مجلة جامعة ام القرى لعلوم اللغات وآدابها

الموقع الإلكتروني: https://uqu.edu.sa/jll

# البُعد الروائي في القصص المترابطة قراءة سيميوثقافية في (غُرف ومرايا)

# Narrative Dimension in Multimedia Inter-connected Narrative Stories A Semiotic-Cultural Reading in (Chambers and Mirrors)

**د. وصفي ياسين عباس**

أستاذ الأدب والنقد المساعد بجامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية

**Dr. Wasfi Yassin Abbas**

Assistant Professor of Literature and Criticism, King Khalid University, Saudi Arabia

تاريخ الاستلام: 12/05/2022 تاريخ القبول:2022 /04/09

Received: 12-05-2022 Accepted:04-09-2022

## الملخص

السرد الوسائطي هو السرد الذي يستعينُ بالشاشة، ويستفيدُ من الوسائط المعلوماتية، ويستخدمُ الروابط التشعُّبية بما يجعلُ عمليةَ القراءة غيرَ خطيةٍ، ويتيحُ للقارئ استخدامَ أكثرَ من حاسةٍ وأكثرَ من استجابةٍ والوصولَ إلى أكثرَ من نهايةٍ. يهدفُ هذا البحثُ إلى تقديم قراءة سيميوثقافية في (غُرف ومرايا) للكاتبة المغربية لبيبة خمّار. وتتمثّل أهميته في الكشف عن قدرة السرد الوسائطي على خلخلة المكبوت الثقافي، وممارسة فعل الرفض، والمقاومة بسحر الكتابة، والتوسُّلُ بالوسيط الرقمي. ويخلُص البحث إلى أنّ الرابط التشعُّبي كان دليلًا واضحًا على جودة السبك التقني، وأنَّ الكاتبة توسّلت بالقصص المترابطة لكتابة الرواية، وأنَّ شخصياتِها السرديةَ غدت شرائحَ اجتماعيةً وأنماطًا إنسانيةً، وأنَّ بعضَ المكونات اكتسبت صورًا مصغّرة من المجتمع العربي عامة، والمغربي خاصة.

## الكلمات المفتاحية:

الرابط التشعُّبي، القراءة السيميوثقافية، القصص المترابطة، المتاهة السردية

## Abstract

Multimedia narration is the one that uses the screen, makes use of informational media, and uses hyperlinks to make the reading process random, and allows the reader to use more than one sense and more than one response and reach more than one end. The research aims to provide a semiocultural reading in the interconnected stories collection (Chambers and Mirrors) by the Moroccan writer (Labiba Khammar). Its importance is to reveal the ability of the multimedia narration to dislodge the cultural repressed, to practice the act of rejection, to resist with the magic of writing, and to invoke the digital medium. The research concludes that the hyperlink was clear evidence of the quality of technical plot, that the author appealed to interconnected stories to write the novel, that her narrative characters had become social strata and human patterns, and that some components acquired microcosm from Arab society in general, and Moroccan in particular.

## Keywords

Hyperlink, Multimedia Interconnected Narrative Stories, Narrative maze, Semiotic-Cultural Reading

معلومات التواصل: **د. وصفي ياسين عباس**

البريد الإلكتروني: wasfi.eltall@yahoo.com

Doi: https://doi.org/10.54940/ll67297493

**مقدمة:**

إنَّ التوسُّلَ بالوسيط الرقمي في التعبير عن الذات بالأدب الوسائطي، أمرٌ في غاية الصعوبة والتعقيد نظرًا لحاجة المبدع الرقمي إلى مهارة خاصة تمكِّنُهُ من حرفية الجمع بين الآلة والإحساس، وشعرية المزج بين التكنولوجيا والأدب، حتى يمنحَ الآلةَ تقنياتٍ مجازيةً، والإحساسَ مجازاتٍ تقنيةً. ويزدادُ الأمرُ صعوبةً عند كتابة الرواية بالقصص القصيرة، حيث تنشغلُ القصصُ المترابطةُ بسرد مصير بعض شخوصها واستنطاق الذات والتحوُّل منها نحو مساءلة الآخر ومواجهته وتوجيه شآبيب النقد نحو الأسرة والمجتمع والسلطة، وهذا ما نهضت به الكاتبةُ المغربيةُ **(لبيبة خمّار)** في مجموعتها القصصية المترابطة **(غُرف ومرايا** 2017م).

في هذه المجموعة القصصية، تعرّضتْ المرأةُ للإقصاء والتهميش والمعاملة القاسية على طول الخط؛ فالزوجةُ تعاني قذارةَ زوجها الجزَّار وعنفه، و(نادية سافو) تعاني قسوةَ أبيها واغتصاب زوج خالتها ونظرة المجتمع لها. أيضًا (سعيد) يعاني تهمةَ التخنيث؛ لأنه اعتاد صغيرًا أن يكون الأخيرَ في سباقاته مع أقرانه ووطّن نفسه على تنفيذ عقوبتهم عليه. كما أنّ كلَ المهن التي استعانت بها القصصُ كانت للمُعدمين وحدهم، فلم تغادر طبقةَ الكادحين؛ كالجزَّار والفرَّان والحدَّاد والحارس الليلي والخيَّاط والسايس؛ تلك الطبقة التي تتعرضُ لظلمٍ مزدوجٍ تتلقّاه من الدولة ومن أربابها.

يهدفُ هذا البحثُ إلى تقديم قراءة سيميوثقافية لقصص **(غُرف ومرايا)** المترابطة للكاتبة المغربية (لبيبة خمّار)، بغرض الكشف عن علاقة الروابط التشعُّبية ومضمون هذه القصص، وطريقة التماسّ مع أزمات الإنسان الوجودية، وأبرز التقنيات الفنية المستخدمة وقيمتها، ومدى نجاح المكونات السردية في تحوُّلها الثقافي.

تتمثّل أهميتُه في الكشف عن قدرة السرد الوسائطي على خلخلة المكبوت الثقافي، وممارسة فعل الرفض، والمقاومة بسحر الكتابة، والتوسُّلُ بالوسيط الرقمي، وقراءة القصص المترابطة وفقًا لأدوات **بنيوية وسيميائية ونسقية**؛ وقوفًا على البُعد الروائي فيها، حيث لم يسبق تناولها بهذه الكيفية.

تأتي مشكلةُ البحث في مقاربة السرد الوسائطي، استجابةً لما فرضته الحركة التاريخية للتطور الحضاري بعد بروز الحاجة إلى سدّ الفجوة النقدية إزاء الظاهرة الرقمية في الأدب العربي، وتقريب هذه الظاهرة من المتلقّي.

وسيُعوِّل هذا البحثُ في قراءته لمجموعة **(غُرف ومرايا)** المترابطة، على **(المقاربة السيميوثقافية)** التي اقترحها **(وصفي ياسين عباس)** في دراسته النظرية المنشورة بمجلة **(فصول)** تحت عنوان **(السيميوثقافة الرقمية: نحو منهج نقدي للأدب التفاعلي الرقمي)** المجلد 2/26 العدد 102، خريف وشتاء 2018م. ثم تبعها بدراساتٍ تطبيقيةٍ شعرًا وسردًا، آخرها دراسته المنشورة بمجلة **(جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية)** تحت عنوان **(السرد الوسائطي في قصة ربع مخيفة. قراءة سيميوثقافية)** العدد 29، شعبان 1443هـ، مارس 2022م.

يرى (وصفي ياسين عباس) أنّ **(المقاربة السيميوثقافية)**، منهجٌ إجرائيٌّ يجمعُ بين ثلاث آليات (بنيوية، سيميائية، ثقافية) مستقلّة في عملها متكاملة في أدائها. الأولى: **(البنية الرقمية للنص)**[2]، تقوم بتفتيت بنية النص، والوقوف على مكوّناته المختلفة، وآليات اشتغاله،

(2) د. وصفي ياسين عباس: **السيميوثقافة الرقمية نحو منهج نقدي للأدب التفاعلي الرقمي**. (مقال) مجلة فصول للنقد الأدبي: الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، 2/26 (102)، شتاء 2018م. ص509: 513

ومساراته القرائية المحتملة، ولها خمسة مقاييس أداء. أولها: **(وصف المكونات العامة)**، حيث العتبات والمكونات الداخلية وقوائم التفاعل. ثانيها: **(التجنيس)**، ويحدّد الجنس الأقرب إليه النص. ثالثها: **(المسارات القرائية)**، ويحدِّد المسارات المحتملة لعملية الإبحار، للتحرُّكُ بيُسْر بين العُقد والروابط دون ضياع. رابعها: **(الروابط التشعُّبية)**، ويشرحُ أنواعَ الروابط التشعُّبية ووظائفها وأشكالها وأماكن ورودها وعددها وحقيقتها التي تصل بينها. خامسها: **(النصوص الموازية)**، ويُحصي كلَّ ما يمكن إدراجه تحت هذا النوع، محددًا مدى نجاح عملية التوليف التقني داخل النص.

الثانية: **(سيميائية النص)**[3]، تهتم بالقراءة النقدية في بُعديها؛ الأدبي والتقني في آن، وتفكّ شيفرة العلامة التي يختزنُها الحرف والرابط والعُقدة والحركة والصوت والصورة، ولها أربعة مقاييس أداء. أولها: **(الحرف)**، ويضم العتبات، والنصوص التخييلية، والنصوص غير التخييلية. ثانيها: **(الصورة)**، ويشمل كل ما يمكن متابعتُه بحاسة البصر، وهو نوعان: الصورة الثابتة، والصورة المتحركة. ثالثها: **(الصوت)**، ويضم الموسيقى والإيقاع وكل ما ينتمي إليهما، وكل ما يمكن استقباله بحاسة السمع. رابعها: **(التوليف التقني)**، ويستعرضُ دورَ التقنية في المزج بين النصوص اللفظية والمسموعة والمرئية، وبين كل ممكنات التعبير، مزجًا ليس ميكانيكيًا جافًا، بل علائقيًا مكتنزًا دالًا.

الثالثة: **(نسقية النص)**، تعتمد في وصولها للسياقات والأنساق الثقافية على قراءة الأعماق لا السطوح، ومن ثَمّ تتبنّى رؤية (عبدالله الغذامي) في النظر إلى النص باعتباره حادثةً ثقافيةً وليس نصًا أدبيًا فحسب، ووجهة (محمد عبدالمطلب) التي تبدأ من النص لربطه بأنساقه الثقافية، أو تبدأُ من الثقافة لتصعد إلى النص، وتتحركُ على السطوح ثم تتجاوزها إلى الأعماق.

يقدّمُ البحثُ قراءةً سيميوثقافيةً لقصص **(غُرف ومرايا)** المترابطة للدكتورة **(لبيبة خمّار)**؛ وهي أكاديميةٌ وكاتبةٌ مغربيةٌ، وُلدت في ديسمبر 1971م بمدينة برشيد، مهتمةٌ بالأدب التفاعلي إنتاجًا وإخراجًا ونقدًا، من كتبها: شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة 2014م، النص المترابط فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي 2018م.

أخيرًا، جمعت مقدمةُ البحث بين أهميته وهدفه ومشكلته ومنهجه ومادته ومحتواه. ناقش مبحث **(البنية الرقمية للنص)** تطوير عمل الروابط، والانفصال الشبكي، والمتاهة اللا مركزية، وتقنية الغلْق والتأطير، والنصوص المجنّسة. أمّا مبحث **(سيميائية النص)** فقد وقف على تعرية الممارسات السلطوية، وسادية المجتمع، والمفارقات السوداء، والانفتاح اللغوي والسمعي. بينما انتهى مبحث **(نسقية النص)**، إلى أنّ النصوص قادت إلى أنساق التحوُّل الثقافي للنافذة، والتناقضات المعنوية والمادية، والانتقاص من الذكر. ثم تركيب لأبرز نتائج البحث.

## 1. البنية الرقمية للنص

### (1-1) تطوير عمل الروابط

بعد الإبحار في **(غُرف ومرايا**، قصص مترابطة للدكتورة لبيبة خمّار) المتوفّرة بموقع:

/https://labiba-meroires.blogspot.com

فإنّ أولَ ما يخطفُ بصرَ المبحر، منذ اللحظة الأولى، تلك الخلفيةُ السوداءُ التي يتخلّلها إطارٌ متكرّرٌ يحملُ صورةَ فتاةٍ، وبجانبه ومضاتٌ ضوئيةٌ متعاقبةٌ يصدرها مصباحٌ كهربائيٌّ. هذه الخلفيةُ؛ تحتلُها واجهةٌ بيضاءُ تتناثرُ فوقها اثنتا عشرة أيقونة. تعلو هذه الواجهةَ عبارةُ (بياض ثم.....) التي يُضاف إلى إطارها اللونُ الأحمرُ عند وضع المؤشر فوقها. تحت هذه العبارة مباشرة، لوحةٌ لشخص تومضُ خطوطُه الكاريكاتوريةُ

(3) د. وصفي ياسين عباس: **السرد الوسائطي في قصة ربع مخيفة. قراءة سيميوثقافية**. (مقال) مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، مجلد(29)، مارس 2022م. ص450: 451

تزامنًا مع فتح عينيه وغلقهما، وهو يجلسُ القرفصاء محتضنًا بيساره بيتًا ثابتَ الملامح. ثم يأتي اسمُ المجموعة (غُرف ومرايا) ونوعها (قصص مترابطة) وصاحبتها (د. لبيبة خمّار)[4] وتاريخها (2017م). **انظر الملحق (1)**

يحتلُ باقي الواجهة اثنتا عشرة أيقونةً لصور تأخذُ شكلًا دائريًا وبيضاويًا ومربعًا؛ أعلاها أيقونةُ (حبّة البرَد)، وأدناها أيقونةُ (كلمة القاصة) التي تحملُ الصورةَ الشخصيةَ للمؤلفة. هذه الأيقوناتُ مكتوبٌ اسمها فوقها وتحتها في آن، ويزيدُ حجمُها كلما وُضع فوقها المؤشرُ. في أسفل الواجهة، شريطان أزرقان فوق بعضهما، تتحركُ فيهما الكتابةُ الحمراءُ باتجاهين متعاكسين، الأول (لبيبة خمار ترحبُ بكم في) والآخر (غُرف ومرايا). يصاحب كل هذا، موسيقى (قميص يوسف) الحالمة لـ (مجيد انتظامي).

تبقى الخلفيةُ الوامضةُ على حالها بعد مغادرة الشاشة الرئيسة، ولا يتغيّرُ سوى محتوى الواجهة بالنصوص الجديدة التي تتخلَّلُها كلماتٌ وحروفٌ وجُملٌ باللون الأزرق وصورٌ، تمثّلُ الروابطَ الرئيسيةَ للانتقال، علمًا بأنَّ كلَّ أيقونة خارجية يمكنُ العودةُ إليها بطريقتين؛ الأولى بتتبُّع المسارات القرائية العائدة إليها غالبًا، والأخرى باستخدام سهم الرجوع الأساسي في النافذة الذي يعود للصفحة الرئيسة.

تتخلَّلُ عمليةَ الإبحار استراحاتٌ عديدةٌ؛ داخليةٌ وخارجيةٌ، لغويةٌ وبصريةٌ. الداخليةُ تتمثَّلُ في مشاهدة أربعة فيديوهات: **الأول**؛ لموكب ملكة جمال حَبّ الملوك 2015م بالمغرب. و**الثاني والثالث**؛ لقصتيّ الفيديو (هي والحمَام، حذاء الحب). و**الرابع**؛ لنص (فاكهة الحب). أما الخارجيةُ فتتمثَّلُ في صفحة (عنترة بن شداد) على الويكبيديا، وقصة (معزة سوغان) التي وردت باللغة الفرنسية، ولوحة فان جوخ الشهيرة (استراحة الظهيرة).

أمرٌ آخرُ لافتٌ في هذه المجموعة، هو الرابطُ الذي وجَّه المتلقي إلى طبيعة عمله القائمة على السبك التقني والفني بين اللغوي وغير اللغوي، بين المقروء والمسموع والمرئي، بين القصة والشعر والمعلومة، بين النص والنص الموازي، في تآزُرٍ واضحٍ ساهم في تضامّ المسارات القرائية، ما رسم خطًّا دراميًا اقترب جيدًا من أزمات الإنسان الوجودية.

### (2-1) الانفصال الشبكي

أحجمت الكاتبةَ عن تصنيف (فاكهة الحب)، أحد نصوصها الداخلية، ووصفته بال (نص)، ربما رغبةً منها في إدخاله أزمة المصطلح والتجنيس؛ فيأخذُ حظَّه من الاهتمام والدراسة، خاصةً وأنه توسّل بطريقة عرض مشهدية. وعلى الأرجح، أنه نصٌ يميلُ بشكله الحالي إلى (قصيدة النثر)، خاصة بعد أن تضمّن سطرًا شعريًا لمحمود درويش:

**و"أفرطها عليك حبة حبة**
**وأنثرها عليك لؤلؤا أحمر**
**يليق بوداع لا يطلب مني شيئا**
**غير النسيان"**
**هكذا قالها درويش ورحل**

(4) عندما طرحتْ الدكتور لبيبة خمّار مجموعتها (غُرف ومرايا) لأول مرة في مايو 2017م على صفحتها بالفيس بوك، قدّمتْ لها بمقدمة بسيطة من فقرة واحدة. وبعد أن تواصلتُ معها بخصوص بعض الملاحظات اللغوية التي استجابت لها، أعادت طرح المجموعة مرة أخرى مصحّحة ومزيدة بمقدمة من فقرتين خصّصت لها أيقونة مستقلة بعنوان (كلمة القاصة)، وغيّرت صيغة بعض الروابط؛ كإلغاء صورة الحذاء المهترئ كرابط، وإضافة روابط جديدة. بعدها، طرحتْ المؤلفة مجموعتها للتحميل (بوربوينت)، فلاحظتُ مجددًا بعض الأمور التي أخبرتُها بها؛ كصعوبة مشاهدة مقاطع الفيديو التي تطلبُ الرجوعَ إلى موقع اليوتيوب، وإلغاء الخروج إلى صفحة الويكبيديا، وغياب بعض النصوص كأيقونتيّ (قال الراوي، كلمة القاصة). أثارت هذه الملاحظاتُ انتباهَها وانزعاجَها؛ نظرًا لأنها، كما صرّحتْ، عكفت طويلًا على هذا العمل، ومن ثَمّ استجابت مجددًا لملاحظاتي. وأنا من خلال هذه القراءة، أثمّن للدكتورة (لبيبة خمّار) مرونتها وسعة صدرها، مسجّلا أنه بلا شك، أنّ ما قمتُ به كمتلقٍّ وما استجابتْ له كمبدعة، يصبّ في صميم العمل وتجويده، ويحقق صفة التفاعلية بين أطراف عملية التلقّي.

انفتحت مجموعةُ (غُرف ومرايا) على أشكال تخييلية وأخرى غير تخييلية؛ كالقصة القصيرة، القصة القصيرة جدًا، قصيدة النثر، الصورة، الويكيبيديا، قصة الفيديو، اللغة الفرنسية. وانفتاح النص التفاعلي على أشكال وأجناس مختلفة لا يطرحُ فقط إشكاليةَ تجنيسه "بل إشكالية قراءته، واختيار المعايير المساعدة على تحليله وتحديد هويته، وأيضا التوجُّه داخل متاهة نصوصه."(5)

بالمجموعة إحدى عشرة عُقدة خارجية؛ هي: (حبة البرد، انتصار، خطيئة، حذاء الحب، قال الرواي، هي والحمام، النافذة، الشيطان الصغير، لعبة الحلزون، ريحانة، وسائد وشراشف)، وعشر عقد داخلية هي: (رغبة، عشق، فخامة، حبات الكرز، حبّ حافٍ، حكاية عنزة، حلوى الهلام، قصة الفيديو، حذاء الحب، حليّ عويناتك). ووصل عددُ روابطها إلى ثلاثة وأربعين رابطًا لغويًا، وستة روابط غير لغوية، هذه الروابطُ تنوّعت بين الجنس والوظيفة؛ فمنها الحرف والكلمة والجملة والصورة والغلاف وشاشة الاستقبال، ومنها الدائري والشجري والشبكي.

بدت نصوصُ مجموعة (غُرف ومرايا) منفصلةً شكليًا، بحيث تستقلُّ كلُّ عُقدة بذاتها، لكنَّ الروابطَ المنشطةَ بين العُقد خلقت تجاورًا سرديًا برزت من خلاله المعالم السردية للأحداث والشخوص والأماكن، وتجاورًا أجناسيًا تمثّل في الانتقال بسلاسة بين الملفوظ والبصري (لوحة الظهيرة) والمسموع (موسيقى نُصير شمّه) والمرئي، بين السرد والشعر والمعلومة، بين اللغتين العربية والفرنسية. توسّلت قصصُ المجموعة بتقنيات سردية كثيرة؛ كالوصف، الوقفة، الاسترجاع والاستباق، التأطير والغلق، المزاوجة بين الارتداد واللحظة الراهنة، المفارقة، مفارقة الواقع.

الأمرُ اللافتُ للانتباه هو تردُّدُ بعض الكلمات في العُقد والروابط داخل المجموعة؛ فكلمة (الحَبّ) تكررت مرتين في (حبّة البرَد، حبات الكرز)، (الانتظار) ثلاث مرات في (ينتظر، ينتظرها، منتظرًا)، (الحُبّ) خمس مرات في (أحبّ، حذاء الحب، تحب، كيف تحبينه)، (الهرس) مرتين في (تهرسها)، (الحذاء) خمس مرات في (حذاء الحب، حذائه، الحذاء، أحذية). لا يخلو ذلك من دلالة؛ فالبطلة (نادية سافو) عاشت توّاقة للحب بحّاثة عنه في كل شيء، ومن ثَمّ قررت أن تستعينَ بحذاء (لبيبة خمار)؛ ذلك الحذاء الخاص الذي يختلفُ عن حذاء الشقاء للطنبوري وحذاء السعادة الضيق لكانتزاكيس، منتظرة وهي تهرسُ الأرضَ بقدميها قدوم الحُبّ في موسم حصاد الحَبّ (الكرز).

### (3–1) متاهة لا مركزية

إزاء الأنواع الستة التي حصرها (سعيد يقطين) للروابط التشعُّبية(6)، لاحظنا أنَّ مجموعةَ (غُرف ومرايا)، لا تنطبقُ عليها تمامًا مواصفاتُ نوعٍ محددٍ منها؛ لأنها توسّلت بمعمارية جديدة اعتمدت فيها على الدوائر الصغرى التي تدورُ فيها العُقد حول نفسها بالروابط أو حول عُقدة أخرى، أو الدوائر الكبرى التي تدورُ فيها العُقد حول نفسها وحول غيرها من الروابط والعُقد المتعددة، ما يخلقُ متاهةً سرديةً

(5) د. لبيبة خمار: **شعرية النص التفاعلي. آليات السرد وسحر القراءة**. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2014م. ص121، 122

(6) **التوريقي**؛ المشابه لتقليب صفحات الكتاب الورقي. **الشجري**؛ الذي يأخذ بُعدًا تراتبيًا يبدأُ من الأصل منحدرًا نحو الفروع المنضوية تحته. **النجمي**؛ الذي يقعُ في محور الدائرة وتدور حوله نجومٌ أخرى متصلةٌ به. **التوليفي**؛ الذي لا يخضعُ لنظامٍ خَطيٍّ يمكنُ تتبع مساراته ويعطي المتلقّي خياراتٍ متعددةً للحركة والانتقال. **الجدولي**؛ الذي يتكوَّنُ من مجموعة من الخانات تفتحُ كلُّ واحدةٍ منها على عالم من العُقد. **الشبكي**؛ الذي يجسّدُ طبيعةَ النص التفاعلي بما يتيحُ من حرية التنقُّل والقدرة على الإنتاج.

راجع د. سعيد يقطين: **من النص إلى النص المترابط. مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الأولى، 2005م. ص136: 142

كبرى تحتاجُ وعيًا للقبض عليها ولضبط خطوطها. هذه **المتاهةُ لم تكن مركزيةً، بل كانت متعددةَ المراكز** بسبب تعدُّد العُقد الخارجية التي بلغت إحدى عشرة عُقدة، وهي متاحةٌ جميعًا لأن تكون نقطةَ البداية. لقد ساهمت الروابطُ المنشطةُ والبداياتُ المتعددةُ والنهايةُ الغائبةُ في خلق هذه المتاهة متعددة المراكز، لذلك امتازت المساراتُ القرائيةُ بخطوطها المتداخلة المتشابكة والتي خلقتها الشبكةُ. إذن، مجموعةُ (غُرف ومرايا) تُغري مساراتُها القرائيةُ بالضياع والتوهان، ولا سبيلَ إلى القبض على العمل ككل سوى بناء خارطة معرفية. ولكن، يجب الانتباهُ إلى أنَّ هذه المتاهةَ التي صنعتها الروابطُ التشعُّبيةُ، قد رسمت مسارًا روائيًا وقفنا من خلاله على الاتجاهات المختلفة لحياة الأبطال الثلاثة (**نادية، سعيد، خالد**)، والنهايات المأساوية التي جمعت بينهم. ومن ثَمّ، نستخلصُ بعضَ النتائج المترتبة على المخططات المتعلقة بالمسارات القرائية: **انظر الملاحق (2، 3، 4)**

عُقدةُ (النافذة) دارت خمس مرات؛ حول نفسها وحول غيرها، ما أكسبها أهميةً كبرى وتأويلاتٍ مغايرةً غدت بها شخصيةً اعتباريةً، سوف نتوّقفُ حيالها لاحقًا في مبحث نسقية الأشياء وسرديتها. بينما دارت عُقدة (الشيطان الصغير) ثلاث مرات حول نفسها، ما يعكسُ الترددات المختلفةَ لشخصية (سعيد) صغيرًا، والتأثيراتِ السلبيةَ للأسرة والمجتمع عليه كبيرًا. وكذلك عُقدة (حذاء الحب) دارت حول نفسها ثلاث مرات، ما يدللُ على سعي (نادية سافو) الدؤوب بحثًا عن الحب في مجتمع نضبت فيه المشاعرُ النبيلةُ. أمَّا عُقدة (ريحانة) فقد دارت حول نفسها وحول غيرها مرتين، ما يدلُ على جمال (نادية سافو) الداخلي الذي لم ينتبه إليه المجتمعُ، فلم تفُز بلقب ملكة جمال حبّ الملوك. ومثلها، عُقدة (انتصار) التي دارت حول نفسها وحول غيرها مرتين أيضًا، ما يشير إلى أنَّ انتصار الإنسان على مرادفات القهر والفقر والحرمان سوف يتحققُ بشريطة واحدة هي أنْ تظلَ نافذةُ الأحلام مشرّعةً.

هذه العُقدُ ذاتُ المعمارية الدائرية تؤكّدُ على خطاطة المتاهة التي توسّلت بها مجموعةُ (غُرف ومرايا)، وهذا ما أكّدته الكاتبة (لبيبة خمّار) في ميثاقها الذي عقدته مع المتلقّي منذ المقدمة التي أطلقتها، حيث قالت: "يتعدَّى دورُ الرابط تأمين المرور من عُقدة معلوماتية إلى أخرى، ليطلع سرديًا بأدوار متعددة تتحكَّم في بناء الشخصية وتناميها، وربط الأحداث وتشعُّبها، والتحكُّم في الحبكة مؤثرًا بذلك على البناء وطرائق التشكُّل الفني وعلى العوالم الدلالية؛ لذلك يُعد الأداة الأساس التي تكوّن بها عالمُ غُرف ومرايا متكورًا.. متعددًا، ومتشعبًا، ومختلفًا سائرًا نحو اكتماله بنقصه، وارتباطه بانفصاله، وتوحّده بتشتته، راسمًا دهاليز مسارات تتداخلُ متقاطعةً في ارتباطها بالشبكة".

تعيدُنا الروابطُ التشعُّبيةُ إلى نوعين من العُقد؛ إمَّا لنفس العُقدة، أو لعُقدة مكررة باسم مغاير وروابط مختلفة، ما يجعلها منفتحةً على دلالات جديدة وتأويلات أخرى. هذه التقنيةُ أيضًا، يبدو فيها تأثُّر (خمّار) برواية ألان سالفتور (الواقي الشمسي)[7]: رابط (ينتظرها) الخارج من (انتصار) يحيلُ مباشرةً إلى (حبَّة البرد) المكرّرة بعنوان جديد هو (رغبة)، وكذلك الحال مع رابط (ينتظر) الخارج من (هي والحمَام) يحيلُ مباشرةً إلى (الشيطان الصغير) المكرّرة تحت عنوان جديد هو (عشق). وتكرار العُقد بمسميات جديدة وروابط مختلفة، يسهمُ في تأزيم الأحداث وانفتاح النصوص على زوايا أخرى، تصبُّ في الشكل المتاهي للمجموعة.

### (4–1) الغلْق والتأطير

طريقةُ البناء الدائرية للمجموعة المترابطة، أبرزت الغلقَ والتأطيرَ كتقنية سردية بارزة، حيث ظهرت من خلال **وضع الحدث بين قوسين كبيرين من الجُمل السردية**؛ حيث

(7) د. لبيبة خمار: **شعرية النص التفاعلي. آليات السرد وسحر القراءة**. ص150، 156، وحديثها عن تكرار العُقد وتعدّدها الدلالي في تحليلها لرواية (الواقي الشمسي)

يبدأُ الحدثُ بجملة سردية، ثم ينتهي بها. ويمكن ملاحظة هذه التقنية في ثلاث قصص: قصة (الشيطان الصغير)؛ حيث بدأ الحدث بتهامُس النسوة واختلافهن حول سعادة الصبيّ (سعيد) وشؤمه، وانتهى بفرارهنّ وإقرارهنّ بشؤمه. وقصة (خطيئة)؛ حيث تكررت مرادفاتُ الوليمة وأكل الكسكس وشرب القهوة السوداء وانتهاء الأمر. ثم قصة (ريحانة)؛ حيث بدأ الحدث وانتهى بوقوف (نادية) أمام المرآة مستعرضةً لجمالها.

تتناسبُ تقنية الغلق مع طبيعة الغُرف التي وُسمت بها المجموعةُ، حيث الأسرار والحكايا التي تختبئ خلف كل باب. فكلما انفتحت مغاليقُ الأبواب انفضح المستورُ وظهرت عوراتُ الناس وتعرّى المجتمعُ وانكشفت سوءاتُه.

إنها تقنيةٌ تناسبُ عمليات الكشف السردية للذات والآخر، وتوازي عملية الوقوف أمام المرآة والاطلاع على الصورة بكل تفاصيلها المخزية، والتدرُّب على مواجهة النقائص. إنَّ اكتشافَ حقيقة الغُرف الداخلية للذات والمجتمع أمام المرآة فيه من المرارة الشيء الكثير. والأمرُّ منه، أنْ تظلَ حبيسًا لمتاهة حياتك، ولا تجدُ سبيلًا للخروج منها أبدًا.

### (5–1) نصوصٌ مجنّسةٌ

من النصوص الموازية التي استعانت بها (لبيبة خمّار) في مجموعتها المترابطية (غُرف ومرايا): المقدمة والعناوين وصفحة (عنترة بن شداد) على الويكيبيديا، وحكاية (عنزة السيد سوغان) باللغة الفرنسية للكاتب (ألفونس دوديه)، ولوحة (الظهيرة) للرسام الهولندي (فان جوخ)، بمعنى أنَّ المجموعةَ تضمّنت ثلاثةَ نصوص مختلفة اللغة والجنس بوصفها نصوصًا موازيةً.

ليس جديدًا على النقد القول بأنَّ المقدمةَ تشكّلُ عتبةً واعيةً تدعمُ نصوصَها، وتحميها من شطط التأويلات، وتعقدُ ميثاقًا مع المتلقّي، وتحفّزُه لاستقبال العمل. ومقدمة (غُرف ومرايا) توجّهُ المتلقي منذ البداية لطبيعة دور الرابط الذي "يُعد الأداة الأساس التي تكوّن بها عالم (غُرف ومرايا) متكورًا، متعددًا، ومتشعبًا ومختلفًا، سائرًا نحو اكتماله بنقصه، ونحو ارتباطه بانفصاله، ونحو توحُّده بتشتته، راسمًا دهاليز ومسارات تتداخل متقاطعة في ارتباطها بالشبكة. فأصبح بالترابط مرآةً وظل مرآة، وذاكرة مخترقة بالظلال، وما الرابط إلا ظل يرتبط بأصل هو ظل. إنّ (غُرف ومرايا) في انكتابها شبكيًا اختارت أنْ تكون مترابطةً، محاكية الحقيقة حين ارتباطها بالوهم، والذات حين ارتباطها بآخرها.. شبيهها أو معاكسها، والفكرة حين حدسها للبوسها.. فمرحبا بك أيها المبحرُ الكريمُ في هاته العوالم المتشظية التي تروم ارتباطها وانسجامها عبر خيط وعُقدة؛ هي: الرابط."[8]

تدور قصةُ (**عنزة السيد سوغان**) الفرنسية[9] للمؤلف (**ألفونس دوديه**)، باختصار شديد، حول عنزات (السيد سوغان) الست التي دأبت على قطع حبلها والهرب منه، حيث الذئبُ الذي كان يفترسها بأعلى الجبل. فلا حمايةَ صاحبها ورفقته، ولا خوفَ الذئب وبطشه، كان يثني تلك العنزات عن خطتها؛ لأنها كانت مسكونةً بروح التمرُّد والضجر والرغبة في التخلُّص من الأغلال والتطلُّع نحو الحرية. وعندما اشترى (السيد سوغان) عنزته السابعة الصغيرة (بلانكيت) لتبقى، أصابها الضجرُ في محبسها وقررت الهربَ كسابقاتها؛ لأنَّ المكانَ المغلق في رأيها لا يناسبُ إلا البقرَ لترعى فيه، أمَّا الماعز فيليقُ به المكانُ الواسعُ. **انظر الملحق (5)**

نرجئُ الحديث عن لوحة (**استراحة الظهيرة**) إلى مبحث نسقية الصورة، لنتناول حكاية (**عنترة بن شداد**

---

(8) راجع **كلمة القاصة** على الرابط:
http://labiba-meroires.blogspot.com/p/blog-page.html

(9) أتوجه بالشكر للدكتورة **وهيبة صوالح** التي استعنتُ بها في ترجمة هذا النص من الفرنسية للعربية.

العبسي)[10]، الذي عُرف تاريخيًا بالكفاح المرير من أجل الحصول على الحرية أولًا ثم الحبيب ثانيًا، فهو أشهرُ فرسان العرب في الجاهلية، ومن شعراء الطبقة الأولى.

نتساءلُ الآن، عن ماهية العلاقة بين رابط قصة (عنترة بن شداد) كلمة (الشمس)، وبين عقدتها (انتصار)؟ لقد كانت (نادية سافو) تعيشُ كخادمةٍ في خانة ضيقة بغُرفة خالتها، وكان (عنترة بن شداد) يعيش بين أهله عبدًا حقيرًا، وكانت ماعز (السيد سوغان) تقبعُ في محبسها. انتصرت (نادية) على أغلال واقعها وحصلت على زوجها (سعيد) وحبيبها (خالد)، وانتزع (عنترةُ) حريتَه وفاز بحبه منتصرًا على قبيلته وعمه، وقررت معزة (سوغان) الهربَ كسابقاتها. إنَّه التمردُ والضجرُ الذي يصيبُ الروحَ. جميعُهم رفضَ محبسه المادي والمعنوي منطلقًا نحو آفاق جديدة تناسبُ روحَه الوثّابةَ. وربما لسبب آخر؛ هو الربط بين حالة (نادية) وبين المعنى المشتق منه اسم (عنترة)، فقد صار ضرب الذباب[11] وسيطًا بينهما.

## 2. سيميائية النص

### (2–1) محاكاةُ الواقع

ينهضُ العنوانُ الخارجيُّ (**غُرف ومرايا**) بدلالات كنائية كثيفة متعارضة تُظهر وتُخفي؛ لتتناسب مع الطبيعة المتشظية للمجموعة؛ فالغُرف تحملُ معانيَ التعدُّد والتكتُّم، والمرايا تحملُ معاني المواجهة والكشف. كلاهما ورد بصيغة الجمع؛ تعبيرًا عن تنوُّع القضايا التي تماسّت معها القصصُ، وتعدُّد الظلال للأصل الواحد. كلاهما نكرةٌ لعموم وشمول المآسي العربية.

العنوانُ جملةٌ اسميةٌ محذوفةُ المبتدأ والتقدير (هذه/هي غُرف ومرايا) ما يدعو المتلقّي للتدخُّل الصياغي ومن ثمّ التفاعل النصي فيما بعد. لكنْ ما الذي يخفيه هذا العنوان؟ وما المؤشرات التي تدعم ذلك؟ كان بإمكان الكاتبة (خمّار) اختيار أحد العناوين الداخلية عنوانًا رئيسًا لمجموعتها المترابطة، لكن بعد ربط العنوان الخارجي بمُجمل النصوص نلاحظُ أنَّ الكاتبةَ وسمت كلَّ غُرفة بعنوانها الخاص، ووضعت أمام كل غُرفة مرآتها الناقدة التي رأت من خلالها الخاصَ والعامَ، ورصدت تطوُّرَ الشخوص وتأزُّمَ الأحداث، وكشفت عن سوءات الإنسان والمجتمع، وكان في هذه المكاشفة تماسٌّ مع أزمة الإنسان الوجودية؛ حيث التعايشُ مع التناقض الحادّ، والعنف الدموي، والفقر المذلّ، والعجز الشامل.

### (2–2) رسالةٌ مبكّرةٌ

تدور قصةُ (**حبة البرَد**)، حول ذِهاب (نادية) إلى لقاء حبيبها (خالد) نهارًا ولأول مرة، حيثُ دأبت على لقائه ليلًا على الشاطئ وفي الغابة. في الحافلة التي أقلّتها للمكان، سجّلت مشهدًا بسيطًا لطفل مع أبيه: كان الطفلُ يمدُّ يدَه من النافذة ملتقطًا حُبيبات البَرَد المتساقط محاولًا تدفئتها قُبيل ذوبانها، على حدِّ زعمه، وحين نهره أبوه مغلقًا النافذة، بكى معبّرًا عن تعلُّقه بتلك الحُبيبات. تدخّلت (نادية) لتُبسّط له معنى الحب: (إذا كنتَ تحبه اتركه خارجًا، فإنَّه إذا أحبَّ ذاب). وعندما اقترب مكانُ نزولها، غادرت الحافلةَ غيرَ مكترثةٍ بالبَرَد المتساقط. **انظر الملحق (6)**

اكتنزت القصةُ بعلامات سيميائية ساهمت في تشكيل بنائها السردي؛ كالحافلة واللعب بالحُبيبات والحلم الطفولي وتبسيط معنى الحب. تشيرُ الحافلةُ في رمزيتها

---

(10) عنترة العبسي: أمه حبشيةٌ اسمها زبيبة، سرى إليه السواد منها. وكان من أحسن العرب شيمةً وأعزهم نفسًا. كان مغرمًا بابنة عمه (عبلة) فقلّ أن تخلو له قصيدة من ذكرها. كان صلفُ أبيها (مالك) وأَنَفَةُ أخيها (عمرو) أشدَ ما يعيق هذا الغرام. لقي في سبيل حبه أهوالًا جسامًا ووقع في الأسر للحصول على مهر (عبلة) التعجيزي، وهو ألف من النوق العصافير؛ نوق الملك النعمان.

راجع خير الدين الزركلي: **الأعلام**. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، 2002م. الجزء الخامس. ص91

(11) ابن منظور: **لسان العرب**. دار صادر، بيروت، د. ت. المجلد الرابع، مادة (عنتر) ص 610

الشائعة، إلى الحياة التي تسيرُ بالناس رغم إرادتهم وسط ظروف غير مواتية (**الطقس المضطرب**). أمَّا اللعبُ بالحُبيبات، فإنه يعبرُ عن حالة المراودة والاحتواء التي يقومُ بها البشرُ حيال ألاعيب الحياة، وصدوره من طفل يعترضُ عليه أبوه، يدلُّ على الفعل اللامسؤول الموجود فعليًا ومحاولة التقويم التي تلاحقه. بينما محاولة تدفئة الحبيبات تدلُّ على الإرادة والرغبة في تغيير الواقع مهما كان تسليم الوعي العام برسوخه. أمَّا الحلم الطفولي بمنع الثلج من ذوبانه مستقبلًا، فلا يعبرُ سوى عن تمنّي المستحيل من صغير لا يدركُ حقيقةَ ذلك. وفي تبسيط (نادية) معنى الحب للطفل الصغير، رسالةٌ مبكرةٌ للأجيال الجديدة بإطلاق الحب وممارسته حياتيًا، وعدم الاكتفاء به داخليًا، فالحبُ الداخليُّ أصمُّ وأعمى. أمام هذه التأويلات، نسألُ عن العلاقة بين الثلج والحب: هل يمكنُ أن يصبحَ الثلجُ رمزًا كبيرًا للحب؟ وكيف ذلك؟ نعم؛ في قول (نادية) عن الثلج إنه: (**إنْ أحبّ، ذاب**) دليلٌ واضحٌ؛ فالثلجُ يذوب ماديًا كالإنسان الذي يذوب معنويًا كلّما أحرقه الحبُّ وأشعله الشوقُ، وها هي (نادية) تذوبُ شوقًا وتترجّلُ من الحافلة بمجرد اقترابها من مكان لقاء (خالد). أمرٌ آخرُ؛ الطفلُ يتمنّى أن يبقيه ثلجًا كما هو، رغبةً في استمرار الحب والبراءة في الحياة، بينما تدهسُه (نادية) بقدمَيها لاعنةً الشوق، وفي ذلك فعلٌ متناقضٌ بين جيلين، يبيّن مدى التناقض الشديد الذي يكتنفُ الحياةَ.

### (2-3) صورةٌ مُصغّرةٌ

في قصة (**النافذة**)، كان التأسيسُ للحدث من خلال وصف مكونات الغُرفة: كانت جدرانُها مطليةً بالأصفر الذي يشبهُ القمحَ والشمسَ، وعلى إحدى حوائطها لوحةُ (**استراحة الظهيرة**) للرسام الشهير (فان جوخ)، وستائرُها حمراء، وبها نافذةٌ. الغُرفةُ بها شخصان يتبادلان الحديثَ عن مواطن؛ حطّموا أسنانَه وكسروا يدَه اليمنى وأفقدوه بصرَه، جرّاء التعذيب بتُهمة اكتشفوا لاحقًا براءتَه منها.

تحملُ القصةُ نوعًا من تعرية الممارسات السلطوية ضد المواطنين، والتنكيل بهم دون وازع ودون تُهمة، فلا تعبّرُ عن سوء الأوضاع السياسية فحسب، بل تحملُ خللًا واضحًا اعتمدت في إبرازه على المفارقة السوداء والموازاة الحادة بين مكونات غُرفة الحدث وبين حالة المواطن المتهم. فاللونُ الأصفرُ شبيهُ القمح والشمس مع مواطن بلا أسنان يأكلُ بها ذلك القمح، وجمالُ لوحة (استراحة الظهيرة) مع مواطن لن يستمتعَ بها بعد أن فقد بصره، ونافذة الحياة والأمل ستظل مغلقةً لأنَّ يدَ المواطن التي من المفترض أن تمتد نحوها لتفتحها قد كُسرت، أمَّا لونُ الستائر الحمراء فهو مؤشرٌ واضحٌ إلى الدموية وانعدام الآدمية. إذن، هذه الغُرفةُ صورةٌ مصغّرةٌ من مجتمع يخفي حقيقتَه المشينةَ أحيانًا خلف أقنعة كثيرة من الفضيلة والجمال والخير، تمامًا كالممارسات الدموية لبعض السلطويين التي يتم تغليفها بشعارات خلّابة عن حب الوطن والدفاع عن الضعفاء. **انظر الملحق (7)**

الطريقُ إلى قصة (النافذة) اتسم بالتشعُّب، فهي القصةُ الوحيدةُ التي يمكنُ الوصولُ إليها عبر **ستة مداخل**: الواجهة الخارجية، أو رابط (أحب) بقصة (حبة البَرَد)، أو رابط (صفعه) بقصة (وسائد وشراشف)، أو رابط (المسلخ) بقصة (لعبة الحلزون)، أو رابط (انتهى الأمر) بقصة (خطيئة)، أو رابط (صورة حلوى الهلام) بقصة (الشيطان الصغير)، وكثرةُ الروابط المؤدية إليها، أمرٌ لا يخلو من دلالة. لقد مثّلت (النافذة) **للمواطن المتهم**؛ أملَه في الحصول على براءته. و**للطفل سعيد**؛ الخلاصَ الحقيقيَّ من انهزاميته بين أقرانه في لعبة الحلزون، ومن شقائه المقيم بندوب وجهه خوفًا من حشره مع الشياطين ورغبة في التصاقه بأجنحة الملائكة. و**لنادية**؛ متنفسَها الوحيدَ في بيت خالتها/ الغُرفة لاستنشاق معنى الحياة، ودربها الأخير بعد مقتل حبيبها (خالد) وانتهاء وليمة عزائه بأكل الكسكس وشرب القهوة السوداء. إنها تربطُ بين عناصر الحكاية بخيط واحد من الشقاء، فالكل

شقيّ يبحث عن نافذة خلاصه، وهو دليلٌ جليٌّ على أنَّ **المؤلفةَ تكتبُ الرواية الصغيرة بالقصص القصيرة.**

### (4–2) مفارقةُ الواقع

اعتاد (خالد) بعد عودته من سهرته الليلية مع أصدقائه، في قصة **(قال الراوي)**، على زيارة جدّه في غُرفته بالطابق العلوي، حيث كان يمنحه حبّاتِ اللوز اللذيذة، محذّرًا إياه من الموت، قاصًّا عليه حكايةَ الفلاح الخرافية الذي نبتتْ له أجنحةٌ ضخمةٌ بعدما اشتعلت النارُ في حقله وأتت على محصوله كاملًا، وحينما حلّق الفلاحُ عاليًا تهاوى، بعدما انتبه لضوء الشمس الساطع ولهبها الحارق. لقد بحث الناسُ عنه دون جدوى، وفجأة اكتشفوا زهورًا بيضاءَ على رابية وجدوا عندها اللوز متناثرًا، فحشوا به أفواههم مستعذبين حلاوته.

القصة تفارقُ الواقع وتعانقه في آن؛ حيث تحتشدُ مجموعةٌ كبيرةٌ من الرموز؛ أهمها: أنَّ التلاحمَ بين الأجيال ما زال قائمًا، خاصة؛ الجيلين (الأول) متمثلًا في الجد، و(الثالث) متمثلًا في (خالد)، بينما غاب تمامًا (الجيل الثاني) متمثلًا في الأب، ولعل في غيابه دليلًا على مشاغل الحياة التي ابتلعت هذا الجيل كاملًا. ربما يكون في زيارات الحفيد الليلية والحكاية الأسطورية تعبيرٌ خفيٌّ عن تمزُّق العلاقات الاجتماعية بين الأجيال بفعل الانشغال الراهن بتقنيات التكنولوجيا. كما أنَّ الفانتازيا مؤشرٌ على تجذُّر الخرافة في الفكر العربي وأثرها السيئ على الأجيال القادمة، أمَّا الزبيب الذي سأل عنه (خالد)، فربما يكون الحكمة التي يتحلّى بها الكبارُ، أو الخبرة التي اكتسبوها من عمق التجارب وكثرتها.

لكنْ، ما العلاقةُ بين الرابط (ذاب) وبين هذه القصة؟ ربما نجدُ في الفلاح الذي طار عاليًا دليلًا ماديًا على التشابُه؛ لأنَّه ذاب من لهيب الشمس نهائيًا وقد بحثوا عنه فلم يجدوه، تمامًا كما ذابت حُبيبات البَرَد بين أصابع الصبيّ. على الجانب الآخر، ربما يكون في اشتعال النار بحقول اللوز والتهام المحصول عن آخره، تشابهٌ باشتعال النار في جسد المحب وإذابته في محبوبه. كما أنَّ تحليقَ الفلاح عاليًا، يتفقُ مع حالة الهيام التي تحمل المحب على التحليق اللامحدود في عالم الأحلام، وقد تنتهي به تجربتُه في عالم من التيه. والفلاح عندما تجاوز الحدَّ المسموحَ به في التحليق هوى مختفيًا، كذلك المحب يُخفيه الحُبُّ وينحلُه. أمَّا الزهورُ البيضاءُ فما هي إلا ثمرةٌ طيبةٌ للتجربة المريرة سواء للفلاح الطائر أو للمحب الهائم، فلا يستمتعُ بحلاوتها ولا يرتشفُ جمالَها سوى أصحابها الفعليين.

يشتبكُ مسارُ قصة **(قال الراوي)** مع رابط آخر هو (كان) في قصة **(النافذة)**، وفي ذلك ما يشير إلى دلائل كثيرة منها: أنَّ براءةَ المواطن المنكَّل به لن تعيدَ إليه شيئًا مما فقده جرّاء التعذيب، وأنَّ الفلاحَ الطائرَ واهبَ حبات اللوز لن يعودَ للحياة مجددًا، وأنَّ هناءةَ العيش التي تمتّع بها (خالد) بين جدّه وأصدقائه ولّت بغير رجعة، وأنَّ الحُبَّ الضائعَ مثلُ هؤلاء جميعًا. كان في المواطن مثالٌ ماديٌّ على الفَقْد، وفي الفلاح دليلٌ أسطوريٌّ عليه، وفي الحنين إلى مكان اللقاء مؤشرٌ معنويٌّ. ونظرًا لأنَّ (نادية) كانت حلوةً فاتنةً تهفو إليها القلوبُ، فقد استحقت أن ينتظرها (خالد) في موعدهما الغرامي تحت البَرَد المتساقط، وعليه فقد اشتبك مسار قصة (قال الراوي) مجددًا؛ مرة مع قصة (ريحانة) برابط (كالعسل)، وأخرى مع قصة (حبة البرَد) برابط (منتظرًا).

### (5–2) الوأْدُ العنصريُّ

تستعينُ قصةُ **(وسائد وشراشف)** بتقنية الاسترجاع؛ لتركيز الضوء على حادثة مريعة وقعت للبطلة في صباها الغضّ. نشأت **(نادية سافو)** في بيت خالتها المكوَّن من غُرفة واحدة كبيرة، بعد أن دفعها إليها أبوها؛ متعللًا بكثرة بناته وفقره ورفع الدعم عن المواد الغذائية. تعرّضت (نادية) إلى تلقّي دروس التأديب البدني، والتمرُّس على التدبير المنزلي، والاطِّلاع على العلاقة الحميمية بين الخالة وزوجها، فاستيقظت أنوثتُها مبكرًا تحت السمع والبصر، ثم

الفعل فيما بعد مع ابن الجيران الذي كان ينتظرُها في الممرّ المظلم.

وفي تبادُلٍ غريبٍ للأدوار، صارت (نادية) تنتظرُ اللقاءَ الجنسيَّ بين الزوجين، وكان زوجُ الخالة يختبئُ في آخر الممر مراقبًا لقاء الصغيرَيْن الشهواني. انتهى الأمرُ بعودة (نادية) محطَّمةً متَّهمةً إلى منزل أبيها الذي تفنّن في تعذيبها، بعد أن ضبطت الخالةُ زوجَها والصبيّةَ معًا. يبدو أنَّ (نادية) قد دفعها الفقرُ والتفكُّكُ الأسري إلى البحث عن الحب بطريقتها الخاصة، ومن ثَمّ انحرفت جنسيًا، لكنَّ القصةَ تفضحُ العقليةَ العربيةَ التي ما زالت تمارسُ وأْدَها للبنات بطريقتها العصرية. وكان في إعادة ترتيبها للشرشف وتغييره بألوان زاهية تعبيرٌ عن محاولاتها المستميتة لتغيير حياتها نحو الأفضل، لكنّ أسنانَها اللبنيةَ لم تسعفها مع قسوة الواقع.

حين نتتبَّعُ العلاقةَ بين مضمون قصة (**وسائد وشراشف**) وبين القصص الأخرى عبر الروابط التشعُّبية المختلفة، نجدُ أنَّها اشتبكت مع قصة (**حبة البَرَد**) برابط (نلتقي)، للدلالة على أنَّ لقاءَ (نادية) بحبيبها (خالد) كان يرفرفُ عليه العشقُ والسموُّ الروحيُّ، السرور والانتشاء والاستعذاب، وهو أشبهُ بحُبيبات البَرَد الذائبة، بينما كان اللقاءُ في بيت الخالة شهوانيًا بامتياز داعيًا للشعور بالغثيان والتقيؤ، داميًا مصحوبًا بالأصوات المعذَّبة. كما أنَّ الصبيَّ سيفهمُ عندما يكبرُ كما أخبرته (نادية) بالحافلة، لكنَّ الصبيةَ (نادية) لم تمهلها أيامُها لتكبر وتشبّ عن الطوق حتى تفهم، بل ألقتها في أُتون التجربة الفاجعة فزعزعت نفسَها وشيّبت صباها وأفسدته.

وحين تقاطعت قصة (**وسائد وشراشف**) مع قصة (النافذة) برابط (بريئًا)، وقصة (انتصار) برابط (غطاء)، وقصة (خطيئة) برابط (على ركبتيه)، فقد كان للتعبير عن مدلول واحد بطرق مختلفة؛ فالمسؤول السياسي لم يكن (بريئًا) من التنكيل بالمواطن وكذلك الأب لم يكن بريئًا مما وقع لابنته (نادية) من شدائد، حيث لم تجد (غطاء) أسريًا حقيقيًا يوفّر لها نشأةً سويةً كغيرها، وهذه (خطيئة) بعض الآباء في التخلّي عن مسؤولياتهم تجاه أبنائهم تحت مزاعم واهية. فالسلطةُ متهمةٌ وكذلك الأسرةُ.

### (6–2) الإنسانُ الذبابةُ

أفصحت (نادية سافو)، في قصة (**انتصار**)، عن عادة غريبة شكّلت جزءًا من شخصيتها. فقد كانت هوايتُها المفضّلةُ في طفولتها، هي الدأبُ على اصطياد الذباب تحت أشعة الشمس الحارقة وحبْسه في كوب بلاستيكيّ شفاف، منتشيةً بطيرانه المتخبّط وارتعاشاته. كانت تطلقُ سراحَه مرةً، وتعتقلُه ثانيةً حتى تستسلمَ للنوم على طنينه، وتصحبه ثالثةً معها إلى المدرسة، حتى إذا تحرّش بها ذلك الولدُ الممسوس (خالد) قذفتْهُ بكوب الذباب الجائع في وجهه.

أمام هذه الصورة، نتساءل: هل صار الجميعُ ساديًا يرى في تعذيب الآخرين سببًا في الانتشاء والحصول على اللذة؟ هل يحملُ الحدثُ مؤشّرًا على فساد الذوق العام بعد الاستمتاع بطنين الذباب؟ كان في حمل (نادية سافو)، في صغرها، لكوب الذباب الجائع إلى مدرستها مؤشرٌ على أنَّ التعليمَ في بعض بلداننا العربية جعجعةٌ ولا طحن. كما أنَّ زهوَها باعتقال الذباب، يشيرُ إلى حالة سيئة مستشرية؛ وهو التباهي الفارغ بحيازة الأفكار التافهة والمشاريع الوهمية والخُطط غير المدروسة. ولا تخفى علينا دلالةُ اختيار القصة لمكان المدرسة خلف **تلال الرمال**؛ تعبيرًا عن الفكر الصحراوي الناشب في الضمير الجمعي، وحالة التصحُّر الفكري التي جرّفت كلَّ بوادر الإبداع. أمَّا الولد الممسوس المخيف الذي بادر باتهامها بالجنون، فهو أبلغُ دليلٍ على أنَّ البعضَ فقدَ عقله وبادر بإلقاء نقيصته على غيره.

لكنْ، ما القيمةُ السرديةُ للإبقاء على أجنحة الذباب؟ ربما تكمنُ الأهميةُ في دلالتها على الأفكار التي تمنحُ الإنسانَ قيمتَه، فالإنسان الفارغ والذباب، على ما يبدو، سيّان بلا قيمة، ولا دور لهما سوى الطنين. يمكنُ الوصولُ إلى قصة (**انتصار**) عبر ثلاثة مداخل: الواجهة الخارجية، أو

رابط (تهرسها) بقصة (حبة البرد) أو رابط (غطاء) بقصة (وسائد وشراشف)، وفي تتبعنا للعلاقة بينها وبين هذين الرابطين، نسجّلُ الملاحظاتِ التاليةَ: **الأولى**؛ أنَّ الهرْسَ يشي بالقسوة التي تناسبُ حالةَ العشق وحُرقةَ الشوق التي تعانيها الفتاةُ الناضجةُ (نادية)، تمامًا كالقسوة التي عاملت بها الذبابَ من اصطياد وقمع وتجويع، وهي طفلة. **الثانية**؛ أنّ طنينَ الذباب، صار مادةً مهدّئةً تساعدُها على الاسترخاء والنوم. **الثالثة**؛ أنّ الهرْسَ يشير بطرفٍ خفيّ لبعض بلداننا العربية التي سبقتها معظمُ الأمم في بناء حضاراتها وداستها بقسوة. نحن خائفون كالصبيّة المغتصبة، عاجزون عن فهم حقيقتنا مثلها، عدائيون كزوج خالتها، متواطئون ضد أنفسنا ومسؤولياتنا كأبيها.

ينخفضُ كثيرًا التوجُّهُ نحو الذات، سواء الخاصة أو العامة، فهذه القصةُ تمرّرُ درسًا قاسيًا وجلدًا علنيًا من خلال حالة الجنون وقيمة الذباب. وهنا نسألُ: مَنْ المنتصرُ الحقيقي؟ هل هو الذبابُ بحصوله أخيرًا على حريته؟ أم الإنسانُ بجنونه وأفعاله اللا مسؤولة؟ أم الواقعُ المزري بتناقضاته ونقائصه؟

### (2-7) مفارقةٌ سوداءُ

من الوهلة الأولى، تُلقي قصةُ (**الشيطان الصغير**) في روعنا الشواهدَ الدالةَ على شؤم الصبيّ الصغير (سعيد) منذ صرخته الأولى: فالجدةُ وقعت على السلّم وانكسرت ساقُها اليمنى، والحدّادُ مات هدمًا إثر سقوط سقف بيته القديم على رأسه، والسياراتُ الفارهةُ سُرقت بعد أن ماتت كلبةُ الحراسة، والسايسُ قُتل بضربة حجر من مجهول وترمّلت زوجته (خديجة) وآثار زينة عُرسها ما زالت باقيةً على يديها. بعد أن شبّ الصبيُّ عن الطوق؛ مات أبوه بشوكة سمكةٍ انغرزتْ في حلقه فمنعته من أنْ يكملَ كلمتَه الأخيرةَ، وانتحرت أمُّهُ طعنًا بالسكين.

تتهمُ القصةُ الصبيَّ بأنَّه سببُ موت أبيه وانتحار أمه. فالأبُ تزوّج بخديجة أرملة السايس التي أصبحت حاملًا، دون علم زوجته الأولى. وبعد أنْ حمل الصبيُّ السمكَ لخديجة كي تأكل في غُرفتها تنفيذًا لأمر أبيه، عاد ليخبره بأنها قد هربت مع عشيقها ابن الحدّاد، فمات الأب من ساعته. التاعتْ الزوجةُ قهرًا لموت زوجها المفاجئ ولتقصيرها في الاعتراف له بحبها، لكنْ ابنها أخبرها بحقيقة أمر أبيه مستنكرًا عليها انخداعَها به، فانسحبت الأمُ نحو المطبخ وأنهت حياتها طعنًا بالسكين متهمةً ولدها بأنَّه شيطانٌ صغيرٌ. اعتمدت القصةُ على تقنية المفارقة السوداء؛ حيث الندم واللوعة والحسرة التي تعانيها الأمُ، ودخول الصبيّ عليها بالحلوى. ورسمت هذه التقنيةُ صورةً مروّعةً للواقع؛ مكوناتُها القتلُ والسرقةُ والانتحارُ والخيانةُ.

حين نتأملُ العلاقةَ بين (**الشيطان الصغير**) والرابط الذي أفضى إليها (الجالس)، نجدُ أنها علاقةٌ دمويةٌ؛ فالجالسُ هو ذلك المسؤولُ الذي يتلقّى تقريرًا أمنيًا عن أساليب الفتك بالمواطن من تحطيم أسنانٍ وكسر يدٍ وفقأ عينٍ. وفي ذلك مؤشرٌ قويٌّ على أنَّ الدموية ليست سلوكَ السلطة وحدها، بل سلوكَ بعض الأفراد ضد بعضهم البعض، فالدولةُ حطمت وكسرت وفقأت وأراقت، والمواطنون سرقوا وقتلوا وخانوا وانتحروا، أي أنَّ الكلَ صار متهمًا. أمَّا في قصة (**ريحانة**)، فإن (نادية سافو) تتذكَّرُ بدلالٍ أمام المرآة، عباراتِ الإعجاب الواصفةَ مؤخرتَها البرازيليةَ المهتزةَ، خاصةً عبارة (سعيد) التي صادفت هواها (**حبة كرز وفاكهة الملوك**)، وتتذكَّرُ موكبَ عُرسها عليه، حيث ألقى الحضورُ عليها كلَّ ألوان البهجة والجمال والسعادة، ووزّعت عليهم فاكهةَ الكرز والقُبل ابتهاجًا بنفسها (**أنا ريحانةٌ والكلُ يشتهي شمّ الرياحين**). ظلت (نادية) وفيةً لزوجها، حتى التقت بحبيبها (خالد) الذي رآها (حلوة كالعسل)، فانجذبت إليه ودأبت على لقائه ومواعدته ليلًا على الشاطئ وفي الغابة، مطمئنةً في عربدتها معه إلى حبّة المنوّم التي كانت تضعها لـ (سعيد) في كوب العصير. كثُرت حولها الأقاويلُ، لكنها، حين يأتيها زوجُها، كانت تُدخله جنتَها وتُنسيه نفسه. وبعد أنْ

حاصرت (سعيد) الشائعاتُ، لجأ إلى نشرة الأخبار المتنقّلة (**زكية**) التي كشفت له سرَّ العصير. ليلتها، تظاهر بالنوم وتبعها فورَ خروجها، وحين وقف على خيانتها بنفسه، أطلق الرصاصَ على (خالد) فأرداه قتيلًا، ثم عاد إلى بيته مكدودًا، وهناك انتحر غارقًا في البئر.

ما زالت القصصُ تمارسُ لعبةَ الأقواس مع تقنية **التأطير والغلق**، فالحدثُ بدأ وانتهى بوقوف (نادية) أمام المرآة مستعرضةً جمالها، لكنها مع الذكرى المؤلمة ذرفت دمعًا خفيفًا، لقد أحسَّت بالمرحوم (سعيد) يحاصرُها بعينيه، فاستعظمت جُرْمَها، وأنهت حياتَها بنفس طريقته؛ غرقًا في البئر، و(زكية) شاهدة على الحدثَيْن. وبذلك رسمت (ريحانة)، وهي أطول القصص حجمًا، صورةً مأساويةً لشريحة بسيطة من المجتمع تعاني الخيانةَ والشائعاتِ والقتلَ والانتحارَ.

حين نتأملُ العلاقةَ بين (ريحانة) والرابط الذي أفضى إليها (كالعسل)، نجدُ أنَّ العاملَ المشتركَ هو (خالد) وشعوره الطاغي بحلاوة العسل مع طعم اللوز تارةً، ومع جمال (نادية) أخرى. كذلك الحالُ مع رابط (كيف تحبينه) الاستنكاري الذي يصنعُ موازاةً حادةً بين متناقضَيْن؛ إذْ كيف تتخذُ (نادية) عشيقًا وزوجها (سعيد) الوسيم رغم ندوب وجهه؟ وكيف تعشقُ المرأةُ زوجها الخائن؟ لقد كانت (نادية) حلوةً كالعسل، مثيرةً، يشتهيها كلُّ الرجال، لكنَّها انجذبت كزوجةٍ لمن قرن حلاوتها بحلاوة الكرز، ذلك الحلم الذي تهفو إليه معظمُ فتيات مملكة المغرب (**ملكة جمال حَبّ الملوك**)، وانجذبت كعشيقة عندما رأت أنَّ عسلها يكفي رجلين وأكثر. هذه القصةُ، صدّرت إلينا العشقَ بشكلَيْن: **الأول**؛ العشق خيانة للزوج. و**الآخر**؛ عشق الزوج الخائن. والشكلان يعبران بصدقٍ عن اختلال موازين القيم في المجتمع السردي الموازي، بعدما صار المؤتمنُ خائنًا، والخائنُ مؤتمنًا. لقد دعمتُ القصةُ خطوطَها بفيديو (**مهرجان حَبّ الملوك**)[12] المقام عام 2015م، تأكيدًا على قيمة فاكهة الكرز على المستويَيْن الرسمي والشخصي.

### (8-2) مزاوجةٌ سرديةٌ

زاوجت قصةُ (**خطيئة**) بين العودة للماضي واللحظة الراهنة، حيث أشارت إلى تعلُّق الصبية (نادية) بالفرّان الشاب حين كانت تقيمُ في بيت خالتها. تتذكّر (نادية) في مجلس عزاء حبيبها، عندما دأبت على التبرُّع والمبادرة بجلب الخبز من الفرن؛ ذلك المكان الذي أحسّت فيه بحَدَر الحب لأول مرة. ما يلفتُ الانتباه في هذه القصة، أنها لم تخبرنا عن مكان انعقاد مجلس العزاء الذي اقتصر على تناول الكسكس والقهوة السوداء، حيث هاجمها البومُ بوصفها وليمةً، وفي ذلك مباعدةٌ كبرى عن الواقع؛ فالبوم يحفلُ تمامًا من الإنسان، ولا يسكنُ ولا يقفُ قريبًا منه، فكيف يواصلُ هذا البومُ انقضاضَه على إنسانةٍ تقاومُه رميًا بالأحجار؟ إنَّه بومٌ سرديّ يتعارضُ مع الواقع بكلامه وفعله، تمامًا كتعلُّق الصبية (نادية) بالفرَّان، ففيه مباعدةٌ عن الواقع، وخطيئةٌ كبرى يجبُ الاعترافُ بها، وهذا كله مؤشرٌ على التوافق بين عتبة النص (خطيئة) وبين الرابط الداخلي الذي أفضى إليها (غير مألوف).

في قصة (**هي والحمام**) لقطتان متباعدتان تشكّل إحداهما الخطوات الأولى؛ حيث طفولة (نادية سافو) المعذّبة بالفقر، وشبابها المعذّب بالحب. في طفولتها؛ نشأت في أسرة

---

(12) مهرجان حبّ الملوك: من أقدم المهرجانات الشعبية في مملكة المغرب، حيث يُقام سنويًا مع نهاية موسم قِطاف فاكهة الكرز، بمدينة (صفرو) المغربية بداية من عشرينيات القرن الماضي ويحضره الكثيرُ، حيث يتمُّ ترشيح الفتيات لنيل لقب ملكة جمال حَبّ الملوك، حيث يُسمى الكرز في مملكة المغرب بحبّ الملوك. وربما يعودُ السرُّ إلى التشابه بين فاكهة حَبّ الملوك أو الكرز الخجولة وبين ملامح الفتاة الجميلة.

راجع الصفحة الرسمية للمهرجان على الرابط:

http://sefrou.com/festivalcerises/history.php

كبيرة فقيرة معدمة لا تملكُ إلا بعض شجرات اللوز والدجاج، ولا تغمسُ الخبزَ الأسودَ إلا في زيت الزيتون. في ظل هذا، رأت الفتياتُ أنَّ خلاصهنّ الوحيد سيكون في الزواج، ورفعت (نادية) شعارَ عدم الحاجة للذكر، في إشارة إلى تمرّدها المبكر. أمَّا في شبابها؛ فقد تخلّت عن معتقدها الخاص بالذكر، ووقعت في حب صاحب الصوت الذي كان يأتيها عبر الهاتف، واكتشفت خطأها الفادحَ في تعاملها العدائي مع الحمَام، مقرّرةً إطلاق أسرابها الخاصة؛ علّها تجدُ رجلًا وفيًا كالحمام. لقد عمدت (نادية) إلى إيذاء الحمام وإبادته، ربما حقدًا منها على السلام الضائع في مجتمعها الكبير باعتبار الحمام رمزًا له، أو حقدًا منها على مجتمعها الأسري الذي حرمها من الحب.

لا يمكنُ الدخولُ إلى قصة (هي والحمام) إلا من خلال أيقونتها على الشاشة الرئيسة، أو من خلال رابط (جمال بقصة عشق)، فما العلاقة بين هذا الرابط ومضمون القصة؟ (خديجة) تلك الفتاةُ رائعةُ الجمال لم تحصل على الحب، رغم زواجها مرتين من الحارس الليلي مرةً، ومن (الجزار) والد (سعيد) أخرى، فاضطُرت إلى الهرب مع ابن الحدّاد. كذلك، (نادية) الجميلة، لم تجد الحب في بيت أبيها طفلةً وبالغةً، ولا في بيت زوجها، فاضطُرت إلى قتل نفسها. كان الجمالُ نذيرَ شؤمٍ على الفتاتين (خديجة، نادية)، وكلتاهما صنعتا منه مقلاعًا للإيقاع بالرجال كمقلاع (نادية) الذي كانت توقعُ به الحمَام.

### (2–9) انفتاحُ ذاكرة النص

كشفت قصةُ (**حذاء الحب**) عن العلاقة بين صدقية الحب وتمزُّق حذاء الحبيب، حين قررت (نادية) ألا ترتبط إلا بالرجل الأطول صبرًا عليها والأحرص على حبها، فدأبت على مراقبة أحذية المعجبين بها انتظارًا لمن يتهرَّأُ حذاؤه بعد طول سعيه خلفها. وعندما وجدته، خابت آمالُها فلم تحصل منه على ما كانت تؤمّلُ فيه. وبذلك فشلت نظريةُ العمّات والخالات وبنات الجارات عن الحبيب صاحب الحذاء المهترئ، (حذاء الحب). ومن ثَمّ، انفتحت قصةُ (أحذية الحب) القصيرة جدًا على الذاكرة الثقافية عربيًا وغربيًا؛ **الأول** حذاء الطنبوري باعتباره رمزًا للشقاء، و**الآخر** حذاء كازنتاكس باعتباره رمزًا للسعادة.

(**أبوالقاسم الطنبوري**)[13]، كان أحدَ التجار البخلاء في مدينة بغداد، أُشتُهر بحذائه البالي المرقّع حتى صار مضربًا للمثل. أمّا (**نيكوس كازنتزاكيس**)[14]، فقد كان يؤمنُ

---

(13) أبوالقاسم الطنبوري: هو أحدُ التجار البخلاء في مدينة بغداد. أمام أحد حمامات بغداد، وجد حذاءً جديدًا بجوار حذائه، فظن أنَّه هديةً من أحد أصدقائه، فلبسه شاكرًا وانصرف لمنزله. تبيّن أنَّ الحذاءَ الجديد لقاضي بغداد الذي غضب بشدة وحكم على الطنبوري بالجلد والحبس والغرامة. بعد خروج الطنبوري من السجن، قرر التخلُّص من الحذاء فألقاه بنهر دجلة، لكنه علق بشبكة أحد الصيادين الذي طوّحه داخل بيت الطنبوري المملوء بزجاجات العطر الذي كان يتاجرُ فيه، فبارت تجارته بعدما تحطّمت الزجاجات وانسكب العطر. قرر الطنبوري أن يحفرَ في بيته قبرًا يواري فيه الحذاء، لكنَّ الحفرَ ليلا أخاف الجيران الذين أبلغوا الشرطة التي حملته للوالي وتعرض مجددًا للحبس والغرامة. بعدها، عمد الطنبوري إلى مرحاض فندق بغداد ملقيًا به الحذاء الذي سدّ قصبة المرحاض ما سبب أزمةً كبيرةً في التصريف لم تنتهِ إلا بعد إخراج الحذاء، وحُمل الطنبوري مجددًا للقاضي الذي قضى عليه بالغرامة الكبيرة لتعويض صاحب الفندق. فشل الطنبوري في التخلُّص من حذائه، نظَّفه ووضعه فوق سطح منزله، فالتقمه أحد الكلاب هاربًا، لكنَّه سقط من فمه على رأس أحد المارة فأصابه إصابةً بليغةً، ليُعاد الطنبوري للقاضي الذي غلَّظ غرامته حتى صار فقيرًا. هذه المرة، طلب الطنبوري من القاضي بأن يُعلن على الناس براءته من أي شيء يقع بسبب الحذاء، فأقرَّه القاضي على طلبه مشفقًا عليه. طارت قصةُ الطنبوري الآفاق حتى وصلت للخليفة العباسي الذي استدعاه. وقف الطنبوري بين يديّ الخليفة مذعورًا، لكنَّ الخليفةَ بشَّ في وجهه وسمع منه قصته مع الحذاء، وعوّضه أضعافًا عن ثروته التي ضاعت، شريطة أن يلتزم بالإحسان والكرم والإيثار بقية حياته.

راجع الإبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف. مكتبة الجمهورية العربية، القاهرة، د. ت. الجزء الثاني. ص149: 151

(14) راجع الموسوعة البريطانية على الرابط:

بأنَّ للسعادة ثمنًا، لذلك ذهب للسوق واشترى حذاءً جديدًا ضيقًا حتى يضغط على قدميه بشدة فيتألم أثناء المشي. وبذلك قرر أن يدفعَ ثمنًا يعرفُه للسعادة التي يعيشها بدلًا من أن يترقّب ثمنًا غيبيًا يهبطُ عليه من حيث لا يحتسبُ من الكوارث والمصائب. ولعل مقصدَه من ذلك هو (اختر مصائبك قبل أن تختارك، واعرف مصدر ألمك قبل أن يدهمك من كل مكان).

هذا الانفتاحُ اللغويُّ الذي لاحظناه في قصتيّ الطنبوري وكازنتزاكيس، غلّفه انفتاحٌ سمعيٌّ تمثّل في مصاحبة موسيقى (**قميص يوسف**) لـ (**مجيد انتظامي**)، فما العلاقة؟ يبدو أنَّ القاصة تستقطبُ من قصة قميص يوسف مرادفات الغيرة والانتقام والخداع، التي تعرّض لها سيدنا يوسف عليه السلام، وإسقاطها على أبطال مجموعتها (نادية، سعيد، خالد) الذين تعرّضوا لهذا وأكثر، لسبب مشترك هو مأساة الحب؛ التي عاناها سيدنا (يوسف)، ومن ثَمّ عانتها (نادية) فيما بعد.

## 3. نسقية النص

### (3–1) التحوُّل الثقافي للنافذة

تُعدُّ (**النافذة**) القصة المركزية لمجموعة (غُرف ومرايا) المترابطة؛ لأنَّها صاحبةُ التردُّد الأكبر في عدد الروابط التشعُّبية الخارجة منها والمؤدية إليها، حيث خرج منها خمسة وعاد إليها مثلهم، وكأنّ السردَ الوسائطيَّ أدرك قيمتَها الرمزيةَ، فظهر حريصًا على رصد تحوّلاتها وتصوير صعودها السردي نحو أنساق الثقافة بوصفها شخصيةً اعتباريةً أسهمت في بناء الأحداث. انتقلت النافذةُ من مواضعتها الفيزيائية التي تقتصرُ على فتحة في الجدار لتأمين الإضاءة والتهوية في الغُرفة/ المنزل بقصة (وسائد وشراشف)، وما لبثت أنْ اكتسبت تحوّلاتٍ اجتماعيةً وثقافيةً، على يد (نادية سافو) التي نشأت في بيت خالتها الفقير المكوّن من غُرفة واحدة. من وظائفها الاجتماعية أنها صارت خزانة لأدوات المطبخ، وبوابة اللهو الصغير عندما كانت تهبْ عبرها أسنانَها اللبنيةَ إلى الشمس.

صعد نسقُ النافذة ثقافيًا مكتسبًا وظائفَ جديدةً في ضوء انتقالها الثقافي؛ فصارت منفذَ (نادية) الوحيدَ للتخلُّص من وسائل التعذيب البدني المستخدمة ضدها كالعصيّ والأحزمة، وكانت الملجأَ الوحيدَ الذي يأويها بعد عودة زوج خالتها لمنزله وما كان يصاحبُ هذه العودةَ من ممارسات حياتية وفروض زوجية كانت تُؤدَى على مسمع ومرأى من (نادية) الطفلة. ثم اكتسبت (النافذة) مدلولًا جديدًا في القصة المسماة باسمها (النافذة)، حيث شهدت على انتقال النسق من الخاص (المواطن المتهم) إلى العام (قضايا الظلم السياسي والقهر الاجتماعي)، فكانت شاهدًا على المآسي الدامية بحقّ البشر، وبحور الدم وقمْع الحريات، والتنكيل بالآخرين الذين كان أقصى أحلامهم هو فتحُ نافذة للعدل والحرية والمستقبل.

### (3–2) الجمع بين التناقضات

جمعت المجموعةُ المترابطةُ (غُرف ومرايا) بين التناقضات المعنوية؛ كالموت والحب، والتناقضات المادية، متوسّلةً بالحرف والصورة والفيديو والويكيبيديا واللغة الفرنسية.

**أولًا**: ورد الموتُ بهذه المجموعة في شكلين: **الأول**؛ الموت رغبةً واختيارًا، و**الآخر**؛ الموت غِيلةً وإجبارًا. اختارت (أم سعيد) أن تُنهي حياتَها بسكين المطبخ، واختار (سعيد) و(نادية) أن يُنهيا حياتهما غرقًا في البئر. لقد تخلّصت الأمُ من حياتها في ظل زوج مخادع وابن شؤم. وتخلّصت (نادية) من الإحساس الخانق بالذنب بُعيد انكشاف خيانتها، وتخلّص (سعيد) من ضعف شخصيته وسذاجته. لقد أقدموا جميعًا، على الموت بشجاعة، لكنها شجاعةُ العَجَزَة؛ أولئك الذين جعلوا الموتَ خيارهم الأول والوحيد. لم يتوقف الموت

https://www.britannica.com/biography/Nikos-Kazantzakis

عند الذهاب إليه اختيارًا، لكنه وقع غِيلة وإجبارًا لأفراد كانوا يؤمّلون في السعادة والحياة؛ حيث كان (خالد) يعيشُ قصةَ حبه مع (نادية) حين تعرّض للطلق الناري من زوجها (سعيد)، وكان الحارسُ الليليُّ معرّسًا جديدًا على (خديجة) حين تلقّى ضربةَ حجرٍ من مقنّع أردته قتيلًا من ساعته، وتزوّج الأبُ (الجزار) من (خديجة) أرملة الحارس الليلي منتظرًا منها أن تضع له مولودًا آخر يعوّضه خيبته في ابنه (سعيد) حتى جاءه الخبر بهروبها مع عشيقها ابن الحداد، فمات مغصوصًا من ساعته. إذن، أصحابُ هذه الميتة كانوا متصالحين مع الحياة، وعندما وقع عليهم الموتُ مثّل اغتيالا لأحلامهم، عكس الجماعة الأولى التي ذهبت للموت يأسًا واختيارًا.

**ثانيًا:** كان الحُبُّ أكثرَ أنساق المجموعة المترابطة تردُّدًا وتنوُّعًا؛ فقد تردّد خمس مرات في قصص: (هي والحمام، فاكهة الحب، أحذية الحب، حبّ حافٍ، حبات الكرز)، بخمس تنويعات مختلفة، كان الحبُ فيها خيطًا جامعًا بين (البيض، والرُّمان، والحذاء، والحَفاء، والعَماء). لم تحصل (نادية سافو) على الحبّ سوى بالطريقة التي درَجتْ عليها في طفولتها المعذّبة؛ وهي الاستيلاءُ عليه غصْبًا وقهرًا؛ فقد كانت الطفلةُ السابعةُ لأسرةٍ كبيرةٍ، أرسلها أبوها لتعيشَ عند خالتها تخلُّصًا منها تحت ذريعة رفع الدعم عن الأغذية الاستهلاكية، وشُحّ النهر والضّرع. اعتقدت (نادية)، وهي طفلةٌ، أنَّ الحُبّ يمكنُ جلبُه من المحبين، كما تُجلب الأشياء من مصادرها، فصنعت مقلاعًا وتدرّبت على الرمي، وشرعت تهاجمُ أعشاشَ الحمَام؛ أكثر الكائنات وداعةً وأشدها حبًّا، فسرقت بيضَه وطبخته وأكلته، وأطلقت عليه **(بيض الحب)** بعدما أخبرهم معلّم الصفِّ بوفاء الحمام لإلْفه والتصاقه الشديد به. ومن ثَم، دأبت الفتاةُ في صغرها على التهام ذلك البيض، ظنًا منها أنَّ الحُبَّ إذا امتزج بلحمها ودمها، كان تعويضًا مناسبًا لها عن الحرمان والإبعاد العائلي الذي عانته.

استقبلت (نادية) شبابَها بالذكريات المتناثرة حولها، والغياب المؤلم للحب الحقيقي واستحالة النسيان، فقررت استحضار ذِكراه وجلبه إليها. ونظرًا لارتباط اللون الأحمر بالحُب باعتباره أيقونةً دالةً عليه، فقد شرعت تستدرجُه بحبّات الرُّمان **(فاكهة الحب)** الممزوجة بالإغواء مرةً وبالصبر مرات. اكتشفت (نادية) في شبابها أنَّ الحُبَّ لا يأتي عُنوةً كما كانت تفعل في صغرها مع الحمَام، بل يحتاجُ تقديم العطايا السخية لاسترضائه. ويحتاجُ أيضًا، أنْ نتهيّأ له جيدًا بارتداء الحذاء المخصص، خاصة حذاء: لبيبة خمار **(حذاء الحب)** تلك المرأةُ التي آمنت بأنَّ الحذاءَ لا علاقةَ له بالشقاء ولا بالسعادة المشروطة، فوضعت نفسها بعيدًا عن عالميّ (الطنبوري وكازنتزاكيس)؛ حيث عجز الأول عن التخلُّص من سبب شقائه، وقرر الآخر أن يختار ثمنًا لسعادته، بينما رأت (لبيبة خمّار) أن يكون حذاؤها جالبًا للحب ودليلًا عليه، بعيدًا عن الأحذية المهترئة والرجال الظلّ. إنها تتهيَّأُ للحب فتنتعلُ له حذاءً خاصًا تسيرُ به نحوه.

على جانبٍ آخر، تحذّرُ الأمُ ابنها (سعيد) من **(الحب الحافي)**؛ ذلك الحب الذي يظنُ أحدُ الزوجين، خطأً، أنَّ العلاقةَ الحميميةَ كفيلةٌ بإمداده للطرف الآخر. لقد كانت الأمُ منفصلةً نفسيًا وجسديًا عن زوجها (الجزار)؛ ذلك الرجل الذي كانت تتأذّى من رائحته وطريقة تعاطيه العنيفة معها، فكان انسحابُها الداخلي يتجلّى أثناء العلاقة الحميمية بينهما، متذكّرةً عنزة **(السيد سوغان)** الجميلة التي اضطُرت للهرب من صاحبها رغم أنَّها لن تنجو من افتراس الذئب كقريناتها السابقات. وعندما ينتهي الزوجُ من قضاء وطره منها، كانت الزوجةُ تسرعُ إلى الحمّام متخلِّصةً من آثاره العالقة بجسدها ونفسها. إنَّه الحُبُّ الحافي والانفصال الجسدي الذي تتحوّل معه العلاقةُ الحميميةُ إلى علاقة بهيمية، ليس فيها سوى انقضاء الشهوة.

برزت الآثارُ السلبيةُ لغياب الحُب مع صعوبة الحصول عليه، خاصة بعد أن لاحقته (نادية سافو) في

أفكارها، وفتّشت عنه في خبراتها، واستحضرته في أوهامها، ثم لجأت إلى مناجاته ليلا في وحدتها، وقررت التماهي مع قصة (**شارل نوديبه**)، تلك التي جمعت بين قلبيّ شخصين حُرما نعمة البصر وتساوى لديهما الوهمُ والواقعُ، الظاهرُ والحقيقةُ، فقررا الانفصال عن العالم الخارجي ليعيشا قصتهما من الداخل. ومن ثَمّ، قررت (نادية سافو) ممارسةَ الحُب من الداخل، فانسحبت داخليًا منفصلةً عن المجتمع الذي طالما أضرّ بها وآذاها، حتى اكتشفت أنه يقفُ بجوارها صامتًا أعمى (**الحب الأعمى**)، في إشارة إلى أنَّ المحبين قد انفصلوا عن واقعهم المزري وانسحبوا إلى داخلهم النقي؛ لأنَّ الحُبَّ الحقيقي غيرُ موجود فعليًا بيننا.

**ثالثًا:** رغم أنّ محتويات بعض الصور التي استعانت بها المجموعة المترابطة، قد نقلت الواقع، إلا أنها استنكرته أيضًا، كما في صورة (استراحة الظهيرة) لفان جوخ، وصورة (حلوى الهلام). لوحة الفنان الهولندي فان جوخ (**استراحة الظهيرة**) المعلّقة على الحائط، لن يتمكن المواطنُ المتهمُ ظلمًا، بعدما فقد بصره، من النظر إليها والاستمتاع بجمالها وجوّها الهادئ، حيث السماءُ الصافيةُ والشمسُ الحارقةُ وقت القيلولة، والزوجان النائمان بأحد الحقول طلبًا للراحة بعد يوم حافل بالجهد والتعب، وبجوارهما زوجان من الأحذية ومنجلان وكومتان من القش. هذه اللوحةُ التي تبعثُ على الإحساس بالصفاء والسكينة، تثيرُ العجبَ لأنَّ صاحبَها (**فان جوخ**)[15] أنجزها وهو محتجزٌ بإحدى المصحّات النفسية، كما أنَّه أقدم على قتل نفسه بعد أشهرٍ قليلةٍ من إتمامها. وهو نفس المصير الذي سلكه أحد أبطال المجموعة المترابطة (سعيد)، عندما قتل نفسه إغراقًا في البئر، تعبيرًا عن حالة التماهي في البؤس والتوتر. إنَّه الواقع الذي يجمعُ بين الجمال ومرادفات القبح، الحب والقتل، اليأس والانتحار. **انظر الملحق (8)**

(**حلوى الهلام**)، كرهها (سعيد) طفلًا؛ لأنها كانت تذكّرُه بندوب وجهه التي كانت سببًا في شقائه. هذه الندوب، جعلته يخافُ الموتَ، حتى لا يُحشر مع الشياطين الذين لا يود أن يكون واحدًا منهم، فربما لا تتعرّفُ عليه الملائكةُ يوم القيامة، فلا تُعينه على عبور الصراط. وهذه مخاوفٌ سرديةٌ مخالفةٌ للواقع تمامًا؛ لأن حلوى الهلام مصدرُ متعةٍ وسعادةٍ عند الأطفال، كما أنَّ معتقده عن الملائكة يتناقضُ مع قانون العدل الإلهي. صحيحٌ أنَّ الصورةَ شبّهت شيئًا مقززا منفرًا (ندوب الوجه) التي كان صاحبُها شقيًا بها، بشيء حلو تستعذبُه النفسُ (حلوى الهلام) التي يبتهجُ بها صاحبها، إلا أنه تشبيهٌ غيرُ موفَّق وإنْ قُصد به الجانبُ الشكليُّ فقط، لاختلاف الحالة النفسية بينهما.

**(3-3) انتقاصُ الذكر وتشويهه**

حشدت القصصُ المترابطةُ كلَّ الشواهد الدالة على الانتقاص من الذكر؛ مسندة إليه كلَّ أحداث العنف والوحشية، ثم غيّبته حيًا وميتًا، وأمام النموذج الإيجابي الوحيد سعت فورًا للتخلص منه. أظهرت قصصُ المجموعة المترابطة الرجلَ قاسيًا عدائيًا متوحشًا ضد أخيه الرجل، منكّلًا به دون وازع ودون تهمة، حيث انتهى التحقيق ببراءة المواطن، إلا أنه فقدَ أسنانَه التي تحطّمت، ويده التي كُسرت، وعينه التي فُقئت، ما يدل على دموية الرجل وانعدام آدميته. بعد التعذيب يأتي القتلُ والانتحارُ، حيث تتبّع (سعيد) زوجته (نادية) ليلًا، حتى وقف على خيانتها بنفسه، فأطلق الرصاص على (خالد) فأرداه قتيلًا، ثم عاد إلى بيته مهمومًا محاصرًا، فآثر التخلّص من حياته غرقًا في البئر. هذه النهاية المأساوية للحبيب والزوج، حاصرت (نادية) نفسيًا وخنقتها، ففضّلت أن تنهي حياتَها بنفس الطريقة؛ غرقًا في البئر أيضًا.

وفي سياق تقديم الذكر تقديمًا شائهًا، سعت قصصُ المجموعة إلى تلطيخ سمعته والتنفير منه، من خلال

(15) راجع الموسوعة البريطانية على الرابط:
https://www.britannica.com/biography/Vincent-van-Gogh

سوء أخلاقه وسوء طالعه، وتفريغه من رجولته. لقد تعرّضت (نادية) إلى تدمير أنوثتها مبكرًا، وهي لم تبلغ الثانية عشرة من عمرها؛ فأرسلها الأب لتعيش عند خالتها تخلُّصًا منها تحت ذريعة الدعم المرفوع عن الأغذية الاستهلاكية، وبعد أن اطّلعت على العلاقة الحميمية بين الخالة وزوجها استيقظت أنوثتها فتلقّفها ابنُ الجيران في الممرّ المظلم، ثم اغتصبها زوج الخالة بعد أن ضبط الصغيرين معًا، لتعود إلى أبيها مقهورة. أمّا عن سوء الطالع، فكان الصبي (سعيد) نذير شؤوم على المحيطين به منذ صرخته الأولى؛ حيث انكسرت ساق جدته بعد ولادته، ومات الحدّاد هدمًا، والسيارات الفارهة سُرقت، وكلبة الحراسة ماتت، والسايس قُتل بضربة حجر. وبعد أن شبّ عن الطوق قليلا؛ مات أبوه بشوكة سمكة انغرزت بحلقه، ثم انتحرت أمه طعنًا بالسكين حزنًا على زوجها.

بعد تشويه الذكر بالاغتصاب والشؤوم، سعت المجموعةُ إلى تفريغ (سعيد) من رجولته وجعلته ضعيفَ الشخصية، مدمنًا للهزيمة في اللعب مع أقرانه، مخنثا: "وبعد تكرار حالات الإغماء تحاشاه والده، نبذه فانكبّ على التحصيل، انزوى في غُرفته مع حلزونه يطعمه أوراق الشجر، والفواكه. وفي أوقات الفراغ ينطلق إلى الغابة، يرمي ملابسه، يجري عاريًا، يخسر، ينظرُ إلى حلزونه يتسلق صعودًا إليه، يرتعش، يدوسه، ثم يعود ليفتح كتابه ومع نهاية كل صفحة كان يسمعُ صوتًا يهمسُ له: أيها المخنث!"

أمام هذا الحشد السردي للنماذج الذكورية الشائهة، نعثرُ على نموذج إيجابيّ وحيد متمثلًا في ذكر الحمَام، الذي أخبرهم عنه (معلمُ الصف) بأنه "يظل وفيًا لأنثاه، يَرُقها، يظلّها بجناحه، لا يفارقها أبدًا، تبادَر إلى ذهنها صُنع مقلاع والتدرّب على الرمي." لقد عمدت (نادية) إلى التخلّص من هذا النموذج الإيجابي بإيذائه وربما إبادته؛ لذلك صنعت مقلاعًا وشرعت في التدريب على الرمي.

**تركيب:**

بعد أن وقفنا على جودة السبك التقني في هذه المجموعة، وسعيها لصياغة البُعد الروائي في القصص المترابطة، وتحوُّل شخصياتها السردية إلى شرائحَ اجتماعيةٍ وأنماط إنسانية. نختتمُ هذه المقاربةَ بالنتائج التالية:

1. حملت مقدمة قصص (غُرف ومرايا) المترابطة تجنيسًا لها وتحديدًا لإطارها الفني وتوضيحًا لأهم سماتها وأهدافها؛ فهي مجموعة مترابطة يغلب عليها التشظّي، محاكاة الواقع بكل تناقضاته، لذلك رحّبت الكاتبة بالمتلقي وطالبته بالربط والمزج بين قصص المجموعة عبر أداتها الأساسية وهي الرابط التشعُّبي.

2. يمثّل الرابط في المجموعة، المفتاحَ السحري للولوج، ما يسمحُ بالقفز والإبحار عبر المسارات القرائية دون الالتزام بنقطة دخول أو خروج محددة، فكلُّ قفزة جديدة كفيلةٌ بتفجير معانٍ مباغتة وكشف دلالات جديدة تضيف للمعنى العام. وكانت سلاسة الانتقال بين النصوص عبر العُقد والروابط دليلًا على جودة السبك التقني للقصص، حيث ارتبط النص المنشط بسابقه المتواري متحوّلا إلى خلفية تحفّز على ظهوره، فالعقدة تحمل بشكل ظاهر أو خفيّ أثر العُقدة التي سبقتها؛ أي أنَّ النصوص المنشّطة في ظل هذا تزيح غيرها وتحل محلها.

3. تمكّنت الكاتبة (لبيبة خمّار) من التوسّل بالقصص المترابطة لكتابة الرواية، أي "القُصيصات المترابطة التي تقتربُ في بنائها من الرواية"[16]؛ حيث انشغلت القصصُ بسرد مصير ثلاثة أشخاص (نادية، سعيد، خالد) إزاء الحب وأفاعيله، والواقع وتناقضاته، وتمكّنت كلُّ قصة من إضاءة

(16) د. لبيبة خمار: **النص المترابط فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي**. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2018م. ص15

جانب جديد في حياة كل بطل منهم، حيث انتقلت الومضاتُ السرديةُ بين طفولة كل واحد منهم، وبين شبابه الذي انتهى بطريقة دراماتيكية، بعدما كان القتلُ والانتحارُ النهايةَ الأسيفةَ لهم وللمحيطين بهم، ما ساعد على تطوير الأحداث وتأزّمها وخلق جوّ روائيّ.

4. أضافت النصوصُ الموازيةُ بالقصص المترابطة الشيءَ الكثيرَ إلى الخطوط السردية، لما اكتنزنه من دلالات تعلّقت؛ مرةً برفض المحبسَيْن المادي والمعنوي والانطلاق نحو آفاق جديدة تناسب الروح الوثّابة، وأخرى بحالة التماهي مع الواقع المتناقض حيث الجمع بين الجمال ومرادفات القبح، الحب والقتل، اليأس والانتحار.

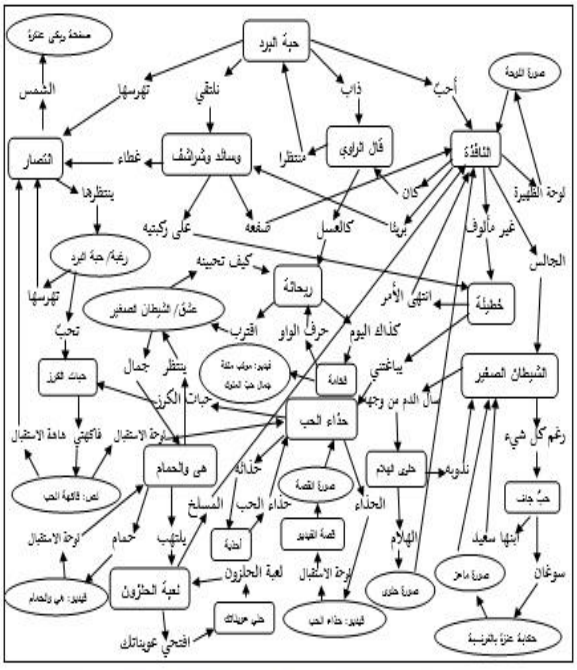
5. غدت بعضُ الشخصيات في المجموعة شرائحَ اجتماعيةً وأنماطًا إنسانيةً، واكتسبت بعضُ المكونات صورًا مصغّرة من المجتمع، وكشفت القصصُ عن الأزمات الطاحنة للمرأة المغربية المعاصرة موجِّهة أصابعَ الاتهام نحو الأسرة والمجتمع والسلطة بعد أن وضعتهم في معية واحدة.

6. الأمثالُ الشعبيةُ التي حشدتها القصصُ كانت باللهجة المغربية، في محاولة لتفصيح العامي، وتوظيف العبارات الدارجة داخل الأدب الرسمي، واختصار مسافة التلقّي كقولها: (**اضرب.. شريْ.. تربّح**) وقولها (**كالحية تسرط بلاما تعقل**)، لكنها احتاجت لتقديم هوامش تفسيرية للأمثال لأنَّ دائرة التلقّي لا تتوقف على المتلقّي المغربي وحده.

**الملاحق:**

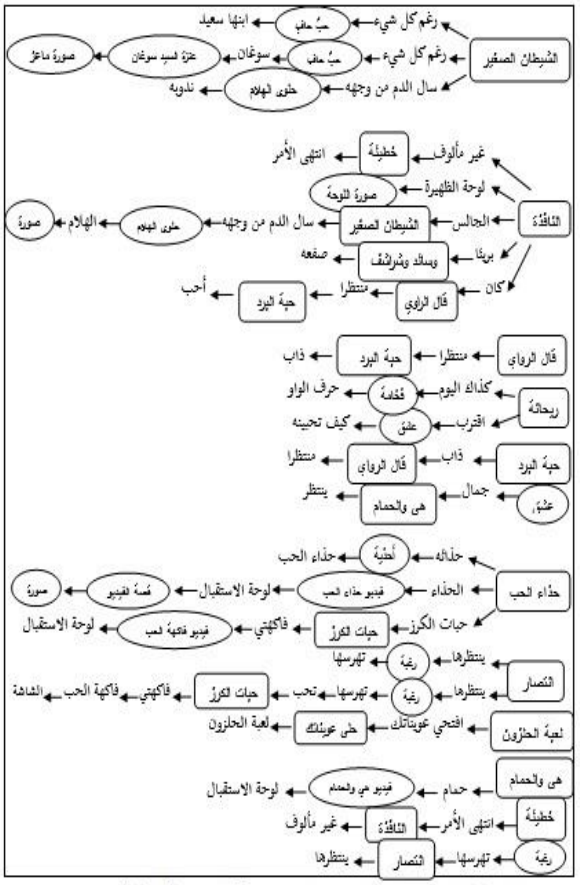
ملحق (1)

ملحق (2)



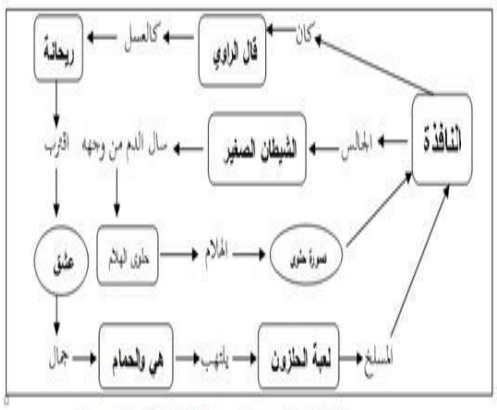
مخطط عام للمسارات القرائية بالمجموعة القرائية: غرف ومرايا

ملحق (3)




مخطط عام للدوائر الصغرى بالمجموعة المترابطة: غرف ومرايا

ملحق (4)




مخطط لدائرة كبرى بالمجموعة المترابطة: غرف ومرايا

ملحق (5)

## قصة: عنزة السيد سوغان

*la chèvre de monsieur seguin*

M. Seguin n'avait jamais eu de bonheur avec ses chèvres. Il les perdait toutes de la même façon : Un beau matin, elles cassaient leur corde, s'en allaient dans la montagne, et là-haut le loup les mangeait. Ni les caresses de leur maître, ni la peur du loup, rien ne les retenait. C'était, paraît-il, des chèvres indépendantes, voulant à tout prix le grand air et la liberté.

Le brave M. Seguin, qui ne comprenait rien au caractère de ses bêtes, était consterné. Il disait : - C'est fini ; Les chèvres s'ennuient chez moi, je n'en garderai pas une.

Cependant, il ne se découragea pas, et, après avoir perdu six chèvres de la même manière, il en acheta une septième ; seulement cette fois il eut soin de la prendre toute jeune, pour qu'elle s'habitue mieux à demeurer chez lui.

Ah ! qu'elle était jolie la petite chèvre de M. Seguin. Qu'elle était jolie avec ses yeux doux, sa barbiche de sous-officier, ses sabots noirs et luisants, ses cornes zébrées et ses longs poils blancs qui lui faisaient une houppelande ! et puis docile, caressante, se laissant traire sans bouger, sans mettre son pied dans l'écuelle ; Un amour de petite chèvre.

M. Seguin avait derrière sa maison un clos entouré d'aubépines. C'est-là qu'il mit sa nouvelle pensionnaire. Il l'attacha à un pieu au plus bel endroit du pré, en ayant soin de lui laisser beaucoup de corde, et de temps en temps il venait voir si elle était bien. La chèvre se trouvait très heureuse et broutait l'herbe de si bon coeur que M. Seguin était ravi.

- Enfin, pensait le pauvre homme, en voilà une qui ne s'ennuiera pas chez moi !

M. Seguin se trompait, sa chèvre s'ennuya.

Un jour, elle se dit en regardant la montagne :

- Comme on doit être bien là-haut ! Quel plaisir de gambader dans la bruyère, sans cette maudite longe qui vous écorche le cou... C'est bon pour l'âne ou pour le boeuf de brouter dans un clos !... Les chèvres, il leur faut du large.

ملحق (6)

## جزء من قصة (حبة البرد) التي تكررت باسم آخر (رغبة)

انسكبت دموعه، اقتربت نادية منه وهمست:

- صدقت، إنها حبات ثلج وأنت تحبها... أليس كذلك؟

- بلى..

- إذا كنت تحبها، اتركها خارجا، لأن الثلج إذا أدفأته ذاب سريعا.

- لكن الثلج دائما يذوب ! وأنا أفضل أن يذوب دافئا.

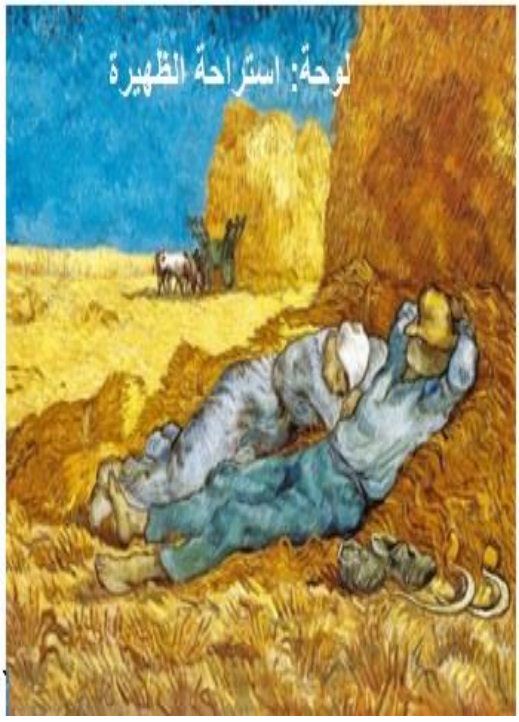
- إن أحب، ذاب. علقت مسرعة ثم قالت:

- اسمع حينما تكبر ستفهم.

- حينما أكبر سأمنع ذوبان الثلج.

ملحق (7)

ملحق (8)




## المراجع:

**المصادر:**

1. لبيبة خمّار. **غُرف ومرايا، قصص مترابطة للدكتورة لبيبة خمّار**. 2017. متوفرة بموقع: /https://labiba-meroires.blogspot.com

**المراجع:**

2. الإبشيهي: **المستطرف في كل فن مستظرف**. مكتبة الجمهورية العربية، القاهرة، د. ت.
3. ابن منظور: **لسان العرب**. دار صادر، بيروت، د. ت.
4. خير الدين الزركلي: **الأعلام**. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، 2002.
5. د. سعيد يقطين: **من النص إلى النص المترابط. مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الأولى، 2005.
6. د. لبيبة خمار: **شعرية النص التفاعلي. آليات السرد وسحر القراءة**. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2014.
7. د. لبيبة خمار: **النص المترابط فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي**. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2018.

**المجلات العلمية:**

8. مجلة فصول للنقد الأدبي: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. المجلد 2/26 العدد (102)، شتاء 2018. (مقال) د. وصفي ياسين عباس: **السيميوثقافة الرقمية نحو منهج نقدي للأدب التفاعلي الرقمي** ص 494-517
9. مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، مجلد(29)، مارس 2022. (مقال) د. وصفي ياسين عباس: **السرد الوسائطي في قصة ربع مخيفة. قراءة سيميوثقافية**. ص 441-467

**المواقع الإلكترونية:**

10. http://sefrou.com/festivalcerises/history.php
11. /https://www.britannica.com

## Sources and references

**Sources:**

**1.** Labiba Khammar. Chambers and Mirrors, Interconnected Stories by Dr. Labiba Khammar. 2017. Available at: /https://labiba-meroires.blogspot.com

**References:**
2. Al-Ibshihi: The extremist in every art is arrogant. Library of the Arab Republic, Cairo, W. D.
3. Ibn Manzur: Lisan Al Arab. Dar Sader, Beirut, W. D.
4. Khair Al-Din Al-Zarkali: The Flags. Dar Al-Ilm for Millions, Beirut, fifteenth edition, 2002
5. Dr. Saeed Yaqtin: From the text to the coherent text. Introduction to the aesthetics of interactive creativity. The Arab Cultural Center, Casablanca/Beirut, first edition, 2005
6. Dr. Labiba Khamar: Poetics of the Interactive Text. Narrative mechanics and the magic of reading. Vision for Publishing and Distribution, Cairo, first edition, 2014
7. Dr. Labiba Khimar: The Connected Text, The Art of Digital Writing and the Perspectives of Reception. Vision for Publishing and Distribution, Cairo, first edition, 2018

**Scientific Journals:**
8. Fosoul Magazine for Literary Criticism: The Egyptian General Book Authority, Cairo. Gild 26/2 Issue (102), Winter 2018. (Article) Dr. Wasfi Yassin Abbas: Semio and digital culture towards a critical approach to digital interactive literature, pg. 494-517
9. Taibah University Journal of Arts and Humanities, Volume (29), March 2022. (Article) Dr. Wasfi Yassin Abbas: Media Narrative in a Scary Quarter Story. Semiocultural reading. pp. 441-467

**Websites:**
10. http://sefrou.com/festivalcerises/history.php
**11.** /https://www.britannica.com