



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي



المتلقي بين نظرية التلقي و الأدب التفاعلي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصّص: نقد أدبي حديث و معاصر

تحت إشراف الأستاذ الدكتور:
أحمد قيطون

إعداد الطالبة:
باللودمو خديجة

الموسم الجامعي: 2012 / 2013



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي



المتلقي بين نظرية التلقي و الأدب التفاعلي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصّص: نقد أدبي حديث و معاصر

تحت إشراف الأستاذ الدكتور:
أحمد قيطون

إعداد الطالبة:
باللودمو خديجة

الموسم الجامعي: 2012 / 2013



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المتلقي بين نظرية التلقي و الأدب التفاعلي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: نقد أدبي حديث و معاصر

تحت إشراف الأستاذ الدكتور:
أحمد قيطون

إعداد الطالبة:
باللودمو خديجة

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور العيد جلولي جامعة قاصديمرباح - ورقلة رئيسا

الأستاذ أحمد _____

قي _____ ط _____ون _____

الأستاذ _____ اذ عم _____ار _____

ح _____ لاس _____ة _____امعة قاصديمرباح - ورقلة مناقشا

الأستاذ _____ أحمـد

جامعة قاصديمرباح -

_____ اجـي

ورقـة مناقـشا

الموسم الجامعي: 2012 / 2013

استطاع المتلقي أن يأخذ مكانه في الدراسات النقدية الحديثة، بعد أن كان عنصراً مُهملاً بين عناصر العملية الإبداعية سابقاً. لهذا ظهرت بعض المدارس النقدية التي اهتمت بهذا العنصر، و لعل من أبرزها نظرية التلقي في طبعها الألمانية تحديداً؛ فقد حاولت هذه النظرية النقدية أن تولي المتلقي حقه من الدراسة و الشرح، لهذا كان ظهورها في ستينيات القرن الماضي بمثابة وثبة في المسار النقدي الأدبي، إذ حاولت أن تركز اهتمامها على الدور الذي يلعبه المتلقي في إبراز قيمة النص و تحديد معانيه و النهوض بجمالياته الكامنة.

من هنا يمكن التعرف على أهمية هذا الدرس النقدي و ضرورة فهم مقولاته و إدراك أهمية طرحه و متابعته، من هنا كان لنظرية التلقي أو الاستقبال دورها الفعال في الالتفات إلى عنصر لم يحظ بحقه في المتابعة و التحليل. فكما للمبدع و للنص في حد ذاته دوره الهام في توجيه العملية الإبداعية؛ فلا يمكن بأي شكل من الأشكال أن نُغفل دور المتلقي الذي يستقبل النص الأدبي فيعطيه قيمته و يمنحه جمالياته و يذهب بمعانيه بعيداً.

ظهرت نظرية التلقي في ستينيات القرن الماضي، و قد عُرفت بأفكارها التجديدية الجريئة، فقد أبرزت دور القارئ في عملية الفهم؛ مع التركيز على أهمية هذه المشاركة في إبراز الجوانب الجمالية للعمل الإبداعي في حد ذاته. فالمتلقي هنا هو سيد العملية الإبداعية و من دون مساهمته لا يمكن لها أن تسير على أحسن وجه، و العمل الإبداعي لا يمكن أن يخلد إن لم يُعل الجمهور من شأنه و لم يتناقله و يتداوله في مختلف المناسبات.

تأسست نظرية التلقي على مرجعيات فكرية و فلسفية، و لعل المجهود الطيب الذي قام به "روبرت هولب" استطاع أن يحصرها في خمس نقاط أولها الشكلانية الروسية و التي اهتمت أساساً بالعمل الأدبي و أولت أدبيته جل اهتمامها، و امتداداً للشكلانية فلا يمكن أن نتحدث عن مجال القراءة و التلقي دون أن نستحضر أعمال مُنظري مدرسة براغ، إن الحديث عن أفكار و أبرز أعمال هذه يستدرجنا إلى الحديث عن أحد أهم منظريها، و هو موكاروفسكي الذي يمكن أن نعدّه من أكثر المصادر النظرية بألمانيا؛ و الذي حاول إبراز الدور الكبير الذي يقوم به الفاعل الدلالي الذي هو القارئ، مشيراً إلى استقلالية العمل الأدبي عن مؤثراته الخارجية. أما الرافد الثالث فهو: ظواهرية رومان انجاردن؛ تعتبر الفلسفة الظاهرية أن الفكر و الوجود الظاهري للأشياء مترابطان. فمنابرز المفاهيم التي استقت نظرية التلقي من الظاهرية مفهومي: التعاليلو القصدية، و عندما اعتبرت

الفينومينولوجيا الوعي أساس الإدراك، حاولت أن تُعطي فرصة للمتلقّي لاستيعاب الظاهرة و تحديد آفاقها و رسم حدودها، و الفراغات التي دعا إليها رومان انجاردن هي التي أثّرت فيما بعد في إيزر و جعلته يتبنّى هذا المفهوم و يبلوره، فهذا التصرّو الشكلي الذي تخيّل رومان جعله يستدعي المتلقّي و يكلفه بمهمّة المشاركة في بناء مفهوم العمل الأدبي.

أما الرافد الرابع -حسب دراسة روبرت هولب- فهو هيرمونيطيقا غادامير: و قد اهتم جورج غادامير بالتاريخ و أثره الهام في فهم المعاني و إنتاج الدلالات، فغادامير عندما استوقفه التصرّو الأولي الذي يستقبل به القارئ النصّ استطاع أن يؤسّس فكرة (الأفق)؛ و هي الفكرة التي استهوت أبرز منظري نظرية التلقي لاحقاً. أما آخر رافد لهذه النظرية فهو: سيسيولوجيا الأدب؛ في هذا المقام لا يمكن أن نخفل أن المجتمع ليس هو منبع العمل الأدبي فحسب، فهو أيضاً متلقّي و بذلك فهو نقطة البداية و خطّ النهاية. لهذا فيمكننا أن نحصر أبرز اهتمامات علم اجتماع الأدب في المؤثرات البارزة في عمليّة القراءة.

و قد كان من المهم أن أوضح أفكار هذه النظرية من خلال إبراز المشروعين الكبيرين اللذين وضّحهما أبرز منظريّن لها و هما : هانز روبرت ياكوس وفولفغانغ إيزر. هذا هو إذا ياكوس، الأستاذ الجامعي بإحدى الجامعات الألمانية انطلق في مشروعه من خلال الرّبط بين الجانب التاريخي و العمل الأدبي، و من الإضافات التي أضافها ياكوس في الطرح النقدي الذي تضمنته نظرية التلقي في تأكيدها على دور القارئ في الوصول إلى المعنى المراد في النص، ما اصطلح عليه بـ (أفق التوقع) و هو مصطلح يبرز الجانب المعرفي للمتلقّي الذي يستقبل به العمل الأدبي، هنا يمكننا التحدّث عن أحد المرجعيّات الفلسفيّة التي استقت منها نظريّة التلقّي مبادئها، فهيرمينوطيقا غادامير أضافت فكرة الأفق لنظريّة التلقّي، و لعلّ بعدها التاريخي هو الذي شجّع ياكوس للاستفادة منها و اضافتها لمشروعه النقدي؛ و لم يكتف ياكوس بالتّعريف بأفق التوقع بل أضاف مصطلحاً آخر هو " اندماج الأفاق.

فإيزر انطلق من ضرورة الاطلاع على الأعراف الأدبيّة التي تحيط بالنصّ و تضي عليه خصوصيّة لا يدركها إلا من اطّلع على تلك الأعراف، و هذه دعوة للاجتهاد في قراءة النصّ و الاستزادة في التّعامل معه، و معرفة إطاره العام فليس العمل الإبداعي بدعا و خارجاً عن إطاره. أليست هذه إشارة إلى بعض الشروط في قارئ النص، فليس هو ذاك القارئ العابرة الجاهل لتقنيّات

النصّ. دارت اهتمامات آيزر حول المعنى فكان مشروعه قائما أساسا على قضية بناء المعنى، فالتساؤلات من قبيل تكون المعنى بالنصّ و مشاركة القارئ في إنتاجه و غيرها. هنا يأخذ آيزر من الأفكار الهيرمينوطيقية التي تركّز على الفهم؛ و هو أيضا يركّز على العلاقة القائمة بين النص و متلقيه لكن مع التركيز على تلك المساحة التي يمتزجان فيها و يتفاعلان وصولا إلى تحقيق ذلك التفاعل في أوجّ مراحلها، لهذا فقد اقترح مصطلح: القارئ الضمني؛ و هو القارئ الذي يتخيّله المؤلف حال تأليفه لعمله الإبداعي، و يتوقّع منه ما يمكن أن يكون منه؛ أي أن القارئ الضمني لا يوجد سوى في ذهن الكاتب حال كتابته.

القارئ العليم، هو القارئ الذي تنشده هذه المرحلة: قارئ يمتلك مهارات عديدة تؤهّله لاكتساب خبرة فكّ شفرات النصّ و ملاحقة معانيه و الإيفاع بها في نهاية الأمر. لهذا فالأفكار التي أتى بها أصحاب هذه النظرية -من قبيل ملء الفجوات- لا يمكن أن تتحقّق إلا بتوفّر قارئ من هذا القبيل؛ و ربما هذا هو الطّرح المعقول للمرحلة المعاصرة التي وصل إليها العمل الأدبي.

هذا هو الطّرح النقدي الذي أحدثه الألمان في المنظومة النقدية، فالقارئ ليس مشاركا من خلال القراءة و حسب، بل إن دوره أكثر من هذا. فهو يندمج مع العمل الأدبي و يتفاعل معه فيقول من خلاله ما لم يقله لا الكاتب و لا النص في حدّ ذاته، لهذا كان من المنطقي أن نتحدث عن استجابة القارئ التي لا تكون إلا من خلال إثارته و التأثير فيه.

أمّا إذا ذهبنا إلى الشق الثاني من المذكرة فقد تناولت من خلاله ظاهرة جديدة تمثلت في العلاقة التي نشأت بين الأدب و التكنولوجيا، فقد نتج عن التقائهما نوع أدبي جديد اصطلح عليه "الأدب التفاعلي" الذي يأخذ من العالم الرقمي حاضنا له، انطلاقا من تتبع دورة حياة النص الأدبي الذي كانت بدايتها بالمرحلة الشفاهية، مرورا بالورقية و وصولا إلى الرقمية كآخر محطة تعرفها البشرية حاليا. و قد برزت عديد المحاولات الجادة لتعريف الأدب التفاعلي و ضبط جهازه المصطلحي لعل أهمها عربيا محاولتي الدكتور "سعيد يقطين" و الدكتورة "فاطمة البريكي" التي تلتهما مجموعة من الجهود التنظيرية و التطبيقية الجادة؛ و يعتمد هذا النوع الأدبي الجديد على الوسائط المتعددة التي تضيف إلى الأدب عناصر إبداعية جديدة؛ و تضيف عليه جوارقا رقميا مختلفا عن نظيره الورقي بما يتيح من مكونات إضافية تتجاوز الكلمة؛ لتجعل من الصوت و الصورة و غيرهما عناصر بنائية تساهم في تشكيل العمل الإبداعي. و إذا كانت النهاية مفتوحة في هذا النوع من الأدب فإن البداية أيضا غير مقيّدة، فللمتلقي أن

يختار نقطة انطلاقه في تعامله مع نصّه و بطبيعة الحال تعدّد البدايات يؤدي بالضرورة إلى تنوّع سيرورة الأحداث، و هنا يُفتح باب الحوار بين متلقّي العمل الأدبي من خلال تعاملهم مع النص و تدخّلهم في مجرياته.

فالأدب التفاعلي بمختلف نماذجه الابداعية في أبسط تجلّياته هو الابن الشرعي لعلاقة الأدب بالتكنولوجيا، فقد استفاد من خدماتها المختلفة خاصّة تلك المتعلّقة بالوسائط المتعدّدة التي جعلت من العمل الأدبي مغريا و أضافت له العديد من المعطيات التي فجّرت مكنوناته و جعلت متلقّيه يبحر فيه و يتبحّر في ضواحيه. و هنا كان التّجديد على مستوى البنية و على مستوى التلقّي؛ لهذا أصبحت قراءة النص متطلّبة لتقنيات أخرى تتعلّق أساسا بإدراك مبادئ العالم المعلوماتي و ما فيه.

و قد حاولت من خلال عرض مشروعَي الدكتورين "سعيد يقطين" و "فاطمة البريكي" بشيء من التفصيل أن أوضح التعريفات الأولية التي أعطيت لهذا الوافد الجديد؛ و الذي لم تتضح معالمه بعد عربيا نظرا للمحاولات التهميشية التي لاقاها و يلاقيها من بعض المهتمين بالجديد الأدبي، و هذا ما ركزت عليه من خلال الفصل الثالث إذ عرضت للأدب التفاعلي بين الطرحين، أي بين القبول و الرفض مبرزة حجج كل فريق. هذا في محاولة منّي لإبراز أهمية الموضوع و ضرورة متابعة مختلف المتابعات له؛ و الأدب التفاعلي في نهاية الأمر هو موضوع كائن في طور التشكل ، و قد يحتاج - كغيره من الاجتهادات- لبعض الوقت حتى تتضح معالمه و تتبلور صورته النهائية. و بما أن هذا الطّرح الالكتروني جديد فمن الطبيعي أن نلاحظ بعض الارتباك الذي ينتاب من حوله، سواء من المنخرطين في دائرته أو المطلّعين عليه أو حتّى الماريّن مرورا عابرا عليه. فالجديد دائما يربك الإنسان لدلالته الأوليّة على إسقاط ما تعودّ عليه الفرد و إحلال بدائل مكانه؛ و هو ما ليس من السهل تقبّله.

فالعصر الورقي استنفذ معطياته و استطاع أن يُمدّ الإنسانية بوسيط خدمها ردها من الزمن و استفادت من تلك الخدمات، لكن العصر الأنّي في حاجة إلى ما يتماشى مع قوانينه و جديده. فعصر الاتّصالات هذا هو عصر السرعة و عصر التّفاعل، فمن المهم أن نجد وسائط تضمن هذه الخدمات و لم يجد البشر خيرا من الوسيط الالكتروني ليكون موجّها له و خادما، و حتّى الخدمات التي يقدّمها استطاعت أن تُقنع الإنسان بضرورة الاندماج فيه و الاستفادة منه؛ و التّفاوت الحاصل بين الوسيط الورقي و نظيره الالكتروني الرقمي هو الذي جعل التّجديد ضرورة ملحّة إذ لا يمكن للوسيط الورقي

أن يستوعب كل العناصر الموجودة بالوسيط الرقمي. و المؤيدون لهذا الاتجاه الجديد عبّروا عن اقتناعهم بهذا الجنس الأدبي الجديد إلى أبعد مدى، فحاولوا تأصيله و ربطوه بمحاولة شعريّة عربيّة قديمة، تمثّلت في فنّ التشجير الشعري أو ما يُسمى بالشعر الهندسي. و بالمقابلنرجع إلى السبب المباشر الذي دفع بالكثير من المهتمّين بعالم الأدب بما فيهم المبدعون و النقاد، إلى رفض الأدب الإلكتروني و النّفور منه. و هو نمطيّتهم و تشبّثهم بالقديم و عدم تهيئتهم لتقبّل الجديد و الاستفادة منه، فالذاتّة التقليدية التي تعودت على رائحة الورق و تقليب العمل الأدبي بين يديها و الاكتفاء بإضافة ما يراودها ذهنيًا، لم تع فكرة العالم الحاسوبي الذي يسلمها العمل الأدبي و يدفعها إلى التفاعل معه بأعمق مستويات التفاعل و أعلاها. و بين الطّرحين و الوسيطين تباينت المواقف و تضاربت، و هناك من فضل إمساك العصا من الوسط حتّى ينضج النموذج الجديد و يجد له أرضيّة و تربة ينمو فيه.

إن الرّبط بين هذين الموضوعين و أعني: نظرية التلقي و الأدب التفاعلي يدفعنا في نهاية الأمر إلى إبراز المحور الأساسي الذي التقنا فيه و المتمثّل في الإعلاء من شأن المتلقي، و هذه هي الإضافة الفعلية التي أتى بها كل منهما بعد أن كان المتلقي آخر ما يُمكن أن يفكر به المجهود النقدي. فبعد أن حظي المؤلّف بكل الاهتمام في الدرس النقدي، افتك منه النص تلك المكانة و أصبح محور الدراسات النقدية المختلفة، و قد كانت آخر محطة هي ثالث عنصر من عناصر العملية الإبداعية ألا و هو الجمهور؛ أو المتلقي الذي يحدد المعنى المراد من العمل الإبداعي في حد ذاته، و لعل هذا المنحى النقدي الجديد هو الذي أضاع جانبا مُهملا من الدرس النقدي.

و إن استفادت تجربة الأدب التفاعلي من نظرية التلقي و تقاطعت معها في عديد مقولاتها، فإنّ هناك بعض النّقاط التي اختلفت فيها التجربة الأدبية التفاعلية مع ما نادى به نظرية التلقي و لعلّ أبرزها: أن الوسيط الإلكتروني هو وسيط مرّن يعطي حريّة أكبر للمتلقي في التجول في النص و مساعدته على توليد المعاني، كما أن الأثر الذي أحدثه منظر الأدب التفاعلي على أطراف المنظومة الإبداعية؛ صحيح أن نظرية التلقي غيرت من أماكن هذه الأطراف و أعادت ترتيبها، فجعلت المتلقي رأس الهرم و على قمته، بالإضافة إلى أن نظرية التلقي في علاقتها بالمؤلّف قد همّشته تهميشًا تامًا بل أعادت قتله و إبعاده و نفيه عن عالم العمل الإبداعي، و نادى بجعله محور هذه العملية و هو الذي يذهب بها بعيدا و يحلّق بمعانيها. و بالمقابل فإنّ تجربة الأدب التفاعلي أبعدت المبدع لكنّها من جانب

آخر طوّرتّه عندما منحتّه أدوات إبداعية جديدة و آليات تقنية تسمح له بالخوض في هذه التجربة بمسار جديد و طرائق حديثة لم يألّفها هو الآخر.

و بمتابعة النصّ الإبداعي في الدائرة الرقمية نلاحظ أنّ النصّ التفاعلي يتميز بخاصية اللاخطية، و هي ميزة تحقّق له خاصية أخرى ألا و هي التفرّع و التشعب، فالمتلقّي أمام مجموعة خيارات هو وحده الذي يقرّر أيّ مسلك يسلكه في قراءته لهذا العمل، أما النصّ الورقي لا يتأتّى إلا في مسار واحد ؛ و هو المسار الذي يرسمه المؤلّف لقارئ نصّه و لا يمكنه حينها إلا أن يتقيّد بذلك المسار؛ وهذه السمة الخطية تفرض بالتالي على القارئ ألا يخرج خارج تلك الحدود المتوقّعة.

ومن هذا المنطلق استقرّت صياغة إشكاليّتي كما يلي: ما أهم المقولات الجديدة التي جاءت بها نظرية التلقّي ؟ و ما أوجه تقاطعها مع أطروحات رواد الأدب التفاعلي و ما أوجه اختلافهما ؟ وإلى أي مدى استطاع هذا الأخير أن يذللّ تلك الأفكار و يطبّقها ؟

و بتظافر مجموعة من المناهج: التاريخي و التحليلي و الوصفي و المقارن، و بتجاوز بعض الصعوبات التي تمثّلت أساسا في قلة مراجع الأدب التفاعلي؛ و تمحور أغلبها على الجانب التعريفي التنظيري اكتمل البحث لأخلص في نهايته إلى مجموعة من النتائج، أهمها: تتمثّل أهميّة نظرية التلقّي في كونها أضاعت جانبا مهمّلا في الدرس النقدي؛ تتمثّل في القارئ و الدور الهام الذي يؤديه في تشكيل معنى النص و زيادة الاحتمالات الممكنة التي يدلّ عليها، و المساهمة في انفتاحه. كما يُعتبر الأدب التفاعلي الذي يتكئ على الرقمية و المعطيات التكنولوجية في تجلّيه معطى حدّاثي يجسّد عصر الاتّصالات و السرعة الذي نعيشه، فهو جنس أدبيّ جديد قابل للدراسة و الفهم و ضبط مصطلحاته و آلياته، كي لا تحدث عندنا فوضى مصطلحيّة ناجمة عن التّرجمة من جهة و الاجتهادات الفرديّة من جهة أخرى.

مع التتبيه إلى ضرورة مكافحة (الأمية الحاسوبية) التي عبّر عنها الدكتور سعيد يقطين و نبّه إلى ضرورة تجاوزها، فالطرح المرتبط بالتكنولوجيا لا يمكن أن يجد له آذانا صاغية في مجتمع لا يفقه أبسط آليات الكمبيوتر و لا يجيد استخدامه مبدئيًا، و غير هذا من النتائج التي أبرزت أهمية هذين الموضوعين و ضرورة متابعتهما، خاصة أن الأدب التفاعلي يواجه مجتمعاً عربياً تنفّس في الأمية الحاسوبية و التي تعوق تفهم معطياته.

و الاقتراح الذي ختمتُ به هذا الجهد هو ضرورة إدخال موضوع "الأدب و التكنولوجيا" في جامعاتنا الجزائرية، و العناية به درسا و بحثا احتذاءً بعدد من الجامعات العربية،



قَالَ اللَّهُ عَزَّ

وَجَلَّ:

(نَزَفَعُ دَرَجًا

تِ مَنْ نَشَاءُ

قَالَ

وَفَوْقَ كُلِّ
ذِي عِلْمٍ عَلِيٍّ

مُّ (٧٦)

سورة يوسف

شكر و عرفان

❖ أشكر في البدء و الختام؛ من لا يُحمد لمكروه سواه: أشكر الله عزّ و جل إذ وفّقني في خطوات حياتي و في مسار البحث العلمي، إذ احتضنتني جامعة تثمّن العلم و تسعى به قُدمًا.

❖ لذا أشكر كل أساتذة جامعتي "جامعة قاصدي مرباح بورقلة" الذين بعثوا فيّ و هج البحث، و أخصّ بالذكر الأستاذ الدكتور "العبد جلولي" لأنّه علّمني معنى البحث الرّاقى و معنى الصدق فيه فكان نعم القدوة لي.

❖ كما أخصّ بالذكر مشرفي الرّائع "أحمد قيطون" لأنّه كان نعم السند العلمي، و بتفهّمه و عطائه خرج هذا المجهود العلمي المتواضع للسّاحة العلميّة.

❖ و أشكر وافر الشّكر مسؤول المكتبة بالمركز الجامعي " أمين العقال: الحاج موسى آق آخاموك" بتمنراست؛ على رحابة صدره و وافر خدماته.

❖ و أشكر جزيل الشّكر كل أعضاء مجموعتي الافتراضية "الأدب التفاعلي" على موقع التّواصل الاجتماعي "الفايسبوك" لرقّي حواراتهم و كرم مداخلاتهم و صادق نصّحهم؛ و أخصّ الأساتذة: مشتاق عبّاس معن، إبراهيم ملحم، محمد اسليم، عبده حقي، ثائر العذاري، و زهور كرام و غيرهم ...

الإهداء

إلى من لا يزال حبّهما يبحث عن مفردات تترجم شدّة توّهجه، ويظلّ برّهما مفتاحاً لأبواب
الخير في الدارين، إليهما: إلى الرّجل الذي علّمني فنّ الحياة، قدوتي: أبي ... حبيبي
إلى المرأة التي علّمتني فنّ الحكمة، معلّمتي: أمّي ... حبيبتي
إلى من هم وأنفاسي سواء، إخوتي الرّائعون:
سعد، مريم، سكينّة، حسن، رقيّة و عبد النور ... مسك الحياة
إلى من علّمني معنى الصّدق: زوجي الحنون: عبد العزيز وني ... سندي الرّوحي
إلى ثمرة النّقاء الذي يجمعنا؛ أوّل العنقود: يحيى ... نبض الأمل
إلى معلّمي: " كل عامر " و كل من علّمني حرفاً
إلى من تعلّمت منهم البراءة والشفافيّة: تلاميذي
إلى من ظلّلني و إيّاهم عرجون الوفاء: أصدقائي
إلى كل من يعرفني شاعرة حاملة متمرّدة؛ واقعيّاً و افتراضيّاً ...

المقدمة

من أبرز ما يميّز به عصرنا الذي نعيش فيه هو تغيّر عديد المعطيات و استحداث أخرى، و انهيار منظومات فكرية كانت في وقت مضى بمثابة المركزيات و إحلال أخرى عوضها؛ مما أدى إلى تعدّد التصورات و الأطروحات و تجددّها. لهذا كان لهذا العصر عدّة تسميات و صفات انطلاقاً مما جاء فيه، لعلّ أهمّها : عصر التكنولوجيا و عصر المعلومات، أي بروز ما يسمّى "المعلوماتية"؛ فقد اجتاحت هذه الأخيرة كلّ ميادين الحياة و استطاعت أن تسهّل عديد الجوانب فيها. و بما أنّ الأدب ليس بمنأى عن معتركها فإنّ المعلوماتية دخلته و تركت لها فيه أثراً بارزاً، ذلك أنّ العلوم المختلفة ذات مقدرة على التداخل و الاستفادة من بعضها البعض و هذا ما أثبتته التاريخ و لنا فيه نماذج متفرقة.

عرّفت المناهج النقدية في مسيرتها مرحلتين هامتين عرفتا بالمرحلة السياقية فالنسقية؛ بجلت الأولى مختلف العوامل الخارجية و جعلتها المرجع و المقصد في العمل الإبداعي، بينما حاولت الثانية أن تعود للعمل الأدبي في حدّ ذاته لتجعله محور العملية الإبداعية و سيّد عناصر المنظومة الإبداعية. هذان الطرحان أغفلا عنصراً مهماً بين عناصر العملية الإبداعية ألا و هو: مُستقبل العمل الإبداعي، الذي اصطلح عليه: "المتلقي"، لهذا ظهر منهج آخر تمظهر في نظرية قائمة بأفكارها و مبادئها سميت بنظرية التلقي؛ هذه النظرية التي حاولت أن تنهض بهذا العنصر مُبرزة الدور الأساس الذي يلعبه، فهو الذي يحدّد قيمة النصّ الأدبي و هو الذي يعطيه قيمته و يفسّره كيفما شاء. كان هذا الشقّ الأول من هذا الجهد المتواضع الذي حاولت من خلاله أن أدرس معطى نقدياً معاصراً، و الذي شجّعني على الخوض فيه هو الدّراسات النقدية العديدة التي حاولت أن تقرأه فهيات فكري لمحاولة استيعابه.

أمّا الشقّ الثاني فقد اخترته لإلقاء بصيص معرفة على استفادة الأدب من التكنولوجيا و الثّورة المعلوماتية؛ و لعلّ أبرز نقاط التقائهما هو ما اصطلح عليه: الأدب التفاعليّ فهو كما يرى أحد منظّريه نتيجة حالة (التفاعلية) الخاصة و المميّزة التي تحكم النصوص الأدبية المُقدّمة عبر الوسيط الإلكتروني،

و هو من المستجدات التي طرأت على عالمنا الأدبي المعاصر فاستطاعت أن تؤكد أن للأدب حضور بمختلف الفضاءات؛ و هو حسب رأيي موضوع يستحق الطرح نظرا للحيز الكبير الذي يشغله الحاسوب في حياتنا، و نظرا للدور الكبير الذي تلعبه الإنترنت فيها. و أعتزف أن هذا الشق الثاني هو الذي دفعني للخوض في الشق الأول و اختياره ليربطني بتخصص دراستي في بحثي هذا؛ فالجانب التفاعلي في كليهما يحيلنا إلى نقطة مركزية: هي المساهمة التي يبديها المتلقي في صنع معنى النص و تحديد معناه. لكن هناك نقطة مهمة أجبذ التنبيه إليها في البداية و المتمثلة في أن نظرية التلقي تمثل المرحلة الورقية؛ و بالمقابل يعبر الأدب التفاعلي عن المرحلة الإلكترونية : و بالتالي فمحور موضوعنا هو المتلقي بين المرحلة الورقية و المرحلة الإلكترونية؛ و هنا يكون جوهر الدراسة و محاولة المقارنة بين هذين المرحلتين المختلفتين إن على مستوى بنية النص و إن على مستوى تلقيه و دراسته فنقده.

لعل هذا المدخل استطاع أن يبين سبباختياري لهذا الموضوع، فالأدب ليس بدعا عن بقية العلوم. لهذا قررت الخوض في هذا الموضوع لأبرز مواكبة الأدب لمستجدات العصر، و ما ربطني لهذا المنطلق بالنظرية النقدية إلا تأكيدا مني لمواكبة النقد بدوره لكل جديد و إمكانية مساهمته في كل ميادين الأدب. كما أن هناك داعيا آخر لاختياري هذا الموضوع و هو لأن هذا الجانب لم يحظ بالدراسة الكافية خاصة في جامعاتنا الجزائرية؛ مع التنويه ببعض الجهود الفردية التي تحاول التعريف بالأدب التفاعلي و أهم أفكاره و أعلامه - و قد اجتهدت فاطلعت على بعضها- فقد رأيت فيه جانب الجدة متوفرا. محاولة بهذا أن أبصم بصمة تكون ثمرة هذا العمل المتواضع، و إذا كنا بحق من مواكبي الحداثة و ما طرحت في حياتنا اليومية فإنه من الضروري أن أبرز إلى أي مدى استفاد الأدب من المعطيات التكنولوجية الحديثة، و كيف حاول النقد الأدبي تناول هذا المعطى بالدراسة.

و بما أن الربط بين موضوعين يتطلب بالضرورة توضيح الفكرة المراد تحقيقها حتى لا يضيع الجهد هباء. فقد انطلقت في بداية عمليتين كون منظري نظرية التلقي يحاولون إعادة الاعتبار للمتلقي كونه الطرف الأقل حظاً في المنظومة النقدية على مرور عصورها. و من جهة أخرى فإن أنصار الأدب التفاعلي بدورهم ينحون ذات المنحى مركزين جلّ اهتمامهم على المتلقي كونه المستهدف من العملية الإبداعية. و من هذا المنطلق استقرت صياغة إشكاليتي كما يلي:

ما أهم المقولات الجديدة التي جاءت بها نظرية التلقي؟ و ما أوجه تقاطعها مع أطروحات رواد الأدب التفاعلي و ما أوجه اختلافهما؟ وإلى أي مدى استطاع هذا الأخير أن يذلل تلك الأفكار و يطبقها؟ و هل الأدب التفاعلي صياغة أخرى لما جاءت به نظرية التلقي؟ وإلى أي مدى استفادت مقولات الأدب التفاعلي من نظرية التلقي، و كيف استثمرتها؟ و ما الإضافة التي نتجت عن هذا الربط على المستوى النقدي؟ و ما أهم أبعاد هذا الطرح النقدي الجريء؟

وبالمقابل، هل يمكن اعتبار المتلقي هو الذي يشغل بال النقد المعاصر و هل هو آخر محطة فيه؟ و هل يمكن أن نعتبر المتلقي فعلاً صانع النص و منتج الدلالة؟ و إلى أي حدّ تجسدت مقولات نظرية التلقي و أفكار الأدب التفاعلي على أرض واقعنا المعيش؟ و ما أهم الإضافات التي جاءت بها المرحلة الإلكترونية؟

و ليكون عملي أكثر موضوعية فمن الضروري أن أنوه للدراسات التي سلفت بحثي، فلا أدعي أنني انطلقت من فراغ في تناولي لهذا الموضوع و اختياره، كما لا أدعي أن لي عصا السبق فيه، فلقد شجّعني لاختياره الدراسات التي قرأتها حوله؛ عن نظرية التلقي فكتاب فولفجانج إيزر المعنون بـ "فعل القراءة" أهمية بالغة في بلورة أفكار النظرية، و التي لم يكتمل تصوّري لها إلا بقراءة مجموعة مؤلفات تعريفية أخرى تمثلت في مجهودات الأساتذة: حسن البنا عزّ الدين، محمود عباس عبد الواحد،

حبيب مونسي، و محمد خير البقاعي و غيرهم. أما مجال الأدب التفاعلي ففيه يعود الفضل التعريفيّ لمجموعة من الدراسات القيمة؛ كدراسة الدكتورة فاطمة البريكي حول الأدب التفاعلي و اجتهادها في ربطه بالنظريات النقدية المعاصرة كنظريتيّ التلقي و التناص، و ذلك في كتابها: "مدخل إلى الأدب التفاعلي"، و لعلّ اجتهاد الناقد المغربي سعيد يقطين في كتابه: "من النص إلى النص المترابط" في التأسيس لهذا المبحث، له أيضا دور في اختياري و في إثراء الموضوع و كشف بعض جوانبه و ضبط أهم مصطلحاته و مقولاته، كما لا أنسى مجهود أسماء بارزة مثل: نبيل علي، رمضان بسطاويسي، أحمد فضل شبلول، زهور كرام، نائر العذارى، عبده حقي، محمد اسليم و إبراهيم ملحم بالإضافة إلى مجموعة من المواقع الإلكترونية مثل "موقع اتحاد كتّاب الإنترنت العرب" و "منتديات المرساة"، فالدراسات التي تناولت هذا الموضوع لها طابع تنظيريّ محترم و رصين. كما يجب أن أشير إلى عديد الدراسات الغربية التي تناولت هذا الموضوع بالتنظير و الإبداع. و لعلّ أعمال مبدعي هذا اللون الأدبي العرب قرّبت عديد مفاهيمه لي؛ كأعمال "مشتاق عباس معن" الشعرية و إبداعات "محمد سناجلة" الروائية، كما لا أنسى بعض النماذج التي عرّفتني بهذا العالم أكثر فأكثر كعالم الشاعر الرقمي "منعم الأزرق" و "امحمد شويكة" و "أحمد خالد توفيق" و غيرهم¹

أما عن خطتي التي توضّح منهجيتي في العمل، فلقد قسّمتها حسب ما تقتضي الدراسة إلى ثلاثة

فصول:

¹ - يُمكن الاطلاع على آخر نشاطاتهم و غيرهم من المهتمين بالأدب التفاعلي، على صفحة مجموعة "الأدب التفاعلي"

على "الفايسبوك" على الرابط التالي: <https://www.facebook.com/groups/130550973810864>

-خصّصت أولها لنظريّة التلقّي، مُحاولَة أن أقف عند أبرز ما جاءت به و أهمّ أعلامها، محلّلة بذلك أهمّ مقولاتها التي تشرح توجّهها و تؤيّد منحاهَا؛ خاصّة تلك التي سيّدت المتلقّي و جعلته محور العمليّة الإبداعية، و كيف استطاعت هذه النظريّة أن تحرك عجلة المنظومة النقديّة و تُخرجها من انغلاقها. معرّجة على الأفكار المحوريّة لدى أبرز منظّرين لهذه النظريّة و هما: هانز روبرت يابوس، و فولفانغ إيزر.

2- ليكون موضوع الفصل الثّاني هو الأدب التفاعليّ و قوفا عند أهمّ مصطلحاته و مفاهيمه التي حاول من خلالها منظّروه إبراز أهمّيّته كمعطى حضاريّ مُواكب لما جاءت به العولمة، خاصّة أن هذا المجال جديد و مصطلحاته يعترّيها بعض الغموض و الارتجاج، مع إعلاء شأن المستقبل و إشراكه في العمليّة الإبداعية. و قد استوقفتني أبرز أفكاره و أطروحاته من خلال موقف الأستاذين: سعيد يقطين و فاطمة البريكي، و قراءة لكتابيهما التعريفيّين بهذا المنحى الأدبيّ الجديد.

3- ليكون الفصل الثالث ربطاً بين الفصلين و خروجاً بما جاءت الدّراسة لتقوم به؛ من خلال إبراز ما دعا إليه أنصار الأدب التفاعليّ بالاستفادة من أطروحات نظريّة التلقّي النقديّة، إذ حاولوا الأخذ بما جاءت به هذه الأخيرة خاصّة فيما اطّلعُ عليه من مقولات دُعاة الأدب التفاعليّ العرب؛ الذين حاولوا في كتاباتهم أن يجعلوا الأدب التفاعليّ مرآة لنظريّة التلقّي، منطلقين من مفاهيم هذه الأخيرة و محاولين تأكيدها في مجال الأدب التفاعليّ و نماذج الإبداعية. و لم أكتف بجانب الاتّفاق بينهما بل حاولت أن أترصد جوانب الاختلاف أيضاً، لأتبع بذلك الإضافات التي جاء بها الأدب التفاعليّ. لأختم هذا الفصل بعرض موقفيّ القبول و الرّفض اللذين رافقا الأدب التفاعليّ، و هذا من أجل رصد أهمّ تأثيراته على السّاحة الإبداعية و النقديّة، و مدى تطبيقه لمقولات نظريّة التلقّي. إذًا فتوظيف أداة تواصل جديدة يؤدّي بالضرّورة إلى توظيف أشكال جديدة للتواصل، هذا ما استدعى

ظهور الأدب التفاعلي كرتبة فعل لاستخدام الحاسوب في هذا المجال. و ما المواقف التي ترتبت على ظهوره إلا دليل على أهمية هذا الدرس؛ و ضرورة فهم الأفكار التي جاء بها.

و إذا كان لكل بحث منهج، و في غالب الأحيان يتظافر كم من منهج لتناول الظاهرة خاصة في إعداد مذكرات التخرج التي تستلزم الإحاطة بالموضوع من كل جانب؛ فلقد اخترت لبحثي منهجا أساسيا كمحاولة مني لبناء بحث جاد مفيد، فقد اخترت للفصلين الأول و الثاني: المنهج التاريخي مستفيدة من معطى الاستقصاء فيه؛ كونه الأنسب للتعرف على الظاهرة و تتبعها لتسليط الضوء عليها أكثر في قراءة تعاقبية لتطورها، كما استعنت بالمنهجين التحليلي و الوصفي لتناول معطيات الظاهرة النقدية خاصة في الجانب الآخر المتمثل في مقولات نظرية التلقي. أما عن الفصل الثالث فكما يبدو من عنوانه فهو يعطي لمحا لاستعمال المنهج المقارن الذي يسمح بالمقارنة بين معطيات نظرية التلقي و الأدب التفاعلي في تناولهما لعنصر المتلقي، فلا يمكن لبحثي أن يتم إذا لم يكن لهذا المنهج نصيبه.

في بداية البحث واجهت عديد الصعوبات لعل أولها و أعسرها: قلة المصادر و المراجع خاصة تلك المتعلقة بالأدب التفاعلي، فقد وجدت بعد بحث جهيد عناوين من دون الحصول على المؤلفات. و هذا الذي جعلني أتصل بجهات مهتمة بهذا الجنس الجديد من داخل الوطن و خارجه خاصة في دولة العراق، محاولة الحصول على بعض العناوين التي تساعدني لدراسة هذا الدرس و الإحاطة به، لأتمكن في النهاية من عقد المقارنة بين مقولاته و نظرية التلقي. كما أن جدّة الموضوع شكّلت في بعض الأحيان عائقا من خلال محور أغلب الدراسات على الجانب التّظيري و استفادتها من بعضها، معتمدة في ذلك على نموذجين أو أكثر و التي تمثّل أولى المحاولات العربية. كما صعب عليّ اختيار الإشكال الذي سأبلوره مع الأدب التفاعلي و هو نوع أدبيّ جديد لم تتضح معالمه بعد، فالخوض في موضوع لم

يكتمل ليس بالأمر الهين. لهذا ترددت كثيرا قبل أن أصوغ الإشكال، و تحيرت مع الخطّة التي ستكون خير مُعين لإضاءة الجوانب المهمّة في البحث للوصول إلى نتائج تنير هذا المجال. كما أنّ قراءة أولى المصادر الخاصّة بنظريّة التلقّي و هي مترجمة عن ترجمة جعل بعض المسائل غير واضحة، و خلق لبسا في الفهم لبعض المقولات، و حتّى كثرة القراءات لها جعلتني في مرحلة التجميع مشتتة حيث صعب عليّ إرساء قواعد و مفاهيم بيّنة فيها لهذا اخترت أهمّها و أقربها للطّرح التفاعليّ، في محاولة منّي لتركيز البحث و حصره في نقاط محدّدة.

في ختام هذا المقام يطيب لي حقّا أن أشكر كلّ من كان له فضل معرفيّ من قريب أو من بعيد ساهم في إنجاز هذا الجهد المعرفي المتواضع، شاكرة في البدء مشرفي الدكتور "أحمد قيطون" لتواضعه و سعة صدره و تواصله الرّاقى و كرمه العلمي، كما أشكر الدكتور "العيد جلولي" الذي عرفني بمقاله المعنون بـ (نحو أدب تفاعلي للأطفال) على عالم الأدب التفاعلي فورطني فيه خير ورطة، كما أشكر عموما أعضاء مجموعتي (الأدب التفاعلي) على موقع التّواصل الاجتماعي الفايسبوك خاصّة: الدكتورين إبراهيم ملحم و عباس مشتاق معن.

خديجة باللّودمو

تمنراست في : 2013/05/15

الفصل الأول: نظرية التلقي النشأة و التطور

المبحث الأول: المنطلقات المعرفية و الأصول المنهجية

-الشكلانيون الروس

-مدرسة براغ البنيوية

-ظواهرية رومان إنجاردن

-هيرمينوطيقا غادامير

-سوسيولوجيا الأدب

المبحث الثاني: المفاهيم المركزية لدى أبرز رواد النظرية

-جمالية التلقي عند هانز روبرت ياوس

-الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ إيزر

الفصل الأول: نظرية التلقي النشأة و التطور

المبحث الأول: المنطلقات المعرفية و الأصول المنهجية

-الشكلانيون الروس

-مدرسة براغ البنيوية

-ظواهرية رومان إنجاردن

-هيرمينوطيقا غادامير

-سوسيولوجيا الأدب

المبحث الثاني: المفاهيم المركزية لدى أبرز رواد النظرية

-جمالية التلقي عند هانز روبرت ياوس

-الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ إيزر

الأصول الفلسفية و المنطلقات الفكرية:

لا بدّ لكل نظرية من مرجعية فكرية تستقي منها أفكارها و تبرّر بها مقولاتها، و تتكئ عليها فيما تذهب إليه. من هذا المنطلق اعتمدت نظرية التلقي على مجموعة من المرجعيات الفكرية و المقولات الفلسفية؛ بعضها كان مُعلنا عنه و البعض الآخر كان وليد التوافق مع مبادئها و أطروحاتها النقدية. و من أدقّ الدّراسات التي جمعت هذه المرجعيات و تابعتها نقدياً مُبرزة بذلك مواطن التوافق و أهمّ النقاط المشتركة، نجد دراسة "روبرت هولب" كما حدّدها في خمس مصبّات ايديولوجية؛ و استطاع بذلك أن يقرأ موارد النظرية الفكرية. و سأقف عند كلّ واحدة منها كما يلي:

1- الشكلايون الروس:

اهتم الشكلايون الروس منذ البداية بالعمل الأدبي و شدّدوا عليه، مُفردين إلى شكله اهتماماً أكبر، حتى أن مُعارضيه هذا الاتجاه هم من وسموهم بالشكلايين؛ فقد اهتمّ دُعاة هذا الاتجاه بالعمل الأدبي مُحاولين الوقوف عند جوهر المادّة الأدبية و مُحاوله فهم أدبيّتها. و قد ذهبوا في ذلك إلى أن الواجب دراسته في العمل الأدبي ليس أفكاره -التي اعتبروها شيئاً عادياً متوفراً- و لكن الأهمّ من ذلك هو الوقوف عند الأسلوب و الطّريقة التي وردت بها هذه الأفكار؛ أي الشّكل الذي وصلتنا به هذه المادّة الأدبية، و يمكن اعتبار الشكلاية تمهيدا للبنىوية و العديد من المذاهب الأخرى. و قد " ظهر الشكلايون في روسيا قبل الثورة البلشفية سنة 1917، و ازدهرت حركتهم خلال العشرينات إلى أن أسكتهم ستالين، و لما كانوا مجموعة من النقاد الجداليين و المناضلين فإنهم رفضوا المذاهب الرمزية شبه الصوفية التي أثرت في النقد الأدبي قبلهم، و بروح علمية و تطبيقية حولوا الإنتباه إلى الواقع المادي للنص الأدبي ذاته، على اعتبار أن النقد الأدبي عليه أن يفصل الفن عن الغيبي و يهتم بكيفية اشتغال النصوص الأدبية. لم يكن الأدب يشبه الدين أو علم النفس أو علم الاجتماع. و إنما هو نظام خاص للغة له قوانينه، و بناه و أدواته الخاصة، تلك التي كانت تدرس لذاتها أكثر من أن تختصر إلى شيء آخر"¹

1- أحمد بوحسن: نظرية الأدب، القراءة- الفهم- التأويل نصوص مترجمة، دار الأمان للنشر و التوزيع الرباط، ط1، 1425هـ - 2004م، ص 11.

فلو وقفنا عند هذا الكلام لوجدنا أن الشكلانيين يحاولون تخليص الأدب من بقية العلوم، فهم من خلال هذا الطرح يركزون على استقلالية الأدب عن بقية التخصصات العلمية؛ و استقلالية العمل الأدبي عن العناصر الخارجية على النصّ، هذا من أجل فهم الظاهرة الأدبية كما ينبغي و من أجل إعطاء الأدب حقه من الدراسة و التحليل؛ و ما الواقع المادي للنصّ إلا شكله الذي ظهر به للقراء و الذي ليس مجرد صيغ محبوكة ببساطة و إنّما مجموع وظائف. و ما كيفية اشتغال النصوص الأدبية إلا تمظهراتها الشكلية التي تحدّد قيمة العمل الأدبي، لهذا كان من الضروري إبعاد عنصر التاريخ و دراسة العمل الأدبي بمعزل عن المؤثرات الخارجية، فلا دخل لمحيط النصّ في دراسة العمل الأدبي مهما كانت دواعي ذلك، و هنا نفهم كيف أنّ الشكلانية كانت تمهيدا للدرس البنيوي النسقي. فقد " كان منطلق الشكلية الروسية هو أن الناقد الأدبي عليه أن يواجه الآثار نفسها، لا ظروفها الخارجية التي أدت إلى إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، و ليس مجرد ذريعة للإفاضة في دراسات جانبية أخرى، و لم يكتف زعماء الشكلية بذلك بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها على اعتبار أنها عوائق، مثل علوم النفس و الاجتماع و التاريخ الثقافي"¹

فالنقاد من المنظور الشكلي مطالب بدراسة الأثر الأدبي لا غير، فالأدب غاية في حدّ ذاته لا وسيلة نتوسّل بها لفهم علوم و ظواهر أخرى خارج الحقل الأدبي. فالأدب إذا هو موضوع علم الأدب، و ما العوامل الخارجية في الدراسة الأدبية إلا عوائق تعوق الوصول إلى الموضوع المنشود، و لعلّ هذا ما اصطُح عليه بأدبية الأدب. فالمنحى الشكلاني حاول أن ينحو بالأدب منحاه الصحيح، أي الرجوع به إلى ذاته فالأدب أدب و هو زاهر بما يغري بالدراسة و الاهتمام؛ فلماذا يذهب دارسوا الأدب بعيدا عنه و هو الأولى بالتحليل و الفهم.

فالشكلانية ذات أفكار واضحة و جريئة، حاولت من خلالها أن تبرز دور الأطراف الأخرى للعملية الإبداعية التي لم تستوف حقا سلفا، و لعلّ المتلقّي من بين هذه الأطراف المبعدة. حتى أن موضوع التلقّي كانت له إشارة في بعض الدراسات الشكلية، مثلما ذهب الشكلاني "ايخنباوم" عندما رأى أن التلقّي في أبسط صورته يعني تلقّي الشكل على الأقل، فحتى المتلقّي البسيط الذي لا يقوى على

¹ - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط 1، 1419هـ- 1998م، ص 42.

الاندماج في العمل الأدبي فإنه لا محالة سيتمكن من إدراك الإطار العام للقطعة الأدبية و التي تتمثل أساسا في الجانب الشكلي له. فالمتلقي أول ما يدرك فإنه يدرك الشكل الخارجي و الإطار العام للعمل الأدبي، لهذا كانت مسألة التلقي واردة في دراساتهم و لو ضمّنيا- لهذا تحدّثوا عن التلقي الفني؛ فالشكل إذا بالنسبة لهم هو أساس العملية الإبداعية و هو أول مظاهر التلقي. و من ثمّة طرحت مفهوما جديدا للشكل مستعيضة عن المفهومين التقليديين (الشكل و المضمون) بمصطلحي (المادة و الوسيلة)، فالمبدع يشغل بالغة و المادة الأولية للأدب هي التي تعطي بُعدا جماليا للنص. و هنا يمكن القول: " كانت الشكلانية، أساسا تطبيقا للسانيات في الدراسات الأدبية و لما كانت اللسانيات نوعا شكليا تهتم ببنيات اللغة عوض الاهتمام بما يمكن أن يقوله الإنسان، فإن الشكلانيين قد تجاوزوا تحليل (المضمون) الأدبي، (الذي كان يسقط صاحبه دائما في علم النفس أو الاجتماع)، إلى دراسة الشكل الأدبي. و عوض أن يروا الشكل كتعبير عن المضمون فإنهم عكسوا الآية و أصبح المضمون مجرد حافز للشكل

1"

و قد أرجعها هولب إلى ثلاثة عوامل رئيسية:

1- الإدراك الجمالي و الأداة:

" و ذلك بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي و بتعريفهم للعمل الفني بأنه مجموع عناصره فعند شلوفسكي Shklovskii Viktos "أن الصورة ليست العنصر المكون للأدب لأنها في ذاتها ليست سوى، أداة لخلق أقوى انطباع ممكن ، فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة تستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته"². فوظيفة الأدب في النهاية لا تقتصر على تصوير الحياة كما هي، بل هو المسؤول عن كسر العادية و منح العادي بريقا يجذبنا إليه و يقول لنا أكثر ممّا نرى. و من هنا ندرك أهمية دور المتلقي في فهم الظاهرة الأدبية و تحليلها؛ لهذا كانت مساهمات شلوفسكي مهمة من خلال نقل دائرة الاهتمام من العلاقة بين المؤلف و العمل الإبداعي إلى العلاقة التي تجمع العمل الأدبي بالمتلقي و هو الاضافة التي فتحت الباب أمام المساهمات التجديدية.

¹ - أحمد يوحسن: نظرية الأدب، القراءة- الفهم- التأويل، ص12.

² - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1999،

هذا أول ما أكد عليه الشكلانيون، فالرقي بالأدب و تفجير جمالياته و أدبيته هو محور اهتماماتهم. ذلك أن الاستهلاك العادي للغة لا يضيف شيئاً يمكن أن يستوقف الدراسة الأدبية، لكن الغوص في مكن الجمال فيها هو ما يثيرنا و يستفزنا للمناقشة. من هنا يمكن أن نتطّلع إلى قارئ مهتمّ يحاول بدوره فهم الظاهرة الأدبية و استنكاه أدبيّتها، و هذه إشارة صريحة و واضحة -من شلوفسكي و غيره من الشكلانيين- إلى أهمية إشراك المتلقي في عملية تذوق العمل الأدبي.

2- " التّغريب: إن التّغريب طبقاً لرأي شلوفسكي يشير إلى خاصية بين القارئ و النص تنزع الشيء من حقله الإدراكي العادي، و هو بهذا المعنى يعدّ العنصر التأسيسي في الفن أجمع"¹. فالتغريب نوع آخر من أنواع التّعامل و التّفاعل بين النصّ و قارئه، و الأخير مُطالب بمعرفة الأعراف اللّغويّة المتعارف عليها أولاً، لينطلق بعدها لاستكشاف ما اخترق منها فأكسب القطعة الأدبيّة جمالا و إثارة لغويّة و معنويّة. " إن التّغريب أو كسر ألفة اللغة الذي يتحدّث عنه الشكليون، و (شلوفسكي) على وجه التّحديد، لا يعني العودة إلى لغة البسطاء، بل يعني تعمد غموض الدلالة"²

هذه إشارة هامّة أشار إليها النّاقّد "عبد العزيز حمودة"، فعملية الكسر تلك لا يجب أن تُفهم بأنّها تبسيط للغة و تسطيح للإبداع، بل على العكس من كل هذا التّصوّر، فالتّغريب ما هو إلا مدعاة للتّحقيق في سماوات توليد الدلالات و حفر المعاني الخفيّة. فنزع الألفة عن مختلف الأشياء و تقديمها لنا بلمحة جديدة مفاجئة هو صميم الإبداع، و هذا هو الذي يشدّ المتلقيّ و يضمن استمراريّة متعته في اكتشاف النصّ الأدبي.

3- " التطور الأدبي: إذا كانت الأداة عند الشكلانيين و خصوصاً شلوفسكي - لها قدرتها على تغريب التصورات، و إذا كانت الممارسة الأدبية الآتية تقرر إلى حد ما هو مألوف فإن ما يطراً على الفن من تغييرات إنما يأتي عن طريق رفض الطرز الفنية المعاصرة مما يؤدي إلى ثورة فنية دائمة تتعاقب فيها الأجيال و المدارس التي تحاول كل منها في دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية

¹- المرجع السابق، ص 75.

²- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، إبريل، 1998م، ص 111.

مبتدعات شكلية و محرّضة¹، فالتطور الأدبي في نظر "روبرت هولب" يساعدنا في تحريك عجلة الإبداع دائما وأبدا، فالتطور صراع بين أشكال إبداعية مختلفة و أنماط متعدّدة. لهذا على المتلقي أن يطلع على ما هو كائن في محاولة لمواكبة ما سيكون و تفعيل الجديد؛ و لعل الصّراع الدائم بينهما هو الذي ينهض بالأدب و يجعله في حالة مذبذبة تحفظ له روحه التي تسعى دوما نحو الإبداع.

2-مدرسة براغ البنيوية:

لا يمكن أن نتحدّث عن مجال القراءة و التلقي دون أن نستحضر أعمال مُنظري مدرسة براغ، هذه الأخيرة التي تأسست امتدادا للمدرسة الشكلية التي وجدت نفسها في مواجهة مع النظام السياسي، فانقل بعض روادها الى تشيكوسلوفاكيا ليأسسوا حلقة براغ، لهذا يمكن أن ننعثها بالبنيوية التشكيكية. وقد تنبه البنيويون انفسهم قبل غيرهم الى ان محاولتهم في تأسيس علم للنص الأدبي، يستبعد اية مرجعيات اخرى غير النص محاولة متطرفة، و كان "موكاروفسكي" اول من بحث عن قيمة جمالية للمرجعيات من خلال النص نفسه، و هذا توجه بنيوي لفهم تأثيرات "التاريخ" في تطور بنيات العمل الادبي، فقد وجد موكاروفسكي ان القيمة الجمالية للعمل الادبي هي قضية اجتماعية² ، و القيمة الجمالية عند موكاروفسكي تعني تحديدا القوانين المختلفة التي تتحكم في عملية إنتاج و تطور الأدب؛ لهذا انصبّ اهتمامه على الإدراك الجمالي للأدب. إن الحديث عن أفكار و أبرز أعمال هذه الحلقة من هذا المنطلق- يستدرجنا إلى الحديث عن أحد أهم منظريها، و هو موكاروفسكي الذي يمكن أن نعدّه من أكثر المصادر النظرية بألمانيا، خاصة إذا ما استقرأنا السنوات الستينية و السبعينية، وقد تُرجمت عدّة كتب له و انتقلت بذلك أفكاره خارج ألمانيا؛ فضمنت انتشارها و تعاطي الغير معها لإثرائها و تنقيحها.

و مع الوقوف على بعض مبادئ مدرسة براغ فيمكن القول عن بعضها: " و إذا كانت أهم مبادئ مدرسة براغ كما وضعها موكاروفسكي تتمثل في أن الفن طبيعة سيميولوجية و إن ثمة دورا للفاعل الدلالي في الفكر الوظيفي بالإضافة إلى الكشف عن خواص الوظيفة الجمالية و علاقتها

¹-عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 76.

²-ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع، ط 1، 1997، ص 128.

بالوظائف الأخرى. فإننا نتوقف عند مفهوم (الفاعل الدلالي) حيث قد يتوسع معناه "حتى يشمل جميع المشتركين في الحديث"¹.

ففكرة موكاروفسكي هنا هي أن الفاعل الدلالي الذي يمكن أن يبدو لنا في صورة الأفراد الواقعيين، أو في صورة المؤلف في حد ذاته؛ ليس هو الفاعل الذي نريده؛ فالبنية الفنية هنا كما يراها يمكن أن تعكس لنا صورة أي شخصية سواء كانت المؤلف أو القارئ. و هو بهذا يحاول أن يؤكد استقلالية العمل الأدبي عن مؤثراته الخارجية و من جهة أخرى يؤكد على دور المتلقي في إبراز الجوانب الجمالية في العمل الأدبي. "و قد ميز فلاسفة براغ بين التحليل الوظيفي لعلاقات الفن بالمجتمع و نظرية الانعكاس الماركسية على أساس أن تطور الأبنية الفنية دائم مستمر و خاضع لقوانينه و حركته الداخلية الخاصة به، و لهذا فإنهم يرفضون التسليم بأن الفن تابع مباشر للتطور الاجتماعي حتى مع الاعتراف بالقوى الخارجية التي تمارس تأثيرا ما على الأبنية الفنية"²

فالبراغيون إذا يرون أن الاستجابة لهذا التأثير الخارجي تكون أساسا نابعة من العمل الفني نفسه، فالأدب يستمد جماليته منه حتى و إن كانت المؤثرات خارجة عنه. فلا علاقة سببية يمكن أن تنشأ بين العمل الإبداعي و المجتمع الذي يحتضن هذه التجربة الفنية، و من خلال هذا الكلام لا يمكننا في النهاية أن نربط بين الأنظمة الاجتماعية و أشكال العمل الأدبي الممكن إبداعه. و لكن في غمرة هذه الدعاوى نجد بعض الأطراف التي وقفت معتدلة، و حاولت بذلك أن تمسك العصا من الوسط و هذا بعدم استبعاد المؤثرات الخارجية كلية عن العمل الفني؛ فهذا الأخير في النهاية وليد بيئته التي تطبع فيه جوهرها و لا يمكن أن نغفل ذلك الأثر. لأن التطرف الذي انتهجته الماركسية في اعتبار المجتمع سيد الإبداع و مولده، دفع بالشكلايين إلى الهروب بالأدب بعيدا عن أي مؤثر خارجي من أجل دراسته لذاته و إعطائه حقه الذي سلب منه على حساب عوامل خارجة عنه. لكن -كما أشرت أنفا- هناك محاولات توفيقية مثلما سنرى عند موكاروفسكي. "و لقد واصلت "حلقة براغ اللغوية" التي تأسست عام 1926 المدخل البنيوي و عملت على تطويره، فأكد موكاروفسكي Mukarovsky -على سبيل المثال- أن من الحمق استبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل النقدي، وتبنى نظرة تنيانوف

¹ - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 77.

² -صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 87.

الديناميكية إلى الأبنية الجمالية، فاهتم كل الاهتمام بالتوتر الدينامي بين الأدب و المجتمع في أي إنتاج فني، و تتصل أكثر أفكار موكاروفسكي أهمية بما يسميه "الوظيفة الجمالية"¹

هنا نلاحظ الإشارة الواضحة لدور المجتمع أي المتلقي؛ فلا يمكن فهم العمل الأدبي دون الرجوع إلى عوامله غير الأدبية و التي -على أهميتها- ليست كافية لبلورة المعنى و مسكه من أطرافه، لهذا فمجهودات موكاروفسكي كانت إضافة لبقية أفكار هذه المدرسة. " و في الوظيفة الجمالية ، المعيار و القيمة كوقائع اجتماعية (1936) يحاول موكاروفسكي أن يبين أن ما من شيء يملك وظيفة جمالية بمعزل عن المكان، أو الزمان أو الشخص الذي يقيمه، و أن ما من شيء إلا و يمكنه امتلاك هذه الوظيفة في شروط ملائمة. و يميز موكاروفسكي بين (الصنيع الفني المادي) ، الذي هو الكتاب بمعناه المادي (الفيزيقي)، و اللوحة أو المنحوتة ذاتها، و بين (الموضوع الجمالي)، الذي لا يوجد إلا في تأويل بشري لهذا الصنيع الفيزيقي"²

فموكاروفسكي يحاول التوفيق بين الطرحين اللذين اتخذ كل واحد منهما جانبا قصيا عن الآخر، فللمكان كما للمتلقى أثر في تحديد الوظيفة الجمالية التي من الممكن امتلاكها إذا ما توفرت شروطها. لهذا حاول هذا الألماني النابغ أن يفصل بين الوجود المادي للإبداع و بين الموضوع الذي لا يمكن أن نجده إلا في النطاق التأويلي الذي يلي وجوده المادي، و لا يكون هذا إلا من طرف من يتلقى هذا العمل و يحاول بعدئذ قراءته و فهمه. و هذا فيما أرى أصوب، لأن العملية الإبداعية في النهاية ليست بتلك البساطة و المباشرة. فمن الصعب تحليلها و الوقوف على أهم ما جاء فيها؛ و ما العوامل الأكثر تأثيرا أو أهمية فيها.

3-ظواهرية رومان انجاردن:

لن نرجع إلى تاريخ المذهب الظواهري أو الظاهراتي أو الفيونمينولوجيا و أبرز مقولاته لنحفر في تحولاته الفكرية، لكننا سنحاول الوقوف عند النقاط التي أثرت في رواد نظرية التلقي و دفعتهم إلى

¹ - رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع (القاهرة)، 1998، ص 42.

² - تيري إيغلتن، نظرية الأدب، ترجمة: تائر ديب، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1995، ص 175.

قراءة الظواهرية بشكل مبسط سمح لهم بالإفادة منها. و لن نعود بذلك إلى ظواهرية هوسرل و تلاميذه، بل سنعرّج مباشرة على القراءة الانجاردية لهذه النظرية الفلسفية. فمن أبرز المفاهيم التي استقتها نظرية التلقي من الظاهراتية مفهومي: **التعالى و القصدية**؛ فالتعالى في صورة شاملة يعني أن فهم أي ظاهرة من الظواهر يعتمد في المقام الأول على فهم الفرد لها من داخله، و لا علاقة للعوامل الخارجية بتحديد المعنى، و هذه الفكرة نقلها انجاردن على الظواهر الأدبية. أما القصدية فترتبط بالفرد كذلك فهو الذي يحدّد معنى ما يقرأ و هو الذي يمتلك طرف دلالاته المختلفة.

كما أن الفلسفة الظاهرية تعتبر أن الفكر و الوجود الظاهري للأشياء مترابطان، و ناتج تفاعل الذات مع الموضوع هو الأهم و هو الذي يضمن إنتاج المعنى. و هذا الترابط متين إذ لا يدع مجالاً للفصل بينهما و هذا هو التصور الذي استفاد منه رواد التلقي في صياغة نظريتهم؛ في العلاقة التفاعلية القائمة بين القارئ و النصّ. فـ _____ : "الاتجاه الفلسفي الحديث الذي يركز على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى هو الفينومينولوجيا (أو فلسفة الظواهر)، إذ يذهب هوسرل إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا و ليس موضوعات العالم، فالوعي دائماً و عي بشيء، و هذا الشيء الذي يبدو لوعينا هو الواقع حقاً بالنسبة إلينا. أضف إلى ذلك أننا نكتشف في الأشياء التي تظهر في وعينا (و الفينومينولوجيا مشتقة من الكلمة اليونانية التي تعني ظهور الأشياء) خصائصها العامة أو الجوهرية، إذ تزعم الفينومينولوجيا أنها تكشف لنا عن الطبيعة الكامنة (الشاملة) لكل من الوعي الإنساني أو الظواهر"¹

هذا كلمحة عن المذهب الفينومينولوجي الذي اتّخذ من الوعي البشري موضوعاً له، مُعتبراً إياه الموضوع الحقّ القابل للمعالجة. فقد ذهب الظواهرى الأول -هوسرل- إلى أن ما يعترف به وعينا هو الموجود حقاً، فما يوجد خارج وعينا غير موجود أصلاً، فالظواهر تتمظهر من خلال ما يستوعب وعينا و ما يدرك. و هذا ردّ واضح على الفلسفة الوضعية التي قامت أساساً على نفي الذات و إنكار دورها؛ مُعطية اهتمامها للعقل مُعتبرة إياه مصدر المعرفة و الوعي. فكان التوفيق الظاهري بين الطرحين، لتكون الذات و العقل مساهمان في الإحاطة بالظاهرة و إدراكها. و بتأثير مباشر من فلسفة

¹ -رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ص 170.

الجمال الظاهرية، دعا نقاد القراءة و جمالية التلقي في منتصف العقد السابع من هذا القرن إلى تفاعل القارئ و النص إعادة لثنائية الذات و الموضوع الظاهرية . فقد تأثر رواد هذه النظرية (و لا سيما أيزر و ياوس) بالفكر الظاهراتي من هوسرل فغادامير حتى هيدجر، و اشتقوا مصطلحاتهم الخاصة و مفاهيمهم مثل (أفق الانتظار) و (المسافة الجمالية) و (فراغات النص) و (الوقع الجمالي) التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص و تأويلها¹ . فثنائية الذات و الموضوع هي التي تفتح الباب أمام المساهمة الفعلية للقارئ من أجل إعطاء الموضوع أبعاده و دلالاته المختلفة، لهذا فليس من العجيب أن تكون الظاهرية من أهم المؤثرات التي بلورت أفكار رواد نظرية التلقي، فالمتلقي هو الطرف المؤثر في كلا المذهبين؛ و لعلّه محور العملية الإبداعية كونه هو الذي يذهب بالمعنى بعيدا في مطاردة فكرية كمحاولة للقبض عليه.

فعندما اعتبرت الفينومينولوجيا الوعي أساس الإدراك، حاولت أن تُعطي فرصة للمتلقي لاستيعاب الظاهرة و تحديد آفاقها و رسم حدودها. " و يتسع مفهوم اشراك القارئ في اظهار حقيقة النص، حتى يدعو التأويليون الى تجاوز التفسير التقليدي ، أو شرح النصوص و نشرها ، الى تبين المعاني المتعددة و المختلفة التي يحملها النص . و هي لا تتضح إلا (بتقصي البنيات التحتية الكامنة للنص، لا كلماته المفردة). فالمؤول يبقى على مسافة كافية من النص للإصغاء إلى ما يقوله، و الاستقلال عن قصد الكاتب و ظروف القول لأن (ما يقوله النص و ما يعنيه لا يوافق ما يريد كاتبه قوله) أحيانا. فالتأويل يقوم على افتراض حوار بين (أنا) القارئ و (أنت) النص لفهم معنى النص الذي يبدأ بفهم أجزاء الوحدة اللغوية لمعرفة معنى الكل في حلقة، أو دائرة متصلة²

نرى هنا كيف أن الكاتب مُبعد تماما عن عملية التأويل، و لا يمكن اعتباره محرّكا لعجلة فهم العمل الإبداعي الذي قام بإنتاجه. فالقارئ وحده القادر على محاوره النص و تتبّع قوافل أفكاره ليقبض على معناه الحقّ، و ما الكاتب إلا مُنتج و مُستفّر للقارئ؛ و هذا الأخير يجب أن يستقلّ عن العوامل الخارجية التي يمكن أن تؤثر في عملية التأويلية، لأن الكاتب في حدّ ذاته قد يكون غريبا عن نصّه

¹ - حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر إجراءات و منهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 109.

² - المرجع السابق، ص 109.

الذي يبده، فالنصّ يبوّح في غالب الأحيان بما لم يقله صاحبه. و في المقابل: "لم يكن انجاردن من رواد نظرية الاستقبال، و لكن كتاباته الباكرة عن مشكلات العمل الأدبي أسهمت بشكل فعال في توجيه الرواد الذين اضطلعوا بهذه النظرية إلى رؤيتهم النقدية الجديدة، و هيأت لهم أسباب التوفر على ما أسموه (جماليات الاستقبال). فقد كان البحث عن مفهوم جديد يحقق العلاقة بين النص و القارئ من جملة اهتمامات (انجاردن) حتى صارت كتاباته في هذه المسألة مثابة لأقرانه و معاصريه، و مرجعية لذوي التطلع اللهيف إلى إصلاح المناهج الفكرية و النقدية في ألمانيا في العقد الماضي"¹

من خلال هذا المدخل يمكن أن نعتبر انجاردن من الرواد التي أسهمت في بناء مفاهيم نظرية التلقي، و لعل تتبعا بسيطا لأهم أفكار روادها يؤكد ما ذهبنا إليه. فمساهمة انجاردن لم تكن مقصودة لبناء نظرية التلقي و لا لإثارة جوانبها، لكن أفكاره ساهمت في إيضاح أطرافها و إعطائها أبعادا معرفية راسخة.

فقد " كان (رومان انجاردن) قد قدم أول دراسة في نظريات التلقي بعنوان العمل الأدبي الفني LiteraryWork of Art عام 1931، و قد نقل إلى الإنجليزية عام 1970. و تعتمد نظرية التلقي عند (انجاردن) على إطار شكلي يقدمه للقارئ يحتوي نقاط أو مواضع فراغ أو إبهام يقوم القارئ بملئها. و يسمى الناقد الألماني تلك المناطق الفارغة (تجسيديات concretizations) و هي تمثل جوهر الخلاف بين بنية النص و ما يضيفه القارئ إليه بتجسيدياته. في فترة تالية تقدم نظرية التلقي ضوابط التجسيد الذي يقوم به القارئ في تعامله مع النص، و هي ضوابط ستشغل بال أتباع المدرسة حتى الآن"²

هذه الفراغات التي دعا إليها رومان انجاردن هي التي أثرت فيما بعد في إيذر و جعلته يتبنى هذا المفهوم و يبوره، فهذا التصور الشكلي الذي تخيله رومان جعله يستدعي المتلقي و يكلفه بمهمة المشاركة في بناء مفهوم العمل الأدبي. فالتجسيديات الانغاردية هي التي فتحت باب المشاركة الفعلية للقارئ و جعلته طرفا فعّالا في إنتاج المعنى و بنائه؛ و لعل هذا التصور هو أهم فكرة قام عليها

¹ - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط 1، 1996، ص 37.

² - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 283.

المشروع الأيزري، الذي استطاع أن يتبنّى هذا المفهوم و يضيف إليه قواعد تحكم عملية ملء الفراغات، حتى لا تبقى الإضافة عشوائية عائمة.

و من المهم أن ننوّه بـ " إن مذاهب الذات الموحدة و النص المغلق تبطن سرا ما يبدو من انفتاح ظاهري في نظرية الاستقبال . و ها هو رومان انغاردن في العمل الأدبي الفني (1931) يفترض بصورة عقائدية أن الأعمال الأدبية تشكل وحدات كلية عضوية، و أن الهدف من ملء القارئ (لا تحديدها) هو إكمال هذا الانسجام. فعلى القارئ أن يصل بين أجزاء و شرائح العمل المختلفة بطريقة (ملائمة)، أي بطريقة كتب الأطفال المصورة التي يتم تلوينها تبعاً لتعليمات المصنّع. إن النصّ بالنسبة لإنغاردن يأتي مجهزاً مسبقاً بلا تحدياته الخاصة ، و على القارئ أن يلمسه (بصورة صحيحة)¹

هذا هو المفهوم الانغاردي لدور القارئ، فهذا الأخير بالنسبة لانغاردن هو المسؤول عن ملء الفراغات لتحديد المعنى، لكن هذا العمل منوط بهدف محدّد ألا و هو رسم صورة كاملة منسجمة عن العمل الأدبي. فدور القارئ أن يبحث عن الإضافات المهمة التي تخدم النص و تبلور مفهومه العام، فالدور الذي يقوم به القارئ -و إن كان مقيداً نوعاً ما- إلا أنه يعطيه فعالية لم تكن معطاة له من قبل. و ربّما هذا من جانب يحفظ للنصّ بعض ملامحه حتى لا تذهب به العملية التأويلية بعيداً عن مرماه. لهذا قيّد انغاردن هذه العملية و جعل للقارئ مهمة تحقيقها على وجهها الأمثل. " و بناء على ذلك نجد انغاردن يفرق تفريقاً حاسماً "بين البنية الثابتة للعمل و ما يقوم به القارئ في تحقيقه لهذه البنية، فالصور التجسيدية لعمل ما تختلف من قارئ إلى آخر، بل من قراءة إلى أخرى. و أياً ما كان الأمر فإذا كانت فكرة تمييز العمل الأدبي و تحوله إلى مصور ملموس من أهم أفكار إنغاردن في جميع مؤلفاته طبقاً لوليم راي"²

فالمهم في مسألة المشاركة هو ذلك التفاعل الحاصل بين العمل الأدبي و قارئه؛ و الأكثر من هذا فالأثر الذي ينتج عن هذه العملية هو الذي يضمن استمراريتها و يحفظ للعمل الابداعي حضوره؛

¹ - تيري إيغلتن، نظرية الأدب، ترجمة: تائر ديب، ص 141.

² - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 83.

لهذا كانت المساهمة الانجاردية مهمة في نظرية التلقي. فـ _____ " إنجاردن R.Ingarden تلميذ هوسرل، الذي عدل في مفهوم التعالي فجعله ينطوي على بنيتين: إحداهما ثابتة، نمطية، و هي أساس الفهم عنده، و الأخرى متغيرة، مادية، تشكل الأساس الأسلوبى للعمل الأدبي. و المعنى عنده، على خلاف ما هو عند هوسرل لا يتشكل إلا بالتفاعل بين البنيتين: فعل الفهم و بنية العمل الأدبي"¹

هذه هي إذا الاضافة الانجاردية للمسار النقدي، محاولا بذلك إعطاء المتلقي دورا مهما في إنشاء المعنى و الوقوف عنده، و إن كان في مواضع أخرى يفرق بين العمل في صورته الأولى التي أتى عليها و بين ما يمكن أن يضيفه القارئ في مواضع مختلفة و قراءات متعددة. فهذا لا يمنع التحمس الزائد له لإشراك المتلقي في صناعة المعنى. فطالما ظل المتلقي تحت وطأة التهميش، رغم أن العمل الإبداعي ما خلق إلا له؛ بيد أن دوره لم يتجاوز قراءة المنتج الإبداعي و ترديد أفكار صاحبه. و يمكن أن نختم بالقول: " إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته و متلقيه، لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا بالحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم، ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك و بنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص"²

4-هيرمونيطيقا غادامير:

اهتم جورج غادامير بالتاريخ و أثره الهام في فهم المعاني و إنتاج الدلالات، و لعل هذا ما جعل أصحاب التلقي -خاصة هانز روبرت يابوس- ينعون هذا المنحى بشكل عام.

فـ _____ " لقد ساد مفهوم البحث عن المعنى في تراثنا العربي مصاحبا لتفسير القرآن الكريم، و الحديث النبوي الشريف، كما ساد ذلك في الغرب بحثا عن معنى الكتاب المقدس، قبل أو يتحول البحث عن الدلالة المعنوية و مقاصد المؤلفين إلى علم (التأويل) أو (الهيرمينوطيقا)"³

¹ - بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع الكويت، ط 1، 1425هـ - 2004م، ص 163.

² - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: حميد لحميداني، الجليلي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص 12.

³ - بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 203.

هنا يمكننا أن نتتبع تحول النظرة من الاهتمام بالنصّ أو صاحبه و محاولة مطاردة معانيه و مقاصده، إلى الاهتمام بالقارئ الذي لا يقلّ دوره أهمية عن بقية العناصر. " أما الهيرمينوطيقا فهي، كما هو معروف، نظرية التأويل، المعنية بالمشكلات العامة لفهم معاني النصوص، و كانت مطبقة في الأساس على مبادئ التفسير في اللاهوت، و لكنها امتدت منذ القرن 19 إلى أفق أوسع من الأسئلة في الفلسفة و النقد، و ارتبطت بشكل خاص بتقليد الفكر الألماني الممتد من فريدرش شلايرماخر وويليام ديلتاي في القرن 19 إلى مارتن هيدجر و هانز-جورج جادامر في القرن العشرين. في هذا التقليد، يوضع سؤال التأويل في اصطلاح الدائرة الهيرمينوطيقية، و يطرح مشكلات أساسية من قبيل تأسيس معنى نهائي في النص، و دور نية المؤلف، و النسبية التاريخية للمعاني، و قيمة إسهام القارئ في معنى نص من النصوص. و تُعدّ نظرية التلقي فرعاً حديثاً له مغزاه من فروع هذا التقليد الهيرمينوطيقي¹

لطالما ارتبط التفسير و محاولة التأويل بالكتاب المقدس على مر الأزمان، في محاولة إنسانية جادة لفهم النصّ المقدس للوقوف على أهمّ أوامره و نواهيه. و مرّة أخرى تتبدّى لنا الإضافة الألمانية التي استطاعت أن تعطي هذا المعنى الهيرمينوطيقي بُعداً أكبر و أفقاً أرحب، إذ خرجت به إلى الرّحاب الفلسفي الفكري لتشرکه في العطاء المعرفي. و هنا برزت إلى السّاحة النقدية مفاهيم جديدة من قبيل المعنى النهائي للعمل الإبداعي و قصديّة المؤلف، لهذا كانت الإضافة الهيرمينوطيقية مهمّة في محاولة فهم الأعمال الإبداعية و تحديد معانيها النهائيّة. و " يذهب غادامير إلى: أن الزمانية و التاريخية هي جزء لا يتجزأ من كينونة أي تكوين أو خلق، و أن فهم أي شيء ينطوي لا محالة على عملية تأويلية ليس فقط حينما يتعلق الأمر بالنص المكتوب، بل أيضاً في كل مناحي التجربة الفردية، و أن اللغة (مثلها في ذلك مثل الزمانية) تسري في جميع مظاهر تلك التجربة"²

لعلّ هذه أهمّ إضافات غادامير إلى المسار النقدي الأدبي، و قد استفاد منها منظرو نظرية التلقي أيما استفادة، و لعلّ أهمّ استفادة تجلّت في أوضح صورها في المشروع الياوسي. فغادامير عندما

¹ - حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/ قراءة الأنا، نظرية التلقي و تطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 2008، ص 47.

² - ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً و مصطلحاً نقدياً، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط 3، ص 92.

استوقفه التصور الأولي الذي يستقبل به القارئ النصّ استطاع أن يؤسس فكرة (الأفق)، لهذا فالمادة الأدبية ليست مادة جافة معزولة عن بقية المؤثرات الخارجية؛ بل هي المحرك الأساس لأفاق توقّعات القارئ. و من هنا وجب ألاّ نُغفل الأفكار المسبقة الناتجة عن احتكاك القارئ بالنصّ في عملية إنتاج المعنى." و هكذا يقدم (هانز-جورج جادامر Hans-George Gadamer) أحد تلامذة هيديجير النابيين (هيديجير مرة أخرى؟)، مفهوم الأفق horizon في دراسته المطولة الحقيقة و المنهج Truth and method and الذي نشر بالألمانية عام 1960 و ترجم إلى الإنجليزية عام 1975¹

فالأفق إذا -كما سنشرحه من خلال هذا المؤثر- من أبرز و أهم أفكار غادامير التي أعطت مرة أخرى للقارئ فعالية في القبض على المعنى." و كان هانز جورج جادامر Hans Georg Gadamer أحد تلاميذ هيدجر الذين تأثروا بفكره فقام "بتطبيق مدخل هيدجر الموقفي على النظرية الأدبية و ذلك في كتابه "الحقيقة و المنهج" (1975) حيث ذهب إلى أن العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل و لقد أثرت أفكار جادامر على نظرية الاستقبال خصوصا عند يابوس في اعتماده على نظرية التأويل Hermeneutic فيما ذهب إليه جادامر من أن كل تفسير لأدب الماضي ينبع من حوار الماضي و الحاضر"²

هذه الجهود الغاداميرية أسهمت -و بشكل كبير- في بلورة أفكار منظري نظرية التلقي، لأن المبدأ التاريخي هو الذي دفع يابوس لربطه و الأدب.

و بالعودة إلى المساهمة الجاداميرية فإن " جادامير H. G. Gadamer صاحب مفهوم الأفق التاريخي أو أفق التاريخ، حيث استخدم جادامير مفهوم الأفق التاريخي في تفسير التاريخ حين رأى أنه لا يكون ثمة تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي

¹ - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 283.

² - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 84.

للحاضر بُعدا يتجاوز المباشرة الآنية و يصلها بالماضي، و يمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم¹

نلاحظ هنا الإشارة الغاداميريّة إلى المُعطى التاريخي الذي يلعب دورا في تحديد المعنى، فالتاريخ يُلقي بظله على عملية إنتاج المعنى و تحديده. فلا يمكن أن نتصور في النهاية متابعة للمعنى دون أن ترافقها متابعة تاريخيّة. فالعمل الإبداعي كما يستقبله المتلقي لا يكون في أكمل صورته، و المعنى حينئذ لا يكون منتهيا مكتملا؛ بل للقارئ أن يستنطقه و يقوله ليحصل على أقصى غاياته.

5-سيبولوجيا الأدب:

يجدر بنا الإشارة في البداية إلى أنه" و تكمن أصالة علم اجتماع الأدب،في إقامة العلاقات بين المجتمع و العمل الأدبي و وصفها، فالمجتمع كائن قبل العمل، ذلك لأن الكاتب محدد به، فهو يعكسه، و يعبر عنه، و يتطلع إلى تغييره، و إنه ليوجد بعد العمل، و ذلك لأنه ثمة علم اجتماع للقراءة، و للجمهور الذي يصنع من الأدب وجودا، و يقيم دراسات إحصائية لنظرية التلقي"²، مُضيفا أن الاهتمام بالعلاقات الناشئة بين المجتمع و التلقي تعود للقرن الثامن عشر، كمدام دي ستايل و هيبوليت تين.

من العبارات الحميميّة التي رافقت الأدب في أولى صورته أن العمل الإبداعي صورة عن موطنه و مرآة عاكسة له، و أن له رسالة مجتمعيّة، كما أن الأديب ابن بيئته و لسان قومه. لهذا من المعقول جدا أن يكون للمجتمع دور في إنشاء معناه و رسم مساره، و ما المجتمع إلا مثلقٌ و مستقبل للعمل الإبداعي في أجل صورته." و يبدو أن الوضع الاجتماعي للنصوص الأدبية المنتقد في تفسير جادامر الوجودي هو تلك المهمة التي أنيطت بما سمي علم اجتماع الأدب - على ما يرى روبرت هولب - إذ لم يكن هذا الفرع من الدراسة الأدبية قد تطور في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الثانية تطورا كبيرا حتى إنه لن يثير الدهشة أن يكون المرهصون بنظرية التلقي ذوا الاتجاه الاجتماعي قلة

¹ - بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 163.

² - جازيف تاديبه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، ط 1، 1994، ص

نادرة. و على الرغم من قناعة هولب بهذا فإنه يعرض لأعمال ثلاثة من منظرين اتجهت أعمالهم إلى سيكولوجيا الأدب¹

فروبرت اعتبر المشروع الغداميري مُنتقِصاً من الأثر الاجتماعي للنصوص، و هذا ما انتقد به المعارضون غدامير و وجدوه مدخلاً لنقد أفكاره. و رغم قلة المنظرين الذين اهتموا بعلاقة علم الاجتماع بالأدب إلا أنه استطاع أن يستشهد بأعمال ثلاثة مفكرين. ففي المحطة الأولى استعرض روبرت هولب أعمال لوفنتال و تجربته مع علم الاجتماع النفسي، فلوفنتال أراد البحث عن المؤثرات الاجتماعية التي تتدخل في إنشاء العمل الأدبي عوضاً عن المنحى التجريبي الذي طبع أغلب الدراسات؛ و اتخذ التلقي النفسي داخل البنيات الاجتماعية كبديل معقول لهذا. و في مشروعه هذا محاولة جادة لإنشاء علم الجمال (الاستيطيقا)، فمن دون دراسة الجانب النفسي لا يمكن تحديد المواطن الجمالية للعمل الأدبي، و هذا كله مرتبط بالبنى الاجتماعية.

أمّا التجربة الثانية فهي لجوليان هيرش و مفهومه للشهرة، فتساؤلاته الحثيثة حول العمل الخالد و المؤلف المشهور الخالد. و إن كانت هناك تلميحات مسبقة لكنها اهتمت تحديداً بكيفية ظهور الأفراد المتميزين و الأثر الذي يبصمونه في أزمانهم. لكن هيرش انطلق من تفسير ظاهرة الشهرة تلك بالانتقال للذات التي تحكم على العمل أو الفرد المشهور، و هذه النقطة جدّ مهمة كونها استطاعت أن تنقل النظرة من المرسل إلى المستقبل. فالحكم هنا ليس هو موضع الشهرة لكنه الحكم الذي يحكم عليها.

أمّا المحطة الأخيرة التي استوقفت روبرت هولب فهي تجربة لينين شوكنج مع الذوق، فهذا الأخير بالنسبة لشوكنج يشير إلى ظاهرة تلقي الفنّ بصفة عامّة. و الذوق من هذا المنطلق ليس بالأمر الثابت بل هو متغيّر عبر الزمن و لا يمكن أن يكون سجين مجتمع واحد، بل إنه يتغيّر بتغيّر المجتمعات.

مع التذكير على نقطة مهمة هي أنه " و إذا كان روبرت هولب يرى أن أصحاب نظريات التلقي لم يستمدوا بصورة مباشرة من سوسولوجيا الأدب و أن العلاقة بين سوسولوجيا الأدب و

¹ - بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 86.

نظرية التلقي لم تكن علاقة تأثير مباشر أو أنها مجرد علاقة علة بمعلول فإننا لا نستطيع أن نتجاهل أن العناية الحقيقية بالقارئ قد برزت واعية بمقاصدها في نطاق علم اجتماع يعنى بالظواهر الأدبية¹ و لكن في هذا المقام لا يمكن أن نغفل أن المجتمع ليس هو منبع العمل الأدبي فحسب، فهو أيضا متلقية و بذلك فهو نقطة البداية و خطّ النهاية. لهذا فيمكننا أن نحصر أبرز اهتمامات علم اجتماع الأدب في المؤثرات البارزة في عملية القراءة، هذا من قبيل المؤسسات المختلفة ثقافية كانت أو غير ذلك، بالإضافة إلى اهتمامه بما يصاحب هذه المصاحبة من عمليات مرافقة. فعلم الاجتماع الأدبي أو سوسولوجيا الأدب يوجّه اهتمامه للأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية، فحتى دراسته لأركان العملية الإبداعية الثلاث لا يكون إلا من منطلق اجتماعي صرف.

أخذ مفهوم المابعديات له مكانا في المسار النقدي في عصرنا هذا بكل قوة، فمن بين هذه المابعديات نجد مصطلح: ما بعد البنيوية؛ و هو كما يبدو يحيل إلى المرحلة التي تلت عصر البنيوية الذي كان زاخرا بالمتابعة النقدية؛ و من خلال مطالعاتي المتواضعة و تتبّع جديد هذا العصر استطعت أن أستنتج بصفة عامة أنه عصر التحرر الفكري و التجديد و كسر المركزية التقليدية و غيرها من العبارات كالتي صكّها "علي حرب" في كتاباته. و المرحلة التالية للمنهج البنيوي زخرت بدورها بالعديد من المناهج النقدية التي حاولت في مجملها استدراك ما أغفلته البنيوية، فالمناهج النسقية أعلت من شأن النص الذي هُضم حقه مع المناهج السياقية؛ حتى عُرفت هذه المرحلة بالمرحلة النصانية. لكن البنيوية بدورها توجت النص على أقطاب المنظومة الإبداعية مُغفلة بذلك بقية العناصر، فقد وجّهت دراساتها لفهم النسق و كل ما يتعلّق به، و بلغ بها الانحياز لهذا القطب لدرجة إعلاء راية موت المؤلف، لينفرد النصّ بجلّ اهتمامها متبنيّة إياه بعد تيتيمه. أمّا العنصر الثالث ألا و هو المتلقي فقد بقي على هامش الدراسة ليبرز في بعض الأحيان بصورة محتشمة؛ هذا ما دفع برواد المابعديات لإعادة الاعتبار له و إعطائه حقه المسلوب منه على مرّ السنوات السالفة.

نظرية التلقي التي استنقت من عديد الموارد الفلسفية و الفكرية و النقدية استطاعت في النهاية أن تنتصر للمتلقي، ذاك الركن الذي ظلّ مهمّلا بين أركان العملية الإبداعية الثلاث. و أخيرا انتشلته

¹ - المرجع السابق، ص 90.

هذه النظرية النقدية من منفاه، تدور أبرز أفكارها حوله فهو محورها و مركزها. فالقارئ يتفاعل مع العمل الإبداعي متدرجاً في هذه العملية من خلال ما ترسب في ذهنه سلفاً، فهناك من قسم العملية القرائية للنص إلى ثلاث مراحل:

فأولها ما يسمّى بلحظة التلقي و تتمثل في الشعور الذي ينتاب القارئ ذوقياً من خلال تلقيه المبدئي للنص، فهناك انطباع أولي للمتلقي في احتكاكه الأول بالعمل الأدبي. و هنا يأخذ المتلقي النص دفعة واحدة محاولاً بذلك تذوقه و تحديد أوضح و أبرز ملامحه.

أمّا المرحلة الثانية: فهي لحظة التأويل، و هنا لا يكتفي القارئ بالانطباع الأولي الذي انتابه بمجرد قراءة النص، ففي هذه المرحلة يحاول المتلقي مطاردة المعنى و هذا من خلال استجلاء المعاني و شرح المفاهيم من أجل فهم أعمق للنص. و هذا يكون بقراءة "ما بين" و ما صرّح به؛ أي الوقوف عند المضمرات و محاولة استنتاجها.

أما آخر مرحلة فهي لحظة الفهم : و تتمثل في موقعة النص في لحظته التاريخية، و هذا للوقوف عنده كما ينبغي انطلاقاً من الإجابة عن أغلب أسئلة قارئه. فلحظة الفهم توغل في مطاوي النص و لعلها محاولة جادة للوقوف عند مقصدية النص، و هنا يجب ربطه بتاريخه لأنه ليس من السهل فهم قصد الكاتب دون وضعه في سياقه التاريخي. و هنا تتم الإجابة عن الأسئلة التي طرحها القارئ في اللحظة الماضية، و عندها يتسنى لنا أن ننسب النص بعد فك مغالقه من خلال معرفة سياقه التاريخي.

و إن " كنا قديماً نقول إن (المعنى في بطن الشاعر) غير أن زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر و وضعه ناراً حارقة في بطن القارئ. لقد انكسرت مركزية المعنى و مركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى، و صار المعنى مبعثراً على وجه النص ينتظر قارئاً ما لكي يلتقط مفرداته الأولى و ينظّم منها شجرة دلالية"¹

¹ - عبد الله محمد الغدامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2005، ص 102.

هذه هي الفكرة التي يؤمن بها النقاد المعاصرون، فالقارئ ظلّ طويلاً مهمّشاً في الواجهة النقدية و مُغيّباً في دراساتنا المختلفة، و الآن قد افتكّ مكانته و آزرته في ذلك عديد الاتجاهات و حتى المخترعات الحديثة كلّها تعتمد على مشاركة المتلقي و مساهمته في إنتاج المعنى. فلا غرو أن تتكئ مختلف النظريات المعاصرة على المتلقي، فنظرية التلقي ليست الوحيدة التي اتخذته محورا و ربّعته على عرش دراساتنا. فنظرية استجابة القارئ الأمريكية و مقولات النقد الجديد و غيرها تهتم به و تحاول أن تجعله سيّد الدراسات النقدية، و لكن ما يهّمنا هنا بطبيعة الحال هو نظرية التلقي - في طبعها الألمانية الأولى - لنربطها من خلال هذا البحث بالمسار النقدي و نموقعها فيه. و ربّما يكون من الأجدى أن نقف عند بعض المحاولات التعريفية لهذه النظرية، فنجد مثلا: "لعل أول ما يسترعي الانتباه، ويستدعي وقفة هو ذلك المصطلح المستخدم عنوانا لهذه النظرية (Reception Theory) أي (نظرية الاستقبال) ، فالمصطلح غير مألوف بالنسبة لأذان المشتغلين بحركات النقد في الشرق و الغرب على السواء. فالمادة اللغوية بمشتقاتها في العربية و تصريفاتها في الانجليزية تنتظم معنى الاستقبال و التلقي معا، فيقال في العربية: تلقاه، أي استقبله، و التلقي هو الاستقبال - كما حكي الأزهرى - و فلان يتلقى فلان اي يستقبله. و يقال في الانجليزية (Reception) أي استقبال أو تلق، و يقال (receptionist) أي متلقيّة تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق، (Receptive) أي متلق أو مستقبل. و لكن التمايز في الدلالة بين مفهوم الاستقبال ، و مفهوم التلقي يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب، و في مجرى الإلف و العادة بالنسبة للأذن الأجنبية"¹

فمسألة القراءة ليست بالأمر المهمّش في نظرية التلقي أو في غيرها، هذا ما أكده تزفيتان تودوروف عندما قال: "عُرِضت مسألة القراءة، في الدراسات الأدبية، بمنظورين متعارضين. يُعنى المنظور الأول بالقراء و تنوعهم الاجتماعي و التاريخي و الجمعي أو الفردي. و يتعلق المنظور الثاني بصورة القارئ كما تمثّلت في نصوص معيّنة: القارئ بوصفه شخصية character أو بوصفه (مرويا

¹ - محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي، ص 13.

عليه). و بأيّ حال، هناك منطقة غير مستكشفة تقع بين المنظورين : إنها ميدان منطق القراءة. و رغم أنه غير متمثل في النص، فإنه مع ذلك سابق على التنوع الفردي¹

و في كلا المنظورين نجد الاهتمام متمركزا على المتلقي؛ فالحديث عنه في صورة المجتمع أو في صورته المتمثلة في مختلف النصوص تحيلنا إلى نقطة واحدة: هي أهميته التي لا يمكن إغفالها ولا بشكل من الأشكال، فالقارئ يفرض نفسه في عملية القراءة التي لا تكتمل إلا به.

و بالعودة إلى الخلف يمكن القول: " إذا كانت الدراسات البنيوية و ما جاورها من منهجيات، و لا سيما تلك المتخذة من منهج اللسانيات نقطة انطلاق لها قد اهتمت بالنص و بمكوناته، فإن أهم مكون قد أثارته دون أن تقف عنده أو تنتظر له، كما فعلت للمكونات النصية الأخرى، هو القارئ أو المتلقي و العلاقة التي تجمعها بالنص، و التفاعل الذي يحدث بينهما، و غير ذلك من القضايا التي يثيرها قطب القراءة في النص²

فالمتلقي هو العنصر الذي لم يأخذ حقه من الدراسة و الاهتمام في الدرس البنيوي، لهذا حاولت المابعديات -كما أشرت سالفا- تسليط الضوء عليه و إبراز دوره الفعّال بين بقية العناصر.

و في مقام آخر " يعرف "أولريش كلاين" (Ulrich Klein) مصطلح "التلقي" في "معجم علم الأدب"، قائلا: يفهم من التلقي الأدبي -بمعناه الضيق- الاستقبال (إعادة إنتاج، التكيف، الاستيعاب، التقييم النقدي) لمنتوج أدبي، أو لعناصره، بإدماجه في علاقات أوسع). فالتلقي نزوع إدراكي يتهيأ لاستقبال الموضوع الجمالي، عبر تحويلات ضرورية، تتحقق من خلالها عملية التلقي في أبعادها المختلفة. ذلك أنّ أولى خطوات الاستقبال تقوم على إعادة إنتاج الأثر، من خلال تمريره في المنظومة

¹ - سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور و التأويل، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2007، ص 87.

² - أسامة عميرات: نظرية التلقي النقدية و إجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010م- 2011م، ص 13.

القراءة للقارئ. عندها يكون "الناتج" شيئاً ذا خصوصية ترتبط بالذات لا بالموضوع. ساعتها يكون الأثر ملكاً لها، و تكون هي ركناً فيه¹

فالاستقبال -من منظور أولريش- هو الوجه الأولي لمفردة التلقي، و هو في حقيقة الأمر يمثل الوجه الفعلي له. فالتلقي في جوهره هو عملية استقبال تنتهي في آخر المطاف بإعادة إنتاج للمادة التي تلقاها القارئ. "لقد تأصل هذا الاتجاه النقدي الذي سُمي بأسماء مختلفة منها: " اتجاه جمالية القراءة " ، أو " جمالية التلقي أو التقبل". أو " نظرية الاستقبال " ، أو " نظرية التلقي " . أو " نقد استجابة القارئ " ، في جامعة كونستانس Constance في ألمانيا الاتحادية. و قد برز الألمانيان هانز روبرت ياوز H. R. Jauss و ولفجانج آيزر W. G. Iser بوصفهما منظريه التلقي. و قد أرسى هذان الناقدان فيما بعد اتجاهين في نظرية القراءة، سمي أولهما بـ " نظرية التأثير و الاتصال " ، و قد مثله آيزر الذي أكد دور القارئ و النص معاً، متأثراً بفيلسوف الظاهراتية هوسرل. أما الاتجاه الثاني و هو الاتجاه الذي عرف بـ " نظرية التلقي و التقبل " ، فيمثله ياوز، و يؤكد فيه على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي مستفيداً من " جادامير "، من صاحب مفهوم الأفق التاريخي²

فبرغم التسميات العديدة التي عُرفت بها هذه النظرية إلا أنها تؤكد في الأخير على الدور الهام الذي يلعبه القارئ في تحديد معنى النصّ و الوصول به إلى معناه، و هنا يجدر الإشارة إلى المجهود التّظري الكبير الذي لعبه الألمانيان "ياوس" و "إيزر" ؛ فبرغم اختلاف نقطة انطلاقهما و نظرتهما للمتلقي، إلا أنّهما اتّفقا في مجمل جهودهما على دوره الفعّال.

ف_____ " أبرز معطيات هذه النظرية هو أن كلا من المعنى و البناء في العمل الأدبي ينتجان عن التفاعل مع نص القارئ، الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلم وظائف و أهداف و عمليات الأدب، بالإضافة إلى عدد من الميول و المعتقدات التي يشترك فيها مع الأعضاء الآخرين في المجتمع. المعنى و البناء إذن ليسا خصائص مقتصرة على النص، خصائص

¹ - حبيب مونسي: فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر و التوزيع، ص 212.

² - بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 165.

يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ هو، إلى حد ما، المبدع المشارك، لا للنص نفسه، بل لمعناه و أهميته و قيمته¹

هذا هو التصور العام و المبدئي لهذه النظرية، فالقارئ هو المحرك لعجلة القراءة و هو المفعّل لها، فلا يمكن أن نصل إلى المعنى ما لم نستعن به ليكشف لنا عن معاني النص و مكانه. فالقراءة يكتمل معناها بما يضيفه القارئ لها و هذا من خلال فهمه و على مستوى إدراكه؛ إذا فمساهمة القارئ لا يمكن إغفالها و لا يمكن الوصول إلى المعنى المنشود بالنص ما لم نرجع له. مع التركيز على " إن محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينيات حتى الثمانينيات هو (أفق توقع) القارئ في تعامله مع النص. قد تختلف المسميات عبر الخمسين عاماً، و لكنها تشير إلى شيء واحد : ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ و هذا التوقع، و هو المقصود، تحدده ثقافة القارئ و تعليمه و قراءاته السابقة أو تربيته الأدبية و الفنية"²

هذا هو المذهب الذي ذهب إليه أحد أهم أقطاب النظرية البنيوية ألا و هو هانز روبرت يابوس؛ إذ رأى أن المتلقي يتلقى النصّ و هو متوقع لما قد يوول إليه آخره انطلاقاً من معارفه السابقة التي اكتسبها من خلال مطالعته المختلفة. و المؤلف حرّ في أن يرضي توقعات قرائه و له أن يخيبها، و هنا تكمن المتعة الجمالية؛ فكّما كان التخييب أكبر كلّما كانت القيمة الجمالية للعمل الإبداعي أكبر.

و " لو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذ هو نص و قارئ، و لكن النص وجود مبهم كحلم معلق، و لا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ و من هنا تأتي أهمية القارئ و تبرز خطورة القراءة، كفعالية أساسية لوجود أدب ما"³

هذا الكلام لا يُعتبر -بأي شكل من الأشكال- مُبالغاً فيه، حقيقة فالنص و هو على الورق لا يعني شيئاً فهو مجرد كلمات مرصوفة و معانٍ محلقة في إطار ضيق، حتى يأتي القارئ فيخلق بتلك

¹ - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 282.

² - المرجع نفسه، ص 282

³ - عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشرحية، نظرية و تطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 6، 2006، ص 69.

المعاني بعيدا و يعطيها دلالاتها المختلفة، فبحيا العمل الأدبي و تتجلى روعته و تكتسي أبهى حُلة. لهذا كان من الخطأ استبعاد القارئ. لكن في إشارة ذكية يمثل الغدّامي بأنواع القراءة التي اقترحها تودوروف و هي ثلاثة أنواع: (القراءة الإسقاطية، قراءة الشرح، قراءة الشاعرية)، و قلت أنها إشارة ذكيّة لأن ليس كل قارئ قادر على تفجير مكونات النص و ليست كل قراءة ترتقي لدرجة محاوره النص.

و لا يفوتنا التذكير ببعض الأسس المهمة فـــــــ " يُعتبر المؤلف ميتا في كل من البنيوية و ما بعد البنيوية؛ و على الرغم من أن موت المؤلف هو قمة الاتجاه اللا إنساني في الحركة البنيوية؛ فإن المؤلف ينظر إليه كعامل مساعد في توحيد عناصر النظام حتى يتم له عنصر التوازن، و يعني ذلك أن المؤلف هو أداة للعناصر و ليس مبدعا لها من حيث هو الذي ينشئ"¹

المؤلف، ذاك الذي قتلته البنيوية بدعوى أنه خارج عمله و لا حاجة لنا به لفهم العمل الأدبي أو الوقوف على معانيه. فالبنيويّة اتخذت لها مركزا دارت حوله كل أعمالها و دراساتها مُتمثلا في النص، لهذا كان من الطبيعي ألا تعترف بغيره؛ بل و تتعدى ذلك إلى قتل صاحبه بمجرد الفراغ منه. كما أن فكرة "النظام" التي تؤسس البنيويّة عليها مشروعها؛ تبرّر بصورة أخرى عدم الاعتراف بالعناصر الخارجيّة عن العمل الابداعي، هو الإله أسقط في ذاك العصر فلم تكن هذه الدعوى غريبة على الاطلاق، و لعل هذا الموقف البنيوي مهّد لأفكار ما بعد البنيويّة كجعل القارئ مركز اهتمامها. " و ما دام المؤلف قد مات فإن القارئ قد تمكن من مساحة النص بوصفه فارسا يعرض رمحه بلا منازع، مما جعل الأسئلة حول هذا الفارس الجديد تتوارد و تتواتر. و مع الأسئلة تأتي صور و مفهومات تقدم (القارئ) على أنه متصور نظري افتراضي، ينفصل عن الواقع الظرفي، فيتسامى إلى مستوى من الحرية التي لم تكن له من قبل. على أن حرية القارئ تعني حرية القراءة و من ثم حرية النص، و هي حرية تؤول أخيرا إلى حرية الثقافة و تعددها و انفتاحها. و بطل هذا العصر الحر هو القارئ"²

¹ - يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، درا الأمين للنشر و التوزيع، ط 1، 1414هـ - 1994م، ص 45.

² - عبد الله محمد الغدّامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، ص 148.

انظر إلى هذا البعد الذي ذهب إليه الغدامي في جعل القارئ سلطان العملية الإبداعية، فلو نظرنا إلى الانفتاح الذي صاحب هذا الطرح القرائي لوجدنا بحق أن الحرية ستُمنح إلى بقية الأطراف بأرقى صورها عندما يسقط المؤلف الذي ظلَّ يُرهب مُريدي النصّ. فالقارئ و القراءة و النص سيُتحررون بمجرد غياب هذا القائد الذي ألجم أفواههم لردح من الزمن، لهذا يمكن أن نلاحظ التحرر الذي صحب ما بعد النبوية في الأفكار و الطرائق المعالجة و غيرها. مع العلم " إن القارئ المقصود هنا ليس قارئاً بسيطاً و ليس عادياً، و لكنه قارئ عليم (Informed Reader) كما عند فيش Fish، قادر على تحقيق مزج نهائي بين تجربة القراءة و بنية القصد. إنه قارئ يبحث عما لم يقله النص صراحة، يفك الرموز المتناثرة في ثنايا النص أو الخطاب، و يبحث عن الفجوات ليملأها، و يسبر أغوار مستويات النص المجازية، و يسد شقوقه"¹

القارئ العليم، هو القارئ الذي تنتشده هذه المرحلة: قارئ يمتلك مهارات عديدة تؤهله لاكتساب خبرة فكّ شفرات النصّ و ملاحقة معانيه و الإيقاع بها في نهاية الأمر. لهذا فالأفكار التي أتى بها أصحاب هذه النظرية -من قبيل ملء الفجوات- لا يمكن أن تتحقّق إلا بتوفّر قارئ من هذا القبيل؛ و ربما هذا هو الطرح المعقول للمرحلة المعاصرة التي وصل إليها العمل الأدبي. و بنظرة مُعنة فإنه " و هكذا يمكننا النظر إلى طرد أفلاطون للشعراء من جمهوريته، و مفهوم التطهير عند أرسطو، و مفهوم [المؤلف و العمل] المتعالي the sublime عند لونغينوس (في القرن الأول الميلادي) المتوجه إلى الجمهور، و المفاهيم الحديثة مثل الاغترابي the alienation effect عند بريخت، أو كسر المألوف defamiliarization عند الشكلانيين الروس فكلها تقوم على مزاعم قرائية واضحة، إن النظرية الشعرية دائماً ما تحتوي على نموذج ما لفهم اللغة، حتى إذا كان هذا النموذج مضيئاً (كما هو الحال في النقد الجديد) ، و كل نموذج يكشف بالتالي عن توجه قرائي معين"²

ربما هذه المحاولات الضاربة في التاريخ الإنساني كلّها حاولت أن تفتح نافذة بوح للمتلقّي عساه يبوح بما في جعبته، و يقرأ النصّ كما أراد هو لا كما أُريد له. فهناك العديد من المحاولات القديمة التي لم تجد لها مكاناً إلا في ستينيات القرن المنصرم، و بهذا نجد المتلقّي و قد تربّع على

¹- بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 176.

²-حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/ قراءة الأنا، ص 24.

العرش النقدي ليقول ما بدى له و ليقراً الأعمال الأدبية كما شاء و يقول من خلالها ما أراد. لذا " تُعدُّ نظرية التلقي (انظر بالديك Baldick، 1990، و كدون Cuddon، 1991، و أبرامز Abrams، 1993، و هولاند، 1993، و هولب، 1995، و مورنر و راوش، 1997)، فرعاً من الدراسات الأدبية الحديثة المهمة بالطرق التي يتم بها استقبال الأعمال الأدبية من قبل القراء بدلاً من التركيز التقليدي على عملية إنتاج النصوص أو فحصها في حد ذاتها. و قد طوّر هذا الاتجاه في النقد الأدبي أساتذة و طلاب في جامعة كونستانس في ألمانيا الغربية في أواخر ستينيات القرن العشرين و أوائل سبعيناته¹

هذا ما يُبرز المساهمة الألمانية في الطرح الأول لنظرية التلقي، فأساتذة و طلاب جامعة كونستانس هم الذين نهضوا بأفكار نظرية التلقي و بلوروها. و بنظرة عابرة لهذه النظرية ندرك الجهود الجمة التي بذلوها من أجل تغيير المعطى النقدي الراسخ منذ مدة، إذ ليس من السهل أن تطرح مفاهيم مغايرة لما هو سائر و لما هو مُعترف به. و لكن نظراً لأن هذا الطرح مشروع -كما عبّر عنه يوسف عوض- فقد وجد أحضانا و عقولاً متعطشة له استطاعت بلهفة أن تحتويه و تسير به قدماً بالبحث و الإضافة. و " لقد اعتبرت جمالية التلقي تقنية "الفراغات" بنية ديناميكية في النص لأنها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الضياء و الظلام التي يثيرها النص، في اعتماده الكشف و الخفاء، التصريح و السكوت، و الإشارة و الإهمال، لأن الشيء المفقود: " في المشاهد التي تبدو تافهة، و الثغرات التي تبرز من الحوارات هو ما يحث القارئ على ملء الفراغات بالانعكاسات²

هذا هو الدور الفعال و الكبير الذي أُوكِل إلى المتلقي، فهو ليس مجرد قارئ بل هو المسؤول عن رسم مسار المعنى الوارد في النص، فهو الذي يوجّهه و يؤوِّله. و ما تقنية الفراغات إلا دعوى صريحة للمتلقي حتى يضيف، فهو لا يعبر النصّ قراءة و حسب بل هو الذي يملأ ما اقترحتة نظرية التلقي بالفراغات و هذا من خلال ما يراه مناسباً من منظوره الخاص. فالمعاني الخفية و المسكوت عنه هو الذي يثير المتلقي، و هو الذي يكسب العمل الإبداعي جماليته و يبرز مكامن الإبداع فيه.

¹-المرجع نفسه، ص 25.

²- حبيب مونسى: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، ص 177.

فــــ" إن التركيز على العمل الأدبي كمادة غفل تقدم للقارئ، لكي يخط عليها مشروعه، يفتح الطريق نحو النتيجة الأخيرة في المقولة الثلاثية، التي يؤدي بعضها إلى بعض (موت المؤلف- إحياء النص-مشاركة القارئ). إن مشاركة القارئ مقياس نقدي حديث، يختلف عن المقياس التقليدي، الذي يتحدث عن استجابة القارئ، أو اندماجه في العمل الفني. و سواء كان المقياس يعنى مشاركة القارئ أو استجابته، فإنه في كلتا الحالتين منتزع من أعمال أدبية سابقة، تفرضها لحظتها التاريخية المعقدة، و يأتي النقد بعد ذلك كله فيستخلص قضاياها بصورة مبررة، و تعتمد على تطبيقات أدبية¹

هذا هو الطرح النقدي الذي أحدثه الألمان في المنظومة النقدية، فالقارئ ليس مشاركا من خلال القراءة و حسب، بل إن دوره أكثر من هذا. فهو يندمج مع العمل الأدبي و يتفاعل معه فيقول من خلاله ما لم يقله لا الكاتب و لا النص في حد ذاته، لهذا كان من المنطقي أن نتحدث عن استجابة القارئ التي لا تكون إلا من خلال إثارته و التأثير فيه. و بالمناسبة " يذكر (فيش) أن النقد الفعال هو (هو الذي يخلصني من فكرة أن أكون على صواب ، و يتطلب مني فقط أن أكون مهتما interesting) و هو يعنى بذلك أن النقد القديم الذي يتطلب معنى تفسيريا، يحتمل الصدق أو الكذب قد انتهى دوره، لم يعد الناقد مهتما بالبحث عن معنى جاهز، و لكن يكفيه أن يثير اهتمام القارئ و يدفعه إلى البحث عن (استراتيجيته) الخاصة، و قد تختلف هذه الاستراتيجية عن نية المؤلف، و قد تتعدد الاستراتيجيات، فالأمر متروك لنا بأن نختار ما يثيرنا بين هذه الاستراتيجيات²

هذه هي الحرية التي بشر بها الناقد السعودي عبد الله الغدّامي، فالناقد فيش بدوره يرى أن الوجه التقليدي و الدور القديم للناقد قد عفى عنها الزمن، فالناقد لا يقف عند أطراف العملية الأدبية ليصل إلى الصواب فيها من الخطأ. بل إن دوره لا يتعدى أن يكون موجها و مثيرا لاهتمام المتلقي؛ و لهذا الأخير كل الحرية في استجواب النص و الذهاب بمعانيه حيث أراد هو لا غيره، فللمتلقى الدور الفعال في إثراء معاني النصّ و إعطاء أبعاده.

¹ - عبد الحميد إبراهيم: نقاد الحداثة و موت القارئ، مطبوعات نادي القسم الأدبي، 1415هـ، ص 24.

² - المرجع نفسه، ص 27.

ف_____ من الصعب الإحاطة بتفرعات هذه النظرية و تشعباتها، وترجع الصعوبة إلى عدم ثبات نقاط التركيز و اتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجه النقدي. و لعل الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ و التركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص و إنتاجه و تداوله و تحديد معانيه. و بقدر ما يساعد (القارئ) على تحديد الإطار العام لهذا التوجه النقدي بقدر ما يكون هو أساس التشعب و الانتثار¹

فعلا فبنتبّعنا لمسار النّقد عبر المراحل التاريخيّة سنجدّه في كل مرحلة يركّز على قطب من الأقطاب أو مفهومًا من المفاهيم، و الآن جاء الدّور للمتلقّي ليتربّع عرش الخطاب النقدي و يأخذ حقّه من البحث و الدّراسة. فلو لاحظنا هذا المعطى النقدي الحديث لوجدنا أن دعواه منطقيّة و فحواه مشروع، فحتّى العولمة جاءت رافعة أبقاها بضرورة المشاركة و التّفعل من طرف المتلقّين؛ و ما عادت المشاركة مقتصرة على مجرد التلقّي بل ضرورة الاندماج و التّفاعّل. كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نتحدّث عن الإطار العام لنشأة هذه النظرية ذلك " إن الظرف السياسي الذي نشأت إثره و فيه نظرية التلقي ، و المجال الذي ظهرت فيه و قيمة الأشخاص الذين وضعوا أسسها، و السياق الثقافي المتجلي في البنيوية و في التأويلية و في بداية هيمنة النسقية ... تجعل القراءات متعددة لهذه النظرية ، و تلقيها يختلف من بيئة إلى بيئة، فإذا ما كان مهد نشأتها هو ما كان يدعى سابقا بألمانيا الغربية و خصوصا في جامعة (قسطنس) على يد (ياووس) و (إيزر) اللذين اعتمدا على الميراث الألماني الفلسفي بصفة عامة، و الفلسفة الظاهرانية بصفة خاصة، فإنها انتقلت بعد ذلك إلى ما كان يدعى بألمانيا الديمقراطية و إلى أمريكا و إلى فرنسا فإلى كثير من بقاع العالم الأخرى، فبدأت تعلم في الجامعات و تحثّل مكانها في كتب النقد و التأويل²

ليس غريبا أن تتعدّد نسخ هذه النظرية و أن تتسع رقعتها، فالطرح الذي جاءت به استقرّ عدّة باحثين من مختلف المواطن، أمريكا، فرنسا، و غيرهما. و ليس هناك حدود تحدّد المعرفة الإنسانية و تحصرها في منشأها. فالعديد من الأفكار الفلسفية و النقدية نشأت في موطنها لكنها انتقلت خارجه، هذا

¹ - ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 282.

² - محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر و التوزيع المدارس، ط1، 1421هـ - 2000م، ص 45.

عن طريق انتقال روادها أو عن طريق الترجمة؛ فهذه الأخيرة لعبت دورا كبيرا في نقل الأفكار. و لو توقّفنا عند تجربة نظرية التلقيّ عندنا لوجدنا أن أهم أسباب عدم فهمها الكامل، يرجع أساسا إلى عدم إتقان اللغة الألمانية. لهذا فقد نقلنا -نحن المغاربة- عديد أفكارها عن إخواننا المشاركة، و بطبيعة الحال فلن يكون الحال أدقّ مثلما لو نقلت مباشرة عن مصدرها الأصلي.

و " يتضح من هذا أن نظرية التلقي ليست مجرد مقارنة جمالية لنصوص معينة إلى جانب المقاربات الأخرى، مثل الشكلانية و البنيوية و الماركسية الساذجة فحسب، و لكنها جزء من نسق فكري عام بدأ يؤسس نفسه منذ الستينات، معتمدا على علوم التحكم الذاتي والإعلاميات و البيولوجيا الحديثة، و الفلسفات الاجتماعية الداعية إلى حرية الأفراد في ظل أنظمة ديمقراطية..."¹

يتحمّس هنا الأستاذ محمود عبد الواحد فيرفع من شأن نظرية التلقيّ على حساب نظيراتها كالشكلانية و البنيوية، و لعلّه هنا من خلال هذا التحمّس يدعو إلى أن التلقيّ كنظرية ذات بلورة فكرية شاملة. فهي التي نشأت في ظروف خاصة، إذ كانت الساحة النقدية العالمية منغلقة على نفسها، تائهة في الفراغ و لعل هذا الانغلاق الذي كان من أهم أسبابه الاتجاه البنيوي، دفع بالكثير من المفكرين إلى البحث عن مخرج يحرك عجلة النقد و الفكر. لهذا كانت نظرية التلقيّ من بين النظريات التي حاولت النهوض بالفكر النقدي و ذلك من خلال الاطلاع على جوانب هامّة -كأنها مغيبّة- في الدرس النقدي، لهذا كان المتلقيّ مركز اهتمامها و استطاع أن يفتح آفاق معرفية أخرى كانت من أهم الاضافات النقدية.

فــــ " لم يعد دور المتلقيّ دورا سلبيّا استهلاكيا في صلته بالنص، و لم تعد استجابته للنص استجابة عفوية ترضي تعطشه الجمالي، و تشبع فيه نزوعه إلى التلقيّ الشخصي الممعن في كثافته و فرديته في آن، بل أصبح هذا القارئ مشاركا في صنع النص، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته مؤثرة في النصوص القادمة لأن عمليات التلقيّ المستمر تشكل وجدان المبدع و القارئ

¹ - المرجع السابق، ص 46.

معاً، و تنمي إحساسها بأبعاد النص العميقة التي تظل تعطي دلالات لا نهائية تسمح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة تعد بدورها إساءة قراءة أخرى¹

برغم الأفكار القديمة التي أشارت إلى دور المتلقي كطرف أساس لا يمكن إغفاله في توجيه شراع العمل الأدبي، إلا أن نظرية التلقي هي التي توجّهت على أطراف المنظومة الإبداعية و أعطته مفتاح الفهم؛ فكان بذلك سيد المعنى و مسيرره. إن المتلقي في نظرية التلقي ليس مُشاركاً في القراءة فحسب، بل هو مُشارك في صناعة المعنى و توليد الدلالة؛ هو الذي يذهب بالنص بعيداً فيفهمه من خلال لحظات الفهم الثلاث - كما تمت الإشارة سلفاً- و في النهاية يستطيع أن يرسم لنا صورة عن المعنى الذي قد لا يعرفه الكاتب أصلاً و لا يقصده. و مهما كان النص مخيباً للانتظار، مناهضاً للذات، فإن عمليات التحويل، و هي تكيف الأثر تقوم -في أثر رجعي- بتكيف الذات و زعزعتها عن موقفها القديم. فحركة التحول حركة شاملة تدفع الذات و الأثر في اتجاه جديد. فإذا كانت الذات القارئة قد اكتسبت جديداً في قراءتها تلك، فإنها لم تعد كما كانت قبل القراءة، لأن هناك "شيء" جديد في بنيتها يعمل على تحويلها هي الأخرى²

هذا هو الأثر الحق الذي يتركه القارئ في النص، و يتركه النص في القارئ. فهذه الخيبة المحمودة هي التي تحلق بالقارئ في مطاوي الفهم و تجعله متحمساً لفهم أعمق للنص، و هذا هو الذي يجعل النص يكشف عن مكنوناته الجمالية و أسرار الإبداعية. فكلما كان التخييب أكبر كلما كانت المتعة الجمالية أكبر أيضاً؛ لهذا كانت عملية القراءة في نظر أصحاب التلقي ليست مجرد لقاء معرفي بين أثر أدبي و قارئ عابر، بل هي رحلة متعة و جمال. يستطيع القارئ من خلالها أن يطوف بعيداً بالمعاني المطروحة بالنص مضيفاً لها من خلال خبراته و توقعاته، لتكون في النهاية خاتمة المتعة بالوصول إلى المعاني الممكنة بالعمل الأدبي.

إذا فنظرية التلقي التي تركز على المشاركة الفعالة للقارئ تتطرق منه و إليه، لهذا كان من الممكن تمثيل مسارها بخطّين متوازيين متبادلين فمن النص إلى القارئ و من القارئ إلى النص. و هذا

¹ - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 98.

² - حبيب مونسى: فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 213.

مثما يرى أصحاب الاتجاه الظاهراتي. كما أن محور اهتمام هذه النظرية هو الأثر الذي يتركه العمل الأدبي لدى المتلقي، لا العمل الأدبي في حد ذاته أو سياقه التاريخي - الذي اهتمت به النظرية - فالأثر هو الذي يعبر عن موقف المتلقي و خلاصة تجربته مع النص. و لذا فـ " إن العمل الإبداعي من التعقيد و التركيب بحيث يصعب إرجاعه إلى ناصٍ بعينه، أو نص بذاته، أو قارئ بمفرده. فالإبداع الحقيقي يقوم على : (ناصر/مُبدع)، (و نصٍ مُبدع) (و قارئ عارف / مُبدع ثان). ثلاثة أقطاب، أو إن شئت سلطاتٍ لا بُدَّ من تظافرها لنصل إلى دائرة الإبداع"¹

¹ - بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 180.

هانز روبرت ياكوس (1921-1997):

كان لنظرية التلقي رائدان بارزان هما اللذان وضعوا حجر الأساس للتطيري لها، فكانت أعمالهما بمثابة مرجعية لبقية الرواد و المريرين لهذه النظرية في مختلف نقاط العالم، و يستوقفنا في البداية هانز روبرت ياكوس-تلميذ جورج غادامير- الذي استطاع بحق أن يشرح أفكار هذه النظرية، و كان مشروعه "جمالية التلقي أو الاستقبال" واضحا بأفكار صريحة من خلال كتبه و مقالاته. فياوس حاول أن يبني مشروعا مكتملا لهذا الاتجاه الحديث لذلك دارت أغلب أفكاره حول المتلقي و ما يصاحبه في عملية القراءة، و لنا أن نتبع مشروعه من خلال الشروحات التالية لهذا الكلام، و لنا في البدء أن نتعرف عليه قليلا فهو " أحد أساتذة جامعة (كونستانس) الألمانية في الستينات. و من الرواد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة و الأدب في ألمانيا. و هو باحث لغوي رومانسي، متخصص في الأدب الفرنسي، متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية، فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب و التاريخ، على أساس أن النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجربة الإنسانية"¹

فياوس من الأسماء الألمانية التي حاولت تصحيح المسار الأدبي فالنقدي من خلال ما اقترحه، ففكرة التجديد هي التي ساعدته ليدرك أهمية تعديل النظرة للأدب الألماني القديم، و ضرورة الاستفادة من المعطى التاريخي في هذا المسار. لهذا فقد أرسى نظريته على قواعد ثابتة و حدد مصطلحاته و أرفقها بالشرح؛ فكان بذلك مجهوده النقدي مجهودا مكتملا. " و يوضح ياكوس في كتاباته معنى المصطلحين المشكلين لتسمية النظرية الجديدة، و بالتالي سبب اختياره لهما بالتحديد. و نفهم من كلامه أن "التلقي" يعني الاستقبال، و التملك و التبادل. أما "الجمالية" فيقصد بها: كيفية فهم الفن عن طريق

¹ - محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي، ص 27.

تمرسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية، تلك التي تتأسس عليها ضمن سيرورة (الإنتاج- التلقي- التواصل)، كافة تجليات الفن¹

هذا هو إذا يابوس، الأستاذ الجامعي بإحدى الجامعات الألمانية انطلق في مشروعه من خلال الربط بين الجانب التاريخي و العمل الأدبي، و لعل هذا الذي يبرر أن تقترح نظرية التلقي في آخر محطة لها من المحطات الثلاث التي تصاحب القارئ في عملية القراءة -كما شرحت في المطلب الثاني من المبحث الأول- ليصل في النهاية إلى إمكانية التنسيب، و ذلك بأن ينسب النص انطلاقاً من سياقه التاريخي -السياق مرة أخرى- و لعل ما يبرر اعتماد يابوس على المنطلق التاريخي هو أن القارئ سيد المقام و هو في حاجة لأن يفهم المعطى التاريخي حتى يوجه فهمه للنص و جهته الصحيحة.

و قد "بدأ هانز روبرت "يابوس" عمله النقدي ضمن مقال بعن (ما بين الجمالية و التاريخ) وان (تاريخ الأدب، تحدّ لنظرية الأدب)، و هو أول مقال افتتح به مؤلفه النقدي (من أجل جمالية للاستقبال) pour une esthétique de le réception الذي حاول فيه تقديم نظرية تعيد النظر فيما يسمى _____: تاريخ الأدب "Histoire de la littérature"²

ينطلق يابوس إذا في بناء مشروعه بالتنبية على أهمية عنصر التاريخ، مُنتقداً في ذلك كيفية تطبيق هذا العلم داخل المدارس و الجامعات الألمانية. فيابوس و صديقه آيزر حاولا النهوض بالأدب الألماني القديم؛ و انتهج كل منهما مسلكاً يؤكد فيه على دور المتلقي، و كان المنحى التاريخي هو المسلك الذي اختاره يابوس محاولاً بذلك التوفيق بين المدرسة التاريخية الماركسيّة القائلة بمبدأ "الانعكاس" في الأثر الفني، و بين المدرسة الشكلانية التي تركّز على المنظور الجمالي الذي يتعالى على التفسير التاريخي الرابط بين العمل الفني و السياقات الخارجية.

¹ - بوخال لخضر: المتلقي بين التجلي و الغياب، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في مشروع: الدراسات الأدبية بين القديم و الحديث، كلية الآداب و اللغة، قسم اللغة العربية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2012/2011، ص 29.

² - خير الدين دعيش: مقال بعنوان: أفق التوقع عند "يابوس" ما بين الجمالية و التاريخ، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع 01، 2009، ص 73.

من هنا نفهم كيف أنه " كان على جمالية التلقي Rezeptionasthetik، حسب داعيتها الرئيسي هانس - روبرت يابوس Hans Robert Jauss أن توجد مرحلة جديدة كل الجدة ، بل ضربا من الثورة في الدراسات الأدبية... بدأ "يابوس" بعد عام من إعلانه تغيير النموذج Paradigmawechsel في علوم الأدب (1969) يتحدث عما يراه محرك مثل هذا التغيير، إنه صيغة تحليل تحوّل الانتباه جذريا من تحليل ثنائية الكاتب-النص (الذي يؤكد "يابوس" أننا وقفنا عندها طويلا) إلى تحليل العلاقة : نص-قارئ (يابوس 1970) ¹

هذه النزعة التجديدية التي تمتع بها يابوس هي التي دفعته لإعادة قراءة المسار النقدي العالمي من أجل تصحيحه، فالجراة التي اتسم بها هذا الناقد الألماني ساعدته كي يعيد النظر و يطرح منظورا جديدا كان له صدى نقديا مهماً. و يرى يابوس أن "جمالية التلقي" المعروفة تحت اسم "مدرسة كونستانس" تحولت شيئا فشيئا و منذ عام 1966 إلى نظرية تواصل أدبية، بحيث أن موضوع أبحاثها هو التاريخ الأدبي، كدعوى تخص دائما ثلاثة عوامل الكاتب و العمل و الجمهور و بعبارة أخرى، فهو يعرف كقضية جدلية، تحتضن مرور النشاط بين الإنتاج و التلقي عبر وساطة التواصل الأدبي²

فالجملية التي دافع عنها يابوس هي التي تصلح أن ينقّب المتلقي عنها و يصل إليها، فالمعنى المزدوج للتلقي الذي يفهم من خلال هذا التعبير؛ هو أن عملية الاستقبال و من ثمّ التبادل تعطي لعملية التلقي بعدها الحقيقي. و ما التركيز المتكرر على مسألة التاريخ إلا تأكيد على مسألة استمرارية الأدب و تفعيل دور الجمهور للحفاظ عليه و تخليده. " و يفهم من كلام (يابوس) و دعوته الى التوحد بين الأدب و التاريخ أن التعامل مع النص إنما يأتي بمعيارين، لا غنى لأحدهما عن الآخر، و هما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، و معيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي. ذلك أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند، و يغني في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل ³

¹ -فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشيل أوتان: بحوث في القراءة و التلقي، ترجمة : محمد خير البقاعي، مركز النماء الحضاري، ط 1، 1998، ص 33.

² -سامي اسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2002، ص 46.

³ -محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي، ص 28.

هذا شرح أوفى لاستدعاء يابوس للتاريخ ليكون شريكا في عملية الفهم، فمن خلال هذين المعيارين اللذين اقترحهما يابوس نستطيع فهم الاضافة التي يمكن أن يبصمها التاريخ في رحلة الفهم. فالمعياران اللذان يعتمدان على الجانب الذوقي الجمالي للقارئ و على جانب خبراته المختلفة التي تُستدعى في لحظات تلقيه للنص، مهمان حقا في إنتاج المعنى و إدراكه. و هذا -فيما اعتقد- محاولة لتوجيه فهم القارئ أي لا يُترك سائبا عائما في فضاءات المعاني فيضيع و يضيع المعنى المنشود.

و بما أن المسألة التاريخية هي التي تشغل بال يابوس؛ فلنا أن نحاول معرفة نظرتة لهذا التاريخ و هو الذي دافع عنه طويلا كعنصر مهم لا يمكن إغفاله في الدراسة الأدبية " و التاريخ الحقيقي للأدب -حسب "يابوس"- هو تاريخ التلقيات و ردود أفعالها على الدوام، إذ تكمن فيها القيمة الحقيقية لكل إنشاء بعد مروره على المحك : محك التلقي و توليد لقيم جديدة، ستضحي معايير انطلاق نحو آفاق إبداعية أخرى، أما دوران تاريخ الأدب بين المؤلف و المؤلف فلا يزيد إلا من سلطة المعيار و تحجره، و ربما أتاح المجال واسعا لسلطات أخرى للتحكم فيه، كالتوجه الإيديولوجي، و السياسي، و التكويني و غيره ¹

هذا هو التجديد الذي صاحب يابوس في طرحه النقدي، فالتاريخ ليس هو التاريخ بصورته التقليدية التي نعرفها، بل سيكون فعلا كما أريد له من خلال لحظة التلقي. هذا هو المنطلق التاريخي و قبل ذلك لا يمكننا التحدث عن الإضافة التاريخية و الإفاضة التأويلية، فالحديث عن التاريخ -من خلال الطرح اليابوسي- ليس هو الطرح الجامد الذي يفتح الباب أمام عوامل خارجية أخرى لبناء معنى النص؛ بل العامل التاريخي الذي يريده يابوس هو لحظة اللقاء التي تجمع بين النص و قارئه لتفتح أمامه جملة الردود التي تتولد عن هذا اللقاء. " و يعطي يابوس Hans Robert Jauss و هو ألماني بارز من أقطاب نظرية "الاستقبال" - Rezeption-aesthetik بعدا تاريخيا للنقد الذي يتجه إلى القارئ، و ذلك في محاولته تحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ، و النظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص. و لقد بدأت كتاباته خلال فترة قلق اجتماعي في نهاية الستينيات، حين أراد هو و أقرانه إعادة النظر في القانون القديم للأدب الألماني، و تأكيد ضرورة النظرة النقدية الجديدة

¹ - حبيب مونسى: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 145.

إلى هذا الأدب، بعد أن لم تعد النظرة القديمة مقبولة، شأنها في ذلك شأن فيزياء نيوتن التي فقدت جاذبيتها منذ بواكير هذا القرن¹

دائماً في الإطار التاريخي الذي رسمه يابوس محاولاً بذلك خلق توازن في المنظومة النقدية التي اعتادت على الانزياح لجانب من الجوانب بصورة كلية، و هذا كله من منطلق تجديدي ينتهي في الأخير إلى النهوض بالأدب الألماني حتى يتماشى و العصر. فلا يمكن تخيل أدب قديم يظل حبيس النظرة التقليديّة التي لا تراه سوى حفريات إنسانيّة عفى عنها الدهر، بل يجب أن يحيا الأدب القديم و ينتعش في إطار نظرة معاصرة تعطيه حقّه في الدّراسة و الإفادة.

و من الإضافات التي أضافها يابوس في الطرح النقدي الذي تضمنته نظرية التلقي في تأكيدها على دور القارئ في الوصول إلى المعنى المراد في النص، ما اصطلح عليه بـ (أفق التوقع) و هو مصطلح يبرز الجانب المعرفي للمتلقّي الذي يستقبل به العمل الأدبي. و يستخدم يابوس مصطلح "أفق التوقعات" ليصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور. هذه المقاييس تساعد القراء على تحديد الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة من قصائد بأنها ملحمية أو مأساوية أو رعوية مثلاً، كما أن هذه المقاييس تحدد -بطريقة أعم- ما يعد استخداماً شعرياً أو أدبياً بوصفه مناقضاً للاستخدام غير الشرعي أو الأدبي للغة. و تتحرك الكتابة العادية و القراءة داخل هذا الأفق²

هذا بصورة عامة عن معنى هذا المصطلح، فالمتلقّي لا يتلقّى النص دون وجود خلفيّة معرفيّة ترسّبت في ذهنه من خلال مطالعته المختلفة، و تلقّيه لأعمال أدبيّة قبلاً. فالمقاييس التي يتحدّث عنها يابوس هنا، هي التي تساعد القارئ على التّعامل مع الأثر الأدبي ليتكيّف معه و يتمكّن من تصنيفه و تحديد معطياته، فالحكم على النص لا يكون عفواً، بل على القارئ أن يأتي النص و له من الإمكانية التي تساعده على الوقوف على إطاره العام الذي يدور فيه. و لم يكن مصطلح أفق التوقعات أو أفق الانتظار جديداً كل الجدة على الدوائر الفلسفية في ألمانيا على الأقل، لقد أخذ يابوس مفهوم (الأفق) من

¹ - رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص174.

² - المرجع السابق، ص 174.

غادامير Gadamer مركبا معه كلمة الانتظار و قد أخذها من مفهوم (خيبة الانتظار) عند كارل بوبر Karl.R.Popper و قد وجد يابوس أن هذين المفهومين المعمول بهما في فلسفة التاريخ يحققان أملة في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب و التأريخ له ¹

هنا يمكننا التحدث عن أحد المرجعيّات الفلسفيّة التي استقت منها نظريّة التلقي مبادئها، فهيرمينوطيقا غادامير أضافت فكرة الأفق لنظريّة التلقي، و لعلّ بعدها التاريخي هو الذي شجّع يابوس للاستفادة منها و اضافتها لمشروعه النقدي. فيابوس استطاع أن يستفيد من فكرتي غادامير و بوبر انطلاقا من ارتباطهما بطرحه النقدي العام، فغادامير عندما اقترح هذا المفهوم أراد به مشاركة القارئ في إطار النص، و أكمل بوبر الفكرة باقتراحه لمفهوم الخيبة التي تكسر أفق توقع المتلقي فتبرز لنا جمالية النص و تكشفها لنا. و لعل وروود هذين المصطلحين و استعمالهما في فلسفة التاريخ هو ما دفع بيابوس لاعتمادهما و شرحهما، و جعلهما محور مشروعه النقدي.

و لمزيد من الشرح نقف عند جهوده " و قد خصص يابوس على وجه التحديد مساحة كبيرة من كتاباته النقدية لما أسماه أفق التوقع horizon of expectation لدى القارئ و الذي يحكم تفسيره للنص الأدبي. و يشرح يابوس معنى (أفق التوقع) في أحد فصول كتابه نحو جماليات للتلقي Toward an A esthetic of Reception (1982)، مقدما سبعة مبادئ تحكم دور القارئ و تحدد طبيعة تاريخ الأدب فيما يمكن أن نسميه ماننفتو ²

فخلاصة هذه الرسائل السبع أن تاريخ الأدب يجب أن يقرّ بدور القارئ، مع الرّبط بين نظرية الأنواع الأدبية و آفاق التوقّعات؛ و هذا الأخير يساعد كثيرا في فهم ردّ فعل القراء على النصوص المقروءة، و أفق الانتظار يجب أن يرتبط بالقراء المعاصرين لضمان فهم أعمق للنص. كما أن هناك آفاق انتظار لا تفهم في عصرها و قد تتضح قيمتها في العصور اللاحقة لها، و على العموم فجماليات التلقي تتجاوز أحاديّة البعد المعاصر، و هي بالمقابل تعترف بأهميّة الوظيفة الاجتماعيّة للأدب و بالتالي تقرّ بدور المتلقي.

¹ - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 109.

² - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 286.

إذا ذهبنا مع عبد العزيز حمودة في مراهه المحدبة في شرحه الوافي للمشروع الياوسي من منطلق أفق التوقعات فإننا نفهم أهم ما جاء فيه، فقد وُفق الناقد عبد العزيز حمودة في بلورة إطاره العام. و وُفق أكثر في ربطه بمنطلق يابوس التاريخي؛ إذ ذهب بالمتلقي بعيدا في تلقيه للنص الأدبي و بلور فكرة الأفق كما ينبغي. فقد لا تتماشى بعض النصوص وأفق توقعات القراء المعاصرين لكنها في النهاية تظل محفوظة عبر الزمن لتجد في زمن لاحق جمهور قراء يفهمها و يفسرها. و من خلال القراءة الحمودية للطرح الياوسي نلاحظ البعد الاجتماعي الذي أبرزه، فالوظيفة الجمالية لا يمكن إلا أن تكون داخلة في قراءة المتلقي للنص، فمن خلال تلقي المتلقي للنص يتأثر سلوكه اجتماعيًا و يتبدل وفق هذه القراءة. فكما نلاحظ فأفق التوقع ليس مجرد طرح سطحي لفكرة مستفاهة من المعطى التأويلي القديم، بل إن يابوس تمكن من بلورتها و تقديمها في مشروعه بصورة واضحة مكتملة.

و " كذلك يعلق إيان ماكلين في مقالته "القراءة و التأويل (منشورة في النظرية الأدبية المعاصرة، 1982، بتحرير جيفرسون و روبي، و هنا نقلا عن كدون، ص416) على مفهوم أفق التوقع على نحو مفيد: "إن أفق التوقعات... يمكن تتبعه من خلال الاستراتيجيات النصية (النوع الأدبي، الإلماح الأدبي، طبيعة القص و اللغة الشعرية) التي تؤكد توقعات القراء و تعديلها و تدمرها أو تسخر منها." أما "المسافة الجمالية" فتصبح معيارا للقيمة الأدبية، "خالقة طيفا على أحد طرفيه ترقد القراءة المطهورة (القابلة للاستهلاك كلية)، و على الآخر، تقوم الأعمال ذات التأثير الجذري على قرائها"¹.

و بالمناسبة فهذه أيضا قراءة أخرى لأفق التوقع من منظور غربي، مع إضافة فكرة أخرى ليابوس تكمل فكرته ألا و هي (المسافة الجمالية)، و هي المسافة -كما عبّر عنها يابوس- التي تفصل بين أفق توقع القارئ و ما سيضيفه له النصّ بعدئذ، فقد يوافق توقعاته و قد يخيبها، إلى درجة أن يدمرها أو يسخر منها -على حدّ تعبير إيان ماكلين- و المسافة الجمالية هي التي تحدّد قيمة العمل الأدبي الفنيّة و الجمالية، و هنا تتميز الأعمال الإبداعية عن بعضها البعض، فبحجم المسافة الجمالية و بُعدها بين الأفق و الخيبة يتحدّد البعد الجمالي للعمل. " و بعد تأسيس أفق للتوقع، يمكن للناقد من ثمّ أن يتقدم ليقرر المكانة الأدبية لعمل ما عن طريق قياس المسافة بين العمل و الأفق. و يستخدم يابوس هنا

¹ - حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/ قراءة الأنا، ص 29.

بصورة أساسية نموذجاً انحرافياً : فالقيمة الجمالية لنص ما تتم رؤيتها بوصفها وظيفة لانحرافها عن معيار معين. و إذا لم تُخَيَّب توقعات قارئ للنص أو تُنتهك، فإن النص من ثم سوف يكون نصاً من الدرجة الثانية؛ أما إذا اخترق العملُ الأفقَ، فسوف يكون فناً رفيعاً، على الرغم من أن عملاً ما يمكن أن يخرقَ أفقَ توقعاته و مع ذلك يظل غير معترف به بوصفه عملاً عظيماً¹

هذا تأكيد آخر على ما سبق شرحه، و هذا ما أكدّه ياكوس في فحوى كتاباته بما عُرف بالعدول أو الانزياح، فالآثار العادية التي تتماشى و رغبة القارئ و تُرضي تطلّعاته و تلتقي مع آفاقه ليس لها من الجماليّة الكثير، و تكون عادة من قبيل الإبداع المتواضع القابل للاستهلاك السريع و البسيط و التي تعودُ القراء عليه. أمّا الأعمال التي تستعصي على تطلّعات المتلقّين و تتشاكس معهم فهي الأعمال التي لا توافقهم؛ بل تهرب بعيداً عن توقعاتهم و تتأى فتفاجئهم و تضيف لهم ما لم يكونوا متوقعين. لذا تكون المسافة هنا بعيدة بين النصّ و الأفق، فأنا كقارئ لا أحمس للأعمال التي توافقني فيما أذهب إليه؛ بينما في المقابل - تشدني الأعمال التي تخلق لي دائماً حدثاً جديداً عكس تصوّراتي و آفقي. و لعنّا نقف هنا عند تحليل أحد الأكاديميين الجزائريين لهذا الطرح الياكوسي، و ليكن الأستاذ الحبيب مونسي في كتابه (نظريات القراءة) إذ يقول: " لقد حدّد القارئ بين أفقين للانتظار، أفق سابق، يكون عليه المتلقي قبل التقائه بالنص، و يشكل جملة الاقتناعات التي ترسبت بفعل القراءات المتعددة، و التي يحيل عليها القارئ ما يقرأ، فتكون مرجعيته الأساسية، و تنسج قيمه و معايير الشخصية. إلا أنها دوماً عرضة للتحوّل و التبدل بفعل كل جديد يشكك في اقتناعاتها و مقاييسها، و هو ما أسماه "بارت" بالنصوص السابقة التي تقرأ النص الجديد أما الانتظار الثاني و هو عامل ناتج عن تمازج النصّ بالقارئ أثناء القراءة إذ تعترى الأفق السابق مخالطة قد توافقه أو تخيب آماله، و يركز "ياوس" على عامل التخييب الذي من شأنه زحزحة الموروث و تطعيمه أو تحويله و تبديله، و خلق أفق جديد يخلقه فيتيح للنص سبل تقديم معايير جديدة تتجاوز السائد²

هكذا يقرأ حبيب مونسي أفق التوقّع الذي اقترحه ياكوس، فقد قسمه إلى أفقين : أفق سابق و هو الذي يتمثل في ما يملكه القارئ قبلاً؛ و هنا يشير إلى الطرح البارتي الذي يتمثل في النصوص السابقة

¹ - المرجع نفسه، ص 31.

² - حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 154.

—أهي إشارة ضمنية للتناص؟— و تكون أرضية للقراءة الجديدة. أما الأفق الثاني فهو ذلك الذي يتوَدَّ عند قراءة النصّ أي حين تلقّي القارئ للنص؛ "و تتركز رؤية يابوس للدراسة التاريخية وفق تصوره الخاص، على شكل أفق التوقع عند القارئ، سواء كان هذا القارئ في الزمن الحاضر، أم في أزمان سابقة، حيث يجب مراعاة أفق النص، و كذا أفق القارئ"¹ و يوافق الأستاذ مونسي ما سبق إليه من أن خيبة القارئ هي التي تصنع جمالية النص و قيمته الفنية. و هذا التجاوز هو الذي يسمح للأفق أن يظلّ عالياً متورايًا لا يتكشّف منذ الوهلة الأولى.

و لم يكتف يابوس بالتعريف بأفق التوقع بل أضاف مصطلحا آخر هو " اندماج الآفاق: لقد وضعت نظرية التلقي مفهوما لهذا التفاعل دعت به (اندماج الآفاق)، اندماج آفاق الماضي بأفاق الحاضر، مما يجعل العمل المقروء وفيما لتاريخه و مسهما في الحاضر و مضيئا للمستقبل، و عليه، فإن اندماج الآفاق هذا يجعل (المقروء معاصرا لنفسه، معناه فصلنا عنا، و جعله معاصرا لنا معناه وصله بنا، قراءتنا تعتمد إذن، الفصل و الوصل كخطوتين منهجيتين رئيسيتين)"²

هي عودة إذا للمنطلق التاريخي الذي تبناه يابوس في أول طرحه النقدي، فالآفاق المختلفة تلتقي في نهايتها لتندمج و هو ما عُرف باندماج الآفاق، في إشارة ذكية للنّاقِد محمد مفتاح في خطوتي الوصل و الفصل. فالنصّ معاصر لنفسه و معاصر لنا و هذا انطلاقا من مواكبته للتاريخ و وفائه له. فالماضي و الحاضر لا يستغنيان عن بعضهما البعض بل يلتقيان في عدّة مناسبات خدمةً للعمل الأدبي، و في مساندة دائمة للقارئ من أجل فهم أوفر للنص. و هذه استفادة مباشرة ليابوس من أستاذه غدامير، فالتأويل الأدبي ينبع أساسا من تلك الحوارات الناشئة بين الماضي و الحاضر.

و " لذا يعتبر "راينر فارنينغ" جمالية "يابوس" ، تأسيسا جديدا من وجهة تاريخية و تجاوزا نوعيا للتلقي التقليدي الذي يكرس المعايير السائدة المتحكمة في الإنجاز الأدبي، و في تلقّيه على حد سواء، لأن التلقي عند "يابوس" يزعزع تلك القواعد و يسلبها سلطتها، و يجعلها في قبضة القارئ

¹— عبد القادر خليف: مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في مشروع: النقد العربي و مصطلحاته، كلية الآداب و اللغة، قسم اللغة العربية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012/2011، ص 26.

²— محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، ص 57.

نتأرجح بين موقفين: ما قبل التلقي و ما بعده، فتنفتح على التجدد و التبدل و تكسب الآثار إمكانية إقامة مقاييس جديدة لا تتسم بالثبات بقدر ما تتشع بالنسبية كإمكانيات التخطي و التجاوز¹

هذا هو الجديد في المشروع الياوسي فليس التلقي مرتبطا بما قبل التلقي فحسب، بل هو يتطلع لما بعد هذه اللحظة و يدفع القارئ لذلك. من أجل الانفتاح الدائم و التجديد، و هذا الربط بين هذه اللحظات هو الذي يؤكد النظرة العميقة لياوس في بنائه لمشروعه النقدي. " كما أننا واجدون من بين مفاهيم "ياوس" الخاصة بالتفاعل بين النص و القارئ تمييزا واضحا بين التأثير و التلقي، من حيث كون الأول مشروطا بالنص، و الثاني بالقارئ كعنصر تكويني ينضاف إلى خبرات القارئ السابقة، و يساهم في تكوين تقاليده الجمالية²

لن ندخل في هذا التمييز الذي لا نراه محوريا في مسيرة دراستنا هذه، لكنني وجدت أنه من المفيد إدراجه و الإشارة إليه لنبرز الدقة التي اتسم بها يابوس في طرحه النقدي الذي كان بحق إضافة في المسار النقدي العام. فالتأثير بالنسبة له ذو علاقة مباشرة بالعمل الإبداعي؛ أي أن المتلقي يتأثر بالنص فيلزمه ذلك الأثر حتى بعد قراءته للنص، فالتأثير هو تلك التصورات و الانطباعات التي تدوم حتى بعد الفراغ من قراءة النص. أما التلقي فكما رآه يابوس يرتبط أساسا بالمتلقي؛ فهو الذي يتلقى النص و يستتطقه و يستفرغ معانيه مضييفا لها ما يراه مناسب. فالتلقي مسألة مصاحبة لعملية القراءة، و المسؤول الأول عنه هو المتلقي. و رغم النقد الذي وجه لياوس في هذه المحاولة التفريقية بين التأثير و التلقي، إلا أن هذا لا ينقص من جهده الذي يُعتبر -دون شك- إضافة و أرضية لمحاولات نقدية ستأتي بعده، فتبلور أفكاره و تتمن جهوده.

و من بقية الأفكار التي دافع عنها يابوس أهمية المشاركة الايجابية للقارئ، " و إذا كان العمل الأدبي يتكون من الثلاثي المعروف المؤلف/العمل الأدبي/القارئ فإن يابوس لا يعتبر العنصر الثالث فقط عنصرا معبرا بل عاملا موجودا مشاركا في التجربة، بل يعد كذلك مركزا لطاقة العمل المقدم، إن النبض التاريخي للعمل الأدبي، لا يقبل دون الاشتراك الحيوي الفعلي للقارئ، فبواسطته يتغير منظور

¹ - حبيب مونسى: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 156.

² - المرجع نفسه، ص 156.

العمل التجريبي و النظرة المختلفة لعمل المؤلف، إن التاريخ الأدبي و كذلك سمة التواصل الذي يتميز به يتكون من أسلوب الحوار بين الاثنين¹

إذا هذا بصورة عامة و كمنظرة شاملة عن المشروع الياوسي النقدي في تأسيس نظرية التلقي و رسم محاورها و أهم أفكارها، فقد ربط التاريخ بالأدب في محاولة لدفع العمل الأدبي لمواكبة المراحل الزمنية المختلفة. و القارئ هنا هو سيد العملية؛ فهو الذي يذهب بالمعنى بعيدا و هو الذي يتحاور و العمل الإبداعي ليصل في النهاية إلى المعنى الذي يرضيه. و ما أفق التوقع الذي يتحصن به المتلقي قبل قراءة النصّ إلا حافز لمطاردة المعنى، و ما تخيب المؤلف لتوقع قرائه إلا مدعاة لتفجير جماليات النص و توسيع للمسافة الجمالية بين أفق التوقع و بين العمل الإبداعي.

و قد حاول ياوس من خلال أطروحاته النقدية أن يخلق بعض التوفيق بين المذهب الشكلائي الذي يُنكر التاريخ و أثره في الأعمال الأدبية - ياوس اعتبر التاريخ منطلق اتجاهه و اعتبر المنعطف التاريخي مهماً في دراساته - ؛ و بين المذاهب الاجتماعية التي جددت النص حقه و أهملت دراساته و عزلته عن سيرورة اهتماماتها، فلم يعد له دخل في عملية القراءة.

من هذا المدخل يمكننا القول: " و هكذا تبدو جماليات التلقي في عصرنا و كأنها المحاولة الأكثر تجديدا من أجل تكوين علم اجتماع للأدب غير ماركسي، و كذلك من أجل إحياء التاريخ الأدبي و تحريكه. فقص أثر القراءات المتتابعة لعمل ما عبر أجيال نقدية عديدة لا يعد تكويننا لحماقة، و لكنه ينمي جدل الكتاب و القراءة الجماعية، و يكشف عن وجود جديدة دائما لكاتب ما²

فياوس يؤسس نظريته على هذا المعطى "و استنادا لهذه النظرية (جماليات الاستقبال) فإن خلاصة العمل الفني تستند على تاريخانيته، و هي تنجم عن استمرار الحوار مع العموم، و إن العلاقة بين الفن و المجتمع يجب ان تتحقق ضمن سؤال و جواب جدليين"³

¹ - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 106.

² - جازايف تاديبه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 152.

³ - روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، ط 1، 1992، ص 90.

فولغانغ أيزر:

لا يمكننا أن نتحدث عن نظرية التلقي دون التحدث عن أحد أهم منظريها والتعرف على مشروعه النقدي، فولغانغ أيزر من الأسماء النقدية التي استفادت من الأصول الفلسفية المختلفة و مرجعياتها الفكرية، و قد كان المشروع الأيزري بحق إضافة نوعية و إضاءة لمقولات نظرية التلقي. و لعلّ تتبعنا لأهم مقترحاته فيما يلي سيبررّ حكمنا هذا على مشروعه.

ف_____ هو أحد رواد نظرية الاستقبال البارزين. عمل أستاذا في جامعة (كونستانس) الألمانية، حيث اضطلع هو و زميله (ياوس) بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية، من خلال

المحاضرات و البحوث و المؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة. و كانت أولى محاضراته التي ضمنها رؤيته النقدية تحت عنوان: (الإبهام و استجابة القارئ في خيال النثر) و هي محاضرة ألقاها على طلابه في جامعة (كونستانس) عام 1970. بيد أن أفكاره لم تلق حظاً من الذبوع و الانتشار إلا بعد ظهور كتابه (سلوكيات القراءة) عام 1978¹

فأيزر استطاع أن يؤسس هو و يابوس -كما رأينا مشروعه آنفاً- نظرية التلقي و يضيئاً بمعطياتها جوانب هامة أغفلت سلفاً في المنظومة النقدية، حتى و إن انطلقا من حدودهما الضيقة في الأدب الألماني إلا أن المشروع الذي صاغاه حظي بقبول وافر نظراً لمشروعيته و ضرورته لإخراج النقد من قوقعته التي حبسته البنيوية فيها. " إن وولفانغ آيزر، من مدرسة كونستانس لجماليات الاستقبال، و التي ناقشت نظرياتها باستفاضة أعلاه، يتحدث في فعل القراءة (1978) عن (الستراتيجيات) التي تطلق النصوص عملها، و عن (نخائر) repertoires الثيمات و الإلماعات المألوفة التي تتطوي عليها. فلكي نقرأ نحن بحاجة للتألف مع التقنيات و الأعراف الأدبية التي ينشرها عمل محدد، و ينبغي أن نمثلك بعض الإحاطة ب (سننه) ، أي بتلك القواعد التي تحكم بصورة نظامية الطرائق التي ينتج بها معانيه²

فأيزر انطلق من ضرورة الاطلاع على الأعراف الأدبية التي تحيط النصّ و تضيئ عليه خصوصية لا يدركها إلا من اطلع على تلك الأعراف، و هذه دعوة للاجتهاد في قراءة النصّ و الاستزادة في التعامل معه، و معرفة إطاره العام فليس العمل الإبداعي بدعا و خارجاً عن إطاره. أليست هذه إشارة إلى بعض الشروط في قارئ النصّ، فليس هو ذاك القارئ العابر الجاهل لتقنيات النصّ. و لعل هذه إشارة لخبرة القارئ في التلقي و كما أشرنا سابقاً فهو القارئ العليم، و هذه إحدى الأطروحات التي جاء بها المشروع الأيزري؛ فالنص الأدبي له عالمه الخاص الذي يميزه لكنه يأخذ هويته الحقّة أثناء القراءة، و هذا تأكيد على دور القارئ و حفاظ عليه -ألم تقم نظرية التلقي لإعلاء شأن المتلقي أصلاً؟- لذا وجب علينا الاشتغال على النص لفهمه و تأطيره و الرقي بعملية القراءة.

¹ - محمود عباس عبد الواحد: قراءة النصّ و جماليات التلقي، ص 34.

² - تيري إيجلتون: نظرية الأدب، ص 137.

و قد " كانت مشكلة المعنى لدى القارئ هي المنطلق الحقيقي لاهتمامات فولفجانج إيزر و كان السؤال المطروح آنذاك كيف يكون للنص معنى لدى القارئ؟ و هل ثمة معنى حقيقي للنص؟ و في أي الظروف؟ حاول أن يقدم رؤية تتعارض مع التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى الخبيء في النص، فرأى المعنى في إطار كونه نتيجة للتفاعل بين النص و القارئ أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته، و ليس موضوعا يمكن تحديده"¹

دارت اهتمامات إيزر حول المعنى فكان مشروعه قائما أساسا على قضية بناء المعنى، فالتساؤلات من قبيل تكوّن المعنى بالنصّ و مشاركة القارئ في إنتاجه و غيرها. لهي محور دراسة نظرية التلقي، لكن الإضافة الأيزرية في هذا المجال تتمثل أساسا في نظريته للمعنى من مجرد جوهر للنص، إلى النظر إليه كنتاج للتفاعل القائم بين النصّ و المتلقي. فالمعنى ليس هو المضمون الذي تحدّث عنه النقاد قديما بل هو الأثر الذي يتولّد عن تلقّي القارئ للعمل الأدبي. فـ"نقطة البدء في نظرية فولفجانج إيزر الجمالية هي تلك العلاقة الديالكتيكية التي تجمع بين النص و القارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينها في ضوء استراتيجيات عدة. ويرد إيزر هذا التفاعل إلى الاتجاه الفينومينولوجي. حيث يرى أن الفينومينولوجيا وجهت اهتماما شديدا نحو دراسة العمل الفني الأدبي. و أكدت على أنه لا يجب أن ينصب اهتمامنا على النص الأدبي فقط، بل أيضا و بمعيار مساو بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النص"²

هنا يأخذ إيزر من الأفكار الهيرمينوطيقية التي تركّز على الفهم؛ و هو أيضا يركّز على العلاقة القائمة بين النص و متلقيه لكن مع التّركيز على تلك المساحة التي يمتزجان فيها و يتفاعلان وصولا إلى تحقيق ذلك التفاعل في أوجّ مراحلها؛ فالأفعال المصاحبة للتلقي هي أيضا تؤثر بشكل كبير على مسألة الفهم و تساهم في تحديد المعاني في النهاية.

" و إذا، فإنني أفهم الملاحظة من خلال تأويلها بالارتباط مع سنن معينة تبدو ملائمة؛ و لكن هذا لا يمثل بالنسبة لإيزر كل ما يحدث في قراءة الأدب. فلو كان هنالك (مطابقة) تامة بين السنن التي

¹ - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 124.

² - سامي اسماعيل: جماليات التلقي، ص 111.

تحكم الأعمال الأدبية والسنن التي نستخدمها في تأويلها لخلا كل أدب من الإلهام شأنه شأن دليل مترو الأنفاق في لندن. و العمل الأدبي الأشد تأثيرا بالنسبة لآيزر هو عمل يدفع القارئ إلى إدراك نقدي لسننه و توقعاته العرفية المعتادة. فالعمل يستنطق و يحول الفناعات الضمنية التي نجلبها إليه، و (يشكك) بعادتنا الرتيبة في إدراك الأشياء فيدفعنا بذلك لأول مرة إلى الاعتراف بها كما هي حقا¹

هذه هي الأعراف الأدبية -التي تحدثنا عنها سالفا- و التي كان من الضروري أن يطّلع عليها قارئ العمل الأدبي قبل التقائه به حتى يُحسن قراءته و فهمه، لكن آيزر -برغم تأكيده عليها- إلا أنه يرى أن العمل الإبداعي الذي يكون له بالغ الأثر هو العمل الذي يخرق هذه الأعراف و يبعثر تلك السنن. و هنا نستطيع أن نتتبع الجديد الذي جاءت به نظرية التلقي، فهي و برغم اهتمامها بالقارئ إلا أنها لا تفتتق بالقارئ السلبي الذي ينتبّع المعنى كما هو و ينتظره أن يتبدى له سافرا بسيطا مباشرا. بل إن نظرية التلقي تنتبّع القيم الجمالية و تعترف بالمتلقي القادر على كشف هذه المواطن، و لا تعترف بالعمل الإبداعي الذي يقتنع بالمباشرة في الطرح و يسعى جاهدا لإرضاء آفاق توقعات قرائه؛ فكلما كانت خيبة القارئ أكبر كلما كانت القيمة الجمالية أكبر. " و تأسيسا على ذلك رسم آيزر ثلاثة أبعاد تحدد مفهومه للتطوير:

البعد الأول- يتضمن النص بوصفه هيكلًا لأوجه مخططة ، أو بناء ثابت يسمح للقارئ بالمشاركة في صنع المعنى.

وفي حديثه عن البناء الثابت للنص يشير إلى أهمية الترابط بين القاعدة الخلفية، و يعني بها المضمون أو (الذخيرة) كما يسميها، و القاعدة الأمامية، و يعني بها (الشكل).

البعد الثاني- يستقصى إجراءات النص في القراءة، وفيه يركز آيزر على الصورة الذهنية، التي تمثل الهدف الجمالي المتماسك...

البعد الثالث- القارئ الضمني: و مسألة القارئ الضمني التي عرف بها آيزر في النقد الألماني خاصة، و الغربي بصفة عامة ربما تجسد عنده فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو

¹- تيري إيغلتن: نظرية الأدب، ص 138.

الكاتب إلى أهمية القارئ. و هي الفكرة التي تمثل جوهر نظرية الاستقبال الجديدة لدى روادها، و قد بدأت منذ أواخر الستينات تبسط سلطانها على الرؤى النقدية في المجتمع الغربي. و القارئ الضمني - عند آيزر- محدد من خلال حالة نصية و استمرارية لنتاج المعنى، على أساس أن النجاج من صنيع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده. و هذا يعني (أن القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، و قبل إحساس القارئ بهذا التضمنين عبر إجراءات القراءة)¹

و شرحا لمفهوم التطوير اقترح آيزر كما رأينا ثلاثة أبعاد، انطلق من الجانب المعماري للنص أي إطاره الثابت؛ موظفا مصطلحات استحدثها من خلال تصوراته النقدية. فالذخيرة ليست إلا الجانب المضموني للعمل الأدبي و ما القاعدة الأمامية إلا الإطار الذي يحيز المضمون، أي أنه الجانب الشكلي العام. هذا الطرح الأولي تبعه آيزر ببعد ثان يلي هذا البناء، ألا و هو التصور الذي يكون على المستوى الذهني و يلمح آيزر هنا إلى البعد الجمالي الكامن بالنص. أما البعد الثالث فهو من الأفكار الخلاقة التي استحدثها آيزر و تتمثل في فكرة (القارئ الضمني)، و لعل امبرتو ايكو هو أول من تحدث عن هذا القارئ و يتمثل بكل بساطة في القارئ الذي يتخيله الكاتب و هو يبدع نصه، فيتجاوز معه ضمنا و يتواجد معه طيلة تأليفه لعمله. و لمزيد من الفهم و الإثراء لفكرة القارئ الضمني نسرده هذه التوضيحات: " و يرى آيزر Wolfgang Iser أن مهمة النقاد ليست شرح النص من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التي يخلقها النص في القارئ، فالنصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة. و يمكن تقسيم مصطلح "قارئ" إلى: "قارئ مضمّر" و "قارئ فعلي"، و الأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، و يعادل "شبكة من أبنية استجابة"، تغرينا على القراءة بطرائق معينة. أما "القارئ الفعلي" فهو الذي يستقبل صوراً ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة. و لكن هذه الصور لا بد أن تتلون حتما بلون "مخزون التجربة الموجود" عند هذا القارئ"²

فهذا تأكيد آخر على الرقي بعملية القراءة و عدم الاكتفاء بالقراءة الساذجة السطحية، بل يجب أن تكون القراءة بحثا عن مكن الجمال في العمل الإبداعي؛ و لعل أهم ما في هذا هو البحث عن التفاعل المترتب عنها لدى القارئ. و كما رأينا فالقارئ الضمني أو المضمّر هو القارئ الذي يتخيله

¹ - محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي، ص 35.

² - رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 172.

المؤلف حال تأليفه لعمله الإبداعي، و يتوقع منه ما يمكن أن يكون منه؛ أي أن القارئ الضمني لا يوجد سوى في ذهن الكاتب حال كتابته. و لعل الناقد عبد العزيز حمودة وُفق في تبسيط هذا المفهوم إذ شرحه في إحدى كتاباته بقوله: " من جانب آخر فإن (إسر) يقول في كلمات واضحة إن النص يفرض قارئه في الواقع، فهو يفرق بين القارئ الضمني و القارئ الفعلي. القارئ الضمني ليس هو القارئ ذا الوجود المادي، ليس الشخص الذي يمسك النص في يده و يقوم بعملية القراءة الفعلية. إنه القارئ الذي يخلقه النص: (إن جذور القارئ الضمني كمفهوم تمتد راسخة في النص، فهو منشأ [ينشئه النص].. و لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتطابق مع القارئ الفعلي). النص إذن ينشئ قارئه بمعنى أن خصائص النص ذاته تحدد مسبقاً طريقة قراءته، و القارئ لا يعيد كتابته حسب ما يريد. بل إن القارئ الفعلي نفسه، القارئ الذي لم ينشئه النص، يخضع في تجربته الجمالية مع النص إلى قيود يفرضها النص نفسه مرة أخرى " ¹

نواصل دائماً في مطلبنا هذا مع المشروع الأيزري و أهم مقولاته، و بما أننا انطلقنا سلفاً من كون أيزر بنى مشروعه انطلاقاً من البحث في مسألة المعنى. فإننا نعود هنا إلى هذا الطرح كما استفاد منه أيزر لنجد شرحاً أوفى له من خلال مقولاته.

ف _____ " عملية التلقي، كما يقدمها أقطاب النظرية خلال خمسة عقود كاملة، ليست بلا قيود أو ضوابط، ثم إنها ليست فوضى النقد التي سنجدها منذ البداية عند تفكيكي مثل بارت في كل كتاباته المتأخرة التي دخل بها مرحلة التفكيك. بل إن (إسر) حينما تحدث عن قيام القارئ بملء فراغات النص حدد صراحة أن النص، أو بالأحرى استراتيجية النص، هي التي تخلق مناطق الفراغ للقارئ ليملاها. و تتسم مناطق الفراغ التي يستطيع القارئ أن يملأها إلى نوعين: النوع الأول يحدث في المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد أو القص. أما النوع الثاني فهو ما يسميه (إسر) بمناطق النفي Negation، و هي المناطق التي يتدخل فيها القارئ بناء على أفق توقعاته و حقائق و عادات الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها لتعديل بعض القيم التي يتوقعها و لكنها لا تحدث " ²

¹ - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 289.

² - المرجع نفسه، ص 290.

للوهلة الأولى يتخيل لنا أن الحرية التي أعطيت للقارئ في إنتاج المعنى ستندذب البناء العام للنص، و قد تذهب به إلى غير معناه الذي بُني لأجله و قد يذهب به إلى ضد ما جاء من أجله في صورة فوضوية. لهذا اجتهد آيزر و تفادى هذه الفوضى قبل وقوعها فلم يدع عملية الملاء هذه فضفاضة سائبة، لهذا أكد آيزر على أن القارئ لا يمكنه أن يملئ أي فراغات؛ فالفراغات مقسمة حسبه إلى نوعين: فالمناطق المفصلية هي المواطن التي يسكت فيها السرد ليكون للقارئ أن يفرضي بما سكت عنه هنا. أما القسم الثاني فهي المناطق التي يرى القارئ أن له إمكانية التدخل من خلال ما يتوقع، و انطلاقا من تجارب جمالية شبيهة بالتي يقرأها في هذه الأثناء. هذا المجهود النقدي أعطى المشروع الأيزري مصداقية، فقد ينحرف النص عن مقصده تماما و بهذا يفقد جماليته و روحه التي نفخت فيه فيفقد بذلك هويته. و مقولة السلب التي تبناها آيزر مكنته فعلا من بناء فكرة الفجوات. " و الآن إذا ما تعين على التواصل بين النص و القارئ أن يكون ناجحا، فمن الواضح أنه يجب على فعالية القارئ أن تكون محكومة ، أيضا، بالنص بشكل ما و لا يمكن للتحكم أن يكون مميزا كتمييزه في موقف مواجهة مباشرة [موقف وجه لوجه]، و لا يمكنه، أيضا، أن يكون محددا كتحدد شفرة اجتماعية تنظم التفاعل الاجتماعي"¹

و لهذا أمكننا القول " و قد يكون (آيزر) - من بين نقاد استجابة القارئ- أكثر توفيقا في إبراز الجانب الموضوعي الذي يمكن التعامل معه على انه وجه من وجوه المعقولية و العقلانية التي لا تذهب في الاعلاء من سلطة القراءة كل مذهب (فقد اعتبرت نظرية آيزر مقبولة أكثر توسيعا لافتراضاته الأساسية) (...)"²

هذا بصورة عامة عن جهود آيزر و تقييم عام لمشروعه النقدي الذي جاءت به نظرية التلقي فأهم ما جاء به هو تأكيده على نقطة التفاعل بين النص و القارئ ، لأنها هي اللحظة الأهم في عملية التلقي الذي يهتم بها و بما بعدها. " كذلك فإننا عندما نمضي مع إيزر في مدخله التفاعلي إلى إنتاج المعنى، فإن مصطلح القارئ الضمني لا ينتمي إلى النص ولا إلى القارئ بل إلى كليهما، إذ يُجسد كلا

¹ - سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، القارئ في النص، ص 133.

² - محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 1، 1999، ص 41.

من [لحظة] ما قبل بناء النص، التي تسمح أو تسهل إنتاج المعنى، و [لحظة] تحقيق القارئ للمعنى الممكن في أثناء عملية القراءة¹

و كما استفادت نظرية التلقي من المشارب الفلسفية السابقة، فإن آيزر استفاد من أطروحات الظواهريين خاصة من بينهم رومان انجاردن، و لنرى أهم ما استفاد منه:

" ثم سرعان ما يتحرك إيزر إلى مناقشة نظرية إنجاردن عن التعيين الفني artistic concretization، و يخلص إلى أن العمل الأدبي ذو قطبين: القطب الفني (النص الذي أبدعه المؤلف)، و القطب الجمالي (التحقق realization الذي أنجزه القارئ)². دائماً هي العلاقة بين النص و القارئ -سيد الموقف- كعادته، فالنص هنا ليس إلا المادة الأولية التي لن تجد لها معنى إلا بالمساهمة الفعلية و الفعالة للقارئ. و هنا يمكننا أن نفهم كيف أن القارئ سيد الموقف -في منظورهم- و كيف أن مساهمته المشروطة هي التي تبرز جماليات النص و مكن الإبداع فيه.

و هذا ما يعبر عنه الأستاذ حبيب مونسي بقوله: " و يبقى الاعتقاد السائد عند "فولفغانغ إيزر" أن مكن الصعوبة في دراسة عملية التلقي لا يتمثل في طرفيها "النص و القارئ" بل في الحدث الحاصل بينهما، من تفاعل، و تقاطع لأنه: " من الصعب وصف هذا التفاعل، لأن النقد الأدبي لا يتوفر إلا على الشيء القليل جدا من ناحية الخطوط الموجهة، و بالطبع فإن الشريكين في عملية التواصل أي: النص، و القارئ أكثر سهولة في التحليل من الحدث الذي يحصل بينهما، و رغم ذلك فهناك ظروف واضحة تسيطر على التفاعل بصفة عامة ". ما دام تحقق العمل الأدبي الفعلي ينشأ من تولد القطب الجمالي الذي يقيمه المتلقي عن القطب الفني الذي ينجزه المؤلف³

هذه العلاقة التي تأسست و توطدت بين النصّ و القارئ -بعد أن غاب المؤلف- لهي بحق محور دراسة نظرية التلقي، فالمتلقي له دور مهم في عملية القراءة و لقراءته بعدها في إنتاج المعنى و بلورته.

¹ - حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/قراءة الأنا، ص 34.

² - المرجع نفسه، ص 40.

³ - حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 132.

و من هنا كانت حاجة "إيزر" إلى اعتبار النصّ "علامة ملموسة" تتفرّع إلى قطبين : قطب "فني" متمثلاً في المؤلّف، و قطب "جمالي" يمثّله القارئ الذي يدرك تمام الإدراك العمل الذي يتعامل معه فهو ليس أيّ قارئ؛ بل هو قارئ يدرك تمام الإدراك قيمة العمل الابداعي الذي بين يديه، كما أنه يملك قدرات عالية -خبرات- تؤهّله لفهم النص و فكّ شفراته، و لا يتحقّق العمل الأدبي فعلياً إلا بالتفاعل ما بينه وبين القاطنين، و يؤكّد "ياوس" على صعوبة وصف هذه الحالة التفاعلية.

ف_____ "لقد أتم إيزر ، كما يذكر هولب (1995، ص15-16)، مدخل ياوس التاريخي لفهم الأعمال الأدبية و ذلك من خلال فحص إيزر التفاعل بين القارئ و النص. لقد أهتمّ إيزر أن يعرف كيف و تحت أية ظروف يكون لنص ما معنى لدى القارئ من خلال ذلك التفاعل بوصفه أثراً مجرّباً ، و ليس بوصفه رسالة يجب العثور عليها. و قد أفاد إيزر هنا من عمل إنجاردن الذي كان يرى أن الموضوع الجمالي يتكوّن فحسب من خلال فعل إدراك القارئ. و هكذا حولّ إيزر بؤرة التركيز من النص بوصفه موضوعاً إلى النص بوصفه إمكانية؛ من النتائج إلى فعل القراءة"¹

نفس المبادئ يركّز عليها كلّ من تناول المشروع الأيزري، فأهمّ ما يمكن قوله هو أنّ المتلقي هو الذي تربّع على عرش المنظومة الإبداعية، و هو الذي مكّن من مطاردة المعنى و محاولة الانفتاح على دلالات جديدة من خلال العمل الأدبي.

و من هنا نقول: " و يذهب "إيزر" إلى اعتبار القارئ المثالي (المعقد المستعصي على التعريف) و التحديد أساس عمل الناقد أو عالم اللغة، غير أنه يفترض لذلك معرفة نوايا و مقاصد المؤلف لأن اللجوء إليه يتم : "حين يتعذر تأويل النص، الذي يسد بعض ثغرات التأويل التي يعرفها التلقي. إنه القارئ الضمني الذي (يجسد مجموع توجهات النص الداخلية حتى تتسنى قراءته) إن هذا القارئ إذن: "يوجد في النص ذاته، و يرجع وجوده إلى البنية النصية للتلقي المحايت"²

إن القارئ الضمني هو محور العملية القرائية؛ و هو ليس قارئاً عادياً بل هو -على تعبير إيزر- قارئ مثالي؛ و نفهم جيّداً ما يمكن أن يقوم به قارئ بارع و هو يقرأ عملاً إبداعياً. لن ننتظر

¹-حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/قراءة الأنا، ص 42.

²- حبيب مونسى: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 170.

منه أن يقول النصّ فحسب بل إنه سيساهم في تأسيس فعل القراءة المنشود. فمشاركة القارئ هي التي تضمن تحديد المعنى المراد من النص؛ فبنية النصّ تترابط مع بنية هذا الفعل القرائي بشدة. فالأساس في عملية القراءة هو نقطة التفاعل بين بنيته و المتلقي الذي يقرأه، ربّما من هذا المنطلق نفهم ما ذهب إليه الظواهرية من أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم بنفس الدرجة بالعمل الإبداعي و بردود الأفعال المرتبطة به، فالإنتاج الفعلي له لا يتملّ في مظهره الخارجي فقط بل يكتمل فعليًا بما يرتبط به من ردود، لهذا كانت هذه النقطة من الأهمية بمكان.

و القطبان المقترحان في نظرية التلقي يتيحان لنا فهم أهمية المشاركة الفعلية للمتلقي، و عدم النظر لمشاركته في القبض على المعنى على أنها مجرد هدر للوقت و الجهد. و لعلّ هذا التقاطب هو الذي يكسب العمل الإبداعي حياته و يضمن شبابه، من هذه الزاوية ندرك ضرورة التأكيد على الدور الفعلي للمتلقي و أهمية مساهمته.

و " يقول (إيسر) (ص81): (هذه العملية بالضرورة هيرميوناطية؛ ذلك أن النص يستدعي بعض التوقعات التي تضيفها على النص بطريقة تمكننا من تقليص الإمكانيات الجمعية للنص إلى تفسير واحد يتوافق مع توقعاتنا، و هكذا تنتهي في آخر الأمر إلى معنى واحد من المعاني، و يمكن القول: إن الطبيعة التعددية للنص و الوهم الذي يضيفه القارئ هما في النهاية عنصران متضادان؛ ذلك أنه إذا كان الوهم تامًا فإن الطبيعة التعددية للنص تختفي؛ و أما إذا كانت الطبيعة التعددية هي الأقوى فإن الوهم سيُدمر بصورة كاملة"¹

فالهيرمينوطيقا حاضرة في الفكر الأيزري، لهذا يستقي من أفكارها التأسيسية حول المعنى و عملية الفهم. ذلك أن أيزر و من خلال الأطروحات التي اقترحها في مشروعه تؤكد أهمية الفهم الذي يتأتى من خلال الجهود التي يقوم بها المتلقي، و الذي يحدّد في نهاية الأمر ما أريد للنص أن يقول. و لعل المهم هنا هو إحداث نوع من التوازن بين ما رآه أيزر يخلق نوعا من التناقض، و هذا ما يجعل عملية القراءة جديرة بالدراسة و الملاحظة. " لقد كان أيزر يمثل التحول الذي طرأ على الهيرمينوطيقا

¹ - يوسف عوض: نظرية النقد الأدبي، ص 55.

من دراسة معنى المؤلف، و معنى النص، الى المعنى المنتج بفعل "فهم" المتلقي و قد وجد ان في النص ابعادا، لا يمكن تجاوزها في عملية "تحقق" المعنى الأدبي"¹

لهذا كان فكر آيزر و ارتكازاته التي اعتمد عليها جديران بكل هذا الاهتمام، و إن كان انطلق تحديدا من فينومينولوجيا إنجاردن؛ فإنه لم يكتف بمسألة النقل بل حاول أن يؤسس رؤيته الخاصة عن نظرية التلقي.

لذا ف_____ " إن فعل القراءة عند آيزر يتسم بخصيصة التدرج حتى الوصول إلى مرحلة الفهم، حيث ينتقل القارئ أثناء تفاعله مع العمل الأدبي من مرحلة إلى أخرى، و هو يتمازج مع البنيات النصية المختلفة. و يقوم في كل لحظة بتوجيه ما استقر في ذاكرته في اللحظة التي سبقتها، بواسطة ما يقدمه له النص من معطيات جديدة"²

إذا كنا نتحدث عن عملية قراءة ناضجة فمن المعقول أن نتحدث عن خصيصة التدرج، فعملية القراءة المرجوة من قارئ عارف خبير ستستغرق مراحل لتكتمل - و قد ألمحنا لهذا أنفا- و هذا ما عبّر عنه ب_____ "وجهة النظر الجوّالة" و التي تنشأ في ذات المتلقي و هو يقرأ العمل الإبداعي، و يبني آيزر مشروعه مُعتدا في ذلك على مجموعة أفكار مثل "السجل، الاستراتيجية، مستويات المعنى و مواطن اللاتحديد" و التي تدور كلّها على فكرة أهمية عملية القراءة و دور المتلقي فيها، فالسجل هو كل الإحالات التي يتمّ المعنى بها، و تتمثل الاستراتيجية في القواعد المصطنعة التي تتمّ بها عملية القراءة، أمّا مستويات المعنى فهو ما اعتقده آيزر من مظهرات تدريجية للمعنى، أمّا مواطن اللاتحديد فلا تختلف عن معنى الفراغات التي تبرز دور القارئ.

¹-ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص 152.

²-بوخال لخضر: المتلقي بين التجلي و الغياب، ص 41.

الفصل الثاني: الأدب التفاعلي،

النشأة و المفاهيم

المبحث الأول: أثر الرقمية على الأدب

-من الشفاهية إلى الإلكترونية

-مدخل إلى الأدب التفاعلي

المبحث الثاني: المفاهيم الأساسية لدى رواد الأدب التفاعلي

-عند سعيد يقطين

-عند فاطمة البريكي

المبحث الأول: أثر الرقمية على الأدب

المطلب الأول: من الورقية الى الالكترونية

إن أيّ تحوّل على المستوى الإبداعي يصحب معه تحوّلًا على المستوى النقدي، و قبل هذا فإن أيّ تحوّل على مستوى التفكير إلا و يُحدث معه تحوّلًا على مستوى التعبير. جاء القرن الواحد و العشرين بما لم يتعوّد الإنسان عليه؛ فتفجّرت المعارف و تجددت الأفكار و استجدت أخرى، فعلى المستوى الاختراعي استطاع الحاسوب أن يقتحم كل العوالم المختلفة و كان الأدب إحدى هذه العوالم التي تأثرت بالعالم الالكتروني و تجاوزت معه. فالأدب في أوّله و آخره ما هو إلا صدى لروح عصره و تحولاته إن على مستوى الفكرة أو على مستوى الطّرح، و دورة حياة النصّ الأدبي - كما اصطلحتُ عليها الدكتورة فاطمة البريكي - مرّت هي الأخرى بمراحل تبعا لمراحل الاجتهاد البشري و تمظهراته المختلفة.

لذا فــــ" يمكن القول إن الحضارة الإنسانية فيما يخص وسط التواصل اللغوي قد مرت بثلاثة أطوار، فمن طور الشفاهة حيث التواصل وجها لوجه و التفاعل الحي بين المتحدث و المستمع إلى طور الكتابة اليدوية فالطباعة حيث غاب شخص المتحدث ليظهر من خلال نصه، لنصل أخيرا إلى طور التواصل الإلكتروني من خلال وسائل الإعلام و بنوك المعلومات (قواعد البيانات) ¹

فالدكتور نبيل علي من خلال قوله هذا يحاول أن يتابع هذا التطور الذي مرّت به عملية التواصل عبر العصور التاريخية، فهو يصوّر هذا التحوّل موظّفا بعض المصطلحات و التقنيّات المسرحيّة، إذ يعتبر كل هذا عبارة عن تحوّل من الديالوج إلى المونولوج، و قد أصاب في هذا التشبيه. فبعد التّواصل المباشر الذي يستلزم حضور طرفي التّواصل، إلى الحضور الفعلي لطرف واحد -ألا و هو المستقبل- مع ورقة طُبِع عليها ما أراد المرسل قوله. و لو أردنا الوقوف عند كل مرحلة من هذه المراحل ببعض الفهم لوجدنا أن لكل منها خصائصها الخاصّة التي تميّزها، و التي استقتها في النهاية من العوامل المصاحبة لها.

¹ - نبيل علي: العرب و عصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت،

أفريل 1994، ص 276.

الشفاهية أو الشفاهة - كما يصطلح عليها البعض - هي المرحلة الأولى التي صاحبت الإنسان في أول عصره، فقد كان في أول عهده بالعالم الخارجي مستكشفا في تواصل مباشر معه و مع بني جنسه. فالشفاهة كانت أول صور التّواصل البشري بحكم اعتمادها على التّعامل المباشر و الفعلي مع الآخر. " تتميز الشفاهة بالحيوية وإمكان اللجوء إلى وسائل فوق لغوية extra-linguistic للتأثير كالتلويين الصوتي من خلال النبر و التنغيم ومط الكلام و اقتضابه، و ما يصاحب الحديث من حركات الوجه و اليدين و العينين، و جميعها أفعال كلامية speech acts لها دورها الحاسم في تحديد معنى المنطوق و المسموع"¹

فللشفاهة ما لها من الفعاليّة و الحركة، فليس الكلام وحده الفاعل فيها. فحتى ما يصاحب الأصوات من حركات جسمانيّة و غيرها له دلالاته -خاصّة في العصر الشفاهي- و قد لا نجد ما يعادله في النمط الكتابي؛ إلا ما كان عمليّة توصيفيّة للحركة. حتى أنّ الدكتور نبيل علي اعتبر أن محاولة نقل الشفاهي إلى مكتوب عمليّة شبه مستحيلة لأن الشحنة التي تسري في الأفعال الشفاهيّة لن تُكافئَ بمجرد وصف كتابي، لأن هذا ببساطة غير ممكن. و لمزيد من الإيضاح في هذا المنطلق نورد ما ذكر في كتاب (الشفاهية و الكتابة) إذ يقول صاحبه: " و في الثقافة الشفاهية الأولية، حيث لا وجود للكلمة إلا في الصوت، دون إشارة من أي نوع إلى أي نص يدرك إدراكا بصريا، بل دون وعي بإمكان وجود هذا النص، تدخل ظاهرية الصوت بعمق إلى شعور الكائنات البشرية بالوجود، كما تنتج الكلمة المنطوقة"²

هذا إذا تأكيد لخصوصيّة مرحلة الشفاهة، من حيث أن الصّوت هو الذي يطبع التّواصل و يسمه بسماته، و كلها ترتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان الذي يعتبره أونج سرّة العالم؛ فهو الذي يحدّد المعاني و يرسم الدلالات و لولا تواجده لما تمّ التّواصل. فالنّظام الصّوتي الإنساني له بالغ الأثر في هذه المرحلة، بما في ذلك النّظام من قواعد و أسس، فلا قيد يمكن أن يحكم أصواته و لا حاجز يمكن أن يكون حائلا دون وصول ذلك الأثر الصّوتي للطّرف الآخر، فالإنسان شُغل بالتّواصل من القدم؛

¹ - المرجع السابق، ص 276.

² - والترج. أونج: الشفاهية و الكتابة، ترجمة: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، فبراير 1994، ص 122.

يقول الله عزّ و جل: (يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ¹)

بمتابعة المسيرة نصل إلى المرحلة التالية فـــــــ " و بالانتقال إلى المرحلة التالية لمرحلة الشفاهة، نجد مرحلة الكتابة و ما صاحبها من تغيير على مستوى الأداة أو على مستوى المفاهيم. نستطيع أن نعرّف الكتابة بأنها "نظام تصنيفي ثانوي" ، يعتمد على نظام أولي سابق هو اللغة المنطوقة. فالتعبير الشفاهي يمكن أن يوجد، بل وُجد في معظم الأحيان دون أي كتابة على الإطلاق، أما الكتابة فلم توجد قط دون شفاهية²

إذا ليست الكتابة إلا نظاما ثانويًا لأنها تأتي في المقام الثاني بعد الشفاهة، و لا يمكن أن تأتي إلا تصويرا لها لهذا اعتبرناها ثانوية. و بالمقابل نجد المرحلة الأولى من مراحل التّواصل البشري ألا و هي الشفاهة في الترتيب الأول، فلولاها لما فكّر الإنسان في أنماط تواصلية أخرى أصلا. " و قد كانت المرحلة الأولى التي بدأ بها النص دورته مرحلة (الشفاهية)، و هي مرحلة لها ظروفها و طبيعتها الخاصة التي استمرت حيناً من الدهر إلى أن حان وقت الانتقال إلى المرحلة الثانية، نتيجة لعوامل مختلفة ليس هذا مجال تتبعها أو رصدها، انتقل النص إثرها إلى مرحلة الكتابية³

فالدكتورة البريكي تعتبر النص مرّ بدورة حياة كتلك التي يعيشها كل كائن حي، و الشفاهية هي نقطة الانطلاق حيث بدأ الإنسان في عصره الأوّل يحنّك بمن حوله و يكتشف أن له قدرة التّواصل مع غيره، فهو في هذه المرحلة مشغوف بفكرة التّواصل لا بأداتها أو بأسلوبها. لهذا كانت الشفاهية أول أسلوب تواصلية سيرضي الإنسان في هذه المرحلة و يقنعه.

فقد " كانت الكتابة، بالمعنى الدقيق للكلمة، أي التكنولوجيا التي شكلت النشاط الفكري للإنسان الحديث و زودته بالطاقة، تطورا متأخرا للغاية في التاريخ الإنساني. فقد مضى على الجنس البشري

¹ - القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، سورة الحجرات، الآية 13.

² - المرجع السابق، ص 45.

³ - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 17.

على الأرض ما يقرب من 50,000 سنة (ليكي ولوين 1979، ص 141 و 168) لكن أول خط أو كتابة نعرفها تطورت بين السومريين في بلاد ما بين النهرين¹

و بطبيعة الحال لن نتتبع الجانب التاريخي للكتابة و نشأتها، و لن ندخل في هذا الطرح. لكننا سنقول بصفة عامة أن الكتابة تأخرت كخط، فقد استخدم الإنسان الرسوم من آلاف السنين للتعبير عن أفكاره و حاجياته، لكن ما يهّمنا بحق في هذا المقام هو التحوّل الحاصل من الشفاهة إلى الكتابة - و ما الرسومات إلا نوعا من أنواع الكتابة- و إذا أردنا أن نستفيد بشيء ما في هذا المقام، فيمكن أن نذكر أبرز خصائص الكتابة، فهي تختلف عن الشفاهة كونها منفصلة عن قائلها، و بالتالي لا يمكن معارضتها أو مقاطعتها²

و الجدير بالذكر هنا هو أن الكتابة في بدء ظهورها تعرّضت لموجة كبرى من المساءلة و الرّفص الكبيرين، بعدد الحجج و الأسباب. فقد حُوربت من عهد أفلاطون و سقراط، بحجّة أنها غير إنسانية، إذ أنّها تحاول أن تُنشئ شيئا خارج الإنسان و هي في الأصل لا تُؤسس إلا ما بداخله، منطلقة منه لتصل بعدئذ إليه لا إلى غيره. كما أنّها تُفقد القدرة على التذكّر فتضعف العقل بدعوى تقييد المعلومات و حبسها. كما أنّها صمّاء أمام أسئلة المتلقّين الذين تعودوا على مساءلة المرسل مباشرة، لرفع كل لبس على أقواله و لتعميق الفهم، أمّا المكتوب فهو أبدا عاجز عن التفاعل مع مستقبله، و يمكن القول أن الكتابة هي التي أنتجت النص و جاءت بع إلى الوجود، لأن الخطاب الشفهي كان يعتمد الكلمات المنطوقة، و إشارات اليدين و تقاسيم الوجه من أجل تحقيق التواصل بين مرسل و مستقبل في حالة حضور لحظة إنتاج الخطاب، أمّا النص المكتوب فإنه لا يستعمل غير الكلمات³

و لا أراني على حق إن مضيت في إثارة هذه المسائل و حفر خباياها. فالمهم هنا هو الانتقال إلى المرحلة التالية للكتابة - التي هي جزء منها- و التي عمّقت أثرها، ألا و هي الطباعة. و التي كان لها أيضا بالغ الأثر في توجيه منظومة التواصل البشري اتجاها آخر. و لنفتتحها بالحديث عن أهم

¹- والترج. أونج: الشفاهية و الكتابة، ص 135.

²- يُنظر : محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، في البدء كانت الكلمة، ص 166.

³- كلثوم زينة: النص الأدبي من الشفاهة إلى الرقمية، رؤية في المفهوم و المرجعية و الآفاق النقدية، ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في مشروع: نظرية الأدب و قضايا النقد، كلية الآداب و اللغة، قسم اللغة العربية، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010/2009، ص 24.

جوتنبرج أن يبذل ذاكرة الإنسان بآلة الطباعة. و كانت الحياة اليومية في الزمان القديم قبل ظهور آلة الطباعة التي أنهت الحياة الشفوية، حياة ضيقة الأفق بصورة هائلة. في ذلك الزمان، استقرت المعرفة و الإدراك فقط عند قدرة كبار السن على استرجاع أحداث و عادات الماضي. و كان الشيوخ هم مصدر السلطة¹

هذا هو إذا الاختراع الذي غير مسار التاريخ من حيث الأداة التي تنقل المعلومة و تحفظها، فهذه الآلة استطاعت أن تنقل البشرية من طور الشفوية نهائيًا إلى طور الكتابة و التدوين. هذا التحول الذي تقدم بالفكر الإنساني ليُدخله طورًا جديدًا تمامًا على كل المستويات؛ فالأدب مثلًا استفاد من هذا المُعطى من خلال تغيير الأسلوب و المعالجة أيضًا. فالنصّ الذي صار مطبوعًا؛ صار أقرب من متلقّيه إذ يمكنه أن يقلّبه و يغوص في أفكاره فيستجلي كل مكوناته.

و للتأكيد على الدور الفعّال الذي قامت به هذه الآلة فيمكن مقارنتها بغيرها من الاختراعات البشرية، " و بقدر ما كان الهاتف نقطة تحول عظيمة في سيرورة الركب التواصلي بين البشر، إذ استطاع أن يقربّ البعيد و يفعلّ التواصل الإنساني و يسرّعه. فقد كانت آلة الطباعة أيضًا منعرجا مهمًا في مسار الحراك النصي. و لقد تمثّل التحول الوحيد الآخر، الذي انطوى على تأثير مماثل في ضخامته في تاريخ الاتصالات، في ذلك الحدث الذي شهدته عام 1450 عندما اخترع يوهان جوتنبرج - و هو حداد من مدينة مينز بألمانيا - الحروف المطبعية القابلة للتحريك، و قدم أول مطبعة إلى أوروبا (كانت الصين و كوريا قد عرفتا الطباعة بالفعل)²

هذا هو جوتنبرج الذي أمّد العالم بأعظم آلاته، و لنا أن نذهب بعيدا مع أثر هذا الاختراع. فالطباعة استطاعت أن تقرّب الخبر من الناس، أي أن الحركة الإعلامية ازدهرت مع الطباعة و استطاعت أن تواكب ما يستجدّ و يحدث في آنه. كما أن عديد الكتب طُبعت بفضل هذا الوافد الآليّ الجديد، و دخلت هذه الآلة عديد المجالات و العلوم. و هذا الذي توكّده "هيلين جوديني" إذ تقرّ بأنّ هذا التحول استغرق سنوات عديدة ضاربة في أعماق التاريخ الغابر؛ حتّى تمّ التوصل إلى الورقة

¹-جيمس بيرك: عندما تغير العالم، ترجمة: ليلي الجبالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مايو 1994، ص 322.

²- بيل جيتس: المعلوماتية بعد الانترنت، طريق المستقبل، بيل جيتس، ترجمة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مارس 1998، ص 20.

المطبوعة و هذا التغيير أدى في النهاية إلى تحوّل على مستوى التفكير إذ كانت له نتائج على النمط التفكيرى¹

و قد ذهب نبيل علي في كتابه (العرب و عصر المعلومات) إلى أكثر من هذا، فقد اعتبر أن آلة جوتنبرج كان لها بالغ الأثر في محو الأمية و دفع الحركة العلمية و ازدهار النشاط التجاري و التكنولوجي. " و كما كانت علاقة الإنسان وطيدة دائما بكتابه المقدس -على اختلاف الديانات- فقد استفاد الكتاب المقدس من هذا الجديد الوافد من ألمانيا. حدث عمليا تقدم طفيف في عملية الطباعة ذاتها على مدى القرون الثلاثة بعد نشر أول كتاب مطبوع بحروف متحركة، و هو الكتاب المقدس الذي طبعه جوهان جوتنبرج و أكمله في بلدة مينز العام 1456²

و لا بأس أن نقف عند نقطة هامة قبل أن ننقل إلى المرحلة التالية، أرى أنه من الأجدى أن نرى ردّ فعل المجتمع على هذا الاختراع المهمّ. و الطباعة عرضة لهذه الاتهامات نفسها من باب أولى. ذلك لأن أولئك الذين انزعجوا من شكوك أفلاطون حول الكتابة سوف يزداد انزعاجهم عندما يكتشفون أن الطباعة أثارت شكوكا مشابهة في أول أمرها³

و يواصل أونج في طرحه، فيرى أن الضعف الذي اتّسم به موقف معارضي الكتابة هو تعبيرهم عن رأيهم كتابة، فأفلاطون الذي عارض الكتابة بشدة عبّر عن رفضه لها كتابةً. و كذا الحال بالنسبة لمن عارض الطباعة، فقد عبّروا عنها طباعةً. ف_____ " من الكتابة على الحجر إلى أكتاف الإبل إلى استخدام الرق إلى اكتشاف صناعة الورق، ثم التطورات الهائلة التي حدثت فيها، رحلة تاريخ و تطور عبر العصور، و ها نحن الآن ندخل في عصر جديد و رحلة تطور أخرى للجنس البشري تستدعي وجود شكل للكتاب و الكتابة⁴

¹- يُنظر: Hélène GODINET:HYPERTEXTE, HYPERMEDIA, HYPERDOCUMENT...DANS LES ACTIVITES DE LECTURE-ÉCRITURE, publié dans: LA REVUE DE L'EPI N° 77, p 89.

²- آر. إيه. بوكانان: الآلة قوة و سلطة، التكنولوجيا و الإنسان منذ القرن 17 حتى الوقت الحاضر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يوليو 2000، ص 192.

³- والترج. أونج: الشفاهية و الكتابة، ص 131.

⁴- محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، ص 181.

عندما اخترع جوتنبرج آلة الطباعة تبدل نمط تلقّي النص، و بالتالي أدى ذلك إلى تبدل قراءته و تأويله. و عند اختراع الحاسوب استطاع الإنسان أن يقرأ النصّ بأبعاد جديدة و دلالات أخرى. و لنقف في البدء عند رحلة اختراع الحاسوب. و " لقد مثّل ظهور الكمبيوتر أهم حدث منفرد في تاريخ التكنولوجيا، و قد كانت أجهزة الكمبيوتر العامل الأساسي للتغير خلال الثلاثين سنة الماضية. و نظرا لأهميتها لعالم المال و التجارة و وقعها شديد التأثير في المجتمع بصفة عامة، فقد أطلقنا اسمها على عصر بأكمله تكريما لها - عصر المعلومات the information age " ¹

هكذا إذا استطاع الحاسوب أن يمتلك ناصية عصر بأكمله، فبعد العصور الماضية التي تغتت بمخترعات قبله. ها قد جاء الكمبيوتر ليدخل كل العوالم و يأخذ بيده عصا التّغيير ليضيف ما لم يكن من قبل، لهذا كان له كل الأثر على المجالات التي وصلها، و لا يمكن بالمقابل لشخص لا يدور في فلك هذا الاختراع أن يواكب مستجدات عصره في حينها.

و هنا في هذا المقام يجب التتويه بأنه " و لا شك أن من أهم اختراعات القرن العشرين -بل و كل العصور- اختراع الحاسب الإلكتروني في الأربعينات من هذا القرن على أيدي كل من العالمين (فون نيومان) و (وليام شوكلي) و الذي جاء تنويجا لمساهمات جبارة و متواصلة يمكن الرجوع بها على الأقل مساهمات (باسكال) (مخترع الآلة الجامعة) و ليبنتز (مخترع الآلة الضاربة) و (باباج) (مخترع الآلة المحللة) وصولا إلى مساهمات (ايكن) و (شراير) و (زوس) و التي تكلفت بإنجازات (فون نيومان) و (شوكلي). و قد واصل الحاسب الإلكتروني في الوقت الحاضر إلى (الجيل الرابع) بعد أن عرف (الجيل الأول) في بداية الخمسينات و (الجيل الثاني) في بداية الستينات و (الجيل الثالث) في نهاية الستينات و بداية السبعينات ²

أما الآن ففي عصرنا الحالي تلت أجيال و أخرى من عمر الحاسوب، و كما رأينا فقد مهّد لظهور الحاسوب عديد الاختراعات التي شجّعت الإنسان على تسيير حياته و استغلال قدراته. و انتقالا من جيل لآخر تطوّر الحاسوب أو العقل الإلكتروني -كما سُمّي في الخمسينات- تطوّرًا كبيرًا؛ حاول من خلالها مخترعوه أن يرتقوا به إلى المستوى المطلوب. و هذه المحاولات برزت على مستوى

¹-فرانك كيلش: ثورة الإنفوميديا، ص 21.

²- انطونيوس كرم: العرب أمام تحديات التكنولوجيا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، نوفمبر، 1982، ص 140، 141.

الشكل أو الأداء، فقد تقلص حجمه مرورا بأجياله المختلفة، و تحسّن أدائه سرعة و تجاوبا. و لا أريد الدّخول في هذه الخصوصيّات التي لا تخدم مسار البحث هنا، لكنها تبقى مهمّة في تتبّع مسار الحاسوب و تحسّن خدماته المختلفة. و " لم يعد الحاسب يتعلّق بالحاسبات ذاتها، بل إن استخدام الحاسب (computing) هو الحياة نفسها. فالمفهوم التقليدي للحاسب الكبير (Mainframe) تم استبداله في مختلف أنحاء العالم تقريبا بالحاسبات الشخصية، حيث لاحظنا أن الحاسبات تنتقل من الغرف الكبيرة المكيفة إلى الدوايب ثم إلى أعلى المكاتب، و حاليا أصبحت الحاسبات تنتج في صور صغيرة محمولة نضعها في حبرنا (laptops) أو في الجيب، و لكن هذه ليست النهاية فالتطور مستمر ¹

هذا هو الرّقي بالاختراع، كل هذا الاجتهاد من أجل تقديم خدمات أفضل و من أجل تقريب هذا العالم الموسوعي من مستعمليه؛ الذين التقوا حوله منبهرين به و مطالبين مصنّعيه بتقديم خدمات أجود. و لن يتوقّف مخترعه عن تطويره ما دام مستخدموه يزدادون يوما بعد يوما مستفيدين منه في كل المجالات التي يمكن أن يتواجد بها الإنسان.

و من الأسلم التحدث أكثر عن هذا التطور العلمي التكنولوجي، " و عززت الحواسب الإلكترونيّة من زخم هذا التطور. و أصبح بمقدورنا الآن بفضل قواعد البيانات الإلكترونيّة الجديدة أن نحدد معالم المستقبل على هدي البيانات و المعلومات المتاحة. فمن الممكن أن نأخذ كل المعطيات و المدخلات، و نحول كل ما نعرفه عن سلوكها إلى نظام بيانات رقمية، و ندع الكمبيوتر يقوم بمعالجة و تشغيل تلك البيانات بكل الطرق الممكن تصورها، و من ثم، يمكن استخراج أية قيمة نطلبها منه سواء كان ذلك عن الحاضر أو المستقبل. إننا نمسك بالكون في شريحة من شرائح الكمبيوتر، و نستعين بقوانينه لفحص صواب معلوماتنا ²

لا أرى أن هناك توصيفا لخدمات الحاسوب أحسن من قوله بأننا نمسك بالكون بأسره في شريحة كمبيوتر، و ليرجع كل منا إلى حاسوبه و ينظر مدى استفادته منه.

¹- نيكولاس نيجروبونت: التكنولوجيا الرقمية، ثورة جديدة في نظم الحاسبات و الاتصالات، ترجمة: سمير إبراهيم

شاهين، مركز الأهرام للترجمة و النشر، ط 1، 1419هـ- 1998م، ص 13.

²- جيمس بيرك: عندما تغير العالم، ص 132.

هذا إذا هو عصر الحاسوب و عصر المعلوماتية، هذه هي المرحلة الأخيرة -حاليا- من عمر النصّ الأدبي، فمن الشّاهية إلى الكتابة و من الورقية إلى الالكترونية، و بعد أن وقفنا عند أهمية الكمبيوتر و مدى مساهمته في ترقية خدماته المقدّمة لنا. نقف عند بعض هذه الخدمات المرافقة له و التي جعلته حاجة ضرورية من حاجيات كل فرد.

و " في التاريخ الباكر للكمبيوترات، عندما أصبحت وسائل اتصال للمرة الأولى، ظهرت شبكات المعلومات المتخصصة على الساحة. و في الستينات، قامت أولى تلك الشبكات بتقديم خدمات لمجتمعات خاصة، لها اهتماماتها بذلك المجال. و قد بدأت كشبكات للجامعة و البحوث و الأغراض العسكرية"¹

هذه أولى الخطوات مع المعلوماتية، كانت في أول ظهورها مخصّصة لجهات معيّنة و في بلدان محدّدة، لكنها ما فتئت أن أصبحت لكل الفئات و لكل الجهات في العالم. " تحقيق المعادلة الصعبة: نجحت تكنولوجيا المعلومات، وربما لأول مرة، في تحقيق المعادلة الصعبة، و نعني بذلك نجاحها في أن تجمع بين الأكفأ و الأعلى قدرة، و بين الأرخص و الأكثر سهولة في الاستخدام. لقد ارتقت نظم المعلومات على جبهات عدة، من زيادة سرعة تنفيذ العمليات الحسابية و المنطقية، إلى زيادة سعة التخزين للوسائط الإلكترونية"²

و لعنا سنحاول تعريف بعض المصطلحات الهامة، بدءاً بتكنولوجيا المعلومات، فسنعرض هنا تعريفين لها:

في الأوّل نعرّفها بقولنا " هذه هي إذا تكنولوجيا المعلومات. إن أساس ظهور المعلوماتية و تحولها إلى قوة العصر يرتكز أساساً على تطور تقنيات الاتصال و سرعتها بحيث أصبحت لها السلطة في صناعة الأحداث و بناء السياسات و إسقاط الأنظمة و التأثير على الاقتصاد و انهياره و التهام

¹-فرانك كيلش، ثورة الإنفوميديا، ص 270.

²- نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يناير، 2001، ص 76.

الثقافات و صناعة العقول، فللمعلوماتية عبر أدواتها الاتصالية و اخطبوطها الاعلامي القدرة على صناعة الواقع الوهمي حسب توجهات النخبة المسيطرة سواء الاقتصادية أو الفكرية¹

و لتكنولوجيا المعلومات ما لها من الحسنات التي غيرت عدّة مفاهيم و فتحت قنوات جديدة للتواصل مع ضمان سرعتها و سهولتها، ذلك أنّها لم تعد تقتضي وجود طرفي اتصال بشكل مباشر، بل فتحت المجال للحوار بين الإنسان و الآلة.

أما محمد علم الدين فيعرّف تكنولوجيا المعلومات بقوله: "تكنولوجيا المعلومات Information Technology هي: (مجموعة المعارف و الخبرات و المهارات المترابطة و الملتحمة، و الأدوات و الوسائل المادية و التنظيمية و الادارية التي يستخدمها الانسان في الحصول على المعلومات: الملفوظة، المصورة، المتنية، و المرسومة، و الرقمية، و في معالجتها و بثها و تخزينها، بغرض تسهيل الحصول على المعلومات و تبادلها و جعلها متاحة للجميع)²"

و من جانب آخر فإنّ تكنولوجيا الاتصال فهي: " و من منظور اتصالي .. يمكن القول إن تكنولوجيا الاتصال هي مجموع التقنيات أو الأدوات أو الوسائل أو النظم المختلفة، التي يتم توظيفها لمعالجة المضمون أو المحتوى، الذي يُراد توصيله من خلال عملية الاتصال الجماهيري أو الشخصي أو التنظيمي أو الجمعي، و التي يتم من خلالها جمع المعلومات و البيانات المسموعة أو المكتوبة أو المصورة أو المرسومة أو المسموعة المرئية أو المطبوعة أو الرقمية من خلال الحاسبات الالكترونية، ثم تخزين هذه البيانات و المعلومات، ثم استرجاعها في الوقت المناسب"³

و بالنظر المباشر لهذين التعريفين نرى أن لا فرق واضح بين تكنولوجيا المعلومات و تكنولوجيا الاتصال، و هذا شيء عادي باعتبار أن هناك من اعتبرهما وجهين لعملة واحدة، فلا يمكن تصوّر تكنولوجيا المعلومات دون الانطلاق من تكنولوجيا الاتصال. لكن المهم الآن -فيما اعتقد- أن نقف عند تكنولوجيا المعلومات و ثورتها و أثرها على مجريات عصرنا.

¹ - محمد صلاح سالم: العصر الرقمي و ثورة المعلومات، دراسة في نظم المعلومات و تحديث المجتمع، عين للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية، ط 1، 2002، ص 14.

² - محمود علم الدين: تكنولوجيا المعلومات و صناعة الاتصال الجماهيري، العربي للنشر و التوزيع، 1990، ص 41.

³ - شريف درويش اللبان: تكنولوجيا الاتصال، المخاطر و التحديات و التأثيرات الاجتماعية، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، 2000، ص 102، 103.

ذلك " إن ثورة المعلومات خلال النصف الثاني من القرن العشرين خلقت الحاجة إلى إجراءات فنية جديدة، و مستحدثات تقنية عديدة لضرورة إدارة السير العارم من المعلومات المنشورة في أوعية ذات أشكال شتى. و إن هذه الضرورة تتطلب معالجة المعلومات ، و مصادرها إلكترونيا، و باستخدام الرموز التي تمثل المعلومات، ثم تخزينها منظمة، و استرجاعها على شاشات المستحدثات التقنية لغرض استعراضها و تقييمها لمعرفة مدى أهميتها و صلاحيتها لموضوع البحث "¹

لا يمكن تصوّر هذه المرحلة إذا دون التعرف على كل تلك المعطيات الجديدة التي صحبت ظهور الحاسوب، فالملتيميديا فتحت الآفاق أمام الإبداعات الجديدة التي لم تألفها الذائقة البشرية؛ و من المؤكّد أنها ستتطلّع للتّعرف عليها و لو من باب الفضول. فالمرحلة الإلكترونية استطاعت أن ترتبّ على عرش التّواصل منذ اختراعها إلى يومنا هذا؛ لأنها تبذل كل جهودها لتمدّه بالتقنيّات الجديدة كل مرّة لهذا لم يستطع الفرد أن يستوعبها أو أن يحتويها. " إن هذه المرحلة (الإلكترونية) في حياة النص الأدبي تمثل انتقالا من عهد إلى عهد، و تشبه الانتقال من حضارة المشافهة إلى حضارة الكتابة قديما. و قد شهد القرن العشرون انتقال آداب الإنسانية من حضارة الورق إلى حضارة التكنولوجيا و الإلكترونيات التي أخذت تتغلغل في مختلف جوانب الحياة دون حد أو قيد "²

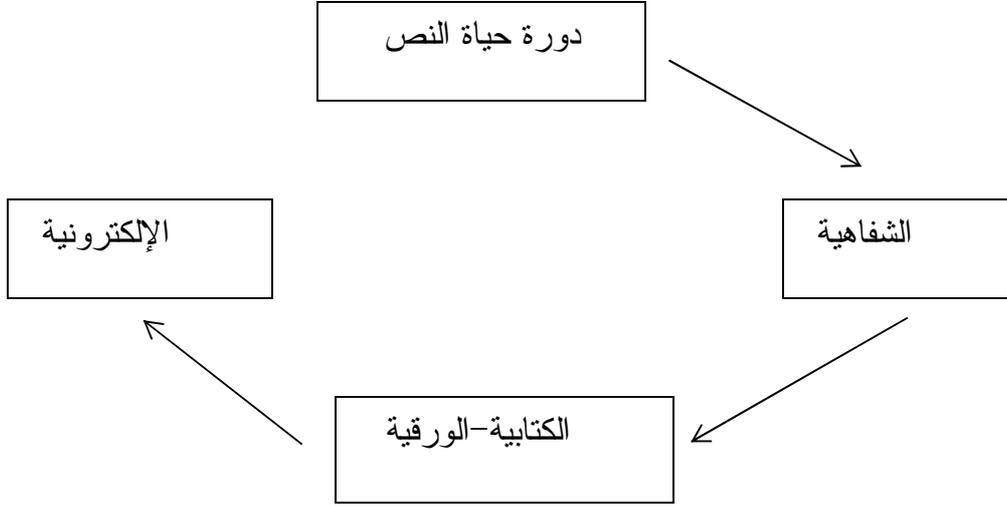
و تصف الدكتور البريكي هذه المرحلة بالطّرفة التي كان لها بالغ الأثر على نوعيّة النصوص و على طبيعتها بل و حتّى على نوعيّة الأفكار التي تتناولها، فهذه المرحلة مشحونة بالجديد منذ أن عرفها الإنسان و هو يلهث وراء مستجدّاتها؛ فما إن يمسك طرفها ليفهمها حتى تفاجأه بجديدها. لهذا تستغرق هذه الحقبة ردحا طويلا من الزمن -و لا أدري هل من مرحلة ستليها- فأثرها كان جذريّا على الأدب؛ حتى أنّها نقلت أجناسا أدبيّة من أرض الواقع إلى عالمها الافتراضي؛ كالمسرح مثلا و الذي أصبح مسرحا تفاعليا لا وجود له إلا على الشاشة الزرقاء التي تضمّ شخصياته و أحداثه ممّا يمكن أي شخص من المشاركة الواسعة فيه -سنرى هذا بالتفصيل في مشروع فاطمة البريكي- لهذا حقّ لنا أن نتوقّف عندها عسى نشرح بعض جوانبها.

¹- طارق محمود عباس: مجتمع المعلومات الرقمي، المركز الأصلي للطبع و النشر و التوزيع، القاهرة، ط 1،

2004م، ص 23.

²- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 19.

و لنضع فكرة شاملة عن مراحل النص المختلفة لنا أن نمثّل بالمخطط الذي اقترحتة البريكي لمزيد من الايضاح:



[مخطط يوضح دورة حياة النص]¹

¹ - المرجع السابق، ص 19.

المطلب الثاني: مدخل إلى الأدب التفاعلي

قبل التحدّث عن هذا المعطى الجديد ارتأيت أن أقف عند بعض المصطلحات التي جاءت مع الأدب التفاعلي و تساعد في توضيح معناه. نقف أولاً عند الانترنت: و " تعتبر شبكة الإنترنت من أعظم الإنجازات في تاريخ الحاسب و الاتصالات حيث تعتبر من التقنيات التي أحدثت ثورة في أسلوب التعامل بين المهتمين بأمور الحاسوب عامة و العاملين في قطاع العلوم الأخرى خاصة، يضم الإنترنت مجموعة عالمية من مصادر المعلومات، و هذه المصادر ضخمة جدا لدرجة أن أحدا لا يستطيع استيعابها بمفرده، و لا يمكن القول إن شخصا ما يفهم كل الإنترنت و لا حتى معظم الإنترنت ¹

هذه هي إذا شبكة الانترنت العجيبة، لا يمكن لفرد بمفرده أن يستوعبها مهما كانت درجة فهمه لها و اطلعها عليها، فهي ضخمة فوق ما يتصور العقل البشري و يدرك، و المعطيات التي يمكنها أن تقدمها لمرتابيها كثيرة و متنوعة و لا يمكن تخيلها.

و لنقف في البداية عند " نشأة و أصل الإنترنت تعود إلى نهاية الستينات، و بدايتها كانت مع تطوير شبكة أربنت بتكليف من وزارة الدفاع الأمريكية، كان على هذه الشبكة الاستمرار في العمل فيما إذا تعطلت أو توقفت طرفيات منها. اعتمدت هذه الشبكة على مراسم ال أن سي بي NCP NETWORK CONTROL PROGRAM تطورت هذه التقنية فألت إلى تطوير مراسم جديدة تمكن الشبكات المختلفة من تبادل المعلومات فيما بينها ²

فالداعي الأوّل لإنشاء الانترنت هو دافع عسكري، لكن بعد انتهاء التّهديد النووي و الحرب الباردة و انهيار الاتحاد السوفياتي لم يعد هناك داعٍ لاستغلالها عسكرياً، فاتّجهت نحو الجهات المدنيّة ليتم استخدامها في الشّركات الكبرى و الجامعات. و كان لهذا أثر كبير في توسيعها و زيادة عدد المشتركين بها، و ارتبطت عديد الحواسيب في مختلف أنحاء العالم بهذه الشبكة العملاقة. و ظلت هذه الشبكة تستقطب أعدادا هائلة بتقدّم السّنوات و تنوّع خدماتها. و الذي جعل الانترنت بهذه الأهميّة هو

¹- زياد القاضي و آخرون: مقدمة إلى الإنترنت، درا صفاء للنشر و التوزيع، ط 1، 1420هـ-2000م، ص 5.

²- طارق محمود عباس: مجتمع المعلومات الرقمي، ص 91.

اندماج عدّة جوانب في عالم الحاسوب، كالجانب المادّي و البرمجي علاوة على الاتّصالات. و بهذا أصبحت خير وسيط بين الفرد و عالمه الذي ظل يستفزّه بمعطياته المتنوّعة و المستجّدة.

بظهور الحاسوب و توفّر الانترنت فيه ظهرت على السّاحة معطيات أخرى جديدة، كالوسائط المتعدّدة مثلا، و هي الأخرى أبهرت البشريّة باستعمالاتها و رقيّ خدماتها، و هي أيضا مجال يجذب عديد المترادين و يقمّم لهم خدمات جمّة، لهذا فمرتادوها يزدادون في كل لحظة.

و القول " إن التفكير في الوسائط المتعددة يحتاج لأفكار عن حركة السوائل بين وسط و آخر، و قول نفس الشيء بطرق مختلفة و استخدام مختلف حواس الإنسان. و إذا لم تفهم هذا عند ذكره أول مرة، فالوسائط المتعددة (أي الآلة أو الحاسب) يمكن أن تعرض لك البيان في شكل رسوم متحركة في ثلاثة أبعاد. و التنقل بين طرق العرض المختلفة للوسائط المتعددة يمكن أن يتضمن أي شيء من أفلام تحتوي على نصوص مكتوبة توضح الفكرة المطلوبة، أو كتب تحتوي على شرح مسموع بصوت رقيق بحيث يقرأ الكتاب (الآلة) لك ما يحتويه بينما أنت تسترخي و تنعس"¹

هذا هو الاندماج الذي يجعل الخدمات الحاسوبية راقية، لهذا كانت الوسائط المتعدّدة تصبّ في مصبّ واحد و تمتاز فيما بينها لتقدّم خدمة أرقى للمستخدم.

و يمكن القول عن الملتيميديا: " يطلق التعبير (ملتيميديا) على نتاج معين أو على خدمة تمزج، بفضل الترجمة إلى اللغة الإعلامية (نقول أيضا العديدية)، معطيات معينة كانت حتى الآن تُستثمر منفصلة مثل: النص و الأصوات و الفيديو و الصور الفوتوغرافية و الرسوم و غيرها. النتاج ملتيميديا هو على العموم تفاعلي: المستخدم (فاعل) و يستطيع أن يطلق على هواه هذه الحركة أو تلك و يُبحر عبر بناء شجراتي متفرع، الخ"²

لنا أن نتصوّر أثر هذا المزج، كيف للصّوت أن يندمج مع الصّورة و الرّسم و الكتابة ليكون النّاتج في الأخير عملا أسرا راقيا يُمتع الحواس البشريّة، لهذا عبّرت الوسائط المتعددة -الملتيميديا-

¹-نيكولاس نيجروبونت: التكنولوجيا الرقمية، ثورة جديدة في نظم الحاسبات و الاتّصالات، ترجمة: سمير إبراهيم شاهين، مركز الأهرام للترجمة و النشر، ط 1، 1419هـ- 1998م، ص 101.

²- فرانسوا لسلي، نقولا مكاريز: وسائل الاتصال المتعددة (ملتيميديا)، تعريب: فؤاد شاهين، عويدات للنشر و الطباعة، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص 7.

عن أنضج الخدمات الحاسوبية و التي قرّبت العالم الافتراضي لمستخدمي الكمبيوتر؛ و جعلتهم يتهافتون عليه و يتفاعلون مع هذه المعطيات.

ف_____ " إحدى ميزات المتليمديا هي أنها تتطلب كفاءات أقل من تعلم الكتابة. فالمنظم الآلي يشكل دعما قبل كل شيء و هو يوزع المعارف على الأطفال العاديين و على المتفوقين. ليس الأستاذ هنا لينتظر جوابا فوريا؛ يملك الطفل إمكانات متعددة و هو يتقدم حسب وتيرته و حسب حاجاته و قدراته "1

لقد فتح الإنترنت الأبواب على مصراعيها أمام الحريات الفردية، فحتى الأطفال استطاعوا بمعارفهم القليلة أن يخرطوا في هذا العالم و يتعاملوا معه، و يتفاعلوا مع وسائطه المتعددة. و هنا كان للنص الأدبي خصوصيته من خلال النشر الإلكتروني الذي تميّز به في هذه المرحلة.

لذا يجب التذكير بأنّ هذه المصطلحات ذات مدلول محدد، " و تعرف هذه الأنظمة بمفرداتها الإلكترونية المختلفة و المتعددة بنظم النشر الإلكتروني " "Electronic Publishing Systems" ، و يعد مفهوم او مصطلح النشر الإلكتروني مفهوما واسعا و شاملا، حيث يتسع ليشمل نظم النشر المكتبي " "Desk Top Publishing" التي تستخدم أساسا في إنتاج الصحف و غيرها من المطبوعات الورقية ... كما يتسع مفهوم النشر الإلكتروني ليشمل أيضا النشر عبر الإنترنت و الشبكة العنكبوتية العالمية " "W.W.W" و تقنية الوسائط المتعددة " "Multi-Media" ، و غير ذلك "2

هذا إذا هو النوع الجديد من النشر و الذي ما كان له أن يظهر لولا ظهور الانترنت، هذا النشر الذي استفاد من المعطى التكنولوجي الحديث. فالتقنية الرقمية التي ظهرت في عالم الطباعة و بعدها مع الكمبيوتر أحدثت تطورا كبيرا فيما يسمى العملية الإنتاجية، و حتى العملية الاستقبالية أخذت لها منحى آخر مع هذا الشكل الجديد. فالنشر الإلكتروني يعتمد أساسا على استخدام أنظمة و أجهزة كمبيوتر في مختلف عمليات إنتاج العمل الإبداعي و عملية تلقيه، لذلك كان الوسيط الإلكتروني الذي

1- المرجع السابق، ص 79.

2- سعيد الغريب النجار: تكنولوجيا الصحافة، في عصر التقنية الرقمية، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، شوال 1423هـ-يناير 2003م، ص 233، 234.

هو الحاسوب سيّد التّواصل المعاصر بكل ما يتيح لمتلقّيه من حرّية في استقبال العمل الإبداعي و قراءته و تقلّيبه على كل أوجهه.

و إذا تحدثنا عن النّشر الإلكتروني فالحديث عن أحد تمظهراته الذي هو الكتاب الإلكتروني أمر مهمّ جداً، لأن هذا النوع الجديد أخذ له نصيباً كبيراً من الاهتمام. فلنحاول التّعرف عليه من خلال ما سنورده من تعاريف مختلفة: " و في النهاية، سوف توفر لنا التحسينات المتوالية في تكنولوجيا الكمبيوتر و الشاشة كتاباً إلكترونياً شاملاً خفيف الوزن، أو الـ (e-book)، الذي سيقارب في صفاته الكتاب الورقي الذي نعرفه اليوم. و داخل غلاف في نفس حجم و وزن غلاف كتاب اليوم الورقي أو المجلّد، سيكون لديك جهاز عرض يمكنه أن يعرض أمامك نصاً، و صوراً، و فيديو بدرجة وضوح عالية. و سيكون بإمكانك تقلّب الصفحات إما بأصبعك أو بأوامر صوتية للبحث عن المقاطع التي تريدها. و ستصبح أي وثيقة على الشبكة متاحة عن طريق هذا الجهاز"¹

و لعل هذه المزايا المغرية و التحفيزية التي يتميز بها الكتاب الإلكتروني ستدفع مستعملي الإنترنت إلى الاستفادة منه و استغلاله بسهولة ذلك. لكن هل هذه دعوى للاستغناء عن الكتاب الورقي في مقابل التّهافت على الكتاب الإلكتروني؟

و " من المرجّح، أن الكتاب الإلكتروني لا يلغى الكتاب التقليدي، بل هو داعم له ... و التفاعل الإنساني مع الذرات يختلف، على الأقل لأجيالنا التي نشأت و ترعرعت على ذلك، فإن تمسك الكتاب بيدك و تقلّب صفحاته، شيء له تأثير كهربائي يريح أعصابك، و أظنه أكثر راحة للعينين من مراقبة شاشة الحاسوب ... و بعبارة أخرى، يؤخذ على الكتاب الإلكتروني عدم ملاءمته عند قراءة المواد النصية الكبيرة، و عدم إمكان قراءته في مختلف الأماكن و الوضعيات، يضاف إلى ذلك صعوبات حماية الملكية الفكرية"²

¹-بيل جيتس: المعلوماتية بعد الانترنت، ص 160-161.

²-طارق محمود عباس: مجتمع المعلومات الرقمي، ص 140.



صورة لكتاب إلكتروني

هذه إذا مقارنة أولية بين الكتابين الورقي و الإلكتروني، و لن نقف عند نقاط أكثر من هذه لعدم الانعراج ببحثنا إلى نقاط قد تفتح أبواب أخرى." و القول إن الكتاب الإلكتروني سوف يسهم في القضاء على الكتاب الورقي، هو قول مبالغ فيه، على الأقل في عصرنا الراهن، فما زال الكتاب الورقي له السيادة و الحميمية التي سوف تستمر طويلا مع إنسان هذا العصر، (و لكن أهميته كأداة للوصول إلى المعلومات و حفظها و توزيعها بدأت في التضاؤل بالفعل، كما أنه مقيّدٌ جدا إذا كانت المحتويات أكثر من نص مع رسوم و صور)، أما الكتاب الإلكتروني فيفيد في الموسوعات و المعاجم و دوائر المعارف، حيث استحضار المعلومة المطلوبة في ثوان معدودة¹

و لا أظنّ أننا سنتجاوز هذه النقطة دون الاستفادة من الجهود التعريفية لواحدة من أبرز الأسماء العربية التي ساهمت في تعريف العديد من المعطيات الجديدة التي أضافها الحاسوب لنا و لم نكن لنعرفها قبله؛ و هي الدكتورة فاطمة البريكي إذ تعرّف الكتاب الإلكتروني بقولها: "إن الحديث عن الكتاب الإلكتروني يعني الحديث عن جزأين مختلفين، مكملين لبعضهما، و هما: آلة القراءة

¹ - أحمد فضل شبلول: أدباء الإنترنت أدباء المستقبل، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، إسكندرية، ط 2، ص 170،

(Hardware)، و محتوى الكتاب الرقمي المحمل في الآلة (Software)؛ فالكتاب الإلكتروني يعني هذين الجزأين معا¹

و من خلال هذا التعريف - و التوضيح الذي تضيفه الدكتورة في كتابها- نفهم أن الكتاب الإلكتروني هو آلة القراءة الحديثة، و هي عبارة عن جهاز عرض إلكتروني لا يتعدى حجمه حجم الكتاب الورقي العادي؛ يتم عرض النصوص فيه على شاشته، و تعتمد قراءته على التحريك بالأصبع من خلال ملامسة شاشته. أما عن الشق الثاني و هو المحتوى الرقمي -جانب البرمجيات- فهو المادة التي حُمّلت على الكتاب الإلكتروني بشكل رقمي يغنينا عن البحث عن نسخته الورقية و هذه الجهود ساهمت في تقريب المعلوماتية لمستخدميها محاولة بذلك الولوج لمختلف مناحي اهتماماتهم.

و كتعريف شامل للكتاب الإلكتروني تقول الأستاذة البريكي: " و يُعرّف الكتاب الإلكتروني بأنه: أسلوب لقراءة الكتب و المجالات من خلال شاشة الحاسوب و أجهزة اليد المحمولة بطريقة سهلة و مريحة للقارئ، بحيث تحوّل دور النشر الإلكترونية أعمال الكتاب و الأدباء من كتب ورقية إلى كتب إلكترونية يمكن قراءته عبر برامج على غرار (أكروبات ريدر - Acrobat Reader)²

هذه هو الكتاب الإلكتروني، استفاد من الوسائط المتعدّدة فجاء لمستعمله في أبهى حلة، إذ يمكنهم من تفعيل كل حواسهم أثناء القراءة. و هو بالتالي يعطيهم الفرصة للتّعامل مع العمل الإبداعي و التّفاعل معه. لذلك أمكننا الحديث هنا عن التّفاعل الذي يكون بين الإنسان و الآلة و هو يتلقّى عملا مستفيدا من مختلف الخدمات الرقمية الحديثة. حتى لُقّب البعض كل عمل يُعرض عبر هذه الشاشة مستخدما من تقنياتها المختلفة بالتّفاعلي: فظهرت القصيدة التفاعلية، المسرح التفاعلي، و الرواية التفاعلية و غيرها من الأنواع الأدبية التي استفادت من خدمات الوسائط المتعدّدة و معطيات الإنترنت الحديثة، لتقدّم العمل الأدبي عبر شاشة الحاسوب موظّفا إمكانياته التفاعلية المختلفة، مانحا لقارئه مساحة أرحب في التّعامل معه و تفجير دلالاته بل و الإضافة له أيضا. " و في الحقيقة فإن الكتاب

¹ - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 40.

² - المرجع نفسه، ص 43.

الإلكتروني يضع حلولاً عملية لعدد كبير من المشاكل التي كانت تترافق مع الكتاب الورقي، من ذلك مشاكل الطباعة و النشر و التوزيع و الرقابة و غلاء الثمن و الحجم¹

هنا نرى الربط بين التفاعلية بالمظهر التكنولوجي الإلكتروني للأعمال الأدبية، لهذا لا يمكن تخيل هذا الجنس دون الوسيط الإلكتروني و إلا فقد فقد أهم خاصية به. ثم إن الدكتور فاطمة تربط بين ظهوره و استخدام خصائص النصّ الجديد، و هو الذي تحدده الأستاذة بكونه يطلّ علينا عبر شاشة الحاسوب، و بالتالي فلا مجال لتحويله إلى نسخة ورقية؛ و تشير هنا إلى هذا النوع الجديد و هو : النصّ المتفرّع Hypertext، و سأقف هنا عند بعض تعاريفه و إضاءة معانيه المختلفة.

و " يدعى النص الذي يمكن النقر عليه بالوصلة و هو نص متفاعل (Hyper Text) و يكون عادة مسطراً و لونه مختلف عن لون النصوص المحيطة به و عند نقل مؤشر الفأرة إليه يتحول شكله من السهم إلى اليد و عند تنفيذها فإنها تقود المتصفح إلى المستندات و الملفات التي تكون الوصلة مرتبطة بها"²

إذا لهذا النصّ خصوصية حتى في عالم الانترنت و يمكن التعرف عليه سواء من شكله أو شكل الفأرة، و الأمر الجميل هنا هو إمكانية تصفّحه و تصفّح مستندات أخرى من خلاله. فهو يتيح لنا إمكانية التجول بين المعطيات الإلكترونية المختلفة. فهذا النصّ النشيط -كما يسميه البعض- له علاقة وطيدة بالوسائط المتعددة و ما تقدّمه من خدمات تساعد على دمج الصّور و النّصوص و الأصوات و غيرها، هذا ما يمكن المتصفح من قراءة النصّ التفاعلي بتفاعل كبير و بحرية أكبر تأخذه في مساحة النصّ باتجاهات مختلفة.

لهذا " استحدثت تكنولوجيا معالجة النصوص ما يعرف بتكنيك (حلقات التشعب النصي hypertext). لقد قضى هذا التكنيك على خطية السرد النصي. حيث يمكن من خلاله الربط بين أي موضع و آخر داخل النصّ أو الوثيقة"³

¹ - محمد سناجلة: الرواية الواقعية الرقمية، ص 183.

² - زياد القاضي و آخرون: مقدمة إلى الإنترنت، ص 23.

³ - نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات، ص 100.

إذا هو النصّ المتفرّع و هو التشعب النصّي، لكنّها كلّها تصبّ في مصبّ واحد هو استفادة النصّ من خدمات الوسائط المتعدّدة. و " إن أسلوب النص المحوري المرجعي (hyper text) الذي يقوم بتنظيم البيانات، في الشبكة العنكبوتية العالمية (و الذي هو عبارة عن منظومة لكتابة النصوص و عرضها، يمكن بواسطتها ربط النص بوسائل متعددة، و عرضه في عدة مستويات من التفصيل بحيث ينطوي على روابط تتعلق بالوثائق المتصلة به) يساعد على استعادة المعلومات "1

فمن أهمّ الانجازات التي أنت بها الانترنت في معالجة النصوص و قراءتها ما عُرف بالنصّ المترابط أو الفائق على حدّ رأي الأستاذ نبيل علي. ف_____ " أسلوب النص الفائق Hypertext و هو الأسلوب الذي يتيح للقارئ وسائل علمية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص و جملة و فقراته، و يخلصه من قيود خطية النص حيث يمكنه من التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق ، بل و يسمح أيضا تكنيك النص الفائق للقارئ بأن يمهر النص بملاحظاته و استخلاصاته، و ان يقوم بفهرسة النص indexing وفقا لهواه بأن يربط بين عدة مواضع في النص ربما يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة أو عد كلمات مفتاحية keywords "2

نفهم من خلال ما سبق أن القارئ هو الفاعل الوحيد في عملية القراءة، و هو بذلك حرّ في اختيار خطية قراءته كيفما شاء. فليس النصّ نقاطا متتابعة أو سلسلة منطقية متلاحقة تفرض على متلقيه نهجا معيّنًا لقراءتها؛ إنما هو شبكة -بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالة- متفرّعة متداخلة متشابكة. و هذا هو الطرح الجديد الذي جاء به النصّ الرقمي، إذ أنّه لا يعترف بالخطية و لا بالبدايات و بالمقابل فهو لا ينحصر في نهايات محدّدة سلفا من لدن الكاتب.

" و تساعد روابط النص الفائق في "وب" في تتبع الأفكار و الموضوعات من صفحة "وب" (webpage) إلى صفحة أخرى بصرف النظر عما إذا كانت هذه الصفحة مختزنة في نفس الحاسب و المسمى خادم "وب" (web server) أو موزعة على خدمات أخرى منتشرة في أنحاء العالم "3

1- أحمد فضل شبلول: أدباء الإنترنت أدباء المستقبل، ص 45.

2- نبيل علي: العرب و عصر المعلومات، ص 282.

3- طريف آبيق: الانترنت المعلومات الشاملة للبشرية جمعاء، ج 2، دار إيمان، ط 1، 1417هـ-1996م، ص 372.

يعرفه أيضا بوصفه النصّ المفرط او الفائق: " إن وثيقة النص المفرط هي تلك الوثيقة التي تتيح لنا القفز من موضوع لآخر في الوثيقة باستخدام ارتباطات (links) من نوع ما، فبدلا من قراءة الوثيقة من الأمام للخلف، فإنه بإمكاننا اختيار قطعة من النص، و من ثم الانتقال إلى قطعة نص أخرى ذات علاقة به في مكان ما من الوثيقة. حيث أن موضوع القفز هذا يكسبنا السرعة في العمل للوصول إلى الهدف"¹

إذا فالتحدّث عن الأدب التفاعلي -بصفة عامة- هو الحديث عن العلاقة التي تجمع بين الأدب و التكنولوجيا، أي بين الأدب و الخدمات التي يقدمها الحاسوب بشقيه المادي و البرمجي، و انطلاقا من الاجتهادات المتواصلة لتقريب النّت من المستعملين. و الأدب التفاعلي لم يكمل رحلته التغييرية بعد؛ على رأي "فيليب بوطز" فهو في أولى مراحلها التي ستتضح مع الوقت، لهذا فهو يعتقد أن المناشير الالكترونية بدورها ستأخذ حيزا معتبرا؛ سيسمح في النهاية بطرح مفاهيم جديدة و تقبل أكبر لهذا النوع الجديد الرّابط بين الأدب و التكنولوجيا، و هذه الرّؤية التي وضّحها فيليب - و هو أحد المساهمين في إرساء مفاهيم هذا المجال- تتمّ عن رغبة حقيقية في تأسيس أدب واضح المعالم، ليس كما عبّر عنه رافضوه بأنه عبارة عن موضة -كفقاغات الصابون- التي لن تدوم طويلا²

فالأدب التفاعلي في أبسط تجلياته هو الابن الشرعي لعلاقة الأدب بالتكنولوجيا، فقد استفاد من خدماتها المختلفة خاصة تلك المتعلقة بالوسائط المتعدّدة التي جعلت من العمل الأدبي مغريا و أضافت له العديد من المعطيات التي فجّرت مكنوناته و جعلت متلقّيه يبحر فيه و يتبحّر في ضواحيه. و هنا كان التّجديد على مستوى البنية و على مستوى التلقّي؛ لهذا أصبحت قراءة النص متطلّبة لتقنيات أخرى تتعلّق أساسا بإدراك مبادئ العالم المعلوماتي و ما فيه.

لذا ف_____ " إن مفهوم (الترابط النصي) كما حاولنا إبراز ذلك وليد (التفاعل النصي). و أهم سماته هي (التفاعل) بين مختلف مكونات النص. لذلك لا غرابة أن نجد (التجليات) الأساسية التي بمقتضاها يتميز (النص المترابط) عن غيره من النصوص و التي جاءت متصلة بظهور الحاسب و الشبكة تم الوقوف عليها و على العديد منها في التّظليلات التي تحققت في الحقبة البنيوية مع مفهوم

¹- المرجع السابق، ص 374.

²- يُنظر : Philippe BOOTZ :LA LITTERATURE INFORATIQUE :UNE METAMORPHOSE DE

LA LITTERATURE, publié dans:LA REVUE DE L'EPI N° 81 , p 179.

النص، و بمنأى عن هذا الوسيط الجديد، إلى درجة أن (لاندر) يرى أن بارث و باختين و ديريدا و هم يتحدثون عن النص و مكوناته، كانوا و كأنهم ينظرون ل (الترباط النصي)¹

هذا هو الربط بين الترابط و التفاعل النصي، فالتفاعل الذي تأتي مع الحاسوب و إمكانياته الجديدة فدفع المتلقي لقراءة العمل الإبداعي بآليات جديدة؛ هو الذي فتح للمبدع عالما جمالياً جديدا يستنتج به في تشكيل عمله يدمج فنيات و تقنيات مختلفة. كل هذا هو الذي سمّناه بالترباط النصي الذي يستدعي الصوت و الصورة و غيرها من الملفات المتوفرة بالكمبيوتر، لهذا اعتبر الناقد يقطين الترابط النصي وليد التفاعل النصي. و الاجتهادات التي كانت في الفترة النبوية بشرت -ضمنيا- بالترباط النصي، إذ دعت في مجملها إلى الاهتمام ببنية النص و الارتقاء به لدراسته و قراءته؛ أي إعادة الاعتبار له و قد أهمل طويلا في سبيل إعلاء العوامل السياقية. لهذا كان الاهتمام بالنسق و ما يحتويه و ما يتولد عنه من دلالات صلب اهتمام النبويين و من تبعهم. فالنصائون هم الذين أعادوا للنص قيمته و جعلوه في واجهة الدراسة و حاولوا فهم الظاهرة الإبداعية و إعطائها اهتماما كافيا.

و على العموم ف_____ "الإبدالات تتغير . لكن السمات الجوهرية للنص تظل عموما هي هي، و حتى إذا ما ظهرت تجارب نصية جديدة فهي تستغل بعض تلك السمات الجوهرية استغلالا يختلف عما كان عليه الأمر في فترات سابقة لأن فهمها صار ممكنا أكثر بفضل ما حصل من تقدم في الإمساك بتلك السمات"²

هكذا هي إذا المعطيات الجديدة لا يمكن أن تُبنى على فراغ و لا يمكن أن تُخلق من عدم، فالمعرفة الإنسانية بالدرجة الأولى تراكمية. فالتجربة الالكترونية و إن كانت جديدة في معظم جوانبها إلا أن نتائجها -أقصد هنا العمل الإبداعي- يأخذ من التجارب الإبداعية في مراحل سبقت هذه المرحلة. لهذا نبّه الأستاذ سعيد يقطين على هذه الفكرة؛ في محاولة لتبرير تبشير النصائين -حسب رأيه- بالنص المترابط. فالتفاعل كان بين النصوص سلفا، لكن بروابط ذهنية نستدعي من خلالها تجارب مناسبة تساهم في تحصيل المعنى و إنتاج الدلالة -ربما هو التناص- أما مع النص المترابط عبر

¹ - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 156.

² - المرجع نفسه، ص 161-162.

الشاشة الزرقاء فإنه يستحضر فعليًا تلك التجارب و يضيفها لتضيف دلالات أخرى و توضّح ما أراد النصّ أن يقوله.

" و إذا كان كل أدب تفاعلي في جوهره، إذ لا يكتسب النص الأدبي وجوده إلا بتفاعل المتلقي/ المستخدم معه، فإن هذه الصفة كانت موجودة بالإدراك، و لم يُنص عليها أو تصبح صفة ملازمة للنص الأدبي إلا بانتقاله من طوره الورقي إلى طوره الإلكتروني الجديد. إن نصًا ينتمي إلى الجنس الأدبي المسمى ب (الأدب التفاعلي) يُعدّ نصًا غير تقليدي، و لا بد من اتصافه بعدد من الصفات التي تجعله مختلفًا عن نظيره التقليدي"¹

فليس من السهل أن نطلق هذه المصطلحات على نماذج غير مكتملة، فلو أردنا التعريف الشامل و الدقيق لمصطلح "الأدب التفاعلي" فيجب متابعة الاقتراحات، " و بصورة عامة تواصل الدكتورة فاطمة تعاريفها لتصل بنا إلى تعريف شامل للأدب التفاعلي فنقول: " وُلد هذا الجنس الأدبي الجديد في رحم التكنولوجيا، لذلك يوصف بالأدب التكنولوجي، أو الأدب الإلكتروني، و يمكن أن نطلق عليه اسم الجنس (التكنو-أدبي) ، إذ ما كان له أن يتأتى بعيدا عن التكنولوجيا التي توفر له البرامج المخصصة (Software) لكتابته، و في حالة عدم الاستعانة بهذه البرامج، فلا بد من الاستعانة بالخصائص التي تتيحها كتابة نص إلكتروني قائم على الروابط و الوصلات على أقل تقدير"²

هنا أيضا تؤكد البريكي على توفر صفة التفاعلية في كل نصّ و إن لم يكن إلكترونيًا، فهذه حقيقة ترافق كل عمل إبداعي مهما كان شكله. و كأنّها تساوي بين النصوص الورقية و الإلكترونية؛ لكنّها بالمقابل تُفرد الأدب التفاعلي بميزات ينفرد هو بها. في مجملها تتمثل في كونه نصًا مفتوح النهايات؛ إذ يأخذ المتلقي على عاتقه اختيار نهاية له بصورة مرتبة مهيكلة، و بالتالي فهو سيّد القارئ و يمنحه حرية أكبر في التعامل مع النصّ و تحديد وجهته. و بالنظر من زاوية أخرى لهذه الفكرة نفهم كيف أن الأدب التفاعلي لا يؤمن بالمبدع الواحد و الوحيد للنص؛ بل هو يدعو إلى التأليف الجماعي الذي يتظافر لإنتاج عمل إبداعي راق. ————— "العمل التفاعلي بطرائق تقديمه المختلفة للقارئ ليس نصًا مكتملاً، بل إن كل قارئ يحاول أن يكمله بطريقته الخاصة، و يتحكم في ذلك عوامل كثيرة، منها:

¹ - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 50.

² - المرجع نفسه، ص 73.

رؤيته الفكرية للقضية التي يدور حولها العمل، و مزاجه الشخصي، و تعاطفه مع الشخصيات. أما النصوص التي تقدم نهايات مختلفة بناء على اختيار القارئ، فهي، أيضاً، غير مكتملة بالمعنى الحرفي لكلمة "الاكتمال"؛ لأن النهاية تنتظر من القارئ أن يحددها¹

و إذا كانت النهاية مفتوحة في هذا النوع من الأدب فإن البداية أيضا غير مقيّدة، فللمتلقي أن يختار نقطة انطلاقه في تعامله مع نصّه و بطبيعة الحال تعدّد البدايات يؤدي بالضرورة إلى تنوّع سيرورة الأحداث، و هنا يُفتح باب الحوار بين متلقي العمل الأدبي من خلال تعاملهم مع النص و تدخلهم في مجرياته. " و في الختام نحصل على عمل أدبي مفتوح النهاية لا حدود له، ذو ملكية جماعية يتبادل فيه طرفا العملية الإبداعية (المبدع-المتلقي) مكانهما، فالمبدع بمجرد أن يفرغ من عمله يصبح متلقٍ له، و المتلقي بمجرد أن يستقبل العمل الإبداعي تصبح له الأحقية في إضافة ما يشاء و تعديله كيفما أراد²

و قبل أن نختم هذا المطلب و بعد عرض الجهود التعريفية لأبرز مصطلحات هذا العالم الافتراضي، أرى من المفيد أن نعرّج على بعض النماذج الإبداعية التي حاولت أن تستفيد من هذه الخدمات و تعطي نصّا إبداعياً جديداً. و سأرجئ ردّ الفعل عليها -و على هذا النوع عموماً- إلى آخر هذا العمل: " إذا أردنا أن نطلّع على الأفكار الأولى التي كانت بمثابة إرهاصات للأدب التفاعلي و النص المترابط، فيمكن أن نرجع إلى سنة 1945 لنجد دراسة فانيفار بوش، و هو رائد في الإعلاميات و الحساب الآلي، بعنوان (كما يمكن أن تفكر) و التي خصّصها لدراسة طريقة جديدة لاستثمار المعلومات؛ و كيفية تخزين الوثائق و النصوص كيفما كانت و استدعائها بطريقة سهلة و سريعة بواسطة ربطها ببعضها البعض. فاخترع نظاماً أسماه (Memex) و هو عبارة عن أداة لتخزين المواد و النصوص مع إمكانية ربطها آلياً، مستحدثاً مفهومين جديدين هما (العقدة) و (الرابط). كل هذه الأفكار بدأت تمهّد لأسلوب جديد هو الربط بين المعطيات الإلكترونية ليتمّ استدعاؤها بأبسط طريقة و أسهلها³

¹- إبراهيم ملحم: الأدب و التقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد-الأردن، ط 01، 2013، ص 61.

²- يُنظر: موقع محمد اسليم: <http://www.aslim.org/forum/viewtopic.php?t=633>

³- يُنظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، الملحق الأول ص 253.

هذا تمهيد لفكرة الترابط التي أنشأت بمرور الوقت نصًا جديدًا التفتّ حوله مختلف الأجناس الأدبية و استفادت منه، و يمكن أن أستعرض هنا بإيجاز أهمّ النماذج الإبداعية التي ظهرت في مجال الأدب التفاعلي:

نتفق جميعاً أن النموذج الغربي أسبق و أنضح من نظيره العربي الذي لا زال محتشماً و متمثلاً في نماذج محدودة، فلو انتقلنا إلى النصوص الغربية فسنجد الدكتور سعيد يقطين يرجع ظهور أول نص مترابط إلى سنة 1986؛ حيث كتب الروائي "مايكل جويس" روايته (الظهيرة، قصة) باللغة الإنجليزية، و التي قام صاحبها بتأليفها بالاستعانة ببرنامج (المسرد) الذي وضعه مع صديقه ديفيد جي بولتر سنة 1984.

و هو ما تتفق معه الدكتورة فاطمة البريكي التي تنبّه إلى ثاني محاولة و التي لم تر النور إلا بعد مضيّ عشر سنوات، إذ صدرت سنة 1996 روايتين تفاعليتين فرنسيتين على قرص مضغوط - لا يُشترط فيهما الاتصال بالإنترنت - الأولى بعنوان (عشرين في المائة حب زيادة) لصاحبها "فرانسوا كولون" أما الثانية فمعنونة بـ (الزمن القدر) لمؤلفها "فرانك دوفور"

أمّا الشعر التفاعلي فرائده بلا منازع "روبرت كاندل" الذي بدأ بكتابة القصائد التفاعلية في مطلع تسعينات القرن الماضي، و الذي تحدّث عن هذه التجربة الشعرية الجديدة بقوله: "في العام (1990) عندما ضرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن أعرف أي شخص يمارس الكتابة الإبداعية على الشبكة، و لا كان (للشعر الإلكتروني) تسمية اصطلاحية في حينها أفضل من اسم (Hypertext)، الذي عرّفت به نصوصي في ذلك الوقت .. وحدها كانت طيبوري تحلق في ذلك الفضاء الإلكتروني المطلق"¹

كان كاندل يدرك أن أحدا لم يسبق إلى خوض التجربة التي خاضها، و كان سعيداً بذلك و متفائلاً بما أنجز؛ حتى أنه أسس موقعا إلكترونيًا على الشبكة العنكبوتية ليعرّف محبّي هذا النصّ الجديد به و ليضع للأدب التفاعلي -كجنس أدبي جديد- قواعد راسخة. ذلك أنّ "القصيدة التفاعلية هو

¹ - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 79.

أحد المصطلحات المستعملة للتعبير عن النص الشعري الذي يقدم عبر الوسط الإلكتروني مع تأكيد تميزه بعدد من الخصائص التي يمكن بموجبها إطلاق صفة (التفاعلية) عليه¹

هذا عن العالم الغربي، أما إذا أردنا أن نعود إلى عالمنا العربي و نعرض الإبداعات التفاعلية التي ظهرت على الساحة الأدبية فلنا أن نذكر اسم الأستاذ الأردني "محمد سناجلة" الذي أبداع أول رواية عربية رقمية تحت عنوان (ظلال الواحد) سنة 2001²، تبعها بنسخة ورقية لها سنة 2002 ليتمها بكتاب (رواية الواقعية الرقمية، تنظير نقدي) سنة 2003 الذي صدر رقميا -و لم يصدر ورقيا إلا بعد سنة- و بعد سنتين من هذا التاريخ أي سنة 2005 صدرت له رواية رقمية ثانية تحت عنوان (شات) و هي متوفرة على موقع اتحاد كتاب الإنترنت كتجربة روائية رقمية ثانية ليصدر بعد عام منها روايته (صقيع) كنموذج عربي ثالث للرواية التفاعلية ، و قد أخذت هذه التجربة التفاعلية الأولى عربيا بالدرس و المناقشة في عديد المقامات الواقعية منها و الافتراضية؛ لكنني أفضل أن أناقش كل ما دار حولها في الفصل الأخير من هذا البحث. لكن يمكن أن أعلق على عنواني الروائيتين الأولتين اللذين تميزا بلغة لم يألّفها القارئ العربي كإشارة إلى انتماؤها لعالم غير مألوف. كما نذكر تجارب تفاعلية نثرية أخرى مثل (مجنون الماء) للكاتب "إدريس بلمليح" سنة 2004، و قصة (احتمالات) للقاص المغربي "محمد اشويكة" سنة 2005 ، أما عن المسرحية فلعل تجربة "محمد حبيب" و أصدقائه في بلجيكا تعدّ التجربة العربية الوحيدة.

هذا عن الرواية و المسرحية، أمّا عن الشعر فسأبرز هنا تجربة الذي لُقّب ب (كاندل العربي) و هو الشاعر العراقي "مشتاق عباس معن" الذي عُرف قبلا ورقيا و اختار أن يكون أول من يخوض هذه التجربة إلكترونيا. فقد صدرت له سنة 2007 مجموعة رقمية معنونة بـ (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) و التي ظهرت للساحة العربية عبر أقرص مضغوطة؛ و قد استثمر فيها صاحبها معطيات عالم الملتيميديا وتقنيات النصّ المنفّرع عبر كل المؤثرات المختلفة. و قد ضمت هذه المجموعة سنّة نصوص شعرية تتم قراءتها بالتجول فيها عبر النقر على أزرار مختلفة، و الجميل في

¹ - حسن عبد الغني الأسدي: المدونة الرقمية الشعرية، التفاعل/ المجال/ التعالق، مكتبة الشعر التفاعلي الرقمي العربي، 2009، ص 26.

² - يمكن قراءة الرواية من خلال هذا الرابط: موقع الروائي التفاعلي "محمد سناجلة":

هذه المجموعة أن شاعرنا عرض نصوصه بالأشكال الشعرية الثلاثة المختلفة (عمودية-حرة-قصيدة نثر) كأنه يضعنا أمام تجربة قابلة للتجريب في مختلف الأشكال الشعرية بكل راحة و نضج. كما يمكن أن نذكر تجارب منعم الأزرق و سولارا صباح و جماعة قصيدة ميدوزا¹

و من المهم أن ننبّه إلى أننا " و إذا جربنا التفاعل مع النص الرقمي الأخير لمحمد سناجلة "صقيع" سنلاحظ التصريح بذوات مشاركة في إنتاج النص، مثل التصريح باسم المساعد في الإخراج الفني و هو شخصية واقعية. كما أن المؤلف يدفع -بشكل مباشر- بتقنية التفاعل مع نص "صقيع" نحو التحقق عبر مجموعة من الاقتراحات التي يقدمها للقارئ لكي يمارس تفاعله من خلال الإمكانيات المتاحة في الاقتراحات و التي تصل إلى حد تعديل نهاية النص"²

- للاطلاع على تجارب تفاعلية رقمية يمكن مراجعة موقع (النخلة و الجبران) على الرابط التالي:

¹http :alnakhlahwaaljeeran.com

²- زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية و تأملات مفاهيمية، رؤية للنشر و التوزيع، ط 1، 2009، ص 37-38.

المبحث الثاني: المفاهيم المركزية لدى أبرز رواد الأدب التفاعلي

المطلب الأول: عند سعيد يقطين

مؤلف سعيد يقطين الذي يُعتبر من أولى الكتابات عن موضوع العلاقة المباشرة بين الأدب و التكنولوجيا، و التي أفرزت نوعا جديدا من الإبداع هو الأدب التفاعلي -فقد سبقه كتمهيد كل من حسام الخطيب و رمضان بسطاويسي- و هو كتاب تعريفي هام، و تكمن أهميته في محاولة تحديد موقع الفرد العربي من كل هذه المستجدات المعلوماتية؛ و الأكثر من هذا محاولة دفعه للاندماج في هذه الحركة التي كان لها بالغ التأثير حتى أنها طرحت مفاهيم جديدة تماما على المنظومة الإبداعية.

يتألف كتابه من ثلاثة أبواب معنونة كما يلي:

(1) الباب الأول: (نحن و العصر)، به أربعة فصول تتحدّث في مجملها عن التجربة

العربية و علاقتها بالتكنولوجيا و تحدياتها، مع عرض تجربة روائي شهير هو نجيب

محفوظ و الوسائط المتفاعلة. في مقارنة بين العلاقة العربية بالتكنولوجيا و نظيرتها

العربية، ليختتمه بخلاصة تؤسس لعلاقة اللغة العربية بالوسائط المتفاعلة.

(2) الباب الثاني: (النص المترابط: مفاهيم و تصورات): و هو باب تعريفي

بالمصطلحات الجديدة التي ظهرت مع تزاوج الأدب بالمعلوماتية و به أيضا أربعة

فصول. فيعرّف الأستاذ يقطين بالتفاعل النصي، الترابط النصي، النص المترابط و

غيرها، ليكون ختام هذا الباب ربطا بين النظرية و النص المترابط.

(3) الباب الثالث: (الإبداع العربي و آفاق المستقبل): تتمثل في ثلاثة فصول، و به حديث عن الأجناس الأدبية في صورتها التقليدية و التفاعلية كالرواية و الشعر، ثم ربط بين الوسائط المتفاعلة و الترجمة. ليخلص في النهاية إلى خاتمة يدور بها بحثه ليشتغل مجدداً عن موضوعنا و العصر مرة أخرى. و يذيل كتابه بملحقين غاية في الأهمية: أولهما عن محطات في تاريخ النص المترابط متمثلاً في علاقة الأدب بالإعلاميات، أما الملحق الثاني فهو سرد لمصطلحات النص المترابط.

تحدثنا في المطلب السابق عن النص الإلكتروني و حاولنا تعريفه انطلاقاً من خاصيته الإلكترونية، و لنا أن نقف عنده في أول حديثنا عن المشروع اليقطيني و تصوّره للأدب التفاعلي.

ف_____ " النص الإلكتروني مفهوم جديد جاء نتيجة التطور الذي حققته الإعلاميات، و يتم توظيفه للدلالة على النص الذي يتحقق من خلال شاشة الحاسوب بناء على تطوير وسائل الاتصال الحديثة من جهة، و لخلق أساليب جديدة للتواصل بين الناس تتعدى ما كان معروفاً مثل الهاتف و الفاكس، إلى التواصل المتكامل ب/مع واسطة جديدة للاتصال و التواصل و الإبداع، بشروط و مظاهر مختلفة"¹

عودة إذا إلى الحديث عن الحاسوب و أثره في إنتاج نصّ أدبي يختلف عن النصّ الذي عهده المتلقّي إن على مستوى البنية أو على مستوى التلقّي، و بما أن معطيات التكنولوجيا حديثة و جديدة على المتلقّين التقليديين؛ فإن التعامل مع هذا النصّ لن يتمكن من التعامل معه ما لم يكتسب بعض الخبرات التي تسنح له بالإبحار في ثناياه. لهذا فقد طرح هذا النصّ الجديد معارف جديدة و آليات قرائية حديثة، فالمبدع أيضاً عليه أن يرتقي بنصّه و يواكب معه ما منحه لهما التكنولوجيا.

ف_____ " شاشة صغيرة، قد تكون شاشة أجهزة الحواسيب أو الهواتف أو التليفزيون أو الألعاب، لكنها على صغرها تضم العالم كله، بتقنيته المعقدة، بأفكاره المتعددة، بثقافته

¹ -سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 122.

المتنوعة، و علينا أن ننظر إلى هذه الشاشات، بإمعان، و ألا نكتفي بالفرجة، بل بأن تكون لنا مساحة، و أن تكون لثقافتنا موضع¹

إذا هي دعوة للمساهمة و ليس للاستفادة فقط، فعندما استوعبنا الوسائط الحديثة و فهمنا آلياتها صار من الواجب علينا أن نضيف، و أن لا نكتفي بمجرد استعمالها و توظيفها في تحديث جوانب حياتنا.

و نتفق مع الدكتور سعيد يقطين عندما رأى: "إننا في انتقالنا من النص إلى النص الإلكتروني، نكون بإحدى الصيغ ننتقل عمليا إلى (النص المترابط) لأنه التجسيد الأسمى للنص الإلكتروني. و يدفعنا هذا إلى استعمال مفهوم (النص المترابط) لخصوصيته بدل النص الإلكتروني فيما يلي بقصد الوقوف على أهم ملامحه و سماته و تجلياته، و ما صاحب ظهوره من تجديد و توليد للمفاهيم و المصطلحات الجديدة التي فرضها ذبوع هذا النص و انتشاره"²

يربط هنا يقطين بين النص الإلكتروني و النص المترابط؛ بل يعتبر هذا الأخير تمثيلا للأول و تجسيدا له. فالنص المترابط يعتمد أساسا على الشاشة الزرقاء ليمتظهر فيها و يستفيد من الإمكانيات التي تتيحها الوسائط المتعددة من خلال إبراز فنيات جديدة تطرح قراءة جمالية جديدة له و تفتح آفاق حديثة في تناوله. لكنه لا يغادر هذا الطرح قبل أن ينبّه على أن النص الإلكتروني ليس مترابطا في كل حالاته؛ فقد أكتب نصا على شاشة الحاسوب لكن لا أوظف فيه الروابط و بالتالي فليس به ما بالنص المترابط من تشعبات و إمكانيات لاخطية.

و بما أن يقطين توقّف عند مصطلح (النص المترابط) و اختاره من بين المصطلحات الأخرى المقترحة كتعريب لمصطلح Hypertexte. فلا بد من العودة إلى كتابه لنسرد مختلف أفكاره حول هذا المفهوم: "أما (النص المترابط) فاستعمله كمقابل لـ (Hypertexte)، و هو (النص) الذي نجم عن

¹ - مجموعة من الباحثين: الثقافة العربية، في ظل وسائل الاتصال الحديثة، ج 1، كتاب العربي، وزارة الإعلام -مجلة

العربي، الكويت، ط 1، 2010، ص 4.

² - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 127.

استخدام الحاسوب و برمجياته المتطورة و التي تمكن من إنتاج (النص) و تلقيه بكيفية تبنى على (الربط) بين بنيات النص الداخلية و الخارجية¹

هو النص المترابط الذي يستفيد من المعطيات التكنولوجية المخترنة في الحاسوب، و النقطة التي يجب أن نركز عليها هي أن إنتاج النص و تلقيه يتم عبر الشاشة لا خارجها و إلا لأصبح هذا النص كالنص الورقي تماما.

يحاول الناقد سعيد يقطين أن يتتبع مسيرة النص المترابط انطلاقا من النص نحو النص الإلكتروني ثم من هذا الأخير إلى النص؛ محاولا تأسيس نظرية للتربط النصي، مضيًا نحو استقراء العالم الثلاثي الأبعاد. في إشارة ذكية منه يربط بين الترابط و التفاعل النصيين؛ و يسعى من خلال هذا إلى جعل النص المترابط كمقدمة لتأسيس جماليات للأدب التفاعلي.

و في بداية عرضه لمشروعه ينطلق يقطين من أن مكونات النص و أطرافه كانت تتمثل في ثلاثة أقطاب هي: 1-الكاتب، 2-النص، 3-القارئ.

أما مع النص الجديد و الذي اصطلح عليه (المترابط) فقد اتسعت دائرته ليشمل أربعة جوانب لا يمكن إغفال أي منها، كما لا يمكن التقليل من دور أي طرف و هي: 1-المبدع، 2-النص المترابط، 3-الحاسوب، 4-المتلقي.

ينطلق يقطين في مشروعه التأسيسي لأدب تفاعلي من توسيع دائرة الإبداع بإدخال طرف جديد لا يمكن تجاهله و هو (الحاسوب)، الذي صار طرفا مساهما في إنتاج العمل الإبداعي. وينتقل إلى تتبع الإبدالات المعرفية الجديدة؛ فالمعطيات التكنولوجية الحديثة استطاعت أن تغزو حياتنا و تشاطرنا أفعالنا في مختلف الوضعيات. و يعبر على هذه المرحلة غربيا و يدرك أهم محرّكاتها ألا و هي (السيبرنطيقا) التي تبلورت و أُلّف فيها أول كتاب سنة 1948 لصاحبه: نوربرت وينر. و السيبرنطيقا تعني نظرية التحكم في مجملها، و قد دفعت الإنسان إلى إعادة النظر في قضاياها المختلفة، و الأدب أحد هذه المناحي المهمة.

¹ - المرجع السابق، ص 9.

لذا ف_____ " إن هذا العلم الذي يدرس شبكة الاتصال المعلوماتية داخل العقل و مقارنتها بعمل الأجهزة و الآلات الإلكترونية، و توظيف ذلك في تنظيم المجالات الاجتماعية، و التبادلات الاقتصادية، و هذا العلم دخل بقوة عصر الوسائط المتعددة، و الفضاءات الرقمية و التي خلقت مجالا جديدا للحياة موازيا للواقع، و خلقت حياة يعتقد أنها يمكن أن تصبح يوما بديلا عن الواقع الذي يحياه الناس، لأنه في هذه الفضاءات السيبرانية أو الرقمية كما يسميها البعض مجال أوسع للحرية

1»

و إذا عدنا إلى فكرتي الترابط النصي و التفاعل النصي فإنّ يقطين حاول النظر في العلاقة التي تجمع بينهما، نظرا لضرورتهما في رسم صورة التّواصل الجديدة التي طرحها النصّ المترابط. و " الترابط في النص سمة إنسانية لأنه يجسد لنا أحد أهم مقومات النص، و التي تتجلى في كون أي نص هو ملتي (علامات) نصية متعددة (التفاعل النصي). و العلاقة التي يتحدد من خلالها هذا التفاعل بين النصوص يجد مستنده في حضور (الترابط) بين مختلف النصوص التي ينظمها النص المحدد في نطاق بنيته الخاصة²

ذهب الدكتور يقطين لأبعد حدّ في مفهوم الترابط، فاعتبره سمة إنسانية؛ و هذا الرأى مستمدّ من رؤية متأنية لتاريخ البشرية و دراسة عميقة لمستويات التّواصل. فالترابط تحقّق بأشكال مختلفة كان لطابع العصر الرأى في تحديدها انطلاقا من الوسائط المتوفّرة في كل عصر، و نلاحظ تطوّره و تجلّيه في عصرنا الإلكتروني كما ينبغي و في أعلى درجاته.

لهذا كان أثر هذه الجماهيرية مهماّ جدّا، و هو الذي دفع سعيد يقطين -و غيره من المهتمّين بمجال الأدب الرقمي- و وضع مخطّطا توضيحيّا نفهمه من خلال ملاحظته:



¹ - كلثوم زينة: مقال بعنوان (مبدأ التواصل مرجعية الأدب الرقمي، بين التكنولوجيا و الفكر الفلسفي)، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، ع 03، ديسمبر 2012، ص 167.

² - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 163.

التفاعل النصي¹

و يحاول يقطين هنا فهم ظاهرتي الترابط و التفاعل و شرحهما على أدق وجه، ففي حديثه عن المعاجم التفاعلية -كما عبّر عنها- يصف التفاعل بأنه مرحلة تلي و تتخطى سمة الترابط في أرقى حالات التواصل و الاندماج مع العمل الإبداعي. فبرغم أن الترابط و التفاعل مترابطان إلا أن بينهما فواصل اعتبرها يقطين درجات أرقى في التواصل؛ فإن كان الترابط خاصية تتوفر في بنية النص فإن التفاعل هو التعبير الأمثل لتلقي هذه الخواص و بلورتها؛ فالتفاعل يشمل الترابط و يتجاوزه ليظل أعمق و أعم²

و " يشكل الرابط /Lieu تقنية أساسية في تنشيط النص المترابط و الدفع به نحو التحقق. و الرابط كما حدده فينيفار بوش / Vanevar Bush هو الذي يربط بين معلومتين و هذا الارتباط هو الذي ينتج المعنى. و عليه فإن تدخل القارئ في اختيار الرابط يفعل في إنتاج نوعية العلاقات المترابطة، و من ثمة في نوعية المعنى المنتوج من هذه العلاقة بين معلومتين³

و لنعد مع يقطين إلى النص المترابط و سبب اختياره لهذا المصطلح دون غيره من المصطلحات المتوفرة: النص المتشعب، المتفرع، الفائق ... فقد تتبّع مختلف التعاريف المتوفرة عن هذا النص الجديد و رأى أن الترابط هو أبرز سمة تشترك فيها هذه التعاريف فاختره ترجمة للمصطلح الأجنبي Hypertexte و لعلّ الروابط المتوفرة بهذا النص الجديد تغري متبّعها للوقوف عندها، و لملاحظة هذا المسار اللاخطي المليء بالمفاجآت و الالتواءات التي تفتح دلالات و تحوّل أخرى. لترتقي هنا عملية القراءة و يكون للقارئ الدور الأساس في تشكيل معاني النص." و الترابط هو السمة

¹- يُنظر : سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص 102.

²- للاستفاضة في هذه الجزئيات يُنظر: موقع اتحاد كتّاب الإنترنت العرب www.arab-ewriters.com

³- زهور كرام: الأدب الرقمي، ص 47.

الأبرز في النص الرقمي، إذ يبني أساساً على فكرة المسارات النصية الموصولة بروابط رقمية، فيقرأ بذلك قراءة عمودية عبر اختراق الإيقونات و متابعة الروابط التي تصل أجزاء النص الواحد¹

و أنواع النصّ المترابط التي اقترحها سعيد يقطين فيما ذهب إليه انطلاقاً من اجتهاد المشتغلين في هذا المجال؛ لتحسين هذا النص و تقديم كل الامكانيات الممكنة لإبراز جمالياته و تطوير فنياته، و بالتالي ضمان تفاعل أعمق مع هذه الصور. و قد توصل إلى مجموعة متنوعة اختار منها أهمها و أوضحها، و سأعرضها باختصار:

1-التوريق: لأنه يشبه عملية توريق الصفحات في الشكل التقليدي، و يتم الانتقال من صفحة إلى أخرى بالنقر سواء على أسفل الصفحة أو على المثلثين المتقابلين.

2-الشجري: إن النص هنا ذو طابع شجري فالمعطيات به تأخذ شكلاً تراتبياً أي من الأصل إلى الفرع كأنه فهرس كتاب ورقي، و للقارئ أن ينتقل في أي اتجاه كما يشاء؛ وفق ما اختار الكاتب له أو كما أراد هو، و يتم التعامل معه بالنقر على أي كلمة لتفتح لنا الصفحة المرتبطة بها.

3-النجمي: و يأخذ هذا النوع شكل نجم تدور في فلكه أنجم أخرى، و يفيد أكثر في البعد التعريفي لكلمة ما أو مفهوم تصاحبه تتعدّد دلالاته. و يتم التعرف على مختلفها بالنقر على الكلمات أو الصور.

4-النوع التوليقي: و من اسمه نفهم أنه على مستوى متقدّم من التعقيد، فهو عبارة عن مجموعة محدودة من العقد، يتم الوصول إليها عبر مسارات معينة يمكن أن تحسب رياضياً. و هو يخلق جواً تفاعلياً كبيراً؛ و المتلقي فيه هو سيد الموقف و صاحب القرار.

5-النوع الجدولي: و هو عبارة عن خانات مختلفة تفتح كلّ واحدة منها على عالم كبير من العقد، و يتم الانتقال فيه من خلال النقر على عنوان الخانة التي يريد القارئ.

¹ - كلثوم زينة: مقال بعنوان (مبدأ التواصل مرجعية الأدب الرقمي، بين التكنولوجيا و الفكر الفلسفي)، ص 167.

6- النوع الترابطي أو الشبكي: هو الأكثر تفاعلية و حيوية و تشعباً، و يجسد البعد الافتراضي للنص المترابط؛ و للقارئ أن يكتب من خلال التجوال فيه نصّه المترابط الخاص به. و أبسط جزء منه - لو كان حرفاً- يأخذنا إلى رابط آخر، و هو التمثيل الدقيق للنص المترابط¹

لهذا فمن المهم أن نركّز على الانتقال من المرحلة الفردية إلى المرحلة الجمعية، " فالفن و الأدب اللذان كان لهما على وجه الخصوص -في القرن التاسع عشر- طابع فردي، و كانا يتوجهان للفرد ذاته، تم إدماجهما في القرن العشرين بالاتصال الجماهيري بما يسميه هوركهايمر و أدورنو "الصناعة الثقافية"، فلم يعد الفن مقصوراً على هاوي الفن الذي يجمع الكتب النادرة، أو على مجموعة محدودة، و إنما أصبح الفن -بفضل وسائل الاتصال الحديثة- متاحاً للجميع"²

و بما أننا تحدثنا عن الأنواع الستة للنص المترابط فلا بأس أن نعرض الأساليب الممكنة للتعامل معه و كيفية الانتقال بين عقده و روابطه. و أظنّ يقطين قد قام بهذا التقسيم على أساس الهدف المراد من عملية القراءة. و يكون هذا بأسلوبين هما:

1-التجوال: Browsing/Broutage

و يكون الهدف منه هو التسلية فقط، فالمتعة التي يجنيها المتجول من خلال النقر على العقد المختلفة و اكتشاف الروابط التي تخفيها؛ هي ما ينشده متصفح هذه النصوص المترابطة.

2-الإبحار: Navigation

و هو الانتقال الهادف بين عقد و روابط النص، فالمبحر هنا يبحث قصداً عن معلومات أو بيانات متوفرة بالنص من أجل الاستفادة منه و التي حددها سلفاً. و مع " *فعل الإبحار le fait de « nvigation: أصبح من الممكن الآن الحديث عن السياحة الإلكترونية لأن عالم الإنترنت يفتح أمام الناقر على بواباته مسارب إلكترونية متنوعة تكاد تسير نحو اللانهائي"³

¹- يُنظر : سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط.

²-رمضان بسطاويسي : الإبداع و الحرية، ص 195.

³-محمد اشويكة : الإنسان الأيقوني، إيق في مكانك .. و كل شيء بين يديك، كتاب الرافد، دائرة الثقافة و الإعلام، حكومة الشارقة، ع 10، أكتوبر 2010، ص 50.

و هذا بصورة عامة كقراءة سريعة عن النص المترابط و كيفية التعامل معه، و دائما في قراءتي للمشروع اليقطيني التعريفي للأدب التفاعلي أقف عند نقطة أخرى أراها مهمة. سأحدث عن العلاقة بين الحاسوب و النص الترابط كما رأها الأستاذ يقطين: " كما أدى ظهور الحاسوب إلى تفنن المبدعين و الكتاب الذين ينتجون (النص المترابط) في نطاق الأدب التفاعلي فهم يخرجون نصوصهم و يصممونها بالطريقة التي ترضيهم و التي تتجاوب مع حاجياتهم الإبداعية الفنية و التي لا يمكن أن يقدمها لهم أي مطبعي كيفما كانت تفننه في صناعته و امتلاكه لأسرارها"¹

هذا إذا هو الوسيط الجديد الذي غير المنظومة الإبداعية و أضاف لها من عنده تقنيات جيدة و أحدث مفاهيم جديدة و تصورات أخرى عن النص الأدبي و طرفي الإبداع (مبدع-متلقي)، فالحاسوب هو الوسيط الجديد للإبداع و للتلقي فهو خط الانطلاق و هو خط الوصول. و كل هذا الحديث عن هذا المخترع الجديد يقودنا إلى ضرورة التعرف على أبرز تقنياته للتمكن من إنجاز العمل الأدبي؛ و إمكانية تلقيه و قراءة مختلف جوانبه و الإبحار فيه.

لهذا اعتبر الدكتور يقطين أن الأمي في عصرنا هو الذي يجهل كيفية تشغيل الحاسوب و طريقة الاستفادة من معطياته التكنولوجية الحديثة من فنيات و أساليب لم يعتد القارئ عليها؛ فهذا انتقال من الأمية الأبجدية إلى الأمية المعلوماتية. فإن شئنا أو لم نشأ فالحاسوب أخذ مكانه بيننا و فرض جديد على حياتنا فتسلل إلى مختلف جوانبها و ساهم بقوة في تغيير عديد العادات و الأنماط البشرية. و " يتضح من خلال الممارسة و التفكير في الإنتاج الإبداعي الرقمي، أن تقنية النص المترابط، تشغل بقوة في إعطاء النص شرعيته التي لا تكتمل إلا مع كل قراءة، على اعتبار أن هذه التقنية تمنح للقارئ من جهة خيارات في القراءة، و حرية في تدبر طريقة تلقي النص. كما تجعله يحقق فعل الإبحار بالشكل الذي يختاره، بل يمكن لقارئ نفس النص أن يحقق مع كل قراءة نصا مترابطا قد لا يشبه النص السابق. و هنا يدخل فعل التفاعل باعتباره تقنية وظيفية في القراءة"²

و الجديد على مستوى الطرح يؤدي دائما إلى جديد على مستوى الأداء، فالحاسوب الذي دخل عالم الأدب و أبرز نصا إبداعيا جديدا فرض على طرفي العملية التواصلية (المرسل-المتلقي) شفرات

¹- رمضان بسطاويسي : الإبداع و الحرية، ص 192.

²- زهور كرام : الأدب الرقمي، ص 46-47.

جديدة في العملية التواصلية على كليهما الاطلاع عليها و توظيفها ليحصل التواصل ويُقرأ النصّ الإبداعي و تتفجّر معانيه. " فالترابط قد أتاح إضافة عناصر أخرى للكتابة بمعناها التقليدي (سواد على بياض)، ليصبح النص معزراً بوثنائق سمعية بصرية و إلكترونية... فانقلنا من عوالم الخطية و الكتلة النصية المتوالية إلى عوالم الحقايب الإلكترونية Les valises électroniques المحملة بمواد أعطت للنص نكهة جمالية و تخيلية ساهمت في فتحه أكثر على مغامرات افتراضية و استكشافية مختلفة" ¹

و بما أن النصّ المترابط يختلف تماما في آلياته و فنياته عن النصّ التقليدي فإنه من المهم الوقوف عند الأصناف الأدبية المختلفة للنظر في معطياتها الجديدة. لهذا اختار الأستاذ سعيد يقطين دراستها معنونا لها ب: (حول آفاق جديدة للتجريب) و بدأ هذه الآفاق بالرواية التي أسماها (الرواية التفاعلية)، فلنحاول قراءة هذا الجانب من مشروعه.

بدأ حديثه عن الرواية بتتبع مسارها تاريخياً و النظر في علاقتها بقراءتها منذ البدء، و وصل في النهاية إلى أن أمامها رهانات عدّة و تحديات عليها أن تواجهها حتى لا تتوقف، يقول الأستاذ سعيد يقطين: " و أخيرا أرى أن تجاوز الصورة التقليدية للكاتب يطرح نفسه بالباح. إنها صورة الكاتب و الناقد الذي ما يزال يخشى من عدوى (التكنولوجيا) أو يعتبرها شيئا زائدا لا قيمة له. فاستثمار الحاسوب و تقنيات الكتابة التي تمنحها (الوسائط المتفاعلة) بات أمرا أساسيا للإبداع و النقد. و بدون اقتحام الكتاب و الفنانين و الدارسين و النقاد لهذه الوسائط الجديدة، نظريا و تطبيقيا لا يمكننا إلا أن نتحدث عن انسداد الآفاق، آفاق الإبداع و النظرية المفتوحين على العصر و على ما يحبل به إمكانات و ما يزرخ به من وسائل" ²

فالأدب التفاعلي -في نظر يقطين- هو رهان القرن الحادي و العشرين و هو متفائل لمستقبله و لإمكانية المؤلف العربي من الاستفادة المثلى منه، لهذا كان على الأنواع الأدبية أن تواكب هذه المعطيات الحديثة و بالتالي على مؤلفيها التجاوب مع ما استجدّ من تقنيات في العالم التكنولوجي الذي أتى بمفاهيم لم تكن واردة قبلا، و يؤكد يقطين على ضرورة ولوج المبدع العربي في هذا المضمار لأنه ليس بمنأى عما يجري فيه.

¹-محمد اشويكة: الإنسان الأيقوني، ص 51-52.

²-زهور كرام: الأدب الرقمي، ص 209-210.

برغم أن عصرنا يحتفي كثيرا بالرواية التي تصدرت الأنواع الأدبية إلا أن للشعر الذي ظل ديوان العرب مكانته الخاصة في نفسية المتلقي العربي، و الشعر يفرض نفسه كنوع أدبي به مجالسه و جمهوره و متابعيه. لهذا يعرّج يقطين في مشروعه على هذا المجال معنونا إياه — (جوهر الشعر: البعد التفاعلي) ينطلق يقطين بالحكم على المستوى الشعري المعاصر بالرداءة التامة التي اكتسحت جوانبه المختلفة؛ لكنه يشير إلى أن هذا التردّي متمثل أساسا في (أزمة التواصل) و انتقاء العينات الجميلة، فبرغم هذا التردّي هناك شعر شجيّ لكنه بين كل تلك الأكداش خفيّ. و يواصل الناقد في تتبّع مسار الشعر -العربي منه خاصة- مستشهدا بنماذج مختلفة للقصيدة العربية المتعدّدة القراءات و القصيدة المزدوجة الغرض ليصل إلى البعد البصري الذي تتمرّج فيه القصيدة؛ هذا كلّه في محاولة جادة منه لتتبّع محاولات تجديد القصيدة العربية. لكن ما يهمنا هنا تحديدا هو ضرورة النهوض بالقصيدة و إدخالها العالم التكنولوجي لتستفيد منه، و لتكتمل أبعادها المختلفة: البعد الإنشادي، البعد البصري... و يتساءل يقطين على لسان قرّائه عن جدوى الكمبيوتر و الفضاء الشبكي في تطوير التجربة الشعرية، و أرى إجابته جدّ مهمة لفتح أفق جديد أمام التجربة الشعرية.

و " جوابا على التساؤل أقول: إن الوسائط المتفاعلة تختزل كل الحقب الشعرية التي قطعها الشعر من اللحظة الشفاهية إلى الكتابية، و ما صاحب كل مرحلة من إمكانيات. ففي الوسائط المتفاعلة يمكننا الزواج بين الشفاهي (الإنشاد) و الكتابي (التشكيل البصري) و كل ما يتصل بهما من إمكانيات صوتية و موسيقية و صورية. كما أن التعامل مع الفضاء الشبكي يساعد على التلقي بغض النظر عن مكان الشاعر أن المستعمل. و بذلك يمكن التعرف على التجارب في حينها"¹

انظر كيف جعل يقطين الوسائط المتفاعلة في خدمة الأنواع الأدبية، بل أعلى من شأنها حتى اعتبر أنّها تختزل عمر الشعر في كلّ مراحلها المختلفة بتطوراتها المختلفة. لهذا فمن المفيد خوض تجربة النصّ الشعري المترابط لاستثمار جماليات جديدة. " لقد أدى تبدل أعراف التلقي - في إطار النظرية النقدية المعاصرة- إلى صعوبة الحديث عن (كل) النص وفق إجراءات المناهج النقدية الحديثة. حيث أصبح المتلقي يسهم في بناء المنتج الأدبي، ليقدم بذلك نصا حيويا تتحقق فيه روح

¹ - المرجع السابق، ص 225.

التفاعل، بين عناصر العملية الإبداعية، و هو ما يعبر عن هذا العصر خير تعبير، لأنه قائم على التفاعلية¹

إن المشروع اليقطيني قائم على ضرورة الاندماج في الموجة الالكترونية التي لسنا في غنى عنها، و لا يمكننا تجاهلها حتى إن أردنا ذلك. فالغرب قد سبقنا إلى احتواء هذه الظاهرة و تقنن في الاستفادة منها؛ و بالمقابل مازلنا نحن في آخر الركب نهاب ما لم يعد من الإمكان الهروب منه. فالتكنولوجيا أخذت مكانها في كل المجالات و استطاعت -من دون مبالغة- أن تجعل العالم قرية صغيرة يتابع الأفراد الأحداث في أنها بل و يتفاعلون معها و يشاركون فيها مغتربين مسارها، لهذا أكد يقطين في -تركيباته- على ضرورة بروز المساهمة العربية على المشهد التكنولوجي؛ و يعتبر كل هذا رهانا حقيقيا. و " لقد بدأ هذا الرهان يتحقق في الآداب الغربية منذ أواسط الثمانينات مع الإنجازات التكنولوجية الهامة و امتدادها إلى النص و الأدب بوجه عام. و منذ ذلك الوقت و التطورات تتجسد باطراد معطية للنص الأدبي حضورا أكثر تبلورا و مواكبة للمستجدات مع ما صار يعرف ب (النص الإلكتروني) الذي ما نزال بمنأى الحديث عنه بله التفكير فيه أو الوعي بأهميته في واقعنا الحالي، و نحن في أواخر القرن العشرين؟"²

هذا هو مشروع الناقد المغربي سعيد يقطين كما بشر به في كتابيه و في موقعه الإلكتروني و في عديد مقالاته و مداخلته، حتى أنه ترك خلاصة كتابه الخاص بالنص المترابط مفتوحة في شكل خلاصات عنونها — (نحو و العصر مرة أخرى).

¹ - فائزة يخلف: مقال بعنوان: الأدب الإلكتروني و سجلات النقد المعاصر، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، ع 9،

2013، ص 107.

² - سعيد يقطين: الأدب و المؤسسة و السلطة، نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط 1، 2002، ص 168.

المطلب الثاني: عند فاطمة البريكي

كتاب الدكتورة فاطمة البريكي الذي قام الناقد محمد عبد الله الغدّامي بتقديمه يُعدّ من الكتب التي حاولت أن تستوعب علاقة الأدب بالمعلوماتية من كافّة جوانبها، محاولة بلورة فكرة واضحة راسخة عن الأدب التفاعلي. و قد قسّمت كتابها إلى ثلاثة فصول:

(1) الفصل الأول: (من الورقية إلى الإلكترونية)، جعلت به ثلاثة مباحث؛ تحدّثت في الأولى عن دورة حياة النصّ الأدبي التي انتهى فيها إلى المرحلة الإلكترونية، لتحدّث في ثاني مبحث عن مظاهر تجلّي الأدب إلكترونيا، لتحاول في مبحثها الأخير التّأصيل لمصطلح التفاعليّة مع تعليق ختامي عن هذا الفصل.

(2) الفصل الثاني: (مدخل إلى الأدب التفاعلي)، تعرّفنا فيها الدكتوراة بالأجناس الأدبية

الجديدة التي تولدت عن تزاوج الأدب بالتكنولوجيا في ظلّ الأدب التفاعلي. و به أربعة مباحث تبدأها الدكتوراة بالقصيدة التفاعلية ثم المسرحية التفاعلية فالرواية التفاعلية، لتختتم هذا الفصل بمبحث هام يتمثل في الأدب التفاعلي بين القبول و الرفض.

(3) الفصل الثالث: به مبحثان في غاية الأهمية؛ إذ من خلاله تحاول البريكي إعادة صياغة

عناصر العملية الإبداعية في ضوء الأدب التفاعلي، ثم تشرع في الربط بين الأدب التفاعلي و بعض المقولات لنظريات نقدية تبدأها بنظرية التلقي، ثم مع نظرية التناص.

و في ختام كتابها القيم تنبه إلى استثمارها لنمط من الكتابة الشعرية هو ما اصطلح عليه (الشعر الهندسي) من تراثنا العربي، لعل في هذا إشارة تأصيلية لفكرة النص المتفرع الذي ظهر و تبلور في الغرب و كانت المساهمة الغربية فيه أنضج من نظيرتها العربية.

لا يقل مشروع الدكتوراة فاطمة البريكي في تقديم الأدب التفاعلي و تعريفه أهمية عن مشروع

الدكتور سعيد يقطين، بل قد استفادت من مقولاته في كتابه و حاولت تبسيطها و الإضافة عليها، موافقة له في بعضها و متجهة اتجاها آخر غير الذي نحاه في مناح أخرى.

و لنبدأ في قراءة المشروع انطلاقاً من تعريفها للنص الإلكتروني: " و لا بد من الإشارة إلى أن

المقصود بالنص الإلكتروني في هذا الكتاب هو النص الذي يتجلى من خلال جهاز الحاسوب، سواء اتصل بشبكة الإنترنت، أو لم يتصل. و سيكون الحديث عن النص الأدبي الإلكتروني في هذا الكتاب متضمناً هذا المعنى الشمولي، دون تقييده بالاتصال بالشبكة أو عدمه"¹

إذا فالبريكي تكتفي بالمفهوم العام الذي يقتصر على الوسيط الإلكتروني في صورته العادية

الأولى دون تجاوزه إلى المتصل بالشبكة العنكبوتية. كأنها تركّز هنا على الوسيط الذي طرح بدوره عديد القضايا، فإبدال الشاشة الزرقاء و إحلالها محلّ الورق أحدث تغييراً؛ لا على مستوى عرض النصّ فحسب بل تخطّاه إلى أسلوب التلقي و القراءة، مركزة على العلاقة بين الأدب و التكنولوجيا و التي أنتجت في النهاية هذا المنتج الجديد.

¹ - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 19.

و لمزيد من الفهم يمكن القول: " يغادر النص الرقمي المفهوم الذي بات الآن كلاسيكيا، بحكم ظهور مفهوم جديد للنص جعله يتجاوز مفهوم البناء اللغوي المؤلف. إنه شيء ينشكّل انطلاقاً من المواد التي تؤلف هيئته (اللغة، الصوت، الصورة، الاشتغال على الوثائق و الملفات، ملتيميديا، البرامج المعلوماتية)، في الحدود المفتوحة مع القارئ (خيارات خاصة، قرارات فردية، وضعيات نفسية و ذهنية، سلوك اجتماعي و ثقافي ...) " ¹

ننطلق مع البريكي في تحديدها لأنواع النصوص الإلكترونية التي تختلف تماماً عن النصوص التقليدية التي تعودنا عليها في صيغتها الورقية، و تحصر هذه الأنواع في نوعين أساسيين هما:

1-النص المتفرع: Hypertext

و تختار هذا المصطلح في مقابل المصطلح الذي اختاره سعيد يقطين (المتربط)، و هي تذهب في هذا المقام إلى ما ذهب إليه الدكتور حسام الخطيب في كتابه (الأدب و التكنولوجيا و جسر النص المتفرع) الذي -بدوره- فضّل هذه الترجمة على المصطلح الذي اختاره الدكتور نبيل علي في كتابه (العرب و عصر المعلومات)، و ترى أنّ اختيار يقطين غير مؤسس على مرجعية متخصصة. فهي إذا تختار النص المتفرع كترجمة للمصطلح الأجنبي: Hypertext. " و يمكن أن يُقال في تعريف (النص المتفرع) إنه نص مؤلف من زمر من النصوص، مع الوصلات الإلكترونية التي تربط بينها، بحيث يقدم لقارئه، أو مستخدمه، من خلال تلك النصوص المتعددة و الوصلات الرابطة بينها، مسارات مختلفة غير متسلسلة أو متعاقبة، و بالتالي، غير ملزمة بترتيب ثابت في القراءة، فيتيح أمام كل منلق/مستخدم فرصة اختيار الطريقة التي تناسبه في قراءته. إنه أسلوب في آلية الكتابة و القراءة جديد كلياً، على مستوى تكنولوجيا المعلومات و آليات النشر، على حد سواء ²

هذا التعريف الذي نقلته الأستاذة فاطمة عن الدكتور حسام الخطيب، شرحت من خلاله فكرتها عن علاقة الأدب بالتكنولوجيا، أي مشروع الأدب التفاعلي، فالنصّ المتفرّع عبارة عن شبكة من النصوص المترابطة مع بعضها البعض من خلال روابط -أهي إشارة لمفهوم التناص- يستدعيها المتلقّي بالنقر عليها؛ و هنا تشير إلى اللاخطية التي قال بها الأستاذ يقطين، فالمستخدم حرّ في اختيار

¹ - زهور كرام: الأدب الرقمي، ص 51.

² - المرجع السابق، ص 25-26.

المسار الذي يجده مناسبا في قراءته فلا يوجد خطّ واحد متّفق عليه سلفا بل لكلّ واحد منا أن يقرأ النصّ كما أراد. هذا الذي جعل النص المتفرّع جديدا تماما. لكنّها في المقابل تقرّ بأن هذا المفهوم أخذ يتعدّد شيئا فشيئا ليبتعد في النهاية عن المفهوم البسيط للنصّ الإلكتروني.

لهذا " يتم تشخيص المؤثرات الصوتية و البصرية سرديا عبر تقنية رقمية تعد إلى جانب تقنية النص المترابط مكونا جوهريا في الأدب الرقمي، و هو ما يصطلح عليه بـ Hyper-media و الذي ترجمته في العربية بالوسيط المترابط الذي تدخل فيه الصورة و المؤثرات الصوتية و مختلف الوسائط"¹

فالرقمية استطاعت أن تطرح وسائط جديدة تُمكن القارئ من استثمار كل الاحتمالات الممكنة لفهم النص، و من خلال كل هذا يتأتى له النصّ زاخرا بمعانيه فتكون عملية القراءة ممتعة و تستهوي القراء حتى من غير ذوي الاهتمام.

2-النص الشبكي: Cybertexte

لقد " كان (إيسن آرسيث-Epsen Aarseth) أول من طرح هذا المصطلح، و قد قصد به (النص المتاهة)، و هو نوع من النصوص الصعبة التناول على القارئ المستعجل، يستدعي قراءة تفاعلية، و مشاركة فعّالة من قِبَل المتلقي / المستخدم. و يمكن لهذا النوع من النصوص أن يتأتى ورقيا كما يمكن ان يتأتى لمتلقيه إلكترونيا"²

و قد ربط آرسيث بين هذا النوع و بين مفهوم آخر هو (الأدب الصّعب) و هو في مجمله أدب لاخطّي، فالنصّ الشبكي معقدّ و يتطلّب كثيرا من التأنّي لتتبّعه و قراءته فالخاصية اللاخطية هي التي تميّزه، و (النصية الشبكية) هي ميزة يتميّر بها النصّ مهما كان الوسيط الذي يحمله؛ ورقيا أو إلكترونيا لهذا لم يميّز آرسيث بينهما و اكتفى بالحديث عن الإمكانيات التي يتيحها هذا النوع من النصوص الإلكترونية.

¹ - زهور كرام: الأدب الرقمي، ص 96-97.

² - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 29.

و تواصل البريكي في طرح مشروعها بتحديد مظاهر تجلّي الأدب إلكترونيا، و الذي يتمثل في: المنتديات الأدبية الإلكترونية، الصالونات الأدبية الإلكترونية (الحوارية)، المواقع الأدبية الإلكترونية، و المجالات الأدبية الإلكترونية. و كل هذه الفضاءات تتميز أساسا في كونها تعتمد على الوسيط الإلكتروني و ما يوفّرها من خصوصيات لا تتوفر خارجه، أمّا فكرة كل هذه التجليات فموجودة في عالم الأدب منذ القديم كما تشير البريكي.

و قبل أن نغادر الجهود التعريفية التي تقوم بها البريكي من أجل توضيح مفهوم النص الإلكتروني نرجع إلى النوع الأوّل و هو (النص المنفرع)، و الذي جعل له أربابه نسقين مختلفين: الأول سلبي و الثاني إيجابي.

النسق السلبي، أساسا هو المادّة التي تُقدّم للمتلقّي و هي مكتملة، فالمتلقّي حرّ في اختيار مسار قراءتها و التحوّل بين روابطها لكنه ممنوع من أيّ إضافة يمكن أن تتدخل في بنية العمل الإبداعي؛ من هنا استقى هذا النسق سلبيته و هو بالمقابل مغلق على نفسه و لا ينفرد بالخصيصة الإلكترونية. و مثال هذه الأعمال التي لا تستسلم لمستخدمها ما نجده من: موسوعات، تاريخ الفن... الخ.

أما النسق الإيجابي، فهو الذي -على عكس النسق الأوّل- يتيح لمتلقّيه كل السّلطة في التّعامل مع العمل الإبداعي و التّدخل فيه، فهو حرّ في أن يقرأه في أيّ مسار يختاره و له الحرّية في أن يحذف زمرا نصية مختلفة. و بالتّالي يخرج النص من الملكية الفرديّة إلى الملكية الجماعيّة، و هنا تبرز السّمة الإلكترونية التفاعلية بحقّ.

و كـ _____ " نتيجة لطبيعة تشكّل النص الرقمي، فإن قراءته تستلزم امتلاك نفس آليات الثقافة الرقمية. و لهذا يفترض على القارئ أن يمتلك هو الآخر -شأنه شأن المؤلف الرقمي- نفس إمكانيات الثقافة الرقمية. مما يعني ان منتج النص الرقمي و متلقّيه يستعملان نفس التقنيات الرقمية"¹

¹ - زهور كرام: الأدب الرقمي، ص 38.

فلا يمكن أن نتخيل قارئاً لنص رقمي لا يجيد آلية المعلوماتية و لا يفقه التقنيات المختلفة للمنتج، فكما لا يمكننا أن نتخيل فرداً لا يجيد الكتابة و يحاول قراءة قصيدة؛ فلا يمكننا أيضاً أن نتوقع قارئاً لنص رقمي لا يعرف تشغيل الحاسوب بله إتقان لغاته المختلفة.

و إذا كان الدكتور يقطين توقّف طويلاً عند العلاقة بين الترابط النصي و التفاعل النصي، فقد وقفت البريكي طويلاً مع فكرة التفاعلية و اعتبرتها السمة الأساسية للأدب التفاعلي، و انطلقت بتعريف الأدب التفاعلي بقولها: " و يمكن تعريفه على نحو أكثر علميةً و انضباطاً بأنه الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية و الإلكترونية، و لا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء. و لا يكون هذا الأدب تفاعلياً إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل، أو تزيد عن، مساحة المبدع الأصلي للنص"¹

فالتفاعلية (Interactivity) سمة ملازمة للنصّ الأدبي منذ ظهوره لا من خلال انتقاله إلى العصر الإلكتروني، بل هو في جميع أطواره تفاعلي يعتمد على المتلقي و مدى تجاوبه مع الأثر الأدبي، و في محاولة لتأصيل مصطلح التفاعلية غربياً و عربياً؛ و تنبّه في بداية تعريفها للتفاعلية بأن هذا المصطلح معروف في العالم الغربي مع الطور الورقي و الإلكتروني، لكنه غير معروف عربياً فالقارئ العربي يراها غامضة لأنه لم يألّف هذا النوع. فالغربيون عرفوا التفاعلية على مستويين: النظري النقدي و الأدبي الإلكتروني، حتّى أن لفظة التفاعلية أصبحت مصطلحاً دارجاً في ثقافتهم المعاصرة.

ينظر الغربيون إلى التفاعلية نظرة عميقة؛ فهم لا يحصرونها في عملية الإبحار في عالم الإنترنت فقط، بل يذهبون بها إلى مدى التغيير الذي يحدثه المستخدم في هذا العالم الافتراضي، و تشير لفظة التفاعلية إلى العلاقات المبنية ما بين الوسائط المختلفة و المبحرين في الإنترنت.

و تختم قولها بالنظر إلى التفاعلية على أنها أكبر من أن نحصرها في معنى هذا المصطلح و نقدها بمدلوله ذلك: " إن (التفاعلية) ليست مصطلحاً أدبياً أو إنترنتياً أو تكنولوجياً و حسب، و لا يجب أن تؤخذ دلالة اللفظة على هذا الوجه فقط، بل يجب أن نتعامل معها على أنها نمط حياة، و وسيلة للتعامل مع الأمور المختلفة التي تمر على الفرد بصورة يومية، فمن كان شأنه التفاعل مع كل تفاصيل

¹ - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 49.

قطعت أشواط معتبرة في الدرس الغربي فنظّر لها و استقرت مصطلحاتها و مفاهيمها، و أمكن العثور على عديد النماذج منها.

و قد تتبعت الدكتورة فاطمة مختلف الأجناس الأدبية و حاولت التعريف بكل واحد منها في الإطار التفاعلي. و لنا ان نتعرف عليها كما يلي:

1- القصيدة التفاعلية: Interactive Poem

و هي تمثل تجربة ناضجة في العالم الغربي مضى على ميلادها قرابة خمسة عشر سنة، و ينهل أصحابها من كل الإمكانيات المتاحة بالحاسوب لكسر الشكل التقليدي للنصّ الشعري، و القصيدة التفاعلية تعني بالضرورة نصّا شعريًا مُقدّمًا عبر وسيط إلكتروني، و تجمع الدكتورة بين مفهومي الشعر الرقمي و الشعر الإلكتروني اللذان يمكن أن يُقدّما في صيغة ورقية أيضا.

و تصل إلى تعريف الشعر الرقمي بقولها: " و بناء على ما تقدم، يمكن تعريف (الشعر الرقمي)، و (الإلكتروني)، بأنهما مصطلحان مستخدمان للدلالة على تطبيقات أدبية إبداعية متنوعة، لأعمال مبنية على برامج (Flash) و (DHTML)، و غيرها، من خلال معطيات (النص المتفرع)، أو (النص الشبكي)، أو (أدب الشبكة-Web Art) ¹"

فالاختلاف هنا أساسا راجع للنسق الحامل لهذا الجنس الأدبي، و بتغيّر النسق تتغيّر عديد الآليات، و يتميز الشعر التفاعلي حسب الأستاذة بكونه ذو جمهور متنوع حسب العوالم التي تستقي منها جمالياتها، و هو منفتح لكل الاحتمالات، كما أن اللغة هنا حرة طليقة مشحونة.

كما " تُعرّف (القصيدة التفاعلية) بأنها ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني، معتمدا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، و مستفيدا من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تنتوع في أسلوب عرضها، و طريقة تقديمها للمتلقّي / المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، و أن يتعامل معها إلكترونيا، و أن يتفاعل معها، و يضيف إليها، و يكون عنصرا مشاركا فيها ²"

¹- سعيد يقطين: الأدب و المؤسسة و السلطة، ص 75.

²- المرجع السابق، ص 77.

فلا يمكن أن نصف قصيدة ما بالتفاعلية ما لم تكن على شاشة الحاسوب، و هي لا ترتبط دائماً بشبكة الإنترنت إذ يمكن إرسالها عبر البريد الإلكتروني كما يمكن حفظها في أقراص مدمجة. و هي تستفيد من كل المعطيات التي يمكن أن تتاح عبر الكمبيوتر من أصوات و صور و غيرها من مؤثرات ترفع من درجة تفاعل المتلقي معها.

فقارئ القصيدة التفاعلية يكون مشدوداً إلى شاشة الحاسوب متأهباً لاستكشاف ما تختبئ في ثناياها كلما نقر على جزء منها، و له أن يعيد كل مرة قراءتها باختيار مسار غير الذي انتهجته في قراءته الأولى و بالتالي فلن يمل المتلقي من قراءة القصيدة التفاعلية، و لا يمكن له أن يترك الفأرة من بين أصابعه لأنه في مغامرة قرائية مليئة بالمفاجآت. هذه هي الحرية القصوى التي تحدث عنها " كريستيان فاندوندورب" و هو يتحدث عن النصية الرقمية، فقد منح هذا النوع من الإبداع باب الحرية على مصراعيه للمتلقى حتى يبحر و يختار المسلك الذي يريد في قراءته للعمل الإبداعي؛ و له أن يعيد القراءة باختيار مسلك آخر ليعيش ذات التجربة و لكن بمتعة جديدة و نهاية مختلفة تماماً عن سابقتها¹

و تختار الأستاذة فاطمة نموذجاً توضيحياً لهذا العمل الجديد ، و بما أن التجربة العربية غائبة في هذا المضمار فإنها تختار تجربة رائد الشعر التفاعلي -كما رأينا سالفاً- و هو روبرت كاندل الذي تفرّد في فضاء الشعر التفاعلي و ظلّت تجربته ناضجة. و تفتنت البريكي في تقديم بعض القصائد التفاعلية لأصحابها: كاندل و جيم روزينبرغ²

و برغم اعتراف البريكي بغياب الإبداع العربي عن هذه التجربة إلا أنها تحاول تقليب صفحات الشعر العربي في محاولة تأصيلية منطلقها الشعر الهندسي الذي ابتدعه (ابن الأفرنجية الحلبي).

2- المسرحية التفاعلية: Interactive Drama

لطالما كان المسرح صديق الجماهير، و لطالما كان التفاعل فيه -في شكله البسيط المتعارف عليه- بين الممثلين و المتفرجين في أعلى درجاته. فماذا يمكن أن يضيف البعد التفاعلي فيه؟

¹- يُنظر: Christian Vandendorpe : De la textualité numérique : l'hypertexte et la " fin" du

livre, Publié dans *RS/SI*, vol. 17 (1997), nos 1-2-3, p 8.

²- يُنظر: موقع جامعة رائد الشعر التفاعلي "روبرت كاندل" <http://wordcircuits.com/kendall/classes>

ترى البريكي أن المسرح بطابعه الاحتكاكي مع الجمهور أقرب له و أولى بالإضافة التفاعلية من بقية الأجناس الأدبية، لهذا كان من الواجب أن تستفيد التجربة المسرحية من المعطيات الجديدة للتكنولوجيا. مُنطلقة من تعريفها بقولها: " تُعرّف (المسرحية التفاعلية) بانها نمط جديد من الكتابة الأدبية، يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد، إذ يشترك في تقديمه عدة كتّاب، كما قد يُدعى المتلقي / المستخدم أيضا للمشاركة فيه، و هو مثال للعمل الجماعي المنتج، الذي يتخطى حدود الفردية و يفتح على آفاق الجماعة الرحبة"¹

تتسم المسرحية التفاعلية بالجدة فهي عمل مختلف عن العمل و الفهم التقليديين، و لكن المميز فيه أكثر هو أنه لا يوجد فعليًا على خشبة المسرح؛ بل هو لا يتواجد إلا على شاشة الحاسوب سواء في أقراص مدمجة أو كتب إلكترونية بصيغة (PDF) أو يمكن أن يتوفر على الشبكة الإنترنتية. و هذا التواجد الإلكتروني له ما يميزه عن التقليدي و يجعله يتفوق عليه -حسب رأي الدكتور- و هذا باستفادته من المعطيات التكنولوجية المختلفة و اعتماده على لغة النصّ الإلكتروني المعتمدة على خصائص النصّ المتفرّع. و هو الذي يجعل كل شخصية و كل حدث متجدّدا، هذا الذي يتيح للمتلقي قراءة العمل المسرحي كما أراد، فله أن يتتبع مصير شخصية يختارها دون الاضطرار لمعرفة بقية المجريات، و هذا ما يمكن أن يكون أيضا مع حدث دون غيره من الأحداث. كما يمكنه أن يضيف بتعليقات مباشرة أو برسائل بريدية، و هنا تتفجر التفاعلية بالنص المسرحي التفاعلي، فكل شخصية تعبّر عن صوتها بالشكل الذي أراده له من اختارها؛ فكل شخصية هي وليدة أفكار مبدعها الخاص بها. ففي النهاية نتحصل على نص مسرحي متعدد الأصوات مختلف الصّور ينقلنا من مكان لآخر بحسب المقام الذي تجري فيه الأحداث، لقد كسر المسرح التفاعلي ما ألفناه في المسرح التقليدي و أعطى صورا جديدة و أبعاد أخرى للعمل المسرحي.

و على فكرة فـ_____ " يُعدّ (تشارلز ديمر - Charles Deemer) رائد (المسرح التفاعلي) في الأدب الغربي بلا منازع، فقد ألف أول (مسرحية تفاعلية) عام (1985)، مما

¹ - سعيد يقطين: الأدب و المؤسسة و السلطة، ص 99.

يدل على أنه كان من أوائل من كتب في هذا الجنس الأدبي الإلكتروني، بل إنه الأول على الإطلاق، و ذلك في وقت متزامن مع ظهور أول (رواية تفاعلية) تقريبا¹

و لمزيد من التوضيح فقد " وضّح د. حبيب أن المسرح الرقمي هو الذي يوظف في استخدامه تقنية الوسائط المتعددة رقميا في تأليف أو تشكيل خطابه المسرحي شريطة اكتساب الصفة التفاعلية، كما أن المسرح و رواده لهم العديد من الآراء بين مؤيد و معارض²

3- الرواية التفاعلية: Interactive Novel

في البداية " يمكن تعريف (الرواية التفاعلية) بأنها: نمط من الفن الروائي يقوم فيه المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المتفرع)، و التي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصًا كتابيًا، أم صورًا ثابتة أم متحركة، أم أصواتا حية أو موسيقية، أم أشكالًا جرافيكية متحركة، أم خرائط، أم رسوماً توضيحية، أم جداول، أم غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائما باللون الأزرق، و تقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن، أو إلى ما يرتبط بالموضوع نفسه، أو ما يمكن أن يقدم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات³

فأهم ما في الرواية التفاعلية هو كسر النمطية المألوفة خاصة الخطية، فالمؤلف في الرواية الإلكترونية لا يلتزم بخطّ مباشر في سرد الأحداث كما تعودنا عليه في النوع القديم للرواية. و بالتالي فالمتلقي حرّ في اختيار الخطّ الذي ينتهجه، و بذلك تكتسب الرواية جمالياتها و تظلّ جسدا مغريا بالنسبة لمستخدمها. و توفرّ الإنترنت لكاتب الرواية التفاعلية مجموعة من البرامج المساعدة مثل: المسرد، الروائي الجديد، و غيرهما، و هما عبارة عن بيئة وسيطة للكتابة.

و أول رواية تفاعلية ظهرت عالميا هي رواية (الظهيرة) لمؤلفها (ميشيل جويس) و التي كتبها سنة 1986، و لم تظهر أخرى إلا بعد مضيّ عشر سنوات من هذا التاريخ. و تظلّ التجربة الغربية واضحة الملامح ناضجة في مقابل وجه شاحب لا يعكس المستوى الإبداعي للعرب.

¹ - المرجع نفسه، ص 101.

² - مجموعة من الباحثين: الثقافة العربية، في ظل وسائل الاتصال الحديثة، كتاب العربي، وزارة الإعلام، مجلة العربي، الكويت، ج 2، ط 1، 2010، ص 153..

³ - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 112.

و " ما يُلاحظ على طبيعة المؤلف الرقمي في علاقته بنصه و بمتلقيه، أنه ينطلق من مبدأ التحرر من وهم النص المكتمل و الذي لا ينتمي إلا إلى منتجه. و إذا جربنا التفاعل مع النص الرقمي الأخير لمحمد سناجلة "صقيع" سلاحظ التصريح بذوات مشاركة في إنتاج النص، مثل التصريح باسم المساعد في الإخراج الفني و هو شخصية واقعية"¹

إذا نحن أمام تجربة مغايرة للتجربة التي تعودنا عليها و الواجب أننا نتعرّف عليها و نحاول معرفة آلياتها و قراءة مسارها، فالمؤلف الجديد في الأدب التفاعلي يتمتع بقبليّة الآخر الذي يشاركه في تشكيل نصّه و تركيب مشهده المتخيّل.

و مواصلةً مع فكر محمد سناجلة فإن " و رواية الواقعية الرقمية هي الرواية القادمة، و لن تتوقف الرواية عندها، لكن ما سيميز هذه الرواية عن غيرها هو قدرتها الدائمة على اتخاذ أشكال مختلفة باستخدام الصيغ المختلفة للتقنيات الرقمية التي هي في تطور مستمر"²

هذه رؤية استشرافية لمستقبل الرواية بكل موضوعيّة؛ فليست الرواية الرقمية خاتمة الرؤى الروائية المختلفة، لكنها تعبّر عن روح العصر الذي ظهرت فيه، و الذي تربّعت على سيرورته الثورة المعلوماتيّة فتحكّمت في عديد جوانبه إن لم نقل أنّها اكتسحت كلّ عوالمه. لهذا كان من الضروري أن نتقبّل هذه الرؤية المعاصرة؛ فالتقنيات الرقمية دائماً تأتي بالجديد و تتشكّل بصور جماليّة مختلفة لهذا من المتوقّع أن تعمّر طويلاً لقدرتها المستمرة على الإتيان بما لم يتعوّد عليه القارئ الذي أصبحت له حرية كبيرة في التدخّل في النصّ الإبداعي، ليس بمجرد القراءة و نسج الأفكار، بل المساهمة في كتابة النص في حد ذاته. فكل قارئ هو مؤلّف للنص الذي يقرأه، و كل مؤلّف هو مجرد قارئ لنصه بمجرد إتمام كتابته و لا حق له في غلق فضائه أمام قرّائه.

و لعلّه من المفيد أن نعترف " و نحن الآن ندخل في عصر جديد هو العصر الرقمي، وفي مجتمع جديد هو المجتمع الرقمي، و في هذا العصر كما في كل عصر، حاجات جديدة، و مفردات

¹ - زهور كرام: الأدب الرقمي، ص 37.

² - محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، تنظير نقدي، ص 64-65.

جديدة، و مصطلحات جديدة، و بالتالي لغة جديدة.. هذه هي سنة الحياة و صيرورتها التاريخية التي هي آتية لا ريب فيها¹

فما نختم به مشروع البريكي هو التأكيد على فكرة مواكبة العصر الذي تغيّرت معطياته تماما عمّا تعودّه المتلقّي، فالاندماج في صورة العصر المعلوماتي ضرورة كأيّ ضرورة إنسانية. و قد حاولت البريكي من خلال طرحها هذا أن تقرّب صورة هذا الأدب الجديد، و قد بذلت جهودها في تأكيد مشروعية هذا الطرح خاصة من خلال الرّبط بين هذا الأدب و بين النظرية النقدية التي استقى منها بعض مقولاته و تقاطع معها.

¹ - المرجع السابق، ص 151.

الفصل الثالث: المتلقي بين الورقية و الإلكترونية

المبحث الأول: اتفاق نظرية التلقي مع الأدب التفاعلي و اختلافهما

-أوجه الاتفاق

-أوجه الاختلاف

المبحث الثاني: الأدب التفاعلي بين القبول و الرفض

-موقف القبول

-موقف الرفض

المبحث الأول: الأدب التفاعلي بين الطرحين

المطلب الأول: أوجه الاتفاق:

إذا انطلقنا من المنطلق التأسيسي لكل من نظرية التلقي و الأدب التفاعلي سنجد أنهما يتقاطعان في نقاط عدة أهمها:

1-الموضوع الذي تأسست من أجله ألا و هو المتلقي، إذ أن كل منهما تركّز على إعلاء دور القارئ و إعادة الاعتبار له، و هذه أول و أبرز مواضع التقائهما. فنظرية التلقي أعطت كامل السلطة للقارئ كي يحدّد المعنى و يطارد دلالاته و يتتبع مختلف الإمكانيات التي يحتملها النص الإبداعي فيجربها، فمسألة موت المؤلف كانت تمهيدا لإحياء القارئ و استدعائه للمشاركة في إنتاج المعنى؛ و لعل الألمان استطاعوا أن يبلوروا فكرتهم و يعرضوها مُكمّلة جاهزة للأخذ بها، فالمتلقي من حقّه أن يجرب الامساك بالمعنى و يتدخل فيه.

لهذا فقد "فجاء نقد (التلقي أو الاستقبال) ليقبّل المقولة تماما و يركز على سياقات النص المتعددة التي تقضي إلى انتاجه و استقباله أو تلقيه. من هنا كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ و بعملية القراءة و تحديد معنى النص و تأويله. و لئن كانت مثل هذه العناصر جزءا من العملية النقدية عموما، فإن أهمية القارئ أو هويته لم تكن إشكالية في السابق. فالأسئلة التي تعنى بمن هو القارئ؟ و كيف يستقبل النص و يتلقاه؟ لم تكن مطروحة. و قد يستغرب المرء النتائج التي يمكن الوصول إليها عندما يكون القارئ أو هويته هي محور العملية النقدية " ¹

إذا هذا هو الطرح الجديد الذي جاءت به نظرية التلقي، هو القارئ الذي أخذ له مكانا في القراءة المتأنيّة التي كانت تستهدف عناصر أخرى غيره من المنظومة الإبداعية. و هذا الطرح الألماني كان واضحا و صريحا بأهمية دور القارئ في عملية القراءة و أهمية مشاركته فيها، و قد سبقته بعض الاتجاهات التي حاولت إعطاء القارئ فرصة للمشاركة في توليد المعنى مثل مقولات رولان بارت و باختين و غيرهما. إلا أن الطرح المباشر لهذه النظرية جاء من لدن أصحاب نظرية

¹ - ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 283.

التلقي -التي تشترك في بعض منطلقاتها مع نظرية نقد استجابة القارئ الأمريكية- إذ قالوا بضرورة إشراك المتلقي في عملية توليد المعنى.

و لعل الأدب التفاعلي بدوره بنى مقولاته و آرائه على هذا الدور المهم الذي يلعبه القارئ؛ فقد جعل التفاعل الذي يبادر به المتلقي أساس طرحهم؛ و لولا هذا الدور لما كان للعمل الإبداعي بُعد و لا اتخذ له قيمة معينة، فالتفاعل هو منبع المعنى و المشاركة الفعلية للقارئ هي التي تذهب بالمعنى إلى أقصى احتمالاته. فالأدب التفاعلي يستقي مقولاته من المشاركة الفعالة للقارئ الذي بيده تحديد الدلالات من خلال نقره لمختلف الأيقونات و تجوله بينها، و المتلقي هو الذي يوجه المؤلف و الناقد للدلالات الممكن تشكيلها من خلال مختلف القراءات التي ينحوها. و " يجسد هذا البعد التفاعلي بوضوح كون الشاعر و المتلقي معا يشتركان في إدراك خصائص القصيد و مميزاته الجمالية و التعبيرية (اشتراكهما على مستوى القدرة أو الكفاءة). إنهما يوجدان في مرتبة واحدة على هذا المستوى، و إذا حصل تفاوت فهو الذي يقع عادة بين المبدع (الإنجاز) و المتلقي (الكفاءة). وكلما انعدم هذا الاشتراك على هذا المستوى استحال التفاعل" ¹

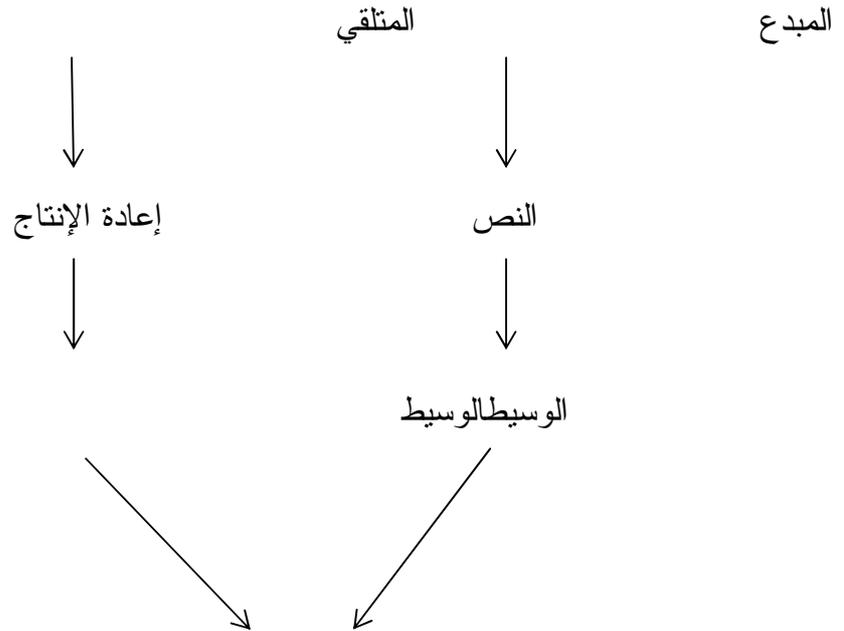
2-المبدع و المتلقي في مستوى واحد و بهذا يمكن أن تتحقق عملية التفاعل، فالمشاركة الفعلية للقارئ هي التي تضع التفاعل في أعلى مراتبه. و أظن أن نقطة الالتقاء هذه -التمثلة في إعلاء دور القارئ- هي التي جمعت بين نظرية التلقي و الأدب التفاعلي، و إن لم يصرح الدكتور سعيد يقطين بذلك بل اكتفى بشرح أبرز مقولات النص المترابط و الأدب التفاعلي من خلال عرض المفاهيم و التصورات و شرحها؛ فإن الدكتورة فاطمة البريكي أكدت على ذلك في مبحثها الثاني من فصلها الأخير في كتابها (مدخل إلى الأدب التفاعلي)، إذ ربطت الأدب التفاعلي بالنظرية النقدية بدءاً بنظرية التلقي الألمانية. فنقول البريكي: "تزامن ظهور مفهوم (النص المتفرع-Hypertext)، في عالم الإنترنت و الثورة المعلوماتية، مع ظهور الاتجاه نحو القارئ، في ميدان النظرية النقدية الحديثة، في ستينيات القرن المنصرم، ليكون القرن العشرون بذلك شاهداً على أهم الإنجازات في حقل العلوم التطبيقية، و وسائل الاتصال تحديداً، و كذلك في حقل العلوم الإنسانية، و تحديداً الأدب و نقده" ²

¹ - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 217.

² - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 145.

ذهبت البريكي إلى الربط بين نظرية التلقي و أبرز مفهوم ظهر بالأدب التفاعلي و هو النص المنفرع - كما اختارته هي اقتداءً بحسام الخطيب - تاريخياً. و بما أنّهما برزا في نفس المرحلة الزمنية فهذا يعني أنّهما نبعا من نفس الظروف الاجتماعية و الدوافع - لعلّ التجديد و رغبة تصحيح المفاهيم أهمها - و نهجا نفس الاتجاه. و كان أثرهما بالغاً في المنظومة الفكرية و النقدية الأدبية؛ حتى أن البريكي وصفته بالجزري من زاوية النظر إلى عناصر العملية الإبداعية.

فالبريكي تقرأ نظرية التلقي، مُعلنة أنّها تقوم على تفعيل دور القارئ لإزالة سلبيته و ذلك بإشراكه في إنتاج المعنى، لتكون له فرصة كتابة النص و بالتالي تفتح دلالاته. و أطروحات الأدب التفاعلي ساعدت كثيراً في فهم مقولات إحدى أهم المابعديات؛ و هي ما بعد الحداثة التي جاءت بأفكار حديثة لم تعد عليها الذهنية و لهذا بقيت غامضة. و قد مثّلت دورة حياة النصّ التفاعلي بالمخطط التالي:



الفضاء الشبكي

(مخطط يوضح دورة حياة النص التفاعلي)¹

¹ - إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة و تغير الوسيط، ط 1، 2011، ص 23.

لهذا فمن المنصف القول: " إن الكتابة التفاعلية عموما كما تراها (سهام الشجيري) "مستوحاة من الكتابة التلغرافية أي تخاطب المتصفح، كأنك تتحدث لصديق و أنت تكتب بلغة الإعلاميين (للعين)، و من ميزات الإبتعاد عن الحشو بفقرات قصيرة و معبرة و من الممكن أن يصل المتصفح إلى الموقع عن طريق رابطة من موقع آخر، و بعض المعلومات على الويب ممكن أن تختصر أو تلخص في شكل رسومات أو بيانات تخلق أسئلة تفاعلية أو استفتاء، و بحوث، ... فضلا عن الوسائط كلقطات فيديو أو مقتطفات من حديث أو تصريح و روابط ذات صلة بالموضوع متتبعا تقنية جديدة في إضافة أو حذف أجزاء مما يكتب بتوجيه إلى روابط لها صلة بالنص الأصلي"¹

فالمتلقي حاضر في كلا المقولتين، و مشاركته لها دورها الكبير في توجيه دلالات النص و تحديد معانيه. و فكرة الاتصال هذه و التّواصل ليست غريبة عن الفرد بل هي متأصلة فيه، و بفطرته ينحو إليها -حتى الرضيع يحاول ذلك مع الآخرين- فلا عجب أن نعود لدور المتلقي و نأخذ بشرح أهمية هذا الاتجاه. لهذا فضل الإنسان منذ القديم التجمع في مجموعات من بني جنسه؛ و هذا يعبر عن حاجته البيولوجية للتواصل.

و في البدء و الختام فـ" الإنسان -كما قيل- حيوان اتصالي، و لا تقوم للمجتمع الإنساني قائمة دون نظام للاتصال، الذي اعتبره البعض شرطا من شروط بقاء الكائن البشري (66:51). و تاريخ البشرية، من عصور نقوش الأحجار إلى بث الأقمار، يمكن رصده متوازيا مع تطور وسائل الاتصال التي تربط بين الأفراد و الجماعات. و يشهد هذا التاريخ أن الاتصال كان دوما وراء كل وفاق و صراع"²

و كما نادت نظرية التلقي بدور المتلقي في إنشاء دلالات النص؛ فإن زواج الأدب بالتكنولوجيا جاء لتكريس هذه الفكرة. " و لم تؤازر تكنولوجيا المعلومات المبدع فقط، بل وقفت -و بشدة- بجانب المتلقي أيضا؛ حيث وفرت له العديد من الوسائل التي تمكنه من التفاعل مع العمل الفني، و تنمية حاسة التدوق لديه، و تكثيف عملية شعوره بالمتعة."³

¹ - المرجع السابق، ص 24.

² - نبيل علي، الثقافة العربية و عصر المعلومات، ص 349.

³ - المرجع نفسه، ص 490.

و " لقد تفجر النص في عدد لا نهائي من القراءات الممكنة و أصبحت مهمة إلحاق المعنى به مسؤولية القارئ لا الكاتب وحده، إن الكاتب -كما أورد مادان ساروب (يموت بمجرد إنتاج نصه ليحيى قارئه) و يخلد نصه بديمومة قراءته و دخوله في تناص لا نهائي مع ما سبقه و ما يلحقه من نصوص (59:128)، في ظل هذا المفهوم لم يعد النص هو مجرد ذلك الأثر المادي الملقى على سطور الأوراق بل ذلك الكل المتداخل أو المجال اللامتناهي الذي تدرج تحته جميع احتمالات قراءة النص و علاقات تناصه"¹

فغاية تكنولوجيا المعلومات في الأساس هي الارتقاء بالمتلقي من مستهلك إلى مشارك فعّال، يستطيع في النهاية النفاذ إلى أعماق العمل الأدبي. و إذا تنبّعنا المحاولات التي سعت إلى استضافة المتلقي في العالم الإبداعي فاحتوائه منذ القديم، فسجد عديد النماذج، لكن هذه المحاولات لم تتعدّ المحاولة و الطرح السطحي للعمل. " لقد حاول بعض المبدعين في الماضي مناوشة عقل المتلقي، و حثه على إمعان الذهن فيما يسمعه أو يشاهده. و لكن تظل هذه المبادرات على مستوى الحد الأدنى من التفاعل الذهني. تسعى فنون عصر المعلومات إلى مخاطبة عقل المتلقي بصورة سافرة، إن هذه الاستثارة العقلية هي نقطة البدء لرحلة طويلة من أجل تحويل المتلقي السلبي إلى متأمل عقلي ثم متفاعل إيجابي، فمبدع مشارك، عساه في النهاية أن يستقل بنفسه كمبدع مكتمل"²

و عندما نقرّ بجديّة الطرح الألماني الذي تأطر تحت إطار نظرية التلقي، سندرك البُعد الذي ذهب إليه حتى تفجّرت المعاني و تعدّدت؛ و بالتالي أخذ النصّ صوراً عديدة تمثّلت في إعطائه قيمة أكبر من كونه مجرد عمل محدود منغلّق على مجموعة دلالات، فالمؤلف يضع إطاراً معيناً لعمله الإبداعي لكن القارئ يخرقه و يضيف ما أراد و يوسّع حيّز النص الضيق.

فالقارئ هو الذي يحيي النص بعد موت مؤلفه، فالنصّ اليتيم يبحث عن أبوة قد يجد ضالته في نظر أصحاب التلقي لدى القارئ. فالنص الذي وجد ما كان يبحث عنه لدى المتلقي سيتمظهر بمظهر متكامل و يتجلّى بالاستعانة بهذه القراءات المتعددة. " و لعل أي قارئ لما يذكره منظرو (الأدب التفاعلي) من تأكيد على البعد التفاعلي بين المتلقي و النص يستحضر بقوة ما قاله النقاد، أصحاب

¹- نبيل علي: العرب و عصر المعلومات، ص 282.

²- نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات، ص 554.

نظريات القراءة و التلقي، عن الفكرة ذاتها، في ستينيات القرن الماضي، إذ ألحوا على ضرورة قيام تفاعل بشكل من الأشكال بين النصوص و متلقيها كي يكتسب النص وجوده و كينونته¹

3- أما النقطة التالية التي تتفق فيها نظرية التلقي و الأدب التفاعلي، فتتمثل في أن كل واحدة منهما جاءت بجديد، و استطاعت أن تغير مسيرة فكرية. فالتلقي صرحت بما لمحت به نظريات قبلها؛ فدور المتلقي لم يأخذ شرعيته الكاملة إلا معها، و بالتالي نجحت في فتح باب فكري جديد يضيف للجهود النقدية جهدا معتبرا. و لعل الشجاعة الألمانية التي تمكنت من دفع رائدتها للقول بهذه المقولات الجديدة هي التي سمحت بهذا الطرح الجديد.

ف_____ " أما نظرية التلقي و نقد استجابة القارئ، التي ظهرت عند أعضاء مدرسة (كونستانس) الألمانية من مثل (ياوس) و (إيزر)، و أصبحت معروفة أيضا في الأوساط الأدبية و النقدية، فيمكن القول إنها اتجه نقدي اهتم بالمتلقي، مُحدثا بذلك تغييرا جذريا في زاوية النظر إلى عناصر المنظومة الإبداعية، إذ عمل على إعادة صياغتها بناء على نظرة جديدة، و تنظيم مختلف لدور كل عنصر من عناصرها في عملية الإبداع الأدبي²

هذا التغيير الجذري استطاع أن يفسح المجال للمتلقي الذي هُمس لفترة زمنية طويلة، فالصياغة الجديدة للمنظومة الإبداعية سمحت بتشكيل قراءات متعددة للعمل الإبداعي و فتح باب احتمالات أخرى يقترحها المتلقي. و هذا الاقتراح آتى ثماره إذ تفجرت معانٍ عدة ما كان لها أن ترى النور لولا الدور الفعال الذي جاء به المتلقي؛ و مع الثقة الكبيرة التي تمتع بها هذا الأخير و التي لم تنقص من حرّيته فقد استطاع أن يطارد المعاني و يقف عند كل أوجهها، و هذا هو الفتح الذي جاءت به نظريات ما بعد البنوية.

لهذا فمن الممكن القول أنه " و قد جاء التفات نظرية التلقي إلى القارئ، أو المتلقي، نتيجة لعوامل عدة تسببت في انحراف بؤرة الاهتمام من المبدع إلى المتلقي، مرورا بالنص، ليس هذا موضع

¹ - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 149.

² - المرجع نفسه، ص 145.

الدخول في تفاصيلها، و لكم من المهم الإشارة إلى أن نظريات القراءة و التلقي جاءت بمثابة ردة فعل على الإهمال الذي عانى منه المتلقي في فترات زمانية طويلة¹

و لا يقل دور الأدب التفاعلي و الأثر الذي أحدثه في المسار الأدبي، فقد جاء بما لم يتقبله جمع من الأدباء و النقاد. لكن تبقى مشروعية طرحه واردة انطلاقاً من دور التكنولوجيا الكبير و مساهمتها في عالم الأدب و أطرافه المختلفة، و لو نظرنا إلى أثر هذا المعطى الجديد لأدركنا أهمية هذا الاقتراح و ضرورتها في عصر أقل ما يقال عنه أنه عصر الاتصالات.

فقد " كان ظهور (السيبرنطيقا) حاسماً في تغيير النظر إلى العديد من القضايا، و على رأسها التواصل، و أدى ذلك إلى تفاعل العديد من العلوم مع منجزاتها، و انطلاقهم من النتائج التي توصلت إليها. لذلك كانت فعلاً إبداعاً جديداً في التفكير و مدخلاً ملائماً لكل ما تحقق بعد ظهورها على المستوى العلمي و التكنولوجي، و خاصة على مستوى الإعلاميات و كل ما يتعلق بها من علوم الإعلام و التواصل"²

و كما رأينا سابقاً فإن السيبرنطيقا تعني نظرية التحكم، و التي تدور حول إمكانياتنا في التحكم بكل ما حولنا بأداة التحكم. و هذا فتح علمي تكنولوجي مُعتبر، لا يمكننا أن نغفل دوره و أثره في كافة مجالات الحياة و الأدب جزء منها. فالتفاعل الوارد هنا يتجسد من خلال الفضاء الذي يتحرك فيه المتلقي، و بهذا تكون السيبرنطيقا فاتحة كوكبة اتصالات جديدة.

4- كما تتفق نظرية التلقي مع الأدب التفاعلي في كونها يحددان المعنى انطلاقاً مما يحدده المتلقي، فبالإضافة إلى أنه هو محور العملية الإبداعية و محركها، فإنه هو الذي يرسم سيرورة المعاني و لا يوجد طرف آخر يشاركه هذا الدور -حتى المؤلف لا دخل له في تحديد المعاني- من هنا يمكننا أن نتأكد من ضرورة الاعتراف بدور المتلقي في المنظومة الإبداعية. فهو لم يعد مجرد ضيف عابر على النص بل هو سيده و حاكم دلالاته. المعنى لا يتكشف إلا للقارئ و لا يتجسد إلا كما شكله في ذهنه، و لا قيمة للمعاني التي بطنها المؤلف نصّه و لا أهمية لمقصده في تحديد المعنى.

¹ - المرجع السابق، ص 150.

² - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 91.

و إذا أردنا مزيدا من التوضيح فيمكن الإشارة إلى أهمية القراءة في هذا المقام، " و القراءة هي حالة تفسير ... لأن كل قارئ يتناول نصا من النصوص يقرأه و يقوم بتفسيره داخليا في ذهنه، أي أنه يعكس نفسه على النص، فالقراءة أيضا هي حالة بيان، أي كشف للمحجوب و إبراز لكنوز النص. و لا قيمة للكنز المحجوب، و من هنا تأتي أهمية الكشف التي هي فعالية قرائية"¹

فالمعنى لا يتأتى إلا للقارئ من خلال عملية القراءة التي تعتمد أساسا على دور القارئ الذي يشتغل على العمل الإبداعي حتى يقبض المعنى، فليست المسألة سهلة بل هي مطاردة و متابعة جادة يقوم بها المتلقي. و الأدب التفاعلي بدوره يربط المعنى بالمتلقي، و لا يؤمن بغيره كمانح للدلالة التي تتغير من قارئ لآخر بل تتعدّد بحسب المسار الذي اختاره المتلقي من قراءة لأخرى. فالعملية هنا تعتمد على دور القارئ الذي لا يضاهيه دور، و لا يمكن أن نتخذ مرجعا عداه لتشكيل الصورة العامة و المعاني المحتملة من خلال العمل الإبداعي.

و هنا يسترعي انتباهنا المجهود القيم الذي يبذله منظرو التفاعلية، ذلك " إن منظري (النص المتفرع) و (الأدب التفاعلي) يرون، مثلهم مثل نقاد نظريات القراءة و التلقي، أن النص لا يكتمل فعليا، و لا يظهر إلى الوجود، إلا عندما يصل إلى المتلقين فيفهمه كل منهم بطريقته، و يؤول معناه بحسب ظروفه النفسية، و الاجتماعية، و الاقتصادية، و غيرها، مما من شأنه أن يؤثر في طريقة تلقي كل متلق للنص نفسه، و بالتالي فهمه و تأويله بشكل قد يختلف عن غيره"²

فقراءة المتلقي للعمل الإبداعي تكون قراءة حرة غير مقيدة فهو يعرض احتمالات عديدة بينه و بين النص الذي يتناوله، و هذه المعاني التي يخرج بها المتلقي قد تخالف أفق توقعات القارئ بل قد تختلف حتى على نية المؤلف التي أبدعه من أجلها، و هذا الطرح تتفق فيه كل من نظرية التلقي و أطروحات الأدب التفاعلي.

و من المهم التنبيه لحق المتلقي المهودر عبر سنين فـ" لقد عانى المتلقي كثيرا من سطوة القابض على (محبس) الإرسال الإعلامي، و يأمل الجميع أن تحرر تكنولوجيا المعلومات المتلقي من قبضة مرسله. فمثلما تسعى هذه التكنولوجيا إلى تحرير القارئ من قبضة مؤلفه، و المتعلم

¹ - عبد الله محمد الغزالي: الموقف من الحداثة، و مسائل أخرى، ط 2، 1412هـ-1991م، ص 72.

² - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 151.

من قبضة معلمه، و مستخدم برامج الكمبيوتر من قبضة مصممه، مثلما فعل غيرها، تسعى نظم الاتصال إلى إضفاء الطابع الشخصي على عملية التلقي، بحيث يكون للمتلقي الخيار في اختيار رسالته الإعلامية¹

التكنولوجيا بوأت المتلقي مكانا ما كان ليتحقق له خارج هذا المعطى، فنظرية التلقي و أطروحات الأدب التفاعلي استطاعتا أن تمنحا المتلقي حرية أكبر في قراءة الأعمال الإبداعية. فالتكنولوجيا قوّضت المقولة التي تدّعي أن المؤلف هو سيّد العملية الإبداعية، صحيح أنه هو الذي ألّف نصّه لكنّه في النهاية فقد ملكيته بمجرد إنهاء كتابته؛ و صار للمتلقي دخل في تشكيل المعنى الذي لا يمكن أن نجد له نهاية بل يبقى من خلال هذين المذهبيين حلما تطارده التجارب القرآنية و لا تناله. " و بعد ان يتحرر المتلقي من هذه القبضة المتسلطة، له ان يتفاعل مع العمل الإبداعي و يستحضر ما يمكن أن يشكّل معاني حلّقة للنص، و بذلك تتحقق التفاعلية في أسمى حالاتها و أعمقها. " فصار مصطلح (التفاعلية) عميقا في تعبيره عن أبعاد متعددة منها؛ أثر المتلقي في إعادة إنتاج النص بما يكشف عن مدى حضوره فيه، و توجيهه بالقراءة و إعادة إبداعه بالتأويل و المساهمة بإخراجه (انتاجه) في صور متعددة؛ ثم ((ان التفاعل عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نص قادر على أن يستوعب قارئه، و قارئ قادر على ان يستوعب هذا النص²

فالتفاعلية لا تتمثل في عملية التلقي الأولية التي يلتقي فيها المتلقي بالنصّ الأدبي التفاعلي، بل هي تلك الجولات الاستكشافية التي يقوم بها القارئ ليلمّ بالنص الإبداعيّ من جوانبه المختلفة؛ ليكون في النهاية قادرا على إضافة ما يراه مناسبا على النص الأصلي. لذلك لم يهتم أعلام نظرية التلقي و لا منظرّو الأدب التفاعلي بالقراءة العابرة أو المتلقيّ العادي، بل طمحووا إلى أكثر من ذلك؛ فجعلوا للقراءة مراحل مختلفة و جعلوا من القارئ خبيراً و عليماً³

" و كثيرا ما تتردد في المراجع المتخصصة في (النص المتفرع) و (الأدب التفاعلي) و المراجع المعنية عموما بالعلاقة بين الأدب و التكنولوجيا، إشارات إلى أن ما نادى به نظرية التلقي من

¹ - نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات، ص 372.

² - رحمن غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير و إجراء، دار الينابيع، ط 1، 2010، ص 27.

³ - لتفاصيل أكثر في هذه النقطة يُنظر: موقع احداث كتابا لإنترنت بالمغرب: <http://www.ueimarocains.com>

اهتمام بالمتلقي، و بدأ غريبا و غير مقبول آنذاك، نادى به التكنولوجيا الحديثة، و جعلت المتلقي (أو المتصفح بلغة الإنترنت) سيد الموقف و مالك زمامه¹

و هذا ما يذهب له (جورج لاندو) و هو أحد منظري الأدب التفاعلي، فهو يعتبر أن النص الإلكتروني استطاع أن يذلل عدّة مفاهيم ظهرت مع موجة ما بعد الحداثة؛ نظرا لتوفره على خصائص لم تتوفر في نظيره الورقي فكان بذلك مجالا خصبا لتجريب هذه المفاهيم و بلورتها.

6- من نقاط الالتقاء فكرة (الفراغات) التي اقترحها آيزر في مشروعه. و إن كانت غير ظاهرة في النصّ الورقي -مما أدى الى عدم فهمها- فقد صارت واضحة بالنصّ الإلكتروني، و هذا هو الجديد الذي أضافه هذا الفضاء،" و هذه المشاركة في العملية الإبداعية هي التي تعنينا، إنها عملية ملء الفراغات التي تحدث عنها (إيزر) و غيره من نقاد نظرية التلقي. و قد قرّر أرباب (النص المنفرع) و (الأدب التفاعلي) بعدم قدرة النص على الوجود بمعزل عن المتلقي الذي يقوم بمشاركة المبدع في العملية الإبداعية، بل إن عملية ملء الفراغات، و ما يقوم به المتلقي من فعل تجاه النص، هي التي تكسب النص الأدبي طبيعته الحركية، و تجعله كائنا متغيرا و متجددا من قراءة لقراءة²

7- نقطة أخرى تتمثل في تعدّد التّأويلات و النّهيات غير الموحّدة، تجمع بين نظرية التّلقّي و الأدب التّفاعلي. فالنصّ الأدبي صار مع الحرّية التي أُعطيت للمتلقّي ذو دلالات عديدة؛ كما أن نهايته صارت محض خيال، فكل قارئ يرسم النّهاية التي يريدّها و هو تحديدا مع الأدب التّفاعلي يرسم لكل مسار يختاره ما شاء من النّهيات.

و" لقد أسهم أعلام التلقي في الحديث، نظرياً، عن ضرورة انفتاح النص الأدبي على عدد لا نهائي من التّأويلات، و تكلموا كثيرا على قدرة النصوص على احتواء المعاني الكثيرة غير القابلة للعدّ و الحصر ضمن كلمات قليلة معدودة ... و في خضمّ الثورة التكنولوجية، و ما تقدمه من تسهيلات

¹ - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 146.

² - المرجع نفسه، ص 155.

لمختلف جوانب الحياة، و ما تبثه من روح في جوانبها المختلفة، يبدو أن النظرية النقدية قد وجدت بيئة مناسبة تستطيع أن ترى فيها آراءها النظرية حقيقة ماثلة أمامها¹

برغم أن أصحاب التلقي قد دعوا إلى بعض المساهمات الفعالة للمتلقي إلا أن هنالك بعض المقولات التي لم تجد لها مجالاً للتطبيق، لأن الطابع الورقي للأعمال الأدبية حال دون تحقيق تلك الأفكار، إلا أن النصّ الإلكتروني حقق تلك الأفكار و مكن من تطبيقها لأنها نصّ مرّن مُنفتح على مختلف التجريبات و متشعب في مسار لا خطّي يسمح للمتلقي باختيار المسلك الذي يراه مناسباً و له أن يعيد كرّة القراءة باختيار مسار آخر يفتح له دلالات جديدة؛ قد تختلف نهائيّاً عن سابقتها و بذلك تصبح التجربة القرائية متعة حقيقية للقارئ.

و قد " أكدت سعي الورقيين " الشاعر المستثمر الورق لحضانة نصه الإبداعي " لحياسة الخيال الكامل، من خلال جمع الخيال المستثار بالحرف، و المستثار بالصورة، و المستثار بالسمع، لكن سعيهم ذلك شابته كثير من العوائق التي منعت من تحقيقه، بسبب قصور إمكانات الحاضر " الورق " = الوسيط المحايد²

¹ - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 159.

² - مشتاق عباس معن: ما لا يؤديه الحرف، نحو مشروع تفاعلي عربي، ص 15-16.

المطلب الثاني: أوجه الاختلاف

استفادت تجربة الأدب التفاعلي من نظرية التلقي و تقاطعت معها في عديد مقولاتها -كما بينا في المطلب السابق- لكن هناك بعض النقاط التي اختلفت فيها التجربة الأدبية التفاعلية مع ما نادى به نظرية التلقي. و هي مجموع نقاط حاول من خلالها رواد الأدب التفاعلي بلورة فكرتهم الجديدة؛ و التفرد ببعض المقولات التي تتماشى و الجنس الأدبي الذي استحدثوه. و ربما تبرز هذه الاختلافات في مقولات معارضي هذا الجنس و الذين ما زالت ذهنياتهم غير مهيأة لاستيعاب هذا الطرح الجديد الذي أحدث انقلابا على كل طرف من أطراف العملية الإبداعية -حسب رأي دعاة الأدب التفاعلي و رواده الذين تصدوا للمقولات المعادية له- .

التجربة الأدبية التفاعلية هي تجربة جديدة استطاعت أن تغير و تعيد صياغة المنظومة الإبداعية بأطرافها و مفاهيمها و مصطلحاتها، حتى أنها كانت شارحة لبعض المقولات التي لم تتماشى و الطابع الورقي للأعمال الأدبية. ذلك أن الفضاء الرّحّب الذي تبحر فيه الأعمال الإلكترونية فتح مجالا لتطبيق هذه المعطيات بصورة أوضح و إمكانية أكبر، لكن يبقى لكل جديد رأي يهابه و يأبى الانخراط فيه أو حتى التماشي معه.

ف_____ " مع العلم أن المشاركة و التفاعلية ليست حكرا على الأدب ذي الوسيط الإلكتروني ، فهي موجودة في النصوص الورقية لكن التفاعلية في النص الورقي تختلف عن التفاعلية في النص الرقمي، و لعل طبيعة هذا الاختلاف متأت من قصور الوسيط الورقي، الذي تكون المشاركة فيه مع المتلقي محدودة و غير مستمرة و ضمن مستوى واحد، بينما تتسع حالة المشاركة و التفاعل في الوسيط الرقمي لتشمل ثلاثة مستويات أخرى هي (الإبحار، و الكتابة، و التشكيل) ¹

1- فالوسيط الإلكتروني هو وسيط مرّن يعطي حرية أكبر للمتلقي في التجول في النص و مساعدته على توليد المعاني، لهذا تمكّن القارئ من التدخل بكل ثقة في العمل الإبداعي مع إمكانية الإضافة و التعديل و تحقيق ما يريد على التشكيلة العامة للنص. أما الوسيط الورقي فهو محدود الأفق

¹ - إياذ إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، ص 40.

ضيقة تتضح معالمه منذ اللقاء الأول بينه و بين قارئه، فمعطياته معدودة تعتمد أساسا على اللغة و تشكيلاتها المختلفة و على اجتهادات قراءة البياض و السواد و غيرها من المحاولات التي مهما بدت عميقة؛ إلا أنها قابلة للحصر.

أما الورق فقد رسم أطرا عدة لمتلقي العمل الإبداعي بل يمكن القول أنه سجنه في حدود الصفحة التي بين يديه. و لعل هذه أولى الفروقات:

فنظرية التلقي فتحت الباب أمام المتلقي ليكون المسؤول عن رسم المعنى العام و التحليق بالنص في عالم المعاني، لكن هذه الإضافة لا تتعدى أن تكون مشاركة ذهنية تفاعلية. أي ما يمكن أن نسميه بالتلقي التفاعلي النصي؛ و هو عمل ذهني يسمح بتفجير الدلالات و التحليق بها لكن كل ذلك بين المتلقي و بين أفكاره، فهو يتتبع الفجوات فيملأها وفق تلميحات نصية. فهذه المغامرة هي مغامرة بقدر ما أعطت الحرية للمتلقي؛ إلا أنها من زاوية أخرى ضربت له أسوارا لا يمكنه أن يلعب خارجها.

أما تجربة الأدب التفاعلي فقد جعلت المتلقي سيد الموقف و بيده إعادة صياغة النص الأدبي كيفما شاء، و بإمكانه تتبّع الثغرات ليملأها بما يراه مناسباً للمعنى الذي يريده هو. فلا حضور للمؤلف إطلاقاً بعد فراغه من عمله و تسليمه للمتلقي، والمشاركة تكون على النص الأصلي و هذا ما يضمن انفتاح الدلالة على عدد لا نهائي من التأويلات. " و أخير فإن التفاعلية في وجه من وجوها تعني بها التفاعلية الذاتية أي ان يتفاعل عناصر المشهد التفاعلي، على نحو يتماهي فيه المقروء و المسموع و المرئي في أي عقدة من عقد النص او روابطه ضمن الهيكل التشكيلي لمسارات النص التفاعلي الرقمي ليكون ذلك التماهي هو العنصر الجوهرى المسؤول عن خلق الانطباع الأولي للمتلقي الذي ينطلق منه لإعادة إنتاج النص، او المشاركة، و فيه تتم مراقبة النصوص المكتوبة و المسموعة و المرئية"¹

فالمشاركة لا تتمثل في تلك المنفعة الآنية و المغامرة القرائية التي يخوضها المتلقي و التي تنتهي بمجرد فراغه من عملية القراءة؛ كما ترى نظرية التلقي التي تركّز على ذلك التفاعلي المؤقت مع النص الإبداعي و الذي يعتلي القمة بالتأويلات الذهنية التي يقوم بها القارئ ثم ينزل إلى السطح بمجرد الفراغ من تلك المواءمة. "إن تثوير الخيال الكامل في الذات المتلقية طموح سعت إليه

¹ - سلام محمد البناي: من الخطية إلى التشعب، ص 46.

الممارسات الانتاجية للمبدعين طيلة الحقب الأدبية السابقة ، وإن لم تسمّه ، ولاسيما تلك التي تنتمي إلى الكتابية / الورقية الحديثة والمعاصرة ، إذ تجد كثيراً من المبدعين يحاولون استثمار كل ما يؤثر في تنوير الخيال في ذهن المتلقي " ¹ أما رواد التفاعلية فلا يريدون للقارئ أن يكون عابر سبيل على النص؛ بل عليه أن يبصم بصمته و يترك أثره الذي يحفظ له عبوره على النص الذي يتجاذب أطراف الإبداع و المتلقي.

2-أما نقطة الاختلاف الثانية: فتتمثل في الأثر الذي أحدثه منظرو الأدب التفاعلي على أطراف المنظومة الإبداعية؛ صحيح أن نظرية التلقي غيرت من أماكن هذه الأطراف وأعدت ترتيبها، فجعلت المتلقي رأس الهرم و على قمته. أما الأدب التفاعلي و رواده فلم يكتفوا بمجرد إعادة الترتيب لكنهم تجاوزوا ذلك إلى استبدال كل طرف بطرف آخر يختلف عليه نمطياً؛ فالمبدع و النص و المتلقي بعد أن كانت صبغتهم ورقية فقد أصبحوا بصبغة إلكترونية. و هذا التغيير استطاع أن يغير حتى معطيات و أدوات كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة، فالمبدع لم يصبح ذاك الغارق بين أوراقه يقضم قلمه الجاف لتتهمر معانيه؛ بل أصبح بارعا في مغازلة لوحة المفاتيح و مدمنا على نقر كل زر منها. و الأمر ذاته ينسحب على النص الذي تغير كل شيء فيه بدءا من إنتاجه فتلقّيه، أما المتلقي فلم يعد ذاك القارئ العادي البسيط الذي يأتي بعدة فكرية بسيطة مسطحة؛ بل أصبح قارئاً متميزاً محترفاً في آليات الوسائط المتعددة يملك ذات التجربة و الخبرة مع المؤلف.

لهذا فمن المنصف القول بأنه " و لما كان النص التفاعلي بهذه المواصفات و "لطبيعة تشكل النص الرقمي فإن قراءته تستلزم امتلاك نفس آليات الثقافة الرقمية و هذا يفترض على القارئ أن يمتلك هو الآخر شأنه شأن المؤلف الرقمي نفس إمكانيات الثقافة الرقمية مما يعني إن منتج النص الرقمي و متلقيه يستعملان نفس التقنيات الرقمية و في هذا اختلاف بين الرقمي و النصوص الشفهية و المطبوعة ورقياً المفتوحة على الأقل على قراء مختلفين من حيث تناولها شريطة أن تكون لديهم نفس المعرفة باللغة التي يتم بها إرسال النصوص " ²

¹ - مشتاق معن: ما لا يؤديه الحرف، ص 14.

² - إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، ص 42-43.

فالنصّ الإلكتروني -التفاعلي- أتى بجديد ليس فقط على مستوى الوسيط أي على مستوى الجانب العرضي، بل على مستوى الجانب الجمالي الفني الذي صار يعتمد بالأساس على ما تقدّمه الوسائط المتعدّدة التي يمكن الاستفادة منها من خلال إضافة الصّوت و الصّورة و غيرها من الميزات الإلكترونية التي تعطي أبعادا جماليّة جديدة للنصّ الأدبي التفاعلي. و إذا تأملنا هذا الجديد على مستوى النصّ و بقراءة بسيطة منّا له سندرك ما يمكن أن يجده فاقد المعرفة في هذا المجال من صعوبات في التعامل معه، أو كما وصفه يقطين بأميّ هذا العصر و هو الذي يجهل التعامل مع الحاسوب و الاستفادة من معطياته المختلفة.

" لهذا نجد أن كثيرا من الدارسين و الباحثين في متون القصيدة الرقمية -التفاعلية يقعون في حيرة النفاذ إلى جوهر القصيدة و التفاعل مع مقترحاتها و هذا ما يفسر الصعوبة التي وجدها باحث بارز كالدكتور 'عبد الله الفيبي' في تعاطيه النقدي لهذه القصيدة ووصفها و تحليلها و من ثمة إيصال القراءة النقدية إلى القارئ"¹

إذا هذا الطرح الجريء استطاع أن يضيف الكثير لتجربة المتلقي مع النص، و لعل بؤرة الاهتمام تغيرت و أصبح السهم متّجها من المتلقي إلى النصّ أما المؤلف فلا حضور له إطلاقا. فنظريّة التلقي أنت بأفكارها الجديدة لكنها لم تتعدّ إعادة ترتيب أدوار أطراف هذه المنظومة الأدبيّة، فالمتلقي أصبح بالنسبة لها مالك سلطة إنتاج المعاني و التحليق بها، و بذلك شُيع المؤلف إلى قبره مرّة ثانية دون التفكير في إعادة الاعتبار له. فقد أخذ المتلقي بزمام العملية محاولا الخوض فيها بكل حرية و أحيّة.

فيمكن القول أن التّجربة الأدبية التفاعليّة مشّت في البدء مع طرح نظرية التلقي فيما يخص إعلاء دور المتلقي، لكنها تخطّتها لتجعله طرفا رئيسا في كتابة النصّ الإبداعي و تساوي دوره بدور كاتب النصّ الأصلي، و هي بالتّالي لم تكتف بجعله مشاركا في هذه العملية.

¹ - ناظم السعود: الريادة الزرقاء، دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي العربي تباريح رقمية أنموذجًا، مطبعة الزوراء، ط 1، 2008، ص 17.

" سيفتح التفاعل، من خلال الوسيط الإلكتروني، الطريق امام طيف واسع من علاقات المبدع بالمتلقي، و علاقات المتلقي بالعمل الإبداعي، و هي امور كانت تؤخذ فيما مضى كقضايا مسلم بها، و سيمهد الكشف عنها إلى وضع نظرية للفن تقوم على (جماليات المتلقي)، لا جماليات المبدع فقط"¹

3-و إذا نظرنا من زاوية أخرى فسنجد نظرية التلقي في علاقتها بالمؤلف قد همّشتها تهميشا تاما بل أعادت قتله و إبعاده و نفيه عن عالم العمل الإبداعي، و نادت بجعله محور هذه العملية و هو الذي يذهب بها بعيدا و يحلق بمعانيها.

و بالمقابل فإنّ تجربة الأدب التفاعلي أبعدت المبدع لكنها من جانب آخر طوّرتة عندما منحتة أدوات إبداعية جديدة و آليات تقنية تسمح له بالخوض في هذه التجربة بمسار جديد و طرائق حديثة لم يألفها هو الآخر، فبقدر ما قالت بانعدام دوره في تشكيل معنى النص؛ إلا أنها أعطته بعض اهتمامها و فكّرت فيه أيضا لينهض بنصّه و يواكب الموجة المعلوماتية. فالمبدع التقليدي لا يمكنه و لا بشكل من الأشكال أن ينخرط في هذه الموجة التفاعلية الجديدة بأدواته التقليدية القديمة التي لم تعد قادرة على إنجاز نص إبداعي يستفيد من الإمكانيات التي تتيحها المعلوماتية و ما يوفره الحاسوب من خدمات الكترونية تعطي للنص الأدبي أبعاده.

و من مزايا هذه المرحلة؛ نلاحظ المحاولة التوفيقية بين طرفي العملية الإبداعية، " و ليس الأمر كما يشير الكثيرون بأن المتلقي أصبح المالك الوحيد للنص التفاعلي في عملية إقصاء كاملة للمؤلف، كما كانت عليه في الحقبة البنوية، فكما أرى أن النص التفاعلي قد فتح مساحة واسعة للمصالحة بين طرفي الإبداع / المؤلف / المتلقي، حين أصبح المتلقي شريكا متضامنا في إنتاج النص و ليس ديكتاتورا مطلق السلطات ، لأن حالة التفاعل هي حالة مشاركة و حوار لا اعتقد أن حالة إلغاء ، و بالتالي استبعاد المؤلف حياته مرة أخرى في المرحلة التفاعلية دون ان يلغي دور القارئ بل حافظ على تواصله الحقيقي و الفاعل في إنتاجية مستمرة للنص"²

هذا الذي دفع بالدكتورة فاطمة البريكي بإفراد مبحث كامل من كتابها (مدخل إلى الأدب التفاعلي) لتدرس التغيرات الجديدة التي طرأت على عناصر العملية الإبداعية، و هذا التحوّل مشروع

¹ - نبيل علي: الثقافة العربية، ص 516.

² - ناظم السعود: الريادة الزرقاء، ص 293-294.

بل يعتبر سنةً كونيةً؛ فكلّ تغيير على مستوى معيّن يحدث معه مجموعة من التغيرات على الأمور التابعة له. و في محاولة لملاحظة التغيرات المستحدثة التي حدثت من الانتقال من الصفة الورقية إلى نظيرتها الإلكترونية، نجد الدكتورة البريكي تقول: " ففي المرحلة الورقية من عمر العملية الإبداعية الأدبية كان على المبدع (الورقي) أن يصل إلى جمهوره المتلقي بإقرار و تسليم و موافقة و مباركة من عدد من الوسطاء الذين يقومون بعملية تقديمه إلى الجمهور المتلقي ... و لكن الأمر اختلف مع الثورة التكنولوجية الحديثة، المتمثلة تحديدا في هذا السياق بشبكة الإنترنت العالمية، إذ أصبح بإمكان أي فرد أن يكون مبدعا، و لكن إلكترونيا؛ فينشر ما شاء، و يقدمه مباشرة إلى المتلقي دون المرور بأي وسيط أو رقيب"¹

كما أن المبدع الإلكتروني أصبح يتمتع بمساحات أرحب في النشر و التّواصل، و هو ليس بواحد؛ فبعد المشاركة المتعددة و المختلفة للقراء يصبح النص متعدد الملكيات. و منه فإن المؤلف في هذا الفضاء الإلكتروني يكون متعددا و غير محدد؛ فالجميع هنا مبدعون مساهمون في إنتاج النص و هم في نفس الوقت متلقون. فلا يمكن أن نتصور كاتباً إلكترونياً لا يتقن أبجديات اللغة المعلوماتية و لا يجيد كتابة نصّه على الوسيط الجديد و هو الشاشة الزرقاء. و هذا الانفتاح القرائي هو محاولة حقيقية للإفادة من كل الخدمات الإلكترونية؛ كما أنه إشارة للعلاقة الشرعية الموجودة بين الأدب و التكنولوجيا بل و إمكانية استفادة المجالات الأدبية المختلفة منها و إعادة صياغة أطرافها المختلفة.

قد" يفقد المؤلف في وضعية النص المترابط، اعتقاده بالتحكم في أفق انتظار القارئ، و في طريقه الكتابة التي يرغبها القارئ أو ينتظرها. و على الرغم من أن التجريب الروائي في التجربة العربية قد أنتج نصا بحكاية منشطية أو اللاحكاية مما جعل التفكير النقدي يتحدث عن خرق أفق انتظار القارئ، غير أن القراءة ما دامت تعتمد البنية الخطية، و تحصر القارئ فيما هو موجود في البناء اللغوي للنص، فإن طريقة الترتيب و التنظيم كانت تحد من الانطلاق خارج وهم أفق انتظار القارئ"²

فالأدب التفاعلي أخرج المشروع الإبداعي من دائرة سلطان المبدع، خاصة في طبعته الورقية التي تملك مسارا و وحيدا يحدّ من مساهمة المتلقي، و يتحكّم حتى في أفق انتظاره بذاك المسار الذي

¹ - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 137.

² - زهور كرام: الأدب الرقمي، ص 55.

يحدده له سلفا، و بالاحتمالات المحدودة و المتوقعة التي يوفرها له. و حتى النص اتخذ له تجليات أخرى من خلال الوسيط الذي اتخذ له مظهرا الكترونيا يختلف تمام الاختلاف عن الوسيط الورقي، فالقارئ الذي تعود على ملامسة الورق و الخريشة عليها و استطاع أن يفهم النص بصورة رسمها من تقليب تلك الأوراق و الغوص فيها. أما أن يجد نفسه متفاعلا مع شاشة زرقاء تفهم بالنقرة فليس بالأمر العادي بالنسبة له، هو أمام تجربة إبداعية لا تتخذ لها نفس المعايير التي اتخذتها التجربة الورقية؛ على مختلف المستويات هو يكتشف الجديد، بل و لا تشبهها و لا بشكل من الأشكال فهو أمام تجربة جديدة كل الجودة. و المطلوب منه هو أن يفهمها و يتقنها حتى يتمكن من إبداع نصّ أدبي يفعل كل تلك التقنيات الجديدة و يوظف تلك الآليات الالكترونية، فالنص التفاعلي هو نصّ يكتب مع كل قراءة؛ هو نصّ منفتح متجدد لا يرضى بنقطة النهاية و لا يجد له بين كل معطياته مكانا لها.

4- و بمتابعة النصّ الإبداعي في الدائرة الرقمية نلاحظ أنه " يأخذ النص الأدبي مع تطور الوسائط التكنولوجية أبعادا جديدة تجعله يتجلى و يعبر عن منطق و رؤيته بشكل مختلف. و من هذا المختلف يبدأ نوع من الاصطدام بين الوعي المؤلف و الذي عززته موثيق القراءة التي تحدد النص في شكل معين من التلقي، مما يؤمن أفق انتظار القارئ، و بين وعي بدأ يتشكل أو على الأقل بدأت مظاهره تعلن عن تجربة مخاضه، من خلال النقاش الحاد بين مؤيد لتجربة التجلي الأدبي رقميا، و بين معارض لهذا التجلي"¹

النص التفاعلي يتميز بخاصية اللاخطية، و هي ميزة تحقق له خاصية أخرى ألا و هي التفرّع و التشعب، فالمتلقي أمام مجموعة خيارات هو وحده الذي يقرر أيّ مسلك يسلكه في قراءته لهذا العمل. و بهذا تتعدد القراءات و تختلف من اختيار لآخر و من مسار لآخر، و هذا ما يؤكد لا نهائية الدلالات و المعاني التي تتولد مع كل اتجاه يمكن أن يختاره المشارك -على حد تعبير الرائد مشتاق عباس معن- و مع كل قراءة تتبين فضاءات جديدة له. لهذا كان من الصعب تلقي هذا العمل التفاعلي لأن هذا النمط التشعبي لم تألفه الذائقة القرائية التي اعتادت على قراءة نصّ يفصح مكوناته بمجرد قراءته قراءة أولى و ثانية، فالعمل الإبداعي التفاعلي مكتنز بالدلالات يُخفي وراء كل نافذة نوافذ و وراء كل كلمة كلمات و جمل.

¹ - زهور كرام: الأدب الرقمي، ص 73.

و " في النصوص الورقية يكونُ بناءُ النصّ خطياً، إذ لا يمكنُ أن يكون الانطلاق في قراءة النصّ إلا وفقاً لما تفرضه عليه خطية الكتاب، أما مع النصّ التفاعلي الرقمي فللمتلقي أكثرُ من خيارٍ لبداية النصّ و خاتمته، و بمجرد حضور مبدأ الاختيار يُستجلب مبدأ المشاركة لا محالة و لو بمستويات ضئيلة"¹

فالنصّ الورقي لا يتأتى إلا في مسار واحد ؛ و هو المسار الذي يرسمه المؤلف لقارئ نصّه و لا يمكنه حينها إلا أن يتقيد بذاك المسار. و هذه السمة الخطية تفرض بالتالي على القارئ ألا يخرج خارج تلك الحدود المتوقعة و حتى الأفكار التي يمكنه أن يخرج بها، فهي لا تخرج خارج الأطر المحددة بتلميحات تضمن ذلك المسار.

أمّا النصّ الرقمي فيمكن أن نقول عنه: " إن النصّ الأدبي المنتج في عصر التقانة و المعلوماتية يتميز بحمولات لم تكن حاضرة في النصّ المنتج في عصر الكتابية أو السابق عليه -أي الشفاهية-؛ ذلك إن إمكانات كل عصر تختلف بحسب تطور العقلية المنتجة المنتمية لعصر دون سواه، و النصّ الحديث يحاول استثمار كل الإمكانيات المتاحة"²

إذا فبينما حافظت نظرية التلقي على عناصر العملية الإبداعية مع تغيير في المناصب بينها، وجدنا رواد الأدب التفاعلي لا يتأخرون في قلبها رأساً على عقب و إضفاء جو جديد على هذه التجربة. فداخلها لا يمكنه الاندماج معها إلا إذا تسلّح بآلياتها و تقنياتها، و هذه نقطة اختلاف بينة بين الاتجاهين فيما يخصّ أثرهما.

5- و حتى إن اتفقت نظرية التلقي و مقولات الأدب التفاعلي على دور المتلقي فإن التفاعلية و درجتها تختلف بين الطرحين: " و قد (توقف " كوسكيما " عند الفرق بين " التفاعلية " في الأدب الورقي التقليدي، و نظيرتها في الأدب الإلكتروني " الرقمي " ، فقال نقلاً عن " إسبن آرسيث-

¹ - مشتاق معن: ما لا يؤديه الحرف، ص 40.

² - علاء جبر محمد: الحدّاتة التكنولوجية، ص 81.

Espen Aarseth " بوجود أنواع لوظائف المتلقي / المستخدم، يجب توافرها فيه أثناء قراءته نصًا حتى يصح وصفه بـ " التفاعلية " و هذه الوظائف هي: التأويل، و الإبحار، و التشكيل، و الكتابة"¹ فالمتلقي الذي يتلقى النص التقليدي يمكنه أن يتفاعل معه بصورة عفوية، و لا يتطلب ذلك منه سوى قراءته بتأنٍ و التحليق في فضائه الذي حدّد له سلفا. أمّا التفاعلية في النصّ التفاعلي فتختلف تمام الاختلاف، فهي محكومة بأربعة وظائف لتتحقق في تلقي أي عمل إبداعي:

فالوظيفة الأولى و التي تتمثل في (التأويل) فإنه يصاحب كل قراءة لنصّ تفاعليّ في صورته التشعبية، أما ثانياً فـ (الإبحار) هو -كما عرفناه آنفا- فهو القراءة الجادة الباحثة عن شيء بعينه ليتفاعل المتلقي معه. ثالثا (التشكيل) و هو إعادة بناء النص في جوّ معين، و أخيرا (الكتابة) و هي المشاركة الفعلية للمتلقي بعد فراغه من الإبحار بالنص الأدبي، و تبقى قدرة الكتابة متفاوتة من قارئ لآخر حسب إمكانياته.

هذا ما بيّنه الأستاذ مشتاق في قوله: " و يرى "كوسكيما" أن مطالبة المتلقي /المستخدم المشاركة في البرمجة شيء مألوف في نظرية "النص المتفرّع" بسبب صفة "التفاعلية" التي تلازمه، إذ يصبح القارئ كاتباً. و مع ذلك يظلّ هذا الأمر غير دقيق إلا في بعض النصوص التي تعرضُ على قراءها وظيفة الكتابة " و قد تكون مطالبة القارئ المشاركة في بعض النصوص مقبولة بالمعنى المجازي فقط" ، و مثل هذه النصوص قليل نادر إلى حد ما²

6-نصل إلى آخر نقطة اختلف فيها الاتجاهان -حسب اجتهادي- و تتمثل في الأثر الذي أحدثته كل اتجاه على الحركة النقدية، فالنقد و انطلاقاً من أنه لغة ثانية تُكتب لتبين اللغة الإبداعية الأولى و تحاول قراءتها لا يمكنه إلا أن يجاري هذه اللغة، فأيّ تغيير يطرأ و أي طرح جديد يبرز على المنظومة الإبداعية إلا و كان للنقد منه موقف و قراءة.

جاءت نظرية التلقي النقدية فقالت بأهمية إشراك المتلقي في العملية الإبداعية و ضرورة الاستماع و الانصات لصوته، لكنها برغم هذا الطرح الجديد و الجريء لم تطلب من الناقد شيئاً سوى

¹ - مشتاق عباس معن: ما لا يؤديه الحرف، ص 40-41.

² - مشتاق معن: ما لا يؤديه الحرف، ص 41.

أن يستمع لها و يفهم طرحها، فالناقد قبل بروز هذه النظرية و بعدها لم يُطلب منه شيء عدا أن يتفهم هذا التغيير الجديد بين عناصر العملية الإبداعية.

أما مع الأدب التفاعلي فإن الناقد التقليدي لم يعد له مكان، فقد صرّح رواد هذا الاتجاه مباشرة بضرورة التخلي عن العدة النقدية القديمة و ضرورة إحلال عدة جديدة تتماشى و معطيات النص الجديد الذي اتخذ له صورة الكترونية محلها. كانت دعاوى رواد هذا الاتجاه عالية بوجوب التخلي عن المنطلقات النقدية التقليدية و لزوم التحلي بروح عصرية و عدة إجرائية جديدة، يمكنها متابعة الأعمال الإبداعية التفاعلية بما جاءت به.

و " لذلك فإن مهمة التعرف على أسرار العمل الإبداعي الرقمي أي تقريبه إلى القارئ العادي مع شرح المصطلحات المتداولة مع المفاهيم و التقنيات المستخدمة، هي المهمة الأخرى التي يجب على الناقد الرقمي التصدي لها و بذلك يحقق المتعة التي هي هدف العمل الإبداعي الأول"¹

فمهمته في التغيير و ضرورة المواكبة لا تقلّ عن دور كل من المبدع و المتلقي، و لا تقلّ عن الجديد الذي طرأ على النص. فمهمة الناقد -الذي أصبح يسمّى: الناقد الرقمي- ليست بالمهمة اليسيرة العادية بل هي مهمة عسيرة شاقّة. فهو مجبر أن يتعلم كل ما يتعلّق بالنص الإلكتروني و العالم التفاعلي، عليه أن يتعرف على مصطلحات هذا المجال و معانيها، و لغاته المختلفة خاصة (HTML) لا يكفي أن يكون الناقد في هذا المجال مبتدئاً في عالم الحاسوب بل على العكس يجب أن يكون مطلعاً عليه و متمرساً فيه و بكل خباياه، بكل سلبياته و إيجابياته، بنقاط قوته و نقاط ضعفه، بكل ما يمكن أن يكون فيه. فالناقد هنا خبير بهذا العالم ضليع فيه يعرف عنه كل شيء ليتمكن من الإحاطة بالأعمال الإبداعية و يتمكن من إبراز ما فيه من قيم جمالية و صيغ تعبيرية تتلاعب فيها الكلمات لتخلق صوراً إبداعية راقية.

فالنقد التفاعلي يجبر الناقد على تحديث آلياته و تجديد عدته النقدية؛ فلا يمكن تصوّر ناقد تقليدي ألف الاشتغال على الوسيط الورقي بما يحوي من كلمات و بياض و سواد و معانٍ معينة أن يتفاعل مع وسيط الكتروني، و يتمكن بمعارفه التقليدية تلك أن يعالج نصاً الكترونياً تفاعلياً مختلفاً تمام

¹ - إيد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، ص 47.

الاختلاف عن النص الذي اعتاد أن ينقده، فالأدب التفاعلي استفاد من معطيات الوسائط المتعددة و تمكن من توظيفها لخدمة الأدب و أجناسه المختلفة.

و لذلك فـــــــ " إن التأسيس لنظرية نقدية تفاعلية عربية يجب أن يستند إلى حراك حقيقي في مجال الإبداع الرقمي التفاعلي و ذلك لتكون النظرية مبنية على أساس من التراكم و التفاعل المعرفي في هذا المجال. لأن القضية ليست برسم قواعد و شروط لعملية إنتاج النص التفاعلي بل هي عملية قراءة عميقة لثقافة المجتمع و مدى الوعي بهذه الوسائط الجديدة و مدى تفاعلها مع المكوّن الثقافي الاجتماعي و التاريخي للأمة"¹

و تعددت المحاولات لضبط المنهج النقدي الذي يمكن أن يخدم الأدب التفاعلي، فالناقد "أمجد حميد" اقترح النقد الثقافي و منهجه لقراءة العمل الإبداعي نقدياً، و هو الذي يمكنه أن يتماشى مع الكمّ الثقافي المتوفّر بالعمل الأدبي التفاعلي، فبصفته المنفتحة على مختلف الثقافات و التجارب يمكنه أن يتوافق مع التجربة الجريئة للعمل الأدبي في إطار الأدب التفاعلي. أمّا الأستاذ "أحمد شبلول" فقد اصطلح مصطلحاً جديداً هو (النقد الأدبي الإلكتروني) مع إمكانية استفادته من مختلف المناهج. و إذا تابعنا الناقد "إحسان التميمي" فإنه يتبنّى منهج (النقد التجريبي)، و يرى أنه الأنسب للمجال التفاعلي. و لا يمكن تتبّع كل هذه المحاولات لكننا ندرك شيئاً مهماً من كل هذا، هو الجهود النقدية لإرساء قاعدة نقدية تتابع الأعمال الإبداعية التي أنتجها مبدعو الأدب التفاعلي.

¹ - ناظم السعود: الريادة الزرقاء، ص 281.

المبحث الثاني: الأدب التفاعلي بين القبول و الرفض

المطلب الأول: موقف القبول

جاء الأدب التفاعلي نتيجة تزاوج الأدب بالتكنولوجيا، فعندما دخل الأدب هذا العالم وجد أمامه معطيات جديدة تعتمد أساسا على ما يوفره الحاسوب بوسائطه المتعددة. لهذا استفاد الإنتاج الأدبي من كل هذه الخدمات فظهر بحلة جديدة لم يألفها لا هو و لا مبدعه و لا حتى متلقيه. و كانت كل هذه المستجدات بمثابة دعوة صريحة لأطراف المنظومة الإبداعية للانخراط في هذا العالم الجديد و الإفادة من آلياته الحديثة.

و بملاحظة الأحداث المتلاحقة — يمكن الملاحظة " إن لحظات التحول في التاريخ البشري هي لحظات ارتباك و حيرة للغالبية الكبرى من البشر، و هي لحظات ارتباك لأنها تفصل بين زمنين و طريقتين مختلفتين للحياة، و هي لحظات قد تبدو مشوهة أيضا، و ذلك لما يعترئها من غموض و حيرة و ضبابية في الرؤية، إنها تشبه تماما تلك الحالة التي يتحول فيها الإنسان من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب و الرجولة"¹

و بمأن هذا الطرح الإلكتروني جديد فمن الطبيعي أن نلاحظ بعض الارتباك الذي ينتاب من حوله، سواء من المنخرطين في دائرته أو المطلعين عليه أو حتى المارين مرورا عابرا عليه. فالجديد دائما يربك الإنسان لدلالته الأولية على إسقاط ما تعود عليه الفرد و إحلال بدائل مكانه؛ و هو ما ليس من السهل تقبله. لكن في المقابل نجد أشخاصا منفتحي الذهنية يهتمون بالجديد و يحاولون فهمه و الإلمام به، في سبيل توضيح مختلف جوانبه و الاستفادة من أطروحاته و مقولاته.

لهذا وجدنا تيارا أو لا انتبه لهذه التجربة الجديدة و سعى لفهمها و التنظير لها و ممارستها، كل هذا من باب مواكبة العصر و الاستفادة من جديده ليتم تطوير المتداول. لهذا تمنى "ميشال لينوبل" و

¹ - محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية. ص 25.

هو يقدّم كتاب "L'imagination inform- atique de la littérature " لصاحبيه: "جون بيير بال" و "برنارد مانييه" أن يحظى بانتشار واسع خارج الديار الأوروبية لأهمية الموضوع و لتمييز هذا المجهود التعريفي¹

و من الطّبيعي أن " تثير كل ممارسة إنتاجية جديدة ، للفكر و الثقافة و الإبداع، تساؤلات حول شرعية أجرأتها، و مدى قدرتها/فعاليتها على خلق مساحة أوسع لتفجير طاقات التفكير و الخلق. و هي تساؤلات يحصنها مبدا فلسفي، يعتبر كل انتقال حضاري، هو بمثابة انتقال في أسئلة الواقع. ثم في وسائل التفكير في الواقع. و هو مبدأ يعزز فكرة البحث المستمر لدى الإنسان على أكثر الإمكانيات الوسائطية، التي تسمح له بالتعبير عن تصوره للعالم، و رؤيته للوجود. و هذا، ما يجعل فكرة البحث تتجدد بتجدد أدوات التفكير²

ثورة المعلومات التي كان (بل جيتس) رائدها أوجدت كما جديدا و مختلفا من الآليات التي تُلغى المسافة فيها، و لا مكان فيها للركاكة و الجمود أو لمحاولات التّعَبّة البطيئة التي تستغرق ربحا من الزمن لتواكب نظيرتها.

يقول بل جيتس: "إذا كان عقد الثمانينات عن النوعية، و التسعينات عن إعادة الهندسة، فإن العقد الأول من الألفية الجديدة سيكون عن السرعة"³

عديدة هي مثل هذه التقسيمات التي اصطلحت على كل عصر ما اشتهر به، فهناك من أطلق على عقد الثمانينات أي القرن الثامن عشر لقب (عصر الأنوار)، و هناك من أطلق على عقد التسعينات أو القرن التاسع عشر لقب (عصر الثورة الصناعية) أو بتعبير آخر (عصر المواصلات)، أما العقد الأول من الألفية الجديدة فقد لُقّب بـ (عصر المعلومات) أو (عصر الاتصالات).

¹ - يُنظر : Michel Lenoble : Littérature générée par ordinateur, Colloque de Cerisy-La-Salle, Extrait de la Revue Informatique et Statistique dans les Sciences humainesXXIX, 1 à 4, 1993. C.I.P.L. - Université de Liège, p267.

² - زهور كرام: الأدب الرقمي، ص 12.

³ - المرجع نفسه، ص 60.

و هذه التحوّلات التي حدثت في المسار الإنساني تدلّ بصورة واضحة على حبّ الإنسان للاستكشاف، و سعيه الدائم للاستفادة من العالم الذي يحويه. فالأدب التفاعلي نتج عن هذه المحاولات الجادة للإنسان لاستغلال معارفه من أجل تطوير كل شيء بين يديه، فالتفاعلية في حدّ ذاتها تعبير عن حاجة الإنسان للآخر و سمته الاجتماعية التواصلية. و الإنسان بطبعه يبني إمكانياته انطلاقاً من واقعه الذي يعيشه، فلا يمكن أن نتصوّر شخصاً في القرن الواحد و العشرين يكتب بالفحم و يستغلّ الحجارة لتدوين يومياته و تأريخها؛ لذا كان من الضروري أن نتطّلع للأفضل دائماً و أن نبحث عن كل ما يفيد الإنسانية.

" فكما كان الحجر وسيلة التعبير عن معنى العصر الحجري، و كما كان الشجر وسيلة التعبير عن معنى العصر الزراعي، و كما كان الكتاب الورقي المصنوع وسيلة التعبير عن العصر الصناعي فإن الكتاب الإلكتروني هو وسيلة التعبير عن العصر الإلكتروني الرقمي الذي نعيش فيه، لكل زمان طريقه و لكل زمان معناه و وسائله"¹

فالأدب الجديد الذي قام على المعطيات التكنولوجية و الذي استفاد من مختلف الخدمات الحاسوبية، دفع بالفرد إلى تعلّم آليات هذا الوسط الجديد ليسايره و يجد له فيه مكاناً. كل هذه الأطروحات مشروعة يمكننا أن نفهمها و نستوعبها و ندرك سبب أهميتها و قيمتها، و هي في النهاية جاءت لخدمة البشرية و الرقي بها، لهذا رأينا أن شريحة عظيمة من الخلق التفت حول هذا الانجاز و بدأت باستيعاب مبادئه للمضيّ فيه.

ومن المهم القول بـ " إن أبرز ما قام عليه الأدب الجديد أنه يتيح المشاركة الفعلية من خلال وسيطه الجديد، و لأن الأدب المبني على المشاركة هو الكثر حظوة بين جمهور المتلقين، فقد كان قبول الآخرين و تعايشهم مع هذا (الأدب التفاعلي) أمراً ضرورياً بل ثقافياً لازماً للوعي، مع العلم أن المشاركة و التفاعلية ليست حكراً على الأدب ذي الوسيط الإلكتروني"²

إذا فسبب هذا التقبل الذي حظي به الأدب التفاعلي هو في الأساس تقبل مبنيّ على الدور الفعّال الذي أولاه هذا الجنس الجديد للمتلقّي، فقد اعتمدت مقولاته في البدء على دور المتلقّي الذي قيل عنه تارة أنه

¹ - زهور كرام: الأدب الرقمي، ص 182.

² - إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، ص 40.

المستخدم و تارة أخرى أنه المشارك. فالجمهور الذي تأمل هذا الأدب التفاعلي و اكتشف أن بيده العصا السحرية لتوليد المعاني و استجلاب الدلالات قد انبهر من كل هذا التقدير الذي حظي به كسيد في هذه المنظومة الإبداعية، لهذا أقبل عليه متجولا في تشعباته مبحرا بين نوافذه المترابطة مع بعضها البعض بكل حرية و أريحية.

لهذا " و يؤكد الدكتور مشتاق عباس هذا الضعف الذي يتصف فيه الوسيط الورقي و الذي يسميه (الوسيط المحايد)، فيرى أن قصوره ناتج عن عدم قدرته على تثير الخيال الكامل من خلال تثير محفزات التخيل في ذات المتلقي عبر العناصر الحرفية و غير الحرفية كالصوت و الصورة، فأبقى الطموحات في حيز الأحلام الإبداعية، غير أن ولادة الوسيط الإلكتروني بما يمتلك من إمكانات عالية ز تقنيات مساعدة انتقل بالطموح من حيز الحلم إلى حيز تفعيل الحلم"¹

إن الوصف الذي أطلقه الأستاذ مشتاق معن على الوسيط الورقي بوصفه وسيطا محايدا لا يُضفي أي إضافة على النص الإبداعي؛ هو الذي أبرز بحق الفعالية التي يمنحها الوسيط الإلكتروني لمستخدميه إذ بؤاهم مرتبة عليا فصاروا بذلك صاحبي الأمر و النهي في تقويل النص و استنطاقه و استخراج مختلف الأسرار التي لم يصرح بها العمل الإبداعي. فالنفاعل الذي يحفّ النصوص الالكترونية التفاعلية هو الذي يضمن لها قابليتها عند المتلقين الذين تسارعوا لفهم هذه التجربة الإبداعية الجديدة و التي تعطيهم فضاء أرحب ليشغلوه فيه على هذه الأعمال و تمنحهم فرصة ليكونوا مبدعين و لو للحظات لقائهم بهذه الأعمال المفعمة بالجمالية.

و نلاحظ " إن قصور الوسيط الورقي دعا المبدع و انطلاقا من فوبيا التطور و الابتكار و التغيير إلى البحث عن الجديد الذي يحقق أحلامه و طموحاته في الوصول إلى التفاعلية الكاملة، و لهذا كان ظهور الوسيط الذي علّق عليه المبدعون آمالهم"²

فالوسيط الورقي و برغم محاولته لدفع المتلقي كي يساهم فيه من خلال حوار معه و من خلال حضوره الضمنيّ فيه، لم يتمكن من إقناعه بأهميته و فعاليته في بنائه و بلورته. لهذا جاز لبعضهم أن

¹ - المرجع السابق، ص 42.

² - إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، ص 42.

يصفوه بالقاصر و أن يلصقوا صفة القصور به. فبرغم المجهود الذي كان يبذله قارئ النصوص الورقية إلا أنه لم يُشبع حاجاته المختلفة لتشكيل الصور و رسم الخيالات كما يريد بل كان يشعر دائماً أنه مُنقاد للمعنى الذي أُريد له من خلال الأفق الذي توقّعه كاتبه له. و ما الأعمال الورقية التي خلّدت إلا تلك الأعمال التي خرقت ذلك التوقّع، و انحرفت به و خلّخت المسافة الجمالية التي حدّدت له سلفاً.

و يمكن القول: " و عموماً فإن هذه التجربة الرقمية تمثّل رافداً من روافد الحركة الأدبية الآنية و المستقبلية في عصرنا الإلكتروني، كونها تتعامي مع جيل و قارئ مختلف تماماً في توجهاته هو جيل متصفح الإنترنت لا جيل الصحائف و الدواوين، و هي تحاول ان تثبت أنها أكثر الأجناس الإبداعية قدرة على مسابرة العصر"¹

فالذين تقبلوا هذا الأدب و حاولوا الدفاع عنه و الإشهار له، رأوا أنه نموذج جيّد ليعبر على التجربة المستقبلية، التي تمثّل المعطيات الالكترونية، فإذا كان الإنترنت هو سيّد التّواصل البشري في المراحل الزمنية القادمة فإن كل ما يتعلق به سيكون حاضراً و بقوة في الدائرة الإنسانية.

العصر الورقي استنفذ كلّ معطياته و استطاع أن يُمدّ الإنسانية بوسيط خدمها ردحا من الزمن و استفادت من تلك الخدمات، لكن العصر الآني في حاجة إلى ما يتماشى مع قوانينه و جديده. فعصر الاتّصالات هذا هو عصر السرعة و عصر التفاعل، فمن المهم أن نجد وسائط تضمن هذه الخدمات و لم يجد البشر خيراً من الوسيط الإلكتروني ليكون موجّهاً له و خادماً، و حتّى الخدمات التي يقدّمها استطاعت أن تُقنع الإنسان بضرورة الاندماج فيه.

" ولما كان عصرنا عصرَ التقنيات التكنولوجية باتَ من الضرورة بمكان أن نتعاطاه. فكلّ ما حولنا ينبئُ بولوجنا ذلك العصرَ فلو تصفّحنا ما حولنا في عالمنا الضيق (الغرفة) سنجدُ أنفسنا أننا دخلنا عالمَ الإنفوميديا حقاً"²

هذا الذي جعلنا بملء إرادتنا ننتبه إلى هذا المجال الرقمي الذي لا يمكننا بحال من الأحوال غضّ الطرف عنه، و " لقد بات الأدب التفاعلي الرقمي مجالاً معرفياً جديداً يمثل صورة العصر بكل

¹ - المرجع السابق، ص 47.

² - مشتاق معن: ما لا يؤديه الحرف، ص 37.

وصولها الحضاري، و به دخل الأدب العربي مرحلة ريادية جديدة بحلّة جنس أدبي جديد، يكون الحاسوب ضرورة لازمة فيه لتفعيل شاعريته و تفاعل متلقيه، و ليؤكد أن الجمال ليس حكرا على الكلمة المكتوبة أو المقروءة فقط، فقد لا يتجاوز فضل الكلمة سائر وسائل الإدراك الإنسانية الأخرى، فالصورة و التتقيف بنظام و مكونات الصورة، و الصوت المصاحب للشعر أو الموسيقى، قد شكلا عناصر لها كبير الأثر في هذا الأدب الجديد¹

فمؤيدو هذا الجنس الجديد يقرّون أنه الجنس الذي سيضمن لمستخداميه مواكبة العصر و التجديد الدائم و الانفتاح على العوالم الإبداعية المختلفة، من خلال الاستفادة من الخدمات الصوتية و الصورية و الموسيقية و غيرها. فالحاسوب بكل ملفاته و خدماته سيساهم في بناء نص إبداعي يُرضي ذائقة المشاركين الذين شحنتهم العولمة بأفكار حديثة جعلتهم لا يرضون بالمشاركة الشكلية أو المساهمة الذهنية المحايدة و المهمّشة التي لا تؤخذ بجدّ.

" و لكن السؤال الذي يطرح في هذا المقام هل استطاع الأدب الرقمي العربي أن يأخذ دوره الطبيعي في الإنتاج و الإنتشار؟ الجواب "كلا" فقد انحسر أفق الأدب الرقمي في الثقافة العربية بسبب سيطرة الأمية الحاسوبية و المعلوماتية الحديثة على أذهان الراضين الاعتراف بسلطة المعرفة التكنولوجية، و لا سيما اتساع دائرة الجهل بتقنية (HTML) التي تمكن الأديب الرقمي من مهمته، إذ لا يزال التعامل مع الحاسوب و تقنياته المعقدة أمر غير ميسرّ و لا ميسور لعدد كبير من الناس و حتى من الطبقات المتعلمة العليا في المجتمع²

المشكلة العربية أنها تأتي دائما متأخرة و لا تصل إلى خط النهاية، لهذا فقد انحسرت المساهمة العربية في مجال الأدب التفاعلي بمجرد التّظير و بعض التجارب التفاعلية المحتشمة. و هذا في نظر العديد من المهتمين لا يرجع إلا لتأخر الذهنية العربية عن سيرورة الدفقة الالكترونية و الجهل بعالم الحاسوب و كيفية الاستفادة منه -إنها الأمية المعلوماتية- كما يُعبّر عنها. و إذا نظرنا إلى جانب آخر فإننا نجد أنفسنا دائمي الخوف من الجديد معتقدين أنه فزاعة ستتفر منها كل ممتلكاتنا، كما أننا لا نؤمن

¹ - إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، ص 55.

² - المرجع نفسه، ص 31

بالجديد خوفاً من أن يسرق منا قديمنا كأن الجديد دائماً يأتي ليمسح و يمحق ما تعودنا عليه. أليس هناك مبدأ وقانون طبيعي يُسمّى (مبدأ التعايش)؟

هنا" و لا بد أن نشير إلى أن تاريخ وسائل الاتصال لم يشهد اختفاء وسيلة بظهور تكنولوجيا جديدة، بل إن ما يخفي هو طرق و أدوات الإنتاج. فمثلاً لم يعد هناك آلات لينوتيب في أقسام الجمع بالصحف، كما إن التليزيون لم يقض على الراديو، بل إن هناك تعايشاً بين الوسائل المختلفة. لذا فإنه من المتوقع أن تحتل الصحافة الإلكترونية -التي تعتمد على الوسائط المتعددة- مكانها بجانب الصحافة المطبوعة خلال القرن الحادي والعشرين¹

هكذا يتحقق مبدأ التعايش منذ الأزل، تتغير حاجاتنا و قد تتغير طرائق تحقيق هذه الحاجات، لكن المهم في النهاية هو أن تتحقق هذه الحاجات. فتقبل الجديد سمة حضارية تمكّننا من تفهم التطورات البشرية مع إمكانية الاستفادة منها، هناك من الداعين لهذا الأدب بوساطة فهم متحمسون للجديد مع إمكانية بقاء النمط التقليدي الذي تعودوا عليه. فهناك الكثير ممن انطلق من منطلق أن الوسيط الجديد لا يمكن أن يأخذ محلّ القديم مهما كانت إيجابياته، فالوسائط الجديدة لا تعني دائماً التحلّي على نظيرتها التقليديّة، يجب أن نتقبل فكرة التطور الإنساني الذي يأتي بأشكال جديدة قد تهدد بقاء الأشكال التي تعودنا عليها. لهذا يقول الدكتور سعيد يقطين:

و من المعلوم أنه " لا يمكن لأي وسيط جديد مهما كانت ثورته جذرية أن يحل محل الوسيط السابق عليه. فما تزال الأقلام تصنع و تباع، و ستظل المطابع تدور. كما ان شبكة الإنترنت و الأقراص المدمجة ستظل مفتوحة لاستقبال الجديد من الابتكارات و الاختراعات، و كل واحد من هذه الوسائط الجديدة و الممكنة يحقق المبتغى إلى حين ظهور ما هو أكثر تطوراً، و أقل مؤونة و أقوى سرعة"²

فيقطين ينفي تماماً إمكانية إحلال وسيط جديد بدل آخر قديم، و الدليل ما نراه حالياً و عبر العصور من تواجد وسيطين مختلفين متتاليين معا في ذات الآن. و يواصل الدكتور شرحه لفكرته بالتمثيل بالتجربة الأمريكية و الأوروبية، و التي و إن تقدّمت كثيراً في التجربة الالكترونية و تمرّست في مجال النشر الالكتروني إلا أنها لم تتخلّ عن النموذج الورقي بل هناك عديد الاجتهادات من أجل

¹ - شريف درويش اللبان: تكنولوجيا الاتصال، ص 76.

² - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 42.

تطويره و ترقيته، فحتىّ التجارة الالكترونية للكتب ساهمت في نشره و توزيعه بصورة راقية و سريعة تضمن له ظهوره أفضل من الطريقة التقليدية.

أمّا التجربة العربية فلأسف لم نستفد من هذه المعطيات الالكترونية على الرغم من حاجتنا الماسة لها، فالمكتبات الالكترونية و الافتراضية ستقدم خدمات كبيرة في مجال النشر و التوزيع الذي يجد عدّة حواجز واقعيًا، و من هنا يقرّ الناقد يقطين أن القارئ العربي أحوج ما يكون إلى خوض هذه التجربة الالكترونية في أقرب فرصة لتدارك ما فات.

إن الأدب التفاعلي تجربة تستحقّ الوقوف عندها كما تستحقّ التجريب، لهذا كان من المشروع أن نجد نماذج حاولت أن تدرج هذه التجربة تطبيقياً و لم تكفّ بالجانب التنظيري لها. فتجربة الشاعر العراقي "مشتاق عباس معن" - و مرة أخرى العراقيون سباقون للإتيان بالجديد - المتمثلة في مجموعته الشعرية التفاعلية و المعنونة بـ (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) كانت تجربة رائدة و استطاعت أن تنزل بمقولات الأدب التفاعلي لعالم التجريب و تحقّق تلك المبادئ التي لولاها لظلتّ غامضة مبهمة غير قابلة للتصور، و في ذلك يقول:

" و عليه، فإن هذه التجربة تمثّل رافداً للحركة الشعرية، الآنية و المستقبلية، في عصرنا الالكتروني هذا، الذي يُشاع أنه لم يعد عصر شعر، لتأتي القصيدة فتتغرس في نسيجه العالمي، أكثر من أي جنس أدبي آخر؛ كي تثبت أنها - و قد صحبت رحلة الإنسانية منذ الأزل - هي أكثر الأجناس الإبداعية قدرة على مسابرة العصور، وصولاً إلى روح الإنسان أنى كان"¹

و قد كتبت عديد الدراسات و المؤلفات التي حاولت مقارنة هذه التجربة الشعرية الرائدة محاولة الاستفادة منها لفهم القوانين الشعرية الجديدة التي تأتت مع النص الشعري الجديد الذي لم يألفه جمهور الشعر. بل استطاعت أن تُعيد الشعر إلى الواجهة الإبداعية بعد أن اتهم أنه لم يعد قادراً على تحريك الذائقة الإبداعية بل إنه فقد جمهوره، فمع التباريح فُندت هذه المقولة و استطاع الشعر أن يخوض هذه التجربة بكل رقي و إبداع حسب معظم الدراسات التي تناولتها بالدراسة و التحليل و حاولت أن تقيّم مدى تحقيق تجربة الشاعر معن لجماليات الشعر التفاعلي؛ و التي تختلف تماماً عن نظيرتها الورقية بما جاءت به من معطيات الكترونية يوفّر لها الوسيط الالكتروني.

¹ - عبد الله بن أحمد الفيقي: شعر التفعيلات و قضايا أخرى، دراسة في خطاب مشتاق عباس معن الشعري، دار الفراهيدي للنشر و التوزيع، ط 1، 2011، ص 117.

هذا " و لعلّ ما يجابهه المطلّع - و لا أقول القارئ؛ لأن العملية في تلقّي القصيدة الإلكترونية التفاعلية لم تعدّ قراءة نصّ فقط، بل هي تفاعل مع ضروب فنية مختلفة، من: نصّ، وصورة، وموسيقى، فضلا عن الأيقونات، و الروابط التصفحية، و اللوحات الإلكترونية- هو ذلك الشتات بين: (متن)، و (حاشية)، و (هامش)، و (تفرّعات أخرى)، و (أشرطة تمر عجلي). إنها شجرة نصوصية إلكترونية، تذكّرنا -مع الفارق- بفنّ (التشجير الشعري) الذي عُرف في التراث العربي خلال القرن الحادي عشر الهجري¹

نرى هذه القراءة السريعة لتجربة الشاعر مشتاق بنصوصه الشعرية السّت المختلفة، فالقراءة التفاعلية ليست قراءة سطحية بل هي قراءة عميقة تتجلى فيها التفاعلية في أرقى صورها. تتطافر فيه عناصر إضافية غير اللغة لتشكل صورته الشعرية؛ فالصّوت و الصّورة و الموسيقى تتعاون مع الأيقونات و الروابط المختلفة و مختلف اللّوحات الإلكترونية لبناء النص الإبداعي التفاعلي الذي يأخذ من كل عنصر من هذه العناصر فاعليته. و لا يمكننا ان نغفل عالم الشّاعر المغربي "منعم الأزرق"؛ و الذي له عدّة أعمال رقميّة تستحقّ المتابعة و الاهتمام²

و المؤيّدون لهذا الاتجاه الجديد عبّروا عن اقتناعهم بهذا الجنس الأدبي الجديد إلى أبعد مدى، فحاولوا تأصيله و ربطوه بمحاولة شعرية عربية قديمة، تمثّلت في فنّ التشجير الشعري أو ما يُسمى بالشعر الهندسي. و إن كان هذا اللون الشعري لم ينتشر و لم يلق تداولا كبيرا بين المبدعين نظرا للتكلف الكبير فيه و التصنّع الزائد، و قد جاء بديلا عن لون شعري آخر كان قبله هو الشعر الدائري؛ و الشعر الهندسي يتمثّل أساسا في كتابته على شكل هندسي من الأشكال. و هناك نماذج شعرية مختلفة منه متوفرة في تراثنا الشعري العربي، و ما محاولة التّأصيل هذه إلا تصريح بمدى تقبلهم لهذا الأدب الجديد و مدى اقتناعهم به.

و قد ذهبّت الدّكتورة فاطمة البريكي -و هي إحدى أبرز رواد الأدب التفاعلي المنظرين- إلى هذا المنحى التّأصيلي و دعت إلى أهميّة الحديث عن هذا اللون الشعري و إمكانيّة استثماره في إنتاج شعر تفاعلي عربي، من خلالها يمكن توظيف إمكانيات التكنولوجيا الحديثة. و تستبشر بأثره لدى

¹- المرجع السابق، ص 103.

²- يُمكن الاطلاع على أعمال الشّاعر من خلال: موقع "المرساة":

<http://www.imezran.org/mountada/index.php?sid=68d>

المتلقين بقولها: "إن من شأن هذا النمط من الكتابة الشعرية أن يلقي رواجاً جماهيرياً إلكترونياً، على مستوى المبدعين و المتلقين، لأن مجال الابتكار و الإبداع في رسم النصوص، و في طريقة تقديمها للمتلقي / المستخدم أصبح أكثر اتساعاً و احتواءً للكثير من المعاني، و الأفكار. كما يمكن أيضاً دمج الصور مع الكتابة النصية التي تتشكل بأشكال مختلفة، تساعد على ذلك (البرامج-Software) الكثيرة المتاحة في هذا الوقت"¹

فالأدب التفاعلي في نظر من تقبله سيجد تقبلاً جماهيرياً عريضاً و هذا راجع للدور التفاعلي الذي يعطيه للمتلقي، فالنفاذية هنا تتجسد في أكمل صورها. لهذا فقد تحمس له من دعا له لأنه ببساطة سينصف المتلقي كما أنه سيطور مختلف عناصر المنظومة الإبداعية التي عانت كثيراً من المقولات التي سبقت ظهوره من خلال خلطة أدوار عناصرها.

استطاع الأدب التفاعلي أن يطور هذه العناصر المختلفة و أن يصلح بينها، و يمنحها آليات جديدة تمكن كل عنصر من الحفاظ على مساهمتها في إنجاح العمل الأدبي. و من جانب آخر فإن هذه التجربة التفاعلية استطاعت أن توطد العلاقة بين الأدب و التكنولوجيا، من خلال هذه الألفه التي توفرت بين عناصر النص الإبداعي التقليدي و العناصر الحديثة.

و "إن ما يحدث في المجال التخيلي الرقمي، ليس قطيعة بقدر ما هو عبارة عن تغيير سؤال الأدب، من منتجه المباشر المؤلف/الكاتب إلى القارئ، و من التعامل مع اللغة السردية المألوفة باعتبارها جوهر الفعل المحقق للحالة النصية، إلى اعتبارها مجرد عنصر من بين عناصر لغوية جديدة، تدخل بمنطقها و آلياتها و طريقة تعبيرها (لغة البرمجة المعلوماتية)"²

فالدكتورة "زهور كرام" تدعو إلى النظر المنصف للأدب التفاعلي على أساس أنه لا يحدث قطيعة تامة بينه و بين الأدب الورقي، لكنه فقط يحاول تجديد بعض القضايا المتعلقة بمسألة الأدب. فالدكتورة من دعاة (التعايش) بين هذين الجنسين من الأدب، فالتعايش مشروع تاريخياً، لأننا في النهاية نعتبر الكتابة الورقية مساهمة في التعريف بهذا الجنس الأدبي الجديد.

¹ - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 94.

² - زهور كرام: الأدب الرقمي، ص 27-28.

فالكتاب الورقي-في نظر الدكتور زهور- عبارة عن وسيط يساهم في خلق تواصل ثقافي حقيقي بين القارئ التقليدي و الكتاب الرقمي، لهذا لا يمكننا التنبؤ بتلاشي الوسيط الورقي و انقراضه في الحركة البشريّة.

و نعود مع رواد هذا الأدب التفاعلي لنقول أنه ما أتى ليحدث قطيعة بين تمظهر الأدب التقليدي و الجديد، بل هو مجرد إعادة قراءة و إعادة صياغة للمسار الأدبي، فقد أعيدت بلورة المسار الذي يتجه من المؤلف إلى القارئ. أي إعادة صياغة السؤال و ترتيب الاتجاهات، فالاستفادة من المعطيات الحديثة التي تأتت مع الموجة التكنولوجية . " و لا يفوتني أن أذكر أن عددا غير قليل من الأدباء و الشعراء، و المثقفين، الذين تجاوزوا سن الخمسين و الستين، أقبلوا على التكنولوجيا الحديثة، و نهلوا منها، و استفادوا و أفادوا، دون أن يشعروا بفجوة نفسية بينهم و بينها، بل على العكس من ذلك، شعروا بمدى التيسير و الدقة و المرونة التي توفرها لهم، في مقابل ما عانوه سابقا قبل أن يعتمدوا عليها، و الأمثلة من الأسماء العربية أكثر من أن تحصى، لذلك لن أذكر أسماء محددة"¹

فالانخراط في هذه الموجة الجديدة أمر ممكن الحدوث و لا يتطلب من المنخرطين آليات مستحيلة، فبإمكان المثقفين الذين لم يألفوا هذا النمط التكنولوجي أن يستفيدوا من خدماته. و هذا الذي حدث مع فئة غير قليلة من المؤلفين و المهتمين الذين كان للطابع الورقي أهميته و أثره في كل أطوار حياتهم؛ غير أنهم استطاعوا أن يضعوا كل هذا جانبا ليندمجوا في المسار الإلكتروني و يوظفوا آلياته لينتجوا جنسا أدبيا جديدا؛ أو لنقل ليوظفوا وسيطا جديدا.

و " إن حركة الأدب نحو تخطي حالة الركود التي تمرّ به من زمن لآخر هي حركة تتطلبها الظروف الموضوعية التي تدفع نحو التعويض و النهوض من جديد، و لم يكن الحاسوب ليقدم لنا أدبا معتمدا على تقنية النص المتفرع فقط ليتيح لنا الاختيار و الإبحار و المشاركة فحسب، بل أثمرت برامجيات الحاسوب أنماطا جديدة من وسائل أداء التعالق النصي، و التعالق البيئي الذي ترتبط به المستويات السمعية و الحرفية و البصرية و الحركية لتشكل المستوى الخامس و أعني به (المستوى التوليفي) من مستويات النص التفاعلي الرقمي"²

¹- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 133.

²- سناء علي حسين: جماليات التوليف في الشعر التفاعلي، العلاقة بين المستويين الحرفي و السمعي، دار الفراهيدي للنشر و التوزيع، ط 1، 2010، ص 9.

هذه الإمكانيات التي جاء بها الحاسوب استطاعت أن تطلعننا على وسائط جديدة، هذه الأخيرة قادرة في النهاية على إضفاء تقنيات لم يعتد عليها المتلقي. و الخدمات الصورية و الصوتية و غيرها تفتح دلالات جديدة قابلة للمناقشة و التعديل، فالنص المنفرد علاوة على أنه جنس أدبي حديث يتيح لنا الإبحار فيه و يسمح لنا بالمشاركة في إنجازه و تحقيقه، فإنه يعرفنا على عالم الحاسوب الثري بالتقنيات الجديدة التي تتظافر عدة خصائص مختلفة لبنائه و تشكيل صورته و جمالياته. فالكومبيوتر استطاع أن يدعم الأعمال الأدبية بعناصر كانت تعتبر في عهد سابق خارجية و إضافية؛ أما مع النص المترابط و الأدب التفاعلي فقد أصبحت عناصر داخلية ضرورية و فعالة للوصول بالنص إلى شكله الذي يستقبله المتلقي به، ليكون له هو الآخر دوره في إعادة تشكيله مثلما يشاء.

لنعترف أن " الغرب أيقن ... أن تكميل أدوات المعرفة أو مقاربتة يدفع بالعملية التواصلية "النفعية و الإبداعية" إلى بلوغ مرحلة التفاوت بين وحدتي الباث و المستقبل عن طريق الرسالة / النصّ التي لم تعد مقتصرة على بنيته التركيبية "اللغوية" حسب، بل تحتاج إلى تعرف إمكانيات وسيطه الناقل /الحاضر، فالوسيط الورقي لا يمتلك مقومات حضانة النصّ الرقمي، كما لم تكن مقومات حضانة النصّ الورقي متوافرة في الوسيط الحاضر / الناقل للنصوص الشفوية، فعملية التنامي في أطر المعرفة و متلازماتها سنة طبيعية لا يمكن تغافلها " ¹

فالحرف (أو الكلمة) لم يعد كافيا لوحده للإتيان بمعاني النص و استحضارها، في عصر أصبح للمؤثرات التي تعتمد على حواسنا أثره البارز. حتى أن عصرنا هذا لُقّب بـ (عصر الصورة) و المشهد؛ فمن غير المفيد أن يظل الأدب بمنأى عن هذه المتغيرات. و هذا و إن لم يتقبله من يُقدّس الكلمة إلا أن طرحه أمر معقول لأنه أمر لا يمكن تجاهله ، و قد غزى الحاسوب كل العوالم و أضاف بخدماته أفكار جديدة استطاعت أن تضيفي على الأعمال الإبداعية أبعاد عديدة و مثيرة.

و التفاوت الحاصل بين الوسيط الورقي و نظيره الإلكتروني الرقمي هو الذي جعل التجديد ضرورة ملحة إذ لا يمكن للوسيط الورقي أن يستوعب كل العناصر الموجودة بالوسيط الرقمي. أنى للورق أن يتحمل كل تلك الإضافات المختلفة من صوت و صورة و موسيقى و مؤثرات سمعية و

¹ - ناظم السعود: سحر الأيقونة، ص 10.

بصريّة متعدّدة. إن الحديث عن الأدب التفاعلي أمر ضروري في عصرنا الحالي الذي يعتمد أساساً على الاتّصالات و يتميّز بالسرّعة؛ إنه عالم النّقرة و التّجوال الرّقمي.

و من المنصف أن نورد مجهود النّاقدة "إيمان يونس" التي حاولت أن تفصّل في هذه المسألة؛ فذكرت رأي الفريقين مُفردة لكل واحد منهما مجموعة من الحجج. و تقول في أوّل حجّة اختارتها لفريق المؤيدين؛ و التي عنونتها ب (الحفاظ على اللغة العربية) بقولها: " تكمن أهمية النشر الإلكتروني بالنسبة لأصحاب الموقف المؤيد له في إمكانيّته على حفظ تواجد اللغة العربية و حمايتها من التآكل و الانقراض. إذ بات من المعروف أن القارئ العربي اليوم لم يعد يقرأ النصوص الورقية فقط بل صار يقرأ أيضاً النصوص الإلكترونيّة الآخذة في الازدياد يوماً بعد يوم..."¹

و أضافت لهذه الحجّة المهمّة جدّاً في واقعنا الذي أضحت فيه اللغة العربية غريبة عن ذويها، و تتكرّر لها عدد لا يُستهان به من الجيل الصّاعد متبجّحا بغيرها، مجموعة أخرى من الأسباب أذكرها مختصرة: تشجيع المبتدئين و إعطائهم فرصة للظهور على الساحة الأدبية، التفاعل بين الكتاب و القراء، إثراء النص بواسطة لبنات ثقافية مختلفة، حرية التعبير، زيادة عدد القراء، سهولة تداول الكتب الرقمية، الأدب الرقمي يتماشى و عنصر السرعة، أمّا تاسعا و أخيراً فالأدب الرقمي هو أدب موسوعي.

و يبدو الأستاذ "خالد الرويعي" متحمّساً للنصّ المُنتج إلكترونياً فيقول: " لقد حان الوقت للاستغناء عن الموسوعات التي تتخذ شكل الكتاب و الاستعانة بالوسائل الإلكترونيّة الحديثة، فتلك الموسوعات الورقية الضخمة مرتفعة الثمن و صعبة الاستعمال، و تضع قيوداً على كيفية تسجيل محتوياتها لمستخدمها، فالوسيلة الوحيدة المتاحة لعرض المعلومات هي الكلمات و الصور، و يخلو عالم الوسائل الإلكترونيّة من مثل تلك القيود"²

¹ - إيمان يونس: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع و التلقي في الأدب العربي الحديث، دار الهدى للطباعة و النشر كريم، الأردن - عمان، 2011، ص 323.

² - خالد الرويعي: الإنترنت بوصفها نصّاً، المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر، بيروت، ط 01، 2006، ص 46.

المطلب الثاني: موقف الرفض

عُرف القرن العشرون بعصر الاتّصالات أو عصر المعلومات، و من هذا المنطلق فقد استفاد الأدب -كغيره من المجالات- من معطيات التكنولوجيا و المعلوماتية؛ فكان للإنترنت مساهمته الفعّالة في تشكيل الأعمال الإبداعية و إعطائها إمكانات جديدة لم تعرفها من قبل. و كما رأينا فإن الوسائط المتعدّدة استطاعت أن توجد صوراً جمالية أخرى في الأعمال الأدبية الإلكترونية؛ بالاعتماد على الصوت و الصورة و غيرها من الإضافات ذات الدلالات البعيدة و الاحتمالات العديدة و المختلفة. هذا الذي دفع بالعديد من المهتمّين إلى التعريف بالأدب التفاعلي و الدّعى إلى الالتفات حول هذه التجربة الإبداعية المعاصرة، مع شرح مدى أهميته و مواكبته للعصر من خلال الاستفادة من الخدمات التي يقدّمها و التي لا تتوفّر إلا فيه: " و الأدب التفاعلي (هو النموذج الأدبي المعبر عن العصر الرقمي التكنولوجي خير تعبير، و هو الذي يصلح أن يمثله أمام الأجيال اللاحقة بصفته نتاج هذا العصر و ثمرة فكر مبدعيه، و يقر الأدب التفاعلي بدور كل من المبدع و المتلقي في بناء النص ... و ينطوي على قد من الحيوية و الحرية في التفاعل مع النصوص الأدبية على نحو غير متوفر في الأدب التقليدي...) " ¹

فالدّافع الأوّل للانبهار بهذا الأدب و اختياره كجنس أدبي جديد هو مواكبته للمعلوماتية و توظيفه لمعطيات التكنولوجيا، فهو الأدب الذي يلبي حاجات المتلقي الذي يشتغل على شاشة الحاسوب أغلب وقته و لا يهب وقته لشيء عداها في عصرنا هذا.

و " لكن المفاجأة كانت في ردود الفعل الراضية للتجربة، فقد تم شن الهجوم إثر الهجوم على " ظلال الواحد" باعتبارها عملاً صعباً و مرهقاً و غير مفهوم، و أراح البعض الآخر رؤوسهم باعتبارها عملاً لا يمكن قراءته، كما شن نقاد آخرون الهجوم على الرواية لاعتمادها على النظريات العلمية ، بل

¹ - سلام محمد البناي: من الخطية إلى التشعب، ص 12.

و بلغ الأمر بأحد (النقاد) أن ادّعى أنّ الرواية و العلم لا يمكن أن يلتقيا و بذأ فقد أخرج "ظلال الواحد" من كينونتها باعتبارها عملا روائيا¹

هكذا يتفاجأ صاحب "ظلال الواحد" و "شات" و "صقيع" من هذا الردّ العنيف و الرّفص التّام لهذا الجنس الجديد -الذي يُعتبر محمد سناجلة رائده في الوطن العربي- لكنه بدوره يُرجع سبب مقاطعتهم لهذا العمل و تسبّبهم بأسباب واهية إلى عدم فهمه له، فأسبابهم تتمركز على صعوبة هذا الجنس الأدبي الجديد و عدم إمكانية قراءته، و عديدة هي الأسباب التي تحجّج بها الراضون لهذا الأدب و جعلوا منها ركائز للتعبير عن موقفهم.

و " يرى الراضون لفكرة (الأدب التفاعلي) أنه جنس هجين، و دخيل على العملية الإبداعية، لا يلجأ إليه إلا من لا يمتلك موهبة حقيقية، فيحاول تعويض ذلك باستثمار الخصائص التي توفرها التكنولوجيا الحديثة"²

انظر مثلا السبب الآخر الذي اعتمده من لا يؤيد الأدب التفاعلي و لا يريد له البقاء و لا الاستمرار في الحركة الإبداعية: اعتبروا أن استفادة الأدب من الخدمات التي تقدّمها التكنولوجيا و المتمثلة في معطيات الوسائط المتعدّدة قصورا من أصحاب الأدب التفاعلي و مبدعيه، فوصفوه بـ (الأدب الهجين) لأنه لا يكتفي في تشكّله على الكلمة فقط؛ بل حتى الصّوت و الصّورة و الموسيقى تتدخل في فعل التشكّل هذا.

أمّا تقليدهم من شأن المبدع الالكتروني فلأنه بدوره يستعين بتلك الوسائط و الإضافات، و يرى في خدماتها إضافة أساسية لعمله الإبداعي. لهذا اعتبروه ضعيف العطاء فاقدا للموهبة الحقّة، فهو يدخل على عمله الإبداعي -فضلا عن ما تعطيه الوسائط المتعدّدة- طرفا آخر هو المتلقي ليشكّل معه نصّه الأصلي و يذهب به بعيدا عنه. لهذا لم يتقبّل الراضون هذا الجنس الجديد و رأوا أنه يهدّد الفن و الأدب و يُفقد هويتهما، و هذا ما دفع ببعضهم، كما رأينا سابقا، لإخراج الرواية التفاعلية من دائرة الفن الروائي و بالتالي فقد أفقدوها كينونتها. هذه كلّها أسباب قد تُعتبر إلى حد ما مشروعّة، لكن هناك

¹ - محمد سناجلة: الرواية الواقعية الرقمية، ص 19.

² - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 130.

من تحجج بحجج عاطفية لا تخدم التطور الأدبي بقدر ما تعيق عجلته التي تسير بسيرورة الفكر الإنساني و تستفيد منه.

بالملاحظة يمكن القول: " و هناك بعض السلفيين يتمسحون في رفضهم للمستقبل برائحة الورق و متعة القراءة في الكتاب الورقي التي لن تضاهيها متعة حسب قولهم، و يذكرنا هذا بهجوم الوراقين بعد دخول المطبعة إلى العالم العربي في عهد نابليون ... تماما كما يفعل وراقو العصر الحديث مع الكتاب الإلكتروني ... سيتجاوز الكتاب الورقي المطبوع مع الكتاب الإلكتروني لمدة من الزمن قد لا تتجاوز العشرين أو الثلاثين عاما القادمة و لكن في النهاية لن يبقى سوى ابن العصر و ناقل معناه و سيذهب الكتاب الورقي إلى متاحف التاريخ¹

فرائحة الورق و ملامسة الكتب هي الداعي لرفض الأدب التفاعلي عند بعضهم، فحاجزهم هنا نفسي لا أكثر و هو الذي يغشيه عن رؤية الحقيقة الراهنة. و لعل هذا الصدد لا مبرر يحيل إلى ردات الفعل العنيفة التي قام بها البشر ضد اكتشافات جديدة غيرت مسار التاريخ؛ لكنهم لم يتقبلوها بسبب عدم تقبلهم و عدم استعدادهم لهذا الجديد. فالورقيون قديما ثاروا ضد المطبعة لأنها تهدد عملهم، و هذا ما يحدث مع من وُصفوا بالسلفيين.

لهذا " يستدعي دخول العصر و توظيف الوسائط المتفاعلة للتواصل و الإنتاج و التلقي ضرورة ميلاد صورة جديدة للمثقف. فالمثقف الذي يظل بمنأى عن التعامل مع الانجازات الجديدة، و عن العمل من خلالها في مجال تخصصه أيا كان، يظل في رأيي مثقفا تقليديا مهما كان عطاؤه في اختصاصه"²

فالعيب إذا ليس في الإمكانيات الجديدة المشروعة التي أنتت مع موجة معرفية معلوماتية اجتاحت كل الميادين، بل العيب في الإنسان الذي لم يستوعب هذه الحقيقة و لم يتقبلها. فالمثقف الحقيقي هو الذي يقبل على كل جديد ليمحصه و يجربيه و من ثم يحكم عليه؛ أما المثقفون التقليديون فمن غير الممكن أن يتحركوا في دائرة التجديد. فالمثقف الفعلي هو الذي سيتفهم ضرورة تفعيل الخدمات الالكترونية الحديثة و يحاول شرح مفاهيمها بعد تذليلها، و لا يبقى بعيدا عنها متشبثا بالأشياء التي ألفها

¹ - المرجع السابق، ص 199-200.

² - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص 30.

و التي لا تُسعه قدراته في تجديدها أو تغييرها. فهو ببساطة غير قادر على مواكبة ما جاءت به العصرية، لهذا يظل قاصرا مهما بلغ إنتاجه في مجاله.

لذا " يبدو لي ان كثيرا من المثقفين و الكتاب و المبدعين في العالم العربي ما يزالون يعترضون على التعامل مع العصر وما يقدمه من إمكانات جديدة للتواصل و الإبداع و البحث من خلال توظيف الوسائل التكنولوجية المتطورة، كما أن بعضهم الآخر ما يزال يؤجل التعامل مع هذا الجديد متخفيا وراء أسباب واهية"¹

مشكلتنا العربية التي رافقتنا و ترافقتنا لأجيال هي عدم قدرتنا على مواكبة المنتجات الجديدة، و هذا الذي حصل مع الأدب التفاعلي، فمبدعوننا العرب ما زالوا كعادتهم مترددين في الاستفادة من هذا المعطى الجديد و الاندماج في دائرته. بل هم يرفضون ذلك و يعترضون عليه، بل مجرد البحث فيه بالنسبة إليهم يُعتبر مروقا و خروجا عن جادة الصواب. و حتى الذين تقبلوا الفكرة لم يجدوا الشجاعة الكافية للاندماج في هذا العالم التكنولوجي، فالأمية الحاسوبية -كما عبّر عنها الدكتور سعيد يقطين- ضاربة بأطنابها بينهم و هم يترفعون عن الاعتراف بها و بالتالي التخلي عنها. رغم أن البريكي اعترفت بأن العديد من الأدباء و المهتمين بالأدب الذين لا يملكون آليات هذا الجديد، إلا أنهم استطاعوا الانخراط فيه و الاستفادة من خدماته المختلفة.

طبعاً؛ " و هذا لا يعني كما يرى بعض المثقفين أن هذه الانتقال ستعطل السابق -أي الكتابي/الورقي- و تنسخه نسخا تفصيليا، بل هي انتقال تشير إلى حلول تطور ثقافي و معرفي عام يتحتم علينا دخوله، لكن السابق سيستمر بوجوده مادام التفاوت حاضرا في الطاقات و القابليات، و قبل ذلك كله التفاوت بالأذواق و الاختيارات، فالكتابية لم تنسف الشفاهية بل بقيا متعايشين"²

ربما أخوف ما يخافه المثقفون التقليديون أو السلفيون -كما عبّر عنهم الأستاذ معن- هو التخلي عن المنتج الورقي، و بالتالي نفس الورقية. هم لا يعترفون بمبدأ التعايش الذي يقرّ به العديد من أنصار الأدب التفاعلي و المتقبلين له؛ فليس من الضروري أن يمسح الجديد ما سبقه، فالكتابية لم و لن تمشح الشفاهية و إن حاولت، و الالكترونية لن تمشح الكتابية مباشرة فقد تتعايش معها لقرون عديدة

¹ - المرجع السابق، ص 30.

² - مشتاق معن: ما لا يؤديه الحرف، ص 17.

حتى يجد الناس حاجة كبيرة في التخلّي عنها و إحلال الالكترونيّة محلها. و قد لا يحدث هذا؛ لكن رفض الأدب التفاعلي بهذه الحجّة قد يفوّت علينا اكتشاف هذا العالم الجديد بما فيه من معطيات إيجابيّة قد تضيف إلينا الكثير.

هذا " و الذي أفرحني أكثر هو أن المنجز الذي أطلقه مبدعنا الرائد مشتاق عباس معن كان يمثل إبداعا (صادما) للذائقة النمطية (و قد أطلقت عليها توصيفا آخر هو الكهفية) التي ترتضي دوما بالسكون و الثبات و التشبث بما كان فأصبح من المفهوم أن تتبدل إحساساتها و تتخبط أقوالها أمام إبداع تأسيسي دهم تلكم الذائقات بما يشبه النوار الكاشفة و الفاضحة في ذات الوقت ¹

نرجع إلى السبب المباشر الذي دفع بالكثير من المهتمّين بعالم الأدب بما فيهم المبدعون و النقاد، إلى رفض الأدب الإلكتروني و النّفور منه. و هو نمطيّتهم و تشبّثهم بالقديم و عدم تهيئتهم لتقبّل الجديد و الاستفادة منه. فتجربة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) زعزت صورة ذهنية ترسّخت منذ القديم في ذهنيّة الناس، و ليس من السّهل إبدالها و إحلال صورة جديدة مكانها.

فالذائقة التقليديّة التي تعودت على رائحة الورق و تقليب العمل الأدبي بين يديها و الاكتفاء بإضافة ما يراودها ذهنيًا، لم تع فكرة العالم الحاسوبي الذي يسلمها العمل الأدبي و يدفعها إلى التفاعل معه بأعمق مستويات التفاعل و أعلاها. لذلك صدمتهم تجربة المبدع مشتاق عباس معن الشعريّة و خلّلت مفاهيمهم الإبداعية، فالحاجز النفسي أصعب حاجز ليس من اليسير كسره أو حتى تجاوزه، لكن لو بقينا نراعي هذه الذّهنيات التقليديّة لما أمكننا أن نجربّ الأنماط الجديدة و لظللنا نمطيّين بعيدين عن الإبداع العالمي إلى أن نخرج من دائرة التّاريخ و سيرورته، و يكفي العرب ما يعانون من هذه الفكرة و من توسّع الفجوة بينهم و بين الغرب، و هو ما يُعرف بـ (الفجوة الرقمية):

"ولأهمية الثقافة الرقمية في "مجتمع المعرفة" الجديد أصبحت الفجوة الرقمية "فجوة الفجوات"؛

لأنها تستبطن ثلاثة مستويات من الفجوة:

-المستوى التكنولوجي و يضم فجوة المحتوى و فجوة الاتصالات.

-المستوى الموضوعي و يضم فجوة العقل و فجوة التعلم و فجوة اللغة.

¹ - ناظم السعود: سحر الأيقونة، ص 5.

- مستوى فجوة اقتصاد المعرفة. ¹

و الفجوة الرقمية تعني أساسا الفارق بين العالم المتقدم و العالم النامي على كل المستويات، فهي تعبر أساسا عن خلل في التواصل و عزوفا عن مواكبة معطيات العصر الراهن الذي هو عصر السرعة بلا منازع و عصر الاكتشافات الجديدة المتسارعة بدورها. و بما أن هذه المرحلة الالكترونية مرحلة تغيير و تجديد، فيمكن أن نقول أننا في مرحلة انتقالية؛ لهذا ليس من الغريب أن يتعاش الطابعان (الورقي و الالكتروني) حتى يتقبل الأفراد هذا المعطى، فالخوف من الجديد تعزل الناس عن التعرف عليه و تجربة أطروحاته و فهمها. فكثيرة هي الأسئلة التي طرحت من قبيل: " هل عمل هذا الوسيط الجديد- الإلكتروني- على إلغاء الوسيط الورقي أو أن يحل محله في احتضان الإبداع الإنساني في فضاء الإلكترونية و الرقمية؟ أم ظلّ يسير معه دون أن يتقاطعا؟" ²

و بين الطرحين و الوسيطين تباينت المواقف و تضاربت، و هناك من فضل إمساك العصا من الوسط حتى ينضج النموذج الجديد و يجد له أرضية و تربة ينمو فيه. لهذا قال الأستاذ العراقي "ناظم السعود" في هذا المقام: "لذلك لا اجد ضيرا في استثمار الوسيط الورقي بتحليل النصوص المولودة في رحم الوسيط الالكتروني و نقدها، لأنها مرحلة انتقالية أولا، بمعنى أن المتلقين ليسوا مهيين تهيئة كاملة للتعاطي مع النصوص الرقمية، و ثانيا لأنها وسيلة من وسائل التواصل التي لا أجدها ستموت بنبات الوسيلة التكنولوجية، ... أما ثالثا فيتمثل بمبدأ (التعاش)" ³

هذا إذا ما يمكن أن يكون دعوى صريحة لرافضي الأدب التفاعلي لإعطاء أنفسهم فرصة التعامل معه و الاطلاع على مقولاته التي جاء بها، و دراسة الأعمال الإبداعية التي ظهرت فيه. فالتخلي عن المؤلف لا يكون عادة بالأمر اليسير، لكن الاندماج في الجديد أمر يفتح أمام الإنسانية طريقا للتجريب و تطوير آلياتها، فهو تعبير عن الانفتاح على العالم الخارجي و جديده. فالأسباب التي قدّمها معارضو الأدب التفاعلي تدور كلها حول خوفهم من الجديد و رفضهم له انطلاقا من عدم فهمهم له و عد استعدادهم للاندماج فيه؛ لأنهم غير متقبلين لفكرة التطوير و الحركية الفكرية.

¹ - المرجع نفسه، ص 26.

² - إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، ص 38.

³ - ناظم السعود: سحر الأيقونة، ص 55.

قتل جاليليو لا لشيء إلا لأنه أبصر ما لم يبصره الآخرون؛ فقال بكروية الأرض و عدم تسطحها. لكن الناس اكتشفوا هذه الحقيقة متأخرين و ندموا على قتل ذلك العالم العارف، و ندموا أكثر على السنون التي مضت و هم على ضلال. هكذا هو حال من لا يتقبل التّجديد و لا يسبح بفرصة الاستكشاف و لا يتقبل الرّأي المغاير، فالذين رفضوا الأدب التفاعلي هم رفضوا أساسا الرّأي الآخر الذي لا يقول بما قالوا، و هم من ناحية أخرى يرفضون الأثر الذي تركته التكنولوجيا على الأدب، و بالتالي ينفون أي شيء قد يرد انطلاقا من هذا المبدأ.

و " غير أن هناك من يعارض هذا الأدب و يعتبره خطرا على الأدب التقليدي و يذهب بعض المعارضين إلى وصفه بالفقاعات التي سرعان ما تموت و لا تصلح للبقاء، أو أنه زوبعة في فنان حركها الانبهار بعالم التكنولوجيا"¹

ينطلق البعض الآخر في رفضه للأدب التفاعلي و العلاقة القائمة بين الأدب و عالم التكنولوجيا و العالم الإلكتروني، من الخطر الذي تشكّله على الأدب التقليدي، فالكتب و المجلات و الأقلام و الأوراق ستختفي بمجرد الاندماج في الأدب التفاعلي و الاقتناع بمقولاته و هذا ما لم يتقبله مناصرو الأدب الورقي و المدافعون عنه. بل هم يرون أن الانبهار بهذا العالم المعلوماتي لن يصمد كثيرا؛ فهو كفقاعات الصابون التي تندفع بقوة لتتغلح حيزا من الفضاء لكنها سرعان ما تختفي نهائيا، هذا حال الأدب التفاعلي الذي ينادي بالإقلال من شأن الكلمة - و في ذلك إشارة إلى قصورها - و عدم كفايتها لأداء المعاني؛ ربما لأنه عصر الصّورة و هذه الأخيرة تستعين بإضافات أخرى لتكتمل الجمالية:

و " بيد أن هذه الصور لا تقدم إلينا في الوسائط البصرية الحديثة صامتا، بل هي معجونة بالأصوات اللغوية و الموسيقية، تتداخل معها و تكيف معناها، و تصبغ رؤيتنا لها و إدراكنا لدلالاتها، بما يجعل عملية التراكم أكثر تعقيدا من هذا النموذج المبسط و بالتالي أشد ثراء و فاعلية في تحريك استجاباتنا الجمالية و خلق أفق توقعاتنا المعرفية"²

¹ - العيد جلولي: مقال بعنوان: نحو أدب تفاعلي للأطفال، مجلة الأثر، مجلة جامعية محكمة، العدد العاشر، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، ص 242.

² - صلاح فضل: قراءة الصورة و صور القراءة، دار الشروق، ط 1، 1418هـ-1997م، ص 7.

فالصورة و الصوت و غيرها تضيف أبعادا للنص الأدبي خاصة في الوسائط الحديثة، و هذه الإضافة هي التي فهمها الذين رفضوا هذا الأدب الإلكتروني على أساس أنها تجعل من الكلمة مجرد عنصر إيضاحي من بين العناصر الأخرى، و العرب لهم علاقة عميقة و وطيدة بالكلمة حتى أنهم اعتبروا اللسان - و هو تعبير عن القول - نصف الإنسان.

و " لكن إمكانات الوسيط الرقمي -الإلكتروني المتمثل بالحاسوب (الكمبيوتر) عالية؛ إذ يمكن أن يمنح المبدع مساحات واسعة من تشكيل النص بوحدات بنائية غير حرفية، فيمكن إدخال الصورة و الموسيقى عناصر بنائية رئيسة في النص حالها في ذلك حال الحرف"¹

لهذا كان من غير الممكن أن يعتبر العرب خاصة عنصرا آخر قد يؤدي نفس مهامها، لكن تبقى هذه الدعوى دليلا على الانغلاق و رفضا للإضافة التي قد تبنى على حقائق، و يكفي أن ندرك أهمية الصورة و نحن في عصرها، و لا يمكن تجاهل الدور الذي تلعبه، إذ يمكن اختزال جمل عديدة بصورة واحدة.

" لكن ذلك ليس من باب تغليب الحقل الإلكتروني ليكون بديلا عن الحقل الورقي لأننا ندرك تماما أن الأدب الرقمي لا يمكن أن يحل محل الأدب الورقي أو كما يذهب بعض المنبهرين بهذا الأدب إلى القول بان المدونة الإلكترونية ستكون هي البديل المستقبلي المهيمن على الوسط الثقافي ... بل إننا ندرك أن بالإمكان أن يتعايشا معا ضمن ثنائية تدوينية ورقية و رقمية معا!.. و لا يعني هذا التعايش تضادا"²

برغم أن هناك العديد ممن رفض دعاوى الأدب التفاعلي و صرح باستبعاد فكرة أن يُستبدل الأدب الورقي بنظيره الرقمي، إلا أنه تقبل فكرة التعايش، فالورق بالنسبة للورقيين هو أحد دعائم الحياة الثابتة التي لا يمكن أن تُمسّ و لا يمكن الاستغناء عنه مهما تطوّرت نواحي الحياة و تغيّرت.

¹- ياسر منجي: جدلية الصورة الإلكترونية في السياق التفاعلي لتباريح رقمية، دار الفراهيدي للنشر و التوزيع، ط 1، 2010، ص 7.

²- نادية هناوي سعدون: مقاربات في تجنيس الشعر و نقد التفاعلية، دار الفراهيدي للنشر و التوزيع، ط 1، 2011، ص 69.

لكن فكرة التعايش هذه تبقى فكرة مشتركة نادى بها مؤيدو الأدب التفاعلي كما نادى بها معارضوه، فهي الفكرة التي تخدم الأدب خاصة في هذه المرحلة الانتقالية؛ التي لا يمكننا إغفال دور التكنولوجيا و الحاسوب في عالمنا لكن ليس من السهل التفكير في نهاية العصر الورقي و بالتالي التحلي عن الورقية و إحلال الرقمية محلها. فهذا لا يمثل نقلة على مستوى الوسيط فحسب؛ بل حتى على مستوى أطراف المنظومة الإبداعية و على مستوى الخطاب.

فالرفض القاطع لأي اجتهاد هو دلالة على الانغلاق و القصور في حد ذاته، فالورقيون الذين رفضوا الأدب التفاعلي رفضا قاطعا لم يدركوا أنهم بذلك يغلقون بابا أمام تطوّر و اجتهادات الفكر البشري. أمّا مبدأ التعايش فهو الحلّ الأوسط الذي أوجده بعضهم حتى لا ينحوا بالإبداع منحى قد يسيء له و يحرم قراءه من متع عالية، و في النهاية فلا يمكن غضّ الفكر عن آثار الأدب الرقمي و مدى التفاعل معه؛ خاصة أن المبدع بقدر ما يكتب لبني جيله إلا أنه سيشرك الأجيال الآتية فيه، من هنا كان من الضروري أن تتم الالتفاتة إلى هذا الأدب و عدم رفضه التام.

فالرافضون له تأرجحوا بين رافض له بكل الأشكال و الصّور مع عدم الاعتراف بأدبيته و لا بإبداعه فقط لأنه أتى بجديد غير مألوف؛ و بين منقبّل له لكن بشرط عدم منافسته للإبداع الورقي الذي يتربّع -في نظرهم- على عرش الإبداع مهما استحدثت بدائل له.

و لو أردنا التأمّل في مواقف بعض الرافضين له بشكل تام، و نبدأ بموقف الدكتور الناقد المصري سعيد الوكيل الذي كتب مقالا أعرب فيه عن موقفه هذا بكل وضوح و أريحية، محلّلا مذهب المتحمسين للإبداع الرقمي بقوله: " و في هذا الصدد كتب الدكتور سعيد الوكيل مقالة في صحيفة أخبار الأدب المصرية عنوانها "خرافة اسمها الواقعية الإلكترونية" يقول فيها: " النوايا الطيبة لا تكفي لأن تصنع نوعا أدبيا جديدا ! أقول هذا ليكون تعقيبا مبدئيا -لا يخلو من مرارة- على ما دأبت عليه الصحافة العربية (المطبوعة و الإلكترونية) في الفترة الأخيرة، من مطالعتنا بالتبشير بميلاد أدب عربي جديد و بداية عصر الواقعية الإلكترونية، و بأن بعض أدبائنا اخترع في إبداعه الأدبي تقنية رواية الواقعية الرقمية، بل وصل الأمر إلى حد الإعلان عن الحاجة إلى مدرسة نقدية توائم بين أبجديات النقد

التقليدي و تقنيات الكتابة الرقمية بأدواتها الحديثة و التي تشكل الكلمة أحد عناصرها فحسب و هذه كلها لعمرى أضغاث أحلام¹

تأمل الكلمات و العبارات التي وظفها الدكتور: (خرافة، النوايا الطيبة، مرارة، اخترع، أضغاث أحلام)؛ كلّها عبارات تعبر على محاولة الأستاذ الوكيل بهدم الفكرة التي أتى بها منظرو الأدب التفاعلي، فهو يقزّم من هذه المحاولة ليربطها بالنيّة، معتبرا إيّاها مجرد نوايا غير كافية و غير مقرونة بفعل حقيقي يجسدها و يجعلها قابلة للمناقشة و التحليل؛ فقد حصرها في نيّة طيبة لكنه اعتبرها لا تأتي بجديد قابل للتّباع أو حتّى الاطّلاع.

و هو بالتالي يتحرّس على الصّحافة -بشكليّها الورقي و الرقمي- و قد دأبتا على التّمهيد لهذا الأدب الجديد في نظرهم، و هي محاولات تبشيريّة لا طائل منها -حسبه-، إذ أنها لا تقدّم عملا حقيقيا يمكن أن ينقلنا إلى مرحلة جديدة؛ فهي مجرد محاولات تجديديّة فاشلة.

ثم يعرّج على تجربة الكاتب محمد سناجلة -تلميحا- و إبداعه الذي اصطلح عليه (رواية الواقعية الرقمية)، فينصفه نفسا، إذ يراه مجرد تطاول على المنظومة الإبداعية في عمرها الورقي الزاهي، بل اعتبر أن الدّعوى القائمة لإيجاد نقد تفاعلي رقمي يمكنه متابعة الأعمال الأدبية التفاعلية هي دعوى باطلة تماما إذ طالت محاولاتهم للغة الثّانية التي هي اللّغة النّقديّة و هذا ما لا يمكن نقبله، خاتما قوله بأن كل هذه الاجتهادات ليست إلا أضغاث أحلام.

" و إذ أننا نقدم (النقد الثقافي التفاعلي) بوصفه النقد الكفاء للأدب التفاعلي ، و لكي يرسخ هذا العنوان باصطلاحه و مفهومه المقصود، فلا بد من الحديث عن أصوله الفكرية الثقافية، و نجد ان (ثقافية) هذا النقد تنطلق من ثلاثة أصول رئيسة هي: الحداثة، و العولمة، و الثقافة"²

ربّما هذا أوضح رأي يختزل موقف المعارضين لهذا النوع الأدبي الجديد، و تمثّلت حجّته في التّقليل من شأن هذه الفكرة و حصرها في دائرة النّوايا و الأحلام و الخرافات، و لسنا في مقام مناقشة هذا القول، لذا سنعرض موقفا آخر لأديب عربي أنّهم الروائي سناجلة بتغيب مفهوم الأدب من خلال

¹-العيد جلولي: نحو أدب تفاعلي للأطفال، ص 242-243.

²- أمجد حميد عبد الله: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، مطبعة الزوراء، 2008، ط 1، ص 21.

مشروعه الروائي الرقمي الجديد، يقول: " كما كتب الأديب حسين سليمان مقالة بعنوان "محمد سناجلة و الكتابة الرقمية و تغييب مفهوم الأدب" يقول فيها: " لقد غمرني إحساس حين قرأت عن التجربة منذ حوالي سنتين مرفودا مع أحد المقاطع من الرواية الرقمية التي كتبها الكاتب. أن هناك تصورا في إدراك ماهية الأدب باعتباره يقوم على الكلمة المكتوبة فقط إن كانت على الشاشة أم على الورق، فالكلمة المقروءة و في أضعف حالاتها (المسموعة منها) هي ما يقوم عليه الأدب، الأدب ابن الميثولوجيا، السحر الذي قام بالأصل على الكلمة، و ليست على الكلمة و الصورة ¹

فحجة الرفض هنا واضحة صريحة تتمثل في عدم تقبل الاعتماد على عنصر آخر غير الكلمة؛ و التي ظلت منذ اعتمادها سيّدة التواصل، فالميثولوجيا و هي علم الأساطير اعتمدت على الكلمة و جعلتها عمود مقولاتها الفقري و جميع ممارساتها. فالكلمة أولا و أخيرا هي المحرك الدائم لكل عمل إبداعي؛ أما الإضافة التي جاء بها منظرو الأدب التفاعلي و المتمثلة في الصورة غير مقبولة إطلاقا، و هي محاولة جريئة لتغييب مفهوم الأدب و الانحراف بمعناه و أسسه.

و العلاقة التي ربطها الأديب سليمان بين الميثولوجيا و الأدب معتبرا هذا الأخير ابن علم الأساطير، فيها إشارة ضمنية لنفي العلاقة التي تجمع بين الأدب و التكنولوجيا ورفض كل ما يمكن أن يترتب عن هذه العلاقة. ذلك أن الربط بين الأدب و التكنولوجيا هو الذي يجعلها تعترف و تعترف بمختلف المعطيات التابعة لها.

إن العلاقة الوطيدة التي تجمع بين رافضي الأدب التفاعلي و الورق تجعلهم يقدّسون كل ما يتعلق به، و لا أرى غير الكلمة أصدق تعبير عنه. لهذا فإقلال التفاعليين من دور الكلمة و عدم الاكتفاء بها كعامل أساسي و رئيسي هو الذي دفع بالورقيين -على حد تسمية أحد رواد الأدب التفاعلي- إلى رفض أفكارهم و رميها بأقوى التهم. فالأدب التفاعلي الذي حاول رواه توظيف الإمكانيات الجديدة التي توفرها التكنولوجيا و الإنترنت و الاطلاع على عالم جمالي جديد، واجهوا انتقادات عارمة بهذا السبب.

¹- العيد جلولي: نحو أدب تفاعلي للأطفال ، ص 243.

و أفضل أن أختم هذا المطلب بمقولة رائد التفاعلية في الوطن العربي محمد سناجلة إذ قال: " و لمحمد سناجلة -رائد الأدب التفاعلي- مقالة بعنوان " التفاعلي و الترابطي و الرقمي و الواقعي الرقمي" نشرها بمجلة العربي الحر الإلكترونية يرد فيها على هؤلاء المعارضين يقول فيها: " وصلنا في الأثر "أن الإنسان عدو ما يجهل" و أن كل جديد غريب مستهدف، و أن كل مشروع إبداعي جديد لا بد و أن يتعرض للرفض و الاستنكار و الهجوم العاتي في بداياته خصوصا من قبل أولئك الذين ترسخت بهم العادة على التقليد و الإلتباع و النسج على منوال سابق"¹

نلاحظ كيف أن سناجلة أرجع تلك الهجمة العاتية التي واجهها مشروعه الابداعي الجديد إلى ضعف في هؤلاء المعارضين؛ فالإنسان بطبعه يهاب ما يجهل و لهذا فأول ردود فعله نحوه هي الرفض. و يرجع أساس موقفهم إلى ذهنيته التقليدية التي تمنعهم بنمطيتها و رتابتها من تقبل أي مشروع تجديدي، قد يخلخل عاداتهم و يزيح مركز اهتماماتهم.

و تبذل الأستاذة "إيمان يونس" جهدا محترما لتشكّل الموقف الرافض للأدب التفاعلي، و ذلك من خلال تجميع الحجج التي يرفعها أصحابه؛ " بيدي أصحاب الموقف المعارض للنشر الإلكتروني بشكل عام، و للأدب الرقمي بشكل خاص الكثير من المخاوف و القلق إزاء الكتابة الرقمية و مستقبلها، و لديهم الكثير من التحفظات تجاهها، و الحجج الرافضة لها، و المآخذ التي تؤخذ عليها"²

و يمكن إجمال هذه الحجج في نقاط مختصرة هي : الأدب الرقمي هو أدب النخبة المعلوماتية، الأدب الرقمي هو أدب الشباب، عدم وجود أطر لتعليم أصول و مبادئ الكتابة الرقمية، عدم القدرة على الإحاطة بجميع ما ينشر في الشبكة، عدم وجود حصانة للنشر الإلكتروني، استغلال الأدب لتحقيق أهداف غير أدبية، الاهتمام بالشكل على حساب المضمون، غياب الرقيب، إلغاء الخصوصية، طرق باب المحظورات، و أخيرا سقوط النخبة و بروز الشعبي.

و إذا تأملنا هذه الحجج لوجدناها تدور في فلك واحد: هو الخوف على الأدب من المتطفلين و من الانحراف به إلى غير أغراضه المرجوة. و يبقى لكل جديد وجهان، يبصر بعضهم وجهه الأول فينبهون به و يعشقونه؛ بينما يرى الفريق الثاني وجهه الآخر فيرهبون به و يبتعدون عنه.

¹-العيد جلولي: نحو أدب تفاعلي للأطفال، ص 243.

²- إيمان يونس: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع و التلقي في الأدب العربي الحديث، ص 303.

الختامة

إذا أردنا أن نرسو على خاتمة لهذا البحث؛ فسيكون هذا من قبيل مُقتضيات البحث، ذلك أن البحث في موضوع يدور حول "الأدب التفاعلي" يظلّ مفتوحاً و لا يمكن أن يُحدّد و قد بدأ تَوّاً. لهذا فيمكن اعتبار هذا البحث بدايةً مفتوحة لبحوث تالية قد تضيء بقية جوانبه، و تكون لبنات تُرصّ إلى جانب هذه اللبنة عسى يأخذ هذا الموضوع المعاصر حقه في الدراسة.

تتبعنا في هذا العمل منشأ نظرية التلقي وقوفاً عند مرجعياتها و مرتكزاتها المختلفة، ثم وقفنا ملياً عند أهمّ مقولاتها التجديدية؛ خاصةً مع رائديها "هانز روبرت يابوس" و "فولفغانغ إيزر" اللذين حاولا إعلاء دور المتلقي و إعادة ترتيب أدوار عناصر العملية الإبداعية، و بلورة مشاركته من خلال ما صاغاه من أفكار كـ "أفق التوقعات" و "القارئ الضمني". و قد رأينا كيف كان لنظرية التلقي بالغ الأثر على قراءة العمل الأدبي من خلال المساهمة التي سمحت للمتلقي بالمشاركة في إنتاج المعاني و تحديد الدلالات، و هي التي أعطته حقه الذي هُضم مع بقية المناهج التي سبقته.

أمّا الأدب التفاعلي فهو الأدب الذي لا يمكن له أن يتمظهر إلا من خلال الوسيط الإلكتروني المتمثل في الشاشة الزرقاء (الحاسوب)، و قد نتج عن العلاقة الشرعية التي قامت بين الأدب و التكنولوجيا؛ و للأدب التفاعلي أجناس إبداعية مثّلتها لها في بحثنا بـ: القصيدة التفاعلية، الرواية التفاعلية، و المسرح التفاعلي، كما حاولنا أن نستشف أهمّ مصطلحاته و مفاهيمه من خلال قراءة عامّة لكتابي الناقدين: سعيد يقطين و فاطمة البريكي. محاولةً من خلال هذين الفصلين إبراز المكانة الكبيرة التي أُوتيت للمتلقي، و الذي اعتبر "مشاركاً" من خلال الطرح التفاعلي، و بالتالي هُدمت الحدود بين فعلي القراءة و الكتابة.

ثمّ من خلال الربط بين تصوّري نظرية التلقي و الأدب التفاعلي حول المتلقي؛ و أهمية مساهمته في توليد الدلالات و تحديد الاحتمالات الواردة لمعاني العمل الأدبي، فقد خلصنا في النهاية إلى رصد أهمّ نقاط الاختلاف و الاتفاق بين هذين الفكرتين، لأفّ عند الموقفين اللذين تشكّلا حول هذا اللون الأدبيّ الجديد من قبول و رفض، و إذا كان الصوّت عنصراً بنائياً في الأدب الشفاهي، و إذا كانت تقنيات الكتابة عنصراً بنائياً في الأدب الكتابي؛ فإنّ الأدب التفاعلي يجمع بين هذا و ذلك فيجعل من الصوّت و الصورة و الكلمة عناصر بنائية تتظافر جميعها مع أخرى لتحقيق النصّ الإبداعي. و من خلال كلّ هذه المحطّات الفكرية وصلتُ في النهاية إلى جملة من النتائج حاولتُ من خلالها

الإجابة على الإشكالات التي تمحور حولها هذا البحث أساسا. و التي يمكن لنا حصرها في النقاط التالية:

- تتمثل أهمية نظرية التلقي في كونها أضاعت جانبا مهملا في الدرس النقدي؛ تمثل في القارئ و الدور الهام الذي يؤديه في تشكيل معنى النص و زيادة الاحتمالات الممكنة التي يدل عليها، و المساهمة في انفتاحه. فقد استطاعت بما جاء به الدرس الألماني - في ستينيات القرن الماضي - أن تغير الفكر النقدي و تحرف به تماما عن مساره التقليدي، لهذا كان لها من الأهمية ما يؤهلها لأن تحظى بقدر كبير من الدراسة و الشرح الوفير. و لعل اعتبارها في بداية البحث كمنتملة للأدب الورقي هو الذي سمح بمقارنتها بالأدب التفاعلي الممثل للمرحلة الالكترونية الراهنة، وهو الذي سمح في النهاية لإدراك الاختلاف الجوهرى الكامن بين التلقي الورقي و التلقي الرقمي؛ و الوقوف عند درجة التلقي في كل مرحلة منهما. فإن كانت مساهمة المتلقي مع نظرية التلقي ذهنية تحدث على مستوى الخيال، فإن مساهمته تكون فعلية مع الأدب التفاعلي تصل إلى حد تغيير النهايات على مستوى النص الأصلي فضلا عن حرية اختيار المسار و التجول بين احتمالاته، و هذا مكن الاختلاف بين المتلقي في نظرية التلقي و المتلقي في الأدب التفاعلي؛ فهذا الأخير لم يعد متلقيا فقط بل أصبح "مشاركا".

- يُعتبر الأدب التفاعلي الذي يتكى على الرقمية و المعطيات التكنولوجية في تجليه معطى حدائى يجسد عصر الاتصالات و السرعة الذي نعيشه، فهو جنس أدبي جديد قابل للدراسة و الفهم و ضبط مصطلحاته و آلياته، كي لا تحدث عندنا فوضى مصطلحية ناجمة عن الترجمة من جهة و الاجتهادات الفردية من جهة أخرى. لذا فمن المهم أن نوليه قدراً من اهتماماتنا النقدية و نحاول فهم مقولاته، و المساهمة العربية في هذا المجال متوفرة بمبدعيها. فالتفاعل الذي وفره هذا الجنس الجديد لم يكن متوقفاً قبله، والآليات التي زود المتلقي بها مكنته من هذه الخاصية بل شرحت بعض المقولات التي ظلت غامضة مع الوسيط الورقي. علما أن هذا المجال الجديد أوجد معطيات جديدة انطلقا من اختلاف بنيته عن نظيره المعروف، و الحديث عنه يقودنا بالضرورة للحديث عن مبدع رقمي فمتلق رقمي فنقاد رقمي و هنا تكمن أهمية دراسته و إضاءة مختلف جوانبه. و هو الذي سمح لنصه أن يشكل فعل "قراءة كاتبة" أو "كتابة قارئة" نظرا للمشاركة الكبيرة التي يقوم بها المتلقي في إعادة بناء النص، و لعل تفاعله يتمثل في أبسط صورته في اختياره لمسارٍ دون غيره، فاللاخطية التي يتمتع بها

النصّ التفاعلي هي التي جسّدت تفاعل القارئ معه. فالنّخوف من دراسة الجديد غير مبرّر، بل أراه الدّاعي الأساسي لاستثمار المعطيات الجديدة و تحريك رحي النّقد.¹

-إنّ الرّبط بين نظريّة التّلقّي و مفاهيم الأدب التّفاعلي كان إشارة ذكيّة، صرّحت بها الدكتورة " فاطمة البريكي " في كتابها (مدخل إلى الأدب التّفاعلي) إذ ربطت بين الأدب التّفاعلي و النظريّة النّقدية و من بينها نظريّة التّلقّي، فمقولاتها اشتراكا في إعطاء المتلقّي دورا مهما في إنتاج العمل الأدبي. خاصّة أنّ عصرنا الحالي يواجه متلقّيًا يختلف تمام الاختلاف عن المتلقّي المعروف، فقد منحته له التّكنولوجيا حريّة واسعة جعلته يمتلك آليات جديدة و لا يقتنع بدوره التّقليدي المنغلق و المحدود. مع التّنبّه لبعض الاختلافات التي ترتبت عن قراءة أصحاب الأدب التّفاعلي لمقولات نظرية التّلقّي، فأفق التّلقّي مثلا يتغيّر مع النّصوص الرّقمية و كذلك الحال مع فكرة ملء الفجوات و غيرها. والأدب التّفاعلي يطرح أسئلة مهمّة في المسيرة الإبداعية النّقدية لذا يجب الإصغاء له، مع محاولة تقبل أفكاره من أجل غربلتها لتجنّب فوضى معرفيّة و إبداعية محتملة خاصة مع استسهال النّشر عبر الإنترنت.

- التّأكيد على ضرورة المساهمة العربيّة في الحركة النّقدية المعاصرة مواكبة للعولمة و المعلوماتيّة، فالتّأخر الذي أصاب العرب و تركهم في مؤخّرة الرّكب يرجع أساسا لاقتناعهم بتلقّي النظريّات مُصاغة جاهزة من لدن الغربيّين. لكنّ هذا الأمر لم يعد مقبولا في عصر يؤمن بالجديد مهما كان مصدره، فالإضافة العربيّة ذات قيمة لإعادة الدّور العربي إلى مكانه، و هنا يمكن الاستشهاد بالجهود الكبيرة و المتمنّلة في ترجمة الدّراسات الخاصّة بالأدب الرقمي؛ و التي يقوم بها مجموعة من المهتمّين من أمثال: المغربيّين "محمد اسليم" و "عبد حقي".

- عدم الإفراط في طرح مقولات الأدب التّفاعلي و عدم التحفّز الشّديد له في محاولة لإجبار المبدعين على الانخراط فيها دفعة واحدة، بل يجب أن نرضى في وقتنا الرّاهن بشرح مقولاته للتمهيد للاندماج فيه و تطبيق آلياته و إعطائها أهميّتها المنوطة بها، لأنّ التّلوّيح بالأدب التّفاعلي كبديل للأدب الورقي أُرهب عدّة أطراف ما دفعها لمعارضته جُملة و تفصيلا. فهناك الذين دعوا إلى التّعاشيش بين هذين الأدبيين (الورقي و الرقمي) لأنّ لكلّ منهما خاصيّة و له مساهمته و له جمهوره الذي يتفاعل معه. و نحن في النّهاية في عصر الحريّات و التعدّدية، فلماذا التّعصّب لطرف على حساب آخر؟ فمن المبكر أصلا الحديث عن صراع بين هذين الشّكلين، و الأدب التّفاعلي لم تتّضح معالمه أصلا، كما أنّ

نماذجه معدودة، فهذا الصّراع سيغبطه حقّه من الدّراسة و التّعريف. كما أنني لا أرى من أهميّة الخوض في مسألة التّأصيل؛ فبعض المحاولات التي حاولت أن تجد للأدب التّفاعلي نماذج و اختارت لذلك الشّعْر الشّجري أو الهندسي لم تضيف شيئاً، فالأهمّ من ذلك هو تأسيس هذا النّوع الأدبي المعاصر الذي يرتبط بوسيط معاصر لم يكن متوفراً من قبل. كما أنّ مسألة الرّيادة أيضاً غير مهمّة، فبينما يُبدع الغربيون في تشكيل هذا الأدب بين قصيدة الفيديو و القصيدة اللّعبة، ينشغل العرب بالبحث عن الرّائد لهذا الأدب عربيّاً و يكتفون ببضع نماذج تتمحور حولها كلّ الدّراسات و الأبحاث.

- ضرورة مكافحة (الأمية الحاسوبية) التي عبّر عنها الدكتور سعيد يقطين و نبّه إلى ضرورة تجاوزها، فالطّرح المرتبط بالتكنولوجيا لا يمكن أن يجد له آذانا صاغية في مجتمع لا يفقه أبسط آليات الكمبيوتر و لا يجيد استخدامه مبدئياً، فما بالك بقراءة عمل إبداعي من خلال شاشته و المساهمة فيه؛ بل و مطالبته بتعلم هذه التّقنيات لمجارة المبدع، و هذا الذي يجعلنا نترتّب قليلاً في طرحنا لمفهوم "المتلقّي الرقمي" الذي اصطلح عليه "المشارك".

- إن الرقّص القاطع الذي ووجه به الأدب التّفاعلي - تحديداً في الأوساط العربيّة - يدلّ بشكل مباشر على انغلاق الذّهنية العربيّة و عدم تقبّلها لأيّ نوع من أنواع التّجديد، فالذّهنية العربيّة ما زالت تؤمن بالأشكال التّقليديّة التي لم يدعُ كثير من رواد الأدب التّفاعلي إلى نفسها و مقاطعتها تماماً، لكن هي دعوة منهم للاستفادة من المعطيات الحديثة و الاطّلاع على الامكانيّات المتاحة و الممكنة الاستغلال لتوظيف آليات جديدة تفتح آفاق جماليّة أخرى. كما أنّ حجّة الرافضين لهذا الأدب الجديد لم تكن مؤسّسة فقد تأسّست في أغلبها على حبّ رائحة الورق و الأرضة و إعلاء الكلمة و غيرها من الأسباب التي لا تعكس إلا نزعة عاطفيّة تعصبيّة، لا تمثّل إلا عائقاً أمام البحث العلمي و التقدّم الفكري.

- يجدر بي التّنويه بالعمل المفيد التعريفي للأدب التّفاعلي الذي قام به الناقدان: " سعيد يقطين " و " فاطمة البريكي " ، و كان عملهما هذا إيضاحياً و مهمّاً كمحاولة أوليّة تبسيطيّة شارحة لأهمّ مقولاته، و قد استفاد عديد المهتمّين بهذا المجال من عملهما، كما أنّه بالدور الفعّال الذي يؤدّيه موقع (اتحاد كتّاب الإنترنت العرب) في توضيح العلاقة التي تربط بين الأدب و التكنولوجيا في أحدث ما جاءت به و الإلمام بكل ما يشرح مقولات هذا المجال، كما تضمّن أغلب الجهود العربيّة في هذا المجال مع فتح مجال التّواصل معها. كما لا انسى الجهود الغربيّة المعتمّقة التي قام بها أساتذة من أمثال:

جورج لاندو، فيليب بوطز، و فيليب ساير؛ كريستيان فاندندروب، ميشيل لونوبل، و آلان فيلمان، فقد كانت دراساتهم مهتمة بكل مستويات النصّ الرقمي و أفادت في التعريف بالأدب الرقمي و تدقيق مصطلحاته، كما أنّ هناك مجموعة من المهتمّين العرب بهذا المجال يجتهدون في التعريف به و إرساء مفاهيمه و ضبط جهازه المصطلحي مثل: زهور كرام، إبراهيم ملحم، ثائر العذاري، ناهضة ستار، إيمان يونس، فاطمة البحراني، السيد نجم، أحمد فضل شبلول، عبد النور إدريس، و غيرهم...

و أجد بي رغبة ملحة لأن أقترح اقتراحاً مختصراً به هذه النتائج و الذي يتمثل في:

ضرورة إدخال موضوع "الأدب و التكنولوجيا" في جامعاتنا الجزائرية، و العناية به درسا و بحثاً احتذاءً بعدد من الجامعات العربية، و قد أتلىج صدري اقتراح موضوع "الأدب الجزائري في فضاء الإنترنت" المقترح كمشروع للدراسات العليا في إحدى جامعاتنا. و هذا لما لهذا الموضوع من جدوى في عالمنا المعاصر، و لا يعني بالضرورة هذا الاحتفاء الزائد به بقدر ما يعني مواكبة الدراسة النقدية العربية للمستجدات الأدبية العالمية و أهمية إضافتها و مساهمتها من منظورها الخاص. و بالتالي تحضير خطاب نقدي يتمكّن من متابعة النماذج الإبداعية الرقمية، ذلك أنّ عدّة النقاد الرقمي ليست هي ذاتها الخاصة بالنقاد الورقي، و لا أقصد بشكل من الأشكال إثارة هذه النقطة التفريقية بينهما لكنني أريد لنقدنا العربي أن يكون مجهزةً لقراءة هذا الشكل الأدبي الحديث. و لعليّ أعترف في نهاية المطاف باختلاف المرحلة الرقمية الالكترونية عن نظيرتها الورقية أيما اختلاف، و بالتالي أشدّد على ضرورة ولوج هذا الفضاء الخلي و استكناه أبعدياته. بالإضافة إلى أنّ هناك ضرورة ملحة لإعداد برنامج يمكن المبدعين من إنجاز نماذج رقمية، و هو بدوره الذي يمكن الناقد من قراءة هذه الأعمال و إبراز جمالياتها و يجعل بذلك هذا النوع من الأدب متاحاً.

و أجد بي رغبة لأقول ما قاله العلامة "الراغب الأصفهاني": إنّي رأيت أنّه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده لو غير هذا لكان أحسن، و لو زيد كذا لكان يُستحسن، و لو قدّم هذا لكان أفضل، و لو ترك هذا لكان أجمل، و هذا من أعظم العبير، و هو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.

و أخيراً فإنني أقول ما قاله رائد الشعر التفاعلي العربي الأستاذ العراقي " مشتاق عباس معن "

: « لا أخير للتفاعلية إن اعتقدنا أنّها في سيرورة »

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة المصادر:

1. القرآن الكريم برواية "ورث عن نافع".

قائمة المراجع:

2. إبراهيم ملحم: الأدب و التقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد-الأردن، ط 01، 2013.
3. أحمد بوحسن: نظرية الأدب، القراءة- الفهم-التأويل نصوص مترجمة، دار الأمان للنشر و التوزيع الرباط، ط1، 1425هـ - 2004م.
4. أحمد فضل شبلول: أدباء الإنترنت أدباء المستقبل، دار الوفاء لندنيا الطباعة و النشر، إسكندرية، ط 2.
5. آر. إيه. بوكانان: الآلة قوة و سلطة، التكنولوجيا و الإنسان منذ القرن 17 حتى الوقت الحاضر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يوليو، 2000.
6. أمجد حميد عبد الله: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، مطبعة الزوراء، 2008، ط 1.
7. انطونيوس كرم: العرب أمام تحديات التكنولوجيا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، نوفمبر، 1982.
8. إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة و تغير الوسيط، ط 1، 2011.
9. إيمان يونس: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع و التلقي في الأدب العربي الحديث، دار الهدى للطباعة و النشر كريم، الأردن-عمان، 2011.
10. بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع الكويت، ط 1، 1425هـ - 2004م.
11. بيل جيتس: المعلوماتية بعد الانترنت، طريق المستقبل، ترجمة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مارس، 1998.
12. تيري إيغلتن: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1995.

13. جازايفتاديبويه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، ط 1، 1994.
14. جاسم محمد جرجيس: بديع القاسم، مصادر المعلومات في مجال الاعلام و الاتصال الجماهيري، مركز الاسكندرية للوسائط الثقافية و المكتبات، 1998.
15. جيمس بيري: عندما تغير العالم، ترجمة: ليلى الجبالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مايو، 1994.
16. حاتم الصكر: ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر إجراءات و منهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
17. حبيب مونسى: فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائى المتعدد، دار الغرب للنشر و التوزيع.
18. حبيب مونسى: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب.
19. حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/ قراءة الأنا، نظرية التلقي و تطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 2008.
20. حسن عبد الغنى الأسدي: المدونة الرقمية الشعرية، التفاعل/ المجال/ التعلق، مكتبة الشعر التفاعلي الرقمي العربي، 2009.
21. خالد الرويعي: الإنترنت بوصفها نصًا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 01، 2006.
22. رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع (القاهرة)، 1998.
23. رحمن غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير و إجراء، دار الينابيع، ط 1، 2010.
24. رمضان بسطاويسي: الإبداع و الحرية، كتاب استلمته عبر البريد الإلكتروني.
25. روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، ط 1، 1992.
26. زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية و تأملات مفاهيمية، رؤية للنشر و التوزيع، ط 1، 2009.

27. زياد القاضي، علي فاروق، محمود سالم، قصي القاضي، محمد اللحام، يوسف مجدلاوي: مقدمة إلى الإنترنت، درا صفاء للنشر و التوزيع، ط 1، 1420هـ-2000م.
28. سامي اسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2002.
29. سعيد الغريب النجار: تكنولوجيا الصحافة، في عصر التقنية الرقمية، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، شوال 1423هـ-يناير 2003م.
30. سعيد يقطين: الأدب و المؤسسة و السلطة، نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط 1، 2002.
31. سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط 1، 2005.
32. سلام محمد البناي: من الخطية إلى التشعب، مراجعة مشروع إبداع عتفا ليلتأ مينا ذكر جمعية، مطبعة الزوراء، العراق، ط 01، 2009.
33. سناء علي حسين: جماليات التوليف في الشعر التفاعلي، العلاقة بين المستويين الحرفي و السمعي، دار الفراهيدي للنشر و التوزيع، ط 1، 2010.
34. سوزان روبين سليمان، إنجيكروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور و التأويل، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2007.
35. شريف درويش اللبان: تكنولوجيا الاتصال، المخاطر و التحديات و التأثيرات الاجتماعية، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، 2000.
36. صلاح فضل: قراءة الصورة و صور القراءة، دار الشروق، ط 1، 1418هـ-1997م.
37. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط 1، 1419هـ-1998م.
38. طارق محمود عباس: مجتمع المعلومات الرقمي، المركز الأصيل للطبع و النشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 2004م.
39. طريف آقبيق: الانترنت المعلومات الشاملة للبشرية جمعاء، ج 2، دار إيمان، ط 1، 1417هـ-1996م.
40. عادل نذير: دائرية النص بين الأداء التفاعلي و الأداء التفاعلي الرقمي، كتاب مستلم عبر البريد الإلكتروني.
41. عبد الحميد إبراهيم: نقاد الحداثة و موت القارئ، مطبوعات نادي القسم الأدبي، 1415هـ.

42. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، إبريل، 1998م.
43. عبد الله بن أحمد الفيقي: شعر التفعيلات و قضايا أخرى، دراسة في خطاب مشتاق عباس معن الشعري، دار الفراهيدي للنشر و التوزيع، ط 1، 2011.
44. عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 6، 2006.
45. عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة، و مسائل أخرى، ط 2، 1412هـ-1991م.
46. عبد الله محمد الغدامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2005.
47. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1999.
48. علاء جبر محمد: الحداثة التكنولوجية، مطبعة الزوراء، العراق، ط 01، 2009.
49. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط 1، 2006.
50. فرانسوا لسلي، نقولا ماكاريز: وسائل الاتصال المتعددة (ملتيميديا)، تعريب: فؤاد شاهين، عويدات للنشر و الطباعة، بيروت، لبنان، ط 1، 2001.
51. فرانك كيلش: ثورة الإنفوميديا ، الوسائط المعلوماتية و كيف تغير عالمنا و حياتك؟، ترجمة: حسام الدين زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يناير، 2000.
52. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: حميد لحميداني، الجلاي الكدية، منشورات مكتبة المناهل.
53. فيرناندهالين، فرانك شوير فيجن، ميشيل أوتان: بحوث في القراءة و التلقي، ترجمة : محمد خير البقاعي، مركز النماء الحضاري، ط 1، 1998.
54. محمد اشويكة: الإنسان الأيقوني، إبق في مكانك .. و كل شيء بين يديك، كتاب الرافد، دائرة الثقافة و الإعلام، حكومة الشارقة، ع 10، أكتوبر 2010.

55. محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 1، 1999.
56. محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، مطبوعة إلكترونيًا على موقع اتحاد كتّاب الإنترنت العرب.
57. محمد صلاح سالم: العصر الرقمي و ثورة المعلومات، دراسة في نظم المعلومات و تحديث المجتمع، عين للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية، ط 1، 2002.
58. محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر و التوزيع المدارس، ط 1، 1421هـ -2000م.
59. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط 1، 1996.
60. محمود علم الدين: تكنولوجيا المعلومات و صناعة الاتصال الجماهيري، العربي للنشر و التوزيع، 1990.
61. مشتاق عباس معن: ما لا يؤديه الحرف، نحو مشروع تفاعلي عربي، متاب إلكتروني استلمته عبر البريد الإلكتروني.
62. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط 3.
63. نادية هناوي سعدون: مقاربات في تجنيس الشعر و نقد التفاعلية، دار الفراهيدي للنشر و التوزيع، ط 1، 2011.
64. ناظم السعود: الريادة الزرقاء، دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي العربي تبايرج رقمية أنموذجًا، مطبعة الزوراء، ط 1، 2008.
65. ناظم السعود: سحر الأيقونة، مقعد حوارى أمام الشاعر الرائد مشتاق عباس معن، كتاب مستلم عبر البريد الإلكتروني.
66. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع، ط 1، 1997.
67. نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يناير، 2001.

68. نبيل علي: العرب و عصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، أبريل 1994.
69. نيكولاس نيجروبونت: التكنولوجيا الرقمية، ثورة جديدة في نظم الحاسبات و الاتصالات، ترجمة: سمير إبراهيم شاهين، مركز الأهرام للترجمة و النشر، ط 1، 1419هـ- 1998م.
70. والترج. أونج: الشفاهية و الكتابة، ترجمة: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، فبراير 1994.
71. ياسر منجي: جدلية الصورة الالكترونية في السياق التفاعلي لتباريح رقمية، دار الفراهيدي للنشر و التوزيع، ط 1، 2010.
72. يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، درا الأمين للنشر و التوزيع، ط 1، 1414هـ - 1994م.

قائمة الرسائل العلمية:

1. أسامة عميرات: نظرية التلقي النقدية و إجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في مشروع: النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010م-2011م.
2. بوخال لخضر: المتلقي بين التجلي و الغياب، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في مشروع: الدراسات الأدبية بين القديم و الحديث، كلية الآداب و اللغة، قسم اللغة العربية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2011/2012.
3. عبد القادر خليف: مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في مشروع: النقد العربي و مصطلحاته، كلية الآداب و اللغة، قسم اللغة العربية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2011/2012.
4. كلثوم زينة: النص الأدبي من الشفهية إلى الرقمية، رؤية في المفهوم و المرجعية و الآفاق النقدية، ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في مشروع: نظرية الأدب و قضايا النقد، كلية الآداب و اللغة، قسم اللغة العربية، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2009/2010

قائمة المجلات و الدوريات:

1. مجلة الأثر، مجلة جامعية محكمة، العدد العاشر، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر
 2. مجموعة من الباحثين: الثقافة العربية، في ظل وسائل الاتصال الحديثة، كتاب العربي، وزارة الإعلام، مجلة العربي، الكويت، ج 2، ط 1، 2010
 3. مجلة المخبر، جامعة بسكرة، ع 9، 2013، ص 107.
 4. مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، ع 03، ديسمبر 2012، ص 167.
 5. مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع 01، 2009، ص 73.
- قائمة المواقع الإلكترونية:

1. موقع النخلة و الجيران: <http://www.alnakhlahwaaljeeran.com>
2. موقع اتحاد كتّاب الإنترنت العرب: <http://www.arab-ewriters.com>
3. موقع اتحاد كتّاب الإنترنت المغاربة: <http://www.ueimarocains.com>
4. موقع جامعة الرائد "روبرت كاندل": <http://wordcircuits.com/kendall/classes>
5. موقع الأستاذ "محمد اسليم": <http://www.aslim.org/forum/viewtopic/php?t=633>
6. موقع الروائي التفاعلي "محمد سناجلة": <http://www.sanajlehshadows.com>
7. موقع "المرساة": <http://www.imezran.org/mountada/index.php?sid=68d>
8. مجموعة الأدب التفاعلي: <https://www.facebook.com/groups/1305509738>

قائمة المراجع الأجنبية :

1. Christian Vandendorpe : De la textualité numérique : l'hypertexte et la "fin" du livre, Publié dans RS/SI, vol. 17 (1997), nos 1-2-3.
2. Héléne GODINET : HYPERTEXTE, HYPERMEDIA, HYPERDOCUMENT...DANS LES ACTIVITES DE LECTURE- ECRITURE, publié dans: LA REVUE DE L'EPI N° 77.
3. Michel Lenoble : Littérature générée par ordinateur, Colloque de Cerisy-La-Salle, Extrait de la Revue Informatique et Statistique dans les Sciences humaines XXIX, 1 à 4, 1993 . C.I.P.L. – Université de Liège.

4. Philippe BOOTZ :LA LITTERATURE INFORATIQUE :UNE METAMORPHOSE DE LA LITTERATURE, publié dans: LA REVUE DE L'EPI N° 81.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات	
أ- ز	المقدمة:
8	الفصل الأول: نظرية التلقي، النشأة و التطور.....
9	المبحث الأول: المنطلقات المعرفية و الأصول المنهجية.....
9	-الشكلانيون الروس.....
13	-مدرسة براغ البنوية.....
15	-ظواهرية رومان إنجاردن.....
19	-هيرمينوطيقا غادامير.....
22	-سوسيولوجيا الأدب.....
37	المبحث الثاني: المفاهيم المركزية لدى أبرز رواد النظرية.....
37	-جمالية التلقي عند هانز روبرت ياوس.....
48	-الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ إيزر.....
58	الفصل الثاني: الأدب التفاعلي، النشأة و المفاهيم.....
59	المبحث الأول: أثر الرقمية على الأدب.....
59	-من الشفاهية إلى الإلكترونية.....
71	-مدخل إلى الأدب التفاعلي.....

الفهرس

86	المبحث الثاني: المفاهيم الأساسية لدى رواد الأدب التفاعلي.....
86	- عند سعيد يقطين.....
98	- عند فاطمة البريكي.....
110	الفصل الثالث: المتلقي بين الورقية و الإلكترونية.....
111	المبحث الأول: اتفاق نظرية التلقي مع الأدب التفاعلي و اختلافهما.....
111	- أوجه الاتفاق.....
122	- أوجه الاختلاف.....
133	المبحث الثاني: الأدب التفاعلي بين القبول و الرفض.....
133	- موقف القبول.....
142	- موقف الرفض.....
159	الخاتمة:.....
165	قائمة المصادر و المراجع:.....
171	فهرس الموضوعات:.....