الرواية التفاعلية (الرقمية) العربية آليات البناء وحدود التلقي
قراءة في رواية شات لمحمد سناجلة

Structuring mechanisms and receiving limits in the Interactive (digital) Arabic novel .

Reading the novel of "Chat" by Muhammad Sanajlah

د. قريرة حمزة

مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب

جامعة قاصدي مرباح ورقلة

hamza.grira@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/07/12	تاريخ القبول: 2020/08/21	تاريخ النشر: 2020/12/01

Abstract:

The study attempts to track the most important structural components of the interactive (digital) novel. The sample of this research is an Arabic novel "Chat" by the novelist Mohammed Sanjala. The present study encompasses the novel from language to non-linguistic markers through software and interactive aspects; it also monitors the most important receiving paths and aesthetic limits of the new text. The study, as well, questions the fate of this literary production in the light of technological development, its diversity, its structural potential, and its aesthetic choices.

Keywords: Novel- Interactive- Digital- Varied - Links - Hyperbole - Multimedia.

ملخص البحث

تحاول الدراسة تتبّع أهم المقوّمات البنائية للرواية التفاعلية (الرقمية) من خلال عيّنة عربية وهي رواية شات للروائي محمد سناجلة، انطلاقا من اللغة وصولا إلى العلامات غير اللغوية مرورا بالبرمجيات والجوانب التفاعلية، كما سترصد أهم مسارات التلقي والحدود

الجمالية للنص الجديد، كما تطرح تساؤلات حول مصير هذا الإنتاج في ظل التطوّر التكنولوجي، ومدى تنوّعه وإمكاناته البنائية وخياراته الجمالية.

الكلمات المفتاحية: رواية- تفاعلي- رقمي- مفرّع – روابط- تشعبي – وسائط متعددة.

1- مدخل:

مع اطلالة الألفية الثالثة بدأت الرواية العربية أولى محاولاتها في الخروج من جلباب الورقية متجهة نحو فضاء أرحب ومتلقّ متعدّد، فدخلت عالم التكنولوجيا الحاسوبية والفضاء الحر الذي توفره الشبكة العنكبوتية، مستثمرة عددا من البرمجيات مكّنتها من تقديم نصها في بنية مختلفة متداخلة الأجناس ومُؤسِّسة لجماليات أخرى لم يعهدها المتلقي العربي، ورغم أنها متأخرة عن نظيرتها الغربية التي ظهرت قبل هذه الفترة إلا أنها شكّلت مرحلة فارقة في السرد العربي وقدّمت خطوة مهمة نحو مستوى مختلف في الرواية العربية بناء وجمالية، فكانت المحاولات الأولى كما في أعمال محمد سناجلة "ظلال الواحد وشات وصقيع..." وهي أعمال رغم وجودها في البداية إلا أنها قدّمت نماذج مهمة عن قدرة السرد العربي على اقتحام التكنولوجيا وتقديم جماليات مختلفة وتحقيق مقروئية معتبرة رغم أزمة البدايات، فلم تعد المسارات الخطية والثنائية البعْد في القراءة من ركائزها بل تجاوزت ذلك إلى مسارات أكثر تشعّبا تقوم بحكم البناء المتشعّب (رباعي البعْد) على تداخل الفنون، فصار للعلامات غير اللغوية دورا مهما في تقديم متن الرواية التفاعلية الرقمية، كما تمازجت اللغة بالحركة والصوت ولم يعد بالإمكان فصل مكونات السرد والنظر إليها في حدود اللغة والبياض، وأصبحت الرواية بذلك عالما مختلفا على ما عهده المتلقي العربي الذي تحوّل إلى مشارك في البناء ومنتج آخر للنص الروائي التفاعلي، وعبر هذا التداخل الأجناسي والبناء الفني الحر الذي يعكس تحولا في فلسفة الكتابة ويقدّم جمالية مختلفة، أصبحت الرواية التفاعلية العربية تُستقبل في طبقات مختلفة مؤسسة للمعنى في كل مستوى، فالمتلقي لا يحاور مستوى دون آخر، ولا يؤسس للمعنى في مستوى بشكل مستقل إلا ويجد نفسه في محاورة مستوى آخر، فهو يغوص في النص عموديا متلقيا العلامات غير اللغوية (الألوان، الحركة،...) واللغة وما تحمل. ومن خلال هذه الدراسة نحاول تتبّع أهم آليات البناء التي اعتمدها الكتّاب وحدود عملية التفاعل النصي من طرف المتلقي كما سنقدّم عينة للدراسة متمثلة في رواية شات لمحمد سناجلة.

2- مقوّمات الرواية التفاعلية

تعد الرواية التفاعلية جنسا أدبيا تفاعليا معاصرا واكب التطوّر التكنولوجي واستثمر كل الإمكانات المتاحة من البرمجيات والوسائط المتعددة لتقديم متنه، وهي كما تقدّم بناء سردي مختلف يعتمد على التقنيات الحاسوبية والوسائط المتعدد لتقديم متنها إلى المتلقي الذي يشارك في بنائها وتتيح له إمكانات مختلفة للقراءة فهي غير خطية، وتحمل أكثر من البعد الثنائي في القراءة، كما أنها غيّرت في مفهوميْ الزمن والمكان، وقد اقترح محمد سناجلة وهو رائد هذا الجنس الأدبي في الوطن العربي مفهوم رواية الواقعية الرقمية تصورا خاصا بهذا الجنس عبر مختلف مقوّماته خصوصا الزمن والمكان، ويظهر ذلك في كتابه رواية الواقعية الرقمية[1]، ومن حيث المفهوم تعد الرواية التفاعلية "نمطا من الفن الروائي، يقوم فيه المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المفرّع) والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصا كتابيا، أم صورا ثابتة أو متحرّكة، أم أصواتا حية....باستخدام وصلات تكون دائما باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هامشا على متن"[2]، والرواية التفاعلية بناء على ذلك لا تسير وفق المسار الخطي الأحادي الاتجاه كما في الورقية وعبر تتبّع بنائها سنكشف عن إمكانات هائلة في توليد المعنى على متنها وفق مسارات مختلفة حسب طبيعة المكونات وحدود التلقي، وتوظف الرواية التفاعلية في ذلك كل ما تتيحه التكنولوجيا من إمكانات برمجية، مما يتيح لها الانتشار الواسع عبر الشبكات ويضمن التفاعل الإيجابي معها.

أما مقوّمات الرواية التفاعلية فهي متعدّدة تتخطى البعْد اللغوي كما في الرواية الورقية، ففي لغة رواية الواقعية الرقمية الكلمة هي جزء من كل حيث تتشابك مع مختلف العلامات غير اللغوية الأخرى كالصور والصوت والمشهد السينيمائي..[3]، وذلك من أجل تحميل نصها بأبعاد دلالية إضافية وتعد الوسائط المتعددة ليست مجرّد تزيين للنص اللغوي بل تدخل ضمن البناء فهي جزء من الرواية التفاعلية وبدونها يُبتر جزء مهم من النص، لهذا يصعب (إن لم نقل يستحيل) إعادة نشر الرواية التفاعلية ورقيا لأنها تفقد كل شيء في بنائها وجماليتها التي لا تظهر إلا من خلال الشاشة والترابط الذي تقيمه بين أجزائها ومنحها فرصة للمتلقي للإضافة أو الإبحار الحر في متاهاتها، وإن تم نشرها فيكون ذلك لأحد وجوهها فقط أي تثبيت نصها الحركي في لحظة ما، أما كيانها الحقيقي فتفقده مع النشر الورقي، وذلك لتعدد مقوّماتها من حيث الطبيعة والوظيفة ، لهذا يحتاج المتلقي إلى دراية وأدوات قرائية تمكّنه من التفاعل الإيجابي معها.

وأمام التسارع في الإنتاج التفاعلي ظهرت عدة إشكالات فيما يخص الرواية التفاعلية، بعضها على مستوى البناء وبعضها على مستوى التلقي العربي الضعيف ورقيا، قبل أن يكون شبه غائب تفاعليا/إلكترونيا، وإشكالات أخرى على مستوى المؤسسة الأدبية العربية فقد ظلت" بعيدة عما يجري من تطوّرات تقنية ومغامرات تكنولوجية إلا في استثناءات قليلة"[4]، وغيرها من العقبات أمام هذا النص الوسائطي الجديد.

يظهر أن بناء الرواية التفاعلية مرتبط بمتغيّرات على الروائي إدراكها قبل الخوض في الكتابة أولها نوع البرمجيّات التي تتيح له تقديم نصه بكل حمولته اللغوية وغير اللغوية، وإمكانات انفتاحه على المتلقي عبر إشراكه في العملية الإبداعية، كذلك متغيّر التحوّل من الورقي إلى الإلكتروني، فالنص المفرّع نص متعدد الأبعاد في حين أن هيكل النص العادي (الورقي) يكون وحيد البعد[5]، فطبيعة الكتابة المختلفة تجعل من نظام التصوير يختلف والأخيلة تتبدّل بل جمالية النص ومعاييرها تتبدى بأشكال أخرى غير الورقية المسطّحة والثنائية البعْد، كذلك دخول العلامات غير اللغوية كفاعل رئيس في الرواية التفاعلية يضيف للنص الكثير بل يعد مقوّما مهما كاللغة في بنائها، إضافة إلى هذه الإشكالات على مستوى البناء والتقديم تبرز مشكلة رقمنة الروايات الورقية وإظهارها على أنها تفاعلية وغيرها من الإشكالات التي مازالت تبحث عن حلول أمام التسارع التقني الموظّف من طرف الرواية ببعْدها الرقمي التفاعلي خصوصا بمفهومه الإيجابي.

على مستوى الإبداع نجد أن الرواية التفاعلية ظهرت عند الغرب في أعمال مختلفة وظفت التقنيات الحاسوبية/البرمجية في تقديم بنائها المختلف ومن التجارب المبكّرة نذكر "قصة بعد الظهيرة " لمايكل جويس سنة 1986 وقد استخدم في بنائها وعرضها برنامج "storyspace" /"المسرد"، كما نعثر على الكثير من الأعمال الروائية من ذات الشكل، كرواية "شروق شمس 69" لروبرت أرلانو (بوبي رابيد)، وأحداثها تعود لقصة حقيقية حدثت سنة 1969. لما توفي أربعة أشخاص بشكل غامض في حفل موسيقي، وبعد مرور ثلاثين سنة تظل الحادثة تشير بشكل رمزي إلى نهاية مرحلة الستينيات، محاكمة مخازي العصر وواصلة بين الماضي والحاضر[6]، وقد وظف رواد الرواية التفاعلية تقنيات برمجية كثيرة مستثمرين أهم ما وصلت إليه البرمجيات الحاسوبية لترجمة أفكارهم الروائية ومنحهم فرصة أكبر للمتلقي كي يكون مشاركا في صناعة الرواية ليُصبح متلقيا إيجابيا ومنتجا.

مجلّة العلامة المجلد:05 العدد : 02 التاريخ : 2020/12/01- ISSN 2676-1718 - ISSN 2478-0197

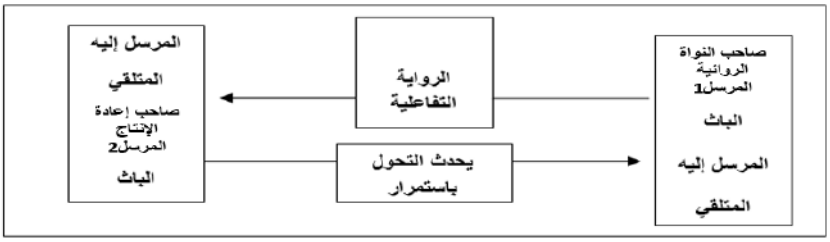
أما عربيا فنعثر على تجربة محمد سناجلة الريادية في هذا المجال حيث قدّم مع بداية الألفية الثالثة باكورة أعماله مستخدما جملة من البرامج ولغات البرمجة في صياغة رواياته، فكانت روايته الأولى، ظلال الواحد.. التي نُشرت عام 2001م، وقد نشرها الكاتب ورقيا أيضا، أما نسختها الرقمية فقد وظف فيها طريقة الروابط التشعّبية وبناها بطريقة بناء صفحات الويب[7]، ثم قدّم رواية شات (صدرت في 2005) وهي رواية لافتة حيث وظف الصورة-الصوت، الألوان، الكلمة.. وعبر العلامات غير اللغوية جاءت الرواية بشكل مختلف في تأسيسها البنائي وطرحها الجمالي، كذلك من رواياته نجد صقيع (عام2006م) وهي العمل الثالث الرقمي، وقد قدمها الكاتب باعتبارها "قصة قصيرة". ومن أعماله أيضا -ظلال العاشق-(التاريخ السري لكموش)، وغيرها من الأعمال والملاحظ أن الروائي يُطوّر تجربته في العمل على مستوى النص والبرمجة ودرجة التفاعل.

أما على مستوى الإبداع العربي بشكل عام في مجال الرواية التفاعلية (الرقمية) فالملاحظ القلّة في التجارب العربية وذلك لعدة أسباب أهمها ضعف تكوين الروائيين في المجال الرقمي كذلك عزوف المتلقي العربي عن تقبّل هذا النوع من الروايات، لعدم تعوّده على هذا الشكل من النصوص الروائية، ورهان الروائي العربي في مجال التفاعل هو الانتقال الحقيقي إلى فهم جديد للعملية التفاعلية في جميع مستوياتها[8]، وهو ما يطرح مسألة فلسفة البناء التفاعلي للرواية والرهانات الجمالية إبداعا وتلقيا، فالروائي العربي يجب أن يفهم الأبعاد التفاعلية التي تمكّنه من تجاوز الورقية، وعلى المتلقي في المقابل الانصهار في العملية وتقبّل المنتج الجديد والتفاعل معه وتطوير أدوات قرائية جديدة مما يولّد جمالية مختلفة تتطوّر بتطوّر النص، فالمسألة بهذا متشابكة وكل الأطراف له وظيفة في تطوير هذا النص وتمكينه في العصر الرقمي الأكثر تشعّبا.

نقدّم فيما يأتي أهم مقوّمات الرواية التفاعلية (الرقمية):

3- تلقي الرواية التفاعلية وإعادة إنتاجها:

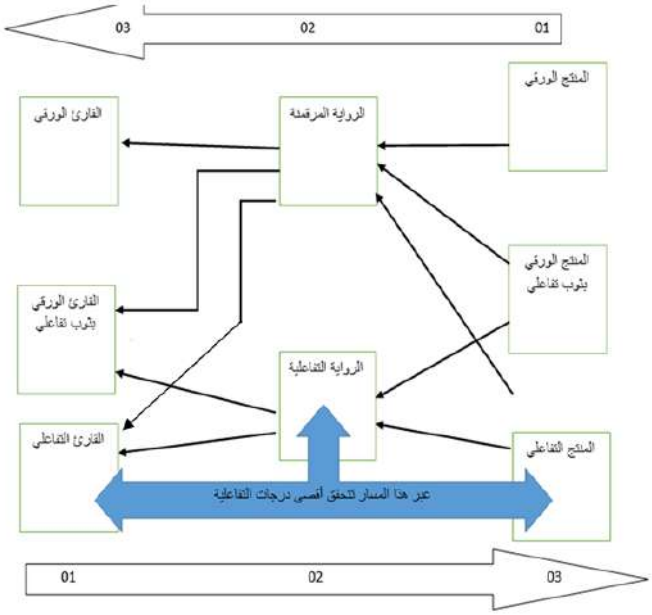
من خلال ملاحظة العملية التواصلية التي تحدث بين منتج نواة الرواية والمتلقي الذي يصبح منتجا آخر لذات الرواية التي تتوسطّهما وتعد رسالة موجّهة، مما يضعنا أمام هذه الأطراف الثلاثة في مواجهة الخطاطة الثلاثية لدورة الخطاب حيث تتحقق أهم وظائف اللغة وهي الوظيفة الشعرية والجمالية، ويمكن تحديد أهم عناصر هذه الدورة انطلاقا من صورتها العامة كما وضعها "رومان جاكوبسون-R.JAKOBSON" التي رسّمها لتمثيل دورة التخاطب[9]، حيث أُعتبر نموذجه فعّالا في تحليل النصوص على اختلافها[10]، وعبر إسقاط الخطاطة بشكلها النصي على الرواية التفاعلية نكون أمام تحوّل في العلاقات حيث يتم تحويل المرسل إلى مرسل إليه وبالعكس، بل يتم عكس حدود النص وقلب موازينه، بهذا فنحن أمام تحوير وتشذير للخطاطة مما يمنحنا كل الإمكانات والاحتمالات لكل عنصر منها ويمكننا تقديم مخطط يوضّح تحول العلاقات كالآتي:



من خلال ما تقدّم يظهر عدم وجود حدود فاصلة بين المنتج والمتلقي، فالعملية دائرية ثم تنتقل عموديا وشبكيا لبقية المتلقين، فيكفي إنتاج نواة رواية من طرف مبدع ما، وطرحها عبر برمجيات خاصة على الشبكة حتى تنتقل إلى التلقي وإعادة الإنتاج إضافة وتحويرا، وتستمر العملية في التوالد منتجة فضاءات نصية كثيرة عبر مشارب مختلفة. وهذا يُظهر أنه لا وجود لصاحب النص النهائي كما في النصوص الورقية، فالملكية ملغاة في الرواية التفاعلية، الروائي يقدّم نواة نص ويطلقها في الفضاء الأزرق ويبدأ المتلقي في التفاعل وإعادة الإنتاج بالإضافة أو تغيير وجهات النص، أو الدخول إليه من وصلات مختلفة –تفاعل سلبي- ليصبح المتلقي منتجا آخرا للنص كما يتحوّل صاحب النواة الأولى إلى متلق، إضافة إلى هذا يتأثر النص الروائي في هذه الحالة ويفقد هويته أمام تعدد الكتاب، -وهنا تركيزنا على الرواية التفاعلية بنمطها الإيجابي وهي نادرة الوجود عمليا في الساحة العربية- وهذا يؤثر في عملية البناء كما يؤثر في

حدود التقي والجمالية، فالتعدّد يؤسس لجمالية مختلفة تجعلنا أمام نص آخر لا على مثال سابق جاء من أنساق مختلفة ومرجعيات كثيرة، مما يجعله أكثر تشظيا في العالم الرقمي.

لكن تجدر الإشارة إلى أنه على مستوى الممارسة الفعلية العربية ظلت الرواية أقل حضورا بشكلها التفاعلي الإيجابي النقي، إنما نعثر على تشكيلات أقل تفاعلية، فأحيانا نجدها مرقمنة وأحيانا نعثر على محاولات تفاعلية بإضافة بعض العلامات غير اللغوية للنص الورقي وغيرها من التشكيلات، ومن جهة أخرى نعثر على اختلاف بين المنتجين ورؤاهم للرواية التفاعلية عموما مما يؤثر على نصها، إضافة لاختلاف المتلقين ومستوياتهم مما يجعلهم يقرؤون النص الروائي التفاعلي بناء على مرجعيات مختلفة –أغلبها ورقي تقليدي- مما يؤثر في جمالية تلقيهم لهذا النص، وعليه نحن أمام تفريعات كثير وإمكانات متعدّدة للمشهد الروائي التفاعلي إنتاجا ونصا وتلقيا ويمكن حصر مختلف هذه الإمكانات في مسارات محددة كالآتي:



عبر الخطاطة يمكننا استخراج عدد كبير من القراء حسب الحالة ويصل عددهم إلى 13 قارئا وذلك بقياس كل الاحتمالات القرائية لنص الرواية فبعد الانطلاق من آخر الخطاطة جهة اليسار نحو اليمين نتقصى الاحتمالات المختلفة لتجليات القارئ حسب مسارات متعددة،

وعبر إحصائها نصل إلى 13 مسارا، لكل نوع من القراء مسار مختلف، حيث يعد القارئ رقم 13 هو النموذجي وهو القارئ التفاعلي لنص تفاعلي ومنتجه تفاعلي.

4- رواية شات آلية البناء ومستويات التلقي:

4-1- ملخص حكاية الرواية:

رواية **شات** في أصلها (المتن) هي حقيقة جرّبها الروائي محمد سناجلة، وذكر ذلك في كتابه رواية الواقعية الرقمية[11] حيث انتحل اسم نزار وبدأ المغامرة التي حوّلها إلى رواية رقمية بعد إضافات فنية للشخصيات والأحداث وقد برع الروائي في تحويل المتن إلى مبنى غاية في الإحكام والانسجام في إطار التفاعلية، تدور أحداث الرواية بين عالمين أحدهما واقعي تعيشه الشخصية في ظروف قاسية على المستوى الاجتماعي والنفسي، فالشخصية (محمد/نزار) الرئيسة أو الذات الفاعلة تعانى من الوحدة، بسبب الانفصال عن زوجته، التي أحبها في الماضي لكن لأسباب كثيرة جعلته يهجرها، وتعد هذه البؤرة سببا في دخوله في حالة فراغ أنقذه منها العالم الافتراضي وهو العالم الثاني الأكثر تحرّرا بالنسبة للشخصية ولكن رغم أبعاده المنفتحة إلا أنه قاس بالنسبة للشخصية في مستوى آخر، فقد سبّب لها المتاعب إلى أن رحلت عنه، فتبدأ حكايتها في العالم الرقمي عبر ولوجها لمواقع التواصل.

ينطلق في قصته من عمله الممل والكئيب والفراغ الذي يعيشه ويومياته المتشابهة سواء في العمل أو في غرفته الجاهزة مع بقية العمال (فالشركة التي يعمل بها متعددة الجنسيات) وتدور الأحداث في مسقط (سلطنة عمان) كما صرّح بذلك. يبدأ حكايته بالملل، ويحلم بحياة أفضل بعد أن يؤمن مستقبله ولا يكون كبقية العمال (العاملان من بوخاريست)، كما يطرح مسائل وجودية خاصة بالموت والحياة، ويُظهر توجهه الوضعي فهو غير مهتم إلا بالحياة. كما نشير إلى أن النص يوفّر اتجاهات كثيرة للقراءة ومستويات متعددة، وفي مستواه اللغوي الأول يبدأ بتمهيد عن وضعه ثم عنوان جديد (العدم الرملي) بلون أحمر مختلف، وتستمر القصة إلى أن نصل إلى عنوان آخر وكأننا دخلنا فصلا جديدا (نغمات sms) وهو موجود في ذات المستوى الأول، وهذا قبل الانتقال إلى مستوى آخر في الرواية عبر الضغط على (next). وهكذا تستمر القصة في مسارها هذا مقدّمة أجزاءها، لكن داخل كل جزء أو قسم نجد تفريعات ونصوص تظهر بالتوازي معها وكأنها من عمق النص وفي طبقات تخرج عبر اختيارات المتلقي لتزيد المعنى تشعّبا وتضيف متعة مختلف في القراءة، وتجسّد طبقات مختلفة للمعنى في

كل مرة. يتلقى البطل رسالة نصية عبر هاتفه من شخص لا يعرفه/منال وفي الأصل الرسالة موجه لشخص اسه نزار (لا يعرف أحدا بهذا الاسم) ويدخل هنا مع منال الافتراضية في قصة تعارف على أنه هو نزار رغم أنه حاول التهرّب لأنه لا يحب تقمّص دور رجل آخر، لكنها في الأخير تصر عليه أن يتواصل معها فيرضخ بعد أن تهدد بالانتحار... بالدخول إلى المستوى الثاني الحامل لأجزاء أخرى نبدأ بعنوان (تحوّلات-1-) الذي يرتسم على شاشة خلفيّتها مدينة قديمة في الصحراء يبدأ رحلته في الافتراض يتجه إلى مقهى النت يساعده صاحب المقهى في صناعة بريد إلكتروني ويدخل إلى الياهو والماسنجر على أساس أنه سيُخبر منال /الغريبة أنه ليس نزار وينتهي الموضوع، يضطر إلى محادثتها هاتفيا لتتأكد أنه ليس نزارا، ثم يعود معها إلى الماسنجر لتعتذر منه، لكنه يتورّط فيها أكثر ويستمر في التواصل معها ويزداد الأمر تعقيدا بدخوله في المحادثات الجماعية، بشخصياتها المختلفة (بن لادن، نيو، جيفارا، ليليان...) فأصبح الافتراض ملاذا له عن واقعه المُتعب، ثم تأتي الخطوة المهم حيث يُنشئ غرفة محادثة خاصة به لتكون (مملكة العشاق، وطن الحب والحرية) كما أسماها، وذلك في فصل "ولادة"، ويدخل في مستوى آخر من المساءلة الوجودية والطرح الفلسفي والصوفي، ويبدأ الصراع بين الأعضاء خصوصا النساء وتُطرح قضايا كثيرة بعضها يعد من التابوهات، وعبر الصراع يُطلب اجراء انتخابات حول بقاء المملكة أو تحولها إلى جمهورية، ثم ننتقل من صفحة إلى أخرى إلى أن يُفصل في واقعه من عمله ولا يكترث بالأمر، فيشتري مقهى الأنترنت، وتتم الانتخابات ويفوز هو فيها وتبقى مملكة العشاق لكن ذلك لن يدوم فالفوضى والشغب تعم المملكة فيضطر في الأخير إلى إعلان إغلاق دولته إلى الأبد وإلغاء الوطن، والرواية بذلك تعبير رمزي عن غربة الإنسان في العصر الرقمي وكيف تتنكّر له الحياة الواقعية وينعكس ذلك حتى على عالمه الافتراضي الذي يؤثثه كما يشاء فهو الملاذ وفيه نكون غيرنا نكون كما نريد لا كما فرض علينا الواقع، وفي الأخير يصبح وهما ويتلاشى.

4-2- المقوّمات البنائية في رواية شات:

رواية شات تم إعدادها وتقديمها عبر برنامج ماكروميديا فلاش -Macromedia Flash وهو ما يتيح للمبرمج/الروائي التحكم في مادة الرواية على اختلافها ويضعها حسب رغبته في تنسيقات مختلفة، فيختار اللغة وموقعها، والصور والصوت والحركات ومختلف العلامات غير اللغوية التي تدخل كبنيات مهمة في الرواية التفاعلية، وتتم عملية الاختيار وفق رؤية جمالية خاصة بالمبدع ومن أجل أهداف محددة لعمليات التلقي التفاعلي، فالخيارات الجمالية كثيرة

مما يجعل النص قابل للقراءة في طبقات مختلفة حسب تلقيه، وبعد الانتهاء من عملية البرمجة/الكتابة يتم التجميع ووضع الكل في ترابط مخصص واجهته برنامج الفلاش (له عدة اصدارات) ثم يوضع الكل في ملف مضغوط للحماية ويطرح في النت للتحميل، ورغم أن هذه الطريقة في الرواية التفاعلية (باعتبارها نصا متفرعا) ليست من النسق الإيجابي الذي يتيح للمتلقي التدخل والتعديل لكنها خطوة مهمة من أجل تقديم نص روائي مختلف يقوم على طبقات وأبعاد كثيرة ويمنح المتلقي إمكانات هائلة للدخول الحر في عملية القراءة. وفي رواية شات نجدها محملة في مواقع كثيرة منها ما هو خاص بالروائي محمد سناجلة (المدونة) أو اتحاد كتاب الأنترنت العرب، ويمكن الوصول إليها عبر الروابط التالية:

http://sanajleh-shades.com/other-accounts-of-the-author

http://arab-ewriters.over-blog.net/article-47084041.html

بعد تحميلها نجدها تضم رواية صقيع أيضا معها في ذات الملف (وهما من منشورات اتحاد كتاب الانترنيت العرب لسنة 2007م) ولهذه الإشارة دلالاتها، فالروائي يريد تكريس فضاء جديد مؤسس ومؤطر من هيئة تستوعب التعدد التفاعلي بعيدة عن سلطة الورق. وتظهر واجهة الروايتين بالشكل الآتي:

المتلقي في هذه المرحلة مخيّر بين النصين وأيهما يريد القراءة، وعبر نقره بزر الماوس على **شات** مثلا يبدأ الإبحار في أولى العقد الروائية، حيث تبدأ رواية شات/رواية الواقعية الرقمية بصورة تحمل العنوان واسم الروائي وعنوان الرواية لتظهر الصورة الأولى موازية للغلاف في الرواية الورقية، وقد حملت خلفية متحرّكة مشكّلة من أرقام (010101) وهي مشابهة لما جاء في

فيلم The Matrix وهنا يبدأ أول تمازج وتداخل أجناسي في الرواية التفاعلية كما يظهر تعدد المعنى وحضوره في طبقات ومستويات تحيل كل منها على مستوى مختلف ويتبع هذه الصورة المتحركة الأولى صوت فيه ضجيج يشبه الريح أو الصخب، وتظهر الواجهة الأولى بالشكل الآتي:

ثم تظهر صورة الصحراء في الليل مع صوت الريح وحشرات الصحراء، بالشكل الآتي:

ثم يطلع النهار وترتسم صورة النص اللغوي فوق الصحراء..

نلاحظ في هذه المرحلة الأولى من الرواية التي تدوم لبضع ثواني أننا لا نستطيع التحكم في حركة النص فالملتقي هنا ينتظر فقط ولا يُتاح له الفرصة أن يعود مثلا للعنوان إلا بإعادة فتح البرنامج من جديد، وعليه فالعملية التفاعلية الفعلية تبدأ بعض ظهور النص اللغوي الذي يرتسم في إطار على الصحراء ويحمل مؤشرات كثيرة تجعله يتجاوز بُعده الأفقي ثنائي البعْد (d2) ليُصبح ثلاثي البعد بل يضيف الزمن كبعد الرابع، كما تبرز من البداية وبوضوح العلامات غير اللغوية التي تعد مهمة وفاعلة في بناء الرواية التفاعلية وفي عملية تلقيها بما تحمل من جمالية مختلفة، والعلامات غير اللغوية تُنتج نظاما علاميا مختلفا، فهي علامات دوالُها غير لغوية، وبعد تلقيها تولّد في ذهن المتلقي مدلولات محدّدة، لتتشكّل لديه علامة لغوية، وعليه فهذه العلامة لا تختلف - من حيث أنها جامع بين طرفين- عن اللسانية إلا في طبيعة الدال ومجال تواجد المدلول[12]. بهذا هناك تعالق بين العلامات اللغوية وغير اللغوية "فلا تفهم إحداهما إلا بفهم طبيعة الأخرى"[13]. وتنتشر العلامات بنوعيها في حياتنا بشكل مذهل، بعيدا عن الرواية التفاعلية التي تستثمر هذا التأثير العلامي على الإنسان، "فالإنسان يشكّل مع محيطه نسيجا متشابكا من العلاقات، وهذه العلاقات مبنية على أنظمة مكوّنة من علامات"[14]، وهنا تبرز أهميتها في الرواية التفاعلية فهي موجّه للتلقي وحامل أول للمعنى الذي يدركه المتلقي بصريا قبل عملية القراءة، ومن العلامات التي نلاحظها مع بدايات الرواية نجد الصوت والصور الثابتة والمتحركة والألوان وتعمل جميعا على شحن النص وإضافة طبقة جديدة للمعنى، فالصحراء توحي بالضياع والتيه، وصوت الرياح يرمي في نفس المتلقي الشعور بالرهبة والاضطراب وهي معاني يؤكّدها النص اللغوي وحال الشخصية المضطربة في غربتها الداخلية والخارجية، فهروب الشخصية من ذاتها وواقعها ظاهر من البداية*:

كما يظهر من خلال الواجهة الأولى للنص عدة علامات تحيلنا على أبعاد أخرى داخل النص، بداية نلاحظ أن النص تتم قراءته عموديا عبر النقر على السهم في الأسفل وعبر

هذه العملية يمكن للمتلقي الانتقال إلى أسفل النص أو العودة إلى الأعلى عبر السهم الآخر، فالنص اللغوي لا يظهر كاملا على الصفحة إنما يقدّم بعضا منه فقط، ويُخفي الآخر على الملتقي الذي لا يصله إلا عبر الاختيار، كما نشير أن الشريط العمودي الذي يمثّل طول النص الظاهر لا يحمل أي مؤشر يبيّن طول النص المقروء أو المتبقي، مما يصعّب على المتلقي تحديد أفق توقعه لطول النص فيستمر في النزول إلى الأسفل دون معرفة بالذي ما زال أمامه، وهذا قد يسبب ارباكا لبعض المتلقين.

ثم نلاحظ داخل النص ذاته بعْدا آخرا فبعض الكلمات بلون مختلف وتُصدر وميضا فيه إشارة للمتلقي بأن ينقر عليها نعم لقد كنت هاربا وعبر النقر عليها تُفتح نافذة جانبية تحمل نصا آخرا بالشكل الآتي:

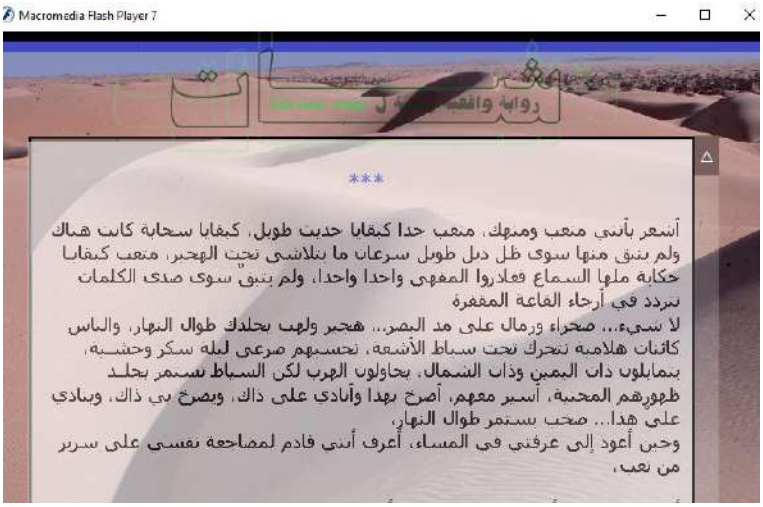
عبر هذه العملية يظهر التطبيق الفعلي للنص المفرّع/Hypertext ، كما يظهر المعنى في طبقات مختلفة، فالنص ينشطر عن ذاته ويقدّم معاني أخرى محمّلة فوقه أو تحته، وهي مخفيّة لا تظهر إلا إن أردا المتلقي ذلك، وهنا يبدأ التفاعل فالحرية مكفولة للمتلقي (ولو أنها نسبية في هذه الرواية) بأن ينتقل إلى أي مرحلة أو عقدة نصية، مما يجعل النص متفرعا في المعاني وفي جميع الاتجاهات، مانحا تعدّدا قرائيا، وفي العيّنة المقدّمة التي تبرز من فوق النص إلى الأعلى جهة يسار المتلقي، تبدو نصا شعريا من لغته حيث يصوّر حياة البطل الحزينة والمليئة بالاضطرابات فهو الهارب إلى الفراغ والوحدة، وعبر هذا النص الجانبي يصبح المتلقي أمام نصّين في الوقت ذاته الأول سردي يروي قصة بأسلوب ولغة خاصة والثاني شعري يصوّر ويبثّ بلغة مختلفة ليزيد المشهد شحنا عاطفيا إضافية، فالمعنى يتشكّل في طبقتين مختلفتين من الناحية البنائية والجمالية التصويرية، ثم بالضغط مرة أخرى على كلمة (هاربا) نعود للنص الأول وتختفي النافذة الجديدة، مع إمكانية بقائها إن أراد المتلقي والانتقال بحضورها إلى أسفل

النص، الذي يستمر في التوالد وتقديم الأحداث وإدماج وسائط متعدّدة ونوافذ مختلفة تحمل نصوصا أو أصواتا تجعل من الرواية نسيجا متشعّبا/متفرّعا من الوسائط، وهو ما يحمّلها أبعادا دلالية كثيرة يمكن استقبلالها عموديا في طبقات، فمثلا نجده يصوّر لنا الرسالة (sms) عبر تقديمه لأيقونة الهاتف التي تُظهر هاتف يتحرك ويلحّ بالحركة والصوت على المتلقي بالضغط عليه من أجل الاطلاع على الرسالة، ويرافق ذلك صوت هاتف حقيقي نسمعه كلما قرّبنا زر الماوس من أيقونة الهاتف، مما يوهم بالواقعية داخل العالم الافتراضي، وتظهر الصورة بعد فتح الهاتف كالرسالة الحقيقية كالآتي:

يدخل المتلقي من جديد في مغامرة قرائية مختلفة حيث يغوص في عمق النص ليجد غيره وتصبح القراءة رباعية البعد ثم تنفصل عن الزمن والمكان بمفهومهما الاعتيادي، فيتم تقديم خيارات قرائية تحمل معاني ودلالات مختلفة وتلقيها بالاختيار، مما يمنح الرواية مرونة وهو ما يزيد في التفاعلية.

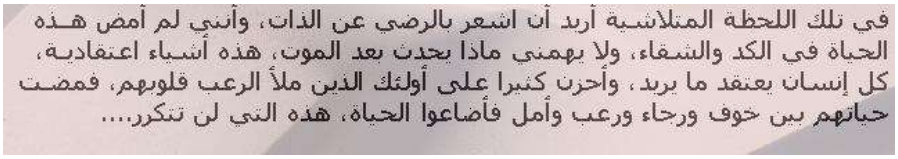
كما نسجّل في بداية الرواية اللغة الشعرية التي لم تفارق الشخصية/الذات فتعبيراته مغرقة في العاطفة، فانطلاقا من أن " الممارسة السرديّة بشكل عام هي ممارسة لغوية بالدرجة الأولى"[15]، فتحتل بذلك اللغة مكانة مهمة بنظامها وتشكّلها بمستويات مختلفة، فالكلمة أو التراكيب في العمل الروائي ترسم وتجسّد ما تفعله لقطات عديدة في العمل السينمائي،[16] بهذا تتجلى الأهمية التصويرية للغة داخل الرواية، هذا إضافة إلى تأديتها لوظائف تواصلية أخرى في نصها، كالوظيفة الوجدانية والتأثيرية والشعرية[17]، وهي ما يظهر في هذا المستوى بالتحديد، فيأتي بوصف دقيق لحالته ووضعه النفسي والعاطفي الوجداني، في العالم بأسلوب شعري مما

يُضعف البعد السردي والتتابعي للأحداث، فالزمن يتوقف عند وصفه مما يُحدث تباطؤ سردي، فالتباطؤ يلازم عمليات الوصف في الرواية مما يُحدث الاستراحة وتوقفات على مستوى السرد[18]، وكأن الروائي يستريح لواصل مسيرته المتفرّعة بين طبقات كثيرة، ومن عباراته الشعرية قوله:



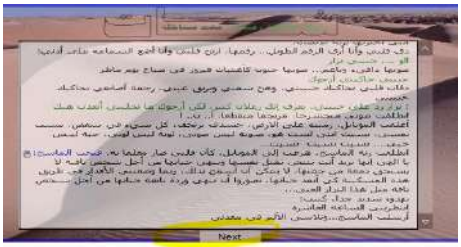
من خلال هذه العبارات يظهر أن الروائي يعبّر بالشعر في بعض المواقف التي تحتاج إلى تأمل خصوصا في بداية رحلته في عالم الفراغ، وكأنه يُعد ويُبرمج المتلقي إلى ما ستؤول إليه الأمور فيما بعد.

كما يطرح مسألة وجودية خاصة بالموت والحياة ويبين أنه غير مكترث بما بعد الموت وهنا يظهر توجهه الرافض للمعتقدات فهو حسب رؤيته وضعي مادي:



من الملاحظات حول البناء العمودي للنص اللغوي الذي نجده في هذه المرحلة من الرواية في طبقتين أو فصلين لكل منهما عنوان كما هو مبيّن:

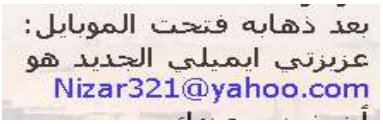
بعد الانتهاء من قراءة الجزء الأول من الرواية عبر الشاشة المتحرّكة نلاحظ وجود إشارة جديدة في الأسفل Next ولما نقرّب منها الماوس تبدأ بالإلحاح في إشارة للضغط وتظهر كالآتي:



عبر الضغط عليها تتبدّل الشاشة وندخل إلى مستوى جديد من الرواية –كما نشير أنه يمكننا من البداية الانتقال إلى المستوى مباشرة دون الحاجة لقراءة هذا الجزء- وهنا يظهر التفاعل الحقيقي بين المتلقي والنص التفاعلي حيث يمنحه قدرة على رسم مسار قراءة يختاره بنفسه، فيستبعد مثلا قسما من النص[19] ويبدأ من آخر يراه مناسبا للبداية فلا بدايات للنص التفاعلي، ولو أن هذه الخاصة موجودة تقنيا فقط في هذه الرواية أما من حيث التماسك الدلالي فهي غير متوفّرة فلا يمكن بداية القراءة إلى عبر المسار الأول للوصول إلى الدلالة وفهم مسار الحكاية، ولكن رغم ذلك تظل تقنية النص المفرّع التي استخدمها الروائي مهمة في تقديم حرية أكبر للمتلقي للانتقال عموديا وأفقيا في النص مما يمنحه مساحة كبيرة للتأويل ومنه تظهر جمالية مختلفة لهذا النص.

تظهر صورة الشاشة في هذا المستوى كالآتي:

من خلال الشاشة نلاحظ تقنيا بقاء ذات المؤشرات المساعدة على القراءة والانتقال الشاقولي في النص إضافة إلى بقاء عنوان الرواية في الأعلى مع اسم الروائي ولا تُضاف إلا أيقونة جديدة Back أي العودة وعبرها يتم الانتقال العكسي والعودة إلى البداية، ويلاحظ في عدد من المؤشرات توظيف اللغة الإنجليزية على اعتبار أنها عالمية في عملية قراءة الأيقونات. كما تبرز في الخلفية وهي مدينة قديمة وسط الصحراء وفي ذلك تعبير مباشر عن البيئة التي يعمل بها البطل (محمد-نزار) فهي صحراوية وقاسية وتدفع للضجر والملل خصوصا مع الوحدة القاتلة، وهنا تبرز الخيارات الجمالية في وضع علامات غير لغوية دون غيرها فالروائي قدّم علاماته بشكل مباشر لتقريب صور الأحداث من المتلقي، ولو أن العملية المباشر تُضعف من فنية الرواية. ومن جهة أخرى نجده في مستوى آخر يوهم بالواقعية في طرحه للفضاءات الواقعية، كبنك مسقط الوطني، وهنا نتعرّف عن مكان الأحداث وهو واقعي ومعروف، ويتجه إلى مقهى الانترنت ويُنشئ له صاحب المقهى بريدا إلكترونيا ويتم تقديمه للمتلقي بلون مختلف وكأنه حقيقي:



كما نلاحظه في هذا المستوى يقوم باستخدام اللهجة العامية كما جرى على لسان الشاب عامل المقهى:

عبر هذه التوظيفات يوهمنا أكثر بواقعية الأحداث رغم أنها جرت في العامل الافتراضي وعندما يدخل على النت تبدأ المغامرة:

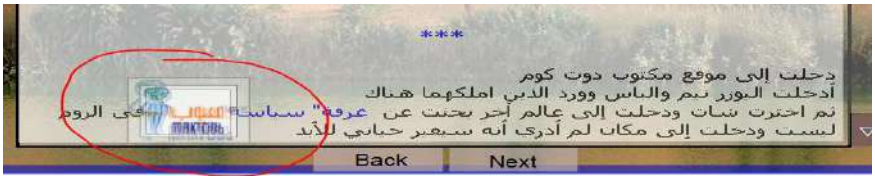
لما يفتح الرسالة/الماسج تظهر شاشة أخرى كما في المحادثة الحقيقية، وعليها اسمه

وذلك امعانا في واقعية الحدث، ويظهر في الرسالة حواره معها، ومن الحوار يبدو أنه يريد توضيح الحقيقة لكنها تقاطعها وتدفعه نحو قلبها بقوة فيوغل فيها:

كما تظهر ومضات حول جمل في المحادثة وكأنها تخبر المتلقي أنها تخفي نصا غائبا، وبالفعل لما نقرّب منها الماوس تظهر رسائل داخلية محملة في هذه الجمل وكأنها كلاما خفيا غير معلن تقوله الشخصية بينها وبين ذاتها وذلك رفقة كلامها المعلن. فلما يقول مساء الخير (الجملة تحمل نوعا من الاحترام فيه صرامة وحزم) نجد العبارات المرفقة/الخفية تحمل جملا شعرية تبدأ (مساء الورد والفل والياسمين، مساء الليالي الوحيدة في صحراء العتب...) وهنا يظهر الوجه الحقيقي للشخصية فهي تعاني الوحدة والملل ووجدت ملاذا في الشات رغم أنها لا تريد الاستمرار. وبالفعل وبعد أن يكلّم **منال** هاتفيا ويفهمها أنه ليس نزارا يعودان للشات لتعتذر منه ويبدآن التعارف من جديد حول شخصيهما، ونلاحظ توظيفه داخل المحادثة لروابط مختلفة بعضها لأفلام مشهورة نحال عليها وما تحمل من مدلولات لتشكّل طبقة أخرى

للمعنى تضاف للمستوى اللغوي وما يحمل، مما يعمّق دلالة العبارة التي حملته ويظهر اسم الفيلم بالشكل الآتي:

ينتهي هذا المستوى من الرواية لننتقل إلى مستوى آخر عبر الضغط على (next)، لتظهر لنا صحراء مع واحة نخيل لتحيلنا مرة أخرى على المكان النائي وعلى الصورة يرتسم النص (التحولات -2-) لتبدأ مرحلة أخرى من الرواية فيستمر في وصف حياته المهنية المتعبة وفي المقابل كيف ينتظر العاشرة ليلا ليتواصل مع منال الصديقة الافتراضية، ففي عالمه الافتراضي الزمن تغيّر كما المكان تغيّر وهو ما يجعل الإنسان يتغيّر، فالإنسان ببعْده الرقمي يختلف عن الإنسان الواقعي في كل شيء ميوله مجتمعه وآماله...[20]، وفي هذا المستوى من الرواية تروي له قصة صديقها نزار –الحقيقي في حكاية/متن الرواية- الذي تركها ورجع إلى عُمان، ويستمر حوارهما إلى أن تدعوه للدردشة الجماعية في موقع مكتوب فيدخل بعد أن يقدّم لنا الأيقونة كما في الواقع:



بالضغط عليها تُفتح شاشة جديدة بهذا يظهر النص في طبقات متعددة تحمل كل طبقة أدوات وتقنيات مختلفة كما تبرز شخصيات افتراضية أخرى في هذه المرحلة، وصفحة المحادثة تبدو كالآتي:

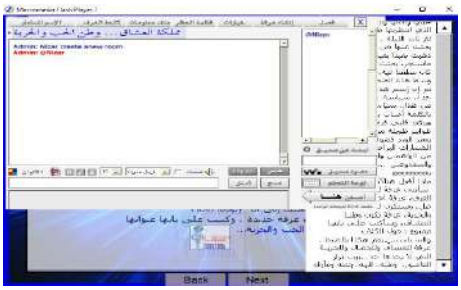
تحمل صفحة المحادثة مختلف الشرائح المجتمعية بأسماء رمزية في أغلبها تحمل توجهات أيديولوجية مختلفة، كابن لادن ونيو وجيفارا وغيرهم، وهنا يظهر مستوى آخر وطبقة جديدة في المعنى فالأسماء تحمل قيما مختلفة ومرجعيات متباعدة، مما يجعل الحوار بينهم يأخذ منحى المواجهة العنيفة، وهو حال العرب في حواراتها، وعبر تتبّع الحوار نجد بعض الأيقونات تخفي نصوصا أخرى وكأنها محادثات خاصة كما في محادثة ليليان/منال مع نزار:

يستمر الحوار والنوافذ الخاصة وكأننا في محادثة حقيقية بين شخصيات على الشات وتظهر بالشكل الآتي:

ينتهي هذا المستوى وننتقل إلى غيره (بين.. بين...)عبر ذات الطريقة، وهنا يبدأ في التأثر بالمحادثات الجماعية ويحلم بها ليلا، وتبدأ تتلاشى الشخصية الواقعية شيئا فشيئا وتبقى في الأخير الشخصية الافتراضية حيث يبقى في الأخير سوى نزار بمجتمعه الجديد المعقّد والمختلف[21]، فيوظف شخصيات كثيرة بعضها رمزي كابن لادن وجيفارة ونيو وبعضها أسماء متداولة عادية كليليان (هي منال)...ليدخل في هذه المرحلة من الرواية في دوامة التأخرات عن العمل فتهتز حياته الواقعية بسبب الشات، كما يصوّر لنا في هذا المستوى بشيء من كسر الطابوهات حياته المضطربة ومشاهدته للأفلام الجنسية وغيرها من المشاهد ... وينتقل إلى مستوى جديد بخلفية مختلفة كما هو مبيّن:

عبر هذا المستوى نلاحظ اقتصادا لغويا فالصفحة لا تحمل إلا الظاهر اللغوي مع روابط تحيلنا إلى المحادثات، وعبر هذا المستوى تختفي ليليان/منال ويصيبه الضجر والقرف من

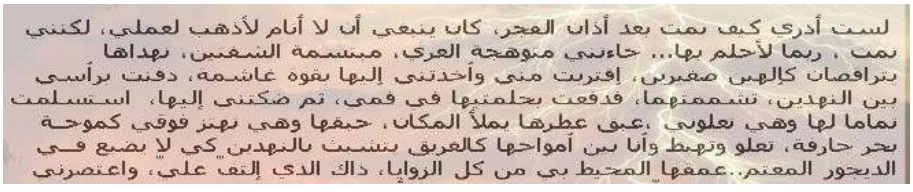
المحادثات عن السياسة والأيديولوجيا المقيتة، فيُقرّر إنشاء غرفة محادثة خاصة به تكون مملكته "مملكة العشاق" فيقوم بذلك رقميا، ويظهر شكلها كالآتي:

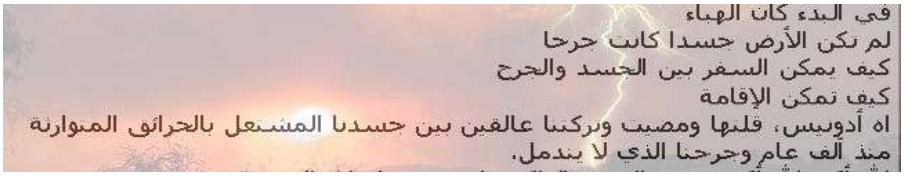


الملاحظ في مسار الرواية أنه رغم تشعّبه بالروابط إلا أنه تعاقبي فالأحداث تسير في اتجاه واحد مما يضعف من فنية السرد ويجعل من الرواية أقرب للحكاية. وهو ما أضْعفها فنيا في عدد من المواضع، فقلّة المفارقات السردية جعل من الرواية تسير في خط واحد وكأنها حكاية وهو ما يناقض التفاعلية في أصولها فنصها متفرّع ومتشعّب ولا يعترف بخطية الزمن.

بالدخول في المستوى الآخر تتغيّر الخلفية من جديد وتظهر طبقات أخرى:

عبر هذا المستوى تعود اللغة الشعرية إلى الظهور مجددا -رؤيا- ويدخل البطل في حالة تشبه الهذيان ويكسر الطابوهات مرة أخرى بتصويره باللغة لبعض المشاهد الجنسية:


لست أدري كيف نمت بعد أذان الفجر، كان ينبغي أن لا أنام لأذهب لعملي، لكنني نمت ، ربما لأحلم بها... جاءتني متوهجة العري، مبتسمة الشفتين، بهداها بترافصان كالهبن صغيرتن، إقتربت مني وأخذتني إليها بقوة غاشمة، دفنت برأسي بين النهدين، تشممتهما، فدفعت بحلمتيها في فمي، تم ضمتني إليها، استسلمت تماما لها وهي تعلوني ،عبق عطرها يملأ المكان، حبقها وهي تهز فوقي كموجة بحر حارقة، تعلو وتهبط وأنا بين أمواجها كالغريق بنشبث بالنهدين كي لا يضيع في الديجور المعتم..عمقها المحيط بي من كل الزوايا، ذاك الذي إلتف علي، واعتصرني



كما يطرح مسائل وجودية كثيرة ولا نعثر على روابط في هذا المستوى لننتقل إلى المستوى الآخر الذي تبدأ فيه مملكة العشاق بالعمل ويدخل الممكلة الكثير وينطلق نزار/محمد في مغامراته وإلقاء قصائده ويتجاهل ليليان ويتوج **لورا** التي يطلب منها تغيير اسمها إلى بلقيس (ليشبه بذلك نزار قباني –حسب تصريح المؤلف ذاته-) وتبدأ بينهما علاقة قوية وتظهر الشاشة بالشكل الآتي:

تدور أحاديث كثيرة في الغرف بداية بإغاضته ليليان وتنصيبه بلقيس ملكة إلى أن ينحرف بعض الأعضاء عن جادة الصواب ويخوضوا في موضوعات عبارة عن تابوهات كالجنس وغيرها، وتستمر الصراعات خصوصا بين النساء حول نزار، وعبر الانتقال إلى الصفحة الأخرى تظهر بالشكل التالي:

من خلال الصفحة يظهر بريدين إلكترونيين في الياهو أحدهما باسم منال(ليليان) والآخر باسم نزار، وهما باللغة الإنجليزية من/إلى وفي ذلك إشارة لرسالتين تم ارسالهما من طرف منال ونزار وعبر النقر عليهما نقرأ الحوار الذي دار بينهما ففي رسالة منال نقرأ:

وهي رسالة توضح شعورها اتجاهه وتطلب حبه المستحيل فيرد عليها:

عبر الانتقال إلى الصفحة الأخرى يتم تصوير مشهد لجلسة جنسية بتفاصيلها دارت بينهما في "ليلة حب":

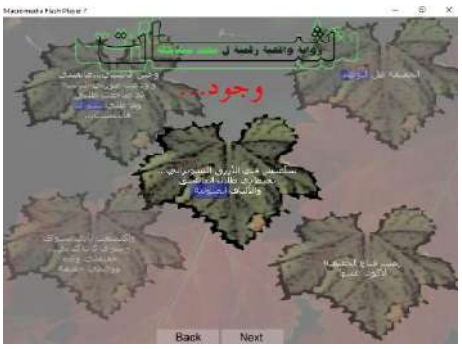
في هذا المستوى لا يوظف الروابط التشعّبية، كما يقلّل من العلامات غير لغوية فنجد فقط الخلفية الوردية والحمراء وما يحمل اللون الأحمر من دلالات الإثارة والجنس، ويعد هذا اللون من الألوان الساخنة[22]، كما نلاحظ أن هذا اللون فاتح نوعا ما، فهو ناتج عن خلط الأحمر بالكثير من البياض مما يجعله قريبا من الزهري أو الوردي وهو لون مرتبط بالجمال[23]، ليتوافق ذلك مع المضمون اللغوي، فكل طبقة تقدّم معنى مختلفا يلتقيان لذات الهدف، فالكلمات في هذا الشكل الروائي ترسم صورا مشهدية[24]، وعبر تتبع الجانب اللغوي نجده يكسر التابوهات بلغة رقيقة وناعمة بين عاشقين محترفين في مجال الكتابة، ويصوّران مشاهد قريبة إلى التصور الواقعي.

بالانتقال على الصفحة الموالية يبدأ الصراع من جديد عن جدوى المملكة خصوصا بعد عزل نزار لبلقيس، فاحتج المهندس ويطلب الاستفتاء على بقاء الممكلة أو تحولها إلى جمهورية ولا يعترض نزار عن ذلك ويتم تحديد موعد للإستفتاء:

بالانتقال إلى الصفحة الموالية بعنوان (تلاشي) يُفصل عن عمله في الواقع:

في الصفحة الموالية يظهر النص وقد تحول إلى ما يشبه القصيدة التفاعلية فالكلمات مكتوبة على أوراق الشجر وآخر كلمة تلح بالضوء وعبر الضغط عليها تنزل ورقة أخرى تحمل نصا آخر:

وتكتمل الصورة كالآتي:

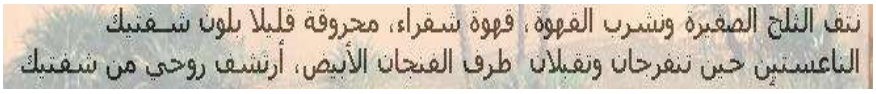


في الصفحة الأخرى نجده خرج من الشركة واشترى مقهى انترنيت وأصبح يديره بنفسه ونلاحظ أيقونة الدردشة ليدخل ممكلته مرة أخرى يوم الانتخابات:

بعد الانتخابات ينهزم المهندس وتنتصر مملكة العشاق ونزار، لكن الأمر لن يمر بسلام فيكثر الشغب في المملكة وينزل مستوى الحوار رغم أن نزار حاول منع ذلك، لدرجة انسحابه من الحوار، وننتقل إلى الصفحة الأخيرة حيث ينهي الممكلة بطريقة دراماتيكية محزنة:

بهذا ينتهي هذا الوطن الافتراضي إلى الأبد لتبقى الشخصيات مبهمة المصير وفي ذلك نوع من التشويق للملتقي وإشراكه في صناعة النهاية التي قد يختلف فيها المتلقون...

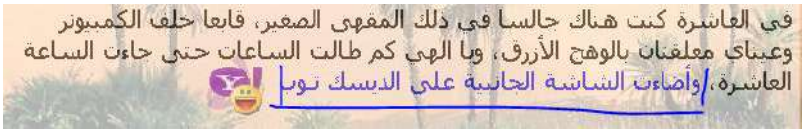
من خلال مسار الرواية يظهر أن المعنى يتجلى في طبقات مختلفة بعضه من اللغة وبعضه الآخر من العلامات غير اللغوية والوسائط المتعددة التي ساهمت في بناء نص رواية شات، كما نلاحظ من خلال الرواية تداخل الأجناس فاللغة في كثير من مستوياتها تبتعد عن السرد وتقترب من الشعر وخصائصه، خصوصا على مستوى المعجم والتركيب ونظام التصوير الذي يبدو أكثر غرابة كما في قوله:



وصف الشفاه بالناعستين يربك التلقي الذي يربطهما بالعينين في العادة، وهذا تجاوز خطير في اللغة الروائية يجعل منها تتمازج بالشعرية الحداثية من أوسع أبوابها، والأمر ليس غريبا عن الروائي فقد أشار إلى أدونيس ووظف عبر التناص بعض نصوصه، واستمر في تقديم لغة روايته في عدد من المواضع بذات المستوى اللغوي، مما جعلها تحمل مستوى مختلفا من الدلالات الإيحائية. كما نعثر على مواضع وظف فيها اللغة الإنجليزية في حواراته مع الشخصية الأجنبية وفي ذلك إيهام بالواقعية ومستوى آخر من الدلالة حمّله النص كما في قوله:

يظهر الحوار ليتوقف السرد في شكل مشهدي بين شخصيتين بلغتين مختلفتين، ويحمل الحوار رموزا لغوية كثيرة وتوريات أكثر مما عمّق الأبعاد الدلالية المختلفة لهذه الرواية.

من خلال ما تقدّم يظهر أن الرواية وظّفت الكثير من المقوّمات البنائية عملت جميعها على تقديم متن مختلف وفق معايير جمالية مغايرة مما يسمح بتلق آخر، فلاحظنا اللغة في مستويات متعددة من التداولي إلى الشعري، كما جاءت العلامات غير اللغوية كالصور والموسيقى والألوان التي قدّمت الكثير إلى مشهدية الرواية، فبعض الألوان جاءت لتوهم بواقعية المشاهد المصورة كالمدن القديمة أو غابات النخيل، أو اللوحات الفنية العالمية، وبعض تجليات اللون جاءت تمييزية خصوصا ما تعلّق بالكتابة، حيث ميّز اللون بين خطابات لغوية مختلفة في النص، أحيانا لجعل المتلقي أكثر انتباها لجملة أو كلمة ما، أو من أجل دفعه للنقر عليها كما في الصورة:



كما نرصد في بعض الأحيان أن اللون جاء لتمييز اللغة الحوارية من باب التفريق بين المتحاورين، خصوصا في الشات حيث أخذت كل شخصية لونا مغايرا كما هو مبيّن في الصورة:

كل شخصية أخذت لونا مغايرا وهو ما يسمح للمتلقي بالتمييز بينها ومعرفة أعمق بدلالات الحوار وتوجه كل شخصية، بهذا عملت العلامات غير اللغوية وعلى رأسها اللون على تعزيز البناء الفني باعتبارها أدوات بنائية داعمة للنص، واحتلالها مكانة محورية مع اللغة في تعميق الدلالة وتوسيع نطاق التأويل.

5- خاتمة:

من خلال ما تقدّم تظهر رواية شات بحلة مزيّنة ومتعددة الدلالة عبر مستويات وطبقات مختلفة، أسسها الجانب اللغوي وكذا العلامات غير اللغوية والوسائط المتعددة التي حضرت باعتبارها عنصرا بنائيا لا مكمّلا وهنا يكمن تميّز الرواية التفاعلية فلا يمكن تقديمها عبر الورق لأنها تفقد جزءا مهما من بنائها، وعبر عمليّة البناء تظهر جمالية مختلفة تنتمي لأجناس كثيرة من الفنون، ثم تأتي عمليات التلقي لتقدّم فضاءات أخرى وجماليات مختلفة تتنوّع حسب مرجعة المتلقي وقدرته على تمثّل جماليات الرواية التفاعلية.

الإحالات

[1] ينظر، محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، النسخة الرقمية، ص 32، ص33.

[2] ينظر، فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت /لبنان، الدار البيضاء/المغرب، ط1، 2006م، ص 112.

[3] ينظر، محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، النسخة الرقمية، ص 95.

[4] ينظر، حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرّع، hypertext. ط1، المكتب العربي للتنسيق والترجمة والنشر، دمشق-سوريا، 1996، ط3، رام الله، 2018، ص، 36.

[5] ينظر، المرجع نفسه، ص، 125.

[6] ينظر، فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 115، ص 117.

[7] المرجع نفسه، ص 120، ص 121.

[8] ينظر، سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الدار البيضاء/المغرب، ط1، 2005م، ص 209.

[9] ينظر، رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص 27.

[10] ينظر، أنظمة العلامات، في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف، سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصريّة، القاهرة، مصر، د.ط. من مقال، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، لأمينة رشيد، ص 59.

[11] ينظر، محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، النسخة الرقمية، ص 61.

[12] ينظر محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1407هـ، 1987.ص 22. ص23.

[13] المرجع نفسه، ص 22.

[14] أنظمة العلامات، في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف، سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، ص 12.

[*] نسجّل في رواية شات عدد من الأخطاء الإملائية والنحوية بعضها يبدو أنه ناتج عن الكتابة السريعة وبعضها يبدو مفتعلا خصوصا لما يكون على لسان الشخصيات في حواراتها على الشات وكأنها أخطاء مقصودة لتوهم بواقعية الحوار.

[15] حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م. ص 124.

[16] ينظر، مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004. ص 47.

[17] ينظر، حسين خمري، فضاء المتخيّل، ص 88.

[18] ينظر، وجيه يعقوب السيّد، الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 1425 هـ/ 2005م. ص 239.

[19] ينظر، محمد مريني، النص الرقمي وابدالات النقل المعرفي، دائرة القافة والاعلام - الشارقة، الناشر، مجلة الرافد، العدد89، مارس 2015، ص 57.

[20] ينظر، محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، النسخة الرقمية، ص 65.

[21] ينظر، المرجع نفسه، ص 65.

[22] ينظر، شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة في يناير ١٩٧٨، بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923/ 1990، العدد 267، مارس، 2001م، ص 270.

[23] ينظر، أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م. ص 135.

[24] ينظر، محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، النسخة الرقمية، ص 95.