

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
X•@V•EX •KIE □:X:IA #X•X - X:OE0t -



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محمد أولحاج
- البويرة -

Faculté des Lettres et des Langues

كلية الآداب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

الميدان: لغة وأدب عربي

الشعبة: الدراسات النقدية

التخصص: النقد العربي الحديث والمعاصر

النص التفاعلي وطرائق تلقيه (دراسة نماذج)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د

إشراف الأستاذة:

أ.د/ صليحة لطرش

إعداد الطالب:

مراد شنافي

أعضاء لجنة المناقشة:

الصفة	الجامعة	الرتبة	اسم ولقب الأستاذ
رئيسا	جامعة أكلي محمد أولحاج-البويرة-	أستاذ	يحي سعدوني
مقررا	جامعة أكلي محمد أولحاج-البويرة-	أستاذ	صليحة لطرش
ممتحنا	جامعة أكلي محمد أولحاج-البويرة-	أستاذ	قادة يعقوب
ممتحنا	جامعة محمد بوضياف -المسيلة-	أستاذ	عثمان مقيرش
ممتحنا	جامعة محمد البشير الابراهيمي-برج بوعريج-	أستاذ	سليم سعدلي

تاريخ المناقشة: 07 جويلية 2026

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دعاء

{وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا} طه (114)

{رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي وَاخْلُلْ عُقْدَةً مِّنْ لِّسَانِي يَفْقَهُوا قَوْلِي} طه (25)-

(28)

اللهم إني أعوذ بك من قلب لا يخشع وعين لا تدمع وعلم لا ينفع.

اللهم إني أسألك خير المسألة وخير الدعاء وخير النجاح وخير العلم وخير العمل.

إهداء :

إلى من علمتني الصبر وأرضعتني حليب الكرامة، إلى أمي أهدي ثمرة جهدي.

إلى من جعل من جسده فتىلا كي ينير لنا دروب الحياة أبي أهدي هذا العمل.

إلى روح صديقي الحاج المحبة للعلم التي غادرتنا دون سابق إنذار أهدي هذا البحث.

مقدمة:

لقد كان الأدب منذ بداية التاريخ البشري موازيا لحركة الإنسان الثقافية والحضارية، فقد كان معبرا عن آلامه وآماله وطموحاته، واصفا لمشاعره وسيرورة تطوره، وكان في كثير من الأحيان متجاوزا للعصر الذي وجد فيه مستشرفا للمستقبل، متمردا على كل التقاليد السارية في عصر ما، وفي أحيان أخرى مصطبغا بعصره، متوشحا بنمط المعيشة المتعارف عليها في ذلك العصر، ولا يدري الدارس أيهما يؤثر في الآخر، فهل يؤثر الأدب في العصر؟ ومعنى هذا أنه كلما كان الأدب راقيا وناضجا كان ذلك العصر عصر نضوج وازدهار وتطور، أم العكس؟ فهل يؤثر العصر في الأدب؟، والجواب الأقرب إلى الصواب يقول: لا هذا ولا ذاك، لأن الأمر لا يتعلق بالعصر وإنما يتعلق بالهيمنة، لأن الهيمنة هي التي تحدد اهتمامات الجمهور، لنأخذ تاريخ الأدب العربي مثالا واضحا، فنجد في العصور الأدبية الراقية -الجاهلي، الأموي والعباسي- الأمراء والخلفاء قد حفلوا بالشعر خاصة والأدب عامة أيما احتفاء فأجزلوا العطاء للشعراء والكتاب وأقطعوا لهم الضياع ورفعوهم إلى مجالس الحكم، وكل هذا قد خلق جوا من التنافس بين الشعراء والكتاب، وهذه المكانة الرفيعة والخطوة الحسنة للأدباء لدى القوى المهيمنة غيرت صورة الأدب فجعلت العامة تنظر إليه بعين المقام الرفيع والدرجة العظيمة، بينما يرى الدارس في عصر صدر الإسلام وفي عصر الانحطاط عكس ذلك، وذلك أن القوى المهيمنة انشغلت عن الشعر بالقرآن والحديث، لأسباب عديدة، ففي عصر صدر الإسلام وضع الشعر على ميزان الأخلاق الحميدة فما وافق صدق الحديث وخدمة الدعوة الإسلامية رفع مقامه وما خالفه حط وجعل في طي النسيان، وانصرف الخلفاء عن بذل الأموال للشعراء لأنهم لم يكونوا أهل دنيا يرجون منهم مدحا يخلد ذكركم ويعلي مجدهم، أما في عصر الانحطاط فلم يكن للأمراء هم إلا استتهاض الهمم وحشد الجموع لنصرة الدين، فكان كل التركيز على الخطب أولا ثم على نوع محدد من الشعر، ذلك الشعر التقريري الذي يوجه ويرشد، ومن خلال هذا ندرك أن للجانب السياسي دورا أساسيا في تحريك المشهد الأدبي، ولهذا فإن تطور الأدب وتطور آلياته الخاصة -آلية الإبداع وآلية التلقي- مرتبط أساسا بالوضع السياسي العام ومدى اهتمام الأمراء بالأدب، وهذا ليس على سبيل الإطلاق فهناك ظروف أخرى تتحكم في إنتاج الأدب وفي وذيوعه، كالوضع الاجتماعي مثلا فالأدب يزهر عادة في الترف والقصور، إلا في حالات قليلة تحفظ ولا يقاس عليها.

وقد كان النقد شريكا فعالا في العملية الإبداعية وإن تباينت قيمته من عصر لآخر، ولكنه كان مسهما في تهذيب الذوق الأدبي واختيار الأعمال الأدبية الخالدة التي تتماشى مع الأسلوب الأدبي المهيمن في تلك العصور، رغم انعدام آلة التمهيص الثقافي الشيء الذي جنى على حضارة بأكملها من خلال التركيز على الجانب الجمالي وإهمال الجانب الأخلاقي، فتسربت الأنساق المسيئة إلى الذات القارئة وبقيت قابضة في لا وعيه إلى غاية ظهور النقد الثقافي الذي أنار عتمة النسق وكشف مضمرات الخطابات الأدبية، وقد كان النقد في هذه الفترة مركزا على المؤلف معليا من شأنه رافعا من قيمته، فهو الوحيد الذي يمتلك المعنى "فالمعنى في جوف الشاعر"، وقد جاءت المناهج السياقية مدعمة لهذا الطرح فقد اهتمت بالمبدع أيما اهتمام، فبحثت في تاريخ عصره ونقبت في مجتمعه وسبرت أغوار نفسيته، وفسرت الظواهر والحوادث انطلاقا من هذه الثلاثية، فجعلت من النص مجرد وثيقة لإثبات حادثة تاريخية، أو دليلا على حالة اجتماعية، أو تفسيراً لحالة نفسية، ونتيجة لهذا التطرف في التوجه نحو السياق ظهرت الحركات الداعية إلى إعلاء سلطة النص وعزل هذا الأخير عن كل السياقات الخارجية التي أنتجته، معلنة بذلك موت المؤلف وميلاد النص، فقد أصبح النص مكتفيا بذاته ومنغلقا على نفسه، وهذا الطرح المتطرف أدرك رواده خطأهم على نحو مفاجئ، فحاولوا فتح نافذة على السياق الخارجي لكن طروحاتهم بقيت وفيه للنسق، لهذا رأى النقاد والمفكرون الغرب أن العودة إلى التاريخ ضرورة وحتمية وجودية، ولكن هذه المرة ستكون العودة إليه حذرة وأكثر فاعلية، لأنها لن تركز على المبدع ولا على النص بل ستركز على القارئ وتمنحه فرصة ذهبية لإثبات وجوده، من خلال إعطائه حرية التأويل، ومنه يصبح المسؤول عن إنتاج الدلالة، ويديه مفاتيح النصوص، وتصبح حياة النص مرهونة بالقراءة، فظهرت نظرية الاستقبال والتلقي مع إيذر وياوس اللذين قدما طروحاتهما حول التاريخ الجديد، وحاولا فتح الباب أمام الدراسات للتركيز على المتلقي واستراتيجيات القراءة، وهذا التفكير كان نتيجة للتطور التكنولوجي الذي شهده العالم، فقد منحت الآلة الحرية للجمهور في التعبير عن آرائه وتصوراتهِ دون قيود أو شروط، ما عدا بعض الشروط الأخلاقية التي تختلف من موقع إلكتروني إلى آخر، رغم أن نظرية الاستقبال والتلقي كانت موجهة للنصوص الورقية، لكنها كانت تملك نظرة استشرافية، تعد هذه النظرية الجذور الأولى التي بنى عليها رواد النص التفاعلي تصوره حول التلقي، وحول القارئ الذي يعد الركيزة الأساسية في عملية الإبداع التفاعلي، فقد توجه الأدب اليوم إلى محاولة مركزة الذات القارئة ومنحها السلطة في بعث النصوص الأدبية، هذه السلطة التي تكون مطلقة في بعض

الأحيان وتكون محدودة في أحيان أخرى، ولهذا جاء هذا البحث الموسوم بـ"النص التفاعلي وطرائق تلقيه -دراسة نماذج-" للبحث عن العلاقة القائمة بين نظرية الاستقبال والتلقي وبين النص التفاعلي، لأن هذا الأخير يضع القارئ في أعلى هرم الإبداع الأدبي، ويترك له حرية التصرف في النص انطلاقاً من فسحة المشاركة وفضاء التفاعل، وهذا النص لا يمكن أن يوجد خارج تفاعل القارئ، فبدونه يصبح جامداً لا روح فيه، وكلما كان الفعل القرائي ممارساً بقوة كلما كان النص أكثر حيوية، ولا يهدف هذا البحث إلى إيجاد العلاقة بين نظرية الاستقبال والتلقي والنص التفاعلي فحسب، بل يحاول أن يتجه نحو نظرية للنص التفاعلي انطلاقاً من الدراسات التي قدمت في هذا المجال، فهناك حدود فاصلة بين نظرية القراءة في النص التفاعلي وبين نظرية القراءة في النص الورقي.

إن الأدب عموماً هو انعكاس جمالي للحياة على المستوى اللغوي المجازي، تتغير طرق تلقيه بين منطوق ومكتوب، لكن التطور الحاصل على مستوى الحياة من ظهور للرقمنة ووسائل التواصل فتح باباً جديداً من أبواب تلقي النصوص الأدبية على المنصات الإلكترونية، وأتاحت للقارئ وصف انفعالاته تجاه النصوص بتعليقات مختلفة تسهم في بناء تعددية الدلالة النصية، ومنه فإن القارئ يصبح أحد الركائز الجوهرية التي تسهم في تعددية الدلالة، ومن هنا تتغير الموازين فيصبح كل من القارئ والمؤلف هما المسهمان في كتابة النص، يكون هذا الفتح إعلاناً لموت الكتاب الورقي، وميلاداً للنص التفاعلي أو الإلكتروني، أو العنكبوتي، أو غيرها من المقابلات المصطلحية التي أسهمت في إحداث فوضى مصطلحية خاصة في هذا الصدد، يتجه النص التفاعلي نحو مواءمة العصر، ومحاولة مسايرة التطور التكنولوجي، أما في الساحة العربية فإننا نشهد إقبالاً محتشماً على النشر الإلكتروني والتأسيس لهذا النمط التفاعلي، وذلك راجع لأسباب سياسية واقتصادية واجتماعية، لكننا نشهد في الآونة الأخيرة اهتماماً واسعاً بهذا المجال، والاتجاه بالأدب من الكتاب الورقي إلى فضاءات التواصل المتعددة، وقد أصبح الفعل القرائي للنصوص الأدبية التفاعلية على الوسائط الإلكترونية يحتاج إلى دراسة وتقصي ومقاربة للتحويلات الطارئة على مستوى التلقي، ولا يكون ذلك إلا من خلال دراسة بعض النماذج التفاعلية التي حققت شروط النص التفاعلي من قدرة على دمج اللغوي بالآلي بطريقة إبداعية وبخواص تفاعلية لا يمكن أن تظهر خارج النص التفاعلي.

إن الناظر إلى الساحة النقدية العربية يجدها تغرد خارج السرب، حيث إنها لا زالت تجتر نظريات غريبة طوى عليها الزمان كتابه وتجاوزها، وهي نظريات ظهرت في بيئة

خاصة، وظروف معينة، جعلت الدارسين يمحورون اهتمامهم حول الكتابة والكتاب الورقي، ولكن ومع بروز التطور العلمي وما انجر عنه من تطور في وسائل التواصل، وظهور وسائل متعددة وعوالم إلكترونية أخرى، صرنا جزءا منها، بل صرنا إلكترونيات تسبح في هذا العالم الافتراضي، وتتواصل وتعبّر من خلاله، وصار لزاما علينا مواكبة هذا التطور والتأثير لنقد أدبي خاص به، فالشاعر مثلا لا يجد متنفسه إلا عبر صفحاته الإلكترونية، لبث إبداعاته، فهي الوسيط بينه وبين جمهوره، والقارئ أيضا صار حرا، حيث بإمكانه أن يقول رأيه في إبداعات غيره دون قيود، ومن هذا الباب ارتأيت أن أخص هذا المجال بالبحث، ولعل السبب الرئيسي الذي جعلني أختار هذا الموضوع هو جدته وفرادته وعدم قدرة الدارسين على احتوائه وتفعيده لأن التحديث في آليات النص التفاعلي مستمرة ولا يستطيع الدارس أن يقبض على تنظير لقواعده وأساليبه، ما عدا القواعد العامة للكتابة فيه، فأزمة المصطلح التي أنتجت أزمة في المفهوم جعلت النص التفاعلي متغيرا من ناقد لآخر ولهذا حاولت في هذا البحث أن أجمع مختلف التصورات حول النص التفاعلي واستنتاج قاعدة عامة تحكم وتضبط وتتماشى مع التحديثات المستمرة لهذا الأخير، وقد اخترنا مصطلح "التفاعلي" لإحاطة بمصطلح "النص" بسبب قدرة هذا المصطلح على احتواء جميع المصطلحات والتعبير عن كل المفاهيم المتعارف عليها في حقل النص التفاعلي، فالمصطلحات الأخرى كالرقمي، الإلكتروني، التشعبي، المترابط ... كلها تعبر عن خاصية جزئية من هذا النص، وكان الأمر ليكون عاديا لولا هذه الفوضى المصطلحية، فلو اتفق رواد هذا النص على مصطلح معين حتى لو كان يعبر عن خاصية فرعية من النص التفاعلي لكان الأمر هينا، ولكن مع هذا الزخم المصطلحي وجب تحديد المصطلح بدقة، والسبب الآخر الذي دفعني لاختيار هذا الموضوع هو محاولة التأسيس لنص تفاعلي عربي خالص نقي من كل الشوائب، وتخفيف حدة المسارعة إلى عناق الآخر وتلقف أفكاره على ظمأ، دون تمحيص وغرلة، فالكثير من الأمور التي أقرها رواد النص التفاعلي عند العرب لا تتوافق مع الثقافة الأدبية العربية، وتعد معول هدم في وجه الفن والأدب، وتساهم بشكل كبير في تشويه الأدب العربي وإفراغه من خصوصيته الحضارية، فالاختلاف هو الذي يميز ويبهز، أما التقليد والاستتساخ فلا يرقى أصلا للنسخة المقلدة، فكيف له أن يأتي بالجديد المتفرد، ولهذا اهتم الغرب والعالم أجمع بالتجربة الأدبية العربية في العصور السابقة كالعصر الجاهلي والأموي والعباسي، وأغفلوا دراسة الأدب العربي في العصور المتقدمة لأنهم وجدوا أغلب هذا الأدب وليس كله نسخة مقلدة عن تجربتهم الأدبية، لهذا كانت الدعوة صريحة في هذا البحث لتبني الرؤية العربية

في إبداع النصوص التفاعلية، ومحاولة الاستفادة من الآلة والتقنية دون المساس بالخصوصية الثقافية للأدب العربي.

يهتم هذا البحث بتقصي الحدود المعرفية للنص التفاعلي، والتركيز على المتلقي بوصفه أحد أهم الركائز الأساسية في إنتاج الدلالة وتعددتها، والبحث عن الأسباب التي ساعدت على ظهور هذا النمط، وما أحدثه المصطلح من فوضى، وعن أسباب هذه الفوضى، وهل هي فوضى اصطلاحية؟ أم أنها تتعداها إلى كونها فوضى ابستمولوجية تمس تعريفات النص التفاعلي؟ ويسعى هذا البحث إلى إيجاد العلاقة بين النص التفاعلي وجماليات الاستقبال والتلقي، والبحث عن الهوية الشاسعة بين ما حققه النص التفاعلي من تقديم لطروحات نقدية في الغرب والعجز الذي يقابله في الساحة النقدية العربية، وهل استطعنا أن نتخلص من سطوة الكتاب الورقي وما يحمله من قصور أمام انفتاح النص التفاعلي؟ فالكثير من الأدباء يتوهمون أن جوهر النص التفاعلي يكمن في النشر على مواقع التواصل الاجتماعي، بينما يكون الأمر مختلفا تماما، فالنشر على وسائط التواصل الاجتماعي في مفهومه العام يشبه الوسيط الورقي والشفوي في كثير من الأمور، أما ما نغنيه في النص التفاعلي هو كتابة النص الأدبي انطلاقا من الدمج والمزج بين التقنية والأدب بحيث يكون الفصل بينهما هداما نهائيا للنص التفاعلي، فالأدب التفاعلي لا يمكن أن يتأتى خارج الوسيط الإلكتروني، وأخيرا يهتم هذا البحث بدراسة النصوص التفاعلية ومحاولة قراءتها، ومتابعة الفعل القرائي في بعض النماذج التفاعلية التي حققت كل شروط النص التفاعلي، واستطاعت أن تشرك القارئ في العملية الإبداعية وتحوله من قارئ مستهلك إلى قارئ منتج، كقصيدة "الحب يتكلم كل اللغات" لحمزة قريرة، ومحاولة سبر أغوار معانيها، واستنطاق لغتها ودراسة نماذج أخرى. فهل استطاعت هذه التجارب التفاعلية تحقيق كل شروط النص التفاعلي، وهل يمكننا القول أن الأدب العربي قادر على احتواء هذا النموذج التعبيري المتطور؟

يهدف هذا البحث إلى تقديم تصور حول النص التفاعلي، من خلال وضع حدود معرفية لهذا المصطلح، وتقليص الهوية التي أحدثها التلقي الفوضوي لمنجزات الآخر، ومحاولة تضيق مساحة التعددية المصطلحية، والإشادة بدوره الفعال في ملئ الفراغات التي يتركها المؤلف، وتنشيط التعددية الدلالية، ويهدف هذا البحث أيضا إلى الدعوة إلى خوض غمار التجربة التفاعلية ومواكبة العصر، من خلال العالم الإلكتروني الذي صار جزءا مهما من حياتنا إن لم نقل إنه يشكل حياتنا بأكملها، والتنبيه على التقاعس والخمول النقدي بشأن

الموضوع، والتأسيس لنقد تفاعلي وتبنيه كمشروع تفاعلي للسمو بالنقد العربي، مع إخضاعه لخصوصيات الثقافة العربية، وغربة كل ما لا يتناسب وذواتنا، ويهدف أيضا إلى دراسة نماذج تفاعلية ومحاولة تقديم قراءات لنصوص تفاعلية أثبتت نجاعتها على الوسيط الإلكتروني.

واختلف منهج البحث في هذه الأطروحة من فصل لآخر نظرا لطبيعة كل فصل، ارتأينا أن نتبع المنهج التاريخي تارة والوصفي التحليلي تارة أخرى في الفصل الأول لما يقتضيه من بحث في تاريخ المصطلح وظروف نشأته، وأسباب انبعائه، وطرائق تلقيه في بيئته المنتجة أو في البيئة العربية المستقبلية، أما الفصل الثاني فيأخذ طابعا وصفيا تحليليا ذلك من خلال سعيها لوصف العلاقة بين النص التفاعلي ونظرية الاستقبال والتلقي، ومواطن التداخل والاشتراك، ومحاولة استنتاج العلاقة بين نظرية الاستقبال والتلقي وبين النص التفاعلي ومحاولة التأسيس لنظرية تلق تفاعلية، أما الفصل الثالث الذي يحمل طابعا تطبيقيا ارتأينا أن نرسم له مسارا تأويليا ونحاول ملئ الفراغات التي تركها الروائي عبد الواحد ستيتو في روايته "الذبية"، وكذلك تتبع المسار التأويلي في قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات" لحمزة قريرة، ومحاولة فهم الفعل القرائي في هذه القصيدة وطريقة تعامل القراء مع هذا النوع من النصوص.

وقد انقسم البحث إلى ثلاثة فصول يسبقها مدخل مفاهيمي حاولنا فيه إيجاد العلاقة اللغوية والاصطلاحية بين مصطلح "النص" ومصطلح "التفاعل" ولاحظنا وجود تداخل بين هذين المصطلحين وأنهما يمتلكان قدرة دلالية عالية على احتواء مفهوم النص التفاعلي، رغم بعض المصطلحات المشابهة كمصطلح "التفاعل النصي"، أما الفصل الأول الذي أخذ عنوان "النص التفاعلي (النشأة، المصطلح والمفهوم)" والذي انقسم بدوره إلى ثلاثة مباحث، حاولنا في المبحث الأول الذي أخذ عنوان "ما قبل النص التفاعلي (البحث في الجذور)" أن نبحت عن الجذور الأولى التي أسست ومهدت لظهور النص التفاعلي عند الغرب وعند العرب، من خلال تتبع مسيرة بعض الحركات الفنية التي حاولت أن تخرج من القوالب العامة المهيمنة، وتشرك القارئ في عملية الإبداع في أحيان أخرى، أما المبحث الثاني الذي أخذ عنوان "فوضى المصطلح" حاولنا فيه تتبع حركة المصطلح وعرض مجموع المصطلحات التي عبرت عن النص التفاعلي وقدمنا أسباب اختيار كل ناقد وتبنيه لمصطلح معين، وحاولنا مناقشة هذه الآراء وتحليلها، أما المبحث الثالث الذي وسم بـ: "في مفهوم النص التفاعلي"، حاولنا فيه وضع حدود فاصلة للنص التفاعلي من خلال تقديم مجموع المفاهيم

التي طرحها رواد النص التفاعلي ومناقشة بعض التعريفات، أما الفصل الثاني فقد كان بعنوان "تلقّي النص التفاعلي" وقد تفرّع إلى أربعة مباحث، كان الأول قراءة في جذور التلقّي عند الغرب وعند العرب، فالتلقّي فعل وجودي صاحب الأعمال الأدبية منذ بداية التاريخ، ولكنه يختلف من عصر لآخر حسب الخاصية الثقافية لكل عصر، أما الثاني فقد كان حول نشأة نظرية التلقّي ومفهومها، بينما كان الثالث محاولة لتأسيس نظرية للقراءة في النص التفاعلي، وذلك من خلال جمع التصورات والدراسات حول النص التفاعلي وطرائق تلقّيه واستنتاج قالب عام للقراءة في النص التفاعلي، ويبحث الأخير في النقد التفاعلي العربي، وفي أسباب استحالة تقديم نظرية خالصة في مجال النص التفاعلي. وللخروج من الطابع التنظيري ارتأينا تقديم فصل تطبيقي أخذ عنوان "جماليات التلقّي في نصوص تفاعلية مختارة" حيث حاولنا تقديم نموذج روائي فوق الاختيار على "الذبيبة" لعبد الواحد ستيتو، التي كانت قادرة على استيعاب التجربة التفاعلية إلى أبعد حد ممكن، أما النموذج الشعري فقد كان من نصيب الشاعر حمزة قريرة عن نصه التفاعلي "الحب يتكلم كل اللغات"، وقد استطاع هذا النص أن يحقق صفة التفاعلية والمشاركة، وأن يتفرّع ويستخدم الروابط والتقنيات الواسطية بطريقة تخرج عن المألوف وتحقق المراد.

وقد استعان هذا البحث بطروحات الناقد سعيد يقطين في كتابه "من النص إلى النص المترابط"، مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي، وكذلك بأفكار الناقدة فاطمة البريكي التي تعد رائدة في هذا المجال وخاصة في كتابها "مدخل إلى الأدب التفاعلي"، ولا يمكن أن نغفل دور كتاب "القصيد التفاعلي في الشعرية العربية" للناقد رحمان غركان في دعم آراء البحث وتوجهاته، وهذه بعض المراجع التي اعتمدها البحث لأن المقام لا يتسع لذكر كل المراجع.

تُعَدّ وفرة المراجع وتشعب الدراسات المتخصصة في موضوع هذه الأطروحة تحدياً منهجياً لا يقلّ دقة وتأثيراً عن شحّها؛ إذ إنّ كثافة الإنتاج الفكري وتعدد التصورات والاتجاهات المعرفية التي عالجت الإشكالية فرضت وضعاً تحليلياً معقداً. وقد استلزم هذا الاتساع البحثي أعمال أدوات الفحص النقدي والمقارنة الدقيقة لتفكيك الرؤى المتباينة واستخلاص نتائج علمية متوازنة، وهو ما وضع البحث في سباق مباشر مع الزمن لاستيعاب المادة العلمية وغربلتها وفق أطر منهجية صارمة. وإنّ الاستجابة لهذا التحدي لم تكن مجرد تجاوز للزخم المعرفي، بل كانت رهاناً أكاديمياً صعباً.

ويمكننا القول أن الإبحار في هذه العوالم التفاعلية شيق وممتع ومجهد في الآن ذاته لأن تتبع سيرورة القراءة في النص التفاعلي تحتاج إلى جهد كبير من التمهيد والتدقيق فالنص التفاعلي يشبه المتاهة الداخل إليها مفقود والخارج منها مولود.

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أحمد الله تعالى على منه وتوفيقه، وأتوجه بالشكر الجزيل لأستاذتي المشرفة صليحة لطرش التي لم تدخر وسعاً في إفادتي بتوجيهاتها العلمية السديدة، وملاحظاتها القيمة التي كانت السند الأساسي في تصويب مسار هذا البحث وإثراء مضمونه، فجزاها الله عني خير الجزاء. كما أتقدم ببالغ الشكر وعظيم الامتنان إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرين، كلٌ باسمه ورتبته العلمية، لتفضلهم بقبول قراءة هذه الأطروحة وتقييمها، وثقتي جازمة بأن إبداءهم للملاحظات والتصويبات العلمية سيتوج هذا العمل بالدقة والرصانة الأكاديمية المرجوة. ويمتد الشكر والامتنان إلى كل الأساتذة والأكاديميين، وكذا القائمين على المؤسسات والمكتبات الذين ذللوا لي الصعاب ووفروا المراجع والمادة العلمية اللازمة لإنجاز هذا البحث، وإلى كل من ساهم من قريب أو بعيد، بالدعم العلمي أو المعنوي، في إتمام هذه المسيرة الأكاديمية.

مدخل مفاهيمي:

1. في مفهوم النص.
2. في مفهوم التفاعل
3. بين النص التفاعلي والنص التفاعلي

1. مدخل مفاهيمي:

يستدعي الجمع بين كلمة (النص) وكلمة (التفاعلي) البحث في أصول الكلمتين، اللغوية والاصطلاحية، والبحث في العلاقة القائمة بينهما وأثار هذه العلاقة والمعنى المتولد عنها، ثم البحث في أصول كلمة التلقي والعلاقة بين التفاعل والتلقي والنص وسيرورة هذه المصطلحات المفاهيمية، لأنه لا يمكن للدارس أن يعي ويستوعب النص التفاعلي دون الرجوع إلى المعنى اللغوي المتعارف عليه في القواميس ثم استعمالات هذا المصطلح قديما ثم حديثا وصولا إلى المعنى الذي يتلبسه في الدراسات المعاصرة، فهذه المصطلحات ليست خاصة بمنجز عربي خالص إنما هي ترجمة لنوع من النصوص ظهر في بيئة مغايرة لبيئتنا لهذا وجب البحث في هذه المصطلحات واستنتاج مدى توافق الترجمة مع ما يعبر عنه هذا النوع الأدبي، ولا بد لنا أيضا أن نبحت في ما قبل النص التفاعلي لفهم الفروقات الجوهرية بين ما هو ورقي وما هو تفاعلي.

1.1. في مفهوم النص:

1.1.1. لغة:

يعد البحث في المعنى اللغوي الشارة الأولى التي يطلقها أي باحث لأنه عندما يبحث في المعنى اللغوي إنما يبحث في المشترك الجامع، ومنه سنعرض لمجموعة من التعريفات اللغوية ونبحث في الفروقات بينها إن وجدت.

جاء في لسان العرب لابن منظور: "النص والتتصيص: السير الشديد والحث، ولهذا قيل: نصت الشيء رفعته، ومنه منصة العروس. وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ثم سمي به ضرب من السير سريع... ونص الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصى ما عنده، ونص كل شيء: منتهاه"¹، ومنه فالنص عند ابن منظور هو الرفع ويأتي بمعنى منتهى الشيء وغايته وهو أيضا نوع من أنواع السير بسرعة، أما في تاج العروس فالنص: "الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص: التوقيف. والنص: التعيين على شيء ما، وكل ذلك مجاز، من النص بمعنى الرفع والظهور"²، من خلال التعريفين السابقين نجد أن المعنى الذي أورده ابن منظور يتفق مع معنى النص عند الزبيدي فهو الرفع والظهور، ولكن

¹ ابن منظور، لسان العرب، مادة "نص"، دار صادر، بيروت، ط3، 1994 ص 98/7

² الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المطبعة الخيرية، جمالية مصر، تصوير دار مكتبة الحياة، بيروت،

مدخل مفاهيمي:.....

الزبيدي أضاف معنى الإسناد ويلتقى مع الزمخشري في هذا المعنى يقول هذا الأخير: " ومن المجاز: نص الحديث إلى صاحبه، قال:

ونص الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نصه"¹

ومنه فالنص يأتي بمعنى إسناد الشيء إلى صاحبه ويأتي بمعنى الرفع والإظهار وكذلك بمعنى منتهى الشيء ومبلغه، والملاحظ أن هذه المعاني متباعدة ولا تعبر عن المعنى الاصطلاحي للنص المتعارف عليه الآن، فكيف تم اختيار هذا اللفظ ليعبر عن نسيج لغوي يحمل دلالة معينة؟

حاول الكثير من النقاد الربط بين المعنى اللغوي والاصطلاحي وذلك اعتمادا على ما جاء في لسان العرب: (نص الأمر بمعنى شدته)، وهنا يأخذ معنى محاولة التعبير عن الدلالة بعبارات محددة، ولكننا نجد في هذا الرأي محاولة لتحميل الكلام على غير الذي قصد، فالشدة لا تعني دائما الاختزال أو الاقتصاد.

2.1.1. عند الأصوليين:

قد يستغرب الدارس من جدوى إيراد مفهوم النص عند الأصوليين ولكن الأمر أننا ارتأينا أن نجمع التصورات المتاحة في الثقافة العربية حول النص ونربطها مع الاستعمال المتعارف عليه الآن، ومنه فالنص عند الأصوليين يأخذ معنى مغايرا عن المعنى اللغوي أولا وعن المعنى المعاصر للنص فهم يضيّقون مجاله ليشمل فئة محددة من الكلام، فهو عند الشافعي في نظريته عن البيان: " ما أتى الكتاب على غاية البيان فيه، فلم يحتج مع التنزيل فيه إلى غيره "² وهو أيضا: " المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل "³ ومنه فالنص عند الشافعي هو ذلك الواضح الذي لا يحتاج تفسيراً أو تأويلاً، ومعنى "المستغنى فيه بالتنزيل" أن النص ظاهر يفسره نص في القرآن أو أنه لا يحتاج إلى ذلك أصلاً لأنه بين لا لبس فيه. أما الشريف الجرجاني فيعرفه بقوله: " النص: ما ازداد وضوحاً على الظاهر لمعنى المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى، فإذا قيل أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ويغتم بغمي. كان نصاً في بيان محبته. النص: ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، وقيل: ما لا يحتمل التأويل "⁴، نجد من خلال تعريف الجرجاني أنه لا يختلف كثيراً مع الشافعي فالنص

¹الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت، بيروت، 1984، ص 455

² الشافعي، الرسالة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ص32

³ المرجع نفسه، ص14

⁴الشريف الجرجاني، التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1998، م1/ص241

مدخل مفاهيمي:.....

عنده ما كان أحادي الدلالة لا يختلف فيه اثنان، وهنا يمكن أن نقسم المعنى إلى قسمين: المعنى الحرفي والمعنى الرمزي، فالنص حسب الشافعي والجرجاني ما يحمل معنى حرفيا ولا يبتعد نصر حامد أبو زيد عن هذه النظرة حيث يقول: " النص هو الواضح وضوحا بحيث لا يحتمل سوى معنى واحدا، ويقابل النص المجمل الذي يتساوى فيه معنيان يصعب ترجيح أحدهما ويكون (الظاهر) أقرب إلى النص من حيث إن المعنى الراجح فيه هو المعنى القريب"¹، ومن الأصوليين من لا يفرق بين ما كان معناه حرفيا أو مؤولا فكل ملفوظ جاء في الشرع هو نص، " إذ يستعملون هذا اللفظ فيما ورد في بحوثهم من اصطلاحات مثل: عبارة النص وإشارة النص... إلى آخره، يفهم منها أنهم يطلقونه على كل ملفوظ مفهوم المعنى من الكتاب والسنة سواء أكان ظاهرا أو نصا أو مفسرا، أي أن كل ما ورد من صاحب الشرع فهو نص"²، ومنه فالنص عند هذا القسم من الأصوليين يكون ذلك النص من الكتاب والسنة دون التفريق بين ما كان معناه ظاهرا وما كان معناه مؤولا.

يجد المتتبع للدراسات الحديثة أن الكثير من الدارسين يحاولون إيجاد علاقة بين المعنى المعاصر للنص وبين المعنى اللغوي والمعنى الأصولي للنص، في حين أن هناك بونا شاسعا بينهما، فالنص في الدراسات النقدية المعاصرة يعني ذلك الملفوظ الذي يتيح انتشار الدلالة وانفتاحها وتعدد قراءتها بل إن ركونها إلى معنى واحد هو قتل لكيونيتها، بينما يعني النص في اللغة الرفع والإظهار ومثله عند الأصوليين فهو ما كان معناه واضحا بينما لا يقبل التأويل فلا يصح أن نربط بينهما ولا نكون قد ابتعدنا عن الحقيقة إذا قلنا أنهما متعاكسان، فالنص قديما يثبت فيه المعنى الواحد بل إن الدارس يحاول أن يثبت لنص ما دلالة واحدة بينما في النص المعاصر تكون غاية الدارس إثبات دلالات متعددة لا نهائية.

3.1.1 . في النقد الحديث والمعاصر:

يجدر بنا الإشارة إلى قضية جوهرية وهي أن ما اصطلح عليه "النص" في النقد الحديث يختلف كثيرا عن مفهومه المتعارف عليه في التراث، فقد اختار نقادنا مقابلا لترجميا لكلمة *texte* النص على أنه يعني ذلك النسيج المترابط من الكلمات الذي يكون قابلا للقراءة وإعادة القراءة، بينما يعني في تراثنا ما كان واضحا وبينا في الكتاب والسنة، وهذه الإشارة لا تعني التحامل على نقادنا لأن أصل اللغة التواضع، اجتماع مجموعة من الناس على تسمية

¹ نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ط5، 2000، ص180

² السيد أحمد عبد الغفار، التصور اللغوي عن الأصوليين، شركة مكتبات عكاظ، جدة، ط1، 1401هـ، ص146

مدخل مفاهيمي:.....

شيء فتصبح مثلاً هذه الحروف ق-م-ر تدل على ذلك الكوكب الذي يزين السماء ليلاً ولو قالوا أنه شمس لكننا نطلق على القمر شمساً.

يقول طه عبد الرحمان في تعريفه للنص: "بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات وقد تربط هذه العلاقات بين جملتين أو أكثر من جملتين"¹، يمكن القول أن طه عبد الرحمان يعرض لنا المعنى المتداول والمشاع للنص فالنص في أبسط تعريفاته كلمات ترتبط فيما بينها بعلاقات هذه العلاقة هي التي تولد المعنى، أما سعيد يقطين يرى رأياً آخر حيث يقول: "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"²، فالنص عنده لا ينحصر في اللغة فهو بنية تحمل دلالة فالصور يمكن أن تكون نصاً هذه البنية الدلالية تنتظم في إطار ثقافي أي أنها تنتج من طرف ثقافة معينة ويمكن أن تقرأ في ثقافة مغايرة فتحمل دلالات جديدة، ومنه فالنص عند سعيد يقطين يقترب إلى ما نقصده في دراستنا.

يرى محمد مفتاح أن " النص عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة، ويقصد بالتضيد ما يضمن العلاقة بين أجزاء النص وبالتنسيق مع ما يحتوي أنواع العلائق بين الكلمات المعجمية."³، ومنه فالنص عند محمد مفتاح يقوم على العلائق التي تتكون عن طريق انتظام الكلمات في جمل هذا الانتظام يكون من خلال توافق المعنى بين هذه الكلمات أي إن اجتماع هذه الكلمات يولد دلالة معينة.

من النقاد الذين حاولوا إعطاء مفهوم للنص الناقد عبد الملك مرتاض الذي يرى أن المعنى المتداول حول مفهوم النص قاصر فالنص عنده قد يكون جملة فقط، فيمكن للجملة أن تكون نصاً مستقلاً إذا توفرت فيها شروط معينة يقول معرفاً النص: " لا ينبغي أن يحدد بمفهوم الجملة، ولا بمفهوم الفقرة التي هي وحدة كبرى لمجموعة من الجمل، فقد يتصادف أن تكون جملة واحدة من الكلام نصاً قائماً بذاته مستقلاً بنفسه، وذلك ممكن الحدوث في التقاليد الأدبية كالأمثال الشعبية والألغاز والحكم السائرة والأحاديث النبوية التي تجري مجرى الكلام

¹ طه عبد الرحمان، في أصول الكلام وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص35

² سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000، ص32

³ محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص15

مدخل مفاهيمي:.....

وهلم جرا"¹، وما يجعل جملة ما تمثل نصا هو الحمولة الثقافية التي تختزنها كلمات تلك الجملة ففي الأمثال مثلا نجد أن لها مضربا وموردا أي هناك خلفية سردية ثقافية تؤثت لها، وتجعلنا مباشرة نعود إليها، ناهيك عن السياق الذي ضرب فيه المثل فلا يمكن أن يكون المثل نصا دون سياق يفهم من خلاله.

يعمد بعض الدارسين إلى تعريف النص من وجهة نظر لسانية، فيقاس مدى نصية نص ما بمراعاة اتساقه اللغوي وتلاحم أجزائه فالقارئ يمكنه إدراك هذه النصية بسهولة إذا كان عارفا باللغة ومن بين الذين اتجهوا هذا الاتجاه نور الدين السد الذي يرى: " أن القارئ والسياق ووسائل الاتساق أركان جوهرية وحاسمة في تمييز النص عن اللا نص، فمتكلم اللغة العارف بخصائصها هو وحده القادر على أن يحكم بنصية ما تلقاه، إما أنه يشكل كلا موحدا، وإما هو جزر من الجمل والتراكيب لا يربطها رابط، لذلك كان الاتساق اللغوي مقوما أساسيا في الحكم على نصية أي نص من عدمها"²، هذا التوجه اللساني أضيق من أن يسع النص التفاعلي، لأن اللغة في النص التفاعلي تعد جزءا من الكل بل إن الكثير من رواد النص التفاعلي حاولوا إزاحة مركزية اللغة فيه، رغم ما تحمله هذه الإزاحة من ضرر جمالي للأدب خاصة الأدب العربي الذي لطالما كان لغويا جماليا، فالنص التفاعلي لا يقوم على اللغة بالأساس وإنما يستعملها تارة ويستغني عنها تارة أخرى ويستبدلها بالصور والروابط والألوان وغيرها من الوسائط.

نجد من خلال هذا التقصي أن مفهوم النص الذي سنحاول دراسته هو غير الذي يعرفه التراث العربي، فكلمة "نص" لا تحمل في ثقافتنا ذلك المخزون المعبر عن بنية لغوية دالة تشي بالانفتاح والتعدد فهي في عرف اللغويين البروز والظهور وفي عرف الأصوليين ما احتمل معنى واحدا، فالمعنى المتعارف عليه الآن هو مفهوم غربي بامتياز حاول نقادنا حصر هذا المفهوم في مفردة نص حيث يقول محمد مريني في كتابه (النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي): " نصادف في النقد العربي الحديث تعاريف أخرى قد تتفق أو تختلف عن التعريف السابق، لكن يبقى الجامع بينها أنها تستند بشكل أو بآخر إلى التصور الغربي، لقد انتقل مفهوم النص إلى العالم العربي -في العصور الحديثة- من الغرب، وذلك

¹ عبد الملك مرتاض، في نظرية النص، جريدة المجاهد، عدد1424، ص57

² نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص70/69

مدخل مفاهيمي:.....

لأن النص كان له مفهوم ضيق في تراثنا العربي"¹، ومن هنا نجد أن الثقافة العربية لم تكن تفكر في مصطلح النص على أنه نسيج لغوي دال على معنى، أو أنه بنية دالة تحمل معنى الانفتاح والتعدد، النص في الثقافة العربية الظهور والبروز وهو ما كان أحادي الدلالة، ولأننا في دراستنا حول النص التفاعلي ندرك أن هذا الأخير منجز غربي لا لبس في ذلك ولا يمكن للتراثيين أن يجدوا له صلة ما في تراثنا المجيد لأنه حديث، لهذا فإن المعنى الذي نريده هو المعنى الغربي ولكننا سنراعي في دراستنا الخصوصية الثقافية التي تختص بها ثقافتنا، فالمحاولات الأدبية والنقدية العربية في مجال النص التفاعلي دائماً ما كانت متهورة نوعاً ما لأن غايتها هي المسارعة لاحتضان الوافد الجديد لنيل قصب السبق، أو الانبهار بالمنجز الغربي دون غربة، فعلى الباحث دائماً البحث وتقصي الركائز الثقافية وما يمكن أن تقبله ثقافة ما وما لا يمكن أن تقبله.

4.1.1. عند الغربيين:

نجد في الثقافة الغربية أن هناك تقارباً كبيراً بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي ، حيث نجد في المعاجم " حين نعود إلى الأصل اللاتيني لكلمة (نص) في اللغات الأوروبية، فإننا نجد كلمة (e) text مشتقة من textus بمعنى النسيج tissu ، الكلمة الأخيرة مشتقة بدورها من texere بمعنى النسيج"²، ومنه فالنص نسيج ونسيج من الكلمات ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً ارتباطاً معنوياً قبل أن يكون لفظياً، وهنا يمكننا أن نفرق بين الكتابة والكلام فإن كنا نعني النسيج بمعناه المادي فإن الكتابة أقرب إلى ذلك المعنى، أما إذا كنا نعني بالنسيج المعنى المجازي فإن الكلام أقرب إلى معناه.

يختلف معنى النص في الثقافة الغربية باختلاف الحقب النقدية التي ظهرت متداخلة في بعضها البعض دون تحديد تاريخي، فمثلاً في المرحلة التاريخية أو السياقية كما يحلو للبعض تسميتها ينظر للنص كوثيقة تاريخية تحمل معنى قاراً محدداً، وفي المنهج النفسي يعد النص وثيقة تفسر نفسية الكاتب وتقلباته، وفي المنهج الاجتماعي كذلك يعد النص وثيقة لتفسير السلوك الاجتماعي، يقول محمد مريني: "كما تناول التحليل النفسي (النص) باعتباره (وثيقة نفسية) وذلك من خلال التركيز على الأسباب اللاشعورية الكامنة وراءه، المتمثلة في

¹ محمد مريني، النص الرقمي إبدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة،

2015، ص12

² Dictionnaire quillet de la langue française , (q-z) librairie aristide quillet ,paris, 1983

عن كتاب النص الرقمي إبدالات النقل المعرفي لمحمد مريني، ص14

مدخل مفاهيمي:.....

(عقدة أوديب) أساسا، إن هذه العقدة تعود -في رأيه- إلى ميول وغرائز نفسية ذات صلة بجنس المحارم، -كبتت في الأغلب- في لا وعي الكاتب، وطردت خارج مجال الوعي، نظرا لعدم توافقها مع (المواضعات) الاجتماعية والاخلاقية¹ ومنه فالنص في هذه المرحلة لا ينظر إليه بوصفه كيانا مستقلا، أو أنه بنية لغوية مستقلة وإنما ينظر إليه كونه دليلا أو وثيقة تثبت حادثة تاريخية أو تفسر سلوك المجتمع أو تعبر عن أغوار النفس المبدعة وربما نفسية المجتمع، ولعلنا نلاحظ في هذه المرحلة إهمالا تاما لجوهر النص وكيوننته، وهذا المفهوم أيضا لا يخدم دراستنا لأن النص هنا يمثل وثيقة علمية يستوجب من الدارس إيجاد دلالة واحدة لأنه لا يصح غير ذلك.

يتغير التصور حول مفهوم النص مع جهود الشكلايين الروس الذين حاولوا فصل الأدب عن بقية العلوم الإنسانية، ورسم الحدود التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، لذلك قالوا: " لقد آن لدراسة الأدب الذي ظل منذ أمد بعيد أرضا من دون مالك أن ترسم الحدود لحقلها وتوضح بوضوح موضوع البحث"² ومنه صار النص مركزا في العملية الإبداعية واتجه البحث نحو الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.

استفاد البنيويون من هذا الطرح وعلى إثره صاغوا مفهوما جديدا للنص حيث أصبح هذا الأخير كيانا مستقلا في حد ذاته يدرس من الجانب اللغوي ولا يحتاج إلى خارج عنه يفسره، " لقد تميزت المقاربة البنيوية بطابعها السكوني، من حيث التركيز على النص في بناء الداخلية، دون البحث عن عليية خارجية"³، فالنص في عرف البنيويين مكتف بذاته وببنائه الداخلية، يصبح التركيز هنا متجها نحو المستوى الجمالي والأسلوبي للنص ذلك أن الأساس الفلسفي التي قامت عليه هذه الرؤية هو: " السعي إلى تحقيق معقولية كامنة عن طريق تكوين بناءات مكتفية بنفسها لا تحتاج من أجل بلوغها إلى الرجوع إلى أية عناصر خارجية"⁴، وهنا ينتقل الدارس والناقد أو القارئ من سبر أغوار شخصية المبدع ومعرفة تاريخه ومجتمعه والتقيب في الندوب النفسية والعقد السيكلوجية إلى النص حيث يصبح

¹ محمد مريني، النص الرقمي إبدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2015، ص16

² محمد فتوح أحمد، الشكلية ماذا يبقى منها؟، مجلة فصول المصرية، الهيئة المصرية للكتاب، مج:1، عدد:2، يناير 1981، ص106

³ محمد مريني، النص الرقمي إبدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2015، ص17

⁴ فؤاد زكريا، الجذور الفلسفية للبنائية، ص8

مدخل مفاهيمي:.....

القارئ مهتما بالنص بتشكيله اللغوي الجمالي، " وصار التركيز أساسا -في هذه المناهج- على تحليل النص باعتباره نقطة البدء والمعاد، وترك مجال علاقة النص بمبدعه أو علاقته بالواقع لمجالات أخرى غير النقد الأدبي مثل علم النفس أو علم الاجتماع"¹، ويمكن لأي باحث أن يدرك حجم المغالاة التي وقعت فيها البنيوية، فالنص ليس كيانا مستقلا ولا يمكن إزاحة الذات الثقافية التي أنتجته وهذا ما أدركه البنيويون أنفسهم حيث حاولوا تدارك هذا الخطأ وفتح نافذة من خلال النسق لمعانقة العالم.

ولهذا صارت العودة إلى التاريخ مؤكدة ولكنها عودة مميزة تجعل النص مركزا وتكتشف العوالم وتسيرها في خدمة النص لا العكس " فالاتجاهات الألسنية والأسلوبية والبنيوية الجديدة هي التي أعطت السلطة المطلقة للنص، وأهملت أو كادت تهمل معظم الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع الأدبي كدور القارئ والمبدع والظروف الاجتماعية والمرحلة التاريخية والدلالات السيكلوجية والإيديولوجية والفلسفية وغيرها"²، وهذا التصور كذلك لا يخدم هذه الدراسة لأن النص التفاعلي لا يناسبه الانغلاق ولا تناسبه اللغة، فهو جاء ليهدم مركزيتها ويتحرر منها إنه يحاول أن يصنع أدبا تكون فيه اللغة وسيلة لا غاية.

يأتي الفكر ما بعد الحداثي كاسرا للسرديات الكبرى هادما لكل يقين، فالحقيقة في هذه المرحلة مشتتة بل هي مرجأة باستمرار مؤجلة وعلى هذا الأساس اتجه النقد في هذه المرحلة إلى الركن الثالث من العملية الإبداعية ألا وهو القارئ بعدما كان الاهتمام أولا بالمبدع ثم النص وأخيرا القارئ، " عرف مفهوم النص في العقود الأخيرة تغيرات جذرية مع "تيارات ما بعد الحداثة" لم يعد النص كيانا مغلقا، محملا بالأحكام القطعية، التي تقوم على وهم مفاده أن مؤلفه يمتلك اليقين، ويعرف الحقيقة المطلقة بل أصبح النص كيانا مفتوحا محملا بدلالات لا تنتهي، من هذا المنظور سيتغير مفهوم القراءة التي ستعرف أنها عملية صب المعاني في النص"³، فهذا التصور مناقض للبحث عن المعنى، فعملية صب المعاني هي إلباس النص معاني جديدة متغيرة بتغير القارئ الذي يدخل في عملية القراءة محملا بأنساق

¹ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة آليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014، ص19

² فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد48-49، 1988، ص95

³ محمد مريني، النص الرقمي إبدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2015، ص19

مدخل مفاهيمي:.....

ثقافية محددة ناتجة عن الخلفيات التي اكتسبها القارئ من بيئته الاجتماعية وخطابات عكفت جهات معينة على تكريسها.

يصبح المعنى في هذه الحالة مشتتا متعددا لا نهائيا لأن القراء تنتوع مشاربهم وتتنوع ثقافتهم وأفهامهم وكل قراءة هي محاولة للوصول وليست الوصول ويبقى المعنى مشتتا بصفة لا نهائية، وفكرة " تشتت المعنى في النص dissémination du sens كما جاء بها في مؤلفه المشهور (الكتابة والاختلاف) فقد أكد أن عملية تجميع المعنى التي يقوم بها القارئ خاضعة للقراءات الخاصة للأفراد وميولاتهم الثقافية والأيدولوجية من هنا ينتقد جاك دريدا القراءات الكلاسيكية التي تشدد على الوجود الفعلي للحقيقة والمعنى والقصدية في النص"¹، وبهذا يكون النص عند جاك دريدا نقطة بداية لطريق لا نهاية لها، لكن هذا التصور لا يمكن تطبيقه على النصوص الأدبية إذا فهمنا هذه الرؤية جيدا فهي تعني أن القارئ عندما يدخل النص يعرف أن المعنى الذي سيصل إليه غير ثابت لهذا فإذا أراد قراءة نص معين فعليه في كل مرة هدم ما توصل إليه، وبناء قراءة جديدة ومنه فالقراءة لن تنتهي أبدا، وعليه فهذا التصور صالح في النظم الفكرية أكثر منه في النصوص الأدبية لأن الإنسان لا يجب أن يستسلم لليقين العلمي والفكري لأن نظريات كثيرة كانت تتميز بدقة علمية مفرطة أثبتت خطأها، لكن الأمر في الأدب مختلف فالأدب ليس حقيقة علمية ولا نظرية إنه جمال وذوق يختلف باختلاف القراء ولكنه لا يمكن أن يكون بهذه العبثية، وواضح أن هذا الطرح عبثي، لا يمكن معه بناء تصور واضح حول النص حيث نرى أن الطرح المناسب هو ما نادى به امبرتو ايكو حيث يعطي السلطة للقارئ ولكنها سلطة مقيدة بحدود واضحة يكون فيها المعنى متعددا ولكنه غير نهائي، ومن هنا يكون القارئ ملزما بالبحث عن المعنى داخل دائرة تسمح له بالانفتاح المتعدد لا الانفتاح اللا نهائي.

ومنه فإن مفهوم النص الذي يقترب من المفهوم المتعارف عليه في النص التفاعلي هو الذي يأخذ معنى الانفتاح والتعدد ولكنه لا يساويه بل يقترب منه فقط لأن هناك بعض المميزات النصية التي لا تظهر إلا من خلال الوسيط التفاعلي وهذا ما ستكشفه هذه الورقات البحثية.

2.1. في مفهوم التفاعل:

¹ محمد مريني، النص الرقمي إبدالات النقل المعرفي، ص 19

مدخل مفاهيمي:.....

لا يخفى على الدارس أن كلمة (تفاعل) مأخوذة من الجذر الثلاثي (فعل) والتي تعني القيام بشيء ما ويكون ذلك التفاعل هو المشاركة، أو اشتراك شخصين في فعل معين وهذا ما تقرأه المعاجم ولسنا بصدد التعرّيج على المعنى اللغوي لأننا ندرك أن ما نبحت عنه ينطلق من الأصل الغربي لهذه الكلمة ولهذا بحثنا في أصلها الاصطلاحي عند الغرب فوجدنا في معجم تحليل الخطاب لمانغينو وشارودو أن التفاعل: "يحيل بصفة عامة جدا على فعل كلا شيئين (أو عديد الأشياء)، أو حدثين في الآخر، وهو مفهوم مترحل وقد ظهر في ميدان الطبيعة وعلوم الحياة، وتبنته بداية من منتصف القرن العشرين، العلوم الإنسانية لوصف التفاعلات التواصلية"¹، ومنه فإن المعنى الذي نجده في هذا القول لا يختلف كثيرا عن المعنى المعروف في المعاجم العربية، لأن التفاعل هو عملية الاندماج في عمل مشترك ولكنه ينتقل للعلوم الإنسانية لوصف الحركة التأثيرية والتأثرية التي تحدث في عملية التواصل.

تلقف هذا المصطلح علم الاجتماع على ظمأ ذلك أنه يعنى بالتواصل وتأثير طبقة على طبقة والتفاعل والتشارك التواصلى الحادث بين شخصين أو طبقتين أو أكثر، "فيما يخص مجموع العلوم الإنسانية والاجتماعية صار التفاعل اليوم موضوع دراسة في مختلف المدارس والاختصاصات الفرعية التي تلتنقي لتكون ما يمكن أن نسميه (مجرة تفاعلية) وكان علم الاجتماع هو الذي وضع فيه هذا المفهوم أولا، ثم توطن في اللسانيات وعلم النفس"²، ونجد أن اللسانيات مثلا حاولت استعمال هذا المصطلح لأن الفعل اللساني هو فعل تواصلى بالأساس والإنسان حين يتواصل مع الآخر فإنه يريد أن يوصل له فهمه للعالم ومنه فإما أن يؤثر فيه أو أن يتأثر به فتحدث عملية التفاعل، فالتفاعل هو: "إعادة بناع التوزيعات التي يقوم عليها إنجاز التفاعلات الخاصة ومن ورائها استخراج القواعد العامة للتناغم التحادثي"³، وإذا أردنا أن نبحت في الأسباب التي جعلت النقاد الغربيين يختارون للنص الرقمي وسم التفاعلي فإنه يجب علينا استحضار الكثير من التعاريف لمصطلح "التفاعل" ومقارنتها ببعضها واستنتاج العلاقة القائمة بينها والخاصية المميزة التي على إثرها تم اختيار هذا المصطلح.

¹ شارودو باتريك، ومانغينو دومينيك، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحماي صمود، مر:

صلاح الدين الشريف، المركز الوطني للترجمة، دار سينارتا، تونس، 2008، ص309

² المرجع نفسه، ص309

³ شارودو باتريك، ومانغينو دومينيك، معجم تحليل الخطاب، ص 312

مدخل مفاهيمي:.....

لا ينحصر التفاعل في العملية التواصلية في الجانب اللغوي الإبداعي فقط حسب كثير من الدارسين، بل يتعداه إلى ما هو تواصلية نفعي، "يعد تحدث الأستاذ إلى طلبته في قاعة الصف نوعا من التفاعل، ويرى آخرون تحدث الطبيب إلى مراجعه في العيادة، وتحدث أفراد مشتركين في دعاوى قضائية في المحكمة، وحضور اجتماع لجنة، وشراء طوابع من دائرة البريد، والكثير من تجارب الناس الأخرى التي يحدث خلالها تبادل شخصي للحديث نوعا من أنواع التفاعل"¹، ومنه كل ما من شأنه التواصل قصد التأثير والتأثر يدخل في مجال التفاعل، فالأستاذ مثلا يحاول التأثير على طلابه ولكي تكتمل العملية يجب أن يتأثر الطلبة بمقولات أستاذهم وكذلك الحال مع الطبيب والمريض فإن لم يستجب المريض لطبيبيه فكيف يمكن له أن يشفى، وربما يقترب هذا من التفاعل في النص التفاعلي فالمؤلف يحاول أن يكتب نصا تفاعليا يترك للقارئ فيه فسحة المشاركة والتفاعل وإضفاء مسحته الخاصة كي تظهر في شكل قراءة تثري النص الأول وتعطيه ديمومة وحيوية.

النص التفاعلي يقوم بشكل ما على اللغة سواء كانت هذه اللغة لسانية أو تعتمد على أساليب أخرى في التعبير ولهذا سنركز على الجانب التفاعلي اللغوي، "ما نسميه تفاعلا لغويا لا يجب أن يخلو من أدوات التواصل الأخرى التي تكون شبه لغوية أو غير لغوية إطلاقا، التي يدرجها المتخاطبون في تخاطبهم لاقتضاءات مقامية لأن مسألة الاستعانة بهذه الأدوات لها قيمة إضافية هامة في التخاطب هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه الأدوات ليست هي لغة التخاطب وإنما هي أدوات مساعدة، وعليه فإنها لا تنفي صفة "اللغوي" عن التفاعل إذا وجدت فيه"²، وهذا الصراع القائم في النص التفاعلي فكثير من النقاد حاولوا إزاحة مركزية اللغة في النص التفاعلي ورغم تطرف هذا الطرح إلا أنه شغل حيزا كبيرا في النقد المعاصر بوصفه طرحا متجددا مواكبا لتغيرات العصر، لكن من غير الممكن استبعاد اللغة أو تهيمشها في النص الأدبي لأننا إذا فعلنا ذلك سيصبح الأدب مجرد فعل آلي يستطيعه أي تقني لأن الفعل الأدبي الإبداعي لا يمكن أن يتجلى خارج اللغة.

يشترط في التفاعل أن تكون الأطراف المتحاوره تسبح في دوامة معرفية مقاربة، لأن التفاعل لا يحدث بين الإيديولوجيات المتنافرة، "يشكل المتكلم خطابه انطلاقا مما هو مشترك ومفهوم عند غيره ممن يشاركه التلفظ، وتظهر في التفاعل الكلامي معرفة مشتركة تساهم في

¹ يول جورج، التداولية، تر: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2010، 208

² محمد حمراوي، التفاعل والتخاطب في اللسانيات الحديثة، مجلة اللسانيات، جامعة الجزائر2، الجزائر،

مدخل مفاهيمي:.....

عملية التواصل بين المتكلمين¹، فمثلا لا يمكن أن يحدث تفاعل بين بناء وخبير اقتصادي إذا تحدث الخبير الاقتصادي بترسنة مصطلحية خاصة بهذا المصطلح، والبناء كذلك لديه مصطلحاته الخاصة في ميدان عمله فلا يحدث التفاعل إلا إذا تحدثا في موضوع يملكان فيه معرفة مشتركة، "ولذلك فإن أي تفاعل يمثل إشارة قوية إلى الترابط الحاصل بين الأدوار الكلامية التي ينجزها كل مشارك، فيتحول المتكلم من دور إلى آخر وفي ذهنه مجموعة من المقاييس المشتركة مع غيره، فهو ينتج كلامه وفقا لها ويوزعه متقيدا بمسألة الترابط الذي يمكنه من بناء أدوار كلامية سليمة ومفهومة"²، وربما النص التفاعلي في معناه المتكامل يمكن له أن يتجاوز هذه العقدة التفاعلية، لأن الكاتب في النص التفاعلي يترك فجوات عامة وكل قارئ يستطيع أن يملأ هذه الفجوات انطلاقا من معارفه، أو من خلال مرجعياته الثقافية الخاصة به.

يرى بعض الدارسين أن هذه المعارف التي تتحكم في عملية التفاعل تنقسم إلى قسمين: لغوي واجتماعي، "فإن المتكلم وهو ينجز كلامه يعود إلى مرجعين أساسيين في الآن نفسه: مرجع يتعلق بما حصله من رصيد لساني يختار منه ما يناسبه لحظة إنجاز الكلام، ومرجع يتعلق بالبنية الاجتماعية التي أنتجت بنى لسانية استقرت في الذاكرة الجماعية وباتت من إحدى خصوصياتها"³، ومنه فالمتكلم يحتاج إلى رصيد لغوي وعلى السامع أن يمتلك الرصيد ذاته كي يستطيع أن يفهم ويستطيع الرد إذا تطلب الأمر ذلك، ويحتاج أيضا أن يكون ملما بالبنى الاجتماعية التي أنتجت هذا الرصيد الاجتماعي، فبعض الألفاظ تعني في مجتمع ما شيئا بينما تعني في مجتمع آخر شيئا مغايرا.

يحاول في العملية التفاعلية المتكلم أن يجعل خطابه مناسبا للمتلقي مراعيًا في ذلك فهمه ومداركه، وهذا ما يحدث في العملية التواصلية على وجه العموم وفي العمل الإبداعي المتميز على وجه التحديد، فالأديب المتميز هو الذي يستطيع أن يفهم جمهوره ويراعي مداركهم، "يضع كل متكلم وهو ينجز كلامه في حسابه مجموعة من الاعتبارات تجعله يتقيد بها أثناء عملية التلفظ، أهمها من يتكلم وإلى من يتكلم؟ ولذلك فالأشخاص غالبا يحتاجون أكثر من شكل واحد للكلام وبالطبع فهم قادرون على طلب معرفة بدرجة أكبر من مجموعة

¹ خليفة الميساوي، الوسائل في تحليل المحادثة دراسة في استراتيجيات الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن،

ط1، 2012، ص260

² خليفة الميساوي، الوسائل في تحليل المحادثة دراسة في استراتيجيات الخطاب، ص260

³ خليفة الميساوي، الوسائل في تحليل المحادثة دراسة في استراتيجيات الخطاب، ص261

مدخل مفاهيمي:.....

ضوابط في عملية التلفظ"¹، ولهذا يظهر أن المتكلم عامة عليه أن يدرك أن اللغة غير كافية وحدها للتأثير وتحقيق التفاعل بل إن نفسية السامع ودرجة وعيه وإدراكه وخلفيته الفكرية والثقافية وغيرها من الاعتبارات تساهم في تحقيق تواصل أمثل وتفاعل متكامل وتحقق ثنائية الفهم والإفهام وصولاً إلى التفاهم الذي هو جوهر العملية التفاعلية.

من خلال استعراضنا للتفاعل نجد أن هذا المصطلح قد ارتحل بين العلوم وصولاً إلى اللسانيات وإلى الأدب، فاستعمال مصطلح التفاعلي مقروناً بكلمة النص لم يكن وليد الاعتبار، وإنما كان وليد رؤية نقدية فاحصة فالنص الرقمي يتيح اجتماع القارئ والأديب والنص ودخول هذه الأطراف في صراع فكري ولغوي ومع كل قارئ جديد يولد نص جديد، ومنه فالتفاعل الحادث في العملية التواصلية النفعية هو نفسه الحادث في العملية الإبداعية ولكن بلمسة إبداعية، ولكن في النص الرقمي نجد أن اللغة والرصيد اللغوي غير مهمين بقدر أهمية إتقان القارئ للعبة التقنية والإبحار في عوالم الروابط والأيقونات والقدرة على قراءة الصور وتمييز الألوان مع إتقان اللغة لأن هذا المزيج هو الذي يسمى إبداعاً، فلو قرأنا اللغة خارج هذا المزيج لوجدناها غير أدبية، أو ربما لا تحمل القيمة الأدبية نفسها داخل المزيج.

يعرف سعيد يقطين التفاعل بقوله: "إن التفاعل في الإعلاميات بمثابة عملية التبادل أو الاستجابة المزدوجة التي تتحقق بين الإمكانيات التي يقدمها النظام الإعلامياتي للمستعمل، والعكس، ويمكن التدليل على ذلك من خلال نقر المستعمل على أيقونة مثلاً للانتقال إلى صفحة أخرى، كما أن الحاسوب يمكن أن يطلب من المستعمل فعل شيء ما، إذا أخطأ التصرف من خلال ظهور شريط يحمل معلومات على المستعمل الخضوع لها لتحقيق الخدمة الملائمة"²، ويعد هذا التعريف خاصاً حيث يركز على التفاعل الحاصل في النص الرقمي، ويستثني النصوص الورقية التي يحصل فيها التفاعل، وحصر يقطين التفاعل في الاستجابة، وهذه الأخيرة قد تكون في النصوص الورقية وقد تكون في النصوص الرقمية، ومنه وجب تحديد هذا المصطلح وضبطه وإحاقه بالنص التفاعلي كي لا يتداخل مع التفاعل الذي تعرفه نظريات القراءة، والتفاعل في نظرية التواصل.

منه فإن هذا المصطلح أي "التفاعل" يستخدم في حقلين من حقول الأدب، فيستخدم في النظرية النقدية حيث يتوزع استخدامه على حقل نظريات القراءة وعلى حقل نظرية

¹ خليفة الميساوي، الوسائل في تحليل المحادثة دراسة في استراتيجيات الخطاب، ص 262

² سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المعجم الموجز للنص المترابط الملحق بالكتاب، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء المغرب، 2005، ص 259

التناص ويستخدم أيضا في الأدب الرقمي، حيث نجد أنه يستخدم في نظرية القراءة ويدل على التفاعل الحاصل بين القارئ والنص والاستجابة التي تحصل للقارئ أمام سطوة النص، ونجده في نظرية التناص متمثلا في التفاعل بين النصوص أي تأثير السابق في اللاحق، وبين مستوى النظرية النقدية ومستوى الأدب الإلكتروني، نجد في النقد العربي أن استخدامها أي لفظة " التفاعل " في المستوى الأول واضح وجلي بينما يعد استخدامها في المستوى الثاني محتشما ويكاد يكون منعما " والملاحظ أن استخدامها في أي هذين المستويين، في هذه الثقافة (العربية) لا يفضل استخدامها في المستوى الآخر، بل إنها تمثل ركيزة أساسية في المستويين معا، في حين تجد لها حيزا مقبولا ومعقولا في الثقافة العربية على المستوى الأول، ولا تكاد تجد لها مكانا يذكر على المستوى الثاني، مما يدل على عدم استيعابها عربيا في مستواها الثاني حتى هذه اللحظة¹، وعدم انتشار مصطلح التفاعل وعدم تبنيه في مجال الأدب الرقمي في الساحة النقدية العربية كان بسبب فوضى المصطلح وعدم استيعاب مفهوم هذا المصطلح في بداية توافده للساحة العربية، وإصرار بعض النقاد على مصطلحات معينة وعدم توطين المصطلحات، ففي مجال الاصطلاح نقترح استبدال مصطلح التفاعل المعروف في النظرية النقدية بمصطلحات أخرى أو الإبقاء عليها لأنها لا تمثل مصطلحات جوهرية والترويج لمصطلح التفاعل في مجال الأدب الرقمي، بوصفه المصطلح الأقدر على استيعاب مفهوم النص التفاعلي.

لعل نافلة القول أن التفاعل مصطلح يعبر بدقة عن المغامرة التي يخوضها القارئ مع النص الافتراضي، "ويرى عدد من العلماء الغربيين أن هذه اللفظة، لا تعني القدرة على الإبحار في العالم الافتراضي وحسب، بل تعني قوة المستخدم وقدرته على التغيير فيه"²، ومنه فالفاصل بين التفاعل الحاصل في نظرية القراءة والأدب الرقمي هو التغيير الآني وليس الوهمي، ومنه فلا يمكن أن نتحدث عن قارئ تفاعلي إلا إذا أحدث تغييرا في بنية النص، ومنه يغدو النص التفاعلي ملكية جماعية هلامية عصية على الإمساك، لأن شكلها متغير باستمرار مع تغير القراء وتغير مشاربهم ورؤاهم الفكرية.

3.1. بين النص التفاعلي والتفاعل النصي:

تناولنا سابقا مفهوم التفاعل بصفة عامة ولكي نفرق بين "النص التفاعلي" و"التفاعل النصي" يجب أن نورد معنى التفاعل النصي، ونبحث في العلاقة القائمة بين هذه

¹ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 61

² المرجع نفسه ، ص 63

مدخل مفاهيمي:.....

المصطلحات ونضع حدودا فاصلة بينها، ومنه فإذا كان التفاعل هو اشتراك مجموعة من الأفراد في فعل ما فمن البديهي أن يكون التفاعل النصي هو تداخل مجموعة من النصوص في نص واحد، حيث يرى سعيد يقطين في كتابه (الرواية والتراث السردى) تحت عنوان : أنواع التفاعل النصي: " إن هناك صنفين من أصناف التفاعل النصي، أما الأول فهو التفاعل النصي الخاص، وهو أن يقيم نص علاقة مع نص محدد، كأن يسير نص في المدح مثلا على منوال نص آخر معروف، وأما الصنف الثاني فهو التفاعل النصي العام، وهو ما يقيمه نص ما من علاقات من نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على سعيد الجنس والنوع والنمط، كأن يأخذ قصيدة شعرية فنجد يوظف فيها مختلف مكوناته الأدبية والثقافية في صورة شعرية تفاعل فيها مع شعراء سابقين، وفي أمثال أو أحاديث أو آيات ضمنها أو اقتبسها مستعملا ما (نقله) عن غيره للدلالة على المعنى نفسه، أو معطيا نفسه دلالات جديدة أو مناقضة تماما"¹، ومنه فالتفاعل النصي عند سعيد يقطين ينقسم بين خاص وعام، فالخاص ما أقام علاقة مع نص محدد وربما يدخل هذا في حيز التقليد لأن التأثير بنص ما يجعل الكاتب يحاول أن يكتب على منواله وما دام معجبا به متأثرا به فإنه دون أن يكتب مثله فسيكتب نصا أقل جمالا من النص الأول ومنه فسيقع في التقليد أكثر من الإبداع، بينما يكون التفاعل النصي العام أن نجد نصوصا كثيرة متجالية في نص واحد وربما نسمع أصوات نصوص عديدة في ذلك النص على حد تعبير جوليا كريستيفا.

يذهب عبد النبي اصطيف إلى أن القضية تختلف حيث يقول: "والقضية الأكثر حيوية وأهمية وخطورة في مسألة تفاعل النصوص هي أن النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص، ولو كانت كذلك لصح النظر إلى تفاعلها على أنها مجرد اقتباس أو تضمين أو تأثر بمصادر معينة، يستطيع أن يحددها القارئ الخبير المطلع، ولكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة، إنها تتجاوز وتضطرع، وتتزوج وينفي بعضها البعض الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل نصيا، تتفاعل بوصفها أنظمة علامات متماسكة لكل منها دلالاته الخاصة به، وهذه الأنظمة عندما تلتقي في النص الجديد، تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي جديد، يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص"² يذهب ناقدنا في هذا القول إلى جعل التفاعل النصي مساويا لمصطلح التناص، فهو يقول أننا نجد في نص معين أنظمة لنصوص أخرى ولكن هذه الأنظمة يشكل التقاؤها توليد دلالة جديدة

¹ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1992، ص18

² عبد النبي اصطيف، التناص، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، مج2، عدد2، كانون الأول، 1993، ص53

مدخل مفاهيمي:.....

وأسلوباً متقدماً، بل إنها ستتحمّل على عاتقها مهمة إنتاج المعنى وتوليده، ومن هنا يكون التفاعل النصي عنده هو إعادة إنتاج النصوص المستهلكة أو إعادة تدويرها وبعثها في قالب ترميزي جديد.

نجد أن التفاعل النصي يحقق فكرة الانتقال بين النصوص وعبر الأزمنة فنحن عندما نقرأ نصاً أدبياً معاصراً فيه الكثير من الأصوات الإبداعية يشبه كثيراً انتقال القارئ بين الروابط والأيقونات في النص التفاعلي، " فالتفاعل النصي بوصفه مفهوماً جامعاً يتسع لمختلف العلاقات بين النصوص، سواء كانت لفظية أو غير لفظية، وسواء قدمت شفاهاً أو كتابةً أو إلكترونياً، كما أن التفاعل يتجاوز النص في بعده اللفظي إلى نصوص ذات طبيعة صورية أو صوتية أو غيرها، وتستفيد من أبعاد مختلفة للنصوص الفنية وسواها، ويكشف لنا هذا باللمس عن الطابع الغني وغير المحدود لأشكال وأنواع التفاعل التي تتحقق بين مختلف الانتاجات التي يبدعها الإنسان، ويخلقها لدواعٍ تتصل بتوزيع وإثراء أنماط التواصل بين الناس¹، ورغم التشابه الظاهر بين مصطلح "التفاعل النصي" والنص التفاعلي" إلا أنهما مختلفان في جوهرهما فالنص التفاعلي قد يحتوي على تفاعل نصي، بينما ليس كل تفاعل نصي هو من صميم النص التفاعلي، لأن النص التفاعلي قد نجد فيه أصوات نصوص كثيرة ونجد فيه أنظمة دلالية متعددة تشكل دلالة جديدة، بينما التفاعل النصي فإنه ليس خصيصة مميزة للنص التفاعلي دون غيره فقد نجده في غير النص التفاعلي ولهذا فإننا يمكن استبعاد هذه الخاصية لأنها لا تمثل جوهر النص التفاعلي.

¹ سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي،

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود)

1. ما قبل النص التفاعلي.
2. فوضى المصطلح.
3. في مفهوم النص التفاعلي

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

2. النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود)

1.2. ما قبل النص التفاعلي (البحث في الجذور):

1.1.2. عند الغرب:

لقد كان الأدب منذ بدء التاريخ ترجمان الوجدان الإنساني وصوته الصادح في وجه الحياة، يعبر به عن المشترك الجمعي لأمة معينة لأن الأديب ابن بيئته فهو دائماً ما يحاول ترميم النقص الموجود في مجتمعه وهذا ما نجده في أعمال الكثير من الأدباء الغربيين الذين شهدوا الخراب الإنساني الذي أحدثته الحرب العالمية الأولى والثانية، فقد حاولوا من خلال هذه الأعمال إصلاح الجشع الإنساني جراء سيطرة الآلة و سطوتها، حيث يورد ابراهيم أحمد ملحَم في كتابه الأدب والتقنية شرحاً لقصيدة " الأرض والخراب" لتوماس إليوت فيقول: "...من خلال جعل كلمات المسيح في قلب الإنسان، وهو ما يفسر وقوف الشاعر على الصخرة الحمراء؛ ليرى الإنسان شيئاً مختلفاً، يثير الخوف بعد رؤية حفنة من التراب، وما يفسر، أيضاً، انحراف الناس عن الطريق نحو الكنيسة بعد أن عبروا جسر لندن، وكأنهم آلات أو عبيد للآلات التي يتجهون إليها قبل أن تدق الساعة"¹ نرى من خلال هذا القول محاولة الشاعر وصف الحاضر واستشراف المستقبل، وأن الآلة سوف تقضي على الوجدان البشري وتهدم إنسانية الإنسان، فالكنيسة عندهم تمثل الجانب الروحي الذي يدعو إلى السلام والحب والخير بينما تدعوهم الآلة إلى الجانب النفعي المادي ووتغليب كفة المصالح الشخصية، وهو الذي جعل الحرب تشتعل وتحصد الكثير من الأرواح.

يظهر جلياً أن الحرب العالمية الثانية كانت تمثل الجو العام لظهور الإنسان الآلي الذي تفكر الآلة بدلاً عنه، "وأفرزت الحرب العالمية الثانية- التي بدأت في 1937، واستمرت حتى 1945 حيث استسلمت اليابان، وهزمت ألمانيا، وسقط خلال هذه الفترة ما يربو على ستين مليون من العسكريين والمدنيين الأبرياء- الشعور بوحشية الإنسان بصورة أكبر، وليست قصيدة إديث سيتويل Edith Sitwell، " ما زال يهطل المطر Still falls the rain" التي تتكرر فيها هذه العبارة بصورة لافتة سوى تعبير عن تلك الوحشية... وكأن المطر المتساقط هو دم الأبرياء المسفوح"²، وهذه الوحشية التي أظهرت أن العقل والآلة سلاح ذو حدين وأن الإنسان استعملها استعمالاً خاطئاً يأتي الأدب دائماً ليقول الحقيقة

¹ ابراهيم أحمد ملحَم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، عالم الكتب الحديث، إربد. الأردن، 2013،

² ابراهيم أحمد ملحَم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، ص34

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

بأسلوب تخيلي، يأتي ليرمم النص الموجود في الذوات الجشعة والدعوة إلى العودة إلى الجانب الروحي الديني.

لقد اخترع الإنسان الآلة كي يستطيع التحكم في الكثير من الأشياء في الكون والطبيعة، كالوقت مثلا وغيرها من العوائق لكن الأدباء كانت لهم نظرة استشرافية للواقع فهم يدركون أن ظاهر الآلة نفعي ولكن تماهي الإنسان مع الآلة سيجعله حبيسا لها وهذا ما يظهر في الروايات الغربية خصوصا، " وشاركت الرواية في التنبؤ بالمستقبل المظلم الذي ينتظر البشرية بين الحربين العالميتين؛ فقد جعل ألدوس هكسلي Aldous Huxly المجتمع الآتي في روايته "عالم جديد شجاع" في 1932 سالبا للإنسان حريته واستقلالته، وكذلك فعل جورج أورول George Orwell في روايته التي اتخذت العنوان "1984" الدال على استباق الزمن، وذلك في 1949 مضيفا إلى ما سبق البحث عن عوالم متخيلة يهرب فيها الإنسان من واقعه المخيف، وأن ما يحدث هو تشويه للحقيقة"¹، والأدب يفكر في الآتي كي يستطيع الفكر إيجاد حل وبناء سد في وجه الظواهر الوجدانية والإنسانية التي قد تضر باستقرار الذات الإنسانية، وهذا التخوف من الآتي المجهول الذي قد ينحرف بالذات الإنسانية إلى غير طبيعتها حاصل في وقتنا الراهن، فنحن نلاحظ غزو الآلة حياتنا، وصارت تمثل جزءا كبيرا من حياتنا فالآلة تفكر بدلا عنا، وتشعر بدلا عنا، وهذا ما جعل الكثير من الأدباء يحاولون مواكبة العصر وجعل الآلة تكتب الشعر والرواية، وهو سعي متطرف قد يقصي الذات الإنسانية ويجعلها عبدا للآلة.

والواضح أن الوضع العام في هذه الفترة التي غزا فيه الآلي كل مناحي الحياة حيث أدرك الإنسان حجمه الذي صورته له الآلة، فهو كائن مجهري بالنسبة للكون، هذا التصور جعل الكثير من الفلاسفة يتبنون فكرة موت الإنسان وولادة الآلة، لكن الأدب دائما ما يحاول أن يحفظ للإنسان مركزيته ذلك أن الفن والإبداع هما المميزان لهذا الإنسان لهذا نجد ههما سدا منيعا في مواجهة أي محاولة تقزيم للذات البشرية، حيث جاء في رواية "إفطار الأبطال" لكورت فونجوت على لسان أحد أبطال الرواية وهو يقرأ في رواية أخرى: " سيدي العزيز، سيدي المسكين، سيدي الشجاع، ما أنت إلا تجربة لخالق الكون، أنت المخلوق الوحيد في الكون بأسره الذي له إرادته الحرة، أنت الشخص الوحيد الذي عليه أن يخطط ما الذي ستعقله بعد ذلك، ولماذا، كل مخلوق سواك آلي، آلة... أنت منهوك القوى، محطم العزيمة

¹ إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، ص 34

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

تحوط بك: آلات محبوبة، آلات ممقوتة، آلات رهيبة¹، نلاحظ في هذا المقطع الروائي بصيرة الأديب الذي يحاول أن ينبه الإنسان ومنه الفكر الإنساني إلى ضرورة مراجعة الذات، ومراجعة موقعها في الكون، فانحراف الإنسان نحو الآلة جعله ينسى قدراته التي أوجدت الآلة، وأنه سيد القرار ويملك إرادة تسيير الأمور على عكس الآلة التي هي مسيرة.

أثرت هذه الظروف في الأدب وجعلته يغير من شكله اللفظي والمعنوي للتصدي للوضع العام والوافد الجديد من تسلط الآلة وانغماس البشر وانبهارهم بها، وما أنتجته الآلة من هدم لأهم جانب في الإنسان ألا هو الجانب الوجداني الروحي، ولم يجد المبدع حلا لهذه المعضلة إلا أن يتغلغل في هذه الآلة ويحاول أن يستخدمها لإحياء الجانب الروحي للإنسان الغربي ونحن يجب أن نتكلم عن الأشياء التي مهدت لظهور الأدب التفاعلي، فنجد مثلا الشعر المصور الذي يأخذ شكلا معيناً في بنائه يحيل على حالة وجدانية معينة، " هناك قصيدة بالفرنسية عنوانها إنها تمطر Le pont Mirabeau، تأخذ الكلمات فيها شكل الحركة نحو السقوط في سياق الحديث عن المطر، ولكنه ليس المطر المعهود، بل أصوات النساء اللواتي متن حتى من الذاكرة .. وتأخذ الحروف والكلمات في قصيدة أخرى شكل برج إيفل² .. وكل هذا يؤكد أن الأدب وما يحصل عليه من تطورات وتحديثات ليست إلا تراكمات يسببها الجو الحضاري، فهذه الأشكال تطورت ونتج عنها ما يسمى الآن النص التفاعلي، ولكن هذا لا يعني بالضرورة إقصاء الأشكال التعبيرية القديمة، فنحن نرى في المجتمع الغربي ما وصلت إليه الآلة من غزو الإنسان وشغلها جميع مناحي حياته، إلا أن كثيرا من الناس يفضلون الكتاب الورقي على الرقمي، ونجد أن هناك أدباء يبيعون أكثر من مليون نسخة من أعمالهم.

كما أشرنا سابقا فإن الأدب يمشي موازيا مع منجزات الإنسان لأن الأدب قبل كل شيء إنتاج إنساني وكذلك كل منجزات العصر فمن الواضح تأثير هذا في ذلك، فمع اختراع آلة الطباعة الأولى في العالم على يد المخترع يوهانس جوتنبرغ عام 1483 ظهرت معها أشكال أدبية جديدة حيث أصبح استعمال الصور مع النصوص الأدبية ممكنا وظهرت نتيجة لذلك حركات مختلفة في الشعر خاصة لأنه الوحيد القادر على احتواء الأشكال الهندسية، " إن التغيير الأكبر الذي طرأ على الثقافة الأوروبية الغربية عامة والتي أثرت بدورها على الفن

¹ نقلا عن إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، عن: فالنتين إيفاشيفا، الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة: عبد

الحليم سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص111

² إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، ص36

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

والأدب حدثت في أعقاب الحرب العالمية الأولى، فقد أثر نشوب الحرب على المستوى الفكري للكتاب والفنانين الذين شعروا بالإحباط من الفكر الفلسفي لنظريات الجمال الغربية المتبعة آنذاك، وكانت النتيجة أن ظهرت مع بداية القرن العشرين أربع حركات فنية أدبية ثورية نادت بكسر الثابت في الفن وكذلك في الشعر، وهي: التكعيبية والمستقبلية والسيرالية والدادائية، وقد انبثقت هذه الحركات في فترة مقارنة حيث تداخل أسلوب الواحدة بالأخرى¹، ويظهر لنا أن هذه الثورة على الثابت الفنية كان هدفها هو الاستفادة من الصور والأشكال وغيرها في الأدب والشعر خصوصا ولهذا سنتحدث عن هذه الحركات بشيء من التفصيل لتتبع الطريق التي أفضت إلى ظهور النص التفاعلي.

1.1.1.2. الحركة التكعيبية:

يمكن أن نستعرض للدارس نشأة هذه الحركة في إطارها الزمني كي نستطيع تتبع الرؤية العامة لهذه الحركة وأصلها وكيف أثرت في الأدب والفن عموما وفي الشعر خصوصا، "نشأت الحركة التكعيبية 1907-1920 كحركة فكرية ثورية انعكست في الأسلوب الشكلي للرسم، ويقوم مبدأ الحركة التكعيبية على فكرة النظر إلى الأشياء والموجودات من زوايا نظر متعددة بعكس الأساليب التقليدية التي تعتمد زاوية نظر ثابتة ووحيدة. والتي تمثلت في فن النهضة والفن الكلاسيكي. فالفن التكعيبية يتمثل في التشطير والتكسير لأشكال الطبيعة وللصور الإنسانية على نحو أشكال هندسية متداخلة"²، وما يلاحظ على هذا الفن خروجه عن المألوف وتصويره للأشياء بطريقة جديدة غير مألوفة، تتجاوز النمط التصويري للواقع في تصور هذا الواقع بطريقة مغايرة وفريدة.

أدى زيارة بعض الفنانين الأوروبيين للشرق الأوسط الإسلامي وبعض دول إفريقيا إلى تأثرهم بالفن الإسلامي الهندسي خاصة المعماري منه، "ومن أكثر الفنانين الذين تأثروا بالفن الإسلامي والإفريقي الفنان الإسباني - الفرنسي بابلو بيكاسو Pablo Picasso 1973-1981 فلو نظرنا مثلا إلى لوحة بيكاسو الشهيرة نساء إفينون ... لرأينا بأن وجوه النساء تبدو كالأقنعة والأجساد مقسمة بشكل خطوط هندسية تعتمد تفكيك الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة"³، وقد أفضى ظهور هذا الفن إلى إضفاء الغموض والحيرة في الأعمال

¹ عائدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغار) نموذجاً"، دار

الأركان للإنتاج والنشر، بيت بيرل، د.ت، ص21

² عائدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغار) نموذجاً"، ص21

³ المرجع نفسه، ص21

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

الفنية، وجعلها أكثر حيوية لأن الناظر إليها سيجد صعوبة في فهم معناها فتتزامم التأويلات والقراءات في ذهنه، لأنه تعود على الأعمال التصويرية للواقع التي يستطيع أن يجد لها مقايلا واقعيًا في الطبيعة

تسرب هذا التصور إلى الأدب وأثر في رواه أيما تأثير فحاولوا تشكيل قصائدهم على أشكال هندسية، يظهر فيها للقارئ شكل بصري هندسي له دلالاته الخاصة، "هذه الأفكار أثرت على الشعراء الذين تبينوا مبدأ التكعيبين وأكدوا على عنصر التشكيل البصري للكلمات وشكل تموضعها في فضاء الورقة"¹، ونجد أن هذه الحركة شرارة أولى في مسيرة النص التفاعلي لأنها حاولت الخروج من الشكل النمطي للقصيدة والاعتماد على الشكل البصري الذي يعد ناصا موازيا للكلمات.

وتبنى هذه الحركة شعراء كثر "ومن هؤلاء الشعراء على سبيل المثال الشاعر الفرنسي أبولينير غيوم 1880-1918 Guillaume- Apollinaire في مجموعته الشعرية المسماة Calligrammes تظهر فيها الكلمات عبارة عن صورة لخطوط مرسومة على الورقة البيضاء، بحيث يمكن رؤيتها كشكل مجرد من المعنى. فنرى بعض قصائد هذه المجموعة قد وضعت فيها الكلمات على نحو أشكال هندسية مثل الدوائر والمثلثات، والبعض الآخر من القصائد اتخذ طابع الشعر التجسدي مما ربطها مباشرة بالفن التشكيلي"²، وهنا يمكن أن نفرق بين ما هو تجسدي وما هو بصري فكل ما هو تجسدي هو بالضرورة بصري، ولكن ليس كل ما هو بصري تجسدي، لأن التجسدي يرتبط عادة بالشكل الثلاثي الملموس بينما البصري هو تمثيل لشيء ما ككتابة قصيدة على شكل وردة أو غير ذلك،

2.1.1.2. الحركة المستقبلية:

يظهر من اسم الحركة أنها اتخذت توجهًا نحو المستقبل، وهي اسم على مسمى فقد دعا روادها إلى القطيعة مع الماضي والتأكيد على التجديد المستمر، تأسست في إيطاليا على يد الشاعر فيليبو توماسو مارينيتي، "الذي نشر بيان الحركة عام 1909 في جريدة فيغارو الفرنسية Figaro وفي البيان دعت الحركة المستقبلية إلى إلغاء ونفي تراث الماضي بالخروج على قوانين الفنون السابقة قاطبة وقصد البيان بذلك الفنون والحضارات الكلاسيكية وعصر النهضة التي كانت تؤله الفنانين أمثال ميخائيل أنجلو وليوناردو دي فينشي، واعتبر المستقبليون تلك الفنون السابقة فنونا فاشلة ومزيفة، ودعوا إلى محوها وبناء فن جديد لا يشبه

¹ عائدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغار) نموذجًا"، ص22

² عائدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغار) نموذجًا"، ص22

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

أي فن سبقه¹ جعلت هذه الحركة صوب عينيها هدم التراث الكلاسيكي وبناء فن جديد يختلف كلياً عن الأعمال التي كانت تعد نموذجاً خاصاً كأعمال شكسبير وغيره من الأدباء الذين شكلوا لفترة طويلة مركزية أدبية من الصعب تجاوزها.

كما قلنا سابقاً أن هذه الحركات متقاربة زمنياً فهذه الحركة ظهرت موازاة مع الحركة التكعيبية، ولكنها كانت مختلفة عنها تماماً، فإن كان السمة الغالبة على الحركة التكعيبية هي الهدوء والنظام، فإن السمة الغالبة للحركة المستقبلية هي الفوضى والحركة، ذلك راجع إلى طبيعة هذه الحركة المتسمة بالتجديد المستمر " وبخلاف الحركة التكعيبية التي حلت الشيء إلى عناصره الهندسية الأولى واكتنفها الهدوء، فإن المستقبلين أكدوا الشعور بالفوضى والضجيج اللذين واكبا المكننة في ذلك العصر، لهذا ركز المستقبلون على عنصر الحركة فرسموا الإنسان والمرثيات في حالة حركة، وذلك عن طريق تتابع وتوالي الخطوط والمساحات والألوان ، شملت محاولاتهم التعبير عن حركة السيارات وضوضاء المدن وأجوائها المزدحمة²، ومنه خرجت هذه الحركة لتعلن موت النصوص الكبرى التي كانت تتغنى بالأشراف والطبقة الراقية لتعلن ميلاد النصوص التي تعبر عن روح العصر على الحركية في العالم مستخدمة في ذلك وصف كل ما من شأنه أن يعبر عن الحياة المعاصرة من سيارات وطائرات وغيرها من الوسائل،

تقوم حركة المستقبلين على فلسفة مفادها أن وجود الزمان والمكان في الكون هو وجود نسبي، "تفترض فلسفة حركة المستقبلين أن الزمان والمكان ليس لهما وجود مطلق، لأن المطلق هو تصور وهمي، فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة، ولا زمان بدون حركة، وأشكال المادة إذا خضعت للحركة السريعة انكشفت حتى تتلاشى وتختفي عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء، ويعبر الفنان المستقبلي عن هذه الرؤية مستخدماً حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع الخيال الفني الخصب"³، ومحاولة المستقبلين لهدم ثنائية الزمان والمكان هي محاولة لهدم اليقين ومنه هدم مركزية الأعمال التي أثبتت الزمان وأثبتت جمالياتها، وهي بهذه النظرة تولد نوعاً من الفوضى فيكون الجمال في الفوضى والحركة المستمرة، " من أشهر وأهم رسامي هذه الحركة -الذين بدورهم تأثروا بالمدرسة التكعيبية - كارلو كارا Carlo Cara ، إمبريتو بوتشيوني Umberto Boccioni، جينو سيفيريني

¹ عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغار) نموذجاً، ص22

² عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغار) نموذجاً"، ص22

³ المرجع نفسه، ص22-23

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

Gino Severini، وجياكومو بالا Giacomo Balla¹، وأثرت هذه الحركة في العديد من الشعراء فكتبوا الشعر بطريقة مبعثرة تعبر عن الفوضى الفكرية التي تعترتهم والتي تميز عصرهم، فهم ضد كل ما هو منظم وكل ما هو تقليدي وكل ما هو مستهلك، وربما غالت هذه الحركة في تطرفها للجديد، فالتجديد غير مرتبط بالزمان فكم من نصوص قديمة بقيت تبهرنا بجديدها في كل مرة وكم من نصوص كتبت في هذا الزمان تعبر عن العصر ولكن روحها بالية وقديمة، فالجمال لا يرتبط بالزمان ولا بالمكان وإنما يرتبط بكفاءة العمل وقدرته على اختراق الأزمنة والتلاؤم مع كل مرحلة في تاريخ الإنسان.

3.1.1.2. الحركة الدادائية:

ولأننا نبحث عن الجذور الأولى للنص التفاعلي فإنه من الواجب علينا التركيز على هذه الحركة وتعبها تاريخيا لأنها حسب الكثير من الدارسين تعد الشرارة التي كان معها التحول نحو الرقمية حيث تعد "من أكثر الحركات التي أثرت على القصيدة البصرية وتحويلها إلى لوحات تعرض في المعارض هي حركة دادا Dada، ونرى أن حركة الدادا وضعت أول مكونات التفكير المتعدد الوسائط"²، ولأنها تهدف إلى التجديد فكان لزاما عليها أن تخرج عن المألوف وتحاول أن تنفي القديم وبخاصة الأدب البرجوازي، " تأسست حركة الدادا سنة 1915 كحركة فنية ثورية في الأدب والفن في زویرخ السويسرية بقيادة المصور والشاعر تريسيان تازارا Tristan Tazara 1896-1963 ، وقد اختير اسم "دادا" لكون الكلمة تعني في كل لغة معنى مختلفا، ولكونها أقرب للفظ الأولي عند الطفل، استهتر الدادائيون بفن وشعر ما نسبوه لثقافة البرجوازية فوصفوا ذلك الفن بقولهم Art is shit، ادعى تازارا أن التقنية العبثية في الأدب لا تعتمد النظريات الجمالية المقننة للفن والأدب"³، والواضح أن اختيار كلمة دادا التي تعبر عن اللفظ الأول عند الطفل ليس من قبيل الاعتبار إنما هو دال على الجدة والفرادة وأن الفن يجب أن يكون مثل هذه اللفظة عند الطفل تمثل له بداية جديدة في التعبير، ثم إن اختلاف معناها بين اللغات دليل آخر على حيوية هذه الحركة واستمرارية التجدد فيها

تأثرت هذه الحركة بنظيراتها التكعيبية والمستقبلية، وربما هذا ما يمثل بالنقد الذاتي لأن تأثر هذه الحركات ببعض هو في حد ذاته إثبات لمبدأ التأثير والتراكم الفني فلا تستطيع

¹ عايدة نصر الله، ايمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغار) نموذجاً، ص23

² عايدة نصر الله، ايمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغار) نموذجاً"، ص24

³ المرجع نفسه، ص24

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

أية حركة مهما ادعت لنفسها من التجديد والفرادة أن تتبثق من الفراغ، " تأثرت حركة الدادا في بدايتها بالحركة التكعيبية في التشطير والتكسير للصورة وكذلك بالحركة المستقبلية بما يخص عنصر الحركة، وتظهر هذه المؤثرات في رسم لمارسيل دو شامب المعنون "رجل عار ينزل عن الدرج" ففي هذا الرسم لا نرى الملامح التفصيلية للرجل نفسه بل نرى تمثيلاً لجسد مجزأ هندسي ويمثل حركة النزول عن طريق تكرار نفس الحركة"¹، ونرى أن هذه الحركة تحاول أن تتخلص من اللغة بكونها مركزاً في الأدب والفن وتجعل وسائط أخرى تبرز للقارئ بوصفها المنظم المميز للدلالة، ولكن هذه النظرة أثبتت فشلها الذريع ولم تأخذ حظها من الاحتفاء رغم الأيدي النافذة التي حاولت ترويجها، ذلك أنها تطرفت في تهميش اللغة التي لا يمكن للأدب أن يتجلى خارجها.

أشرنا سابقاً إلى أن هذه الحركة كانت الشرارة الفعلية لبداية الفكر الرقمي في الأدب، وذلك لأنها حاولت أن تجعل من الأدب مزيجاً من اللغة والصور والأرقام والأشكال والألوان، " استعمل فنانون الدادا تقنيات الفن المفاهيمي Conceptualism والرمزي، واستعمل الأشياء الجاهزة Readymade، وإكسابها معان جديدة بواسطة طرائق توظيفها، وكذلك يظهر في أعمال الدادائيين فن الكولاج الذي يضم وسائط متعددة، مثل الصور الفوتوغرافية، لصق الكلمات، الأرقام، أي ضم مواضيع متشعبة في نفس العمل الفني وهو ما يشكل أول لبنات الفكر الرقمي"²، وهذه القضية تطرح سؤالاً مهماً جداً: إذا كان هذا التشكيل الذي يضم عدة وسائط أدباً، فهل على الأديب أن يكون فناناً تشكيمياً كي نستطيع أن نسميه أديباً؟ لأن رواد هذه الحركة يقولون أن الأديب المتميز هو الذي يستطيع أن يشكل ألفاظه مع الصور ومع الوسائط بطريقة فنية، ربما هذا الطرح فيه بعض التطرف فليس كل الأدباء يملكون ملكة التشكيل التصويري.

يهدف رواد هذه الحركة إلى مواكبة الإنسان لروح العصر والتعبير عن الحالة الوجودية المعاصرة بعيداً عن القوالب القديمة التي شكلت لفترة طويلة الأدب المثالي أو أدب الطبقة البرجوازية، فظهرت الكثير من الأعمال الفنية التشكيلية التي تعبر عن هذه الحالة الإنسانية، " فعمل الفنان راؤول هاوسمان 1886-1971 Raoul Hausmann أسيمبلاج بعنوان (الرأس الماكينة) Machine Head 1913، وهو عبارة عن عمل تجسيدي sculpture لرأس إنسان دون ملامح . وقد صنع هذا العمل من تقنيات متعددة، بحيث لا

¹ عائدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغار) نموذجاً"، ص24

² المرجع نفسه، ص24

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

نرى على جانب الرأس الأيمن البراغي الحديدية المثبتة بإحكام، وعلى الجانب الأيسر قطعة حديد مثبتة، ومن داخل الرأس تخرج أسطوانة فضية¹، ويشكل هذا العمل نموذجاً ابتدائياً للأدب الرقمي، ولكنه يفتقر إلى الجوهر الذي يقوم عليه النص التفاعلي، ولكننا يمكن أن نجد هذه المحاولات وأخرى محاولة لاكتشاف الأدب التفاعلي، الذي كانت ولادته عسيرة نظراً لأسباب ثقافية وأخرى تقنية وأسباب تتعلق بطبيعة الأدب وجوهره.

فكر شعراً هذه الحركة في طريقة تمزج فيها الصورة مع الكلمات والكلمات مع الأصوات ومع الأشكال ومع الألوان، "وما يميز حركة الدادا هذا التشابك بين الفنانين والمصورين والأدباء على تشكيل القصيدة التي عرضت كلوحات في المعارض، فالشاعر والفنان فرانسيس بيكابيا Francis Picabia 1879-1953 عرض قصيدته المعنونة بـ *L'oeil Cacodylate ; Cacodylic eye* 1921، والتي اختلطت فيها الكلمات بصور تجميعية Combine تكونت من ملصقات على ورق ممزق وصور فوتوغرافية وأرقام وكلمات²، ولا ننسى دور هذه الحركة في تطوير الشعر الصوتي الذي يكتسب معنى جديداً بواسطة الأداء: "كما أسهمت حركة الدادا في تطوير الشعر الصوتي وهو ما يسمى *Phonetic poetry* والمقصود به الشعر الذي يعتمد في الأساس على الإيقاع الصوتي للكلمات³، وقد أدت هذه الثورة إلى فتح المجال واسعاً أمام المجددين والمبدعين كي يحاولوا الخروج بأشكال تعبيرية جديدة مزج فيها الصوت مع الصورة وربما تضاف إليها لمسة موسيقية مع أداء شعري مسرحي، هذا التنوع كان رغم فرادته عملاً شاقاً ومكلفاً في الكثير من الأحيان، لكن مع ظهور الوسائط المتطورة وخاصة مع ظهور الحاسوب صار المزج بين هذه الوسائط أمراً يسيراً يستدعي من الأديب أن يكون مضطرباً على الآلة عالماً بأسرارها يعرف كيف يصنع عالماً مميزاً من الصور والألوان والروابط والأيقونات.

لقد مثلت حركة الدادا ثورة حقيقية على كل ما كان يمثل مركزاً في الثقافة الغربية، فمع ظهور الطباعة صار من السهل نسخ الأعمال العظيمة كالموناليزا التي كانت فناً راقياً لا يعرض إلا في المتاحف، بل إن من الفنانين من تجرأ على هذا التراث بطبعه وإضافة أشياء عليه وتشويه أجزاء منه، "فالفنان مارسيل دو شامب Marcel Duchamp طبع

¹ عابدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغاز) نموذجاً"

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

الموناليزا التي مثلت الفن الراقي Sublume Art، وأضاف لها شاربين بعنوان L . H.O.O.Q1919 وكان عمله هذا نوعاً من التمرد على فلسفة الرينسانس التي رسخت قوانين تحاسب الفنان على أصالة العمل الفني ومستواه التقني ونوعية الألوان¹، وهذا الفكر هو هدم لما يسمى بالعمل المثالي أو العمل الأصيل حيث يغدو كل شيء مشاعاً ويمكن التصرف فيه بلمسة بسيطة، وهذا ما حصل مع كثير من الأعمال التي ظهرت للجمهور بصورة جديدة غير التي عهدوها وانساق الجمهور نحو الصورة الجديدة رغم معرفتهم بالأصل.

لكي ننقل خطوة خطوة يجب أن نشير إلى ظهور الفيديو، حيث استعمل الكثير من الأدباء الفيديو في إبداع نماذج فنية جديدة تبرز فيها الصورة والصوت؛ "كما وأن ظهور الفيديو قد فتح أبواباً أثرت على خياله مما انعكس في أعماله متعددة الوسائط، ففي عمل صورة متلفة ثابتة stills بعنوان منظر طبيعي landscape 1932، يضع الفنان رسم بورتريه شخصي على الشاشة، وتظل صورته ثابتة بينما يسمع المشاهد أصواتاً تتراوح بين أصوات الشارع، وصفارات مزعجة، وبذلك تتحول الصورة الثابتة للفنان عن طريق الصوت إلى حالة شعورية وذهنية تمثل مشهداً مليئاً بالحياة العصرية المفعمة"²، واستعراضنا لهذه النماذج لا يعني أنها تمثل الأدب التفاعلي وإنما تمثل الجو العام الذي نشأ فيه النص التفاعلي، لأن ذات الكاتب في هذه الأعمال لا زالت متسلطة ولا يكون الحديث عن القارئ ودوره في إنتاج النص وكتابته إلا في النص التفاعلي الذي جعل للقارئ مكانة عظيمة تتمثل في إحياء النص، لأن النص ناقص وميت دون قارئ يحييه.

وبعد ظهور الحاسوب بدأ التفكير من طرف النقاد والأدباء في الاستفادة من منجزات العصر لصالح الأدب، "خلال هذه الفترة ظهرت بواكير الأدب الرقمي في ألمانيا على يد الشاعر ثيو لوتز، الذي استخدم الحاسبة لكتابة الشعر، فكان من أوائل المفكرين الذين نادوا بالاستفادة من العلوم الطبيعية لصالح الفنون الجميلة، ونفس الفكرة نادت بها كل من مدرسة الـ Oulipo ومدرسة الـ ALAMO، في فرنسا، وهؤلاء جميعاً عملوا على تطوير الشعر الرقمي الذي يعتمد الحاسوب والتقنية بشكل أساسي، ثم ما لبث هذا النوع من الشعر وأن انتشر وازدهر في كندا، الولايات المتحدة، وإنجلترا"³ ويجدر بنا الإشارة إلى أن هناك فرق

¹ عائدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغار) نموذجاً، ص 26

² عائدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغار) نموذجاً، ص 27

³ المرجع نفسه، ص 27

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

كبير بين الأدب الذي يستخدم الحاسوب والوسائط الإلكترونية كوسيط للنشر وبين ما لا يمكنه أن يتجلى خارج الوسيط الإلكتروني، بالإضافة إلى التفاعلية والمشاركة اللتان هما صفتان مميزتان للنص التفاعلي.

2.1.2. عند العرب:

لا يخفى على دارس الأدب العربي أن الشعر شكل مركزية ثقافية -إنتاجا واستهلاكاً- على مدار العصور السياسية المعروفة، ولأنه كان كذلك وجب علينا تقصي حركة التجديد التي طرأت عليه وصولاً إلى اتجاه القارئ العربي نحو الرواية دون الشعر في العصر المعاصر، ولأن الثقافة العربية ثقافة مشافهة تجعل من النص ملكية خاصة بالمؤلف وليس ملكية عامة، وهذا أول مشكل يواجه حركة التجديد عند العرب، فكون النص مرتبطاً بصاحبه يجعل منه مقدساً لا يمكن للقارئ أمامه إلا أن يقف منبهراً، ولا يمكنه الإضافة أو التعديل إلا ما ندر.

أشرنا سابقاً أن الأدباء الغربيين وبخاصة أدباء الحركة التكعيبية استفادوا من الهندسة والزخارف الإسلامية، وظهرت هذه الزخارف كان في العصر المملوكي حيث تم نقش الأشعار على سقوف القصور وأقبية المساجد وغيرها من المعالم، "وكان السياق الحضاري للشاعر في العصر المملوكي يؤهل لهذا التعالق المدهش بين الشعر والزخرفة المعمارية التي بلغت مكانتها السامية، فظهرت نصوص شعرية بصرية متنوعة، سأتوقف عند نمطين منها، الأول: الشعر المشجر، وفيه ينظم الشاعر بيتاً يمثل جذع القصيدة، ويفرع على كل كلمة من هذا البيت تنمتة له على القافية نفسها حتى تتشكل القصيدة بصورة شجرة. والثاني: الشعر الهندسي، وفيه ينظم الشعر بشكل دائري، أو مثلث، أو مربع...¹، وهذه الأشكال تهدف إلى جلب الانتباه وتعبر في كثير من الأحيان عن مقصود الأبيات أو الموضوع العام لها، " وهناك نصوص كان الهدف منها: الرؤية البصرية، كالنص الذي تخلو كل حروفه من النقط، والنص الذي تأتي كل حروفه منقطة، والنص الذي تأتي كل حروفه منفصلة، أو الذي تأتي كل حروفه متصلة² وهذا التصور هو ثورة حقيقية في مجال الشعر، لأن الشعر العربي لم يتصرف به بهذه الطريقة من قبل، لأن فتح هذا الباب سيجعل نصوصاً اعتاد الناس على تقديسها بين يدي ريشة المزخرف قد يصورها بطريقة إبداعية وقد يشوهها.

¹ إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، ص 38-39

² المرجع نفسه، ص 39

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

وقد ظهر في العصر المملوكي بما يسمى بالأغاني الشعبية التي تروي سير الأبطال بلغة قريبة إلى القلب محببة إلى الجماهير، بالإضافة إلى بقاء الشعر المألوف وبطريقته المعهودة على منوال القدماء، " في العصر المملوكي، تياران مختلفان بارزان، ولكنهما غير متصادمين، التيار الأول: يتمثل في الجماهير التي مضت في الأغنية الشعبية مضمناً إياها فكرة البطولة، ومشكلة النصوص الداعمة لها كسيرة البطل في التراث، والأمثال، والتيار الثاني: يمثل الشعراء الذين جرفتهم النزعة العقلية نحو تلك الأنماط من الشعر، إضافة إلى التيار الثالث الذي استمر في الشعر المألوف للمتلقى. وتؤكد حركة التاريخ أن التيار الأول كانت له الغلبة، وأن التيار الثالث واصل التراجع، أما التيار الثاني فقد أثر أن ينصرف من الساحة الأدبية بهدوء وهو في قمة عبقريته"¹، والباحث في الأسباب التي ساهمت في انصراف التيار الثاني يجد أنها حضارية ترتبط بالظروف السياسية التي هيمنت على العصر المملوكي، حيث شهد هذا العصر اضطرابات في الحكم وعدم استقرار مما أدى إلى تراجع الفن بصفة عامة واشتغال الدولة بالحروب والمحافظة على النفوذ الإسلامي. وانطلاقاً من هذا فإن الناس تلقفوا الشعر الغنائي وسير الأبطال على ظمناً ذلك لحاجتهم إلى نموذج بطولي يغذي شخصية الفرد الإسلامي في مواجهة المتربصين بالأمة الإسلامية، هذا من الناحية السياسية والاجتماعية أما من الناحية النقدية نجد فاطمة البريكي تفصل في هذا الموضوع فتقول: "إن هذه الفنون البديعة حين ظهرت في ذلك الوقت، لم تكن مصحوبة بتنظير نقدي يوضح الرغبة في الانتقال من التلقي السماعي للأدب الذي كان يعتمد اعتماداً كبيراً على الإنشاد، إلى التلقي البصري له، ليس فقط اعتماداً على النص المكتوب، بل اعتماداً كبيراً على شكل النص المكتوب"²، وكغيرها من النظريات والتصورات النقدية والأدبية التي نجد لها إشارة في تراثنا لكننا نقف إلى التنظير والتعديد، ولكن حسب البريكي فإن عدم اكتمال رؤية نقدية واضحة في الشعر البصري سببه الخصوصية الثقافية التي يمتلكها الشعر العربي الذي ظل لقرون طويلة يعتمد على المشافهة والإنشاد.

لقد كان الشعر في العصر المملوكي موجهاً للعامة ولم تحفل السلطة به كثيراً، للأسباب السالفة الذكر، والعامة تميل إلى البسيط السهل، وهذا هو السبب الذي جعل الشفوي ينتصر على المكتوب، " إن الأمة العربية في العصر المملوكي ترغب في تلقي النص البسيط، وتتفر من النص المعقد والنص المكتوب هنا غير مطروح للمنافسة، للسبب نفسه،

¹ ابراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، ص 39

² فاطمة البريكي، الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 63

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

وهذا يعني أن هذا النمط من الشعر موجه للخاصة، وليس للإنسان حيث كان.. وتجربة كهذه، تجعل الشاعر الأصيل يقتل القصيدة قبل أن تولد عبثاً¹، وكل هذه الأسباب متداخلة في بعضها، فحالة عدم الاستقرار السياسي خلقت نوعاً من الاضطراب الاجتماعي جعل الشعراء يميلون إلى الشعر التقريري الذي يستهض الهمم ويعيد الأمجاد، فالتنوع والغناء الثقافي يولد من رحم الاستقرار السياسي وما شهدناه في الخلافة العباسية خير دليل على أن الجانب السياسي يؤثر في الأدب، والثورة الشعرية التي أحدثها أبو نواس وأبو تمام والمتنبي خير دليل على أهمية الجانب السياسي والحضاري في تغذية التجربة الفنية ورعايتها.

يختلف الأمر كثيراً في العصر الحديث بالنسبة للشعر، فبعد الهزائم التي منيت بها الأمة الإسلامية وسقوط الخلافة، وانشغال الشعوب الإسلامية برد الاستعمار الذي أنهك رصيد الأمة اللغوي والفني، صار الفن أشبه بالخطابات التقريرية تسعى إلى استهاض الهمم لمواجهة الاستبداد الاستعماري، ونحن ندرك أن الشعر يقوم على التخييل أو ما يسمى الكذب الفني لهذا جرى على لسان العرب القول المشهور: "أعذب الشعر أكذبه"، وبعد استقرار الأمر في بعض الدول العربية واحتكاكها بالغرب وبالتحديد ما أسفرت عليه حملة نابليون بونابرت، التي ساهمت في اطلاع النقاد والأدباء العرب على منجزات الغرب الفكرية والأدبية والنقدية، حاول أدباؤنا تقليد نهضتهم التي اعتمدت في بادئ الأمر على إحياء التراث اليوناني، فظهر عندنا ما يسمى بحركة الإحياء التي حاولت إحياء التراث الشعري العربي وإعادة بعثه ممثلة في الشاعر محمود سامي البارودي وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي وغيرهم على الصعيد الأدبي أما على الصعيد النقدي فقد كان حسين المرصفي وجها بارزاً في هذه الحركة، يقول إبراهيم أحمد ملحم: "فقد تقبلنا تجربة محمود سامي البارودي التي كانت تمضي في خطى الشعراء الفحول في التراث ويكاد لا يدل شيء على حداثة التجربة سوى أنها تنسب إلى شاعر يعيش في العصر الحديث، ولهذا لم يواجه البارودي رفضاً أو إعراضاً عن تجربته، بل احتفاء بها؛ لأنه أعاد للشعر نضارته السابقة بعد أن تراجعت مكانته كثيراً"²، ولا يرتبط احتفاء الجمهور العربي بالبارودي بتجربته القوية فقط وإنما بحنين الفرد العربي إلى النموذج المثالي الذي ارتبط بفترة الانتصارات في جميع الجوانب، لهذا فإن هذا الحنين يراود كل عربي مسلم فنجدته يتقبل كل ما يشابه النماذج السارية في ذاك الزمان أو السائرة على منوالها.

¹ إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، ص 40

² إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، ص 41/40

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

ظهرت حركة التجديد في العصر الحديث مناقضة لحركة الإحياء، حيث حاول أنصار هذه الحركة تجديد الشعر العربي شكلاً ومضموناً، فجرى على ألسنة نقاد وأدباء هذه الحركة أن الشعر الإحيائي لا يزال قابلاً في العصور الإسلامية وحتى العصر الجاهلي، لأنها تعبر بألفاظ لا تتناسب مع روح العصر، وتنسى موقعها التاريخي، فالقارئ الذي يقرأ نصوص الإحيائيين يصنفها مع نصوص الشعراء الجاهليين أو نصوص العصور الإسلامية، ولكننا نرى أن هذا لا يعني أن ننسف هذه التجربة وأن نحط من قيمتها، لأن الجمال لا يعترف بالزمان والمكان، وقد غالى أنصار الحركة التجديدية في تقديم الشعر الإحيائي، وأغلظوا لهم عصا النقد، ونحن نرى أن هؤلاء وهؤلاء قد كانوا امتداداً للحركات التي ظهرت عند الغرب، فالإحيائيون يمثلون الكلاسيكية والتجديديون يمثلون الحركة الرومانسية، ويثبت ذلك احتكاك رواد الحركتين بالمنجز الغربي، وتشابه الطرح في سرد المبادئ الخاصة بكل حركة لهذا نجد في بعض الأحيان إجراءات تعسفية أنهكت الشعر العربي، ذلك أن تلك المبادئ خاصة بالشعر الغربي ولا تتناسب مع طبيعة الشعر العربي وخصوصيته الثقافية.

كل هذه الحركات لم تحدث فارقاً كبيراً من حيث شكل القصيدة، فتغير شكل القصيدة وكسر عمودها هو الذي سيتيح للشاعر إحداث ثورة على كل الأصعدة بغض الطرف عن صحة هذه الثورة ومدى تأثيرها على جدوى الشعر ونجاعته، فنحن نتحدث عن الطريق التي سلكها الشعر وصولاً إلى القصيدة التفاعلية رغم أننا ندرك تمام الإدراك أن هذا التحول تم برعاية ثقافية غربية.

يعد ظهور الشعر الحر مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب نقطة التحول الكبرى في تاريخ الشعر العربي، حيث ثار رواد هذا النوع من الشعر على كل التقاليد في الكتابة وغيروا شكل القصيدة من نظام الصدر والعجز إلى نظام السطر، ونحن لا نسرد هذه الوقائع لنعيد على القارئ ما هو مبثوث في تضاعيف الكتب والمدونات وإنما نريد أن نبين للقارئ التحولات الكبرى التي ساهمت في ظهور القصيدة التفاعلية،

يقول أحمد إبراهيم ملحم: "وعلى الرغم من التغيير الملحوظ في المحتوى، والبنية الداخلية للنص، فإن تلك الهزة العنيفة عند الجماهير كانت ناجمة عن التغيير في الشكل بالدرجة الأولى، ولهذا لم يغفر لنازك الملائكة ما نبهت القارئ عليه في أن ما تحاوله ليس خروجاً على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها"¹، وعليه فالشعر العمودي قادر على احتواء

¹ إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، ص 42

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

مضامين معاصرة فهو يسع الجميع واللغة ليست قاصرة عن التعبير حتى لو كانت مقيدة بقالب عروضي محدد، الأمر يتعلق بالشكل التعبيري الجديد الذي سيفتح باب الاجتهاد في الشعر، لقد بررت نازك ثورتها بعدم خروجها عن النظام الخليلي بل هو مجرد تعديل له، لكن الذين أتوا بعدها استغلوا هذه الثورة لتمرير مشروع قصيدة النثر.

أدت هذه الثورة إلى تغير مركز الشكل الشعري من هامش أو وسيلة إلى طريقة في التعبير وجزء مهم في توليد الدلالة فذهب الكثير من الشعراء إلى كتابة القصيدة على أشكال متعددة توحى إلى دلالات متعددة وصارت الفراغات نصا موازيا وانتقلنا من اللغة بوصفها حاملا للدلالة إلى العتبات التي قد تكون نصوصا موازية وجب علينا قراءتها، "وباستقرار الشعر الحر شكلا من أشكال التعبير عن التجربة عند الشاعر، وتقبل هذه التجربة عند القارئ، بدأت مرحلة التطوير اللافت للشكل؛ فلم يكتف الشاعر بنثر الكلمات أو الحروف على الأسطر، بل بدأ يشكل القصيدة تشكيلا كونكريتيا، ويتلاعب بالخط العربي في أثناء ذلك التشكيل"¹، حيث حاول الكثير من الشعراء تشكيل قصائدهم على شكل أشكال هندسية مختلفة تكون ذات أبعاد دلالية مختلفة، تخدم دلالات النص الكلية.

يرى ابراهيم أحمد ملحم في كتابه الأدب والتقنية أن هذه التجارب بالرغم من أهميتها في فتح مسلك تحرير القصيدة العربية من القالب التقليدي إلا أنها لا يمكن أن نسماها بالتفاعلية: "ومهما يكن من أمر، فإن هذا التشكيل البصري عند الشاعر الحديث، لم يؤد إلى قصائد تفاعلية تقدم عبر الحاسوب، فترقى إلى مستوى الظاهرة، لغاية الآن"²، ولا بد أن الأمر واضح جلي فالحاسوب يتيح خاصية الدمج التي لا يمكن أن يتيحها الوسيط الشفوي أو الورقي، ناهيك عن خاصية التفاعل التي لا يمكن لها أن تتجلى إلى من خلال الوسيط الرقمي، ونحن هنا لا نتكلم عن التفاعل عموما بل نتكلم عن التفاعل بنوعه الخاص الذي يجعل القارئ مشاركا أنيا في العملية الإبداعية،

يرى ابراهيم أحمد ملحم أن أول تجربة إبداعية تفاعلية ناجحة هي للشاعر مشتاق عباس معن حيث يقول: "والتجربة الوحيدة التي استغل فيها الشاعر: الصورة، واللون، والصوت، والحركة.. بحيث يكون كل هذا جزءا لا يتجزأ من التمازج بالنص كاملا، هي تجربة الشاعر مشتاق عباس معن الذي أصدر مجموعته الشعرية "تباريح رقمية لسيرة

¹ ابراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، ص43

² المرجع نفسه، ص45

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

بعضها أزرق"، استخدم فيها: الجرافيك، والمؤثرات الصوتية، والشيفرة الكتابية...¹، وقد أشار ناقدنا إلى مصطلح مهم في النص التفاعلي وهو مصطلح "التمازج"، لأنه من الصعب جدا على الشاعر إحداث التمازج بين أشياء من نوعية مختلفة فاللغة غير الصور وغير الصوت وغير الروابط، وإحداث التمازج بين هذه الأنواع يتطلب قدرا كبيرا من المهارات، وهذا هو السبب الذي جعل الإقبال على القصيدة التفاعلية عند العرب يكون محتشما، ذلك أن جزءا كبيرا من أدبائنا لا زالوا أوفياء للتقاليد القديمة في الكتابة، ويستعملون وسائل التواصل الاجتماعي كوسيلة لنشر إبداعاتهم، ولا يشركون الآلة في كتابة النص.

2.2. فوضى المصطلح:

لا تعرف قضية نقدية تشابكا كالذي تعرفه قضية النص التفاعلي، فلم يجر التعارف على مصطلح محدد لهذا النوع لحد الساعة، فكل ناقد يسميه بطريقته الخاصة، وعادة ما نجد أزمة المصطلح عندما ينتقل علم ما من ثقافة إلى أخرى كما يحدث عادة عندما يحاول نقادنا ترجمة مصطلح ما، لكن الأمر في النص التفاعلي مختلف تماما، فالأزمة تنطلق شرارتها من الثقافة التي احتضنت هذا الوافد الجديد، وذلك راجع لأسباب عديدة، ناهيك عن الإشكال الذي سنقع فيه عندما ننتقل من مصطلح الأدب إلى مصطلح "النص"، فهما شيئان مختلفان تماما، فكل أدب هو نص بالضرورة، ولكن ليس كل نص هو أدب بالضرورة، هذا الأمر الذي سيجعلنا نقسم البحث في هذا الموضوع إلى أقسام فنبحث في أزمة المصطلح عند الغرب، ثم عند العرب، ثم ننتقل من الأدب إلى النص.

قد كان استعراضنا لمجال كلمتي "النص" و"التفاعل" لفهم العلاقة بين ما هو لغوي وما هو اصطلاحي واختيار اتجاه واضح ينحوه البحث انطلاقا من عرض الخيارات الاصطلاحية واختيار المصطلح الأقرب إلى تمثيل هذا البحث وبلوغ مراميه، ولا ندعي أننا استطعنا الإحاطة بهذا المصطلح ولكن من خلال هذا العرض يستطيع القارئ اختيار المصطلح الذي يراه قريبا من خواص النص التفاعلي.

1.2.2. أزمة المصطلح عند الغرب:

لنكون أكثر حيادية سنعرض لمجموعة من المصطلحات المقابلة للنص التفاعلي عند الغرب ثم نربطها بمن تبناوا هذه المصطلحات عند العرب ونعرض لسبب اختيارهم لهذه المصطلحات دون سواها، ويجدر بنا الإشارة إلى أمر مهم جدا وهو أنه لا يمكن لباحث أن

¹ إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، ص45

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

يتتبع سيرورة الفعل الاصطلاحي تاريخيا، لأن الأمر يبدو متاخلا دون تحديد زمني فلا يمكن تحديد أسبقية ظهور مصطلح عند ناقد دون سواه، وهذا سببه ما أتاحته الرقمية من نبذها للخطية واستنادها على اللازمية في تعاطيها مع الأحداث ومنه فما سيأتي لا يرتب ترتيبا زمنيا وإنما يعرض بطريقة الهامش والمركز، لأننا سنعرض لبعض المصطلحات المتداولة في هذا المجال ثم نركز على المصطلح الذي نراه أكثر احتواء لمفهوم النص التفاعلي.

1.1.2.2. النص الإلكتروني:

يعد هذا المصطلح من أكثر المصطلحات وضوحا في مجال النص التفاعلي لأنه يعبر بوضوح تام عن النص الذي يكتب في الوسيط الإلكتروني، فالفرق بين النص الورقي والنص الإلكتروني هو تغير الوسيط الحامل هذا النص لا أكثر ولا أقل، يقول جميل حمداوي موضحا الفرق بين هذين النصين: "وإذا أردنا تتبع كل مصطلح إعلامي على حدة بالتحليل والدراسة والتعريف فنقول أن مصطلح (الأدب الإلكتروني) قد انتشر كثيرا في الساحة الثقافية والإعلامية الفرنسية ما بين 1980 و1990، وفي هذا الصدد نميز بين القصيدة الرقمية والقصيدة الإلكترونية، فالأولى خاضعة لبرمجة حاسوبية دقيقة وهندسة برمجية معقدة وصعبة، في حين ترتبط الثانية بالنشر الإلكتروني السطحي المباشر"¹، ومنه فكل نص يحمل على وسيط الكتروني هو نص إلكتروني، وهذا المصطلح لا يهنا كثيرا ولكننا أردنا أن نوضح الفرق بينه وبين المصطلحات الأخرى المتداخلة، التي تستعمل للتعبير عن شيء واحد، فالأمر هنا واضح جدا لا لبس فيه فالنص الورقي يمكن أن يكون إلكترونيًا إذا تغير الوسيط والإلكتروني كذلك يمكن أن يكون ورقيا إذا نقلناه من الآلة إلى الورق، لكن الأمر في النص التفاعلي مختلف تماما، فالنص التفاعلي لا يمكن أن يتجلى إلا من خلال الوسيط الإلكتروني.

لكن هذا الأمر لا يشكل حقيقة مطلقة فالأمر متداخل بعض الشيء فنجد تداخلا كبيرا بين المصطلح والمفهوم، إذ يستعمل بعض النقاد الغربيين النص الإلكتروني للدلالة على النص التشعبي والنص الرقمي، "نلاحظ أن الأدب الإلكتروني عند كاندل، هو نفسه الأدب الرقمي عند كوسكيما، وأن النص التشعبي تحصيل حاصل للأدب الإلكتروني من غير حاجة للفصل بينهما. أما كوسميكا فإنها تفصل بينهما"² وهذا يعني أننا لا يمكن في

¹ جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، شبكة الألوكة، ط1، 2016، ص10

² ابراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، ص13

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

مجال النص التفاعلي أن نقبض على حدود فاصلة تتعلق بالمفهوم بين هذه المصطلحات، لأننا نعيش مرحلة التداخل واللا نظام واللا تحديد بامتياز، ولهذا تبدو المفاهيم عن الأشياء مبعثرة رغم المحاولات الكثيرة من طرف النقاد لتحديد مفهوم عن هذا الوافد الجديد، "هناك حماسة كبيرة في الغرب لصناعة "الأدب الإلكتروني" أو "الأدب الرقمي" أو "الأدب التفاعلي"، وقد استخدمت (أو) لتأكيد أن تحديد معنى المصطلح لم يعد عند صناع الأدب مشكلة، فكل مصطلح قد يحل محل الآخر ويتخذ الموصفات نفسها لهذا الآخر"¹ ونحن عندما نطلق عبارة " الوافد الجديد" لا نتحدث عن الفترة الحالية التي نعيشها لأن التكنولوجيا أصبحت أمرا واقعا لا مهرب منه، نحن نتحدث عن الفترة التي كان يبدو فيها النص التفاعلي شيئا جديدا.

نجد أن كثيرا من النقاد الغرب يوردون مصطلح النص الإلكتروني تعبيراً عن النص التفاعلي ومن بينهم الناقد جوزيف تابي الذي يقول معرفا النص الإلكتروني: "الأدب الإلكتروني هو مشاركة المجتمعات المدفوعة إلى تحديد ووصف الأعمال الأدبية الإلكترونية التي تظهر في الكون بتزايد، من حيث كونها من الوسائط الرقمية. بعض الأعمال تبدو للوهلة الأولى بحاجة إلى التعريف بنفسها، على أساس أنها أدبية، والبعض الآخر يظهر فقط بعد قراءة متأنية، وبغاية . النتيجة الكبرى هي أن العرض الضوئي وحده هو شيء من صورة مصغرة microcosm عن الكون الأكبر من الذي يوجه ذلك، وهو تجمع مترامي الأطراف، وتركيب من أصوات مكتوبة للتعبير عن ارتياح أو اضطراب في العمل الأدبي على حد سواء"²، ومعنى ذلك أن النص التفاعلي عنده هو ذلك النص الذي يفتح مجالا أمام القارئ للمشاركة في كتابته وتنقيحه والتعليق عليه، وهذا الخلط راجع إلى المميزات الكثيرة التي يتميز بها النص التفاعلي.

2.1.2.2. النص المترابط Hypertexte:

يعد هذا المصطلح من أول المصطلحات التي ظهرت في مجال الأدب الرقمي يقصد به الترابط المعلوماتي، " غير أن البداية الحقيقية أو الفعلية لهاته التقنية كانت مع مجموعة من الأقطاب المتخصصين في مجال الإعلام الآلي والإلكترونيات، نذكر منهم: فانيفر بوش

¹ ابراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، ص16

² صدمة إحصائية (شنغهاي) حول أفضل 500 جامعة في العالم: الجامعات العربية صفر مع مرتبة الشرف،

مجلة دبي الثقافية، ع34، دبي، مارس 2008، ص42

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

Vannevar BUSH، تيد نيلسون Ted Nelson، دوجلاس انجيلبير Douglas Angelbart، بيل أتكينسون Bill Atkinson، جورج لاندو George Landow، هذا الأخير الذي حاول أن يدخله مجال الأدبيات الإعلامية، موسعا بذلك من نطاقه واستخداماته¹، ويجب أن نشير إلى أمر مهم هو أن هذا المصطلح لم يظهر متصلا بالأدب بل جاء لتسهيل عملية الكتابة وجعلها أكثر فعالية من خلال دمج مجموعة من العمليات، أو جاء لربط النصوص بالوثائق بشكل آلي.

يعود تاريخ ظهور النص المترابط إلى المقال الذي كتبه فانوفر بوش Vannevar Bush سنة 1945 بعنوان "كما قد نفكر"، هذا المقال "عرض فيه حلا لإشكالية تراكم "جيل الأبحاث" وصعوبة متابعة مستجداتها، حيث دعا إلى شكل من (ميكنة) الملف الخاص والمكتبة الخاصة، أي تطوير جهاز إلى (ذاكرة) مهمته تصنيف المعلومات، ووصفها، واستعادتها، وربطها معا"²، ويظهر جليا أن الأمر لم يبدأ متعلقا بالأدب، أو جاء لحاجة أدبية ماسة وصل معها الأدب لحالة من الانغلاق الذي لا يكون انفراجه إلا بهذه التقنية، بل جاء متماشيا مع هذه الحركة التقنية الرامية إلى إشراك الآلة في صناعة الأدب، وقد تمكن بوش "من تصميم نظام يخزن ذلك الكم الهائل من المعلومات المترابطة في المكاتب الحكومية وينظم البحث فيها، وقد عرف ذلك النظام بنظام الميمكس (Memex)³"، وهذا النظام يتسم بخاصية الربط، أي ربط المعلومات والوثائق والنصوص بطريقة تشبه ما يحدث في العقل البشري.

استخدم بوش في هذا النظام أدوات ثقيلة جعلت الكثير من الباحثين يحاولون تطوير هذا النظام وتعديله، "واصل (دوجلاس إنجيلبارت 1968 Engelbart Douglas) مشروع فانوفر بوش وذلك بانطلاقه من أعماله وسعيه إلى تطويرها من خلال اختراعه لنظام أسماه "نظام على الخط On line"... وهو أول نظام يسمح بتوظيف الترابط وتجسيده بصورة ملائمة"⁴، وكل هذا لا يمثل إلا الشرارة الأولى لهذه التقنية في التعاطي مع المعلومات لأن

¹ نعيمة فرطاس، تكنولوجيا الهايبرتكست Hyperetexte (النص المترابط) بين الإعلام الآلي ونظرية النص، مجلة كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر، العدد 16، ديسمبر 2014، ص232

² سعد البازعي وميغان رويلي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا، لبنان، ط2، 2002، ص42

³ عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2013، ص156

⁴ أوديت مارون بدران وليلى عبد الواحد الفرحان، النص المترابط (الهايبرتكست): ماهيته وتطبيقاته، المجلة العربية للمعلومات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، م18، ع1، 1997، ص72

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

الأمر تطور ونضج مع تيد نيلسون الذي خص الأدب بهذه التقنية وقد أفاد نيلسون من أفكار سابقه وقدمها على شكل نظام للحاسوب سماه الزنادو Xanadu، وهو "نظام يربط أجزاء كبرى من المعلومات ويدون الأفكار المصاحبة لمستعملها في المستقبل"¹، ويعد "تيد" أول من استخدم هذا المصطلح في هذا المجال معبرا به عن الخروج عن الخطية السطرية المعتمدة في الكتابة، فمن المعروف أن لكل نص بداية ونهاية ولكن مع ظهور نظام الترابط تختفي هذه الثنائية فكل مدخل من مداخل النص هو بدايو ويمكن أن يكون نهاية، وقد استخدم تيد مصطلح Hypertext "لوصف الوثائق التي يقدمها الحاسوب معبرة عن البنية غير السطرية (non-linear) للأفكار بوصفها خروجاً عن الصيغة السطرية المعتمدة في الكتب والأفلام والكلام المنطقي"²، لأن الكتب تحتوي على بداية ونهاية ولا يمكن أن نجعل البداية نهاية والنهاية بداية، والأمر نفسه مع الأفلام فلا يمكن أن نشاهد نهاية الفيلم ونفهم تفاصيله، بينما في النص المترابط صمم خصيصاً بطريقة مترابطة تضمن اللا خطية في استعراض الأحداث.

كما لاحظنا سابقاً أن المصطلح بدأ عاماً ثم صار مرتبطاً بحقلي الأدب والنقد، وصار يستخدم للتعبير "عن أحدث أشكال الكتابة الإلكترونية وهو يشكل نصاً إلكترونياً يرتبط بنصوص أخرى عن طريق روابط داخل النص"³، وهذا التعريف يركز على وظيفة مهمة وهي التداخل النصي وهو ما يحيلنا إلى مصطلح معروف جداً في حقل الدراسات النقدية وهو التناص، ولكن الفرق بين هذين المصطلحين أن التداخل النصوي الحاصل في التناص هو تداخل أسلوبى، فنحن لا نجد نصوصاً بعينها في نص واحد وإنما نجد أصوات تلك النصوص من خلال لفظة أسلوبية، بينما في النص المترابط يكون تداخل النصوص حقيقياً بل إنه يتعدى ذلك إلى تداخل بين نص وصورة وبين نص وصوت وغيرها.

¹ حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي، آفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلوماتية، دار الفكر العربي، دمشق، ط1، 2001، ص49

² حنا جريس، الهايبرتكست، عصر الكلمة الإلكترونية، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 527، 2002، ص146-147

³ جبرار جينيت، أطراس الأدب في الدرجة الثانية، ت: المختار حسني، مجلة فكر ونقده، الرباط، المغرب، ع16، فبراير 1999، ص130

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

تعددت تعريفات النص المترابط ومن هذه التعريفات ما جاء في موسوعة مايكروسوفت إنكارتا حيث يقر بأن النص المترابط: "نظام لتخزين الصور والنصوص وملفات الكمبيوتر الأخرى التي تسمح بربط مباشر إلى النص أو الصورة أو الصوت أو أية معلومات أخرى"¹، ونلاحظ أن هذا التعريف يكون أشمل من التعريف السابق لأنه يضيف الصورة والصوت وغيرها من الوسائط إلى دائرة الترابط.

من السمات البارزة في النص المترابط ثورته على الخطية التي تعد سمة بارزة في النص الورقي، وهذه الثورة جعلت النص متحررا أكثر من السابق حيث أعطت للقارئ حرية السفر في ثنايا النص دون اتجاه واضح، "ما يتيح للقارئ وسائل علمية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله، وفقراته، ويخلصه من قيود خطية النص، حيث يمكن من التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق"²، والبحث في النص المترابط هو البحث في الروابط أو نظام العلائق التي تربط بين ما هو لغوي وما بين هو دون ذلك، ومن خلال ذلك يكون الترابط ليس الانتقال بين النصوص اللغوية فحسب، ولكن أيضا الانتقال بين رموز غير لفظية، مثل الصوت، أو الصورة، أو الروابط، أو الألوان، أو الصورة الحية أو المتحركة، ويعرف هذا التوسع بترابط الوسائط، ومعنى ذلك أن مفهوم الترابط يتجاوز الجانب "اللغوي" إلى أنظمة متعددة. وهذا الشكل من الترابط بمعنييه ما كان ليتحقق لولا التطور الذي تم مع استخدام النص الإلكتروني، وتوظيف الوسائط المتعددة ويكون النص المترابط ناجحا عندما يستطيع المؤلف أن يجمع بين هذه الوسائط بطريقة ترابطية فيها من الانسجام والتمازج ما يجعل الآلة الجامدة مشاركة في العملية الفنية.

لعل السبب الذي جعل الكثير من النقاد يختارون لفظ "المترابط" هو ما يميز هذا النص من وجود روابط عديدة تسمح للقارئ بالانتقال في ثنايا وسائط النص المتعددة بصفة لا خطية، نستطيع أن نعرف النص المترابط كنظام تفاعلي ترابطي متفرع يسهل الطريق ويعبدها أمام عملية إنشاء وتنظيم حركة الروابط الدلالية بين أشياء محددة في مجموعة وسائط متعددة الدلالات، بطريقة أكثر دقة، نتحدث عن النص المترابط حينما تكون الوسائط المتعددة الدلالات عناصر في نص ووسائط مترابطة، وحينما يكون الأمر مرتبطا أيضا بوسائط ذات معنى أكثر شمولية، على سبيل المثال صور ببعيين أو ثلاثة أبعاد أو أكثر،

¹ حنا جريس، الهايبرتكست، عصر الكلمة الإلكترونية، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 527،

2002، ص145

² نبيل علي، العرب وعصر المعلوماتية، عالم المعرفة، ص301

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

مقاطع من صور متحركة، مقاطع صوتية، وبطبيعة الحال النصوص، ومنه فهذه الروابط تسمح بالمزج بين ما هو لغوي وبين ما هو غير ذلك والانتقال بين هذه الروابط بطريقة تشبه الانتشار والتشظي، لأن النص المترابط لا حدود له، فالحدود تعني أن هناك بداية ونهاية، ويمكن أن نشبه النص الترابط بالمتاهة التي لا مخرج منها وسر جمالها في هذا التعقيد وهذا الترابط.

وجب التفريق بين مصطلحين مهمين، بين التناص وبين النص المترابط، ذلك أنهما يشتركان في أمر جوهري، وهو التعالق النصي، بمعنى ارتباط النصوص فيما بينها، "التعلق النصي يضعنا أمام علاقة بين نصين اثنين، حيث يقيم اللاحق منهما علاقة مع السابق، أما في النص الإلكتروني، فالترابط يتجسد من خلال الروابط التي تتم داخل النص نفسه، ويسمح لنا هذا بالانتقال داخل النص وفق ما تستدعيه عملية القراءة"¹، ومنه فإن ما يحدث في التناص هو عملية استحضار لنصوص أو أصواتها أو لفتاتها الأسلوبية، كأن تقول في قصيدة عندما تقرأها: "إني أسمع صوت نزار قباني" أو "وكأنه أسلوب نزار"، فهنا أقام نص الشاعر علاقة مع النص السابق، بينما في النص المترابط تكون النصوص المتعلقة حاضرة في نص واحد ومرتبطة فيما بينها بروابط إلكترونية.

اشتهر في أوروبا استعمال مصطلح آخر وهو الأدب الديجيتالي، "في حين فضلت أوروبا استخدام مصطلح إعلامي آخر هو أدب الصورة أو الأدب الديجيتالي literature digitale/ digital، الذي يحيل على الصورة الرقمية من جهة، ومجال التصوير الانعكاسي والمسح الإشعاعي من جهة أخرى"²، نلاحظ أن هذه التسمية ركزت على خاصية ثانوية في النص التفاعلي، فالصورة والتصوير فن منفصل ومستقل في حد ذاته، ويمكن أن نلحق الصور بالأدب دون الاستعانة بالتقنية.

اشتهر كذلك في أوروبا مصطلح الأدب السبيرنتيقي ومن الواضح أن شق المصطلح الثاني يدل على شبكة الانترنت، "وهناك مصطلح آخر يوظف في أوروبا بكثرة وهو الأدب السبيرنتيقي cyberlittérature الذي يحيل على البرمجة الذاتية والآلية والأوتوماتيكية وعلى مؤلفات الإنترنت ومفهوم الشبكة. بيد أن المصطلح يقصي ما يسمى بالأقراص المدمجة، ويتعالى عن الكثير من المرفقات والإنشاءات الإلكترونية الأخرى"³،

¹ سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص102

² جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص12

³ جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص12

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

ونلاحظ دائما أن هناك تسرعا في إطلاق المصطلحات سواء تعلق ذلك بالشرق أو الغرب، لأن هذا الاصطلاح مثلا قاصر لا يعبر عن ماهية النص التفاعلي، لأن شبكة الانترنت ليست خاصة بالأدب ويمكن أن يتجلى النص الأدبي من خلال الآلة دون استخدام الانترنت، وهب أنه مرهون بها، هل تشكل الانترنت جزءا من النص التفاعلي؟ إذن هي مجرد وسيلة فقط لا غاية، ومنه فهذا المصطلح في نظرنا لا يستطيع احتواء ماهية النص التفاعلي.

كذلك الأمر في تسمية الأدب الإعلامي حيث شاع في الغرب كثيرا يقول جميل حمداوي: "وهناك أيضا الأدب الإعلامي *littérature informatique* الذي يعتمد على خصوصية الوسيط الإعلامي. فالمشكل -حسب هذا الأدب- ليس هو البحث عن أدبية النصوص، بل التساؤل عن الوسيط الذي يستعمله ذلك النص الأدبي، وعلاقته بالمعطى الأدبي والفني والجمالي والإنساني، ومن هنا، فالأدب الإعلامي هو الذي يعتمد على الحاسوب في توجيه الممارسة الأدبية في حالة الاتصال أو عدمه، ويعني هذا أن هذا النوع من الأدب يستعين بأداة إعلامية وسيطة تتمثل في الحاسوب الإلكتروني"¹ وهذا التصور أيضا قاصر لأنه يجعل من حامل الكتروني محور الأدب، وهل كل ما يحمل على هذا الحاسوب أو الأداة الإعلامية نسميه نصا إبداعيا؟، لا يمكننا في العملية الاصطلاحية أن نطلق على شيء ما مصطلحا ما انطلاقا من شيء هامشي فيه، فاللغة هي المركز في العملية الإبداعية، وهي التي تحدث لنا ما يسمى بالتفاعل، وهي المبدأ والمنتهى، ولا يمكن أن نسم عملا أدبيا بالأدبية خارج نسق اللغة، فالأدب التفاعلي يوظف الصورة والموسيقى والألوان والروابط بوصفها هامشا، لأن هذه الأخيرة هي في الأساس فن مستقل بحد ذاته، فإذا تراجعت اللغة عن مركزيتها تقدمت إحدى هذه الفنون ومنه فإن كل ساع لإلغاء مركزية اللغة إنما هو يسعى لإلغاء الأدب.

ظهر مؤخرا ما يسمى بالأدب الهاتفي *littérature téléphonique*، وذلك تعبيرا عن استعمال الهاتف في نشر النصوص والتفاعل معها والتعليق عليها، "ويمكن الحديث كذلك عن الأدب الهاتفي *littérature téléphonique* الذي تنتجه الهواتف الذكية، بمعنى أن تنتقل من الحاسوب إلى الهاتف لإبداع النصوص ونشرها وتوزيعها في أي مكان ما، وفي أي زمان ما"²، وهذا المصطلح ضيق جدا، لا يمكنه احتواء مفهوم النص التفاعلي، لأن

¹ جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص 13

² جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص 14

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

الهاتف مجرد وسيط كغيره من الوسائط كالحاسوب مثلا، فإذا اعتبرنا هذا التفكير صحيحا، فإن هذا الأدب سيتغير اسمه مع تغير الحامل له، فسميه تارة الأدب الحاسوبي، وأخرى الأدب الهاتفي، والأدب التلفزيوني والأدب السينمائي، وهذا نوع من العبث الاصطلاحي، هذا من جهة ومن جهة أخرى فليس كل أدب محمول على الهاتف هو بالضرورة أدب تفاعلي، لأننا نستطيع تحميل رواية مثلا لا تختلف عن الكتاب الورقي في شيء، أما في النص التفاعلي فالمبدع يكتب نصا يقصد فيه إحداث ميزة التفاعلية، مستعينا بالصور والأصوات والألوان والروابط، ولهذا وجب على المبدع التفاعلي أن يكون مبدعا وتقنيا.

شاع كذلك في أوساط أوروبا مصطلح "النص الشبكي cypertext" حيث "كان (إبسن آرسيث - Epsen Aarseth) أول من طرح هذا المصطلح، وقد قصد به "النص المتاهة"، وهو نوع من النصوص الصعبة التناول على القارئ المستعجل، يستدعي قراءة تفاعلية، ومشاركة فعالة من قبل المتلقي/ المستخدم"¹، ويرى آرسيث أن النص الشبكي ليس مرتبطا بالوسيط الإلكتروني بل يمكن لهذا الأخير أن يتجلى في الوسيط الورقي، "يمكن لهذا النوع من النصوص أن يتأتى لمتلقيه إلكترونيا، وقد ربط (آرسيث) بينه وبين مفهوم آخر دال عليه هو مفهوم الأدب الصعب ergodic literature، الذي ركبه من كلمتين يونانيتين الأصل، هما العمل ergon والطريق hodos، وتعنيان معا (الأدب الصعب)"².

يطرح الناقد آرسيث قضية مهمة تشبه كثيرا ما بنينا عليه تصورنا حول النص التفاعلي، حيث يرى أن ما يجعل النص شبكيا ليس الوسيط ولكن قدرته على استحضار القارئ في العملية الأدبية، "لقد بين آرسيث بشكل قاطع أن التمييز بين النص الورقي والنص الإلكتروني غير مجد تماما، ففي كثير من الحالات تكون بعض النصوص الورقية أقرب إلى النصوص الإلكترونية الرقمية منها إلى غيرها من النصوص الورقية، والعكس بالعكس... ويرى آرسيث أن مفهوم النص الشبكي استثمر الفكرة التي طرحتها نظريات (استجابة القارئ - reader response) عن حضور القارئ/ المتلقي في العملية الأدبية، وطورها بجعل القارئ مناقشا ومفاوضا للنص في الفضاء المادي والوهمي"³، وهنا يجدر بنا الإشارة إلى صحة هذا الطرح مع قليل من الأمور التي لا نراها تستقيم في هذا المجال، فما يميز

¹ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006،

² المرجع نفسه، ص 29

³ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص29/ 30

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

النص التفاعلي ليس التفاعل الوهمي أو الخيالي الذي يكون غير مرتبط بزمن معين، بل إن التفاعل المميز للنص التفاعلي هو التفاعل الآني الذي يتيح لمجموع القراء التحوار والمساهمة في كتابة النص، ثم إن إقرار آرسيت بخاصية التفاعلية المميزة كانت جديرة بأن تقنعه بجدوى اختيار مصطلح "التفاعلي" لا مصطلح "الشبكي"، فهو يقر أن التفريق بين ما هو ورقي وبين ما هو إلكتروني غير مجد، لهذا فإن مشكلة المصطلح في مجال النص التفاعلي تحتاج إلى وعي بالمفهوم وبالمصطلح، ونحن إذ نختار مصطلح "التفاعلي" فإننا نختاره انطلاقاً من الخصوصية اللغوية والثقافية العربية، فما يصلح عندنا قد لا يصلح في الثقافات الأخرى.

2.2.2. عند العرب:

يعاني النقد العربي المعاصر عموماً من مشكلة الانصهار في الآخر وفي منجزاته ولهذا نجد أن كثيراً من نقادنا يسارعون إلى معانقة الآخر وإفرازاته المعرفية دون مراعاة للخصوصية الثقافية العربية، ولهذا تكون التجربة النقدية العربية عبارة عن نسخة مشوهة عن التجربة النقدية الغربية، وأما في مجال النص التفاعلي بالتحديد وفي إشكالية المصطلح بصفة خاصة فإنه وبسبب المسارعة في تلقف المعارف دون توطين وتمهيد حصل ما يسمى بالتداخل المفاهيمي لهذا المصطلح، ولا ننكر أن إشكالية مصطلح النص التفاعلي بدأت مع ظهوره عند الغرب، لكن كان على نقادنا قراءة هذا المنجز جيداً واختيار مصطلح جامع يعبر عن مفهوم النص التفاعلي.

حاولت فاطمة البريكي وضع حدود فاصلة بين مجموعة من المصطلحات التي تدور في فلك النص التفاعلي حيث تقول: "حاولت البحث عن تعريفات مناسبة للمصطلحات: الرقمية، الإلكترونية، الإنترنتية، التكنو أدبية، ولكنني لم أجد ما يعبر بدقة عن المفاهيم التي أتوخاها: لذلك قمت بوضع التعريفات، وصياغتها بنفسني"¹، وهذا ما يؤكد طرحنا حول قضية إشكالية المصطلح، فكل ناقد يرى الأمر من وجهة نظره، ويضع حدود المصطلحات حسب فهمه للمصطلح وتتدخل أحياناً خلفياته الفكرية في تكوين تصوره حول المصطلحات.

فرقت البريكي بين ثلاثة مصطلحات يشيع استخدامها في حقل النص التفاعلي، وهي: النص الرقمي والنص الإلكتروني، والنص التفاعلي:

¹ فاطمة البريكي، فضاءات الإبداع الأدبي في عصر التكنولوجيا الرقمية، العالم العربي للنشر والتوزيع، ط1، دبي،

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

"النص الرقمي: هو نص يقدم من خلال جهاز الحاسوب، ويعتمد الصيغة الرقمية الثنائية (1/0) في التعامل مع النصوص أيا كانت طبيعتها.

النص الإلكتروني: هو النص المقدم عبر جهاز الحاسوب أيضا، ولكنه يكتسب صفة الإلكترونية بحسب طبيعة الوسيط الإلكتروني الحامل له، ويحمل هذا المصطلح مقارنة ضمنية بين النصوص المقدمة عبر الوسيط الإلكتروني، وتلك التي تقدم عبر الوسيط الورقي.

النص التفاعلي: هو النص المقدم إلكترونيا، بالاتصال بالشبكة أو دون الاتصال بها، بالإضافة إلى الاستعانة بالصوت والصورة والوسائط المتعددة، ويشترط فيها الحضور التام للقارئ الفاعل والمتفاعل¹، نلاحظ أن النص الرقمي والنص الإلكتروني عند البريكي هما مجرد وسيطا لعرض النصوص ولا يدخلان في تشكيل النص ولا يقدمان جديدا أو خواصا مميزة تخرج عن خطية النص الورقي، ويظهر ذلك في الخصائص التي قدمتها البريكي للنص التفاعلي بعده المصطلح الذي يعبر عن تماهي التقنية مع الأدب، ومن هذه السمات أن التفاعلي يقدم نصا مفتوحا، ومعنى هذا أن هذا النص هلامي لا شكل له، يتشكل في كل مرة مع كل قراءة فعالة، ويمنح القارئ فرصة الكتابة والمشاركة في كتابة نصه الخاص الذي يكتبه من خلال فجوات النص الأصلي، ومنه فلا توجد في النص التفاعلي ملكية خاصة فكل قارئ له حق في هذا النص.

ينبذ النص التفاعلي القراءة الخطية للقارئ الحق بداية قراءته من أي المداخل شاء، وهذه الميزة تساهم بشكل كبير في إنتاج أكبر عدد من القراءات وبالتالي أكبر عدد من النصوص الموازية، وإذا كانت البداية في النص التفاعلي غير محددة فالنهاية أيضا غير محددة، لأن كل قارئ يسلك طريقا مختلفة ومنه سيصل إلى نتيجته الخاصة وهي نتيجة افتراضية لا حقيقية، ومن أهم مميزات النص التفاعلي أنه يتيح للقراء فرصة الحوار وهذا الحوار قد يغير في شكل النص إذا كان حوارا فعالا.

يرى كثير من النقاد أن عملية تحديد مصطلح واضح المعالم في النص التفاعلي هو عملية غير صحيحة في عالم المتغيرات، في عالم لا شيء فيه ثابت يقول إبراهيم أحمد ملحم معلقا على هذا التحديد: "إن محاولة البريكي لتحديد معاني المصطلحات السابقة، دافعها نبيل، ولكنها محاولة لتحديد نص متغير المعنى في الغرب/ الوسط الذي انبثق فيه؛ فمفهوم

¹ انظر، فاطمة البريكي، فضاءات الإبداع الأدبي في عصر التكنولوجيا الرقمية، العالم العربي للنشر والتوزيع،

ط1، دبي، 2008، ص44/37، نقلا عن إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، ص19

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

التفاعل بقي في نصوص كثيرة ما تنطبق عليه تلك السمات، لكنه تخطى في تجربة "الواجهات المضاءة رقمياً" إشراك المتلقي في الكتابة بل صارت عملية التلقي موهلة في الذاتية"¹، صحيح أننا نعيش في عالم المتغيرات والفوضى لكننا عندما نتحدث عن النقد فنحن نتحدث عن علم وجب التقيد له لهذا وجب تحديد المصطلحات التي يمكن للدارس أن يفهم بها هذا النص ويعرف حدوده، ولعل الأمر في ثقافتنا العربية يكون أكثر فاعلية لأن اللغة العربية تستطيع احتواء هذه المفاهيم بمصطلحات محددة ترسم خارطة الطريق لدارس النقد.

يصر محمد سناجلة على استعمال مصطلح " الرواية الواقعية الرقمية" معللاً اختياره بقوله: "لقد ألغت الثورة الرقمية الجغرافيا، المكان، المسافة، هذا واحد، أما الثاني فإن إلغاء الجغرافيا يعني بالضرورة انقفاء الواقع؛ لأن الواقع أحداث تحدث ضمن الجغرافيا، وحيث إن لا جغرافيا فلا واقع، وأما الثالث، فإن الزمن الآخر يعني بالضرورة وجود واقع آخر ذي أحداث تحدث في جغرافيا أخرى، وقد أعطت الثورة هذا الواقع الآخر اسم الواقع الافتراضي"²، ربما يكون هذا الاختيار مقنعاً بعض الشيء ولكن الخصائص التي ذكرها سناجلة متعلقة بالتقنية أكثر من النص، ونحن هنا نتحدث عن مزيج اللغة مع الآلة ولهذا فيمكن أن نسم أي شيء تعدى الجغرافيا وألغى الواقع بهذا الاسم بينما إذا اخترنا لهذا النص اسماً نابعا من اللغة والآلة استطعنا أن نضع مصطلحاً جامعاً يعبر بدقة عن مفهوم هذا النص.

يختار الناقد حسام الخطيب مصطلح النص المفرع مقابل المصطلح الغربي hypertext ويبرر اختياره قائلاً: "لأنه نص غير سطري وتألف من إمكانات تفريع لا حصر لها وذلك بدلا من (الفائق) التي هي صفة تقييمية لا تحمل أية إشارة إلى طبيعة الهايبرتكست، وقد اشتقت صفة (مفرع) من مصطلح (فرع) الدارج في فن الشروح والحواشي عند العرب، وهو أقرب إلى المعنى العضوي للهايبرتكست"³، يمكن أن نستنتج أن المميزات الكثيرة للنص التفاعلي قد أسفرت عن مشكلة في الاصطلاح فكل ناقد يحاول أن يستقي من خاصية معينة مصطلحاً، فنلاحظ أن حسام الخطيب جعل من صفة التفرع والانتشار

¹ إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، ص20

² رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي: [httpM//www.arab-ewriets.com](http://www.arab-ewriets.com)

³ حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، المكتب العربي للتنسيق والترجمة والنشر، دمشق -

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

واللاخطية صفة بارزة وألبسها مفهوم هذا النص، ولكنه بهذا قد أغفل الكثير من الخواص الأخرى كالتفاعل الآني والمشاركة في كتابة النص.

يختار الخطيب أيضا مصطلح النص المرفل مقابلا للمصطلح الأجنبي hypermedia، ويقول معرfa إياه ومبررا سبب اختياره: "أي النص الذي (رفل) واغتني بالوسائل السمعية والبصرية والحركية وسواها، مع العلم أن الترجمة الحرفية لهذا المصطلح غير ممكنة الاستعمال (الوسائط الفائقة)، وقد رأيت أن الجذر (رفل) هو أقرب شيء إلى مفهوم الهايبرميديا لما يتضمنه من حركة وزينة فضفاضة وآثرت صياغته من المضعف (رفل) ليتناسب مع مصطلح (المفرع)¹، ويجدر بنا الإشادة بالمجهود الذي بذله الخطيب في اختيار المصطلحات وذلك نابع عن فهم ووعي بالمصطلح ولكننا ندرك أنه بات من الضرورة الحتمية استحداث مدارس خاصة بتوطين المصطلحات، لأننا نجد في هذا الحق كما هائلا من المصطلحات التي تعبر عن مفاهيم واحدة وكل ناقد له تبريراته الخاصة، ولا يعد هذا الاختلاف شيئا صحيا بقدر ما يؤثر في علمية النقد وجعله عملية عشوائية، لأن شقا كبيرا من النقد يتعلق بالعلم وخاصة في النص التفاعلي الذي أضحى فيه العلم بالوسائط واللغة والفن والصور والألوان شيئا مهما.

يفصل الخطيب في اختياره لمصطلح النص المفرع بين الاستعمالات التراثية لهذا اللفظ وبين الاستعمال الجديد مراعيًا في ذلك الخصوصية الثقافية أولا، وأن هذا الوافد غربي بالأساس حيث يقول: "ويتبين من المقترحات السابقة في باب المصطلحات أنني لا أقترح استخدام المصطلحات العربية القديمة مقابل المصطلحات التكوينية الجديدة، لأن لكل مصطلح ارتباطاته الخاصة بظروف تجربته المعرفية والتاريخية، إلا إذا كان المصطلح يفرض نفسه من خلال أمن اللبس"²، وهنا يمكننا أن نشير أن اللغة جانب قاموسي وجانب أدائي، الجانب القاموسي غير مرتبط بالزمان والمكان فهو ثابت وجانب أدائي متغير بتغير المجتمعات والحضارات وبتغير السياقات التي ترد فيها الكلمات ومنه يتغير الأداء في كل مرة، ومنه فرجوع الخطيب إلى ما هو قاموسي هو أمر سليم لأن لكل مرحلة طريقة في أداء المصطلحات.

يرى الخطيب أن التفاعلية ليست الصفة البارزة في هذا النص بل إن نصوصا قديمة تحتوي على فسحة لحرية موقف المتلقي حيث يقول: "وبالطبع ندرك تماما أن الموقفين بين

¹ حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، ص122

² المرجع نفسه، ص 196

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

الماضي والحاضر غير متطابقين، ولكن لو حسبنا حساب الفروق الثقافية بين نخبوية المعرفة في العصور القديمة وديمقراطية المعرفة والمعلومات في العصر الحديث من جهة، والاختلاف بين الطريقتين اليدوية والآلية من جهة أخرى، لأمكن تصور وجود تشابه قوي في حرية موقف المتلقي من النص إيجاباً أو سلباً أو تطويراً¹، صحيح أن فعل التفاعل حاصل في الزمنين والطريقة مختلفة بسبب خصوصية كل زمن لكن الخطيب أقر أن استخدام المصطلحات خاضع للخصوصية الثقافية ومنه فالتفاعل الحاصل في النصوص القديمة غيره الحاصل في هذا النص، فنحن نتحدث عن تفاعل آني ومشاركة القارئ في كتابة النص، وفي امتلاك النص أيضاً، وهذه الخواص لا يمكن أن تتجلى في أي نص آخر غير النص التفاعلي، بينما التفرع يمكن يحصل في الشعر المشجر مثلاً، فقد برع الكثير من الشعراء في كتابة قصائد تقرأ من جوانب متعددة، وتحمل في كل مرة معنى جديداً، ومنه فإنه لا يمكننا أن نجزم بأن مصطلح النص المفرع هو المصطلح الجامع والمميز لهذا النوع من النصوص، ولا نجد لحد الساعة مصطلحاً دقيقاً كمصطلح النص التفاعلي، كونه استطاع أن يعبر عن خاصية لا يمكن أن تتجلى خارج الوسيط الإلكتروني.

تفضل الناقدة زهور كرام استخدام مصطلح النص المترابط تعبيراً عن المصطلح hypertexte ولكنها ترى أن المصطلح غير مهم بقدر ما يهم توحيد الرؤية حول مفهوم هذا الوافد الجديد حيث تقول: "ونحن وإن كنا نفضل استعمال مصطلح النص المترابط انسجاماً مع شكل إدراكنا لمصطلح hypertexte باعتباره نظاماً يسمح بعملية المرور والتواصل بين المعلومات والنصوص والصور وملف ما، استناداً على تاريخ تطور مفهوم النص الأدبي، فإننا نرى ما ذهب إليه الناقد المغربي محمد أسليم كون المنجز الإبداعي الغربي هو الذي أفضى إلى تصنيف التفاعل الترابط إلى أنواع لهذا فإن تراكم المنجز الإبداعي التخيلي الرقمي العربي يسمح بتوحيد الرؤية الاصطلاحية، والتي لا نعني بها استقرار الدلالة الاصطلاحية التي تظل شيئاً زئبقياً نتيجة مبدأ التحول الذي يعيشه النص الأدبي، ولكننا نعني بتوحيد الرؤية وضوح المفهوم في وعي القراءة بناء على النصوص وتراكمها²، وهذا الأمر لا يمكن أن يستقيم للناقد أو دارس الأدب فإذا أراد ولوج هذا الباب من الدراسات يجد الأمر ضبابياً فالأمر أنه لا توجد رؤية مفاهيمية واضحة للنص التفاعلي

¹ حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، ص 197

² زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1،

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

فكل ناقد يعبر عن المفهوم ذاته بمصطلحات متعددة، فالمصطلحات مفتاح العلوم ولا يمكن لنا أن نبني هذا العلم على هذه العبثية والفوضى، ولم تشهد قضية أدبية تداخلا كالذي شهده النص التفاعلي، ولهذا وجب استحداث مدرسة متخصصة في ضبط المصطلحات وتوحيدها لتسهل على الدارس بناء تصور عام حول هذا النص.

بينما يرى جميل حمداوي أن المصطلح الأنسب للتعبير عن هذا المفهوم هو النص الرقمي حيث يقول: "بيد أن أفضل مصطلح بالنسبة لي هو (الأدب الرقمي/ *littérature numérique*) وأساس اختياره وتفضيله يتمثل في كونه أكثر ارتباطا بالوسيط الإعلامي. ويدل بشكل جلي وواضح، على المكونات الأساسية التي تتحكم في المنتج الأدبي والفني والجمالي، ويحيل هذا الأدب إلى ما هو رياضي ولوغاريتمي ومنطقي وحسابي، ويقوم هذا الأدب كذلك على تحريك المعطى النصي وفق الصوت والصورة والفيديو والإيقاع الزمني انطلاقا من أرقام ثنائية مزدوجة، ويعني هذا أن الأدب الرقمي هو الذي يصنع بالمعطيات الرياضية والمنطقية بصفة خاصة، وهنا يمكن الحديث عن عوالم رقمية، وكائنات رقمية، وبيئات رقمية، وسياقات رقمية، وولادات رقمية وثقافة رقمية"¹، يعلل حمداوي اختياره مصطلح الرقمي بارتباط هذا النص بكل ما هو رقمي، وهذا نابع من قناعته التامة أن اللغة تمثل هامشا في النص التفاعلي، ولهذا فإنه يعد الرقمنة من المكونات الأساسية في تشكيل النص وأنه يمكننا كتابة نص رقمي خارج اللغة، وهنا تحدث المغالطة، لأنه لا يمكن لنا أن نكتب نصا أدبيا إبداعيا خرج اللغة فهي جوهر العملية الإبداعية وإن تغير الحامل، صحيح أن الصورة والصوت والروابط والألوان وغيرها تدخل في تشكيل النص التفاعلي لكنها لا تشكل مركز العملية الإبداعية، لأنه يمكننا أن نستغني عن هذه الزوائد ويبقى النص اللغوي محافظا على جماليته، بينما لا يمكننا أن نكتب نصا رقميا دون لغة، وإلا صار مقطعا فيديو مثلا أو مقطعا صوتيا، ثم إن توفر هذه الأشياء وحدها لا يشكل نصا تفاعليا بل يجب على المبدع أن يترك للقارئ فسحة التفاعل والمشاركة في بناء النص.

يقر جميل حمداوي بهلامية المصطلح وأنه عصي على المسك والتحديد ويدعو إلى المزيد من الاجتهاد في هذا الباب، للإحاطة بجميع مفاصله حيث يقول: "وعلى العموم، فالأدب الرقمي هو الذي يعتمد على وسائل الإعلاميات، ويجمع بين الحروف والأرقام، وهو ما يزال في مرحلة البناء والإنشاء و التشييد، بمعنى أنه ما يزال أدبا فنيا يترعرع في سياق

¹ جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، شبكة الألوكة، ط1، 2016، ص14

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

المحيط الرقمي، ويحبو في عوالمه الافتراضية، ويتشكل بوسائطه التقنية الحديثة، ومن ثم فهو ما يزال أدبا يتحرك ويتغير ويتجدد ويتطور، وليس أدبا ثابتا وساكنًا يمكن حصره وتحيينه وتطويقه بكل سهولة، أي: إنه أدب تفاعلي صعب ومعقد ومتربط ومتشابك، يحتاج إلى أدوات اصطلاحية تطبيقية، وعدة نظرية وإجرائية بغية فهمه وتفسيره وتأويله¹، وهنا يمكننا القول أن كل الأمور في هذا الكون تعرف حالة من التغير المستمر فكل شيء نسبي في هذا الكون ولا وجود لحقيقة مطلقة وهذا لا يعني عدم تحديد المفاهيم، فيجب على الدارس أن يحدد مفاهيمه حول الأشياء بما يراه مناسبًا مستعينا في ذلك بعدة علمية رصينة وللقاد الحق في تصديق أو دحض ما توصل إليه، لا أن نخضع للعبة الزمن ونعيش في دوامة العبثية، وهذا ما تنادي به فلسفة عودة الحداثة التي ظهرت مع رؤول ايشلمان، هذه الفلسفة الداعية إلى عودة السرديات الكبرى، بعد غرق العالم في دوامة العبثية والفوضى واللامعنى.

يترجم الناقد نبيل علي مصطلح hypertexte بالنص الفائق، وهي ترجمة حرفية، ويقدم في كتابه "العرب وعصر المعلومات" تصوره حول هذا النص حيث يقول معرّفاً إياه: "الأسلوب الذي يتيح للقارئ وسائل علمية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلصه من قيود خطية النص، حيث يمكنه من التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق، بل ويسمح أيضاً بتكنيك النص الفائق للقارئ بأن يمهر النص بملاحظاته واستخلاصاته، وأن يقوم بفهرسة النص وفقاً لهواه بأن يربط بين عدة مواضع في النص ربما يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة أو عدة كلمات مفتاحية"²، نلاحظ من خلال هذا التعريف أنه لا يتوافق مع التسمية التي أطلقها على النص التفاعلي، حيث يذكر خصائص النص التفاعلي القائمة على التفرع واللا خطية والتفاعلية، ولكنه لا يجعل أي من هذه الخصائص ركيزة في استخدام اختيار المصطلح، ومنه فالترجمة هنا كانت حرفية كما يقر محمد مريني قائلاً: "تبدو الترجمة هنا حرفية لمكوني المصطلح موضوع الحديث: hyper وtexte ولذلك فإن هذه الترجمة الحرفية لا تفي بالمقصود، لقد انحسر الآن استعمال هذه الترجمة، بل إن الدكتور نبيل علي نفسه أعلن فيما بعد تراجعاً

¹ جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص15

² نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

عن الترجمة المذكورة¹، وهذا التسرع في الترجمة أحد الأسباب الذي جعل النقد العربي عموماً وقصية النص التفاعلي تغرق في دوامة المصطلح، لهذا نكرر دعوة جميع الباحثين إلى استحداث مدرسة خاصة بترجمة جميع المصطلحات الأدبية والنقدية.

يصر الناقد سعيد يقطين على استخدام مصطلح النص المترابط مقابل المصطلح الأجنبي hypertexte حيث يرى أن الترابط هو السمة الأساسية البارزة في هذا النص، وهذا ما يظهر في تعريفه للنص المترابط: "وثيقة رقمية تتشكل من عقد من المعلومات قابلة لأن يتصل بعضها بواسطة روابط"²، ويعمل سعيد يقطين اختياره قائلاً: "ولذلك فضلنا هذا المصطلح على غيره، وميزناه عن المفهوم نفسه في نظرية النص التي تجعله مقتصرًا على العلاقة بين نصين سابق ولاحق"³، وهنا تظن سعيد يقطين إلى مشكلة مهمة في اصطلاحه، فالترابط النصي مصطلح خاص بالتناص أو التداخل النصي، ومعنى ذلك أن هناك روابط لفظية ومعنوية بين نص سابق ولاحق، ولكننا حتى لو افترضنا صحة ما ذهب إليه سعيد يقطين فإنه لا يمكننا أن نقنع أن صفة الترابط هي الصفة المميزة للنص التفاعلي، فالترابط هو طريقة لحصول النتيجة المنتظرة وهي التفاعل، ومنه فالتفاعل هو ما يسعى إليه هذا النص، فالترابط هو وسيلة لبلوغ التفاعل.

يرى محمد مريني أن أصلح ترجمة وأقدمها لمصطلح hypertexte هي مصطلح "النص المتشعب" مبرراً هذا الاختيار بقوله: "لعل أقدم الترجمات هي: "النص المتشعب"، وقد اخترت استعمال هذه الترجمة لسببين: أولهما شيوع هذه الترجمة، فقد تبناها الفريق العربي بمايكروسوفت... كما أثير موضوع ترجمة المصطلح من خلال نقاش داخل "منتديات الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب" وقد اختار أغلب المتدخلين في الموضوع مصطلح "النص المتشعب" كمقابل hypertexte، ثم إن المصطلح المذكور هو المصطلح المستعمل في أغلب المواقع العربية"⁴، صحيح أننا دعونا الطبقة المتخصصة في مجال الترجمة إلى تبني مشروع مدرسة عربية في ترجمة المصطلحات الأدبية والنقدية ولكن

¹ محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، مارس 2015،

ص50

² سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص130

³ سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008، ص28

⁴ محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص52

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

بشروط معينة، فما يشير إليه محمد مريني من اجتماع نخبة معينة ذات توجه محدد واتفاقهم على استعمال مصطلح معين لا يعد دليلاً على نجاعة هذا المصطلح، لأن المدرسة تتنافى مع الزمنية ومع الصدفة واللحظية، فوجب اختيار مجموعة من النقاد تتعدد مشاربهم وتتعدد توجهاتهم الأيديولوجية وكذلك تتعدد خصوصيتهم الثقافية، لأن الاختيار سيكون مثمراً لا إقصائياً، يعبر عن الخصوصية الثقافية وعن المفهوم بصفة دقيقة.

أما السبب الثاني الذي قدمه محمد مريني في اختياره لمصطلح "النص المتشعب" هو تطابق المعنى اللغوي مع المعنى الاصطلاحي للنص التفاعلي، فالشعب في اللغة هو الجمع والتفريق والإصلاح، فيقول: "ولا شك في أن هذا التصور ينطبق على المعنى الذي يحمله مصطلح hypertexte الذي يتسم باللا خطية. وسعة الانتشار. وتنوع المداخل، بحيث يمكن في كل مرة الانتقال إلى نصوص فرعية. من خلال تنشيط العقد (أو الوصلات، أو الروابط)، التي تأتي في شكل علامات أو جمل أو ألفاظ خاصة، مبنوثة في مواضع متفرقة من النص لذلك فإن ما يميز هذه النصوص هو الانتظام والترابط من جهة، والتفرق والتشتت من جهة أخرى"¹، بالنظر إلى هذا القول فإن ما ذهب إليه الأستاذ سليم في مجمله ولكننا أمام زخم اصطلاحى لا يصح معه التعامل بهذه الكلية، فوجب التركيز على شيء مميز، فالتركيز على المميزات التي يمتلكها النص التفاعلي صار مستحيلاً لأنه يحتوي على مميزات عديدة ومتجددة، ربما تتشابه مع مميزات في أشياء أخرى تكون ضمن الأدب أو خارجه، لهذا وجب التركيز على نتيجة هذه المميزات، وهي التفاعل، وهذا التفاعل لا يمكن أن يتحقق إلا في النص التفاعلي، صحيح أن هذه الخصائص هي التي توصلنا إلى التفاعل، ولكننا نتحدث عن عدد كبير من الخصائص التي لا يمكننا أن نختار منها شيئاً مميزاً، ومنه فاختيار مصطلح "النص التفاعلي" قد جاء استجابة لهذا التداخل الاصطلاحي الحاصل في الساحة النقدية.

3.2. في مفهوم النص التفاعلي:

لا يقصد بالنص التفاعلي تلك النصوص الأدبية فقط من شعر ورواية ومسرح وغيرها من النصوص الرسمية، فالدراسات النقدية المعاصرة تتجاوز إشكالية التجنيس وتعتبر بالنص عن كل الخطابات المستهلكة هامشية كانت أو رسمية، بل إنها أضحت تركز على الهامشي بوصفه خطاباً شائعاً وكثير الاستهلاك، ولكننا نفضل أن نضح الحدود الفاصل بين الفنون

¹ محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص 52؛ 53

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

والآداب وبين الأجناس الأدبية خصوصا، حفاظا على الجمال والذائقة لأن هذا العبث أضرى بالذائقة الجمعية، ثم إن عدم التمييز بين هذه النصوص سيجعلنا نقع في مأزق اصطلاحى، فإذا تعاملنا مع نص غير أدبي تفاعلي فكيف يمكننا أن نسمه بالإبداعية، خاصة وأن سمة الإبداع منعدمة فيه، ومع امتزاجه بالصورة والصوت والروابط والألوان يصبح نصا بلا هوية، لأن الفنون الأخرى كالرسم مثلا ستحب أن نطلق عليه مصطلح "الرسم التفاعلي"، وسيحب الموسيقي أن نسميها "الموسيقى التفاعلية"، كون الموسيقى أحد ركائز هذا النص، لهذا وجب أن نعطي للنص التفاعلي مفهوم، العمل الإبداعي الذي تكون اللغة ركيزته الأساسية.

نظرا لأزمة المصطلح التي بينا جزءا منها في المبحث السابق، فإننا سنركز في عرضنا لبعض مفاهيم النص التفاعلي على المفهوم لا على المصطلح، ومنه سنعرض لبعض التعريفات التي تعبر عن النص التفاعلي مضمونا حتى وإن عبرت عنه بمصطلحات أخرى، ونحاول أن نقاش هذه التعريفات ونستخرج منها المصطلح الذي يمثل تصورنا حول النص التفاعلي، والذي يستطيع أن يجرنا إلى استقرار سليم لهذا النص ودراسة بعض النماذج التفاعلية بطريقة فعالة.

يجدر بنا الإشارة أيضا أنه يمكننا اعتماد التعريفات التي تختص بجنس أدبي معين، كمصطلح القصيدة التفاعلية، الرواية التفاعلية، المسرح التفاعلي، لأنها تتدرج ضمن النص التفاعلي فكل هذه الأجناس يمكن أن نسميها نصوص، لأنها من الممكن أن تتداخل فيما بينها، فنجد السرد في القصيدة، والتصوير الشعري بين ثنايا العمل الروائي، يمكن أن نتحدث عن الشعر المسرحي ومنه فنحن نبحث عن الحدود الفاصلة بين هذا النص وبين النصوص الأخرى لا بين الأجناس التي تتدرج ضمن هذا النص.

يرى تيزفيتان تودوروف أن الإبداع التفاعلي "مجموع الإبداعات (الأدب من أبرزها) التي تولدت مع توظيف الحاسوب ولم تكن موجودة قبل ذلك أو تطورت من أشكال قديمة، ولكنها اتخذت مع الحاسوب صورا جديدة في الإنتاج والتلقي"¹، وهنا يمكن أن نطرح السؤال التالي: هل اتخذ الأدب مع الحاسوب شكلا جديدا؟ للإجابة على هذا السؤال وجب تحديد أدب ما قبل الحاسوب، وأدب ما بعد الحاسوب، والنظر في الفروق الجوهرية بين هذين الأدبين، وهذا الطرح فيه نوع من التطرف للتقنية، لأننا ندرك أن الأدب يستطيع أن يتجلى

¹ سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص10

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

خارج هذا الوسيط ولكن يكون منزوع الخواص (التفاعلية، اللا خطية)، ولكن الأدب الحقيقي، هو الذي يستفيد من التقنية دون السطو على الأدبية.

يعرف الدكتور الأدب التفاعلي بقوله: "الأدب الرقمي هو أدب متعدد الوسائط (الصوت، والصورة، والنص)، ويخضع لعلاقات تفاعلية حميمة مع المتلقي الرقمي أو الإلكتروني أو الحاسوبي، يتبادل الملاحظات والانتقادات والتعليقات المختلفة. وقد يكون هذا التفاعل مباشراً على صفحة النص بحضور الكاتب والمتلقي، وقد يكون غير مباشر بحضور أحد الطرفين"¹ فالأدب التفاعلي هو الذي يتيح للأطراف الثلاثة (النص، القارئ والمبدع) فرصة التشاور حول كيفية بناء النص، فالمبدع مطالب ببناء نص الفجوات الذي يحتوي على مداخل لا خطية ينتقل فيها القارئ عبر الروابط، للوصول إلى ثانيا النص ويترك عادة المبدع خانة التعديل والمقترحات ويحاول أن يعدل هو النص انطلاقاً من رأي القراء، أو يعدل النص بصفة ذاتية أو يعد النص الذي كتبه القارئ على النص الأصلي نصاً مكملًا لنص المبدع.

بينما يعرفه الناقد نبيل علي بقوله: " هو الأسلوب الذي يتيح للقارئ وسائل علمية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلصه من قيود خطية النص حيث يمكنه من التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق، بل ويسمح أيضاً بتكنيك النص الفائق للقارئ بأن يمهر النص بملاحظات واستخلاصاته، وأن يقوم بفهرسة النص indexing، وفقاً لهواه بأن يربط بين عدة مواضع في النص ربما يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة أو عدة كلمات مفتاحية keywords"²، يتفق نقادنا العرب على مفهوم النص التفاعلي وخاصة بما يتعلق من دور القارئ في انكتاب النص وتشكيل قالب جديد لنص المبدع وهنا يمكن أن نفرق بين كتابة نص على نص وبين الكتابة في النص وهو الفرق الجوهرى بين تفاعل القارئ في نظريات القراءة وتفاعل القارئ في الأدب التفاعلي، ففي الأول يكتب القارئ نص على النص الأصلي قد يخرج لنا القارئ نصاً جديداً مغايراً للنص الأصلي له بنيته الخاصة وشكله الخاص، بينما في النص التفاعلي يبني المبدع نصاً غير متكامل ويرى أن القارئ مبدع ثان له الحق في الكتابة معه، ولهذا يمكننا

¹ جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص17

² نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،

إبريل، 1994، ص301

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

تبنى مصطلح (الكتابة مع) في النص التفاعلي، على أن تكون هذه الكتابة بحضور الأطراف الثلاثة (النص، القارئ والمبدع).

أما الدكتور عمر زرفاوي فيعرفه في كتابه "الكتابة الزرقاء" قائلا: "يمثل الأدب التفاعلي interactive literature، جنسا أدبيا جديدا تخلق في رحم التقنية، قوامه التفاعل والترابط، يستثمر إمكانات التكنولوجيا الحديثة، ويشغل على تقنية النص المترابط hypertext، ويوظف مختلف أشكال الوسائط المتعددة hyper-média يجمع بين الأدبية والإلكترونية"¹، ومعنى كلمة "تخلق في رحم التقنية" أن هذا الأدب لصيق بالتقنية ولا يمكن له أن يتجلى خارجها ولم يكن يعرف له وجودا قبل ظهورها، يجعل من التفاعل والترابط السمة الأساسية فيه، وأما قوله بأنه يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ففيه تفصيل؛ فالكثير من النقاد يحاولون نفس مصطلح الأدبية واستبداله بالإبداع، ذلك أن الأدبية مصطلح مرتبط باللغة بينما الإبداع مصطلح عام يشمل جميع الفنون، ومنه محاولة هدم مركزية اللغة في الخطاب الأدبي، ومنه فإن على الدارس أن يدرك الفرق الجوهرى بين الثقافات، فلا يمكن أن نجعل من اللغة هامشا في ثقافة لغوية، معجزة نبينا لغوية، ونسف مركزية اللغة، هو نفس للشخصية والثقافة العربية.

يبني الناقد جميل حمداوي مفهومه للنص التفاعلي انطلاقا من العلاقة القائمة بين النص والمبدع والقارئ، حيث يقول معرفا إياه: "هو ذلك الأدب الذي يهتم بالعلاقة التفاعلية التي تنشأ بين الراصد والنص على مستوى التصفح والتأليف والتقبل، وتخضع هذه العلاقة لمجموعة من العناصر التفاعلية الأساسية هي: النص، الصوت، الصورة، الحركة، المتلقي والحاسوب، مع التشديد على العلاقة التفاعلية الداخلية (العلاقة بين الروابط النصية) والعلاقة التفاعلية الخارجية (الجمع بين المبدع والمتلقي) أي إن الأدب التفاعلي هو الذي يجمع بين نشاط الكاتب أو السارد ونشاط المتلقى معا"²، ويعد هذا التعريف من أدق التعاريف التي يمكن الاعتداد بها في هذا المجال، حيث يجمع بين النص والراصد أي القارئ والنص هنا نعني به المؤلف والنص معا، وقد وسمناه بالدقة لأنه وضع جودا فاصلة بين النص بوصفه بنية لغوية وبين ما هو دون اللغة من صوت وصورة وحركة، وما يجعله دقيقا هو أن ذكر مجموع العناصر التي لا يمكن أن نطلق علة نص ما نصا تفاعليا دون اجتماعها فغياب القارئ مثلا عن هذه المجموعة لا يجعل منه نصا تفاعليا، وغياب الحاسوب أو الحامل

¹ عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء، دائرو الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2013، ص194

² جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص14

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

يصبح نصا ورقيا متعدد القراءات، وقسم العلاقات التي تحكم هذا النص إلا علاقات داخلية وأخرى خارجية، تتمثل الداخلية في الروابط بين العناصر المذكورة آنفا، أما العلاقات الخارجية فهي التي تنشأ بين المبدع والمتلقي، ومنه فهذه العلاقة هي التي تساهم في انكتاب النص أو إعادة تشكيله، أو ترميمه، ولأنه وجب على المبدع أن يكون ملما بالتقنية عارفا بمداخلها ومخارجها فإن القارئ أيضا وجب عليه أولا أن يكون قارئاً فعالاً ذا ثقافة واسعة تمكنه من تذوق العمل أولاً واكتشاف الفجوات التي يتركها المبدع، وعليه أيضا أن يكون عارفا بالتقنية لتسهيل التنقل بين الروابط ومعرفة مداخل ومخارج النص.

يتحرك المعنى في النص التفاعلي منتشرا من نقطة مركزية وهي النص منطلقا نحو اللا مكان في حركة تشبه التشظي حيث تتيح التفاعلية لا نهائية المعنى لأن القارئ يتعامل مع النص بحرية تامة تكون مقيدة بنقطة البداية ولا نقصد بنقطة البداية الخطية وإنما نقصد النص، لأن للقارئ حرية قراءة النص من أي المداخل شاء، ولهذا إذا تعددت المداخل وتعددت المرجعيات الثقافية التي تحكم عملية القراءة، وكان شكل النص هلاميا عصيا على القولية، كانت القراءة متجددة ومستمرة نحو اللانهاية، فالنص التفاعلي يعتمد "على الحالة التفاعلية القائمة بين العناصر الثلاثة الرئيسية المكونة للعملية الإبداعية (المبدع، النص، المتلقي) والتي تترك لمتلقي النص مساحة لا تقل عن مساحة مبدعيه ليسهم من خلالها في بناء معنى النص الذي لا يكون نهائيا ولا متكاملا، وإنما في حالة حركة وتجدد وإنماء دائمة"¹، وهنا وجب التفريق بين الدلالة اللانهاية التي هي وليدة استراتيجية التفكيك وبين الدلالة المنتشرة التي تعرف في النص التفاعلي، فالأولى أشمل من الثانية، لأنه يمكن لقارئ تفكيكي أن يمارس قراءته على نص تفاعلي، ويتيح النص التفاعلي أيضا للقارئ التقليدي فرصة القراءة وضبطها بحدود، ومنه فالنص التفاعلي يتعامل مع جميع القراء ويتيح لهم فرصة القراءة، فإن شاء أن يكون قارئاً تقليديا يكتفي بالقراءة سيجد هذا النص مطواعا له، وإن أراد أن تكون قراءته متعددة الدلالات ولكنها نهائية فله ذلك أيضا، وإن أراد أن يجعل للنص دلالات لا نهائية فإن النص يسمح له بذلك، لكننا نرى في النوع الثالث من القراءة نوعا من التطرف، سيجعل المعنى في النص التفاعلي عبثيا ويصبح القارئ فيها كسولا، فبدل أن يبحث عن روابط منطقية بين أجزاء النص، سيؤول بطريقة عبثية كل مفاصل النص وهذا

¹ فائزة يخلف، الأدب الإلكتروني ومجالات النقد المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

التوجه في القراءة تتم مراجعته في العالم الغربي لأنه أغرق الفكر الغربي عموماً في دوامة العبثية والتشتت والضياح، وجعل العالم كله بلا معنى.

تساهم الروابط في بناء معنى النص التفاعلي، لأنها هي التي تتيح للقارئ فرصة الاختيار، وهذا الاختيار قد يكون عشوائياً وقد يكون استناداً لخلفية القارئ الثقافية أو لذائذته، وهذا الاختيار هو الذي يحدد توجه القارئ نحو دلالة محددة، لأننا نتبنى التوجه القائل بتعدد المعنى لا نهائيته، ومنه فالمبدع عندما يبدع نصه التفاعلي، فإنه يجعل حدوداً دلالية مفترضة، تكون متعددة ولكنها محدودة في الوقت نفسه، "وعليه فإن تدخل القارئ في اختيار الرابط يفعل في إنتاج نوعية العلاقات المترابطة، ومن ثمة في نوعية المعنى المنتوج من هذه العلاقة بين معلومتين يعطي الرابط خصوصية للنص المترابط التخيلي"¹، ومنه فالمعنى هو الذي يحدد خصوصية نص عن نص آخر حسب زهور كرام، لكننا نرى في النص التفاعلي غير ذلك، فهذا الأخير يكون مطواعاً لكل القراء وله خاصية المرونة حيث يمكن له أن يتعامل مع جميع القراء رغم استبعادنا لاستراتيجية التفكير التي نرى أن فيها نوعاً من المبالغة في التعامل مع النص، ومنه فالشيء الذي يميز النص التفاعلي عن غيره ليس تعددية المعنى، فهذه الخاصية يمكن أن نجد لها مثيلاً في النص الورقي خاصة في نظريات القراءة، وإنما يتميز النص التفاعلي عن غيره بسمة آنية التفاعل وخاصية الفضاء الحوارية الذي تتيحه الآلة للقارئ والنص والمبدع للمشاركة في كتابة النص، ومنه فنحن أمام فعل إبداعي لا قرائني.

يجب على الدارس أن يدرك أن النص التفاعلي ليس شكلاً أدبياً جديداً تغير فيه الوسيط، يمكن أن يتجلى داخل الآلة وخارجها، فهذا الأمر يحد من جدوى هذا النص ويفقده قيمته، لأن قضية الوسيط لا يتطرق إليها إلا إذا كان الوسيط جزءاً من النص، أو مؤثراً في دلالاته، ولهذا جرى التفريق بين النص المكتوب والخطاب الشفوي لأن ما تتيحه الشفوية من سياق ومقام يتحكم في إنتاج المعنى وتوليده يبتعد به عن معنى النص المكتوب، ومنه فالوسيط الذي لا يدخل في بناء النص وتكوينه لا يكون حداً من حدوده ولا يمكن أن نعتد به في إعداد مفهوم هذا النص، أما الأمر في النص التفاعلي فمختلف تماماً، فهذا النص يعد فيه الوسيط الحامل له سبباً في تميزه عن النص الورقي، لأنه يمدّه بسمات جديدة تدخل في إنتاج النص كالربط والدمج والفضاء التفاعلي ومنه فالوسيط التفاعلي "منتوج وأداة إنتاج

¹ زهور كرام، الأدب الرقمي ؛ أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2009،

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

وفضاء للإنتاج وعلاقات إنتاجية. وكل هذه الأبعاد والدلالات التي تحملها مادة "ن. ت، ج" تتحقق في الإبداع التفاعلي من خلال النص المترابط باعتباره هو أيضا وفي آن واحد أداة للإنتاج (برنامج) وإنتاجا يتحقق من خلال النص (أي كانت علامته: اللغة، الصورة، الصوت، الحركة)¹، وهذا التعريف يحدد بدقة دور الوسيط الإلكتروني في عملية الإبداع فهو كما وصفها أداة للإنتاج لأنها تتيح للمبدع والقارئ والنص فرصة إنتاج نص، وحضور المبدع يكون إما حضورا فعليا أو متجليا من خلال النص، فحضوره الفعلي يتمثل في استجابته لرغبة القارئ في تغيير جزء ما في النص، أو رده على تعليق أو مقترح، أما وجوده المتجلي من خلال النص يتمثل في الفجوات التي تتحدث نيابة عن المبدع قد تكون هذه الفجوات روابط أو صورا أو صوتا أو غيرها من الوسائط التي تساهم في تشكيل قالب مرن تتحكم في تشكيله عملية القراءة الفاعلة.

1.3.2. حدود القصيدة التفاعلية:

ظهرت القصيدة التفاعلية في الغرب على يد مجموعة من الشعراء الذين حاولوا الاستفادة من المنجز الحضاري الإلكتروني، "بدأت الممارسة الفعلية (للقصيدة التفاعلية) في مطلع تسعينيات القرن المنصرم، على يد الشاعر الأمريكي (روبرت كاندل robert Kandall)"² وقد كان متقدرا وسباقا حيث عمد إلى نشر أعماله على الشبكة وكان وحيدا في الساحة الإلكترونية وقد لقيت تجربته رواجا وتقبلا واستحسانا في أوساط القراء مقارنة مع ما كان ينشره ورقيا، "وقد صمم (كاندل) موقعا على شبكة الإنترنت العالمية لتقديم (الشعر التفاعلي) لجمهور المتلقين/ المستخدمين، حاول من خلاله تعريف مستخدمي الشبكة بهذا الجنس الأدبي، الذي وجد في التكنولوجيا أرضا خصبة للعتاء والتجديد، وقد لقيت قصائده، التي تتنوع طرق تقديمها للمتلقى، ترحيبا وتفاعلا من قبل المتلقين المختلفين"³، ويتعين علينا أن ندرك أن الوسط الغربي غير الوسط العربي، فكل الظروف مساعدة في الوسط الغربي على ظهور هذا الوافد الجديد، سواء على مستوى الوسيط وتوفره أو على مستوى شخصية القارئ العربي، حيث تتدخل في بناء الشخصية القارئة مجموعة من الظروف التي لا نرى لها مقالا في هذا المقال، لهذا سنكتفي بذكر وضع حدود بين الوسيطين.

¹ سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص55

² فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص79

³ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص80

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

عندما نتحدث عن القصيدة عموماً فإننا نتحدث عن نص شكل محور الخطاب الثقافي في جميع الثقافات وخاصة في الثقافة العربية التي احتفت به احتفاء منقطع النظير ووصفت الشاعر بالنبي وعدت الشاعر شخصاً عبقرياً لإتقانه فنون القول وأفانين الكلام، لهذا وجب علينا أن نراعي خصوصية الشعر في الثقافة العربية، لأن كثيراً من النقاد يقدمون لنا مفاهيم عن القصيدة التفاعلية العربية دون مراعاة لخصوصية الشعر في هذه الثقافة، وهذا ما جعل عجلة هذا النوع الشعري تمشي باحتشام نحو الهدف المنشود.

ترى فاطمة البريكي أن القصيدة التفاعلية هي: "ذلك النوع من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني، معتمداً على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيداً من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقى/ المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونياً، وأن يتعامل معها إلكترونياً، وأن يتفاعل معها، ويضيف عليها، ويكون عنصراً مشاركاً فيها"¹، وبالنظر إلى طبيعة النص الشعري العربي، فإن مهمة المبدع في تشكيل قصيدة تفاعلية صعبة إلى حد بعيد فالشعر العربي محكوم بخصائص إيقاعية وبلاغية قد تتعارض مع خصائص النص التفاعلي، خاصة فيما يتعلق بخاصية الكتابة مع الشاعر، فلم العروض مثلاً لا يسمح بتشغيل هذه الخاصية إلا مع نوع خاص من القراء ومنه تحديد دائرة التلقي وهذا أيضاً يتعارض مع جوهر النص التفاعلي، فمثلاً يكتب شاعر قصيدة على بحر معين، ويترك في عجز البيت فراغاً يستدعي من القارئ إتمامه، وهنا إذا تركنا الحرية للقارئ في إتمام البيت الشعري دون مراعاة الجانب العروضي فإنه سيخل بمفهوم القصيدة العمودية، لهذا وجب على القارئ أن يكون عارفاً بالعروض كي يستطيع أن يحقق هذا التفاعل، والأمر كذلك في القصيدة الحرة كونها قائمة على العروض الخليلي بطريقة مطورة، ولهذا يذهب الكثير من النقاد العرب الذين روجوا للنص التفاعلي في البلاد العربية إلى أمر خطير جداً، وهو ضرب مركزية اللغة في الخطاب الشعري خصوصاً، وهذا لا يعني أنه لا وجود لحل يحافظ على خصوصية الشعر ويحقق صفة التفاعل، فنحن نرى أن الشعر الفيسبوكي مثلاً قد حقق إلى حد بعيد صفة التفاعلية، خاصة تلك الأعمال التي تفتح المجال واسعاً للنقاش والتعديل، ولكن الأمر هنا يستوجب الحفاظ على مركبتين هما المبدع واللغة، لأن المبدع أو الشعر أعرف الناس

¹ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 77

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

بشعره ومنه فالأمر يرجع إليه في فتح مجال التفاعل في الأمور التي لا تؤثر على جمالية النص البلاغية والإيقاعية، ولا يجب أن تنحصر اللغة فتصبح هامشا، لأن الشعر العربي لم يعرف له نبوغ خارج اللغة وكل المحاولات التفاعلية التي سعت إلى تهميش اللغة كانت تنظيرية ولم نجد تطبيقا واضحا في الساحة التفاعلية.

يمكن للقارئ أن يناقش ما هو غير لغوي في القصيدة التفاعلية، كاختيار الصور والألوان والأصوات، كأن يتيح المبدع للقارئ عبر النص التفاعلي خاصية اختيار الموسيقى والصورة التي تعبر عن هذا النص إما أن يضع له مجموعة من الخيارات وإما أن يترك له حرية البحث عن صورة معبرة تتناسب مع القصيدة، وهنا يمكن أن تتحقق التفاعلية دون السعي وراء هدم المركزيات، "فكل قصيدة تفاعلية تستطيع أن تزود المتلقي/ المستخدم بعدد من الظلال التي لا تعينه فقط على التأويل، وإنما تفتح له أبوابا في طرائق القراءة وأشكالها"¹، ومنه فعلينا أن ندرك جيدا أن الشعر العربي مطواع لاستخدام التقنية ولكن وفق حدود معينة، فعدم وعي النقاد بهذا الأمر ومحاوله نقل التجربة الغربية حرفيا دون مراعاة لخصوصية الإبداع الشعري العربي أدى إلى عدم إقبال الشعراء على كتابة القصيدة العربية، ولا ندعي أنه السبب الوحيد في ذلك لكنه يعد من بين أبرز الأسباب في عدم الإقبال على هذا النوع الشعري الجديد، تقول البريكي: "عربيا، لم تظهر (القصيدة التفاعلية) لا على مستوى المفهوم، ولا على مستوى المصطلح، ولا على مستوى التطبيق أو الممارسة الفعلية، حسب علمي، ورغم محاولات بحثي المستمرة إلا أنها كانت تبوء دائما بالفشل. ولكن، وحسب التمييز السابق، بين مصطلحات (القصيدة التفاعلية)، و(القصيدة الرقمية)، و(القصيدة الإلكترونية)، يمكن القول بوجود قصائد عربية (رقمية) و(إلكترونية)"²، وهنا تفرق البريكي بين القصيدة الرقمية والتفاعلية، حيث كما قلنا سابقا أن نجد قصيدة عربية تفاعلية للأسباب التي ذكرناها سابقا، بينما نجد قصائد رقمية، لأن القصيدة الرقمية هي التي تعرض على الوسيط الإلكتروني، فيعتمد الشعراء إلى نشر قصائدهم الورقية على المواقع الإلكترونية.

وجب على القارئ للقصيدة التفاعلية أن يكون أكثر موسوعية من قارئ القصيدة الورقية لأنه مطالب بثقافة لغوية وعروضية وبلاغية من جهة، ومن جهة أخرى يجب أن يكون عارفا بالتقنية كي يبحر في ثنايا النص وروابطه ويجب أن يكون عارفا بثقافة الصورة والصوت والألوان وممتلكا للحس الجمالي الذي يمكنه من كشف مدى قدرة الشاعر على

¹ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص78

² فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص78

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

المرج بين هذه الوسائط، والقصيدة التفاعلية "تتحول قراءتها إلى حالة تفاعلية في البعدين الحسي والتخيلي للنص الذي يتحول إلى استعارات بصرية ولغز مشرع على اختيارات لا نهائية، فجمهور القصيدة الرقمية أكثر تنوعاً من جمهور القصيدة الورقية المطبوعة، ويتسم بهوية عالمية، والقصيدة التفاعلية لا تشغل اهتمام قارئ الشعر فقط، بل يتلون جمهورها بين مشتغل في ميدان الفنون البصرية وتطبيقاتها التكنولوجية، إلى الأكاديمي المتخصص في علوم الاتصالات والإعلام"¹، وهنا يمكن أن نبرر ما ذهبنا إليه سابقاً من إمكانية نشر قصائد تفاعلية عمودية، فالأمر يحتاج إلى بعض التنظيم فقط، فليس شرطاً أن تكون القراءة كلية، يكفي أن تمس إحدى الجوانب التي يبرع فيها القارئ، فالخبير في الصورة يقدم اقتراحاته حول الصور المرفقة بالقصيدة، والبلاغي والعروضي يقدم اقتراحاته وتعديلاته حول عروض القصيدة ولغتها وهكذا دواليك.

يفرق الناقد عمر زرفاوي في مؤلفه الكتابة الزرقاء بين ما هو رقمي وما هو إلكتروني وما هو تفاعلي قائلاً: "بينما يشير مصطلح "الشعر الرقمي" إلى الشعر المقدم من خلال الشاشة الزرقاء المعتمد الصيغة الرقمية الثنائية (1/0) في التعامل مع النصوص أياً كانت طبيعتها، وذلك يعني أنه بمجرد طباعته يفقد هذه الخاصية، وأما "الشعر الإلكتروني" فإن تسميته مرتبطة بالوسيط الإلكتروني الحامل له، فلولا ظهور الوسيط الجديد لما برز هذا النوع الأدبي إلى الوجود، وهما بذلك يتجاوزان النص الورقي للاستعانة بالصوت والصورة، فاعتماد برامج إلكترونية في الكتابة لا يعني تحقق التفاعلية المنشودة من طرف المتلقي"² وهنا يمكن القول إن هذا الفصل بين هذه المصطلحات مهم جداً، لأن الكثير من الدارسين يقعون في ما يسمى بخلط اصطلاحي، تذهب معه حدود النص التفاعلي. فما ينتشر في صفحات فيسبوك من نشر لنصوص أو لقصائد شعرية لا يعد أدباً تفاعلياً وإنما هو شعر أو أدب رقمي أو إلكتروني، لأننا نستطيع أن نحول هذه القصيدة إلى ورقية دون أن يحدث شيء؛ بينما في القصيدة التفاعلية فإن الأمر يختلف تماماً؛ لأن الشاعر يبدع قصيدته لألا يكون لها تمثيل خارج الوسيط الإلكتروني، فهي قصيدة لا تعتمد على الحامل الإلكتروني في تقديمها فقط وإنما يكون هذا الوسيط جزءاً من بنيتها التكوينية التي تهئ الفضاء التفاعلي الذي يلتقي فيه القارئ مع المبدع.

¹ المرجع نفسه، ص86

² عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء، ص206

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

لا يمكن أن نعد القصيدة التفاعلية جنسا تابعا للقصيدة الورقية، لأننا نتعامل مع جنس جديد بمميزات تختلف كثيرا عن القصيدة الورقية، "تقدم القصيدة التفاعلية نفسها بوصفها جنسا أدبيا جديدا، وإن كان ذا صلة لم تتقطع بالشعر، فهي شعر من حيث الانتماء والفعل، لكنها تخرج على كثير من ضوابط الشعرية العربية، أو غير العربية، وسماتها التقليدية أو الحدائية. وهي تقدم نفسها أيضا بوصفها محاولة للخروج على كثير من خصائص النص الورقي وأطره المألوفة المستقرة وذلك لكونها تتعامل مع وسيط مختلف تماما هو الحاسوب والشاشة الرقمية، ومع ما يمكن أن يقدمه هذا الوسيط من إمكانات فنية وتقنية تؤثر في طبيعة الإنشاء الشعري نفسها، وفي عملية التلقي في آن واحد"¹، ونحن نقبل تفرداها بجنس خاص بها يعبر عن طبيعتها الجديدة وعن الخصائص المميزة لها عن الشعر الورقي، ولكننا لا نقبل انسلاخها من الشعر نفسه ما دام لصيقا بها، فأن يكتب المبدع نص نثريا ويحمله على وسيط إلكتروني ويستعين في إنشائه على الوسائط كالصورة والصوت والألوان وغيرها، ويعرضه للقارئ معتبرا إياه قصيدة تفاعلية لهو ضرب من الجرأة على ثقافة بأكملها، ولهذا فالفرق بين الشعر والنثر واضح وجلي فالصورة الشعرية والوزن والاختزال اللغوي وقدرة الشاعر على التخيل والاستشراق وترميم الموجودات كلها تعبر عن الشعر العربي وتميزه عن مقابلاته في الثقافات الأخرى، لهذا وجب على الأدباء والنقاد تفعيل حدثهم داخل هذا المنجز لا خارجه، فحدثنا مغشوشة لأنها كانت دائما تنطلق من الخارج وتعبر عن ثقافة خارجية.

تعد الصورة في عصرنا الحالي من أبرز الروافد التي تعبر عنه وتميزه، فهذا العصر عصر الصورة بامتياز، ولهذا نجدنا منتشرة في كل مكان، في لافتات الشوارع وفي المحلات وفي دور السينما والملاعب والمسارح إنها تيمة العصر، ولكنها في القصيدة التفاعلية مرتبطة بالكلمة، ليست بالكلمة وحسب بل بأرقى نموذج لغوي يجتمع فيه الاختزال والتركيز والجرس الموسيقي، ووجب التمييز بين نوعين من الصور في هذا المجال، صورة حقيقية وصورة تخيلية، والصورة التخيلية هي التي نجدنا في الشعر عادة وخاصة العربي منه، فقبل ظهور القصيدة التفاعلية، كان لزاما على القارئ أن يفعل مخيلته للوصول إلى الصورة التي يقصدها الشاعر، ولكنه في الأخير سيصل إلى الصورة المخزنة في ذاكرته، بينما في القصيدة التفاعلية فإن الشاعر يضع صورة تعبر عن الصورة الموجودة في القصيدة، ومنه

¹ باقر جاسم محمد، متون متجاوزة متساكنة، على الرابط :

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

فالصورة في القصيدة التفاعلية تعمل على تضيق الدلالة، "والحق أن اللغة الأيقونية لها القدرة على اختزال مسارات مختلفة من مفاهيم اللغة الألفبائية، لأن الصورة إنما تجسم ما تعكسه على نحو مطابق الحال والمدلول"¹، وهذا لا يعني أن اللغة تسعى إلى تضيق الفعل القرائي وفرض المعنى الواحد، فما تضيقه الصورة تفتحها اللغة والروابط.

في بعض الأحيان تكون الصورة ملغمة لا تعبر عن مقصود الشاعر، ومنه فإن الصورة من بين أهم المكونات الأساسية في القصيدة التفاعلية كونها رابط بين ما هو لغوي وما هو ذهني تخيلي، "ويرى ثيبولت لوبان « Thibault-Lauban »، أن الصورة هي أولاً تكرار ثم قلب، ويقصد بكلمة (تكرار) نسج الواقع عن طريق تكراره، ومن ثم قلب هذا الواقع من خلال التفسير الذي يركز على فهم وتشخيص وفك رموز الصورة، وهو الأمر الذي يحيل إلى مضمون الصورة"²، وعليه فالصورة في القصيدة التفاعلية تعمل على تحديد المعنى لا على الحد منه فهي تضع للقارئ خيارات متعددة يختار منها ما يناسب ثقافته ونسقه المرجعي، وهذا يعني أن الصورة مكون أساسي في القصيدة التفاعلية لا يمكن أن يستقيم التنوع الدلالي دونها، وهنا يجب أن نفرق بين الصورة في القصيدة التفاعلية والصورة في كتاب ورقي مثلاً، فالأمر مختلف تماماً، لأن الأولى تتمتع بخاصية التغير والمزج مع الوسائط الأخرى، بينما الثانية فهي ثابتة على الورق ولا تتمتع بحركية تفاعلية.

يمكننا أن نرى جلياً أن الفرق بين الصورة في القصيدة التفاعلية والصورة في القصيدة الورقية يكمن في خطية النص الورقي وتشعبية النص التفاعلي، "لو توقفنا عند كل عنصر من عناصر العملية الإبداعية في نص هندسي لوجدنا أولاً أن مبدع (القصيدة الهندسية) يمنح المتلقي حق الاختيار، والحرية في مكان البدء في النص، وهي حقوق يتمتع بها قارئ (القصيدة الهندسية) ويحرم منها قارئ القصيدة التقليدية غالباً"³، وهذه الحرية هي التي تتيح للقارئ فرصة الهروب من أحادية الدلالية لأنه يستطيع الانتقال بين الروابط بحرية منه يستطيع تشكيل دلالات متجددة مع كل عملية إبحار، "والنص في (القصيدة الهندسية) لا يكون خطياً، متقدماً باتجاه واحد، من أعلى إلى أسفل، أو من اليمين إلى اليسار، فقد يكون

¹ عادل نذير، عصر الوسيط، أبجدية الأيقونة، دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، 2010، ص 93

² عائدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة شجر البوغار نموذجاً، دار الأركان للإنتاج والنشر، بيت بيرل، ص 46

³ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 95

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

دائرياً، أو مقلوباً، أو متخذاً شكل شجرة، أو وردة، أو مربع، أو غير ذلك. إنه يتحرر من قيود القوالب الثابتة، وينطلق نحو آفاق أخرى أكثر رحابة وامتداداً واتساعاً¹، ومع هذا التحرر ينطلق المعنى منتشراً في كل الجهات، لكنه ينتشر في مجال محدود، لأننا أمام رموز محددة واختيارات تنتهي غالباً في مجال محدود، إلا ما صمم لغير ذلك، لأن التقنية تتميز بالانضباط وتحاول أن تجعل من العملية الإبداعية والقراءة أكثر انضباطاً، بعد أن صارت عبثية ضائعة في عوالم اللا معنى.

إن القصيدة التفاعلية/الشعر التفاعلي هو نوع جديد من الشعر لا يرتبط بالشعر الورقي إلا من خلال الوسيط اللغوي، لأن العوالم المختلفة في هذه القصيدة من الصعب تجنيسها، ومن المؤكد أنها لا تنتمي إلى الحقل الشعري المتعارف عليه، لأنها قصيدة تمحو كل الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية فتوظف الصورة والصوت والألوان والروابط ومختلف الفنون، مع بقاء الريادة للشعر، " إن الشعر الرقمي أو الإلكتروني هو كل شعر أنتج في بيئة رقمية ليتداول في نفس البيئة مصطبغاً بطابع الهجنة المتولد من الدمج بين ما هو لغوي لسانی، وسكوني وبين ما هو لغوي شبكي، وتفاعلي ودينامي ممثلاً في لغة البرمجة القائمة على مبدأ الأمر والاستجابة والتنفيذ الرابطة بين المبدع/ الشاعر والمبرر عبر وسيط هو الشاشة. لذلك يعتمد في وجوده على كل دعامة رقمية سواء ارتبطت بالإنترنت أم لم ترتبط مبتعداً في ذلك عن الشعر الورقي المرقن الذي كتب على الورق موجهاً إلى قارئ متصفح مستحثاً إياه على القراءة لا الإبحار. فالشعر الرقمي أو الإلكتروني هو كل شعر يستحيل نقله على الورق، أو ينقل لكنه يفقد حيويته وديناميته وسماته الأساس التي تجعله يعول على نشاط القارئ التفاعلي والمشارك في بنائه مستفيداً مما تمنحه الوسائط المتعددة من إمكانيات للدمج بين النصي وبين السمعي أو البصري(قصائد الفيديو)، أو الحركي(نموذج أشعار منعم الأزرق) مقترباً في ذلك من الفنون الجميلة أو من الفن المسرحي والسينمائي الذي يعتمد على العرض ك تقنية أساسية بها يتبلور ويتشكل ويبلغ رسالاته الجمالية والتأثيرية القائمة على التفاعل والمشاركة لا الانفعال والتأثير.²، والقارئ هنا يجب أن يكون واعياً بمدى حساسية الطرح، ومدى صعوبة الإبحار دون هوية ثقافية،

¹ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 95

² لبيبة خمار، تأملات حول الشعر الرقمي المترابط -قصيدة وجود لمحمد سناجلة أنموذجاً - <https://labiba->

[khemmar-narration.over-blog.com/2015/07/55b92805-7ba4.html](https://labiba-khemmar-narration.over-blog.com/2015/07/55b92805-7ba4.html) تاريخ الزيارة:

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

فالإبحار دون مرجعية ثقافية يشبه دخول متاهة دون خريطة، الضياع فيها أمر حتمي، ناهيك عن قدرات القارئ التواصلية، فالإبداع الشعري محفوف بالقيود الشكلية والثقافية التي من الصعب جدا تجاوزها أو إلغاؤها، كالوزن والقافية والأساليب البلاغية الجارية على لسان العرب، لهذا ففي الرواية مثلا يمكننا كتابة نص روائي انطلاقا من النص الأصلي ما توفرت فينا (القارئ) شروط الكتابة اللغوية كالتصوير والقدرة على السرد وغيرها من تقنيات السرد المعروفة، بينما لا يمكن لقارئ أن يكتب نصا موازيا لقصيدة إلا إذا كان شاعرا، أو إلا إذا أراد أن يكون نصه الموازي مقطعا روائيا، ويزداد الأمر صعوبة عندما ندخل باب البياضات، فالبياضات الكتابية في القصيدة تتطلب جهدا ودراية بعلم العروض وإماما باللغة، لأننا نتوقع من القارئ تقديم الأحسن، وهذا ما سد الأبواب في وجه الراغبين في استنساخ التجربة الغربية في البيئة العربية،

انطلاقا مما سبق يمكن أن نرى جليا أنه على قارئ القصيدة التفاعلية أن يكون ملما بثقافة الصورة، ونظريات الفن التشكيلي، كي يستطيع الإبحار في عوالم القصيدة بطريقة سليمة، "يستلزم قراءة القصيدة التفاعلية الاطلاع الواسع على نظريات الفن التشكيلي ومن ضمنها الصورة البصرية، لكي يستطيع القارئ تحليل القصيدة بشكل شمولي قدر الإمكان، لهذا فالقارئ التفاعلي أمام قصيدة مشبعة بالرموز والمعارف لا يمكن له أن يحقق تفاعلا حقيقيا معها إلا إذا كان ذا ثقافة لغوية مميزة، ومعرفة تقنية شاملة، وإمام وسائطي متفرد.

2.3.3. في مفهوم الرواية التفاعلية Interactive Novel:

تعد الرواية ديوان العرب الجديد بامتياز، فقد استطاعت أن تترشح مركزية الشعر في الثقافة العربية حيث شغلت حيزا كبيرا على مستوى التلقي والنقد، ولعل اهتمام النقاد بالرواية راجع لاهتمام النقاد بالنقد الغربي الذي اعتمد في تأصيله للنظريات على الروايات أكثر من الشعر ولهذا توجه النقد العربي إلى الرواية دراسة وقراءة.

ظهر هذا الفن الجديد عند الغرب بداية، "فعلى مستوى الإبداع نجد أن الرواية التفاعلية ظهرت عند الغرب في أعمال مختلفة وظفت التقنيات الحاسوبية/ البرمجية، في تقديم بنائها المختلف ومن التجارب المبكرة نذكر قصة "بعد الظهيرة" لمايكل جويس 1986... رواية "شروق الشمس 69" لروبرت أربانو¹، تضافرت العديد من الأسباب ليكون هذا الوافد الجديد غربيا، ففي الوسط الثقافي العربي كان استخدام الآلة يعرف نوعا من الندرة، ذلك لعدم

¹ حمزة قريرة، الرواية التفاعلية (الرقمية) العربية، آليات البناء وحدود التلقي، قراءة في رواية شات لمحمد سناجلة،

مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، المجلد 5، العدد 2، 2020/12/1، ص 100

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

توفر هذا الوسيط في كافة الأماكن، حتى في الإدارات ومؤسسات الدولة كان التعامل ورقيا، بينما في الوسط الغربي كانت الآلة قد قطعت مع الإنسان شوطا كبيرا، ولكن رغم هذا ظهرت في السنوات القليلة الماضية الرواية التفاعلية عند العرب، "أول كاتب للرواية التفاعلية محمد سناجلة دون منازع، وإدريس بللميح وروايته (مجنون الماء)، رواية محمد سناجلة الثانية (شات) ورواية محمد أشويكة عام 2005 بعنوان (احتمالات)، ورواية على بعد أقل من مليمتر واحد للكاتب المغربي عبد الواحد ستيتو"¹، وهذه التجارب وغيرها استطاعت أن تحقق سمة التفاعلية وأن تحيط بالمفهوم الحقيقي للنص الروائي التفاعلي، رغم الإقبال المحتشم للقارئ التفاعلي على هذه النصوص، وذلك راجع لطبيعة الحضور العربي على شبكة الانترنت.

يختلف الأمر كثير في تعريف الرواية التفاعلية، ذلك أنه من غير الممكن زحزحة اللغة في الرواية لأن السرد لا يستقيم دون اللغة، ولا يمكن أن يتجلى فعل السرد خارج التركيب اللغوي، رغم تراجع حجم الرواية التفاعلية بالنسبة للرواية الورقية، لكن اللغة حاضرة وتمثل الجزء الأكبر في العمل الروائي التفاعلي، تعرف فاطمة البريكي الرواية التفاعلية بقولها: "يمكن تعريف (الرواية التفاعلية) بأنها: نمط من الفن الروائي يقوم فيه المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المفرع)، والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصا كتابيا، أم صورا ثابتة أم متحركة، أم أصواتا حية أم موسيقية، أم أشكالا جرافيكية متحركة، أم خرائط، أم رسوما توضيحية، أم جداول، أم غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائما باللون الأزرق، وتقود 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 الوصلات"² ومنه فالنص الروائي ينقسم إلى متن لغوي وهامش وسائطي يتمثل فيما تتيحه التقنية من وسائط متعددة تساهم في تشكيل هذا النص، وقول البريكي بأن الرواية التفاعلية نمط من الفن الروائي يضعنا أمام مشكلة التجنيس، أي صحة كون الرواية التفاعلية جنسا أدبيا منفردا، فالرواية التفاعلية لا يمكن أن تتجلى خارج الوسيط الإلكتروني ومنه فهي جنس مستقل بذاته لكنها جنس من الفن الروائي عموما، لأن الصفة المميزة فيها هي الحكي

¹ حمزة قريرة، الرواية التفاعلية (الرقمية) العربية، آليات البناء وحدود التلقي، قراءة في رواية شات لمحمد سناجلة،

² فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 112

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

والسرد وإلا فهي قصيدة أو نص مسرحي، ومنه فالتفاعلية حاصلة في كل ما هو تفاعلي رقمي، لهذا نراعي الجانب الفني في تقسيم هذه الفنون.

لا يختلف النص الروائي التفاعلي عن القصيدة التفاعلية في كسر خطية القراءة والإبداع، فالنص الروائي التفاعلي لا يعتمد على الخطية الزمنية في سرد الأحداث والقارئ أيضا غير مطالب بقراءة النص من بداية محددة ونهاية معلومة، "وتعتمد (الرواية التفاعلية) على كسر النمط الخطي الذي كان سائدا مع الرواية التقليدية، أي الرواية المقدمة على وسيط ورقي، يلتزم فيه المبدع خط سير واضحا غالبا، يتبعه القارئ الذي لا يحاول مخالفة هذا الخط، وإلا خرج من الرواية دون نتيجة، ودون أن يفهم منها شيئا، وما ذلك إلا لأن بنية الرواية كانت تفرض عليه طريقة محددة في قطف ثمرتها، وحين خالف تلك الطريقة، خرج من الرواية دون ثمر"¹، وهذا يعني أن هذه اللا خطية ستفتح مجالا للقراءة الفاعلة، ولصناعة القارئ المبدع، ومنه لتعددية الدلالة، وبناء النص على النص، ولا يتجلى هذا إلا من خلال مبدع يستطيع أن يقدم نصا روائيا متميزا لا يتسم بالخطية ويستطيع المزج بين اللغة والآلة، وإنشاء نص فارغ، ونعني بالنص الفارغ هو النص الذي يحتوي على ميزتين الاكتفاء بذاته من جهة، والفراغات التي تتطلب من القارئ ملأها من جهة أخرى، فهو يستطيع أن يتعامل مع القارئ الكسول ومع القارئ الفعال في آن واحد.

استخدم الكثير من الأدباء نظام المسرد في كتابة نصوصهم الروائية على الوسيط الإلكتروني، "والمسرد عبارة عن بيئة وسيطة للكتابة، تسمح للمتلقي/ المستخدم بتنظيم شظايا النص من خلال خلق مساحات للكتابة، ونوافذ يمكن ربط إحداها بالأخرى، ومن الممكن أيضا تضمين النص أشكالا جرافيكية، باللونين الأبيض والأسود غالبا، وأصواتا وأفلاما تظهر كلها خلال النص"²، وهذا لا يعني أن نستبعد النصوص الأخرى المكتوبة على غير هذا النظام، فنحن نلاحظ أن البرامج تطورت كثيرا منذ تاريخ ظهور كتاب البريكي إلى الآن، فقد ظهرت الكثير من البرامج والوسائط التي يمكن عرض النص الروائي مع تحقق شرط التفاعلية، كالفيديو مثلا الذي استطاع الكثير من الأدباء أن يحققوا صفة التفاعلية فيه، نذكر مثلا تجربة عبد الواحد ستيتو في روايته "على بعد مليمتر واحد" حيث استطاع أن ينشر هذه الرواية عبر مقاطع في صفحته على الفيسبوك، وحقق التفاعلية انطلاقا من الفسحة التي تركها للقارئ في التعليقات والاقتراحات التي أخذ بالكثير منها وغير في الرواية انطلاقا

¹ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 112

² فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 113

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

من رغبة القراء، وكانت التجربة فعالة وقادرة على تمثيل الرواية التفاعلية العربية أحسن تمثيل.

تفرض الرواية التقليدية مساراً خطياً واحد في القراءة وهو التقدم نحو الأمام، ونحن هنا لا نتحدث عن طريقة السرد، لأننا قد نجد في رواية ورقية سرداً حلزونياً يعتمد تشابك الزمن ولا خطيته، نحن نتحدث عن طريقة القراءة فهي تكون رتيبة من بداية الرواية إلى نهايتها، بينما "في الرواية التفاعلية لا يلتزم المبدع بنمط محدد، أو على الأقل لا يلزم بالنمط الخطي الأكثر مناسبة للرواية التقليدية، بل كثيراً ما يتجاوزه أو يكسره، ويفتح الرواية على آفاق مختلفة، بمثابة مسارات متعددة، يمنح من خلالها القارئ/ المستخدم حرية اختيار المسار الأكثر جاذبية له، أو الذي سيحقق له قدراً أكبر من التفاعل. وهذا يعني أن التركيب القصصي في الرواية التفاعلية لا يحد بالصفحة المطبوعة، المفروضة على الروايات التقليدية، والذي يلتزم فيه بصيغة منظمة من القراءة تتقدم للأمام دائماً، ما لم يختار القارئ تجاوز بعض الصفحات أو فصل من الفصول¹، وهنا يمكن أن نسأل سؤالاً مهماً: كيف يمكن أن يستقيم للمبدع كتابة نص روائي واحد، وأن يجعل كل المداخل تكون بداية لهذا النص الروائي؟، من الصعب جداً أن يستقيم هذا الأمر، إلا إذا تضافرت التقنية مع فطنة المبدع في بناء هذا النص، لأن المبدع يجب أن يستطيع أن يكتب نصاً شاملاً يستقل فيه كل مقطع بذاته، يبتعد عن التتابع الزمني في سرد الأحداث، والتقنية ستتيح له وللقارئ حرية تشكيل هذا النص انطلاقاً من مهارات المبدع وقدرة القارئ على الاستنتاج والتحليل والفهم، ومع كل عملية قراءة يولد نص جديد، تتجلى فيه كل مظاهر التفاعلية.

تقوم الرواية كغيرها من النصوص التفاعلية على مبدأ التفاعلية كشرط أساسي يحدد مفهوم هذا النص ويميزه عن غيره من النصوص، "التفاعلية فكرة تفرض تقنية لها وسائط الفعل، لتحقيق مسارها المتضمن قبول الناتج، هذه التقنية تضمن حضور/ المرسل، المستخدم/ المتلقي، والدخول في محاورة للتعبير عن الرفض والقبول للتسويق والتعديل للوصول إلى نتيجة حتمية القبول"²، وهنا يلتقي القارئ مع النص والمبدع في فضاء النص الافتراضي حيث تتيح التقنية فرصة المحاورة والتشاور في بناء النص وكتابته، وهو كما قلنا سابقاً نص بلا ملكية محددة، فكل القراء الذين يقدمون قراءة فاعلة لهم الحق في هذا النص. التفاعلية لا تقوم على الاستقبال بل تتعداه إلى أهم مبدأ وهو التفاعل بين منتج النص

¹ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 114

² أمجد حميد النميمي، مقدمة في النقد الثقافي، كتاب ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص 33

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

والمتلقي من خلال آليات التلقي عبر استعمال الحاسوب فيحدث التواصل الرقمي للنص فيجاريه المتلقي بردود عاطفية وفكرية هندسها المنتج سلفا وهكذا يتم التعامل بين المبدع/ النص/ المتلقي... وهذا الأخير يمكنه الاختيار بين الاحتمالات التي ينسجها المبدع على شكل أيقونات تظهر على واجهة النص المترابط المتفرع الرقمي"¹ ، ويمكن أن نرى الفرق بين المبدع في النص الورقي وبين المبدع في النص التفاعلي، حيث يكون الأول متفردا بنصه لا يحمل هم القارئ، يتركه يؤول النص، فالقارئ هنا إذا قدم قراءة فإنه يكتب نصا على نص، ولكل واحد منهما (القارئ، المبدع) نصه الخاص -نتحدث هنا عن النظريات التي أعطت السلطة للقارئ- بينما في النص التفاعلي يكتب المبدع نصه وهو يدرك أن هذا النص لا يملكه وحده وإنما هو مشترك جامع بينه وبين القراء.

المشاركة هي الأخرى من بين السمات المميزة للنص الروائي التفاعلي، "تقوم المشاركة على مبدأ التمازج بين المتلقي والنص الأدبي لتحقيق التفاعلية، أي المشاركة في الإنتاج والتقييم والترويج للنص ليحقق كينونته واستمراريته وهذا النزوع حتمية فرضها تطور ثقافة المجتمعات نحو التقارب والعالمية"². وقد يرى القارئ لهذه الصفحات نوعا من التكرار فرضته الحاجة المفاهيمية حيث تتشابه المفاهيم، فالنص التفاعلي يحوي على القصيدة التفاعلية والرواية التفاعلية والمسرح التفاعلي وغيرها، فمن الطبيعي أن تتشابه مفاهيم هذه الأجزاء لأنها من أصل واحد ولكنه وجب ذكرها مع ذكر الأشياء المميزة لها عن الفنون الأخرى، وذكر المميزات المتشابهة بين هذه الفنون.

يرى بعض الدارسين أنه يجب أن تكون الكلمة في الرواية التفاعلية جزءا من كل، من بينهم الناقد محمد سناجلة حيث يقول معبرا عن هذا الاختزال اللغوي: "اللغة المستخدمة في رواية الواقعية الرقمية لن تكون الكلمة فيها سوى جزء من كل، فبالإضافة إلى الكلمات يجب أن نكتب بالصورة والمشهد السينمائي والحركة، كما أن الكلمات نفسها يجب أن ترسم مشاهد ذهنية مادية متحركة، أي إن الكلمة يجب أن تعود لأصلها في أن تعود لأصلها في أن ترسم وتصور"³، قد يرى بعض الدارسين أن في هذا الطرح تطرفا وتحاملا مع كل ما هو لغوي، ولكن محمد سناجلة لا يحاول شن حرب على اللغة، بقدر ما يحاول أن يرجع

¹ المرجع نفسه، ص34

² أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي، ص39

³ محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب، الشبكة العنكبوتية، يونيو2012،

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

اللغة إلى أصلها الشفوي والتصويري، فنحن بحكم العادة نرى اللغة فيما هو مكتوب، بينما يندرج ضمن حقل اللغة الكتابي والشفوي والإشاري والتصويري وغيره.

هذا ما جعله يدعو إلى رفض الروايات الطويلة في النص التفاعلي، والإصرار على الاختزال والتركيز قدر الإمكان لأننا أمام عصر حاول الإنسان فيه اختزال كل شيء، فصار متعجلاً ومنصرفاً عن الأدب عموماً لأنه يرى راحته ومتعته في غيره من الفنون التي استطاعت أن تحين نفسها وتتأقلم مع العصر، كالأفلام مثلاً حيث اتجه المشاهد نحو المقاطع القصيرة، "بما أن الرواية أحداث تحدث في زمان ضمن مكان، وهذه الأحداث قد تكون مادية ملموسة، أو ذهنية متخيلة فعلى الكلمات أن تشهد هذه الأحداث بشقيها، وعلى اللغة أن تكون سريعة مباغته، فالزمان ثابت والمكان نهاية تقترب من الصفر ولا تساويه ومن هنا فلا مجال للإطالة فحجم الرواية يجب ألا يتجاوز المائة صفحة على أبعد تقدير"¹، ويجب أن ندرك أن طبيعة الرواية التفاعلية لا تسمح لها بالإطالة لأن القارئ التفاعلي لا يستطيع أن يحقق التفاعلية والمشاركة أما نص طويل جداً، وهذه الدعوة إلى النص التفاعلي لا تقابلها دعوة لرفض النص الورقي بل هي محاولة للاستفادة من الآلة دون المساس بالنص الورقي، وهذا ما نلاحظه في المجتمع الغربي الذي يحترم الكتاب الورقي ويمارس فعل القراءة عليه رغم التطور المبهر في مجال التقنية.

يجب على مبدع الرواية التفاعلية أن يختصر الجمل في روايته ويختزلها، وهذا ما ذهب إليه سناجلة في كتابه رواية الواقعية الرقمية، محاولاً التقييد لمعضلة اللغة في الرواية التفاعلية، "الجملة في اللغة الجديدة يجب أن تكون مختصرة وسريعة، لا تزيد عن ثلاث أو أربع كلمات على الأكثر"². ويرى سناجلة إنه على الروائي أن يتغير وأن يغير ذهنيته القديمة القائمة على التأليف والدوران في فلك اللغة، عليه أن يوسع مداركه التقنية، وأن يحتك بالفنون الأخرى لأنها ستكون جميعها حاضرة في نصه التفاعلي، "إن ما سبق يعني أن على الروائي نفسه أن يتغير، فلم يعد كافياً أن يمكس الروائي بقلمه ليخط الكلمات على الورق، فالكلمة لم تعد أدواته الوحيدة، على الروائي أن يكون شمولياً بكل معنى الكلمة، عليه أن يكون مبرمجاً أولاً، وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر، ولغة البرمجة، وعليه أن يتقن لغة HTML على أقل تقدير، كما عليه أن يعرف فن الإخراج السينمائي، وفن كتابة السيناريو والمسرح، عاديك

¹ محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، ص 96

² المرجع نفسه، ص 96

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

عن فن المحاكاة"¹، ومنه فالمبدع التفاعلي أمام تحد كبير، لا يقتصر دوره في رصف الكلمات وإغناء رصيده اللغوي والبلاغي، وإتقان أفانين السرد، بل عليه أيضا أن يتعلم البرمجة ويستطيع المزج بين الوسائط المتعددة بشكل فني، لهذا يجب عليه أن يكون مبدعا على جميع الأصعدة المتعلقة بالرواية التفاعلية.

يطرح محمد سناجلة قضية جوهرية في كتابه (رواية الواقعية الرقمية)، وهي قضية حرية النشر التي أتاحها الآلة، فقد أصبح المبدع حرا حرية مطلقة على الفضاء الإلكتروني، إذ إنه يستطيع أن ينشر أعماله دون مصادرة، وأن يعبر عن آرائه دون قيود، وأن يوصل أعماله لجمهوره دون حواجز، "إن النشر الإلكتروني يقدم حولا لكل هذه المشاكل فلا يوجد هناك ناشر لا تهمه كتابتك وإبداعك بقدر ما يهمه الكسب المادي من ورائك أو أمانك سواء، ولا رقيب يخنقك ويعد عليك كلماتك بل وحتى أنفاسك، ولا حاجز بينك وبين قرائك وجمهورك، فكتابك قادر على الوصول إلى كافة أرجاء المعمورة من غير دور نشر قومية أو وطنية، كما يتيح لك الكتاب الإلكتروني استخدام كافة الأدوات في العملية الإبداعية بسهولة ويسر من غير تقييد ولا حصر، فحدك خيالك المعرفي والخيال المعرفي لا حد له"²، صحيح أن النشر الإلكتروني سهل على المبدعين النشر والكثير من الأشياء التي كانت تعد عائقا في زمن الوسيط التقليدي، بيد أنه حمل معه الكثير من المساوئ، من بينها فساد الذوق الأدبي العام، وذلك بسبب حرية النشر التي أتاحها هذا الوسيط، فصار الأدب مطية كل راكب لا يتقن أساسيات الكتابة الروائية، والمعضلة الأكبر أنه وبفعل تراكم هذه الأعمال الرديئة صار الإقبال عليها كبيرا، وصارت معيارا في قياس جمالية النصوص.

يشن الناقد محمد سناجلة حربا ضد الوسيط الورقي في طرح متطرف منه واصفا محبيه ورواده بالسلفيين، محتجا بفكرة أن العصر عصر الرقمنة وأن الوسيط الورقي يمشي بخطى متسارعة نحو الاندثار، "سيتجاوز الكتاب الورقي المطبوع مع الكتاب الإلكتروني لمدة من الزمن قد لا تتجاوز العشرين أو الثلاثين عاما القادمة ولكن في النهاية لن يبقى سوى ابن العصر وناقل معناه وسيذهب الكتاب الورقي إلى متاحف التاريخ"³، صحيح أن هذا العصر عصر الآلة بامتياز، لكن هناك أشياء رغم إمكانية الاستغناء عنها فإنها تبقى محتفظة بقيمتها، لأنها تمثل شريحة تتذوق الفن والجمال، وهذا ما يحدث في العالم الغربي الذي بلغ

¹ محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، ص96

² محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، ص96

³ المرجع نفسه، ص119

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

من التطور أوجه، ولكننا نرى في الساحات العمومية وفي محطات الميتر و غيرها الكثير من القراء يحملون الكتب الورقية رغم احتواء هواتفهم على كتب رقمية، فالوسيط الورقي يحمل نوعا من الخصوصية الوجودية التي لا يمكن للآلة أن تسلبه إياها، ولهذا وجب علينا أن نرعب بهذا الوافد الجديد ونحسن استعماله ولا يجب أن نحدث قطيعة مع الوسيط الورقي لأن كثيرا من القراء لا يحلو لها الفعل القرائي إلا عندما تمسك هذا الكتاب الورقي.

3.3.3. في مفهوم المسرح التفاعلي:

يتفرد الغرب بريادة هذا اللون الفني أيضا، لا لضعف الثقافة العربية ولا لعدم قدرتها على استحداث مثل هذه النماذج، بل لأسباب أغلبها سياسية، تتعلق بقدرة الغرب على السيطرة على منافذ المعرفة والقدرة على تسويق منتجاتها المعرفية، وحتى استقطاب المبدعين العرب وتمويلهم وتأمين الظروف الملائمة لإبداعهم، "يعد (تشارلز ديمر - charles deemer) رائد المسرح التفاعلي في الأدب الغربي بلا منازع، فقد ألف أول مسرحية تفاعلية عام 1985م، مما يدل على أنه من أوائل من كتب في هذا الجنس الأدبي الإلكتروني، بل إنه الأول على الإطلاق، وذلك في وقت متزامن مع ظهور أول (رواية تفاعلية) تقريبا"¹، ولا عجب أن البيئة الغربية بيئة خصبة لما يعتري جوها العام من أمان نفسي وسياسي واقتصادي كون بذلك بيئة خلاقة، ناهيك عن التطور الحاصل على مستوى البرمجيات، وانطلاق الآلة بسرعة رهيبية في حياة الإنسان، بينما شهد العالم العربي نوعا من الاضطراب الوجودي والسياسي والاقتصادي، جعل المبدع العربي يعيش في دوامة البحث عن الاستقرار وجعلت من البيئة العربية بيئة لا تصلح للإبداع والخلق، ناهيك عن تأخر انتشار الآلة في الوسط العربي، وعدم قدرة توافرها في كل البيوت إلا في السنوات القليلة الماضية التي شهدت فيها الآلة نوعا من التوفر وانخفاضا في الأسعار، لكن حضور الفرد العربي على الشاشة الزرقاء كان حضورا باهتا، لأنه اتجه إلى غير الأمور التي تفيده، وخاصة فيما يتعلق بالأدب والفن.

أما عن ظهور هذا الفن الأدبي تسرد لنا فاطمة البريكي تفاصيل ظهور هذا النوع الأدبي مع رائده (ديمر) الذي أراد كتابة نص مسرحي جديد، ينحرف في شكله العام عن خطية النص التقليدي، يكون خارج الزمن، حيث ينتقل من الزمن إلى التزامن، ولهذا بقي طويلا أمام جهاز الحاسوب يتأمل فيه، واحتار في كيفية ترقيم الصفحات إن كانت المشاهد

¹ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص101

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

متزامنة، فلا يصح ترقيمها، وفي الوقت ذاته يجب وضع مسار افتراضي تسلسلي لهذا النص، وفي الأخير توصل منهج جديد في ترقيم نصه Chateau de Mort، لم يكن يعرف ديمر مدى قوة هذا المنهج ولا قيمته الحقيقية إلا بعد مرور سنوات طويلة، هذا المنهج قد كان باهظا وثمينا ومفيدا لما يسمى بالنص المتفرع، الذي لم يكن يعرفه في ذلك الوقت ، ويمكن الإشارة إلى أن جهود ديمر لم تتوقف عند كتابة أول مسرحية تفاعلية، ولكنه أسس مدرسة لتعليم سيناريو المسرح التفاعلي¹

يكاد يكون ظهور هذا الفن التفاعلي منعما عند العرب، ولكنه عرف بعض الممارسات التي يمكن أن نصفها بالتفاعلية، "أما بالنسبة للعالم العربي؛ فالبداية كما يقول عنها محمد حسين حبيب، كانت من بلاد الرافدين بعد الاحتلال الأمريكي للعراق سنة 2003، وذلك سنة 2005، بتقديم عرض مسرحي تحت عنوان "مسرح عبر الانترنت"، وبتضافر جهود العديد من المسرحيين العرب والغربيين، أبرزهم على الساحة العربية آنذاك المخرج والممثل المسرحي العراقي حازم كمال الدين، ثم جاءت تجربة الأستاذة ماري إلياس، وهي أستاذة المسرح في المعهد العالي للفنون المسرحية لسنوات...²، ولعل هذا الإقبال المحتشم على النص المسرحي التفاعلي يكون للأسباب نفسها التي أخرت ظهور النص التفاعلي عامة، ولا نعرف لحد الساعة في الساحة الأدبية إلا أعمالا قليلة تعد على الأصابع التي لا يمكننا معها الحديث عن نقد تفاعلي.

تعرف فاطمة البريكي المسرح التفاعلي بقولها: "ذلك المسرح الذي يقدم أداء غير محدد النهاية، والجمهور له مطلق الحرية في اختيار المسار الذي يريد أن يكمل به المسرحية، بناء على الشخصية أو الحدث الذي يشده أكثر من غيره، وبهذا تختلف المسرحية نصا وأداة من مشاهدة إلى أخرى"³، والملاحظ لمفهوم القصيدة التفاعلية والرواية التفاعلية والمسرح التفاعلي، يجدها تتقاطع في الكثير من الأمور مع اختلافات طفيفة تتعلق بجنس الأدب التفاعلي، فكلها تسعى إلى استحداث القارئ المبدع الذي يستطيع أن يشارك في كتابة النص، وهذا ما نراه في تعريف المسرح التفاعلي حيث يترك المبدع أمر البداية والنهاية للقارئ، فيجعل له مسارات متعددة ولا يحدد له نهاية معينة، بل يترك له اختيار نهاية

¹ ينظر، فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص103

² زغدودة ذياب، المسرح التفاعلي والرقمنة، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة 01، العدد35،

ديسمبر 2016، ص202

³ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص99

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

مفترضة، تساهم في انكتاب نص جديد. " تعرف (المسرحية التفاعلية) بأنها نمط جديد من الكتابة الأدبية، يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الذي يتمحور حول المبدع الواحد، إذ يشترك في تقديمه عدة كتاب، كما يدعى المتلقي/ المستخدم أيضا للمشاركة فيه، وهو مثال للعمل الجماعي المنتج، الذي يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعة الرحبة"¹، لا يمكن لهذا المسرح أن يتجلى خارج الوسيط الإلكتروني لأنه صمم خصيصا للوسيط الرقمي، فهو لا يمكن أن نجده في الخشبة والصاله، ولا يكون الحضور الجماهيري تقليديا على الكرسي، ويكون تفاعلهم تقليدي بالتصفيق أو إبداء عدم إعجابهم بالمسرحية بطريقتهم الخاصة.

يساعد المسرح التفاعلي القارئ على الانتقال بين ثنايا النص المسرحي واختيار المسالك التي تستهويه وتجذبه، ومنه يستطيع نقادي الأحداث التي لا تعجبه أو لا يجد متعته في قراءتها والاطلاع عليها، "ولعل كتابة النص المسرحي التفاعلي بتقنية (النص المتفرع) هي التي فتحت له أبواب التفاعلية؛ فوجود عقد نصية، وروابط تشعبية، خاصة بكل شخصية من شخصيات (المسرحية التفاعلية)، أو بكل حدث أو عقدة فيها، يساعد المتلقي/ المستخدم على تتبع خط سير الشخصية التي جذبتة أكثر من غيرها، أو الحدث الذي شد انتباهه أكثر من غيره، دون أن يجد نفسه مضطرا لمعرفة ما حدث لبقية الشخصيات، وما أسفرت عنه كل الأحداث، وكيف انحلت عقدة النص... ومضيفا إليها في بعض النصوص، من خلال التعليقات المباشرة، أو الرسائل البريدية التي يمكن أن يتركها المبدع"²، وهذه الخواص تشترك فيها كل النصوص التفاعلية، لأننا لا يمكن أن نتحدث عن نص تفاعلي خارج هذه الخواص، فالاحتفاء بالنص المسرحي الورقي محتشم، لأن النقاد يوجهون أقلامهم نحو الأداء المسرحي، وتقاس جودة النص بقدرة المسرحي على تأدية هذا العمل، لا بجودة العمل نفسه، بينما في النص المسرحي التفاعلي يتعامل القارئ مع النص مباشرة، ويستطيع أن يحكم عليه بالجودة والرداءة ويقترح تعديلات عليه إذا كان قارئاً متمرسا.

تري فاطمة البريكي أن خاصية تعدد الأصوات التي توجد في النص المسرحي التقليدي فيها نوع من التكلف، لأن تمثلها افتراضي لا حقيقي، فالمؤلف يحاول أن يتمثل هذه الشخصيات ويعيشها، ويحاول أن يكون متعدد الإيديولوجيات، وهذا فيه نوع من التكلف والقصور في بعض الأحيان، لأنه لا يستطيع مؤلف ما أن يكون عارفا بكل شخصيات

¹ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 99

² فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 100.

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

المجتمع لأنه لا يستطيع كل التجارب الوجودية، بينما في النص التفاعلي المسرحي يعد الأمر مختلفاً، "إن المسرح في هذه الحالة سيقدم لنا نصاً (متعدد الأصوات- Polyphonic)، يمتلك القدرة على أن تعبر كل شخصية عن صوتها بشكل حقيقي دون تزييف، أو ادعاء، لأن كل شخصية تعبر عن وجهة نظر حملها إياها كاتب مختلف، وبهذا يكتسب العمل الإبداعي مصداقيته، في حين إن خاصية (تعدد الأصوات) في المسرحيات التقليدية قد تتطوي على قدر من التكلف والتصنع، لأنها جميعاً تصدر عن كاتب واحد، يحاول في كل مرة تقمص دور شخصية من شخصياته، وأن يعبر عنها بأقرب صوت يمكن أن يمثلها"¹، ويمكن عد هذه الميزة الحد الفاصل بين النص المسرحي التفاعلي والنصوص التفاعلية الأخرى، فالحوارية هنا مميزة، يترك المبدع فراغات عند الشخصيات، ويأتي كل شخص يستطيع أن يكمل الحوار انطلاقاً من ترسانته المعرفية، ومنه يكون حوار الأيديولوجيات الحقيقية، وحوار الأجيال الحقيقية، فمثلاً يضع المؤلف عبارة (قال السياسي) فيأتي السياسي ليكتب لنا تصوره حول القضية المطروحة وهكذا دواليك ومنه يتشكل لنا حوار فعال.

كما أشرنا سابقاً لقد انصرف الناس عن العمل المسرحي نصاً وأداءً، وأصبح قاعات المسارح تشهد إقبالا جماهيرياً محتشماً، لهذا بحث النقاد سبلاً جديدة لعرض هذا النص وجلب أكبر عدد من الجمهور، "يسعى (المسرح التفاعلي) إلى بث الحياة في الفعل المسرحي الذي اكتسب جموداً غير مرغوب فيه، وذلك من خلال بحثه عن أماكن جديدة لتقديم هذا العرض المسرحي، في إغراض واضح عن خشبة التقليدية العتيقة، التي كانت تمثل نصف الظاهرة المسرحية في السابق"²، وفي هذا المسرح التفاعلي يكون القارئ في فضاء خارج الزمان والمكان يتحرك فيه بحرية تامة ويقول ما يحلو له، وله فرصة الإبداع، "وها هو ذا (المسرح التفاعلي) يستبدل بالخشبة بيئة حقيقية، كغرفة معيشة في أحد المنازل، أو بهو قصر، أو سطح باخرة، أو غير ذلك، متجاوزاً ما جرت عليه الأعراف والتقاليد المسرحية التي كانت تلتزم بتقديم العرض المسرحي على خشبة المسرح المضاءة، المقابلة لجمهور قابع في صالة مظلمة، وهو بهذا يتجاوز مفهوم المسرح بوصفه أداء يشاهد من قبل جمهور جامد، يجلس على مقاعد مثبتة على الأرض، إذ يتشظى السرد الخطي التقليدي في المسرح

¹ المرجع نفسه، ص100

² فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص101/100

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

التفاعلي إلى شظايا صغيرة"¹، في المسرح التفاعلي لا يكون النص رهين الأداء المسرحي، إنه نص عصي على الأداء الفردي والصوت الواحد، حيث ننطلق من كونه لصيقا بالتمثيل إلى كونه لصيقا بالقراءة، ولا نعني بالقراءة قراءة الحروف والكلمات، فالنص المسرحي التفاعلي متلون الأشكال والوسائط فهو يستعمل اللغة والفيديو والصوت والصور والألوان والروابط في تشكيله، ولا يقوم على اللغة بشكل أساسي، بل يقوم على خاصية المزج وقدرة المؤلف على عرض النص المسرحي بطريقة تفاعلية.

على عكس النصوص التفاعلية الأخرى ظهر النص التفاعلي المسرحي متميزا بكونه لم يعتمد على برامج وتقنيات موجودة مسبقا، لقد ظهر أولا ثم ظهرت البرامج المساعدة له، عكس ما رأيناه في الرواية التفاعلية، التي سبق ظهورها اكتشاف نظام المسرد الذي طور وأدخل مجال الرواية التفاعلية، "ولعل الطريف في تاريخ المسرحية التفاعلية الأولى هو أنها لم تعتمد على تقنيات موجودة مسبقا في ظهورها ونشأتها، كما كان الحال مع الرواية التفاعلية الأولى التي اعتمد فيها مؤلفها على برنامج (المسرد) الذي أعده سنتين من كتابتها من أجل هذا الغرض، وكما كان الحال كذلك مع (القصيدة التفاعلية) الأولى التي أفادت من الخصائص الفنية التي تقدمها التكنولوجيا الحديثة، بل على العكس تماما، كانت نشأة المسرحية التفاعلية سابقة على ظهور هذه البرامج التي حفزت المبدعين على ابتكار أساليب جديدة في الكتابة الأدبية"²، وقد ظهر المسرح التفاعلي مع ظهور الأنواع الأخرى التفاعلية، كي لا يقول قائل أنه استفاد من التجارب السابقة وأخذ عصارة ما وصلوا إليه.

¹ المرجع نفسه، ص 101

² فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 102

الفصل الأول: النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود).....

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي

1. قراءة في جذور التلقي.
2. نظرية التلقي - الحدود والمفاهيم الأساسية -
3. تلقي النص التفاعلي (نحو نظرية للقراءة في النص التفاعلي)
4. النقد التفاعلي في النقد العربي واستحالة التنظير

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

3. تلقي النص التفاعلي

1.3. قراءة في جذور التلقي:

يعد التلقي عامة ظاهرة وجودية وجد حين وجدت الكلمة، ثم صار قرينا بالخطابات التي تتجاوز الكلام اليومي، كالنصوص الدينية ثم انتقل إلى النصوص الأدبية، ومنه فإن هذه الظاهرة كانت لصيقة بالخطاب الديني أول الأمر ذلك أن النصوص الدينية تحتاج إلى قراء ومستمعين لإحداث التأثير عليهم، وإقناعهم بأفكار هذا الدين، ومن هنا انطلقت عملية التلقي والتأويل كعملية صحية تمارس على هذا النص الديني، وهذا الأمر لا تختص به حضارة دون غيرها، فقد وجدناه عند اليونان وفي معتقداتهم الوثنية، متمثلا في تلقي نصوصهم الشعرية الخالدة (الإلياذة والإنياذة نموذجاً) وما أثير حولهما، وبعدها ارتبط التلقي بالنص الديني مع التوراة والإنجيل، فقد كانت هذه النصوص حمالة معان بعضها حرفي وبعضها الآخر ترميزي، هذا ما جعل التأويل يشغل في دائرة الرمزي.

لا تختلف الحضارة الإسلامية عن نظيراتها المسيحية واليهودية، فقد شكل النص القرآني والحديث النبوي الشريف -ولا زال يشكل- دائرة تلق بارزة وبابا مفتوحا للتأويل والاجتهاد في أمور كثيرة، ولا يعني هذا أن هذه الظاهرة تختص بالحضارة الإسلامية والمسيحية واليهودية فقط بل هي ظاهرة عامة تشكلت مع الخطاب إنسانيا كان أم ربانيا. انتقلت ظاهرة التلقي من الدين إلى النصوص الأدبية في شذرات لا يمكن أن نعددها قد بلغت من النضج ما يمكن أن نطلق عليه بالنظرية، غير أنها استطاعت أن تقدم نفسها في إطار نظري انطلاقاً من العصر الحديث، كل هذا سنتحدث عنه بشيء من التفصيل فيما سيأتي.

1.1.4. التلقي في الفكر اليوناني:

اهتم الفكر الغربي بالمتلقي بوصفه الداعم الأساسي في العملية التواصلية، ويعد السفسطائيون من أبرز الذين اهتموا بالمتلقي، لأنهم يركزون على الإقناع كطريقة فعالة في تزييف الحقائق، فالحقيقة نسبية، وأنت محق ما دمت تستطيع إقناعنا بوجهة نظرك، فمثلاً يرى جورجياس أن الخطابة: " فن القول الذي غايته الإقناع، ويعني ذلك أن الخطابة مؤسسة على بنيات ذات أشكال مؤثرة في المستمع، لأن غايتها إقناعه ببنيات مصوغة قصدا لتحصيل الاستجابة"¹، ويعد النموذج السفسطائي من أبرز النماذج التي اهتمت بالمتلقي

¹ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997، ص20

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

ودرست ردات فعله، فهي تستطيع من خلال هذا التوقع بناء نص خطابي يكون مقبولا ومقنعا ومؤثرا، فتقاس قدرة الخطيب في قدرته على الإقناع، وقدرته على توقع استجابة المتلقي، وسرعة بديته في التعامل مع المواقف المحرجة، وفي بعض الأحيان قدرته على تحدي الخطاب المنطقي القائم على أسس منطقية.

يرى السفسطائيون أن الإنسان هو مقياس الحقيقة، فهو الذي يحدد صحة الأشياء وخطأها، لا وجود لقوة خارجية تفرض عليه قوانين الوجود، ولهذا فالقيم نسبية، لأنها تختلف من شخص لآخر، ولا يمكن أن نثبت صحتها إلا بقوة الحجة، يعتقد بروتاغوراس : "أن الإنسان مقياس الأشياء جميعا، فهو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود ما لا يوجد"¹، وهذا التصور شرارة أطلقت في هذا العصر، تعبر عن جوهر نظرية التلقي التي تسيد المتلقي وتجعله الذات التي تقرر الحقيقة، وهو الأمر ذاته الحاصل مع نظريات القراءة، فالقارئ حر في التعامل مع دلالات النص وإعطاء النص الحقيقة التي يرتضيها، دون قيد أو رادع.

إن أهم مبدأ قامت عليه هذه النظريات لا يعدم له وجودا في التراث اليوناني وخاصة عند السفسطائيين، الذين حاولوا تأليه الذات، وجعلها مصدرا للحقيقة والمعنى، " يمكن القول أن السفسطائيين قد أبرزوا المنظور الذاتي في تشكيل معنى الأشياء، فافترضوا أولا أن الأشياء متغيرة، وعضدوا ذلك بمقولة هرقليطس، وأن إدراك هذا التغير هو إدراك نسبي، لأنه مرتبط بحواس الإنسان، الذي هو مقياس الأشياء جميعا وقد طبقوا تلك التصورات العقلية في ميدان الخطابة، فوجدوا أن ما هو محتمل يحتل مكانة بارزة في موضوع الخطابة، ويتطلب التوجه إليه مباشرة"²، وهذا التصور لم يكن مضبوطا بنظرية محددة، لكنه كان عبثا يمارس في الخطب لإقناع الناس بأشياء قد لا تتفق مع المنطق، فالذات تستطع بقوة الحجة أن تقنع الذوات الأخرى بفكرة ما إذا استطاعت أن تستشرف استجابة المتلقي، وطبيعته، ولهذا يعد الخطيب نصا إقناعيا يتوقع فيه جميع ردود الفعل، مع مميزات يجب أن تتوفر في الخطيب تتعلق بالمقام الخطابي، " كان السفسطائيون ينتزلون منزلة مهمة في فن الخطابة (الريطوريقا) وكان هذا الفن يعكس تصوراتهم المعرفية، فقد أرادوا أن يعطوا تلك التصورات طابعا ملموسا، فكانت الخطابة تحمل هذا الطابع، فقد أسسوا تقاليد هذا الفن فوضعوا المستمع (المتلقي) في الطرف الغائي منها، فقد كانت غاية الخطابة في المقام الأول هي

¹ أحمد فؤاد الأهواني، فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط، دار إحياء الكتب والوثائق، ط1، 1954، ص264

² ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص25

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

إقناع المستمع، فكشفوا بذلك عن أول أصل من أصول الاستجابة¹، وانطلاقاً من هذا التصور فإن أي رأي يمكن أن يكون حقاً إذا استطاع صاحبه أن يقدم برهاناً على صحته، شرط أن يقتنع السامع بهذا البرهان، فلا وجود لسلطة تسير الكون وتقدم الحقائق وتعطي الأوامر والنواهي، كل شيء نسبي عندهم، لأن الأمر متعلق بالحواس التي تدرك العالم وهذه الحواس هي التي تقدم لنا الحقيقة.

لقد كان السفسطائيون أول من اهتم بمبدأ الاستجابة الذي يعد عماد نظريات القراءة والاستقبال في العصر المعاصر، ولكن هذه الاستجابة موجهة ناحية الخطيب لا المتلقي، فهو يستخدم المتلقي لإشباعه بفكرة معينة أو معتقد محدد، فالمستمع هنا في قبضة الخطيب، لا يملك حرية إبداء رأيه، لأن هذا الأخير قد استطاع توقع طريقة استجابته، فجهز له البرهان على معتقده، "خلق الاعتقاد عند الآخر هو مهمة السفسطائي الجوهرية يصل إليها بواسطة الاستعمال الحر لأشكال اللغة، فكسب الاعتقاد وخلق التأثير هما الغاية من الوسائل البيانية التي تستند عليها الخطابة السفسطائية، وهكذا كان اعتقاد بروتاغوراس الذي أشرنا إليه في صحة أي رأي مهما كان بمجرد البرهنة عليه... فالمهم هو الكشف عن المعنى الآخر للأشياء"²، يستعين السفسطائي في عملية الإقناع بجمالية اللغة وما تحتويه من طباق وجناس وبديع، وبراعة الأسلوب، فهو من خلال ذلك يستطيع أن يغطي عن القيم الفاسدة والأخلاق الذميمة التي يبيثها خطابه، وهو شبيه بالخطابات التراثية البلاغية العربية، الشعرية منها التي سحرتنا بجمالها البلاغي وسحر ألفاظها وعباراتها، وصورها الأخاذة، ولكنها عكفت على تمرير أنساق ثقافية هادمة لشخصية الفرد المسلم.

لم يهتم أفلاطون بالاستجابة ولا بالمتلقي، ذلك لأنه يرى أن الحقيقة ثابتة في عالم المثل، فقد قسم العوالم إلى ثلاثة أقسام، علم المثل، الطبيعة والفن، في عالم المثل توجد الأشياء على حقيقتها، أما عالم الموجودات فما هو إلا محاكاة ناقصة ومشوهة لعالم المثل، بينما يعد الفن تشويهاً ثانياً لعالم المثل، ومنه فالواقع تشويه لعالم المثل والفن تشويه للواقع الذي هو تشويه لعالم المثل، إذن فالحقيقة ثابتة ولا نحتاج لإقناع الناس بها لأنها محفوظة، لهذا لم يتم التركيز على الفن بوصفها فضاء خصبا للتأويل والقراءة.

أما عند أرسطو فيتجلى فعل الاستجابة من خلال عملية التطهير التي تحدث في التراجيديا، والتراجيديا هي: "محاكاة فعل جليل كامل، له عظمة ما، في كلام ممتع تتوزع

¹ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 25

² المرجع نفسه، ص 28

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحديث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات. وأعني بالكلام الممتع ذلك الكلام يتضمن وزنا إيقاعيا وغناء، وأعني بقولي تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء¹، ومنه فالمحاكاة عمل تتم فيه محاكاة أفعال النبلاء بطريقة أدبية شعرية مائعة تكون نهايتها مأساوية تهدف إلى إحداث شعور الأسف والخوف هذا الخوف هو تطهير للذات البشرية المستمعة من المشاعر السيئة والضارة ومنه فإن أرسطو يرى أن الفن له غاية محددة تتمثل في استجابة المتلقي والسامع أو ما يعرف بالتطهير.

لا تهدف المأساة لجلب أية لذة، لأن غايتها تحقيق الخوف والشفقة وهنا يظهر اتمام أرسطو بالقارئ واستجابته، فهو يرى أن: "أولئك الذين يرمون عن طريق المنظر المسرحي، أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، لا شأن لهم بالمأساة، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها، فلما كان الشاعر يجب عليه أن يجتلب اللذة التي تهيوها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة فمن البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث"²، لكن هذا الاهتمام بالقارئ وباستجابته هو اهتمام منقوص وهو الذي جعله مجرد إشارات فقط لا يرقى إلى نظرية، لأنه يفرض على القارئ نوعا محدد من الاستجابة ممثلا في عاطفتي الخوف والشفقة، وهنا يكون المتلقي في نظر أرسطو صاحب عقد ومشاعر نفسية وجب تطهيرها من خلال هذه العملية.

يرى أرسطو -عكس أفلاطون- أن الفن هو محاولة لترميم النقص الموجود في الطبيعة، لهذا فنحن نرى في التراجيديا نهاية مأساوية للبطل هذه النهاية تثير شفقة المتلقي وتجعله يشعر بالأسى، وفي الوقت نفسه يشعر بجسامة الخطأ وبتبعاته ويحاول عدم الوقوع فيه، "إن جسامة الخطأ في البنية الفنية للمأساة كانت تؤدي وظيفة في الاستجابة بوصفها مثيرا غير اعتيادي، يضع المعنى في مركز الرعاية، وإذا علمنا بأن المسرح اليوناني سليل الفلسفة والفكر، أي إنه يصنع بنياته الفنية لتصبح علامات دالة على مضمون ذهني كبير، ذي صلة بالوجود والإنسان"³، ولا يمكن أن ندرك العلاقة بين الاستجابة والمحاكاة إلا من خلال النموذج المأساوي فالمتلقي أو السامع أو المشاهد، أمام عمل يستلزم منه إحداث

¹ عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي -دراسة في سيكولوجية التذوق الفني- عالم المعرفة، ص342

² أرسطو، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص38

³ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص48

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

استجابة، وهذه الاستجابة مفترضة، فكاتب المأساة يعمل على إحداث وإثارة عاطفتي الشفقة والخوف لدى المتلقي، والعمل الخالد هو الذي يستطيع تطهير هذه النفوس من المشاعر الضارة التي تسكنها وتخيم عليها.

يرى أرسطو أن استجابة المتلقي تقع في الأفعال التي تكسر توقع هذا الأخير، لا في الأفعال المعتادة، "ليست المأساة مجرد محاكاة لفعل تام، بل هي أيضا محاكاة أحوال من شأنها إثارة الخوف والرحمة، وهذه الأحوال تظهر خصوصا حينما نواجه أفعالا تطرأ فجأة وعلى غير انتظار ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة، أمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقا ... وعلى هذا فإن الخرافات (الحكايات) التي تؤلف على الشكل الذي شرحنا هي بالضرورة أجمل الحكايات"¹، وهذا الأمر يحيلنا إلى فكرة كسر أفق التوقع عند أيزر المعروفة في نظرية التلقي، ومن هنا ندرك أن نظرية التلقي لا تعد لها جذورا في التراث اليوناني، ذلك أن هذه العملية ليست وليدة عصر معين أو طريقة تمثل عصرا محددا، إنها حالة وجودية يشهدها كل عصر، ولكنها تختلف باختلاف العصور، ذلك أن العصور القديمة لم تعرف نظرية متكاملة فكل النظريات ناقصة ومبثوثة في ثنايا الكتب.

من مظاهر التلقي في الحضارة اليونانية ما ذهب إليه لونغينيوس في نظريته الموسومة (بالسمو)، وهي مثالية بعض الشيء، تتمثل في الإيحاءات التي تكون في الفكرة قبل الكلمة، فبعض الأفكار تحدث فينا تأثيرا دون التعبير عن الفكرة بالكلمة، "والسمو خاصية في التعبير المادي، تظهر بأشكال مختلفة، ولها القدرة على تكوين صورة تصبح موضوعا للحكم الجمالي، وهو كذلك الصورة المجردة التي لها القدرة على تكوين صورة تصبح موضوعا للحكم الجمالي، وهو كذلك الصورة المجردة التي لها قدرة التأثير عن طريق الإيحاء"²، ومنه فنظرية السمو تهتم بما تحدثه الصورة المجردة أو كل ما هو مشحون بالإيحاء وكل ما يبقى في الذاكرة، من أثر قوي في النفوس إعجابا به أو دهشة منه، ففي هذه النظرية تتأثر أرواحنا بالسمو لأنها سمعت أو رأت منظرا مبهرًا جعلها تحلق عاليا وتتفاعل مع المشهد بطريقة تسمو بالروح.

تبنى نظرية السمو عند لونغينيوس على المتلقي والأديب في الوقت نفسه، حيث يحاول الأديب تكوين بنية انفعالية محددة تهدف في مجملها إلى تحقيق السمو عن المتلقي،

¹ أرسطو، فن الشعر، ص29

² ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص51

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

وهذا السمو هو فعل وجودي تسمو به الروح بالتفكر والتأمل، هذه الفكرة تشبه فكرة التجربة المعيشة، التي تقضي بأن القارئ يجب أن ينصهر في التجربة التي وصفها الأديب حتى يستطيع فهمها، وهذا ما يسميه ياكوب بانصهار الآفاق حيث يعيش المتلقي التجربة وكأنه صاحبها، فينصهر أفق المتلقي مع أفق النص، "فالامتياز الخاص والبراعة اللذان يظهران في طابع العمل الأدبي، هما معلول لعلة هي السمو الخاص بالمؤلف في تكوين الآراء العظيمة والانفعال المتوقد الملهم، ثم يصبح هذا المعلول علة (بنية استجابة) لتحقيق السمو عند المتلقي، لأن أرواحنا - على نحو ما ذكر لونغينوس- تسمو مع السمو، وكأنها هي التي أنتجت ما سمعته"¹، وهذه الفكرة تنظم علاقة الإنسان بالوجود كنوع من التفكير والتأمل في الموجودات تتمثل في الأدب من خلال قدرة الأديب على تشكيل العبارة والصورة المجردة المبهرة التي تحدث استجابة عند القارئ تتمثل في السمو، يسمو القارئ من خلال التأمل في العبارة فيحس أنه مؤلفها، ويحس أنه عاش لحظات ولادة الكلمات.

تميل هذه النظرية إلى التأثير في النفوس لا في العقول، لأن العقل لا يقبل إلا الحجة بينما النفس تحتاج أكثر من ذلك تحتاج إلى التأمل والتفكير، وهنا يمكن أن نميز بين التأثير بالإقناع وبالحجة والتأثير بالتأمل والسمو، "إن السمو إنما هو استجابة كبرى تتحقق بأشكال مختلفة في التعبير الأدبي، ولها القدرة على إحداث التأثير التام الذي لا يقاوم بقوة تتجاوز قوة الإقناع"²، وهذه القدرة على التأمل والتفكير لا تتأتى إلا من خلال شروط معينة كالقدرة على تكوين آراء عظيمة والانفعال المتوقد الملهم، وتكوين الصور المناسبة، واللغة البليغة التي تتضمن بدورها اختيار الكلمات واستعمال المجاز ودقة الألفاظ.

إن هذا البحث في الجذور لا يعني وجود نظرية متكاملة الأطراف في الثقافة اليونانية لنظرية التلقي، إنما نحاول أن نثبت أن فعل التلقي هو حدث وجودي قديم قدم الكلمة، ولم نركز على النصوص الدينية وطرائق تلقيها لأنها ستدخلنا في دوامة يصعب الخروج منها، لأن هذه النصوص تحتاج إلى ترسانة علمية ووقت وجهد لا تسعه هذه الصفحات لأن موضوع بحثنا هو النص التفاعلي، ودراستنا لموضوع التلقي هو من قبيل الإحاطة بحواشي هذا النص وصولاً إلى جوهر القصية، وهو ما عليه التلقي في النص التفاعلي، فنتبع هذه السيرة يسمح للدارس التفريق بين الرؤية الفكرية لكل عصر ومعرفة الفروق الجوهرية بينها، وكيف استطاعت الآلة أن تغير مفهوم التلقي، وما يهمنا كثيراً هو مساهمة نظرية التلقي في

¹ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص52

² المرجع نفسه، ص53

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

ظهور النص التفاعلي، وكيفية استفادة هذا الأخير من هذه النظرية في تكوين طرائق التلقي المعروفة والخاصة بهذا النص التي تعد خاصية مميزة وفريدة لم يعرف بها أي نص غيره وتدخل في تشكيل مفهومه العام.

ولا تعدم نظرية التلقي جذورا لها في النقد الغربي الحديث والمعاصر، حيث يرى الناقد روبرت هولب أن الشكلايين الروس أسهموا بشكل غير مباشر في ظهور نظرية التلقي من خلال التركيز على الجانب الجمالي للنص الإبداعي، "لقد أسهم الشكلايون الروس بتوسيمهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي، وبتعريفهم العمل الفني بأنه مجموع عناصره، وبجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها، أسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير ترتبط ارتباطا وجيها بنظرية التلقي"¹، حيث ركز الشكلايون الروس على جانب مهم سلطت عليه نظرية التلقي الضوء، وهو الجانب الجمالي للنصوص، لكنها أغفلت جانبا مهما وهو الجانب التاريخي، حيث قالت بالجمالية خارج الإطار الزمني وهذا الذي جعل البحث يكون ناقصا، فالتركيز على الجانب الجمالي خارج الزمن يجعلنا نعطي للنص تقييما واحدا بينما مراعاة تلقي نص ما عبر الزمن يجعلنا نتتبع سيرورة هذا النص الجمالية ومظاهر عبقيته التي ربما لا تظهر إلا مع أجيال متأخرة.

لا يمكننا أن نغفل جهود رواد بنيوية براغ الذين حاولوا الخروج من خدعة النسق من خلال المزج بين الوصفي والتاريخي، حيث يرى رواد هذه الحلقة، "أن العمل أو العلامة لا تمتلك هوية منعزلة أو منفردة، وإنما تعيش في نسق علاقات تشتمل على معايير القارئ والبنى التاريخية- الاجتماعية بوصفها عناصر لبنية الدلالة ذاتها"²، ورغم اهتمام رواد بنيوية براغ بالقارئ وبمعايير ورؤاه الفكرية في النص إلا أنها لم تعطه حريته التامة في التعامل مع النصوص وظلت محافظة علة سطوة النسق، لكنها تعد شرارة أولى أطلقها رواد البنيوية لبداية الاهتمام بالمتلقي بوصفه المنتج والباعث للنصوص.

كذلك لا يمكن أن نغفل جهود رولان بارت الذي نجده بارزا في كل المراحل النقدية، حيث تفتن لدور القارئ البطل على حد تعبيره في إنتاج النص، فبدونه لا معنى للنص ولا يمكن له أن يستمر خارج قارئ فعال، يقول بارت معبرا عن القارئ البطل: "إنه موجود ويطلق عليه اسم (نقيض البطل) أو (البطل المضاد) فمن هو؟ إنه قارئ النص لحظة يجد

¹ روبرت هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، منشورات دار الحوار، اللاذقية، 1992، ص84

² خوسيه ماري بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

المتعة في القراءة¹ وهذا لا يعنى أنه قدم تصورا كاملا لنظرية التلقي لأنها تبقى إشارات عامة تبشر بميلاد القارئ ولكنها لم تضع له نظرية خاصة، وهذا الأفكار نجدها متناثرة في كتب هؤلاء النقاد هم يخوضون في مواضيع غير نظرية التلقي، فمثلا نجد في كتاب رولان بارت لذة النص قوله: "النص تميمة، وهذه التميمة ترغب في، ويخطب الناس ودي عن طريق ترتيب كامل لشاشات غير مرئية وعن طريق مباحكات انتقائية تتصل بالمفردات وبالمراجع وبقابلية القراءة"²، ومنه فهذه الفكرة كانت تخطر على بال الكثير من النقاد ولكنها استقامت لإيزر وياوس في شكلها النهائي حيث قدما تصورا حقيقيا لهذه النظرية.

لقد كان ميلاد التفكيكية حدثا نقديا مبهرًا بسبب تطرفه في الطرح، حيث حاول جاك دريدا نفس كل المرجعيات السابقة والتركيز على الهامش، ونسف المعنى الواحد والعقل الغربي، وما يهمننا في طروحاته هو تركيزه على لا نهائية المعنى حيث يرى جاك دريدا أن المعنى يسير في حركة لا نهائية من خلال قدرة النص على انفتاح القراءة، فالقارئ حر حرية مطلقة في مباشرة النص وتأويل العلامات بطريقة ذاتية تجعل القراءات لا نهائية، فهو ينفي فكرة الوصول إلى معنى، فالمعنى مجرد وهم ولا يمكننا الوصول إليه وكل ما يصل إليه القارئ هو وهم مؤقت أو يقين مؤقت سيتم نسفه بقراءة جديدة، وهنا نرى أن جاك دريدا قد اهتم بالقارئ اهتماما بالغا وأعطاه حرية مطلقة في التصرف مع النص لكنه تطرف في طرحه حيث يجعل العالم كله بلا معنى والنص بلا قيمة، هذه الحركة تجعل المعنى مؤجلا بشكل لا نهائي، فتبقى عملية توليد المعنى مؤجلة باستمرار في حركة لا تعرف الثبات والاستقرار إن بنية النص خازنة بقوى متصارعة تساهم في تقويض النص وهدمه³

لا يمكن أن نغفل جهود الناقد والمفكر رومان انجاردن صاحب فكرة الفراغات البيضاء، فهي فكرة تقول أن هناك نص مكتوب ظاهر وهناك نص خفي داخل النص المكتوب سواء تعلق الأمر بالفراغات المادية كالبياضات على ورق الكتابة أو تعلق الأمر ببياضات الألفاظ نفسها فغالبا ما تترك لنا الكلمات أسئلة تتطلب أجوبة يقول روبرت هولب معبرا عن هذه الفكرة: " (قذف الطفل الكرة) فعندما نقرأ هذه العبارة نواجه بعدد لا يحصى من "الفراغات" في الشيء المعروض مثل: ما هو عمر الطفل؟ وهل هو ذكر أو أنثى؟ وهل هو أسمر أو أبيض؟ وهل هو أحمر الشعر أو أشقر؟... إلخ فهذه الملامح كلها غير موجودة في

¹ رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا، الحسين سبحان، دار توبقا للنشر، المحمدية، المغرب، 1988 ص13

² المرجع السابق، ص33

³ أنظر: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص49

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

الجملة، ولذلك فإنها تشتمل على "فراغات" أو "نقاط إبهام" ومن ثم فإن كل عمل أدبي بل كل شيء أو جانب معروض ينطوي نظريا على عدد لا نهائي من المواضع غير المتعينة"¹، وهذه الفراغات التي يتركها المبدع تنبئ ببداية الاهتمام بالقارئ، فالقارئ هنا سيقراً تلك الفراغات وفق تصوره مثلاً في المثال السابق، سيتخيل القارئ الإفريقي أن الطفل لون بشرته سوداء، ويتخيل نوعاً محدداً من الكرات وسيتخيل نوعاً وجواً معيناً بينما القارئ الأوروبي ستكون نظرته مختلفة لذلك الطفل، ومنه ستتعدد الرؤى والقراءات لنص واحد، وأظن أن رواد النص التفاعلي قد استفادوا من هذه الفكرة في بناء النص التفاعلي وخاصة فكرة الفراغات حيث نجد أن المبدع التفاعلي يترك فراغات محددة للقارئ ولهذا الأخير الحرية في تأويلها حسب رؤيته الخاصة للعالم والوجود، وحسب مرجعياته الثقافية.

لعل الفيلسوف هانز جورج جادامير قد كانت طروحاته حول التاريخ وانصهار الآفاق أرضية خصبة لنظرية التلقي، لأن جادامير انطلق من فكرة الموقف التاريخي، أي أن لكل جيل من الأجيال موقف تاريخي خاص هذا الموقف هو الذي يحدد لنا كيفية قراءة النص، ولهذا أيضاً جاء بفكرة الحوار ومساءلة القديم، وصهر الآفاق بين النص والقارئ، ومنه يتخلص القارئ من كل الأفكار المسبقة حول النص التي تشكلت عبر العصور ويعمل مبدأً التحيز في مباشرته النص، فتحيزات المرء ونسقه المرجعي المسبق ستشكل ركناً أساسياً في أي عملية تأويلية وعليه فإن تاريخية المؤول لن تشكل عائقاً في عملية الفهم، فالتفكير التأويلي السليم يجب أن يأخذ بعين الاعتبار تاريخية المؤول²، كل هذه الأفكار وأخرى ساهمت بشكل كبير في بلورة الفكر الغربي وتوجيهه نحو القارئ بوصفه منتجا وبوصفه قادر على تغيير خارطة النقد، والاتجاه بالمعنى من الاحتكار إلى الانفتاح والتعدد، رغم تطرف بعض النقاد في طرحهم لفكرة انفتاح المعنى، إلا أن هذا الانفتاح ساهم في استقطاب القراء وجعلهم قراء فاعلين لا مجرد وعاء يستقبل ويبدى الاستحسان والاستهجان، ومع ظهور الآلة التي ساهمت كثيراً في تجسيد هذا المشروع وتطويره من خلال تفعيل فكرة التفاعل الآني والمشاركة والمسار اللا خطي في التعامل مع النصوص.

2.1.3. جذور نظرية التلقي في التراث العربي:

يعد التلقي -كما ذكرنا سابقاً- فعلاً قرائياً صاحب الإبداع منذ بدايته الأولى، لكنه كان دائماً رهين الحالة الثقافية والحضارية، ففي الثقافة العربية مثلاً كان الشاعر في العصر

¹ روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 90

² أنظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 113

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

الجاهلي سيد قومه، ولسانه الناطق والمنافح عنه إذا حمي وطيس الهجاء، لهذا فقد مثل الشعر والشاعر معا مركزية في الثقافة العربية، وكان التلقي في تلك الفترة مقيدا، فالمعنى في بطن الشاعر وعلى المتلقي أن يفهم المعنى الذي يقصده الشاعر، والشاعر أيضا لا ينظم قصيدته مراعىا حالة القارئ واستجابته، إنه هو الذي يفرض على القارئ طريقة تلق خاصة، ويسوق لخطابه ولا يترك مجالا للقارئ غير إبداء الإعجاب أو عدم الإعجاب بها، في إطار لغوي ضيق، قائم على نقد الجزئيات لا الكليات، والقصص في تراثنا كثيرة حول طرائق تلق النص الشعري، ومنها حادثة حسان بن ثابت مع النابغة الذبياني، والكثير من الحوادث التي تعبر عن سطحية التلقي العربي للشعر، حيث يكون الحكم على القصيدة انطلاقا من جزئيات قد لا تؤثر في جمالية القصيدة عامة، ناهيك عن ما يشوب الممارسة القرائية من نعرات جاهلية تبتعد بهذا الفعل عن الموضوعية، فالمتلقي لا يتعامل مع القصيدة بقدر تعامله مع الشاعر ونسبه وقبيلته، وكانت التلقي مقتصر على الشعراء فهم الذين يباركون نبوغ شاعر، ويسقطون شاعر آخر، والمتلقي يتغنى بالقصيدة التي باركها الشعراء.

لا يمكن أن تجد في التراث العربي نظرية متكاملة المعالم واضحة المسالك، فكل ما كتب يعد شرارات أولى لنظريات اكتملت ونضجت في الثقافة الغربية، وهذا ليس عيبا في ثقافتنا، بل هو ميزة، فلو دامت الحضارة العربية الإسلامية لهذا الوقت لرأينا أن هذه النظريات مكتملة في بيئتها الأولى، ولكن المعرفة عالمية الصبغة، ولا يمكن حصرها في محيط ثقافي ولا يمكن لدارس متحيز وموضوعي أن ينكر دور الحضارة الإسلامية الثقافي والعلمي في ما آلت إليه الحضارة الغربية من منجزات وما صارت عليه النظريات من نضج، لأنها وجدت في الحضارة الإسلامية نظريات أغلبها معبد الطريق، يحتاج إلى فعل استنتاجي وقوة تنظيمية تخرجه من دائرة الموسوعية إلى دائرة التخصص، وتعطيه سمة النظرية.

تعد نظرية التلقي إحدى النظريات التي نجد لها جذورا قوية في التراث العربي كما وجدنا لها جذورا في التراث اليوناني، لأنها كما قلنا فعل وجودي صاحب الإبداع، ولكن لا يمكن أن نتحدث عن التنظير خارج الفعل النقدي الرصين المبنوث في الكتب، ولهذا مررنا مباشرة إلى عصر المؤلفات وأمهات الكتب العربية، باحثين عن شذرات نقدية تشير إلى قضية التلقي والاهتمام بالقارئ بوصفه ركنا أساسيا في العملية الإبداعية، ومنه ما رواه ابن قتيبة من خبر حيث يقول: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتداء بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربيع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهل الظاعنين عنها (...). ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

الصباغة والشوق نحو القلوب ويصرف عليه الوجوه ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه لأن النسيب قريب من النفوس لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل والنساء (...) وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير وإنشاء الراحلة والبعير"¹، وفي هذا القول مظهر من مظاهر اهتمام التراث العربي بالقارئ تنظيرا وإبداعا، فالقصيدة العربية بنيت سليقة على استمالة القارئ بطريقة غير واعية، وملامسة مشاعره، فالشاعر يحاول أن يراعي حالة المستمع النفسية، من خلال ذكر المشترك، فالمرور على الديار وتذكر الدمن والأصحاب ووصف الرحلة والراحلة شيء مشترك في حياة الإنسان العربي، وهذا ما دلت عليه معلمات الشعر الجاهلي، فكلها كانت تمشي بنسق واحد انطلاقا من البكاء على الدمن والآثار والتغزل والتشبيب بالحبوبة مروراً بوصف الرحلة والراحلة وصولاً إلى القصد، وهو ما أراده الشاعر من نظمه للقصيدة ويمكن أن نسميه الغرض من مدح وهجاء ورثاء وغيرها من الأغراض، وكل هذا يراعي فيه الشاعر نفسية المستمع، ويحاول فيه التأثير عليه وجلب اهتمامه بطريقة غير واعية، ونركز على كلمة "غير واعية" لأن الفعل الإبداعي عموماً كان يتم بطريقة غير واعية فنحن نرى الشاعر يكتب قصيدته موزونة على بحر من بحور الشعر العربي دون إحاطته بالعلم، يكتب الشعر سليقة، ويعبر عن مكنوناته ويراعي فيها المتلقي سليقة، حتى جاء عصر التدوين الذي حاول فيه النقاد احتواء الشعر العربي والعلوم المحيطة به فألفوا المصنفات النقدية، تعريفاً بهذا الشعر وتنظيراً لقواعد لغته وعروضه ولفظه ومعناه وطرائق تلقيه، وكان هذا التنظير متناثراً في تضاعيف الكتب لا يرقى لمصاف النظرية المتكاملة.

نجد في نظرية التلقي ذات الأصل الغربي أن النص المثالي والذي يحقق قيمة تفاعلية هو النص القادر على كسر أفق توقع القارئ، وهدم كل ترسانته المعرفية واللغوية التي دخل بها النص، وهذا الأمر نجده في تراثنا، خاصة في ما ذهب إليه الجاحظ في هذا الصدد، ويعد الجاحظ وما جاء به في كتابه "البيان والتبيين" أفضل نموذج للتنظير النقدي في مجال التلقي، حيث يقول معبراً عن فكرة الغرابة وأثرها في المتلقي: "الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبعد"²، فيرى الجاحظ أن المؤلف

¹ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1966، ج1، ص74-75

² أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج1،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

ممجوج، تملأه القلوب حتى لو كان جميلاً، لأن العادة تقتبس الأشياء، لهذا على الشاعر أن ينحو نحو الغريب غير المؤلف وكلما نأى الشاعر بتراكيبه ووصفه عن المعتاد واخترع لنفسه من اللغة خطاباً جديداً يكسر به ألفة اللغة كلما كان مبدعاً، وهذا الأمر فيه مراعاة لنفسية القارئ، ومنه يتحول الأمر من مركزية الشاعر إلى الكتابة لأجل القارئ، وربما يتشابه هذا القول مع قضية التخيل، وذلك لذه الوهم، فتظهر قدرة الشاعر في قدرته على تخيل الأشياء واستشراف المستقبل، ولهذا سمي الشاعر قديماً بالنبى، لأنه يستطيع أن يتنبأ بحدوث الأشياء، وهذا الأدب حالياً في الغرب قد تطور وازدهر وصار مربوطاً بالتطور العلمي، لأن المبدع قادر على تصور ما سيكون، والعلم يعمل على إثبات هذه التصورات وتحققها.

من مظاهر كسر أفق التوقع في الخطاب النقدي عند الجاحظ قوله: "والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد وليس لهم في الموجود الراهن وفيما تحت قدرهم من الرأي والهوى، مثل الذي لهم في الغريب القليل وفي النادر الشاذ"¹، وما نلاحظه في هذا القول - وهو ما يمكن أن يلاحظه أي دارس للتراث النقدي العربي - أن الحديث عن الأمر يأتي استطراداً، أو تعقيباً على قضية معينة لا مقصوداً، ومؤسساً، وهذا دأب ذلك العصر وسيمته المميزة، لأننا مثلاً نعيش في العصر الحالي حالة من العبثية بسبب محاولة دراسة تخصص التخصص، فتشكلت النظريات في أدق الأشياء، ولهذا كان ينظر العالم في العصر العباسي إلى الظواهر في كلياتها فيمر عليها مروراً سريعاً بتعقيب خفيف، بينما في العصر الحالي فإنه يتناول النظرية من كل الجوانب، وهذا تبرير منطقي ورد على الذين يهتمون التراث النقدي العربي بالقصور وعدم الجدوى.

يرى الجاحظ أنه على المبدع أن يراعي في كتابته المقام الذي سترد فيه إبداعاته، وذلك فيه مراعاة لنفسية القارئ، فلا يعبر بالفاظ الفرح في مقام القرح، ولا يئن ويشجو في مواضع الفرح والسرور، ولا يحدث العامة بلغة الخاصة، ولا الخاصة بلغة العامة، وقد جاء هذا في صحيفة بشر بن المعتمر التي وردت في كتاب البيان والتبيين: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"²، ومنه فالمستمع أو

¹ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ص 90

² أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ص 87-88

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

المتلقي يتفاعل مع النص إذا كان مراعيًا لحالته النفسية، ولهذا فإننا نجد أكثر الأعمال الأدبية انتشارًا وبلوغًا للعالمية، تلك التي تعبر عن الوجدان البشري عامة، ولا تغلب فئة على فئة، تحتوي الجميع بكل مشاربهم وعقائدهم وتوجهاتهم، وينفر القارئ من الأعمال التي تمثل المبدع وحده لا بصفته كائنًا وجوديًا، بل بصفته دكتاتورًا يريد فرض فكرته على العالم، ولهذا يمثل النص التفاعلي تمثلاً حقيقياً للتلقي السليم، فالتقنية تتيح للإيديولوجيات المتصارعة فرضة الحوار دون هيمنة فكرة على أخرى، ولا يعني هذا خلو هذه المواقع من انتهاكات حرية الرأي والمعتقد، كون هذه المواقع صناعة بشرية وتحت سيطرة بشرية، تحاول في بعض الأحيان فرض فكرة وتسويقها، وإقصاء أفكار أخرى لا تتناسب مع مالكي هذه المواقع، كالذي يحدث على موقع الفيسبوك الذي يدعي الحيادية، ويقوم بحذف بعض المنشورات مدعياً أنها تحمل خطاب كراهية، في حيت تسويق خطابات أخرى في الموقع نفسه تحمل عدائية لمعتقد أو لفكرة أو لدين.

تطرق "الأمدي" في كتابه "الموازنة بين الطائنين" إلى قضية جوهرية وهي قضية أفق التوقع، حين قارن بين البحتري الذي جرى شعره على عمود الشعر العربي وهو المؤلف وبين أبي تمام الذي كسر عمود الشعر، وهو الغريب، ورغم انحيازه الواضح للبحتري إلا أنه استطاع أن يثير قضية كسر أفق التوقع، من خلال دراسة شعر أبي تمام الذي كان أسلوبه متفرداً جديداً غير جارٍ على تقاليد العرب في الكتابة، "وكان أهم ما جاء به في قضية التلقي ومناهج القراءة ما يأتي:

- القراءة الدقيقة التي تجول في كل مستويات النص، التي تقترب من الوصف البنيوي.

- آلية القراءة التي تعتمد قياس مسافة الانزياح، وهي ما يسميه شكري المبخوت (أفق التوقع)¹

يثير الأمدي قضية تعدد القراءات ويستنتج من فعله النقدي أنه ميز بين نوعين من القراء، قارئ عادي؛ وهو الذي يهدف من قراءته إلى المتعة والقارئ الناقد الذي يبين للجمهور مواضع القوة والضعف في العمل الأدبي ويستطيع أيضاً المقارنة بين عمليتين أدبيين، فالأمدي: "رسم ملامح القارئ الناقد، إذ يفرق بين مستويين من القراء، القارئ العادي الذي تعينه أدواته على قراءة شكلية بهدف المتعة، والقارئ الناقد الذي يمكن الاطمئنان إلى

¹ فاطمة عبد الرزاق كرمستجي، بلقاسم الجطاري، شعبة النشر والخدمات المعلوماتية، جامعة بن زايد للعلوم

الإنسانية، يوليو 2022، ص27

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

حكمه لأن تأمله ومتابعته لأئمة الصناعة تقضيان به إلى معرفة نقدية، تؤهله للحكم بعد المفاضلة وفصل الجيد عن الرديء في الشعر"¹، صحيح أنه لا يمكن أن ننكر فضل التراث العربي الإسلامي النقدي في تكوين قاعدة نقدية للنظريات المعروفة الآن، ولكننا نلاحظ تعصبا للتراث في قضية التأصيل، فالتراث العربي قام بدوره الحضاري ولا يمكنه أن يقدم أكثر من ذلك، وكذلك المعرفة فهي في تطور مستمر، فما نحن عليه من تطور في شتى المجالات سيصبح تراثا بالنسبة للأجيال القادمة.

أما أبو هلال العسكري فقد ركز على قضية ثقافة القارئ وسعة اطلاعه، وخاصة فيما يتعلق باللغة، وذلك حثا على تحسين الذوق، حيث يقول: "اعلم -علمك الله الخير، وذلك عليه، وقبضه لك، وجعلك من أهله- أن أحق العلوم بالتعلم وأولها بالتحفظ -بعد معرفة الله جل ثناؤه- علم البلاغة، ومعرفة الفصاحة، الذي به يعرف إعجاز القرآن"²، وهذه النظرة تشبه في مضمونها النظرة المعاصرة للقارئ التفاعلي، فعلى القارئ التفاعلي أن يكون ذا ثقافة عالية، خاصة فيما يتعلق بالبرمجيات والتقنية، ناهيك عن ثقافته اللغوية الواسعة وقدرته على تذوق فن الصورة وامتزاج الألوان، وأن يكون خبيرا بالموسيقى والصوتيات، وله القدرة على المزج بين هذه البرمجيات، فلا يستطيع القارئ التقليدي فقير الثقافة الإبحار في عوالم النص التفاعلي دون ثقافة تفاعلية.

يتمثل نجاح العملية التواصلية في قدرة الأديب على كتابة نص يقترب من فهم السامع، فيعرف الأديب أو الكاتب درجة فهم مخاطبه، فلا يخاطبه بما لا يفهم، ويعرف مقام الكلام فيحسن اختيار ألفاظه، "ولا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوق، لأن ذلك جهل بالمقامات وما يصلح في كل واحد منهما من الكلام وأحسن الذي قال لكل مقام مقال"³، وهذا يشبه كثير ما يعرف في نظرية التلقي بانصهار الآفاق، حيث يقترب النص من القارئ في مجال الفهم، فيحاول الأديب أن يكتب نصا يقترب فيه من فهم القارئ، فتتصهر الآفاق بينهما فيستطيع القارئ أن يعيش النص ويفهمه، ويستطيع النص أيضا أن يبلغ فهم القارئ، وهو ما أشار إليه أبو هلال العسكري في هذا القول، لأن مراعاة المقام، تجعل الكلام

¹ فاطمة عبد الرزاق كرمستجي، بلقاسم الجطاري، شعبة النشر والخدمات المعلوماتية، 28

² أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، 2012، ص7

³ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، 2012، ص29

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

معقولا ومفهوما وضمن سياقه، فيمكن هذا الأخير السامع من الفهم والتفاعل مع هذا الكلام، بينما عدم مراعاة المقام تجعل المستمع خارج سياق النص، والمتكلم يغرد خارج السرب. هذا ما أشار إليه ابن طباطبا العلوي (322هـ) في كتابه "عيار الشعر" حيث أكد على ضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال حيث يقول: "فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات ويتوقى حطها عن مراتبها أو أن يخلطها بالعامية، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويعد لكل معنى ما يليق به ولكل طبقة ما يشاء كلها حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداعه"¹، فهو يرى أن حسن استغلاله للوقت المناسب والمقام المناسب، وقول الكلام المناسب لهما، هو أحسن من الاشتغال بتتقيق الألفاظ وتجويدها، فهذا الأمر يجعل الفهم أسهل، حيث يحاول الأديب إفهام المستمع ما يريد من أفكار ويحاول المستمع أن يفهم قول الأديب، وإذا انصهرت آفاق الاختلاف واقتربت الأفهام بين الأديب والمستمع، حصل التفاهم الذي هو محور العملية التواصلية.

ذهب ابن رشيق القيرواني (456هـ) إلى الأمر نفسه فقد انتبه إلى دور المتلقي في العملية الإبداعية ويظهر ذلك في قوله: "الظن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابهم، ويميل في شهواتهم وإن خالفت شهوته ويتفقدون ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره، ألا ترى أن بعض الملوك قال لأحد الشعراء وقد أوردنا بيتا ذكر فيه لو خلد أحد بكرم لكنك مخلدا بكرمك، وقال كلاما نحو هذا، فقال: إن الموت حق وإن لنا منه نصيبا، غير أن الملوك تكره ما ينكد عيشها وينقص لذتها فلا تأتينا بشيء مما نكره ذكره"²، ويجدر بنا الإشارة إلى أننا في ذكرنا لهذه الإشارات لا نقصد التعصب للتراث ولا الإنقاص من قدره، فالمعرفة عالمية لا يمكن أن يحتكرها أحد مهما حاول ولا أن تنفرد بها جهة مهما بلغت من الحرص على ذلك، ولكن وجب الاعتراف بهذه الجهود دون تعصب فهي رغم أهميتها تحتاج إلى تنظير عربي خاص، تظهر فيه الخصوصية العربية.

2.3. نظرية التلقي -الحدود والمفاهيم الأساسية-:

يتشارك في بناء الإبداع الأدبي ثلاثة عناصر أساسية وهي (المبدع، النص، القارئ) وهذه العناصر الثلاثة هي التي تشكل العمل الأدبي فلا يمكن له أن يتجلى في الوسط

¹ ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر، مطبعة المدني، مصر، ص9

² عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

الإبداعي دون تفاعل هذه الثلاثية، غير أن النقد الأدبي كان في كل مرة يركز على عنصر من هذه العناصر بوصفها الشيء المميز في العملية الإبداعية، ففي مرحلة النقد التاريخي أو النقد السياقي كما يحلو للبعض تسميته بالنقد الخارجي وغيرها من التسميات التي تعبر على اهتمام النقد بما هو خارج النص، أي التركيز على المبدع وتاريخه وتأثير مجتمعه ونفسيته، فهنا يستعمل النص الأدبي كوثيقة تاريخية، أو قرينة لتفسير سلوك اجتماعي أو لسبر أغوار النفس المبدعة، وقد أدرك رواد هذا التوجه تطرف طرحهم وعدم إحاطته بالإبداع وذلك لتركيزهم على خارج الإبداع وانطلاقهم من الخارج لتفسير النص، ويكون المعنى هنا مرتبطاً بالذات المبدعة فهي الوحيدة التي تمتلك المعنى وللوصول إليه وجب البحث في تاريخ هذه الذات المبدعة والظروف الاجتماعية والنفسية التي أثرت في هذا المبدع وجعلته يكتب لنا هذا النص، ويعد هذا التصور متجاوزاً في الدراسات المعاصرة ذلك أن النص الأدبي كيان مستقل ننطلق منه ونبحث في الظروف التي أنتجته لا لنثبت حادثة تاريخية ولا لنقيم ظاهرة اجتماعية ونفسية بل لنبحث عن المعنى ولنضع النص في السياق الذي أنتجه ومن خلال ذلك يمكننا أن نفهم النص، ولكننا لا نستطيع أن نفرس شيئاً وجدناه في حياة المؤلف إلا إذا وجدنا قرينة لغوية وبلاغية تدل عليه ومنه فالنص هو المركز والعالم مؤثر حقيقي في المبدع والنص وللقارئ المتميز فرصة القراءة الفاعلة.

ظهرت الدراسات النسقية كرد فعل على السياقية التي غالت في تمجيد العنصر الأول من العملية الإبداعية ولكنهم انتقلوا من تطرف إلى تطرف آخر، فقد اهتم البنيويون بالنص وهو العنصر الثاني من العملية الإبداعية اهتماماً بالغاً، وكانت الدعوة صريحة لعزل النص عن كل الظروف التي أنتجته، ودراسة النص في ذاته ومن أجل ذاته، ومنه نبذ السياق وإحلال النسق، فالنص الأدبي عندهم بنية لغوية مغلقة مكثفة بذاتها لا تحتاج للخارج لإثباتها، ومن هنا كان التركيز على النص بوصفه كتلة لغوية، وكانت نتائج هذه الدراسات مخيبة للآمال لأن العمل على الجانب اللغوي والمستويات الداخلية للنص جعل النتائج موحدة وقتل النصوص الأدبية، وجعل العملية النقدية أشبه بالنتائج العلمية الصارمة، وهذا يتنافى مع طبيعة الأدب الانسيابية العصبية على كل تعقيد، وقد أدرك رواد هذا التوجه خطأهم على نحو مفاجئ وسارعوا إلى فتح نافذة على العالم فظهرت البنيوية التكوينية ثم كان الانفراج مع ظهور التاريخانية الجديدة أو إعادة النظر في التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس واستخدامهم في خدمة القارئ الذي سيكون محور العملية النقدية فيما يعرف بنظرية التلقي.

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

1.2.3. نظرية التلقي النشأة والمفهوم:

بعدما أظهرت النظرية الأدبية نوعاً من التعصب للنسق حاول الكثير من النقاد التخلص من سطوة هذا النسق الذي قيد العملية النقدية وجعلها عملية جافة وجامدة لا تتماشى وطبيعة الأدب المنفتحة، ومن هؤلاء الناقد الألماني "هانز روبرت ياكوس" الذي حاول إعادة بعث التاريخ واستعماله في قراءة الأدب ولكنه يقترح تاريخاً جديداً يتجاوز الأسئلة النقدية من قبيل التأثير والتأثر إلى أسئلة أكثر قوة وأشد تأسيساً، "وهدفه من كل ذلك ليس إعادة التاريخ الأدبي إلى مركز الدراسات الأدبية فحسب، بل والأكثر من ذلك "تحدي" النظرية الأدبية ذاتها بأن تأخذ على عاتقها حل معضلات وإشكالات أدبية لم تتصد لها لحد الآن، ومن هنا كان عنوان درسه الافتتاحي في جامعة "كونستانس" الألمانية في أبريل سنة 1967 (تاريخ الأدب تحد جديد للنظرية الأدبية)"¹، وقد حاول ياكوس عرض الرؤية التقليدية للتاريخ الأدبي، التي جعلت من العمل الأدبي وثيقة تاريخية، وبين موقف النظرية الأدبية من التاريخ الأدبي والخطأ الذي وقعت فيه هذه النظرية، وبين أن التاريخ الأدبي والنظرية الأدبية كلاهما قاما بتهميش المتلقي، ودوره في إعطاء النص فعالية تسمح له بالتجديد المستمر، ومن هنا كان تفكير ياكوس في نظرية جديدة تعيد الاعتبار للقارئ وتنقله من الهامش إلى المركز، متحدياً بذلك النظرية الأدبية، ومقدماً تصوراً جديداً للتاريخ الأدبي.

رأى ياكوس أن مشكلة تاريخ الأدب في التصور التقليدي هو كرونولوجيته أي اعتماده التتابع الزمني في وصف الأحداث والوقائع، وفي سرد الأحكام العامة التي أطلقت على نص من النصوص، وفي الحكم على أديب وتصنيفه زمنياً دون مراعاة للنص، "بدأ ياكوس انتقاده للمسار المتعثر الذي شكلته مختلف مناهج التاريخ الأدبي المتتالية، بالمدرسة التاريخية التقليدية التي تغلت بالكاد من التعداد الكرونولوجي المحض والبسيط للوقائع فهي تلجأ إلى تصنيف الأعمال الأدبية والأحكام النقدية الصادرة بشأنها وفق الاتجاهات العامة والمدارس والتيارات أو وفق الأجناس الأدبية، دون أن تتخلى في معالجتها لهذه الوقائع الأدبية عن التناول الكرونولوجي القائم على التتابع الزمني المحض"² وهذا الطرح التاريخي سيجعل من العملية النقدية تبتعد عن العلمية والموضوعية، لأن هذا العرض الزمني للأعمال الأدبية

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص150

² عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

والأدباء هو عرض جزئي للكتاب الذين ذاع صيتهم في مرحلة معينة لأسباب قد تكون غير أدبية ومنه فهو إجحاف في حق النصوص الجادة التي لم تتل حظا وافرا من الشهرة والذيع، وهذه الموثوقية في التاريخ، أو ما نسميه بالموضوعية التاريخية، تجعل الدارس بعيدا عن الفعل النقدي، لأنه يتعامل مع نصوص خالدة لا يمكنه معها أن يصدر أحكاما نقدية ضدها حتى ولو كانت نصوصا عادية، فالكثير من النصوص الأدبية عربية وغربية تم تمجيدها وتمجيد أصحابها لكنها ساهمت ولا زالت تساهم في هدم الذات القارئة وتمرر سموها أخلاقية لا يتقطن القارئ لها بسبب هذه الثقة في التاريخ، فلو عزلنا هذا النص عن التاريخ وقرأناه قراءة ثقافية لوجدناه يختزن أنساقا مضمرة تضرب شخصيتنا وما نؤمن به من قيم، وتزعزع تصوراتنا البريئة حول الحياة.

لقد بنى رواد المنهج التاريخي تصورهم لتاريخ الأدب على فكرة الخصوصية الزمنية، أو ما يمكن أن نسميه "العصر"، حيث يكون العصر عندهم حاملا لخصوصية زمنية تجعل فكرة السابق واللاحق منعدمة ومتجاوزة، فلا يمكن للدارس أو الناقد أن يقيم عملا أدبيا من منطلق الرؤية العصرية، وأهم فكرة يقوم عليها التاريخ الأدبي هي فكرة التأثير والتأثر، وهذه الفكرة تعنى تأثير أديب في أديب أو في متلق بصفة عامة، "وإذا كانت حياة العمل الأدبي لا تتجم عن وجوده في حد ذاته، بل عن التفاعل الذي يتم بينه وبين الإنسانية، فإن الأعمال الأدبية لا يمكن ترتيبها في تاريخ منتظم إلا إذا لم نكتف بإرجاع تتبعها إلى الذات المنتجة وحدها، بل وإلى الذات المستهلكة أيضا. وبعبارة أخرى فإن التاريخ الأدبي الجديد يجب أن يقوم بالدرجة الأولى على علاقة التداخل والتلقي"¹ ومن هنا كان التفكير بالتلقي كعملية جوهرية في العمل الأدبي، ولكن يكون انطلاقا من التاريخ نفسه، فما دامت النصوص الأدبية قائمة على فكرة التأثير والتأثر أو على فكرة المحاكاة، فإن الذي يحاكي يجب أن يكون متلقيا جيدا لكي يستطيع تحويل العمل الأصلي بطريقته الخاصة، وهذا الأمر يشبه كثيرا ما يحدث في النص التفاعلي، فالمتلقي يقف أمام النص الأصلي منبها ولكنه مطالب بتقديم قراءة أو تعقيب أو بناء نص على النص الأصلي.

يرى ياكوس أن أصحاب النظرية الأدبية وعلى رأسهم الشكلاونيوس الروس قد حاولوا الخروج من النظرة التاريخية للأدب بعزل العمل الأدبي عن الوسط الذي أنتجه، ولكنهم تقطنوا في وقت لاحق، إلى أن فكرة التعاقبية موجودة في نظريتهم، من خلال تعاقبية القوالب

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

العامّة الجمالية بين النصوص الأدبية فالأجناس الأدبية تتشكل من تعاقب الأعمال الأدبية وتشابهها في مجموعة من الخواص، "ولذلك فإن تأويل العمل الأدبي يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مجموع الأشكال الأخرى التي سبقت هذا العمل حتى يتمكن من إدراكه وفهمه في تميزه وفي أدبيته الخاصة"¹ وانطلاقاً من هذا التصور فإن المبدأ الصحيح لا يمكن أن يحقق الغاية انطلاقاً من التعصب للتاريخ وجعله المحرك الحقيقي لكل عملية أدبية ولا من التعصب للجانب الجمالي اللغوي وعزل النص الأدبي عن بيئته التي أنتجته ولكنه يحقق الغاية من خلال تركيب هذين التصورين وهذا الذي ذهب إليه ياكوس، " ويرى ياكوس أن التركيب بين المدرستين الماركسية والشكلانية، بالاحتفاظ بأفضل مزاياهما، هو المسعى المناسب لبناء تاريخ أدبي جديد يكون بإمكانه أن يربط بين الأدب والتاريخ العام، دون أن يعني هذا الربط جعل الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي والاقتصادي، أو تجريده من خصوصياته الجمالية وإمكانية مشاركته في بناء الواقع التاريخي ذاته"²، وهذا التصور يفرض على القارئ التعامل مع بنيتين بنية لغوية ظاهرة وبنية تاريخية مخفية، ينطلق من اللغوي ويبحث في التاريخ بكل تمظهراته وفي كل الظروف التي ساهمت في إنتاج النص وانطلاقاً من رؤية المتلقي وثقافته يمكنه أن يقدم لنا قراءة تجعل النص الأدبي في تجدد مستمر.

منه فالعنصر الجديد الذي سيتم التركيز عليه في هذه المرحلة هو المتلقي، وتتبع سيرورة التلقي لنص ما عبر فترات هي التي تحدد التقسيمات الأدبية فكلما تغيرت النظرة الاستقبالية للنص تغير العصر الأدبي، ومنه فالنص الأدبي خاضع لسطوة المتلقي الذي ظل مهماً طوال هذه الفترة الزمنية، "وليس القارئ أو الجمهور المتلقي مجرد عنصر سلبي في نظر ياكوس... ولن نتمكن أبداً من تصور حياة العمل الأدبي عبر التاريخ دون علاقاته بالمتلقين، ودون مساهمتهم الفعالة التي تمنحه باستمرار، وهي تحاول فهمه وتأويله، أبعاداً وإضاءات جديدة دائماً والتي يمكنها أن تبدع أعمالاً جديدة تماماً انطلاقاً من تلقيها له"³، وهذا هو محور التجديد في التاريخ أي الانتقال من تاريخ الأدباء وحياتهم ونفسياتهم إلى رصد جمهور المتلقين وتتبع سيرورة تلقي نص ما عبر الزمن، وخصوصية كل جمهور في قراءة وتأويل النصوص، فمثلاً لنأخذ قصائد المتنبي وننظر في كيفية تلقي النقاد لهذه القصائد

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 159

² عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

ص 160

³ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 161

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

سنجد في كل مرة نظرة مختلفة لهذه القصائد فمثلا نجد في عصرنا هذا دراسات تتهم هذه القصائد بتشويه المنظومة الأخلاقية للمجتمع الإسلامي من خلال بث خطابات سلطوية تمجد الفحل والطاغية عبر أنساق مضمرة ظاهرها جمالي وباطنها قبيح، وهذا ما جاء في كتاب النقد الثقافي لعبد الله الغدامي، ومنه يمكن لنا أن نحدد مرحلة جديدة في تاريخ هذا النص وتغييره من نص مثالي إلى نص هادم للشخصية الإسلامية.

تتيح هذه التاريخية الجديدة نوعا من الحوار بين النص الأدبي وجمهور المتلقين عبر الأزمنة المختلفة، فيصبح التقسيم تقسيما تتحكم فيه الرؤية الجماهيرية لا العصور السياسية، وتصبح العملية الأدبية أكثر موضوعية، "لأن تلقي الأدب هو ما يعطيه بعده التاريخي والجمالي. ومن هذا المنطلق كان يابوس يحاول التأسيس لتاريخ أدبي جديد، لن يكون سوى "تاريخ التلقي" أو الأخرى تاريخ للجدل القائم بين الإنتاج والتلقي، أو للعلاقة الحوارية القائمة بين العمل الأدبي وأجيال القراءة المتلاحقة وسوف يسمح لنا تاريخ التلقيات المتتابعة هذا بتحديد الأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي في كل مرة¹، وهذا الطرح سيعيد للأعمال الأدبية رونقها ويجعلها أكثر فاعلية، ففي التاريخ القديم كنا نرى وجهة نظر واحدة للنصوص تفرضها حادثة تاريخية أو علاقة بين الشاعر والحاكم أو الشاعر والناقد، فتجعل المتلقي مثلا شاعرا عظيما في كل العصور- ونحن هنا لا نقصد غير ذلك-، بينما البحث في سيروية التلقي ستجعلنا نتقطن لتأويلات مهمة وتنبهنا لضرورة ممارسة فعل القراءة حتى مع النصوص القديمة ومساءلتها ومحاورتها، وهذه الثورة على التعاقب الزمني والتقسيم السياسي للعصور الأدبية، هو الذي سيفعل عملية التأويل الصحيحة، وسيخلق -مع التطور الذي أتاحتها الآلة- قارئاً حيويًا يمكنه التحوّل مع النص والكاتب ومشاركتها في الكتابة والتأويل وهذا ما يجعل النص في حركة تفاعلية مستمرة تتيح له عمرا إبداعيا أكثر، وتخرجه من دائرة الاستهلاك ونهاية الصلاحية وانقطاع التأويل.

يرى يابوس أن فكرة "الجمالية" التي قام عليها النقد الشكلائي، هي فكرة قاصرة ويجب أن نتبعها بالجانب التاريخي، فتركيز الشكلانيين على جدة وفردة العمل الأدبي غير كافية ما لم تقرأ بالزمن، فالبحث في التاريخ عن أعمال منسية قد يغير خارطة التلقي، ويغير من القوالب الجمالية الجاهزة، ويكشف عن أعمال مهمشة لأسباب سياسية وأخرى تتعلق بالعرق وغيرها، "ومن هذا المنطلق يرى يابوس أن التجديد الحاصل ذو بعدين اثنين جمالي وتاريخي،

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

ويعيب على الشكلايين اقتصارهم في فهمه على البعد الأول فقط، وزيادة على ذلك فإن "الجنة" كقيمة جمالية في حد ذاتها لا تظهر بالمظهر نفسه لكل المتلقين المتعاقبين، ولا يمكن قياسها بكيفية كلية وآلية بمقابلة الشكل الجديد بالقديم إذ أن هناك أعمالاً أدبية جديدة يمكن أن تكون درجة تجديدها كبيرة جداً إلى درجة أنها تحتاج إلى سيرورة طويلة من التلقي لكي يتم استيعابها أو الأخرى استيعاب أحد أوجهها¹، ومنه فالأعمال الأدبية قد تحتاج وقتاً طويلاً لتظهر عبقريتها في جيل من الأجيال، ولهذا يساعدنا هذا التاريخ الجديد في البحث والتلقيب عن النصوص الهامشية التي ظلت ربحاً من الزمن تحت ظل النسيان، لأنها لا تعبر عن المجتمع الذي نشأت فيه، أو لأن كاتبها صاحب توجهات معادية للطبقة المثقفة أو الطبقة الحاكمة وربما لأن صاحبها لم ينل حظه من الشهرة، ومنه فهذا الأمر يجعل القضية أكثر موضوعية، وهذا الأمر صار شبه متجاوز في عصرنا الحالي، فقد أتاحت الآلة للجميع حرية التعبير والنشر، وسهلت على الجميع نشر أعمالهم، ليس هذا فحسب، بل أتاحت للقارئ والمبدع معا فرصة الحوار.

حاول ياوس من خلال هذا الطرح نفس فكرة "خصوصية العصر" التي ظلت لعقود تحمي النصوص الخالدة وتجعل من إعادة قراءتها وفق رؤية جديدة أمراً صعباً، وهمشت الكثير من النصوص التي كان من الممكن إعادة قراءتها وفق تصور جديد يرقى بها إلى مصاف الأعمال الراقية، ونادى بفكرة انصهار الأفاق التاريخية وكسر الحدود والحوافز بين النص والمتلقي، وكسر حاجز النسق السائد، "وكذلك الشأن بالنسبة للأعمال الأدبية المترامنة سواء من حيث إنتاجها أو تلقيها، فهي تظهر غير مترامنة دائماً بالنسبة إلى النسق الأدبي السائد أو أفق الانتظار الأدبي الذي تعرفه لحظة تاريخية معينة، إذ على ضوءه يمكننا أن نكتشف الأعمال المعاصرة وغير المعاصرة، السابقة لأوانها والمتخلفة عنه، وهكذا فإن الدراسة التزامنية لا تكشف عن الوهم التاريخي الذي يؤمن بفكرة "روح العصر" الهيجلية²، ومنه تمكنا فكرة التاريخ الجديد من التمييز بين الأعمال، فنحن نجد كثيراً أعمالاً أدبية تكتب في هذا العصر يجد فيها قارئها رائحة التراث وكأن هذا النص ينتمي لعصور سابقة، ونجد أيضاً نصوصاً تراثية قديمة تعبر عن هذا العصر، ونجد نصوصاً أخرى فوق زمنية صالحة

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

لكل زمان ومكان، ولهذا ففكرة روح العصر لا يمكنها بحال أن تقدم لنا تصورا حقيقيا عن الأعمال الأدبية، لهذا وجب تفعيل القراءة التي تصهر فيها الآفاق بين النص والمتلقي.

2.2.3. أفق الانتظار:

مثل هذا المصطلح لحظة فارقة في تاريخ العلوم أولا ثم دخل مجال الأدب، فق طبقه الكثير من العلماء في دراسة صحة الفرضيات، حيث يذهب العالم إلى تكذيب النظرية والبحث فيها انطلاقا من هذا المبدأ ثم الوصول إلى النتيجة النهائية، لأن تعودنا على الأشياء سيجعلنا دائما نرى الكون انطلاقا من أفكارنا السابقة حول العالم والأشياء لهذا وجب إعمال هذا المبدأ لمراجعة كل القوانين والنظريات باستمرار، وهذا ما يجب أن يحدث في الأدب، فنحن عادة ما نكون سجين آراء اكتسبناها من نسق ومرجعية معينة، فنرى بعض الأعمال أنها خالدة ونرى أخرى أنها ضعيفة، ولكننا لم نقم بمراجعة هذه الأعمال انطلاقا من معايير صارمة أو خاصة بعصرنا فلو قرأناها انطلاقا من أفكارنا الحالية لوجدنا خيبة توقع، وقد ضربنا مثالا سابقا حول شعر المتنبي الذي تلبس بلباس جمالي أبهرنا لعقود من الزمن لكنه يحمل بعض الأفكار التي تتضارب مع قيمنا، كتمجيد الطاغية والنفاق والتملق.

من بين الذين قدموا مصطلح أفق الانتظار في مجال العلوم الباحث كارل بوبر، حيث اعتبر " (خيبة الانتظار) - أي تبين خطأ الفرضيات والملاحظات - من أهم العوامل المساعدة على التقدم في ميدان العلم وفي تجربة الحياة على حد سواء. إن هذه الخيبة شبيهة بتجربة شخص أعمى يصطدم بحاجز فيعرف بذلك وجوده، وعندما نلاحظ أن فرضياتنا كانت خاطئة عندئذ فقط ندخل في علاقة تواصلية مع الواقع"¹، ومنه تصبح هذه الفكرة حارسا حقيقيا للمعرفة في مسيرتنا البحثية عن الحقيقة، فهذا الأمر يجعلنا لا نأمن لفكرة معينة ولا نعتقد بصحتها مطلقا، لأننا نراجعها باستمرار لإدراكنا أن ما هو حقيقة اليوم قد يثبت عدم صحته مع الأجيال القادمة، ولقد رأينا أن نظريات عظيمة قد بدأ يثبت عدم صحتها وقد كانت بالأمس القريب قاعدة علمية من الصعب الطعن في صحتها.

منه يكون مفهوم "أفق الانتظار" هو تلك الأنساق المرجعية وكل الأساليب الجمالية المشتركة بين الذوات المتلقية، فالمتلقي يكون متوقعا لنص معين انطلاقا من تصور عام اكتسبه من ثقافته الأم، "ويحدد ياوس أفق الانتظار باعتباره النسق المرجعي الذي يمكن أن يصاغ موضوعيا والذي يحيط بالعمل الأدبي لحظة ظهوره إلى الوجود، أي نسق المعايير

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

والقيم المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي والتي تشكل التجربة الأدبية والتاريخية لدى قرائه الأولين¹، وانطلاقاً من هذه الأنساق المرجعية التي تشكلت لدى القارئ يباشر هذا الأخير القراءة محملاً بهذه المرجعيات متوقفاً نوعاً خاصاً من النصوص ونوعاً خاصاً من الأساليب وأحداثاً محددة وصوراً شعرية كانت قد رسخت في ذهنيته، وفي رحلته هذه قد يوافق النص توقعه وأفق انتظاره وقد يخالفه، وكلما كانت المسافة بين التوقع وبين النص بعيدة كلما كانت جمالية النص أكبر، "وهكذا يكون الجمهور المتلقي مستعداً منذ البداية، بفضل أفق الانتظار المعهود لديه، ولكيفية معينة من التلقي، وسوف يثير النص الأدبي بواسطة إشارات اللسانية النصية مجموعة من الانتظارات والمعايير والقواعد التي عودته عليها النصوص الأدبية السابقة، والتي تكون قد استقرت بفضل شعرية الأجناس والأساليب في شكل تجربة أدبية قائمة بذاتها ويمكن التعرف عليها، ويثير له حالات انفعالية معينة، ولكن هذا الانتظار المثار الذي يبدأ القارئ في توقع "البقية" أو النهاية على ضوءه، يمكنه أن يتأكد مع تقدم القراءة أو يعدل، أو يعاد توجيهه، أو يبطل نهائياً"²، ويمكننا القول أن موافقة الأعمال الأدبية لأفق توقعنا -مهما بلغ من الجمالية- فإنه يساهم في هدم الذائقة، فالتعود يفترس الأشياء، والشاعر والمبدع الحقيقي هو الذي يستطيع في كل مرة تجديد الأشياء من حوله والتعبير عنها بأساليب وصور لم يسبقه إليها أحد.

يرى ياكوب أن عملية كسر أفق التوقع تتم من خلال ثلاثة عوامل، "أما في حالة النصوص التي ترضي أفق انتظار جمهورها وتؤكد، فإن إعادة بناء أفق الانتظار لدى جمهور القراء تتم انطلاقاً من ثلاثة عوامل يفترض كل عمل أدبي وجودها: المعايير السائدة المعروفة أو الشعرية الخاصة بالجنس، والعلاقات الضمنية التي تربط النص بأعمال معروفة موجودة في سياقه التاريخي، وأخيراً التقابل بين الخيال والواقع، بين الوظيفة الشعرية والعملية للغة"³، فالعمل الأدبي مرتبط أولاً بمعايير الجنس الأدبي، فإن كان النص الذي بين يدي المتلقي شعراً فهو ينتظر قالباً معيناً وينتظر موسيقى إيقاعية خاصة مع نظام محدد، ومع معجم تصويري خاص، وقافية وغيرها من محددات هذا الجنس، أما العامل الثاني فهو

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ص165

² المرجع نفسه، ص165

³ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ص166

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

ارتباط هذا النص الشعري مثلاً بنصوص سابقة، فهو ينتظر قصيدة كقصائد الشعر الجاهلي أو الأموي أو العباسي أو شعر التفعيلة، وأما العامل الثالث هو نسق المواضيع المطروقة، فالمتلقي ينتظر من الشاعر أو الروائي طرق مواضيع محددة خاصة في ظروف محددة، فإن كان البلاد الذي يعيش فيها القارئ تعيش ثورة فإنه ينتظر قصيدة أو رواية تتحدث عن بطولات هذا الشعب لا موضوعاً يعد الخوض فيه ترفاً فكرياً.

يحمل أفق الانتظار في طياته مشروع بناء النص وإعادة بنائه وإنتاجيته المستمرة، ويمكننا من فهم التجربة الجمالية والتاريخية لكل مرحلة أدبية، فكل مرحلة أدبية تؤثثها نصوص خاصة ومن خلال هذه المميزات التي تكسر أفق توقعنا في كل مرة يتحدد الفاصل الأدبي الجمالي والتاريخي لكل مرحلة، "بفضل مفهوم أفق الانتظار القابل للموضوعة، يمكننا إذن أن نفهم التجربة الجمالية والتاريخية التي تحكم الفهم والتلقي، ويمكننا أن نستوعب طبيعة العلاقة التي تقيمها مختلف الأعمال الأدبية مع آفاق الانتظار المستقرة، بحيث تكون مجرد إعادة إنتاج لها أو تعديلها أو تنحو إلى خلق آفاق انتظار أخرى جديدة تماماً، وبالفعل نفسه نمسك بتاريخية الأدب باعتبارها تطوراً مستمراً، أو مراوحة في الإنتاج والتلقي على حد سواء"¹، ومن خلال هذا نبتعد عن التاريخ الذاتي وننتقل إلى التاريخ الموضوعي، ففي هذا التاريخ الجديد تكون السلطة للقارئ في التعامل مع النصوص والبحث في التاريخ بطريقة حوارية بين الماضي والحاضر.

يستعمل ياكوس مصطلح "المسافة الجمالية" للتعبير عن فكرة الجمالية، حيث توجد مسافة بين أفق النص وبين أفق توقع المتلقي، وكلمت توسعت الهوية وزادت المسافة بينهما كلما زادت جمالية العمل الأدبي، فجمالية النص تكمن في قدرة الأديب على كسر كل القوالب القديمة وهذا ما يكسر أفق توقع القارئ، "ويربط ياكوس القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد بدرجة "انزياحه الجمالي" عن أفق الانتظار المعهود، أي بمدى تعطيله للتجربة السابقة وتجاوزه لها وتحريره للوعي بتأسيس إمكانات جديدة للرؤيا والتجربة، وبعبارة أخرى فإن القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد تكون أكبر كلما كان "تغير الأفق" السائد ضرورة ملحة يتطلبها استقبال هذا العمل وفهمه"²، وهذه الفكرة كانت ملهمة لرواد الأدب التفاعلي في اختراع النظام الشعبي أو النظام اللا خطي، بحيث يكون التلقي مدهشاً في كل مرة ويكون

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 166

² عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

النص متجددا باستمرار، ويكون الأسلوب الذي يتعاطى معه القارئ متغير بتغير المداخل والمخارج.

استطاع الأدب التفاعلي أن يحل مشكلة التعود في الأدب، فحتى الأعمال الأدبية المبهرة التي تتزاح بأسلوبها عن الأساليب والقوالب القديمة تصبح مع مرور الزمن قديمة ومستهلكة، "ولكن الانزياح الجمالي الذي يكون محسوسا جدا لدى الجمهور الأول، والذي يشعر به أول الأمر كمصدر للاندھاش والحيرة، يتضاءل شيئا فشيئا لدى الأجيال اللاحقة من القراء، كلما تحولت الجدة الأصيلة للعمل الأدبي إلى شيء بديهي ومألوف واندمجت بدورها في أفق التجربة الجمالية اللاحقة"¹، ولهذا أتاحت الآلة فكرة التشعبية التي تجعل النص الأدبي متجدد الأسلوب باستمرار خاضعا لذوق القارئ وثقافته الخاصة، مبهرًا له من خلال استكشاف المسالك الغامضة وهذا ما يطيل عمر المسافة الجمالية، وهذا يثبت أن المعارف تخدم بعضها وتحاول دائما الخروج من المآزق الوجودية.

يستفيد يابوس من فكرة غادامير القائلة بانصهار الآفاق، أي انصهار أفق فهم المتلقي في الأفق التاريخي للنص ويعوضها بعبارة "اندماج الآفاق" حيث لحدوث عملية الفهم السليم وجب دمج فهم القارئ مع السياق التاريخي لنص، من خلال المحاور والمعايشة وإعادة استتطاق النصوص، إن تلقي العمل الأدبي ليس عملية سلبية تماما أو موضوعية خالصة، بل يتم في كل مرة على أساس من التمازج والتفاعل بين الأفق التاريخي والجمالي الراهن لدى المؤول وأفق العمل الأدبي الذي أصبح ينتمي إلى الماضي الآن، وهذه المشاركة التاريخية للوعي المتلقي التي لا يمكن تجاوزها بأي حال من الأحوال، واستحالة تجرده من أفقه الراهن خلال استيعابه لأفق الماضي"²، وتعد هذه المعايشة خلاقة، لأن القارئ لا يمكن أن يدخل أي نص دون وعيه الحاضر، فهو يستحضر دائما وعيه بالوجود والتاريخ لقراءة النصوص وهذا ما يجعل القراءة في حركة متنامية، فيصبح تاريخ الأدب مرتبطا بالتلقي وليس بالأحداث السياسية وحياة المؤلف ونفسيته، سيحدد القارئ هوية النص.

إن إعادة قراءة النصوص الأدبية بظروف مشابهة لظروف تلقيه الأصلية أمر مستحيل علميا، وكذلك قبول تصور قديم عن نص ما دون مراجعة وتمحيص هو فعل بحثي غير موضوعي، لهذا فالقارئ المتميز هو الذي لا يقبل القوالب الجاهزة والآراء المعلبة، بل

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص167

² عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

يحاول أن يسافر مع النصوص الأدبية في رحلة لا زمنية يحاور فيها هذه الأخيرة ويعيد النظر في الظروف التي أنتجت هذه النصوص، ويفكر في جمالياتها انطلاقاً من وعيه الخاص وانطلاقاً من سياقات النص، "عندما يتعلق الأمر بفهم النصوص الأدبية فإن التلقي يظهر باعتباره فعالاً ومنتامياً يغير من قيمة هذه النصوص ومعناها من جيل إلى جيل، أي إذا تعلق الأمر بالتأريخ للتلقي، فإننا نحاول دائماً أن نعيد بناء علاقات العمل الأدبي بمستقبله المتتاليين انطلاقاً من حاضرننا الخاص"¹، ويرى عبد الكريم شرفي أن يابوس قد وقع في الخطأ نفسه الذي وقعت فيه التاريخانية، من خلال رفضه للموضوعية الحاملة التي تدعيها التاريخانية ولكنه يقول بفكرة تحديد آفاق الانتظار في مدة معينة وهذا مما لا شك فيه نوع من الموضوعية، "ويبدو أن يابوس قد وقع، من هذا الجانب، في الأخطاء نفسها التي وقعت فيها التاريخانية والتي كانت موضع انتقاده في كثير من الأحيان، فهو يلح من جهة على الوضعية التاريخية الخاصة بالمؤرخ والتي يبنّي على أساسها فهمه الخاص للتاريخ... لكنه يقول من الجهة الأخرى بإمكانية موضوعة مستويات أفق الانتظار في حقبة معينة"²، وهذا يعني أن يابوس رغم محاولته الهروب من النسق التاريخي الذي يدعي العلمية والموضوعية إلا أنه وقع محاولة التقعيد لأفق الانتظار المتوقعة، ولكن هذا لا ينقص من قيمة الأفكار التي قدمها، فهذه التوقعات المحددة رغم إمكانية رسم معالمها إلا أن هذا لا يعني اتجاهها نحو الموضوعية، فما يمكن تحديده من هذه التوقعات لا يمثل جزءاً كبيراً في عملية القراءة.

3.2.3. قراءة في طروحات قولفانغ إيزر:

رغم أن إيزر ويابوس ينتميان إلى مدرسة واحدة إلا أن تناول إيزر لقضية التلقي كان مختلفاً عن رؤية يابوس القائمة على تتبع سلسلة التلقيات الحاصلة عبر التاريخ، فإيزر يركز على فعل القراءة في حد ذاته وعلى عملية التأثير الحاصلة بين القارئ والنص، ويرى أيضاً أن النص لا يشكل معناه بنفسه ولا يشارك في بناءه، بل إن المعنى يحتاج إلى ذات فاعلة تصوغه، وهذه الذات تكون قد عايشة النص من خلال حدث حقيقي، هذا الحدث قد يكون ظاهراً وقد يكون مخزوناً في لا وعي القارئ وكل هذه الأشياء تساهم في بناء فهم معين للنص ويختلف هذا الفهم باختلاف القراء واختلاف مشاربهم.

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص168

² عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

تأثر إيزر أيضا بطروحات رومان إنغاردن القائلة بوجود سلطة فوق نصية تساهم في تصور فهم معين للنص، فالنص ينقسم إلى بنية خطية ظاهرة وأخرى غير لغوية تجعل القارئ يفرز من خلالها أنساقه المرجعية الثقافية، "وقد شكل نموذج إنغاردن الفنومولوجي حول العمل الأدبي إطارا مناسباً لتأسيس فرضيات إيزر وتعزيزها. ويقوم هذا النموذج على التمييز بين النص في وضعه الأنطولوجي، إي باعتباره مجموعة من المظاهر الخطاطية التي يبني الموضوع الجمالي من خلالها، وبين أفعال التحقيق باعتبارها أنشطة معرفية ينتهي القارئ بواسطتها إلى إنتاج الموضوع الجمالي"¹، ومن هنا ينتقل الأمر من الاهتمام بالنص وتركيباته والقارئ ونفسيته إلى فعل القراءة الذي يجعل للنص روحا تتشكل في كل قراءة ومنه فالاهتمام هنا يكون لعملية التفاعل أو التأثير الحاصبة بين النص والقارئ، ولا يمكن أن تقاس جمالية النص الأدبي إلا من خلال قدرته على الانكتاب في كل قراءة، أما النصوص المغلقة التي لا تتيح لقارئها فرصة الكتابة هي نصوص جامدة.

يرى إيزر أن العلاقة بين النص والقارئ علاقة تفاعلية مبررة لا اعتباطية، فرغم حرية القارئ في مواجهة النص ولكن اختياراته وعملية الانتقاء في عملية القراءة لا تكون عشوائية، بل تكون مستندة إلى مرجعية محددة، وهذا ما يخلق التنوع، أما الاعتباطية تخلق نوعا من العبثية التي لا فائدة منها، فإيزر "في الوقت الذي يلح فيه على أن ذلك العامل أساسي ومحدد لهوية ومعنى النص، فإنه مع ذلك يبقي العملية كلها (القراءة) في إطار تفاعلي، مبتعدا في ذلك عن كل نظرة محض سيكولوجية"²، وهذا يعنى أن النص هو المحرك الفعلي لفعل القراءة، ولا يفرض القارئ أي قراءة تعسفية على النص بل ينطلق من مخطوط النص ويعبر العالم متوشحا بثقافته الخاصة التي ستعيد بناء النص بطريقة فريدة يمتزج فيها معنى النص مع مرجعيات القارئ الثقافية ومحددات أخرى، ويغدو القارئ في نهاية القراءة شخصا جديدا بأفكار جديدة تشكلت من خلال الحرب التي خاضها مع النص التي كانت حوارا ومحاولة لإثبات الذات أو نفيها. "ولما كان النص الأدبي هو الذي يفرض فهمه وبناء معناه، فإن سيرورة القراءة لن تكون انعكاسا لعادات القارئ في الفهم والإدراك والتقييم بقدر ما تكون تعطيلا لهذه العادات وكشفا عن عجزها ونقصها، إنها لا تسمح له فقط بإدراك المعايير التي تتحكم في تجربة العالم لديه، فيدرك من ثم -شيئا من ذاته- لم يكن على وعي به من قبل،

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

ص180/181

² عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، ص159

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

بل وتمنحه الفرصة لتجاوزها أيضا في اتجاه تجربة جديدة لم يكن بإمكانه أن يحياها لو ظلت أفكاره المسبقة هي التي توجه فهمه"¹، ومنه فإن فعل القراءة عند إيزر قائم على فعل التأثير، أي تأثير النص في القارئ من خلال فعل القراءة، حيث على القارئ أن يتجرد من كل أفكاره المسبقة لكي يستطيع أن يتفاعل تفاعلا صحيحا مع النص، ويستطيع أن يغير من ذاته من خلال فعل القراءة، ولكنه هنا لا يعني التجرد الكلي الذي تقصده البنيوية من عزل النص عن المحيط الذي أنتجه، بل يعني به المرونة التي يجب أن يتوخاها القارئ في ممارسة فعل القراءة.

1.3.2.3. القارئ الضمني عند إيزر:

ظهرت في الساحة النقدية المعاصرة مجموعة من المصطلحات التي تعبر عن القارئ، "كالقارئ المعاصر" الذي يقصد به مجموع الأحكام الصادرة حول عمل أدبي من طرف جمهوره المعاصر لظهوره، ومصطلح "القارئ المثالي"، وهذا المصطلح حالم ولا وجود له في الواقع، لأنه لا يمكن لقارئ مهما بلغت قدرته التواصلية أن يستوعب كل الطاقات الدلالية داخل النص حتى صاحب النص نفسه، فالنص الأدبي لا يكتبه الأديب فقط، بل تكتبه الثقافة أيضا، هذه الثقافة الكامنة في لا وعي القارئ قد تتسرب وتدمج في ثنايا النص وقد يعجز المؤلف عن إدراكها، هذه المصطلحات وغيرها وما تحمله من ترسانة معرفية لا يمكنها -حسب إيزر- استيعاب فعل القراءة بشكل كبير، لأنها تارة تركز على جوانب ثانوية في القراءة، وتارة أخرى تتجه نحو السطحية في مواجهة المفاهيم، "لقد كان إيزر يسعى إلى تجاوز هذه المفاهيم كلها إلى مفهوم معين بشأن القارئ، يكون بإمكانه وصف الدور الفعلي الذي يقوم به القارئ، أي بناء المعنى النصي، ووصف البنية النصية التي يتأسس عليها أو ينجم عنها. فكان هذا المفهوم البديل هو مفهوم "القارئ الضمني" الذي يتناسب تماما مع توجهات نظرية التأثير التي أسس لها إيزر والتي تقترض أن البنيات النصية هي التي توجه عملية القراءة أيا كان الطابع الفردي والخصوصي لهذه الأخيرة"²، وهذا القارئ افتراضي غير حقيقي، ينبني بشكل مسبق وتنسيقي، بين النص والقارئ، ولكن السلطة للنص في تسيير توقعات القارئ، لهذا يفترض المبدع مجموعة من ردات الفعل الخاصة بالقارئ ومن خلال هذه الافتراضات يحاول أن يشكل هذا النص، ليستطيع في الأخير توجيه هذا القارئ وفرض

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص184

² عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

سطوة الكتابة عليه، وهذا لا يعنى موته وموت مرجعياته، بل يعنى توجيه فهمه لا توجيه قراءته، فهو سينتج لنا في الأخير نصا فريدا ولكنه متوقع، لأنه تأويله مضبوط بحركة تفسيرية محددة وليس اعتباطيا.

وسمي هذا القارئ "بالقارئ الضمني" لأنه يكون محايا للنص افتراضيا لا حقيقيا، ولا يشترط قارئاً حقيقيا بل إنه يحتمل وجود قارئ معين، ولهذا وانطلاقاً من هذا التصور يكون هناك توجيه محدد لفعل القراءة من خلال توقع وجود قارئ للنص فيكون المبدع في مواجهة افتراضية مع قارئ افتراضي، "وبعبارة أخرى فإنه "عملية التنسيق" بين منظورات العرض النصية المختلفة (منظور السرد، ومنظور الشخصيات، ومنظور العقدة أو الحدث، ومنظور القارئ المتخيل). ومهما كانت الطبيعة الملموسة لكل عمليات التنسيق الممكنة، فإن هذه الأخيرة تبقى مشروطة دائماً بما تمنحه منظورات النص وبالتوجيهات والتأثيرات التي تمارسها على القارئ أثناء سيرورة بناء المعنى، وبالتالي فإنها مبنية مسبقاً داخل النص"¹، والقارئ الحقيقي هنا يجد نفسه موجهاً في حدود معينة، وهذا الأمر يجعل عملية القراءة أكثر فعالية، لأنها لا تمنح للقارئ حرية تامة في التعامل مع النص وفي الوقت نفسه لا تقيده تقييداً تاماً وتهمل دوره، بل تعول عليه وعلى قدرته في استخلاص معنى النص، لأن النظرية النقدية حاولت أن تغلق كل المنافذ المؤدية للنص، وبالتالي يكون التعامل مع البنية النصية الجمالية ومنه فالوصول إلى نتيجة واحدة أمر محتوم، لأن قواعد اللغة والبلاغة صارمة ومضبوطة، وكذلك استراتيجية التفكير التي فتحت المجال أمام النص ليختار معان لا نهائية، فالقارئ في التفكير حر حرية مطلقة، ولا علاقة منطقية بين الدال والمدلول، وهذا الذي أدخل عملية التأويل والقراءة في دوامة من العبث والفوضى وجعلت النصوص الأدبية خاصة تدور في حلقة مفرغة لا فائدة منها، وأصبح لكل النصوص قابلية التأويل ومنه تتلاشى الأعمال الخالدة وسط الأعمال المبتذلة، فجاءت نظرية القراءة ومعها نظرية التلقي لتكون حلاً وسطاً بين غلو البنيوية وانفتاح التفكير المفرط، لترسم حدوداً للقارئ وتنظم عملية القراءة، فالقارئ حر في اختيار التأويل المناسب له ولكن يجب أن يكون مبرراً مسنداً إلى النص أولاً ثم إلى نسق النص التاريخي وأخيراً إلى مرجعية القارئ الثقافية.

منه فالقارئ الذي يقصده إيزر ليس قارئاً حقيقياً ملموساً، بل إنه قارئ افتراضي وهذا القارئ الافتراضي هو الذي يسهل فعل القراءة على القارئ الحقيقي، لأنه سيجد نفسه محدداً

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

بلافتات توجيهية داخل النص تيسر له عملية القراءة، وتقرب بين فهمه وبين المعاني المقصودة في النص، "فالأمر لا يمكن أن يتعلق بقارئ ملموس، تاريخي أو معاصر، بل إن القارئ الذي نقصده هنا هو بالضرورة تجريد تبني خصائصه قبلها باستقلال عن كل وجود حقيقي"¹، والسؤال الذي من الممكن أن نطرحه: هل من قارئ تفاعلي في عملية القراءة التي تحدث في النص التفاعلي؟ للإجابة عن هذا السؤال وجب البحث عن العلاقة بين نظرية القراءة وبين النص التفاعلي، وعن إمكانية تأثر أعلام النص التفاعلي بهذه النظرية، فالنص التفاعلي عموماً لم يعرف تأصيلاً واضح المعالم ولا مفاهيم دقيقة، ولم يعرف أيضاً جذوراً بيئية، لأنه ظهر مع التكنولوجيا التي تتعارض مع كل تقعيد، وتميل إلى اللا زمان في التعامل مع الأحداث.

2.3.2.3. بناء الذات القارئة:

إذا افترضنا أن فعل القراءة لن يكون عشوائياً ولا خاضعاً بصفة عشوائية إلى أفكار القارئ المسبقة، فإن القارئ هنا سيعاد بناء ذاته من خلال الحوار المفترض من قبل المبدع، فهذا الحوار الذي يهدم كل معهود عند القارئ وقد يتوافق معه في بعض الأحيان، سيعيد تشكيل الوعي والإدراك للعالم والوجود، "إنه يستبعد تجاربه واستعداداته الخاصة إلى الواجهة الخلفية ويهتم في الواجهة الأمامية بفهم أفكار الآخر الغريبة عنه، ولن يكون هذا الفهم بدون تأثير على أفكاره المسبقة التي كانت تحكم أفعال الفهم والإدراك لديه"²، ولهذا يسير الفهم في نظرية التأثير في جهة معاكسة لكل مألوف ومعهود ويحاول أن يكسر كل الأفكار المسبقة في الفن ويظل في كل مرة يحاول أن يكسر توقعاتنا حول الأشياء ويجدد فينا حاسة الإدراك، لأن الأعمال التي ترضي شغفنا هي التي سنقتل فينا حاسة التذوق، تذوق جمالية الأعمال الأدبية، "وهذا ما يفسر لنا لماذا نشعر، ونحن نقرأ، أننا نعيش نوعاً من التحول يمس ذواتنا في أعماقها. وينجم هذا التحول بالضبط عن التحرر الذي تعرفه عناصر الوعي التي كانت مهمشة ومكبوتة بسبب سيطرة أفكارنا الموجهة واستعداداتنا المسبقة، وهو التحرر الذي يثير لدى الذات نوعاً من "التلقائية" في الإحساس والإرادة والممارسة والقرار والتقييم والحكم... إلخ"³، وهذه العملية ليست ضرورية في قراءة الأعمال الأدبية فحسب بل إنها

¹ إرود إيش، التلقي الأدبي، ترجمة محمد براءة، مجلة دراسات أدبية لسانية، عدد6، سنة1992، ص13

² عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، 2019

³ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

ضرورية في كل فعل تأويلي، لأن خطابات معينة ظلت راسخة في لا وعينا كونتها مؤسسات معينة قصدا أو دون قصد، هذه الخطابات تتحكم في أفعالنا وفي إدراكنا وفهمنا للعالم والوجود، وهذه المراجعة الحوارية المستمرة تجعلنا ندرك العالم والوجود وندرك وجهة نظر الآخر الذي وعى بطريقته العالم وكل هذا سيجعلنا ننخرط في مشروع مهم وهو مشروع التفاهم الذي يوجه الإنسانية ويحميها من التطرف والتعصب.

لهذا السبب سميت هذه النظرية "بنظرية التأثير لأنها تعنى بعملية التأثير الحاصلة من طرف النص على القارئ، ومنه تركز كل جهدها على القارئ وعلى توجيه فعل القراءة نحو الإدراك والوعي، وعي الذات القارئة بوعي النص، "إن سيرورة القراءة لا تنتهي إلى الكشف عن المعنى فقط، بل وتكشف للذات أيضا عن تلك الجوانب من وعيها التي ظلت خفية عنها قبل مواجهتها للنص وانهماكها في تشكيل معناه، وإذا فهمت القراءة على هذا النحو فإنها تغدو بحق (تعميقا للوعي الذاتي)"¹، ولا يمكن أن نعدّها شكل من فرض الرؤى والأفكار على القارئ لأن القارئ هنا ليس مجرد مستقبل ووعاء للأفكار، إنه يخوض تجربة حوارية يمكنه أن ينتصر فيها وهو بذلك يدرك العالم ويدرك الذات الأخرى المختلفة عنه، لأنه كان يتصور العالم من وجهة نظر واحدة أما بعد خوضه فعل القراءة يصبح مشبعا بكل التوجهات حتى وإن كان معارضا لها.

يعد القارئ شريكا فعالا في بناء النص وتشكيله ومراقبة سيرورته الدلالية، فالقراءة ليست مجرد استيعاب سلبي للنص، بل هي عملية تفاعلية حيث يساهم القارئ في إنتاج المعنى وتشكيل دلالات النص، فعند التقاء القارئ بالنص وهذا اللقاء عادة ما يكون افتراضيا، تندمج فيه الآفاق حيث يلتقي أفق القارئ الذي تشكل بفعل القراءات السابقة والتوقعات التي حددتها التلقيات الرتيبة، مع أفق النص الذي يقاس مقدار مثاليته وجماليته في قدرته على كسر الرتابة والتوقعات، وهذا الكسر قدر يكون مبهرًا في بعض الأحيان وقد يكون ممجوجا مرفوضا، وهذا الخروج عن المألوف قد يصبح مألوفًا بفعل القراءات المستمرة والتعود عليه من طرف القارئ، لهذا فإننا نحتاج إلى تحديث مستمر لأساليب الكتابة والقول وحتى المعاني وتشكيل النص.

يرى ايزر أن عملية القراءة تتجاوز مجرد تلقي المعلومات إنها تفاعل ديناميكي بين القارئ والنص، حيث يشارك القارئ بنشاط في خلق المعنى، هذا المفهوم يبرز الدور

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 217/218

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

المحوري للذات القارئة في فهم وتأويل النصوص الأدبية وغير الأدبية على حد سواء، وفي لب هذا المفهوم تكمن فكرة أن القارئ لا يقف على الحياد أمام النص، بل يجلب معه مجموعة من الخلفيات المعرفية، والتجارب الشخصية، والتوقعات الثقافية، هذه العناصر تتفاعل مع النص لتشكيل فهم فريد وشخصي، مما يساهم في تطوير الذات القارئة ككيان واع ومنتج للمعنى، هذا التفاعل المستمر يؤدي إلى نضج القراءة وتحويل القارئ من متلق سطحي إلى محلل نقدي ومفكر مستقل.

ينطلق ايزر من فكرة أن النصوص الأدبية ليست كيانات مكتملة بذاتها مستقلة عن غيرها، بل هي مفتوحة بطبيعتها وتحتوي على (فراغات) أو (ثغرات) (Gaps) تتطلب من القارئ ملأها، هذه الفراغات هي مساحات ضمن النص لم يتم تحديدها بشكل كامل، وتترك للقارئ مهمة استكمالها بناء على خبراته، معرفته، وتوقعاته، من خلال هذه العملية التفاعلية، لا يكتشف القارئ المعنى فحسب بل يسهم أيضا في بنائه، مما يؤدي إلى تشكيل ذات قارئة فريدة ومتطورة، كل هذه الأفكار التي قدمها ايزر أوحث لرواد النص التفاعلي بتشكيل هذا النص وفق هذه النظرة التي تجعل الفعل الإبداعي خلافا وعملا مشتركا وأكثر حيوية يبتعد كثيرا عن الخطية في الكتابة والتلقي.

يمكننا من خلال هذا الطرح القول أن هناك فرقا جوهريا بين ما جاءت به نظرية القراءة وبين ما ينادي به رواد النص التفاعلي يتعلق بالوسيط، فصحيح أن نظرية القراءة فتحت الباب واسعا أمام القارئ لممارسة فعل الكتابة كجزء أساسي من فعله القرائي لكنه مقارنة بما يتيح الوسيط الإلكتروني يظل قاصرا ومحدودا، ذلك أن فعل القراءة في النص التفاعلي ديناميكي أي متجدد باستمرار لا تحده صفحات محددة ولا يضيق عليه مجال إنه متشعب باستمرار عصي على أي تقعيد، لأنه يمنح القارئ فرصة فريدة في إبداع نص وتشكيل معناه ودلالته، بل إنه يتجاوز ذلك حيث يمنحه القدرة على إعادة بناء شكله العام، وذلك حسب قدرات القارئ.

3.3.2.3. البياضات عند ايزر:

يرى ايزر أن النص ينقسم إلى مجموعة من الأجزاء هذه الأجزاء تفصل بينها مجموعة من البياضات هذه الأخيرة قد تنشأ عن وعي أو دون وعي ولكنها في الأخير تدخل في بناء النص وتغذي العلاقة القائمة بين أجزائه، وهنا يأتي دور القارئ في استنتاج هذه العلاقات وفهمها وتوليد دلالات جديدة من خلالها، وهكذا يشير البياض من جهة إلى التفكك النصي وإلى تقابل الأجزاء النصية وتبادلها الإضاءة والتأثير، ويشير من الجهة

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

الأخرى إلى العلاقات الدلالية الخفية القائمة بين هذه الأجزاء والتي يجب على القارئ تحديدها¹، وهذه الحركة لا تكون في مسار اعتباطي لأنها تنتظم داخل وجهات نظر متعددة تساهم في تحديد القراءات مع تعددها لأن هذا الفعل مرتبط بنص محدد وبإشارات خاصة، تجعل الحقل الدلالي يسبح في مجال محدد رغم تعدده وتنوعه، ومنه فالقارئ حر في طرح أفكاره وتوجيه قراءته داخل النص مع مراعاة الحدود الوظيفية التي يفرضها النص نفسه.

يرى إيزر على عكس النقاد العبثيين أن فعل القراءة ليس اعتباطيا بل يكون موجها ومنظما حتى وإن أعطينا للقارئ حرية القراءة والتصرف في النص فإننا نلزمه بأجزاء النص ومنه فإن هذه الأخيرة تتحرك في حيز مغلق مهما تعددت الدلالات فإنها تصب في مجرى دلالي واحد، "ويشير إيزر إلى وجود نوع آخر من "البياض" على مستوى هذه الحركة يكون هو المسؤول عن مراقبتها والتحكم فيها، ومن ثم تنظيم أفعال الفهم والحد من اعتباطية الموضوع الجمالي الناجم عنها. فعندما يتخذ القارئ من جزء نصي معين موضوع اهتمامه، فإن فهمه له يكون مشروطا بالأفق الدلالي الذي تمنحه الأجزاء النصية السابقة. والذي أصبح الآن يظهر كبياض لأنه تحول إلى هامش الرؤية بمجرد انتقال القارئ إلى جزء نصي جديد²، ومنه فإن هذا البياض هو المنظم لهذه الحركة القرائية وهو المسؤول عن عملية الفهم، لأن تراكم هذه النصوص في أفق القارئ تجعله يشكل خلفيات محددة تجعله يلج النصوص وفق رؤية وأفق سابق اكتسبه من قراءة النصوص السابقة، لهذا فإن القراءة لا يمكن أن تكون اعتباطية فهي محددة وتنظمها هذه البياضات.

يعد مفهوم البياضات عند إيزر بمثابة نسف لخطية القراءة المعروفة في النقد عموما، لأن هذه البياضات تساهم في جذب نظر القارئ وعدم تحديد نقطة الانطلاق في القراءة ومن ثم فإن هذا الأمر يساهم في تعدد القراءات لأن تعدد المداخل يؤدي بالضرورة إلى تعدد التأويلات، "إن ملء القارئ لهذه البياضات وتحديده للأجزاء النصية، سوف يتغير باستمرار خلال سيرورة القراءة، بسبب التأثير التراجعي الذي تمارسه عليهما المعطيات النصية والآفاق الجديدة التي تسمح له برؤية الأبعاد الدلالية التي لم يكن يراها في الأجزاء النصية خلال لحظات القراءة السابقة وسوف تكون هذه التأثيرات دائما في اتجاه التصحيح والإدماج،

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

² عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

تصحيح التشكيلات الدلالية السابقة (ومن ثم محتويات الفراغات السابقة) وبناء تشكيلات جديدة تكون قادرة على تحقيق توافق أكبر بين العناصر النصية¹، ومنه فالفعل الدلالي في حركة تجديد مستمر وهو ما يعطي فعل القراءة حيوية وديمومة منضبطة غير اعتباطية، ولهذا يعد هذا الطرح وسطيا يعلي من شأن القارئ من جهة ومن جهة أخرى فإنه يرافقه في مسيرة القراءة بلوحات توجيهية تحدد له الطريق الدلالي وتضبط له فعله القرائي، القائم على خلفياته المعرفية السابقة، فالبياضات تحديدا تجعله صاحب أثر في النص، وتترك له حرية الربط بين أجزاء النص ولكنها لا تترك له مجال الانحراف كثيرا عن النص نفسه، لأن هذا الأمر قد أثبتت الاستراتيجيات المنادية بحرية القارئ حرية تامة في تفسير العلامات وملئ الفراغات إفلاسه بعد دخول العالم في فوضى الدلالة وتشتت المعنى ولا نهائية التأويل.

إن هذه البياضات التي يشير إليها إيزر تنبئ بوجود سكوت النص عن علاقات بين أجزائه هذه العلاقات هي مرتبط الفرس، وهي ضالة القارئ التي أينما وجدها فهو أولى بها، فهو مطالب بالبحث عن هذه العلاقات داخل هذه البياضات التي تنصدر النص، "إن هذه الفراغات التي يسميها إيزر البياضات النصية Les blancs textuels تتمثل بالضبط في مجموع التفككات التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصية، ووجودها داخل النص يشير إلى سكوت النص عن ارتباطات و علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته ويجب على القارئ أن يتمثلها"²، وهذه البياضات تنمي قدرة القارئ على التخيل والاستنتاج والربط، وهذه الفكرة هي التي يجب أن نركز عليها إذا أردنا أن نبني نظرية تلق تفاعلية، لأن الأمر يكمن في مدى قدرة القارئ على الخلق والإبداع، وإن استطاعت الآلة أن تساعدنا على زيادة الحس الإبداعي لدى القارئ فإنه من الممكن أن نخلق عالما إبداعيا بامتياز، ولكن شريطة توظيف هذه الآلة بطريقة ذكية تجذب القارئ إلى النصوص الأدبية من الكم الهائل من الإغراءات اليومية على مواقع التواصل من فيديوهات قصيرة ومناشير مختصرة، لأننا لاحظنا تراجعاً كبيراً في نسب المطالعة رغم توفر الوسائط والكتب.

4.3.2.3. القارئ الضمني عند إيزر:

¹ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص228

² عبد الكريم شرفي، مقدمة حول إشكالات القراءة والتأويل في النظريات الأدبية الغربية الحديثة، إشراف : عبد القادر بوزيدة، مذكرة لنيل درجة الماجستير في قضايا الأدب ونظرية القراءة، مخطوط بجامعة الجزائر، 2010، ص

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

هناك أنواع متعددة من القراء، فمثلا نجد القارئ المثالي الذي يمتلك دليل المؤلف وهو مطالب بالإفصاح عن النوايا ويجب عليه أن يمتلك قوة تخيل وقدرة على التنبؤ والاستنتاج، وقدرة على الوجود قبل لحظة الإبداع وفي لحظة الإبداع وبعدها، وهناك أيضا مصطلح القارئ الأعلى أو القارئ الجامح كما هو عند ميشال ريفاتار فهذا القارئ هو الذي يحدد الخصائص الأسلوبية للنص، ومنه فإنه يشارك في صناعة النص وميلاده من خلال استكشاف قدراته البلاغية والأسلوبية، أما مصطلح القارئ الخبير فقد طرحه الناقد ستانلي فيش ووضع له مجموعة من الشروط المميزة، حيث يجب على هذا القارئ أن يكون متقنا للغة النص تعبيراً وفهماً، أن يكون ملماً بالحزمة الدلالية التي يطرحها النص، لأن اللغة شيء واستعمالها شيء آخر، لهذا وجب عليه البحث الدلالات الخاصة التي تتوشح بها كل لفظة في فضاء النص الثقافي ونسقه المرجعي، وإضافة إلى ذلك يجب أن يمتلك ذائقة أدبية تمكنه من الإبحار في النصوص الأدبية بطريقة مميزة، وهذا القارئ ليس قارئاً حقيقياً إنه قارئ مضمر خفي يحسن من نفسه ويتطلع لأن يكون قارئاً خبيراً. ويوجد أيضا القارئ المقصود الذي جاء به الناقد وولف وهو كسابقه قارئ متخيل يتكون في ذهن المؤلف من خلال مقصوده في النص فمن خلال النص يفترض وجود قارئ محدد يقصده لهذا يحاول الكاتب تخيل ردود فعل القارئ وبناء النص انطلاقاً من هذه الردود، قد يسعى إلى كسر توقعاته، وقد يسعى لإرضائه في أغلب الأحيان.

يرى ايزر أن هذه المفاهيم التي تم ذكرها وأخرى لم نذكرها قاصرة يشوبها النقص ولا تعبر عن المعنى الحقيقي للقارئ الفعال، وأن هؤلاء القراء لا يؤدون دوراً فعالاً ووظائفهم جزئية عاجزة عن وصف علاقة التماهي بين النص والقارئ، فهو وجد في بحثه أن العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق افترضه المؤلف بصورة لا واعية متضمنة في النص، إن هذا القارئ الضمني هو ثورة فعلية في عالم القراءة فهذا القارئ "له جذوره المغروسة في بنية النص(...)" وليس القارئ الضمني سوى دور القارئ المسجل أو المكتوب داخل النص (...). إن القارئ الضمني بنية نصية خالصة"¹ ومنه فهذا القارئ الضمني هو قارئ لا وجود له في الحقيقة لكنه يساهم في بناء النص فكل قارئ سيساهم في بناء النص لأن المؤلف يجب أن يراعي الاستجابات الممكنة والقارئ كذلك من خلال ولوجه الفريد للنص سيسهم في بناء شكل عام للتلقي ومنه فأن العملية ستكون دورية بين القارئ والنص، وهذا

¹ ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 189

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

الأمر جاء به إيزر رداً على انغاردن الذي اعتبر النص محور البداية والقارئ يأتي بعده لفك شفراته وتأويله، فالأمر عند إيزر مختلف تماماً، حيث تكون عملية الفهم جدلية تبادلية دورية بين القارئ والنص.

يرى إيزر أن القارئ الضمني ليس مجرد فكرة نظرية بل هو جزء لا يتجزأ من بنية النص. إنه يمثل نظاماً مرجعياً للنص نفسه، حيث يتفاعل معه المتلقي بشكل رمزي ومتوقع، مما يجعله مكوناً نصياً بحتاً. هذا المفهوم يضمن أن النص يكتب ويهدف إلى متلق ما، حتى لو لم يكن هذا المتلقي محدداً أو لو كان النص يكتب دون توقع قراءته من قبل الآخرين، يؤكد مفهوم القارئ الضمني أن جميع النصوص الأدبية تتوقع وجود قارئ ومتلق، هذا المفهوم يعد جزءاً أساسياً من النص، حيث يعتبر نظاماً يتفاعل مع القراء بشكل رمزي ومتوقع، ومن خلال توجيه النص للقارئ الضمني يتم تشكيل تجربة القراءة وتفسير المعنى، مما يجعل العمل الأدبي حياً وديناميكياً، هذا التفاعل بين القارئ والنص يسمح بإنتاج المعاني المتعددة والتأويلات المختلفة للنص، وبالتالي فإن القارئ الضمني هو استجابة متصورة للنص وليس شخصاً حقيقياً.

منه فالقارئ الضمني هو مجموعة الاستعدادات المحتملة التي لا بد لها أن توجد لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره، ومنه فإنها عملية حوارية مسبقة بين القارئ والنص في محاولة لبناء مشروع التشارك بينهما في بناء معنى النص، وهي ثورة نقدية تنشد تفويض مركزية النص في العمل الأدبي هذا الطرح البنوي الذي ساد لفترة من الزمن لكنه وصل إلى الانسداد حيث حاول رواد هذه النظرة تطويره لكنهم كانوا دائماً ما يقعون ضحايا لخدعة النسق، ليأتي هذا التصور ثائراً على الخطية في التلقي، حيث يسير التلقي في حركة دورانية بين النص والقارئ، ثم يأتي النص التفاعلي الذي يعد أنضج نص أدبي في هذا العصر كي يثور على خطية الكتابة وخطية التلقي ويتحرك منتشراً في كل الأنحاء متشعباً ليستطيع دمج التصورات واحتواء الاختلاف وتحويله إلى نص فريد.

القارئ الضمني ليس حقيقياً بالضرورة إنه نقطة التقاء النص مع القارئ، أو هو نقطة التقاء التصورات التي تساهم في تشييد النص وبناء جماليته، "إن المصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل من خلال عملية القراءة"¹، ومنه فللقارئ الدور الأساسي في بناء معنى النص من خلال استجابته الافتراضية للنص، فالكاتب يفترض وجود متلق

¹ روبرت هولب، نظرية التلقي "مقدمة نقدية"، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

للنص ومن خلال هذا الافتراض يبني تصوره حول النص ويشيده انطلاقاً من ذلك، هذه الحركة ليست سكونية فالقارئ حتى وإن لم يكن حاضراً حضوراً طبيعياً فإن حضوره الضمني دائم ومستمر يجعل من المعنى مستمراً مختلفاً ومحدداً، حيث وجد إيزر " أن العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص....¹، ومن هنا يمكن القول أن سيادة القارئ قد بدأت مع هذا الطرح بالتحديد وهذا لا يعني نفي الدراسات السابقة أو الإلمام بجميع الدراسات السابقة، ولكن هذه الدراسة ساهمت في بناء شخصية القارئ في النص التفاعلي، لأن النص التفاعلي قائم على التشارك والتفاعل بالأساس ووجود المؤلف والنص في هذا النوع من النصوص وجود توجيهي لا أكثر ولا أقل، لهذا فالمهمة كلها ملقاة على عاتق القارئ، وهنا لا نقصد قارئاً واحداً، لأن صفة أخرى ستدخل على الخط بفعل الآلة إنها الآنية حيث يمكن في ثوان معدودة تحصيل أشكال جديدة للنص بفعل الفراغات ومع كل شكل جديد تولد دلالة جديدة، يمكننا الربط بين هذين التصورين ويمكننا القول أن ما قدمه إيزر يعد طفولة النص التفاعلي، ورغم أن هذا الوافد لا يقبل التعقيد ذلك أننا لم نشهد لحد الآن نظرية خاصة بالنص التفاعلي، لأنه عصي على التعقيد والتنظير نظراً لمرونته وتحديثاته المستمرة وتشعب تعريفاته، وصعوبة التعامل مع معطياته، ورفض الكثير من النقاد لمكنة الأدب معتبرين أن الوجدان الإنساني لا يمكن أن يختلط مع هذه الآلة بعده أرقى ما يمكن للإنسان أن ينتجه.

5.3.2.3. وجهة النظر الجواله:

لا يمكن للقارئ أن يدرك معنى النص دفعة واحدة، لأنه عند التقاء النص بالقارئ فإن القارئ يواجهه بوجهة نظره وتوقعاته حول النص وحول الوجود أيضاً لأنه لا يمكنه أن يدرك معناه مباشرة إلا من خلال قراءات متعددة وكل قراءة تعد خطوة تقربنا نحو المعنى، "من الصعب دائماً التمييز بين قراءة الصور، كما في الاستماع إلى الكلام بين ما يعطى لنا وما نضيفه نحن إلى عملية الإسقاط التي يثيرها الإدراك... إن تخمين المشاهد هو الذي يختبر مزيج الأشكال والألوان من أجل الحصول على المعنى المنسجم، مبلوراً هذا المزج في قالب حالما يتم إيجاد تأويل متسق...²، ومنه فهناك تصور أولي للنص تضبطه معرفتنا بالأشياء وتصورنا للوجود وهناك أفق للنص يمكن أن تتطابق هذه التصورات مع معنى

¹ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص 147

² فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب)، تر: جيلالي الكدية، وحيد حميداني، دار المناهل، فاس

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

النص ويمكن أن تخالفها، ولكنها في البداية تتجول في أرجاء النص محاولة فرض فهم معين ريثما تنسجم مع الدلالة الحقيقية للنص وعندما نقول الدلالة الحقيقية لا نقصد بذلك المعنى الواحد وإنما نقصد الحيز العام الذي تسبح فيه دلالات النص المحددة.

تعد وجهة النظر الجواله مفهوما محوريا ضمن نظرية جمالية التلقي التي طورها فولفغانغ إيزر هذا المفهوم يعكس الفلسفة الأساسية لإيزر حول طبيعة العلاقة بين القارئ والنص الأدبي، مؤكداً أن المعنى ليس كيانا ثابتا ومغلقا داخل النص بحد ذاته بل هو نتاج عملية تفاعلية ديناميكية بين النص والقارئ. القارئ في هذا السياق ليس مجرد مستهلك سلبي للمعلومات، بل مشارك نشط وفعال يساهم في بناء المعنى وتشكيله.

يصف إيزر هذه الوجهة الجواله كاستراتيجية نصية تمكن القارئ من التنقل والمرور بين الأجزاء المختلفة للنص، وكأن القارئ يتجول داخل متاهة نصية، يتوقف عند نقاط معينة، ثم ينتقل إلى أخرى، وفي كل انتقال يعاد تشكيل فهمه، هذه الحركة ليست عشوائية، بل هي نشاط قصدي واع يقوم فيه القارئ بعمليات الهدم والبناء المعرفي، مستخدما خبرته الجمالية ومرجعياته الثقافية والشخصية لإعادة بناء وتشكيل المعنى باستمرار.

تقوم وجهة النظر الجواله على عدد من الآليات، حيث أن وجهة النظر الجواله هي جوهر العملية النشطة حيث لا يكون القارئ مجرد متلق سلبي، بل شريكا فعالا في إنتاج المعنى، ينتقل القارئ بوعي وقصدية بين مكونات النص محولا إياه من بنية جامدة إلى تجربة حية ومتجددة، ويرى إيزر أن النصوص الأدبية مليئة بالفراغات الدلالية التي لا يمكن ملؤها إلا من خلال تدخل القارئ. هذه الفجوات ليست نقصا بل هي دعوات مفتوحة للتأويل، تمنح القارئ حرية في ربط العناصر وتشكيل معنى فريد بناء على خلفياته وتوقعاته، وكذلك تقوم على دياكتيك الترقب والتذكر، تتم هذه العملية التفاعلية ضمن جدلية مستمرة بين الترقب والتذكر ترقب وتوقع ما سيأتي وتذكر النماذج النصية التي حفظها وعرفها وهذا الأمر يجعل كل لحظة قرائية إنتاجا.

3.3. تلقي النص التفاعلي (نحو نظرية للقراءة في النص التفاعلي):

انطلاقا مما جرى استعراضه فيما سبق من صفحات فإن البوادر الأولى لظهور هذه النظرية قد كانت مع ما جاءت به مدرسة كونستانس الألمانية التي حاولت أن تجعل من القارئ المحرك الأساسي لحياة النص وحيويته فأعطته الحرية في التعامل والحوار مع النص، لكن القارئ هنا حتى وإن كان هذا الأمر - أرقى ما توصلت إليه الأبحاث في ذلك الوقت - بقي قاصرا يتطلع إلى المزيد من الحرية في مباشرة النصوص، لأن الوسيط الورقي

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

يتميز بالجمود ويستهلك الجهد والوقت، لكن مع الآلة يصبح هذا العائق متجاوزاً، لأن هذه الأخيرة جاءت لاختصار الوقت والجهد معاً، "يقضي الحديث عن نظرية القراءة والتلقي وجود حديث آخر مع المعالم المكونة للخطاب حيث يفصل بين النظرية الألمانية في الإبداع الورقي وتلقيه وتطبيقات النظرية في الإبداع الرقمي وتلقيه أيضاً بل والتفاعل معه، كما يحيلنا إلى وجود مفاهيم ومدرجات تلاحق النظرية تحت ضوء التكنولوجيا الرقمية. ما يجعل من أعراف التلقي تتبدل وتتغير وفق ما يقتضيه المتفاعل الحالي المندرج ضمن خيوط المعرفة الرقمية"¹، صحيح أن هناك فرق كبير بين نظرية القراءة في النص الورقي ونظرية القراءة في النص الرقمي إلا أن الأسس والمبادئ التي تحكم سيرورة التلقي واحدة مع تغيير تقتضيه سياقات التلقي وكذلك الوسيط، لأن الوسيط الرقمي يتيح للقارئ مجموعة من الخصائص التي لا يمكن أن تتوفر في الوسيط الورقي، فمثلاً نجد أن الوسيط الرقمي أو التفاعلي يوفر للقارئ آنية التفاعل وهذه الخاصية التي تساعد القارئ في التفاعل الآني مع النص وتعطيه الحق في إعادة تشكيل النص وبنائه وفق التصورات والأنساق المرجعية والخلفيات الثقافية المميزة للقارئ مع مراعاة حدود النص التي لا يمكن للقارئ أن يتجاوزها، وكذلك يتيح له المشاركة في تنظيم السرد واختلاق الأحداث وتوجيه مصائر الشخصيات واختيار النهايات، وهذا ما يجعل النص حركياً حيويًا لا يشوبه جمود أو ركود، وعلى القارئ في المقابل أن يكون ذا كفاءة عالية، وهذه الكفاءة لا تقتصر على الأدب فقط، بل عليه أن يكون مطلعاً على البرمجيات وعلى مداخل ومخارج الآلة، وليس هذه فقط بل عليه أن يكون خبيراً في الصور والفيديوهات والموسيقى والألوان وغيرها، لأن النص التفاعلي يقوم على دمج كل هذه الخصائص في نص واحد، لأن اللغة وحدها لم تعد معبرة بالشكل الذي يقتضيه العصر وتقتضيه الحالة الوجودية، رغم أننا مع إبقاء المركزية اللغوية في الخطابات الأدبية عكس ما نادى به الكثير من النقاد المتحمسين لهذا النوع الأدبي الجديد، لأن الهجوم على اللغة ومحاولة إزاحتها من المركز هو هجوم على الإنسان ككل وهجوم على الوجدان خاصة، لأننا نشهد في الآونة الأخيرة زحفاً رهيباً في مجال التكنولوجيا التي أصبحت تكتب الشعر وتؤلف الروايات.

¹ رفيعة بوبكر، سعدية بن ستيبي، نظرية القراءة والتلقي في الفضاء الرقمي (جمالية التلقي التفاعلي الرقمي)، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة محمد بوضياف المسيلة، المجلد 06، العدد 02، الجزائر، 2022،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

يمكننا أن نعبر عن فكرة القراءة في النص التفاعلي بمصطلح "الانتشار" أو "الانفجار" لأن حركة القراءة تنطلق من النص في اتجاهات متعددة تشبه الانتشار عكس ما شهدناه في النص الورقي الذي تكون فيه سيرورة القراءة خطية، ومنه فالنص هو عجينة يستخدمها القارئ لتكوين شكله المفضل لكنها في الأخير تبقى محافظة على مادتها الأساسية، وفي المقابل فإننا نحصل على العديد من الأشكال، وربما عدد لا نهائي من الأشكال، ومع كل شكل جديد تولد دلالات جديدة، "فالأدب التفاعلي يستقي مقولاته من المشاركة الفعالة للقارئ الذي بيده تحديد الدلالات من خلال نقره لمختلف الأيقونات وتجوله بينها، والمتلقي هو الذي يوجه المؤلف والناقد للدلالات الممكن تشكيلها من خلال مختلف القراءات التي يمكن أن ينحوها"¹، ير الكثير من النقاد أن النص التفاعلي يتيح للقارئ حرية التأويل الاعتباري أو التأويل اللانهائي حيث تقول خديجة باللدمو معبرة عن هذه الفكرة: "لقد تفجر النص في عدد لا نهائي من القراءات الممكنة وأصبحت مهمة إلحاق المعنى به مسؤولية القارئ لا الكاتب وحده. إن الكاتب -كما أورد مادان ساروب- (يموت بمجرد إنتاج نص ليحيي قارئه) ويخلد نصه بديمومة قراءاته ودخوله في تناص لا نهائي مع ما سبقه ما يلحقه من نصوص"² ولأننا نتعامل مع الآلة فإنه من غير الطبيعي أن نسّم عملية القراءة باللانهاية والاعتباطية، لأن الدلالة التي يقدمها القارئ أو الشكل الذي يبنه للنص أو الأحداث التي يوجهها لا يمكن لها أن تخرج عن حسابات المؤلف أولاً وحسابات الآلة ثانياً، لهذا فالقراءات في النص التفاعلي متعددة ولكنها نهائية. لكننا يمكن أن نعتبر جزءاً كبيراً من كلامها صحيحاً، لأن النص التفاعلي يعتمد على القارئ اعتماداً جوهرياً في بناء النص وفي تشكيل دلالاته ومن ثم فالدلالات ستكون متعددة ومع تعدد المداخل والمخارج تنشأ أشكال جديدة ومع كل شكل تنشأ دلالات جديدة، هذا مع القارئ الواحد تخيل معي آلاف القراء وهم يمارسون فعل القراءة بصفة آنية، ولكن الأمر الذي أغفلته، هو أن هناك محددات كالروابط والأيقونات والصور والفيديوهات والألوان كلها تعد إشارات توجيه فكلها ستؤدي إلى دلالات معينة، متعددة ولكنها ليست لا نهائية.

يعتقد الكثير من الأدباء أن نشر نصوصهم الورقية على الميديا أو وسائط التواصل الاجتماعي يعد تحويلاً لها من صفتها الورقية إلى تفاعلية، وهذا نوع من الجهل بأسس

¹ خديجة باللدمو، نظرية التلقي والأدب الرقمي: حفر في نقاط الاتفاق، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

النص التفاعلي وبمفهومه الأساسي، لأن النص التفاعلي هو ذلك النص الذي لا يمكن أن يكون خارج الوسيط، أي تم إنتاجه انطلاقاً من الوسائط المتعددة وهذه الوسائط تعد جزءاً من هذا النص ولا يمكن أن يستغني عن أي جزء من أجزائه، لأنها تشكل الدلالة وليست مجرد زوائد يمكن الاستغناء عنها، والكثير من النقاد كذلك يخطئون بين النص التفاعلي والنصوص الممزوجة بالصوت والفيديو والصور، لأن هذه الصور مجرد زوائد يمكن الاستغناء عنها بينما في النص التفاعلي تشكل هذه الوسائط لحمة واحدة الاستغناء عن جزء منها هو الاستغناء عن كينونة النص، "وفي هذه الحالة نجد أن المحاولة في إنتاج نص رقمي انطلاقاً من نص ورقي يحمل سمات وصفات محددة فما يجعل المتلقي يجنح غالباً وخاصة في هذه المدة من الزمن هو إيمانه بأن الأدب الذي ولد رقمياً ما هو إلا نتاج العصر الذي هو فيه، كما أن وجود الوسائط المتعددة داخل النص يحرك نوعيات مختلفة من القراء وإضفاء ملامح النقد التفاعلي الجديد مشكلاً ونظرية القراءة والتلقي لحمة واحدة تعالج كلا داخل صور رقمية ونصية متعددة، فالتعامل مع نص أدبي تتضافر في إنتاجه كل هذه الميزات والوسائط يؤكد للمتلقي أنه يخوض تجربة جديدة تتعدى كيانها الواقعي نحو عالم مفترض"¹، ولهذا السبب بقي النقد التفاعلي حلماً صعب المنال رغم محاولة الكثير من النقاد التنظير له، إلا أنهم وقعوا في مشكلة التجديد المستمر، لأن النقد على مدار العصور السابقة كان يعول على الزمان والمكان في فرض رؤيته الخاصة، فتسود رؤية نقدية معينة ثم تثبت إفلاسها مع ظهور متطلبات إبداعية جديدة فتظهر على أنقاضها رؤية نقدية يظن أنها فكرة ناجعة ولكنها مع مرور الوقت تتعرض للدورة الحضارية التي تعرضت لها سابقاتها، وهكذا دواليك، أما الآن فوتيرة التطور متسارعة إننا نجد في اليوم الواحد آلاف الأفكار الجديدة ومع هذا الكم الهائل من التجديد أصبحت الأمور عصية على التقعيد، فأصبحت الآلة تعرض لكل الأفكار والأطاريح وللقارئ حق الاعتناق، وهذا ما يعرف في الدراسات الحديثة بعودة الحداثة، حيث وصلت مرحلة ما بعد الحداثة إلى انسداد تام بفضل أفكارها الداعية إلى العشوائية والعشوائية، هذه الأفكار أفرغت الإنسان من محتواه الوجودي والوجداني، فظهرت الأصوات المنادية بعودة الحداثة وبعودة فكرة الاعتناق والاعتقاد، لأن الإنسان لا يمكنه أن يعيش خارج الاعتناق، أن يؤمن الإنسان بفكرة معينة يراها هو حقيقية يحاول أن يدافع عنها ويفهم من خلالها الوجود، لا أن يعيش كآلة التي لا تعتقد شيئاً بل هي خزان معلومات، لأن العدمية

¹ رفيدة بوبكر، سعدية بن ستي، نظرية القراءة والتلقي في الفضاء الرقمي (جمالية التلقي التفاعلي الرقمي)،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

والتقليل من شأن الذات الإنسانية جعلت الإنسان خاويًا من كل معاني الإنسانية، فكل الأفكار هي أفكار خاطئة أو صحيحة مؤقتًا، لأننا لم نصل للحقيقة بعد، ومنه فالوصول للحقيقة أمر مستحيل، ومن هنا جاءت فكرة الإرجاء إرجاء الحقيقة، وهدم كل السرديات الكبرى والنظريات التي قام عليها العلم، لأن نظريات سابقة كانت توسم بالصرامة أصبحت محل شك وأثبت عدم صحتها، هذه النظرية يمكن أن نسقطها على النص التفاعلي الذي يعد أحدث ما توصل إليه الإنسان في مجاله الوجداني، فنحن ندرك أن هذا النص يعتمد على القارئ بشكل كبير جدًا ولا يمكننا أن نسم القارئ إلا بالنسبية، نسبة في الرأي والمعتقد، حتى في نظريته للعالم والوجود، ولكنه سيواجه معتقد الكاتب أيضًا، ومنه فإننا إزاء صراع معتقدات وخلفيات فكرية متصارعة مع إمكانية توافق المعتقدات، ولكننا نتحدث عن نص تحركه الآلة وتوجهه الأيقونات، ولهذا يجب على الكاتب أن يكتب نصًا تتحاور فيه المعتقدات وتتفاهم فيه لكي تنتج لنا نصوصًا حوارية لا نصوصًا صدامية، وهذا كله يساهم بشكل كبير في توسيع مدارك القارئ وفتح باب الحوار بين الثقافات المختلفة وتحسين الذات من التعصب والتطرف.

يرى سعيد يقطين أنه عهد المتلقي الوظيفي قد ولى، حيث كان المتلقي مجرد ركن هامشي في العملية الإبداعية تمارس عليه القوى التأثيرية قصد تغيير وجهة نظره للأشياء والقضايا، وحين الآن سمع هذا العصر الجديد - ميلاد قارئ جديد، القارئ المبدع المنتج الذي يسعى إلى ترك بصمته الإبداعية وفرض فهمه الوجودي للعالم في النص الإبداعي، ولكن هذا الأمر لا يتاح لجميع القراء لهذا فعلى القارئ أن يحسن من نظريته نحو نفسه أولاً ومن ثم عليه أن يوسع مداركه اللغوية أولاً بوصف اللغة المركز الأساسي في هذا العمل ومن ثم توسيع مداركه الفنية والإحاطة بالفنون الأخرى كالرسم والتصوير الفوتوغرافي والألوان والبراعة في مجال الصوتيات بكل أنواعها، وأن تكون له ثقافة إخراجية هذا من جهة ومن جهة أخرى عليه أن يكون متقناً لفن البرمجيات عالماً بأسس دمج الوسائط كي يستطيع التمييز بين جيد النصوص ورديئها ورأب الصدع الموجود في النصوص، حيث يقول سعيد يقطين: "لا بد من الانفتاح على العلوم اللسانية، والأدبية والإنسانية والسيمانيات، والاشتغال بالعلاقات السردية غير الأدبية والاشتغال بالصورة، والانفتاح، على النقد الفني، والانفتاح على الوسائط المتفاعلة عن طريق الاشتغال بالنص المترابط والنص الإلكتروني وما يتحقق

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

عن طريق الحاسوب والفضاء الشبكي، على المعرفة النقدية الدخول في تلك المجالات¹، وهو هنا لا يقصد القارئ الناقد فقط، بل إن الكاتب كذلك مطالب بهذا كله، بالإضافة إلى توقع الاستجابات الممكنة والتحكم في الدلالات المحددة وبناء الأشكال الملائمة التي تستطيع أن يعاد بناؤها، ولعل هذه الشروط هي التي جعلت الإقبال العربي على هذا الوافد الجديد محتشما لأن عدد النصوص الرقمية في الوطن العربي معدودة، فالمبدع العربي لا يزال وفيًا للتقاليد القديمة في الكتابة، ولا يستطيع التعامل مع الآلة فهو لا يعرف منها إلا ما يساعده على الولوج إلى الوسائط والنشر التقليدي والتفاعل مع المنشورات، والنص التفاعلي يتطلب الإلمام بالتطبيقات والبرمجيات التي تساعد على دمج الوسائط وتحويلها إلى عمل أدبي.

عليه فإننا ننتقل من عصر المتلقي الوظيفي إلى المتلقي المتفاعل، لأن العملية الإبداعية في النص التفاعلي تقوم على التفاعلية والمشاركة فلم يعد المبدع وحده المسؤول عن إنتاج النص بل صار المتلقي مشاركا أساسيا في الكتابة قبل وبعد ميلاد النص، فالمبدع ملزم بتوقع استجابة القارئ قبل كتابة النص وملزم أيضا بترك المجال للقارئ للإضافة والتعديل والتعليق بعد كتابة النص، "تأخذنا محورية الأدب الرقمي التفاعلي ونظرية القراءة والتلقي إلى وجود نقلة نوعية ذات مناحي متعددة تأخذ القارئ إلى دوايب مختلفة، بفضل التكنولوجيا الحالية، وعليه نجد بأن الانتقال الموضوعي للمتلقي لم يعد كسابق حاله بل تطور هو الآخر بتطور العوامل والسياقات المؤسسة لإنتاج التلقي في حد ذاته، فمن المتلقي إلى المتفاعل وهو ما يفسر نوعية الاستقبال الذي يعتمد عليه المتلقي من خلال الشاشة الزرقاء حيث تضطلع التجربة الجمالية عنده في نقطة التقاء التلقي والتفاعل، ما يجعل من المتلقي المتفاعل، أداة محورية لإيجاد أدلة قرائية لاكتشاف مختلف التقنيات الأخرى"²، إن المتلقي المتفاعل ليس مجرد متلق جامد لهذا فإنه مطالب بأن يكون على قدر المسؤولية الملقاة على عاتقه، ونرى أن هذا الأمر هو سبب أساسي في عزوف القراء عن النصوص التفاعلية، لأننا نجد إقبالا ضئيلا على النصوص المعروفة في هذا المجال، لأن القارئ العربي تحديدا تعود على أن يكون إناء تصب فيه الأفكار وتقرض عليه المعتقدات تحت الغطاء الجمالي، أو مداعبة العاطفة انطلاقا من الخطاب الديني، وهذا ما جعل الأدب عموما لا يخدم الإنسان

¹ سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية نحو كتابة عربية رقمية، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص52، 51

² رفيدة بوبكر، سعدية بن ستي، نظرية القراءة والتلقي في الفضاء الرقمي (جمالية التلقي التفاعلي الرقمي)،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

ولا يساهم في تهذيب أخلاقه، لأن القناع الجمالي حاول أن يمرر الكثير من الأنساق الخادشة لحياء الأمة والتي لا تتوافق مع الدين ولا العقيدة الصحيحة والإنسانية التي فطرنا عليها كأشعار المتنبي التي كانت تدعونا إلى الكذب والتدليس لكسب رضا الحكام والتودد إليهم، ولكننا كنا دائما مبهورين بالقناع الجمالي والبلاغي لهذه النصوص، لهذا على القارئ العربي أن يغير من ذهنيته ويحاول أن يوسع مداركه وأن ينتقل من المتلقي الوظيفي إلى المتلقي المتفاعل.

من خلال هذا لا يكون التأثير سائرا في اتجاه واحد نحو القارئ لأن الفعل القرائي الآن يسير في حركة دائرية ومنه فالتأثير قد يكون كذلك، فالتقاء هذه المحاور الثلاثة (النص، القارئ، المؤلف) سيشكل لنا حلقة حوارية تكون الغلبة فيها للحجة، قد يؤثر النص في القارئ والمؤلف وقد يؤثر المؤلف في القارئ، وقد يقنع القارئ المؤلف بوجهة نظره فيعيد تشكيل النص بناء على وجهة نظر القارئ، فقد كانت فرصة الكاتب في صياغة النص في الوسيط الورقي، "ذا أثر فردي ومحدود، بمعنى أن كل قارئ يشكل نصه الخاص به وفق قراءاته وتأويله وأدواته الخاصة إذ لا مجال أمامه لمشاركة رأيه مع الكاتب أو مع غيره من القراء، والتقنية ووسائطها وبخاصة تطبيقات الانترنت ومواقع ومدونات هي التي وفرت المجال التطبيقي لهذه النظريات بإحداث الوسائل الكفيلة بإتاحة المجال للقارئ أن يقدم رأيه وتأويلاته وقراءاته للنصوص جنبا إلى جنب الكاتب والقراء الآخرين ويتفاعل على نحو مباشر مع المؤلف ويؤثر في النص وكاتبه، الذي قد يقتنع بوجهة نظر أحد القراء فيعيد صياغة نصه أو جزء منه"¹، قد صار الأمر مختلفا من حيث التلقي والإبداع وهو عصر جديد ينبئ بتغير كل المصطلحات السابقة، وهذا الأمر هو أحد الأسباب التي يمكن أن نقدمها في تبرير تأخر التقعيد لنظرية النص التفاعلي، لأن النص التفاعلي ينسف كل المفاهيم السابقة المعروفة في الأدب والنقد، ولا يمكنه أن يبني عليها إلا قليلا فيما يتعلق بالجانب اللغوي للنص التفاعلي، ويمكن كذلك أن نعد نظرية القراءة والتلقي لمدرسة كونستانس بداية فعلية لهذا المتلقي المتفاعل حتى وإن كانت موجهة للوسيط الورقي، تواجهنا مشكلة عويصة في النقد العربي خاصة فيما يتعلق بالنصوص الموشحة بالصبغة الدينية كشعر المديح الذي يعبر عن عقائد وحقائق تاريخية لا يمكن الإضافة أو التعليق عليها، إلا

¹ علي بن أحمد زعلة، النص الرقمي بين الإنتاج والتلقي، قراءة في التشكيل الجمالي والدلالي، المؤتمر الدولي

الخامس للغة العربية، دبي، 2016، ص535

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

فيما يتعلق بالجانب الشكلي العروضي مثلا أو اللغوي، وربما يمكنه مشاركة رأيه حول الصور والألوان والوسائط المتعددة.

يلج القارئ المتفاعل النص التفاعلي من أي المداخل شاء، لأن النص التفاعلي قائم على تعدد المداخل ومنه فالقراءة ستكون تشعبية تقوض جميع المركزية السابقة، ومع دخوله النص سيجد نفسه في عالم متغير يشبه المتاهة، يحاول أن يترك فهمه للوجود في كل ثنايا النص وتصويراته حول النص هي التي ستحدد شكل النص النهائي، "فنحن أمام القول بالواقع الجمالي المنبثق من صميم التفاعل والقراءة، وهذا المفهوم لا ينأى بعيدا عن ما يترتب من فعل القراءة داخل أو خارج النص الرقمي الإلكتروني، حيث يعتمد القارئ الإلكتروني على منهجية قراءة معينة يحاول من خلالها الولوج داخل عالم النص المعطى، فيلاحق المعنى والدلالة انطلاقا من كمون التفاعل الذي يتصاعد بدلالة كمون القراءة طبعا بوجود تنبيه موضعي في بداية التلقي"¹، ومعنى هذا أن عملية التذلل في النص التفاعلي في صعود مستمر لأن العملية تسير بشكل آني مع كل التلقيات، والتغير والتبدل يكون بشكل متسارع نحو الدلالة الجامعة لأن هذه المنصة توفر فهما مميزا للنص عندما تتكاثف القراءات المتعددة في تنصيب الدلالة العامة، ولكننا لا ننفي انحراف الفعل القرائي ولكن التشكيل المحكم للنص هو الذي سيتحكم في الفهم ومنه الوصول إلى التقاهم الذي يعد جوهر العملية التواصلية ولا يمكن للعالم أو الوجود أن يكون خارج هذا المشروع الكبير.

يرى الكثير من الدارسين أن النص التفاعلي يهاجم القدرة التخيلية لدى القارئ خاصة عندما يجعل من الخيال حقيقة، مثلا كأن يتحدث الكاتب عن قصر من القصور القديمة أو عالم آخر ثم دعم كلامه بصورة توضيحية فإن الخيال سيتعطل بالضرورة، ويكون المعنى موجها نحو صورة محددة، ويرى البعض الآخر أن هذا الفعل ينمي القدرة التخيلية لأن هذه الصور والتخيلات لا تأتي من خارج الطبيعة، فالإنسان لا يعرف شكل القصور مثلا إلا إذا شاهد نموذجا معيناً عنها، قد يكون ذلك في الواقع أو من خلال مسلسل أو فيلم، ويرى البعض أن النص التفاعلي يهاجم المدارك الشعورية والوجدانية لأنه لا يترك للذات حق التخيل ولكن هذا التصور قاصر لأننا مع الصور والموسيقى والألوان نتأثر أكثر ونشعر بالنصوص وتصبح الكلمات معبرة أكثر، "إن النص الإلكتروني يقوم في أساسه على المزج المفتعل لكل بنيات اللفظ والشعور معا، أي حرص المبدع الرقمي على وجود بنية تفاعلية

¹ رفيدة بوبكر، سعدية بن ستي، نظرية القراءة والتلقي في الفضاء الرقمي (جمالية التلقي التفاعلي الرقمي)،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

تجري من خلالها عناصر تترك في المتفاعل ذلك الأثر الشعوري انطلاقاً من جملة المكونات التي تؤسس النص الإلكتروني على أشكاله ونحن في بحثنا هذا نركز على الفيديو التفاعلي وما يحتويه من خصائص مكونة للخطاب الرقمي، الذي يفترض حركة معينة تستميل بدوافعها تفاعلية المتلقي واندفاعه نحو العوالم الرقمية دون الورقية ضمنية كانت أو فعلية¹، ومنه فقد أصبح الخيال والتخييل صفحة مكتوبة يفترضها المؤلف أو النص خلال فعل الكتابة من خلال استنجاهه بالصور والأصوات والفيديوهات ليثير الجانب الوجداني لدى القارئ ويمكن للقارئ أن يقترح تغيير هذه الصور وربما يمكن للكاتب أن يترك له حرية التغيير من خلال الأيقونات والروابط.

يرى بعض الدارسين أن فكرة التحيينات أو الإضافات المستمرة على النص التفاعلي تشكل نوعاً من الفوضى القرائية، لأن مستويات القراءة مختلفة ومشاربهم متعددة ولا يمكن لمؤلف النص مهما بلغت قدرته الإبداعية في دمج اللغة بالآلة أن يخلق لنا نصاً متكاملًا يستطيع أن يتجاوز هذه الإضافات، في الحقيقة هذا الرأي فيه جانب من الصواب لأنه لا يمكن جعل القراءة فعالة إذا فتحنا المجال واسعاً للقراء لتفريغ مكبوتاتهم في النص، ولكن يمكن للمؤلف أن يجعل من فعل المشاركة فعلاً محدوداً وفعالاً في الآن نفسه للمحافظة على الشكل العام للنص، وفرض أشكال محددة لا تخرج عن القالب العام الذي يخدم دلالات النص المفترضة، "ومع أن المسألة في كل طرح تحتاج إلى تحيينات وتحديثات إلا أن المتلقي في زمن الرقمنة بات عنصراً مهماً في تحريك ما يمكن تحريكه بقدر من الوعي والثقافة والإلمام غير المخل بأساليب التقنية المعاصرة، وفهم للوسيط ونوعيته لاستيعاب كل تراتبية اللحظات التفاعلية في مراحل التلقي وأشكاله"²، ومنه فالمهمة ليست على عاتق المبدع فقط، بل للقارئ الدور الكبير في فهم هذه العملية التواصلية، وتوسيع مداركه الثقافية والوجدانية والأدبية قبل ولوج النص والقراءة لكي تكون القراءة فعالة، أما مهمته الكبرى فتكمن في إبحاره داخل النص من خلال الروابط والوسائط دون هدم، مع الإضافة الواعية، وهذا الأمر حساس خاصة في الأدب بالأخص في الأدب العربي وتحديدًا في الشعر العربي، لأننا عندما نكون في قصيدة عربية ويتيح لك الشاعر إمكانية الإضافة فإن هذه الإضافة مشروطة

¹ رفيدة بوبكر، سعدية بن ستي، نظرية القراءة والتلقي في الفضاء الرقمي (جمالية التلقي التفاعلي الرقمي)،

² رفيدة بوبكر، سعدية بن ستي، نظرية القراءة والتلقي في الفضاء الرقمي (جمالية التلقي التفاعلي الرقمي)،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

بقوانين وقواعد ذلك النص كالعروض والدلالات التي عبر عنها النص، وإلا فإن القراءة هنا تكون هدمًا لا بناءً لدلالات جديدة.

تتحدد معالم القراءة في النص التفاعلي من خلال الربط بين القارئ المتفاعل والوسائط الإلكترونية، وأظن أن هذا الأمر هو السبب الرئيسي في الإقبال المحتشم على النص التفاعلي في القطر العربي، لأن القارئ العربي مرتبط بالوسائط التفاعلية ولكن بصفة جزئية وفي عوالم محددة، ولهذا وجد المبدع أن أسهل طريقة لجذب القارئ هي تحويل نصوصه الورقية إلى نصوص إلكترونية، فهذا الارتباط ارتباط استهلاكي وليس ارتباطًا إنتاجيًا، يتشارك فيه القارئ والمبدع، لأن المبدع يستطيع أن يقوم بدورات تكوينية برمجية تمكنه من كتابة النصوص التفاعلية ونشر روابطها على المنصات الأكثر استهلاكًا من طرف القراء، ومنه هذه المداخل مهمة جدًا في جذب القارئ وتحويل اهتمامه، فهذه الوسائط " تعمل على ضبط محافل النص داخل المكون الرقمي وأحيانًا يكون التحقق بنوع من الفريدة لانتفاخ أفق التلقي الرقمي عند المتلقي المتفاعل الرقمي، وإذا كان هذا التوزيع يؤدي في أغلب الأحيان إلى فك القراءة الجاهزة نحو فعل القراءة الأيقونية الرامزة فلا يتجشم هذا الأخير مشقة الخروج من الورقي إلى الرقمي لإثبات الحالة الرقمية داخل العمل الأدبي انطلاقًا من أبرز التقاطعات المحتوات فيه وكان حري بالمبدع أن يتولى مهمة التنسيق بين الوحدات العامة والخاصة للفيديو الرقمي"¹، وهذا الربط بين المتلقي المتفاعل والنص التفاعلي لا يكون اعتباطًا بل يجب أن يكون مؤسسًا، كأن تتبناه حركة أدبية معينة، وهذا سبب آخر يفسر هذا الركود في مجال النص التفاعلي فالإبداع الرقمي يسير في حركة فردية جعل التنظير له أشبه بمطاردة السراب، فأغلب النظريات الأدبية السابقة شكلها مجموعة من النقاد يحملون التوجه نفسه، قعدوا لهذه النظرية من خلال الكتب التي قدموها أو من خلال النماذج الأدبية المتشابهة التي كتبوها، بينما في الأدب التفاعلي فإننا نجد التجارب الأدبية متباينة حسب فهمهم للنص التفاعلي، ومنه "إذا ما اعتمدنا على سند ذي نقطة مجهولة فإن النمط التفكير في نمذجة التفاعل عبر تقنية الوسائط من نواحي الإبداع ذاته تكون أكثر أهمية بدليل أنه من السهل الربط بين المتفاعل الرقمي والرقمنة المعاصرة لكن العسير تحديد كل

¹ رفيدة بوبكر، سعدية بن ستي، نظرية القراءة والتلقي في الفضاء الرقمي (جمالية التلقي التفاعلي الرقمي)،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

ذلك في إطار معرفي بذاته¹، وهذه المعضلة من الصعب التعامل معها مع هذا التحيين المستمر لفهم النص التفاعلي مع الحركة البرمجية المتجددة باستمرار، لهذا يعول النص التفاعلي على المبدع المثقف والقارئ المتفاعل الذي يستطيع فهم هذه القصية، فزمن التعيد والتظير قد ولى وأصبح العالم يعيش في حركة تجديدية مستمرة يعول فيها على الذات البشرية للتمييز بين الأشياء وحفظ الذوق العام من الفساد، لأن الآلة تتيح للجميع ولوج الوسائط.

1.3.3. الروابط التفاعلية (سفينة الإبحار التفاعلي):

تعد الروابط التفاعلية المحرك الأساسي للنص التفاعلي لأنها تقوم بفعل التوجيه للإبحار في عوالم النص التفاعلي المختلفة، ولا يمكن الاستغناء عنها إلا فيما ندر من النصوص، وهي تقوم بتفريع أو تشجير القراءة لأن النصوص الورقية تقوم على خطية القراءة ثم تأخذ هذه الروابط إلى عوالم مختلفة تثير لدى القارئ حاسة الإدراك وربما تثير قدرة التخيل من خلال الإحالة على الصور والأصوات لتقريب الفهم، وقد تكون هذه الروابط مشكلة لنصوص أخرى غير مكتملة وفي أحيان كثيرة تعطي للقارئ الحق في الإضافة والتعديل وربما التعليق على الأحداث وإبداء الرأي حول الشخصيات، "يشكل الرابط تقنية أساسية في تنشيط النص المترابط والدفع به نحو التحقق، والرابط كما حدده فنغار بوش هو الذي يربط بين معلومتين ينتج عن هذا الارتباط المعنى، وتدخل القارئ في اختيار الرابط يفعل في إنتاج نوعية العلاقات المترابطة، ومن ثم في نوعية المعنى الناتج عن هذه المعلومات"²، وهذه الروابط لا يقتصر دورها على الربط بين ثنايا النص أو الدخول والخروج من وإلى فضاءات موازية للنص، إنها تمثل جزءا من النص هذا الجزء الذي لا يمكن الاستغناء عنه أو تعويضه، لأنه يشكل مع النص الأساسي الدلالة الأساسية للنص، وهنا لا نقصد الدلالة الواحدة، وإنما نقصد الحيز العام للدلالة فلا يمكن أن نتخيل نصا بهذا التطور يحمل دلالة واحدة، رغم قدرته على فرض هذا المنطق من خلال الوسائط كالصور التي تشير إلى الوجود بدقة، يوضح لنا سيرج بوشاردو أهمية الروابط بقوله: "لا يظهر لنا الرابط

¹ رفيده بوبكر، سعدية بن ستي، نظرية القراءة والتلقي في الفضاء الرقمي (جمالية التلقي التفاعلي الرقمي)،

² عبد المالك مغشيش، المتلقي وحدود القراءة في الأدب التفاعلي، من فعل القراءة إلى إنتاج الدلالة، المدونة،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

فقط باعتباره وسيلة للعبور من مقطع سردي إلى آخر، ولكنه محرك قوي بلاغيا وسرديا¹، ومنه فالروابط هي المكون الأساسي بعد اللغة للنص التفاعلي، فهي ليست مجرد تقنية يستعملها المؤلف لإنتاج نصه، إنها تدخل في جمالية النص، وتقاس جمالية النصوص التفاعلية بقدرة المبدع التفاعلي على توظيف هذه الروابط، وإن كانت فرادة الأسلوب في النص الورقي تقاس بقدرة الكاتب على الربط بين أجزاء النص اللفظية دون الإخلال بالعلاقات الوظيفية بين الكلمات، فإن فرادة الأسلوب الأدبي في النص التفاعلي هي القدرة على الدمج بين التقنية واللغة من خلال التوظيف السليم للروابط.

تقاس قدرات القارئ التفاعلية أيضا بقدرته على تشغيل هذه الروابط والاستفادة من العروض المتاحة له من خلالها، فالقارئ الجامد سيكتفي بما يظهر له من خلال الشاشة لتعوده على الصفحات المتتالية، ولا يمكنه تحقيق التفاعل المنشود، "وعلى القارئ أن يتخذ قرارا للتعرف على النصوص من خلال الروابط التفاعلية وما تحمله من رسائل ذاتية وهواجس ورغبات وبذلك في حالة عدم تنشيط الروابط تظل تلك النصوص مخفية وبها لغة الرغبة والبوح والاعتراف مخفية"²، لهذا لا يمكن أن نعول على القارئ التقليدي في إنتاج المعنى فإن رهان التجديد والإنتاج لا يكون مع الكيانات الجامدة التي تنتظر التأثير عليها، فالمهمة مقسمة بين مبدع واسع المدارك واع بهذه الثورة المعرفية له القدرة على الاستشراق والتنبؤ، وهذه النقطة مهمة جدا، فالاستشراق لا يشمل قدرته على التنبؤ بالقدام من الأحداث السياسية والاجتماعية وغيرها، بل وبقدرته على التنبؤ بردود الفعل المتوقعة في نصه التفاعلي، وعلى القارئ أيضا أن يتعامل مع النص كما يتعامل المحقق مع الجريمة ويستعمل كل حواسه في هذا النص وأن يبحر في كل روابط النص ويطرح أفكاره حول العالم لأنها ستساهم في بناء النص الموازي الذي هو الغاية من هذه العملية التواصلية.

2.3.3. القارئ المتفاعل ومعرفة التخيل:

ينبني النص التفاعلي على فكرة تشغيل الآلة التخيلية لدى القارئ من خلال مختلف الوسائط المتاحة، فهذه الصور المعروضة والأصوات المسموعة والفيديوهات المقترحة تعمل على تنشيط الخيال وتقريب الصور من القارئ، فهذا الأخير عندما يقرأ رواية ورقية فإنه غالبا ما يتجاوز الكثير من الأحداث المهمة ولا يتخيلها على نحو صحيح، بفعل العوامل

¹ زهور كرام، الأدب الرقمي - أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية-، منشورات دار الأمان، الرباط، ط2، 2013،

² عبد المالك مغشيش، المتلقي وحدود القراءة في الأدب التفاعلي، من فعل القراءة إلى إنتاج الدلالة، ص799

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

المتعددة منها الخارجية التي تتعلق بالقارئ مثلا الضجر أو الأجواء المعادية للقراءة كالصخب وغيرها، والداخلية التي تتعلق بالنص، كعدم قدرة المؤلف على التصوير الصحيح أو التعبير الذي ينشط الخيال، لهذا فالنص التفاعلي يوظف طرقا وسائطية تعمل أولا على جذب انتباه القارئ ومن ثم تقريب الصورة له، "والنصوص الرقمية بتوظيفها طرقا سردية تخيلية لإدراج القارئ داخل التخيل باعتباره شخصية تخيلية تتجز سلوكا رمزيا ويصبح لهذا السلوك أثر في عملية السرد والقراءة بمعنى المشاركة في الإنجاز النصي وتجلت بشكل واضح عند جاك روبر في كتابه حريق لندن وضع له عنوانا فرعيا هو قصة بمقاطع وتشعبات وأعطى إمكانية للقارئ بأخذ خط سردي جديد مخالف للأصل عن طريق النقر على كلمة أو جملة وبناء مسار شخصي للقراءة"¹، ومنه فالقارئ هنا ليس مجرد متتبع للأحداث إنه شخصية من الشخصيات يمكن أن نسميه راوي الأحداث، ويمكن أن نسميه محرك السرد، لأنه يستطيع أن يغير الأحداث وفق ما يقتضيه السرد أو وفق ما تقتضيه الحالة الشعورية للقارئ، وربما يتدخل عامل القراءات السابقة للنصوص،

لحل مشكلة القارئ الجامد واختيار القراء تأتينا التقنية دائما بالجديد، حيث يمنع القارئ في بعض النصوص المتطورة من إكمال القراءة ما لم يمر بالروابط أو يعطي رأيه في قضية معينة تتعلق بالأحداث والشخصيات والطابع العام للسرد، "ونفس الحال في روايات محمد سناجلة من خلال دعوته المباشرة إلى القارئ للتفاعل وتحقيق الأفق التخيلي المنتظر والحرية الممنوحة للقارئ تجعله متحدثا حقيقيا بل ومشاركا في صناعة النص المعروض ويستطيع في الأعمال التخيلية الأكثر تطورا أن يصبح جزءا من النظام التلفظي دون أن يعلم بذلك وفي برنامج فضاء الحكي تسمح التعليمات البرمجية بمنع الوصول إلى بعض مقاطع النص التشعبي ما لم يمر القارئ على مقطع بذاته مما يجعله مركز الجهاز ويجعله أحيانا شخصية في الحكاية وممثلا حيا في حكايته الخاصة"²، ومنه فيمكن للقارئ أن يتحدث بلغته الخاصة وبأسلوبه الخاص داخل النص أن يضيف شخصية تتكلم بلغة دارجة مثلا في النص ويجعلها شخصية محورية، كل هذا ممكن مع النص التفاعلي، يستطيع أن يصبح هو شخصية في الرواية يحكي أسراره ويجعل من نفسه بطلا، في نصه الموازي طبعا الذي تتيح له الروابط كتابته، ومنه هذه المشاركة تصنع من القارئ شخصا فعلا منتجا.

¹ فيليب بوتز، كلود بيرسزتيجن وآخرون، الأدب الرقمي، تر: محمد أوسليم، الدار المغربية للنشر والتوزيع،

المغرب، ط1، 2016، ص104

² فيليب بوتز، كلود بيرسزتيجن وآخرون، الأدب الرقمي، ص 104

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

كل هذا لا يعنى أن الكتاب الورقي أصبح غير قادر على تلبية متطلبات العصر، لأن المعرفة عموما تراكمية وكذلك الأدب ولا يمكننا أن نستغني عن الكتاب الورقي مهما بلغت القوة التكنولوجية ومهما بلغ التطور، فإن الكتب ترتبط بلحظة وجدانية خارجة عن احتياجاتنا التطورية، لهذا نجد الكثير منا يهرع إلى الاستمالة إلى الكتاب الورقي كنوع من الهروب العاطفي من المكننة، ولكن الآلة تظل ملجأ القراء لأنها تسهل عليهم فهمهم للعالم وللنصوص الأدبية وترفع من قيمتهم، "القارئ عموما لا يمكنه أن يكره على القراءة الاعتيادية كما في صفحات الكتاب الورقي من خلال الحاسوب تتاح له مجموعة إمكانات جديدة من خلال روابطها المتشعبة كما شاء، ولم تعد القراءة خاضعة لنظام الصفحات الثابت بل يتحكم بها مزاج وفضول القارئ مستكشفا نوعا جديدا من النص المتحرك"¹، ومنه تصبح القراءة فعلا ديناميكيا يستجد بالقارئ لإحياء النص الذي لا يمكنه الوجود خارج هذه الحركة التفاعلية المتفرقة.

3.3.3. القارئ المتفاعل وبناء دلالات النص:

تحدثنا عن القارئ المتفاعل ومميزاته وما يجب أن يتوفر عليه من قدرات إدراكية جديدة تتلاءم مع القدرة الترميزية للنص، ويمكننا أن نتحدث الآن عن فكرة بناء الدلالات المتعددة للنص، لأن الدلالات في هذا الأخير ستكون هي الأخرى متفرقة من حيث قدرتها على الانصهار داخل الذات القارئة، وهذا الأمر تحديدا لا يمكن أن يتجلى في النصوص الورقية، لأنها محكومة بشكل تدلالي معين، بينما في النص التفاعلي فإن الروابط تتيح بناء النصوص الموازية ومنه القدرة على الانصهار الدلالي وبناء المعاني الجديدة دون الإخلال بالدلالات العامة للنص التفاعلي المقروء، "والمأمل في الإطار العام للنصوص الرقمية، يجدها في شكلها الخارجي ومضمونها السردي تظهر بعض القيم المهيمنة على النص في إطاره الكلي، أو المضمرة في السرد باعتباره معطى دلالي، وهي قيم تسهم بدور فعال في الدلالة على الفكر الأيديولوجي أو الصراع الاجتماعي أو النفسي... الذي سبق عملية مخاض الإبداع، والذي يعتبر النص الإبداعي الرقمي بمحمولاته السمعية والبصرية -وفق هذا التوجه- خادما له"²، وتبنى الدلالة في النص التفاعلي في خضم مشاورات أو مفاوضات تحدث بين النص والقراء والمؤلف أيضا، حيث تلتقي هذه الأقطاب في منصة واحدة يقدم كل واحد منها رأيه وأفكاره وفهمه للعالم والوجود للقضية المطروحة ويقوم النص بتوجيه هذه

¹ فيليب بوتز، كلود بيرسزيجن وآخرون، الأدب الرقمي، ص 161

² عبد المالك مغشيش، المتلقي وحدود القراءة في الأدب التفاعلي، من فعل القراءة إلى إنتاج الدلالة، ص 801

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

الآراء وتقويمها، وقد يقوم النص على تقبل كل الآراء وبثها وتصبح هذه الآراء نصوصا موازية من الممكن التعليق عليها وبناء تلق جديد لها وهكذا دواليك، فتصبح الدلالة في تفرع مستمر محدود طبعاً، لكنه متنوع يشبه الشجرة التي تمتلك أصلاً واحداً وفروعاً متعددة وفي كل فرع تتفرع أغصان جديدة، وقد حدث في كثير من النصوص أن يبهر الجمهور بالنص الموازي أكثر من النص الأصلي فيتناول قراءة وتأويلاً ويعطى قدراً كبيراً من الاهتمام.

في هذا الصدد ومع ما تتيحه الآلة من فسحة وحرية للتعبير عن الرأي والأفكار بطريقة عشوائية غير خاضعة للمراقبة، فإننا نجد في كثير من الأحيان أفكار متطرفة تتنافى والقيم الإنسانية السامية، لهذا فالقارئ الذي يحمل هذه الأفكار يستطيع أن يعبر عنها ويمكنه -إذا امتلك ترسانة لغوية وقدرة على التعبير- أن يؤثر على حديثي السن ومن يعانون من ضياع وجودي وعقائدي، وهذا خطر جداً، ورغم توفر الإمكانيات والقدرة البرمجية على ردع هؤلاء فإننا لم نلاحظ منعاً لهذه الأفكار أو حظراً لأصحابها، فالقارئ هنا مطالب بالتحلي بالصفات السامية والرفع من مستواه الإدراكي للعالم، وتفعيل قدرته على التعايش والتآلف، ومنه فالفكر والأيديولوجيا هما المحركان الأساسيان لفعل القراءة، "هذا الفكر الذي ساهم في بناء النص وإنتاج دلالاته يدخل في إطار ما يسمى "بالقارئ النموذجي"، ولعل التراث باعتباره المرجعية التي تشغل مساحة لا بأس بها من هذا الفكر الذي ينسب إلى صاحبه مبدع النص الروائي، وباعتباره صانع بعض القيم الاجتماعية والتاريخية والأيديولوجية... التي يحملها هذا الفرد المنتمي إلى عالم حقيقي قد يتنافى وتلك القيم السامية والمثالية، فباعتباره كذلك يكون جزءاً أساسياً يعتمد عليه للاستدلال على حتمية وجود القارئ النموذجي خاصة إذا ما تعلق الأمر بالنصوص الأكثر تماهياً مع الموروث السردى الإنسانى"¹، وعليه فإنه يمكننا أن نستعرض مفهوم القارئ النموذجي إضافة إلى القارئ المتفاعل، لأن التفاعل وحده لا يكفي لبناء دلالات مميزة للنص، لا تحط من قيمته ولا تنتشر الأفكار المتطرفة عنه، فالقارئ النموذجي يجب أن يكون متصالحاً مع جميع الأيديولوجيات قادراً على الحوار البناء الذي يرقى بالدلالة إلى مستوى التفاهم، فقد يظن البعض أن إعلاء سلطو القراءة والقارئ تجديداً هي إعطاؤه الحرية التامة في التصرف مع النص، ولكن الأمر غير ذلك، فالمسؤوليات الملقاة على عاتق القارئ كثيرة فلا يمكنه الولوج إلى النص التفاعلي دون ترسانة معرفية تتعلق بالتقنية أولاً وكيفية تشغيلها، ثم تتعلق بالنص فيجب أن يكون ملماً بكل

¹ عبد المالك مغشيش، المتلقي وحدود القراءة في الأدب التفاعلي، ص 801، 802

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

نواحي النص وكل مكوناته، اللغوية أولاً ثم الرقمية، كالصور والروابط والفيديوهات والأصوات والألوان، ثم ينقل إلى مستوى أعلى وهو مستوى الدلالة الذي يجب أن يكون متصالحاً مع أفكاره ومنفتحاً على الثقافات والايديولوجيات المختلفة، هذا الأمر يتيح له فهم العالم فهماً جيداً، فتصبح الحجة سلاحاً للتعبير عن فهمه للوجود، ويستطيع بذلك التأثير على الآخرين وبناء نصوص موازية ودلالات فريدة.

من المؤكد أنه لا يمكن لأي أديب كتابة نص تفاعلي دون القدرة على استيعاب التقنية فهماً وتطبيقاً لأن الإخلال بهذه الوظيفة التقنية يجعل من النص مشتتاً غير قادر على استيعاب كل هذا الزخم التدلالي، ومنه الوصول إلى الضياع التفاعلي، الذي يخرج النص عن مساره الذي وضع له، فالمزج بين اللغة والصور يجب أن يكون متقناً بحيث لا تتحرك الصور نحو اللغة فتقوم بحجب القدرة التخيلية لها، وكذلك الأمر مع كل الوسائط فيجب على المبدع أن يراعي مركزية اللغة في هذا النص، وعلى القارئ أيضاً مراعاة ذلك في ممارسة فعل القراءة، لأننا نتعامل مع نص أدبي اللغة مكونه الأساسي، فالتركيز على الوسائط كالتركيز على الروابط وقدرتها على الربط يخرج الفعل القرائي من محتواه الأساسي، ويمكن للقارئ أن يغوص في ثنايا النص من خلال هذه الروابط لفهم مكونات النص، كما يمكن للقارئ من خلال الهوامش المضافة الكتابة والتعليق فيها بما يناسب مقتضى الحال أو يحول حدود الصفحة إلى أيقونة. أو الكتابة مباشرة على النص الأول بالانخراط في مسار النص، أو إدراج وصلات الكترونية تربط نصوصاً جديدة بالنص الأول... وتلك الصور تلغي الحدود الفاصلة بين عمليتي الكتابة والقراءة مع بقاء صعوبة الإمام الكلي والنهائي بمسارات وروابط النص¹، ولأن الأمر هنا يستدعي الغوص في أعماق النص فإن هذه الروابط والوسائط تتيح القدرة على التخيل والتصور، فهذه العوالم التي يقصدها النص قد يراها كل شخص حسب ثقافته ولهذا فإن إعطاء صورة أولية حول المقصود ليس أمراً نهائياً، لأن القارئ في نصه المميز يمكنه تغيير أحداث القصة نهائياً ويمكنه أيضاً إرفاق الصور وبث الروابط، وهذا الفعل التدلالي المشع هو الذي يساهم في عملية الانتشار التي تحدثنا عنها سابقاً، فالقارئ هنا يبني نصه الخاص ويترك هو أيضاً فسحة للقراء الآخرين لقراءة نصه والتعقيب عليه، ومنه فالدلالة تسير في مسار عشوائي محدد، وهذه العبارة تجمع بين متناقضين التحديد والعشوائية، حيث يكون التحديد أولاً فالنص يفترض وجود دلالات محددة

¹ عبد المالك مغشيش، المتلقي وحدود القراءة في الأدب التفاعلي، ص 802

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

مهما تعددت، وإلا دخل النص في حركة تأويل عبثية، أما العشوائية فتكون في اختيار هذه الدلالات المحددة، فالقارئ حر ولكن حريته مقيدة بحدود التأويلات المفترضة للنص.

إن العالم الافتراضي الآن يجد صعوبة في إيجاد هذا القارئ النموذجي الذي يستطيع أن يحقق كل هذه المواصفات، فنحن إذ نضع هذه الشروط نكون قد ضيقنا مجال التلقي حتى وإن كان يبدو للعالم واسعا رحبا، لأن القارئ الآن أمام حزمة معرفية مغرية تمنحه الراحة وتؤمن له القدرة على التفكير عوضا عنه، أما في النص التفاعلي فإننا نريد منه أن يكون ملما بمجالات خارجة عن الأدب، "تولد الكتابة الثقافية المنفتحة على عوالم التكنولوجيا ومنجزاتها، والعابرة للأشكال والتخصصات والأجناس... آفاق التلقي والتأويل بحيث تتجاوز الدراسة النقدية مجالها الضيق وهو مجال الإبداع الأدبي إلى مجال أوسع يتحقق فيه فهم المنجز الأدبي من خلال تخصصات قد تبدو بعيدة عن مجال الأدب ومنها التخصصات التقنية والتكنولوجية والإعلام والاتصال بعدما تحقق ذلك فعليا من خلال تخصصات الفنون الدرامية والسينمائية والتشكيلية والموسيقية وغيرها..."¹، ومنه وجب على الأدباء والدارسين إيجاد حل لهذه المعضلة، ويمكننا أن نقترح على الأدباء التغيير من الحجم الاعتيادي للرواية والقصيدة والاختزال قدر المستطاع، ومن الممكن أيضا استخدام المنصات المشهورة كالفيسبوك وغيرها لكتابة النصوص التفاعلية لأن التحديثات الأخيرة لهذه المنصات تتيح للمبدع خلق نص تفاعلي والقدرة على استيعاب القراء بعد هذه المنصات حققت نسب استهلاك رقمي متقدمة، ويمكن أيضا التضييق من مجال التفاعل كنوع من التقليل من المسؤوليات الملقاة على عاتق القارئ، أو فرض توجيهات تساعد على فهم النصوص، لأننا نتعامل مع قارئ استهلاكي اعتاد على المعلومات الجاهزة، دون التفاعل الحقيقي مع هذه المعلومات، ويمكن أيضا أن ينشئ نصه على منوال يجعل القارئ يتصفح مجموعة من الروابط التعريفية التي تعطيه فهما عاما للنص، وتبصره بالقضايا والآراء المطروحة حولها، ويمكنه من خلال هذا الإبحار في النصوص بسهولة، ولعل أبداع ما يمكن أن يستطيع أن يقدمه المبدع، هو النص الترفيهي، حيث يعتمد المبدع إلى مجموعة من الآليات كالألغاز مثلا في بناء نصه وهذه الألغاز تثير فضول القارئ وتجذبه لقراءة النصوص والبحث عن حلول هذه الألغاز، لأن نسب القراءة في تراجع مستمر وبخاصة في الوطن العربي يفعل الزحف التصويري، والفيديوهات التي تشغل حيزا مهما في حياة الإنسان عامة.

¹ عبد المالك مغشيش، المتلقي وحدود القراءة في الأدب التفاعلي، ص802

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

4.3. النقد التفاعلي في النقد العربي واستحالة التنظير:

يرى الكثير من الدارسين في مجال الأدب والنقد أن وجود النقد التفاعلي مرتبط بوجود النص التفاعلي، لأن النقد يمضي موازيا للأدب وهذا دأبه في كل العصور، "ينشأ النقد الثقافي التفاعلي بنشأة الأدب الإلكتروني، إي إن هذا النوع من النقد هو محاولة مساءلة للمقولات والطرق التي يتشكل عبرها الأدب الإلكتروني وقد بدأ النقد العالمي يعرف مثل هذه المحاولات، حيث عرف تطورا ملحوظا في العالم الغربي، بينما لا يزال يتطور في الكتابات العربية".¹، صحيح أن العالم الغربي خطا خطوة عملاقة في مجال الأدب التفاعلي ولكنه رغم ذلك لم يستطع التأسيس لنظرية خاصة تحدد هذا النوع الأدبي ما عدا بعض التعريفات المترامية هنا وهناك والمتصارعة في كثير من الأحيان والتوجيهات التي يجرى تحديثها باستمرار، فالنظرية الأدبية ضد التحديث المستمر وهذا ما شهدناه مع النظريات السابقة، ولا نقصد بالتحديث ذلك التحديث الداخلي كنوع من المراجعة، بل نقصد به التحديث الذي يغير مسار المفهوم ككل، فأزمة المصطلح وحدها كافية لجعل النص التفاعلي محل اشتغال دائم ونحن في هذا البحث حددنا مصطلح النص التفاعلي بصعوبة تامة، لأننا وجدنا زخما معرفيا هائلا، وخطا كبيرا في المفاهيم في أحيائين كثيرة، بين مفهوم النص التفاعلي والنص الرقمي، وبين النص التفاعلي والنص التشعبي، فهم يقصدون النص التفاعلي ويعبرون عنه بمصطلحات أخرى، ولا يمكن لهذه الفوضى أن تؤسس نظرية أو أن تقدم تقعيها لهذا النص، وهذا النص يسير يوتيرة تطويرية متسارعة، فالذين نظروا أولا -أو هكذا يعتقدون- لا يمكنهم الإلمام بهذا التحديث المستمر على مستوى التلقي والخلق، هذا عند الغرب أما عند العرب فالأمر لا يتعدى حدود المعانقة والشرح والتوضيح والترجمة، ويقع الكثير من النقد في خطأ المقابل الترجمي، دون الإلمام بخصوصيات الثقافة لأن المرجعية الثقافية مهمة في مثل هذه الأمور ولا يمكن إغفالها، ولهذه الأسباب وأسباب أخرى لا يمكن أن نعد التجارب العربية النقدية تنظيرا للنص التفاعلي، لأنها تجارب تعريفية، وصحيح أن النقد يمضي موازيا للأدب، لكن ذلك يكون في الأدب الورقي، فالأمر مختلف تماما في النص التفاعلي، ولا يمكننا أن نتحدث عن نظرية في النص التفاعلي إلا إذا لا حظنا استقرارا في أساليب الكتابة التفاعلية واستقرارا في أساليب التلقي، وثباتا في استخدام التقنية، وما دامت هذه المكونات في حركة مستمرة فإنه من الصعب الحديث عن النظرية النقدية التفاعلية، وكل هذه الجهود إلى غاية

¹ هاجر بكارية، من الأدب التفاعلي إلى النقد التفاعلي، حويلات، جامعة قالة للعلوم الاجتماعية والإنسانية،

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

كتابة هذا البحث هي جهود وصفية وفي الوقت الذي نكتب فيه هذه الحروف فإن مميزات تقنية جديدة قد أضيفت للنص التفاعلي، والسبب الأهم في عدم وجود نظرية نقدية تفاعلية عند العرب هو قلة النماذج التفاعلية، لأننا لا نكاد نجد تجاربا إبداعية جديدة غير التي ظهرت أول مرة، وكل التجارب التي تكتب الآن تحاول أن تكون تفاعلية، ولكنها لا تزال وفيه للوسيط الورقي حتى وإن عرضت على الشاشات الإلكترونية، ورغم كل هذا يمكننا أن نستعرض بعض الجهود النقدية في هذا المجال:

1.4.3. سعيد يقطين والنص المترابط:

قدم الناقد المغربي سعيد يقطين مفهوما للنص المترابط، كتجربة نقدية في هذا المجال وذلك في كتابه: " من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي الصادر في طبعته الأولى عام 2005"، حيث استعمل مصطلح النص المترابط كمقابل لترجمي لمصطلح Hyper texte، بحيث يقول: " أما النص المترابط فأستعمله كمقابل ل Hyper texte ، وهو النص الذي نجم عن استخدام الحاسوب وبرمجياته المتطورة والتي تمكن من إنتاج النص وتلقيه بكيفية تبني على الربط بين بنيات النص الداخلية والخارجية"¹، والملاحظ لهذا التعريف يجده عاما جامعا، لكنه يغفل عن التطور الحاصل في البرمجيات الحالية، فلم يعد الحاسوب وحده هو القادر على دمج هذه البرمجيات فنحن نحمل حواسيب ذكية في هواتفنا وفي سياراتنا وفي ساعاتنا أيضا، فهذا الشق الأول يحتاج إلى تحديث، أما الشق الثاني فهو صحيح لحد بعيد لكنه لا يعبر بدقة عن النص التفاعلي/ المترابط، لأن النص يغرق في دوامة التجنيس أما في النص التفاعلي فالنص عصي على التجنيس، لأننا أمام هذا المزج الهائل بين كل هذه الوسائط يصعب علينا رسم النص بالأدبية ثم يصعب علينا رسمه بالتقني أيضا، أما الشق الغائب في هذا التعريف هو الدور الأساسي للقارئ كمحرك أساسي للفعل الإبداعي، ونحن نذكر هذه الحجج ليس على سبيل الحط من جهود الناقد العظيمة، بل لنبين للدارس أنه من الصعب الإحاطة بهذا النوع الأدبي الجديد، رغم انتماء الناقد لعصر أدبي واحد.

يطرح الناقد سعيد يقطين مجموعة من القضايا الجوهرية التي وجب النقاش حولها، كمشكلة الثورة الثقافية وتغيير الذهنيات، حيث يعتقد أن " دخول عصر المعلومات بالنسبة إلينا نحن العرب معناه دخول مرحلة جديدة من العمل الثقافي، وتحصيل المعلومات، والعمل

¹ أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، بيروت، ط1، 2013، ص44،45

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

من أجل المساهمة في تطوير ممارستنا الثقافية لتتلاءم مع العصر، عصر الإعلاميات والمعلومات ودخول العصر الجديد معناه الانتقال إلى ممارسة ثقافة جديدة وخلق وسائل جديدة للتواصل (الوسائط المتفاعلة) والعمل على تطويرها باطراد وتوظيفها في مختلف المجالات (الاقتصاد، التربية، الإبداع، النشر)¹، وهذا الكلام يعد استشرافاً لما وصلت إليه التقنية، فنحن نعيش عصر السرعة بامتياز، سرعة في تداول الأخبار والمعلومات وثورة في تقريب المسافات خاصة مع ثورة التطبيقات، وقد غزت الآلة كل مناحي الحياة وأصبح الإنسان غير قادر على الاستغناء عن الآلة، فسرعة تدفق المعلومات وإن كانت تحمل الكثير من الأمور الحسنة، إلا أنها جعلت الإنسان أكثر كسلاً، لأنه لا يحتاج إلى الحفظ فالمعلومات منتشرة في كل مكان ويمكنه بضغطة زر حل أصعب المعادلات، وكتابة قصيدة شعرية -مع تحفظ على الكتابة الإبداعية الافتراضية- فكل هذه الأشياء تسير بحركة تسارع مذهلة يصعب معها القبض على طيف القاعدة العامة ومنه صعوبة التنظير لهذا النص.

يبدو أن الرؤية بدأت تتضح للدارس في هذه المجال، ذلك أن المستويات تتحين باستمرار في ظل الحركة التكنولوجية المتسارعة، عندما نتحدث عن الحاسوب مع ظهوره الأول فإننا نتحدث عن صيغة برمجية قديمة مقارنة بما تشهده الوسائط الإلكترونية الحالية من تطور، فيمكننا الآن التحدث عن القارئ الافتراضي والمبدع الافتراضي والنص الافتراضي، وكل هذه الأشياء تؤسس لعالم جديد في مجال النص التفاعلي، فيمكن للمبدع الآن أن يطلب من الذكاء الاصطناعي وضع قصيدته في قالب تفاعلي دون عناء وجهد - مع تعامل حذر مع هذا الذكاء الاصطناعي-، لأن هذا الأخير يقوم بدمج المعلومات وتقديمها للباحث وقد يقدم له معلومات مغلوطة، فمثلاً يمكننا ملاحظة تعريف للنص التفاعلي/ المترابط الناقد سعيد يقطين، حيث يقول: "مفهوم جديد جاء نتيجة التطور الذي حققته الإعلاميات، ويتم توظيفه للدلالة على النص الذي يتحقق من خلال شاشة الحاسوب بناء على تطوير رسائل الاتصال الحديثة من جهة، ولخلق أساليب جديدة من التواصل بين الناس تتعدى ما كان معروفاً مثل الهاتف والفاكس إلى التواصل المتكامل ب/مع واسطة جديدة للاتصال والتواصل والإبداع بشروط ومظاهر مختلفة"²، حيث نجد أن هذا التعريف يتحدث عن وسائط قديمة بالنسبة للوسائط الجديدة، ومه تغير الوسيط تتغير المعايير ولا

¹ سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي،

بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص29

² سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص22

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

يمكننا القبض على نظرية عامة في التلقي، ولهذا نحب أن نركز على هذه القضية الجوهرية، لأن التنظير والركون إلى نظرية خاصة في النص التفاعلي ليس من سمة هذا العصر ولا يمثله بأي حال من الأحوال، وكل ما يقدم في هذا المجال يعد وصفا تعريفيا لمرحلة محددة من الزمن، والمؤسف أن هذا الوصف لا يعبر عن التجربة العربية في هذا المجال، لأن عدد النماذج التفاعلية قليل جدا لا يمكن التعويل عنه لكتابة وصف حول النص التفاعلي، عكس التجربة الغربية التي قدمت تجاربا أدبية يمكن معها الوصف والتدقيق وإثارة الرأي.

2.4.3. أمجد حميد التميمي والنقد التفاعلي:

يقدم الناقد العراقي مصطلح النقد الثقافي التفاعلي من خلال منجزه المعنون ب"النقد الثقافي التفاعلي" سنة 2010، حيث خصص هذا المنجز لدراسة تطبيقية حول قصائد الشاعر عباس معن، ويجدر بنا الإشارة بأن كتابات عباس معن ومحمد سناجلة قد استهلكت بحثا، لأنها تقريبا تعد النماذج الوحيدة التي يمكن وسمها بالنضح الفني ويمكنها استيعاب مفهوم النص التفاعلي تطبيقا، ويرى أمجد حميد التميمي أن هذا النقد الجديد هو مواكبة لمتطلبات العصر وتلبية لرغبات النص الجامحة في التنظير والتعديد حيث يقول: "إن ما أريد تقديمه هنا بإزاء القصيدة التفاعلية الرقمية هو ما أطلق عليه -بناء على متطلبات النص المحدث- تسمية النقد الثقافي التفاعلي، تلبية لتطور الشكل الفني للقصيدة الشعرية العربية مع بداية الألفية الثالثة، وتحقيقا لمواكبة نقدية عربية لا تترك فجوة، ولا تظهر عجزا مع الأخذ بنظر الاعتبار أن النقد الثقافي التفاعلي لا يلغي ما سبقه من مناهج نقدية، ولا يترفع عليها سوى أنه يلبي الحالة الجديدة التي وصلت إليها القصيدة العربية، وإن كانت على نحو التجريب¹، ويمكننا القول أن القصيدة عموما رغم ما طرأ عليها من تطورات شكلا ومضمونا فإنها لا تزال وفية للأشكال القديمة، وهذه الأخيرة هي التي أخذت النصيب الأكبر من الاهتمام في الساحة النقدية والأدبية، لأننا مثلا في تجربة عباس معن نجده لا يراعي الجانب العروضي للقصيدة، وهذا ما أثار حفيظة الأفياء لهذه التقاليد في الكتابة الشعرية، لهذا لا نرى احتفاء كبيرا بمنجزه الشعري الذي شهدناه مثلا مع ظهور القصيدة التفاعلية التي احتفى بها الشعراء والنقاد كتابة وتنظيرا، ويمكننا التذكير بقضية القصيدة النثرية التي تعامل معها النقاد بالطريقة ذاتها، لأن الشعر عموما لا يمكنه أن يستغني عن خصائصه المميزة والتي

¹ أمجد محمد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص 9

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

تصنع فرادته، لهذا فعلى أي شاعر يريد كتابة النص التفاعلي أن يكون ملماً بهذه القضية الجوهرية، وفي الحقيقة ستصبح المهمة أصعب بكثير، لأن تحقيق التفاعل مشروط بترك فسحة القارئ للإضافة والتعديل، والتعديل في القصيدة الشعرية الموزونة يتطلب قارئاً ملماً بالعروض، كي لا يخل بالدلالة أولاً وبالقلب العروضي ثانياً.

يرى الكثير من النقاد أن الوقت قد حان لكي ننزع عباءة اللغة ونزيع مركزيتها الإبداعية في النص الشعري، ذلك أن العصر ينبذ المركزية ويقوضها ويهتم بالهامش، متأثرين بالتجربة الغربية في هذا المجال، ولكن الناقد الحقيقي هو الذي يقوم بمسح كامل وجاد للثقافة التي سيوطن فيها مفهوماً معيناً يقوم بدراسة كل الجوانب، يهتم بنفسيات القراء وخلفياتهم الثقافية، ولأننا في عصر نبذ المركز، فإنه من الأنسب إنشاء نص حوارى، دون المساس بحرية القارئ في الاختيار، أو فرض تأثير معين، فالثقافة العربية ألقت النصوص الشعرية الموزونة وتعلقت بهذا النموذج حبا لا تمسكا بتقاليد القدماء، لأن محاولات الشعراء في استمالة القارئ بنصوص نثرية بصبغة شعرية لم يكن كافياً لتغيير الذائقة العامة، ومنه فهناك سر جمالي في العروض لم تستطع النصوص المحشوة بالرموز التغلب عليه أو فرض منطقها الجمالي، يقول أمجد حميد التميمي معبراً عن القضية: "إن حاجة العصر إلى أشكال ومضامين شعرية جديدة في حاجة¹ ملحة لا يمكن إنكارها، لا سيما مع تطور وسائل الاتصال الحديثة بالشكل الهائل الذي نشهده والذي بات يقدم الأدب بصيغ جديدة متحررة نوعاً ما من هيمنة اللغة، بمشاركة فعاليات مناسبة لفنون متعددة يجري التعامل معها بوصفها دوال ذات علاقات خاصة تتدرج في سياقات ثقافية عالمية بدأت تأخذ لنفسها حيزاً متنامياً مع نمو المعطيات الثقافية لعولمة الأدب، وعولمة الثقافة عامة، على أن هذا الاندماج الثقافي لا يمنع من الاحتفاظ بحق التواصل الشعري، عبر التقنيات السالفة لمن لا يستسيغون هذا القادم الجديد"، إن الحديث عن مركزية اللغة في الخطاب الشعري هو الحديث عن ثقافة لغوية كاملة، ربما يمكن لهذا الأمر أن يحدث في ثقافة تقنية لم تكن اللغة معجزتها الحقيقية، ولكن الأمر مختلف تماماً في الثقافة العربية، التخلي عن اللغة العربية هو تخل عن الهوية الشخصية للفرد، وفي المقابل لا يمكننا أن نركن للقديم بل يجب أن نحاول الاستفادة من هذا المنجز الحضاري مع الإبقاء على المركزية اللغوية في الخطاب

¹ أمجد محمد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ص 9، 10

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

الشعري، لأن التقنية مجالها واسع ورحب ويمكنها أن تقبل كل هذه الاختلافات، لهذا فالأنسب لنا تطور شعري ممزوج بالتقنية مع هوية لغوية صامدة في وجه الانصهار الثقافي. يرى أمجد حميد التميمي أن القصيدة التفاعلية تقوم على مبدأ الاختيار فيما يخص الوسائط المتعددة المكونة للخطاب الشعري، وهذا الاختيار ليس اختياراً للوسائط فحسب، بل إنه اختيار للمذاهب الفنية التي تشكل هذه الوسائط حيث يقول: "وقد لاحظت أن عناصر الإبداع في صياغة هذه القصيدة الجديدة لا تتحدد بالفنون المكونة لها فقط، أي أن التشكيل والفوتوغراف، والنحت، والموسيقى، والغناء، واللغة، والألوان، والحركات، كلها تتمتع بمذاهبها الخاصة بها، ومميزاتها التي سببت نجاحاتها منفردة، ولكل منها مناهجه النقدية، ولكن فيما يبدو أن شعرية القصيدة الرقمية التفاعلية تعتمد -فيما تعتمد عليه من عناصر إبداع- على عنصر الاختيار والجمع بين المختلفات، فكون القصيدة تتخطى حدود شعرية اللغة إلى شعرية خطاب يجمع بين المستويات السمعى والبصري والحركي فضلاً عن المستوى اللغوي، فإن ذلك لم يأت من نجاح تلك المستويات منفردة فقط، بل من النجاح في الجمع بينها، وتوليدها بالشكل الذي تحضر معه التفاعلية عبر الشاشة الزرقاء، الوسيط الرقمي المذهل، ولكل (بايت) خطوة"¹، ومنه فالقصيدة التفاعلية تتشكل من اندماج كل هذه الوسائط وهذا الاندماج ليس اندماجاً تقنياً فحسب، بل هو اندماج فني، فكل وسيط يحمل توجهها فنياً محدداً، وتقاس قدرة المبدع الشعرية، بقدرته على التوليف المحكم بين هذه التوجهات والمذاهب في نص واحد، يحقق للقارئ مبدأ التفاعلية والمشاركة، هذا التصور وإن كنا نتفق معه في الكثير من جوانبه، إلا أننا نختلف في وصفة النص التفاعلي بالخطاب، كتعبير عن تراجع الدور اللغوي في الخطاب الشعري، وهذا ما لاحظناه في تعريفه هذا حيث تعتمد ذكر اللغة في آخر الوسائط المكونة للنص التفاعلي، كإشارة منه إلى تراجع الدور اللغوي في هذا النص الجديد، ولا يمكننا اعتبار ذلك صحيحاً، ذلك أننا من الممكن أن نستغني عن إحدى هذه الوسائط كالصور مثلاً دون الإخلال بقيمة هذا النص، ولكننا لا يمكن أن نتصور نصاً شعرياً خارج اللغة، مهما بلغت قدرة المؤلف الإبداعية على إخفاء الشرح الذي تتركه اللغة، ومنه فما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب.

هذا الفكر نتاج النقد الثقافي الذي لم يعد ينظر إلى النص بوصفه ألفاظاً ترتبط فيما بينها بعلاقات، بل يرى أن هذه النصوص هي خطابات تتحرك في ثنايا النص تعبر عن لا

¹ أمجد محمد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي ، ص29، 30

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

وعى الكاتب، والأنساق المضمرة المحركة له، ومهمة النقد الثقافي هي الكشف عن هذه الأنساق وتعرية الخطابات التي قد لا تتناسب مع ما ندركه عن ذواتنا، " إن الدراسات الثقافية التي قدمت لنا (النقد الثقافي) هي التي كسرت مركزية النص ولم تعد تنتظر إليه بما إنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من انتاج النص، لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية.. ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكالات الأيديولوجية وأنساق التمثيل... لكن النص ليس الغاية القصوى للدراسات الثقافية وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان بما في ذلك تموضعها النصوسي"¹، صحيح أن النقد الثقافي هو الذي ساهم في تهميش دور النص الجمالي مركزا على أنظمة الخطاب المكونة للنص، ولكن هذا لا يعنى إلغاء اللغة، أو تهميش دورها في حمل مدلولات الخطاب، رغم أنه بإمكان الوسائط الأخرى حمل الخطابات المضمرة، إلا أن الأمر يختلف كثيرا في اللغة فالمستويات تختلف بين الذات الواعية والذات اللاواعية وهما بدورهما يكتبان خطابات مشوهة للذات وللجانب الأخلاقي ولا يمكن لنا أن نصرف النظر عن الدور الجمالي للغة مهما حاولنا أن نتحاشى ذلك، لأن الأدب هو القدرة على الخلق والخلق لا يمكن أن يكون خارج اللغة، وكذلك الرسام فلا يمكن أن نسمة بالمبدع إذا لم يستطع أن يبدع لنا أشياء مثالية داخل الوسائط التشكيلية، وإذا زحزحنا اللغة عن مركزيتها، فإن هذا الرسام سيطلبنا بتسمية هذا الفن بالرسم التفاعلي، وكذلك المصور، والأمر نفسه مع الفنان الصوتي، لهذا وجب تغليب طرف معين، لنستطيع التمييز بين الفنون.

إن مهمة القارئ في النص التفاعلي هو التفاعل مع مستويات النص المتعددة وليس كشف الأنساق المضمرة، ولا نفي حدوث الأمر على سبيل الحوار الذي تتيحه التقنية، ولكنه لا يمثل جوهر العملية التفاعلية، والتفاعل هو القدرة على استيعاب الجانب الجمالي والجانب الدلالي والتفاعل مع هذه الأجزاء بإضافة نص القارئ الخاص الذي يشكل فهمه الخاص للعالم والوجود، لكن أمجد حميد التميمي يرى أن الأنساق تتشكل أولا من خلال اختيار المبدع لمستويات نصه، فالمبدع يختار ما يوافق تفكيره في هذه المستويات، فالمبدع المسلم مثلا لن يختار صور امرأة عارية للتعبير عن الحرية مثلا، وهكذا دواليك مع كل المستويات، وتقع على عاتق القارئ مهمة الكشف عن الخطابات المحركة لهذا الاختيار، وتقديم قراءة

¹ أمجد محمد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي ص 30، نقلا عن: عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة

في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 17

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

عامة له، "فالنسق يتشكل من خلال علاقاتنا بمستويات الخطاب وعناصر الإبداع التي نختارها ونحن ننتج القصيدة الرقمية التفاعلية، ومن ثم سيتاح لعدد كبير من المتلقين إعادة تشكيل وصياغة هذه القصيدة بحسب ما تكون لديهم من علاقات مع تلك المستويات والعناصر، فضلا عن حضور الوسيط الرقمي/ الحاسوب/ النت، بوصفه رابطا نسقيا مهما يسهم في تشكل الثقافة بصياغة/ صياغات معينة.¹، ومنه فالقارئ مطالب بقراءة النص وبالكشف عن هذه المستويات أيضا، ولا يمكننا أن نعتد بهذا النوع من التخرّيج لأنه توجيه للفعل القرائي نحو نوع محدد من الدراسات وهو النقد الثقافي، ونحن لا نريد من القارئ أن يعمل منقبا أو محققا كاشفا عن الأنساق الثقافية، بل نريد منه أن يكون منتجا وقد يقول قائل هذه مهمة النقد ولا نقصد بها القارئ، ويمكننا القول حينئذ أن مصطلح الناقد متجاوز في الدراسات الحديثة فكل ناقد هو قارئ بالضرورة، وهذا نوع من الحد من قدرات القارئ التصورية، ونحن بكلامنا هذا لا نمنع القارئ الذي يستهويه هذا النوع من القراءة ولكننا ضد جعلها توجهها في القراءة يفرض على كل قارئ، لأن الفعل القرائي في النص التفاعلي يجاوز التنقيب إلى الحوار وهذا الحوار قد يتضمن في خضمه مساءلة النص عن الأنساق الخفية التي تحركه وقد لا يتكون لدى القارئ الرغبة في الكشف عن هذه الأنساق، وبهذا يكون التفاعل متكاملا، صانعا للدلالات المختلفة، لأننا افترضنا مسبقا أن الدلالة في النص التفاعلي تشبه الانتشار، ولا يمكنها أن تكون كذلك إن جرى توجيهها نحو هذا النوع من الدراسات، ومع هذا التطور الحاصل لا يمكننا أن نتحدث عن أنساق مضمرة داخل خطاب يتوسم بالعالمية، تذوب فيه جميع الاختلافات وفي بعض النصوص والمواقع تمنع نشر أي خطابات سياسية أو دينية نابذة للكراهية والتطرف، ومنه فالمهمة التي تبقى للقارئ ليست كشف الأنساق المضمرة فالآلة ستحاول تنقية النص من أي دخيل لا يتناسب مع الذات الإنسانية ويبقى على القارئ أن يكتب ذاته من خلال النص كنوع من التجربة الذاتية.

ختاما لهذا الفصل يمكننا أن نقول أن تراتبية المعرفة وتراكيبها جعلت اللاحق يستفيد من السابق مع تقويض وهدم المرجعيات السابقة التي تتنافى مع التجديد المستمر، والأمر نفسه حدث مع نظرية التلقي، حيث وضع إيزر وياوس اللبنة الأولى لهذه النظرية، من خلال إعادة الاعتبار للذات القارئة بوصفها المحرك الأساسي للعملية الإبداعية، ولا يمكن أن نغفل جهود القدامى في هذا الصدد من باب الإنصاف المعرفي، فرغم شمولية الطرح وافتقاره

¹ أمجد محمد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ص31

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

للأدوات المنهجية إلا أنه ساهم في تحريك القضية، والإشارة إلى دور القارئ في العملية الإبداعية، فلو استمرت الحضارة الإسلامية لوجدناها سباقة في هذا المجال ولكننا نناقش الآن في نظريات متطورة عن المتلقي والنص، وهذا الأمر كان سيجنبنا الكثير من الأمور التي شوهت ثقافتنا، كالمسارعة إلى تلقف المعارف دون تمحيص، والانصهار المبالغ فيه في منجزات الآخر، والترجمة الرديئة التي توجه المعرفة نحو طرق أخرى، ومحاربة الهوية بحجة التجديد.

هذا لا يعني أن العلماء المسلمين هم من أسسوا لهذه النظرية، فقد كان اليونان أول من أشار إلى دور القارئ من خلال ما قدمه أرسطو وأفلاطون، ولا شك أن الثقافة العربية كانت تقدر العلم كثيرا، وهذا ما يفسر تأثيرها بالمنجزات الفكرية للأدب اليوناني وهذا ما لاحظناه في ترجمة هذه الكتب من طرف المفكرين والفلاسفة المسلمين كابن رشد وابن سينا وغيرهم، حيث يسهل على الدارس كشف التأثير الكبير بالمنجز اليوناني في ثنايا كتبهم.

يقوم القارئ في نظرية التلقي بملء الفجوات والفراغات التي يتركها المبدع، ولكل قارئ تصور محدد حول العالم والوجود ومنه فالدلالة ستكون متعددة، ولكنها لن تكون أبدا لا نهائية كما يرى جاك دريدا، لأن المبدع يفترض وجود قارئ ضمني في النص فيكتب نصه على هذا الأساس، فيجعل من دلالات النص متعددة ومتنوعة ولكنها مفترضة ومحددة مسبقا، ومهما تنوعت فإنها تصب في حيز دلالي واحد.

هذه الفكرة أفادت رواد النص التفاعلي كثيرا ومع ظهور التقنية أصبح الأمر أكثر حيوية، فالمبدع مطالب بخلق نص تفاعلي يترك فيه للقارئ حق الإضافة والمشاركة والتعليق، فتتطلق الدلالة منتشرة كنوع من التشجير والتفرع لكنها ترتبط بأساس واحد هو الذي حدد الدلالة ويحد منها، وينظم الفعل القرائي ويجعل منه فعلا حواريا بامتياز، تلتقي فيه مختلف التصورات والخلفيات الفكرية تتناقش في دلالات النص وتحقق مشروعا مهما لطالما سعت إليه النفس البشرية السوية وهو التفاهم، ويكون التفاهم في البحث عن سبل التعايش من خلال البحث عن المشترك الجامع والابتعاد عن كل ما يفرق، كتقبل الآخر واختلافاته، مع احترام الآخر لاختلافاتنا.

النص التفاعلي نص فريد يعبر عن التطور الهائل الذي وصلت إليه البشرية، ولكننا مجبرون على التحلي بطابعنا الإنساني لا ننصهر في هذه الآلة ولا يكون ذلك إلا من خلال الاعتقاد، لأن الإنسان خلق ليعتقد، وهذا الأمر الذي نادى به الأدائية مع راؤول ايشلمان الذي قال بفكرة عودة الحداثة أو عودة الذات الساردة، بعد الضياع والتشتت الذي أوصلتنا

الفصل الثاني: تلقي النص التفاعلي.....

إليه نظريات ما بعد الحداثة. التي جعلت من الإنسان مجرد آلة لا يمكنها الاعتقاد بشيء لأن الحقائق نسبية ولا يمكننا الركون إلى فكرة سوف يثبت العلم خطأها عاجلاً أم آجلاً.

يرى الكثير من النقاد المعاصرين ضرورة إزاحة مركزية اللغة في النص التفاعلي معتبرين الثورة الجديدة ثورة على اللغة وعلى كل ما هو تقليدي، متناسين الخصوصية الثقافية لكل أمة، فالعرب عموماً أهل لغة ولا يمكن لهذه الحضارة أن تتجلى خارج اللغة، ثم إن اللغة لا تمثل جوهر العملية الإبداعية فحسب، بل تعد الخط الفاصل بين مجموع المستويات المستعملة في النص التفاعلي، لأننا إذا لم نركز اللغة في النص التفاعلي، فإننا مطالبون بتغيير التسمية إلى من يملك الهيمنة في هذا الخطاب.

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.

جماليات التلقي في رواية "الديبة" لعبد الواحد
ستيتو.

قراءة جمالية في قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات"
لحمزة قريرة .

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

4. جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة:

لقد ظهرت عوالم جديدة في مجال الإبداع الأدبي خاصة مع هذا التطور الرهيب في مجال الآلة، وقد اخترنا في هذا الفصل بعض مظاهر هذا التطور الإبداعي رغم ما يعانيه الدارس في هذا المجال من شح في النماذج الشعرية والروائية والمسرحية، فالقوائد المعروفة كقصيدة عباس معن الروايات من مثل رواية الواقعية الرقمية لمحمد سناجلة قد استهلكت بحثاً، حتى صار من الصعب تناولها بالدراسة حتى وإن كانت طريقة الدراسة قد تقدم الجديد، لأن الباحث الحقيقي هو الذي يبتعد عن هذه المسالك التي قد تؤثر على بحثه.

قبل الخوض في توصيف التجارب المختارة لا بد من حديث حول الطريقة التي سيجري بها توصيف هذه الأعمال، حيث سنحاول عرض بعض المميزات الخاصة للنص التفاعلي ومن ثم نحاول تتبع مسارها القرائي، فتلقي الصور ليس كتلقي اللغة، وللموسيقى تأثيرها الخاص أيضاً، ولألوان لغة تعبر بها، ولا يمكننا إغفال دور الفجوات والفراغات التي يتركها المبدع في جذب القارئ وإغرائه للغوص داخل النص والكشف عن دلالاته المخفية، ثم وجب الكشف عن الوظيفة التقنية التي تقوم بها الآلة لربط كل هذه الوسائط مشكلة نصاً تفاعلياً واحداً، ولا بد لنا من الإشارة إلى استشراف خاص بهذه العوالم، خاصة بعد موجة الذكاء الاصطناعي التي اجتاحت العالم وغيّرت معالمه كلياً، خاصة في مجال البحوث الأكاديمية، وكذلك الإبداع، ولنا حديث عن الفرق بين الأدب الذي ينتجه الإنسان وبين الأدب الذي تنتجه الآلة.

يحار الدارس في المشهد الأدبي العربي وخاصة التفاعلي منه، حيث يلاحظ إقبال الشعراء و الكتاب على منصة الفيسبوك مثلاً، وهذا الإقبال إقبال تقليدي، بواسطة حديثة، لأن الشاعر مثلاً عندما ينشر قصيدته، فإنه ينتظر من القارئ التفاعل معه تفاعلاً إيجابياً، بقبول الأفكار والجانب الشكلي، وقد يكون الشاعر دكتاتورا فيحذف جميع التعليقات التي قد تعبر عن رأيها بصراحة حول النص، فيعيد بذلك سلطة الفحل، ويتقمص دور الطاغية في وسيط اخترع للحوار وإلغاء الذات المتفردة، لهذا فنحن نلاحظ عدم إقبالهم على النص التفاعلي، رغم الدعوات المتكررة من النقاد والقراء لولوج هذا العالم، هذا من جهة ومن جهة أخرى -وهذا الأمر خاص بالشعر تحديداً- فإن ما لاحظناه من تجارب شعرية لا يعترف به أغلب النقاد في العالم العربي وفي الساحة الأدبية، وحتى لدى القراء، حيث يعتمد أصحاب هذه التجارب إلى كتابة القصيدة النثرية التي لا يزال الخلاف الأدبي عليها قائماً لحد الساعة، ونحن نوافق رأي هؤلاء لأسباب عديدة أهمها؛ أن القصيدة العربية حاولت التنصل

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

من القلب العروضي ولكنها وجدت نفسها تنتقل من الشعر إلى النثر، ذلك أننا نجد في نصوص روائية عربية مقاطع نثرية فيها من الترميز والتركيز الدلالي وتوظيف الرموز القديمة ما يفوق هذه النصوص -القصيدة النثرية- جمالا وإبداعا، فهل نسميها قصيدة نثرية، ثم إن الدارس لمسار القصيدة النثرية يجدها نسخة مشوهة من تجربة غربية خالصة، وأنها لم تنبت في بيئة عربية ولم تتطور من نمط شعري عربي قديم، وهذا الأمر ضروري، لأن الهوية الثقافية لازمة في كل تطور أدبي، فنحن لا نتحدث عن علم دقيق سمته الأساسية هي العالمية، فنحن لا نقول الرياضيات الأمريكية والفيزياء الروسية... إلخ، بينما نفرق بين الآداب فنقول: الأدب العربي والأدب الروسي والأدب الإنجليزي، وأسباب عديدة لا يسمح المقام العلمي بذكرها، ولكننا نجد أنفسنا مجبرين على دراسة بعض القصائد النثرية التي تتسم بالتفاعلية، لأن عدد النماذج الشعرية التفاعلية قليل جدا، والكثير منها لا يرقى إلى ما تعبر عنه الدراسة.

يتناول هذا الفصل نموذجا روائيا وآخر شعري، يمكن وسمهما بالتفاعلية، لأنهما حققا الكثير من الشروط التفاعلية التي ذكرناها سابقا، والتي بدونها لا يمكن للنص أن يكون تفاعليا، الرواية من إبداع الروائي المغربي عبد الواحد ستيتو التي نشرها على صفحة فيسبوكية خصصها لهذه الرواية، أما القصيدة فهي للناقد المبدع الجزائري حمزة قريرة التي أخذت عنوان "الحب يتكلم كل اللغات"، التي نشرها في موقع خاص بالإبداع التفاعلي وشاركه النشر في هذه المنصة الكثير من الأقلام الشعرية الجزائرية، وسنحاول من خلال هذين النموذجين وصف الحركة القرائية وتأثير الوسائط والتقنيات المتعددة على القراء.

1.4. جماليات التلقي في رواية "الديبة" لعبد الواحد ستيتو:

1.1.4. الفضاء السردي للرواية:

تدور أحداث رواية "الديبة" لعبد الواحد ستيتو حول (ليلى)، شابة جامعية من عائلة بسيطة متواضعة، تتأزم حالتها الاجتماعية والمادية بعد تدهور حالة أمها الصحية، حيث تجد نفسها مضطرة لمواجهة التحديات الاجتماعية لإعالة عائلتها، حيث تتحول حياتها من طالبة تسعى لإتمام دراستها والعمل في وظيفة محترمة، إلى معيلة تحمل هم عائلة على عاتقها، تتأزم الأمور أكثر عندما يشخص الأطباء مرض والدتها وتترك ليلى أن علاج أمها يتطلب ثمنا باهضا، فتبدأ رحلة البحث عن المصادر المالية التي تؤمن حياة كريمة لأخيها من جهة وتؤمن العلاج لأمها المريضة من جهة أخرى، وفي سعيها لشراء الدواء تصادف ليلى رجلا غامضا يقدم لها رقم هاتفه مدعيا أنه سيوفر لها فرصة عمل هذا العرض الذي

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

يخفي طبيعته الحقيقية والذي سيضع ليلي في مفترق طرق يتغير معه كل شيء في حياتها، في الوقت نفسه وبينما تجوب ليلي شوارع المدينة وبالتحديد في ساحة الشيران تعثر على لوحة فنية قديمة وتحاول صديقتها بشرى التحقق من صحتها ومن قيمته الأثرية والمادية.

تفقد ليلي والدتها بسبب المرض وبسبب عدم قدرتها على تكاليف العلاج الباهظة، فتجد نفسها المعيل الوحيد لأخيها، هذا الأمر يدفعها لاتخاذ قرار مصيري يغير حياتها نهائيا، يمثل هذا القرار في دخول عالم التهريب عبر معبر باب سبتة، وهو العمل نفسه الذي كانت تعمله أمها في السابق، تدخل ليلي في دوامة المخاطر والصعاب، الأمر الذي يظهر لها وجهها آخر من المعاناة التي تجبر النساء على خوضها في سبيل الفوز بحياة كريمة والهروب من طامة الفقر الكبرى، وترى الوجه الآخر لهذا التهريب والظروف القاسية التي تواجهها النساء المهربات، وتكشف بعض الممارسات اللاأخلاقية كالهجرة غير السرية ودعارة القاصرات والكثير من الأمور الخفية التي كانت بعيدة عنها كل البعد.

تنجح ليلي أخيرا في الهروب من سطوة المدينة الموحشة، وتنتقل إلى إسبانيا حيث وبفضلها وبفضل تحقيق مميز منها ومن صديقها عبدو استطاعت تسليط الضوء على كل هذه القضايا وتغيير نظرة الآخر للمرأة المغربية التي كانوا يسمونها بالبعلة، فصارت تسمى الذيبة، وبفعل هذا التحقيق تمت معاقبة كل المسؤولين عن هذا الفعل الشنيع، استطاعت ليلي أن تؤسس لحياة جديدة في المدينة الجديدة حيث حظيت بتكريم كبير من طرف كبار المسؤولين نظير جهودها الجبارة في كشف الحقائق، تنجح ليلي في بيع اللوحة الأثرية بمبلغ باهض يعيد لها الأمل في الحياة، يأتيها عرض خاص بإنشاء جريدة خاصة تعبر فيها عن آلام وأوجاع المغتربين برفقة صديقتها بشرى، وتقرر ليلي خوض هذه التجربة، يترك المبدع النهاية مفتوحة، حيث تحتاج الكثير من الأحداث إلى لمسة ختامية، وقد فعل ذلك قاصدا، تاركا للقارئ حرية التخمين في نهايات افتراضية داخل النص.

1.1.4. الصورة شكلا جديدا للاستعارة:

تعد رواية "الديبة" لعبد الواحد ستيتو شكلا جديدا من أشكال الإبداع، حيث حطمت كل القيوم والتقاليد في الكتابة لاعتمادها على مجالات تعد خارج الإطار الأدبي، ومن بين هذه المجالات مجال الصور، واختيار الصور في الرواية التفاعلية لا يكون عشوائيا ولا يقدر أي روائي على اختيار تصوير دقيق للمشهد إلا إذا كان مطلعا على هذا النوع الفني، كنوع من توسيع المدارك الفنية، وأقل ما يمكن قوله عن اختيار ستيتو للصور أنه مناسب جدا، ذلك أنه اختار صورا أو رسما تشكليا لشخصيات الرواية كنوع من التحفيز لتخيل الشكل

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

الحقيقي للشخصية الروائية، والصورة في الرواية التفاعلية تحديدا لا يمكن الاستغناء عنها وعن دورها الفعال في توليد الدلالة وتوجيه القراءة ويمكننا أن نسميها الاستعارة الجديدة، هذه الاستعارة فوق اللغوية يمكنها أن تعبر عن المدلول بدقة، وإذا كانت الاستعارة في اللغة تشبيه شيء بشيء فإن الصورة إحالة قد تكون مباشرة من خلال الصور الفوتوغرافية الحقيقية وقد تكون إحالة غير مباشرة من خلال الصور اللوحات التي تعبر عن دفقة شعورية محددة، كأن نضع مثلا صورة لتمثال الحرية كتعبير عن الحرية...

قد كانت الصورة منذ القدم تمثيلا رمزيا عن الواقع وتجديدا لذكرى الغائبين، ومنه فإنها تحفز الذاكرة وتتبعها على تذكر الصورة الواقعية، وهذا ما تفعله الاستعارة بالضبط، غير أن الإنسان القديم لم تكن له القدرة على دمج الصورة وع اللغة في قالب إبداعي واحد، "الصورة لدى الإنسان القديم كانت صورة أيقونية تحتفظ فيها النسخة بصفات الأصل وحضوره، فصور الملوك والتمثال التي تصنع لهم ليست سوى حضورا للملك الأصلي، إن الأصل يحل في الصورة فتكاد تطابقه، والصورة ليست نسخة جامدة، وإنما تحل فيها روح المتوفى إلى الأبد، ولما كان التمثال يصنع لتحل فيه الروح المادية أبديا كان ينتخب للمتوفى صورة وهو في ريعان شبابه وعنفوان قوته"¹، وهذا الأمر يدل على قيمة الصورة في الموروث الإنساني وهذا ما تفسره النقوش والكتابات البدائية على الجدران للإنسان البدائي حيث أراد التعبير عن حياته من خلال هذه النقوش، ولا ننسى التماثيل والزخارف الإسلامية على جدران المساجد التي تعبر عن طابع الحياة وطبيعة التفكير، ومنه فالصورة تشكيل بصري للواقع يكون أقل دقة من الواقع في أحيان كثيرة يكون أكثر دقة ويكون أيضا مستشرفا للمستقبل متنبئا بالقادم من الأحداث.

مرت الصورة بمراحل عديدة تحكمت فيها الوسائط والوسائل المتاحة من جهة، والمعتقدات الدينية والأسطورية من جهة أخرى، فقد كانت هذه المعتقدات المحرك الأساسي للصورة فنجد في ثقافات معينة تمجيذا للصورة واعتبارها شيئا مقدسا ومنه سيجري التركيز عليها، بينما تعد في ثقافات أخرى شيطانية ومنه فسيجري إهمالها، أما الجانب المتعلق بالوسائل، فالوسائل المستعملة في العصور السابقة بدائية وتقليدية تعجز عن الاحتفاء بالصورة والتصوير الذي نشهذه في الوقت الراهن، فالصورة حسب سعيد بن كراد "قد توزعت على عصور ثلاثة تستوعب حالات الوعي الوجودي عند الإنسان، كما تجسدت في سيرورة

¹ مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

التحولات التي لحقت النشاط البصري عنده بدءا من الغرافية الأصلية ببعديها البصري والأسطوري (اليد) والتعبير الشفهي (الوجه)، مروراً بمرحلة الفن، وانتهاء بما يسميه "العصر البصري" في المرحلة الراهنة¹، وما يهمننا من هذا القول هو إبراز الدور الفعال للصورة في مختلف الحضارات والحقب الزمنية وصولاً إلى العصر المعاصر الذي غزت فيه الصور كل مناحي الحياة، في الشوارع والمقاهي والحافلات ناهيك عن عالم الصور الذي تتيحه الآلة. في أحيان كثيرة نجد أن الصورة الواحدة تحمل دلالات متعددة فقد يستخدمها الأديب لغرض معين، وقد يستخدمها المصور لأغراض أخرى غير التي قصدها الأديب، أما المخرج فقد يجد لها تخريجاً آخر ومنه تصبح الصورة أيقونة دلالية تتوهج باستمرار مع كل فعل إبداعي جديد، "تدخل الفنون التشكيلية من باب الأدب، أو تدخل الأدب من باب السينما، أو الفنون التشكيلية، أو التقنيات المستحدثة من خلال الحاسوب وفنون الجرافيك، وبرامج الفوتوشوب، ووصل الأمر إلى حد أن الصورة الواحدة أصبحت تتشكل من خلال تواشج مجموعة من المجالات التي تتضافر جميعاً في إنتاجها"²، وهذا الأمر هو ما يساعدنا في التعرف على قدرة الكاتب على استحداث صور دلالية جديدة، فإذا استطاع أن يغير الصورة النمطية حول هذه الصورة من صورة أثرية فقط، إلى أعجوبة تخبي خلفها قصة معاناة وتضحية حينها يمكن وصف العمل الأدبي بالفردة والعبقرية.

لم تعد الصورة مجرد جماد بل تغيرت إلى أبعاد مذهلة، وخاصة مع ما نشاهده من ثورة الذكاء الاصطناعي، حيث من الممكن استغلال صورة شخص ميت مثلاً وإنشاء فيديو لهذا الشخص وهو يتناول الطعام أو يمارس الرياضة أو يتحدث، ولهذا فالأمر أصبح أكثر حيوية مع النصوص الأدبية، "إذ انضافت الصورة إلى النص، كما صار بالإمكان معاملة النصوص بوصفها صوراً، وأصبح من الممكن الاشتغال في آن واحد على ما يرى وما يقرأ، فصار بالإمكان أيضاً تصور التحريك، بمعنى تمثيل الحركة أو عرضها بواسطة ما سمي تركيب الصورة، ومع التقدم الحاصل في فن الجرافيك وتطبيقات المعلوماتية على الإبداع البصري والفني، انفتحت آفاق أخرى لإضفاء مظهر حي على ما يعرض على الشاشة من خلال ما يطرأ عليه من تعديلات وحركات وتحولات. ولكن المصدر الأول للإلهام ظل

¹ سعيد بنكراد، بين اللفظ والصورة، تعددية الحقائق وفرجة الممكن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

المغرب، ط1، 2017، ص117

² مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص197

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

تقليدياً¹، والصورة في الرواية خاصة وفي الأدب عامة لا تشكل جزءاً عابراً من أجزاء النص، إنها حاضرة في كل المراحل الإبداعية، فهي التي تلهم المبدع لكتابة عمله الإبداعي، وهي التي تساهم في بناء الدلالة، وهي التي تصاحب القارئ في عملياته الترميزية، ومن النقد من يعتبر النص في حد ذاته وإن كان مكتوباً صورة ما دامت على وسيط إلكتروني، ففي بعض الأحيان نجد التعبير عن بعض الأماكن في الرواية قاصراً ولا يصف المكان بدقة ولا يثير القارئ، فتأتي الصورة لتنبه عواطفه وتجعلك تسرح في عوالم خاصة بتجربة معاشة، كأن يضع المؤلف صورة تعبر عن ذكريات الطفولة، فالكلمات أحياناً تظلم المشهد، فتأتي الصورة مختزلة كل المسارات، وقد يظن الدارس أن العتب يقع على المبدع لأن آله التصويرية اللغوية عاجزة على تبليغ المراد والتأثير الدقيق، لكن الأمر غير ذلك، لأن الكثير من الأمور تتجاوز اللغة ويكفي ترميز فوطوغرافي لإثارة المشاعر وإنزال الدموع، ثم إن تعامل القارئ مع اللغة تعامل المحقق، لأن فهم النصوص الأدبية لا يتأتى للجميع بينما فهم الصور يستقطب شريحة واسعة من القراء.

العالم كل العالم هو عبارة عن صور، فكل شخص صور معينة عن الوجود، وهذا لا ينطبق على الإنسان فقط، بل على الوجود بأسره، وهذه الصور هي المحرك الأساسي للصراعات الأيديولوجية والفكرية، فالحوارات التي تجري إنما تجري بين الصور الذهنية عن الوجود بين الطرفين المتحاورين، "العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل، فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء... بل وسط عالم من الصور، تحدد رؤيته للعالم وطبيعة علاقاته الاجتماعية، وإن الحوار الذي يتم بين طرفين إنما يتم بين صورة كل طرف في ذهن الآخر"²، ويستعمل الروائي التفاعلي الصورة بطرق متعددة، فهناك من يجعلها في ثنايا النص، وهناك من يجعل لها رابطاً خاصاً، ونوع آخر يتركها بلا ألوان ويترك للقارئ حرية التلوين، وهناك أيضاً من يتساءل حول الصورة كنوع من إثارة التركيز وجذب الانتباه، وسنرى في هذه الرواية الطريقة التي استخدمها الروائي في عرض الصور، ويمكن الإشارة إلى الكتابة داخل الصور كنوع من التعديل الذي قد ينجزع الكاتب، وكذلك الصور المتحركة التي تستخدم بكثرة في هذا المجال.

¹ فيليب بوتز، وآخرون، الأدب الرقمي، تر: محمد أوسليم، تقديم: زهور كرام، الدار المغربية العربية، الرباط،

المغرب، ط1، 2016، ص248

² حسن حنفي، عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول، العدد62، سنة 2003، ص26، 27

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

تعمل الصورة على تحديد مجال الدلالة من خلال إقصاء كل الصور الذهنية التي تتبدى للقارئ حين يسمع لفظاً معيناً، فمثلاً عندما نجد في نص معين لفظ "تفاحة"، فهناك العديد من التصورات حول هذه التفاحة حسب ثقافته وخلفياته المعرفية، فقد يتصور مثلاً تفاحة نيوتن وتفاحة آدم وتفاحة العلامة التجارية المشهورة آبل، والصورة تعمل على تحديد مجال التخمين والإحالة المباشرة على المدلول، فالصورة "يتعلق وجودها بقدرتها على الحسم، أي قدرتها على إقصاء ما يجب أن لا يمثل، فالاختيار في الصورة لا يكمن فقط في انتقاء ما يجب أن يكون مرئياً، بل أيضاً فيما يجب أن لا يرى"¹، ومنه فهذه القدرة تعمل على تحديد الدلالات في مجال محدد من الرواية ولا يشمل الأمر كل الرواية، لأن هذا الأمر يفتح الباب للمنتقدين الذين يرون في الصورة إنهاء للتأويلات المفتوحة والمتعددة، فالإحالة المباشرة على المدلول تجعل النتيجة موحدة، لهذا فالأمر جزئي وقد يكون هذا الاستعمال سطحياً حيث يخدم الدلالات الكلية للنص ومنه يكون النص عامة ملغزاً وإن كانت أجزاؤه تقريرية، ناهيك عن التصورات حول الصورة في حد ذاتها فهناك بعض الصور تقبل التأويل المتعدد لأنها تكون غامضة وملغزة.

يجد القارئ نفسه في رواية "الديبة" لعبد الواحد ستيتو أمام تجربة تجربة تفاعلية متميزة، حيث استطاع أن يحول منصة الفيسبوك، من منصة تواصلية بامتياز، يكون النشر فيها والتفاعل متوجهاً في جهة القارئ فقط، إلى منصة تفاعلية، ومن بين الأشياء المميزة التي نلاحظها في هذه الرواية هو الدمج المميز بين الجانب اللغوي والصورة، واستخدام الصور للتعبير عن الواقع، واستعمال ستيتو للصور وإن كان قليلاً إلا أنه فريد من نوعه، جعل القارئ وكأنه يشاهد فيلماً سينمائياً، لأن المبدأ الذي تشغل عليه الصورة هو المبدأ نفسه الذي تشغل عليه اللغة ولكن بتفصيل صغير، فاللغة تقدم للسامع لفظاً معيناً يقوم ذهن السامع باختيار صورة معينة لهذا اللفظ، هذا الاختيار تتحكم فيه الكثير من الأمور منها ما هو ثقافي، ومنها ما هو ديني ومنها ما هو اجتماعي، والصورة تعمل بالمبدأ نفسه، "فالمبدأ الذي تشغل بموجبه العلامة الأيقونية هو نفس المبدأ المنظم للعبارة"²، وبهذا يصبح المعنى دقيقاً، ويوجه القارئ نحو سيرورة تفاعلية محددة، وهنا تظهر قوة الآلة في تنظيم الفعل

¹ غي غوتي، الصورة، المكونات والتأويل، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،

بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص45

² محمد الماكري، الشكل والخطاب -مدخل لتحليل ظاهراتي-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

القارئ، وهذا الأمر يعد تقويضا لفكرة التفكير والتشتت وعبثية المعنى، فمع الآلة سيكون الأمر مضبوطا، حتى وإن كان الوسيط يتيح للقارئ حرية الإفصاح، فإنه لا يتركه يغرق في العبثية.

ترسم معالم الصورة في هذه الرواية من خلال مجموعة من الصور التي قدمها الروائي قصد إدخال القارئ في الفضاء السردي اللغوي وغير اللغوي للرواية، وكانت أول صورة قدمها هي صورة حقيقية لمكان يمثل حدثا محوريا في الرواية هذا المكان كان لساحة الثيران، التذي وجدت فيه بطلنة القصة لوحة أثرية مميزة:



الوثيقة 01¹

وضع الروائي هذه الصورة معرّفا لأحد أكثر الأماكن تأثيرا على الرواية، ووضع مع الصورة تساؤلا حول استشراف القراء للأحداث القادمة، وهذا النوع من الصور يعمل على تحفيز الذاكرة، فالكثير من هؤلاء القراء قد زاروا هذا المكان ولم يجدوا ما وجده الكاتب فيه، ومنه تعمل هذه الصورة مع هذا النمط من الحكي على إعادة الروح للأشياء الجامدة حيث تصبح أكثر حيوية، لأنها ترتبط بنصوص معينة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الذين لم يزوروا المكان فإن صورة اللوحة ستبقى عالقة في أذهانهم، بوصفها الصورة الأولى عن هذا المكان، إلى غاية طارئ جديد قد يغير هذه النظرة، كنص جديد حول هذه اللوحة يكون أجمل من هذا النص أو أكثر ارتباطا بالقارئ، فيزيح القارئ هذه الصورة التي أصبحت نمطية ويحل محلها الصورة الجديدة، وهكذا دواليك، وهذا يعني أن تفاعل القراء مع الصور

¹ عبد الواحد سنتيتو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

مضمون وأكد، بل يرتبط بقوة النص وفراة الحكي، فالصور في هذه النصوص وإن شغلت حيزا كبيرا فهي جزء من الحكي ووسيلة للإثارة، وتبقى اللغة مترتبة على عرش النص. ما يمكن للقارئ أن يلاحظه في رواية الديبة أن الروائي ظل وفيًا للغة، واعتمد عليها في أغلب ثانيا نصه السردي، وحافظ على مركزيتها، رغم استعماله للصور والروابط التفاعلية وغيرها، عكس الكثير من الروايات التي حاولت هدم مركزية اللغة ومن ذلك رواية "شات" لمحمد سناجلة التي يبدأ صاحبها الرواية بخلفية مشكلة من الصورة والمشهد والروابط المتعددة، فمثلت "شات من البداية خرقا للمألوف السائد للنص، والمعتمد على الإجراء السردي اللغوي والذي يبدأ مع حكي الحكاية لغويا. هكذا، تشغل الخلفية المشكلة من الصورة والمشهد واللون والحركة والموسيقى لغة مبرمجة معلوماتيًا"¹، وهذا الأمر يدخلنا في صراع مركزية اللغة في النص التفاعلي، حيث يرى محمد سناجلة بأن زمن هذه المركزية قد ولى، ويمكننا الاعتماد على اللغة كوسيلة في النص لا ككل متكامل لأن النص لا ينبني على أسس لغوية فقط، والحقيقة أننا لم نجد في نصوص محمد سناجلة تمثلا لهذا الرأي، فرغم اعتماده على الصور والروابط وغيرها غير أننا نلاحظ مركزية اللغة في خطابه، بإجراء بسيط لو قمنا بحذف الصور والوسائط الأخرى فلن نلاحظ إخلالا بالسرد ويمكننا فهم النص وفهم الأحداث بصورة واضحة، بينما يفقد النص جوهره إذا قمنا بحذف المقاطع اللغوية.

يعرض الروائي عبد الواحد ستيتو صورة أخرى على صفحة الرواية معرفا قراءة على اللوحة التي وجدت "ليلي" بطلة القصة، وهذا التعريف يجعل من القارئ تخيل أحداث جديدة للنص الروائي، فالقارئ يظل متشوقا لرؤية هذه اللوحة أولا لقيمتها الأثرية، وهذا الشوق لا يخص القارئ فحسب، بل يخص كل مهتم بهذه القطع الأثرية، فما الذي يجعل لوحة بهذه القيمة إلا إذا كان الرسم فريدا، وكانت الألوان فيها متناسقة بشكل عجيب، ثانيا: إثارة فضول القارئ الذي يريد أن يرى هذه اللوحة لكي يقبض على استشرافات للأحداث القادمة، وغرض الروائي من عرض هذه الصورة هو فهم ذهنية القارئ وهو نوع من قراءة الأفكار ومعرفة طريقة التفكير وتحريك الحكي في الاتجاه الافتراضي للقارئ، وهذا لا يحدث دائما، فالكثير من المبدعين يعمدون إلى كسر أفق توقع القارئ، ويقع على القارئ مهمة قبول هذا الكسر أو رفضه حسب قدرة المبدع على إقناع القارئ بهذه التقنية، ومنه تكون هذه التنبؤات أكثر

¹ زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص74

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

فاعلية لأنها تنطلق من أيقونة ترميزية دقيقة، هذا التنبؤ يساهم في إضفاء جو من التنافس بين القراء على القدرة في كشف تفكير الكاتب، وهذا هو الفرق الجوهرى في التلقي التفاعلي، فالتفاعل لا يكون في جهة واحدة، بل يكون في حركة دائرية بين النص والمبدع والقارئ، ويحاول كل واحد من هذه العناصر التأثير في الآخر:



الوثيقة: 102¹

يبدو أن الروائي قد اختار اللوحة بعناية شديدة، لوحة تظهر فيها امرأة متوشحة بالبياض على رأسها قبعة مصنوعة من جريد النخل، ولا يمكن وصف وقفها إلا بالشموخ، وفي هذا الاختيار إحياءات متعددة، منها أن صورة اللوحة معبرة كثيرا عن صبر وشموخ المرأة المغربية وصمودها أمام تحديات الحياة الصعبة، وبالربط مع بطلنة الرواية فإنها تمثلها بدقة لا متنكاهية، في صمودها وصبرها على المحن، عندما يرى القارئ هذه الصورة يدرك حتما أن بطلنة الرواية ستنصرف في النهاية على كل المصاعب، لأن هذه الصورة تعد مفتاحا للكثير من الأبواب الدلالية، وقد استقبل القراء هذه الصورة استقبالا مميذا وانقسموا في ذلك إلى قسمين: قسم لديه معرفة سابقة بالصورة وهذا بدوره ينقسم إلى قسمين القسم الأول استطاعت اللغة أن تحيله إلى هذه الصورة فأثارت لديه تنبؤات بالمستقبل، والقسم الثاني لم تستطع اللغة أن تجذب اهتمامه لهذه الصورة فهو وإن كان يعرفها في الواقع فإنه لم يتعرف على دورها في الرواية، أما القسم الثاني الذي استقبل الصورة لأول مرة وهو الذي سيجري توجيه ردة فعله نحو النص.

يطل الروائي مرة أخرى على قرائه بصورة جديدة للوحة أخرى لصاحبة اللوحة الأولى التي وجدتتها بطلنة الرواية في ساحة الثيران، ولم يكن ليفعل ذلك لولا أهمية هذه الصورة في النص التفاعلي الروائي، ففي الصورة الثانية تبدو "عويشة الموركسية" حائرة ويثبت ذلك وضع يديها على خدها، وهذا الأمر يوجه الدلالة نحو تخريجات دلالية كثيرة، التخرّيج الأول أن بطلنة القصة تعيش في حالة ضياع مستمر وحيرة دائمة بسبب وضعها المضطرب، وقد

¹ عبد الواحد ستيو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

وضع هذه الصورة عندما بدأت الأحداث تتأزم، ويظهر لنا أن "عويشة" أكثر انفتاحا منها في اللوحة الأولى حين كانت مغطاة بالكامل بالعجار، وبطلة الرواية بدأت تنزع ثوب المرأة المضطهدة، وتتطلق نحو امرأة حديدية تواجه الصعاب وتتحدى أعتى عصابات التهريب، هذا الرداء الذي كان يثقل كاهلها ويبطئ حركتها نحو هدفها في عيش حياة أفضل، ومن الممكن إيجاد تخريجات أخرى فهذا التخريج على سبيل المثال، ومن خلال ما لاحظناه من تعليقات حول هذه الصورة، فهذه الانطباعات ساهمت في تحريك الحكي نحو جهة محددة، ولا يمكن تحديد الدلالة لأن أمزجة الناس مختلفة ومشاربهم المعرفية متغيرة فلكل رمز تأويلات عديدة.



الوثيقة¹03

من خلال هذه الصور يتبين لنا أن الصورة شكلت عنصرا محركا للعمل الروائي رغم قلتها، مقارنة بروايته "على بعد ملمتر واحد" التي كانت الصور كثيرة فيها وعنصرا محركا ومهما فيها، فقد كان ينشر صورة بعد كل فصل يسرده للقراء، وتلك الصور قد شكلت محركا أساسيا للسرد والشخصيات من خلال آراء القراء حول تلك الصور، فقد كانت الصور تنشر مع سؤال للمتابعين حول طبيعة سير الأحداث في الرواية، ومقارنة بهذه الرواية فإن رواية "الذبابة" كانت أقل غناء بالصور من الرواية السابقة، ولكنها رغم ذلك كان اختيار الصور موفقا ودقيقا، وقد تعمد اختيار الفصول الأولى لنشر هذه الصور لأنها صور تعريفية موجهة، وكل هذا يجعلنا ندرك أن هذه الصور ليست كالتي يمكن أن نجدها في الكتاب الورقي، لأن ما نجده في الكتاب الورقي صور جامدة لا تعد جزءا من النص، ولا يمكنها أن تقدم لنا نصوصا موازية، فهذه الصور تتيح للقارئ التعليق عليها ومنه فلكل قارئ الحق فيكتابة نصه الخاص حول هذه الصور قد يكون التعليق نصا شعريا، وقد يكون مقطعا نثريا،

¹ عبد الواحد سنتيتو، الذبابة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

وهذا ما يساهم في ترابط النص وتشابكه، وما يساعد على انتشار المعنى في اتجاهات مختلفة، وذلك لاختلاف مشارب القراء واختلاف ثقافتهم.

لا يمكننا إغفال شيء مهم في هذه القصيدة، أننا مع الآلة عموماً نتعامل مع صور متحركة، ومنه فحتى النصوص التي تنشر هي عبارة عن صور رقمية، ولهذا وجب دراستها قبل الولوج لعالم الصور الذي تحدده الآلة، ولكن ولأن الأمر يستغرق الكثير من الجهد وسيخرج هذا البحث عن نطاقه الخاص الذي وضع فيه، فلا بد لنا أن نغض الطرف عن هذا الأمر ويكفينا الإشارة إليه، ليتسنى لنا الأمر لدراسة الجوانب الأخرى المكونة للنص الروائي، من استفتاء للقراء، ودراسة للجانب لغوي، وتتبع سيرورة التلقي داخل هذا النص، كنوع من الدراسة الجمالية لهذا النص، والدور الفعال لهذا النوع الإبداعي في تغذية الساحة الإبداعية بالنفس التفاعلي.

3.1.4. النصوص الموازية - القارئ المتفاعل منتجا للنص السردى:

لقد أصبح القارئ في النص التفاعلي مركز العملية التفاعلية لا لأنه يساهم في الكشف عن مخبوءات النص الدلالية، بل صار مساهماً في كتابة النص الإبداعي بطريقة جزئية وكاتباً لنصه الخاص بصفة كلية، حيث يشارك القارئ "في صناعته بالكتابة، حتى يلاحظ أو يكسب مصداقية أمام الآخرين"¹، مشاركته الجزئية تكون من خلال الإضافة والتعليق على النص الأصلي، وكما ذكرنا سابقاً فإن لهذا التعليق شروط، فلا يمكن لجميع القراء الإضافة على نصوص تفوق مداركهم الفكرية واللغوية والجمالية، وهنا يمكن للقارئ أن يضيف بصفة كلية، هو أن يكتب نصه الخاص من خلال فسحة التعليقات، فقد تستوقفه صورة معينة فتثير مشاعره فيكتب أبيات شعرية....، وهناك نوع آخر من أنواع التفاعل، يكون من خلال استفتاء يجريه المبدع لمعرفة آراء القراء حول الأحداث والصور والموسيقى وحتى وثيرة النشر، فالنص التفاعلي يتجاوز نمط القراءة العادية ويتعداه إلى "تفاعل مع ظروف مختلفة، من: نص وصورة وموسيقى فضلاً عن الأيقونات والروابط التصفحية واللوحات الإلكترونية، وهو ذلك الشتات بين (متن) و (حاشية) (وهامش) (...). إنها شجرة نصوية إلكترونية"²، ولهذا فإن القارئ الذي نتحدث عنه هو قارئ مميز فهو ليس قارئاً تقليدياً، لا تتسع مداركه خارج النسق اللغوي، إنه قارئ ترسمه الثقافة وتحركه سيمياء

¹ إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، عالم الكتب، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص20

² عبد الله بن أحمد، الفيقي، شعر التفعيلات وقضايا أخرى، دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2011، ص57

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

الصورة، وتراقصه مقامات الموسيقى، وتصلقه ترددات الألوان، وتعبّر به نحو عوالم أخرى روابط النصوص،

يقع على عاتق القارئ أن تتسع مداركه لكل هذه الأصناف وأكثر، لأن القيادة تحتاج شخصا مميزا يمكنه أن يحرك النص في الاتجاه المناسب دون الضياع في متاهات اللا معنى، حيث يقوم دور القارئ على "فهم منظومة العلاقات بين اللون والصوت والكلمة - المقروءة والمصوتة- من جهة، وبينها وبين الأداء الفني التقني الرقمي من جهة أخرى، وإجراء النقد على وفق آليات تسمح بكشف هذه العلاقات"¹، ومنه فالتفاعل لا يحصل بين القارئ والنص فقط، إنه شبكة من التفاعلات التي لا تنتهي، ولهذا كانت التسمية الأنسب هي تسمية النص التفاعلي، كتوصيف دقيق لهذه الحركة التفاعلية الحاصلة، فأجزاء النص تتفاعل فيما بينها، فالصورة تتفاعل من الصوت ومع اللغة، وهذا التفاعل ليس تفاعلا اعتباطيا، لأن هذه الأصوات والصور والروابط والألوان تحمل حملات ثقافية ترميزية، ففي العصر الحالي صارت الألوان ذات حمولات ترميزية، وحتى الأرقام قد تشكل في ثقافة معينة حمولة معرفية معينة، وقد تعد في ثقافة أخرى أرقاما عادية، ولهذا يظن الكثير من النقاد أن الحرية التي أتاحها الوسيط للقارئ هي حرية مطلقة، ولهذا نشهد هذا العزوف عن النصوص التفاعلية في الوطن العربي، لأننا لا نملك ذلك القارئ المتميز الذي يتمتع بقدر عال من الثقافة ويمكنه أن يحتوي على كل هذه الألوان المعرفية.

نلاحظ في رواية "الذبية" لعبد الواحد ستيتو هذا النوع من الاستفتاء، رغم قلته أيضا، لأن هذه الرواية كانت اختزالية بامتياز، وكأن شيئا ما يفرض على المبدع المسارعة في إنهاء القصة، ومن الممكن أن يكون الطابع الفيسبوكي هو الذي جعله يفعل ذلك، لأن المتصفح متعود على المنشورات القصيرة المختزلة، وحتى الفيديوهات تكون قصيرة، لأن المتصفح مستعجل ويميل بسرعة، وقد تعتمد نشر الرواية على مقاطع للسبب ذاته.

يكون الاستفتاء من خلال منشور منفصل، يشبه الحديث مع القارئ حول الأحداث والشخصيات، وهنا تظهر قدرة المبدع على اختيار التوقيت المناسب للاستفتاء وسبر الآراء، لأنه لا يمكن أن يستفتي القراء في كل أحداث القصة من جهة، ومن جهة أخرى لا يمكننا معرفة نية المبدع من هذا الاستفتاء، هل هو استفتاء ديمقراطي أو هو استفتاء دكتاتوري، فالأول يقبل كل الآراء دون استثناء ويوجه السرد نحو نتائج هذا الاستفتاء، والثاني يمحو كل

¹ سلام محمد البناي، من الخطية إلى التشعب، مطبعة الزوراء، بغداد، ط1، 2009، ص275

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

التعليقات التي تخالف رغبة المبدع، ويحاول أن يفرض رأيه، أو ربما يحاول كسر توقعات القراء، فمثلا نلاحظ هذا الاستفتاء:



الوثيقة 104¹

يقوم السارد بجمع توقعات القراء حول حادثة اختفاء عبود فجأة من المشهد السردى، ليرى أولا قدرة القراء على تخيل المنحى السردى والأحداث المستقبلية، وهذه الاستفتاءات توضح نجاح الرواية من عدمه، لأن الرواية الناجحة ليست تلك الرواية التي تمس أكبر عدد من القراء، بل تلك الرواية القادرة على استنهاض القدرات الإبداعية لدى القراء المميزين مهما قل عددهم، لأن هؤلاء القراء هم تاريخ هذه الرواية وسيرتها الخالدة، فكثير من الأعمال كانت منتشرة وذائعة الصيت لأسباب قد تتعلق بسياق انتشارها، أو قد تكون سياسية في أغلب الأحيان، لكننا لا نرى لها أثرا في سلسلة التلقي التاريخية، بينما نجد أن نصوصا اقتصرت على نخبة مميزة استطاعت أن تمنح لهذا النص سمته الخالدة، فهذا القارئ المميز يكون "مسحبا بقصد محدد وبخطة محكمة تجعل تجوله موجها وتحوله من مجرد قارئ فضولي إلى قارئ يضطلع بوظيفة سبق وتجميع الشذرات في كل يحتويها ويمنحها انسجامها وتساوقها"²، وهل يمكن لنص يزكيه هذا القارئ التفاعلي المميز إلا أن يكون نصا خالدا، مستمر القراءة متجدد الدلالة، وكل هذا ينسف ما تتداوله الكتب النقدية، بأن حرية القارئ مطلقة في النص التفاعلي، فإنها من المنظور العام كذلك، لكنها من المنظور الخاص لا يمكنها أن تكون قراءة فاعلة، أو تفاعلية دون قارئ مميز.

بالعودة إلى رواية "الديبة" وإلى الاستفتاء الذي قدمه الروائي فإن تفاعل القراء مع هذا الاستفتاء كان في مستوى الرواية تلقيا وفهما، حيث ينم عن فهم للرواية وتتبع لأحداثها وتفاعل مع شخصيات السرد، فشخصية "عبود" شخصية محورية في الرواية فقد ساهمت في انفراج أزمة البطلة التي كانت تحلم بحياة كريمة، ولا بد من تخريج يناسب هذا الحدث، أي: حدث اختفاء "عبود"، فكان لزاما على المبدع أن يشرك القراء في بناء هذا الحدث السردى ويمكننا عرض بعض آراء القراء:

¹ عبد الواحد ستيتو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

² لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص200

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....



الوثيقة 105¹

نجد هنا الكثير من التفاعلات والتعليقات حول المنشور وتبدأ مخيلة القارئ في العمل انطلاقاً من النماذج السابقة التي قرأها، وانطلاقاً من النمط السردى الذي تعودته، ونرى أن هذه التوقعات شكلت معها نصوصاً موازية، لأنه مع تشكل رؤية أخرى تتشكل قراءة أخرى للأحداث فمن القراء ما يفضل تخريج القارئ على تخريج الروائي، ومنه سيتشكل فهم جديد للنص، وهذا ما نسميه "التشجير" تشجير المعنى أو تفرعه، ولكن هذا القارئ المتمرد فإنه سيحافظ على ارتباطه الوثيق بالنص الأصلي لأنه جذع الشجرة، "هذا النوع من القراء يستحدث مساراً دائرياً يحافظ فيه على نقطة انطلاق معروفة حتى لا يضيع في متاهة النص وروابطه"²، وهذا الارتباط هو الذي ينفي كل ما هو اعتباطي، لأن تخيل النهايات وكتابة النصوص الموازية يساهم في تغذية الدلالة العامة لا في تغيير مسارها، فكل تحلق في فضاء واحد، ولا يمكن وإن وصفنا هذه النصوص بالأغصان فإنها لا تزال منسوبة إلى شجرة دلالية واحدة، ونلاحظ أن بعض القراء قد توافقت نظرته مع ما يريده الروائي، حيث تنبأ أحد القراء بدخول "عبدو" السجن، وهذا ما حدث في نهاية المطاف، مع تفاصيل أخرى.

هذا لا يعني أن كل التعليقات ستغذي النص وتشحنه وتعطيه من الحركية والاستمرارية ما يجعله متجدد الدلالة، فالوسيط يتيح للجميع التعليق على النصوص، أدبية كانت أو غير أدبية، لهذا لا بد لنا أن نجد بعض التعليقات البسيطة المكتوبة باللغة العامية، وأخرى لا ترقى للأسلوب الأدبي، تندرج ضمن التلقي التقليدي للنص، الذي يقوم أساساً على تمجيد النص الأدبي انطلاقاً من صحبه، أو رفضه وتحقيقه للسبب ذاته، ويبقى السؤال مطروحاً: ما جدوى دراسة هذه التعليقات؟ هل لتتبعها داخل النص الأدبي فائدة ترجى منه؟ :

¹ عبد الواحد ستينور، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

² سعيدة حمداوي، القارئ التفاعلي في النص الأدبي الرقمي، مجلة جسور المعرفة، المجلد 05، العدد 03، جامعة العربي بن مهيديس، أم البواقي، الجزائر، 09-2019، ص 85/86

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

والحقيقة أن تتبعها غير مرتبط بالذي تقدمه هذه الدراسة ذلك أن النص التفاعلي يركز على القارئ التفاعلي المتميز، القادر على إحداث الفرق في عملية القراءة، وكتابة النصوص المتوازنة، ذلك القارئ الذي يترك أثرا مميزا في عملية قراءته للنص الأدبي ولا يكون أمام النص كوعاء تصب فيه المفاهيم، ويمكننا ملاحظة ذلك في بعض هذه التعليقات:



الوثيقة 106¹

نلاحظ أن بعض التعليقات كانت باللهجة المغربية الدارجة، وفي كل هذا يقف المبدع متفجرا على كل هذه الاقتراحات ويحاول إن يتخيل الطريق التي ستسير فيه أحداث القصة، وهذا ما يمكننا الاصطلاح عليه بالقارئ الافتراضي، فهذا القارئ هو الذي يستشير الروائي في سير الأحداث الرئيسية، وربما قد افترض الروائي قبل كتابة الرواية نوعا محددا من القراء، وكتب نصه على هذا الأساس، ثم أجرى استفتاء على مصير شخصية من الشخصيات فكان رأي القارئ معاكسا لرأي الروائي الذي افترضه أول مرة، فهل يغلب رأيه، أم ينصاع لرأي القارئ؟ هنا علينا أن نفهم شيئا مهما في النص التفاعلي، أن النص الأساسي الذي يكتبه الروائي هو نص الفراغات، وما دون تلك الفراغات أساسيات لا يمكن زحزحتها، إلا بإذن الروائي، أما ما تشعب من ذلك النص فهو ملك للقارئ، وفي تلك التشعبات يمكن للقارئ أن يكتب النهاية التي يراها ملائمة له، وهو عندما يفعل ذلك فإنه يضع نصه الموازي لقراء آخرين قد تعجبهم النهاية التي اختارها القارئ أكثر من نهاية الروائي، وقد يجري التعليق على التعليق إلى عدد كبير من التعليقات، وقد ينتصر الهامش على المركز، وفي هذه الحلة يصبح الهامش مركزا ويصبح المركز هامشا، وهكذا دواليك.

من خلال ما سبق فالقراءة في النص التفاعلي ليست فعلا استهلاكيا، إنها فعل الانتاج المستمر، ولا يقدر على تحقيق هذا الانتاج من كانت روحه متعلقة بتقاليد الكتابة التقليدية، فسيكون كمن يجلس في قاعة يصفق فيها على أبيات الشاعر متأثرا، أو أن يعلو

¹ عبد الواحد سنتو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

الصياح معلنا عدم إعجابه بالقصيدة، فالآلة تتيح لك هذا أيضا، بأن تعبر عن علاقتك بالنص من خلال ملصقات تصف حالتك الشعورية، ولكنها في المقابل تتيح عالما للقارئ التفاعلي المتميز، ومنه فإن النص التفاعلي لا يكون تفاعليا إلا إذا صمم لهذا الغرض أولا، ثم إذا كان القارئ مدركا لحجم المسؤولية الملقاة على عاتقه، فعلى القارئ أن يتسلح قدر الإمكان "بلغته الخاصة. ذلك أن التعامل مع الملفات الرقمية يشبه إلى حد كبير فكرة إدراك التشكيل البصري للكلمة في العربية بواسطة العلامات الإعرابية. وهي علامات تساعد على تحديد معنى الكلمة ووظيفتها في الجملة، (...) يمثل علامة للتعرف على الملف، من حيث نوعه، ووظيفته، والمادة الرقمية التي يتضمنها، وهنا يجد المتلقي نفسه إزاء مجموعة من العلامات الدقيقة. التي تتضام كل مجموعة منها لتشكل حزمة من العلامات الإعرابية المميزة"¹، فلا يمكن للشخص الذي لا يكون خبيرا في سيمياء الصورة مثلا، أن يستطيع توجيه القراءة في الاتجاه المناسب، وكذلك الأمر مع اللغة والأصوات والألوان، ثم إن الإبحار في عوالم النص التفاعلي يتطلب معرفة بالتقنية، لكي يستطيع إدراك الروابط الجمالية بين النص الأدبي والتقنية، وبينهما معا وبين الوسائط الأخرى.

في رواية "الذبية" لم يستطع القارئ العربي أن يقدم نموذجا متميزا للقراءة المتفاعلة، فقد كان في كل مرة يمس جوانب جزئية، رغم كل الظروف التفاعلية المتاحة له، لأسباب عديدة نذكر منها، أن هذا النوع من الروايات حديث ولم يشهد القارئ العربي هذا النوع إلا مع عبد الواحد ستيتو، فاستقبله القارئ العربي بمرجعياته الثقافية السابقة، تلقيا وقراءة وفهما، فكان دائما يتعامل معه كما يتعامل مع النصوص المنشورة على صفحة الفيسبوك، كالثناء على النص، وتمجيد الكاتب، من باب المعرفة الشخصية بالكاتب أو المحابة لغرض شخصي، ولكن كبداية فإن الأمر ينبئ بثورة تفاعلية تخرج النص من دائرة التلقي التقليدية إلى التفاعل الرحب الذي يسمو بالنص، فمثلا يمكننا عرض هذه التعليقات كمثال عن التفاعل الايجابي:



¹ محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص58

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

الوثيقة 107¹

مثلا نجد صاحب التعليق الأول استطاع أن يحقق التفاعلية، من خلال الربط بين أحداث واقعية بمجريات القصة، وكتب نصا خاصا به على هامش النص الأصلي، واتفق مع الكاتب في جزئية الاعتقال، رغم أن السبب كان مختلفا عند الروائي، وكذلك الأمر في التعليقات الأخرى مع اختلاف في قدرتهم على السرد، وقدرتهم على التخيل، واختلاف اتقانهم للغة العربية، حيث نلاحظ وجود أخطاء لغوية في هذه التعليقات، ولكن كل هذا الأمور تدل على أن المبدع استطاع أن يخرج من القراءة النمطية للنصوص وأن يصنع من الفيسبوك الذي يستعمله أغلب سكان الأرض أرضية خصبة للتفاعل، وهذا يجعلنا ندرك أن الآلة مطواعة لمستعملها، وأن المحرك الأساسي للنص هو المبدع أولا ثم يأتي دور القارئ في إحياء النص ومنحه صفة الخلود. وهذا يعني أن البعد التفاعلي استطاع أن يقيد سلطة المبدع، وأن يدخل القارئ كمحرك أساسي للتفاعل، "ساهم البعد التفاعلي في افتراضية الأدب الرقمي، وفي استبعاد السلطة المطلقة للمؤلف. ومنح القارئ فرصة التعليق أو استكمال النص المخزن والمستعاد من ذاكرة الحاسوب، وتتحقق هذه الوظائف عند فهم طبيعة الوسيط الرقمي، والتزود بتقنيات لغة الحاسوب"²، وما يمكن أن نفهمه من خلال كل هذا هو أن التفاعل تقنية يفعلها المبدع ويحييها القارئ، باستخدام التقنية، ولا يمكن أن نتحدث عن كل هذا خارج الربط والدمج بين الآلة والوجدان.

يعود الكاتب للاستفتاء، وهذه المرة يجري انتخابا للأحداث حيث يتيح تطبيق فيسبوك للمتصفح تفعيل آلية الاستفتاء، فيعرض للقارئ حدثين متعلقين بتصرف البطلة "ليلى" مع الاتصال الذي وصلها من شخص غريب فكان الاستفتاء كالتالي:



الوثيقة 108³

¹ عبد الواحد ستيو، الدبية، <https://www.facebook.com/addeebah>

² سعيدة حمداوي، القارئ التفاعلي في النص الأدبي الرقمي، ص 87

³ عبد الواحد ستيو، الدبية، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

وضع المبدع القارئ في اختيار صعب، بين أن تتصل ليلي بالرقم باعتباره فرصة ذهبية للعمل وعيش حياة كريمة، وبين تجاهل الاتصال لأن الأمر فيه ريب وقد يؤدي بها إلى المهالك، فتخسر كل شيء، فكانت نسب الاستفتاء متقاربة مع غلبة للحدث الأول الذي كان (تتصل، لعلها فرصة فعلا)، وأظن أن المبدع لم يكن ينتظر رأي القارئ في هذا الأمر لأنه يعرفه مسبقا، فعدم الاتصال فيه تراجع وسيؤدي بالسرد إلى خمول ونمطية، بينما الاتصال فسيكشف طبيعة العمل ويكشف معه الحوادث والصعاب، وهذا ما يريده القارئ فعلا، ولكن هذا الاستفتاء يجعلنا ندرك أن مشارب القراء وأهواءهم رغم تقاربها فإنها تختلف في كثير من الأحيان، لهذا كانت نتيجة الاستفتاء متقاربة، فمن القراء من يريد إرضاء نمطه السردى ومنهم من يريد أن تصدمه الأحداث وتكسر كل توقعاته.

القارئ هنا ليس مجرد وعاء تصب فيه الأفهام، وتفرض عليه التصورات، إنه البطل الحقيقي في الرواية، فهو الذي يقوم عليه السرد، ويمكنه أن يتحكم في الحركة السردية حسب ما يتيح النص، ويمكن أن يكتب نصه الخاص، وعليه قبل كل هذا أن يدرك خاصية مهمة في النص التفاعلي، وهي خاصية الترابط التفاعلي، التي تجعل من النص بكل وسائطه كتلة واحدة، فالترابط النصي "صورة بلاغية وتقنية تشتت النص، وتوحده جاعلة وحدته وحدة مصدعة وبناء بناء مشتتا رغم ما يشوبه من تضام معتمدة في اعتمادا كلياً على المبحر لتنشيط الروابط، وتحيين النص، وإخراجه من دائرة الكمون إلى التواجد عبر سيرورة من الظهور والتواري، الوجود والعدم، الأصل والأثر (...) يتم القبض على خصوصيات هذه الشذرات والمجزئات الشعرية وجمالياتها القائمة على التداخل بين الزماني، والمكاني وعلى سحر اللحظة الهاربة من كل نقرة، وتنشيط للكلمات/ الحقايب المنظور إليها كنائيا كشذرة محتملة أو شذرات تتقاطع وتتواصل باحثة في تجزئها عن تماميتها واكتمالها"¹، وهذا الترابط لا يمكن لجميع القراء إدراكه، فهو يعتمد على قدرة القارئ على الجمع بين مختلف الوسائط، وإيجاد الروابط الحسية والإدراكية والتقنية التي يمكن لها أن تحقق اندماجا متناسقا، ومقارنة ذلك مع النص الأصلي، ولا يهدف هذا العمل للحكم على جمالية النص بل يهدف إلى فهم هذه العلائق للقدرة على الإبحار أولا ثم كتابة النص الموازي الخاص به.

يجعل النص التفاعلي المهمة صعبة أمام القارئ حين يكلفه بكتابة نصه الخاص، ولكنه لا يجبره على ذلك، لأنه ينتظر القارئ الأجدر لفعل هذه المهمة، التي تحاول الوصول

¹ لبيرة خمار، تأملات حول الشعر الرقمي المترابط -قصيدة وجود لمحمد سناجلة أنموذجا - <https://labiba->

[khemmar-narration.over-blog.com/2015/07/55b92805-7ba4.html](https://labiba-khemmar-narration.over-blog.com/2015/07/55b92805-7ba4.html)

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

إلى شكل نهائي تتشابه في النصوص فيصبح النص الأصلي أمام نصوص القراء هامشا، فتتشظى كل القيم النصية وتنتهاوى أمام سطوة التفاعل كل الأعراف النقدية، معلنة بذلك بداية عهد جديد للنص، ومع كل قراءة تنكشف عوالم أخرى، " إنه واقع كل ذات، وكل أنا، تكتشف في لحظة مجتثة عن الزمن غيرتها وتعددها. وواقع كل مبدع رقمي يكتب نصا افتراضيا يعول فيه على مبحر افتراضي قابلا بذلك باستنساخ ذاته ومشاركته كتابة النص، ولذته البكر للتحويل ذاته بموجب عقد لعبي إبداع، ووجودي إلى ذات متعددة غيرية تحرر كلياً بالغمس في الافتراضي، والانسلاخ من الواقع لدرجة يصبح مستحيلا فيها الحسم أيهما الأصل وأيهما السيمولاكلر أو الظل الكاذب والمشوه: أهو الواقع أم الافتراضي؟¹، ولا يمكن الجزم أن نصوصا كثيرة ولدت من رحم التفاعل، قديما وحديثا، وليس أشبه بالتفاعل الحديث إلى التفاعل القديم الذي نعرفه ونطلق عليه مسمى "النقائض"، التي كانت بين جرير وفرزدق والأخطل، فيعمد شاعر من هذه المجموعة إلى كتابة قصيدة فيتفاعل شاعر آخر مع هذه القصيدة فيرد عليه بقصيدة من البحر ذاته والقافية والروي ذاته، ولكن الأمر مختلف قليلا، ذلك أن التفاعل الأول يستغرق وقتا طويلا وجهدا مضنيا، وتحرك قبائل وعشائر لتسويق النص وجمع الحشود بينما لا يتطلب في عصرنا الحالي إلا ضغطة زر.

لقد أصبح النص التفاعلي عالما متميزا متنوعا، لهذا الأمر نحن نفضل أن يحتفظ الدارس بمصطلح "النص" للتعبير عن كل الأجناس الأدبية المتضمنة في هذا النص، فإذا اعتبرنا أن القارئ يمكن له أن يكتب نصه الموازي من خلال الروابط التي يتيحها النص التفاعلي، فإنه يمكن أن يصف صورة معينة من الرواية أو مشهدا محددا بقصيدة وبعد النص كلا فإن هذا النص روائي شعري، ويمكن لقارئ أن يعبر عن النص بلوحة تشكيلية، أو فيديو، أو مقطع موسيقي، ثم أن المبدع نفسه يمكنه أن يضمن قصيدة في روايته، وهذا دليل على انمحاء الحدود الفاصلة بين الأجناس، وهذا ما يظهر مثلا في رواية الواقعية الرقمية "شات" حيث يضمن داخل هذا النص قصيدة "وجود"، كما يستفيد من تقنية النص المترابط لجعل النص الشعري يعرض في مجزوءات أو شذرات تترايط فيما بينها بمجموعة من الروابط كما نلاحظ من خلال النص الشذري/الشعري " وجود" للمبدع محمد سناجلة المتضمن في رواية الواقعية الرقمية "شات" المتقدم كنموذج للشعر المترابط التفاعلي حيث اعتمد على أربعة روابط هي: الضوئية، حقيقة، سواي، الوهم لعرض المجزوءات الأربع

¹ لبيبة خمار، تأملات حول الشعر الرقمي المترابط -قصيدة وجود لمحمد سناجلة أنموذجا - [https://labiba-](https://labiba-khemmar-narration.over-blog.com/2015/07/55b92805-7ba4.html)

[khemmar-narration.over-blog.com/2015/07/55b92805-7ba4.html](https://labiba-khemmar-narration.over-blog.com/2015/07/55b92805-7ba4.html)

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

المكتوبة على أوراق الأشجار المتحركة والمنبثقة من أصل يتمركز في الوسط عنه تبتعد كظل يعيش في حركيته تيهها زمانيا، ومكانيا، واجتثاثا نفسيا، ووجوديا يؤكد تعددية الأنا وغيريتها، وخلافها واختلافها عن الأصل، وارتهانها به وتفويضها أمرها إليه. فبعيدا عنه هي ظل، وظل للظل، وظل لظل الظل...سيرورة من المحو للذات أو للحقيقة. وحضور للآخر أو للوهم. فالظلال أو الذات المستنسخة صور خادعة، وكاذبة ومشوهة عن الأصل، تدفع الذات الواحدة/المتعددة لتعيش ذاك التيه الحتمي، والحضور المتآني للآخر وسط سطوة الصور، وقسوة الحقيقة، ومرارة الابتعاد عنها لتستقر أخيرا في المكان/الشاشة غريبة منعزلة¹، وهذا التمازج والاندماج الأجناسي قد يمكن أن يشكل جنسا أدبيا جديدا، نسميه بالنص التفاعلي، وذلك للحفاظ على نقاوة النصوص وأصالتها، وكما يتاح لنا دراسة كل جنس أدبي على حدى، بينما يذهب المتعصبون لهذا الوافد الجديد إلى إلغاء التجنيس الأدبي بعده عائقا في وجه الجمال والخلق والإبداع، لكننا رأينا أن الخلق والإبداع غير مرتبط بجنس معين، فلا يمكن لنا أن نقول أن الإبداع الشعري أحسن من الإبداع الروائي، فالأمران مختلفان تماما، وتقاس جمالية النصوص، بقدرة الكاتب على إتقان الجنس الذي هو بصدد الإبداع فيه، فلا يهم أن يكتب استنادا للتقاليد القديمة أو أنه اخترع شيئا جديدا، المهم أن يستطيع أن يحقق تناسقا في كل ما يبدع.

يبهر القارئ في هذه الرواية في عوالم مختلفة بين الصورة واللغة والتفاعل، فنلاحظ أن القارئ هو الذي ساهم في بناء دلالات النص، وفي بناء حبكة أيضا، وساهم في توجيه السر حتى وإن افترضنا توافق رغبة الكاتب مع رغبة القراء، فإن ذلك راجع لمراعاة الكاتب لرأي القراء قبل كتابة النص الروائي، وهذا ما خلق أيضا نصوصا موازية كتبت على هامش النص الأصلي، وهذه النصوص تحتاج لقراءة هي أيضا، ومنه فسيكون النص عالما غنيا بالحوادث، بالخيال، بالإبداع والفن، لأنه يمكن لكل القراء أن يعبروا عن آرائهم حول الأحداث، ويمكن لهم أيضا أن يعبروا بلوحة فنية أو قصيدة شعرية أو مقطع مسرحي، أو مقطع فيديو، أو ملصقات تعبر عن الحالة الشعورية للقارئ، صحيح أنها تخلق نوعا من العبثية الظاهرة ولكن مع التقنية يكون كل شيء منظما، خاضعا لقوانين تقنية محددة، قد تكون جائرة في بعض الأحيان، وهذا رد آخر على الذين يقولون بالحرية المطلقة في العوالم الافتراضية، إن الحديث عن النص التفاعلي، هو حديث عن منجز إنساني فريد يعبر عن

¹ لبيرة خمار، تأملات حول الشعر الرقمي المترابط -قصيدة وجود لمحمد سناجلة أنموذجا -<https://labiba->

khemmar-narration.over-blog.com/2015/07/55b92805-7ba4.html

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

إمكانية المزج بين الإنسان والآلة وهذا ما تستشرفه الدراسات في هذا المجال، فمستقبل الآلة مع الإنسان رهيب ومذهل وسيفوق كل التصورات.

يرجع الروائي ليطل على قرائه في نهاية الفصل محاولاً سبر آرائهم حول قضية محورية في الرواية، حيث تقدم شخص لبطل الرواية بعرض عمل مغر لكنه غير أخلاقي، قد يؤدي بشرف البطل ويغير ملامحها في الرواية، تلك الملامح الطفولية البريئة، والشرسة في مواجهة المصاعب:



الوثيقة 109¹

نجد مثلاً في تعليق أحد القراء هذا التخرّيج، محاولاً الدفاع عن البطل وعن تاريخها المشرف في السرد، حيث يقول أنها امرأة لا تحب الأضواء والتصنع، لهذا فإن رفضها للعمل سيكون رفضاً قاطعاً، وهذا التخرّيج الذي اعتمدته الروائي في روايته كاستجابة قبلية وبعديّة للقارئ، فالاستجابة القبلية تكون قبل كتابة النصّ الروائي التفاعلي، يتنبّأ فيها الروائي بآراء القراء وتوجهاتهم من خلال ما يفرضه هو على الشخصيات، وهنا قد يسير في أحد الاتجاهين الآتين: الأول أن يشبع رغبات القارئ وتوقعاته، أما الثاني يتمثل في كسر توقعاتهم وإحداث صدمة سردية، أما الاستجابة البعدية فهي لا يمكن أن تتأتى في الكتاب الورقي لأنها استجابة آنية تفعل أثناء السرد، وهذا ما لاحظناه في هذا الفصل من الرواية.

يجد الدارس من خلال هذه الفصول وهذا النصّ التفاعلي ومن خلال تتبع طريقة القراءة أن هذه الأخيرة تنقسم إلى أقسام عديدة، منها القراءة الانتقائية والقراءة المصادفة، والقراءة التافهة، والقراءة التفاعلية المميزة، أما القراءة الانتقائية فهي قراءة أهل هذا العصر، حيث يعتمد القارئ إلى قراءة الأجزاء المهمة في الرواية وهذا ما لاحظناه أن كثيراً من القراء في هذا النصّ علقوا على الفصول والصور بطريقة توحى بأن قراءتهم كانت انتقائية، فأغفلوا الكثير من التفاصيل، ولم يستطيعوا تحقيق التفاعل الذي نرجوه، " فالمتلقي أيضاً صار

¹ عبد الواحد سنتو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

خاضعًا للصدفة كما هو الحال لباقي المنشورات أو باقي أشكال التواصل التي نجدها على بوابات الإنترنت فقد يكون الكتاب أعمق ولا أحد يطلع عليه، حتى ولو كان الكتاب قيمًا كما نرى أن البعض لا يستغل من الكتب إلا ما يصادفه أمامه وذلك لغيب الوجهة والهدف في هذا الصدد، فحتى الباحث في تخصص معين لم يعد يذهب إلى المكتبات للبحث عن الكتب الغنية في الموضوع، إنما يكتفي بما يجده أمامه من كتب رقمية، وهذه القراءة التي تقوم على الصدفة وليس على أهمية ما نقرأه، غير أيضًا من أدبيات القراءة، ومن أدبيات البحث العلمي.¹، وهذه الانتقائية قد تكون مجدية في بعض الأحيان ولكنها مضرّة بالذوق العام ومشوهة له، لأنها ستضرب الأعمال الأدبية في الصميم، خاصة في مجال النص التفاعلي، فالقارئ سيجد نفسه خارج العملية السردية إذا لم يمعن في قراءة النص، فالقارئ هنا مشارك في ملكية النص، فمثلاً نلاحظ هذا التعليق الذي جاء إجابة على السؤال الذي طرحه الروائي حول البطلة:

Nadia Braikate
تصوير فيلم بالمغرب ولقطات باسبانيا .
والفيلم تمثيل فتيات مغمورات غير متخرجات
من معاهد تمثيل أو ماشابه ذلك...
هل هي أفلام اباحية سيعتمد المخرج على
اجساد المقهورات المحتاجات للمال !



الوثيقة²10

كانت توقعات هذا القارئ خارج نطاق تصرفات الشخصية، فهي شخصية ثورية ومنضبطة، وقد عانت الويلات وجابهت المصاعب ولكن كل هذا لم يجعلها تفكر في هذا الأمر، ثم إن هذا الأمر كان متاحاً في بلدها وكان من الممكن أن تتطرق فيه وتخرج من دائرة الفقر والحرمان مقابل شرفها، وهذا ما تفعله القراءة الانتقائية حيث تجعل القارئ غير ملم بحديثات القصة ولا بسير الشخصيات، وهذه القراءة ستساهم بشكل أو بآخر في إفساد الذوق العام، لأنها ستتركز على الجزئيات ومنه فلن يتحقق التفاعل، " إن الذوق الثقافي سيفسد لا محالة لغيب ثقافة قرائية إن صح التعبير، كون القراءة صارت مرتبطة بالمنفعة، ولم تعد هناك رغبة في القراءة من أجل القراءة باعتبارها غاية في ذاتها، ولم تعد القيمة العلمية أو المعرفية غاية أيضًا لا في ذاتها، بل صار الإنسان يقرأ للحصول على شهادة علمية، أو للحصول على وظيفة، وصار أيضًا القراء يقرأون أو يتفاعلون مع ما ينشر أحيانًا

¹ سعيد سهمي، تلقي الأدب الرقمي - تحولات في الذوق والاستطيقا - ، <https://fikrmag.com/2883>

² عبد الواحد ستيو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

بهدف إشهار كتاب معين أو كاتب معين، أو مضاعفة عدد المشاهدات من أجل الأرباح المالية، ما يمكن معه أن يفسد الذوق الثقافي عامة،¹ وهذا الأمر صحيح إلى حد بعيد خاصة في المشهد الثقافي العربي، حيث انتشرت المحاباة بين الكتاب والأدباء بشكل كبير وصارت التفاعلات على القصائد والمقاطع الروائية خاضعة لعوامل عديدة منها، المحاباة القاتلة وكذلك قدرة الكاتب على تمويل عمله في صفحته، وهذا ما يتيح للقراء رؤية أعماله بكثرة ومنه شيوع أعماله وانتشارها، وقد لا تكون أعماله ذات قيمة فنية كبيرة، ولكن هذا لا يعني إلا أمرا واحداً، وهو انهدام النقد، لأن ما تتيحه الآلة للقارئ من خاصية التعبير فيما يعرف وفيما لا يعرف سبب تراجع أهل النقد عن مهنتهم واستقالة الناقد عن عمله تساهم في تفشي الرداءة والقبح، " الحق أن النقد الأدبي لم تعد لديه مصداقية حين نجد أن الجميع صاروا يتكلمون في ما يعلمون وفي ما لا يعلمون عبر قنوات الاتصال المتاحة التي ترفع من قدر عمل أدبي معين وتحط من الآخر، علماً أن هذا التفاعل الرقمي أو قل هذا النقد الرقمي يحتسب في تقييم العمل دون الأخذ بعين الاعتبار طبيعة الناقد أو من يقوم بالتعليق، وهو ما يؤخذ به في تحديد مثلاً الأعمال الأدبية الأكثر مقروئية أو الأكثر تفاعلاً، ما يقود إلى قتل الأدب والنقد معا في غياب التخصص"²، وهذه العملية ستضر بالأديب حتماً لأن الناقد الحقيقي هو الذي يقوم بانتقاء الأعمال الأدبية الخالدة للقراءة، وهذا كان دأب الأدب من القديم، فقد كان الناقد ممحوا وغربالاً للأعمال الأدبية، يخرج لنا أجودها وكانت تساعد السلطة على ذلك، بغض النظر عن بعض الممارسات غير موضوعية، لكن في الأخير يكون للنص كلمته الكبرى، ونحن هنا لا نخاف على النصوص الأدبية المميزة، لأنها محفوظة في سجل التاريخ ما دام التاريخ الأدبي لا يكتبه التافهون والمتعالمون، إنما الخوف على العامة فساد ذوقها يعني تأخر حضاريا وخاصة الأمة العربية تقبع في القاع.

نجد أيضا القراءة المصادفة التي لا تختلف عن القراءة الانتقائية في تأثيرها على القراءة، فهذه القراءة لا تقوم على اختيار نص مميز يغذي الملكة الإبداعي والذوق العام بل بالعكس من ذلك فإنها تطرح الغث والسمين، وهذا ما يجعل القارئ المبتدئ يقع في فخ ذبوع النص الرديء فيحسب أنه نص ذو قيمة عالية، فيجعله نموذجا مميّزا له فيصير مستهجنا للأعمال ذات القيمة العالية لأن آله الانتقائية مشوهة، " المتلقي أيضا صار خاضعا للصدفة كما هو الحال لباقي المنشورات أو باقي أشكال التواصل التي نجدها على بوابات

¹ سعيد ساهمي، تلقي الأدب الرقمي -تحملات في الذوق والاستطيقا- ، <https://fikrmag.com/2883>

² سعيد ساهمي، تلقي الأدب الرقمي -تحملات في الذوق والاستطيقا- ، <https://fikrmag.com/2883>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

الإنترنت فقد يكون الكتاب أعمق ولا أحد يطلع عليه، حتى ولو كان الكتاب قيماً كما نرى أن البعض لا يستغل من الكتب إلا ما يصادفه أمامه وذلك لغياب الوجهة والهدف في هذا لصدد، فحتى الباحث في تخصص معين لم يعد يذهب إلى المكتبات للبحث عن الكتب الغنية في الموضوع، إنما يكتفي بما يجده أمامه من كتب رقمية، وهذه القراءة التي تقوم على الصدفة وليس على أهمية ما نقرأه، غير أيضاً من أدبيات القراءة، ومن أدبيات البحث العلمي¹، ويرى الكثير من النقاد أن هذا النوع من القراءة لا يؤثر على القراءة فقط، بل يمتد أثره ومداه إلى الكتاب والمبدعين، لأن انتشار الرداء الأدبية والقبح سيؤثر حتماً على المبدعين الناشئين خاصة إذا تقرر في فضاء معين أن هذه الأعمال الرديئة هي أعمال مميزة وخالدة، ومنه فإن الكتاب سيحاولن الكتابة على منوالها وتقليدها في أسوأ الظروف، ومنه فالنتيجة ستكون كارثية، جيل كامل من الرداءة سيتطلب محوه عملاً وجهداً كبيراً، " إن نوعية القراءة تحدد نوعية الإنتاج والإبداع، ما يجعلنا في هذا الصدد نفقد أيضاً قيمة الإبداع الأدبي الذي يظل خاضعاً للقراءة فلا يمكن أن نكتب أدباً جيداً ما لم تكن قراءتنا جيدة، وفي هذا يقول عبدالفتاح كيليطو في كتابه "Le Cheval de Nietzsche": "قل لي ماذا نقرأ أقول لك ماذا نكتب"، بحيث إن هذا التحول في جماليات القراءة مع الأدب الرقمي ستؤثر بشكل جذري على الإبداع الأدبي وعلى إنتاج المعرفة، بشكل عام² وللأسف الشديد أن هذه الآلة/التقنية هي التي أوقعتنا في هذا الفخ، لأنها تتيح للجميع على صعيد واحد الكتابة والنشر، فيلجأ أصحاب الأعمال الرديئة إلى طرق ملتوية لتسويق بضاعتهم الكاسدة وإغراق المشهد الثقافي بالعفن وهو ما جر جيلاً كاملاً من المبدعين نحو هذا النوع من الكتابات لأنهم وجدوا الطريق يسيراً إليها، ووجدوا طريق تعلم كتابة النصوص الأدبية الفريدة محفوفاً بالتحديات والجهد والتعب، متناسين لذة الوصول.

بالعودة إلى الحدث المذكور سابقاً (عرض العمل الجديد على البطلة)، فإن ردة فعل القراء تباينت بين سريعة وبين قراءة فاحصة حيث نلاحظ مثلاً هذا التعليق:

¹ سعيد سهمي، تلقي الأدب الرقمي -تحملات في الذوق والاستطيقا- ، [/https://fikrmag.com/2883](https://fikrmag.com/2883)

² سعيد سهمي، تلقي الأدب الرقمي -تحملات في الذوق والاستطيقا- ، [/https://fikrmag.com/2883](https://fikrmag.com/2883)

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

٥٠ ع اعجبني رد ١

باسمينة العمر
ما الذي ستقومين به يا ليلي وماذا تنتظرين
من عمل بلا شواهد؟! وأيضا نظرات ذلك
السمح كما قالت.
وها هي بشرى أيضا تدخل التفاصيل بما انها
صديقتها المقربة هل تقدم لها النصيحة ام
تشجعها على ما اقحمت نفسها فيه... وما
خفي أعظم 🙏🙏🙏



الوثيقة¹

هذا النوع من القراءة قد لا يكون مفيدا للنص التفاعلي، لأنه يرد على السؤال بسؤال، لأن الهدف الأول للكاتب من هذا الاستجواب هو التفاعل، وإشراك القارئ في العملية الإبداعية، ولا يمكن لهذا النوع من التعليقات أن يحقق هدف التفاعل، ولهذا فحفظ القراء من التفاعل ليست متساوية ولا يمكن لأي قارئ أن يحقق التفاعل، وهذا القارئ يمكن أن نصنفه من القراء البراغماتيين الذين يريدون المعلومة جاهزة، فهم دائما يبحثون عن الإجابات دائما ولا يحاولون صناعة الأسئلة بصناعة النصوص لا بإعادة طرح الأسئلة، وهذا القارئ نموذج حي عن عقلية القارئ العربي عموما، " إن أهم ما نجده في التلقي الجديد للأدب الرقمي أن المتلقي، في الغالب، لا يبحث عن اللذة في القراءة وهو ما يجعل المرء محصوراً في البراغماتية أي البحث عن المعلومة بشكل مباشر دون الحاجة إلى أي شيء آخر وهذا نشاهده ونجده بشكل كبير عند الطلبة والباحثين والتلاميذ الذين يدعواهم إلى البحث عن الكتابة هدف برغماتي نفعي، ويبحثون عن المعرفة الجاهزة، فقد تجد كتاباً أعظم من كتاب آخر، لكنهم يختارون الكتاب الذي يوصل إلى المعلومة بشكل مباشر، أو الكتاب الذي يفرض على الطالب أو التلميذ فرضاً من خلال برنامج الجامعة أو المدرسة أو الشغل، وهو ما يمكن أن نسيمه القراءة تحت الطلب"²، ولهذا جاء النص التفاعلي لمحاربة هذه الظاهرة وتنمية القدرة التفاعلية لدى القراء ومحاولة الارتقاء بالقارئ من مجرد وعاء تصب فيه المعارف ويقع عليه التأثير إلى شخصية مستقلة في السرد، يمكن له أن يحرك الفعل السردى، وأن يطرح خياله في النص السردى، ويمارس هواياته الإبداعية، التي قد ترقى إلى إبداع النص أو قد تفوقه في بعض الأحيان، وربما لا يمكن لهذا النص أن يلقي رواجاً وذيوعاً دون تغيير الذهنات التي تعودت على القوالب الجاهزة، والتعليقات المعلبة فكل ذلك ضد كل ما هو تجديدي وكل ما يهدف إلى تحفيز الذات على الخلق والإبداع.

¹ عبد الواحد ستيتو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

² سعيد سهمي، تلقي الأدب الرقمي - تحولات في الذوق والاستطيقا - ، <https://fikrmag.com/2883>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

هناك نوع آخر من القراءات، وهو قراءة التفاهة، وهذه القراءة السائدة في هذا العصر بل إنها سمتها المميزة فلا يمكن أن نسميها إلا "عصر التفاهة" لأنه عصر اضمحلت فيه كل القيم وتلاشت فيه كل المبادئ، وصارت التفاهة في كل مكان، بل إن الفن عموماً لا ينظر عليه إذا لم يحمل من التفاهة شيئاً، وهذا الأمر ليس من قبيل الصدفة، فهو أمر مخطط له بالتأكيد، وما يهمنا هو أن الأعمال الأدبية المشهورة والتي لاقت من الاحتفاء والإشادة هي أعمال تافهة ورديئة، يكرم صاحبها لاعتبارات سياسية وأخرى أيديولوجية، ولكنها في الأخير ليست ذات قيمة عالية، الحق أن الأعمال الأدبية التي حققت مقروئية كبرى، وعرفت جمهوراً كبيراً من القراء، وحصلت أحياناً على جوائز كبرى هي أعمال تفتقد إلى القيمة الأدبية أو العلمية أو الفنية بمفهوم المتلقي التقليدي، وتقوم عادة على التفاهات لأنها تستقطب جمهور القراء العاديين غير المتخصصين والذين يبحثون على التفاهة، ما يسائل قيمة الكتاب والأدب وهو ما يجعلنا في نهاية الأمر ندعو إلى الاهتمام بالذوق الأدبي، وتنميته لتغيير الوجهة والحفاظ على ماء الأدب¹، وللخروج من هذا المأزق الحضاري وجب على رواد التواصل الاجتماعي ممن لهم باع في الأدب والنقد ومن يملكون عدداً معتبراً من القراء المساهمة في نشر الوعي النقدي وتهذيب القراء وتعريفهم بخطورة الوضع، وأن هذا المسار في هلاك حضاري حتمي، لأنه كلما زاد الذوق العام كل ما تغيرت نظرته للوجود وكان دوره فعالاً ساعياً نحو الجمال، فلا بد من مراعاة أخلاقيات القراءة الرقمية، وعلينا أيضاً أن نزاوج بين القراءة الرقمية والورقية ذلك أن الكتب الورقية تكون عادة ذات قيمة أدبية عالية خاصة تلك المعروفة في الساحة النقدية، " لا بد كذلك من الاهتمام بالكتاب الورقي لأن متعة القراءة في الكتاب الورقي لا يمكن أن تعدلها أي قراءة أخرى من خلال ما تتيحه من بساطة لنا للتأمل والقراءة بشكل بسيط، وهو ما تفعله القراءة الرقمية إذاً نحن عاملنا الكتاب الرقمي أيضاً بالطريقة نفسها التي نعامل بها الكتاب أو النص الرقمي²، وعلى القارئ أيضاً العودة إلى القراءة العميقة ونبذ القراءة السطحية التافهة، لأنها جعلت من النصوص الأدبية ممراً سريعاً، وتركت أثراً لديهم، فأصبح العالم كله مختزلاً، لأن القارئ مستعجل ولا يكلف نفسه عناء الإبحار في عوالم النصوص، وخاصة مع كثرة المغريات الإلكترونية الأخرى، "لا متعة في الواقع تعدل أن تقرأ الكتاب بشكل متأن وبشكل عميق لأن هذه المتعة لا يمكن أن تجدها في غير قراءة النص كاملاً، صحيح أن الكتابة الانتقائية تفيد أحياناً في البحث العلمي، إلا

¹ سعيد ساهمي، تلقي الأدب الرقمي - تحملات في الذوق والاستطيقا - ، <https://fikrmag.com/2883>

² سعيد ساهمي، تلقي الأدب الرقمي - تحملات في الذوق والاستطيقا - ، <https://fikrmag.com/2883>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

أنه لا يمكن أن تعطينا كل شيء في الكتاب¹، والقراءة الفاحصة هي التي نحتاجها في النص التفاعلي، لكي نستطيع أن نتحدث عن تفاعل بين النص والقارئ لا بد من قارئ متمعن مستمتع، ولا يمكن للقارئ السطحي أن يؤدي دوره إلا من خلال الإبحار العميق في ثنايا النص.

ما يهمنا هنا هو النوع الأخير من القراء، ألا وهو "القارئ التفاعلي المتميز"، وهو ذلك القارئ الذي يستطيع أن يعي مواطن الربط بين الآلة والنص، وأن يبحر في عوالم هذا الدمج بطريقة تتيح له التعبير عن نصه الخاص وإحياء وتحريك العنصر الدلالي في هذا النص، دون الانحراف عن المسار التأويلي المرسوم لهذا النص، ولكي يستطيع هذا القارئ التفاعل بالشكل المناسب لا بد له أولاً من أن يتسلح بترسانة معرفية حول التقنية وما يتعلق بها، من مداخل ومخارج وتقنيات وروابط، وعليه -ثانياً- أن يكون مضطلعا بكل الفنون المشكل للنص الأدبي، كفن التصوير وفن المونتاج وفن الموسيقى وغيرها من الفنون التي قد يستعملها المبدع في نصه التفاعلي، لأننا إذا افترضنا النص التفاعلي كلا مكونا من كل هذه الفنون، فلا يمكننا تأويل هذا النص دون فهم العلاقة الجوهرية بين هذه الفنون، فالنص التفاعلي يجعل القارئ "يدون في الفضاء الأبيض المحيط بالنص ملاحظاته وانطباعاته وسائر ما يخطر بباله أثناء القراءة، ويضع علامات أو رموز على الفقرات والأسطر التي تبدو له ذات فائدة، فإن هذه الإمكانية للتدخل في النص تضاعفت مع القراءة في الشاشة، بحيث صار بإمكان القارئ أن يتدخل في النص نفسه، عبر نسخه كاملاً أو نسخ فقرات منه ولصقهما في أمكنة أخرى كما أصبح بإمكانه أن يتدخل في أسلوب النص ولغته"²، وهذه الخواص التقنية في تطور سريع ومستمر، ففي اليوم الواحد ت اخترع الشركات حاسوباً أو هاتفاً ذكياً بمميزات إضافية تنافسية، وكذلك الأمر مع التطبيقات المشهورة ففي كل يوم نجد خواص تفاعلية جديدة، وهنا يكمن دور القارئ في متابعة هذا الجديد والاطلاع عليه ومواكبته، فالأمر في وقتنا الحاضر ليس ذلك الشخص الذي لا يقرأ ولا يكتب، هذا مفهوم قديم للأمية، الأمي اليوم هو الذي لا يتقن استخدام التقنية، وبالرجوع إلى النص التفاعلي يصبح الأمر خاصاً، فالقارئ لا يتعامل مع نص عادي، إنه يتعامل مع نص مرمز لغوي وثقافي، وعليه أيضاً أن يحلل الوسائط المرتبطة بهذا النص اللغوي وأن يجد العلاقة بين ما هو لغوي وما هو تقني، وبالإضافة إلى ذلك فإن عليه أن يتفاعل مع النص وأن يكمل

¹ سعيد ساهمي، تلقي الأدب الرقمي -تحملات في الذوق والاستطيقا- ، <https://fikrmag.com/2883>

² محمد أسليم، من الدفتر إلى الشاشة: أو موجز تاريخ الكتابة <https://www.aslim.org/>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

النقص الموجود فيه وأن يكتب نصه الموازي، إن كل هذه الأمور هي التي تجعل من قارئ معين قارئاً تفاعلياً مميزاً.

نعود للنص الروائي لعبد الواحد ستيتو الذي لا أبى إلا أن يشارك القارئ حياته من خلال منشور نشره على صفحة الرواية يسأل فيه قراء الرواية عن الأماكن التي يقرأون منها هذه الرواية:



الوثيقة¹²

هذا الأمر يجعلنا ندرك مدى التفاعل الحاصل بين القارئ والنص والمبدع، ولا يمكن فهم نية الكاتب من هذا المنشور ولكن يمكننا فهم النتائج المترتبة عنه، فهذا النوع من المنشورات يجعل المبدع مدركاً لدرجة ثقافة قرائه، ومحيطهم الاجتماعي والثقافي، ومن خلال هذا يستطيع أن يوجه السرد من خلال هذه البيئة الاجتماعية، فمن غير المعقول مخاطبة الجمهور بلغة لا يفهمونها، فمثلاً لنفترض أن روائياً كتب رواية تجري أحداثها داخل مستشفى، وشخصيات الرواية أطباء وممرضون، فمن الواضح أن لغتهم التواصلية ستكون علمية أكثر، هل يصح بعد ذلك توجيه الرواية لقراء عاديين، والأمر نفسه هنا، فمن باب تحقيق تفاعل أكثر حاول الكاتب بطريقة ذكية معرفة الشريحة الأكثر متابعة للرواية، وبناء أحداث الرواية المتبقية على هذا الأساس.

يتعرض النص اللغوي في النص التفاعلي إلى عملية تشظية فيصبح مجرد نص صغير في عوالم نصوصية لا لغوية كبيرة، " حالما يُنشر النص في شبكة الأنترنت يتعرض للتقطيع أو التشظية (Fragmentation) ، فيتحول إلى مجرد مقطع في نص كبير هو مجموع النصوص المودعة في الشبكة. وبذلك فقراءته تحرر قيد لزوم قراءة النص من البداية إلى النهاية. ويترتب عن هذا التقطيع للنص ظهور نوع جديد من القراءة يطلق عليه البعض اسم التجوال Zapping. وتتأتى مغادرة النص أو المقطع قيد القراءة بسهولة، وبأحد شكلين: يمكن الخروج من المقطع قيد القراءة من داخل النص نفسه من خلال وجود كلمات

¹ عبد الواحد ستيتو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

أو عبارات تأخذ شكل روابط تشعبية بمجرد ما ينقر القارئ عليها بالماوز تظهر نافذة جديدة على الشاشة تعرض نصا / مقطعاً آخر، يقع داخل النص الأب نفسه، على غرار ما نجد في الموسوعات، كما يمكن الانتقال من نص إلى آخر من خلال قائمة أبواب الموقع، وهي معادل الفهرست في الكتاب الورقي، لكنها تُعرض في كل صفحة من صفحات الموقع¹، وهذه التقنيات التي تحدث عنها محمد أسليم أصبحت تقنيات قديمة بالنظر إلى حجم التطور الهائل في التقنية، فمن الممكن الآن مع تقنية تعددية الأبعاد تشكيل صور بأبعاد متعددة تجعلك تظن أنك داخل عوالم الرواية، ولكننا لم نلاحظ استعمالها لها في الوطن العربي، لأن الأمر لا يقتصر على الحكي، إنه أمر معقد نوعاً ما ويحتاج المبدع إلى تعلم كل هذه التقنيات واستخدامها، والإلمام بكل ما هو جديد في هذا الأمر، ولا يمكن أن نلوم الأديب العربي لأننا ندرك أن الأزمة أزمة حضارية، تبدأ من ضعف تدفق الانترنت والانقطاع المتواصل لها، وتنتهي عند غلاء التقنية التي توفر هذا النوع من البرمجة، ولا يمكننا أن ننسى أن الفعل القرائي في الوطن العربي ضعيف مقارنة بالغرب، فبالكاد نجد التفافاً حول أديب محدد، وهذا الالتفاف يكون بقدر يسير لا يكون في مستوى التطلعات، وهذه التجربة تحتاج إلى تحفيز قرائي، وانتشار واسع، هذا الانتشار والذيع سيجعل المبدعين ينصرفون إلى هذا النوع من الكتابة، ويحاولون إتقانه مهما كلف الأمر من عناء وجهد ومال ما دام الأمر مدراً للتفاعل، ومحققاً لكل ما يتمناه المبدع من قراءة واحتفاء.

4.1.4. مقارنة ثقافية في ثنايا النص اللغوي:

لا يخفى على قارئ الرواية أن العنصر النسوي في شخصيات الرواية يمثل السواد الأعظم من الرواية، ولهذا فهذا الرواية تخفي أنساقاً مضمرة سنحاول أن نكتشفها، وربما لن يكون الأمر بالدقة التي يجري عليها النقد الثقافي، لأن البحث موجه لغير ذلك، ولكنه يتضمنه بصفة جزئية، ولهذا سنحاول تقديم خطوة أولى نحو قراءة ثقافية يمكن أن يستفيد منها الدارس في دراسة ثقافية معمقة حول الرواية.

1.4.1.4. النسق النسوي إعلاء سلطة المرأة:

حاول المؤلف تمجيد دور المرأة المغربية -بوعي أو دون وعي- حيث أسهب في ذكر حجم التحديات التي تواجهها، ومع ذلك تبقى صامدة شامخة في وجه كل تلك التحديات، فمثلاً نجد ذلك في قوله: "تركته أُمي معي وذهبت لتتعارك الحياة كما تفعل كلّ

¹ محمد أسليم، من الدفتر إلى الشاشة: أو موجز تاريخ الكتابة <https://www.aslim.org>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

يومين أو ثلاثة. هناك في معبر "باب سبتة"، حيث عليها أن تعبر بسلع مهربة من تراب مغربي، أصبح محتلاً للأسف، نحو تراب مغربي لا غبار عليه.

أحاول ألا أتخيل ماذا يحدث هناك وألا أسألها عن التفاصيل. لم أصل يوماً لذلك المكان لكنني شاهدت ما يكفي من خلال الصحافة المحلية والإسبانية أيضاً.

إنهن ينتزعن قوت يومهن من بين فريثٍ ودمٍ رزقاً سائغاً لليتامى، مثلي ومثل أيمن. يتدافعن، يصرخن، بل ويضربن أحياناً، كي يستطعن أخيراً تمرير تلك السلع، والعودة برزق اليوم دراهم معدودة.¹، حاول الكاتب هنا تمجيد دور المرأة المناضلة التي تسعى بكل ما أوتيت من قوة للحفاظ على عائلتها، وهذا ظاهر الخطاب، ولكن الأمر غير ذلك، فعندما نقر بأن خروج المرأة للعمل والبحث عن لقمة العيش يكون بهذه الصعوبة فإننا نعطي من سلطة الرجل الذي لا يواجهه ما تواجهه المرأة من بعض المضايقات، أو قد يصبر لأنه يكون أكثر صلابة في هذا الأمر، ويقر أيضاً أن خروج المرأة للعمل قد يسبب لها بعض المتاعب، بينما تسعى الحركات النسوية إلى رفض هذه الفكرة، وأن المرأة قادرة على تحمل المسؤولية مهما بلغت قسوتها.

يصر الروائي على إعلاء سلطة المرأة، وإظهارها على أنها المرأة الحديدية التي تقوم بدور جبار في إعالة ولديها ويظهر ذلك في قوله على لسان بطلة القصة: " الحاجة " أطعمتنا وسقتنا أنا وأيمن، منذ توفي والدي قبل 6 سنوات، دون أن تتأوه أو تشتكي للحظة. والآن، عندما تصرخ بهذا الشكل، فهذا يعني أنها لا تتألم فقط. إن ما تشعر به أقطع بكثير ولا شك.

المفارقة أن الإعلام الإسباني يطلق على النساء اللاتي يهربن السلع بباب سبتة لقب "البغلات ! " كبرت كلمة تخرج من أفواههم..²، ويقع الروائي في الخطأ الثقافي نفسه، حيث يسوق لنسق الفحولة بطريقة غير مباشرة، فإذا كانت المرأة تتأدي بالمساواة فإن مسؤولية تربية الأولاد وإعالتهم سيكون أمراً طبيعياً ولا يحتاج كل هذا المدح والثناء، والتقصير فيه يعد أمراً مستهجنًا، لنفرض أن رجلاً قام بهذا الدور من الرعاية والإعالة، ألن يكون غريباً أن يجعله الكاتب مكافحاً، وهو يقوم بمهمته الروتينية من الرعاية والإعالة، فهذا الخطاب يشي بصد ما يفصح، ويحاول إعلاء سلطة الرجل/ والفعل بطريقة غير مباشرة، لأن الحديث عن المرأة

¹ عبد الواحد ستيتو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

² المرجع نفسه (الفصل الأول)

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

بوصفها مكافحة لأنها تعيل أبنائها في عرف المساواة وما تنادي به النسوية هو ضرب من الاستهانة بقدرة المرأة على التعامل مع مسؤولياتها اليومية.

لقد جعل الكاتب العمل السردي هذا أنثويا بامتياز، فاختار الشخصيات بعناية، ولم يكفه ذلك، بل جعل صاحبة الصورة في اللوحة الفنية امرأة "عويشة الموركسية"، وهذا ما يريد وعي الكاتب أن يوصله لنا، إنه لا يترك للقارئ ثغرة إلا ويذكره بقدرات المرأة الهائلة على تحمل الصعاب، " يصلني نداء مرافقي، فأدس اللوحة تحت معطفي وأنا أهبط الدرجات، بتأن وتؤدة هذه المرة، إثر الألم الذي بدأ يتزايد في وركي، وخوفا من سقطة أخرى تؤدي بما تبقى من قدرتي على التحامل.

أدخل المنزل منهكة، ويدي على وركي كعجوز في الغابرين. تصلني قهقهات أيمن ممتزجة بضحكة أنثوية، فأزيع ستارة غرفتي لأجد بشرى قد انتهكت حرمتها رفقة أيمن دون استئذان.¹، وهنا ندرك أن ما نبحت عنه في هذا النص مبعوث في كل ثنايا النص، خير أن النسق النسوي الذي يريد أن يوصله الكاتب يتملص منه أحيانا ويصير معاكسا له ومناهضا للنسوية، لأن المساواة التي تريدها المرأة تشمل الحقوق والواجبات أيضا، فتحمل أخ لمسؤولية إخوته أمر شهم ويدل على نبل الرجل وعلو أخلاقه، وعدم فعل ذلك يدل على الحقارة والندالة، والأنانية، ولا يمكن لمجتمع سوي أن يقبل هذا التصرف خاصة بعد وفاة أو عجز الأب، فهل تعد الأخت حقيرة إذا فعلت ذلك، إذا كان الجواب نعم، فليس علينا أن نحتفي بها كل هذا الاحتفاء في عرف الدراسات النسوية، لأنها فعلت ما يعلو بذاتها وما يجعلها في مصاف الرجال، وإذا كان الجواب بلا، فهذا اعتراف بأن الرجل والمرأة غير متساويين في الحقوق والواجبات، لأن هذا الأمر واجب على المرأة وليس واجبا على الرجل، وكلما زادت المسؤوليات زاد التكليف، فيكون الرجل هنا الأجدر بالقيادة والقوامة، لهذا فإن ما يفعله الروائي هنا من بث أنساق مختلة، تظن النسوية أنها حجة لها ولكنها في واقع الأمر حجة عليها.

يمكن للدارس ملاحظة التوجه النسوي في النص ظاهرا بسهولة، فهو يتحدث عن النساء اللواتي يحاربن من أجل لقمة العيش، وهذا أمر طبيعي جدا، تتساوى فيه المرأة مع الرجل في كثير من الأحيان، لنلاحظ معا هذا المقطع " - حبيبة كانت تشتغل معي بمعبر

¹ عبد الواحد ستيو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

سبته. اتصلت بي الآن إحدى العاملات هناك وأخبرتني أنها توفيت إثر تدافع حدث في المعبر. اختنقت المسكينة تحت وطأة عشرات الأجساد المثقلة بالسلع!

لا يمكن قتل الألم إلا بالألم أكبر .

يأتي الموت/الألم الأكبر فينهي كل شيء..

ينتهي عذاب الميت وتبدأ لوعة محبيه..

قادرة على تحمل عذاب الحاجة الجسدي أنا. لكن تلك النظرة الحزينة على وجهها تقتلني كل ثانية¹، يظهر في هذا المقطع أم البطلة وهي تحكي لابنتها عن حبيبة التي ماتت إثر تدافع حدث في المعبر، وهذا الأمر في ظاهره يكون مع النسوية بوصف حبيبة امرأة مكافحة ماتت في سبيل قوت عائلتها، لكن النسق المخفي يشي برائحة الفحولة، لأنه يخبرنا أن جسد المرأة لا يستطيع تحمل التدافع، فلو كان الأمر حادثاً مع رجل لانتهى الأمر بخدوش أو رضوض بسيطة، لكنه مع المرأة الناعمة انتهى بموتها، وهذا الأمر اعتراف بطبيعة المرأة البيولوجية المختلفة تماماً عن طبيعة الرجل الصلبة، فهو قادر على تحمل ما هو أكثر من التدافع، بل إن التدافع وخاصة في الأوطان العربية سمة حضارية مميزة، فالرجل العربي منذ أن يستيقظ صباحاً وهو في رحلة بحث عن مستلزمات الحياة، ولا ينالها إلا من خلال التدافع خاصة تلك المواد الأساسية، ولا يمكن لنا إلا أن نعتزف بأنه لا توجد مساواة بين الرجل والمرأة فكيف نساوي بين مخلوقين مختلفين بيولوجياً؟ وعمل المرأة ومعاناتها في كسب الرزق دليل واضح على صعوبة الأمر بالنسبة للمرأة خاصة إذا تعلق الأمر بالمهن الشاقة كالتي تمتنها أم البطلة.

يرى البعض أن بإمكان المرأة العمل وتحصيل قوتها، ويربط ذلك بالوظائف المرموقة التي تشغلها المرأة متناسياً أن تلك الوظائف اختيرت بعناية لتتناسب طبيعة المرأة البيولوجية وتقلباتها الهرمونية، فلا يمكن لك أن تجد امرأة تعمل في مهن شاقة كالمحجر وغيرها من الأمور التي تتطلب جهداً عضلياً كبيراً، فبالنظر إلى الجيوش في أغلب دول العالم، فإن غالبية أعضائها من الرجال، إلا فيما تعلق بالمصالح التقنية والإدارية، ناهيك عن أمر آخر فالكثير من الأشخاص يوظفون المرأة كإشهار لمحلاتهم أو لأغراض غير أخلاقية وهذا ما حدث مع بطلة الرواية، " دفنت حبيبة ودفن معها حقها وحق أسرتها. الحزن هو الوحيد الذي بقي بعد موتها.

¹ عبد الواحد ستيو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

صديقتي بشرى انتقلت للسكن بطنجة. حصلت على وظيفة لا بأس بها كمدّسة هنا. على الأقل أصبحت قريبة أكثر كي أقتل معها من حين لآخر وحدتي التي اخترتها عن طواعية.

أحاول أن أعثر على شغل، لكنني أتعثر بدل ذلك. آخر محاولة لي كانت ستسفر عن وجودي في فيلم إباحي.. تصوّر معي أي كوميديا سوداء تحدث هنا! أمّي أصبحت مقلّة في ذهابها إلى باب سبتة. لأول مرة أرى الحاجة وهي تتداعى. قواها أصبحت خائرة. هل أصف لك الألم الذي يمزّق أحشائي وأنا أراها كذلك؟¹، أولا سنركز على نوع العمل الذي حصلت عليه بشرى، وهو مهنة التدريس، وفي الحقيقة أن مهنة التدريس أنسب مهمة للمرأة بوصفها معلمة منذ صغرها، فهي تربي إخوتها ثم تتزوج فتربي أولادها، وفي أحيان كثيرة تربي زوجها، إذا كان ممن تنقصهم روح المسؤولية، فالتربية والتعليم وظيفتان أساسيتان تقوم بهما كل امرأة إما بأجر أو دون أجر، وهذا يعني أن الكاتب غارق في هذا النسق، وهو يدرك أن المرأة كائن رقيق وناعم وهذا ليس عيبا فيها، إنه ميزة وخاصية، وهذه الميزة تجعلها مختلفة عن الرجال وتجعل المهام التي تستطيع بها محدودة، ومنها التعليم، أما الأمر الثاني الذي أقره الكاتب في لا وعيه أن المرأة تستخدم كسلعة عند عديمي الضمير، وهذا الأمر لا يتعرض إليه الرجال عموما، وإن حدث فلهم من القوة البدنية ما يدفع عنهم الاعتداء، ففي محاولة البطلة البحث عن عمل شريف، كانت ستسفر عن وجودها في فيلم إباحي، هذا يعني أن النسق الأنثوي طاغ بصفة سطحية فقط، وكل الخطابات اللا واعية تقول أنه لا مساواة بين الرجل والمرأة، ولا يمكن لهما أن يعاملا بالطريقة ذاتها، مهما حاولنا ذلك، لأننا إذا أردنا نساوي بينهما في الحقوق فسنساوي بينهما في الواجبات وهذا الأمر سيجعل المرأة في حد ذاتها تنتفض ضد هذا المشروع، وهذه الرواية خير دليل على أن كل ما يقدمه الأدب النسوي هو ضرب للنسوية في عقلها ولا يخدم مصالح الأنثى بل يبعدها عن طبيعتها البيولوجية وعن ما يجعلها سعيدة.

لقد اتخذت الدراسات الثقافية مسلكا مهما في النقد الأدبي وذلك لأنها أخذت على عاتقها تفكيك النظم الاجتماعية السائدة وكشف وتعرية النصوص والخطابات التي لا تتناسب مع القيم الاجتماعية العالية، كتمجيد الذكر/ الفحل/ الطاغية، وتحقير الأنثى وكذلك كشف كل ما يختبئ وراء النص اللغوي البلاغي، وكان ذلك من خلال "الشك في معطيات الثقافة

¹ عبد الواحد سنتيتو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

الأبوية، وإعادة النظر بالوعي الناقص الذي لازمها عبر التاريخ، فروح لصلاحيتها الأبدية ثم سحب الثقة من المسلمات القابعة في ثناياها، وإبطال مبدأ الهيمنة القابع في مفصلها الأساسية واقتراح علاقات شراكة تقوم مقام علاقات التبعية على قاعدة من الوعي الأصيل بكل من الذكورة والأنوثة باعتبارهما شريكين، وليس نقيضين، فتكون الكتابة الأنثوية تمثيلاً لما جرى كفته، واستلهاما لما جرى استبعاده"¹، وهذا الأمر يقع فيه الكثير من الأدباء فهم يروجون لخطاب الذكورة عن وعي ودون وعي، فهناك الكثير من النصوص السردية التي يرى ظاهرها مساندة للمرأة ولكنه في حقيقته يروج لنسق الذكورة، وهذه الأنساق تشكلها الثقافة ولا علاقة لقناعات الإنسان في تشكيلها، ولهذا فإن ما يفعله الناقد الثقافي ليس التهجم على الأديب، بل توعيته، وهذا ما حدث مع عبد الواحد ستيتو، في روايته الذبابة، مثلاً لنلاحظ هذا المقطع الروائي: "بشرى قامت بمهمة تعدل مهمة عشرات الرجال. تكفّلت بكل شيء، ولا أدري كيف فعلتها، ولم أستطع التفكير في ذلك أصلاً.

أخيراً هداً كل شيء وعاد البيت لهدوء يعدل هدوءه السابق ويزيد. أيمن يشعر أن الأمور ليست على ما يرام ويسأل عن الوالدة كل نصف ساعة. الجواب جاهز دائماً:
-الحاجة بخير. إنها مع الله الآن. حاول ألا تكون مشاغبا كي ترضى عنك وهي هناك.

لا يبدو عليه الفهم. لكن، بعض الرضا يغشى ملامحه فيعود للهو حتى حين.
بعض الوجوه من عائلتي البعيدة كانت حاضرة في الجنازة تحاول أن تتظاهر بالحنن. حضروا يوماً واحداً ثم فرّوا كفرار الصحيح من المجدوم.
قالت لي بشرى إنها تلقت بضع مساعدات من أناس ليسوا من عائلتي ولا تعرفهم. هناك دائماً أبطال في مكان ما يرسلهم الله ليقوموا بمهام محددة ثم يعودوا إلى مقامهم، لا يريدون جزاءً ولا شكوراً. المشكلة الوحيدة أننا نفشل في معرفتهم."²، يصر الروائي في كل مرة على جعل المرأة أقل شأنًا من الرجل، في عبارة يظن قارئها أنها تمجيد للمرأة ولكنها في واقع الأمر إنقاص من قدر المرأة وتمييز لها عن الرجل، وذلك عند قوله "بشرى قامت بمهمة تعدل مهمة عشرات الرجال"، هذه المهمة التي يمكن لرجل واحد أن يقوم بها، فالتجهيز للجنازة من مهمة الرجل عادة ولا يمكن في الحالة الطبيعية أن نشكر الرجل على هذه المهمة

¹ عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

بيروت، ط01، 2011، ص05

² عبد الواحد ستيتو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

التي نراها واجبا عليه، فإذا كانت المرأة مساوية للرجل فلماذا نميزها بهذا القول؟ وهذا دليل أن نسق الفحولة متفش في لا وعي الكاتب، لا يمكنه التنصل منه مهما حاول، ذلك لأنه يعيش في بيئة عربية تعلي من سلطة الرجل بوصفه صاحب القوامة، فالكاتب هنا أراد أن يشبه المرأة بمقابل قوي فلم يجد إلا الرجال، فلو قال "عشرات النسوة" لكان تنصل من هذا الأمر لأنه في هذه الحالة يعتبر المرأة مساوية للرجل، يعود الروائي ليقع في الفخ النسقي نفسه فيقول أن بشرى تلقت مساعدات من أشخاص لا تعرفهم، فكيف قامت بعمل جبار، إذا كانت قد تلقت مساعدة من الآخرين، وهذه المهمة يقوم بها الرجل دون أن يساعده أحد، ودون أن يجد شكرا من أحد، لأنها -في العرف الاجتماعي الذي يريد أن يحاربه النقد الثقافي- مهمته ولهذا فإن هذا الخطاب الروائي يحاول أن يظهر لنا عكس ما تخفيه، وهذا ما يؤكد عبد الله ابراهيم، حيث يرى أن السرد النسوي امتثل للثنائية الضدية بين الذكورة والأنوثة، حيث "جرى تمثيل هذا التعارض باعتباره طباعا ثابتة لا يجوز تغييرها فاتصفت المرأة بالرقّة، والليونة، واللفظ، والحساسية المفرطة، وتميز الرجل بالقوة والعنف، والصرامة، والعقلانية فعرضت هذه الفوارق على هشاشة سردية مرتبطة بالثقافة الأبوية، ظهرت المرأة سلبية لأنها ترغب في إشباع حاجتها الجسدية، مما هدد التماسك الاجتماعي، أما الرجل فكرس همه، وقوته، وعقله للحفاظ على التماسك الذي هو مركزه، بدت الأنوثة إغراء بتخريب حال قائمة، فيما ظهرت الذكورة مانعة لكل انهيار"¹، وهذا النسق السردية يمكن أن نلاحظه في كل الأعمال السردية العربية وحتى في تلك الأعمال التي تدعي أنها مناصرة للنسوية، فهذا النسق الذي يصف المرأة بالنعومة والعاطفة وغيرها ليس وليد الصدفة، أو وليد الرغبة الذكورية في إقصاء الأنثى كما يروج بعض النقاد، إنها حالة طبيعية للأنثى، وجزء من طبيعتها البيولوجية، وتقلباتها الهرمونية، ولا يمكن لعقل أن ينكر ذلك، ولكن هناك الكثير من الأمور التي وجب التنبيه لها، فهذا الإقرار بطبيعة المرأة ليس انتقاصا من قدرها، لأن النقد الثقافي كشف لنا الكثير من الممارسات الأبوية التي لا تتناسب مع ديننا، ولا ثقافتنا، لكننا لا يمكن أن ننكر أن هناك فرقا بين المرأة والرجل في التكليف وفي المهام الملقاة على كل واحد منهما، ولهذا جاء الاسلام بمصطلح العدل بدل المساواة، ولهذا فإن من يريدون فرض المساواة هم يريدون مناقشة النص الديني بالأساس، لأن النص الديني يرفض المساواة بين جنسين طبيعتهما البيولوجية غير متساوية، فلو عاملناهما بالمساواة لظلمنا المرأة لأنها لن تستطيع تحمل ما

¹ عبد الله ابراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 2012، ص59

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

يتحملة الرجل ولظلمنا الرجل أيضا لأنه لن يستطيع تحمل ما تجده المرأة سهلا يسيرا، لهذا فمعاملتهما بالعدل هو الأصح، ولا فضل لهذا على ذاك، فلكل دور ومهمة، وكلاهما يكملان بعضهما ولا يمكن لطرف أن يستغني على الآخر.

هذا لا يعني أن الخطابات التي نتحدث عنها لم تكن ظالمة للمرأة، لأن ما يروج في هذه الخطابات لا يتناسب أبدا مع ما نعرفه عن المرأة في ثقافتنا، فعندما نعمن النظر في سير السابقين، نجد المرأة تتقدم الجيوش وتحارب الغزاة والمستعمرين، فليست كيانا هشا ولا عاطفيا بالصورة التي يتصورها هذا النسق، إنها تفيض عاطفة مع أولادها وعائلتها وتكون لبوة شرسة مع من يريد اغتصاب عرينها، وقد استطاع الروائي في هذا المقطع أن يتصل من النسق الأبوي، بقوله: " بتوجس أقترب منها وأنظر إليها لدقائق طوال. قرأت يوما في تقرير برلماني أن نساء التهريب يحملن ما بين 100 إلى 140 كيلوغراما على ظهورهن. كانت أُمي تحمله جسديا، وأنا أحمله معها في كل مرة نفسيا.

منطقيا جسد أُمي بالكاد يستطيع حمل 10 كيلوغرامات. لكن أدريالين الخوف على مصيرنا أنا وأيمن كان يمنحها طاقة مضاعفة فتحمل وتتحمل دون شكوى أو أنين.¹، فقد استطاع من خلال هذا المقطع الروائي الهروب من سطوة النص الذكوري، حيث جعل هذه المرأة تتخطى طبيعتها البيولوجية وتحمل ما لا يقدر الكثير من الرجال حمله، وكل هذا في سبيل عائلتها، وهذا ما تفعله المرأة في سبيل عائلتها، عكس ما تفعل الكثير من الخطابات التي "ترجح الذكورة، فتعلو الجانب الأنثوي لتحجبه، وتجبه لتقصيه، وتطوقه لتعطل ظهوره، إلا من خلال مساحتها الخاصة ووجودها الذاتي. وبهذا، فإن الذكورة تنوب عن الأنوثة، وتتولى تمثيلها، في الوقت الذي تدفع بها إلى الضمور والصمت والغياب، مما يعني أن الأنوثة ... لا تحوز إلا ضربا من الوجود الناقص، الذي لا قيام له إلا بغيره، فهي لا تستطيع الحضور إلا على مسرح الذكورة، ومن خلال مقولاتها، التي تستعير جوانب من الدين والغيب والأسطورة، تكيفها وتتداخل معها، أو تأخذ منها وتحيل عليها، في حركة مزدوجة تضمن لها مزيدا من الحسم والرسوخ"²، وهذه الخطابات التي تقدم نفسها على أنها حليف للنسوية لا تعمل إلا على هدم كل المبادئ التي تقوم عليها النسوية نفسها، حتى وإن كانت كاتبة الرواية امرأة، لأن الأمر لا يتعلق بموقف ومبدأ يظهر للعيان، من خلال لغة بديعة وتصوير مدهش، إنها ثقافة كاملة تخفي وراء هذا النص وتخفي وراء كل ما هو

¹ عبد الواحد ستيتو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

² وفيق سليطين، الكتابة السالبة من المتابعة إلى الحوار، دار الحوار، سورية، ط1، 2008، ص11

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

جمالي، لأن الكثير من رواد الحركة النسوية تربوا في ثقافة عربية إسلامية تمجد الرجل وتمجد إنجازاته، وتؤلف عنه السير والتراجم، تتناقل عنه الأحاديث والروايات، وتروي عنه الأشعار، وحتى المنتوجات الأدبية التي تربي عليها هؤلاء ورضعوا من حليبها، تحمل في ثناياها أنساق الذكورة، مثل الشاعر نزار قباني الذي ظل دهرا يتغنى بالمرأة ويمجدها، لكن الدراسات الثقافية والنقد الثقافي عرى هذه الخطابات المخفية وراء هذا الاصطناع البلاغي، فظهرت خطابات نزار الذكورية الممجة للفحل.

نعود إلى النص الروائي الذي يظهر لنا أنه بدأ يتملص رويدا رويدا من النسق الذكوري، في بعض مقاطع الرواية، لكن هذا التملص يكون بصفة جزئية فقط، حيث نرى في هذا المقطع الروائي: " - الحقيقة أن المبلغ الذي كنت تمنحه للحاجة غير كافٍ.. 150 درهما لا تستحق كل تلك المخاطرة..

تراجع إلى الوراء في كرسيه الذي تآكل جلده وأصبح يصدر أزيزا غريبا بفعل الزمن. في عينيه نظرة تأفف واضحة. لا يبدو مستعدا لأي مفاوضة مع طفلة تعتبر عمله الخطير مجرد لعبة. ومع ذلك فقد كان عمليا جدا.

-حسنا. أنا لن أطيل الحديث إكراما لوجه الحاجة التي لم نر منها سوى كل خير. سأمنحك 180 درهما لكل عملية. انتقنا؟
-انتقنا.

في نبرة حديثه استطعت أن أستشف بسهولة أنه يسايرني منتظرا فقط أن أعلن، بعد أول عملية، أنني غير قادرة على عمل شاق كالتهريب المعيشي.¹، حيث أن الروائي أن يتملص من مشهد ضعف المرأة أمام الرجل، ومشهد المرأة التي تبحث عن عمل مهما كان الأجر، فيصور لنا البطلة على أنها قادرة على التفاوض مع الرجل من أجل تحسين دخلها، فهي ليست كبقية النسوة اللواتي يقبلن بثمن زهيد مقابل هذا العمل الخطير، واستطاعت في الأخير أن ترضخه، حتى وإن لم تستطع فالمحاولة في حد ذاتها تعد انتصارا على الخطاب الذكوري، "من هنا تكون مهمة النسوية عويصة أمام الذكورية فخطاب المرأة لا بد أن يكون مركزيا وأموميا، كاستراتيجية ذات فاعلية جديدة وعملية ثقافية مغايرة، تحاول زحزحة الأسس العتيقة للفحولة ومعاييرها، طارحة تساؤلاتها بحرية منحازة إلى ذاتها، غير محتاجة إلى انتحال صوت الذكورية، وهذا ما نجد تمثلاته في الرواية النسوية العربية المعاصرة، ويبدو أن

¹ عبد الواحد ستيو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

عوامل الإقصاء والتهميش والمصادرة مجتمعة هي التي جعلت الأنثوية سمة تكوينية تميز هذه الرواية فتواجه النسوية التحديات على شتى الأصعدة، مؤمنة أن هذه السمة التي كانت يوما ما سببا في دونيتها وتبعيتها، هي التي ستكون سلاحها الثقافي الذي به تسترد قيمتها، وتؤكد هويتها بمركزية واضحة وجلية.¹، ومنه ولكي نستطيع الحديث عن خطاب نسوي، يجب زحزحة كل الخطابات الذكورية التي قد تساهم في بناء نسق ثقافي ذكوري، وإحلال المركزية الأنثوية محلها، وبغير هذا الأمر لن يتحقق ذلك، وأنى يتحقق ذلك في ساحة أدبية تعج بالنصوص الذكورية، وحتى المرأة في حد ذاتها تكتب نصوصا ذكورية، لأنها تشبعت بثقافة ذكورية، وقرأت شعرا ذكوريا وانفعلت مع مسلسل ذكوري، واستمتعت بقصة ذكورية، لا بد من تغيير المشهد كله، لكي تستطيع كتابة أنوثتها، ومركزة خطاباتها، لهذا استطاعت بعض الكاتبات والكتاب طبعا، من ذوي الثقافة الأجنبية، أن يكتبوا نصوصا أدبية نسوية، ولكنها قليلة، وإقبال القارئ العربي عليها محتشم.

مرة أخرى وفي مقطع روائي آخر ينسحب الروائي من الخطاب الذكوري رويدا رويدا، ويجعل بطلة القصة بقوة تجابه فيها أعتى القوى، حتى وهي منهكة ومتعبة، فإنها لن تخاف من أحد وستواجه الباطل مهما كلفها الأمر، وهذا ما نلاحظه في هذا المقطع الروائي، "يرتبك للحظة أمام نظراتي وكلماتي التي أودعتها كل غضبي، قبل أن يتماسك من جديد ويلوح لي بيده أن انصرفي، فلا وقت لديّ."

لكن، بعد كل ما مرّ بي لم تعد لديّ أية رغبة في التجاوز أو التغافل .

-لا.. لن أذهب قبل أن تعيد على مسامعي ما قلت..

عمّ صمت رهيب المكان أمام هذا الموقف الذي جعل الأعناق تشرّبب والأعين تجحظ مترقبة، بغير قليل من المتعة، ما سيحدث .

غلبت الأنفة الكاذبة الأمني الإسباني، خصوصا أمام العيون المترقبة، فرفع عقيرته

مرة أخرى :

-قلتُ "مرّي بسرعة أيها البغلة" .. ماذا ستفعلين؟

- لا شيء.. سأخذ معي بضع شهادات من هنا وسنسلّ بك شكاية الآن بتهمة استعمال ألفاظ عنصرية بحقنا.. واصل عملك يا جميل..²، وهذا الهروب من سطوة الذكورة الطافحة طبيعي ومسلم به في ظل سطوة الذكور وتسلطهم، ومعاملتهم المرأة على أنها كائن

¹ نادية هناوي، ما الذي أنجزته الرواية النسوية العربية، <https://alarab.co.uk/>

² عبد الواحد سنتيو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

ناقص ودوني، وهذا ما فعل مع رجل الأمن الذي وصف بطله القصة بالبغلة، فكان الرد صاعقا وثوريا خارجا عن كل التوقعات، وهذا ما حاولت هذه الكتابة السردية قوله من البداية، برغم الشوائب العالقة من خطابات الذكورة، " ومن الطبيعي أن تحاول الكاتبة العربية المعاصرة، مقاومة التبعية الذكورية كي لا تعطي الحق للرجل في التسديد، ومن صور المقاومة الصورة الثقافية التي تصمم على تهشيم الاعتداد والتعالي، ونبذ وجهة النظر التي ترى المرأة قابضة تحت ضغط المعاناة الواقعية من قبيل أن النساء مجبولات على المطاوعة والتسليم، وأن الطبيعة هي التي قد حكمت عليهن بذلك، فالمرأة في الرواية النسوية لم تعد تهادن الذكورية، بل صار لها جوهرا الخاص الذي يراوغ ويحرّض على صناعة واقع جديد يغيّر الرؤية المعتادة التي تحاول أن تثبت أن كل ما تسعى النسوية إلى إظهاره هو ضرب من الأحلام الدونكشوتية، وأن المرأة ليس باستطاعتها استنطاق ذاتها وتمثيلها أنثويا.¹، صحيح أن ما تسعى إليه الحركات النسوية ليس مستحيلا ولا إعجازيا، فقد أثبتت هذه الحركات نجاعتها في العالم الغربي، وقطعت شوطا كبيرا في مسارها، وذلك لأنها تخلت عن كل القيم التي تمجد الذكر، ومنه فإنها تخلت عن مركزية النص الديني، وقوضت كل ما يمكن أن يقف في طريقها، فهل تستطيع الحركات النسوية في الوطن العربي مهاجمة النص الديني بالطريقة نفسها، وخلخلة مركزيته في كافة الخطابات، بوصفه الخطاب الأول الذي يفرق بين الرجل والمرأة وينبذ المساواة بينهما، وله رؤيته الخاصة في هذا المجال؟ وهل ترضى المرأة العربية عموما والمبدعة خصوصا، بمركزية تحملها مسؤوليات كانت في غنى عنها؟ الجواب يحتاج دراسة لطبيعة المجتمع الاسلامي ومدى تعلقه بالنص القرآني مما يجعل المهمة شبه مستحيلة.

هذه الدعوات التي تلبست بهذا الطابع لم تكن بهذا السخف أو حماقة التي تجعلها تكشف أوراقها للمجتمع، وتقول بصريح العبارة بأنها جاءت لهدم كل ما هو مناهض للأنوثة وإن كان الأمر يتعلق بالنص الديني، فراحت تروج لخطابات نسوية مستخدمة الدين نفسه، ولكن باقتطاع الأجزاء التي تعلي من سطوة المرأة، وعدم الدخول في النقاشات الدينية، فمثلا ترفض المرأة العربية الرجل الذي لا يقدم لها الخدمات وتصفه بالبخل، ولكنها تنسى أن قوامة الرجل مقرونة بطاعته، وهذه الصورة توقع الخطاب النسوي العربي في ورطة، ولكن الأمر مختلف قليلا في السرد فهو لا يتناول هذه الموضوعات، بل يحاول زحزحة النصوص

¹ نادية هناوي، ما الذي أنجزته الرواية النسوية العربية، [/https://alarab.co.uk](https://alarab.co.uk)

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

التي تجابه مركزية الأنثى، " لا خلاف في أن لتمثيل النسوية في صورتها الثقافية المتمثلة بالكتابة الروائية أشكالاً مختلفة، منها: أولاً الجسد، وله في الإبداع الروائي الذي تنتجه الكاتبة العربية تمثيلات تعبر من خلالها عن صوتها، كذات مؤنثة ترفض التلبس بالذكورة، متعالية على التبعية، ومتبرمة من الخضوع للمنظومة الثقافية البطريركية. ليكون الصوت النسوي صدى جسدها. ولغة والكتابة أن تكونا فاعلتين بالإرادة والثورة. ولا غرابة في أن نجد في الرواية الواقعية تفكراً يخرج المرأة عن مواضع الجنس والجسد والخطيئة والشهوة، ناظراً إليها بإيجابية تدحض بعض المسلمات الاجتماعية، لاسيما حين يكون المفكر في المرأة هو الرجل كما في رواية "عالم بلا خرائط" لجبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف وفيها يرى السارد المرأة أصلاً "المرأة هي بداية الخليقة هي كل المتعة وهي أصل الأشياء قبل آدم"، وهذا التصور بالطبع يعاكس ما تنص عليه اللوائح والمدونات الذكورية.¹ ولعل نافلة القول أن ما جاءت به الرواية وما جاء السرد النسوي عموماً، لا يحاول تقويم اعوجاج النصوص الأدبية ثقافياً، بل يحاول إحلال مركز بدل مركز وهذا ما يجعل الصراع قائماً، والأصح هو السعي إلى تقويم أخطاء الخطابات الذكورية، وإعادة الاعتبار للمرأة بوصفها شريكاً للرجل.

2.4. قراءة جمالية في قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات" لحمزة قريرة:

لقد حاول حمزة قريرة من خلال قصيدته "الحب يتكلم كل اللغات" أن يحدث ثورة أدبية شعرية في الوسط الثقافي الجزائري، خاصة وأن الأدب الجزائري ما يزال قابلاً في تقليديته إبداعاً وتلقياً، وكان ذلك من خلال موقع إلكتروني أتاحه حمزة قريرة لكل راغب في النشر، عنوانه "الأدب والفن التفاعلي"، وهذه المدونة تضم جميع الأجناس الأدبية، " هذه المدونة تضم مجموعة من الأجناس الأدبية التفاعلية إذ نجد: الرواية التفاعلية، الشعر التفاعلي، المسرح التفاعلي، الأدب الشعبي التفاعلي، والمقالة التفاعلية وغيرها"²، وهذه المدونة استطاعت بحق أن تحقق كل شروط النص التفاعلي، من دمج للوسائط المختلفة من صورة وصوت وفيديو وألوان، واستطاعت أن تحقق التفاعلية من خلال الفسحة التي يقدمها المبدع للقارئ للمشاركة في كتابة القصيدة، "فالقصيدة التفاعلية تستعين بكل ما يمكن توافره في برامج الحاسوب كالصورة الثابتة والمتحركة، والأشكال الجرافيكية، والأصوات الحية وغير الحية، وكل ما من شأنه أن يبيث شكلاً جديداً من أشكال الحيوية والتفاعل في النص؛ ولهذا

¹ نادية هناوي، ما الذي أنجزته الرواية النسوية العربية، <https://alarab.co.uk>

² فتحة حلوي، التجربة الشعرية الرقمية التفاعلية بالجزائر قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات لحمزة قريرة" أنموذجاً، المجلد 21، العدد 01، مجلة الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان/ الجزائر، 2021/10، ص55

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

يرى أن "هذا النوع الأدبي حاول أن يجد له مكانا في البيئة الإلكترونية، وهو تجربة تخرج عن كل ما هو مألوف بالكتابة والتلقي، مشيرا إلى أن من يستوعبها سوف يغير قناعاته في القراءة والإحساس بالنص"¹، تعد القصائد التي تنشر في صيغة رقمية تفاعلية، مثل التي قدمها الشاعر الجزائري حمزة قريرة "الحب يتكلم كل اللغات" مثالا ساطعا، هذه القصيدة لا تعرض كنص ثابت، بل كواجهة مرئية تتغير مشاهدتها وتتضمن موسيقى خلفية، وتتيح للمتلقي خيارات للمشاركة، مثل الضغط على أزرار تحمل عبارات تحث على التفكير والتفاعل، مما يمنحه دورا محوريا في تشكيل التجربة الشعرية، وهذا ما وجدناه واضحا جليا في النص، ولدراسة هذه القصيدة التفاعلية وجب علينا دراسة كل جزء تفاعلي لوحده، ومحاولة كشف العلاقات الكامنة بين هذه الوسائط، "تُعدّ قصيدة « الحب يتكلم كل اللغات »، المنشورة سنة 2019، من النماذج القليلة في الشعر الجزائري الرقمي التي تُمثل تجربة شبه مكتملة على صعيد التفاعل النصي. فهي تجمع بين الشعر المكتوب والمشاهد البصرية المتغيرة والموسيقى الخلفية المصاحبة، إلى جانب واجهة تفاعلية تتيح للمتلقي هامشاً حقيقياً للمشاركة في خلق المعنى. تتجلى هذه التفاعلية في الخيارات التي يُمنحها القارئ، مثل الضغط على أزرار تحمل عبارات كـ « قل شيئا » و « جرب، ربما تحلق »، ما يمنح المستخدم دوراً مركزياً في التلقي بل وفي إعادة تشكيل التجربة الشعرية برمّتها"²، وكل هذه الخصائص لا يمكن لها إلا أن تكون رافدا جديدا من روافد إنتاج المعنى وتنظيم سيرورته المتعددة، والانفتاح على القارئ الذي ظل ردحا من الزمن مثل الوعاء التي تصب فيه المفاهيم.

1.2.4. الصورة البصرية وإنتاج الدلالة:

لقد شكلت الصورة في قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات" قوة دلالية هائلة، واستطاعت أن تساعد القراء على تحريك الفهم نحو المسار المناسب، لأن الصورة في القصيدة التفاعلية انزياحا جماليا يمكن التعويل عليه لإنتاج المعنى، فكلما كانت الصورة بعيدة عن الواقع مخالفة لكل التوقعات كلما كان المعنى أكثر دقة، فعندما نتحدث عن قصيدة تفاعلية فلا بد لنا أن نفهم جيدا الفرق بين الصور المجازية وبين الصور الحقيقية، وهذه الصور قد تتنوع

¹ علي لفته سعيد، بعد أن ظهرت في العراق.. القصيدة التفاعلية بين الشعراء والقراء،

<https://www.aljazeera.net/culture/2022/2/1/>

² زوليخة زيتون، سرور كعال، الإبداع وسمات الشعر الرقمي الجزائري: قراءة سيميائية في قصيدة "من قال؟؟؟"

لسعاد عون، <https://aleph.edinum.org/14363>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

بين صور تقريرية وبين صور ترميزية، فالصور التقريرية إفهامية بالأساس كالتي شاهدها في رواية "الذئبة" لعبد الواحد ستيتو، حيث عمد الروائي إلى تعريف القراء ببعض الأماكن والأشياء المذكورة في الرواية، قصد إدخالهم في جو الحكي وتقريبهم من الجو السردى العام، أما الصور الرمزية، هي تلك الصور التي لا تكون غايتها إفهامية، بل تكون غايتها ترميزية، زيادة المعنى قوة وتشعباً، وهذا ما نراه واضحاً في تجربة حمزة قريرة الشعرية، حيث استخدم الكثير من الصور الترميزية مع نص شعري داخل هذه النصوص ما يجعل القارئ يبحث عن العلاقة بين الصورة واللغة فمثلاً نلاحظ هذه الصورة:



الوثيقة: 13¹

عندما تدخل رابط القصيدة ستواجهك هاتين الصورتين، تحمل الأولى الكثير من السواد تتخلله بعض الأوراق المتطايرة وكأنها حمامات، والحقيقة أن هذا الاختيار موفق إلى حد بعيد، فالسواد يعبر عن المتاهة التي يقع فيها القارئ عند قراءته للقصيدة، والبياض يعبر عن النور الذي يتركه المبدع للقارئ، والطيران يعبر عن هذه التجربة تشبه التحليق عالياً في عوالم وفضاءات هذا النص، ولعل أبسط دليل على ذلك العبارات التي كتبت في يمين الصورة، نلاحظ عبارة "القصيدة التفاعلية - الشعر بنكهة جماعية-" ثم وضع عنوان

¹ حمزة قريرة، الحب يتكلم كل اللغات،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

القصيدة، ثم ختمها بعبارة ذات حمولة دلالية هائلة " ابدأ الإبحار فلا شاطئ لسفك"، وهذه العبارة الأخيرة توضح سبب اختيار هذه الصورة، فالمتاهة عادة لا يمكنك الخروج منها، وهي البحر الذي لا شاطئ له، لكن الإبحار فيها ممتع ولهذا فلن تحس بالضيق أبداً، أما الصورة الثانية فمعاكسة للصورة الأولى تماماً، صورة يغزوها البياض مع تشكيلات سوداء غير مفهومة، يمكن تقريبها إلى شكل عيون تراقبنا، وهذه الصورة تعبر عن التشظي ولا نهائية الدلالة لأن القارئ سيقراها حسب حالته النفسية، ومزاجه وحسب مرجعيته الثقافية، وهو الأمر الذي يحيل لنفس المعنى الأول، لأن مبدع القصيدة كتب عبارة تدل على الانشطار الحاصل في النص، وهي "نواة النص من إعداد..." وهذا يعني أن المعنى سيتشظى وينتشر في جهات عديدة، وما كتبه هو مجرد نواة لهذا الانشطار والانفجار، وهذه الصور تجعل القارئ في حالة من الارتياح النفسي أمام النص لأنه لن يجد نفسه غريباً أمام هذه النصوص وأي مشاركة في كتابة النص تعد قراءة وتفاعل، رغم أننا لا نتوافق مع هذه الرؤية التفكيكية، لأن مثل هذه الممارسات ستساهم في تمييع الأدب، وجعل القارئ كسولاً حراً حرية مطلقة أمام النص، لا تحكمه ضوابط محددة ولا تحده حدود فاصلة، وينتهي الأمر إلى العبث واللامعنى، ولا نهائية الدلالة.

من مميزات هذا النص التفاعلي هو عدم ثباته على الخطية المعروفة في النصوص الأدبية، "وإذا أردنا استثمار أدوات التحليل السيميائي، يمكن اعتبار الحركة الرقمية هنا تجسيداً لما يُعرف بـ« اللغة اللاخطية » (non-linear language)، أي تلك التي لا تعتمد على البنية النصية وحدها، بل على تضافر العلامات المتنوعة لتوليد المعنى. فالحركة تُكمل اللغة، وتمنحها أبعاداً دلالية غير قابلة للتجسيد في النمط الورقي الكلاسيكي".¹، فهذه الحركة التي تشبه الانتشار تجعل القارئ تائهاً في الروابط والعوالم المختلفة للنص، وهذا ما شهدناه في قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات" التي استطاعت أن تجعل من القصيدة عالماً مختلفاً، عالماً يمكن للقارئ أن يكتب ما يشاء وأن يسمع صوتك للعالم، من خلال هذا الصرح، وما يجذبنا هنا عند الانتقال إلى رابط "نحن نسمعك" نجد هذه الصورة المعبرة جداً:

¹ زوليخة زيتون، سرور كعال، الإبداع وسمات الشعر الرقمي الجزائري: قراءة سيميائية في قصيدة "من قال؟؟؟" لسعاد عون، <https://aleph.edinum.org/14363>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....



الوثيقة 14¹

المتمعن في هذه الصورة يجدها تعبر عن مجموعة من الأشخاص يرسمون شكل الأذن، ليعبر المبدع عن فكرة مميزة، أن العالم كله يسمعك أيها القارئ ويهتم لرأيك في هذه القصيدة، وهذا ما تشير إليه لفظة "نحن" وكذلك تشير إليه صورة الأشخاص الذين يشكلون أذنا، للإشارة إلى أننا نهتم لرأيك، وعليك أيها القارئ أن تسمع صوتك، بالكتابة والرسم والغناء، بكل ما تجيده أكتب نصك الخاص، وإن كانت هذه الحرية المطلقة قد تجعل الكثير من المتطفلين على الأدب يكتبون أشياء لا تتناسب وطبيعة العمل الأدبي، لهذا على المبدع مراقبة هذه التفاعلات واختيار المناسب منها، وإقصاء تلك التفاعلات التي لا تحقق شرط الإبحار العميق في النص، وتحافظ على قداسة النص.

يمكنك الإبحار مرة أخرى في عوالم النص بالضغط على عبارات محددة تأخذك إلى نصوص جانبية، لا تقل أهمية عن النص الأصلي والجميل في هذه النصوص أنها ممزوجة بالصور كنوع من الإغراء الجمالي لقراءة النصوص، لأننا في عصر الصور بامتياز، يسارع القارئ لاكتشاف الصور وقراءة ما فيها، على عكس الكتابة التي يمل منها البعض بسرعة:



الوثيقة 14¹

¹ حمزة قريرة، الحب يتكلم كل اللغات،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

يعنون المبدع القصيدة بعنوان ملفت، "انتظار محرق" وهذا ما تعكسه الألوان في الصورة، فقد اختار اللون الأحمر في كتابة حروف النص، ولكن هذا الاحتراق لذيق على ما يبدو، إنه يستمتع كثيرا بهذا الاحتراق فهو كالطائر الذي يحلق في السماء، لا يفهم العالم ولا طريق العودة إنه يحلق وحسب، لا يأبه بالمصير ما دامت المتعة مستمرة، أما عبارة " الحب يتكلم كل اللغات " التي كانت عنوانا للنص، وجاءت كجزء من هذا النص المتفرع عن النص النواة، فإنها توجي إلى أن الحب لا يعرف حدودا جغرافية أو لغوية، وقد أشار إلى هذا المعنى بالطائر الذي لا يمكن أن تسجنه حدود جغرافية، فهو حر طليق، يمكن له أن يجوب العالم دون قيد، وكذلك الحب فلا قيد له، "يدل العنوان على أن لكلمة الحب دلالة عميقة لا يمكن حصره في منطقة جغرافية معينة، ولا يمكن حصره بزمن معين، وبالتالي لا يمكن لأي إنسان أن يعيش بدون حب والمقصود بالحب هنا ليس فقط الحب العاطفي الذي يخص تعلق شخص بآخر وإنما مفهومه جاء مفتوحا واسع الآفاق قصد به الحب في كل اتجاهاته المختلفة، حب الله، حب الدين، حب الوالدين، حب العلم، حب الجمال حب الخلق والإبداع"²، وإن كنا نتفق مع الناقدة في هذه القراءة في شقها الأول فإننا لا نتفق معها في الشق الثاني من قراءتها، فاللون الأحمر وعبارة انتظار محرق تدل على أن الحب حاصل بين طرفين ينتظر أحدهما الآخر، مع قدرة القارئ على تشكيل المعنى، ففي استراتيجية التفكير تعد هذه القراءة صحيحة، بل وتعد أي قراءة حتى وإن لم يكن بالإمكان إيجاد العلاقة بين الدال والمدلول، قراءة صحيحة وناجعة، وهذا ما ظللنا نحذر منه منذ بداية هذه الورقات البحثية، ذلك أن هذا النوع من القراءات جعل النصوص الأدبية بلا معنى، وجعل الاهتمام بالخلق والإبداع الدلالي اهتماما ثانويا في النص الأدبي، لأن أي نص سيصبح له معنى، حتى وإن كان رديئا جدا، ومنه غرق العالم في العبثية والضياع، وضياع القيم وفساد الذوق العام، لأن هذا الأمر يتيح للجميع حتى وإن كانوا غير مهتمين بالأدب الكتابة على هذه النصوص وتشويه وجهها الجمالي بقراءات عبثية.

يوجد في آخر النص النواة عبارة "جرب ربما تحلق" تأخذ القارئ بالضغط عليها إلى صورة مميزة فيها من العوالم التفاعلية ما تجعل القارئ مندهشا، عنوان آخر لنص متفرع

¹ حمزة قريرة، الحب يتكلم كل اللغات،

<https://www.litartint.com/2019/02/Lovespeaksalllanguages.html>

² فتيحة حلوي، التجربة الشعرية الرقمية التفاعلية بالجزائر قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات لحمزة قريرة" أنموذجا،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

آخر، "حب السالكين هكذا كان عنوان النص، هذا النص الذي كانت الصورة معبرة عنه كثيرا، سافر القارئ إلى عالم ثلجي مميز تعلوه سماء بديعة ترتسم فيه سحب خفيفة لتشكل لنا عالما بديعا:



الوثيقة 15¹

لعل العبارات الموثقة في هذا النص أبلغ من الصورة في حد ذاتها، بل إن بينهما علاقة وطيدة، يمكننا الكشف عنها من خلال التمهيد والقراءة، يدعو المبدع القارئ إلى السفر المجازي في عوالم مختلفة، والعلاقة بين هذه العبارة والصورة واضح جدا، إنه عالم مختلف، يسوده البياض الذي ينعش الروح، "ربما تصل إليه" هذه العبارة توحى إلى إمكانية الوصول إلى الحب، جرب أيها القارئ لعلك تصل، لعل حالة شعورية كهذه تحملك إلى عالم الحب، ثم ذكر شيئا من شيوخ الصوفية "الشاعر ابن عربي" الذي اشتهر بقصائده الصوفية عن الغرق في حب الذات الإلهية، والذي يعد الإنسان في حالة سفر، فالروح تشاق ثم تحب ثم تعشق ثم تتحل في ذات محبوبها، إن هذا السفر يشبه كثيرا السفر الذي تحدث عنه المبدع ولهذا استدعى ابن عربي ليبين المعنى ويوضحه، ثم يقول أن ابن عربي ستعجبه التجربة، تجربة السفر بين العوالم المختلفة واكتشاف الحقيقة، والحقيقة عنده غير كاملة إنها تتعدد بتعدد السالكين إليها، فكما سلكت طريق جديدة سلك المعنى طريقا جديدة، وهذا ما يفعله النص التفاعلي بالضبط، فمع كل محاولة فهم جديدة يولد نص جديد، ومع ولادة النص الجديد تولد دلالات جديدة، وهكذا فإن حقيقة النص متعددة بتعدد القراء، ولا يمكنك الإمساك بمعنى واحد، ما عليك أيها القارئ إلا التجربة وستصبح حرا من كل تلك القيود التي وضعت من قبل، لن تكون باحثا عن الحقيقة، ستصبح صانعا للحقيقة، فقراءتك للنص حقيقة، وتشكيلك للنص حقيقة، أنت سيد التجربة وقائدها، ولن يمارس النص ولا المبدع ضغوطاته

¹ حمزة قريرة، الحب يتكلم كل اللغات،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

عليك، والسماء في الصورة تدل على الحرية التي يتمتع بها القارئ في النص التفاعلي، والبياض يدل على الأمان والاختصار يدل على الخلق والإبداع، إنك أيها القارئ في عالم تحس به بالأمان، يمكنك أن تشكل ذاتك فيه، وتعبّر بها من عالم محدود إلى عالم مطلق، لا حدود له اللغة مجرد بوصلة للإبحار لا للوصول، لأن الوصول فكرة متجاوزة.

2.2.4. آلية التشعب -بوصلة الإبحار نحو عوالم متجددة-:

يتميز النص التفاعلي عن مقابله الورقي، بقدرته الهائلة على التشعب والتفرع، فللنص الورقي شكل واحد وبداية واحدة ونهاية واحدة، بينما تتعدد أشكال النص التفاعلي، بتعدد النصوص الفرعية المحتوية فيه، وهذا التعدد تتيحه الروابط التفاعلية التي تنتقل من عالم نصي إلى آخر، جاعلة من النص نصوصاً، وكل نص له طريقة قرائية محددة، وفسحة تفاعلية خاصة، يقتضيها النص، ويقتضيها أسلوب التفاعل، "تمثل تقنية النص المتشعب إذن شرط وجود، وبقاء، لأي شعر منشور على الإنترنت، غير أن التقنية ذاتها لم تشمل مادة الكتابة في أكثر ذلك الشعر، ما جعل حضوره على الشبكة يتخذ أشكالاً متعددة، أوسعها انتشاراً الشعر الإلكتروني، ويشمل كل أنماط الشعر المكتوب، والمقصود منه أن يُقرأ في بيئة إلكترونية أولية، يليه الشعر البصري الذي تندمج فيه العناصر المرئية مع الكلمات لتشكيل القصيدة، ويقاربه الشعر الصوتي (عناصر مسموعة)، الشعر الحركي (عناصر متحركة)، واجتماع بعض هذه العناصر ينتج الشعر الإلكتروني متعدد الوسائط.¹ وهذه الروابط هي المسؤولة عن الربط بين مختلف الوسائط، وبين كل أجزاء النص، فهذه الروابط تشبه البوصلة التي تحدد اتجاهات الإبحار، الإبحار داخل النصوص يكون انطلاقاً من هذه الروابط المتعددة، حيث يتيح الضغط عليها الانتقال بين أجزاء النص واكتشاف الوسائط المتعددة والإضافة على هذه الأجزاء وتشكيل النص الخاص بنا.

لقد شكلت قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات" عالماً فريداً مليئاً بالروابط، كتجربة مميزة في عالم القصيدة التفاعلية، حيث استطاعت أن تتيح لقارئها الإبداع على النص النواة، وإكمال النص الأصلي وكتابة النص الخاص، وكل ذلك من خلال آلية التشعب التي أتاحتها الروابط المختلفة، فمثلاً نجد في آخر القصيدة عبارة "شاركنا التجربة"، "أكتب، أرسم غن بما تشاء":

¹ عبير سلامة، الشعر التفاعلي، طرق للعرض والوجود،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

شاركنا التجربة

يمكنك المشاركة... اقرأ النص ومن خلال هذا البياض
يمكنك الولوج إلينا...
شاركنا التجربة أكتب - أرسم - غني بما تشاء...
اضغط هنا

الوثيقة 16¹

عندما يضغط القارئ على أيقونة "اضغط هنا" ينتقل إلى نافذة وسائطية أخرى يمكنه من خلالها كتابة نصه الخاص، قد يكون هذا النص شعرا أو نثرا، أو لوحة تشكيلية، أو قد يكون غناء، كل يعبر بالطريقة التي يتقنها، وتوفر هذا الخيار يدل على قدرة المبدع على استيعاب التصورات من خلال نصه، وهذه الخاصية هي أرقى ما يمكن أن توصل إليه النص التفاعلي، وبها تتمايز النصوص التفاعلية عن بعضها بعض، "يتوفر هذا الخيار عندما تكون القصيدة التفاعلية تشعبية، أي عند ربط مجموعة من القصائد معا في فضاء إلكتروني، بمفهوم الديوان لا المجموعة الشعرية، وبطريقة مبتكرة تضيف للدلالة المستفادة منها بحال انفرادها. يتم الربط بين القصائد بواسطة وصلات، (كلمات - جمل مميزة باللون الأزرق وتحتها خطوط)، فتمثل كل قصيدة من المجموع المترابط احتمالا لمسار مختلف".² وهذا ما حدث في قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات"، حيث استطاع المبدع أن يربط بين مجموعة من المقاطع الشعرية بواسطة هذه الروابط، وفي كل رابط محدد نجد كلمات مفتاحية بألوان مختلفة عن لون النص الأصلي يتيح الضغط عليها الانتقال إلى نص آخر:

لنا إله لا نعرفه...
هو يعرفنا جيدا
قد يوحدنا به ذات موت
لا تخف تكلم هو يسمعك
أنا ... نحن نسمعك
أصرخ ... أضحك ... صقق ...
افعل شيئا الحب يستحق
...

الوثيقة 17³

¹ حمزة قريرة، الحب يتكلم كل اللغات،

<https://www.litartint.com/2019/02/Lovespeaksalllanguages.html>

² عبير سلامة، الشعر التفاعلي، طرق للعرض والوجود،

<http://www.sha3erjordan.net/lovedesert/news.php?action=view&id=970>

³ حمزة قريرة، الحب يتكلم كل اللغات،

<https://www.litartint.com/2019/02/Lovespeaksalllanguages.html>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

كما هو ملاحظ في هذا النص الشعري مكتوب باللون الأخضر تتخلله كلمات باللون الأحمر تحتها خط أزرق، أما عبارة نحن نسمعك فهي رابط انتقال إلى صورة أدرجناها سابقا لأذن يشكلها مجموعة من الناس للدلالة على أهمية صوت القارئ عند الأشخاص، وفي هذا العالم الفريد يمكن للقارئ أن يكتب نصه، بينما تأخذك أيقونة "الحب يستحق"، إلى نص آخر عنوانه "تنظار محرق"، وهذا الانتقال بين النصوص يجعلك ترتحل بين عالم نصي إلى آخر يكون التشابه فيه منعما فكل نص خصائصه المحددة، فمنه الذي يعتمد على الصورة، وآخر يعتمد على اللغة والروابط، وآخر يعتمد على الفيديو، "تعتمد مؤقتية- استمرارية المسار على الخيارات التي يوفرها المؤلف، وأهمها مشاركة القارئ في الإضافة للقصيدة، مع ملاحظة أن قيد الإضافة إلى نهاية النص- تذييله- لا يخلق مسارا جديدا. تعتمد أيضا على مدى استقلال الوصلات، فارتباطها بقصيدة مركزية يجعل وجودها متطرفا، عارضا ومؤقتا، مثل هوامش على متن، أما استقلال الوصلات فيمحو هذه التراتبية، يلغي الالتزام المعهود في قراءة الشعر الخطي، ويمنحها قابلية جذرية للحركة والامتداد، ما يؤدي إلى صعوبة محتملة في أن يفقد القراء فضاء الاستطراد في المسارات، حيث يدورون معها حول النص، بدون إدراكه كاملا، في كثير من الأحيان، وبدون العودة إلى نقطة البدء- القصيدة البيت Home Poem"¹، وهذه اللاخطية تتيح للقارئ اختيار النص الذي يعجبه والذي يميل إليه فينتقل بين الروابط للوصول إليه دون الحاجة إلى قراءة كل النصوص، ويكفي أن يتفاعل مع جزء من هذه النصوص ليحقق شرط التفاعلية والمشاركة، ولا يعد فهمه الجزئي هدما للدلالة الكلية للنص، لأن الدلالة الكلية في النص التفاعلي مجرد وهم، ولا يمكن التعويل عليها، فالنص منتشر في كل الأطراف ومعه تنتشر الدلالة ولا يمكن القبض عليها إلا في إطار حدود الانتشار، ويمكن للقارئ أيضا بدء قراءة نصه الشعري من الجزء الذي أراد، ومن الجانب الذي أراد وبالطريقة التي أراد، فليس شرطا أن تكون قراءته نثرا أو شعرا، يمكنه أن يقرأ النص بمقطع موسيقي، أو أن يرسم لنا لوحة فنية تترجم هذه الكلمات... إنه حر في اختيار الطريقة التي يعبر فيها عن النص.

ستواجه القارئ بعض المشاكل التقنية أثناء الإبحار في هذا العالم التشعبي، تتعلق بالبرنامج أحيانا وتتعلق بالوسائط في أحيان أخرى، وهذه المشاكل نواجهها أثناء تصفحنا اليومي للتطبيقات والبرامج المتعددة، ولكنها لا تخل بالجانب التفاعلي للقصيدة، لأنها آنية،

¹ عبير سلامة، الشعر التفاعلي، طرق للعرض والوجود،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

فالبرامج تقوم بتحديثات مستمرة ووتيرة التطور فيها متسارعة بشكل رهيب، ومع كل هذا فإنها تظل محافظة على المعلومات القديمة والنصوص المنشورة في بداية هذا المد التكنولوجي، ويرى البعض أن هذه الروابط تشتت انتباه القارئ وتخرج القراءة عن مسارها الطبيعي، ويمكن الاستغناء عنها، " من الاعتراضات الشائعة على استخدام الوصلات التشعبية في الشعر أنها تصرف الانتباه عن القصيدة، وتشجع ارتباطا غير نقدي بها، لكن فلسفة الوصلات تكمن تحديدا هنا، في عملية صرف الانتباه عن القصيدة وتأويلها، حتى لا يظل الشعر صيحة في الوجود، حسب المعنى اليوناني القديم لمفردة "شعر"، بل صيحة للوجود، للبقاء برغم الاختلاف، لاكتساب معايير جديدة، واستخدام هذه المعايير بدقة وانفتاح أكبر مما تتيحه الثنائيات التبسيطية. كيف نفتح لمعايير جديدة، وكيف نثق بطريقة مختلفة للوجود في العالم، هذا ما تجيب الوصلات عنه بأساليب تتفاوت وضوحا وكثافة. الوصلات آلية عرض لاختلاف النص المتشعب، وفي الوقت نفسه وسيلة يُدرك بها هذا الاختلاف، لا يوجد معنى أصلي، كلي، نهائي وراءها"¹، وهذا القول، قد قال به جل رواد النص التفاعلي، ذلك أن العملية التأويلية أو التفاعلية لا يهمنها منها الوصول إلى المعنى الكلي للنص لأنهم لا يرون للنص التفاعلي دلالة نريد الوصول إليها، إن غاية النص التفاعلي هو التفاعل والمشاركة في إحياء النص وتجديد شكله العام وبناء دلالاته المختلفة، إن الوصول إلى المعنى أمر متجاوز في النص التفاعلي/ القصيدة التفاعلية، وهذا الطرح يتناسب كثيرا مع استراتيجية التفكيك التي لا ترى في الوصول إلى المعنى والدلالة غاية في حد ذاتها، إن عملية القراءة المستمرة التي تجعل الدلالة مرجأة باستمرار، هي الغاية من القراءة، ولكننا قد لا نتفق مع هذا الطرح الذي جاءت فلسفة بعد ما بعد الحداثة لتدحضه وتبين خطورته على الإنسان لأن تجعل هذا الأخير مثل الآلة لا يعتقد بشيء، خاويا من كل القيم لأنها في نظره قيم غير حقيقية، أو أن خطأها سيثبت بعد حين، وهذه الرؤية أدخلت العالم في دوامة العيشية والتشتت والضياغ، فأصبح الإنسان بلا هوية وبلا قيمة، لأن كل ما كان يستند إليه من نصوص تحدد له كيفية التعامل وتفرق له بين الصحيح والخاطئ أصبحت معرضة للمحاكمة وتبيان مدى صحتها، والأمر المفجع أن الميل لتجريم هذه القيم وزعزعة مركزيتها هو ديدن هذه الدراسات، لذا علينا دائما أن نمحص الأفكار التي تخفي وراء هذه النظريات، لأن هذه الاستراتيجيات القرائية سندرسها للطلبة كي يمارسوا بها فعل القراءة على مختلف النصوص، وقد تساهم هذه

¹ عبير سلامة، الشعر التفاعلي، طرق للعرض والوجود،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

القراءات في هدم كل ما يتعلق بمعتقداتنا وثقافتنا، فإن كان الغرب قد تحرر من كل سلطة توجهه تصرفه، فإننا لم نفعل ذلك، ومرجعيتنا الدينية هي التي تحدد لنا القيم وتحدد لنا الصحيح من الخاطئ، وأنسب شيء قد يتوافق مع ثقافتنا، هو التأويل المتعدد، وهو خادم للنص التفاعلي، يمكن أن نترك للقارئ فسحة الإبداع والخلق في حدود معينة رحبة، تسعه وتوسع جميع القراء.

إن ما يتيح نص "الحب يتكلم كل اللغات" لحمزة قريرة، يفوق كل التوقعات، حيث يمكن للقارئ أن يشارك تجربته القرائية عبر مختلف الوسائط والمواقع والتطبيقات المتعددة، كالفيسبوك والواتساب وتويتر، ويمكنه أن يضيف قراءته على هذا النص من خلال ما يتيح هذه التطبيقات والمواقع، فمثلا في الفيسبوك يمكن للقارئ أن يدرج هذا النص التفاعلي، مع كتابة نص القارئ أعلى النص التفاعلي، قد يكون هذا النص قصيدة أو نثرا قد يكون مقطع فيديو، فالقارئ حر في اختيار الطريقة التي يتفاعل بها مع هذا النص:



الوثيقة¹18

هذه الأيقونات لا تساهم في التفاعل مع النص فقط، بل تتيح للنص الانتشار والذيع، فكلما كان التفاعل بهذه الطريقة -النشر في المواقع المتعددة- كلما كان النص أكثر استهلاكاً وقراءة، رغم أننا نتحفظ على طريقة ذيع هذا النص، ففي الغالب لا نتحكم في شيوعه قوته الدلالية ولا صياغته الأسلوبية، بل نتحكم في ذلك أمور شخصية وقد تكون تلك الأمور غير متعلقة بالنص، بل متعلقة بتوجه النص، هذا في أحسن الأحوال، أما في أسوأها فإن الأمر يتعلق بقدرة الكاتب على استجلاب أكثر القراء من خلال تركيزه على التفاهة مثلاً، لأننا في عصر التفاهة مثلاً، مما يدفع الكثير من الكتاب إلى تشويه النصوص الأدبية بغية استجلاب أكبر عدد من القراء، يحدث ذلك في الوقت الذي يكون من الضروري على المبدع

¹ حمزة قريرة، الحب يتكلم كل اللغات،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

أن يحارب كل ما يشوه الفن والجمال، والارتقاء بالإنسان والترفع به عن كل ما يشوه إنسانيته.

إن كل هذه الوسائط والآليات تفتح للقارئ أبوابا كانت مغلقة في وجهه تجعله مبدعا للنصوص بعد أن كان مجرد وعاء يقع التأثير عليه، ليصبح الأمر النهائي في العملية الإبداعية، ولا يمكن للنص أن يوجد بدونها، فقد جرى " تحويل انتباه القارئ عن الوصلات نفسها إلى دلالة وجودها - جدل أساس في تفاعلية الأدب، لاقتراح أن العلاقة بين النصوص أكثر أهمية من نص بذاته، حتى إذا كانت العلاقة اعتباطية، سيبقى على القارئ وحده أن يحول تصفحه لمواقع الإنترنت إلى نمط إبداعي، بانتقاله من دور المغمور، والوكيل، إلى دور المبدع، أي بعدم السماح للوصلات التشعبية بأن تمتصه صوب أطرافها اللانهائية، تنمية إحساسه بالسيطرة على المواد التي يتصفحها، ثم استخراج معنى منها، والاستفادة بالمعنى في إبداع شيء خاص، أي شيء بداية من ربط جديد بين الأفكار، وليس انتهاء بتشكيل نص أدبي أو فني"¹، فالقارئ هنا مطالب بالإبحار في ثنايا النص وإعادة تشكيله بالطريقة التي تناسبه، وهذا التشكيل قد يلفت انتباه قراء آخرين فينصرفون عن النص الأصلي ويقدمون قراءة عن النص الثاني وهكذا دواليك، تتولد من خلال سلسلة هذه القراءات مجموعة من النصوص وكلها انطلقت من نص واحد، وهذا هو الهدف الأساسي من النص التفاعلي، حيث تتراكم هذه النصوص مشكلة شكلا تشجيريا، فكل نص يتفرع عن نص آخر وكلها من أصل واحد، ولهذا سمي المبدع حمزة قريرة نصه بالنواة، فهي بداية الإبداع وليس بداية القراءة، لأن البداية والنهاية في النص التفاعلي مصطلحان متجاوزان، فلكل قارئ الحرية في اختيار البداية التي تناسب مشروعه القرائي، وتخدم تصوره عن النص، ومنه فالبحث عن الدلالة صار الواحدة للنص لا يمكن أن يخدم النص التفاعلي، لأن افتراض وجود دلالة واحدة للنص يجعل الأمر معقدا وصعبا على القارئ والمبدع على حد سواء، فالمبدع لا يستطيع تشكيل نص أحادي الدلالة من خلال أجزاء نصية مترامية الأطراف، ثم إن استخدام الوسائط المتعددة من صور وألوان وروابط وفيديو سيوسع دائرة القراءة، ومع كل وسيط يظهر قارئ يحمل مرجعيته الخاصة، ناهيك عن الاختلاف الحاصل بين قراء النمط التعبيري الواحد، لهذا فالأمر أشبه بالمستحيل، أما بالنسبة للقارئ فإن مهمة إيجاد دلالة واحدة للنص التفاعلي ستكون مهمة مستحيلة، فعليه الاطلاع على مرجعية كل الوسائط

¹ عبير سلامة، الشعر التفاعلي، طرق للعرض والوجود،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

الفنية من صور وألوان ونصوص أدبية وفهمها فهما دقيقا، ثم إيجاد العلاقة بين هذه الوسائط واستنتاج الدلالة النهائية، وهذا الأمر لا يستطيعه إلا القلة القليلة من الأشخاص، فقد جاء النص التفاعلي لإخراج القارئ من سطوة النص لا لإدخاله في دوامة نصية أخرى، لهذا فإن القراءة الجزئية للنص التفاعلي مقبولة.

تتعدد التقنيات والوسائط في نص "الحب يتكلم كل اللغات" فهو بالإضافة إلى كل ما ذكرناه، يستخدم الفيديو يستطيع القارئ الضغط عليه للذهاب إلى منصة "يوتيوب" لعرض الفيديو، وهذا الفيديو يحمل نصا آخر من أجزاء النص الكلي، حيث يستخدم الموسيقى والصور واللغة للتعبير عن هذا النص وتظهر للقارئ بالشكل الآتي:



الوثيقة 19¹

هذا الفيديو يأخذك إلى عالم آخر يعرض لك النص بطريقة جديدة، ويمكنك أيضا من التفاعل من النص بكتابة تعليقك عليه، وكل هذه الروابط تتفرع في كل مرة فيمكن لقارئ آخر أن يرد على نص المعلق ويمكن له أن يترك رابطا لنص آخر، كأن يقول هذا رابط قراءتي لنص "الحب يتكلم كل اللغات" وهكذا يتفرع النص في اتجاهات مختلفة، وتنتقل بنا الروابط من نص إلى آخر، في حركة إبداعية تشبه الإبحار تكون الروابط هي البوصلة التي تحدد اتجاهات النصوص الأخرى، وهذه التقنيات في تطور مستمر وفي حركة تطويرية دائمة يمكن للقارئ معها أن يخرج من دائرة التلقي التقليدي، إلى دائرة الخلق والإبداع.

3.2.4. قراءة في توزيع الألوان في قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات":

تتضافر اللغة مع الصورة والفيديو والألوان لتشكل لنا لوحة فنية إبداعية تحتاج إلى قراءة وكشف الحجب عنها، فهذا الاستعمال تدلالي بطريقة مدروسة وليس اعتباطيا، تتحكم فيه سياقات الإنتاج وقدرة المبدع على تركيز المعنى وصناعة الأسلوب، لأن المبدع

¹ حمزة قريرة، الحب يتكلم كل اللغات، <https://www.litartint.comtml>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

بالأساس لا يكتب القصيدة من أجل التأثير على القارئ، بل يكتبها من أجل القارئ، لكي يصبح هذا الأخير مشاركا فعلا في إنتاج النص أولا وفي إنتاج الدلالة ثانيا، وكل هذا لا يمكن أن يحدث خارج مستويات النص المتعددة، ولا نقصد بالنص ذلك التشكيل اللغوي، ولا نقصد بالمستويات تلك المستويات المشهورة في عرف البنيويين (الصوتي، الصرفي، التركيبي....)، إن مفهوم النص في النص التفاعلي مختلف تماما، فاللغة هنا جزء من كل وليس كلا متكاملا، يضم العديد من الوسائط المتعددة ولكل وسيط طريقة إبداع محددة وآلية تلق مخصصة، فالرسم مثلا له قوانينه وخصائصه وله آليات محددة تتحكم في تلقيه وفي طريقة فهم الناظر للوحة، وكذلك الأمر في كل الوسائط، لهذا فإن المبدع يحمل على عاتقه كل هذه الهموم التوليدية، فعليه أن يجانس هذه الوسائط المختلفة ويدمجها في نص واحد، يغلب فيه كفة اللغة ويجعل من الصور والألوان والأصوات وغيرها خدما للغة وللدلالة عامة، ولكن القراءة الجزئية للنص مقبولة، كأن يدخل رسام عالم النص التفاعلي ويقدم قراءته للوحة من اللوحات التي استخدمها المبدع، ولكن القارئ التفاعلي المميز هو الذي يستطيع أن يقرأ كل وسيط على حدى وأن يحاول أن يجد العلاقة بين الوسائط وما تبوح به اللغو وهذا ما سنحاول فعله مع الألوان، حيث نلاحظ أن متن النص (نواة النص) قد جاء على هذه الصورة:



الوثيقة¹20

إن الألوان هي المحرك الطبيعي للحياة في هذا الوجود فهي التي تعطي للأشياء معانيها، وهي التي تتحكم في جمال الأشياء بل إنها تؤثر على الإحساس والإدراك، إذ يعد اللون من مكونات الإطار الطبيعي لحياتنا... وهو إحساس مرسل إلى العقل عن طريق رؤية

¹ حمزة قريرة، الحب يتكلم كل اللغات، <https://www.litartint.comtml>

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

شيء ملون ومضيء¹ وهذه الألوان هي التي تحدد في كثير من الأحيان ماهية الأشياء وهي التي تصنع فرادة الوجود، ولا يمكن لجمال أن يتجلى خارجها وقد تغنى الشعراء العرب قديما بهذه الألوان وساهمت في إنتاج موروث أدبي شعري غني بالدلالات يلاحظ القارئ أن النص الشعري مكتوب باللون الأصفر، وهذا اللون متعدد الدلالات، ولم يستعمل الشعراء الألوان على النحو الطبيعي لها، فقد حاولوا تصويرها بغير ألوانها كنوع من المجاز، إذ "يبقى الشاعر قادرا على إعادة رسم الأشياء، وتكون الملامح المرسومة باللون الذي يشاء، فقد يلون الأشياء كالأشجار بالسواد أو غيره من الألوان، وهذا ما يغني اللغة لدى الشاعر، إذ يقدم اللون إيحاء ومعنى آخر غير الذي عرف عنه، فإذا غلب على البياض الصفاء، فإن البياض وفق سياق ما يصبح رمزا للاستسلام أو المرض أو السوء... وهكذا يصير اللون لغة الشاعر"²، ومنه فالألوان في الشعر العربي تأخذ دلالات مختلفة حسي السياقات الدلالية التي توضع فيها، ولا يمكن فهم دلالة اللون إلا بالرجوع إلى السياق العام للقصيدة، فاللون تعني الاستسلام إذا كان الشاعر يتحدث عن حرب كان آخرها استسلام طرف من الأطراف، وهكذا دواليك مع كل الألوان.

يلاحظ الدارس أن نواة نص "الحب يتكلم كل اللغات" قد كتب باللون الأصفر، وهذا اللون يأخذ أشكالا متعددة من المعاني حسب كل ثقافة، وحسب السياق الذي يوضع فيه، فهو في السياق القرآني يأخذ دلالة الجمال وجاء ذلك في وصف البقرة التي أمر الله اليهود بذبحها، فوصفها بأنها صفراء فاقع لونها تسر الناظرين، ومنه فاللون الأصفر يجذب الأنظار إليه يجعل القارئ مسرورا مبتهجا، ومنه فاللون الأصفر يدل في سياقات عديدة على البهجة والسرور، لأنه مرتبط بإشراق الشمس، وبداية يوم جديد، "فهو أحد الألوان الساخنة، فهو يمثل قمة التوهج والإشراق ويعد أكثر الألوان إضاءة ونورانية، لأنه لون الشمس ومصدر الضوء، وأهمية الحرارة والحياة والنشاط والغبطة والسرور"³، وهذا اللون يحمل من الشرارة الشعورية التي تنعكس على النفس البشرية وتدفعها نحو البهجة، لأنها مرتبطة بلحظة الميلاد، ميلاد

¹ الأخضر ميدني بن حويلي، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، مجلة دمشق، مجلد 21، عدد 3-4، 2005، ص112

² ظاهر الزهراوة، اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، ص236

³ أحمد عبد الله حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة دكتوراه، إشراف: يحيى جبر، خليل عودة، نابلس، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، 2008، ص48

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

يوم جديد، وكان هذا اللون رمزا للحياة في العصور الغابرة، " اللون الأصفر كان شائعا في العصر العباسي، سواء أكان في اللباس أم في تلوين الطعام أم في الخمرة بل أكثر العباسيون من مدح المرأة الصفراء واستحسنوها... وبالغوا في حب الصفرة، حتى كانت القينة -أحيانا- تلبس الثياب المعصفرة والمزعفرة، وتطلي ما ظهر من يديها ومن عنقها بالورس... وكثيرا ما قرنوا هذا اللون بالدلالة على الميل إلى الشهوات والفجور، ورمزوا للخليع بقولهم: "إنه يلبس الورس"، فلعل انتشار هذا اللون يدل على الخلاعة والإثارة والشهوة، فاللون لا يأتي لوظيفة زخرفية جمالية محضة، بل لهدف يثري التجربة والمعنى ويقيم بناء الرمز"¹، وما تحدث عنه الشتيوي في هذا القول هو خاص بالحضارة العباسية، فلكل ثقافة معجمها الاصطلاحي الخاص بها، وقد تأخذ الألوان دلالة محددة في ثقافة معينة، وتأخذ دلالة أخرى في ثقافة أخرى، فمثلا نشهد في عصرنا الحالي علم قوس قزح للدلالة على المثلية، وهكذا ومنه فللبحث عن دلالة اللون الأصفر في قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات فإنه يجب علينا فهم السياق العام الذي وضع فيه هذا اللون.

نجد أن عنوان القصيدة "الحب يتكلم كل اللغات" هو السياق العام لهذه القصيدة، فلا يمكن أن نربط الحب إلا بكل ما هو جميل، يطير بنا في عوالم رائعة، لهذا اختار المبدع اللون الأصفر للدلالة على البهجة والسرور التي تغمر الإنسان عندما يحب، فالوجود بلا حب موحش ومظلم، والحب كالإشراق ينير دهاليز الوجود، ويخرج بنا من عتمة الكراهية والحدق، الحب يجعل من لكل الأشياء دلالة واضحة ويعطي لكل شيء صفة، لهذا فاللون الأصفر جاء ليعبر عن حالة وجودية تشبه الإبحار في محيط لا حدود لها، فيه الكثير من المتاعب وكذلك الحب- لكن لذة الإبحار فيه تنسيك كل مصاعب السفر كالشوق والفرق والجفاء وغيرها، وهذا التخريج قد لا يتفق معه الكثير من النقاد التشاؤميون العدميون، فاللون الأصفر عندهم يشير إلى الضياع والبؤس، "فاللون الأصفر ينطوي على شبكة من الدلالات التي تشتغل في دائرة معنى واحد ومتقارب، حيث يرتبط بمعاني الضياع، الخداع، المرض، الخطر، القلق، وعدم الأمان"²، أما في هذه القصيدة فاللون الأصفر يحيل إلى لون الخمرة المسكرة، فهذه الأخيرة تأخذ شاربها إلى عوالم أخرى تبخر به بعيدا عن هذه الحياة، وهذه

¹ صالح الشتيوي، رؤى فنية (قراءات في الأدب العباسي)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005،

² زوليخة زيتون، سرور كعال، الإبداع وسمات الشعر الرقمي الجزائري: قراءة سيميائية في قصيدة "من قال؟؟؟" لسعاد عون،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

الخمرة خمرة صوفية تصعد بروحه إلى لقاء خالقها والانحلال في روحه في عرف الصوفيين، فاللون الأصفر في هذه القصيدة بهجة وسرور وإبحار خيالي يسمو بالروح ويظهرها من براثن الحياة، هذه الصفرة واضحة جدا حتى وإن تخللتها بعض الألوان الأخرى، فمعنى هذا أن هذا السرور طاغ على الروح برغم كل الأشياء التي تعكر صفوه، لا شيء يمكن أن يقف أمام سطوة الحب ولذته، لهذا استغرب المتنبي من العشاق وعذلهم وبالع في استهجان تصرفاتهم حتى ذاق الحب فقال بيته المشهور:

وعذلت أهل العشق حتى ذقته فعجبت كيف يموت من لا يعشق

الحب حتى وإن كانت حلاوته فريدة من نوعها، وكان شعورا إنسانيا مبهجا فإن هذه الحلاوة محرقة خاصة إذا كانت الجفاء والهجر نهايته، ولهذا تعدد الكاتب أن يظهر الجانب السوداوي من الحب بكلمات باللون الأسود ليشير إلى عذابات الحب ومعاناة العشاق في انتظار المحبوب، ولكنه يدرك أن هذا اللون الأسود لن يلتفت إليه العاشق، سيرى الجانب المشرق من هذا الحب، ويكون اللون الأصفر أكثر الألوان تعبيرا عن بهجة الحب.

يربط اللون الأصفر في أحيائنا أخرى بقدرة المبدع على لفت الانتباه، بعده أكثر الألوان تنشيطا للأعصاب وتحفيزا لها، وهذا الأمر يرتبط بالبهجة أيضا، فاللون الأصفر " اختاره حمزة قريرة لكتابة المقطع الأول ودلالة هذا اللون استخدمه ليثير قريحة المتلقي وجذب انتباهه كما يعد هذا اللون من الألوان الحارة وبالتالي يكون أكثر الألوان منشطا للأعصاب ومطهرا للجسم من الشحنات السلبية بالإضافة إلى قدرته على التحفيز والنشاط بالنسبة للأشخاص الذين يختارون هذا اللون فأغلب الظن يدل أن صاحب هذه النواة "حمزة قريرة" لديه قدرة كبيرة على تحمل المخاطر لكونه قاد تجربة فريدة من نوعها ولم يأبه هل تلقى نجاحا أو لا¹ هذا من جهة؛ أما من جهة أخرى فيمكن القول أن تداعيات اللون الأصفر لصيقة بنفسية المبدع نفسه قبل أن تتجلى في عمله الإبداعي، لأنه في مرحلة ما يريد أن يجلب الانتباه لنفسه داخل هذا الوسيط التفاعلي الذي يشارك من خلاله إبداعاته مع المتفاعلين من القراء. وبالتالي فإن دلالة اللون الأصفر تخرج من كونها عاملا نصيا في وسيط تفاعلي إلى كونها وسيلة للتأثير على المتفاعلين من أجل جلب الانتباه للمبدع الذي يريد أن يثبت وجوده هو كمبدع قبل نصه الإبداعي. في الحقيقة إن هذا الفعل له ما يبرره؛ فالوسيط التفاعلي يتيح لكلا الطرفين سواء المبدع أو الكاتب في أن يثبتا وجودهما على قدر

¹ فتحة حلوي، التجربة الشعرية الرقمية التفاعلية بالجزائر قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات لحمزة قريرة" أنموذجا،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

من الندية والمساواة، ولذلك فإن سعي الكاتب لاستخدام هذا اللون في الذات هو سعيه نحو أخذ السبق للتأثير على لا وعي القارئ، ونتيجة يلفت النظر لنفسه ومنه لنصه كذلك.

أما اللون الأحمر الذي كان له دور إشعاعي في القصيدة من خلال المراتب الدلالية التي احتلها، حيث استطاع أن يتوهج هو الآخر في متن القصيدة النواة، واستطاع أن يعبر بالقارئ في عوالم كثيرة، فكان لونا لكلمة "الحب" للدلالة على الاحتراق الذي يؤدي إليه الحب، فالعاشق يحترق شوقا وعشقا لمحبيه، وقد كان هذا الاختيار اختيارا موفقا ذلك أن اللون الأحمر يعبر بقوة دلالية ساطعة خاصة وأنه لون القلب، والقلب مصدر الحب، ولا يشك عاقل أن الأحمر رمز الحب في هذا العصر، فنحن نعبر عن حبنا لشيء معين بملصق القلب الملون بالأحمر، والأحمر لون الجاذبية والجمال لدى المرأة، فهي دائما تختاره على جميع الألوان، "إن اللون الأحمر هو لون الجاذبية ويتمتع برونق خاص من بين كل الألوان، ولعل هذا هو السبب في تفضيله النساء على الألوان الأخرى للزينة والجمال فيما يتعلق بهن، من الشفة والوجنتين وتلوين الأنامل والبنان عبر الخضاب بالحناء، حتى استخدام بعض الملابس الحمراء؛ ليجعلن أكثر جاذبية وجمالا"¹، وتحب المرأة اللون الأحمر لأنه يثير المتفرج والناظر إليها، فهي تسعى لجذب اهتمام زوجها أو حبيبها، بهذا فهي تستعمل اللون الأحمر، وكذلك فعل المبدع حمزة قريرة في روايته "الحب يتكلم كل اللغات" حيث حاول جذب انتباه القارئ نحو تلك الكلمات الملونة باللون الأحمر لينصرف عن النص إليها، فهذه الكلمات يتيح الضغط عليها الانتقال من نص إلى آخر وبين كلمة الحب والابحار تمازج غريب، فجل الكلمات التي كان لونها أحمر متضمنة معنى الحب، فالحب كالإبحار في هذه العوالم، وهو أشبه بالمتاهة يعب الخروج منها بسهولة، وربما يكون الأمر مستحيلا فتصبح سجين المحبوب، فمثلا نلاحظ هذا التخرج لشعرية اللون الأحمر في إحدى القصائد التفاعلية، "أما اللون الأحمر، فله حضور درامي فريد في بنية القصيدة، إذ يُستدعى بصريا في لحظة محورية واحدة فقط، حين تظهر الأنثى مرتدية فستانا أحمر طويلا وسط حديقة خريفية موحشة. هذا اللون، المعروف بتعدد دلالاته الرمزية المتضادة، يمثل في الثقافة الجمالية مشاعر الحب والشغف والقوة من جهة، كما يدل أيضا على الخطر والتمرد

¹ ليلا جمشيدى، زهرا زارع خفري، الألوان ودلالاتها في خمريات أبي نواس، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 03،

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....

والدمار من جهة أخرى"¹، حيث نجد أن القارئ/الناقد قد جعل للحب دلالتين متضادتين، الدلالة الأولى التي ذكرناها، وهي دلالة الحب والشغف والقوة أما الدلالة الثانية المعاكسة للدلالة الأولى فتتمثل الخطر والدمار، ويمكن اعتبار هذا الأمر صحيحاً، فالحب شيء لا بد له في حياة الإنسان شريطة أن يكون معتدلاً فالإفراط في الحب يؤدي إلى المهالك، وهذا ما رأيناه في قصص العشاق الذين ذهب حياتهم في سبيل الحب، فالحب عاطفة يجب أن نوجهها لا أن توجهنا، ويرى بعض النقاد أن اللون الأحمر مرتبط بالطاقة والنشاط، "إن اللون الأحمر إذا هو لون الطاقة والحيوية، إذ يتميز الأشخاص الذين يفضلونه بالنشاط والحيوية والديناميكية والشجاعة وهم يهتمون بالجانب الحسي أكثر من اهتمامهم بالجانب المعنوي، لهذا يكون حضوره في القصيدة مقترناً بالطاقة الإيجابية الوافرة التي تبعث على الحركة والحيوية"²، واللون الأحمر يمكن أن يحيلنا على الحرية ، وهذا المعنى يخدم معنى النص التفاعلي ، فالنص التفاعلي تتيح للقارئ حرية التنقل بين أجزاء النص، ويرصعه بتاج حرية الإبداع والقراءة دون قيد، ويظهر استعمال اللون الأحمر للدلالة على الحرية لدى الكثير من الشعراء ولعل أشهر بيت يدل ذلك، الذي قاله أحمد شوقي واصفا الحرية:

وللحرية الحمراء باب
بكل يد مضرجة تدق

لعل هذا المعنى قريب جداً من معنى الحب، فالحب تحرر من كل القيود الاجتماعية، ويمكننا أن نفهم من كل هذا أن الانتقال بين عوالم النص ممتع وفيه من اللذة ما يمكن للقارئ أن ينسى طريق العودة، فكلما عمق إبحاره في النص كلما كانت القراءة محفوفة بالمخاطر، أما على مستوى النص فالأحمر يدل على الحب مهما كان نوعه، والمبالغة في هذا الحب قد تسلك بك إحدى الطريقين، إما نجاة وسعادة، وإما هلاك وتعاسة. أما اللون الأزرق فقد كان هامشياً لم يدخل في التشكيل اللغوي للقصيدة لكن دورها كان مهماً ومعبراً جداً، فاللون الأزرق عادة يدل على زرقة البحار ومنه يدل على الإبحار والغوص في أعماق النص، لهذا كانت الأبقونات الانتقالية ملونة باللون الأزرق:

¹ زوليغة زيتون، سرور كعال، الإبداع وسمات الشعر الرقمي الجزائري: قراءة سيميائية في قصيدة "من قال...؟؟؟"

لسعاد عون، <https://aleph.edinum.org/14363>

² نجوى منصور، شعرية الألوان ودلالاتها في قصيدة أغنية الألوان لعز الدين ميهوبي، مجلة إشكالات في اللغة

والأدب، المجلد 10، العدد 03، الجزائر، 2021/09، ص 1016

الفصل الثالث: جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة.....



الوثيقة 21¹

حيث نلاحظ أن الأيقونات الانتقالية من فضاء نصي إلى آخر ملونة باللون الأزرق وخاصة تلك التي تتيح النشر في مواقع أخرى كالفيس بوك والواتساب وغيرها، ومنه فقد جعل من الأزرق لونا يبحر فيه القارئ من عالم إلى آخر، وكل هذه الألوان شكلت فضاء مميزا فريدا بالدلالات ويمكن للقارئ أن يختار ما يشاء من الدلالات شريطة أن يبرر فهمه وتخرجه الدلالي، لكي لا يكون الفعل التأويلي نوعا من الاعتباطية، وعلى القارئ أيضا معرفة المرجعيات الثقافية ما تمثله الألوان دلاليا في كل ثقافة، فبعض الألوان في ثقافات معينة تعد من المحظورات، ذلك لارتباطها بنسق دلالي محدد، فأصبحت متعلقة بنموذج اصطلاحي يستدعيه المنتمون إلى تلك الثقافة كلما ذكر ذلك اللون، لأن القراءة الفاعلة هي التي تستطيع فهم المرجعيات، لا لقبولها بل للقدرة على الرد عليها، في حالة حوارية وتواصلية جارية، فالنص التفاعلي أتاح للجميع على صعيد واحد الإبحار في عوالمه وقول ما كان يخشى قوله، فمع خاصية إخفاء الهوية يمكن للقارئ التعبير بحرية عن رأيه، حتى وإن كانت هذه الخاصية سلاحا ذا حدين، فقد أتاح للمتطفلين الولوج إلى هذه العوالم والتعليق بكلام يسيء إلى الأدب وربما فيه من البذاءة ما فيه، ولكن النص التفاعلي يبقى أرقى ما وصل إليه الإبداع البشري، والعمل على تطوير خصائصه مستمر، رغم الإقبال العربي المحتشم على هذا النوع الأدبي رغم كل الظروف المواتية قراءة وإبداعا.

¹ حمزة قريرة، الحب يتكلم كل اللغات، <https://www.litartint.comtml>

.....الخاتمة:

الخاتمة:

الخاتمة:

يعد النص التفاعلي عصارة الحضارة الإنسانية في مجال الإبداع الأدبي، حيث يعبر عن طبيعة التطور الحاصل وعن قدرة الاختزال التي وصل إليها العالم هذا من جانب اللغة، وكذلك التشابك الحاصل والتنظيم الدقيق الذي تتميز به التقنية، لهذا وجب الالتفاف وراء هذا المنجز الحضاري والاستفادة من التقنية في إبداع النصوص الأدبية، وإشراك التقنية في هذه العملية، بوصفها شريكا حقيقيا في الحياة البشرية، فقد أصبحت الآلة تحس بنا وتشعر بأفكارنا وتفهم احتياجاتنا، وصرنا أكثر تعلقا بها لهذا فالتعبير من خلالها عن تجاربنا الوجدانية صار ضرورة ملحة، وقد خلص هذا البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن أن نجمل أهمها فيما يأتي:

- هناك تداخل مفاهيمي بين مصطلح "النص" و"التفاعل" لغويا واصطلاحيا، لهذا يعد هذان المصطلحان - متراكبان - أن يعبرا عن مفهوم النص التفاعلي، لأن "النص" أوسع مصطلح يمكن أن يعبر عن الإبداع الأدبي بعيدا عن الأجناس الأدبية، وكذلك الأمر مع "التفاعلي" حيث تعد صفة التفاعل الحد الفاصل بين كل المصطلحات المعروفة في حقل النص التفاعلي، لأنها -أي صفة التفاعل- تعد الصفة المهيمنة على هذا النص، على عكس المصطلحات الأخرى التي تعبر عن صفات فرعية، وفي أحيان أخرى تعبر عن صفات أساسية ولكنها تتبنى مصطلحات تتداخل مع مصطلحات أخرى في ميدان الأدب وفي ميادين أخرى.

- يمتد النص التفاعلي كفكرة في التراث الغربي إلى الحركات الفنية كالحركة الدادائية والحركة التكعيبية والحركة المستقبلية هذه الحركات التي حاولت أن تقدم نموذجا جديدا للأدب من خلال عرضه بطرق مختلفة تمتلك صفات النص التفاعلي بشكل جزئي، ولا يعدم التراث العربي جذورا للنص التفاعلي، حيث يعد الشعر المشجر شكلا بدائيا للنص التفاعلي، يخرج من شكل النص الخطي إلى شكله المنقرع ولكن هذه الصفة جزئية لا يمكن التعويل عليها لبناء تصور عام للنص التفاعلي ولكنها مع ذلك تعد شرارة قوية لبداية عصر تفاعلي.

- يعد مصطلح "النص التفاعلي" من بين أكثر المصطلحات تشابكا، حيث يعاني هذا الحقل من فوضى مصطلحية أدت بالضرورة إلى أزمة على مستوى المفهوم، وقد ظهرت هذه الأزمة أولا عند الغرب الذي يعد الحاضن الأساسي لهذا المصطلح، وذلك لاختلاف التصورات حول هذا النص وسرعة التطور الحاصل على

مستوى المكون الرئيسي له (الآلة)، ومع كل تحديث تظهر خاصية جديدة، ومع كل خاصية ينشئ مصطلح جديد، أما عند العرب فالأمر متعلق أولاً بالترجمة، فالكثير من الترجمات خائنة للأصل ولا تعبر عن المصطلح بدقة، أما ثانياً فالأمر متعلق بقدرة المصطلحات على استيعاب مفاهيم النص التفاعلي، فاختيار المصطلح لا يكون انطلاقاً من ترجمة لمفهوم محدد، بل يجب أن يكون الاختيار واعياً بقدرة المصطلح على اختزال المفاهيم العامة لعلم ما أو نوع أدبي، بحيث لا يجد الدارس أنسب من المصطلح المختار لذلك العلم.

- تتعد مفاهيم النص التفاعلي بتعدد المصطلحات المختارة له، فهناك من قدم له مفهوماً سطحياً، لا يعبر بحق عن حدود النص التفاعلي، ويركز على خواص جزئية ويجعل منها محركاً أساسياً للمفهوم، وهناك من قدم له مفهوماً عميقاً يجمع كل الخواص التي تحدد فريدة هذا النوع الأدبي، فالنص التفاعلي هو ذلك النص الذي لا يمكن أن يوجد خارج النص التفاعلي، لأنه جاء نتيجة المزج بين الآلة والوجدان البشري، باستخدام الوسائط المتعددة، وليس كل نص منشور على الآلة يعد تفاعلياً، إلا إذا خضع لشروط التفاعل الآني الذي يعد ركيزة أساسية في النص التفاعلي.

- يتميز النص التفاعلي بقدرته على فتح المجال أمام القارئ لممارسة فعل الكتابة على النص الأصلي والمشاركة في بناء النص، والتحكم في سيرورة الأحداث، وكتابة نصه الخاص، وعلى الكاتب أو المبدع أن يكون قادراً على الدمج بين الآلة والنص الأدبي، وأن يكون عارفاً بالصور والرسومات والموسيقى والروابط وغيرها من الوسائط المساعدة على بناء النص التفاعلي.

- تمتد جذور نظرية التلقي عند الغرب إلى العهد اليوناني وبخاصة ما قدمه السفطائيون وطروحات أفلاطون وأرسطو، حيث يرى السفطائيون أن التأثير على المتلقي يعتمد على قدرة المخاطب على تنميق الكلام وتأدية الخطاب، بينما يرى أفلاطون أن التراجيديا تقوم بالأساس على فعل التطهير، ومنه مراعاة دور المستمع والتأثير عليه للتفاعل مع المشهد التراجيدي، وكل هذا يجعل القارئ في خانة المستهلك المؤثر عليه، ولا يرقى به إلى مستوى الإنتاج والإبداع، ولا تعدم نظرية التلقي لها وجوداً في التراث العربي وتعد أفكار الجاحظ حول التلقي والشروط

التي وضعها للخطبة من أهم الإشارات على وجود اهتمام بالقارئ في العملية الإبداعية.

- تحاول نظرية التلقي إعادة بعث التاريخ، ولكنه تاريخ جديد لا يهتم بالمبدع بل بالقارئ وبتاريخ التلقي لنصوص معينة، وتقاس المسافة الجمالية انطلاقاً من مدى انصهار الآفاق بين النص والقارئ، وهذا الاهتمام بالقارئ ومحاولة إعلاء سلطته في العملية الإبداعية فتح الباب واسعا لبعث حركة التأويل المتناهي واللا نهائي، فالقارئ حر في اختيار الدلالة في حدود الدلالات المحتملة للنص، أما رواد التأويل اللا نهائي فيعطون للقارئ حرية مطلقة في تأويل النصوص وفهمها انطلاقاً من نسقه المرجعي الخاص به.

- تعد نظرية التلقي الأساس الأول الذي بنى عليه رواد النص التفاعلي تصورهم حول القارئ، من خلال البياضات التي تحولت في النص التفاعلي إلى فراغات تفاعلية، أو روابط الإضافة، وكذلك قدرة القارئ على الكتابة على النص الأصلي، فالقارئ في النص التفاعلي هو المسؤول عن تحريك النص وإحيائه وبعثه من رقاذه، ولكن الاختلاف بين نظرية التلقي في النص الورقي وبين نظيرتها في النص التفاعلي، هي آنية التفاعل وحركية النص ولا خطيته في النص التفاعلي، وهذا ما يولد ما يسمى بالدلالة المنتشرة، أو انفجار الدلالة.

- لم تظهر عوالم واضحة للنقد التفاعلي لحد الساعة، وذلك لعدم استقرار المصطلح وعدم استقرار المفهوم، فالنص التفاعلي في تحديث مستمر، وحركة تطويرية متسارعة يستحيل معها القبض على قاعدة تنظيرية محددة، ولهذا وجب الاتفاق على مفهوم عام وشامل، يقبض على كل التغيرات ولا تؤثر عليه حركة التطور المستمرة.

- تعد رواية "الذبية" لعبد الواحد ستيتو نموذجاً روائياً تفاعلياً متقدماً، حيث تحتوي على كل المكونات والروافد التفاعلية المناسبة، فقد استطاع أن يحقق التفاعل من خلال النشر على منصة فيسبوك، وإشراك القارئ في العملية الإبداعية من خلال سبر آرائه ومنحه فرصة المشاركة في صناعة الأحداث والتعليق عليها، وكتابة نصوصه الموازية.

- شكلت الصور في رواية "الذبية" مفتاحاً تأويلياً فتح المجال للقراء لدخول النص وتقليص دائرة الدلالة العامة وتوسيع دائرة الدلالة الخاصة المتعلقة بالصورة في حد ذاتها.
- حاولت رواية "الذبية" كسر خطية الزمان والمكان، وألغت البنية التقليدية المتسلسلة، معتمدة على النص الفائق الذي يسمح بالتنقل بين الهوامش، المسارات البديلة، والبؤر السردية المتعددة بكبسة زر.
- لم تكن المؤثرات البصرية والصوتية والمقاطع المدمجة مجرد ديكور خارجي أو زينة تقنية، بل وظفها النص كمركبات جمالية وسردية تسهم في تعميق الدلالة، وشحن الفضاء الروائي بالواقعية الرقمية.
- تراجعت سلطة المؤلف الأحادي المستبد بالمعنى لصالح سلطة مشتركة بين المبدع، التقنية والقارئ. أصبحت الرواية بذلك نصاً مفتوحاً على احتمالات التأويل وغير مكتمل إلا بحضور القارئ الرقمي.
- يجد الدارس في قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات" لحمزة قريرة متنفساً تفاعلياً فريداً، يحاول فيه المبدع إتاحة الفرصة للقراء للغوص في ثنايا النص التفاعلي من خلال الروابط التي تبحر بالقارئ من نص لآخر ومن صورة لأخرى في عالم مثخن بالألوان والروابط والوسائط المتعددة.
- أحدثت القصيدة قطيعة مع نظام التتابع الزمني والسطري المعهود في القصيدة الكلاسيكية وقصيدة التفعيلة مفسحة المجال لبنية شبكية غير خطية. تتيح هذه البنية الانتقال الحر عبر الروابط التشعبية.
- انصهرت اللغة الشاعرية في بوتقة معقدة من الوسائط المتعددة، حيث تتضافر العلامة اللغوية مع المؤثرات الصوتية والمقطوعات الموسيقية والأيقونات البصرية المتحركة. أدى هذا التكامل إلى تحويل النص من مجرد دال لغوي إلى حدث سيميائي مركب يخاطب حواس القارئ التفاعلي كافة.
- أعادت القصيدة توزيع السلطة الإبداعية بين المبدع الأصلي والتقنية والقارئ؛ حيث تراجعت الهيمنة المطلقة للمؤلف لصالح نص ذي أبعاد مفتوحة، لا يكتمل معناه إلا عبر المسار السلوكي والذهني الذي يختاره القارئ أثناء التصفح والتفاعل.

- انتقل القارئ من خانة الاستهلاك السلبي للنص إلى فاعلية "الإيجاد والتوجيه"، إذ يصبح خيار النقر على رابط ما أو الانتقال بين المقاطع التفاعلية بمثابة قرارات إنشائية تسهم في تشكيل المسار النهائي للتجربة الشعرية.
- يقدم نموذج "الحب يتكلم كل اللغات" برهاناً ساطعاً على قدرة الشعر العربي على الاستيطان في البيئة الرقمية وتطوير أدواته دون التفريط في عمقه الجمالي.

بيبلوغرافيا البحث:

مصادر البحث:

1. ابراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية (مدخل إلى النقد التفاعلي)، عالم الكتب الحديث، إربد. الأردن، 2013.

2. حمزة قريرة، الحب يتكلم كل اللغات،

<https://www.litartint.com/2019/02/Lovespeaksalllanguages.html>

3. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المعجم الموجز للنص المترابط الملحق بالكتاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2005.

4. عبد الواحد ستيتو، الديبة، <https://www.facebook.com/addeebah>

5. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

مراجع البحث:

مراجع باللغة العربية:

الكتب:

1. أحمد عبد الله حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة دكتوراه، إشراف: يحيى جبر، خليل عودة، نابلس، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، 2008.

2. أحمد فؤاد الأهواني، فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط، دار إحياء الكتب والوثائق، ط1، 1954.

3. أرسطو، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

4. أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، بيروت، ط1، 2013.

5. أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي، كتاب ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

6. بول جورج، التداولية، تر: قصي العتاي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

7. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.
8. جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، شبكة الألوكة، ط1، 2016.
9. حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي، آفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلوماتية، دار الفكر العربي، دمشق، ط1، 2001.
10. حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، المكتب العربي للتنسيق والترجمة والنشر، دمشق - الدوحة، ط1، 1996.
11. خليفة الميساوي، الوصائل في تحليل المحادثة دراسة في استراتيجيات الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.
12. خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1992.
13. روبرت هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، منشورات دار الحوار، اللاذقية، 1992.
14. روبرت هولب، نظرية التلقي "مقدمة نقدية"، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994.
15. رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا، الحسين سحبان، دار توبقال للنشر، المحمدية، المغرب، 1988.
16. الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المطبعة الخيرية، جمالية مصر، تصوير دار مكتبة الحياة، بيروت، 1306هـ.
17. الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت، بيروت، 1984.
18. زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009.
19. زهور كرام، الأدب الرقمي - أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية -، منشورات دار الأمان، الرباط، ط2، 2013.
20. سعد البازعي وميغان رويلي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً، لبنان، ط2، 2002.

21. سعيد بنكراد، بين اللفظ والصورة، تعددية الحقائق وفرجة الممكن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2017
22. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1992.
23. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000.
24. سلام محمد البناي، من الخطية إلى التشعب، مطبعة الزوراء، بغداد، ط1، 2009.
25. السيد أحمد عبد الغفار، التصور اللغوي عن الأصوليين، شركة مكتبات عكاظ، جدة، ط1، 1401هـ.
26. شارودو باتريك، ومانغينو دومينيك، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، مر: صلاح الدين الشريف، المركز الوطني للترجمة، دار سينارتا، تونس، 2008.
27. الشافعي، الرسالة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان.
28. الشريف الجرجاني، التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، م1، ط4، 1998.
29. صالح الشتيوي، رؤى فنية (قراءات في الأدب العباسي)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.
30. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر، مطبعة المدني، مصر.
31. طه عبد الرحمان، في أصول الكلام وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.
32. ظاهر الزهراوة، اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، 2008.

33. عادل نذير، عصر الوسيط، أبجدية الأيقونة، دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، 2010.
34. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة (شجر البوغار) نموذجاً"، دار الأركان للإنتاج والنشر، بيت بيرل، د.ت.
35. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة شجر البوغار نموذجاً، دار الأركان للإنتاج والنشر، بيت بيرل.
36. عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي -دراسة في سيكولوجية التذوق الفني- عالم المعرفة.
37. عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر
38. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،
39. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
40. عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2011.
41. عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 2012.
42. عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001،
43. عبد الله بن أحمد، الفيقي، شعر التفعيلات وقضايا أخرى، دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2011.
44. عبد الملك مرتاض، في نظرية النص، جريدة المجاهد، عدد1424.
45. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، 2006.
46. علي بن أحمد زعلة، النص الرقمي بين الإنتاج والتلقي، قراءة في التشكيل الجمالي والدلالي، المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية، دبي، 2016

47. عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2013
48. غي غوتيي، الصورة، المكونات والتأويل، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
49. فاطمة البريكي، الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2008.
50. فاطمة البريكي، فضاءات الإبداع الأدبي في عصر التكنولوجيا الرقمية، العالم العربي للنشر والتوزيع، ط1، دبي، 2008.
51. فاطمة عبد الرزاق كرمستجي، بلقاسم البطاري، شعبة النشر والخدمات المعلوماتية، جامعة بن زايد للعلوم الإنسانية، يوليو 2022.
52. فؤاد زكريا، الجذور الفلسفية للبنائية، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2022
53. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب)، تر: جيلالي الكدية، وحميد لحميداني، دار المناهل، فاس د.ط، دت.
54. فيليب بوتز، كلود بيرسزتيجن وآخرون، الأدب الرقمي، تر: محمد أوسليم، الدار المغربية للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2016
55. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1966، ج1.
56. لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014.
57. محمد الماكري، الشكل والخطاب -مدخل لتحليل ظاهراتي-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
58. محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب، الشبكة العنكبوتية، يونيو 2012.
59. محمد مريني، النص الرقمي إبدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2015.
60. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996.
61. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994.

62. مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.
63. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1994.
64. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997.
65. نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل، 1994.
66. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة آليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014.
67. نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ط5، 2000.
68. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
69. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، العسكري، الصنائع والكتابة والشعر، تحقيق: محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، 2012.
70. وفيق سليطين، الكتابة السالبة من المتابعة إلى الحوار، دار الحوار، سورية، ط1، 2008.
- المجلات:**
1. الأخضر ميدني بن حويلي، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، مجلة دمشق، مجلد 21، عدد3-4، 2005.
2. إلرود إيش، التلقي الأدبي، ترجمة محمد برادة، مجلة دراسات أدبية لسانية، عدد6، سنة 1992.
3. أوديت مارون بدران وليلى عبد الواحد الفرحان، النص المترابط (الهايبيرتكست): ماهيته وتطبيقاته، المجلة العربية للمعلومات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، م18، ع1، 1997.

4. جيزار جينيت، أطراس الأدب في الدرجة الثانية، ت: المختار حسني، مجلة فكر ونقده، الرباط، المغرب، ع16، فبراير 1999.
5. حسن حنفي، عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول، العدد62، سنة 2003.
6. حمزة قريرة، الرواية التفاعلية (الرقمية) العربية، آليات البناء وحدود التلقي، قراءة في رواية شات لمحمد سناجلة، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، المجلد 5، العدد2، 2020/12/1.
7. حنا جريس، الهايبرتكست، عصر الكلمة الإلكترونية، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد527، 2002.
8. خديجة باللودمو، نظرية التلقي والأدب الرقمي: حفر في نقاط الاتفاق، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية.
9. رفيعة بوبكر، سعدية بن ستيتي، نظرية القراءة والتلقي في الفضاء الرقمي (جمالية التلقي التفاعلي الرقمي)، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة محمد بوضياف المسيلة، المجلد06، العدد02، الجزائر، 2022.
10. زغدودة ذياب، المسرح التفاعلي والرقمنة، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة 01، العدد35، ديسمبر 2016،
11. سعيدة حمداوي، القارئ التفاعلي في النص الأدبي الرقمي، مجلة جسور المعرفة، المجلد05، العدد03، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 09-2019.
12. صدمة إحصائية (شنغهاي) حول أفضل 500 جامعة في العالم: الجامعات العربية صفر مع مرتبة الشرف، مجلة دبي الثقافية، ع34، دبي، مارس2008.
13. عبد الكريم شرفي، مقدمة حول إشكالات القراءة والتأويل في النظريات الأدبية الغربية الحديثة، إشراف: عبد القادر بوزيدة، مذكرة لنيل درجة الماجستير في قضايا الأدب ونظرية القراءة، مخطوط بجامعة الجزائر، 2010.
14. عبد المالك مغشيش، المتلقي وحدود القراءة في الأدب التفاعلي، من فعل القراءة إلى إنتاج الدلالة، المدونة، المجلد8، العدد1، مارس 2021.
15. عبد النبي اصطيف، التناص، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، مج2، عدد2، كانون الأول، 1993.

16. فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 48-49، 1988.
 17. فايزة يخلف، الأدب الإلكتروني ومجالات النقد المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013.
 18. فتيحة حلوي، التجربة الشعرية الرقمية التفاعلية بالجزائر قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات لحمزة قريرة" أنموذجا، المجلد 21، العدد 01، مجلة الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان/ الجزائر، 2021/10.
 19. ليلا جمشيدي، زهرا زارع خفري، الألوان ودلالاتها في خمريات أبي نواس، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 03، 2012.
 20. محمد حمراوي، التفاعل والتخاطب في اللسانيات الحديثة، مجلة اللسانيات، جامعة الجزائر 2، المجلد 25، العدد 1، 2018.
 21. محمد فتوح أحمد، الشكلية ماذا يبقى منها؟، مجلة فصول المصرية، الهيئة المصرية للكتاب، مج:1، عدد:2، يناير 1981.
 22. نجوى منصور، شعرية الألوان ودلالاتها في قصيدة أغنية الألوان لعز الدين ميهوبي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 10، العدد 03، الجزائر، 2021/09.
 23. نعيمة فرطاس، تكنولوجيا الهايبرتكست Hyperetexte (النص المترابط) بين الإعلام الآلي ونظرية النص، مجلة كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر، العدد 16، ديسمبر 2014.
 24. هاجر بكاكرية، من الأدب التفاعلي إلى النقد التفاعلي، حويلات، جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد 16، العدد 1، جوان 2022.
- المواقع الإلكترونية:

1. باقر جاسم محمد، متون متجاوزة متساكنة، على الرابط : <http://www.alkalimah.net/Articles/Read/2139> ، تاريخ الزيارة:

2024/07/31

2. زوليخة زيتون، سرور كعال، الإبداع وسمات الشعر الرقمي الجزائري: قراءة سيميائية في قصيدة "من قال...؟؟؟" لسعاد عون،

<https://aleph.edinum.org/14363>

3. سعيد سهمي، تلقي الأدب الرقمي -تحملات في الذوق والاستطيقا-،
[/https://fikrmag.com/2883](https://fikrmag.com/2883) محمد أسليم، من الدفتر إلى الشاشة: أو موجز
تاريخ الكتابة <https://www.aslim.org/>
4. عبير سلامة، الشعر التفاعلي، طرق للعرض والوجود،
[http://www.sha3erjordan.net/lovedesert/news.php?action=view
&id=970](http://www.sha3erjordan.net/lovedesert/news.php?action=view&id=970)
5. علي لفته سعيد، بعد أن ظهرت في العراق.. القصيدة التفاعلية بين الشعراء
والقراء، <https://www.aljazeera.net/culture/2022/2/1/>
6. ليبيبة خمار، تأملات حول الشعر الرقمي المترابط -قصيدة وجود لمحمد
سناجلة أنموذجا [https://labiba-khemmar-narration.over-](https://labiba-khemmar-narration.over-blog.com/2015/07/55b92805-7ba4.html)
[blog.com/2015/07/55b92805-7ba4.html](https://labiba-khemmar-narration.over-blog.com/2015/07/55b92805-7ba4.html) تاريخ الزيارة:
2023/03/15
7. محمد سناجلة رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي:
<httpM//www/arab-ewriets/com>
8. نادية هناوي، ما الذي أنجزته الرواية النسوية العربية،
<https://alarab.co.uk/>

مراجع باللغة الأجنبية:

1. Dictionnaire quillet de la langue francaise , (q-z) librairie
aristide quillet ,paris, 1983 .

فهرس البحث

فهرس الموضوعات:

	أ	مقدمة:
10		1.مدخل مفاهيمي:
10		1.1. في مفهوم النص:
10		1.1.1. في اللغة:
11		2.1.1. عند الأصوليين:
12		3.1.1. في النقد الحديث والمعاصر:
15		4.1.1. عند الغربيين:
18		2.2. في مفهوم التفاعل:
23		3.3. بين النص التفاعلي والتفاعل النصي:
27		2. النص التفاعلي (النشأة، المصطلح، الحدود)
27		1.2. ما قبل النص التفاعلي (البحث في الجذور):
27		1.1.2. عند الغرب:
37		2.1.2. عند العرب:
42		2.2. فوضى المصطلح:
42		1.2.2. أزمة المصطلح عند الغرب:
51		2.2.2. عند العرب:
59		3.2. في مفهوم النص التفاعلي:
65		1.3.2. حدود القصيدة التفاعلية:
72		2.3.2. في مفهوم الرواية التفاعلية Interactive Novel:
79		3.3.2. في مفهوم المسرح التفاعلي:
86		3. تلقي النص التفاعلي
86		1.3. قراءة في جذور التلقي:
86		1.1.3. التلقي في الفكر اليوناني:
94		2.1.3. جذور نظرية التلقي في التراث العربي:
100		2.3. نظرية التلقي -الحدود والمفاهيم الأساسية-:
102		1.2.3. نظرية التلقي النشأة والمفهوم:

.....	بيبليوغرافيا البحث
107	2.2.3. أفق الانتظار:
111	3.2.3. قراءة في طروحات قولفانغ إيزر:
123	3.3. تلقي النص التفاعلي (نحو نظرية للقراءة في النص التفاعلي):
133	1.3.3. الروابط التفاعلية (سفينة الإبحار التفاعلي):
134	2.3.3. القارئ المتفاعل ومعركة التخيل:
136	3.3.3. القارئ المتفاعل وبناء دلالات النص:
140	4.3. النقد التفاعلي في النقد العربي واستحالة التنظير:
141	1.4.3. سعيد يقطين والنص المترابط:
143	2.4.3. أمجد حميد التميمي والنقد التفاعلي:
151	4. جماليات التلقي في نصوص تفاعلية مختارة
152	1.4. جماليات التلقي في رواية "الديبة" لعبد الواحد ستيتو:
152	1.1.4. الفضاء السردي للرواية:
153	2.1.4. الصورة شكلا جديدا للاستعارة:
162	3.1.4. النصوص الموازية -القارئ المتفاعل منتجا للنص السردي-:
180	4.1.4. مقارنة ثقافية في ثنايا النص اللغوي:
191	2.4. قراءة جمالية في قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات" لحمزة قريرة:
192	1.2.4. الصورة البصرية وإنتاج الدلالة:
198	2.2.4. آلية التشعب -بوصلة الإبحار نحو عوالم متجددة-:
204	3.2.4. قراءة في توزيع الألوان في قصيدة "الحب يتكلم كل اللغات"
213	الخاتمة:
218	بيبليوغرافيا البحث:
218	مصادر البحث:
218	مراجع البحث:
225	المواقع الالكترونية:

الملخص:

يعد النص التفاعلي حتمية وجودية أفضى إليها التطور التكنولوجي المتسارع، حيث أصبح الأدب معبرا عن كينونة الفعل الإبداعي من خلال التفاعلية الحاصلة بين القارئ، النص والمبدع، بل إن الدور الأساسي يعود للقارئ بوصفه المحرك الأساسي للعملية الإبداعية، ولهذا فإن دراسة حركاته داخل النص التفاعلي تسهم في بلورة التفكير الأدبي وتجعل النقد يفكر في آليات قرائية جديدة تتماشى مع الفعل القرائي المتجدد، رغم صعوبة التقعيد في هذا المجال لأنه ضد كل ركون وقولية، ولكننا يمكن أن نجعل من الثابت قاعدة عامة ونترك المتغير كضرورة حضارية نحتويها ولا نقوضها، نراقبها ونحاول تهذيب الطائش منها. ولا يمكن أن ننسى أن نشيد بدور المبدع في خلق هذا الفضاء التفاعلي المناسب لهذه التشاركية في الإبداع ولا يمكن للجميع أن يتقنوا آليات الدمج التفاعلي، لهذا تراهن المؤسسة النقدية على المبدع التفاعلي الذي يستطيع خلق هذا الفضاء التفاعلي.

الكلمات المفتاحية: النص، التفاعلي، القارئ، التشاركية، المبدع.

Abstract :

Interactive text is an existential imperative brought about by rapid technological advancements. Literature has become an expression of the creative act itself, through the interaction between the reader, the text, and the creator. Indeed, the reader plays a fundamental role as the primary driver of the creative process. Therefore, studying the reader's movements within the interactive text contributes to shaping literary thought and prompts criticism to consider new reading mechanisms that align with the evolving act of reading. While establishing rules in this field is difficult, as it resists rigidity and rigid formulation, we can establish constants as general principles and embrace the variable as a civilizational necessity—one we accommodate without undermining it, observing it, and striving to refine its excesses. We must also acknowledge the creator's role in crafting this interactive space, conducive to collaborative creation. Not everyone can master the mechanisms of interactive integration; thus, the critical establishment places its faith in the interactive creator who can generate this interactive space.

Keywords: text, interactive, reader, participatory, creator.

Le texte interactif constitue une nécessité existentielle née de l'évolution technologique accélérée ; la littérature y exprime l'essence même de l'acte créatif à travers l'interaction entre le lecteur, le texte et le créateur. Le lecteur y joue d'ailleurs un rôle primordial, agissant comme le moteur du processus de création ; ainsi, l'étude de ses mouvements au sein du texte interactif contribue à façonner la réflexion littéraire et incite la critique à envisager de nouveaux mécanismes de lecture, en phase avec cette pratique renouvelée. Bien qu'il soit difficile d'établir des règles strictes dans ce domaine — par nature réfractaire à toute stagnation ou standardisation —, il est possible d'ériger les éléments stables en principes généraux, tout en considérant la part variable comme une nécessité civilisationnelle qu'il convient d'intégrer plutôt que de contrarie , Nous les observons et tentons de canaliser les plus audacieuses d'entre elles. Il convient également de saluer le rôle du créateur dans l'instauration de cet espace interactif propice à une telle co-création; la maîtrise des mécanismes d'intégration interactive n'étant pas à la portée de tous, la critique mise sur le créateur interactif capable de façonner cet espace d'interaction.

Mots-clés : texte, interactif, lecteur, participatif, créateur.