الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللّغة و الأدب العربي.

جماليَّة العلامة في راوية الدُّروب الشَّاقة " لمولود فرعون"

مذكرة مُقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: دراسات نقدية

إعداد:
حميدة عاشور.

إشراف:
أ/ كريمة بوعامر.

لجنة المناقشة

الدكتور: إسماعيل جبارة.....رئيسا
الأستاذة: كريمة بوعامر.....مشرفةً و مقررةً
الأستاذ: الزوبير دردوخ.....مناقشاً

السنة الجامعية: 2018/2017.

بسم الله الرحمن الرحيم

شکر و عرفان

كلمة شكر و عرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

أشكر الله عزَّ وجلَّ ساجدةً حامدةً له، على حسن توفيقه و على فضله ونعمته، أن أهداني و أمدَّني العزم و الإرادة لإتمام هذا العمل المتواضع.

كما أتوجه بالشكر الخاص إلى الذي قال فيه الشاعر:

قُمْ لِلْمُعَلِمِ وَفِّهِ التَّبْجِيْلاَ كَادَ المُعَلِمُ أنْ يَكُونَ رَسُولاً.

الأستاذة المشرفة: أتقدَّم بخالص الشُّكر و التقدير للأستاذة الفاضلة بوعامر كريمة، حفظها الله على تفضلها بالإشراف على هذا البحث، و لما قدمته لي من وقت و نصائح و توجيهات كان لها الأثر الكبير في إنجاز هذه الرسالة على ما هي عليه، فجزاها الله خير الجزاء و جعل ذلك في ميزان حسناتها يوم القيامة، كما أتوجه بالشكر الخاص إلى أولادها الثلاثة: ريان، لينا، و زكرياء حفظهم الله.

الإهداء

إلى عناوين الوفاء ...و الحب...و التضحيَّة.

غمرتني بسيميائيَّتها الولوعة بنبض الحياة.

لم تكل... و لم تشّقَ، و أوصلتني إلى الدَّرب الذي هو عنوان النجاة.

إلى عنوان حياتي ووجودي.....أمي الحنونة (كسيرة نورة).

أنت علمتني أن أموت لتحيا.

أيقونات فناء تعلن وجودك، أنت علَّمتني معنى الحق ، و بدونك لا معنى للحياة إلى أبي الطيب (عاشور بلعموري)

إلى عناوين النجاح، إلى عناوين سهر اللَّيالي.

إلى كل عائلتي و من أَعزَّهم قلبي.

إلى العناوين التي ظللت أتشاكل معها..... و أتحاور ..... أحتاج إليها كالعلامة تماماً تحتاج إلى تأويل.

مقدمة

يعتبر موضوع جماليَّة العلامة من المواضيع، الأكثر تشويقاً في الدراسات النقديَّة فالعلامة لصيقة بالتجربة الإنسانيَّة، كون كل ما في هذه التجربة يتحول إلى السيميائيَّة لأنَّها ملازمة لها أمَّا الجماليَّة فهي ركيزة الحضور في الأعمال النقدية و هذا لما تحمله من خصوصيات، لأنَّها تظل ترجمة للإحساس و العواطف و الأفكار، و العلامة هي ميدانٌ رحبٌ لجماليَّة الإنسان، و تعبيرٌ أصيلٌ عن خلجات النفوس، لأنَّ جماليّة العلامة تعكس تجارب الروائي الحزينة والمؤلمة بشكل صاف.

و تكمن أهمية هذا الموضوع " **جماليَّة العلامة في الرواية**"، في أنَّ الرواية كانت و لا تزال تجسيداً أو استجابة إنسانية لرؤية العالم، فقد كانت أكثر صلة بجمالية العلامة، و أفصح في التعبير عنها و أدق في تصويرها، فمن خلال هذا نستطيع أن نكتشف و نجدد، مدى تحقيق وتطبيق جمالية العلامة على رواية جزائرية هي الدّروب الشّاقة، من خلال عنوان: جمالية العلامة في رواية الدّروب الشّاقة لمولود فرعون.

سبب اختياري لهذا الموضوع، هو محاولة كشف العلاقة التي تربط بين كل من الجماليَّة والعلامة، كما أنَّ اختياري لهذه الرواية لم يكن عبثاً بل أردت أن أدرسها لأبين لجميع الطلبة أنَّ هذه الرواية فعلاً قد عبَّرت على محنة الشّعب الجزائري و هي كفيلة بأن يُطبق عليها المنهج السّيميائي لما لها من متعة جماليَّة.

إذا كانت العلامة، تعبر عما يعيشه الإنسان في واقعه الروائي، **فما هو مفهوم كل من الجماليَّة و العلامة؟ و كيف تتجسد أصناف العلامة في الرواية؟ و أين تكمن جماليتها؟.**

و للإجابة عن هذه الإشّكالية ارتأيت أن تكون الخطة كالتالي:

- مقدمة و التي تم فيها وضع الموضوع في إطار عام.
- الفصل الأول: و هو نظري، تعرضنا فيه إلى تحديد المفاهيم الأساسية، أهمها مفهوم الجماليَّة و مفهوم العلامة، و قمنا بتحديد مفهوم الجماليَّة في الفلسفة اليونانيَّة مع ذكر أهم خصائصها أمَّا بالنسبة لمفهوم العلامة، فقد حدَّدناها عند السّيميائيين (فريديناند دي سوسير و شارل ساندرس بيرس)، مع ذكر أصناف العلامة السيميائية (الأيقونة، الرمز، المؤشر) بعدها وضعنا تصور بيرس للعلامة مع اكتشاف علاقة الجماليَّة بالعلامة.
- الفصل الثاني: و هو الجزء التطبيقي، حيث تضمن العلامة الروائيَّة، وجماليَّة العنوان(الدُّروب الشَّاقة)، و سيميائيَّة الصورة لغلاف الرواية، كما حاولت أيضاً تصنيف أصناف العلامة في رواية الدّروب الشَّاقة مع تطبيق لجماليَّة العلامة الروائيَّة في الرواية.
- خاتمة: و فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث.
- ملحق: و تطرقنا فيه إلى التعريف بصاحب الرواية(مولود فرعون)، و ملخص رواية الدّروب الشَّاقة.

بالنسبة للدراسات السابقة نجد أنَّ الرواية تمَّ دراستها في مواضيع مختلفة، من بينها نسيمة لعداوي ، ترجمة الاستعارة في النص الأدبي من الفرنسية إلى العربية " الدُّروب الوعرة والدُّروب الشَّاقة " أنموذجاً ، لكن الموضوع (جماليَّة العلامة) الذي درسته على رواية الدُّروب الشَّاقة يعتبر الأول.

و قد اعتمدت على المنهج السيميَّائي و علم الجمال، الذي فرضته طبيعة المدونة و طبيعة الموضوع إذْ من خلاله يمكن الكشف على أصناف العلامة، في رواية الدّروب الشَّاقة و تحليلها

و هذا المنهج سمح بتتبع عناصر البحث، عن طريق تعقب ما فيه من المفاهيم و ضبطها ثم عرضها، و تطبيقها على المدونة بتحليلها.

أهم المصادر المعتمدة عليها في هذا البحث، الدّروب الشَّاقة لمولود فرعون، الإشارة الجماليَّة في المثل القرآني لعشتار داود محمد، وموسوعة الفلسفة لبدوي عبد الرحمن.

و من أهم الصعوبات و العراقيل التي واجهتني في هذا البحث، هو عدم وصولي إلى مصادر حول الجماليَّة في المكتبة الجامعيَّة، و يبقى العمل ناقصاً يحتاج إلى توسع أكثر، و ما قدمته هو عمل محدود بسبب ضيق الوقت.

أشكر الأستاذ المحترم قارة حسين، الأستاذ بوتالي محمد، الأستاذ عليوات كمال، الأستاذ البحري الأستاذ كورغلي، الأستاذ شاغا عيسى، كما أقدم شكري إلى الأستاذ القدير أحمد حيدوش أب جميع الأساتذة، على ما قدموه لي من يد العون.

الفصل الأول: تحديد المفاهيم الأساسيَّة

1_ الجماليَّة

1_1 مفهوم الجماليَّة (لغةً، في اللُّغات الأجنبيَّة، اصطلاحاً).

1_2 مفهوم الجماليَّة في الفلسفة اليونانيَّة (أفلاطون، أرسطو، كانط، هيغل بومجارتن).

1_3 خصائص الجماليَّة.

2_ العلامة

2_1 مفهوم العلامة (لغةً، في اللُّغات الأجنبيَّة، اصطلاحاً).

2_2 مفهوم العلامة عند السيميائيين (فريديناند دي سوسير، شارل ساندرس بيرس)

2_3 أصناف العلامة السيميائيَّة:

2_3_1 الأيقونة.

2_3_2 الرمز.

2_3_3 المؤشر.

3_ تصور بيرس للعلامة:

3_1 علاقة الجماليَّة بالعلامة.

يُعدُّ مفهوم الجماليَّة و العلامة من المفاهيم الهامَّة، التي نالت حيزاً كبيراً في ساحة الدراسات النقدية الغربيَّة و العربيَّة على حدٍ سواء، حيث استخدما هذان المصطلحان لدى فلاسفة الإغريق باعتبار أنَّ كلاًّ منهما يرجع إلى جذورٍ يونانيَّة، و مصطلحهما جاء مرادفًا لمصطلحات أخرى (حجة، إشارة، عرض، الجميل، الجمالي)، و لم يصبح التمييز بين هذه المصطلحات ممكناً إلاَّ بعد فترة لاحقة إذْ تطور علم العلامات، مع تطور المعارف الإنسانيَّة و خاصة الفلسفة، هذا يعني أنَّ كل شيء مرتبط بالتجربة الإنسانيَّة يتحول إلى سيميائيَّة (العلامة)[1].

بحيث تعتبر العلامة، كيانا واسعاً قاعدياً لفهم جميع العلوم، و إن اختلفت تعريفاتها من باحث لآخر إلاَّ أنَّها تبقى مفهوماً، تتفاعل داخله جميع الحقول الفكرية و العلمية، لاسيما السيميوطيقا التي ارتبطت منهجياً بدراسة العلامات وفقاً لعلاقاتها، فلا يمكن أن نفكر بمعزل عن العلامة و أنَّ ما لا يدرك لا وجود له في نظر بيرس، كون الجماليَّة مرتبطة بالإدراك فإنَّ وجهة نظر بيرس تحول دون أدنى شك إلى الربط، بين الجماليَّة و العلامة في الوقت نفسه[2].

انطلاقاً من هذا الطرح فإنَّ العلامة في حد ذاتها جماليَّة، باعتبار هذه الأخيرة مصطلح مشتقة من علم الجمال، فالعلامة و الجماليَّة أخذا اهتماماً كبيرا لدى النقاد و الفلاسفة، و ذلك باختلاف مفاهيمهما أمَّا الآن فسوف نقوم بتعريف و شرح كل من مفهوم الجماليَّة و مفهوم العلامة.

---

[1]- يُنظر: فيصل غازي محمد النعيمي، العلامة في ثلاثية أرض السوداء لعبد الرحمن منيف، مذكرة الدكتوراه، جامعة الموصل، مجلس كلية التربية، قسم الأدب العربي، 2005م، ص8.

[2]- يُنظر: عشتار داود محمد، الإشارة الجماليَّة في المثل القرآني، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005م، (مقدمة).

1_ مفهوم الجماليَّة: Aesthetic

1_1 لغةً:

جاء في لسان العرب لابن منظور، محدّداً كلمة الجمالُ يقول:« و الجمالُ: مَصْدَرُ الجَمِيلِ، والفِعْلُ جَمُلَ»[1]. و قوله عزَّ وجلَّ:(و لَكُمْ فيهَا جَمَالٌ حينَ تُرِيحُونَ و حِينَ تَسْرَحُونَ) سورة النحل آية 06 ص267، أي بهاءٌ و حُسْنٌ، قال ابن سيده « الجَمَالُ الحُسْنُ يَكُونُ في الفِعْلِ والخَلْقَ. وقد جَمُلَ الرَّجُلُ بالضمِّ جُمَالاً، فَهُوَ جَمِيلٌ. و الجَمَالُ يقعُ عَلَى الصُور و المعاني...»[2]. والمقصود من تعريف ابن منظور للجماليَّة، هو أنَّ جمال الإنسان يكمن في روحه، و ليس في مظهره فقط لأنَّ جمال الروح يطغى على جمال المظهر.

هذا ما نجده في قاموس المحيط للفيروزآبادي يقول:« و الجَمَالُ: الحُسْنُ في الخُلُقِ والخَلْقِ، جَمُلَ، كَكَرُمَ، فَهُوَ جَميلٌ، كَأمير و غُرابٍ و رُمَّانٍ»[3].

لاحظت أنَّ مصطلح جماليَّة في كل من قاموس الوسيط و معجم لسان لعرب، لها تعريف واحد وهو الجمال الحسن نتيجة للفعل الحسن، و لكن إذا كان كل معجم يقدم تعريفاً يشابه تعريف المعجم الآخر؛ **فلماذا هذا التعدد في المعاجم؟ و لماذا لم يكن هناك معجمٌ واحدٌ نكتفي به فقط؟**

للإجابة على هذه الأسئلة نجد، أنَّ كثرة الاهتمام بمصطلح الجماليَّة، هو دلالة على أهميتها هذا ما جعلها تتعدد في المعاجم.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ج3، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1992م، ص 202.

[2]-نفسه، ص نفسها.

[3]- محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط الثامنة، بيروت(لبنان)، 2005م، ص 279.

1_1_2 في اللغات الأجنبيَّة:

كلمة جماليَّة في فضاء اللغة العربية، هي صيغة اشتقاق للفظ الجمال أمَّا من حيث المعنى في اللغات الأجنبيَّة، فنجد أنَّ جماليَّة بالفرنسية esthétique التي تعني الدراسة العلمية والفلسفية للجمال[1].و« بالألمانية Aesthetik أمَّا بالإنجليزية Aesthetics، و باللغة الإيطاليَّة Estetica أمَّا باللغة اليونانيَّة فهي مشتقة من كلمة asthetikos بمعنى " حساس أو مدرك"»[2].

1_1_3 اصطلاحا:

تعتبر الجماليَّة نزعة مثالية، تبحثُ في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي و الفنِّي، تكون جميع عناصر العمل في جماليَّاته، و هذا ما يشكل لنا بنية تضم مجموعة من مكونات جمالية تكشف عن كل ما هو جديد[3]،« فهذا العلم يصف لنا الظواهر الجماليَّة عموماً و في العلوم الأخرى مثل: علم النفس»[4].

المقصود بالجماليَّة أنَّها ذلك التناسب و الانسجام و التناسق، و مثل: الجميل الكامل الفاضل، السامي، السمح، مما يدل على وجود وعي جمالي، يستخدم معاني مماثلة للمعاني الحالية و ذلك انطلاقاً أنَّ الجماليَّة، هي تعبير عن صنف من أصناف التفكير، الذي ارتبط بمفهوم الجمال

---

[1]- يُنظر: فؤاد أبوحطب، معجم علم النفس، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ج1، د ط، مصر، 1984م، ص8.

[2]- بدوي عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، منشورات ذوي القربى، ج3، ط الثانية، إيران، 2009م، ص107.

[3]- يُنظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1985م، ص62.

[4]- لطفي الشربيني، معجم مصطلحات الطب النفسي، مركز تعريب العلوم الصحية، د.ط، الكويت، ص4.

الخاصة[1].

ليس الأمر غريبا، أن يكون القرآن معجزة جماليَّة، و الذي تكلم به جميل يحب الجمال حيث قال رسول الله صلى الله عليه و سلم: « إنَّ الله جميلٌ يحب الجمال»[2].

و لما كان الجمال حبيبه فإنَّه – الجمال- حظي بأن يكون، سمة كلامه و صفة خلقه وعلامة آلائه و المقصود من هذا الكلام، هو أنَّ الله سبّحانه و تعالى خلق الإنسان جميلاً، سواءً روحاً كان أو مظهراً فنفس الإنسان، لا يحافظ عليها بل يجعلها ملوثةً بصفات قبيحة، فتجعل من ذلك الإنسان قبيحاً على الرغم من جماله، الله جميل يحب الجمال هنا الرسالة الموجّهة من الرسول صلى الله عليه و سلَّم، أنَّ الجمال هو جمال الأخلاق و النفس و الروح.

في مفهوم آخر تعني الجماليَّة، بدراسة الجمال سواء كان طبيعياً (جمال المناظر والمشاهد) أو إنسانياً (مثل جمال الخلقة و غيرها)، كما تعني أيضاً بدراسة الانفعالات و التقويمات و الإدراكات الحسية التلقائية، أو المعقدة أي تخضع لقواعد و ربما لمذاهب في التقويم التي تخص بها الحدوثات الجماليَّة، سواء أكانت إيجابية(استحسانية) أم سلبية(استقباحية)، نلاحظ مدى أهمية عملية الإدراك في تنشيط الوعي، على اكتساب قدرة جماليَّة تجعله يعيد بناء الأحداث الإيجابية أو السلبية و يشير شربل داغر، في كتابه مذاهب الحسن إلى صعوبة، ضبط مفهوم الجماليَّة و يحاول أن يبرِّر ذلك قال: أمَّا الصعوبة فتتمثل في انتهاج سبيل للتعرف، على حمولات الجماليَّة[3].

---

[1]– يُنظر: قلعة جي عبد الفتاح، مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، دار قتيبة، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1991م، ص8.

[2]- محمد عبد اللطيف، صحيح المسلم بشرح النووي، دار إحياء التراث العربي، ج2ط، الثانية، بيروت(لبنان)، 1972م، ص 89.

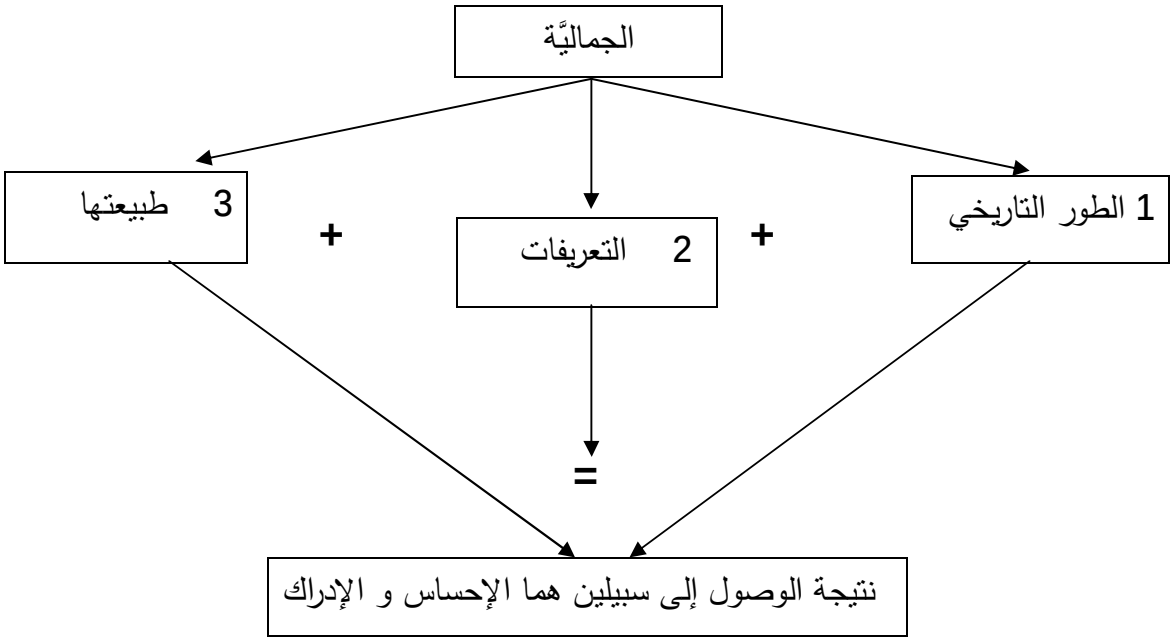
[3]- يُنظر: داغر شربل، مذاهب الحسن، المركز الثقافي العربي، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1998م، ص 28.

هناك مصاعب كثيرة، نكتفي بذكر بعضها:

1_ « منها ما يتصل بطبيعة الطور التاريخي المدروس، الذي لم تتبلور فيه بعد عدة علوم والمعارف و الميادين، منها الفقه و الحديث و التفسير»[1]، و هذا يعني أنَّ ارتباط الجماليَّة بمختلف العلوم، جعل من الصعب تحديد مفهوم واحد لها.

2_ و منها ما يتصل بتعريفات الجماليَّة نفسها، بما أنَّها موضوع اختلاف و اجتهاد بين الدارسين في التعريف بها، و تحديد حمولاتها و تصنيف أغراضها.

3_ « و الآخر ما يتصل أيضاً بطبيعة الجماليّة، نفسها حيث إنَّها على اختلاف الاجتهادات في تعريفها، تتوزع بين سبيلين بينيين هما" الإحساس و الإدراكي"»[2]، و من خلال هذا الكلام نستنتج مخططاً يوضح وجهة نظر شربل داغر و هو:



[1]- السابق، ص 24.

[2]-نفسه، ص نفسها.

و للوصول إلى نتيجة، ما إن كان المفهوم اللغوي للجماليَّة يخدُمُ المفهوم الاصطلاحي توصلنا إلى أنَّ « كلمة Aesthetic مأخوذة من الكلمة اليونانية Aisheticos ، التي تعني الإدراك الحسي ثم أطلقت على الإدراك الخاص بالجمال»[1].

لاحظنا أنَّ مصطلح الجماليَّة، في كل من قاموس الوسيط و معجم لسان العرب لهما تعريفٌ واحد، و هو الجمال الحسن نتيجة للفعل الحسن؛ كما أنَّه مهما تعدد و اختلفت اللغات الأجنبية في اشتقاقها لمصطلح جماليَّة Aesthetic إلاَّ أنَّ لها معنى واحد، و هو الجمال والجميل **لماذا؟** لأنَّ الجمال هو ردة فعل الإنسان انفعالياً من الناحية الإيجابية التي هي الأخلاق و كيفية الرَّد على موقف انفعالي قد يصادف ذلك الإنسان، و عليه فمن خلال ما ذكر سابقا و الكلام المبسط الذي شرحناه استنتجنا، بأنَّ من الصعوبة تحديد مفهوم كامل و شامل للجمال و ذلك لما قد يواجه الباحث من تراكم للآراء و اختلاف للمواقف حول هذا المصطلح (الجماليَّة)، و لهذا فإنَّ المفهوم اللغوي للجماليَّة فعلاً يخدم المفهوم الاصطلاحي، و الدليل على ذلك أنَّ لهما علاقة تكاملية في حين تتجسد هذه العلاقة في الجمال الذاتي.

1_2 مفهوم الجماليَّة في الفلسفة اليونانيَّة:

علم الجمال قديم و محدث في آن واحد، فهو قديم كأفكار جماليَّة و لكنَّه محدث كعلم، «برزت للمرة الأولى كأفكار جماليَّة في الفلسفات ما قبل (سقراط)، و كفكر جمالي عند (فيثاغورس)، ثم

[1]- و لترت ستين، معنى الجمال" نظرية في الإستطيقا"، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 2000م، ص39.

كان العصر الذهبي عند (سقراط، و أفلاطون، أرسطو)، حتى غدا عند الفيلسوف الألماني ألكسندر بومجارتن 1718م- 1762م، في كتابه تأملات في الشعر1735م، حيث وضع الأساس النظري لعلم الجمال، و كان بومجارتن هو أول من استخدم علم الجمال Aesthetic بمعنى فلسفة الجميل، و قد تابعه في استقلال علم الجمال تلميذه (مابير) ثم تبعهم (شافتسيري) بفلسفته الجماليَّة في الأخلاق 1713م»[1]، هذه الأصول التاريخيَّة لمفهوم الجماليَّة وسَّعت من الفكر الفلسفي و في هذا الصدد قال أبو ريان محمد علي:« إذا كان الفكر الفلسفي هو في جوهره محاولة لتحديد العلاقة بين الإنسان و الوجود وكان علم الجمال يمثل فرعاً من فروع هذا الفكر الفلسفي فإنَّ التطرق إلى البحث الجماليِّ هو من مهمة كل فيلسوف»[2]، باعتبار أنَّ هذا العلم اتسع مداه وكتب فيه الكثيرون حتى أضحت مزاياه تتغلغل في عمق الفلسفة، و آفاقه مبحرة في أذهان الفلاسفة مما يعني أنَّه ترعرع في ظلِّ الحقول المعرفية، و لذلك نجد الفلاسفة ينظرون للجماليَّة من زاوية نظر مختلفة.

1_2_1 مفهوم الجماليَّة عند أفلاطون:

« تعتبر جماليَّة أفلاطون، جماليَّة تصاعدية و متسلسلة من درجة إلى أخرى، حتى يتم التوصل إلى المفهوم السامي للجمال، حيث يتحد فيه الجمال بالخير، فقد رأى أفلاطون أنَّ في أصل كل جمال لابدَّ من جمال أولي، يجعل الجمال و يجعل الأشياء جميلة»[3]، نرى من خلال طرحه أنَّ المظهر السامي، هو جمال الروح و أنَّ الجمال يتحد مع الخير، **كيف ذلك؟**

---

[1]- مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، ط الثانية، القاهرة (مصر)، 1994م، ص29.

[2]- أبوريان محمد علي، فلسفة الجمال و نشأة الفنون، دار المعرفة الجامعية، ط الثامنة، الإسكندرية(مصر)، 1989م ، ص16.

[3]- مصطفى عبده، سبق ذكره، ص29.

ذلك بإعطائه للجمال المفهوم الكيفي و الكمي، من حيث طريقة انتظامه و مقداره و هذا يعني أنَّ أفلاطون أبرز الجمال، كحقيقة وجودية على اعتبار، أنَّ الجمال يعد من المثل المهيمنة في عالم المثل، فهو يزاحم الخير في مرتبته و مما يؤول إلى، أنَّ أفلاطون بدأ أولاً باكتشاف سمات الجمال في الموجودات الحسية، و في الأفراد و لكنَّه يصعد تدريجياً من هذا الجمال الفردي المحسوس في مثال" الجمال بالذات"، في العالم المعقول ذلك الذي يشارك فيه الجمال المحسوس[1].

1_2_2 مفهوم الجماليَّة عند أرسطو:

تقوم الجماليَّة بالنسبة لأرسطو، على التناسق و الانسجام و الوضوح، باعتبارها من أهم خصائص الجميل، فالجمال إذن موجود على نحو موضوعي في الأشياء و الموجودات ويكمن في التنسيق البنائي لعالم موجه في مظهره الأكمل، و هكذا فإنَّ هناك جمالاً حقيقياً في هذا العالم و هو مصدر وعينا الجماليِّ، لكن **على أساس ماذا هو مصدر وعينا الجماليِ؟**

على أساس أنَّ الجمال قائم على التنسيق و العظمة، و أعطاه أيضاً معنى التحديد والتماثل و الوحدة فالجمال عنده تناسق العالم، يظهره في أسمى و أجمل مظهر له، فهو بهذا المعنى كائن ليس كما يجب أن يكون، و لكن كما هو كائن[2].

« إذن يشترط أرسطو في الجميل، الوحدة المتأتية عن النِّظام المقصود به الاتساق والانسجام الجامع لأشتات الوحدة في الكينونة، و هي الوحدة الجامعة التي من شأنِّها إتاحة

---

[1]- يُنظر: أبوريان محمد علي، سبق ذكره، ص16.

[2]- يُنظر: رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي و تاريخ الفن، دار النهضة العربية، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1998م، ص256.

الفرصة أمام الرؤية الجماليَّة، لأنَّ ما لم يكن معبِّراً عن " وحدة " لا يوجد فيها نظام، و ما لا يوجد فيه نظام لا يوجد فيه اتساق و انسجام، و ما لا يكون فيه اتساق أو انسجام لا يكون جميلاً»[1].

لكن في هذا الطرح، **لماذا ربط استقامة الجمال بالنسق؟ ماذا يريد منا أرسطو أن نصل إليه من خلال رأيِّه هذا؟**

يقصد أرسطو من خلال تعريفه، أنَّ الجمال هو جمال موضوعي كيف ذلك؟ بما أنَّه قال لا يمكن لكائن أو شيء مؤلف من أجزاء عدة، أن يكون جميلاً إلاَّ بقدر ما تكون أجزاؤه منسقة وفقاً لنظام فإنَّه يقصد الجمال الموضوعي في هذا السياق، لكن **على أساس ماذا؟**

على أساس أنَّ الجمال الموضوعي، هو ما توفر على عناصر معينة جعلت منه جميلاً و بعيداً عن المؤثرات الخارجية المحيطة به، و عليه بالنسبة لأرسطو يجب أن تكون أجزاء ذلك الشيء متناسقة خاضعة لنظام دون الخروج عن إطاره.

1_2_3 مفهوم الجماليَّة عند امانويل كانط:

أهم ما ترتب على تعريف كانط للجماليَّة، أنَّه قد حدد لها ميدانها الخاص المستقل عن مجال المعرفة النظرية من جهة، و مجال السلوك الأخلاقي من جهة أخرى، و لذلك أصبحت الجماليَّة

[1]- عبد الحميد خطاب، الجماليَّة و الفن عبر التوجيه الفلسفي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون(الجزائر)، 2011م، ص25.

عنده محدودة بشروط قبلية سابقة، على الخبرة و مرّجعها الذات و ترتب على ذلك، أصبح الجمال متَّصفاً بالكلية و الضرورة و مال إلى أن يكون أقرب، إلى المُثل الأفلاطونيَّة الخالدة الثابتة[1].

و في هذا الصَّدد يعرف كانط الجماليَّة فيقول:« بأنَّها اللَّذة المباشرة الخالصة، التي يشعر بها الإنسان في إدراكه لصورة الأشياء، فهو يرى أنَّ كل ما هو جميل إنَّما وضعت له قيمته العليا من أجل أنَّه رمز كامل لمثال الخير»[2].

و في هذا السياق يوضح كانط أنَّ إدراك الجمال بدءًا بالذَّوق، هو الإحساس باللذَّة و هذه الأخيرة تنتج لنا الإحساس بالمتعة، و هذا ما يحقق لنا منفعة الشيء بحيث تؤدي هذه المنفعة إلى متعة جماليَّة.

1_2_4 مفهوم الجماليَّة عند فريدريك هيغل:

يحدد هيغل[*] الجماليَّة كتجلٍّ حسي للفكرة، وهو تجلٍّ يقع بين المحسوس و الفكرة الخالصة أي بعبارة أخرى الجمال هو التظاهر الحسي للفكرة[3]، و في هذا الصدد يقول:« فمن البديهي أن ينعدم

---

[1]- يُنظر: أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال و فلسفة الفن، دار التنوير، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2013م، ص17.18.

[2]- عبد الحميد خطاب، سبق ذكره، ص51.

[*] **فريدريك هيغل:** نشأ هيغل من أسرة ترجع إلى أصول نمساوية، ولد في اشتتجرت 27 أغسطس سنة 1770م، وهنا أقام حتى سنة 1787م، و في أثنائها تعلم في مدارسها الثانوية في المدة سنة 1777م حتى سنة 1787م، وفي سنة 1788م دخل معهد" توبنجن" الديني و هذا المعهد كان معهداً بوتستنتياً لتخريج القساوسة لإنجيليين. عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة الغربية، ط الأولى، بيروت(لبنان)، ج2، 1984م، ص570.

[3]- يُنظر: السابق، ص 29.

اعتبارنا الجماليَّة علماً، و القاعدة لا بشكلها الخصوصي و لا الجزئيات و لا الأشياء و لا الحوادث....الخ الخاصة بل الفكرة»[1].

يقصد هيغل في قوله، أن نبدأ بفكرة الجمال لكي نتفادى الصعوبة، التي قد يخلقها هذا التعدد والتنوع الكبير و غير المحدود في الأشياء الجميلة، أي نبدأ من الأساس ثم ننتقل تدريجياً إلى فروعه فالجمال عنده موجود كفكرة جماليَّة، و هذه الفكرة تطرأ على الذهن عند تأملنا للأشياء، إنَّها ملامح نضيفها من أنفسنا إلى الفكرة أو نلحقها من جانبنا إلى الشيء.

1_2_5 مفهوم الجماليَّة عند ألكسندر باومجارتن:

عرَّف بومجارتن الجمال، بأنَّه يبرز من خلال الهارمونيَّة الموجودة في الأشياء داخل جزئياته وكليَّاته كدلالة واضحة للرائع، بحيث يقصد أنَّ منفعة الشيء تجعل من الباطني جليا، و يعرفه أيضاً بأنَّه العلم الذي يدرس انفعالات الإنسان و مشاعره و نشاطاته و علاقاته الجماليَّة، في ذاته و في إنتاجه كما في المعطيات المحيطة به، و دون أن يرتبط ذلك مباشرةً بوجه استعمال أو منفعة عملية فهنا يوضح لنا أنَّ علم الجمال علمٌ قائم بذاته، تحدده العلاقة من خلال السياق كما في المعطيات المحيطة به المبادئ و المعايير، التي يسقطها المبدع على ذلك المعطى، دون الارتباط بالعوامل الخارجية و هكذا ترك اليونان تراثاً ضخماً، من الإنتاج الفني فكانت بداية للتفكير والإشّباع الجماليّ فإشباع الحاجة الجماليَّة، و إشّباع ما كانت تسعى إليه النفس البشرية من مثاليات في الذوق و تطلعات تأمليَّة و خياليَّة، و قد تحققت في الفنون و لهذا كان هو العصر الأول للفكر الجماليِّ و ما أعقبه من فلسفة جماليَّة[2].

---

[1]- دني هويسمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، دار عويدات، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2018م، ص 200.

[2]- يُنظر: مصطفى عبده، سبق ذكره، ص35، 47.

نلاحظ من خلال هذه التعريفات و الأقوال الفلسفية لمصطلح جماليَّة، أنَّ هناك علاقات بين الفلاسفة فيما يخص هذا الموضوع؛ و هذا ما سنوضحه فيمايلي:

الواقع أنَّه من الممكن الجمع، بين أفلاطون و أرسطو في البحث الجماليِّ لأنَّ نظريتهما في الجمال تشتركان في مبدأين أساسيين: الأول هو أنَّ الجمال في النظام و في العناصر الميتافيزيقية(*) التي يشملها النظام، أعني الوحدة و التعدد(الانسجام، التناسب)، و معروف أنَّ دراسة الوحدة و التعدد، مشكلة من أهم المشكلات التي شغلت الفكر اليوناني، و دراسة النظام هو الجانب الجماليِّ، من هذه المشكلة و الثاني أنَّ الجمال هو الخير بالنسبة لكليهما[1].

كذلك نلاحظ أنَّ تعريفات الفلاسفة، تتفق في معنى واحد و لكن وجهة النظر، تختلف باختلاف كل زاوية جماليَّة، فجمال الطبيعة من دون الوعي الجماليِّ بها، و الفهم الإنساني لها لا يعد شيئاً لأنَّه جمال خالٍ من أي محتوى في ذاته.

1_3 خصائص الجماليَّة:

الجماليَّة هي ذلك الإحساس، الذي يسري في نفوسنا متى استمتعنا، بمشاهدة الجمال يتجسد في حياتنا و لهذا قمنا باستنتاج أهم خصائص الجماليَّة من بينها:

1_3_1 أنَّ هذا العلم هو، تبيان العناصر الجميلة فيما يدركه العقل، إدراكا حسياً و بذلك يعين العقل على كشفه للجمال، و تسمى هذه الخاصية من الجماليَّة بالكشف.

(*) **الميتافيزيقية:** هي البحث في التركيب الكلي للكون، و الأشياء الموجودة في الكون هي نوعان: أشياء موجودة و أخرى غير موجودة، فالأولى هي التي يتألف منها الكون موضوعياً، و الثانية هي مجرد خيالات أو موضوعات متخيلة. عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1984م، ص 472.

(1)- يُنظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجماليَّة في النقد العربي(عرض و تفسير و مقارنة)، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة(مصر)، 2000م، ص39.

1_3_2 كذلك تبيين التأليفات الجميلة، التي تتكون من تلك العناصر الجميلة فيرشد، بذلك العقل إلى ملاحظتها و تسمى هذه الخاصية بالطريقة أو المنهج.

1_3_3 البحث عن الأساليب الجميلة، التي يمكن التعبير بها عن تلك التأليفات الجميلة وعناصر الجماليَّة فيها و تسمى هذه الخاصية بالرمز[1].

1_3_4 كذلك من خصائصها، أنَّ الجماليَّة هي ذلك الشكل من أشكال الفكر، المنعكس على نشاطه الذاتي، و لذلك لها أهمية كبيرة في حياتنا، فالحياة بدون إحساس بالجمال لا تستحق أن تعاش و هنا يصبح الجمال، قيمة روحية كبيرة في الحياة، و لو أنَّ نظرتنا للواقع حولنا تحولت إلى نظرة نفعية مغرضة، لصارت الحياة مادية آلية رتيبة[2].

1_3_5 « و خاصية أخرى كذلك، هي أنَّ الجماليَّة تحيل إلى فلسفة الفن عموماً، و يجعل هذا المعنى من كل مقال، في الفن مادة لازمة للجماليَّة»[3].

1_3_6 أمَّا الخاصية الأخيرة، فهي الإدراك بحيث تجعل الجماليِّ، متمثلاً في الإدراك الحسي أولاً ثم في ما يطبعه تطبيعاً و يقيمه تقييماً، و بعبارة أخرى نقول: إنَّنا لكي ندرك شيئاً ما، إدراكاً جماليًّا يتحتم علينا أن نضيف إلى حقيقته الحسية الواقعية "قيمة"، لا نستمدها من عالم الحسيَّات و الواقع و لا من عالم العقل المحض، و أنَّما من عالم يمتزج فيه كل ذلك مع ملكة الذوق، بحيث يكون منبئاً بما يقترن به من سرور في أنفسنا، و بذلك تُوصلنا هذه الفكرة إلى أن ننظر إلى الجمال على أنَّه تمثيل لظاهرة ديناميكية دائمة التغيير، و التطور من لحظة إلى أخرى و من شخص إلى آخر

---

[1]- يُنظر: عبد الحميد خطاب، سبق ذكره، ص50.

[2]- يُنظر: رواية عبد المنعم عباس، سبق ذكره، ص9.10.

[3]- شربل داغر، سبق ذكره، ص27.

و عليه فليس هو تمثيل لظاهرة سكونيَّة ثابتة، ننظر إليها أو نشير نحوها و نقول: هذا هو الجمال في كل لحظة مهما كانت الظروف و الأحوال، ذلك أنَّنا إذا نظرنا إلى مدى تقدير صورة واحدة عند عدد كبير من الأفراد يختلفون، في أزمانهم و أجناسهم و أعمارهم، و في عقائدهم و أهوائهم وخبراتهم و في ثقافتهم و أفكارهم و انتماءاتهم، لوجدنا من شك اختلافاً شاسعاً في تقدير الجمال ذاته في الصورة ذاتها[1]، لذلك فكل علامة عبارة عن جماليَّة هذه الأخيرة تبدعها عين الناقد بنظرة ثاقبة تكشف ما وراء ستار تلك العلامة و على ما تحتويه من جماليَّة و إبداع.

و في هذا السياق، نقوم بتبسيط مفهوم العلامة و بعدها، الكشف عن علاقتها بالجماليَّة ليسهُل على القارئ فهم الرسالة التي نريد إيصالها.

2_ العلامة :

العلامة دالة على وجود الحياة، فهي إشارة جسدها الله سبّحانه و تعالى، في هذا الكون لكي نرى بها ما يحتوي هذا العالم، فالإنسان يقرأ الكون المحيط به من خلال علامات، و يعبِّر عنه بواسطة أنظمة مختلفة منها سواء كانت لغةً أو رموزاً أو أيقونات، إنَّنا نعيش وسط أنظمة من العلامات نحقق من خلالها عمليات التواصل، و ننجز بصفة ناجعة أعمالنا اليومية حتى أبسطها و لربَّما كان الإنسان البدائي يستعمل أقل عدد من العلامات للتواصل، و يعتمد على العلامات الطبيعية لفهم الكون المحيط به، أمَّا اليوم فقد تطور عالم العلامة و تعَقَّدَ حتى صرنا سجناء الكون العلامي بل صرنا من دون أن ندري علامة وسط علامات أخرى؛ أي أنَّ كل شيء في هذه الحياة هو علامة و نحن جزءٌ منها، لهذا تعتبر العلامة في معناها الأكثر بداهة و عمقاً، تساؤلاً والكشف عن المعنى و تمثيل لأنساق ثقافية و ممارسات إنسانية متنوعة، تعمل بوصفها ركائز منتجة

[1]- يُنظر: عبد الحميد خطاب، سبق ذكره، ص 42.144.

للمعنى و العلامة في الغالب تندرج ضمن المسار التواصلي، إذن إنَّ عملها ينطوي على نقل معلومة معينة أو تحديد شيء ما، و بما أنَّ العلامة لكي تكتسب معناها يجب أن تخضع إلى شروط و قواعد، لكي تقوم بتفعيل قدرتها الدلالية، لذلك فهي تنتمي إلى مسار آخر يعمل على تعزيز المسار التواصلي، و هو مسار بناء المعنى[1].

و في هذا السياق، اختلفت الآراء و تعددت الأقوال، في جذر العلامة و عليه تبادر إلى أذهاننا مجموعة من الإشكالات، التي نريد إيجاد حلول لها ليستطيع المتلقي فهم مضمون بحثنا و ملء بيضاته النصية و هي: **هل مصطلح العلامة له مفهوم واحد في المعاجم أم أنَّه يتعدد؟ ما هو الدافع و الغاية من هذا التعدد؟ و أين تكمن أهمية تعدد مصطلح العلامة في المعاجم؟**

2_1 مفهوم العلامة:

2_1_1 لغةً:

جاء في لسان العرب لابن منظور مفهوم العلامة قائلاً :« و العلامة: السِّمَةُ و الجمع عَلاَمٌ، وهو من الجَمْعِ الذي لا يُفارق واحدة إلاَّ بإلقاء الهاء، قال عامِرُ بن الطفيل:

عَرَفْتَ بِجَوٍّ عارِمَةَ المُقاما بسَلْمَى أو عَرَفْتَ بها عَلاما»[2].

و المقصود من هذا البيت هو، أراد الشاعر أن يوضح لنا بأنَّ العلامة هي سمةٌ، لولاها لما عُرِف المُقام و هذا الأخير هو المنزلة أو المكانة.

---

[1]- يُنظر: فيصل غازي النعيمي، سبق ذكره، ص9.

[2]- ابن منظور، سبق ذكره، ص3084.

أمَّا في قاموس المحيط للفيروزآبادي فنجده يقول: « و العَلاَمَةُ: السِّمَةُ كالأعْلُومةِ، بالضم ج: أعلاَمُ»[1].

أُلاحظ من خلال التعريفين السابقين، أنَّه يوجد تعريفٌ واحدٌ و لكن بتعبير مغاير عن كل واحد منهما إلاَّ أنَّهما يشتركان في أنَّ العلامة هي السِّمة، لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو **ما معنى كلمة سمة؟**

السِّمَةُ هي أصغر قاسم مشترك في وحدة دلالية في الجملة، **كيف ذلك؟** يكمن ذلك مثلاً ففي جملة " الشمس الصيفية أحرقت الجلد "، فإنَّ الحرارة هنا هي السِّمة السائدة[2].

و في نفس السياق ذهب عيسى مومنى في قاموس المنار يقول: « العلاَمةُ: الأَمَارَةُ و ما يُنصَبُ فَيَهْتَدِي به، (ج) عَلاَمَاتٌ»[3].

2_1_2 مفهوم العلامة في اللغات الأجنبيَّة:

« العلامة signe باللغة الفرنسية، مأخوذة في أصلها الاشتقاقي من الكلمة اللاتينية signum، وهي تعني الإشارة أو الرمز، أو كل ما يسمح بالمعرفة، التوقع و التنبؤ أو هي حركة أو إيماء...الخ، يسمح بالتعرف على شيء ما و التواصل»[4].

---

[1]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، سبق ذكره، ص 1140.

[2]- يُنظر: برونويت ماتن، فليتريتاس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، تر: عابد خزندار، المركز القومي، ط الأولى، القاهرة(مصر)، 2008م، ص 105.

[3]- عيسى مومنى، المنار، دار العلوم، عنابة، 2007م، ص 345.

[4]- نصيرة عيسى مبروك، فلسفة العلامة عند رولان بارت، رسالة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2001م، ص 7.

أمَّا في معجم القاموس عام لغوي علمي جاء بأنَّ « العلامة signe، هي إشارة، أمارة، دليل و دلالة»[1].

و في نفس السياق جاء به معجم المنهل موضحاً « أنَّ العلامة هي أمارة»[2].

في حين أنَّ العلامة، كما ورد تعريفها في المعجم الفرنسي "روبار الكبير le grond robert" «فهي مشتقة من اللغة اللاتينية، و تعود أصلها إلى كلمة signum، و هي تعني كل شيء مادي يسمح بالاستدلال على وجود شيء آخر، و الشيء المادي الممثل للعلامة قد يكون وجهاً، أو حركةً أو لوناً...الخ، و العلامة sign كما ورد تعريفها في المعجم الإنجليزي أوكسفورد oxford، فهي مأخوذة عن الكلمة اللاتينية "signum" ، و تعني حدثاً أو فعلاً أو ظاهرة تشير إلى وجود شيء ما أو حدوثه أو إمكانية حدوثه في المستقبل و هي مرادفة للإشارة»[3].

و في معجم مصطلحات الطب النفسي، نجد أنَّ « sign هي علامة (مؤشر)، أمارة (مَرَضية) يعني التعبير أمارة أو علامة من علامات المرض في لغة الطب، و في وصف الأمراض يتم وضع الأعراض و العلامات signs and symtoms، التي تميز الحالة المرضية عن غيرها»[4].

---

(1)- G.L. Simon, le dictionnaire français arabe, dictionnaire général linguistique et scientifique, dar al- kotob al- blmiyah, Beyrouth (Liban), 2eme Edition, 2004 ad, p58

(2)- Sauheil Idriss, al-monhal, dictionnaire français arabe, dar littéraire, Beyrouth (Liban), éd, 39, 2008ad, p 1122.

(3)- نصيرة عيسى مبروك، فلسفة العلامة عند رولان بارت، ص 7.

(4)- لطفي الشربيني، معجم مصطلحات الطب النفسي، مركز تعريب العلوم الصحية، الكويت.

و من خلال ما توصلنا إليه، يمكن أن نستخلص ما سبق تقديمه من تعريفات للعلامة كما هي واردة في المعاجم الأجنبية و العربية، أنَّها أي شيء يقوم مقام شيء آخر للدلالة عليه و لهذا فإنَّ الغاية التي نستفيد منها من وراء هذا التعدد، هو الاحتكاك بالثقافات الأجنبية و رؤية الكم والكيف و المنهج المعتمد في اختلافهم حول المصطلح، كما تكمن أهمية تعدد مصطلح العلامة في المعاجم المذكورة سابقا في جذب و لفت انتباه المتلقي، لأهمية العلامة و هكذا نكون قد أجبنا عن الإشكالات التي طرحناها.

2_1_3 اصطلاحاً:

يؤكد البعض أنَّ مصطلح (علامة)، يتلاءم مع ما هو لغوي متفق عليه و يقع إرساله أو يمكن إرساله بقصد التواصل، و يكون منتظماً في منظومة يمكن وصفها وفق مقولات دقيقة مثل (التقطيع المزدوج، و الجداول، الأنساق...الخ)، و المقصود من هذا الكلام هو أنَّ العلامة، عبارة عن كيان واسع الامتداد[1].

و بمفهوم آخر، العلامة هي تلك الإشارة التي تدل على شيء آخر غيرها بالنسبة لمن يستعملها أو يتلقاها، على نحو تنطوي معه العلامة في ذاتها على صلة تؤلف بين دال و مدلول في علاقة تنتج دلالة[2].

و في هذا السياق نرى أنَّ المفهوم اللغوي لمصطلح العلامة، يخدم المفهوم الاصطلاحي كون العلامة قائمة على شيء واحد و هو أنَّها تقوم مقام شيء ما.

---

[1]- يُنظر: عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1990م، ص 13.54.

[2]- يُنظر: ديث كريزويل، تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في كتاب " عصر البنيوية"، دار سعاد الصباح، ط الأولى، الكويت، 1993م، ص7.

تعددت تعريفات السيميائيين للعلامة نذكر منها:

2_2_1 مفهوم العلامة عند فرديناند دي سوسير:

عرَّفها سوسير بأنَّها، وحدة ذات طبيعة نفسية ثنائية المبنى أي أنَّ لها وجهين هما عنصراها المشكلان لها و هما شديدا الصلة و الارتباط فكل منهما مكمل للآخر، و في هذا الصدد رأى سوسير أنَّ العلامة اللسانيَّة ناتج للاشتراك الدال و المدلول، كما رأى كذلك أنَّه من المحال على المرء أن يتصور العلامة بجزء منها من غير أن يتصور الجزء الثاني، و عليه فإنَّ أهم ما يميز العلامة عند سوسير هو طابع الازدواجيَّة، باعتبار أنَّ العلامة هي وحدة تجمع بين طرفين هما المدلول"signifie" و الدال" signifiant"[1].

2_2_2 مفهوم العلامة عند شارل ساندرس بيرس[*]:

لقد اتسمت العلامة البورسية بالشمولية و الاشتغال، و هو ينظر إليها على أنَّها كون مصغر إذْ تشتمل الأشياء و الأشخاص و المواضيع و روابط التأويل، و أسس التمثيل ووجهات الانتقاء التي تحكم مسارات التواشج بينها و ذلك نتيجة للخلفية الفلسفية، التي بني عليها بيرس تعريفه للعلامة وإحاطة مفهومها بالمقولات الوجودية الثلاثة، و هي ككل تشكل نموذجاً حقيقياً للعالم إذْ إنَّها وسيلة من المقولة الأولى تعد جزءاً من العالم المادي، و من حيث كونها موضوعاً من المقولة الثانية تعد جزء من عالم الأشياء و الأحداث، من حيث كونها تعبيراً مؤولاً من المقولة

---

[1]- يُنظر: منذر عياشي، العلاماتية(السيميولوجيا)، عالم الكتب الحديث، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2013م، ص17.

[*] **شارل ساندرس بيرس:** ولد بيرس في العاشر من سبتمبر 1839م، في كامبردج في ولاية ماساشوسيتس في الو. م .أ ، أمَّا في التاسع عشر من أبريل 1914م، توفي مؤسس السيميائيات الحديثة، و كان آنذاك في الخامسة و السبعين من عمره معزولاً من كل شيء. سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت(لبنان).

الثالثة[1].

سوف نوضح أكثر من خلال ما عرفه بيرس، حيث يتجلى صميم كلامنا في أنَّ بيرس يُعرف الماثول بقوله: « إنَّ العلامة أو الماثول، هو شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئاً ما بأية صفة و بأية طريقة، إنَّه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوراً، إنَّ العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولاً للعلامة الأولى و هذه العلامة تحل محل شيء هو موضوعها»[2].

و عليه فإنَّ الماثول على هذا الأساس هو الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر.

أمَّا بالنسبة للموضوع فهو ما يقوم الماثول بتمثيله، و في هذا يقول بيرس :« إنَّ موضوع العلامة هو المعرفة، التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع»[3].

المفهوم الثالث و الأخير هو « المؤول بحيث يعتبره أنَّه لا يمكن الحديث عن العلامة إلاَّ من خلال وجود المؤول، باعتباره العنصر الذي يجعل الانتقال من الماثول إلى الموضوع أمراً ممكناً»[4].

اشتق بيرس من الواقع الاجتماعي ثلاثة أنواع و أصناف للعلامة، حيث جعل الرمز في حيثيات هذه الأنواع فكان تقسيمه ثلاثياً كالآتي:

---

[1]- يُنظر: شاطو جميلة، النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة، رسالة الماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب و الفنون، 2012.2013م، ص39.

[2]- سعيد بنكراد، السيميائيات و التأويل، المركز الثقافي العربي، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2005م، ص78.

[3]-نفسه، ص 81.

[4]- نفسه، ص نفسها.

2_3 أصناف العلامة السيميائية:

2_3_1 الأيقونة:

« هي علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها ونضرب مثالاً عليها الصورة الفوتوغرافية فهي تدل على الشيء الذي تشير إليه، إذْ تقوم الأيقونة على علاقات التشابه بينه و بين ما يدل عليه»[1].

و هذا ما يحيل إلى التعدد في اشتقاقاتها، فنجد: أيقوني، الأيقون، أو أيقونية، الدالة على حسب نظرية بيرس عن إشارات أيقونية حين تدل على ما تدل عليه، بفضل التشابه أو التماثل بين الإشارة و ما تشير إليه، و الصور و الرسوم البيانية هي أشهر الإشارات الأيقونيَّة، و لهذا نجد هناك أيقونية حسية، و سمعية و بصرية[2].

إنَّ هذا النمط من العلامات يكون فضاء أرحب للسيميائيَّات بعامة، و السيميائيات البصرية التي عبرت عنها الثقافات القديمة و أخذت صبغة دينية، حينها صارت الأيقونة icone تشير إلى طلاء ديني و هذا ما نقصد به في السيمياء بالصورة الدَّالة على تلك الأيقونة، و لكن السؤال الذي يشغل تفكيرنا هو: **هل تحقق الأيقونة ذاتها من خلال موضوعها؟**

---

[1]- منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، دار مؤسسة رسلان، دط، سورية(دمشق)، 2014م، ص16.

[2]- يُنظر: رويرت شولز، السيمياء و التأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1994م، ص242.

و في هذا السياق، فإنَّ وجود الأيقونات مشروط بوجود الموضوعات التي تربط بينها علاقة المشابهة هذه الأخيرة التي هي ضربٌ من المماثلة، بين أجزاء الموضوع المعين التي تشير إليه[1].

المقصود من هذا الكلام، هو أنَّ الأيقونات جميعها ضرب من العلامات التي تتفرد بخاصية التحليل و التعليل التي تستند إلى عامل المشابهة الناتجة عن نظام التقطيع غير المتماثل و من الأمثلة التي تساق في مجال الأيقونات نجد: الصور الفوتوغرافية، المخططات المعماريَّة والاستعارات. و عليه يمكن القول بأنَّ الأيقونات علامات يتحقق وجودها بالفعل، و تنشأ بينها وبين موضوعها علاقة مشابهة حسيَّة. **كيف ذلك؟**

ذلك أنَّ الأيقونات هي عبارة عن كيانات عقليَّة أو صور فكريَّة خالصة، ماثلة في الذهن ولهذا كثيرا ما تحكم العلاقة العقلية بين الأيقونات و موضوعاتها، في مقابل أيقونات فعلية تحكمها علاقات مشابهة حسية[2].

و يمكن شرح ما قلناه سلفاً عن الأيقونة هي صورة فوتوغرافية، فيما يلي:

ففي سيميوطيقا الفيلسوف الأمريكي بيرس، الأيقونة هي سيماء الشيء الذي تدل عليه. ولعلنا نتساءل **ما معنى سيماء؟**

---

[1]- يُنظر: أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة "مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة"، دار العربية للعلوم، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2005م، ص 92.

[2]- يُنظر: نفسه، ص نفسها.

هذه الأخيرة هي عبارة عن سمة، فالصورة على سبيل المثال أيقونة لأنَّها تشبه الذات التي تمثلها، و هذا دال على أنَّ مخطط المنزل مثلاً هو أيقونة للمنزل[1].

نجد كذلك في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش« أنَّ الأيقونة هي نمط من العلامة في ترتيب بيرس، حيث توجد علاقة تماثل صورية بالمرجع الملموس[*]»[2].

يحاول سعيد علوش يوصل للقارئ، بأنَّ الأيقونة هي نمط. لكن **ما معنى لفظة نمط؟**

جاء في معجم مصطلحات النقد العربي القديم لأحمد مطلوب، «أنَّ النمط هو الضَّرب من الضروب، و النَّوع من الأنواع »[3]. و هذا يعني أنَّه نوع من العلامة كما أتى بها بيرس تقوم على علاقة تماثل.

نجد بالنسبة إلى بيرس، أنَّ العلامة الأيقونية من بين النماذج العلاميَّة الثلاثة المسمَّاة هي التي تعد أساسية ذلك « لأنَّ من منظور افتراضي كل ما يقدمه لنا الواقع قابل لأن ينظر إليه بوصفه علامة، سواء تعلق الأمر بشيء واقعي أم بأمر مجرد، فالبيت و الحدث و البنية، والحركة و الصرخة، و الصمت، كل شيء يمكن أن يكون علامة أو أن يصبح علامة بشرط أن يحيل إلى شيء آخر و لكن هذا ليس ممكناً إلاَّ إذا كان من ممكن علاقة ما، أن تنشأ بين ما هو حاضر(العلامة) و ما هو غائب (مرجعها)، و تعد هذه العلاقة علاقة تشابه بشكل أساسي، و ذلك

---

[1]- يُنظر: برونويت ماتن، فليزيتاس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، تر: عابد خزندار، ع 1196 المركز القومي للترجمة، ط الأولى، القاهرة(مصر)، ، 2008م، ص105.

[*] **المرجع الملموس:** يوصف بأنَّه حسي أو مادي أو ملموس، أي إذا كان يُشير إلى واقع يمكن إدراكه بالحواس.

[2]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1985م، ص44.

[3]- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم "عربي، عربي"، مكتبة لبنان ناشرون، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2001م، ص434.

لأنَّه يجب أن تمتلك العلامة و مرجعها المحتمل شيئاً مشتركاً، فإذا كانت العلامة و مرجعها لا يتشابهان بأي شكل من الأشكال، فإنَّ العلاقة التمثيلية لا يمكن أن تقوم و إن كان في الأصل هو معنى غير مجرد»[1].

و هذا يعني أنَّه لا يمكن لأن تكون هناك علامة دون نظيرتها، و على هذا الأساس يقول بيرس:« إنَّ أي صورة مادية (كاللوحة مثلا)، على الرغم من أنَّه يمكن اعتبارها تشبه ما تمثله(اصطلاحية) إلى حد بعيد من حيث صيغتها التمثيلية، نقول عن رسم وجه شخص لم نره، إنَّه مقنع، طالما أنَّني أستطيع تكوين فكرة عن الشخص الذي يمثله الرسم من المظهر الأصلي، حيث أنَّ رسوم الوجه تملك تشابهاً بسيطاً مع الأصل، إلاَّ من نواحٍ اصطلاحيَّة، و استناداً إلى سلَّم قيم اصطلاحي...الخ»[2].

المقصود الذي يحاول أن يوصله إلينا بيرس، هو أنَّ الأيقونة هي عبارة عن إيماءات وإيحاءات نستطيع تحقيقها في الواقع انطلاقا من علاقة التشابه، و لكن لن يكون هناك تشابه من الناحية الاصطلاحيَّة. **ماذا يعني هذا؟**

يعني أنَّ الألفاظ الاصطلاحيَّة مثلاً، لا تحمل تشابهاً في معانيها مثلما تحمله إيماءات وجه شخص ما، و نظيره الأصلي في الواقع.

« و القضية هي في معرفة ما هو الشرط، الذي نستطيع به أن نتكلم عن التشابه هذا جواب ممكن يوجد تشابه عندما تتمثل هوية ما، في رؤية العلامة و رؤية المرجع، و مع ذلك فإنَّ

---

[1]- منذر عياشي، العلاماتية و علم النص، المركز الثقافي العربي، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2004م، ص 43.

[2]- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2008م، ص88.

مثل هذا الجواب سيطرح مشكلة كبيرة، إذْ يجب أنْ تستطيع العلامة تصبح مُدرَكة و لكنها ليست مُدرَكة بما هي كذلك، وأمَّا ما يتعلق بالمرجع كما جئت على قوله، فإنَّه ليس بالضرورة أن يكون مدركاً و لحل هذه القضية فمن الأفضل على وجه الاحتمال مواجهة وصفين، وصف العلامة ووصف مرجعها و إذا اشتمل هذان الوصفان على محاميل متطابقة، فسنقول يوجد تشابه»[1].

لكن السؤال الذي حيرني هو: بما أنَّ اشتقاقات مصطلح الأيقونة، المذكورة سابقاً لها نفس المعاني **فلماذا هذا الاشتقاق لمصطلحات الأيقون، أيقونة؟ و ما دلالة هذا الاشتقاق؟ و هل فعلاً لها نفس المعنى، أو يتغير معناها من مصطلح إلى آخر؟**

نرى أنَّ هذا التعدد في الاشتقاقات، هو دلالة على أهمية المصطلح، و أنَّ مصطلح أيقونة و الأيقون مثلاً لهما نفس المعنى، و لكن الطريقة تختلف و ذلك نظراً لتعدد المنظورات الجانبية فمثلاً نجد في حالة الأيقون قائمة على التشابه، و هذا ما يقوله بيرس صراحة حين يجعل من الإحالة قائمة على وجود عناصر مشتركة بين الماثول و الموضوع، فالأيقون هو علامة تحيل على الموضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها هذا الموضوع، سواء كان هذا الموضوع موجوداً أو غير موجود لذا فالأيقون هو علامة تملك طابعاً، يجعل منها دالة حقاً و لو غاب موضوعها مثال: خط بقلم الرصاص يمثل خطاً هندسياً، و بعبارة أخرى فإنَّ العلامة الأيقونية هي علامة تملك بعض خصائص الشيء الممثل[2].

[1]- منذر عياشي، سبق ذكره، ص46.

[2]- يُنظر: سعيد بنكراد، سبق ذكره، ص116.

2_3_2 **الرمز:**

يقتضي الكلام عن الرمز، وضع لكلمة الرمزيَّة نفسها أي عن العملية الإجرائية التي تخرج بها العلامة من كونها علامة إلى كونها رمزاً و إذا كان هذا صحيحاً، **فما هي الرمزيَّة بوصفها إجراء منتجاً للرمز و مولداً لها؟** و السؤال الآخر الذي يعقب هذا السؤال و ينشأ عنه ضرورة لاستكمال العلم و تتمة المعرفة هو: ما **الرمز، بأي شيء يكون جوهراً؟**

إذا عدنا إلى شارل سندرس بيرس، فسنجده في إجابة على مثل هذه الأسئلة يقول: يمكن للعلامة أن تسمى أيقونة، أو إمارة أو رمزاً و يعني هذا أنَّ الرمز يقف صفاً مع مسميّن آخرين من مسمَّيات العلامة أي مع كينونتين مختلفتين من الكينونات العلاماتيَّة[1].

و كان بيرس يرى أيضا أنَّ « الرمز علامة تحيل إلى الموضوع الذي تشير إليه بفضل قانون، هو في العادة اشتراك من الأفكار العامة التي تحدد تأويل الرمز»[2].

يعني هذا أنَّ الرمز هو إشارة تعود إلى الشيء الذي يدل عليه بفعل قانون، يتكون عادة من تداع عالم الأفكار و يحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء[3]، و كذا أنَّه كان يقول بهذا الخصوص « الرمز ماثول تقضي سمته التمثيلية أن يكون له ضابط (قاعدة)، تحد من تأويله و أنَّ كل الكلمات و الجمل و الكتب و العلامات التواضعيَّة الأخرى تعد رموزاً »[4].

---

[1]- يُنظر: منذر عياشي، سبق ذكره، ص27.26.

[2]- نفسه، ص نفسها.

[3]- يُنظر: نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص و تحليل الخطاب، جدار للكتاب العالمي، ط الأولى، عمان(الأردن)، 2009م، ص 116.

[4]- السابق، ص 27.

يمكن شرح كل أقوال بيرس، في أنَّ الرمز يولد معناه من وظيفته التواصليَّة و الدلاليَّة إلاَّ أنَّه يرد في الغالب ذا دلالة ثقافية، حيث يرى يالمسيلف أنَّ الرمز « هو الوحدة السيميائيَّة الأحادية الجانب التي يمكن أن تتلقى تفسيراً أو تفسيرات متعددة»[1]. لأنَّه و ببساطة ينشأ في الغالب من عرف المجتمع و الرواية في الساحة الإبداعيَّة هي رمز، و لبيان معنى الرمز و توضيح صورته أكثر و على نحو أفضل نقدم بعض الأمثلة التي تجسده فمثلاً: غصن الزيتون رمز للمحبة والحياة و الحمام الأبيض رسالة للسلام، الميزان رمز للعدالة، كما أنَّ هناك بعض الشخصيات أو تماثيلها تعتبر رمز للفن، للسيادة، للحب، للقداسة...الخ، و أخيراً تمثال المسيح رمز للديانة المسيحية.

من خلال هذه الأمثلة يتضح لنا أنَّ « الرمز متعدد السِّمات غير مستقر حيث يستحيل رسم كل مفارقاً معناه »[2].

إذن فالرمز نمط عام كونه من علامة عرفيَّة متفق عليها، و لهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة كما أنَّه ليس عاماً في ذاته فحسب، و إنَّما الموضوعة التي يشير إليها تتميز بطبيعة عامة أيضاً إذْ العام يتحقق من خلال الحالات التي يحددها، و لهذا لابدَّ من وجود حالات لما يعبر عنه الرمز ولكن علينا أن نفهم معنى (الوجود)، هذا الأخير هو عبارة عن الوجود الذهني الممكن الذي يُشير إليه الرمز و سيتأثر به بشكل غير مباشر بتلك الحالات التي تعبر عنه، و ذلك من خلال تلك الترابطات أو من خلال عُرفٍ آخر، لهذا سيتضمن الرمز نوعاً من المؤشر مع أنَّه مؤشر من

---

[1]- كلثوم مدقن، أصناف العلامات في المسرح و دلالتها التواصلية الدلالية و الثقافية، مقال، مجلة الآداب واللغات، ع السادس، 2007م، ص270.

[2]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1985م، ص101.

نوع خاص و مع هذا فمن الخطأ أن نعتقد أنَّ التغيرات الطفيفة التي ستقوم بها حالات التحقق هذه على الرمز ستكون مؤثرة على طبيعة الرمز الأساسية[1].

2_3_3 المؤشر:

« هو علامة تحيل على الموضوع لامتلاكه بعض الخصائص المشتركة معه، و هذه الخصائص تمكنه من الإحالة على الموضوع، و مثل الأيقون هناك مؤشر جزئي كالاسم والضمير الدال على الفرد لكنه ليس فرداً و هو يرتبط بالموضوع الفردي من جهة، و بذاكرة الشخص ومعانيه من جهة أخرى »[2].

هذا يعني أنَّ المؤشر هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثرها الحقيقي بتلك الموضوعة فهي لا يمكن أن تكون إذن، « العلامة النوعية لأنَّ النوعية ماهية مستقلة عن أي شي آخر، و بما أنَّ المؤشر يتأثر بالموضوعة فلابدَّ أن يشارك الموضوعة في نوعية ما والمؤشر يقوم بالدلالة بصفته متأثراً بالموضوعة، فالمؤشر يتضمن إذن نوعاً من الأيقون مع أنَّه أيقون من نوع خاص»[3].

من هذا الكلام نؤكد على أنَّ « المؤشر هو علامة يُحيل إلى الشيء الذي يشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع فالدخان هو مؤشر على وجود النار، و السبابَّة تُشير إلى شيء

---

[1]_ يُنظر: سيزا قاسم، أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة "مدخل إلى السيميوطيقا"، دار إلياس العصرية، القاهرة(مصر)، ص132.

[2]- فيصل أحمر، معجم السيميائيَّات، دار العربية، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2010م، ص55.

[3]- سيزا قاسم، سبق ذكره، ص132.

مُشار إليه حقيقة و ارتفاع الصوت مؤشر لحالة انفعال حادة لدى المتكلم، و التمايل أثناء المشي قد يُشير إلى حالة سكر»[1].

و عليه نقول إنَّ الأيقونة و المؤشر و الرمز في مصطلح بيرس، تصنيف للعلامات يستند إلى طبيعة العلاقة القائمة بين العلامة و الواقع الخارجي.

« فالأيقونات هي التي تدخل في علاقة مشابهة مع الواقع الخارجي و تُظهِرُ نفس خصائص الشيء المُشار إليه (نقطة دم بالنسبة للدم الأحمر)، و لعلَّ بعض علامات الكتابات التصويرية (الإيديولوجية القديمة، الصينية، الهيروغليفية)، توحي بأنَّها كانت ذات علاقة أيقونية مع الواقع المعين كالعلامة الصينية الدَّالة على الرجل، أو العلام الهيروغليفية الدَّالة على البحر...الخ، و يمكن اعتبار اللوحة الشخصية أوضح مثال للأيقونة فهذه العلامة تنقل مستوى ما من التشابه مع الشيء المصور، و تتعارض الأيقونة مع المؤشر الذي لا تربطه بالموضوع علاقة تشابه بل تربطه علاقة تجاور، و مع الرمز الذي تربط بينه و بين الموضوع»[2].

بيَّن بيرس أنَّه توجد علاقة بين العلامة و الواقع الخارجي، من خلال الأيقونة و المؤشر والرمز إذْ تتزاوج بينهم علاقات منها التشابه و التجاور، هذا ما يوصلنا إلى مجموعة من الملاحظات التي توضح جيداً هدف هذا العنصر " أصناف العلامة السيميائيَّة "، سوف نقوم بشرحها في فقرة ليتضح التعبير أكثر.

العلامة في منظور بيرس، تصنع العالم و تحركه و ترتبط بالتصورات الفينومينولوجيَّة نلاحظ أنَّ العلامة كمصطلح عام تنطوي تحتها مصطلحات أخرى، تأخذ خصائصها العامة و هذه

[1]- منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، دار مؤسسة رسلان، سورية(دمشق)، 2014م، ص16.

[2]- سيزا قاسم، أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة "مدخل إلى السيميوطيقا"، ص 347.

المصطلحات ليست مرادفة للعلامة كما يعتقد البعض، أو كما جرى استعمالها بل تمثل أنواعاً للعلامة كالأيقونة، المؤشر، الرمز، هذه الأنواع الثلاثة تعتبر أنماطاً للعلامة و مكمن الاختلاف بينها هو طبيعة العلاقة التي تربطها كعلامات مع الموضوع الذي تحيل عليه، أمَّا الملاحظة الأخرى فهي طبيعة العلاقة التي تربط الأيقون كعلامة بالموضوع الذي يحيل عليه هي علاقة مشابهة.

نلاحظ كذلك أنَّ العرف الاجتماعي هو الذي يؤسس للعلاقة التي تربط الرمز كطرف مادي بموضوعه أو ما يمثله هذا الرمز، فالعلاقة إن جاز التعبير هي علاقة عرفية بين الرَّمز و المرموز له [1]. و هناك الفرق بين الرمز و العلامة، الذي يكمن في أنَّ « أنَّ العلامة إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادي، بينما يبدو الرمز تعبيراً يدل إلى معنى عام يعرف بالحدس، و يفضي في هذا التمييز إلى أنَّ المعنى شيء جوهري بالنسبة للرمز بحيث لا يمكن فهمه بالإشارة إلى موضوعات أخرى مغايرة فالعلامات و بالنسبة للسلوك قيمة علمية يدركها الحيوان، أمَّا الرموز فلا يقدر على ممارستها إلاَّ الإنسان »[2].

3_ تصور بيرس للعلامة:

« إنَّ تصور بيرس للعلامة ثلاثي (ماثول، موضوع، مؤول)، و هذا التصور يخص " المقولات الفينومينولوجية " التي يحددها في أولانيَّة و ثانيانيَّة و ثالثانيَّة، وبناءاً على هذا فإنَّ استيعاب العلامة و طرائق اشتغالها و نمط الإحالات داخلها مشروط بفهم أوليات الإدراك، الذي يستند عند

[1]- يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيَّات مفاهيمها و تطبيقاتها، دار الأمان، ط الأولى، الرباط، 2015م، ص 35.

[2]- جودة عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، ط الثانية، بيروت(لبنان)، 1983م، ص 21.20.

بيرس إلى النوعية و الأحاسيس(أول) و إلى الموضوعات الفعلية (ثاني)، و إلى رابط الضرورة و الفكر و القانون (ثالث) »[1].

لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح: **ما علاقة تصور بيرس بالظاهراتيَّة (الفينومينولوجيَّة)؟**

الظاهراتيَّة كما عرفنا تحاول خلق رؤية جديدة للوجود، و للذات الإنسانيَّة و كذلك فعلت السيميائيَّات التي تنظر للكون من منظور علاماتي، و هذا يعني أنَّ كلاهما يحاولان أن يأتيان بالجديد كما أنَّ بيرس قد اعتمد على مبادئ هوسرل في إرساء ظاهراتيته، من خلال مقولات الوجود الثلاث (الأولانيَّة، الثانيانيَّة، و الثالثانيَّة) المذكورة سابقاً، و إن اختلفت عنها ذلك أنَّ ظاهراتيته اعتمدت على ظاهراتيَّة كَانتْ و هيغل، كما أنَّها تقف فقط عند المظاهر المباشرة مع محاولة الجمع بين تدقيق الجزئيات و التعميم، ونجد جاك دريدا و محاولته شرح نظرية هوسرل و نقدها من خلال مفهوم العلامة التي تحتوي شقين متمايزين "العبارة " أو "الإشارة"، فالعبارة عبارة لسانيَّة قول منطوق أو فعل قول كما عبر عنها[2]، بينما الإشارة « هي علامة كالعبارة، سوى أنَّها خلافاً لهذه الأخيرة من حيث هي إشارة منزوعة الدلالة أو المعنى »[3].

و يمكننا القول من خلال هذا التعريف البسيط، أنَّ العبارة تقابل العلامات اللغوية بينما الإشارة هي العلامات غير اللغوية، و هو ما أكده هوسرل عندما قارنها بالإمارات و الإيماءات إلاَّ أنَّها في نظره لا تملك دلالة عكس العلامة غير اللغوية السيميائيَّة، لكن دريدا ينفي هذا الطرح في

---

[1]- فيصل غازي النعيمي، العلامة و الرواية " دراسة سيميائيَّة في ثلاثيَّة أرض السواد لعبد الرحمن منيف"، دار مجدلاوي، ط الأولى، عمان(الأردن)، 2010م، ص 19.

[2]- يُنظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيَّات، ص308.

[3]- نفسه، ص نفسها.

موضع من كتابه " الصوت و الظاهرة "، إنَّ هوسرل يعتبر أنَّ كل عبارة لا تخلو من إشارة إذْ الفارق بينهما وظيفي، إذن هوسرل لم يهمل موضوع العلامة لكنه لم يعتبره علماً قائماً بذاته[1].

و لذلك تمَّ استدعاء الفينومينولوجيا لإخراج، الدرس السيميَّائي من أفقه المنغلق داخل النص إلى انفتاحه على الفلسفة الفينومينولوجية، هذه الأخيرة القائمة على مفاهيم أساسية المتمثلة في:الظاهرة، الوعي، القصدية و الماهية.

الهدف من كل هذا الكلام، هو استدعاء الفينومينولوجيا لكي تخرج العلامة من وعائها المغلق لتسلط عليها الضوء من جديد، و ما يبرر أهمية البحث في العلاقة بين الفينومينولوجيا والسيميائيَّة يمكن أن يتمثل في الإجابة عن السؤال الآتي: **هل تظهر العلامة في الشيء نفسه مثل النومين[*]؟ أم تظهر بوصفها تجلياً في الوعي العارف مثل الفينومين[**]؟**

فالفينومينولوجيَّا فلسفة وصفية تحليلية، وصفية: ترمي إلى إظهار الأشكال والمجالات التي تتجلى فيها الظاهرة الموصوفة (ظاهرة طبيعية أو إنسانية)، و تحليلية: ترمي إلى تفسير الأشياء كما تظهر للوعي مقابلاً موضوعياً، و هذا التوجه مهم جداً في دراسة العلامة في السيميائيَّة[2].

وعلى وفق ما تقدم تكون « العلامة لدى بيرس وحدة منتظمة داخل سيرورة دلالية متجانسة تدعى: Semoisis »[3].

---

[1]- يُنظر: السابق، ص نفسها.

[*]- **النومين**: هو أصغر وحدة، و فيه نجد الأشياء كما تبدو في ذاتها.

[**]- **الفينومين**: هو أكبر وحدة ، فيه الأشياء كما تبدو لنا.

[2]- يُنظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، العلامات و الأشياء، دار الروافد الثقافية، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2019م، ص 45، 46، 47.

[3]- فيصل غازي النعيمي، سبق ذكره، ص 20. 21.

يعد السيميوزيس مفهوماً رئيسياً في الدراسات السيميائيَّة، لأنَّه يكشف عن الكيفية التي تتحول بها الأشياء إلى علامات و كذلك إعادة تشكيلها « يتكفل السيميوزيس بالكشف عن السيرورة التي تؤدي إلى إنتاج دلالة ما، عن عالم أو شيء ما داخل الخطاب و لهذا يعتبر بيرس أول من تحدث عن مفهوم السيميوزيس، و حدد معالمه في مجال السيميائيَّات و هو في نظره سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة، و تستدعي من آجل بناء نظامها الداخلي ثلاثة عناصر هي ما يكون العلامة و يضمن استمرارها في الوجود: ما يقوم بالتمثيل (ماثول)، وما يشكل موضوع التمثيل (موضوع) و (المؤول) »[1].

انطلاقاً من هذا التحديد يخلص إلى ما يسميه مقولات: الأولانيَّة، و الثانيانيَّة، و الثالثانيَّة وهي المقولات الثلاث التي ستتفرع عنها أصناف العلامة المعروفة، و هذا ما يدفعنا إلى شرح مقولات الوجود فيمايلي:

« الأولانيَّة : هي نمط الوجود الذي يقوم على واقع كون موضوع/ ذات، هي موضوعاً كما هي دون اعتبار أي شيء آخر، إنَّها وجود الشيء أو الذات في ذاتها»[2].

« الثانيانيَّة: هي نمط الوجود الواقعي الفعلي المتجسد المتعلق بمقولتي الزمان و المكان والوجود المتجسد يرتبط و يتعلق بعالم الموجودات من هنا فالثالثانيَّة تعني صيغة الوجود المتعلق بما قبله.

---

[1]- عبد الفتاح أحمد يوسف، سبق ذكره، ص 155.

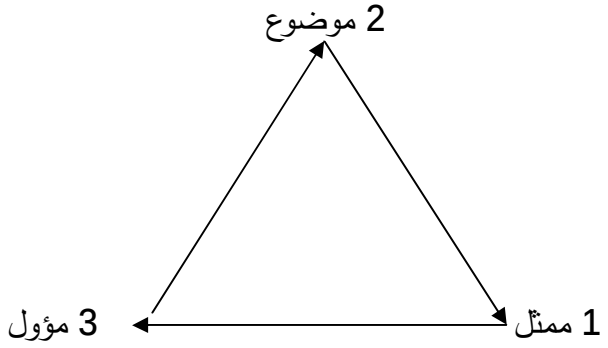
[2]- محمد الماكري، الشكل والخطاب " مدخل لتحليل ظاهراتي "، المركز الثقافي العربي، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1991م، ص 44.

الثالثانيَّة: هي نمط الوجود المتوقع، بناء على كون الحدث أو الشيء المتوقع الوجود محكوماً بقانون يضبطه، و القول بالقانون يعني إمكانية التعميم من هنا فإنَّ بيرس يرى أنَّ الوجود الذي يقوم على واقع كون الثانيانيَّة ستأخذ طابعاً عاماً محدداً هو المقابل للثالثانيَّة»[1].

انطلاقا من مقولات الوجود الظاهراتية السالفة، يبني بيرس نظريته السيميوطيقيَّة في سمتها المنطقية محدداً العلامة لا كشيء أو كوحدة تستهدف في ذاتها و لكن كعلاقة ثلاثية، إذن **ما هي هذه العلاقة؟ و هل توجد علاقة واحدة أو عدة علاقات؟** هذا ما سنراه في شرحنا التالي:

نعم توجد عدة علاقات، و الدليل على ذلك أنَّ بيرس لا يعتبر العلامة وحدة تقصد لذاتها بل كعلاقة بين علامات جزئية، من هنا لا تعتبر العلامة كذلك إلاَّ باشتمالها على العناصر الثلاثة:ممثل، موضوع، مؤول، فكل عنصر من هذه العناصر يناسب مرتبة وجود ظاهراتيَّة معينة:(الأولانيَّة/الممثل) و (الثانيانيَّة/ الموضوع)، و (الثالثانيَّة/ المؤول)، تحصل العلامة إذن كنتيجة لعلاقة ثلاثية بين العلامات الجزئية المذكورة المنتمية على التوالي إلى الأبعاد الثلاثة للممثل، و الموضوع و المؤول[2].

هذا الثالث الأخير هو أنشط بعد في هذه العلاقة، لأنَّه هو الذي يحيل الممثل (الأول) على الموضوع (الثاني)



[1]- نفسه، ص 44.

[2]- يُنظر: السابق، ص نفسها.

من خلال هذا نفهم بأنَّ الشيء المشترك بين الممثل و المؤول هو الموضوع. و عليه يرى بيرس إمكانية تقسيم العلامات حسب ثلاث ثلاثيات، هذا التقسيم يتم بموجب تسعة اعتبارات تتوزع على ثلاث حالات كالتالي[1]:

1_ باعتبار العلامة في ذاتها:

- كون العلامة في ذاتها مجرد نوع أو كيفية.
- كون العلامة موجوداً واقعياً.
- كون العلامة قانوناً عاماً.

2_ باعتبار علاقة العلامة بموضوعها:

- أن تحمل العلامة بعض خصائص الموضوع في ذاتها.
- أن تكون علاقتها بالموضوع علاقة وجودية.
- أن تكون في علاقة مع المؤول.

3_ باعتبار طريقة تمثيل المؤول للعلامة:

- كإمكان.
- علامة على واقع.
- علامة سبب.

يتضح مما تقدم أنَّ اعتبارات التقسيم، تراعي حالات متصلة على التوالي إمَّا بالممثل كما هو الشأن في الأولى، أو بالموضوع كما هو الأمر بالنسبة للثانية، أو بالمؤول كما هو الأمر بالنسبة

[1]- يُنظر: السابق، ص 46.

للثالثة، المهم هنا أن نرصد كون كل حالة من الحالات التسع، تعتبر علامة في ذاتها و هكذا تأخذ الحالات المذكورة أسماء علامات تتسجم مع خصوصيات كل حالة على حدة وفق مايلي :

1_ باعتبار العلامة في ذاتها:

نجد فيها علامة نوعية، علامة مفردة، و علامة قانون.

2_ باعتبار علاقة العلامة بالموضوع:

تحتوي على علامة أيقونية، علامة مؤشرية، علامة رمز.

3_ باعتبار علاقة العلامة بالمؤول:

تتكون من علامة حمليَّة أو خبريَّة، علامة تفصيليَّة أو قضويَّة، علامة برهان أو حجة.

هكذا يمكن إجمال مختلف هذه التفريعات الثلاثية في علاقتها بالعلامات الجزئيَّة المكونة للعلامة كعلاقة و في علاقتها بمراتب الوجود الظاهراتيَّة[1] وفق النموذج التالي:

[1]- يُنظر: السابق، ص 46.

مراتب الوجود العلامات الجزئية	الأولانية	الثانيانية	الثالثانية
ثلاثية الممثل - ثلاثية الموضوع - ثلاثية المؤول	- ع. نوعية - أيقون - ع. حملية	- ع. مفردة - مؤشر - ع. قضوية	- ع. قانون - رمز - ع. برهان[1].

المُلاحظ في هذا النموذج، هو اكتشافنا بأنَّ العلامة لها علاقات و ليست علاقة واحدة لكن الذي يهمنا و الذي هو موضوع بحثنا، هو العلامة الثانية من مراتب الوجود الموجودة في الجدول و هي ثلاثية الموضوع (أيقون، مؤشر، رمز)، المشروحة سابقاً و هذا ما سنؤكده في التطبيق من حيث علاقات ثلاثية الموضوع .

3_1 علاقة الجماليَّة بالعلامة:

تحسَّس الإنسان بالجمال منذ أقدم العصور، و تجسَّد مفهومه الجماليِّ عندما ساعدته ودفعته الفرضيَّة و المُلاحظة إلى التمييز، و بدأت لذَّته و ذوقه الفنِّي يتطور شيئاً فشيئاً، وذلك بتذوق جمال ما رآه و إضافة الجديد و الإبداع على تجارب الآخرين و على تجربته الشَّخصية، من خلال ذاكرته الموافقة و المُناسبة و تمييِّزه لعقله الخلاق في إبداعه، حيث يعود به الزمن إلى تذكر ما خلقه غيره من إبداعات و لمسات تحيي مسيرة حياته الجماليَّة، المليئة بالعلامات المختلفة والثريَّة فسار الزمن و دار مداره، فجسد إبداعه و عبر عنه بالخط و اللون و الحركة و الكلمة واللَّمسة التشكيليَّة المتواجدة في بقاياه الفنية.

[1]- محمد الماكري، سبق ذكره، ص 46.

« لقد بدأ اهتمام السيميائيَّات بالجماليات، منذ أن أشار بيرس إشارات عابرات إلى موضوع الجمال، و تطور هذا الاهتمام في بحوث موريس في " أسس نظرية العلامات " عام 1938م، و "الجماليات و نظرية العلامات " عام 1939م »[1].

في هذا السيَّاق أكتشف أنَّ العلامة الجماليَّة، هي قبل كل شيء علامة لشيء مالا يأخذ صفة الواقع كعلامة إلاَّ بوصفه جزءاً من الدلالة، التي يسميها موريس بالسيميوزيس. و لهذا فالسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو: **لماذا أصبحت الجماليات تراهن على السيميائيات، و على وجه الخصوص العلامة؟**

الإجابة عن هذا السؤال، دال على أنَّ طبيعتها التي تنزع إلى الشموليَّة " علم العلم " من جهة، و تطرح نفسها على أنَّها نظرية من جهة أخرى.

و في سؤال آخر: **ما هي الأبعاد الجماليَّة التي اتسمت بها نتاجات الأيقونة؟**

يعود بنا الذكر إلى أنَّ للجماليَّة أبعاداً، نذكر منها البعد التمثيلي و البعد التعبيري للعلامة الجماليَّة، إذْ يُمثِل الأول الموضوعات و الأحداث، بينما يمثل الثاني الأحاسيس و المشاعر والأهواء والانفعالات و هي بذلك تستدعي الأيقونة أكثر من غيرها، و هذا ما نبينه في الفصل التطبيقي من بحثنا، حيث نقوم باكتشاف البعد الوظيفي، و البعد التكراري(جماليٍّ) لجماليَّة العلامة و الكشف عن ذلك جدير بالقول، إنَّ جماليَّة العلامة لا تمثل نفسها، و إنَّما تحيل على علامات جماليَّة مفتوحة تضفي عليها ديناميَّة سيميائيَّة و سيرورة دلاليَّة[2].

---

[1]- أحمد يوسف، سبق ذكره، ص 134، 135، 137.

[2]- يُنظر: نفسه، ص 138، 139.

الفصل الثاني: جماليَّة العلامة في رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون.

1_ العلامة الروائيَّة.

2_ قراءة جماليَّة العنوان (الدُّروب الشَّاقة).

3_ سيميائيَّة الصورة (الدُّروب الشَّاقة).

4_ أصناف العلامة في رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون:

4_1 الأيقونة.

4_2 الرمز.

4_3 المؤشر.

5_ جماليَّة العلامة الروائيَّة في رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون:

5_1 جماليَّة علامة الأيقونة.

5_2 جماليَّة علامة الرمز.

5_3 جماليَّة علامة المؤشر.

قبل الشروع في الشرح نطرح سؤالاً مهماً: **كيف يمكن قراءة العلامة الروائيَّة على نحو خاص؟**

1_ العلامة الروائيَّة:

الرواية مدونة سرديَّة تتكئ على نحو واضح، فيما يخص الواقع الحياتي إلاَّ أنَّها بخلاف أجناس أدبية أخرى (الشعر، المسرحية)، لا تتحدد بسماتها الشكليَّة بقدر ما تتحدد بمدلولها المرتبط عادة بفكرة المتخيِّل، **ماذا يعني هذا الكلام؟** المقصود منه هو أنَّ الراوي لا يكتب شيئاً إلاَّ إذا تخيَّله، و بهذا تبرز العلاقة الجدليَّة بين الواقع و المُتخيَّل، في التحكم بالصياغة الفنيَّة لمفردات الشكل الروائي، الذي تجتمع فيه التقنيات والدَّلالات المتناقضة و بما أنَّ النصوص الروائيَّة تتكون حسب البحث السيميَّائي، من شفرات متعددة يمكن عن طريقها استخلاص معنى من حدث ما، على أساس أنَّ الهيئة النهائيَّة للعلامة منتظمة كذلك من تلك الشِّفرات و هذه الأخيرة هي القوى التي تصنع المعنى[1]، و هي علاقة تبادليَّة دلاليَّة بين عنصرين يمكن لأحدهما أن يحل محل الآخر، و الشفرة بمجملها هي القواعد والقوانين التي ترسم الطريقة التي يجب أن تحدد في معالجة مواقف معينة، على هذا الأساس تحرص أغلب الروايات منذ مطلعها (عنوانها) على عرض عدد من العلامات، التي تعمل على تحديد هوية النص و تبرر دلالاته المختلفة و عن طريقها، يمكن للقارئ أن يقلص من التباسات النص الذي بين يديه، و هذا ما سنعرفه عند تحليلنا لعنوان رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون

« فالعلامة الروائيَّة تميل، إلى الاستقرار و السكون و هذه الصفة تعود لسببين: الأول طبيعة

---

[1]- يُنظر: فيصل غازي النعيمي، العلامة و الرواية " دراسة سيميائيَّة في ثلاثيَّة أرض السواد لعبد الرحمن منيف"، دار مجدلاوي، ط الأولى، عمان(الأردن)، 2010م، ص 35، 36.

النص الروائي، المرتبط بأحداث مختلفة و تطورات زمنية و تغيرات مكانية و تحولات اجتماعيَّة تاريخيَّة، و الثاني طبيعة العلامة ذاتها إذْ تتقاطع في فضائها منظومات معرفية مختلفة كل ذلك يفرض على العلامة الروائيَّة نوعاً من التحول(التغيير)، و نمطاً من عدم الثبات ليتحقق في النص الروائي الحيوية و تبعده عن السكون، فالتعقيد و التركيب روح الرواية باعتبارها كل واحدة منها تقول للقارئ: " إنَّ الأشياء أكثر تعقيداً مما تظن "، لذلك توصف العلامة الروائيَّة بأنَّها علامة مركبة تميل للتعقيد و التعالق، مع غيرها من العلامات و تبتعد عن تسطيح المعنى»[1].

المُلاحظ أنَّ صفات العلامة الروائيَّة، ناتجة عن طبيعة الرواية بوصفها جنساً أدبياً متحولاً قابلاً للتغيير و التقاطع مع الأجناس الأدبيَّة الأخرى و المعارف بصورة عامة.

إنَّ العلامة الروائيَّة هي بحث، في تقنيات الشكل الروائي و المضامين التي يفرزها هذا الشكل و بهذا فهي دراسة تجمع بين (الشكل و المضمون) للوصول إلى المعنى، هذا ما سنراه في صميم تطبيقنا لرواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون.

2_ قراءة جماليَّة العنوان (الدُّروب الشَّاقة):

في هذه الحياة يُصادف الإنسان عدة صعوبات و عراقيل، تجعله يعيش كل ما هو حلْو و مرٌ جميلٌ و قبيحٌ، سعيد و حزين في مساره و مشوار حياته، ففي بعض الأحيان تكون هناك أشياء لم يتوقع حدوثها، لكن الله سبحانه و تعالى يكافئه على تعبه و مشقته، لمواجهة هذا الامتحان ولكي يتجاوز هذا الامتحان يجب أن يمُرَّ على دروب شاقَّة تقوده إلى لذَّة السعادة، فهذه الدُّروب الشَّاقة تكشف عن صبره و مدى تحمله على مواجهة هذه الحياة، فتجعله يُبدِعُ في طريقه بمختلف

[1]- السابق، ص 38، 39.

الدَّلالات التخييليَّة، و من خلال هذا يترك وراءه أثراً ملموساً حسياً يحقق قيمة ذاته و يرسم بصمةً مضمرة، ورائها ثغرات حيوية تتخللها بياضات نصية ليس من السهل ملؤها.« لذلك يجب قطع أشواطٍ إبداعيَّة، نقديَّة، و جماليَّة تقود المتلقي إلى مركز الانفعالات، و حركيَّة الحياة في مسالك النص و سينتج عن التفاعل معها امتلاك الرغبة، التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين ثنايا النص نفسه فتبرز نقطة مضيئة هي العنوان »[1]، و هذا الأخير يجب أن تتحقق جماليَّته لهذا نحاول في هذه الدراسة، تأمل جماليَّة العنوان " الدُّروب الشَّاقة " لدى مولود فرعون على ضوء المنهج السيميَّائي، حيث جعل الكاتب لغة العنوان أحد عوامل جذب المتلقي، إلى فضائه الإبداعي لما يملكه من سمات جماليَّة في الدَّلالي و التركيبي و الصوتي، و في هذا الصدد من المهم أن نتساءل: **هل طغى على الكاتب لغة الأنا أم لغة الجدل، بين الأنا و الآخر؟ و هل يحمل العنوان السِّمات الدَّلالية و التركيبية للغة النص الروائي؟ و سنتوقف عند مستوى الدلالة في العنوان، هل كانت حقيقية أم مجازيَّة؟ و كيف نوجه العنوان إلى المتلقي؟**

لقد عُدَّ العنوان من أهم الأسس التي يرتكز عليها الإبداع الأدبي المعاصر، لذلك تناوله المؤلفون بعناية و اهتمام، خاصة في الإنتاج الروائي كل هذا دفع إلى التفنن في تقديمه للمتلقي حتى يكون مصدر إلهامه و حافزاً للبحث، في أغوار هذا العمل الأدبي مع مراعاة أذواق الجمهور في الوقت نفسه و حاجيات الساحة الأدبية، التي هي سوق رائجة لهذه المادة الخام التي تحتاج إلى متلقي ذكي يفكك شفراتها، فكان المبدع ملزماً بمراعاة معادلة فنيَّة لإنتاجه الأدبي هي:

---

[1]- ماجدة حمود، غادة السَّمان و جماليات العنوان، مقال، مجلة علامات، ج 54، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2004م، ص 301.

عنوان الإبداع + المتن الروائي + اسم المبدع = العمل الإبداعي[1].

يعتبر العنوان أول عتبة تواجه القارئ، في مساره التحليلي النقدي تجعله يكشف عن القيمة الجوهريَّة لذاته من خلال تحليله للعنوان، فتبرز منه أفكارٌ جذابة تكون منسجمة و متناغمة فيفصح عن حقيقة خياله، و كأنَّه يعايش ما في ذلك العنوان و لذلك يكون تحليله بطريقة لينة جذابة قوية تلفت انتباه كل قارئ، و يمكننا نلاحظ أنَّ « مصطلح العنوان هو الرمز الذي يشير إلى المعالم التي من بعده، لذلك فإنَّ المتلقي لن يلج إلى النص و يجتاحه إلاَّ من عتبة العنوان، فهناك صلة وثيقة و متلازمة بين النص و العنوان من جهة، و بين المؤلف و العنوان من جهة ثانية ثم أخيراً بين المتلقي و العنوان»[2].

فإذا كان العنوان للنص هو السِّمة الدالة عليه، فإنَّه بالنسبة إلى المؤلف خلاصة التجربة الفنيَّة التي أنجزها و عصارة أفكارها و جماليَّاتها.

تكشف العنونة عند الروائي مولود فرعون، عن مهارات فائقة في تطبيق إستراتيجية واعيَّة ومحكمة لتطويع السلطة الأيديولوجيَّة، و السلطة الثقافيَّة و رسم حُلَةً جديدةً كما يسعى الروائي إلى إسقاط العنونة على حياته و سيرته الذاتيَّة، بصفته كاتباً في مواجهة الأخر المختلف من خلال ما تحتويه رواية الدُّروب الشَّاقة، حيث سعى العنوان إلى التوفيق بين الجماليَّة و العلامة بهدف تحقيق التوافق و التناغم بين عالم الدَّوال و عالم المدلولات، و بين الأبنيَّة الشَّكلية السطحيَّة و الأبنيَّة العميقة للمتخيَّل، إضافةً إلى ذلك فهو يشكل « الجسرَ الذي يربط القارئ بالنص، لذلك لابدَّ من

---

[1]- يُنظر: عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مقال، مجلة الواحات، ع الثاني ، مج7 ، 2014م، ص90.

[2]- باسمة درمش، عتبات النص، مقال، مجلة علامات، ج61، مج16، النادي الأدبي الثقافي، جدَّة، 2007م، ص 42.

الاهتمام بصياغته و إخراجه في صورة جماليَّة جذابة، تساهم في تسويق المعرفة و تشويق القارئ و جذب اهتمامه و تركيز وعيه بأهمية ما يلقاه »[1].

أهميته تكمن في تلك الإيحاءات و الدَّلالات التي يحملها، فالعنوان يوحي بالعديد من المقاصد و هو يكشف قبلياً عن محتوى النص، ممهداً له مبرمجاً له و مبشراً به، و بذلك يشكل علامة واصفة و لذلك اختار مولود فرعون عنوان الدُّروب الشَّاقة، نظراً لما عايشه في حياته ثم إنَّه اختار كلمة دروب و لم يختر كلمة الطريق، هذا ما يجعلنا نطرح السؤال التالي: **لماذا ركزَّ مولود فرعون على كلمة دروب؟ هل هناك دلالات خفية وراء هذا التحديد؟**

الحديث عن العنوان في الرواية الجزائريَّة، حديث عن التحولات التي شاهدتها الرواية الجزائريَّة لأنَّ العنوان متصل بمضمون الرواية، و هذه التحولات رهينة بظروف اجتماعية سياسية إيديولوجية و عليه فإنَّ « رواية مولود فرعون les chemins qui montent، فقد حظيت بترجمتين أو بصيغتين نحو اللغة العربية، ترجم أولهما حنفي بن عيسى تحت عنوان " الدُّروب الوعرة " سنة 1984م أمَّا الثانية فقد ترجمها حسن بن يحيى، تحت عنوان " الدُّروب الشَّاقة " سنة 2005م نُلاحظ أنَّ العنوان يكاد يكون نفسه في الترجمتين»[2].

و ما يخطر ببالنا في البداية هو « إذْ استعمل المترجمان كلمة " الدُّروب "، التي ترجمت حرفياً عن كلمة les chemins الفرنسية فالكلمتان متطابقتان عدداً، حيث وردتا على صيغة الجمع و مختلفان جنساً من حيث جاءتا على المذكر في اللغة الفرنسية، و على المؤنث في العربية و

---

[1]- فطيمة الزهرة بايزيد، التشكيل الجماليِّ لصورة الغلاف و العنوان " دراسة سيميائيَّة "، حوليات الآداب واللغات، ع الرابع، جامعة المسيلة، (الجزائر)، 2014م، ص 141.

[2]- لعداوي نسيمة، ترجمة الاستعارة في النص الأدبي من الفرنسية إلى العربية " الدُّروب الوعرة و الدُّروب الشَّاقة " أنموذجاً، رسالة الماجستير، جامعة مولود معمري، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، تيزي وزو، 2010م، 2011م، ص 73.

اختلف المترجمان أيضاً في الجزء الثاني من العنوان qui montent، إذْ ترجم في حالة بالوعرة و في حالة أخرى بكلمة مرادفة لها هي الشَّاقة »[1].

من خلال ما قدمناه نطرح مجموعة من الإشكالات التي أثارت فضولنا هي: **هل يُوجد سبب لهذا الاختلاف؟ و هل له من مغزى أو ركيزة؟ هل أدَّت هاتان الكلمتان كل الوظيفة الدلاليَّة، للجزء الثاني من العنوان الأصلي الذي ورد جملة فعلية، و اختزل في اسم مع اجتيازه جسر الترجمة؟ هل العنوان الأصلي أصلي حقاً، أم هو مأخوذ عن لغة أخرى؟** هذه مجموعة من الأسئلة التي نحاول الإجابة عنها و بقسطٍ يسير[2].

« العنوان في مغامرته الدلاليَّة يشتغل على هذه الجدليَّة، لتعميق الدلالة و تخصيب الرمزيَّة ورسم معالم متخيَّل جديد، يقوم على انزياحات و مفارقات لا عهد للقارئ بها و على تحرير طاقات إيحائيَّة مفتوحة على المطلق الدَّلالي، و في موضع آخر بعنوان الرواية يوحي بمضمونها»[3].

السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو: لماذا وقع اختيار الكاتب على هذا العنوان بالذات؟ لاشك أنَّ العنوان « كما ورد في الترجمتين بغض النقص مقارنة مع العنوان الأصلي، لأنَّ تصريح المترجمين بالشقاء و الوعورة، في هذه الدُّروب أمرٌ لم يرد طرحه في النص الأصلي، فقد اعتمد المترجمان على أخذ المعنى الاستعاري للعنوان بعد الإطلاع على الرواية، فقاما بترجمته وفك بعض من إيحاءاته، و هذا ما يجعلنا نطرح هذه الأسئلة: **من أين هذا العنوان؟ و ما هو مقصوده؟**

---

[1]- السابق، ص 73.

[2]- يُنظر: نفسه، ص 74

[3]- نفسه، ص 74، 76.

لماذا اختار الكاتب كلمة الدُّروب دون غيرها من الكلمات التي توحي إلى السيرة، و المسيرة ومشقة الحياة في منطقة القبائل؟ »[1].

العنوان في الحقيقة مرآة مصغرة، لكل ذلك النسيج النصي و اسم فارغ و هذا يعني أنَّه علامة ضمن علامات أوسع، هي التي تشكل قوام العمل الفني باعتباره نظاماً و نسقاً يقتضي أن يعالج معالجة منهجية أساسها، أنَّ دلالة أيَّة علامة مرتبطة ارتباطاً بنائياً، لا تراكمياً بدلالات أخرى و قد حضر العنوان كذلك، في شكل أيقونة يسعى فيها الدال إلى التماهي مع المدلول[2].

« إنَّ النص الأصلي في حد ذاته (العنوان)، جامع بين جغرافياً منطقة القبائل(القرى الجبليَّة) وكذا نمطهم المعيشي و ما يسيرهم من قيم و مبادئ، إذْ إنَّ كلاً منهما يجمع في وعورته وصعوبته بين الالتواء و الارتفاع و طول المسافة و غيرها، أمَّا جغرافياً فمن المعروف عن منطقة القبائل أنَّها جبليَّة صعبة المسالك و قاسية التضاريس، نظن أنَّ قسوة الطبيعة هذه من الظروف التي لعبت دورها في اختيار الكاتب لعنوانه هذا»[3].

تتسم منطقة القبائل بتزاوج الأشجار فيما بينها و القرى التي اتخذت منها زينة، فهي لوحة فُسيفسائيَّة لن تجدها إلاَّ بتضاريس المتوسط، خلق بلاد القبائل على ارتفاع تجاوز الأزقة و الشوارع الضيقة تقابل سفوح الجبال المجاورة، و ما يميز القرية هو لباس الطبيعة لديها الذي تتبدل ألوانه بين أخضر الأشجار و أحمر القرميد و أبيض المآذن، كما تتغير عناوين جمالها بين فضة و فخار فهي تشهد مناظر طبيعة زادتها بصمة قاطنيها جمالاً فوق جمال، و أزقةٌ على عرقها تنسج المستحيل جمالٌ ربَّانيٌ تتميز به منطقة القبائل الكبرى، أضفى على سكانها ديكوراً خاصاً و فريداً

---

[1]- السابق، ص نفسها.

[2]- يُنظر: فطيمة الزهرة بايزيد، سبق ذكره، ص 275.

[3]- لعداوي نسيمة، المرجع سبق ذكره، ص 77.

كجهدٍ محمودٍ لترسيخ ثقافة المجتمع القبائلي، و لكن هذا لا يعني أنَّه ليس هناك سلبيات لهذه المنطقة حيث إنَّها تشهد « بين قراها و مداشرها و حقولها، بصعوبة مسالكها و التوائها و ضيقها هذا إضافةً إلى كونها تتصاعد كالسلالم، التي تعلو كل منها الأخرى فتتعالى و كأنَّها لا متناهية لأنَّ كل التواء يليه مثيله، و كأنَّها تتطاول و تتمدد كلما سعينا فيها شوطاً و أشواطاً»[1].

« نفس الظروف و الخصائص يمكن نسخها على حياتهم، و أحوال معيشتهم التي لا يحسدون عليها فالنمط المعيشي الذي نخص فيه بالذكر، عاداتهم التي تحكم حياتهم اليومية و تتحكم في روابطهم و علاقاتهم الاجتماعية، انعكاس و تجسيد للطبيعة التي تحيط بهم بما فيها من جميل وشنيع. فحياة البطل الرئيسي للرواية، عامر ابن من امرأة فرنسية الجنسيَّة، مليئة بالشوائب والصراعات العقائدية، بين الإسلام و المسيحية منها الثقافية بين القبائلية و الفرنسية»[2]،هذا ما تدل عليه منطقة القبائل.

و في هذا الصدد نجد « إنَّ للمفردات الخاصة بالبيئة أو الحضارة من التأثير المدلولي ما لا يقارن و لا يشابهه من حيث العمق و الدقة فكرة و إحساساً، فالمخزون المدلولي لبعض الألفاظ المعجمية، و اللبوس اللُّغوية أو السياقيَّة خاصةً في ثنايا استعمالها، نظن أنَّ الكاتب مولود فرعون قد أخذ عنوانه هذا من الطبيعة القاسية لهذه المناطق الجبليَّة، فجمع في عنوانه وصفاً لأمرين مختلفين متباعدين ومتشابهين متقاربين في آن واحد فقط، جمع بين هذه الدُّروب الملتوية ذات المسافة البعيدة والارتفاع الكبير و بين بعض الأطعمة التقليديَّة مثل (ثمثونت)، التي تحضر في

---

[1]- السابق، ص نفسها.

[2]- نفسه، ص 77.

المنطقة بعد عناء المرأة و شقائها، كما عمد الكاتب مولود فرعون استعمال الفعل montent الذي جاء على صيغة المُضارع، لكنَّه ليس المضارع الذي تم بل حاضر متسم بالسيرورة والديمومة»[1].

تلك هي بعض الأفكار التي أوحت، بها دراسة العنوان من منطلقات تحليلية جماليَّة و قد أولت الإبداعات الأدبيَّة، الجماليَّة، و الأيقونيَّة، منذ بداية القرن العشرين أهمية كبرى للعنوان[2].

3- سيميائيَّة الصورة (الدروب الشَّاقة):

حديثنا عن العنوان لا يعني إهمالنا لصورة الغلاف، لأنَّ الغلاف الخارجي للرواية كذلك يلعب دوراً كبيراً في صميم موضوعنا، فإذا كانت الثقافة المعاصرة ترويجيَّة بدرجة لافتة فكذلك ثقافة الصورة حيث لا يكاد يخلو نص مطبوع أو نص إلكتروني من الصورة، في تجسيد حداثي واضح للاعتقاد الميتافيزيقي بأسبقيَّة الصورة على الكلمة[3]. هذا ما تُشير إليه الحكمة الصينيَّة الشهيرة التي تقول: « صورة واحدة لها قيمة ألف كلمة »[4]، و هذا ما يذهب إليه بشير عبد العالي قائلاً: «فإنَّ قراءة الصورة الواحدة تتعدد نظرياً بتعدد القُراء»[5].

كما يُعتبر الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي مكتوب، أول واجهة مفتوحة الدَّلالات والتأويلات التي تصادف العين البصريَّة لمتفحص العمل، و هي المحفز للمتلقي بالإقبال أو الإدبار

---

(1)- السابق، ص 77.78.

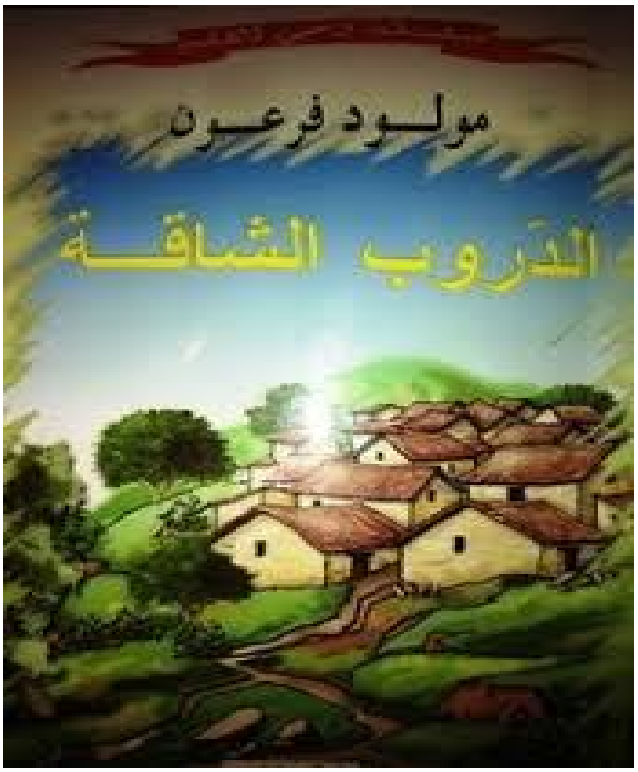
(2)- يُنظر: فطيمة الزهرة بايزيد، سبق ذكره، ص 144.

(3)- يُنظر: حاتم كاعب، معارف، مقال، مجلة علمية فكرية محكمة، المركز الجامعي، ع4، البويرة(الجزائر)، 2008م، ص 103.

(4)- نفسه، ص 103، 104.

(5)- يُنظر: نفسه، ص نفسها.

على اقتناء هذا الانجاز، و مطالعته فغلاف الكتاب إذاً واجهة إشهاريَّة و تقنيَّة[1].لتوضيح وجهتنا أكثر، سوف نقوم بعرض غلاف الرواية و شرحه أكثر:



أعلى

المتن

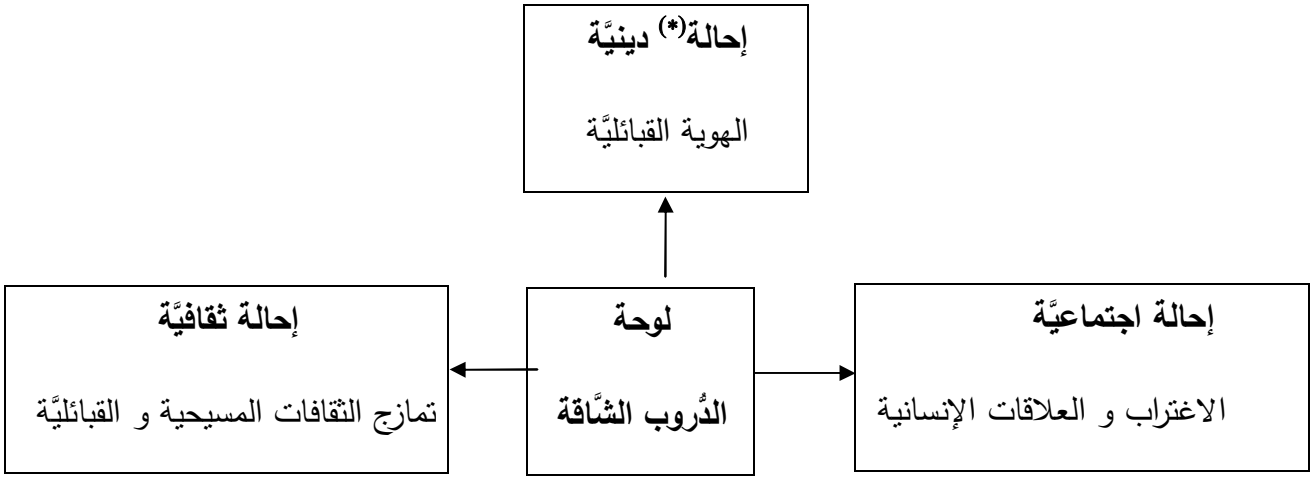
أسفل الصفحة

غلاف رواية الدُّروب الشَّاقة هو عبارة عن صورة، تجذب و تلفت أنظار المتلقي إليها ففي الأعلى توجد السلسلة (وحي القلم) و اسم الكاتب(مولود فرعون) و عنوان الرواية(الدُّروب الشَّاقة) أمَّا في المتن فيتضمن صورةً فنيَّة، و في الأخير توجد أسفل الصفحة.

من خلال القراءة البصرية لغلاف الرواية، يتضح جلياً للمتلقي بروز اللون الأخضر الذي رسم بسمة الرواية الجزائريَّة من جهة، و من جهة أخرى جسَّد مكان الرمز الذي هو مكان الإبداع فالروائي القبائلي(مولود فرعون)، وجد في القبائل التي كانت تحكي الكثير من الروايات لواقعية المجتمع حيث جسد لنا لوحة الطريق التي هي عبارة عن دروب شاقَّة و أشجار خضراءٌ تذكرنا

[1]- يُنظر: حاتم كاعب، المرجع سبق ذكره، ص 103، 104.

بخضرة المكان، و أحمر القرميد المتسلسل على صفاح المداشن و القرى التي ينتمي إليها مولود فرعون، ثم نجد عنوان الرواية باللون الأصفر أعلى الصفحة مقدماً رسالة تبوح بالكثير من الأخبار المرسومة على أزقة و جدران القرى، التي تلوح بأخبار المكان الدَّالة دروب شاقة تتلخص هوية اللَّوحة الفنيَّة، من خلال هذا الكلام نستنتج مجموعة من الإحالات التي توضح وجهتنا وقمنا بتجسيدها في الشكل التالي:



3_ أصناف العلامة في رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون:

العلامة هي كل ما في المجتمع من رموزٍ و إشاراتٍ و أيقونات، لها دلالات معينة و هذه الدلالات قد تكون نفسيَّة أو اجتماعيَّة أو سياسيَّة أو ثقافيَّة أو دينيَّة، تجعل من مجتمع معين الاحتكاك بثقافة مجتمع آخر و ذلك لكسب المعرفة، من خلال تبادل العلامات المختلفة.

أردت أن اكتشف ما وراء ستار هذه الرواية، لأبرز جماليتها فالكاتب مولود فرعون قصد كتابة روايته الدُّروب الشَّاقة تاركاً وراءه تساؤلات، قد تتبادر في ذهن القارئ أو المتلقي قصداً ليرى أين

(*)- **الإحالة**: هي من أهم أدوات الاتساق النصي، و يقصد بها وجود عناصر لغوية لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل و إنَّما تحيل إلى عنصر آخر، لذا تسمى عناصر محيلة مثل الضمائر و أسماء الإشارة و الأسماء الموصولة...الخ.

يصل إبداع القارئ عند قراءته، لهذه الرواية و اكتشافه للضمنيات ، و محاولة إخراجها بعلامة جماليَّة و بحلة جديدة تكسبها روح التصفح، و متعة القراءة هذا ما نجده في أصناف العلامة التي قمنا بتصنيفها ليتضح للقارئ أنماط العلامة المتمثلة في الجدول التالي:

العبارة	الأيقونة	الرمز	المؤشر	الصفحة	نوع العلاقة
1) « تناولت ذهبية دفتر يوميات أعمر، ووضعته أمامها ثم أدنت إليها صندوقاً، كما لو كانت تحاكي سلوكاته »[1].	✓			5	علاقة تماثل بين ذهبية والصندوق
2) « مستضيئة بنور خافت ينبعث من المصباح الزيتي العتيق»[2].	✓			5	علاقة مشابهة بين الإضاءة والرؤية، بين ذهبية والمصباح
3) « بعد أن ألقت بحزامها الأحمر ومحرمتها»[3].		✓		5	علاقة عرفيَّة

[1]- مولود فرعون، الدُّروب الشَّاقة، تر: حسن بن يحيى، دار ثلاثتيقيت، بجاية، 2014م، ص5 .

[2]- نفسه، ص نفسها.

[3]-نفسه، ص نفسها.

4) « ربي، ارحمني! »[1].			✓	7	علاقة سببيَّة بين رفع البصر وفعل الترجي.
5) « ثم بعد ذلك بقدوم أولئك الذين سيحملون الجثَّة لدفنها كما يدفن الحيوان المرهق دون أيَّة تكلفة»[2].	✓			8	علاقة مشابهة بين دفن الجثة و دفن الحيوان دون تكلفة.
6) « و ما كانت تحت الأغطية بجانب ننه مالحة ليس ذهبية إنَّما هو الحزن مستلقياً مثقلاً كجثة هامدة »[3].	✓			10	علاقة تماثل بين سيطرة الحزن على ذهبية والجثة الهامدة.
7) آث واضو		✓		10	علاقة اجتماعيَّة

[1]- مولود فرعون، سبق ذكره، ص7

[2]-نفسه، ص 8.

[3]- نفسه، ص 10.

8) « و تشعر بوحدتها في الظلام لتستمر في التفكير و تحدث نفسها بكل ما كانت تودُّ كتابته، كان يصعب عليها التعبير عنه فيبقى كتلة ضخمة في حلقها و في رأسها و في صدرها و في بطنها ويبقى عبئاً ثقيلاً يخيم على ذاتها»[1].	✓			10	علاقة مشابهة بين حبسة الكاتب و كتلة ضخمة.
9) « و سوف يكون هذا الواقع الذي يمزقها كالكابوس الذي سيزيله كلَّ مرَّة وجه أعمر المبتسم »[2].	✓			14	علاقة مشابهة بين الواقع الذي يمزقها والكابوس.

[1]- مولود فرعون، سبق ذكره، ص نفسها.

[2]- نفسه، ص14.

10) « لقد ظلت هذه الفكرة تلازم ذهنها حتى جعلتها تنطوي على نفسها كالزهرة الفتية الخائفة، التي قد لا ترضى أن تتفتح»[1].	✓			15	علاقة مشابهة بين تنطوي على نفسها وموضوعها الزهرة الفتية الخائفة التي لا تريد أن تتفتح.
11) « وجه جميل ذو قسمات صافية وبشرة مشرقة لكنَّها بشرة تبدو عليها برودة تنم عن الحزن، لأنَّ الذي يراها قد يحس و كأنَّه قناع مستعار وضعته أو فُرض عليها لتقابل به جميع خصومها»[2].	✓			15	علاقة تماثل بين بشرة تبدو عليها برودة تنم عن الحزن وقناع مستعار.

[1]- مولود فرعون، سبق ذكره، ص 15.

[2]- نفسه، ص نفسها.

12) « لكن القدر شاء أن يموت هو ويترك في قلبها جُرحاً لا يندمل، لا يمضي يوم إلاَّ وتحسُّ به يزيد عمقاً »[1].			✓	19	علاقة سببيَّة بين القدر و ذهبيَّة.
13) « يوم الأحد »[2].		✓		21	علاقة دينيَّة.
14) « إنَّ الطائفة الكاثوليكية في آث واضو كثيرة العدد»[3].		✓		21	علاقة دينيَّة.
15) « صليب بمقبرة المسيحيين»[4].		✓		24	علاقة دينيَّة.
16) « فهو ليس شيوعياً »[5].		✓		45	علاقة إيديولوجيَّة.

[1]- مولود فرعون، سبق ذكره، ص 19.

[2]- نفسه، ص 21.

[3]- نفسه، ص نفسها.

[4]- نفسه، ص 24.

[5]- نفسه، ص45.

17) « يالها من كلمة جميلة " ليالٍ بيضاء" فليس هناك من البياض، إلاَّ تلك الشعلة الشَّاحبة المتراقصة التي تتصاعد منها رائحة البترول و تملأ مناخيري بالدخان، لأنِّي كنت أضع دائماً المصباح بالقرب من الوسادة تماماً تحت أنفي »[1].			✓	133	علاقة سببيَّة بين الشُّعلة الدخان.
18) « و كان وجه أمي المسكين شاحباً كتلك الشُّعلة، يبدو و كأنَّه يذوب شيئاً فشيئاً كقناع من الشَّمع»[2].			✓	133	علاقة سببيَّة بين شحوبة الوجه والقناع.

[1]- مولود فرعون، سبق ذكره، ص 133.

[2]- نفسه، ص نفسها.

19) « لابدَّ من إسكات الأطفال عن طريق الضرب و تبادل الشتائم و الكلام البذيء، و لا بدَّ أيضاً من النفخ في الحطب الأخضر الذي لا تضرم فيه النار»[1].	✓			138	علاقة سلوك بين الضرب والشَّتم الكلام البذيء و النفخ في الحطب الأخضر.
20) « لقد عدت من باريس ولاشك أنَّني سأعود إليها »[2].		✓		149	علاقة قانونيَّة.
21) « عُد إلى بلادك بيكو»[3].		✓		151	علاقة دينيَّة.
22) « لقد حلت الديمقراطيَّة محل نظام الحاكم»[4].		✓		155	علاقة سياسيَّة.
23) « عاشت منذ ولادتها في إغيل نزمان في هذا الأفق المغلق الذي تحيط به من كل جانب الجبال الزرقاء التي تغطيها أشجار الزيتون »[5].			✓	212	علاقة اجتماعيَّة بيئيَّة

[1]- مولود فرعون، سبق ذكره، ص 138.

[2]– نفسه، ص 149.

[3]- نفسه، ص 151.

[4]– نفسه، ص 155.

[5]- نفسه، ، ص 212.

24) « و العناية بأشجار الزيتون»[1].		✓		240	علاقة بالأرض و بيئته.

4_ جماليَّة العلامة الروائيَّة في رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون:

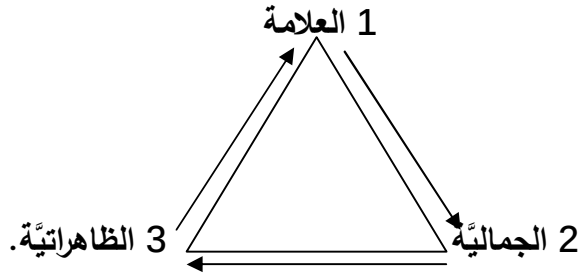
تكمن الجماليَّة في استخراج و اكتشاف مقومات النص الروائي، التي اعتمد عليها الكاتب بعد الكشف عنها، فالجماليَّة هي تلك التي تجعل من عناصر النص، عناصر متماسكة متلاحمة في شكل بنية واحدة تقوم على وظيفة واحدة بمعاني و مقاصد مختلفة، فالجماليَّة تنبع من ذات المؤلف ناتجة من عدَّة علاقات لإحداث التوازن و التوافق بين العلامات و لعلَّ في بحثنا هذا سوف نطبق أهم أصناف العلامة المتجسدة في الأيقونة، الرمز، و المؤشر، على الرغم من صعوبة الموضوع، إلاَّ أنَّنا سنحاول استخراجها من رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون، و الكشف عن جماليَّتها و ما هي أهم العلاقات المشتركة بين كل من العلامة و الجماليَّة، و عليه ننظر من زاوية تبسيط هذه الأمور للقارئ.

من خلال اكتشافنا للعلاقة التي بين الجماليَّة و العلامة، في الفصل النظري سوف نطبقها الآن في الفصل التطبيقي و خاصة في هذا العنصر و لكن قبل التطبيق، يجب أن يفهم المتلقي جيداً بأنَّ الفنان لا يلجأ إلى عناصر الموضوع جميعها، يدرجها على نسق واحد في العمل الفني و إنَّما يتخير منها ما كان أكثر تعبيراً عن دواخل التجربة الجماليَّة التي يعانيها أولاً، و من ثم تغدو العملية أشبه شيء بعملية تصفية للموضوع من الشوائب الزائدة التي تثقله، و التي قد تشوش غطاءه الدَّلالي الذي ينتظره منه الفنان أو الكاتب، فيصبح العنصر المكون للموضوع

[1]– مولود فرعون، سبق ذكره، ص240.

أقرب إلى الأيقون الذي لا يحيل على ذاته، و إنَّما يُشير إلى ترابطات دلاليَّة من الكثرة و التعدد و هذا ما يؤول إلى أن يكون الظاهراتي، بالنسبة إليه هذه الظلال الدقيقة يتوجب اعتبارها التخطيط الأولى لظاهرة نفسيَّة، لأنَّ الظلال الدقيقة ليست زخرفاً مقحماً و سطحياً لهذا عنيت أن نفسر الكيفية التي نتعامل معها و كشف جماليَّة الأيقونات و الرموز و المؤشرات، المتواجدة في الرواية لرصد أهميتها و توضيح الرواية بصفة عامة كظاهرة و كفن بصفة خاصة[1].

فإنَّ هناك علاقة بين الظاهراتية و الجماليَّة و العلامة، و استنتاجي لهذا الكلام جسدته في هذا المثلث:



هذا المثلث النقدي، هو انعكاس لما هو كائن في الرواية من ظلال نفسيَّة و اجتماعيَّة وللشرح أكثر سوف نطبق كل من جماليَّة علامة الأيقونة و الرمز و المؤشر ليتضح هدفنا أكثر.

4_1 جماليَّة علامة الأيقونة:

يوجد في رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون، العديد من الأيقونات إلاَّ أنَّنا لم نقم باستخراجها كاملةً بل انتقينا الأهم منها للشرح و التفصيل، ذلك لكي لا يختل التوازن بين الفصل التطبيقي والفصل النظري و عليه قمنا بتصنيف كل من الأيقونات و الرموز و المؤشرات، في العنصر الذي قبل هذا العنصر أمَّا الآن سوف نقوم بشرح مفصل عن كل علامة مع إبراز جماليتها، و ابتدأنا

[1]- يُنظر: غاستون باشلار، جماليَّة المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيَّة، ط الثانية، بيروت(لبنان)، 1984م، ص 32، 132.

بجماليَّة علامة الأيقونة الذي تمثل الجوهر الأساسي لموضوعنا، ذُكر في الرواية فقرة صغيرة تُشير إلى أنَّها أيقونة هي: « تناولت ذهبية دفتر يوميات أعمر، ووضعته أمامها ثم أدنت إليها صندوقاً كما لو كانت تحاكي سلوكاته »[1]. هذه العبارة هي أيقونة بين ذهبية و الصندوق عن طريق علاقة تماثل **كيف ذلك؟**

ذلك من خلال معرفتنا بأنَّ الصندوق له صفات كثيرة، منها أنَّه آمين أي يحمي الشيء من انكشافه و يحفظ الأسرار، هذه العناصر هي صفات موجودة في الإنسان، منها أنَّه أمين و كاتم للأسرار و بذلك فالصندوق هو أيقونة لذهبية، كونها تحاول أن تحاكي صفات الصندوق أي تريد أن تتجسد فيها صفات الأمانة و الكتمان و تستر غيرها، فالمحاكاة في هذا السياق تلعب دوراً كبيراً فهي تدل في معناها العام على المماثلة و المشابهة في الفعل و القول .

جاء في معجم لسان العرب يقال: « حكاه و حاكاه: و أكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة، والمحاكاة المشابهة، نقول: فلان يحكي الشمس حسناً و يحاكيها بمعنى »[2].

في هذا السياق ذهبية قامت بعملية محاكاة الصفات المشتركة و الصفات المتواجدة في الصندوق التي يتصف بها الإنسان و هذا الأخير اتصف بتلك الصفات لأنَّ الله تعالى أراد أن يُجمله بها.

---

[1]- مولود فرعون، سبق ذكره، ص5 .

[2]- مادة: حكى، ابن منظور، سبق ذكره، ص 904.

ذُكر في سياق آخر من الرواية أنَّه « ثم بعد ذلك بقدوم أولئك الذين سيحملون الجثة لدفنها كما يدفن الحيوان المرهق دون أية تكلفة»[1]. هنا الإنسان عندما يُدفن تصلى عليه صلاة الجنازة أمَّا الحيوان فيُدفن فقط، لن تكون هناك طقوس لتأديتها لأنَّ مماته ليس له أهمية

في هذه الأيقونة حاول مولود فرعون صياغة العبارة بطريقة غير مباشرة، ذلك أنَّ الكافر والملحد و الذي تكون لديه صفات غير حميدة، هو بالنسبة لأهل قريته أو مجتمعه و البيئة التي يعيش فيها كالحيوان الميت الذي ليس له قيمة و لا تتطلب التكلفة عليه، في هذا الصدد نوضح من خلال هذه العبارة الأيقونيَّة أنَّ عامر بالنسبة لأهل قريته كافرو حقير و ملحد، لذلك وصفوه أو شبهوه بالحيوان الذي ليس له قيمة عند دفنه، من خلال هذا نستنتج أنَّ هناك علاقة مشابهة بين دفن الجثة و دفن الحيوان دون تكلفة، لأنَّها في النهاية تؤدي إلى النتيجة نفسها هي أنَّ عامر بالنسبة لأهل قريته لا شيء

إذن كل حدث هو عبارة عن أيقونة، و هذا واضح فيما ذُكر:« **و ما كان تحت الأغطية بجانب ننه مالحة ليس ذهبية إنَّما هو الحزن مستلقياً مثقلاً كجثة هامدة، فكانت لا تبدي أية حركة كي لا تشعر بها ننه مالحة** »[2]. هي أيقونة بين سيطرة الحزن على ذهبية و الجثة هامدة.**كيف ذلك؟** ذلك من خلال تشبيه الحزن بالإنسان الممدد الذي لا يستطيع الحراك، و هذا واضح في قوله كجثة هامدة فالإنسان حين موته من صفاته أنَّه يصبح ثقيلاً، عدم الحراك ومستلقياً، هذه الصفات موجودة و مشتركة مع الحزن، لأنَّ هذا الأخير عندما يسيطر على الإنسان يصبح الشخص غير قادر على الحركة و لا يستطيع فعل أي شيء، و عليه يمكن القول إنَّ هذه العبارة هي أيقونة نظراً لوجود عناصر مشتركة بين الحزن و جثة هامدة، و هذا ما يدل على كلامنا في شرحنا للأيقونات السابقة

[1]- مولود فرعون، سبق ذكره، ص 8.

[2]- نفسه، ص10.

مثل دفن الجثة و دفن الحيوان، لذلك فالقاسم المشترك في الأيقونات، هو لها عناصر وخصائص مشتركة بين الأيقونة و موضوعها.

و في أيقونة أخرى « **و تشعر بوحدتها في الظلام لتستمر في التفكير و تحدِّث نفسها بكل ما كانت تودُّ كتابته، و كان يصعب عليها التعبير عنه فيبقى كتلة ضخمة في حلقها و في رأسها وفي صدرها و في بطنها و يبقى عبئاً ثقيلاً يخيم على ذاتها** »[1].

هي أيقونة بين حبسة الكاتب و كتلة ضخمة، لعلَّ القارئ حينما يمعن النظر في هذه الأيقونة يطرح تساؤلات على نفسه، قد تكون **ما معنى حبسة الكاتب؟ و كيف تمَّ استنتاج هذه الأيقونة؟**

يحدث أنَّك لا تجد متسعاً من الوقت أو المكان، أو لا تجد دعماً من وجود مجموعة الكتاب المحيطة بك، شخص لمعاونتك، فلا تستطيع الكتابة، قد تجد في نفسك قدرات كثيرة لكتابة و تأليف ما يجول في خاطرك، و لكنك لا تستطيع فتجد نفسك وحيداً في الظلام تفكر في طريقة مُثلى للتعبير عن ما كنت تودُّ كتابته، إنَّ كل ذلك بحد ذاته هو حبسة، قد يواجهها الكاتب أثناء محاولته الكتابة[2].

و هذا ما حصل مع ذهبية بطلة الرواية حينما قيل « **و تشعر بوحدتها في الظلام لتستمر في التفكير و تحدِّث نفسها بكل ما كانت تودُّ كتابته، و كان يصعب عليها التعبير عنه** »[3].

في هذه الأيقونة تكمن حبسة الكاتب نظراً لما مرَّت به ذهبية من معاناة، قد يكون ذلك لعدة أسباب: لعلَّ أكثرها شيوعاً هو الحالة النفسيَّة لذهبية، و على إثر ما ذكرناه فقد شبه مولود فرعون

---

[1]– السابق، ص 10.

[2]- يُنظر: شيماء سلطان، مقاومة حبسة الكاتب، مدخل النور، 2013م.

[3]- السابق، ص10.

حبسة كتابة ذهبية بكتلة ضخمة في حلقها و في رأسها و صدرها و في بطنها، حيث كانت هذه الأيقونة دالة على أنَّ الكتلة الضخمة لا تستطيع التحرك لذلك فهي مثل حبسة الكاتب، حين لا يستطيع الكتابة وعليه فإنَّ العلاقة القائمة بين أيقونة حبسة الكاتب والكتلة الضخمة هي علاقة مشابهة، هنا يكمن مكمل الجمال حيث وظف الكاتب الاستعارات في كلامه الذي قمنا بشرحه وبيَّن لنا البعد الجماليِّ (الوظيفي) لهذه الأيقونة، و لكن بطريقة غير مباشرة وظَّف الكاتب ذكاءه، إنَّه فعلاً يملك ذكاء الثعالب و دهاء الذئاب في كيفية ممازجة الجماليَّة بالأيقونة، و كأنَّه ترك بياضات نصيَّة تثير في قرارة نفس القارئ الفضول، و من ثم ملؤها و الكشف عن جماليتها و لذلك فعندما نقبل على الأثر الفني نحلله إلى عناصره التركيبية و من ثمَّ إلى عناصره الجماليَّة، من لغة وأسلوب و تكرار لكي تكون للجماليَّة معنى أكثر دقةً ووضوحاً. و هذا واضح في قول الكاتب: « **و سوف يكون هذا الواقع الذي يمزقها كالكابوس الذي سيزيله كلَّ مرَّة وجه أعمر المبتسم** »[1].

هي أيقونة بين الواقع الذي يمزقها و الكابوس المُزال، دائماً نتساءل. **كيف ذلك؟**

لشرح ذلك كان الواقع بمثابة الملابس الممزقة و الواقع فيه أحداث و أشياء جميلة و قبيحة فمن بين أحداثه بالنسبة لذهبية هو موت عامر بطل الرواية، هذا الحدث الذي كان مفاجأة لها ولذلك فهو واقع بالنسبة لها كل ما تذكرته لن تصدقها و يمزِّقها، و على هذا فإنَّ الأشياء المشتركة بين الواقع والكابوس هي الأحداث، لكن ذهبية لا تزال في ذكراها معتقدةً بأنَّ عامر لم يمت بل تراه في مخيلتها و كلما تذكرت الواقع المرَّ الذي يمزقها كالكابوس، ظهر لها وجه أعمر المبتسم و زال عنها ذلك العبء هذا الكلام يكشف لنا عن علاقة مشابهة بين الواقع الذي يمزقها و الكابوس، لكن

[1]– السابق، ص14.

السؤال الذي شدَّ انتباهي هو لماذا انتقى الكاتب كلمة كابوس في حدِّ ذاتها و لم يختر كلمة أخرى مثلاً: الحلم **كيف ذلك؟**

ذلك لكي يضفي جمالاً و رونقاً للأسلوب و المعنى، و تحديده كلمة كابوس أقرب للواقع كذلك نجد أيقونة أخرى في موضوع آخر: « **لقد ظلت هذه الفكرة تلازم ذهنها، حتى جعلتها تنطوي على نفسها كالزهرة الفتيَّة الخائفة التي قد لا ترضى أن تتفتح** »[1].

سيطرة الفكرة على ذهن ذهبية، لدرجة انعزالها عن كل شيء و هذا الانطواء هو دال على وحدتها لذلك فهي أيقونة للزهرة الفتيَّة الخائفة التي قد لا ترضى أن تتفتح، أي شبه الكاتب الفكرة التي سيطرة على ذهن ذهبية، و سببت لها الانطواء و تشبيهه للزهرة هو كون ذهبية جميلة كجمال الزهرة لذلك فإذا صادفها شيء محزن، فلا تستطيع أن تقف بقوة أو أن تتفتح مثل الزهرة، بل يكون حالها كحال الزهرة الخائفة التي لا تريد أن تستمتع بالحياة، و بهذا نقول إنَّ العلاقة التي بين أيقونة تنطوي على نفسها و موضوعها الزهرة الفتية الخائفة التي لا تريد أن تتفتح، هي علاقة مشابهة وتكمن جماليَّتها في أسلوب الكاتب، حينما سرد شخصية ذهبية زادها جمالاً و رونقاً، ذلك واضح حين وصف عزلتها و كأنَّها دخلت في أزمة نفسية يتخللها القلق و الاضطراب و التوتر، فأصبحت ترى نفسها على أنَّها وحيدة خائفة منطوية على نفسها، من دون صديق تكمن الجماليَّة في أنَّ فكرة واحد لازمت ذهنها و جعلتها تعيش هذه الحالة، لذلك نقول بأنَّ كل حدث هو عبارة عن أيقونة له صفات مشتركة مع موضوعه الدال على تلك الأيقونة، حيث تنتظم فيها الإشارات و الدَّلالات انتظاماً محكماً يفضي إلى نتيجة جماليَّة واحدة، و لا تزعم أنَّ النتيجة التي وصفناها بالواحدة هي واحدة عند الجميع، و لكنَّنا نقصد من الواحديَّة ذلك الهدف الذي يحمله قصد الكاتب مولود فرعون

---

[1]- السابق، ص15.

و إنَّ تعدد القصد الذي يحمله النص، تتكفل به الرسالة الجماليَّة و هذا واضح في هذه الأيقونة: **«وجه جميل ذو قسمات صافية و بشرة مشرقة لكنها بشرة تبدو عليها برودة تنم عن الحزن لأنَّ الذي يراها قد يحس و كأنَّه قناع مستعار وضعته أو فُرض عليها لتقابل به جميع خصومها»**[1].

هي أيقونة بين بشرة تبدو عليها برودة تنم عن الحزن و قناع مستعار، فالإيماءات والإيحاءات هي علامة على وجه الإنسان، **كيف ذلك؟**

في العبارة ذُكر أنَّ وجهاً جميلاً ذا قسمات صافيَّة و بشرة مشّرقة، و كأنَّ الكاتب يُذكرنا بشروق الشمس الصافيَّة المشّرقة عند مطلع كل صباح، غير أنَّ حقيقة ذهبية هي وجهها مثل الشمس الصافية و لكن الظروف و الوضع المُزري، الذي وقعت فيهما أرغماها على إظهار الحزن على ذلك الوجه الجميل، و لذلك شبهه بالقناع المستعار الذي فُرض عليه،ا بأن تصنعه لتقابل به جميع خصومها و من خلال هذا نستنتج بأنَّ هناك علاقة تماثل، بين بشرة تبدو عليها برودة الحزن و قناع مستعار فهذه العلاقة تنتج و توضح لنا، بأنَّ الموضوع الجماليِّ يتشكل في المخيِّلة بفعل الوعي و ينهض بملفوظات دالة على الجمال مثل: وجه جميل.

و يمكننا من خلال تتبع هذه الأنشطة العقلية التي يقوم بها المبدع، اكتشاف المقاييس الجماليَّة التي يسعى المبدع إلى إضفاء الصيغة الجماليَّة على موضوعه الفني[2].

هذا ما نجده في قول الكاتب: « **و أضافوا الكثير من تعابير الثَّناء على المرحومة و هي جثَّة هامدة على الأرض في وسط الدَّار معروضة أمام أنظار الناس ساعات طويلة كما يعرض**

---

[1]- السابق، ص15.

[2]- يُنظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، سبق ذكره، ص124.

الفنان تحفته »[1]. هي أيقونة بين جثة هامدة معروضة أمام الناس و عرض الفنان تحفته فالإنسان حينما يموت يصبح جثة هامدة على الأرض، و المكان الذي ذُكر في هذه الأيقونة هو وسط الدار إذاً المكان له أهمية كبيرة، و ذلك من خلال ما يمثله في الرواية، من وحدة عضوية واحدة لا تنفصم ثم تأتي الحركة بعد ذلك لتكمل هذه الوحدة و تضفي عليها الحياة.

فالمكان بدون حركة لا يصبح مكاناً، و إنَّما قطعة أرض فضاء فالذي يعطي المكان حياته هي الحركة فهو ذلك البقعة من الأرض أو المبنى الذي يمكن الإنسان على الأرض، أي يجعله مكيناً قادراً على الحياة فوق الأرض[2].

و عندما قُدمت المرحومة أمُ عامر، لرؤيتها كانت معروضة أمام أنظار الناس، هنا شبَّه الكاتب الجثة الهامدة باللوحة التي تُعرض لساعات طويلة في المتاحف و عليه قال هي معروضة أمام أنظار الناس كما يعرض الفنان تحفته، و منه نستنتج أنَّ هناك علاقة تماثل بين جثة هامدة معروضة أمام الناس و عرض الفنان تحفته، فالعبرة من هذا هو أنَّ كل أيقونة عبارة عن حدث جماليٍّ يتضح ذلك جلياً عندما صور لنا الكاتب الجثة الهامدة و شبهها بتحفة الفنان، ففي النهاية نقول إنَّ إبداع الكاتب أدى في حد ذاته إلى لوحة فنيَّة.

و في أيقونة أخرى « **لا بد من إسكات الأطفال عن طريق الضرب و تبادل الشتائم والكلام البذيء و لا بد أيضاً من النفخ في الحطب الأخضر الذي لا تضرم فيه النار** »[3]. هي أيقونة بين الضرب و الشَّتم و الكلام البذيء و النفخ في الحطب الأخضر، الذي لا تشتعل فيه النار **ماذا يعني هذا؟** معنى أنَّ الكاتب مولود فرعون، يوضح لنا بأنَّ الضرب و الشَّتم و الكلام البذيء هذه

---

[1]- مولود فرعون، سبق ذكره، ص 129.

[2]- يُنظر: غاستون باشلار، سبق ذكره، ص 128.

[3]- السابق، ص 138.

الأفعال لم تقم بتأدية دورها التأديبي، فقام بتشبيهها كالنفخ في الحطب الأخضر الذي لا تشتعل فيه النَّار لأنَّه لا يؤدي إلى النتيجة المطلوبة، بل النتيجة تبقى على حالها و هي عدم تأديب الأطفال على السكوت و هذا ما ينتج لنا علاقة سلوكيَّة، كون وجود عناصر مشتركة بين الأيقونة ونظيرتها.

4_2 جماليَّة علامة الرمز:

جماليَّة الرمز لها دور كبير في إحياء العلامة، من خلال ما ذُكر في الرواية « بعد أن ألقت بحزامها الأحمر و محرمتها »[1]. في هذه العبارة رمز مفاده علاقة دينيَّة **كيف ذلك؟**

ذلك من خلال أنَّ المحرمة هي غطاء من القماش، تستر به النساء رؤوسهن في منطقة القبائل وهذا يعني أنَّ العرف اتفق على هذه العادة، لذلك فهي علاقة عرفية لما لها من جماليَّة وظيفيَّة كما أنَّ هناك بعض الرموز الأخرى، التي دلت على عرفية المجتمع القبائلي و المسيحي من بينها نذكر ما ذُكر في الرواية:« **آث واضو**»[2]. هو رمز للقرية الأصلية لذهبية، و معناه باللغة العربية أهل الريح[*] و هذا ما يتضح لنا بأنَّ هناك علاقة ثقافيَّة بيئيَّة، و كذلك نجد « **يوم الأحد**»[3]. هو رمز ديني اتفق عليه أهل العرف بأن يلتقي فيه، رجال و نساء و أطفال الحي السفلي كلهم في وقت العصر لأداء صلواتهم.

كذلك ذُكر « **إنَّ الطائفة الكاثوليكيَّة في آث واضو كثيرة العدد** »[4]. الطائفة الكاثوليكيَّة هي رمز للمسيح حيث اتفق عليها أهل منطقة المسيح، و لذلك فعلاقتها دينيَّة طائفيَّة، هذا واضح في

---

(1)- السابق، ص5.

(2)- نفسه، ص10.

(*)- **أهل الريح**: هو اسم أطلق على قبيلة قبائليَّة.

(3)- السابق، ص21.

(4)- نفسه، ص نفسها.

قوله:« **و هو يوم نزهة رائع ترتدي فيه النساء أجمل ما لديهن من الجبب و المحارم الصفراء ذات الحواشي المهدَّبة الطويلة و الفوطات و الفساتين الباهية و جوارب النيلون و الحلي الفضيَّة العتيقة**»[1]. ذُكرت في هذه الفقرة المحارم الصفراء ذات الحواشي المهدَّبة، تُبرهن على أنَّها رمز دال على الهوية القبائليَّة، و تتجسد علاقته في أنَّها علاقة دينيَّة مثل المثال عن الرمز الأول.

هذا واضح في قوله:«**صليب بمقبرة المسيحيين** »[2]. رمز ديني ثقافي من خلال العادات والتقاليد اتفق أهل المنطقة بوضع هذا الصليب.

من خلال هذه الرموز الثلاثة، نكتشف بأنَّها اتفقت على شيء واحد و هو أنّ علاقتها هي علاقة عرفية، و أهمية جماليَّة الرمز تكمن في تكرار الثقافات المختلفة، من بينها الثقافة المسيحيَّة و التعرف على عاداتهم و تقاليدهم التي وضعها العرف، غير ذلك نجد الكاتب يقول: « **فهو ليس شيوعياً** »[3]. هنا الشيوعيَّة هي رمز للاشتراكية، و نجد في رمز آخر قائلاً: « **نحن من أبناء القبائل...المسلمين نحمد الله أنَّه لم يخلقنا من طينة الكفرة الفجرة** »[4]. الرمز جلياً في أبناء القبائل المسلمين و مفاده هو العرف، و في موضع آخر يقول: « **عُدْ إلى بلادك يا بيكو** »[5]. بيكو رمز كان ينادي به الفرنسيون المهاجرين من شعوب مستعمراتهم، تعني صغيرة المعزة و إبراز

---

[1]- السابق، ص22.

[2]- نفسه، ص24.

[3]- نفسه، ص 45.

[3]– نفسه، ص 148.

[4]- نفسه، ص151.

[5]- نفسه، ص7.

الجماليَّة واضح في التنويع من الألفاظ و الأسماء، داخل الرواية لتكتسي بحلة جديدة جميلة تفتح روح القارئ للتمتع بالقراءة.

4_3 جماليَّة علامة المؤشِّر:

مثلما للأيقونة و الرمز جماليَّة، كذلك للمؤشر دور مهم في الجماليَّة و سوف نوضح ذلك من خلال الأمثلة التالية حيث قالت ذهبية: « **ربي، ارحمني!** »[1].هو مؤشر بين رفع البصر و فعل الترجي، **كيف ذلك؟**

ذلك من خلال وجود علاقة سببيَّة، فضعف ذهبية هو السبب الذي جعلها متأثِّرة تترجى الله في أن يتلطف بها و يرحمها على ما هي عليه، و هذا ما يؤكده تعريف المؤشر المذكور سابقاً في الفصل النظري « **و هو علامة تحيل على الموضوع الذي تعينه لأنَّها في الواقع متأثرة بهذا الموضوع** »[2]

في مؤشر آخر نجد « **لكن القدر شاء أن يموت هو و يترك في قلبها جُرحاً لا يندمل، لا يمضي يوم إلاَّ و تحسُّ به يزيد عمقاً** »[3].

تدل هذه العبارة على أنَّها مؤشر بين القدر و ذهبية بحيث أنَّ القدر كان سبباً في أن تعيش ذهبية حالة يأس، و ذلك من خلال أنَّه ترك في قلبها جُرحاً لا يندمل و عليه نقول بأنَّها علاقة سببيَّة، و الجماليَّة تكمن في جزالة اللغة، هذا ما تؤكده الفقرة التالية : « **يا لها من كلمة جميلة " ليالٍ بيضاء " فليس هناك من البياض إلاَّ تلك الشُّعلة الشَّاحبة المتراقصة التي تتصاعد منها**

---

[1] السابق، ص نفسها.

[2] - محمد الماكري، سبق ذكره، ص48.

[3] - السابق، ص 19.

رائحة البترول و تملأ مناخيري بالدخان، لأنَّي كنت أضع دائماً المصباح بالقرب من الوسادة تماماً تحت أنفي »[1]. الدُّخان دال على وجود النَّار هذه الأخيرة هي المشبَّهة بالشعلة، إذن توجد علاقة سببيَّة لأنَّه لو لم تكن هناك شعلة (النار)، لما كان هناك دخان لذلك هي مسببَّة في حدوثه و هذا ما نراه في المؤشر التالي: « **و كان وجه أمي المسكين شاحباً كتلك الشعلة، يبدو و كأنَّه يذوب شيئاً فشيئاً كقناع من الشمع »**[2]. الشعلة هي سبب مقارنة وجه أم عامر بالقناع، و لذلك نقول إنَّها علاقة سببيَّة بين شحوب الوجه و القناع و الجماليَّة تتجسَّد في التكرار للفظة شعلة في المؤشر السابق، أمَّا المؤشر الأخير فهو: « **عاشت منذ ولادتها في اغيل نزمان في هذا الأفق المغلق الذي تحيط به من كل جانب الجبال الزرقاء التي تغطيها أشجار الزيتون»**[3]. تدل هذه الفقرة على مؤشر علاقته سببيَّة بين الأفق المغلق و أشجار الزيتون فكانت هذه الأخيرة سبباً في حجب الرؤيا.

---

[1]- السابق، ص133.

[2]- نفسه، ص نفسها.

[3]- نفسه، ص240.

خاتمة

بدا لنا واضحاً، أنَّ هذه الرواية المغتربة بشخصياتها و أماكنها و أزمنتها و الباحثة، عن شظايا الاغتراب كاشفةً عن جماليَّة العلامات بين ثقافتين، فجعلتها كأداة أحقق بها دراستي للإجابة عن الإشكالية المطروحة، و في نهاية هذه الدراسة استخلصت جملة النتائج الآتية:

- تحديدنا للمفاهيم الأساسية لكل من الجماليَّة و العلامة، جعلنا نعلم جيداً أنَّ مفهوم كل منهما يختلف عن الآخر، و ذلك من خلال اختلاف وجهات النظر لكل ناقد.
- تساؤلاتنا المستمرة في هذا البحث، جعلنا نصل إلى نتيجة و هي أنَّ كل عنصر له علاقة مع العنصر الذي يليه، ذلك من خلال الاتساق و الانسجام بين الفقرات.
- كذلك قمنا باستخلاص كل كلامنا و شرحنا، فيما يخص هذا البحث في مخططات ونماذج تسهل على القارئ فهم هدفنا أكثر.
- اختلاف الفلاسفة حول مفهوم الجماليَّة و السيميائيين حول مفهوم العلامة، أدى بنا إلى اكتشاف مدى أهمية كل منهما في ساحة الدراسة النقديَّة.
- تعمقنا في أصناف العلامة السيميائيَّة لكل من الأيقونة و الرمز و المؤشر، جعلنا نملأ تلك البياضات النصيَّة التي كانت تحتاج إلى من يملأها، و هذا متجسدٌ في كون الأيقونة لا تمثل صورة فوتوغرافية فقط، بل كذلك عبارة عن أيقونة حسيَّة سمعيَّة و بصريَّة .
- كل أيقونة هي عبارة عن حدث له علاقة بموضوعه، و كل رمز هو عبارة عن علاقة عرفيَّة و كل مؤشر هو سبب يؤثر على نظيره.
- تصور بيرس للعلامة، جعلنا نفهم أكثر معنى السيميوزيس، و ممَّ تكونَّت العلامة و لماذا نقول إنَّها علامة في حد ذاتها.

- اكتشفنا بأنَّ هناك علاقة بين كل من الجماليَّة و العلامة و الظاهراتيَّة، فالجماليَّة هي علم قائم في كل منهج و العلامة هي أجزاء الكون العلامي، و الظاهراتيَّة قائمة على الظاهرة و الوعي و الإدراك لفهم الجماليَّة و العلامة.
- معرفتنا للدور الذي تؤديه العلامة الروائيَّة، أوحى لنا مدى أهمية الرواية الجزائريَّة وأفضل مثال على هذا الكلام، هو رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون، التي هي جوهر بحثنا.
- تعمقنا في دراسة عنوان الرواية، أدى بنا إلى كشف أهم الخصائص التي يحتويها و الدور الكبير الذي يلعبه في بحثنا.
- قمنا بغربلة فيما يخص أصناف العلامة، حيث وضعنا لها جدولاً لتصنيف أهم الأيقونات و الرموز و المؤشرات، لتتضح رسالتنا أكثر للقارئ.
- كشْفُنَا عن جماليَّة العلامة الروائيَّة، في رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون أمتعنا كثيراً حين استخراج كل علامة من الرواية، ثم تحديد بيت القصيد منها و ذلك من خلال بيان جماليَّتها جميلة كانت أو قبيحة.

و في الأخير لا أدعي أنَّني أنجزت عملاً متكاملاً من جميع نواحيه، و لكنَّني أرجو أن تكون دراستي هذه مبادرة لفتح المجال أما زملائي طلبة قسم اللغة العربية و آدابها، ليتناولوا موضوع جماليَّة العلامة في بحوثهم و مذكرات تخرُّجهم.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أولاً: المصادر:

1_ مولود فرعون، الذُّروب الشَّاقة، تر: حسن بن يحيى، دار تلانتيقيت، بجاية، 2014م.

ثانياً: المراجع باللغة العربية:

1_أبوريان محمد علي، فلسفة الجمال و نشأة الفنون، دار المعرفة الجامعية، ط الثامنة، الإسكندرية(مصر)، 1989م.

2_ أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة "مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة"، دار العربية للعلوم، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2005م.

3_ أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال و فلسفة الفن، دار التنوير، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2013م.

4_ داغر شربل، مذاهب الحسن، المركز الثقافي العربي، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1998م.

5_ ديث كريزويل، تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في كتاب "عصر البنيوية"، دار سعاد الصباح، ط الأولى، الكويت، 1993م.

6_ سعيد بنكراد، السيميائيَّات مفاهيمها و تطبيقاتها، دار الأمان، ط الأولى، الرباط، 2015م.

7_ ــــــــــ، السيميائيات و التأويل، المركز الثقافي العربي، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2005م.

8_ سيزا قاسم، أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة "مدخل إلى السيميوطيقا"، دار إلياس العصرية، القاهرة(مصر).

9_ شيماء سلطان، مقاومة حبسة الكاتب، مدخل النور، 2013م.

10_ عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1990م.

11_ عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، ط الثانية، بيروت(لبنان)، 1983م.

12_ عبد الحميد خطاب، الجماليَّة و الفن عبر التوجيه الفلسفي، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون(الجزائر)، 2011م.

13_ عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، منشورات ذوي القربى، ج3، ط الثانية، إيران، 2009م.

14_ عبد الفتاح أحمد يوسف، العلامات و الأشياء، دار الروافد الثقافية، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2019م.

15_ عبد المنعم عباس رواية، الحس الجمالي و تاريخ الفن، دار النهضة العربية، ط الأولى،بيروت(لبنان)، 1998م.

16_ عز الدين إسماعيل، الأسس الجماليَّة في النقد العربي(عرض و تفسير و مقارنة)، دار الفكر العربي، دط، القاهرة(مصر)، 2000م.

17_ عيسى مومنى، المنار، دار العلوم، عنابة، 2007م.

18_ فطيمة الزهرة بايزيد، التشكيل الجماليِّ لصورة الغلاف و العنوان " دراسة سيميائيَّة "، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، (الجزائر)، ع الرابع، 2014م.

19_ فؤاد أبوحطب، معجم علم النفس، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ج1، د.ط، مصر، 1984م.

20_ محمد الماكري، الشكل والخطاب " مدخل لتحليل ظاهراتي "، المركز الثقافي العربي، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1991م.

21_ محمد داود عشتار، الإشارة الجماليَّة في المثل القرآني، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005م.

22_ محمد عبد اللطيف، صحيح المسلم بشرح النووي، دار إحياء التراث العربي، ج2، ط الثانية، بيروت(لبنان)، ، 1972م.

23_ مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، ط الثانية، القاهرة (مصر)، 1994م.

24_ منذر عياشي، العلاماتية(السيميولوجيا)، عالم الكتب الحديث، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2013م.

25_ منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، دار مؤسسة رسلان، دط، سورية(دمشق)، 2014م.

26_ نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص و تحليل الخطاب، جدار للكتاب العالمي، ط الأولى، عمان(الأردن)، 2009م.

ثالثاً: المراجع المترجمة.

1_ دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط الأولى،بيروت(لبنان)،2008م.

2_ دني هويسمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، دار عويدات، ط الأولى، بيروت(لبنان) 2018م.

3_ روبرت شولز، السيمياء و التأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1994م.

4_ غاستون باشلار، جماليَّة المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيَّة، ط الثانية، بيروت(لبنان)، 1984م.

5_ و لترت ستين، معنى الجمال" نظرية في الإستطيقا"، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2000م.

رابعاً: المعاجم باللغة الفرنسية

1_ G.L. Simon, le dictionnaire français arabe, dictionnaire général linguistique et scientifique, dar al- kotob al- blmiyah, Beyrouth (Liban), 2eme Edition, 2004AD.

2_ Sauheil Idriss, al-monhal, dictionnaire français arabe, dar littéraire, Beyrouth (Liban), éd, 39, 2008ad.

خامساً: المعاجم باللغة العربية

1_ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط الأولى، بيروت(لبنان)، ج3، 1992م.

2_ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم "عربي، عربي"، مكتبة لبنان ناشرون، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2001م.

3_ برونويت ماتن، فليتريتاس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، تر: عابد خزندار، المركز القومي، ط الأولى، القاهرة(مصر)، 2008م.

4_ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 1985م.

5_ فيصل أحمر، معجم السيميائيَّات، دار العربية، ط الأولى، بيروت(لبنان)، 2010م.

6_ لطفي الشربيني، معجم مصطلحات الطب النفسي، مركز تعريب العلوم الصحية، دط، الكويت.

7_ محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط الثامنة، بيروت(لبنان)، 2005م.

سادساً: المجلاَّت

1_ باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات،ج61 ،مج16، النادي الأدبي الثقافي ، جدَّة، 2007م.

2_ حاتم كاعب، معارف، مجلة علمية فكرية محكمة،ع الرابع، المركز الجامعي، البويرة(الجزائر)، 2008م.

3_ عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات، مج7 ، ع الثاني، 2014م.

4_ كلثوم مدقن، أصناف العلامات في المسرح و دلالتها التواصلية الدلالية و الثقافية، مجلة الآداب و اللغات، ع السادس، 2007م.

5_ ماجدة حمود، غادة السَّمان و جماليات العنوان، مجلة علامات ،ج54، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ، 2004م.

ثامناً: الرسائل الجامعيَّة.

1_ جميلة شاطو، النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة، رسالة الماجستير،جامعة وهران، كلية الآداب و الفنون، 2012.2013م.

2_ محمد النعيمي فيصل غازي ، العلامة في ثلاثية أرض السوداء لعبد الرحمن منيف، رسالة الدكتوراه، جامعة الموصل، مجلس كلية التربية، قسم الأدب العربي، 2005م.

3_ نسيمة لعداوي ، ترجمة الاستعارة في النص الأدبي من الفرنسية إلى العربية " الدُّروب الوعرة و الدُّروب الشَّاقة " أنموذجاً، رسالة الماجستير، جامعة مولود معمري، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، تيزي وزو، 2010م، 2011م.

4_ نصيرة عيسى مبروك، فلسفة العلامة عند رولان بارت، رسالة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2001م.

ملحق:

1_ التعريف بصاحب الرواية مولود فرعون.

2_ ملخص رواية الدُّروب الشَّاقة .

1_ التعريف بصاحب الرواية (مولود فرعون):

« ولد مولود فرعون في الثامن مارس 1913م بقرية تيزي هيبل سُجل بلقب فرعون في الحالة المدنية الفرنسية لكن لقبه الحقيقي آيت شعبان»[1].

التحق بالمدرسة الابتدائيَّة في قرية (تاوريرت) في سن السابعة فكان يقطع مسافة طويلة يومياً بين منزله، و مدرسته سعياً على قدميه في ظروف صعبة مثالاً للطفل المكافح الذي يتحدى الصعاب المختلفة، التي وقفت في وجهه مما أهله للظفر بمنحة دراسيَّة للثانوي بتيزي وزو ثم فاز بمسابقة الدخول لمدرسة المعلمين ببوزريعة بالجزائر العاصمة ثم تخرج منها ليعود إلى قريته بتيزي هيبل، التي عُين فيها مدرساً سنة 1935م.

مولود فرعون من الجيل الأول للكتاب الجزائريِّين، الذين كتبوا باللغة الفرنسيَّة قبل و خلال الثورة الجزائريَّة لوصف ما كان يعاينه الشَّعب الجزائري، من فقر و جهل و استغلال تحت نظام الاستعمار وفي سنة 1952م عُيِّن مديراً لمدرسة الناظور تاركاً منطقة القبائل، و في 5/جويلية/1953م أتمَّ روايته " الأرض و الدَّم " التي حاز بفضلها على جائزة الرواية الشَّعبية

---

[1]- مولود فرعون، سبق ذكره، ص266.

وكذلك كتب " ابن الفقير " خلال سنوات الحرب الحالكة على ضوء قنديل قديم، و " الدُّروب الوعرة" في سرديَّات تنبثق من أعماق الوطن الجزائري القابع تحت الاحتلال »[1].

هو من أصول أمازيغيَّة عريقة، قضى كامل حياته في منطقة القبائل و ترسَّخت في أعماقه فكرة تحثه دائماً على وصف الوجدان الأمازيغي، على أن يكون شاهد عيان إنَّه شيء جميل أن يعرف العالم بأنَّ الأمازيغ هم أُناس كغيرهم من البشر .

مولود فرعون الذي عايش حقبة سوداء من تاريخ الجزائر، كان من الأقليَّة المحظوظة من بني جيله التي ألقت الدراسة بأرجل حافية و بطن خاوية، « و على دروبٍ وعرة اعتاد ابن الفقير المدرسة التي مكنته بعد سنوات من الجهد من التحصل على شهادة من معهد تكوين المعلمين بالجزائر العاصمة، تحول بفضلها إلى مُدرس يُلقن العلم لأبناء منطقته، كان مُدرساً بارعاً يتقن جيداً عمله وسعى دائماً إلى أن تكون نتائج مدرسته الأحسن، في امتحانات شهادة التعليم الابتدائي مقارنة مع المدارس المجاورة، و يُذكر أنَّ فرعون لم يكن إنساناً طيباً و هادئاً فحسب، بل أهم من ذلك كان مثقفاً و يقرأ كثيراً، ففرعون ليس من أولئك الذين يعتقدون بأنَّ الفرنسية هي حتماً لغة الاستبعاد والاستعمار الثقافي، بل ما سمح له بفهم الآخر و تفسير نفسه و قول اشمئزازه و قرفه لأكبر عدد ممكن »[2]. من خلال هذا الطرح يتبادر إلى أذهاننا هذه التساؤلات المتمثلة في: كيف كان مولود فرعون مع تهمة معاداة الثورة له؟ و ما هو موقف مولود فرعون من الاستعمار الفرنسي؟

---

[1]- السابق، ص 266.

[2]- نوال بن صالح، استشراف القطيعة في أدب مولود فرعون " الأرض و الدم "، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب و اللغات، جامعة بسكرة(الجزائر)، ع التاسع، 2013م، (المدخل).

1_1 مولود فرعون و تهمة معاداة الثورة:

« يرى الكثير من الباحثين أنَّ مولود فرعون، قد خرج من رحم الجمهوريَّة الفرنسيَّة الثالثة فهي التي مكنته من تحقيق القفزة المحظوظة، من وضعية مزرية كابن فلاح العدم إلى أخرى مقبولة اجتماعياً، تحققت بفعل العمل كمدرس، فبعد رواية ابن الفقير التي استغرقت كتابتها ثمانية عشر عاماً فهي قصة حياته »[1].

« الشخص الأساسي في الرواية – منراد فورولو - هو مولود فرعون و فيما بعد كتب رواية " الأرض و الدم " التي تروي قصة سيدة فرنسيَّة جاءت من فرنسا، مع زوجها لتعيش في قرية قبائليَّة ثم رواية الدُّروب الوعرة " les chemins qui montent "، حيث كان يتحدث عن الدُّروب التي تؤدي إلى قريته أثناء الثورة الجزائريَّة، فوجد مولود فرعون نفسه بين نارين نار الحرب التي يسعى من خلالها الشَّعب الجزائري لاسترجاع حريته، و نار الإدارة الاستعمارية التي كانت تُسير المؤسسات التعليميَّة التي كان يشتغل عندها الكاتب، رغم صعوبة هذه الوضعية الحرجة إلاَّ أنَّ فرعون اختار الوقوف إلى جانب شعبه، فرعون يدخل الثورة بطريقته الخاصة، كان ذلك نقطة تحول هامة في حياته لما كان في منطقة الأربعاء نات إيراثن، فالتغيير الذي عرفه كان موازاة مع التطور الذي عرفته الثورة الجزائريَّة، و اتساع رقعتها في بلاد القبائل كما أنَّه تناول في أعماله مسائل متعلقة بصعوبة تحقيق التواصل، بين شخصيات من ديانات مسيحيَّة و إسلاميَّة، لكن مولود فرعون لم يتناول موضوع الثورة بشكل صريح، صحيح أنَّه كان متحفظاً من جبهة التحرير الوطني من 1954م إلى 1958م، لكن هذا لم يمنعه من التطور نحو الإيمان باستقلال الجزائر، فقد تطور

---

[1] - السابق، ص 397.

مولود فرعون نحو الرغبة في الاستقلال لكن دون معاداة فرنسا، و هذا ما فسَّره قبوله العمل بالمراكز التربويَّة الاجتماعيَّة التي أنشأها الحاكم " جاك سوستيل "[1].

من خلال هذا الشرح نستنتج أنَّ مولود فرعون، وصف بدقة أنماط معيشة سكان منطقة القبائل و طقوسهم و تقاليدهم، فتحدث عن تنظيمهم الاجتماعي و ظاهرة الهجرة، هذه المواضيع هي التي كانت مصدر إلهامه.

1_2 موقف مولود فرعون من الاستعمار :

لم يخصص الأديب عملاً أدبياً خاصاً لموضوع الاستعمار، لكن نلتمس هذا الموقف غير مباشر من خلال رواياته حيث عرف كيف يتحدث عن المعاناة اليوميَّة للجزائريين، إلاَّ أنَّ الموقف المباشر في رأينا هو الذي يمكن استقاؤه من مجلة " بروف " في سبتمبر 1958م[2]، أين كان يقول « أعلم أنَّه يتم الاهتمام أكثر بالجزائر، لكن مع الأسف بالجزائر فقط، مع الصحراء بطبيعة الحال في كل الحالات لا يتم الاهتمام بالعرب و بالقبائل، إلاَّ لقتلهم أو لسجنهم في السجون أو لجعلهم مسالمين أو منذ مدة لدمج أرواحهم »[3].

هذه المقولة نجسدها ضمن صور الجزائريين في بداية القرن العشرين، لما كانت تحت نظام الاستعمار الفرنسي، يوميات الأهالي كانت ملطخة بالفقر و الجوع و الجهل، بأمرٍ من الإدارة الاستعماريَّة حجبت هذه الأرض الواسعة عن أبناءها الأصليين، إنَّه نظام يُذل و يحتقر الناس على

---

[1]- السابق، ص 397.

[2]- يُنظر: نفسه، ص نفسها.

[3]- نفسه، ص نفسها.

أرضهم و يدعى في الوقت نفسه، الحرص على حقوق و كرامة الناس هناك هذا واقع وصفه بدقة مولود فرعون في رواياته المختلفة.

و في نفس الرسالة يضيف: « عندما يقول لنا الجزائريَّون، الفرنسي و الأصل بأنَّهم جزائريُّون نفهم من ذلك بأنهم فرنسيون أولاً، ثم جزائريُّون من بعد هذا ما نفهمه و هذا أرادوا أن يفهموه لنا دائماً فبمقتضى ذلك يكونون هم الأسياد و بمقتضاه أيضاً، فكل رفض مقلق من قبلنا يجعلهم يستديرون نحو الأرض الأم التي تأتي لتدعم موقفهم و هي واعيَّة بواجباتهم »[1].

« في أكتوبر 1960م، التحق مولود فرعون بالمراكز الاجتماعيَّة التربويَّة، التي أسَّستها شارمان ديو في إطار برنامج قسنطينة، الذي أنجز مجموعة من المنشآت و المصالح الاقتصاديَّة و الاجتماعيَّة لفائدة الجزائريِّين الأصليِّن، بطبيعة الحال " الأقدام السوداء " و منظمة الجيش السري (O.A.S) كانوا معارضين لكل هيئة من شأنها تحسين معيشة الجزائريِّين، بعدما أصبح استقلال الجزائر أمراً لا رجعة فيه عمدت بدايةً من فيبراير 1962م، إلى القيام بمجموعة من الأعمال الإرهابيَّة راح ضحيتها مئات الجزائريِّن و الفرنسيِّن ، من بين هذه الهجمات تلك التي أودت بمولود فرعون و خمسة من زملائه من مركز التربوي الاجتماعي من أعالي العاصمة الجزائريَّة، أُغتيل في 15/مارس/ 1962م »[2].

---

[1]- حسين تومي، فرعون من الدُّروب الوعرة إلى الأيادي الغادرة، مقال، رئيس مصلحة التظاهرات العلميَّة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص50.

[2]– نفسه، ص 07.

2_ ملخص رواية الدُّروب الشَّاقة:

تحتوي الرواية على 267 صفحة، هي في الأصل كتبت باللغة الفرنسيَّة ففي البداية تحكي لنا الرواية عن واقع القبائل في الجزائر، إثر الاستعمار الفرنسي في أوائل الخمسينيات بالضبط أي قبل ثورة نوفمبر بفترة وجيزة، فحاول فرعون أن يُعرف لنا بعض التقاليد و بعض ما كان يقوم به الشَّباب لأجل الذّهاب إلى فرنسا، للتخلص من معيشتهم الدنيئة أو المزرية إثر الاستعمار و ما كان يعيشونه يُنقل لنا الواقع الحقيقي لشباب منطقة اغيل نزمان، بتيزي وزو أي القبائل الكبرى في الجزائر حيث يروي الكاتب في هذه الرواية، أنَّ هناك مثقفاً قروياً " أعمر آيت العربي " منعزلاً في قرية قبائليَّة نائيَّة و منفصلة عن العالم، و بعيداً عن التاريخ نجد يكتب مذكرات يطرح الكاتب من خلالها علاقة حب جمعت بين " أعمر " و " ذهبية "، في قرية اغيل نزمان في جبال جرجرة بمنطقة القبائل بالإضافة للتطرق إلى حيرة و ارتباك جيل نضج، يطمح للتخلص من العبوديَّة.

لذلك فإنَّ هذه الرواية تنقسم إلى قسمين، أولهما يروي فيه الكاتب الحياة التي يعيشها سكان قرية اغيل نزمان بمنطقة القبائل الجزائريَّة، و تدور أحداثها خلال سنوات الخمسينات حيث يسرد لنا المعاناة التي كان يعيشها السكان، خلال تلك الفترة و قد اتخذ عدة أبطال ليبرز سمات المعيشة بهذه المنطقة إبَّان الاحتلال الفرنسي للجزائر، الذي لم يكن له التأثير الكبير إذْ اعتبر أنَّ المنطقة منعزلة تمام الانعزال عن القرى التي حولها، و التأثير الوحيد الذي ذكره هو التبشير المسيحي الذي مارسه المحتل في منطقة القبائل، الذي كان جليا وواضحاً في شخصية البطلة ذهبية و عائلتها التي اتخذت من المسيحيَّة ديناً لها، بعد أن تزوجت أم ذهبية ننه مالحة من رجل مسيحيٍّ من قرية مجاورة، و كذلك مشكلة الدين و التديُّن و ممارسات الناس في معاملاتهم وحياتهم اليوميَّة البعيدة عن روح الدين، و عرض مشكلة الفقر و الفقراء باعتبار أسرة ذهبية كانت من أفقر الأسر و قد

اختار الكاتب أن تكون البطلة مسيحيَّة المعتقد، بحسب رأيي ليبرز التعايش الذي يحدث بين المسلمين و المسيحيين في منطقة القبائل، حيث ذكر الكاتب صعوبة التفرقة بين المسيحي والمسلم في المنطقة و هذا بسبب عدم تخلي مسيحيي المنطقة عن التقاليد المتداولة، بين الناس حتى صيام شهر رمضان لم يكن حكراً على المسلمين فقط.

و يروي كذلك في هذا الجزء، عن علاقة بين ذهبية و ابن عمها البطل أعمر و المعاناة التي ستعيشها بعد موته و يسرد من خلال هذه القصة، طريقة الزَّواج في قرية اغيل نزمان والهجرة إلى فرنسا التي تمثل حلم كل شبَّان القرية للتخلص من الفقر و الأكواخ و الأراضي الفلاحيَّة.

أمَّا القسم الثاني من الرواية، فهو يسرد اليوميات التي كان يكتبها أعمر قبل أن ينتحر والتي كانت عن الحياة التي عايشها، و التي قرَّر تدوينها في دفتر بعد وفاة والدته " المدام " التي كانت لا تكف عن الحديث حينما تزور الخالة مالحة في دارها، فكانت ذهبية تنتظر رجوع أعمر بنوع من المعاداة، لأنَّها كانت متيقنةً أنَّه لن يعيرها أي اهتمام و أنَّه لن يعتبرها سوى مجرد مسيحية صغيرة مرتدة عن دينها و قروية ساذجة، يسهل دفعها إلى ارتكاب الخطيئة، لكنَّها عزمت أن تلقنه درساً لن ينساه حتى يغير تماماً نظرته إليها، و عادت بها ذاكرتها إلى يوم اللقاء الأول حينما قالت لها أمُّها: تعالي يا ابنتي هذا هو ابن عمُّك قبِّلي رأسه لا تخافي، حينئذٍ ابتسمت مالحة و مدام واقترب ابن العمِّ إليها و نظر إليها و انحنى بهدوء لكي تقبله على رأسه، ثم أمسك يدها و لامسها بشفتيه بسرعة و دون تركيز كما لو كان ذلك يزعجه، و عادت ذهبية إلى الدَّار غير راضية عن ذلك اللقاء.

تعتبر المدام ذات الأصول الفرنسية، و التي أسلمت و أتت لتعيش في قرية اغيل نزمان بعد زواجها من والد أعمر، هذا الأخير الذي قُتِلَ من قبل عائلة أيت سليمان و أيت العربي، عائلة أعمر و ذهبية .

يعيدنا الرَّاوي إلى قصة ذهبية و أعمر، و استحالة زواجهما رغم حبِّهما الشديد ذلك بسبب العادات و التقاليد باعتبارها مسيحية ابنة مسيحية، ثم تكتشف بأنَّ أعمر إنَّما قتله مقران، انتقاماً له و لكن مقران الوقح أخفى تهمته هذه، ناكراً ما فعله من جرائم و ألبس التهمة إلى أعمر الضحية الذي لم يفعل شيئاً يُذكر، و لهذا قام أعمر بالانتحار لكن قبل مماة أعمر ترك مسودة حياته التي توجد فيها حقيقة انتحاره، موجهة إلى ذهبية لتقوم بقراءتها، و في نهاية الرواية تتزوج ذهبية مع رجل يكبرها سناً.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة

الفصل الأول: تحديد المفاهيم الأساسيَّة.

1- الجماليَّة.....11

1-1 لغةً.....11

1-1-2 في اللغات الأجنبيَّة.....12

1-1-3 اصطلاحاً.....12

1-2 مفهوم الجماليَّة في الفلسفة اليونانيَّة 15

1-2-1 مفهوم الجماليَّة عند أفلاطون.....16

1-2-2 مفهوم الجماليَّة عند أرسطو.....17

1-2-3 مفهوم الجماليَّة عند كانط.....18

1-2-4 مفهوم الجماليَّة عند هيغل.....19

1-2-5 مفهوم الجماليَّة عند بومجارتن.....20

1-3 خصائص الجماليَّة.....21

2- العلامة.....23

2-1 لغةً.....24

2-1-2 في اللغات الأجنبيَّة.....25

2-1-3 اصطلاحاً.....27

2-2 **مفهوم العلامة عند السيميائيين**.....28

2-2-1 مفهوم العلامة عند فريديناند دي سوسير..... 28

2-2-2 مفهوم العلامة عند شارل ساندرس بيرس.....28

2-3 **أصناف العلامة السيميائيَّة**.....30

2-3-1 الأيقونة.....30

2-3-2 الرمز.....35

2-3-3 المؤشر.....37

3- **تصور بيرس للعلامة**.....39

3-1 علاقة الجماليَّة بالعلامة.....46

<u>الفصل الثاني</u>: جماليَّة العلامة في رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون.

1- **العلامة الروائيَّة**.....49

2- **قراءة جماليَّة العنوان (الدُّروب الشَّاقة)**.....50

3- **سيميائيَّة الصورة (الدُّروب الشَّاقة)**.....57

4- **أصناف العلامة في رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون**.....60

3-1 الأيقونة..... 61

3-2 الرمز..... 62

3-3 المؤشر.....62

5- **جماليَّة العلامة الروائيَّة في رواية الدُّروب الشَّاقة لمولود فرعون**.....68

4-1 جماليَّة علامة الأيقونة.....69

4-2 جماليَّة علامة الرمز.....77

4-3 جماليَّة علامة المؤشر.....79

خاتمة.....83

ملحق:

1- التعريف بصاحب الرواية (مولود فرعون).

2- ملخص رواية الدُّروب الشَّاقة .

قائمة المصادر و المراجع.....86

فهرس الموضوعات.....95