الثنائيات الثقافية في القصة القصيرة التفاعلية (صقيع)

لـ محمد سناجلة

الأستاذ الدكتور

علي إبراهيم الزرقاني

جامعة بابل ـ كلية التربية للعلوم الإنسانية

Aliibrahim96@yahoo.com

المدرس المساعد

سلام عبد عون محمد الجمل

Salam.abdoun@gmail.com

Cultural Diodes In The Interactive Short Story (Frost)

By: Mohammed Sanaghlah

Prof. Dr.

Ali Ibrahim Al-Zarqani

University of Babylon - College of Education for Humanities

Assistant Lecturer

Salam Abd Aoun Mohammed Al-Jamal

الملخص:-

يتم تعريف الادب التفاعلي، وهو الأدب الذي لا يُقدم إلا عبر الوسائط الرقمية، وفي حالة إمكان تقديمه عبر الوسيط الورقي، فإنه يبطل أن يكون أدبا تفاعليا، وهذا التوصيف النقدي، ينطبق اشد الانطباق، على القصة القصيرة التفاعلية (صقيع)، فهي قصة متولدة من حالة المزاوجة بين الابداع الادبي، والتكنلوجيا الحديثة، متمثلة بالوسيط الرقمي بشكل تام، وتعتمد في تعزيز فكرتها الفنية، على مجموعة من الوسائط البصرية والموسيقية، و يحدث التشعب فيها، عبر استعمال العلامات التشعبية تارة، والأيقونات التفاعلية تارة أخرى، مما يجعلها في طليعة المحتويات الأدبية، التي تنتمي الى الأدب التفاعلي.

تُقدم هذه المحتويات الأدبية، بوصفها آدباً تنتمي الى مرحلة ما بعد الحداثة، مما يعني انها لا تقوم على فكرة الوحدة والثبات، وإنما تقوم على عناصر المغايرة والاختلاف التفكيكي لا البنيوي، غير أن الحقيقة هي، أن هذا الادب التفاعلي وحتى هذه اللحظة، يبقي حبيسا للتصور البنيوي للإبداع الادبي، فهنالك مركز أساس، تقوم عليه كافة العناصر الأخرى، وما يجري من صراع في ادخل هذا المنجز الادبي، فانه صراع داخلي، لا يؤدي إلى تقويض النص الادبي ككل، وإنما يؤدي الى تقويضه من الداخل، وهذا الامر يدل دلالة مباشرة، على ان هذا المنجز الادبي، يحمل روح الحداثة، ولكنه يرتدي لباس ما بعد الحداثة.

إن الوسائطية وهي العنصر المهيمن على هذا الادب، هي العنصر الذي يمنحه وجوده واستقلاله عن النشاطات الأدبية الأخرى، فالوسائطية المعتمدة على اكثر من عنصر وسائطي، تساهم في صناعة مستوى جديد من اللغة، لغة أدبية جديدة، هي لغة الصوت والصورة والكلمة، فهي لغة عابرة للحدود، لغة تفاعلية حقا.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة، صقيع، محمد سناجلة، الأدب، الثنائيات، التشعبية.

Abstract:-

Interactive literature is defined as a literature that is presented only through digital media and, if it can be presented through a paper medium, it negates an interactive literature. This critical description applies most effectively to the short interactive story (Frost), it is a story that delivared from convergence between literary creativity and modern technology, represented by the digital medium in full, and depends on the enhancement of its artistic idea, on a set of visual and musical media, and the complexity occurs, through the use of bookmarks sometimes, and interactive icons at other times, making them at the forefront of literary content, which belong to Interactive literature.

This literary content introduced as a postmodern literature, means that it is not based on the idea of unity and constancy, but rather on elements of heterogeneity and deconstructural difference rather than structural. However, the fact is that the interactive literature, until this moment, remains confined to the structural conception of literary creativity. There is a basic center on which all other elements are based, and what is going on in the struggle to introduce this literary achievement is an internal struggle, that does not destroy the literary text as a whole, but destroyed it from the interior, this signifies direct connotation, that this literary achievement bears the spirit of modernity, but is dressed in postmodern dress.

The Media, is the predominant element of this literature, is the element of its existence and independence from other literary activities. Media based on more than one element and medium contributes to the development of a new level of language, a new literary language, the language of sound, image and speech, A truly interactive language.

Keywords: short story, frost, Muhammad Sanajila, literature, Diodes, Bifurcation.

المقدمة:

تنتمي هذه القصة القصيرة، بصورة عامة، إلى مرحلة التجريب الادبي، التي أ خذت بالتصدر والشيوع، في المراحل العمرية الأخيرة من مرحلة الحداثة، وهي تمثل شكلا من اشكال التعبير السردي، عن مشكلة موجزة العناصر السردية، فالحدث والشخوص والحوار والمشكلة، كلها عناصر قصيرة وموجزة ومكثفة، هذا في بيان هذا الجنس الادبي.

تنتمي القصة القصيرة (صقيع)، إلى الأدب التفاعلي، وهو ذلك النوع من الادب، الذي يعد تمخضا مباشر، لاحتكاك التكنلوجيا بالعملية الإبداعية، وهو الأدب الذي لا يُقدم إلا عبر الوسائط الرقمية، وفي حالة إمكان تقديمه عبر الوسيط الورقي، فإنه يبطل ان يكون أدبا تفاعليا[١]، وينتمي الادب التفاعلي من حيث الهوية التنظيرية التي يقدمها، إلى نشاطات مرحلة ما بعد الحداثة، إذ يمكن القول بأنه النشاط الأدبي المعبر، عن هذه المرحلة المتسمة، بحالة القلق والتقويض وعدم الاستقرار[٢]، والتي تحمل هوية التواصل والاتصال كشعار لهذه المرحلة، فجاء الادب التفاعلي الرقمي، مستجيبا لظروف هذه المرحلة ولمعطياتها، فكان ان وظف التقنية المتاحة في انتاج الادب، بما يتلاءم مع فكرة وسائط التواصل الجديدة، ورؤية العولمة، عبر ربط العالم كله، وجعله قرية صغيرة متقاربة، فكان الادب التفاعلي، معتمدا على فكرة الوسائط المتعددة في انتاج هويته الأدبية.

وتقوم فكرة الجنس الأدبي، على عنصر مركزي مهم، وهو نظام المهيمنات[٣]، فالعناصر المهيمنة في أي نص أدبي، هي من تعطيه الهوية الأدبية، وكذلك المشروعية الأدبية، والعنصر المهيمن في هذا الادب، هو نظام الوسائط، وكذلك عنصر التفاعل بين النص والمتلقي، وكذلك بين المتلقي والمنتج، وكذلك بين المتلقي والعملية الإبداعية ككل.

فبعد ان كان الادب الكتابي، معتمدا على نظام الوسيط الورقي، للإنتاج، وهو ما يضمن ثنائية مباشرة مركزية، وهي ثنائية المنتج المتلقي، اصبح هذا الادب وبفضل توظيفه لنظام الوسائط المتعددة، وهي الوسائط الصورية والموسيقية والنصية، فكان هذا الادب يشتغل على تقدم فكرة جديدة عن العملية الأدبية، ومن ثم فانه يساهم في انتاج مستوى جديد من مستويات اللغة، وهي اللغة الكونية الموحدة، التي تستطيع تجاوز كافة العوائق، أمام عملية الاتصال والتواصل، اذ تتوفر حينها لغة صورية[٤] ولغة صوتية موسيقية ولغة

كتابية، ويعتمد الادب التفاعلي تقنياً، على الوسيط الإلكتروني[٥]، الذي يمكنه ان يتجاوز كافة العقبات التي تضعها السلطة، في سبيل منعه وعدم انتشاره، وبفضل هذه التقنيات أصبح الأدب التفاعلي عابرا لكافة نماذج الحواجز، وكذلك عابرا لثنائية المنتج والمتلقي، اذ جعل كلا من المنتج والمتلقي، في حالة واحدة، ولا يتمركز أحدهما على الآخر، وهذا جعل من فكرة تلقي الادب، فكرة مغايرة عما هو جار في السابق، إذ كانت عملية التلقي الأدبية، لا تحدث أي فعل حقيقي في جسد النص الأدبي، لأنها قراءة تقع خارج أسوار الجنس الادبي المعني بالعملية النقدية، ومن ثم فهي قراءة واصفة، وغير مرتبطة بالأدب، لأنها لا تقوم بفعل إعادة انتاج الادب بشكل مباشر، وإن ساهمت هذه العملية النقدية في إعادة انتاج الادب، فهذا لا يكون إلا بعد تراكم كبير ومستمر، في بناء هذه العملية النقدية، وهي مضطرة للحصول على الشيوع والاستقرار، ما يجعلها أبطأ وغير مجدية حقيقة.

(صقيع)

تنتمي هذه القصة القصيرة التفاعلية، إلى أدب الواقعية الرقمية[٦] كما يسميه محمد سناجلة وهو عنوان تختلف معه الدكتورة فاطمة البريكي فيه[٧]، وعلى العموم، فإن هذا الادب الذي يبني شكلا جديدا من أشكال الواقعية، إلى جوار الواقعية الأدبية والواقعية النقدية، التي تحدث في العالم الحقيقي، فهو أدب يساهم في صناعة شكل جديد من اشكال الواقعية، وهي الواقعية الرقمية، التي تخلق عالما موازيا، يمكن ان تجري في كافة الاحداث التي تجري في العالم الحقيقي، لكنها تجري في سياق افتراضي، وكأنه يشبه الحلم.

وقصة (صقيع)، القصة التفاعلية الرقمية الأولى، للكاتب الأردني محمد سناجلة، وهي قصة قصيرة، تحمل الكثير من سمات وخصائص القصة القصيرة الكلاسيكية، إلا انها في الوقت نفسه، قصة تفاعلية رقمية، تعتمد عنصر التشعب والابحار، في تعزيز فكرتها القصصية، وتتوفر في هذه القصة اكثر من تشكيل صوري وموسيقي.

تنفتح واجهة القصة القصيرة التفاعلية (صقيع)، على صوت البرق وومض الرعد، واصوات المطر وحفيف الريح، مع صوت يشبه عواء الذئب في بداية هذا المحتوى الرقمي، وكل هذا يجري بالتزامن مع ظهور صورة الذئب الوحيد، في الأجواء الباردة المنصعقة.

وتمثل هذه القصة القصيرة التفاعلية، محتوى تفاعلي واحد، فهي عبارة عن جسد نصي متكامل، تتخلله بعض العلامات التشعبية، والعلامات التفاعلية التي تفتح نوافذ على

فضاءات أخرى، وفيه تصع علامات تشعبية، منها علامـتان تفاعليـتان تفتـحان نا ـفذتين تفاعليتين خاصتين، تشتغلان الى جوار النص المركزي..

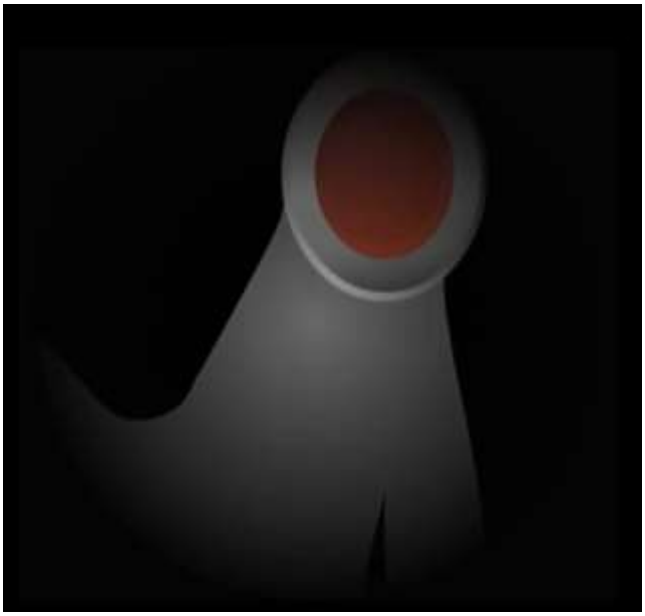
عبر قراءة هذه القصة التفاعلية، يجد البحث انها تنقسم على خمس ثنائـيات ثقافـية، كلها قائمة على عنصر الصراع، وعميلة التمركز بينها، والثنائيات كفكرة فلسفية، تدل على انقسام أساسي ووجودي في الوجود والنضرة له[٨]، اذ يقوم كل عنصر من عنا صر هذه الثنائية، بنفي وإبطال العنصر الآخر، فهي ثنائيات غريماسية[٩]، تحقق المربع السردي ا ـلذي وضعه غريماس، وهذه الثنائيات تكشف عن تمثلها الثقافي، عبر كشفها عن الخطاب وتعر ـية مهاراته[١٠]، وهي تكشف عن الهوية الثقافية الجديدة، عبر تجلياتها في هذا العالم الافتراضي لموازي، الذي يمثله الادب التفاعلي، هي:

(الليل/ النهار. الشتاء/ الصيف. السماء/ الأرض. الذكر/ الأنثى. الشعر/النثر).

غير ان اصل التوجه لدراسة الثنائيات، جاء بعد وضع فرديناد دو سوسور، لنظريته في الثنائيات اللغوية، عبر كشفه عن النظام الذي يتحكم في عملية الإنتاج اللغوي، ـثم و ضع تف صيلا ء ـلى شكل ثنائـيات[١١]، يك شف فـيه الفرو ـقات ـبين (اللـغة/الكلام) و(الدال/المدلول)، الثنائيتين الأبرز في مشروعه الألسني.

(صقيع)

(الريح تعوي في الخارج، كذئاب قرّها الجوع فناحت)، اذ تمت نصبة العواء الى الريح، وتم وصف صوت الذئاب بالنياح، ويدخل النص المرحلة الوصفية، التي تتعلق بالفضاء القصصي، فالبرد والمطر والثلج، يتراكم في كل الاتجاهات، وجسد "المنصقع"" يسطك برودةً، وهو ينظر الى البقية الباقية من الخمر في كأسه، وكأن كل هذا العالم يتم اختزاله، في هذه الثمالة الباقية في هذا الكأس، ويتم تجسيد هذه الفكرة، عبر مرور الصورة المفتاحية للبداية، عبر هذه الثمالة المتبقية في قعر الكأس، وكأن نهاية هذه الخمرة، هي بداية هذا العالم الجديد، العالم الموازي، الذي سوف ينفتح على عدد كبير من الثنائيات، التي سوف تشكل أفقه ودلالته.



الثنائيات:

ويتشكل النص القصصي، في القصة التفاعلية القصيرة (صقيع)، من مجموعة من الثنائيات النصية والدلالية، وهذه الثنائيات تخلق العالم القصصي، المبني على الصراع بين هذه الثنائيات، في سبيل تقويض كل واحدة منها للأخرى، بشكل متزامن ومستمر، مما يجعل كل عنصر من هذه الثنائية أو تلك، يتمركز حول نفسه، ويساهم في تهميش العنصر الآخر، والعنصر الآخر يفعل الامر نفسه.

ان هذه الثنائيات، وتعيد انتاج التصور الخاص بالعالم، الذي اصبح عالما رقميا، وله واقعيته الخاصة به، وتتشكل هذه الثنائيات، على شكل تقابلات ضمنية كلية، فلا تو جد بشكل مباشر وصريح، وإنما نتحصلها من خلال دلالات النص القصي، وكذلك عبر قراءة الوسائطي والروابط التشعبية داخل جسد القصة، والثنائيات هي:

الليل	/	النهار
الشتاء	/	الصيف
الذكر	/	الأنثى
النثر	/	الشعر
السماء	/	الأرض

وهذه الثنائيات، تقع داخل الاطار الفكري التفاعلي للقصة، وتعيد انتاج وقائع القصة داخليا وخارجيا، وكل هذه الثنائيات، تتشكل على بناء ثنائية مركزية، هي ثنائية (المركز/الهامش)، وهي ثنائية تعيد صياغة نفسها، عبر ظهور ثنائيات نصية ظاهرية، و هذه الثنائيات على الترتيب التالي:

الليل / النهار: يمكن ان نجد هذه الثنائية التقابلية، في سياق سرد القصة، فبداية هذه القصة، تحدث في الليل، وهي زمن السكر الاول، وزمن الترنح والجدران المترنحة، ثم يعبر الوقت صوب زمن مرحلي، وهو سماع صوت الأذان، من بعيد، وهو يتسلل بين صوت المطر والبرق والرعد، وهذا الزمن الذي يثمله "الاذان"، هو زمن مرحلي بين الظلمة النور، ففي هذه اللحظة يدخل هذا "المنصقع" الى سريره، ويضطجع الى جاور زوجته، ثم يستمر الزمن المرحلي هذا مرحلة اكبر من الزمانين السابقين، زمان الظلمة وزمان النور، فتدور اكثر من ٩٠٪ من أحداث القصة، داخل اطار هذا الزمن المرحلي، وفيه تحدث كافة النشاطات الوسائطية، المتمثلة بملفات الفيديو، التي تنبثق من داخل العلامات التشعبية، وتحمل في داخلها نصوصا شعرية واخرى نثرية، ثم يستمر الزمن المرحلي، حتى حلول الصباح، واشراق الشمس، وظهور الحقيقة وخاتمة القصة، فالزمنين يمثلان مرحلتين مختلفتين، فالليل يدلل على الظلمة والضياع الوهم، وهذا بدلالة العناصر الدلالية النصي، وتلك الوسائط الفيديوية الحركية، والصورية، والنهار يمثل عالم الحقيقة والثبوت والصدق، اذ يمثل هذا الزمن، زمان الصدمة الدلالية، بالنسبة للمنصقع، اذ ان العالم الذي رآه على شكل حلم او وهم، وهو العالم المفكك الصعب، العالم الذي لا أسرة فيه ولا بيوت، ويهتز على اثر المطر، ويكون فيه رب المنزل في حالة عداوة مزمنة مع ربة المنزل، هذا الزمن، بقي محشورا داخل تلك الحقبة الزمانية المرحلية، المتمثلة بمرحلة (أذان الفجر)، ولم يدخل هذا المنصقع، لهذا العالم المفكك، إلا عبر عالم سابق له، وهو عالم يقع داخل جسد الواقع، وهو عالم الليل، العالم المظلم والمُضيّع.

فالحديث هنا يدور عن زمانين يتصارعان بينهما، وكل زمان منهما، يحاول ان يعطي اكبر مساحة ممكنة من التفاعل، داخل القصة الكلية، القصة التي تشتغل داخل اطار القصة التفاعلية هذه وخارجها، عبر تقنيات القراءة والتلقي.

الصيف/الشتاء: تمثل هذه الثنائية، امتدادا للثنائية السابقة، فالحديث عن الزمان، لا

يقتصر على زمان النور والظلمة، متمثلين بالليل والنهار، وإنما يمتد هذا الزمان، الى الزمان الفصلي، فالليل يقابله فصل من فصول السنة، والنهار يقابله فصل من فصول السنة ايضا، ولعل تلك المرحلة المتأرجحة بين هذين الزمانين، وهي مرحلة الزمان المرحلي، يقابلها فصل من الفصول الضائعة، فالليل يقابله الشتاء، والنهار يقابله الصيف، فكافة الاحداث التي تم رصدها سابقا، في إطار الزمان الاول، المتمثل في الليل، إنما رُصدت داخل جسد الـ شتاء، فصل العتمة والبرد والكساد، بينما يظهر النهار، نشيطا محفزا عـلى الحر كة والو ضوح، متمثلا بفصل الصيف، وهذين الفصلين يمثلان اكبر مساحة من ز مان الط قس في الـ كرة الارضية، فهما يحتلان قرابة ٩ اشهر من ١٢ شهرا مجمل فصول السنة، وهي نسبة ١/٣، ونجد هذا الزمان القليل المحصور بين هذين الفصلين، هو الزمان الذي دارت فيه كا فة مجر يات القص، اي انه زمان قصير، لكنه يحدث اثرا كبيرا، فهو فصل محشور بين ف صلين كبيرين، لكنه بأثر كبير، وتتجلى العلاقة بين الصيف والشتاء، بصفتها علاقة متطرفة، اذ يمتد ف صل الشتاء، منذ اللحظة الأولى للقص، حتى ما قبل آخر جملة في العلامة الت شعبية الا خيرة، فالمنصقع يستمر بالشعور بالبرد والزمهرير، حتى يدرك يقينا وبف عل طرف خارجي، ان شعوره هذا هو محض زيف، وهذا الطرف الخارجي، هي زوجته.

الذكر/الأنثى: تدور احداث هذا النص القصصي، داخل فكرة تفاعلية مفادها، الفكرة الاسرية، فالأسرة هي الشغل الشاغل المخفي، خلف جميع البنى الظاهرة للقصة، وتظ هر هذه الأسرة، بأصغر اشكالها وحلقاتها السلطوية، فهي أسرة مكونة من زوج وزوجة فقط، فلا وجود للأبناء مطلقا، وكافة احداث هذه القصة، تدور حول مشكلة التفكك الأ سري، فما الليل والنهار والصيف والشتاء، إلا مراحل لحياة هذه السلطة المصغرة، الـ سلطة ا لتي تُبنى على نظم تقليدية، وبناء هرمي، ويتم تحميل احد الاطراف مسؤولية الم شكلة، بين ما يتحمل الطرف الاخر مسؤولية النجاح، وهذا ما نجده جليا، اذ نجد ان هذا المنصقع، يـ شعر بالغربة والضياع، مع زوجته التي لا تبادله الحب بنفس الدرجة، فهو كثير الشكوى من ها، لكن في الحقيقة، نجد ان هذه الانثى، تمثل طوق النجاة الذي يسلم من خلاله المنصقع، فهي التي تقوم بفعل ناقل الحقيقة على اكثر من شكل داخل النص القصصي، مرة في منت صف القصة واخرى قبل نهايتها، ومرة ثالثة في نهاية القصة، اذ نجد ان النور يتماثل مع الانـثى، فهي التي تقوم بفعل الحقيقة، ففي هذا النص يو جد ثلاث ا طراف، الليل والـ شتاء

والذكورة، تقابلهم ثلاث اشياء اخرى، هي النهار والصيف والانوثة، ففي المجموعة الاولى كانت تمثل الضياع والوهم، بينما تمثل المجموعة الثانية الحقيقة والوضوح.

الشعر/النثر: يظهر داخل الوسائط، اللغوية والبصرية، شكلين من أشكال اللغة، فالنثر يظهر ممثلا للوسيط اللغوي، الذي يمثل المتن المركزي للقصة، مترسما على فضاءها البصري، وخلفيتها اللونية والايقاعات الموسيقية للمطر والبرق، بينما نجد الشعر، يظهر عبر تقنيات التفاعل التشعبية، والتي تظهر على شكل علامات نصية داخل جسد القصة، وهذه العلامات التشعبية، جاءت مكتوبة بنفس الخط، ولكن بلون ازرق، وقد جاء هذا التمايز اللوني، هدفه المايزة والمغايرة بصورة عامة، فلا توجد دلالات خاصة لهذه التفاوتات اللونية، غير الدلالة على السيبرانية الزرقاء، التي سوف تظهر في الرواية التفاعلية الاولى (شات).

جاء النص القصصي، وهو يحمل تسع علامات تشعبية، ومن هذه العلامات التسع، يوجد اثنتان تحملان في داخلهما نصوصا شعرية، والسبع الباقية لا تحمل الا محتوى فيديوي، والعلامتان التشعبيتان، اللتان تحملان نصوصا شعرية، جاءت هذه النصوص فيها، على شكل نص شعري، مكتوب على جسد فيديوي، وهي عملية اعادة انتاج للفضاء الفيديوي، المهيمن على شكل النص التفاعلي الكلي، وكذلك على بقية العلامات التشعبية الاخرى، والعلامتان التشعبيتان هما:

الأولى: (كم أحتاجك الآن)...

وهي علامة تشعبية، في مرحلة ما بعد بداية القصة التفاعلية، وبالنقر عليها، تظهر نافذة تفاعلية، تغطي صورة النص الاصلية، وتظهر لدينا الموسيقى الكلاسيكية، وهي تتماشى مع ظهور النص الشعري، وكأن هذه النافذة التفاعلية، هي نافذة فيديوية، اذ لا يمكن للمتلقي، ان يحرك فيها اي عنصر من العناصر، ولا يمكنه ان يوقفها او يحركها، فهي تتحرك في سياق زمني ثابت، وهي تعرض محتوى النص الشعري، وكأنها أي الجملة التشعبية (كم أحتاجك الان)، وكأنها نافذة قريبة من جسد هذا النص، هذا النص الذي يمثل عالمه الخاص، نا فذة على عالم آخر، عالم ينقل الوعي من مرحلة السرد، الى مرحلة الشعر، اي انه ينقل الوعي من مرحلة حقيقية، الى مرحلة تحاول ان تخلق حقيقتها، فهي على الهامش، وهي من نمط لغوي مغاير، وإن كانت تنتمي الى نفس السياق اللغوي الكلي، فالنافذة النصية هي وا حدة من بنات النص السردي، ولو تركت هذه النافذة، ولم ينقر عليها، لما ظهر هذا النص، وهنا تظهر الحاجة الى المتلقي، من أجل صناعة النص من جديد، وخلقه مرة ثانـية، فا لدلالات التفاعلية النصية، للقصة التفاعلية[١٢]، تتغير من كونها نص سردي قصير نوعما، لا يتخل له اي نشاط شعري او بصري، تتغير هذه الدلالات في حالة النظر الى هذا العالم بوصفه عالم كثير النوافذ، يمكنه ان ينفتح على عوالم موازية أخرى، وعلى بنى لغوية مغايرة.

ان السكة القرائية التي يتنظر بواسطتها الى النص القصصي، تذكرنا بالقراءة المحور ية التي دعا اليها ياكوبسن، فالقراءة قراءتين، احداهما افقية، وهي قراءة توليفية كما يـ سميها ياكوبسن، والاخرى عمودية، اي استبدالية، فالقراءة التوليفية، تعطينا نتائج مغايرة عن تلك التي تعطينا اياها القراءة الاستبدالية.

الثانية: (ما بقالي قلب بعدك)...

أما هذه العلامة التشعبية[١٣]، فتظهر في مرحلة ما قبل نهاية القصة، وبالنقر على هذه الجملة، تظهر نافذة تفاعلية تغطي كافة الواجهة القصصية، وتظهر النصوص الشعرية، متزامنة مع موسيقى شرقية معهودة، وهي موسيقى أغنية (ما بقالي قلب)، للمغني السعودي (محمد عبده)، وفي نهاية المدة الزمنية لهذه النافذة التفاعلية، يظهر صوت (محمد عبده)، صادحا بكلمات (ما بقالي قلب)، علما ان النص الشعري، يحمل نفس معاني الاغنية المذكورة، والجملة المفتاحية (ما بقالي قلب بعدك)، هي عتبة النص، وداخلة فيه، فهي اول جملة من النص الشعري، فكأنها نافذة على عالمين، عالم سردي وعالم شعري، فهي في برزخ من اللغة النثرية الشاعرية، وكأن هذه العلامات التشعبية، تمثل نوافذ على عالم مختلف، غير هذا العالم الذي يدور الحدث داخله، فكل علامة تشعبية، تنقلنا الى عالم قريب، فأول علامة تشعبية هي علامة (قمت أجر نفسي)، تنقل التصور عند المتلقي، من الخيال وتفعيله، لتحصيل صورة هذا المنصقع السكران وهو يجر نفسه جرا، تنقله الى مرحلة جديدة من الخيال والوهم[١٤]، عبر إظهار صورة هذا المنصقع وهو يجر نفسه جرا، فكأن النص يتم تجسيره عبر هذه العلامات التشعبية، فكل علامة تشعبية هي جسر، لتعزيز فكرة النص مرة، ولخلق نص مواز مرة ثانية، فهي في النهاية، فرصة للنظر الى عالم موازٍ[١٥]، عالم لا يخضع لضرورات ومعاير عالمنا الحالي.

النص الشعري الأول:

أحتاجك

وتأخذني مدارات الخمرة

لك

للوهم الساكن في قلبي

عطر

ووحدت المتجذرة

دفئك ما أريد

قلبي صقيع

وقلبك مدفأة

وهم اخر

عمري دخان

وقلبك محرقة

كأسك قلبك

وقلبك غمام الخمر

وعرق يذوي بين راحتيك

ع

م

ر

ك

وأنت...

تهوين النبيذ

وقلبي يحب العرق

م

ت

ك

ر

ر

قلبك... كنصك... واحد

متعدد

وظلالك تطاردك

احتاجك

لأهرب من ظلالي

أغتالها ظلا فظلا

لألقاني في النهاية

واحدا بلا ظل.

الومضات التسع

وهذا النص الشعري، مكون من تسعة مقاطع شعرية، كلها تنتمي الى جنس قصيدة الومضة، وعنوان هذا النص الشعري هو كلمة (احتاجك)، وهو عنوان مجترح من بنية النص السري، ومن الجملة التشعبية (كم احتاجك الان)، وبملاحظة سريعة على صورة النص الشعري، نجد انه جاء مكتوبا على خلفية تشبه الرقاع الجلدي، وفي اعلى الصورة توجد محبرة وريشة للكتابة، كي يوحي النص، بانه ذو بعد تأريخي، فالمشكلة التي يتحدث عنها بالضرورة، هي مشكلة تاريخية، فالنص الشعري، يتحدث عن ذلك الفراغ الكبير وغير المحسوس، بين الزوج والزوجة، وهما يشكلان اصغر نموذج من نماذج السلطة في المجتمع، أي الاسرة، وتظهر دلالات النص، كلها باتجاه واحد، فالمتحدث هو المنصقع، والمتحدث اليه هي الزوجة، وكل النص ينبثق من فكرة ان هذا المنصقع مخمور، ولعل تقسيم النص على تسعة مقاطع، يحمل في طياته، ان هذا البوح، جاء على شكل دفعات متفاوتة:

ففي **الومضة الأولى** يتحدث عن الحاجة لها اي للأنثى، التي تمثلها في هذا النص الشعري، الزوجة المشكو منها في النص السردي!، وتظهر الخمرة والوهم والعطر والوحدة، كلها تلعب به في شتى الاتجاهات، فالمدارات المتداخلة كلها تدفعه باتجاهها.

وفي **الومضة الثانية**، يتحدث النص الشعري، عن الحاجة المطلقة، فهو المنصقع في عالم

السرد، بقي منصقعا في عالم الشعر، ولا سبيل الى خلاصه إلا قلبها، فهو المدفأة.

وفي **الومضة الثالثة**، يظهر شكل الشكوى منها، لكنها تظهر دوما، متزامنة مع الحرارة، ففي الومضة السابقة، كانت مدفأة، وهنا ظهرت بوصفها محرقة، والدخان هو عمره:

قلبه صقيع = عمره دخان

قلبها مدفأة = قلبها محرقة

وفي **الومضة الرابعة**، يرجع الحديث الى الومضة الاولى، و هو ا لحديث عن ذا ته المخمورة، وعن اثر الخمرة فيهما، فكأسها قلبها، وقلبها غمامة من خمر و عرق، ل كن الخلاف بين هذه الومضة والومضة الاولى، ان الاولى كان المخمور هو المذ صقع، بين ما في هذه الومضة كان المخمور هو الزوجة.

وفي **الومضة الخامسة**، جاءت هذه الومضة على شكل كلمة واحدة، مجزأة على ار بع اجزاء، على شكل سُلّم، وهي كلمة **(ع. م. ر. ك)**، ولعل في هذا الت شكيل من الر سم الهندسي للكلمة، ما يدلل على ان هذه الومضات، هي بوحٌ مخمور بحد ذاته، فالرابط بين كل ومضة واخرى، موجود ولكنه بعيد، اذ يتكرر هذا التشكيل البـ صري، مرة ثانية في الومضة السابعة، وهذا الشكل من اشكال التعبير، يشبه الى حد ما، كلام السكرانين، فـ هو حصيلة متوفرة في اللاوعي، اذ يعد الشكل الذي يرتديه الحرف، تمثلا من تمثلات اللاوعي، يقارب في درجته ما يحمله الحرف في صوته المنطوق[١٦]:

وكلمة عمرك، الظاهرة بشكلها الهندسي هذا، تدفع الى قراءة متدرجة متسلسلة، اي ان كل حرف من حروف هذه الكلمة، يشكل وزنا صوتيا خاصا به، و هذه الايقاعات المفردة للحروف، تشكل بعدا دلاليا سوف يتجذر في الومضات التالية.

وفي **الومضة السادسة**، تظهر تكملة للومضة الرابعة، فالنص فيها، موجه من المذ صقع الى زوجته، وكانه استنكار على ما ورد في الومضة الرابعة، فالنص هنا، بمثابة التنبيه اذ يقول لها، (أنت تهوين النبيذ، وقلبي يحب العرق)، فالنص هنا يرصد جزئية خلافية بسيطة جدا، لكنها تحمل بعدها الثقافي، فالجملة الاولى تعطي تمثلا طبقيا ما، يختلف عن التمثل الطبقي الذي تعطيه الجملة الثانية، اذ يظهر النبيذ بوصفه مشروبا للطبقة الراقية من المجتمع، بينما يظهر العرق بوصفه مشروبا للطبقة الدنيا من المجتمع، والحديث في كل هذا يدور حول الهوى والحب، فالهوى اقل رسوخا، اذا ما قيس بالحب، وكأن الطبقة الدنيا، هي اقرب الى الواقع والحياة، من تلك الطبقة العالية، ولعل هذا البعد الطبقي، يأخذ مدياته في كافة ثنائيات النص القصصي، فالنص فيه عنصرين يتصارعان بشكل من الاشكال، وكل واحد منها يمثل طبقة من الطبقات، وهذا ما سوف يوضحه البحث قريبا.

وفي **الومضة السابعة**، يتكرر الجسد البصري، للنص الظاهرة في الومضة الخامسة مرة ثانية، فالنص هنا يتكرر بكافة جزئياته، من حيث الترتيب الهندسي للكلمة[١٧]، من حيث عدم تجانسه مع ما قبله وما بعده، والنص هو **(م. ت. ك. ر. ر)**، فكلمة متكرر يمكن ان نجد صدى لها في الومضة الثامنة، والشكل الهندسي لهذه الومضة كما في الصورة:

في **الومضة الثامنة**، لكنها تمثل شكلا من اشكال الخروج على المألوف، وتكرارا لما مر في الومضة الخامسة، وكأنه نقر على نفس الوتر الدلالي، بنفس الاسلوب البصري، وفي الومضة الثامنة، نجد ان هذا النص يمثل الذروة النصية في الومضات كلها، فالتزامن يظهر جليا، بين كافة ومضات النص، اذ يقول (قلبك... كنصك... واحد □ متعدد □ وظلالك تطاردك)، اذ ظهر القلب بكل تصوراته السابقة، على نفس المرتبة من النص، فهما موصوفان بالوحدة والتعدد معا، وهذه الصفة تعطي تصورا كليا، عن المعاناة التي يعيشها هذا البيت، وهذا الوضع غير المألوف، يتم بمطاردة الظلال للأنثى، فعلى الرغم من التعدد والتوحد اللانهائي، إلا انها مطاردة من ظلها، وكأن هذا الظل، هو نفسه المنصقع، الذي سوف يظهر قريبا في الومضة الاخيرة، معززا حاجته لها.

ففي **الومضة التاسعة**، ينغلق الأفق النصي بشكل كلي، ويتم اعادة توزيع الدلالات بشكل مختلف، عن توزيعها كدلالات جزئية، فحلقة الحاجة المفرغة، التي ظهرت سابقا متصفة بالوهم والوحدة، تظهر هذه الحاجة، بوصفها شرطا وجوديا لخلاص المنصقع وجحيمه مرة ثانية، فهو يحتاج هذه الانثى، حتى يتخلص من كل تلك الظلال التي تحدث عنها بشكل مبطن في سياق الومضات الثمان السابقة، يحتاجها لكي يهرب من ظلاله أولا، ولكي يغتال هذه الظلال واحدا واحدا مرة ثانية، لكنه سوف يكتشف في النهاية، انه سوف يبقى وحيدا بلا ظل، وستكون لعنتها ان ظلها يطاردها دوما، ولعنته انه بلا ظل ابدا، وقد ظهر سابقا ان هذا المنصقع هو ظل تلك الانثى، فهو يعيش حالة اللعنة المركبة..

ان هذا الشكل النصي، المبني على النظام الثنائي، يعيد انتاج الثنائية الاساسية، (المركز/الهامش)، فالنص الشعري السابق، يتحدث عن مفهوم قدري، يربط هذين العنصرين المتحاربين، وهنا تتجلى فكرة ان هذا النظام، يقوم بإعادة انتاج نفسه بشكل مختلف كل مرة، فالثنائية التي ينطرح عبرها هذا النص، هي ثنائية (النثر/الشعر)، وهي ثنائية مركزية، فداخل جزئيات كل ثنائية، يتم رصد هذا النظام الثنائي، ويتم رصده في حالة صراع مستمر، وتقويض لا نهائي.

النص الشعري الثاني:

بقايا

منهك كبقايا وردةٍ اجتاحتها الريح

فتناثرت وريقاتها شظايا

ونسيت عطرها في العتمة

متعب كبقايا سؤال

معلق على اشارةٍ استفهام أبدية؟

غريبة أنت

وأشد غربة منك أنا

غريبان نحن في خيمة واحدةٍ

تذروها ريح الجنوب

تلعب في ثناياها العتمة

وبقايا عشق قديم

تناثرت في جنون الليالي المتعبة

احتاج صدرك كي أغفو

أشلح بين جفنيك تعبي

وأنساني

كطفل صغير

ينام

ب

٥

د

و

ء

الومضات العشر

ينقسم هذا النص الشعري على عشرة اقسام، وهي عشر ومضات شعرية، سوف نفككها بنفس الطريقة التي تم تفكيك النص السابق بها، غير ان هذا النص الشعري، يقدم شكلا دلاليا اكثر اتساقا مما سبق، فالنص الشعري بعتبته **(بقايا)**، يعزز ما ورد من النصوص الشعرية، في النص السابق **(أحتاجك)**، فكأن هذا النص، هو اقرار بالهزيمة المشتركة لكل من الذكر والانثى، ففي **الومضة الأولى** يظهر المنصقع بصورة المنهك، فهو منهك مثل وردة في الريح، وردة فقدت هويتها وهيئتها، بكل ذلك الجمال المعرض للضياع والدمار، وفي **الومضة الثانية** يظهر متعبا، كسؤال قديم معلق على علامة استفهام ابدية، فهو متعب مثل هذا السؤال الذي لا جواب له، متعب من هذا الاستفهام الذي دمغ شخصه، حتى حوله الى هذه النكرة الابدية، وفي **الومضة الثالثة** يظهر غريبا، غريبا اكثر مما هي عليه، و سوف تترسخ هذه الغربة في الومضة التالية، وفي **الومضات الرابعة والخامسة**، يظهر غريبا ويتشارك غربته مع أنثاه، فكلاهما في خيمة واحدة، خيمة تذروها ريح الجنوب الحارة المؤذية، وتحيط بهما العتمة من كل الجهات، وقربهما بقايا عشق قديم متناثر من الليالي المتعبة، فهما مثل السؤال الابدي، والجواب المعلق، هما في حالة قدر مزمن، لا شفاء منه، ولا خلاص منها، فهو القلق الأبدي، الذي يشبه تلك الخيمة، التي تعصف بها ريح الجنوب، واطياف العتمة، وفي **الومضة السادسة** يظهر محتاجا، محتاجا لصدرها، حتى يمكنه ان يغفوا، فهو سؤال ابدي، وقلق أبدي، وهو أرق أبدي، وهي نافذة الخلاص الوحيدة، وفي **الومضة السابعة** يظهر ضعيفا، ضعيفا محتاجا لها حتى يلقي بين عينيها تعبه، وينسى نفسه بصورة كلية، فكل هذا الألم والضعف، لا يوجد خلاص منها إلا عندها، بين عينيها، وفي **الومضات الثامنة والتاسعة والعاشرة**، يظهر ساكنا هادئا مطيعا، فهي نتيجة رحلته المزمنة، اذ يتصف طلبه بكل تفصيلاته، ان ينام كطفل صغير بهدوء.. وقد جاءت كلمة **(ب. هـ. د. و. ء)**، مبنية على شكل هندسي، مقارب للومضتين الخامسة والسابعة، في النص الشعري السابق

(احتاجك)، غير ان هذا الشكل الهندسي، جاء على شكل سلسلة عمودية، وكأنها جذر يمتد من أعلى الى أسفل، يحاول الرسوخ في عمق هذا الاحتياج الذي اصبح بقايا:

إذ يتسلسل الايقاع الصوتي للحروف، بشكل يجعل من ايقاع حرف الهمزة، ايقاعا متلاشيا، يُشعر بالسكينة المطلقة، وكأن هذا الحرف هو نهاية كل شيء، حتى انه نهاية وجوده هو، فهو يتلاشى في نهاية هذه الكلمة المقطعة كالبقايا، فهي بقايا قابعة في اللاوعي[١٨]، فالسلسلة تختزل كل ذلك الضجيج السابق، وتحوله الى سكينة مطلقة، عبر تجذرها في ارض النص، حرفا فحرفا، بينما تظهر الانثى، في الومضة الثالثة غريبة، وفي الرابعة غريبة وضعيفة، وفي السادسة والسابعة، تظهر بوصفها الوطن والسّكن، وفي الثامنة والتاسعة والعاشرة، تظهر خلف النص، بوصفها كل هذا السكون والهدوء، ولهذا الشكل الهندسي، دلالة على ان النص يمثل حلقة مفرغة مستمرة، فالعتبة النصية التي يبدأ فيها النص هي كلمة (بقايا)، واخر كلمة انتهى فيها النص الشعري، هي كلمة (بهدوء) التي جاءت مجزأة ومفككة جدا، وكأنها بقايا كلمة، أو بقايا الهدوء، فالبقايا تعيد انتاج نفسها بشكل مستمر، عبر حلقة النص الشعري المفرغة.

المركز/الهامش: داخل ثنائية الشعر/النثر

وتنقسم البيانات النصية للقصة، على المحتوى السردي والمحتوى الشعري، وقد جاء المحتوى السردي، ممثلا للمركز القصصي، بينما جاء المحتوى الشعري، ممثلا للهامش القصصي، ويتوجه الحديث هنا، صوب الثنائية المركزية التي تشكل كل الثنائيات، وهي (المركز/الهامش)، فقد اصبح من المعلوم ان الوسائط السردية، بمحتوياتها النصية الموسيقية والبصرية، تمثل المركز الذي يمثل العمود الفقري للقص، بينما تمثل الوسائط الشعرية

بمحتوياتها النصية والموسيقية والبصري، الهامش بكل دلالاته الثنائية، فالمركز يمثل عالم الظلمة والمطر والضياع، بدلالات الوسائط النصية والبصرية الموسيقية، فالنص السردي يحمل هذه الدلالات، بالإضافة الى النص الموسيقي، الذي يمثل صوت الرعد والمطر والريح، والمحتوى البصري، الذي تمثله الوان النص السوداء، والفضاء الرمادي الذي يحاصر النص من كل الجهات، وقد تقدم الحديث عن دلالات هذا اللون الرمادي الميت المميت، وكذلك الاطار المظلم الذي يحيط بالنص السردي، والظلام الذي يمثله زمان النص، فهو النص الذي تحدث جزئياته في الليل، وهنا اصبح المركز، ممثلا العتمة والضياع والتشرد، بينما جاء الهامش المقصي، الهامش الذي لا يظهر على سطح الشاشة الوسائطية، إلا بفعل الفاعل، جاء ممثلا لعالم النور والحقيقة، عبر تقصي الدلالات الخاصة لجملة الوسائط التي يظهر عبرها هذا الهامش، فبداية من الدلالات النصية التي يحملها، فهو يحمل مشاعر الحنين والحب والشكوى من الحب، بالإضافة الى الدلالات الموسيقية التي جاءت على شكل موسيقى رومانسية هادئة، تساعد على التأمل والسكينة، ومنثم الدلالات التي تعطيها البصريات الخاصة بهذا الهامش، فبداية من الجملة التي تمثل عتبة النص، فهي بوابة زرقاء في جسد أسود، وكأن هذا الازرق السماوي، يمثل نافذة على عالم سواز، يستطيع اخراج النص من حضيض ذلك العالم المظلم، وهذا ايضا مع الدلالات التي تعطيها الفضاءات اللونية التي يظهر عليها النص الشعري، ولون النص الشعري (كم احتاجك الان)، نفسه اذ جاء مكتوبا بلون بني حقيقي، يحمل دلالات الوثوق والثبوتية[١٩]، بينما ظهرت المعطيات اللونية للنص الشعري (ما بقالي قلب بعدك)، تحمل دلالات الاشراق والنورانية، فالنص مكتوب بلون ازرق، والخلفية حمراء، وعلى جانب النص، يوجد شكل نباتي لزخرفة خضراء، تمثل شكلا من اشكال الاطار البصري للنص؛ وقد جاء النصان متحركا، وخاضعان لشكل من اشكال الانارة الضوئية، فكأنه النص المنير وسط عتمة المركز المظلم، لا يعانيان من أزمة الجمود النصانية، فكل العناصر لونية تساهم في تحشيد دلالات الفرح والنورانية، على عكس تلك التي ظهرت في المركز، ومعطياته الوسائطية الكلية.

السماء/الأرض: تختزل هذه الثنائية، بنية المعطيات الوسائطية البصرية، فالثنائية تشتغل على المشاهد البصرية التي عاينها المنصقع، في لحظة ترنحه وسكره، وهذه الثنائية تتشكل عبر مشهدي، السقف الطائر، والسرير الطائر، وكل واحد من هذين المشهدين، يحمل دلالاته

البصرية والثقافية:

السماء: تتشكل صورة السماء، في هذه القصة على شكلين:

الشكل الأول: تظهر في بدية النص التفاعلي، فهي سماء سوداء ملبدة بالغيوم، وفيـها القليل من النجوم، وهذا السماء هي الشكل المزمن للسماء في الـنص الكـلي، وتتلا شى صورة هذه السماء، وتعوض عنها صورة الفضاء اللوني والبصري، الذين يأخذان شكلا من اشكال السماء، ولهذه العناصر دلالاتها الخاصة بها، فهيمنة تـلك الـ سماء الـ سوداء البادرة، على كافة عناصر النص القصصي، تعـ طي دلالات سوداوية ومظلـ حة ا ضافية لدلالات النص، فالوسيط البصري الذي شكلته السماء بصورتها الطبيعية، ساهم الى حد كبير في رفد دلالات النص القصصي المركزية، وهي دلالات الخوف والحزن والوحدة.

الشكل الثاني: فهي ما تقدمه الوسائط التفاعلية البصرية داخل النص، وبالخ صوص العلامات التشعبية داخل بينة النص السردية، وهي تتمثل على و جه التحد ـيد، بم شهد السقف الطائر، الذي جاء نتيجة لعدد من المشاهد السابقة، ففي بداية الامر، كان المن صقع سكرانا في غرفة مظلمة، وكان يشعر بالضياع والدوار، وحين توكأ على الجدار، أخذ يشعر بان الجدار يترنح!، وبعدها وفي زخم الدلالات النصية، التي تعطي تصورا عن حا ـلة هذا المنصقع، يكتشف هذا الانسان، ان سقف المنزل يتقلع من أعلى البيت، وتظهر له جناحان، ويطير بعيدا لوحده، كما في الصورة:

وما طيران هذا السقف، إلا تواصل من نفس جنس الدلالات المحيطة بالنص، فالعناصر التفاعلية داخل بنية النص القصصي، لا تجعل من هذا المشهد الفيديوي غريبا، فالمنصقع المترنح، والجدار المهتز، هي مشاهد بصرية سبقت ظهور هذا المشهد، ويمثل السقف في الموروث الثقافي المشرقي، دلالة على رب الاسرة، فهو سقف المنزل، وهو الحامي والمدافع، عن هذه الوحدة المصغرة من اشكال السلطة، هذا بالإضافة الى دلالته الذاتية، فالسقف يمثل الركيزة التي تعطي للبيت بيتوتيته، اذ من دون هذا العنصر، يفقد البيت هويته الثقافية، فلا يمكن السكنى في بيت لا سقف له، ويمثل هذا المشهد البصري، تدليلا على حالة هذه الأُسرة، فهو كيان يفقد مركزه والضامن لوجوده، وهو السقف، ولعل هذا السقف هو شكل من اشكال الاستعارة البصرية، للتعبير عن حالة هذا المنصقع في ذات السياق الدلالي للقصة.

الأرض: تظهر الارض في القصة التفاعلية، على شكلين بصريين:

الشكل الأول: يظهر في بداية واجهة القصة التفاعلية (صقيع)، و هذه الارض تظهر مكسية بالبياض الذي هو لون الثلج، وفي العمق تظهر صورة بعض الاشجيرات التي تكسوها الثلوج، وقد توسط المشهد، صورة ذئب بري يرفع رأسه الى اعلى، ويعوي عواء الجوع، وهذا الصوت يظهر متزامنا مع ظهور صورة هذا الذئب، فالأرض التي ظهرت في بداية القصة، هي ارض الذئب، الارض الباردة المنصقعة، الارض التي تعطي دلالة على مختلف اشكال الضعف والخوف.

الشكل الثاني: فيظهر في واحدة من العلامات التشعبية، التي تنتشر على جسد النص القصصي، والعلامة التشعبية هي **(انضمت أسرّة كثيرة)**، اذ بالنقر على هذه الجملة، المتشكلة داخل الجسد السردي، تنبثق صورة فيديوية لمجموعة من أسرة النوم، وهي تطير في السماء الماطرة، وقد ظهر القمر بدرا:

وتمثل هذه الجملة التشعبية، ثنائية تكاملية مع الجملة التشعبية السابقة، ففي الأولى ظهر الحديث عن السقف، الذي يمثله الذكر المنصقع، وفي الثانية ظهرت اللغة الـ صورية، و هي تتحدث عن الأسرة بمعناها الخاص، وعن البيت بمعناه الدقيق، وهي الانثى التي تمثل الركن الثاني من اركان الاسرة، ويعطي سرير الزوجية، دلالات متعلـقة بمفـهوم البـيت بمعـناه الجنسي، فالسقف يمثل السماء، والسرير يمثل الارض، غير ان هذا المشهد، جاء حاملا لمعنى شمولي، على عكس المشهد السابق الذي جاء حاملا لمعنى خاص، فالأسرّة الـ طائرة نحو السماء، تدلل على خلو هذه المنطقة من الارض من الأمن الأسري، بدليل الهجرة الجماعية للأسرّة، التي تقطع السماء المضاءة بالبدر، على عكس مشهد السقف الطائر، الـذي جاء وحيدا فريدا، لا سقف آخر معه في طيرانه، وهنا يمكن تحديد المشكلة المؤنثة اوسع واكبر من المشكلة المذكرة، فهذه الانثى وهي نموذج لجميع النساء، تتعرض لمثل القهر والظلم، غير ان الجنس الاخر، لا يمر بنفس الظروف التي يمر بها هذا المنصقع، وبالجمع بين دلالـة الارض التي جاءت في المقدمة الصورية للقصة، والارض التي ظهرت في الوسيط البـصري، عبر الجملة التشعبية، يمكن وضع الدلالة التي تشير الى ان هذه الارض، متولـدة من تـلك الارض، فالانصقاع الذي تمثله تلك الارض، الارض التي يدوسها الذئب الجائع، يـ شابه حالة الخوف والرهبة والهزيمة، التي كانت عليها الارض المتمثلة بالأ سرَّة الـ طائرة، فـ كلا

الارضين تتعرضان لنفس النوع من القهر والعنف، فالأولى مقهورة بالذئب والثلج، والثانية مقهورة بالخوف والقلق..

تتلخص دلالة هذه الثنائية، في انها تعيد رسم الثنائية الأسا سية، (المركز/ا لهامش)، على شكل الجدول التالي:

المركز	الذكر	سقف = سماء/ (العالم الحقيقي) سقف = سماء/ (العالم الافتراضي الرقمي)	العتمة/ الليل
الهامش	الأنثى	سرير = أرض/ (العالم الحقيقي) سرير = أرض/ (العالم الافتراضي الرقمي)	الضوء/ القمر

فاصبح المركز، يمثله الذكورة والسماء والسقف، وكل هذا المركز، يـعيش في العت ـمة ووحيد جدا، بينما ظهر الهامش، متمثلا بالأنوثة والأرض والـ سرير، ويـ ـعيش في الـ ضوء والنور.

وهنا يتجلى الصراع بين المر ـكز وا لهامش، عبر ت شكلاتهما الثقافـية المـ صغرة، فالتشكيلات التي ظهر من خلالها المركز، اخذت حيزا اكبر واوسع، فهو متعلق با ـلذكورة التي تعطي بعدا مركزيا، لكل شكل من اشكال السلطة، وكذلك يتمثل بالـ سقف، ا ـلذي يحتل موقعا متميزا في سلطته على البيت، لكنه مركز مظلم ووحيد، ويظهر ا لهامش عبر تشكيلات اخذت حيزا اصغر واقل، فهو متعلق بالأنوثة التي تمثل شكلا مركزا من ا شكال الاضطهاد في سياقها الثقافي، وكذلك اخذ شكل السرير، بكل معانيه السلبية المشتملة عـ ـلى كونه مكانا للراحة والدعة، لكن هذا الهامش يتحرك في ا طار ـمنير، ولا يـ شعر بالغر ـبة والوحدانية.

ويمكن وضع كل الثنائيات السابقة في خطاطة شاملة، تحتوي عـ ـلى النـ ظرة الكلـية، للصراع بين المركز والهامش، وكيف ان احدهما يحاول تقويض سلطة الا خرى، في ـنزاع وجودي، يحمل صبغته الثقافية الخاصة به:

العنصر الأول	النثر/ الليل/ الشتاء/ السماء/ الذكورة
	المركز
زمان القص: الزمان المرحلي (الافتراضي)	
العنصر الثاني	الشعر/ النهار/ الأرض/ الصيف/ الأنوثة
	الهامش

وتنغلق نافذة القصة التفاعلية، على مشهد ظهور الزوجة، واستيقاظ الزوج وهو ما زال يشعر بالبرد والصقيع، اذ لم تصدر من هذا الزوج المنصقع، إلا عبارة واحدة، وهي (يا الله عفوك.....)، فهو يطلب العفو، من تلك العوالم، العوالم التي مر بـ ـها في سيرورة هذه القصة.

وهنا تحدث المفاجأة، اذ ان كافة الاحداث التي جرت في هذه القـ صة القـ صيرة، قـد وقعت بين عوالم متعددة، فأول عالم هو العالم الواقعي الذي بدأت عنده القـ صة كفـ كرة أولية، وهذا العالم اخذت تجلياته بالظهور في عوالم ثانية، وثاني عالم هو عالم الوهم، وهو العالم الذي احدثته مفاعيل الخمرة على دماغ هذا المنصقع، فالظواهر البصرية الأولى قـد حدثت في هذا العالم، ومنها طيران السقف، وعالم الوهم هذا، متعلق بـالموارد الخا صة بالذكر في هذه القصة القصيرة، ولا وجود للأنثى في هذا الـ عالم، إلا في نهايا تـه ومحاو لـة الدخول الى العالم الثالث، وهو عالم الحلم، العالم الذي حدثت فيه اكثر من ٨٠٪ من مجريات القصة، فهو العالم المهيمن على الأفق السردي لهذا الـ لنص التـ فاعلي، وفي هذا

العالم، انعكست مفردات العالم الواقعي بشكلها المبطن، ففي العالم الواقعي يتحدث الوعي او ما يمثله الوعي، أما في العالم الحلمي، فان المتحدث حينها هو اللاوعي، وهذا ما اثبتته كافة الدراسات في علم النفس، وخصوصا تلك التي اعدها فرويد، ولعل المشكلة الجنسية المتخفية خلف مفردات هذا العالم، تكاد ان تظهر خلف قناع المشهد الخاص بطيران سرير الزوجية، فهي مشكلة مقنعة بقناع الرمز، ولهذه المشكلة امتداداتها في العالم الواقعي، والعالم الوهمي، ففي العالم الواقعي، كان هذا المنصقع يشبه الذئب الجائع، الجائع لكل صنوف الأشياء، فهو جائع للجنس والحنان، وللعطف والحب، فالبون الشاسع بين الذكر والانثى في هذه القصة، يكشف عن حالة هذا العالم، الذي تجري فيه الأمور على غير نصابها، ويظهر العالم الواقعي مرة ثانية في نهاية هذه القصة، وخصوصا في المشهد الذي تظهر فيه الزوجة وهي تفتح الستائر، لتسمح لأشعة الشمس الحارقة بالدخول الى الغرفة، وحينها يشعر المنصقع بأنه كان يعيش في عوالم مغايرة للعالم الواقعي.

تمثل فكرة تعدد العوالم، امتدادا لفكرة العالم الموازي، ذلك العالم الذي تحدثت عنه مفردات هذه القصة، فهو العالم الذي ظهر في حالة الوهم والحلم، وتجلى على شكل تلك العناصر الوسائطية، السمعية والبصرية والنصية، اذ اخذ هذا العالم الموازي، مساحة هائلة من الواقع الذي يتحدث عنه هذا النص التفاعلي، فالواقعية الرقمية التي ينتمي اليها هذا النص، تنقلنا الى واقع آخر، فيه مشاعر مغايرة للحب والكره والحنين والعطف، وفيه مشاكل لا حلول لها، فهي مؤجلة الحل، وفيه مشاعر مفردة غير قابلة للمشاركة، وكأننا نتحدث عن عالم منفصل وبعيد، عالم له هويته الثقافية الخاصة به، اذ يساهم هذا العالم الموازي، في خلق هويته الخاصة به، وفي خلق الهوية الخاصة بأفراده، اذ تحت وطأة وهيمنة هذا العالم، لم نتمكن من معرفة حتى أسم هذا المنصقع، الاسم الذي يمثل امتدادا للعالم الواقعي، وسوف تظهر مشكلة الاسم في العالمين الواقعي والموازي، في تحليل رواية (شات)، على نحو أكثر تجليا ووضوحا.

هوامش البحث

(١) ينظر: مدخل الى الادب التفاعلي: فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ٢٠٠٦، ص: ٤٩-٥٠.

(٢) ينظر: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية: محمد سالم سعد الله، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سوريا، ط١، ٢٠٠٧، ص:٢٨.

(٣) ينظر: الأجناس الأدبية: إيف ستالوني: تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١٤، ص: ٤٦-٤٧-٤٨.

(٤) ينظر: مدخل الى تحليل الصورة: مارتن جولي، تر: نبيل الدبس، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، (الفن السابع ٢٤٩)، دمشق - سوريا، ٢٠١٤، ص: ١٥ و ٤٨.

(٥) ينظر: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق: جميل حمداوي، منتديات الألوكة، ط١، ٢٠٠٦، ص: ١٥.

(٦) يصرح بهذا (محمد سناجلة)، في بداية المحتوى الرقمي للقصة القصيرة (صقيع)، ويؤيده في دعواه هذه الناقد المغاربي (سعيد يقطين) في منشور مرفق مع المحتوى الرقمي.

(٧) ينظر: للتفصيل بشكل موسع: عصر الوسيط/ أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي): عادل نذير، مطبعة الزوراء، بغداد - العراق، ط١، ٢٠٠٩، ص: ٨٦-٨٧.

(٨) ينظر: الفلسفة أنواعها ومشكلاتها: هنترميه، تر: فؤاد زكريا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة - نيويورك، ١٩٦٩، ص: ٢٣٥.

(٩) ينظر: السيميائيات السردية أصولها مفاهيمها مآخذها: قادة عفاف، النشر الجديد الجامعي، تلمسان - الجزائر، ٢٠٠٦ ص: ٢٠٦

(١٠) ينظر: نظام الخطاب: ميشال فوكو، تر: محمد سبيلا، (الدرس الافتتاحي الملقي في الكوليج دو فرونس ١٩٧٠)، دار التنيور للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ص:٤.

(١١) ينظر: اهم المدارس اللسانية: محمد الشاوش، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس - تونس، ط٢، ١٩٩٠، ص:٢٤.

(١٢) ينظر: القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة: ادريس بلمليح، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ٢٠٠٠، ص: ٦-٧.

(١٣) العلامة التشعبية او العلامة الترابطية: هو مصطلح اطلقه سعيد يقطين في كتابه (النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية "نحو كتابة عربية رقمية"): المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٨، ص: ٣١-٣٢-٣٣.

(١٤) ينظر: مدخل الى تحليل الصورة: مارتين جولي، تر: نبيل الدبس، ص: ٢٦.

(١٥) ينظر: فلسفة الصورة (الصورة بين الفن والتواصل): عبدالعالي معزوز، افريقيا الشرق للطباعة والنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ٢٠١٤، ص:٣٤-٣٥.

(١٦) ينظر: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي): محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٩١، ص: ٨٣-٨٤.

(١٧) ينظر: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي): محمد الماكري، ص: ٨٣-٨٤.

(١٨) ينظر: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي): محمد الماكري، ص: ٨٣.

(١٩) هذا اللون يخص النص الشعري (كم احتاجك الان)..

قائمة المصادر والمراجع

- الأجناس الأدبية: إيف ستالوني: تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٤.
- الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق: جميل حمداوي، منتديات الألوكة، ط١، ٢٠٠٦.
- الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية: محمد سالم سعد الله، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، ط١، ٢٠٠٧.
- أهم المدارس اللسانية: محمد الشاوش، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس – تونس، ط٢، ١٩٩٠.
- السيميائيات السردية أصولها مفاهيمها مآخذها: قادة عفاف، النشر الجديد الجامعي، تلمسان – الجزائر، ٢٠٠٦.
- الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي): محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٩١.
- فلسفة الصورة (الصورة بين الفن والتواصل): عبدالعالي معزوز، افريقيا الشرق للطباعة والنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ٢٠١٤.
- الفلسفة أنواعها ومشكلاتها: هنترميه، تر: فؤاد زكريا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة – نيويورك، ١٩٦٩.
- القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة: ادريس بلمليح، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ٢٠٠٠.
- للتفصيل بشكل موسع: عصر الوسيط/ أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي): عادل نذير، مطبعة الزوراء، بغداد – العراق، ط١، ٢٠٠٩.

- مدخل الى الادب التفاعلي: فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ٢٠٠٦.

- مدخل الى تحليل الصورة: مارتن جولي، تر: نبيل الدبس، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، (الفن السابع ٢٤٩)، دمشق - سوريا، ٢٠١٤.

- النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية "نحو كتابة عربية رقمية: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٨.

- نظام الخطاب: ميشال فوكو، تر: محمد سبيلا، (الدرس الافتتاحي الملقي في الكوليج دو فرونس ١٩٧٠)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - لبنان.