سيميولوجيا الثقافة في رواية الياطر لـ (حنا مينه)

طالب الدكتوراه: رياض حسن خلف

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة: البعث

إشراف: الأستاذ الدكتور محمد عيسى

الملخص:

يتناول هذا البحث تأصيلاً لمصطلح سيميولوجيا الثقافة وتطبيقاً لإجراءاته على رواية (الياطر) للروائي حنا مينه؛ لأنّ هذه الرواية تصوغ فكراً وثقافةً ارتبطا بطبيعةٍ بشرية واجتماعية على مستوى السلوك الفردي والجمعي، وتضمّن التحليل النقدي معالجة النص الروائي المدروس من خلال: الحدود الثقافية (من مركز وهامش وثقافة ولا ثقافة)، وحوارٍ، وحبكةٍ، واقتضى الأمر تحديداً لمصطلحي السيمياء والثقافة.

الكلمات المفتاحية: سيميولوجيا، سيميوطيقا، الثقافة، سيميولوجيا الثقافة، سيميوطيقا الثقافة، الياطر، حنا مينه، محمد عيسى، رياض خلف، جامعة البعث، مجلة، مجلة جامعة البعث.

The Abstract

This research deals with the rooting of the term Semiology of culture and the application of its tools to the novel (AL-yater) by the great writer (Hanna Mena) because this novel deals with thought and culture related to a Human and social nature at the level of behavior individual and collective and the critical analysis included a study of the narrative text lessons through: Cultural boundaries that consist of: Center, margin, culture, not culture, plot, and dialogue, and it was necessary to define the term semiotics and culture.

The Key words: Semiology, Semiotic, Culture, Semiotic of culture, semiology of culture, Alyater, Hanna mena.

مقدمة:

اتسع الدرس السيميائي في الآونة الأخيرة وتعددت مجالاته؛ لكنَّ التطبيق العملي لسيميولوجيا الثقافة وتحديد آلياتها الإجرائية ما زال قليلاً على المستوى الأكاديمي والمنهجي؛ ولذلك لا بدّ من تأصيل سيميولوجيا الثقافة والتفصيل في أدواتها الإجرائية تنظيراً وتطبيقاً على النتاج الأدبي.

وقد اخترنا دراسة سيميولوجيا الثقافة في أهم النتاجات الأدبية المعاصرة؛ أي (الرواية) لما لسيميولوجيا الثقافة من قدرة على استجلاء كثيرٍ من زوايا مازالت إلى الآن معتمة لم تحظَ بعدُ بالدراسة والتمحيص والتحليل، ولا سيما في النتاج الروائي.

اخترنا في هذا البحث دراسة رواية (الياطر) لحنا مينه، لما اتسمت به الرواية من معالجتها قضيةً فكريةً وسلوكية على المستوى الاجتماعي، مصورةً المواجهة الثقافية بين المجرم والمجتمع، ضمن فضاءين متقابلين.

هدف البحث: تسليط الضوء على حقلٍ نقديٍّ معرفيٍّ لم يلقَ العناية التي يستحق من الباحثين، على الرغم من عنايتهم الواسعة بالسيمياء بعامة، ولا سيما على مستوى تطبيقه على النتاج الأدبي؛ باستثناء ما قام به الناقد السوفييتي يوري لوتمان في كتابه "سيمياء الكون"[1].

منهج البحث: سيميائي، قائم على التحليل المرتبط باستكناه العلامات ومدلولاتها في النص الأدبي.

الدراسات السابقة: أهم الدراسات السابقة دراسة للدكتور عبد الله بريمي بعنوتن "السيميائيات الثقافية مفاهيمها وآلية اشتغالها- المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السيميائية-".

أولاً: السيمياء لغةً واصطلاحاً:

أ- السيمياء لغةً عند الغرب: (Signe): إنّ لفظةّ سِمَة (Signe) هو اسمٌ مُنحدرٌ عن أصلٍ لاتينيّ (Signum) مُرادفٌ للأَمَارةِ والعلامة؛ ومُصطلح العلامة هو فعلٌ اجتماعيٌّ ثقافيٌّ يقتضي سمةَ التعاقد بين أفراد المُجتمع والمُواضَعة[2].

[1] سيمياء الكون: كتاب للناقد السوفييتي يوري لوتمان، تر عبد المجيد نوسي، صادر عن المركز الثقافي العربي في المغرب العربي، ٢٠١١.

[2] انظر مصطلحات النقد السيماءوي: مولاي علي بو خاتم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥/، ص١٦٣.

- **السيمياء لغةً عند العرب:** جاء في معجم لسان العرب: "السومة والسيماء والسيمياء : العلامة، وسوّم الفرس جعل عليه السيمة، وقوله عز وجل : ﴿مُسَوَّمَةً عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ﴾ الذاريات٣٤؛ قال الزجاج: روى الحسن أنها معلمة ببياض وحُمرة..."[1].

٢- السيمياء اصطلاحاً:

أ- **عند الغرب: السيميوطيقا** (Semiotic): مصطلح مُشتق من الأصل اليوناني (Semeion) بمعنى علامة[2].

ب- **السيمياء اصطلاحاً عند العرب:** اختلف النقاد العرب في تبني المصطلح الدال على هذا الفرع المعرفي، باختلاف الترجمة عن المصطلح الغربي (Semiology) أو (Semiotic)، فمن النقاد والباحثين العرب من يتبنى مصطلح السيميولوجيا[3]، ومنهم من يتبنى مصطلح السيميوطيقا[4]، وهناك شكلٌ آخر من صياغة المصطلح؛ و القول بالسيميائية، وسيميائية، والسيما، والسيماء، كمصطلحات تشترك في هاجسٍ واحدٍ أي دراسة وضع العلامة في مدرج الخطاب ودراسة أنظمة العلامات[5].

الثقافة لغةً واصطلاحاً:

لغةً:

جاء في لسان العرب لابن منظور، الثقافة: "لفظٌ مشتَقٌّ من الفعل (ثَقِفَ) فيُقالُ: ثَقِفَ الشيءَ ثَقْفاً، وثِقَافاً وثُقُوفَةً: حَذَقَهُ، ورَجُلٌ ثَقْفٌ ثَقِفٌ وثَقُفٌ: حاذِقٌ وفَهِمٌ.[6] . وفي تاج العروس لفظ "الثقافة": "من المصدر (ثَقُفَ) بالضم بمعنى صارَ حاذِقاً خفيفاً فَطِناً فَهِماً، فهو ثَقِفٌ[7].

وظهرت كلمة (ثقافة) عند الغرب في أواخر القرن الثالث عشر متحدّرةً من (Cultura) اللاتينية التي تعني العناية الموكلة للحقل والماشية... ولم يتكوّن المعنى المجازي إلا في منتصف القرن السادس عشر، إذ بات ممكناً أنْ تشير كلمة "ثقافة" حينذاك إلى تطويرِ كفاءةٍ ما؛ أي الاشتغالُ بإنمائها"[8].

---

[1] لسان العرب: ابن منظور، تحقيق أمين عبد الوهاب، محمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٦م مادة "سوم".

[2] أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا): سيزا قاسم وآخرون، (مقالات مترجمة بإشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد)، دار الياس العصرية، القاهرة، مصر، ص٤٧ .

[3] أمثال عبد السلام بن عبد العالي، عزالدين عبدو دكني، محمد السرغيني .

[4] أمثال أمنية رشيد، نصر حامد أبو زيد، بسام بركة .

[5] انظر مصطلحات النقد السيماءوي: مولاي علي بوخاتم، ص ١٧٥ .

[6] لسان العرب: أبو الفضل؛ جمال الدين محمد؛ ابن منظور، المطبعة الأميرية بولاق، مصر، ط١، ١٩٨٥م، مادة "ثقف".

[7] تاج العروس: محمد مرتضى الحسين الزَّبيدي، مطبعة حكومة الكويت ١٩٨٦م، مادة "ثقف" مج٢٣، ص٦٠-٦٣.

[8] لمفهوم الثقافة: دنيس كوش، تر منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص١٧.

اصطلاحاً:

الثقافة في قاموس (إكسفورد) بمعنى "تهذيب العقل والذوق والسلوك والتربية والتعليم"[1].

وليس للثقافة تعريفٌ اصطلاحيٌّ دقيقٌ يكشف عن ماهيتها وحدودها وجوانبها المختلفة وتشعّبها في المجالات العلمية والاجتماعية والإنسانية والفلسفية كلّها، وقد عرّف (ديفيد إنغليز و جون هيوسن) الثقافةَ بتعريف مكوّنٍ من ستّةِ أجزاء، معتمدَين على ما يمكن أنْ تتكوّن منه الثقافة، وما تضفيه على الفرد والمجتمع[2]:

١- تتألف الثقافةُ من أنماطٍ فكريّةٍ وقيَمٍ ومعتقداتٍ شائعةٍ بينَ مجموعةٍ من الأفراد.
٢- ثقافةُ مجموعةٍ ما تميّزُها عن المجموعات الأخرى.
٣- تحتوي الثقافةُ على معنى بوساطته يستطيع الفرد أنْ يفهمَ ويستوعبَ ويستجيبَ فكريّاً وعاطفيّاً لما يدورُ حولهُ.
٤- تتجسّدُ القيَمُ والأفكارُ والمعتقدات في الرموز وفي نتاجٍ من صُنع الإنسانِ، وقد تكونُ هذه الرموز تصويريّةً أو قد تكونُ جزءاً من لغةٍ مكتوبَةٍ.
٥- الثقافةُ تُعلَّمُ؛ تنتقلُ الثقافةُ عبر الأجيالِ، وهذا يجعلُ الأفكارَ والقيمَ والمعتقداتِ عادةً مفروغاً منها وطبيعةً أكثرَ منها مادةً تعليميّةً.
٦- الثقافةُ اعتباطيّةٌ، فالثقافةُ هي نتاجُ النشاطِ الإنسانيّ وليستْ فعلاً من أفعال الطبيعةِ، لذلكَ فهي معرّضةٌ للتغييرِ إذا ما تغيّرتْ ظروفُ حياةِ المجموعةِ.

سيميولوجيا الثقافة

تنطلق سيميولوجيا الثقافة التي نشأت في كُلٍّ من الاتحاد السوفييتي –سابقاً- على يدَي (يوري لوتمان، أوسبانسكي، إيفانوف، طوبوروف)، وإيطاليا على يدَي (أمبرطو إيكو، روسي لاندي) من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية[3].

وحين ذاعَ صيتُ السيمياء كعلمٍ يدرس حياة العلامات، وأخذَ النقادُ والمفكرون يخضعونه للدرس والتحليل والنقد واجتراح المجالات التي يمكنُ أنْ يدخلها حتى بات في كلِّ مفصلٍ من مفاصل الدراسات والنتاج الفكريّ بكلّ ما يحيطُ بالإنسانِ من معارف، أما فيما يخص الإنتاج الأدبي والفني فلم تترك السيمياء نوعاً منها إلا ووضعت نتاجها الفكريّ عليه، لتنشأ فيما بعد (سيميوطيقا الثقافة) على يدِ جماعةِ (موسكو تارتو)[4]، ولكنّ هذا الميلاد

---

[1] قاموس إكسفورد: تر الطاهر الخميري ضمن كتابه "مكافحة الثقافة"، سلسلة كتاب البعث، تونس، ١٩٥٧، ص١٢.

[2] مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة: ديفيد إنغليز، جون هيوسن، تر لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١، ٢٠١٣، ص ١٨ .

[3] دروس في السيمياء: مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٨٥

[4] انظر محاضرات في السيميولوجيا: محمد السرغيني، دار الثقافة، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٦٤-٦٥.

لم يكن مصادفةً أو محضَ اصطلاحٍ منطلقٍ من موضوع السيميائيات كما حددّها المؤسّسان (سوسير) و(بيرس)، فلا بدّ من الإشارةِ والحديث عن نشأةِ مدرسة (موسكو تارتو) ومشاربها الفكرية التي أتاحت لها الاختيار وتفضيل أحد المصطلحين على الآخر، وهذه المشارب تبدأ بالشكلانية الروسية التي ظهرت كردّة فعلٍ على ما كانَ سائداً في القرن التاسع عشر من إلزام الأدب بتحمّل المسؤوليات التعليميّةِ والتربويّةِ، لتتأسّس الشكلانية على الدعوةِ إلى الانطلاق من صلب النصّ الأدبي كأساسٍ جوهريٍّ في العملية النقديّةِ ودون اللجوء إلى عناصر خارج النصّ، مستندةً إلى المعطيات العلميّةِ في فهمِ النصّ وتحليله؛ الأمر الذي جعل المصطلح البيرسي أقربَ إلى ذهنيتها في التعاطي مع الأدب، وكل ذلك مردُّه إلى أنّ من مبادئ الشكلانيةِ أنها تعدُّ الأدب **"مستقلاً عن الروافد الاجتماعيّة والاقتصدية التي تعمل على إفرازه وأنها استخدمت مصطلح السيميوطيقا بدل مصطلح السيميولوجيا"**[15].

فكانَ نتيجةَ كل ذلكَ واستناداً إلى المشارب الفكريّة التي غذت مدرسة (موسكو – تارتو) أنِ انتهى بها المطاف إلى نقل السيمياء من العلامات اللغوية والفضاء النصي الطبيعي في اللغات الطبيعية والإشارات الرمزية على مستوى الاستعمال البسيط إلى ما هو أوسع وأرحبُ، ألا وهو ميدان (الثقافة) فكان أنْ ظهر **"اتّجاه سيميولوجيا الثقافة مستفيداً من الفلسفةِ الماركسيّةِ ومن فلسفةِ الأشكال الرمزيّةِ لكاسيرر خاصّةً في روسيا (يوري لوتمان- إيفانوف- أوسبانسكي- طوبوروف) وإيطاليا (روسي لاندي- أمبرتو إيكو)"**[16].

إنّ سيميولوجيا الثقافةِ شأنها شأنَ أيّ تيارٍ نقديٍّ أو حقلٍ معرفيٍّ، يبدأ بفكرةٍ وفرضيّاتٍ نظريّةٍ تُنبئ بإمكانيّةِ تطبيقها على النتاج الأدبي ليأخذ مكانه بين المناهج والتيارات النقدية، وقد رأت النورَ مع تأليف (يوري لوتمان) لكتابه (سيمياء الكون)، الكتاب الذي تناول الفرضيات النظريّةِ مؤسساً لها ومعلناً ولادةَ (سيميولوجيا الثقافة التطبيقية) من خلاله تنظيراً وتطبيقاً، فأودعَ في كتابه المفهومات والأدوات النظرية لها، والتي يمكنُ استخلاصها في أهمّ تلك الأدوات وهي:

أولاً: الفضاء السيميولوجي:

الثقافةُ في "سيميولوجيا الثقافة": أكبر من أنْ تُختزَلَ بحيّزٍ محدودٍ جغرافياً أو زمنياً أو اجتماعيّاً، لأنّها ليستْ وليدةَ لحظةٍ بعينها أو إنتاجٍ فرديٍّ، بل إنّ الفكرةَ أو الأيديولوجيا حتى تأخذ صفة الثقافة فلا بدّ لها أنْ تتحوّلَ إلى فضاءٍ يحيطُ بكلّ أبناء تلك الثقافةِ، فكل ثقافة يرتبطُ بها مجتمعٌ من المجتمعاتِ لتشكل تلك الفضاءات الثقافية المتعددة كوناً ثقافياً يحيط بالكونِ كله، منظماً له ومقنناً تعاطيه مع الفضاءات الأخرى، وهذا ما

[15] محاضرات في السيميولوجيا: محمد السرغيني، ص٦٥.
[16] الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة: مارسيلو داسكال، تر حميد لحمداني وآخرون، دار أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٧.

دفعَ يوري لوتمان إلى تسمية كتابه بـ "سيمياء الكون" ويقول لوتمان في هذا المقام: **""الفضاء السيميوطيقي لثقافةٍ معيّنةٍ هو الذي نصطلحُ عليهِ بسيمياء الكون" [١٦].**

فالثقافةَ لا تتركُ مجالاً من مجالات الحياةِ إلا وتتغلغلُ فيهِ مُنَظّمةً لهُ وباسطةً يدَ سلطتها عليهِ؛ لأنّ الثقافةَ في كُلِّ مكانٍ **"فلا بدّ أنّها تتضمّنُ مجموعةً هائلةً ومتنوّعةً من ردودِ أفعالِ الأفرادِ حول حدثٍ ما إلى وجهاتِ النظر الأخلاقيّةِ المجسّدةِ في ديانةٍ معيّنةٍ أو في روايةٍ أدبيّةٍ ما"[١٧].**

وللفضاء الثقافيِّ الذي يحيطُ بالحياةِ البشريّةِ من كل جانبٍ صفاتٌ يقررها يوري لوتمان بـــ:

١- اللاتجانس:

فاللاتجانس صفةٌ أصيلةٌ في الفضاء السيميوطيقي، وذلك كون العناصر التي تؤلّف الفضاء السيميولوجي متعددةً ومختلفةً، وكلٌّ منها يؤدّي دوراً خاصّاً، فسيمياء الكون موسومةٌ بـ **"اللاتجانس...يتحدّدُ اللاتجانس في ذاتِ الحينِ بتعدُّد العناصر التي تكوّن سيمياء الكون وباختلافِ الوظائفِ التي تنجزها هذه العناصر... فإذا قمنا بتجربةٍ ذهنيّةٍ نتخيّلُ من خلالها نموذجاً لفضاءٍ سيميوطيقيٍّ رأتْ فيه كُلُّ اللغاتِ النورَ في ذاتٍ ونَفسِ اللحظةِ وتحتَ تأثيرِ نفسِ الاندفاعاتِ، لا نحصلُ دائماً على بنيَةٍ ذاتِ سَنَنٍ موحّدٍ ولكنْ على مجموعةٍ من الأنساقِ المترابِطَةِ المُختلفةِ"[١٨].**

٢- الفضاء السيميولوجي متحرّكٌ:

إنّ هذه الديناميّة وعدم الثباتِ والاستقرارِ هو الذي يُعطي الثقافةَ الزخمَ اللازِمَ لتُصبِحَ نظاماً سيميوبوجياً، وإلا لو كانت ثابتةً مُستقرّةً يُمكِنُ تفصيلُ أجزائِها فإنها ستكونُ بنيويّةً لا سيميوبوجية، وبفضلِ هذه الخصيصة نرى أنّ كلَّ ما يحيطُ بالثقافةِ يدلُّ على نُموّها وحركتها الديناميّة لخلقِ العلاماتِ **"لأنّ أيِ شِبهُ علامَةٍ ...إنما هي بالمعنى الاجتماعي واقعةٌ لا ريب، فإنها تصبحُ إذَن علامةً لعلامةٍ"[١٩]** ووفق هذه السيرورة وانبثاق العلامات عن العلامات؛ يكون الثبات والاستقرار مُحالاً، لذلك فإنّ الحركة هي سمةٌ أصيلةٌ في الفضاء السيميولوجي.

ثانياً: التقسيم الثنائي والحدود:

من الأدواتِ المهمَّةِ التي تَعملُ على تَغذيتِها واستِخدامِها الثقافةُ هي (التقسيم الثنائي) الذي يبدأُ منَ اللَّحظةِ الأُولَى لِميلادِها حتَّى فَنائِهَا، فَبعدَ أنْ تستقرّ الثقافةُ على هيئةِ نظامٍ يتواضعُ عليهِ أبناءُ المجتمعِ ويأخذُ الصفةَ الاجتماعيّةِ تعمل منْ أجلِ تنظيمِ المُجتمعِ

[١٦] سيمياء الكون،:يوري لوتمان، ص ١٧.
[١٧] مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة: ديفيد إنغليز، جون هيوسن، تر لما نصير، ص ١٥-١٦.
[١٨] سيمياء الكون: يوري لوتمان، ص ١٩.
[١٩] أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: سيزا قاسم وآخرون، ص٣١٣.

في علاقته مع أفرادِه، وعلاقات الأفرادِ فيما بينهم، ومعَ المجتمع ككُلٍّ، وبعده مع المحيطِ العامِّ بكلّ موجوداته؛ وينتجُ عنْ هذا كلِّهِ أنّ تبنّي الثقافةَ من قِبَل الفردِ أو الجماعةِ يقومُ على تقسيمِ الفضاءِ بأدلَّةِ التَّملُّك، فكلُّ ثقافةٍ **"تبدأ بتقسيم الفضاء الداخلي الخاص (بي) إلى فضا (نهم) الخارجي؛ الطريقة التي يؤول بها هذا التقسيمُ الإثناني تتوقف على تيبولوجيا الثقافة المعنية"**[١].

وهناكَ عدّةُ مظاهرَ لهذا التقسيم الثنائيّ؛ أهمُّها:

١- الحدود:

فمن مُقتضياتِ الفضاءِ السيميولوجي للثقافةِ أنْ يتمَّ تقسيمُ هذا الفضاءِ إلى حدودٍ ثقافيةٍ لا تقفُ عندَ التحديدِ بـ (لي) و (لهم)، بل إنّ ذلكَ التقسيم أو تلكَ الحدود تتجاوزُ هذه الثنائية وتنطلقُ منها إلى ثنائيّةٍ أُخرى أكثرَ اتساعاً؛ لتصبح بذاتها حداً بينها وبين غيرها؛ إذ **"يعودُ سببُ الخصوصيّة المنغلقةِ إلى حدِّ الثقافةِ نفسه، وخصوصيّةُ الثقافةِ ذاتها، فإذا كانَ الحدُّ يقضي بأنّ الثقافةَ نظامٌ دلاليٌّ، فلا بدّ أنْ يقفَ النظامُ الدلاليُّ نفسهُ حداً بين ثقافةٍ وأخرى"**[٢]، والحدود متعدّدةٌ وكثيرةٌ بحسب طبيعتها التي تتكون منها أو الحاجز الذي تشكله في الفضاء الثقافي الذي تجري بمقتضاه، فهناكَ **"أنواعٌ من الحدود: حدود مكانيّة مثل القبور والأسلاك والأنهار والوديان والجبال...وهناك حدود زمانية، مثل الليل الذي يفصل الصباح عن المساء"**[٣].

٢- المركز والهامش/ الثقافة واللاثقافة:

التقسيمات التي تعتري الفضاء الثقافي مستمرة ومنبثقة تِباعاً، وتبدأ مع ارتفاع صوت الثقافةِ النّشطةِ التي تحاولُ تبوّأ المركز، فالثقافة التي تعتلي عرش السيادة المجتمعية هي التي تشكل المركز، والثقافات الأخرى التي تحاولُ التأثير وحتى احتلال مكان الثقافة السائدة تكون هي الهامش، فكُلُّ ثقافةٍ بصرف النظر عن مرجعياتها الفكريّةِ والأيديولوجيّة المكونةِ لمضامينها؛ هي في تكوينها الذاتيّ تستأثرُ لنفسِها بصفةِ المركز والثقافةِ الواجبةِ، وكُلُّ من يصطدمُ بها أو ينافسها على المركزِ لإزاحتها عن قيادةِ المُجتَمَع يأخذُ في نظرِها شكلَ اللاثقافة والهامش، والعكسُ صحيحٌ، فالحقيقةُ تكمُنُ **في أنّ** الثقافة **" دائِرَةٌ جزئيّةٌ، أو مجالٌ مُقفَلٌ في مواجهةِ المَجَالِ الثاني؛ مجالُ اللاثقافة ... فالثقافة في مقابلة اللاثقافة تبدو نظاماً من العلامات"**[٤]؛ ولكنْ لا بدّ من التنبّه إلى أنّ هذا لا يتعارض مع الحركة المستمرة للفضاء السيميولوجي؛ فالانغلاق يعتري الثقافةَ من خلال الإمعان بالتقسيم ورسم الحدود بينها وبين غيرها من الفضاءات الثقافية وليس من الجمود

---

[١] سيمياء الكون: يوري لوتمان، ص٣٦.

[٢] دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٢م، ص ١٤٢.

[٣] الاتجاهات السيميوطيقية: جميل حمداوي، مؤسسة المثقف العربي، ط١، ٢٠٠٥م، ص٣١٧.

[٤] نظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: سيزا قاسم وآخرون، ص ٢٩٥-٢٩٦

وعدم الحركة، فكلُّ ثقافةٍ في مرحلةٍ من المراحل الكثيرة التي تمر بها بالإضافةِ إلى العقبات والعثرات التي تواجهها فإنها تسمُ نفسها بكونها هي الثقافةُ، وأنّ كل ما يقابلها من غيرها إنما ينتمي إلى المجال الثاني المضاد الذي يشكل (اللاثقافة) .

وخلاصة القول هي أنه **"تتكوّنُ السيميوطيقا الكونية من مركزٍ وهامشٍ وحدودٍ"**[٢٩].

سيميولوجيا الثقافة في رواية الياطر

تمهيد:

لم يترك (يوري لوتمان) رؤيته التنظيرية لسيميولوجيا الثقافة من دون أدواتٍ إجرائيّةٍ تحليليّةٍ؛ بل إنّه شفَع الفكرَ التنظيريّ بإجراءاتٍ تطبيقيّةٍ في كتابه (سيمياء الكون) من خلال استلهامه لنصوصٍ تاريخيّةٍ أو أسطوريّةٍ وقراءتها ضمن محدّداته التنظيريّةِ، ووفق تلكَ المحدّدات فإنّ المعوّل عليه في التحليل السيميوطيقي الثقافي إنّما يرجعُ إلى ثلاثةِ أركانٍ رئيسةٍ هي:

أولاً الحدود: فالحدُّ هو الخطُّ الفاصلُ الذي يفصل فضاءً ثقافيّاً عن فضاءٍ آخر، فوفق هذه الآليّةِ – كما أسلفنا سابقاً – تتمُّ عمليّةُ التقسيمِ بين الفضاءات السيميوطيقيّة الثقافيّة وفق ما يعودُ إلى مفهومِ كلّ ثقافةٍ لنفسها ولغيرها بوصفها فضاءً مستقلاً، فالحدُّ **"يمكنُ أنْ يفصلَ الأحياء عن الأموات، المستقرين عن الرّحل، المدن عن القرى...إلخ"**[٦].

فيكونُ الحدُّ بذلك الخط الفاصل بين نموذجٍ ثقافيٍّ والنموذج الآخر بصرف النظر عن مؤديات تلك الغيرية من صراعٍ أو حوار متبادلَين، وفق المفهوم الكلّي الذي يسمُ كل فضاءٍ باعتباراته الداخلية بناءً على مبادئه ومعتقداته وأيديولوجيته الناظمة له وبطبيعته؛ بوصفه دائرةً مغلقة على نفسه.

ثانيا الحوار (Dialogue): إذا كان الحوار في الاصطلاح الأدبيّ أو النقديّ كجزءٍ وعنصرٍ رئيسٍ من مكونات الأجناس الأدبيّة التي تعتمدُ عليه كالقصة والرواية – مثلاً – يعني **"محادثةً أو تجاذباً لأطراف الحديث، وهو يستتبع تبادلاً للآراء والأفكار ويستعمل في الشعر والقصة والروايات والتمثيليات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام"**[٢٧]إلا أنّ الحوار في (سيميولوجيا الثقافة) هو حوارٌ بين معايير ثقافية معينة ومعايير أخرى، كالحوار بين الثقافة البرجوازية على لسان رجالاتها وأفعالهم الداعية إلى تمكين طبقة النبلاء بشتّى السبل، وبين الثقافة الاشتراكية الداعية إلى إنصاف العمال والفلاحين والقواعد الشعبية المنتجة للتحول بها من الهامش إلى المركز؛ لتكوّن الطبقة العليا في المجتمع، فليس المقصود بالحوار هنا الحوار الأدبي بمفهومه العام على لسان

---

[٢٩]الاتجاهات السيميوطيقية: جميل حمداوي، ص٣١٦.

[٦]سيمياء الكون: يوري لوتمان، تر عبد المجيد نوسي، ص٣٦.

[٢٧]معجم المصطلحات الأدبية: إعداد إبراهيم فتحي، منشورات التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص١٤٨.

الشخصيات الفنية؛ لأنّ الحوار إذا كان **"خالياً من اختلافات سيميوطيقية، فإنه لا مبرّر لوجوده، وحين يكونُ الاختلافُ مطلقاً إلى حدّ أنّ المشاركين يُلغونَ بعضَهم بعضاً فإنّ الحوار يصبح مستحيلاً"**[٢٨].

كما أنّ هذا الحوار ليس متروكاً على عواهنه، وإنما يسير وفق شروط معينة، أهمها **"الانخراط المتبادل للمشاركَين في التواصل وقدرتهما على تجاوز الحواجز السيميوطيقية التي لا يمكن تجنّب انبثاقها"**[٢٩].

بالإضافةِ إلى أنه يخضع لمبدأ التناوب بين البث والتلقي؛ إذْ يتوقَّف أحياناً ويُعاود الاتصال أحياناً أخرى، **"فمراحل ندرة النشاط الثقافي تُسجّلُ على أنها انقطاعاتٌ متناوبةٌ"**[٣٠] تبعاً للأطوار التي تمر بها كل ثقافة خلال نشاطها وتفاعلها مع الفضاءات المجاورة أو المحيطة بها أو حتى التي تولد داخلها.

<u>ثالثاً: الحبكة (Plot):</u> والحبكة وفق الاصطلاح الأدبي هي **"سلسلةٌ من الأفعال التي تُصمّم بعنايةٍ، وتتشابكُ صلاتها، وتتقدّم عبرَ صراعٍ قويٍّ من الأضداد إلى ذروةٍ وانفراجٍ"**[٣١].

إلّا أنّ الحبكة في سيميولوجيا الثقافة تذهبُ أبعد من ذلك؛ إذْ تتجسّدُ بالبطلِ الخارقِ الذي يكسرُ النمطَ الثقافيّ السائدِ مخترقاً الحدود البنيوية لفضائه الثقافي الخاصّ به، فكلّ **"واحدٍ من هذه الخروقاتِ يعدّ فعلاً وسلسلةً، هذه الأفعال تكوّنُ ما نصطلح عليه بالحبكةِ"**[٣٢].

فالأحداث الاعتياديّة المرتبطة بالتطوّر الطبيعي والنتيجة الحتميّة؛ كتعاقب الليل والنهار، والموت والحياة لا يُعتدّ بها لتكون حبكةً ضمن سيرورتها الأفقية الطبيعيّة؛ وإنما المعوّل عليه هنا هو كلُّ ما يُعدُّ خارقاً للنظام العامّ.

وبناءً على هذا المدخل النَّظريّ، سنُخضِعُ رواية (الياطر) للكاتب والأديب السوريّ (حنا مينه) للتحليل وفق معطيات (سيميولوجيا الثقافة) كما حدّدها (يوري لوتمان) في كتابه الموسوم بـ (سيمياء الكون) وفق الآتي:

أولاً- الحدود الثقافية في رواية الياطر:

الحدود الثقافية لا تتحدّدُ بطبيعةٍ واحدة، بل إنها تتنوع بين حدود زمانية ومكانية وجغرافية وسياسية وطبيعية، وحتى فكرية ووهمية، فالحدود الثقافية تتمثل بكل ما يمكنه الفصل بين أسلوبين حياتيين، لأنها تنبع من داخل الفضاءات الثقافية الكثيرة التي تكوّن مؤتلفةً فضاءً

[٢٨] سيمياء الكون: يوري لوتمان، تر عبد المجيد نوسي، ص٦٣
[٢٩] سيمياء الكون: يوري لوتمان، تر عبد المجيد نوسي ص ٦٤.
[٣٠] المرجع ذاته، ص٦٤-٦٥.
[٣١] معجم المصطلحات الأدبية: إعداد إبراهيم فتحي، ص ١٣٥.
[٣٢] سيمياء الكون: يوري لوتمان، تر عبد المجيد نوسي، ص ٨٦.

كونياً ثقافياً وسيميولوجياً، وانطلاقاً من هذه الحقيقة الراسخة للحدود الثقافية فإنّ هذه الحدود تتعدّد في رواية (الياطر) التي تصور صياداً ماهراً لا يرى لحياته معنى بعيداً عن البحر والصيد والنساء والخمرة، فيعيش حياته بصراعٍ دائمٍ مع الأسماك في البحر والنساء في الليل وصاحب الحانة من أجل الخمر الذي يجري في عروقه بدل الدم – على حدّ وصفه لنفسه – ويتسم بالغِلظة والدَّمامة والرعونة وبالسذاجة أحياناً؛ حتى أوغر أصدقاؤه صدرَه على صاحب الخمارة (زخريادس اليوناني) الذي اشترى منه كلَّ ما في جوف حوتٍ كُلِّفَ (زكريا المرسنلي) بإفراغ أحشائه بعد أنْ رَبَطَه إثر جنوحه على الشاطئ، وكانَ قد باعَ كلّ ما في جوف الحوت – قبل حتى أنْ يبقر بطنه – لزخريادس مقابل الخمر وبضع ليرات، ولكنّ الإشاعات سرَت إليه بأنّ صاحب الخمارة اليوناني قد نصب عليه ببضع ليرات؛ لأنه قد وجد بأحشاء الحوت الكثير من الذهب، فاستشاط (زكريا المرسنلي) غضباً وهرع مقاتلاً اليوناني طالباً منه حصته من الذهب، وانتهى الشجار بينهما بأنْ بقرَ (المرسنلي) بطنَ (زخريادس) بسكينٍ كبيرةٍ حتى تدلّتْ أحشاؤه، فهرب هائماً على وجهه باتجاه الغابة التي وجدَ فيها ملاذاً آمناً بعيداً عن أعين الناس والسُّلُطات؛ تفادياً لعقوبة الإعدام التي تنتظره جراء فعلته بقتل اليونانيّ (زخريادس)، فبين (زكريا المرسنلي) الصياد العنيد صعب المِراس الذي يتحولُ إلى مجرمٍ مُطاردٍ واليونانيّ صاحب الخمارة الانتهازي الخبيث والصيادين الذين لا يتورعون عن الإيقاع بين بعضهم؛ من أجل التندّر والتفكه، وزوج المرسنلي (صالحة) تلك المرأة المسكينة التي تقضي ليلها ونهارها متبتلةً إلى الله متضرعةً له أنْ يهدي زوجها ويهتمّ بنفسه وبزوجه وابنه، و(شكيبة) القروية التركمانية التي يقع في غرامها، تتعدد الفضاءات الثقافية التي تدور ضمن مجتمعٍ متكاملٍ يتألفُ من خليطٍ سلوكيٍّ وحتى عرقيٍّ، فترتسمُ حدودٌ كثيرةٌ بين هذه الفضاءات، ولعلّ أبرزها:

١- **حدود اجتماعية:** فبعد قتل (زكريا المرسنلي) لصاحب الخمارة اليوناني (زخريادس) يفرُّ من المدينة على هيئة مجرمٍ هاربٍ من عيون المجتمع، ويد الدرك الذين يبحثون عنه لمقاضاته ومحاكمته على جريمته التي اقترفها، فأصبح رجلاً بلا هوية، لا يستطيع البوح لأحدٍ حتى باسمه أو مهنته خوف الإيقاع به، وهو شريدٌ في الغابة لا يملك أي أداةٍ تمكنّه من العيش فيها سوى صنارة صيدٍ سرقها من حارس المنارة الذي مرّ به وهو في طريقه إلى الغابة متزوداً بالماءِ وبعض الخبز والتبغ، وتابع بعدها هروبه مقرراً اتخاذ الغابة مسكناً له "...فقررت أن أعيش على مقربةٍ في أحراج الغابة المحاذية للبحر"[٣].

٢- **حدود مكانية:** المجرم في الفضاءات الثقافية كلها يوضع ضمن حدودٍ مكانية تقصيه عن الفضاء أو الكون الثقافي العام؛ كزجّه في السجن الذي يشكّل برزخاً فاصلاً بين فضاء

[٣] الياطر: حنا مينه، ص٣١.

المنبوذين وفضاء الصالحين، ولكنّ (زكريا المرسنلي) لم يترك المجالَ لسلطة المجتمع لتعزله، وإنما عزلَ نفسه بخروجه السريع من فضائه الاجتماعي والثقافي الطبيعي في المدينةِ إلى فضائه الخاص الذي بدأ ببنائه في الغابة المجاورة، فكانت الغابة بأحراجها وأدغالها هي الحدّ الفاصل بين فضائه الخاص والفضاء العام، الفضاء الذي لا يستطيع اختراق حدوده أو حتى الاقتراب منها؛ خشيةَ الإيقاع به، فلا يجرؤ على الابتعاد عن الأدغال وظلالها حتى بخطوةٍ واحدةٍ، فهي الحيّز الذي يعصمه من سلطان المجتمع الذي فرّ منه، والذي بدوره يتربص به ويبحث عنه ليدفع ثمن فعلته باختراقه قوانينه وتخطيه حدوده الاجتماعية، فباتَ في فضائه سجيناً لا يجرؤ حتى على إشعال النار خوفَ أنْ يشي به دخانها ويرشدُ الدّرَكَ أو أعين الناس إليه، مما جعله يوقدها للضرورة القصوى وبحذرٍ شديدٍ بما يكفي لشيّ سمكةٍ يقتاتُ بها وحسب، "تجمّرت النار...فكففتُ عن وضعِ الحطبِ فيها لئلا يفضحني دخانها"[٣٤].

فكانت الغابة بظلالها وأدغالها المتشابكة هي الملاذ الآمن الذي يجدُ فيه راحةَ نفسه، وأيّ اقترابٍ من حوافّ هذا الملاذ باتجاه الأرض المكشوفة يعدُّ خطراً مفزعاً قد يكلّفه حياته، فكانَ إذا مرّ مصادفةً بطريقٍ في الغابة فَزِعَ وارتدّ عنه بسرعة "...وجدتُ نفسي أمامَ درب الجبلِ، ذُعِرْتُ وارتدّدتُ إلى الغابةِ"[٣٤].

وهكذا أمضى (زكريا المرسنلي) وقته ضمن مملكته التي تتسعُ باتساع الأدغال التي لا يمرُّ بها بشرٌ، وتنحسرُ عندَ حوافها أو عندَ ما يمكنُ أنْ يمر به إنسانٌ خلالها؛ لتشكّل الغابة الحدَّ الفاصلِ بين فضائه الخاصّ بوصفه مجرماً على الفضاء العام وبين فضاء المجتمع الذي يقعُ خلفَ حدود الغابةِ وظلامِ أدغالها.

٣- المركز والهامش:

يتمثّلُ المركَزُ في رواية (الياطر) بالمجتمع الذي يقعُ خلفَ حدود الغابة، المجتمع الذي يبسطُ سيطرته القانونية والشرعيّة والاجتماعية على كلّ ما يقعُ ضمن حدود فضائه، فبدا المركز بكل ما يندرجُ ضمن فضاء المدينة من سلطاتٍ وقانون وأناس وعوام وحتى الصيادين الذين هم أقرانُ وأصدقاء (المرسنلي)، وكان (المرسنلي) جزءاً من هذا المركز الكبير، له ما له وعليه ما عليه، يعيشُ ويسيرُ وفق قواعده وقوانينه التي وإنْ شذّ عنها إلا أنه لا يجابهه ولا يزاحمه، حتى وقع المحظور في ليلةٍ من ليالي سُكرِ وطيشِ (زكريا المرسنلي) المدفوع بظنون الصيادين وسخريتهم منه بقتل (زخريادس) ليتحول زكريا المرسنلي بلحظةٍ إلى طريدٍ من المركز، فيهربُ منه مفضلاً العزلة والخروج إلى فضاءٍ

[٣٤] الياطر: حنا مينه، ص١٩٤.
[٣٤] الياطر: حنا مينه، ص١١٤.

هامشيٍّ خاصٍّ على أنْ يقع في يدِ المركز ويشنقه بفعلته، ولكنّ شعوره بسطوة المركز وقوته لا تفارق ذهنه مطلقاً، فبقي في عقله تحت سيطرةِ قوّة المركز وقوانينه، فتحوّلَ فضاؤه إلى سجنٍ كبيرٍ، وأيّ اقترابٍ من حدود المركز يُشعره بالذعر، فكانَ دائمَ الخوفِ على الرغمِ من اعتصامه بفضائه المغلق في الأدغال الكثيفة، متصوّراً اختراق المركز للحدود والوصول إليه في أية لحظةٍ، فصارَ يرى كلّ صوتٍ أو خشخشةٍ أو حفيفٍ إنما هو ناتجٌ عن حركةِ الدّركِ الذين لا بدّ من أنهم دائمو البحثِ عنه، وهو الذي قرّرَ المواجهةَ والصراع مع المركز إذا ما وجدَ طريقه إليه، مفضلاً الموتَ بأكبر عددٍ ممكنٍ من أفراده على أن يموت بدمِ زخريادس ابن اليونانية فقط، فكانَ دائم الخوف والاستعداد للمواجهة والقتل عند أي حدثٍ مفاجئٍ يطرأ له، ومن ذلكَ أنه فزِعَ مرّةً من نُباحِ كلبٍ فهربَ باتجاه البحرِ ماخراً عبابه سابحاً في أعماقه، حتى بقي لساعاتٍ طويلةٍ في الماء كالشمندورةِ "...انتظر يا زكريا! –قلت في نفسي – أنت الآن مثل الشمندورة"[٣٤]والظنونُ تساوره بأنّ الدَّرَكَ قد أحاطوا به وهم الآن ينتظرونه عند الخيمة، فقرر البقاء طول الليل في البحر حتى النجاة صباحاً أو الموت غرقاً، وبعد ساعاتٍ عادَ ببطء وحذرٍ إلى الشاطئ فلم يجد أحداً عند الخيمة، ولكنه تفاجأ بهرير كلبٍ يقترب منه ففزِعَ ظناً منه أنه كلب الدرك جاء ليرشدهم إليه، فهجم على الكلب وصارعه حتى قتله مقرّراً عدم السماح بالإمساك به من دون قتالٍ وقَتلى "...في تلك الحالةِ التي لا أنساها جاءني الموتُ على أربع، وبعيونٍ مفتوحةٍ ولسانٍ مدلوقٍ ولُهاثٍ كالشخير، ودخلَ عليّ الدغلَ ليخرجني منه، ويسلمني إلى أعدائي"[٣٥].

ليكتشف بعد مدةٍ من مرضه والحمى التي ألمت به جراء عراكه مع الكلب والتهاب جروحه، أنّ هذا الكلب لم يكن عدواً، إنما هو كلب حبيبته (شكيبة) التي تبحثُ عنه، وجاء الكلب ألفةً به وبهذا المكان الذي أطعمه فيه (المرسنلي) السمك، وما كان الأمر إلا أوهام وساوسه وخوفه الدائم وقراراته الصارمة بينه وبين نفسه بأنْ لا يستسلم وأن لا يُسلّم نفسه لأعدائه في المركز إلا وقد أوجعهم وقتل منهم ما استطاع.

لم تصور الرواية حقيقةً محاولات المركز في اللحاقِ والقبض على (الهامش) (زكريا المرسنلي)، إلا أنّ المركز ظلّ حاضراً وفارضاً سلطانه وقوته وحضوره على الهامش الخارج عليه، على الرغم من كونه خارج حدود فضائه، ليتمثل الصراع بين المركز والهامش بخوف (المرسنلي) الشديد وهو الصياد القوي الذي ربط الحوت بمفرده عندما جنحَ قبالة ميناء المدينة، وباستعداد (المرسنلي) الدائم للمواجهة وحتى القتال والموت مع المركز إذا ما صادف واقترب منه، فمدينته نسته وأضاعته وتركته هارباً شريداً،

[٣٤]الياطر: حنا مينه، ص١٤٢.
[٣٥]الياطر: حنا مينه، ص١٥١.

والسلطات تبحث عنه ولكن أصدقاءه وأحباءه لا يبحثون عنه، فنقم على المركز بكل ما فيه "...الذين هناك في مدينتي نسوني، كنتُ صياداً ماهراً ونسوني، وكنت بحاراً شجاعاً، أضاعوني"[٣٨]، ليبقى الصراع متأججاً بين هذين الفضاءين.

٤ـ الثقافة واللاثقافة:

في كلِّ كونٍ ثقافيٍّ لا بدّ من تعدد الفضاءات الثقافية ومن سيرورةٍ سيميولوجية تحكم العلاقات القائمة بين تقسيماتها، وعلى هذا المبدأ كانت كلّ ثقافةٍ تقابلها ثقافةٌ مضادّةٌ أو اللاثقافة، والثقافة في الكون الثقافي الذي ينظِمُ رواية (الياطر) يتجلّى في المجتمع الطبيعي وعلاقاته الطبيعية بالأسرة وبأفراد المجتمعِ والعمل وبكل ما يحيط به، وهو يتمثل بالمدينة التي تقع على البحر وجلّ أبنائها يعملون بالصيد معتمدين على ما يدره البحر من خيرات لقوتهم وقوت عيالهم، ولكن في جزئيّةٍ من هذا المجتمع الذي تصوره الرواية والمرتكز إلى تصوير حياة صيّادٍ هو (زكريا المرسنلي) مع عددٍ قليلٍ من رفاقه في المهنة، الذين إذا ما قضوا عملهم اجتمعوا في الخمارة عند صاحبها اليوناني (زخريادس) أو في أحضان النساء في الماخور، تتجلّى الثقافة في (صالحة) زوج (المرسنلي) التي لا تكف عن الدعاء له بالصلاح والهداية والتوفيق، معترضةً على أسلوب عيشه وسهره الذي ليس إلا ضرباً من المجون وإهدار المال والوقت فيما لا فائدة منه، وإنها غير راضيةٍ حتى عن نظافته الشخصية المتعلقة برائحته، إذْ لا تفوحُ منه إلا رائحة السمك والخمر، ولكنها في النهاية لا سبيل لها عليه، فتكتفي بالدعاء له والصبر على حاله، وهو ما يفتقده في محنته ووحدته في الغابة "...صالحة تنفعني في هذا الموقف، أنا خاطئ وقد يستجيب الله لدعائي؛ أما هي فصالحة، لا بدّ أنها تصلي لأجلي، أنا عذبتها ومع ذلك تغفر لي وتصلي لأجلي"[٣٩].

أما اللاثقافة فيمثلها (زكريا المرسنلي) الذي يعيش حياته عبثاً ولهواً مذ كانَ صغيراً، فعلى الرغم من محاولات أمه اليائسة في تربيته وإعداده ولداً صالحاً تفتخر به، إلا أنها باءت بالفشل مع هذا الولد المتمرد غير المبالي بشيءٍ من حوله "...والدتي نصحتني، حبستني، فعلت كل ما تستطيع لأصير بشراً، وخابت مساعيها، تركتني وشأني؛ قالت: أنت أزعر لا خيرَ فيك"[٤٠].

ووالده كذلك لم يدخر جهداً في تربيته معلماً له ومعاقباً إذا أساء، ولكن لا فائدة، حتى عندما قرر إرساله ليتعلم مهنةً لم يفلح في ذلك، فالحلاق طرده، والنجار أغلق ورشته في

[٣٨] الياطر: حنا مينه، ص٢٥٨
[٣٩] الياطر: حنا مينه، ص٨٩.
[٤٠] الياطر: حنا مينه، ص١٠٨.

وجهه، واللحام كاد يقتله، والخياط أوصد مشغله في وجهه، حتى ملّ والده منه ومن تصرفاته وأخلاقه السيئة فطرده من البيت "اخرج من بيتي يا أرذل خلق الله، يا كلب، يا حمار"[٤]. قرر والده بعدها تزويجه لعلّ الزواج يصلح شأنه، ولكن لا فائدة، انتقلت المعاناة من والديه إلى زوجه المسكينة (صالحة) لتحمل سوءَه.

وعلى هذه الحال نشأ (زكريا المرسنلي) وشبّ حتى رافق الصيادين يوماً وأصبح صياداً ماهراً، ولكن على الرغم من ذلك لم يتغير شيء من طباع وتصرفات (المرسنلي) الذي ظل كما هو؛ بلا أدنى شعورٍ بالمسؤولية أو اكتراثٍ بمن حوله من زوج وابن، بل استمر في حياته الماجنة التي لا يعرف منها سوى الصيد وإنفاق ما يجنيه منه على الخمرة والنساء، ومرافقة صديقه (عبعوب) الذي لا يرى فيه إلا حماراً لا يفقه شيئاً ولا يصلح لشيء سوى ملء بطنه بالطعام ورأسه بالخمرة والتبغ وفرجه بالمومسات "أنت ولا مؤاخذة، حمار يا زكريا...لا يهمك إلا أنْ تكون العليقة مليئة"[٢].

وفوق كل هذه الصفات من السذاجة والغفلة، لم يتعلم المرسنلي في حياته كلها ولا حتى حرفاً، لا يقرأ ولا يكتب، حتى عندما رأى أعواد القصب في الغابة تذكر أنها تستخدم كأقلامٍ لأولئك الذين كانوا قد تعلموا القراءة والكتابة "ومن هذه الشجيرات أخذت مرةً قصبةً للصيد...ومن يدري لعلي آخذ قلماً للكتابة حين أتعلمها في المستقبل"[٣].

وكانَ الهامش (المرسنلي) بذيء اللسان وقحاً، لا تخلو جملةٌ يقولها من شتيمة وكلامٍ بذيءٍ، حتى المرأةَ في نظره ليست إلا أداةً للمتعة وحسب، لا يرى منها إلا جسدها وجمالها وصلاحيتها لمتعته وإشباع غريزته؛ شأنه شأن صديقه (عبعوب) الذي يتحدث له دوماً بأنّ المرأة إذا منحتها مقابلاً من المال منحتك شرفها، وهو كذلك يرى المرأة أداةً للمتعة والرجل كذلك يستمتع بها ويمتعها ببذل شيءٍ ما لها "كل النساء اللواتي عرفت، عاملتهنّ بطريقة (عبعوب)؛ هو قال إنه يضع هناكَ مجيدياً...الطرف الآخر لا يعنيني إلا كجسدٍ، كآلةٍ، كفجوة ذات حرارةٍ"[٤].

ولم تكن هذه الصفات السلبية التي يتسم بها الهامش؛ ببذاءتها وشذوذها الأخلاقي عن معايير الثقافة التي تقع على النقيض في الفضاء المقابل على المستوى المعنوي من طريقة التفكير وأسلوب الحياة والتعامل مع المحيط الثقافي بموجوداته كلها من حياة عامة وأسرة وامرأة فقط، وإنما حتى على المستوى الخَلقي والمظهر الخارجي، كانَ (زكريا

[١] الياطر: حنا مينه، ص١٠٩.
[٢] الياطر: حنا مينه، ص٥٣.
[٣] الياطر: حنا مينه، ص١٨٧.
[٤] الياطر: حنا مينه، ص٦٧.

المرسنلي) دميم المظهر قذراً، لا تفوح منه إلا رائحة السمك، لا يعرف الاغتسال إلا في المناسبات، وشعره لم يمسه مشطٌ في يومٍ من الأيّامِ، أما العطر وقماقمه فلا يراها إلا تبذيراً لا طائل منه ولا ينفع مع الصيادين، بل لوكان البشر يفهمون – حسب تعريفه – لكان الأولى بهم أنْ يملؤوا القماقم خمراً بدل العطر، وحتى عندما تشتكي زوجه (صالحة) من مظهره وقذارته على نفسه، ونتن رائحته، لا يلقي لها بالاً، ويعاشرها حتى ولو بالقوة، فهو غير مستعدٍّ لإضاعة وقته ورغبته في أشياء لا تقدّم ولا تؤخر مثل الاغتسال أو رش العطر أو الذهابِ إلى حلاقٍ، بل حتى عندما قرر مسايرتها يوماً من الأيام وذهب إلى الحلاق ليجز شعره، لم ينفع الأمر معه "...ومرةً عطرتني...لقد توقعتُ أنْ تأخذ صالحة جمّتي وتشمها، وإذا بها تشكو من رائحة السمك! قررت أنْ أحلق شعري...حلَقَه بالموسى ولم تذهب الرائحة، إذن لا فائدة، تركت منذ ذلك اليوم شعري على حاله، العطر باطلٌ مع السماكين...وبدلاً من العطور، في القماقم، لماذا لا يضعون عرقاً أو نبيذاً؟"[1]؛

وبذلك تتضح الفوارق والصدامات الثقافية بين فضاءين سيميولوجيين هما الثقافة المتمثلة بالمجتمع المتزن الذي تمثله (صالحة) زوج زكريا المرسنلي، المرأة الصَّبورة التقية التي تحاول جاهدةً الحفاظ على أسرتها والصبر على زوجها ذي الطباع السيئة والسلوك المشين، واللاثقافة التي يمثلها (زكريا المرسنلي) الذي يتسم بسماتٍ خُلُقيّةٍ وسلوكيّةٍ لا يقبل بها أي إنسانٍ طبيعيّ يمتلك شيئاً من الثقافة أو الحضارة، لتأتي الرواية في جزءٍ كبيرٍ من مضمونها مصوّرةً لهذا الصراع الذي لم يصل لنتيجةٍ، فقد بقي (زكريا المرسنلي) على ما هو عليه من الصفات السلبية وظلت زوجه صالحة تدعو له بالهداية والصلاح وتقويم سلوكه وأسلوب حياته.

ثانياً- الحوار في رواية الياطر:

جرّاء الحواجز السيميولوجية المنيعة المضروبة بين المركز والهامش والثقافة واللاثقافة؛ كانَ الحوار الحقيقي بين الفضاءين معدوماً تماماً، فزكريا المرسنلي الذي فرّ من المركز مشكّلاً فضاءه الخاص في الغابة ظل بعيداً ومتوارياً من دون الاحتكاك بأحدٍ من أفراد الفضاء المقابل، ما عدا راعية الأبقار (شكيبة) التي لا تعرفه ولا تعرف من يكون كونها من قريةٍ تركمانية بعيدةٍ عن المدينة، واضطر إلى الاقتراب منها عله يحصل على الخبز والملح الذي لا يجد سبيلاً إليهما في الغابة، وهو مطمئنٌ إلى أنها لن تعرفه، وفي النهاية إنها امرأةٌ، والمرأة لن تشي به إلا إذا أغضبها، ثمّ سيقترب منها على أنه صيادٌ ويقدّم لها السمك، وعندما اقترب منها على هيئة صيّادٍ عابر سبيلٍ يبحثُ عن أحدٍ يشتري منه السمك، دنت منه ودار بينهما حديثٌ طويلٌ انتهى بأخذها السمك منه بعد أن علم منها بأنّ

[1] الياطر: حنا مينه، ص٦٠-٦١.

الدرك في القرية، فتذرع بأنه لن يذهب لبيعه لأنهم سيسرقونه منه، وهي أولى به منهم، وفي اليوم التالي عاد وهو مطمئنٌّ بأنها لن تشي به، "أنا واثقٌ أنها لم تقل لأحدٍ بأنها رأتني؛ التركمانيات لا يتحدثن عن علاقتهنّ بالرجال"[٤٤].

ولكن على الرغم من هذا التقارب والعلاقة الحميمة التي جمعته بشكيبة لأيامٍ طويلةٍ، تعقُبها قطيعةٌ أيضاً ليست بالقصيرة، إلا أنه لم يستطع اختراق الحدود بحوارٍ صريحٍ معها ليكشف به لها هويته وسبب سكناه الغابة بعيداً عن أعين الناس، حتى أضناه الحب والفراق وبُعدُها عنه، وبعد أنْ ظنت بأنه عرفها وعرف كلبها وهرب منها وقتله كي لا يدلها عليه، وهو في الحقيقة هرب ظناً منه أن الكلب للدرك الذين يتبعونه، ثم عاد وقتله، وتحت وطأة الغضب والهجران وسوء الفهم الذي حصل بينه وبين حبيبته (شكيبة) استطاع أخيراً اختراق كل الحدود والانخراط بحوارٍ معها إذ أفصح لها عن كل حكايته، بدءاً من عمله بالصيد وزواجه وجرأته في التطوع لربط الحوت الذي جنح على الشاطئ وما نجم عنه من تكليف السلطات له بتنظيف جوفه وما تبعه من بيعه أحشاء الحوت لزخريادس ومن ثم قتله بعد أن نصب عليه وأخذ الذهب "...ظلت بعيدةً، مقرفصةً تستمعُ إليّ وأنا أحكي ما وقع لي منذُ ربطت الحوت وقتلت زخريادس"[٤٥].

وهذا هو الحوار الوحيد الذي تحقق بموجبه اختراق الحدود بين الهامش والمركز الذي إذا كانت شكيبة لا تمثله صراحةً إلا أنها جزء منه، فكلُّ ما يقع خارج حدود الغابة يعدُّ بالنسبة للمرسنلي من الفضاء الآخر الذي باستطاعته القضاء عليه، ولكنّ هذا الاختراق لم يحدث إلا بعد أن تماهت الحدود بينه وبين شكيبة وقررا الاتحاد في المصير على الرغم من كل العوائق والحواجز.

ثالثاً- الحبكة في رواية الياطر:

كثيرةٌ هي الحدود المنيعة التي ارتسمت بين الفضاءين المتضادين، بين المركز والهامش والثقافة واللاثقافة، واستحالة الالتقاء؛ بسبب العزلة التامة التي فرضها "زكريا المرسنلي على نفسه" حتى قرر في نهاية المطاف أنْ يسكن الغابة وأن لا يعود إلى المدينة تحت أي ظرفٍ، ليهجر زوجه وعائلته التي لم تعد تعنيه، إذْ قرر الزواج من شكيبة وبناء كوخٍ في الغابة يعيشان فيه، هو يصطاد وهي تأخذ الصيد إلى الطريق العام لبيعه على السيارات العابرة عليه، الأمر الذي جعل اختراق الحدود ضرباً من الخيال الذي لا يمكن حدوثه، إلا أنّ حَدَثاً مفاجئاً يقع ليقلب المعادلة الصعبة، حيث يقترب من الشاطئ المحاذي للغابة مركبٌ للصيادين، وهي المرة الأولى التي يتجه أحدٌ للصيد في هذه المنطقة تاركاً الميناء

[٤٤] الياطر: حنا مينه، ص٤٦.
[٤٥] الياطر حنا مينه، ص٢٥٧.

والشواطئ الغنية بأسراب الأسماك، وبعدَ أنْ يتبين لزكريا بأنهم من الصيادين الغرباء الذين لن يتعرفوا عليه، ولم يحدث أن جمعهم لقاءٌ على الميناء في المدينةِ، اقترب منهم على هيئة صيّادٍ مستفسراً عن سببِ مجيئهم إلى هذه الجهة من الشاطئ، ليُخبروه بأنهم جاؤوا هرباً من الميناء الذي جنح فيه حوتٌ أرعب الصيادين خشية اقترابه من زوارقهم الصغيرة وتدميرها أو إغراقها، فحثهم زكريا على العودة إلى الميناء والمساعدة في ربط الحوت الجانح وإبعاده عن مكان صيدهم ورزقهم، ولكنهم رفضوا المجازفة، متذرعين بأنْ لا أحد من أهل الميناء والمدينة تطوع لذلك، ولا رجل يستطيع الاقتراب من هذا الوحش الذي يصارع الرمال والمياه على الشاطئ، مما أشعلَ صدره غيظاً وأسفاً على الرجال وجبنهم، وعلى نكران الصيادين للميناء الذي هو موطنهم، مقرّعاً هؤلاء البحارة والصيادين، وذكّرهم بأنه هو من ربط الحوت في المرة السابقة، فكونوا رجالاً واتبعوني، وهنا تكون النقطة الحاسمة التي يقرر فيها "زكريا المرسنلي" أنْ يكون البطل الخارق الذي ينسف كل الحدود خارجاً من فضائه المنعزل المغلق باتجاه الفضاء المقابل مهما كانت النتائج، منخرطاً بفضاء المركز والثقافة، الفضاء الذي نبذه وجعله طريداً، الفضاء الذي هو اختار العزلة والهرب على أنْ يأخذه بجريرة قتل ذلك النصاب الذي سرق حصته من الذهب، ولكنه اختار اختراق حدوده على أن يخرّب الحوت ميناء المدينة "مدينتنا، ميناؤنا، يخربها الحوت، ونحنُ لا نفعلُ شيئاً؟"[٤٣] فاستشاط غضباً وبدأ بشتم الصادين بسب جبنهم وهوانهم مقرراً أخيراً الذهاب "...سأذهب، صحت، ولكن عليكم أنْ تذهبوا معي...لن نذهب، أجابوا...لم أخف منهم، شتمتهم...فبصقت على الأرض ومضيت، بصقت على الجبن والخسة ومضيت...سرت على طول الشاطئ ببطءٍ أولاً...ثم ركضتُ...ثم تبعني واحدٌ منهم، وتبعني آخر، وآخر...وركضنا جميعاً باتجاه الميناء"[٤٤].

الخاتمة والنتائج

إنّ سيميولوجيا الثقافة تمنح التحليل الفني والأدبي عمقاً في التعاطي مع النص الأدبي لشموليتها؛ فهي لا تقف عند حدود النصِّ من دون التطرق إلى ما هو خارجه، ولا تسرفُ في النظر إلى ما هو خارجه على حساب كينونته الخاصة، بل تنظر إليه على أنه فضاءٌ واسعٌ ضمن كونٍ شاسعٍ مليءٍ بالفضاءات التي تتضافر لرسم صورة الحياة الواعية للإنسان، الحياة التي تقوم على التضاد والتكامل وفق تقسيمات ثنائية متناوبة، وتعدّ كل ما هو داخل النص وخارجه جزءاً من الحياة الواعية التي آذنت بميلاده، فتُكسبُ بذلك سيميولوجيا الثقافة العملَ الأدبي دراسةً شاملةً تفضي بالدارس إلى استكناه الحياة البشرية من خلال إبداعها ونصوصها المكتوبة، وقد خلص البحث إلى النتائج الآتية:

[٤٣] الياطر: حنا مينه، ص٢٩٦.
[٤٤] الياطر: حنا مينه، ص٢٩٦.

١- الثقافة هي إطار الحياة البشرية، والنص الأدبي هو الصورة الحقيقية لها.
٢- النصّ الأدبي لم يكن له أنْ يُولَدَ من دون حياةٍ ثقافيّةٍ، أو تنوّعٍ في الفضاءات الثقافية وسيرورتها السيميولوجية.
٣- صلاحية هذا الحقل المعرفي "سيميولوجيا الثقافة" لدراسة كل ما يتصل بالإنسان من علوم ومعارف، وعلى رأسها النتاج الفني والأدبي.
٤- تمثل رواية الياطر لحنا مينه نموذجاً صالحاً لدراسة سيميولوجيا الثقافة لما تضمنته من تصوير لفضاءات ثقافية مختلفة تتناوب ضمن سيرورات سيميولوجية.

قائمة المصادر والمراجع

- الاتجاهات السيميوطيقية: جميل حمداوي، مؤسسة المثقف العربي، ط١، ٢٠٠٥م.
٢- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة: مارسيلو داسكال، تر حميد لحمداني وآخرين، دار أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
٣- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا): سيزا قاسم وآخرون، (مقالات مترجمة بإشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد)، دار الياس العصرية، القاهرة، مصر، ص٤٧ .
٤- تاج العروس: محمد مرتضى الحسين الزَّبِيدِي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٦، مادة "ثقف" مج ٢٣، ص ٦٠-٦٣.
٥- دروس في السيمياء: مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
٦- دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٢م.
٧- سيمياء الكون: يوري لوتمان، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠١١.
٨- قاموس إكسفورد: تر الطاهر الخميري ضمن كتابه "مكافحة الثقافة"، سلسلة كتاب البعث، تونس، ١٩٥٧.
٩- لسان العرب: ابن منظور، تحقيق أمين عبد الوهاب، محمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٦م .
١٠- محاضرات في السيميولوجيا: : محمد السرغيني، دار الثقافة، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
١١- مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة: ديفيد إنغليز، جون هيوسن، تر لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١، ٢٠١٣. .
١٢- مصطلحات النقد السيماءوي: مولاي علي بو خاتم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥.
١٣- معجم المصطلحات الأدبية: إعداد إبراهيم فتحي، منشورات التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط١، ١٩٨٦م.

١٤- مفهوم الثقافة: دنيس كوش، تر منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.
١٥- الياطر: حنا مينه، دار الآداب، بيروت، لبنان، ٩٣، ١٩٨٤.