في سيمياء الثقافة (الفضاء الثلاثي): رواية (الظلّ الأبيض – تجربة في الاستنارة) لعادل خزام

م.م. علي رافع يونس الخضر
كلية التربية للبنات – جامعة الموصل
الموصل – العراق

البريد الإلكتروني Email : ali.raffe@uomosul.edu.iq

الكلمات المفتاحية: سيميائيات– النقد الثقافي– رواية– الظلّ الأبيض– يوري لوتمان.

كيفية اقتباس البحث

الخضر ، علي رافع يونس، في سيمياء الثقافة (الفضاء الثلاثي): رواية (الظلّ الأبيض – تجربة في الاستنارة) لعادل خزام، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تشرين الاول ٢٠٢٤،المجلد:١٤ ،العدد:٤ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

On the semiotics of culture (triple space): The novel (The White Shadow - An Experience in Enlightenment) By Adel Khuzam

Assistant teacher
Ali Rafea Younis Al-Khader
College of Education for Girls - University of Mosul
Mosul, Iraq

Keywords : semiotics- Cultural criticism- novel- alzl al'abyad- Yuri Lotman.

How To Cite This Article
Al-Khader, Ali Rafea Younis, On the semiotics of culture (triple space): The novel (The White Shadow - An Experience in Enlightenment)By Adel Khuzam, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, October 2024,Volume:14,Issue 4.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

ABSTRACT

This research aims to shed light on the semiotics of culture, taking Adel Khuzam's novel "White Shadow - An Experiment in Enlightenment" as a sample. It's a journey that blends the physical and meta-physical worlds, attempting to uncover cultural influences in the work by answering questions distributed throughout the research paragraphs. These questions include: What is the semiotics of culture, and what are its origins? What are the stages of the semiotics' journey to reach culture and depart from structuralism? What's the relationship between cultural criticism and cultural semiotics? What are the foundations of cultural semiotics according to Yuri Lotman, and what is the triadic space? How did the triadic space contribute to the development of the main character? Utilizing the corners of this space to answer the

aforementioned questions through drawing a triangular figure with its sides being the inside, the outside, and the boundaries.

The research concludes several points: Firstly, cultural semiotics has undergone structural transformations parallel to the development of critical research methods. Secondly, the research delineates the philosophical, linguistic, and anthropological stages of this evolution. Thirdly, it points out the results of this development, illustrating the cultural impacts on literary work. Fourthly, the research conducts a comprehensive survey of the topic of cultural semiotics and its procedural tools, focusing on the triadic space (inside/outside/boundaries). Fifthly, it demonstrates the contribution of this technique to the main character, showcasing the cultural influences on them through the study of binary self/other positions and the characteristics of the inside and outside environment and the boundaries through which the character transitions.

ملخص البحث

ينهض هذا البحث لتسليط الضوء على سيميائيات الثقافة، متّخذًا من رواية الظّل الأبيض –تجربة في الاستنارة– لـ عادل خزام عينة له. وهي رحلة تمزج بين العالم الفيزيقي والميتافيزيقي، محاولاً كشف التأثيرات الثقافية في العمل، وذلك بالإجابة عن أسئلة توزّعت على فقرات البحث، وهي: ما هي سيميائيات الثقافة؟ وما الأصول التي نتجت عنها؟ ما هي مراحل سيرورة السيميائيات لتصل إلى الثقافة والخروج من البنيوية؟ ما العلاقة بين النقد الثقافي والسيميائيات الثقافية؟ ما هي أسس السيميائيات الثقافية عند يوري لوتمان؟ وما الفضاء الثلاثي؟ كيف ساهم الفضاء الثلاثي في تطوّر الشخصية الرئيسة؟ مستعينين بأركان هذا الفضاء للإجابة عن التساؤلات السّالفة الذّكر، من خلال رسم مثلث ذي الأضلاع: الدّاخل، الخارج، الحدود.

وخلص البحث إلى عدّة قضايا: أولًا، إنّ سيمياء الثقافة شهدت تحولات بنيوية بالتوازي مع تطور المناهج البحثية النقدية. ثانيًا، بيّن البحث المراحل الفلسفية واللسانية والأنثروبولوجية لهذا التطور. ثالثًا، أشار البحث إلى نتائج هذا التطور، مبينًا التأثيرات الثقافية على العمل الأدبي. رابعًا، أجرى البحث مسحًا شاملًا لموضوع سيمياء الثقافة وأدواته الإجرائية، مركّزين على أداة الفضاء الثلاثي (الداخل/ الخارج/ الحدود). خامسًا، بيّن البحث اسهام هذه التقنية في الشخصية الرئيسة، مستعرضين تأثيرات الثقافة تجاهها، وذلك من خلال دراسة تمركزات ثنائية الأنا/ الآخر، وما تتصف به بيئة الداخل والخارج، والحدود التي تنتقل الشخصية من خلالها.

١–مقدمة

إنّ الانتقال في المناهج والنظريات النقدية من البنيوية إلى ما بعدها، لم يشكل انقطاعاً عن ما سبقها، بل محاولة للعودة إليها؛ لاكتشاف الخيوط المضمرة في عمقها التي لا تظهر لأول وهلة. إنّ البحث المحموم عن المعنى جعل الباحثين في عمل مستمر، في محاولات تطوير الأدوات النقدية بشكل متسارع مقرونًا بسرعة نمو الدراسات الثقافية والمناهج النقدية، فلم يكتفوا بالانتقال من النصّية إلى ما بعدها بل عادوا ليدرسوا ثقافتها وتأثيرات تلك الثقافة على منتجاتها، ومنها سيميائيات الثقافة التي دمجت النصّ مع الثقافة.

تكمن أهمية هذا البحث في المساهمة النظرية في السيميائيات الثقافية، ومحاولة التطبيق العملي على رواية الظلّ الأبيض –تجربة في الاستنارة–، للكاتب الإماراتي عادل خزام الصادرة ضمن سلسلة كتاب دبي الثقافية.

يهدف البحث إلى محاولة فكّ مضمرات الشخصية الرئيسة في الرواية، ومدى تأثير الثقافة عليها، في موضوعات الضياع والغربة والدين والجنس وغيرها، وكيف ساهمت الثقافة بناء الشخصية الرئيسة ومسار نموها.

متخذين من سيمياء الكون ليوري لوتمان منطلقًا، معتمدين على تقنية الفضاء الثلاثي المتمثّل بـ (الداخل/ الخارج/ الحدود)، ومعرفة موقع الشخصية الرئيسة في العمل من هذه الفضاءات، وكيف أسّست لفضائها الخاص، وانتقالاتها من فضاء إلى آخر.

لذلك سنقسم البحث إلى أقسام عدّة، وهي:

- العلاقة بين الثقافة والسيميوطيقيا.
- النقد الثقافي وسيمياء الثقافة.
- سيمياء الكون (الفضاء الثلاثي).

وتهدف الدراسة إلى الإجابة عن بعض التساؤلات، منها: ما هي سيميائيات الثقافة؟ وما الأصول التي نتجت عنها؟ وما مراحل سير السيميائيات لتصل للثقافة، والخروج من البنيوية إلى ما بعدها؟ وما العلاقة بين النقد الثقافي والسيميائيات الثقافية؟ وما هي أسس السيميائيات الثقافية عند يوري لوتمان؟ وما هو الفضاء الثلاثي؟ وكيف ساهم الفضاء في تطور الشخصية الرئيسة في الرواية؟

١. العلاقة بين الثقافة والسيميوطيقيا.

وقد مرت بمراحل ثلاث:

١.٢. المرحلة الفلسفية:

كانت بداية الدراسات الثقافية ضمن البحوث الانثروبولوجية، من خلال دراسة الأنظمة واكتشاف القواعد التي حكمت شعب من الشعوب أو القبائل، محاولة معرفة الأنظمة الحاكمة لهذه القبيلة وما تختلف به أو تتميز عن غيرها، سواء تقاربت معها جغرافيًا أو ابتعدت.

من خلال هذه الفروق نضجت التصوّرات الفلسفية، وتشكّلت على ضفتي تقابل بين الطبيعة والثقافة وما يميّز كُلاً منها. فضفة الطبيعة هي سمات الحرية والفوضى والبدائية والتوحّش والنزعات البوهيمية، ومنها كانت حياة الغاب.

أما ما قابلها من الضفة الثانية فتمثّل بالثقافة، وكانت متسمة بالقانون والعقل والمنطق، وتمثّلات المدنية وعلاقات التعاقد والتّراحم وغيرها من الأنظمة المدنية، سعيًا لتشكيل الحضارة ضمن حدود المجتمعات والعيش المشترك، والتناغم مع الطبيعة بقوانين الترويض والتوظيف؛ لتشكيل البيئة والتطوير والتكيّف انطلاقًا نحو التنمية.

فهدف الدراسة الأنثروبولوجية للسيميوطيقيا، هو كشف الإنسجام الدّلالي لأنظمة الأبوّة.

فالنظام الأول الذي حاول كلود ليفي شتراوس Claude Levi Strauss كشفه ومعرفة مكامن الأسطورة؛ وذلك لدراسة العلاقة بين الطبيعة والثقافة، وهدفه استلهام "الأعمال الأنثروبولوجية الأنجلوسكسونية وأبحاث المدرسة السسيولوجية الفرنسية" (حمداوي، ٢٠١٤: ٢). مستفيدًا من المنهج المقارن في معرفة تطور أو موت الأساطير، وحالات تغيرها وثباتها.

وعلى أساس التقابل بين (الثقافة) و(الطبيعة) السابق الذكر، نجد أنّ الثقافة تقصر العمل على جمع وتصنيف المعلومات وتخزينها وتنظيمها، مستخدمة أداة العلم وهو النظام الفيزيقي، بهدف توسيع مجالها للسيطرة على المجال الطبيعي وتقويض مساحته؛ لتظهر ثنائية الثقافي وغير الثقافي، أو الحضاري وغير الحضاري إذا ما استخدمنا المفهوم الألماني للمفردة.

ومن يمتلك أداة العلم ويدفع عجلته إلى الأمام هو من سيتحكّم ويسمّي المسمّيات، وهذا يشمل المستوى السياسي أيضاً، مثل ما شهدنا بين قطبي السياسة الدولية الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفييتي سابقاً أو بين الشرق والغرب، فمنظور (لوتمان) و(أوسبنسكي) للثقافة أنّها "ليست نظاماً عالمياً، بل هي نظام فرعي يتشكّل طبق نمطٍ مخصوص" (بوزوادة،٢٠١٣: ١٣٥)، والخصوصية هذه تشكّل المجال وتجعله مختلفًا عن غيره. وتخلق محيطًا اجتماعيًا ومركزًا جمعيًا حول البشر، فهي النظام وما عداها الفوضى، وتكون بعيدة عن التلقائية، تنتج بعد خبرة إنسانية اجتماعية على عكس الطبيعة البدائية.

٢.٢. المرحلة اللسانية:

انتقلت الدّراسات الثقافية من الفلسفة من التجريد إلى التحليل اللساني، مستفيدة من الوصفية العلمية الدقيقة، لتدخل عالم البنيوية والمورفولوجية وعلم اللغة العام، على يد فرديناند دي سوسير F.DE.Saussur، وشتاينال Steinthal وبريال Breal، ودوميزيل Dumezil، ورودولف إنجلر Rudolf Engler.

فتبلورت في مدرسة (تارتو الروسية) Tartu School، وهي امتداد لما تأسّس في مدرسة موسكو، ومن أبرز منظّريها يوري لوتمان YU.M. Lotman وبوريس اوسبنسكي B.A. Uspensky، لتتّحد تارتو ومدرسة موسكو على يد بيرس Peirce، وتشكّل عمق البنيوية في حلقة (براغ)، وتبدأ مرحلة السيميائيات البنيوية التي ترى اللغة نظاماً مؤسّسًا كدّال ومدلول بدليل عشوائي، بعيدة عن الأُطر الاجتماعية والسياسية مركزة على التحليل السانكروني. بعدها بدأ الاتجاه المنطقي الأمريكي في دراسة العلامة ذات الارتباط الوثيق بالمنطق، فالعلامة كوظيفة اجتماعية (سيسيولوجية) عند سوسير، وكوظيفة منطقية (سيميوطيقية) عند بيرس.

ومن الشخصيات الرئيسة في هذا المجال الأمريكي تشارلز موريس Charles Morris الذي قسّم المنهج السيميوطيقي على أساس العلاقات إلى ثلاثة أقسام:

١.دراسة العلاقة بين العلامة والعلامات الأخرى.

٢.دراسة العلاقة بين ومعاني العلامات، أي (علم الدّلالة) Semantics.

٣.دراسة العلاقة بين العلامة وتوظيفها، أي التداولية أو البراجماتية Pragmatics.

٢.٣. الدراسات السيميوطيقيا:

في هذه المرحلة كانت الإفادة من الأشكال الرمزية عند كاسيرر E. Cassirer، فهو انتقال من الطبيعي إلى الثقافي؛ لجعله موضوعاً تواصلياً ونسقاً دلالياً، وهو ما أفاد جماعة (موسكو–تارتو) في تشكيل فلسفتهم الخاصة والإسهام الأكبر لهم في (سيميائيات الثقافة).

لتقوم العلامة مقام الفنّ –مع تطور البحث في هذه الجزئية بصورة أفقية، فتحصر الفائدة منها بتواصل خاص وضيق ضمن حيّز محدود معلوم وواضح، ممكن أن يُحدد بجماعة أياً كان توصيفها اجتماعية أو اختصاصياً اصطلاحية.

فعند البحث بصورة عامودية نجد مفارقة بين الشيء والعمل والواقع، ومع إلغاء هذا التعيين أصبحت حقيقة غير محدّدة يشير العمل الفني إليها، فهي سياق كُلّي للظاهرة الاجتماعية، ومع توسّع استخدام العلامة وجعلها ضمن المجتمع دخلت الحِقب التاريخية في تقسيم الفنّ. وانسحب ذلك على الأدب أيضاً والإبداع من خلال اتساق العمل مع سياق المجتمع والثقافة في لحظة

تاريخية معينة، وفي تاريخ الأدب العربي شواهد على تلك الملامح خاصة في قضية الجديد والقديم والتجديد في لغة الشعر، وما قضية الأصمعي مع شعر أبي تمام بالبعيدة عمّا نطرحه، فقد حكى الطويسي أبو عمرو عندما قرأ أمام الأصمعي شعر أبي تمام، قائلاً:

وعـــاذلُ عذلتـــهِ فـــي عذلـــهِ فظـــنّ أنّـــي جاهـــلٌ مـــن جهلـــه

فلمّا أتمّها ونالت استحسان الأصمعي أمره بكتابتها، وسأله لمن القصيدة أجاب بأنّها لأبي تمام، فأمره بتمزيق ما كتب ووصفها بـ (خرق خرق). حتى أتت اللحظة التاريخية التي دعت إلى الانعتاق عن الماضي واستحسنت الجديد، فأصبح شُغل أهل الأدب الشاغل شعر أبي تمام وتجديداته وغرابته وفنية ألفاظه وصوره الشعرية الباهرة، وتُوّجت هذه اللحظة عند المتنبي بصوره المبدعة وقصائده الفذّة ليصير مدرسة في أهل الأدب في عصره وما تلاه، حتى تربّع على عرش الدّراسات الأدبية الكلاسيكية.

إنّ المراحل الثلاث السابقة شكّلت الأساس والأرضية التي انطلق بعدها العلماء في تطوير نماذجهم وأبحاثهم، استطعنا من خلال هذا الاستعراض أن نرصد مراحل الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وارتباط السيمياء بالثقافة.

بدأت هذه المرحلة المهمّة عندما دخلت الايديولوجيا إلى العلامة عند باختين Mikhail Bakhtin بالضدّ ممّا رفضه دي سوسير، فالأخير قد رفض الزمانية والتعاقبية، في حين أنّ العلامة تعلّقت باللغة والدين والتاريخ وذلك عن طريق المحور الاستبدالي.

خرجت العلامة عند (بيرس) من حقل علم اللغة الذي حصرها فيه (سوسير) بعمومية أكثر (علامة– موضوع– تفسير (شرح))، وهذا التغيير الذي يعني التفسير لا يكون في العقل بل يكون ضمن نسق العلامة، وهي أهم نقطة في الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية.

عند مجيء جان موكارفسكي Jan Mukarovsky، المنظّر التشيكي من مدرسة براغ، الذي أقرّ وصف الفنّ بالعلامة المستقلّة Autonomous Sign، وعدّه سياقاً كلياً في (الفلسفة والسياسة والدّين والاقتصاد)، وقدّم مصطلح (الإيماءة السيميوطيقيا)، وهي الوحدة المفاهيمية للمكوّن الدّلالي من أصغر وحدة وحتى الملامح العامة للعمل وربطها بالسياق الاجتماعي والسياسي.

وكانت انطلاقة (موكارفسكي) بعد أن أفاد من (دي سوسير)، فالأخير قسّم (العلامة اللغوية) إلى (مفهوم– صورة سمعية) أو (دالّ ومدلول)، فقسّمها (موكارفسكي) إلى أنّ (العمل الفني) يُقابل (الدّال) و(الموضوع الجمالي) يُقابل (المدلول) عند (سوسير)، من هنا نجد أنّ (العلامة)

أصبحت أكثر تعقيداً، فأدخل فيها الدّلالة عند الوعي الجماعي للمتلقي، فهي بالنسبة لـ (موكارفسكي) هي نقطة التقاء بين الإبداع الذّاتي والوعي الجماعي. فالعلامة عنده لها معنىً أكثر عمقاً، نلحظه عند تحليل العلاقة بين المبدع والعمل الإبداعي، فسلّط الضوء على المعنى المودع في الوعي الجماعي، وهكذا نجد عنصر الواقع Realily، وبهذا يتحقق الانتقال للعلامة من البنيوية إلى ما بعد البنيوية.

كذلك كان الانتقال من خلال الوظيفة، فكانت العلامة ضمن بنية محدّدة تؤدّي وظيفتها الجمالية البحتة، ثم أصبحت وظيفة سياقية تواصلية لها الأثر الأكبر في الوعي الجماعي. جاء هذا الانتقال نتيجة لتطوّر العلامة ذاتها، الفنية والبصرية تجديداً فدخلت ضمن الأنساق الجمالية: الألوان والظّلال والأبعاد في الفنون التشكيلية، والزوايا والإضاءة والأداء في السينما والمسرح.

إنّ لوتمان بحث في إدماج أو تأليف بين تخصصات ومعارف متعددة، وهذه الطبيعة الإدماجية فالسيميائيات ترتبط "بالأنثروبولوجيا الاجتماعية والاقتصاد باعتباره بحثاً في مجال التواصل الاجتماعي" (بريمي، ٢٠١٨: ٤٩).

أشار لوتمان إلى ماهية العلامة الفنية، فهي ليست تواطئية كالعلامة اللغوية، إنما (أيقونة) تصورية، لذلك يكون انقسامها غير ممكن؛ لأنها تتحد مع المضمون في تشكيلها.

واهتم موكارفسكي بـ (المشار إليه) في موضوع العلامة، فالتميز باقٍ بين العلامات بقدر ما تشير إليه هذه العلامة، كما أشار إلى الظروف والسياقات الثقافية والاقتصادية والحضارية، فنوعية (المشار إليه) هي من يُحدد الفنّ من اللافنّ. وبهذا خرج الفنّ من التسجيل والتحديد، فهو لقاء بين الذّات المبدعة والوعي الجمالي.

٣. النقد الثقافي وسيمياء الثقافة:

إنّ مراحل تطوّر الفكر الإنساني هي نقلات في الحضارة، ألقت بضلالها على الحياة ومفاصلها الروحية والدينية، وكان للأدب النصيب الأكبر والحظ الأوفر، فمرحلة ما بعد الحداثة هي الأهم والنقلة النوعية في مسيرة التقدّم والحضارة البشرية.

وهناك من لا يعدّها مرحلة من مراحل مسيرة الفكر الإنساني منتهية بل يعتبرها مرحلة مستمرة وأنّ الإنسان مازال فيها، عازيًا ذلك لأنّ المابعد غير موجود وغير محدد. ومنهم من قصر ما بعد الحداثة على أنّها مرحلة غربية خالصة، لحقت بركابها بعض الأمم المشرقية باستثناء أجزاء كبيرة من المنطقة العربية بطبيعة الحال.

كلّ ذلك وغيره خلاف تنظيمي وتقسيم فكري، بالتأكيد لا يمكن أن يكون له التأثير المباشر على الأدب ومناهجه؛ ذلك لأنّ الآداب العالمية والعربية خصوصاً تسير نحو الأمام غير مقيّدة بقيد

التقدّم التكنولوجي أو السياسي، وبالأخص الأدب العربي الذي أفلت مشاركته الفاعلة في ساحة الآداب العالمية ومناهجها وتغيّر الحال عمّا كان عليه سابقاً؛ وذلك بسبب الإنكماش الحضاري وعدم المساهمة في التقدّم الإنساني قياساً بالسباق الحضاري الذي تخوضه الأمم الأخرى وعلى مختلف الصّعُد.

فما بعد الحداثة هي دورة من دورات الحضارة الإنسانية، لابدّ وأن تمرّ على الحضارة العربية وتسير آدابها في ركابها مستفيدة منها بقدر ما تحتمله تلك الآداب وتفسيراتها ومنهجياتها، فالمعرفة الإنسانية هي معرفة تراكمية لا تملك مفتاح احتكارها أيّ أمة أو حضارة دون غيرها.

وبالنظر إلى مصطلح (الحداثة) نجد أنه مفهوم بدأ غربياً من منطلق ديني ثمّ انتهى مفهوماً علمانياً رئيساً، وهذا ما انسحب عليه التوصيف عربياً أيضاً، وهناك من وجده وفسّره كمرحلة نظرية فلسفية تكوينية لما بعدها (ما بعد الحداثة).

أمّا مرحلة (ما بعد الحداثة) فيمكن القول أنّها مرحلة التطبيقات العملية والممارسة الفعلية لما سبقها (مرحلة الحداثة)، وهي غير واضحة المعالم وغير محدّدة التفاصيل ألقت هذه الطبيعة بتفاصيلها على ما حوته من مناهج وفلسفات وخطابات ومصطلحات، فهي "تنادي بأنّه لا يوجد مركز ولا مرجعية، وأنّ ما بعد الحداثة هي إنّهاء كامل لمشروع الإستنارة ولمشروع الحداثة" (المسيري، ١٩٩٨: ١٢).

ومن ثم تولّدت مناهج ومدارس ومصطلحات كانت أنموذجًا تطبيقيًا لما دعت إليه ونظّرت له كلّ تلك المراحل والفلسفات، ومن ذلك كان "النقد الثقافي".

فالنقد الثقافي له أكثر من تعريف وتفسير غربي وعربي، وكما عرّفه –آرثر أيزابرجر– بأنّه "نشاط وليس مجالاً معرفياً خاصّاً بذاته كما أفسّر الأشياء..، فالنقد الثقافي – كما أعتقد هو مهمة متداخلة مترابطة متجاوزة، كما أنّ نقّاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكاراً ومفاهيم متنوعة" (أيزابرجر، ٢٠٠٣: ٣).

أمّا عربياً فلم يخرج عن حدود ما هو مطروحٌ في الغرب فهو "ممارسة أو فاعلية تتوفر على دراسة كلّ ما تفرزه الثقافة من نصوص سواء أكانت مادية أو فكرية، ويعني النصّ هنا كلّ ممارسة قولاً أو فعلاً تولّد معنى أو دلالة" (قنصوة،٢٠٠٧: ٥)، فهو استراتيجية لها فاعلية لسبر أغوار العمل بصورة عامودية لمعرفة الحفريات المعرفية وصولاً للأصول، ثم تمدّداً أفقياً لمعرفة خبايا النصّ من أنساق مضمرة ونماذج بنى المبدع في عمله على أساسه.

فالفرق بين النقد الثقافي وسيمياء الثقافة نجده في تموقع النصّ خارجاً والنسق الثقافي الكامن فيه، فتتحدّد قيمته بنسقيته المضمرة، وبذلك يكون النصّ بنسقين: الأول ظاهر، والثاني يكون مخادعاً ومخاتلاً مضمراً وهو الثقافي الذي يقتفيه النقد الثقافيّ.

أمّا سيمياء الثقافة فتعتبر النصّ نظام دلاليّ، له اسهام واضح في الثقافة من خلال لغويته وفنيته المفتوحة بين النصوص الثقافية الأخرى.

وفي هذه الدراسة سنعمل على مصطلح (سيمياء الكون) عند يوري لوتمان لمعرفة تجليات سيماء الثقافة في النص الذي بين أيدينا.

٤.سيمياء الكون (الفضاء الثلاثي):

ويتكون من مصطلحي السيميوطيقيا وهو علم العلامات، والـ (SPHERE) الذي يعني الكون والمجال الواسع، وترجمه عبدالمجيد النوسي بالسيميوطيقيا المجالية أو الفضائية أو الكونية. وتستوجب وجود فضاء كوني عام يتضمن لغات مختلفة وثقافات عدّة لتتفاعل إيجاباً وسلباً، لتتحدّد إمكانية حياة المعنى، وهو بعيد عن المعنى الأمريكي الدّاعي إلى السيطرة والمحو وإزاحة اللغة والثقافة المركزية وجعلها هامشية ومنها ظهر مصطلح (المثاقفة)، والذي مرّ بطورين، الأول سلبي عند الأنثروبولوجيين في القرن التاسع عشر مشكّلين مفهوم الثقافة العليا– والثقافة الدُنيا، والثاني ايجابي عندما استخدم كـ(تفاعل الثقافي) في القرن العشرين. وذلك بعد انتفاء المساحات المكانية للثقافة وأصبحت الجغرافية هي الثقافة، والمساحة هي مساحة ثقافية.

إنّ الحديث عن داخل/ خارج وما بينهما من حدود يفترض مسبقًا وجود مكان جغرافيّ محسوس، وإحساس بمكان افتراضي غير مرئي، كي يسهل علينا معرفة طبيعة هذا الفضاء الثّلاثي الذي قرّره لوتمان. بهذا يمكن للثنائيات بالظهور مثل الأنا والآخر، وبين الثقافي واللاثقافي، ونحن والآخرون، من خلال دراسة العلاقة بين هذه الثنائيات يمكن معرفة طبيعتها من حبٍّ أو كرهٍ، ائتلافٍ أم اختلافٍ، صداقةٍ أم عدائيةٍ وغيرها من طبائع العلاقات. يقول لوتمان بهذا الصدد: "تبدأ كلّ ثقافة بتقسيم العالم إلى الفضاء الدّاخلي الخاصّ "بي"، وفضا"ئهم" الخارجي. الطريقة التي يؤول بها هذا التقسيم الثنائي تتوقف على تيبولوجية الثقافة المعنية" (لوتمان، ٢٠١١: ٣٦).

٤.١. الداخل

إنّ العمل الذي بين أيدينا تجسيدٌ واضحٌ للـ (فضاء الكوني) بأبعاده الثلاثة، وهذا أحد أهمّ الأسباب التي دعتنا لأن يكون عينة للبحث. إضافة إلى أنّ العمل نتج عن بيئة تتسم بالمال والتكنولوجيا وأحدث الموديلات والصيحات في العالم، فهي أحد أهم عواصم المال والأعمال في العالم إن لم تكن الوحيدة في هذا القرن، إضافة إلى أنّ دبي ليست بتلك المدينة الموغلة في

التاريخ كمصر مثلًا وبابل ونينوى والشام واليمن، التي تحمل تراكمًا تراثيًا دينيًا وسحريًا وحضاريًا كبيرًا، يمكن أن يشكّل عمقاً استراتيجياً لهكذا عمل، يسمُ نفسه بالتجارب الروحية والعوالم السحرية، إلاّ أنّ الكاتب استطاع أن يصيغ عمله بصورة متجانسة، ووضعه مسرح الرواية بالمزج بين الحديث والقديم/ الروح والجسد.

فالبطل "إبراهيم" تنقّل على جغرافية العمل الروائي بين الداخل والخارج عبر اجتيازه لحدود تلك المناطق، واقفاً على عرش عالمه منتهياً بجلسته "وحيداً ولكن على قمّة جبلٍ بعيد" (خزام، ٢٠١٣: ١١).

ولتشكيل الفضاء الكوني من خلال سيمياء الكون علينا الاعتماد على أدواتٍ عدّة، منها وأهمّها هي ما تشكّل مثلث الداخل/ الخارج/ الحدود.

بدأت الرواية في سعي البطل إلى تشكيل الداخل وعالمه المنشود الذي يسعى إلى تأسيسه بمعمار روائي أراده المؤلف أن يكون شيئاً فشيئاً؛ لينتج في النهاية فضاء كونياً خاصّاً.

"كنتُ وحيداً وعارياً أركض في ثلاثة دروب مفتوحة كلّ منها في اتجاه وجميعها تنتهي بحافة تشبه الهاوية" (خزام،٢٠١٣: ١٣)، في محاولة منه لاستجلاب ما هو مألوف قد يُشعره بالأمان أو يكون في موقع التعزيز النفسي محاولاً تحقيق ذلك الاستقرار، وامعاناً في وصفية الخارج وتموضعه من النفس البشرية، فلم يكن الانتقال قفزة واحدة بل كان متتالياً من أقصى الخارج إلى أدنى الداخل، فالعامل يخفق ويعطي نتيجة عكسية، فالفرسان القادمين من الماضي الذي سيُحاربون في نفس ماضيهم تهزمهم الريح؛ لأنّهم خاضعين للسلطة، وهي تعبير عن السلطات والهيمنة التي تكبح النفس وتقيدها بسلاسل الخارج، وتضع لها حدّاً لهذا التحرر، فالهدف المرجو هو الانعتاق من أيّ سلطة أو التزام يمكن أن يشكّل ضغطاً عليه؛ لأنّ نظرته تفرض أنّ أيّ التزام أو أيّ وقوعٍ وبأيّ شكلٍ كان تحت سلطة معينة، يكون استلاباً للـ (أنا) وتبعيةً للـ (هم)، فالحياة يجب أن يحياها الإنسان لتحقيق الأول وزيادة كفّة الميل تجاهه من الثاني.

وبالحلم ذاته تجسّدت له الـ (هم) كثعالب بوجوه بشرية؛ لتدفعه غريزة بقاء الـ (أنا) لحماية نفسه، عندما تحسّس وجهه ليودّعه قبل أن تذهب أناه وتكون الجولة للـ (هم)، وكأنّ الخوف الذي يفرّ منه ويسعى للتخلّص منه هو ذاته من يحقق له وجوده. وللمكان دور كبير في صنع الحدث، فالبطل "إبراهيم" يسكن دبي عاصمة المال والأعمال والسياحة العالمية، وهي مرفئ الشركات العابرة للقارات، نجد ذلك في مقارنته بين شقته الصغير التي هي "عبارة عن استوديو صغير بالكاد أمشي فيه سبع خطوات...لقلتُ إنني أعيش في زنزانة...وسط مدينة دبي وهي مدينتي أولاً، ومدينة الآخرين ثانياً" (خزام، ٢٠١٣: ١٤–١٥).

يتكرر هروب البطل من ميدان المواجهة كثيراً، ويعود بذاكرته إلى الوراء قبل أن يصبح موظفاً في الحكومة الالكترونية، فـ"كانت هذه الوظيفة ملاذاً وإنقاذاً لي من خصومات كثيرة" (خزام، ٢٠١٣: ١٨)، فـ "الأنا" تحمل في تاريخها العديد من لحظات الهرب والانهزام والخوف، وترك المواجهة والساحة إلى حيث الطمأنينة والحميمية.

في هذا المكان الجديد أيضاً لم تصمد الأنا أمام الـ (هم)، الذي كانت تتعامل معهم دون مواجهة مباشرة مع الآخرين، وحتى في لحظاتها الأخيرة التي قدّم "إبراهيم" استقالته فيها لم يواجه مديره المباشر "سيف" فأرسلها مطبوعة بالبريد الإلكتروني وبيد الفرّاش الهندي.

"قدر كنت أبحث عنه في مخيلتي لكي أنتمي إلى المعنى أكثر من الفعل الروتيني العابر"(خزام، ٢٠١٣: ٢٠)، إنّ مفردة الـ (معنى) تكررت مرتين في بداية العمل، ويمكن أن نطلق عليه أنّه بحث عن المعنى، معنى النفس معنى الذات، ومعنى الوجود، والهدف والغاية، ففي السطور الأولى التي مثّلت مقدمة للرواية يقول السارد فيها: "ما عشته وما سأرويه هو سرّها الذي أصبح كلّ أسراري ومعناي" (خزام، ٢٠١٣: ١١)، ونسبة المعنى إلى نفسه وذاته إلى الأنا دلالة على تحقق المعنى في ذاته، وأنّه المعنى الذي كان يسعى لفهمه، فالبطل يحثّ خطاه في بحث محموم على الداخل؛ ليُشكّل الضلع الأول من أضلاع الفضاء الكوني الثلاث.

وهؤلاء الـ "هم" كنسق ومؤشر سيميائي يراهم قد سيطروا على كلّ شيء يتبع نسق الـ "أنا"، فهي مستلبة بالكامل، ومن المفترض أن تكون هي المسيطرة والمتحكمة ومن جملة ما انتزع منها الشارع (شارع زايد) مثلاً، "مجتمع المال والأعمال ومرتع الشركات العالمية التي يديرها بالكامل أجانب وغرباء" (خزام، ٢٠١٣: ٢٠).

إنّ نسق الـ(أنا) يمثّل صوتاً يتراوحُ بين الصّراخ والهمس والحشرجة حتى يكون صمتاً، وبمساعدة المكان يمكن أن يعود إلى الداخل "جلست مدلياً رجلي والماء يكاد يُلامس قدمي وهو يصطدم ناعماً بالرصيف باعثاً صوتاً حشرجياً شعرتُ به يتردّد داخل أعماقي وللحظة، شعرت أنّ هذا المكان يعيدني إلى ذاتي الضائعة، إلى الجزء الذي أنتمي إليه في هذه المدينة التي كبرت بسرعة" (خزام، ٢٠١٣: ٢٣)، إنّ المكان الجغرافي الفيزيقي كان من العوامل المهمة في تحقيق "الأنا" ومحاولة إلى الوصول للداخل في هذا العمل.

إنّ البطل يحاول أن يكون في أكثر الأمكنة داخلاً، وهذه المرة كان الدّاخل في أغوار نفسه، فالحديث الذي عقده مع نفسه وعقله وعينه وروحه، يوضح كم هو منجذب نحو داخله في هذا الكون السيميائي، حتى استقرّ إلى السماع والانصياع إلى صوت روحه وهي الشيء الأثير الذي لا يُعرف كنهه جعله هو من يقوده لقفز قفزة أخرى في حياته.

إلى أن حانت اللحظة الفارقة التي كان يبحث عنها وينتظرها ليكون أشدّ ما يكون في قرارة الداخل للكون السيميائي، وهذا الفضاء الذي بدأ أكثر اتضاحًا، "تجرأت بكامل قواي ومشيت باتجاه الباب ودخلت في الغموض ذاك، وأشكر الله أنّني فعلت ذلك لأنّ ولادة جديدة حقيقية حدثت لي" (خزام، ٢٠١٣: ٢٨).

إنّ الإنغماس الأعمق في الداخل كان من الصعب بمكان خاصة وأنّ هذه المرحلة جديدة على شخصية البطل، الذي لم يكن مدركاً لها بقوّة ووعي كاملين، إنّ هذه الرواية لتعكس أشدّ ما تعكسه هي دعوة عميقة بعد تجربة ثقيلة؛ لتصيغ للحياة هدفاً، وهو إعادة الفرد من المادية البحتة إلى نسق الاعتدال النفسي والتوازن الروحي، واختياره مدينة "دبي" ساهم في ذلك، فهو هدف مقصود وكأنّ السّارد أراد أن لا تكون مدينته كسائر المدن العالمية التي اشتهرت بالمال والسياحة والأعمال، كباريس مثلاً أو نيويورك أو برلين، مدن غارقة بكلّ ما هو مادي بحت، يركض القاطن فيها وراء اشباع الجسد وترك الروح "الأنا" الحقيقية، في جوع واضمحلال حتى الوصول إلى طريق اللاعودة من تغييب الوعي والإنهماك في حياة الاستهلاك والعبث، وصولاً لربما إلى اللاّشيء لتنتهي بالانتحار، "ها أنذا، كنتُ روحاً تائهة محبوسة في جسد تائه" (خزام، ٢٠١٣: ٢٩)، إنّ علامات الاغتراب الواضحة في شخصية "البطل" هي عينة للمجتمع وما يُعانيه من مادية متغولة، بهذا يعطي السارد وصفة الخروج إلى الاتجاه الآخر، فالتجربة الروحية التي يستعدّ لخوض غمارها ليست تجربة فردية ترويها الكتب الصوفية والروحية المنسابة من عوالم غنوصية، بل هي انتقال إلى الشرق وعوالمه، وهي أكثر انسجامًا مع الواقع العربي، وهذا ما يثبته التاريخ من اهتمام العرب الكبير بالتجارب الروحية والتسامي الصوفي مقارنة بالاهتمام المادي الغربي، وبما تشبّع به العقل والجسد من هذه الطريقة في العيش، فرحلة العودة الى الداخل لا تكتمل إلاّ بالتخلص من تبعيات لل "هم" ومن ذلك النظر تجاه المرأة.

إنّ "نور" هي التي ستعيد "إبراهيم" إلى الداخل وتشكّل فضائه السيميائي، على خلاف ما يمكن ان يكون معتادًا في السرد العربي من دور للمرأة، لكن السارد أعطى وجهة نظر ثانية، وهي معاكسة لما تراكم من سرديات تجاه المرأة منساب من فكرة تراثية تجذّرت في العقل العربي والاسلامي، فحواء وبني جنسها دائماً ما تُستدعى كنكبة وسبب للهبوط الأول لآدم وبني جنسه، وأنّها صاحبة الفتنّ وغير ذلك، وفي هذا العمل وجدنا العكس ولعلها من المحاولات التي يمكن أن تحسب لصالح توازن الرؤيا تجاه المرأة.

فالبطل في رحلة الانتقال كان لزاماً عليه أن يُهذّب حاجاته البيولوجية والنفسية المتمثّلة بالشهوات وأساسها المرأة وطريقة النظر إليها. إنّ "إبراهيم" شخصية إنسانية عادية، تحتاج ما يحتاجه أيّ

إنسان، وأحيانًا تُمعن في شهواتها حدّ التطرف، فنظرته للمرأة رغم غرابة ما يحدث له وهذا الموقف السحري العجيب في هذه اللحظات كانت لـ "هم" السلطة الأكبر وتضاؤل حجم الـ "أنا" أمامهم، "في تلك الليلة الأولى عندما أغلقت بابها وطلبت منّي الذّهاب إلى النوم .... وتخيلتها تدخل عليّ وهي بلا ظلّ...يُلبي نداء روحي التي استوحشت في هذا البيت الخالي " (خزام، ٢٠١٣: ١٢٠)، إنّ فكرة السّارد وهدفه من حشر هذه الخاطرة الذهنية التي خطرت لـ "إبراهيم" هي تأكيد على خصائص وطبيعة النفس البشرية، وأنّها رغم خوضها هذه التجربة الرّوحية وهذه التدريبات القاسية إلا أنّ النفس البشرية تبقى تجيب نداء طبيعتها.

فقد بدأ "إبراهيم" التعلّق بالنساء باكراً وخاصة النساء الأكبر سنّاً منه، وكلّ مغامراته العاطفية والجنسية التي خاضها معهنّ ما كانت إلاّ متعة جنسية وقتية وصلت حدّ القرف، محاولةً من تلك النسوة لإقناع أنفسهنّ أنّ العمر لم يكن إلاّ رقماً، وخير دليل أنّ "إبراهيم" ممثلاً لفئة الشباب متعلق بهنّ، ويجد متعته في هذا الجسد الذي بانت ملامح الكبر والذبول عليه، وفوق هذا وذاك كانت هذه النساء متزوجات شكلياً حسب وصفه، فالـ "أنا" دائماً ما كانت هي الخاسر الأكبر على حساب الـ "هم" حتى في أكثر متع الإنسان، ففي نهاية هي عملية بحث محموم لإيجاد الـ "أنا"، والتي كان مركزها وأصلها الأم "ها أنا وقد تجاوزتُ الأربعين بعام، لا أزال ذلك الصبي الذي يبحث عن صورة أمه في عشرات المرايا الكاذبة ولكن بلا جدوى، وربما سأظلّ هكذا طيلة العمر" (خزام، ٢٠١٣: ٥٤).

بدأت الدائرة تضيق للتخلص من الخارج والعودة إلى الدّاخل، أو بالأحرى للفوز بالداخل لتشكيل العالم الخاص في الفضاء السيميائي، مع بداية التمارين التأملية للوصول إلى النفس الـ"أنا"، بدأت الأسئلة والأفكار والمشاعر تسيطر على المشهد، محاولة بقاء الـ "أنا" في منأى عن ما تريد أن تكون.

إنّ تحقيق الـ "أنا" بل والوصول إلى الداخل يتحقق بخطوات أهمّها وأولها هي زوال الخوف وإبعاده عن ساحة التفكير، "بدأتُ أفهم لعبة الانتصار على خوف العقل من الألم عندما لا نلتفت له. وبدلاً من رغبة الهرب، حلّت رغبة البقاء" (خزام، ٢٠١٣: ٧٥)، فالخوف هو جدار صدّ وحاجز مانع يقف أمام الولوج إلى الداخل، وهذا الألم الناتج من الجسد ما هو الاّ نتاج عملية التطهير العقلي والجسدي، للتخلص من كلّ الأفكار والمشاعر والأحاسيس التي تعلّقت بالجسد، وعدم الإلتفات إليها سيجعلها تسقط تباعاً.

ومن معوقات الدخول أيضاً هي الحواس وطريقة التعامل معها، فالـ"هم" دائمًا ما تكون في هذا العمل سالبة ومؤثّرة في الـ "أنا"، مانعة من تحقيقها، "عندما ينعتك أحد بكلمة "أيها الجبان" فإنّ

مشاعر فيّاضة من الغضب تنبعث فيك فجأة، ...، حينما يُثني أحد على فعلك أو قولك ... فإنّ مشاعر من الراحة الداخلية تتولّد أيضاً" (خزام، ٢٠١٣: ٨٦)، على الرغم من أنّ الحواس هي مجسّات للأنا في الخارج، إلاّ أنّ تأثير الآخر سيكون له أثر على الـ "أنا".

ومن تعاليم الرحلة إلى الداخل هي ترك كلّ المؤثرات الخارجية، حتى لو كانت مشاعر وأحاسيس، والإكتفاء بمراقبتها وتقبّلها بحلوها ومرّها، فالـ "هم" كما أنّهم أشخاص يمكن أن يكونوا كذلك مشاعر وأحاسيس وذكريات قادمة من زمن الطفولة كخيالات لأحلام أو اختلاط بين الحلم والواقع، ويعزّز السارد هذه التعاليم بعناصر أقرب للواقعية ليُضفي على النصّ واقعية تزيد من إقناع القارئ بهذه التجربة، مع الجانب الاسطوري في قصة الراهب الذي اختلى خلوة صعبة تمثّلت فيها ظروف قاسية فقد "اقتربت منه الذئاب وبدأت تشمّه لكنه لم يتحرك مطلقاً ولم يفتح عينيه حتى عندما حاصرته الذئاب وبدأت تطلق عواءها عليه... لم يحرك ساكناً بل ظلّ مركزاً في ذاته الداخلية" (خزام، ٢٠١٣: ٩١)، إنّ اضفاء الجانب الاسطوري في تأثيث النص كان لضرورة تعميق الاحساس والدهشة، التي تمنح المتلقي مساحة الخيال والذهاب إلى نقطة أبعد، فهي استراحة وثراء لمخيال الرسالة المقصود ايصالها، وفيها إحالة إلى تراث المسلمين من خلال لقاء الإمام أحمد بن حنبل مع الأسد، وبقاء ابن حنبل في ذلك الموضع متمسكًا بعالمه الداخلي، وقراءته لآيات قرآنية أو أدعية، فالمهم هو النجاة من الخطر المحقق عن طريق الاعتصام الداخلي. وهذا نوع من الـ "هم" غير العاقلين، فكما كانوا مشاعر وأحاسيس ها هم متمثّلين بالحيوان، وهي اشارة رمزية إلى أنّ البشر الـ "هم" مهما بلغوا من قوة فلن تضرّه البشاعة والسطوة؛ لأنهم زائلون وهو باقي في ظلّ الـ "أنا".

وبعد كلّ المراحل التي قطعها "إبراهيم" فالتجربة بدأت شيئاً فشيئاً تؤتي أُكلها وتطرح ثمارها، فقد استطاع أن يصل إلى عتبات الحقيقة وبدايات الدخول وتأسيس الكون السيميائي، فلحظة الوصول إلى الداخل هي مرحلة تحقق فيها الـ "أنا" ذاتها وتعلن عن نفسها. فالفضاء النفسي بالارتداد من الخارج نحو الداخل يوازي ويماثل فضاء الكون السيميائي، الا أنّ الفرق أنّ الأول في الداخل والثاني هو الخارج. لتبدأ "العتمة بالإنقشاع عندما انكشف نور أبيض ناعم وبدأ يكبر تدريجياً حتى شعرت أنني أختفي فيه بالكامل.. فلم يعد هناك وجود حقيقي لي" (خزام، ٢٠١٣: ٩٢–٩٣)، فمن معوقات الوصول إلى الدّاخل هو عالم الشهود، ويحيل بين الـ "أنا" وبين الحقيقة. ولم يكن ""البرهان" زوج "نور" أي دور على مسرح العمل قبل لحظة الإنكشاف، وكأنّ تسلسل الأدوار قد رتبه الكاتب وعدّه متسمًا بالمنطقية والتسلسلية، فالظلّ الأبيض هو الأداة التي مثّلت العتبة للدخول إلى العالم المستتير والوصول إلى الكشف الذّاتي، فجاء "برهان" ليُثبت أقدام

البطل، فـ "نحن نحيا لنتعلّم، وغاية الحياة بالنسبة لنا هو فهم الذّات في طبيعتها الأصلية الأولى، عندما نجرّدها من كلّ العوالق والآثار التي تراكمت عليها بمرور السنين" (خزام، ٢٠١٣: ١٠٤)، فكانت مهمّة "برهان" في استفاضته في الحديث عن معرفة الفرق بين الغاية والرغبة، ومعرفة الخوف ومقاومته والتخلّص منه، ومن فهم الذّات والتخلّص من التردد؛ كلّ ذلك لصفاء "الأنا" والانعتاق من الـ "هم".

ينقلنا البطل "إبراهيم" في استرجاع زمني راويًا لقصة حدثت له عندما كان صغيراً في مدينة الفجيرة، وهو دفعٌ لعجلة نمو الشخصيات في العمل الروائي، وبيان للعلاقة المتضادة بين الـ "أنا" والـ "هم" فالثانية تنفي الأولى، " لم يعرف والدي اسم أو كنية ذلك الرجل، لكن أهالي دبا الفجيرة أخبروه لاحقاً أنّه يُدعى "أبو سيف" ... والبعض يتهمه بممارسة السحر" (خزام، ٢٠١٣: ١١٠–١١١)، وأورد السارد هذه القصة مستفيداً من تقنية الاسترجاع الزمني ولم يشأ أن يستخدمها فقط لغرض التنوع أو الاستعراض؛ بل أفاد منها كمرجعية اسطورية "تراثية" ليؤكد ممارسات الـ "هم" تجاه الـ "أنا" وكيفية الرفض، وهي ذات هدف تركيني للفضاء الكوني السيميائي.

إنّ الإغراق في البحث عن "الأنا" قد تؤدّي إلى الغرق في الأسئلة الوجودية، وهذا بالضبط ما حصل مع "إبراهيم" عندما بادر بالسؤال "ما الذي قصده المعلم بقوله إنّك لست ذاتك، تبدو هذه الفكرة صعبة قليلاً، هل يمكن تبسيطها أكثر؟" (خزام، ٢٠١٣: ١١٦–١١٧)، وهي محاولة لمعرفة الـ "أنا" على حقيقتها، وهل يمكن أن تتعدّد وتكون أكثر من واحدة؟ أو هل يمكن أن يُخدع الإنسان بمعرفته لـ "أنا"؟ ليجيبه "برهان" إنّ الحواس يمكن أن تخدعك وتقع في شرك الخداع هذا، فتصير ردّ فعل بدل أن تكون أنت الفعل وهذا "لأنّك لو ركزت في أعماقك ستدرك أنّ هناك وعياً أكبر، روحاً فوقية تدرك أبعاد الأشياء وتستطيع أن تراقب الوجود، وجودك"(خزام، ٢٠١٣: ١١٧)، وهنا يوجّه "برهان" نظر "إبراهيم" إلى الضمير، إلى الأنا النقية العالية الصافية التي لم تتأثّر بما تُوجّه لها الحواس والعقل من أفكار، وكأنّها جهاز لفلترة ما يُعرض عليه مما يستقبله الإنسان من خلال مجسّاته الحياتية، سواء كانت تلك المُستقبلات محسوسة مباشرة أو غير مباشرة. في مسعى إلى الحرية المنشودة، ولا يمكن الوصول إليها إلاّ بالتخلص من العوالق الجسدية والعقلية.

ويجرب السارد وضع البطل أمام أكبر الأسرار والغوص في أشدّ الأفكار غموضاً وهي فكرة الموت وعلى لسان "نور"، "جاءني هذا الصباح نبأ موت برهان في إندونيسيا. قالت ذلك من غير أن ترفع رأسها لترى ردّة فعلي" (خزام، ٢٠١٣: ١٢٨–١٢٩). هذه التجربة الكبيرة التي تعرّض لها "إبراهيم" تُعدّ الأكبر، ولكن تعامله معها جاء نابعًا من الداخل الـ "أنا" بعيدًا عن تصرّفات الـ

"هم" وما يريدوه، وما كان يراه واجب الحصول من الحزن الشديد والبكاء، أو الصدمة التي يمكن أن تتطور إلى أذى عضوي كالشلل أو الجلطة وغير ذلك من العوارض التي من الممكن أن تحصل للإنسان، لكن العالم الداخلي لإبراهيم الذي أسّسه ودخل التجارب والتدريبات في سبيل الوصول إليه جعله يتصرّف بغير طريقة الـ "هم" بل تصرّف بطريقة الـ "أنا"، "ومن غير أن أدرك فاضت شحنة من المشاعر الحزينة من أعماق ذاتي وارتفعت غصّة إلى الحلق مخلوطة بدموع محبوسة في العين... رحتُ أراقب نفسي بعقل متوازن" (خزام، ٢٠١٣: ١٢٩)، إنّ طريقة التصرّف التي صدرت عن "إبراهيم" هي أبرز وأهم معْلم من معالم تأسيس الكون السيميائي/ الفضاء السيميائي؛ لأنه جاء متناغماً ومنسجماً مع تحقيق أساس الداخل/ الـ "أنا".

في مشهد آخر نلحظ فكرة الصراع بين الحرب والسّلام، بين الفضيلة والمصلحة، "ويختم الفيلم مشاهده بمشهد اختفاء الرهبان في نفق أبيض وهم يمشون فيه ولكن رؤوسهم محنية علامة على انتصار أمريكا على فكرة الفضيلة الرومانسية التي لا تأخذ في اعتبارها ظروف الواقع"(خزام، ٢٠١٣: ١٣٨)، في هذا المشهد الروائي كان يجب أن يقرّر "إبراهيم" قرار الحقيقة المهمة، التي من الممكن وهي في أغلب الحالات تكون في غير صالح الفضيلة والقيم والمبادئ، وتكون لصالح المادة والمصلحة والبقاء للأقوى، فهي حرب أعمق وأبعد مما هو منظور إليها فهي حرب أفكار.

وفي ظلّ حادثة موت "برهان" المفاجئ في بلد شرق آسيوي وضمن هذه الحبكة الروحية وعالم الروحانيات، أراد السارد وعلى لسان "تور" أن يعرّف "برهان" ويقرر انتمائه وهويته الدينية، فهو مسلم ويؤمن بـ"روح كونية تسيطر على العالم وهي روح الخير، وقد استمدّ ذلك من تربيته الاسلامية عندما انخرط وهو صغير في حلقات ودروس "صوفية" أثناء إقامة عائلته في سوريا" (خزام، ٢٠١٣: ١٤٠)، فقد حفظ القرآن الكريم وهو ابن ستة عشر سنة، ودخل في تجارب الاعتكاف وجلسات الذكر، كلّ هذا حتى يفيد منه "إبراهيم" في تأسيس الداخل ويضع الهوية الدينية له؛ لأن العالم يحتاج الى هوية توحده وتقيم المشتركات عليها.

يقارن السارد وعلى لسان "برهان" بين وحشية الوحوش وهي تركض وراء الطريدة دون أي عاطفة، وهم بذلك يتصرفون وفق الغريزة الحيوانية المفطورين عليها، وكذلك "يفعل البشر عندما تعمي بصائرهم الرغبات وتأسرهم العواطف"(خزام، ٢٠١٣: ١٤٨)، وهم في هذه الحالة يغرقون في المادية والتعاقدية. تأتي رسائل "برهان" لـ "ابراهيم" وكأنها نصائح وتبيان أفكار وتأسيس لقيم، تأخذ القارئ من زحمة الأحداث لتعطي ومضة وتقرر حقيقة بشرية فطرية، تكون ضمن العالم الداخلي للفضاء السيميائي.

يبقى المانع الأساس من عودة الناس إلى جوهرهم وحقيقتهم برأي "برهان" هو الخوف، فكلّ مدار الانسان في حياته سيكون حول الخوف، وهي رغبة دفينة في النفس يسعى الانسان للدفاع عنها ومحاولة مداراتها عن عيون الآخرين، وأساس الخوف هو الموت، فلقاء الشخصية الرئيسة بـ "وليد جمال" وتلك السهرة التي ذهب اليها كانت دليلاً قوياً على صحة ما يدعيه "برهان"، "فدارت في مخيلتي صورة وليد وهو يقف هناك منتصراً على العالم، رجل بحجم نملة، ولكنه يتحدّى الكون الفسيح كلّه"(خزام، ٢٠١٣: ١٧٨)، فهذا المشهد جزء من الرؤيا البانورامية التي يعرضها علينا السارد في وجوه الحياة، كما أنّ عالم ""نور" و"برهان" الغريب الذي دخل فيه البطل وعاشه بما فيه من الغرابة، كذلك عليه العيش ورؤية الوجه الثاني الذي يعيشه الآخر بغرابة الغنى والغرق في المادة، وهذا ما يخلق التوازن داخل الـ "أنا" بمقابل الـ "هم".

يعود السارد إلى النقطة الأساس والتي تشكّل العالم الداخلي/ الفضاء السيميائي للبطل وهي الخوف، وهذه المرة على لسان "وليد جمال" وهي تعبّر الخوف من الـ "هم"، " لا أخفيك أنّ الدرس الكبير الذي تعلّمته من جلسات التأمل مع برهان هو أنّ الخوف يظلّ العائق الأكبر أمام تحقيق الأشياء العظيمة"(خزام، ٢٠١٣: ١٨٠)، إنّ الخوف هو المحور الذي تحاول الشخصية الرئيسة التخلص منه أو السيطرة عليه، أو التحكم به على أقل تقدير والتقليل من آثاره، وقد تلجأ الـ "أنا" إلى المخلّص والمنقذ للحصول على إجابات قضّت مضجعها "تعالي يا مرأة الظلّ، أنا أحتاجك الآن، افتحي الباب وأشرقي على ظلامي وأسئلتي، لقد وصلتُ إلى منعطف الضياع وتسرّب الخوف إلى عروقي من جديد"(خزام، ٢٠١٣: ١٨١)، في ظلّ عملية بناء الداخل نجد بعض الاهتزازات التي يمكن أن تتعرّض لها، عن طريق الرضوخ أو الموافقة على الأقل فيما تفرضه الـ "هم" من مواقف، فموقفه في سهرته مع "وليد جمال" وشربه للنبيذ ومطاوعته للطبقة الثرية التي لم تعد الأرض تسعها حتى بلغت طموحاتها الصعود إلى الفضاء والوقوف على قمم القمر يشير إلى مدى حبّ التملّك وفرض السيطرة والتحكم بالكون، وطلبه المساعدة من "امرأة الظلّ" هو ظهور لبعض عيوبه وأنّه لم يكتمل بعد، كما نلحظ أنّ استدعاء المرأة هنا لم يكن لحاجة شهوانية، بل كان الاستدعاء لإعادة التموقع والاستقرار وهذا دليل على نمو الشخصية داخل العمل للوصول الى المقصود.

في الصفحات الخمس الأخيرة للرواية نجد الدّاخل من الفضاء السيميائي الـ "أنا" يتجلّى بوضوح عن طريق رسم "إبراهيم" له، في هذا الجزء تبدأ الأنا بالإفصاح عن بناءها الداخلي، فهو أساسًا باحثًا متحركًا منفعلًا مفارقًا للجمود والوقوف والسكون، أو يكون ردّ فعل، بل هو الفعل ذاته يكرر أبرز ما كان يعيق بناء داخله: الخوف، والموت، والضياع، مقاوماً لهم بكلمته وقلمه كما كان

"برهان" مقاوماً بكلماته فكتب قصيدة الحياة، "أنسلُّ من قدري قليلاً لأحفر في المرايا علّني أكتشف وجهك النوري. كنت صغيراً حين مرّ الخوف فوق أجنحتي واختفى طيفك من شرودي، ثم كبرتُ"(خزام، ٢٠١٣: ١٩٣). الصمت عنده حياة ووسيلته لعبور الجدران مهما بلغ بناؤها من التطاول أو الكثرة، يُبعد الوهم ويسعى إلى الحقيقة في كلّ شيء، وهو في هذه الحال يقاوم الانتظار الذي خطف منه "امرأة الظلّ".

صحيح أنّ أول الطريق كان الظلّ هو الدليل، لكن في ذاته كان يبغي الحقيقة والعلن، فالمعنى هو الهدف والغاية، ومهما خابت الآمال وزادت حدّة هجوم الخوف عليه، فسبيل النجاة بات بين يديه وهو القلم الذي يرسم الأمل من جديد رمز المعرفة، والمعرفة هي المشكاة التي أنارت درب وصوله الى الـ"أنا"، وهو يركّز على الحقيقة مهما بلغت الظروف من مصاعب وكانت الخطوب، "ولم يثنهِ آدم الروح سوى تفاحة المستحيل التي تنامين تحت غصنها. ولكي أفوز قبلك بالعقاب، رحتُ أصارع الأفعى المربوطة في رجلي مثل قيد"(خزام، ٢٠١٣: ٢٩٤)، إحالة إلى أصل الكون والخليقة من بداية وجود الـ "أنا" الانسان وما اعترضه من الـ "هم".

انطلاقاً من فكرة الخلود، يرى أنّ هدف الانسان وما يسير إليه في حياته هو السير في خط مستقيم في مسار العمر وهي فكرة جمعية تتبع لـ"هم"، فيعيد هذه الفلسفة بالاتجاه المعاكس ويرى أنّ السير هو نحو الـ"أنا" "يظنون الحياة مشياً في خطّ مستقيم له بداية ونهاية. لكن الحقيقة أنّ كلّ خطوة إنّما تقاس باتجاه صاحبها"(خزام، ٢٠١٣: ١٩٦)، فالزمن والنهاية والعمر والأيام والفناء والوهم والخلود، كلّها معوقات عن العودة إلى الأصل النوري الأبيض، الذي يحقّق الـ"أنا"، وهي بالضدّ من الزمن والمجهول والموت المحقّق لـ"هم".

٤.٢. الخارج

إنّ الارتباط بالغربة والعدم والوحشة والعدوانية، هو نزوع الى الداخل هرباً ورفضاً من الأول، وهي ذات مظاهر نفسية وعاطفية واجتماعية وبيئية كالوحدة مثلاً، فأولى مشاهد الرواية تمثّل الخارج، "كنت وحيداً وعارياً أركض في ثلاثة دروب مفتوحة كلّ منها في اتجاه وجميعها تنتهي بحافة تشبه الهاوية"(خزام، ٢٠١٣: ١٣)، إنّ هذا الحلم الذي رآه البطل يمثّل الخارج، الذي سعى من خلال أحداث الرواية وهدفه الأول كان الخروج منه والوصول إلى الداخل. وأيضاً أزمة العمر، فالخارج يمكن أن يكون جسدي كالكبر في السنّ مثلاً، "وقفت هناك محدقاً في وجهي الذي غلفته هالة باهتة، ورأيت بكلّ وضوح التجاعيد الأولى الخفيفة التي نحتتها سنواتي الأربعون"(خزام، ٢٠١٣: ١٤)، أزمة العمر وما تتركه من آثار جسدية وتجاعيد وشيب وآثار نفسية، تجعل

الإنسان يقف مع نفسه يُعيد شريط حياته، متلمساً لتلك العلامات، متابعًا لخطوط الزمن وما توحيه من مرور قطار العمر السريع.

كذلك الاغتراب فهو يرى صورته على أنه "رجل على هامش نفسه يعيش وسط مدينة مكتظة بكلّ أقوام الدنيا"(خزام، ٢٠١٣: ١٤)، الاغتراب النفسي الذي تعيشه شخصية البطل "إبراهيم" مع نفسه في مدينه دبي، التي لا يجد أنها تنتمي أو ينتمي هو إليها ببناياتها العالية وجنسياتها المختلفة، والتي ولّدت أزمة انتماء جعلت من أولى علامات العيش في الخارج ومحاولة البحث عن الداخل. "عدتُ إلى زنزانتي في الطابق الثاني والكدر يسبق يدي وأنا أدفع المفتاح في الباب. فتحتُ الثلاجة الصغيرة الخاوية والتهمتُ تفاحة نصف معطوبة"(خزام، ٢٠١٣: ٢٦)،إنّ الغربة الخارجية ألقت كآبة ثقيلة على نفسه، حوّلت أشدّ الأمكنة أُلفة الى الإنسان وهي سكنه ومنزله إلى أماكن غريبة وخارجية، أشدّ ما تكون النفس فيها ضيقاً وغربة فأطلق عليها الـ (زنزانة).

الظلام، إنّ العمل برمتها يقوم على ثنائية (الظلام/ النور) وهو يسير في هذا الخط من الصفحات الأولى حتى النهاية، وهذا ما انعكس على (الخارج/ الداخل)، عندما قابل ولأول مرة "امرأة الظلّ" وقد ظنّ بداية أنّها رجل، "وللحظة شعرت أنّه رآني بعد أن توقف طويلاً وهو يطالع نافذتي فانزويت وراء الستارة بهدوء كي لا يلمح حركتي موقناً أنّه يستحيل عليه رؤيتي وأنا في الظلام"(خزام، ٢٠١٣: ١٥–١٦)، فالظلام هو الخارج بالنسبة للشخصية الرئيسة، والترقب والخوف والانزواء هو ابرز سماتها، ولحظة النور الابيض والكشف كانت عتبة الداخل. وكذلك التكنولوجيا هي سبب مهم من أسباب هذا الخارج، أو الذي دعا الشخصية لأن تكون في الخارج بدلاً من أن تكون داخل الفضاء السيميائي، وقد أشار لها السارد بسطور قليلة، لكن التكنولوجيا ونظامها الاغترابي يجعل الانسان خارج منظومته التواصلية الانسانية، "في الحكومة الالكترونية أنت تتعامل مع بشر لا تراهم، وهم بالمقابل لا يعرفون من أنت، مجرد رمز أو اسم أو بريد الكتروني يرسلون له الرسائل وهو يستقبلها ويقوم بالردّ عليها"(خزام، ٢٠١٣: ١٨)، جعلت التكنولوجيا الناس منفصلة عن بعضها البعض غير متواصلين، لا يُعرف منهم سوى رموز وأرقام وحتى أسماؤهم يمكن أن تكون وهمية.

والرغبات والحاجات هي من الخارج أيضاً، فالحاجات النفسية التي تزيد على الفطرة الطبيعية، أو التي تأتي بطرق غير مشروعة وأشدّها الجنس، يصف هذه اللقاءات وصاحباتها بأنّ "أكثرهنّ كنّ يختفين بعد أول لقاء إذ سرعان ما يتكشف لهنّ الجانب المظلم والشكّاك في شخصيتي المتناقضة حدّ انكشاف رغبتي الجنسية المحضة أمامهنّ"(خزام، ٢٠١٣: ١٩)، فهي حاجات ورغبات صحيح أنّها إنسانية ونفسية فهي متطلبات غريزية، لكنها لا تتوافق مع الداخل؛ بسبب طريقة

إخراجها وتنفيذها، فتكون خالية من العواطف والمشاعر والأحاسيس الإنسانية النبيلة المفعمة بالحب والحميمية، بل تصدّر بطريقة ميكانيكية وقتية ساعيّة لحظية خالية من أيّ بُعدٍ إنسانيّ فطريّ.

يمكننا الآن أن نسلّط الضوء على شخصيات الخارج وبيان أدوارهم، فالشخصيتان الثانويتان اللتان كانتا مع "إبراهيم" في عمله في الحكومة الالكترونية، ظهرتا مكملتان لمشهد الخارج، وما يمثّله من صمت غير متوافق مع الداخل المنشود، رغم أنّهما قريبتان من الشخصية الرئيسة، إلا أنّهما لم تكونا سوى مظهر من مظاهر الخارج، فالفرّاش الهندي "تارنجيت" الذي يحبّه "إبراهيم" ليس له أيّ سمة تميزه إلا صنعه للشاي بطريقة فنية. والشخصية الثانية "نوف" "وقبل أن أدلف من باب الخروج رأيت (نوف) ترمقني بعينين صغيرتين بالكاد أراهما من وسط النقاب فأدركتُ أنها نظرة سلام ووداع"(خزام، ٢٠١٣: ٢١)، هي شخصية غامضة لم يفصح عنها السارد بشيء كثير، لكنها تجسّد واقع الخارج الذي كان يعيشه بغموضه وجموده، وأنّ دورها انتهى برمي الرسالة في البحر دون النظر في محتواها، استطاع السارد أن يوظف هاتان الشخصيتان بأوصافهما في الشرح أكثر عن الخارج.

والاعتقاد أيضاً هو من أفكار الخارج، كان "إبراهيم" قبل دخوله عالم "امرأة الظلّ" السحري بلا عالم داخلي، كان دائمًا خارجًا حتى في نظرته للحياة التي عبّر عنها بحديثه: "لا أصدقُ أنّ الله خلقنا كي نشقى في الواجبات والفروض والالتزام بكبت رغباتنا وتعذيب أجسادنا في مناسك زهدية"(خزام، ٢٠١٣: ٣٢–٣٣)، فهو يسعى إلى اطلاق العنان والحرية لرغباته من شرب ونساء وعبث، بعيداً عن أيّ قيدٍ يمكن أن يحدّ من سقف تلك الحرية، أو على الأقل يقننها على سبيل القيد النفسي أو الضمير الإنساني.

ففكرة أن يكون الإنسان خارجًا، اقترنت في ذهن "إبراهيم" وحتى أغلب الناس في حقيقة أن يكون بعيدًا عن الإيمان وطقوسه، وهو يوازن بين نظرته سواء أكان مؤمنًا أم كان في ساعات غفلته، ونذكر هنا أنّ من جودة هذا العمل أنه يعرّي الذّات الإنسانية ويجعلها أمام المتلقي دون أي تصنّع أو تزويق أو مداراة، وهو يعرضها لنا باختلاف الأحوال وما يطرأ عليها من تحولات فكرية أو اعتقادية أو مزاجية، ففكرته الدينية نابعة من تربيته لكن موت والده جعله يهتز قليلًا ثم عاد إلى لرشده "لأنّ فكرة الإيمان بالله كانت وستظلّ مزروعة في أعماقي الدفينة، ولا أظنّ أنّها سوف تتزعزع يوماً ما"(خزام، ٢٠١٣: ٤٤–٤٥)، فممارسة الطقوس والشعائر الدينية المعينة في ظنّ "إبراهيم" أنه سيكون داخلًا في عالمه؛ لكن الحقيقة أنّ هذه الممارسات ليست إلاّ مظهرًا، أو من المفروض أن تكون تعبيرًا عن الدّاخل الحقيقي، أمّا الممارسة فقط بشكل ظاهريّ هي مجرد عادة

أو عُرف أو حركة ميكانيكية لا تنمُّ عن أيّ عمق، والمداومة عليها بهذه الصيغة تصبح مسكّنًا ومدعاة لأن ترتاح النفس لهذه الصورة الزائفة والسّراب الذي لن يعلم حقيقة حاله إلاّ من ورد عليه.

وهذا الإحساس وهذه المحاكمة والمصارحة في حدّ ذاتها صورة ودليل على سلامة الدّاخل، فالإحساس بعدم وجود الداخل الـ"أنا" موجود في الذهن منذ البداية، ولهذا يسعى الإنسان لتقديم دليل سلامة الموقف وشجاعة يُلجأ إليها؛ لتبرير الحالة وهي تضفي شعورًا وإحساسًا بالطمأنينة ربما يكون مؤقتًا وغير كافي.

كذلك الأسماء المجهولة هي من صفات الخارج، فيكون كلّ شيء مبهم كرجل الجرس مثلاً "فتح باب الغرفة وولج في عتمة النوم والحذر رجل يحمل بيده جرساً صغيراً... لم أميز ملامحه بسبب الظلام"(خزام، ٢٠١٣: ٥٦)، وهذا التنكير لمفردة "رجل" يعطي إحساسًا طاغيًا في مجهوليته. والجسد أيضا في وصف الشخصية الثانوية "نوف" "قفزت على طبقة الذاكرة صورة زميلتي "المنقبة" وهي تتسلّم أوراقي وملفاتي في العمل وتوكل إليها مهمة تعويض مكاني"(خزام، ٢٠١٣: ٥٧)، وهذا إغراق في المجهولية وعدم معرفة الاشخاص وغياب الدّوال. فالخارج هو معركة الوصول الى الداخل، قد تكون هذه المعركة مع أشخاص أو أفكار أو مع الجسد بحدّ ذاته.

٤.٣. الحدود

تتبنى النظرية الفضائية عند يوري لوتمان على أبعاد ثلاثة هي: الداخل والخارج والحدود، فتشكّل الحدود فواصل وتخومًا أساسية بين الداخل (الكوسموس/ Cosmos)، أو الخارج (الكاوس/Chaos) ومن هنا ترد الحدود علّة أنّها مفاصل أساسية بين الذّاتية والغيرية، أو بين الأنا والآخر أو بين نحن والآخرين. وتتحول هذه الفضاءات الى قيم تتخذ أبعادًا مادية في النصوص والخطابات. كما تفصل الحدود بين الأحياء والأموات، بين المدن والقرى، بين المركز والمحيط، بين المدنيين والقرويين، بين المتحضّرين والمتخلّفين.

والحدود تتنوع من المكانية (حدود طبيعية)، والزمانية (القريبة اليومية أو البعيدة كالحقب والأزمان)، وهي في عملية تبادلية مستمرة بالانتقال بين الداخل والخارج وبالعكس، وحتى على مستوى الانتقال الكلمي والعباري بين الثقافات، كلّ ذلك يمكن أن يؤدّي دورًا بالتفاعل والانفتاح أو الانغلاق والإحجام.

على هذا سيكون لكل حضارة وثقافة وشعب قاموسه الخاص، المجسّد للغته ومعتقداته ووعيه الحضاري والحياتي، من هنا يؤسس يوري لوتمان السيميوطيقيا الثقافية وفضاءها الكوني. ومما ينشأ عن ذلك من ثنائيات متوافقة أو متعارضة معبّرة عن المشتركات والاختلافات، ويمكن أن

يتم هذا الفضاء بعملية تبادلية عبر آليات الترجمة والحوار والتناص. وبذلك يتحدّد الفضاء السيميائي بين الإنغلاق والإنفتاح. وإذا كانت الشقة كما وجدنا في الرواية هي المركز والفضاء، فيكون الحدّ بينها وبين غيرها مثلاً الشارع أو المصعد الكهربائي، وهو ما يكون حدًّا بين الشقة واللاشقة أو بين المنزل واللامنزل، وهي ذات منزع للتفريق بين طبقة وطبقة، أو بين مركز منضبط بضبط المدنية والمهمّش الضائع. وبذلك سيتّسم الداخل بالحميمية والألفة والتعايش والحب وكل ما يحتاجه الفضاء الحياتي السليم وعلى رأسه تحقيق الـ"أنا"، بعكس الخارج ذا المنزع الوحشي الهامشي الضائع المتّصف بالعدائية والوحشة والغربة.

نلحظ في عينة الدراسة نوعين من الحدود (الزمانية والمكانية)، فمن الحدود الزمانية: الليل، والتاريخ، والأيام، والسنوات.

أما الحدود المكانية فتمثّلت بـ: الأرض والشارع، والمسطحات المائية، والبيت ومدينة دبي، وجامعة الإمارات، وغرفة التأمل، والكهوف والغابات والصحراء، وشارع سيف ومدينة الفجيرة، والغرفة في بيت عبدالله اندونيسيا، والباب والعامود الحاجز الحديدي.

٥. الخاتمة

بعد هذه الجولة الاستقرائية في تشكيل الفضاء الكوني الثلاثي في رواية (امرأة الظلّ –تجربة في الاستنارة–)، ومحاولة معرفة أضلاع المثلث الثلاثي بحسب ثيمات: الداخل، الخارج، الحدود. يمكننا صوغ النتائج التالية:

5.1. النتائج:

- قدّم البحث موضوع سيمياء الثقافة وتحولاته من البنيوية إلى ما بعدها بالتوازي مع تطور المناهج البحثية النقدية وصولاً إلى ميدان الثقافة.
- بيّن البحث أهمّ المراحل الفلسفية واللسانية والأنثروبولوجية لهذا التطور، ودخوله في دراسة التأثيرات الثقافية على العمل الأدبي.
- شكّل البحث حدود الفضاء الكوني السيميائي بواسطة أداتي البحث الأدبي الـ "أنا" والـ "هم".
- كما أشار البحث إلى بيان الفرق بين النقد الثقافي وسيمياء الثقافة، وميدان اشتغال كلٍّ منهما وما يجتمعان فيه وما يختلفان.
- كما أجرى البحث مسحاً شاملاً لموضوع سيمياء الثقافة وأدواته الإجرائية، بتعريف كلٍّ منها وتسليط الضوء على أدوات الفضاء الثلاثي (الداخل/ الخارج/ الحدود).
- بيّن البحث مدى اسهام تقنية الفضاء الثلاثي في نمو الشخصية الرئيسة في الرواية؛ وذلك في بيان تأثيرات الثقافة تجاهها وبيان نموها ووصولها إلى هدفها الداخل.

Journal Of Babylon Center For Humanities Studies 2024 Volume :14 Issue : 4
(ISSN): 2227-2895 (Print) (E-ISSN):2313-0059 (Online)

●كما أوضح البحث ما تتصف به بيئة الداخل والخارج، وما هي الحدود التي تنتقل الشخصية من خلالها مع الإفصاح عن أهمّ التموضعات في الفضائين الداخلي والخارجي.

٥.١. التوصيات:

●العناية بدراسة موضوع سيمياء الثقافة في الأجناس الأدبية بصورة عامة والرواية خصوصًا.

●التنظير المستفيض في موضوع سيمياء الثقافة، وذلك لما وجدناه من قلّة في هذا المجال.

●زيادة التفاعل الثقافي بالترجمة لهذا الموضوع بصورة أكبر؛ لأنّ ما هو متوفر في اللغة العربية لا يروي عطش الباحثين.

المصادر والمراجع

١.أيزابرجر، آرثر (٢٠٠٣). النقد الثقافي –تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية–. (ترجمة: إبراهيم، وفاء. وبسطويسي، رمضان). القاهرة: المشروع القومي للترجمة.

٢.بريمي، عبدالله (٢٠١٨). السيميائيات الثقافية مفاهيمها وآليات اشتغالها. الأردن، عمّان: كنوز المعرفة.

٣.بوزوادة، حبيب (٢٠١٣). سيميائيات الثقافة لدى جماعة موسكو وتارتو. الملتقى الدولي السابع "السيمياء والنص الأدبي" بحث في موقع www.researechgate.net/pubication

٤.حمداوي، جميل(٢٠١٤). سيميوطيقيا الثقافة (يوري لوتمان أنموذجاً). بحث في موقع www.alukah.net.

٥.خزام، عادل (٢٠١٣). رواية الظلّ الأبيض –تجربة في الإستنارة–. الإمارات العربية المتحدة، دبي: دار صدى.

٦.قنصوة، صلاح (٢٠٠٧). تمارين في النقد الثقافي. مصر، القاهرة: دار سيريت.

٧.لوتمان، يوري (٢٠١١). سيمياء الكون. (ترجمة: نوسي، عبدالمجيد). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٨.المسيري، عبدالوهاب وآخرون(١٩٩٨). الحداثة وما بعد الحداثة. الجماهيرية العربية الليبية، طرابلس: جمعية الدعوة الاسلامية العالمية.

Sources and References

1 .Eisberger, Arthur (2003). Cultural Criticism - An Initial Introduction to the Main Concepts. (Translated by: Ibrahim, Wafaa. and Bastawisi, Ramadan). Cairo: National Translation Project.

2 .Brimi, Abdullah (2018). Cultural Semiotics, Its Concepts and Mechanisms of Operation. Jordan, Amman: Kunuz Al-Ma'rifa.

3 .Bouzwada, Habib (2013). Semiotics of Culture in the Moscow and Tartu Group. The Seventh International Conference "Semiotics and the Literary Text" Research on the website www.researechgate.net/pubication

4 .Hamdawi, Jamil (2014). Semiotics of Culture (Yuri Lotman as a Model). Research on the website www.alukah.net.

5 .Khazam, Adel (2013). The White Shadow Novel - An Experience in Enlightenment. United Arab Emirates, Dubai: Dar Sada.

6 .Qansouh, Salah (2007). Exercises in Cultural Criticism. Egypt, Cairo: Dar Siret.

7 .Lotman, Yuri (2011). Semiotics of the Universe. (Translated by: Nosi, Abdul Majeed). Casablanca: Arab Cultural Center.

8 .Al-Messiri, Abdul Wahab and others (1998). Modernity and Postmodernity. Libyan Arab Jamahiriya, Tripoli: World Islamic Propagation Society