جامعة محمد الخامس بالرباط
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

مركز دراسات الدكتوراه
الإنسان و المجال في العالم المتوسطي
وحدة التكوين
"آداب وفنون متوسطية"

السرد الأدبي التفاعلي
مقاربة تداولية

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

من إعداد

سيدي إسماعيل البويحياوي الإدريسي

تحت إشراف

الدكتور سعيد يقطين

نونبر/ 2019

السرد الأدبي التفاعلي

مقاربة تداولية

من إعداد

سيدي إسماعيل البويحياوي الإدريسي

السَّادة الدَّكاترة أعضاء لجنة مناقشة أطروحة الدُّكتوراه تحت عنوان:

السرد الأدبي التفاعلي: مقاربة تداولية

من إعداد

سيدي إسماعيل البويحياوي الإدريسي

صودق عليها بتاريخ 9 مارس 2020

الأستاذ الدكتور محمد الداهي
(رئيس اللجنة)

الأستاذ الدكتور سعيد يقطين
(المشرف على الأطروحة)

الأستاذ الدكتور لحبيب الناصري
(عضو لجنة المناقشة)

الأستاذ الدكتور محمد السيدي
(عضو لجنة المناقشة)

الأستاذ الدكتور إدريس الخضراوي
(عضو لجنة المناقشة)

الأستاذ الدكتور محمد صغيري
(عضو لجنة المناقشة)

إهداء

إلى والديّ العزيزين:

سيدي أحمد،

تغمده الله بواسع رحمته،

الحاجة لالة زجمة،

أطـــال الله في عمرها.

شـــكر وتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي المحترم الدكتور سعيد يقطين، الذي حظيت بإشرافه العلمي الرصين، ونهلت من علمه ومعرفته. وأفدت من توجيهاته، وملاحظاته السديدة والنيرة.

أتقدم بالشكر للمنظر والمبدع، السيد سيرج بوشاردون، الذي تفضل بالإجابة على أسئلة طرحناها عليه، وشكلت مفتاحا من مفاتيح مقاربة عمله الرقمي موضوع أطروحتنا.

أتقدم بالشكر لكل أفراد أسرتي الصغيرة والكبيرة،

أتقدم بالشكر للأصدقاء والصديقات: سعاد مسكين، سليمة العلام، فاطمة كدُّو، مليكة معطاوي، إدريس خضراوي.

شكرا للجميع على المساندة والتشجيع، والسؤال المستمر عن أحوال البحث وتقدمه.

إليهم جميعا شكري وتقديري.

إسماعيل البويحياوي الإدريسي

ملخص

السرد الأدبي التفاعلي: مقاربة تداولية معرفية

من إعداد الطالب الباحث سيدي إسماعيل البويحياوي الإدريسي

نهدف من وراء هذه الأطروحة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف. **هدف عام** يتعلق بالإسهام في انفتاح الثقافة العربية على الأدب الرقمي وقضاياه نقدا وإبداعا. إلى جانب ذلك ثمة **أهداف أخرى خاصة** لا تقل أهمية، نسوقها كما يلي:

. معالجة **إشكالية التواصل بين مبدع السرد الأدبي التفاعلي، والقارئ المبحر** متلقي الأثر، وتقديم وجهة نظر فيها.

. **محاولة تحديد السرد الأدبي التفاعلي** على المستويين النظري، والتطبيقي من خلال مقاربة نموذج يمكننا من التعرف على خصوصية الموضوع، ويرسِّخه.

وسنقوم بدراسة وتحليل هذا الموضوع من خلال **مقاربة تداولية معرفية** تجيب على سؤال الإشكالية، وتسعف في **مقاربة الأثر الرقمي** " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" لسيرج بوشاردون الذي اخترناه نموذجا لمعالجة الإشكالية، من خلال الجمع بين مستويي الوصف والتأويل لكشف مقصدية الذات المتواصلة وإرادة قولها.

وقد اعتمدنا أدوات نعتقد في نجاعتها لحل الإشكالية المطروحة. وهي أدوات استوحيناها من المقاربة التداولية المعرفية **كالمقصدية (المقصديتان الإخبارية والتواصلية)، والأفعال الكلامية، والفرضيات، والسياق والسرد الأدبي التفاعلي**.

و**النتجية** التي توصلنل إليها هي أن طرح هذه الإشكالية يتطلب:

. اعتماد **منهجية مقاربة تجمع بين الوصف والتأويل أو المقصديتين: الإخبارية والتواصلية.**

. **توفير المقدمات النظرية والتوجيهات** المساعدة للقارئ المبحر في قراءة العمل، وفهمه، وتأويله.

. ضرورة قيام **القارئ المبحر بتجاوز سلبيته** والاجتهاد للإلمام بأدوات القراءة والتحليل، والتقنية الرقمية الجديدة.

RESUMÉ

LE RECIT LITTERAIRE INTERACTIF : APPROCHE PRAGMATIQUE INTERPRETATIVE

Par

Sidi Smail ELBOUYAHYAOUI IDRISSI

Notre but est d'atteindre un ensemble d'objectifs. Un objectif général, qui est de contribuer à l'ouverture de la culture arabe à la littérature numérique et à ses problèmes qui concernent l'étude et la production de ce nouveau genre. Les autres objectifs sont aussi importants que les suivants :

. Aborder la problématique de la communication entre le créateur auteur du récit littéraire interactif et son récepteur le lecteur internaute, et proposer une solution.

. Aider le lecteur arabe à connaître le récit littéraire interactif au niveau théorique et pratique grâce à une approche modèle qui approfondit et fixe cette connaissance.

Pour atteindre ce but, nous étudierons et analyserons ce nouveau paradigme numérique par une approche pragmatique cognitive qui répond à notre problématique. Nous avons choisi le récit litteriare interactif " Les12 travaux de l'internaute" de Serge Bouchardon comme modèle de résolution de problèmes en combinant les niveaux de description et d'interprétation pour révéler l'intention et le vouloire dire de l'auteur.

Pour cela nous avons adopté des outils qui, à notre avis, sont efficaces pour résoudre le problème. Ce sont des outils inspirés de l'approche interprétative cognitive tels que l'intention (informative ainsi que communicative, les hypothèses, les contextes et le récit litteraire interactif).

Le résultat de notre thèse est que la solution de ce problème nécessite :

. Adopter une méthodologie descriptive, ainsi qu'interpretative ou lintention informative et communicationel.

. Fournir des introductions théoriques et des conseils pour aider le lecteur internaute à lire et à interpreter le recit litteraire interactif, ainsi que toute œuvre numérique.

. Le lecteur doit surmonter sa passivité et sa diligence afin d'apprendre les outils de lecture, d'analyse et celles necessire à l'utilisation des nouvelles technologies numériques.

ABSTRACT

THE INTERACTIVE LITERARY STORY: AN INTERPRETATIVE PRAGMATIC APPROACH

By

Sidi Smail ELBOUYAHYAOUI IDRISSI

Our aim is to achieve a set of goals. A general objective wat deals with the openness of the Arabic culture to the digital literature and its problems concerning the study and production of this new genre. The other objectives we as follow:

. Addressing the problematic of the communication between the creator of the interactive literary narrative and the reader.

. Helping the Arab reader to know the interactive literary tale that deepens the reader's understanding

We will study and analyze this new numerical paradigm with a pragmatic cognitive approach that responds to our problematic. We chose Serge Bouchardon's interactive literary story "Twelve Works of the Navigator" as a problem-solving model by combining the levels of description and interpretation to reveal the intention and the intended meaning of the author's will.

For that we have adopted tools which, in our opinion, are effective in solving the problem. They are tools inspired by the interpretative cognitive approach such as intention (informative as well as communicative, hypotheses, contexts and interactive literary history).

This problem requires:

. Adopting a descriptive methodology, as well as interpretative or informative and communicational intention.

. Providing theoretical introductions and tips to help the reader read and interpret interactive literary narrative as well as any digital work.

. The reader must overcome his passivity and diligence to learn the tools of reading, analysis and new digital technologies.

الفهرس

الصفحة

إهداء.....IV

شكر وتقدير.....V

ملخص.....VI

ملخص باللغة الفرنسية.....VII

ملخص باللغة الإنجليزية.....VIII

الفهرس IX

مقدمة عامة: لماذا السرد الأدبي اللتفاعلي؟ ولماذا المقاربة التداولية المعرفية؟ 17

مدخل: مقاربة الأدب الرقمي.....33

0. مقاربة الأدب الرقمي.....34

0.1. مقدمة: 34

2.0. في الثقافة الغربية 35

1.2.0. إشكالية الخصائص الخطابية للنص المترابط.....36

2.2.0.. إشكالية بلاغة قراءة النص الرقمي..: 37

3.2.0. إشكالية التمفصل: سرد أدبي / تفاعل..: 39

3.0. في الثقافة العربية 40

1.3.0. مقدمة.....40

2.3.0. مقاربات ما قبل تأسيسية.....41

3.3.0.. مقاربات تأسيسية.....42

01.3.3. يقطين مؤسس الرقمية العربية.....42

2.3.3.0. المقاربة البنيوية.....45

3.03.3... المقاربة الأدبية الرقمية 47
4.3.3.0. المقاربة التفكيكية 49
5.3.3.0. المقاربة السيميائية 52
القسم النظري: من أجل مقاربة تداولية معرفية للسرد الأدبي التفاعلي.....58
الفصل الأول: السرد الأدبي التفاعلي التفاعلي 59
0.1. مقدمة: 60
1.1. من النص المترابط إلى السرد الأدبي التفاعلي 56
1.1. 1. موقف نظرية الالتقاء.....61
1.1.1.1. خصائص النص المترابط في مقابل النص الورقي.....61
2.1.1.1. النص المترابط تحقيق للنظريات الفرنسية البنيوية وما بعد الحداثية حول النص.....62
3.1.1.1. نقد نظرية الالتقاء وتقويمها 63
2.1.1. موقف جان كليمون.....65
1.2.1.1. سياق ظهور النص المترابط هو اللقاء والتعاون بين المعلوماتيين والكتاب التجريبيين.....66
1.122.. ماهية النص المترابط وخصائصه 66
3.1.1. نقد النص المترابط.....70
1.4.1. السرد الأدبي التفاعلي.....73
1.1.4.1. مكوناته وخصائصه 73
2.4.1.1. آثار سردية رقمية لاتدخل في إطار السرد الأدبي التفاعلي 76
3.4.1.1. غياب البرمجة المعلوماتية لتدخلات القارئ 77
1.144.. غياب الحكاية الأدبية.....77
5.4.1.1. غياب المحكي النصي.....78
6.4.1.1. أبعاد السرد الأدبي التفاعلي.....79
1.6.4.1.1. التفاعلية والوسيط: المفهوم وأشكال الأفعال.....79
2.6.4.1.1. أشكال التحكم ومستوياته 83
5.1.1. خلاصة وتركيب.....85

الفصل االثاني: المقاربة التداولية المعرفية.....88

0.2. مقدمة.....89

1.2. العلوم المعرفية.....90

2.2. نظرية أفعال الكلام الكلاسيكية 90

1.2.2. إسهامات جوهن لويس أوستين.....91

2.2.2. إسهامات جوهن سورل.....92

3.2.2. إسهامات بول كرايس.....94

3.2. نظرية الملاءمة.....95

1.3.2. تقديم.....95

2.3.2. التواصل في نظرية الملاءمة.....96

1.2.32. المفهوم.....96

22.2.3.. النموذج الشفري..... 97

3.2.23. نقد النموذج الشفري..... 97

2.3.24. الطابع الاستدلالي للتواصل في نظرية الملاءمة 98

3.2.25. التمثيل والمحيط المعرفي والتمظهر 101

6.2.3.2. مبدأ الملاءمة.....103

1.6.2.3.2. تقديم.....103

2.6.2.3.2. سيرورة الفهم والتأويل وإ والياتها.....104

3.6.2.3.2.. الفرضيات ومصادرها.....106

4.2. تركيب..... 108

5.2. من التداولية المعرفية للتواصل اليومي إلى التداولية المعرفية لخطاب التخييل السردي 109

5.21. إسهامات أن ربول..... 109

1.1.5.2. تقديم..... 109

2.1.5.2. التخييل السردي والمعضلة الأنطولاوجية..... 110

3.1.52. الخاصية التداولية لخطاب التخييل..... 111

4.1.5.2. حلول مقترحة للمعضلة الأنطولوجية..... 111
5.1.5.2. مراحل مقترحة لتأويل خطاب التخييل..... 113
.1.5.26. مفهوم الاستباق..... 115
6.2. من التداولية المعرفية لخطاب التخييل السردي إلى التداولية لمعرفية للنص الرقمي.....115
1.6.2. إسهامات مادلين سان بيير..... 120
11..6.2. تقديم وتأطير..... 120
2.1.6.2. مقاربة مادلين سان بيير التداولية المعرفية للتفاعل بين الإنسان والحاسوب..... 122
3.1.6.2. مكونات الشاشة وأبعادها 124
2.6.2. إسهامات سوزانا باخاريس توسكا 125
1.2.6.2. تقديم وتأطير..... 125
2.2.6.2. النص المترابط والتواصل..... 127
2..2.63. الرابط: معناه، أنواعه، وتأويله..... 128
7.2. خلاصة وتركيب..... 129
1.7.2. على سبيل التركيب..... 129
2.7.2. مفاهيم المقاربة..... 132
القسم الثاني القسم التطبيقي: مقاربة تداولية معرفية لـ"الأعمال الإثنا عشر للمبحر" لسيرج بوشاردون.....135
الفصل الأول: المقصدية الإخبارية.....136
0.1. مقدمة..... 137
1.1. العناوين..... 139
1.1.1. العناوين: أنواعها وخصائصها في السرد الأدبي التفاعلي..... 139
2.1.1. العناوين في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"..... 140
2.1. النص.....145
1.2.1. تقديم..... 145
2.2.1. خصائص النص في السرد الأدبي التفاعلي 146

3.2.1. النص في" الأعمال الإثني عشر للمبحر"..... 142

3.1. الصورة..... 149

1.3.1.تقديم..... 149

2.3.1. الصورة الرقمية.....151

13.3. الصورة في السرد الأدبي التفاعلي.....157

4.3.1. الصورة في " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" 162

4.3.11. صور ثابتة..... 163

2.4.3.1. صور دينامية متحركة..... 165

3.4.3.1. صور دينامية متحركة ومفعلة 166

4.1. الصوت..... 177

1.4.1. تقديم..... 177

2.4.1. أشكال استعمال الصوت في السرد الأدبي التفاعلي..... 178

1.2.4.1. التشخيص الصوتي..... 178

2.2.4.1. الشذرة الصوتية..... 178

3.2.4.1. الواجهة الصوتية..... 178

4.2.4.1. الصوت في " الأعمال الإثنأ عشر للمبحر" 179

5.1. الفيديو 183

1.5.1. تأطير..... 183

2.5.1. الفيديو في السرد الأدبي التفاعلي 183

3.5.1. استعمال الفيديو في " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" 184

6.1. البنية السردية، والبناء المورفولوجي لـ " الأعمال الإثنا عشر للمبحر"..... 186

1.6.1. البنية السردية لـ " الأعمال الإثني عشر للمبحر" 186

2.6.1. مورفولوجيا " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" 187

1.2.6.1. العمل الأول: أسد نيميا..... 188

2.2.6.1. العمل الثاني: هيدرا لورن..... 189

3.2.6.1. العمل الثالث: الوعل الأركادي..... 190
4.2.6.1. العمل الرابع: خنزير الإرمانتي..... 191
5.2.6.1. العمل الخامس: حظائر أوجياس..... 192
6.2.6.1. العمل السادس: طيور بحيرة استيمفال..... 193
7.2.6.1. العمل السابع: ثور كريت..... 195
8.2.6.1. العمل الثامن: خيول ديوميد..... 196
9.2.6.1. العمل التاسع: حزام هيبوليت..... 197
10.2.6.1. العمل العاشر: ثيران جيرون..... 199
11.2.6.1. العمل الحادي عشر: تفاح الهيسبيرديات الذهبي..... 200
12.2.6.1. العمل الثاني عشر: الكلب كربير..... 201
7.1. خلاصة وتركيب..... 203
الفصل الثاني: المقصدية التواصلية.....210
1.2. نحو بناء سياق المقاربة التداولية المعرفية لـ "الأعمال الإثنا عشر للمبحر"..... 211
1.1.2. تقديم..... 211
2.1.2.. السياق الخارجي..... 213
3.1.2. الذات المبدعة المتواصلة..... 214
4.1.2. التجربة الشخصية الكامنة وراء كتابة "الأعمال الإثنا عشر للمبحر"..... 217
5.1.2. العنوان في "الأعمال الإثنا عشر للمبحر"..... 219
1.5.1.2. تذكير 219
2.5.1.2. عنوان الأثر الرقمي الخارجي..... 219
3.5.1.2. عناوين القصص/ الأعمال الداخلية 220
6.1.2. هرقل: من الأسطورة إلى السرد الأدبي التفاعلي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر".....221
1.6.1.2. مقدمة.....221
2.6.1.2. هرقل الأسطوري 222
3.6.1.2. هرقل سيرج بوشاردون 226

4.6.1.2. هرقل القارئ المبحر 228
7.1.2. مقصدية "الأعمال الإثنا عشر للمبحر" المصرح بها 231
2.2. فرضية قراءة "الأعمال الإثنا عشر للمبحر"..... 235
3.2. تركيب..... 237
4.2. التجليات..... 239
1.4.2. على سبيل التقديم..... 239
2.4.2. مظاهر المقصدية الإبداعية الأجناسية..... 239
3.4.2. مظاهر المقصدية الشعرية الفنية..... 242
4.4.2. مظاهر المقصدية اللعبية أو البعد اللعبي..... 248
1.4.4.2. على سبيل التأطير..... 248
2.4.4.2. مقصدية اللعب في" الأعمال الإثني عشر للمبحر "..... 249
5.4.2. مظاهر المقصدية البيداغوجية، أو البعد التربوي البيداغوجي 253
6.4.2. مظاهر مقصدية السخرية..... 256
1.6.4.2. على سبيل التقديم..... 257
2.6.4.2. مظاهر السخرية في " الأعمال الإثنا عشر للمبحر"..... 258
5.2. تركيب..... 263
تركيب عام..... 266
خاتمة البحث..... 278
المصادر والمراجع..... 285
المصادر..... 285
المراجع..... 285
ملحقات..... 295
ثبت الأعلام 296
ثبت المصطلحات 298

آثار الأدب الرقمي الواردة في البحث.....306

مقدمة عامة

لماذا السرد الأدبي التفاعلي؟ ولماذا المقاربة التداولية المعرفية؟

مقدمة عامة:

لماذا السرد الأدبي التفاعلي؟ ولماذا المقاربة التداولية المعرفية؟

سنخصص هذه المقدمة العامَّة لتقديم أطروحتنا، ولإبراز الإضافة التي سنأتي بها في مجال الدراسات الأدبية الرقمية في ثقافتنا المغربية بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة. ثم سنقوم بتقديم موضوعنا، ونبسط دوافع اختيارنا له، ونطرح الإشكالية التي سنعالجها، وأسئلتها الفرعية، والفرضيات التي سنعتمد، ونوضح أسباب اختيارنا للمتن، ومنهجية المقاربة، والتصميم، أو الخطة، التي سنقارب في ضوئها الإشكالية والمتن، لننتهي بذكر الصعوبات التي اعترضتنا.

تندرج أطروحتنا في نفس سياق انفتاح الثقافة العربية على هذا الإبدال الجديد. وهو سياق الرقميات الأدبية الذي أسس له سعيد يقطين، وجعل موضوعها النص الرقمي وأنواعه وتجلياته، في مظهري الشكل الدلالة، على مستويي الإبداع والمقاربة التحليلية. لكننا سنعمل، في الوقت ذاته، على اجتناب الاجترار والتكرار الذي يمز العديد من الدراسات والأطاريح في هذا المجال. لقد طرح النقد العربي، في مرحلته التأسيسية أسئلة تنوعت مجالاتها وغاياتها ووسائلها. وتراوحت فيما يخص مقاربة النص المترابط بين ثلاث مقاربات: مقاربة بنيوية، ومقاربة رقمية أدبية، ومقاربة تفكيكية. ونحن نريد الإسهام في مقاربة الأدب الرقمي من خلال القيام بخطوة إضافية نحو شكل آخر من أشكال السرد الأدبي الرقمي، ونتخذه موضوعا لأطروحتنا. وهو **السرد الأدبي الرقمي**، ويتميز هذا النوع الرقمي بالجدة وبطابع التهجين بين السرد والتفاعل. لكنه يقوم على شرطين جوهريين أساسيين: الشرط الأول يتجلى في احترام

الخاصية التي تشكل جوهر السرد الأدبي بصفة عامة، وهو أن يحكي قصة تمنحه شرعية الانتماء للأدب. والشرط الثاني يتجلى في تحقيق التفاعل بمعناه الحقيقي الذي ظهر مع (الويب 2). وهذان الشرطان يمنحانه شرعية الانتماء للسرد الرقمي التفاعلي. وهذا التفاعل هو الذي يمنح القارئ المبحر يدا ليفعل من خلال أعمال مبرمجة، من أجله سلفا، وعن قصد. نقول كل هذا لأننا نعتقد أن تناول النص المترابط من جميع جوانبه، وأشكاله، وأنواعه، وتجلياته، وترجمة مصطلحاته صار مكسبا في الثقافة العربية، بل صار مكونا جوهريا على مستويي المفهوم والمصطلح تبناه مبدعو الأدب الرقمي العرب، ونقاده واشتغلوا به.

وكان وراء اختيارنا لهذا الموضوع مجموعة من الأسباب والدوافع، بعضها موضوعي، وبعضها ذاتي صرف:

أولا: الأسباب الموضوعية:

1 – يأتي على رأس الأسباب الموضوعية، سبب حضاري وعلمي ومعرفي يتعلق بمواكبة التطورالذي يعرفه الأدب الرقمي على المستوى الكوني، والتفاعل معه. لقد تجاوز الغرب السرد المترابط، وأبدع نوعا سرديا جديدا، وهو السرد الأدبي التفاعلي الناتج عن استغلال التطور الذي حققته المعلوميات ووسائط الاتصال والتواصل من جهة، وتطور أساليب الكتابة، والإبداع في مجال الأدب الرقمي.

2- سبب موضوعي ثان لايقل أهمية عن سابقه، بل يرتبط ارتباط السبب بالنتيجة، وهو عدم تعرض الدارسين والنقاد العرب لهذا الموضوع حسب علمنا. لذلك فكرنا في رفع التحدي، والمبادرة بدراسته، وتعريف القارئ العربي به.

3- وثالث الأسباب الموضوعية خوضنا تجربة إغناء المقاربات العربية للأدب الرقمي بالانفتاح على هذا النوع السردي الرقمي الجديد من خلال مقاربة مختلفة، تنطلق من سؤال مغاير لا يسقط في تكرار ماقدمه الدارسون، والنقاد السابقون الذين

قدمنا إسهاماتهم. ونعني بذلك أننا سنطرح إشكالية مختلفة تتغيى الإضافة، وضخ دماء جديدة في دراسة، ومقاربة السرد الأدبي الرقمي.

ثانيا: الأسباب الذاتية:

إن الأسباب الموضوعية المحركة إلى البحث العلمي مهمة جدا، ولكن الأسباب الذاتية تشكل الدينامو والمحرك الذي يضخ في الباحث الطاقة الداخلية الخلاقة، وروح الحماسة والعطاء. ويمكن تلخيص الأسباب والدوافع الذاتية التي جعلتنا نهتم بالموضوع كما يلي:

1- اقتناعنا الشخصي بجدوى الأدب الرقمي، الذي نعتبره مثل بوابة سالكة لابد من ولوجها من قبل المبدعين، والنقاد العرب لدخول العصر ومواكبته.

2 - انتقالنا، في تجربتنا المتواضعة لكتابة القصة القصيرة جدا، من الحامل الورقي إلى الحامل الرقمي منذ سنة 2014. وهي تجربة أثبتت لنا غنى الوسيط الرقمي، الذي يوفر العديد من الأدوات والتقنيات، التي تشكل إضافة نوعية للسرد القصصي القصير جدا، وتمنحه فرصة للتطور ومواكبة مستجدات التكنولوجيا ووسائل التواصل بشتى أنواعها.

3- ولا نخفي رغبتنا في تطوير تجربتنا في كتابة النص المترابط، وتطعيم الترابط وتقنياته المتعددة بالتفاعل بمعناه المتطور، مع الحفاظ، طبعا، على جوهر القصة، وهو السرد الأدبي وفعل الحكي.

لكن لماذا جعلنا عنوان أطروحتنا: السرد الأدبي التفاعلي: قراءة تداولية معرفية؟ ولماذا مصطلح السرد الأدبي التفاعلي دون غيره؟

نشير، بادئ ذي بدء، أننا نستعمل مصطلح "السرد الأدبي التفاعلي" كمقابل لـلمصطلح الأجنبي الفرنسي (Récit littéraire interactif)؛ لأننا نتفق مع سيرج

بوشاردون في انطلاقه، للتعريف بالسرد الأدبي التفاعلي ودراسته، من تقسيمات جيرار جنيت وتمييزه بين السرد والقصة والخطاب. فالسرد هو ذلك الفعل المنتج للحكي. وهو كلية جوهرية خاصة بكل أنواع السرود وأنماطها. ولذلك فهو يتصف بالديمومة، وبقابلية مسايرة كل الثورات الثقافية والتكنولوجية، والتأقلم معها. وبذلك يتحقق السرد مع كل أنواع الحوامل الشفهية والكتابية والرقامية. وإضافة إلى هذا فإن تعريف جيرار جنيت للسرد بأنه جامع بين السرد والعرض **(Présenter/ Raconter)**، يسمح بدمج العرض غير اللغوي في السرد كالفيديو والمسرح. إن القصة حاضرة في الحاملين الورقي والرقمي، لكنها في السرد الكتابي تسرد، وتحكى للقارئ من قبل سارد يأخذ بيده من البداية إلى النهاية عبر محطات هذه القصة وتناميها وتحولاتها. أما في الفيديو فاللاعب يعيش القصة ولا تحكى له من طرف السارد، علما بوجود فيديوهات يتناوب فيها السرد مع اللعب. وبذلك فالسرد الأدبي التفاعلي شكل سردي جديد جاء بعد النص المترابط وتجاوزه، ويجمع بين الترابط والتفاعل، لكنه يمتاز باستعمال التفاعل (Web 2.0)، وأسلوب (قصة على طريقتك) بمخاطبة القارئ المبحر، وبرمجة أعمال ينجزها هذا القارئ المبحروبشكل قصدي غير عفوي، مع الجمع بين القراءة والفعل كما سنبين بالتفصيل لاحقا.

ونود هنا التأكيد على أن مقاربتنا تنصب على عمل تخييلي رقمي غير واقعي، ولا نقاربه مقاربة سردية يتم فيها الاقتصار على وصف بنياته، والعلاقات القائمة بينها. مقاربتنا تداولية معرفية تأويلية لا تكتفي بالوصف بل تتجاوزه إلى التأويل، وكشف مقصديات المبدع. ومن هنا لانتعامل مع القصة باعتبارها تحيل إلى أحداث واقعية. فمفهوم السرد، الذي نشتغل بها هنا يعني التخييل السردي الذي تخضع مكوناته لتأويل استعاري يمكننا من كشف وجهه التداولي، ومقصديات مبدعه، وإرادة قوله بصفة عامة. وهو ما سنقف عليه بالتفصيل خلال تقديمنا للمقاربة التداولية المعرفية

للتخييلي السردي (Fiction) مع أن ربول، التي وجهت سهام النقد لما أسمته بالمعضلة الأنطولوجية في سرديات جيرار جنيت خلال مقاربة السرد غير الواقعي.

إن الإشكالية الأساسية التي سوف نخصص لها أطروحتنا هي **إشكالية التواصل بين مبدع السرد الأدبي التفاعلي، ومتلقيه القارئ المبحر**. لكن طرح هذا السؤال في مجال السرد الأدبي التفاعلي مختلف جملة وتفصيلا عن طرحه في مجال التخييل السردي، المقدم إلى القارئ على حامل ورقي. إننا نتساءل، هنا، عن تواصل إبداعي يتم بواسطة حامل جديد، وهو الويب أوالإنترنيت عبر جهاز اللوحة الرقمية أو الحاسوب أو غيرها. إننا نتساءل عن التواصل بين المبدع، والقارئ من خلال وسيط جديد معقد ومركب، يتجاوز استعمال اللغة إلى الوسائط المترابطة والمتفاعلة: اللغة، والصورة، والصوت، والموسيقى، والفيديو، والأشكال البيانية.

وقبل هذا وذاك، نود أن نوضح أن اشتغالنا على السرد الأدبي التفاعلي، ومقاربته مقاربة تداولية معرفية يندرج إطار انتقالنا من المقاربة الوصفية التحليلية للخطاب الأدبي من زاوية" الكيف"و"الشكل" خلال دراستنا للمعلقات، إلى منظور" الماذا" والقصد من زاوية: المقاربة التداولية المعرفية التي تهتم بسؤال التواصل الأدبي بين المؤلف والمتلقي. وهو سؤال طرح بوضوح مع منظرين ودارسين اشتغلوا على التخييل السردي مستوحين مفاهيم مقارباتهم، وأدواتهم من الاتجاه التداولي لنظرية الملاءمة، التي حاورت دراسات ومنجزات فلاسفة اللغة، وعملت على تبني مفاهيمهم وأدواتهم، وتطويرها كالمقصدية، والسياق، والفرضية، والتخييل وغيرها. ونقصد هنا بصفة خاصة الدراسات والمقاربات التداولية المعرفية التي انفتحت على التخييل االسردي مع أن ربول وجاك موشلير وغيرهما. وسؤال التواصل بين المبدع والمتلقي شغلنا منذ ما يربو على عقد من الزمن. وشرعنا البحث فيه انطلاقا من مقال لنا حول مقاربة الخبر في الأدب العربي، وقمنا أيضا بتناول القصة القصيرة

والقصيرة جدا المغربية، التي اقترحنا مقاربتها مقاربة تداولية معرفية؛ لأن هذه المقاربة توفر مفاهيم وأدوات نراها ناجعة ومثمرة في مقاربة هذا النوع السردي الجديد. لكن هذه الإشكالية ذاتها: إشكالية التواصل بين المبدع والقارئ واجهتنا، ونحن ننتقل من الأدب الورقي إلى الأدب الرقمي، بل صارت تشكل لنا هاجسا خلال قراءتنا لآخرشكل من أشكال هذا الأدب الرقمي الجديد، وتلقيه وتحليله وتأويله، وهو السرد الأدبي التفاعلي موضوع أطروحتنا.

ويمكن التعبير عن هذه الإشكالية من خلال الأسئلة التالية:

كيف يتواصل مبدع السرد الأدبي التفاعلي مع القارئ المبحر متلقي أثره الرقمي؟ ما مقصدية المبدع من التواصل، مع القارئ، من خلال أثر جامع بين النصوص، والصور، والرسوم الثابتة والمتحركة والمفعَّلَة، ومقاطع الفيديو؟ ماذا يعني بوشاردون بالمقاصد والأبعاد الشعرية واللَّعِبِية والتعليمية والأدبية الرقمية، علاوة على مقصدية السخرية؟

ما الضامن لبلوغ القارئ المبحر لرسالة المبدع الرقمي وتحقيق هذه المقاصد والأبعاد التي أشرنا إليها سالفا؟ هل هو فقط قراءة ومعاينة الأثر الرقمي وطرح فرضيات؟ أم لابد من القراءة الفاحصة والمتأنية للتقديمات، والتصريحات والخطابات النظرية، المنفصلة عن العمل والمرافقة له، مع بسط السياقات بشكل تام؟ وهل وفر المبدع الرقمي ما يكفي منها ليبلغ مقصديته بشكل ملائم؟

كيف يحدس القارئ المبحر إرادة قول المبدع؟ وكيف يفهم فهما صائبا وملائما مقصدية المبدع الرقمي؟ ماهي مراحل هذا الفهم وبناء المعنى؟ هل لابد من المرور من مرحلة المعنى المباشر الحرفي (المقصدية الإخبارية) قبل مرحلة التأويل (المقصدية التواصلية)؟ كيف يبدع القارئ المبحر الفرضيات الملائمة، القبلية،

والمصاحبة، والبعدية، القمينة ببلوغ تلك الإرادة؟ وهل مقصدية مبدع السرد التفاعلي هي نفسها مقصدية مبدع النص المترابط؟ ما الفرق بينهما؟ بماذا يصرح مبدع السرد التفاعلي؟ وكيف يحقق غايته؟

وهنا يمكن الحديث عن نوعين من المقصدية مررنا عليهما مرور الكرام:

1- مقصدية إخبارية فقط، وتكون مباشرة وواضحة وبسيطة يصل إليها القارئ المبحر من أول وهلة تماما كالمعنى الحرفي القريب إلى الأذهان والأفهام.

2- ومقصدية تواصلية لم تأت هنا ضمنية، بل صرح بها سيرج بوشاردون وشرحها للمتلقي، فحدد السياق وإرادة قوله كباث لهذا العمل الرقمي. وهي تعكس مهارة المنظر الرقمي والأكاديمي الذي يتحول إلى مبدع، وكاتب يعمل جنبا إلى جنب مع المصمم والتقني المبرمج المتمكن من لغة الحاسوب والبرمجة والوسيط الجديد، للتعبير عن انتقاله لإبدال علمي ومعرفي ووسيط جديد واتخاذه له وسيطا للتعبير عن هويته، وعن قضايا ذاته، وعصره، وعن تطوير أدوات التعبير تلك لغة وتقنية. فالأثر الأدبي الرقمي ليس مُؤَلَّفا ميكانيكيا آليا، ولكنه يحمل مقصدية كاتبه، وتعبير، في الآن ذاته، عن إبداع رقمي يصنع المؤلف الرقمي، بواسطته، متخيلا تكنولوجيا.

هذه الإشكالية الكبرى تتفرع عنها أسئلة وإشكالات فرعية يتعلق بعضها بماهية السرد الأدبي التفاعلي، وما يميزه عن غيره من أشكال الإبداع الأدبي الرقمي، وأسئلة يتعلق بعضها بمقصدية المبدع، وبإواليات الفهم والتحليل والتأويل التي يتوسل بها القارئ المبحر لبلوغ هذه المقصدية. علاوة على سؤال دور المقدمات النظرية وتصريحات المبدع حول غايته ومقاصده، وأسئلة حول مساعدة هذه المقدمات النظرية للقارئ المبحر في بلوغ هذه المقصدية. وهذه الإشكاليات الفرعية نسوغها من خلال الأسئلة التالية:

ماهو السرد الأدبي التفاعلي؟ ما هي خصائصه وسماته كنوع من أنواع الأدب الرقمي الجديد الذي يُتَلَقَّى على حامل رقمي، ويجمع بين القراءة والفعل، أو إنجاز مهام تطلب من القارئ المبحر؟ وكيف يتصوره سيرج بوشاردون؟ وما الذي يميز" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" عن غيرها من السرود الأدبية التفاعلية؟ ما الأدوات التي تزودنا بها المقاربة التداولية المعرفية لمعالجة إشكاليتنا؟ هل تنطبق مائة بالمائة على هذا العمل الذي اخترناه، خاصة ونحن بصدد منظر أكاديمي له مقاصد، وأبعاد من عمله؟ أم أن الأمر يتطلب تكييف هذه الأدوات وتعديلها لتتلاءم مع مقاربة هذا الأثر؟

وقد عالجنا الإشكالية انطلاقا من فرضيتين اثنتين:

1- فرضية أولى عامة تصدق على عملية التواصل الإبداعي بين الذات المبدعة المتواصلة الرقمية والقارئ المبحر. وفحوى هذه الفرضية أن الذات المبدعة، للسرد الأدبي التفاعلي، ذات مبدعة متواصلة تمتلك إرادة قول تعبر من خلالها عن مرغوب أو محلوم به، وتريد إقناع القارئ المبحر بها، كما تغيير محيطه المعرفي.

2 - فرضية ثانية خاصة بقراءة وتأويل " الأعمال الإثنا عشر للمبحر". وهي فرضية قمنا باشتقاقها من الفرضية الأولى العامة، ومن بنائنا لسياق الفهم والتأويل، ومن مقاصد سيرج بوشاردون المصرح بها والدفينة. ومفاد هذه الفرضية أن الأثر السردي الأدبي التفاعلي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تحقيق لبطولة متعددة الأبعاد والمظاهر. بطولة علمية ومعرفية وتقنية. إنها بطولة إنتاج عمل تجريبي هجين قائم على محو الحدود بين الأنواع والسجلات، وجامع بين القراءة والفعل التقني ومساءلة الأدب. وهي أيضا بطولة نشر الأدب الرقمي التجريبي. علاوة على بطولة إخراج الأدب من انغلاقه، وتقريبه من

المتلقي. وبطولة حل مشاكل القارئ المبحر اليومية مع الويب، والإنترنيت، وإكسابه مجموعة من المهارات، والأدوات للنجاح في ممارسته اليومية على هذا الوسيط، أو الهجنة والتجريب القائم على محو الحدود بين الأنواع والسجلات كأفق رحب للأدب الرقمي.

قلنا سابقا بإن موضوع أطروحتنا هو هذا النوع الجديد من السرد الرقمي أي السرد الأدبي التفاعلي. لكن لماذا اخترنا الاشتغال على " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" دون غيرها من الأعمال السردية الرقمية؟

لقد وقع اختيارنا على هذا الأثر لأسباب عديدة ووجيهة بعضها موضوعي وبعضها ذاتي، نوردها كما يلي:

أولا: الأسباب الموضوعية:

1- أول هذه الأسباب أنه أثر يمثل فعلا موضوعنا. إنه عمل تتحقق فيه، وبامتياز، كل الشروط التي يجب توفرها في السرد الأدبي التفاعلي. وعلى رأسها المكون السردي، فـ" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تتوفر على قصة أدبية خالصة، أو لنقل هي قصة/ قصص تختزل أسطورة هرقل العريقة في التاريخ اليوناني خاصة والبشري عامة. ويلي المكون السردي، ويرافقه المكون التفاعلي حيث استطاع سيرج بوشاردون، وفريق عمله، ذمج الفيديو والصورة المُفَعَّلَة بيسر، وبنجاح تام، وبجمالية فائقة، وحقق هذا الجمع العزيز بين السرد والتفاعل بمعناه الوارد في مرحلة الويب الثاني. (Web 2.0).

2- وثاني هذه الأسباب أن سيرج بوشاردون من أكبر الدارسين والمنظرين والمهتمين بالسرد الأدبي التفاعلي ومبدعيه: إنه جامع بين دراسة السرد الأدبي التفاعلي والتنظير له وتدريسه من جهة، وهو أيضا مؤلف مبدع للعديد من الآثار

السردية الأدبية الرقمية، ومنها هنا، السرد الأدبي التفاعلي. ثم إنه جامع بين القراءة والفعل التقني بجميع أنواعه: الولوج، والتحكم أو التطويع، والإنتاج. وهذا، في نظرنا، سبب وجيه جدا لاختيار هذا المتن.

3- وثالث الأسباب أنه الأثر الذي يمثل السرد الأدبي التفاعلي من بين أعمال سيرج بوشاردون أكثر من غيره. ذلك أن بعض آثاره لايتوفر فيها هذا الجمع بين السرد والتفاعل.

ثانيا: الأسباب الذاتية:

1- السبب الذاتي الأول هو رغبتنا في توسيع اطلاعنا على الأدب الرقمي، والكتابة عنه والإبداع فيه كما قلنا سابقا. ذلك أنه بعد تجربتنا البسيطة في كتابة القصة القصيرة جدا المترابطة، نود الاستفادة من تجارب أخرى تفتح العين على تجارب الأمم والشعوب الأخرى وما حققته بغية التفاعل معها والإفادة منها.

2- السبب الذاتي الثاني هو حبنا لهذا الأثر وإعجابنا به، وخاصة على مستوى تقنيات التفاعل العديدة والمتنوعة والثرية، وعمقها وجماليتها. علما أن القصة في هذا العمل السردي الأدبي التفاعلي مجرد تلخيص لأسطورة تمَّ توظيفها من قبل سيرج بوشاردون الذي نراه تقنيا، ومنظرا أكثر مما نراه مبدعا أدبيا وحكاء.

ولمعالجة هذه الإشكالية وأسئلتها المتشابكة والمتفرعة اعتمدنا، مقاربة منهجية جامعة بين الوصف والتأويل. ففي مرحلة أولى قمنا بوصف " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" مركزين على المقصدية الإخبارية. وفي مرحلة ثانية قاربنا هذا الأثر الرقمي مقاربة تأويلية تداولية معرفية، وتناولنا المقصدية التواصلية. وقد اعتبرنا الوصف جزءا من التأويل، وعتبة أساسية وصلبة له. ولهذا الغرض استعرنا الأدوات والمفاهيم من المقاربة التداولية المعرفية المستندة إلى نظرية الملاءمة؛ لأننا نعتقد

أنها تقدم لنا المفاهيم والأدوات المسعفة في تقديم جواب ملائم على هذه الإشكالية. وسنعتمد، على الخصوص، اجتهادات الاتجاه التداولي المعرفي مع أن ربول وجاك موشلير من جهة، ثم مع مادلين سان بيير من جهة ثانية، وأدوات أخرى وردت لدى سيرج بوشاردون من جهة ثالثة.

و نظرية الملاءمة، كما وردت لدى دان سبربر وديدر ولسون، نظرية تداولية معرفية وريثة لنظرية أفعال الكلام كما طورها، أولا، جوهن سورل في تناوله للمقاصد والمواضعات والقواعد التحضيرية، ثم إضافات بول كرايس الذي تناول التواصل غير الطبيعي والمقصدية من الدرجة الثانية، والاستلزامات الخطابية انطلاقا من قانون التعاون، ومبادئ الكم والنوع والعلاقة والتعبير أو الوجاهة الأربعة.وأهم ما تتميز به نظرية الملاءمة أنها نظرية تداولية تهتم باللغة، وباستعمالها، وتتمحور حول المقاربة الاستدلالية انطلاقا من مفهوم مفتوح للسياق يتسم بالأصالة والجدة. علاوة على أنها نظرية تواضعية مثل نظريات أفعال الكلام الكلاسيكية، لكنها تعلن انتماءها للعلوم المعرفية.

كما استعنا بمجموعة من مفاهيم وأدوات المقاربة التداولية المعرفية للتخييل السردي. إضافة إلى أدوات أخرى مستمدة من الشُّغْلِيات(البيئيات) المعرفية (Ergonomie cognitive)، التي انفتحت عليها دراسات، ومقالات قاربت العلاقة بين الإنسان والحاسوب، وقاربت النص المترابط أيضا من وجهة نظر تداولية معرفية. وأضفنا إليها أدوات أخرى وردت لدى سيرج بوشاردون في تناوله للسرد الأدبي التفاعلي. علما أننا قمنا، من جهتنا، بتكييفها لتتلاءم مع سياق الوسيط الرقمي السردي التفاعلي الجديد. وهذه المفاهيم والأدوات التي نسوقها كما يلي:

الأفعال الكلامية: بمعنا الوارد لدى فلاسفة اللغة، وبخاصة جون سورل وأتباعه الذين ميزوا بين فعل الكلام في ذاته، ومتضمنه وتأثيره. كما استعملنا مفهوم فعل الكلام التخييلي كما طرحته أن ربول في دراستها للتخييل السردي، وخاصة خلال نقدها

للبعد الأنطولوجي في التخييل السردي، وتناولها لأسماء الأعلام التي تفقد دلالالتها المرجعية، وتكتسب صفة تخييلي انطلاقا من السياق المفتوح ومن مقصدية المبدع وتوليد فرضيات القراءة.

المقصدية الإخبارية: وفيها يبلغ المرسِلُ المرسَلَ إليه معلومات وأخبارا ترد في الأثر الرقمي بمعناها الصريح والمباشر. لكننا سنضيف إليها هنا وصف شاشة السرد الأدبي التفاعلي، ومكوناتها، ونجمعهما تحت مفهوم المقصدية الإخبارية.

المقصدية التواصلية: وهي مقصدية تبنى انطلاقا من المقصدية الإخبارية، غير أنها تختلف عنها في كونها تشكل هدفا وغاية يسعى إليها المبدع مرسل السرد الأدبي التفاعلي. ويتوصل إليها المتلقي عن طريق عملية الاستدلال ووضع الفرضيات اعتمادا على مؤشرات واردة في السرد الأدبي التفاعلي، وفي خطابات مبدعه حوله. وبذلك فهي مرة ضمنية، ومرة مصرح بها كما نجد لدى سيرج بوشاردون.

السياق: استعملنا السياق كمفهوم مفتوح يُبْنَى ولا يُقَدَّم إلى القارئ المبحر جاهزا. وهو يُبْنَى انطلاقا من الدلالة اللسانية، لكنه يتجاوزها إلى معطيات خارجية وأخرى داخلية تنضاف إلى المكون التداولي المبني على أساس إواليات استدلالية مُلائِمَة. ويشكل المكون التداولي، والحالة الذهنية للمبدع المتواصِل العتبة الأساس لاستنباط فرضيات قراءة العمل وتأويله.

الفرضيات: وهي فرضيات استباقية ومصاحبة وبعدية من طبيعة لسانية وغير لسانية وتداولية لتحقيق الملاءمة الأفضل.

المداخل: وهي ثلاثة:

1- مدخل **معجمي** مستوحى من المداخل المعجمية للنَّحْو التوليدي. ويحتوي معلومات لسانية حول الكلمة أو العبارة. وهي معلومات من طبيعة صوتية وتركيبية ومعجمية.

2- **مدخل منطقي** يحتوي معلومات منطقية أولية بسيطة لا ترقى إلى مستوى المنطق الصوري. وهي مجرد قواعد استنتاجية تتخذ شكل: مقدمة /نتيجة. ومنها، على سبيل، قواعد الحذف كالوصل والفصل والشرط وغيرها.

3- **مدخل موسوعي** يحتوي على معلومات حول ماصدق Extensionالتَّصَوُّر أو دلالته التقريرية. ويتخذ صورة مواضيع وأحداث ووقائع مخزَّنَة في الذاكرة كفرضيات وخطاطات وضع لها الدارسون مفاهيم ونماذج تنتظمها كالخطاطة والإطار والنموذج والسيناريو والسكريبت. ومن أهم خصائصها أنها قالبية يعاد تشغيلها كفرضيات وقائعية وكخطاطات لفرضيات أخرى مستقلة بذاتها.

وقد عالجنا موضوعنا، وعملنا على تحليل إشكاليته، من خلال تقسيم أطروحتنا إلى قسمين:

1- قسم أول نظري، يتكون من فصلين:

أ- فصل أول يتناول التعريف بالسرد الأدبي التفاعلي،

ب- فصل ثان أفردناه للتعريف بأدوات المقاربة التي اعتبرناها كفيلة بمعالجة إشكاليتنا. وهي المقاربة التداولية المعرفية.

2- قسم ثان تطبيقي خصصناه لقراءة السرد الأدبي التفاعلي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" لسيرج بوشاردون قراءة تداولية معرفية. وهو الأثر الرقمي الذي اخترناه لتطبيق هذه الأدوات والمفاهيم، واختبار جدواها في الإجابة على إشكاليتنا التي طرحناها سابقا. وهو يتكون من فصلين:

أ- فصل أول تناولنا فيه المقصدية الإخبارية. ووصفنا فيه مكونات الشاشة، كالعناوين، والنص، واالصورة والفيديو، وكذا البنية السردية لـ " لأعمال الإثنا عشر للمبحر".

ب- فصل ثان تناولنا فيه المقصدية التواصلية حيث بنينا فيه سياق المقاربة، وطرحنا الفرضية الملائمة لقراءة" الأعمال الإثني عشر للمبحر" وتأويلها، وأتبعنا ذلك بكشف تجليات فرضيات التأويل وآلياته.

3- خاتمة عامة للبحث قمنا فيها بتركيب النتائج التي توصلنا إليها كإجابة منا على الإشكالية التي طرحنا. والتي جعلتنا نعتقد، جازمين، أن المقاربة التداولية المعرفية تشكل فعلا الأداة و المفتاح الناجعين للإجابة على إشكاليتنا.

من نافل القول إنه لا يخلو بحث علمي من صعوبات، بل البحث، في جوهره، هو تذليل الصعوبات والعراقيل والانتصار عليها، والجواب على السؤال الفكري والمعرفي الذي حرك الباحث لا قتحام هذا الموضوع أو ذاك. ونحن بدورنا اعترضتنا مجموعة من الصعوبات المختلفة والمتعددة بدءا من تحديد موضوع الأطروحة والإحاطة به وبتشعباته، وخاصة خلال السنة الأولى التي تتطلب عملا دؤوبا، ومعرفة جيدة بتقنيات البحث والتلخيص والتوثيق، وأدواته، ومناهجه ومظان المصادر، والمراجع في المكتبات الورقية والرقمية وغيرها. وهنا لابد من توجيه الشكر الجزيل لمركز دراسات الدكتوراه: الإنسان والمجال في العالم المتوسطي، الذي نظم العديد من التكوينات، والورشات، والأيام الخاصة بالطلبة الباحثين، وأشرف عليها بمعية العديد من الأساتذة والباحثين. ولابد من توجيه الشكر للأساتذة الذين سهروا على تأطير الورشات واللقاءات العلمية العديدة حول منهجية البحث العلمي، وكتابة المقالة الأدبية، وأخلاق البحث العلمي، وتقنيات البحث في الويب والمكتبات الرقمية وغيرها، و" الملصق العلمي" للأطروحة، ومسابقة" أطروحتي في 180 ثانية"، وغيرها.

ومن الصعوبات التي اعترضتني خلو المكتبة العربية من المصادر والمراجع المكتوبة باللغة العربية المتعلقة بالموضوع. فموضوع السرد الأدبي التفاعلي لم

يطرق الدارسون، والباحثون في الثقافة العربية بابه بعد، ماعدا بعض المقالات التي ترجمها الدكتور محمد أسليم، علاوة على مقال من ترجمة الأستاذة سارة الكناني.

وهناك صعوبات أخرى تتعلق بترجمة المصطلحات والمفاهيم، وبخاصة تلك المصطلحات التقنية، أو المتعلقة بالمعلوميات التي تتسم بالدقة والتخصص. ناهيك عن فوضى المصطلح، وتعدد ترجماته في ثقافتنا العربية. ثم إن السرد الأدبي التفاعلي شكل تعبيري جديد في الثقافة الغربية نفسها، بل مايزال قيد التكوين والتشكل، ورسم حدوده وضوابطه ضمن السرد التفاعلي بصفة عامة.

كما اعترضتنا صعوبة الحصول على المصادر، والمراجع، والدراسات، والمقالات باللغة الأجنبية حديثة الصدور. لكننا حصلنا فعلا على بعضها باللغة الفرنسية، بصفة خاصة، بمساعدة بعض الأصدقاء الذين نجدد لهم الشكر. كما اعترضتنا صعوبة الاطلاع على بعض المقالات المحمية بقانون حقوق المؤلف، أو بوجوب الانخراط في المواقع المرخص لها بالولوج للمقالات تلك. وقد تمكنا من قراءة العديد منها وخاصة تلك التي يسمح أصحابها أو مُوَطِّنُوها بتحميلها، أو بقراءتها لفترة محددة، أوانطلاقا من شبكة بعض المؤسسات المنخرطة. ونتوجه بالشكر الجزيل لسيرج بوشاردون الذي زودنا ببعض مقالاته، وصور لنا صفحات بعض الكتب التي تناولت أثره السردي الأدبي التفاعلي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر".

مدخـل

مقاربة الأدب الرقمي

مدخل:

في هذا المدخل سنسلط الضوء على واقع مقاربة الأدب الرقمي، فنبرز جهود السابقين علينا في المجال. وسنقف عند أبرز اتجاهاته في الثقافة الغرب حاضنة الأدب الرقمي ومهده الأول، ثم نلقي الضوء على اتجاهاته في ثقافتنا العربية التي انخرطت في المجال. وغايتنا توضيح موقع أطروحتنا وما سنقدمه من إضافة.

0. مقاربة الأدب الرقمي:

1.0. مقدمة:

نود، في بداية هذه المقدمة العامة، تأطير موضوعنا وأطروحتنا في السياق العام للتحولات التي عرفها الأدب في عصر التكنولوجيا من جهة، ونود تأطيره في سياق المقاربة النقدية للأدب الرقمي من جهة ثانية حتى يتضح موقعه، وما يحمله من إضافة في ثقافتنا العربية على مستويات: الموضوع، والإشكالية، والأطروحة، والمتن، والمنهج، والنتائج التي توصلنا إليها.

فبقدر ما شكل ظهور الأدب الرقمي فتحا مبينا، ونقلة نوعية مبهرة في تاريخ الإبداع والثقافة والفكر بالنسبة للعديد من المنظرين والدارسين والنقاد والمبدعين، فقد شكل، في الآن ذاته صدمة كبيرة، بالنسبة لمنظرين ودارسين ونقاد ومبدعين آخرين؛ لأنهم رأوا فيه انحدارا من الأدب السامي الرفيع، والخيال الخلاق نحو عولمة تقنية زحفت على كل الميادين، والمجالات حتى بلغت الإبداع الأدبي والفن، وهددت الإنسان في أغلى ما يملك: الوجدان، والخلق الأدبي والفني، والإبداع الطبيعي في نظرهم. لذلك تعالت عدة صيحات تنذر بالخطر المادي التقني الذي يتهدَّد الأدب. وتحدث آخرون عن مزاحمة الآلة المبدعة للإنسان في مجالي الشعر والسرد، كما تجلى في الأدب الرقمي التوليدي مع جان بيير بالب على سبيل المثال.

ورغم هذه الصيحات والإنذارات، ورغم عزوف كثير من المبدعين والشعراء والأدباء عن الإقبال على تجريب التقنية في إبداع أدب جديد ومتطور مقارنة مع الأدب الورقي، فقد استمر الكتاب الطليعيون، الذين يؤمنون بالتجريب وارتياد آفاق إبداعية بتوظيف الوسائط الجديدة، في تجاربهم. وتعمق انفتاح الأدب على تكنولوجيا التواصل والإعلام الجديدة. وخلال انفتاح الأدب على التكنولوجيا، وتفاعله معها خضع للعديد من التغيُّرات بفضل هذا الوسيط الرقمي الجديد. فاكتسب سمات ومقومات جديدة كانت، إلى عهد قريب، مجرد حلم بعيد المنال. كما فقد الأدب الكلاسيكي سمات ومقومات أخرى كانت تميزه خلال حقبة استعماله للوسيط الورقي. ويهمنا هنا رصد الملامح الكبرى لرد فعل النقاد والدارسين، ومقاربتهم لظاهرة الأدب الرقمي مركزين على الدراسات التي شكلت، مقاربتها لإشكاليات الأدب الرقمي وقضاياه، إضافة نوعية إلى مسار دراسة هذه الأدب الجديد.

2.0. في الثقافة الغربية:

1.2.0 إشكالية الخصائص الخطابية للنص المترابط:

تميزت أولى الدراسات التي قاربت النص المترابط بطرح سؤال الخصائص الخطابية للنص المترابط في مقارنته بالنص الورقي. وهي درسات يمثلها على الخصوص جان كليمون[1]، وكريستيان فاندندورب[2]، ومن سار على نهجهم وطريقهم. اهتموا، أولا وقبل كل شيء، بالتعريف بالأدب الرقمي، وماهيته لدى رواده في السياق الأمريكي. وتوقفوا، بصفة خاصة، عند تجربة الرائد تيد نيلسون الذي أفاد من أعمال فانيفار بوش، ودوغلاس إنجيلبارت وطوَّرَها حتى تمكن من اختراع مصطلح النص المترابط، وإضافة مفهومي العُقْدَة والرَّابِط. كما طرحوا إشكالية العلاقة بين الكتاب الورقي والنص المترابط. وتوقفوا كثيرا عند الرابط كتقنية، وكمكون جديد وجوهري في النص المترابط. وبينوا أنواعه وخصائصه وشروط استعماله. وبينوا ما أضافه للأدب والنص المترابطين، وما يطرحه من صعوبات، ومشاكل أمام القارئ بصفة خاصة. كما عالجوا مسألة علاقة الكتاب الإلكتروني بالكتاب الورقي، وهل سيقضي الأول على الثاني، أم سوف يستمران، معا، في الوجود. وناقشوا مسألة رقمنة المكتبات الورقية، وتحويلها إلى مكتبات إلكترونية، إضافة إلى مسألة رقمنة التراث. كما طرحوا إشكالية خصائص النص في مظهريه الورقي والرقمي معا. وعالجوا إشكالية القراءة والتلقي، ونمط إنتاج النص المترابط بين النص التوليدي الأوتوماتيكي والنص التوليفي وغيرها. كما التمسوا البذور الجنينية للأدب الرقمي في الأدب الطليعي والجديد، وبخاصة في الرواية والشعرالطليعِيَيْن التجريبيَيْن، وفي الدراسات البنيوية. وخلال طرحهم لهذه

---

[1] Jean Clément (1995). Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle, http://manuscritdepot.com/edition/documents-pdf/discursivite.htm
Jean Clément (1994). L'hypertexte de fiction, naissance d'un nouveau genre, http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/allc.htm.

[2] Christian Vandendorpe (1999). Du papyrus à l'hypertexte Essai sur les mutations du texte et de la lecture, Boréal (Montréal) La Découverte (Paris).

القضايا اعتمدوا منهجية قائمة أساسا على الوصف والتحليل والمقارنة، موظفين أدوات ومفاهيم مستمدة من نظريات ودراسات متعددة كالبنيوية، ونظريات تحليل الخطاب، ونظرية التلقي والتأويل. علاوة على بعض المفاهيم التقنية التي استمدوها من مجال تكنولوجيا المعلوميات والتواصل.

2.2.0. إشكالية بلاغة قراءة النص الرقمي:

لكن دراسات حديثة جدا اهتمت بطرح سؤال بلاغة تلقي النص الرقمي. وعلى رأسها دراسة ألكسندرا سامور التي خصصت كتابها (بلاغة النص الرقمي: الصور البلاغية للقراءة وتوقعات الممارسات)[3]، لطرح سؤال قراءة النص الرقمي من خلال فحص وكشف أشكال القراءة، وصورها التي تصنع خصوصية النص الرقمي وإمكانيات الفعل التي يوفرها للقارئ. وقد حددت الغاية من كتابها في "حصر أشكال القراءة كما ينمذجها النص الرقمي من خلال طرائقه البلاغية، وأشكاله البيانية على الصفحة- الشاشة" [4]. أما من الناحية المنهجية فقد اعتمدت مقاربة جامعة، نظريا، بين البلاغة الجديدة لدى شارل بليرمان، ونظريات التلقي بالتركيز على الرابط التشعبي (Hyperlien). وقسمت كتابها إلى قسمين: قسم أول نظري خصصته للأسس النظرية لبلاغة النص الرقمي، وبخاصة الرابط التشعبي. وهو قسم بسطت فيه المفاهيم، والمصطلحات كأفق الانتظار الداخلي والخارجي وغيرها من المفاهيم. وقسم ثان تطبيقي خصصته لاستنتاج صورقراءة النص الرقمي، والأشكال النموذجية للصفحة- الشاشة من خلال دراسة ثلاثة أنواع من الخطابات: الخطاب الإخباري، والخطاب السردي، والخطاب الحجاجي. ويهمنا، في هذا السياق، الجزء الذي خصصته للخطاب السردي، والذي اشتغلت فيه على أثر سردي

[3] Alexandra, saemmer (2015). Rhétorique du texte numérique. Figures de la lecture, Anticipations de pratiques, Villeurbanne, ENSSIB, coll. Papiers.
[4] Alexandra, saemmer (2015). p13.

رقمي ألماني تحت عنوان (Zeit für die Bombe) (زمن الإنفجار) لـــ Susanne Berkenheger. تقوم ألكسندرا سامور بربط الخطاب الرقمي ذي الغاية السردية بالرواية الجديدة؛ لأن كليهما يتنكر للقراءة التقليدية الخطية الزمنية والسببية كما وردت لدى أرسطو. فالصفحة- الشاشة لا تُقْلَبُ، ولكنها تَتَعَاقب وتتوالى وفق نمط قراءة جديد. وهي قراءة فوضوية (Chaotique) كما سماها فرانك ماتياس. والقراءة في التخييل السردي الرقمي قائمة على العلاقة بين الوحدة اللغوية، وحركة الصورة والإشعاع الأيقوني. وقد انتهت ألكسندرا سامور إلى اقتراح خمسة أشكال- نماذج للقراءة في النص الرقمي[5].

1- أشكال- نماذج سمتها (pro-depréhensives). وتتميز بأنها تتطلب قارئا مستعدا لإفلات الإمساك بالشاشة. فالقارئ هنا يشاهد الصفحات- الشاشة تتوالى آليا، ولا يمكنه التدخل أو التأثير على إيقاع تواليها. إن القارئ هنا مجرد متفرج سلبي لاحول ولا قوة له إن صحت العبارة.

2- أشكال- نماذج سمتها (pro-référentielles). وتتطلب قارئا مستعدا للخضوع لـ(سيمولاكر) المرجع المقترح. وتكون هنا مكونات الشاشة من أشكال وألوان وخطوط مبنية وقائمة على تصور أساسه مبدأ الإحالة على التجربة الواقعية الخارجية ومطابقتها.

3- أشكال- نماذج سمتها (non référentielles). وتتطلب قارئا مستعدا للنظر إلى الأشكال والألوان على أنها كيانات مجردة. ومكونات الشاشة هنا عكس النموذج السابق تخرج عن سلطة الدليل الأيقوني، وتحيل على تشكيلها الخاص بها، أي أنها تخرج عن الدلالة المتفق عليها بين مستعملي الأدلة والمتواصلين بها.

[5] Alexandra, saemmer (2015). p194-195.

4- أشكال- نماذج سمتها (pro-intensives). وتتطلب ممارسات مركزة وبطيئة. ذلك أن حجم الفقرات وهيكلة النص وشكله تذكر بالشكل الورقي.

5- أشكال- نماذج سمتها (pro-extensives). وتتطلب قارئا مستعجلا يرغب في الاستثمار السريع للنص. وهنا هيكلة النصوص، وانتظامها يبرز المعلومات المفاتيح ويبئرعليها بوضعها في إطار، أو من خلال الروابط التشعبية التي تغري القارئ وتحفزه على عملية الإبحار في النص[6].

وإجمالا فكتاب ألكسندرا سامير جاء، ليسد ثغرة في مجال معرفة قارئ النص الرقمي بممارساته خلال قراءة النص الرقمي[7]. وتكمُن أصالته في ربطه لتوقعات ممارسات القراءة بأشكال وصور البلاغة الكلاسيكية. كما قامت المؤلفة بترهين هذه الانتظارات من خلال مفهوم أفق الانتظار لدى هانز روبيرت ياوس، والاشتغال العميق على الرابط التشعبي. وبذلك عملت على التأسيس لبلاغة تلقي النصي الرقمي على المستويين النظري والتطبيقي. وهذه النماذج الخاصة بقراءة النص الرقمي التخييلي، التي أشرنا إليها، تكشف للقارئ العمليات الذهنية والنفسية التي يقوم بها خلال قراءته النص الرقمي، وتجعله يعيها في أفق فهم النص الرقمي ودراسته بشكل أعمق وأنجع.

3.2.0. إشكالية التمفصل: سرد أدبي/ تفاعل:

ويمثلها سيرج بوشاردون الذي يركز على مساءلة التمفصل بين السرد والتفاعل انطلاقا من فكرة عامة يرى فيها أن السرد يتميز بخاصية التأقلم مع الثورات الثقافية والتكنولوجية، ومع جميع أنواع الحوامل والدعامات كالوسيط الشفوي، والنص

---

[6] استعنا في تقديم هذه النماذج الخمسة بترجمة، وتلخيص الجدول التعريفي الوارد لديها في صفحتي 104 و105 من كتابها السالف ذكره.

[7] Jean-François Tétu (2015). « Alexandra SAEMMER, Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipations de pratiques », Questions de communication [En ligne], 28 | 2015.URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10289.

المطبوع، والسينما والتلفزة، والحامل الرقمي متعدد الوسائط. طرح سيرج بوشاردون سؤال السرد الأدبي التفاعلي باعتباره نوعا جديدا هجينا قائما على مفارقة جوهرية بين السرد والتفاعل، أو القراءة والفعل. ولمعالجة هذه الإشكالية انطلق من فرضية يرى فيها أن أهمية السرد الأدبي التفاعلي تتجلى في مساءلته للسرديات الكلاسيكية الورقية في علاقتها بالحامل الرقمي الجديد. وبذلك فللسرد الأدبي التفاعلي دور استكشافي استدلالي لمساءلة العلاقة بين السرد والتفاعل. ولمعالجة هذه الإشكالية استعار مفاهيم وأدوات السرديات البنيوية لدى جيرار جنيت بصفة خاصة، وعزَّزها بأدوات مستمدة من النظريات التي تعالج علاقة الإنسان- جهاز الحاسوب، والحركة، والفعل التقنيين في الشُّغْلِيات أو البيئيات المعرفية (Ergonomie Cognitive)[8] لدراسة أشكال التفاعل التي جعلها ثلاثة أصناف[9]:

- فعل الولوج (Accéder) الذي يتناسب مع تفاعل الإبحار،
- فعل التحكم والتطويع (Manipulation) الذي يتناسب مع تفاعل التحكم والتطويع،
- فعل الإنتاج (Production) الذي يتناسب مع تفاعل إدخال المعطيات.

وما دمنا قد اخترنا الاشتغال على أثر سردي أدبي تفاعلي لسيرج بوشاردون، فلنا عودة مفصَّلة للموضوع في الفصل الأول الذي خصصناه للسرد الأدبي التفاعلي.

3.0. في الثقافة العربية:

1.3.0. مقدمة:

[8] Serge Bouchardon (2009). Littérature numérique, le récit interactif, Lavoisier 2009, p.134.

[9] نفسه، ص143.

عاش المثقف والمفكرالعربيَّين سؤال الحداثة الغربية كصدمة قوية مربكة ومخيبة. وعاشه أيضا كأفق إنساني كوني رحب، وخصب يتطلب استيعاب سياقه وخلفياته المعرفية والفلسفية في الغرب للإفادة منه، والعمل على استنباته في السياق العربي، بعد فهم واع لهذا السياق ورهاناته العلمية والمعرفية والفكرية، بغاية العمل على تجديد أسئلته ومشاريعه.[10] وهو ما يعيشه الآن في أتون زمن العولمة والتقنية التي نتج عنها وسيط جديد. وقد أحدث هذا الوسيط الرقمي الجديد تحولات كبرى في مجال الإبداعين السردي والشعري، وكذا في مجال الدراسات والنظريات التي اشتغلت على هذا الأدب الجديد. ويظهر ذلك جليا من خلال الدراسات والمقالات والترجمات مع حسام الخطيب، وفاطمة لبريكي، وسعيد يقطين، ولبيبة خمار، وزهور كرام، ومحمد أسليم، وفاطمة كدُّو وغيرهم. تميز النقد العربي بطرح سؤال الأدب الرقمي من وجهات وزوايا متعددة تحكمت فيها أسئلة مختلفة، ومقاربات بأدوات متنوعة وفق السؤال الذي يشغل المنظر والناقد. ويمكن تقسيم مقاربة النقاد والدارسين العرب والمغاربة للأدب الرقمي إلى نوعين من المقاربة:

1- مقاربة يعوزها طرح سؤال الوسيط الجديد وسياقه وفلسفته، ويعوزها سؤال مشروع رقمي عربي من خلال منظور علمي واع وشامل.

2- مقاربة واعية وجادة مستوعبة لسياق هذا الإبدال الجديد، وأسئلته ورهاناته الضرورية لسد الفجوة الرقمية في ثقافتنا العربية[11].

2.3.0. مقاربات ما قبل تأسيسية:

يمكن تقسيم مقاربة الأدب الرقمي، الجديرة بهذه التسمية، في الثقافة العربية إلى مقاربتين: مقاربة ما قبل تأسيسية تميزت بأنها اهتمت بالنص المترابط" بشكل محتشم

---

[10] للتوسع: ينظر سعيد يقطين (2005) الباب الأول.

[11] نفسه، نفس الباب.

وقليل"[12] انطلقت من ملاحظة ظاهرة التقارب بين الأدب الحديث والتكنولوجيا على مستويي النقد والفكر، والإبداع الساعي إلى الخروج عن القاعدة والشكل والمألوف[13]. كما قامت بتتبع هذه العلاقة، وتتبعت أيضا تحول الأدب من مجال الذاتية والخيال إلى مجال التكنولوجيا الذي أكد لديها فكرة أن الأدب الرقمي أو النص المفرع ابن شرعي للمغامرة التكنولوجية في أفق توأمة أو توحد بينهما. ويمكن القول إن حسام الخطيب، الذي يمثل هذه المرحلة، يهدف إلى تقديم الأدب الرقمي للقارئ العربي من خلال بسط تصورات عامة حول علاقة الأدب بالتكنولوجيا، والعمل على اقتراح مصطلحات مقابلة للمصطلحات الأجنبية في المجال. وقد اختار أن يترجم المصطلح الأجنبي (Hypertexte) بنص مفرع ومصطلح (Hypermedia) بنص مرفل، وغيرها كثير جمعها حسام الخطيب في نهاية كتابه تحت عنوان: مصطلحات النص المُفَرَّع[14].

3.3.0. مقاربات تأسيسية:

1.3.3.0. يقطين مؤسس الرقميات العربية:

أما المقاربة الثانية فهي المقاربة التأسيسية لأنها تتميز بالعمق وبطرح أسئلة تأسيسية وواسعة وشاملة. وهي تشكل الانطلاقة الفعلية للدراسة والنقد الرقميين العربيين؛ لأنها وضعت اللبنة الأساس للرقميات العربية، ولمقاربة النص الرقمي بصفة عامة من جميع جوانبه بوعي انطلاقا من خلفية معرفية، وعمق نظر لدى سعيد يقطين[15]. مقاربة سعيد يقطين للنص الرقمي تندرج في إطار مشروعه

---

[12] يقطين (2005)، ص100.

[13] حسام الخطيب (1996) الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، ط1.

[14] نفسه، ص302، 303.

[15] سعيد يقطين (2005) من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى.

للسرديات والنص الإلكترونيين[16]. لقد صار العصر الرقمي يشكل عصرا معرفيا جديدا له شروطه وقوانينه الجديدة[17]، يتم الانطلاق منه للتفكير في الثقافة والفكر العربيين ليتم الحديث عن مرحلتين: ما قبل العصر الرقمي، أو الرؤية التقليدية[18]، وما بعد العصر الرقمي أو الرؤية الجديدة من خلال استخدام الوسائط التفاعلية والتكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل[19]. ينطلق سعيد يقطين من أطروحة أوسع وأشمل في مقاربته للنص المترابط باعتباره ناتجا عن توظيف الحاسوب في مجال الإبداع الأدبي. وفحوى هذه الأطروحة أن " توظيف أداة جديدة للتواصل يؤدي إلى خلق أشكال جديدة للتواصل"[20]. وبذلك فالرهان المطروح على الثقافة العربية هو" الانتقال إلى ما يفرضه الترقيم، من تحديات وإكراهات، برؤيات جديدة، وممارسات جديدة"[21]، في أفق تجاوز الفجوة الرقمية. وينطلق سعيد يقطين إلى كل هذا من خلال تأسيسه لمفهوم النص المترابط بكشف سياق ظهوره في الثقافة الغربية[22]، وكشف تجلياته وخصائصه كالترابط والتفاعل، وغيرها بغاية تجديد الإبداع والنقد العربيين انطلاقا من مفهوم الترابط النصي لتوظيفه في مجال إبداع النص الأدبي وتحليله. إن الترابط الذي تم الانتباه إليه، والتركيز عليه، من قبل المعلوماتيين أكبر وأشمل لأنه سمة مميزة للدماغ البشري، ذي الطبيعة الترابطية، والتي ستنعكس في إنتاجات

سعيد يقطين (2008) النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية:(نحو كتابة عربية رقمية)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى.

سعيد يقطين (2014) الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، منشورا ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الطبعة الأولى.

[16] سعيد يقطين (2011) النص والتواصل، مدخل إلى النص الإلكتروني، ص75،91. ضمن كتاب: المفاهيم وأشكال التواصل، تنسيق محمد مفتاح وأحمد أبو حسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة: ندوات ومناظرات رقم 92. الطبعة الأولى.

[17] سعيد يقطين (2014) الفكر الأدبي العربي، البنايت والأنساق، دار الأمان، ط1 ص95.

[18] نفسه، ص99.

[19] نفسه، ص100.

[20] نفسه، ص10.

[21] نفسه، ص100.

[22] يقطين (2005)، مقدمة الباب الثاني، ص87-94.

الإنسان وكتاباته في كل زمان ومكان. ولذلك حان زمن إعادة الاشتغال على الثقافة والفكر العربيين من منظور النص المترابط. وبذلك نذهب إلى تجديد النظر في النص العربي القديم والحديث[23]. وهو يرد على الجامدين رافضي دخول الرقميات إلى الثقافة العربية؛ لأن هذا الدخول ليس محاكاة حرفية للغرب، ولكنه مشروع علمي ذو بعد إنساني كوني تتبادل فيه الأمم التجارب والتأثير والتأثر والتفاعل. لذلك فلا مجال للحديث عن المحاكاة بالمعنى القدحي للمصطلح، ولا مجال للانغلاق الذي يعزل الأمة العربية عن الاستفادة مما تحقق ثقافيا ومعرفيا وعلميا.[24] ولا مجال للحديث عن الاغتراب أو التبعية، ولكنه رهان ثقافي وعلمي تستفيد منه الثقافة العربية عبر التفاعل مع الثقافة الغربية، التي هي نفسها نتاج لتطور الفكر البشري لأنها استفادت من العديد من الثقافات والحضارات والتطورات الفكرية والعلمية[25]. فلا بد أن تخوض الثقافة العربية رهانات، وتحديات عصرالتكنولوجيا الرقمية، وتعمل على استيعابها. وعليها معالجة مشاكل النشر الإلكتروني من جميع جوانبها، والتعليم العربي مطالب بالمساهمة في هدم الفجوة الرقمية بتمكين الجيل الناشئ من المعلوميات، وتقنياتها، ومهاراتها بوعي. كما يلزم تطوير النص العربي في علاقته بالوسائط المتفاعلة بطرح العوائق واقتراح الحلول. وفي هذا السياق، يجب أن يتخلص النص العربي من الاستطراد والحشو والكلام العام. ولا بد من اعتماد الترابط النصي، وترسيخ تقنيات ومهارات التعبير والتواصل.

لقد شكلت إسهامات سعيد يقطين الثرية دور منبه الثقافة والنقد العربيين إلى هذا الإبدال المعرفي الجديد. بل شكل محركا حقيقيا للباحثين والنقاد والمبدعين. لقد قام بوضع أسس المفهوم، وكشف خلفياته النظرية وسياقه المعرفي والعلمي. وأشرف

---

[23] نفسه، ص159.
[24] نفسه، ص 18.
[25] نفسه، ص21.

على أطاريح دكتوراه كانت رائدة في المجال، ووجه الدارسين والباحثين، وذوي الاختصاص إلى واقع النشر الرقمي العربي، وبين نواقصه، والتقط البذور الجنينية للنص الرقمي العربي المترابط في الرواية العربية الجديدة، مشيرا إلى نماذج مهمة جدا كتجربة المرحوم ادريس بلمليح في روايته مجنون الماء[26]. وخلاصة القول إن سعيد يقطين أسس للرقميات العربية بمعناها الشامل والواسع، وهو واضع لبنات المشاريع الكبرى لتضييق الفجوة الرقمية، ولدخول الثقافة العربية عصر تكنولوجيا الإعلام والتواصل.

2.3.3.0. المقاربة البنيوية:

يعد كتاب " شعرية النص التفاعلي: آليات السرد وسحر القراءة"[27] للدكتورة لبيبة خمّار إضافة نوعية للنقد الرقمي العربي. والكتاب أطروحة دكتوراه تحت إشراف سعيد يقطين. وهو يشكل الجانب التطبيقي في مسار المشروع الرقمي العربي الذي أسس له سعيد يقطين حول النص المترابط، كما أسلفنا. وقد عده يقطين عملا تطبيقيا رائدا في النقد الرقمي، وجعله بمثابة الدرجة الصفر في الكتابة الرقمية[28]. ولذلك فقد تميز إسهام لبيبة خمار بتطبيق المفاهيم والأدوات التي أسس لها يقطين، وشرحها بتفصيل في كتابيْه النظريين سالفي الذكر. اشتغلت لبيبة خمارعلى نصين مترابطين سرديين: الأول نص فرنسي: " الواقي الشمسي" لألان سالفاتور، والثاني رواية واقعية رقمية عربية: " شات" لمحمد سناجلة.

---

[26] النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص71-78.

[27] لبيبة خمار(2014) شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحرالقراءة، سلسلة السرد العربي8، رؤية للنشر والتوزيع، ط1

[28] أمسية الاحتفاء بكتاب" شعرية النص التفاعلي.."مداخلة د. سعيد يقطين https://www.youtube.com/watch?v=BOyNoe_7nL

إن الإشكالية التي انطلقت منها لبيبة خمار هي نفسها التي طرحها سعيد يقطين سلفا، والتي يرى فيها أن أداة التواصل الجديدة تنتج أشكالا جديدة للتواصل. تقول لبيبة خمار" انطلقنا أثناء قراءتنا من إشكالية مركزية ترى أن تغير الأداة التي يتمظهر عبرها الأدب له دور في ظهور أشكال كتابية وقرائية جديدة"[29]. ورغم ورود مصطلح "نص تفاعلي" في عنوان كتابها، فالأمر، في تصورنا، يتعلق بسرد مترابط لأن الأثر الرقمي لألان سالفاتور ظهر قبل فترة الويب التفاعلي (Web2.0)، ولأن لنا تصورا مختلفا للتفاعل يقوم أساسا على تجاوز تقنية الرابط، ويشترط برمجة تدخلات وأفعال ينجزها القارئ خلال قراءته للعمل الرقمي. ومن الناحية المنهجية تؤكد لبيبة خمار أنها تعمل ضمن السرديات النصية والخطابية. تقول: " نشتغل ضمن السرديات النصية لأنها بعناصرها الثلاثة: الكاتب، والنص، والقارئ، تعد الأكثر انفتاحا على السرديات الرقمية. ومن جهة أخرى ضمن سرديات الخطاب لاستخلاص الخصائص الشكلية والموضوعاتية لرواية المستقبل"[30]. وقد اقترحت منهجية ذات بعدين: بعد يشمل الوصف الاستطلاعي، والوصف الوظيفي. وبعد الاختبار النقدي بتجريب مفهوم الحذف[31]. وهذه المنهجية، في نظرها، لا تقتصر على دراسة وتحليل روايتي: الواقي الشمسي وشات، بل تشكل منهجية تمتلك خاصية التعميم والإجرائية لاعتمادها في قراءة روايات تفاعلية أخرى[32].

أخضعت الباحثة الواقي الشمسي لعمليتين:

أولا: الوصف الاستطلاعي من خلال مرحلتين:

---

[29] لبيبة خمار (2014)، ص19.

[30] نفسه، ص 21.

[31] نفسه، ص114.

[32] نفسه، نفس الصفحة.

1- استقصاء أجزاء النص لتحديد الروابط، والمكونات الدينامية للصفحة ثم، بعد ذلك، الانتقال عبر العقد، وملاحظة المسارات القرائية.

2- مرحلة وضع لائحة لرصد استراتيجيات البحث والقراءات الممكنة.

ثانيا: الاختبار النقدي من خلال تجريب مفهوم الحذف.

وأهم ما توصلت إليه الباحثة من مقاربتها للـ" واقي الشمسي" اتسام هذا الأثر الرقمي المترابط بسمة جوهرية تتلخص أساسا في الانزياح عن الأسلوب السردي التقليدي. ويبرز ذلك من خلال توظيفه مجموعة من التقنيات كاعتماد الأسلوب الشعري، وتقنية الرابط، وتقنية الحذف السردي والبلاغي. وبذلك انفلتت الواقي الشمسي من الخطية، وتعددت مساراتها القرائية، وتشعبت، وتداخلت، وتنوعت صيغ الانتقال بين العقد والمسارات. وكل هذا تحقق في المظاهر التالية:

- الشكل الشذري.
- الاقتضاب أو التكثيف.
- الدينامية (البناء الحركي والحيوي).
- مشاركة القارئ.[33]

3.3.3.0. المقاربة الأدبية الرقمية

إذا كان سعيد يقطين قد وضع الأسس الصلبة للرقميات العربية فإن دارسين ونقادا آخرين ذهبوا في نفس الاتجاه لتعميق هذه الأسس. ويأتي على رأسهم زهور كرام في كتابها " الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية".[34]

---

[33] نفسه، ص 229.

[34] زهور كرام (2009) الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، زهور كرام، رؤية للنشر والتوزيع، ط1.

تتميز مساهمة زهور كرام بوضوح الغاية، والفرضيات، والرهانات التي تنطلق منها. فهي تروم الـ " مساهمة في بناء موضوعي وفعَّال لعملية التعامل مع تجربة النص الرقمي، وبخلفية معرفية وفلسفية واضحة"[35] من أجل تحقيق غايتين: التحسيس والإنتاج، وذلك بالانطلاق من الوعي النظري بشرعية الأدب الرقمي كشكل تعبيري جديد يعتمد تقنيات التكنولوجيا الحديثة[36]. وقد انطلقت من فرضية ترى أن " كل حقبة تاريخية يعبر أفرادها عن علاقتهم بالعالم، وتصورهم للوجود من خلال عدد من الأشكال الرمزية التي تكون ذات علاقة بآليات التفكير والمناهج والتواصل المتاحة"[37]. وبذلك فالأدب الرقمي شكل تعبيري ناتج عن التحول المعرفي والتكنولوجي بفضل الوسائط الإلكترونية والرقمية، والوسائط التكنولوجية، لذلك فهذا زمن طرح السؤال الثقافي والفلسفي المواكب للثقافة التكنولوجية[38]. كما انطلقت من مسلمة جوهرية لديها، وتميز مساهمتها في مجال دراسة الأدب الرقمي. وهي التفكير في النص الرقمي، ومقاربته انطلاقا من داخل نظرية الأدب. تقول: " التفكير في الأدب الرقمي من خلال استحضار الأبعاد المعرفية والبنائية والنقدية والفلسفية لنظرية الأدب في إطاره الشفهي أو المطبوع ورقيا، مسألة يفرضها التصور الفلسفي للأدب، سواء في بُعْدِه الجمالي المعرفي، أو في بعده التقني الأسلوبي المرتبط بالخطاب. كما تفرضها مشروعية مرافقة النقد للتجربة الأدبية وهي تشهد تغييرات في تمظهراتها وتجلياتها."[39] كما تقول بأطروحة استمرار الأشكال رغم اختلاف الحوامل[40].

---

[35] زهور كرام (2009)، ص68.
[36] زهور كرام (2009)، ص22.
[37] زهور كرام (2009)، ص 14.
[38] زهور كرام (2009)، ص 18.
[39] نفسه، نفسها.
[40] محمد أسليم (2014) الأدب الرقمي. أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية / قراءة في كتاب د. زهور كرام. موقع محمد أسليم، http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=431

وقد قسمت كتابها إلى فصلين:

1. فصل نظري خاص بالتجلي الأدبي الرقمي تعرضت فيه لثلاثة عناصر كبرى:

1.1 مناقشة العلاقة بين الأدبي والرقمي لتقول بالتعايش بينهما، وبين كل أشكال التعبير والوسائط الشفهية والكتابية والرقمية.

2.1 مسألة رهان التخييل الأدبي، وسلطة التكنولوجيا التي انطلقت إليها من باب التجريب مؤكدة على ضرورة توفر الإبداع وقوة التخييل وطبيعة اشتغال التقنية[41].

3.1 معالجة مفاهيم الأدب الرقمي كالمؤلف الرقمي، والنص المترابط، والقارئ الرقمي، وتجليات النص الرقمي التخييلي مميزة بين النص الشاشة والنص المؤلف والنص المقروء.

2. فصل تطبيقي خصصته للتحليل الأدبي الرقمي للنص المترابط التخييلي العربي قاربت فيه عملي محمد سناجلة الرقميين: شات وصقيع. لتنتهي بتركيب مفتوح دعت فيه إلى الانخراط في الأدب الرقمي كمطلب حضاري، وضرورة تجاوز ظاهرة التردد التي يتسم بها العديد من كبار الكتاب العرب. ولابد من إنتاج نصوص رقمية جيدة، وطالبت بتجاوز تعدد التسميات في الأدب الرقمي، وضرورة مساهمة الحكومات العربية في هذا المجال، ودعت أخيرا إلى انخراط المبدعين والنقاد والدارسين في المجال.

4.3.3.0. المقاربة التفكيكية:

تتميز هذه المقاربة بأنها لم تطرح سؤالا نقديا مباشرا حول النص المترابط، ولكنها اهتمت بفئة خاصة دون غيرها في مجال تحقيق المشروع الرقمي العربي، وهي فئة

[41] زهور كرام (2009)، ص 32.

الطلاب الجامعيين. ويتمثل هذا في كتاب فاطمة كدُّو" أدب.com" باعتباره مقاربة للدرس الأدبي الرقمي بالجامعة.[42] انطلقت الكاتبة من ملاحظة تتعلق بالطالب المغربي، الذي يلتحق بالجامعة بدون زاد تكنولوجي معرفي نظرا لـ" غياب مقررات تهتم بالجانب التكنولوجي في أبسط أساسياته"[43] على مستوى التعليم الثانوي المغربي. وعلى الطالب الانخراط في الثقافة الرقمية بغاية " محو الأمية التكنولوجية، ورفع التحدي كي يكون في قلب التحولات التي يعرفها العالم"[44]. وقد قسمت كتابها إلى بابين: باب أول خصصته للجامعة والعالم الرقمي. وقد انطلقت فيه من حالة غياب الفضاء الرقمي بالجامعة بالمعنيين المادي أو التجهيزات، وبالمعنى المعرفي وتأهيل الطلبة حتى تنخرط الجامعة المغربية في العولمة الثقافية من أوسع أبوابها[45]. لذلك قدمت نبذة عن ظاهرة العولمة الثقافية، وسياقها في السبرنطيقا وثقافة الأنترنيت والثقافة الافتراضية والأنترنيت والمعلوماتية والتعليم. كما عرفت بأهم المكتبات الجامعية الورقية والرقمية بالمغرب. وبذلك ساءلت التربية، ومفهموم الدولة الوطنية للتطلع نحو آفاق، وقيم، ورهانات كونية أشمل وأوسع. فالجامعة المغربية رغم انخراطها في المسلسل الإصلاحي تعاني عدة إكراهات تتعلق بالبنيات التحتية والخدمات التكنولوجية، وضعف فضائها الرقمي انطلاقا من دعوة المفكر المغربي المهدي المنجرة إلى" مقاومة الذوبان في الثقافة الأخرى والهوية والقيم بالحفاظ على قيمنا وهويتنا الثقافية التعليمية المعرفية والانفتاح على المستجدات العلمية والتكنولوجية"[46]. إنها تهدف إلى تكوين مواطن المستقبل الصالح الواعي والمتمكن من المعرفة الحديثة، ومن أدوات وتقنيات ومهارات وتكنولوجيا العصر

---

[42] فاطمة كدو (2014) أدب.com: مقاربة للدرس الأدبي الرقمي بالجامعة، دار الأمان.

[43] نفسه، ص 7.

[44] نفسه، ص8.

[45] نفسه، ص31.

[46] نفسه، ص37.

الرقمي، وبخاصة في مجال درس تقنيات التعبير والتواصل ودرس الأدب الرقمي من خلال إدخال الطالب إلى العصر الرقمي، وتزويده بالعدَّة والأدوات ومساعدته على فهم سياق الثقافة الرقمية بالتعريف بها وبعرض مسارها التاريخي ومفاهيمها المفاتيح. والغاية المتوخاة، بصفة عامة، هي الارتقاء بالأمة إلى مصاف الدول المنتجة للمعرفة والتكنولوجيا.

وفي الباب الثاني تناولت مسألة مقاربة الدرس الأدبي- الرقمي بالجامعة. حاولت من خلاله تقديم معلومات عامة للطالب من خلال عرض تاريخي للاختراعات والابتكارات في العالم الرقمي. كما تناولت النص المترابط والتغيرات التي عرفها النص مع البنيويين ومع المعلوماتيين، لكن أهم ما في هذا الباب الثاني هو اقتراحها لمقاربة تحليلية/ تفكيكية قاربت من خلالها نصا رقميا عربيا " شات" لمحمد سناجلة بغاية مساعدة الطالب في فهم وتمثل هذه النصوص. تقول عن مقاربتها هذه: " إنها مقاربة لا تدعي الإحاطة الشاملة بنص " شات" وإنما هي تقديم ملامح تحليلية أولية يمكن أن تساعد الطالب على تمثل مثل هذه النصوص"[47]. وهذه القراءة التفكيكية ترافق " شات" خطيا انطلاقا من أهميتها في عالم الأدب والإبداع، مرورا برد فعل طلبتها الإيجابي في تلقيها. لتنتهي إلى أن " شات" قدمت للقارئ التشظي الذي يعيشه الإنسان العربي في علاقته بالعالم الرقمي. ودعت إلى" عودة النص إلى ذاته وتكرار هذه التجربة لتجذيرها وتطويرها، والتأسيس النقدي والنظري لها [48]. وننتظر أن تتم الكاتبة عملها بإصدار دراسة نقدية تتناول فيها مجموعة من النصوص الرقمية بشكل مستفيض.[49]

---

[47] نفسه، ص87.

[48] نفسه، ص 141.

[49] نفسه، ص87.

وخلال ذلك حاورت كتابا ومفاهيم وتصورات لخلق سياق الفهم، واقتراح مقاربة تفكيكية تتجاوز الفهم والتأويل إلى كشف الخلل التقني واقتراح الفهم الملائم للأثر الرقمي.

وخلال ذلك حاورت كتابا، ومفاهيم، وتصورات لخلق سياق الفهم، واقتراح مقاربة تفكيكية تتجاوز الفهم والتأويل إلى كشف الخلل التقني، واقتراح الفهم الملائم للأثر الرقمي.

5.3.3.0. المقاربة السيميَّائيَّة:

تنطلق هذه المقاربة[50] من سؤال إشكالي حول الإضافات الجديدة للنص المترابط، أو " النصوصيَّة الأدبيَّة للنص المترابط" [51] حسب تعبير الكاتب. تمتح، هذه المقاربة، أسسها النظرية من منجزات السيميائية العامَّة، لكنها تروم وضع مفاهيمها وتصوراتها السيميائية السردية موضع المساءلة. ذلك أن عبد القادر فهيم شيباني يرى أن سيميائيات غريماس السرديَّة فشلت في تأطير علاقة" النُّصوصيَّة الأدبيَّة لأنها محورت تنظيراتها حول القصة والأحداث والشخصيات وأهملت المادة التعبيرية"[52]. لذلك سيعمل على التأسيس لمقاربة مستندة إلى ثلاثة دعائم: المنهج البنيوي الوصفي، ونظرية التناص، ثم منهج التلقي[53] وقائمة على مصادرة مفادها أن" سرديات الوسيط المترابط، [...]

---

[50] عبد القادر فيهم شيباني (2014)" سيمائيات المحكي المترابط: سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن.

[51] نفسه، ص1.

[52] نفسه، ص3.

[53] مختبر السرديات بالتنسيق مع مجموعة "سيما" للبحوث السيميائية. الرواية الرقمية، التقنيات النصية والأبعاد الجمالية. http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=254

سرديات دعائمية تؤدي وظيفتها، بوصفها جوهرا تعبيريا يجلي أثر الحكي في المحكي"[54].

ولتحقيق هذه الغاية قسم كتابه إلى قسمين نظري وتطبيقي. القسم النظري من أربعة فصول، وأربع قضايا:

فصل أول خصَّصَه لقضايا السيميائيات السرديّة بين الطابعين النصي والأدبي. وفصل ثان تناول فيه سيميائيَّات النص المترابط أو سيميائيات الدعامة الرقمية، ثم فصل ثالث خاص ببلاغة الرابط في المحكي المترابط، وفصل رابع حول الهندسة الترابطية في المحكي المترابط.

أما القسم التطبيقي فقد جاء من فصل واحد طبق فيه الكاتب طروحاته النظريَّة، حول سيميائيات المحكي المترابط، في نص "شات" لمحمد سناجلة.

وقد توصل إلى مجموعة من الملاحظات، والنتائج، والأحكام. ومنها أن الواقعية الافتراضية لدى محمد سناجلة تربط مضمون الواقعية الافتراضية بالواقع الافتراضي[55] علاوة على توظيف مستجدات تكنولوجيا المعلوميات والتواصل. ويشكل نص "صقيع" إضافة متميزة على مستويات متغيراته البنائية والسردية والتقني- رقمية[56] مقارنة مع نص "شات". ورغم ذلك فقد تميز نص صقيع بالخلل بين النص اللغوي والتصميم الوسائطي. ممَّا خلف تشتُّتًا وتلاشيا على مستوى المعنى بين دلالة القصة، والمكون الأيقوني المعيِّن لها. " جاء تصميم الغرافيكس مهيمنا على النص حيث يتصارع

---

[54] نفسه، ص 186.

[55] نفسه، ص 166.

[56] نفسه، ص 166.

المكتوب مع التصوير الكرتوني لتحركات البطل الفضائية وخيالاته، في محاولة لخلق تصوير مضاعف"[57].

لقد تناول الدكتورعبد القادر فهيم شيباني عناصر أساسية في النص المترابط " شات" كالواجهة، والبنية المقولاتية، والهندسة الترابطية، وبلاغة الروابط فيها.

في الواجهة تم تناول ماهو لساني كالعناوين مثلا، وما هو غير لساني من مكونات الشاشة: الصوت، واللون، والحركة، والرمزية وغيرها. والملاحظة الأساسية التي استنتجها التكامل الواضح بين هذه المكونات في خلق الدلالة (أو التدلال). فالخلفية الأيقونية والمقطع تؤطر نص " شات" حدثيا ودلاليا:" برمزية تختصر التفاصيل السرديّة، وتكشف عن تطورات تبلور موضوع القيمة"[58] عبر زمن تحميل النص، والصور التي تشخص بيئته وإيحاءاتها النفسية، والأصوات، وخاصة صوت الريح والمطر وحركية الرمال والكثبان، علاوة على لون العنوان الأخضر الموحي بالخصب. كما تعرض لمكون الدردشة التي تنقل البطل من عالم العدم إلى عالم الحياة/ الصداقة، أو توالد الحالات والتحولات السردية التي يتعاضد فيها النصي مع الأيقوني.

أما على مستوى البنية المقولاتية فمقولتا الملل والصدفة تشكلان مسارا توليديا للنص، وتتحكمان في منطق توالي الحالات والتحولات. فالذات ترغب في تجاوز الملل الذي تخلفه الصحراء لتحقيق موضوع تملك السرور والتواصل. وتشكل الصُّدفة عاملا محركا للفعل السردي وتحولاته، إضافة إلى الحوار المتسم بتقمص شخصية مزيفة وافتراضية أوتقمص اسمين مستعارين: نزار ومنال في غرفة الدردشة. وبذلك يقطع البطل مسارا

---

[57] نفسه، ص 167.

[58] نفسه، ص171.

سردياً يبدأ بالبحث عن الذات في وطن السياسة والسياسيين، لينتقل إلى البحث عنها في مملكة العشاق.

كما قارب الدكتور عبد القادر فهيم شيباني الهندسة الترابطية لـ" شات" انطلاقا من مبدأ تعالق الشكل والمحتوى لدى يامسليف انطلاقا من تصور أن سرديات النص المترابط سرديات قائمة على الدعامة التقنية التي " تؤدي وظيفتها، بوصفها جوهرا تعبيريا يجلي أثر الحكي في المحكي" [59] . والشكل الذي جاءت به في " شات" يتجسد في بنيتها السردية المحايثة التي تقوم على علاقة واضحة بين النص القاعدي والنص المتفرع. فالنص القاعدي يحدد" قواعد تشكيل المعنى، في النص المتفرع، وفق مبدأ التماثل الدلالي"[60]. وصورة ذلك أن النص القاعدي ينطلق بصوت السارد ليتم، بعد ذلك، إدراج مكون الحوار والانتقال من صوت السارد إلى صوت منال، في النص المتفرع، حيث تصبح لها الصدارة السردية. ولهذا يتم الانتقال من الحوار إلى التواصل المباشر بين نزار ومنال.

أما بلاغة الروابط أو وظيفتها في خلق لحمة نص " شات" فقد تناولها المؤلف بالتمييز بين نوعي النص في النص المترابط.

1 - روابط النص القاعدي التي حدد لها ثلاث وظائف:

أ- وظيفة كشف أقنعة الشخصية للقارئ بطلا وساردا." يقوم التشاكل النصي، بين النص القاعدي والنص المتفرع، على أساس تكرار وحدة مفرداتية (أي لكسيمة)،

---

[59] نفسه، ص186.

[60] نفسه، ص190.

بوصفها نقطة ارتكاز في عملية الوصل السردي بين النصين. وتنطبق وضعية التشاكل هذه على جميع النصوص المتفرعة"[61].

ب- وظيفة تنمية الحدث وتفضيَّتِه من جهة، ثم تنمية علاقة الذات بالموضوع في إطار العلاقة: اتصال/ انفصال [62] من جهة ثانية.

ج- وظيفة تناصيَّة تتعلق بروابط الفيديو التي تعمل على تأسيس" تناص سردي، بين النص المكتوب والسرد البصري للفيديو، بخاصة إذا ما كان الفيديو مقطعا فيليميًّا، كما هو الحال في نص "شات""[63].

وبصفة عامة فالرابط القاعدي يصنف" ضمن خانة الترجيع السردي حيث يعمل السارد، على بيان حدود التحول الحدثي"[64].

2- أما روابط النص الفرعي فقد لعبت دور مُؤَوِّلَاتٍ سرديَّة " أو سيرورة للدلالات المفتوحة (سيميوزيس)"[65]. حيث تتوالى الإحالات. ويتحول النص الفرعي إلى نص قاعدي يحيل، عبر الرابط، إلى نص آخر متفرع عنه.

وقد انتهى الكاتب إلى إن بلاغة الرابط تكمن في وظيفته المتعدة، والمتنوعة القائمة على الحذف والإضمار. وهي نتيجة يلتقي فيها ما توصلت إليه الدكتورة لبيبة خمار.

---

[61] نفسه، ص195.

[62] نفسه، ص199.

[63] نفسه، ص 195.

[64] نفسه، ص200.

[65] نفسه، ص201.

لقد عملنا، من خلال هذا المدخل، على تقديم صورة مركزة جدا حول مقاربة النص التخييلي الرقمي الأدبي، وقضاياه الكبرى في الثقافتين الغربية والعربية. ففي الغرب لاحظنا أن أهم المقاربات تتعلق بإشكالية الخصائص الخطابية، وسؤال بلاغة النص الرقمي، وسؤال التمفصل بين السرد والتفاعل. أما في الثقافة العربية فسعيد يقطين هو مؤسس النص المترابط العربي، وشكلت أعماله مرحلة حاسمة في التأسيس لدراسة النص المترابط، ووضع اللبنات الأساس لدخول الثقافة العربية إلى العصر الرقمي. وهو ما يعد منطلقا للعديد من الدراسات كالمقاربة الوصفية البنيوية، والمقاربة الرقمية الأدبية، والمقاربة التفكيكية، والمقاربة السيميائية.

لقد حان الوقت لطرح سؤال وإشكالية جديدين على الأدب الرقمي. سنقوم بطرح هذه الإشكالية، وسنجتهد لاقتراح مقاربة ملائمة لإشكاليتنا الجديدة هذه انطلاقا من تصور مختلف بغية تحقيق إضافة تثري هذه الدراسات العربية للأدب الرقمي.

ولهذه الغاية نود أن نضع القارئ على السِّكَّة فنقدم السرد الأدبي التفاعلي، ونكشف خصائصه، ومميزاته، ثم نتوقف عند المقاربة الأدبية المعرفية: نشأتها، وأدواتها، ومفاهيمها، وإضافاتها، في القسم الأول من كتابنا. على أننا سنتبع هذا التمهيد النظري بعمل تطبيقي ندرس فيه أثرا رقميا لسيرج بوشاردون رائد هذا الإبدال السردي الرقمي الجديد.

القسم النظري

من أجل مقاربة تداولية معرفية للسرد الأدبي التفاعلي

الفصل الأول

السرد الأدبي للتفاعلي

0.1. مقدمة

سنقوم خلال هذا الفصل بالتعريف المفصل، والدقيق بالسرد الأدبي التفاعلي. وسننطلق، أولا، من ظاهرة النص المترابط، ونبين خصائصه. وسنركز على تفسير الدارسين والنقاد له، ونبرز النقد الذي وجه له على عدة أصعدة لنبين العوامل التي كانت وراء ظهور السرد الأدبي التفاعلي، والشروط التي يجب توفرها في الأثر الرقمي ليندرج في إطاره، وبخاصة صفات: الأدبية، والتفاعل، والجمع بين القراءة والفعل.

النص المترابط (Hypertexte) إبدال جديد شكل نقلة نوعية في تاريخ الكتابة والنشر الأدبيين. رأى النص المترابط النور في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1987 مع الأثر الرقمي قصة الظهيرة لـمكائيل جويس. وهو أثر رقمي أنجز بواسطة برنامج يحمل اسم المسرد[66]. نشر، في البداية، على قرص مرن (ديسكيت) ثم نشر، بعد ذلك، على قرص مدمج[67]. بينما تأخر ظهور النص المترابط في فرنسا، مقارنة مع نظيره في الولايات المتحدة الأمريكية. وبما أننا سوف نقارب إشكالية أطروحتنا بالاشتغال على سرد أدبي تفاعلي فرنسي، فإننا نشير إلى أن أول نص مترابط فرنسي، رأى النور في الثقافة والأدب الفرنسيين، جاء على يد فرانسوا كولون سنة 1996 في أثره الرقمي الذي يحمل عنوان: 20 في المائة حب زيادة. ثم توالت بعده أعمال مهمة ومتنوعة وكثيرة جدا. والسرد الأدبي المترابط الفرنسي أنواع عديدة ومختلفة يمكن إيجازها في:

---

[66]Story space
[67]CD-ROM

أ- نصوص مترابطة قائمة فقط على الرابط دون صور ولا موسيقى. ويمكن التمثيل لها بالأثر الرقمي الذي يحمل عنوان: " ساعات أدريان الأربع والعشرون" لبيير أوليفيي فنيلتان.

ب- نصوص مترابطة متعددة الوسائط وتفاعلية توظف اللغة والصورة والصوت. ونمثل لها بالأثر الرقمي: " 20 في المائة حب زيادة" لفرانسوا كولون.

ج- نصوص مترابطة توليدية مع جان بيير بالب كما في روايته التوليدية الأولى تحت عنوان: " رواية غير مكتملة"، التي أصدرها سنة 1995.

د- سرود أدبية تفاعلية. ونمثل لها بالعديد من أعمال سيرج بوشاردون. ومنها الأثر الرقمي موضوع أطروحتنا: " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" سنة 2008.

ولا يهمنا، هنا، الجرد التاريخي، أو عرض فكرة مركزة حول هذه الأعمال، بقدر ما يهمنا تفسير الدارسين، والنقاد، والمُنَظِّرين لظاهرة النص المترابط في سياق التحولات العلمية والأدبية والمعرفية التي سبقته أو رافقته. وللوقوف عند تفسير ظاهرة النص المترابط، وتحديد ماهيته وسياقه التاريخي، نورد موقفين بارزين.

1.1. من النص المترابط إلى السرد الأدبي التفاعلي.

1.1.1. موقف نظرية الالتقاء Théorie de convrrgence

1.1.1.1. خصائص النص المترابط في مقابل النص الورقي:

وهو موقف يتزعمه الأمريكي جورج لاندو، ويعرف باسم: نظرية الالتقاء[68]. وهذه النظرية تعتبر النص المترابط، المستمد من المعلوميات، الأطروحة النقيض للنص، المستمد من تقاليد المطبوع [69]. فالنص في تقاليد المطبوع، في الثقافة الغربية، تميز بعدة

[68] Théorie de convergence.

[69]Jeanneret, Yves (2005). ≪ Sémiotique de lécriture ≫, entretien video en ligne, *Archives audiovisuelles de la recherche*, <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=813&ress=2643&video=96732&format=68#10480>.

صفات، وخصائص معروفة، ومتداولة لدى الكتاب، والنقاد، والقراء أيضا. ويمكن إيجاز هذه الخصائص في سمات الانغلاق، والخطيّة، والخضوع لسلطة المؤلف المستمدة من الثقافة السائدة التي تعترف به، وتُجِيزُه أو تمنحه شرعية الوجود، والتداول. بينما النص المترابط يتم تلقيه على حامل إلكتروني. ويتميز بأنه مفتوح، وشذري، ويمنح قارئه حرية كبيرة ليبني مساره، وقراءته الخاصة التي يحققها هو بنفسه.

.2.1.1.1. النص المترابط تحقيق للنظريات الفرنسية البنيوية ومابعد الحداثية حول النص:

وجوهر هذا التفكير النظري أن النص المترابط بمثابة تحقيق للنظريات الفرنسية البنيوية، وما بعد الحداثية حول النص. فالنص المترابط، وفق نظرية الالتقاء لدى جورج لاندو، يربط صلات متينة وضيِّقَة مع نظرية الأدب عند نقاد الأدب ومنظريه الفرنسيين. ويتجلى ذلك في مفهوم النص مع رولان بارث، وجاك دريدا، وميشيل فوكو، وجيل دولوز، وفليكس غواتاري. فهؤلاء جميعا يعرفون النص بكلمات، وعبارات ومفاهيم استوحاها جورج لا ندو، واستعان بها في تعريف النص المترابط، وتحديده [70]. ويتناول سعيد يقطين هذه المسألة من منظور أعمق في أبعادها المنهجية والمعرفية من حيث توظيف مفاهيم حقبة معرفية في سياق حقبة معرفية أخرى تشكل إبدالا معرفيا جديدا. يقول: " المفاهيم الجديدة التي تتولد في سياق إبدلات معرفية جديدة لا تبرز مقطوعة الصلة عن جذور المنجزات البشرية في مختلف صورها وأشكالها وتجلياتها [...] ولا يعني ذلك ان القدماء لم يلتفتوا إلى الظاهرة نفسهان ولكنهم تعاملوا معها بحسب ما تسمح به الإمكانات التي تتوفر لديهم، وتبعا لنوع الحاجة التي كانت تحذوهم إلى التعامل معها بطريقتهم الخاصة. أو أنهم لم يعيروها ما تستحق من العناية لأنها لم تكن تندرج في

صوفي ماركوت (2016) النص التشعبي: جورج لاندو والنص التشعبي، ترجمة محمد أسليم، ضمن كتاب: الأدب الرقمي، الأدب الرقمي، تقديم زهور كرام، ص189.[70]

صلب ما كانوا به منشغلين. وبناء عليه، نجد كل المفاهيم التي تستعمل حاليا تأخذ دلالات جديدة تتناسب مع السياق الذي تولدت في نطاقه، وبذلك تكتسب معاني مناسبة لما نوظفه حاليا"[71]

دافع جورج لاندو عن وجهة نظره هذه اعتمادا على هذا التلاقي بين النص المترابط، ومفهوم النص في النظر للفكر باعتباره يشكل شبكة علاقات، وأن النص قائم على التعالق، والتبادل، والتشعب، والترابط. وقراءة النص وتلقيه ليست سلبية، بل إيجابية؛ لأن القارئ يساهم في خلق نصه هو، كما قرأه وفهمه واستوعبه عوض النص المرسوم، سلفا وقبليا، في ذهن الكاتب. ومن أهم هذه الأفكار، فكرة تعدد مداخل النص المترابط، ولا محدودية معانيه. وهو ما يظهر مثلا في تأملات " رولان بارث" في كتابه (س/ز)، و في حديثه عن "النص المثالي". يقول رولان بارث: " في هذا النص المثالي، تكون الشبكات متعددة وتتبادل لعب الأدوار دونَ أن يُحَجِّمَ أي منها الباقي؛ هذا النص هو مجرَّة من الدوال، وليس بنية من المدلولات؛ ليس هناك بداية وعكسها؛ يُولَجُ من عدد من المداخل دون أن يكون أي منها مدخلا رئيسيا؛ وما يُعَبِّئُه من شفرات (تتكاثر على امتداد البصر)، إنها لا محسومة [...] و يمكن أن تستحوذ على هذا النص بصيغة الجمع مطلقا نُظمٌ للمعنى، ولكن عددها لا يكون أبدا محصورا بما أنها تقاسُ بلا محدودية اللغة[72]. كما استفاد لاندو من فكرة المقابلة بين النصين" المكتوب" و" المقروء"، والنص القابل للكتابة أو "المُنْكَتِب"[73]. علاوة على فكرة بارث حول القراءة التي لا يكون فيها القارئ مستهلكا للنص، ولكن منتجا له[74] . وهو ما جعل جورج لا ندو يعتبر قارئ النص المترابط ينتقل بين كتل المعنى، والمقاطع، ويعيد تشكيل مقروئه كلما قطع أشواطا في

---

[71] يقطين،2005، ص 156،157.

[72] نفسه، ص190.

[73] Scriptible

[74] نفسه، نفسها.

مساره القرائي[75] مع التنويه بدور أنظمة المعلوماتية في تطوير الرسالة، وتحويلها لتتجاوز وجهيها الشفوي، والكتابي بإضافة مكونات، وعناصر جديدة.

وبالإضافة إلى مصطلحات بارث وأفكاره وتصوراته حول النص، فقد استوحى جورج لاندو مصطلحات وأفكارا وردت لدى جاك دريدا مثل: الشبكة، والروابط، والشبكات، والانفتاح و"التفكيك" و"الإزاحة عن المركز" ليُعَرِّفَ النص المترابط " كشبكة من وحدات النص تلتقي فيما بينها بواسطة وصلات إلكترونية"[76].

واستفاد أيضا من مفهوم النص لدى ميشيل فوكو وخاصة مصطلحي الروابط، والشبكات اللَّذين اعتمدهما في تعريف النص المترابط. وقد شكل قول فوكو" ما من ملفوظ إلا ووراءه ملفوظات أخرى، ما من قول إلا وتوجد حوله شبكة للتعايش، وسلسلة من الآثار، وتوزيع للأدوار والوظائف"[77]، فكرة هادية لإبراز خاصيَّتي التناص الخارجي، والداخلي في النص المترابط.

كما استفاد من مفهوم "الجذمور" لدى جِيل دولوز وفليكس غواتاري. اقترح الكاتبان تجاوز الفكرة التي ترى أن الكِتاب ينمو، ويمتد في اتجاه وحيد من البداية نحو النهاية، واقترحا نظاما آخر سمياه الجذمور انطلاقا من فكرة الشجرة، والجذور التي تمتد. الجذمور، في تصورهما، دائما في الوسط (نسق جذري بيْنِي) لا يبدأ، ولا ينتهي. يقولان:

" يتألف الجذمور [...] من خطوط تتفرق من " وسط" إلى مالا نهاية" [78]. وهذا التعريف، في نظر، جورج لاندو، يتوافق مع مبادئ قراءة النص المترابط الذي يحقق

---

[75] نفسه، ص191.
[76] نفسه، ص191.
[77] نفسه، ص 193.
[78] نفسه، نفسها.

العديد من هذه الصفات الواردة لدى جيل دولوز وفليكس غواتاري[79] حيث يمتد النص في اتجاهات متعدِّدة: أعلى، أسفل، يمين، يسار وغيرها. وبذلك فالنص المترابط، وفق تصور جورج لاندو، هو بمثابة تحقيق ملموس لجوانب كثيرة جدا لما نَظَّرَ له بعض البنيويين، وما بعد الحداثيين الفرنسيين.

.3.1.1.1. نقد نظرية الالتقاء وتقويمها:

وقد تعرضت أفكار جورج لا ندو للتحليل، والنقد في بعض جوانبها، وخاصة مع صوفي ماركوت التي ترى أن جورج لاندو يتحدث عن النص خارج وسيط نشره. إن رولان بارث يتحدث عن النص بناء، وتلقيا " قبل أن يصير الحاسوب وسيطا لنشر النصوص"[80]. وبالنسبة لـجاك دريدا فقد بالغ جورج لاندو في اعتباره يتحدث عن إحساس القارئ بالحرية، وهو يقرأ النص المترابط. ورغم هذه الملاحظات، فأفكار جورج لاندو وطروحاته وتحليلاته هامة جدا، وضرورية لدارسي النص المترابط، وتُبَيِّنُ موقع النص المترابط في مشهد النقد المعاصر[81]. أما أهم ما قدمه جورج لاندو فهو تعريفه للرابط، وأنواعه، وحدوده المفيدة جدا لمبدعي النص المترابط، ولقرائه، ولناشريه الذين عليهم توقع" احتياجات القراء، وأن يتصوروا مختلف الاختيارات التي سيجريها القراء أثناء القراءة"، مع ضرورة تجنب أخطار تدخل القراء بتعديل بعض النصوص، أو التصرف فيها[82].

2.1.1. موقف جان كليمون

---

[79] نفسه، 196.
[80] نفسه، ص 197.
[81] نفسه، ص 198.
[82] نفسه، ص 200.

1.2.1.1. سياق ظهور النص المترابط هو اللقاء والتعاون بين المعلوماتيين والكتاب التجريبيين:

أما الموقف الثاني من ظاهرة النص المترابط فيمثله جان كليمون. ويرى فيه أن النص المترابط ظهر، فعلا، في الولايات المتحدة، وحقق إشعاعا كبيرا، لكن ظهوره جاء بفضل اللقاء، والتعاون الذي تم بين المعلوماتيين، والكتاب المهووسين بالتجريب والإبداع. وقد جرى ذلك في سياق سياسي متحرر كمحاولة تفكيكيّة هدمية للنص، وكتحرر من الإرغامات، والمُحَسِّنات البلاغية الكلاسيكية المرسِّخة لخطية الخطاب. و قد صاحبه توجه للتحرر، والاحتجاج على نظام الأدب القائم. وبذلك فالنص المترابط نوع من تفويض صلاحيات المؤلف للقارئ حيث إن تكسير خطية الخطاب فتح الباب واسعا لنقل الامتيازات التلفظية إلى القارئ"[83].

2.2.1.1. ماهية النص المترابط وخصائصه:

اقترح جان كليمون تعريفا للنص المترابط بأنه مجموعة من الشَّذرات النصية غير تامة التنظيم (نصف مُنَظَّمَة)[84] بفضل الحامل الجديد: الحاسوب. وهذه الخاصية توفر لكل قارئ إمكانية خلق مساره القرائي الخاص به إما من خلال قرءاة خطية، أو تَجْوَالاً، أو وَثْبا داخل الأثر. ويتميز النص المترابط بخاصية القُدرة على الحفاظ على مسار هذه القراءة من خلال مجموعة من الإمكانيات:

- إمكانية طبع الفقرات التي تمت قراءتها سَلَفًا من قبل القارئ،

- إمكانية عرض، وطبع قائمة هذه الفقرات، وإنجاز خريطة للقراءة،

---

[83]Clément, Jean (2003). Hypertexte et fiction : une affaire dle lien. http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Lien.pdf

[84]Clément, Jean (1994). L'hypertexte de fiction, naissance d'un nouveau genre, http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/allc.htm

- إمكانية استعادة عكسية للمسار المقطوع خلال عملية القراءة،

ورغم كل هذه المكتسبات فما يحققه قارئ النص المترابط هو مجرد قراءة من قراءات عديدة ممكنة. كما أن هذه القراءات مهدَّدة بالتوقف، والضياع في كل لحظة وحين؛ لأن النص المترابط لا يفتأ يكرر على القارئ، أن بإمكانه الاستمرار في القراءة، أو مغادرة الأثر، وقطع حبل القراءة. ويستشهد جان كليمون بعمل مايكل جويس" قصة الظهيرة" الذي، منذ صفحاته الأولى، يحذر القراء، ويكررعليهم جملة " عندما تتعبكم مساراتها، فتلك نهاية تجربتكم القرائية".

ومن أهم مميزات النص المترابط اجتهاد مؤلفيه لإعادة تأسيس ميثاق القراءة. إن النص المترابط يقوم بتوضيح الميثاق للقارئ توضيحا تاما. وقد درس جان كليمون هذه الخاصية وحلَّلها من خلال النقاط التالية:

- توضيح طريقة الاستعمال الجيد للأثر: أي تنبيه القارئ إلى " الشروط المادية لتلقي الأثر" [85] التي يفرضها جهاز القراءة الجديد. ومادام الأثر الرقمي لا يُقْرَأُ خطيا، وتواليا كالأثر الورقي، فالنشاط المادي للقارئ، وانتقالاته لا تحصى، ولا تتوقع. ومن هنا ضرورة إرشاده، ومساعدته كما فعل فرانسوا كولون في عمله " 20 في المائة حب زيادة". يطلب فرانسوا كولون من القارئ ألا يقوم ببعض الأفعال إلا مرة واحدة حتى في حالة عودته إلى نفس الصورة. بينما تظل أفعال أخرى مستحيلة إذا لم تتم الاستجابة لشروط سابقة عليها، ومتحكمة في تحقيقها[86].

[85] Jean clément (2000) Ecritures hyper médiatiques : remarques sur deux CD-ROM d'auteurs Texte publié dans les Cahiers du français contemporain "Multimedia : les mutations du texte", ENS Editions, n° 6 Mai 2000. http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/ehm.pdf,p2.

[86] نفسه، ص 3.

- تضمين الأثر قواعد، وإرشادات تَضْمَن السير الجيد للقراءة: بتنبيه القارئ حتى يجتنب المسارات العشوائية التي قد يضيع فيها القارئ/ المبحر، أو تجعله يشعر بالإحباط نتيجة لذلك، كما يفعل فرانسوا كولون، نفسه، في نهاية جنيريك عمله " زمن وسخ".

- يتميز هذا السرد الجديد برهان سردي جديد: ويستهدف إعادة تأسيس العلاقة بين المؤلف والقارئ، والسارد والمسرود له والشخصية. فالقارئ صار، في وضعية جديدة مركزية، يساهم في توليد الحكاية بحيث فُوِّض له فيها جزءٌ من سلطات المؤلف، أو بالأحرى، بُرْمِج من أجله، كما في الأعمال التي تُبْنَى وفق نموذج" الكتاب الذي أنت بطله". وهو ما ينتج عنه، على مستوى الملفوظ، تداخل بين القارئ، والشخصية. ويوضح جان كليمون أن ذلك يتضح مع " 20 في المائة حب زيادة" باعتباره محكيا ذاتيا تفاعليا تصبح خلاله عبارة " 20 في المائة حب زيادة" تعني " 20 في المائة حياة زيادة" تتحقق فيها قولة (أرتير رامبو)" الأنا آخر" [87].

- انتشار الملفوظ، وامتداده على حساب النص: فلم يعد النص هو الدعامة الوحيدة للحكاية كوسيط، عبره، نرى، ونسمع الشخصيات، والديكورات، والأجواء، بل فقد النص جُلَّ وظائفه السردية لصالح الصورة، والصوت والرسوم البيانية.

- تغيُّر وظيفة النص: الذي أصبح نصّا حاملا للسرد، ونصّا موازيا، ومصاحبا يندرج في العمل، من جهة، وأصبح يُعَلِّقُ على الأحداث والوقائع أيضا، ويضطلع بوظيفة إرشاد القارئ، وتنبيهه من جهة ثانية. وصرنا نجد النص، بشكله ووظيفته الجديدين، في أمكنة متعددة على مستوى التوزيع الفضائي. وبذلك عمل النص المترابط على هَدْمِ النص بمفهومه التقليدي المتداول، علاوة على تشتيته وتحويله إلى مجموعة من الشّذرات،

[87] نفسه، نفسها.

والقِطَع التي هي مرة نصوص، ومرة علامات أو مؤشرات [88]. لقد صار النص بعبارة جان كليمون " كُلِّيَّ الحضور" حاملا للسرد، ومُسْعِفًا للقارئ في بناء قصته الخالصة، وفي إعادة بناء عالمه الروائي[89].

- سِمة التفاعل: وتتم بواسطة الرابط، أو الوصلة. وهي التي تمكن القارئ من المرور من شاشة إلى أخرى من خلال النقر على الفأرة. والرابط أنواع وأشكال عديدة ومتعددة: منها روابط لغوية، وروابط أيقونية، وروابط ظاهرة صريحة يخبر بها المؤلف القارئ، بوضوح تام، لكي يَقِيَهُ من التيهان والضياع. وروابط أخرى مَخْفِية لا تتكشف إلا بتمرير الفأرة على سطح الشاشة. وهذا كُلُّه يوفر للكتابة السردية اليد، والفاعلية بفضل دعامة الحاسوب، ونظامه التكنولوجي.

- خاصية هدم الحكاية بالشكل الذي وضعه أرسطو: بداية ووسط ونهاية. قام المؤلفون بانتهاك البداية بطرق مختلفة. مثلا الأثر الرقمي المترابط " زمن وسخ" يبدأ بجنريك طويل، خَطِّي ينتهي بموت" جان" الذي يشكل البداية الفعلية للنص المترابط". ويتوفر الأثر" 20 في المائة حب زيادة" على ثلاث بدايات ممكنة" لا تنتهي جميعا إلى مشهد بداية القصة بالمعنى الفعلي، وهو مشهد استيقاظ لِيُو. والأمر نفسه بالنسبة للنهاية. فالأثر" 20 في المائة حب زيادة" يتوفر على ثمانين نهاية ممكنة، والأثر " زمن وسخ" يتوفر على ثلاثة مخارج ممكنة للشخصيات[90]. وفي تصور جان كليمون يمكن اختزال هذه الخاصية في صورتين بلاغيتين مميزتين للمحكي المترابط، وهما:

1- التَّشَعُّب(Bifurication) : وهو تشذير يقع في مستوى السرد، حيث في كل صفحة/ شاشة يُمنحُ للقارئ اختيارٌ بين تَتِمَّتَيْن مُمْكِنَتَيْن.

---

[88] نفسه، ص4.
[89] نفسه، نفسها.
[90] نفسه، ص5.

2- والتَّشْذِير أو القطع(Incise) : وهو استطراد لا يؤدي بالقارئ إلى مسار جديد، بل غالبا ما يعود القارئ، بعد انتهائه من قراءة التشذير الاستطرادي، إلى نفس الصفحة التي انطلق منها.

3.1.1. نقد النص المترابط:

تعرض النص المترابط، خلال فترتي التسعينيات، والعقد الأول من سنوات الألفين، للنقد على المستويات النظرية، والإبداعية، والقرائية، والتلقي نلخصها في النقاط والأفكار التالية:

- توجيه النقد لجانب من الأفكار التي اعتمدها جورج لاندو للتقريب بين النص المترابط، وأفكار النقاد، ومنظري النص البنيويين، وما بعد الحداثيين الفرنسيين. وترى صوفي ماركوت أن جورج لاندو مصيب في مسألة التقريب بين النص المترابط ومفهوم" الجذمور" لدى جيل دولوز، وفليكس غواتاري. لكنه غير مقنع فيما أورده حول رولان بارث، وجاك ديريدا. والسبب في نظرها اختلاف الوسيط بحيث لا يمكن، في تقديرها، تصور النص منفصلا عن وسيلة نشره[91].

كما وجه إيف جانري نقدا قويا لدعاة نظرية الالتقاء بين مُنظِّري النص، ومنظري النص المترابط في فكرة جوهرية أخرى مفادها أنهم يحاولون إقناعنا بالتقاء عناصر ومكونات متضاربة من ثلاث جهات: موضوع نظري (نظرية النص)، وموضوع تقني(المعلوميات) من جهة أولى، وبين حقيقة قابلة للمعاينة (شكل النص)، وممارسة داخلية (تأويل هذا النص)، من جهة ثانية، و بين إنتاج (أثر)، و حلم سياسي (الحرية) من جهة ثالثة. وهذا الربط، في نظر بعض الدارسين، بعيد جدا عن الواقع والمنطق

[91]Marcotte, Sophie (2000). George Landow et la théorie del'hypertexte. http://www.musee.uottawa.ca/academic/astrolabe/arts/articles/art0012.html

ويتطلب معجزة " وعناية إلهية جمالية تجمع بين التجديد التقني، والصناعي، والإبداع الجمالي، والديموقراطية الثقافية"[92].

1- ما تتميز به كتابة النص المترابط من تعقيدات وصعوبات جَمَّة. ويتضح ذلك في بذل المؤلفين لمجهودات كبيرة جدا، ومتنوعة تتعلق بكتابة عدد كبير من الشَّذَرات، وهندستِها، وتصميمِها لخلق المتاهة، والمسارات المترابطة، والتشعبيَّة غير الخطيَّة.

2- تيهان القارئ خلال قراءة النص المترابط، والإبحار فيه حيث تم الاهتمام بالإبحار على حساب متعة القراءة التي فقدت طابع الاستمرارية، وفقدت الزمن الكافي لتأمل المقروء، وتمثله، وهضمه.

3- نخبوية السرود المترابطة التي ظلت منحصرة في مجال ضيق، ولم تتجاوز دائرة مُنظِّريها ومُمارسيها، بل لم تستطع تكوين قاعدة واسعة من القراء.

4- فعلا سمحت المعارضة بين النص والنص المترابط بإبراز بعض جوانب النص المترابط كطبيعة الروابط وأنواعها، التي تصل بين العقد، ومسارات القراءة. غير أن كل هذه المكتسبات والمنجزات المهمة جدا كانت على حساب الجانب البصري، وأشكال الكتابة، وأهمية البرمجي، ودوره.

5- ضياع الحبكة: وذلك أن قارئ النص المترابط لا يقرأ سوى شذرات متفرقة. فقد أصبح، في نظر بعض نقاد النص المترابط، ودارسيه، ومنظريه، مثل" سفينة فضائية مقذوفة في الكوسموس" يضيع وسط لُجَّة النص المترابط، فيفقد بَوْصَلَة القراءة، ويخبط خبط عَشْوَاء. وهو الأمر الذي جعله، في أحيان كثيرة، يختار مساره القرائي ودروبه، بشكل جزافي. وربما يترك نفسه في حالة انجذاب وتسكُّع أمام إغراءات الكلمات

[92]Serge Bouchardon (2012) Du récit hypertextuel au récit interactif, *Revue de la BNF*2012/3 (n° 42), p15. https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2012-3-page-13.htm#

والصور المنشطة. وبذلك يفقد تلك العلامات الهادية للقراءة، ويضيِّع خيط القصة وسط الطريق، وقد يجد نفسه في قصة جديدة دون معرفة متى بدأت ومتى ستنتهي.[93]

6 - تحكم جهاز الحاسوب في التخييل، وفي جماليات كتابته، وقراءته، وفهمه، وتأويله. يقول جان كليمون" أفترض أنه، في النص المترابط، فإن الجهاز النصي المترابط نفسه هو الذي يوفر الصورة البلاغية التي يتجلى فيها التخييل كله"[94]

ونستخلص من هذا أن الرابط الذي شكل، إضافة نوعية، ونابضا جوهريا، ومحركا للسرد المترابط ظل، ولفترة زمنية طويلة، مركز الاهتمام لدى الجيل الأول من مؤلفي النص المترابط، وكتابه. لكن هذا الاهتمام، وتلك المركزية، انزاحا تدريجيا، نحو إمكانيات أخرى يوفرها الحاسوب، من جهة، ويوفرها تطورالمعلوميات، والوسائط المتعددة والمترابطة، من جهة ثانية. لقد تم التوجه نحو أشكال أخرى للتفاعل ضمن النص المترابط. ومنها تمكين القارئ من التحكم في محتوى الشاشة، وكتابة القارئ لنص يمكن دمجه في النص السردي الأصلي. صارت النصوص المترابطة تقل يوما عن يوم، وباتت السرود التفاعلية، التي تمنح القارئ يَدًا ليتدخل في مستويات القصة، والنّص، والشخصيات، حاضرة بقوة. لم يعد الرابط هو النَّابِض الوحيد. لقد تم التوجه نحو الوسائط المترابطة المنشّطة، ونحو العرض الدينامي للنص. ولم يعد القارئ ذلك الكائن السلبي الذي يأخذ المؤلف بيده، من بداية المحكي حتى نهايته. ولكن صار التركيز على التفاعل، واللعب، والمشاركة في إنتاج السرد بصيغ، وأشكال مختلفة: كالويب التوثيقي

[93]Clément, Jean (1994). L’hypertexte de fiction, naissance d’unnouveau genre.

[94]نفسه.

التفاعلي، والفلم التفاعلي، والدراما التفاعلية[95]، والسرد التفاعلي الجماعي أو التشاركي[96] والمحكيات الحضرية[97].

4.1.1. السرد الأدبي التفاعلي.

1.4.1.1. مكوناته وخصائصه:

سنعتمد في تناولنا للسرد الأدبي التفاعلي على دراسات ومقاربات سيرج بوشاردون ليس فقط لأن عمله يشكل النموذج الذي اخترناه لمعالجة إشكالية أطروحتنا، بل لأنه من أكثر الدارسين، والنقاد، والمبدعين المتحمسين، لهذا النوع الجديد. علما أن وجهة نظره تفيدنا في تحديد خصائص السرد الأدبي التفاعلي، وتيسر مقاربتنا لـ "الأعمال الإثنا عشر للمبحر". ويرى سيرج بوشاردون أن هذه السرود المستحدثة تدخل في إطار تغيُّر أشكال المحكي، وتطورها مواكبة للتطور التاريخي، والثقافي والاجتماعي. ويرى جان كليمون[98] أن السرد الأدبي التفاعلي جاء مع تطور الوسائط المترابطة خلال سنتي 1992 و1993 كانزلاق طبيعي نحو دينامية الشبكة العنكبوتية الدولية (World Wide Web)[99]، بينما يرى آخرون أن السرد الأدبي التفاعلي مكون من مكونات السرد التفاعلي كشكل رقمي سردي جديد[100] انبثق من مصدرين اثنين. المصدر الأول: لعبة الفيديو، التي كانت نتيجة للتطورات المهمة التي عرفتها تكنولوجيا المعلوميات

---

[95] هو نوع من السرد قائم على المحاكاة خلال عملية الإبحار بين مقاطع الأثر والواقع، ومن نماذجه (واجهة) لأندريوشتيرن وميكائيل ماتياس.

[96] وهي سرود أونلاين ظهرت منذ سنوات التسعينيات من خلال منصات أو من خلال الفيسبوك والتويتر أو من خلال مدونات كالويكي مثلا.

[97] سرود مرتبطة بفضاءات مادية ومنها سرود أونلاين تستعمل الخرائط وتستغل فضاء المدينة.

[98] جان كليمون، نفسه.

[99] Jean-Hugues Réty (2019) Ecriture d'hypertextes littéraires : approche formelle et approche pragmatique Jean-Hugues Réty. https://webperso.iut.univ-paris8.fr/~rety/publis/2005h2ptm.pdf

[100] Nicolas Szilas (2014) Apprendre par le récit Fortement interactif : potentialités et premiers constats. Narrative Matters 2014 : narrative knowing/Récit et savoir, 2014, Paris, France. <Hal-011000041>.

والتواصل، والتي أدت إلى ظهور ألعاب فيديو المغامرات التي حققت النجاح والانتشار. والمصدر الثاني هو النصوص المترابطة التي اعتمدت أسلوب" الكتاب الذي أنت بطله". وكانت الغاية الجوهرية أن يجرب كتاب الأدب الإلكتروني أدوات، وأساليب تقنية مبتكرة لتحقيق فكرة دمج القارئ، أوالمستعمِل في الأثر الرقمي ليأخذ دور الشخصية الروائية ويصبح هو البطل الروائي (Le protagoniste).

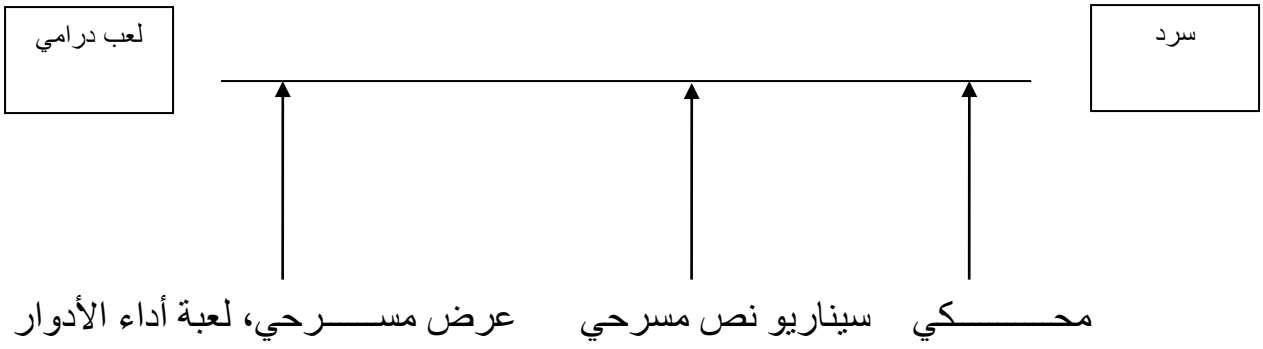
خصص بوشاردون للسرد الأدبي التفاعلي كتابا مهما جدا تحت عنوان " الأدب الرقمي: من السرد المترابط إلى السرد التفاعلي" يعتبر فيه هذه السرود الجديدة المنبثقة من النص المترابط تشكل إبدالا سرديا جديدا. ويرى أن الإشكالية، الكبرى والجوهرية لهذا الإبدال السردي الجديد، تكمن في درجة قدرة الأعمال المنضوية تحته على مفصلة السرد والتفاعل، وفي درجة نجاحها في ذلك[101].

ينطلق بوشاردون، إلى معالجة هذه الإشكالية، من تصور أساسي يرى فيه أن السرد الأدبي التفاعلي شكل سردي جديد يتداخل فيه مكونان جوهريان: المكون النصي المترابط، والمكون الوسائطي. ويقوم السرد الأدبي التفاعلي على مفارقة، جوهرية، بين السرد واللعب انعكست على هذا الشكل التفاعلي، وخلخلته، ورجته على جميع المستويات. وبذلك فهو موضوع خصب للبحث، ويشكل فرصة لـ "مساءلة السرد في علاقته بالحامل "، كما يجعلنا نكتشف" كيف يفاوض السرد التفاعلي إرغامات الحامل الرقمي"[102]. ينطلق سيرج بوشاردون، لإبراز وجهة نظره هذه، من تعريف جيرار جنيت للسرد، وتمييزه المشهور بين الخطاب (الدال أو الملفوظ أو النص السردي)، والقِصَّة (المدلول، أوالمحتوى السردي، متوالية من الأحداث الواقعية أو التخييلية التي

[101]Serge Bouchardon (2012) Du récit hypertextuel au récit interactif, *Revue de la BNF* 2012/3 (n° 42), p20.
[102]Serge Bouchardon (2009) Littérature numérique, le récit interactif, Lavoisier, p23.

تشكل موضوع هذا الخطاب)، والسرد (الفعل السردي المنتج أو بصفة عامة مجموع الوضعيات الحقيقية أو التخييلية التي يتواجد فيها).

ويتوقف عند صيغ عرض القصة بين السرد والعرض: أي بين الحكاية والمسرحية. فالقصة تُحْكَى بواسطة راو، وتُحْكى بواسطة ممثل مسرحي.



خطاطة تمثل محور سرد/ لعب درامي[103]

إن كثيرا من السرود التفاعلية تشرك القارئ، وترغب في جعله يعيش القصة، وتُكَلِّفُه بمهام تتوقف عليها عملية القراءة، وتخضع لها. ويمكن أن نذكر مثال الرواية البوليسية التفاعلية التوليدية (مسارات) لــجان بيير بالب. ففي هذا الأثر الرقمي يتوجب، على القارئ، تعيين المجرم في نهاية القصة. ولا يمكن أن تتم القراءة بالفعل إلا إذا تم العثورعلى هذا المجرم. وقد استطاعت قارئة برازيلية الوصول إلى 97 في المائة من الإشارات المدسوسة في القصة[104]. وفي هذه الحالة يمارس السرد التفاعلي وظيفة شبيهة بوظيفة لعبة الفيديو. علما أن لعبة الفيديو، هي نفسها، مُوَلِّدَة للحكايات خلال عملية اللعب

---

[103] نفسه، ص25.

[104] نفسه، ص 27.

من جهة. كما أنها باعثة على الحكي من جهة ثانية، إذ اللاعبون يجدون متعة في حكي مساراتهم المختلفة في اللعب، وهم يبنون قصص مغامراتهم.

ومادامت التفاعلية تهدف إلى جعل القارئ يعيش القصة، أي يعني أنه يشارك فيها، عوض أن تُحْكَى له، فربما نحن بصدد تطور، وانتقال تدريجي في مفهوم المحكي من" ملفوظ سردي" إلى" حدث يعاش"[105].

ومع أننا نقوم بغمس القارئ في القصة، فلا بد من الأخذ بعين الاعتبار أن الحدود بين السرد ولعبة الفيديو ليست دقيقة، ولا واضحة. ولذلك لابد من تحقق شرط أساسي وجوهري في الأثر الرقمي ليكتسب صفة السرد الأدبي التفاعلي، وهو أن يكون حضور الفيديو فيه في خدمة السرد ونمو القصة.

ويثير السرد الأدبي التفاعلي كثيرا من الأسئلة المتعلقة بالحدود بين السرد الأدبي التفاعلي، وآثار تفاعلية أخرى تشترك معه في توظيف بعض التقنيات، وصيغ التعبير لدرجة الالتباس والتداخل. ومنها الأثر التفاعلي الشعري. والمعيار الأساس للتمييز بينهما هو أن مفهوم القصة يَعْرِض، في إطار زماني ومكاني، فاعلين مع حضور مفهوم الزمن، علاوة على تحول هؤلاء الفاعلين. وإذا لم تحك قصة في أثر تفاعلي، فهو لا ينتمي للخطاب السردي الأدبي. ثم إن الأثر التفاعلي الشعري يتميز باهتمامه بالدال، وبالمادة الصوتية، والغرافيكية. ومع ذلك فإن التمييز الصارم، والحاد بين الشعري، والسردي على حامل رقمي، بات أمرا صعبا للغاية إن لم يكن غير ملائم أحيانا؛ مادام الأثر السردي يمكنه، هو الآخر، اللعب على الدال السردي.[106] مثله مثل الأثر الشعري.

2.4.1.1. آثار سردية رقمية لا تدخل في إطار السرد الأدبي التفاعلي:

---

[105] نفسه، 28.

[106] نفسه، ص 30.

ولابد من وضع الحدود الفاصلة بين آثار سردية رقمية تشترك مع السرد الأدبي التفاعلي في بعض الخصائص، لكنها لا تستوفي كل الشروط، والمقومات الضرورية التي تجعلها تنضوي تحته. ونسوق هذه الآثار كما يلي:

3.4.1.1. غياب البرمجة المعلوماتية لتدخلات القارئ:

لا يدخل في السرد الأدبي التفاعلي تلك السرود الورقية التي رُقْمِنَت، أو صارت متاحة على حامل رقمي مثل (حكاية على طريقتك) لـريمون كينو، أو السرد الوسائطي الذي يجري دون تدخل من القارئ. فـ" المحكي الذي لا يمكن بلوغه عبر جهاز يستعين ببرمجة معلوماتية لا يمكن اعتباره سردا تفاعليا"[107] . ولابد من توفر عنصر مقصدية التفاعل من قبل المؤلف[108]." التفاعل يفترض شكلا من أشكال البرمجة المعلوماتية للتدخلات المادية للقارئ (الذي يصبح فاعلا)، وهذه التدخلات تؤدي إلى ردود من الحاسوب"[109]

4.4.1.1. غياب القصة الأدبية:

ولا يدخل في السرد التفاعلي، أيضا، الأثر الرقمي الذي لا يتوفر على نص يحكي قصة أدبية. ومن الآثار التي لا تندرج في إطار السرد الأدبي التفاعلي نجد الأثر الرقمي الذي يحمل عنوان:" جسدي الغوغلي"[110] لـجيرار ديمون. وهو أثر يمثل الجسد البشري من خلال صور للرأس، والأطراف، والجذع، والرجلين على شكل مستطيلات. والنقر على المستطيل يُفَعِّلُ محرك البحث عن الصور(غوغل). وقد يستدعي محرك البحث جملا تتعلق بتلك الأعضاء؛ لأن البرنامج بُرْمِجَ بهذا الشكل لكي يغطي حقلا مجازيا

---

[107] نفسه، ص31.
[108] نفسه، ص 32.
[109] نفسه، نفس الصفحة.

[110] My Google body

واسعا حول الأطراف البشرية. إن الأثر الرقمي "جسدي الغوغلي" ليس عملا نصيا، ولكنه مجرد عمل لساني تفاعلي طبعا.

5.4.1.1. غياب المحكي النصي:

ومن الأعمال، التي لا تدخل في السرد الأدبي التفاعلي، عمل تحت عنوان "ساحرة" لمؤلفيه: نيكولا كلوس، وفريديريك ديريو، وجان جاك بيرجي، وبرنار فتيت. واجِهة هذا الأثر الرقمي عبارة عن إطار داخله لوحة تمثل وجه امرأة تغطيه أوراق أشجار. وإذا لم يفلح القارئ في توجيه سهم الفأرة نحو المطلوب منه إنجازه لقراءة الأثر، والنجاح في مهمته اللعبية هذه، فإنه يتم تغطية خلفية اللوحة بالأوراق. كما يضم هذا الأثر مكونا صوتيا يتكون من عدة أصوات: أصوات السلاسل، وحسيس النار المشتعلة في الحطب، وضحكات الأطفال. والقارئ مدعو لِلَّعِبِ عن طريق إزاحة أوراق الأشجارعبرهذه المستويات المختلفة. إن الاستكشاف الفضائي لمختلف مناطق اللوحة يمكن من استشفاف القصة. ورغم أن العمل لم يقدم على أنه حكاية، فله بُعْدٌ سردي واضح؛ لأنه ينتهي بنا إلى قصة الساحرة. هذه" التجربة ليست محكيا نصيا، ولكنها تجربة استكشاف سردي تفاعلي ووسائطي".[111] كما يتوقف سيرج بوشاردون عند عمل تحت عنوان" أيام في يوم واحد" لبريك كلفيز. وهو محكي غرافيكي، غير نصي، يدعو القارئ لتتبع يوم من أيام السيد براون في عالم فُصامي لمدينة كبيرة. وكلما استكشف القارئ الأمكنة، التي مر منها السيد براون، تمتلئ المفكرة بنصوص تمثل الأمكنة التي تمت زيارتها من طرف القارئ، لينتهي هذا العمل بنص. وبذلك يكون للبحث الوسائطي أفق نصي.[112]

---

[111] نفسه، ص 37.

[112] نفسه، ص 39.

ويخلص سيرج بوشاردون إلى أن " السرد الأدبي التفاعلي نشاط تجريبي قواعد كتابته، وقراءته مازالت قيد التكوين"[113]، ولا بد من توفره على المقومات، والخصائص التالية:

- أن يتوفر على متوالية من الأحداث تشكل قصة،

- أن تكون الصيغة الجوهرية لعرض القصة هي السرد،

- أن يتضمن شكلا من أشكال البرمجة المعلوماتية للتدخلات المادية للقارئ.

وبذلك فالسرد الأدبي التفاعلي= قصة + سرد+ تفاعل (مرتبط بجهاز تقني معلومياتي) ويعرض بواسطة جهاز تقني يتم عبره إخراج وعرض أشكال سيميائية متعدِّدَة (اللغة، الصورة، الصوت و/ أوالموسيقى والأشكال البيانية) تحكي قصة مكتوبة، وتقترح تدخلات مادية للقارئ وتبرمجها بشكل قصدي[114].

6.4.1.1. أبعاد السرد الأدبي التفاعلي:

1.6.4.1.1. التفاعلية والوسيط: المفهوم وأشكال التفاعل:

إن السرد الأدبي التفاعلي متعدد الأوجه، والأبعاد. ويستعمل بوشاردون صفة التفاعلية بمعناها الوارد لدى ويسبرغ الذي يرى أن " التواصل التفاعلي يتميز بتوسط برنامج معلومياتي بين الإنسان، والنظام التقني"[115]، عن طريق استعمال وسائل مختلفة ومتنوعة. أما مصطلح الوسائط فيستعمله بمعنى الأشكال السميوطيقية كما وردت لدى رجيس دوبري، الذي يرى أن الوسيط (الميديوم) يعين أربعة أشياء:

---

[113] نفسه، نفس الصفحة.

[114] نفسه، نقلا عن ص 40-39.

[115] نفسه، هامش52،ص40.

1- طريقة أو أسلوب ترميز عام: كالكلام المتمفصل، والعلامة الغرافيكية، والصورة التماثلية وغيرها،

2- شفرة اجتماعية للتواصل: مثل اللغة التي يستعملها المتحدث، أو الكاتب،

3- حامل مادي للكتابة أو (التخزين) قد يكون حجرا، أو ورق بردي، أو حاملا مغناطيسيا، أو ميكروفيلم، أو قرصا صلبا (CDROM)،

4- جهاز نشر وفق طريقة الاستعمال التي تلائمه: كالمخطوط، أو المطبوع، أو الرقمي.[116]

وبذلك تعددت أبعاد، ومظاهر السرد الأدبي التفاعلي بين مظاهر سردية، وتفاعلية، وأدبية، ووسائطية متعددة. ويُمَكِّن السرد الأدبي التفاعلي القارئَ من القيام بأفعال على مستوى القصة، وعلى بنية المحكي، وعلى السرد. ومادام السرد الأدبي التفاعلي مبنيا أساسا على النص، فما هي وضعية النص في هذا النوع الجديد من السرد مادام، السرد الأدبي التفاعلي، يسمح بالجمع بين أشكال سيميوطيقية مختلفة؟ وإذا كان السرد الأدبي التفاعلي يسمح للقارئ بالتدخل، وممارسة الفعل على مستويات القصة، والسرد، وجهاز القراءة، ويسمح أيضا بالجمع بين النص، وعدة أشكال سيميوطيقية. فهل بهذا يسائل السرد الأدبي الأدب الرقمي الصاعد؟ وهل سيدفع الأدب الرقمي للانفتاح على مفهوم الأدبية؟

بنى سيرج بوشاردون تعريفا للتفاعلية ليسعفه في مقاربة المتن، الذي اشتغل عليه في كتابه، معتمدا في ذلك على النظريات التي تهتم بثنائية الإنسان- الآلة، وخاصة مجال

---

[116] نفسه، هامش53،ص40.

الفعل، والحركة في الشغليات المعرفية[117]، ثم عرف التفاعلية بأنها تقتضي شكلا من أشكال البرمجة المعلوماتية ينتج عنها تدخلات مادية للقارئ الذي يصبح متفاعلا تؤدي تدخلاته إلى أجوبة الحاسوب وردوده.[118] وهو ما يسمح للقارئ بثلاثة أنواع من الأفعال:

- الولوج (Accés): بمعنى البلوغ إلى محتوى جديد.

- التحكم أو التطويع (Manipulation): وهو إظهار المحتوى ذاته في شكل، أو في صورة أخرى مختلفة. مثلا يقوم المتفاعل المبحر بإدارة منحوتة ثلاثية الأبعاد، ومشاهدتها من زوايا متعددة. وهنا يتم تجاوز مرحلة ولوج محتوى إلى مرحلة التحكم فيه وتغييره[119].

- الإنتاج (Production): ويكون عن طريق إدخال معطيات جديدة يأخذها البرنامج بعين الاعتبار، ويكون ذلك إما بإظهارها فقط على شاشة الحاسوب، أو بتحليلها ومعالجتها[120]. إن أفعال ولوج محتوى رقمي، أو التحكم فيه، أو إنتاجه، وخلقه تتعلق بثلاثة أشكال:

1- أشكال سيميائية: كالنص والصورة والصوت والفيديو،

2- أشكال العرض، والتأطيرات والنوافذ (نوافذ وإطارات إلخ)،

3- أشكال المعالجة المعلوماتية (تطبيقات برمجية وملفات)[121]،

---

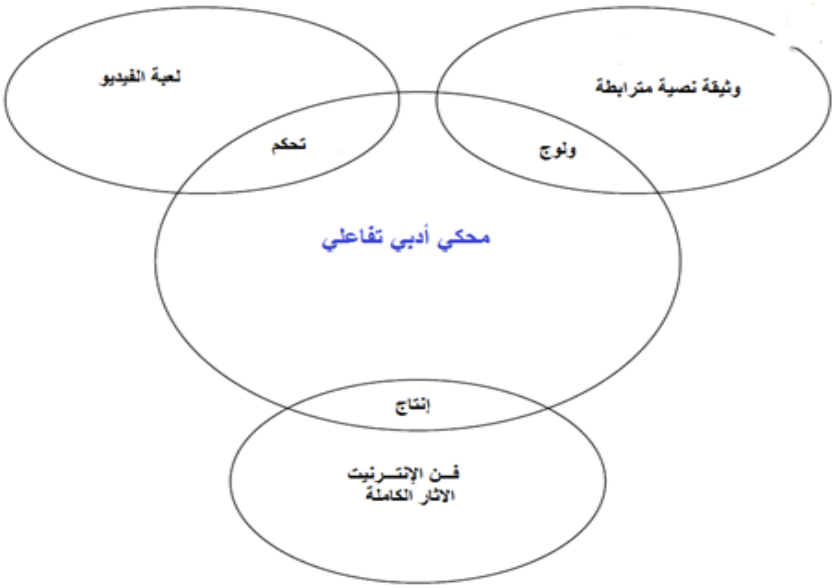
[117] Ergonomie cognitive

[118] نفسه، ص 134.
[119] نفسه، ص 137.
[120] نفسه، نفسها.
[121] نفسه، ص 138.

ويخلص سيرج بوشاردون إلى أن مايميز السرد الأدبي التفاعلي هو منحه يدا للقارئ المبحر ليتدخل، وينجز مهمة أو عملا من الأعمال التي برمجت من أجله. وهو ما خلق نقلة نوعية في الإبداع والقراءة بالمرور من السرد كقراءة ذهنية خالصة إلى السرد كفعل وعمل. يقول: " وما قد يبدو جديدا في الإبداع الرقمي التفاعلي، هو البُعْدُ القابل للتحكم في النص نفسه وليس الجهاز في حد ذاته"[122].

وانطلاقا من تدخلات القارئ وأفعاله الثلاثة، هذه، قدم بوشاردون خطاطة لحدود السرد الأدبي التفاعلي، وتماسه مع الأنواع الرقمية الأخرى.

[122]Serge Bouchardon (2011) Des figures de manipulation dans la création numérique, Portée 2011.



حدود السرد الأدبي التفاعلي

2.6.4.1.1. أشكال التحكم ومستوياته:

إن سمة القابلية للتحكم، التي يتميز بها السرد الأدبي التفاعلي، تتحقق بشكلين اثنين: إما عن طريق حركة[123]، أوعن طريق فعل[124] ينجزه القارئ المبحر ماديا على شاشة العمل أو واجهته. ويكون ذلك من خلال نَقْر كلمة مترابطة، أو صورة، أو رسم بياني منشط،

[123] Geste
[124] Acte

أو غيرها. ولا بد من الوعي بأن إنجاز القارئ المبحرلهذه الحركة، أو الفعل ليس مجرد حركة مادية بسيطة وعشوائية، إنما هي مساهمة من القارئ المبحر في خلق المعنى، والتأويل، والترهين.[125]

الحركة نشاط بسيط مفرد، ويكون بالضغط على زِرّ من أزْرار لوحة المفاتيح، أو بالضغط على زِرِّ الفأرة، الموصولة بوسيط بيني مادي. أما الفعل فهوعبارة ملفوظ من الحركات المكتوبة باللغة مثل (زحلقة/ وضع) أوغيرها. وهنا يلعب السياق دورا في جعل الحركة وحدة دالة تمييزية وخاصة في تحقيقها للانتظارات، أو تخييبها على أساس صلة الوسيط بالمرجع، وبالعالم الواقعي.

وقد قسمها سيرج بوشاردون إلى خمسة مستويات:

1- الوحدة الأدنى للحركة[126]: وهو المستوى الأول، والأدنى للتمفصل الناتج عن قِران بين نشاط جسدي، ووسيط للإدخال.

2- الوحدة الأدنى للفعل[127]: يتم إنتاج الوحدة الأدنى للفعل من خلال سلسلة من الوحدات الأدنى للحركة كنتيجة اقتران بين الوحدة الأدنى للحركة، وسيرورة يتعلق بها فعل التحكم.

3- الوحدة السيميائية للتحكم: وتتشكل من مجموعة من الوحدات الأدنى للفعل. وهي تحمل سمات أيقونية شبيهة بالأفعال الجارية في الحياة اليومية. إنها تربط علاقة مشابهة،

---

[125] Portée. numérique,ion a créatulation dans lgures de manipfi Des Bouchardon (2011)Serge Volume 39, Numéro1, Printemps 2011, p. 37–46. https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2011-v39-n1-pr5004899/1006725ar/

[126] Gestéme

[127] Actéme

وتماثل مع الواقع. فالوحدة السيميائية (حكّ[128])، على سبيل المثال، تجعلنا نفكر في فِعْلَي سَجَحَ، وحَكَّ سَطْحا ما تماما كما في الواقع.

4- اقتران الوسائط: وهي حركة سطحية بَيْنِيَّة[129] ناتجة عن مزاوجة بين الوحدة السيميائية للتحكم والوسيط المحيط بها، أي أن الترهين يكون تبعا للنص، والصورة، والصوت، وسياق الوسيط، والمحيط الثقافي للقارئ. وهو نوعان: مايوافق انتظارات القارئ، وما يخالفها ويعصف بها. كما تتميز هذه الوسائط بالتعدد الشفري/ التعدد السنني بحيث تستدعي تَدَخُّلَ عدة ملفوظات كل واحدة نابعة من شفرة مختلفة. وكلما كثرت العناصر المشتركة بين الحركة والوسيط من جهة، والواقع من جهة ثانية كنا بصدد اقتران توافقي[130]. وكلما قَلَّت كنا بصدد اقتران غير توافقي[131]. ويميز بوشاردون بين ثلاثة أنواع من الاقترانات:

- تزامني (اقتران تزامني بين الحركة والوسائط)،
- تعاقبي (اقتران بين الحركة والوسائط السابقة له/ أو اللاحقة عليه)،
- مؤجل (اقتران بين الحركة والوسائط متباعد جدا في الزمن)[132]،

5- الخطاب التفاعلي: وهو متوالية تفاعلية تامة، وكاملة من الاقترانات الوسائطية في مستوى الخطاب. وفي مستوى الخطاب التفاعلي تأخذ حركة التحكم كامل معناها.

5.1.1. خلاصة وتركيب:

[128] Gratter
[129] Interfacique
[130] Couplage conventionnel
[131] Couplage non conventionnel
[132] Serge Bouchardon (2011) Des figures de manipulation dans la création numérique, Portée.

شكل النص المترابط إبدالا أدبيا جديدا نتج عن اللقاء بين الأدب وتطور تكنولوجيا المعلوميات والوسائط المتعددة. وكان الأدب الأمريكي سباقا إلى إنتاج النص المترابط مع" قصة الظهيرة" لمايكل جُويْس. ولم يعرف الأدب الفرنسي ميلاد السرد المترابط إلا بعد مرور ما يناهز العقد تقريبا، وذلك مع صدور" عشرون في المائة حب زيادة" لفرانسوا كولون.

يتميز السرد المترابط بالعديد من الخصائص الناتجة عن لقاء الأدب بتكنولوجيا المعلوميات والتواصل. فقد صار يُتَلَقَّى على حامل جديد: الحاسوب والشاشة. كما تحول من الوسيط اللغوي إلى الوسائط المتعددة: لغوية، سمعية بصرية (الصورة والصوت والرسوم البيانية). ومع الوسيط الجديد اكتسب النص المترابط صفات الانفتاح، والشذرية، وتوارت سلطة المؤلف في مقابل تنامي دور القارئ، وتعدد القراءات حيث صار القارئ يملك حرية أكبر لإنتاج مساره القرائي وتحقيق قراءته الفردية الخاصة.

لقد اختلف الدارسون والباحثون في تفسير ظاهرة النص المترابط، فقد اعتبره جورج لاندو، صاحب نظرية الالتقاء، نتيجة الالتقاء بين تطور تكنولوجيا المعلوميات والتواصل ومفهوم النص لدى البنيويين، وما بعد الحداثيين الفرنسيين. واعتبره جان كليمون نتيجة لتطور المعلوميات، حيث تعاون المعلوماتيون مع الكتاب المهووسين بالتجريب بغاية تجاوز القيود الكلاسيكية والثقيلة المفروضة على الإبداع والمبدعين. علاوة على أن المعلوميات وفَّرت للمؤلف أدوات تقنية جعلته يفوض بعض صلاحياته للقارئ ويبرمجها من أجله.

لكن السرد المترابط القائم أساسا على الرابط، عرف بعض التراجع نظرا لأنه ظل محصورا بين الاختصاصيين، ونظرا لتخلي مبدعيه عن الحكاية، وإمعانهم في تشذير النص وتفريعه وتفتيته أحيانا. مما تسبب في عزوف المبدعين والكتاب عن استعمال الوسيط الجديد في الإبداع. إضافة إلى أن النص المترابط يتطلب، من كاتبه، جُهْدًا ضخما

لهندسة الشذرات والتحكم في شبكة تشعباتها، ما خلق نفورا لدى القراء بسبب تَيهانِهِم في المتاهات حتى ضاع من أغلبهم خيط الحكاية ومساراتها. وبذلك انحسر السرد المترابط أمام تنامي السرد الأدبي التفاعلي.

وإجمالا فالسرد الأدبي التفاعلي يتميز أساسا بمنح القارئ المبحر يدا ليتدخل في الأثر الرقمي إما بالولوج أو بالتحكم أو بالإنتاج. هذه التدخلات برمجت سلفا، وعن قصد، من أجل تفاعل هذا القارئ المبحر مع السرد الأدبي التفاعلي، ومن أجل قيامه بمهام تطلب منه، ويتوقف عليها فعلا القراءة والإبحار. ومن هنا فالسرد الأدبي التفاعلي سرد يجمع بين الفعل والتفاعل. ولا بد أن يحكيَ قصة، مكتوبة، تبرر صفة الأدبية.

الفصل الثاني

المقاربة التداولية المعرفية

هذا هذا الفصل الثاني، من القسم الأول النظري، خاص بالتعريف بالمقاربة التداولية المعرفية. وسنعمل على التعريف المركز بمراحل نشأتها، وتطورها من نظرية كلاسيكية للأفعال الكلامية مع شارل موريس، وجون لويس أوستين، وجوهن سورل، وبول كرايس إلى استقلال التداوليات عن اللسانيات مع نظرية الملاءمة. وسنقدم مفهوم التواصل ونبين طابعه الاستدلالي، ثم نقف عند مفاهيم أساسية كالمقصدية الإخبارية، والتواصلية، والتمثيلن والمحيط المعرفي، والتمظهر والملاءمة، وسيرورة الفهم، وإواليات، والفرضيات، والسياق، والمداخل وغيرها بتفصيل. وسنتناول إسهامات أن ربول في مجال التخييل السردي الورقي، وإسهامات مادلين سان بيير، وسوزانا باخاريس توسكا في المقاربة التداولية المعرفية للنص الرقمي، لنختم بتركيب نعبر فيه عن موقفنا من هذه الأدوات وما سنعتمده منها خلال مقاربتنا.

0.2. مقدمة

يعد الدرس اللغوي البنيوي ثورة كبرى في مجال دراسة اللغة في عصرنا الحديث. وقد شكلت هذه الثورة معينا ثراً استمدت منه مجموعة من العلوم مفاهيم وأدوات جديدة للدراسة والتحليل. هذه الثورة المعرفية والعلمية والمنهجية امتدت لكل مجالات البحث والمعرفة كالنقد الأدبي، وعلم النفس، والأنثربولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلوم التربية، والسرديات وغيرها من العلوم الاجتماعية. زودت البنيوية دارسي اللغة والأدب بمفاهيم، وآليات، وأدوات فعالة في تشريح النص، وتحليل الخطاب. وهو ما تجلى مع مجموعة من المدارس والنقاد كالشكلانيين الروس، ورومان جاكبسون وتيزفيتان تودروف، ورولان بارث، وجان كوهين، وجيرار جنيت، وغيرهم. وهم جميعا ينضوون في إطار النموذج الشفري للتواصل كما لخصه رومان جاكبسون في خطاطته الشهيرة. لكن ما عرفته اللسانيات نفسها من تطور بعد ذلك مع اللسانيات التوليدية التحويلية، وما حققته علوم أخرى من تطور كفلسفة اللغة، والتداوليات، وعلم النفس المعرفي، والذكاء

الاصطناعي، وغيرها من العلوم المعرفية، أدى إلى ظهور نموذج جديد في مقاربة التواصل وسيروراته وأدواته. وهو تطور رافقه انفتاح لبعض الدارسين على الخطاب الأدبي بصفة عامة والسردي، منه بصفة خاصة، بتكييف المفاهيم والأدوات والتركيز على جوانب أهملتها السرديات البنيوية الشفرية، وجعلتها المقاربة المعرفية التداولية التأويلية من أولوياتها. بل إن العديد من السرديين البنيويين انفتحوا على هذه المقاربة الجديدة، بشكل أو بآخر، كجيرار جنيت، ودوريت كوهين، وغيرهما.

1.2. العلوم المعرفية

فما هي هذه العلوم أولا؟ وما هو سياق ظهورها؟ وما هي أهدافها؟ وكيف تنظر إلى التواصل؟ وما هي مصادرها ومرجعياتها؟ ومن هم أعلامها؟ وبم أفادت في دراسة النصوص السردية التخييلية الورقية والرقمية؟

العلوم المعرفية [133] مجموعة من العلوم (علم النفس، واللسانيات، وفلسفة اللغة، والذكاء الاصطناعي وغيرها). انصب اهتمام هذه العلوم على دراسة آليات اشتغال الدماغ في اكتساب المعرفة، واستعمالها، وتطويرها. وهذا الهدف، وأدوات ومفاهيم تحقيقه، كمشروع علمي جاد وطموح، جاء كرد فعل قوي على الاتجاه السلوكي الذي اكتفى بملاحظة السلوك، ودراسته واعتبار الحالات الذهنية- موضوع العلوم المعرفية- شيئا غير قابل للملاحظة. وهو ماتجلى في منهجهم العلمي للدراسة والبحث، وفي تجاربهم القائمة على النموذج المشهور لديهم: مثير/ استجابة، أو التعزيز، والتكييف على الحيوانات كالفئران، والطيور، وغيرها.

2.2. نظرية أفعال الكلام الكلاسيكية

[133] Les sciences cognitives

كانت الإشارة الأولى للتداوليات مع الفيلسوف الأمريكي شارل موريس سنة 1938. وقد قسم شارل موريس دراسة اللغة إلى ثلاث اختصاصات:

1- التركيب: ويختص بدراسة العلاقة القائمة بين الأدلة اللغوية.

2- الدلالة: وتختص بدراسة تعيين المعنى الحقيقي كعلاقة رابطة بين الدليل اللغوي، والمعنى الحقيقي الذي يدل عليه.

3- التداوليات: وتختص بدراسة العلاقات القائمة بين الأدلة ومستعمليها، من خلال دراسة الضمائر، والظروف، وأسماء الإشارة، والعبارات، وغيرها من المؤشرات التداولية التي تستمد دلالتها من المقام التواصلي.

2.2. 1. إسهامات جون لويس أوستين

أما النشأة الفعلية للتداوليات فتمت مع جون لويس أوستين. ويمكن اختزال إسهاماته هذه في مرحلتين:

مرحلة أولى جسدها كتابه (محاضرات وليام جيمس)، الذي خصصه لكشف تهافت ما أسماه وَهْمَ الوصف لدى فلاسفة اللغة. وأهم إضافة في هذه المرحلة تمييزه بين نوعين من الجمل:

1- جمل وصفية إخبارية خاضعة لمعياري الصدق والكذب.

2- جمل أخرى إنجازية مسندة إلى ضمير المتكلم في زمن الحاضر[134]. وهي جمل إنشائية خارجة عن معياري الصِّدق والكذب، وخاضعة لمعيار النجاح والإخفاق. ففي جمل من مثل:

- آمرك بغسل أسنانك.

---

[134] التداولية اليوم ص 31.

- أعدك بأن آتي غدا.

لا نجد أي إخبار حول حالة العالم، وإنما الغاية هي التأثير في المخاطب، وإحداث تغيير في سلوكه بالانتقال من حالة السكون، وعدم غسل الأسنان إلى حالة فعل الغسل في المثال الأول، والالتزام بعقد اجتماعي أخلاقي بين المتخاطبين في المثال الثاني[135].

مرحلة ثانية قام خلالها أوستين بتطوير ملاحظاته واقتراحاته في نظريته، المشهورة تحت اسم نظرية الأفعال الكلامية، التي ميز فيها بين ثلاثة أنواع من الأفعال الكلامية:

1- فعل الكلام (Acte locutionnaire) ، وننجزه عندما نتلفظ اللغة.

2- فعل الإنجاز (متضمن فعل الكلام) (Acte illocutionnaire) ، وهو الفعل الذي يتحقق بقولنا أو تلفظنا للغة.

3- فعل التأثير (تأثير فعل الكلام) (Acte perlocutionnaire) ، وهو الفعل الذي يتحقق كنتيجة لقولنا.

ففي الجملة (لا أشعر بالنعاس) التي يتلفظها طفل أمره أبوه بغسل أسنانه، يتم إنجاز ثلاثة أفعال كلامية:

- فعل الكلام، وهو عملية التلفظ أو النطق بالجملة (لا أشعر بالنعاس).
- فعل الإنجاز (المتضمن في فعل الكلام) ، وهو الإخبار بعدم الرغبة في النوم.
- فعل التأثير (تأثير فعل الكلام) ، وهو إقناع الأب بالقبول بسلوك الطفل بعدم تنظيف أسنانه حالا[136]،

2.2.2. إسهامات جوهن سورل:

---

[135] التداولية اليوم، ص:30،31.

[136] Anne Reboul et Jacques Moeschler (1998) La pragmatique aujourd'hui : une nouvelle science de la communication, Edition du Seuil, p29

قام جوهن سورل، تلميذ جون لويس أوستين، وأحد مُطَوِّرِي نظريته حول الأفعال الكلامية، بمناقشة اقتراحات جون لويس أوستين، وتطويرها في جانبين أساسين:

1- المقاصد: Intentions

2- المواضعات أو الأعراف: Conventions

الإسهام الأول يتعلق بالمقاصد، فقد اهتم سورل أساسا بالفعل الكلامي الثاني لدى جون لويس أوستين، أي الفعل المتضمن في الكلام، وميز، في الجملة، بين مؤشرين:

أولا: مؤشر قوة الفعل المتضمن في الكلام، وهو كل ما يتصل بالفعل، والمتضمن في الكلام في ذاته.

ثانيا: مؤشرالمحتوى القضوي (Contenu Propositionnel). وهو كل ما يتصل بمضمون فعل الكلام. ففي الجملة (أعدك بأن أحضر في الغد) فإن كلمة: أعدك هي مؤشر قوة الفعل المتضمن في الكلام، وكلمات: أحضر في الغد هي- مؤشر المحتوى القضوي. وبذلك فالمتلفِّظ بجملة (أعدك بأن أحضر في الغد) يريد تحقيق مقصديتين:

أ) الوعد بالحضور غدا،

ب) والإخبار بهذه المقصدية بواسطة إنتاج جملة (أعدك بأن أحضر في الغد).

أما الإسهام الثاني فيتعلق بالمواضعات، أي شروط نجاح الفعل المتضمن في الكلام، أو ما سماه هو نفسه القواعد التحضيرية (règles préparatoires). وهي كما يلي:

- قاعدة المحتوى القضوي.
- القواعد الأولية.
- القاعدة الجوهرية.

- قواعد المقصدية والمواضعة[137].

وإجمالا فنظرية أفعال الكلام الكلاسيكية مع جون لويس أوستين وجوهن سورل تقول بالبُعْدِ الشفري، وتقول بأن اللغة شفافة تعكس الحالة الذهنية للمتكلم من مقاصد وأفكار، كما تعتبر التداوليات جزءا من اللسانيات[138].

3.2.2. إسهامات بول كرايس

قام بول كرايس سنة 1971 بمراجعة اقتراحات جوهن سورل، وانتقادها، وتطويرها، وإضافة مفاهيم جديدة للتداولية نوجزها كما يلي:

- مفهوم التواصل غير الطبيعي بإضافة مقصدية من الدرجة الثانية إلى مقصدية المتحدث الأولى، وسماها الدلالة غير الطبيعية أو إرادة القول. ففي جملة (غرفتك زريبة خنازير) معنى أول مباشر، وهو الدلالة الطبيعية الحرفية. ومعنى ثان ضمني يتعلق بالمحتوى الذي أراد المتحدث بالجملة إبلاغه لمخاطبه، وهو التأثير الناتج عن تلفظه بالجملة: وهو عليه أن ينظف غرفته المتسخة.

- سيرورة (Processus) تأويلية قائمة على أساس سيرورات استدلالية بغاية رد الاعتبار للمعلومات التي لا ترسل بطريقة صريحة، ومباشرة. وهو مايعرف بالاستلزامات الخطابية، أو التضمينات. هذه السيرورات الاستدلالية قائمة على قانون التعاون، وعلى مبادئ أخرى أربعة. وهي:

- مبدأ الكم Maxime de quantité

" يفرض أن تتضمن مساهمة المتحدث المعلومات الضرورية للمقام لا غير"[139]:

---

[137] نفسه، ص33،34.

[138] Anne Reboul, Réalitès de la fiction, livre électronique.

2- مبدأ النوع Maxime de qualité

" يفرض صدق المتحدث الذي ينبغي ألا يكذب، وأن تكون لديه البراهين الوجيهة لإثبات ما يثبته" [140].

3- مبدأ العلاقة Maxime de relation

" يفرض أن نتحدث في الموضوع في علاقة بملفوظاته الخالصة وملفوظات الآخرين" [141]

4- مبادئ التعبير أو الوجاهة Les maximes de manière

" يفرض أن نعبر، ما أمكن، بوضوح وبلا لُبْسٍ محترمين الترتيب المطلوب للمعلومات لتكون مفهومة" [142]

3.2. نظرية الملاءمة :

1.3.2. تقديم

ظهرت نظرية الملاءمة في الثمانينيات كمقاربة سياقية مفتوحة وريثة، ومطورة لعدة مفاهيم وتصورات أتى بها بول كرايس. كما اعتمدت تصورات ومفاهيم أخرى استعارتها من مجال اللسانيات التوليدية التحويلية لدى نعوم شومسكي، وبعض أعمال جيري فودور، وبخاصة دراساته حول كيفية اشتغال الذهن البشري في نظريته القالبية التي بسطها في كتابه قالبية الذهن. المصدر الأساس إذن للمقاربة التداولية المعرفية التأويلية التي ستشكل الحاضنة المفاهيمية، والمعرفية، والمنهاجية التي سنستمد منها

---

[139]Anne Reboul et Jacques Moeschler, p51.

[140] نفسه، نفسها.
[141] نفسه، نفسها.
[142] نفسه، نفسها.

الأدوات، والمفاهيم، هي نظرية الملاءمة كما قدمها الفرنسي دان سبربر والإنجليزي ديدر ولسون في كتابهما: الملاءمة: التواصل والمعرفة. وسنرى أن ارتحال هذه النظرية من حقل اللسانيات إلى التداوليات الصرفة، ثم إلى التداوليات المعرفية، قد جعلها غنية ومرنة، ودفع العديد من دارسي الأدب إلى الانفتاح عليها لدراسة التخييل السردي مع أن ربول وجاك موشلير، في مرحلة أولى فيما يتعلق بالأدب الورقي. وفيما بعد سيتم تبنيها من طرف دارسين، ومنظرين، ومعلوماتيين لتوظيفها في دراسة، وتأويل علاقة الإنسان بالحاسوب، وتلقي المعرفة عبر الوسيط الرقمي والشاشة. وسنقف عند دراسات أخرى قاربت النص المترابط مقاربة استدلالية من وجهة نظر تداولية معرفية عبر مفاهيم، وأدوات نظرية الملاءمة، وبخاصة مادلين سان بير وسوزانا باخاريس توسكا وغيرهما.

نظرية الملاءمة نظرية تداولية تهتم باللغة وباستعمالها، وتتمحورحول المقاربة الاستدلالية على أساس مفهوم مفتوح للسياق يتسم بالإصالة والجدة[143]. وهي نظرية تواضعية تماما كنظريات الأفعال الكلامية الكلاسيكية، لكنها تعلن انتماءها للعلوم المعرفية[144].

2.3.2. التواصل في نظرية الملاءمة:

1.2.3.2. المفهوم:

ينطلق دان سبربر وديدر ولسون من خاصية أساسية مميزة للنوع البشري، وهي أنه " جهاز فعال لمعالجة المعلومات " [145] كخاصية تواصلية. فـ" التواصل سيرورة تستعمل جهازين لمعاجة الخبر يقوم خلالها الجهاز الأول بتغيير المحيط الفيزيائي للآخر. وهو

---

[143] نفسه، ص 45،46.

[144] Anne Reboul, Réalitès de la fiction, livre électronique.

[145] Sperber, Dan et Wilson, Deirdre (1989), La Pertinence : Communication Et Cognition, Traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld et dan Sperber, Paris, Les Editions de Minuit, p76.

ماينتج عنه دفع الجهاز الثاني لتشييد تمثيلات شبيهة ببعض التمثيلات المحتواة في الجهاز الأول"[146]. ويهمنا هنا سؤالان جوهريان طرحهما دن سبربر وديدر ولسون حول التواصل: بماذا نتواصل؟ وكيف؟

نتواصل بالمعنى، والخبر، والجُمل، والأفكار، والمعتقدات، والمواقف، والأحاسيس، والمشاعر إما شفهيا وإما كتابيا. وبما أننا سنشتغل على السرد الأدبي الرقمي التفاعلي فإننا نضيف الوسيط الرقمي إلى الوسيطين الشفهي والكتابي. أما حول كيفية التواصل فقد قدمت نظريات التواصل مقاربات عديدة، وتحليلات كثيرة يمكن اختزالها في نموذجين:[147] شفري واستدلالي.

2.2.3.2. النموذج الشفري:

يشكل النموذج الشفري أعرق نموذج للتواصل في الفكر الإنساني. اشتغل به الفلاسفة، والمناطقة، واللغويُّون، والسيميائيُّون، والتداوليُّون، وعلماء التواصل منذ أرسطو مرورا بمدرسة بورورويال، وفردناند دوصوصير، ورولان بارث، وشومسكي، وغيرهم. والنموذج الشفري هذا يَخْتَزِل التواصل في عمليتين اثنتين:

أولا: التَّشْفِير،

ثانيا: الاسْتِشْفَار، أو فك الشفرة،

حيث المنطلق هو العلامة والنهاية، أو ما يتم التوصل إليه، هو إعادة بناء الرسالة عن طريق فكّ الشفرة أو حَلِّها [148].

3.2.3.2. نقد النموذج الشفري:

وبصفة عامة يمكن إبداء الملاحظات التالية بصدد هذا النموذج.

---

[146] نفسه، ص 11.

[147] - نفسه، ص 41.

[148] الملاءمة، ص: 27.

- اختزال التواصل في عمليتي: تشفير/ استشفار،
- إهمال المقام التواصلي،
- إهمال المقصدية،
- إهمال المؤشرات التداولية والسياق الخارجي،
- إهمال العمليات الذهنية للمُتواصِلِيْن،
- إهمال التجارب الفردية في تمثيل التجربة[149].

4.2.3.2 الطابع الاستدلالي للتواصل في نظرية الملاءمة:

إن التشفير

والاستشفار معطيان أساسيان من معطيات اللغة في التواصل والفهم تمت دراستهما في أقسام علم اللغة كالصوتيات، والتركيب، والمعجم، والدلالة، وغيرها. ولكن اختزال اللغة في وجهها الترميزي الشفري الشفاف أمر يخفي وجوها أخرى أهمها، في هذا المقام، وجهها التداولي الاستدلالي. إن استعمال اللغة، أو إنتاج الجمل والملفوظات والخطابات، من جهة، ثم فهمها وتأويلها، من جهة ثانية، يتطلب، بالإضافة إلى التشفير والاستشفار، معارف غير لغوية، ويستلزم عدة عمليات استدلالية لإرسال المقصدية من طرف المرسل، والتوصل إليها من طرف المرسل إليه[150]. لنعد إلى المثال الذي أشرنا إليه سابقا في السياق التالي:

---

[149] التداولية اليوم، ص: 32.
[150] التداولية اليوم، ص: 20.

بعد تناول طعام العشاء، يطلب أب من ابنه أن يقوم بتنظيف أسنانه، فيجيبه الابن:(لا أشعر بالنعاس) فما هي مقصدية الطفل؟ وهل يكفي فك الشفرة اللسانية، ومعرفة معنى الكلمات، والعلاقات التركيبية النحوية التي تنتظمها لكي نفهم ما أراد الطفل قوله؟

إن اسْتِشْفَار الملفوظ (لا أشعر بالنعاس) صوتيا، وتركيبيا، ومعجميا، ودلاليا لا يوصلنا إلى معرفة مراد الطفل بالقبول أو الرفض. والحل الوحيد، لفهم مقصديته، هو القيام بعملية استدلالية من خلال مجموعة من الفرضيات حول الحالة الذهنية للطفل، وحول سياق التخاطب بينه وبين والده. فالسياق الناجِع للفهم هو اعتقاد الطفل أن عدم شعوره بالنعاس بُرْهان كاف لامتناعه عن تنظيف أسنانه. فهو يعتقد أن عملية تنظيف الأسنان مساء تسبق الذهاب إلى السرير للنوم. وما دام لا يشعر بالنوم، فلا حاجة له لتنظيف أسنانه. والطفل يعتقد أن تأويله، وتمثيله لفكرته أمر مشترك بينه وبين والده، أو لِنَقُل إنها معرفة مشتركة بين المتخاطبين. ومن هذا المثال استنتج دان سبربر وديدرولسون فكرة أن" إنتاج اللغة وتأويلها عمليتان قائمتان على نظام تَشْفِيرِيٍّ ترميزي. ووجود الترميز والمواضعة في اللغة أمر لا شك فيه... لكن وحتَّى وإن كانت اللغة نظاما شَفَرِيًّا ترميزيا قائما بذاته، فإن استعمالها جزء لا يتجزأ عن القدرات البشرية كالاستدلال، والمعارف الكونية التي ليست لها أية صبغة لسانية[151].

إن التواصل، إذن،" سيرورة تستعمل جهازين لمعالجة المعلومات يقوم أحدهما بتغيير المحيط الفيزيائي للآخر. وهذا التأثير الغاية منه دفع الجهاز الثاني إلى تشييد تمثيلات مشابهة لتلك الموجودة في الجهاز الأول[152] "، وهو تعريف مستمد مما اقترحه فلاسفة اللغة، وعلماء التداوليات الذين ينظرون إلى التواصل كـ " سيرورة استدلالية نقطة انطلاقها مجموعة من المقدمات المنطقية للوصول إلى مجموعة من الاستنتاجات

---

[151] التداولية اليوم، ص: 22

[152] الملاءمة، ص 11.

المستدعاة منطقيا، أو المبررة، على الأقل، بواسطة المقدمات"[153]. هذا التعريف الذي يقدمه دان سبربر وديدر ولسون يعني أن المتحدث يرسل إلى المخاطب فرضيات حول العالم قد تكون أخبارا تتعلق بالمحيط الملموس المباشر، أو تتعلق بالملفوظات السابقة، وقد تكون توقُّعَاتٍ أو فرضيات علمية، أو معتقدات دينية، أو ذكريات، أو أحكاما مسبقة ثقافية حول الحالة الذهنية للمتكلم،[154] وهذه الفرضيات تعكس إرادة القول[155] أوالمقصدية بعبارات كرايس. فحينما يتوصل بها المخاطب في شكل لغوي(كلمات، جمل، ملفوظات، خطابات)، فإنه يحاول الوصول إلى ما يريد المتحدث قوله، أو مقصديته، عبر مجموعة من الفرضيات التي يبنيها انطلاقا من تلك المعطيات (المقدمات المنطقية، الفرضيات، السياق)[156].

ومن كل هذا يمكن القول إن النموذج الاستدلالي ينطلق من عدة مسلمات نوجزها كالآتي:

- امتلاك المُتَخَاطِبَيْنِ معرفة مشتركة: قدرات وكفايات لسانية واستدلالية [157] تمكنهم من وضع فرضيات لإبلاغ خطابهم للمُتَوَاصَلِ معه وفهم خطابه.

- المقصدية: يستعير دان سبربر و ديدر ولسون مصطلح المقصدية من بول كرايس كمنطلق لبناء النموذج الاستدلالي للتواصل، انطلاقا من التمييز بين نوعين من المقصدية:

أ/ المقصدية الإخبارية حيث المتكلم يقدم مؤشرات مباشرة حول حالة الشيء/ الأشياء.

---

[153] الملاءمة، ص 27.

[154] الملاءمة، نفسه، ص 31.

[155] Vouloir dire

[156] الملاءمة، نفسه، ص 42.

[157] الملاءمة نفسه ص 31.

بـ/ المقصدية التواصلية حيث يقدم مؤشرات عن المقصدية الإخبارية. وهذه الثانية هي التواصل، أو التواصل الاستدلالي، أو التواصل الاستدلالي الإشاري [158]، على اعتبار أن المخاطب يستدل على مقاصد المتحدث انطلاقا من مؤشرات يوفرها له الأول في خطابه.

إن التواصل اللفظي الشفوي شكل تواصلي مركب[159] . فالتشفير والاستشفار لهما دور أساسي في الوصول إلى الدلالة، لكن الدلالة اللغوية لا تشفر إرادة قول المتحدث برمتها. فالمعنى المتوصل إليه عبر الاستشفار الذي يقوم به المخاطب مجرد مؤشر من بين مؤشرات أخرى يستدل بها المخاطب للوصول إلى إرادة قول المتحدث. وبذلك فالسيرورة تشفير/ استشفار تابعة للسيرورة الاستدلالية.

5.2.3.2 التمثيل، والمحيط المعرفي، والتمظهر:

الغاية الأساس، لدى دان سبربر وديدر ولسون، هي البحث عن الإواليات والميكانيزمات الضمنية المُضْمَرَة[160] في السيكولوجيا البشرية المفسرة لكيفية التواصل البشري [161]. ويشكل قانون التعاون ومبادئ الحوار، لدى كرايس، منطلقا للتحليل النظري لهذه الميكانيزمات المضمرة. غير أن اتسامه بالحدسية، والغموض، وانعدام التحديد الدقيق، يستدعي إعادة النظر فيه، وفي المناقشات التي حاولت اقتراح الحلول لنواقصه. والحل، في نظر دان سبربر وديدر ولسون، هو تبني مصطلحات ومفاهيم مستمدة من علم النفس المعرفي[162].

---

[158] Communication ostensive-inférentielle

[159] الملاءمة ص 48.

[160] Sous-jacentes

[161] الملاءمة ص 55.

[162] نفسه، 64.

إن أهم ما يميز النوع البشري أن الناس يعيشون في عالم فيزيائي واحد يجهدون أنفسهم لاستخلاص الأخبار، والمعلومات، وبناء التمثيلات الذهنية الجيدة حوله. وهي تمثيلات تختلف باختلاف البيئات الفيزيائية المحلية، والقدرات المعرفية الإدراكية والاستدلالية. وأول المفاهيم الأساس لمقاربة الآليات السيكولوجية الذهنية هو مفهوم المحيط المعرفي[163]. ويمكن لفهم المسألة الاستعانة بحالة موازية، وهي البصر كواحد من القدرات المعرفية البشرية. فالبصر قدرة يمكن للفرد بواسطتها تمييز مجموعة من الظواهر التي يراها. وما يراه وظيفة لشيئين اثنين: المحيط الفيزيائي والقدرات البصرية للفرد. المحيط الفيزيائي للفرد هو مجموع الوقائع المتمظهرة له. وتعد الواقعة متمظهرة للفرد خلال لحظة معطاة أولا، إذا وفقط إذا، كان قادرا خلال هذه اللحظة على تمثيلها ذهنيا، وثانيا إذا تقبل ذلك التمثيل كشيء حقيقي أو يحتمل أن يكون كذلك[164] . المحيط المعرفي العام للفرد، إذن، هو مجموع الوقائع التي بإمكانه إدراكها أو الاستدلال عليها. إنه يرتبط بالمحيط الفيزيائي وبالقدرات المعرفية. لايتعلق الأمر هنا، فقط، بما تَعَرَّفَ عليه، ولكن يتعلق الأمر أيضا بما يملك القدرة على التعرف عليه حيث المعرفة التي لديه فعليا، والتي هي مُخَزَّنَة في ذاكرته، تمكنه من اكتساب معرفة جديدة.

ومفهوم التمظهر هذا يتم نقله من مجال الوقائع إلى مجال الفرضيات من خلال وجهة نظر معرفية. وبذلك تكون الفرضية متمظهرة في محيط معرفي إذا كان هذا المحيط المعرفي يقدم إلينا ما يكفي من المؤشرات لصالح تبني هذه الفرضية. والفرضيات، نفسها، بعضها خاطئ وبعضها صائب، وبعضها أكثر ورودا، وبعضها أكثر تمظهرا وفقا للتعاون الحاصل بين المحيط الفيزيائي والقدرات المعرفية للفرد الذي لا يملك فقط القدرة المعرفية للتعاطي مع ماهو متمظهر في محيطه، بل إن معرفته تمكنه من تمثيل معرفة جديدة انطلاقا من المعرفة الممثلة في ذهنه. وبذلك يتم استنتاج فرضية من أخرى

---

[163] Environnement cognitif

[164] نفسه، ص 75.

عن طريق الاستلزام. ومعنى ذلك أن المحيط المعرفي المشترك بين مجموعة من الأفراد الذين تتمظهر لهم الفرضية في محيط معرفي مشترك، ويكون متمظهرا لهم جميعا أن الفرضية متمظهرة، هو المحيط الذي تتقاسمه مجموعة من الأفراد الذين هويتهم متمظهرة حيث تتمظهر الفرضية. وتمظهر الفرضية هو نفسه أمر متمظهر لدى الجميع. وبلغة أخرى فالفرضية مشتركة التمظهر مُتَمَظْهِرَة للجميع، ويعرف الجميع أنها متمظهرة للجميع، إذ الجميع يدرك أن الجميع يدرك المحيط المعرفي. وهو مايمكن أن نسميه إدراك الإدراك أو تمظهر التمظهر[165].

لكن مادام المحيط المعرفي مجموعة من الفرضيات التي يستطيع الفرد تمثيلها كشيء حقيقي، فمن من الفرضيات يصوغ فعليا؟ وأية فرضيات يبني الفرد ويستعمل؟

6.2.3.2. مبدأ الملاءمة:

1.6.2.3.2. تقديم:

يعتقد القائلون بنظرية الملاءمة أن هناك شيئا واحدا يشد انتباه الفرد، ويحدد المعلومات هو مبدأ الملاءمة. فمن القدرات العظمى المميزة للنوع البشري أنه جهاز فعال مركب لمعالجة الأخبار هدفه العام صوغ مجموعة من الأسئلة الجديدة، والإجابة عنها رغم كُلْفَتها الإضافية. وهذا الهدف يجب أن يكون نُصْب أعيننا لتخصيص وضبط فعالية الأجهزة المركبة لمعالجة الأخبار والمعلومات[166]. إن الفرد يظل طيلة حياته، والبشرية ظلت خلال تاريخ وجودها، وبشكل ثابت، تبحث عن تطوير معرفتها انطلاقا من المصادر المتوفرة لديها. ويجد ذلك تفسيره في اشتغال الذاكرة. فعلى المدى القصير هناك القدرات المدارية الحسية البشرية التي تسجل المعلومات. وهناك القدرات المركزية

---

[165] الملاءمة ص 70.
[166] الملاءمة ص 78.

التصورية المفهومية التي تروم معالجة هذه المعلومات معاجة فعَّالة، كما تروم استعمال القدرات المركزية بشكل أفضل وبجهد أقل[167]. يملك الفرد معلومات قديمة مُضَمَّنَة في تمثيله للعالم. قد يعثر عليها في مدار الذاكرة قصيرة الأمد بسهولة، وقد يتطلب الأمر استعمال ذاكرة طويلة الأمد. وقد يحتاج إليها ليولد، انطلاقا منها، معلومات جديدة يستدل عليها، فتتحول المعلومات القديمة إلى مقدمات منطقية [168] لتوليد معلومات جديدة في سيرورة استدلالية. وبذلك يمكن القول إن البشر يهدفون، وبطريقة آلية، إلى تقوية قدرتهم على معالجة المعلومات سواء كانوا واعين بذلك، أم كانوا غير واعين.

2.6.2.3.2. سيرورة الفهم وإواليـاتها:

ونتيجة لذلك فإن عملية الفهم سيرورة استدلالية غير برهانية، ولا يمكن للمخاطَب لاحل الشفرة، ولا استنتاج المقصدية الإخبارية للمتواصل معه. وأفضل ما يمكنه أن يفعل هو تكوين فرضيات للفهم والتأويل انطلاقا من المؤشرات التي يقدمها السلوك المتمظر الإشاري للمتواصل. مع العلم أن الفرضية ليست يقينية، ولا يمكن البرهنة عليها، ولكن يمكن تأكيدها أو نفيها. إن الفهم سيرورة استدلالية مركزية غير متخصصة، خلافا للسيرورات المدارية المتخصصة. وبذلك فالاستدلال يمر عبر مرحلتين:

1- تشكيل الفرضيات: وهي عملية من اختصاص الخيال الخلاق.

2- تثبيت الفرضيات: وهي سيرورة منطقية خالصة تتحكم فيها القواعد الاستدلالية غير البرهانية. والاستدلال غير البرهاني هنا مجرد ممارسة عفوية" شكل تخييلي واقعي خاضع لإكراهات ملائمة، وصائبة أكثر مما هو خاضع للسيرورة المنطقية"[169] . ومن هنا لا يمكن الحكم على هذا الاستدلال بأنه صحيح، أو غير صحيح منطقيا، ولكن يقال

---

[167] نفسه، نفس الصفحة.

[168] Prémisses

[169] نفسه ص 109.

بأنه ناجح أو غير ناجح. وهو ما يدعو إلى القول إن تثبيت الفرضية ظاهرة معرفية وليست منطقية بمعنى العبارة. والمَخْرَج الذي يقترحه دان سبربر وديدر ولسون لاجتناب الطابع الفضفاض للتداوليات، التي ظلت تردد أن الاستدلال ليس برهانيا دون اقتراح بديل ملائم.

يتابع دان سبربر وديدر ولسون جيري فودور في طرحه الذي يرى فيه أن الذهن مجموعة من الأنساق المتخصصة، وأن لكل نسق طرقه الخاصة في بناء التمثيلات ومعالجتها[170]، وهذه الأنساق نوعان:

1/ أنساق إدخال: وهي أنساق مختصة في معالجة المعلومات الإدراكية سواء كانت بصرية أم سمعية أم لسانية. ووظيفتها إنجاز تأويل جزئي للمعطيات المنقولة إلى النسق المركزي عبر الحواس.

2/ أنساق مركزية: وتقوم بالتأليف بين المعلومات التي تنتجها أنساق الإدخال المدارية والمعلومات المحتواة سابقا في الذاكرة. وهي الأنساق المسؤولة عن إنجاز المهام الاستدلالية، وفيها يكتمل تأويل الملفوظ ويأخذ شكله القضوي[171].

يتوفر كل نسق من أنساق الإدخال على طريقته الخاصة في بناء التمثيلات ومعالجتها، ولا يمكنه أن يعالج سوى المعلومات المُمَثّلة في الشكل الخالص له. فالإدراك السمعي، مثلا، لا يعالج سوى المعلومات السمعية. وسيرورات الإدراك السمعي مختلفة عن سيرورات الإدراك الشَّمِّي إلخ .ووظيفة أنساق الإدخال، هذه، تحويل التمثيلات الحسية من مستوى" أدنى بسيط" إلى تمثيلات تصورية من مستوى" أعلى" لها كلها نفس الشكل مهما كان مصدرها الحسي. وبفضل ما تنجزه من عمليات التمثيل التصورية المستقلة عن المصدر الحواسي، تتمكن السيرورات المركزية من المقارنة والتوليف بين

---

[170] الملاءمة نفسه ص 112

[171] La forme logique

المعلومات الآتية من مختلف أنساق الإدخال، وبين المعلومات الآخرى المخزنة في الذاكرة.

3.6.2.3.2. الفرضيات ومصادرها:

إن تمثيل العالم عبارة عن مجموعة من الفرضيات الوقائعية، بعضها أولية، وبعضها تعبرعن مواقف مختلفة ومتنوعة حيال التمثيلات. هذه الفرضيات مجال خصب للسيرورات الاستدلالية التلقائية غير البرهانية. وكل فرضية وقائعية تتراكب مع مجموعة من الفرضيات القبلية لتشكل نقطة انطلاق لسيرورة استدلالية هدفها تغيير التمثيل الذي يقيمه الفرد للعالم ثُمَّ تَحْسِينُه. وإذا اعتبرنا التواصل هو التعبير عن الآراء والمعتقدات والفرضيات العلمية، وتفسير النصوص الدينية والأدبية بصفة عامة خاضع للاستدلال العفوي للفرضيات الوقائعية، فإن للمبدأ المتحكم في هذه العمليات جميعِها أربعة مصادر:

1- الإدراك،

2- التشفير اللساني،

3- الفرضيات وخطاطاتها المخزنة في الذاكرة،

4- عمليات الاستنتاج،

لكن كيف تتشكل الفرضيات انطلاقا من هذه المصادر الأربعة؟

تقوم إواليات الإدراك بربط المثير الحواسي بهوية تصورية خاصة به. وهنا تقوم إواليات الإدخال اللسانية بمنح المحفزات الإحساسية شكلا منطقيا، ثم يتم تَعْلِيبه في الشكل القضوي، وإكماله داخل الفرضية من خلال الاستدلال.

أما محتوى العناوين[172] التصورية فهو عبارة عن مداخل ثلاثة، وهي:

1- المدخل المنطقي[173]:

ويحتوي على معلومات منطقية. ويقصد بها القواعد الاستنتاجية التي تنطبق على الأشكال المنطقية. إنه مجموعة من القواعد الاستنتاجية تصف، على شكل خطاطة، مدخلا متشكلا من مقدمة أو مقدمتين، ثم مخرجا يأخذ شكل نتيجة أو خلاصة. إنه لا يحتوي سوى قواعد استنتاجية ومنها قواعد الحذف كالوصل والفصل والشرط وغيرها.

2- المدخل الموسوعي[174]:

يحتوي على معلومات حول المصادق، أو الدلالة التقريرية للتصور كالمواضيع والأحداث وخاصيات أخرى داخلة تحت هذا التصور. وقد أنجزت دراسات حول نظام الإخبار التصوري للذاكرة البشرية، ووضعت عدة نماذج تهدف إلى إضاءة بنية المداخل، والعلاقات القائمة بين مختلف أنماط الفرضيات المحتواة في المداخل والعلاقات بين المداخل نفسها. من هذه النماذج الخطاطة والإطار والنموذج والسيناريو والسكريبت وغيرها. وهي جميعا قالبية تقول بفكرة أن الفرضيات التي بواسطتها يدرك الأشخاص الأشياء، والأحداث، وطرق تكوين فكرة استباقية قبلية عنها تنحو منحى قالبيا. فالفرضيات والاستباقات الخطاطية مخزنة في الذاكرة يعاد تشغيلها كمجموعات من الفرضيات الوقائعية والخطاطات للفرضيات، ويمكنها أن تتحول إلى فرضيات أخرى مستقلة بذاتها.

3- المدخل المعجمي[175] :

---

[172] Adresses conceptuelles
[173] Entrée logique
[174] Entrée encyclopédique
[175] [175] Anne Reboul et Jacques Moeschler, Pragmatique aujourd'hui, Aramnd Colin, Paris, 1998.p87.

يحتوي معلومات حول العبارة اللسانية لهذا التصور أي المُرَكَّب أو الكلمة الذي يعبر به/ بها عن التصور في اللغة. وهي معلومات من طبيعة لسانية تضم معلومات صوتية وتركيبية ومعجمية كما في المداخل المعجمية للنحو التوليدي[176].

وبذلك يشكل العنوان التصوري نقطة الولوج إلى المعلومات المنطقية الموسوعية المعجمية التي تفيدنا في معالجة الأشكال المنطقية التي يظهر فيها العنوان.

4.2. تركيب:

قمنا بعرض نظرية الملاءمة وبسطنا النقد الموجه للنموذج الشفري/ البرنامج الاختزالي والاقتراحات البديلة التي قدمتها نظرية الملاءمة في نقدها لهذا النموذج. كما عرضنا بعض جوانب النموذج الاستدلالي السياقي من خلال تصور للتواصل ككمارسة شفرية استدلالية أساسا من خلال مفاهيم وتصورات تداولية معرفية تؤكد على العمليات المعرفية السيكولوجية: أنساق ذهنية، فرضيات، تأويل، ملاءمة. وكل هذا يبين أن نظرية الملاءمة استعارت عدة أدوات من نظريات لسانية، وتداولية، ومعرفية لتشيد مفهوم الملاءمة الجامع بين البعدين التداولي والمعرفي[177] . ويمكن القول إن نظرية الملاءمة تتميز في هذا كله بعنصرين أصيلين:

1- مفهوم السياق: السياق مفتوح ينطلق من الدلالة اللسانية، ولا يمكن اختزاله فيها. ويعنى ذلك أن الإوالية اللسانية مجرد مقدمة [178] يتم الانطلاق منها للوصول إلى الاستنتاجات من خلال تأويل الملفوظات اعتمادا على الإواليات الاستدلالية[179]. فإذا كانت التداوليات توظف المعطيات الإدراكية الخارجية، وإذا كانت المقاربة الدلالية تستعمل

---

[176] Anne Reboul et Jacques Moeschler (1998) La pragmatique aujourd'hui : une nouvelle science de la communication, Edition du Seuil, p87.

[177] ينظر كتاب" التداولية أصولها واتجاهاتها"، جواد ختام، ص 117 وما بعدها.

[178] Prémisse

[179] Pragmmatique de discours,45-46.

المعلومات المستمدة من تأويل الملفوظات السابقة واللاحقة، فإن نظرية الملاءمة تتميز بذمج المعطيات الإدراكية خارج اللغوية والمعلومات المستمدة من تأويل الملفوظات السابقة علاوة على المعرفة الموسوعية. وهو ما جعل مفهوم السياق مفتوحا، ومحركا أساسيا يبين كيفية اشتغال السياق، وكيفية ولوج معلومات متنوعة مختلفة، وكيفية تفاعلها معه.

2- الترابط المباشر والوثيق بين الدلالة الضمنية والمقصدية كعملية يقوم بها المتلقي لاستعادة نفس المقصدية التي يرمي إليها المتحدث. وهو ما أُطْلِقَ عليه استراتيجية المِؤول [180].

5.2. من التداولية المعرفية للتوصل اليومي إلى التداولية المعرفية لخطاب التخييل

.21.5. إسهامات أن ربول:

1.1.5.2. تقديم:

تعد أن روبول من الجيل الجديد لعلماء التداوليات الذين انصب اهتمامهم على الفعل التواصلي في وجهه التداولي التأويلي المعرفي. وقد قامت، رفقة جاك موشلر، ومجموعة أخرى من الباحثين، بالمساهمة في بلورة تصور جديد للتداوليات استفاد مما حققه هذا العلم من تطور عبر الانفتاح على معارف وعلوم جديدة. مما أدى إلى مقاربة جديدة، وثرية لقضايا الملفوظ، والخطاب، والروابط، والمعينات، والضمائر العائدية، والإحالة وإسناد المرجع وغيرها بالاشتغال على اللغة التواصلية العادية.

ولم تقف أن ربول عند هذا الحد، بل انفتحت على الخطاب التخييلي السردي وأَثْرَت علم السرديات بدراسات ووجهات نظر ومؤلفات هامة جدا. وكان منطلق انفتاحها على السرديات وتوسيع المقاربة التداولية التأويلية المعرفية، وانتقالها من مجال الخطاب

[180] نفسه، ص48.

التواصلي المباشر العادي إلى مجال الخطاب التخييلي، أطروحتها لنيل دكتوراه السلك الثالث سنة 1984 تحت عنوان: الخطاب المسرحي: قضايا السرديات والتداوليات اللسانية. وهو ما جعلها توجه النقد للسرديات البنيوية لدى جيرار جنيت خاصة في ثنائية: قصة/ محكي في النصوص التخييلية السردية مقترحة مقاربة جديدة للخطاب التخييلي بمفاهيم، وأدوات مسمتدة من التيار التداولي المعرفي التأويلي، وبخاصة نظرية الملاءمة التي رأيناها، في الفصل السابق، مع دان سبربر وديدر ولسون.

2.1.5.2. التخييل السردي والمعضلة الأنطولوجية:

الإشكالية التي حركت أن روبول للاشتغال على الخطاب المسرحي هي: تطبيق التحليل السردي، كما طوره جيرار جنيت في مُؤَلَّفَيْهِ " خطاب الحكاية" و " خطاب الحكاية الجديد"، على الخطاب المسرحي. وقد دفعها استعصاء هذا التطبيق إلى توجيه النقد لفكرة جيرار جنيت حول السرد باعتباره نتيجة الانزياح بين القصة والخطاب، أو بين الأحداث المعروضة وصيغة عرضها[181]. وترى أن روبول أن الرواية، مثلا، متخيل مبنيّ، وليس معطىً واقعيًّا حقيقيا يتم الانزياح عنه والتصرف فيه. وبذلك فالسرد والتخييل جزء من القصة والخطاب، في الآن نفسه. ولا يجب التمييز بين الأحداث المسرودة وطريقة سردها، مادام الأمر يتعلق بتخييل ليس ذي مرجع أنطلوجي وجودي بالضرورة. وبذلك فلا معنى للتمييز بين القصة والمحكي. هذه الفرضية التي يقول بها جيرار جنيت تصمد أمام السرد غير التخييلي، لكنها تواجه مشاكل منهجية ونظرية في حالة المحكي التخييلي. وترى أن ربول أنه من الصعب جدا، إن لم يكن من المستحيل، أن نميز، في النصوص التخييلية، بين ما ينتمي إلى القصة وما ينتمي إلى الخطاب[182].

---

[181] Anne Reboul (1992) Rhétorique et stylistique de la fiction, p11-12.

[182] نفسه، ص 30.

تعتقد أن ربول أن هذه المعضلة الأنطولوجية أوقعت السرديات في تناقض جوهري: القول بوجود أحداث التخييل خارج المحكي من جهة، والقول بالوجود المستقل لهذه الأحداث عبر التمييز بين القصة والخطاب. وهو التناقض الذي يخلق مشاكل نظرية ومنهاجية للسرديات البنيوية، بصفة عامة، ولجيرار جنيت، بصفة خاصة.

ورغم أن طرح أن ربول شكل منطلقا قويا لتقديم اقتراحات أثبتت نجاعتها في إلقاء الضوء على مجال ظل معتما في التخييل السردي، فإن تمييز جيرار جنيت بين القصة والخطاب شكل فتحا منهجيا كبيرا جدا في السرديات البنيوية لا يمكن أبدا نكرانه. بل يشكل أداة مهمة جدا وفاعلة في دراسة بنية السرد، وأسلوبه خلال مرحلة تقصي المقصدية الخبرية ودراستها.

3.1.5.2. الخاصية التداولية لخطاب التخييل:

الفكرة الثانية التي تشكل أساسا من أسس مقاربة أن روبول التداولية المعرفية للخطاب التخييلي أن الخاصية المميزة لخطاب التخييل، ليست لسانية خالصة ولكنها تداولية. وتقصد بذلك مجموعة متماسكة من الخصائص يمكن إيجازها كما يلي:

1/ عدم مطابقة التخييل للواقع على اعتبار أن التخييل لايتوفر على مرجع يحيل عليه في العالم الخارجي الواقعي.

2/ عدم التزام المؤلف/ المتحدث بصدق ما يقول؛ لأنه يخرق مبدأ الصدق أو النزاهة المميز للتواصل اليومي العادي[183] .

لكن السؤال الذي يفرض نفسه هو: ماهو الحل لتجاوز المعضلة الأنطولوجية؟

4.1.5.2. حلول مقترحة للمعضلة الأنطولوجية:

[183]Reboul (1992),p15.

الحل، في نظر أن ربول، هو البحث عن نظرية لتأويل ملفوظات التخييل لا تهمل الوجه اللساني، غير أن أهم ما يميزها إسناد دور أساسي للطابع التخييلي لهذه الملفوظات[184]. وهذه النظرية لابد أن تتوفر فيها الشروط التالية:

1- أن توفر حلا للمشكل الأنطولوجي المشار إليه سابقا،

2- أن تستوعب الخصائص اللسانية والمعرفية لملفوظات التخييل،

3- أن تقدم وصفا دقيقا للآليات المعرفية، التي تمكن من التأويل الكامل للأثر التخييلي، ولكل أثر ذي محتوى جمالي بصفة عامة،

4- أن تقول شيئا حول العلاقات القائمة بين الإحساس والمعرفة في التجربة الفنية، وحول الاستعمال المعرفي للأحاسيس،

وبصفة عامة فإن أن ربول تقترح حلا معرفيا يرتكز أساسا على الوضع الاعتباري للموضوعات والأشياء التي يتحدث عنها التخييل.

وإذا أخذنا كل شرط من الشروط السالفة على حدة، فإن أن روبول تقترح الحلول التالية:

بالنسبة للشرط الأول تقترح مفهوم التصور المركب[185] الذي استوحته من وصف دن سبربر وديدرولسون لطريقة اشتغال الذاكرة. فالذاكرة المركزية تختزن تمثيلات تصورية لأن النظام المركزي للفكر يشتغل، ولو جزئيا، بطريقة استدلالية تتوفر بالضرورة على خصائص منطقية، وعلى شكل منطقي بفضله تقوم هذه التمثيلات بربط علاقات منطقية مع تَمَثُّلات تصورية أخرى. والتصور يشكل علامة مميزة [186] تحيل إلى عنوان(شيء) موجود في الذاكرة خزنت تحت مسماه معلومات يمكن تصنيفها إلى ثلاثة:

---

[184] نفسه، ص 34-35.

[185] Concept complexe

[186] Label

معلومات منطقية، ومعلومات موسوعية، ومعلومات معجمية. اعتمادا على هذا التعريف المعرفي للتصور، كما ورد لدى سبربر وولسون، تصوغ الكاتبة فرضية حول الخصائص المعرفية للكلمات والكيانات والماهيات التي يتناولها هذا الخطاب. وتعتبرها تصورا مركبا عنوانه يتضمن وجوبا المكون تخييلي الذي علينا أخذه بعين الاعتبار لنميز الماهيات الواقعية والماهيات التخييلية. فالتصور المركب [هاملت]، على سبييل المثال، يتحدد كرجل شاب، وأمير دنماركي درس في مدينة وتنبرغ، ثم بعد ذلك تم اغتيال أبيه، لكنه كشخصية مسرحية يحتوي المكون تخييلي كمكون جوهري يحقق للتخييل ماهيته وجوهره الذي تضاف إليه المكونات والمقومات الأخرى. وبذلك فالتصورات الواردة في الأعمال التخييلية لا تحيل إلى الواقع ولكنها تحيل إلى التخييل فقط.

لكن انحباس الإحالة المرجعية لا يعني خلو الخطاب التخييلي من أسماء تحيل على أشياء موجودة في العالم الخارجي. ولذلك تقترح أن ربول عدم الفصل بين التخييل والواقع خلال عملية التأويل. ذلك أن خطاب التخييل يتكون من مقدمات منطقية يمكن، بواسطتها، القيام بعمليات استدلالية للوصول إلى مقصدية المؤلف انطلاقا من الفرضية والسياق [187].

أما حل الشرط الثاني فيتطلب معالجة الخصائص اللسانية والمعرفية للملفوظات انطلاقا من نظرية الملاءمة لدى دن سبربر وديدر ولسون.

الشرطان الثالث والرابع يطرحان مسألة الاستعمال المعرفي للأحاسيس والعواطف. والحل هو ما قدمه الدارسون كحل للمشكل الأنطولوجي والتصورات المركبة وعنصر التخييل المرتبط بالأشياء المثيرة للعواطف، مما يجعلنا نؤولها كتمثيل فني.

5.1.5.2. مراحل تأويل خطاب التخييل:

---

[187] نفسه، ص 46.

كل هذه المعطيات والمقترحات مكنت أن ربول من تشييد نظرية لتأويل ملفوظات التخييل ترى فيها أن الخاصية المميزة للتخييل في الأشياء التي تمثلها ملفوظاته. وهي ملفوظات ليس لها وجود في العالم الخارجي، وليست صدقا بل هي كذب. وبذلك اقترحت تأويلا استعاريا لملفوظات التخييل وجعلته قائما على التوازي بين التخييل والاستعارة.

هذا التصور الذي يعتبر التخييل استعارة، أو ملحقا بالاستعارة، وخاضعا لنفس المبدأ الاستعاري، يسمح لنا بتصور سيرورتين لتأويل ملفوظات التخييل. سيرورة أولى بسيطة تمر بمرحلتين:

1- تأويل حرفي للقصة.

2- تأويل استعاري ينطلق من التأويل الحرفي لبناء الاستلزامات السياقية، والتي منها يختار المخاطب ما يناسب المقصدية الإخبارية للمتكلم [188]. والواقع أن تأويل التخييل يتم عبر سيرورة استعارية فعلا، لكنها أكثر تركيبا وتعقيدا من الأولى. إن كل الملفوظات، التي تظهر في النص التخييلي، تساهم في تشييد سياق هو ناتج مسبقا عن تأويل استعاري إجمالي شمولي وليس تأويلا جزئيا ضيقا. وخلال هذه السيرورة يقوم المخاطب بعملية إسقاطية استباقية حول ما سوف يلي من الملفوظات. وبهذا فإن عملية تأويل نصوص التخييل ستشكل أفضل صورة تقريبية لنسق تكوين فرضيات ذات كفاءة عالية يتم إثباتها أو نفيها في السيرورة السردية للتخييل.

إن السيرورة الأولى يكمن خلفها فكرة تماثل عالم النص التخييلي مع الواقع الخارجي كما في النصوص" الواقعية"، والسيرورة الثانية تفتح آفاقا أهم حول كيفية اشتغال الجهاز المركزي للتفكير وكذا حول إواليات الاستباق. النص التخييلي يشتغل كبناء للسياقات وكخلق لها. وبفضل هذا البناء، وبفضل هذا الخلق يتم تأويل المعلومات

---

[188] نفسه، ص 47

الجديدة. ومبرر ذلك عند أن روبول هو أن سبربر وولسون يعتبران أن المقصدية الإخبارية للمتكلم ستوصف بشكل أفضل، إذا نظرنا إليها على أنها تغيير مباشر للمحيط المعرفي للمخاطب، وليس تغييرا للأفكار. ويتم ذلك عن طريق تغيير المحيط المعرفي للمخاطَب من خلال إضافة بعض الجمل أو حذفها أو تغيير قوة هذه الجمل. وعندما يتم إرسال هذه التغييرات بشكل ضعيف جدا وتكون متعلقة بعدد كبير من الجمل فإننا نتحدث عن الانطباع. يميز سبربر وولسون بين نوعين من الاستلزامات النصية: التنصيصات [189] وترسل بشكل صريح وظاهر. والتضمينات [190] وترسل دون تنصيص أو تصريح.

وفي نفس هذا الإطار التأويلي للتخييل السردي، نفتح قوسا صغيرا للإشارة إلى ظاهرة السخرية كظاهرة من الظواهر المجازية الاستعارية في التخييل السردي التي تسهم المقاربة التداولية المعرفية في مقاربتها مقاربة تأويلية استدلالية. وترى أن ربول أن السخرية ظاهرة تأويلية بامتياز. يتعلق الأمر بظاهرة لاعقلانية تزعج المبدع والكاتب، وتجعله يعتمد التناقض والتنافر في تخييله. ولكن بشرط، وهو أن تكون السخرية مقصودة من قبل المبدع وعن وعي تام. تقول أن ربول: " لا نعتبر ملفوظا ما يشكل سخرية إلا إذا اعتقدنا أن المتكلم قد كانت لديه مقصدية أن يخلق فيها تأثيرا(سخرية)، من خلال اكتشاف هذه السخرية والتعرف عليها[191]. فالمبدع، ليس جادا، ولكنه يخادع القارئ الورقي، وحتى القارئ المبحر الذي سنتحدث عنه خلال مقاربتنا التداولية المعرفية لعمل رقمي من جنس السرد الأدبي التفاعلي. فعلى القارئ المبحر ملاحظة المفارقة بين منطق الأمور في وجهها التداولي والمعرفي من جهة، ومنطق الفعل المتكرر من طرف المبدع الرقمي لدرجة النفور والتقزز أحيانا في " الأعمال الإثنا عشر

---

[189] Les explicitations
[190] Les implicitations
[191]Anne Reboul (2008) L'ironie auctoriale : une approche griceenne est-elle possible ? Philosophie,n°1,Printemps 2008.p25-22.

للمبحر". وهو ما سنعود إليه، بتفصيل، خلال الفصل الثاني من القسم الثاني من أطروحتنا هذه.

6.1.5.2. مفهوم الاستباق:

يشكل الاستباق مفهوما مركزيا في المقاربة التداواية المعرفية لدى أن روبول. وهو مفهوم أخذته، أيضا، عن دان سبربر وديدر ولسون. فهما يريان أنه، خلال التواصل الشفوي اليومي العادي، يقوم المخاطب، انطلاقا من الفرضيات الاستباقية[192]، بإسناد المراجع، وحل إبْهام الملفوظات ولُبْسها. وما دام لا يتوفر سوى على حيز زمني ضيق جدا، فهو يلجأ إلى بعض المفاهيم والتصورات التي يبنيها انطلاقا من المداخل المنطقية أو الموسوعية بحثا عن الملاءمة الأفضل، مع استغلال أكثر فعالية للزمن خلال التواصل اليومي المباشر الخاضع لإكراهات الزمن التي لا يمكن تجاوزها ضمانا لنجاعة التواصل واستمراره. ويجب أن تجري العملية بأقل جهد ممكن. وبذلك كلما كان تكوين الفرضيات مناسبا ملائما، كلما كانت، عملية إزالة الإبهام الصائبة والأفضل سريعة وسهلة.

يميز دان سبربر وديدر ولسون بين نوعين من الفرضيات الاستباقية:

1- فرضيات استباقية منطقية مُؤَسَّسَة على فرضيات استباقية تركيبية.

2- فرضيات استباقية تداولية مؤسسة على عملية إسناد المرجع وإزالة الإبهام من خلال توظيف مبدأ الملاءمة الأفضل[193]. فكيف يتم توكيد الفرضيات الاستباقية التي يبنيها المُخَاطَب؟ وهل هناك علاقة ضيقة بين الفرضيات الاستباقية، في مستوى الملفوظ وبناؤها في مستوى النص التخييلي كالرواية مثلا؟

---

[192] Hypothèses anticipatoires
[193] La pertinence optimale.

الفرق بينهما يمكن تلخيصه في ثلاث نقاط:

1- غياب الفرضيات الاستباقية المنطقية في مستوى النص.

2- صعوبة تكوين الفرضيات الاستباقية التداولية حول النص.

3- الفرضيات الاستباقية التي ستساعد على الملاءمة الأفضل للنص سوف ترتبط بحالة الأشياء التي سوف يحكيها النص أو يمثلها فيما بعد.

تسمي أن روبول الفرضيات الاستباقية في مستوى النص الفرضيات الاستباقية السردية. وهي فرضيات تبنى انطلاقا من عملية تأويل تعاقبية لكل ملفوظ من ملفوظات النص على حدة. وتقوم هي الأخرى على مبدأ الملاءمة الأفضل في بعض النصوص التخييلية القائمة على تحكم فرضية واحدة في النص بحيث يتم طرحها في البداية، وتأتي النهاية للتثبيت والتأكيد، لكن هناك نصوص تخييلية أخرى تقوم على تخييب الانتظار وتكذيب الفرضية الاستباقية. وهنا لابد أن يخضع تأويل النص التخييلي للملاءمة الإجمالية الشاملة وليس الملاءمة الجزئية الخاصة بكل ملفوظ على حدة. وهي عملية تعتمد الفرضيات الاستباقية والفرضيات المصاحبة والتأويل والسياقات الجديدة[194]. هكذا يتم تجاوز الطرح الأنطولوجي نحو توظيف الحل السيكولوجي في تأويل خطاب التخييل. وبذلك فالكلمات والماهيات والكيانات التي تظهر في خطاب التخييل السردي (شخصيات، فضاءات، أفعال ...) هي إذن تصورات ومفاهيم مركبة. إن الكلمة واسم العلم والفعل (شخص، بلد، شيء، فعل ...) عنوان لا يشكل سوى مدخل موسوعي حيث سماته المنطقية والمعجمية مرتبطة ببقية التصورات المركبة أو الأولية البسيطة التي، مداخلها الموسوعية، تحيل عليها وتابعة لها. وعلى سبيل المثال، فالحل المعرفي، لأسماء الأعلام الواردة في خطاب التخييل السردي، والتي تحيل على ما لا وجود له أنطولوجيا،

[194]Anne Reboul (1992), p51.

هو اعتبارها تصورات مركبة لها مكون إجباري أصيل فيها هو سمة التخييل. وحتى أسماء الأعلام تكتسب صفة تخييلي حين تستعمل في السرد التخييلين مثلا: اسم العلم هاملت. فهاملت كشخصية تاريخية يمتلك السمات التالية: رجل، شاب، أمير، دنمركي...

لكن هاملت كشخصية في مسرحية [هاملت] ستتضمن المكون تخييلي، بشكل إجباري، نظرا لانتمائها إلى خطاب تخييلي أتينا سابقا على تعداد خصائصه التداولية. وبذلك فسمات اسم العلم هاملت الوارد في المسرحية هي: تخييلي، رجل، شاب، أمير، دنمركي...

وكل هذا يكشف أن كلمات وكيانات وماهيات خطاب التخييل تتميز بانحباس إوالية الإحالة وإسناد المرجع وأن ما صدق[195] تصوراتها فارغ. ومع كل هذا، فخطاب التخييل هو، في تصور أن روبول مثله مثل الخطاب العادي ليس انزياحا ولا عدولا. كما أن الاستعارة ليست انزياحا عن الاستعمال العادي للغة. والتخييل خطاب في أقصى درجات التفكير والتعقل والحجاج المألوفK والمتداول يوميا مقدماته جمل مخالفة للحقيقة والواقع.

يتموقع تأويل تمثيلات التخييل في إطار نظرية علم النفس المعرفي. وما يقوله خطاب التخييل تمثيل ذهني من قبل الفرد حول الحقيقة. والتأويل هو الذي يتحكم في اختيار السياق ولابد أن يكون هذا التأويل تأويلا كليا. الحل الذي تقترحه أن ربول هو ذمج عملية تأويل ملفوظات التخييل في إطار الدلالة المشروطة بالصدق[196] مع لزوم توفر الشروط التالية:

1- أن يوفر حلا للمعضلة الأنطولوجية المناقشة سابقا، والتي يمكن صياغتها في السؤال التالي: كيف نتصور مالا وجود له؟

---

[195] Extension

[196] Sémantique vériconditionnelle

2- أخذ الخصائص اللسانية و المعرفية للملفوظات بعين الاعتبار.

3- توضيح كيفية ذمج تأويل ملفوظات الخطاب التخييلي في الدلالة المشروطة بالصدق علما أن الخطاب التخييلي يخرق قانون الانسجام المنطقي [197] . الحل الذي تقول به أن ربول هو ما أوردته سابقا حول التصور المركب[198]، وهو أن تأويل خطابات التخييل يجب أن يتموضع في إطار نظرية علم النفس المعرفي. فملفوظات التخييل تنبع من التواصل الإشاري الاستدلالي[199] مما يفيد أنها ترسل بطريقة آلية احتمالية ملاءمتها الأفضل[200] وهو ما يفضي إلى الشرط الرابع.

4- توضيح كيف أن خطاب التخييل الذي لا يقدم أية ضمانة صدق يستطيع أن يكون ملائما.

بالنسبة للشرطين الأول والثاني فالأمر يرتبط بالمشكل الأنطلوجي وبالخصائص المعرفية للملفوظات. طبعا لا مجال للحديث عن خصائص ومميزات لغوية لخطاب التخييل. وإذا كان هناك من اختلاف فهو يقع في المستوى المعرفي بين الخطابين. وهو ما يعني أن ملفوظات خطاب التخييل تفهم وتؤول تماما كملفوظات الخطاب العادي. والاختلاف بينهما يكمن في المكون المعرفي تخييلي[201] بحيث يتم إسناد هذا المكون للتصورات المركبة التي تظهر في الشكل المنطقي لملفوظات خطاب التخييل انطلاقا من المكون التخييلي. وسواء اعتبرنا خطاب التخييل كابحا لإسناد المرجع في العالم، أو أنه معادل للخطأ والكذب، فإن **خصوصية خطاب التخييل تبقى هي الخطأ في تصور (أن ربول).**

---

[197] Loi de consistance logique

[198] Concept complexe

[199] Communication ostensif- inferentielle

[200] Pertinence optimale

[201] Le composant fictif

أما بالنسبة للشرطين الثالث والرابع المتعلقين بدمج خطاب التخييل في الدلالة المشروطة بالصدق، فلابد من التذكير أن الأمر يتعلق بدمج خطاب التخييل في الدلالة المشروطة بالصدق لأن ملاءمة الخطاب التخييلي ترتبط بالمظهر الاستعاري لهذا الخطاب. ورغم اتفاقها مع جون سورل في قوله بأن خاصية خطاب التخييل تكمن في عدم التزام المتحدث بصدق ما يقوله؛ لأن ذلك لا يعني البتة أنه لا يتضمن أية حقيقة. فالاستعارة وخطاب التخييل ينقلان فكرة لا توجد طريقة أخرى لبثها، مما يفسر أنهما معا يستحيل شرحهما. وتأويلهما يمر عبر الفكرة التي يريد المتحدث توصيلها، وعبر مجموع الاستلزامات السياقية الممثلة في خطابه وفي ذهنه وفي الجملة ذاتها، بالإضافة إلى مبدأ الصدق الذي يلتزم به المتحدث. وعلى ذلك ينطبق مبدأ الملاءمة. وبذلك يتضح الطريق الذي عبره يلتحق خطاب التخييل بالدلالة المشروطة بالصدق. ليس بواسطة التأويل الحرفي للوقائع والعالم الممكن الذي يمثله، ولكن عبر مجموع الاستلزامات السياقية التي يبثها ويرسلها[202].

6.2. من التداولية المعرفية للتوصل اليومي إلى التداولية المعرفية للنص الرقمي

1.6.2. إسهامات مادلين سان بيير:

1.1.6.2. تقديم وتأطير:

لكننا، في أطروحتنا هذه، بصدد سرد أدبي تفاعلي ينتمي إلى مجال وسيط جديد، وهو الأدب الرقمي الذي لا تعد اللغة سوى جزء من مكوناته. ولابد من التوضيح أن الفرضية تصير أوسع وأشمل حتى تكون ملائمة لسياق الشاشة، ومكوناتها اللفظية، وغير اللفظية من صور ورسوم وخطاطات وموسيقى تستدعي الذاكرتين القريبة والبعيدة. والسياق هنا ليس العلاقة إنسان – كتاب التي تحدثنا عنها مطولا في الصفحات السابقة، وإنما العلاقة

---

[202] نفسه، ص 64

إنسان- حاسوب في وجهه المتعلق بالتخييل المترابط الجمالي الإبداعي. إننا، إذن، بصدد مقاربة استدلالية لتفاعل القارئ مع نص رقمي تخييلي يتواصل عبره مبدع الأثر الرقمي مع القارئ المبحر بواسطة حامل مميز وجديد هو الحاسوب. ونعتقد أن القارئ أو المبحر كمستعمل للحاسوب لقراءة النص المترابط التخييلي هو تماما مستعمل الحاسوب في إطار التفاعل إنسان/ حاسوب، مما يتطلب منا وصف العمليات الاستدلالية للتواصل بين المؤلف والقارئ بوساطة الحاسوب في سياق دينامي يقوم فيه القارئ بمجموعة من العلميات الذهنية من جهة أولى، ومجموعة من الأفعال من جهة ثانية.

إن القارئ، هنا، يتفاعل مع سرد أدبي تفاعلي يتميز بـالخصائص والصفات التالية:

- مكتوب على حامل جديد هو الحاسوب، ويظهر على الشاشة.

- مكتوب بشكل مختلف عن النص الورقي: أي يتضمن اللغة، والصور، والأصوات، والحركة.

- كتب بتصور مختلف عن التصور الذي كتب به النص الورقي. فهو شذري وغير خطي، وتفاعلي. ويتوجه، علاوة على المسارات التقليدية وراء/ أمام وأسفل / أعلى، نحو العمق من خلال الروابط عن طريق كلمات، أو أيقونات مسطرة منشطة وغيرها.

- لا يكتفي فيه قارئ النص المترابط بالقراءة أو التفرج، والمشاهدة، والتجوال بشكل عشوائي، بل يقوم بإبحار واع مُنْتِج يتطلب منه أفعالا دقيقة ومحسوبة فينجز حركة أو فعلا، أو مجموعة أفعال بالنقر، أو بالكتابة، أو بإنجاز مهمة مطلوبة، أو غيرها من الأفعال الضرورية للاستمرار في القراءة والإبحار الواعي المنتج [203]، كما سلف الذكر.

فماهي العمليات الذهنية والاستدلالية التي يقوم بها القارئ/ المستعمل/ المبحر خلال قراءته للسرد الأدبي التفاعلي؟

---

[203] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات النص، ص143-146.

للإجابة عن هذا السؤال سنتوقف عند عملين يسيران في نفس نهج المقاربة التداولية المعرفية الذي اخترناه لمعالجة إشكالية التواصل بين المؤلف الرقمي، والقارئ المبحر كما أوضحنا سالفا. هذان العملان معا استفادا من نظرية الملاءمة في مقاربة النص الرقمي.

2.1.6.2. مقاربة مادلين سان بيير التداولية المعرفية للتفاعل بين الإنسان والحاسوب:

من بين المقاربات التي درست وحللت النص المترابط، من خلال مقاربة تداولية معرفية نجد مقاربة مادلين سان بيير، التي جاءت تحت عنوان: (مقاربة تداولية معرفية للتفاعل إنسان/ نظام محوسب):[204]. تقول في مستهلها: " وجهة النظر الأثيرة لدينا في هذا البحث هي وجهة نظر التداولية اللسانية، والمعرفية والتي نراها واسعة الأفق لتحليل عمل مستعمل الحاسوب، وفهم خصوصية تفاعله معه. بحثنا يقترح وصف، وتفسير السيرورة المعرفية للمستعمل (المبتدئ والخبير معا) الذي يُؤَوِّل عملية الإخبار التي تتم عبر الشاشة خلال عمله بنظام ما". [205]

تذكر مادلين سان بيير بموقف دان سبربر، وديدر ولسون اللذين يريان أن نظرية الملاءمة تحلل عملية التواصل البينشخصية، وتؤولها. يتعلق الأمر بسيرورة استدلالية حيث المستمع، أوالقارئ يقوم بطرح فرضيات حول إرادة قول المتحدث أو (السكربتور) أو الناسخ، وينجح في إدراك مقصديته التواصلية. وهذه الفرضيات من طبيعة تأويلية نابعة هي نفسها من مجموعة من الفرضيات السياقية. وهي نوع من مقدمات التفكير التي تؤدي بالمستمع، أوالقارئ، إلى القيام بالاستدلال. ومن هذه الاستدلالات تنبع حقيقة الاستنتاج الذي هو نتيجة السيرورة الاستدلالية. إن النموذج الاستدلالي للتواصل مؤسس

---

[204]Madeleine SAINT- PIERRE (1998) Une approche pragmatique cognitive de l'interaction personne/système informatisé Vol. 1, n° 1 | 1998.https://alsic.revues.org/1430.

[205] نفسه، نفسها.

على مبدأ معرفي يفسر التواصل الاستدلالي من خلال مبدأ الملاءمة، والذي بموجبه" كل فعل تواصلي استدلالي يرسل ملاءمته الخالصة المناسبة".[206]

وترى مادلين سان بيير أنه خلال عميلة التفاعل إنسان- حاسوب فإن السيرورة الاستدلالية تظل جارية دائما. وعملية بناء الحلول للنجاح خلال العمل الجاري تنبع هي أيضا من المكتسبات، ومن إمكانية إعادة استثمار المعارف القبلية (معارف عامة، تقنية، إجرائية، رويتنية...) والتي يمكن بلوغها كجمل أو كمعلومات مقدمة إلينا مباشرة خلال عملية إنجاز المهمة. معتمدة مصطلحات الجهد المعرفي في معالجة المواضيع (اللساني- الأيقوني- الغرافيكي...). وهي في مقاربتها تستعير مفاهيم الشغليات المعرفية (بيئيات العمل المعرفية)[207] التي اشتغلت على الجهد المعرفي الذي يبذله القارئ المبحر، وأوجدت مفاهيم لوصفه بتحويل تلك السلوكات الذهنية إلى جمل وملفوظات لغوية. ومنها مفهوم مسار الفعل، والذي يقصد به، العمل الجاري الذي يقوم به المستعمل بصفة إجمالية"[208]. وبعد وصف هذا المسار وجمع المعطيات حوله قامت بقراءة هذه المعطيات وحللتها وأولتها في إطار نظرية الملاءمة مسلطة الضوء على عملية اشتغال التواصل البينشخصي هذه[209]. وقد تم نقل هذه المقاربة وتطبيقها على التواصل عبر الحاسوب، أو العلاقة بين الإنسان والحاسوب لشرح كيف" يقوم المستمع أو القارئ بوضع فرضيات حول إرادة قول المتحدث أو الناسخ(سكريبتور)، وكيف ينجح في إصابة مقصديته التواصلية. وهذه الفرضيات ذات الطبيعة التأويلية نابعة من مجموعة من الفرضيات السياقية كنوع من مقدمات البرهنة، والتفكير تؤدي بالمستمع أو القارئ إلى إنجاز

---

[206] نفسه.

[207] Ergonomie cognitive

[208] Madeleine SAINT- PIERRE (1998) Une approche pragmatique cognitive de l'interaction personne/système informatisé.

[209] نفسه.

استدلالات"[210] انطلاقا من النموذج الاستدلالي للتواصل، الذي عرضناه سالفا، والقائم على مبدأ معرفي يفسر التواصل الاستدلالي الإشاري[211] أي مبدأ الملاءمة " كل فعل تواصلي إشاري يرسل قرينة[212] ملاءمته الأفضل الخالصة"[213]. وتؤكد مادلين سان بيير على مُسَلَّمَة ترى فيها أن عملية الإخبار الأكثر ملاءمة بالنسبة للإخبارات الواردة على الشاشة، هي تلك التي تنتج أكبر التأثيرات المعرفية، والتي تتطلب مجهودات معرفية أقل من طرف المستعمل لكي يتأول تلك المعلومة. لذلك اعتدمت الدارسة عملية تجميع ردود أفعال القراء المبحرين من خلال بَرْمَجِيٍّ مذمج في الحاسوب يقوم بتلفيظ سلوكاتهم، وردود أفعالهم أمام الحاسوب عن طريق ترجمتها أو تحويلها إلى جمل وملفوظات. وبعد ذلك قامت سان بيير بتصنيف تلك المعطيات، وتحليلها، وتأويلها كما أسلفنا.

3.1.6.2. مكونات الشاشة وأبعادها:

ويهمنا هنا طريقة اشتغالها على واجهة الحاسوب بالوصف، وترتيب مكونات الشاشة، بالاستفادة من المشتغلين في المجال[214]. لقد قامت بتصنيف مكونات الشاشة من خلال أبعاد ثلاثة: الشكل، والوظيفة المعلوماتية، وسياق ظهور المكون على الشاشة. فالشكل يكون إما أيقونيا، وإما لسانيا. وعلى مستوى الشكل اللساني نجد الملفوظ، والمركب، والكلمة. كما يتم تحديد المقولة النحوية، والدلالية للكلمة، والمركب من جهة، ويتم تحديد نوع الجملة اسمية، أو فعلية، من جهة أخرى. والوظيفة تُعَيِّنُ الوظيفة المعلوماتية للمكون داخل الحاسوب كالوظيفة التنظيمية والتنفيذية والتواصلية. الوظيفة التنظيمية لمكون الشاشة تحيل إلى الخاصية التجنيسية والتجميعية للمكون كالعنوان والقائمة مثلا.

---

[210] نفسه.

[211] Ostensive-inferentielle.

[212] Présomption.

[213] نفسه.

[214] Madeleine SAINT- PIERRE (1998) Une approche pragmatique cognitive de l’interaction personne/système informatisé.

والوظيفة التواصلية هي خاصية خالصة للرسائل التي تتوجه مباشرة إلى المستعمل كعُلب الحوار والرسائل وفُقَّاعات المساعدة. أما مُكوِّنات الشَّاشة التي وظيفتها تنفيذية فهي التي تطابق أمرا معلوماتيا كالزِّرِّ في علبة الحوار، والتي يمكن تنشيطها من خلال إنجاز مهمة ما. وهذه الوظيفة التنفيذية قد تكون بسيطة أو مركبة، أو قد تكون شَرْطِيَّة حسب إحالتها على تنفيذ مباشر، أو على تنفيذ غير مباشر متعلق بعمل يدوي.

2.6.2. إسهامات سوزانا باخاريس توسكا

1.2.6.2. تقديم وتأطير:

أما المقاربة الثانية فهي لسوزانا باخاريس توسكا في مقال لها بعنوان" تداولية الروابط" [215]. وتؤكد سوزانا باخاريس توسكا في بداية دراستها أن أنجع منهج لدراسة وتحليل وتأويل النص المترابط هو المقاربة التداواية المعرفية كما طورها دان سبربر وديدر ولسون في كتابيهما: نظرية الملاءمة. هذه النظرية، في تصورها، مفيدة في فهم وتأويل سلوك قارئ النص المترابط. وهي تنطلق من التصور الذي لا يقول بتميز اللغة الإبداعية واختلافها عن اللغة اليومية التواصلية، إذ أن التداوليات، كما أشرنا سالفا، بينت أن اللغة اليومية الجارية تستعمل نفس ميكانيزمات اللغة الأدبية، ولهما في الغالب نفس النتائج المعرفية، لكن خصوصية التخييل تكمن في تخييليته وفي طابعه الاستعاري. وتعتقد سوزانا باخاريس توسكا أن الرابط أو الوصلة في النص المترابط هو من طبيعة غنائية شعرية، وتعني بذلك أن الرابط يستعمل ميكانيزمات الصور البلاغية الكلاسيكية كتقنيات معرفية تستعمل لتأويل الشعر.

---

[215]Susana Pajares Tosca (2000)A Pragmatics of Links, Vol1, n° 6, 2000. https://journals.tdl.org/jodi/index.php/jodi/article/view/23/24

تنتقد سوزان باخاريس توسكا المقاربات اللسانية للنص المترابط؛ لأنها في تصورها صورية وشكلية حاولت، من جهة، إيجاد " نحو للنص المترابط"، وحاولت، من جهة ثانية، تسهيل التوليد الآلي للنصوص. ويتضح ذلك جليا مع مجموعة" باريس8"، الذين انصب اهتمامهم على مجموعة من القضايا التي يثيرها النص المترابط كسلطة النص المترابط، ولا خطيته، وتراتبيته. وقد شكل رولان بارث وجاك ديريدا مرجعيتهم. وحاولوا دمج النص المترابط في المنحى الفلسفي مابعد الحداثي. وهو ماتعرضنا له بالتفصيل في الفصل السابق. لكن سوزان باخاريس توسكا ترى أنها مقاربات صورية وشكلية ولم تحقق إنجازا كبيرا في مجال إيجاد بلاغة للنص المترابط؛ لأنها بلاغة غريبة عن مجال مشغول بالتواصل بين المؤلف والنص المترابط، والقارئ. كما تستعرض سوزانا باخاريس توسكا العناصر الأساسية في نظرية الملاءمة:

1- المعرفة: المعرفة البشرية تتجه نحو النفع الأقصى،

2- التواصل: (كل فعل تواصلي إشاري يرسل قرينة ملاءمته الأنسب الخالصة)[216]، على اعتبار أن نظرية الملاءمة ترى أن الناس يتكلمون ويتحاورون لأنهم يعتقدون، أو يريدون أن يعتقد المرسل إليه، أن مايقولونه ملائم، وأن المعلومات التي يرسلونها تساعد على فهم أفضل لجزء من العالم، أو ما يسمى في نظرية الملاءمة(التأثيرات المعرفية).[217]

- المتحدث يرسل لمخاطبه سلسلة معطيات، والمخاطَب يحاول فهمها انطلاقا من سلسلة فرضيات لإصابة مقصديته بأقل جهد معرفي.

- الملاءمة معطاة وثابتة لكن السياقات متغيرة وعلى المتلقي بناؤها.

---

[216] نفسه.

[217] نفسه.

- اتسام نظرية الملاءمة بالمرونة؛ لأنها تمكن من معالجة بعض العبارات و الجمل غير الملائمة والمتناقضة كالسخرية، كما أن نظرية الملاءمة تأخذ التأثيرات العاطفية بعين الاعتبار، وتفيد في معالجة، وتأويل التكرار، والكناية، والاستعارة، وغيرها لأن الأمر يتعلق بمقامات، وسياقات تواصلية تتطلب قائمة واسعة من الاستلزامات، والفرضيات لإصابة مقصدية المتواصل بشكل دقيق وملائم[218] .

2.2.6.2. النص المترابط والتواصل:

النص المترابط في تصور سوزانا باخاريس توسكا هو التواصل. ونظرا لاختلاف ظروف التواصل الشفوي عن ظروف التواصل المكتوب والقائم على وسيط بحيث لا يتوفر" سياق راهن نرجع إليه لتأويل الجمل، ولا تتوفر أية إمكانية لنطلب من المؤلف إرجاعنا إلى ذلك السياق"[219]. فهي ترى أنه من المفيد تبسيط الأمور، والقول إن بين النص المترابط والقارئ حوارا. ومسوغ ذلك عندها مُبَرِّران: الأول أن المؤلف يبني نصه المترابط ليقول شيئا ما وليتواصل. والثاني أن القارئ فاعل ونشيط في عملية التأويل، من جهة، و في اختيار الروابط والانتقال في النص، من جهة ثانية. وسنفهم اختياره لرابط بعينه على أنه جواب يُتَرْجَمُ لسانيا إلى الجملة التالية:" سأذهب في هذا الاتجاه" [220]. وفي هذا السياق تطرح سوزان باخاريس توسكا سؤالا مهما جدا : كيف يشتغل هذا الحوار بين النص(المترابط) والقارئ؟ وجوابها أن الروابط والعقد" ملفوظات صادرة عن متكلم" يتوجب على القارئ فهمها، وتأويلها تماما كما يجري الأمر في التحاور، والتخاطب خلال الحياة اليومية. وعلاوة على الاستدلال بالقرينة المعتاد في

---

[218] نفسه
[219] نفسه
[220] نفسه

ملاءمة جميع النصوص، كما عرضنا لذلك سابقا، فهي تضيف مبدأ جديدا من مبادئ الملاءمة المناسب للنص المترابط تستعيره من(برينشتاين مارك)[221] كما يلي:

- كل رابط يرسل قرينة ملاءمته الأنسب.

وتفسير ذلك عندها أنه إذا كانت كلمة، أو صورة ما مسطرة منشطة، فإن على القارئ أن يفهم أنها إشارة إلى تطور ملائم للنص. ورأي سوزانا باخاريس توسكا أن هذه الروابط لا تقطع تدفق المعنى، بل بالعكس تنشطه وتثريه.

3.2.6.2. الرابط: معناه، أنواعه، وتأويله:

لا يملك الرابط معنى ثابتا محددا سابقا أو لا حقا فقط، فهو" مجرد مؤشر يوجد هنا مع معناه الذي هو " استكشف السياق"[222]. وتورد رأي جيم روزنبرغ الذي، خلال وصفه لنشاط القارئ، أكد أن عملية استقصاء الرابط تشكل وحدة أدنى للفعل[223]، ومجموعة الوحدات الأدنى للفعل المؤلفة فيما بينها تكون حلقة. والحلقة مجموعة من الوحدات الأدنى للفعل المنسجمة في ذهن القارئ ككائن ملموس"[224]. وإذا كان وصف جيم روزنبرغ مركزا على نشاط إدراك المعنى في مستوى أعلى من الرابط المفرد البسيط: أي أنه يتحدث في مستوى مجموعة العقد، فهي تركز على مستوى أدنى وبسيط جدا يتعلق بالروابط الفردية، على مستوى قاعدي، أي مستوى الكلمة ومجموعة الآثار. فمستوى الإنغلاق المعرفي للوحدات التي اشتغل عليها جيم روزنبرغ و مارك برنشتاين يشكل " محكيا"، أما مستوى الانغلاق الذي تشتغل عليه سوزان باخاريس توسكا فهو يشبه اشتغال بلنكتون في مجال الشعر. إنه انغلاق ذو طبيعة شعرية. والإنغلاقان معا

---

[221] نفسه

[222] نفسه

[223] Actème

[224] نفسه

متكاملان. وتميز سوزانا باخاريس توسكا بين الرابط في نص مترابط ذي طبيعة معرفية، تعليمية واضحة حيث الكتاب الإلكتروني، مثلا يتوفر على فهرس مواد بعناوين كبرى، وعناوين فرعية تحتوى على جمل، وكلمات منشطة تنقل القارئ، بعد النقر عليها، إلى فقرة، أو مقطع من الكتاب بوضوح، وبساطة، ولا يتطلب من القارئ القيام بجهد معرفي كبير للربط والتأويل. وهناك نوع آخر من الروابط، موضوع الدراسة، وهو نوع ثريٌّ، وموحٍ، ومشحونٌ بالمعاني والدلالات، ومُتَقَصَّد من طرف المؤلف الذي خطط لعمله، وصَمَّمَه، ووضع الروابط، ووعى حركة التأويل. وتشترط سوزانا باخاريس توسكا أن يعلن المُؤَلِّف عن استراتيجيته بوضوح ويشرح ذلك للقارئ، من خلال خطاب مقدماتي، أو عقدة واردة في بداية العمل، أو غيرها. هذا النوع الثَّاني من الروابط هو الذي يستعمل غالبا في التخييل المترابط. ويتطلب من القارئ جهدا معرفيا، واطلاعا، وثقافة واسعة، أحيانا تدفعه لاقتراح استلزامات عديدة، وواسعة، كما تدفع إلى بناء السياق[225]. لكن سوزانا باخاريس توسكا تشترط أن يكون الجهد المبذول مكافأ معرفيا حيث يتم تحقيق انتظارات القارئ، ويتوج بحثه عن الملاءمة الأفضل بتأثريات سياقية ثمينة[226]. ولابد أن يكون الرابط صريحا، واضحا، ملائما ليس عشوائيا، بل يساعد القارئ، ويجنبه التيهان، والضياع داخل دهاليز العمل وتشعباته، ويجنبه الشعور بالإحباط الذي يولد النفور، ويؤدي إلى توقيف القراءة أحيانا.

7.2. خلاصة وتركيب:

1.7.2. على سبيل التركيب:

[225] يسميه الدكتور سعيد يقطين القارئ الكريم.

[226] Susana Pajares Tosca (2000) Texas Digital library, A Pragmatics of Links.Vol1, n° 6. https://journals.tdl.org/jodi/index.php/jodi/article/viewArticle/23/24

عملنا خلال هذا الفصل على التعريف بالمقاربة التداولية المعرفية فبينا ظروف نشأتها مع فلاسفة اللغة كرد فعل على النموذج اللساني الشفري الذي أقصى الذات المتواصلة، وجعل النص موضوعا أثيرا لاشتغاله. وبينا أن المقاربة التداولية مرت بمرحلتين كبيريتين:

- مرحلة تبعية التداوليات للسانيات: وهي مرحلة وضع أسس التداوليات وقواعدها مع جون لويس أوستين في نظرية الأفعال الكلامية، ثم مع تلميذه جوهن سورل الذي اشتغل أساسا على المقاصد وبين أنواعها وأسسها وقواعدها.

- مرحلة استقلال التداوليات عن اللسانيات: وقد تمت مع بول كرايس الذي ميز بين مقصديتين: مقصدية طبيعية، وهي المعنى الأول المباشر والحرفي للتواصل، و مقصدية غير طبيعية، وهي المعنى الثاني الضمني وغير المباشر للتواصل. وقد توقف عند السيرورة التأويلية والاستلزامات الخطابية، وفصل فيها القول كما أوضحنا سالفا.

ثم انتقلنا لنظرية الملاءمة وكشفنا أسسها ومصادرها المعرفية وخاصة امتياحها المفاهيم والتصورات والأدوات من العلوم المعرفية، ومن اللسانيات التوليدية التحويلية، و من نظرية قالبية الذهن لدى جيري فودور. وأبرزنا أسس هذه النظرية لدى دان سبربر وديدر ولسون خلال معالجتهما للطابع الاستدلالي للتواصل، وتحليلهما لهذه السيرورة الاستدلالية، ولنوعي المقصدية الإخباري والتواصلي، و للمحيط المعرفي للمتواصلين، وعمل الباث على تغيير المحيط المعرفي للمرسل إليه. كما توقفنا عند مبدأ الملاءمة، وبينا كيفية اشتغال سيرورة الفهم وإواليا تها القائمة على تشكيل الفرضيات واختبارها، ثم تثبيتها أونفيها اعتمادا على أنساق إدخال المعلومات والمعارف، وأنساق معالجتها، وهي الأنساق المركزية. وتوقفنا عند التمثيلات التصورية، وعند الشَّكْلَيْنِ المنطقي والقَضَوِي، ومصادر فرضيات الفهم والتأويل بين المتخاطبين. وتوقفنا في آخر هذا الجزء عند

المداخل الثلاثة (المنطقي، والمعجمي، والموسوعي) المسعفة في الفهم والتأويل، وكيفية اشتغاله في بناء السياق بمعناه الدينامي.

وبعد عرض الأسس النظرية والمفاهيم الكبرى لنظرية الملاءمة وللتداوليات المعرفية للتواصل اليومي المباشر توقفنا عند المقاربة التداولية المعرفية لخطاب التخييل السردي مع أن ربول وجاك موشلر. وبينا النقد الذي وجهته أن ربول لسرديات جيرار جنيت وبخاصة ما أسمته بالمعضلة الأنطولوجية في سردياته. كما بسطنا تصورها للغة التخييل، وماهية كياناته. وتوقفنا عند خاصية خطاب التخييل التي تعتبرها خاصية تداولية وليست خاصية لسانية. وقدمنا الحل الذي تقترحه لخطاب التخييل باعتباره خطابا مماثلا للكذب والاستعارة. ومن هنا أكدت أنه لابد من تأويل خطاب التخييل السردي عبر مرحلتين:

- مرحلة تأويل حرفي للقصة،
- ومرحلة تأويل استعاري من خلال مفاهيم السياق والفرضيات بشتى أنواعها الاستباقية والمصاحبة والبعدية، وتأويل أسماء العلم بجعل المكون المعرفي أو سمة تخييلي أساسا جوهريا لفهم، وتأويل التخييل السردي بصفة عامة.

ومادمنا سنشتغل على أثر رقمي فقد عرضنا نموذجين من المقاربة التداولية المعرفية مع مادلين سان بيير التي اهتمت بالعلاقة إنسان/ آلة أو حاسوب برصد وتحليل وتأويل ردود فعل القارئ والعمليات الذهنية التي يقوم بها خلال قراءته على الشاشة. وقد اعتمدت وصف مكونات الشاشة، ووظائفها، ورصدت ردود فعل القارئ من خلال تلفيظها باعتماد النموذج الاستدلالي التواصلي. وكل ذلك انطلقت فيه من مسلمة أن الإخبار الأكثر ملاءمة على الشاشة ينتج تأثيرات معرفية أكبر وأعمق، وبمجهود معرفي أقل.

وتوقفنا أخيرا عند مقاربة سوزانا باخاريس توسكا التي اشتغلت على تداولية الروابط، فقامت بانتقاد المقاربة اللسانية للروابط، وبينت أنها نقلت إلى الوسيط الرقمي نتائج مقاربات لسانية وبلاغية أجريت على الورقي. وهي ترى أن النص المترابط هو التواصل، وأن كل رابط يرسل قرينة ملاءمته الأفضل. والرابط يكتسب معناه خلال تفاعل القارئ وحركاته وأفعاله. وأكدت أن بين المبدع الرقمي والمتلقي حوارا يتطلب من القارئ معرفة وثقافة واسعين. لكن على المبدع أن يهتم بروابطه ويدقق فيها ويضبطها، فلا يمكن أن تكون عشوائية ومبهمة. ولا بد أن يوضح للقارئ الغايات والمقصديات، والمسارات بشكل لا لبس فيه.

2.7.2. مفاهيم المقاربة:

رغم التداخل والتكامل بين المفاهيم والتصورات التي قمنا بعرضها وتقديمها سابقا لدرجة يصعب معها تقديم مفهوم دون استدعاء المفاهيم الأخرى، وتكرار القول فيها فإننا سنقارب" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" مقاربة تداولية معرفية من خلال مرحلتين:

1-مرحلة **القراءة الوصفية أو المقصدية الإخبارية**: سنقوم خلالها بوصف مكونات الشاشة موظفين أدوات ومفاهيم نستوحيها من مادلين سان بيير وسيرج بوشاردون. ونتوقف خلالها عند شكل هذه المكونات، ووظيفتها وسياق ورودها على صفحة الشاشة. وهي العنوان، والنص، والصورة، والصوت، والفيديو ووصف البنية السردية لـ "الأعمال االإثنا عشر للمبحر". وخلال هذا الوصف، أو المقصدية الإخبارية، سنوظف المقارنة حيث سنستحضر الوسيط الورقي لنبين التغير الذي وقع على هذه المكونات حين انتقلت إلى وسيط رقمي، عاملين على كشف خصائص وسمات هذه المكونات في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر".

2- مرحلة **القراءة التأويلية أو المقصدية التواصلية**: و سنقوم خلالها بقراءة تداولية معرفية لـ" لأعمال الإثنا عشر للمبحر" من خلال معالجة المقصدية

التواصلية، موظفين مفاهيم، وأدوات عرضناها في بداية هذا الفصل، و نسوقها كما يلي:

السياق: وهو مفهوم واسع جدا، وسوف نحاول توظيفه بالمفهوم الذي نراه مسعفا في مقاربة" الإعمال الإثنا عشر للمبحر". سنستعمله بمعناه غير اللساني الثقافي الواسع الذي يحيل على تصورات، ومفاهيم تشكلت عبر مراحل تاريخية. ونقصد المقام التواصلي الواسع في أوجهه الثقافي والعلمي والمعرفي والاجتماعي التي تشكل السياق الأكبر الناجع في فهم وتأويل" الأعمال الإثنا عشر للمبحر". وهو هنا سياق الأدب الرقمي عامة، والسرد الأدبي التفاعلي التجريبي خاصة، حيث يسعى بوشاردون إلى منح القارئ المبحر يدا لكي يتجاوز القراءة الذهنية إلى ممارسة أفعال، وإنجاز مهام يتوقف عليها نجاحه في قراءة وفهم وتأويل هذا السرد الأدبي التفاعلي. كما سنبرز الدوافع الذاتية والموضوعية لسيرج بوشاردون كذات عالمة متواصِلة تتخذ السرد الأدبي التفاعلي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، ذريعة لتحقيق عدة مقاصد بعضها ضمني، وبعضها صرح بها هو نفسه، ولخصها في مقاصد، وأبعاد شعرية، ولعبية، وتعليمية مع طابع السخرية المطعم بالضحك عبر إضفاء الطابع الأسطوري على علاقتنا اليومية بالويب، والنيت في مرحلة أولى، ثم نزع هذا الطابع الأسطوري في مرحلة ثانية. كما سنعتمد السياق الداخلي للقصص/ الأعمال الإثني عشر. وهنا نلتقي بالسياق بمفهومه المفتوح، كما قدمته نظرية الملاءمة التي استوحتها أن ربول وجاك موشلر، ومادلين سان بيير وسوزانا باخاريس توسكا. وسنعضد، كل هذا، بالمقدمات النظرية التي وجهها سيرج بوشاردون إلى القارئ، وبين خاصية مشروعه هذا. علاوة على توقفنا عند دلالة اسم العلم" هرقل" المتعددة، والثرية في هذا الأثر الرقمي. وكل هذا البناء للسياق

سيسعفنا في خلق فرضية نعتبرها خيط نور وهاج لقراءة وتأويل " الأعمال الإثناعشر للمبحر".

الفرضية/يات: وسنعتمدها في مستوياتها المتعددة: الفرضيات الإجمالية، والاستباقية، والمصاحبة، والنهائية. وسنجمعها في خيط ناظم واحد يفيد أن سيرج بوشاردون ذات متواصلة تهدف، أولا وقبل كل شيء، إلى تحقيق بطولة علمية معرفية، وإبداعية، وتخليد الذكر ضمن مصاف كبار مبدعي الأدب الرقمي، ومجدديه.

الملاءمة: وهو المفهوم المركزي المحرك للقراءة والتأويل، والمتميزبالمرونة، والانفتاح، ودمج المعاني الضمنية، والمقاصد، والأبعاد التي صرح بها بوشارون.

الشكل المنطقي، والشكل الجملي القضوي، والمعاني الضمنية، والمقاصد، والمستوى التخييلي، والمداخل المنطقي، والمعجمي، والموسوعي. وستحضر في مقاربتنا للعناوين: الأكبر الخارجي، والعناوين الصغرى الداخلية، ودلالات اسم العلم وبخاصة اسم العلم هرقل.

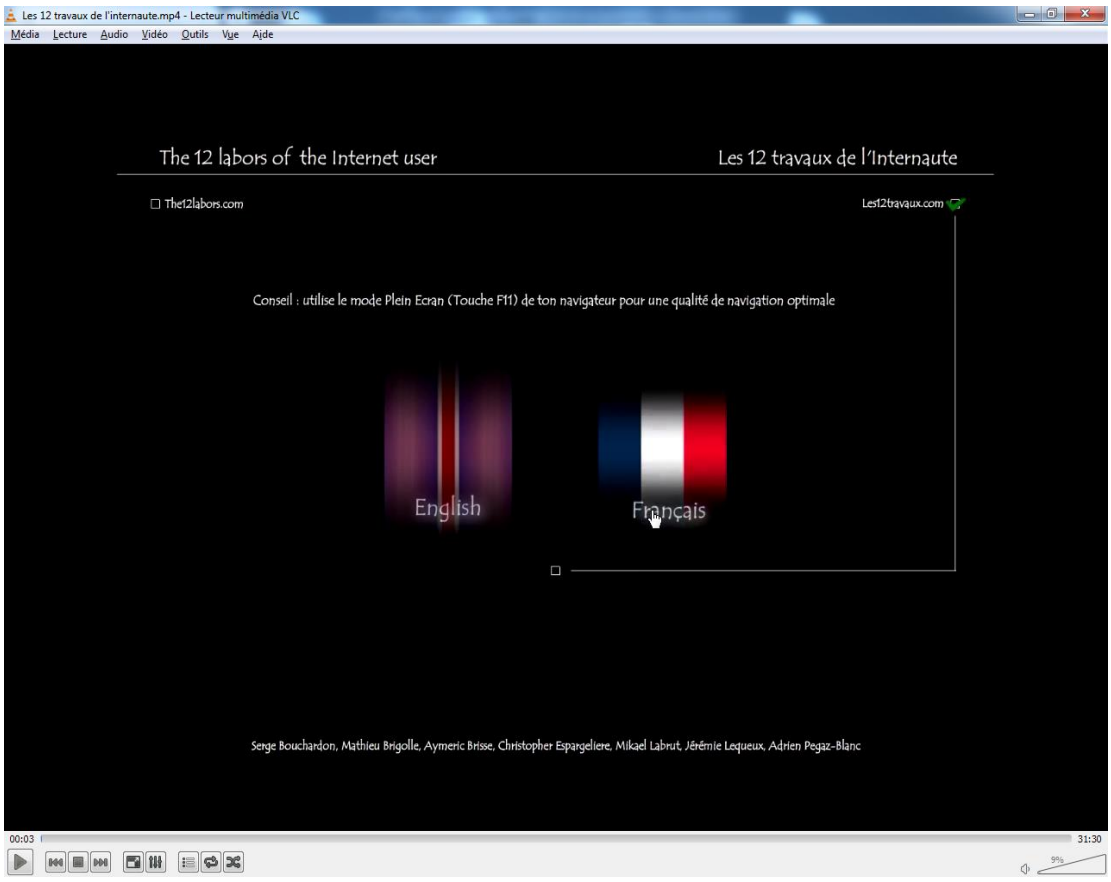
مفهوم التأويل بمعنى استراتيجية المؤول الذي يشتغل وفق عمليات ذهنية معقدة يحضر فيها اللساني والبصري والسمعي والاستدلالي والذهني كآليات متحكمة في التواصل الرقمي. وهو مفهوم مركزي في معالجة الإشكالية، وفي مقاربة" الأعمال الإثنا عشر للمبحر".

توظيف **مفاهيم و أدوات مستمدة من الشغليات المعرفية كالحركة، والتحكم، والإنتاج،** وغيرها.

القسم التطبيقي

مقاربة تداولية معرفية لـ " الأعمال الإثنا عشر للمبحر"

لسيرج بوشاردون



الفصل الأول

المقصدية الإخبارية

سنعمل، خلال هذا الفصل الأول من القسم الثاني التطبيقي من أطروحتنا، على تناول " الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، بالتركيز على ما أسميناه بالمقصدية الإخبارية. وسنتناول بوصف مكونات الشاشة: وهي العناوين، والنص، والصورة، والصوت أو الموسيقى، والفيديو، مركزين على كشف التحولات التي لحقت الأدب الرقمي، من خلال المقارنة بين النصين الورقي الكلاسيكي، والرقمي الجديد. وسنعمل على إبراز مايميز السرد الأدبي التفاعلي مقارنة بالسرد المترابط. لننهي الفصل بتركيب جامع شامل، نتوقف فيه عند مفاصل الفصل الكبرى، ونبسط نتائجه التي ستشكل منطلقا لتأويل الأثر الرقمي " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" في الفصل الموالي.

0.1. مقدمة

أوضحنا في القسم النظري أننا سنعتمد المقاربة التداولية المعرفية في معالجة إشكالية أطروحتنا حول التواصل بين المبدع والمتلقي؛ لأننا نعتقد أنها ستمكننا من الإجابة على هذه الإشكالية، وستسعفنا في فهم وتأويل التواصل الإبداعي الرقمي. وهو هنا سرد أدبي تفاعلي جامع بين القراءة، والإبحار، والفعل من خلال إنجاز مجموعة من المهام المطلوبة من القارئ المبحر. إن الإجابة عن هذه الإشكالية يتطلب معالجة وجهي الأثر السردي التخييلي القريب والبعيد، والصريح والضمني، أوالمقصديتين الإخبارية والتواصلية. لكننا بصدد سرد أدبي تفاعلي جامع بين ماهو لغوي، وماهو غير لغوي كما أسلفنا. ونؤكد هنا بأننا سنوسع مقاربة المقصدية الإخبارية كما وردت لدى أن ربول وجاك موشلير لأنها اقتصرت على التخييل السردي القائم على اللغة فقط، ونعززها بعملية وصف الشاشة ومكوناتها. سنستوحي دراسة مادلين سان بيير، التي استفادت من الشغليات المعرفية. كما سنستوحي تجربة سيرج بوشاردون خلال دراسته لصور التحكم في الإبداع الرقمي مع الحفاظ على روح المقاربة التداولية المعرفية. وبذلك سنتناول المقصدية الإخبارية من خلال وصف مكونات الشاشة بالتركيز على عناصر أربعة:

أولا: الشكل في وجهيه اللساني، والأيقوني،

ثانيا: الوظيفة المعلوماتية،

ثالثا: سياق ظهور مكونات الشاشة،

رابعا: البنية السردية لـ " الأعمال الإثنا عشر للمبحر".

كما سنعمل على تقصي المقصدية التواصلية لـ"لأعمال الإثنا عشر للمبحر" وتأويلها من خلال:

1- خلق السياق المناسب لفهم وتأويل" الإعمال الإثنا عشر للمبحر" انطلاقا من بناء السياق الملائم من خلال استنطاق السياق الخارجي، والذات العالمة والمبدعة المتواصلة. وسنعمل على كشف التجربة الشخصية التي أقلقت راحة سيرج بوشاردون، وأثرت فيه وخلقت لديه قناعة أنه، هو نفسه كقارئ مبحر، والقارئ المبحر بصفة عامة شبيها هرقل، ووريثا الظلم والأعمال الشاقة التي فرضت عليه. لكن بوشاردون يتجاوز التعبير عما هو ذاتي صرف إلى معالجة مشاكل التحكم في الويب، وتطويعه التي تعترض كل المبحرين والمستعملين له. وسنتوقف عند المقاصد والأبعاد التي صرح بها بوشاردون كغايات لأثره الرقمي هذا، لنصل إلى الغاية الجوهرية والمقصد الأكبر الذي ننطلق منه كفرضية لقراءة هذا العمل.

2- طرح فرضية/ فرضيات القراءة الإجمالية والاستباقية والمرافقة والبعدية من خلال دراسة الخطاب المقدماتي، ودراسة العناوين، وأسماء العلم، وخاصة اسم العلم " هرقل". كما سنستعين بمؤشرات أخرى تتعلق باللون، والصور وإيحاءاتها، وأبعادها وكذا الأفعال، والمهام المطلوبة من القارئ المبحر.

غير أن فصلنا الوصف عن التأويل ليس سوى عملية إجرائية لتسهيل الأمور على القارئ، وإلا فإن القراءة، والتأويل عمليتان متداخلتان متكاملتان كوجهي العُمْلَة الواحدة المتلازمين. وهو تداخل، وتكامل عميق جدا يصعب معه أحيانا التمييز بين الوصف، والتحليل، والتأويل تماما كما في التواصل اليومي الحي، والمباشر بصفة عامة.

وقبل الشروع في عملية الوصف نذكر، كما رأينا سابقا، أن الشكل يتخذ مظهرين:

1- مظهر أيقوني تدخل فيه الصور، والرسوم، والأشكال البيانية، وغيرها.

2- مظهر لساني يتعلق بالملفوظ، والمركب، والكلمة. وهنا يتم تحديد المقولة النحوية، والدلالية للكلمة، والمركب، ويتم تحديد نوع الجملة هل هي جملة اسمية، أم فعلية أم غيرها.

الوظيفة وتتعلق بتعيين الوظيفة المعلوماتية للمكون داخل نظام الحاسوب [227]. وهي ثلاثة أنواع:

1- وظيفة تنظيمية تحيل إلى سمة تجنيسية وجامعة لكل مكون من مكونات الشاشة كعنوان القائمة مثلا.

2- وظيفة تواصلية، وتشكل خاصية خالصة للرسائل كعلب الحوار، وفقاعات المساعدة وغيرها.

3- وظيفة تنفيذية تتعلق بالأوامر التحكمية التي يتم تنشيطها من أجل التقدم في إنجاز مهمة ما، كالزِّر في علبة الحوار مثلا. والوظيفة قد تكون بسيطة أو مركبة أو شرطية.[228]

1.1. العناوين:

1.1.1. العناوين : أنواعها وخصائصها في السرد الأدبي التفاعلي :

---

[227] Madeleine SAINT- PIERRE (1998) Approche pragmatique cognitive de l’interaction personne/système informatisé.

[228] تنظر ص49 من هذه الأطروحة.

إن وصفنا للعناوين في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" غايته وصف الشكل الذي انتظمت به. تميزت العناوين في السرد الأدبي الكلاسيكي بمجموعة من الصفات والخصائص صنفها جيرار جنيت، في دراسته للعتبات النصية، إلى عناوين مختلفة ومتنوعة انطلاقا من معيار صلتها بالنص. فهي مرة تحيل على محتوى النص، ومرة تحيل على جنسه، ومرة تصفه. وهو مانسوقه كما يلي:

- عناونين موضوعاتية (Titres Thématiques) تحيل على محتوى النص،

- عناوين إخبارية، إسنادية،(Titres Rhématiques) تعين شكل النص. والعناوين الإسنادية نوعان: عناوين تجنيسية (Titres génériques) تشير إلى جنس العمل رواية أو قصة أو غيرها. وعناوين تجنيسية واصفة (Titres paragénériques) تحيل إلى سمة أجناسية عامة جدا كالديكاميرون مثلا.

أما العناوين المستعملة في السرد الأدبي التفاعلي فتتميز باستعمال النوع الثاني الذي يحدد سمة تجينسية عامة في الأثر الرقمي، الذي يكسر الأجناس الكلاسيكية أو يحدث قطيعة معها. ومنها عناوين مثل: اللارواية، تخييل مترابط، أعمال افتراضية تامة، عنكبوت في الشبكة وغيرها. وهو ما يمكن أن نستنتج منه أن العناوين في السرد الأدبي التفاعلي تستعمل كلمات، ومصطلحات قد تحيل إلى سمة تجنيسية كلاسيكية ماقبل رقمية. وقد تحيل، إلى ما يميز الحامل الجديد للأثر الرقمي. مما يعد تصريحا بميثاق القراءة والكتابة. وبذلك فعناوين السرد الأدبي التفاعلي تحيل إلى شكل هذا النوع من السرد أكثر مما تحيل إلى محتواه[229].

2.1.1. العناوين في" الأعمال الإثني عشر للمبحر":

[229] Bouchardon (2009), p96,97.

أول ما نلاحظه، بادئ ذي بدء، أن العنوان في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" يُعَيِّن جنس العمل. وبالعودة إلى صيغة العنوان: الأعمال الإثنا عشر للمبحر، فإننا نجده عبارة عن جملة اسمية رأسها وبؤرتها كلمة(الأعمال). وهو اسم معرف يحيل إلى جنس العمل، الذي هو سرد أدبي تفاعلي ينجز القارئ خلاله مجموعة من الأفعال والمهام المطلوبة منه. لا يتعلق الأمر بأفعال الشخصيات، ولكن بأفعال القارئ المبحر كفعل وتفاعل. وبذلك فهو يبرز الفعل ويبئر عليه، ويسكت عن القراءة بمعناها الذهني التقليدي أو يبقيها في الظل. وهو، في نفس الوقت، يحدد نوعية المتلقي أي المبحر، كما يحدد وسيط التفاعل. وبذلك فهو ليس عنوانا موضوعاتيا يحيل إلى المحتوى القصصي، بل عنوان يحيل إلى جنس الأثر وسمته التفاعلية.

كما يلاحظ القارئ المبحر، متلقي هذا الأثر الرقمي، أن العناوين في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" هامشية، وتأتي في الدرجة الثانية مقارنة مع الصورة. جاءت العناوين تابعة للصور، وترافقها فقط لتثبيت معناها، وترسيخه. هذه العناوين غير مُفَعَّلَة وغير مُنَشَّطَة، ولا تشكل رابطا يؤدي إلى النص كما عهدنا في النص المترابط. ثم إن هذه العناوين ستختفي فيما بعد. ويتضح ذلك حين نُمَرِّرُ مؤشر الفأرة على صورة من الصور الإثنتي عشر. بينما الصورة، المصاحبة للعنوان، مُؤَشَّرٌ عليها بهالة منيرة، ولو إنارة خافتة. والعنوان رغم حجمه الكبير، ورغم أنه مضغوط فهو غير محاط بهالة. وهو مايدل، في تقديرنا، على عدم أهمية العنوان مقارنة مع الصورة، بل يمكن القول إن اللغة فقدت سلطتها، ومركزيتها التي كانت لها في الأعمال الورقية، وصارت مجرد مكون بسيط من مكونات عديدة كالصورة، والصوت، والشكل في هذا االسرد الأدبي التفاعلي. كما يلجأ سيرج بوشاردون إلى تقنية اللون في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" ليميز بين نوعين من العنوان:

1- عنوان الأثر، وهو مكتوب باللون الأبيض، وخاص للقراءة فقط.

2- عنوان العمل الجاهز للفعل كمهمة مطلوبة من القارئ المبحر. وهو مكتوب باللون الأخضر. وبين نوعي العنوان فاصل زمني، مصحوب بموسيقى، وبحركة دينامية عمودية للحروف حيث تتساقط تباعا وتواليا حتى يظهر عنوان المُهِمَّة أفقيا، وبخط أخضر مضغوط، داخل شريط بلون أخضر مفتوح ينبثق من تساقط الحروف عموديا.

وفيما يلي جدول تصنيفي لعناوين" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" مصنفة حسب نوعيتها ووظيفتها.

العناوين	نوعيتها	وظيفتها
مقدمة لعبة فنية- أدبية: الأعمال الإثنا عشر للمبحر UN JEU ARTISTICO-LITTERAIRE : LES 12 TRAVAUX DE L'INTERNAUTE المشروع	خطاب إخباري	وظيفة التأطير وتوجيه القراءة والإبحار. وبذلك فهي ذات طابع إخباري توجيهي للقارئ المبحر. خطاب مقدماتي شارح، وظيفته توجيهية حول دلالات العنوان، والقصة، وأهداف العمل، ومقاصده.

المشتغلون في العمل اتصل بنا		وظيفة إخبارية تعيينية للمشاركين في العمل، والمنجزين له كل حسب دوره ومهمته. وظيفة تواصلية بواسطة بريد (أوت لوك) الإلكتروني للتواصل مع المبدعين. وهو عنوان نابع من الوظيفة المعلوماتية التي خالطت السرد الأدبي. وهي من مظاهر محاورة الأدب للتقنية وتفاعله معها.
الأعمال الإثنا عشر للمبحر	عنوان العمل	وظيفة إخبارية تنظيمية وتعيينية، يبين جنس العمل الذي هو سرد أدبي تفاعلي ينجز القارئ خلاله مجموعة من الأفعال، ويبين أن الأمر يتعلق بالقراءة، والإبحار وبالفعل والتفاعل. إنه يبئِّر على الفعل قبل القراءة، ويحدد نوعية المتلقي أي القارئ المبحر، كما يحدد وسيط التفاعل. وبذلك فهو ليس عنوانا موضوعاتيا، ولكنه

		عنوان تجنيسي واسم الأثر الرقمي كسرد أدبي تفاعلي.
أسد نيميا هيدرا لورن الوعل الأركادي خنزير الإيرمانتي حظائر أوجياس طيور بحيرة استيمفالوس الثور الكريتي أفراس ديوميديس زنار هيبوليتي ثيران جيرون تفاح الهسبيرييديات الذهبي الكلب كربير	عنواوين القصص	وظيفة إخبارية وتعيينية لنوع العمل. تتعلق بمحتوى القصة، ونوعية العمل معا، علاوة على الوظيفة التنظيمية للقراءة.
صندوق البريد	تسمية الأشياء	تعييني. وظيفة تواصلية. وهو عنوان نابع من الوظيفة المعلوماتية التي وظفت في السرد الأدبي. وهي

		من مظاهر دمج تقنيات الحاسوب والمعلوماتية وأدواتها.
السابق اللاحق قبول	تسمية وتنظيم للقراءة كنظام للشاشة يتكرر في كل قصة من القصص الإثنا عشر. وقد كتبت بلون أبيض مضيء.	وظيفة إخبارية وتنبيه/ مسموح بالفعل
الرجوع إلى القائمة العنوان المضيء		وظيفة إخبارية وتنبيه/ غير مسموح بالفعل
		وظيفة إخبارية وتنظيمية
العنوان المنطفئ		وظيفة إخبارية وتنظيمية

العناوين في " الأعمال الإثنا عشر للمبحر": الأنواع والوظائف.

2.1. النص:

1.2.1. تقديم:

احتل النص مكانة متميزة في العلوم الأدبية والإنسانية، خلال فترة القرن العشرين. وشهد، بعد ذلك، تطورات مهمة جدا يمكن اختزال أهم تنويعاتها في ظهور مفهومي " التناص" والخطاب. لكن تطور الدراسات وتعددها حول النص والتناص والخطاب، وما في حوزتها، أدى إلى تناول النص كنتاج متحقِّق، من جهة، وكنتاج ممكن التحقق، وخاصة بعد تطور العلوم والتقنيات، وظهور تجليات نصية جديدة مع الأدب الرقمي، من جهة ثانية.[230]

2.2.1. خصائص النص في السرد الأدبي التفاعلي:

ماذا وقع للنص حين غادر الحامل الورقي/ الكتاب؟

النص في السرد الأدبي التفاعلي مختلف ومتميز جدا. ويمكن القول بأنه نص يقع في منزلة بين المنزلتين: النص بشكله القديم المألوف في الأدب الورقي، والنص بشكله الحديث في الأدب الرقمي. فبقدر ماهو مقدم للقراءة، ولتفكيك معانيه، ودلالاته، ورموزه وأبعاده القريبة، والبعيدة بالمعنى التقليدي، فهو أيضا مقدم للتحكم في السرد، والقيام بمجموعة من المهام المناطة بالقارئ المبحر[231]. وعلاوة على ذلك فإن النص الرقمي ليس نصا ستاتيكيا ثابتا وجامدا كالنص المكتوب على حامل ورقي. النص في السرد الأدبي التفاعلي نص دينامي متحرك. ويمكن القول، مع بوشاردون، إن صفة دينامي هنا تختزل ثلاثة معان:

أولا: دينامي ومتحرك في فضاء وفي زمن محددين،

وثانيا: مبرمج للعرض في زمن محسوب سلفا وبدقة،

---

[230] سعيد يقطين (2008) النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، ص 22-23.

[231] Serge Bouchardon (2005) Le récit littéraire interactif narrativité et interactivité : THESE Pour l'obtention du grade de DOCTEUR Discipline : SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION, p 299 .http://www.utc.fr/si28/these/these-bouchardon.pdf

وثالثا: أنه رهن إشارة فعل من طرف القارئ.

وبذلك جمعت صفة الدينامية التي تميز النص في السرد الأدبي التفاعلي بين سمات الحركة، والبرمجة، وقابلية التفعيل.

كما أن النص الرقمي صار عبارة عن صورة، ويمكن تحقيق ذلك من خلال بَرْمَجِي من البرمجيات كبرمجي فلاش الذي يحول النص إلى أيقونة. كما تم تهجينه بواسطة أشكال سيميوطيقية أخرى (صور وأصوات ومقاطع فيديو)، وصار نصا وسيطا متعددا (نص ميلتيميديا). ومن كل هذا الذي تعرض له النص، وهو ينتقل إلى الحامل الرقمي، فإنه تحول إلى نتاج هو عبارة عن عمليات نسج وحبك وتوليف واسع للكلمات والصور والأصوات والأشكال البيانية وغيرها [232].

3.2.1. النص في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

وبالعودة إلى "الأعمال الإثنا عشر للمبحر" نجد نوعي النصوص الستاتكي الجامد كما في الأدب الورقي، كما نجد النوع الدينامي المميز للسرد الأدبي التفاعلي. لنقف عند أول لقاء للقارئ المبحر مع" الأعمال الإثنا عشر للمبحر". فبمجرد ما يقوم، هذا الأخير، بنقر العنوان: الأعمال الإثنا عشر للمبحر، تنبثق شاشة الاستقبال. وأعلى شاشة الاستقبال على اليسار عنوان العمل باللغة الإنجليزية، وعلى اليمين باللغة الفرنسية. وأسفلهما عَلَما إنجلترا وفرنسا كتب عليهما: إنجليزية وفرنسية. وكل هذا من أجل أن يختار القارئ المبحر اللغة التي يريد أن يقرأ بها هذا السرد الأدبي التفاعلي. وعندما يضع القارئ المبحر مؤشر الفأرة على اللغة تنبثق على الشاشة عبارة نص/ نصيحة: استعمل صيغة الشاشة الكاملة (ملمس مُبْحِرِك F11) من أجل إبحار بجودة عالية. ومباشرة بعد ذلك ينفتح باب ضخم مصحوب بصرير الأبواب القديمة، تليه عبارة: اليونان القديمة خلال

---

[232] نفسه، ص 304.

القرن الثامن قبل الميلاد، الأسطورة. ثم ينبثق عنوان كبير يتوسط الشاشة: الأعمال الإثنا عشر لهرقل، وتليه عناوين القصص/ الأعمال مصحوبة بصور. وفي مرحلة ثانية تظهر عبارة: أنترنيت الواقع سنة 2008 بعد الميلاد. ثم عنوان كبير يتوسط الشاشة: الأعمال الإثنا عشر للمبحر، تليها موسيقى، ثم تتوالى إطارت سريعة، وتظهر بعد ذلك شاشة تنظيمية تقترح على القارئ المبحر طريقتين للقراءة والإبحار:

1- إما أن يكتب اسما رمزيا، وكلمة مرور تسمح له بالدخول للقراءة والإبحار، ثم يقوم بعدها بتسجيل متواليته القرائية حين يتعب خلال عملية القراءة، أو حين ينتهي منها. وإذا كان القارئ المبحر قد سجل اسمه سلفا، فإنه يقوم فقط بإدخال هذه المعلومات ليستأنف متواليته في القراءة والإبحار انطلاقا من آخر نقطة توقف عندها سابقا.

2 - أو يقوم بالقراءة والإبحار دون تسجيل متواليته.

ونلاحظ أن أفعال: رقن الاسم، وكلمة مرور، وحفظ متوالية القراءة والإبحار تعتبر خاصية جديدة مميزة للسرد الأدبي التفاعلي بصفة خاصة وللأدب الرقمي بصفة عامة. وهي خاصية اكتسبها بفضل الحامل الجديد، ومزاياه التقنية الكثيرة والمتطورة، والتي لم تكن متوفرة في الأدب الذي يُتَلَقَّى على حامل ورقي. إنها نصوص إرشادية توجيهية تشرح للقارئ المبحر كيفية القراءة والإبحار، وتزوده بالمعرفة الضرورية للفهم والنجاح في إنجاز المطلوب كما يجب حتى لايتيه، أو ينزلق، أو يُضَيِّع متواليته القرائية.

ولابد من الملاحظة هنا أن النص في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" يتميز ببنية واضحة تَنْتَظِمُ الحكايات/ الأعمال الإثني عشر بِرُمَّتِها، وتتكرر خلال قراءة/ إنجاز كل قصة/ عمل: يقدم المبدع النص القرائي أولا، ثم ينتقل بالقارىء المبحر من مرحلة القراءة إلى مرحلة إنجاز المهمة. وبين القراءة الذهنية العادية التقليدية، وإنجاز المهمة فاصل واضح، إذ بمجرد ما يوافق القارئ المبحر على إنجاز المهمة المطلوبة منه، وينقر كلمة "موافق" حتى تظهر حروف دينامية خضراء اللون. هذه الحروف لا تقرأ

سطريا وخطيا من اليسار إلى اليمين، بل تتحرك متساقطة عموديا، ونزولا من الأعلى إلى الأسفل. ولا يمكن للقارىء المبحر سوى الانتظار حتى نهاية عملية التساقط المبرمجة لفترة زمنية محددة. يتوالى نزول الحروف، لتتشكل في نهاية عملية التساقط الدينامية، جملة تشكل عنوان القصة والفعل، في الآن ذاته، معلنة بذلك الانتقال لإنجاز الفعل المطلوب من المبحر/ القارئ. إن نصوص" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" نصوص بعضها يحكي قصص الأعمال الإثني عشر لهرقل من جهة، وقصص المبحر المعاصر، وورطته مع الإبحار والإنترنيت والحاسوب. وبعضها نصوص إرشادية تنظيمية تطلب من القارئ المبحر إنجاز مجموعة من الأفعال والمهام من جهة أخرى.

وبما أننا في مستوى وصف مكونات الشاشة، ولسنا في مستوى التحليل السردي لنص " الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، فإننا سنقوم بذلك بتفصيل مباشرة بعد الانتهاء من وصف باقي مكونات الشاشة.

3.1.الصـــــــــــــــــورة :

1.3.1. تقديم:

تطرح علاقة الصورة بالنص أسئلة كثيرة ومتنوعة: تاريخية، وثقافية، ودلالية، وغيرها. ويهمنا نوعية العلاقة التي ربطتها الصورة، كخطاب أيقوني، بالنص كخطاب لغوي. ويمكن إجمال أنواع الصورة حسب وظائفها في علاقتها بالنص في ثلاث[233]:

1- صور تزيينية [234]حيث الصورة لا علاقة لها بمحتوى النص وفكرته، فهي مجرد حِلْيَة أو ديكور. هذه الوظيفة التزيينية تقليد ثقافي ارتبط بنظام الزخرفة الذي ساد في العصر الوسيط، إذ كانت الكتب تُزَيَّنُ بورود، وفواكه، وأشكال زخرفية تضفي جمالية

[233] نفسه، ص 292.

[234] Ornementale

على الكتاب. وفي ثقافتنا العربية يمكن أخذ مثال القرآن الكريم الذي تزين حواشيه بإطار، وأشكال زخرفية، متعددة ومتنوعة الأشكال، والألوانن والأحجام.

2- صور توضيحية تشخيصية[235]: والصورة هنا سيمولاكر النص. ويقوم بينها وبينه تعالقات مركبة تتراوح بين التكرار الحرفي للمحتوى، والتوضيح الرمزي له.

3- صور إخبارية[236]: الصورة هنا تنقل خبرا تكميليا، أو إضافيا لمحتوى النص. ولكن معنى الصورة لا يتم إدراكه، وفهمه دون الإحالة على النص. ولا بد من الإشارة أن الاكتفاء بالرجوع، فقط، إلى النص لا يستنفذ ماتريد الصورة قوله[237].

وقد تم الحديث عن هذه الوظائف خلال منتصف الستينيات التي تميزت بانتشار وسائط التواصل الجماهيري عبر التلفزة، والإشهار حيث صارت الرسالة اللسانية لصيقة بالصورة على عدة مستويات: إما كعنوان لها، أو كمفتاح شارح، أو كمقال صحافي، أو كحوار مرافق لها في فيلم سينمائي. في هذا السياق عرف رولان بارث الصورة الفتوغرافية بأنها " تمثيل حرفي للواقع يتم تطعيمه بالشفرة الثقافية للإيحاءات" [238]. كما طرح رولان بارث أسئلة جوهرية حول علاقة الصورة بالنص. ومنها مثلا: هل تضاعف الصورة المعلومات الواردة في النص عن طريق التكرار والحشو؟ وهل يقوم النص بإضافة معلومة جديدة للصورة؟ إن الرسالة اللسانية في علاقتها بالرسالة الأيقونية تؤدي أساسا وظيفتي الإرساء والتدعيم[239]؛ لأن الصورة كخطاب أيقوني تتسم بالتعدد والانفلات الدلاليين. وللحد من هذا التعدد والانفلات طور المجتمع عدة تقنيات لحصر المعنى وتثبيته. إن وظيفة الإرساء هي الوظيفة الغالبة، وبخاصة في الصورة الفتوغرافية المستعملة في الصحافة وفي الإشهار، بينما وظيفة التدعيم أقل حضورا من

---

[235] Illustrative
[236] Informative
[237] نفسه، ص 312.
[238] Roland Barthes (1964) Rhétorique de l'image,Communications n°4, 1964, p40-51.
[239] نفسه، نفسها.

وظيفة الإرساء، والترسيخ التي نجدها في الرسوم الساخرة والقصص المصورة والسينما.

ولن نستفيض في دراسة بارث الرائدة في مجال بلاغة الصورة؛ لأننا سوف نشتغل على صور لها خصوصيتها. وسنرى أن الصور، وخاصة تلك التي تتعلق بـأعمال هرقل الإثني عشر، صور تشخيصية، وتركز على اللحظة الحاسمة من كل عمل حققه هرقل، وفاز به على القدر، وجَوْر الآلهة، والخصم المباشر.

2.3.1. الصورة الرقمية :

وفي نفس الإطار تعرض لوك دلارملينا لسؤال الفرق بين الصورتين التماثلية والرقمية[240] عارضا وجهات نظر متعددة. فالصورة الفتوغرافية نقل حرفي للواقع علما أنها توظف تقنيات تمكنها من إحداث تغيير فيه من خلال تقنيات التأطير واللعب بالألوان وزوايا النظر وغيرها. ويرى جان بيير بالب أن الصورة الرقمية قد تكون سيمولاكر الواقع، وقد تكون تحريفا له بتجاوز الفكر البصري التشخيصي. فالصوت والكلمة والعلامة الغرافيكية ليس لها معنى في ذاتها، غير أنها تكتسب المعنى في سياق ارتباطها بأنساق وأنظمة أخرى مختلفة صوتية و/ أو نصية، أوعلامات بصرية تدمجها في النص المترابط وتمنحها معناها السيميائي. ويؤكد لوك دلارملينا أن الصورة الرقمية تمكننا من ممارسة أفعال تشبه الأفعال الحقيقية التي تجري في الواقع، لكننا ننجز هذه الأفعال في فضاء رقمي بواسطة الفعل.

إن مايميز الصورة الرقمية هو أن وظيفتها التمثيلية تتم في مستوى حامل، وفي مستوى شاشة بفضل جمع ملايين البكسيلات على طبقات متعددة منظمة وفق شبكة غير مرئية- مصفوفة (Matrice) محددة بين الإحداث السِّيني (Abscisse) والأمر

[240] Luc Dall'Armellina(2002) Du signe au signe e-mouvant, Médiamorphoses, n°6,2002,p70-75.

(Ordonnée)" x,y" للشاشة، والمحفزة كهربائيا بذبذبة متوسطة 75 مرة في الثانية. وعلينا هنا الحديث عن تحفيز مستمر يشكل وهم التوالي والتسلسل (Illusion d'un continuum). وبذلك تتحقق الصورة الرقمية بصيغ وجود وحضور وعرض علاماتها. الشاشة تكون متصلة بوحدة حسابية وبذاكرة / حاسوب مزودة بعناصر إدخال (لوحة مفاتيح وفأرة)، وبمعالج للغة الخوارزمية. وهو مايجعل هذا النظام مركبا، وخاضعا لقوانين اللَّلف والاتصال. الشاشة مصفاة تجري عبرها لحظات خلق الواجهة كشاشة، أو كسطح يسمح بالولوج إلى شيء لايوجد في هذه الصفحة، ولا في هذه الآلة الخاضعة لقوانين اللف وتكوين طبقات البرامج الحركية والاتصالات بالربط بين الوظائف المدارية. وهو لف واتصال يتم بِطُرُق الحساب وفعل فضاءات التفاعل. اللف والاتصال يشاركان في إكساب وضعية سيميائية جديدة (إعادة السميأة) لوسائط قديمة داخل وسائط جديدة.

يسعى صاحب المقال إلى وضع نحو بصري دلالي للصورة الرقمية من خلال تحليل الأجهزة. وقد تحدث عن الفئات التالية:

. المظهر من نوع حضور/ غياب

. الإشعاع من نوع شفاف/ معتم

. اللون من نوع بارد/ حار

. الانتشار من نوع(مصفوفة) متريس/ بيكسيل

. الحركة من نوع حر/ مقيد

. حركي من نوع الجاذبية/ انعدام الجاذبية

. الحدود من نوع داخل المجال/ خارجه

. الفضاء من نوع توسيع/ تقليص/ دوران

" إن العلامة تخضع للتغيير بواسطة كتابة- واصفة (لغة) معلوماتية. هذه اللغات تصدر أوامر، وتجري عمليات حسابية تؤثر في أشياء- علامات تبعا لخصائصها. وبهذا تسمح بنمذجة الوسائط المتعددة والنص والصوت وصورة الفيديو والتحكم فيها[241].

إن قابلية التشغيل ((Opérabilité تنقل الصورة الرقمية من مجال التمثيل إلى مجال المتحرك والعائم؛ لأن العلامات والأدلة الإلكترونية متحركة بطبيعتها. إنها علامات إلكترونية متحركة مزودة بسلوكات، وقادرة على التحول، والفعل، ورد الفعل والتفاعل كالهروب حين ملامستها بمؤشر الفأرة، وتغيير النسب، وتغيير الألوان، والتنشيط، والتبديل مع علامات أخرى من خلال عمليات الظهور، والتغيير، والاختفاء.

ومن المقاربات التي نراها مفيدة لنا في وصف " الأعمال الإثنا عشر للمبحر". وجهة نظر برنار دغاس [242]، الذي أسهم في تعميق الحوار حول مسألة إواليات إنتاج الصورة بين الفكرين البصري المعرفي، من جهة أولى، والبصري التشخيصي من جهة ثانية. وبذلك ميز بين نوعين من العلامات والأدلة الأيقونية: الخطاطات (Schémas) والأشباه (Similis). فالأولى ناتجة عن الفكر البصري[243]. وتحيل إلى التجربة المعرفية التي تعيد بناء المادة البصرية وفق شبكة المقولات المعرفية. والثانية تحيل إلى المدركات البصرية كتجربة ناتجة عن الفكر التشخيصي. هذه الأخيرة هي السائدة في الفتوغرافيا، والسينما، والفيديو باعتبارها النمط الأوحد المقدس، والأثيرفي الفكر الغربي، وفي الثقافات المتأثرة به. أما الصور التجريدية فتعتبر دونية، ومُدَنَّسَة لا قداسة تحفها. وقد

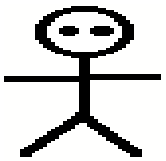
---

[241] نفسه، ص 72.

[242] Darras Bernard (1998) L'image, une vue de l'esprit. Etude comparée de la pensée figurative et de la pensée visuelle, dans Recherches en communication, 1998 (9), pp.77-99.

[243] يقصد برنار دغاس بالفكر البصري" المركب الإدراكي والمعرفي الذي يدير التجربة البصرية المباشرة وعمليات إنتاج إجراءات الإيهام"نفسه، ص 84.

لخص برنار دغاس أنواع الصور انطلاقا من معياري الفكرين الخطاطي والتشخيصي في الترسيمة التالية[244]

خطاطة من مستوى عالي التنظيم	خطاطة من مستوى القاعدة	النمط الأيقوني الأصلي	بكتوغرام أو صورة رمزية	خطاطة من مستوى ثانوي	الصورة الشبيه
Schéma Niveau super-ordonné	 Schéma Niveau de base	Iconotype	Pictogramme	Schéma Niveau subordonné	Simili

إن الخطاطات، والصور الشبيهة بالمرجع تشكل عائلتين كبيرتين من العلامات الأيقونية. لكنهما تختلفان جوهريا على مستوى إوالية إنتاج الصورة. فالصورة الشبيهة بالمرجع تعتمد فكرا بصريا. والخطاطة، من المستوى عالي التجريد، تعتمد فكرا معرفيا، علاوة على أنهما تحيلان على عالمين مختلفين، على المستوى السوسيثقافي. فالأولى تحيل إلى عالم الصور الواقعية، والثانية تحيل إلى عالم الخطاطات[245]. وهنا تلعب الذاكرة، والصورة الذهنية دورا جوهريا للانتقال من المستوى الحسي البسيط إلى المستوى التجريدي العالي.

فعلى مستوى الصورة الشبيه، وطبق الأصل، والمرجع يتم تشغيل المصادر الثقافية والإدراكية والمعرفية، لكن تأثير المقولات المعرفية يتم اختزاله إراديا وقصديا نحو

---

[244] نفسه، ص 81.
[245] نفسه، ص 82.

تغليب النشاط البصري. وهذا النشاط هو أيضا نشاط ثقافي راسخ، وموجه نحو مشابهة المرجع ومماثلته. أما الخطاطة فتتميز بمستوى عال من التجريد، وبانعدام أو ضُعْف حضور الخصائص التشخيصية[246]. والفرق بين الخطاطة من مستوى عال، والخطاطة من مستوى قاعدي هو درجة حضور الخصائص والسمات التشخيصية. ففي الأولى لاتحضر سوى الخصائص العامة جدا، وبفضلها يتم إنتاج الرسوم البيانية. وفي الثانية تحضر خصائص أكثر خصوصية لكن تم تَحْيِيدُها. إنها الخصائص الأعم والأكثر تشخيصية والمستمدة من الإجماع والتوافق التواصلي.

قام سيرج بوشاردون بعرض وجهة نظر مادلين كريزلين، التي اقترحت تصنيفا للعلاقة بين النص والصورة مركزة على الصورة في علاقتها بالنص. وسنتجاوز ما أوردته حول وظائف التكرار، والحشو، والإرساء، والتدعيم. فنحن نتفق مع سيرج بوشاردون أن تحقيق وظيفة التكرار صعب جدا لأنه من المستحيل أن تكرر الصورة النص مائة بالمائة، أو أن يكرر النص الصورة مائة بالمائة[247]. أما ما أوردته حول الإرساء والترسيخ، فهي مسبوقة إليه من طرف رولان بارث. وقد أضافت ثلاث وظائف نوردها كما يلي:

- **التلخيص التركيبي le résumé-synthèse**: الصورة، في هذه الوظيفة، تتخذ هيئة تذكير عام بالنقاط المختلفة التي تمت معالجتها في النص مع الربط بينها من خلال استعمال أشكال هندسية مثل الهيكل التنظيمي[248]، والرسم التخطيطي الموجز[249]، والجدول التلخيصي[250] وغيرها. ويشترط في هذه الأشكال الهندسية أن تكون مناسبة جدا لعملية التذكير.

---

[246] نفسه، ص 87.
[247] اطروحة بوشاردون، ص 313.

[248] Organigramme
[249] Croquis de synthèse
[250] Tableau récapitulatif

- **تتبع المعالم وتحديدها le repérage**: الصورة، في هذه الوظيفة، أداة مساعدة للقارئ خلال عملية الإبحار. مثل توظيف شجرة نسب العائلة، أو خريطة الموقع في بعض السرود الأدبية التفاعلية. وغالبا ما يكون هذا النوع من الصور هو المفتاح الضروري لفهم صحيح للمستند بأكمله.

- **إبراز القيمة la mise en valeur**: في بعض الحالات، قد تكون الوظيفة الإخبارية للصورة مستمدة من وظيفتها الجمالية أو الرمزية. والغاية هنا شد انتباه القارئ، وترغيبه في الذهاب بعيدا في فهم النص، وتأويله عن طريق الإغراء أو التحدِّي. ونجد هذه الوظيفة في عناوين الصفحة الأولى في الجريدة وفي الصور الواردة فيها. وأمثلة هذه الوظيفة نجدها في الصورة الجذابة الملتقطة عبر القمر الصناعي، وفي منحنى المبيان الديموغرافي وغطسه المثير للقلق. وبذلك فهي وثائق علمية، وذات قوة عاطفية ومؤثرة في وجدان القارئ المبحر. [251]

لكن بعض الدارسين تعرض لبعض مظاهر النص، وأشكاله التي تتسم هي الأخرى بعدم دقة معناها وحملها لشحنة انفعالية وعاطفية يصعب حصرها. وهنا تقوم الصورة بحصر المعنى وتثبيته كما في حالات بعض الشعارات، وبعض العبارات المسكوكة ومنها مثلا" افتح ياسمسم" وغيرها.[252]

وانطلاقا من منظور طبولوجي فضائي مادي يتعلق بموقع الصورة في النص(في بدايته، في نهايته، قبله، أو بعده، أو في وسطه) يقترح سيرج بوشاردون تدقيقا لتصنيف مادلين كريزلين ليتخذ الصورة التالية :

---

[251] أطروحة بوشاردون، نفسه، ص 313.
[252] نفسه، ص 315.

- الإرساء أوالترسيخ: هنا تقوم الصورة بتثبيت معنى النص، وهي مركزية (في قلب الخطاب) حتى ولو لم تكن، من الناحية الزمنية، في بداية القراءة. إنها تسبق النص في غالب الأحيان.

- الإبدال أو التدعيم: الصورة تتلو النص، وتقوم بتمديد الموقف ووجهة النظر المعبر عنها في النص.

- التركيب والخلاصة: تقع الصورة في نهاية النص.

- تتبع المعالم وتحديدها: يتم تقديم الصورة في البداية (مثلا تمثيل خرائطي يلعب دور جدول/ فهرس المحتويات)، أو جعلها في حيز آخر من فضاء النص، مثلا صُوَيْرَة (فنييت) في رأس الصفحة تذكر بعنوان الفصل) [253]

3.3.1. الصورة في السرد الأدبي التفاعلي:

وخلال دراسته للصورة في السرد الأدبي التفاعلي طرح بوشاردون مجموعة من الأسئلة المهمة جدا. ومنها: هل بالإمكان استخراج وظائف سردية خالصة للصورة في السرد الأدبي التفاعلي؟ أي فعل يوحي به السرد الأدبي التفاعلي إلى القارئ المبحر لينجزه على الصورة؟ وما هي أنواع العلاقات الجديدة التي وَلَّدَها السرد الأدبي التفاعلي مع الصورة؟

وخلال إجابته ميز بين وظائف الصورة على عدة مستويات. فعلى مستوى القصة، نجد الوظائف التالية:

. وظيفة الإيهام المرجعية (Fonction d'Illusion référentielle) و/ أو وظيفة التشكيل (picturalisation)، ونموذج هذه الوظيفة الأثر الرقمي Trajectoires لجان بيير بالب الذي يبدأ بصوت مزعج مرفوق بظهور صورة. هذا الصوت يسبق ظهور نص

---

[253] نفسه، ص 315.

الاستهلال (incipit). ويتعلق الأمر بجزء من لوحة الصرخة لإدوارد مانش حيث نجد شذرة نصية في صورة ملصق صغير (en vignette) على يسار الصورة[254].

. وظيفة مشغل الحدث(déclencheur) [255] يقف بوشاردون عند نموذج (Stefanaccia) لـ (Burgaud Patrick-Henri) حيث أفعال المبحر القارئ في الصور الفتوغرافية هي التي تمكن من تقدم القصة. وتوقف عند مثال المقطع الذي يحمل عنوان (الموت داخل الروح). ويتعلق الأمر بصورة لزوج وزوجة على شاطئ البحر مع صورة خلفية للعائلة. وعندما ينقر القارئ صورة الزوجة فإنها تختفي بالتدريج كرمز لموتها. ومربط الفرس هنا قيام القارئ المبحر بحركة إنجازية تمنحه الشعور بأنه فاعل في القصة وجزء منها. إن موت الزوجة يشكل حدثا من أحداث القصة التي تروى في هذا الأثر الرقمي. واللعبة التي تمارس على المكون المادي (الصورة) هي التي تسمح بنمو القصة. وفي إطار هذه القراءة الحركية، فإن حركة القارئ في هذه الحالة بالضبط لها وظيفة سردية (إعطاء انطلاقة حدث: موت الزوجة). وبصفة عامة فالحركة التفاعلية (Interfacé) في السرد الأدبي التفاعلي (وهي هنا نقرة القارئ) قد تكون لها وظيفة سردية، وهي وظيفة مشغل الحدث هنا.

. وظيفة المؤشرات على القصة، بل وظيفة مفتاح القصة:

يقدم بوشاردون نفس النموذج السالف (Trajectoires) حيث يُمْنَح القارئ إمكانية تحميل ملفات غرافيكية تساعده على اكتشاف وجه، وهوية المجرمين في حبكة القصة البوليسية.

وعلى مستوى بنية المحكي، تؤدي الصورة الوظائف الآتية:

---

[254] نفسه، ص 320.

[255] نفسه، ص321.

وظيفة القطع (Incise): ونموذجها العمل الرقمي (Apparitions inquiétantes) فالصور تلعب دور قطائع وانتقالات خارج القصة، وتشكل قفزة مؤقتة خارج المسار الحكائي؛ لأنها خطوة جانبية في القراءة، وليست تفريعا داخل القصة نفسها. وكأن الأمر يتعلق بالتوقف عند تفاصل علينا استكشافها[256].

. وظيفة التفريع داخل القصة: وخلافا لوظيفة القطع والتوقيف المؤقت للحكاية، فالصورة التفريعية تسمح بعرض وحدة سردية أخرى تشكل جزءا من الحكاية. وهذه الوحدة السردية تقترح بدورها، تفريعات أخرى داخل المحكي[257].

وظائف الصورة في مستوى السرد:

. وظيفة التبئير: وهي هنا، كوظيفة سردية، تتداخل مع وظيفة الإيهام بالمرجعية الإحالية للصورة، ومع طبيعتها الغمسية. وهو ما ينتج عنه نقل القارئ المبحر إلى داخل أجواء القصة ليشعر بانطباع أنه يعيش القصة من وجهة نظره بفضل مايسمى في السينما بتقنية الكاميرا الذاتية. ونموذج ذلك دراما تفاعلية باللغة الإنجليزية تحت عنوان" **What We Will**"[258] حيث القارئ المبحر يتنقل داخل صورة فتوغرافية، وتنقله مصحوب بصوت خالق للجو، وهو عبارة عن شذرات حوارية بين الشخوص.[259]

وباختصار فالصورة في السرد الأدبي التفاعلي يمكنها أن تؤدي إحدى الوظائف الآتية:

1- على مستوى القصة: وظائف الإيهام المرجعي، تحريك الحدث، التأشير على اللغز أو تقديم مفتاح له.

---

[256] نفسه، 322، 323.

[257] نفسه، ص 323.

[258] What we will, broadband interactive drama, de Giles Perring, James Waite, John Cayley et Douglas Cape, http://www.z360.com/what/, 2001

[259] نفسه، ص، 324.

2 - على مستوى بنية المحكي: وظيفة قطع المحكي، التفريع والتشعب.

3 - وعلى مستوى السرد: وظيفة التبئير.

. الصورة المُفعَّلة: image actée

يرى جان لويس ويسبرغ أن الصورة المُفَعَّلَة هي الصورة القابلة للفعل والداعية إليه. وهو مصطلح مرادف للصورة التفاعلية. ودعا إلى الاهتمام بالتسلسل: الفعل الحركي/ صورة مفعلة. وتوقف عند الحركة التي تنجز على الصورة، لأنها " شكل من أشكال الحضور الجسدي"[260] الناتج عن الفعل الحركي على الصورة. ويضيف أن الأساسي في الصورة الرقمية هو الحضور الجسدي للقارئ المبحر. إنها تدخل، تاريخيا، في المرحلة الثالثة للصورة بعد مرحلتي الصور المرسومة باليد، والصورة البصرية المسجلة. وتتطلب الصورة المفعَّلَة تعبئة الجسد كشرط ضروري من شروط وجودها. وهو مايستدعي معجما حساسا وصوريا للعلاقة: الصورة – الفعل. تلك هي الصورة المفعَّلَة التي" تفرض حركات، وأفعالا، وتولد حركات، وأفعالا متسلسلة إلى ما لانهاية"[261]. كما يورد بوشاردون ملاحظة فليب بوتز حول ما أورده جان لويس ويسبيرغ حيث يجب علينا التمييز بين نوعين من الصورة الرقمية:

. الصورة المستقلة (تتطور وتتحول من تلقاء ذاتها).

. الصورة المفعلة (تتفاعل مع أفعال القارئ) ويمارس عليها القارئ المبحر مجموعة من الحركات والأفعال صنفها بوشاردون كما يلي:

. تنشيط كيان آخر (الصورة كحامل قابل للتنشيط).

ظهور/ اختفاء

---

[260] نفسه، ص 327.

[261] نفسه، نفسها.

مسح/ مبادلة

تنشيط رابط

التحكم في الاستعراض (في حالة مقطع منشط أو فيديو)

تحميل

. تحول الصورة

تحكم (تنقيل، دوران..)

تحويل (تكبير/ اختزال)

الإعدادات (الإشعاع/ التباين، تدرج اللون/ الإشباع ...)[262]

وكل هذه الوظائف اختزلها بوشاردون في الجدول التالي:

وظائف الصورة في علاقتها بالنص سيميوطيقية	وظائف الصورة داخل الحكاية سردية	أفعال على الصورة تقنية
الإرساء أو الترسيخ الإبدال أو التدعيم الملخص/ التركيب تتبع المعالم مكان الانتقال نحو الويب	تشخيص المحتوى النصي الإيهام المرجعي مؤشرات على القصة محرك للحدث قطع الحكاية تفريع نحو وحدة سردية أخرى	. تشغيل كيان آخر ظهور/ اختفاء مسح أو نظرة إجمالية / تبديل تنشيط رابط . التحكم في الاستعراض(في حالة مقطع منشط أو فيديو) تحميل

[262] نفسه، ص329.

	التبئير	. تحول الصورة تحكم (تنقيل، دوران..) تحويل (تكبير/ اختزال) الإعدادات (الإشعاع/ التباين، تدرج اللون/ الإشباع ...)

جدول تلخيصي لوظائف الصورة[263]

4.3.1. الصورة في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

أول ملاحظة تستوقف القارئ المبحر أن الصورة ترافقه من بداية العمل حتى نهايته. وتقوم بدور فعال ومتنوع على عدة مستويات:

- على مستوى بناء "الأعمال الإثنا عشر للمبحر".

- على مستوى إنتاج الدلالة والمقصدية الإخبارية.

- على مستوى التأشير على المقصدية التواصلية أي مقصدية المؤلف، ومنح القارئ المبحر إمكانية بناء فرضيات لبلوغ المقصدية الملائمة. وسنكتفي، في هذا الجزء الخاص بالوصف، بالوقوف عند مستوى البناء، على أن نقوم بدراسة وتحليل مستويي إنتاج الدلالة والمقصدية في الجزء الخاص بالقراءة التأويلية.

في المستوى الأول البنائي تحضر الصورة قبل النص وترافقه حتى نهايته. تؤطر القصة والأعمال، وتمنحها طابع الاختلاف عن الورقي من جهة أولى. وتمنحها طابع

[263] أورده بوشاردون في أطروحته سالفة الذكر، ص 330.

التفاعل الذي يميزها عن النص المترابط الشذري المبني فقط على الرابط والمتاهة من جهة ثانية. فمنذ أول صفحة/ شاشة تطالعنا صورة عَلَمَي فرنسا وإنجلترا بألوان زاهية وجذابة. وأسفلهما توجد كلمتا: الإنجليزية، والفرنسية، دلالة على أن المقصود من صورة علم البلدين هو الجانب اللغوي. أي اللغة التي سوف يقرأ بها القارئ المبحر " الأعمال الإثنا عشر للمبحر". وهنا يقوم النص، أو بالأحرى المكون اللغوي بوظيفة المرساة، وتعيين المقصود من إيراد العلم رمز البلد الذي يظل فضفاضا وغائما في غياب المكون اللغوي الذي يقيِّد دلالته. وبمجرد ما يضع القارئ المبحر مؤشر الفأرة على أيقونة العلم تتفاعل الصورة، فتظهر علامة الموافقة بالإبحار في المربع الصغير بجانب عنوان العمل. وفي الآن ذاته يتغير شكل العلم من صورة في وضع عمودي، إلى صورة في وضع أفقي، وبشكل أوضح وأكثر إغراء. ويظهر، في الآن ذاته، نص في أعلى الصفحة باللون الأبيض فوق أرضية الشاشة السوداء. والنص هنا عبارة عن نصيحة/ توجيه تقترح على القارئ المبحر استعمال "مُودْ" الشاشة كامِلَة (ملمس F11) من مُبْحِرِه بغية إبحار ممتاز، وأجود. كما لا حظنا ذلك خلال تناول نوعية العناوين في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر". إن عملية استعمال الشاشة كاملة مريحة جدا للبصر، وتغري القارئ المبحر بالتهام العمل، ومباشرة فعلي القراءة، والإبحار. إن الصورة في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" ثلاثة أنواع:

1.4.3.1. صور ثابتة:

تتميز الصور الثابتة الخاصة بقصة البطل الأسطوري هرقل، وأعماله الإثني عشر البطولية الخارقة، أنها صور تشخيصية من الدرجة الثانية. وتندرج في الخطاطات من المستوى الثانوي. صور تحيل إلى المدرك البصري بشكل يكاد يكون حرفيا ومطابقا للمرجع. وهي ليست صورا تفصيلية، ولكننا نرى فيها مكوني الصورة الأساسيين: هرقل وعدوّه في كل عمل من الأعمال الإثني عشر. نراها عن بُعْدٍ متوسط، نلمح فيه الهيئة

العامة دون التفاصيل الدقيقة والصغيرة جدا للجسم. وبذلك فهي لا ترقى إلى مستوى الرمز. إنها أيقونة للأعمال الإثني عشر لهرقل. الصورة هنا تلتقط لحظة دالَّة وحاسمة من لحظات العمل. فبالنسبة للعمل الأول: أسد نيميا، فالصورة تلتقط أو تُمْسِكُ بلحظة حاسمة في القصة/ العمل وتُشَخِّصُها. وهي لحظة الالتحام الشَّرس بين هرقل والأسد. وبالنسبة للعمل الثاني: هيدرا لورن، فالصورة تشخص اللحظة التي يستجمع فيها هرقل قواه، ويسدد بعصاه الضخمة على رؤوس أفعى الهيدرا ويهوي عليها. أما بالنسة للعمل الثالث: الوعل الأركادي، فالصورة تشخص لحظة حمل هرقل للوعل على ظهره كدلالة على صرعه والتمكن منه. وفي العمل الرابع: الخنزير الإرمانثي، تشخص الصورة لحظة تمكن هرقل من الخنزير بامتطاء ظهره وتقييده دلالة على هزمه. وبالنسبة للعمل الخامس: حظائر أوجياس، فهي تشخص لحظة دالة على ذكاء هرقل وحنكته، وهو يحول مجرى ماء النهر، الذي يشكل حدثا حاسما ومفصليا في إنجاز عمل مستحيل، وهو تنظيف الحظائر. وفي العمل السادس: طيور بحيرة استيمفال نجد الصورة تشخص لحظة رهيبة تتعلق بهجوم طيور البحيرة، المتوحشة الآكلة للحوم البشرية، على هرقل الذي تمكن من إزعاجها بتحريك صنوج مصنوعة من البرونز. وفي العمل السابع: ثور كريت، تشخص الصورة لحظة دالة جدا؛ لأنها لحظة انتصار هرقل على الثور وحمله حيًّا على ظهره. وفي العمل الثامن: خيول ديوميد، نجد صورة تشخيصية تصور لحظة انتصار هرقل على الخيول حيث نرى لقطة دالة جدا للحظة انهزام الخيول، وتسديد هرقل عليها بضرباته الفتاكة، وهي تئن طريحة الأرض. وفي العمل التاسع: حزام هيبوليت، صورة تشخص لحظتين فارقتين في هذا العمل: لحظة قطع هرقل للبحار والبلدان. وهنا نراه على صهوة جواده. والصورة بحجم صغير وثانوي. ثم نراه لحظة الانتصار والاستيلاء على حزام هيبوليت والتمكن منه. والصورة هنا بحجم أكبر، على يسار الشاشة، وبدلالة أعمق. وفي العمل العاشر: ثيران جيرون صورة تشخيصية نرى فيها هرقلا يمسك بقوسه المتوترة، ويطلق سهمه على جيرون ذي الأجساد الثلاثة. وفي

العمل الحادي عشر: تفاح الهيسبريديات الذهبي صورة تشخيصية لهرقل لحظة قطفه التفاح الذهبي، وتحقيق غايته بعد جهد جهيد. وفي العمل الثاني عشر والأخير: الكلب كربير الجهنمي، ذو الرؤوس الثلاثة، صورة تشخيصية أيضا للحظة إمساك هرقل برؤوس الكلب الثلاثة وهزمه وتحقيق النصر النهائي.

وبصفة عامة فالصورة الثابتة في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" صورة تشخيصية مطابقة تقريبا للواقع، وتقيم علاقة مجاز مرسل مع القصة بالتركيز على لحظة حاسمة في القصة/ العمل، حيث نجد علاقة مايكون، أو النتيجة التي ترمز للمراحل السابقة وتختزلها، ونجد أيضا حضورا للحظة الحاسمة حيث الأهم ينوب عن المهم.

2.4.3.1. صور دينامية متحركة:

أما الصور الدينامية المتحركة فتتميز بأنها متحركة من تلقاء ذاتها عن طريق البرمجة القبلية من طرف مبدع السرد الأدبي التفاعلي ومبرمجه ومخرجه الرقمي. تطالعنا الصور الدينامية المتحركة في مقدمة هذا السرد الأدبي التفاعلي، حيث يبدأ بانفتاح بوابة، يونانية قديمة وضخمة، لوضع القارئ المبحر في أجواء العمل من حيث زمنه ومحكياته. فبمجرد نَقْرِ أيقونة اللغة التي يختارها القارئ المبحر يبدأ عدَّادُ تحميل الأثر في الاشتغال، وتنفتح تلك البوابة. وبعد ثوان معدودات يظهر أسفل الشاشة البيضاء جملة: اليونان القديمة. عشرون قبل الميلاد، الميثولوجيا. ثم يليها عنوان: الأعمال الإثنا عشر لهرقل، ثم تتوالى الصور المشخِّصة للأعمال الإثني عشر لهرقل. تظهر الصور أسفل الصفحة كإطارات في شكل مربعات فارغة، مصفوفة عموديا من اليسار إلى اليمين. ثم، على التوالي، تمتلئ الإطارات بالصور التي يتم تحميلها بالتدريج وبالتوالي وبسرعة. وتظهر في الأعلى، وبشكل عمودي نازل عناوين الأعمال. ستة على يسار الشاشة أسفل العنوان مباشرة. وستة على اليمين. وبعدها ينبثق عنوان جديد أسفل الشاشة على اليمين، وهو جملة: أنترنيت 2008 بعد الميلاد، الواقع. ثم يليها عنوان كبير يحتل

وسط الشاشة: الأعمال الإثنا عشر للمبحر. ثم يظهر في الأسفل مؤشر تحميل الأثر الرقمي.

هذه الصور الدينامية تلعب دور نقل القارئ المبحر من العالم الخارجي، ووضعه على سكة هذا الأثر الرقمي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، ونقله إلى أجوائه وذمجه فيه، وغمسه حيث يشعر أنه معنى بهذا الانتقال، وأن عليه ممارسة فعل الانخراط في القصص/ الأعمال.

3.4.3.1. صور دينامية متحركة ومفعَّلَة:

كما نجد في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" صورا هي في الآن ذاته دينامية متحركة، لكنها تتميز عن سابقاتها الصور الدينامية المتحركة بأنها مُفَعَّلَة، ويمكن للقارئ المبحر أن يمارس عليها حركات، وأفعالا مطلوبة ومتاحة له.

أشرنا في الفقرة السابقة للصور الدينامية المتحركة غير المفعلة التي تبتدئ بها " الأعمال الإثنا عشر للمبحر". فبعد تحميل الأثر الرقمي تنبثق صفحة/ شاشة تحتوي صورة مبحر. وهي صورة رقمية خضعت لتعديلات الفتوشوب. صورة مختلفة عن الصور السابقة لأنها تتوسط الفكرين البصري التشخيصي والمعرفي. ونحن ندرجها في إطار ما أسماه برنار دغاس البكتوغرام أو الصورة الرمزية. وهي أيضا صورة تشخيصية بشكل أو بآخر. غير أنها تتعامل مع القارئ المبحر بالمعنى الاستعاري المجازي لكلمة مبحر في العالم الأزرق. مبحر يلبس لباس الغطس بلون أرجواني. على وجهه قناع الغطس ويحمل أدواته. وقد كُتِبَ أسفل هذه الصورة كلمة: مجهول. وعلى يمين صورة المبحر جدول من ثلاث طبقات. في الطبقة الأولى شريط رمادي أفقي يحمل عنوان: تسجيل الدخول. وأسفلها جملة: هل أنت مسجل سلفا؟ عرف بنفسك. ثم إطاران صغيران فارغان، وبجانبهما تسجيل الدخول وكلمة المرور. وأسفل هذه الطبقة: لست بعد عضوا. سجل نفسك الآن لتسجيل متوالية عملك المستقبلية. وأسفل الجملة اختر اسم

دخولك: أربعة حروف على الأقل، ثم اختر كلمة مرورك (أربعة حروف على الأقل). وفي الطبقة الأخيرة الأصغر كتب: حاول قراءة ولعب" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" دون تسجيل متواليتك، التي يتلوها سهم منشط يصبح بلون بني بمجرد ملامسة الفأرة له.

وبمجرد تنشيط السهم والنقر عليه تظهر صفحة جديدة: على يسارها صورة المبحر السالفة، وعلى يمينها إطار أعلاه شريط رمادي يحمل عنوان صندوق البريد الوارد، وأسفله جملة توجيهية:

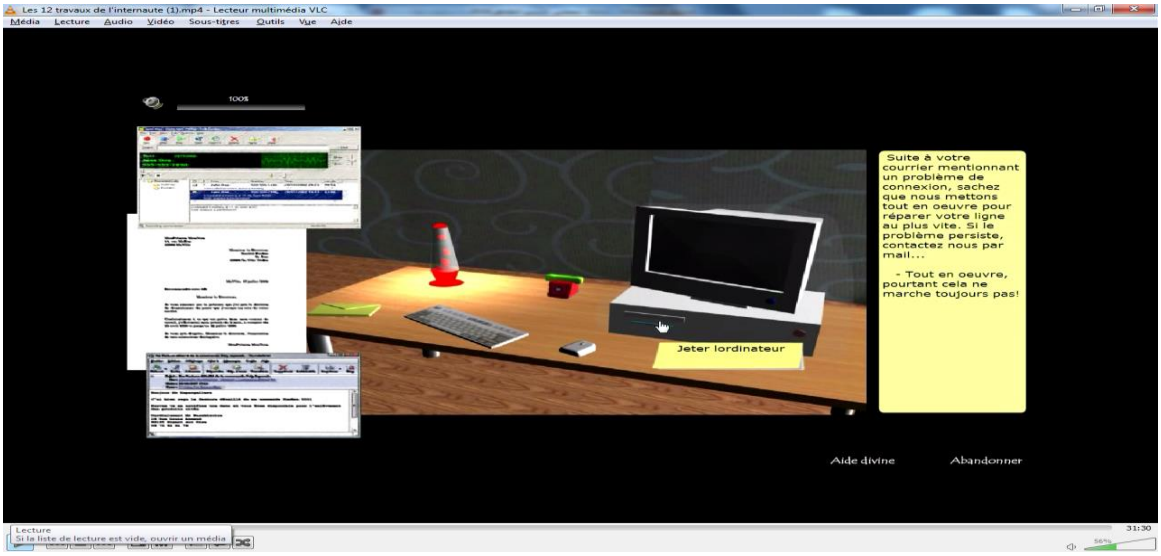
" أيها القارئ: ستسند إليك أعمال المبحر الإثني عشر مثلما أسندت لهرقل اثنتا عشرة مهمة. عليك النجاح في إنجاز هذه الأعمال، إذا أردت البقاء حيا على شبكة الأنترنيت، وبإمكانك نيل الخلود الشبكي".

كل قصة/ عمل من" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تحتوي على صور مفعلة تمكن القارئ المبحر من إنجاز المهمة المطلوبة منه.

فمقابل إمساك هرقل بأسد نيميا في العمل الأول، يطلب من القارئ المبحر الاتصال بالأنترنيت. ويتم ذلك عبر صورة مفعلة تتميز بالخصائص التالية:

- تضم مجموعة من المكونات والأشياء التي سيحاول القارئ المبحر انطلاقا منها حل مشكلة الاتصال بأنترينت المستعصية. وهذه المكونات الأساسية هي: جهازحاسوب، وهاتف، ومصباح، وظرف بريدي، ولوحة مفاتيح، وجهاز إرسال الرسائل الإلكترونية. وكلُّها مفعَّلة ماعدا المصباح. فحين تُمرَّرُ الفأرة على الهاتف، تظهر فقاعة، تحتوي على رسالة تطلب الاتصال بالمساعد الهاتفي. وحين تُمرَّر الفأرة على الظرف البريدي تظهر فقاعة/ رسالة هي نموذج لكتابة رسالة إلى المُزَوِّد. وحين تُمرَّر الفأرة على لوحة المفاتيح، وجهاز الإرسال تظهر فقاعة/ رسالة تطلب منا بعث رسالة إلكترونية إلى مُزَوِّدِنا. وبعد النقر تظهر رسالة إلكترونية. والملاحظ أن هذه الصور من نوع البكتوغرام، أو الصورة الرمز كما رأينا مع الصورة السالفة. وهو ما يظهر في المثالين

أسفله المتعلقين بالعمل الأول. والعلاقة بين النص والصورة هنا هي علاقة مسند/ مسند إليه؛ لأن النص تابع للصورة ومسند إليها. وكلما نقر القارئ المبحر مكونا من مكونات الشاشة، كما هو واضح أدناه، يظهر نص مخبأ في الصورة في إطار العلاقة: ظهور/ اختفاء.

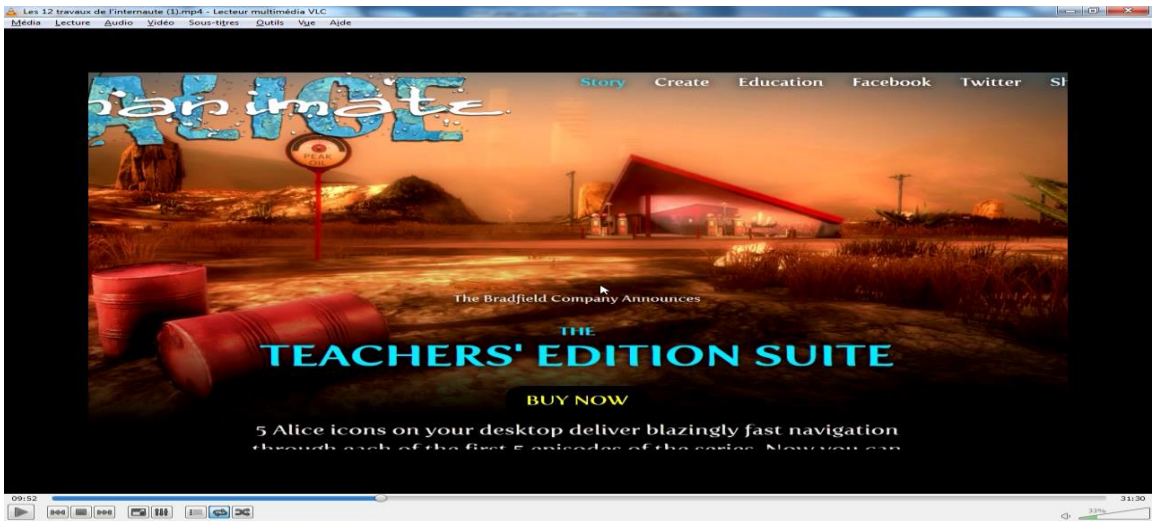


ونفس الملاحظة عن نوعية الصورة الثابتة، تقال هنا أيضا، حيث الصورة المتحركة لا تشخص لنا المكون حرفيا، بل نلمس تدخل الفطوشوب لتغيير الملامح الدقيقة للمكون والإبقاء على الجوهري. مما يجعلها هي الأخرى صورة من نوع البكتوغرام أو الصورة الرمز، وتجمع بين الفكرين البصري والمعرفي. وبعد نجاح القارىء المبحر في إنجاز المهمة المطلوبة منه بالاتصال بالإنترنيت تظهر في جهاز الحاسوب صورة فتوغرافية طبق الأصل: وهي الصورة الشبيه أو (simili). وهي صورة واقعية وحرفية للأسد، وتظهر وسط الشاشة بعد نجاح المبحر في الاتصال بالنيت. كما نجد صورة رمزية تجريدية من مستوى عال يغلب عليه الفكر البصري المعرفي حيث الرموز الثلاثة لمتصفَّحات إنترنيت عالمية شهيرة. وهي: موزيلا فيرفوكس، وإنترنيت إكسبلورر، ووناندو مع مفاتيح وملفات. ومنها صورة الهيدرا التي ترافقها اللوحات الدعائية حيث يمارس القارئ المبحر أفعال إزاحتها بنقر الدائرة الصغيرة الحمراء من كل لوحة دعائية

مع إدخاله لرمز تغيير الحالة أو تغيير الوضع الاعتباري (changement de statut). إنه فعل يتطلب من القارئ المبحر ثقافة معلوماتية، ويتطلب المهارة وامتلاك تقنيات الحاسوب، والإبحار لإنجاز المهام والأعمال المطلوبة. وهذه الصورة مُفعَّلة يقوم المبحر من خلالها بحذف اللوحات الدعائية والقضاء على الهيدرا. وهنا نلاحظ، إن صح التعبير، تمثيلا تقنيا (بواسطة الحاسوب)، لفعل بطولي أسطوري وهو قتل الهيدرا. ويتم ذلك فقط بواسطة فتح ملفات مخزنة في ذاكرة الحاسوب، والعثور على الرموز السرية ليقوم رمز موزيلا فيرفوكس، بعد حذف آخر لوحة دعائية، بالتوجه نحو الهيدرا والقضاء عليها. وهنا نسجل يقظة الكاتب، وتجنبه للعنف، والقتل في هذه الصور. ونفس الأمر كَرَّرَه خلال عمل القبض على الوعل الأركادي وغيرها من الأعمال.

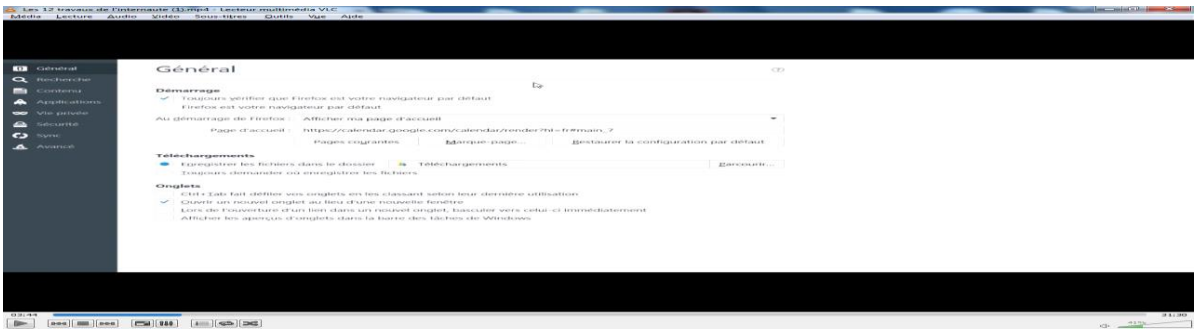
وفي العمل الرابع: خنزير الإرمانثي. كُلِّفَ القارئ المبحر بمهمة موازية لعمل هرقل الذي نجح في إلقاء القبض على خنزير الإرمانتثي. ومن أجل العثور على خنزير الإرمانثي يتوجب على القارئ المبحر قطع متاهة نصية مترابطة. فبمجرد ما ينقر القارئ المبحر كلمة (قبول) للقيام بالمهمة، يتوالى نزول عمودي لمجموعة من الحروف باللون الأخضر، كما لاحظنا سابقا. وبمجرد ما تنتهي عملية التساقط تلك باستقرار لَحْظِي مؤقت لعنوان أفقي باللون الأخضر الكبير المضغوط، يظهر ظرف بريدي منشط. وبعد نقره يصعد إلى الأعلى، وتنبثق جملة: لديك رسالة جديدة، ثم يظهر فحوى الرسالة في الأسفل: عليك العثور على خنزير الإرمانثي بالتجول في متاهة نصية مترابطة. وبعد نقر كلمة قبول تظهر صورة خنزير ثابتة تتلوها بسرعة كلمة (Net) مفعَّلة باللون الأبيض وسط إطار أسود. ثم تتحرك، ثم تظهر خطوط، ثم دائرة بيضوية الشكل تتغير لتبتلع كلمة (Net) ويَكْبُرُ الأبيض، وينتشر ليغطي كامل الشاشة، ثم تظهر كتابات بالأبيض وسط عمود رمادي، ثم يعم السواد وتتحرك الصورة. وهنا تستعمل تقنية 3D الأبعاد الثلاثية، والأسهم الموجهة نحو الإتجاهات الأربعة. كلمات كثيرة تتوالى وتكبر

وتتجه نحو عين القارئ المبحر. وبعد نقر كلمة Alice تصبح الشاشة بيضاء، وتظهر صورة ملونة (أليس أنمايت(Alice animate رائعة وجميلة جدا.



وبعد ذلك مباشرة تعود الكلمات، وهي تتوالى، وتكبر، وتتجه نحو وجه القارئ وعينيه. وآخر كلمة هي كلمة نيت (Net)، التي بعد نقرها، يظهر الخنزير مصحوبا بموسيقى تعلن إنجاز العمل المطلوب، ثم تظهر الصورة الأيقونية للعمل، ويتم إخبار القارىء المبحر أن هذه المهمة أنجزت بنجاح تام.

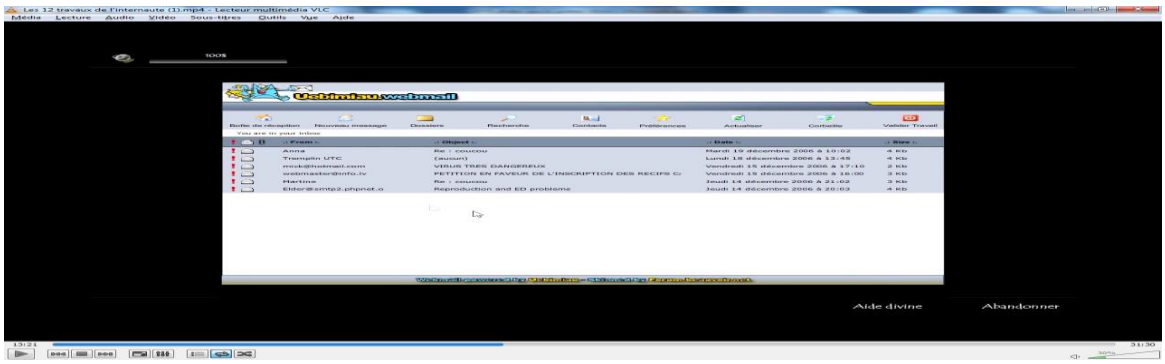
كما تستعمل" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" نوع الصورة الذي وظيفته قريبة من وظيفة تتبع المعالم. يتعلق الأمر بصورة صفحة/ خطاطة لأدوات الحاسوب. وهي عبارة عن رموز أيقونية مصحوبة بكلمات وجمل(ملفوظات). والصورة هنا جدول وظيفي معلومياتي لإنجاز المهمة، وللتحول من القراءة الذهنية إلى الفعل، كما في النموذج أسفله.



صورة لخزان الحاسوب وأرشيفه. ويضم عناوين كبرى لنافذة المحتوى أو صفحته.

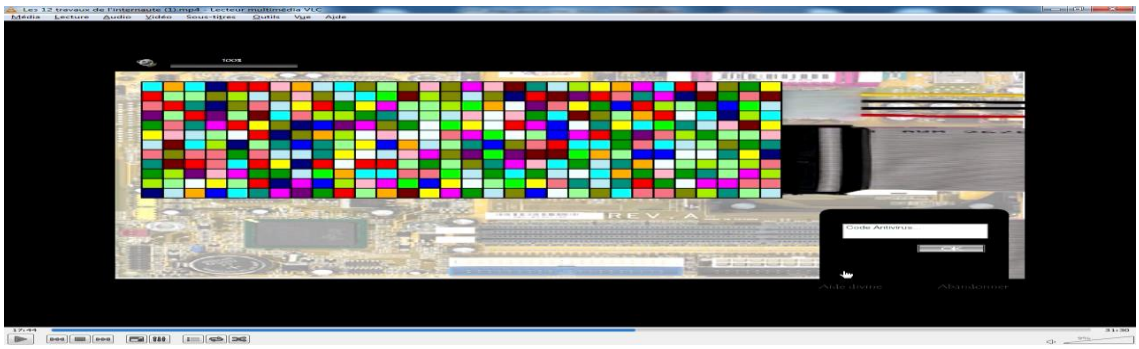
وهنا نلاحظ بوضوح دمجا تاما للحاسوب في" الإعمال الإثنا عشر للمبحر". فالحاسوب جزء من القصص/ الأعمال، وأداة فعالة لتحقيق القارئ المبحر للأعمال المطلوبة منه، بل هو الوسيلة الناجعة التي بواسطتها ينجز المطلوب، ويستمتع، ويلعب ويكتسب معرفة، وخبرة تقنية. ويتعلم الأدب الرقمي كما سنرى لاحقا في كشف مقاصد سريج بوشاردون من عمله الرقمي هذا.

ومن الصور المفعلة المندمجة صورة الويبمايل (Webmail)، والتنقل عبر نوافذ ورموز صندوق البريد، ورسالة جديدة، وملفات وغيرها لتنظيف صندوق البريد من جميع الرسائل المزعجة (السبامات). وهي صورة وظيفية تحيل إلى نظام الحاسوب.



وفي العمل السادس: طيور بحيرة استيمفال، صورة شبيه مطابقة للمكون الذي تمثله. وهي مفعلة، وتضم عدة لافتات. وعلى القارئ المبحر استعمال الصنج لإزعاجها وتخويفها لكي تفر. ويتوفر القارئ المبحر على ما يسمح له بالرفع من درجة الصوت (Volume micro)، وخفضه، والتحكم فيه بصفة عامة.

وفي العمل السابع: ثور كريت صورة شبيه، بل هي صورة طبق الأصل لمكونات الحاسوب الداخلية أيضا مغطاة بمربعات ملونة. وعلى القارئ المبحر القيام بعمل شاق جدا، وعليه أن ينجح في إزالة المربعات التي تغطي كلمة السر(كريت) بغية الكشف عنها، واستعمالها في القضاء على الفيروس الذي أفسد ملفات الحاسوب.



وهناك صورة مفعلة يستعمل خلالها القارئ المبحر الفأرة لقتل الكوكيات، التي استولت على الحاسوب وجمعت معلومات عن المبحر. وهنا نلاحظ أن المبدع اختار تمثيل العمل بالجمع بين تمثيلين: تمثيل معلومياتي معاصر، وتمثيل يحيل على أسطورة خيول ديوميد. مبحر يجلس خلف حاسوبه، وأسفله خيول ديوميد متحفزة لافتراس الكلمات الصادرة عن الحاسوب. وللقيام بهذه العملية وضعت رهن إشارة المبحر ممسحة لمحو الكلمات الصادرة عن الحاسوب قبل أن تقع تحت رحمة الخيول المفترسة. وكلما سقطت إليها كلمة تفترسها وتصهل. لكنها مجرد خيول رمزية كتب عليها أسماء محركات بحث تتغذى على المعلومات الخاصة بالمبحر كمحركات: ياهو، وفايس بوك، وغوغل، وماي سبايس. وبالجوع، وبدوامه تموت الخيول، ويحقق القارئ المبحر الهدف والعمل.

وفي العمل التاسع: حزام هيبوليت، نجد صورة الأمازونيات المفعلة تتساقط منها الأرقام كما تتساقط حبات البرد، وندف الثلج. ويوجد أعلاها على اليسار رمز الموقع (amazon.com)، وفي الأسفل على اليمين شريطان رمزيان. وعلى القارئ المبحر العثور على الأرقام الناقصة من الرقم التسلسلي التجاري. وهي صورة متحركة ومفعلة للأمازونيات باللون الأبيض المضيء، والحروف تتهاوى وتتساقط في مشهد هطول رائع حقا يغري باللعب، واكتساب مهارات ضرورية للبقاء على الشبكة. وبعد النقر تظهر(amazon.com)، ويتم تظليل الرقم التسلسلي التجاري (ISBN-10)، ونقله لمعرفة الأعداد الناقصة فيه، حيث بواسطة مؤشر الفأرة يتم التقاطها وأخذها، وإضافة الأعداد مكان الرمز المجهول (X) حتى يتم إنجاز المهمة.

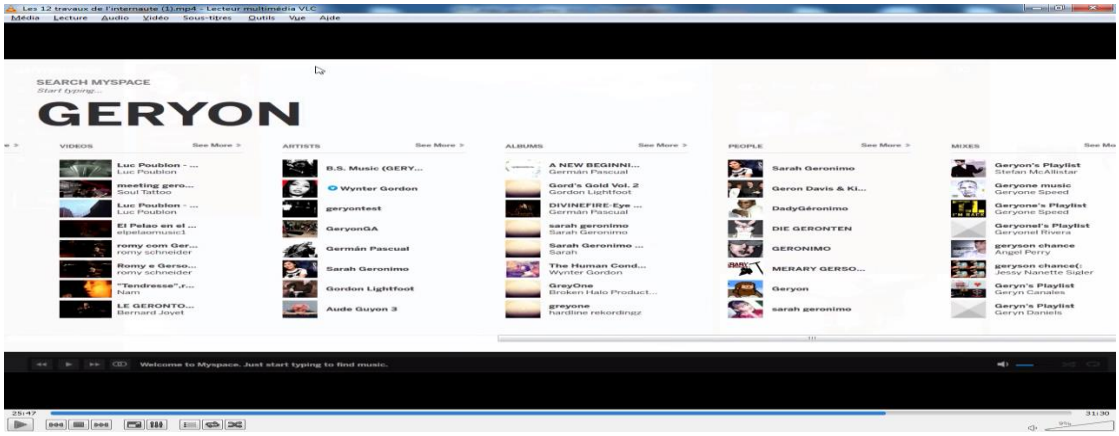
أما في العمل العاشر: ثيرا جيرون، فنجد صورة جيرون صاحب الأجساد الثلاثة. وهي صورة مرسومة باليد، وكتب على أسفل جبته جملة: Myspace.com. وهي صورة من نوع: الخطاطة من مستوى ثانوي. جزء منها: وهي الشجرة خضع للتصفية بواسطة الفتوشوب. أما باقي المكونات: وهي جيرون والثيران، فلم تخضع لأي تغيير. لكنها رسمت من منظور الفكر البصري التشخيصي الذي يهمل التفاصيل الدقيقة كما في الوجه وأصابع الرجلين. غير أنها صورة مفعلة بحيث تظهر فقاعات كتب على أولاها: أنا جيرون. أنا مكلف بحراسة الثيران. ثم اختفت هذه الفقاعة، وتلتها فقاعة ثانية كتب فيها: إذا أردت الفوز عليه، فعليك الإجابة على ثلاثة ألغاز. ثم تختفي الفقاعة الثانية، وتظهر ثلاثة فقاقيع تحتوي ثلاثة أسئلة كالتالي:

السؤال الأول: ما اسم أبي؟

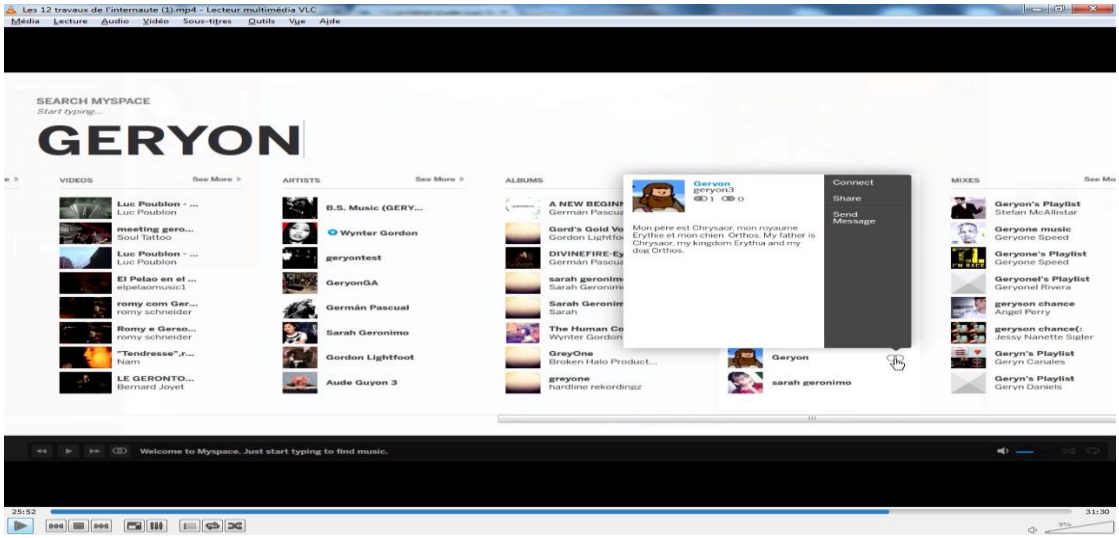
السؤال الثاني: ما اسم مملكتي؟

السؤال الثالث: ما اسم الكلب ذي الرأسين؟

وعند نقر (My space.com) تظهر صفحة Search MYSPACE GERYON



وبعد نقر جيرون تظهر نافذة تحتوي معلومات حوله، ومن ضمها المعلومات المطلوبة في الأسئلة السالفة. ثم تتم العودة إلى الصفحة السالفة وكتابة الأجوبة، ثم نقر كلمة (أوكي) لتصبح مربعات الكتابة خضراء علامة على أن القارئ المبحر أنجز العمل المطلوب بنجاح تام.



4.1.الصـــوت:

1.4.1. تقديم:

يعد الصوت مكونا جوهريا مؤثرا جدا في فهم، وتأويل وسائل التعبير، والتواصل التي تعتمد الوسائط المتعددة وبخاصة منها السرد الأدبي التفاعلي. وقبل القيام بوصف استعمال الصوت في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، نشير إلى أن دراسة علاقة الصوت بالصورة وتحليله انطلق، أول ما انطلق، من مجال السينما. ويعد الفرنسي ميشيل شيون رائدا في دراسة أهمية الصوت ووظيفته. وهو الذي أكد أن الصوت يغمرنا، وأنه" وسيلة تحكم عاطفية ودلالية"[264] تجري بتقنيات وأشكال متعددة.

للصوت قيمة إخبارية وتعبيرية تغتني بها الصورة لدرجة أنه يجعلنا نقتنع أن هذا الإخبار الإضافيّ التكيمليّ الذي يضيفه الصوت يستنتج طبيعيا مما نراه في الصورة، وأنه موجود فيها سلفا. الصوت يضاعف المعنى. وعناصر الصوت ومكوناته تربط علاقات متعددة ومتنوعة مع العناصر السردية المتضمنة في الصورة كالشخصيات، والأحداث، والديكور، وغيرها.

---

[264] أطروحة سيرج بوشاردون، ص 331.

ويلاحظ بوشاردون أنه بَعْدَ ظاهرة النص المترابط، انتقلنا إلى ظاهرة الصورة المترابطة، ثم انتقلنا أخيرا إلى ظاهرة الصوت المفعَّل. ومع تطور برمجيات التحكم في الصوت، واللعب به صاربالإمكان التحكم التفاعلي في المعطيات الصوتية، والموسيقية.

2.4.1. أشكال استعمال الصوت في السرد الأدبي التفاعلي:

قام سيرج بوشاردون بتتبع دقيق لأشكال استعمال الصوت في السرد الأدبي التفاعلي التي شكلت موضوعا لأطروحته. وسنورد منها، هنا، ما يفيدنا في مقاربة " الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

1.2.4.1. التشخيص(التوضيح) الصوتي: L'illustration sonore

وهي تقنية مستوحاة من استعمال الصوت في السينما. وتشكل مقدمة تهيِّء لتلقي الأثر وتوحي بأجوائه وعوالمه. لكن بعض الدارسين والمبدعين كفليب بوتز، وفريق عمله، يرون أن الأمر مجرد مصاحبة صوتية (Accompagnement sonore) مادامت وظيفة التشخيص لا تتحقق في كل المقدمات الصوتية.

2.2.4.1. الشذرة الصوتية: Le fragment sonore

وهي مقاطع صوتية لها روابط تؤدي إليها كما في بعض النصوص المترابطة. وهنا يتحول الصوت إلى شذرة من خلال رابط مُنَشَّط تماما مثل النص والصورة. ويقدم بوشاردون نموذج الشذرة الصوتية من الأثر الرقميApparitions inquiétantes حيث جملة رابط منشطة تؤدي نحو ملف موسيقي مناسب للحزن الذي يسود جو القصة.

3.2.4.1. الواجهة الصوتية:L'interface sonore

يمكن أن تكون الواجهة صوتية في بعض الأعمال كما في (كتاب لولو) لرومان فيكتور بوجيبي. فهي هنا مناص صوتي. وقد يلعب الصوت دورا سرديا كما في (آلة الكتابة:

حكاية على طريقتك الخاصة) لرايمون كينو، حيث النباح الحماسي لكلب في مكان بعيد، أو حركة اهتزاز الخيط الذي يربط أوراق الدفتر تماما كذيل الكلب.

4.2.4.1. الصوت في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

وبالعودة إلى" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" نجد للصوت دورين جوهريين:

1- دور أول يحقق للسرد الأدبي التفاعلي خاصيته الفارقة عن المحكي الورقي وعن النص المترابط. يتميزالسرد الأدبي التفاعلي بحضور قوي للصوت والموسيقى مقارنة مع الأدب الورقي الخالي تماما من الصوت. وهذا أمر يشترك فيه مع النص المترابط. ويتميز السرد الأدبي التفاعلي عن النص المترابط بالطابع التفاعلي للصوت؛ لأن القارئ المبحر يملك اليد للفعل في الصوت بشتى أشكال الحركة والفعل كالنقر، والولوج، والتحكم وغيرها.

2- دور ثان كبير جدا في بناء السرد الأدبي التفاعلي ودلالالته ومقاصده القريبة والبعيدة. المكون الصوتي (الموسيقي) بصفة عامة يصاحب العمل من البداية إلى النهاية، ويشخص لحظاته، وأجواءه في انتقالاتها، وتحولاتها، وتمفصلاتها الكبرى والصغرى.

يرافق الصوت الصورة انطلاقا من مقدمة" الأعمال الإثنا عشر للمبحر". فما أن يقوم القارئ المبحر بنقر الرمز الأيقوني للغة التي يختار أن يقرأ بها العمل، حتى تنطلق عملية تحميل محتوى الشاشة، وتنطلق معها أيضا، وبشكل فوري ومتزامن، موسيقى صرير بوابة ضخمة قديمة ثقيلة تفتح على مهل. ينطلق هذا الصوت مصحوبا بصورة متحركة توحي بزمن سحيق أصواتا وصورا وأجواء. إنها توحي بالزمن الأسطوري العتيق المرتبط بتلك الأبواب والقصور، علاوة على أنها توحي بجو الحرب. كما تثير في الذهن فرضيات معان ومقاصد وآفاق انتظار قراءة وفهم وتأويل العمل. وبمجرد ما

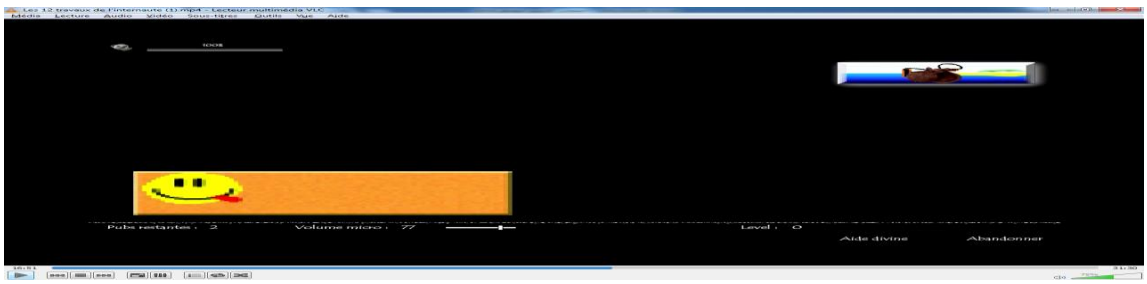
تنفتح البوابة عن آخرها، تنطلق موسيقى أخرى تفيد حركية الزمن وتقلباته وأهواله بالتزامن مع انبثاق عناوين أعمال هرقل الإثني عشر، والصور المشخصة لكل عمل من هذه الأعمال كما أسلفنا في فقرة العناوين والصور. وبمجرد الانتقال من العنوان الأول: الأعمال الإثنا عشر لهرقل، خلال زمن الأسطورة، إن صح التعبير، إلى العنوان الثاني: الأعمال الإثنا عشر للمبحر، زمن الأنترنيت، تتغير الموسيقى معلنة عن الانتقال إلى مرحلة تدوين اسم القارئ المبحر، وكلمة المرور، والشروع في القراءة والإبحار في العمل، أو الاكتفاء بالدخول باسم مجهول. والموسيقى هنا تشخص محتوى مقدمة العمل والانتقال في الزمن (انتقال من القرن الثامن قبل الميلاد إلى القرن الواحد والعشرين، وبالضبط سنة 2008 بعد الميلاد)، وتلعب دور المصاحبة في الآن ذاته. كما تلعب الموسيقى دور تنبيه للقارئ لتتوالي هذه الفقرات، وتقوم بإعداده ذهنيا، ونفسيا لمباشرة الأثر والدخول في أجوائه. هذا الدور التنبيهي وظيفة جوهرية من وظائف الصوت والموسيقى في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" نصادفه أينما حللنا وارتحلنا فيه. ونجد الوظيفة التنبيهية في مظهر آخر. وهي التعليم الصوتي والتنبيه على زر أو أيقونة لوظيفة ما من الوظائف، كالسهم المتعلق بالتالي، والسابق خلال قراءة النص، وسهم المؤشر لقراءة العمل، ورمز قبول إنجاز المهمة المطلوبة من القارئ المبحر وغيرها.

إن الموسيقى تعكس بعمق كبير فقرات العمل ومراحلَه وانتقالاته. هي نفس الموسيقى التي تنطلق مثلا مع قبول القارئ المبحر إنجاز المهمة المطلوبة، وهي نفسها التي ترافقها صورة دينامية لحروف نازلة باللون الأخضر. ولابد من الملاحظة هنا أن المؤلف وفَّر بنية صوتية تشكل إطارا ثابتا، ومتكررا لكل عمل من الأعمال الإثني عشر. تتكرر عند نقر الصورة الأيقونية للعمل، وعند الشروع فيه، وعند نقر قبول إنجاز العمل، ومع الموسيقي التي تليه، والموسيقى الفاصلة بين القراءة والإنجاز، والموسيقى المرافقة لظهور الظرف، والموسيقى التي تليه قبل ظهور فحوى الرسالة، وموسيقى نقر

كلمة قبول إنجاز المطلوب في الرسالة، والموسيقى التي تصاحب ظهور الشاشة الخاصة بالإنجاز، ونقر كلمة المساعدة الإلهية ومغادرة الصفحة. ولا يستثنى من ذلك سوى الموسيقى المصاحبة لإنجاز العمل التي مرة تحضر، ومرة تغيب، ومرة تأتي متقطعة وفق نوعية العمل وفحواه وسياقه. ففي العمل الثالث يسود صمت مطبق خلال محاولة القارئ المبحر إلقاء القبض على الوعل الأركادي. وقطع المتاهة النصية المترابطة ترافقه موسيقى مختلفة يتخللها صمت. أما إنجاز العمل السابع: ثور كريت فتغيب خلاله الموسيقى تماما، ويرافق القارئ المبحر صمت مطبق خلال بحثه عن الكود المضاد للفيروس: كلمة (كريت). أما في العمل الثامن فيخيم الصمت خلال قيام القارئ المبحر بمحو أثر إبحاره حتى لا يقع أمام الخيول فتلتهمه. وكلما تمكنت الأفراس من التهام معلومة ما يسمع القارئ المبحر صوت صهيل التهام، هذه الأفراس المتوحشة للمعلومة. فنكون هنا أمام الموسيقى المصاحبة والصوت الطبيعي. والعمل التاسع: حزام هيبوليتي جاء مصحوبا بموسيقى مناسبة. أما العمل العاشر: ثيران جيرون فمصحوب بأصوات/ خوار الثيران. أما في العمل الحادي عشر: تفاح الهيسبرديات، فخلال قراءة القارئ المبحر للويكي وبحثه عن الأخطاء الواردة فيها لتصحيحها يسود صمت مطبق. أما إنجاز العمل الثاني عشر: الكلب كربير، فيرافقه صوت تساقط قطرات الماء المناسب جدا لعملية تنقل القارب في البحر بحثا عن قبر كربير في مقبرة أموات مملكة الإنترنيت.

ليس الصوت فقط عملية مصاحبة أو ذات وظيفة تشخيصية تنضاف للمكونات الأخرى اللغوية والبصرية لإبلاغ المعنى، والدلالات والمقاصد كما رأينا في الفقرة السابقة، ولكنه مكون فاعل يساهم في نمو القصة، وإنجاز العمل المطلوب من القارئ المبحر. ففي العمل السادس: طيور البحيرة الاستمفالية. يعلم القارئ المبحر أن هرقلا قد تمكن من إزعاج طيور بحيرة استمفال، المتوحشة آكلة اللحوم البشرية، بواسطة صوت الصنج وصخبه الذي جعلها ترتعب وتغادر البحيرة. وهنا كلف القارئ المبحر بالقيام بمهمة

شبيهة بعمل البطل الأسطوري هرقل: عليه إزعاج اللوحات الدعائية، التي استولت على حاسوبه وعطلته، بواسطة عزف، ولعب قطع موسيقية، ورفع حجم الصوت ليصل الدرجة التي ترعب هذه الطيور مستعملا تقنيات تكنولوجية رقمية بفضل برمجي (أدوب فلاش بلاير). وهنا يظهر للقارئ المبحر الأدوات الضرورية والمساعدة له على إنجاز المهمة كحجم صوت الميكرفون أسفل الشاشة. يحرك القارئ المبحر الصنج نحو اللوحات الدعائية، ثم يختار لوحة، من اللوحات الدعائية الخمس، ويقوم برفع درجة الصوت وإزعاجها حتى تزول. إذاك تسقط الصورة الأيقونية لهذا العمل السادس، وتليها شاشة كتبت عليها عبارة: عمل أنجز بنجاح. والنتيجة التي نخرج بها من تتبعنا لاستعمال الصوت في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" أن الصوت أداة وفاعل في القراءة والإبحار، وفي إنجاز المهام في السرد الأدبي التفاعلي وليس مجرد مكون مصاحب لهذا الأثر الرقمي.



5.1. الفيديو:

1.5.1. تأطير:

يعد الفيديو من الوسائط المتعددة حديثة الاستعمال في الإبدع الرقمي، بصفة عامة، وفي السرد الأدبي التفاعلي، بصفة خاصة. لكنه صار اليوم مكونا من مكوناتها التي اندمجت فيها بالتدريج. ومن خلال قراءة نصائح مصمِّمي الوسائط المتعددة فإن مقطع الفيديو يؤدي الوظائف التالية:

. تنشيط الشاشة وجعلها دينامية وحيوية،

. وصف فعل مركب ومعقد،

. الرفع من واقعية الوضعية،

. اكتساب قيمة الشهادة،

2.5.1. الفيديو في السرد الأدبي التفاعلي:

وإذا انتقلنا إلى السرد الأدبي التفاعلي، موضوع أطروحتنا، فإننا نتساءل مع سيرج بوشاردون حول الخصوصية التي يضفيها استعمال الفيديو على الأثر الرقمي التفاعلي. وقد خلص سيرج بوشاردون إلى أن الفيديو يحقق للمتفاعل (Interacteur) نوعين من التحكم:

1- تحكم مرتبط بالقراءة كنشاط ذهني أي قراءة مقطع الفيديو (وفي الغالب تتوفر إمكانية التحكم في تدفق الفيديو). واستعمال الفيديو هنا قريب من استعمال السمعي البصري.

2- تحكم مرتبط بالفعل أي من خلال القيام بممارسة فعل على محتوى مقطع الفيديو نفسه (عبر مناطق متفاعلة)، أو بممارسة هذا الفعل خلال تعاقب مقاطع الفيديو وتسلسلها.

غير أن أهم ما يتحقق مع الفيديو المُفَعَّل، هو الإحساس المرافق لإنجاز فعل التحكم هذا والناجم عنه أيضا. ونقصد بذلك أن القارئ المبحر يعيش تجربة الحركة المتاحة بين الصور، ويشعر بإحساس القدرة على الدخول إلى الصورة، والفعل فيها وفق التعليمات المقدمة إليه، وفق مايسمح به البرنامج المعلومياتي[265].

يمكن القول إن السرد الأدبي التفاعلي سرد متعدِّد الوسائط يتفاعل فيه النص، والصورة، والصوت، والفيديو بأشكال متعددة وعلى درجات ومستويات متعددة أيضا. وكلما تجاوز الترابط والتداعي بين هذه الوسائط مستوى التجاور إلى مستوى الانذماج كان التفاعل قويا ومثاليا[266].

3.5.1. استعمال الفيديو في " الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

استعمل الفيديو في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" بواسطة كاميرا الويب في العمل الثالث: الوعل الأركادي. فبعد قراءة القارئ المبحر للنص كنشاط ذهني، يتعرف من خلاله على الحكاية الواردة في النص. يقوم المؤلف، كالعادة، بمخاطبته، وإخباره أنه يلعب أونلاين، وأنه يفشل في إظهار قدرته على الحَذَر. وبذلك يفشل في إبداء براعة الاقتراب من الهدف، وتحقيقه أو التمكن منه. وبعد ذلك يطرح السارد سؤالا يتعلق بكيفية نجاح هرقل في القبض على الوعل الأركادي بعد أن طلب منه أوريتس إحضار هذه الوعل حيا. وهو الحيوان العجيب، الغريب، الضخم، القوي، فائق السرعة، والذي لم يستطع أحد من قبل إلقاء القبض عليه. وقد تمكن هرقل من ذلك بعد التربص بالوعل سنة كاملة، بل صوب سهمه إلى مابين العظم والوَتَر حتى لا يجرحه. وقد انتهي به الأمر، وهو يحمله على ظهره حيا، ثم يضعه تحت أقدام أوريستي. بعد قراءة النص والتعرف على القصة ينقر القارئ المبحر الكلمة المنشَّطَة: قبول لتنهال الحروف الخضراء عموديا

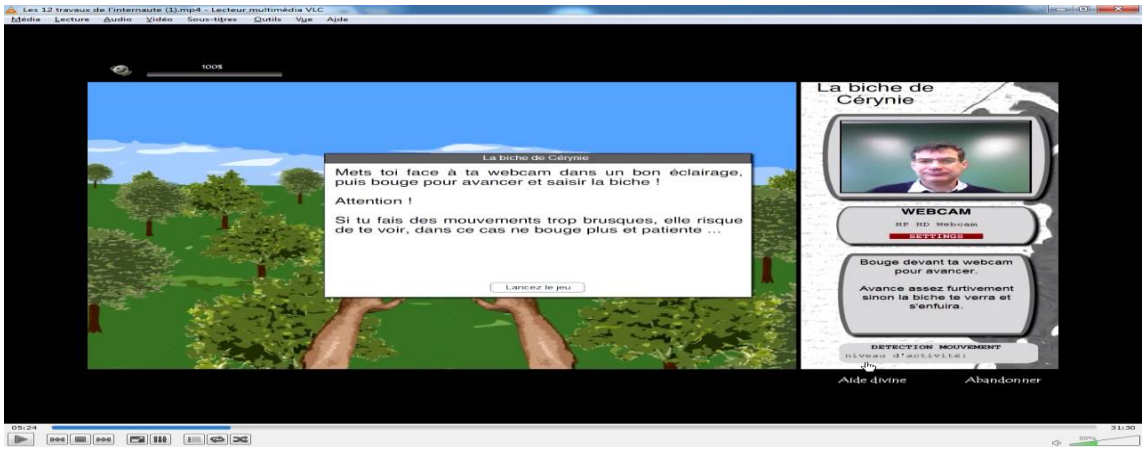
---

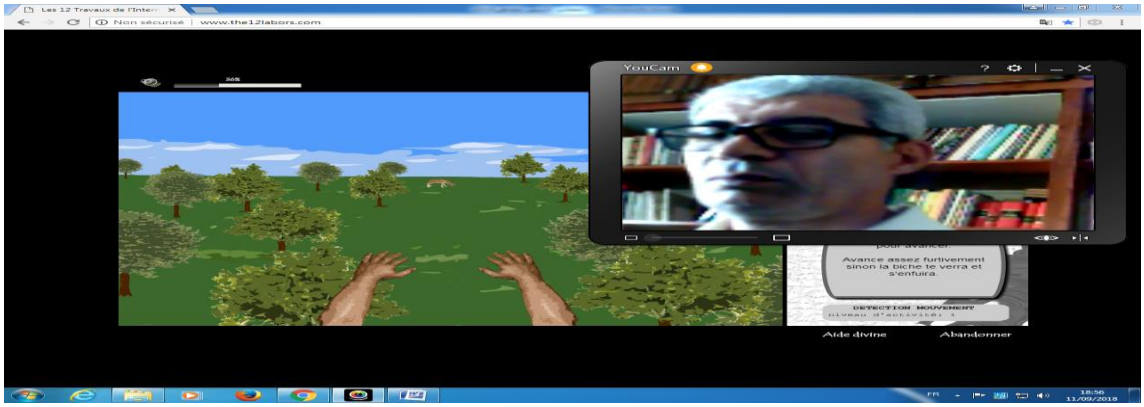
[265] Jean-Louis Boissier (2003) Figurabilité et jouabilité dans le récit-vidéo interactif, conférence pour H2PTM'03, septembre 2003.

[266] نفسه، ص 352.

مصحوبة بتلك الموسيقى المعهودة خلال عملية الانتقال من القراءة إلى الفعل. ثم يظهر ظرف مرفوق بعبارة: لديك رسالة جديدة. ومعه عبارة: عليك إلقاء القبض على وعل أركاديا. ولتحقيق ذلك عليك تفعيل كاميرا الويب (الويبكام). وبعد نقر كلمة موافق المنشطة تظهر شاشة جديدة وفيها صورة الوعل في الغابة. وهي صورة تشخيصية من نوع البيكتوغرام أو الصورة الرمزية. والشاشة مقسمة إلى إطارين: في اليسار إطار أكبر تظهر فيه يدان تتجهان نحو الوعل الأركادي لإلقاء القبض عليه. وعلى اليمين إطار أصغر في أعلاه عنوان العمل يليه مباشرة في الأسفل إطار داخله صورة الويبكام حيث تظهر صورة القارئ المبحر، ويداه مرفوعتان للإمساك بالوعل. وفي الأسفل إطار صغير جدا يبين نوعية الويبكام، ثم إطار آخر في الأسفل يتضمن توجيهات للقارئ المبحر. وهي توجيهات تتغير وفق حركة القارئ المبحر، وقربه أو بعده من الوعل. وإطار أخير، وهو الأصغر، ويتعلق بكشف الحركة.

من هذه التوجيهات (تحرك أمام كاميرا الويب لتتقدم نحو الوعل. تقدم بحذر شديد حتى لايراك الوعل ويهرب). إنه فيديو يدمج القارئ المبحر بإظهار صورته ومشاركته في اللعبة لشد أنفاسه وجعله يعيش هذا الحدث. وهنا نجد وظيفة دمج القارئ المبحر وغمسه في لعبة الإمساك بالوعل، وفي هذا الأثر الرقمي ككل.





6.1. البنية السردية، والبناء المورفولوجي لـ" الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

1.6.1. البنية السردية في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

تتميز قصص" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" ببنية سردية ومورفولوجية واضحة. من حيث نوعية السارد وطبيعته، ومن حيث لحظات التحول الكبرى في مورفولوجيا المحكي. وتتجلى في المكونات والعناصر التالية:

يتم السرد بواسطة ضمير المخاطب (أنت). وهي صيغة سردية صنفها جيرار جنيت في الوضع السردي الذي يتوجه خلاله السارد إلى المسرود له، بغاية خلق صلة بينهما اعتمادا على الحوار والتوجيه. ممايستدعي لدى جيرار جنيت الوظيفتين اللتين تحدث عنهما رومان جاكبسون: الوظيفة الانتباهية ووظيفة النداء. وأما من الناحية التداولية فالسارد يسعى إلى تحقيق غايتين تواصليتين: غاية التثبت من حدوث التواصل بين السارد والقارئ، وغاية التأثير فيه[267]. ونلاحظ أن سيرج بوشاردون، مبدع السرد الأدبي التفاعلي: الأعمال الإثنا عشر للمبحر، يتوجه، بالخطاب إلى القارىء المبحر باستعمال ضمير المخاطب (Tu) عوض ضمير المخاطب(vous). فضمير المخاطب الأول يؤدي، نظريا، وظيفة التقريب بين السارد والمسرود له. وهو هنا القارئ المبحر،

[267] Gerard Genette (1972) Figure III, Editions Seuil, p262.

ويشعره بالألفة والتضامن ومشاطرة السارد لمحنته، بينما ضمير المخاطب الثاني (vous) يخاطب به الشخص غير المألوف[268] في اللغة الفرنسية. ويشعر بنوع من البعد والمسافة بين المتخاطبين المُتَواصِلِيْن. غير أن ضمير المخاطب المستعمل في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" يحيل على القارئ المبحر. فقد صرح سيرج بوشاردون بأنه كتب أثره الرقمي ثم صمَّمه وأخرجه رفقة مجموعة من التقنيين والمصمِّمين والمخرجين ووجهه إلى القارئ المبحر الذي يرتاد النيت والمواقع، وتعترضه صعوبات تقنية وفنية جمة، ويشعر كأنه ينجز أعمالا شاقة ومسعصية. وبذلك يتحقق الشعور بالقرب والألفة والتضامن. وإجمالا فنحن نتفق مع وجهة النظر التي ترى أن توجيه الخطاب إلى شخص أقوى بكثير من مجرد الحديث عنه؛ لأنه يبث الحياة فيه ويضعه على خشبة المسرح. كما يسمح ضمير المخاطب بالاستعمال الساخر للعديد من أنواع الخطابات، إضافة إلى أنه" أسلوب يلائم التعبير عن الطابع غير المستقر للذات المعاصرة، وعن تكوينها المتعدد الذي يتجاوز حدودها الفردية"[269]. وهو ماسنقف عليه خلال تحليلنا لإرادة قول سيرج بوشاردون من عمله هذا.

2.6.1.مورفولوجيا "الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

إن السارد الذي يضطلع بمهمة الحكي في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" يمتلك سلطة مطلقة. سارد عليم كليّ الحضور يتوجه بالخطاب للقارئ المبحر الذي هو في نفس الوقت بطل هذه القصص/ الأعمال ليخبره بقصته الشخصية. يصف له وضعيته المتأزمة خلال الإبحار، ويبسط بين يديه شعوره الدفين وحالته النفسية. ثم يخبره بما يجب عليه القيام به لتخليص نفسه وتحقيق النجاح. يشاطره تلك الوضعية وذلك الشعور ويُعَضِّدُه ويُوَجِّهُه. وخلال هذا التعضيد يقارن حالته بحالة هرقل ككائن نموذجي استثنائي يتسم

---

[268] جورج يول (2010) التداولية، ترجمة الدكتور قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون ودار الأمان، ط1،

[269] خيري دومة (2009) صعود ضمير المخاطب في السرد المصري المعاصر، مجلة بلاغات، ص74، محور بلاغة الرواية، عدد 1، شتاء 2009.

بصفات مثالية كالصبر والتحدي والقوة والشجاعه والتَّهَوُّر. وبفضل هذه الصفات حقق هرقل أعماله البطولية الخارقة وتغلب على الصعاب، وقهرها ونجح في إنجاز الأعمال الإثني عشر المشهورة. وكأنه يقول له: إن عليه التحلي بنفس العزيمة، والقيام بنفس الفعل والنجاح فيه. وكل هذا يتكرر في جميع القصص/ الأعمال، ويحقق لها بنية مورفولوجية قائمة على ثنائية: الشدة/ الفرج. فكل قصة/ عمل من القصص/ الأعمال تنطلق من وضعية شِدَّة وتأَزُّم، ثم ينتقل السارد لتذكير القارئ المبحر بأزمة هرقل، وبفعله السديد لتجاوزها، ثم تأتي المرحلة الأخيرة التي يتم خلالها الانتقال من الحكي إلى الفعل، وتكليف القارىء المبحر بمهمة تشكل الحل الوحيد والممكن لأزمته. ويمكن تلخيص البنية المورفولوجية لـ " لأعمال الإثنا عشر للمبحر" في الخطاطة التالية:

الأزمة ⟵ النموذج الواجب احتداؤه (هرقل) ⟵ المهمة الواجب إنجازها لحل الأزمة.

خطاطة اختزالية لمرفولوجيا القصص/" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"

وبالعودة إلى كل قصة/ عمل على حدة سيتضح ذلك بجلاء تام.

1.2.6.1.العمل الأول: أسد نيميا:

يَسْتَهَلُّ السارد القصة/ العمل الأول بإخبار القارئ المبحر بأنه في وضعية عُسْر واستحالة: يستحيل عليه الاتصال بالإنترنيت. وقد طرق كل الأبواب المتاحة له، بل فعل المستحيل لإخبار مزوده بالأمر، لكن كل ذلك كان دون جدوى. ومع ذلك فعليه ألا يفقد الأمل. فهرقل هو الآخر، وهو يواجه أسد نيميا، قد جرب قوسه دون جدوى. ثم جرب صولجانه ليتمكن، في النهاية من خنق ذلك الأسد الوحش. ثم راح السارد يحكي قصة هرقل للقارئ المبحر: ففي غابة نيميا الشاسعة الواقعة بمنطقة أركوليد، كان يرتع أسد ضخم يفترس القطيع. لقد تلقى هرقل، وهو فتى في السادسة عشر من العمر، الأمر بالتوجه إلى عين المكان، والعمل على تخليص المنطقة من هذا الوحش البغيض.

حمل هرقل قوسه وجِرَابَ سهامه، وشرع في البحث عن الحيوان. وبعد فترة وجيزة عثر عليه، ثم راح يُسَدِّد عليه العديد من السهام دون جَدْوى ولا طائل. كان جلد أسد نيميا هذا صلبا ومنيعا. وكانت السهام تفقد حِدَّتَها وتتساقط منكسرة. وهنا لم يجد هرقل سوى التسلح بصولجانه، ومهاجمة الوحش وضربه ضربة رهيبة قاضية على رأسه. لكن الصولجان انكسر إلى نصفين. ولم يتبق لهرقل سوى أن يصارع الوحش جسدا لجسد. في هذه اللحظة أطلق الأسد زئيرا صاخبا مدويا. وانتهى الهول بنجاح هرقل وتمكنه من خنق الأسد بيديه، ليقوم بعدها بسلخه ولبس جلده الذي ظل يرتديه طيلة حياته، بل صار يشكل علامة مميزة له.

وتماما كهرقل الذي ألقى القبض على أسد نيميا، فعلى القارئ المبحر ركوب التحدي والنجاح في الاتصال بأنتريت. ولخلق تواز في الجهد والتعب الشاقين بين فِعْلَيِ هرقل والقارئ المبحر، فقد جعل مبدعُ العمل ومُخْرِجُه الرقمي عملية الاتصال بأنترنيت صعبة جدا، وتعترضها صعوبات جمة: فكتابة رسالة عادية أو إلكترونية للمزوِّدِ بالحاسوب أمر مستحيل، والاتصال به بالهاتف غير ممكن لظروف صعبة. وحينما يبلغ القارئ المبحر ذروة القلق، ويركب مغامرة الرمي بالحاسوب- كما اقْتُرِحَ عليه في هذه القصة/ العمل- يتم تمكينه من الاتصال بأنترنيت بعد أن يوصل السِّلْكَ بالمقبس الكهربائي، وينجح في إنجاز المهمة المنوطة به.

2.2.6.1. العمل الثاني: هيدرا لورن

تبدأ القصة/ العمل الثاني بنفس الوضعية الحرجة. فقد تعرض القارئ المبحر لهجوم شرس من اللوحات الدعائية. وكلما حاول إغلاق لوحة منها تُفْتَح اثنتان. وهو أمر يشبه ما وقع لهرقل مع أفعى الهيدرا. فهذا الأخير نجح في قطع رؤوس الهيدرا: هذا الوحش الذي له جسد كلب، وتسعة رؤوس من رأس الأفعى. هكذا وبمساعدة بُولَاوُوس، رفيق هرقل المخلص. تمكن هذا الأخير من حرق رؤوس الهيدرا، وقطع الرأس الخالدة ودفنها

تحت صخرة ضخمة. وإذا كان أمر هرقل كذلك فعلى القارئ المبحر، سليل هرقل الرمزي والتخييلي ووارث شقائه وبسالته في تصور سيرج بوشاردون، أن ينجح في مهمته الصعبة، وهي التخلص من اللوحات الدعائية التي غزت جهاز حاسوبه.

تظهر للقارئ المبحر رموز مُوزِيلَا فَايَرْفُوكْس وأَنْتِرْنِيتْ إِكْسبْلُورَرْ ووَنَادُو. وتشتغل الشّاشة ببلاغة المجاز المرسل: محتوي /محتوى، وظاهر/ مستتر. علاوة على روابط تنقل القارئ المبحر خارج الشاشة كبلاغة فضائية مادية. وبعد العثور على المفتاح، تُفْتَحُ شاشةٌ جديدة، ويقوم القارئ المبحر بإزاحة النوافذ المزعجة والتخلص منها. وخلال البحث عن مفاتيح مكملة للعملية ندخل في تقنيات الحاسوب وبلاغته، وخاصة فتح النوافذ وإدراج الكلمات المفاتيح. وفي الأخير وبعد إزاحة كل رموز البريد المزعج، تظهر أيقونة مُوزِيلَا فَايَرْفُوكْس، وتقضي على الهيدرا لينجح القارئ المبحر في إنجاز المهمة.

3.2.6.1. العمل الثالث: الوعل الأركادي

تنطلق قصة/ عمل الوعل الأركادي من واقعة حدثت للمبحر المعاصر الذي كان على الخط متصلا بالشبكة العنكبوتية (أونلاين)، ورغب في ربح اختبار، لكن سعيه باء بالفشل الذريع. وكعادته في بناء القصص/ الأعمال ذَكَّرَه السارد بما وقع لهرقل الذي نجح في إلقاء القبض على الوعل الأركادي العنيد والمتوحش. وتتلخص قصة/ عمل هرقل في أن أُورِيتِس أمرت هرقلا أن يَأْتِيَها بوعل سِرِينْيَا حيا. وكان لهذا الوعل قرون ذهبية وقوائم برونزية. كان ضخما وقويا ومشهورا بسرعته الفائقة في السباق. ولا أحد استطاع أبدا أن يقبض عليه.

وكان هرقل يعرف أن الوعل موهوب إلى أَرْتِمِيس، لذلك لم يرغب في خرمه بسهامه. بدأ سعيه الحثيث وراءه. وقد تطلب الأمر منه سنة كاملة تُوِّجَت بإلقاء القبض على الوعل، وهو يقطع النهر: استهدف هرقل يَدَيِ الوعل (قائمتاه الأماميتان) مابين العظم والوتر. وبواسطة سهم من سهامه قام بتثبيت الوعل دون أن يجرحه. وفي نهاية المطاف

حمل هرقل الوحش على ظهره، وعاد إلى مِيسِنِيسْ حيث وضعه حيًّا تحت أقدام أُورْيسْتِيه. وبعد سرد قصة/ عمل هرقل، البطل النموذجي الذي على القارئ المبحر احتداؤه، يذكره أن عليه أن ينجح في إلقاء القبض على الوعل الأركادي، ولكن باستخدام كاميرا الويب(الويبكام). وهنا تعوض لعبة الفيديو العمل الثالث من أعمال هرقل الأسطورية. يرفع القارئ المبحر يَدَيْهِ أمام كاميرا الويب (الويبكام)، وعليه أن يكون حَذِرًا جدا إلى أقصى درجات الحذر، في الاقتراب منه لإلقاء القبض عليه. وعليه أن ينتبه للوعل: فحين يرفع الوعل رأسه على القارىء المبحر التوقف. وهكذا، وبعد محاولات عديدة جدا، وبعد الفشل وإعادة المحاولة، والدُّنُوِّ من الوعل يتم إخباره، في النهاية، أنه أَلْقَى عليه القبض. وخلال قيامه بهذه الحركة ترافقه نوافذ مُوَجِّهَة، وإخبارية على يمين الشَّاشة حتى يتمكن أخيرا من إلقاء القبض عليه. والملاحظ هنا أن العمل المطلوب من القارئ المبحر شبيه بالواقع مائة بالمائة، خلافا للأفعال السالفة المتعلقة بالحاسوب وتقنياته.

4.2.6.1. العمل الرابع: خنزير الإرمانتي

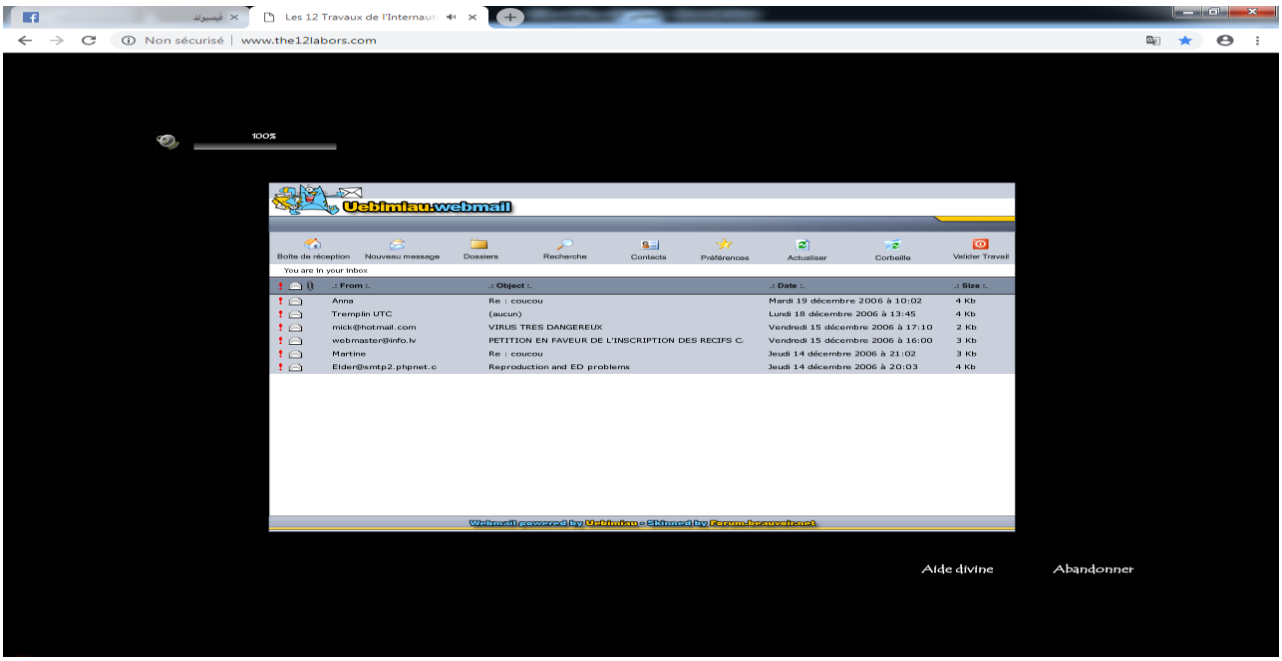
يستهل السارد هذه القصة/ العمل بمخاطبة القارئ المبحر، وإخباره أنه في حالة شدَّة وعُسْر: حالة تيه وقعت له، وهو ينقر رابطا تلو الآخر حتى انحرف، وفقد البوصلة. ولم يعد يعرف أين هو. وهو الأمر نفسه الذي وقع لهرقل، وهو يقتفي أثر الخنزير الإرمانتي المتوحش الذي كان يزرع الرعب في القطعان والرعاة. وكان إلقاء القبض عليه شبه مستحيل لأنه كان يتسلل بين الأَدْغَال والأَجَمَات ويختفي عن الأنظار. وقد اقتفى أثره لعدة أشهر حتى عثر عليه وأمسك به. ومن فرط توحشه ارتعب منه أُورِيسْتِيه واختفى في برميل. ولكي يعثر القارئ المبحر على الخنزير الإرمانتي عليه النجاح في اجتياز متاهة نَصِّيَّة وقطعها بنجاح تام. تظهر على الشّاشة صورة خنزير مُنَشَّطَة مع توفر تقنية الأسهم الموجهة في كل الاتجاهات: أعلى، وأسفل، ويمينن وشمال. وبعد نقر صورة

الخنزير تظهر كلمة نِيتْ (NET) المنشطة وتتلوها المتاهة بتقنية الأبعاد الثلاثية 3D: وهي عبارة عن خطوط تتحرك وتتشكل وتتشعب في اتجاه عيني القارئ، ثم تظهر بقعة بيضاء تنتشر، ويعم بعدها البياض، ثم تتوالى عدة كلمات تحيل على عالم الأدب الرقمي، وكتابه، ومواقعه، ومدوناته وأعماله الشعرية، والسردية: بوتز(BOOTZ) ، ويكي (WIKI)، أَنُونِيم (ANONYMES)، وبودلير وغيرها. وتكبر كلمة ويكي في اتجاه عيني القارئ. وبعد نقرها يتم نقله إلى صفحة خارجية بعنوان" Alice animate" ثم بعد نقر رابط تعود الكلمات المتحركة الكثيرة جدا جدا، وآخرها كلمة نِيتْ المنشطة التي بعد نقرها تظهر صورة الخنزير تليها جملة: مُهِمَّة أُنْجِزَتْ بنجاح.

5.2.6.1. العمل الخامس: حظائر أوجياس

يخاطب السارد القارئ المبحر، ويخبره أن صندوق بريده الإلكتروني مليء بالرسائل غير المرغوب فيها لأنه تركها تتراكم حتى بلغت مبلغها هذا. ثم يتوجه إليه بالسؤال كيف سينظف صندوق بريده من هذه الرسائل المزعجة؟ وكالعادة في جميع القصص/ الأعمال فإنه يقدم له نموذج هرقل الناجح في جميع أعماله. ويتساءل كيف نجح هرقل في تنظيف حظائر أوجياس. وملخص تلك القصة أن أوجياس، ملك إِيلِسْ في بلاد بِيلُومْبُونُوسْ، يمتلك عددا هائلا من الثيران، لاتقل عن الثلاثة آلاف. وهذه الإسطبلات لم تنظف طيلة ثلاثين سنة. و قد وعد أوجياس هرقل بِعُشُرِ قطيعه، وهو ثلاثمائة ثور، إن هو استطاع تنظيف الإسطبل في يوم واحد. قام هرقل بإحداث ثلاثة ثقوب في جدار الحظائر، وحَوَّلَ مجرى نَهْرَيِ الفيوس والبِينْيُوس ووجَّه الماء للحظائر. لكن أُوجْيَاس تردّد، ثم رفض، ثم أرسل هرقلا إلى محكمة ابنه فِيلِيه. حكم الابن لصالح هرقل، لذلك طرد أُوجِيَاس ابنه، انتقاما منه على إنصافه لهرقل. غير أن هذا الأخير سخط على هذه الإساءة فهاجم مدينة إِلِيسْ وقتل أُوجِيَاس، ونادى على فِلِيهْ، ووهبه ممالك أبيه.

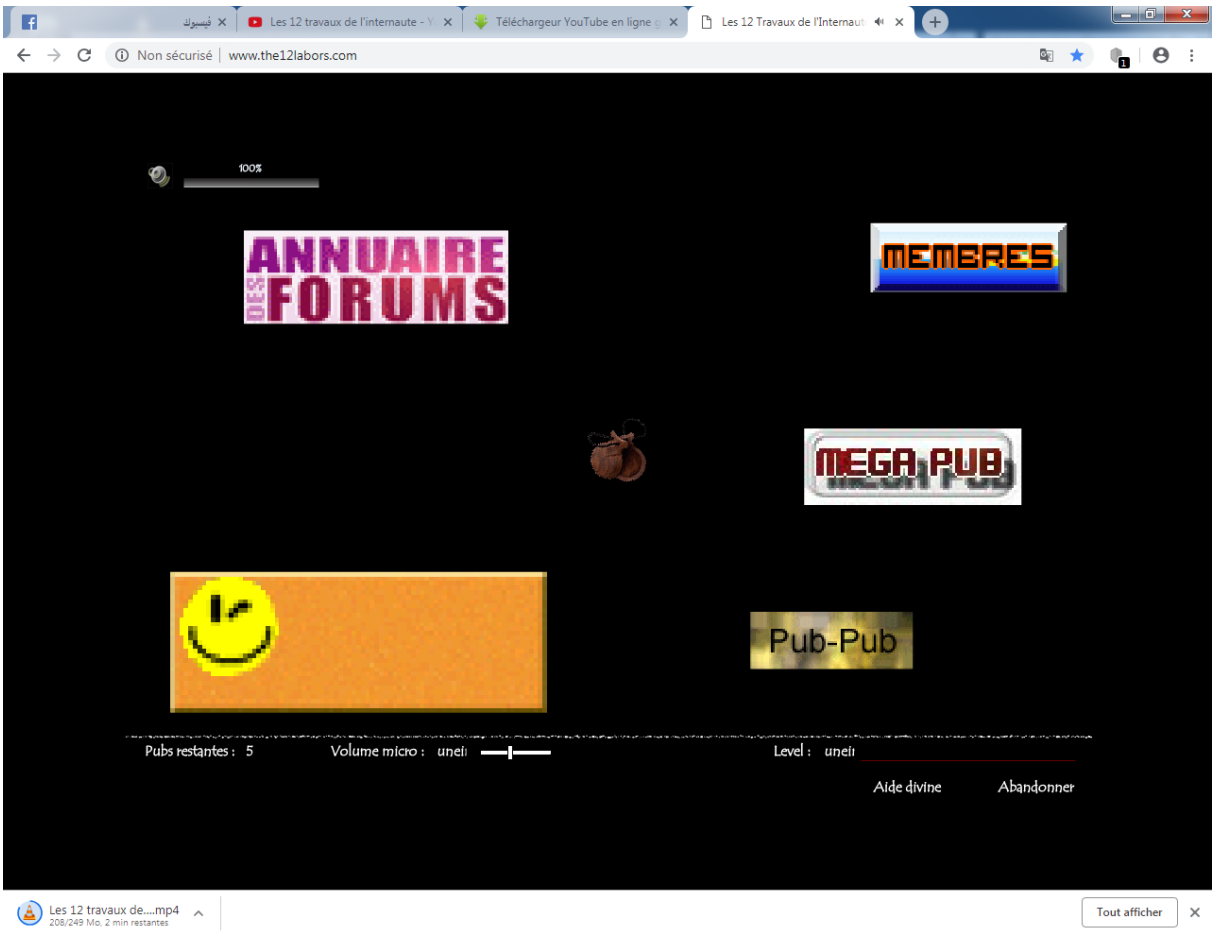
يتوصل القارئ المبحر برسالة تقول: أيها القارئ إن البريد المزعج قد اكتسح صندوق بريدك الإلكتروني. وعليك تنظيف حظائر أوجياس. وهنا نلاحظ تشبيه المبدع لعملية تنظيف صندوق البريد بتنظيف زرائب أوجياس من العفن. ثم تظهر في الشاشة صفحة بريد الشبكة العنكبوتية (الويب مايل) بمكوناتها، وعناوينها، وأيقوناتها كما في هذه الشاشة أسفله. وعلى القارئ المبحر إنجاز عمليات تنظيف البريد الإلكتروني من البريد المزعج. وبعد عمليات مُضْنِيَّة، ومعقدة فعلا ينجح القارئ المبحر في إزالة البريد المزعج لتظهر له في النهاية رسالة تخبره بنجاحه في المهمة التي طلبت منه.



6.2.6.1. العمل السادس: طيور بحيرة استيمفال

يخاطب السارد القارئ المبحر، ويخبره بأن لوحات أو لافتات دعائية إشهارية قد لَوَّثَتْ صفحات المواقع التي يزورها وأنه فشل في إبعادها. وأخبره أن هرقل تمكن من طرد طيور بُحَيْرَة إِسْتِيمْفَالُوس. تلك الطيور الضَّخمة ذات المناقير والمخالب البرونزية. وكانت هذه الطيور تتغذى على لحم البشر وتُدَمِّر كل المحاصيل. وتعود قوتها إلى الإله

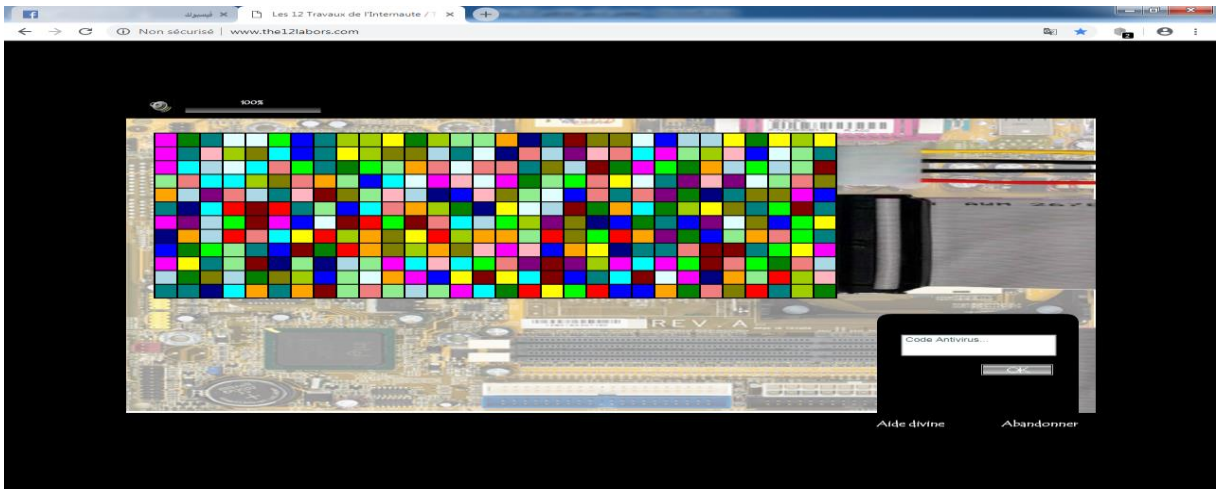
أَرِيسْ الذي درَّبَها على القتل والافتراس. وقد تمكن هرقل منها عن طريق تحريك صنوج من برونز صنعها إفِيسْطُوسْ، ومنحته إياها أَثِينا. ارتعبت تلك الطيور من الصخب فطارت وراح يرميها بسهامه، وهي تتساقط تِبَاعًا، حتى أبادها عن آخرها. والعمل الذي سيقوم به القارئ المبحر معقد جدا جدا: فهو يتلقى رسالة تطلب منه التخلص من اللوحات الدعائية من خلال إزعاجها بالضجيج والصخب. حيث تظهر له شاشة تحتوي خمس لوحات دعائية يختار منها واحدة، ثم يبحث في حجم صوت الميكرو عن درجة الصوت التي تزعجها. وهكذا دواليك حتى يقضي عليها، ويتوج عمله بظهور كلمة السر وينجز مهمته بنجاح تام.

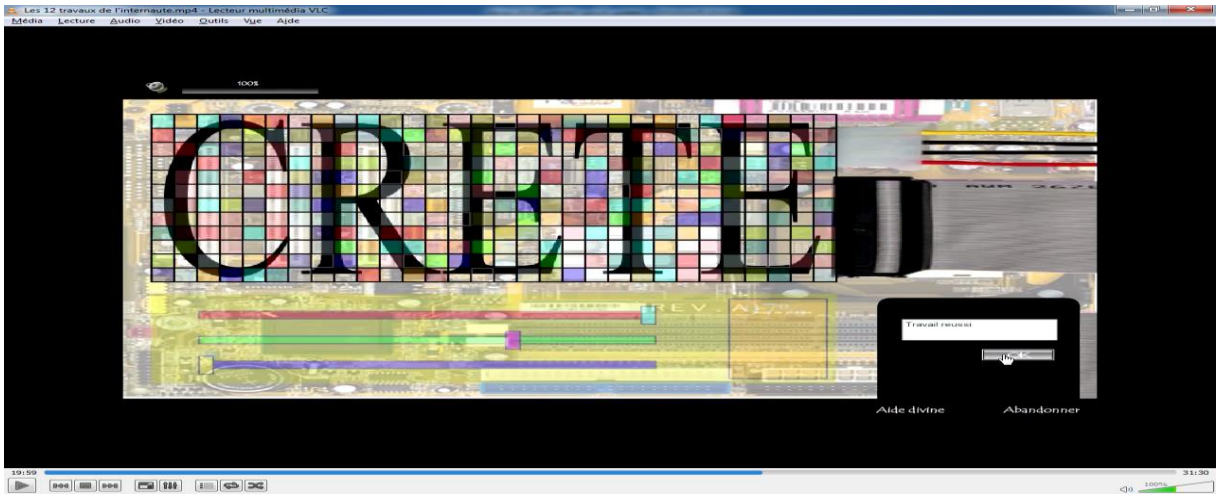


7.2.6.1. العمل السابع: ثور كريت

يخاطب السارد القارئ المبحر، ويخبره بوجود خسائر كثيرة على حاسوبه حيث الفيروسات أفسدت ملفاته. وعليه القضاء عليها تماما كهرقل، الذي قضى على ثور كريت، الذي كان يَعِيثُ فسادا في محصولات الجزيرة ويعرض سكانها لخطر المجاعة. لقد نجح هرقل في الإمساك بقَرْنَيِ الثور، وترويضه، وحمله إلى أُورِيسْتِيه في بلاد اليونان. ويطلب من القارئ المبحر أن يقوم بتحليل قرصه الصلب الذي ربما قام فيروس بتدمير محتواه. عِلْمًا بوجود كلمة مرور تمنع ولوج مُضَاد الفيروس. وعليه العثور عليها في هذا الخليط من المعطيات. تظهر للقارئ المبحر شاشة تخفي كلمة المرور التي تمكنه من مفتاح إزالة الفيروس. يقوم القارئ المبحر بإزاحة الألوان التي تخفي وراءها رمز مضاد الفيروس وهو كلمة كْرِيتْ. وعند كتابتها يتم القضاء على الفيروس، ويصبح القرص الصلب بلون أخضر دلالة على سلامته. وينجح القارئ المبحر في إنجاز المهمة بنجاح تام.

ويتميز هذا العمل بتعقده. وهو عمل لا يكرر عمل هرقل في العالم الخارجي، ولا يحاكيه، ولكنه يوظف تقنيات الحاسوب والمعلوميات لإنجاز المهمة والعمل الموازي للإمساك بالثور الكريتي.





8.2.6.1. العمل الثامن: خيول ديوميد

يخاطب السارد القارئ المبحر كالعادة موضحا له أن ملفات تخزين المعلومات عن شخصيته، قد غزت حاسوبه؛ لأنه يترك آثار إبحاره على النيت. ولأنه لايقوم بمسحها فإن تلك المواقع تتغذى على دمه ولحمه. و كانت خيول ديوميد تتغذى على اللحم البشري. لقد تمكن هرقل من إلقاء القبض على خيول دْيُومِيدْ بفضل رفيقه إِبْرِيدْرُوس. قتل هرقل ديوميد، ورمى بجثته لخيوله التي افترسته. وبعد أن صارت الخيول أليفة تم تقديمها للوحوش الضارية في قمة جبل أُولِمْبُوس.

فملفات تسجيل المعطيات أو الكوكيات، مثلها مثل خيول ذْيُومِيذْ تماما تتغذى على لحم المُبْحِرِين. وعلى القارئ المبحر حماية نفسه من هذه الكوكيات بمنع الخيول من الغذاء. ولِتَمْثِيل هذه المهمة اختار المبدع الجمع بين التكنولوجيا والأسطورة. صوة تجسد القارئ المبحر أمام حاسوبه حيث تنبعث، من الحاسوب، كلمات وعناوين وجمل باللون الأحمر. وهي ترمز للمعلومات التي سيتم تخزينها عن إبحاره واستغلالها ضده. وأسفل الصورة فَرَسَان يفترسان تلك المعلومات. وقد وُضِعَتْ مِمْسَحَةٌ صفراء رهن إشارة القارئ المبحر لكي يمسح تلك الكلمات، والجمل فلا تسقط بين فَكَّيِ الفرسين. وبحرمان الفرسين من الطعام ستموتان من الجوع. وبذلك ينجز القارئ المبحر مهمته بنجاح كالمعتاد.

9.2.6.1. العمل التاسع: حزام هيبوليت

يتوجه السارد بالخطاب للقارئ المبحر ويخبره أنه كان بصدد البحث عن معلومة على الأنترنيت، لكنه وجد الأمرصعبا جدا. وبعد ذلك انتابه شعور بأنه انخرط في خطر لا نهاية له. ثم يذكره السارد بتمكن هرقل من العودة بزُنَّار هِيبُولِيتِي ملكة الأمازونيات.

سمعت أَدْمِيتَا بنت أُورِسْتِيه أن ملكة الأمازونيَّات تلبس زُنَّارًا فريدا من نوعه، فطلبت من أبيها أن يحضر لها هذا الحزام العجيب، لذلك وجه أُورِسْتِيه الأمر إلى هرقل ليقوم بإحضاره. ومن أجل ذلك قطع بحارا عديدة حتى وصل إلى بلادها. وكانت هِيبُولِيتِي قائدة نساء الأمازونيات المحاربات. وكن يعشن على الصيد، والنهب ومطاردة الوحوش. وتميزت عنهن هِيبُولِيتِي بزُنَّارِها المصنوع من قِشْرِيَّات من حديد. وفي الطريق قاتل هرقل أبناء الملك مِينُوس وشعب البْرِيسِيسْ وهزمهم. ولما بلغ قصرها العامر طلب منها الزُّنّار. وكادت تسلمه إياه لولا رفض بنات جنسها الأمازونيات اللواتي بكين بكاء مرا واتهمنها بالخيانة. قامت الحرب وأَسِر هرقل الملكة، وعاد حاملا زُنَّارها وقدمه لأُورِيسْتِي وابنته. وعلى القارئ المبحر، هو الآخر، الإتيان بزنار ملكة الأمازونيات. ولكن أين سيتعثر عليها؟

ومن أجل ذلك يتوجب على القارئ المبحر القيام بملء الرقم التسلسلي التجاري(ISBN) لكتاب يحمل عنوان: ملكة الأمازون. وهنا تظهر شاشة تحتوي على صورتين للملكة. وفوق الصورة الأولى منهما رمز وعنوان الموقع التجاري الشهير" Amazon.com"، وأرقام ونقط بيضاء صغيرة مضيئة، ومشتَّتَة بنظام كأنها نجوم تزين أرضية الشاشة/ اللوحة السوداء وتتساقط عليها. وفي الركن الأقصى على اليمين أسفل الشاشة شريطان لرقمين تسلسليين تجاريين. وبعد النقر على " Amazon.com" يظهر موقع أمازون للتسوق، وكتاب " ملكة الأمازون". يتم تنزيل الصفحة لتظهر تفاصيل تتعلق بالمنتوج كالناشر، ولغة الكتاب والرقم التسلسلي التجاري. يقوم القارئ المبحر بتَظْليلِ (ISBN-10). وبالعودة إلى الشاشة يتتبع الأرقام ثم يلتقط المطلوب منها، ويضعها مكان الرقم أو الحرف المجهول المطلوب(X). وحينما يملأ كل الفراغات المطلوبة تظهر رسالة تخبره أنه نجح في تحقيق المهمة التي طلبت منه.

10.2.6.1. العمل العاشر: ثيران جيرون

تبتدئ هذه القصة/ العمل بمخاطبة السارد القارئ، وإخباره بأنه يتعرض للتحرش والإزعاج من طرف شخص له ثلاثة ملفات أو بيانات شخصية(بروفايلات). يريد القارىء المبحر القضاء على هذا المتحرش المزعج، لكنه لا يدري كيف يفعل ذلك، ويقع في حيرة من أمره. وهنا، و كما هو معتاد في القصص/ الأعمال الإثني عشر، يذكره السارد بصنيع هرقل للقضاء على جيرون الرجل ذي الأجسام الثلاثة. كان جيرون ملكا على أُورِيتْيَا من بلاد إسبانيا. وكان مجتمعه عبارة عن قطيع من الثيران الحمراء المتوحشة التي يحرسها كلب ضخم ذو رأسين. وكان على هرقل القضاء على الثيران. وبمجرد وصوله إلى إِرِيتْيَا نبح الكلب ذو الرأسين حتى غطَّى نباحه الآفاق. وبضربتين من صولجانه وسبعة سهام من جرابه، تمكن هرقل من قتله، مما جعل جيرون يَلْبُد تحت أقدام هرقل الذي أخذ الثيران إلى مِيسِينْيَا. وحتى يتمكن القارئ المبحر من الفوز على الرجل الذي تحرش به، فعليه الإجابة على مجموعة من الأسئلة. وبذلك تظهر للقارئ المبحر شاشة فيها ثلاثة أشخاص، وخلفهم عدد كبير من الثيران، وثلاثة أسئلة: اسم

الكلب ذي الرأسين، واسم ممكلة جيرون، واسم أب جيرون ولقبه. وبمجرد ما ينقر القارئ المبحر (my space.com) في الأسفل، يتم نقله إلى ذلك الموقع. ثم يذهب إلى اسم جيرون. وبعد النقر على الاسم تظهر المعلومات المطلوبة. يعود إلى الصفحة السابقة، وما إن يملأ الخانات المخصصة للإجابة حتى تنشط الشاشة من تلقاء ذاتها ويتم إخباره بنجاحه في أداء المهمة.

11.2.6.1. العمل الحادي عشر: تفاح الهيسيبرديات الذهبي

يخاطب السارد القارئ ويخبره بأنه يريد المشاركة في المعرفة الكونية، ويدلي بدلوه فيها. ويتساءل كيف سيسهم في ويكيبيدا، المشروع الكوني أونلاين، ويحقق مَأْرَبَه ويسهم

في تطويره، وفي مشاطرة جميع القراء المبحرين فواكه المعرفة. و كالعادة يخبر السارد القارئ أن هرقلا، البطل الأسطوري النموذجي، قد تمكن من قطف التفاح العجيب لحدائق الهسبيرديات. ويذكره أنه هو ذلك التفاح الذي تلقته هيرا بمناسبة زواجها بزُيُوسْ. ولأن التفاح تحت حراسة شديدة من الحوريات، والتِّنِّين فإنه تعلم من نِيرُوسْ كيفية السير في هذه الحديقة. هكذا أخذ مكان أطلس، وحمل العالم على ظهره، على أن يقوم هذا الأخير بإحضار التفاح نيابة عنه. عاد العملاق بالفاكهة، لكنه رفض استئناف حمل الكرة الأرضية، مما تطلب من هرقل اصطناع الحيلة لينال التفاح ويعود به إلى أثينا.

تظهر أمام القارئ صفحة تضم نصا به ستة أخطاء. مع صورة أيقونية لشجرة المعرفة، وعليها رمز ويكيبيديا (كرة أرضية بها حروف كأنها بوزل). يتم نقر العنوان (تفاح حدائق الهيسبيرديات الذهبي) النشط، فتفتح صفحة جدديدة بها نص، وعلامة تسمح بتصحيح الأخطاء. يتم تحريك الصفحة، والشروع في تصحيح الأخطاء. وبعد ذلك يتم الرجوع إلى الصفحة الأولى لشجرة المعرفة، ونقر العنوان للتحقق. فتظهر النتيجة المحصل عليها: 6/6 ويتحول العنوان(التحقق) إلى (متابعة) النَّشِط. وبعد نقره تُسْمَعُ موسيقى، وتظهر جملة (عمل تم إنجازه بنجاح).

12.2.6.1. العمل الثاني عشر: الكلب كربير

يخاطب المبدع القارئ المبحر، ويخبره أنه رَقَنَ عنوان صفحة ويب كان يزورها بانتظام غير أنها اختفت. وتساءل هل توجد في الويب مقبرة (مملكة موتى الإنترنيت) خاصة بالصفحات التي لم يعد ولوجها متاحا. ثم يذكره بنجاح البطل القُدْوَة هرقل في دخول مملكة الموتى لإحضار الكلب كُرِبِيرُوسْ. فلم يتبق أمام أُورِيسْتِيهْ سوى فرصة أخيرة لإنزال الهلاك بهرقل، وذلك بجعله في مواجهة الكلب الجهنمي كِرْبِيرْ ذي الرؤوس الثلاثة. وحتى يلج هرقل عالم الأموات، فقد تمكن من الحصول على إذن من هَادِيس. تجرد هرقل من سلاحه: صولجانه ورمحه، ولم يبق معه سوى جلد أسد نِيمْيَا.

هكذا هاجم الوحش، ورغم تعرضه لِعَضَّات خطيرة من الكلب المتوحش، فقد ظل ممسكا بعنقه حتى خنقه. لم يقتله بل قيده واقتاده إلى الملك مِيسِينِيسْ الذي أرعبته خلقته، وأرسله للقيام بمهمة حراسة جهنم الكئيبة.

تظهر أمام القارئ المبحر رسالة تطلب منه أن يأتي بكِرْبِير من مملكة الأموات على النيت. وتليها صفحة سوداء، وضوء مسلط على قارب مُنَشَّط يجوب بحيرة ستيكس(styx) التي تحيط بجهنم. وعلى القارئ المبحر الاهتداء للجزيرة التي فيها الأرشيف (404). وبمجرد وصول القارب، ودخوله للجزيرة يظهر على الشاشة السوداء مربع أبيض كتب بداخله" هنا تنام صورة مفقودة بسلام ". مع صورة للقبر، ومستطيلَيْنِ كتب عليهما: فحص القبر، وإغلاق. تظهر صفحة (Not found). يعود القارئ المبحر وينقر(إغلاق). ثم بفأرته يقود القارب إلى جزيرة أخرى. يصل لمقبرة أخرى كتب عليها (أرشيف) وبعد الوصول تظهر صفحة كتب عليها: أرشيف الويب الذي يسمح بالبحث في ماضي صفحات الويب. ويمكن العثور على معلومات تتعلق بصفحات مختفية ومفقودة. وأسفلها مستطيلان كتب عليهما: زيارة أرشيف الويب أو إغلاق. وبعد نقر زيارة أرشيف الويب، تظهر صفحة خاصة بزيارة أرشيف الويب هذا. يتم نقر عنوان، فتظهر مذكرة، ويذهب القارئ المبحر إلى تاريخ 29 دجنبر 2009. وبعد نقرها تظهر صورة الكلب كربير في الصفحة السابقة (أرشيف الويب يسمح بالبحث في ماضي صفحات الويب. ويمكن العثور على معلومات تتعلق بصفحات مختفية ومفقودة. وأسفلها مستطيلان كتب عليهما: زيارة أرشيف الويب أو إغلاق). وبعد نقر إغلاق تظهر صفحة القارب، ويتم التوجه إلى الجزيرة/ المقبرة السالفة، والإبحار فيها، حتى يتم العثورعلى جزيرة مُعَلَّمَة بسهم مضغوط ووراءه الكلمة: كربير. وبمجرد الوصول تظهر صفحة جديدة بها صور أربعة كلاب وقد كتب فوقها: اعثر على الكلب كربير. وهي الصورة

الثانية من اليمين. وبمجرد نقرها تنطلق موسيقى تعلن إنجاز المهمة بنجاح وتظهر الصورة الأيقونية للكلب وهرقل.

7.1. خلاصة وتركيب

إن دراستنا الوصفية لاشتغال مكونات الشاشة في السرد الأدبي التفاعلي بصفة عامة، وفي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" بصفة خاصة، جعلتنا نتوصل إلى مجموعة من الخلاصات، والنتائج تكشف كيفية اشتغال" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، وتوضح لنا ما يميزها عن غيرها من الآثار الداخلة في جنسها. وهو ما نسوقه في الخلاصات التالية:

يشكل العنوان، بصفة عامة، مكوِّنا جوهريا في العمل الأدبي. لكنه ليس مكونا ثابتا وجامدا، بل هو حيّ ومتعدد الأشكال والتجليات والوظائف؛ لأنه تطور مع تطور الأدب. وقد تراوحت العناوين بين عناوين موضوعاتية، وعناوين تجنيسية، وأخرى تجنيسية واصفة.

وقد توصلنا إلى أن العناوين في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تتميز أساسا بثلاث خصائص:

1- تنتمي هذه العناوين فعلا إلى هذا النوع الإبداعي الجديد، الذي هو السرد الأدبي التفاعلي. إنها تعكس خصوصيته، وفرادته في إطار هذا النوع بصفة عامة. ويتجلى ذلك بوضوح في عنوان هذا الأثر الذي يحيل على خصوصيته كسرد أدبي تفاعلي وكفعل(الأعمال).

2- لكن العنوان يحضر أيضا ويستعمل، بوظيفته الكلاسيكية المعروفة في الأدب الورقي لتحديد محتوى الحكاية، أو نوعيتها، أو سمتها المميزة لها كأثر مختلف عن غيره. وعناوين القصص/ الأعمال توضح ذلك بجلاء.

3- كما أن العنوان اكتسب وظيفة جديدة في السرد الأدبي التفاعلي. وهي وظيفة مستمدة، أساسا، من المعلوميات كما تتجلى في وظائفها الثلاث: التنظيمية، والتواصلية، والتنفيذية.

أما من الناحية النحوية فقد تراوح العنوان من حيث بنيته التركيبية بين كلمة مفردة واحدة، وجملة اسمية. وكل العناوين عبارة عن جمل اسمية ماعدا جملة واحدة جاءت جملة فعلية توظف فعل الأمر (اتصل بنا).

أما النص، في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" فهو يحدد نوعية المبحر/ القارئ، ويحدد الوسائل، والأدوات المتاحة له لكي تستعمل في القراءة والإبحار، وإنجاز المهام، علاوة على توجيهه إلى كيفية استعمالها. فالمبحر، كما سماه بوشاردون في العنوان، ليس مجرد مسرود له، كما هو معهود في الوسيط الورقي. ليس قارئا عاديا، ولكنه قارئ ومبحر ومكلف بمهام. إن القارئ المبحر مخاطب من طرف السارد الرقمي بضمير المخاطب" أنت"؛ لأنه معني بالقراءة وبالقيام بمهام لعبية ذات طابع إنجازي.

وخلاصة القول إن النص في الأثر الرقمي صار " كُلِّيَّ الحضور" كما قال جان كليمون. فهو حامل للسرد، ومساعد للقارئ في قراءة الأثر. وعلاوة على هذا فالنص في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" متعدد الخصائص، والوظائف، والأشكال. فهو يتميز بأنه يقترح على القارئ المبحر المتفاعل في الآن ذاته نص القصة المقترحة للقراءة، وهو أيضا النص الموجه للقارئ، والمبين لصيغة التلقي. وذلك بواسطة مجموعة من الإشارات، والعلامات التي تبين للقارئ المبحر اللاعب ميثاق القراءة[270]. وهو النص الآمر للمتلقي القارئ المبحروالموجه له لإنجاز عدة مهام. وهو النص المرافق له والموجه لكيفية إنجاز المهام. وبصفة عامة فهي نصوص بعضها إخباري صرف،

[270] Littérature numérique, p94.

وبعضها توجيهي ينظم القراءة والإبحار، وبعضها يؤدي وظيفة تنبيهية تعلن عن الانتقال من مرحلة القراءة إلى مرحلة الفعل. إنه نص كلي الحضور بامتياز كما استنتج جان كليمون سابقا.

أما استعمال الصورة في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، فهو يحقق لهذا الأثر الرقمي خاصيته كسرد أدبي تفاعلي يملك فيه القارئ المبحر يدا يستعملها خلال جريان السرد على مستوياته المتعدِّدَة. هناك حضور واضح للصور الثابتة، والدينامية، والدينامية المُفَعَّلَة. فالصورة الثابتة تؤدي أدوارا متعدِّدَة أهمها الدور التشخيصي، الذي يجعلها أهم من العنوان الذي جاء تابعا لها وهامشيا. ونحن نعرف أن العناوين، في العديد من النصوص المترابطة، تشكل النابض الأساس والمحرك الجوهري. والروابط فيها منشطة وأساسية وجوهرية وأهم من الصور. بينما وجدناها هنا، في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، ثانوية مقارنة مع الصورة.

أما الصورة الدينامية فقد شكلت مدخلا ومقدمة لـ " الأعمال الإثنا عشر للمبحر". ويمكن أن نسجل لها وظيفتين:

أولا: وظيفة وضع القارئ المبحر في أجواء هذا الأثر الرقمي، وإعداده للقراءة والإبحار، وإنجاز المهام المطلوبة منه في هذا السرد الأدبي التفاعلي.

ثانيا: وظيفة إشعار القارىء بتشعب النص المترابط، وتعقد مسالك المتاهة ووعورتها وتداخلاتها، وبخاصة باعتماد تقنيتي الحركة متعددة الاتجاهات، والتقريب، والإبعاد التي تحرك في القارئ المبحر شعورا بالتيهان والدوار الشديد في أحيان كثيرة.

أما الصورة المُفَعَّلَة فهي قطب الرحى في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" بصفة خاصة، وفي السرد الأدبي التفاعلي بصفة عامة. إنها الأداة التقنية، والفعَّالة المُبَرْمَجَة لكي يتمكن القارئ المبحر من إنجاز المهام الإثني عشر، الموازية للأعمال البطولية، الخارقة التي

أنجزها هرقل قديما. وشملت فِعْلَي الولوج والإنتاج معا. لكن جل هذه الأفعال أفعال ولوج تمكن القارئ المبحر من إنجاز المهمة. وبعضها فقط أفعال إنتاج، وتتجلى، على الخصوص، في جواب القارئ المبحر على الأسئلة المطروحة عليه، أو في الكتابة في ويكيبيديا عن طريق تصحيح الأخطاء كعملية تجعله يساهم في فاكهة المعرفة الموسوعية الكونية على النيت التي تمثلها موسوعة ويكيبيديا. ونعتقد أن خير استنتاج حول استعمال الصورة في السرد الأدبي التفاعلي هو ربطها بالتحول الكبير الذي عرفته الصورة مع التكنولوجيا الرقمية، والتي اعتبرها ريجيس دوبري قنبلة حولتنا إلى فيثاغوريين؛ لأنها أدت إلى " انتصار اللغة على الأشياء، والمخ على العين."[271] وحولت جسد العالم إلى كيان رقمي رياضي.

أما في تناولنا للصوت في السرد الرقمي، فقد بينا بأنه مكون حديث وتقنية استفيدت من السينما. والصوت والموسيقى مكون متعدد الوظائف. وهويحقق للسرد الأدبي التفاعلي هويته الأجناسية التي تميزه عن المحكي الورقي، والنص المترابط. وفي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تحقق ذلك حيث رافق الصوت القارئ من بداية الأثر حتى نهايته بخلق الأجواء، وتشخيص اللحظات السردية، وتحولات القصص/ الأعمال، والتعليم الصوتي عليها. كما استعمل الصوت كمكون فاعل ساهم في نمو القصة، وفي تحقيق الأعمال المطلوب إنجازها من القارئ المبحر كما يتجلى ذلك بوضوح في العمل السادس: طيور البحيرة الاستمفالية.

أما الفيديو فهو مكون وسائطي متعدد جديد في السرد الأدبي التفاعلي. وأهم ميزة أنه تفاعلي يسمح للقارئ المبحر بالتدخل في مجريات المحكي، وعدم الاكتفاء بالقراءة والتفرج، ويسمح له المرور إلى الفعل والانغماس في القصة/ العمل. ويتجلى ذلك بوضوح في العمل الثالث: الوعل الأركادي.

---

[271] ريجيس دوبري (2002) حياة الصورة وموته، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، ، ط1، ص 227.

أما القصص/" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" فهي تتميز ببنية سردية قائمة على استعمال ضمير المخاطب (أنت)، وبينا أنه يتم الانطلاق دائما من وضعية متأزمة يجد فيها القارئ المبحر نفسه في حالة اضطراب وانزعاج وفشل. وفي الوضعية الثانية يتم تذكيره بما وقع لهرقل/ النموذج الذي نجح في قهر الصعوبات وتجاوزها. وهو مايعني أن على القارئ المبحر الصبر والتجلد لتجاوز محنته. وفي الوضعية الثالثة يكلف القارئ المبحر بالقيام بمهمة للنجاح وتجاوز وضعية الانطلاق. مما يجعل" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تنتقل من السرد إلى الفعل. وهو ما نوجزه كالتالي:

الوضعية البدئية: وضعية تأزم وفشل وإعاقة،

وضعية التذكير: نجاح هرقل في تحقيق النجاح والانتصار على العائق بإنجاز مهمة مستحيلة،

وضعية الفعل: تكليف القارئ المبحر بإنجاز مهمة شبيهة بمهمة هرقل لتجاوز العائق وتحقيق النجاح.

وكل ماقلناه نختزله في الجدول التالي:

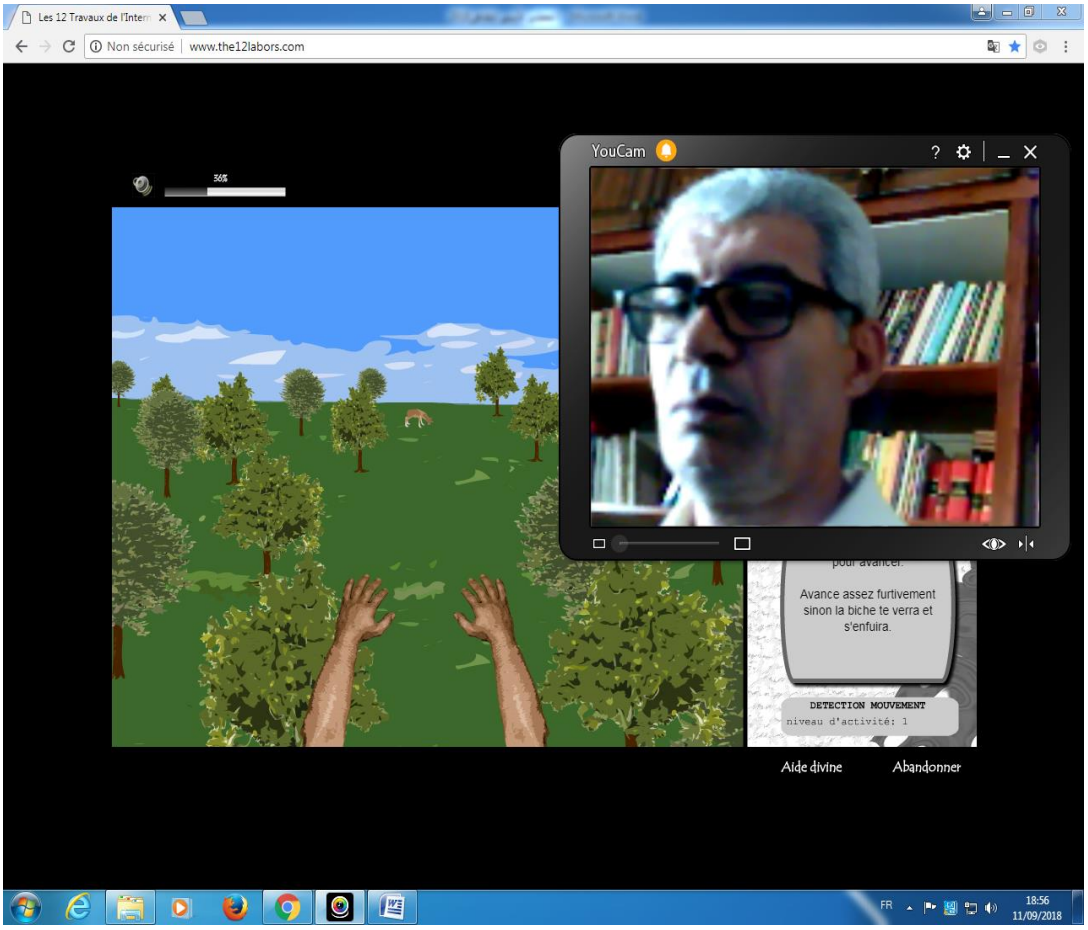
المكون	أنواعه	سماته وخصائصه
العنوان	. كلاسيكي موضوعاتي . تجنيسي . متعدد الوظائف	يحدد موضوع القصة/ العمل. يحدد جنس العمل. وظائف تنظيمية وتواصلية ومعلوماتية.
النص	. حامل للقصة	حامل للسرد

	. توجيهي	حامل لتوجيهات تتعلق بصيغة القراءة والإخبار وإنجاز المهام (نص كلي الحضور)
الصورة	. ثابتة . دينامية . مفعَّلَة	تشخيص القصص/ الاعمال دمج القارئ المبحر في جو القصص/ الأعمال. منح القارئ المبحر يدا لإنجاز الأفعال المطلوبة.
الصوت	. مصاحب . فاعل	دمج القارئ المبحر في أجواء القصص/ الأعمال. المساهمة في نمو الأحداث وإنجاز الأعمال.
الفيديو		منح القارئ المبحر يدا مع تحقيق الاندماج والغمس التخيليين.
القصة/ العمل	. نص قرائي . عمل	. إخبار بمحتوى القصة/ العمل. . كشف البنية السردية للقصة العمل: السارد، البنية

		المورفولوجية للقصة الأعمال.

الفصل الثاني

المقصدية التواصلية



يشكل هذا الفصل الثاني من القسم التطبيقي لُبَّ الأطروحة حيث سنعمل على تطبيق المفاهيم، والأدوات التي قدمناها سابقا لإنجاز القراءة التداولية المعرفية التأويلية. وسنقوم بخلق سياق فهم الأثر، وتأويله انطلاقا من السياقين الخارجي والداخلي. كما سنعرف بالذات المبدعة المتواصلة، وبالتجربة الشخصية الكامنة وراء كتابة" الأعمال الإثنا عشر للمبحر". ثم نحلل العنوان الأكبر، والعناوين الصغرى، والمقدمات النظرية، ونتوقف عند مقصديات العمل كما صرح بها بوشاردون نفسه. وهذه المكونات كلها جعلتنا نطرح فرضية قراءة العمل، وهي رغبة بوشاردون الدفينة في تحقيق بطولة علمية معرفية وإبداعية، علاوة على بطولات أخرى صغيرة مرافقة. ثم سنستقصي تجليات فرضيتنا الكثيرة، لننهي الفصل بتركيب مركز لقراءتنا التداولية المعرفية، ونتبعه بتركيب عام خاص بالقراءة، وبالإشكالية التي طرحنا في بداية أطروحتنا.

1.2. نحو بناء سياق المقاربة التداولية المعرفية لـ" الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

1.1.2. تقديم:

قلنا خلال عرضنا لأدوات المقاربة التداولية المعرفية أن فهم العمل السردي التخييلي لا يكون فقط بتفكيك الكلمات، والجمل، والتراكيب، وحل شفراتها، وتعالقاتها في سياقها اللغوي بربط السابق باللاحق، وبالدلالة الصريحة والقريبة، وإهمال السياق التواصلي، والمقاصد، وإرادة القول غير المصرح بها. كما بينا أن أفضل مايقوم به القارئ لفهم العمل التخييلي السردي، وتأويله تأويلا مناسبا ووجيها هو خلق السياق الملائم للفهم والتأويل الملائمين والصائبين، ثم وضع فرضية/ فرضيات قراءته. **والفرضية الكبرى والعامة التي ننطلق منها في قراءتنا التأويلية هي أن الأثر الأدبي، شفهيا كان أم كتابيا**

أم رقميا، هو بمثابة تعبير عن تجربة ذاتية، واعية أو لا واعية، واقعية أو متخيلة، مرغوبة أو محلوم بها ترسلها هذه الذات الكاتبة المبدعة إلى مُتَلَقٍّ في زمن من الأزمنة، أو في سياق معرفي وثقافي وتاريخي له خصائصه وسماته، وذلك بغاية التأثير في المتلقي وتغيير محيطه المعرفي. وهي إرادة قول يمكن مقاربتها انطلاقا من أفعال الكلام الثلاثة: فعل الكلام، وفعل الإنجاز(متضمن فعل الكلام)، وفعل التأثير(تأثير فعل الكلام) التي عرضنا لها خلال الفصل الثاني الذي خصصناه للمقاربة التداولية المعرفية. تقوم الذات المبدعة، للعمل التخييلي، والمتواصلة بواسطته بنقل هذه التجربة من خلال تمثيلها بواسطة الحامل المتوفر في ذلك الزمان وفي تلك الفترة التاريخية. فالإنسان الأول مثل تجربته وقناعاته الشخصية من خلال الرموز والرسومات على الصخور والنقش على الألواح وغيرها. فالتنوخي، خلال العصر العباسي على سبيل المثال، مَثَّلَ تجربته السياسية، والاجتماعية من خلال تصنيف أخبار الغير ودمج تجربته الشخصية ضِمْنَها لدرجة أن جُلَّ القدماء والمحدثين من الدارسين والنقاد اعتبروه مجرد مصنف موضوعي جامع لأخبار الفرج بعد الشدة. والحقيقة في تصورنا أنه يمثل تجربته الشخصية من خلال تمريرها عبر مجلدات كتابه " الفرج بعد الشدة"[272]. والقاص المغربي أحمد بوزفور خصص قصته القصيرة" غيابات القلب" من مجموعته " ديوان السندباد" لإبلاغ إرادة قول هي بمثابة أطروحة فلسفية وجودية عميقة. وهي " إن الغيابة حقيقة إنسانية كبرى وقدر آدمي طارد ويطارد، وسيظل يطارد الإنسان ككائن وجودي وكجماعة وكفرد"[273]. وسنطبق وجهة نظرنا هذه على السرد الأدبي التفاعلي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" لسيرج بوشاردون، من خلال خطوات، ومراحل نهدف من ورائها بناء سياق قراءة" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" وتأويلها. يتعلق الأمر باستقصاء

---

[272] ينظر مقالنا" إرادة قول المصنف". مقال قدم لكلية الآداب والعلوم الإنسانية في إطار تحضيرنا لهذه الأطروحة.
[273] ينظر مقالنا ضمن الكتاب الجماعي" عمنا ... سي أحمد بوزفور" إعداد وتنسيق عبد الله المتقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2013.

واستنطاق مكونات، ومعطيات تتعلق بالسياق الخارجي، والذات المبدعة المتواصلة، وعنوان العمل، واسم العلم" هرقل"، وتجربة سيرج بوشاردون الشخصية التي كانت دافعا مباشرا وراء كتابته لهذا الأثر، ثم مقاصد عمله هذا وأبعاده كما صرح بها. وهذه المعطيات والمكونات تشكل خلفية عميقة ودالة ننصت إليها، ونجس نبضها لأنها تسعفنا في فهم هذا الأثر، وتنير لنا سبيل حدس هذه الفرضية الخاصة القبلية، واشتقاقها، وبنائها لتصبح استراتيجية تأويلية سنقوم باختبارها، خلال عملية المقاربة، والفهم، التحليل، والتأويل لإثبات ملاءمتها، ونجاعتها لمقاربة " الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، وتأويلها.

2.1.2. السياق الخارجي:

لا بد من التذكير، بادئ ذي بدء، أن هذا الأثر الرقمي الذي نحن بصدد مقاربته، وتحليله وتأويليه يندرج في سياق علمي ومعرفي تميز بظهور وانتشار إبدال تواصلي جديد، وهو الوسيط الرقمي. هذا الوسيط الذي عمَّ وشمل جميع مجالات التواصل والعلوم والمعارف، ومنها الأدب الذي انفتح على تكنولوجيا المعلوميات والتواصل، وأنتج نوعا أدبيا جديدا هو الأدب الرقمي. وكانت سنة 1987 هي سنة ظهور أول أثر رقمي بالولايات المتحدة الأمريكية تحت عنوان: **قصة الظهيرة** لصاحبه **ميكائيل جويس**. وما دمنا قد اتخذنا أثرا رقميا فرنسيا نموذجا للمقاربة ولمعالجة إشكاليتنا، فمن الضروري أن نذكر هنا بأن الأدب الفرنسي عرف ظهور أول أثر أدبي رقمي سنة 1996 تحت عنوان: **20 في المائة حب زيادة** لصاحبه **فرانسوا كولون** لتتوالى بعد ذلك المحاولات والإبداعات والتجارب الأدبية الرقمية حتى ظهور السرد الأدبي التفاعلي التجريبي " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" سنة 2008 لسيرج بوشاردون موضوع أطروحتنا[274]. وقد عرف تطورا ملموسا، وقطع أشواطا مهمة جدا فانتقل من النصوص المترابطة الأولى التي اعتمدت على تقنية الرابط، كما في "ساعات أدريان الأربع والعشرون" لبيير

[274] لمزيد من التفصيل، تنظر مقدمة الفصل الأول من القسم النظري.

أوليفيي فنيلتان. ثم ظهرت سرود مترابطة أخرى انفتحت على تقنية الوسائط المتعدة والمتفاعلة كما في " 20 في المائة حب زيادة" لفرانسوا كولون. ثم السرد المترابط التوليدي مع جان بيير بالب في العديد من أماله الرقمية التوليدية. لتصل إلى السرد الأدبي التفاعلي الذي تميز بالجمع بين تقنيتي الترابط، والتفاعل كما في الأثر الرقمي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" لسيرج بوشاردون.

جاءت مساهمة سيرج بوشاردون، إذن، في هذا السياق العام التقني والثقافي التاريخي الذي شهدت فيه العلوم والمعارف تحولا جذريا نحو تكنولوجيا المعلوميات والتواصل. ولا بأس من التذكير أنه ينتمي إلى المرحلة الثانية التي انتقل فيها الأدب الرقمي من اعتماد تقنية الترابط وتعدد الوسائط إلى مرحلة التفاعل بمعنى تمكين القارئ المبحر من إنجاز حركات وأفعال مبرمجة من أجله مسبقا، وعن قصد واع من المؤلف. لقد قام بوشاردون بتسليط سهام النقد على النص المترابط على عدة مستويات. فهو عبارة عن مجموعة من الشذرات المشتتة، وهو أيضا صعب المراس ومعقد، ويتطلب من كاتبه دُرْبَة كبيرة، وتحكما في هندسة النصوص الشذرية ومساراتها ومتاهاتها. و لهذا كله تاه القراء خلال قراءته وضيَّعوا خيط الحكاية و نفروا منه، بل إن السرد المترابط ظل نخبويا متداولا بين فئة قليلة من كتابه وقرائه. وإذا أضيف إلى هذه الانتقادات اللاذعة ماعرفته تقنيات المعلوميات، والتواصل من تطور وتحول فإن السرد الأدبي التفاعلي تجاوز تقنية الرابط، التي تشكل نابضا جوهريا للنص المترابط، إلى تقنية التفاعل وجعل القارئ المبحر مشاركا وفاعلا.[275]

3.1.2. الذات المبدعة المتواصلة:

إن سيرج بوشاردون، الذي رأينا سياق انخراطه في الأدب الرقمي، يُعَدُّ من وجوه الأدب الرقمي البارزة في فرنسا وفي العالم. السيد بوشاردون مُبَرَّز في الآداب

[275] تنظر الفقرة4.1.1. نقد النص المترابط، (الفصل الأول من القسم النظري).

المعاصرة، وهو مبدع وباحث أكاديمي. يدرس مادة علوم المعلوميات، والتواصل بالجامعة التكنولوجية لكامْبِينِي. وهو مدير وحدة: البحث، المعرفة، وتنظيم النظم التكنولوجية. كما يمارس البحث في مجالات الكتابة الرقمية، والإبداع الرقمي، والأدب الرقمي.

لسيرج بوشاردون تجربة غنية جدا في مجال تدريس التكنولوجيا الرقمية وما يتعلق بها. فقد قام بتدريس مادة الكتابة التفاعلية والوسائط منذ 1999 للتلاميذ المهندسين. يدرس بماستر" العلوم والتكنولوجيات" – تخصص تصميم- تحرير الوثائق التقنية منذ سنة 2000 حضوريا وعن بعد. كما درس مادة: دور الإنترنيت في تعليم اللغات خلال فترة مابين 1998-2007. وهو الذي كان مشرفا على التكوين المستمر لفائدة مدرسي اللغات، ومشرفا أيضا على تعليم تقنيات التواصل الهندسي المكتوب 1997-2000 لفائدة التلاميذ المهندسين للجذع المشترك. وسيرج بوشاردون فاعل نشيط جدا في مجال الأدب الرقمي، ويعد واحدا من أعمدته على المستويين النقدي والإبداعي في فرنسا. وهو مسؤول موقع " عامل" الرقمي الذي يحمل اسم (تكنولوجيات وثقافات رقمية) الموجه للطلبة والباحثين.

تتراوح مؤلفاته بين الدراسات النظرية، والنقدية، والإبداع في مجالات الأدب الرقمي والسرد الأدبي التفاعلي. ومن مؤلفاته:

أولا: الدرسات والمقالات:

- الأدب الرقمي: السرد الأدبي التفاعلي 2009.
- القيمة الاستكشافية للأدب الرقمي 2014.
- المساهمة في كتب جماعية حول الأدب الرقمي.
- مختبر الآداب: الأدب الرقمي والإنترنيت،2007.

- ملف الأدب الرقمي، ضمن مجلة " أشكال" عدد10، 2006.

ثانيا: الإبداعاته الرقمية:

- Deversion/Détourenement 2007

- Les 12 travaux de l’internaute 2008

-Désir 2009

- Toucher 2009

- Mes mots 2009

- Deprise 2010

- Changer tout 2011

- Opacité 2012

- Séparation 2015

- Détrace 2016

- Agir 2016

-Fred 2019

ومن خلال تقديم هذه النبذة حول التكوين العلمي والمعرفي لسيرج بوشاردون، وأبحاثه ودراساته العلمية الرصينة، ومؤلفاته وإبداعاته الرقمية، نلاحظ اهتمامه الكبير بالأدب الرقمي عامة، وبالسرد الأدبي التفاعلي كنوع رقمي تجريبي بصفة خاصة. ويمكن القول إنه يشكل له هاجسا علميا، ومعرفيا لدرجة وجدناه يعتبره إبدالا جديدا تجاوزالنص المترابط، وانتقل بالقارئ المبحر من القراءة بالمعنى الذهني إلى الفعل. كما يمنح السرد الأدبي التفاعلي القارِئَ يدا ليكون فاعلا، ولكي ينجز عدة حركات، وأفعال مبرمجة من

أجله. والسرد الأدبي التفاعلي بهذا أدب تجريبي يسائل الأدب بصفة عامة من خلال تجريب تكنولوجيا المعلوميات، حيث يفقد السرد كثيرا من الخصائص الكلاسيكية، ويكتسب خصائص جديدة بفضل هذا الحامل الجديد. وربما أهم مايحققه السرد الأدبي التفاعلي أنه ينقلنا من السرد كملفوظ يضطلع به سارد إلى السرد كفعل وكممارسة وكمهام ينجزها القارئ المبحر كما رأينا خلال الفصل الأول من أطروحتنا هذه.[276]

وإجمالا فسيرج بوشاردون كذات متواصلة هو ذات عالمة ومثقفة تؤمن بالأدب الرقمي، وتنافح عنه إلى أبعد الحدود، ودون توقف. ذات تملك تجربة ثرية في المجال، وتتوفر على معارف وقدرات ومهارات تقنية هائلة جدا لكتابة وإبداع هذا النوع الجديد التجريبي الذي هو السرد الأدبي التفاعلي. **وإذا كان التعريف بالذات العالمة والمبدعة قد رسخ لدينا فكرة مكانته العلمية والمعرفية، وغنى تجاربه في مجال الرقميات، فإنه أيضا رسخ لدينا فكرة أن السرد الأدبي التفاعلي يشكل لديه هاجسا علميا وإبداعيا.**

ورغم هذا الاستنتاج الأولي فسيرج بوشاردون يقدم نفسه أيضا كذات وقعت لها تجربة مع النيت، وشكلت دافعا مباشرا لكتابة" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، ووَضْع سيناريو إخراجها. لذلك نتساءل: ما هي التجربة الشخصية التي كانت وراء كتابته لـ " الأعمال الإثنا عشر للمبحر"؟ وهل سيعبر بوشاردون في عمله عن تجربته الذاتية الشخصية فقط أم سيتجاوزها إلى مقاصد أخرى؟ وبم سيفيدنا كلامه في بناء فرضيتنا؟

4.1.2. التجربة الشخصية الكامنة وراء كتابة " الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

سيرج بوشاردون ذات متواصلة مرت من تجربة شخصية جعلته يكتشف حقيقة معينة ويشعر بها، ويرغب في التعبير عنها، ونقلها إلى الآخرين. لقد تولدت عن تلك التجربة قناعة شخصية تحولت إلى إرادة قول سيعمل سيرج بوشاردون على تمثيلها.

---

[276] تنظر الفقرة 2.1. السرد الأدبي التفاعلي (الفصل الأول من القسم النظري)

يتعلق الأمر بتجربة نمر منها جميعا خلال إبحارنا على صفحات النيت. ويمكن تلخيصها في انزعاج سيرج بوشاردون الشديد من اللوحات الدعائية الطفيلية المنبثقة التي راحت تتوالى عليه، وتتكاثر دون توقف، تماما كما توالت رؤوس الكائن الخرافي هيدرا لورن على البطل الأسطوري الملحمي اليوناني القديم المشهور تحت اسم هرقل. إن حالة الانزعاج والقلق جعلته يطرح على نفسه سؤالا حول الذنب الذي اقترفه هو نفسه كمبحر حتّى تُسَلَّطَ عليه هذه الأعمال القَهْرِيَّة الشاقة، وهو على شبكة الإنترنيت.

يقول سيرج بوشاردون: " في يوم من الأيام بينما أنا على الموقع، تعرضت لإزعاج اللوحات الدعائية (Pop PUP) أي النوافذ المنبثقة بلا توقف. كنت عندما أغلق نافذة تنفتح مكانها اثنتان. شعرت وكأنني هرقل في مواجهة هيدرا لورن. فعندما كان هذا الأخير يقطع رأسا من رؤوس الهيدرا كان ينبت اثنان. ماذا اركتبت لأكون في مواجهة عمل من طبيعة هرقلية كهذا؟ وهذا ما أعطاني فكرة وضع سيناريو لأعمال هرقل الإثني عشر وأوجهها للمبحر"[277]

ورغم أن سيرج بوشاردون في بداية كلامه يتحدث عن تجربة فعلية مع اللوحات الدعائية(تعرضت، كنت أغلق فتنفتح)، ورغم أنه يعبرعن شعور بالانزعاج والقلق، بل وصل به الحد إلى تشبيه نفسه بهرقل، وطرح أسئلة من طبيعة الاستفهام الإنكاري، فإنه انزاح عن حكي تجربته الشخصية الخاصة به هو دون غيره، وحولها إلى أثر رقمي/ رقمي، أدبي، سردي، تفاعلي تتناول تجربة القارئ المبحر بصفة عامة. وبذلك فتجربته الشخصية هذه مكون يسهم هو الآخر في تشكيلنا لسياق فهم وتأويل" الأعمال الإثنا عشر للمبحر". ونقصد بذلك أن تجربته كذات متواصلة، مبدعة تشكل وسيطا بين تجربة هرقل الأسطورية، التي توسل بها استعاريا حين شعر بأنه أمام عمل شاق من طبيعة هرقيلة

[277] Serge bouchardon (2008)Un jeu artistico-littéraire : Les 12 travaux de l’internaute, http://www.utc.fr/~bouchard/works/12-travaux-presentation.pdf

من جهة، وتجربة القارئ المبحر التي سنتعرف عليها كلما تقدمنا في مقاربة العمل وتحليله من جهة ثانية. ويمكن اختزال هذه التجربة الذهنية والنفسية، كرونولوجيا، في الترسيمة التالية:

تجربة هرقل ⟵ تجربة بوشاردون ⟵ تجربة القارئ المبحر.

5.1.2. العنوان في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

1.5.1.2. تذكير:

توقفنا، من قبل، خلال دراستنا الوصفية لمكونات الشاشة في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" عند أنواع العناوين، وخصائصها في السرد الأدبي التفاعلي، وبينا أنها تتراوح بين نوعين كبيرين:

- عناوين موضوعاتية تحيل على محتوى النص،

- وعناوين إخبارية إسنادية تحدد شكل النص. وهي نوعان: عناوين بعضُها يحيل على جنس العمل، وبعضها عناوين تجنيسية واصفة تحيل إلى سمة أجناسية عامة.

وبينا أن العناوين في السرد الأدبي التفاعلي جُلُّها من النوع التجنيسي سواء تعلق الأمر بسمة تجنيسية كلاسيكية ماقبل رقمية، أو سمة تجنيسية مميزة للحامل الرقمي الجديد. وخلصنا إلى أن العناوين في السرد الأدبي التفاعلي تحيل إلى شكل المحكي أكثر مما تُعَيِّنُ محتواه.

2.5.1.2. عنوان الأثر الرقمي الخارجي:

يتميز عنوان هذا الأثر الرقمي التجريبي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" بأنه يتناص مع أسطورة هرقل الشهيرة، ويستمد منها كل مكوناته ماعدا المكون الأخير(المبحر). وهو تناص لا يفيد تعضيد المنظور الملحمي واجتراره، ولكنه يحمل نوعا من السخرية من المنظور الملحمي، علاوة على أنه يحدد عدد هذه الأعمال المسندة للمبحر. هو عنوان

يبئر على الأعمال لا على فاعلها. لكنه يحدد متلقي العمل الذي هو القارئ المبحر نفسه، وهو الذي لن يقرأ عن غيره ولن يتتبع قصة هذا الغير، ولكنه سيعيش قصته الشخصية كقارئ مبحر من جهة أولى، وكفاعل مكلف بمهمام وأعمال عليه إنجازها من جهة ثانية. إضافة إلى أن كلمة مبحر، التي تفيد التحليق والانتقال، لها دلالة مميزة جدا على نوعية متلقي العمل، وانتمائه لعصر تكنولوجيا التواصل، والمعلوميات [278]. وبذلك فالعنوان يعكس بعمق جنس هذا الأثر الرقمي كسرد أدبي تفاعلي هجين، وتجريبي يجمع بين القراءة/ الإبحار والفعل.

3.5.1.2. عناوين القصص/ الأعمال الداخلية:

أما العناوين الداخلية فرأينا أنها هامشية مقارنة مع الصورة، ورأينا أنها نوعان: عناوين القصص، وعناوين الأعمال التي تميزت بطابعها الدينامي وبلونها الأخضر. والعناوين الداخلية تنوعت وظيفتها بين الوظيفة الإخبارية المتعلقة بنوع النص ومحتواه، والوظيفة التوجيهية المتعلقة بتوجيه القراءة والإبحار، والوظيفة التواصلية المتعلقة بالتواصل مع مبدع العمل، والفريق الذي أشرف عليه كتابة وتصميما وإخراجا بصفة عامة. وإجمالا فالعناوين بعضها مستمد من الأدب الكلاسيكي، وبعضها مستمد من السرد الأدبي التفاعلي، وبعضها مستمد من الوسيط الرقمي والمعلومياتي، وما يتيحه من إمكانيات وخدمات جديدة اكتسبها الأدب عامة، والتخييل السردي خاصة بفضل هذا الوسيط الجديد.

لكن الذي نستشفه هنا هو أن العناوين الكبرى الخارجية والصغرى الداخلية ليست عشوائية، ولكنها تندرج في استراتيجية سيرج بوشاردودن المحكمة والدقيقة لإبلاغ إرادة قوله الضمنية، والإسهام في تأكيد فرضيتنا أن" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تحقق

---

[278] يرى الدكتور سعيد يقطين أن الإبحار بمعنى التحليق والانتقال قيمة إضافية تودلت مع النص المترابط. ينظر"النص المترابط، ص33.

مرغوب بوشاردون وحلمه العلمي والمعرفي، أو ما أسميناه بطولته الرقمية عبر إبداعه أثرا رقميا هجينا وتجريبيا يرتبط باسمه، ويخلده، ويتناص به مع بطل ملحمي قديم وراسخ في الفكر البشري. وكأن التَّشَبُّهَ بالبطل هرقل يسعف في تحقيق بطولة الكاتب والارتقاء به إلى مصاف الأبطال الراسخين في الذهن البشري.

ورغم أن اسم هرقل ورد في العنوان بشكل ضمني، يكشف عنه المكون الأول (الأعمال الإثنا عشر للمبحر)، ويحيل إليه المخزون الثقافي والمعرفي الموسوعي للقارئ المبحر، فإن سؤالا بديهيا يفرض نفسه هنا: عن أي هرقل يتحدث بوشاردون؟ وما وجه الشبه بين هرقلات هذا الأثر الرقمي؟ وما وضعية القارئ المبحر من هذا كله؟ وكم هرقلا في " الأعمال الإثنا عشر للمبحر"؟

6.1.2. هرقل من الأسطورة إلى السرد الأدبي التفاعلي: " الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

1.6.1.2. مقدمة:

رأينا من قبل أن من بين تقنيات فهم وتأويل التخييل السردي، التي اعتمدتها المقاربة التداولية المعرفية، تحليل أسماء العلم باعتماد المداخل الثلاثة المنطقي والمعجمي والموسوعي. والمدخل الموسوعي مهم جدا؛ لأنه يشكل مخزونا تغرف منه الذاكرة وتبدع الفرضيات الملائمة للفهم والتأويل. يشكل اسم العلم هرقل مفتاحا جوهريا لفهم "الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، وتأويلها تأويلا ملائما لبناء سياق المقاربة أولا، ولبلوغ مقصدية المبدع سيرج بوشاردون كما نفهما ونتأولها ثانيا. وبذلك يشكل اسم العلم هرقل أساسا، من أسس كشف جوانب من إرادة قول سيرج بوشاردون من جهة، والاستمرار في خلق السياق وتدقيق فرضية/ فرضيات قراءة عمله من جهة ثانية.

وقبل الشروع في ذلك نشير إلى تعدد صور هرقل في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر". وإذا انطلقنا من بيانات بوشاردون وخطاباته المقدماتية (الورقة التي تحمل عنوان: لعبة فنية أدبية: الأعمال الإثنا عشر للمبحر، والفقرة الواردة في مقدمة العمل تحت عنوان: مشروع، ومقال آخر حول الأعمال الإثني عشر للمبحر[279])، فإننا نجد سيرج بوشاردون يتحدث عن هرقلات متعددة. فمرة يشير إلى هرقل البطل الأسطوري اليوناني القديم المشهور بأعماله الإثني عشر. ومرة يشير إلى أنه هو نفسه هرقل خلال تلك التجربة التي كانت وراء إبداعه لهذا السرد الأدبي التفاعلي كما بينا سالفا. ومرة ثالثة فإن هرقل هو القارئ المبحر الذي سينجز اثنتي عشر عملا شاقا على غرار هرقل الأسطوري. وبذلك يتخذ هرقل ثلاثة مظاهر:

هرقل البطل الأسطوري اليوناني القديم،

هرقل سيرج بوشاردون،

هرقل القارئ المبحر المفترض بصفة عامة،

2.6.1.2. هرقل الأسطوري:

تجمع كل المعاجم والدراسات التي تناولت شخصية هرقل أو هيراكليس أنه يمثل أحد أشهر، وأكبر، وأعقد الشخصيات الأسطورية في الميتولوجيا اليونانية.

من الناحية اللغوية اسم هرقل في اليونانية يعني القوة. وهو مستمد من هيرا كليوس التي تعني حرفيا مجد الهيرا.

---

[279] Serge Boucharon,(2011) Lucidité et lucidité dens les 12 travaux de l'inetrnaute, E-FORMES2- Au risque du jeu, Sous la direction de MazaM. Et SaemmerA., Saint-Etienne : Publication de l'Université de Siant-Etienne, p, p 121-129. https://elmcip.net/node/1388.

هرقل بطل مقدس: إنسان وإله، أو هو إنسان اكتسب الألوهية والخلود. ويمثل طريق الفضيلة المخالفة، والمعاكسة لطريق النزوات. ومن أجل هذه الفضيلة كابد الأهوال وخاض التحديات حتى نال ذلك الخلود رفقة الآلهة.

هرقل ابن الإله زيوس والأميرة الفاتنة ألكيمينا، إحدى أميرات مملكة هيلاس وزوجة أمفيتريون. كان الإله زيوس يهيم عشقا بألكيمينا، لذلك استغل فرصة خروج زوجها للحرب، وتمثل لها في هيأة زوجها أمفيترون. وراح يحكى لها عن انتصاراته وانتقامه لأخوتها الثمانية من قاتِلِهِم. قضى زيوس مع ألكيمينا ليلة حب مشهودة احتفلا خلالها بالنصر، والأخذ بالثأر فحملت منه. ولما عاد زوجها الحقيقي من الحرب فوجئت بالأمر وحكت له ماجرى، غير أنها حملت منه هو الآخر. وبذلك حملت بتوأم من أبوين مختلفين: هرقل ابن زيوس، ويورسيوس ابن أمفيتريون. علمت هيرا، زوجة زيوس وأخته، بخيانته لها، فقررت الانتقام لنفسها. واستعانت بأليزيا إلهة ولادة الأطفال. تنكرت هذه الأخيرة في شخص امرأة وأخَّرت ولادة هرقل، بينما سرعت ولادة يوريسيوس ليكون هو الملك. وبعد ولادة هرقل، أرسلت له هيرا، وهو مايزال في المهد، حيَّتَيْن لقتله، غير أنه تمكن منهما رغم صغر سنه، فأدركت هيرا أن لهرقل قدرات خارقة زوده بها الإله زيوس. وكتكفير عن الخطأ، وإراضاء لهيرا تم تغيير اسم هذا الوليد من ألسيدس إلى هرقل. ومع ذلك ظلت هيرا تضغط على زيوس ليسمح لها بمعاقبة هرقل، فوقع حائرا بين ابنه وزوجته. وأذعن لها أخيرا، لكنه طلب منها أن تقوم أولا بإيقاع هرقل في خطأ يستحق عليه العقاب، ويكون مبررا مسوغا لأفعالها. ظل هرقل طول حياته يؤدي ثمن تلك الخطئية بين زيوس وألكيمينا بسبب كيد هيرا وسعيها الحثيث للانتقام. وأمام هذه الوضعية لم يبق زيوس مكتوف اليدين، بل وفَّر لهرقل كل أسباب القوة والنجاح. وكما نجح هرقل في الانتصار على الحَيَّتَيْن، نجح أيضا في اختبار المرأتين: الأولى تلك الفاتنة ذات الملابس الشفافة المسكونة بالرغبة، والتي تخلى عنها.

والثانية تلك المحتشمة الخجول التي وعدته بالكرامة والفضيلة، ومساعدة الفقراء والمحتاجين، فاختارها وصار معها إلى مدينة طيبة. وهناك أعجب به ملكها كسريون وزوجه ابنته ميجارا وجعله وزيرا له.

وقد تلقى، على يد كبار المعلمين والمدربين، فنون الحروب والمعارف التي تشكل التربية المثالية في ذلك العهد: كالألعاب الرياضية، ودفع العربة، والحكمة، والعدالة، والمصارعة، واستخدام عُدَّة القتال. لكنه قام بقتل معلمه للموسيقى لأنه طلب منه ضبط نغماته لذلك عاقبه أمفيترون وأرسله للبادية ليرعى الماشية.

وواصلت هيرا كيدها حتى أوقعته في الذَّنْب. فقد اندست، في فراشه، بينه وبين زوجته وسلطت عليه كابوسا جعله يتوهم أن زوجته في حضن رجل آخر تخونه. فقام بخنقها وقتلها. ولما أفاق من كابوسه وجد نفسه ارتكب جريمة قتل ندم عليها ندما شديدا. وما نفعه الندم أبدا، لكن خادمته أريتيه نبهته أن ماوقع له انتقام من هيرا. وأبدت هيرا استعدادها لرفع يدها عنه إن هو قبل أن يُذِلَّ نفسه، ويطأطئ رأسه، ويصير خادما لعدوه وأخيه يوريسيوس. ولم يكن أمامه من خيار سوى القبول بالأمر. ساعده العديد من الآلهة، وتسارعت إلى منحه مايعينه على تحقيق المهام الشاقة، والمستحيلة التي ستطلب منه.

نجح هرقل في إنجاز الأعمال الإثني عشر وصار حرا. وتزوج ديانيرا لكن القنطور يونيسوس، الذي عرض المساعدة على هرقل بنقل ديانيرا وقطع النهر بها، حاول اغتصابها فرماه هرقل بسهم مسموم فقتله. وفي لحظة احتضاره تدبر القنطور مكيدة الانتقام فنصح ديانيرا بجمع دمه- وهو دم مسموم- وسكبه على أغراض هرقل إذا هي شعرت بخفوت حبه لها. وحان وقت الرِّيبة والشك بين الزوجين. فقد شكَّت ديانيرا لاحقا أن هرقل مُغْرَمٌ بِأَيُول فوضعت قميصه في دم القنطور نيسوس. وبمجرد ما لبس هرقل القميص المسموم، احترق جلده وراح ينتزع اللحم من على عظامه. أدرك هرقل أنه قاب

قوسين أو أدنى من الموت فطلب من صديقه فيلوكيتس إشعال محرقة. وبعد احتراق هرقل حُمِلَ رماده إلى قمة جبل الأولمب، فصار بذلك إلها خالدا، وتزوج من هيبي ابنة هيرا زوجة أبيه الإله زيوس.

ومن كل هذا نستنتج أن هرقل ابن السماء والأرض، وابن الآلهة والبشر، وابن الحب والخيانة. اشتهر بقوته الخارقة وبالمغامرات الشخصية المتعددة والمتناقضة التي جعلته أيقونة، ورمزا كبيرا في الأدب والفن وفي الثقافة الشعبية الغربية. وبذلك فهو يعد الممثل المثالي للقوة القتالية، وهو أيضا رمز انتصار النفس البشرية (وصعوبة الانتصار) على نقاط ضعفها. وهو إله لأن الآلهة قبلت بانضمامه إليها ليتزوج بعدها بهيب إلهة الشباب [280].

وإذا كانت أعمال هرقل الأسطورية رمزا للقوة القتالية وانتصار النفس البشرية على نقاط ضعفها عند صاحبي معجم الرموز[281]. فهو شخصية متناقضة جمعت بين سمات القوة الخارقة والوداعة، وحب مساعدة الآخرين ونجدتهم، واتسمت أيضا بسمات هزلية كسكِّير مدمن مفرط في الشرب وجشع "[282]

وأمام تعدد هذه الصفات والأبعاد الرمزية الكثيرة والمتعددة والمتناقضة أحيانا، فإننا لن نحتفظ سوى بِسِمات نراها ملائمة لفهم" الأعمال الإثني عشر للمبحر" وتأويلها. ونعتقد أنه من البديهي أن هرقلا، يحضر في هذا الأثر الرقمي، وهو يحمل أولا وقبل كل شيء سمة شخصية تخييلية [من التخييلي أن]، علاوة على سمات ومقومات البطولة والقوة والجرأة وانتصار النفس البشرية على المصاعب لنيل الخلود. وهي صفات تجعله

---

[280] CHEVALIER JEAN et ALAIN GHEERBRANT (1982) Dictionnaire des symboles : mythes, rèves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, ROBERT LAFONT/ JUPITER, Bouquins.

[281] نفسه، ص 498.

[282] سلامة أمين (1988) معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشروالإعلان، ط2، ص 319.

النموذج الذي اتخذه بوشاردون ذريعة لإقناع القارئ المبحر بالقيام بالعديد من الأعمال التقنية، التي لاعلاقة لها بأفعال هرقل الأسطورية، حتى ينال بطولة الخلود الشبكي.

3.6.1.2. هرقل سيرج بوشاردون:

رأينا سيرج بوشاردون خلال حديثه عن دوافع كتابته، لـ "الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، وهو يعتبر نفسه هرقل الإنترنيت حين وقع في مأزق توالي اللوحات الدعائية عليه خلال إبحاره. فبأي معنى، وبأي شكل يكون سيرج بوشاردون هو هرقل؟

رأينا بوشاردون سابقا يشبه نفسه بهرقل في لحظة محددة. يقول" في يوم من الأيام بينما أنا على الموقع، تعرضت لإزعاج اللوحات الدعائية (Pop PUP) أي النوافذ المنبثقة بلا توقف. كنت عندما أغلق نافذة تنفتح مكانها اثنتان. شعرت وكأنني هرقل في مواجهة هيدرا لورن. فعندما كان هذا الأخير يقطع رأسا من رؤوس الهيدرا كان ينبت اثنان. ماذا اركتبت لأكون في مواجهة عمل من طبيعة هرقلية كهذا ؟ وهذا ما أعطاني فكرة صياغة سيناريو أعمال هرقل الإثني عشر وأوجهها للمبحر."[283]

إن تصريح سيرج بوشاردون من خلال فعل كلامي تعبيري يفيد الشعور كإحساس من درجة أدنى، ويفيد الاستنكار كإحساس من درجة أكبر" شعرت" و" ماذا ارتكبت لأكون في مواجهة عمل من طبيعة هرقلية كهذا؟" قد يوحي للقارئ المبحر أن بوشاردون سيخصص" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، أو جزءا منها ليحكي تجربته الشخصية في إطار تراجيديا الوجود كما قد يتبادر إلى الذهن من أول وهلة. ويظهر أن سيرج شعر بشيء كهذا، لذلك استبق الأمر ووجه كلامه توجيها يرفع اللبس، وتوضيحا، وتدقيقا

[283] Serge Boucharon et autres (2008), Un jeu artistico- litteraire : les 12 travaux de l'internaute. http://www.utc.fr/~bouchard/works/12-travaux-presentation.pdf

للغاية من عمله الرقمي هذا. فتوظيف أسطورة هرقل لا يتوخى منه البتة إحياء مأساة الوجود[284] في هذا الأثر الرقمي.

إذا كان هرقل الأسطوري هو هرقل المنتسب لمرحلة الإنسان العاقل (**Homo sapiens**)، فإن سيرج بوشاردون هرقل معاصر يعيش في عصر الرقمي والافتراضي أي عصر الإنسان الرقمي (**Homo Numéricus**). ولا جامع بينهما سوى رابط معرفي ثقافي استدعاه بوشاردون ليعبر، في مرحلة أولى، عن حالة ذهنية وعن إحساس انتابه. لكن حين يشبه سيرج بوشاردون نفسه بهرقل فهو لا يقصد فقط طابع العمل الشاق والحالة النفسية التي ولَّدها، ولكنه يقصد أكثر من ذلك. إنه يقصد ضمنيا سمة تخييلية جوهرية، وعميقة تنسحب على هرقل وعلى بوشاردون وعلى القارئ المبحر الافتراضي، وهي **سمة بطل**. فهرقل بطل خارق ماقبل رقمي كما أسلفنا، **وبوشاردون بطل في العصر الرقمي** لأنه أكاديمي وخبير رقميات، وحامل للوائها تمكن من التغلب على مشاكل الويب العويصة، ولأنه يوظف فعله البطولي التقني بكتابة" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" ، كما سيوظف أسطورة هرقل وملحمته **لأكساب القارئ المبحر بطولة النجاح في علاقته اليومية بالويب والنيت**، ومن ثمة اكتساب سمة الخلود الرقمي كما اكتسب هرقل الخلود الأسطوري والألوهية. طبعا سيكون التوظيف مطعما بالسخرية لأنه لا يتغيى البعد التراجيدي، ولا يتغيى أسطرة فعل القارئ المبحر كفكرة تنتمي لمرحلة ساد فيها الفكر الأسطوري، بل يتغيى نزع الطابع الأسطوري عنه وإكاسبه معنى جديدا هو بطولة التحكم في وسيط جديد علمي وتكنولوجي جديد.

[284] نفسه.

4.6.1.2. هرقل القارئ المبحر:

جاء في الفقرة الخامسة (دليل) من بيان بوشاردون الذي يحمل عنوان: لعبة أدبية فنية: الأعمال الإثنا عشر للمبحر: " في هذا العمل أونلاين يعد المبحر بمثابة هرقل الإنترنيت. و كثيرا ما يشعر أن عليه إنجاز أعمال هرقل الإثني عشر لبلوغ غاياته. قد يتعلق الأمر بإغلاق لوحات دعائية مفاجئة تتضاعف عندما نريد التخلص منها وجعلها تختفي(هيدرا لورن)، تنظيف صندوق بريده الإلكتوني من الرسائل المزعجة (حظائر أوجيوس) طرد اللوحات الدعائية(طيور بحيرة استمفال) جلب خبر دقيق(حزام ملكة الأمازونيات)، العثور على صفحة ويب اختفت (النزول إلى مملكة الموتى وإحضار كربير)... فخلال مسار جنوني قام هرقل بقتل زوجته وأبنائه وعمه أوريستيه الذي يَغْبِطُه على قوته. ففرض عليه سلسلة من اثني عملا تعتبر مستحيلة. ويتساءل المبحر أي خطأ يؤدي ثمنه وهو يواجه هذا العدد الهائل من العقبات؟ أي أورستيه فرض عليه هذه الأعمال؟" [285]

يقوم سيرج بوشاردون، في هذه الفقرة من خطابه المقدماتي، بإخبار القارئ المبحر بماهية هذا الأثر وطبيعته من جهة، وإقناعه بالانخراط فيه من جهة ثانية. ومن وجهة نظر تداولية معرفية فهو يستعمل لتلك الغاية **أفعالا كلامية تفيد الوعد:** يُعَدُّ. **وأفعال كلامية** أخرى تفيد **الإخبار**: وكثيرا ما يشعر، قد يتعلق، قام هرقل. **وأفعال كلامية توجيهية أمرية للقارئ**: وعلى المبحر النجاح في الاتصال بإنترنيت، توقيف اللوحات الدعائية، أن يكون الأكفأ في لعبة متعددة الأطراف أونلاين، الانتصار على التيهان النصي المترابط، تنظيف البريد المزعج، مطاردة اللوحات الدعائية، القضاء على فيروس، إزالة الكوكيات، العثور على معلومة دقيقة في الإنترنيت، المساهمة في ويكيبيديا، العثور على صفحة مفقودة. **وأفعال كلامية تفيد الغاية**: أوجهها للمبحر،

---

[285] نفسه.

السيناريو يخلق صلة وصل بين كل عمل من أعمال هرقل وبين الصعوبات التي يواجهها المبحر.

وبذلك فالقارئ المبحر هنا يستعد لقراءة قصته الشخصية التي تحكي مأزقه على النيت، كما رأينا سالفا خلال تحليل البنية السردية لـ" الأعمال الإثنا عشر للمبحر". وكما قلنا فهرقل الأسطوري حاضر كبطل نموذجي يقتدي به البطل/ القارئ المبحر، ويستظل بظله، ليلعب المهام المطلوبة منه وينجزها بنجاح، ويتعلم بذلك التقنيات الضرورية للتعامل مع النيت والويب ويحوز البطولة الرقمية إن صحت العبارة.

هرقل القارئ المبحر هنا سليل هرقل الأسطوري ومعاصر هرقل سيرج بوشاردون وشبيهه. وجميعهم يشكلون، داخل هذا السرد الأدبي التفاعلي، **هرقل التخييلي البطل** رمز القوة القتالية والانتصار على الضعف وتذليل العقبات. لكن إذا كانت عقبات هرقل الأول مادية ومعنوية تناسب المرحلة التاريخية الأسطورية الملحمية التي عاش فيها، فإن هرقل القارئ المبحر الشبيه ووريث الأعمال ذات الطبيعة الهرقلية سيمارس لعبة فقط. لكننا لا نراها لعبة مجانية للترويح عن النفس وإطلاق العنان لغريزة اللعب كما في سائر ألعاب الفيديو، ولكنه يعيش أجواء لعبية تخييلية يلعب خلالها ما يمارسه يوميا بغية تحقيق النجاح في استعمال تكولوجيا الإعلام والتواصل، بتطويعها والتحكم فيها. يمارس القارئ المبحر، وهو يتلبس بشخصية هرقل، أو يرتدي عباءته التخييلية إن صحت العبارة (هرقل التخييلي)، ثم يقوم بممارسة أعماله البطولية تلك أو أعمال مستمدة منها، من خلال وسيط جديد ومختلف. إنه يشعر بنفس الشعور وقد يتخيل أنه يمارس نفس المهام، لكنها مهام من درجة ثانية. والمهام من الدرجة الأولى تتعلق بالنجاح في إنجاز مهام تقنية أساسا. وهي مهام جعلها سيرج بوشاردون معقدة جدا ومرتبطة بأدوات ووسائط ومحيط معرفي جديد هو تكنولوجيا التواصل والمعلوميات كما سنرى لاحقا. وتصير الغاية هنا مختلفة. غاية السخرية من خوف القارئ المبحر مما يعترضه من صعوبات يومية خلال

تعاطيه مع تكنولوجيا التواصل والإعلام. ولذلك فالغاية أجناسية أدبية اولا، ثم تعليمية تربوية للقيام بمهام تقنية، وكسب معرفة بها ستزود القارئ المبحر بمهارات وقدرات ترتبط بجنس أدبي جديد- قائم على تقنيات تطبيقية كما سنرى فيما بعد.

وبهذه القراءة التأويلية تناسلت ثلاث شخصيات، وتداخلت، وتوالدت بشكل مفارق ومولد للسخرية من الذات والضحك لتكشف تطور الإنسان ووعيه بذاته، وبماضيه، وليعلم نفسه بنفسه، ويكتسب منظورا علميا جديدا ومهارات وأدوات ضرورية في عصر تكنولوجيا الإعلام والتواصل المتطور جدا. وهكذا تناسلت ثلاث تجارب وتداخلت في ذهن سيرج بوشاردون أفقيا وعموديا وصارت واحدة.

المسار الأفقي للتجربة الهرقلية:

تجربة هرقل الأسطورية الرمزية ⟵ تجربة بوشاردون الواقعية الافتراضية ⟵ تجربة القارئ المبحر اللعبية التربوية.

الأسطورة ⟵ الواقع الافتراضي ⟵ السرد الأدبي التفاعلي

المسار العمودي للتجربة الهرقلية:

هرقل بوشاردون

↓ ⟵ الترابط بالتذكر، والشعور، والتوظيف الساخر من الذات

هرقل الأسطورة

↓ ⟵ الترابط باللعب، لكن بمنظور جديد ساخر وتعليمي

هرقل القارئ المبحر

خطاطة اختزالية لصورة هرقل التخييلية في " الأعمال الإثنا عشر للمبحر".

7.1.2. مقصدية " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" المصرح بها:

رأينا سيرج بوشاردون من قبل وهو يقدم التوضيحات الضرورية حول عمله الأدبي التفاعلي بغاية مساعدة القارئ المبحر على فهم عمله وتأويله. والواقع أن سيرج بوشاردون نزيه، وصادق، ومتعاون جدا مع القارئ، بل هو حريص كل الحرص على توضيح كل صغيرة، وكبيرة تتعلق بأثره الأدبي التفاعلي التجريبي " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" : كتابة، وتصميما، وإخراجا، ومقاصد. لذلك يلح على أن يوضح للقارئ المبحر غايته وأهدافه ومقاصده من وراء عمله الرقمي التجريبي هذا بشكل تام ودقيق. ودون هذا التوضيح الكامل والشامل فإن الأعمال الرقمية بصفة عامة، وهذا العمل التجريبي بصفة خاصة، ستكون صعبة الفهم مُعَتَّمَة وعسيرة على القارئ المبحر. وفعلا ذلك ماقام به أكثر من مرة، وبأشكال عديدة ومتعددة، ومتفرقة. فعل ذلك، كما أسلفنا، في مقدمة أثره الرقمي هذا الذي نحن بصدد مقاربته، وكرَّره أيضا في خطابه المقدماتي الحامل لعنوان" لعبة فنية أدبية: الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، وتناوله بشكل مستفيض في مداخلته في ندوة أقيمت حول مخاطر استعمال الفيديو في الأدب الرقمي. ويلح سيرج بوشاردون على التوضيح أن أثره هذا أثر رقمي تجريبي هجين [286] له غايات وأبعاد متعددة، ولكنها متداخلة، بل نراها أحيانا متشابكة : وهي البعد اللعبي، والبعد البيداغوجي، وبعد الأدب الرقمي، وبعد السخرية. ويوضح أن الخلفية الأساس المتحكمة في هذا الأثر نابعة من جمعه بين صفتي الدارس و الأكاديمي المُنَظِّر للوسائط المترابطة، وصفة المبدع الممارس لها تماما مثل سلفه المنظر والمبدع الرقمي الكبير الفرنسي فليب بوتز. وبذلك فالجمع بين صفتي الباحث والمؤلف دفعته لتجريب بعض

[286] Serge Boucharon (2008) Lucidité et lucidité dens les 12 travaux de l'inetrnaute. https://elmcip.net/node/1388

الفرضيات، واختبارها مما يوضح تجريبية العمل، وغايته التعليمية، وتعدد مقاصده، و أبعاده، وتداخلها.

وفي سياقات أخرى يؤكد سيرج بوشاردون أن " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تعالج موضوع صعوبات التحكم، أو صعوبات التطويع التقني التي تعترض المبحر بشكل تفاعلي ووسائطي متعدد، لكنها تقوم بإخراجها على شاشة الحاسوب. يقول سيرج بوشاردون بصيغة إخبارية يقينية: " إن " الأعمال الإثنا عشر" تعالج الويب من مختلف جوانبه، انطلاقا من الاتصال بإنترنيت حتى العديد من الممارسات على الشبكات الإجتماعية. وقد تم إخراجها بطريقة تفاعلية، ووسائطية متعددة قائمة على استغلال جهاز الحاسوب برمته: جانب الشبكة مع انفتاح على مواقع غير تخييلية: أمازون، ماي سيبيس، ويكيبيديا، واي باك ماشين) (**Amazon, My space, Wikipedia, wayback Machine**)، ومحيط متنوع (فأرة، لوحة المفاتيح، مكبر الصوت، كاميرا ويب)، وأشكال التفاعل (الإبحار، التحكم في أشكال سيميائية على الشاشة، الولوج إلى المعطيات). علاوة على الجمع بين اللعب والنظرة المتبصرة الواعية أو الصحيحة (الصائبة، الحكيمة والنافذة)[287].

ومن خلال تتبعنا لخطابات سيرج بوشاردون المقدماتية، ومقالاته وجدناه يتحدث عن ثلاثة أبعاد:

- بُعْد لعبي قائم على السخرية من أعراف الفيديو بغاية مساعدة القارئ على فهم جيد لما يجري على الإنترنيت كما في حال الأدب الرقمي.

- بُعْد شعري فني من خلال اللعب على مكون الدال.

---

[287] نفسه.

- بُعْد تربوي تعليمي من خلال إنجاز القارئ المبحر لعدة مهام.

لكن سيرج بوشاردون يتحدث عن مقاصد أخرى من أثره الرقمي هذا " إن هذا العمل يندرج ضمن أسطورة الحياة اليومية، ولا يتوخى صياغة سيناريو لتراجيديا الوجود، بل يتوخى أسطرة أنشطتنا الأكثر يومية. أسطرة أنشطتنا اليومية يعني جعلها على مسافة منا لنزع الأسطوري عنها، ولكن في نفس الوقت، نقلها إلى مشكل آخر. وهو عمل لايخلو من حس الدعابة والطابع الفكاهي كما نتمنى ذلك."[288]

ونجده يذكر بنفس المقاصد في فقرة مشروع الواردة في مقدمة العمل. لكنه يؤكد على أن فعل الأسطرة ونقل هذه الأفعال اليومية المادية، وتحويلها إلى أفعال أسطورية ملحمية يمكننا من أن" نعيش علاقتنا بالتكنولوجيا بصيغة ملحمية... غير خالية من الفكاهة والدعابة كما نأمل."[289]

وأمام تعدد هذه المقاصد وتداخلها وتشابكها وتكاملها فإننا سنقسمها إلى فئتين:

1- فئة أولى تضم المقاصد التي تتعلق بالشكل التعبيري والتقني. وفيها مقصدية عامة تتعلق بالعمل ككل، ومقاصد جزئية تندرج في إطار المقصدية العامة.

2- فئة ثانية تتعلق بالمعنى والدلالة.

المقاصد المتعلقة بالشكلين التعبيري والتقني:

- مقصدية إبداعية أجناسية تتعلق بإبداع سردي أدبي تفاعلي، وتجريبي يقوم على محو الحدود بين الأنواع والسجلات.

---

[288] نفسه.

[289] نفسه.

- مقصدية شعرية شاعرية كبعد فني شعري حاضر في فكرة تحوير أسطورة هرقل.

- مقصدية لعبية، أو بعد لعبي بمحاكاة قواعد وأوفاق الفيديو، والسخرية منها في الآن ذاته عبر مهام درجات صعوبتها متفاوتة ينجزها القارئ المبحر.

- مقصدية بيداغوجية أو بعد تربوي بيداغوجي لمساعدة القارئ المبحر على فهم مايجري على النيت، أو لمحاربة الأمية الرقمية إن صحت العبارة.

مقصد معنوي دلالي نوجزه كما يلي:

- **مقصدية السخرية المطعمة بالفكاهة والدعابة** من هذه الأنشطة. وهي مقصدية تتميز بصفتين:

الصفة الأولى: وهي أنها مركبة ومعقدة إن صحت العبارة. ونقصد بذلك أنها تتحقق عبر مرحلتين متكاملتين: مرحلة أولى، وهي مرحلة أسطرة الأنشطة التكنولوجية أو خلق أسطورة لأنشطتنا التنكولوجية اليومية. ثم مرحلة ثانية تتعلق بنزع الطابع الأسطوري الملحمي عن هذه الأنشطة التكنولوجية، وذلك بتعريتها، وإزالة الوهم، والقداسة الزائفة، التي تحيط بها عند العديد المستعملين.

الصفة الثانية هي الانتشار والتداخل مع باقي المقصديات الأخرى لدرجة يمكن معها اعتبار باقي المقصديات دالا ومقصدية السخرية مدلولا لها. فالسخرية حاضرة في الأبعاد الإبداعية الأجناسية والشعرية واللعبية والبيداغوجية، بل يمكن القول إنها تشكل طابع " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" وطعمه المميز له، وملحه.

لقد قمنا بعرض جميع المقاصد والأبعاد كما طرحها سيرج بوشاردون وأوضحها للمتلقي هو نفسه. وبينا أن المقصدية الجوهرية هي مقصدية تتعلق بالدفاع عن الأدب الرقمي والترويج له بصفة عامة، ثم الترويج للسرد الأدبي التفاعلي كنوع رقمي تجريبي

يعتبره هو نفسه نوعا جديدا تجاوز السرد الأدبي المترابط (النص المترابط). ويدعم زعمنا هذا أنه ذات عالمة وباحث في الأدب الرقمي ومنظر له أولا وقبل كل شيء، ثم إنه في كل كتاباته يبشر بالوسيط الرقمي ويعمل على تعليم الناس الكتابة والقراءة بواسطته، كما يجتهد ليل نهار لتعليمهم مهارات وقدرات التحكم فيه وتطويعه. ولذلك فكل مقاصد اللعب والتعليم والمقصدية الشعرية الفنية والسخرية وغيرها مجرد مقصديات جزئية تنضوي تحت **المقصدية الأكبر وهي المقصدية الإبداعية الأجناسية.**

2.2. فرضية قراءة " الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

إن عرضنا للمكونات والمعطيات المتعلقة بالسياق الخارجي العام الذي تندرج فيه " الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، ثم المعطيات المتعلقة بالذات العالمة والمبدعة واسم العلم هرقل، وتجلياته في هذا السرد الأدبي التفاعلي، وماصرح به سيرج بوشاردون كمقاصد وأبعاد لعمله هذا. علاوة على قراءاتنا المتكررة والمتأنية لـ" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، جعلتنا نصل إلى فرضية إجمالية تشكل إرادة قول بوشاردون. وقد كنا نلمح إليها أو نشير خلال هذا العرض والتقصي. وقد حان الوقت لنصرح بها قبل تتبع تجلياتها ومظاهرها. وهذه الفرضية التي نراها ملائمة ومناسبة لقراءة هذا العمل التجريبي وتحليله وتأويله، هي كما يلي: **إن" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" التي تندرج في سياق الإبدال الرقمي، هي أولا وقبل كل شيء، تعبير من بوشاردون عن حلمه ومرغوبه المصرح به أحيانا، والضمني الدفين غير المصرح به أحيانا أخرى. ومفاد هذه الفرضية أن السرد الأدبي التفاعلي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تحقيق لبطولة [290] تتعلق بمساره العلمي والمعرفي والتقني. بطولة إنتاج عمل تجريبي هجين قائم على محو الحدود بين الأنواع والسجلات، وجامع بين القراءة والفعل التقني ومساءلة الأدب. وبطولة نشر الأدب الرقمي التجريبي. وبطولة إخراج الأدب من انغلاقه،**

290 كلمة بطولة في العربية تستعمل كمقابل لكلمتي (Héros) و (Champion)الأجنبيتين

وتقريبه من المتلقي. وبطولة حل مشاكل القارئ المبحر اليومية مع الويب والإنترنيت وإكسابه مجموعة من المهارات والأدوات للنجاح في ممارسته اليومية على هذا الوسيط، أو الهجنة والتجريب القائم على محو الحدود بين الأنواع والسجلات كأفق رحب للأدب الرقمي. وكل هذا جاء متساوقا مع سلب دور البطولة الروائية (Le protagoniste) من الشخصية، وإسناده للقارئ المبحر المستعمل.[291] ودليلنا على ذلك الأفكار والمعطيات التالية:

1- الوضع الاعتباري لبوشاردون كذات عالمة وُكدها نشر الأدب الرقمي، وخوض مغامرة التجريب فيه لأثبات ذاته في هذا المضمار. لذلك وجدناه يُوَجِّه النقد الكبير للسرد الأدبي المترابط من جهات عديدة أتينا على ذكرها في الفصل الأول. بل وجدناه يشبه نفسه بأحد كبار كتاب الأدب الرقمي الفرنسي فليب بوتز لدرجة يمكن القول معها إنه يشكل نموذجه الذي يحتديه ويَتَشَوَّفُ أن يكون في مصافِّه. أي منظرا وعالما يمارس الإبداع لغاية علمية، ومعرفية أولا وقبل كل شيء. وطبعا لتحقيق ذاته ووجوده كنوع من **الخلود** العلمي والمعرفي إن صحت العبارة.

2- اتخاذ تجربته الشخصية ذريعة لتحويلها إلى التجربة اليومية للقارئ المبحر مع مواقع الويب والإنترنيت، وربطها بعد ذلك بأعمال هرقل الشاقة. ولا نستسيغ بتاتا أن بوشاردون، وهو الأكاديمي والمُخرج الرقمي، ومدرس العلوم والتكنولوجيات، والتصميم، ومدرس، ومعلم تقنيات التواصل الهندسي، والمشرف على مختبر الأدب الرقمي والأنترنيت، وموقع تكنولوجيات وثقافات الوسائط المترابطة، وهو أيضا صاحب ما يفوق عشرة آثار في الأدب الرقمي، سيجد صعوبة خلال الممارسة اليومية على الويب. وأقصى ما نقبله منه أنه مر بتجربة صغيرة جدا، أو أنه يفكر في القارئ المبحر،

---

[291] يعتبر إسناد البطولة للقارئ المبحر (القصة التي أنت بطلها) من عوامل ظهور السرد الأدبي التفاعلي.

وهو يتحدث عن نفسه بغاية إيجاد مسوِّغ جمالي وتعليمي لأثره الرقمي: " الأعمال الإثنا عشر للمبحر".

3- استعارة أعمال هرقل البطولية الشهيرة لكتابة أثره الأدبي التفاعلي، وبنائه وتصميمه، وإخراجه بغاية الجمع بين السرد والفعل. والتوكيد المتكرر، في كل عمل من الأعمال الإثني عشر، على نموذجية أفعال هرقل، وعلى ضرورة قيام القارئ المبحر بأفعال موازية تحقق له الخلود الشبكي.

إن" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" عمل/ سرد أدبي تفاعلي إرادة قوله الجوهرية هي حلم سيرج بوشاردون، ورغبته الدفينة في تحقيق بطولة الانتصار لذاته كعالم ومنظر وأكاديمي شغوف بالأدب الرقمي، وبطولة الانتصار للأدب الرقمي عامة والأدب الرقمي التجريبي كما يتجلى في السرد الأدبي التفاعلي بصفة خاصة.

3.2. تركيب

عملنا في الصفحات السابقة على خلق سياق مقاربة" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" باعتبارها نموذجا لمعالجتنا للإشكالية التي طرحناها حول التواصل بين المبدع والقارئ. وقد توقفنا عند مكونات ثلاثة:

مكون يتعلق بمحتوى العمل وبنيته الداخلية التي تشكل منطلقا للفهم والتحليل أو ما سميناه: المقصدية الإخبارية لـ" الأعمال الإثني عشر للمبحر". فكشفنا بنيتها السردية القائمة أساسا على بنية مورفولوجية اختزلناها في بنية الأزمة/ الحل، أو الفرج / الشدة. وهي بنية مستمدة من تجربة بوشاردون نفسه على النيت. وتتجلى في بنية كل الأعمال الإثني عشر التي تنطلق من وضعية شدة، ثم تقدم للقارئ المبحر تجربة هرقل الناجحة في قهر الصعاب كنموذج يحتدى ليتم تكليفه بمهمة تقنية ترتبط بالنيت والحاسوب. وبينا أن عنوان" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" يؤكد انتماءها لجنس السرد الأدبي التفاعلي، وأن هذا الأثر الرقمي يضم ثلاثة هرقلات: هرقل الشخصية الأسطورية التي اتخذها

بوشاردون ذريعة لإبداع أثره الرقمي، لكن بوشاردون هو نفسه هرقل الإنترنيت في لحظة معينة حسب ادعائه، والقارئ المبحر أيضا هرقل الإنترنيت الذي يعاني من الصعوبات التقنية على الويب.

كما أوضحنا أن سيرج بوشاردون، هرقل الإنترنيت، هو أولا وقبل كل شيء ذات عالمة أي دارس، ومنظر، ومدافع كبير عن الأدب الرقمي، بل يخوض تجريب تقنيات وإمكانيات جديدة وخاصة بانتقاده للنص المترابط ودعوته إلى السرد الأدبي التفاعلي التجريبي. وقد اتخذ هذا العمل ذريعة للتجريب أولا وقبل كل شيء، ولتعليم القارئ المبحر كيفية التحكم في أدوات، وتقنيات، وبرمجيات الويب، وجعله يقرأ ويلعب في نفس الوقت. ومن هنا استهدف سيرج بوشاردون مقصديات متعددة بعضها مقصديات أو غاية كبرى تتعلق بجنس الأدب الرقمي التجريبي، وبعضها مقاصد مرافقة. وهي أبعاد شعرية ولعبية وبيداغوجية. علاوة على مقصدية مركبة ومتداخلة مع باقي المقصديات وهي مقصدية السخرية المطعمة بالفكاهة. غير أن المقصدية الأكبر هي مقصدية نشر وتعليم الأدب الرقمي وبخاصة السرد الأدبي التفاعلي كجنس أدبي تجريبي يمتح خلاله الأدب من التكنولوجيا نحو أفق جديد يمنح الأدب امتدادا وانتشارا لاحدود له.

وكل هذه المكونات والمعطيات أسعفتنا في بناء سياق مقاربة هذا الأثر الرقمي التجريبي. وكانت كلها تصب في اتجاه واحد واضح، وهو أن الفرضية الملائمة لمقاربته وتحليله، وتأويله التأويل الصائب هي أن" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تعبير عن محلوم سيرج بوشاردون ومرغوبه الذي هو تحقيق البطولة، وهي أن يكون في مصاف كبار مبدعي الأدب الرقمي وبخاصة التجريبيين مثل فليب بوتز، لذلك بناها انطلاقا من بطولة هرقل وأسند للقارئ المبحر أعمالا تقنية تحقق له الخلود الشبكي والبطولة.

لكن ماهي التجليات الملموسة التي تثبت هذه الفرضية وتؤكدها؟ وأين تتجلى مقاصد وغايات وأبعاد سيرج بوشاردون من عمله هذا؟ وكيف تم تلقي هذا العمل؟ وماذا كان رد فعل القراء بصفة عامة؟

4.2. التجليات:

1.4.2. على سبيل التقديم:

سنعمل خلال فقرة التجليات على إبراز المكونات، والتمظهرات التي تثبت فرضيتنا التي قلنا فيها إن" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تجسد إرادة قول بوشاردون الدفينة. وهي تحقيق بطولة في مساره العلمي والمعرفي والإبداعي، عبر إنجاز عمل رقمي تجريبي هجين جامع بين القراءة والفعل أو العمل، ومتعدد المقاصد والأبعاد. وهذه المظاهر تتجلى في مقاصد العمل وأبعاده الآتية:

3- المقصدية الإبداعية/ السرد الأدبي التفاعلي التجريبي،

4- المقصدية الشعرية الفنية،

5- المقصدية اللعبية،

6- المقصدية البيداغوجية،

7- مقصدية السخرية.

2.4.2. مظاهر المقصدية الإبداعية الأجناسية:

رأينا سيرج بوشاردون يؤكد، من قبل، أن" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" عمل تجريبي هجين يوظف، في مجال السرد الأدبي التفاعلي، تقنيات التفاعل، والفيديو، ومكوناته، ويقارب الأدب الرقمي من خلال مصطلحات التحكم أو التطويع (Manipulation) إن صحت العبارة. وهذا الصنيع البطولي التجريبي رافقه تمفصل ثلاثة أبعاد وتداخلها وتكاملها: بعد لعبي، وبعد فني/ شعري، وبعد بيداغوجي تعليمي. وهو ماسمح له بمقاربة الأدب الرقمي والسرد الأدبي التفاعلي خاصة بمصطلحات التحكم والتطويع المستمدة من المعلوميات. ويقصد بذلك أن الوسيط الرقمي يمكن القارئ المبحر من التحكم في أنظمة سيميائية لوحدات، ومكونات مختلفة، ومستقلة عن بعضها البعض، وهي اللغة،

والصورة والصوت، والموسيقى، والأشكال البيانية، والفيديو غيرها. فبعد برمجتها بفضل العمليات الحسابية الخوارزمية الدقيقة، تتم حوسبتها، ليتم التحكم فيها، وتطويعها من خلال لغة ورموز وتوجيهات ظاهرة للقارئ المبحر. وبهذا ينجح السرد الأدبي التفاعلي في منح القارئ المبحر يدا ليتحكم في هذه المكونات وليطوع الأبعاد الأجناسية، والشعرية والبيداغوجية واللعبية بواسطة الحركة و/ أو الفعل و/ أو الإنتاج. وقد رأينا من قبل أن المقصود هنا بالحركة (Geste) ذلك النشاط الواحد والمفرد الذي يتسم بالبساطة كأن ينقر القارئ المبحر زِرّا من أزرار لوحة المفاتيح أو ينقر زِرَّ الفأرة، أو غيرها من هذه الحركات الأدنى والبسيطة. بينما الفعل (Acte) يتشكل من مجموعة من الحركات (أكثر من حركتين)، تَمَّ تلفيظها أو تحويلها إلى ملفوظ كملفوظ (يمين/ يسار) أو (أعلى/ أسفل) أو غيرها. أما الإنتاج فهو كتابة نص بكامله يتم دمجه من طرف البرمجي المنتظم للأثر الرقمي. ويمكن القول هنا إن الحركة والفعل ثم الإنتاج تشكل جزءا جوهريا من ألفباء القراءة والكتابة الرقميين. بل نمارسهما يوميا خلال استعمالنا للوسيط الرقمي.

و" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تشكل، من ألفها إلى يائها، تجليا قويا لهذه المقصدية على عدة أصعدة. فهي على صعيد أول تجمع بين النص السردي والصورة والصوت والأعمال المطلوب إنجازها، أي أننا بصدد مظهرين للقراءة: القراءة كنشاط ذهني يقوم على الربط بين العلامات اللغوية، ويقوم على فك شفرة العلاقة بين الدال والمدلول. والقراءة كفعل أو كنشاط مادي. وعلى صعيد ثان تقوم " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" بالخلط بين سجلات ولغات مستمدة من مجالات مختلفة ومتعددة ومتنافرة. فبالنسبة للسجلات نجد سجلات أدبية عديدة ومتعددة. نجد سجلا ملحميا مستمدا من أسطورة هرقل. وهو سجل يثير الخوف والرعب والتَّحَدِّي والنجاح والعظمة. ونجد سجلا أدبيا ساخرا هازئا يحرك عواطف الشعور بالمفارقة والسخرية المتسمة بطابع الفكاهة والضحك والدعابة. وبالنسبة للَّغات نجد لغة المعلوماتية التقنية العلمية المتسمة بالدقة

والوضوح والتي تستدعي التركيز والحذر. ونجد لغة اللعب القائمة على التلقائية والعفوية والخفة وتحريك عواطف التحدي والفرح والمرح والانغماس. ونجد لغة الألغاز التي تعتمد الترميز والاستشكال وتحريك عواطف التحدي والغموض وغيرها. كما نجد تهجينا بين السردي والشعري، وذلك من خلال الانتقال بين لغتي الشعر والسرد. لغتان: إحداهما يهمين فيها مبدأ المجاورة، والأخرى يهيمن فيها مبدأ المشابهة والمماثة. وهذه السجلات واللغات اجتمعت في حاضنة رقمية واحدة (الأعمال الإثنا عشر للمبحر) لا تتحقق شفهيا بالنطق ولا كتابيا بالقلم، ولكن بواسطة حركات وأفعال تتطلب من القارئ المبحر امتلاك مهارات وقدرات تقنية عديدة جدا بحيث إذا تعلمها هذا القارئ المبحر، وأتقنها فقد تمكن من عُدَّة ضرورية لاستعمال الوسيط الرقمي قراءة وإبداعا وحقق البطولة الرقمية أو الخلود الشبكي. ويمكن القول إن نجاحه فيها يستحق أن يجازى عليه ويصير من ذوي العلم والمعرفة التقنية الناجحين.

ويمكن الوقوف عند العمل الثاني عشر" **الكلب كربير**" كنموذج للمقصدية الإبداعية الأجناسية، وهو يجمع بين الأبعاد الثلاثة: الشعري الفني، واللعبي والبيداغوجي التعليمي. يقوم السارد بإعداد القارئ المبحر سلفا على اعتبار أنه فقد صفحة ويب اختفت تماما من على النيت. وعليه أن يكون مثل هرقل الذي غامر بالنزول إلى عالم الأموات السفلي وصارع الكلب الجهنمي كربير، وتمكن منه. ويتجلى البعد الشعري، في هذا العمل، في الاشتغال على النص وعلى استعارة مملكة الموتى. يقوم القارئ المبحر بتوجيه قارب للإبحار في مملكة موتى النيت، بحثا عن صفحة الويب تلك التي ضاعت منه واختفت نهائيا. في هذا الجو، الشعري والملحمي، إن صحت العبارة يمارس القارئ المبحر اللَّعب (البعد اللعبي) بواسطة الفأرة المنيرة والمنشطة للتحكم في القارب وتطويعه مثل لعبة تمارس على منصة أو موقع من المواقع الخاصة باللعب. وهي لعبة تشبه المغامرات الرسومية (Graphic adventure) التي يستعمل اللاعب خلالها

المؤشر الموجه، ويقوم بالنقر على مكونات الشاشة والرسوم. وإلى هذين البعدين الشعري واللعبي ينضاف البعد البيداغوجي التعليمي. ويتجلى بوضوح في تحفيز القارئ المبحر، وتدربيه، وتعويده على زيارة موقع" ويب الأرشيف" (webarchive.org) أو زيارة موقع (The Wayback Machine). وهما موقعان يمثلان شكلا من أشكال عملية أَرْشَفَةِ مواقع الويب. وهنا ينجز القارئ المبحر تمرينا مهما جدا يشكل جزءا من تمارين الحياة اليومية على الويب، إضافة إلى مهاراتها الضرورية لاستعمال هذا الحامل الذي اكتسح كل المجالات وشغل الدنيا والناس. وبذلك تحققت المقصدية الأجناسية الإبداعية في العمل ككل، كما أسلفنا. وتحققت أيضا في هذا النموذج الذي جاء جامعا بين الأبعاد الثلاثة التي تنم عن قدرات بوشاردون العلمية والتقنية والإبداعية، هو وفريق عمله. وتنم عن تحقيق القارئ المبحر المستعمل لبطولته الشخصية التي وفر له سيرج بوشاردون شروط تحقيقها بنجاح تام.

3.4.2. مظاهر المقصدية الشعرية الفنية:

نشير منذ البداية أن الشعرية الفنية هنا لا تتعلق بشعرية النص اللُّغَويَّة في حد ذاته كما هو معهود ومتداول، ولكنها شعرية رقمية تتعلق بالتواصل البشري مع الأجهزة الرقمية[292] أو علاقة: الإنسان/ نظام محوسب. ويعني بوشاردون بالمقصدية الشعرية اللعب بالدال اللغوي وغير اللغوي داخل جنس رقمي سردي. ويمكن إيجاز مقصدية بوشاردون الشعرية هنا في مظهرين:

1- مظهر أول يتعلق بالخلط بين السردي والشعري أو الانتقال بينهما من جهة، وهنا نجد ارتحال القارئ المبحر وتنقله من" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" نحو مواقع

[292] PORTELA, Manuel (2013) Scripting Reading Motions: The Codex and the Computer as SelfReflex Machines, Cambridge: MIT Press. p348

ومنصات خارجية خاصة بالأعمال الشعرية عن طريق روابط، ووصلات وفَّرَها سيرج بوشاردون لهذا الغرض.

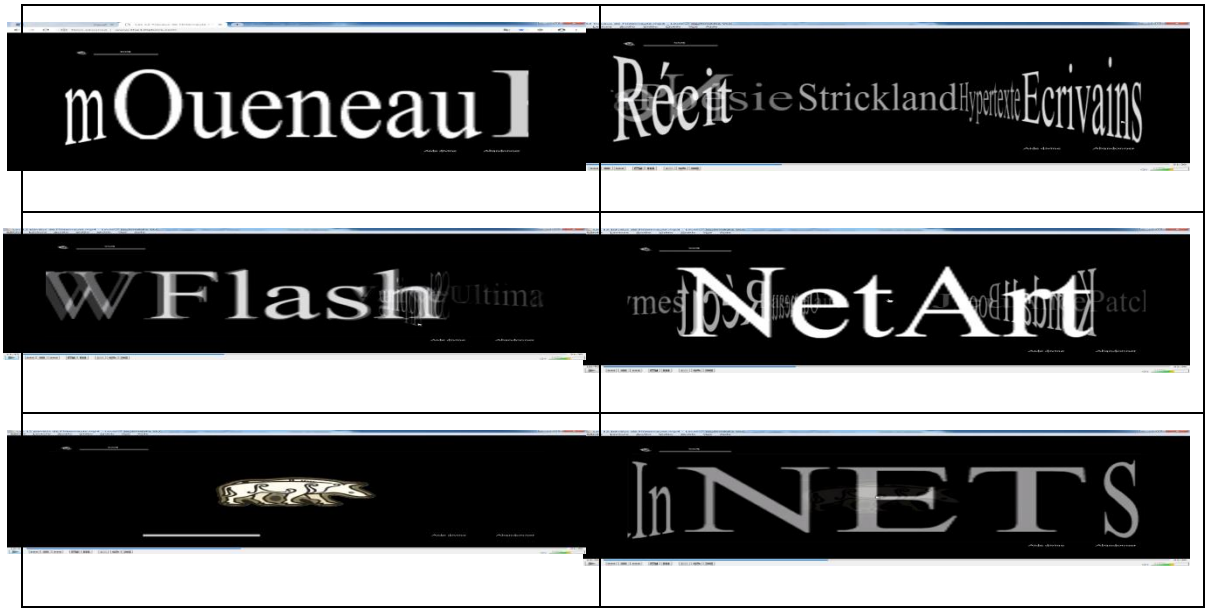
2- مظهر ثان يتعلق بتوظيف تقنية اللعب بالدال كتقنية مميزة للشعري، لكنها تتحقق هنا داخل السرد الأدبي التفاعلي. وقد أشرنا إلى ذلك، من قبل، خلال وصف الواجهة حيث توقفنا عند توظيف بوشاردون للحروف المتساقطة ذات اللون الأخضر، والتي تشكل فاصلا بين مرحلتي القراءة: قراءة تقليدية كفعل ذهني يربط الدال بالمدلول ويفكك الرموز والمقاصد، والقراءة كحركات وأفعال تطويعية تحكمية ينجزها القارئ المبحر، وهو بصدد قراءة أثر سردي أدبي تفاعلي تجريبي والإبحار فيه.

وبتتبع " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" نجد البعد الشعري حاضرا بقوة في الأعمال الرابع والسادس والتاسع:

ففي العمل الرابع **خنزير الإرمانتي** يتحرك القارئ المبحر في متاهة نصية مترابطة (Labyrinthe Hypertextuelle) اختار لها بوشاردون تشكيلا (Configuration)، هو عبارة عن شاشة تستعمل تقنية الأبعاد الثلاثية تضفي على الكلمات (كلمات مكتوبة بالأبيض على أرضية سوداء) جمالية أو فنية تقنية خاصة تمنحها شكلا ماديا، وحركيا يتحكم فيه القارئ المبحر بواسطة السهام الموجهة. ويمكن للقارئ المبحر تحريك السهام الموجهة في الاتجاهات الأربعة: نحو اليمين، أو اليسار، أو الأعلى، أو الأسفل. وذلك بغاية ممارسة لعبة اكتناه مسارات هذه المتاهة النصية التي ورطه السارد فيها بحثا عن الخنزير الإرمانتي. تشكل الصورة الأيقونية/ الدليل المنشطة وصلة ومنطلقا نحو الكلمة/ الدليل (NET) مدخلا للمتاهة، وعلامة على نمط الحامل والمجال الرقمي الذي يقود نحو الكثير من الكلمات/ الأزرار: فهي كلمات وعلامات لغوية من منظور لساني، وهي أزرار من منظور معلومياتي. مثل: (WIKI)، و(Larsen)، و(Patchwook)، و (Marbeil)، والتي تؤدي إلى موقع أدب المعلوميات. وعند نقر كلمة (BOOTZ)، يتم

نقلنا إلى موقع مجلة الأدب والشعر الإلكترونيين (Alire).[293] وعند نقر كلمة كينو (Quenneau) يتم نقلنا إلى قصائد هذا الشاعر الرقمية **مائة مليار قصيدة**. وتتوالى بعدها كلمات من مجال الأدب الرقمي والويب كـ (Poesie) التي عند نقرها يتم نقلنا إلى إلى موقع الشعر التجريبي التفاعلي ميتاتيكست (METATEXTES) لتعرفينا على هذه التجربة التي تمزج النصوص والصور والأصوات والموسيقى، لكن عند نقر الدال (Roman) يتم إخبارنا بعدم توفر العنوان الرابط أي (URL).

[293] يشكل فليب بوتز قدوة لسيرج بوشارون ومثالا يحتدى علميا ومعرفيا وإبداعيا في تحقيق البطولة الرقمية.



وعند نقر الجملة/ الزر فن النيت (Net art) يتم نقلنا إلى موقع فن النت كفن تفاعلي جديد يصمم بواسطة شبكة الإنترنيت. وبذلك شكلت الدوال المنشطة سفينة إبحار جمالي تقني عبر تقنية الأبعاد الثلاثية.

وفي العمل السادس **طيور بحيرة استمفال** يقوم القارئ المبحر بدفع الأشكال والرسومات (graphismes) التي تُمَثِّلُ اللوحات الدعائية خارج إطار صفحة الشاشة باستعمال النَّفَسِ والصَّوتِ[294] المتاح له من خلال لَعِبِهِ للمقطع الموسيقي المناسب. ويتم هذا الفعل الشعري عن طريق قيام القارئ المبحر باختيار لوحة دعائية من اللوحات الخمس. ثم قيامه، بعد ذلك، بإزعاجها إما برفع درجة الصوت أو خفضها حتى يعثر على الحجم المناسب الذي يحقق له النجاح في مهمته والقضاء على هذه اللوحة الدعائية. وهكذا ذواليك مع باقي اللوحات الدعائية حتى النهاية.

[294] سيرج بوشاردون، نفسه.

في العمل التاسع **حزام ملكة الأمازونيات** يضع سيرج بوشاردون القارئ المبحر في سياق جمالي هو عبارة عن فضاء/ صفحة شاشة سوداء كما سواد الليل البهيم. وهي شاشة تتساقط منها، وبشكل عمودي، أرقام باللون الأبيض الناصع نصاعة بياض الثلج والبرد. تتهاوى الأرقام بسرعة في مشهد هطول رائع جدا لكنها مرفوقة بندف بيضاء ناصعة مختلفة الأحجام. كما تضم الصفحة صورتين لملكة الأمازونيات: صورة أولى تظهر فيها هيئة الملكة كاملة أي لقطة طويلة، وصورة من الخلف تظهر ضفيرتها ووجهها وظهرها فقط أي لقطة قريبة. وفي أقصى يسار الصفحة صورة أيقونية منشطة لموقع التسوق أمازون (Amazon.com). وفي أقصى الصورة من الأسفل على اليمين يوجد رمزان للرقم التسلسلي التجاري (ISBN). والعمل المطلوب من القارئ المبحر هو استعمال فأرته المنشطة ذات السهم الموجه للإمساك بالأرقام لملء الفراغ، وإكمال الرقم

التسلسلي التجاري. وخلال هذا الفعل يتعلم القارئ المبحر مطاردة هذه الحروف والأرقام والإمساك بها والتحكم فيها وتطويعها. ويتعلم أيضا عملية الانتقال عبر الصفحات بحثا عن رقم مجهول أو بحثا عن معلومة. وبذلك يمارس فعل التحكم في سهم الفأرة المنشط. وكل ذلك من خلال مشهد شعري شاعري جمالي يحاكي، أو يتوسل بصورة استعارية لسقوط المطر/ البرد/ الثلج مع إنجاز مهمة ملء الرقم التسلسلي المطلوب، وهو يغادر الصفحة للنظر للرقم و/ أو والعودة إلى هذه الصفحة بغية إتمام الرقم المطلوب. وبذلك يتجلى الشعري في جمالية المشهد، واستعارة صورة سقوط المطر الجميلة، واللعب بالتقاط الأرقام أو الدال على حد تعبير سيرج بوشاردون نفسه.

وبالعودة إلى هذه النماذج فإن هذا الوجه الشعري، وهذا اللَّعِب الفني أونلاين في آن، أساسه النجاح في التحكم في مجموعة من الأشكال السيميائية المشكلة للعمل الرقمي بصفة عامة. وهي: النص والصوت والصورة والموسيقى كما رأينا سالفا، وبذلك تدخل في تحقيق هذه البطولة الرقمية بالنسبة للقارئ المبحر، وبالنسبة للمؤلف في سياق أعمال تحاكي أفعالا بطولية مشهورة.

4.4.2. مظاهر المقصدية اللَّعِبِيَّة أو البُعْد اللَّعِبِي:

1.4.4.2. على سبيل التأطير:

يرى سيرج بوشاردون أن إدخال الفيديو في الأدب الرقمي يسمح لهذا النوع، من الأدب الجديد والتجريبي، بتحقيق غايتين جوهريتين: ملامسة جمهور واسع جدا من جهة أولى، وإخراج الأدب من انغلاقه ونخبويته من جهة ثانية. ولذلك فما يطلق عليه البعض مغامرة إدخال الفيديو واللعب في الأدب الرقمي ليس حكما صائبا[295].

لكن قراءة العديد من أعمال الأدب الرقمي التجريبي وتلقيها، يطرح على القارئ المبحر عدة صعوبات يلخصها بوشاردون في صعوبتين: الصعوبة الأولى تتعلق بعسر قراءتها وتحليلها من قبل الجمهور الواسع. والصعوبة الثانية ذات طبيعة تقنية نابعة من جِدِّةِ الحامل الرقمي، ومن الأمية الرقمية لدى العديد من القراء المبحرين. وأمام هذه الصعوبات يرى بوشاردون أنه قد بات من الضروري إرفاق العمل الرقمي ببيانات ومُنَّاصات دقيقة، وغنية جدا حول مقاصد المؤلف وطريقة قراءة عمله الرقمي والإبحار فيه. ومن هنا فالبُعْد اللعبي يشكل مكونا جوهريا وعميقا في " الأعمال الإثنا عشر للمبحر". لكن عن أي لعب نتحدث هنا؟

يشير بوشاردون [296] إلى ملاحظة جان كليمون التي يرى فيها أن تقسيم روجي كايو للعب والألعاب مفيد جدا في فهم رهانات الأدب الشَّبَكِي (cyberlittérature). وأنواع الألعاب هي:

---

[295] Serge Boucharon (2011), p, p 121-129.

[296]Serge Boucharon Evelyne Broudoux, Oriane Deseilligny et Franck Ghitalla (2017) Un laboratoire de littératures : Littérature numérique, Éditions de la Bibliothèque, p112.

1- نوع أول يسمى (Agon): وميزتها أنها ألعاب تنافسية، وتضم ألعاب التباري وإثبات التفوق العضلي كألعاب الصراع التي كانت معروفة لدى اليونانيين القدماء، والألعاب الرياضية المعاصرة سواء كانت فردية أو جماعية.

2- نوع ثان يسمى (Alea): وهي ألعاب الحظ أو القمار بصفة عامة كلعبة النرد والروليت وغيرها.

3- نوع ثالث يسمى (Mimicry): وهي ألعاب التقليد والمحاكاة والتنكر كالكرنفال والمسرح، وألعاب الترفيه عن النفس حيث يتقمص الإنسان شخصية أخرى لغايات متعددة كالسخرية والنقد أو التطهير أو غيرها.

4- نوع رابع أخير ويسمى (Illinx): وميزة هذا النوع من الألعاب أنها تصيب اللاعب بالدوار كما في ألعاب النزول بالمظلة، وتسلق الجبال أو لعبة الأحصنة الخشبية الدوارة. ويرى بوشاردون أن أقرب هذه الأنواع للَّعِب الذي يوظفه الأدب الرقمي هو اللعب التنافسي حيث تتحول قراءة النص إلى لعبة تحتوي عدة اختبارات للقارئ المبحر. والمكافأة التي ينالها بعد نجاحه هو مَحْكِي النص الذي يتواصل بفضل فعل القارئ المبحر وأفعاله السديدة [297]. وبذلك فاللعب الذي يتقصده سيرج بوشاردون هنا ليس لعبا ترفيهيا مجانيا، كما هو سائد في جل ألعاب الفيديو، ولكنه لعب بمعنى (Agon) أي اللعب التنافسي (البطولي) المنتج أو المُسْهِم في سيرورة السرد الأدبي في الأثر الرقمي ونموه. ويتجلى ذلك في عدة مستويات.

2.4.4.2. مقصدية اللعب في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

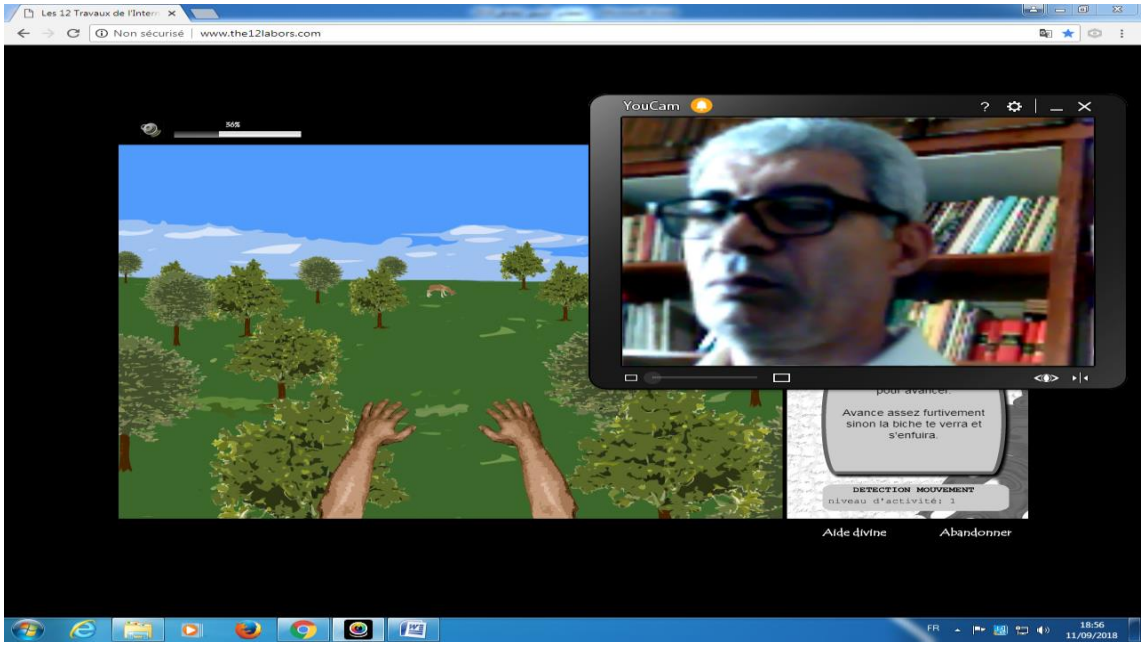
[297] هذه الفقرة نقلناها بتصرف عن مقال بوشاردون السالف ذكره، نفسه، نفس الصفحة.

تتخذ المقصدية اللعبية في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" مظهرين جليَّيْنِ: المظهر الأول أن هذا العمل الرقمي نفسه يتخذ برمته شكل لعبة[298]. إذ يمكن للقارئ المبحر، وبمجرد ولوجه الأول لهذا العمل أن يقوم بتسجيل اسمه ورقمه السري الذي يسمح له بالولوج إلى العمل ومغادرته متى شاء، بعد أن يقوم بتسجيل متواليته أو مقطعه القرائي اللعبي عقب الانتهاء من إبحاره وقراءته. فيكون هنا قد سجل قراءته ولعبه.

المظهر الثاني يتجلى على مستوى كل عمل من الأعمال على حدة. ونسوقها كما يلي:

العمل الثالث: الوعل الأركادي: وفيه نجد السارد يضع القارئ المبحر في وضعية سردية تخييلية ويخبره بأنه فشل في القيام باختبار ما. ثم يذكره بعمل هرقل الشّاق الذي ألقى خلاله القبض على الوعل الأركادي. وبعد ذلك يكلفه بمهمة إلقاء القبض على الوعل. ولكي ينجز هذا العمل/ اللُّعْبَة لابد من توفر حاسوبه على كاميرا ويب متلائمة مع تشكيل (Configuration) هذا العمل كما أخرج لأول مرة سنة 2008. والملاحظ هنا أن سيرج بوشاردون وفريقه الذي أخرج العمل استوحى اللعبة المعروفة باللعبة الاستراتيجة. وهي لعبة من ألعاب الفيديو التي تعتمد على مهارة اللاعب وحذره، وحِذْقِه ليحقق غايته وينتصر في اللعبة. وقد وفر له كاميرا ويب، لكنه هنا لايهاجم جيشا ولا يخوض حروبا وإنما يلقي القبض على الوعل، وبطريقة عجيبة غريبة، وهي رفع اليدين والاقتراب بحذر شديد جدا حتى يحقق بطولة النجاح في أداء مهمته/ بطولته اللعبية هذه.

[298] Serge Boucharon (2011) p,p 121-129.



العمل الثامن: خيول ديوميد: وهنا يمارس القارئ المبحر لعبة مسح آثار إبحاره التي تركها دون أن يفطن إليها. وهي لعبة تشبه لعبة إلكترونية في صالة الألعاب (jeu d'arcade). ولعبة المسح هنا مبرمجة ومحدَّدة في الزمن بحيث إن أبطأ القارئ، المبحر اللاعب، في استعمال المِمْسَحة عن طريق التحكم في فأرته وتحريكها بالسرعة المطلوبة في الزمن المحدد، فإن الخيول ستلتهم تلك الكلمات والجمل التي تجسد أثر إبحاره الذي تركه على الويب.

وفي **العمل التاسع: حزام هيبوليت.** يلعب القارئ المبحر لعبة التقاط الأرقام ووضعها في مكانها المخصص لها من الرقم التسلسي التجاري. وهو نوع اللعب القائم على تطويع الفأرة ومطاردة الحروف والتقاطها، وهي تهطل كما المطر مع الانتقال إلى صفحة أخرى لضبط فعل اللعب، ومعرفة أي رقم سيعمل على اقتناصه لملء المجهول(X) في الرقم التسلسلي التجاري.

العمل العاشر: ثيران جيرون: وفي هذا العمل يريد القارئ المبحر القضاء على مجهول متحرش يتخفى وراء ثلاث بيانات شخصية (مواصفات شخصية). ومن أجل ذلك

يتوجب عليه أن ينجح في لعبة الإجابة على أسئلة ثلاث يطرحها عليه جيرون: ما اسم الكلب ذي الرأسين؟ ما اسم مملكتي؟ ما هو لقب أبي؟ ولكي يعثر القارئ المبحر على الأجوبة يقوم بنقر العنوان المنشط (Myspace.com). ونلاحظ هنا أنها لعبة ذهنية ومعرفية تتعلق بالمعلومات وزيارة مواقع تزود القارئ المبحر بهذه المعلومات المطلوبة.

وفي **العمل الحادي عشر: التفاح الذهبي:** يلعب القارئ المبحر لعبة تصحيح الأخطاء. وهي لعبة تشبه لعبة سؤال جواب التعليمية التي تعتمد تنشيط الذهن والبحث عن المعلومة. لكنها تختلف عنها بأنها أكثر انتسابا للجانب المعرفي. إذ على القارئ المبحر المساهمة في المعرفة الكونية في ويكيبيدا، والعمل على تصحيح أخطاء تتعلق بحديقة الهيسيبيرديات. وحين ينقر جملة: " تفاح الهسيبيرديات الذهبي" المنشطة يتم نقله إلى مقال حول الهسيبيرديات يتضمن ستة أخطاء. وبالعودة إلى المقال الوارد في موسوعة ويكيبيدا الحرة حول الهسبيرديات يقوم بتصحيح تلك الأخطاء عن طريق نَقْرِ مستطيل منشط كتبت عليه كلمة "تغيير". وهذا الفعل يمكنه من إنجاز لعبته المعرفية هذه، لكنه لايفلح ولا ينجح إلا بعد التصديق الذي يثبت أنه فعلا قد أنجز العمل/ اللعبة بنجاح.

وفي **العمل الثاني عشر: الكلب كربير:** يلعب القارئ المبحر لعبة تحريك القارب في بحيرة ستيكس(styx) للعثور على الكلب كِرْبِير، والإتيان به من مملكة الأموات أو من مقبرة على النيت. وهنا نكون بصدد لعب يستوحي لعبة المغامرات الرسومية (Graphic Adventure) تتميز بتحريك مكون من المكونات أو الأغراض في محيط غرافيكي والتي على اللاعب النجاح فيها.

وخلاصة القول في المقصدية اللعبية أن لها مظهرين: مظهر عام يتعلق بالعمل ككل، ومظهر خاص يتعلق ببعض الأعمال المخصوصة كما أوضحنا. وهو ما يجعلنا نؤكد مع مانويل بورتيلا أن" الأعمال الإثنا عشرللمبحر" تعد فعلا تجربة متميزة في مجالي الوسائط، أو الحوامل اللعبية والأدوات النصية من جهة، وتجربة مهمة جدا أيضا في مجالي اللعب النصي من جهة ثانية. لكنها بهذا تتجاوز اللعب من أجل اللعب إلى تعليم القارئ المبحر من خلال اللعب. إنها كما أسلفنا تحقيق لبطولة لعبية رقمية.

5.4.2. مظاهر المقصدية البيداغوجية، أو البعد التربوي البيداغوجي:

إن غاية بوشاردون من المقصدية التربوية البيداغوجية هي مساعدة القارئ على فهم جيد لما يجري على الويب والإنترنيت والتمكن من أدواته وتقنياته بصفة عامة. وهذا بالطبع يساعده على فهم رهان الأدب الرقمي (السرد الأدبي التفاعلي)، واكتساب تقنيات ومهارات التعاطي معه، وتحقيق بطولة تعلمها، والنجاح في إتقانها. ولا بد من التذكير، كما أسلفنا، أنها مقصدية جاءت متمفصلة مع باقي المقصديات والأبعاد. ويمكن القول إن كل عمل من الأعمال الإثني عشر يمنح القارئ المبحر فرصة لتعلم تقنية من تقنيات استعمال الإنترنيت عامة، والأدب الرقمي خاصة. وهي كما يلي:

- الاتصال بإنترنيت في العمل الأول: أسد نيميا.
- توقيف اللوحات الدعائية في العمل الثاني: هيدرا لورن.

- إظهار الكفاءة بالتفوق في لعبة متعددة الأطراف أونلاين في العمل الثالث: الوعل الأركادي.

- الانتصار على التيهان النصي المترابط في العمل الرابع: الخزير الإرمانثي.

- تنظيف صندوق البريد الإلكتروني من رسائل البريد المزعج (السبامات) في العمل الخامس: حظائر أوجياس.

- مطاردة اللوحات الدعائية والتخلص منها في العمل السادس: طيور بحيرة استيمفالوس.

- القضاء على فيروس في العمل السابع: ثور كريت.

- إزالة الكوكيات في العمل الثامن: خيول ديوميد.

- العثور على معلومة دقيقة في الإنترنيت في العمل التاسع: حزام ملكة الأمازونيات.

- القضاء على عضو متحرش ومتنكر في ثلاث سحنات(مواصفتن أو بيانات شخصية) على موقع الشبكة الاجتماعية: ثيران جيرون.

- المساهمة في المعرفة الكونية على موقع ويكيبيديا في العمل الحادي عشر: تفاح الهسبيرديات الذهبي.

- العثور على صفحة ويب مفقودة في العمل الثاني عشر: الكلب كربير.[299]

وبذلك فـ" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تعالج الويب من جوانب وأبعاد متعددة، انطلاقا من الاتصال بالشبكة العنكبوتية حتى العثور على صفحة ويب مفقودة. ورغم أن" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" كُلَّها ذات طابع بيداغوجي كما أسلفنا، إلا أن بوشاردون أوضح أن هذا البعد البيداغوجي التعليمي يحضر بقوة في أعمال بعينها أكثر

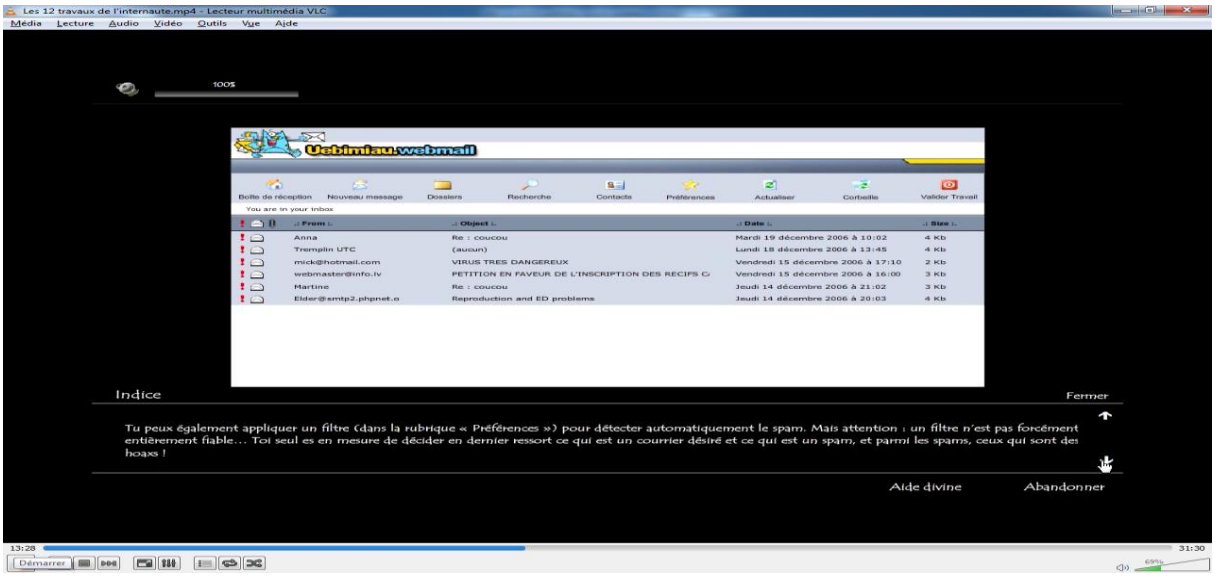
---

[299] نفسه.

من حضوره في غيرها من الأعمال الأخرى [300] . و يذكر منها ثلاثة نوردها بحسب ترتيبها:

العمل الثاني: هيدرا لورن: وخلاله يتعلم القارئ المبحر ضبط مبحره لإيقاف النوافذ المنبثقة (pop-up) التي تنبثق من رأس الهيدرا. وهذا العمل يدربه على ضبط برمجي التصفح لديه، فيتعلم تقنية السماح بالإنبثاق من عدمه، ويكتسبها بعد ذلك.

وفي **العمل الخامس حظائر أوجياس**: يطلب السارد من القارئ المبحر القيام بعملية تنظيف صندوق بريده الإلكتروني بعد أن أهمل الرسائل غير المرغوب بها، وتركها تتراكم حتى صارت مزعجة له ومعطلة لحاسوبه. وتظهر الغاية البيداغوجية التعليمية من هذا العمل في تدريب القارئ المبحر على طريقة استعمال مختلف مراشح (Filtres) البريد المزعج، ليكتسب بذلك مهارة تشغيل هذا النوع من البرمجيات. ويصير من ذوي الدربة والمعرفة في هذا المجال.



وفي **العمل الحادي عشر: تفاح حديقة الهيسبيريديات** يطلب من القارئ المبحر نشر نص في ويكيبيدا، وبهذا الفعل يتعلم طُرُقَ وتقنيات النشر ويتقنها. وهنا تُعَالَجُ مشاكل

[300] نفسه.

تتعلق بالإنتاج على الشبكة، والمساهمة في المعرفة الكونية (ويكيبيديا). ففي مقال " تفاح الهيسبيرديات الذهبي"، المنشور على صفحات ويكيبيديا، يقوم القارئ المبحر بتصحيح أخطاء واردة فيه. علما أن ويكيبيديا موسوعة تشاركية غير محكمة. وبذلك يتعلم القارئ المبحر مراحل هذا التصحيح بالقيام بمجموعة من الحركات والأفعال. ينقر العنوان المنشط تفاح الهيسبيرديات الذهبي فينقله إلى صفحة تصحيح الأخطاء حيث عليه نقر مربع، يحتوي كلمة تغيير المنشطة، ليتم نقله إلى المقال على ويكيبيديا، ويقوم بتصحيح المعلومات أوالأخطاء الستة، ثم ينقر مستطيل الموافقة على الصلاحية (valider)، ويعود إلى الصفحة الأولى لينقر مستطيل التحقق (Verifier) ثم ينقر مستطيل متابعة (Continuer)، ليتعلم هذه التقنيات، ويتعلم ضبط المعرفة العلمية والنَّهْل من معينها الصحيح لتصبح معرفة علمية مجازة ومدققة.

إن التوقف عند هذه الأمثلة يكشف البعد البيداغوجي لـ" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، والتي تتجلى في جعل القارئ المبحر يتعلم هذه التقنيات فينتصر على خوفه من الويب والإنترنيت. ويحقق بطولة تقنية صغيرة جاءت في سياق اللعب، والاستمتاع مع تشبيه هذه الأعمال جميعها بأعمال هرقل البطولية الخالدة. وتتجلى هذه البطولة، التقنية والصغيرة طبعا، في شعور القارئ المبحر بالنجاح في إنجاز المطلوب، وفي نيل هذا الصنيع الذي أقدم عليه سيرج بوشاردون، استحسان ذوي الاختصاص الذين قاموا بنصح مدرسي الأدب الرقمي الأكاديميين والجامعيين بتدريس" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" لطلبتهم كوسيلة معتمدة، وموثوقة لتعلم تقنيات الحاسوب عامة والأدب الرقمي خاصة. ويصرح بوشاردون أيضا أن شركة مختصة طلبت منه إعادة النظر في التصور الذي أنجزت به " الاعمال الإثنا عشر للمبحر"، وإعادة إخراجها، وتوجيهها إلى الفتيان بين 12 و16 سنة.

6.4.2. مظاهر مقصدية السخرية:

1.6.4.2. على سبيل التقديم:

قلنا سابقا إن مقصدية السخرية مركبة من مرحلتين متكاملتين: مرحلة أولى يتم خلالها إضفاء الطابع الأسطوري على أنشطتنا التكنولوجية اليومية، ثم مرحلة ثانية يتم فيها نزع هذا الطابع الأسطوري عنها بغاية تعريتها وإزالة قناع الوهم، والقداسة الزائفة بنوع من الدعابة والضحك. كما بينا أن مقصدية السخرية جاءت متداخلة مع باقي المقاصد والأبعاد الإبداعية الأجناسية والشِّعْرِية واللَّعِبية والبيداغوجية التعليمية.

وكل هذا يجعل القارئ المبحر يتعلم التكنولوجيا الزاحفة ويعيشها يوميا من خلال فكر لم تنفصل فيه السماء عن الأرض، والإنسان عن الآلهة. غير أن هذا الأمر سيكون مثيرا للشفقة والضحك إن كان الغرض فقط هو الأسطرة واجترار منظور مرحلة بائدة متجاوزة علميا وفكريا. تلك المرحلة الملحمية الأسطورية التي اتسمت بإطلاق عنان الخيال لتفسير الظواهر، والصراع الاجتماعي، والجنسي، والنفسي باعتبارها صراعا بين قوى جسدية مادية، وقوى غيبية ماورائية ميتافيزيقية. لسنا بصدد لعبة فيديو بالمعنى المتداول الذي يستهدف الترفيه، وتزجية الوقت لدى الصغار والكبار. فـ" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" سرد أدبي تفاعلي تجريبي ينتمي لمرحلة علمية وتكنولوجية متقدمة جدا، ولن تشكل لحظة الأسطرة سوى لحظة غمس تخييلي لعبي، أولى عابرة، يتقمص خلالها القارئ المبحر شخصية هرقل، ويلعب نفس الأدوار تقريبا. وبالإضافة إلى ماقلناه فالقارئ المبحر المستعمل يعيش هذا الغمس كحالة نفسية وذهنية من خلال وسيط رقمي، أو من خلال ممارسة فعل الإبحار والتفاعل المادي الذي تتحكم فيه أدوات وتقنيات رقمية تدخل في مجال الشغليات [301] ومحيطها العلمي والتقني كالواجهة والفأرة ولوحة المفاتيح وكاميرا الويب وغيرها. وعلى سبيل المثال لا الحصر، فلا يمكن للقارئ المبحر مثلا

[301] ينظر الهامش رقم 55.

مطاردة الوعل الأركادي، في العمل الثالث، إلا إذا توفر حاسوبه على كاميرا بمواصفات تتلاءم مع مواصفات كاميرا الويب التي استعملت خلال إخراج" الأعمال الإثنا عشر للمبحر". ولابد من توفر شروط الجودة العالية لأدوات الإبحار وأجهزته حتى يتحقق التفاعل التام، ويتحقق شعور الغمس التخييلي اللعبي بين الإنسان القارئ المبحر والآلة أو الحاسوب. ولا بد من الإضافة أن فعل الغمس التام الناتج عن الحركة أو الفعل أو الإنتاج كأفعال مادية وتقنية يجسر بين القصة كملفوظ لغوي من جهة، وبين الفعل أو العمل كحركة أو كفعل للتحكم والتطويع التقنيين[302] من جهة ثانية.

2.6.4.2. مظاهر السخرية في "الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

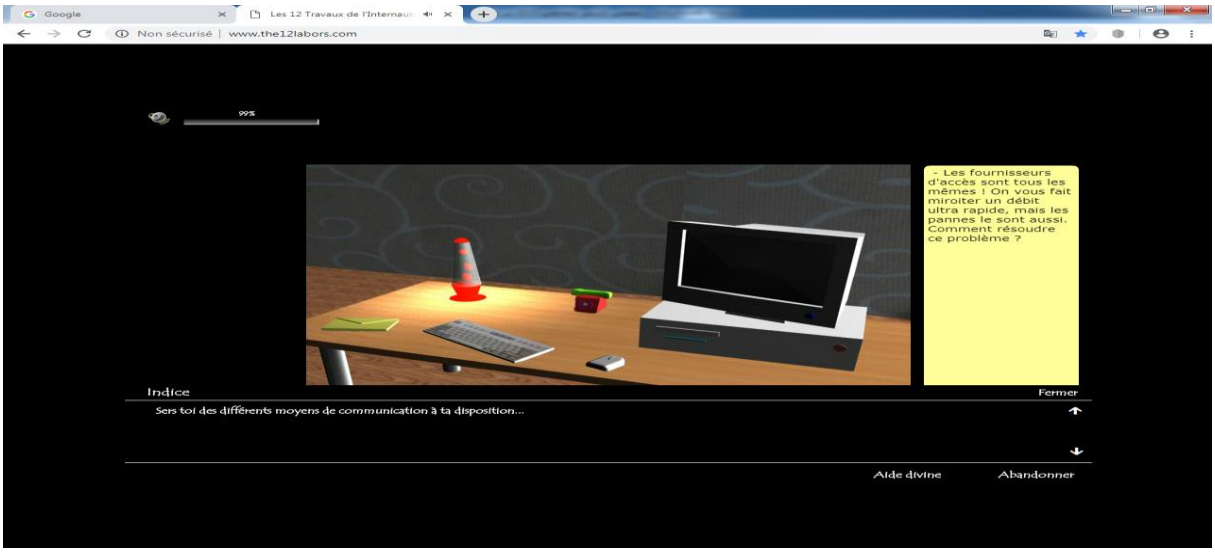
ومن مظاهر السخرية وتجلياتها في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" نجد السخرية اللاذعة من واجهات الألعاب كما يرى مانويل بورتيلا [303]. ذلك أن بعض الألعاب والمهام في هذا الأثر الرقمي خرجت عن ميثاق اللعب الجِدِّي المعهود إلى المفارقة والمحاكاة الساخرة لواجهات الألعاب ولمكوناتها: كالتصميم الغرافيكي، والرسوم المتحركة، والطابع التفاعلي والموسيقى التصويرية. ويضيف مارك مورينو، من جهته، أن" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تعتمد على السخرية من عدة برامج ومواقع نيتِّية كموقع التواصل الاجتماعي فيسبوك، وموقع التسوق (Amazon.com)، وموقع المعرفة والإنتاج الموسوعيين ويكيبيديا، علاوة على استعمال أعمال من طبيعة سيزيفية شاقة كما قلنا سابقا.

ومن مظاهر السخرية الأخرى الشاملة لجميع الأعمال نتوقف عندعبارة: **مساعدة إلهية** المتكررة أسفل شاشات القصص/ الأعمال الإثني عشر برمتها. هذه العبارة، التي

---

[302] Guenael séauve (2008), Les jeux vidéo : un exemple d'hypermédia ? p35-44, in E-FORMES ecritures visuelles sur supports numériques, Publications de l'Université de saint-Etienne.
[303] PORTELA Manue (2013). p345.

استعيرت من السجل الملحمي الأسطوري، تنضح سخرية ومفارقة إذ أطلقت وأريد بها معنى مضاد تماما لمعناها الأصلي، وبشكل قصدي. فهي عبارة مستمدة من المنظور الأسطوري الملحمي حيث كانت الآلهة تتدخل وتساعد هرقل في أداء بعض أعماله المستعصية كما قلنا سابقا، لكن استعملت في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" مشحونة بمعنى آخر لا علاقة له بالآلهة بتاتا. فحين ينقر القارئ المبحر هذه العبارة يجد مساعدة تقنية من المبدع ومن فريق العمل. وعلى سبيل المثال حين ينقر القارئ المبحر جملة" مساعدة إلهية" في العمل الأول، أسد نيميا، تظهر له عبارة توجيهية: استعن بوسائل التواصل الموضوعة رهن إشارتك. وبذلك يسخر سيرج بوشاردون، الذي يعيش في عصر تكنولوجيا الملعومات والرقمنة، من الفكر الملحمي القديم، ويسخر أيضا من القارئ المبحر نفسه الذي يرتجف من التقنية كأنها تنتمي إلى المقدس والملغز والأسطوري.



وننتقل الآن إلى مظاهر أخرى للسخرية في أعمال محددة من" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، نسوقها كما يلي:

في **العمل الأول "أسد نيميا"** يقوم السارد بوضع القارئ المبحر منذ البداية في وضعية الاستحالة بالاتصال بإنترنيت، ثم يذكره بشجاعة هرقل، وبسالته حين تمكن من إلقاء القبض على أسد نيميا المتوحش. وعلى القارئ المبحر أن ينجح في ربط الاتصال بالشبكة العنكبوتية. ولكنه يضعه في وضعيات غريبة جدا ومفارقة. وتتجلى هذه السخرية في الغرابة والاستعصاء، وفي بعض مظاهر المفارقة حيث يغدو الممكن مستحيلا، والمألوف غريبا، واليقيني ضربا من ضروب الخيال ليس إلا. فمن الغرابة والمفارقة الصارخة أن خدمة الزبائن أو الاتصال المتاحة 24 / 24 و7 / 7 صارت غير متوفرة، وغير ممكنة نظرا للضغط على طلب هذه الخدمة، مما يعني ضمنيا أن المشكلة عامة، وأن عددا كبيرا من المبحرين يقعون في نفس المطبّ. ومن الغرابة أيضا أن يؤدي المبحر ثمن مكالمة اتصاله للتبليغ عن العطب وطلب توفير الخدمة (ماينا هز أربعة يوروهات) رغم أن مصلحة الخدمة هم من وضع حدا لهذا المكالمة، التي هي مجانية أصلا. بل إن هذا المتصل لم يحقق غايته. وقمة المفارقة والسخرية أن يقوم المبحر، بعد أن أعيته الحيلة، وفقد كل أمل في إصلاح العطب، بالرمي بالحاسوب لتكون نتيجة فعله هذا غير منطقية بتاتا. ويتحقق عكس المنتظر، وهو الاتصال والارتباط بالأنترنيت عوض القذف بالجهاز في سلة المهلات التقنية.

وفي العمل الثالث " الوعل الأركادي" نجد السخرية من خلفية الواجهة، ومن حركات المستعمل التفاعلية مع كاميرا الويب. وتكمن السخرية، في نظرنا، في مظاهر عديدة، منها: مظهر استعمال اليد، ورفعها أمام كاميرا الويب كسلوك قديم جدا، ومتعب جدا، وينتمي إلى مرحلة اعتماد الجسد في الصيد ومطاردة الطرائد. ونحن في عصر تكنولوجيا التواصل والمعلوميات حيث كل شيء بكبسة زر، فبالأحرى في مجال اللعب الإلكتروني التي لابد فيها من السرعة، والخفة، والجاذبية. إضافة إلى أنه عمل شاق جدا،

ومستعص، وترافقه تعليمات كثيرة، وصارمة جدا تزعج المبحر، وتعقد مأموريته أكثر مما تيسر له المهمة.

وفي العمل الرابع: خنزير الإرمانتي نجد السخرية كامنة في الارتباك الذهني والمعرفي، وفي ضياع خيط التركيز والتذكر خلال المتاهة المعقدة الناتجة عن عشوائية الروابط. وهنا يتم توظيف شاشة متحركة ثلاثية الأبعاد مع نصح القارئ المبحر باستعمال مفاتيح التحكم في الاتجاهات. تتوالى كلمات منشطة وتؤدي إلى التي0هان في كل اتجاه داخل الشاشة أولا. وبعدها يتم نقل القارئ المبحر إلى مواقع خارجية حيث تفرض عليه زيارة مواقع أدب رقمي كموقع روبير كاندل وقصته البوزل، أو تقوده الروابط نحو قصائد رقمية، وتقوده أحيانا أخرى نحو موقع شكسبير أونلاين. وكل هذه الانتقالات، وكل هذا التيهان يشعره بأن الإبحار فعلا عمل صعب ومعقد ومن طبيعة هرقلية. وهنا عوض أن تقود الروابط للمبحوث عنه فإنها تؤدي إلى الضلال والضياع. وبذلك يتحول الشيء إلى ضده.[304] لكنه عمل يجمع بين هذه الفعل الغمسي الانغماري في الفضاء الثلاثي الأبعاد كما بينا من جهة، وبين غمسية الحركة البصرية والانتقال من فضاء داخلي إلى التيه في فضاء خارجي تتعايش فيه المتاهة المعمارية الفضائية، والمتاهة الفضائية على الشبكة العنكبوتية[305]. وبذلك يبلغ الارتباك مداه وتتضاعف السخرية.

وفي **العمل السابع " ثور كريت"** نجد السخرية من معاناة القارئ المبحر مع مشاكل الفيروسات التي تعطل نظام التشغيل حيث يطلب من القارئ المبحر الذي، بعد تحليل قرصه الصلب، تبين له أن فيروسا خطيرا قد دمَّر محتوياته وأفسد ملفاته إفسادا. وتُقَدَّمُ له واجهة، وعليه العثور على القن السري في خليط من المعطيات ضمن لعبة معقدة

---

[304] PORTELA, Manuel (2013), p346.

[305] نفسه، نفسها.

بحيث عليه إزاحة مربعات من ألوان متعددة وكثيرة، تتعين إزاحتها للعثورعلى الكلمة السرية التي تسمح بتشغيل مضاد الفيروسات عوض تهيئة القرص (Formater). وهنا قدم سيرج بوشاردون تمثيلا ساخرا لفعل تهيئة القرص الصلب كنوع من السخرية التي مثلت نشاطا تقنيا بنشاط لعبي معقد فعلا لكنه لا يتطلب جهدا ذهنيا وعقليا، ولا فائدة فيه.

وفي العمل الثامن " خيول ديوميد" نجد المعالجة الساخرة لمشاكل تعريف الارتباط وتخزين المعلومات الخاصة عن المبحر. وهنا على القارئ المبحر مسح المعلومات التي تجمعها عنه بعض المواقع كمواقع التواصل الاجتماعي أو غيرها كفيسبوك وماي سبيس ومحركات البحث كياهو وكوكل وغيرها. فعوض ذهاب المبحر إلى سجل إبحاره (Historique)، وفتح ماتقترحه عليه الإعدادات (Paramétres) من حقول تسعفه في إنجاز مهمة محو أثر إبحاره، فإنه يتم تزويده بواجهة فيها صورة لمبحر خلف حاسوبه تتطاير كلمات كثيرة من حاسوبه وعليه مسحها في زمن وجيز. وإن لم يفعل تلتهتما الخيول في الأسفل. والمفارقة هنا هي استعمال تقنية بسيطة جدا وقديمة لا تنتمي إلى مجال النيت لإنجاز مهمة تقنية صرف.

وبصفة عامة فجل الدارسين الذين تناولوا" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" يرون أنها تقوم أساسا على انتحال شخصية اللاعب مستعمل النيت الذي يريد تحقيق الخلود الشبكي. والخلود الشبكي هنا يعني ديمومة، واستمرارية التواصل والارتباط الشبكيين المخالف والمفارق لمفهوم الخلود الأسطوري الملحمي المرتبط بهرقل وببطولته الأسطورية. وهو أيضا ذلك النجاح الباهر الذي يحققه القارئ المبحر والمستعمل لاعب الفيديو من خلال تفوقه في حل الألغاز وأداء المهام التقنية المطلوبة منه. لكنها سخرية مطعمة بالفكاهة كما يقول سيرج بوشاردون نفسه. وإذا كانت الغاية هي خلود القارئ المبحر على شبكة الإنترنيت فإنه خلود جاء مستعارا من الأعمال الإثني عشر الشاقة لهرقل، ومبنيا عليها كما أسلفنا سابقا. وبذلك فخلود المبحر، مستعار من خلود هرقل

الأسطوري. ومن هنا إضفاء الطابع الأسطوري على أعمال القارئ المبحر. غير أن هناك وجها آخر للخلود يرتبط ارتباطا كليا ومصيريا ببطولة خلود الأدب الرقمي حيث يتعلم القارئ المبحر التحكم في الوسيط الرقمي وتطويعه أقصى ما يمكن.[306] وهذا هو ماعبر عنه سيرج بوشاردون بنزع الطابع الأسطوري. وبذلك فربط خلود القارئ المبحر الشبكي بخلود أعمال هرقل يحقق الطابع الملحمي، ويحقق أسطرة الأفعال الرقمية المشبهة بها، بينما نجاح القارئ المبحر في إنجاز مهامه المادية التكنولوجية يكسبه مهارات تقنية صرف، ويحقق نزع هذه الأسطرة الوهمية، ويحقق التخلص من الخوف من التكنولوجيا ومن صعوباتها، ويحقق أخيرا مقصدية سيرج بوشاردون الأساسية والجوهرية: بطولة تحقيق النجاح العلمي والمعرفي، وبطولة نجاح القارئ في القيام بالأعمال الإثني عشر، وبطولة أو إنجاز نجاح الأدب الرقمي، وانتشاره الذي يخلد اسم بوشاردون إلى جانب أسماء كبار المبدعين ومجددي الأدب الرقمي.

3.2. تركيب

عملنا خلال رصد تجليات فرضيتنا لقراءتنا التداولية المعرفية لـ" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" على الوقوف عند المظاهر التي تثبتها. وبذلك توقفنا عند المقاصد والأبعاد الإبداعية الأجناسية التي يمكن اختزالها في تهجين يجمع بين السرد، والتفاعل، والفيديو من خلال تقنيات التحكم، والفعل، والإنتاج التي برمجت من أجل القارئ المبحر. ومن أجل منحه يدا ليتحكم في الوسائط المتعددة والمترابطة وليطوعها على مستويات اللغة والصوت والصورة والموسيقى وغيرها. كما بينا تجلي فرضيتنا في الخلط بين السردي، والشعري، واللعبي، والبيداغوجي، وبين سجلات، ولغات أنواع متباينة كما في مجموعة من الأعمال. كل هذه المظاهر عكست فرضيتنا، وأكدت أن" الأعمال الإثنا عشر

---

[306] Saint-yves, Myriam : Detourenement entre jeu et littérature. http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/detournement-entre-jeu-et-litterature#note13.

للمبحر" حاكت" الأعمال الإثنا عشر لهرقل" من خلال توظيف السخرية في لحظتي الأسطرة ونزعها بغاية تعليم القارئ المبحر نوعا أدبيا رقميا جديدا، وبغاية تعليمه، في الآن نفسه، أدوات استعمال الوسيط الرقمي الجديد، وتكليفه بمهام هي بمثابة الأدوات والمهارات التي تحصنه، وتقيه عثرات الويب والإنترنيت وزلاته. فحقق النجاح والبطولة، ونال إجازة تعترف له أنه امتلك تلك الأدوات وحقق الخلود الشبكي بالمعنى المادي التقني. وبذلك فحين حقق القارئ المبحر هذه البطولة الرقمية اللعبية الشعرية والبيداغوجية، فإن ذلك ينم عن المكانة العلمية والمعرفية والتقنية سيرج بوشاردون، والتي هي بطولة تجعله واحدا من طليعيي الأدب الرقمي تنظيرا وتدريسا أكاديميا، وكتابة إبداعية.

وخلاصة القول إن" الإعمال الإثنا عشر للمبحر" برمتها استعارة تخييلية لتحقيق إرادة قول سيرج بوشاردون كبطولة علمية، وإبداعية تجعله يرتقي إلى مصاف رواد هذا النوع الأدبي الجديد والمجديدن فيه.

وبلغة مقاربتنا التداولية المعرفية فإن" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" التي وردت تحت العنوان الإلكتروني التالي:(http://www.the12labors.com)، هي **فعل كلامي** تواصلي له **فعل إنجازي** (متضمن فعل الكلام) يمرره من خلال مقصديتي الإخبار، والتواصل اللتين درسناهما. وهذا الفعل الكلامي يهدف إلى تحقيق **فعل تأثيري** (تأثير فعل الكلام) عكسه رد فعل القراء والدارسين على العمل. ويمكن القول إن سيرج بوشاردون قد حقق فعلا غايته من عمله الرقمي التجريبي هذا. فهو نفسه يقول إن كل ردود الفعل التي تلقاها حول كانت إيجابية، وركزت على الجانبين اللعبي والشعري والتعليمي. وبذلك حاز هذا

الأثر على الاعتراف والتنويه من قبل جهات ومحافل الأدب الرقمي والفنون الرقمية[307] كما يلي:

- دراسات نقدية عالمية حول هذا الأثر الرقمي من طرف مارك مورينو 2008، وسانت إيف مريام 2011، ومانويل بورتيلا 2013، وغيرهم.
- الاحتفاء بحزام هيبوليتي في مهرجانات الأدب الرقمي باعتبارها نموذجا جيدا في فن النيت.
- نصيحة الأستاذ الجامعي مارك مورينو الذي أوصى المدرسين باعتماد" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" لتدريس الويب.
- اهتمام شركة لتطوير الألعاب بالعمل قصد نشره وتوجيهه إلى الأطفال من سن 12 إلى 16 سنة.

وهذه الأعمال تؤكد أن سيرج بوشاردون قد خاض تجربة مميزة في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، وساهم في تعميق ظاهرة القراءة عبر الشاشة، بل زاوج بين فعلي القراءة والإبحار واللعب والسخرية. وصار عمله يشكل أداة تعليمية لتعليم الطلبة للأدب الرقمي ولفن النيت للكبار والصغار معا.

[307] Serge Boucharon (2011) p, p 121-129.

تركيب عام

كنا، خلال مسار أطروحتنا، ننهي كل فصل بتركيب خاص نضع فيه اليد على أفكاره الكبرى، وعناصر الأساسية. وقد حان وقت تركيب التركيب، أو التركيب العام الذي نجمع فيه النتائج التي توصلنا إليها.

لقد انتهينا من أطروحتنا، التي عالجنا فيها إشكالية التواصل بين المبدع الرقمي والقارئ المبحر، وأتبعناها بمقاربة " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" لسيرج بوشاردون كنموذج ينتمي إلى السرد الأدبي التفاعلي، إلى مجموعة من النتائج رَسَّخَت لدينا ملاءمة طرحنا، وصلاحية فرضياتنا، وكذا مقاربتنا التداولية المعرفية للأثر الرقمي السالف ذكره.

إن إشكالية التواصل بين الذات المبدعة المتواصلة الرقمية، والقارئ المبحر، لا تختلف في الجوهر، عن إشكالية التواصل بين المبدع والمتلقي بصفة عامة. وهي إشكالية من طبيعة تداولية مؤسسسة على فرضية أن الذات المبدعة للسرد الأدبي التفاعلي، هي ذات مبدعة متواصلة تمتلك إرادة قول تُعَبِّرُ من خلالها عن مرغوب أو محلوم به بغاية إقناع القارئ المبحر بها، والتاثير فيه، وتغيير محيطه المعرفي.

ونريد أن نؤكد أنه لا يمكن معالجة هذه الإشكالية، بالاقتصار على وصف الأثر، وكشف بنياته والعلاقات التي تنظمها، وفك شفرة أدلتها نحويا وتركيبيا ودلاليا عن طريق ربط السابق باللاحق، وإهمال الذات المتواصلة وإرادة قولها.

إن معالجة هذه الإشكالية معالجة حقيقية يتطلب اعتماد مفاهيم، وأدوات فعَّالة، وموفية بالغرض. وعلى رأس هذه الأدوات والمفاهيم، مفهوم المقصدية في وَجْهَيْه الإخباري

والتواصلي. ومفهوم السياق بمعناه المفتوح، والمرن أي ذلك السياق الدينامي، الذي يبنى ولا يعطى. سياق يبنى بأناة، ودقة، وحذر. ونقصد بذلك استقصاء المقام، والسياقين الخارجي والداخلي من جهة، والحالة الذهنية للباث، وإرادة قوله من جهة ثانية، حتى يبتكرالمخاطَب متلقي العمل الفرضيات الناجعة، والملائمة ليكون الفهم والتأويل ملائمين، وصائبين لمقصدية المبدع. ويضاف إلى هذه الأدوات والمفاهيم، مفاهيم وأدوات أخرى، كالفرضيات بجميع أنواعها القبلية، والمصاحبة والبعدية، والمداخل الموسوعي، والمعجمي، والمنطقي.

والأمر نفسه يقال عن معالجة إشكالية التواصل في السرد الأدبي التفاعلي، الذي لن تفيد فيه هو الآخر، عملية تفكيك لغته ورموزه وعلاقاته النحوية، والتركيبية، والدلالية فقط. فهذه العملية عتبة أولى جوهرية وأساس، ولكن لا تواصل بين مبدع السرد الأدبي التفاعلي، ومتلقيه القارئ المبحر في غياب البعد التداولي. ولا يمكن للقارئ المبحر فهم إرادة قول مؤلف الأثر الرقمي السردي الأدبي التفاعلي، ومقصديته إلا بمرعاة هذا البعد التداولي، والسعي إليه عن طريق أدوات المقاربة المعرفية التأويلية. وبذلك فالنتيجة التي توصلنا إليها ونقول بوجاهتها، وصوابها أن المعالجة التي نرجحها، ونراها أكثر ملاءمة لإشكالية التواصل بين مبدع السرد الأدبي الرقمي، والقارئ المبحر لا تكون إلا باستقصاء مقصدية المبدع المتواصل، والاستدلال على إرادة القول كبعد تداولي معرفي عبر مرحلتين:

مرحلة المقصدية الإخبارية: قمنا فيها بوصف المعنى الحرفي الصريح، والمباشر بالمنظور الذي تحدث عنه أن ربول وجاك موشلير في مقاربتهما للتخييل السردي الورقي. لكننا راعينا خصوصية السرد الأدبي التفاعلي، الذي يتم تلقيه على حامل رقمي. وقد قمنا بوصف الشّاشة ومكوناتها اللسانية، وغير اللسانية كما فعلت مادلين سان بيير؛ لأننا بصدد نوع جديد يستعمل وسائط تعبير متعددة تشمل اللغة والصورة والصوت والفيديو. لكننا وسعنا الوصف ليشمل أولا المعنى الحرفي الظاهر للسرد، وكذا بنيته

الظاهرة التي لا تحتاج التأويل والكَدّ الذهني، وليشمل ثانيا وصف مكونات الشاشة اللغوية، وغير اللغوية أي الوسائط المترابطة، والمتفاعلة كالصورة، والصوت والموسيقى، والفيديو، والأشكال البيانية، إضافة إلى البنية السردية للقصص/ الأعمال الإثنا عشر للمبحر. وهو مانسوقه كالتالي:

1- العناوين: وقد انتهينا إلى **أن** العناوين في السرد الأدبي التفاعلي "الأعمال الإثنا عشر للمبحر" متعددة الوظائف والأشكال.

1.1. فعنوان العمل الخارجي الأكبر (الأعمال الإثنا عشر للمبحر) عنوان تجنيسي يبئرعلى الأعمال، وعلى القارئ المبحر، ويعيِّن جنس الأثر الذي هو سرد أدبي تفاعلي، أو عمل هجين تجريبي يمنح القارئ يدا للفعل. وبذلك يركز، كما قلنا، على الأعمال التي سينجزها القارئ المبحر أكثر مما يركز على فعل السرد بشكله التقليدي، وفعل القراءة الذهنية الذي يأخذ خلاله الكاتب بيد القارئ، ويحكي له.

2.2. أما العناوين الداخلية فهي ثلاثة أصناف:

1.2.2. عناوين خاصة بالقصص: وهي عناوين موضوعاتية تحدد موضوع كل قصة/عمل من الأعمال الإثني عشر، كالعنوان: أسد نيميا أو هيدرا لورن أو غيرها. وهذه العناوين رُقِنَت باللون الأبيض، وجاءت غير منشطة، وهامشية مقارنة بالصورة التي ترافقها، التي جاءت منشطة وأهم من العناوين.

2.2.2. عناوين خاصة بالأعمال، أو الأفعال الإثني عشرة كحركات وأفعال: وقد تميزت، هذه الأخيرة، بنزولها العمودي، وبطابعها الدينامي ولونها الأخضر الذي يميزها عن عناوين القصص. وتؤدي وظيفة إخبارية تتعلق بمحتوى القصة/ العمل، لكن أهميتها تبرز في كشفها لنوعية الفعل الذي سينجزه القارئ المبحر.

3.2.2. عناوين تواصلية بين القارئ المبحر، ومؤلِّفِي الأثر الرقمي: وهذا النوع من العناوين يؤدي وظيفة تواصلية مستمدة من نظام المعلوميات. ومنها، مثلا، العنوان:

اتصل بنا عبر بريد (أوت لوك) الذي يسمح بالتواصل مع مبدع العمل ومع فريقه المساعد له .

والنتيجة من تحليلنا، ومن وصفنا للعنوان في السرد الأدبي التفاعلي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" أنه متعدد الوظائف، والأشكال يستمد مكوناته، وخصائصه من الأدب الكلاسيكي، والتجريبي الطليعي من جهة، ومن المعلوميات ليحقق بذلك سِمَتَهُ التي تميزه مقارنة مع السرد الورقي الكلاسيكي.

2. الصورة: الصورة في " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" مكون حاضر بقوة، ويرافق القارئ المبحر من بداية العمل حتى نهايته. وقد تراوحت وظيفتها بين تأطير المحكيات، ومنحها خصوصيتها التي تميزها عن الورقي الذي لا يستعمل الصورة من جهة أولى. ومن جهة ثانية فقد ساهمت في إبراز تميز السرد الأدبي التفاعلي عن النص المترابط المبني على الرابط فقط، والذي لا يستعمل الصورة المفعلة (Image actée). والصورة في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" تتسم بالتعدد، والتنوع بين صور ثابتة، وصور دينامية متحركة، وصور دينامية متحركة ومفعَّلَة. وهو ما نوضحه كما يلي:

1.2. صور ثابتة يرتبط جلها بقصة هرقل، وترافق "الأعمال الإثنا عشر" من ألفها إلى يائها. وهذه الصور تقوم دلاليا، ورمزيا على علاقات المجاز المرسل بالتركيز على لحظة حاسمة في القصة/ العمل كعلاقة ما يكون، أو النتيجة التي ترمز للمراحل السابقة عليها، أو الأهم النائب عن المهم أو غيرها. وهي بصريا صور لا تعتمد التجريد ولا الترميز، وإنما تحيل على المدرك البصري بشكل يكاد يكون حرفيا.

2.2. صور دينامية مبرمجة ومُتَحَرِّكَة من تلقاء ذاتها. وترافق القارئ المبحر، هي الأخرى، منذ بداية العمل حتى نهايته. فبعد نقر أيقونة اللغة تنفتح بوابة يونانية قديمة تضعنا في جو أعمال هرقل الإثني عشر خلال عصر ماقبل التاريخ: مرحلة الميثولوجيا اليونانية، ثم تنقلنا، بعد ذلك، إلى سنة 2008 حيث الأعمال الإثني عشر للمبحر خلال زمن الأنترنيت.

3.2. صور دينامية متحركة ومُفَعَّلَة يمارس عليها القارئ المبحر حركات أو أفعالا. وتشكل العبارة التوجيهية، الواردة في بداية العمل:(أيها القارئ: ستسند إليك أعمال المبحر الإثني عشر مثلما أسندت لهرقل اثنتا عشرة مهمة. عليك النجاح في إنجاز هذه الأعمال، إذا أردت البقاء حيا على شبكة الأنترنيت، وبإمكانك نيل الخلود الشبكي.) مفتاحا لها. فكل قصة/ عمل تحتوي صورة مُفَعَّلَة تمكن القارئ المبحر من إنجاز مهمة من المهام الإثنتي عشر المطلوبة منه خلال قراءته- إبحاره في هذا الأثر الرقمي التجريبي.

3. الصوت: إن مكون الصوت في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" يحقق ثلاث وظائف.

1.3. وظيفة تمييزية: تحقق للسرد الأدبي التفاعلي سمتين اثنتين: سمة أولى يشترك فيها مع السرد المترابط مقارنة مع المحكي الورقي. وهي سمة استعمال الوسائط المتعددة: اللغة، والصوت، والموسيقى، والفيديو. وسمة ثانية تميزه عن النص المترابط. وهي الطابع التفاعلي للصوت لأن قارئ "الأعمال الإثنا عشر للمبحر" يملك اليد للفعل في الصوت، عن طريق النقر، والحركة، والفعل والولوج، والتحكم وغيرها.

2.3. وظيفة بنائية: وهي وظيفة تتعلق بالإسهام في بناء السرد الأدبي التفاعلي، ودلالته، ومقاصده القريبة والبعيدة. لقد جاء الصوت مرافقا للأعمال يعكس أجواءها، ويشخصها، ويثير في ذهن القارئ المبحر فرضيات معان، ومقاصد، وآفاق انتظار لقراءة العمل، وفهمه، وتأويله. ويظهر ذلك منذ بداية" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" حيث تنطلق، مع بداية العمل، موسيقى صرير بوابة ضخمة، مصحوبة بصور توحي بالزمن العتيق، المرتبط بتلك الأبواب، والقصور، وأجواء الحرب. وبمجرد الانتقال من العنوان الأول: الأعمال الإثنا عشر لهرقل: زمن الأسطورة، إلى العنوان الثاني: الأعمال الإثنا عشر للمبحر: زمن الإنترنيت، تنطلق موسيقى مختلفة معلنة الانتقال إلى مرحلة مختلفة. ثم تليها مرحلة تدوين اسم القارئ المبحر، وكلمة المرور والشروع في القراءة والإبحار.

ومن خلال دور المصاحبة، هذا، الذي تداخل مع وظيفتي التعليم الصوتي والتنبيه، وفر سيرج بوشاردون لعمله بنية صوتية تشكل إطارا ثابتا يتكرر في كل عمل، من الأعمال الإثني عشر. ويظهر ذلك عند نقر الصورة الأيقونية لكل عمل من الأعمال الإثني عشر، وعند الشروع في القراءة، وعند نقر كلمة قبول العمل، وغيرها، مما يخلق إطارا موسيقيا عاما متجانسا للأعمال برمتها. ولا يستثنى من ذلك سوى الموسيقى المصاحبة لإنجاز العمل التي مرة تحضر، ومرة تغيب.

3.3. وظيفة الفاعل السردي أو دور العنصر الفاعل، المساهم في نمو القصة، وفي إنجاز العمل المطلوب من القارئ المبحر. ويظهر ذلك بوضوح في العمل السادس: طيور البحيرة الاستمفالية حيث من خلال قيام القارئ المبحر بضبط درجة الصوت، بالرفع أو بالخفض، يتم إزعاج الطيور، ويتم تحقيق النجاح في إنجاز المهمة المنوطة به. وهو فعل يجعله يستمر في القراءة، والإبحار، ويضمن استمرارية الحكي.

4. الفيديو: يشكل استعمال الفيديو خاصية مميزة للسرد الأدبي التفاعلي بصفة عامة، ومنه " الأعمال الإثنا عشر للمبحر". وهي خاصية التحكم أو التطويع (Manipulation) الذي يشمل نوعين من التحكم:

1.4. تحكم مرتبط بالقراءة كفعل ذهني عن طريق التحكم في تدفق الفيديو، وهنا استعمال الفيديو قريب من استعمال السمعي البصري.

2.4. تحكم مرتبط بالفعل عن طريق إنجاز فعل على محتوى مقطع الفيديو. وهو ما يخلق الإحساس بالقدرة على الدخول إلى الصورة. وهو أيضا إحساس يرافق عملية إنجاز فعل التحكم وفق ما يسمح به البرنامج المعلومياتي[308].

[308] De Jean-Louis Boissier Figurabilité et jouabilité dans le récit-vidéo interactif, conférence pour H2PTM'03, septembre 2003.

استعمل الفيديو في "الأعمال الإثنا عشر للمبحر" بواسطة كاميرا الويب في العمل الثالث: الوعل الأركادي. فبعد قراءة القارئ المبحر للقصة، يتلقى رسالة تطلب منه إلقاء القبض على وعل أركاديا من خلال القيام بتفعيل (ويبكام) كاميرا ويب حاسوبه. ويتلقى أوامر، وتوجيهات مساعدة دقيقة، وترافقه في كل مرحلة من مراحل عملية إلقاء القبض على الوعل.

وبصفة عامة يؤدي هذا الفيديو في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" وظيفة دمج القارئ المبحر، وغمسه أو انغماره، في لعبة الإمساك بالوعل وفي هذا الأثر الرقمي ككل.

5- البنية الحكائية لقصص" الأعمال الإثنا عشر للمبحر":

تتميز قصص/ " الأعمال الإثناعشر للمبحر" ببنية سردية مورفولوجية واضحة جدا من حيث نوعية السارد وطبيعته، ومن حيث لحظات التحول الكبرى في مورفولوجيا المحكي. فالسرد يتم بواسطة ضمير المخاطب(أنت) كصيغة سردية تحقق الوظيفتين التواصليتين: الوظيفة الانتباهية، ووظيفة النداء. علاوة على وظيفة التثبت من تحقيق غايتي التواصل، والتأثير بين السارد والقارئ. والسارد يملك سلطة مطلقة، عليم وكلي الحضور. يتوجه بالخطاب إلى القارئ المبحر، الذي هو في نفس الوقت بطل القصص/ الأعمال. ويفتتح السارد كل قصة/ عمل من القصص/ الأعمال الإثني عشر بتوجيه الخطاب إلى القارئ المبحر بأن يصف له وضعيته المتأزمة خلال الإبحار، ثم يردف بوصف شعوره الدفين، وحالته النفسية. ويخبره بما يجب عليه القيام به لتخليص نفسه، وتحقيق النجاح. وهذا يحقق لها بنية مورفولوجية قائمة على ثنائية: الشدة/ الفرج، أي أن كل قصة/ عمل تمر بمرحلتين:

مرحلة القراءة: وتنطلق من وضعية شدة وتأزم، يليها تذكير السارد القارئ المبحر بأزمة هرقل، وفعله البطولي.

مرحلة الفعل: تلي مرحلة القراءة وتبنى عليها. وخلالها يتم تكليف القارئ المبحر بمهمة تشكل الحل لأزمته. واختزلناها في الترسيمة:

الأزمة ←——— النموذج الواجب احتذاؤه (هرقل) ←——— المهمة الواجب إنجازها لحل الأزمة.

مرحلة المقصدية التواصلية من خلال تقصي المعنى الضمني (معنى مجازي استعاري)، أو إرادة قول المبدع الرقمي. والوصول إلى إرادة القول، هو في الجوهر بناء خلاق لفرضيات الفهم، والتأويل. وهي فرضيات بعضها قبلي، وبعضها مصاحب وبعضها بعدي. ويتم بناؤها من خلال عملية خلق السياق بمعناه المفتوح والمرن. وكل هذا اعتمادا على مراحل، ومكونات أساسية مسعفة في طرح الفرضية الملائمة، والناجعة في الفهم والتأويل. وهي السياق الخارجي الذي يؤطر العمل وشروطه التاريخية، والذات المبدعة، ونوعية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، والدافع أو التجربة المباشرة الكامنة وراء كتابة العمل وتصميمه وإخراجه، ومكوناته الخارجية والداخلية، ومقاصد المبدع الصريحة، والضمنية. ثم تلي كل هذا مرحلة استقصاء التجليات، والمظاهر التي تتجلى فيها الفرضية، وتؤكد للباحث والدارس، وتثبت له أن الفرضية، التي انطلق منها، ملائمة وصائبة، أو هي الأقرب للصواب، والحقيقة.

ولابد من توفر شروط جوهرية، وأساسية لنجاح عملية التواصل الإبداعي بين الذات الإبداعية المتواصِلَة عن طريق السرد الأدبي التفاعلي، والقارئ المبحر متلقي هذا النوع الأدبي الرقمي الجديد. وهي شروط بعضها يتعلق بالمبدع، وبعضها يتعلق بالوسيط، وبعضها يتعلق بالقارئ المبحر. ونسوقها كما يلي:

يجب أن يوفر **مبدع السرد الأدبي التفاعلي** المعطيات الضرورية التي تسعف القارئ المبحر في فهم العمل، وتأويله التأويل الملائم الصائب. ومن ثمة مساعدته بكل نزاهة، وصدق على إصابة إرادة قوله بشكل صائب. وهذه المعطيات متعددة الأوجه، والأشكال نجملها كالتالي:

1- الوضوح النظري: ويتم بطرق متعددة. ومنها:

. توظيف الخطاب النظري المقدماتي بشكله التقليدي، الذي يعبر فيه المبدع عن موقفه من الأدب الرقمي القائم، ويبين فيه إضافاته هو، ويقدم دوافعه ومبرراته.

اعتماد الخطاب التوجيهي الصريح، والواضح باعتباره مكونا أساسيا، ومهما من مكونات الوسيط الجديد. وفي هذا الخطاب يتم شرح مشروع المبدع، بوضوح تام، وذلك بتفسيرغايته/ غاياته، ومقاصده، وتوجيه القارئ المبحر لما يفعله، ولما عليه اجتنابه، وتركه.

2- تقوية سلطة القارئ المبحر، ومنحه المزيد من الصلاحيات، والمكتسبات التي كان يحتكرها المؤلف في الأدب التقليدي كمنحه دور البطولة، وحثه على المشاركة في الكتابة والإبداع وغيرها. ويجب أن يكون هذا الصنيع مبرمجا بوعي مسبق، مدروس بدقة اجتنابا لملل القارئ المبحر، وتيهانه الذي يؤدي إلى قلقه ونفوره من السرد الأدبي التفاعلي.

3- ضرورة تزويد القارئ المبحر بالأدوات والتقنيات، والمهارات اللازمة لفهم المقاصد وإدراكها. ومنها تدقيق التوجيهات المساعدة على نجاح هذا التواصل الإبداعي، الرقمي الذي يشكل جوهر إشكالية أطروحتنا. مع جعل الروابط صريحة، ومنح القارئ المبحر يدا للفعل في المحكي والمشاركة فيه.

4- وعلى المتلقي، أو **القارئ المبحر** تجاوز السلبية، والكسل التي يتصف بها الكثير من القراء، الذين لا يبذلون، ولو أدنى مجهود، للفهم، والتأويل، والاستمتاع بجمالية الأثر الرقمي السردي التفاعلي وسحره. وعلى القارئ المبحر أن يجتهد ليصبح قارئا فاعلا وفعالا له إلمام، ولو بسيط بأدوات القراءة والتحليل من جهة، ومعرفة ضرورية ولو أولية، بأبجديات التقنية الرقمية، وتكنولوجيا المعلومات والتواصل. وهذه كلها تسعفه في بناء السياق بمجيع معانيه التي ذكرناها سالفا، وتمنحه القدرة على وضع فرضيات القراءة، والتأويل لإصابة مقصدية كاتب السرد الأدبي التفاعلي، وإرادة قوله الصريحة

والضمنية. وكل هذا النشاط الذهني، والتقني يجعله يستمتع بالأثر، ويخلق معناه الخاص كمكافأة على مجهوده.

أما مقاربتنا لـ " الأعمال الإثنا عشر للمبحر" فقد انطلقنا فيها من فرضية أن مقصدية سيرج بوشاردون هي إثبات بطولته العلمية، والإبداعية وتخليد ذكره. وقمنا برصد تجليات هذه الفرضية، والمظاهر التي تثبتها. وهي المقاصد والأبعاد الإبداعية الأجناسية التي يمكن اختزالها في عملية التهجين الجامعة بين السرد، والتفاعل، والفيديو بواسطة تقنيات التحكم، والفعل، والإنتاج التي برمجت من أجل القارئ المبحر، ومن أجل منحه يدا ليتحكم في الوسائط المتعددة، والمترابطة، وليطوعها على مستويات اللغة، والصوت، والصورة، والموسيقى وغيرها. كما بينا تجلي فرضيتنا في الخلط بين السردي والشعري، واللعبي، والبيداغوجي، وفي الخلط بين سجلات ولغات أنواع متباينة كما في مجموعة من القصص/ الأعمال. كل هذه المظاهر عكست فرضيتنا، وأكدت أن" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" نسجت على منوال " الأعمال الإثنا عشر لهرقل" من خلال توظيف السخرية في لحظتي الأسطرة، ونزعها بغاية تعليم القارئ المبحر نوعا أدبيا رقميا جديدا، وبغاية تعليمه، في الآن نفسه، أدوات استعمال الوسيط الرقمي الجديد، وتكليفه بمهام هي بمثابة الأدوات، والمهارات التي تُحَصِّنُه، وتَقِيه عَثَرات الويب، والإنترنيت، وزلاَّته. وحين حقق القارئ المبحر النجاح والبطولة، ونال إجازة تعترف له أنه امتلك تلك الأدوات، وحقق الخلود الشبكي بالمعنى المادي التقني. وبذلك فحين حقق القارئ المبحر هذه البطولة الرقمية، اللعبية، الشعرية، والبيداغوجية، فإن ذلك دليل ناطق عن المكانة العلمية، والمعرفية، والتقنية لسيرج بوشاردون. إنها بطولة تجعله واحدا من طليعيي الأدب الرقمي تنظيرا، وتدريسا أكاديميا، وكتابة إبداعية.

والنتيجة التي انتهينا إليها أن " الإعمال الإثنا عشر للمبحر" لسيرج بوشاردون هي بمثابة استعارة تخييلية اتخذها وسيلة للتواصل، وإبلاغ إرادة قوله/ مقصديته التواصلية،

وتتلخص في تحقيقه لبطولة علمية، وإبداعية جعلته ضمن مصاف رواد هذا النوع الأدبي الجديد، وكباره.

وبلغة المقاربة التداولية المعرفية فـ" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" التي وردت تحت العنوان الإلكتروني التالي:(http://www.the12labors.com)، تشكل **الفعل الكلامي** التواصلي، و**(الفعل الإنجازي) (متضمن فعل الكلام)** هو ما يمرره سيرج بوشاردون من خلال مقصديتي الإخبار، والتواصل اللتين درسناها. أما **الفعل التأثيري (تأثير فعل الكلام)** فقد عكسه رد فعل القراء، والدارسين في تفاعل القراء المبحرين من خلال قراءتهم للعمل، ودراسته. لقد نجح سيرج بوشاردون فعلا في تحقيق غايته من عمله الرقمي التجريبي هذا. فهو نفسه يقول إن كل ردود الفعل التي تلقاها حول أثره الرقمي، هذا، كانت إيجابية، وركزت بصفة خاصة على الجانبين اللعبي، والشعري، والتعليمي. كما حاز هذا الأثر على الاعتراف، والتنويه من قبل جهات، ومحافل الأدب الرقمي، والفنون الرقمية[309]. ونذكر منها:

- قيام العديد من الدراسات النقدية بتسليط الضوء على هذا الأثر الرقمي، وبيان قيمته واهميته في مجال الأدب الرقمي الطليعي. ومنهم مارك مورينو 2008، وسانت إيف مريام 2011، ومانويل بورتيلا 2013، وغيرهم.
- احتفاء بعض مهرجانات الأدب الرقمي بالعمل التاسع: حزام هيبوليتي من النماذج الجيدة والناجحة في فن النيت.

– وصية الأستاذ الجامعي مارك مورينو المدرسين، الذي نصح فيها باعتماد" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" لتدريس الويب.

[309] Serge Boucharon (2011) p, p 121-129.

- اهتمام شركة لتطوير الألعاب بالعمل قصد نشره، وتوجيهه إلى الأطفال من سن 12 إلى 16 سنة.

وخلاصة القول إن سيرج بوشاردون قد خاض تجربة مميزة في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر"، ونجح في تمثيل تجربته الشخصية، وفي تغيير المحيط المعرفي للقارئ المبحر، وذلك بالمساهمة في تعميق ظاهرة القراءة عبر الشاشة، والنجاح في المزاوجة بين فعلي القراءة، والإبحار، واللعب، والتعليم، والسخرية. وصار عمله يشكل أداة تعليمية لتعليم الطلبة للأدب الرقمي، وفن النيت للكبار، والصغار معا. بل هو واحد من كبار المجددين، والمبدعين في مجال السرد الأدبي التفاعلي.

خاتمة البحث

خصصنا هذه الأطروحة لمعالجة إشكالية التواصل بين المبدع الرقمي والقارئ المبحر من خلال السرد الأدبي التفاعلي كوسيط رقمي يشكل إبدالا جديدا بعد السرد الأدبي المترابط. وقد اتخذنا عملا رقميا تجريبيا كنموذج لمعالجة الإشكالية واختبار فرضية أطروحتنا. إن هذه الإشكالية تجد عمقها ومصدرها الأول في إشكالية التواصل بين المتخاطبين في التواصل اليومي المباشر مع اختلاف المقام والسياق. كما تطرح أيضا خلال التواصل الأدبي بين المبدع والمتلقي عن طريق الوسيطين الشفهي والورقي.

إن إشكاليتنا من طبيعة تداولية تركز على الرسالة التي يرسلها المبدع الرقمي ويفهمها القارئ المبحر، ويتأولها التأويل الملائم والصائب لمقصدية المرسل وإرادة قوله. لذلك قمنا بالإجابة عن هذه الإشكالية انطلاقا من فرضية عامة مفادها أن الذات المبدعة للأثر السردي الأدبي التفاعلي ذات مبدعة متواصلة تمتلك إرادة قول تعبر من خلالها عن مرغوب أو محلوم به بغاية إقناع القارئ المبحر بها، والتأثير فيه، وتغيير محيطه المعرفي. ولإثبات هذه الفرضية توسلنا بأدوات ومفاهيم تفاعلنا من خلالها مع المقاربة التداولية المعرفية القائمة على نظرية الملاءمة كما وردت لدى دان سبربر وديدر ولسون. واستفدنا أساسا من نقل هذه الأدوات إلى مجال التخييل السردي الورقي، وتكييفها كما في دراسات ومقالات الاتجاه التداولي المعرفي لدى أن ربول وجاك موشلير. كما استفدنا من أعمال تبنت المقاربة التداولية المعرفية في المجال الرقمي مع مادلين سان بيير وسوزانا باخاريس توسكا. كما تفاعلنا مع مفاهيم وأدوات وردت لدى سيرج بوشاردون. وتتعلق بنوع الحركة، أو الفعل التقني المادي الذي يمارسه القارئ المبحر خلال قراءته للسرد الأدبي التفاعلي. وإذا كانت اجتهادات أن ربول جاك موشلير زودتنا بالمفاهيم والأدوات الضرورية لمقاربتنا التداولية المعرفية عبر مرحلتي المقصدية الإخبارية أو المعنى الحرفي للمحكي، ثم المقصدية التواصلية أو إرادة قول المبدع

الرقمي، فإننا استعرنا من مادلين سان بيير وسوزانا باخاريس توسكا وسيرج بوشاردون أدوات أخرى أسعفتنا في وصف العمل وتقصي المقصدية الإخبارية في السرد الأدبي التفاعلي بصفة خاصة. وهذه المفاهيم، والأدوات هي المقصدية في وجهيها الإخباري والتواصلي، والسياق بمعناه المفتوح أي السياق الذي يبنى ولا يعطى للقارئ جاهزا، والفرضيات، والمداخل الموسوعية، والمعجمية، والمنطقية. إضافة إلى وصف مكونات العمل، وآليات اشتغاله اللغوية، والبنيوية التي تناولت مكونات السرد الأدبي التفاعلي. ثم مكوناته غير اللغوية، ومنها أدوات الشغليات أو البيئيات (Ergonomie) ومفاهيمها لوصف مكونات الشاشة ووظائفها كالعنوان، والصورة، والصوت، والموسيقى، والفيديو، وأفعال القارئ المبحر كالحركة، والفعل، والإنتاج.

وهذه المقاربة انطلقت، أول ما انطلقت، من التواصل اليومي المباشر، وبينت أنه لا يمكن للمخاطَب، أو المُرْسَل إليه أن يكتفي بتفكيك بنية كلام المخاطَب، أو المرسِل، ولا فك شفرات دلالالته، ولكن لابد له من مراعاة المقام والسياق الخارجي، وبخاصة الحالة الذهنية للباث، وإرادة قوله حتى يبتكر هذا المخاطَب الفرضيات الناجعة ليكون الفهم، والتأويل ملائمين، وصائبين لمقصدية المبدع.

وبالانتقال إلى التخييل السردي الرقمي، أو السرد عامة، والسرد الأدبي التفاعلي موضوعنا بصفة خاصة، فلا يمكن أن يقوم تواصل حقيق بين المبدع والمتلقي في غياب البعد التداولي والحالة الذهنية للذات المبدعة المتواصلة. ولا يمكن حل إشكالية التواصل الإبداعي هذه بين المبدع الرقمي، والقارئ المبحر إلا باستقصاء مقصدية الرسالة، أو إرادة القول كبعد تداولي معرفي عبر مرحلتين:

- مرحلة المقصدية الإخبارية: وهذه المرحلة تشكل عتبة أولى أساسية، وجوهرية، وضرورية لفهم الأثر الأدبي الرقمي من جميع جوانبه، لأنها تشكل محطة، ومنطلقا نحو ابتكار فرضيات قراءة العمل، وتأويله.

- مرحلة المقصدية التواصلية: أي المعنى الضمني المجازي الذي تُمَرِّرُهُ الذات المبدعة المتواصلة أو إرادة قول المبدع الرقمي. والوصول إلى إرادة القول هو في الجوهر بناء خلاق لفرضيات الفهم والتأويل. وبذلك فالأطروحة التي انطلقنا منها هي إن السرد الأدبي التفاعلي تمثيل تخييلي لحقيقة من حقائق العالم أو لنقل حقيقة تخييلية، أو إرادة قول المبدع يعبر فيها وبواسطتها عن محلوم به أو مرغوب يقول من خلاله شيئا، أو يعبر عن إحساس حول العالم، ويرغب من وراء ذلك في التأثير على القارئ المبحر وإقناعه وتغيير محيطه المعرفي. وهو مايمكن أن نستنتج منه أن السرد الأدبي التفاعلي فعل كلامي تخييلي يمكن اختزاله في الأفعال الكلامية الثلاثة: فعل الكلام، وفعل الإنجاز (متضمن فعل الكلام)، وفعل التأثير(تأثير فعل الكلام). والحقيقة التي علينا الانتباه لها أنه لا يوجد إبداع عشوائي، يسبح في فراغ، أو يقوله صاحبه هباء منثورا. الإبداع تواصل جمالي، ووسيلة راقية يتخذها المبدع المتواصل ذريعة لإبلاغ إرادة قوله، وبث فرحه أو حزنه، أو مايحلم به، أو ما يرغب فيه شعوريا، أو لاشعوريا، تصريحا، أو تلمحيا.

لابد لفهم رسالة المبدع الرقمي، في السرد الأدبي التفاعلي موضوعنا، من الاستفادة من منجزات المقاربات والدراسات التي جعلت موضوعها وصف العمل من جميع جوانبه باعتباره يشكل المقصدية الإخبارية في التصور الذي نشتغل به. وفعلا فالمقصدية الإخبارية هي حجر الأساس. وهي ضرورية، وتشكل عتبة أولى صلبة نحو الفهم والتأويل الصائبين الملائمين. إنها في موضوعنا عملية وصف محتوى القصص/ الأعمال، وبنيتها السردية والمورفولوجية، ووصف مكونات الشاشة المتعددة والمتنوعة: اللغة والصورة، ثابتة وديناميةمتحركة ومُفَعَّلَة، والصوت والموسيقى والفيديو وكشف وظائفها. وهنا لابد من اعتماد أسلوب المقارنة. وذلك من خلال مقارنة هذه المكونات، وصفاتها، وخصائصها بين الوسيطين الورقي والرقمي لمعرفة التطورات، والتحولات والتفاعلات التي خضعت لها المكونات السردية بصفة عامة، وكشف ما اكتسبته أو ما فقدته خلال انتقالها إلى هذا الوسيط الجديد. علما أن

الوسيط نفسه في تطور دائم. ومنه هذا التطور الذي عرفه السرد الأدبي المترابط بحيث انتقل من اعتماد تقنية الرابط فقط، إلى اعتماد تقنيتي الترابط والتفاعل مع السرد الأدبي التفاعلي. ولا حدود لنمو الإنسان، وتطوره، وارتياده لآفاق العلم، والمعرفة، والتقدم.

ولا يمكن للتواصل الإبداعي بين الذات المبدعة المتواصلة والقارئ المبحر كذات متلقية أن يكون ناجحا إلا إذا وفر مبدع السرد الأدبي التفاعلي المعطيات الضرورية التي تسعف القارئ المبحر في فهم العمل، وتأويله التأويل الملائم الصائب. ومن ثمة مساعدته، بكل نزاهة وإخلاص، على إصابة إرادة قوله بشكل صائب لا لبس فيه. ومن هنا على المبدع المتواصل أن يحسب كل خطواته الإبداعية بدقة متناهية، وألا ينسى أنه يتواصل، ويتفاعل مع القارئ المبحر. وهذه المعطيات متعددة الأوجه، والأشكال. ونجملها كمايلي:

الوضوح النظري: ويتم بطرق متعددة ومتنوعة. ونذكر منها، هنا:

. اعتماد الخطاب النظري المقدماتي سواء بشكله التقليدي الورقي، الذي يعبر فيه المبدع عن تصوره للعملية الإبداعية، وعن موقفه من الأدب الرقمي القائم، ويبين فيه إضافاته هو، أو ما أتى به من جديد مستفاد مما يوفره الوسيط الرقمي الجديد الذي لايتوقف عن التطور. وهو مانسوقه كما يلي:

. اعتماد الخطاب المقدماتي التوجيهي الصريح، والواضح الذي لا لبس فيه، باعتباره مكونا أساسيا ومهما من مكونات الوسيط الجديد. وفي هذا الخطاب يتم شرح مشروع المبدع، وتوضيح غايته/ غاياته ومقاصده.

. تقوية سلطة القارئ المبحر، ومنحه المزيد من الصلاحيات، والمكتسبات التي كان يحتكرها المؤلف في الأدب التقليدي أو كانت جزءا من السرد الأدبي.

- ضرورة تزويد القارئ المبحر بالأدوات والتقنيات والمهارات اللازمة للفهم وإدراك المقاصد. ومنها تدقيق التوجيهات المساعدة للقارئ المبحر لنجاح التواصل الإبداعي الرقمي. وجعل الروابط صريحة، ومنح القارئ المبحر يدا للفعل في المحكي والمشاركة فيه. ونحن هنا

بشكل أو بآخر في مسأله محاربة الفجوة الرقمية والتضييق منها. ولا بأس بفتح قوس صغير هنا حول المجتمع العربي. إن النقص التقني الكبير الملاحظ لدى كل من المبدع والقارئ، على حد سواء، لا تعود المسؤولية فيه لهما وحدهما. فهذه الفجوة الرقمية الصارخة تتطلب عملا جماعيا مؤسسيا/ تتضافر فيه مجهودات المؤسسات الثقافية، والتعليمية كالمدرسة والمؤسسات والجمعيات. إضافة إلى المبادرات الفردية لمحاربة رهاب تكنولوجيا المعلوميات والتواصل، ومحاربة الذهنية التقليدية الرافضة للتجديد. ولابد من محاربة نظرة الكتاب الاحتقارية لكل ماهو تقني، وذلك بترسيخ مفهوم الكاتب التقني، والقارئ الكاتب لأنه يشكل حجر الأساس في ترسيخ الأدب الرقمي في مجتمعنا العربي كما يرى الدكتور سعيد يقطين.

- لابد أن يتجاوز القارئ المبحر السلبية، ويكون قارئا فعالا له إلمام، ولو بسيط، بأدوات القراءة والتحليل والتقنية التي تمكنه من بناء السياق، ووضع فرضيات القراءة والتأويل لإصابة مقصدية كاتب السرد الأدبي التفاعلي، وإرادة قوله الصريحة والضمنية.

وحتى لايبقى كلامنا نظريا، وعاما فقد عَزَّزْنَا النظري بالتطبيقي، وانتقلنا من العام إلى الخاص، واتخذنا الأثر الرقمي السردي الأدبي التفاعلي" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" نموذجا لاختبار وجهة نظرنا، وإعْمَال الأدوات التي استعرناها من المقاربة التداولية المعرفية بصفة عامة. لكننا عملنا على تكييفها لمقاربة السرد الأدبي التفاعلي. وقد توقفنا خلال مرحلة المقصدية الإخبارية: المعنى الحرفي للقصة، بنيتها السردية، مكونات الشاشة اللغوية وغيراللغوية كالعناوين، والنص، والصورة والصوت أو الموسيقى والفيديو.

إن هذه المكونات جميعها تثبت فعلا أن السرد الأدبي التفاعلي نوع هجين في إطار التشكل. فكل مكوناته في منزلة بين المنزلتين، تتأرجح بين الطابع الكلاسيكي والتجديد، أو بين الاستمرار والقطيعة مع السردي الأدبي الموروث عن الحقبة الورقية بوجهيه الكلاسيكي التقليدي، والطليعي التجريبي، ومستجدات تكنولوجيا المعلوميات والتواصل. إن السرد التفاعلي يثبت أن الأدب لا يموت، وأن السرد الأدبي التفاعلي يدخل في ديمومة السرد وكونيته، وقدرته على التأقلم مع كل أنواع الثورات الثقافية والعلمية والتكنولوجية. إنها حلقة

من حلقات حياة الأدب. أكيد أنه يفقد بعض خصائصه، وهو ينتقل من حامل إلى آخر، لكنه يكتسب خصائص أخرى وينمو، ويتطور، ويحيى. ويظهر ذلك في جميع العناصر والمكونات التي قمنا بوصفها في مستوى المقصدية الإخبارية، بل هو الخيط الرفيع، والعنصر الجامع بينها كما أسلفنا.

فورود كلمة(الأعمال) في العنوان يجعل منه عنوانا تجنيسيا يبئر على انتماء الأثر" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" للسرد الأدبي التفاعلي، ويبئر على نوعية المتلقي(المبحر)، أي القارئ المبحر. أما العناوين الداخلية للقصص/ الأعمال فظلت مرتبطة بالمحتوى، وأحالت في نفس الوقت على نوعية العمل المطلوب من القارئ المبحر.

أما النص فقد التقى فيه النص الكلاسيكي الورقي المخصص لسرد القصة وللقراءة، والنص الحامل للقصة الذي سرد بضمير المخاطب، واضطلع به سارد عليم وكلي الحضور. وتخضع هذه القصص/ الأعمال لبنية سردية واضحة تنتظم كل القصصِ/ الأعمالِ الإثني عشر برمتها. كما تحول النص إلى صورة بفضل البرمجيات المعلوماتية. علاوة على أنه نص دينامي مبرمج للعرض. وهو أيضا نص عبارة عن توجيهات، وإرشادات مستمدة من المعلوميات. وإجمالا فهو نص في حالة تحول تميز السرد الأدبي التفاعلي.

والصورة تأرجحت هي الأخرى بين صورة ثابتة، وصورة دينامية متحركة تنتمي للنص المترابط، وصورة مفعلة تميز السرد الأدبي التفاعلي، وتمنح القارئ المبحر اليد للفعل والتفاعل.

وإذا كان الصوت مكونا جديدا يشترك فيه السردان المترابط والتفاعلي، فقد جاء في" الأعمال الإثنا عشر للمبحر" جامعا بين سمة الترابط كما في النص المترابط، والسمة الجديدة التفاعلية لأنه يسهم أحيانا في نمو القصة، ويصبح فاعلا فيها، كما في العمل السادس طيور بحيرة استيمفال، حيث يتوقف استمرار القصة على نجاح القارئ المبحر في ضبط درجة الصوت والتحكم فيه.

أما الفيديو فهو يشكل بالفعل قاسما مشتركا بين السرد المترابط والسرد الأدبي التفاعلي، لكنه هنا ليس مجرد فيديو يعمل من تلقاء ذاته أمام أعين القارئ المبحر السلبي، ولكن المبدع المتواصل وفر للقارئ المبحر إمكانية الفعل في الفيديو.

وبذلك وجد سيرج بوشاردون في التقنيات المستجدة في مجال تكنلوجيا المعلوميات والتواصل، وأسلوب (قصة على طريقتك)، ومورفولوجيا: أزمة/ حل منفذا، أو خيطا رفيعا للجمع بين القصة الأدبية والفعل التقني أو الفيديو.

وهذا الوصف القائم على المقارنة ذات البعد الثلاثي: الورقي، والنص المترابط، والسردي الأدبي التفاعلي، علاوة على المقدمات النظرية أو الخطاب المقدماتي، وتوجيهات سيرج بوشاردون، وشرح مقاصده من عمله، وأبعاده أقنعنا بتأويل عمله انطلاقا من فرضية البطولة التي انطلقنا إليها من بناء السياقين الخارجي والداخلي، ودلالة اسم العلم (هرقل)، وصورته في هذا العمل. إنها فعلا بطولة إبداعية متعددة التجليات والمظاهر تضمن للسرد الأدبي الاستمراية والتأقلم مع المستجدات التقنية.

المصادر والمراجع

I -المصادر:

المتن:

Bouchardon, Serge Aymeric Brisse et autres (2008)
Les 12 travaux de l'internaute (http://www.the12labors.com)

II- المراجع :

باللغة العربية:

أسليم، محمد (1026)

الأدب الرقمي، فيليب بوتز، كلود بيرسزتيجن، ألان فويلمان، جان كليمون، بيير ليفي، صوفي ماركوت. ترجمة محمد أسليم، الدار المغربية العربية للنشر والطباعة والتوزيع، الرباط، المغرب.

ختام، جواد (2016)

التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة العلمية، الطبعة الأولى، عمان، الأردن.

الخطيب، حسام (1996)

الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، ط1، دمشق- الدوحة، سوريا- قطر.

خمار، لبيبة (2014)

شعرية النص التفاعلي: آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للتوزيع والنشر، ط1، القاهرة، مصر.

دوبري، ريجيس (2002)

حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، ط1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.

ربول، أن وموشلار، جاك (2005)

التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة: د. سيف الدين دغفوس، د. محمد الشيباني، مراجعة: د. لطيف زيتونيذ، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان.

سلامة، أمين (1988)

معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، الطبعة الثانية، السويس، مصر.

كدو، فاطمة (2014)

أدب.com: مقاربة للدرس الأدبي الرقمي بالجامعة. دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب.

كرام، زهور (2009)

الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر.

عبد القادر فيهم شيباني (2014)

سيمائيات المحكي المترابط، سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن.

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (2000)

المعجم الموحد لمصطلحات المعلوماتية، مكتب تنسيق التعريب، رقم 27. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (2004)

المعجم الموحد لمصطلحات الحرب الإلكترونية، مكتب تنسيق التعريب، سلسلة المعاجم الموحدة، رقم 30. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (2011)

المعجم الموحد لمصطلحات تقانة(تكنولوجيا) المعلومات، مكتب تنسيق التعريب، سلسلة المعاجم الموحدة، رقم 36، بمناسبة الذكرى الخمسين (50) لتأسيس المكتب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (2012)

المعجم الموحد لمصطلحات الإعلام، مكتب تنسيق التعريب، سلسلة المعاجم الموحدة، رقم 23، بمناسبة الذكرى الخمسين (50) لتأسيس المكتب، بإشراف (محمد الحجمري)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

يقطين، سعيد (2005)

من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات النص، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان.

يقطين، سعيد (2008)

النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة رقمية)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان.

يقطين، سعيد (2014)

الفكر الفكرالأدب، العربي: البنيات والأنساق. منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الأدبي الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، الرباط، المغرب، الجزائر، الجزائر.

يول، جورج (2010)

التداولية، ترجمة الدكتور قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ودار الأمان، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب.

باللغة الأجنبية:

BOUCHARDON,Serge (2009)

Littérature numérique, le récit interactif, Lavoisier, Paris.

BOUCHARDON, Serge BROUDOUX, Evelyne Oriane DESEILLINNY et GHITALLA, Franck (2007)

Un laboratoire de littératures : Littérature numérique et internet, Éditions de la Bibliothèque publique de l'information, Paris.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1982)

Dictionnaire des symboles : mythes, rèves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, ROBERT LAFONT/ JUPITER, Bouquins, Paris.

GENETTE, Gerard (1972)

Figure III, Editions Seuil, Paris.

GENETTE, Gerard (1987)

Seuils, le seuil, Paris.

PORTELA, Manuel (2013)

Scripting Reading Motions: The Codex and the Computer as SelfReflex Machines, Cambridge: Massachussettes, London, England:MIT Press.

REBOUL, Anne

Réalitès de la fiction, livre électronique.

REBOUL, Anne (1992)

Rhétorique et stylistique de la fiction, Presses universitaires de Nancy, Nancy.

REBOUL, Anne et MOESCHLER, Jacques (1998)

La Pragmmatique aujourd'huit : une nouvelle science de la communication, Editions du Seuil.Paris.

Pragmmatique du discours, De l'interpratation de l'énoncé à l'interpretation du discours. Aramand Colin, Paris.

SAEMMER, Alexandra (2015)

Rhétorique du texte numérique. Figures de la lecture, Anticipations de pratiques, Villeurbanne, ENSSIB, coll. Papiers, Lyon.

SPERBRE, DAN et WILSON, Deirdre (1989)

La Pertinence : Communication Et Cognition, Traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld et dan Sperber, Paris, Les Editions de Minuit, Paris.

VANDENDORPE, Christian (1999)

Du papyrus à l'hypertexte Essai sur les mutations du texte et de la lecture, Boréal (Montréal) La Découverte (Paris).

III- بحوث :

باللغة الأجنبية:

BOUCHARDON, Serge (2005)

Le récit littéraire interactif narrativité et interactivité : THESE Pour l'obtention du grade de DOCTEUR Discipline : SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION Présentée et soutenue publiquement le 7 décembre 2005. http://www.utc.fr/si28/these/these-bouchardon.pdf

VI - الدراسات والمقالات :

1- باللغة العربية:

أسليم، محمد (4102)
الأدب الرقمي. أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية / قراءة في كتاب د. زهور كرام. (موقع الدكتور محمد أسليم)، 4102.
http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=431

إسماعيل، البويحياوي الإدريسي (2013)
حقائق اللتخييل، قراءة في قصة غيابا القلب لأحمد بوزفور، كتاب" عمنا ... سي أحمد بوزفور" إعداد وتنسيق عبد الله المتقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 2013.
إسماعيل، البويحياوي الإدريسي (2018)

" إرادة قول المصنف". مقال يحمل رقم 804، قدم لكلية الآداب والعلوم الإنسانية في إطار تحضيرنا لهذه الأطروحة. وقد أجيز من طرف لجنة محكمة تابعة للكلية، 1028.

ماركوت، صوفي (6102)

النص التشعبي: جورج لاندو ونظرية النص التشعبي، ضمن كتاب الأدب الرقمي، ترجمة محمد أسليم، الدار المغربية العربية للنشر والطباعة والتوزيع. ط1، الرباط، المغرب،2016.

بوشاردو، سيرج (8102)

السرد الأدبي التفاعلي: قيمة استدلالية، ترجمة سارة الكناني. مجلة عيون السرد، العدد الأول، دجنبر 8102.

دومة، خيري (2009)

صعود ضمير المخاطب في السرد المصري المعاصر، مجلة بلاغات، محور بلاغة الرواية، عدد 1، شتاء 2009.

يقطين، سعيد (2011)

النص والتواصل، مدخل إلى النص الإلكتروني، ضمن كتاب: المفاهيم وأشكال التواصل، تنسيق محمد مفتاح وأحمد أبو حسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة: ندوات ومناظرات رقم 29. الطبعة الأولى، 1102.

2- باللغة الأجنبية:

BARHTES, Roland (1964)
Rhétorique de l'image,Communications n°4, 1964.Seuil, Paris.

BOUCHARDON,Serge (2008)

Lucidité et lucidité dans les 12 travaux de l'inetrnaute, E-FORMES2- Au risque du jeu, Sous la direction de MazaM. Et Saemmer.A, Saint-Etienne : Publication de l'Université de Siant-Etienne, 2008.

Un jeu artistico- litteraire : les 12 travaux de l'internaute.2008. http://www.utc.fr/~bouchard/works/12-travaux-presentation.pdf

BOUCHARDON,Serge (2011)

Des figures de manipulation dans la création numérique Volume 39, Numéro1, Printemps 2011. https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2011-v39-n1-pr5004899/1006725ar/

BOUCHARDON,Serge (2012)

Du récit hypertextuel au récit interactif, *Revue de la BNF*2012/3 (n° 42).

BOOTZ, Philipe (2006)

Les Basiques : la littérature numérique,2006. https://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php

CLEMENT, Jean (1994)

L'hypertexte de fiction, naissance d'un nouveau genre, 1994. http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/allc.htm.

CLEMENT, Jean (1994)

Une Littérature problématique, Préface du livre : UN LABORATOIRE DE LITTÉRATURES Littérature numérique et Internet, 1994.

CLEMENT, Jean (2000)

Ecritures hyper médiatiques : remarques sur deux CD-ROM d'auteurs Texte publié dans les Cahiers du français contemporain "Multimedia : les mutations du texte", ENS Editions, n° 6 Mai 2000. http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/ehm.pdf,p2

CLEMENT, Jean (2003)

Hypertexte et fiction : Une affaire dle lien, 2003. http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Lien.pdf

CLEMENT, Jean (2003)

Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle,2003. http://manuscritdepot.com/edition/documents-pdf/discursivite.htm.

DALL'ARMELLINA, luc (2002)

Du signe au signe e-mouvant, Luc Dall'Armellina, Médiamorphoses , n°6,2002.
http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/22432/2002_6_70.pdf?sequence=1

DARRA, Bernard (1998)

L'image, une vue de l'esprit. Etude comparée de la pensée figurative et de la pensée visuelle, dans Recherches en communication, 1998 (9).

MARCOTTE, Sophie (2000)

« George Landow et la théorie del'hypertexte. Astrolabe : Encyclopedie de la recherche liteeraire assistée par ordinateur, 2000.
http://www.musee.uottawa.ca/academic/astrolabe/arts/articles/art0012.html

PAJARES TOSC A, Susana

A Pragmatics of Links, 2000.
https://journals.tdl.org/jodi/index.php/jodi/article/view/23/24.

REBOUL, Anne (2008)

L'ironie auctoriale : une approche griceenne est-elle possible, Philosophie, n°1, Printemps 2008.

SAINT-PIERRE Madeleine (1998)

Une approche pragmatique cognitive de l'interaction personne/système informatisé Alsic [En ligne], Vol.1, n°1 | 1998. https://alsic.revues.

SAINT-YVES, Myriam

Detourenement entre jeu et littérature. http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/detournement-entre-jeu-et-litterature#note13.org/1430. (Site consulté le 05 avril 2018)

SEAUVE, Guenael (2008)

Les jeux vidéo : un exemple d'hypermedia ? p35-44, in E-FORMES ecritures visuelles sur supports numériques, Publications de l'Université de saint-Etienne,2008.

SZILAS, Nicolas (2014)

Apprendre par le récit Fortement interactif : potentialités et premiers constats. Narrative Matters 2014 : narrative knowing/Récit et savoir, 2014, Paris, France. <Hal-011000041>.

VI- محاضرات :

BOISSIER, Jean-Louis (2003)

Figurabilité et jouabilité dans le récit-vidéo interactif, conférence pour H2PTM'03, septembre 2003.

BOUCHARDON, Serge (2019)

Conférence de Serge Bouchardon : Les récits interactifs : enjeux et Perspectives .https://www.youtube.com/watch?v=6fUt7V6L7DQ

IIV - حوارات :

Jeanneret, Yves (2005)

Sémiotique de lécriture, entretien video en ligne, Archives audiovisuelles de la recherche.
Http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=813&ress=2643&video=96732&format=68#10480.

BOUCHARDON, Serge (2014)

Serge Bouchardon et la littérature numérique, Entretien avec Heiner Wittmann. https://www.youtube.com/watch?v=P1RFc6NYVqQ.

IIIV- لقاءات :

الدكتور سعيد يقطين = شعرية النص التفاعلي اليات السرد وسحر القراءة= لبيبة خمار=ج1

https://www.youtube.com/watch?v=BOyNoe_7nLI

الدكتور الميلودي العثماني=شعرية النص التفاعلي اليات السرد وسحر القراءة= لبيبة خمار ج2

https://www.youtube.com/watch?v=7eEgEVIzo-I

د. محمد اسليم لقاء توقيع كتاب= شعرية النص التفاعلي اليات السرد وسحر القراءة= الجزء الثاني

https://www.youtube.com/watch?v=6mO28kad5Po

ملحقات

ثبت الأعلام

أوستين، جون لويس	Austine, John-Louis
أسليم، محمد	
باخريس توسكا، سوزانا	Pajares Tosca, Susana
بارث، رولان	Barthes Roland
بالب، بييرجان	Balpe Jean-Pierre
برينشتاين، مارك	Bernstein, Mark
بلمليح، إدريس	
بليرمان، شارل	Pelerman, Charles
بلينكتون، ادريان	Pilkington, Adrian
بواسيي، جان- لويس	Boissier, Jean–louis
بوتز، فليب	Bootz, Philpe
بودلير، شارل	Baudelaire,Charles
بورتيلا، مانويل	Portella,Manuelle
بوزفور، أحمد	
بوشاردون، سيرج	Boucahrdon, Serge
البويحياوي الإدريسي، إسماعيل	
التنوخي، أبوعلي المسحن بن علي	
تودروف، تيزفتان	Todorov Tzvetan
جنيت جيرار	Genette Gérard
جويس، ميكائيل	Joyce Michael
جيمس، وليام	James, William
الخطيب، حسام	
خمّار، لبيبة	
دبري، رجيس	Debray, Régis
دريدا، جاك	Derrida, Jacques
دغاس، برنار	Darras, Bernard
دلا أرميلينا، لوك	Dalla’Armellina, Luc
دو سوصير، فردناند	Ferdinand, de Saussure
دولوز، جيل	Deleuze,Gilles

Reboul, Anne	**ربول، أن**
Rosenberg, Jim	**رزونبرغ جيم**
Saemmer Alexandra	**سامور، ألكسندرا**
Saint-pierre Madeleine	**سان بيير، مادلين**
Saint-Yves, Myriam	**سانت إيف، مريام**
Sperbre Dan	**سبربر، دان**
Searle John	**سورا جوهن**
chomsky Noam	**شومسكي، نعوم**
Pierre- olivier ,Fineltin	**فنيلتان، بيير أوليفيي**
Fodor A, Jerry	**فودورأ، جيري**
Foucault, Michel	**فوكو، ميشيل**
Caillois Roger	**كايو، روجي**
	كرّام، زهور
Griselin, Madeleine	**كريزلين، مادلين**
Clément, Jean	**كليمون، جان**
Christian Vandendorpe	**كريستيان، فاندندورب**
Chion,Michel	**شيون، مشيل**
Felix, Guattari	**كواتاري، فليكس**
François ,Coulon	**كولون، فرانسوا**
Cohen, Jean	**كوهن، جان**
Cohn, Dorrit	**كوهن، دوريت**
Queneau Raymond	**كينو، رايمون**
Landow, George	**لاندو، جورج**
Marcotte,**Sophie**	**ماركوت، صوفي**
	المتقي، عبد الله
Morris, Charles	**موريس، شارل**
Mark, Morino	**مورينو، مارك**
Moeschler, Jacques	**موشلر، جاك**
Nelson, Ted	**نيلسون، تيد**
Hercul	**هرقل**
Wilson, Deirdre	**ولسون، ديدر**
Weissberg,jean louis	**ويسبرغ، جان لويس**
	يقطين، سعيد

ثبت المصطلحات

Abscisse	**إحداث سيني**
Accés à	**ولوج**
Accompagnement	**مصاحبة**
Acte Illocutionnaire	**فعل إنجازي(متضمن فعل الكلام)**
Acte Locutionnaire	**فعل الكلام**
Acte Perlocutionnaire	**فعل تأثيري(تأثير فعل الكلام)**
Actéme	**وحدة أدنى للفعل (سلسلة من الوحدات الأدنى للحركة متولدة عن اقتران الوحدة الأدنى للحركة، وسيرورة تنتج عن فعل التحكم.)**
Adresses conceptuelles	**عناوين تصورية**
Analyse de discours	**تحليل الخطاب**
Ancrage	**إرساء، تدعيم**
Anticipation	**استباق**
Antithèse	**أطروحة نقيض**
Approche	**مقاربة**
Approche inférentielle	**مقاربة استدلالية**
Approche pragmatique cognitive	**مقاربة تداولية معرفية**
Argumentatif	**حجاجي**
Articulation	**تمفصل**
Béhaviorisme	**سلوكية**
Bifurcation	**تشعب**
Boite de dialogue	**علبة حوار**
CDROM	**قرص صلب**
Centrales (Processus)	**سيرورات مركزية**
Clavier	**لوحة مفاتيح**
Codique	**شفري**
Cognitive	**معرفية**
Communication	**تواصل**
Communication ostensif inferentiel	**تواصل استدلالي إشاري**
Communicationnelle	**تواصلي**
Complexe	**مركب**
Concept complexe	**محتوى قضوي**

Contenu proposionnel	**محتوى قضوي**
Contexte	**سياق**
Conventions	**مواضعات، أعراف**
Couplage conventionnel	**اقتران توافقي**
Couplage non conventionnel	**اقتران غير توافقي**
Couplage média	**اقتران الوسائط** (حركة سطحية بَيْنِيَّة ناتجة عن الاقتران بين الوحدة السيميائية للتحكم والوسيط المحيط بها، اي الصورة، والصوت، وسياق الوسيط، والمحيط الثقافي للقارئ.
Croquis de synthèse	**رسم تخطيطي موجز**
Déclencheur	**محرك، مشغل**
Décodage	**استشفار**
Délégation	**تفويض**
Démystifier	**إزالة (نزع) الأسطرة**
Des capacités	**قدرات**
Désambiguation	**إزالة الإبهام، توضيح**
Descriptives (Phrases)	**جمل وصفية**
Désorientation	**تيهان**
Dimensions	**أبعاد**
Directive	**توجيهي**
Discours	**خطاب**
Drame interactif	**دراما تفاعلية**
Ecran	**شاشة**
Page- écran	**صفحة- شاشة**
Emetteur	**باث، مرسل**
Encodage	**تشفير**
Ennonciateur	**متلفظ**
Enoncé	**ملفوظ**
Enoncés de fiction	**ملفوظات التخييل**
Entrée encyclopédique	**مدخل موسوعي**
Entrée logique	**مدخل منطقي**
Environnement cognitif	**محيط معرفي**
Ergonomie cognitive	**شغليات (بيئيات)معرفية (دراسة تهتم ببيئة العمل، وشروطه بصفة عامة. ومنها بيئة العمل، أو العلاقة: إنسان/آلة. وذلك بغاية التحكم في الآلة وتكييفها مع**

الإنسان، وحاجاته.	
تنصيصات	Explicitations
ماصدق	Extention
نافذة	Fenêtre
تخييل	Fiction
تخييلي	Fictionnel
صور بلاغية للقراءة	Figures de la lecture
فلم تفاعلي	Film interactif
مرشح	Filtre
تبئير	Focalisation
وظيفة	Fonction
وظيفة محرك(مشغل) الحدث	Fonction de déclencheur
وظيفة الإيهام المرجعي	Fonction d'illusion référentielle
وظيفة القطع	Fonction d'Incise
وظيفة التبئير	Fonction de focalisation
وظيفة التشكيل	Fonction de picturalisation
وظيفة تنفيذية	Fonction exécutive
وظيفة معلوماتية	Fonction informatique
وظيفة تنظيمية	Fonction organisationnelle
تهيئة(القرص)	Formater
شكل منطقي	Forme logique
أشكال سيميائية(سيميوطيقية)	Formes sémiotiques
شذرة صوتية	Fragment sonore
توليدي	Génératif
وحدة أدنى للحركة (أبسط مستوى للتمفصل الناتج عن القِران بين نشاط جسدي، ووسيط للإدخال.)	Gestéme
نحو بصري دلالي	Grammaire visuelle sémantique
لعبة المغامرات الرسومية	Graphic adventure
رسوم بيانية	Graphismes
سجل الإبحار	Historique
أفق الانتظار	Horizon d'attente
تهجين	Hybridation
كلمة مترابطة	Hypermot
نص مترابط	Hypertexte
فرضية	Hypothèse
وهم التوالي	Illusion d'un continuum

Illustration sonore	تشخيص صوتي
Image fixe	صورة ثابتة
Image actée	صورة مفعَّلَة
Image illustrative	صورة تشخيصية توضيحية
Immersion	غمس، انغمار
Implicitations	تضمينات
Incipit	استهلال
Incise	قاطعة
Informatif	إخباري
Informatique	معلوميات
informative	إخبارية
Intention communicative	مقصدية تواصلية
Intention informative	مقصدية إخبارية
Intention poétique artistique	مقصدية شعرية فنية
Intentions	مقاصد، مقصديات
Interacteur	متفاعل
Interface sonore	واجهة صوتية
Interfacique (mouvement)	حركة سطحية بينية
Interférence	استدلال
Internet	إنترنيت
Interprétation	تأويل
Interprétation littérale	تأويل حرفي
Intersubjectifs	بينشخصية
Intrigue	حبكة، عقدة
Ironie	سخرية
Label	علامَة مميِّزة
Labyrinthe hypertextuelle	متاهة نصيَّة مترابطة
Langage Algorithmique	لغة خوارزميَّة
Lecteur internaute	قارئ مبحر
Liens	روابط، وصلات
Littérature d’avant- garde	أدب طليعي
Littérature expérimentale	أدب تجريبي
Loi de consistance logique	قانون الانسجام المنطقي
Ludique	لَعِبي
Manifestation	تجلِّي، تمظهر
Manifeste	متجل، متمظهِر
Manipulabilité	قابلية التحكم(للتطويع)

Manipulable	قابل للتحكم(التطويع)
Manipulation	التحكم، التطويع
Matrice	مصفوفة
Maxime de manière	مبدأ الوجاهة
Maxime de qualité	مبدأ النوع
Maxime de relation	مبدأ العلاقة
Maximes de quantité	مبدأ الكم
Medium	وسيط
Mémoire	ذاكرة
Micro	مكبر الصوت
Mise en abyme (abîme)	إرصاد مرآتي
Mise en valeur	إبراز القيمة، تثمين
Mode épique	صيغة ملحميَّة
Modèle codique de communication	نموذج شفري للتواصل
Modèle inferentiel de communication	نموذج استدلالي للتواصل
Modularité de l'esprit	قالبية الذهن
Morphologie	مورفولوجيا
Mystifier	أسطرة
Narrataire	مسرود له، مروي له
Narrateur	سارد، راوي
Narratif	سردي
Narration	سرد
Navigation	إبحار
Net art	فن النيت
Nœud	عقدة
Non conventionnel	لاتوافقي
Non-linéarité	اللاخطيَّة
Nouvelle rhétorique	بلاغة جديدة
Numérique	رقمي
Œuvre	أثر
Omniprésent	كُلّي الحضور
Omniscient	كُلّي المعرفة
Opérabilité	قابلية التشغيل
Ordinateur	حاسوب
Ordoné	منتظمة(مرتَّبة)
Ornementale	تزييني
Paradigme	إبدال

Paradoxe	**مفارقة**
Paramètres	**إعدادات**
Parcours de lecture	**مسار قرائي**
Parcours narratifs	**مسارات سرديَّة**
Pedagogique	**بيداغوجي، تعليمي**
Pensée figurative	**فكر تشخيصي**
Pensée schématique	**فكر خُطاطي**
Pensée visuelle figurative	**فكر بصري تشخيصي**
Performatives (Phrases)	**إنجازية(جمل)**
Permutaion	**تبادل**
Pertinence	**ملاءمة**
Pertinence optimale	**ملاءمة أفضل**
Pictogramme	**بكتوغرام (صورة رمزية)**
Pixels	**بكسيلات**
Poétique artistique	**شعرية فنيَّة**
POPUP	**لوحات دعائية**
Préjugés culturels	**أحكام ثقافية مسبقة**
Premisse	**مقدمة**
Présentation	**عرض**
Présomption	**قرينة**
Prévisions	**توقعات، انتظارات**
Problematique	**إشكاليَّة**
Probléme ontologique	**معضلة أنطولوجيَّة**
Processus Cognitives Périphiriques	**سيرورات معرفية مداريَّة**
Processus Inferentielles	**سيرورات استدلاليَّة**
Production	**إنتاج**
Profil	**بيانات(معطيات) شخصية، سُحْنَة**
Protagoniste	**بطل روائي**
Récaputilatif (tableau)	**جدول تلخيصي**
Reception	**تلقي، استقبال**
Récit	**سرد، محكي**
Récit interactif collaboratif et/ ou participatif	**سرد(محكي) تفاعلي تشاركي**
Récit littéraire interactif	**سرد أدبي تفاعلي**
Récits interactifs urbains	**سرد تفاعلي حضري**
Registres	**سِجِلّات**
Régles préparatoires	**قواعد تحضيريَّة**
Repérage	**تتبع المعالم، استكشاف**

Representation	تمثيل
Représentation conceptuelle	تمثيل تصَوُّري
Réseau	شبكة
Résumé synthèse	تلخيص تركيبي
Rhizome	جذمور
Schéma niveau de base	خطاطية من مستوى قاعدي
Schéma niveau super-ordonné	خطاطة من مستوى عالي التنظيم
Schémas	خطاطات
Sciences cognitives	علوم معرفيَّة
Scriptible	مُنْكَتِب(قابل للكتابة وللنسخ)
Sélection	تظليل
Sémantique vériconditionnelle	دلالة مشروطة بالصدق
Sémiotisation	سَمْيَأَة
Simili	شبيه
Simulacre	سيمولاكر
Situation initiale	وضعيَّة بدئيَّة
Soulignées	مُسَطَرَة
Souris	فارة
Sous-jacentes	ضمنيَّة
Story Space	مسرد
Struturalisme	بنيويَّة
Succession	توالي، تعاقب
Sujet communicant	ذات مُتواصِلَة
Support	حامل، دعامة
Syntagme	مُرَكَّب
Syntaxe	تركيب
Systèmes centraux	أنساق مركزيَّة
Systèmes d'imput	أنساق إدخال
Tàches	مهام
Texte dynamique	نص دينامي
Texte idéal	نص مثالي
Texte statique	نص ثابت
Texte actable	نص قابل للفعل
Théorie de convergence	نظريَّة الالتقاء
Topologique	طبولوجي
Touche	ملْمَس
Travail	عمل، شُغْل

Un conte à votre façon	**حكاية على طريقتك/ باسلوبِك**
Unité Sémiotique de Manipulation	**وحدة سيميائية للتَّحَكُّم**
Validation	**تصديق**
Vidéo	**فيديو**
Voix	**صوت**
Vouloire dire	**إرادة القول**
Web caméra	**كاميرا الويب**
Web (2.0)	**ويب (0.2) (مجموعة من التقنيات والوظائف ظهرت مرحلة بعد الشبكة العنكبوتية الدولية(www)، ويتميز الويب(0.2) بالتفاعل، والتبادل بين المبحرين عبر الواجهات.**
Web- documentaire interactif	**ويب توثيقي تفاعلي**
Webmail	**ويبمايل**
Word Wide Web	**شبكة عنكبوتِّية دوليَّة**

آثار الأدب الرقمي الواردة في البحث

1- باللغة العربية:

شات	محمد سناجلة
صقيع	محمد سناجلة

2- باللغة الأجنبية:

20% d'amour en plus	François Coulon
Afternoon, a story	Michael Joyce
Apparitions inquiétantes	Anne-Cécile Brandenburger
Days in a day	Pierrick Calvez
Ecran total	Alaint salvator
Le Livre de Lulu	Pujebet Romain-Victor
Les 12 travaux de l'internaute	Serge Bouchardon
Les 24h d'Adrien	Pierre- olivier Fineltin
My Google Body	Gérard Dalmon
Ne me touche pas	Annie Abrahams
Sale temps	François Coulon
Sorcière	Nicolas clauss, Frédérique, Jean- Jacques Birgé, Bernard Vitet
Stefanaccia	Burgaud Patrick-henri
Trajectoires	Jean-Pierre Balpe
Un roman inachevé	Jean-Pierre Balpe
What we wil	Giles Perring, James Waite, John Cayley et Douglas Cape