



المجلد: 07 / العدد: 01 / جوان (2023)، ص. 583/568

شرعنة العنف في رواية محمد سناجلة (ظلال العاشق. التاريخ السري لكأموش) قراءة سيميوتقافية
Legitimizing Violence in Muhammad Sanajla's Novel (Shadows of the Lover. The Secret History of Kammoush) A Semiotic-Cultural Reading

د. وصفي ياسين عباس

wasfi.eltall@yahoo.com

(جمهورية مصر العربية)

تاريخ النشر: 2023/06/02

تاريخ القبول: 2023/05/21

تاريخ الاستلام: 2022/7/18

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن العنف الملتحف بعباءة الدين ودرجاته وظروفه المختلفة، ودائرية المسار القرائي. وتتمثل أهميته في قراءة رواية (ظلال العاشق التاريخ السري لكأموش) للكاتب الأردني (محمد سناجلة) وفقاً للمقاربة السيميوتقافية. وينتهي البحث إلى أن إحالات الرواية وتناصاتها، وضعت الكاتب في مقام الباحث الموسوعي. والإغراق في الأحداث التاريخية يدفع عملية التلقي في (عتيق الرب) نحو (البداية والنهاية) للحافظ ابن كثير، بينما الحوار في (كأموش في حزنه ووحدته) يرفعنا مباشرة إلى مواقف النفري وطواسين الحلاج.
الكلمات المفتاحية: أحداث تاريخية، عباءة الدين، لعبة سياسية، مقارنة سيميوتقافية

Abstract:

This research aims to reveal the violence cloaked in the mantle of religion and its different degrees and circumstances and circular path of reading. And Its importance lies in reading the novel (Shadows of the Lover. The Secret History of Kamush) by the Jordanian writer (Muhammad Sanajleh) according to the semi-cultural approach. The research concludes that the novel's references and intertextualities have placed the writer in the position of an encyclopedic researcher. The immersion in historical events pushes the process of receiving in "Atiq Al-Rabb" towards "the Beginning and the End" by Al-Hafiz Ibn Kathir. While the dialogue in "Kamouche in His Sorrow and Loneliness" brings us directly to The Positions of Al-Naffari and Tawasin Al-Hallaj.

Keywords: Historical events, the cloak of religion, a political game, a semi-cultural approach

المقدمة:

إذا كنا نجعل التاريخ التقريبي لظهور الإنسان على وجه الأرض، فإننا نجزم بأن العنف لم يكن سلوكاً غريزياً للإنسان ولا من طبيعته، ولم يكن محرّكاً ولا مفسّراً للتاريخ، ولا أساساً للاستبداد، ولا غايةً في حدّ ذاته، ولا سبباً في وقوع أول جريمة قتل بتاريخ الإنسانية بين الأخوين قابيل وهابيل، بل كان نتيجةً للحسد الذي أخرج والديهما من الجنة. وكما أنّ السلطة لا تحتاج إلى مبرر وجودها قدر احتياجها إلى شرعيتها حبذا لو كانت دينيةً، فإنها تستطيع أن تبرّر وجود العنف إذا توافقت معه، كما يمكنها أن تتخلّص منه إذا ناهض طريقته وقاوم وسائلها. لذلك، اتخذ العنف صوراً كثيرةً كاللفظي والمادي، السياسي والديني، الرسمي وغير الرسمي، المنظم وغير المنظم، فهو أشدّ ضراوةً في ظل المرجعية الدينية، وأكثر بروزاً واستمراريةً في ظل المرجعية الطبقية.

في ضوء ذلك، طرح الكاتب الأردني (محمد سناجلة) روايته التفاعلية (ظلال العاشق التاريخ السري لكثوش)، مقررًا فيها أنّ سفك الدماء الذي وقع وسبق على الأرض كان لعبةً سياسيةً وصراعاً على السلطة وحدها، لكنّه صراعٌ التحف على طول الخط بعباءة الدين، لذلك استأنس (سناجلة) في روايته بنصوص وأحداث دينية تنتمي لأغلب الديانات الموجودة على وجه الأرض سواء كانت إلهيةً أو بشريةً، معتبراً عن رفضه لعنف وإباحة الدماء باسم الدين، وداعياً إلى إعادة طرح أسبابه الدينية والتاريخية، متوسّلاً في ذلك بمستجدات التعبير التقني.

1. أهداف البحث: يهدف البحث إلى الكشف عن صور العنف ودرجاته ودوافعه وظروفه المختلفة باختلاف الأنظمة والسلطات الممارسة له، ودائرية المسار القرائي للرواية، ومؤشرات الباحث الموسوعي.

2. أهمية البحث: تتمثل أهميته في تناول هذه الرواية بالتحليل وفقاً لأدوات نقدية: بنائية، سيميائية، نسقية؛ ووفقاً على مزج المتخيل بالتاريخي وإدانة العنف، حيث لم يسبق تناولها بهذه الكيفية من قبل.

3. الدراسات السابقة: في تناولها لهذه الرواية، رأت (زهور كرام 2016)، أنّ في صدورنا فرصة لإعادة النقاش حول هذا الأدب الرمزي من داخل نظرية الأدب وليس من خارجها، بعيداً عن تحليل الخطاب الذي يتبنّى الوسيط الرقمي بتصنيفات متعددة لبناء الحكاية، التي تطرح أسئلة عن وضعية القراءة⁽¹⁾. أمّا (سمر الديوب 2016) فقد نظرت للرواية بوصفها نصّاً مضاداً، وظّف التكنولوجيا وطوّعها لخدمة النص الأدبي، وافتتح على السرد والشعر ومقاطع الفيديو والموسيقى والمشاهد المتحركة. وتقوم الروابط التشعبية بتوسيع النص وتفرّيعه؛ فثمة تعالق نصّي مع الخطب والأشعار العربية القديمة، وثمة روابط مشجّرة تؤدي وظيفة الهوامش، وروابط تصويرية مشهدية، وروابط ناقلة لنصوص حركية، وروابط تعمل على تجاوز النصوص. وهناك مركز يشدّ هذه الروابط جميعاً، ويُخرج من المتاهة التي يمكن أن تقع فيها أثناء عملية الإبحار⁽²⁾.

التفتت (لبية خمار 2016) في تحليلها؛ إلى التجاور التفكيكي ودمج النصوص بطريقة توحى بعدم منطقيتها انعكاساً لحقيقة الواقع. وأشارت لآليات كتابة هذه الرواية؛ كاعتماد (مبدأ الوصل ثم الفصل)؛ تلك التقنية التي مكّنت المبدع من اقتطاع لحظات تاريخية قديمة ومعاصرة، ولحظات إشراقية صوفية، ولقطات فيلم أيروتيكية، ومن ثمّ وصلها بالنص الوصي. كل هذا مكن الكاتب من تطوير عمل الروابط، وتطوير عملية البناء والعرض عن طريق العرض المشهدي المتاهي، والعرض المشهدي الانتقائي⁽³⁾. لقد رأت (فاطمة كدو 2016) في دراستها للبنية التفاعلية غير العميقة، أنّ الرواية تعتمد على فنون الإنيمشنز والجرافيكس والصورة والحركة والصوت والموسيقى والأغاني والإخراج السينمائي والبرمجة الإلكترونية وتقنية النص المترابط، ما حقق تزاوجاً مدهشاً وفريداً بين الرواية والأدب والتقنية

ومختلف الفنون الإنسانية. وتشير الهوامش المحملة بالرصيد المعرفي إلى المكتبة العامرة بالمعارف والعلوم المختلفة.⁽⁴⁾ أخيراً، رأت (مهي جرجور 2016) أنّ هذه الرواية ظاهرةً تناصيةً تفاعليةً تستدعي قراءتها النقدية استخدام أدوات قرائية عديدة تفتح على مسارات تخصصية مختلفة، تمزج التاريخي بالمعاصر، الأسطوري بالتقني والرقمي، الجدّ باللعب لمحاولة فهم تعقيدات الغريزي والإلهي، الإنساني والوحشي، الواقعي والافتراضي، الحقيقي والمتخيّل، بواسطة بنية سردية تفاعلية.⁽⁵⁾

4. إشكالية البحث: تسعى هذه الدراسة لإثبات دائرية القراءة في هذه الرواية؟ وكيف أكنزت بوابتها بالدلالات والإشارات؟ ولماذا مزج (سناجلة) بين الصورة المعاصرة والسرد التاريخي؟ وما الذي ترتّب على مراجعة الحواشي والإحالات التاريخية؟ وما أهم المخالفات السردية للوقائع التاريخية؟

5. منهج البحث: سعت الدراسة في تقريبها لهذه الرواية على (المقاربة السيميوتقافية) التي اقترحها (وصفي ياسين عباس) في دراسته النظرية المنشورة بمجلة (فصول) تحت عنوان (السيميوتقافة الرقمية: نحو منهج نقدي للأدب التفاعلي الرقمي) المجلد 2/26 العدد 102، خريف وشتاء 2018م. ثم تبعها بدراسات تطبيقية شعراً وسرداً، آخرها دراسته المنشورة بمجلة (جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها) تحت عنوان (البعد الروائي في القصص المترابطة. قراءة سيميوتقافية في "عُرف ومرايا") العدد 30، ديسمبر 2022م.

يرى (وصفي ياسين عباس) أنّ (المقاربة السيميوتقافية)، منهجٌ إجرائيٌّ يجمع بين ثلاث آليات (بنوية سيميائية ثقافية) مستقلة في عملها متكاملة في أدائها. الأولى: (البنية الرقمية للنص)⁽⁶⁾، تقوم بتفتيت بنية النص، والوقوف على مكوناته المختلفة، وآليات اشتغاله، ومساراته القرائية المحتملة، ولها خمسة مقاييس أداء: (وصف المكونات العامة، التجنيس، المسارات القرائية، الروابط التشعبية، النصوص الموازية). الثانية: (سيميائية النص)⁽⁷⁾، تهتم بالقراءة النقدية في بُعديها؛ الأدبي والتقني في آن، وتفكّ شيفرة العلامة التي يختزنها الحرف والرابط والعقدة والحركة والصوت والصورة، ولها أربعة مقاييس أداء: (الحرف، الصورة، الصوت، التوليف التقني). الثالثة: (نسقية النص)، التي تنظر إلى النص باعتباره حادثاً ثقافياً وليس نصاً أدبياً فحسب، ومن ثمّ تبدأ من النص لربطه بأساقفه الثقافية.

6. مادة البحث: رواية (ظلال العاشق التاريخ السري لكُمُوش) للكاتب (محمد سناجلة)؛ وهو طيبٌ وكاتبٌ أردنيٌّ. وُلد في قرية (دير السعنة) شمال الأردن عام 1968م. درس الطب في جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية وتخصّص في مجال صحة البيئة. أحد رواد الأدب التفاعلي العربي، من أعماله الرقمية: (ظلال الواحد 2001م، كتاب رواية الواقعية الرقمية 2004م، شات 2005م، صقيع 2006م، ظلال العاشق التاريخ السري لكُمُوش 2016م، تُحفة النظارة في عجائب الإمارة 2016م).

تتكون الرواية من أربعة فصول: (عتيق الرب، كُمُوش في زمن العماء، كُمُوش في زمن الشجر، كُمُوش في حزنه ووحدته). تناقش الرواية تاريخ الإنسان الدموي على الأرض، وتتحرك في مسار زمني طويل يمتد من 750 ق م إلى يومنا هذا، ومن ثمّ تحكي عن حرب اشتعلت قديماً في الأردن بين دولة العبرانيين بقيادة الملك (أخاب بن عمري) وبين دولة الموابيين بقيادة الملك (ميشع بن كموشيت)، وحصار الملك العبراني (أخاب) للموابيين في عاصمتهم حتى أكلوا الجثث، ولم ينقدهم سوى الإله (كُمُوش) الذي تدخّل لصالحهم وقهر العبرانيين.

7. محتوى البحث: جمعت المقدمة بين أهمية الدراسة وهدفها والدراسات السابقة عليها ومشكلتها ومنهج الدراسة ومادتها ومحتواها. ناقش المحتوى في أولاً (البنية الرقمية للنص) المرور الإجباري، وفق التجنيس، والمسار الدائري

عملية الإبحار، والحواشي التناسية. أمّا في ثانياً (سيميائية النص) فقد وقف على أكتناز البوابة، وخطوط التماس، وتأثُّو البقاء، ونهية الدماء. بينما لاحقني ثالثاً (نسقية النص) الإحالات المتناكبة، وشرعنة العنف، وأردنة السرد. وأخيراً، وقف في الخاتمة على أهم النتائج.

أولاً: البنية الرقمية للنص

1. المرور الإجباري

سعيًا وراء التجديد والريادة، بنى (محمد سناجلة) روايته التفاعلية (ظلال العاشق. التاريخ السري لكفوش) على أربعة أسس؛ هي: المدخل والمقدمة والنص وقائمة التفاعل.

بعد الدخول من الرابط: <http://dubai.sanajleh-shades.com/> لابد من المرور إجباريًا عبر المدخل الذي لا يمكن تجاوزه أو اختصاره بأي حال، والذي يتكوّن من مشاهدٍ وعباراتٍ تظهر ثم تختفي تبعًا دون أن تسمح للمتلقّي بأيّ تدخّل. وإذا فاتته واحدٌ منها أُضطرّ إلى إعادة فتح العمل من جديد. خمسة مشاهد افتراضية متتابعة ينشغلُ بها هذا المدخل، حيث الخيول والفرسان المسلحة وهي تزحف في البراري يُلْقها الغبازُ الكثيفُ وصوتُ الطّرقات القوية تصحبها ترجيعَةٌ آدميةٌ للشجن والأنين مع عبارة (مؤسسة محمد سناجلة للتصميم والنشر الإلكتروني تقدم)، ثم مشهد لمقدمة الجيش وهي ترفع رايات الحرب وفوقها الغبازُ وخلفها بمكان مرتفع صورةٌ لمسجد يشقُّ العنان بمآذنه العالية وإظلام قليل مع ظهور العنوان الرئيس (ظلال العاشق) باللون الأحمر وهو يقطرُ، وتحتة العنوان الفرعي (التاريخ السري لكفوش) باللون الأزرق، ثم مقطع لمقاتلين يعتلون أحصنتهم بالسيوف والرماح منطلقين نحو الهدف ويطلقون السهامَ التي تعود للوراء فتُخَلِّفُ القتلى، وبعد مشهد اقتحام إحدى القلاع تأتي عبارة (رواية واقعية رقمية)، وأخيرًا منظر لجوّ غائمٍ تغمره حمرةُ الغروب وبه طيورٌ كثيرةٌ سوداءٌ تفرُّ نحو السماء وقاتلي على الأرض من البشر والقبيلة ورواية سوداء خفّافة وقلعة في الخلف وعبارة (تأليف وإخراج محمد سناجلة جميع الحقوق محفوظة للمؤلف إصدار

2016م). (يُنظر الملحق 1)

توقّرت بالمقدمة خاصيةُ الإغلاق بأعلى يمين الصفحة، وموسيقى ارتفعت فيها أصواتُ الوترية والأدوات النحاسية، وقد اشتملت على خريطة ملوّنة لأشهر الممالك القديمة ببلاد الشام، ثم تمهيد أشار إلى تاريخ الحروب الإنسانية الموعول في القدم منذ عام 750 قبل الميلاد. تكوّنت واجهةُ النص الرئيسية من خلفية وصفحة ثابتتين، حيث انشغلت الخلفية بصورة افتراضية لهجوم فرسان الحرب يغلب عليها اللونُ الأسودُ الذي تتقاطعُ فوقه المرتبعتُ الصفراء. أمّا الصفحة، فإنها صفراءٌ إلى بُنية تبدو قديمةً قريبةً الشبه بورقة البرّدي، مثبتتٌ عليها إطارٌ يتحركُ داخله النص اللغوي للرواية، وفي يمينه شريطٌ تحريك النص من خلال سحب المسطرة بالمؤشر، أو عن طريق سهميّ التحريك بأعلى الشريط وأسفله، أو عن طريق وضع المؤشر بمنصف النص وتحريك عجلة (الموس) صعودًا وهبوطًا، أو عن طريق سهم الرجوع للخلف بأعلى يسار الصفحة.

تبدأ عمليةُ الإبحار الفعلي للرواية بالفصل الأول (عتيق الرب) وصولًا إلى فصل (كفوش في حزنه ووحدته) مرورًا بالفصلين الثاني والثالث (كفوش في زمن الشجر، كفوش في زمن العماء). وتعرض عمليةُ الإبحار للفصل الأول ثمانية وثلاثون رابطًا مرقّمًا، وعشرة روابط لغوية، وبالفصل الثاني أربعة روابط لغوية، وبالثالث خمسة روابط لغوية أيضًا، وبالأخير رابط لغوي واحد. انحصرت الروابطُ التسعة المؤديّة إلى فيديوهات في الفصل الأول؛ والتي تفتّح بمجرد

الضغط على روابطها، وتتميز بتوفير خواص تحكّم فيها أثناء العرض؛ كخاصية الإغلاق بأعلى الفيديو وخواص التقديم والتأخير والإيقاف بأسفله.

اشتملت قائمة التفاعل يمين الواجهة الإشهارية على ثلاثة عشر رابطًا: الأول (الصفحة الرئيسية)، والثاني (قراءة أخرى مختلفة)، والثالث (كلمة المؤلف)، والرابع (مقدمة)، والخامس (اكتب تعليقًا) والسادس (اكتب نهاية أخرى)، والسابع (اكتب روايتك/ لعبتك)، والثامن (روايات أخرى للمؤلف)، والتاسع (سيرة ذاتية)، والعاشر (راسل فاطيما)، والحادي عشر (راسل الإله كُموش)، والثاني عشر (تواصل مع المؤلف)، والأخير (الرواية في وسائل الإعلام). وترى (مهي جرجور) أنّ هذه القائمة رغم تنوعها "إلا أنّ التفاعل الحقيقي بقي على مستوى الكتابات النقدية، ولم يتعداه إلا قليلاً لغير المتخصصين"⁽⁸⁾، رغم أنّ مهارة الإبحار بين المسارات القرائية المحتملة وبين مكونات العمل وإعادة تشكيله هي أعلى أشكال التفاعل، على الأقل حاليًا.

2. فتح التجنيس

أعلن (سناجلة) في المشهد الرابع من المدخل عن جنسية عمله الروائي (ظلال العاشق)، حيث وردت في نهاية هذا المشهد الذي صوّر اقتحام إحدى القلاع بالفيلة وقذائف المنجنيق والضحايا المتساقطة عبارة (رواية واقعية رقمية)، وبذلك ابتعدت هذه الرواية عن أزمة التجنيس باعتبارها نصًا روائيًا مزج فيه بين التاريخ والدين والأسطورة بتقنية الرابط. صحيح أنها رواية التداخل الأجناسي إلى حد كبير، لكنّ هذا التداخل غير مُربك على الإطلاق لهيمنة العناصر السردية عليه، لذلك فإننا ننسب تمامًا للفخ الذي نصبه (سناجلة) للمتلقّي رغبة في إدخاله لعبة البحث عن مواضع هذه الرواية في سياقها الأجناسي عندما قال عنها: "أنا أعطيتها اسم (رواية) مجازًا لكّتي أول من يشكُّ بهذه الصفة، وأول من يتمرّد عليها، هل هي رواية أم جنس أدبي جديد يتشكّل تمامًا ولا أعرف له اسمًا بعد. أتركّ الإجابة لكم وللتاريخ." (الرواية).

بناء على ذلك، فإننا لا نتفق مع الرأى القائل بصعوبة تجنيس نص (ظلال العاشق) من منطلق أنّ طبيعته "جعلته رغم اندراجه المبدئي ضمن رواية الواقعية الرقمية يتعتت على كل محاولة تحاول تجنيسه وإدراجه ضمن هذا التصنيف أو ذاك؛ فتارة تتبدى كالروايات التاريخية، وروايات الحرب، والمغامرة، وتارة كالروايات الصوفية، والدينية التي تذكّرنا بروايات القرون الوسطى، وتارة كروايات الحرب، والحب، والمغامرة لنكتشف في النهاية أنها تندرج ضمن ألعاب الفيديو"⁽⁹⁾.

هذه الرواية توّسّلت بالتقنيات السردية وعلى رأسها: الفلاش باك أو الرجوع إلى الخلف، حيث يمكن إعادة ترتيب فصول الرواية عكسيًا من الرابع حتى الأول؛ كالتالي؛ (كُموش في حزنه ووحدته، كُموش في زمن العماء، كُموش في زمن الشجر، عتيق الرب). الأساطير، خاصة أسطورة التنين "لوتان" أو "لوياتان" الذي كان يحضر برؤوسه السبعة. الراوي العليم، وتجاوز السرد والوصف من خلال وصف الوقائع والأحداث. الإسقاط، عن طريق عرض الآراء السياسية والفلسفية والدينية للمؤلف داخل النص.

3. دائرة الظلال

لكشف هندسة رواية (ظلال العاشق) الداخلية، ولمّ نسيجها في مخطط واحد، وعدم ضياع الخطوات المقطوعة في عملية الإبحار، قمنا ببناء خارطة معرفية للمسارات القرائية المحتملة داخلها. (يُنظر الملحق 2) بعد تأمل هذا المخطط يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

انفتحت هذه الرواية على أشكال تعبيرية مختلفة وصل فيها عددُ الروابط إلى ستين رابطًا، احتل فيها الفصل الأول وحده خمسين رابطًا، بينما تفرد الفصل الأخير برابط لغوي واحد، وانقسمت هذه الروابط بين الأرقام التي بلغت ثمانية وثلاثين رقمًا، وبين الألفاظ والجمل العربية التي شغلت عشرين رابطًا، والألفاظ الإنجليزية التي ظهرت في رابطتين.

أدت العُقد الثلاث الأولى إلى بعضها البعض بطريقة تراتبية؛ حيث وقع التواصلُ دخولًا وخروجًا بين الأولى والثانية وبين الثانية والثالثة، ولم يتحقق هذا الترتيب بين العُقتين الثالثة والرابعة حيث لم يتوفر بينهما سوى رابط واحدٍ للخروج، وهو ما تكرر مرة أخرى بين العُقتين الرابعة والأولى. ومن ثم، عادت العُقد الثلاث (كَمُوشٍ في زمن الشجر، كَمُوشٍ في زمن العماء، كَمُوشٍ في حزنه ووحدته) إلى العُقد الأولى (عتيق الرب)، وفي ذلك دليلٌ على محورية هذا الفصل ولا مركزية الفصول الأخرى، وفيه أيضًا لا خطية الرواية ودائريتها حيث يمكن تواصل القراءة فيها دون توقُّف.

خرج من عُقد (عتيق الرب) رابطٌ واحدٌ وعاد إليها ثلاثه روابط، وهو عكس ما حدث في عُقد (كَمُوشٍ في زمن العماء) التي دخلها رابطٌ واحدٌ وخرج منها ثلاثه روابط، وفي ذلك تعبيرٌ عن التحوّل والتناقض الذي وقع لكَمُوشٍ، عندما تحوّل في قصة (الزمن العماء) من إله إلى إنسان، ومن إله إلى إله الآلهة الدموي في قصة (عتيق الرب)، وهذا التناقض خلّف في نفسه، حالة من الحيرة بين السلام والحرب، بين الأمن الداخلي والخوف المقيم.

في نفس الوقت، دخل عُقد (كَمُوشٍ في زمن الشجر) رابطان وخرج منها مثلهما، في إشارة إلى تحقيق التوازن الداخلي لدى كَمُوشٍ، خاصة بعد أن قتل النمر والتنين وتحوّل من إنسان إلى إله، وهي ضعف عُقد (كَمُوشٍ في حزنه ووحدته) التي دخلها رابطٌ واحدٌ وخرج منها مثله، في إشارة إلى أن حالة التوحد بين الواحد والموجود لم تجعل منه إلهًا، بل صار ظلًا للإله.

4. الحواشي التنصّية

من النصوص الموازية الداعمة التي استعان بها (سناجلة) في (ظلال العاشق): العتبات، الإحالات، التناصّات التاريخية والدينية والفلسفية. سوف نلقي الضوء على هذه العناصر تبعًا حسب أولوية ورودها في البحث. لكن ما تجدر الإشارة إليه الآن، هو احتفاء (ظلال العاشق) بالحواشي التي أحالت إلى تناصّات مختلفة النوع ومتعددة الوظائف ومسلسلة التاريخ، وانشغالها بخدمة العنف والتأسيس له، حتى إنه يمكن القول بأنّها رواية الحواشي التنصّية إلى حدٍ كبيرٍ. وذلك لأنّ هذه الحواشي أتت "محمّلة برصيد معرفي يمزج بين الشعر والأسطورة والدين والسياسة وأسماء الأعلام والمعارك عبر التاريخ الإنساني والأقوال والمأثورات والحكم التي تدفع بالقارئ إلى الانتقال بين الواقعي والافتراضي ذهابًا وإيابًا إلى درجة الإعياء في ارتياد ما يشبه المكتبة الضخمة المتفرعة إلى أجنحة متخصصة في المعارف والعلوم والإنسانيات والتراث"⁽¹⁰⁾.

أخذ التناصّ الديني في (ظلال العاشق) ثلاثة أشكالٍ: الشواهد الدينية المؤثّقة وغير المؤثّقة، القصص الديني، الخطب والمواعظ. أما الشواهد المؤثّقة، فقد وردت منسوبةً إلى سورها القرآنية ورقم آياتها؛ مثل: (آية 81) في سورة النحل، والآيتان (10، 11) في سورة الدخان، ومثلهما (1، 2) في سورة الحج. أو منسوبة إلى الإنجيل حيث لوقا (آية 3: 6) ومثى (آية 5: 13) و(12: 21). أو منسوبة إلى التوراة حيث سفر إشعياء (الإصحاح 27). بينما

وردت آيات أخرى قرآنية في مواضع أخرى غير موثقة، مثل: قوله (فلا يبق من الظالمين دياراً) وهو معنى آية في سورة نوح (وقال نُوحُ رب لا تذرْ على الأرض من الكافرين دياراً 26)، وقوله (فدنى فتدلى) ثم قوله (فكان قاب قوسين أو أدنى) وهما آيتان من سورة النجم: (ثم دنا فتدلى (8) فكان قاب قوسين أو أدنى (9)). (يُنظر الملحق 3) في القصة الديني، استشهد (سناجلة) في قصة الذبيح إسماعيل، عليه وعلى نبينا الصلاة والسلام، بمعنى الآيات من سورة الصفات: (رب هب لي من الصالحين (100) فبشرناه بغلام حليم (101) فلما بلغ معه السعي قال يا بني إني أرى في المنام أني أذبحك فانظُر ماذا ترى قال يا أبت افعل ما تؤمّر ستجدني إن شاء الله من الصابرين (102) فلما أسلما وثّله للجبين (103) وناديه أن يا إبراهيم (104) قد صدقت الرؤيا إنا كذلك نجزي المحسنين (105) إن هذا لهو البلاء المبين (106) وفديناه بذبح عظيم (107)).

أما الخطب والمواعظ التي استعان بها (سناجلة): فالأولى؛ كانت (موعظة بوذا)، والأخرى كانت خطبة البابا (أوربان الثاني) في مجمع كليرمونت الديني عام 1095/488م للتحريض على الشرق، حتى لُقّب بمشعل شرارة الحروب الصليبية. والخطبة ألهبت حماس الحاضرين، الذين وصل عددهم إلى (300) ألف، وأصابتهم بحالة قال عنها (جوستاف لوبون) بأنها نوبةٌ حادةٌ من الجنون، وقد حلفوا على تخليص المدينة المقدسة من أيدي المسلمين والعرب إذاً، كان هذا الحشد المتعدد للشواهد الدينية الكثيرة في حاضنة رواية توتيس للعنف وتحفتي به؛ تعبيراً عن تدين العنف وتميره تحت عباءة الدين.

في الفصل الثالث (كُمُوش في الزمن العماء) حيث تحوّل (البطل) من إله إلى إنسان، يترهل السرد كثيراً وتتكرر العبارات بدرجة يمكن معها اختزال الفصل للنصف. لقد افتتح الفصل علمياً على مراحل تحوّل الإنسان الأول بدءاً من عالم السديم وصولاً إلى الخروج من الجنة، حيث بدأ (البطل) في عالم السديم ذرات متناثرة في الكون انبعثت من النور إلى العتمة حيث لا زمان ولا مكان ولا أرض ولا سماء، بعدها تجاذبت ذراته وأصبح موجوداً، تمامًا كالأرض التي تجاذبت جزئياتها المتناثرة في عالم السديم، ثم صار جسداً ممدداً مانعاً هوليئاً ملائكياً بأجنحة، ثم اختفت أجنحته وتبرعم فسيلة تنبت من الأرض، وأخيراً تشكل إنساناً متوحداً مع الله، وأسدلت بينهما الحُجُب ثم هبط إلى الجنة بعد الافتتاحين التاريخي والعلمي في (ظلال العاشق)، يتكشّف لنا افتتاحٌ جديدٌ ذات طبيعة صوفية في الفصل الأخير (كُمُوش في حزنه ووحده) متوسلاً بتقنية الحوار ومقترّباً كثيراً من أحد مواقف التقرّي أو أحد طواسين الحلاج الذي انشغل بالبحث عن الحقيقة، وحاول الوصول إلى حقيقة الحقيقة، ودار كثيراً حول آيتي سورة النجم: (ثم دنا فتدلى (8) فكان قاب قوسين أو أدنى (9)، خاصة في طواسين الفهم والدائرة والنقطة.⁽¹¹⁾ وهما نفس الآيتين اللتين دار حولهما الحوار في فصل (كُمُوش في حزنه ووحده).

ثانياً: سيميائية النص

1. اكتشاف البوابة

أشارت مقدمة (ظلال العاشق) إلى قيام الإسرائيليين عام 750 قبل الميلاد، بقيادة الملك (أخاب بن عمري) وحلفائه الأدميين باجتياح مملكة (مؤاب) وهزيمة جيشهم وإحراق مدنتهم وقراهم، ولجوء الملك (ميشع بن كُمُوشيت) لعاصمة ملكه الحصينة (ذيبان)، وقيام الإسرائيليين والأدميين بضرب حصار شديد وقايس حولها. وهي عتبةٌ كفيلاً بترسيم الحدود الروائية للأحداث والشخصيات، كما أنها نقلت المُبحر إلى زمن موغل في القدم تعبيراً عن وقوع الحرب

والعنف السياسي منذ بدء الخليقة، واختصرت السياق العام الذي يدور حول الزحف والاجتياح والهزيمة والانتصار والحرق والحصار. بعد أن يتخطى المُبحر هذه المقدمة، يتبادر لديه الشعور بأنه أمام فصلٍ أو خبرٍ في أحد مجلدات كتاب (البداية والنهاية) للحافظ ابن كثير خاصة في فصل (عتيق الرب)؛ حيث الأشخاص والأقوال والأحداث المستعادة من التاريخ الإسلامي، والتي تم توظيفها في تسريد أحداث تاريخية. وقعت بدايةً من تاريخ قبل الميلاد وحتى اللحظة الراهنة، كان عنوانها الأساسي تمرير العنف تحت عباءة الدين.

الملاحظ أن (سناجلة) وظف مواقف إيجابية مشرفة، في سياقات أخرى مخزية من التاريخ الإنساني، قديمه وحديثه، لتفكيك تلك السياقات وإعادة فهمها. إلزامية المرور على المدخل خلقت منه أهمية؛ تمثلت في تهيئة المُبحر وإطلاعه على أبرز مكونات العمل طمعاً في استمالاته والتأثير فيه. بينما ظهور العنوان الرئيس (ظلال العاشق) وهو يقطر باللون الأحمر يشير إلى أنّ العشق لا يخفي والتاريخ ليس سراً، والحقيقة غير معلنة، بينما المعلنُ مراعٍ أو غير حقيقي.

كانت بوابه (ظلال العاشق) مكتنزةً بالدلالات والإشارات الواضحة؛ حيث وقفت ضد العنف والدموية؛ لأنّ العشق لا يكون بهذه الوحشية، والدماء أبداً لن تكون قرباناً للحب أو العشق. وضد الانتهازية واستغلال الأحلام ورجال الدين والمواقف، فالدين ليس مطيةً ولن يكون. وضد التزييف؛ فالتاريخ لا يموث لأنه يتكرر أحياناً بصيغ مختلفة وجديدة. وضد الأحادية؛ فهي نض منفتح على كل الخطابات الدينية والتاريخية والأسطورية. وضد العبودية؛ لأنّ العبودية الحقّة تكون لله تعالى وحده وليست للشجرة ولا للمرأة ولا للطاغوت. أما ظهور العنوان الفرعي (التاريخ السري لكُموش) ملوّن بالأزرق، فإنه يشير إلى وسيلة العرض عبر الفضاء الأزرق والوسيط التكنولوجي والتوسل بالشاشة الزرقاء. كما يشير إلى أزمة الإنسان المعاصر الذي يعيش التناقضات عبر كل المستويات الحياتية؛ فكُموش الموجل في القدم أمام الفضاء السبيراني المتجدد كل يوم، وبداية التاريخ أمام نهاية العالم، وإرهاصات ظهور الإنسان على الأرض أمام قيام الساعة. وعبودية الإنسان أمام ألوهيته، وعصمة الدين أمام استحاحة الدماء، واللعب بمصائر العباد أمام العمل الجاد، والإخلاص والنزاهة أمام التدليس والمتاجرة، والحقائق الناصعة أمام الأساطير الخارقة.

2. خطوط التماس

دمج (سناجلة) في روايته بين تسريد التاريخ وتوثيق الفيديو في مواضع كثيرة، تعبيراً عن احتياج القوة والعنف، قديماً وحديثاً، إلى شرعية دينية. في فصل (عتيق الرب)، حيث قتال (يهوه) مع ابن عمه (فوزان الزاغب) ضد العُربان الذين هزمهم، أحرق (يهوه) قائد العُربان الأسير حيناً تقريباً للاله (كُموش) وليجعل منه عبدةً لمن يعتبر. ثم افتتح الرابط على فيديو حقيقي، يظهر فيه شابٌ أعزلٌ يقف محبوساً في قفص حديدي مغلق مرتدياً زيّاً برتقالياً والنار تنوّجه مسرعةً إليه على الأرض عبر أحد عناصر (داعش)⁽¹²⁾، فتبدأ بقدميه ثم تصعد معه فتلتهمه حتى يسقط ميتاً. فما دلالة ذلك؟ ولماذا اختار (سناجلة) هذا الفيديو خصيصاً وأدخله في نسيج روايته؟ (ينظر الملحق 4)

لقد بنّت (داعش) عبر وسائل الإعلام، منذ ظهورها عام 2014م، مئات الصور والفيديوهات التي تستعرض فيها أساليبها الوحشية في الفتن بالضحايا والمدن؛ ومنها: فيديو حرق الطيار الأردني (معاذ الكساسبة) في مدينة (الرقة) السورية عام 2015م.

إن إدخال هذا الفيديو في نسيج الرواية يتماس مع (سناجلة) في ثلاثة أشياء: (الأول) مع إنسانيته؛ حيث إن حرق هذا الطيار عام 2015م جريمة وحشية لا تتقادم مع الزمن إطلاقاً، حتى وإن اختفت (داعش) من الوجود، فالمشهد موجع لأي إنسان في أي مكان وأي زمان. (الثاني) مع رمزيته الأدبية؛ حيث إن صورة الحرق "مؤشر إلى طرق التأويل الديني للقصص، وتفسير للمنى الديني السياسي الذي أُلْهِج في تلك القضية، لأنه ليس رمزاً للإنسان نفسه، بل صدئ لكل ما يحمله من دلالات عُرفية، خاصة لما اقترن بمهمة قائد الحرب"⁽¹³⁾. و(سناجلة) يسجل رفضه استخدام أقصى درجات التنكيل بالأسرى وإباحة الدماء باسم الدين. (الثالث) مع قوميته؛ لأن الطيار الضحية ابن وطنه (الأردن) وكان أحد رجالها الموكلين بالدفاع عنها جواً حتى أسقطت طائرته، وفشلت كل محاولات إقاده.

3. تأوُّ البقاء

وظف (محمد سناجلة) الجنس في روايته مشهدياً ولغويًا، عبر موضعين: (الأول) كان لغويًا ومشهديًا في فصل (عتيق الرب)، وقد وصف فيه لقاءً جنسيًا بين (يهوه بن ميشع) وزوجته (فاطيمة) مشعلة الحرائق في جسده، ثم جاء فيديو (بورنوغرافي) لرجل وامرأة غير واضحتي الملامح. (الآخر) كان لغويًا فقط بفصل (كثوش في زمن الشجر)، وصف فيه حرارة لقاء جنسي آخر بين (البطل) وزوجته المثيرة (فاطيمة). فما الحاجة الفنية للجنس في (ظلال العاشق)؟ وكيف تم توظيفه؟ وما أبرز دلالاته؟

من باب ردّ النص إلى ثقافته، نقول إن (سناجلة) خدش الحياء العربي العام في روايته عندما صرح ببعض الكلمات الكبيرة التي يجب أن تكون سرية، حيث وصف في مرتين (فرج) المرأة بكلمة عامية ليست من كلام العرب وعرض بتضيب الرجل، لكنه نجح في توظيف الجنس دون ابتذال أو إقحام، نظرًا لطبيعة السرد وأهمية الجنس كغريزة من أقوى الغرائز البشرية لتعلقها بقاء النوع الإنساني وبامتداد حياة الإنسان على المعمورة. أما الرواية فإن طبيعتها السردية منحتها فضاءً مفتوحًا للغوص بحرية وعمق في نفسيات الأشخاص مع إمكانية الوقوف على تأثيرات الجنس عليهم بما يعكس وجهة نظر المبدع ورؤيته. لذلك؛ فإن (ظلال العاشق) كشفت عن رؤية (سناجلة) في أنّ الإنسان يجب أن ينظر لجميع غرائزه بما فيها الجنسي بعين الاحترام والمساواة، وأن الشهوة لم تقتصر على الحكم والسلطة وحدها، بل طالت المرأة باعتبارها مثيلاً موازيًا.

كان اللقاء الأول تعبيرًا عن الزواج الجديد الذي أتى مكافأة من ملك (رمانا) حين زوّج ابنته (فاطيمة) لابن عمومته (يهوه) بعد انتصار الأخير على الغربان، وقد صنع الراوي العليم مفارقةً بين حالة السكون وطمأنينة النفس بالأصهار وجمال العروس، وبين حالة الحرب التي خاضها (يهوه) بين الكرّ والفرّ وحرق قائد الغربان. أما اللقاء الآخر، فكان تعبيرًا عن الفرج المشترك بين الزوجين بعد توّصل (البطل) إلى سلاح جديد (الرمح الخشبي) للدفاع به ضد النمر الوثّاب، حيث أجرى (البطل) مقارنةً طريفةً بين الرمح وعضوه الذكري من حيث: الانتصاب الشديد جنسيًا داخل جوف المرأة ودمويًا داخل جوف النمر، ومن حيث الغرس الذي يبعث روحًا جديدةً في رحم المرأة ويزهق روحًا شريرةً في جسد النمر، ومن حيث النتائج التي جلبت الأُنس بالطفل الوليد، وجلبت الأمن بالنمر القليل.

أمران آخران جديران بالملاحظة:

(الأول)؛ اسم المرأة وأنوئتها. فزوجة (البطل) الذي صار ظلّ الإله، وزوجة (يهوه) الذي صار ابن الإله فيما بعد، كانا بنفس الاسم وهو (فاطيمة) ونفس الأنوثة والإغراء. وهي إشارة إلى أنّ المرأة ستظلّ المأوى الأول والجاذب الأكبر

للرجل إنسانيًا ونفسيًا وجنسيًا، وإشارة إلى ثبات المرأة تاريخيًا على طريقتها المخالفة للرجل وعلى جدارة سلاحها الأنتوي المنظم على الإغراء والتأثير.

(الآخر): أن ملامح الرجل والمرأة في الفيديو غير واضحة، وكان بإمكان (سناجلة) الاستعانة بمشهد أكثر قربًا للملامح وتفصيل الفعل، لكنه لم يفعل، في إشارة إلى أن الاقتراب أدبيًا من هذا التأثر يجب أن يكون بمقدار، حتى لا يُتهم العمل بالايروتيكية غير المبررة فنيًا.

4. نهرية الدماء

عندما اقتحم (يهوه) القدس عاصمة (الأدوميين) استباح المدينة وقتل في يوم واحد أكثر من عشرة آلاف قتيل حول هيكلك بيت إلههم (هدد)، وقام جنوده بقر البطون لاستخراج الدنانير الذهبية التي ابتلعها الضحايا وأحرقوا جثثهم، ثم أمر بإحراق المدينة، ورمي كل كتبها في البحر، وإحراق أكثر من سبعة آلاف أسير قربانًا للإله (كُموش). كل هذه الممارسات الدموية التي نفّذها (يهوه) وجنوده بدعوى التقرب من الإله، تؤكد استنباش (سناجلة) لهذا المشهد ونفوره منه، لذلك نجده يحشد سرديًا ثلاثة مشاهد من المجازر التاريخية التي تاجرت باسم الدين. توصل الأول والثاني بالإحالة الرقمية؛ مرة إلى مذابح الصليبيين ضد المسلمين والعرب عند إسقاط مدينة القدس واحتلالها عام 1099م، وأخرى إلى مجازر المغول ضد المسلمين عند إسقاط الخلافة العباسية وإغراق مكتبة بغداد عام 1258م.

أما المشهد الثالث، فقد توصل بالفيديو الذي تستعرض فيه الكاميرا من مكان قريب تفاصيل مجزرة، من مجازر الحرب في سوريا 2015م، تضم قرابة ثلاثين جثة مبعثرة لقتلى عسكريين ومدنيين مسلحين في أرض قاحلة، مع موسيقى تغلب عليها دقائق النواقيس وترديدة الشجن. إن هذه المجازر التاريخية الأربع، نهر من دماء الضحايا، يمتد منذ فجر التاريخ وصولاً إلى حرب سوريا التي لم تضع أوزارها، وراح ضحيتها حتى اليوم قرابة مليون ضحية، والعدد في تزايد، مرورًا بالغزو الصليبي ثم الغزو المغولي.

لقد توجع (سناجلة) في طرائق عرضه لدموية الحروب الدينية بين المسرود والهامش والفيديو كتنقيات فرضتها الكتابة الرقمية. لكنه جعل المجازر التاريخية التي تاجرت بالدين تتوصل بالفيديو الحقيقي لأن الصورة الواحدة أبلغ من ألف كلمة.

بينما توصلت المعارك الدينية الحقيقية بالفيديو الافتراضي، وهو ما حدث في تسريد التاريخ الإسلامي لفتوحات عصر النبوة وعصر الخلفاء الراشدين وعصر الدولة الأموية؛ وهي فتوحات رفعت جميعها راية الإسلام أولاً وقدمت الدعوة إلى دخول الدين الجديد أو دفع الجزية لقاء الاحتفاظ بالدين القديم على القتال وإراقة الدماء. كما أن التاريخ الإنساني لم يقدم شهادة واحدة تُدين الفاتحين من المسلمين الأوائل بالتمثيل في الجثث أو قتل الأسرى أو إحراق المدن، كما فعلت نماذج (سناجلة) الدالة: (يهوه) والصليبيون والمغول (داعش).

ثالثًا: نسقية النص

1. إحالات متزاكية

في سعيه إلى تسريد التاريخ لإعادة النظر في بعض وقائعه، خاصة الدموية، توّسل (سناجلة) في (ظلال العاشق) بتقنية الإحالات متعددة الوظائف قاصداً في بعضها تحويل الأقوال عن أصحابها الحقيقيين ونسبتها إلى آخرين، لذلك فإنّ بعض الإحالات السردية تحتاج مراجعةً تاريخيةً.

في **الإحالات السردية**: قامت (فاطمة) بتسمية الأشياء بمسمياتها؛ كالتفاح في قول (البطل): "وكانت ثماراً صفراء يابغة أسمتها فاطمة تفاعلاً. كانت فاطمة مغرمة بأن تعطي لكل شيء اسماً، وكان هذا يجعل الأشياء أكثر تنظيمًا في رأسي"، والرمح في قوله أيضًا: "فشددت قبضة يدي على العود الذي سمّته فاطمة رمحاً". كذلك، نسب (سناجلة) صيحات (ميشع) الثلاث في جنوده أثناء الحرب مع العبرانيين إلى (سعد بن أبي وقاص) في معركة القادسية، ونسب مقولة: "اليوم يوم الغيرة، اليوم إن هزمتهم تستنكح النساء سبيات وينكحن غير خطيبات فقاتلوا عن أحسابكم وامنعوا نسائكم" إلى (شرحبيل بن مسيلم) في معركة اليمامة، ونسب بيت الشعر الشهير إلى (علي بن أبي طالب) بعد قبوله التحكيم: وهل أنا إلا من غزية إن غوث *** غويث وإن ترشد غزيتُه أرشد

بعد **مراجعة المصادر**، ثبت أنّ (سناجلة) نسب هذه الأقوال إلى غير أصحابها: فما قامت به (فاطمة/ حواء) هو حق أصيل لآدم وحده دون غيره لقوله تعالى في سورة البقرة: (وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين (31) قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم (32) قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم فلما أنبأهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض وأعلم ما تبون وما كنتم تكتمون (33)).

وصيحات (ميشع) الثلاث يوازها تاريخيًا صيحات (المثني بن حارثة) في وقعة البويت قرب الكوفة، الذي قال لجنوده: "إني مكبر ثلاث تكبيرات فاستعدوا، فإذا كبرت الرابعة فاهجموا."⁽¹⁴⁾ أما مقالة (يوم الغيرة) فهي لمسيلم بن حبيب الكذاب، فُيبل مقتله في حديقة الموت⁽¹⁵⁾ بينما بيث الشعر فينسب إلى دُرَيْد بن الصُّمّة في مراثيه لأخيه عبدالله. ماذا يقصد (سناجلة) بذلك علمًا بأنّ باقي المقولات التي نسبها لأصحابها صحيحة؟ إنّ تحويل الأقوال عن أصحابها الحقيقيين ونسبتها إلى آخرين، هو نوعٌ من التناكي السردية الذي نقّده (سناجلة)، بقصد أو بدون قصد، مع المتلقّي والناقد الرقميين؛ لاكتشاف حقيقة لعبته باعتبار أنّ الرواية تقدّم الحياة ومصائر الشعوب على أنها لعبة خاسرة في يد يافع، الأمر الذي يدفع بتحريك السرد الواسطي نحو ضرورة التحقّق من المسلّمات التاريخية لتفكيكها وإعادة فهمها، تمامًا كحقتنا في ضرورة التحقّق من صحة إحالات (سناجلة) التي خلقت منه باحثًا وجعلت من روايته بحثًا علميًا.

2. شرعة العنف

لأسباب مختلفة، دمج (سناجلة) في (ظلال العاشق) بين حوادث تاريخية شهيرة؛ متباينة الدلالة متباعدة المدة متفقة الانتماء للتاريخ والفتح الإسلاميين؛ قصة الذبيح، وحرب هوازن، وتقسيم الغنائم، وحصار بني قريظة، وموقعة الجسر. وأبرز ما يميز هذا التناس؛ هو: المخالفة السردية للحادثة التاريخية والإسقاط الزمني المعكوس؛ كإشارة مباشرة إلى إساءة فهم ممارسات الفاتحين الأوائل مع الخصوم، ومع التاريخ الإسلامي ككل، والترويج إلى شرعة العنف بصوره ودرجاته ودوافعه وظروفه. في قصة الذبيح، ذكر (سناجلة) أنّ الملك (ميشع) رأى في المنام أنّ (كثوش) رفعه إلى عليائه ورماه ثلاث مرات صائحًا فيه "عماد الدم"، وأنّ الكاهن فسر هذا برضا الإله (كثوش) عنه وضرورة تقديم قربان عظيم له، وهو ذبيح ابنه البكر (يهوه). وعندما شرع في ذبح ولده افتداه الإله بكيش عظيم. وهو تناص واضح مع قصة الذبيح: الأول؛ سيدنا (إسماعيل) عليه وعلى نبينا الصلاة والسلام؛ عندما "أراد الله سبحانه وتعالى اختبار إبراهيم عليه السلام، فأوحى إليه في المنام بذبح ابنه، وكان إسماعيل يكره ووحيده وقتها. امتثل

إِبْرَاهِيمُ لِرَبِّهِ وَعَرَضَ الْأَمْرَ عَلَى ابْنِهِ الَّذِي بَادَرَ بِالسَّمْعِ وَالطَّاعَةِ. وَعِنْدَمَا هَمَّ إِبْرَاهِيمُ بِذِيحِ ابْنِهِ فِعْلًا، أَرْسَلَ اللَّهُ تَعَالَى إِلَيْهِ بِكَبِشٍ عَظِيمٍ مِنَ الْجَنَّةِ افْتَدَى بِهِ إِسْمَاعِيلَ⁽¹⁶⁾.

وَالْآخِرُ (عَبْدُ اللَّهِ بْنِ عَبْدِ الْمَطْلَبِ) وَالِدُ سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ؛ عِنْدَمَا "جَاءَ لِعَبْدِ الْمَطْلَبِ الْأَمْرُ أَرْبَعُ مَرَّاتٍ وَهُوَ نَائِمٌ فِي حِجْرِ إِسْمَاعِيلِ، يَحْفَرُ بَثْرَ زَمْزَمَ. ثُمَّ بَدَأَ الْحَفْرَ وَمَعَهُ ابْنُهُ الْحَارِثُ، وَلَيْسَ لَهُ وَقْتَهَا وَلَدُّ غَيْرِهِ. وَلَمَّا رَأَى قَلَّةَ أَعْوَانِهِ فِي الْحَفْرِ، نَذَرَ عَبْدَ الْمَطْلَبِ لِئَنْ أَكْمَلَ اللَّهُ لِي عَشْرَةَ ذُكُورٍ يَلْغُونَ فِي حَيَاتِي فَسَوْفَ أَذِيحُ أَحَدَهُمْ عِنْدَ الْكَعْبَةِ. وَلَمَّا تَكَامَلُ أَوْلَادُهُ عَشْرَةً جَمَعَهُمْ ثُمَّ أَخْبَرَهُمْ بِنَذْرِهِ وَدَعَاهُمْ لِلْوَفَاءِ بِهِ، فَاسْتَجَابُوا. ضَرَبَ عَبْدَ الْمَطْلَبِ الْأَقْدَاخَ عِنْدَ هُبُلِ فِي جَوْفِ الْكَعْبَةِ. فَخَرَجَ قَدْخُ عَبْدُ اللَّهِ أَوْلَاهَا، وَكَانَ عَبْدَ الْمَطْلَبِ يَحِبُّهُ، فَأَخَذَ بِيَدِهِ يَقُودُهُ إِلَى الْمَذْبَحِ فَضَرَحَتْ أَخْوَانُهُ الْبِنَاتُ. طَالِبْتَهُ قَرِيشٌ بِسُؤَالِ الْعَرَّافَةِ (سِجَاحِ) الَّتِي أَشَارَتْ عَلَيْهِ بِضَرْبِ الْقَدْحِ وَافْتِدَاءِ عَبْدِ اللَّهِ بِعَشْرَةٍ مِنَ الْإِبِلِ، وَكَانَتْ الدِّيَّةُ يَوْمَها. خَرَجَ الْقَدْحُ عَلَى عَبْدِ اللَّهِ تِسْعَ مَرَّاتٍ حَتَّى كَمَلَتْ الْإِبِلُ مِائَةَ نَاقَةٍ، فَضُرِبَ الْقَدْحُ فَخَرَجَتْ عَلَى الْإِبِلِ. نَحَرَ عَبْدَ الْمَطْلَبِ الْإِبِلَ بَيْنَ الصَّفَا وَالْمَرُوءَةِ، وَخَلَى بَيْنَهَا وَبَيْنَ مِنْ أَتَاهَا"⁽¹⁷⁾.

كَانَ الذَّيْحُ الْأَوَّلُ (إِسْمَاعِيلُ) حَلْمًا لِنَبِيِّ، وَالثَّانِي (عَبْدُ اللَّهِ) نَذْرًا لِسَيِّدِ قَوْمِهِ، بَيْنَمَا جَمَعَ ذَيْحِ (سَنَاجَلَةَ)، (بِئُوه) بَيْنَ الْحَلْمِ وَالنَّذْرِ أَوْ الْقِرْبَانِ؛ حَتَّى يَمْنَحَ مِمَّنْ لَدِينِ الصُّبْغَةِ الشَّرْعِيَّةَ لِلْعَنْفِ السِّيَاسِيِّ. كَمَا أَنَّهُ لَمْ يَكُنْ هُنَاكَ خَطَرٌ يَحْدِقُ بِالْفَرِيقَيْنِ (إِبْرَاهِيمَ عَلَيْهِ السَّلَامُ أَوْ عَبْدَ الْمَطْلَبِ)، أَمَّا (مَيْشَعُ وَقَوْمُهُ) فَقَدْ ضَرَبَ الْعِبْرَانِيِّينَ عَلَيْهِمْ حَصْرًا خَافِقًا. لَذا، كَانَتْ الْمَعْجَزَةُ السَّرْدِيَّةُ خَلاصًا مِنَ الْعَدُوِّ وَإِيذَانًا بِتَحَوُّلِ (بِئُوه) مِنْ إِنْسَانٍ إِلَى ابْنِ إِلَهٍ، وَهُوَ تَحَوُّلٌ أَدْمَى تَارِيخَ الْبَشَرِيَّةِ كَثِيرًا، بَيْنَمَا كَانَتْ الْمَعْجَزَةُ التَّارِيخِيَّةُ ابْتِلَاءً حَقِيقِيًّا لِأَصْحَابِهَا وَحَدَهُمْ.

عِنْدَمَا تَفَرَّقَ جُنُودُ (مَيْشَعُ) عَنْهُ فِي الْقِتَالِ، صَرَخَ فِيهِمْ: "إِنِّي أَيُّهَا النَّاسُ، أَنَا مَيْشَعُ لَا كَذِبَ أَنَا ابْنُ شَيْتَاعِ الْهَلْبِ"، وَهُوَ إِسْقَاطُ أَجْرَاهِ (سَنَاجَلَةَ) عَلَى حَادِثَةِ (النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ) فِي حَرْبِهِ مَعَ هُوَازِنَ وَفِرَارِ الْمُسْلِمِينَ مِنْ حَوْلِهِ وَاسْتَنْصَارِهِ أَتْبَاعَهُ قَاتِلًا: "أَنَا النَّبِيُّ لَا كَذِبَ أَنَا ابْنُ عَبْدِ الْمَطْلَبِ"⁽¹⁸⁾ وَهُوَ مَا يُشِيرُ إِلَى مَرِحَلَةِ تَحَوُّلِ الْإِنْسَانِ إِلَى نَبِيِّ، وَاسْتَنْصَارِهِ بِهَذَا الْأَمْرِ لَشُرْعَةِ عَنْفِهِ ضِدَّ الْآخَرِينَ. وَاسْتَكْمَالَ لِنَفْسِ الْمَرِحَلَةِ مِنَ التَّحَوُّلِ، تَقَمَّصَ ابْنَهُ (بِئُوه) نَفْسَ الدَّورِ مَنْتَحِلًا فَعَلَ النَّبِيُّ الْكَرِيمُ فِي وَقْعَةِ تَقْسِيمِ الْغَنَائِمِ؛ حَيْثُ قَسَمَ الْأَسْلَابَ وَجَعَلَهَا لِحُنُودِهِ وَلَمْ يَقْسَمْ شَيْئًا مِنْهَا لِحُنُودِ (رِمَاثِ) الَّذِينَ اعْتَرَضُوا، فَقَالَ لِمَلِكِهِمْ (فُوزَانَ الزَّاعِبِ) مَهْدِدًا: "أَمَّا كَفْتَكُمُ السَّلَامَةَ وَرَدَّ الْأَعْدَاءَ عَن دِيَارِكُمْ، وَحَقَّ الرَّبُّ إِنَّ لَمْ تَكْفُوا لِأَوْشَكِنَ أَنْ أَمْلَأَهَا عَلَيْكُمْ خَيْلًا وَرِجَالًا".

هِنَا تَأْتِي الْمَخَالَفَةُ السَّرْدِيَّةُ؛ لِأَنَّ الرَّسُولَ الْكَرِيمَ وَرَّعَ غَنَائِمَ هُوَازِنَ عَلَيَّ الْمَهَاجِرِينَ وَالطُّلُقَاءَ دُونَ الْأَنْصَارِ الَّذِينَ حَزَنُوا فِي أَنْفُسِهِمْ، وَقَالُوا: "يُعْطِي قَرِيشًا وَيَبْرِكُنَا وَسَيُوفِنَا تَقَطُّرًا مِنْ دِمَائِهِمْ"، فَبَلَغَ ذَلِكَ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَجَمَعَهُمْ وَقَالَ فِيهِمْ: "إِنِّي أَعْطِي رِجَالًا حَدِيثِي عَهْدَ بَكْفَرِ أَتَأَلَّفُهُمْ، أَمَّا تَرْضُونَ أَنْ يَذْهَبَ النَّاسُ بِالشَّاةِ وَالْبَعِيرِ وَتَرْجِعُونَ بِرَسُولِ اللَّهِ إِلَى رِحَالِكُمْ، لَوْلَا الْهَجْرَةُ لَكُنْتُ أَمْرًا مِنَ الْأَنْصَارِ، وَلَوْ سَلَكَ الْأَنْصَارُ وَادِيًا وَشَعْبًا لَسَلَكَتُ وَادِي الْأَنْصَارِ وَشَعْبَهَا، الْأَنْصَارُ شَعَارٌ وَالنَّاسُ دَنَارٌ. فَبَكَى الْقَوْمُ حَتَّى أَخْضَلُوا لِحَاهِمَ وَقَالُوا رَضِينَا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ قَسَمًا"⁽¹⁹⁾. إِذَا، جَاءَ فَعَلَ (بِئُوه) مَتًّا وَتَهْدِيدًا وَوَعِيدًا، بَيْنَمَا الْفِعْلُ التَّارِيخِيُّ لِلنَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، كَانَ اسْتِرْضَاءً وَتَطْيِيبًا لِلخَاطِرِ، كِشَارَةً جَدِيدَةً إِلَى أَنَّ الْإِنْسَانَ فِي تَحَوُّلِهِ إِلَى الْأُلُوهِيَّةِ غَيْرَ الدِّينِ وَأَسَاءَ إِلَيْهِ وَأَضْرَّ بِالْبَشَرِيَّةِ، وَكَانَ عَلَيْهِ أَلَا يَغَادِرَ أَدَمِيَّتَهُ أَبَدًا مَهْمَا كَانَتْ دَرَجَةُ اقْتِرَابِهِ مِنْ خَالِقِهِ.

فِي حِصَارِ بَنِي قُرَيْظَةَ مَخَالَفَةٌ سَرْدِيَّةٌ أُخْرَى؛ حَيْثُ نَجَا الْمُحَاصِرُونَ سَرْدِيًّا (مُؤَابَ) بِمَعْجَزَةِ الْفِدَاءِ الَّتِي كَانَتْ سَبَبًا فِي فَكِّ الْحِصَارِ عَنْهُمْ، لَكِنَّهُمْ لَمْ يَنْجُوا تَارِيخِيًّا (بَنُو قُرَيْظَةَ)، وَرَغْمَ أَنَّ خِيَارَاتِ الْكَاهِنِ (نَاحَاشِ) الثَّلَاثَةَ عَلَى شَعْبِهِ فِي مَجْلِسِ الْحَرْبِ بِالْقَاعَةِ الْمَلِكِيَّةِ بِتَرْكِ دِينِهِمْ أَوْ قَتْلِ أَوْلَادِهِمْ وَنِسَائِهِمْ أَوْ الِاسْتِسْلَامَ لِعَدُوِّهِمْ، كَانَتْ تَارِيخِيًّا نَفْسَ خِيَارَاتِ (كَعْبِ بْنِ سَعْدِ) رَأْسِ يَهُودِ بَنِي قُرَيْظَةَ لِقَوْمِهِ، بَعْدَمَا ضَرَبَ عَلَيْهِمُ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ حِصْرًا شَدِيدًا، "وَطَلَبُوا أَنْ يُحْكَمَ فِيهِمْ حَلِيفُهُمْ وَمَوْلَاهُمْ فِي الْجَاهِلِيَّةِ (سَعْدِ بْنِ مَعَاذِ) الَّذِي أَشَارَ بِقَتْلِ رِجَالِهِمْ وَتَقْسِيمِ أَمْوَالِهِمْ وَسَبْيِ زُرَّارِيهِمْ وَنِسَائِهِمْ"⁽²⁰⁾.

أَمَّا (مَوْقِعَةُ الْجِسْرِ)، فَقَدْ حَالَ نَهْرُ الْفِرَاتِ بَيْنَ الْعَرَبِ وَالْفَرَسِ، "فَأَرْسَلَ قَائِدُهُمْ (بِهِمَنْ جَادِيُوهُ) رَسُولًا إِلَى (أَبِي عُبَيْدِ بْنِ مَسْعُودِ الثَّقَفِيِّ) قَائِدِ الْمُسْلِمِينَ يَقُولُ: "إِنَّمَا أَنْ نَعْبُرَ إِلَيْكُمْ، وَإِنَّمَا أَنْ تَعْبُرُوا إِلَيْنَا" فَاسْتَشَارَ أَبُو عُبَيْدٍ أَصْحَابَهُ فَأَشَارُوا عَلَيْهِ بِعَدَمِ الْعُبُورِ خَاصَّةً (الْمَثْنَى بْنِ حَارِثَةَ)، فَقَالَ (أَبُو عُبَيْدٍ): "مَا هُمْ أَجْرًا عَلَى الْمَوْتِ مِنْهَا" مَقْرَّرًا الْعُبُورَ، فَأَخْلَى الْفَرَسُ مَكَانًا ضَيِّقًا جَعَلَ الْمُسْلِمِينَ يَتَكَدَّسُونَ فِيهِ، وَحَمَلَ الْفَرَسُ عَلَى الْمُسْلِمِينَ بِالْفِيلَةِ الَّتِي أُرْعِبَتِ الْخِيُولَ وَفَرَّقَتِ الصُّفُوفَ وَسَحَقَتِ الْجُنُودَ حَتَّى قَتَلَ أَحَدَهَا الْقَائِدَ (أَبُو عُبَيْدِ الثَّقَفِيِّ) فَانْهَزَمَ الْمُسْلِمُونَ. وَعِنْدَمَا تَوَلَّى (الْمَثْنَى) قِيَادَةَ الْجَيْشِ بَعْدَ سَبْعَةِ قَوَادٍ سَبَقُوهُ، تَمَكَّنَ مِنَ الْإِنْسِحَابِ بِمَنْ تَبَقِيَ مَعَهُ مِنَ الْجَيْشِ"⁽²¹⁾. هَذِهِ الْأَحْدَاثُ، اسْقَطَهَا (سَنَاجَلَةَ) عَكْسِيًّا عَلَى وَقْعَةِ قِتَالِ (بِئُوه) مَعَ (أَخَابِ) عَلَى نَهْرِ الْأُرْدُنِّ، وَعُبُورِ (بِئُوه) النَّهْرِ نَحْوَ الْعِبْرَانِيِّينَ بَعْدَمَا أَشَارَ عَلَيْهِ أَحَدُ أَصْحَابِهِ بِعَدَمِ الْعُبُورِ (عَجَلُونَ تَحْدِيدًا)، وَتَعَرَّضَهُ لِهَجُومِ الْعِبْرَانِيِّينَ الْوَحْشِيِّ بِالْفِيلَةِ الَّتِي لَمْ تَقْتُلِ (بِئُوه) الَّذِي

الحق الهزيمة بأعدائه؛ تعبيرًا عن المرحلة الأخيرة لتحوّل الإنسان إلى إله قادر ليس على شرعنة عنفه فقط، بل على التلاعب بالتاريخ وتزييفه لصالحه.

3. أزدنة السرد

يصنّ (سناجلة) في روايته (ظلال العاشق) على التأريخ السردى لبلده (الأردن)، والجمع بين أحداث ورموز البداية والنهاية، حيث حضارة (مؤاب) الموعلة في القدم والمسجلة على (مسلة ميشع)، وتاريخ (الأردن) الحديث المناهض للاستعمار والإرهاب. في إشارة واضحة إلى أنّ (الأردن) هو أحد البلاد صاحبة الحضارات القديمة كمصر والعراق وسوريا واليونان والصين وغيرهم. بدأ (سناجلة) تأريخه منذ فجر التاريخ، حيث (مؤاب وكُموش)، ولا يلزمنا الخوض في أصل تسمية (مؤاب) ولا قصته التي وردت في النصوص التوراتية وتتعلق بسيدنا (لوط) وبناته، وتتعارض مع معتقدنا الإسلامي الخاص بعصمة الأنبياء، لكنّ مملكة (مؤاب) يحدّها من الشرق البحر الميت، ومن الشمال وادي الموجب وعاصمتها (ديبان)، وهي الآن مدينة بمحافظة (مادبا) بالأردن، وعبدت (مؤاب) الإله (كُموش)، وكان آخر ملوكهم هو (ميشع) الذي عاش بالقرن التاسع قبل الميلاد.

أما المصدر الأشهر عن هذه الفترة المبكرة فهو (مسلة ميشع)، وهي حجرٌ من البازلت الأسود موجودةٌ حاليًا في متحف اللوفر بباريس، بها أربعة وثلاثون سطراً، حُدد بها ميشع انتصاره على بني إسرائيل، حيث بدأ بنسبة نفسه إلى الإله كُموش، ثم ذكر ويلات العذاب التي ذاقها مؤاب على يد عمري ملك بني إسرائيل وابنه أخاب، ولكن بتأييد من كُموش ومؤاب تغلب ميشع على أعدائه وقتل منهم سبعة آلاف رجل وطفل وامرأة، ثم حصّن مملكته بالأسوار وأمر بحفر الآبار وتعبيد الطرق وإعادة إعمار الخراب الذي حدث ببلاده جراء الحرب.

خط البداية كان بمثابة المعقوف الأول لرواية (ظلال العاشق)، أما معقوفها الآخر فتمثّل في إدخال الأسماء والأحداث التاريخية الحديثة التي تتعلق بالأردن خصيصًا. أدرج (سناجلة) شعراً نبطياً للشاعر (أبراهيم عبدالرزاق الدوقراني) شيخ عشيرته والسيدة (تمام البرهومة)، ومقولتين للشيخ (حسين العبد السنجلاري) وللشيخ (كليب الشريدة). كلها تنتهي لما يُعرف بثورة أو (تمرد الكورة)⁽²²⁾، وهي ثورة قام بها الشيخ (كليب الشريدة) زعيم الفلاحين وأهل القرى بمنطقته (الكورة)، ضد الانتداب البريطاني على الأردن في عام 1921م تحت شعار (الأردن للأردنيين)، ثم في عام 1923م حتى سحبه الطيران البريطاني. وسجل التاريخ الحديث للأردنيين تضحية أبنائهم بحياتهم فداءً للوطن وحرق الطيران (معاذ الكساسبة) أنموذجًا. كما سجّل عدم تخليهم عن القضية الفلسطينية على كل المستويات، ومنها أغنية (يا سلامة) لعبده موسى؛ وهو أحد رواد الأغنية الأردنية في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين.

إذًا، ما قام به (سناجلة) في روايته (ظلال العاشق)، هو تأصيلٌ سرديّ رقمي لتاريخ بلاده لا يُخفي فيه اعتزازه بقوميته (الأردنية)، وهو فعل لا لومه عليه، حيث سبقه إليه الكثير من مشاهير الأدباء حول العالم. لكن يُحسب له أنه دفع المتلقي إلى التنقيب في فترات تاريخية بعيدة وقرية، وملاحقة مصادر دنيبة وتاريخية وفلسفية، والوقوف على أساليب سردية جديدة فرضتها التقنية والخبرة، وتجريب مناهج حديثة للتأويل والقراءة والتقريب.

الخاتمة:

بعد أن وقفت القراءة على المكونات الرئيسة لرواية (ظلال العاشق). التاريخ السري لكُموش)، وأبرز الدلائل على دائرية القراءة، وأسباب حشد المجاز التاريخية، ومصداقية الإحالات والحواشي، والمخالفة السردية للوقائع التاريخية، نسجّل النتائج التالية:

طبيعة الأدب التفاعلي القائمة على التداخل الأجناسي، باعتباره أدبًا تجريبيًا بدرجة كبيرة، تدفعه بقوة نحو أزمة التجنيس رغمًا عنه، وهو ما كان يعاينه الأدب التفاعلي عمومًا، وللخروج من هذه الأزمة يمكننا الوقوف على العناصر المهمة بالعمل وتغليبها لسهولة تجنيسه.

يتميز (سناجلة) عن أبناء جيله الرقميين، بالمدخل الذي لا يمكن تجاوزه أو اختصاره، لذلك فإنّه يطوّره تدريجيًا. وتكمن أهميته في أنه يتكوّن من عدة مشاهد متتابعة تقدّم لمحاتٍ جامعة مختصرة عن مضمون العمل ككل باعتباره بوابته الشرعية.

إحالات الرواية وتناقضاتها، وضعت (سناجلة) في مقام الباحث الموسوعي الذي قدّم حشدًا معرفيًا جمع فيه بين الشعر والأسطورة، الدين والسياسة، الأعلام والمعارك، الأقوال والمأثورات والحكم، الواقعي والافتراضي، اللغوي وغير اللغوي. هذه التوظيفات الجديدة كشفت عن قدرة (سناجلة) على تطوير عمل الروابط وصولًا إلى أقصى استفادة من حمولاتها الثقافية.

شذوثة العنف في رواية محمد سناجلة "ظلال العاشق. التاريخ السري لكموش" قراءة سيميوتقافية

تختلف صورُ العنف ودرجاته ودوافعه وظروفه باختلاف الأنظمة والسلطات الممارسة له، وقد كشفت (ظلال العاشق) عن أنّ العنف يكون أشدَّ ضراوةً في ظل المرجعية الدينية، وأكثر تأثيراً في ظل السردية الرقمية التي وضعت الكلمة بجوار الفيديو.

دأبتهُ (ظلال العاشق) ومركزيهٌ فصلها الأول (عتيق الرب) تشير إلى تاريخ الإنسان الدموي الذي يتواصل منذ فجر التاريخ وحتى نهاية العالم.

المهارة في تزويج السرد بالفيديوهات الحقيقية، منح الرواية حمولاتٍ سيميائيةً أثرت عملية التحليل، وكشفت عن توجه (سناجلة) الأدبي والإنساني.

الإغراق في الأحداث التاريخية يدفع عملية التلقي في (عتيق الرب) نحو (البداية والنهاية) للحافظ ابن كثير، بينما حوار الفصل الأخير يرفعنا مباشرة إلى مواقف التفري وطواسين الحلاج.

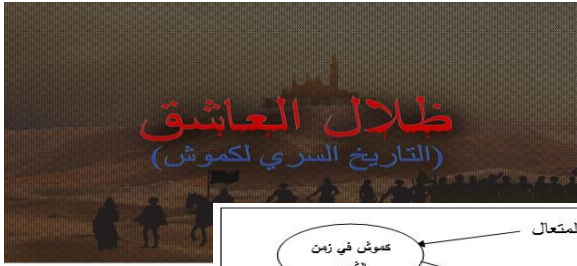
خروج (ظلال العاشق) من رحم (ظلال الواحد) دليلٌ على عكوف (سناجلة) على مراجعة أعماله وتطويرها تقنياً فقط؛ لأنّ الهنات اللغوية والنحوية والإملائية التي شابَت أعماله الأولى، لا تزال مستمرة ولو أنّها تناقصت تدريجياً،

حتى اختفت تماماً من (ثخفة النظارة في عجائب الإمام

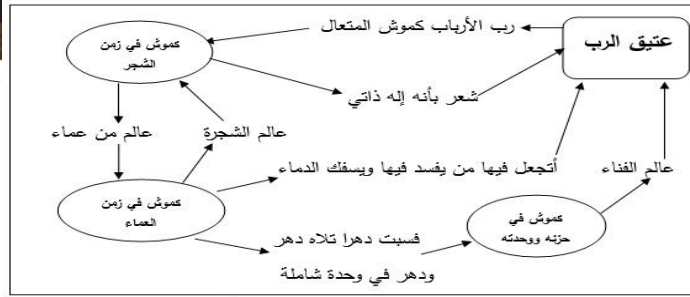
الملاحق

ملحق (1)

ملحق (2)

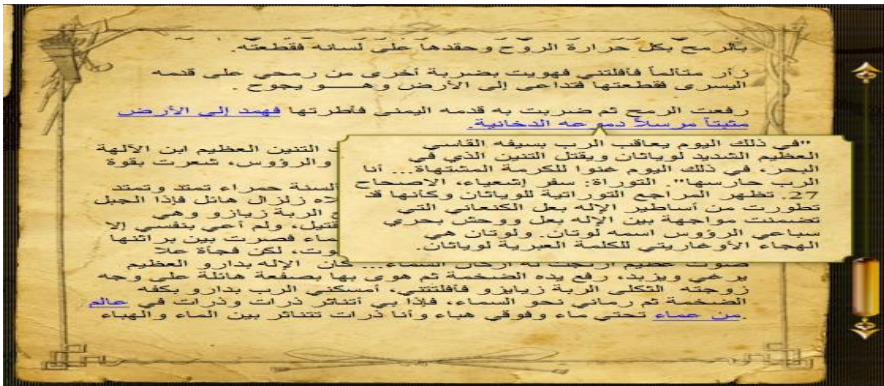


العاشق



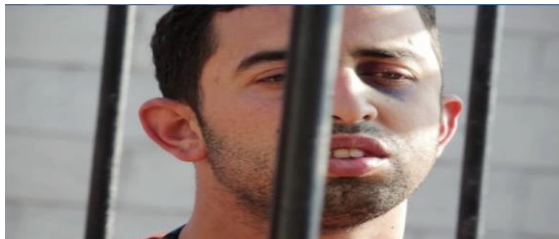
مخطط عام للمسار القرآني برواية ظلال العاشق

ملحق (3)



إحدى الحواشي التوضيحية برواية ظلال العاشق

ملحق (4)



المصادر والمراجع

المصادر:

1. محمد سناجلة: ظلال العاشق التاريخ السري لكموش. رواية تفاعلية 2016م. على الرابط:
/http://dubai.sanajleh-shades.com

المراجع:

الكتب:

- الحافظ ابن كثير: البداية والنهاية. مكتبة المعارف، بيروت، د. ط. 1988م.
- الحلاج. الأعمال الكاملة. تحقيق: قاسم محمد عباس. رياض الريس للكتب والنشر، لندن، الطبعة الأولى، 2002م.
- محمد بن سعد الزهري: الطبقات الكبير. الجزء الأول، تحقيق: علي محمد عمر. مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط. د. ت.
- د. وصفي ياسين عباس: السرد الوسائطي الآلية والممارسة. مؤسسة الانتشار العربي، نادي مكة الثقافي الأدبي، الطبعة الأولى، 2022م.

المجلات العلمية:

- مجلة فصول للنقد الأدبي: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. المجلد 2/26 العدد (102)، شتاء 2018. (مقال) د. وصفي ياسين عباس: السيميوتقافة الرقمية نحو منهج نقدي للأدب التفاعلي الرقمي. ص 494-517
- جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، مجلد (30)، ديسمبر 2022. (مقال) د. وصفي ياسين عباس: البعد الروائي في القصص المترابطة. قراءة سيميوتقافية في "عُرف ومرابا". ص 44-65

المواقع الإلكترونية:

- د. زهور كرام: ظلال العاشق. من الانبهار إلى السؤال الأدبي. (مقال) على الرابط:
https://www.djazair.com/essalam/62807
- د. سمر الديوب: البلاغة والبلاغة المضادة: ظلال العاشق نموذجاً. (مقال) على الرابط:
http://www.arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=92
- د. عائدة حوشي: إستراتيجيات تلقي النص التفاعلي بين صراع النمطية اللغوية والنظم الدليلية. ظلال العاشق نموذجاً. (مقال) على الرابط:
http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies
- د. فاطمة كدو: البنية التفاعلية لـ "ظلال العاشق" مقارنة لعبات لعبة الكتابة الرقمية. (مقال) على الرابط:
http://www.arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=99
- د. لبيبة خمار: "ظلال العاشق" رواية الخيال الخصب والتقنية المبتكرة. (مقال) على الرابط:
http://www.middle-east-online.com/?id=216437
- د. مهى جرجور: "ظلال العاشق التاريخ السري لكموش". ظاهرة إبداعية تناصبة تفاعلية رقمية. (مقال) على الرابط:
http://www.arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=131
- الموسوعة الحرة (ويكيبيديا).

الهوامش والإحالات:

- د. زهور كرام: ظلال العاشق. من الانبهار إلى السؤال الأدبي. (مقال) على الرابط:
https://www.alrakoba.net/2224421/%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%B4%D9%82-%D9%85%D9%86-

- (1) %D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%86%D8%A8%D9%87%D8%A7%D8%B1-
/%D8%A5%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A4%D8%A7%D9%84
(2) د. سمر الديوب: البلاغة والبلغة المضادة. ظلال العاشق أنموذجاً. (مقال 2016) على الرابط:
[http://sanajleh-shades.com/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%B9%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D9%80-%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%B4%D9%82-%D9%85%D9%82%D8%A7%D8%B1-274](http://sanajleh-shades.com/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%84%D8%A7%D8%BA%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%84%D8%A7%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B6%D8%A7%D8%AF%D8%A9-%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%B4%D9%82-285)
- (3) د. لبيبة خمار: ظلال العاشق. رواية الخيال الخصب والتقنية المبتكرة. (مقال 2016) على الرابط:
<http://sanajleh-shades.com/241-241>
- (4) د. فاطمة كدو: البنية التفاعلية لظلال العاشق. مقارنة لعبات لعبة الكتابة الرقمية. (مقال 2016) على الرابط:
<http://sanajleh-shades.com/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%B9%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D9%80-%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%B4%D9%82-%D9%85%D9%82%D8%A7%D8%B1-274>
- (5) د. مهى جرجور: ظلال العاشق التاريخ السري لكثوش. ظاهرة إبداعية تناسية تفاعلية رقمية. (مقال 2016) على الرابط:
<http://sanajleh-shades.com/%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%B4%D9%82-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%91%D8%B1%D9%8A-%D9%84%D9%83%D9%85%D9%88%D8%B4-%D8%B8%D8%A7%D9%87%D8%B1-299>
- (6) د. وصفي ياسين عباس: السيميوتقافة الرقمية نحو منهج نقدي للأدب التفاعلي الرقمي. (مقال) مجلة فصول للنقد الأدبي: الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، 102/26، شتاء 2018م، ص 509: 513
- (7) د. وصفي ياسين عباس: السرد الوسائطي في قصة ربع مخيفة. قراءة سيميوتقافية. (مقال) مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 29، مارس 2022م، ص 450: 451
- (8) د. وصفي ياسين عباس: السرد الوسائطي الآلية والممارسة. مؤسسة الانتشار العربي، نادي مكة الثقافي الأدبي، الطبعة الأولى، 2022م، ص 68: 95
- (9) د. مهى جرجور: ظلال العاشق التاريخ السري لكثوش. ظاهرة إبداعية تناسية تفاعلية رقمية. (مقال) على الرابط: <http://www.arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=131>
- (10) د. لبيبة خمار: ظلال العاشق. رواية الخيال الخصب والتقنية المبتكرة. (مقال) على الرابط:
<http://www.middle-east-online.com/?id=216437>
- (11) د. فاطمة كدو: البنية التفاعلية لظلال العاشق. مقارنة لعبات لعبة الكتابة الرقمية. (مقال) على الرابط:
<http://www.arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=99>
- (12) د. عايدة حوشي: إستراتيجيات تلقى النص التفاعلي بين صراع النمطية اللغوية والنظم الدليلية. ظلال العاشق نموذجاً. (مقال) على الرابط: <http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies>
- (13) د. عايدة حوشي: إستراتيجيات تلقى النص التفاعلي بين صراع النمطية اللغوية والنظم الدليلية. ظلال العاشق نموذجاً. (مقال) على الرابط: <http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies>
- (14) الحافظ ابن كثير: البداية والنهاية. الجزء السابع. مكتبة المعارف، بيروت، د. ط. 1993م، ص 29.
- (15) الحافظ ابن كثير: البداية والنهاية. الجزء السادس. مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة السادسة 1988م، ص 324.
- (16) الحافظ ابن كثير: البداية والنهاية. الجزء الأول. مكتبة المعارف، بيروت، د. ط. 1990م، ص 157، 158.
- (17) الحافظ ابن كثير: البداية والنهاية. الجزء الثاني. مكتبة المعارف، بيروت، د. ط. 1990م، ص 248، 249. ويُنظر أيضاً محمد بن سعد الزهري: الطبقات الكبير. الجزء الأول، تحقيق: علي محمد عمر. مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط. د. ت. ص 69، 70.
- (18) الحافظ ابن كثير: البداية والنهاية. الجزء الثالث. مكتبة المعارف، بيروت، د. ط. 1991م، ص 328: 333.
- (19) السابق. ص 356: 360.
- (20) الحافظ ابن كثير: البداية والنهاية. الجزء الرابع. مكتبة المعارف، بيروت، د. ط. 1991م، ص 120: 122.
- (21) الحافظ ابن كثير: البداية والنهاية. الجزء السابع. ص 27: 28.
- (22) للاستزادة راجع الموسوعة الحرة (ويكيبيديا): تمرد الكورة على الرابط:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%85%D8%B1%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%88%D8%B1%D8%A9