الأدب التفاعلي وسينوغرافيا الواقع الافتراضي
مقاربة حفرية في المرجعيات الفكريّة

د. عمر عبد الحميد زرفاوي
جامعة تبسة

تعد العولمة بالإضافة إلى كونها صيرورة لتنميط العالم وفق نموذج اقتصادي محدّد مشروع تنميط ثقافي أيضا تتعولم من خلاله بنى الثقافة الفوقية؛ من إبداع ونقد، فالثورة الرقمية استطاعت أن تخلط قنوات التشكيل الأدبي وأطره وتخلخل نظرية الأجناس الأدبيّة، بل وترقمن النقد، وتجدّد الحلم بعلمنته بعد أن تحوّل الحلم الوضعي إلى كابوس فيما عرف فكريا بموت الإنسان، ونقديا بموت المؤلّف، وكأن ما يحصل إنّما هو مراجعة لمشروع علمنة الأدب والنقد الذي بدأ منذ مائة سنة مع الشكلانيّة الروسيّة وصولا اليوم إلى الأدب التفاعلي ورقمنة الإبداع .

La mondialisation, en plus de ce qu'elle est finalité de modélisation du monde selon un modèle économique défini, est un projet de modélisation culturelle qui impacte les suprastructures culturelles telles que la création et la critique. De là, la révolution numérique a pu perturber les canaux de la réalisation littéraire et ses encadrements, et venir à bout de la théorie des genres littéraires Elle est même arrivée à numériser la critique, et à faire renaître de ses cendres le rêve de la scientifiser après que le rêve positiviste soit devenu un cauchemar dans le cadre de ce qu'on a appelé, intellectuellement parlant: la mort de l'homme, et d'un point de vue critique: la mort de l'auteur. Comme si ce qui arrive n'est rien d'autre que la révision du projet de la numérisation de la littérature et de la critique, projet entamé voilà un siècle avec l'avènement du formalisme russe, jusqu'à ce qui s'appelle aujourd'hui la littérature intéractive et la numérisation de la création.

لعل القول برقمنة الإبداع والنقد يجد شرعيّة فيما يفرضه اليقين التكنولوجي أو الحتمية التكنولوجيّة Technological Determinism التي تقضي باندثار المتخلف عن قاطرة التقدّم التقني، فتقدّم البشريّة مقصور على ما يمكن أن يتحقّق من تكيّف مع فتوحات العولمة المعرفيّة وكشوفاتها العلميّة، وليس ذلك فحسب بل إنّ المعارف التي لا تصطبغ بالطابع التقني وتتشابك معه محكوم عليها بتراتبية دنيا، وهو الأمر الذي دعا إليه جان فرانسوا ليوتار في كتابه "شرط ما بعد الحداثة" من أنّ العلم "لا يستوفي شروط جدارته العلميّة إلا إذا دان للمعالجة الآليّة بواسطة الكمبيوتر، وذلك حتّى يكون قابلا للاندماج في الكيان المعرفي الأشمل" [1].

ولكن قد يقول قائل: إن البون شاسع بين دعاوي علمنة الأدب والنقد زمن المدّ الشكلاني وبين دعوة "ليوتار" إلى رقمنة المعرفة، والحقيقة أنّ هذه لا تختلف عن تلك، فما يحصل واقعا إنما هو نقد للأداتيّة واستراتيجية تحوّل من سلطة العقل الأداتي إلى سلطة العقل الرقمي، لتغدو الرقمنة - والحال تلك - صورة جديدة للأداتيّة، فمثلما زحف العلم التجريبي صوب العلوم الإنسانيّة بغاية علمنتها على أساس أنها معرفة دنيا، تجد الثورة الرقمية في ذلك الأساس مبرّرا لضرورة رقمنة Numérisation المعرفة ورقمنة الإبداع أيضا عبر أسلوب "التكويد والتشفير لتمثيل النصوص المكتوبة حيث يعطى لكلّ حرف من حروف الألفباء كودا رقميا، لتحلّ سلاسل الأرقام محل سلاسل الحروف والكلمات، ومن ثمّة الجمل وما عداها من النصوص" [2]، الرقمنة التي بدأت معالمها تتجلى في انبجاس أجناس أدبيّة جديدة كالرواية التفاعلية والرواية الترابطية والقصيدة التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية وأدب الخيال العلمي، وانبثاق مصطلحات نقدية تعبّر بجلاء عن منطق التحوّل المعرفي، فمصطلحات "النص المترابط hypertexte "، والقارئ السبراني Cybernétique تحمل في مظانها مخزونا معرفيا وشيج الروابط بالعقل الرقمي والشبكات الرقمية والإنسان السبراني و"سبرجة"الإنسانيّة.

وكما سارع الناقد العربي المعاصر إلى تلقّف جديد الحداثة النقديّة وما بعدها، ها هو يواكب جديد النظريتين الأدبيّة والنقديّة فأنتجت بعض الدراسات * والأبحاث وعقدت المؤتمرات ** لتعريف القارئ العربي بتحوّلات الخطاب النقدي المعاصر واطلاعه على ما استجد من تغيّرات طالت مرجعيّة النظريتين الأدبيّة والنقدية ومنظومتهما المصطلحيّة، فمنهم من بحث في مرجعيّة الإبداع واستشرف آفاقه في عصر المعلوماتيّة، ومنهم من حاول تفكيك الأنظمة المعرفية للمصطلح النقدي، وآخرون راموا التأسيس لإجراء نقدي لمقاربة ما يعرف اليوم بنص الصّورة وكشف الأنساق المضمرة في هذا النص الإبداعي الجديد الذي أعلن "موت الأدب" على رأي "تيري إيجلتون"، بالإضافة إلى بضع دراسات توقفت عند ماهية "النص المترابط" وخلفيته المعرفيّة. ولن تبتعد هذه المقاربة كثيرا عن ما أنتج حتى الآن، لتحفر عميقا في علاقة توجهات بما بعد الحداثة بثقافة الصّورة، ووشائج الأدب التفاعلي بأفكار "ما بعد البنيوية"، مؤمنة بضرورة تحديد تلك الأصول والمرجعيات في ثقافتها حتى يتسنى للمشتغلين العرب تهيئة التربة المناسبة عند نقلها ومحاولة استزراعها في البيئة الثقافية العربيّة. وفيما رصدناه من حديث آت عن ذلك العالم الأثيري تفصيل لعلاقة الصورة بأصلها في الثقافة الغربية، أين ستصبح الصورة هي الأصل بعد أن يحجب هذا الأخير، فالأيقونة اليوم أهمّ من مرجعها، والواقع الافتراضي سابق للواقع الفعلي ومرجع له.

01- الواقع الفعلي والواقع الافتراضي: نحو حقيقية سينوغرافية :

الواقع الافتراضي عالم بديل عن الواقع الفعلي، من صنع التقنية الرقمية، متشكّل في ذاكرة الحواسيب الإلكترونية، واقع فوق الواقع يجسّد بجلاء مقولة "نهاية الفيزياء"، فلمّا "أفلت الواقع من النظرات الراصدة والخطابات الفاحصة والشعارات الطوباوية كما يفلت

الزئبق من أصابع اليد، اصطنع الفكر لذاته واقعا فائقا يتحكّم فيه ويلّم به شمله ويوحّد به أواصره وأطرافه ويسيّره وفق أغراضه وأهدافه" [3]،كل ذلك تلبية لتلك الرغبة الإنسانية الجامحة في السيطرة على مهماز الواقع والتحكم في الطبيعة والاقتناص من تعقّد ظواهرها. وللمخيال الميديائي القائم على التشكيلات الرقمية والتراكيب العدديّة غير المحدودة الفضل كلّه في إضفاء البعد الافتراضي على الواقع الفعلي عن طريق لعبة الرقمنة المسؤولة عن خلق "نماذج مقولبة Stéréotype تعبّر عن "واقع" دون التعبير عنه، تعبّر بالأحرى عن واقع ضمن واقع تخييلي وإيهامي وتضليلي، يصوّر للمشاهد نماذج طوباويّة استرقتها عيون الكاميرا واقتطعتها عن واقعها الموضوعي" [4].

أ ـ اللغة الرقمية والواقع الافتراضي:

اللغة الرقميّة نظام من العلامات يتم تدوينها في الآلات الذكيّة بواسطة النظام الثنائي الرقمي المتكوّن من القيمة (واحد، صفر)، موزّعة على ثماني خانات، وهي نتاج أسلوب التكويد والتشفير .. حيث يعطى لكل حرف من حروف "الألفباء" كودا رقميا، وهي بهذا "تُحِلُّ الأبجدية الرقميّة السيّالة محل الأبجدية الحروفيّة الثابتة .. والعوالم الافتراضية التي يمكن تخيّلها وتركيبها بواسطة الأعداد محلّ العوالم المجازية والدلاليّة التي يمكن خلقها واستيلادها بواسطة الحروف" [5] .

ومنذ أثبت "ميشال فوكو" تمزّق العلاقة بين الكلمات والأشياء بحلول العصر الحديث خرجت اللغة من وسط الكائنات ودخلت عصر الحياد الخاص بها وتخلّت عن دورها التمثيلي للواقع الفعلي لتكون بيت الوجود الذي يولد فيه الإنسان، لها قوانينها الداخليّة التي تجعلها متفرّدة عن الأشياء، بل إنّ الأشياء لتخرج منها وكأنها ولدت لتوّها، إنّ اللغة الرقمية هي اليوم مسكن الوجود ـ بتعبير هيدغر ـ داخلها تشكّل وتتخلّق تلك العوالم الافتراضية ومنها يولد الإنسان العددي والأشياء من جديد .

ب ـ الواقع الافتراضي واتجاهات ما بعد الحداثة:

إنّ وصف هذا الواقع البديل بالواقع الوهمي في بعض الكتابات الفكرية لم يأت من فراغ، بل له أواصر قوية بفكر "ما بعد الحداثة"، تقويض الحقيقة المطلقة وإعلان "موت الإله" مع نيتشه وتفكيك مفهوم التمثل Concept of representation، وتجاوز إشكالية الذات/ الموضوع Problematic of Subject مع ميشال فوكو، فثورة "ما بعد الحداثة بإعطائها "سلطة للعلامات .. فجّرت مفهوم التمثل المعرفي على النحو الذي يجعل المعرفة، ليس تصوّرا للواقع، بل صناعة له عبر تغيير الشيء المراد معرفته .. والثورة الإعلاميّة بإعطائها سلطة لتقنية المعلومات تتجاوز تقنية المماثلة، على النحو الذي يجعلُ المعرفة، ليس فقط عبارة عن تصنيع للواقع، بل اصطناع واقع جديد، عبر عمليات الحوسبة والأعلمة أو الرقمنة" [6] .

ولعلّ ما يتجسّد أمام الإنسان اليوم من فضاءات متولّدة عن النظم الإلكترونية يلتقي مع مخيال ما بعد الحداثة، حيث تقترب الحقيقة المشهدية / السينوغرافية من رؤية فريدريك نيتشه للحقيقة، الحقيقة المنظورية التي تصنعها إرادة القوّة، يصنعها من يملك الوسائط والصّور والأرقام، يخلقها باستمرار حيث الخداع والوهم والتضليل هو الحقيقة الوحيدة في فضاء الواقع الفائق، يقول محمد شوقي الزّين : "يختفي كلُّ تمثّل أو تصوّر أو مفهمة لأن منطق الواقع الفوقي هو اختزال كلّ عقلنة للواقع، وتدمير كّل معقولية لأجزائه ومكوّناته، في هذا الواقع نحن أمام نماذج مقولبة ووقائع منمذجة ومحنطّة وإيهامات منتجة وموزّعة، نحن أمام اقتلاع جذور المرجعيّات، لأنه لا مرجع في هذا الفضاء ولا واقع ولا مثال، وإنما نماذج وتصنّعات وحقائق منمنمة" [7].

ج ـ الواقع الافتراضي وعصر الحقيقة المشهدية :

والقول إن هذا الواقع البديل متعال عن الزمن والحدث التاريخي يعني ذلك أنه أضحى مصدرا مطلقا للحقيقة، شأنه في ذلك شأن الواقع الموضوعي عند التجريبيين والعقل عند المثاليين (العقليين) ، "فمنذ أفلاطون حتّى هيغل، كانت معرفة الحقيقة هي التطابق مع ما هو واقع، وكان عالم الكليات من المثل المجرّدة والأفكار المطلقة هو العالم الحقيقي، أي هو الحاكم على هذا العالم الواقعي والناظم له" [8]،أمّا الآن فالحقيقة لم تعد تجريبية يتطابق فيها الفكر مع الواقع ولا مثاليّة (عقليّة) يتطابق فيها مع ذاته [9]، "فالحاكم والناظم هو عالم الأشباح الضوئية من المنتجات الإلكترونيّة غير الملموسة، ومعنى ذلك أنّ الحقيقة ليست ما نعرفه بل ما نختلقه من الوقائع أو ما نصطنعه من العوالم، والعالم الاصطناعي الذّي يدار به الواقع الآن، والذّي هو في منتهى الهشاشة، هو أشدّ واقعيّة من الواقع، بقدر ما بات يتحكّم به أو ينوب منابه، وتلك هي المفارقة : لم تعد الأشباح ظلال الحقيقة، بل ما نصنع به الحقائق" [10].

إنّ الحقيقة اليوم تتخذ صورة جديدة وشروط أخرى لم يعهدها الفكر البشري، إنها حقيقة افتراضية، احتمالية، مشهدية، سينوغرافية، شروطها "تقنية محضة: الإنارة، قوّة تأثير المقاطع المسوقية، فعالية توهيم الصّورة، زوايا اللقطات المقدّمة في الصور، الأداء الصّوتي للمعلق، المكياج، الجينيريك، المكساج، التقطيع والتركيب (المونتاج)، هذه هي الشروط التي تشيّدُ صرح الحقيقة والتي تقدّمها في هيئة تركيب سينوغرافي" [11] . بذلك يصبح الواقع الافتراضي مرجعا للواقع الفعلي، خاصة والحقيقة أضحت ما يُخلق وما يُركّب وما يُتوهّم من النماذج، ومع كلّ خلق وتركيب وتوّهم سيتغيّر المرجع بتغيّر ما يُختلق وما يُركّب وما يُتوّهم، فيكون بذلك اللاّمرجع هو المرجع الوحيد، الثابت المتغيّر والمتغيّر الذي لا يثبت، فالإقليم من هنا فصاعدا "لن يسبق الخارطة وإنما هي التي تسبقه وتغمره، وتخفيه لتبرز حقيقتها كواقع مجتّث عن أصوله ومبتور عن لا واقعيّته، [إنّ] الخارطة هي حقيقة الحقائق دون مرجع واقعي يربط بين ما هو مشار إليه ومحرّر في المكان والزمان وبين صورته المصغّرة وحقيقته المختزلة في الخارطة" [12].

هـ ـ ما بعد الحداثة وأزمة أصالة الصورة :

وصف رولان بارت Roland Barthes الحضارة المعاصرة بحضارة الصّورة، فالصورة تغيّر من الواقع وتعيد تشكيله من جديد، لذلك حذّر الناقد في معرض تحليلاته السيميولوجية للصورة من خطر الصورة وتأثيرها على حياتنا المعاصرة، فالمرء ما إن يقف أمام "الكاميرا حتى يأخذ استعداده ويثبت pose ويكيّف جسده ونظرته استعدادا لالتقاط الصورة، ويجعل من نفسه موضوعا للتصوير أو مشهدا scène ، وهو بذلك يجعل من نفسه صورة قبل أن تلتقط له الصورة، وهذا الذي يحدث على المستوى الشخصي يحدث على مستوى اجتماعي أكبر؛ فمثلما يتخذ المرء الهيئة المناسبة للصورة يتخذ المجتمع نفس الهيئة ويكيّف نفسه كموضوع للتصوير" [13].

وهو ما ذهب إليه ريتشارد كيرني الذي أكدّ أنّ ثقافة ما بعد الحداثة تتحدّث "مجتمع المشهد" حيث تفقد الصورة أصلها الثابت ولا يبقى إلاّ اللّعب الحرّ واللانهائي للصور، صورعن صور لصور على صور... إلى ما لا نهاية، وإذا كان ميشال فوكو قد تنبّأ بأنّ هذا القرن سيكون دولوزيّ الطابع، فإنّ جيل دولوز "أكد أنّ "العالم الحديث هو عالم السيمولاكرات"، أي عالم المحاكاة الزائفة، لا في شكلها الاستردادي الأفلاطوني أو الأرسطي بل في شكل "قلب ساخر :فالمحاكاة في هذا السياق لا تحاكي حقيقة سابقة الوجود، بل محاكاة بدورها محاكاة وهكذا دواليك، وهي على هذا النحو تهزأ بفكرة مصدر أوّلي وعالم سابق للمحاكاة، فيلغى بذلك كلّ مشروع يخص الحقيقة بزوال التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خادع؛ بين ما هو واقعي وما هو خيالي إلى حدّ أنّ الواحد لا يمثّل غير محاكاة مكرّرة للآخر" [14].

الصّور في ثقافة ما بعد الحداثة كالدوال من المنظور التفكيكي، سقطت في قبضة الصيرورة والتحوّل، عائمة لا مركز ينتظمها أو مدلول متجاوز يوقف لعبها، في فكر ما بعد الحداثة الصورة "تدور في فلك لا نهائي من لعب المحاكاة حيث تغدو كلّ صورة محاكاة ساخرة لغيرها من الصور التي تسبقها في الوجود لا في الرتبة إلى ما لا نهاية، وعلى نحو تسقط معه فكرة الصورة الأصليّة أو الأصيلة ولا يبقى منها سوى دلالات ملتبسة، تراوغ الساعي وراءها في ممارسة بلاغة "المعارضة" التي تنبني بها الأشكال المعاصرة من تمثيل العالم" [15].

بإعلان موت الإنسان انتهى التخيّل الإنساني وولج العالم مرحلة جديدة من التخيّل خلف فيها نظام الوسائط العقل البشري، فتعولم المخيال وسادت النمطية، وبات الواقعي فقط ما يمثّل وسائطيا، ليختفي مفهوم الأصل وتصبح "المحاكاة أصلا للأصل، والمحاكاة أصلا للمحاكاة، ولا غرابة في ذلك فنحن نعيش حضارة تمنح المحاكاة أهميّة أكبر ممّا تمنحه للأصل، إذ الخيال يبدو سابقا على الواقع، بمقدار ما إنّ إدراكنا للعالم أصبح مشروطا بتمثلات مسجلة إلكترونيا أي العالم لم يعد ما هو موجود، بل ما يعاد إنتاجه بواسطة صور متقولة ميكانيكيا" [16].

تتمحور نظرية"جان بودريار Jean Baudrillard "في الواقع الافتراضي حول مسألة صنمية الصورة، وتبرز الطبيعة الصنمية للصورة لديه من خلال تحليله "للأصول الاشتقاقية لكلمة صنم Fetish ، فالأصل اللاتيني لها Fatio يعني شيئا مصنوعا أو مصطنعا Fabricated، وتعني Facticius محاكاة ما هو طبيعي بما هو صناعي" [17]. وحين تزيح الصورة أصلها (الواقع) وتتوب عنه مثلما تنوب العلامة عن الشيء وتمحوه تصبح ذات طبيعة صنمية، فالصورة المصنوعة التي هي مجرّد انعكاس للواقع "تتخذ على أنها هي الواقع ذاته، وتصبح لها مصداقيّة تفوق مصداقية الواقع الحقيقي، ولا يدرك الناس الطابع الاصطناعي في ثقافة الصورة إذ تقنيات صنعها خافية عليهم؛ ويأخذون ما هو صناعي على أنه طبيعي" [18].

في تحليله لطبيعة المجتمع الرأسمالي توّصل كارل ماركس Karl Marx إلى أنّ السّلع هي وسيط التعامل الوحيد، فعلاقة البشر بالسلع طغت على علاقاتهم ببعضهم البعض، حيث تحوّل الإنسان نفسه إلى سلعة خاضعة لنسق التبادل السلعي، غير جان بودريار يرى أن صنمية الصورة طغت على صنمية السلع، فالصور "هي وسيلتنا في معرفة العالم وفي معرفة السلع نفسها، إذ لم يعد هناك اتصال مباشر بيننا وبين العالم أو بيننا وبين أنفسنا، وكون كلّ أنواع الاتصال تحدث عن طريق الصّور يعني أن الوسيط طغى على أطراف الاتصال، وطغيان الوسيط أو الدّال على المدلول هو الصنمية بعينها" [19].

إنّ العلاقة بين الواقع الافتراضي والمستخدم تجسّد ذلك التصور السيبرنطيقي من ناحية وأعلى درجات التفاعلية من ناحية أخرى، فالتواصل بينهما يتم انطلاقا من السببيّة الدّورية، تغذّية تتجه من الإنسان / المستخدم نحو العالم الافتراضي، وتغذّية مرتدة تعود صوب الإنسان/ المستخدم، وهو الأمر الذي يكشف جان بودريار جانبه التراجيدي، فالاتصال يفترض "وجود علاقة تبادليّة بين مُرسل ومُستقبل، بحيث يتبادل الطرفان الإرسال والاستقبال كما في الحوار بين شخصين، لكن وسائل الإعلام مرسلة فقط دون أن تكون مستقبلة لرسائل مماثلة للتي تُرسلها، فمع الإعلام الحديث نشهد علاقة اتصال ذات طرف واحد واتجاه واحد، وليس ما يعرف باستجابة الجمهور ممّا يرقى إلى أن يكون طرفا ثانيا لوسائل الإعلام، وما يقالُ عن تغذية مرتجعة Feedback تستقبلها وسائل الإعلام من الجمهور ليس إلاّ قياسا لتأثير الإعلام على شاكلة القياس السيكولوجي لردود الأفعال المسمّى اختبار بافلوف" [20].

تختلف مرجعية الصورة في الثقافة العربية عن مرجعيّتها في الثقافة الغربية، ففي المنظومة الثقافية العربية ترتبط الصورة بالخالق - سبحانه وتعالى - والخلق والإنسان / المخلوق، وذلك ما يكسب مفهوم الصورة خصوصية، خصوصية تتجلى من خلال ارتباط مادة "صور" واقتران ورودها في القرآن الكريم بالحديث عن الخلق، وخلق الإنسان بوجه خاص: «وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ» [غافر الآية04]، «هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ» [آل

عمران الآية 06]، «فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ» [الانفطار الآية 08]، «هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ» [الحشر الآية 84]، «وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا» [الأعراف الآية11] .

فالله ـ سبحانه وتعالى ـ هو المصوّر للصّورة / الإنسان / المخلوق، فقد ورد في لسان العرب مادة "صور" "صور: في أسماء الله تعالى :المُصوّرُ وهو الذّي صوَّرَ جميع الموجودات ورتبها فأعطى كلّ شيء منها صُورة خاصة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها وكثرتها" [21]. ويذكر الباحث بن يونس عميروش بعد استقراء كمّ من المعجمات والقواميس إلى أنّ الصّورة «تمثل معنى الرفعة والعلو. فهي ذات قيمة خاصة، إلى درجة أن بعض المعاجم تذهب إلى أنّ الصُّور (برفع الصاد) أفصح من الصِّور (بكسر الصّاد)، وإذا ربطنا ذلك بالقاعدة وجدنا الضّم أفضلُ الحركات، فوجب أن يخصّوا ما هو مُهِمٌّ إلى ما هو مُهَمٌّ، والحال أنّ الصُّورة مهمّة فوجب تخصيصها بالضم وليس بالكسر" [22] .

ومتى تأوّلنا ذلك المعنى الذي حوته تلك المعجمات والقواميس فإنّ الله ـ عزّ وجلّ ـ المصوّر قد رفع الصُّورة / الإنسان / المخلوق وأعلى من شأنه وكرّمه على بقية خلقه، فقد جاء في لسان العرب «وَصَوَّرَهُ اللَّهُ صُورَةً حَسَنَةً فَتَصَوَّرَ. وفي حديث ابن مقرن : أما علمت أنّ الصّورة محرّمة ؟ أراد بالصّورة الوجه وتحريمها المنع من الضرب واللّطم على الوجه؛ ومنه الحديث : كره أن تعلم الصّورة؛ أي يجعل في الوجه كَيٌّ أو سمة" [23]. ورفعة وعلوّ المخلوق/الصُّورة من علو ورفعة الخالق / المصوّر، بل إنه من خلال المخلوق/الصُّورة نعي وجود الخالق/ المصوّر، وبالعودة إلى فلسفة الوجود عند العرب نكتشف "أن كلمة مُصوِّر هي من أسماء الله الحسنى ... وأنّ الإسلام يلح على وجوب الوعي بوجود الله من خلال خلقه، وإذا كان مُصوِّرا فإنّ خلقه صُورة أبدعها، ولهذا فإنّ العرب كانوا ينظرون إلى العالم بكلّ ما فيه حتى النّاس، باعتباره مجموعة صُوَر" [24]. وقد ورد في لسان العرب مادة ص و ر : "وتصوّرتُ الشيء : توهمت صورته فتصوّر لي. والتصاويرُ: التماثيل" [25].

ولعل هذا المعنى الأخير للصورة هو الذّي أدى إلى تنامي هذه النظرة الازدرائية للصّورة في الثقافة الإسلامية والتي ربطتها بعبادة الأوثان. وعلى هذا الأساس أيضا حرّم الاستنساخ، "فالمشكلة الكبرى التي تواجه المهتمين بمستقبل الإنسان والإنسانية هي النتائج التي سوف تترتب على اكتشاف الخريطة الجينية والجهود المبذولة لاستنساخ البشر، وهي جهود تواجه كثيرا من المعارضة بل والمقاومة والرفض لأسباب دينية وأخلاقية. فالكثيرون ينكرون على الإنسان أن يتولى عملية إنتاج الحياة أو عملية الخلق على أساس أن الخلق هو من شأن قوة عليا أسمى بكثير من البشر" [26] .

يقدّم المفكّر المصري عبد الوهاب المسيري في كتابه اللغة والمجاز، بين التوحيد ووحدة الوجود رؤية معرفية من منظور النقد الحضاري، يرى أن "كل النظم المتمركزة حول

اللوغوس (أي النظم التي لها مركز تدور حوله، في مقابل النظم التي لا مركز لها) لابدّ أنّ تتضمن مدلولا متجاوزا لعالم الدّلالات: هو الإله في المنظومات الدينية، وهو الكل المادي الثابت المتجاوز في المنظومات المادية" [27]، ووفقا لهذه الرؤية تبدو العلاقة بين الصّورة وأصلها في الثقافة العربية علاقة ضرورية، فالله - سبحانه وتعالى - هو من يمنح تلك العلاقة أي الأصل المتجاوز لكلّ الصّور، فالصّور/المخلوقات متفرّدة أو كما عبّر القرآن الكريم مختلفة الألسنة والألوان، فما يحقق أصالة الصّورة هو ذلك التفرد، فالشيء الأصيل هو الشيء الفريد.

وفي الثقافة الغربية يضربُ مصطلح Image بجذوره في أعماق التراث اليوناني، وبالتحديد إلى الكلمة اليونانيّة القديمة أيقونة Icon التي تشير إلى التشابه والمحاكاة، الكلمة التي ترجمها اللاتين بـ Imago، "إنّ مصطلح الصّورة .. لا يكاد ينفصل في أصله اللاتيني واليوناني عن عالم الموت، فالطيف أو الشبح سواء عبر لفظة (spectrum) أو (simulacrum) يعني ببساطة التمثيل بالصّورة، وكلمة Imago لا تخرج عن معنى البديل، أمّا في اليونانيّة فمصطلح (eidolon) الذي أعطى في الفرنسية والإنجليزية معاني المعبود والصنم، فيعني أيضا شبح الموتى" [28]. إذن، فمصطلح الصوّرة في الفضاء الثقافي الغربي مرتبط أشدّ الارتباط بالمحاكاة الزائفة (simulacrum) وبصنمية Fetishism الصورة كما نظّر لها جان بودريار Jean Baudrillard وبذلك العالم الافتراضي/ الشبحي/ الطيفي كما تحدّث عنه جاك دريدا Jacques Derrida في كتابه أطياف ماركس Spectres de Marx [29].

02 - العصر الرقمي ومرجعيّات الإبداع التفاعلي :

يأتي الحديث عن مرجعيّة الإبداع التفاعلي في وقت تتآكل فيه رقعة النقد وتتسع فيه رقعة التنظير بعد ذلك التغيّر الذي طال مكوّنات المنظومة لإبداعية بولوج الحاسوب عالم الإبداع والتنظير الأدبي والنقدي، تنظير لأدب ناشئ ونقد يقوم على غراره، ومع الاقتحام المشهود الذي مارسه الحاسوب للمعرفة عامة، والإبداع خاصة، باتت الحاجة ماسّة لنظرية أدبية جمالية جديدة تستوعب المتغيّرات التي ألمّت بالإبداع الأدبي في عصر المعلوماتيّة.

لقد اتخذت المنظومة الإبداعيّة بعد تلك التحوّلات شكلا مربعا بعدما ركنت لأمد طويل إلى ذلك التكوين الثلاثي مع نظريات النص السابقة على ظهور "النص المترابط"، فقبل ذلك يقول سعيد يقطين "كنّا نحدّدُ أطراف ومكوّنات النص في ثلاثة أطراف : 1 - الكاتب 2 - النص 3 - القارئ، أمّا مع النص المترابط فتحدّد الأطراف على النحو الآتي : 1 - المبدع *** 2 - النص 3 - الحاسوب 4 - المتلقي" [30]. وبعدما ظل النقد الخادم الممتهن للأدب لحقبة طويلة أعلن استقلاله وتزايد الإصرار في السنين القليلة الماضية على أنه لا يقلّ أدبيّة عن الأدب نفسه من خلال جهود نقاد ما بعد البنيوية، فقد حقّق رولان بارت Roland Barthes "ذلك العبور بالفعل في تحليله لقصة بلزاك .. وفي تلك الدراسة يؤكّد بارت ضرورة عبور لغة النقد وانتقالها من موقع اللغة الثانية إلى موقع اللغة الأولى (لغة الأدب)" [31]. وتوالت تلك

الجهود مع أعمال ميشال فوكو Michel Foucault وجاك دريدا Jacques Derrida وأمبرتو ايكو Umberto Eco عن النص المفتوح Open Text، وعن الدور الفعّال للقارئ أو المؤوّل في قراءة النصوص باعتباره منتجا للنص لا مستهلكا له، فليس من المصادفة إذن أن يذهب جورج لاندو في مقاله "ماذا سيفعل الناقد ؟ "إلى أن "النص المتعالق شأنه شأن أعمال ما بعد البنيويين الحديثة أمثال رولان بارث وجاك دريدا، يعيد النظر في الفرضيات المتعارف عليها والتي سادت طويلا حول المؤلفين والقرّاء والنصوص التي يكتبونها ويقرؤونها، فالربط الإلكتروني، وهو أحد مظاهر تعريف النص المتعالق، يجسد أيضا آراء جوليا كريستيفا حول النصوصية المتداخلة، وإصرار باختين على التعددية الصوتية، ومفهوم ميشيل فوكو لشبكات القوى، وأفكار جيل دولوز، وفليكس غتاري حول الفكر المرتحل" [32].

إنّ الباحثين المتحمسين لفكرة النص التشعبي يعتقدون أننا الآن نشهد ثورة في طريقة كتابة العمل الأدبي، ويبدو أن مبدأ "تعدّد الأصوات" [33] الذي جاء به ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin ينطبق هذه الفكرة تمام الانطباق، ويبدو كذلك أن رغبة ميشال فوكو Michel Foucault في حرية تداول النصوص، وحرية استغلالها وتركيبها وتفكيكها وإعادة تركيبها تحقق في هذه النصوص [34]، ويبدو أن تصوّر جان فرانسوا ليوتار Jean François Lyotard لحركة ما بعد الحداثية، والتي من بين خصائصها الأساسية إلغاء البناء الهرمي ثم تساوي أجزاء الكلّ من حيث قيمة كلّ منها، قد تجسّد في أعمال أدبية تجريبية كتبت بأسلوب النص التشعبي مع إلغاء القراءة وإتاحة حريّة التجوال بين أجزاء العمل، بإتباع خطوط الاتصال الملائمة بين مختلف المواقع [35].

ويعدُّ تصوّر الشبكة الذي دعا إليه رولان بارت Roland Barthes في كتابه S/Z ، فضلا عن العلاقة النشطة بين القارئ والنص التشعبي، تجسيدا للغاية المثلى التي ينشد فيها نصوص القراءة الإيجابية في مقابل نصوص القراءة السلبية. ولكنّ هذا لا يعني أنّ هذه النصوص تقتضي قارئا نشطا وفعّالا، بل يعني أنها تقتضي مؤلفا مشاركا (مع عدم وضوح الحدود الفاصلة بين القارئ والكاتب) يعلّق على النصوص ويثريها بروابط - أو خطوط اتصال - جديدة يتيحها للكتاب المشاركين في كتابة العمل مستقبلا [36].

وهو الأمر الذي قاد في المحصّلة العامة إلى استثمار تلك الجهود من قبل روّاد الممارسات المفرّعة في إبداع تقنية النص المترابط، والنص المترابط يمثل تجسيدا وتطبيقا عمليا "لقضايا كانت محض تجريد ذهن القارئ مثل النصوصيّة المتداخلة، والنص المقروء، والإزاحة، ونظرية العماء، وشبكات القوى، إضافة إلى موقع القارئ والمؤلف، والكتاب، إن هذا النوع من النص أعطى لمفهوم "السيميولاكرم" تحققا غير واقعي والمفارقة **** مقصودة" [37].

إنّ المهتمين بهذا النص يرون نظريته تقوم على نظريات النص ما بعد البنيوي التي نادى بها دريدا وفوكو وبارت على وجه الخصوص، ولعلّ في وصف بارت للنصوصية المثلى في

كتابه: S/Z تعريفا حقيقيا للنص المتعالق حتى أنّ جورج لاندو استشهد به حين عرض لتاريخ مصطلح النص المتعالق، يقول بارت : "إنّ في هذا النص المثالي شبكات كثيرة ومتفاعلة معها، دون أن تستطيع أي منها تجاوز البقيّة؛ إنّ هذا النص كوكبة من الدوّال لا بنية من المدلولات، ليس له بداية، قابل للتراجع، ونستطيع الولوج إليه من مداخل متعدّدة، ولا يمكن لأيّ منها أن يوصف بأنه المدخل الرئيس، والشيفرات التي يهيّئها تمتد على مسافة ما تستطيع [رؤيته] العين، ولا يمكن تحديدها [أي الشيفرات] ... إنّ أنظمة المعنى تستطيع السيطرة على هذا النص المتعدّد [تعددية] مطلقة، لكن عددها غير قابل للانغلاق أبدا، لأنه كما هي الحال معتمد على لا نهائية اللغة" [38].

ويؤكد صاحبا دليل الناقد الأدبي في إضاءتهما لمصطلح النص المتعالق Hypertext أن وصف رولان بارت Roland Barthes للنصوصية لا يختلف عن ميشال فوكو Michel Foucault للكتاب خاصة في حفريات المعرفة، ويوردانه كاملا بعد أورده جورج لاندو George Landow بصورة مقتضبة، يقول فوكو : "إنّ أطراف الكتاب القصوى ليست واضحة المعالم أبدا بغض النظر عن عنوانه وأسطره الأولى ونهايته، وبغض النظر عن عنوانه وأسطره ونهايته، وبغض النظر عن ترتيبه الداخلي ووحدته الشكليّة فإنّ الكتاب مشتبك بنظام من الإحالات إلى غيره من الكتب، إلى غيره من النصوص، إلى غيره من الجمل : إنه حلقة ضمن شبكة" [39].

لقد أصبحت تقنية النص المترابط مختبرا يستخدمه المنظّرون لتفحّص أفكارهم، كما أنّ تجربة قراءة النص المترابط توضح أشدّ الوضوح عددا من أهمّ أفكار النظرية الأدبية، ويؤكد ج ، دايفيد بولتر J.David Bolter مدى تجسيد النصية المفرّعة لمفهومات ما بعد البنيوية عن النص المفتوح Open Text، وهو ما ذهب إليه أبرز أقطاب الممارسات المفرّعة جورج لاندو، مؤكّدا "أنّ النص الإلكتروني المتفرّع سهّل مهمّة فهم مقولات ما بعد الحداثة التي تبدو للنصوص الورقية المطبوعة مبهمة، وشاذة وطموحة جدّا" [40]، لقد بلغ ذلك التقارب الفكري بين توجّهات أعلام النظرية الأدبية وبعض توجّهات تكنولوجيا المعلومات إلى حدّ إعطاء الاسم نفسه ـ النص التشعبي ـ مثلما استخدمه جينيت للإشارة إلى أشكال التناص .

وفي سياق حديثه عن العلاقة بين أفق العولمة وما بعد الحداثة يرجّح عز الدين إسماعيل مستوى التطابق على مستوى التداخل والتفاعل بين توجّهات ما بعد الحداثة في تجلياتها النقدية وبين جهود روّاد النص المترابط فيقول: "ويكفي أن نذكر في هذا الصّدد أن أصحاب الاتجاه الأخير الذي بدأ مع بداية تسعينيات القرن الماضي بزعامة لنداو Landow في أمريكا لدراسة ما يسمّى بالنص الشامل أو النص الإلكتروني hypertext، هؤلاء كانوا قد تأثروا بجملة من أفكار ما بعد الحداثة التي كان رولان بارت وجاك دريدا وغيرهما قد طرحوها، خصوصا فيما يتعلّق بفكرة النص المفتوح، وانتشار المعنى بلا حدود، ودور القارئ في إنتاج النص" [41].

وإذا كانت اتجاهات ما بعد البنيوية ممثلة في استراتيجية التفكيك قد نقلت السلطة من النص إلى القارئ فإنّ جهود نقاد مدرسة كونستانس Konstans School كان لها الفضل في إرساء تلك العلاقة الديالكتيكيّة بين النص والقارئ، موجّهة الأنظار إلى فعل التلقي الأدبي ودور القارئ الفعّال والحيوي في العملية الإبداعيّة، فهانز روبرت ياوس وهو يؤسّس لنظرية التلقي وينظّر لأفق التوقعات تحدّث عن تاريخ التلقي وحوار الآفاق، وهو الأمر الذي أفادت منه الممارسات المفرّعة حيث بات القارئ السبراني لا مجرّد تلقي سلبي بل متلقي مبدع، والباحث في جماليات التلقي يمكن أنّ يجد في النص المترابط "أداة بحثيّة نافعة، فالباحث، على سبيل المثال، قد يرفق استبيانا بنص إلكتروني يمكن الوصول إليه على الإنترنت، وهو ما قد يمكّنه من معرفة كيف تلقى القرّاء هذا العمل" [42].

ولأنّ استراتيجية التفكيك تهدف إلى نقض المركز الثابت وفتح فضاء الدلالة على اللّعب الحرّ للدّوال التي لا تكفّ عن توليد المعاني الخلافية، فإن النص المترابط نص لا مركزي، نص لا بؤرة له، تنطلق منها وجهة نظر القارئ في رؤيته له، ولذلك يمكن كما يقول سعيد الوكيل: "ربط النص التشعبي بنظرية التفكيك حيث تتعدد المراكز داخل النص، ومن ثمّة تتعدّد الرؤى ولا يمكنُ الخضوع لرؤية واحدة، إذ يلفتنا التفكيك إلى مراوغة النص حيث لا تتآزرُ كل عناصره في إطار رؤية واحدة كليّة إلى حدّ أنه يقوّضُ نفسه" [43].

وبإعلان موت المؤلف صار العمل الأدبي مجرد كولاج ثقافي أو مجرّد نصوص تمّ امتصاصها وتحويلها وصيغت بشكل جديد، فكل نص هو حتما رابط بين نصوص عدّة، "وبظهور النص الإلكتروني وظهور النص التشعبي تبعا لذلك، هذا الأخير الذّي يؤدي إلى زيادة الطاقة التناصيّة للنص زيادة لا حدود لها، كما أن المراجع المستشهد بها لا تظل مربوطة فهرسيا بمسارات المخطط البرمجي، بل تصير هي المسارات بحيث يكون بمقدور القارئ ارتيادها كيفما شاء" [44].

إذن، فالنظرية الأدبيّة المنشودة تستمد إطارها المرجعي من خلال ما استقرت عليه النظرية النقدية خاصة جهود التفكيكيين؛ رولان بارت Roland Barthes، وميشال فوكو Michel Foucault ، وهو ما يقرّه جورج لاندو George Landow قائلا : "إنّ التوازيات بين النص المفرّع الحاسوبي والنظرية النقدية تثير الانتباه من عدّة نواح، ربّما كان أهمّها أنّ النظرية النقدية تحمل علائم التنظير للنص المفرّع، وبالمقابل يحمل النصّ المفرّع علائم تجسيد النظرية الأدبية ورَوْز جوانبها، ولاسيّما ما يتصلُ منها بالنصية، والسردية، وأدوار القارئ والكاتب ووظائفهما" [45].

إنّ توازي التنظير البارتي والفوكوي للنص المفتوح Open Text مع تجسيد وتفعيل تيد نيلسون وجورج لاندو لمفهوم النص المترابط، يقول حسام الخطيب : "ليس نهاية المطاف، وإنما وراء الأكمة ما وراءها، فمن الطبيعي أن تنبثق عن الممارسات المفرّعة جماليات جديدة

ونظرات أدبية متنوّعة من شأنها أن تؤدّي إلى تأزّم وتفاقم إشكاليّة مرجعيّة النص، وهذا ما ينتظر أن يحدث في المنظور القريب - وإمّا إلى شيء من الانفراج والإضاءة للمرجعيّة من خلال الفيض الحرّ للمعلومات وديناميّة المرونة الحاسوبيّة وعالميّتها" (46) .

وبعقليّة حواريّة، تداولية يتراجع فيها العقل النخبوي للمثقفين والنقاد والمفكّرين أمام العقل الميديائي لعمّال المعرفة، يدعو حسام الخطيب إلى توسيع دائرة مشاركة الجمهور في تصوّر جماعي لمرجعيّة الإبداع الأدبي في عصر المعلوماتيّة عبر ما تمنحه دينامكية الحاسوب ومرونته، وما يقدّمه النص المترابط من إمكانات هائلة في قراءة وتشكيل النص الأدبي، المرجعيّة تعقدت وبات من الصعب تحديدها في ظلّ التقلّت الفكري والأدبي، ولعلّ ما نقوم من خلال هذه السّطور يعدّ لبنة تضاف إلى تلك اللبنات التي سبق وضعها من جهود نقّاد وأكاديميين كحسام الخطيب وسعيد يقطين وفاطمة البريكي. وحسام الخطيب بتوسيعه دائرة مشاركة الجمهور في تصوّر جماعي لمرجعيّة الإبداع يكون قد أبدع نصا مفتوحا يفسح المجال أمام القرّاء والمؤوّلين لنصه المطبوع كتابة نص على نصه، ويمهّد الطريق لتصوّر جديد لمرجعيّة الإبداع يعتمد تقنية النص المترابط، حيث يصبح نص تصوّر المرجعية نصا مترابطا يمكن للقارئ السبراني الدخول إليه ليسهم في إبداعه ويجري عليه أي شكل من أشكال التعديل التي يراها .

هوامش :

1 - Jean francois lyotard,The post modern condition,1984 .

نقلا عن نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب العربي، عالم المعرفة،ع265،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير2001، ص135.

(❖) . من تلك الدراسات، حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي : آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتيّة ،سعيد بقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، حنّا جريس:...الهيبرتكست، عصر الكلمة الإلكترونية، عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، وإشارات في كتابي نبيل علي الثقافة العربية وعصر المعلومات، والعرب وعصر المعلومات .

(❖❖) . عقد بالقاهرة المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، نوفمبر2000، وجاءت طبعته تحت عنوان : العولمة والنظرية الأدبيّة وأشرف عليه الدكتور عز الدين إسماعيل.

2 . يعزى الفضل في ابتكار مصطلح الواقع الافتراضي Virtuel Reality إلى جيرون لانيرJaron Lanier في أوائل الثمانينات، وتقوم تطبيقات الواقع الافتراضي على خلق بيئات ثلاثيّة الأبعاد باستخدام الرسومات الكمبيوتريّة وأجهزة المحاكاة Simulation بحيث تهيّئ للفرد القدرة على استشعارها بحواسه المختلفة والتفاعل معها وتغيير معطياتها، فيتعزّز الإحساس بالاندماج في تلك البيئة ويتعذّر على الأكثر فطنة تمييزه كأفلام الرّسوم المتحرّكة المزوجة بالحاسوب. ولمصطلح "الواقع الافتراضي Virtuel Reality مرادفات كثيرة وردت في كتابات جملة من المفكّرين والاستراتيجيين كبيل غيتس وجان بورديار ونبيل علي وعلي حرب ومحمّد شوقي الزّين وسمير حجازي وشاكر عبد الحميد، ومن تلك المرادفات: الواقع الفائق، الواقع الخائلي، الواقع الأثيري، الواقع الاحتمالي، الواقع الاصطناعي، الواقع الشبحي ،الواقع الاعتباري، الواقع التقريبي، الواقع المخلّق، الواقع الأعلى، الواقع الوهمي، والهبريالي كترجمة حرفية.

3 . محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، ص226.

4 . المرجع نفسه، ص211.

5 . علي حرب: حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهويّة، ص140.

6 . المرجع نفسه، ص ص174 - 175.

7 . محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر،ص213.

8 . علي حرب: حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهويّة، ص173.

9 . لقد كان التساؤل حتّى وقت قريب : «ما الذّي يمكن أن يكون حقيقة؟ وكيفية تولّده في العالم يجده معقله الأصلي في نقطة الالتقاء بين الأنطولوجيا والإبستمولوجيا، حيث يصبح التساؤل الإبتسمولوجي تأويلا لوضع أنطولوجي سابق، تفترض الإجابة عنه نسقا يحدّد التشكيلات القبليّة المكوّنة للمبادئ والقواعد التي تسمح بتعيين الحقيقي من حيث هو كذلك.

10 . المرجع السابق، ص172.

11 . عبد الصّمد الكبّاص :«الزمن الأيقوني ودغمائية المستقبل»، مجلة فكر ونقد ،ع16،الرباط ،المغرب،س2، فبراير 1999، ص32.

12 . علي حرب: حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهوية، ص151.

13 . أشرف منصور: «صنمية الصورة، نظرية بودريار في الواقع الفائق»، مجلة فصول،ع62،الهيئة المصرية

العامة للكتاب، مصر ، صيف/ خريف 2003، ص226.

14 ـ نبيهة قادة: الفلسفة والتأويل، دار الطليعة، بيروت، لبنان،ط1،1998،ص87.

15 ـ المرجع نفسه، ص86.

16 ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

17 ـ أشرف منصور: «صنمية الصورة، نظرية بودريار في الواقع الفائق»، مجلة فصول، ص226.

18 ـ المرجع نفسه، ص226.

19). المرجع نفسه، ص228.

20 ـ المرجع نفسه، ص 19 ـ 20.

21 ـ ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، م4، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 545 .

22 ـ بن يونس عميروش :«معاني الصورة في التراث الإسلامي، تداخل العلامات»، مجلة فكر ونقد، ع 13، س2، الرباط ، المغرب ، نوفمبر1998،ص141 .

23 ـ ابن منظور: لسان العرب، ص546.

24 ـ بن يونس عميروش :«معاني الصورة في التراث الإسلامي، تداخل العلامات»، مجلة فكر ونقد. ص141.

25 ـ ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، ص546 .

26 ـ أحمد أبوزيد :«الطريق إلى ما بعد الإنسانية» ،مجلة العربي، ص31.

27). عبد الوهاب المسيري : اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 131.

28 ـ محمّد الكردي: «مع ريجيس دوبريه في كتابه: حياة وممات الصّورة، تاريخ النظرة في الغرب، مجلة فصول، ع62، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف وخريف 2003، ص242.

29 - Jaques Derrida . spectres de Marx(l'état de la Dette. le travail du deuil et la nouvelle internationale).Edition Galilée. Paris.1993.pp100.101 .

(❖❖❖) ـ يذهب سعيد يقطين في كتابه "من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي" إلى استعمال مصطلح "المبدع" محل الكاتب لأنّ دوره يتعدّى الكتابة إلى الإبداع (بواسطة استخدام الحاسوب) الذي يتسع لممارسات أخرى غير الكتابة، والشيء نفسه يقال عن القارئ، وليس ذلك بالجديد بل إنّ المصطلح المذكور تداولته الكتابات النقدية مع اتجاهات ما البنيوية.

30 ـ سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص10.

31 ـ عبد العزيز حمّودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، ع232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل/نيسان1998، ص357.

32 ـ سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا وتيارا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص271.

33 ـ يقول باختين :«إنّ العمل الأدبي، والروائي بوجه خاص، إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعدّدة إذ تتحاور متأثّرة بمختلف القوى الاجتماعيّة من طبقات ومصالح فئوية وغيرها».

34 ـ بابيس ديرميتزاكيس:«النص التشعبي: ما وراء حدود النّص»، ضمن النقد على مشارف القرن الواحد

والعشرين: العولمة والنظرية الأدبية، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، 2000، ص382.

35 ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

36 ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(❖❖❖❖) ـ قول الناقدين :"إنّ المفارقة مقصودة يعني كيف تعدّ نظريات ما بعد البنيوية نظرية يتجسّد من خلالها النص المترابط من ناحية والنص المترابط "كما عرفنا من قبل هو النص المكتوب على سطح الشاشة؛ النص التخيّلي لنص رقمي موجود في الذاكرة الصلبة للكمبيوتر من ناحية أخرى.

37 ـ سعد البازعي وميجان الرويلي: دلّيل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا وتيارا نقديا معاصرا، ص 271.

38 ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

39 ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

40 - George p.Landow,Hyper/text/Theory,The John Hopkins University press ,1994,p.39 .

41 ـ عز الدين إسماعيل: «العولمة وأزمة المصطلح»، مجلة العربي، ص165.

42 ـ بابيس ديرميتزاكيس :«النص التشعبي: ما وراء حدود النص»، ص373 ـ 374 .

43 ـ سعيد الوكيل: «الأدب التفاعلي العربي»، ضمن الثقافة السائدة والاختلاف، مؤتمر أدباء مصر، بور سعيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2005 . ص327.

44 ـ بابيس ديرميتزاكيس :«النص التشعبي: ما وراء حدود النص»، ص386.

45. حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي: حوارات لقرن جديد: آفاق الإبداع ومرجعيّته في عصر المعلوماتية، ص 54 .

46 - George p.Landow:Hypertext2.0, Baltimore-London, 1997:2

نقلا عن حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي: آفاق الإبداع ومرجعيّته في عصر المعلوماتيّة، حوارات لقرن جديد، دار الفكر العربي، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص54 .