الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

المسافة الجمالية في الأدب الرقمي التفاعلي "قصة ربع مخيفة" لأحمد خالد توفيق نموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعـــداد الطـلـبة:

- أسماء هزلة
- رجاء العايش
- كريمة مزوار

إشراف الدكتور:

صلاح ياسين

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
علي دغمان	أستاذ محاضر أ	الشهيد حمه لخضر-الوادي	رئيسا
صلاح ياسين	أستاذ محاضر أ	الشهيد حمه لخضر-الوادي	مشرفا ومقررا
كلثوم زنينة	أستاذ محاضر ب	الشهيد حمه لخضر-الوادي	مناقشا

العام الجامعي:

1443هـ ** 2021م/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

أَعُوذُ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيطَانِ الرَّجِيمِ

﴿ قَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴾

سورة الأحقاف، الآية 15

مقدمــة

مقدمة :

يشهد الزمن الراهن تطور الفكر البشري، وتطور آليات تفكيره، وأشكال تعبيره، وتجلي إدراكاته للحياة والعالم، بسبب الثقافة التكنولوجية، التي سمحت وسائطها الإلكترونية والرقمية بجعل الكل منفتحا على بعضه (الثقافة الموحدة رقميا)؛ ولم يكن الأدب بمعزل عن هذا التطّور، إذ قفز إلى مستوى تواصلي أكثر انفتاحا على الخَلق والإبداع وتجديد الرؤية، فولّد أشكالا تعبيرية تُترجم حالة الوعي، وتساهم في تحرير الأعمال الإبداعية و تطور أشكال التعبير التي تُعبر عن التحول في رؤيا العالم، مُجَسَّدة في الأدب الرقمي أو التفاعلي؛ هذا اللون الجديد يُقدّم لنا معايير جمالية جديدة وخصائص لم تكن مُتاحة من قبل في النص الورقي، كخاصية تعدّد المبدع والتأليف الجماعي للنص الرقمي وتعدد الروابط التي تؤدي بدورها إلى تعدّد النصوص حسب قراءات المتلقي، الذي يكيِّف النص كيفما يشاء، ليخلق نصوص جديدة لا نهائية؛ وهذا ما يجعل من المتلقي حجر أساس في الأدب التفاعلي و العملية الابداعية؛ فيُشكَّل محور الالتقاء بين نظرية التلقي و الأدب التفاعلي، وبين أُفق انتظاره و المسافة الجمالية التي يصنعها النص.

ولم يكن الأدب العربي بعيدا عن هذا التطور في التقنية و التّجلي، فقد تلقّف عديد من المبدعين العرب هذا اللون، الّذين رأوا فيه تجربة جديدة مميّزة ستعطي للأدب معنى وقيمة أكثر فاعليّة في العصر الرّقمي؛ ومن بين أوائل الأدباء الذين جرّبوا هذا الشكل الجديد من التعبير أطلّ علينا أحمد خالد توفيق الذي اعتاد التّجريب و التجديد في الكتابة، والذي تميّز بمخيلة فريدة وتوظيف غير متوقع للنهايات وغيرها من التكنيكات، ومن بين أعماله الرائدة والتي كان لها السبق في دمج الأدب بالتكنولوجيا، نجد "قصة ربع مخيفة " التي أطلقها عبر فضاء الأنترنت من خلال الموقع الذي صممه بنفسه، وهي تُعدّ بالنسبة إلى الفن و التقنية خيارا ممتازا للبحث، من خلال إفادتها من تقنيتي الوسائط المتعددة و النص المترابط، و ما

أضفته من بُعد تفاعلي على القصة، فجعلت من المتلقي شريكا في بناء النص و إعادة إنتاجه، بما يُحقق التفاعل المرجو بين النص و القارئ.

كل ما سبق دفعنا للتساؤل عن الدور الذي تلعبه الوسائط الرقمية المتعددة، وهل أسهمت في توسيع الهوة بين أفق توقع المتلقي وأفق النص/المبدع وإحداث مسافة جمالية في الأدب الرقمي التفاعلي؟ أم أنها تُعتبر وسائل توضيحية قد تحدُّ من المفاجأة فتوافق أفق انتظار المتلقي و تقلص المسافة الجمالية؟ وهل استطاع الدكتور أحمد خالد توفيق في "قصة ربع مخيفة" استغلال الرقمية بكفاءة لتحقيق التفاعلية وكسر أفق توقع القارئ/ المتلقي، وتخييب أفق انتظاره؟ مشكلا مسافة جمالية ممتدة تحقق للقصة القيمة الفنية والجودة الأدبية؟

هذه التساؤلات حوالنا البحث عن إجاباتها من خلال هذه المذكرة المعنونة بـ" **المسافة الجمالية في الأدب الرقمي التفاعلي ، قصة ربع مخيفة نموذجا** "، لتسليط الضوء على النص الرقمي ومدى احتوائه على قيم فنية تجعله يعتلي سلم الجودة الأدبية من خلال تحديد مدى المسافة الجمالية المقيسة بناء على كسر أفق التوقع وتخييب أفق الانتظار لدى المتلقي/ القارئ.

أما بخصوص اختيار الموضوع فقد كان اقتراح من الأستاذ المشرف ابتداءً، وقد وافق اقتراحه رغبتنا؛ لعدة أسباب ، منها ما هو موضوعي على رأسها جِدة الموضوع وحداثته، وقلة الأعمال الإبداعية والدراسات الرقمية العربية، إضافة إلى محاولة إظهار قيمة نظرية التلقي وخاصة المسافة الجمالية في تنمية الذائقة الأدبية والارتقاء بالأعمال الأدبية الرقمية التفاعلية.

أما الدوافع الذاتية فتمثلت في الشّغف بمواكبة موجة التكنولوجيا والثورة الرقمية التي يشهدها العالم، ومحاولة الاستفادة منها في الارتقاء بالأدب العربي ومواكبته للآداب العالمية كبديل محافظ على قيمنا و ديننا، وعلى الشباب الذين فتنوا بما تحويه الوسائط من إمكانات لا نهائية.

وسعيا لمعالجة إشكالية البحث، وضعنا خطة تعتمد على مقدمة، مدخل نظري وفصلين تطبيقيين، وخاتمة.

المدخل : تحديد مفهوم مصطلحات العنوان، قسمناه إلى ثلاث عناوين رئيسية:

الأول: الأدب الرقمي إشكالية المصطلح و أبعاد المفهوم ضبطنا من خلاله المصطلح الذي اعتمدناه في دراستنا.

الثاني: مفهوم أفق التوقع والمسافة الجمالية أدرجنا فيه المفاهيم والأسس الإجرائية للمصطلحين.

الثالث: أحمد خالد توفيق تناولنا فيه حياته ومؤلفاته

الفصل الأول: الأدب التفاعلي بين سياق الوعي النقدي وتحولات الجنس الأدبي، قسمناه إلى عنصرين:

الأول: صيرورة القراءة من النص المكتوب إلى النص الرقمي.

الثاني: التناص الثقافي وتداخل الأجناس.

الفصل الثاني: مسارات القراءة التفاعلية بين أفق التوقع وخيبة الانتظار، وقد اشتمل على ثلاثة عناصر:

الأول: بلاغة العنوان و أشكال التلقي.

الثاني: المتن القصصي و المفاجأة الأسلوبية.

الثالث: أفق القراءة ومفارقة الروابط التشعبية.

وختمنا بخلاصة لأهم النتائج مرتبة في هيئة عناصر

استلزمت منا الدراسة إتباع المنهج الوصفي التحليلي من أجل مقولات الأدب الرقمي التفاعلي والمسافة الجمالية والتي تم ضمها ببعض في الفصل الأول، كما عرض النص على أكثر من منهج لكشف جماليات النص التفاعلي وآليات كسره لأفق توقع القارئ في الفصلين التطبيقيين.

ويسر علينا ودعمنا في هذا البحث جملة من المراجع نذكر أهمها: كتاب "جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي "لهانس روبيرت ياوس حيث وضع التصور والمفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي؛ وكتاب "مدخل إلى الأدب التفاعلي" للناقدة فاطمة البريكي الذي يُعد من المصادر الرائدة في الأدب الرقمي، وكتاب "الرقمية وتحولات الكتابة " للدكتور إبراهيم أحمد ملحم، الذي استعان في دراسة قصة ربع مخيفة بالعناصر الستة التي افترضتها فاطمة البريكي مضيفا إليها عنصر واحد هو الأنا؛ وكتابيْ لبيبة خمار "شعرية النص التفاعلي" و"النص المترابط " إذ قرّبت الكاتبة الإبداع الجديد فكريا وتحليليا ليكون حركة وصل بين الإبداع والمتلقي، فأجلت الملابسات عن الوافد الرقمي.

وقد أعانتنا في بحثنا جملة من الدراسات السابقة التي تطرّقت للقصة بالدراسة، أهمها:

- "الرواية الرقمية رواية "ربع مخيفة "لأحمد خالد توفيق نموذجا" للدكتور عبد الحفيظ محمد حسن، التي تُعدّ من المحاولات المهمة التي وقفت على أشكال متعلقة بالإطار المفاهيمي للأدب الالكتروني وأدواته الإبداعية.
- "تأثير الانترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث" للدكتورة إيمان يونس، وهي دراسة أكاديمية ، ركّزت على بعض المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بظاهرة الأجناس الأدبية الرقمية، وطرق تلقيها، وتعد من الدراسات الرصينة في الأدب الرقمي بأبعاده المتعددة –في عالمنا العربي– لا سيما القصة الرقمية التفاعلية.

وكأي مشروع بحث تعترضه جملة من الصعوبات والعراقيل، التي حاولنا تجاوزها، أهمها:

1– إشكالية نظرية التلقي في تجسيد المفاهيم الإجرائية التي أتى بها روادها على مستوى التطبيق، إذ ظلت مفاهيم نظرية أكثر من كونها تطبيقية.

2– المؤلفات المدونة في مجال الأدب الرقمي لم يُقدم إلا القليل منها رؤية جديدة ضمن الإطار العام للنظرية.

3- ضيق الوقت الذي لم يسمح لنا بالتعمق في الدراسة وتحليل النتائج، مع شح المراجع داخل الوطن.

وقد تجاوزنا هذه الصعوبات، وتمكنا من إتمام المذكرة، بفضل الله وكرمه وتوفيقه أولا، وبفضل مشرفنا الفاضل الأستاذ الدكتور صلاح ياسين الذي نتوجه له بخالص الشكر و التقدير على قبوله الإشراف على مذكرتنا، و على دعمه لنا وصبره علينا وتحمله عناء القراءة و إسداء الملاحظات، نسأل الله أن يجزيه عنّا خير الجزاء ويمده بموفور الصحة و العافية.

كما نتقدّم بالشكر الجزيل لكل من مد لنا يد الدعم والعون، وساعدنا في إخراج هذا العمل وفق أحسن صورة، ولا ننسى تقديم جزيل الشكر والعرفان لأعضاء لجنة المناقشة الذين منحونا جزءًا من وقتهم وجهدهم لقراءة بحثنا.

ختاما نتمنى أن يكون هذا البحث قد حقّق أهدافه أو جزء منها، فإن أصبنا فمن الله وفضله وإن كان غير ذلك فحسبنا أننا حاولنا.

مدخل :

تحديد مفهوم مصطلحات العنوان

أولا: الأدب الرقمي التفاعلي : إشكالية المصطلح و أبعاد المفهوم .

ثانيا: مفهوم أفق التوقع و المسافة الجمالية .

ثالثا: أحمد خالد توفيق : حياته ومؤلفاته.

أولا : الأدب الرقمي التفاعلي : إشكالية المصطلح و أبعاد المفهوم

مر النص الأدبي بدورة حياة تضمنت عدة مراحل اختلفت اختلافا جوهريا فيما بينها؛ بداية بالشفاهية، حيث كان الأدب يتداول مشافهة بين الناس من خلال متكلم ينتج النص وراوٍ يتولى نقله وذاكرة تحفظه؛ ثم نتيجة لعوامل مختلفة انتقل النص إلى مرحلة الكتابية، التي تم فيها تحويل النص وتقييده باعتماد الخط الذي نقل النص من صورته السمعية الشفاهية إلى صورته الخطية الكتابية، وتدوينه على الورق. ثم عرف النص شكلا جديدا من التجلي الرمزي (الرقمية) نتيجة للثورة الهائلة في مجال الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات، فنقلت النص من الورقي إلى الرقمي ومن الحسي إلى الافتراضي؛ فأنتجت نوعا جديدا عُرف بالأدب الرقمي، فماذا يعني هذا المصطلح وماهي المميزات التي جعلته مختلفا عن الأدب التقليدي الرقمي ؟

يعتبر الأدب الرقمي نوع جديد من الكتابة الأدبية أفرزه العصر التكنولوجي، ويعود سبب تسميته إلى أنه يُقدّم رقميا على شاشة الحاسوب، الذي يعتمد الصيغة الرقمية الثنائية (1/0) في التعامل مع النصوص أيا كانت طبيعتها؛ ويُعرف أيضا بالأدب الإلكتروني بسبب طبيعة الوسيط الحامل له، إذ أصبح يُقدّم عبر الوسيط الإلكتروني بعد أن كان يُقدّم عبر الوسيط الورقي .[1]

وقد شهد هذا اللون الجديد فوضى في الاصطلاح و التسمية، فكل باحث أو دارس أو ناقد يفضل المصطلح الذي يتناسب مع رؤيته ومعرفته الخلفية، أو ينتقيه حسب البلد الذي يوجد فيه، فإذا كان مصطلحا الأدب الرقمي (Littérature numérique) و الأدب الإلكتروني (Littérature électronique) قد انتشرا بسرعة في الساحة الثقافية و

[1] فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2006 ، ص 75.

الإعلامية الفرنكوفونية، فإن مصطلح النص المترابط (Hypertexte) أكثر انتشارا في الثقافة الأنجلو سكسونية والولايات المتحدة الأمريكية[1]؛ أما عند العرب وبسبب اختلاف الترجمات، فقد ظهرت تسميات عدّة جاورت مصطلح الأدب الرقمي من أبرزها: الأدب التفاعلي، الإبداع التفاعلي، الأدب الترابطي، الأدب التكنولوجي، الأدب التكنو أدبي، الأدب الإلكتروني. ورغم هذا التعدد الملحوظ في التسميات واختلافها إلا أنها تنطوي جميعها تحت فكرة الأدب الرقمي[2].

وللخروج من دوامة المصطلحات ارتئينا في دراستنا استعمال مصطلح " الأدب الرقمي التفاعلي " وهو نفس المصطلح الذي استعمله عادل نذير" الرواية التفاعلية الرقمية " باعتباره مصطلحا يمكن أن يُعزز نُقطة الاتفاق ويبدد نقاط الاختلاف بين الاصطلاحيين، حيث استعملت فاطمة البريكي مصطلح" الرواية التفاعلية " واستعمل محمد سناجلة مصطلح " الرواية الواقعية الرقمية "[3]؛ وقبل الوقوف على مفهوم جامع لهذا المصطلح علينا بداية أن نشير إلى الفرق بين الأدب الرقمي والأدب التفاعلي، هذا الفرق عبرت عنه الناقدة زهور كرام حين قالت أنه " بناءً على طريقة تأملنا في تجربة الأدب في علاقته بالتكنولوجيا، فإن الأدب الرقمي هو مفهوم عام تنضوي تحته كل التعبيرات الأدبية التي يتم إنتاجها رقميا [...] أما التفاعلي فهو إجراء رقمي عبره تتحقق رقمنة النص"[4]. بينما ترى فاطمة البريكي أن الفرق يكمن في تجاوز الصيغة الخطية و التقليدية في تقديم النص إلى المتلقي، و الاعتماد على تفاعل المتلقي مع النص بدلا من ذلك، مستفيدا من الخصائص التي تتيحها التقنيات الحديثة

1 جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية و التطبيق ، ج 1 ، ط 1 ، 2016 ، ص 10 .

2 صلوح مصلح السريحي : الأدب الرقمي .. تداخل المفاهيم و التعريفات ، المجلة العربية ، جدة ، العدد 545 .

3 عادل نذير : عصر الوسيط / أبجدية الأيقونة ، دراسة في الأدب التفاعلي – الرقمي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، 2010 ، ص 74.

4 زهور كرام : الأدب الرقمي ، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية ، رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 2009 ، ص 103.

وتقاس تفاعلية النص بمقدار الحيز الذي يتركه المبدع للمتلقي ، و الحرية التي يمنحها له للتحرك في فضاء النص ، بينما الأدب الرقمي هو ما يقدم رقميا على شاشة الحاسوب دون شرط أو قيد آخر [1].

من خلال ما سبق يمكن تعريف الأدب الرقمي التفاعلي " بأنه الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية و الإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء، ولا يكون هذا الأدب تفاعليا إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص"[2].

ويتميز الأدب الرقمي التفاعلي عن نظيره التقليدي بعدة صفات ذكرتها فاطمة البريكي في كتابها مدخل إلى الأدب التفاعلي منها :

1- أن الأدب التفاعلي يُقدّم نصا مفتوحا، نصا بلا حدود، إذ يمكن أن ينشئ المبدع، أيا كان نوع ابداعه، نصا، ويلقي به في أحد المواقع على الشبكة، ويترك للقراء و المستخدمين حرية إكمال النص كما يشاؤون .

2- يمنح الأدب التفاعلي للمتلقي/المستخدم فرصة الاحساس بأنه مالك لكل ما يقدم على الشبكة، أي أنه يعلي من شأن المتلقي الذي أُهمل لسنين طويلة من قبل النقاد و المهتمين بالنص الأدبي، والذين اهتموا أولا بالمبدع، ثم بالنص، والتفتوا مؤخرا إلى المتلقي.

3- لا يعترف الأدب التفاعلي بالمبدع الوحيد للنص، وهذا مترتب على جعله جميع المتلقين و المستخدمين للنص التفاعلي مشاركين فيه، ومالكين لحق الإضافة و التعديل في النص الأصلي.

1 فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 75 .

2 المرجع نفسه ، ص 49 .

4- البدايات غير محددة في بعض نصوص الأدب التفاعلي، إذ يمكن للمتلقي أن يختار نقطة البدء التي يرغب بأن يبدأ دخول عالم النص من خلالها، ويكون هذا باختيار المبدع الذي ينشئ النص أولا، إذ يبني نصه على أساس ألا تكون له بداية واحدة، والاختلاف في اختيار البدايات من متلق لآخر يجب أن يؤدي إلى اختلاف سيرورة الأحداث من متلق لآخر أيضا.

5- النهايات غير موحدة في معظم نصوص الأدب التفاعلي، فتعدد المسارات يعني تعدد الخيارات المتاحة أمام المتلقي/المستخدم، وهذا يؤدي إلى أن يسير كل منهم في اتجاه يختلف عن الاتجاه الذي يسير فيه الآخر، مما يعني اختلاف النهايات، أو على الأقل، الظروف المؤدية إلى تلك النهايات، و إن تشابهت وتوحدت.

6- يتيح الأدب التفاعلي للمتلقين/المستخدمين فرصة الحوار الحي و المباشر، وذلك من خلال المواقع ذاتها التي تقدم النص التفاعلي، رواية كان، أو قصيدة، أو مسرحية، إذ بإمكان هؤلاء المتلقين/المستخدمين أن يتناقشوا حول النص، وحول التطورات التي حدثت في قراءة كل منهم له، والتي تختلف غالبا عن قراءة الآخرين.

7- درجة التفاعلية في الأدب التفاعلي تزيد كثيرا عنها في الأدب التقليدي المقدم على الوسيط الورقي، بسبب تضافر جميع المزايا السابقة.

8-تتعدد صور التفاعل في الأدب التفاعلي، بسبب تعدد الصور التي يقدم بها النص الأدبي نفسه إلى المتلقي/المستخدم [1].

1 فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 50-53 .

ثانيا : مفهوم أفق التوقع و المسافة الجمالية:

1- مفهوم نظرية التلقي :

نشأت نظرية التلقي نهاية الستينات من القرن 20 بألمانيا على يد كل من هانز روبرت ياوس (Jauss obertR ansH) وفولفغانغ أيزر(lzer gang Wolf) من جامعة كونستانس (constance) التي ارتبطت بها نظرية التلقي لما قدمته من طروحات جديدة ومفاهيم نظرية، حوّلت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية، حيث بنت تصورا جديدا لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ، وطرق فعالية القراءة ودور المتلقي فيها.

تتميز نظرية التلقي عن المناهج السياقية و النسقية في الساحة النقدية بإعطاء السلطة للمتلقي، فبوأته المكانة العليا حتى اتخذ القارئ حيزا كبيرا في الدراسات النقدية الحديثة، فهي تركّز على المتلقي وعلاقته بالنص للكشف عن كيفية تلقيه و كشف جماليته فالمُتلقي يُسهم في إبداع العمل الأدبي ويصبغ خبراته وثقافته على النص، وما النص إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينية ارتباطا وثيقا، فتكوين النص يعني تطبيق استراتيجية تتضمن توقّعات حركة الآخر، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال[1]، فيبحر القارئ إلى عوالم رحبة و فضاءات من القراءة والتأويل. يُوضح ياوس بأن مفهوم التلقي هنا معنى مزدوج يشمل الاستقبال (أو التملك) والتبادل معا[2].

يعرف أولريش كلاين (Ulrich Klein) مصطلح التلقي في معجم الأدب قائلا : يفهم من التلقي الأدبي – بمعناه الضيق – الاستقبال (إعادة إنتاج، التكيف والاستيعاب، التقييم

1 يُنظر امبيرتو ايكو: القارئ في الحكاية ، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1996، ص67.

2 هانس روبرت ياوس : جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر ، ط1، 2004، ص101.

النقدي) لمنتوج أدبي، أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع، فالتلقي نزوع إدراكي يتهيأ لاستقبال الموضوع الجمالي)[1]، ومنه فإن الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي، ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر، وهو إحدى المشكلات التي وقع فيها النقد الجديد المعني بالتلقي والاستجابة. وهذا ما يؤكد صعوبة الفصل بين مصطلحات التلقي، الاستقبال، التقبل، التأثير، القراءة لتداخلها و لاشتراك مصدرها .

يقترح ياوس نموذجا بديلا للتاريخ الأدبي داعيا إلى التوحيد بين تاريخ النص وجمالياته، لأن "مهمة التاريخ الأدبي تكمن في الدمج الناجح للماركسية بالشكلانية ويمكن ذلك بإرضاء المتطلبات الماركسية المتعلقة بالتوسط التاريخي تاركين للشكلانية عالم الإدراك الجمالي"[2]، إذ انتهج منهجا مدمجا بين الماركسية و الشكلانية، فوظيفة التاريخ تتجلى في تتبع التطورات الطارئة على تلقي العمل الأدبي، فسيرورة العمل يتم إدراكها بالمشاركة الفعالة للقارئ ليجد لنفسه موضعا داخل التاريخ .

2- المفاهيم الإجرائية عند "ياوس" :

أ- أفق التوقع :*Horizon d'attente*

اقتضت نظرية التلقي دراسة نوعية معينة من القرّاء، يمتلك كل منهم أفقا فكريا وجماليا، ويحدد شروط تلقيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويل بنيته الشكلية[3]. احتل مفهوم أفق التوقع، أو أفق الانتظار موقعاً مركزياً في نظرية التلقي، وهو مفهوم جمالي يلعب دوراً مؤثراً في عملية بناء العمل الفني والأدبي، وفي نوعية الاستقبال انطلاقاً من فكرة أن المتلقي يُقبل على العمل وهو يتوقّع أو ينتظر شيئاً، مما يخلق لدى جمهوره نمطا معينا من التّلقي ويدفعه

[1] حبيب مونسي: فلسفة القراءة و إشكالية المعنى ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر(د ت)، ص99.

[2] روبرت سي هولب : نظرية الاستقبال ، تر: رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط1 2004 ، ص107.

[3] ينظر: هانس روبرت ياوس : جمالية التلقي ، مقدمة المترجم.

إلى استحضار تجربته السابقة، فالقارئ عنده لم يعد طرفا مستهلكا لمعنى النص وقصدية المؤلف وإنما تحول إلى عنصر فاعل في عملية إنتاج المعنى. وهذه البنية تتوقع قارئا حقيقيا قادرا على التفاعل مع التأثيرات النصية. استمد ياوس مفهومه من فلسفة جادامر (اندماج الآفاق أو تلاحمها)[1]، الأعمال الناجحة تدوم وتبقى حاملة عالمها وتاريخها الأصلي من خلال صداه في وعي الأجيال التالية، يعتمد في بقائه على إرادة حافظة تتمثل في أولئك الذين يتلقّون ويفهمون رسالته أو خطابه فمن يتلقون الأعمال الأدبية لهم أفق شيّده تراصف الأفكار والرؤى والمعارف من خلاله يتفاعلون مع تلك الأعمال (سلبا/ إيجابا)[2]؛ كما يُعتبر أهم مفهوم إجرائي وقد وظفه "ياوس " لتوضيح نموذجه الجديد في دراسة الأعمال الأدبية، ودور تجربة القارئ في فهم الأعمال الأدبية وتطورها، ولن نستطيع إعطاء تعريف مدقق للمصطلح (أفق التوقع) كون "ياوس " لم يحدده بدقة، وكتعريف أولي يُمكن القول بأنه " نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات (كنظام مرجعي) أو نظام ذهني، حيث تصح افتراضات الفرد في أي نص " إذن هو ذلك الافتراض الأولي الذي ينطلق منه القارئ ظانا أنه سيصل إليه عند إنهاء قراءته للعمل الأدبي الجديد، مستقيا إياه من تجاربه الماضية، والعمل الأدبي غالبا ما يحمل إلى القارئ مجموعة من المعطيات التي تشكل نسقا من الانتظارات والعلامات التي تترسب، لذا كان " أفق الانتظار" النقطة الأساسية في نظرية " ياوس "وتاريخ تلقّيات النص (الماضية والحاضرة)[3].

1 هانز جيورج جادامر: "تجلي الجميل"، ترجمة: د. سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، ص33و34.

2 محمد إقبال عروي : مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي ، مجلة عالم الفكر، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد3، مارس 2009، ص46.

3 مجموعة من المؤلفين: بحوث في القراءة، تر: محمد خير البقاعي، ط1، مركز الإنماء الحضاري حلب، 1988،ص35.

وقد أثار ياوس السؤال التالي: كيف يمكن التمييز بين تلقّي الأعمال في زمن ظهورها وتلقيها في الزمن المعاصر ؟[1]

تؤكد جمالية التلقي أن" خلود الأثر الأدبي متوقف على مدى تفاعله مع أوساط مختلفة من القرّاء والمستهلكين، وهو قادر على ذلك بحكم أن محاولة استيعابه ليست هي لدى كل جيل أو فئة من القرّاء، ويتوقف أمر قدرته هاته على ما يتضمنه من فعالية يمارسها في مستوى أفق انتظار قرّائه " فهي تعيد تأسيس أفق انتظار متلقيه الأول، وترى بشرى موسى صالح أن أفق الانتظار هو" الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الذي هو محور اللذة "[2]، فمن تنوّع القرّاء واختلاف خبراتهم أصبح للعمل الأدبي عدد لا متناه من التأويلات ومن هنا قام " أفق الانتظار "على ثلاثة عوامل أساسية هي:

1/التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

2/شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، أي القدرة التناصية وعلاقة هذا العمل بغيره من الأعمال.

3/المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية أي بين العالم التخيلي والواقعية اليومية، حيث يُكوّن القارئ افتراضات وأفق انتظار خاص به منطلقا من تجارب واقعية[3]

---

[1] أحمد أبو حسن: "نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث"، ضمن مؤلف :"نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات "مؤلف جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1993، ص29.

2 بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001 ، ص45.

3 المرجع نفسه ، ص46.

فكل قارئ يطرُق باب العمل الأدبي وهو يحمل تصورا مسبقا وأحكاما بناء على خلفيته المعرفية، فيعايش توقعا، ويكون الأفق عُرضة للموافقة أو التخييب وفق استجابة المتلقي و أثر العمل عليه، وهي حالتان:

الأولى: يكون العمل الأدبي مألوفا لدى المتلقي شكلا ومضمونا ومماثلا لما عهده في قراءاته السابقة، فيكون الانطباع والأثر سلبيا فاترا.

الثانية: يكون العمل الأدبي مناقضا ومخالفا لتوقع المتلقي إذ يخيب ظنه(خيبة الانتظار/خيبة التوقع).

** تلقي العمل الأدبي يمثل تفاعلا حيويا بين خصائص النص من جهة وأفق انتظار القارئ من جهة ثانية.

التعامل (لا يتم من فراغ) ← المتلقي مزود بمعطيات "(جنس وانتماء العمل)+(الأعمال المشابهة أو المخالفة) "

العمل (ظهوره) لا يُقدم نفسه كشيء جديد جدة مطلقة في فراغ من الأخبار إذ يكون الجمهور، وانطلاقا من مجموعة من العلامات الظاهرة والخفية، الإحالات الضمنية، والخصائص المألوفة سلفا، مستعدا لنمط معين من التلقي[1].

العمل الجديد(القارئ) ← يستدعي نصوصا سابقة ← يوجهه لموقف انفعالي.

المتلقي يخلق توقعا معينا منذ البداية يمكنه " أن يحتفظ به مع تقدم القراءة أو أن يتعرض للتكيف والتوجه، أو يقطع بالسخرية تبعا لقواعد اللعب المخصصة بواسطة شعرية الأنواع والأساليب"[2].

[1] ينظر هانس روبيرت ياوس : جمالية التلقي، ص44.

[2] المرجع نفسه ، ص50.

**القارئ ⟵ يباشر فعل القراءة (مستوعب أنماط متعددة من التجارب الجمالية المكتسبة بفعل قراءاته المتنوعة التي تؤسس في مجموعها مرجعيته أو ذخيرته التي على هداها يفهم النصوص ويسعى لتأويلها).

وعلى هذا الأساس فالمتلقي هو المتحكم بعملية تطور العمل الأدبي لا المؤلف كما كان مألوفا و شائعا، وهذا ما يؤيده ناظم عودة :"أن الحقيقة الثانية التي نلتمسها من خلال مفهوم أفق الانتظار إنَ مقياس تطور النوع إنَما هو المتلقي، وذلك لأن مجموعة المعايير التي يحملها، من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعمال هي تخص ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها تلك المعايير إلى تجاوزات في الشكل و اللغة، وهذه اللحظة هي لحظة الخيبة"[1]

يرى ياوس أنَ القيمة الجمالية للأعمال الأدبية تكمن في العلاقة بين أفق التوقع والقارئ لأن " الأعمال الأدبية الجيدة هي وحدها القادرة على جعل أفق انتظار قرَائها يكمن بالخيبة، أما الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي أفق انتظار جمهورها وإنَ مآلها الاندثار السريع"[2]، فالأعمال الجيّدة تخيب آفاق انتظار القراء، بينما الأعمال البسيطة توافق آفاق انتظار القراء لأنها نماذج تعودوا عليها، بمعنى آخر كلما انحرف العمل الأدبي عن أفق توقع القارئ وخيب انتظاره حقّق جماليته و أدبيته.

ب- المسافة الجمالية :(La Distance Esthétique)

هي مفهوم يكمل ويدعم مفهوم الأفق، يعد أهم المفاهيم الإجرائية المعتمدة في نظرية "ياوس" حيث عرفها بأنها " ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على

[1] ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1997 ، ص 140.

[2] روبرت هولب : نظرية التلقي مقدمة نقدية ، تر : عز الدين اسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2000 ، ص67.

الأثر أي تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه"[1] فهي المسافة الفاصلة بين أفق الانتظار المتشكل سلفا والعمل الأدبي الجديد، وبالأفق تتحدد الانحرافات عما كان معهودا.

أفق الانتظار المتشكل سلفا.....المسافة الجمالية .....العمل الأدبي الجديد/ المتلقي بوعي جديد

تتجلى جمالية العمل الأدبي لدى ياوس في الأعمال التي تخيب أفق انتظار القارئ/المتلقي وتدهشه من خلال طرحها لجملة من الاستفسارات تجعله يعيد البحث في سجلاته المتنوعة عن المعنى الجديد، لأنه اعتاد الوفاء لقواعد النوع الأدبي (يحدد جمالية النص قديما) نقطة التحول التي انطلق منها ياوس بمخالفته انطباع المتلقي السائد لنوع معين، ويتغير هذا الوفاء باختلاف الفترة الزمنية والفكرية عبر التاريخ، وانزياح العمل عن الأفق الموروث من الثقافة التي مارسها القارئ/المتلقي مرارا وتكرارا. ما شكّل المسافة الجمالية كمقياس جمالي (أطلقه ياوس لتقاس به ردود أفعال القراء اتّجاه الأعمال الجديدة التي يواجهونها ، فتُحدث لدى المتلقي توافقا أو تعارضا ينبعا من ارتياحه للعمل أو نفوره منه)[2] وهو النقطة الجوهرية في نظريته؛ فغالبا "ما تنطبق هذه الحالة على الروائع التي تتلاشى علاقتها السلبية بأفق الانتظار الذي تجاوزته أو الأمر لتتحول إلى قيم معيارية وتصبح بدورها جزء من الأفق المستمر"[3] وبزوال الاندهاش / الخيبة لدى القراء ويصبح مألوفا بتعاقب الأجيال ومندرجا في التجارب الجمالية اللاحقة للعمل الأدبي؛ بالمقابل ليس من السهل " تحديد تلك المسافة بين

[1] عبد الرحمان تبرماسين و آخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء ، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها ، جامعة بسكرة ، الجزائر ، ط1 ، 2009 ، ص39.

[2] عبد الله بن عودة العطوي : تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعافي ، عالم الكتب الحديث ، الأردن، دط2013، ص60/49.

[3] عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية المعاصرة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط 1 ، جانفي 2007 ، ص167.

العمل والأفق بكل دقة وفي كل الأحوال، أضف إلى ذلك خرق الأفق وكسره ليس مقياسا صالحا أو كافيا في كل الأحوال"[1] فلا يمكنه أن يظل وفيا لأفق انتظار قارئه، فتكون المسافة الجمالية مفهوما إجرائيا لحصيلة تفاعل القراء مع الأعمال الأدبية وطريقة استجابتهم لها.

يرى بعض الدارسين أن المسافة الجمالية تميز ثلاثة أنماط من ردود فعل القارئ:

1 / الاستجابة: توافق أفق القارئ مع ما يقدمه النص.

2 / التغييب أو الخيبة: تخييب النص لأفق انتظار القارئ.

3 / تغيير الأفق: هو الجديد والمختلف الذي يقدمه النص للقارئ

ومنه نستنتج أن:

1- تاريخية أفق الانتظار محكوم بالتغيير والتحول، فالأثر الفني في احتكاكه مع أفق المتلقي، يكون مجرد استنساخ لأفق انتظار القارئ، عندما يعمل على رعاية العهود في مستوى الجنس الأدبي والصورة والأسلوب والتركيب الأثر الفني النموذج المألوف؛ عندما يبتكر نمطا جديدا في الصياغة والأسلوب، فإنه يصطدم بأفق انتظار القارئ، ويفرض عليه أن يغير من أفق انتظاره أو يعدل منه في اتجاه الاستجابة لمقتضيات الواقع التي يفرضها الأثر ويسعى لإنجازها لدى المتلقي، وإلا كانت الخيبة مآل أفق انتظار المتلقي، إذ عارض النص الجديد معهوده في القراءة والاستهلاك. وقد ركز ياوس على طبيعة المسافة بين العمل الفني وافق انتظار المتلقي، فكلما كانت المسافة قصيرة دلّ ذلك على أن العمل يستجيب لمقتضيات أفق التلقي المشيد سلفا، ولا يفرض عليه أي إرغام نحو تعديل آلياته أو تغيير شروطه، وقد يقترب العمل حينئذ من" فن الطبخ" كما يقول ياوس ساخرا[2]، أما عندما تمتد

[1] نادر كاظم : المقامات والتلقي ، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ،2003 ، ص35.

[2] هانس روبيرت ياوس : جمالية التلقي، ص 101

المسافة الجمالية بين قطبي عملية التفاعل فإن النص يكون محققا لوظيفته الجمالية، محدثا الوقع المناسب في أفق انتظار متلقيه، أي أن الطبيعة الجمالية للعمل الفني تعير بمعيار دقيق، هو انزياحه عن أفق انتظار القارئ[1]؛ ذلك الانزياح يمنح الأثر قوة تفاجئ القارئ/ المتلقي فيُعبر عن وقعها بواسطة الدهشة الجمالية، وهو الحدث الغائب حينما يكون المتلقي مستوعبا لمكونات العمل الفني، مدركا لخصائصه وآثاره مما يرتد بالفعالية المنتظرة إلى درجة الصفر، يرى ياوس أنه كلما كان النص إعادة إنتاج مكررة لخصائص جنس أدبي ما كان ذلك سببا في أن يفقد قيمته على المستوى الفني والتاريخي، يقول إدريس بلمليح :"وأنه يظل بموضوعه وشكله منبعا للدهشة واللذة الفنيين كما يظل مثارا لمحاولة الفهم والتأويل، فنعيد قراءته على هذا الأساس، لا على أساس أنه قد اندمج في أفق انتظارنا بحكم اندماجه ضمن تراثنا الثقافي"[2].

2- أن الشعر العربي القديم معهود لدينا بأنماطه الإيقاعية وطرائقه التصويرية وتغريضاته الشعرية ⟵ القراء المعاصرون اليوم يشعرون اتجاهه بالدهشة الجمالية، فالشق الأول المتمثل في الحديث عن أثر العمل الفني الجديد في تغيير أفق انتظار القراء والمتلقين، يظل يحظى بمشروعيته المنهجية والتحليلية

الاستجابة	المسافة الجمالية	الأثر الجمالي
تتوافق مع أفق الانتظار	ضيقة	سلبي/بسيط/رديء
تخيب/عدم توافق مع أفق الانتظار	واسعة	إيجابي/قوي/فني
تغيير الأفق	مخالفة جديدة	رفيع/راقي

[1] إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط1، 1995، ص287.

[2] إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب ، ص288.

فالمسافة الجمالية في نظر ياوس تعد المعيار الذي يُقاس به قيمة العمل الأدبي وجودته، فاتساع المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد وبين الأفق الموجود مسبقا تزيد قيمة العمل/عمل فني رفيع وراقي، وإذا تقلصت المسافة تقل قيمة العمل الأدبي/بسيط/رديء. فغدت مؤشرا لمدى أدبية العمل ومقياسا لجودة العملية الإبداعية، فجمالية الأعمال الأدبية مرهونة بتخييب أفق توقعات القارئ، فلابد أن يكون العمل الأدبي محققا لجديدٍ غير مألوفٍ، وإلا لا يعد عملا أدبيا فنيا، فنظرية التلقي تقوم على التفاعل بين المتلقي والعمل الأدبي .

يشير "ناظم عودة "إلى " أن التأويل الذي تمارسه جمالية التلقي يعني التّعرف على السؤال الذي يقدم النص جوابا عنه، وبالتالي إعادة لبناء أفق الأسئلة والتوقعات الذي عاشه العصر الذي فيه العمل الأدبي إلى متلقيه الأوائل " [1] مما يولّد حوارا مستمرا بين العمل الأدبي وقرّائه المتعاقبين، ويتم من خلاله بناء المعنى عن طريق التأويل.

تكون العلاقة التفاعلية عند ياوس من القارئ إلى النص، فالقارئ كوّن أفق توقع اكتسبه من قراءاته السابقة، أما أيزر فينطلق في العلاقة من النص وما يحمله من المعاني اللانهائية التي يحصرها ويحددها القارئ[2]، فنظرية القراءة ممارسة فلسفية للكيفية التي يتم بها التلقي لإنتاج المعنى وفهمه، فهي تستثمر في النشاط الذهني والفكري للمتلقي لتوجيه عملية القراءة والإدراك.

سؤال جوهري: الظروف المشكلة لأفق انتظار المتلقي هل هي ذات طبيعة موضوعية؟ أم أن العوامل الذاتية كالتحيز للجديد والحداثة مثلا، تمارس دورها في تشكيله؟

**وعي ياوس بأفق الانتظار لدى القراء نابع من إيمانه بأن العمل الفني حين صدوره، إنما يكون جوابا عن بعض الأسئلة التي من المفترض أن يكون الجمهور قد أثارها، فكلّما

[1] ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص136.

[2] علي حمودين المسعود قاسم : اشكالات نظرية التلقي : المصطلح ، المفهوم ، الإجراء، مجلة الأثر ، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 25جوان 2016، ص312.

اقترب المؤول من النص بهدف الكشف عن السؤال الذي يجيب عن العمل الأدبي اهتدى إلى صياغة الأفق الذي يحكم انتظار ذلك الجمهور.

هذا يحدث إشكالا في علاقة أفقنا الحاضر بأفق الماضي، ويمكن صياغة السؤال الآتي: هل من الضروري، أو الواجب أن يظل الأفقان منفصلين، أم لابد أن يحدث بينهما دمج ولقاء؟

إجابة ياوس :

أنه "من أجل تطوير نظرية كولينكود Collong Wood التي تنص على أنه لا يمكن فهم نص ما إلا إذا فهمنا السؤال الذي يمثل ذلك النص إجابة عنه، فقد أوضح جادامر أن السؤال الذي يُبنى في هذا الحال، لا يمكن أن يكون ضمن أفقه الأصلي، وذلك أن هذا الأخير يكون دائما مدمجا ضمن أفقنا الحاضر" [1]

نقطة الارتكاز تكون هي الحاضر دائما، بكل راهنيته و إرغاماته وظروفه، ومن ثم فلا سبيل إلى بناء أفق الماضي إلا عبر ثقافتنا وتجاربنا وأذواقنا ومشكلاتنا، وهذا ما أطلق عليه ياوس مصطلح اندماج الآفاق.

1 ينظر روبرت سي هولب : نظرية الاستقبال، ص50.

ثالثا : أحمد خالد توفيق : حياته ومؤلفاته

" أمّا أنا فأريد أن يكتبوا على قبري جعل الشباب يقرأون" عبارة خالدة سجّلها التاريخ للطبيب و الكاتب والمؤلف والمُترجم المصري[1] أحمد خالد توفيق فرَاج، الذي وُلد في 10جوان 1962، بمدينة طنطا في محافظة الغربية بمصر، تخرج من كلية الطب في جامعة طنطا سنة 1985 وحصل على الدكتوراه في طب المناطق الحارة سنة 1997؛ التحق كعضو هيئة التدريس واستشاري قسم أمراض الباطنية المتوطنة في طب طنطا. توفي في02 أفريل2018 وعمره 55 سنة في مستشفى" الدمرداش" بعد أن أجرى عملية كي للقلب لعلاج الرجفان الذي كان يعاني منه، لكن قلبه توقف بعد عدة ساعات من استقاظه من العملية .

يُعد أحمد خالد توفيق أول كاتب عربي في مجال أدب الرعب والأشهر في مجال أدب الشباب والفنتازيا والخيال العلمي حتى لُقّب بالعرّاب. تحدّث الدكتور على كل ما يخص حياتنا الفكرية والثقافية والدينية وكان لا يحبذ الكتابة في الحياة السياسية و إذا اضطر إلى ذلك فإنّه يتناولها من الجانب الانساني .

بدأ العرّاب حياته العملية في المؤسسة العربية الحديثة 1992، فبدأ في كتابة أولى مغامرات دكتور رفعت إسماعيل بعنوان «أسطورة مصّاص الدماء»، أرسلها إلى المؤسسة ممنيًا نفسه بقبولٍ مضمونٍ إلا أنه فُوجئ بإحدى لجان النشر في المؤسسة ترفض العمل بدعوى «قصرِه الشديد»، حتى أن أحد أعضائها نصح العرّاب بالتوقف عن الكتابة نهائيًا والتوجُّه إلى الأدب البوليسي ! هنا تجلّى موقف دكتور نبيل فاروق، والذي خرج برأي آخر، لو تأخّر عن موعده أو تغيّر عن موقفه لحُرمنا من كتابات أحمد خالد توفيق للأبد، فهو لم يكن مقتنعًا أن قصر الرواية يستحق أن يكون سببًا لرفضها، وهو الرأي الذي دعّمه فيه

1 سارة أبو طالب : جعل الشباب يقرأ .. محبو أحمد خالد توفيق ينفذون وصيته الأخيرة ، مقال منشور على الرابط https://www.3ain.net/Article/62708% تمت الزيارة يوم الثلاثاء 01 مارس 2022 على الساعة 16:53 مساءً.

حمدي مصطفى مدير المؤسسة، ونتيجة لهذا التدخل، عُرضت القصة على لجنة أدبية جديدة ضمّت دكتور نبيل فاروق هذه المرّة، انبهرتْ بما فيها من حبكة وتشويق من نوعٍ جديد لم نعتد عليه في أدبنا العربيّ، أنصفت الرواية عزَّابنا ومنحته قُبلة الحياة وفرصة العُمر.[1] وقد قال أحمد خالد توفيق في هذه الواقعة" لن أنسى للدكتور نبيل فاروق أنه كان سببا مباشرا في دخولي المؤسسة و إلا فإنني كنت سأتوقف عن الكتابة بعد عام على الأكثر"[2]

أعماله الأدبية :

- سلسلة ما وراء الطبيعة، بدأ إصدارها في عام 1992 وانتهت في عام 2014 .
- سلسلة فانتازيا، بدأ إصدارها في 1995 .
- سلسلة سفاري، بدأ إصدارها في 1996 .
- سلسلة روايات عالمية للجيب .
- سلسلة www بدأ اصدارها مطبوعة في عام 2006 .
- يوتوبيا، رواية صدرت أوائل عام 2008 .
- شآبيب، صدرت الرواية عام 2018 .
- قوس قزح مجموعة قصصية (7قصص) بالاشتراك مع الدكتور تامر ابراهيم .
- عش ولا تقل للموت (لا) مرتين غدا، بالاشتراك مع محمد سامي وآخرين .
- الآن نفتح الصندوق 01، مجموعة قصصية (25 قصة) .
- عقل بل جسد، مجموعة قصصية (22 قصة) صدرت عام 2008 .
- حظك اليوم، مجموعة قصصية (يربط قصصها سياق درامي واحد) .
- الآن نفتح الصندوق 02، مجموعة قصصية (22قصة) صدرت 2009 .

1 هبة خميس : النبيل و العرّاب جعلا الشباب يقرأ ، مقال متوفّر على الرابط https://www.ida2at.com/nabil-farouk-ahmed-khaled-tawfiq-story/ ، تمت الزيارة يوم الثلاثاء 01 مارس 2022 على الساعة 17:40 مساءً.

2 المرجع نفسه .

- زغازيغ، مجموعة مقالات، 29 مقالا ساخرا صدرت 2009 .
- فقاقيع، مجموعة مقالات، 55 مقالا صدرت عام 2009 .
- الآن نفتح الصندوق03، مجموعة قصصية (14قصة) صدرت عام 2010 .
- الغث من القول، مجموعة مقالات (32 مقالا) صدرت عام 2010 .
- شاي بالنعناع، مجموعة مقالات (17 مقالا) صدرت عام 2012 .
- أفلام الحافظة الزرقاء، مجموعة مقالات (35 مقالا) صدرت عام 2015 .
- موسوعة الظلام، موسوعة متخصصة في عالم الرعب صدرت عام 2006 .
- خواطر سطحية سخيفة، صدر عام 2017 عن دلتا للنشر والتوزيع[1].

قصة ربع مخيفة :

قصة رقمية تفاعلية صدرت بتاريخ 2002/01/16 ، متوفرة على الرابط https://www.angelfire.com/sk3/mystory/interactive.htm ، وهي مدونة بحثنا .

تُعتبر هذه القصة من أوائل المحاولات في هذا المجال – لم يسبقها سوى رواية (ظلال الواحد لمحمد سناجلة عام 2001) – يقول مؤلفها: " إنّ القصة متعددة النهايات ليست اختراعا حديثا ولم تأت من كوكب (بلوتو)، ولم يفكر فيها مؤلف هذا الكتاب وهو جالس يتأمل فوق قمم (الهمالايا) .. لو زعم هذا فأخبِروه أن هناك محاولات عديدة في الأدب العالمي على هذا النمط، لكن هذه هي المحاولة الأولى في العربية على قدر علمي، وقد قدمها على نطاق مصغّر في موقع أنترنت وأطلق عليها (قصة ربع مخيفة)، وقد نال نجاحا لابأس به "[2]، جاء النص بلا تجنيس رقمي حيث اكتفى العنوان بعبارة (قصة ربع

[1] https//ar.m.wikipedia.org/wiki

2 أحمد خالد توفيق : في كهوف دراجوسان ، المؤسسة العربية الحديثة للطبع و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ص 06

مخيفة)، لكنها قصة رقمية بامتياز لأنها جمعت بين الكلمة والصوت والصورة، فكان توظيف المؤلف لإمكانيات التكنولوجيا في القصة واضح، إضافة إلى أنه وظّف اللغة توظيفا جديدا يتناسب مع جو السحر في الرواية ومع التقنيات التكنولوجية المستخدمة في تلوين الخطوط وتحريكها ومنها الصورة الثابتة و المتحركة، المؤثرات الصوتية و إشراك المتلقي في اختيار مسار الرواية[1].

تدور أحداث القصة حول مُبتعث مصري من قليوب، ذهب إلى فرنسا رفقة زوجته سنة 1972 في بعثة علمية، في أحد الأيام استضافه صديقه الفرنسي" جان ماري جوتييه مع زوجته" في بيته الريفي الفاخر في إقليم نورماندي بجنوب فرنسا، تبدأ أحداث القصة وهم جلوس على طاولة العشاء حين يخبرهم المُضيف عن ساحر سجين تحت إحدى قصور المنطقة مُنذ أكثر من خمسمائة عام و أن هناك نبوءة تقول أن من يقضي على الوحش ينبغي أن يكون مصريا، وحين ينجح المضيف في إثارة فضول المبتعث وزوجته للتّعرف عن قصة السّاحر يأخذانهما لمكانه الموجود في غابة بعيدا عن القرية، تتطور الأحداث حين يختفي المضيف وزوجت، ويختطف الساحر زوجة المبتعث فتبدأ رحلته في البحث عنها زوجته وعن طريقة للخلاص من الشراك التي نصبها له الساحر. تُناقش القصة ظاهرة الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، فاستخدم المؤلف الأسرتين الفرنسية و المصرية لتقديم مقارنة موجعة بين مادية الغرب وروحانية الشرق وشقاء كل منهما في خياراته، وحاولت القصة التخلص من مسألة الافتتان بالغرب، فنقلت الصراع الحضاري إلى آفاق أخرى، أهمها كشف ما يوجد في داخل الآخر، و أن الرغبة الصادقة في التعامل معه ، ليست كافية

1 ليلى عبده محمد شبيلي : تفاعلية الأدب العربي في المجتمع الشبكي ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و الانسانية ، جامعة بابل ، العدد 43 ، نيسان 2019 ، ص 398

بل تحتاج إلى الوعي باستراتيجية تفكيره ، كما يعي هو استراتيجية تفكيرنا . وما لم نُدرك هذا سيبقى أي اتصال بالغرب محفوفا بالخطورة والافتراق .[1]

1 ابراهيم أحمد ملحم : الرقمية وتحولات الكتابة – النظرية و التطبيق – عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط 1 ، 2015 ، ص 111

الفصل الأول:

الأدب التفاعلي بين سياق الوعي النقدي وتحولات الجنس الأدبي

أولا: صيرورة القراءة من النص المكتوب إلى النص الرقمي .

ثانيا: التناص الثقافي وتداخل الأجناس الأدبية

أولا : صيرورة القراءة من النص المكتوب إلى النص الرقمي:

1- القارئ السلبي و القارئ الإيجابي :

تعرض القارئ العربي ضمن تاريخ الأدب الطويل لجملة من الخلخلات التي هزت ذائقته الجمالية؛ فالجمهور العربي اعتاد أول أمره على الشعر، حتى عُدَّ ديوان العرب، وكان يُلقى شفاهة ويُتلقى سماعا ويُحفظ رواية. وبحلول عصر التدوين استمر الشعر وِفق الواسطة الكتابية، ومع دخول العصر الحديث تفاجأ المتلقي العربي بظهور جنس أدبي جديد وهو الرواية التي تختلف عن الشعر في توظيف اللغة والتخلص من الوزن والقافية وباقي مقومات الشعر.

ولما استساغ الذوق العربي و تأقلم على الجنس الجديد، فُوجئ مجددا بظهور نوع آخر من الأدب يعتمد على تقنيات الحاسوب ويستفيد مما تمتحه التكنولوجيا من وسائط صوتية وموسيقية وتصويرية وحركية ... وهو ما أفرزه عصر العولمة وما صاحبه من انفتاح معرفي وتقني، الأمر الذي أحدث هزة وسائطية لمتلقٍ اعتاد على تصفح الورق تحكمه مقولة "وخير جليس في الأنام كتاب"؛ فالنص الرقمي الجديد لا يمكن تلقيه إلا بواسطة الأجهزة التكنولوجية من حواسيب ثابتة ومحمولة و ألواح إلكترونية وهواتف ذكية، بكل ما تحويه هذه الوسائط من إمكانات توضيحية مصاحبة ولم يكن هذا التحول حبيس النص بل امتد إلى القارئ الذي أصبح لزاما عليه أن ينخرط في لعبة التكنولوجيا، وإذا كان الالتزام في السابق قد ارتبط إلى حد بعيد بمفهوم الأدب نفسه ومدى علاقته بالحياة، وبالدور الذي يقوم به الأدب في توجيه الحياة[1]، فإن الالتزام الرقمي هو أن ينخرط القارئ/المستخدم في العالم الرقمي فيُلِمُّ بكيفيات تشغيل ومعرفة البرامج وتعلم لغات البرمجة، وإذا كان القارئ التقليدي يُعتبر مستهلكا سلبيا يتلقى كل ما أنتجه المبدع دون تدخل أو مشاركة، فإذا حاول خلع رداء التلقي السلبي لم يجد

[1] عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية ، دار الفكر العربي ، ط 3، 373.

سوى وسيلة واحدة يثبت بها إيجابيته حيال النص وقدرته على المشاركة في بناء معناه، وذلك من خلال الفهم والنقد و التأويل[1]، فإن الوسائط الرقمية مكّنت القارئ من التفاعل الإدراكي والحسي مع النص، وذلك من خلال "التشكيل/الكتابة/الإبحار" بالإضافة إلى " التأويل" وهو ما لم يعتده القارئ التقليدي؛ فتعددت طُرق مشاركة القارئ الإلكتروني، وانفتحت أمامه أبواب التفاعل مع النص، بأشكال قد تخطر ببال المبدع وقد لا تخطر؛ هذه المشاركة التي يقوم بها المتلقي تجاه النص، هي التي تُكسب النص الأدبي طبيعته الحركية، وتجعله كائنا متغيرا ومتجددا من قراءة لقراءة وتنأى به عن الثبات و الجمود اللذين اصطبغ بهما حين كان قابعا تحت وطأة وجهة النظر التقليدية، تلك التي ترى أن النص منتهٍ بمجرد أن يفرغ الكاتب من كتابته، ويضعه بين دفتين على رفوف المكتبات. لقد أصبح النص الأدبي الآن – في ضوء النظرة الجديدة – قابلا للتغيير مرة بعد مرة وقراءة بعد قراءة[2] .

2- استراتيجيات التلقي و أشكال التفاعل مع النص الرقمي التفاعلي :

توقف (كوسكيما/Koskimaa) عند الفرق بين (التفاعلية) في الأدب الورقي التقليدي ونظيرتها في الأدب الإلكتروني (الرقمي)، فقال نقلا عن (إسبن آرسيث Espen Aarseth) بوجود أربعة أنواع لوظائف المُتلقي/المستخدم، يجب توافرها فيه أثناء قراءته نصا حتى يصح وصفه بـ"التفاعلية" وهذه الوظائف هي التأويل و الإبحار والتشكيل والكتابة[3]، ومع أننا لا زلنا نقف على مصطلحات مألوفة في النظريات النقدية الورقية كالتفاعل، والنص، والمتلقي والقراءة، والتأويل إلا أنه يبدو جليا أن دلالة المصطلحات السابقة لم تعد هي ذات الدلالة، وحتى الوظائف الجديدة للمتلقي/المستخدم (التأويل، والإبحار، والتشكيل، والكتابة) فإن

[1] فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 140

[2] المرجع نفسه ، ص 155

3 المرجع نفسه ، ص 64

بعضها مألوف في النظرية النقدية قبل الإبداع الرقمي، كوظيفة التأويل والتشكيل والكتابة، إلا أنه يبدو جليا كذلك أنها لم تعد مصطلحات تحمل الدلالات ذاتها.[1]

أ- التأويل :

يرى آرسيث كما ينقل عنه (كوسكيما) أن التأويل جزء ملازم لكل قراءة[2]، وهذا يعني محاولة فهم النص أثناء قراءته ومنحه الدلالات التي يحتملها وِفق ثقافة القارئ، وهذا يُحيل بما لا يحتمل مجالا للشك إلى الدلالة المتواضع عليها لوظيفة التأويل كما هي في النصوص الورقية أو التقليدية، وهو ما يدلل من جهة أخرى على قيمة فعل القراءة وحضوره في هذه الوظيفة، وهو أيضا ضمن الفهم المألوف لفعل القراءة، وهكذا يمكن القول إن هذه الوظيفة الخاصة بالتفاعلية الرقمية ليست وظيفة جديدة تماما كالنص الجديد، وتحيل في جوهرها إلى وظيفة المتلقي بالدلالة المألوفة له، بل يمكن القول صراحة إنها من ضمن وظائف "المتلقي الورقي" التي كان يمارسها أثناء تفاعله مع الأشكال الإبداعية التقليدية (الورقية).[3]

وربما الاختلاف يكمن في أن النص الورقي هو نص مبني سلفا من قبل المبدع وما على المتلقي إلا تلقيه كما هو ومن ثم تأويله، أي بناء النص الورقي وتلقيه يسبقا التأويل، بينما في النص الرقمي يبني المتلقي النص نفسه أثناء تأويله، فهو يفكر أثناء التلقي و يخطط قبل أن يلج رابطا معينا، ومن خلال تأويله يختار الرابط المناسب من بين الروابط المقترحة، ومن هنا يكون البناء و التأويل في النص الرقمي خطان متوازيان، ويتعلق كل منهما بالآخر[4]. بالنظر إلى " قصة ربع مخيفة " نجد أن العنوان هو أول ما يواجهنا بصيغه

1 أحمد زهير رحاحلة : إشكاليات المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي المفاهيم والشروط والوظائف ، جامعة البلقاء التطبيقية الأردن ، ص 21.

2 فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 64.

3 أحمد زهير رحاحلة : إشكاليات المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي المفاهيم والشروط والوظائف، ص 23.

4 المسعود القاسم : البنية التفاعلية واستراتيجيات التلقي في النص الأدبي الرقمي ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، ص 09.

المُحتملة، لينفتح خيال القارئ على عدة تأويلات يبنيها اعتمادا على مكتسباته المعرفية، وكلما زادت ثقافته اتسعت مساحة التأويل، وزادت دائرة الفهم عنده؛ ولم تتوقف تأويلات القارئ على العلامات اللغوية فقط، بإيحاءاتها ودلالاتها التعبيرية، بل انفتح النص وانفتحت معه مفاتيح التأويل لتشمل جميع العناصر السمعية و البصرية المُرافقة، فتُصبح الحركة ذات معنى و الألوان ذات دلالة و الخط ذا قيمة والموسيقى ذات إيحاء. ويبقى التأويل ممارسة حية في تلقي كل نص (ورقي أو رقمي) ، لكنه يُحقق تفاعلا رقميا عند اقترانه بسمة الإبحار.

ب- الإبحار:

" عندما يقرأ قارئ نصا إلكترونيا فإنه، بالإضافة إلى التأويل، يُبحر بفاعلية في طريقه في شبكة الإنترنت من خلال مسارات النصية المُتفرعة "[1] ويمكن أن نفهم من هذا الكلام أن المقصود من وظيفة الإبحار هو التنقل بين الروابط التي تُشكل مسارات النص، والجديد في هذه الوظيفة هو ارتباطها بالوسيط الجديد، وقد عرّف سعيد يقطين الإبحار بأنه الانتقال من عُقدة إلى أخرى بواسطة الروابط لغاية محددة، وتتمثل في البحث عن أشياء بعينها، الوصول إلى معلومات خاصة ومعينة مسبقا[2]، وبذلك يختلف الإبحار عن التصفح، لأن الإبحار بحث عن معلومات محددة وخاصة؛ وقد ميّز يقطين بين أنواع الإبحار حسب نوعية النص المترابط إلى ثلاثة أنواع[3]:

1 فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 64.

2 سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط ، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2005 ، ص 144.

3 المرجع نفسه ، ص 144.

- الإبحار الإجرائي : الذي يسمح بالانتقال داخل المنتوج بغض النظر عن محتواه أو مضمونه (دخول، خروج، السابق، التالي ...) ، مثاله في قصة ربع مخيفة (نعم، لا، back ...).

- الإبحار الدلالي: وهو ما يتم بواسطة الانتقال الموجه بواسطة الاشتراك الدلالي، وذلك من خلال إقدام المستعمل على تحقيق الربط بين عُقد المعلومات بحسب اشتراكها في الدلالة على شيء أو حقل مُحدد، ولإنجاز ذلك فهو يتوفر على مناطق قابلة للتنشيط (كلمة مترابطة، صورة مُترابطة...) تكون محددة إما بلون مغاير، أو خط تحتها، أو بتغير شكل الفأرة حين نمرره عليها، مثل عبارة (لغة هيروغليفية هنا) ، المذكورة في القصة، و هي عبارة محددة بلون بنفسجي تحتها خط، وهي عبارة عن رابط ينفتح على صورة شارحة لمعاني اللغة الهيروغليفية.

- الإبحار الذاتي : يُقصد به حرية حركة المستعمل في النص المترابط الذي لا يخضع لبنية شجرية أو تنظيمية خاصة، وهو ما تعتبره هيلين كوديني مُتصلا بشبكة النص المترابط، لأن المُبحر يلعب الدور الأكبر في إنتاجه للنص المُترابط من خلاله، وهو ما يتفاعل إيجابيا مع ما يقدمه له هذا النص المُعقد و المُركب من ترابطات و إمكانات. ولو رجعنا إلى " قصة ربع مُخيفة" لوجدنا أنها تطرح جملة تساؤلات تبحث عن إجابات إبداعية ترضي أفق انتظار المتلقي، فكانت مُعظم صفحات القصة تنتهي بسؤال موجه إلى القارئ حول المسار الذي سيختاره أو الذي يراه مناسبا لتتمة الأحداث، فيأخذ بالإبحار عبر النوافذ المتفرّعة أمامه باحثا عن إجابات، وتبدأ الصفحة التالية بعبارة على لسان الراوي يُعرب من خلالها عن رأيه باختيار القارئ لمسار معين، وهذا ما يُعطي للقصة صفتها التفاعلية، فالقارئ يتفاعل مع الأحداث ويشترك في تحديدها، والراوي يُخاطب باستمرار هذا القارئ ويُعلق على قراراته .

ت- التشكيل :

"قد يُسمح للمتلقي/المستخدم بتشكيل النص، كإضافة وصلاته الخاصة إلى بنية النص المُتفرع. التشكيل يعني إعادة بناء النص في حدود معينة"[1]، إذا تأملنا في الجملة الابتدائية الخاصة بهذه الوظيفة نجدها: (قد يسمح)، ومعنى ذلك أن هذه الوظيفة قد لا تكون متاحة للمتلقي/المستخدم، أو أن تحققها أمر نسبي مرتبط بثقافة المُتلقي الإبداعية التقنية، والمقصود بالإبداع هو القدرة على بناء النص وصياغته، كما تمليه عليه رغباته وحُب استطلاعه وفهمه، وتنقسم خيارات المشاركة في التشكيل بحسب ما تراه عبير سلامة إلى تشكيل النص، وتشكيل مسارات امتداد النص؛ وهذا ما تميزت به قصة ربع مخيفة باعتبارها نص إلكتروني مركب، حيث استفادت من التقنيات الحديثة واستخدامها للوسائط المُتعددة إضافة إلى تقنية النص المُترابط، التي أضفت البُعد التفاعلي على القصة فجعلت من القارئ مُشاركا في بناء النص، كما أدت إلى تشعب مسارات الرواية واختلافها.[2] هذا ما يؤدي إلى قراءات مُختلفة، فأصبحت القراءة مُلكا للقارئ وحده وتحت سيطرته فهو المالك لزمامها و المُقرر لكيفيتها واتجاهها[3] ، كما تمليه عليه رغباته وحب استطلاعه وفهمه.

ونجد نموذجا آخر للتشكيل من خلال تحويل القصة إلى فيديو بتعليق صوتي، وهو ما قامت به قناة حكاية ونشرته على صفحتهم على اليوتيوب :

https://www.youtube.com/watch?v=vht1rrVhyC0

1 فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 64.

2 إيمان يونس : تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث ، رسالة ماجستير ، جامعة "تل الربيع " ، شباط 2011 ، ص 158.

3 المرجع نفسه ، ص 199.

ث- الكتابة :

وهي آخر وظيفة للمتلقي/المستخدم ، كما يراها (كوسكيما) نقلا عن "آرسيث" ، وتعني أنه قد يُسمح للمتلقي/المستخدم بالمشاركة في كتابة النص، وقد يُقصد بالكتابة (البرمجة- Programming)، ويرى (كوسكيما) أن مُطالبة المتلقي/المستخدم المشاركة في البرمجة شيء مألوف في نظرية (النص المتفرع) بسبب صفة التفاعلية التي تلازمه، إذ يُصبح القارئ كاتبا. ومع ذلك، يظل هذا الأمر غير دقيق إلا في بعض النصوص التي تعرض على قرائها وظيفة الكتابة (وقد تكون مُطالبة القارئ المشاركة في بعض النصوص مقبولة بالمعنى المجازي فقط)، ومثل هذه النصوص قليل أو نادر إلى حد ما[1]. ويمكن أن نلاحظ أن هذه الوظيفة ليست وظيفة أساسية، وقد يُسمح بها للمتلقي/المستخدم وقد لا يُسمح، وأن وظيفة الكتابة في الأدب الرقمي تعني الكتابة بمفهوم الكتابة، وتعني كذلك البرمجة. وترى إيمان يونس أن هذه الخاصية تتوفر في النصوص الجمعية حيث تقول" في النصوص الجمعية نجد دعوة من قبل الكاتب الأصلي للنص، يدعو فيها القارئ إلى تكملة النص ومشاركته فيه والزيادة عليه، وهو يُعلن دعوته هذه منذ البداية "[2]؛ و لئن كانت تخلو قصة ربع مخيفة من أي مساحة يكتبُ فيها القارئ الخاتمة أو يُشارك في صُنع الأحداث، لكن يمكن للقارئ المتمكن، تعديل البرمجة والتغيير فيها، فكل ملفات البرمجة والعرض موجودة في قاعدة بيانات النصّ، فيمكنه الدخول عليها وإحداث ما يشاء من إعادة لتشكيل البرمجة بما يتلاءم مع ذوقه، من دون المساس بالمتن الرئيس للنصّ[3].

1 فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 64.

2 إيمان يونس : تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي ، ص 211.

3 فاطمة البحراني : الأدب و التكنولوجيا : القصيدة التفاعلية : مشتاق عباس معن نموذجا ، عود الند ، العدد 18 ، متوفرة على الرابط https://www.oudnad.net/spip.php?article2456 ، 2007/11 ، تمت الزيارة بتاريخ 19 ماي 2022 ، على الساعة 19:10 مساءً.

3- القارئ الضمني :

القارئ الضمني مفهوم طرحه" أيزر" عام 1976، حاول فيه بيان أن القارئ هو الفرضية الكامنة في نية الكاتب حين يشرع في الكتابة، أي أن المؤلف حين يكتب فإنه يكتب وفي ذهنه قارئ ما، قارئ يعرفه ويخاطبه ويتعامل معه، هذا القارئ له مواصفات معينة تمكنه من فهم وتأويل العمل الأدبي[1]. قد تبدو فكرة القارئ الضمني مُقنعة في الفترة التي صاغ فيها أيزر هذا المصطلح، عندما كان الأديب يتصور قبل أن يقدم على كتابة عمل أدبي ما، أين سينشر هذا العمل؟ ومن الجمهور الذي سيقبل على قراءته ؟ وما هي مواصفاته واهتماماته، لكن في أيامنا هذه أصبح الوضع أكثر تركيبا و تعقيدا، فحين يكتب الكاتب روايته ويُلقي بها في الشبكة، فإنه لا يعرف أبدا مَنْ مِن الممكن أن يصطدم بها، أي لم تعد الكتابة لهواة الأدب، بل هي لكل انسان مُبحر في الشبكة، فأصبح من المستحيل توقع مواصفات قُرّاء اليوم، وعلى الكاتب افتراض وجود قارئ لم يُوجد بعد، ويقول الناقد الإيطالي كالفينو إيتالو (Italo Calvino) في ذلك " ينبغي على الأديب أن يفترض جمهورا أكثر ثقافة، بل أكثر ثقافة من الكاتب نفسه، فالكاتب يُخاطب قارئا يعرف عن الأدب أكثر مما يعرفه هو، ويُخاطب شخصا لديه من المعرفة أكثر مما لديه. للقارئ اليوم مُتطلبات معرفية ولفظية وعلمية ومنهجية أكثر مما يتوقعه وعلى الكاتب أن يُرضي جميع الذائقات و الرغبات. وعليه يُمكن الافتراض أن النص التفاعلي إنما هو نتيجة لإرضاء أذواق مختلفة لدى جمهور القراء الواسع ويُمكن الاستنتاج من هذا الكلام بأن القارئ الضمني الورقي هو " مُتلق خاص" بينما القارئ المُبحر هو " مُتلق عام"، هذا التحول في مفهوم التلقي قد يؤدي إلى تحولات أخرى في مضامين الكتابة الأدبية[2]. وقد أدرك أحمد خالد توفيق هذا الاختلاف، فنجده بدأ " قصة ربع مخيفة " بجملة موجهة إلى القارئ يقول فيها:" لو كُنت لا تُحب الفلاش اضغط هنا..

1 فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 168.

2 إيمان يونس : تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي ، ص 196.

لكن لماذا لم تُخبرني قبل هذا؟" هذه العبارة تبين إدراكه لاختلاف أذواق القراء ، وعدم معرفة من هم الأشخاص الذين يمكن أن يدخلوا الموقع، فقد يدخله شخص لا يرغب بقراءة هذا النوع من الروايات .

ثانيا : التناص الثقافي وتداخل الأجناس الأدبية:

خرج النص الأدبي من دائرته التقليدية المعروفة على مستوى الكتابة الورقية، إلى شكل جديد يتجلى عبر الوسيط الإلكتروني، فأصبح المُبدع يستخدم عددا من التقنيات التي لا يوفرها النص الورقي كالاستعانة بالصوت و الصورة و الأشكال... فتداخل اللفظي بالصّوري والصوتي بالسمعي والثابت بالحركي، فظهرت أجناس جديدة متصلة بالفضاء الشبكي كالروايات المشتركة و الكتابات التفاعلية التي يُشارك عديد من الكُتّاب و القراء في إنتاجها. هذا التوظيف لإمكانات الوسائط المُتعددة قد يؤدي إلى ظهور إشكالية عسيرة في تصنيفه ضمن جنس أدبي مُعين، وهذا الأمر قد يُحدث خللا في نظرية الأنواع الأدبية ذاتها[1].

وقد تباينت آراء النُّقاد حول الموضوع، فمنهم من يرى أن المسألة لا تتجاوز أن تكون " أيقونات جديدة لمحتويات قديمة، ومنظور قديم برؤية ولغة معاصرة، فإذا ما حاولنا تصنيف كل عصر بلغة مخصوصة ينماز بها ويتفوق وينتج فتكون هي صورته التي بها ينماز ما بين العصور فإن نهايات القرن العشرين ومطلع الألفية الثالثة هي عصر التكنولوجيا والاتصالات بكل أشكالها وأنواعها واستعمالاتها وأهدافها"[2]، أي أن الجِدّة مرتبطة فقط بطريقة العرض. ومنهم من يرى "أن العصر الرقمي سيؤدي إلى موت الأجناس الأدبية التي كنا نعرفها سابقا، مشيرا إلى أن هذا العصر سينتج أدبا جديدا (مزيج بين القصة والشعر والمسرح والسينما والبرمجة) قادرا على هضم كل ما سبق ومزجه مع ما توفره الثورة الرقمية من إمكانيات كبيرة لخلق جنس إبداعي جديد قادر حقا على حمل معنى العصر الرقمي بمجتمعه الجديد وإنسانه المختلف. نحن نشهد ولادة إنسان جديد بالضرورة سيخلق أدبه وإبداعه

1 جمال قالم : الأدب التفاعلي و إشكالية تداخل الأجناس ، العدد 11 ، ديسمبر 2011 ، ص 93

2 ناهضة ستار : إشكالية الأدبية الإلكترونية .. ماض بصيغة العصر ، بحث منشور على الموقع http://www.alnoor.se/article.asp?id=126358 تمت الزيارة بتاريخ 22 ماي 2022 ، على الساعة 14:51

الخاص"[1]، أي أن الجِدّة في موت الأجناس السابقة وولادة أجناس جديدة تُناسب العصر الرقمي. ومنهم من يرى " إن تجربة الأجناس الأدبية لا تقول بموت جنس أدبي، أو بتلاشي شكل تعبيري بشكل نهائي. و إنما تقول بمعنى التّشرّب في الجنس اللاحق، لأن الأدب هو حياة تنتعش من تاريخها، لا يُولد الشكل الأدبي من العدم، كما أنه لا يتلاشى، و إنما يستمر في أشكال تعبيرية سواء كخلفية نصية، أو يدخل في علاقة جديدة مع البناء الجديد، ليستمر وجوده باعتباره ذاكرة للكتابة والنص و التعبير"[2]. فهو لا يُلغي الأجناس الأدبية السابقة، وفي نفس الوقت يرى أن " الوسيط الرقمي الديجيتالي عكس إكراهاته على طرائق تمظهر الأدب، وكيفيات تشكله وتلقيه حيث أصبح نتاجا تفاعليا وهجينا يرتكز على المزج بين الألي/الرقمي ببرمجياته و إمكاناته الهائلة المساعدة على تحريك النص وتغيير أبعاده وتطعيمه بالبصري و السمعي وبين الانسان بطاقته الإبداعية و التخييلية الخلاّقة، فتحولت الهجنة من عنصر عرضي إكراهي إلى إحدى الخصائص البنيوية التفاعلية المحددة لهذا الأدب و المتقدمة كمعيار أدبي جديد أدى إلى تغيير في القواعد الضابطة للأجناس[3].

فأصبح " يُمكن ملاحظة تداخل النصوص في الأدب التفاعلي بأجناسه المختلفة، من شعر ورواية ومسرحية، إذ يستطيع الشاعر التفاعلي، على سبيل المثال، أن يستعين بنص لشاعر سابق أو معاصر له، كما يحدث في النصوص الورقية، لكنه في الأدب التفاعلي يستطيع أن يُوظّف صوت ذلك الشاعر في نصه، و أن يُضمّنه نصه، لأن طبيعته تسمح له بتوظيف الصوت الحي و الأصوات الأخرى، الموسيقية أو الطبيعية أو غيرها في نصه، مما يعني أن عملية التّداخل ستتسع في ضوء الأدب التفاعلي وستخرج من قُمقم النصوص المكتوبة إلى فضاء أكثر رحابة "[4] .

1 أحمد زهير رحاحلة : إشكاليات المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي ، ص 10.

2 زهور كرام : الأدب الرقمي ، ص 25.

3 نفسه ، ص 113.

4 فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 181.

هذا التّوظيف الجديد للتقنية التكنولوجية ومميزاتها، هو ما سنقف عنده في "قصة ربع مخيفة" لأحمد خالد توفيق، التي تُعدّ نموذجا للرواية/القصة الرقمية التفاعلية التي استفادت من تقنيتي النص المرتبط والوسائط المتعددة في بنائها الفني التقني، مما جعل القصة بلغة البرمجيات – كما ترى إيمان يونس – " نصا فائقا " ذات طابع سينمائي .

1- الكلمة :

الكلمة عنصر رئيس على صعيد الرواية التقليدية أو التفاعلية الرقمية، إلا أنها في النص الرقمي أُفرغت من محتواها اللغوي لتُعبأ بمحتوى إخباري، فأصبحت الكلمة مكانا للاحتراب و الصراع. فمن جهة هي علامة لغوية كما هو الحال في النص، ومن جهة أخرى زر بمعناه المعلوماتي . ومع ذلك فليست كل الكلمات عبارة عن أزرار، فبعض منها يقود إلى عُقد و الآخر لا يمتلك أية وظيفة معلوماتية لأنه لا يُمكن تنشيطها، هذه الوظيفة المزدوجة " اللسانية و الإخبارية " تجعل النص يعرف صراعا دائما بين الوزن الدلالي للنص بأكمله ووزن الزر.[1] وهذا ما نلمسه في لفظتي "باب القبو/ باب الكوخ" مثلا، " فاهتمام القارئ ينصبُّ بهذه المفاجآت التي تبزُغ أمامه فجأة كنتوء بارز، فتغيب عن ذهنه الحمولة الدلالية للكلمة وتترسخ في المقابل وظيفتها المعلوماتية أي تُصبح مُجرد قنطرة لولوج فضاءات أو عُقد غير مُنتظرة[2].

2- الصور و الرسومات :

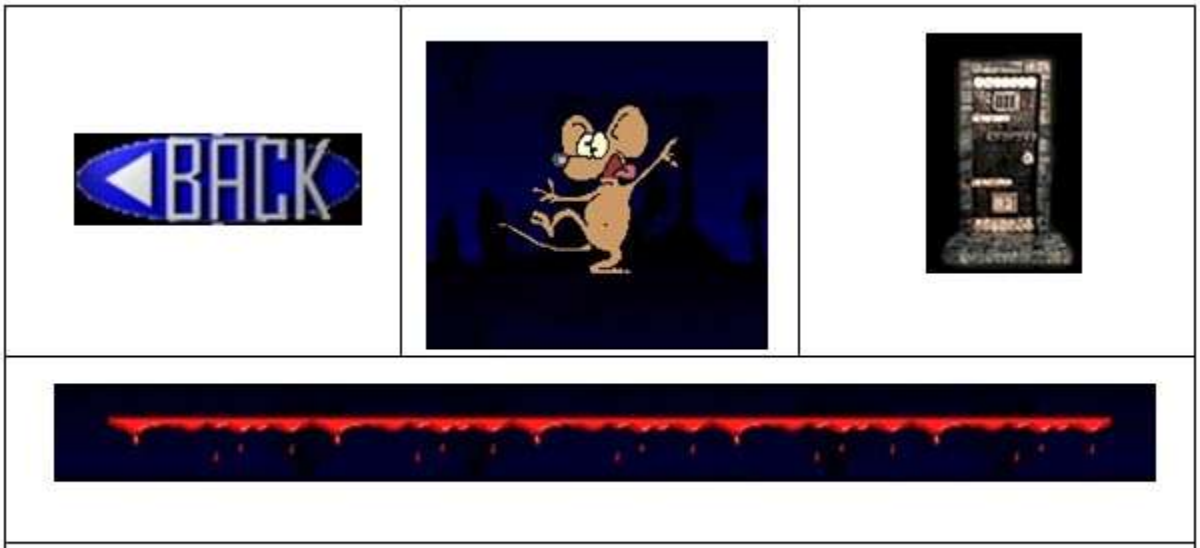
تُعد الصورة في الرواية الرقمية جزءًا حيويا في خلق المعنى، فهي تُشارك اللغة في تأدية الكلام، معنى ذلك أنها تُسهم في تشكيل جزء من الصورة الكلية لشيفرات العمل وتترك لبقية العناصر الأخرى أن تأخذ الدّور نفسه الذي حظيت به هذه الصورة، لتُسهم هي الأخرى في

1 لبيبة خمار : شعرية النص التفاعلي ، آليات السرد وسحر القراءة ، رؤية للنشر و التوزيع ، ط 1 ، 2014 ، ص 45.
2 المرجع نفسه ، ص 46.

استكمال الجزء المُتبقي من الصّورة الكلّية لشيفرات النص الرقمي، وبهذا تُصبح الكلمة في النص الرّقمي حياة وصورة وقيمة ولونا وموسيقى[1].

تم توظيف الصور للتعبير عن بعض أحداث القصة وشخصياتها، وكذلك عن أجوائها، ولقد وردت الصورة في القصة على شكلين :

أ/ **صور متحركة :** حيث نجدها في أيقونة الرجوع (Back) التي تدور حول نفسها للدلالة على تكرر الأحداث و النهايات كأنها المتاهة التي لا نهاية لها، أيضا نجدها في السطر الأحمر النازف دما دون توقّف للدلالة عن الألم المقيم. كذلك أيقونة الباب (القبو و الكوخ) الذي يُفتح ويُغلق تلقائيا ودون توقّف في إشارة لانفتاح التأويل، أما الفأر الراقص فجيء به للسخرية من سوء الاختيار.



بعض الصور المتحركة

ب/ **ثابتة :** نجد أبرز صورة هي صورة العينين الجاحظتين اللتين تميزان الساحر، فهما تبُثّان الرّعب و الخوف في المُبتعث/المتلقّي، وقد تكررت هذه الصورة في أربعة مواضع، في

1 سيد حسين هاشمي و آخرون : اللغة بين الورقية و الرقمية : أنموذجية لقصة ربع مخيفة للكاتب أحمد خالد توفيق ، بحوث في اللغة العربية ، العدد 21 ، 1441 هـ ، ص 92.

موضعين جاءت عبارة عن صورة فقط، وفي موضعين آخرين كل عين تحيل لرابط ومسار مُختلف عن الآخر؛ كما استعان بصور لوجوه مشوهة وجماجم ووحوش مختلفة وصناديق و أبواب مغلقة لتعزيز إطار الخوف و الحذر و التّرقب الذي يلفّ القصة، كذلك السيارة أوردها كصورة ثابتة كأنه لا جدوى من وجودها فاستعمالها للهروب يؤدي لنفس النهايات المأساوية. أما الخلفية فكانت واحدة في كل الصفحات عبارة عن لوحة منسوخة لمقبرة تعج بالصلبان و القبور، يغلب عليها اللونان الأزرق الداكن و الأسود، مما يُضفي نوعا من المصداقية للأحداث التي وقعت ليلا في منطقة تسيطر عليها الأساطير و الحكايات. كذلك أورد صورة للقمر مُكتمل، الذي ارتبط اكتماله بتحول الرجل إلى ذئب " مستذئب "، مصاص دماء " دراكولا " لتعزيز هذه الصورة.

بعض الصور الثابتة

3- طيف الألوان :

يرى خالد الرويعي أن " الألوان تلعبُ دورا هاما في النص المُنتج إلكترونيا، فاستعمال اللون نفسه أو ألوان مُتقاربة من بعضها البعض في جميع صفحات النص يوحي بالاستمرارية و الأمان بالنسبة للقارئ. لذا يجب مُراعاة التوزيع الصوري البصري عند الانتقال

من صفحة لأخرى بغية الحفاظ على مستوى التركيز الذهني و البصري للمتصفِّح، فالانتقال الذي يتم عن طريق البصر له علاقة وطيدة بالذهن"[1]، وقد كان هذا التكنيك واضحا في القصة حيث تم استغلال الألوان للتعبير عن الجو السائد من ناحية (الرّعب و الخوف)، وعن زمن الأحداث من ناحية أخرى (الليل)، فاستُعمل اللون الأزرق الداكن كخلفية لمُعظم أحداث القصة مراعاة للتسلسل الزمني، ولم يتغير إلا حين انقطع هذا التسلسل، وذلك عندما يفتح المبتعث باب القبو و ينظر إلى عيني موهون والتي يبدو أنها نوّمته مغنطيسيا و فجأة يتغيّر لون الخلفية، فبعد أن كان أزرقا داكنا يتحول الجزء السُفلي إلى اللون الأسود الداكن، وهذا التّحول في اللون يدلّ على تحول في الأحداث كما يدل على وجود أحداث مبتورة من القصة، إذ يجد المبتعث نفسه مُلقى على الأرض وقد اختفت زوجته و الساحر يقف إلى جانبه وقد خرج من القفص.

أيضا وظّف اللون الأحمر في ثلاثة مواضع بارزة : الخط الدموي النازف، السيارة، وفي بعض الكلمات "باب القبو، باب الكوخ، النهاية " للدلالة على أن كل الاحتمالات و النهايات

1 إيمان يونس : تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص 156.

محفوفة بالخطر، مما يعني أن كل فرصة للنجاة تمضي في السياق نفسه رعب من الحاضر و خوف من المستقبل المجهول. أما الكتابة فقد جاءت باللون الأبيض أو الأزرق الفاتح إلا بعض الكلمات " تسميات لأشخاص أو مواضع " التي أراد تأكيدها فجاءت باللون الأصفر باعتباره الأشد رسوخا في الذاكرة، أو أراد شدّ انتباه القارئ إليها. واستعمل اللون البنفسجي مع الأسماء التي تحيل إلى روابط (لغة هيروغليفية، أيقونات : نعم/لا، الصناديق الأربعة).

4- المؤثرات الصوتية :

يُطلق اسم " اللغة السمعية " على الموسيقى المُرافقة للنص المُنتج إلكترونيا، لأنها تُؤدي وظيفة تعبيرية كاللغة تماما، ونميز بين نوعين من الموسيقى: داخلية وأخرى خارجية[1]؛ اقتصرت القصة على الموسيقى الخارجية، و التي هي عبارة عن نغمة واحدة تتكرر باستمرار تقريبا، و قد خصّص المؤلف لكل صفحة يلجها القارئ مقاطع مُناسبة لجو السرد في تلك الصفحة. و قد تنوعت الموسيقى بين:

- موسيقى مُعبرة عن جو الرُّعب و الخوف : وهذا النوع كان الأكثر انتشارا، موجود في أغلب الصفحات تقريبا؛ استعمل المؤلف في الصفحة الأولى نفس الموسيقى المستعملة في بداية سلسلة (The x files / الملفات السرية)*، وسماعها يُحيل المُتلقي لجو تلك السلسلة الشهيرة، فيمكنه التنبؤ بموضوع القصة والدخول في جوّها نفس الموسيقى استعملها كذلك عند فتح الروابط التي تُحيل إليها كل من العين اليمنى و اليسرى.

1 إيمان يونس : تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي ، ص 158.

* الملفات السرية : مسلسل غموض و إثارة و خيال علمي يتناول نظرية المؤامرة التي تتعامل بها الحكومة الأمريكية بخصوص مواضيع تتعلق بالروحانيات و الخوارق و الكائنات الفضائية، عُرض على شبكة فوكس الأمريكية من سبتمبر 1993 إلى غاية ماي 2002 ، عدد حلقاته 200 حلقة ، عُرض على مدار 10 مواسم ، الموزع " Disney " .

– موسيقى معبّرة عن التوتر و التّرقب : نجدها في الصفحة الثانية، بما يناسب المبتعث وزوجته المتوتران من سماعهما لقصة الساحر، و ما تلاها من ابتلاع الأرض لصديقه وزوجته.

– موسيقى هزلية ساخرة : توجد عند فتح الصندوق الأول (Naor)، بما يتناسب مع الفأر الرّاقص.

– موسيقى هادئة : نسمعها عند فتح الصندوق الثاني (Aron)، لتخدم المشهد الساحر، الذي تحيل إليه اللوحة الليلية الهادئة.

– موسيقى صاخبة : في الصفحتين اللتين تأتيان بعد النقر على الصندوقين (Roan) و (Nora) لتأكيد استمرارية الحيرة في سياق الرّعب.

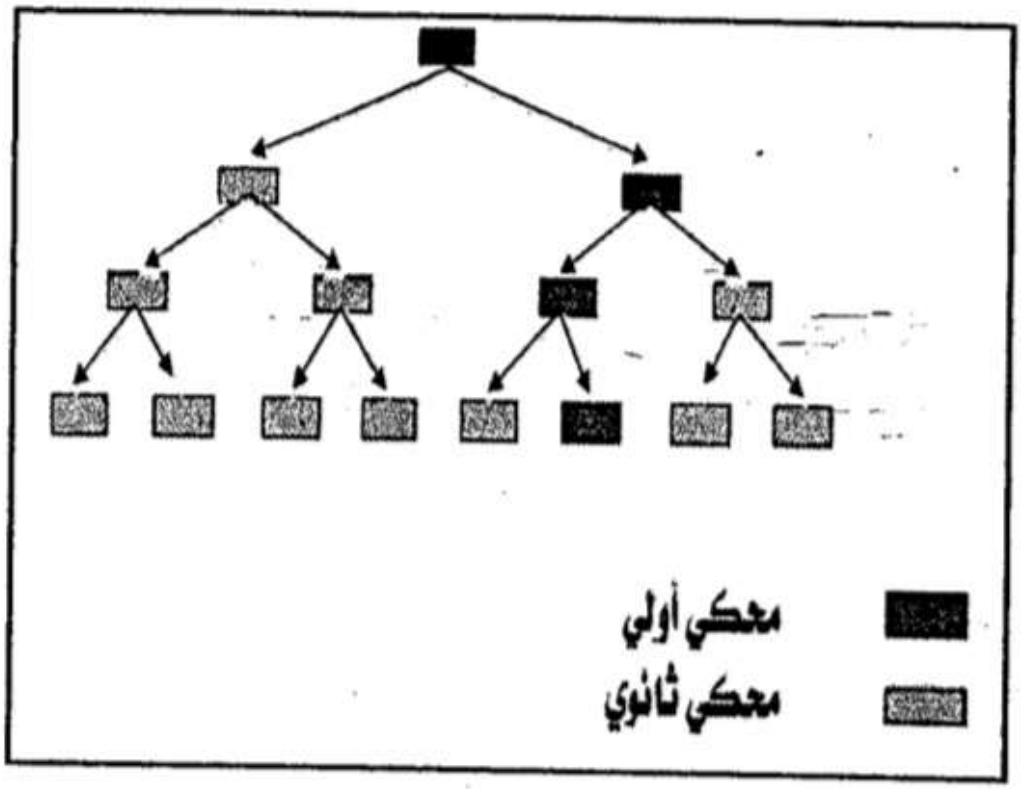
* أما الأصوات غير الموسيقية، فنجد صوت واحد لوحش يُسمع مرة واحدة فقط عند فتح رابط القلعة في اللوحة الموجودة بالصندوق الثاني (Aron)، وربما هو صوت "المذؤوب " الموجود في الصورة.

نلاحظ أن المؤلف حاول المزج و التنويع بين المقاطع الموسيقية المستعملة، كذلك التحكّم في درجات الصوت، فهو منخفض أحيانا ومرتفع أحيانا أو متدّرج في قوته حسب المشهد المُصاحب، كل هذا ليُدخل المُتلقي في جو التشويق و الإثارة و المتعة و الاضطراب فهو خائف مرة، متوتر، مُترقّب مرة أخرى.

5– الروابط التشعبية :

اعتمد المؤلف على نمط التشجير المُتشعب في تنظيم القصة من حيث علاقة أجزائها وترتيب الوصلات داخلها، وميزة هذا النمط أنه " منظم على مستويات تأخذ بعدا تراتبيا يبدأ من الأصل وينحدر نحو الفروع المنضوية تحته ، ويسمح هذا النوع للقارئ بأن ينتقل في تراتبية المادة بحسب المسار الذي رسمه له المؤلف، وذلك بالتحول من مستوى أعلى إلى

مستوى أدنى، أو العكس إذا لم يرد القارئ مراعاة الترتيب"[1] وهو يخضع لبنية شبه خطية ولمسارات مضبوطة ومحدودة، كما أن الروابط فيه محدودة ومقيدة بقيود دلالية أو منطقية أو سببية أو ما شاكل ذلك من العلاقات التي تتحدد بواسطتها الصلات بين العقد[2]. ويمكن تلخيص النمط التشجيري المتشعب، ضمن الخطاطة الآتية، حيث يُمكن للمحكيات الأولية و الثانوية، أن تكون مصدرا للتفرع النصي[3] :



تشجير متشعب

1 سعيد يقطين : من النص إلى النص المُترابط ، ص 137.

2 المرجع نفسه ، ص 138.

3 عبد القادر فهيم شيباني : سيميائيات المحكي المترابط، سرديات الهندسة الترابطية : نحو نظرية للرواية الرقمية ، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط 1 ، 2014 ، ص 53.

وقد جاءت الروابط التشعبية في القصة على ثلاثة أنواع :

أ- **أيقونة** : كلمة " نعم " و " لا " و " Back ".

ب- **كلمة** : داخل النص، تحيل إلى صورة أو نص آخر " لغة هيروغليفية ".

ت- **صورة** : مثلما نجده في باب الكوخ، باب القبو، الصناديق الأربعة.

ويمكننا أن نُدرك أن الكاتب استعمل هذه الروابط المتنوعة لتوريط المُتلقي في مغامراته، وهي ثغر من ثغور التفاعلية التي يتيحها النص الرقمي التفاعلي للقارئ فيشعره بأنه مالك لكل ما يُقدم على الشبكة، و أنه شريك في بناء النص من خلال محاولاته لفك شفراته وتخيّر مساراته، وكتابة نهاياته أحيانا.

الفصل الثانـي:

مسارات القراءة التفاعلية بين أفق التوقع وخيبة الانتظار

أولا : بلاغة العنوان و أشكال التلقي

ثانيا : المتن القصصي و المفاجأة الأسلوبية

ثالثا : أفق القراءة ومفارقة الروابط التشعبية

تمهيد:

يشترك القارئ في صناعة القصة التفاعلية (Interactive Fiction)، فالقص بني على تفعيل الخيال غير القابل للتصديق على مستوى الواقع، كما هو الحال في قصتنا، واعتمادها على الوسائط التقنية المتعددة التي تواشجت الفنون المختلفة بها، غيّر آلية التلقي المألوفة وأضحت على درجة عالية من التعقيد.

إنّ التّفاعلية هي حوار المتلقّي للنصّ الأدبي التفاعلي، لاستكشافه ولـيلمّ بالنص الإبداعيّ من جوانبه المختلفة؛ ليكون في النّهاية قادرا على إضافة ما يراه مناسبا على النص الأصلي، لذلك لم يهتم أعلام نظرية التلقي و لا منظّرو الأدب التفاعلي بالقراءة العابرة أو المتلقّي العادي، بل جعلوا للقراءة مراحل مختلفة و جعلوا من القارئ خبيرا و عليما و جعلت المتلقي سيد الموقف و مالك زمامه من خلال فكرة (الفراغات) التي اقترحها آيزر في مشروعه، و غيره من نُقّاد نظرية التلقي، و هذه المشاركة في العملية الإبداعية هي التي تعنينا، إنها عملية ملء الفراغات التي من خلالها تتشكل المسافة الجمالية، و قد قرّر أرباب (النص المتفرع) و (الأدب التفاعلي) بعدم قدرة النص على الوجود بمعزل عن المتلقي الذي يقوم بمشاركة المبدع في العملية الإبداعية، بل إن ما يقوم به المتلقي من فعل تجاه النص، هو ما يُكسب النص الأدبي طبيعته الحركية، و تجعله كائنا متغيرا و متجددا من قراءة لقراءة "[1].

أولا: بلاغة العنوان و أشكال التلقي:

أول ما يواجهنا عند الاقتراب من أي نص، هو العنوان الذي أولته المناهج النقدية اهتماما بالغا باعتباره أهم العتبات النصية وأول ما يصادف القارئ، فهو مفتاح لاستنطاق النص، فالعنوان "عبارة كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى[..]

1 يُنظر فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص155.

والمهم في العنوان هو سؤال الكيفية، أي كيف يمكننا قراءته كنص قابل للتحليل والتأويل ينص نصه الأصلي"[1]. و هل سيحقّق العنوان تجسيد عتبة قرائية تكسر أفق انتظار المتلقي؟ ويحدث لنا فجوة أو مسافة جمالية؟ أم أنه يتوافق مع أفق توقعنا؟

1/حروف العنوان بين معهود التّلقي ومبدأ التقاليب :

اعتمد الخليل بن أحمد مبدأ التقاليب في كتابه "العين"، ويُقصد به توليد كلمة من كلمة، وذلك بتغيير موضع حروفها[2]، كذلك ذكر ابن جنّي ظاهرة التقاليب في كتابه "الخصائص" حيث يقع القلب بين عين الكلمة ولامها، وهو أكثر أنواع القلب المكاني وقوعا : فعل تصبح فلع "[3]، وهذا المبدأ اعتمده أحمد خالد توفيق في عنوان قصته، حيث يتوقع القارئ انطلاقا من صورة العينيين والواجهة التي تخطف القلوب رهبة أن يكون العنوان (قصة رعب مخيفة) لكنه يكسر توقعه من خلال استبدال كلمة "رعب" بكلمة "ربع"، إنّ هذين الحرفين "الراء والعين" هما مفتاح الدلالة، وصوت الباء الانفجاري يخفت أمام صوت العين وتقبضاته وفي نطقه إيماء بالامتداد والتبدد، والمفاجأة موحية بما تعنيه لفظة رعب من وقوع الخوف فجأة وما يتركه الخوف المفاجئ من حالة التبديد النفسي، فكان صوت الباء وتوسطه لتخفيف شدة الراء والعين خاتمة رائعة لهذه اللقطة"[4]

1 بسام قطوس : سيمياء العنوان، مكتبة الاستشراق، وزارة الثقافة، اربد، الأردن، ط1، 2001، ص37.

2 فاطمة الزهراء بخدة : الملامح الصوتية في مقدمات المعاجم العربية من القرن 2 هـ إلى القرن 10 هـ ، رسالة دكتوراه ، جامعة وهران ، 2013/2012 ، ص 34 .

3 يُنظر ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدي، بيروت ط2،ج1، ص69.

4 الجوهرة عبد الله السلولي : الأصوات والألفاظ والسد، كتب على Google play ،ص118.

2/عدم التشكيل: (مناطق الفراغ)

يتصدّر القصة عنوان يتكون من جملة اسمية (قصة ربع مخيفة)، نجد أن كلمة (ربع) دون تحديد شكل الحرف الأول تثير المتلقي، ويشحن ذهنه بجملة من الأسئلة مشكّلة مسافة جمالية .

– ما دلالة العنوان؟ وما مقصديته ؟ وما مضمونه؟

أ– في حالة فتح الراء (قصةُ رَبْعٍ مخيفةٌ) : ورَبَع بالمكان يَرْبَعُ رَبْعاً: اطمأَنَّ. والرَّبْع: المنزل والدار ما يعبر عن الحي وما حول الدار[1]، فالعنوان بمعنى الحي المخيف .

ب– مع ضم الراء (قصة رُبْعٍ مخيفةٌ) : وربَّع الشيءَ: صيره أَربعةَ أَجزاء وصيره على شكل ذي أَربع مما يدل على الجزء من أربعة أجزاء متساوية[2]، فيدلّ على القصة المخيفة نسبيا/جزئيا

ج– في حالة كسر الراء (قصة رِبْعٍ مخيفةٌ) : وَأَرْبَعَتْ عَلَيْهِ الْحُمَّى: لُغَةٌ فِي رُبِعَ، فَهُوَ مُرْبَعٌ وَأَرْبَعَتِ الْحُمَّى زَيْدًا وَأَرْبَعَتْ عَلَيْهِ: أَخَذَتْهُ رِبْعًا،[3] فتحمل معنى الحمى التي تصيب صاحبها يوما وتدعه يومين، فيكون العنوان دالا على حمى الخوف .

وقد حدد من خلال كلمة(قصة) الهوية الأجناسية للنص

فما دور التركيب في تغيير الدلالة ؟ وردت كلمة :

(ربع) ← مضافا إليه في الصيغة الأولى(مصدر الخوف الحي أو الدار)

(ربع) ← مضافا إليه الصيغة الثانية (مصدر الخوف القصة)

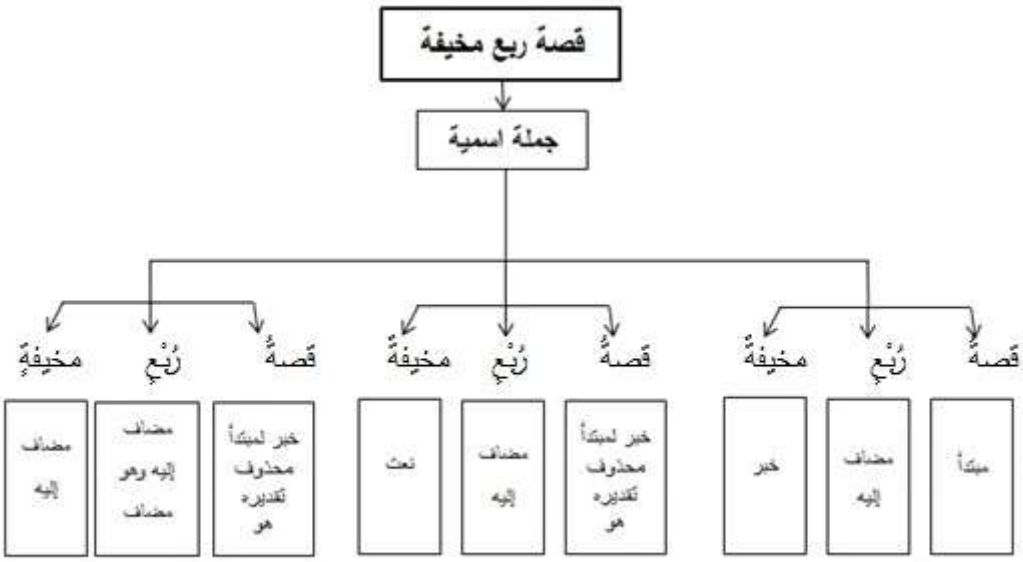
(ربع) ← مضافا إليه في الصيغة الثالثة(مصدر الخوف الحمى)

1 ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ، ط 3 ، 1414، مجلد 8، حرف ع، ص99.

2 المرجع نفسه ، ص100.

3 المرجع نفسه ، ص101.

عبارة " قصة ربع مخيفة" جملة اسمية دالة على الثبوت والدوام والسكون"[1]، يوضح تركيبها الشكل التالي:



فالعنوان منفتح على تأويلات عدة تجعل المتلقي متحفزا لاكتشاف كُنهها وإتمام ورأب ما بينها من تصدع، فهو "شيفرة رمزية mbolical codeSy يلتقي بها القارئ، وهو أول ما يشد انتباهه ويجب التركيز عليه وفحصه وتحليله، ومحاولة ربطه بجسد النص وهنا تبدأ عملية تأويل العنوان وبناء نصيته"[2].

فما مدى انعكاس وحضور هذه التأويلات داخل متن القصة وأحداثها؟

يتحول العنوان إلى شاهد إثبات على تناسله مع صفحات القصة محققا الصياغة التي يتبناها القاص من حرصه وعنايته بالقصة التي يسِمها التنوع في استخدامها لمادتها الحكائية التي يستقيها من عوالم متعددة إذ يرتبط بـ:

1 أمجد كامل عبد القادر: الدلالة في الجملة الفعلية والاسمية بين الجرجاني وبعض الدارسين المحدثين ، مجلة الآداب البصرة، العدد62، جامعة البصرة، العراق،2012،ص32.

2 يحياوي رشيد: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، ط1، 1998،ص101.

أ- الواجهة الرقمية(عتبة الغلاف) :

تُمثّل الواجهة أداة استظهار للدعامة الرقمية، إذ تسمح بجعل محتوى الوسيط المترابط وبنية نصه المترابط في متناول القارئ. ذلك أن الوحدات المعلومية تستظهر على نطاق النوافذ بما يُشكل صفحة مُستقلة، حيث يُمكننا إدراك الروابط تارة بوصفها أزرارا تتخذ شكلا ماديا من خلال الرموز، أو بشكل عام من خلال الحقول القابلة للنقر، التي تُسمى مُثبتات، حال ما يتم تفعيل المثبتات فإننا ننتهي إلى مستظهر جديد تؤطره نافذة، فنكون إذ ذاك بصدد وحدات قرائية جديدة[1]. وتُشكل واجهة "قصة ربع مخيفة " حيزا للأعمال الإبداعية إذ تُلمّح بمحتواها، وتُلفت الانتباه إليه، وتضم داخله مجموعة من العلامات النصية الأيقونية (econiques)، والتشكيلية (plastiques)، والعلامات اللسانية (linquistique)، التي توجه القارئ لتحرير كنه العمل، وتشكيل انطباع أولي يفتح شهيته للقراءة، وفك شفرات الغلاف تستثمر في فهم الدلالات الخطابية المتشعبة داخل المتن، وقد بدأت القصة بواجهة يظهر بها صورة لشبح تتلاءم مع جو الرعب بالعنوان، إضافة إلى صورة العينين الجاحظتين توحي التي بالتوتر والتوجس و الرعب، فيُدخل القارئ في جو القصة دون مقدمة كلامية .

1 عبد القادر فهيم شيباني : سيميائيات المحكي المترابط، ص 57 .

ب- اسم المؤلف (الكاتب الرقمي) :

وهو أهم الدعائم والسمات البارزة والرئيسية للغلاف لأنها تعطي النص هويته ، فالعديد من الأعمال تعود شهرتها إلى شهرة مؤلفها لا لأدبيتها وفنيتها، كما أن ورود عنوان القصة أعلى الغلاف/الصفحة دلالة على المنزلة الرفيعة التي يمتلكها صاحبها، فهو يمهد للقارئ تعامله مع النص إذ أن فكرة المؤلف تشكل اللحظة القوية للفردية في تاريخ الأفكار والمعارف والآداب، و في تاريخ العلوم"[1] وقد يكون العمل سببا من أسباب شهرته ؛ إلا أن المؤلف كسر القاعدة ولم يظهر اسمه مع عنوان القصة أو خلالها مما جعلها دون هوية ، فعمق الإحساس بالرهبة من المجهول، و في هذا كسر لأفق توقع المتلقي الذي اعتاد وجود اسم المبدع مرافقا للعنوان، وأيضا لإشعار القارئ بأن القصة أُودعت له فيتحفّز لخوض غمارها.

1 نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب ،ط1، 2007ص35.

ثانيا: المتن القصصي و المفاجأة الأسلوبية:

المتن هو: أصل الحكاية، والظّهر الذي تُحمل عليه الحكاية، وهو اللغة المتينة التي تقدم الحكاية؛ فمتى كان المتن قويا متينا شديدا مقتدرا كان ظهر النص صلبا قادرا على حمل الحكاية إلى بر الأمان[1]؛ ولبناء وانجاز عمل أدبي وجعله ظاهرة فنية يجب عليك كما يقول شلوفسكي هو "إخراجه من متوالية الحياة، ولأجل ذلك فمن الضروري قبل كل شيء تحريك ذلك الشيء [..] إنه يجب تجريد ذلك الشيء من تشاركاته العادية"[2]؛ ويوضح أحمد خالد توفيق قصده من كتاباته (أوهامه وأساطيره) وإخراجها في صورتها الرقمية التفاعلية بأسلوب ساخر بقوله إن "كتاباتي في تيمة الرعب ما هي إلا محاولة مني للدوران خلف المدفع بدلا من الوقوف أمامه [..] بمعنى أنني أكتب مخاوفي على الورق وبهذا أتخلص منها"، وبشأن قصده يقول: "هدفي ليس إفزاع الشباب بل تشويقه ودفعه للتأمل والتفكير"[3]، الذي يُفضي بالمتلقي بالتفاعل ومساءلة مخزونه الفكري بحورايا لإنتاج الدلالة والمعنى؛ ويعيش المتن إعادة التّكون والتّشكل والاتساع من خلال الاندماج بمتن القصة، ويعيد إنتاج النص فتُنسج المسافة الجمالية، فما مدى تحقيقها داخل المتن؟ وما مدى تخييبها لأفق انتظار المتلقي ومساهمتها في تشكيل أفق جديد؟

1-اللغة:

تحوّل التوظيف الجمالي للغة المكتوبة في النص الورقي إلى الجمالية المادية للنص الرقمي، من خلال تحقيق ديناميكية للنص، تبعث في المتلقي إمكانات تعبيرية تخييلية

1 عبد المجيد أحمد محمود : المتن في القصة القصيرة جدا ، مقال منشور على الرابط https://www.facebook.com/636127836428940/posts/2493502224024816/ ، تاريخ الزيارة 2022/06/01 ، على الساعة 23:07 ليلا .

2 ربيع الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005 ،ص16.

3 موسوعة ويكبيديا.

تدفعه لوضع سيناريوهات متعددة تُفجّر فيه طاقات إبداعية وتُنمّي ذائقته الجمالية من خلال تعايشه مع نصوص ذات مسافة جمالية تزداد اتساعا فيزداد وعيا لغويا وأدبيا فيغدو قارئا إيجابيا. تتوفر فيه (التفاعلية/ المشاركة) ، وقد تجلّت المفاجأة الأسلوبية من خلال عدة ظواهر لغوية أهمها:

أ/<u>الانزياح:</u>

اللغة وسيلة للإيحاء (المعنى التخييلي)، لا أداة لتقديم المعنى المعجمي، وذهب عبد السلام المسدي أن : " (Ecrat) ترجمة حرفية للفظة الانزياح، وقديما كان لها معنيان التجاوز والعدول، وبحث عن طرق التوليد المعنوي"[1] ، فهي انحراف الكلام عن نسقه المألوف" فاللغة ليست مجرد وسيلة للتواصل وإنما غاية في ذاتها لتحقيق الشعرية والجمالية"[2] بينما يرى ريفاتير أنه "خرق للقواعد حينا، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر"[3] ، فالانزياح الدلالي يخلخل التقاليد اللغوية للقارئ و"يصرف نظر المتلقي عن الدلالات المرجعية للكلمات"[4]؛ وهذا ما نجده في " قصة ربع مخيفة"، حيث تشكّلت من نسق رئيسي(مخيفة) الذي عادت إليه كل الانزياحات داخل القصة، وتواشجت في توليفة صوت الخوف والرعب، وكرست دوافع المؤلف للوصول لعمق الشعور الإنساني، والقلق الذي يقضّ مضجعه من مصيره المحفوف بالتوجس والريبة والغموض.

ويُعتبر الانزياح التركيبي أكثر شيوعا داخل متن القصة، وقد وظّفه الكاتب بعناية فائقة لأنه يوافق مبتغاه من النص خاصة الحذف، وتناسبه مع خصائص الأدب التفاعلي،

1 عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان،2006 ،ص124.

2 نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص24.

3 عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص82.

4 عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لنموذج إنساني معاصر، نادي جدة الأدبي الثقافي ط1، 1985 ،ص24.

فاعترف الكاتب بأنه اضطر لحذف الكثير من التفاصيل لعدم اتساع المجال لها على حد تعبيره، في قوله: "لكن المجال لا يتسع، وصبر القراء ينفذ" وهذا تأكيدا على أن النصوص الإلكترونية تتسم بالاختصار والإيجاز، إذ نجد من الحذف "أُوَلْوِلُ كالفتيات الصغيرات لحظة أن..." "هناك باب.." "ما كنا نتوقع أن ""ومهما حدث لاتنـ.."" ليس من حق أحد أن"" فقط لا تنظر لعينيه لأن" "كيف استطعت أن" "لو لم تعد لي زوجتي حلا فلسوف" "فقط الحمقى لا.."، يُفاجأ القارئ بالقطع المُباغت للجملة أو للكلمة، وهي تعطي قوة للمعنى لأن النفس تتعلق بالغامض؛ فالحذف يعطي اتساع للظاهرة الدلالية ويدفع القارئ ليوقظ ما في ذهنه لإعادة تشكيل المعنى وتعبئة بياضات النص وفجواته بالمنتظر من الألفاظ، ليُسهم في اكتماله فيدفع المتلقي للإثارة الوجدانية والتفاعل فيُفجّر شحنة فكرية تُوسّع أفق الجمالية.

ب/<u>المفارقة:</u>

تُعدّ المفارقة حجر أساس في الكتابة الرقمية لأنها تُجسد الوهم وتُفكّك المعنى وتجع بين الدلالات المتناقضة، ويعدها صامويل جونسونSamuel Johnson "وسيلة من وسائل التعبير يناقض فيها المعنى الكلمات"[1]؛ فتمنح القارئ فرصة للتأمل فيما ينتبه إليه ذهنه من متناقضات إذ من جهة أخرى "تعين المبدع على الانفلات من دائرة البساطة والمباشرة والضبابية ومن ثم الدخول في آفاق الشعرية الضبابية، والشفافية البعيدة، والجمالية الساحرة"[2] و تسمح للقارئ بالولوج لعالم من الخيال و الغرابة والسحر، فكيف ساهمت المفارقة في تشكيل المسافة الجمالية في القصة ؟ وأين تجلت؟

لقد أكسبت النص كثافة دلالية كسرت أفق توقع المتلقي ونجد المفارقة في:

1 سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، دار إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص26.

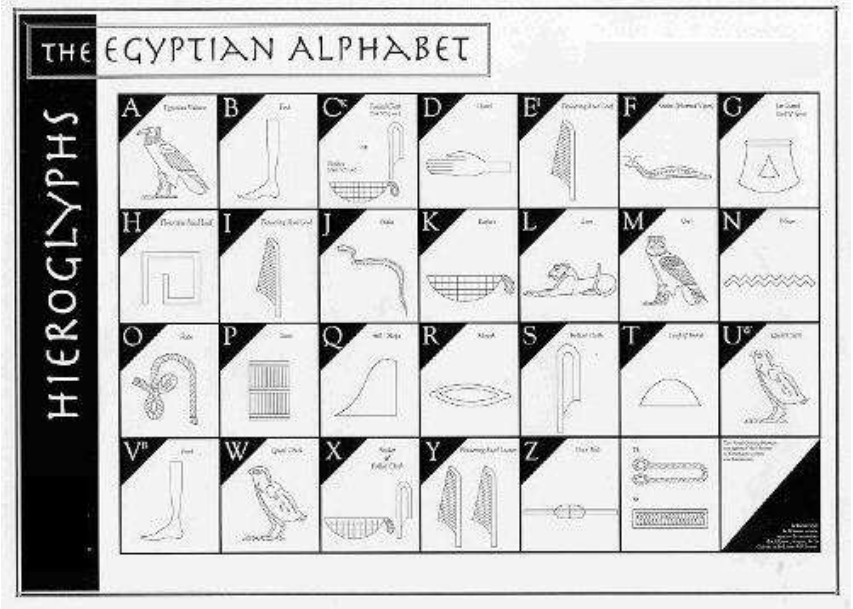
2 سامح رواشدة : فضاءات شعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي، الأردن،1999،ص13.

1- المفارقة على مستوى اللغة :

تفجرت المفارقة في اللغة من خلال سلوك الشخصيات ولاسيما البطل، حيث جاءت العبارات مشحونة بجو الرعب و الريبة والدهشة مثل:" اعتادت عيوننا الظلام واستطعتُ أن أرى مع شهقة رعب من زوجتي/ قلت لزوجتي أريدك أن تهدئي .. لا هستيريا من فضلك .. لا هستيريا، قالت أنا هادئة أنت الذي تصرخ"؛ نرى أن المعجم الدلالي تمركز في الألفاظ الدالة على الرعب والخوف والظلام والسحر .

كما نجدها (المفارقة) كذلك في إقحام اللغة الإنجليزية في النص من خلال الأيقونات المكتوب عليها"Back"، و أسماء الصناديق(Nora،ROAN، Aron، Naor) وقد يعود السبب لهيمنة اللغة الإنجليزية على البرمجيات، ومما زاد في تشويش المتلقي استخدامه لظاهرة القلب المكاني لاسم زوجته و هذا ليزيد من حماسه للاكتشاف، وشغفه لحل اللغز.

أيضا نجد المُفارقة في الاستعمال الرقمي للغة ، حيث يمكن التفاعل معها، بالضغط على بعض الكلمات التي تحيل القارئ لعوالم مختلفة من القصة؛ مثلا عندما نكبس على الكتابة الهيروغليفية المكتوبة باللون الأبيض يدخل المتصفح إلى غرفة تحوي منضدة عليها ورقة بها كتابة هيروغليفية.



وهذا يدعم التفاعل مع الكلمات ويحفز رغبة الاكتشاف إذ الكلمة في النص الرقمي تتلبّس بالحياة من خلال خلقها لمعان متجددة متناسلة من تعانقها باللون والصورة والموسيقى فهي ذات حضور جمالي يبث الدهشة والرعب، والرهبة إذا طُعّمت بالحركة بشكل لم يألفه المتلقي.

وقد تجلّت المفارقة على مستوى اللغة من خلال :

أ- مفارقة المفاجأة: وهي تقوم على "مخالفة ما يتوقعه المرء من الموقف الذي يمر به، فيُفاجأ بحالة مغايرة تماما لما في ذهنه"[1]. نجد في بداية القصة عبارة تقول: "لو كنت لا تحب لفلاش اضغط هنا، لكن لماذا لم تخبرني من قبل هذا ؟" فقد غيّب أحمد خالد توفيق على القارئ ما كان يتوقعه فيتفاجأ بدخوله قصة رعب، وذلك نوع من الخداع حمل شحنة تعبيرية عملت على خلق موقف يسيطر على المتلقي. قام المؤلف بتطويع اللغة فجاءت المفردات، أو الجمل مختصرة سريعة ومباغته؛ فكان مراوغا في استعمالها لتلائم جو السحر، أو ساخرا ليُحدث تمويها للرعب والفزع المُسلَّط على المُتلقي، فعندما انغلقت أبواب السيارة على المُبتعث وزوجته، والتفّت حولهما الأشياء المرعبة قال" إنها تحيط بنا فلا يحميهم منا إلا العربة "، ويُردِف بوصفهم "الزوار لطيفو العشر"، وعند تشبيه زوجته لهم بالكابوس رد "أنت قلت حقا.. كابوس.. لكن المنبه لن ينقذنا منه"، ويصاب القارئ بالصدمة والمفاجأة غير المتوقعة في قوله: "وكانت زوجته معه.. وأعتقد أنها كانت حية آنذاك في هذا الوقت من عام 1972.. لابد أنها كانت حية.. ثم يكرر سؤاله: هل هذا كاف؟ ثم يتساءل متعجبا: "لا؟ ماذا تريدون إذن؟.. "ثم يبالغ في ذكر أشياء لا صلة لها بالرواية، فيقول "رقم بطاقتي 53253 عائلية، وفي جيبي في هذه اللحظة خمسة جنيهات ونصف قطعة حلوى.. "ثم ينتقد رد فعل القُرّاء "هذه هي مشكلة القراء: تختصر فيطالبونك بالإسهاب..، تسهب فيقولون إنك ممل ميال للاستطراد إلى درجة المرض.. "في ردود غير مناسبة للموقف.

1 سامح رواشدة : فضاءات شعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، ص27.

أيضا في حديثه عن زوجته "الحقيقة أن (نورا) زوجة طيبة.. طيبة لأنها جديدة لم تتوحش بعد "ثم يصدمنا بربطه للتّوحش بصفات لا صلة تربطها بها بقوله "لم تكسب أطنانا من الشحم بعد، وأعتقد أنني أهيم بها حبا حتى هذه اللحظة.. على الأقل"

ب- مفارقة الإنكار: استخدم أحمد خالد توفيق اللغة غير المباشرة من خلال الأساليب الإنشائية وهذا المعنى يثير التساؤل لحجم الغرابة التي يكتنفها الموقف"[1]؛ فتأتي النتائج مختلفة تثير الإنكار والسخرية، يتجسّد ذلك في الحوار الذي دار بينه وبين (جان ماري) فيصف طريقة أكله، فيقول : قال لي(جان ماري) وهو يمضغ الطعام بطريقة أرستقراطية: "هل تجدون هذا القصر مخيفا؟ "استفهام يريد من خلاله رفض وانكار حالة الرعب والخوف التي سيعيشانها لاحقا. كما نجده في قول البطل : تبادلت وزوجتي نظرة.. ماذا عسانا أن نخسر على كل حال؟ ثم يوجه خطابه للقارئ: هل كان علينا أن نرفض؟ ثم يبرر، فيقول: أنت تعرف كما أعرف أنا أننا سنستمر.. هذه الأمور أقوى من قدرة البشر الفانين على التّحمل.. لا أدري.. ربما كنت أنت أقوى مني وأكثر مني زهدا في رؤية هذه الأمور.. لذا سأسألك بصراحة: هل هذه البداية مملة إلى حد يغريك بالرحيل؟ هنا تحدث مناورة أفق انتظار القارئ بدفعه لسبر أغوار المتن، وحل شيفراته.

من المواقف الساخرة كذلك، رده ومسامحته للطبيب وزوجته عندما تركاهما للمواجهة "لا جدوى.. إنه يريد الانفراد بكما!.. "المختوم بالتعجب الموحي بالإنكار لما قاما به ، لكن البطل يرد: "لا تخف علينا أيها الصديق.. لا تخف علينا!.. الخوف عليكما "بما يوحي بسذاجة المُبتعث والتظاهر بما يخالف الحقيقة من خلال تكراره لنفي الخوف الذي تملكه وسيطر عليه.

1 سامح رواشدة : فضاءات شعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل ، ص 27.

2-المفارقة على مستوى الشخصيات: تتجسد المفارقة بشكل صارخ في إعطاء الكاتب للقصة صفة الواقعية إذ اختار أسماء من الشخصيات موجودة واقعيا، لها تاريخ أو صفات مناقضة لما هو موجود في القصة فزعزعت ذهن القارئ وجعلته يبحث في مخزونه الفكري، التاريخي والجغرافي والتراثي.. لعله يشكل الأفق الجديد المناسب .

أ- جان ماري جوتيه(أستاذ الأدب الفرنسي) في السوربون: المفارقة أنه شخصية واقعية يعمل في مجال الطبخ، "معروف بتواضعه وتقديره في جميع أنحاء مدينة " Landerneau " الفرنسية .

ب- فيليب موهون/العينيين: (متوحش) أدين بتهمة ممارسة السحر الأسود، سجن داخل قفص من الرصاص ورسمت حوله دائرة تمنعه من الخروج ، المفارقة أن "موهون بالفرنسية (Mohon) اسم لمكان، وهو لبلدية فرنسية تقع في إقليم موربيهان التابع لمنطقة بروتاني غرب فرنسا .

كما تظهر المفارقة الساخرة في اسم "موهون" من خلال معنى اللفظة في معجم لسان العرب (مَوهُونٌ :اسم مفعول من الفعل وَهَنَ، مَوْهُونُ القُوَى : مُوهَنٌ، وَاهِنٌ، ضَعِيفُ القُوَى)، لكنه في القصة كان هو الشخصية الأقوى، حيث كان هو المُتحكم في مصير شخصيات القصة.

ت- برسيفال دي مونترلان : وكيل الملك، يمثل صوت الحكمة، والمفارقة أنه شخصية عرفت في التاريخ ، حيث أن"(برسيفال) كان أحد فرسان الملك آرثر على المائدة المستديرة وهو بطل العديد من الحكايات المهمة رغم قلتها .أول قصة شهيرة عنه كانت بقلم من الكاتب الفرنسي كريتيان دي تروا، في قصة حكاية الكأس (المعروفة أيضا باسم برسيفال)،. اشتهر بكونه البطل الأصلي في البحث عن الكأس المقدسة .

3-**المفارقة على مستوى الأمكنة:** تطفو على متن قصة "ربع مخيفة " المفارقة الساخرة من خلال المكان (في فرنسا و بقصر العالم الفرنسي/ عصر أسطوري يخيم عليه السحر والجهل في قبو مظلم تحت الأرض)،

أ- نورماندي: ذكر الفلاحين بها وامتيازهم بالبخل والبلاهة ثم ختم بجملة شرف عظيم! لتعميق المفارقة من خلال التّعجب الذي يدفع للتساؤل حول المنطقة وساكنيها ، المفارقة أن

"نورماندي" في الواقع منطقة جغرافية وثقافية ، تقع في الشمال الغربي لفرنسا؛ كما كانت مسرحا للعملية العسكرية في الحرب العالمية الثانية " حدث إنزال النورماندي" .

ثم ذكر اسم (موباسان) على أنه كاتب خلّد بخل أهل نورماندي وجهلهم على خلاف مميزات المنطقة واقعيا ولم يكتف بذلك، إذ ختم بجملة" وهو شرف عظيم!" التي تخالف المعنى السابق لهم مصحوبة بالتعجب لإحداث الدهشة ومخالفة حقيقة الاسم في التاريخ، أيضا أورد اسم "دي موباسان" (كاتب وروائي فرنسي وأحد آباء القصة القصيرة الحديثة، وُلد بنورماندیا ، والده من عائلة ارستقراطية الذين وصفهم في القصة بأنهم من لصوص الشعب، أما والدته فهي من عامة الشعب الذين وصفهم بالبلاهة و الجهل) ليجمع بين مُتناقضين في المنطقة.

ب-جامعة السوربون: السوربون(Sorbonne) جامعة باريسية رفيعة المستوى، وهي من أعرق وأرقى الجامعات في العالم، توجد في الحي اللاتيني للعاصمة الفرنسية باريس. تأسست سنة 1253م في القرون الوسطى بجهود روبيرت دي سوربون، المرشد الروحي للملك لويس التاسع ملك فرنسا. والمفروض أن العلم لا يؤمن بالخرافات ، لكن المفارقة أن الأستاذ خرّيج هذه الجامعة العريقة هو الذي عرّف المبتعث بقصة الساحر الذي تُعدّ قصّته من طراز قصص السحرة الخرافية .

ت- قليوب: قرية المُبتعث، وهي قرية ريفية صغيرة، وهي قرية من القرى القديمة، حيث وردت باسم «قليوب» في أعمال الشرقية، التي أحصاها ابن الجيعان في كتاب «التحفة السنية بأسماء البلاد المصرية».

ث- ترانسلفانيا: نفى المُبتعث أن يكون في ترانسلفانيا عندما رأى شيئا غريبا يتحرك في طبقه، لكن المفارقة أن الأحداث التي عاشاها تتشارك في الكثير من تفاصيل القصة فقلعة ترانسلفانيا التاريخية، شاهدة على حرب العثمانيين وسجن دراكولا، وهي قلعة موجودة في رومانيا تحولت إلى معلم سياحي بارز رغم ما ترمز إليه من رعب وحرب. ولا تزال هذه القلعة مصدر إلهام لفيلم الرعب "دراكولا" ورواية برام ستوكر الشهيرة- شاهدة حتى اليوم.

ت/ <u>الكتابة الشذرية</u> :

كتابة قوامها اللاشعور، والانسياب، والتداعي، والفرادة، وتعبر في منطوقها عن ذات تصور نفسها عبر التشظي، ضمن زمن منهك ومشتت، يقوم على التأمل والبوح والاستبطان الذاتي، وتعمل على خلخلة الأجناس الأدبية و صهرها في بوتقة نصية موحدة، ترفض التصنيف والتجنيس، بغية التميز، والانزياح، وخلق خطاب ما بعد الحداثة. و"الشذرات عبارة عن نصوص صغيرة الحجم، متناهية الدقة، تتسم بالتكثيف، والإضمار، والإيجاز، والحذف، والتركيز، كما تتكئ على التتابع تارة، والانفصال تارة أخرى. وغالبا ما "تحمل مضامين الشذرات رؤى فلسفية وتأملية عميقة، تعبر عن علاقة المبدع بذاته أو بواقعه الموضوعي، أو تفصح عن علاقته بالفن"[1] وهي تعد "عالما فكريا لا أثر فيه لثقالة المعجم الفلسفي، ولا للغنائية الشعرية، أو النثر الفخم المتأنق، بل كل النصوص فيه محكومة فقط بتدفقات مقطعية، لا تروم إلا الكلمة المواتية اللازمة، والبلاغة المقتصدة الصادمة"[2]، هي تتحقق بكامل المتن من خلال جمل قصيرة ذات حمولات فكرية وفلسفية مثلا: عندما استيقظ المُبتعث بعد أن نوّمه موهون مغناطيسيا ولم يجد زوجته إلى جواره، قال لموهون مهددا "اسمع أيها المهرج.. لو لم تعد لي زوجتي حلا فسوف

قال: دون أن ينظر إلي "الحكمة زهرة يحرقها الغضب.. وأنت غاضب لهذا سوف تخطئ.. وحين تخطيء سوف تموت المرأة" .

نخلص أن الأساليب التي يستعملها أحمد خالد توفيق أو السارد الضمني تحمل في طياتها مواقف إيديولوجية مختلفة؛ وبالتالي، تتحول تلك اللغات بحمولاتها المهجنة إلى أقنعة دلالية ورمزية وسياسية و تاريخية... في خدمة أطروحة الكاتب التي يبثها مُقنّعة ضمن شخصياته المتصارعة.

1 جميل حمداوي : النقد الشذري أو الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق، الأنطولوجيا، جوان 2019.

2 بنسالم حميش: معهم حيث هم، بيت الحكمة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1988م، ص:133.

2- نسق القصة :

قراءة الأعماق تفضي للوصول للأنساق الثقافية المضمرة "فالنص الثقافي الرقمي ليس نصا أدبيا وجماليا فحسب، ولكنه أيضا حادثة ثقافية والنظر إليه بصفته حامل أنساق تحتاج لقراءة الأعماق والتأويل الثقافي للأنساق[1]".

1- الساحر موهون : رمز الوجه القبيح والشرير للحضارة الغربية وماديتها التي مزقت البشرية بالعنف والخراب والحرب والموت الدائم، واختيار السحر إيحاء بسطوة الحضارة الغربية على العقول وقد حصره في رمز العينين الشاخصتين دلالة على مراقبتها لتحركات الآخر وربما ترصده للانقضاض عليه، فالشر يحيط بالعالم.

2- وكيل الملك برسيفال: يُعرّي وجه الحضارة القبيح للعالم بملامحه الخطرة على الأجيال واعترافه بعجز الغرب نفسه في السيطرة عن شر حضارته المادية رغم محاولات الإحراق والذبح والإغراق... فأضطر للاستنجاد بالروح والجوهر المتجسد في الحضارة الشرقية.

3- الأسرتين الفرنسية والمصرية: استعملهما الكاتب كنسق خفي مُضمر لعلاقة الأنا بالآخر لتأكيد عُمق الصراع الحضاري بين روحانية الشرق و مادية الغرب مما يعمق أفق الهوة ويجعل التعايش وهما وسرابا؛ إذ الغرب يرزح في ظلمات ماديته ويلحق الأذى بالشرق لروحانيته، وأن الشرق يحتاج للاعتصام بحبل الله لاستعادة مجده وتأثيره الحضاري، وعَمّق الصراع من خلال توريط الزوجين المصريين في هذه المغامرة ترسيخا لفكرة أن الغرب سبب شقاء الشرق ومعاناته، وتوريطه في أزمات مفتعلة(قُدرة المصري القضاء على السحر وأنه من سلالتهم)، ثم تبرئة نفسه والتهرب من المسؤولية، من خلال اختفاء الزوجين الفرنسيين، كما احتفظ الأستاذ الفرنسي بمفتاح السيارة كرمز بأن مفتاح ما يعانيه الشرق وانفراجه في يد الغرب.

1 ينظر عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط 3 ، 2005 ، ص . 78/77

ثالثا: أفق القراءة ومفارقة الروابط التشعبية

يُعدُّ النص المُترابط صيغة جديدة للتنظيم النصي ، تهدف إلى التّحرّر من إكراهات النص بعدم فرضها مسارا ثابتا على القارئ الذي غدا يكفيه النّقر على جملة من الروابط الكفيلة بإيصاله إلى كتل إخبارية أو سردية جديدة مُتتبعا تداعياته و أهدافه الخاصة [..] ومن ثمّة أضحت مهمّته الجديدة إعادة تنظيم عناصر النص المُترابط، مع محاولة إيجاد وخلق سياق يضمّها وروابط تصل فيما بينها[1]، وعليه يُصبح " الرّابط/Lieu " تقنية أساسية في تنشيط النص المترابط و الدّفع به نحو التّحقق [..] ويكون الرّابط غير مرئي إنما يتم التأشير عليه بإشارة إما تكون كلمة أو جملة أو صيغة تعبيرية أو علامة رمزية بلون مختلف عن لون النص اللغوي، أو تأتي كلمة تحتها خط [..] يُعطي الرّابط خصوصية للنص المُترابط التخييلي[2]. فهو يطّلع سرديا بأدوار مُتعدّدة تتحكّم في بناء الشخصية وتناميها، وفي ربط الأحداث وتشعّبها، والتّحكم في سبك الحُبكة وفي بلورتها مُؤثرا بذلك على البناء وطرائق التّشكل الفني، وعلى العوالم الدلالية لذلك يُعدّ الأداة الأساس التي يضفر بها العالم السردي المُختلف و المُتعدّد والذي تستقلّ شذراته و أجزاؤه عن بعضها البعض؛ فقد يتولّى الرابط من هذا المنظور مهمة ترتيب الأحداث إما بشكل تسلسلي أو مُتناوب، أو بشكل مُتقطّع متماهيا في هذا الجانب مع تقنية الاسترجاع والاستشراف، أو التّلخيص أو الحذف حيث يعمل على الربط بين القصص أو النصوص التخييلية ربطا منطقيا تتابعيا[3]؛ فيسمح للمتلقي بالتحرك في فضاء النص وفق المسارات المُتعددة .

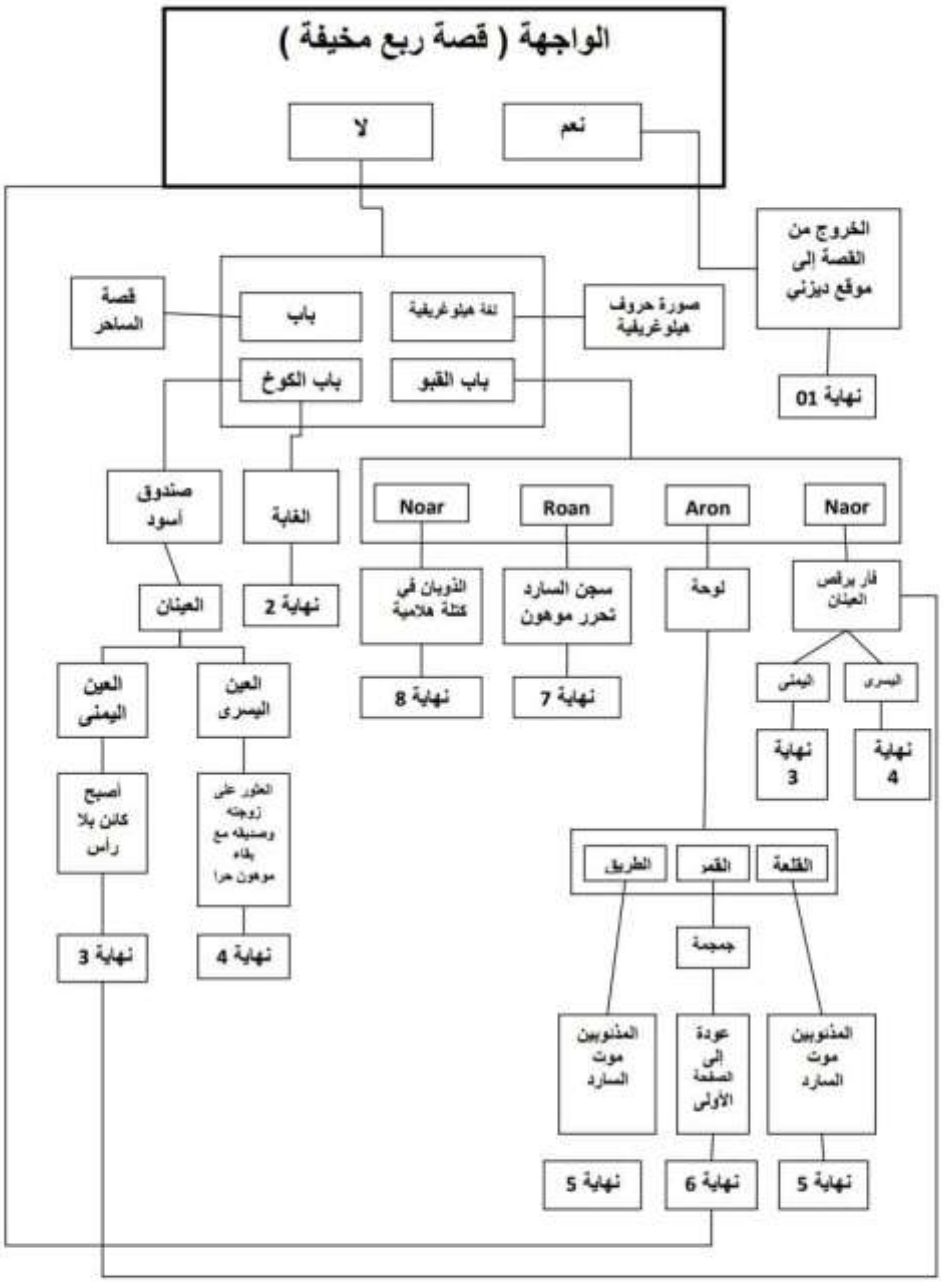
1 لبيبة خمار : شعرية النص التفاعلي ، ص 62.

2 زهور كرام : الأدب الرقمي : أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية ، ص 47.

3 لبيبة خمار : لو أن العالم ضفيرة! في التّرابط و العبور الأجناسي ، ص 10.
https://arab-ewriters.com/booksFiles/21.pdf

1- مسارات القراءة في "قصة ربع مخيفة " :

اعتمد أحمد خالد توفيق في بناء قصته على توظيف تقنية النص المرتبط ، بحيث تتضمن مجموعة من الروابط المرتبطة ببعضها مشكلة بناء خاصا هندسيا يُعرف بالبناء الشجري المُتشعّب كما سبق و أن أشرنا لذلك ، ويتّخذ في " قصة ربع مخيفة " الشّكل التالي :



مخطط عام للمسار القرائي لقصة ربع مخيفة

تبدأ القصة على لسان الأستاذ الذي يحكي للمبتعث/ البطل عن الساحر السجين منذ أكثر من خمسمائة سنة، ثم يسأله عن إذا كان يرغب في رؤيته من خلال إثارة فضوله وتشويقه لخوض المغامرة ، فيضعه بين خيارين/ مسارين "نعم/لا" ، من خلال طرح سؤال يقتضي من القارئ الإجابة عنه " هل هذه البداية مملة إلى حد يغريك بالرحيل"، ووفق خيار الإجابة تتبني أحداث القصة، و تنتظم سيرورة التصفح :

المسار 1 : الخيار/ الرابط " نعم "

يُخرج القارئ من القصة و يُحيله إلى موقع خارجي (موقع الألعاب " Disney ")، وهي تقنية يلجأ إليها السارد "ليجعل محكيه المترابط مفتوحا، عبر تمكين القارئ من الانتقال إلى نطاق نصي خارجي؛ أي إلى موقع رقمي مغاير، فيكون نص المحكي المترابط إذ ذاك مشمولا نظام إحالات/الخروج [..] وفي المُجمل يمكننا أن نُميز بين نوعين من المواقع الخارجية، مواقع محددة للمصدر، و أخرى تُدرجنا إلى نص المحكي المترابط، وهي تعمل في الغالب على ضمان الإحالة التبادلية بين موقعين مُختلفين[1].

المسار 2 : الخيار /الرابط " لا "

إذا نجح المؤلف في توريط القارئ باختياره، تبدأ المغامرة باختفاء المُضيف وزوجته ، ويجد المُبتعث نفسه بين خيارين : باب القبو مفتوح يقود إلى الساحر في قفصه، وباب الكوخ

1 عبد القادر فهيم شيباني : سيميائيات المحكي المترابط ، ص 121

مفتوح يقود إلى السيارة الواقفة بالخارج، ثم يطرح عليه سؤالا " تُرى أي البابين تختار؟" هذا السؤال/الاختيار نفتح عنه أيضا مسارات قرائية أخرى:

المسار 2/ أ : باب القبو

إذا اختاره المبتعث/القارئ، يكون على علم بأنه يقود إلى الساحر في قفصه، لكنه يتفاجأ بأن لعيني الساحر القدرة على التنويم المغناطيسي، وبفضل هذه القدرة يتمكن الساحر من السيطرة على المُبتعث واستلاب إرادته بإجباره على فتح القفص، بواسطة" المطرقة العملاقة و الإزميل"، كما يكتشف أيضا بعد العودة إلى وعيه أن زوجته اختفت و أن الساحر يضعه في متاهة جديدة، واختيار جديد من خلال الصناديق الأربعة التي يحوي أحدها زوجته حية، بينما باقي الصناديق الثلاثة "فتحوي الهراء ذاته أو الموت ذاته " وعليه أن يختار ويُحسن الاختيار لأن الوقت ليس في صالحه فزوجته "ككل الفانين تحتاج إلى الهواء".

وبناء على الصندوق المختار تتشكل مسارات قراءة جديدة :

المسار2/أ/1: الصندوق الأول (**Naor**)

لا يذكر مبررا مقنعا لاختياره إلا كونه الصندوق الأيمن إذا اعتُبر ذلك سبب وجيه، وعند ولوجه يتفاجأ بفأر راقص تُرافقه موسيقى هزلية، وتتعاظم المفاجئة بوجود عينيّ موهون التي تنفتح هذه المرة على خيارين يُحيلان إلى مسارين مُختلفين :

المسار2/أ/1/1 : العين اليسرى

إذا اختارها ينال المُبتعث حريته ويجد زوجته، كما أنه يجد صديقه وزوجته في السيارة، لكن الساحر بقي حُرّا طليقا، وهي نهاية من نهايات القصة (قراءة 01).

المسار2/أ/2/1: العين اليمنى

ارتبطت العين اليمنى بالخير، لكن المبتعث يُصدم إذا اختارها (نظر إليها) بضياع فرصة نجاته وتحوله إلى كائن مسخ بلا رأس ولا أطراف، وهي نهاية من نهايات القصة (قراءة 02).

المسار2/أ/2 : الصندوق الثاني (**Aron**)

يتفاجأ المبتعث "بحديقة جميلة سحرية تسبح في ضوء القمر الأزرق الفضي" ترافقه موسيقى هادئة، هذا الجو يُخلف جو القصة المشحون بالرهبة و الرعب؛ يوجد في الحديقة ثلاث مسارات (القلعة، القمر، الطريق)، وكل مسار ينفتح على قراءة مختلفة :

المسار2/أ/1/2 : القلعة

عند اختيارها يُصدم المبتعث بوجوده وسط طريق يحوي مخلوقات شنيعة وأغرب عواء ذئاب سمعه في حياته، و عند نظره للوراء أدرك "أنه من العسير أن يستمر ومن المستحيل أن يتراجع" ، أما أغرب مفاجأة كانت موت سارد القصة وبقاء رأس بلا جسد يحكي لنا ما حصل (قراءة 03).

المسار2/أ/2/2 : القمر

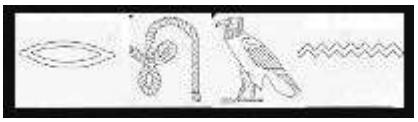
باختيارها يجد نفسه في مواجهة خيار جديد وحيد " جمجمة" وعليه الضغط عليها ليتعرف إلى ما ستقوده، والضغط عليها يُعيد المبتعث/القارئ إلى صفحة البداية (قراءة 04)؛ و "بالرغم من وجود نهاية محددة إلا أن القارئ يجد نفسه، بصدد استعادة القراءة لخوض مسار قرائي جديد، حيث تُصبح النهاية مجرد حدث عارض، وبه تغدو القراءة غير مكتملة. يُمكن للمحكي المترابط، كما يرى سيرج بوشاردون (S.Bouchardon) من خلال تقنية الترابط النصي، أن يُجرد مادية الانغلاق النصي، عبر التحول من مفهوم الانغلاق كنهاية للمحكي أو النص الأدبي عموما إلى الانغلاق بوصفه نهاية لتجربة القراءة"[1].

المسار2/أ/3/2 : الطريق

هذا الخيار يورّط المبتعث مع المذؤوبين، حيث يجد نفسه في عرينهم، فينتهي به المطاف إلى أشلاء بلا رأس تقص لنا نهاية المبتعث (قراءة 05).

المسار2/أ/3 : الصندوق الثالث (**Roan**)

إذا اختاره بناء على ترجمة اللغة الهيروغليفية المكتوبة في قلادة موهون وما يقابلها من حروف إنجليزية، حيث :



1 عبد القادر فهيم شيباني : سيميائيات المحكي المترابط ، ص 92 .

العين : تقابل R

حبل المشنقة : O

الصقر : A

الخط المتعرج : N

وتجميعها يعطينا (Roan)، لكن الصدمة كانت تعثره بمومياء مرعبة عوض زوجته، و أثناء تراجعه للوراء هربا منها، سمع صوت الجنزير يُغلق، و أدرك أنه أصبح سجينا مكان موهون الذي علّمه آخر درس وهو أن " علاقات الأشياء لا توجد بالصدفة .. ولا يجب أن يكون الصندوق هو المقصود لمجرد أن الكلمة عليه تشبه تلك التي على القادة"، كما نصحه بكتابة قصته لمن سيجدون جثته (قراءة 06).

المسار2/أ/4 : الصندوق الرابع (**Nora**)

وهو اختيار منطقي، باعتبار الصندوق يحمل نفس اسم زوجته، لكن الخيبة كانت في وجود مادة هلامية لزجة مقززة بحجم قبضة اليد، وعند محاولة إغلاق الصندوق راحت المادة تكبر وتتمدد حتى اصبحت في حجم السرير تقريبا، ثم سقط تحتها واحتوته حتى ذاب داخلها (قراءة 07) .

المسار 2/ ب : باب الكوخ

وهذا الخيار يقود إلى الغابة، إذا اختاره المبتعث/القارئ ، يجد نفسه بين خيارين:

المسار2/ب/1 : السيارة

إذا ركب الزوجان فيها، وحيان يهم المبتعث بتشغيلها يتذكر أن المفتاح بقي مع الأستاذ، ثم ينصدم بانغلاق أبواب السيارة بإحكام ونزول أزرار التأمين، ويبقى عالق في هذا الوضع إلى ما لانهاية رفقة زوجته، تحيط بهما مجموعة من الوحوش و الأشياء المخيفة (قراءة 08).

المسار 2/ب/2 : الصندوق الأسود

أما إذا اختار فتح هذا الصندوق، يجد بداخله عيني موهون، والتي تنفتح على خيارين جديدين، يحيلا إلى مسارين، وهما تكرار للصندوق الأول (وهذا يعني أن بعض المسارات المختلفة تقود لنفس النهاية)؛ يجد المبتعث عيني موهون عند فتح الصندوق الأسود :

المسار 2/ب/1/2 : العين اليسرى / نهاية مكررة / قراءة 09

المسار 2/ب/2/2 : العين اليمنى / نهاية مكررة /قراءة 10

مما سبق يمكننا ملاحظة أن " القارئ يجد نفسه أمام وضعيات خيارية لتحقيق استمرارية القراءة. إذ ينبغي على قارئ النص المترابط أن يتدخل بعد كل مقطع نصي، لاختيار المقطع الموالي"[1]، وتعدد الخيارات المتاحة أمام المتلقي، يؤدى إلى تعدد المسارات، وكل مسار يؤدي إلى اتجاه يختلف عن الاتجاه الذي يسير فيه الآخر ويترتب على ذلك اختلاف المراحل التي سيمرّ بها كل متلقي، مما يعني تعدد القراءات، واختلاف النهايات. وهذا يُثبت أن بيئة الحاسوب أكثر خصوبة لإثبات قدرة النصوص على أن تقدم لقرائها ومتلقيها معاني مختلفة تتعدّد بتعدّد القراءات، باعتبارها نصّ دائم التجدد والانفتاح.

2- كسر أفق التوقعات (النهايات):

يُمكن للقارئ في النصوص الترابطية أن يُحدد معالمه القرائية ويعيد ترتيبها لتخليق المعنى، المثير في الأمر أن هذا الفضاء النصي، لا يُقدّم سردا لقصة مسجلة داخل الزمن، ولا يدعو المسرود له لمتابعة السيرورة السردية إلى ذروتها ومنتهاها؛ وبهذا المعنى، فإن محتوى النص المترابط، لا يمكنه بحال من الأحوال أن يفرض نهاية محددة على القارئ، بل أن النهاية تأتي برغبة من القارئ نفسه، بوصفه واضعا لشروط النهاية[2].

1 عبد القادر فهيم شيباني : سيميائيات المحكي المترابط ، ص 115 .

2 المرجع نفسه ، ص 150 .

وهذا ما تقود إليه نهايات القصة المختلفة، من خلال المسارات التي يُشكلها المتلقي بنفسه

1- النهاية الأولى : الخروج من القصة إلى موقع للألعاب.

2- النهاية الثانية : انغلاق أبواب السيارة عليهم عند ركوبها، وظهور كائنات غريبة تحيط بهم، و الانتظار إلى ما لانهاية.

3- النهاية الثالثة : العين اليمنى : هلاك المُبتعث

4-النهاية الرابعة : العين اليسرى : نجاة المبتعث وزوجته وصديقه وزوجته، مع بقاء الساحر حرا.

5- النهاية الخامسة : موت المُبتعث/السارد

6-النهاية السادسة : العودة إلى الصفحة الأولى، كأن القصة تدور في حلقة مفرغة.

7- النهاية السابعة : سجن المُبتعث/ تحرر الساحر

8- النهاية الثامنة : الذوبان في الكتلة الهلامية .

النهاية	الاستجابة	المسافة الجمالية	الأثر الجمالي
الأولى	عدم توافق مع أفق الانتظار	واسعة	إيجابي/قوي/فني
الثانية	عدم توافق مع أفق الانتظار	واسعة	إيجابي/قوي/فني
الثالثة	تغيير الأفق	مخالفة جديدة	رفيع راقي
الرابعة	تغيير الأفق	مخالفة جديدة	رفيع راقي
الخامسة	عدم توافق مع أفق الانتظار	واسعة	إيجابي/قوي/فني
السادسة	تغيير الأفق	مخالفة جديدة	رفيع راقي
السابعة	عدم توافق مع أفق الانتظار	واسعة	إيجابي/قوي/فني
الثامنة	عدم توافق مع أفق الانتظار	واسعة	إيجابي/قوي/فني

نستنتج أنه :

– أنه ولئن كان الأدب الرّقمي " منح المُتلقي حريّة اختيار المداخل و النهايات وترتيب الشخصيات[..] أي أنه مهيأ قبلا على عدم خلق التوقعات، أو بعبارة أخرى تغيير شكل هذا الأفق "[1]، لكن الكاتب البارع هو الذي ينجح في مخالفة تخمينات المُتلقي وكسر أفق توقعاته، بل" يتجاوز ذلك إلى حد تغيير شكل هذا الأفق من أجل تزويده بأفق جديد لم يكن ليحسب له حسابا"[2].

– أن تعدّد النهايات في" قصة ربع مخيفة" له ثلاثة دلالات :

* أولا : أن الأدب الرقمي التفاعلي هو أدب المتلقي الذي أصبح له دور بارز باعتباره أحد الشخصيات الفاعلة في الأحداث من خلال اختياره للمسار القرائي وصولا للنهاية المناسبة لذائقته.

* ثانيا : أن هذا الانفتاح يدل على أن الأدب الجديد مُنفتح على كل التقنيات الجديدة، ينهل من طاقتها التعبيرية النوعية، تحديثا لأدواته و إثراء لتجاربه وتكريسا لنماذجه.

* ثالثا : أن النهايات المتعددة تدفع للمحاولة تلو الأخرى وصولا للهدف المنشود ، ما يدل على أن هذا الأدب هو أدب التجريب إلى حد كبير.[3]

1 فوضيل عدنان : نظرية التلقي في الأدب الرقمي ، تمثلات ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، العدد 02 ، جوان 2015 ، ص 214.

2 المرجع نفسه ، ص 214.

3 وصفي عباس ياسين : السرد الوسائطي في (قصة ربع مخيفة) قراءة سيميو ثقافية ، مجلة جامعة طيبة للآداب و العلوم الانسانية ، العدد 29 ، 2002، ص 461.

3- الروابط التشعبية والبعد اللعبي :

يفتتن القارئ بالوسائط التكنولوجية ،"فالقارئ لا يهتم بالمعنى قدر اهتمامه بالشكل وبترابط الأخبار الإمكانات البصرية والصوتية، وبالبعد التكنولوجي للواسطة، مجربا ولوج النص من هذه الوحدة أو تلك مزعزعا النظام الذي تعرض فيه"[1]، فيشد انتباهه بالحركة والفيديو والصور، فتتحقق له المتعة وخصص الكاتب أيقونات للتفاعل مع قصته، مستغلا استراتيجيات اللعبة التفاعلية، فقد أشرك الكاتب المتلقي عن طريق اللغة أيضا، و أول لعبة يُمارسها الكاتب نجدها في الصفحة الأولى حين يُخيّر القارئ بين المواصلة لسماع القصة أو الانصراف، فإذا اختار " نعم " يجد نفسه خارج القصة، بينما " لا " تُدخله لجو القصة و المغامرة، وهذا أول كسر يواجهه المُتلقي، لأنه حين يختار " نعم " تكون غايته الدخول وليس المغادرة، كذلك قوله في الصفحة الموالية : "جرب أن تختار معي"، "ترى أي البابين نختار؟" "لا أدري إن كنت تهتم بهذه الأشياء أم لا ..لو كنت كذلك يمكنك أن تقرع هذا الباب لتعرف" "لماذا لا تأتي معي؟ ""لنجرب خيارا آخر" "ألا ترون هذا معي؟"

فالمهمة مشتركة بينهما(مؤلف/ متلقي)؛ اللعب ألية تقنية وتفاعلية إنتاجية داخل النص تتألف من ثلاثة تقنيات: هي اللعب بالنص، ومع النص، وفي النص، قوامها التعدد والاختلاف والتشابك ما يولد التصدع والخواء أحيانا، مما يدفع للمتلقي المبحر للإبداع وإعادة الكتابة والتشكيل[2].

1 لبيبة خمار : شعرية النص التفاعلي، ص39

2 لبيبة خمار: النص المترابط، فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي، رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1،2018، ص215.

خاتمة

خاتمة

يُمكن إبراز أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا للمدونة ومحاولة الإجابة عن إشكالية البحث فيما يلي :

1-يُعد تطبيق نظرية التلقي على الأدب الرقمي التفاعلي، كما أشارت إليه فاطمة البريكي في كتابها، من الإجراءات البنّاءة لاشتراكهما في جعل دور الريادة للمتلقي في إنتاج العمل الأدبي، فقد منحته التقنية الرقمية حرية وأفق التلقي يمتاز بالتجدد، ويتجاوز الذات والرؤية السلطوية للنص والمبدع.

2-الأدب الرقمي التفاعلي هو رهين المتلقي لانفتاحه على كل التقنيات الجديدة من خلال تعدّد المسارات واختلاف النهايات، فهو أدب التجريب في أكمل صوره.

3-استطاعت "قصة ربع مخيفة" التفاعل مع التكنولوجيا فاتحة آفاقا رحبة للإبداع من خلال انفتاح السرد بتوظيف تقنيات وأشكال متعددة من الرقمية، فمنحت المتلقي عبر الفجوات والروابط التشعبية دورا رياديا تفاعليا، يتمظهر بإعادة إبداع العمل الأدبي موجدا جنسا أدبيا هجينا يمتزج فيه الواقعي والتخيلي.

4-تتجلى المسافة الجمالية في قصة ربع مخيفة من خلال تقنيات أحدثت الدهشة لدى المتلقي مخيبة أفق انتظار تمثلت في:

أ- كسر الحاجز اللغوي وتحرر أحمد خالد توفيق من قيود اللغة، بانفتاحه على آفاق جديدة من خلال توظيفه للمفارقة والانزياح بكل أشكاله مخالفا القواعد المعتادة لدى المتلقي عبر كامل القصة (العنوان والمتن) بمهارة أثارت ذهن ووجدان القارئ وخالفت توقعه وخلقت الصدمة (الأسئلة العميقة) التي تحفزه للتفاعل (قارئ إيجابي).

ب- تلاشي الحواجز بين الفنون من خلال المزج بين أجناس الفنون، كالمزج بين القصة والموسيقى والفيديو والصورة.

ت- إشراك المتلقي في اختيار الطرق المناسبة لمسار الرواية، من خلال التجريب واستخدام التقنيات الرقمية التي حررت القارئ/ المتلقي من سطوة المؤلف، فهو المتفاعل الإيجابي الذي يبث الحياة في النص الرقمي؛ بما أُتيح له من إمكانية تشكيل وبناء النص وإنتاج نصوص مختلفة شكلا ومضمونا من خلال الإبحار أثناء القراءات المختلفة للنص؛ إذ يتجاهل القارئ مقصدية المبدع ويعوضها بمقصديته (مالك زمامها محدد لكيفيتها واتجاهها)، من خلال ملء الفجوات والفراغات بالمتن، فتغدو القراءة دينامية تفاعلية تمنح الشعور بالمتعة والمغامرة والمفاجأة يُعمّقها البعد اللعبي، فيتحول القارئ لشخصية داخل القصة يعيش الإرباك والحيرة (داخل دوامة الأحداث)، ويشارك في توجيه الأحداث(اختيار الوصلات).

ث- تتعمق قصة ربع مخيفة في الذاكرة البشرية من خلال توظيف الأسطورة و الشخصيات التاريخية، وتختزل الخبرات الإنسانية من خلال الأحداث المركزة والشخصيات الرامزة (واقعية/التخيلية)؛ ودعمها بمسحة جمالية فنية عن طريق خلق تقنيات مبتكرة (الفضاء الالكتروني) خلقت تجربة إنسانية وفنية تتسم بالجدة (الرعب والخوف) وتختزل الذاكرة الكلية (السحر)، من خلال تراسل الحواس (الكلمة/الصوت/الصورة/الروابط) وتحاورها مع العقل (علاقة الشرق بالغرب/الخير والشر).

بناء على ما سبق، تُعد "قصة ربع مخيفة" لأحمد خالد توفيق عملا رياديا أكثر تطورا من سابقيها على مستوى البناء الفني و التقني كما ترى دكتورة إيمان يونس، وذلك بإفادتها من تقنيتي الوسائط المتعددة والنص المترابط، فقد أبدع أحمد خالد توفيق في توظيف المؤثرات الصوتية والبصرية كالصور والموسيقى والألوان، فانفتحت القصة على السرد الوسائطي بشحناته المرعبة ورسائله المخيفة، فهي قصة رقمية بامتياز رغم حداثتها في العالم العربي حيث أنجزت عام2002؛ مما جعلها بلغة البرمجيات "نصا فائقا"، ذات طابع سينمائي لعبي كسر أفق توقع القارئ الذي افتك منه الاعتراف بتحقيقه للمسافة الجمالية والجودة الأدبية. مع

ذلك لم تنل قصة ربع مخيفة الأهمية المستحقة والمكانة الواجبة في سجل الدراسات الأكاديمية والنقدية.

ختاما ندعو لولوج الفضاء الرقمي و استكناه أبجدياته وفتح المجال واسعا للمبدعين لخوض غمار التجربة الرقمية التفاعلية لإيجاد فضاء آمن للشباب يواكب الموجة العالمية و يشبع شغفهم وطموحاتهم ويدعم قيمهم ودينهم ويبنى صرحا أدبيا عربيا تفاعليا.

ملخص البحث

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث المسافة الجمالية في "قصة ربع مخيفة" للكاتب أحمد خالد توفيق، ومن المعلوم أن المسافة الجمالية موضوع ينتمي إلى نظرية القراءة، غير أن إسقاطها على النص الرقمي التفاعلي يكسبها أبعادا إضافية، خصوصا ما يتعلق بأفق توقع القارئ/المتلقي و إمكانيات كسره داخل دهاليز الوسائط المتعددة، وهو ما يصيب المتلقي بخيبات متتالية بدءًا من صدمة الجنس الرقمي التفاعلي المُختلف عن الأجناس السابقة، مرورا بمفاجآت الروابط التشعبية التي تصدم المتلقي، وصولا إلى مفاجآت المتن المليئة بالانزياحات الأسلوبية، وعليه تُعد "قصة ربع مخيفة" حقلا بكرا و أرض مندوحة لدراسات نظرية القراءة و جهازها الاصطلاحي.

الكلمات المفتاحية: المسافة الجمالية، كسر أفق التّوقع، الأدب الرقميّ التفاعليّ، النص المترابط.

Summary:

This is a topic that belongs to the theory of reading, but its projection on the interactive digital text gives it additional dimensions, especially with regard research deals with the aesthetic distance in the "Story of a Scary Quarter" by the writer: **Ahmed Khaled Tawfik**, and it is known that the aesthetic distance to the horizon of the reader/receiver's expectation and the possibilities of breaking it inside the corridors of Digital multimedia, which afflicts the recipient with successive disappointments, starting with the shock of the interactive digital genre that is different from the previous races, through the surprises of hyperlinks that shock the recipient, to the surprises of the text full of stylistic shifts and paradoxes. Reading and its idiomatic device.

key words: Aesthetic distance, breaking the horizon, interactive digital test, threaded text.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

أولا) المؤلفات العربية

1- ابراهيم أحمد ملحم : الرقمية وتحولات الكتابة – النظرية و التطبيق – عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط 1 ،

2- أحمد أبو حسن: "نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث"، ضمن مؤلف :"نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات "مؤلف جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1993

3- أحمد خالد توفيق : في كهوف دراجوسان ، المؤسسة العربية الحديثة للطبع و النشر و التوزيع ، القاهرة

4- إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط1، 1995

5- بسام قطوس : سيمياء العنوان، مكتبة الاستشراق، وزارة الثقافة، اربد، الأردن، ط1، 2001

6- بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 2001

7- بنسالم حميش: معهم حيث هم، بيت الحكمة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1988م

8- جميل حمداوي : النقد الشذري أو الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق، الأنطولوجيا، جوان 2019

9- حبيب مونسي: فلسفة القراءة و إشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران الجزائر (د ت)

10- ربيع الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة : مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005

11- زهور كرام : الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة ، ط 1 ، 2009

12- سامح رواشدة : فضاءات شعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي، الأردن،1999

13- سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، دار إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001

14- سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط ، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2005

15- عادل نذير: عصر الوسيط / أبجدية الأيقونة، دراسة في الأدب التفاعلي – الرقمي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 2010

16- عبد الرحمان تبرماسين و آخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء ، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها ، جامعة بسكرة ، الجزائر ، ط1 ، 2009

17- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط 2006

18- عبد القادر فهيم شيباني : سيميائيات المحكي المترابط، سرديات الهندسة الترابطية : نحو نظرية للرواية الرقمية، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط 1 ، 2014

19- عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، ط 1 ، جانفي 2007

20- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية،ط2005،3،بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي

21- ـــــــــــــــ: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لنموذج إنساني معاصر، نادي جدة الأدبي الثقافي ط1، 1985

22- عبد الله بن عودة العطوي : تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعافي ، عالم الكتب الحديث ، الأردن، دط2013

23- عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية ، دار الفكر العربي ، ط 3

24- فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط 1 ، 2006 جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية و التطبيق ، ج 1 ط 1 ، 2016

25- لبيبة خمار : شعرية النص التفاعلي ، آليات السرد وسحر القراءة ، رؤية للنشر و التوزيع ، ط 1 ، 2014

26- ــــــــــــ: النص المترابط، فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2018

27- نادر كاظم : المقامات والتلقي ، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2003

28- ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1997

29- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب ،ط1، 2007

30- نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

31- هاني اسماعيل رمضان : الأدب العربي المعاصر ، تجليات وجدليات ، uzun dijital ، أنقرة ، 2020

32- يحياوي رشيد: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، ط1، 1998

ثانيا) المؤلفات المترجمة :

33- امبيرتو ايكو: القارئ في الحكاية ، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1996

34- روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد،، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط1، 1992

35- ـــــــــــــــ : نظرية التلقي مقدمة نقدية ، تر : عز الدين اسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2000

36- مجموعة من المؤلفين: بحوث في القراءة، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري حلب، ط1، 1988

37- هانز جيورج جادامر: "تجلي الجميل"، ترجمة: د. سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، ط1

38- هانس روبيرت ياوس : جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ، ترجمة: رشيد بن حدو،، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004

ثالثا) الرسائل الجامعية :

39- إيمان يونس: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، رسالة ماجستير ، جامعة "تل الربيع "، شباط 2011 .

رابعا) معاجم :

40- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدي، بيروت ط2،ج1.

41- ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، ط 3، 1414 هـ، مجلد 8.

خامسا) الدوريات و المجلات :

42- أحمد زهير رحاحلة : إشكاليات المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي المفاهيم والشروط والوظائف ، جامعة البلقاء التطبيقية ، الأردن.

43- أمجد كامل عبد القادر: الدلالة في الجملة الفعلية والاسمية بين الجرجاني وبعض الدارسين المحدثين ، مجلة الآداب البصرة، العدد62، جامعة البصرة، العراق،2012

44- جمال قالم : الأدب التفاعلي و إشكالية تداخل الأجناس ، العدد 11 ، ديسمبر 2011.

45- سيد حسين هاشمي و آخرون : اللغة بين الورقية و الرقمية : أنموذجية لقصة ربع مخيفة للكاتب أحمد خالد توفيق ، بحوث في اللغة العربية ، العدد 21 ، 1441 هـ

46- صلوح مصلح السريحي : الأدب الرقمي .. تداخل المفاهيم و التعريفات ، المجلة العربية ، جدة ، العدد 545.

47- علي حمودين المسعود قاسم : اشكالات نظرية التلقي : المصطلح ، المفهوم ، الإجراء، مجلة الأثر ، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 25جوان 2016.

48- فاطمة البحراني : الأدب و التكنولوجيا : القصيدة التفاعلية : مشتاق عباس معن نموذجا ، عود الند ، العدد 18 ، 2007/11.

49- فوضيل عدنان : نظرية التلقي في الأدب الرقمي ، تمثلات ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، العدد 02 ، جوان 2015.

50- ليلى عبده محمد شبيلي : تفاعلية الأدب العربي في المجتمع الشبكي ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و الانسانية ، جامعة بابل ، العدد 43 ، نيسان 2019.

51- محمد إقبال عروي : مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي ، مجلة عالم الفكر، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد3، مارس 2009.

52- المسعود القاسم : البنية التفاعلية واستراتيجيات التلقي في النص الأدبي الرقمي ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة.

53- وصفي عباس ياسين: السرد الوسائطي في (قصة ربع مخيفة) قراءة سيميو ثقافية ، مجلة جامعة طيبة للآداب و العلوم الانسانية ، العدد 29 ، 2002.

سادسا) المراجع الإلكترونية :

54- أحمد قصة ربع مخيفة ، https://www.angelfire.com/sk3/mystory/interactive.htm

55- سارة أبو طالب : جعل الشباب يقرأ .. محبو أحمد خالد توفيق ينفذون وصيته الأخيرة https://www.3ain.net/Article/62708%

56- الجوهرة عبد الله السلولي : الأصوات والألفاظ والسد، كتب على Google play

57- لبيبة خمار : لو أن العالم ضفيرة! في التّرابط و العبور الأجناسي، https://arab-ewriters.com/booksFiles/21.pdf

58- موسوعة ويكيبيديا، https//ar.m.wikipedia.org/wiki

59- ناهضة ستار : إشكالية الأدبية الإلكترونية .. ماض بصيغة العصر ، http://www.alnoor.se/article.asp?id=126358

60- هبة خميس : النبيل و العرّاب جعلا الشباب يقرأ ، https://www.ida2at.com/nabil-farouk-ahmed-khaled-tawfiq-story/

الفهرس

المحتويات :

مقدمة : .....ب

مدخل : تحديد مفهوم مصطلحات العنوان

أولا : الأدب الرقمي التفاعلي : إشكالية المصطلح و أبعاد المفهوم.....8

ثانيا : مفهوم أفق التوقع و المسافة الجمالية:.....12

1-مفهوم نظرية التلقي :..... 12

2-المفاهيم الإجرائية عند "ياوس" :..... 13

أ-أفق التوقع :..... 13

ب-المسافة الجمالية..... 17

ثالثا : أحمد خالد توفيق : حياته ومؤلفاته.....23

قصة ربع مخيفة :.....25

الفصل الأول: الأدب التفاعلي بين سياق الوعي النقدي وتحولات الجنس الأدبي

أولا : صيرورة القراءة من النص المكتوب إلى النص الرقمي:.....29

1-القارئ السلبي و القارئ الإيجابي : 29

2-استراتيجيات التلقي و أشكال التفاعل مع النص الرقمي التفاعلي : 30

أ-التأويل : **31**

ب-الإبحار:..... 32

ت-التشكيل :..... **34**

ث-الكتابة :..... 35

3-القارئ الضمني :..... **36**

ثانيا : التناص الثقافي وتداخل الأجناس الأدبية:..... **38**

1-الكلمة :..... **40**

2-الصور و الرسومات :..... **40**

3-طيف الألوان :..... **43**

4-المؤثرات الصوتية :..... 44

5-الروابط التشعبية :..... 46

الفصل الثاني: مسارات القراءة التفاعلية بين أفق التوقع وخيبة الانتظار

تمهيد:.....49

أولا: بلاغة العنوان و أشكال التلقي:..... 49

1/حروف العنوان بين معهود التّلقي ومبدأ التقاليب :..... **50**

2/عدم التشكيل: (مناطق الفراغ) 51

ثانيا: المتن القصصي و المفاجأة الأسلوبية: 55

1-اللغة:..... 55

أ/الانزياح:..... **56**

ب/المفارقة:..... 57

ت/ الكتابة الشذرية :..... 65

2- نسق القصة : 66

ثالثا: أفق القراءة ومفارقة الروابط التشعبية..... 67

1-مسارات القراءة في "قصة ربع مخيفة " : **68**

2-كسر أفق التوقعات (النهايات):..... **74**

3-الروابط التشعبية والبعد اللعبي :.....**77**

خاتمة 79

ملخص البحث: 83

قائمة المصادر و المراجع: 85