

أنساق التخيل وإستراتيجيات الإبداع التفاعلي

أ. عمر حاتم

جامعة الجزائر 2

مقدمة

يبدو أنّ حركية عالم اليوم تحاول أن تجد لها توازنا بين حضارة الأيقونة وحضارة الكتابة، بين الرسوم والعوالم الافتراضية وعالم الكتب والصحف، بين السطح والانسحاب والعمق والتوتر، وهذا على المستويين الإبداعي والتحليلي. والصورة في معانيها ورهاناتها المعرفية والدلالية، وكيفية تلقيها داخل مجتمع الصورة الحاسوبية؛ طبيعتها أنواعها، ومكوناتها: لغة خاصة تمارس على الناس طقوس الإغراء لتسوّق منتجاتها عنوة أو بنعومة داخل الأنساق التي تصنعها سلطتها، مستعينة في ذلك بأفقها القابل للتأويل، المفتوح مباشرة على المشاعر والغرائز؛ فالصورة يمكن أن تكون أي شيء، لتكون بذلك عمادا لأنواع التواصل المختلفة من خلال التخيل، وهذا الذي سيحاول مقالنا البحث في آلياته على مستوى النصوص الأدبية التفاعلية، وذلك من منظور المؤلفين والنصوص والمتلقين والوسائط الإلكترونية على السواء، داخل رحم سلطة الصورة في زمان ومكان ترسمهما الشبكة الحاسوبية ومواقعها.

في التخيل:

لنقل إن وحدة التحليل التي تتمحور عليها العملية التخيلية هي الصورة، و"الصورة لا تدل من خلال طاقتها المعنوية الذاتية المفصلة أصلا عن أي سياق ثقافي (وهي طاقة غير موجودة أصلا) بل تدل من خلال مجمل الأحكام التقييمية التي تنسجها الثقافة في مرحلة ما، والحكم ربط فكرة بأخرى وإقامة علاقة بينهما"⁽¹⁾. فالأصل إذاً في الصورة التفاعل، ويمكن للصورة أن تمثل أي شيء، لأن "الصورة تحمل إمكانية الوضعية التي تمثلها"⁽²⁾، هذا من جهة. ومن جهة أخرى "بإمكان الصورة أن تمثل كل واقع تملك شكله"⁽³⁾. وهناك من يرى أن "الصور هي المظاهر التي من خلالها تُعبّر الخطابات عن ما هو موجود في عالم الأفكار"⁽⁴⁾؛ أي أنّها ترجمة لما هو قابع في الفكر من جراء احتكاكه بواقع مُعاش، المادي منه والمعنوي.

إذاً يمكننا القول أن أهم صفتين تتسم بهما الصورة⁽⁵⁾ هما؛ المرونة في تمثّل الواقع، والاحتمالية التي تكاد تكون عشوائاً في تمثّل الدلالة.

حدود التخيل:

تحيل العملية التخيلية إلى كل تمثيل مرتبط بالموضوع الممثل له من طريق التشابه أو التجاور، وقد تحيل على فكرة النسخ؛ "فنحن في واقع الأمر، لا ندرك أي شيء بشكل مباشر فالإدراك والتذكير يقتضيان استحضار خطاطة سابقة (النموذج الإدراكي أو البنية الإدراكية أو سنن التعرف) والذي يشكل المعرفة الأولية التي تساعد الذات المدركة على فك رموز مجمل الصور البصرية وربطها بالتجربة الواقعية التي تشير إليها"⁽⁶⁾. كما أن التخيل أو التصوير قريب في الخطابة الأرسطية من كلمة (éthos)⁽⁷⁾ والتي تُحِيل مباشرة على هيئات الجسد وحالاته. أما في جزء من البلاغة العربية -بخاصة التي تُسمى تعليمية- فنجد التخيل مقرونا بالبيان (تحت مسمى الصور البيانية)، أي مرتبط بالإقناع؛ فالبلاغة العربية (التعليمية) حاولت الابتعاد بالتخيل -عن قصد أو دون ذلك- عن الجمالية والإغراء، بعد الولوج بالصورة إلى عالم المحاجة والإقناع، لِتُهَيِّئ العملية التخيلية في بعدها المغري (أي صور البديع) على صعيد التحليل، رغم الاحتفاء بها على صعيد الإبداع. فضلا عن سيطرة النظرة النحوية⁽⁸⁾ على تحليل العملية التخيلية (في ما يسمى بالمعاني) في البلاغة العربية (التعليمية)، وفي بعض التحليل العربي الكلاسيكي للغة عموما، ولمعظم مظاهر الثقافة؛ لذلك تفوقعت بعض علوم اللغة العربية وتوقعت بعض علوم الإنسان -من طريق العدوى- في نوع من التحليل الشكلي السطحي الذي لا يعدو تعليم الناس إعادة صناعة القوالب الجاهزة (والذي نحسبه مُهمًا في المراحل المبكرة من تعليم النشأ، لِتتكمش أهميته وتزيد متاعبه بعد ذلك في المراحل المتقدمة، حتى ليصير عائقا في طريق طالب العلم وحتى العالم).

أنواع التخيل⁽⁹⁾:

التخيل الشكلي: وهي الصور التي تعتمد في اشتغالها على إيقاع الأصوات والألوان والأشكال، تناعمها وتناسبها، باعتماد الحواس والمدركات كنبضات القلب وتعاقب الفصول وصوت حركة الأقدام والنبرات الصوتية وتوالي الصوائت والصوامت، وبالاستناد إلى هندسة الدوائر والمتوازيات والتقاطعات وغيرها... وما يحدثه كل ذلك في وجدان الإنسان. لذلك غالبا ما تكون شبكة العلاقات بين كل هذه العناصر نسبية تختلف من فرد إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، أو متشابهة إذا ارتبطت بالبيولوجية البشرية المشتركة بين جميع الناس (بخاصة تلك المرتبطة بالاستجابات الهرمونية والعصبية).

التخييل القيمي: وهي وحدات معنوية بسيطة ودلالات قاعدية تعتمد نظاما من العلاقات للتأسيس لمفاهيمها، منها معاني التماثل والتضاد والمقابلة والاستبدال والتركيب، ومعاني الإضمار والتجلي والتقديم والتأخير والاختصار والإطالة والثبات والشتات، ومعاني المعادة والموالة، وخذلان الهزيمة ونشوة الانتصار، ومعانٍ تعبّر عن حالات لغوية وفكرية ونفسية أخرى، فضلا عن حالات اجتماعية وطقسية متعددة يصعب إحصاؤها...

التخييل المجازي: وهي من بين الصور الأكثر تعقيدا والأكثر احتمالية وشتاتا، وتبقى إمكانياتها التأويلية كبيرة جدا، لذلك تحفل بها صناعات الأدب التي تحاول الرّجّ بزئائنها في عوالم التشويق والإثارة التي تَصْمُنُهَا هذه الصور؛ باعتمادها المجاز الذي يُفْرِغُ الشكل التواصلّي الأول من محتواه الأول السابق، ليملؤه بمضمون ثانٍ لاحق، وفق شبكةٍ من العلاقات تقف على ما تراه مشابها أو مماثلا أو مجاورا أو مقاربا أو حتى مُلَخَّصا...

طرائق اشتغال التخييل:

كل الصور تستند إلى الحواس وعلاقة البدن البشري بباقي المخلوقات حيةً كانت أو جامدة، وعلاقتها بالزمان والمكان وبهم جميعا باللغة. والتأويل الذي ينطلق من الصورة في تكوثرها⁽¹⁰⁾، إنما ينطلق من هذه الشبكة المعقدة من العلاقات، ومن هنا يمكن أن تُؤوَّلَ هذه العلاقات على أنها "تداخل بين الرغبة وعملية التخييل"⁽¹¹⁾ من خلال: الخرق الذي يمارسه التصوير على الشكل في حالة الصور الشكلية، وعلى الموضوع في حالة الصور القيمية (النفعية) وعلى مفهومي الزمان والمكان في حالة الصور المجازية. فالعملية التأويلية⁽¹²⁾ هنا تُؤسّس لنفسها قاعدة تنطلق منها من خلال "المفارقة بين الاستعمال المحتمل (غير التصوري) والاستعمال المحقق (التصوري) للغة، (والتي) تخلق فراغا. وعلى المتلقي أن يملأه بعملية تكمن في ((إعادة ترجمة)) الصور إلى بنيات لسانية موافقة للمعايير"⁽¹³⁾؛ أي نوع من التفاعل (الخالق) الذي يصدر عن المتلقي في تعامله مع الصور داخل العملية التخيلية والذي ينتج النصوص في ذات وقت استهلاكها.

التفاعل النصي والمتعاليات النصية:

إن أردنا التأصيل لمفاهيم التفاعلات والمتعاليات النصية واجب الانطلاق من تعدّد الأصوات الباحثيني؛ وهو الخاصية الكرنفالية في الخطابات على تعدّدها؛ ويعني ذلك صفة التفاعل والاستجابة المتبادلة لغويًا، فاللغة حوارية بالضرورة، ذلك لأنّها ظاهرة اجتماعية، فالأنا التي تتكلم

إنّما تتكلم في نفس الوقت تعدّدا من اللغات مُستمدّة من أصولٍ وسياقاتٍ اجتماعية متعددة، فكلّ أنا هي في الحقيقة نحن؛ أي إنّ هناك تعددا للأصوات مقابل أحادية الصوت، أو اختزال الأصوات المتعددة من حيث الإمكان في صوت منفرد. وتلك هي خاصية تعدّد الأصوات حيث يكتسب كل صوتٍ مركزه الخاص المستقلّ لغويا وفكريا عن الأصوات الأخرى، ويدخل في نفس الوقت معها في علاقةٍ حوارية، ليصير الخطاب وفق هذا المنظور متعدد الدلالات، لا محض وحدة عضوية تحتلّ مركزها إرادة أحد أطراف عملية التخطّاب. وقد عمدت جوليا كريستيفا إلى ربط الحوارية بالنصوص، والأدبية منها خاصة، في رسمها لمفهوم التناص، والذي أفاد منه جيران جينيت في طرحه، حول المتعاليات النصية، وقد اعتنى جينيت بالتعالّي أو التعالق أو العبور النصي بوصفه نوعا من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص مع نصوص أخرى. وينحصر التناصّ عنده في نمطين: الأول عفوي، والثاني يعتمد على الوعي والقصد، فقد تأتي الإشارة إلى النص الآخر واضحة قد تصل إلى درجة النقل الحرفي. وقد حدّد جينيت التعالّي النصي في خمسة أنماط: التناص: وهو العلاقة بين نصين أو أكثر. المصاحبة النصية: وهو إحالة النصوص على العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، وكلمات الناشرين... ما وراء النص: وفيه يتم الحديث عن نص آخر دون ذكره. الإفراط النصي: علاقة تحويل ومحاكاة بين نص سابق ونص آخر لاحق. الجامع النصي: يتضمن مجموع الخصائص التي ينتمي إليها كل نص والإحالة على جنسه الأدبي (رواية، قصة، شعر...) (14). لكنّ سعيد يقطين حوّر مصطلح التعالّي أو التعالق النصي وفق تصوّره له في إطار المعلوماتية (la cybernétique) فطرح مفهوماً جديداً وسماه (التفاعل النصي) في كتابه: من النص إلى النص المترايط، بوصفه بديلاً عن المتعاليات النصية والذي يعبر في رأيه عن ما يحصل في عوالم الشبكة والحواسيب الافتراضية. وتعد الناقدة الإماراتية الدكتورة فاطمة البريكي مثلها مثل سعيد يقطين رائدة في هذا المجال وذلك من خلال كتابها: مدخل إلى الأدب التفاعلي. فالحواسيب وعوالم الشبكة تمنح الناس فسحة تفترض في معظمها قارئاً مُتوهماً التفاعل مع النصوص على اختلاف أنواعها-عكس القارئ الورقي السليبي- يناقش أطروحاتها، يزيد وينقص ويحوّر فيها كما يشاء، في حين أنه قد يكون بصدد التعليق عن أخبار أو إبداعات دون تحليل أو تمحيص، أو هو في بعض الأحيان إنّما يقدّم أحكاماً وأراء وانطباعات كما يحدث في عمليات سبر الآراء التسويقية، في نوعٍ من العلامات التي تشكّل سنّاً ثقافياً مشتركاً بين الناشرين (المبدعين)

والمتلقيين، والتي تضمن التواصل بين الطرفين ضمن نوافذ تطلّ على آفاق تأويلية مشتركة، وضمن نسق ذوقي منمذج قلبه داخل مجتمع الاستهلاك المفرط.

الأدب التفاعلي: الأصول والآفاق

الأدب التفاعلي مصطلح أوجدته التكنولوجيا بتطوراتها المتسارعة نحو مزيد من التشظي أو التقيد، فالأدب قديم قدم البشرية، لكن التفاعل المقرون به في موقعنا هذا يحيل على (السبيرنطيقا) المعلوماتية -إن صح هذا التعريب- وما يدور في فلكها من إعلام وآلات وتواصل وحواسيب وأدمغة، وعوالم رقمية وافترضية، ولابد لنا قبل أن نلج إلى تعريف الأدب التفاعلي كما عرفه أهلها، أن يكون لنا تعريف نبدأ به: الأدب التفاعلي هو كل منجز إبداعي يستخدم الحاسوب والشبكة لإنتاج الأشكال الأدبية على اختلافها؛ أي دخول وخروج وروابط من عالم الأدب إلى عوالم أخرى أدبية أو دون ذلك، من خلال الوسيط الإلكتروني، وذلك في مقابل الأشكال الأدبية الكلاسيكية والتي لا يمكن ربطها ببعضها أو الزيادة والتعديل فيها على أرضيتها الأصلية (الورقية في الغالب). فضلا عن أنّ الإنتاج الإلكتروني يقترح صفة المشاركة والتفاعل والتعليق في ذات الوقت وعلى نفس أرضية العمل الأصلي (الإلكترونية)؛ أي مشاركة القارئ في العملية الإبداعية، وربما قد يشارك في تشكيل النص الإبداعي أكثر من الأديب من خلال النصوص المشتركة. وهو أيضا الأدب الذي يختصر المسافات بين المجالات المتعددة فيقتض من المجالات الأخرى: فقد يقتض الأدب من الإعلام المكتوب ومن الأفلام ومن الموسيقى وغير ذلك لإنتاج صورة ذهنية تجسّد العمل الإبداعي في كليته وتنقله لنا عبر الشبكة من خلال الحواسيب، وهو كذلك الأدب الذي يختصر المسافات بين القراء والمبدعين بما يمنح من إمكانية التعليق المباشر على العمل الإبداعي مهما بعدت المسافة بين الأديب والمتلقي، لنرى كلّ يوم درجة تخصيب (الحديث الرقمي) للأعمال الأدبية.

يدخل الأدب التفاعلي في رأي البعض ضمن الأنواع الأدبية التي ظهرت فيما بعد الحداثة، وهو نوع من الأدب، يتشكل في متون مرئية ومنتشرة عبر العالم بصفة مباشرة ويغلب عليه الطابع الارتجالي والعفوي والمتسرع وهذا لارتباطه بالصيغة التي ينتشر ضمنها، لذلك يأتي التلقي في هذه الحالة ليعبر عن قلق القارئ أو المتلقي حيال هذا النوع من الأدب الذي يستجيب للراهن

والبيومي. التلقي هنا تحوّل مما كان عليه من دونية وتغييب، إلى حضور وفعالية وفق منظورات بصرية وتقنية.

والنص الرقمي أو التفاعلي، أو المتشعب على حد تعبير مجموعة أخرى من رواد المجال: لا يعبر عن معانيه بالألفاظ فقط، بل يفسح المجال أمام إمكانيات متعددة من التعبير مثل الجداول والأصوات والصور والرموز.

ويعرف سعيد يقطين الأدب التفاعلي بأنه "مجموع الإبداعات التي تولدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطورت من أشكال قديمة، ولكنها اتخذت مع الحاسوب صورا جديدة في الإنتاج والتلقي".⁽¹⁵⁾ وفي السياق نفسه تعرفه فاطمة البريكي بأنه "الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والإلكترونية، 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".⁽¹⁶⁾ ومن خلال هذه التعريفات نستشفّ العناصر التي يتركّب منها النظام المعلوماتي أو الحاسوبي أو الرقمي؛ أي الوسيط الإلكتروني، المبدع، المتلقي، والنص مطعّمًا بمجموع العوامل الافتراضية.

بنية الأدب التفاعلي وخصائصه:

ومن هذه التعريفات يمكن الانتهاء إلى أنّ النص الرقمي نص شجري؛ معنى ذلك أنه لا يمكننا فهمه إلا بقراءته من بدايته إلى نهايته مع كلّ ما يصاحبه، وكلّ ما يتيح الانتقال من طريق روابطه التي يحتويها، كبعض الكلمات المفاتيح، وبعض العناوين وغير ذلك ممّا يشكّل بؤرة نشاط تسمح بالانتقال من صفحة إلى أخرى، وبالتالي يمكن قراءته قراءة هرمية أو بطريقة التوازي، فهو نص متشعب أو متفرع أو مترابط...

والنص الرقمي أيضا نص تشاركي إن صحّ قول ذلك: إذ يستطيع المتصفح الإلكتروني عكس المتصفح الورقي، إدخال ما شاء من المعلومات والتعليقات ضمن المواقع أو المنتديات لتتوالى بعد ذلك عملية الأخذ والعطاء داخل المساحة التي يقرّها الموقع أو المنتدى، فلا تكاد بعد ذلك تتوقّف عملية التبادل الذي منه تتناسل العملية الإبداعية التفاعلية. ويملك نظام التفاعل المعلوماتي حضورا وهيمنة على المشهد الحضاري والثقافي الإنساني المعاصر فضلاً عن الأدبي منه. فهو نظام

متضمن لصيغ التواصل والقراءة، والإثارة والاستجابة بواسطة الأجهزة الرقمية الحاسوبية. فبعد أن مرّت الثقافة والمعرفة بتحوّل للأنساق الشفهية إلى المدونات الورقية، شهدت الساحة المعرفية والأدبية تحوّلًا ملحوظًا من المدونات الورقية إلى المدونات الرقمية، مما أحدث تحوّلًا كبيرًا على مستوى الكتابة والتلقي⁽¹⁷⁾. ليؤسس ذلك لصرح جديد من المثاقفة والتواصل مع المتلقي عبر العوالم الرقمية الافتراضية التي تختزل المسافات وتتجاوز العوائق التي كانت مهيمنة في عالم الكتابة الورقي؛ كالقيود والحدود والضوابط التي تفرضها دور الرقابة لكل ما يكتب وينشر هذا من جهة، لكن وعلى جهة أخرى أسّس هذا العالم الجديد بآلاته الجديدة لحدود وضوابط ورقابة من نوع آخر قد لا يسعنا موضعنا هذا للحديث عنها.

والنص التفاعلي نص تصويري؛ فالهيمنة داخل الشبكة ومواقعها ومنتدياتها هي للصورة في بعدها السيميائي وكل ما يجول في أفلاكها من رموز وإشارات وأيقونات، فكل إبداع أو تعليق إلّا ويستخدم التصوير اللغوي والتصوير دون ذلك، في بناء النص وإحالاته وروابطه.

وللقارئ والمتلقي في النص الرقمي التفاعلي، حضور متميز في المفاهيم النظرية أعلاه والتي جسّدت مقولات ما بعد الحداثة بعد أن كانت تنظر مبهما، لتشكّل فاعلية التلقي مركز العملية التحليلية المعاصرة في تمحورها حول القارئ (المبدع) بعد أن هُتمش دوره آنفا، وأما على مستوى الأدب التفاعلي فالمتلقي الإيجابي تحوّل من الهامش إلى المركز من خلال مشاركته في العملية الإبداعية وذلك عبر الأجناس الأدبية الإلكترونية على اختلافها وتعدّدها.

ومن هذا الذي سلف ذكره نستطيع أن نضع تعريفا للأدب التفاعلي جامعا: بوصفه الأدب الذي يوظف معطيات الإعلام الآلي ووسائل التواصل الإلكترونية، من خلال ما يتيح نظام (النص المتفرّع أو المتعالق أو المتعلق - Hypertexte) في التقديم لأجناس أدبية جديدة أو إعادة صياغة القديمة منها في شكل جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية. ولا يمكن لهذا النوع من الكتابة الأدبية أن يتأثّر لتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني؛ أي من خلال شاشات الحاسوب أو اللوحات الإلكترونية أو الهواتف الذكية. ويكتسي هذا النوع من الإبداع الأدبي صفة التفاعلية بناءً على المساحة الكبيرة -فيما يبدو- والتي يمنحها للمتلقّي، والتي تعادل، أو ربما تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص، مما يعني قدرة المتلقي على التفاعل مع النص بأي صورة من صور التفاعل الممكنة شاء، والتي تتيحها الوسائل الإلكترونية ومواقع الشبكة ومرونة العملية التخيلية.

أخيرا يمكن المقارنة بين الأدب الكلاسيكي الذي يملك أشكالا كثيرة من العرض لمادته تشترك في الأرضية الشفهية أو الورقية على اختلاف المضامين والمقاصد فيه، والأدب التفاعلي الذي يحدو سبيلا آخر في تعامله مع المادة الأدبية، التي يبقى العنصر المهيمن فيها هو الرابط (le lien) ويتجلى هذا الأخير من خلال مركزية الصورة وسيطرة منطقها المتمثل في كل من الأيقونات والإشارات والرموز كما أسلفنا، فضلا عن مجموع الأزرار والخطوط والألوان والرسوم (والفيديوهات) وكل هذه الأنساق من العلامات في النص التفاعلي غايتها الإحالة على عقد أخرى داخل عالم الشبكة، مما أنتج شراة في استهلاك الصورة والتعامل بها وفيها ومعها بين المبدعين (المتلقين) والمتلقين (المبدعين) ليشكل ذلك سننا ثقافيا مشتركا بينهم لا يستطيعون فطاما حياه.

الأدب التفاعلي بين الإبداع والتلقي:

بعد أن تحدثنا عن الأدب وعلاقته بالوسيط الإلكتروني واشتغاله في العوالم الافتراضية للشبكة، وبعدها أثمرت هذه العلاقة نوعاً جديداً من النصوص يجمع بين فية الأدب وعلمية التكنولوجيا وتشظي المعلوماتية، وهو ما أضطّح على تسميته بالأدب التفاعلي. حيث أثر التطور المعلوماتي في الإبداع الأدبي على اختلاف أجناسه والذي بدوره أفاد كثيراً منها؛ بل إن هذا التأثير والتأثر غير ملامح تلقي الأدب المبثوث عبر المواقع والمنتديات، وغير من إستراتيجيات العملية الإبداعية في مجملها، لذلك بعد أن تعرضنا لماهية الأدب التفاعلي وانتهينا فيه إلى مجموعة من الخصائص أهمها فيما يبدو؛ محورية المتلقي الذي يُعوّل عليه في الزيادة من غزارة هذا النوع من الأدب المتبادل عبر الحواسيب وغيره من الوسائط المعلوماتية ومن خلال الصور خاصة. ومقالنا سيكتب بالخط العريض وسيجعل اليد تتحرك فوق عناصر الأنساق التخيلية عبر استراتيجيات التفاعل الأدبي؛ فالتأليف الورقي ورثه التأليف الإلكتروني، وقد ترتّب عن انتقال التراث هذا انتقال آخر على مستوى التلقي، الذي تغير من المتلقي الورقي (السليبي) المنتج للنص الأدبي نظريا، إلى المتلقي الإلكتروني (الإيجابي) المتفاعل مع النص المنتج له إجرائيا، وقد أدى هذا إلى تغيرات كثيرة أهمها: تعدد الخيارات المتاحة أمام المتلقي الإلكتروني ليضيف وينقص ويحور ويعقّب على الإبداع الأول، فضلا عن الزمان والمكان اللذان استحوذ عليهما المتلقي جالسا في مقاهي الشبكة أو في كل الأمصار والأقطار عبر الشاشات على أنواعها. ومن مظاهر التبدل التي فرضتها الطبيعة

الجديدة للنص الإلكتروني ألا يكون هذا النص مكتملاً أبداً لأنه قابل للتغير مع كل قراءة ومع كل استخدام، كما أن الفراغات الموجودة في النص الإلكتروني لا تنتظر من المتلقي إلا أن يملأها وفق ما تقتضيه أحواله وذائقته ومقاصده، وكل ذلك يشترط في المتلقي أن يكون واعياً بدوره وألا يبقى سجين النص الأول وأن يكون أكثر تحزراً ومشاركة في العملية الإبداعية.

إستراتيجيات التأويل في الأدب التفاعلي:

أنساق التخييل داخل النصوص التفاعلية تلتقي على أتمّ خطاب قائم على الاحتمال توهيماً.⁽¹⁸⁾ وسياقات الأدب التفاعلي تُخدُّ من شتاتٍ واحتمالية الصور من جهة. وهي من جهة أخرى حَدَثٌ واحتمال يساهم في تخصيب كُلاً من فعلي الإبداع والقراءة التفاعليين. والأدب التفاعلي: مُرسِلٌ أديب أو بعضٌ منه، عارفٌ بالكثير أو القليل من فنون الأدب وصناعاته، تأليفاً. ومتلقٍ يُحلِّل بما تيسر له من أدوات التحليل، تأويلاً وتعقيبا ثم ربما تأليفاً من جديد. وإن كان الإبداع الأول ينزع لأن يكون تميّزاً في أوساط المريدين، فإن الإبداع الثاني يزعم أنه منتشرٌ بين الناس ليتسنى لكلٍّ واحدٍ أن يزيّد فيه ويُنقّص، وهذا كلّ يجعل من العملية النقدية المعاصرة "مُطالبَةً بالوقوف عند عمليات البناء والتحليل، والفهم والتأويل، في تحريك المستمعين والتأثير عليهم، وقياس درجة تفاعلهم مع ما يُوجّه إليهم، عبر مختلف قنوات الاتصال"⁽¹⁹⁾؛ أي أنّ العملية النقدية أصبحت مطالبةً - إلى جانب وظيفتها القديمة في تقنين الخطابات - بتَقْصِيّ آليات التحليل التي تنتقي من أدواتها، وأصبحت مطالبة بتقْصِيّ آليات التلقي التي تخضع لنفس هذه الأدوات النقدية. وهذا يفتح الأبواب وحتى النوافذ أمام كل ما هو إيديولوجي، "وتصبح الإيديولوجية، بما هي كذلك لا تأويلاً للعالم أو قراءة للواقع، وإنما لغةً للغة وتأويلاً لشيء مُؤوَّل معيش. والأهم من ذلك أن الأيديولوجية سُنْقِل من الأذهان إلى الأعيان، وتخرج من وعي الناس لتسكن ((الواقع)) ذاته، أو لتنخره وتحْدث هُوَّةً وتباعداً داخله، ستصبح الأيديولوجية مؤسّسة من مؤسسات المجتمع وجهازاً من أجهزته بل مستوًى من مستويات التشكيكة الاجتماعية، وستغدو الأوهام الإيديولوجية أقتعة ينبغي تأويلها وتأويل تأويلها"⁽²⁰⁾. وما يساعد على ولوج الإيديولوجية إلى فعلي التأليف والقراءة على السواء، هي المسافة التي تخلقها المستويات البنائية الأوائل: من تحديدٍ للموضوع، واستعمالٍ وتحليلٍ للمستوى الأوّل اللغوي (مجموع الصور أو العلامات؛ أي مجموع الدوال والمدلولات - بشيء من المصطلحات اللسانية). ثم يأتي الدّور على المسافة التي

تخلقها مع المستويات الثواني (الميتا-بنوية): من حالات نفسية واجتماعية وظروف محيطية والتي تُختصر عادة في لفظي السياق أو المقام. وهذه السلسلة المعقدة من بناءٍ وهدمٍ وإعادةٍ للبناء، ما يمنح الفرصة لفعلي القراءة والتأليف لاستثمار طاقات التأويل واحتمالاته. وخطاب البناء، أو خطاب الهدم وإعادة البناء يصير هنا إمكانية إيديولوجية تبحث لها عن مشروعية وبالتالي عن سلطة تدعمها وقد تكون سلطة الصور داخل النص التفاعلي، "وهذه كلها عمليات تتيحها القراءة من جهة، والنص من جهة ثانية (...) فهو -النص- حامل لعدة تجارب وخبرات يمكن من خلالها اعتباره عملية جمالية متواصلة بالقراءة. ولعل هذا ما يجعل النقاد يتحدثون عنه باعتباره بنية دلالية يتم من خلالها إنتاج المعنى من لدن القراء الأكفاء، وهذه البنية الدلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة، ومن خلال هذا التضافر بين العناصر الإنتاجية والبنوية يكتسب النص انفتاحه على مختلف التأويلات المنسجمة مع وحداته وآفاقه النوعية، الدلالية والإنتاجية"⁽²¹⁾. إلا أن فعل القراءة في نظريات التلقي يشترط الإحاطة بآليات القراءة ذاتها، وبالتالي يفرض علينا الفصل بين القراءة الإستمولوجية وقراءة الجماهير، رغم انتمائهما لنفس جنس القراءة، إلا أن ثم اختلاف في درجة وعي كل منهما. وكذلك فعل الكتابة الذي يختلف باختلاف درجة وعي المؤلفين بقرائهم المحتملين وفي حالة النصوص التفاعلية تزيد المطالبة بدرجة الوعي بالمادة الأدبية المقترحة، وتزيد المطالبة بدرجة الوعي بالوسيط الإلكتروني، وتزيد المطالبة بدرجة المشاركة في بناء النص، "وإذا كانت القراءة (هنا) مُحتملة، فذلك لأن النص غير مُنغلق على نفسه، بل منفتح على آخر والقراءة تعني (...) ربط خطاب جديد بخطاب النص. هذا الربط لخطابٍ بخطاب يشي في صياغة النص ذاتها بقدرة أصلية على الاستئناف، التي هي ميسمه المفتوح. والتأويل هو النتيجة الملموسة لهذا التسلسل والاستئناف".⁽²²⁾ والإبداع⁽²³⁾ (مهما كانت نكهته ومزاجه، ومهما كان أسلوبه وتصنيفه وجنسه) "في نفس الوقت مقامٌ و(مقال) يجتازه الكثير من التناقض. فخصوصية خلقه، ومسيرة مبدعه لا تجعلان منه شيئا آخر غير نوع من السير الذاتية، لكن تاريخ تلقيه يستدعي الكثير من العوامل، ليصير شيئا فشيئا تاريخا كليا"⁽²⁴⁾ وهنا تلتقي حدود التأويل بضرورته "فكل كائن بشري سوي يعير الانتباه إلى ما يحيط به من ظواهر الكون، فيريد أن يتعرف على تفاصيل ما ظهر منها، وتقوده عملية التعرف على الظواهر إلى طلب ما خفي منها وما بطن. وإذا كانت الظواهر

والأفعال أو ضروب السلوك لا تتلاءم مع ما يستنبطه من معارف وأعراف، فإنه يلجأ إلى عملية تأويل الظواهر أو ضروب السلوك أو الأفعال ليجعلها منسجمة متناعمة مع معارفه الخلفية، وهذا يعني أن الكائن البشري يعتقد في شيء أنه أصل أو أول أو أساس وأن هناك شيئاً ثانوياً أو فرعياً يمكن أن يرجع إلى الأصل أو إلى الأول أو إلى الأساس. وبهذا الاعتقاد يعتمد على التأويل برد الغائب إلى الشاهد؛⁽²⁵⁾ أي أن التأويل أمر مُغَيَّب مُرْجَأ إدراكه رغم انطلاقه من مادة موجودة في الواقع. لذلك تَكْثُرُ التأويلات وتعارض وربما تتنافس داخل الحقل المعرفي أو النص الأدبي الواحد المشترك، وهذا ما يستغلّه الأدب التفاعلي في تشكيله نصه. لكن هذا لا يمنع من وجود قواعد وطرائق تنتهجها وتسلكها العملية التأويلية القرائية، والتأويلية التأليفية على السواء. والتأويل المشترك بين فعلي القراءة والتأليف التفاعليين، يطمح إلى تجاوز المحاكاة السلبية بالانتقال من المعاني الورقية (والتي صارت حرفية) إلى المعاني التي يفرضها تشعب النصوص التفاعلية (والتي صارت تشكّل المجازية) من طريق جدليّ يجمع بين المؤلف والنص أو الخطاب والقارئ - بوصفهم مؤسسات اجتماعية داخل مجتمع الصورة الإلكترونية - فكل هؤلاء يودّون إثبات وجودهم من خلال الآخرين ومن خلال المشترك بينهم من خبرات وسنن ثقافي وقدرٍ على الاستيعاب والفهم، والتي غالباً ما يحتويها أفق الانتظار لديهم جميعاً؛ أي لدى المؤلفين والقراء والنصوص في الحواسيب وعبر الشبكة على السواء، وعلى كلّ منهم استشراف معاني أفق الانتظار التي لدى الآخر.

وفعل التأويل في مجمله يعتمد تشفيراً أولياً ومن ثمّ فكّه، غاية ذلك فهم السنن اللغوي الأول، ثمّ يلي هذا تشفيرٌ ثانٍ يحاول فهم السنن اللغوي الأول في إطار المعطيات النصية أو الخطائية الخارجة عن اللغة المحيطة بالمعطى اللغوي والمتداخلة معه، بمراجعة الاحتمالات الدلالية الممكنة واختيار الأنسب منها ملئ الفراغ المخلف من جزاء المسافة بين المعطيات الأوائل والثواني، وهنا يأتي الدور على التأويل الثالث الذي يُعنى بالآليات والطرق التي سلكها التأويلان الأول إلى الثاني. ويمكن بنفس المنهج استحداث قراءة رابعة وخامسة... لكنها تبقى من جنس الثالثة (رغم أنّي لا أنتمي إلى المعتقدين في مثالية العدد ثلاثة ولا باقي الأعداد) وهنا يتّضح لنا أصل تشعب التأويل وانفلاته؛ فالذوق يختلف بين الناس، وكذلك تختلف المرجعيات الثقافية والمستوى المعرفي والانتماءات على اختلافها؛ من طبقات اجتماعية وحقول بحثية، ونزوع سياسي ومصلحة اقتصادية ومذاهب دينية... وغيرها. وهذه الآلة التأويلية الثلاثية الأبعاد تتعقّد أكثر في حالة

الأدب التفاعلي لأنّ أطراف العملية التأويلية يضاف إليها عنصر الوسيط الإلكتروني بقوانينه وأعرافه فضلا عن ما هو موجود في الذاكرة الفردية والجماعية عن الوسيط الإلكتروني نفسه وعلاقته باللغة عموما وبالأدب خاصة، والجميع مطالب هنا بالتأويل في اتجاهين اثنين؛ من المبدع (المتلقي) إلى المتلقي (المبدع) والعكس، وذلك بشكل مستمر كلما حصل ثمّ تفاعل.

الأدب التفاعلي بين تعدد التخييل وأحادية النموذج المعلوماتي:

انطلاقا من "التناوب بين الخيال المبتّج، والخيال المعيد للإنتاج"⁽²⁶⁾؛ تعبّر سلطة المعلوماتية عن توجهاتها باستعمال آلية تخيلية قاعدية وهي مستويّ الترميز الأول الذي يوافق اليوتوبية، والثاني الذي يوافق الإيديولوجية، فوفق هذا النموذج "كل شيء يتمّ كما لو أن المبتّجّيل الاجتماعي لا يستطيع أن يمارس وظيفته غريبة الأطوار (في إنتاج الواقع) إلّا من خلال اليوتوبية، ووظيفته في مضاعفة الواقع إلّا من خلال الإيديولوجية"⁽²⁷⁾؛ أي أنّ خيال الجماعة لا يستطيع تأويل نظام الزمان والمكان إلّا من خلال علاقاتٍ خطيةٍ أولاً، والتي تربط الأشياء ببعضها. ثم يأتي الدور على تأويل نظام القوى ثانيا، من خلال العلاقات الرأسية - إن صحّ قول ذلك - والتي يطوّرها الناس مع ما يعيق سيرهم الذي يتصورونه خطيا داخل الزمان والمكان، أي داخل واقعهم/أو الواقع⁽²⁸⁾ وذلك بدمج العوالم الافتراضية ضمن هذا الواقع، مع "اعتبار الواقع كميات من القوة في حالة توتر"⁽²⁹⁾، وهذا ما سيدفع بفوكو إلى القول "بأن الواقع من إنتاج السلطة وبأن القوة والسلطة إستراتيجية فعالة مهمتها أن تنتج الواقع غليانه وتعدده"⁽³⁰⁾، لتصبح السلطة هنا وظيفة اجتماعية تعطي معنى للواقع في حركيّته باتجاه السيطرة والإخضاع، "فورا إنتاج المعاني قوّة تمّدد إلى الإخضاع والسيطرة"⁽³¹⁾، وهما أول ما يتجلى في الخطابات التفاعلية وغيرها، لكن الذي يهمننا هنا في هذا المقال؛ هو العلاقة بين السيطرة - مزاج السلطة - والصورة - بوصفها مزاجا للتخييل - داخل الأدب التفاعلي وهذه العلاقة بين السيطرة والصورة، تخبرنا أن المجتمعات تشتغل وفق معايير وقواعد، ورمزية اجتماعية تتطلب بدورها سلطة تخيلية في الخطاب الأدبي التفاعلي، ليكون ذلك مدخلا إلى الإيديولوجية من طريق التخييل رغم منتهاه السلطوي. الأدب التفاعلي يصبح هنا إيديولوجيا يُضمّر ويُظهر سوء نية "عندما يكون في خدمة سيرورة السلطة وإضفاء المشروعية"⁽³²⁾؛ السلطة في صورتها المكيافيلية بالطبع. وللتقليل من هذا النزوع الإيديولوجي نحو الصراع على الحقيقة المطلقة وفرض ما نراه نموذجا طبيعيا للمعيشة، يمكن اتخاذ المقارنة منهجا

(إيديولوجيا) - إن صح قول ذلك- لأن "العدول عن المقارنة هو عدول عن التحريد والتحديد"⁽³³⁾ وبالتالي عدولٌ عن الرمزي الحواري، والذي يُؤدّي إلى تحوّل الناس إلى الصراع سلاحًا سَفْكًَا للدماء.

والبيوتوبي في الأدب التفاعلي هو أنساق التخيل التي تشكّلها النصوص والأزرار والخطوط والألوان ومجموع التعليقات والفيديوهات والرسوم المتناثرة هنا وهناك، أمّا الإيديولوجي فهو إستراتيجيات التأويل في ذات الأدب التفاعلي، والتي تحيك تاريخًا على المقاس، مستندة في ذلك إلى معطيات ما تَنَقِّيهِ أو ما تطمسّه من الواقع باعتماد الفسحة التي تمنحها أطراف المعلوماتية المتضاربة داخل النموذج الذي يفرضه النظام الرقمي الثنائي (واحد صفر) وخوارزمياته، والمعتمد في برمجة الوسائط الإلكترونية.

والذي يمكن استخلاصه من كل هذا؛ هو أن الصورة في صبغتها الرقمية المعلوماتية عابرة للأجناس الأدبية. والصور أيضا والمتكررة عبر الإبداعات على اختلافها قد تجعل من قصديه المؤلف بؤرة ضيقة لا نرى من خلالها إلا النزر القليل من جمالية الأدب المقترح. ثم بعد ذلك قد يفرض تكرير الصور نوعا من العرف النمذج سلفا مما قد يؤدي إلى تقوقع الأدب التفاعلي في قوالب جاهزة. لكن ورغم تكرار النماذج التصويرية إلا أن تشظي العملية التخيلية في النصوص الأدبية التفاعلية كفيلة بخلق المتعة والفائدة، وباستطاعتها أن تمنح فسحة كبيرة للمتلقّي، ليشترك وبكثافة في إبداع النص التفاعلي للعديد من المرات ودائما بنفس المتعة والفائدة. لكن هذا التشظي قد يؤدي بالمبدعين (المتقين) والمتلقين (المبدعين) -والذين يجمعهم الأدب التفاعلي عبر الوسائط الإلكترونية- إلى شيء من الاستقطاب في التوجّه والرأي ثم بعد ذلك قد يحل محل الاستقطاب شيء من الطغيان في ذات الرأي والتوجه في الأدب وفي الحياة في عمومها.

خاتمة:

يمكن للصورة أن تمثّل أي شيء تملك شكله كما أسلفنا، وذلك في شيء من شكلنة العالم على حدّ تعبير السعيد بنكراد، لكن الصورة تبقى رغم تشظيها مؤطرة داخل الأدب التفاعلي من خلال النظام الرقمي والوسائط الإلكترونية والأنساق التخيلية المعلوماتية المعمول بها. ليأتي الدور على الإبداع والتلقّي المؤولين للنصوص التفاعلية لتخصيب الدلالة وفتح أفاق القراءة داخل ذات النصوص ليتحقق نماؤها بشكل مستمر، ورغم ما قلنا من خصائص تميز الأدب التفاعلي عن غيره

من الظواهر اللغوية والإبداعية إلا أنه تبقى تحكمه ثنائية وجودية؛ هي النظام المحدّد سلفاً رغم تشظي تاريخ صنعه، والتفكّلت الذي تمنحه فسحة النظام ذاته، لكنه يبقى تفلّتا داخل أطر النظام إلا أن يصنع التفكّلت نظاماً آخر خارج النظام الأوّل.

الهوامش:

1. سعيد، بنكراد (2005) السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، ط2، سورية، ص132.
2. - Ludwig, Wittgenstein (1993) Tractatus logic-philosophicus, Tra : Granger Gille-Gaston, édition Gallimard, Paris, p40.
3. Ibid. p39.
4. Jean, Dubois et les autres (1999) dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Les Edition Larousse, Paris, p412.
5. أظن أنّ أفضل استعمال للصور هو في العملية التعليمية (البيداغوجية) لمرونتها، ولا ارتباطها بعالم الحسوس السهل إدراكه، لكنه يبقى طريقاً مخفوفاً بالمخاطر، فبعض العلوم تلجأ لسدّ ثغرات فيها إلى مجموع الصور والرسوم تُحرّكها تضليلاً من دون سندٍ علمي، بل ويناقضها أغلب العلم، لكنها حاضرة ورائجة بين الناس يصدقونها ويتداولونها ويؤسسون عليها معارفهم وحتى حيواتهم؛ كالتطورية في شقّها الفلسفي العقدي (l'évolutionnisme) وعلم الآثار في شقّه الرسمي والفتازي، وهذا على سبيل المثال لا الحصر.
6. سعيد، بنكراد، المرجع السابق، ص119.
7. إضافة إلى الإيتوس هناك الباتوس وهو جزء البلاغة الذي يعالج مزاج الخطيب وجمهور المخاطبين والمرتبطة بالمشاعر لديهم جميعاً، وهناك اللوغوس المرادف للمنطق والذي يُعنى بآليات تنظيم الفكر.
8. ينظر كتاب محمد، العمري (1999) البلاغة الجديدة، بين التخيل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/بيروت.
9. وقبل الخوض في أنواع الصور يمكن أن نشير إلى العلاقة الغريبة التي تربط مجال الصور بغريزتي الحياة والموت (éros/thanatos) وحالات الجسد وهيآتة كما أسلفنا؛ وهذا يخبرنا في اعتقاد علماء اللسان والإنسان عن الطبيعة البدائية للصورة، الملازمة للغريزة والتي رافقت حسب رأيهم الإنسانية في مراحلها التواصلية والتخمينية المبكرة. لذلك نجد أغلب المنتجات المسوّق لها، يُرَوّج لها عادةً في عرف التسويق عن طريق الصور استثارة للغريزة وطلباً لرغباتها، السير تطويعها وإخضاعها.

10. التكوثر مصطلح استحدثه الدكتور طه عبد الرحمن، بوصفه فعلا عقليا وقصديا ونفعيا، مستندا في بناء مفهومه للتكوثر إلى تعدّد الأصوات والتوليد النحوي والتعدّد والتراكم المعرفيين: وَيَنْتُجُ عن هذا تَكُوْثُرًا للكلام وفق علاقات خطابية؛ أي التواصل مع الغير قصد التأثير والتوجيه والإفهام. وَتُعْذَلُهَا يأتي الدور على الخطاب فيتكوثر وفق علاقات استدلالية تعتمد إقامة الدليل أو الاعتراض على شيء مجهول عند الطرف الآخر من شبكة التخاطب انطلاقا من معلوم. وهذا ينتهي إلى تكوثر الحجاج استنادا إلى علاقات مجازية من خلال شبكة التفاعل بين أطراف العملية التواصلية. وهذا ما يميز الحجج عن البراهين الرياضية رغم اعتماد كليهما على الاستدلال، إلا أن الحجج تحتوي على اعتباران اثنان قادمين مباشرة من المجاز وهما اعتبار الواقع واعتبار القيمة.

11. Jean-François, Lyotard (1971) Discours, figure, Edition Klincksieck, Paris, p279.

12. ينظر كتاب أمبرتو، إيكو، الإبداع المفتوح (l'œuvre ouverte) وحديثه عن علاقة التأويل بالتصور الفردي والجماعي للمكان والزمان.

13. هنريش، بليث (1999) البلاغة والأسلوبية، تر: محمد، العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، ص103.

14. Gérard, Genette (1982) Palimpsestes: la littérature au second degré, Éditions du Seuil, Paris. Voir les types de relations transtextuelles: l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité, l'architextualité.

15. سعيد، يقطين (2005) من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ص9 و10.

16. فاطمة، البريكي (2006) مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص20.

17. يُنظر سعيد، يقطين، المرجع السابق.

18. محمد، العمري، المرجع السابق، ص11.

19. محمد سالم محمد الأمين، الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، ص9.

20. عبد السلام، بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، ص51.

21. محمد سالم محمد الأمين، الطلبة، المرجع السابق، ص62.

22. بول، ريكور (2004) من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر: برادة، محمد وبورقية، حسان، دار الأمان، ط1 الرباط، ص105.

23. والإبداع يُعرّفه أمبرتو إيكو (Eco, Umberto) في مؤلفه العمل أو الإبداع أو الأثر المفتوح على اختلاف الترجمات (Roux de Tra : Chantal, L'œuvre ouverte, Paris, Edition du seuil, Bézieux, 2003.) على أنه رسالة غامضة في الأساس؛ أي أنه مدلولات متعددة تتعايش داخل دال واحد. ويرى إيكو أنه يمكن لهذا الغموض أن يصبح غاية في ذاته: وعندها لا يمكن للغموض أن يصبح مجرد صدف بل سيتحول إلى دعامة في العمل الإبداعي. ورغم أن إيكو يرى أنّ هذا الغموض قد يكون مُفْتَعَلًا من طرف المؤلف الذي يستهدف قارئاً نموذجياً، إلا أن الأمر قد يكون تلقائياً تتحكم فيه العملية القرائية التي تربط المؤلف والإبداع والقارئ على السواء (ويمكن أن نضيف الوسيط الإلكتروني بوصفها طرف رابعاً في العملية الإبداعية كما فعل سعيد بقطين). ويرى إيكو أن العمل الإبداعي المستهْلَك يخضع لاحتمالين: فإما أن يكون تاماً لا يزيد عليه أحد، باعتبار أن المؤلف ضبط المعنى واحتمالاته، أو أن يكون العمل الإبداعي مفتوحاً على مشاركة المتلقي في إنتاجه باعتبار ثقافة هذا المتلقي وتأويلاته وأذواقه وأحكامه... لكن ومهما ضُبِطت احتمالات المعنى يبدو أنّ هنالك دائماً ما يشارك به المتلقي في إنتاج المعنى نفسه لتزداد درجة الاحتمالية مع الإبداع التفاعلي.

24. Antoine, Compagnon (1998) le démon de la théorie, littérature et sens commun, Edition du seuil, France, p246.

25. محمد، مفتاح (2001) التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، ص217.

26. بول، ريكور، المرجع السابق، ص272.

27. المرجع نفسه، ص272 و273.

28. الواقع يبقى مرتبطاً بتصوّر الناس له أو رؤيتهم له كما في فيزياء الكم (la physique quantique) فمهما بلغ التصاق الناس بواقعهم إلا أن ثمّ مسافة قد تكون بين نفس الواقع وإدراكهم له، لذلك فضّلت التدليل على الواقع بثنائية واقعهم؛ أي المدرك/ الواقع القائم فعلاً أو المحتمل، فضلاً عن أن هناك من يقول بعدم وجود الواقع أصلاً أو هناك من الذين يرون فيما يدركه الناس الواقع في مطلقه.

29. عبد السلام، بنعيد العالي (2000) أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، ص 148.
30. المرجع نفسه، ص 148.
31. المرجع نفسه، ص 147.
32. المرجع نفسه، ص 267.
33. عبد الله، العروي (2001) مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء/بيروت، ص 353.