المجلد07/ العدد01/ 2021. ص 09- 13

الأدب التفاعلي في ضوء جمالية التلقّي

(دور القارئ في العمل الأدبي. من تشييد المعنى إلى المشاركة في تأليف النص)

د.بوخال لخضر
المركز الجامعي صالحي أحمد بالنعامة

على سبيل البدء :

عاش متلقّي النص الأدبي قارئًا كان أو سامعًا، خاصًّا عالما بحيثيات القراءة ومجريات الفهم، أو عامًّا لا يهمّه إلّا جَنيُ متعة التلقّي والتأثّر، على هامش الدرس النقدي لردحٍ طويل من الزمن، حيث تمّ تغافُل وجوده في ظلّ الاهتمام الكامل بالمؤلّف مع المناهج السياقية، ثم بالنصّ من خلال التيار النسقي و اتّجاهاته النصّانية البنيويّة. لكن مع ظهور جمالية التلقّي الألمانية ضمن أعمال رائديها هـ. ر. ياوس H.R.Jauss وف. إيزر W.Iser، تمّت زحزحة ذلك الطرف المهمّش ليتسنى له الدخول إلى ساحة المعتمَد النقدي le canon critique، ليصبح مناط الدرس والتحليل باعتباره من يحيي العمل الأدبي بعد موات، وينقله من الوجود بالقوّة إلى الوجود بالفعل، لأنّه ببساطة من يمارس عملية القراءة ومن ثمّت الفهم والاستجابة.

ومن خلال هذه القفزة الكبيرة في مسيرة وجود المتلقّي ضمن مخطّط التواصل الأدبي، أُسندت له مهامّ تندرج في صلاحياته التي لا يشاركه فيها أيّ طرف، ومن ذلك فعل الفهم وتشييد المعاني المحتمَلة للنصّ. لأنّ هذا الأخير لا يقدّم دلالاته مرّة واحدة، ولا تُستنفَد طاقاته التعبيرية من خلال تلقّيه الأوّل، بل لكلّ تجربةِ قراءةٍ ناتجُ التلقّي الخاص بها. وتُبيّن ذلك حقيقةٌ تدافع عنها جمالية التلقّي مفادها كون المعنى غيرَ موجودٍ في النصّ أو عند القارئ، أو حتى لدى منشئه ومؤلّفه. بل هو في مكان افتراضي بين القطبين الجمالي والفنيّ، ولا يمكن الحصول عليه إلا من خلال التفاعل بينهما ضمن مجريات عملية التلقّي القرائي.

ومن الجدير بالملاحظة في عصر الإعلام وسلطة الإنترنت، أنّ ذلك المتلقّي خطا خطوة أخرى توصف بكونها عملاقة في مجال استحواذه على مساحات مهمّة في مخطط التواصل الأدبي، حيث لم يعد يكتفي بالقراءة وبناء المعنى، و إنما تعدّى ذلك إلى المشاركة "الفعليّة" (التفاعليّة) في صناعة النصّ.

فكيف تسنّى للمتلقّي أوّلًا أن يصل إلى أداء دور القراءة والفهم مع جمالية التلقّي؟ وإلى أن تسلّط الأضواء على تينكما العمليّتين؟ ووفق أيّ الخصائص والإجراءات؟.. ثمّ ما هي التغيّرات التقنيّة التي لحقت بالنصّ الأدبي وظروف تأليفه، ليُفسح للمتلقّي المجال منداحًا حتى يسهم في كتابته؟.. وهل يعتبر ذلك ظاهرةً صحيّة أم مرضيّة توشك أن تعصف بكلّ ما حقّقه المتلقّي من إنجازات وما تبوّأه من مكانة؟.. وما هي إيجابيات ومحاذير هذه القفزة الإلكترونيّة الجديدة؟..

هذه التساؤلات وغيرها سوف تكون في صلب النقاش الذي تحاول أن تحمله المداخلة التي وسمناها بالعنوان أعلاه، لعلّه أن يثير ويستثير أكثر ممّا يوضّح ويُجيب..

صورة المتلقّي عند "ياوس"و"آيزر" :

لقد جاءت نظريّة جمالية التلقّي، فقلبت موازين القوى في المعادلة الأدبيّة، وركّزت اهتمامها على متلقّي العمل الأدبيّ، دون شريكيه الفنيّين (المؤلّف والنصّ). ومنذ ذلك الحين أصبح تسليط الضوء على مجريات عمليّتَي القراءة والفهم، حصان المعركة النقديّة الجديدة، تلك التي أعلنت عنها ثورة **ياوس وإيزر** في جامعة كونستانس الألمانيّة في ستينيات القرن الماضي. وقد استَتبع

ذلك احتفاءً «بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النصّ وتأويله. وإن كانت مثل هذه العناصر جزءاً من العمليّة النقديّة عمومًا، فإنّ أهمية القارئ أو هويته لم تكن إشكالية في السابق. فالأسئلة التي تُعنى بمن هو القارئ؟ وكيف يستقبل النصّ ويتلقّاه؟ لم تكن مطروحة[أصلًا]»[1]

وقد سعت "جمالية التلقّي" بفضل ما قدّمه رائداها الألمانيان، كلٌّ في المنحى الذي انتهجه، وبوساطة الطرق الخاصة التي اعتمدها، إلى مقاربة الإجابات على مثل تلك التساؤلات، وإلى إعادة تنظيم المراتب الموكلة لعناصر مخطّط التواصل الأدبيّ. وعليه لم يعد المؤلّف والنصّ يتناوبان الصدارة، كما جرت بذلك العهود الزاهرة للمناهج التاريخيّة والاجتماعيّة والنفسيّة، أو ما يعرف بسلطة السياق في الدراسات الأدبيّة. وكذا ما جاء بعدها، وتربّع على عرشها، عندما أعلن (النصّ) ثورته اللّسانية البنيويّة، وقام بتقويض ملك (السياق)، فبدأ عصر النصّانيّة المحايثة بدون أدنى مناوئ.

هكذا سعى **ياوس** إلى تأسيس الدرس التاريخيّ الأدبيّ، على ما أسماه **"أفق التوقّع"** الخاص بالجمهور الأوّل الذي تلقّى النصّ. وعبر معاينة هذا الأفق المشخَّص بردود أفعال المتلقّي (العالم والعام)، يتمكّن دارس الأدب (الناقد أو المؤرّخ) من تحديد "القيمة الجمالية" التي يحملها النصّ الجديد. كما يصل إلى كتابة التاريخ الأدبي الجدير بالاهتمام، وهو طبعًا "تاريخ التلقّيات".

أمّا **إيزر** فكان اعتقاده راسخًا أنّ (المعنى)، ليس على الإطلاق شيئًا يمكن للقارئ تحديده ووصفه، بعد أن يقوم باكتشافه بواسطة فكّ التشفير décodage، حينما يحاول أن يسير في عكس الطريق التي سلكها المؤلّف الذي قام بتّشفير نصّه encodage. وإنّما يتمثّل في تجربة شعورية وذهنيّة يختبرها القارئ. وبناء على هذه الفكرة الرئيسة في طروحاته، وحتى يستطيع تأكيد فرضيّة كون عملية القراءة "حدثٌ ديناميكي" ركّز **آيزر** في جهوده النقدية على الكشف في ثنايا العمل الأدبيّ عن "البنيات النصيّة" التي من شأنها أن تستدعي استجابات القارئ، تلك البنيات التي أطلق عليها "القارئ الضمنيّ".

ولأنّ المعنى لا ينتج إلّا بعد التفاعل بين النصّ (القطب الفنيّ) والقارئ (القطب الجماليّ)، أسند **آيزر** لهذا الأخير مهامّ كثيرة تدخل جميعُها في ذلك المجال، أي إنتاج المعنى والمشاركة في اختراعه وبنائه. فهو الذي يملأ (الفراغات) التي يتركها النصّ، ويضفي التحديد المكتمل على (مواقع اللّاتحديد) فيه. وعبر هذه العمليّات المعقّدة وغيرها، يصل القارئ في نهاية المطاف الذي تُسعفه فيه "وجهة النّظر الجوّالة" إلى تحقيق الجشطالت، أي التأويل المتّسق، لنصٍّ أدبيّ لم يكن في بداية عمليّة القراءة، إلاّ شكلًا خطاطيًّا كثير البياضات واللّاتماثل.

إذن، لقد «أعاد الاثنان (ياوس وآيزر) توزيع مخطّط التواصل [الأدبيّ]، فأصبح المتلقّي نقطة البداية في أيّ منظور لفهم العمل الأدبيّ. وقد برهن الاثنان على العلاقة الدالة التي تربط القارئ بالأدب.»[2] ونلاحظ بذلك أنّ المتلقّي في افتراضات جمالية التلقّي، هو مناط النظريّة إذ هو «الذي يعيد فهم العمل من خلال التعقيدات المتعالية لتجربته في القراءة.»[3] حسب **آيزر**، كما أنّه يؤدّي «دورًا في تطوّر النوع الأدبيّ، لأنّ **ياوس** يعتقد أنّ القطيعة بين الأفق التاريخيّ للمتلقّي وأفق النصّ، إنّما تسعى باتّجاه تطوّر العمل الأدبيّ. فالتعارض بين المعايير التي يحملها المتلقّي عن أشكال الأعمال السابقة[...]، وبين المعايير التي يكوّنها العمل الجديد لحظة ظهوره، يؤدّي إلى نشوء قيم [جمالية] جديدة.»[4]

هذا مجمل القول في ما قدّمته "جمالية التلقّي" للقارئ، وما أسندته إليه من أدوار في العمليّة الإبداعيّة. تلك الأدوار التي مكّنته من إحراز قصبِ السَّبق قبل غريميه القديمين: المؤلّف والنصّ. فما هي الأشياء التي مكّنت القارئ من تخطّي مرحلة فهم العمل الأدبي ومحاولة تشييد معانيه المحتملة، إلى مرحلة "جديدة" أمسك فيها بزمام صناعة النص، أو تمّ إيهامه بذلك على الأقلّ؟..

إشكالية "بطولة المتلقّي" في الأدب التفاعلي

يرفع الأدب التفاعلي سواء أكانت حمولاته ورقيّة فيما يطلق عليه في أوروبا: "الأدب الذي أنت بطلٌ فيه" la littérature dont vous êtes le héro، أو رقميّة إلكترونيّة تتاخم حدود لعب الفيديو، شعار منح البطولة "المطلقة" للمتلقّي وفسح مجالات الكتابة أمامه منداحة ليسير بالنصّ في المسارات التي ترغب فيها نفسه، والتي تسعفه لسلوكها خصوبة مخيّلته. ولعلّ في ذلك خصّيصته الرئيسة مقارنة مع الأدب الورقي أو الكلاسيكي.

والأسئلة الإشكال هنا: **هل كان على ذلك المتلقّي أن ينتظر الثورة الرقمية حتى يحصل على حقّه في المشاركة في تأليف النصّ الموجّه إليه أساسًا؟.. ألم تسند له البطولة في الآداب الكلاسيكية مثل روايات دوستويفسكي ونجيب محفوظ؟.. فلعلّ الأمر قد تمّ له وبكيفية أدبيّة وفنيّة أرقى وأعمق من خلال تلك النصوص ومثيلاتها التي أصبحت الآن تشكّل تراثا إنسانيًّا أدبيًّا؟.. ألم تسمح له طروحات إيزر خاصّةً بأن يشارك في بناء النصّ قبل الثورة الرقميّة؟.. وما هي محاذير هذا التطوّر التكنولوجي على ما يشكّل جوهر وماهية الأدب، أي ما يطلق عليه والتر بنيامين W.Benjamin مصطلح "Laura" (الهالة)؟.. أم أنّ ظهور الأدب التفاعلي يشكّل مرحلة تطوّر لابدّ منها فنيًّا للأدب ولجمهوره المتلقّي؟..**

ولنختر لمحاولة مقاربة هذه التساؤلات، طريقةً أثيرة في الحَكي التفاعلي الرقميّ، وهي توظيف ضمير المخاطب للتوجّه بالكلام مباشرة إلى المتلقّي، قصد إدخاله في النصّ منذ البداية ومن ثمّ حثّه على المشاركة التفاعلية في نسج بعض تفاصيل الأحداث والنهايات تبعًا لنوعيّة الاختيارات المتاحة.

1) المحطّة الأولى: أنت أيها المتلقّي الكريم من خلال تجربة مع التلقّي الشعري العربي القديم تقف على إمكانية قيامك بملء الفراغات، بل والمشاركة الفعليّة في إنشاء العمل الفنيّ، وهو ما ينقله لنا المقبوس التالي من كتاب "عيار الشعر" **لابن طباطبا**322هـ. يقول:

«**وينبغي للشاعر أن يتأمّل تأليفَ شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتّصل كلامُه فيها. ولا يجعل بين ما قد بدأ وصفَه، وبين تمامه فضلًا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فيُنسِي السامعَ المعنى الذي يسوق القول إليه ...[ف] أحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظامًا، يتّسق به أوّله مع آخره على ما ينسّقه قائله [...] فإذا كان الشعر على هذا المثال، سبق السّامعُ إلى قوافيه قبل أن ينتهي إلى رويّه، وربما سبق إلى إتمام مصراعٍ منه إصرارًا يوجبه تأسيس الشعر.**»[5]

لا شكّ أنّ الأمر هنا يختلف تمامًا عن الإمكانات المفتوحة أمام المتلقّي في العالم الافتراضي الرقميّ، ولكن أخذًا بالاعتبار السياق الثقافي الفني الذي كتب فيه النصّ، أي القرن الرابع للهجرة في أوج النضج الذي حقّقه الخطاب النقدي حول الشعرية العربية. وفي ظلّ الاهتمام بالمعايير الشكليّة النصيّة للمنجز الشعري والمتوزّعة بين الثنائيات الشهيرة، خاصّة اللفظ والمعنى والطبع والتكلّف، يجب أن تمنح للمقبوس قيمته وهو يدعونا لإنعام التفكير فيه من حيث إشارته صراحة إلى فعل المشاركة في صناعة النصّ من قبل المتلقّي السامع، وليس القارئ بطبيعة قاعدة مقتضى الحال ولكلّ مقام مقال.

2) المحطّة الثانية: أما في تجربة قرائيةٍ مع الأدب الحديث هذه المرّة، ومع عوالم الأديب الأرجنتيني الكبير **جورج لويس بورخيس** J.L.Borges 1899-1986، في مؤلّفه "خيالات" Fictions. وأنت تقرأ النصّ المعنون بـ"بيار مينار مؤلّف كيشوت" Pierre Menard auteur du Quichotte، كمتلقٍّ يحاول أن يتلمّس خطاه عبر الكلمات الأولى، تظنّ أنّ الكاتب المتحدَّث عنه من قبل السارد، أي بيار مينار، شخصيّة حقيقية. ويعضد ذلك عندك طريقة كلام السارد عنه وحوله، وكذا استعراضه قائمةً اسميّة

طويلة من نتاجه الأدبي وفق تسلسل كرونولوجي، والتي تمثّل مجموعة من الكتابات المتّسمة بشيء من التنوّع، مع كونها غير اعتباطية إذ ترسم خريطة للتاريخ العقلي لشخصيّة الكاتب.[6] وتنضاف إلى ذلك استشهادات السارد وهو في حدّ ذاته في النصّ كاتبٌ وصديق للمدعو بيار مينار، بكلامٍ لشخصيات أخرى يفترض أنّها تعرف هذا الأخير وتؤكّد ما يُطرح حوله من آراء وأخبار.

كلّ تلك التأكيدات أو ضمانات المصداقيّة تضفي على ما يقوله السارد مسحة الحقيقة، وكأنّه يكتب ترجمة كاتب وُجد بشحمه ولحمه كما يقال، أو بكتبه وأوراقه. وهو ما لا يدع شكًّا عندك أيّها القارئ، وحينها تنسى أنّك في تجربة تلقّياتية لكتاب عنوانه "خيالات"، وإن لم تتمكّن من موضعة النصّ الذي تقرأه ضمن جنس أدبي معروف لديك. فهل هو ترجمة لأحد المؤلّفين؟ أم دراسة نقدية لمحاولة ذلك المؤلّف إعادة كتابة قصّة "دون كيشوت"؟ أم أنّه قصّة قصيرة؟ أم غير ذلك؟.. فأنت أيها المتلقّي بعد مرور لحظات عن بداية القراءة، ودون أن تدري تأخذ في تأليف أخبار أخرى في مخيالك لم يقلها النصّ عن ذلك الكاتب الجديد لنصّ سيرفانتس الشهير "دون كيشوت". وقد تستعين أثناء هذه التجربة التلقّياتية بالوسيط الرقمي للبحث عن تلك الشخصيّة، للتأكّد من كونها حقيقية أم لا..

هذه المتعة وتلك المشاركة في صناعة النص الخاصّة بك كمتلقٍّ قارئ، وسحرُ العوالم والاكتشافات التي تقوم بها حينًا بعد حين، لا يمكن أن يوفّرها لك النصّ الرقميّ في الكثير من الأحيان، وإن أوهمك بأنّك في عالم خيالي "أنت البطل فيه"، لأنّه يكفيك حينها ببساطة أن تستعيض عن التجربة التلقّياتية لذلك النصّ التفاعلي، أي عن "القراءة التفاعليّة"، بأن تختصر الطريق فتختار أيّة لعبة فيديو ثم تقوم بالولوج إلى عوالمها، وحينها لن تعدم أن تتملّكك اللعبة دون أن تشعر كما يقول **هـ. ج. غادامر** H.G.Gadamer في طروحاته ضمن الهيرمينوطيقا الفلسفيّة، حيث قام بموضعة <u>الفهم</u> في سياقٍ **حواري** (لأننا في الفهم دائمًا ثانويّون في الترتيب بالمقارنة مع الآخر الذي يسبقنا)، وكذا في سياق **حدَثيّ** événementiel (فالفهم شيء يحدث لنا). فلكي يلعب أحدُنا بشكل فعليّ عليه أن يترك نفسه تنقاد وتُستدعى، بل وتُلعب من قبل اللعبة التي يشارك فيها. فاللّعب يعني الاعتراف بنظام يتجاوزنا، ونقوم بالامتثال له بطوعية تامّة.[7]

هذا التداخل، الذي قد يصل في بعض الحالات التلقّياتية إلى التماهي بين النصّ التفاعلي ولعبة الفيديو. ينضاف إليه الاستغناء عن الحمولة الورقية والاستعاضة عنها بالشاشات الرقميّة على اختلافها، وهو ما ينادي به روّاد الأدب التفاعلي. وإيهام المتلقّي بأنّه سيّد النصّ، أقصد سيّد اللعبة. كلّ ذلك إذا زدنا عليه ضعف المقروئيّة عندنا، من شأنه أن يشكّل خطرًا على الأدب في جوهره الأصيل وماهيته.

3) <u>المحطّة الثالثة</u>: هنا أدعوك أيها المتلقّي الكريم إلى تجربة تلقّياتية أخيرة، والتي ستكون مع كتاب "العمل الفنيّ في عهد إمكانية إنتاجه التقنيّة" L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique لـ فالتر بنيامين W.Benjamin 1892-1940. حيث انطلق من النظرية النقدية Théorie Critique لمدرسة فرانكفورت التي كان أحد مؤسّسيها مع (م. هوركهايمر، ث. أدورنو، ي. هابرماس...)، ومن مفهوم "الصناعة الثقافية" l'industrie culturelle أو "ثقافة الجماهير" culture de masse. لكشف أشكال الهيجيمونيا الثقافية التي تمارس على الجماهير للتلاعب بوعيها وأفكارها، قصد الإبقاء على المؤسسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في المجتمعات الرأسماليّة.[8] كلّ ذلك في مسعى كتابه للتنبيه إلى الخطر المحدق بالفنّ، حيث رأى في الثورة الصناعيّة وتطوّر وسائل إعادة الإنتاج الآلي للأعمال الفنيّة الخالدة والفريدة، من رسومات ومنحوتات وقطع موسيقيّة وغيرها، ما يهدّد "هالة" laura العمل الفنيّ، وهو جوهره وماهيته، أي ما يشكّل فردانيته ووجوده، إنّه "الهُنا" *HIC* و"الآن" *NUNC* بالنسبة لوجود الفنّ.. فما تراه كان سيقول حول الموضوع الذي نحن بصدده؟..

كانت هذه مجموعة من التساؤلات حول المتلقّي وعلاقاته بالعمل الفنيّ، من حيث قيامه بمهام الفهم وبناء المعاني المحتملة، وصولًا إلى نوع من "المشاركة في صناعة النصّ"، وأحب أن أستعمل مصطلح صناعة لأنّه أصيل عربيًّا وغربيًّا أيضا، حيث كان يستعمل في الخطاب الفلسفي اليوناني الذي كان يعدّ الفنّ حرفة من الحرف. لكنّ تلك المشاركة ليست جديدة ومرتبطة بالأدب التفاعلي، كما يروّج لذلك في بعض الأنماط النصّية الرقميّة. كما أنّه من شأن عدم ضبط انعكاسات ثورة الأنترنيت والرقمنة على الأدب أن تشكّل خطرًا لجوهره وماهيته، وهو ما يجب عدم إغفاله عند الاستعانة بهذا الوسيط الذي فرضته الضرورة والعصر.

الهوامش:

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ط3، ص283.

[2]- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997، ط1، ص14.

[3]- م ن، ص16.

[4]- نفسه، ص ن.

[5]- ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1972، ط1، صص129-131.

[6]- انظر: Jorge Luis Borges : Fictions, Ed Gallimard, Paris, 1983, p9.

[7]- انظر: «le langage est bien plutôt le medium universel dans lequel s'opère la compréhension même, qui se réalise dans l'interprétation.» (W.M 392). (أورده: Ammar Djaballah, L'Herméneutique selon Hans Georg Gadamer, revue (Théorie Evangélique), Vol 5, 2006, p32-(33

[8]- انظر: آرثر آيزا برجر: النقد الثقافي. تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية. تر: وفاء إبراهيم - رمضان بسطاويسي. المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ط1، ص86.