سردُ الهايبرمِيديا واليوتوبيات الجديدة
تجليات العولمة وما بعد الحداثة في اللغة والهوية

أ. د.محمد مصطفى سليم
كلية الآداب والعلوم. جامعة قطر

الملخص

ينطلقُ هذا البحث من الإقرار بما لعناصر التّكنولوجيا والكون الرَّقميِّ المذهلِ وهيمنةِ الصورَة مِن تأثيرٍ جليٍّ في المشهدِ الإبداعي العربي المعاصر لغةً ومضمونًا، ولاسيما ما بدا في نسقُ السرد القصصِيِّ؛ مركزُ تفاعل السياقَات الثلاثةِ (الإبداع– التنظير– التكنولوجيا)، من أثر أحدثه النَّشرُ الإلكترونيّ الذي قدم نصوصًا سردِيةً فَائِقَة الرَّوابط؛ تفَعِّلُ علاقة القَارئِ بالنَّصِّ، في ضوءِ التجريب اللانهائِيِّ على مستوى الكتابةِ المستفيدةِ مِن الهايبرنَصّ **Hypertextuality** وتقنيات الفَرَاغ الطِّباعِيِّ وغيرهما مِن المنجزَات التكنولوجية المتجدِّدَةِ، التي يلجأ إليها الأدَيب؛ لِيخترقَ بياض الصَّفحةِ وفقَ تقنياتٍ معلوماتيةٍ تكرس لجماليَاتٍ خاصَّةٍ بها.

وفي مستوى متقدم، أفضت هذه العلاقة إلى تأثير مباشر وقوي في اللغة السردية نفسها؛ ومن ثم في الهوية العربية عندما وظفت برَامج الفلاش أو البرمجة المختلفة مثل الـ **HTML** ، وغَيرهما مِن مفرَزَات واقع الرَّقمنَةِ **digitalization** ، حيث بات الحضورُ قويًّا لاستغلالِ

تقنيــةِ الارتباطــات التشــعبيةِ التفاعليــةِ (**fiction hyper**)، وأســلوب الوصلات أَو اللينك **(links)** أو عالم الوسائط المتعددة (مالتي ميديا) والـ(**tags**) ومراسلات الـ **SMS** ، وكل ما من شأنه أن يخلق واقعًا افتراضيًّا **(virtualreality)** أَسهم في إيجاد جيل مفرَّغ من الأحلام الكبرى والقضايا المصيريةِ؛ لأن مثل هذا الواقع تغِيب فيه ملامح المدن المعروفةِ، بل تبدو الأَمكنَةُ أَطيافًا وصُورًا متحركةً؛ تعكس تخيُّلاً قَلِقًا يقترب –كثيراً– من ذلك العالمِ المتخيلِ الذي تصنَعه شاشات الكومبيوتر، واليُوتوبيات الجدِيدَةُ أَو ظَاهرَةُ (المولز) **(Molls)**.

وتبدى ذلك في نصوصٍ ذات لُغَةٍ سردِيةٍ حيادِيةٍ موجزَةٍ؛ غَالِبًا ما تكونُ مستعارةً من عالم الاتصَالات والحاسوب والهواتف النَّقَّالةِ، إلى الحدّ الذي يُمكنُ معه ترتيب مشهدِيةِ القَصِّ في بعض النُّصُوصِ وفقَ تقنيات النَّسخ واللصقِ **(copy/past)**، وثوبٍ سرديٍّ مستمدٍّ من (ماسجات المحمول) وغُرف الدَّردشةِ/الشات **(Chat)**، والإنجليزيةِ المنطُوقَةِ **(YR)** أو**(UR)**، بدلاً من **(you are)** وغيرها، فبدت اللغة قلقة والجمل والتراكيب في توتر قد تتهدد معه ثوابت اللغة العربية، وهذا ما يسعى البحث إلى توضيحه.

ولعل هذا ما يتضح في روايتين، هُما (ظِلالُ الواحدِ)، و(شات) لِلكاتب الأردنيِّ الشاب محمد سناجلة، الذي يمزِج تفاصِيل البرمجةِ الحاسوبيةِ بآليات السردِ الروائِيِّ متأثرًا بالشات والرَّسائِل البرقِيةِ ورَسائِل

النَّغَمات عبرَ الهاتف النَّقَّالِ، وهي التجربةُ التي مارسها كذلك . كتابيًّا . الأدِيب المِصريُّ الشاب أحمد العايدي في روايته (أن تكون عباس العبد). وهنَا يكمنُ الجانب التطبيقِيُّ للبحث في جانب اللغة السردية الحداثية.

مقدمة

(أحلّت الثورةُ الصناعيةُ في النصف الثاني من القرن العشرين محلَّ الطاقة والقوة والعمل والموارد مبادئَ، مثل: الرسائل **messages**، والعلامات **sings**، والمفاتيح النوعية أو الشفرات **codes**. وعلى الأدب ألا يسمح لنفسه بأن يكون حارسَ القيم، والأشكال القديمة، بل عليه أن ينخرطَ في الممارسة الفعليّة باعتبار أن الكتابة نفسها هي تكنولوجيا القلم والورق والآلة ومعالج الكلمات **word processor** ... إلخ) جوزيف سليد

ما بعد الحداثة ووضعيةُ الأدب:

إنّ ما تطرحه ما بعد الحداثة– بوصفها الموجةَ الثالثةَ في تطور الحياة الإنسانية[1]– من مبادئ الغياب في مقابل الحضور، والتناثر

[1] في الموجة الأولى انتقل الإنسان من العصور الحجرية إلى العصور الزراعية، وفي الموجة الثانية انتقل من المجتمع الزراعي إلى المجتمع الصناعي، أما في الموجة الثالثة فتجسدها حضارة ما بعد الصناعة، أو حضارة السوبر صناعة، حيث التقانة المتطورة. راجع (يوسف حلباوي: التقانة في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1992، ص60، 61)

والتحلل في مقابل المركزية والحقيقة المُعَبَّر عنهما في السرديات الكبرى (**Grand Narrative**)، والفوضى النابعة من الإحساس المكثف بالحاضر ضد الماضي والتراث، ووجود الأسطح دون الجذور، والدّال الذي لا يعبأ بالمدلول، والاحتفاء بثقافة الهامش على حساب المتن، وإقصاء السلطة الفردية وهيمنة النُّخب التي تنحل في جماعيات متوالدة جسّدتها حضارة الصور المتكاثرة على مستوى الإنساني، وجسَّدها الشعب في مقابل سيادة الدولة. إنها تطرح كل هذا من دون استبعاد قصديّة التّقابل والضّدية والنّفي والنّقد والمحو للحداثة وعتمتها، بل عدميتها التي أضحت تدق الأبواب- على حد تعبير نيتشة المبشر بـ (ما بعد الحداثة)- والنّظام والعقل والتّقدم. كما لا تُقيم اعتبارًا للثّنائيات المؤدية للعمق، بقدر ما تسعى إلى هدم الحواجز وعبور الثنائيات والقوميات؛ وذلك عن طريق إقامة الأسطح (**Surfaces**) والألعاب المسيطرة على النّظم المستقرّة؛ فالقليل من المعرفة مع كثير من الخبرة أجدى بكثير من الكثير من المعرفة مع القليل من الخبرة؛ مما قلل من عمّال الصناعة على حساب عمّال الخدمات، في ظل إيمان ما بعد الحداثة بالمجتمع المعلوماتي المؤسس على قوة المعلومة وإنتاج المعارف الخلاقة، لا على قوة الموارد المادية، بالشكل الذي تُسهم فيه تكنولوجيا الإعلام وعالم الاتصال المتشعب في تفكيك فكرة الانغلاق، وطرح عصر طيّ الأزمنة؛ مما ترك بصمته على النص الكتابي بوصفه خطابًا لما بعد الحداثة؛

يتأسس على آلية إنتاجية قائمة على التمرد من كل قيد، وعلى الإبداع المتفجر من الداخل في ديناميّةٍ لا تهدأ، وسببيةٍ دورية تنسف فكرة المقدمات المؤدية إلى نتائج؛ ومن ثم لا تهتم بفكرة الرسالة في النص الأدبي بقدر ما تهتم بالشبكات، أو الوسائط، التي تحمل الرسائل على نحوٍ من الترابط[2].

ويتأكّد لنا ذلك منذ بداية المجتمع الحداثي الصناعي، الذي أسهم في التقليل من مكانة الأدب في المجتمع الغربي، حيث كان الإيمان بالعلم ثمرته الكبرى، ثم أتت تجليات مابعد الحداثة؛ أي مجتمع ما بعد الصناعة، ممثلة في تفجر الثورة المعلوماتية والاتصالية التي أبرزتها الألياف الضوئية والثورة الرقمية على نحوٍ طاغٍ –أتت لتجعل مكانة الأدب في حال من التراجع، إن لم تكن التخلي، عن مكانته، الأمر الذي يجعل– من دون مبالغة– القول بأن الممارسة النقدية المعاصرة، في ظل

[2] راجع حول مبادئ الحداثة وتجلياتها في المجتمع والفن تفصيلاً في المظان الآتية: (ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، ترجمة: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005م.)- (حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرغ، ص68) – (سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005م، ص 92، 93، 175) - (علي محمد رحومة: الإعلام العربي وانهيار السلطات اللغوية، ص 119: 127) – (نسيم الخوري: الإعلام العربي وانهيار السلطات اللغوية، ص45) - (محمود العشيري: مناهج النقد الأدبي الحديث، دار ميريت للنشر، القاهرة، 2004م، ص193: 231).

تجليات ما بعد الحداثة، لم تعد ترى البحث في الجوهر على أنه قدر التجربة الإنسانية أو المعرفة الإنسانية؛ فالوقوف أمام طرح تساؤلات من مثل: ما الأدب؟ ما القصة؟ وغيرهما أمر بات غير مجد؛ لأن مئات التعريفات المتأبية على الانصياع إلى حد الجامع المانع، كانت ثمرة الحصاد النقدي المصاحب للمناهج المطبقة على النصوص قبلها، فضلاً عن التحديد المنتظم لهيكلة واحدة أمر ليس واردًا في أدبيات مابعد الحداثة، التي طرحت الاتصال الضوئي التكنولوجي الرقمي الافتراضي في حينه، بديلاً عن المرئي الواقعي المُميز، وهذا ما عبر عنه الأدب. ولا شك أن النقد المعني برصد التفاعلات بين الأدب والتكنولوجيا ليس ببعيد عن هذه المعطيات الجديدة، التي يطرحها النص الأدبي منذ مجاراته الفنون التشكيلية، التي سبقته في التفاعل مع التكنولوجيا، وكأن "الكلمة جسد فقد حرارته"[3] وما على التقنية إلا رد الحياة إليها.

المجتمع الرقمي وانكسار الهوية في سرد ما بعد الحداثة:

الانفجار الرقمي هو الوجه الآخر لما بعد الحداثة في تعبيرهما عن العولمة، ذلك الانفجار الذي تجاوز حدود الطابع الإعلامي المعروف، وقدمه في أقصى منجزاته تكنولوجيًّا، حيث عصر الكمبيوتر،

[3] أنطوان مقدسي: (مدخل لدراسة الأدب والتكنولوجيا)، مجلة الموقف الأدبي، ع12، س12، 1973م، ص59، 70.

وثورة الإلكترونيات المكرسة لعصر اقتصاد المعرفة، على النحو الذي ترتفع معه حالة اللاتوازن والهوّة التكنولوجية بين ثقافاتٍ ودولٍ تتسابق نحو البحث عن وجود فعّال في هذا الكون الرّقمي؛ فأضحى العري الرقمي أكبر التّحديّات التي تواجه صياغة خطاب عربي مستقبلي إزاء المجتمع العالمي، الذي يحمل سماته الاتصالية المتقدمة، ومنها "انهيار الأرقام وسحقها، وهندسة المعرفة، والمنزل الذكي **Smart Home** والمدن الآلية **Computerized Cities** والمقاهي الإلكترونية، وطرق المعلومات السريعة وصناعة الأخلاق ..إنه مجتمع التكنولوجيا حيث الأرقام والرموز بأنواعها مع الصوت والنص والصورة، مع المكتوب والمنطوق، مع المحسوس وغير المحسوس، مع العقل والأسرار البيولوجية الدفينة، مع الوهمي والممكن..إنها صناعة الأوهام التي تسعى لإقامة عوالم مصطنعة مركبة وغير واقعية، وتبدو فيها التكنولوجيا مثل الماء والهواء، ثم إن مجتمعًا، على هذه الكيفية، قد أدخل الحياةَ برمتها تحت طائلة صفة (عن بعد)؛ فأصبح العصر عصرَ الحضور والغياب في تداخلهما؛ أي الحضور الهاتفي، ثم "الحوار عن بعد"؛ مما يعمل على إيجاد هوية وهمية، سائلة، مائعة، لا يتحقق كيانها إلا خلف الشاشة، عندما تزول الأقنعة البشرية[4].

[4] راجع : نسيم الخوري: المرجع السابق، ص 384، 427.

وفي ظل هذا المجتمع الاتصالي المعقد، فلا مجال إلا أن يكون إنسانه متسمًا بسماتٍ خاصة، تصبح- معها- ذاكرته مستودعًا، أو وعاءً، وحواسه هوائيات، ولغته إشارات، ونبضاته وفكره مواد قابلة للتعليب من خلال أساليب الذكاء الاصطناعي[5]؛ لأنه بات إنسانًا مزودًا بقدرات معلوماتية، تُبقيه في حالٍ من الدهشة الدائمة، ولا يشترط فيها أن يكون ذا اختصاص دقيق، بقدر ما يكون إنسانًا مزودًا بخبرات، حيث لم يعد يسأل: ماذا سنفعل؟، إنما يسأل نفسه: ماذا سيحصل بعد؟، فيتصل بالناس رقميًّا والحقيقة أنه لا يتصل، حيث اللغة التواصلية بما هي ضوء، لا بما هي كلام، والصورة التي تخطف بريق الذات عبر تشظي الشاشات؛ شاشة التليفزيون والكمبيوتر والهاتف وغيرها، والفضاء الذي يضج بالتلقي الصامت العصبي استجابة للبث الضوئي. إنها حال من الحراك الفرداني المفضي إلى إذكاء التوتر؛ فالبث الضوئي في مقابل التلقي الصامت؛ مما أورث نفسه حالة من عدم الاتزان والاضطراب النفسي، الذي يحتاج إلى إعادة توليد حاجات الاتصال الاجتماعي لديه؛ فبدا وكأنه كائن غير لغوي، انهارت في حياته الافتراضية، المشتعلة بالماوس والريموت كنترول، كوامن النمو اللفظي والمعارف ووظائف

[5] نبيل علي: العرب وعصر المعلومات، عالم المعرفة، الكويت، عدد 184، 1994، ص 304-305.

اللغات؛ تحقيقًا لمبدأ العولمية، التي تراجع فيها الكلام، وقوي الصمت والغمغمة أمام النوافذ المفتوحة مباشرة حول العالم، والمتيحة إزاحة الحدود والصلات العضوية، حيث اللامكان، وتجاوز الثقافات الوطنية، والموروث الثقافي، مادامت هناك انهيارات كاملة للسلطة التراكمية للغة؛ وذلك لمصلحة اللحظة الحاضرة والمستقبل[6].

إذا كانت هذه الوضعية الاجتماعية هي واقع الغالبية (على الأقل بالنسبة للأجيال التالية مباشرة) في البلدان العربية، فإن ثمة تهديدًا يستهدفها، في الثقافة والأدب، بل في هويتها، فإذا كانت النصوص الأدبية المنتجة في فضاء غير رقمي، وقد أُخرجت من حيز النوع الأدبي بفعل الدرس الثقافي، وأصبحت مُستوعَبة في إطار عام يضم المرئي والكلامي والصوتي، فما بالنا بتلك النصوص التي أنتجت في هذا الكون الرقمي، حيث اللامكان واللازمان، وقد بات معروفًا أن العولمة قد أحدثت تغيرًا في مفهومي الزمان والمكان، عبر وسائل اتصال حديثة "فتحت الأمكنة والأزمنة"؛ فأوجدت ثقافة استهلاكية مطعمة بقيم فردية تخترق الثقافات التقليدية؛ فتهددت الهوية في أبسط تجلياتها الثقافية، ولاسيما أن لفظة الهوية عندنا تعني التوحد بآخرين منا في إطار شمولي،

[6] راجع : نسيم الخوري: المرجع السابق، ص، 40- 46، 370- 375.، و حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرغ، ص171.

فهي لفظة تقاوم سياسات التعميم، وتضع الحدود اتّقاء تماهي الثقافة الوطنية في ثقافة أخرى[7].

هذا ما يتهدد الهوية بمفهومها الثقافي، وإذا كانت سمات الثقافة منقولة عبر اللغة، واللغة في نهضتها مقرونة بنهضة الثقافة والحضارة، كما أنها في صراعها تنقل سمات الصراع البشري أيضًا، –فإن تهديدًا أكبر يمس اللغة ناقلة الثقافة وحاضنة الفن، والسرد أحد التجليات الكبرى للغة العربية، بما ينطوي عليه من تيمات الحكي وطرائق الرواية الشفوية والكتابية.

ومن زاوية أخرى، فإن تقاعس اللغة العربية؛ العلمية والأدبية، عن التواصل مع المظاهر الاتصالية للغات يعد انطواء، وانعزالاً، وتهديدًا لا يقل خطورة عن التهديد الذي أشرنا إليه من قبل، فبما أن اللغة والفكر صنوان، وحيث إنه لا تحوز لغة استقلاليتها بعيدًا عن بقية اللغات، فإنه لا توجد ثقافة مكتفية بذاتها، واستقلالها عن غيرها من الثقافات، فهذا مظهر وجودي إنساني يؤكده التوالد التفاعلي الحواري، وتلاقي الأفكار، عبر المجتمعات المتعاقبة في الكون، وخير دليل على ذلك ما تقوم به حركات الترجمة والمثاقفة بين الدول.

---

[7] علاء عبد الهادي: شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل، عالم الفكر، الكويت، عدد1، مجلد36، سبتمبر 2007، ص276، 281.

فشيء طبيعي أن يكون التأثير الثقافي واللغوي المتبادل بين الثقافات واللغات يمثل ظاهرة إنسانية كبرى، تتجلى في حلقات الثقافات الإنسانية التي تلتقي، وتتحاور، وتتصادم، وربما تتصارع، لكنها في النهاية تقدم صورة من صور التفاعل الإيجابي[8].غير أن الصورة لا تزال تحمل في طياتها الكثير من الاختلاف حول الانفتاح على ما هو جديد، أو الانغلاق على ما هو يمس جوهر الهوية. وهو ما سنناقشه تحت محور (تصدع القيم بين السرد والكون الرقمي).

النظرية النقدية وأدب ما بعد الحداثة:

أتصور أنه لم تعد هناك حاجة مُلِحّة للتأمل المتأني، والعميق، في المشهد الإبداعي؛ كي نقر بما لعناصر التكنولوجيا والكون الرقمي المذهل من تأثير جلي فيه، بل إنّ نظرة خاطفة تمنحُنا الدلالة نفسَها من دون ادعاء باقتناص بعيد النوال، فما غدت عليه التجارب الإبداعية من تجريب متفاقم، ولاسيما في نسق السرد القصصي المنشور ورقيًّا، أفضت إلي إبراز ما عليه حافة التقاء السياقات الثلاثة (الإبداع- التنظير- التكنولوجيا) من تداخل مُتَضفّر، وليس تقاطعًا متفرقًا، بل حضت- وهذا ليس انتقاصًا من التَّعالق النّصي- على ضرورة اتساع الرقعة المفهومية

[8] راجع زياد الزعبي: من الصفر إلى الشيفرة، عالم الفكر، الكويت، عدد1، مجلد36، سبتمبر 2007، ص255- 263.

لتفاعل النصوص، بما هو مسلك مطلوب للمثول الواعي عند مواطن التجديد والتطور في مسيرة النص السردي، الذي لم يعد مكتفيا بحشد تناصّات تاريخية وتراثية على مستوى الحدث، بل- أيضًا- على مستوي التّحول الفني للحدث العادي، أو ما يُسمى (الواقعة الفنية) المخترِقة لمتوالية الوقائع اليومية؛ إذْ تكشفُ مفردات المشهد الإبداعي، وكذلك المواكبة المستمرة لحصاد النظرية النقدية عن اتساع مذهل في حقل الاستغلال الأدبي، والتوظيف الفني لمعطيات الثورة المعرفية والتكنولوجية، وذلك على نطاق لا تُهَمَّشُ فيه وضعية القارئ الحالي، وأقصد- بالقطع- القارئ الحقيقي، الذي يعني حضورُه النوعي الآني في بيئة تكنولوجية بصرية أن القارئ الضمني، أو المروي له كذلك، بات مصحوبًا بتغيرات بائنة في استحضاره؛ إذ يكفي أن الصورة، وهي الصوت الأعلى سلطة في خطاب التكنولوجيا المعاصرة لمجتمع مابعد الصناعة (مابعد الحداثة)، باتت وسيطًا قابلاً لأن يحمل خطاباتٍ متعددةً، بما يمكن معه أن ينطوي على تهديد أنساق اللغة، بل أنساق الكلام، أو ما يعرف بالانتخاب النوعي لنسيج النص.

من هنا؛ فإن تقليص الحدود التّجريبية للخطاب السردي في إحداث علاقات نصوصية مقروءة؛ تتم معارضة أو مقابسة فقط؛ أو بمعنى آخر تنحصر الجهود النقدية حول تحديد معالم الخطاب في الكلمة فقط من دون الانفتاح على أبجديات الصورة والتجليات

التكنولوجية –أمر لا يسمحُ بتحقُّق تواصلي حقيقي مع حصاد النظرية النقدية وما يكتنفها من منهجيات تكاشف أمكنة افتراضية، وعوالم متخلّقة ضوئيًّا، ولاسيما في جانب مغايرة أبعاد التلقي للنص السردي.

كما يعطينا الحقيقة ذاتها أيُّ خطاب سردي لا يلج في تفاصيل الميديا وبصمتها على النّصّ السّرديّ؛ لأنه ينبغي تجاوز مرحلة حصد الارتواء الدّلاليّ لظلال اللغة، والتّمتّع بالأداءات القصصيّة ومستويات الحكي بوحداته المفصليّة المؤدّية إلى البنية الكبرى للنّصّ، ثمّ الانتقال إلى الاعتماد على كشف جوهر العلاقة بين الأفعال والذّوات بغية تحديد الوحدات الوظيفيّة الّتي تبرز ديناميّة النّصّ، والوقوف على الدّوافع الكامنة في تحريك الأحداث وصوغ العقدة والحبكة على نحو عاموديّ، وأحيانًا على نحو غير مترابط؛ أي مبعثر بعثرة منهجية، وعلى القارئ أن يُقيم معمار الرواية وفق طريقته وأسلوبه. علمًا بأن هذه المرحلة كانت متجاوزة أو بديلةً عن الارتواء الحكائيّ بالحدّوتة والقصّة، والتّوالي الأفقيّ لمسار الأحداث المسرودة في تعاقب؛ يخضعها للاستنتاج والتّفسير، ولمنطق سلّميّ تقلّ معه تلك المساحة الّتي من شأنها أن تحدّد تفاوت درجات الاستقبال للنّصّ الواحد تبعا لتعدّد، أو اتّساع رقعة، القرّاء مختلفي الثّقافة والتّكوين.

بالإضافة إلى ذلك، فإن خصوصية علاقة التواصل في الإبداع السردي فائق الروابط، تحددها ممارسات القارئ عند مواجهته نصًّا مُفعمًا

بمفرزات الواقع الرقمي، ولعل أوضح مظاهر الخصوصية في حضورها المكثف، في هذه العلاقة التواصلية، ما يطرحه النص من أبعادٍ قرائية جديدة فِي ضَوْءِ التَّجريبِ اللانهائِيِّ عَلى مُستوى الكتابةِ المستفيدةِ مِن الَهايبَرنصّ **Hypertextuality** مثلما استفاد النص الورقي، ومازال يستفيد، من تقنِياتِ الفَراغ الطِّباعِيِّ على مستويات متعددة، منها: علامات الترقيم، والعناوين الجانبية، والإهداءات، والاستهلال، وغيرها مما عُرف بعتبات النص، أو النص الموازي (**Paratext**)، والأمر كذلك مع كثيرٍ مِن المُنجزَات التكنولوجية المتَجِددة، التِي يلجأ إِليها الأديب؛ لِيخْترق بياضَ الصفحة وِفْق تقنِياتٍ مَعلوماتِيَّة تُكرِّسُ لجَمَالِيات خاصَّة بِهَا؛ ذَات مَشرُوعِيَّةٍ فَنية، أوْ يتخذ أفقًا معلوماتيًّا متسقًا مَعَ توظِيفِ البرمجة المختلفة مثل الـ **HTML** ، وبرامج الفلاش، والجرافيك، أو ما يُعرفُ بالرقمنَةِ **digitalization** ، حيث باتَ الحضورُ قويًّا لاستغلالِ تقنيةِ الارتباطاتِ التَّشعبيَّةِ التفاعليَّةِ (**fiction hyper**)، وأسلوبِ الوصلات أَوْ اللينك **(links)** أو عالم الوسائط المتعددة (مالتي ميديا) والـ**(tags)** ومراسلات الـ **SMS** ، وكل ما من شأنه أن يخلق واقعًا افتراضيًّا**(virtualreality)**.

كما تتماهى فيها؛ أي في مساحة الوعي الجدلي بفعل القراءة الإيجابية في (النَّص الورقي) والاستعمال النشط (في النص الإليكتروني)، خيوطُ الفصل بين غايات أطراف عملية التواصل الإبداعي

(المرسل– الرسالة– المستقبل)، مضافا إليها التَّصور المصاحب للاشتغال النقدي؛ لأننا– مع المكاشفة النقدية للنص الورقي أو الإلكتروني– أمام فعل إبداعي ذي مستويين: الكتابة الأدبية والكتابة النقدية. وإذ بحرفية الناقد؛ ممثلة في إجراءاته التحليلية التي يُكاشف بها النصوص، تخرج . على مستوى توصيف الفعل النقدي . من حيز التطبيق الإجرائي للمفهومات النقدية إلى حيز الإنتاج المكرِّس للنظر إلى التحليل، بوصفه فعلاً إبداعيًّا وممارسةً أدبيةً، عدّها جيرار جينيت بأنها إفرازُ جنس أدبي جديد هو: جنس شرح النص، أو ما عبر عنه بالعلاقة العابرة للنصوص، تلك التي تربط شرحَ نصٍّ بالنص الذي يشرحه، إلى الحد الذي يكون فيه نقاد الأدب، منذ قرون، منتجين لنصٍّ بعديٍّ دون أن يعلموا ماهية (النصية البعدية)[9].

وبعيدًا عن هذا الوعي النقدي المعاضد؛ تغدو الممارسة التحليلية في التلقي السلبي للنصوص منحصرةً في طابع أحادي القطب؛ تختزل أدواته الإجرائية في الإجابة عن السؤال (عم نعبر؟)، وليس (كيف

[9] جيرار جينت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1999م، ص70(بتصرف)، ويجب التنويه هنا إلى الفرق بين دلالتي مصطلح (النص البعدي) عند رولان بارت؛ إذ يستخدمه دالاً على النقد إذا تعلق الأمر بالناقد، كما يستخدمه دالا على النص الإبداعي إذا تعلق الأمر بالمبدع بعد توظيفه للتناص في إنتاج النص. يمكن العودة إلى المرجع نفسه لرولان بارت، ص70: 72.

نعبر؟)، وتسلط الضوء على اكتظاظ النص بحشود الدلائل الواقعية، وليس على كيفية إنتاجها. وهنا؛ أمام الوعي الشديد بأننا شهود عيان على محك فارق في التاريخ البشري، ألا وهو الثورة المعرفية، مثلما كنا شهود عيان على الثورة الصناعية، فإن الأمل يحدونا بألا نفوت الفرصة من استثمار الوقوف على عتبات هذا العصر، الذي لا يتماس مع سائر العصور الأخرى التي عاشها الإنسان، والخوف مازال مسيطرًا من أن يحدث إقصاء لمحاولات التوافق، فبدلاً من الدخول في فضاء العالم الجديد يتِمُّ التكريسُ لآلية الافتقار إلى معطيات الانسجام معه.

فإذا كان لدراسات شبيتزر، ورولان بارت، وفولفجانج أيزر، وجيرالد برنس، وتودورف، وجوليا كريستيفيا، وأمبرتو إيكو، وآن بانفيليد، وجيرار جينيت وغيرهم، –إذا كان لدراساتهم أثرٌ كبيرٌ في الوقوف على هذه التبدلات الفارقة، وكذلك رد الاعتبار للقارئ على حساب الذات المنشئة للنص، وسابق دعاوي النقاد عن (معنى النص) واشتغاله الداخلي؛ فإن وضعية القراءة/ التلقي في ظل الرقمنة تؤكد ما دعت إليه النظرية النقدية من ضرورة الابتعاد بالنص عن أحادية التفسير؛ ثم يأتي دورها الحقيقي في إكسابه أدبية تفاعلية يشترك فيها المتصفحون والمستعملون، بل تمنحه طاقات إنتاجية تحيله إلى فضاءٍ تشكيلي يتشبث

بالدال فقط، ويُرجئ المدلولات إرجاءً أبديًّا[10]، وتثبت من زاوية مغايرة مدى ما تحصلت عليه الذات المتلقية من خبرة في تعاملها مع المعالجات الفنية السابقة للمواد الواقعية، تلك الخبرة التي تعين على إثبات تماسك النص المُنتَج لحظة الكتابة، وفي تلك النقطة يكمن تقاطع الميديا والوسائط الترابطية مع غاية الاشتغال النقدي للنظرية الأدبية.

وعلى ضوءٍ من ذلك؛ فلا مجال للفصل بين المرتكزات الثلاثة؛ لأنها متضفِّرة فيما بينها، وهي: الفن، والتكنولوجيا، والنظرية، لاسيما ونحن على عتبات حياة إلكترونية قد تخطتها أمم غيرنا، فعلاقة الفن أو الأدب بالتكنولوجيا لا يمكن معها إنكار التأثيرات الملحوظة في الأدب؛ جرّاء ما يمنحه عصر ثورة المعلومات من آليات تثري العملية الإبداعية، وتُضاف إليها القراءات النقدية المواكبة لجدل العلاقة السابقة؛ لنبقى أمام

[10] لعل هذا هو ما يُعرف به (النص المغلق) عند أمبرتو إيكو في توافقه مع (النص المكتوب) عند رولان بارت، وكأن النصوص المكتوبة في ظل الثورة الرقمية مطبوعة على الانغلاق والكتابة بما يخلق وعيًا حرًّا بفعل الإبداع لدى منتج النص، وقراءة منتجة لنصوص تعي المشاركة في تأليف النص الضوئي على وجه الدقة. [حول: (النص المغلق والنص المفتوح)، و(النص المقروء والنص المكتوب) راجع: سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط، 2000م، ص 180: 183، السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص 212: 213، إديث كريزول: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م، ص 268: 269]

الأدب والتكنولوجيا والنظرية، بوصفها شبكةً متداخلة تداخلاً يُصدِّر روح الحضارة الآنية وتجلياتها على مستوى المكاشفات النقدية.

إن ما تتميز به الأطراف الثلاثة؛ الأدب والتكنولوجيا والنظرية من ديناميكية لا نهائية تتواءم مع روح العصر، يجعل الوقوف على معيارية نهائية للعملية الإبداعية السردية أمرًا مستحيلاً؛ نظرًا للتجريب المتفاقم، ولعل هذا ما يقود المعنيين برصد أبعاد التطور والتنوع في الجنس الأدبي إلى تسليط الضوء على تشكلات التجريب في أبعاده الفارقة ضمن مشهد القص الذي يوظف رسوم الكمبيوتر وحيله المخاتلة مثلما كان الفنان، منذ عصور بعيدة جدًا، يمارس استغلالاً أدبيًّا- وفق تعبير رولان بارت- على الأسطورة، ورسوم المعابد، والكهوف، وكتابات الألواح، وغيرها من وسائل إنتاج النص؛ ليضع الذاكرة الآنية أمام اختبار حقيقي؛ يقصي هشاشة التسطيح الحداثي، بالقدر الذي تتعش معه الذاكرة الحية والمتجددة لثقافة الشعب، بما هي وعي، أو بما هي درجة من درجات الوعي؛ مما لا يحد من آفاق الكتابة، ولا يقف بالنظرية- كذلك -عند توزعها عبر نسق موضوعي كينوني، أو براجماتي وظيفي، أو تعبيري انفعالي.

إضافة إلى ما سبق؛ فإنه لا يكون من الإنصاف التغاضي عما أحدثه عصر التفجر المعرفي من طفرات تجريبية على مستوى العملية الإبداعية في علاقتها بالمبدع الراغب في إثراء الأفق التجريبي للنصوص

الفنية المطروحة، حيث كان لإسقاط كثير من القيود المكبلة للفنان عبر وسائط التكنولوجيا المعلوماتية تأثيرها في الأديب المبدع، الذي انطلق في فضاءات متعددة للتخلق الفني؛ نظرًا لما تفتقت أمامه من عوالم لا متناهية في تشعبها؛ ليعيد بناء نصوصه على نحو مضطرد ومواكب للتغير الجذري في المشهد الإبداعي؛ ومن ثم ينتقل بالجسد الخطّي أو السّطري للنصوص إلى معمار لاخطّيّ؛ ينفتح، ولاينغلق، على جملة من التقنيات الموارة لتجليات التكنولوجيا المعلوماتية، من دون أن يقصي– كليةً– التّجسّد القولي الأدبي في عملية البناء؛ لأنه لا يستطيع، من زاوية أخرى، أن يتخلص من أسر تراكمات اللغة الحية، بوصفها مادة التشكيل، حيال الطرح القصدي للكلام الصنيع في إطار الجنس الأدبي. ولعل هذا ما يتّضح في روايتين إليكترونيتين، هما (ظلال الواحد)، و(شات) للكاتب الأردنيّ الشّاب محمد سناجلة، وهو أوّل أديب عربيّ يضع السّرد القصصيّ على عتبات الواقعيّة الرّقميّة الّتي تمزج تفاصيل البرمجة الحاسوبيّة بآليّات السّرد الرّوائيّ دون أن يبتعد عن معمار الجملة، وإن تعرّضت زاوية الشّفاهية بوصفها ميسما خاصّا بالوعي الإبداعي العربيّ إلى التّزعزع، وربّما تحمل كذلك تهديدا لهيمنة الحكّاء العربيّ على النّمط السّرديّ، ويحدث كل هذا أمام سطوة الشّات والرّسائل البرقيّة ورسائل النّغمات عبر الهاتف النّقّال، وهي التّجربة الّتي مارسها كذلك . كتابيّا .

الأديب المصريّ الشّاب أحمد العايدي في روايته (أن تكون عبّاس العبد).

قبل المثول المتجاوب مع مستجدات الهايبرميديا أو الممكنات التي تُتيحها المالتي ميديا وبرامج الجرافيك؛ كان لتكنولوجيا المعلومات الدور الثري في تهيئة المناخ الداعم لهذه التحولات الحادة في بلورة عملية الاتصال المقرونة بالإبداع الأدبي، حيث عملت على تنشيط الفعالية القرائية؛ فعالية الذائقة النقدية على وجه التحديد، للعمل الفني؛ إذ أمدت المتلقي بطرائق متعددة تدعم مكاشفة الأعمال، ووسائل داعمة لملكة الذائقة التي تنأى عن المثول أمام البنية الفوقية للنص، تلك التي وصمها تشومسكي **Chomsky** بالسطحية، فضلاً عن كونها بنيةً مضلّلة **Misleading** وغير دالة[11] **Unformative**.

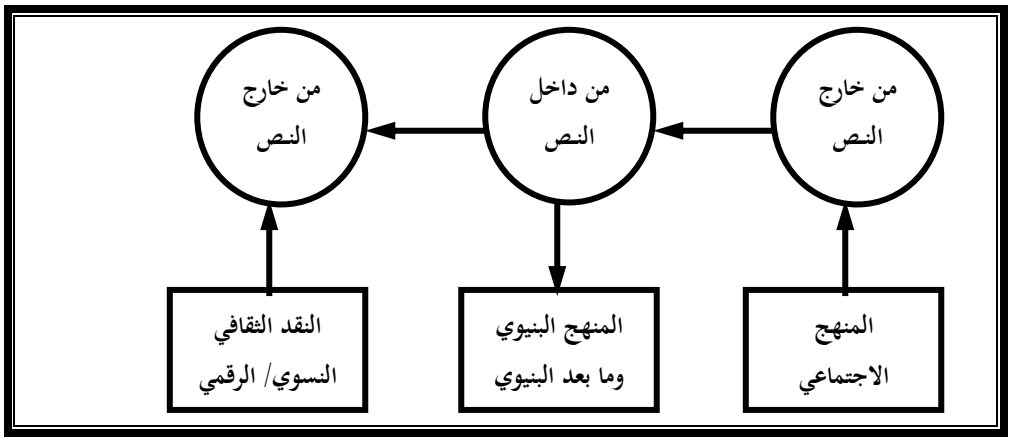
وبناء على ذلك تقف منها- على سبيل المثال- آلياتُ الطباعة، إلى جانب مستجدات الإخراج المعلوماتي، في موقف يحظى بالاشتغال المتواصل على ما يطرح من استفسار متقد لإيجابية الفعل القرائي واتساع الرقعة التأويلية في تبدلاتها المستمرة؛ نظرًا للتجريب اللانهائي على مستوى كتابة النصوص التكوينية المستفيدة من الهايبرنص **hypertextuality** ، أو مفرزات الهايبرميديا **hypermedia** ، بما

[11] Naom chomsky: language and Mind, New York, Harcourt Brace, and world, 1968, p.32

قد يتخذ من المضمون أسًّا لها، أو لا يتخذ، لكنه؛ أي الأديب، يسعى إلى تقديم تجربة مغايرة، فيها من روح العصر، مازجًا بين الحداثي ومابعد الحداثي، عندما ينشغل بعدم إسقاط الفعل الإبداعي من منظومة الضمير المقدس للحراك الحر بين الذات والموضوع، بين الفن والواقع؛ التزامًا ومسؤوليةً، بل إبداعًا يحض- في إفراط- على الإعلاء من ممارسات الذاتية في معمار البنية والموقف؛ فتتدفق النصوص التجريبية بلا هوادة، ويحضّ- كذلك، وفي إفراطٍ أيضًا- على الممارسة الإبداعية عبر الزمن الافتراضي الذي يطوي المسافات والأمكنة، ويقدم جغرافيا جديدة، أو يعبر عنها وكأنه يخلق موازاة أقرب إلى التناظر منها إلى التساوي بين الواقع الحقيقي والواقع الافتراضي.

الثقافة الرقمية والمؤلف المضمر:

إن الاشتغال على النص الأدبي هدف تسعى إليه المناهج النقدية، وتتحدد طبيعة ذلك الهدف على نحو أكثر وضوحا بالوصول إلي مفهوم النص، و تبدلاته البائنة في طبيعة العمل النقدي على يد الناقد، وكذلك في طبيعة العمل الإبداعي على يد المبدع. وهنا يمكن الوقوف على ثلاث انتقالات نقدية؛ تبرز علاقة الجهود النقدية بالنص، يوضحها النموذج الآتي:



وتأتي العلاقة التراتبية لهذه الانتقالات الثلاث إبان تَكَوّن مبادئ للنقد الأدبي الحديث، فالنقد الذي يعد كشفًا عن حال، أو فعل تمييز بين الأشياء، أو يعرض، ويصف، ويحلل، ويفسر، ويقوّم، أو هو حكم قيمة على الأدب –فهو النقد الذي يقدم الناقد على أنه شاعر وزيادة، أو لغوي وزيادة، أو هو العارض، والمفسر، والشارح، إلى أن أخذ يعرف بالصانع الناسج، وذلك مرورًا بالعلامات الفارقة في التفكير النقدي العربي، وتأكيده جدوى الشعرية في الصناعة، والتلقي، والقصديّة في الوعي بالكتابة، والنظم، ومقاصد المتكلم، وغيرها من أطروحات الجاحظ وابن قتيبة وابن طباطبا وقدامة والآمدي والجرجاني وغيرهم.

وما إن تبلورت آليّات المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي وغيرهما من المناهج التي فسرت النص من خارجه، فقد قدمت المعاني على أنها قيم اجتماعية، يغدو معها النص مرآة ينعكس عليها الواقع، ويغدو معها– كذلك– الناقد عالِمًا في الاجتماع والسياسة والنفس والاقتصاد ومؤرخًا، إلى الحد الذي جاءت فيه النقلة الثانية لتكاشف النص الأدبي من داخله مستثمرةً الثورة اللغوية الحديثة والدراسات الإنثروبولوجية؛ لينكفئ الدرس

النقدي على النص (كلمة- جملة- وحدة)، وفي جانب كبير منه يرفع النص إلى مستوى الطرح النقدي، بوصفه بنية مغلقة يُتعامَل معها بمعزلٍ عن الذات المنشئة لها، وتجسد هذا التصور مع إجراءات البنيوية وغيرها، بما أفرز موت المؤلف الحقيقي على يد رولان بارت؛ فتغايرت ذائقة التلقي بتفجر الالتفات النشط صوب القارئ المعاضد، الذي يحوّل النص إلى بنية نوعية طارحة لبنى لانهائية تأويلاً وتلقيًا.

من هنا فإنه إذا كان تبدل أعراف التلقي- في إطار النظرية النقدية- إزاء مغامرات التجريب السردي المتأبي على الضبط بات واضحًا، بحيث أصبح من الصعب الحديث عن (كل) النص وفق إجراءات المناهج النقدية الحديثة؛ فإن الأمر استمر وصولاً إلى أقصى تجلياتها؛ فيما يعرف بالنقد الثقافي- وهنا تكمنُ النقلة الثالثة- الذي يضم في إهابه اتجاهاتٍ نقديةً غربيةً كالتاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، وما بعد الكولونيالية، والنقد النسوي، حيث كان لتعدد الدراسات المتعلقة باتجاهات ما بعد الحداثة في ستينيات القرن الماضي مردودها في التكريس للنمط الاستهلاكي، المصحوب ببروز قنوات معرفية متعددة ومتنوعة في آن؛ أهمها الثقافة البصرية، وقرائنها الضاغطة علي علاقة المبدع بالنص الكتابي؛ ومن ثم علاقة القارئ بالأدب المقروء، فكان أن ارتفع الدرس النقدي المنبني على أحكام القيمة، وسياقات تحليلها البائنة في ألفاظ، مثل: الأروع، والأكمل، والأبدع، ...وغيرها من الأحكام المطلقة التي تفشت في دراسات أكاديمية موسومة بالجدية المطلقة -ارتفع من مستوى المكاشفة عن جدواه إلى حد التشكيك فيه، الأمر الذي غدا معه الإعلان عن موت الأدب مصحوبًا بالتدشين للدرس الثقافي في إطار النظرية النقدية العربية إن كان ثمة نظرية!؛ وذلك فيما تعكسه جهود عبد الله الغذّامي في تبنيه لآراء فنسنت ليتش، مع أن النقد الثقافي ممارسة نقدية راهنة لا تميت، كما أنه ليس من جوهرها إلغاء النقد الأدبي؛ لأنه حلقة من حلقاته التي يتمركز في جوهرها المبحث الإنساني،

والمحاولة البشرية الساعية إلى تفسير النص، وفك آلية القوانين التي تنتظم فعله الإبداعي؛ مما ينتقل معه النقد الأدبي إلى أفق أوسع، بوصفه إطارًا عامًا، وجهدًا لا يتأسس بمعزلٍ عن الثقافة، فضلاً عن أن الممارسة النقدية، في شكل من أشكالها، ممارسة ثقافية.

إن تمثل ثمرة الدرس الثقافي في الرفض الحاد للتصنيف المؤسساتي لمكاشفة النص، حتى لا تتقلص جدواه في حدود الوثيقة الجمالية التي تنعكس عليها تقلبات الواقع، أمر أفضى إلى انفتاح حر على اتساع مدارك الخطاب في النص، بوصفه ظاهرة ثقافية لها مساربها الخاصة في الإفصاح والكشف، بما يجعل إعادة طرح مظاهر التحديث، وتفسير ملامحه في القص، عبر إطار ثقافي، ضرورة تحتمها رؤيةٌ تمزج العام بالخاص، والحضاري الكلي بالتغير الجزئي، والذاكرة الجمعية بالذاكرة النوعية، والوعي الكتابي بالوعي الشفاهي؛ فتتلاحم مكونات النص الأدبي في نسيج ذي لحمة بصرية، وسمعية، وقرائية، ويكون- علي سبيل المثال- التجريب المتلاحق، الذي بدا في إقصاء الراوي العليم عن سياديته، والتخلي عن المفهوم الكلاسيكي للشخصية، بل عن وجودها بالكلية في بعض أنماط القص الحداثي أو ما بعد الحداثي، والتخلي كذلك عن الحبكات السلمية، إذا جاز ذلك، والترتيب الزمني المكاني وغيرها من آليات السرد الفارقة؛ مما يعني توجه التلقي صوب الذائقة الحرفية التي تسير في اتجاهين متبادلين بين القارئ والنص -يكون هذا كله في حاجة ملحة إلي مكاشفة ثقافية حضارية تفرضها مكونات الثقافة، وعلاقة الأدب بالتكنولوجيا، على أساس أن الثقافة- في مظهرها التكنولوجي الرقمي- هي (المؤلف المضمرُ)[12] ؛ مما يُضفي ازدواجية على المؤلف، ويتأكد ما تتأسس عليه الكتابات الرقمية

[12] عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي.. قراءة في الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001م، ص75

الداعية إلى انتزاع سلطة القطب الواحد، والعمل على توزعها في أداءٍ تفاعلي لا يسمح بالمؤلف الواحد، ولا القارئ الواحد؛ إذ لا مجال لطرحهما في عالم افتراضي، أو عالم مابعد حداثي.

ولكأن الانتقالة الثالثة بمثابة رد اعتبار للمناهج السائدة في العقود الأولى من القرن العشرين، تلك التي مارست عنفًا ملحوظًا على النص ليستقيم لمقولات من خارج الأدب، من دون وعي بتلمّس علاقاته الداخلية، وما ينتظمها من ترميز، وتنظيم، وتماسك، أو ما يعرف بأدبية الأدب. أما مع حال توظيف الميديا أو آليات الثقافة الرقمية/ التكنولوجيا في النص، وهذه في حد ذاتها، ممارسة ثقافية على المنتوج الأدبي الإلكتروني، تلك الممارسة التي تستلزم ربطًا، إن لم يكن تفسيرًا، للنصوص الإلكترونية في طبوغرافيتها الرقميّة من نوافذ تحيل، أو تستدعي، نصوصًا أخرى أو مشاهد حركية، أو مقاطع صوتية وغيرها، مع ما تطرحه من قيم منتمية إلى واقع ذي طبيعة آخذة في الهيمنة. ويمكن الاصطلاح على هذا النشاط الثقافي- الرابط أو المفسر- بالنظرية الرقمية في النقد، أو النقد الرقمي، أو المنهج الافتراضي في نقد النصوص التفاعلية، طالما أن النصوص المراد تفسيرها خاضعة لواقعٍ افتراضي. وإلى أن يستقر المسمى على أيدي النقاد فلا مجال لإنكار تأثر المصطلح النقدي بالتكنولوجيا عامة، وبالعالم الاتصالي الرقمي خاصة.

غير أن الثابت، مع هذه الانتقالات الثلاث، أنها تؤكد انتقال مفهوم النص في معية الناقد، من الوقوف على شرف المعنى المضَمَّن إلى كليّة النّص؛ الذي يُضاف له فعل الممارسة الكتابيّة الممثلة في اختراق بياض الصفحة، وغيرها من الوسائل التي تتغاير باضطراد، وتأخذ أبعادًا موصولة بمفردات الحضارة والوسائط التقنية للمجتمع، فضلاً عمّا يتأكد، عبر فعل الممارسة النقدية، من الأمور الدّالة على التَّأسُّر (من الأَسْر) بحصاد النظرية الغربية، ممثلة في البنيوية واللسانيات والسيميوطيقيا؛ فتبدل مفهوم النص، وتبدلت

معه وضعية التواصل؛ وصولاً إلى النص الإلكتروني، الذي يقوِّض كلاسيكيات الوسائط التعبيرية؛ موظّفًا- في الكتابة- اللينكات **links**، والضوء، والصورة، والصوت، في غير تقيُّد مُتنامٍ بوحدات نصِّيَّة؛ مما يؤكد التّجسد الحقيقي للقارئ المؤلف.

رقمنة التحليل الثقافي وإحياء النّقد الماركسي:

غير أن احترازًا ينبغي أن يقدم إزاء الربط الميكانيزمي بين مفرزات التكنولوجيا في عصر ما بعد الحداثة وتفسير الظاهرة الأدبية، أو بمعنى آخر عند عَدّ المخترع المفارق مدخلاً لفك مغاليق التطور الأدبي، حيث إن التوحد بين هذه المخترعات والعامل الاقتصادي يعني إعادة إحياء النقد الماركسي من جديد، تحت عباءة الربط بين تأثير الفضاء الرقمي في التطور النوعي لبنية النّص الأدبي، وفي الوقت نفسه، يُعد استبعاد هذا البعد الاقتصادي، في تفسير العطاء الإنساني الأدبي وتأويله، أمرًا يصعب تحقيقه؛ ولعل ظهور اتجاه (الحتمية التقنية)[13] مع بدايات عشرينات القرن الماضي، بوصفها فكرًا اجتماعيًّا يفسر تطور المجتمعات، يؤكد ذلك. كما تمخَّضَ عن تداولها- في الأوساط

[13] أول من صاغها هو الأمريكي ثورستاين فبلن (1857- 1929) نرويجي الأصل؛ مؤكدًا الارتباط والتساند الوظيفي بين النظام التكنولوجي والنظام الإنساني من حيث إنها؛ أي التكنولوجيا، تحدد العلاقات الاجتماعية والإنسانية، وتمكن من سيطرة الآلة على الإنسان. راجع: (علي محمد رحومة: الإعلام العربي وانهيار السلطات اللغوية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005م، ص18).

المعنية- ما يعرف بالفجوة الثقافية **cultural lag**[14]، أو فكر التخلف الذي تتقارب فيه الآراء والتوجهات مع ما يطرحه ماركس، الأمر الذي يُفسر موقفًا معارضًا لهذا الإحياء الضمني الذي عبرت عنه نظرية الحتمية التقنية، وقد تمثلت هذه المعارضة في وجود ما يُعرف بـ (الحتمية الاجتماعية ونقد التقنية)[15] ، حيث التركيز على الثقافة في جدلها غير المادي مع التكنولوجيا، بما يؤكد تملُّك القوى الاجتماعية زمام تطور التكنولوجيا، بشكل أو بآخر، وتأثيرها الملحوظ في تطورها؛ بالشكل الذي أدى إلى ظهور ما يعرف (بالحتمية المعلوماتية) التي أبرزها سكوت لاش على أنها نظرية المعلومات أو عصر المعلومات (ما بعد الحداثة) وما فيها من تناقض، غير أنها أفرزت نموذجًا للعالم في خصائص جديدة، أهمها الثقافة التي تعني الاتصالَ، والاتصالُ الذي يتعلق بالظاهرِ، والظاهرُ الذي لا يتم الاتصال إلا به، كما يحتاج الظاهر إلى تكثيف المعلومات في وحدات معلوماتية تعني ازدياد السرعة، وطي الأزمنة، وظهور اللامكان[16] ، أو انتقاء الخصوصية، وهنا يكمن فكر مابعد الحداثة، المحرّض على انتعاش النقد الماركسي، عند توظيف الرّقمنة مدخلاً تفسيريًّا لأية ظاهرة أدبية.

ولكي يتحقق هذا الربط بين ما ينسب إلى ماركس في توظيف المدخل الاقتصادي لتفسير الأدب، وبين تتبع مقتضيات التقنية الرقمية في مساءلة الظاهرة الأدبية

---

[14] اشتهر بها ويليام أوجبرن (1886- 1959) وهي الظاهرة التي تحتم على المجتمع أن يُعيد تنظيم نفسه بعد كل اختراع، أو تقدم تقني؛ حتى تتكيف جميع عناصره، وتسير جوانب الثقافة: مادية ومعنوية في تغيرها جنبًا إلى جنب. (المرجع السابق، ص18).

[15] اشتهر بها لزلي وايت (1900-1975) وهربرت ماركيوز (1898- 1979). (المرجع السابق، ص19، 82)

[16] المرجع السابق، ص19، 20

الإنسانية، بما يخضع منظومة الوعي النقدي لتجليات التكنولوجيا، -لكي يتحقق ذلك، فإنه لابد أن يكون مقرونًا باشتراط حتميّ، يتمثل في وجود القارئ الخاص؛ ذي الثقافة الرقمية، التي تُعينه على التواصل الرقمي؛ فتتحقق الغاية من النصوص التفاعلية الموظفة للميديا في فعل الإنتاج المهيبر. إن اشتراط وجود القارئ بهذه الكيفية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية يُعدّ الطريق الرئيس لإعادة إحياء آليات النقد الماركسي.

غير أن الدور الذي يمكن أن يقوم به التحليل النقدي في ربط التكنولوجيا بالنظرية النقدية بعيدًا عن النقد الماركسي، يتمثل في عدم إغفال القيم التي تنشدها النصوص نفسها، وليس العكس؛ لأن مثل هذا الوعي الإجرائي يعمل على فك إشكالية ربط الممارسة النقدية على إبداع أدبي غير إلكتروني يطرح أحكامًا جمالية فنية، بإجرائها في تحليل إنتاج أدبي (ليس بمفهوم الإبداع الأدبي) مؤسس وفق قاعدة الاستهلاك والعرض والتسويق، ويحدث هذا إذا ما تأسست هذه الممارسة النقدية على الوعي بالنقاط الآتية:

أولا: إن العمل على إيجاد فضاءات جديدة (ولتكن فضاءات تكنولوجية) تستوعب التعدد المتفاقم في عناصر العملية الإبداعية، وترفعها إلى مستوى المكاشفة الافتراضية هو أمر يثري الفضاء الافتراضي نفسه، ويسهم في تطور الجنس الأدبي من داخله دون اللجوء إلي الربط الميكانيزمي الخارجي بين الظاهرة الاجتماعية في أنساقها الحضارية المتلاحقة والظاهرة الأدبية الخاضعة لها؛ وهو أمر يعود إلى علاقة التكامل بين الناقد والمبدع، حيث الاتكاء على الخيال المفتّق لمغامرات سردية تستوعب آليات الإنتاج، أو تربطها بها.وهذا ما يقودنا إلى النقطة الثانية.

ثانيا: إن تحقق المبدأ السابق يؤكد جدوى العملية النقدية الآتية بوصفها منظومة تنأى عن مسالب الانتقالة الأولى في علاقة النقد بالنص الأدبي، حيث البعد عن لي ذراع النصوص؛ لتفي بما هو خارج الظاهرة الأدبية نفسها.

ثالثا: إن وجوب التفريق بين البعد الجماعي في إنتاج النص والبعد الاجتماعي في الفعل ذاته، ولاسيما إذا ما ابتغينا تأمل الوضعية الراهنة لتطور الأدب، –لا يعني التسليم المطلق بأحادية الدور في تطور الفن عبر البعد الاجتماعي، فقد يكون الطابع الجماعي مقبولاً إذا ما أسهم في تطور جنس أدبي ما، لكن تأمل الظاهرة، عبر غاية التواصل، يُقلل من حظوة المجتمع التّقني الاقتصادي في إحداث التطوير الفني. فإذا كان التواصل المنشود في ظل الكتابات الرقمية مرهونا بجماعية التأليف، والإنتاج أو الاشتراك المتفرع في إبداع نص مترابط، فإن هذا يعود بنا إلي الإقرار– أولاً– بحالة فردية تلتقط أفقًا فنيًا مبتكرًا يُعرف به التطور على أنه إبداع قائم على فردية الفعل. بينما رد الأمر إلي حالة اجتماعية؛ مثلما نادى بذلك أصحاب نظرية الانعكاس من أن عملية الإبداع الأدبي نتاج فعالية اجتماعية، أو هو قانون من قوانين الطبيعة [17] ربطٌ يمكن التقليل منه؛ فالأمر في نهاية القول موكول إلى إقبال النظرية النقدية على الإسهام في بلورة الوضعيات الفارقة المصاحبة لعناصر الإبداع، وكذلك التبدلات التي تطرأ عليها من حين لآخر؛ لإثراء الأفق التجريبي الإبداعي بما لا يجعله عاجزًا عن الإضافة. وهذا يحتاج إلى حصاد نقدي وفير يستوعب جدل العلاقة بين الأدب والرقمنة، تلك التي يصعب معها التخلص من أسر تحليل النصوص في ضوء الحتمية التقنية.

لذا، فإن مراعاة ما تنطوي عليه النصوص من قيمٍ قد يفك هذه المعضلة، التي قد لا تفرق بين نص وآخر، أو بين نوع أدبي وآخر، وعلى نحوٍ موغل يصل إلى تماهي حدود

[17] توماس مونرو: التطور في الفنون، ترجمة محمد أبو درة وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971م، ج1، ص75، 76.

الممارسة النقدية، فإنها قد لا تفرق بين جنس أدبي وآخر، مثلما يحدث مع القصة القصيرة مثلاً، بوصفها نصًّا أدبيا له أنساقه الفنية المنضبطة؛ إذ نجد أنه كثيرًا ما يُتعامل معها على أنها منتمية إلى فن القص على نحو عام؛ وهو ما يؤدي- بالتبعية- إلى إخضاعها لاستراتيجيات الدرس النقدي المتعلق بالرواية؛ فتبدو صعوبة البحث في القصة القصيرة بمعزل عن القص، الأمر الذي يجعل اختزال الوحدة الديناميكية للأثر الأدبي في القيمة المهيمنة **Dominant** ضمانًا شكلانيًّا يؤكد تلاحم البنية وإضفاء الطابع النوعي على النص؛ فاتخذت النصوص التجريبية المتناسلة شرعية شكلانية، بل أدبية؛ تتحقق بالوقوف على البنية النوعية للنص، وهذا ما يردنا إلى النقطة الأولى التي أشرنا إليها سابقًا.

سلطان الصورة بين الواقع الحي والواقع الافتراضي:

في تنازلها عن ادعاء الاختلاف والابتكار والسمو، الذي ارتضته الحداثة؛ فنأت بمظاهرها عن الوقوع تحت طائلة الاستهلاك الفوري التبادلي أو الصّنمي لمفهوم السّلعيّة، فإنها- أي مابعد الحداثة- تُشكّل مظاهرها الفنية الجمالية اقتصاديًّا لحظيًّا؛ ليخضع الفن إلى منطق السلعة، وتبدو العمارة- في ضوء هذا الاتجاه، وبوصفها فضاءً مكانيًّا تجرى فيه أحداث قابلة للاستغلال الأدبي والتوظيف الفني على أيدي الأدباء والفنانين- سياقًا مؤقّتًا يحتضن (ذوق العامة ونمط حياتهم ومتعتهم اللحظية)، في شيءٍ من التّوسّع المستوعب ذوق الصفوة وذوق رجل الشارع، فيما أشار إلى ذلك تشارلز جنكس[18].

[18] إذا كانت الحداثة قد أفلحت في عدم الوقوع تحت طائلة الاستهلاك السلعي الفوري، فإنها قد صنعت بهذا الترفع سلعة صنمية أخرى، أو تداولاً استهلاكيًّا صنميًّا ... راجع مارجريت روز: مابعد الحداثة... تحليل نقدي، ترجمة: أحمد الشامي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ص108: 115، ومحمود العشيري: المرجع السابق، ص288.

إذا كانت الأمكنة الحية الواقعية مبنية على ما تحققه من متعة لحظية لجمهور عام؛ نخبوي وشعبي، فإنها أمكنة حيادية، أو زئبقية، لا تحمل طابعًا محددًا، أو رؤية ثابتة، أو قيمة مغروسة فيها، إنما تحتضن- من دون تمييز- قيم الملائكة والشياطين، فلا مجال لهوية ما، إنما فضاء حر من التوازي الذي لا يقبل التقاطع أو الاندغام في نسيج منسجم، ناهيك عن الأمكنة الافتراضية، التي تُوغل في متاهة التوازي وإذابة الفواصل تمامًا.

إن إطلالة سريعة على وضعية الأمكنة، وما تحمله من هوية مميَّزة، ومميِّزة، في السردية العربية الحديثة، تعطينا موقفًا نقيضًا لأمكنة مابعد الحداثة، التي لا تحمل أية هوية؛ فالسردية العربية الحديثة، منذ بدايتها، تُقدّم جانبًا كبيرًا من تجربتها على أساس الدوران بعمق مقصود في فلك المكان والإنسان، ممثلة في تجربة أكبر روادها نجيب محفوظ؛ فالمكان ليس إلا حالة خاصة لتجَلّي الحقائق الإنسانية الشاملة، فهو وإن بدا ضَيِّقًا في حيِّزه الطبوغرافيّ فإنه يعكس فضاءً متَّسعًا للتأويل المتجدّد، كما أن محفوظ، وهو الذي يُعد أنشودةً للبساطة والكتابة عن كوامن الألم في الأحياء الفقيرة بين حارة وزقاق، قد أورثنا- في حياته وبعد مماته- خمسين عملاً سرديًّا؛ تسكنُها شخصياتٌ منحوتةٌ بوعيٍ مصريٍّ شديد الخصوصية، قد اعتادت- في جانبٍ منها- أن تشتري السلامة بالإتاوة، طالما أنَّ هناك الفتوّة، وأن هناك الحرافيش، الأمر الذي حدا بكثير من النقاد أن يضعوه في فصيل الكتاب الذين يُقلقهم مصير الإنسان وعبقرية المكان، وشُبِّه بهؤلاء العالميين الكبار، مثل: بلزاك، وزولا، وجالدوس، وديستويفسكي الذي قرأه محفوظ بإمعانٍ وإعجاب، وتولستوي وجلاسوورذي وفيكتور هيجو، وترولوب.

فالمكان والإنسان ركيزتان نالتا منه احتفاء شديدًا، جعلهما مركز التجربة السردية عنده؛ لأنه أخلص لهما تأمّلاً واستيعابًا وامتياحًا؛ فمنحاه تألقًا فنيًّا يصعب تكراره على هذا النحو من الخصوصية والتميز الفارق، والتمجيد الصادق لأحلام مرهونة بواقع طازج

وأمكنة عزيزة حية؛ فكان المكان هو الموقف الجزئي، والقضية الكلية، والهوية الكبرى، وكان الإنسان كذلك هو الموقف والقضية والهوية؛ لأنه يتماهى في المكان الذي يحتويه أو يصنعه لنفسه، ولهذا التوحد ما بين المكان والهوية سببان:

أولهما يعود إلى منهجية التحليل السردي نفسه؛ القائمة على اقترانها بالمتلقي حيث الحرص على إعادة إنتاج النصوص في ضوء ما يصاحبها من وسط ثقافي.ولعل هذا ما أكده كثيرًا عبد الله إبراهيم في (موسوعة السرد) من ضرورة انتهاج السياق الثقافي، ممثلاً في طريقة توظيف تاريخ الأفكار عند تحليل أية ظاهرة سردية؛ لأن عزل الواقعة الفنية، أو المسرودة الفنية، عن مرجعياتها الواقعية الثقافية يجردها من روابطها الزمانية والمكانية. مثلما لم تتخلص السردية العربية القديمة من فكرة الإسناد، وما له صلة وثيقة بالسند والمتن[19]، وهذا- بكل تأكيد- وسط ثقافي، ظل مهيمنًا إلى أن بدا في صيغة بديلة هي (الراوي والمروي) تلك التي اتسمت بطابع اتصالي مع المعيار الشفاهي حيث تعدد الرواة، وبطابع انفصالي مع المعيار الكتابي، وهنا يبرز المكان على أنه المكون الأكثر تأثيرًا في الوسط الثقافي لأي إبداع، إذا ما ربطنا بينه وبين مستوى الكتابة ومستوى التحضر.

أما السبب الثاني فينبع من تأكيد أن بؤرة السردية العربية، في احتفائها بالمكان وتخييلها له، معرضة قبل غيرها للصدام مع أية آليات مستحدثة من شأنها أن تهدد استقرارها وثباتها، وتُضعف قليلاً من سلطانها إلى حد بروز سطوة سلطان آخر؛ لعله سلطان الصورة؛ الوليد البكر للتكنولوجيا الحديثة ومابعد الحداثة، وهنا يبقى المخيال

[19] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص 5: 21.

السردي الحديث أمام التحدي الأكبر، وهو مواجهة عصر التكنولوجيا، تحت ما يعرف بالعلاقة الشائكة بين الإبداع الأدبي والتكنولوجيا.

لذا؛ فالمكان الذي تتبدل معالمه في كل حين، والوسائط التي تترى بلا إيقاع هادئ، والإنسان الذي يصنع هذا التجاوز المورِث للتعقيد والغموض، كل هذا من شأنه أن يضع السرد العربي في مواجهة جديدة لا تقف فقط عند حدود إعادة صياغة علاقة الإسناد في صورة (السند والمتن) ذات الطابع الشفاهي، أو علاقة (الراوي والمروي) في ميسمها الكتابي، إنما مع تفجر عصر ثورة المعلومات والتواصل عبر الألياف الضوئية وتغيّر ملامح الأمكنة، وتبدل غايات الإنسان، فلابد أن تكون هناك صياغة سردية تستوعب هذا التّشظي، الذي لم يعد قادرًا على استيعاب هوية خاصة تميزه.

من هنا؛ فإنّ تقليص حدود الخطاب السّرديّ في الكلمة فقط من دون الانفتاح على أبجديّات الصّورة والتّجلّيات التّكنولوجيّة أمرٌ لا يسمح بتحقّق تواصليّ مع الأمكنة الافتراضية والعوالم المتخلقة ضوئيًّا، ولاسيما في جانب مغايرة أبعاد التّلقّي للنّصّ السّرديّ، وهو أمر يُوقع في جدليَّةٍ عميقةٍ حول سطوة الصورة وأثرها، ثم ما ينتج عن ذلك من قيمٍ تهزّ الثابت في المكان والإنسان، وعلى نحو يتبدى في تصدع منظومة القيم، في مجتمعات تستبد بها رهانات كبرى، لعل أدهشها هو تبدل مفهوم الأمن القومي، الذي لم يعد قاصرًا على امتلاك الدبابة فقط إنما يوازيها أهمية، وربما يفوق، التحكم في مصادر المعرفة، والسيطرة على مكامن المعلومات، وهو ما سنوضحه في النقطة الآتية:

. تصدّع القيم بين السرد والكون الرقمي:

مادام هناك تصديق بعدم الفصل بين الفن والتكنولوجيا، والأدب جزء من الفن، فلا مجال أمام السارد العربي إلا أن يخوض غمار تجديد النص السردي من دون تهميش طبيعة عصره الموغل في تفاصيل التكنولوجيا، لاسيّما ونحن نتعاطى حياة إلكترونيّة قد

سبقتنا في ارتيادها أممٌ غيرنا؛ لذا يبقى السؤال عن مستقبل السرد العربي ضرورةً تغيرات جذرية، لحقت بتصورات المكان ووعي الإنسان العربي جرّاء مواجهة تجليات الكون الرقمي المذهل.

ولا شك في أن هذا السؤال ذو طابع ثقافي إغوائي بالدرجة الأولى؛ لأنه ينبع من المنطقة التي التقت فيها جهود المفكرين عبر تاريخ الثقافة العربية، وأمام لحظات التحول الفارقة في مسيرة التطور والرغبة في تجديد المجتمع العربي، فكان من الطبيعي أن تكون هذه المنطقة منطقة صراع أبدي يدعم مسيرة الحياة، ويتجلى في صيغ مختلفة وقفنا عندها طويلاً وقوفًا يتناسب وقيمتها الكبيرة، فالقديم والجديد، الأصالة والمعاصرة، التراث والتجديد، وغيرها من الصيغ الثنائية ذات الطابع المراوغ؛ لأننا اكتشفنا- على مستوى الوعي النخبوي وعلى مستوى الممارسة العامة- أننا ماثلون في منطقة ظاهرها الرغبة في التطوير والتجديد، أو الحفاظ على هوية مهددة، وفي باطنها صورة جدلية ثابتة في غالبية الأمر، وتأخذ أيضًا طابعًا ثنائيًّا ممثلاً في الرفض والقبول؛ فرفضُ طرف من طرفي الثنائية يعني قبولَ الطرف الآخر، والعكس صحيح، ولهذه الصورة الجدلية من القدرة على تجديد نفسها أمام أي طرح جديد، ما يضمن لها البقاء من ناحية، ويحول دون إيجاد مكانة مناسبة لوضعنا التاريخي والقيمي على خارطة المجتمع العالمي من ناحية أخرى.

وكأننا بهذا الطابع الثقافي للسؤال عن مستقبل السرد، نجدد آليات الجدل في صراع الذهنية العربية والثقافة العربية مع هذا الأفق الجديد، وفي طابع يشبه تحريك الساكن وتسكين المتحرك؛ لأننا الآن ونحن نواجه الكون الرقمي وأثره في السردية العربية، نكاد ننصرف- طواعية- إلى تمجيد التشتت؛ فنفوت على أنفسنا فرصة الدخول بالأدب العربي إلى العصر الرقمي، وهو جدير بأن يأخذ حقه، وإذ بنا نتوزع إلى ثلاثة فرق؛ فريق أول (ضدّ) رافض ويُبدي تعصبًا أعمى يقوده إلى الانغلاق، وفريق ثان (مع) متقبِّل وينفتح

على الجديد بلا هوادة فيتسطح، ويصبح كيانًا هشًّا أو مضحكًا في كثير من الأحيان. وبينما يظل الفريقان على هذا النحو من الصراع الضّدي يأتي متأخرًا- في الغالب- فريقٌ ثالث (توفيقي) ليوفق بين الفريقين في تصورٍ أقرب ما يكون إلى التلفيق المفضي إلى صورة غير ناضجة في أولها، ويشوبها بعض التشويه في نهايتها.

غير أن تحدد حالة الصراع بين الفريقين؛ الأول والثاني، أمام كل جديد، يعني تحريك ثبات هذه الحالة الصراعية، بوصفها ركنًا رئيسًا في بنية العقل العربي، كما أن التأخر الطبيعي لحضور الفريق الثالث يُعد مكملاً للصورة التي تبدو عليها الذهنية العربية عندما تثبت هذا المتحرك، فإلى أن يأتي هذا الفريق الثالث يكون الشيء الجديد، موطن الاختلاف، قد تجاوزته حركة الحياة في تدفقها الرقمي الذي لا يرحم، ويطل علينا العصر نفسه بمنتجٍ آخر؛ لنسرع من جديد، فنختلف من جهة، ونتفق من جهة ثانية، ثم نوفّق- في تأخرٍ معهودٍ- من جهة ثالثة؛ فتضيع مع هذا الطرح الجديد فرصةُ تجدّدِ الأصيل الرئيس مع الحديث الوافد، ولعل هذا ما حدا بلورنت موراويك المستشار في وزارة الدفاع الأمريكية في تقرير قدمه أمام المجلس السياسي في البنتاجون" لقد عاش العالم العربي في أزمة منذ 200 سنة، وفوّت فرصة الثورة الصناعية، وهو- الآن- يضيع فرصة الثورة الرقمية، ويفتقر إلى مؤهلات الانسجام مع العالم الحديث"[20].

[20] راجع: محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، ص 57) وقد شهدت العقلية العربية صراعات كثيرة من هذا النوع؛ أي بين مؤيد ومعارض، ثم موفق بينما، أبرزه في القرن الثالث ابن قتيبة (ت276هـ) عندما شن حملة على المستعملين مصطلحات غريبة للإيهام بأنهم علماء وأصحاب علم لا يعرفه سواهم، وإن مارس ابن قتيبة نفسه المصطلح الوافد بعدها، ثم في بداية القرن الرابع الهجري حيث المناظرة الشهيرة بين متى بن يونس وأبي سعيد السيرافي، وكذلك ابن الأثير (ت637هـ) في القرن السابع، عندما شن هجومًا على ابن سينا واصفًا كلامه أنه لغو ولا يستفيد به صاحب الكلام العربي

وإذا حاولنا أن نتلمس مظاهر هذا التشتت في الموقف، إزاء ما يواجهه السرد العربي من تحديات التعامل مع العصر الرقمي، فلن نجد مشقةً في الوقوف على وضعية من يرون الطريق مسدودًا مع الانفتاح على وسائط الميديا لإنتاج نص سردي عربي، يراعي المتلقي البصري الضوئي، كما نجدهم قد تجاوزوا مرحلة التوجس والحذر الشديدين؛ وصولاً إلى عدم الاعتداد بالتجارب السردية الرقمية، التي تمزج بين السرد وعالم الاتصالات، وعدِّها أحيانًا ضربًا من الهرتقة التي تنبغي محاربتها.

وعلى الرغم من ذلك فإنهم محقون في توجسهم نظرًا لما يُصاحب السماوات الافتراضية المفتوحة من انهيار في منظومة القيم الاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية، فضلاً عما يحمله الكون الرقمي من تهديد أكيد لمفاهيم مستقرة حول الحدود والوطن والجغرافيا وتعدد الأديان، بينما- في الوقت ذاته- يرى أصحاب الفريق الثاني أن أهم منجزات الثورة الرقمية تتمثل في إنهاء نهر الدماء المتفجر في الأرض منذ فجر التاريخ، عندما تضيع حدود الوطن في جسد الضوء والأرقام، وتتلاشى الجغرافيا في كيان افتراضي واحد، وتتماهى خيوط الفصل بين دين ودين...إلخ؛ ومن ثم لم تعد النصوص السردية معنية بتحمل رسالة لا تتفق وغايتها.

شيئًا. راجع زياد الزعبي: المرجع السابق، ص262- 263. كما يبدو أن الصورة لم تعد مبشرة باغتنام الفرصة اغتنامًا إيجابيًّا؛ نظرًا لما أبدته المؤسسة الأدبية العربية في قناعتها بدور المتفرج من بعيد، ولم تدخل، إلا في استثناءات قليلة، عالم المغامرة التكنولوجية؛ إذ ظل خيالها مرتبطًا بالماضي وبصوره وإبداعاته، في الوقت الذي حققت فيه المؤسسة التربوية تقدمًا ملحوظًا في هذا المجال. (راجع: حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرغ، ص26).

ويظل الفريق الثالث في مأزق حقيقي؛ لأنه يحاول الصمود أمام طغيان الثورة الرقمية متشبثًا بحالة المابين بين، فعلى سبيل المثال يعاني أزمة مع الكلمة، وهي الوسيط السردي الأكبر؛ لأن مابعد الحداثة، فيما تعبر عنه الثورة الرقمية والتقدم التكنولوجي المذهل، ترد هذا الوسيط (الكلمة) سواء أكان وسيطًا صوتيًّا أم كان وسيطًا كتابيًّا، إلى بدايات مرحلة الكتابة، بحيث يتشابه مع الصور التي تدل على معان في المعابد والرموز الكتابية المرسومة على الأحجار، مثلما هي الحال مع الكتابات المصرية القديمة والسومرية وغيرهما. ويضاف إلى ذلك أن تقديم الذات الافتراضية سرديًّا في كيان واقعي مُحمل بالمسؤولية ومقدّس للأوطان والأديان أمرٌ يبدو ضد مبادئ مابعد الحداثة نفسها، وإن استقام حضوره مع الفضاء الاتصالي المعقد، وفي الآن ذاته، يُعدّ إقصاء الذات الواقعية– في الكتابة السردية– عن عالم الألياف الضوئية والوسائط الاتصالية الفائقة، بمثابة الإعلان عن نهاية الراوي وفقدان القضية.

. مجتمع مابعد المدينة ويوتوبيات الهوية المستعارة:

ولأن مظاهر النص الترابطي أوالهايبرتكست والهايبرميديا هي من تجليات العلاقة بين النظرية النقدية المعاصرة الملتفة صوب التكنولوجيا، فإن تقاطعًا– وليس توازيًا– يحدث كثيرا بين هذه النصوص وما آلت إليه النتائج المتلاحقة للتنظيرات النقدية، التي تحتاج إلى متابعة لا تتوقف لكل مظاهر الكتابة بالضوء والنشر عبر الألياف الضوئية، وإلا فالأمر سيُفضَى إلى تنظير يخص المبدع الافتراضي وما يضخه من ذاتيات لا حد لها.

وقد لاحظ جورج لانداو في علاقة معطيات النص المفرع بالنظريات النقدية الحديثة شيئًا من نقاط التقاطع بينهما، مشيرا إلى التأكيد الملموس الذي يقدمه النص المفرع لنظرية جاك ديريدا في اللامركز والشبكة التفاضلية، ولفكرة ميخائيل باختين حول تعددية الأصوات واللغات في النص، ولمفهوم رولان بارت للنص القرائي مقابل النص

الكتابي، ولرفض ما بعد الحداثة للسرديات التعاقبية والمنظورات الأحادية، وكذلك لمسائل التناص والانعكاسية الذاتية وسواها[21] وغيرها من المظاهر التي ترصد الدراسة بعضَها في الجانب التطبيقي.

فما غدا عليه السرد مابعد الحداثيّ في ظل هذا التدفق التكنولوجي يؤكّد ذلك، ولاسيّما في تقديم خطاب سردي حول جيل لم يعد يرهن أحلامه بالحكايات الكبرى أو القضايا المصيريّة على حد تعبير جابر عصفور[22]، ولم يبق له من العالم إلا هذا الواقع الافتراضيّ الّذي تغيب فيه ملامح المدن المعروفة، بل تبدو الأمكنة أطيافا وصورا متحرّكة؛ تعكس تخيّلاً قلقًا يقترب –كثيرا– من ذلك العالم المتخيّل الّذي تصنعه شاشات الكومبيوتر، واليوتوبيات الجديدة أو ظاهرة (المولز) **(Molls)** تلك التي عبّرت عنها دراساتٌ كثيرةٌ، من زاوية تجسيدها انخراط الإنسان العربيّ في مجتمع (ما بعد المدينة)، بما يدلّ على حالة انفصام حادّ، أو اغتراب يدبّ في مستقبل تلك المدن عبر شخوصها الّذين يتحرّكون بلا رؤية محدّدة، فبدا ذلك في نصوص ذات لغة سرديّة حياديّة موجزة؛ غالبا ما تكون مستعارة من عالم الاتّصالات، وأجهزة الحاسوب، والهواتف النّقّالة، إلى الحدّ الّذي يمكن معه ترتيب مشهديّة القصّ، في بعض النّصوص، وفق تقنيات النّسخ واللصق (**Copy /Paste**)، وثوب سرديّ مستمدّ من (ماسچات المحمول) وغرف الدّردشة/الشّات (**Chat**)، والإنجليزيّة المنطوقة (**YR**) أو(**UR**)، بدلا من **(You are)** وغيرها، وكانت البداية الناضجة ممثلة في رواية (أن تكون عباس العبد) للكاتب المصري أحمد العايدي، التي احتفت بها جريدة الهيرالدتريبون في تحقيق خاص.

---

[21] حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرغ، ص108

[22] جابر عصفور: آفاق العصر، دار المدى للنَّشرِ وَالتوزيع، دمشق، 1997م، ص125، وَكَذَلِكَ حازم أبيض: www.arabworldbooks.com/arabicliterature/review/20htm.

كما لا يكون موضوعيًّا عدم الإشارة إلى جهود سردية سابقة، أو موازية، أشارت إلى الطريق التواصلي مع الميديا فائقة التشعب في حدود ضيقة، واستثمرت منجزاتها على استحياء؛ ومنها– على سبيل المثال لا الحصر– الشاعر الروائي إبراهيم نصر الله، والأديبة السورية شهلا العجيلي، والسعودية رجاء الصانع[23]؛ مما يعني أن السنوات القادمة قد تشهد تغيرًا عنيفًا في أمكنة السرد الروائي يصل إلى حد الانتكاسة بالنسبة إلى الفريق الأول، ويشهد كذلك فقدان حضور المروي له ذي الحضور النقدي في ذهن المؤلف؛ لأن الأمر بات في يد قارئ منتج يركب روايته كيفما يشاء، فلا مجال للقارئ المثالي، ولا المروي له.

. ألعاب اللغة ولذة التلقي:

إن ربط اللغة بشبكة ذات أنساق معرفية وثقافية واجتماعية ليس تصورًا من تصورات مابعد الحداثة وحدها، إنما هو إجراء تمارسه اتجاهات متعددة ونظريات متعاقبة في حركة الوعي الإنساني والحضاري عامّة، مادامت هناك لغة، ومادام هناك مجتمع، أو–

[23] فالشاعر الروائي إبراهيم نصر الله الذي ختم الستين من عمره، وقد أنجز رصيدًا لا بأس به من الإنتاج الشعري والروائي، وإذ به يأبى أن يقفز الستين من دون أن يعلن تمسكه بالفضاء السردي القادم عندما قدم– في مفارقة تواصلية تحسب له بكل تأكيد– قدم عام 2005 رواية (شرفة الهذيان) مستثمرًا سلطان الصورة وفضاء الحاسوب ورسوم الأطفال، وكذلك ما فعلته السورية شهلا العجيلي عام 2006 في رواية (عين الهر) من إقامة معمار الرواية على أساس الفضاء الإلكتروني وعالم الإنترنت والبريد الإلكتروني في تكثيف شاعري وتشويق سردي، فعلت مثله رجاء الصانع على درجة أقل تكثيفًا وتشويقًا تجريبيًّا في (بنات الرياض) 2005م، وكذلك الكاتبة اللبنانية هاديا سعيد في روايتها (أرتيست) 2005م، بما لا تخفى دلالة السياق الزمني لإصدار هذه الأعمال

بالأحرى- مادام هناك اتصال وتواصل بين الناس؛ اجتماعيًّا وحضاريًّا وفنيًّا، في ظل شروط تاريخية ثقافية تحدد نمط العلاقة التواصلية.

غير أن نظرة مابعد الحداثة إلى اللغة نظرة ذات ميسم إشاري في جوهرها؛ تتأسس على ما تومئ إليه اللغة، لا على ما تصرح به وتحدده، من معنى أو حقيقة، في إطار من القيم والأخلاق؛ لأن مابعد الحداثة في تعاملها مع الأداء اللغوي، تتحرك من تصور يبتعد باللغة عن مفهوم الاتصال، ويُقرّبها من حدود اللعب؛ فاللغة تقدم ألعابًا محددة بموقف في الزمان والمكان، ومعيارُ صحتها معيار برجماتي نفعي، لا يهم فيه البعد القيمي للمنطوقات (صادق- كاذب)، بل المهم هو الفعالية (فعّال- غير فعّال)، فمع ألعاب اللغة تتضاءل فكرة المسؤولية الأخلاقية، وتتلاشى إمكانية تحديد الحقيقة أو تحصيلها، وهذا التصور البراجماتي تقابله في الفن لغة معبرة عن (اللايقين)، وتقوم على التجريد الفارغ، والإدراك غير المرئي لأشياء لا علاقة لها بالمعنى، وإنما لها علاقة بالشعور باللذة فحسب؛ اللذة التي يشعر بها الفنان أو المتلقي[24].

وما دمنا في إطار تسليط الضوء على هذا الفيض التكنولوجي وأثره الكبير في طبيعة إبداع الأدب العربي المعاصر، فإنه لابد من الإقرار بأن الوعي النقدي كذلك ينبغي له أن يتجدد فيواكب ما يعرف بالإبداع التفاعلي، الذي أصبح واقعًا غير مكتمل الشرعية عندنا، وإن اكتسب شرعيته الكاملة في الأدب الغربي- منذ وقت بعيد- شعرًا وسردًا ومسرحًا، وعلى الوعي النقدي كذلك، أن يسجل للسرد التفاعلي ما يُبديه من حرص على أن يتحرر مبدعه من نمطية الصورة التقليدية، والمسار الخطي التقليدي في إبداع

[24] راجع منى طلبة: قراءة مفهوم الحكاية عند ليوتار وريكور، مجلة قضايا فكرية، عدد19، أكتوبر 1999، ص446، ومحمود العشيري: المرجع السابق، ص208- 209)

النص، حيث لم تعد الكتابة، أو الكلمة، هي الوسيط النهائي لأية مسرودة فنية، إنما غدت هناك سمة غالبة تمثلت في سرد مشهدي بصري، يتوسل في تقديم الكتابة الفنية بالتشكيل الجرافيكي المتموج، والخرائط، والصوت، والموسيقى، والصورة الثابتة، والصورة المتحركة، والرسم البياني، والمقاطع السينمائية، كل هذا في نسيج سردي واحد يعج بالحس والحركة والرؤية، وإذ بالكلمة تُعد جزءًا من كل، بعد أن كانت هي الكل.

كما باتت اللغة السردية، المحمولة عبر هذا التوليف الضوئي والشاشة الزرقاء، لغةً للمباغتة والتشظي؛ إذ يُقاس مستوى تواصلها التفاعلي بما تحققه الكلمة من مرونة، وخفة، وتنقُّل يناسب الوسيط التكنولوجي المندغم مع غيره في تكوين هيكل تفاعلي. وأيضًا بما تحققه الجملة من قلق واقتصاد في التنقل- برشاقة- عبر هذه الوسائط التكنولوجية؛ مما يجعل السارد- الذي يرتدي ثوب المبرمج والمنتج- مُلمًا بلغة البرمجة وفن السيناريو والجرافيك والإخراج وغيرها.

وأمام هذا التغير لا نملك إلا أن نقيس العمل السردي، وهو قياس غير فني بالطبع، من حيث الطول والحجم، بعدد الكيلوبايت وقدرة المالتيميديا على استيعاب الصور، وليس بعدد الصفحات مثلما كان الأمر في السابق. بالإضافة إلى أن برمجة الكلمة، في هذا النسيج الضوئي، أدى إلى أن يكون تحول المسار الأوحد لفعل القراءة إلى مسارات متعددة —كان ذلك بمثابة الوجه الأول للتفاعل السردي؛ فالراوي/ المنتج/ المبرمج، أيًّا ما كانت التسمية، يقيم نصه على أكثر من مسار داخل النص، حتى يسمح للقارئ أن يختار مسار القراءة الذي يهتدي إليه، ولا نستطيع الجزم بأن ما يقع عليه المتلقي هو المسار الأمثل أو المناسب؛ لأن كلمة المناسب تعني قصدية بناء النص السردي من قبل المنتج/ المؤلف على نحو يقلص المسارات في بعدٍ أحادي، وهذا ما ترفضه فضاءات التفاعلية، بوصفها المظهر الطاغي لمابعد الحداثة، التي تكرس التّحلل والتناثر،

وتنبذ المركزية والحقيقة الواحدة؛ لذا عندما نقول ما (يهتدي إليه) القارئ فإننا نقصد ذلك المعمار الروائي السردي الخاص به.

وكلما كان الشكل السردي التفاعلي في الفضاء الافتراضي قابلاً لأن يُفك تتابعه بمزيد من الروابط التشعبية في بعض المفردات، أو الرموز المحيلة إلى أجواء بصرية أخرى، أدى ذلك إلى إيجاد نص سردي حيوي تفاعلي يقوم على جملة من السمات، التي تكاد تكون، في جوهرها، متحققة في النص الورقي حسب أدواته المتاحة، وحسب قدرة مبدعه وحيَله في استدراج القارئ إلى حلبة الفعل السردي ليسهم في إنتاج النص السردي.

ومن هذه السمات أن يكون النص مُقدمًا في هيكل ناقص كامل، أو مشرف على الاكتمال الناقص، فهو يرفض الحدود المقيدة للتجربة من الألف إلى الياء؛ لأنه لا وجود للمبدع الفرد أو الفردية الإبداعية، فالمبدع شريك للمتلقي في إنتاج النص مما هو معروض من مادة في الفضاء الافتراضي غير المحدود؛ ومن ثم ليس أمام الطرفين- (المؤلف المبرمج) و(القارئ المنتج)- أي أمل في تقديم هذا الكمال؛ فلا مجال للتنميط أو تقديم النهايات المنطقية، التي تُفضي إلى الانسجام.

ولكي تتضح الصورة أكثر؛ فإن للسرد التفاعلي لدى أدباء الإنترنت أشكالاً متعددة؛ منها ما يعرف، على سبيل المثال، بالنص الشّجري؛ أي ذلك الذي يمثل أمام المتلقي في هيئة الشريحة الأم التي تتوزع عبر أوراقها فصول الرواية، أو مقاطعها السردية، وما على القارئ إلا أن يتسلق أغصان الرواية الشجرية في رحلة من أجل تكوين روايته الخاصة من خلال هذه المادة المتكاملة موضوعًا، وغير المتكاملة بناءً، أو التي بلا حدود تؤطرها في شكل مألوف، وهو في هذه الارتحالة، غير المحددة في معالمها، يكسر ما هو مألوف مما يُسمى (عتبات النص)؛ لأن مثل هذه العتبات غير ماثلة في ذهن المتلقي المنتج، والساعي نحو الاكتمال الخاص على طريقته، أو بين يدي قارئ متصفح غير معلوم

الهوية، ووفق مساره، وما بين التنقل من ورقة إلى أخرى ثمة تقاطعات ضوئية، وتصويرية، وصوتية تربط بين أبعاد الرواية في أجزاء موضوعها، وتعبر عنها روابط مفعّلة حول أسماء أشخاص ومعالم أمكنة، حسب فاعلية هذه الروابط في بؤرة الأحداث.

وفيما يبدو لي؛ فإن فكرة التلقي في الأعمال الإلكترونية سادها قدرٌ من الخلط لدى المهتمين بأدب الإنترنت، الأمر الذي يكون في حاجة إلى تحرير فكرة التلقي، أو بالأحرى المتلقي، مما صاحبها من تداولٍ غير منصف، في كثير من الأحيان، على أيدي دعاة الأدب التفاعلي، وممارساتهم التنظيرية التي تكاد ترى انتعاشة فكرة التلقي وكأنها وليدة الأدب التفاعلي ورايته الكبرى، والأمر على غير ذلك تمامًا.فضلاً عما نلمسه من مبالغة لدى بعض أدباء الإنترنت عندما يوجبون الاعتراف بدور المتلقي في تشكيل النص إذا كان الأمر متعلقًا بالأدب التفاعلي، الذي يُعلي من شأن المتلقي بعد أن أُهمل كثيرًا، وكأن الأدب الورقي أقصى المتلقي من دائرة الفعل الإبداعي، ثم أتى الأدب الرقمي التفاعلي ليعيده إليها، والأمر أيضًا ليس على هذه الشاكلة تمامًا.

فعلى مستوى الممارسة السردية خاصة والكتابة الإبداعية عامة، بالنسبة للأدب العربي تحديدًا، يمكن القول بأن فكرة التلقي، وجوهرها المتلقي، فكرة سبق وجودُها تفشي ظاهرة أدباء الإنترنت ووجود الأدب التفاعلي نفسه ضمن مشهد الأدب العربي.

ولعل كثيرًا من النقاد– في هذا الصدد– يكادون يتفقون على أن دور المتلقي في تشكيل النص السردي تحقق فعلاً إبداعيًّا عندما تجاوز الروائيون العرب منطق الرواية التاريخية الكلاسيكية التي تحتفي بالحدث والمضمون فقط، وقدموا روايات حداثية تأبّت على المنطق السلمي التتابعي في بنية الحدث، ومارسوا– تجريبيًّا– أشكالاً سردية قائمة على التفتيت والبعثرة المنهجية المقصودة للمادة المسرودة، وأكثروا من إيجاد فجوات في جسد النص السردي؛ ليتنفس منها المتلقي وجوده الحقيقي الفاعل في إكمال الرواية،

ولدينا، في أدبنا العربي، رصيد من الروايات العربية غير التفاعلية في تقديمها للقراء ونشرها، وإن كانت تفاعلية في بنائها، إذا ما كانت التفاعلية مقصودة بالحراك الحر بين المبدع والمتلقي.

إن فعالية القراءات النقدية وثيقة الصلة بفكرة التلقي، وكلاهما له حضور نقدي عربي في مشاريع نقدية جديرة بالرصد، وما كان هذا ليتم لولا التفات الكتاب العرب والباحثين إلى أهمية المتلقي كما عبرت عنه كتابات لوسيان جولدمان وتودوروف ورولان بارت وجوليا كريستيفيا وأمبرتو إيكو وغيرهم، إلى درجة أن كثيرًا من النقاد العرب عدّوا إعلان رولان بارت عن (موت المؤلف) عام 1968 بمثابة الإعلان الحقيقي عن ولادة عصر المتلقي[25]، على أساس أن اللغة هي التي تمارس حضورها وتتكلم في النص وليس المؤلف.من هنا فإن ربط فكرة المتلقي بالنص التفاعلي فقط أمر يتجافى عن الموضوعية، وإن سلمنا بما لصيغة المتلقي وأدواته من خصوصية بائنة تفرضها طبيعة النصوص التفاعلية، التي تختلف اختلافًا كبيرًا عن آليات البناء السردي في النصوص الورقية.

ويجدر بنا القول بأن هذه الخصوصية المصاحبة للمتلقي التفاعلي قد كشفت عن وجه آخر لم يعد له وجود في السرد التفاعلي، وإن كان له حضور قوي في السرد الورقي، ألا وهو (المروي له)؛ فالمروي له شخصية اعتبارية، لها حضور نقدي فقط في ذهن المؤلف

---

[25] راجع: رشيد بنجدو: (العلاقةُ بَيْن القارئِ والنَّصِّ فِي التفكيرِ الأدبيِّ المعاصرِ)، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العددان(1، 2)، الكويت، 1994م، ص472(بتصرف) وفؤاد المرعي: (في العلاقَةِ بَيْنَ المبْدِعِ وَالنَّصِّ وَالمتَلَقِّي)، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العددان(1، 2)، الكويت، 1994م، ص 351.

عند كتابة النص السردي، غير أنه لا يكون ذا جدوى مع السرد الرقمي؛ لأن (المروي له) ذا الطابع المثالي في ذهن المؤلف، لا يمكن أن ينشده المؤلف المبرمج في نصه الرقمي، الحر، غير المحدود، الذي يُنتج ليُبث في فضاء لا نهائي من ممارسات التلقي لإعادة إنتاجه على أيدي المتلقي المنتج الذي أشرنا إليه من قبل. وهنا فإن المتلقي لدى السرد الورقي ظل موجودًا في السرد الرقمي التفاعلي وإن تبدلت صورته وأدواته، وفي المقابل تكاد تكون شخصية(المروى له) ذات الاشتغال النقدي غائبة وغير متحققة في هذا الفضاء الضوئي التفاعلي.

قائمة المصادر والمراجع

ـ أنطوان مقدسي: (مدخل لدراسة الأدب والتكنولوجيا)، مجلة الموقف الأدبي، ع12، س12، 1973م

. إديث كريزول: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م

. توماس مونرو: التطور في الفنون، ترجمة محمد أبو درة وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971م

. جابر عصفور: آفاق العصر، دار المدى للنَّشرِ وَالتوزيع، دمشق، 1997م

ـ جيرار جينت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1999م

. حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرغ

. ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، ترجمة: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005م

. سعد البازعي وميجان الرويلى: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط، 2000م

. سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005م
. عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي.. قراءة في الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001م
. عبدالله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005
. علي محمد رحومة: الإعلام العربي وانهيار السلطات اللغوية . مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005م
. مارجريت روز: مابعد الحداثة... تحليل نقدي، ترجمة: أحمد الشامي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1994
. محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية
. محمود العشيري: مناهج النقد الأدبي الحديث، دار ميريت للنشر، القاهرة، 2004م
. نسيم الخوري: الإعلام العربي وانهيار السلطات اللغوي
. يوسف حلباوي: التقانة في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1992

الدوريات

. عالم الفكر، الكويت، عدد1، مجلد36، سبتمبر 2007
. عالم الفكر، المجلد 23، العددان(1، 2)، الكويت، 1994م
. مجلة قضايا فكرية، عدد19، أكتوبر 1999
. عالم الفكر، المجلد 23، العددان(1، 2)، الكويت، 1994م
. عالم المعرفة، الكويت، عدد 184، 1994

المراجع الأجنبية

(11)Noam chomsky: language and Mind, New York, Harcourt Brace, and world, 1968, p.32.