

المجلد: 08/ العدد 02/ديسمبر (2024)، ص.ص.193-206
تجليات خطاب الصورة وإيحاءات المعنى في قصص لبينة خمار الرقمية؛ مقاربة تداولية.

Illustrations of Image discourse in stories by Labiba Khammar; A Pragmatic approach

أعدور نبيلة

nabila.addour@univ-bba.dz

جامعة محمد البشير الإبراهيمي. برج بوعريش
(الجزائر)

تاريخ النشر: 2024/12/02

تاريخ القبول: 2024/11/01

تاريخ الاستلام: 2024/07/03

ملخص:

تعد الصورة أحد أهم مقومات نسج المعاني في قصص لبينة خمار، حيث استطاعت القاصة، أن تسلك مسارا آخر في التعبير عن المعاني في القصة الرقمية من خلال توظيفها لعنصر الصورة، فلم تعد المعاني تقتصر على التراكيب فقط؛ وإنما تجاوزتها إلى خطابات أخرى كالصورة مثلا، حيث يمكنها أن تكون أكثر تدليلا على المعاني وأصدق تعبيرا عما يجول في خواطر الأدباء، كما أنَّ الصورة في الأدب الرقمي قد تكون أكثر تعبيرا منها في الأدب الورقي؛ ذلك أن الورقية قد يخونها الطبع أحيانا فتصير الصورة مشوهة، وعلى العكس من ذلك، فإنَّ القارئ في الأدب الرقمي يجد نفسه أمام صورة صحيحة صريحة لا تشوبها نقائص الطبع أبدا، فيكون الخطاب الصوري مع الخطاب التركيبي محفوظا يظهر للقارئ كما هو في حال إنتاجه من طرف الأديب، ويهدف هذا المقال إلى تبين علاقة خطاب الصورة بخطاب التركيب من خلال دراستنا لقصص لبينة خمار؛ التي يمكن أن نتوصل من خلالها إلى إمكانية توظيف خطاب الصورة البصرية مقابلا لخطاب التركيب في الأدب عموما.

كلمات مفتاحية: صورة، أدب رقمي، قصة، لبينة خمار، تداولية.

Abstract:

The image is one of the most important elements of weaving meanings in the stories of Labiba Khammar, where the storyteller, has been able to take another path in the expression of meanings in the digital story through the use of the element of the image, not only the meanings of the structures only; It can be more indicative of meanings and more sincere expression of what goes on in the thoughts of the writers, and that the picture in digital literature may be more expressive than in the literature of paper; because the paper may betray printing sometimes the image becomes distorted, on the contrary, the reader in literature Digital finds itself in front of a true and explicit image The picture discourse with the synthetic discourse preserved shows the reader as it is produced by the writer, and this article aims to demonstrate the relationship of the image discourse to the synthesis letter through our study of the stories of Labiba Khammar, through which we can find the possibility of employment The discourse of the visual image versus the synthesis discourse in literature in general.

Keywords: Story, Labiba Khammar, a pragmatic, Image, digital literature

تمهيد:

تعد الصورة أحد أهم مقومات نسج المعاني في الأدب الرقمي عموما، وفي قصص لبينة خمار خصوصا، حيث استطاعت القاصة، أن تسلك مسارا آخر في التعبير عن المعاني في القصة الرقمية من خلال توظيفها للصورة البصرية في قصصها، وتعد الصورة في الأدب المعاصر منحا جديدا لنح الأدباء في العصر الحديث، إذ لم تعد المعاني تقتصر على الخطابات التركيبية فقط؛ وإنما تجاوزت ذلك إلى خطابات أخرى، منها الصورة مثلا، حيث يراها الأدباء، في مواطن

كثيرة، أكثر تدليلاً على المعاني وأصدق تعبيراً عما يجول في أنفسهم من مشاعر وأحاسيس، لذلك باتت توظف الصورة في الأدب الرقمي ضرورة لا مناص منها، وذلك حينما يعجز الخطاب التركيبي، فلا بد أن يدخل هناك خطاب آخر؛ وهو الخطاب الصوري، كما أنَّ الصورة في الأدب الرقمي قد تكون أكثر تعبيراً منها في الأدب الورقي؛ ذلك أن الورقية قد يخونها الطبع أحياناً فتصير الصورة مشوهة، وعلى العكس من ذلك في الأدب الرقمي، فإنَّ القارئ يجد نفسه أمام صورة صحيحة صريحة لا يشوبها نقصان الطبع أبداً، فيكون الخطاب الصوري مع الخطاب التركيبي محفوظاً يظهر للقارئ كما هو في حال إنتاجه من طرف الأديب.

أولاً: الصورة والأدب الرقمي:

1. مفهوم الصورة:

أ. لغة: وردت الصورة في لسان العرب بمفهوم الصفة والهيئة، حيث إنَّ "الصورة في الشكل، وصوّره الله فأحسن صوره، وتصوّرت الشيء: توهمت صورته فتصوّر لي، والتصوير: التأثيل، والصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها على معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته..."¹ وبذلك تأخذ الصورة في المعنى اللغوي دلالة الصفة التي تدلُّ على شيء أو أمر ما، والصورة كما ورد في التعريف قد تكون شيئاً ملموساً يرى بالعين مثل التأثيل والشكل، وقد تكون شيئاً مجرداً غير ملموس مثل تصور الشيء أو الأمر وغيرها.

ب. اصطلاحاً: إنَّ المتأمل في مفهوم الصورة لدى دارسها يجدّها مختلفة ومتعدّدة؛ باختلاف وتعدّد المرجعيات الفكرية التي يقوم عليها كلّ مفهوم، حيث إنَّ الصورة في مفهوم السيميائيّات هي "علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل، فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها وإليها، إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها وتقديم تأويلات متعدّدة ومختلفة بخصوصها"² فالصورة من المنظور السيميائي هي خطاب قابل للتأويل؛ وذلك لما تحتويه من سياقات تجعله قابلاً للتأويل مثلها مثل الخطاب اللغوي.

ورد كذلك مفهوم الصورة في معجم السيميائيّات بالفكرة نفسها، حيث إنَّ الصورة حسبها هي "خطاب متكامل غير قابل للتجزئة، إنها تمثل الواقع لكنها تقلصه من حيث الحجم والزاوية واللون، لكنها لا تقوله ولا تبدّله، وفي هذا يقول بارت: إنَّ الانتقال من الواقع إلى الصورة الفوتوغرافية لا يستلزم حتماً أن تقطع هذا الواقع إلى عناصر، وأن تشكّل من هذه العناصر علامات تختلف مادياً عن الشيء الذي تقدّمه للقراءة"³ فالصورة هي خطاب يعبر عن الواقع كعنصر متكامل دون تجزئة عناصره، وهو كذلك خطاب خاضع لفعل القراءة وقابل للتأويل؛ أي أنَّ الصورة مثلها مثل بقية الخطابات قابلة لأن تأخذ مدلولاً معيّناً أو معنى ما توحى به أو تدلُّ عليه، وقد اعتبر بارت طبيعة هذه المدلولات وهمية، ويسمّيها مدلولات رمزية، وهي مدلولات تاريخية وثقافية، وهذا التمثيل هو الذي يشكّل المفارقة حسب (بارت Roland Barthes) أي أنَّها إنتاج خطاب إيجائي أو مسنّن انطلاقاً من خطاب دون سنن، وقراءتها تتعدّد بتعدّد القراء لها؛ لأنَّ دلالاتها غير ثابتة رغم ارتباطها بمعارف لغوية وأثروبولوجية وجالية وغيرها⁴، فمن خلال كلّ هذه الآراء تتوصّل إلى أنَّ الصورة عبارة عن دال قابل للقراءة، كما تحيط بها خلفيات ثقافية وتاريخية وأثروبولوجية؛ أو ظروف سياقية إنتاجية، جعلت منها خطاباً قابلاً أكثر لتعدّد القراءات والتأويل.

وفي مفهوم آخر لـ (جاك أمون Jack Amon) نلاحظ بعداً آخر في وصف الصورة، حيث يقول "يمكننا القول إنَّ الصورة هي دوماً عملية فكرية (...)" إلّا أنَّ ذلك لا يفيدنا بعد عمّاً ترمي إليه هذه العملية، أو عمّاً تستطيع القيام به، ومن أولى محمّات دراسة علم الإنسان في الصورة هي التساؤل عمّاً يمكن أن تكون فائدة هذه الأخيرة على الصعيد العام والخاص⁵ حيث جعل أمون الصورة عملية فكرية، بمعنى هي ليست انتاجاً اعتباطياً من طرف منتجها، وإنّما هي ناتجة عن فكر وتفكير من طرفهم؛ مما يجعلها ذات أهداف وقيمة وعمل يمكنها القيام به، إلّا أنَّ أمون يرفض الخوض في هذه الأمور، ويفضّل النظر إلى الصور عن الفوائد التي يمكن أن تقدّمها للخواص والعوام للاستفادة منها في دراسة العلوم الإنسانية.

تساهم الصورة، إذن، كثيراً في الحفاظ على الموروث الثقافي للشعوب، كما أنَّها في الوقت نفسه تشكل مقوماً من مقومات التواصل بين البشر؛ لأنّها، بكلّ بساطة، هي أيضاً "من النتاجات البشرية الأكثر قدماً، والتي، وعلى الرغم

من كلّ شيء، يتمّ حفظها بشكل أفضل (...) علاوة على ذلك، تشكّل الصورة، بشكل افتراضي على الأقلّ مصدراً غنياً جداً للمعلومات، فنحن لا نعرف عن الإنسان الأوّل سوى أدواته وصوره، ولكن وعلى الرغم من الغموض المحيط بهذه الأخيرة، فهي تفيدنا بمعلومات حول أسلافنا الأقدمين على الأقلّ بالدرجة نفسها التي توفرها المنتجات، الأقلّ إيهاماً، ولكن ذات الاستعمال المحدود في إطار المجال الحرفي⁶ فقد كانت الصورة من أكثر أساليب التعبير قدماً في الوجود، فمن خلالها استطاع الإنسان معرفة الكثير من ثقافات الشعوب البائدة، رغم عدم وجود آليات الكتابة والتدوين، إلا أن آلية الرّسم والتصوير كان لها فضل كبير في تأدية مهمّة اللغة والتدوين.

2. الصورة في الأدب الرقمي:

إنّ الحديث عن علاقة الصورة بالأدب الرقمي يقودنا إلى الحديث عن العديد من المباحث الخاصة بهذا النوع من الأدب، وهو ما لا يتسع به المقام لسرده هنا، لذلك سنحاول التركيز في هذه النقطة على ضرورة توظيف الصورة في الأدب الرقمي، حيث إنّ توظيف الصورة في الأدب الرقمي ليس آلية تصويرية أو تجريبية يسعى من خلالها الأديب إلى بسط عوالم جديدة في أدبه، وإنّما أصبحت الصورة في العالم الرقمي هي نفسها النص "أين تمّ خلق عالم جديد يعرف اليوم بثقافة الصورة أو نص الصورة، له من قوّة التأثير على المتلقّي ما جعل البعض يطلق عليه مصطلح (البلاغة الإلكترونية) التي تعمل على تعضيد وتعزيز ومضاعفة بلاغة الصورة المرئية التقليدية"⁷ فأصبحت بذلك الصورة في الأدب الرقمي نصّاً آخر يُضاف إلى النص الخطّي، وقد يكون في أحيان كثيرة أكثر تعبيراً وأدقّ دلالة من النص المكتوب.

لقد أصبحت الصورة في الأدب الرقمي، إذن، من بين الوسائل التي يمارس من خلالها الأديب سلطته على المتلقّي؛ حيث إنّ هذا الأخير أصبح يتوسّل "بكلّ مبادئ التأثير الحديث في علوم الحواس والاستقبال الحتمي والإدراك (...) فلا يمكن للمشاهد إلا الاستسلام لمتعتها العديدة، وبالتالي تأثيرها الصّريح منه والخفي، والمباشر والمداور، والأحقّ والآني"⁸ وبذلك يمكن القول إنّ الصورة هي نصّ ثانٍ يحاول من خلاله الأديب ممارسة سلطته على المتلقّي؛ عن طريق توجيهه إلى المعنى المقصود بكلّ الآليات والوسائل التقنية واللغوية المتاحة لديه في العصر الحديث.

تشير فاطمة البريكي في حديثها عن توظيف الصورة في القصيدة الرقمية إلى مفهوم القصيدة البصرية التي تقول فيها "وأقصد بـ (البصرية) أنّ مبدعها يدعم نصّه الكتابي بالصّور والرسوم التي تمثّل الكلمات، بحيث لا تقرأ القصيدة فقط، وإنّما ترى وتشاهد أيضاً، ممّا يشكلّ تعضيداً للمعنى وتوجيهاً له أيضاً (...) فهو الشّعر الذي يعمل على تحويل الكلمات في البيت أو القصيدة إلى صور بحيث تمكّن قراءته ورؤيته والتفاعل معه مرتين بطريقتين مختلفتين"⁹ فتضيف بذلك الصورة إلى الخطاب الأدبي قيمة أخرى للمقاصد التي يشير إليها الكاتب من خلال هذا الخطاب، وبذلك يكون الأديب قد قدّم للمتلقّي خطابين: الأول لغوي، والثاني بصوري، من أجل تدعيم أفكار أحدها بالآخر، وهو ما يساعد المتلقّي على قراءته والتفاعل معه باستخدام آليتين مختلفتين في القراءة نفسها للخطاب نفسه أيضاً.

يمكن القول بعد حديثنا عن توظيف الصورة في الأدب الرقمي إنّ ربط الأدب بمثل هذه التقنيات الحديثة يفتح مجالاً كبيراً لتوطيد "العلاقة بين الكاتب والمستفيد، وهي علاقة مباشرة ومتجدّدة توفّر المعلومات والبيانات بالصّور والكلمات والأشكال والمجسّمات المتحرّكة والتأذج، كما تتيح فرصة التفاعل الحي والمناقشة بين الكاتب ومجتمع القراء من جهة والمهتمين من جهة أخرى"¹⁰ فلم تعد القراءة الخطيّة للنصّ تجدي نفعاً مع توظيف هذه التقنيات في الأدب الرقمي، وإنّما صار القارئ طرفاً مفاعلاً في معادلة الكتابة والقراءة للنص الرقمي؛ لأنّ توظيف هذه التقنيات يمنحه فرصة التدخل بشكل مباشر في إعادة إنتاج النص وبلورته وإعادة كتابته وإخراجه بلغة جديدة.

ثانياً: تداولية الخطاب البصري في قصص لبينة خمار:

1. تداولية خطاب الصورة:

أ. مفهوم التداولية:

التداولية هي مصطلح يحيل على جانب من جوانب دراسة اللغة؛ مضافاً إلى الجانب التركيبي والجانب الدلالي لها، وهذه النظرة من دراسة اللغة تعود إلى "الفيلسوف الأمريكي (تشارلز موريس Charles Morris) الذي استخدمه سنة (1938) دالاً على فرع من فروع ثلاثة يشتمل عليها علم العلامات (Sémiotiques) هذه الفروع هي:

1. علم التركيب (Syntax): وهو يعني بدراسة العلاقات الشكلية بين العلامات بعضها ببعض.

2. علم الدلالة (Sémantique): وهو يدرس علاقة العلامات بالأشياء التي تدلُّ أو تحيل إليها.

3. التداولية (Pragmatique): وتهتمُّ بدراسة علاقة العلامات بمفسيّريها¹¹.

تدرس التداولية، إذن، اللغة من خلال عوامل خارجة عن نظام اللغة ذاتها؛ هذه العوامل مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمستعملي هذه اللغة "فعندما نقول إنَّ ظاهرة ما خاضعة لـ (عوامل تداولية) فإننا نقصد بذلك المكوّن الذي يعالج وصف معنى الملفوظات في سياقها: فنفس الملفوظ (بول ليس هنا) مثلاً يؤوّل حسب السياقات كملفوظ تهكمي أو لا، أو دعوة لاحترام النظام، أو كنتيجة لحاجة..."¹² وبالتالي فإنَّ المعاني التي يقصد إليها المتكلمون يستقيها التداوليون من خلال "دراسة الكلمات والعبارات والجمل كما نستعملها ونفهمها ونقصد بها في ظروف ومواقف معينة؛ لا كما نجدها في القواميس والمعاجم، ولا كما تقترح كتب النحو التقليدية"¹³ فالمواقف والظروف قد تلغي المعنى المعجمي للألفاظ المكونة للعبارة، كما قد تلغي دلالة العبارة من خلال تعاور الألفاظ مع بعضها، وتطرح معنى آخر؛ معنى يقصد إليه المتكلم، ويقتضيه السياق بالضرورة؛ هذا المعنى هو الذي تُعنى به دراسته التداولية، إذ لا اعتبار لديها للمعنى المعجمي ولا للمعنى التركيبي؛ وإنَّما المعتبر عندها هو المعنى المقامي أو السياقي؛ الذي يوظفه المتكلم قيد الاستعمال؛ أي أنَّ التداولية هي دراسة اللغة في الاستعمال.

يمكن كذلك أن نصف التداولية بأنَّها علم جديد للتواصل؛ لأنَّها لا تكتفي بدراسة اللغة ببنيتها وأشكالها وطبيعتها الداخلية "ولكنها علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال، ويدمج، من ثَمَّ، مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتفسيره"¹⁴ فاللغة هي ذات بنية ونظام محدّدين لدى كلّ فرد من أفراد ومستعملي تلك اللغة، أمّا المعاني التي يعبر عنها أولئك المستعملون فقد تتجاوز كلّ ما هو متعارف عليه بين الناس من قواعد لغوية؛ لتتفق على المعنى الأخير من خلال السياق التخاطبي الذي ورد فيه الكلام. وعليه يرى الدارسون بأنَّ الحديث عن التداولية ليس حديثاً عن حقل معرفي محدد؛ وإنما "يقضي الإشارة إلى العلاقات القائمة بينها وبين الحقول المختلفة؛ لأنها تشي بانتمائها إلى حقول مفاهيمية تضمُّ مستويات متداخلة؛ كالبنية اللغوية، وقواعد التخاطب، والاستدلالات التداولية، والعمليات الذهنية المتحركة في الإنتاج والفهم اللغويين، وعلاقة البنية اللغوية بظروف الاستعمال"¹⁵ وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى التي تتضافر جهود علمائها في سبيل الوصول إلى قواعد هامة تحكم التخاطب، ويستطيع من خلالها الباحث أن يفهم المعاني القارة في الخطاب؛ فهما يتجاوز سطح البنية الشكلية إلى مستوى آخر أعمق وأدقّ، وهو مستوى استعمال تلك البنية من طرف المتكلم في ظروف معيّنة أثناء عملية التواصل.

ب. المكوّن التداولي في خطاب الصّورة:

إنَّ الحديث عن المكوّن التداولي في الخطاب الصّوري يدفعنا إلى الحديث عن آليات قراءة الصّورة ومكوناتها؛ التي يمكن من خلالها الدخول في عوالم الصّور وتفكيك شفراتها، ثمَّ الوصول إلى أكبر قدر من المعاني التي يبيّنها فيها منتجها، وحيث إنَّ الصّورة هي خطاب قابل للقراءة والتأويل فإنَّه "لابدّ من الإشارة إلى أنَّ القاعدة الذهبية لقراءة الصورة هي أن نتقبلها ونستقبلها دون أحكام مسبقة ودون خلفيات نابعة من مرجعياتنا الدّينية أو التاريخية أو الثقافية أو الجمالية، وفي المقابل لابدّ من الانطلاق من مبدأ جوهرى تطرحه علينا مسألة قراءة الصّورة، وهو مبدأ تعدّد التأويلات، أو جمعية التأويل، التي تفرضها تعددية المعاني"¹⁶ فلا بدّ من الانطلاق في قراءة الصّورة من المعطيات التي تعطيها هي للقارئ؛ دون الرجوع إلى الخلفيات والمرجعيات الثقافية الخاصّة به، ذلك أنَّ كل صورة تحمل في طياتها معانٍ ودلالات يستقيها منتجها من مرجعياته وخلفياته هو، لذلك وجب البحث عن هذه الدلالات في الصّورة وليس بالرجوع إلى مرجعيات القارئ، فكما أنَّ منتج الكلام يختار لخطابه ما يشاء من ألفاظ وعبارات؛ فإنَّ منتج الصّور يختار لصورته ما يشاء من الألوان والأشكال، وإذ تعتمد التداولية في دراستها للخطاب على الاستعمال، فإن دراسة الصّورة تداولياً لابدّ أن يكون كذلك¹⁷، عن طريق محاولة الوقوف على الآليات والأشكال والألوان التي استعملها المصور في صورته.

يشير كذلك حسين علي حسين في حديثه عن كيفية تحليل الصورة في الخطاب السينمائي إلى ضرورة الالتفات إلى كلّ العناصر المكونة للصورة والعلاقات التي تربط بينها؛ إذ يرى أنه "لا يمكن فهم التدفق الصوري دون وجود علاقات رابطة ما بين اللقطات للوصول إلى المعنى وإنتاج الدلالة، وإنّ الطبيعة التداولية للعلامة يخضع لشروط تركيبها داخل الصورة، وكيفية التعامل مع عناصر لغة الوسيط السينمائي من أجل إيصال الفهم التداولي وإنتاج أكبر عدد ممكن من الأفكار بأقل قدر ممكن من اللقطات، ويرى الباحث ضرورة بحث عناصر لغة الوسيط السينمائي من أجل التعرف على أشكال توظيف أنواع العلامات في الفيلم السينمائي تداولياً" فمن خلال ذلك يمكن القول إن الكشف عن المكونات التداولية في خطاب الصورة لا يتأتى إلا من خلال العلاقات التي تربط بين مكونات هذه الصورة وشروط تركيبها، وذلك لأجل الوصول إلى أكبر قدر من الدلالات والمعاني لهذه المكونات من خلال هذه العلاقات التي تربط بين مكونات الصورة.

وللوقوف على المكونات التداولية للصورة في قصص لبينة خمار لابدّ من الإشارة إلى مراحل دراسة الصورة، لذلك سنأخذ نموذجاً عن آليات دراسة الصورة في الخطاب النقدي اللساني المعاصر، وقد اخترنا لذلك نموذج دراسة الصورة كما حددها رولان بارت حيث تتمثل في ثلاثة مراحل هي¹⁸:

1) **الدراسة الشكلية:** وتسمى أيضاً بالدراسة التقنية (Etude technique) وتتضمن هذه الدراسة ما يلي:
أ. **الدراسة المرفولوجية:** أو ما يعرف بالشفرة الهندسية وهي السيرة الدلالية لبناء الصورة، شكلها، خطوطها ومحاورها التركيبية.

ب. **الدراسة الفوتوغرافية:** وهو المجال الذي يتم فيه مساءلة العناصر الفنية المتعلقة بالتأطير، اختيار الزوايا وما يقابلها من جانب المتلقي من حركة العين، ووضع المركز البصري بالإضافة إلى الجدلية الفوتوغرافية (الضوء / الظل) إنه إذن المجال الذي تقاس فيه (النظرة) وبين (معطيات التجربة الواقعية) هو وحده الكفيل بتحويل الإدراك البصري إلى نموذج خالق لماهيات يتحدّد وجودها ومصيرها داخل أسس متنوعة منها الديني والأسطوري والثقافي والسياسي والاجتماعي وغيرها.
ج. **الدراسة التيبوغرافية:** ويتم فيها تحليل الإرسالية اللغوية من حيث طريقة كتابتها (حجم النبط، قياس السطر، طراز الحروف) طريقة وضعها والمساحات المخصصة لها.

د. **دراسة الألوان:** أو ما يسمى بالمدونة أو الشفرة اللونية، وفي هذا المجال يتم تحليل قوّة وقية الألوان المستعملة، طبيعتها ومدى طغيانها أو العكس.

وقد يضاف إلى هذه الخطوات الدراسية محور آخر يتعلّق بتحديد الأشخاص الطّاهرين في الصورة (سُهم، جنسهم، ملابسهم ...) وتندرج هذه الدراسة الشكلية بخطواتها الإجرائية فيما يُعرف سيميائياً بتحديد طبيعة الدليل، وهي محور نظرية رولان بارت، وتسمى بالتعيين، وتعني الدلالة الأولى والمعنى المشترك مع الدليل.

2) **الدراسة التأويلية أو التضمينية:** وهو المجال الذي يتم فيه استقراء آليات الدلالة داخل عالم الصورة، وما يرافقها من قوانين التفسير التي تحيل إلى ظلال نفعية وظيفية أو استعارية مودعة في ثنايا الصورة.

يتضح لنا، من هذه الزاوية، أن البناء الدلالي للصورة يركّز على مبدئين هما: التعيين والتضمين، حيث إنّ الوظيفة التعيينية تطرح سؤالاً (ماذا تقول الصورة؟) الذي تجيب عنه الدراسة التقنية أو الشكلية الوصفية، أما الوظيفة التضمينية الإيحائية فتطرح سؤالاً إجرائياً وتأويلياً هو (كيف قالت الصورة ما قالت؟) وهذا ما تجيب عنه القراءة التضمينية التأويلية التي تتوسل بالأبعاد التشكيلية للصورة وتستنتج طرائقها في بناء دلالاتها.

3) **الدراسة الألسنية:** وهو المجال الذي يتم فيه دراسة علاقة الكلمة، الإرسالية اللغوية، بالمكون الأيقوني للصورة من خلال استقراء وظيفتي الترسيع والمناوبة، ويراد بالترسيخ Ancrage الوظيفة التي تقوم بها الرسالة الألسنية بمهمة تحديد جملة المدلولات المطروحة في الصورة، وتوجيه منحى القراءة لخدمة دلالات بعينها، بمعنى ربط دلالة الرسالة الألسنية بدلالة الصورة، فتكون بذلك الرسالة اللسانية ترسيخاً لمضمون الصورة، أمّا المناوبة Fonction Relais فتعني أنّ هناك تبادلاً وظيفياً بين الكلمة والصورة، وهذا يفيد بدوره عدم الفصل بين النص اللغوي (الإرسالية اللغوية المرافقة للصورة) وبين المعطيات التي تمثلها الصورة، وفي هذه الحالة؛ فإن المضمون اللغوي للصورة يجب أن يترجم جزئياً الخطاب البصري، فيصبح السبيل الوحيد إلى تحقيق حصر دلالي لمعاني الصورة هو إرفاقها بإرسالية لغوية تشرّحها وتولّد نقطة إرساء معنوية

تضبط حدود التدلال في ثنايا الصورة، بمعنى أنه إذا تعمّر تحديد معنى الصورة في الدلالة التي تدلّ عليها؛ فإن إرفاقها برسالة لغوية يجعل حدود المعنى فيها ينضبط، بمعنى أن دلالة الصورة قد تحتاج في أحيان كثيرة إلى رسالة لسانية تنوب عنها في ضبط وتحديد المعنى لخطاب الصورة.

2. تجليات خطاب الصورة وإيجاءات المعنى في قصص لبيبة خمار:

لقد ساهمت الصورة في قصص لبيبة خمار¹⁹ في تحقيق المعاني التي أرادت أو حاولت إيصالها إلى متلقيها، حتى إنها جعلت في أحيان كثيرة خطاب الصورة أبلغ تعبيراً من خطاب التركيب، وهو ما سنحاول الوقوف عليه في الجانب التطبيقي لهذا البحث، من خلال تحليل النصوص القصصية لهذه القاصة وربطها بخطاباتها التصويرية التي اختارتها الأدبية لها؛ بتطبيق آليات المنهج التداولي أو الدراسة التداولية، حيث إننا سنحاول الوقوف على المستوى التداولي بين الكاتب والقارئ في خطاب الصورة للقصة الرقمية للمدونة التي ذكرناها سابقاً، مع محاولة الربط بين المعنى الذي يمكن أن تؤدّيه الصورة، والمعنى الذي يمكن أن يؤدّيه النص.

استعملت القاصة لبيبة خمار في مجموعتها القصصية المعنونة بـ (غرف ومرايا) العديد من الصور؛ التي ترتبط بمضمون قصصها بطريقة أو بأخرى، حيث اختارت صورة غلاف مجموعتها القصصية هذه لتعبّر عن بعض محتوى هذه القصص؛ التي جاءت عناوينها كالآتي: حبة البرد، انتصار، خطيئة، قال الراوي، حذاء الحب، هي والحمام، النافذة، الشيطان الصغير، رص، لعبة الحزن، ريحانة، وسائد وشراف، وقد وطّقت كذلك القاصة لكل قصة من مجموعتها صورة من اختيارها، تعبّر عن مضمون القصة تارة، وتوحي بدلالات ومضامين محتفية وراء الصور والقصص تارة أخرى، كما نجد بعض القصص التي حولتها القاصة إلى ما وسمته بقصة الفيديو، حيث تعتبر القاصة "أول كاتبة عربية ألقت وأخرجت سروداً رقمية كنوع جديد من أنواع الأدب الرقمي، أطلقت عليها كجنس أدبي اسم (قصة الفيديو)"²⁰ ومن هذه القصص نجد (هي والحمام) وهي قصة ضمن مجموعتها القصصية (غرف ومرايا) وقد حولتها القاصة إلى قصة فيديو، ووطّقت فيها القاصة العديد من الصور المرتبطة بمعاني هذه القصة، وقد اخترنا لهذه الدراسة قصتين من قصص لبيبة خمار الواردة في مجموعتها (غرف ومرايا) عنوانها (حبة البرد) و(هي والحمام)، وذلك لصيق المقام هنا لذكرها وتحليلها جميعاً، ويمكننا الوقوف على معاني هذه القصتين وعلاقتها مع صورها في التحليل الموالي:

1) الدراسة الشكلية:

لقد وظفت القاصة في صورتها العديد من التقنيات المتعلقة بآليات التصوير في الأدب الرقمي، وسنشرع في تحليل صور هذه القصص من خلال الصور التي أوردتها القاصة مع صورة الغلاف، ويمكننا تبين ذلك من خلال العرض الموالي:

- من الناحية المرفولوجية: لقد كانت الصورة التي اختارتها القاصة للتعبير عن مجموعتها القصصية (غرف ومرايا) عبارة عن بيت صغير يقع وسط أشجار في ليل أزرق اللون يميل إلى السواد في بعض زواياه، تحتضن هذا البيت صورة شخص جالس مسند رأسه على ركبتيه كما هو موضح في الصورة أدناه²¹:



الصورة (1)

استعملت القاصة العديد من الخطوط المستقيمة؛ العمودية والأفقية، وذلك في رسم المنزل الموضح في الصورة (1)، واستعملت الخطوط المتحركة في رسم الشخص الجالس قرب المنزل، وقد كان من المحاور الرئيسية في رسم هذه الصورة المنزل والشخصية والأشجار المحيطة بها ثم ظلام الليل المحيط بالصورة كلها. أما بالنسبة للقصة الأولى التي عنوانها (حبة البرد) فقد استعملت القاصة صورة امرأة ينعكس وجهها على مرآة؛ شكل هذه المرأة معيّن أو سداسي يظهر وجه هذه المرأة في إحدى زوايا المرآة، وينعكس على الجوانب، فاستعملت القاصة العديد من الخطوط المتوازية لرسم زاوية من زوايا المرآة، كما هو موضح في الصورة (2) أدناه²²:



الصورة (2)

تأتي بعد هذه الصورتين صورة أخرى لقصة أخرى عنوانها (هي والحمام)، وقد جاءت هذه القصة، كما ذكرنا سابقاً، في نموذجين، نموذج رقي عادي أوردته لبيبة خار في مجموعتها القصصية (غرف ومرايا) ونموذج آخر دعت القاصة باسم (قصة الفيديو) وقد أوردت القاصة في النموذجين كليهما صوراً مختلفة تعبر عن مضمون هذه القصة، حيث جعلت في القصة المدونة في المجموعة (غرف ومرايا) صورة تحمل صورة لامرأة يظهر وجهها على شاشة في شكل مرآة، وهي ذات شعر طويل لا تظهر ملامح وجهها جيداً، يظهر سطح المرآة باللون الأسود، والصورة كلها تقريباً يغلب عليها السواد مع قليل من اللون الرمادي كما هو موضح في الصورة (3) الآتية²³:



الصورة (3)

أما بالنسبة للصُّور التي وُظِّفَتها القاصة في قصة الفيديو، وهي قصة (هي والحمام) نفسها التي وردت في مجموعتها القصصية (غرف ومرايا) إلا أنَّ هذه المرَّة جاءت على شكل فيديو، حاولت من خلاله القاصة أن تسرد لنا أحداث هذه القصة بربطها بصور تحمل دلالة لها علاقة بهذه الأحداث، لتجعل القارئ يتفاعل مع أحداثها بشكل مثير، من خلال جعله يعيش لحظتين من القراءة في الوقت نفسه، قراءة الأسطر وقراءة الصُّور، وقد جعلت القاصة لكلِّ حدث من أحداث صورة خاصَّة به، مما جعل قصَّتها تبدو كأنَّها فيلم تُحكى فيه أحداث قصَّة مع وجود شخصيات تقوم بأدوارها خلال هذه الأحداث، ويمكننا أن نقف على تجلّيات هذه الصُّور من خلال اقتباس بعضها من مقطع فيديو القصَّة²⁴:



الصورة (5)



الصورة (4)



الصورة (7)



الصورة (6)

نلاحظ، إذن، استعمال القاصة للعديد من الصُّور في فيديو القصَّة؛ التي تعبّر في الغالب على مضمون قصة (هي والحمام) حيث استعملت ليبية خار في الصورة الأولى على اليمين صورة امرأة يرفرف حولها حمام كثير، وهي أصدق صورة تعبّر عن قصة (هي والحمام). ثم في الصور الأخرى حاولت القاصة أن تصوّر جانباً من أحداث قصَّتها، فاستعملت لذلك العديد من الآليات، حيث نلمح ورود صورتين لامرأتين مختلفتين في الصورتين الثانية والرابعة، أما في الصورة الثالثة على اليمين فقد وضعت القاصة صورة لكيس أبيض فارغ تسير به الريح هنا وهناك. هذا جانب من الدراسة المرفولوجية لبعض الصور التي أوردتها القاصة ليبية خار في قصصها المصنفة ضمن الأدب الرقمي، وللولوج إلى معاني ودلالات بعضها سنحاول الربط بين دلالة الصور وبين العلامات اللسانية التي أرفقتها ليبية خار بقصصها.

— من الناحية الفوتوغرافية:

وضعت القاصة صورة غلاف مجموعتها القصصية ضمن إطار مستطيل متحرك الصورة (1)، بمعنى أنَّ هذه الصورة تتحرك تلقائياً عند تركيز القارئ عليها بوضع سهم الفأرة عليها، فتكبر الصورة، أما حين يبعد القارئ سهمه عنها فإن الصورة ترجع إلى حجمها الطبيعي الصغير، وقد كانت صورة الشخص الموجودة في الصورة فارغة؛ بمعنى أنَّ صورته وضعت ضمن خطوط محدّدة فقط في رسم هذه الشخصية؛ مثل ملامح وجهه وشعره ويديه ورجليه، إلّا أنَّ ما بين كلّ خطّ وخط فارغ أو شفاف؛ يظهر منه ما يوجد خلف هذا الشخص من أشياء، ولم تستعمل القاصة في هذه الصورة خاصية التظليل (الظل)، وإنّما ركّزت على مواضع فقط جعلتها واضحة ومواقع أخرى جعلتها معتمّة، فلم تكن ظلمة الليل متساوية في كل زوايا الصورة.

وقد وضعت القاصة جميع صورها ضمن إطارات تكون دائرية تارة وتكون ذات زوايا تارة أخرى، واستعملت فيها تقنية التكبير والتصغير كما في صورة الغلاف، كما استعملت صوراً لشخصيات كانت في الغالب شخصيات مهمة غير واضحة؛ لأنها كانت تركّز في رسمها لها على الملامح فقط، دون الوقوف على تفاصيلها الخلقية، وقد أظهرت ملامح شخصياتها إلا في صور قصة الفيديو في الصور (8) و(9) وكانت غالباً ما تعتمد الألوان الداكنة، مثل الأسود والرمادي والبني، ممّا جعل صورها غالباً ما تظهر في حلة حزينة كئيبة.

من الناحية التيبوغرافية: ومن هذه الناحية فقد استعملت القاصة في رسم الإرسالية اللغوية لعنوان مجموعتها خطوطاً عريضة وملونة لكتابة عنوان (غرف ومرايا) وقد وطّفت في هذه الإرسالية اللغوية عدّة خطوط مختلفة، من حيث النوع، والحجم واللون، كما هو موضّح في الصورة²⁵:

خرفه وهرايا

قصص مترابطة

تأليف وإخراج: د. لبينة خمار

إصدار سنة 2017

الصورة (8)

ونلاحظ الأمر نفسه في الإرساليات اللغوية المرافقة لكلّ الصور التي اتخذتها القاصة كدعامة لخطاباتها الصورية، فعلى العكس من الصور التي اعتمدت فيها القاصة ألواناً داكنة في رسمها، فإنّ الإرساليات اللغوية جاءت جميعها بألوان جميلة مثل الأحمر والأصفر والأزرق والبرتقالي، كما كانت كثيراً ما تدمج بين ألوان عديدة في إرسالية واحدة كما في الصورة (2)، وتقوم بتقسيم الحروف للكلمة الواحدة كما نلاحظ ذلك في كلمة (برد) في قصتها (حبة البرد) الصورة (2)، وبالنسبة للخطوط المعتمدة في صور قصة الفيديو فقد عمدت القاصة إلى توظيف خطوط مختلفة كذلك من حيث اللون والحجم والنوع، وذلك حسب ما تقتضيه كل صورة، وقد اعتمدت القاصة كذلك في تقنيات مختلفة في عرض هذه الخطوط خلال الفيديو، فاعتمدت على نظام الخطوط الذي يأتي صاعداً من الأسفل إلى الأعلى، والذي يأتي نازلاً من الأعلى إلى الأسفل، كما اعتمدت على طريقة ظهور الأحرف حرفاً تلو الآخر كما في عملية الكتابة عبر شاشات الكمبيوتر وغيرها من الآليات والطرق.

(2) الدراسة التأويلية أو التضمينية:

سنحاول في هذه الدراسة استقراء آليات الدلالة في عوالم الصورة في قصص لبينة خمار الرّقيّة، فكما رأينا في الدراسة الشكلية أن القاصة وظّفت العديد من الآليات الشكلية في إخراج صورها، ومن المعلوم أنّ اختيار طريقة ما في رسم الصورة لا يأتي هباء في عالم الفنّ التصويري، وأنّما غالبا ما يأتي لإحداث تأثير ما في القارئ، لذلك سنحاول في هذه الدراسة البحث عن تأويلات لتلك الصور والأشكال التي تحدّثنا عنها سابقا، ومحاولة الوقوف على بعض مضامين هذه الصور، إذ توحى صورة الغلاف، الصورة (1)، بمضمون المجموعة القصصية (غرف ومرايا) حيث إنّ الغرف ترجمته القاصة بصورة المنزل الذي رسمته القاصة في الصورة، وقد جعلت صورة لشخص يحضن هذا البيت، ومسند رأسه إلى ركبته وجعل ينظر إلى هذا البيت؛ الذي قد يكون إشارة إلى بحث الإنسان الدائب عن السكينة والاستقرار وسط معترك الحياة، لأنها جعلت صورة البيت والشخص في وسط أشجار وغابة تحت ظلام الليل الدامس، فكلّ هذه الإيماءات تشير إلى سعي الإنسان وبحثه عن السكينة، الاستقرار، راحة البال، الهدوء، الراحة وغيرها من المساعي والأهداف التي يسعى إليها الإنسان في حياته الدنيا، فجعلت القاصة البيت رمز السكينة والاستقرار، وجعلت الغابة رمز الحياة ومشاغلا التي لا تزال تشغل الإنسان حتّى تفقده لذّة حياته، فيغدو مهموما مكروبا من شدّة التفكير والبحث عن سبل الراحة والاستقرار.

أما في الصورة الثانية التي اختارتها القاصة لقصتها التي عنوانها (حبّة البرد) فكما أشرنا في الدراسة الشكلية أن القاصة اختارت لها صورة امرأة انعكس وجهها على سطح مرآة، وقد اختارت هذه المرأة التي تبدو من ملامحها أنها رمز للكبرياء والاعتزاز بأنوثتها ونفسها، وقد جعلت صورة هذه المرأة تنعكس على العديد من جوانب هذه المرأة، لتظهر الصراع الذي تعيشه المرأة العربية، والمغربية خصوصا، بينها وبين نفسها ومجتمعها لأجل إثبات هويتها وشخصيتها كإنسان أولا وكأنتى ثانيا، فالقاصة ركزت إبراز ملامح هذه المرأة في صورتها لأجل إبراز الواقع الذي تعيشه المرأة العربية اليوم، في صراعها على إثبات ذاتها في بيئتها ومجتمعها.

أما في قصّتها (هي والحمام) فكما أشرنا سابقا أن القاصة جعلت لهذه القصة صورتين، صورة اختارتها لها في مجموعتها (غرف ومرايا) وصور جعلتها لها في قصة الفيديو، أما عن الصورة التي اختارتها لها في مجموعتها القصصية فقد كانت على شكل صورة امرأة أيضا تطلّ على مرآة، ملامح هذه المرأة غير واضحة كثيرا، إلّا شعرها الطويل الذي ينسدل على شرفة هذه المرأة، والصورة عبارة عن سواد يتخلّله بعض اللون الرمادي، ينعكس في أسفل الصورة صورة لمرأة دائرية مزخرفة الحواف تظهر فيها دائرة تتخلّلها عدّة أقواس، كما يظهر عليها خطين من الشموع المشتعلة يلتقي الخطان في نقطة النهاية، وتعتبر الصورة كلّها تعبير عن مجهول، فالمرأة التي تطلّ من المرأة مجهولة لأنّها غير واضحة الملامح، والشموع المشتعلة في ذلك السواد القائم توحى بوجود عالم مجهول تريد القاصة أن تعبر عنه، ولم تستطع أن تضيء منه إلّا جانباً قليلا، فكانت الصورة تعبر عن رؤية غير واضحة لدى القاصة، كل ما فيها سواد قائم. أمّا الصور التي اختارتها القاصة للقصة نفسها في نموذج الفيديو فقد كانت معظمها تعبيراً عن عنوان هذه القصة، ففي الصورة (9) والصورة (10) نلاحظ استعمال القاصة لصورة امرأتين مع حمام، أما في الصورتين الأخريين فقد استعملتها القاصة تعبيراً عن أحداث هذه القصة.

3) الدراسة الألسنية:

سنحاول في هذه الدراسة الربط بين المعاني التداولية التي توحى بها الإرسالية اللغوية لقصتين من قصص لبينة خمار الواردة في مجموعتها (غرف ومرايا) وبين المعاني التي توحى بها الصور المرفقة لها، وسنقتصر على قصتين فقط لأن المقام لا يتسع لذكرها جميعا هنا، وهو الأمر الذي تُعني به الدراسة الألسنية للصورة في هذه المداخلة، حيث تحكي لنا القاصة في قصتها الأولى من هذه المجموعة (حبّة البرد) أحداث قصّة وقعت في الحافلة بين طفل وامرأة تدعى نادية، حيث كان البرد ينزل في ذاك الوقت، وقد سارت أحداث كما يلي²⁶:

"بالحافلة، صاح طفل مندحشا

— آه، حبات الثلج!

نهره أبوه:

— اصمت، إنه برد وليس ثلجا.

مد الطفل يده من النافذة، التقط بعض الحبيبات، وضعها في راحته، أخذ يداعبها بأنامله.. فذابت. غامت عيناه. مد يده ثانية فجذبه أبوه بعيدا وأغلق النافذة. صاح فيه الطفل غاضبا:

- لقد ذابت، حاولت تدفئتها لكنها ذابت.....

انسكبت دموعه، اقتربت نادية منه وهست:

- صدقت، إنها حبات ثلج وأنت تحبها... أليس كذلك؟

- بلى..

- إذا كنت تحبها، اتركها خارجا، لأن الثلج إذا أدفأته ذاب سريعا.

- لكن الثلج دائما يذوب! وأنا أفضل أن يذوب دافئا.

- إن أحب، ذاب.. علققت مسرعة ثم قالت:

- اسمع حينما تكبر ستفهم.

- حينما أكبر سأسمع ذوبان الثلج.

مسحت دموعه، وطبعت قبلة خفيفة على خده، ثم مدت يدها والتقطت بعض حبات البرد، وضعتها وسط راحتها، شرعت تداعبها وهي ساهمة.. أطلقت من النافذة، فوجدت أنها اقتربت من مكان لقائهما بخالد (هذه أول مرة نلتقي نهارا.. ماذا أفعل؟.. إنه الشوق ألا لعنة الله عليه..) ترحلت من الحافلة ثم مشت غير مكترثة بحبيبات البرد التي كانت تهرسها تحت قدميها".

لقد استعملت القاصة العديد من الخصائص التداولية التي تكشف عن المعاني التي توذ الإشارة إليها ومنها قولها: (بالحافلة صاح طفل مندهشا/ آه حبات الثلج/ نهره أبوه: اصمت، إنه برد وليس ثلجا) تكشف هذه العبارات على العديد من المعاني التداولية، حيث وظفت القاصة بناء على افتراضات مسبقة قولها (صاح طفل مندهشا: آه حبات ثلج) حيث إن الافتراض المسبق لمعاني العبارات يقتضي أن الأطفال يندهشون كثيرا لرؤية الأمطار والثلوج والبرد ينزل؛ لأنهم لم يكتشفوا مثل هذه الظواهر التي لا تحدث كثيرا، وبالتالي حينما يرونها يندهشون، كما أنها أشارت في قولها (نهره أبوه: اصمت، إنه برد وليس ثلج) إلى الطريقة التي يعامل بها الرجل العربي والمغربي ابنه، حيث إنه لم يسع إلى معالجة اندهاش ابنه بإعطائه المعلومة التي تحد من اندهاشه، وإنما سارع إلى إسكاته بقوله (اصمت) وفي ذلك أقوال مضمرة أرادت من خلالها القاصة أن تشير إلى واقع التعليم والتربية في العالم المغربي والعربي عموما، فلا أحد يسعى إلى تعليم الأطفال ما يجهلونه بطريقة لطيفة، وإنما كل ما يتلقونه يتم بالنهر والسب والشتم أحيانا كثيرة.

ويتضح ذلك أكثر في الحوار الذي نسجته القاصة بين نادية والطفل أيضا، فرغم أن نادية حاولت تهدئة الطفل لبكائه على حبات البرد لما ذابت، إلا أنها سرعان ما حاولت التخلص من الحوار الذي يدور بينها وبين الطفل قائلة (اسمع حينما تكبر ستفهم) وهي العبارة التي يقولها معظم الكبار للأطفال حين يسألونهم عن أشياء يرونها تافهة ولا يودون الإجابة عنها. ويربط هذه المعاني والدلالات بالصورة التي اختارتها القاصة لهذه القصة؛ التي قلنا عنها سابقا إنها تحمل صورة لامرأة انعكس وجهها على سطح مرآة؛ تبدو من ملامحها أنها رمز للكبرياء والاعتزاز بانوثتها ونفسها، وقد جعلت صورة هذه المرأة تنعكس على العديد من جوانب هذه المرأة، لتظهر الصراع الذي تعيشه المرأة العربية والمغربية خصوصا بينها وبين نفسها ومجتمعها لأجل إثبات هويتها وشخصيتها كنسان أولا وكأنثى ثانيا، فهذه المرأة المتجسدة في الصورة هي نفسها المرأة (نادية) التي حاولت إسكات الطفل وتهديته، لكنها لم تنجح في ذلك؛ لأنها سرعان ما شعرت بالإزعاج لكثرة أسئلة هذا الطفل، فالمعنى التداولي المشترك بين دلالة الصورة ودلالة القصة هي كون عجز المرأة العربية المعاصرة عن تلبية حاجة أطفالها وتربيتهم، وذلك للكبرياء الذي يسكنها والاعتزاز الذي صارت تشعر به كما لم تكن من قبل، فآثر ذلك على شخصيتها حتى في تعاملها مع الأطفال؛ لأنها كانت معروفة بصبرها وحنكها في التعامل مع أطفالها، لكنها أصبحت اليوم

شبه عاجزة عن ذلك؛ لأنّ ما يبيّنها في الأصل هو تحقيق كيائها وفرض شخصيتها على حساب كلّ كبير وصغير. فعملت الصّورة في هذه القصة دور التّرسّيح؛ أي ترسيخ المعاني التي أرادت القاصة التعبير عنها في قصتها باستعمالها لهذه الصّور مرفقة مع نصّ هذه القصة.

أما القصة الثّانية التي اخترناها للدراسة الألسنية كذلك هي قصّة (هي والحمام) التي تقول القاصة فيها²⁷:

"كانت نادية سافو الابنة السابعة لعائلة تمتلك بضع شجرات من اللوز، وعشر دجاجات وديكا ريشه أحمر، وكثيرا من البنات اللاتي كن يؤمن بأن سبيلهن للخلاص من الخبز الأسود المغموس في ساعات الرخاء بزيت الزيتون هو الزواج ما عدا، هي، فلطالما احتضنت لوحها رافعة عاليا شعار عدم الاحتياج لذكر.

وعندما أخبرهم المعلم أن الحمام يظل وفيًا لأنثاه، يرقّها، يظلمها بجناحه، لا يفارقها أبدا تبادر إلى ذهنها صنع مقلاع والتدرب على السرمسي.. وكانت تنتظر حتى يلهب الجو صيفا، ويفور دهما وتتصاعد الأبخرة إلى دماغها فتلتقط المقلاع، تخرج باحثة عن أعشاش الحمام، تنكسها، تضرب بحجرها ما يطير، أو تجمع البيض، تصنع منه عجة: تكسره بيضة... بيضة، تبتمس وتقول: بيض الحب هو!

كبرت وعاشت كما أرادت: حرة! غير عابئة بمن كان يراها فأكهة ناضجة، وحينما رن الهاتف في تلك الليلة الربيعية من شهر مارس وسعت صوته، نظرت مليا إلى السقف، ضاغطة بقوة على شفرتها السفلى محمّلة في كل ذاك البيض المكسور... كان يدور حولها موشوشا: كلمة، ما، حاولت بكل طاقتها تبينها، لكنها لم تستطع لصراخ وعويل باقي البيض الذي اصطف أمماها في خط أفقي، يشد شيئا ما؟! بينما كان البعض الآخر يدور... يدور... ويدور.

وكان كلما اتصل، تكلم، أقلل الخط إلا هزت برأسها فتتساقط قشور البيض صلبة، دامية، ويختفي الباقي، يراقب، وينتظر تصاعد الأبخرة إلى الرأس ليتكور، يفقس، ويطير سرب حمام".

تريد القاصة من خلال سردها لأحداث هذه القصة أن تصوّر لنا جانبا من الواقع العربي، وهي المعاني التداولية المضمرّة في القصة، فعندما شرعت القاصة في وصف بطلة قصتها قالت (كانت نادية سافو الابنة السابعة لعائلة تمتلك بضع شجرات من اللوز، وعشر دجاجات وديكا ريشه أحمر، وكثيرا من البنات اللاتي كن يؤمن بأن سبيلهن للخلاص من الخبز الأسود المغموس في ساعات الرخاء بزيت الزيتون هو الزواج ما عدا، هي، فلا طالما احتضنت لوحها رافعة عاليا شعار عدم الاحتياج لذلك) وفي ذلك تصوير لواقع أسرة عربية لا تمتلك إلا بضع شجيرات وعشر دجاجات وديكا؛ بمعنى أن القاصة تريد أن تقول إن أدنى شروط الحياة الكريمة غير متوفّرة لدى هذه عائلة سافو كما جاء في القصة؛ إلا أنها أُنجبت سبع بنات، وتلك هي الطامة الكبرى في العقليّة العربية، حيث إنهم لا يهتمون بما يورثونه لأبنائهم ولا يسألون عن كيفية تربيتهم، إلا أنّهم ينجبون الطفل وراء الآخر؛ خاصّة إن لم يولد لهم مولود ذكر، فإن البيت سيمتلي بنات إلى غاية مجيء المولود الذكر؛ الذي يحفظ اسم العائلة بزعيمهم.

كما أشارت القاصة في هذه القصة أيضا إلى الطريقة التي تُربّى عليها البنات عند العرب، وهي من الأقوال المضمرّة في القصة كذلك، حيث إن تربية البنات حسب القاصة عندنا تقتصر على ترسيخ فكرة الزواج لدى البنت، والسعي لأجل إيجاد رجل يوهونها منذ الصّغر بأنّه الفارس الذي سيحقّق لها كل أحلامها، وبإتي بكلّ ما احتياجاتها، وتريد القاصة أن تكسر هذا الوهم من خلال سردها لقصّة نادية؛ التي صوّرتها بأنّها (لا طالما احتضنت لوحها رافعة عاليا شعار عدم الاحتياج لذلك) أي أنّها ترى في ذلك تكديس لأفكار سلبية في ذهن المرأة في العالم العربي، ففي نظر القاصة أنّه بإمكان المرأة بلوغ كلّ ما تؤدّ الوصول إليه دون أيّ مساعدة من أيّ ذكر كان، فأرادت من خلال قصّتها أن تكسر تلك الأفكار المقدّسة لدى العربي، وقد جعلت القاصة في قصّة نادية نموذجا لذلك فقالت (كبرت وعاشت كما أرادت: حرة! غير عابئة بمن كان يراها فأكهة ناضجة) فنادية في نظر القاصة كبرت ونضجت مثلها مثل باقي النساء اللواتي تزوجن، وعاشت حياتها حرة كما أرادت وحصلت على كلّ ما شاءت دون مساعدة أحد.

أما بالنسبة للصّور التي قرنت بها القاصة قصّتها، سواء في صورة القصة العادية أم في صور قصة الفيديو، فقد جاءت جميعها معبّرة عن مضمون هذه القصة، حيث جاءت صورة المرأة في القصة العادية غير واضحة الملامح إلا شعرها الطويل الذي ينسدل على شرفة هذه المرأة، وفي ذلك إشارة من القاصة إلى التغيّر الذي تريد أن تبثّه في عقليّة المرأة العربية، وهو أن تكسر ذلك الاعتقاد الذي يجعلها تؤمن بضرورة تواجدها مع ذكر، فهذا التغيّر أرادت من خلاله القاصة

أن ترسم فيه امرأة غير واضحة الملامح، امرأة غريبة لا يعرفها أحد من خلال كسرهما لمسلمات الحياة الشائعة التي اصطنعها الناس، كما أن الصور التي وضعها القاص في قصة الفيديو كذلك تترجم كثيرا من معاني هذه القصة، حيث وضعت صورة لامرأة ترفرف ووراءها حمام يرفرف، كما وضعت صورة لامرأة تلعب الرياح بشعرها مع نظرة ثاقبة منها؛ توحى بوجود شيء تريد تغييره ولا بد أن يتغير، فكانت المعاني التداولية لهذه القصة كذلك موافقة للمعاني التي وضعها القاص في صورها المرافقة لقصصها.

وفي ختام هذا المقال نخلص إلى جملة من النتائج المرتبطة بتوظيف الصورة في قصص لبينة خمار الرقمية وهي:

- يمكن القول إن اغتنام لبينة خمار لفرصة إبداعها في الأدب الرقمي جعلها تحاول بكل السبل أن تجعل من أديها أدبا رقميا تفاعليا بكل المقاييس، حيث إن توظيف الصورة في قصصها والاعتناء بهذا الجانب المهم كثيرا في عملية الرقمنة للأدب؛ استطاعت من خلاله القاصة أن ترقى بقصصها وأديها إلى مصاف التفاعلية.
 - وضعت القاصة كذلك بين أيدي القارئ نصوصها ليتفاعل معها، بل، وزيادة على ذلك، حاولت مساعدته من خلال تعدد الوسائط الرقمية التي تساعد على الوصول إلى أديها كما رأينا في قصة (هي والحمام) التي جعلت منها قصة مكتوبة وقصة فيديو تتوفر لدى قارئها بكل سهولة ويسر.
 - إن توظيف الصورة مرافقة لقصصها تعد خطوة جريئة منها لمنح القارئ كذلك فرصة الوصول إلى المعاني القارة في نصوصها؛ لأنها تختار صورها بعناية تجعل تلك الصورة أصدق ترجان لنصوصها، فتضع قارئها بين نصين، نص مكتوب ونص مرئي، وللقارئ الحرية في القراءة والتأويل كيفما يشاء.
- قائمة الإحالات:

1 - ابن منظور، محمد بن مكرم جلال الدين المصري، لسان العرب، دط. بيروت: دت، دت، مج4، ص ص473-477.

2 - فائزة بخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، ط1. بيروت: 2012م، دار النهضة العربية، ص118.

نقلا عن:

Vie et mot de l'image, Regis Debray, 1996, Edition Gallimard, P59.

3- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط1. الجزائر: 2010م، منشورات الاختلاف، ص ص120-121.

4- يُنظر: المرجع نفسه.

5- جاك أمون، الصورة، تر: ريتا الخوري، مراجعة: جزييف شريم، ط1. بيروت: 2013م، المنظمة العربية للترجمة، ص216.

6- المرجع نفسه، ص215.

7- عمر زرفاوي بن عبد الحميد، "العصر الرقمي وثورة الوسيط الإلكتروني، قراءة في تحولات أطراف المنظومة الإبداعية"، مجلة الخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ع1. جامعة بسكرة، ص ص118-119.

8- المرجع نفسه، ص119.

نقلا عن: حصار الثقافة بين القنوات الفضائية والدعوة الأصولية، مصطفى حجازي، ط1. المغرب: دت، المركز الثقافي العربي، ص31.

9- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط1. المغرب: 2006م، المركز الثقافي العربي، ص ص90-91.

10- أحمد بشار، "قارئ المستقبل، مستقبل الثورة الرقمية: العرب والتحديات القادمة"، كتاب العربي، ع55. الكويت: دت، وزارة الإعلام، ص80.

11- محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دط. 2002م، دار المعرفة الجامعية، ص09.

نقلا عن:

Pragmatics combaidge, Levinso . S.C (1983): Université Presse, P1

12- دومينيك موقانو، المصطلحات المفتاح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحيان، ط1. 2005م، منشورات الاختلاف، ص93.

13- بهاء الدين محمد يزيد، تبسيط التداولية، من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي، ط1. القاهرة: 2010م، الناشر شمس للنشر والتوزيع، ص18.

14- مسعود صحرأوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، ص17.

15- المرجع نفسه، ص17.

16- فائزة بخلف، المرجع نفسه، ص119.

- 17- يُنظر: حسين علي حسين، "تداولية العلامة في بنائية الصورة السينمائية: قائمة شالندر أنموذجا، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية"، ع30، جويلية 2018م، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ج2، ص ص419-420.
 - 18 - يُنظر: فائزة بخلف، المرجع نفسه.
 - 19- لبينة خمار: هي الدكتورة لبينة خمار، رائدة الأدب الرقمي في المغرب والعالم العربي، من خلال سلسلة مشروعاتها الرقمي بإصدارها الثاني المعنون بـ "النص المترابط: فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي" الصادر عن دار رؤية سنة 2018م، في 333 صفحة أما إصدارها الأول فكان سنة 2014 عن دار النشر نفسها بعنوان: "شعرية النص التفاعلي: آليات السرد وسحر القراءة" والكتاب الثالث من هذا المشروع هو تحت الطبع، وتعتبر لبينة خمار أول كاتبة عربية ألقت وأخرجت سرودا رقمية كنوع جديد من أنواع الأدب الرقمي، أطلقت عليها كجنس أدبي اسم (قصة الفيديو) وهي كالآتي: "غرف ومرايا" و"حذاء الحب" و"هي والحمام". يُنظر: فاطمة كدو، "تجربة لبينة خمار في النصوص السردية: فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي"، 7 أبريل 2018، موقع القدس العربي www.alquds.co.uk
 - 20- فاطمة كدو، الموقع نفسه.
 - 21- لبينة خمار، غرف ومرايا، قصص مترابطة، 2017.
 - 22- المرجع نفسه.
 - 23- المرجع نفسه.
 - 24- يُنظر: لبينة خمار، قصة الفيديو: هي والحمام، الموقع: www.youtube.com
 - 25- يُنظر: الموقع نفسه.
 - 26- لبينة خمار، غرف ومرايا، قصص مترابطة.
 - 27- المرجع نفسه.
- قائمة المراجع:**
1. أحمد بشارة، "قارئ المستقبل، مستقبل الثورة الرقمية: العرب والتحديات القادمة"، كتاب العربي، ع55، الكويت: دت، وزارة الإعلام.
 2. بهاء الدين محمد يزيد، تبسيط التداولية، من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي، ط1. القاهرة: 2010م، الناشر شمس للنشر والتوزيع.
 3. جاك أمون، الصورة، تر: ريتا الخوري، مراجعة: جزييف شريم، ط1. بيروت: 2013م، المنظمة العربية للترجمة.
 4. حسين علي حسين، "تداولية العلامة في بنائية الصورة السينمائية: قائمة شالندر أنموذجا، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية"، ع30، جويلية 2018م، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ج2.
 5. دومينيك مونتانو، المصطلحات المفتاح لتحليل الخطاب، تر: محمد بختيار، ط1. 2005م، منشورات الاختلاف.
 6. عمر زرفاوي بن عبد الحميد، "العصر الرقمي وثورة الوسيط الإلكتروني، قراءة في تحولات أطراف المنظومة الإبداعية"، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ع1. جامعة بسكرة.
 7. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط1. المغرب: 2006م، المركز الثقافي العربي.
 8. فائزة بخلف، سميات الخطاب والصورة، ط1. بيروت: 2012م، دار النهضة العربية.
 9. فيصل الأحمر، معجم السميات، ط1. الجزائر: 2010م، منشورات الاختلاف.
 10. لبينة خمار: www.alquds.co.uk
 11. لبينة خمار، قصة الفيديو: هي والحمام، الموقع: www.youtube.com
 12. محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دط. 2002م، دار المعرفة الجامعية.
 13. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي.
 14. ابن منظور، محمد بن مكرم جمال الدين المصري، لسان العرب، دط. بيروت: دت.