الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية والأدب

تجليات الثقافة في رواية الملحد لعبد الرشيد هميسي

-مقاربة في ضوء سيمياء الثقافة-

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
سميرة سواكر
سوسن مردف

إشراف الأستاذة:
د. فوزية تقار

الموسم الجامعي: 1443هـ-1444هـ /2022م-2023م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية والأدب

تجليات الثقافة في رواية الملحد لعبد الرشيد هميسي

–مقاربة في ضوء سيمياء الثقافة–

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
سميرة سواكر
سوسن مردف

إشراف الأستاذة:
د. فوزية تقار

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بن عمر عبد الرحمان	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي	رئيساً
د.فوزية تقار	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي	مشرفاً ومقرراً
زينب قوني	أستاذ تعليم عالي	جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي	مناقشا

الموسم الجامعي: 1443هـ–1444هـ /2022م–2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي ثمار تعبي وجهدي إلى من كانا سببا في وجودي وكلَت أناملهما ليقدما لي السعادة ومهدوا لي طريق العلم والدَي الكريمين أطال الله عمرهما.

إلى أخواتي اللاتي وقفن إلى جانبي في السراء والضراء:

صباح، سارة، راضية.

إلى شموع حياتي ونورها أبناء أخواتي:

أوس ، سيدرا، براءة.

إلى إخوتي : شوقي ، محمد الأمين.

إلى توأم روحي والقلب الذي دعمني دائماً خالتي أحلام.

إلى رفيقات الدرب وصديقاتي: سميرة ، مريم ، عفاف، كريمة.

إلى كل من دعمني من قريب أو بعيد.

سوسن

إهداء

إلى روح أبي الغالي والذي كان ينتظر فرحتي ونجاحي .

إلى قرة عيني أمي الغالية أتمنى لها الشفاء.

إلى رفيق دربي وسندي زوجي الغالي "بوبكر" والذي كان معي

دائما في الخطوات الصعبة قبل السهلة.

إلى زهور حياتي أبنائي الأعزاء:

بشرى * الحاج لخضر * حنين * تولين

إلى إخوتي وأخواتي رفقاء عمري .

إلى سندي العلمي والمعنوي منذ بداية مشواري الدراسي

أستاذي الفاضل " محمد الصالح بن علي" .

إلى أختي التي لم تلدها أمي : سوسن ، إلى مريم ، عفاف .

إلى كل من مدَ لي يد العون قريباً كان أو بعيداً.

أهدي لهم هذا العمل .

سميرة

شكر وعرفان

الحمد لله الذي لا يحمد على النعم سواه، ولا يؤتى الشكر إلا له،

على تبليغه لنا موصلا من مدارج العلم مبلغا...

أسمى معاني الشكر والعرفان لمن كانت قائد هذه المسيرة من البحث ،

الأستاذة "د.فوزية تقار" على مجهوداتها وصبرها وتوجيهاتها .

بأرق عبارات التقدير والاحترام ،نتقدم بالشكر الخالص لمن ساندنا بالتوجيه

والنصيحة أساتذتنا الأفاضل الذين أشرفوا على تدريسنا

وكانوا منهلا للعلم والمعرفة.

تعجز الكلمات على الوصف والشكر لمن أسهم في توجيهنا وامدادنا بالمادة العلمية

للأساتذة الأفاضل:

" د.نوال بومعزة ، د.صلاح ياسين، د.هميسي عبد الرشيد، د.حميداتو علي".

وإلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد لكم منا

خالص عبارات الشكر والاحترام

سوسن

سميرة

مقدمة

مقدمة:

حققت الرواية حضورا واسعا في الساحة الأدبية؛ لما تتميز مقومات جمالية وفنية وكذلك لقدرتها على تصوير الواقع، وصوغ الهويات الثقافية؛ هذا ما جعلها محط أنظار النقاد والباحثين.

وفي ضوء الانفجار المعرفي ظهرت اتجاهات نقدية حداثية اهتمت بدراسة الراوية، باعتبارها مجالا خصبا للتحليل والقراءة، فكانت السيميائية أهم مجال معرفي تبنى النصوص السردية فألقى ظلال فروعه عليها، وتعد سيمياء الثقافة إحدى مجالات الدرس السيميائي؛ التي طرحت تصوراتها من خلال الجهود التي قدمها الناقد السوفياتي "يوري لوتمان" وابتكاره لآليات إجرائية لهذا الاتجاه، والذي أثبت نجاعته من خلال قدرته على كشف خبايا النص السردي، وتتبع العلامات الثقافية فيه. وقد اخترنا رواية الملحد للروائي "عبد الرشيد هميسي لما اتسمت به من معالجتها لقضية فكرية وسلوكية ودينية مصورة المواجهة الثقافية بين فضاءات مختلفة"، فجاء عملنا موسوما ب:

«تجليات الثقافة في رواية الملحد لعبد الرشيد هميسي مقاربة في ضوء سيمياء الثقافة».

وقد اخترنا دراسة هذا الموضوع لأسباب عدة تمثلت في تسليط الضوء على حقل نقدي معرفي لم يلق العناية التي يستحقها من قبل الباحثين في الجوانب الإجرائية على الرغم من العناية الواسعة بالسيمياء العامة، وكذا الرغبة الملحة والفضول لطرق موضوع لا يزال بكراً في عالمنا العربي وخاصة أن المدونة تنضوي تحت ظلال السرد الصحراوي الذي ما يزال مهمشا، و لم يحظ بالمقام الذي يليق به في الدراسات إلا لدى القلة، وهذا ما تصبو له الرواية في جوهرها ضف إلى ذلك رغبتنا في الاهتمام بالأدب المحلي، ولأن الرواية نالت جائزة "راشد للإبداع" في الإمارات العربية المتحدة .

ويهدف البحث إلى تقصي العلامات الثقافية في هذا العمل السردي، والوقوف على مفاهيم جديدة ومعايير نقدية لم تعرف في الدراسات السابقة، من خلال الاعتماد على آليات سيمياء الثقافة في استكناه خبايا النص. وهذا ما وضعنا أمام إشكالية جوهرية:

كيف تجسدت الثقافة في رواية الملحد، وكيف تتم مقاربتها وفق المنهج السيميائي من منظور يوري لوتمان؟

والتي تفرعت عنها عدة أسئلة نذكر منها:

- ✓ **ما هي الإشارات القيمية والممارسات الحياتية الثقافية التي يمكن استنباطها في الرواية؟**
- ✓ **إلى أي مدى يمكن النظر إلى النص السردي بوصفه تجسيدًا وانعكاسًا لحركة ديناميكية بين المركز والهامش ، الأنا والأخر ؟**

وللإجابة على هذه الأسئلة هيكلنا خطة مؤلفة من فصلين سُبقا بمقدمة ومدخل، تلتهما خاتمة تضمنت أهم النتائج، وهي كالتالي:

المدخل: مصطلحات مفاهيمية حول سيمياء الثقافة.

تطرقنا فيه لمفهوم سيمياء الثقافة، وأهم المدارس والأعلام التي أسهمت في النهوض بها وذكر أدواتها.

الفصل الأول: سيمياء الثقافة من منظور يوري لوتمان.

عرجنا في هذا الفصل على الآليات الإجرائية لهذا الإتجاه، وقسمناه إلى ثلاثة عناوين فرعية: عنون الأول بالثنائيات الضدية؛ انضوت تحتها ثنائيتي: المركز والهامش، الثقافة واللاثقافة، بينما جاء الثاني بعنوان: الحدود الثقافية وأنواعها تطرقنا فيه إلى أهم الحدود الثقافية وأنواعها التي رُسمت في الرواية، في حين وسمنا الثالث بالحبكة الثقافية وآليات الحوار.

الفصل الثاني: العلامات الثقافية في رواية الملحد.

قسمنا هذا الفصل إلى ثلاثة عناوين فرعية، جاء الأول يحمل عنوان: التناص علامة ثقافية تحدثنا فيه عن آلية التناص وعتبتي العنوان والغلاف، ثم عالجنا في العنصر الثاني تيمة الجسد كعلامة ثقافية قسمنا فيه الجسد إلى ذكوري وأنثوي وطريقة تقديمهما من منظور ثقافي، أما العنوان الأخير فجاء تحت مسمى التقاطبات المكانية وسيميائية الشخصية، تحدثنا فيه عن أهم التقابلات المكانية وبناء الشخصية مع مراعاة معايير تقديمها، وفي الأخير ذيلنا بحثنا بخاتمة شملت أهم النتائج المتوصل إليها.

وكأي عمل بحثي يتطلب منهجا للدراسة؛ فقد اعتمدنا في موضوعنا على **المنهج السيميائي** الذي أصبح اتجاها لا يمكن الاستغناء عنه، لما يتميز به من نجاعة تحليلية وكفاءة

في مقاربة وتحليل النصوص، وكذا طبقنا آليات سيمياء الثقافة التي سنَها يوري لوتمان (كالحدود، الثنائيات الضدية، الحبكة...) كما دعمنا دراستنا بالمنهج البنيوي في بعض المواطن كالتقاطبات المكانية وبنية الشخصية.

وقد استقينا مادة بحثنا من مراجع شتى أهمها:

- ✓ **سيمياء الكون ليوري لوتمان.**
- ✓ **أنظمة العلامات والأدب والثقافة لسيزا قاسم وآخرون.**
- ✓ **بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) لحسن بحراوي.**

ولا يخفى على أحد ما يرافق أي بحث من صعوبات أهمها: قلة المراجع خاصة في الجانب الإجرائي، ماعدا بعض الدراسات القليلة في هذا المجال كمقال **لحميد لحمداني بعنوان: سيميوطيقا الثقافة يوري لوتمان أنموذجا**، ومقال **لعبد الفتاح يوسف بعنوان سيميائيات الثقافة (تفعيل الأنساق وقمع الدلالات).**

في الأخير، لا يسعنا إلا أن نشكر الله سبحانه وتعالى على توفيقه لنا في هذه الدراسة، كما نتوجه بالشكر الجزيل لأستاذتنا المشرفة على هذا البحث "**د. فوزية تقار**" على صبرها وتحملها إسرارنا وعلى توجيهاتها التي صححت بها مسار البحث، ولا يفوتنا أن نشكر الأستاذة الفاضلة "**د. نوال بومعزة**" التي دعمتنا بتوجيهاتها خلال إنجازنا لهذا العمل، كما لا ننسى أن نشكر لجنة المناقشة الموقرة والتي تكبدت عناء القراءة والتصحيح والتوجيه، راجين من الولى عز وجل التوفيق والسداد.

22 ماي 2023

مردف سوسن.

سواكر سميرة.

مدخل:

مصطلحات مفاهيمية لسيمياء الثقافة

أولا: في مفهوم سيمياء الثقافة.

1. مفهوم السيمياء.
2. مفهوم الثقافة.
3. مفهوم سيمياء الثقافة.

ثانيا: نشأة سيمياء الثقافة.

1. نشأة سيمياء الثقافة.
2. مدراسها وأهم أعلامها.
3. مفاهيم وأدوات سيمياء الثقافة.

السيمياء مصطلح لقيّ رواجا في الدراسة على مر العصور، فهي من أهم المجالات التي أسالت حبر العلماء والمفكرين، وشغلتهم بالدراسة والبحث منذ عهد دي سوسير إلى يومنا هذا، فقد اختلفت العديد من العلماء في تحديد مصطلحاتها وتعريفاتها ومجالاتها، لذلك تمايز مفهومها من مكان إلى آخر فهي عند العرب مختلفة عن ما هي عليه عند الغرب، وسنتطرق لذلك تباعا من خلال دراستنا لهذا الموضوع.

أولا: مفهوم سيمياء الثقافة.

1.مفهوم السيمياء:

أ- لغة:

تعددت التعريفات اللغوية للسيمياء واختلفت بين المعاجم والقواميس، فكلمة «السيميائية هي المقابل اللغوي العربي لكلمة la sèmiotique الفرنسية أوthe semiotics الإنجليزية... المشتقة من الكلمة اليونانية sèmion التي تعني singe أي العلامة»[1].

وتثبت المعاجم اللغوية الفرنسية «رجوع هذه الكلمة الحديثة التي تبدأ استعمالها في اللغة الفرنسية منذ سنة 1555م، إلى الكلمة اليونانية القديمة sémiotike المشتقة من sèmeion»[2].

والسيميائية بكسر الميم، من السيمياء التي تعني العلامة مأخوذة من الجذر اللغوي العربي (س و م) ذلك أن أصل الياء واو قلبت ياء لسكونها ولانكسار ما قبلها:

سوم ← سومياء ← سيمياء ← سيميائي ← سيميائية.

جاء في لسان العرب معنى لفظة (سيمياء): «السومة والسيمة، والسومة بالضم: العلامة تجعل على الشاة»[3].

---

[1]- أمينة فزاري، **السيميائية (المصطلح والمفهوم والاشكالية)**، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، المركز الجامعي الطارف، العدد 17، 2007/12/01م، ص 125.

[2]- **المرجع نفسه**، ص 126.

[3]- ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م، ص 484.

جاء في معجم مختار القاموس: «والسيمة والسيمياء: العلامة، وسوم الفرس تسويما: جعل عليه سيمة، سوم الخيل أرسلها "من طين مسومة" أي معلمة ببياض وحمرة»[1].

في المعجم الوسيط «معنى لفظة (سيمياء): سوم فلان اتخذ سمة ليعرف بها، (والسومة) السمة والعلامة والقيمة، يقال: إنه لغالي، السومة (السيمة) السومة،

و(السيما): العلامة، والسيماء السحر»[2].

لقد حظي لفظ& السيمياء بشرف ذكره في القرآن الكريم وذلك في الآيات التالية:

*قال تعالى: ﴿**تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا**﴾[3].

*قال تعالى: ﴿ وَنَادَىٰ أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَاهُمْ ﴾[4].

*قال تعالى: ﴿ **وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ** ﴾[5].

*قال تعالى: ﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ﴾[6].

*قال تعالى: ﴿ **يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ** ﴾[7].

يظهر من خلال ما سبق أن معنى لفظة (سيمياء) لغويا هي العلامة سواء في القرآن أو في المعاجم العربية أو في أصلها اليوناني، فهي تحمل معنى واحد ألا وهو العلامة.

---

[1]– الطاهر الزاوي، **مختار القاموس**، الدار العربية للكتاب، المملكة العربية السعودية،(د.ط)، 1981م، ص 348.

[2]– مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، دار الدعوة، مصر، ج 2، (د.ط)، د ت، ص 358.

[3]– **سورة البقرة**، الآية (273).

[4]– **سورة محمد**، الآية (30).

[5]– **سورة الفتح**، الآية (29).

[6]– **سورة الرحمان**، الآية (41).

ب-اصطلاحا:

اختلفت التعريفات الاصطلاحية للسيميولوجيا من دارس إلى آخر، فكل عرفها حسب مجاله وتخصصه، وكما نعلم فقد كان الغربيون هم السباقون لدراسة السيمياء والتفصيل فيها وإرساء قواعدها، وكان لهم الفضل في معرفة العرب للسيمياء كمنهج نقدي يمتلك قواعد وآليات ، وفيما يلي سنعرض أهم ما جاء في تعريف السيمياء:

●«تنحدر كلمة (سيميولوجيا) من الأصل اليوناني (semoin) والذي يعني العلامة، و(logos) الذي يعني الخطاب والذي نجده مستعملا في كلمات (sociologie) علم الاجتماع و(biologie) علم الأحياء، وبامتداده أكبر كلمة (logos) وتعني العلم، فيصبح تعريف السيميولوجيا"علم العلامات»[1].

●إن أصل كل العلوم اللغوية هو لسانيات دي سوسير فقد كان أول من تنبأ بالسيمياء، وعرفها بأنها: «علم يدرس حياة الإشارات ضمن المجتمع مهمتها الكشف عن العوامل والشروط المؤدية إلى نشوء الإشارات، وتحديد القوانين التي تخضع لها أو تحديد عملية (التسميؤ)»[2].

●بينما عرفها بيرس بتعريف شامل: «واعتبر السيمياء نظرية للعلامات، وكل ما يقوم مقام الشيء ويمثله سواء كانت علامة لفظية أو غير لفظية، طبيعية أم صناعية»[3].

●أما أمبرتو إيكو فقد ربطها بالثقافة والكون فهو يرى أنها: «علم يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، وتلك العلامات في جوهرها اتصال كما يرى أن السيميائيات عبارة عن دراسة شاملة لهذا الكون العلاماتي، وأن هذا الكون برمته علامة»[4].

---

[1]- توسان برنارد، **ماهي السيميولوجيا**، تر محمد نظيف، افريقيا، الشرق، المغرب، ط 2، 2000م، ص 9.

[2]- عدد من المؤلفين، **سيمياء براغ للمسرح ، دراسة سيميائية**، تر أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، سوريا ، (د.ط)، 1997م، ص 3.

[3]- أمال محمد علي أبو شريب، **سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني (الدمية)**، المجلة الجامعة، قسم اللغة العربية، جامعة صبراته، (د.ب)، العدد 21، المجلد الخامس، أغسطس 2019م، ص 169.

[4]- **المرجع نفسه**، ص 170.

●فيما يرى مارتنيه بأن السيمياء: «هي دراسة جميع السلوكات والأنظمة التواصلية، وتعد لفظة سيمولوجيا مرادفة للفظة (سيميوطيقا) إلا أن البعض يرى أنه يمكن تخصيص مصطلح السيميولوجيا بالتصوير النظري، ومصطلح السيميوطيقا بالجانب الإجرائي التحليلي، فتكون السيميولوجيا نظرية عامة، والسيميوطيقا منهج تحليلي نقدي تطبيقي»[1].

●كما خاض في موضوع السيمياء العديد من الدارسين الغربيين أمثال: غريماس، تودوروف، جون دوبوا، جوليا كريستيفا، جوزيف راي....وغيرهم، وكل له وجهة نظره الخاصة به وكل لديه ما يقوله بشأن هذا الموضوع.

●أما الدارسون العرب فقد كان لهم رأي مختلف في مفهوم السيمياء، على الرغم من وقوعهم في أزمة المصطلح وذلك بسبب الترجمة والتي تخلق دائما نفس المشكلة، حيث تعددت تسمياتها فترجمت إلى: سيمياء، سيميوطيقا، سيميولوجيا....فقد عرفها كل دارس بشكل يميزه عن تعريف غيره، فكل رآها من زاوية معينة وسنذكر بعض ما عرفت به السيمياء عند النقاد والدارسين العرب:

●يرى صلاح فضل أن السيمياء هي: «العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة وهو يشترط أن تكون الإشارات المدروسة ذات الدلالة»[2].

●في حين يوسع سعيد بنكراد التعريف أكثر فيقول: «إن السيميائيات علم موضوعه غير محدد، يهتم بكل مجالات الفعل الإنساني، وهي أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية، وانتهاء بالأنساق الأيديولوجية الكبرى»[3].

---

[1]– سعدية موسى عمر البشير، **السيميائية (أصولها ومناهجها ومصطلحاتها)**، https://raii3-elondv.bloqspot.com، 2023/03/20م، 10:30.

[2]– فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010م، ص 7.

[3]– **المرجع نفسه**، ص 4-7.

●أما سعيد علوش فيربط مفهومه للسيمياء بالثقافة قائلا: «هي دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، واعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع»[1].

●السيميولوجيا في موسوعة علم الانسان هي: «علم العلامات أو السلوك المستخدم للعلامة وينطوي على دراسة كل من الاتصال اللغوي وغير اللغوي، كما يدرس كيف تخلق عملية تنميط السلوك الثقافي البشري صور الدلالة التي يتم تفسيرها وفقا لمبادئ عامة مشتركة»[2].

●أما الباحثة العربية سيزا قاسم فتعرفها من جانب التفاعل فتقول أن هدف السيميوطيقا أو طموحها هو: «تفاعل الحقول المعرفية المختلفة، والتفاعل لا يتم إلا بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أن ندرك مقومات هذه الحقول المعرفية، وهذا المستوى المشترك هو العامل السيميوطيقي»[3].

من خلال هذه التعريفات التي تجمع أن السيمياء هو علم الذي يدرس العلامة ؛ فهي أيضا علم يتجاوز مجال اللغة إلى دراسة مختلف العلامات فهي مجال يتسع لاحتواء العلامات الغير لغوية كالإشارات والرموز، من أجل الإحاطة بالمعاني الخفية والعميقة، وعليه فالسيمياء لم تعد حبيسة الخطابات اللغوية فقط بل تجاوزتها إلى مختلف أشكال التواصل الإنساني من إشارات، رموز وحتى عادات وثقافات.

---

[1]– عصام خلق كامل، **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة للنشر، القاهرة، مصر، ج1، ط1، 2003م، ص 19.

[2]– **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[3]– سيزا قاسم، **مدخل إلى السيموطيقا أنظمة العلامات في اللغة والأدب والفنون**، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1986م، ص11–17.

2.مفهوم الثقافة:

يعتبر مصطلح الثقافة مصطلحا زئبقيا، ذلك لأن كل من يعرفه لا يستطيع الوصول إلى مفهوم دقيق وشامل له، فهو غير ثابت وكل باحث يعرفه حسب تخصصه وبيئته وطريقة تفكيره، فمنهم من عرفها بأنها العادات والتقاليد، ومنهم من قال أنها كل موروث تتوارثه الأجيال عن بعضها بعض، ومنهم من رجح أن الثقافة هي مجموعة السلوكات الإنسانية للأفراد في المجتمع، ومن خلال الآتي سنحاول الاقتراب من مفهوم دقيق للثقافة:

أ-لغة :

جاء في لسان العرب : ثقف الشيء ثقفا وثقافا وثقوفة: حذقه، ورجل ثقف وثقف: حاذق الفهم ولم يرد فيه لفظ مثقف، أما لفظ "الثقافة" فقد ورد كمصدر بمعناه الحذق: «وثقف الرجل ثقافة، أي صار حاذقا خفيفا»[1].ومادة "ثقف" تتفرع عنها عدة مشتقات ومعاني، أما المعاني فلها ثلاثة معان أساسية هي:

-**المادي:** الظفر والتمكن والقبض على الإنسان أو الحيوان أو الجماد، «فالتثقيف فيه معنى القيود والأغلال للإنسان، والعقال والشكال للحيوان، والمرتاج للباب (ما يتم تثقيفه به أي إحكام غلقه)»[2].

-**اللامادي:** ويدور حول المهارة والحذق، قال الجاحظ: «للشعر صناعة وثقافة (مهارة) أهل العلم»، وقال ابن خلدون: «الترك احذق الناس بالفروسية والثقافة (المهارة في استعمال السلاح)، ولأبصرهم بالرماية»، ويتفرع عن المهارة والحذق: الفهم والفطنة والذكاء والبراعة والنباهة واللباقة واللبابة (العقل)، كقولهم: «من الصناعات ما تثقفه العين (أي تدركه وتتعلمه) وما تثقفه اليد» أي ما تتعلمه وتتقنه، كما يدور سلبيا حول المكر والدهاء والاحتيال، وقد نجد من معاني التثقيف ما يجمع بين المادي والمعنوي كالأرب: وهو المهارة الجسدية والمهارة الفكرية[3].

---

[1]- ابن منظور، **لسان العرب**، ص 28.

[2]- جمعة شـــيخة، **الثقافة لغة واصـــطلاحا حدودها وأبعادها**، رابطة العالم الإســـلامي، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 2014م، ص 4-5.

[3]- جمعة شيخة، **الثقافة لغة واصطلاحا حدودها وأبعادها**، ص 4-5

-**المجازي:** كتثقيف النفس (السيطرة على قواها): رباطة الجأش، تعديل السلوك وتقويمه، ومن الناحية القانونية تثقيف الأموال: مصادرتها.

مما يميز اللغة العربية عن اللغات اللاتينية الأصل: أن هناك علاقة عضوية بين كلمة "ثقافة" و"مثقف" فهما من نفس المادة، بينما في الفرنسية -مثلا- كلمتان:culture بمعنى ثقافة، وintellectuel بمعنى مثقف ولا علاقة بين جذر الكلمة الأولى والثانية، وفرق آخر بين اللغتين: «فالثقافة في الفرنسية تكون للإنسان بتهذيبه، وللأرض بفلحها، بينما هي في العربية للإنسان فقط فكرا وجسدا»[1].

ب-اصطلاحا:

تعرف الثقافة في الاصطلاح من حيث : المعنى -الأوجه -الأنواع، وسنتطرق لكل منها بالشرح من خلال ما يلي:«

ب-1- من حيث المعنى: ولها معنيين؛ خاص وعام:

- ✓ **خاص:** ويشمل تنمية الملكات العقلية والوظائف البدنية (التربية البدنية).
- ✓ **عام:** يشمل كل ما يتصف به الرجل الحاذق المتعلم من ذوق جمالي (فني)، وحس نقدي (وعي) وحكم عقلي (منهج)، وهي التربية التي أدت إلى اكسابه هذه الصفات، ولهذا ربط "روستان" الثقافة بالعلم عندما قال في كتابه "الثقافة على مر الحياة": «العلم شرط ضروري في الثقافة، ولكنه ليس شرطا كافيا، إنما يطلق لفظ الثقافة على المزايا العقلية التي أكسبنا إياها حتى جعل أحكامنا صادقة وعواطفنا مهذبة»[2].

«وهي الثقافة التي تؤدي على الملاءمة بين الإنسان والطبيعة وبين المجتمع، وبينه وبين القيم الروحية والإنسانية»[3].

ب-2-من حيث الأوجه: ولها وجهان؛ « ذاتي وموضوعي:

---

[1]- المرجع نفسه ص 4-5.

[2]- صليبا جميل، **المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني**، بيروت، لبنان، ج2، 1982م، ص 378.

[3]_ جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 379.

✓ **ذاتي:** وهو ثقافة العقل؛ وتطلق على مظاهر التقدم العلمي ونقول: الثقافة العربية والثقافة اليونانية والثقافة الكلاسيكية، ونقول: امتزاج الثقافات والنشاط الثقافي والعلاقات الثقافية والتخلف الثقافي.

✓ **موضوعي:** وهو مجموع العادات والأوضاع الاجتماعية والآثار الفكرية والأساليب الفنية والأدبية والطرق العلمية والتقنية والإحساس والقيم الذائعة في مجتمع معين، أو هو طريقة حياة الناس وكل ما يملكونه ويتداولونه اجتماعيا لا بيولوجيا.

ب-3-من حيث النوع: تنقسم الثقافة بصفة عامة إلى:

✓ **مادية (ملموسة):** وتطلق على الوحدة الكاملة للنتاج، فتكون كلمة ثقافة مرادفة لكلمة حضارة.

✓ **لامادية (معنوية):** وتشمل الأفكار الأخلاقية والاتجاهات اللغوية، وتاريخيا مرت الثقافة منذ بدء الخليقة بأطوار تمثل طريقة الحياة التي كان يعيشها الإنسان، فهناك طور الصيد، والطور الزراعي، والطور التكنولوجي وفي أعلاه التكنولوجيا المعلوماتية (الإعلام المكتوب والمسموع والمرئي)»[1].

تمايزت المفاهيم التي وسم بها الدارسون مصطلح الثقافة، وسنذكر فيما يلي أهم هذه المفاهيم[2]:

❖ **تعريف روسر:** «الثقافة هي أسلوب حياة تتبعه الجماعة أو القبيلة تتضمن مجموعة من المعتقدات».

❖ **تعريف روث بندكت:** «ذلك الكل المركب الذي يشمل العادات التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع».

[1]- المصدر نفسه، ص 378.

[2]- علي عبد الواحد عبد الحميد، **الثقافة (المفهوم،الخصـــائص،العلاقات)**، معهد الدراســـات التربوية، جامعة القاهرة، مصر، ط2، 2011م/2012م، ص 3-4.

❖ **تعريف بوقاردس:** «الثقافة هي المجموع الكلي لأساليب الفعل والتفكير لجماعة اجتماعية وهي تمثل مجموع التقاليد والمعتقدات والإجراءات المتوارثة».

❖ **تعريف هيرسكوفيتس:** «الثقافة هي طريقة حياة الناس في مجتمع معين».

❖ **تعريف فايربانك:** «شكل عام يعبر عن البنية الاجتماعية والنظام السياسي والأشكال الاقتصادية وبنية القيم».

❖ **تعريف كروبير:** «الثقافة هي مجموع ما أنتجه البشر في اجتماعهم».

❖ **تعريف ميد:** «إن الثقافة تعني ذلك الكل المركب من السلوك المتوارث».

❖ **تعريف الدكتور علي مدكور:** «الثقافة هي الأسلوب الكلي لحياة الجماعة الذي يتسق مع تصورها العام للألوهية والكون والإنسان والحياة».

في مجمل القول فالثقافة هي كل ما ارتبط بحياة الانسان من معتقدات وأعراف وقيم وأحكام ومبادئ وتشريعات وكل الممارسات التي تساهم في تكوين شخصية الفرد الذي يكون بدوره المجتمع والذي يمتاز بخصوصية عن المجتمعات الأخرى.

2- مفهوم سيمياء الثقافة:

تعد سيمياء الثقافة إحدى اتجاهات السيمياء العامة، وقد أوغلت سيمياء الثقافة جذورها في دراسة الأنساق البشرية في مختلف معاملاته اليومية منها والميدانية، فسيميوطيقا الثقافة أو الثقافات (sèmiotique de la culture): «تعني دراسة الأنظمة الثقافية باعتبارها دوالا وعلامات وأيقونات رمزية لغوية بصرية، بغية استكناه المعنى الثقافي الحقيقي داخل المجتمع، ورصد الدلالات الرمزية الانثروبولوجية والفلسفية، ولا تقتصر هذه السيميوطيقا على ثقافة واحدة أو خاصة، بل تتعدى ذلك إلى ثقافات كونية تتسم بطابع عام قوامها: الانفتاح، التعايش، التواصل، التكامل، التعددية، التهجين، الاختلاف، التنوع، التسامح، التعاون، المثاقفة، تداخل النصوص(التناص) وتعدد اللغات والثقافات»[1].

[1]- جميل حمداوي، **سـيميوطيقا الثقافة يوري لوتمان أنموذجا**، شـبكة ألوكة موقع أنترنت http/www.aluka.net، 2023/02/03م، الساعة 23:40.

يشير "يوري لوتمان" J.Lotman إلى أن سيميوطيقا الثقافة تبحث عن القصدية والوظيفة داخل الظواهر الثقافية، محاولة تفكيك الرموز اللغوية وغير اللغوية التي يحاول من خلالها الإنسان التواصل مع العالم والآخر.

على هذا الأساس، يمكن اعتبارها دراسة الأنظمة الكونية التي تتمظهر بوصفها علامات؛ لأن «سيمياء الثقافة تنظر إلى الظواهر الثقافية بوصفها أنظمة دلالية مختلفة متداخلة في الآن نفسه، فهي تهتم بالثقافات الكونية التي تتسم بطابع عام قائم على التعايش والتواصل والمثاقفة، كما أنها تهتم بخصوصيات كل ثقافة مستقلة داخل نظام سيميائي كوني، تعنى أيضا بالعوالم والأقطاب الثقافية الصغرى والكبرى ضمن ثنائية المركز والهامش»[1].

بذلك يصبح الكون مجالا لاشتغال سيمياء الثقافة، فهي تسعى لدراسة أنظمته الثقافية في كافة المجالات الإبداعية : الأدب، الفن، التقاليد، الترجمة، العمارة ... إلخ.

[1]– جميل حمداوي، الموقع نفسه.

ثالثا: نشأة سيمياء الثقافة.

1.النشاة:

انطلقت سيمياء الثقافة كغيرها من المناهج النقدية من خلفيات فكرية وفلسفية بسطت لها الأرضية لترقى بنفسها، «وتبلور هذا المصطلح –سيمياء الثقافة– على يد جماعة موسكو "Mosco Tartu" سنة 1962 في ستينيات القرن الماضي، وقد شكل هذا الزمن ثمرة جديدة ونشوة فكرية مهمة جعلت هؤلاء الرواد يساهمون في نضج هذا العلم –سيمياء الثقافة– وأعطوا له ذلك الامتداد الكبير الواسع، وكان أبرزهم يوري لوتمان (J.Lotman)، أمبرتو ايكو (E.Eco)، روسي لاندي (R.Landi)، جعلوا منه علما يدرس العلامات والإيماءات، وإلى مصطلح قادر على فهم وتوضيح أنساق بشرية يريد التعبير عنها»[1]، وعليه تعد جهود جماعة موسكو النواة الأولى لتجذر هذا المصطلح.

مما لا شك فيه، أن كل رأي جديد هو امتداد وتوسع للآراء والأفكار التي سبقته؛ حيث «حاولت جماعة تارتو التوفيق بين سيميائيات دي سوسير البنيوية والذي ينتمي إلى حركة براغ، وسيميائيات بيرس المنطقية والذي ينتمي إلى الإتجاه الأمريكي»[2].

من هذا المنطلق يعد الامتزاج الإجرائي بين مقولات الدرس السيميائي السويسري والنتائج النظرية السيميائية عند بيرس عاملا ممهدا أمام سيمياء الثقافة للتوسع والانتشار، وعليه فإن قاعدة مدرسة موسكو تارتو هي أعمال دي سوسير وبيرس، وهكذا «انطلقت سيمياء الثقافة من السيميوزيس "semiosis" إلى الفضاء السيميائي "sémiosphère" وتعود جذوره إلى فلسفة الأشكال عند كاسيرير وإلى الفلسفة الماركسية»[3].

بالإضافة إلى ما قدمته أعمال دي سوسير وبيرس فقد استفادت سيمياء الثقافة مما جاءت به الماركسية وكذا فلسفة كاسيرير.

---

[1]– عبد الفتاح يوسف، **السيمياء الثقافية، تفعيل الأنساق وقمع الدلالات**، مجلة فصول، القاهرة، مصر، العدد 267، ص 91،92.

[2]– **المرجع نفسه**، ص 92.

[3]– فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، ص 92.

2.المدارس التي ساهمت في نشأتها وأهم أعلامها:

كان خلف ظهور مصطلح سيمياء الثقافة وتطوره عدة عوامل أهمها جهود جماعتي موسكو وإيطاليا، وقد كان لهما الفضل في تأسيس هذا العلم الجديد وتطويره، وسنذكر أهم ما قدمته كل جماعة منهما باختصار:

أ- جماعة موسكو تارتو:

كانت هذه الجماعة بمثابة الأب الروحي لسيميوطيقا الثقافة والمؤسس الأول لمبادئها، بعد أن وضعت كل مفاصل الحياة الاجتماعية في أنظمة وأنساق علمية تعمل بشكل ترابطي، من أبرز روادها: يوري لوتمان، فياتسلاف إيفانوف.

✓ يوري لوتمان (1892م-1993م):

يعد يوري مخائيلوفتش لوتمان الممهد لنهوض ما يسمى ب "سيمياء الثقافة " وقد قدم عديد الأعمال والمجهودات حولها، واستهل في حديثه عن سيمياء الثقافة في كتابه "سيمياء الكون" بمراحل ثلاث هي: «

❖ **المرحلة الأولى:** ارتكزت هذه المرحلة على هذا العلم الذي يمكن أن يستقي مادته من بقية العلوم الأخرى التي اشتغلت عليها.

❖ **المرحلة الثانية:** هي التي انصب فيها اهتمامه على الثقافة في حد ذاتها وأنماط اشتغالها والمجالات التي اشتغلت عليها.

❖ **المرحلة الثالثة:** هذه المرحلة تميزت بتوسع السيميائيات والاشتغال على مواضيع سيميوطيقية ودمج الوسط الاجتماعي، وتوسعت دائرة الموضوع السيميوطيقي وهي المرحلة التي وسع فيها مفهوم النص»[1].

[1]- يوري لوتمان، **سـيمياء الكون**، (تر): عبد الحميد نوسـي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـاء، المغرب، ط1، 2011م، ص 6.

من هنا نشير إلى أن السيمياء وجدت التوسع في نطاقها وخرجت من حيزها الضيق إلى دراسة العلامة في الوسط الاجتماعي وتوسيع بؤرة النص.

في سياق آخر يرى لوتمان أن النص وحدة التحليل الأساسية وأولوية النص في علاقته باللغة تتحدد في اعتبارات تتمثل في:

- ☒ امتلاك النص مجموعة من العناصر التي لا تتحدر من اللغة.
- ☒ عدم انحصار النص في لغة واحدة.

أي أن النص ينسج من جذعه علاقات ثقافية جديدة، ويتوسع ليخرج من إطاره الذي يحاوطه ويعبر جسر الثقافة والتبادلات الإبستمولوجية والتواصلية، «وقد أولى لوتمان أهمية خاصة لتخوم النص، أي مناطق ما بين النصوص أو الحدود لأنها تعد أكثر غنى على مستوى التبادلات المتواصلة بين المركز والهامش، وهي تواصلات تمكن من تكوين وعي جماعي للنص يسمح بالتأويل المستمر للنسق الثقافي»[1].

يقر لوتمان أن هذه النصوص تهدف إلى تمرير غرض معين سواء كان بسيطا أو معقدا من صيغته ومفاهيمه، إلا أنه يخلق تبادلات متواصلة بين المرسل للخطاب والمتلقي له، هذه التبادلات تزيل الغموض وتخلق في الذهن تأويلات مستمرة ومتزايدة لثقافة معينة، فلوتمان يقودنا إلى أن النص في حد ذاته عبارة عن ثقافة، وكلما كانت هناك تبادلات تساهم في كشف الستار اللغوي وتعرفنا على ثقافة ما وتشكل لدينا عدة تأويلات، والتي من شأنها خلق دلالات متعددة، وفي السياق نفسه يرى لوتمان أن «النص يتخذ بعدا سيميائيا ثقافيا قائما على الحوارية، وتداخل النصوص داخل كون سيميائي معين أساسه التفاؤل والانفتاح والتجاور والتحاور»[2]، فالنص عند يوري لوتمان يمكنه التوسع والانفتاح ليكون ثقافة في حد ذاته، وتستطيع من خلاله سيمياء الثقافة استكناه العلاقة التفاعلية المبنية على أساس التفاهم والاستيعاب، فيتكون جانب معرفي جديد بين المرسل والمرسل إليه.

---

[1]– يوري لوتمان، **سيمياء الكون**، ص 7.

[2]– جميل حمداوي، **سيميوطيقا الثقافة، يوري لوتمان أنموذجا**، 2023/02/05م، الساعة 23:40.

- ✓ **فياتشيسلاف إيفانوف (Vyacheslav Ivanov) (1929م-2017م):**

يعد إيفانوف من أعلام جماعة موسكو تارتو حيث عنيت آراءه بسيمياء الثقافة، ولذلك نجد مقالة تجمعه مع بعض الأعلام موسومة ب "نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات.

برهن إيفانوف أن أي عمل يلزمه علامات سواء كانت من حيوان أو إنسان ينتجون دلالات متباينة بينهم «وثمة توكيد أن الإنسان كذلك الحيوان وأيضا الآلات تتميز بالغنى والتعقيد وتفتقر إلى العلامات الأخرى»[1].

من هذا المنطلق يرى إيفانوف أن أي شيء سواء كان إنسان أو حيوان أو آلة له علامات يتحرك وفقها، إلا أن الإنسان يختلف عنهم فالحيوان قد يصدر عنه علامات يمكننا التعرف عليها والتحكم فيها لأنه تحت سطوة الغرائز المبنية على الأفعال الحركية المترجمة بعلامات واضحة ومألوفة، والمتحكم في الآلة يمكنه السيطرة عليها في الحركة والسكون، بيد أن الإنسان لديه علامات معقدة يصعب على متلقيها الإلمام بها وفك شيفراتها فهي متباينة ومختلفة من شخص لآخر.

ب- <u>جماعة إيطاليا:</u>

تعد إحدى المدارس التي أسهمت مجهوداتها في تطوير سيميوطيقا الثقافة، حيث شكل روادها اتجاها أصبح مصب الاهتمام وعنصر للتجديد في دائرة العلامات، فقد اهتم روادها أومبرتو إيكو(Emberto-Eco) وروسي لاندي (Rossi-Landi) بالظواهر -باعتبارها موضوعات تواصلية وأنساق دلالية- مؤيدين ما جاءت به مدرسة موسكو تارتو فانصبت دراستها حول الجانب الثقافي وكيفية اشتغال العلامات داخل الثقافة، حيث يرى روسي لاندي أن الثقافة لا تنشأ وتتطور إلا بتوفر شروط ثلاثة هي:

«*حينما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة لشيء طبيعي.

[1]- عبد الله إبراهيم وآخرون، **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص 107.

*حينما يسعى ذلك الشيء باعتباره يستخدم في شيء ما ولا يشترط أبدا قول هذه التسمية بصوت مرتفع، كما يشترط فيها أن تقال للغير.

*حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شيء يستجيب لوظيفة معينة، وباعتباره ذا تسمية محددة ولا يشترط استعماله مرة ثانية وإنما يكفي مجرد التعرف عليه والهدف أن لهذا الكائن الحي بنى داخلية تخصه»[1].

كما سبق أن ذكرنا فقد مثل هذه المدرسة كل من أومبرتو إيكو وروسي لاندي يمكننا اختصار مجهودهما فيما يلي:

- ✓ **روسي لاندي(1921م-1985م):**

كان له الفضل في تطوير السيميائية في إيطاليا، لقيت دراساته الكثير من التطوير والدقة من خلال أبعاد البرمجة التي يمكن حصرها فيما يلي:

«*أنماط الإنتاج (مجموعة قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج).

*الإيديولوجيات (تخطيطات اجتماعية لنمط عام).

*برامج التواصل (التواصل اللفظي وغير اللفظي)»[2].

يبين روسي لاندي في النوع الأول أن الإنتاج مرتبط بثلاث ركائز هي: نمط الإنتاج في حد ذاته والعلاقات الموجودة في الإنتاج، فهو يرى أن حياة الإنسان مرتبطة دائما بالقدرة الإنتاجية وأنه كلما كانت العلاقة قوية كلما زادت قوته وانعكست صورته في العلاقات الموجودة فيه.

كما ركز روسي لاندي على الإيديولوجيات باعتبارها الأفكار التي تبنى عليها النظريات والفرضيات التي تتلاءم مع العمليات العقلية لأفراد المجتمع، كأنه يريد تكوين منظومة مجتمعية وفق أنساق ثقافية تحمل في ثناياها لغة ومدلولات ومعايير تساند ما تحمله من اتجاهات تخص

---

[1]- فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، ص 97.

[2]- جميل حمداوي، **مدخل إلى المنهج السيميائي**، نقلا عن عبد القادر شرشار مدخل إلى السيميائيات السردية نماذج وتطبيقات، منشورات الدار الجزائرية، ط1، 2015م، ص45.

ذلك المجتمع وثقافته. كما يشير في الأخير إلى البرامج التي تحكمها جماعة يسودها الحوار أو بصيغة أخرى التواصل اللفظي الذي يؤدي إلى معرفة الفكر وتحديد المتلقي وسرعة استجابته، في حين يمكن وجود تواصل غير لفظي لا تدخل فيه عناصر الرسالة وإنما يكون الإنسان رهين أفكاره وتأويلاته.

استنتاجا مما سبق يمكن القول أن التواصل اللفظي يتسم بالتبليغ، والثقافة يجب أن تتوفر على عناصر التواصل اللفظي وغير اللفظي ، كما ركز لاندي على جانب المعارف والسلوكات المرئية حتى يتسنى دراستها والتقرب منها ومعرفة الصفات الإيديولوجية فيها وما يميز مجتمعا ثقافيا عن آخر.

- ✓ **أومبرتو إيكو:**

أسهم بشكل كبير في توسيع نطاق سيمياء الثقافة؛ حيث طرق موضوع سيرورة السيميائية، عالج فيها ما يخص العلامة من جهتين، التواصل والدلالة، والعلامة باعتبارها عنصرا داخل السيرورة التواصلية لذلك «تستخدم العلامة من أجل نقل معلومات ومن أجل قول شيء ما يعرفه شخص ما ويريد أن يشاطره آخر هذه المعرفة»[1].

إذا العلامة عند إيكو أحد أهم الركائز التي تقوم عليها سيمياء الثقافة، إذ توفر السلاسة والسهولة في نقل المعلومات؛ يقتضي بالضرورة وجود علامات تمهد لها الطريق الصحيح، كما يشير إلى الدور الفعال للعلامة في الإفصاح عن الكوامن الداخلية وعلينا البدء بما هو معلوم حتى يستطيع الطرف الآخر فك الشيفرات ومعرفة ما تصبو إليه الرسالة من أهداف ومنه يتولد لدينا خبرات ومعارف ويصبح لديه ما يعرف بالسيرورة التواصلية.

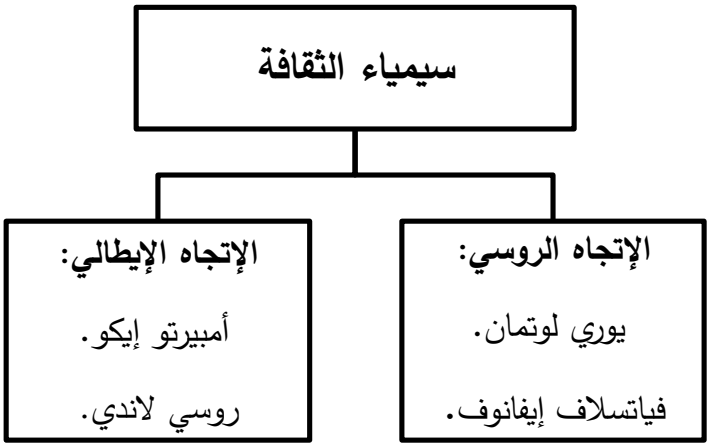
عندما يخوض أومبيرتو إيكو في الثقافة يجعلها بمثابة الشيء الملموس الذي يسهل التجريب عليها وخلق فرضية لها؛ «فالوحدة الثقافية هي وحدة ملموسة يمكن التحكم فيها، إنها

[1]– أمبيرتو إيكو، **العلامة تحليل المفهوم وتاريخه**، (تر): ســـعيد بنكراد، المركز الثقافي المغربي، بيروت، لبنان، ط2، 2010م، ص 47.

محسوسة لأنها تتجلى داخل حقل ثقافة ما من خلال مؤولات، كلمات مكتوبة رسم حركة أو سلوك خاص حوله العرق إلى كيانات سيميائية»[1].

في هذا المخطط يمكننا تلخيص الاتجاهات التي أسست لسيمياء الثقافة وأهم أعلامها:

مخطط (1): يوضح أهم اتجاهات سيمياء الثقافة.



خلاصة:

تأسيسا على ما سبق يمكن القول، أن سيمياء الثقافة تهدف إلى إظهار جمالية الإنتاج والتلقي التي تتم عن طريق التقاطعات بين علامات النص مع أنظمة أخرى خاصة بسلوك يشرح ما ترمي إليه الأفعال البشرية، وكذا فقد قامت سيمياء الثقافة على مجهودات كل من المدرستين الروسية والإيطالية، وأنه تم وضع أسسه على علوم أخرى فمدرسة موسكو تارتو أسست لهذا التيار تحت مسمى سيمياء الثقافة مستمدة مبادئها وأفكارها مما جاء به دي سوسير وبيرس، كما لا نهمل الدور الذي لعبته المدرسة الإيطالية وما قدمته من مجهودات في سبيل الارتقاء بسيمياء الثقافة.

حيث اشتركتا في منح هذا المنهج صفة التواصلية إلى جانب عدة عناصر أخرى من بينها: تحديد طبيعة النصوص الموازية لطبيعة الثقافة السائدة ودراستها سيميائيا خارقة حدود انشغالاتها إلى الصورة والسينما والمسرح كما أجمعوا على أن العلامة هي مركز خلق سيمياء الثقافة.

[1] – أومبيرتو إيكو، **العلامة تحليل المفهوم وتاريخه**، ص 173.

3. مفاهيم وأدوات سيمياء الثقافة:

لقد ارتكزت سيمياء الثقافة على بعض المفاهيم والأدوات التي يمكننا اعتبارها الركائز الأساس لهذا المنهج نذكر منها ما يلي:

أ- السيميوزيس:

ولد هذا المصطلح في أحضان المدرسة الأمريكية على يد الأمريكي بيرس (Peirce)؛ ونقصد به العلاقة التفاعلية بين مكونات العلامة (الماثول، الموضوع والمؤول). ونعني بالسيميوزيس «السيرورة التي يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة»[1]، أي أنها سيرورة دلالية تتحكم في الإنتاج الدلالات وتأويلها وكل هذه الوقائع تدخل ضمن هذه السيرورة، فالسيميوزيس يتعلق بالنشاط الإنساني الفكري لإنتاج الدلالة وطرق استغلالها.

ب- الفضاء السيميائي:

تشتغل سيمياء الثقافة ضمن ما سماه يوري لوتمان الفضاء السيميائي فيرى «أن الفضاء السيميائي هو فضاء المعنى أو بشكل أكثر دقة أن الفضاء السيميائي يعد المقياس الوحيد الذي من خلاله تصبح حياة المعنى ممكنة»[2]، وتبين أن الفضاء السيميائي نظام فضفاض تتفاعل فيه الأنظمة الثقافية من بينها اللغات، فكل لغة لها فضاؤها السيميائي الخاص، ومحاطة بفضاء سيميائي أكبر منها (الفضاء الخارجي) «هكذا فإن كل لغة تجد نفسها غارقة داخل فضاء سيميوطيقي خاص لا يمكن أن تشتغل إلا بالتفاعل مع هذا الفضاء»[3].

الجدير بالذكر أن النظرية الفضائية عند لوتمان تقوم على ثلاثة أبعاد رئيسية تتمثل في: (الداخل، الخارج ،الحدود) فبين الداخل (الأنا) والخارج (الآخر) توجد فوارق وفواصل أساسية تتمثل في الحدود التي بين الذات والغير، أو بين الأنا أو النحن والآخر أو الآخرين وهذه الفضاءات تصبح قيما ذات أبعاد مادية في النصوص والخطابات «فكل ثقافة تبدأ بتقسيم العالم إلى الفضاء الداخلي الخاص (بي) وفضا (ؤهم) الخارجي(...) هذا الفضاء هو فضاؤنا،

---

[1] – عبد الفتاح يوسف، **السيميائيات الثقافية تفعيل الأنساق وقمع الدلالات**، ص 15.

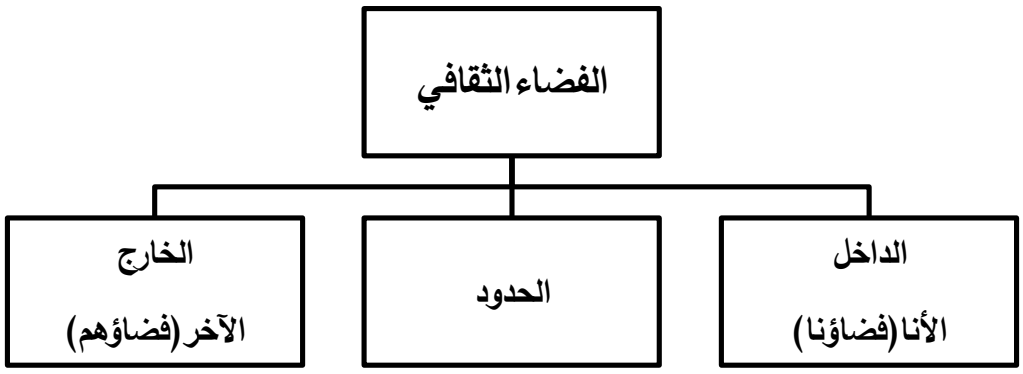
[2] –يوري لوتمان ، **سيمياء الكون**، ص 10.

[3]– **المرجع نفسه**، ص 17.

والفضاء الخاص بي إنه الفضاء (مثقف، سليم، منظم بشكل متناغم...) يتنافر مع فضائهم الذي يعد فضاء آخر(عدائيا، خطيرا، عدميا)»[1].

فالفضاء بحسب لوتمان عنصر مهم وأحد الركائز التي يقوم عليها البناء الفني والفكري للعمل الأدبي على اعتبار أن النص الأدبي مثقل بالحمولات الثقافية التي تعكس تصورات المبدع، مما جعله محرابا يستقطب القارئ محاولا بذلك فك شيفراته الجمالية وإلقاء القبض على المعنى، وبين الفضاء الداخلي والخارجي حدود فاصلة، وعن طريق هذه الحدود يتم التفاعل والتهجين، واستحداث أنظمة دلالية جديدة التي تخلق ثنائية تسمى بثنائية(الداخل والخارج).

يمكن توضيح الفضاء عند لوتمان بالمخطط التالي:



مخطط(2): يوضح التقسيم الثلاثي للفضاء عند يوري لوتمان.

كما للفضاء الثقافي الذي يحيط بالحياة البشرية من كل جانب صفات يجملها يوري لوتمان بالمصطلحات الآتية: اللاتجانس، الفضاء السيميولوجي المتحرك، الذاكرة.

- ✓ **اللاتجانس:**

يعتبر صفة متأصلة في السيميوطيقي وذلك بكون العناصر التي تؤلف الكون السيميوطيقي يتسم بالتعدد والاختلاف، وكل منها يؤدي دورا خاصا فسيمياء الكون موسومة بـ

[1]– يوري لوتمان، **سيمياء الكون**، ص 35.

«اللاتجانس...تعد اللغات التي تملأ الفضاء السيميوطيقي متنوعة ومترابطة ببعضها البعض على طول طيف يذهب من إمكانية كاملة ومتبادلة للترجمة إلى استحالة كاملة متبادلة أيضا للترجمة. يتحدد اللاتجانس في ذات الحين بتعدد العناصر التي تكون سيمياء الكون باختلاف الوظائف التي تنجزها العناصر، هكذا إذا قمنا بتجربة ذهنية نتخيل من خلالها نموذجا لفضاء سيميوطيقي رأت فيه كل اللغات النور في اللحظة ذاتها ونفسها، لا نحصل دائما على بنية ذات سنن موحد، ولكن على مجموعة من الأنساق المترابطة والمختلفة»[1].

يوضح يوري لوتمان أن اللاتجانس يعني التعدد والاختلاف غير أنها مترابطة فيما بينها متلاحمة ومكملة لبعضها البعض ومتناسقة رغم الاختلاف.

- ✓ **الفضاء السيميولوجي المتحرك:**

إن هذه الدينامية وعدم الثبات والاستقرار هو الذي يعطي الثقافة الزخم اللازم لتصبح نظاما سيميولوجيا، وإلا لو كانت ثابتة مستقرة يمكن تفصيل أجزائها فإنها ستكون بنيوية، وبفضل هذه الخصيصة نرى أن كل ما يحيط بالثقافة يدل على نموها وحركتها الديناميكية لخلق العلامات «لأن أي علامة...إنما هي بالمعنى الاجتماعي واقعة لا ريب فيها، فإنها تصبح إذا علامة لعلامة»[2]، ووفق هذه السيرورة وتفرع العلامات عن العلامات يكون الثبات والاستقرار مجالا لذلك ، إذا فالحركة سمة متأصلة في الفضاء السيميولوجي.

- ✓ **الذاكرة:**

تعد ثقافة النص بمثابة الذاكرة التي تعمل على انتاجه وتكوينه «ويقارن أصحاب مدرسة (تاتو–موسكو) بين البنية السيميائية الثقافية والبنية السيميائية الذاكرة»[3]، والفرق بينهما جوهري

---

[1]– جميل حمداوي، **سيميوطيقا الثقافة**، 2023/02/07م، الساعة 17:56.

[2]– يوري لوتمان، بوريس أوسينيسكي، (تر): عبد المنعم تليمة، **حول الآلية السيميوطيقية، مدخل إلى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات**، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، إشراف سيزا قاسم وآخرون، دارإلياس المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، د.ت، ص313.

[3]– عبد القادر بوزيدة، **يوري لوتمان مدرسة تاتو–موسكو سيميائية الثقافة والنظم الدالة**، مجلة عالم الفكر(دورية محكمة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج35، العدد3، يناير/مارس،2007م، ص 191.

يتمثل في كون الثقافة هي تجربة الماضي في صورته الميتة الجامدة، والذاكرة هي الماضي في صورته المتطورة والمعدلة كما في النصوص الفولكلورية.

الفصل الأول:

سيمياء الثقافة عند بوريو لوتمان

في رواية الملحد

أولا: الثنائيات الضدية في رواية الملحد.

1. ثنائية المركز والهامش.
2. الثقافة واللاثقافة.

ثانيا: الحدود الثقافية وأنواعها في رواية الملحد.

1. حدود اجتماعية.
2. حدود جغرافية.
3. حدود دينية.

ثالثا: الحبكة وآلية الحوار الثقافي في رواية الملحد.

1. الحبكة الثقافية.
2. آلية الحوار الثقافي.

لم يترك (يوري لوتمان) رؤيته التنظيرية لسيميولوجيا الثقافة دون أدوات إجرائية تسير وفقها بل أنه عززها بإجراءات تطبيقية في كتابه(سيمياء الكون) من دراسته لبعض النصوص التاريخية أو الأسطورية وقراءتها وفق محدداته النظرية والتي ترتكز على ثلاثة أركان رئيسة هي:

أولا: الثنائيات الضدية في رواية الملحد.

1. المركز والهامش في رواية الملحد:

تعتبر ثنائية المركز والهامش من القضايا التي أولاها الدارسون اهتماما كبيرا، لأنها تعبَر عن طرفي كل قضية، فلكل طرف رأيه ووجهة نظره، ووجود كل منهما يلزم بالضرورة وجود الآخر فوجود المركز يعني وجود هامش له والعكس، وطبيعة العلاقة بينهما هي الصراع الدائم فكلاهما يحاول إثبات نفسه وإلغاء الآخر وتفنيده وتغييبه.

لقد تعددت تعريفات المركز والهامش واختلفت من دارس لآخر، فالمركز هو جوهر الشيء ولبُه، ويتميز بالقوة والسمو والثبات والتحكم في غيره واتخاذ القرارات بدلا عنه، والمركز «هو تعبير يستخدمه علماء الاجتماع بمفهوم اجتماعي وجغرافي للدلالة على العلاقة بين قلب القوة والثقافة لمجتمع ما ومناطقه المحيطة»[1]، إذا فهو القوة المحورية التي تتحكم في باقي الأطراف الضعيفة من حولها، ومعظم التعريفات للمركز ارتبطت بالسلطة والحكم.

الهامش نقيض المركز وهو كل شيء فرعي وغير مهم، أو أي طرف خالف التبعية للمركز «والهامشي يطلق مجازا على المسائل الفكرية المتعلقة بأطراف الموضوع وجوانبه الخارجية»[2]، وهو كل ما يكون على الحافة. ولقد شملت تعريفات الهامش شتى المجالات، ويجملها "فانسون باير" (Vincent peyer) في تعريفه «الهامشية بين المنحرف والمتشرد من الناحية القانونية، وبين المجنون والمدمن من الناحية الصحية، وبين الأمي والمهاجر من

[1]– ميشـال مان، **موسـوعة العلوم الاجتماعية**، (تر): عادل مختار الهواري، سـعد عبد العزيز خضـلوع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1999م، ص 99.

[2]– جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ص517.

الناحية الثقافية، وبين الفقير جدا والعاطل من الناحية الاجتماعية والاقتصادية»[1]، إذا فالهامش هو ما يوحي بالدونية والوضاعة والاحتقار أو كل ما كان غير مهم وثانوي وهو كل منبوذ ومخالف ومتمرد على سلطة المركز.

يظهر من خلال ما سبق، أن المركز والهامش متلازمان دائما ولا يستغنيان عن بعضهما البعض، وكلاهما يكمل الآخر فالمركز دائما ما يسيطر على الهامش وهذا الأخير لا يتوقف عن محاولاته في إثبات وجوده ورفض السيطرة عليه والارتقاء إلى مرتبة المركزية.

عرفنا مما سبق، أن المركز هو ما احتل الصدارة وامتلك السلطة والتحكم، على عكس الهامش التابع لقوة المركز والخاضع له، وأنهما متلازمان ووجود أحدهما يحتم بالضرورة استحضار الآخر فهما مرتبطان بعلاقة تكامل وشد وجذب، كما أنهما يمكن أن يتبادلا الأدوار فيرتقي الهامش إلى مرتبة المركز ويتدنى هذا الأخير إلى درجة الهامش، وهذا ما كان جليا في نص رواية الملحد، والذي كان زاخرا بها فقد كان الروائي عبد الرشيد هميسي في كل مرة يبني مركزا ويضع له هامشا، ثم تمر الأحداث فيصبح الهامش مركزا والمركز هامشا وهذه الخاصية كانت موجودة في فصول الرواية، وتجلت في الثنائيات (المسيحية/الإلحاد، الكنيسة/المسجد، المدينة/الصحراء...)، ففي كل مرة يسلط الضوء على المركز ثم يبدأ بفقدان مركزيته بالتدريج ليرتقي الهامش ويصبح مركزا ويهمش المركز، وسنظهر بعضا منها فيما يأتي:

«عندما يفتح معلمي (جوزيف ماكرو) الكتاب المقدس ليطير منه كلماته المملوءة بالنور، لا أتحمس كسابق عهدي، كنت كأي تلميذ، أستهلك الكلمات والجمل بشهية عادية قنوعة، ولم ينجح هذا المشهد الذي كان مقدسا أن يحلب من عيني دمعتين ساخنتين. فلاحظ ذلك معلمي، فتساءل عن تغير عادتي، فتعللت ببقية مرضي الذي يوردني الشرود وقلة التركيز. "أسيادي رجال الدين لا يقعون في الخطيئة". هذا اليقين عندما سقط تجلت لي زوايا جديدة للنظر، كانت

[1]– بركات محمد أرزقي، **الثقافة الهامشية واثرها على الانحراف (دراسة ميدانية نفسية اجتماعية) أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه**، الحلقة(3) في علم النفس الاكلينيكي، جامعة الجزائر، 1988م/1989م، ص 27.

معتمة من قبل فاتضحت رؤيتي لبعض الأشياء، وأدركت أنه نحن من يحدد زاوية رؤيتنا للأشياء ولذلك لن نأخذ من الحقيقة إلا بمقدار الزاوية التي اخترناها»[1].

يظهر من خلال النص السابق أن "ميرسو" قد أصابته زعزعة في يقينه وأفكاره فبعد أن كان المعلم "جوزيف ماكرو" الملهم والقدوة بالنسبة له، وبعد أن كان يعتقد أن رجال الكنيسة لا يخطئون وأنهم مقدسون رأى من معلمه هذا التصرف السيء فقد كان يتمنى أن يصبح قديسا مثله، لطالما كان يخشع معه في صلواته ويلهمه ويحببه أكثر في الكنيسة والمسيحية فقد كان دائما مركز اهتمامه. وعند ميرسو يقين برجال الدين بما فيهم المعلم "جوزيف" بأنهم نالوا تشريفا وتقديسا عندما منعوا من الزواج لكنه صُدم لما رأى الوجه الآخر لمعلمه، الوجه القذر الذي مارس الفاحشة مع امرأة أرملة مستضعفة مقابل المساعدات، فتحول المعلم الملهم من مركز إلى هامش بالنسبة للتلميذ "ميرسو" فأصبح يشكك في كل شيء يخص الكنيسة.

«عندما يفتح معلمي "جوزيف ماكرو" الكتاب المقدس كانت الأفجاج تنفتح في قلبي، ليغمرها النور المقدس الذي يخرج من كلماته، كان قلبي الصغير لا يتحمل كل ذلك البهاء، وكل تلك العظمة، حتى إنه كلما امتلأ قلبي بذلك فاضت عيناي الصغيرتان بالدمع، ولقد كان معلمي يرى مني ذلك فيشرق وجهه. كان بارعا في شرح الكتاب المقدس، وفي تطيير الكلمات منه، ولقد كنت أمتلئ بها وأنحشي، فينبت لي منها جناحان يطيران بي إلى الملكوت باحثا عن وجه ربي»[2]، فهنا تظهر حالة الخشوع والامتلاء والصفاء التي تملأ قلب "ميرسو" الصغير أثناء طقوس الكنيسة ومدى ارتباطه بالمسيحية وحبه العظيم لها، فهو يصل إلى درجة التخلي عن الدنيا والصعود عاليا بحثا عن النور الذي تعطيه له المسيحية، فهو لا يتصور الحياة بدونها وهي تمثل مركز حياته.

أما عن بداية شكه في المسيحية «أما الدين المسيحي الذي كنا نعتقد أنه جاء ليمتص من الناس غوائلهم ليملأهم بالنور والحكمة والسلام، فقد تكدر وتعكر لمَا قرأت هذه الجملة " لا تظنوا أني جئت لألقي سلاما بل سيفا" وغير ذلك من الآيات التي لم ترحم الرضيع والطفل والمرأة والحيوان من شر القتل فتيقنت أن الدين الذي لم يرحم هؤلاء من القتل، لا يمكن أن

[1]– عبد الرشيد هميسي، **الملحد، بقي بن يقظان**، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2022م، ص 21.

[2]– **الرواية**، ص 11، 12.

يكون صالحا للحياة، فتركته. أستطيع أن أقول وكلي ثقة أني فهمت اللعبة كاملة، ظاهرها وباطنها، ما الله، والدين، والكتاب المقدس إلا أشياء ابتدعها الإنسان ليخفف بها عن نفسه وطأة هذا الوجود القاسي، وأيضا ليستعبد بها الإنسان أخاه الإنسان. لما فهمت هذا استرحت، وشعرت أني تخففت من عبء طالما استعبدني، فرأيت الحياة على حقيقتها واتضحت لي نواميسها، وبان لي المسار، وأيقنت أن الحياة لابد أن تعاش دون وصاية أحد. وأنها ستكون أحلى إن عشتها بكامل حريتي، فلا رب ولا دين ولا كتاب يفرض علي نفسه»[1].

فهنا تظهر خيبة الأمل التي شعر بها "ميرسو" تجاه الدين المسيحي واهتز يقينه به وبتعاليمه، فبعد أن كانت المسيحية محور حياته أصبحت عدماً لا تعني له شيئا وذلك جراء عدم وجود أجوبة شافية مقنعة للتساؤلات التي تبادرت إلى ذهنه، والتي كان المحرك الأساسي لها هو "الخال ديفيد" الذي مرَ بنفس التجربة سابقا فتحولت المسيحية من مركز إلى هامش في حياة "ميرسو"، فقد تخلى عن هذه الديانة التي أصبح يشعر تجاهها بالاحتقار والدونية بعد أن صب كل اهتمامه عليها وجعلها منارة حياته ونورا يضيء طريقه ويهدي سبيله فقد أحس لاحقا بأنها خدعته واستعبدته .

يجدر القول بأنه في الفصل الأول من الرواية يظهر قلب للموازين فما كان مهمًا يصبح حقيرا والعكس، وهذا ما يسمى تبادل الأدوار بين المركز والهامش فالمسيحية كانت مركزا والحياة هامشا، والمعلم كان مركزا والخال ديفيد هامشا فتبادل كل منهم دوره مع الآخر، وهذا ما يسمى بتقويض المركز واستبداله بالهامش في كل مرة فلا يوجد شيء ثابت بل تتغير مكانة الأشياء بمرور الأحداث في الرواية.

[1]– **الرواية**، ص 35، 36.

2. الثقافة واللاثقافة في رواية الملحد:

تعتبر تستمر التقسيمات التي تعتري الفضاء الثقافي، بدءا بارتفاع صوت الثقافة النشطة التي تحاول تبوأ المركزية، فالثقافة التي تتربع على عرش السيادة المجتمعية تشكل المركز والثقافات الأخرى المتسلقة التي تحاول التأثير وحتى احتلال مكان الثقافة السائدة تكون هي الهامش، فكل ثقافة في تكوينها الذاتي تستأثر لنفسها صفة المركز وكل من يصطدم بها أو ينافسها يؤخذ في شكل اللاثقافة والهامش، والعكس صحيح فالحقيقة تكمن في أن الثقافة «دائرة جزئية أو مجال مقفل في مواجهة المجال الثاني، مجال اللاثقافة(...) فالثقافة في مقابلة اللاثقافة نظاما من العلامات»[1].

يجدر بنا التنبيه إلى أن هذا لا يتعارض مع الحركة المستمرة للفضاء السيميولوجي، فالانغلاق لا يصيب الثقافة رغم الاغراق في تقسيم ورسم الحدود بينها وبين غيرها من الفضاءات الثقافية، فكل ثقافة في مرحلة من المراحل التي تمر بها والعثرات التي تواجهها تسم نفسها بالثقافة وما يقابها إنما هو الثقافة المضادة التي تشكل اللاثقافة.

في كل كون ثقافي لابد من تعدد الثقافات، ومن سيرورة سيميولوجية تحكم العلاقات القائمة بين تقسيماتها، فكل ثقافة تقابلها لاثقافة (ثقافة مضادة)، والثقافة في الكون الذي ينظم رواية "الملحد" يتجلى في المجتمع وعلاقاته الطبيعية بالأسرة وأفراد المجتمع والعمل وبكل ما يحيط به ويتمثل في حاسي خليفة بكل تفاصيلها البدوية البسيطة كما ورد على لسان البطل: «أثناء الطريق تأملت بيوتهم المبنية من الجبس ،حيطانها قصيرة، أسقفها قباب أكثر جدرانها غير مدهونة، لونها بني من أثر سطوع الشمس المتكرر وكأن الشمس امتصت بياض الجبس، ملمسها خشن وكثير منها مشقق، أبوابها من الخشب الرديء»[2].

كما تتجلى الثقافة في الرواية في "سي لمين" أو "نعمسيدي" كما كان يحلو لسكان القرية مناداته، وهو إمام المسجد الذي كان يلقن أطفال البلدة القرآن وتعاليم الدين، ورغم بداوته إلا

[1]– سيزا قاسم وأخرون، **أنظمة العلامات والأدب والثقافة**، ص296.

[2]– **الرواية**، ص 75.

أنه كان رجلا مثقفا عارفا بأمور العلم وتطوراته وكان يتقن اللغات «فتذكرت مختار عندما أخبرني أن سي لمين مثقف وأنه يستطيع قراءة النصوص الفرنسية»[1].

أما في ما يتعلق باللاثقافة فقد مثلها "ميرسو" الذي يعيش حياته عبثاً ولهواً منذ أن تخلى عن ديانته المسيحية وتمرد عن الكنيسة تعاليمها، ممارساً كل أنواع المجون والانحلال واللانظام خاضعا لغرائزه تابعا لها «جربت مع سيمون كل شيء الوطء والخمر و التصكع (التسكع) والتصعلك والمخدرات والسخرية والذهاب إلى المواخير وسب الإله الخرافة وشتمه وكل المغامرات التي تكون بها الحياة حلوة وصالحة للعيش»[2]، ولم يكتفي "ميرسو" بهذا بل وصلت به العبثية حد اللامبالاة بوالدته ولم يهتم لموتها «غداً ذهبت إلى الشاطئ وجدت "ماري كاردونيا" كانت تشتهيني وكنت أشتهيها، لهونا في البحر ثم أخبرتها أن أمي ماتت فاندهشت، ثم في المساء ذهبنا إلى السينما وشاهدنا فيلماً مضحكاً وسخيفاً، ساقها الملتصقة بساقي أثارت زوابعي، لذلك باتت معي في بيتي تلك الليلة»[3].

وبذلك تتضح الفوارق والصدمات الثقافية بين فضائين سيميولوجيين هما الثقافة المتمثلة في "سي لمين" رجل الدين الورع، المحترم والمثقف الحكيم الذي حاول جاهدا تصحيح فكر "ميرسو" بأسلوب منطقي مجيبا على تساؤلاته بذكاء، وفي المقابل اللاثقافة التي جسدها "ميرسو" بسماته اللاأخلاقية وسلوكاته السيئة التي لا يتقبلها إنسان طبيعي يمتلك شيئا من الثقافة والحضارة، فقد صورت الرواية جزءاً كبيرا من هذا الصراع.

1- **الرواية**، ص 88.

2- **الرواية**، ص 44.

3- **الرواية**، ص 58.

ثانيا: الحدود الثقافية وأنواعها في رواية الملحد.

كما سبق وذكرنا فقد قسم لوتمان الفضاء إلى ثلاثة أقسام هي: الداخل ،الخارج والحدود وعرفنا ما يقصده بثنائية الداخل والخارج، فماذا نعني بالحدود؟ وأين تجلت في رواية "الملحد"؟

عرف ابن منظور الحد بأنه «الفصل بين الشيئين لئلا يختلط أحدهما على الأخر، جمعه حدود. وفصل ما بين كل شيئين: حدّ بينهما، ومنتهى كل شيء حّده»[1].

في حين يرى يوري لوتمان أن الحدود هي الخط الفاصل بين فضاء ثقافي وفضاء أخر، وفق ما يعود إلى مفهوم كل ثقافة لنفسها ولغيرها بوصفها فضاءً مستقلا، «فالحد يمكن أن يفصل الأحياء عن الأموات، المستقرين عن الرُّحل، المدن عن القرى، يمكن أن يكون منتميا للدولة، اجتماعيا، وطنيا، عقائديا أو من طبيعة أخرى»[2]، يتضح من خلال هذه التعريفات أن الحدود هي الفاصل بين قطبين (عالمين، فضائين...).

يعد مفهوم الحدود من بين المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها سيمياء الكون عند لوتمان، كما أنها سمة للتوحيد والتفريق والاختلاف وكذا التعايش. كما يتسم الفضاء الداخلي باللاتجانس واللاانسجام؛ لأن الحدود تفصل بين الداخل والخارج، وتحيل على المقابلة بين الذوات. كما يشير لوتمان إلى أن مفهوم الحدود يصبح أكثر تعقيدا عندما تعبرها عدة مستويات تنتمي إلى لغات ورموز مختلفة، فالمناطق الحدودية بين ثقافتين مختلفتين نقطة للحوار والتواصل أو عقبة أمام الاتصال والحوار والتعايش كالترجمة التي تعد بمثابة حدود بين الثقافات أو تتحول إلى عائق يحول دون التبادل الثقافي، فالحدود من منظوره أساس التآلف والانفتاح على الحضارات أو أساس لصراعها وانغلاقها. وتنقسم الحدود بحسبه إلى قسمين: (الحدود المكانية كالجبال والوديان والأنهار وحدود زمانية كالليل والنهار حتى نتمكن من تحديد العناصر المنتمية إلى الداخل أو الخارج ويمكن لهما أن ينفتحا على بعضهما البعض من خلال الترجمة والحوار والتناص). وهذا ما سنحاول تقصيه من خلال دراستنا للحدود في رواية الملحد.

---

[1]– ابن منظور، **لسان العرب**، ص 799.

[2]– يوري لوتمان، **سيمياء الكون**، ص 235.

إن الحدود الثقافية في الرواية لا تقتصر على شكل واحد بل تتنوع بين حدود مكانية، اجتماعية، دينية، فهي تتجلى بكل ما يمكنه الفصل بين أسلوبين حياتيين؛ لأنها نابعة من الفضاءات الثقافية الكثيرة ومن خلال هذه الحقيقة الراسخة فإنها تتعدد في رواية الملحد ويمكن تحديدها فيما يلي:

1. حدود اجتماعية :

بعد قتل "ميرسو للعربي يفر من المدينة على هيئة مجرم هارب من عيون المجتمع، ومن يد الدرك الذين يبحثون عنه لمقاضاته ومحاكمته على الجريمة التي اقترفها، فأصبح رجلا بلا هوية لا يستطيع البوح باسمه أو مهنته خوفا من الإيقاع به «أخرجت بطاقة التعريف التي أعطانيها خالي بُعيد ركوبنا لهذه السيارة وقال لي: (هذه بطاقتك، اسمك الجديد فيها) قرأت الاسم Baki»[1]. فالبطل بعد تغيير اسمه من "ميرسو" إلى "بقي" خرج من الحدود الاجتماعية الغربية وبالتالي تخليه عن هويته الاجتماعية، كما جاء على لسان البطل: «شعرت أنه سيحولني إلى إنسان أخر؛ فأسماؤنا جزء منا، وتخلينا عنها يعني تخلينا عن كينونتنا، لأن أول شيء عرفناه عن أنفسنا هو أسماؤنا»[2]، وذلك بالعبور إلى حدود الأخر والانصهار فيه.

2. حدود مكانية (جغرافية):

يوضع المجرم في الفضاءات الثقافية ضمن حدود مكانية تقصيه عن الفضاء الثقافي العام كزجه في السجن الذي يشكل فاصلا بين فضاء المنبوذين وفضاء الصالحين، لكن "ميرسو" لم يترك المجال لسلطة المجتمع لعزله وإنما عزل ذاته بالخروج من فضائه الاجتماعي والثقافي الطبيعي الذي (مدينة مرسيليا) إلى فضائه الخاص الذي بناه لنفسه في "حاسي خليفة" وبالضبط بستان مختار الخياط «عند المساء تركتهما يتسامران وخلوت بنفسي في ضيعة مختار مستلقيا أرقب القمر الذي نشر ضوءه في كل مكان»[3].

---

[2]– **الرواية**، ص 70.

[2]– **الرواية**، ص 69.

[3]– **الرواية**، ص 74.

وفي موطن آخر يقول الروائي على لسان بطله: «تركني ممدا في بستان مختار متنعماً بريح المزروعات وبرائحة الرمل المبلل وبهامات النخيل التي أخذت خضرتها تسود مع الغروب»[1] فكان بستان مختار الحد الفاصل بين فضائه الخاص والفضاء العام، الفضاء الذي لا يستطيع اختراق حدوده أو الاقتراب منه خشية الإيقاع به «عند الغروب أخبرني خالي أنه عائد إلى باريس، أوصاني ألاَّ أبرح هذه البادية حتى تنسى قضيتي فعند ذلك أتمكن من العودة إلى باريس الباذخة»[2]. فالصحراء هي الحيز الذي يعصمه من سلطان المجتمع الذي فر منه ومن قبضة القانون الذي يبحث عنه ليدفع ثمن فعلته باختراق قوانينه وتخطيه حدوده الاجتماعية؛ فبات بستان مختار بنخيله الوارفة الملاذ الآمن. وهكذا أمضى "ميرسو" وقته ضمن مملكته التي تتسع باتساع الصحراء التي لا يمر بها بشر ليشكل البستان الحد الفاصل بين الفضاء الذاتي (الأنا) وبين الفضاء العام (المجتمع) الذي يقع خلف حدود الصحراء.

3. حدود دينية:

مارس "ميرسو" حياة التدين في الكنيسة التي كانت البؤرة المركزية في حياته مؤمنا بكل معتقداتها متشبثا بكل صغيرة وكبيرة فيها «عندما يفتح معلمي "جوزيف ماكرو" الكتاب المقدس كانت الأفجاج تنفتح في قلبي ليغمرها النور المقدس الذي يخرج في كلماته كان قلبي الصغير لا يتحمل كل هذا البهاء وكل تلك العظمة»[3] لكن سرعان ما انهار هذا العالم بعد أن رأى تلك الممارسات اللاأخلاقية فانهارت المقدسات التي كانت تسكنه وبدأ التمرد عليها، لينتقل إلى عالمه الذي رسم حدوده بنفسه معتنقا الإلحاد الذي أصبح بمثابة الحدود السيموطيقية التي تؤطر عالمه «غيرت كل شيء فيَّ حتى استحلتُ إنسانا آخر في قناعاته، وفي عاداته وفي طريقة تفكيره، حتى مزاجي تغير فلقد غدوت أحب الحياة أكثر لذا لم أعد أفرط في أي شيء»[4]، فالإلحاد هو الملجأ الذي يتخلص فيه من القيود التي كان يمارسها الدين عليه بكل تعاليمه، فانتقل من فضاء الدين إلى حدود اللادين. فهذه التقابلات أساس الفضاء السيميائي.

---

[1]- **الرواية**، ص 82.

[2]- **الرواية**، ص 82.

[3]- **الرواية**، ص 11-12.

[4]- **الرواية**، ص 41.

يمكن أن نلخص الحدود في رواية الملحد من خلال الجدول الآتي:

الداخل	الحدود	الخارج
باريس	الصحراء / بستان مختار	حاسي خليفة
المسيحية	الإلحاد	الإسلام

جدول(1): يوضح الحدود في رواية الملحد.

ثالثا: الحبكة وآلية الحوار الثقافي في رواية الملحد.

1. الحبكة الثقافية في رواية الملحد:

تعتبر الحبكة إحدى أهم مقومات العمل السردي، ونعني بها وفق الاصطلاح الأدبي «سلسلة الأفعال التي تصمم بعناية، وتتشابك صلاتها، وتتقدم عبر صراع قوي في الأضداد إلى الذروة والانفراج»[1]. إلا أن الحبكة في سيمياء الثقافة تذهب إلى أبعد من ذلك، حيث «تحيلنا الحبكة عند لوتمان على القصصية والأفعال السردية التي تنجزها شخصيات مركزية ومحورية أساسية(الرواية البطولية الكلاسيكية) وشخصيات هامشية منبوذة، كما يظهر ذلك جليا في الرواية البوليفونية التي تحدث عنها مخائيل باختين في كتابه "شعرية دوستوفيسكي»[2].

وفي ضوء هذا، فالحبكة تتجسد في البطل الخارق الذي يهدم النمط الثقافي مخترقا حدوده الثقافية الخاصة، فالأحداث مرتبطة بالتطور والتسلسل النمطي لها والنتيجة الحتمية، كالتعاقب الزمني الليل والنهار وكذا الموت والحياة لا يعتد بها كحبكة ضمن سيرورتها الطبيعية إنما المقصود بها هنا كل ما يعد خارقا للنظام العام.

عرفنا الحدود المنيعة المتعددة والتي ترتسم بين فضائين متضادين، بين المركز والهامش والثقافة واللاثقافة واستحالة الالتقاء، وبناءً على ما ذكرناه في التعريف للحبكة الثقافية باعتبارها كل الاختراقات التي يقوم بها البطل. فيعد أولى الخروقات في الرواية عندما قرر "ميرسو" التمرد على مبادئ الكنيسة التي تعتبر عالمه الخاص الأول الذي تربى في كنفه والتي كانت

[1]– يوري لوتمان، **سيمياء الكون**، ص 64–65.

[2]– جميل حمداوي، **سيميوطيقا الثقافة**، 2023/02/05م، 22:03،

بمثابة نقطة التحول في مسار حياته، إذ يقول: «كل يوم يمر، أزداد فيه بعدا عن عالمي القديم، كان يبتعد عني مثل صوفة أطلقتها في مهب الريح، وهل يبقى من الصوفة شيء إن مرّ على اطلاقها عشر سنوات؟»[1]، يكون بهذا قد نسف الحدود خارج فضائه الأول باتجاه الفضاء المقابل منخرطا بفضاء الهامش (الإلحاد).

في صورة أخرى قتل ميرسو للعربي ومن ثَمَّ الهروب من العقاب وكذا اختراق القوانين الاجتماعية، «أتذكر الآن كيف أنقذني خالي من الإعدام (...) قام برشو الضابط الذي يشرف على نقلي إلى المكان الذي سأعدم فيه، واتفقنا على الطريقة الناجحة التي سيتم بها تهريبي، فحضّر خالي كل شيء ولم يترك شيئا للصدفة وكان الذي اتفقا عليه»[2].

لتتوالي اختراقات البطل للفضاءات الهامشية في العديد من مواطن الرواية، كما تتجلى في مصاحبته لمختار إلى الصحراء ليخلق لنفسه في تلك العزلة فضاء خاصا تطوقه فيها التساؤلات وتمتد أنامل الحقيقة لتعري الغشاوة عن عينيه «طول هذين الشهرين اللذين قضيتهما في الصحراء مستكشفا قوانين الطبيعة وأسرار الحشرات كنت في ليلة قبل أن أنام تحاربني الأسئلة فتؤجل نومي إلى ساعات متأخرة من الليل»[3]. لينتهك بعد هذا فضاء العزلة نحو باريس «بعد شهور من ذلك، ها أنا في باريس انفق ما تبقى من عمري فيها مثقلا بذاكرة ذاقت كل شيء، بدأت أجرّب وجودا جديدا، لقد أخرجت كل الأشياء القديمة مني وأعدت ترتيبها من جديد الله مركز كل شيء في حياتي الجديدة»[4].

بناء على ما سبق فالحبكة الثقافية في الرواية تشكلت في جملة الخروقات التي قام بها البطل لكل الفضاءات الخاصة به التي كان يخلقها لنفسه كلما امتدت أحداث الرواية.

2. آلية الحوار الثقافي في رواية الملحد:

يعد الحوار في الاصطلاح الأدبي والنقدي عنصراً رئيساً من مكونات الأجناس الأدبية التي تعتمد عليه كالقصة، الرواية والمسرحية، وعرفه إبراهيم فتحي على أنه «محادثة أو تجاذبا

---

[1]- **الرواية**، ص 41.

[2]- **الرواية**، ص 70.

[3]- **الرواية**، ص 125.

[4]- **الرواية**، ص 134.

لأطراف الحديث، وهو تبادل للآراء والأفكار ويستعمل في الشعر والقصة والروايات والتمثيليات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام»[1] ووفق هذا التعريف المدرج فإن الحوار بمفهومه العام يستوجب وجود طرفين أو أكثر تتم فيها عملية الاتصال لتبادل الأفكار.

في حين يعني الحوار من منظور (سيمياء الثقافة) حوارا بين معايير معينة ومعايير أخرى، كما يعد إحدى الآليات الإجرائية المهمة التي تعتد بها سيمياء الكون «وهي أساس الفكر والترجمة ويعني هذا أن النسق السيميائي الثقافي يستلزم فعل التواصل بين المتلقي والمستمع وعلى الرغم من وجود اللاتناظر السيميائي بين البنيات والعناصر، فإن الحوار أساس هذا اللاتناظر على صعيد اللغات والثقافات والطبقات والبنى الإجتماعية»[2]، كالحوار بين الثقافات البرجوازية المنادية بتمكين الطبقة النبيلة من الحكم، وبين الثقافة الاشتراكية المدافعة عن الطبقة العاملة للتحول بها من الهامش إلى المركز؛ والمقصود هنا أن الحوار لا يعني به الحوار الأدبي بمفهومه العام على لسان الشخصيات الفنية، بل هو القدرة على خلق لغة يستطيع من خلالها اختراق المركز وإمكانية إيجاد لغة مشتركة تسمح بالتواصل بين الفضائين.

ويعد اللاتناظر أو الاختلاف أساس الحوار بشرط أن لا يكون الاختلاف مطلقاً، يسعى من خلاله أحد المشاركين إلغاء الآخر. «ولكن هناك شرط أخر ضروري للحوار يكمن في الانخراط المتبادل للمشاركين في التواصل، وقدرتهما على تجاوز الحواجز السيميوطيقية التي لا يمكن تجنب انبثاقها»[3]. وبذلك يستوجب الحوار الثقافي لغة مشتركة وتواصل إيجابي بين الطرفين.

جراء الحواجز السيميولوجية المنيعة بين المركز والهامش والثقافة واللاثقافة، كان الحوار الحقيقي بين الفضائين في بدايته منعدماً "فميرسو" الذي فرَّ من المركز مشكلا فضاءه الخاص في الصحراء ظَّل بعيدا ومتواريا دون الاحتكاك بأحد من أفراد الفضاء المقابل يقول: «كان

---

[1]– إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، منشورات التعاضدية العمالية للطباعة والنشر صفاقس، تونس، ط1986،1م، ص148.

[2]– جميل حمداوي، **سيميوطيقا الثقافة**، يوري لوتمان أنموذجا، الرباط، المغرب، ص75.

[3]– **جميل حمداوي، سيميوطيقا الثقافة**، ص 76.

خالي يخوض مع مختار أحاديث متقطعة كلها لا تهمني في شيء فأصبت بالضجر واستأذنتهما»[1].

لتنفتح نافذة الحوار بين الفضائين بعد ذلك في شكل حوارات ثقافية بين "سي لمين" و"ميرسو" خلق فيها "نعمسيدي" لغة يستطيع من خلالها الوصول إلى مبتغاه مخترقاً المركز مستعملا لغة المنطق والعقل، «فقال: تؤمن بالجاذبية إذن؟ "فقلت مؤكد، فقال: هل رأيت الجاذبية أو لمستها أو شممتها أو ذقتها؟ "فقالت ساخراً وهل ترى الجاذبية أو تلمس أو تشم أو تذاق" فقال صادماً إذن هي غيب "فلم أدر بم أردّ عليه ثم زاد "كذلك إلهنا هو غيب، لكن كل شواهد وجوده تملأ العالم»[2].

كذا تعد الحوارات التي وردت بين "مريم" "وميرسو" في البستان كل ليلة اختراق لفضاء الأخر فمريم تعد جزءا من هذا المكان الذي أضحى مركزا بعد الاستلاب الذي حدث مع ميرسو وتحولت الصحراء "الهامش" إلى مركز.

«تكرر لقائي بمريم وكثر حتى أدمنتها وأدمنتني عرفت عنها الكثير وعرفت عني القليل وخلاصة ما عرفته عنها أنها كائن من نور خالص(...)عندما أكون معها أحسّ أن الحياة في بداياتها الأولى لم تتعكر بعد أشعر أنني في زمن مفعم بكل ما هو نقي، لا يشبه أبد زمن سيمون ولا زمن ماري كاردونيا مع أنه لا حظّ للجسد في سهري معها»[3].

من جهة أخرى استحضار مريم يعد وجه أخر للحوار الثقافي في الرواية ،فهي تمثيل لصورة المرأة التي احتوت كيانه في فضاء الأخر، فالصحراء منحته الهدوء، إعادة التفكير، التأمل، التصالح والتواصل مع ذاته، وعكس تسرب ثقافة الأخر إلى داخله وصورة مريم ما هي إلا ذاته التي اكتشفها وأعطاها فرصة للمهادنة والحوار وتعايش معها بعد أن كان متمردا عليها.

هذه الحوارات تحقق بموجبها اختراق الحدود الفاصلة بين المركز والهامش الذي كانت "مريم" جزءاً منه فهي لا تمثله بصفة صريحة، فكل ما يقع خارج حدود الصحراء يُعد بالنسبة

[1]- **الرواية**، ص 70.

[2]- **الرواية**، ص 91.

[3]- **الرواية**، ص 94.

"لميرسو" من الفضاء الأخر الذي باستطاعته القضاء عليه لو انكشف أمره ولم يحدث الاختراق إلا بعد أن تماهت الحدود بينه وبين مريم.

الفصل الثاني:

تجليات العلامات الثقافية في رواية الملحد

أولا: التناص علامة ثقافية.

1. التناص في رواية الملحد.
2. العنوان ودلالاته الثقافية

ثانيا: الجسد علامة ثقافية.

1. الجسد الذكوري.
2. الجسد الأنثوي.

ثالثا: التقاطبات المكانية وسيميائية الشخصية.

1. التقاطبات المكانية ودلالاتها الثقافية.

أ- تقاطب الصحراء/ المدينة (تقاطب جغرافي).

ب- تقاطب المسجد / الكنيسة (تقاطب ديني).

2. سيميائية الشخصية في رواية الملحد.

_ مريم/ ميرسو.

- الخال ديفيد/ سي لمين.

أولا: التناص علامة ثقافية.

التناص ظاهرة فنية طبعت الكتابة الروائية المعاصرة وخاصة روايات التجريب التي فتحت ذراعيها للخطابات المختلفة فانفتحت النصوص على بعضها عملت على استيعابها وإعادة إنتاجها، لتتداخل معا فتتمازج فيها الثقافات وتعلن عن ولادة علاقة بين نصوص غائبة ونص حاضر. ويعد التناص تقنية لإيصال التجربة الفنية بأبعادها الإبداعية والإيديولوجية، فتصبح قيمة مضافة في النص تمنحه حمولة دلالية وقيمة رمزية وهذا ما نحاول الوقوف عليه في دراستنا هذه حيث تظهر تقنية التناص انطلاقا من العنوان الفرعي.

- ✓ **مفهوم التناص Intertextualité:**

لقد كانت بوادر مصطلح التناص في الأدب المقارن بمفهوم "التأثير والتأثر" ليتبلور المفهوم والمصطلح في الستينيات في الدراسات البنيوية ويرجع الفضل في صياغة المصطلح إلى الناقدة جوليا كريستيفا "J.kristeva" التي استفادت من جهود الناقد الروسي مخائيل باختين "M.Bakhtine" وبخاصة في أبحاثه المتعلقة بمفهوم الحوارية "Dialogisme" الذي ثار على المفاهيم الأسلوبية التقليدية، فالتناص من منظور جوليا كريستيفا «أن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»[1].

انطلاقا من هذا التعريف فالتناص من منظور كريستيفا هو اقتحام سلطة نص غائب لاستثمار مفاتنه وجمالياته في نص جديد (حاضر) وإعادة إنتاج المعاني وفق الثقافة المعاشة والراهنة.

أما ميشال فوكو في كتابه "نظام الخطاب" يعرفه بقوله «فالخطاب(...) ليس سوى لعبة، لعبة كتابة في المرحلة الأولى، ولعبة قراءة في الحالة الثانية ولعبة تبادل في الحالة الثالثة، وهذا التبادل وهذه القراءة، وهذه الكتابة لا تستعمل أبدا إلا العلامات. فالخطاب يلغي نفسه إذاً في واقعه الحي، بأن يضع نفسه في مستوى الدال»[2].

---

[1]– أحمد الزغبي، **التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غريبة وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 1420هـ/2000م، ص 12.

[2]– **أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا**، ص 15.

بناءً على تعريف فوكو الذي قدمه فالتناص اقتصر على الكاتب في حين ينبع في مراحل انتاجه الثلاث من كونه فكرة في ذهن القارئ ثم كتابته في نص، ومن ثم قراءته ودراسته نقديا وفي مرحلته هذه تتبلور العلامات والرموز فتعمق أكثر.

الجدير بالذكر أن نظرية التناص فتحت أفقا نقديا كبيرا للتعامل مع النصوص الإبداعية، ووسعت رؤية النص لكونه شبكة تفاعلية تربط القديم بالحاضر، وبلورت لمفهوم تلاقح النصوص وانفتاحها على بعضها لتؤسس لمفاهيم التشارك والتضافر والتبادلات الثقافية.

1. التناص في رواية الملحد:

رواية الملحد تفيض وتمتلئ بشتى أنواع التناص، حيث جاءت محملة بدلالات تناصية عديدة والتي استحضرها الروائي في عمله السردي، لأجل استشهاد أو اقتباس أو امتصاص أو محاورة. فتجد نفسك أمام تدفق نصي انهال من النصوص والشخوص؛ حيث تستقبلك تقنية التناص انطلاقا من العنوان الفرعي كعتبه إشارية تحفز لاستحضار نص ثان هو "حي بن يقظان" لابن طفيل.

على هذا الأساس تعددت وجوه التناص وأشكال العلاقات التي تقوم بين النص الروائي والنصوص الأخرى، ليجد القارئ نفسه أمام تناص اجتراري من خلال محاكاة الكاتب لرواية "الغريب" لألبير كامو، والذي امتد على طول أربع صفحات انطلاقا من الصفحة السابعة والخمسين بكل أحداثها وشخوصها، من موت والدة ميرسو حتى مقتل العربي ودخول البطل إلى السجن. «لا أدري أيوم الجمعة أم يوم الخميس ماتت أمي؟ ربما يوم الخميس، لالا الجمعة أنسب لموتها! عرفت ذلك من تلغراف وصلني من دار الشيخوخة فيه الأم توفيت الدفن غدا تعازينا»[1]. في هذا الاقتباس يستحضر في أذهاننا بداية رواية الغريب لألبير كامو حينما وصله تلغراف من دار الشيخوخة بشأن وفاة والدته، يقول على لسان ميرسو: «اليوم ماتت والدتي،

[1]– **الرواية**، ص 57.

أو قد تكون ماتت بالأمس، لست أدري لقد وصلني تلغراف من دار الشيخوخة كتب فيه: توفيت الأم الدفن غدا تعازينا»[1].

تلتقي رواية الملحد في العديد من المواطن مع رواية الغريب في علاقة تفاعلية تناصية، فقد حاكى الروائي عبد الرشيد هميسي الرواية في أحداثها وكذا استحضار شخصية البطل ميرسو فقلب دوره ووجهته عن طريق تطويعه في أحداث الرواية وإقحامه في فضاء تراثي عربي من خلال محاورته للنص الغائب "حي بن يقظان" وتغيير دلالاته بتصوير أحداث أخرى في بيئة عربية ، فهذا الرجل التائه في بيئته الأصلية(الغرب) يجد سبيله وخلاصه بين أحضان الصحراء الجزائرية المهمشة، وعليه مثلت الصحراء نقطة التحول في حياة البطل من التشرد والضياع والاغتراب إلى الاستقرار والأمان.

إن اختيار الروائي لنص "الغريب" لم يكن اعتباطيا إنما كان رداً على مواقف ألبير كامو حول الاستقلال الذاتي للجزائر، وكذا نظرته للمجتمع الجزائري بكونه متخلفاً وهمجياً في عديد أعماله . يقول ألبير كامو في رواية "الغريب" «فرأيت جماعة من العرب مستندين إلى واجهة مكتب التبغ كانوا ينظرون إلينا بصمت، ولكن على طريقتهم ،لا أكثر ولا أقل، مما لو كانوا أحجاراً أو أشجاراً ميتة»[2] وفي اقتباس أخر يصف بعض الشخصيات بأسلوب ساخر «وهناك عربيين، كانا مضطجعين في ثوبهما الكحلي الملطخ»[3].

من خلال هذه الاقتباسات، يبدو جليا نظرة "ألبير كامو" الدونية للجزائريين، والملفت للانتباه أنه يذكر الشخصيات دون أسماء، يوحي هذا بمحاولة الإشارة بأنهم بلا هوية باعتبار الاسم أول هوية تمنح للإنسان بعد ولادته.

فالروائي عبد الرشيد هميسي جعل من بطل رواية "ألبير كامو" الشخصية الفاسقة والعابثة تروض في بيئة صحراوية مهمشة التي استطاعت سلخه من هويته الغربية الملحدة لتلبسه عباءة الهوية العربية الموحدة والمؤمنة بالله.

---

[1]- ألبير كامو، **الغريب**، (تر): محمد بوعلاق، تح: عبد الله القديم، دار تلانتيفت للنشـــر، (د.ط)، بجاية، الجزائر،2021م، ص 17.

[2]- **المصدر نفسه**، ص 46.

[3]- **المصدر نفسه**، ص 51.

2. العنوان ودلالته الثقافية:

العنوان هو النافذة الأولى التي نطل من خلالها على عوالم النص والتي تكشف عن خباياه وأسراره المطوية، لذا احتل العنوان أهمية بالغة في الدراسات المعاصرة لأنه بمثابة الطعم الذي يصطاد القارئ والاستحواذ على اهتمامه لفك شيفرات المتن ومعالمه، فهو «هوية النص التي يمكن أن تختزل فيه معانيه ودلالته المختلفة، ليس هذا فحسب بل حتى مرجعيته وإيديولوجيته»[1]. وفي ذات السياق يعرف ليو هويك«Leo Hoek» العنوان على أنه «مجموعة من الأدلة اللغوية (...) التي يمكن أن تثبت في مقدمة نص، وبيان محتواه الشامل وإغراء الجمهور المستهدف»[2].

في ضوء هذه التعريفات، تتضح أهمية العنوان وما يقدمه من وظيفة إغرائية لتشويق القارئ لسبر أغوار المتن وهذا ما دعانا لمحاولة دراسة عنوان المدونة سيميائيا. فالرواية التي هي موضوع الدراسة تحمل عنوانين، أحدهما مكتوب بحروف سميكة (الملحد) تدل على أنها العنوان الرئيس، وآخر مكتوب بحروف رقيقة تدل على أنه عنوان فرعي (بقي بن يقظان) وكلاهما يتعاضدان ليشكلا عنوان الرواية.

فالعنوان الرئيس "الملحد" وردت اسما معرفا بالألف واللام للدلالة على معنى معين معهود، لتحيلنا مباشرة على دلالة "اللادين" وكذلك وردت معرفة في مقابل "الغريب" لألبير كامو، ومن زاوية أخرى يستدعي العنوان الفرعي (بقي بن يقظان) في أذهاننا قصة حي بن يقظان لابن طفيل. ونعتقد أن ارتباط العنوان الرئيس برواية الغريب لألبير كامو والعنوان الفرعي بالنص التراثي العربي لابن طفيل يقتضي تحليل المقصدية في ذلك، فهذا التحليل ينير جوانب البعد الحواري للعنوان، والذي يسعى من خلاله الروائي إلى تشكيل دمج ثقافي "عربي _غربي"، وكذا يطرح مسألة قدرة الهامش على افتكاك المركزية في العمل السردي "لقد ساقتني الأقدار من فرنسا إلى صحراء الجزائر لتنقذني من نفسي المتمردة أيقنت أن الله كريم جدا عندما طوح بي

---

[1]– أحمد قنشوبة، **دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي**، ضمن محاضرات الملتقى الوطني، السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة دار الهدى، الجزائر، 2000م، ص 80.

[2]– محمد الداهي، **صورة الأنا والآخر في السرد ،رؤية** ليتش والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013م، ص 123.

في هذا الصحراء لكي أعرفه"[1]. ففي الصحراء انسلخ البطل من جلد "ميرسو" الملحد ليكتسي بثوب "بقي" المؤمن بوجود الله الذي وصل إلى الحقيقة بالعزلة والتأمل على نهج حي بن يقظان.

أما العنوان الفرعي " بقي بن يقظان" فهي مركبة من "بقي" وهي لفظة مشتقة من البقاء والخلود «ثم سألني من أكون ، فأخبرته عن اسمي بالفرنسية "Baki" فقال اسمك باقي! الله هو الباقي ومن دونه فانٍ»[2]، وهي اسم من أسماء الله الحسنى وجاء للدلالة على ميرسو الذي بقي على قيد الحياة بعد أن كان موته المصير المحتوم الذي فر منه «عندما ركبت هذه السيارة ووجدت فيها خالي ينتظرني فهمت كل شيء شعرت بنشوة الميلاد على الرغم من أني هيأت نفسي للموت ولكن للميلاد سلطانه»[3] وكأنه بعد أن كتب له عمر جديد أصبح خالدا ووصل إلى الحقيقة بفضل عقله الذي ظل متيقظا. إن العنوان تربطه علاقة اختزالية بالنص الداخلي، فالكاتب حاول الربط بين الرواية والواقع من خلال وصفه لعوالم الصحراء ووصول البطل إلى حقائق الأمور.

3. في سيمياء صورة الغلاف:

يعد الغلاف من ضمن العتبات الأولى التي يقف عليها القارئ وتلفت انتباهه فيكشف عن طريقه علاقته بالنص، كما اهتمت دور النشر بالرموز والصور وغيرها على سطح الغلاف لما تحمله من دلالات جمالية إيحائية عديدة وقد توصلت الدراسات إلى تصنيف أغلفة الكتب تصنيفا داخليا وخارجيا يمكننا تلخيصه في الجدول التالي:

[1]– **الرواية**، ص 134.

[2]– **الرواية**، ص 75.

[3]– **الرواية**، ص 70.

التصنيف الخارجي	التصنيف الداخلي
• العنوان • اسم المؤلف • شركة الإنتاج • دار النشر والطباعة • اللون • الصور، الزخارف، الرسومات	• الفضاء الطباعي • نوعه • نوع الخط • تقنية البياض • النقط والفراغات

جدول (2): يوضح تصنيف أغلفة الكتب

إن وظيفة القارئ تكمن في الربط بين الغلاف (شكله الخارجي)، وما مدى علاقته بالمتن والعنوان وفي هذه الدراسة سنحاول تقديم قراءة خارجية للغلاف:

اسم المدونة	المؤلف	دار النشر	سنة الطباعة	صورة الغلاف
الملحد (بقي بن يقظان)	عبد الرشيد همیسي	دار ميم للنشر	2020م	

جدول (3): يوضح قراءة لغلاف الرواية

كما سبق أن ذكرنا فالغلاف أول العتبات المحيطة التي يجد القارئ نفسه في مواجهة معها فهو سمة تساعدنا على التعمق في النص واستخراج ما تضمنته من أفكار ودلالات يحملها بكل تفاصيله من زخارف وخطوط وألوان، فلكل لون أبعاده ودلالاته الرمزية التي تعلل

وجوده في سياق بعينه دون غيره «فقد اندمجت الألوان حتى في السلوك الحضاري المعاصر فأصبحت تكتسي الدلالات، وتشكل خُطابا تفهم كما نفهم الخطب الطبيعية»[1]،

جاءت خلفية الغلاف في الرواية باللون البني يتدرج من الغامق للفاتح وهو لون يستخدم بكثرة في أساسيات المنزل «يستخدم اللون البني بكثرة في صور الأثاث المنزلي الخشبي الطبيعي ورمز له يستخدم مع أحد الألوان الصارخة مثل التركواز أو الأحمر ويعطي البني إحساس بهدوء الأعصاب»[2].

هنا لا بد من بيان أن اللون البني هو مزيج بين الأسود والرمادي والبرتقالي يوحي بالاستقرار وكذا يرمز لفضاء الصحراء الذي شغل حيزا واسعا ومهما في الرواية «كانت الصحراء أوسع مما تصورت وأهدأ مما تخيلت (...) ليس فوقنا سوى السماء وليس تحتنا سوى الرمل»[3] ويتدرج البني من غامق في أعلى الغلاف يتخلله الرمادي على شكل سحب لدلالة على الغموض والتردد فهو لون بين خيارين فجاء ليرمز لحالة الريب والتساؤل التي كان يعيشها ميرسو «انهارت صحتي وضوى جسمي وكلت عزيمتي وأنا في حيرة من ثلاث: لم جئنا لهذا الوجود الغريب علينا؟ ولم نحن موجودون فيه دون أن نستطيع فهمه وكلما حاولنا أن نكون سعداء بفهمه قابلنا بجنونه، ولم ننتهي ونفنى كما تفنى الحشرات والدواب ونحن لا نفقه بعد سر مجيئنا وسر رحيلنا؟»[4]، ويصبح اللون فاتحا كلما توجهنا للجزء السفلي من الغلاف وكأن سحب الشك والتساؤلات تنجلي لتظهر الحقيقة في تلك الصحراء الفسيحة.

أما العنوان الرئيس "الملحد" جاء باللون البرتقالي متوسطا الغلاف وهو لون ناري حيث يرمز هذا اللون «إلى نقطة التوازن بين الروح والشبق لكن هذا التوازن قد يختل، ويسير في

---

[1]– عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السـردي ، معالجة تفكيكية سـيميائية مركبة لرواية زقاق المدق**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م، ص 297، نقلا عن محمد سيف الإسلام بوفلاقة، **سيميائية الخطاب السردي في روايات الغماني سـيدات القمر للأديبة خوجة الحارثي أنموذجا**، موقع أنترنت http//www.raialyoum.com 2023/04/25م، الساعة 15:30.

[2]– إياد صقر، **فلسفة الألوان**، الأهلية للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن، (د.ط)، 2010م، ص 3.

[3]– **الرواية**، ص 107.

[4]– **الرواية**، ص 55.

هذا الاتجاه أو ذاك فيغدو البرتقالي عندها إعلانا للحب الإلهي أو رمز الشبق»[1] وفي الحالة الأولى هو الثوب المزعفر للكهنة البوذيين والصليب المخملي والبرتقالي ولفرسان الروح القدس. «ويكون البرتقالي لون الخيانة والشبق ويقال أن ديونيسوس كان يلبس ثيابا برتقالية اللون»[2]. وعليه فاللون البرتقالي يجمع بين الطهر والدنس فهو لون يجمع بين الصراع والمتناقضات، كتلك الحالة من الصراع التي كان يعيشها "ميرسو" وهو ملحد «فأعادت السؤال: (ما بك؟) فصارحتها بأني أحيانا ينتابني شعور بالخوف من إمكان وجود هذا الإله الخرافة (ماذا لو كان حقيقة؟) ماذا سيفعل بنا بعد كل الذي اقترفناه في حقه؟»[3] فالبطل في هذه المرحلة من حياته كان يعيش حياة العبث والفسق تارة وحياة الخوف والورع تارة أخرى.

أما العنوان الفرعي (بقي بن يقظان) فجاءت بخط رقيق باللون الأسود وهو لون حيادي يمتص جميع الألوان للدلالة على حالة الثبات والاتزان التي وصل إليها "ميرسو" بوصوله إلى الحقيقة. ثم جاءت تحتها كلمة رواية لتساعد القارئ في تحديد نوعية العمل الأدبي والوظيفة الأساسية للمؤشر الجنسي الإخبار؛ أي «إخبار القارئ أو المتلقي وإعلامه بجنس العمل، الكتاب الذي سيقرأ»[4]. وفي آخر الصفحة يظهر لنا اسم دار النشر مكتوب باللون الأبيض كعلامة إشهارية.

هذا فيما يخص دلالة الألوان ورمزيتها، أما صورة الغلاف فتظهر يد تنزل من الأعلى تمتد إلى منتصفه نحو الرجل الذي يتوسطه متأملا الأعلى هائما ببصره نحو الملكوت وهو تائه في اللون البني الذي يكاد يبتلعه وكأن أطرافه موصولة بخيوط وهمية متصلة بأصابع اليد، هذه الأخيرة ترمز للأيادي التي ساعدته للوصول إلى الحقيقة والإيمان بوجود الله والتوحيد. في حين عكست الصورة داخل اليد الإطار الزماني والمكاني للرواية، فالصحراء الفضاء الذي دارت فيه رحى الأحداث ونقطة تحول مسارها، أما الليل فيرمز إلى زمن اللقاء بين البطلين

---

[1]– كلود عبيد وآخرون، **الألوان(دورها تصنيفها ،مصادرها ،رمزيتها ودلالتها)**، مراجعة و تقديم محمد محمود المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1435،1هـ/2013م، ص 129.

[2]– **المرجع نفسه**، ص 130.

[3]– **الرواية**، ص 45.

[4]– عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينات (من النص إلى المناص)**، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ط1، 2008م، ص 89-90.

تحت ضوء القمر، وكذا وقت الخلوة والتأمل والتساؤلات «تملتني وتمليتها فشعرت أن شيئا ما يحدث بيننا ولما دققت النظر في عينيها أكثر سمعتهما تقولان لي هنا منتهاك، لا مهرب لك ولا مأوى، ضع فينا تَلق رشدك ولت وتركتني نهبا لأسئلة الليل والقمر»[1].

من خلال دراستنا لعتبات النص (الغلاف والعنوان) نستنتج أنها جاءت مشحونة بحمولة دلالية أسهمت في فهم الرواية وتفسيرها وتأويلها، فكشفت العتبات عن الفهم الفني الواعي والعميق للمؤلف وقدرته على اختيار الصورة التي تبعث في نفس المتلقي الكثير من التساؤلات لمحاولة تفكيك شيفراتها فتغريه لاقتنائها، ومن جهة أخرى أعطت للرواية بعدا جماليا بتكثيف معاني دلالية كثيرة كلها مرتبطة بمضمون الرواية ورسالتها وبطلها.

ثانيا: الجسد علامة ثقافية.

الجسد جزء لا يتجزأ من الكيان الإنساني، فهو الحقيقة التي نعبر من خلالها إلى عمق كياننا، فالجسد حاضر في كافة المجالات: (الفن، الفلسفة، الأدب والعلم...).

فكل شيء يدور حوله وما يثيره من لذة حسية ومعنوية فقد أصبح فضاءً للدراسة في الأعمال الأدبية الحديثة وحُضي بحضور واسع فيها وخرج من مجرد طبيعته المادية إلى دلالات رمزية تعطيه تأويلات جديدة وتعرفه الكاتبة صوفيه السحيري في كتابها الجسد والمجتمع «هو نظام من العلاقات الدالة والمنتجة للمعاني فهو موطن التعبير والقراءة»[2] فالجسد من منظورها أيقونة مكثفة من العلامات القابلة للدراسة والتأويل.

أما ميشيل فوكو يرى أن «الجسد ليس لعبة، وإنما مكان استثمار سواء أكان هذا الجسد الطبيعة أم المجتمع أم الفرد، هذا الجسد هو الذي وقعت محاصرته وحساب حركاته في المكان والزمان بخطوط الطول والعرض والاستدارة والوزن والكتلة بغية مراقبته وإخضاعه، إنه موقع المعرفة والرغبة والمصلحة فلابد أن يكون محل نزاع وصراع»[3].

---

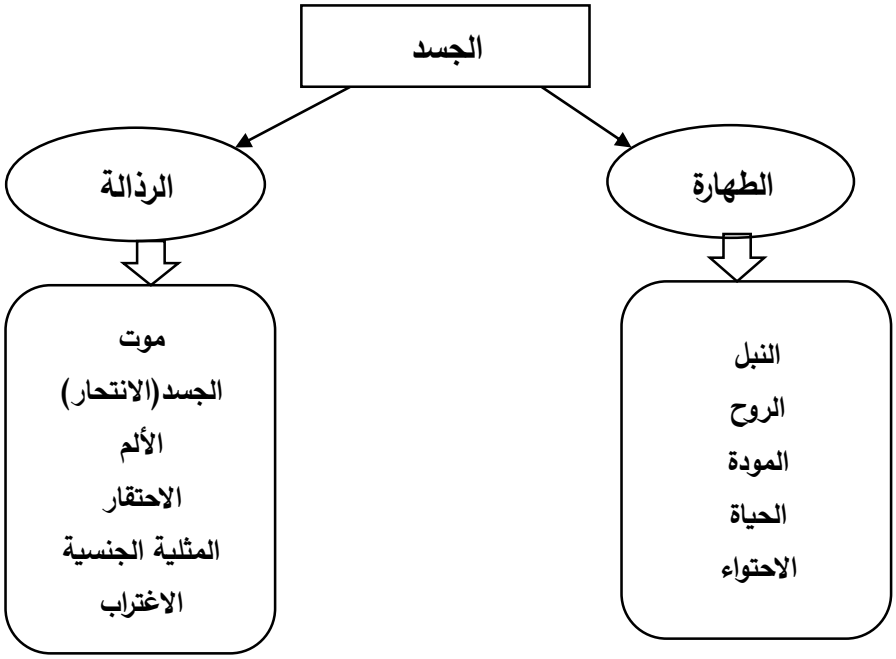
[1]– **الرواية**، ص 74.

[2]– صوفية السحيري بن حتيرة ، **الجسد والمجتمع (دراسة انثربولوجية لبعض المعتقدات والتصورات حول الجسد)**، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص 238.

[3]– ميشيل فوكو، **المعرفة والسلطة**، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص75.

بالاستناد إلى ما سبق، فالجسد عند فوكو يتعدى الأبعاد المضبوطة والخاضعة للمقاييس الرياضية، بل يتعامل مع الجسد كونه فضاء يحمل دلالات مكثفة تستدعي تأويلات معرفية له، فهو موضع تأويل مستمر يحاول فيه الدارس الانتصار للكيان الروحي في مقابل الكيان الجسدي اللحمي.

من خلال دراستنا للرواية تتجلى لنا تيمة الجسد محملة بالإشارات الكثيرة (اللذة، الرغبة، التلاحم، المحبة، الاشمئزاز...)، فهي تمثل التقابل بين الطهارة والرذالة ويبقى هذين المصطلحين «حاملين شحنتين متعارضتين تخوّلان أحدهما أن يجذب والأخر أن ينبذ وتجعلان الأول شريفا يبحث عن الاحترام والحب والتقدير والثاني خسيسا يثير النفور والرعب والاشمئزاز»[1]، ومنه يمكننا تلخيص هذين المصطلحين في المخطط التالي:



مخطط توضيحي(3): يبين ثنائية الطهارة والرذالة في رواية الملحد

وفي الرواية يتجلى حضور الجسد في صورتيه الذكورية والأنثوية.

[2]– روجيه كابوا، تر سميرة راشيا، مراجعة جورج سليمان، **الإنسان والمقدس**، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، آب 2010م، ص 65-66.

1. الجسد الذكوري:

كان الجسد الذكوري حاضرا بكثافة في الرواية حاملا في كنهه دلالات متعددة ويمكننا تقسيمه من خلال دراستنا إلى جسد ذكوري متسلط والجسد الذكوري المنتهك (الخاضع).

أ- الجسد الذكوري المتسلط :

نقصد به ذلك الجسد الذي يتعامل مع الآخرين بالقوة والعنف في اكتساب مواقفه ومن بين الشخصيات الأساسية التي ظهرت في هذه الصورة(دانييل، جوزيف، وميرسو):

- ✓ **دانييل:**

مساعد الشماس، شخصية غير سوية استغلالية يستغل "جورج" لصالحه ونزواته المستمرة، محكوم بالشهوة لا يهتم للدين ولا للعادات ولا القيم يخضع جورج تحت سلطته وأوامره «جورج كان خنوعا خدوما بطبعه يفعل كل شيء يطلبه منه دانييل وكأنه يفعله عن رغبة وسبب ذلك أنه عاش يتيم الأب وفقيراً كانت الكنيسة تتكفل به»[1]، فهو شخصية مثلية يفتقد للضمير والأخلاق منغمس في ممارساته الجنسية محاولا إشباع رغباته «من الأشياء التي اتضحت لي أن مسكة دانييل لجورج من الخلف لم تكن للعبث معه أو لاستكتامه أمراً، بل لأن شهوة شبقية تلدغه في أعماقه فطلب لها مصرفاً فلم يجد إلا جورج اليتيم»[2].

- ✓ **جوزيف (الشماس):**

يتظاهر بالعفاف متمسك بالدين يبين للجميع أنه رجل صالح «معلمي الدياكون كان في كل درس يفرغنا ويملؤنا، يفرغنا من الدنيا وأرجاسها ويملؤنا بالنور والقدسية»[3]، فهو شخصية تظهر الصلاح وتبطن الفساد والرذيلة، كما أنه يقدم يد المساعدة للفقراء والمساكين انتهازي واستغلالي بذريعة العطايا «أيصحُّ أن معلمي بعطيته القليلة استعبد الأرملة وأخذ منها جسدها؟»[4].

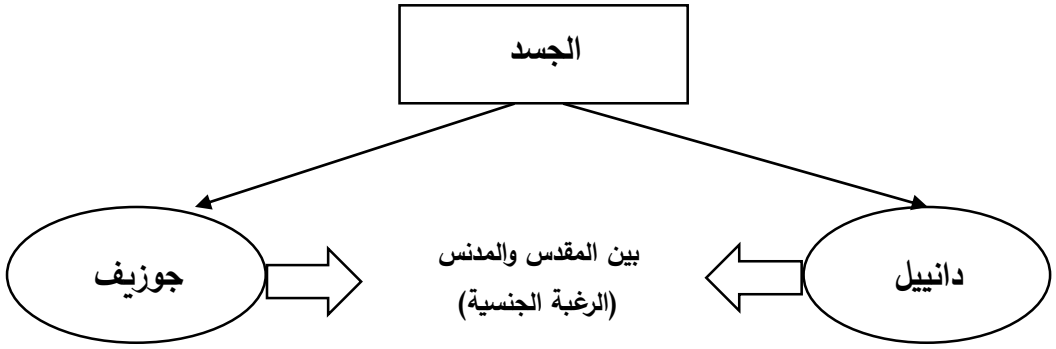
---

[1]- **الرواية**، ص 14.

[2]- **الرواية**، ص 22.

[3]- **الرواية**، ص 12.

[4]- **الرواية**، ص 20.



مخطط (4): يبين حالة الجسدين دانييل /جوزيف

من خلال هذه الترسيمة تبدو الازدواجية بين ثنائيتين الدين والرغبة فهذا الجسد المقموع الذي يمارس سلطته الذكورية ضد الأخر يعيش في الواقع صراع داخليا بين الدين والالتزام في الظاهر وبين عالم التحرر وانعتاق الجسد والحاجات البيولوجية في الباطن فهي في الواقع أجساد مكبوتة تمارس عليها الثقافة الدينية سلطتها وسطوتها، فتسعى لإكمال هذا النقص النفسي بالسادية على الآخر.

- ✓ **ميرسو:**

بطل الرواية والشخصية الثالثة التي تعكس الجسد الذكوري المتسلط، شخصية مارست سطوتها على الجسد الأنثوي فمثل لنا صورة الجسد العبثي المتحرر من كل سلطة عدا سلطة الرغبة والملذات «وجدت (ماري كاردونيا)، كانت تشتهيني وأشتهيها لهونا في البحر ثم أخبرتها أن أمي ماتت فاندهشت ثم في المساء ذهبنا إلى السينما وشاهدنا فلما مضحكا سخيفا، ساقها الملتصقة بساقي أثارت زوابعي»[1]،

لم يكتف ميرسو بالنساء بل تعدى كذلك إلى الجسد الذكوري من خلال ممارساته الشاذة مع زميله في العمل «انتظرته لكنه انشغل بفعل شيء لم أعهده من الرجال فأخذت لذة تسري في جسدي (...) وثارت في جسدي شهوة جموح لا لاجم لها»[2].

[1]– **الرواية**، ص 58.

[2]– **الرواية**، ص 47.

كما ذكر فميرسو يشكل الجسد المنغمس في العلاقات الجنسية المتعددة بقدر التشوش الذي يعتري نفسيته وتشظيات روحه. الأمر الذي جعل منه جسدا تائها ملغما بالشكوك والضياع.

ب- <u>الجسد المنتهك/الخاضع:</u>

هو الجسد الذي مورست عليه شتى أنواع التسلط والاضطهاد فخضع مكرهاً أو مستسلماً راغبا في ذلك ومثلته كل من جورج وكريستيان.

✓ **جورج:**

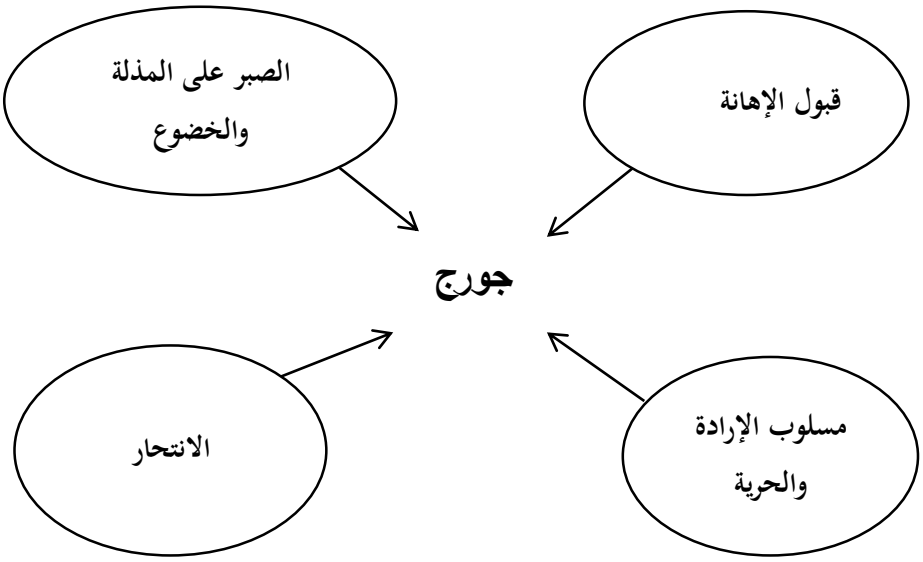
صديق ميرسو شاب فقير ويتيم الأب تتكفل الكنيسة به وتعيل عائلته، يمثل جورج الجسد المنتهك والخاضع قسرا من طرف مساعد الشماس (دانييل) «قبل وصولي إليها تناهى إلى مسامعي صوت صراخ مكتوم، فاقتربت من الغرفة فإذا دانييل يحتضن جورج من الخلف ويكتم صرخته بكفه القوية فلم أفهم شيئا»[1]. هذه الاعتداءات جعلت جورج جسدا يعيش الألم والحزن «جورج إذا ضحية، ضره يتمه وفقره وحاجته وحاجة أهله إلى عول الكنيسة (...) ما كان يستطيع أن يكشف شيئاً رغم أن الفعلة تكررت كثيرا حتى أصبح دخان الحزن في عينيه الخضراوين واضحا»[2]. إن هذه المعاناة التي عاشها جورج المقهور والمنهك وصلت به إلى التهاوي بهذا الجسد إلى الانتحار هروبا من تلك الانكسارات النفسية وتطهيره من الدنس «لم يبقى من همي إلاّ جورج صديقي، فقد فكرت ألف مرة لكي أهتدي إلى الطريقة التي أقنعه بها كي يترك المسيحية، ولكن قلبي انفطر لما سمعت أنه انتحر»[3]. وبناءً على هذا نستخلص أن جورج شخصية مسلوبة الإرادة، ومتعثر في شباك العجز خضع مرغما.

يمكننا أن نوجز ما قدمناه في المخطط التوضيحي الآتي:

[1]- **الرواية**، ص 18.

[2]- **الرواية**، ص 22.

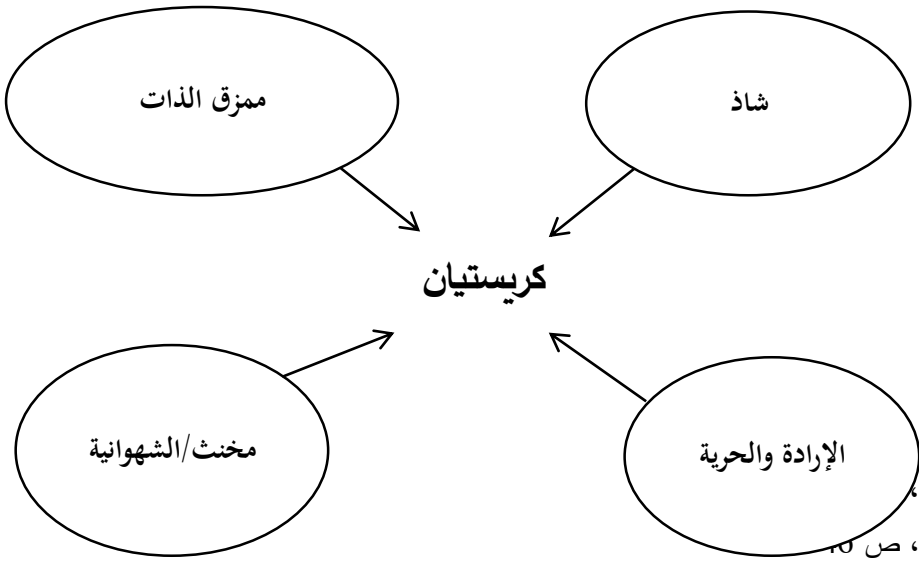
[3]- **الرواية**، ص 38.



مخطط (5): يبين حالة الجسد جورج.

- ✓ **كريستيان:**

زميل ميرسو في العمل تغلب عليه الطباع الأنثوية «كان لطيفا أنيقاً ذا ميول أنثوية، فهو يبالغ كثيرا في تزينه وحديثه الكثير عن الموضة كان هشا ورخوا لا يستطيع أن يقاوم أي عارض»[1] فهذه الطباع الأنثوية جعلت من كريستيان مطمع للكثير من الشواذ فهو يمثل الجسد الممزق والخاضع إراديا، يعيش شخصيتين في جسد واحد مرة ذكر ومرة أنثى جسد مهمش يعيش اغترابا مع ذاته والاحتقار والتيهان والرفض نتيجة الصراعات الداخلية التي يعيشها «فهو دائم الشكوى من مظالم الحياة التي لا تنتهي»[2]، ويمكننا تلخيص حالة الجسد كريستيان في الرسم التوضيحي التالي:



[1]- **الرواية**،

[2]- **الرواية**، ص 10.

مخطط (6): يبين حالة الجسد كريستيان.

ما يمكننا استخلاصه من خلال دراستنا لهذه الشخصيات الأربع أنها تعاني من اضطرابات نفسية بل هي تعيش أزمة مع الجسد انطلاقا من العناصر الآتية: (الهوية، الشهوة والدين).

2. الجسد الأنثوي:

إنَّ العلاقة التي تنشأ من هذا المحور أساسها الرغبة في امتلاك الجسد والشهوة وتنضوي ضمن ثنائية أساسية الذكورية والأنثوية، فهو يرسم صورة المرأة في ذهنية الرجل، لكن مع تغير معطيات الحياة تغيرت النظرة لجسد المرأة، وأصبح له حرمته وقدسيته ولم يقتصر على الصورة الظاهرية له بل غاص في عمقه نحو الروح «يرد الجسد في التشكيلة الثنائية بمعنى الشيء المادي والحسي أو الشكل الظاهري، وترد الروح بالمعنى الشيء الأزلي والأبدي الذي لا يفنى فالروح هي الجوهر والأساس، وروح الشيء كنهه وماهيته»[1]

يتجلى الجسد الأنثوي في الرواية في الشخصيات التالية:

- ✓ **سيمون:**

[1]– فؤاد إسحاق الخوري، **إيديولوجيا الجسد رموزية الطهارة والنجاسة**، دار الساقي، لبنان ، بيروت ، ط1،1997 م، ص 6.

تمثل سيمون الجسد الأنثوي المنفلت، العبثي والشبقي الخاضع لرغباته والباحث عن اللهو تمنح جسدها لميرسو بإرادتها مقابل المتعة «هيا افعل مثلي وبقدر ما ستبصق بقدر ما سأمنحك جسدي هذه الليلة»[1].

- ✓ **الأرملة:**

تمثل الأرملة الجسد العاجز المستضعف الذي يخضع مكرها بسبب الظروف التي فرضت عليه وأجبرته على الاستسلام «ذهبت إلى الأرملة التي كان معلمي يأتيها (...) صدمتها بالذي يحدث بينها وبين معلمي فدمعت وترجتني الكتمان(...) فأخبرتني أن معلمي جوزيف يمنعها من العطية التي خصصتها لها الكنيسة إن لم يأخذ من جسدها ما يريد»[2].

- ✓ **مريم:**

تمثل الجسد المنعتق من رغباته، ذات البعد الصوفي فالجسد (مريم) يحتفي بنزعة قداسية تبتعد عما هو دنيوي، حيث يمتزج الجسد بالحلم فيرتقي عما هو واقعي، ليلج عالماً من الأسطورية «كانت أحلى من القمر بكثير بل أنه خُيل إلي أنها هي التي تضيء على القمر وهو يسرق منها نورها»[3]، وأول الدلالات التي نستشفها من خلال هذه المشاهد صفاء روح مريم ونقاؤها فانعكست إشراقات روحها على الجسد «مريم قربي بسريرتها الصافية وبطباعها البدوية وبقلبها النقي»[4] فمريم هي الجسد الطاهر النقي، فالكاتب يرفع الجسد من خلال هذه الصفات بصورة حسية متخيلة ينبثق منها البعد الروحي السامي فيفرغ الجسد المثقل بالبعد الشهواني إلى بعد دلالي لتطهيره.

يمكننا اختزال صورة الجسد الأنثوي في الرواية في المخطط التالي:

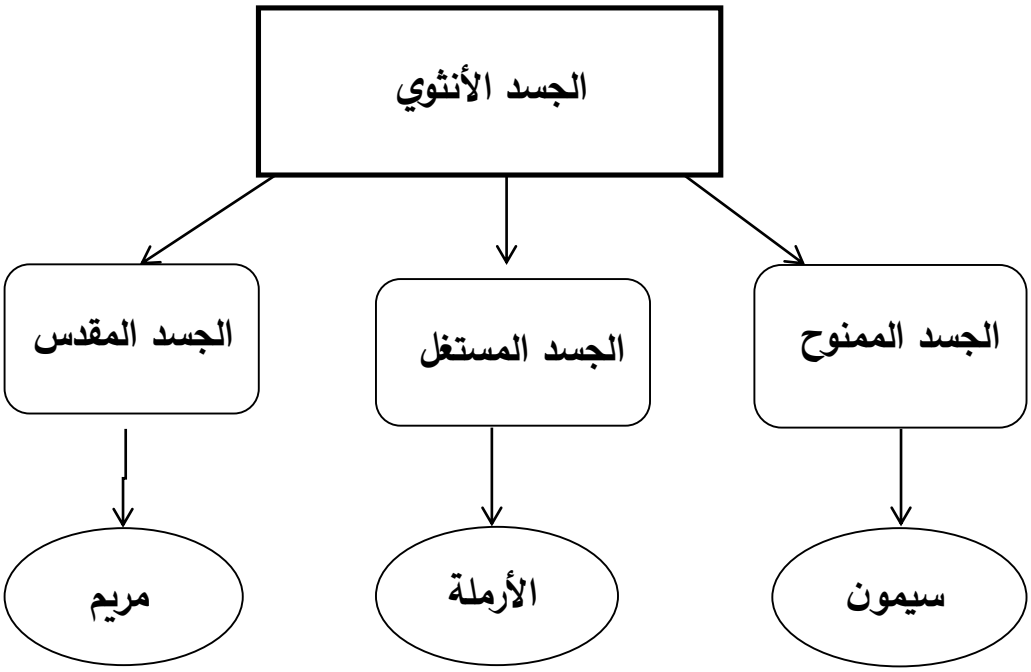
---

[1]- **الرواية**، ص 44.

[2]- **الرواية**، ص 38.

[3]- **الرواية**، ص 83.

[4]- **الرواية**، ص 84.



مخطط (7): يبين صورة الجسد الأنثوي في الرواية.

في ظل ما سبق، إن الجسد في الرواية ارتبط بالرغبات والشهوة وفي هذا خروج واضح عن المنطق والسلطة الأخلاقية الدينية والاجتماعية، فسارت الأحداث من خلاله كاشفة عن انزلاق أقنعة التدين وهشاشة التنشئة الاجتماعية، فصور لنا الروائي عبد الرشيد هميسي رؤيتين لتيمة الجسد: رؤية غربية إيروسية تنظر له كمواطن للرغبة، ونظرة عربية تسمو بالجسد إلى القداسة فتعدى الجسد بهذه الرؤية حضوره الفيزيائي المحض إلى كونه تيمة تحمل مدلولات ثقافية مختلفة، فقدمه كمعطى ثقافي رمزي يعكس رؤية الأنا والآخر له وكيفية التعامل معه.

ثالثا: التقاطبات المكانية وسيميائية الشخصية.

1. التقاطبات المكانية ودلالاتها الثقافية في رواية الملحد:

يعد المكان من العناصر الأساسية في بناء النص الأدبي والتعريف الذي قدمه غاستون بشلار(G.Bachelard) للفضاء (المكان) قد يكون الأقرب حيث يقول «إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب فهو مكان عاش فيه بشر بشكل موضوعي فقط، بل لكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية»[1].

من السهل على الدارس للعمل الأدبي أن يحدد الأمكنة التي تجري فيها أحداث الرواية فاستقطاب الأمكنة ووجهاتها وخصائصها لا يعتبر عملا هيناً، وبإمكاننا عد خرائط روائية خاصة بكل ذلك؛ لكن هل نستطيع أن نظفر بدلالة الفضاء الروائي ؟ وما يزخر به من معطيات دلالية؟ في هذا الصدد تطرق له عديد من الدارسين مركزين على ما يسمى بالتقاطبات الفضائية (Les polarités spatiales) وهي عبارة على ثنائيات ضدية «تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عن اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث»[2]، واستنادا إلى هذا فتعارض العناصر يستنطق الفضاءات الأدبية فالمكان من منظوره يتشكل من خلال تفاعل الشخصيات برغباتها وأحاسيسها، ومصالحها لتتولد بذلك الدلالات المختلفة للمكان. ووفق تلك الرؤية تحدث غاستون باشلار في كتابه "جماليات المكان" من خلال تطرقه إلى مفهوم البيت الذي حمل الثنائية المتعارضة(القبو، العلية).

سار في الإتجاه نفسه الناقد السوفياتي "يوري لوتمان" الذي أسس لنظرية التقاطبات المكانية منطلقا من الفكرة القائمة على أن شبكة العلاقات تنطلق من مجموعة التقابلات المكانية «الأعلى/الأسفل، القريب/البعيد، المنفتح/المنغلق، المحدود/اللامحدود،

---

[1]– غاستون بشلار ، **جماليات المكان**، (تر): غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1400هـ، 1989م، ص 31.

[2]– حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء ،الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ط1، 1991م، ص33.

المنقطع/المتصل، كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها صفة مكانية تارة على شكل تقابل السماء/الأرض، وتارة على نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية حيث تعارض بوضوح بين الطبقات (العليا) والطبقات(الدنيا)»[1].

من التعريفات السابقة للمصطلح نرى أن التقابلات المكانية قائمة على مبدأ التعارض، والتي لا تشكل النموذج المتعارف عليه جغرافيا، إنما تتغير مدلولاتها بحسب الحالة النفسية للشخصية.

يقدم لنا الفضاء في رواية الملحد مستويات متنوعة والذي يتجسد ضمن تقاطبات مكانية متنوعة، يمكننا أن نميز فيها علاقة الشخصيات بالأمكنة إذ يتحول فيها المكان من مجرد هندسة معمارية خالية من الدلالة إلى فضاء يعج بالدلالات انطلاقا من رصد حركة الشخوص فيه.

أ- تقاطب المدينة /الصحراء (حاسي خليفة):

- **القطب الأول: فضاء المدينة:**

لقد اهتم الكتاب بنقل صورة المدينة في أعمالهم، حيث قدموا صورة لغوية وصفية تعكس ما تتكلله مدنهم من بيئات معمارية، طبقات اجتماعية، عادات ثقافية وتقاليد وعلاقات إنسانية، وتعامل الروائيون مع المدينة كمادة خام يعيدون تشكيلها وبالتالي إعادة تشكيل الزمن ومصائر الشخوص، وتتناقض المدينة مع الريف فهي تمثل التطور والازدهار والرقي والتحضر في حين تنحصر صورة الريف في التخلف والهمجية والبدائية، وهذا يؤسس لتقاطب جديد في الرواية قائم بين المدينة (باريس) والصحراء بصورتيها (القرية والبادية).

فهناك علاقة وثيقة بين المدينة والرواية وتوظيفها لم يكن عبثيا ولم يكن مجرد رسم لبعض ملامحها وتضاريسها بل لها عضوية خاصة مرتبطة بالشخصيات والأحداث ويصور الروائيون المدينة على صورتين إما إيجابية من حيث الحرية، العمل والمستوى الثقافي والاجتماعي فيقول الكاتب على لسان ميرسو «في باريس كل شيء موجود وفي كل شيء اختلاف لا شيء يشبه

[1]- **حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي**، ص 25.

شيء هي العاصمة التي تصنع أسياد الثقافة، كان مجدي وشهرتي على مرمى من حجر لأني لقيت فيها قراء يعرفونني من خلال مقالاتي»[1].

أما الصورة الثانية السلبية للمدينة والوجه البشع الذي يكشف عن أقنعته من مظاهر الانحلال الأخلاقي، الخداع والغش وقضايا الفساد والقتل بكل صوره «فلما فتحت الباب ورأته أرادت أن تعتذر منه فسبها واتهمها بالخيانة، ودخل ليرى الرجل الذي معها، فلما رآه صفعها فتدخل الرجل لكي يمنعه منها فدخل معه في عراك عنيف كانت ضحيته "سيسيليا" التي انغرس فيها خنجر "مارك" لأنها دافعت عن الرجل»[2]. فالمدينة بالنسبة لميرسو تحولت من مكان مفتوح يمارس فيه حريته إلى فضاء مغلق خانق يدفع به صوب الانتحار «بعد هذا لم يبقى في تفكيري إلا قولة نتشه (مت في الوقت المناسب) عزمت على فعل ذلك تقاومني نفسي كثيرا(...) فصعدت إلى البناية التي صعدها "إبراهام" ووقفت أنظر للناس منها كانوا يتحركون كنمل أغمضت عيني بصعوبة، كان قلبي يدق وصدغاي ينتفضان والسماء تدور فوق رأسي. في الطريق فكرت عميقا لمَ لَمْ أستطع الانتحار؟»[3].

وعليه مثلت المدينة في رواية الملحد متاهية تخلق انطباعا بالعبثية والسيزيفية، مدينة لولبية ترسم أمامنا فضاء تفوح منه رائحة الفحش واللؤم والجريمة تعيش على هامش الأخلاق.

- **القطب الثاني: فضاء الصحراء(حاسي خليفة):**

تحتل الصحراء في الوطن العربي مساحة واسعة ورغم قساوة مناخها وطبيعتها القاحلة إلا أنها تزخر بموروث ثقافي وفكري كبير، فالصحراء ليست بساطا ممتدا من الرمال فحسب بل شعوب وقبائل وثقافة ولغة، والصحراء مِخيال وأساطير وحكايات وخرافات فهي دين وفكر وإنتاج يتراوح بين العامي والفصيح.

شكلت قرية حاسي خليفة مكانا إطاريا عاما يبسط أمامنا الحياة الإنسانية الأولى في سعتها وبساطتها وعفويتها وعمقها وشوارعها وحركة أناسها «أخذنا مختار إلى الحوانيت التي

[1]- **الرواية**، ص 46.

[2]- **الرواية**، ص 48-49.

[3]- **الرواية**، ص 46.

كانت ملتصقة بالجدار الشرقي للمسجد .الحوانيت كانت ضيقة جدا والبضاعة تقليدية وقليلة تكفي البلدة ذات البيوت المتنافرة لا ضجيج في هذا السوق الصغير ولا في الشوارع(...) كل شيء في هذه البلدة واضح رزقهم أيامهم نهارهم، ليلهم، كلامهم(...)لا شيء في البادية غامض أو مستور حتى أسرارهم مكشوفة»[1].فالصحراء مثلت الفضاء الهروبي لميرسو الذي اتجه إليها خلاصا من الإعدام وكذا هي فضاء استلاب لهويته ومعتقداته «ما أعجب الأقدار، أذهب إلى الصحراء ملحدا فتردني مؤمناً!»[2]، فقد مثلت الحياة والانبعاث بالنسبة لميرسو وبالمقارنة لما تطرق إليه الكاتب في المدينة التي لم يذكر منها سوى علاقة الشخصيات ببعضها، فقد دقق في وصف معالم الصحراء من عادات وتقاليد وما فيها من أسرار وعلامات ثقافية تعدت كونها إرثا ثقافيا تناقلته الأجيال ومن أهم هذه المظاهر:

❖ **الرقص والزرنة:**

لطالما كان الرقص أحد الفنون الشعبية الضاربة في عمق التاريخ البشري فقد صاحبته في العديد من مناسباته "أفراحه، حربه، سلمه" وكان وسيلة تعبيرية يفصح بها الإنسان عن مكنوناته النفسية فالرقص ليس حركات بهلوانية يمارسها الإنسان بل يحمل في تفاصيله طقوس ودلالات أعمق مما يبدو عليه، وتعددت أشكاله وأنواعه، فأصبح يمثل ثقافة المجتمعات وكذا هويته «أما زمرة من الناس فقد كانوا يتناغمون رقصا مع صوت الدف والمزمار في رقصهم بداوة وخشونة، إذ يعتمد رقصهم على قوة الجسد، لا مكان للجسد الناعم بينهم، كانوا أحيانا يرفعون رُكبهم حتى تكون أفخاذهم المرفوعة معامدة لأفخاذهم الثابتة ثم يسرحون سيقانهم المرفوعة للأمام ويقفزون بالأقدام الثابتة فتدنوا أعجازهم من الأرض ثم يرفعون ويصرخون في صوت واحد»[3].

تعد هذه الرقصة إحدى العلامات الثقافية للمنطقة تحمل في دلالاتها عمقا فهي رقصة المحارب كما «يسميها سكان المنطقة "الزقايري" وهي مشتقة من الكلمة الفرنسية Le

[1]– **الرواية**، ص 72.

[2]– **الرواية**، ص 136.

[3]– **الرواية**، ص 78.

guerrier»[1] وتعني الكلمة بالعربية المحارب وهي رقصة خاصة بالرجال تحمل دلالة خشونة الرجل البدوي وقوته الجسدية، فهي تشبه رقصة الحصان الذي طالما صاحب البدوي في رحلاته. تتناغم فيها الأجساد على آلة الزرنة تلك الآلة النفخية ذات الصوت الحاد التي كان البدوي يؤنس بها وحشته فجاءت لتخترق صمت الصحراء المطبق لتصاحبهم بعد ذلك في أعراسهم وأضحت إحدى العلامات الثقافية للمنطقة «ذات صباح سمعنا صوت مزمار ودف فأخبرنا مختار أن هذا إشهار لعرس إنها الزرنة وهي أحد تقاليدهم في الأفراح»[2].

❖ **الشاي:**

يعد الشاي رمزا ثقافيا وعنوانا للكرم الصحراوي وحسن الاستقبال فهو من الأولويات التي تحرص معظم الأسر على تقديمها للضيوف كتعبير عن الحفاوة والاستقبال «فرأيت صحراء الجزائر، جنوبها الشرقي ومكثنا قرابة الشهر في قرية اسمها حاسي خليفة رأيت فيها البدو وعيشتهم ،استضافنا رجل خمسيني اسمه (مختار الخياط)، كان كريما جدا وأخبرنا أن له اصولا أندلسية من جهة الأم وكان يحب شرب الشاي»[3]. فالشاي لم يعد كونه مشروبا عاديا يتناوله الناس بل أضحى رمزا ثقافيا، وانتقلت عادة شرب الشاي لدى مجتمع الصحراء إلى طقس اجتماعي محلي وممارسة شعبية يومية.

❖ **الشرشمان:**

يسمى باللغة العربية الفصيحة "السقنقور" كما يسميها العرب كذلك بنات الرمال وهي إحدى الزاوحف التي تسكن الصحراء «لما عثر على أثر سقنقور قال لي: إن العرب تسميها بنات الرمال ثم تتبعنا الأثر إلى أن انتهى بنا فأدخل مختار يده عند نهاية ذلك الأثر فأخرج سقنقورا أصفر، على عرض جسده خطوط بنية وقال لي هذا عبادي أي أنه ذكر السقنقور»[4]. تقول إحدى الروايات في المنطقة أن تسمية الشرشمان قد أطلقها المستعمر الفرنسي على هذه

---

[1]– التجاني مياطة، **المحفل السوفي كصورة اتصال رمزي وفني ذو محتوى**، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، الجزائر، العدد4 ، جانفي 2014م، ص 103.

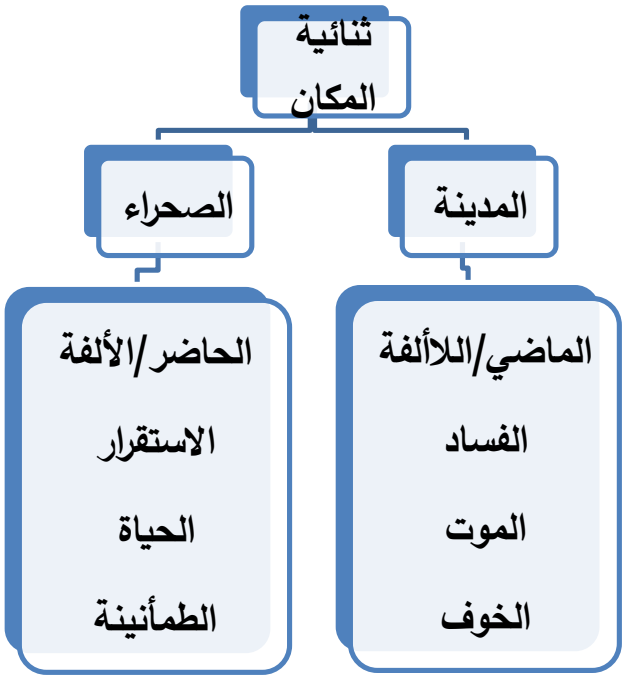
[2]– **الرواية**، ص 77.

[3]– **الرواية**، ص 56.

[4]– **الرواية**، ص 109.

الزاحفة لأنها تصطاد باليد وهي تحريف للكلمات الأصلية باللغة الفرنسي(cherche à main) فالسقنقور) يعد غذاء لسكان المنطقة وكذلك يتداوى به من المرض والضعف الجنسي.

يمكننا تلخيص ما سبق في المخطط التالي:



مخطط (8): يوضح التقاطبات المكانية.

من خلال هذه التقاطبات بين الصحراء والمدينة نلاحظ أن الروائي عبد الرشيد هميسي لم يعمد إلى رسم معالم المدينة وتفاصيلها، بل عمد إلى وصف الجانب المادي فيها بل رصد حركات الشخوص وانفعالاتها وعلاقتهم بها وما مثلته من وحشة وضياع، في حين رسم مظاهر الصحراء في لوحة ثقافية وكذا علاقة الشخوص بهذا الفضاء الموحش الواسع الذي تحول لحضن دافئ يقتل برودة الخوف واللااستقرار التي كانت تطوق "ميرسو".

ب-تقاطب المسجد/الكنيسة:

عندما نتحدث عن الفضاء الديني نجد أنفسنا أمام ثنائية المقدس والمدنس ويعتبر الفضاء المقدس بأنه مقابل المدنس وهو ما يعرف بكل شيء متعال أو ما يحن وينجذب إليه الإنسان

وكذلك هو ما يرتبط بالدين ورموزه وتعبيراته، فهو متنوع الثقافات والأزمنة ويتجلى الفضاء الديني في الرواية في صورتين (فضاء المسجد وفضاء الكنيسة).

- **القطب الأول: فضاء المسجد:**

يعدّ المسجد فضاءً من الفضاءات العامة التي يقصدها الناس لممارسة طقوس العبادة من صلاة وتلاوة القرآن، ويتميز هذا الفضاء في الرواية بطابعه العمراني البسيط في صحراء الجزائر(حاسي خليفة) «أما المسجد فقد كان مطلي باللون الأبيض له صومعتان قصيرتان تتوسطهما قبة كبيرة، وصومعة طويلة نأت عنهن قليلا وفوق القبة هلال من حديد، أخبرنا أن اسمه (المسجد الكبير)»[1].

واللافت للانتباه أن الكاتب لم يقدّم تفاصيل بخصوص المسجد سوى شكله الخارجي، وحينما ارتبط المسجد ببعض القوى الفاعلة في الرواية تعدى كونه فضاءً للعبادات وتعليم القرآن، بل أصبح فضاءً للقاءات التي جمعت بين "بقي" و"سي لمين": «انقضت الزرنة فتوجهت صوب المسجد الكبير لألقى سي لمين أطلعه بجديدي ويطالعني بجديده»[2] أضحى فضاء إيديولوجيا لتمرير العقائد والخطابات الدينية بينهما، فهو بمثابة البؤرة المركزية في تحويل حياة ميرسو وزعزعة معتقداته الدينية السابقة لتزيد من اتساع فجوة الشك بداخله، ومن جانب آخر فالمسجد مساحة تخلو من الاضطهاد والقمع والخوف والتمييز العنصري ترتاده كافة فئات المجتمع «ووجدته مع رجلين هما أقرب للتشرد من أي شيء أخر، ولكنه كان يصغي إلى ما يقولانه وكأنه يُلقّى الحكمة، عندما انصرفا قال لي بأنهما درويشان فلم أفهم فقال (صُلاح البلاد)»[3]، فالمسجد فضاء مقدس ورمز للطمأنينة والأمان والاستقرار.

- **القطب الثاني: فضاء الكنيسة:**

صورت الكنيسة في الرواية بصفة عامة على أنها مكان ديني تجري فيه الطقوس والشعائر من أجل التقرب إلى الله «عندما يفتح معلمي (جوزيف ماكرو) الكتاب المقدس كانت الأفجاج

[1]– **الرواية**، ص 71.

[2]– **الرواية**، ص 78.

[3]– **الرواية**، ص 79.

تنفتح في قلبي، ليغمرها النور المقدس الذي يخرج من كلماته، كان قلبي الصغير لا يتحمل كل هذا البهاء، وكل تلك العظمة، حتى أنه كلما امتلأ قلب بذلك فاضت عيناي الصغيرتان بالدّمع»[1]، والشيء الذي يلفت انتباه القارئ في الرواية هو غلو الكاتب في رسم المعالم الداخلية للكنيسة من طقوس وعبادات تشي بالبعد الثقافي الديني للمسيحيين ومن أهم هذه المظاهر:

❖ **طقوس الرّشم:**

طقوس الرشم أو المسح المقدس وكذلك سر الميرون وهي طقوس تقام لكل من يدخل المسيحية فيرشم الشخص في العديد من المواطن في جسده من أجل تطهيره وتقديسه «وعن هذا قال الرب في سفر حزّقيال للخاطئة أورشليم حممتك بالماء، وغسلت عنك الدم ومسحتك بالزيت»[2].وعبارة مسحتك بالزيت ترمز للمسحة المقدسة بزيت الزيتون، وهذا ما يؤكده الاقتباس من الرواية «فبدأ يدهن إبهامه اليمنى بزيت الميرون ويدهن بها دهنا خفيفا مواضع في جسد الفتاة ولقد كان في عينيها شيء من الرهبة رشمها بالميرون في ستة وثلاثين موضعا(...) وهو يقول: المسحة المقدسة تجعل الروح القدس يعمل فينا ويؤهلنا لميراث ملكوت السماوات»[3].

❖ **طقوس الأفخاريستيا (صلاة القدّاس):**

هو طقس أو صلاة يقوم بها المسيحيون لشكر الرب وتعني كلمة "الأفخاريستيا" «مبدئيا عرفان الجميل والامتنان وبالتالي أبدأ الشكر وهي كلمة يونانية الأصل»[4]، قد استمد هؤلاء طقوس الأفخاريستيا من عشاء المسيح الأخير مع تلاميذه، حيث ذكر في الكتاب المقدس أن

---

[1]- **الرواية**، ص 11-12.

[2]- **سفر حزقيال**، 9/16.

[3]- **الرواية**، ص 23.

[4]- **الموسوعة المسيحية الإلكترونية**، موقع انترنت،http//www.Karozota.com، 2023/05/14م، الساعة 17:30.

المسيح بعد أن جمع تلاميذه «أخذ الخبز في يده وكسره وناولهم إياه ثم أخذ في يده الكأس المليئة بالخمر وقال لهم "خذوا واشربوا كلكم، هذه هي كأس دمي دم العهد الجديد الأبدي الذي يراق لأجلكم ولأجل الكثيرين لمغفرة الخطايا اصنعوا هذا لذكري»[1].

كما ذكر في الكتاب المقدس أيضا «من يأكل جسدي ويشرب دمي يثبت فيا وأنا فيه»[2]. هذا ما نجده في الاقتباس الآتي: «بعد أن أكلت جسد الرب وشربت دمه أحسست أن الرّب حَل فيَّ وأني ظفرت بحياة أبدية، فاشتقت إلى ربي الذي ضحى من أجل سعادتي والذي نزل من السماء الآن ليَحُلَّ في الخبز والخمر كي يتحولا إلى جسده الطاهر(...) وعندما بلعته شعرتُ أن المغفرة والبركة تسري في جسدي وأني أتحول إلى قديس صغير مُبَرإ من الخطيئة مملوء بالرب والنور والقداسة»[3].

إن هذه الطقوس الدينية تعكس القيم الثقافية والمعتقدات المسيحية فتعطي للكنيسة نوعًا من القداسة، غير أن المفارقة في هذا الفضاء أصبح يشكل مضمارا للخوف والقلق والشك والريب فاختفت تلك الهالة المقدّسة التي كانت تحيط به بعد أن تجلت العديد من الحقائق «عدت إلى البيت مثقبا بشوك الشك، معلمي غَدَا طفلا أبله إزاء هذه الأسئلة الدقيقة التي خَّمشت وجهه، جلست في البيت أياماً عدة أفكر في ما استجدَّ من أمري، ولقد اهتديت إلى زيارة الكنائس (...) بحثا عن جواب شافٍ ينقذني من شكي»[4]، فالكنيسة إذا تحمل صورتين من خلال الرواية صورة ايجابية وأخرى سلبية.

من خلال دراستنا للتقاطب المكاني (مسجد/كنيسة) سنجري مقارنة بين الفضائين في الجدول الآتي:

المسجد	الكنيسة
• وصف خارجي • الكلام (حرية النقاش)	• وصف داخلي • الصمت

[1]- **انجيل متى**، 26/26 _28.

[2]- **انجيل يوحنا**، 56/6.

[3]- **الرواية**، ص 28.

[4]- **الرواية**، ص 34.

• الطمأنينة • فضاء للتعلم وقراءة القرآن والعبادة • الحرية في العقيدة • تقبل الأخر	• الخوف • فضاء عبادة، الفساد والانحلال الخلقي • الاضطهاد، الإرغام والعنف • عدم تقبل الأخر

جدول (4): يوضح مقارنة بين فضاء المسجد/فضاء الكنيسة.

نستخلص مما سبق أن المسجد قد عكس صورة المقدس في حين عكست الكنيسة صورة المدنس.

2. سيميائية الشخصية في الرواية الملحد:

حظيت الشخصية بمكانة كبيرة في الدراسات الأدبية والنقدية باعتبارها الركيزة الأساسية للرواية وقد اختلفت تعريفاتها من دارس لآخر، فكل عرفها بحسب مجال تخصصه، فالدارسون الغرب خاضوا في تعريفها واختلفوا في وضع مفهوم شامل لها وسنذكر أبرزهم:

- ✓ **-فلاديمير بروب (vladimir propp):**

كانت دراسة فلاديمير بروب والتي عرفت بـ "مرفولوجيا الحكاية" من أهم الدراسات التي وضعت بوادر الاهتمام بالشخصية، وقد ركز فيها بروب على وظائف الشخصية وقد طبق دراسته على مائة حكاية شعبية من الأدب الروسي، استخرج منها الوظائف المشتركة بينها وأحصاها في إحدى وثلاثين وظيفة وهذه الوظائف تقوم بها الشخصيات، ولم يسلط الضوء على الشخصية بل على وظيفة وقد كانت دراسته بداية الاهتمام بالشخصيات وما يحيط بها.

- ✓ **غريماس (AJ.Greimas):**

انطلق غريماس من حيث توقف بروب ولكنه لم يركز على هيكل النص وبنيته مثل بروب، بل ذهب إلى أعمق من ذلك فمواصفات الشخصية التي نراها في ظاهر النص ليست وحدها من تتحكم في النص بل هناك أفعال أخرى نتقصاها من خلال البنية العميقة له، وهو ما ينتج عن دراستها النموذج العاملي ومربع غريماس، وهو في مفهومه للشخصية يميز بين مستويين. «مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها ومستوى ممتلىء (نسبة إلى التمثيل)، تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهي شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية. إن عدد العوامل في كل حكي محدد على الدوام في ستة عوامل: المرسل، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض، أما عدد الممثلين لا حدود له»[1]، فغريماس خرج من دائرة البنية السطحية إلى العميقة بترسيمته العاملية ليخرجنا من نطاق البنية السطحية الظاهرة على مستوى سطح النص إلى البنية العميقة والتي لا نحصل عليها إلا بتمحيص النص وتفكيكه والغوص في أعماقه.

- ✓ **فيليب هامون (Philip Hammond):**

انطلق هامون من النقطة التي توقف فيها غريماس فالشخصية عنده تشبه العلامة اللسانية فيقول أن الشخصية «علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد، حيث يرى ان للشخصية وجهان هما الدال والمدلول "وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص بواسطة تصريحاتها وسلوكها" رغم أنها تختلف عن الدال اللغوي اللساني بأنها جاهزة مسبقا ذلك باستثناء الاستعمال البلاغي الخاص»[2].

هذا فيما يخص النقاد الغرب أما عند العرب فاختلفت تعريفاتهم للشخصية وتفاوتت وسنذكر أهمها: «هي مجمل السمات أو الملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي،

[1]– فوزية تقار، **محاضرات مقياس تحليل الخطاب السردي**، المحاضرة الخامسة، جامعة الوادي، ص 3–4

[2]– فوزية تقار، **محاضرات مقياس تحليل الخطاب السردي**، الصفحة نفسها.

وهي تشير إلى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية ولها في الأدب معان نوعية أخرى وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية»[1].

وتعد الشخصية في السرد «ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، فالشخصية من المقومات الرئيسية للرواية بقولهم الرواية شخصية»[2].

هذا يدل على الأهمية التي أولاها الدارسون للشخصية «الشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي عموده الفقري الذي يرتكز عليه»[3].

يعرفها عبد الملك مرتاض بأنها «بأنها كائن حركي ينهض في العمل السردي يوظفه دون أن يكون»[4]. ويقول كذلك «هي التي تسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازها وهي التي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصوراته وإيديولوجيته أي فلسفته في الحياة»[5].

استنتاجا مما سبق، فالشخصية هي ما يحمله الإنسان من صفات وسمات وكل ما يمارسه من أفعال وأقوال، وهي ركيزة العمل السردي وأساسه والمحرك الذي يحرك الأحداث والذي تدور حوله مجريات القصة أو الحكاية أو الرواية أو المسرحية...وللشخصية أنواع كثيرة فقد اختلفت تصنيفاتها وذلك على حسب دورها في الأحداث أو حضورها أو فاعليتها، ومجمل التصنيفات تقسمها إلى:

---

[1]– إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1986م، ص 210.

[2]– محمد التوتجي، **المعجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص 456.

[3]– جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة منصوري قسنطينة، الجزائر، ع6، 2006م، ص195.

[4]– عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية مركبة وسيميائية لرواية زقاق المدق**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995م، ص 126.

[5]– عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات ومفاهيم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)**، الكويت، (د.ط)، 1995م، ص 126.

✓ **الشخصية الرئيسية:**

هي الشخصية التي تكون محور الأحداث والتي تدفع بها إلى الأمام وتعطي الحركة داخل النص «وهي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية»[1].

✓ **الشخصية الثانوية:**

هي مهمة أيضا في النص الروائي «وهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية تكون إما عوامل كشف وتعديل سلوكها وإما تابعة لها تدور في فلكها أو تنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها»[2] فالشخصية الثانوية مهمة شأنها شأن الرئيسية فهي تساعدها في أداء مهمتها في سيرورة الأحداث.

✓ **الشخصية النامية:**

هي المتحركة والمتطورة وتوجد في العمل الروائي ولها وظيفة فيه «وهي تتكشف لنا تدريجيا وتتطور بتطور حوادثها ويكون تطورها ظاهرا أو خفيا، وقد تنتهي بالغلبة أو الإخفاق»[3]. إذن فالشخصية النامية هي التي تنمو وتتطور مع تطور الأحداث في الرواية.

✓ **الشخصية المسطحة:**

هي الشخصية الثابتة والجامدة والنمطية «وهي التي تبنى على فكرة واحدة ولا تتغير طول الرواية وتفتقد الترتيب ولا تدهش القارئ أبدا بما تقوله أو تفعله»[4].

---

[1]– صبحية عودة زعرب، **جماليات السرد في الخطاب الروائي**، دار مجدلاوي، عمان ، ط1، 2006م، ص 132.

[2]– **المرجع نفسه**، ص 132.

[3]– نادر أحمد عبد الخالق، **الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية فنية**، دار العلم والإيمان، (د.ب)، ط1، 2009م، ص 35.

[3]– صبحية عودة زعرب، **جماليات السرد في الخطاب الروائي**، ص 121.

يعرفها عبد الملك مرتاض: «هي تلك البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة»[1].

ننوه إلى أن الشخصية المسطحة لا نجد لها أي اشتراك في تفعيل الأحداث فهي تقتصر على المحافظة على مكانها وموقفها من الأحداث ويمكن أن تكون من الشخصيات الرئيسية أو الثانوية.

- **دلالة الشخصيات الفاعلة في الرواية:**

تقتصر الشخصيات الفاعلة والمحركة للأحداث في الرواية على أربع شخصيات كانت مركزية نسج حولها الروائي أحداث روايته وهي: ميرسو، مريم، الخال ديفيد، سي لمين ، هذه الفواعل التي دفعت بعجلة الأحداث وكان لها الأهمية نفسها في النص.

-ميرسو(Meursault):

هي كلمة من أصل فرنسي وتعني: الشمس والبحر Mer-soleil

تعني كذلك:

(Meur): أم، مخاطر، بحر، قتل، الموت، يموت.

(Sault): شمس، أرض، وحيد، غبي، خلاص.

- ✓ **شخصية ميرسو:**

هو الشخصية الفاعلة أو البطل الذي تدور حوله الأحداث، في بداية الرواية كان صغير السن متعلقا بالكنيسة وبالديانة المسيحية، فقد كان كل تركيزه واهتمامه بها حتى أنها كانت هدفه الوحيد وحلمه أن يكون قديسا في المستقبل، وقد كان فطنا وذكيا فرغم كل المغالطات

[1]- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات الســـرد**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت (د.ط)، 1998م، ص 89.

التي كان يسمعها ويراها فهو لم يقع في وطأة التبعية للكنيسة. وعلى الرغم من دعم أمه وجده له في أن يكون مخلصا لها فقد كان يلاحظ ويستفسر رغم حداثه سنه. وفي الوقت الذي كانت كل الظروف المحيطة به تشير إلى أنه لن يتخلى عن حلمه بإخلاصه للكنيسة، كان لديه هاجس الشك في التصرفات التي يراها من حوله من ممارسات رجال الكنيسة المنافية لهيئتهم التي اعتاد رؤيتهم عليها، ولقد غذى هذا الهاجس خاله "ديفيد" وبدأت رحلة الشك وتوجه ميرسو في طريق معاكس تماما لما كان عليه.

فبعد أن كان ميرسو مهذبا متدينا ذا أخلاق عالية أصبح شابا ماجنا لا أخلاق له ولادين ولا معتقد متمردا عن كل ما آمن به سابقا، حيث فقد ثقته في كل شيء حوله، يمارس شهوات لطالما رأى سابقا أنها خاطئة ومحرمة، ولكنه أصبح يجرب كل شيء في الحياة من زنا وشرب الخمر والقمار واللواط وشهادة الزور وحتى القتل...

انتقل ميرسو من حياة الدين والمعتقد والنظام والفطرة السوية السليمة النقية إلى حياة المجون والترف والغريزة والشهوات والإلحاد والتطرف في كل شيء، وكأن حياته انقلبت رأسا على عقب، صار يعيش حياة عبث وعدم وقلة مسؤولية وفقدان الشعور حتى أن شعوره لم يتأثر عند وفاة أمه، فهو لا يبالي ولا يشعر بشيء تجاه فقدانها، بعد أن وضعها في دار الشيخوخة ولم يسأل عنها قط حتى وصله نبأ وفاتها.

أهم ما حدث بعد ذلك هو جريمة القتل التي اقترفها "ميرسو" بقتله العربي على الشاطئ ثم دخوله السجن ولا مبالاته بمحاكمته وحكم الإعدام الذي صدر بحقه، فهو يرى أنه لا فائدة من وجوده وبأنه سوف يرتاح من عبء أثقال الحياة، ويظهر ذلك في قوله: «ما الذي يهمني في حب الأم؟ ما الذي يهمني في إلهك؟ ما الذي يهمني في الحياة التي نختارها؟...»[1].

هذا يصور درجة اليأس والعبث التي وصل لها ميرسو فهو لا يبالي إن أعدم أو لم يعدم...ثم هربه خاله من السجن وذهب به إلى جنوب الجزائر إلى "حاسي خليفة" بالضبط، بهوية جديدة أين بدأت رحلة "ميرسو" أو "بقي" إلى تغيير قناعاته وأفكاره وبدأ إلحاده يتبدد شيئل فشيئا وكأنه ولد من جديد، واستمر هكذا إلى أن وجد نفسه التي ضاعت منه سابقا ووجد

[1]- **الرواية**، ص 65.

طريقه وهداه وذلك عن طريق "سي لمين" الذي كان بمثابة المصباح المنير الذي أضاء له دربه، وأعاد له روحه بعد الضياع لتستمر رحلته من المسيحية إلى الإلحاد ثم إلى الإسلام.

-الخال ديفيد:

«(David) ويكتب أيضا ديفيد أو دافيد، وهو اسم علم مذكر إنجليزي فرنسي إسباني من أصل عبري، يعود أصل هذا الاسم للنبي داوود المذكور في الكتاب المقدس والقرآن واحد ملوك إسرائيل، معنى الاسم المحبوب وهذا الاسم لديه شعبية كبيرة لدى الغرب»[1].

✓ **شخصية الخال:**

الخال ديفيد كان شخصية عادية في بداية الرواية، يقتصر دوره على الكلمات التي كان يستهزأ بها من "ميرسو" الصغير وصديقه "جورج" حول ذهابهم للكنيسة وتقديسهم لها، لكن مع تطور الأحداث أصبح للخال دور فعال في تغيير أفكار وقناعات ميرسو حول الكنيسة فقد أحدث اختلالا للتوازن في نفسه من خلال الأفكار التي بثها فيه، والتساؤلات التي كان يطرحها عليه والتي كان لها وقع كبير في نفس ميرسو، فقد أصبح الخال ديفيد هو دليله في معرفة خبايا المسيحية وممارسات الكنيسة وادعاءاتها الباطلة والزائفة، فبقي يبث فيه الأسئلة الخطيرة والمحيرة التي تستفز ميرسو لإيجاد أجوبة لها، وهكذا حتى خلص في الأخير أن هذه الديانة لا توصله إلى ما يريده بل هي تستغله في أعمال ظاهرها نبيل وباطنها حقير وقذر.

الخال ديفيد كان نقطة التحول لدى ميرسو وكان السبب الذي دفع به إلى رحلة الشك التي خاضها، وأثار زعزعة في يقين ميرسو حول المسيحية والكنيسة.

- مريم:

«هذا الاسم الأكثر شهرة في المجتمع العبري القديم وهو أكثر اسم يطلق على الإناث حديثات الولادة، الاسم ذكر في الكتاب المقدس من العهد القديم كأخت للنبيين موسى وهارون، وفي العهد الجديد كأم ليسوع المسيح ويرمز إليها بالقديسة مريم العذراء، ومريم المجدلية وغيرها كثيرات ممن ذكروا باسم مريم في التقاليد المسيحية، أبرزهم مريم المجدلية. ومن الجدير بالذكر

[1]- موقع انترنت https://namearabic.com، 2023/05/06م، الساعة 09:05.

أنه أيضا اسم لزهرة المسك الروم في اللغة الفارسية»[1]. أما مريم في الإسلام فهي أم المسيح عيسى عليه السلام ولدته دون أن يلمسها بشر، يحترمها المسلمون كثيرا ويؤمنون بأن المسيح خلق بكلمة ألقاها الله إليها ويذكرها القرآن على أنها صديقة ومن أشرف نساء العالمين.

✓ **شخصية مريم:**

لها دلالتان في الرواية: الأولى هي الأيقونة الموجودة في الكنيسة «صورة السيدة مريم التي تحمل صبيها تستوقفني فأغرق في تفاصيلها، كان وجهها المشرق يستعبد عيني وقلبي الصغير»[2]. فتعلق ميرسو بمريم القديسة في صغره وكان يهيم في النظر إلى صورتها في الكنيسة وشدة تعلقه بها وبتفاصيلها.

أما الثانية فهي مريم ابنة الشيخ "مختار الخياط" الموجودة بحاسي خليفة والتي كانت تزوره في الليل فتحدثه قليلا ثم تذهب، وهي التي كانت سببا في تعلقه بحاسي خليفة والذي ظن أن مريم التي عشقها ستكون من نصيبه يوما ما فقد هام كلاهما في حبه للآخر، ولكن تشاء الأقدار وبعد أن ينهي رحلة البحث عن الله ويعتنق الإسلام، وبعد أن هداه الله إلى سر وجوده عندما ضاع في الصحراء فيكتشف في الأخير أن مريم مجرد روح وطيف فقط فقد توفيت منذ سنوات؛ وسبب وفاتها هو حبها له من أول مرة جاء فيها إلى حاسي خليفة ليبقى "بقي" في دهشة لأنه كان يسهر ليالي طوال مع طيف مريم وروحها ويظل "بقي" محافظا على حبه لها في قلبه حتى وهي ميتة.

_سي لمين (نعمسيدي):

هو شخصية معلم القرآن في المسجد، ويدعى نعمسيدي وهي كلمة نشأت بسبب احترام الصبيان للمعلم فيقولون عندما يأمرهم بشيء نعم سيدي ، ولما تكرر الاستعمال تطور اللفظ إلى مصطلح ينعت به المعلم من جميع الناس صغارا وكبارا، وفي أغلب الأحيان يكون المعلم رجلا متطوعا أو شبه متطوع يختاره اهل المنطقة لصلاحه وحفظه الجيد للقرآن الكريم، فيتولى شؤون المسجد ويصلي بالجماعة إماما ويعلم القرآن الكريم.

[1]– موقع انترنت، https://namearabic.com، 2023/05/06م، الساعة 09:35.

[2]– **الرواية**، ص 11.

شخصية سي لمين أو نعمسيدي في الرواية كانت بمثابة الدليل أو المصباح الذي أنار بصيرة ميرسو وكان بمثابة النور الذي هداه وأخرجه من ظلمات الإلحاد والفساد والكفر إلى نور الإيمان والهدى والإسلام، وعلى الرغم من رفض ميرسو أو بقي لما يقوله سي لمين له والسخرية من كلامه ومحاولة إقحامه وتفنيد كلامه، إلا أنه استطاع شيئا فشيئا أن يتسلل إلى أعماق روح "بقي" التي تعاني الضياع والتمرد وحاول معالجتها بروية وصبر وتأني، ووضع دوائه على جروح "بقي" وعالجه باللين والرفق والهدوء وأخرجه مما كان فيه، وجعله يتخلى عن عناده وفلسفته وعصيانه من دون أن يخطئه أو يقسو عليه أو يتهمه بتهم خطيرة، على الرغم من أنه صارحه بأنه ملحد ولا دين له ولا إله له، لكن سي لمين تصرف معه بذكاء وفطنة ورحمة وروية ولم يتصرف معه بفضاضة وقسوة حتي سكن قلبه وسلبه عقله وشغل تفكيره، وجعله يراجع كل ما يقوله له وأسره بأجوبته السلسة العظيمة على تساؤلاته الغريبة والغامضة، إلا أنه تعامل معه بلطف ورحابة صدر حتى جعله يعيد التفكير في كل شيء حوله وداخله.

فبعد أن كان عالم بقي الداخلي مضطربا متزعزعا لا يؤمن بأي دين ولا أي إله وفقد الثقة بكل شيء، وكانت نفسه هائجة لا تملك رواسي حاول سي لمين إرجاعه إلى الأصل واليقين بلا شجار ولا مناطحة ولا مناظرة فأعاده له الثقة في الحياة وفي الله وفي الدين، وبعد أن اختل توازنه بمعرفته لأسرار الكنيسة والمسيحية ودفع خاله ديفيد له لمعرفة حقيقتها، أعاده سي لمين إلى سكة الحياة السوية وأرجعه إلى أصله وطبيعته وسجيته الصافية النقية وفطرته السليمة التي خلقه الله عليها، وكان سببا في دخوله الإسلام ومعرفته للحقيقة الإلهية وأسرار خلق الله لهذا الكون بهذه الدقة والإعجاز.

خاتمة

خاتمة:

بعد خوضنا في ثنايا البحث ومحاولتنا الإلمام ببعض الجوانب النظرية لسيمياء الثقافة، وكذا محاولتنا إخضاع الرواية ، موضوع الدراسة، لآلياتها، نخلص إلى أن سيمياء الثقافة تمنح التحليل النقدي عمقاً في التعاطي مع النص لشموليتها، فهي لا تقف عند تخومه بل تغوص في عوالمه الداخلية باعتباره فضاءً واسعاً تتضافر فيه العناصر، وترسم صورة الحياة الواقعية للإنسان، وعلية أفرزت دراستنا مجموعة من النتائج يمكن تلخيصها في ما يلي:

1-أرست سيمياء الثقافة دعائمها على جهود مدرسة "موسكو تارتو" و"المدرسة الإيطالية" وخلفياتهما الفكرية والفلسفية واللسانية، وتعدُ العلامة الثقافية أساس الدرس السيميائي الثقافي.

2-يعتبر يوري لوتمان الأب الروحي والمنظر لسيمياء الثقافة ويظهر هذا من خلال جهوده في وضع آليات إجرائية يستطيع من خلالها الدارسون تحليل النصوص التي تتجلى فيها الثقافة.

3-تتقصى سيمياء الثقافة الفضاء وتتعمق في دراسة دلالته ومعانيه من خلال استقطاب الثنائيات الضدية (المركز/الهامش) والمبنية على التضاد والتكامل، وهذا ما لامسناه في رواية الملحد من خلال فضائي: المدينة/الصحراء، الإيمان/الإلحاد، فأخذت الرواية بعدا تفكيكياً بفكرة تقويض المركز وتمركز الهامش فقد أظهر في كل فصل تبادل الأدوار بينهما وتغيير الأمكنة يقتضي تغيير الثقافة ففي فضاء باريس كان البطل ملحدا وجوديا، ليصبح ملحدا عبثيا في الجزائر(ميرنغو) من ثم مؤمنا موحدا في صحراء الجزائر(حاسي خليفة).

4-يستوجب الحوار الثقافي إيجاد لغة مشتركة لخلق تواصل إيجابي بين فضائين مختلفين وتجسد ذلك في الرواية في شخصية سي لمين الذي اختار لغة العقل لإيصال ميرسو (بقي) إلى الأجوبة التي تهديه إلى الطريق الصحيح.

5-تتشكل الحبكة الثقافية في جملة من الاختراقات للفضاء الخاص، وتجلت في الرواية في عديد المواطن كمحاولة الخال ديفيد الاستهزاء بالكنيسة وتعاليمها، أقنع "ميرسو" بالتخلي عن المسيحية وتوجه صوب الإلحاد، وكذلك من خلال اختراقات سي لمين لعالم "ميرسو" بهدم معتقداته السابقة، أما مريم فباختراقها لعالم "بقي" حررته من سطوة الرغبات والماديات لتسمو به لعالم الروحانيات والتأمل.

6-أعطى التناص بعداً جمالياً مشكلا توليفة ثقافية وتداخل عديد من النصوص في الرواية، وظهر هذا في إقحام رواية الغريب لألبير كامو موجزة في الفصل الثالث من رواية الملحد من خلال تناص اجتراري لها معلنا بعد ذلك عن معارضة سردية في الفصلين الأخيرين بتطويعها في النص التراثي بتناص امتصاصي مع النص الغائب "حي بن يقظان".

7-شكلت عتبتا العنوان وصورة الغلاف بؤرة تشويقية تجذب المتلقي للولوج إلى عوالم النص الداخلية، وكذلك لها دور كبير في الانفتاح على سياقات أخرى (فلسفية، دينية) وقد جاء عنوان الرواية "الملحد" (بقي بن يقظان) يحمل شحنة تشويقية مليئة بالدلالات؛ فأعطى اقتران العنوان الرئيس بالعنوان الفرعي بعدا تضاديا عميقا فالملحد المنكر لله في مقابل "بقي بن يقظان" الباحث عن الله وحقيقة الوجود، وكذا التشكيك الذي يمثله الفكر الالحادي في مقابل اليقينية التي يجسدها "بقي" على خطى الشخصية التراثية "حي بن يقظان" كما تشير بشكل واضح إلى بنية ومضمون النص.

8-كان الفضاء في رواية "الملحد" مؤثثا بالدلالات ومتنوع الإيحاءات، متحركا غير ثابت، قائما على أساس التقاطبات المكانية بين المدينة والصحراء، الكنيسة والمسجد فهذه الأمكنة ساهمت في الدلالة العامة للنص الروائي بين الإلحاد والإيمان فالمسجد صور في الرواية الإيمان الحقيقي في حين مثلت الكنيسة الإيمان المقلد الانحراف والزيف وفي المقابل مثلت الصحراء الوضوح، الصفاء، السجية، أما المدينة الغربية عكست التشويش والفوضة والعبثية وهو ما جسد صورة اللاتجانس الذي تحدث عنه لوتمان.

9-حضر الجسد كتيمة ثقافية في الرواية بشقيه الذكوري والأنثوي وقد حمل مدلولين: مدلول غربي إيروسي تتحكم فيه الغرائز والشهوات مثلته كل من (سيمون، ماري كارونيا، جورج، كريستيان) ومدلول عربي يسمو بالجسد إلى القداسة يتحكم فيه العقل والدين والعادات(اختزل في صورة مريم).

10-تعد الثقافة مضخ النصوص الأدبية فالثقافة هي معطى من معطيات النص الأدبي والأدب يحول هذه المعطيات من حياة طبيعية إلى حياة جمالية، وقد تجلت المظاهر الثقافية في رواية الملحد بكل تفاصيلها: المعتقدات والدين، فالرواية تطرقت إلى صراعات ضدية بين المسيحية والإلحاد باعتبار المسيحية هي السبب الأول لتغيير معتقدات ميرسو بعد التجاوزات اللاأخلاقية التي شاهدها في الكنيسة وكذلك الصراع بين الإلحاد والإسلام في الصراعات التي

احتدمت بين" ميرسو" و"سي لمين" كما كانت الرواية لوحة فلكلورية جسدت العادات لبيئتين مختلفتين رسم فيها الروائي العادات الصحراوية من (رقص وزرنه، مأكولات شعبية، طقوس...) كما صور ثقافة الأخر الممارسات التي كانت تقام في الكنيسة من (رشم، طقوس الأفخاريستيا، التعميد...).

11-تعد الشخصية من أهم العناصر التي يبنى عليها النص السردي وكانت لها مدلولات عدة في الرواية، وقد تعددت وتناوبت بين مفارقات متعاكسة ومتضادة نذكر منها: المؤمن، الملحد، المتمرد، التائه، الباحث عن الطريق، الإمام، المذنب...

ملخص القول أن رواية "الملحد" (بقي بن يقظان) كانت أرضا خصبة لزرع بذور سيمياء الثقافة فيها، والعمل بآلياتها، فقد كان نص الرواية محبوكا بأسلوب جميل يفتح لدارسها باب التجول في أرجائه والتعامل مع تفاصيله، فقد كان نصا سرديا ممتعاً حمل مدلولات ثقافية عديدة وظهر ذلك في نواحي عدة حاولنا ملامستها: العلامات، الثنائيات الضدية، الحوار، الحبكة، العنوان، الغلاف، الفضاء، الشخصية...

في الأخير نشكر الله سبحانه وتعالى على توفيقه لنا في كل خطوة خطوناها في مشوارنا راجين أن يكون عملنا فاتحة لدراسات مستقبلية على نص هذه الرواية التي مازالت تحمل الكثير من الجوانب لم تطرق بعد نظرا لغناها الفني ونقترح كعنوان لدراسة جديدة: "جماليات التخييل في رواية الملحد لعبد الرشيد هميسي".

لا يسعنا إلا أن نشكر كل من مدَ لنا يد العون مهما كانت صفته أو درجته سائلين الله التوفيق والسداد .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: قائمة المراجع باللغة العربية:

1.المعاجم والقواميس.

1. ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.
2. الطاهر الزاوي، **مختار القاموس**، الدار العربية للكتاب، المملكة العربية السعودية (د.ط)،1981م.
3. فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، البلد، ط1، 2010م.
4. مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، دار الدعوة، مصر، ج2، (د.ط)، (د.ت).

2.الكتب.

5. إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، منشورات التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، سفاقس، تونس، ط1، 1986م.
6. أحمد الزغبي، **التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية، رؤيا لهشام غربية، وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1420هـ/2000م.
7. أحمد قنشوبة، **دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد، لأحلام مستغانمي**، ضمن محاضرات الملتقى الوطني السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة دار الهدى، الجزائر 2000م.
8. **إنجيل متى**، 26،26/28.
9. **إنجيل يوحنا**، 6 /56.
10. إياد صقر،**(فلسفة الألوان)**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط)، 2010م.

11.جمعة شيخة، **الثقافة لغة واصطلاحا، حدودها وابعادها**، رابطة العالم الإسلامي، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 2014م.

12.جميل حمداوي، **سيميوطيقا الثقافة، يوري لوتمان انموذجا**، الرباط، المغرب، (د.ط)، (د.ن).

13.جميل صليبة، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج2، (د.ط) 1982م.

14.حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي،(الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

15.**سفر حزقيال**، 9 /16.

16.سيزا قاسم وآخرون، **أنظمة العلامات والأدب والثقافة**، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ج1، ط2، (د.ت).

17.سيزا قاسم، وآخرون، **مدخل إلى السيميوطيقا حول بعض المفاهيم**، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء المغرب، ج1، ط 2، (د.ت).

18.صبحية عودة زعرب، **جماليات السرد في الخطاب الروائي**، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2006م.

19.صوفية السحيري بن حتيرة، **الجسد والمجتمع، (دراسة أنثربولوجية لبعض المعتقدات والتصورات حول الجسد)**، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

20.عبد الحق بالعابد، **(عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، دار العربية للعلوم وناشرون، منشورات الإختلاف، ط1، 2008م.

21.عبد الرشيد هميسي، الملحد،(حي بن يقظان)،دار ميم للنشر، الجزائر ،ط1 ،2022م.

22.عبد الله إبراهيم وآخرون، **معرفة الأخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

23.عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات ومفاهيم السرد)**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998م.

24.عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة للرواية زقاق المدق**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (د.ط)، 1995م.

25.عصام خلق كامل، **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة للنشر، (د.ط)، 2003م.

26.علي عبد الواحد عبد الحميد، **الثقافة (المفهوم، الخصائص، العلاقات)**، معهد الدراسات التربوية، جامعة، القاهرة، مصر، ط2، 2011م-2012م.

27.فؤاد إسحاق الخوري، **أيديولوجيا الجسد رموزية الطهارة والنجاسة**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

28.كلود عبيد وآخرون، **الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها،دلالتها)**، مراجعة تح: محمد محمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1435هـ/2013م

29.محمد التوتي، **المعجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

30.محمد الداهي، **صورة الآنا والأخر في السرد**، رؤيا ليتش للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013 م.

31.نادر أحمد عبد الخالق، **الشخصية الروائية بين علي باكثير ونجيب الكيلاني**، دراسة موضوعية فنية، دار العلم والإيمان، (د.ب)، ط1، 2009م.

ثانيا: قائمة المراجع المترجمة:

32.ألبير كامو، **الغريب**، (تر): محمد بوعلاق، مراجعة ووتح: عبد الله القديم، دار تلانيفت للنشر، بجاية، الجزائر، (د.ط)،2021 م

33.أمبيرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، (تر): سعيد بن كراد المركز الثقافي المعربي، بيروت، لبنان، ط2، 2010م

34.توسان بيرنارد، **ما هي السيميولوجيا**، (تر): محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2000 م.

35.روجيه كابوا، (تر): سميرة راشيا، مر: جورج سليمان، **(الإنسان والمقدس)**، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، آب 2010م.

36.عدد من المؤلفين، **سيمياء براق للمسرح، دراسة سيميائية**، (تر): أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا،(د.ط)، 1997م.

37.غاستون باشلار، **جمالية المكان**، (تر): غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1400هـ/1989م.

38.ميشال مان، **موسوعة العلوم الاجتماعية**، (تر): عادل مختار الهواري، عبد العزيز خضلوع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د.ط)،1999م.

39.يوري لوتمان، **سيمياء الكون**، (تر): عبد الحميد دوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011م.

40.يوري لوتمان، يوريس أوسينيسكي، (تر): عبد المنعم تليمة، **حول الآلية السيميوطيقية، مدخل إلى السيميوطيقا**، مقالات مترجمة ودراسات، أنظمة العلامات في الأدب واللغة والثقافة، إشراف سيزا قاسم وآخرون، دار إلياس المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط) ،(د.ت).

ثالثا: قائمة المجلات والمواقع.

41.آمال محمد علي أبو شريب، **سيميائية العنوان والغلاف في رواية إبراهيم الكوني (الدمية)**، المجلة الجامعة، قسم اللغة العربية، جامعة صبراته، العدد 21، المجلد الخامس، أغسطس 2019م.

42.أمينة فزاري، **السيميائية(المصطلح والمفهوم والاشكالية)**، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، المركز الجامعي الطارف، العدد 17، 2007/12/01م.

43.التجاني مياطة، **المحفل السوفي كصورة اتصال رمزي وفني ذو محتوى**، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، الجزائر، العدد4، جانفي 2014م.

44.عبد الفتاح يوسف، **السيمياء الثقافية، (تفعيل الأنساق وقمع الدلالات)**، مجلة فصول، القاهرة، مصر، العدد 267.

45.عبد القادر بوزيدة، **يوري لوتمان مدرسة تاتو–موسكو سيميائية الثقافة والنظم الدالة**، مجلة عالم الفكر(دورية محكمة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 35، العدد 3، يناير/مارس 2007.

46.فوزية تقار، **محاضرات في مقياس تحليل الخطاب السردي**، المحاضرة5، جامعة الوادي.

47.الموسوعة المسيحية الالكترونية.

48.الموسوعة المسيحية الإلكترونية، http//www.Karozota.com، 2023/05/14م، الساعة 17:30.

49.موقع انترنت، https://namearabic.com، 2023/05/06م، الساعة 09:05.

50.جميل حمداوي، سيميوطيقا الثقافة يوري لوتمان أنموذجا، شبكة ألوكة موقع أنترنت http/www.aluka.net، 2023/02/03م، الساعة 23:40.

51.سعدية موسى عمر البشير، السيميائية (أصولها ومناهجها ومصطلحاتها)، https://raii3-elondv.bloqspot.com، 2023/03/20م، 10:30.

رابعا: أطروحات:

52.بركات محمد أرزقي، **الثقافة الهامشية وأثرها على الانحراف (دراسة ميدانية نفسية اجتماعية)**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، الحلقة3 في علم النفس الاكلينيكي، جامعة الجزائر، 1988م/1989م.

الملاحق

ملاحق:

أولا: نبذة عن الكاتب.

عبد الرشيد هميسي: من مواليد 1984م ببلدية حاسي خليفة ولاية الوادي، الجزائر، مساره التعليمي كان في ابتدائية الشهيد خطاب عبد الكريم، ثم متوسطة مقى عمار، ثم ثانوية هواري بومدين بحاسي خليفة.

تخرج من جامعة الوادي سنة 2007م بشهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها، وبشهادة الماجستير في الأدب العربي من جامعة سطيف سنة 2012م، وبشهادة الدكتوراه من جامعة محمد لخضر بباتنة سنة 2018م، يشغل منصب أستاذ محاضر في جامعة الوادي قسم اللغة العربية وآدابها. له ورواية "ما تشتهيه الروح" وهي الفائزة بالجائزة الوطنية للرواية بالجزائر ديسمبر 2016م. مصنّف نقدي بعنوان: "النص والحاشية"، وعدة مقالات في مجلاّت محكمة، ومجموعة قصصية بعنوان "موسم الوجع"، بالإضافة إلى رواية "الملحد بقيّ بن يقضان" الحائزة على جائزة راشد للإبداع سنة 2020م.

ثانيا: ملخص الرواية.

رواية الملحد (بقي بن يقظان) للقاص والروائي عبد الرشيد هميسي متحصلة على جائزة "راشد للأبداع 2020م" بدولة الإمارات العربية.

تمتد الرواية على طول مئة وثمانية وثلاثين صفحة، تدور أحداثها بين ثلاث أفضية رئيسية "مارسيليا، باريس، وحاسي خليفة بالجنوب الجزائري" ينتقل بينها البطل "ميرسو" تاركا ذاته القديمة في كل فضاءٍ يرحل عنه.

تبدأ الرواية في باريس، أين كان البطل يسترجع ذكرياته مع مريم المرأة التي أحبها، ثم تنتقل بعد ذلك أحداث الرواية إلى الكنيسة حيث صور لنا الروائي على لسان بطلها حياته داخلها مع صديق طفولته "جورج"، والعالم اليوتوبي المقدس الذي كانا يعيشانه فيها، وجعلهما يتعلقان بالدين المسيحي حد النخاع، رغم تهكمات خاله "ديفيد" الذي كان يطعن في كل عوالمها وطقوسها، لكن سرعا نما تهاوى هذا العالم وتداعت جدرانه لتكشف عن القذارات اللاأخلاقية

التي كانت تمارس في الزوايا المظلمة منها. الأمر الذي جعل "ميرسو" يعلن تمرده عن الكنيسة ويصبح بعد ذلك ملحدا لينتقل من باريس إلى مارسيليا تاركا خلفه ذاته المسيحية، معانقا ذاته الجديدة ليشتغل صحفيا بإحدى الجرائد أين تعرف على "سيمون" المرأة المتحررة ، المنفلتة من كل العادات والمبادئ ليمارس معها كل ما أراده من محظورات، غير أنه لم يلقى السعادة التي كان يرجوها.

يقرر "ميرسو" بعد ذلك العيش في الجزائر العاصمة أين يفقد والدته بإحدى دور العجزة بميرينغو، يرسم لنا الروائي البطل العبثي الذي تتساوى عنده كل المفاهيم والأشياء غير مبال بما حوله، حتى موت والدته. في الجزائر تعرف على "ماري كاردونيا" شابة فرنسية تقطن بالعاصمة، تكون ملاذه في وحدته.

يخرج ميرسو في رحلة مع أصدقاءه، أين تقع جريمة قتل راح ضحيتها شاب "عربي" عن غير قصد بسلاح البطل، فيحكم على "القاتل" بالإعدام، غير أنه يفر بمساعدة خاله وأحد حراس السجن إلى الصحراء الجزائرية بالضبط إلى "حاسي خليفة"، أين تنقلب حياة البطل رأسا على عقب، فيترك للمرة الثانية ذاته الملحدة واسمه، ويصبح "بقي" هذا الاسم الذي غير مسار حياته.

تعرف "بقي" على "سي لمين" أو نعمسيدي كما كان يحلو لسكان المنطقة مناداته، شيخ المسجد الذي حدثت بينه وبين "بقي" سجالات حول الدين والمعتقدات، كانت بمثابة الزلزال الذي هز معتقداته وغير تضاريسها، لتبدأ رحلته في البحث عن الحقيقة.

في إحدى بساتين حاسي خليفة وتحت عباءة الليل، يستأنس "بقي" بطيف مريم المرأة التي أحبها ووجد ذاته الضائعة فيها، مريم الهاربة من أيقونة العذراء بطهرها ونقائها وروحها المنعتقة من ملذات الحياة، والتي علمت البطل الحب العفيف الذي لم يعرفه في باريس وحضارتها، غير أن مريم كانت مجرد شبح فتاة قتلها حبه ذات زيارة له إلى حاسي خليفة مع خاله "ديفيد" عند صديقه" مختار الخياط" والد "مريم".

ذات صباح يتجه "ميرسو" مع "مختار" إلى الصحراء أين يجد البطل الإجابات على الأسئلة التي كانت تختلج روحه، بين الكثبان وعلى امتداد بساط الرمال بكل أسرارها. متأملا

في الملكوت يصل "بقي" إلى اليقين بوجود الله وهو يصارع الموت بسبب لدغة أفعى لتكون النقطة الفاصلة في حياته فيعود بعدها "بقي" إلى باريس موحدا مؤمنا بوجود الله.

الفهارس

فهرس المخططات:

المخطط	الصفحة
مخطط (1): يوضح أهم اتجاهات سيمياء الثقافة.	21
مخطط(2): يوضح التقسيم الثلاثي للفضاء عند يوري لوتمان.	23
مخطط (3): يبين ثنائية الطهارة والرذالة في رواية الملحد	51
مخطط (4): يبين حالة الجسدين دانييل /جوزيف	53
مخطط (5): يبين حالة الجسد جورج.	55
مخطط (6): يبين حالة الجسد كريستيان.	56
مخطط (7): يبين صورة الجسد الأنثوي في الرواية.	58
مخطط (8): يوضح التقاطبات المكانية.	64

فهرس الجداول:

الجداول	الصفحة
جدول (1): يوضح الحدود في رواية الملحد.	36
جدول (2): يوضح تصنيف أغلفة الكتب.	47
جدول (3): يوضح قراءة لغلاف الرواية.	47
جدول (4): يوضح مقارنة بين فضاء المسجد/فضاء الكنيسة.	68

فهرس الموضوعات:

إهداء 5

إهداء 6

شكر وعرفان..... 7

مقدمة:..... أ

أولا: مفهوم سيمياء الثقافة. 5

1. مفهوم السيمياء:..... 5

أ- لغة: 5

ب-اصطلاحا: 7

2. مفهوم الثقافة:..... 10

أ-لغة : 10

ب-اصطلاحا: 11

2- مفهوم سيمياء الثقافة:..... 13

ثالثا: نشأة سيمياء الثقافة. 15

1. النشاة:..... 15

2. المدارس التي ساهمت في نشأتها وأهم أعلامها:..... 16

أ- جماعة موسكو تارتو:..... 16

ب- جماعة إيطاليا:..... 18

خلاصة:..... 21

3. مفاهيم وأدوات سيمياء الثقافة:..... 22

أ- السيميوزيس: 22

ب- الفضاء السيميائي: 22

أولا: الثنائيات الضدية في رواية الملحد..... 27

1. المركز والهامش في رواية الملحد:..... 27

2. الثقافة واللاثقافة في رواية الملحد:..... 31

ثانيا: الحدود الثقافية وأنواعها في رواية الملحد..... 33

1. حدود اجتماعية :..... 34

2. حدود مكانية (جغرافية):..... 34

3. حدود الدينية: 35

ثالثا: الحبكة وآلية الحوار الثقافي في رواية الملحد..... 36

1. الحبكة الثقافية في رواية الملحد:..... 36

2. آلية الحوار الثقافي في رواية الملحد:..... 37

أولا: التناص علامة ثقافية..... 42

1. التناص في رواية الملحد:..... 43

2. العنوان ودلالته الثقافية:..... 45

3. في سيمياء صورة الغلاف: 46

ثانيا: الجسد علامة ثقافية. 50

1. الجسد الذكوري: 52

أ- الجسد الذكوري المتسلط : 52

ب- الجسد المنتهك/الخاضع: 54

2. الجسد الأنثوي: 56

ثالثا: التقاطبات المكانية وسيميائية الشخصية. 59

1. التقاطبات المكانية ودلالاتها الثقافية في رواية الملحد: 59

2. سيميائية الشخصية في الرواية الملحد: 68

- دلالة الشخصيات الفاعلة في الرواية: 72

خاتمة: 78

القرآن الكريم. 82

قائمة المصادر والمراجع: 82

أولا: قائمة المراجع باللغة العربية: 82

1.المعاجم والقواميس. 82

2.الكتب 82

ثانيا: قائمة المراجع المترجمة: 84

ثالثا: قائمة المجلات والمواقع. 85

رابعا: أطروحات:..... 86

ملاحق: 88

أولا: نبذة عن الكاتب. 88

ثانيا: ملخص الرواية. 88

فهرس المخططات: 92

فهرس الجداول: 92

فهرس الموضوعات: 93

ملخص البحث:..... 97

Abstract:..... 98

ملخص البحث:

تهدف هذه الدراسة والموسومة ب: "تجليات الثقافة في رواية الملحد مقاربة في ضوء سيمياء الثقافة" إلى الكشف عن الآليات الإجرائية لسيمياء الثقافة والتي جاء بها يوري لوتمان، وكيفية تطبيقها على النصوص السردية، على الرغم أن هذا المصطلح لم يلقى الاهتمام اللازم خاصة من ناحية التطبيق، فقد كان ظهوره عند الغرب أولاً من خلال جهود مدرسة "موسكو تارتو" و"المدرسة الإيطالية"، ثم انتقل إلى العرب ولكن الدراسات اقتصرت على الجانب النظري، ماعدا القليل منها وذلك في جهود بعض النقاد الذين حاولوا تقريب هذا المصطلح.

وقد تطرقنا في دراستنا إلى الآليات الإجرائية التي سنَها يوري لوتمان نذكر منها: الثنائيات الضدية، الحبكة، الحوار، الفضاء... والتي حاولنا تطبيقها على نص رواية الملحد، الذي كان غنيا بالعلامات الثقافية. وهذا النص ينتمي إلى السرد الصحراوي فقد خصص فيه الكاتب ما يقارب فصلين في وصف الصحراء بأدق التفاصيل؛ طبيعتها، هوائها، مناخها، حيواناتها، رمالها...كما أنه هناك فصل منقول بحذافيره من رواية "الغريب" لألبير كامو، وهذا ما يسمى بالتناص، وهو من الآليات الموجودة في النص، كما عرجنا عن الشخصية والتي عرفت تناقضات عجيبة وتحولات جذرية.

وأخيرا فتطبيق سيمياء الثقافة على نص الملحد كان ممتعا أتاح لنا فضاء واسعاً ومرونة في التعامل معه، لأن الدراسة في ضوء سيمياء الثقافة تعطي دارسها حرية أكثر في تقصي العلامات الثقافية في النص الذي مازال يزخر بعوالم غامضة تنتظر فك شيفراتها في دراستها مقبلة بإذن الله.

Abstract:

This study is entitled as «The manifestations of culture in the atheist's novel in the semiotic theory of cultur ». It aimed at detecting the procedural mechanisms of Yuri Lotman's semiotic theory of culture and its pratice on the narrative texts. Although this term has not reseived much attention in terms of application. It appeared in the west first by (Tartu-Moscow semiotic school) and the (Italian school). Then, it moved to Arabs. Howover, the studies were limited to the theoretical sides only the few critics.

This study dealt with the procedural mechanisms that Yuri Lotman enacted like: « Quranic Thought», «Space» ,«Dialogue», and that tried to be practised in atheist's novel text that was rich of cultural signs. This text belongs to the desert novel. There are two parts of the study talking about the dessert in details. The other part focuses on «The Stranger» by Albert Camus.

Finally, the practice of the semiotic of culture on the atheist's novel text was very wonderful.