حوليات آداب عين شمس (عدد خاص ٢٠١٩)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

النظم السيميولوجية ودلالاتها فى المجموعة القصصية "باقة زهر" للأديب التركى ممدوح شوكت اساندال

مصطفى فريد هلال

جامعة عين شمس– كلية الأداب– قسم اللغات الشرقية وأدابها– فرع اللغة التركية

المستخلص

مرت الدولة العثمانية بالعديد من الأزمات الجيوسياسية فدخلت مرحلة الإنهيار الجغرافى وفقدانها السيطرة على أراضيها، وكنتيجة للعديد من الأزمات الإقتصادية والسياسية والعسكرية التى مرت بها الدولة، دعت الضرورة إلى إيجاد رؤية جديدة للدولة ونهج مسار الإصلاح. وقد إختلفت الرؤى والأفكار بين الساسة ورجال الدولة والأدباء والمثقفون حول رؤية الإصلاح، فرأى البعض ضرورة التمسك بموروث الدولة العثمانية بينما رأى البعض الأخر ضرورة إتباع السياسات الغربية وخاصة فرنسا للنهوض بالدولة، ومع إستمرار تضارب الرؤى والأفكار حول منهج الإصلاح أدى إلى نفاذ بعض المفاهيم للثقافات الغربية إلى المجتمع التركى، ومع قيام مصطفى كمال اتاتورك بالثورة الكمالية وإلغاء الخلافة وتأسيس الجمهورية التركية وفق مباىء جديدة تكون هى قاطرة الجمهورية نحو تحقيق التقدم، جائت المبادىء الكمالية لتقوم بتغير البنية التحتية الثقافية للمجتمع التركى، وتدفعه نحو الإنسلاخ عن هويته.

لم يكن الأدب بمنأى عن كل تلك التفاعلات الإجتماعية و السياسية فقام كثير من الأدباء بطريقة أو بأخرى بمحاولة تقديم رؤيتهم حول منهج الإصلاح عن طريق أعمالهم الادبية، ومن هنا تأتى أهمية الأديب التركى ممدوح شوكت اساندال حيث أنه فضلاً عن كونه أديباً إلا أنه أيضاً قد شغل مناصب رفيعة فى الجمهورية التركية، حيث شغل منصب سفيرا ثلاث مرات لدى عدة دول مختلفة، كما كان مستشاراً مقربا لحكام تلك الدول وأيضاً لمصطفى كمال اتاتورك، كما أنه سياسى بارز وعضوا بحزب الشعب الجمهورى، كما أنه قد شغل منصباً عسكرياً بالحزب كما عمل أيضاً معلماً فى العديد من المدارس المختلفة، هذا بالإضافة إلى إتقانه للعديد من اللغات منها الفارسية والروسية مما مكنه من الإطلاع على ثقافات العديد من الشعوب والمجتمعات.

ومما تقدم وبناء على الخلفية الأدبية والسياسية والدبلوماسية للأديب ممدوح شوكت اساندال، وفضلا على التفاعلات الجيوسياسية داخل الدولة العثمانية وحتى تأسيس الجمهورية، دعت الضرورة إلى فهم الأبعاد السياسية والإجتماعية للكاتب، ولكى يتمكن القارىء من ذلك كان لابد له من التطرق إلى الأنظمة السيميولوجية ودلالاتها فى كتابات اساندال من أجل الولوج إلى نصوصه وفهم قيمة النص الحقيقة وبالتالى فهم الرؤية الفلسفية للأديب واستنباط أراءه حول منهج الإصلاح والتى كانت تدور حول الإهتمام بالتعليم والشباب والمرأة، وإن كانت الضرورة تقتضى إقتباس بعض الأفكار عن الحضارات الغربية كمسار للإصلاح إلا أنها لابد وأن تكون بعيدة عن الهوية التركية.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٩.

مقدمة

لقد عصفت بالدولة العثمانية أزمات عديدة أخذت فيها الدولة العثمانية فى التدهور والإنهيار الجغرافى من التنظيمات وحتى إعلان الجمهورية، ثم تبعه إنهيار أخر فى البنية المجتمعية ناتج عن الإبتعاد عن المفاهيم والعادات والتقاليد التى نشأت عليها الدولة.

ونظرا لهذا التغيير الجيوسياسى فقد طرأت على الدولة العثمانية مفاهيم وسلطة سياسية جديدة راغبة فى التغيير بشكل جذرى حتى أدى هذا الأمر إلى إلغاء الخلافة العثمانية ونشأة الجمهورية التركية من قبل مصطفى كمال أتاتورك، وجائت الرؤية الكمالية للجمهورية التركية الجديدة، بإعلان مجموعة من المبادىء تكون هى قاطرة الدولة فى المضى قدما.

كل هذى التفاعلات الجيوسياسية كان لها تداعيتها الإجتماعية والثقافية، فبين مؤيد ومعارض لسياسات رجال الدولة العثمانية ومع إستمرار الإنهيار الجغرافى للدولة وفقدانها السيطرة على أرضايها، أستطاع مصطفى كمال أتاتورك القيام بإلغاء الخلافة وتأسيس الجمهورية التركية وفق مبادىء جديدة لم تكن هى الأخرى بعيدة عن أراء المعارضين.

وقد أحدثت التغييرات الكماليه إنشقاقاً داخل المجتمع التركى بين مؤيد لسياسات اتاتورك ومعارض، إلا أن هذا لم يمنع اتاتورك من المضى قدما نحو مزيد من التغير فى كافة المجالات سياسياً وعسكريا وثقافيا وبشكل جذرى، حاد وسريع، وليس كما كان فى سابق عهد الدولة العثمانية.

ونظرا لقوة وحدة هذة التغيرات وسرعة تطبيقها داخل المجتمع التركى، فقد أحدثت فجوة ثقافية وإجتماعية كبيرة داخل المجتمع فى شتى المجالات، وأستمرت بدورها حركة معارضة السياسات الكمالية والحث على رفضها لما لها من أثر بالغ فى تغير الهوية التركية للفرد وبالتالى المجتمع.

ولم يكن الأدب بعيدا عن هذة التغيرات فلعب دورا هاما فى تنوير المجتمع حول خطورة هذة التغيرات، وهنا يظهر دور السياسى والأديب والمعلم والدبلوماسى ممدوح شوكت اساندال، رجل من عامة الشعب، من أسرة فقيرة، غير متعلم، أستطاع أن يعلم نفسة بنفسة الى أن تقلد أرفع المناصب السياسية فى الدولة وأن يكون واحدا من صانعى القرار السياسى فى الدولة بالإضافة إلى أنه تميز بصبغتة الوطنية وحبه لبلده، فكان بحق خير دليل لنا لكى نتمكن من حل ودراسة بل وإستيعاب حالة المجتمع التركى المعاصر وفهم لقضايا إنسانية هامة، فمن خلاله أستطعنا أن نرصد قضايا أنية ومستقبلية على السواء.

هذا ما وجده الباحث عند اساندال فى قصصه، فالمجتمع التركى ذو الطابع الإسلامى أراد تحقيق النهضة والإصلاح فاتجه صوب الغرب فشعر بالخلل بين واجب الموروث وعاطفة الحداثة فسقطت هويته، وقد تميز أسلوب الأديب ممدوح شوكت اساندال

بالغموض السلس الذى يدعو القارىء إلى إستنباط الحقائق حول النص وأن يكون فاعلا لا مستهلكاً، ولا يمكن للمتلقى أن يستشف ما بين السطور وأن يصل لقيمة النص الحقيقية دون خلفية سيميولوجية تمكنه من فك شفرات النصوص، لذلك جائت هذة الدراسة لترصد النظم السيميولوجية فى نصوص ممدوح شوكت اساندال ودلالاتها وبالتالى فهم الأبعاد النفسية والإجتماعية للاديب والوصول لقيمة النص الحقيقية ومن ثم فهم رؤية الكاتب حول مفهوم الإصلاح.

وقد أتبع الباحث فى دراسته المنهج التكاملى نظرا لإتساع رقعته التحليليه، وأعتمد فى دراسته على عدة مصادر أهمها المجموعة القصصية " باقة زهر "، ورسالة دكتوراة باللغة التركية من جامعة انقرة تحت عنوان " الرؤى الإجتماعية والسياسية للأديب ممدوح شوكت اساندال "، ومقال بعنوان " البنيوية وما بعدها " للكاتب " جون ستروك يتناول فيه النظم السيميولوجية لدى رولان بارت.

ولذلك فقد جاء البحث فى ثلاثة أجزاء، الأول منها يتناول لمحة تاريخية فى الفترة من إنهيار الدولة العثمانية وحتى تأسيس الجمهورية التركية مع توضيح التغيرات الكمالية، أما الجزء الثانى فيشمل نبذة عن حياة الأديب ممدوح شوكت اساندال لكى يتمكن القارىء من إستيعاب المعطيات المختلفة التى ستمكنه من الولوج إلى نصوص الكاتب. أما الجزء الأخير فهو يتناول التحليل السيميولوجى لنصوص المجموعة القصصية " باقة زهر " وفهم دلالاتها ومنها الوصول إلى قيمة النص الحقيقة وبالتالى فهم رؤية الكاتب حول مفهوم الإصلاح.

- إنهيار الدولة العثمانية ومؤشرات تأسيس الجمهورية:

- **الحرب العالمية الأولي:**

إندلعت الحرب العالمية الأولي فى ٢٨ يوليو ١٩١٤، ودخلت الدولة العثمانية الحرب إلي جانب المانيا بعد تفكير ومناورات سياسية من قبل السلطنة العثمانية. وقام السلطان " محمد السادس" – محمد وحيد الدين [١]، ١٩١٨ – ١٩٢٢م – الذى تولى الخلافة بعد وفاة السلطان " محمد الخامس "، بإقالة وزارة " الإتحاد والترقي " بعدما توالت الهزائم على الدولة العثمانية، وألف وزارة جديدة برئاسة " أحمد عزت باشا الأرناؤوط " [٢].

عملت الوزارة الجديدة على التهدئه وعقد الصلح، ومن هنا أرسلت إلي الرئيس الأمريكي " ويلسون " تعرض عليه طلب الدولة العثمانية فى الصلح ولكن لم يصل من الإدارة الأمريكية حينها أى رد، وعليه أرسلت الدولة العثمانية إلي الأدميرال " كالثورب " – وهو القائد البحري البريطاني في بحر إيجا – وفدا وزاريا توجه إلي مدينة " مندروس " في جزيرة " ليمتوس" الواقعة بين تركيا واليونان لمفاوضة البريطانين نيابة عن الحلفاء للتوقيع علي شروط الهدنة [٣]. وقد وقعت هدنة مندروس بعد الهزيمة فى الحرب العالمية الأولى ١٩١٤– ١٩١٨ م بين الدولة العثمانية ودول الحلفاء فى ٣٠ أكتوبر ١٩١٨ [٤].

- **هدنة مندروس وأهم بنودها:**

تم توقيع الهدنة بين حكومة الإتحاد والترقى مع قوات التحالف " إنجلترا وفرنسا وإيطاليا " فى أكتوبر ١٩١٨ عقب هزيمة الدولة العثمانية فى الحرب العالمية الأولى وعقب إعتلاء السلطان وحيد الدين العرش بحوالى شهرين. وقد وقع المعاهدة عن الدولة العثمانية ممثلا لحكومتها " رؤوف أورباى " أحد الشخصيات البارزة فى الحركة الكمالية والمقربين لأتاتورك، وكانت شروط هذه المعاهدة هى فتح المضايق التركية، إطلاق سراح أسري الحرب من جنود الحلفاء، وبتسريح الجيوش التركية، وقطع العلاقات مع دول وسط أوروبا، كما تم وضع جميع الأراضي التركية تحت تصرف الحلفاء.

ومن أهم الشروط التى تنص عليها المعاهدة صراحة، هو أن يمكن لدول التحالف أن تحتل الأراضى التركية التى تجدها ضرورية من الناحية الأمنية. وقد أستغلت قوات التحالف هذا الشرط واتخذته ذريعة لأحتلال " أضنة وأنطاليا وإزمير والموصل واستانبول بعد ذلك [٥]. وفي نوفمبر١٩١٨ م دخلت بحرية الحلفاء مضيق الدردنيل و بحر مرمرة حتى وصلت إلي استانبول حيث نزل بها ممثلو الحلفاء العسكريين وأحتلوا قلاع البسفور وأضحت لهم السيطرة الكاملة علي العاصمة العثمانية.

ومع تراخى الحلفاء وإنشغالهم بالشئون الداخلية لبلادهم، وتسريحهم للجيوش وتصاعد وتيرة الأحداث والصراعات الداخلية في إيطاليا وإنجلترا وفرنسا، فعلى سبيل المثال في باريس إنشغل الساسة بوضع سياسة التفاهم مع المانيا، ولم يكن لديهم وقت للتفكير في شأن تركيا، بدأت حركات المقاومه فى الظهورعلى الساحه وأخذت على عاتقها محاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه من الأراضى العثمانية وشعبها من براثن الإستعمار الغربى.

ولكن المقاومة كانت أمرا صعبا للغايه في العاصمة بسبب إحكام الإنجليز السيطرة عليها، ولكنها كانت تؤتى ثمارها في المناطق الجبلية الداخلية في الأناضول [٦]، ومن هنا وجد الوطنيون في الأناضول أنه لابد من إستئناف الكفاح لإنقاذ الوطن مهما كانت التضحيات.

فتكونت الجماعات الوطنية وأنضمت إليها وحدات الجيش النظامي، وأخذت تعمل على مكافحة القوات اليونانية التي أرتكبت كثيرا من الفظائع في إزمير وقد أثار هذا العمل غضب الحلفاء فطلبوا من الحكومة العثمانية محاربة هؤلاء الثوارالوطنين والقضاء عليهم، فأسندت الحكومة العثمانية تلك المهمة إلى الضابط مصطفي كمال أتاتورك [٧]، المتمرس بالحروب ليقوم بهذه المهمة، ولم يكد مصطفي كمال يصل بقواته إلي الأناضول ليكافح القوات الثائرة حتي بادر بالإنضمام إليها وأخذ علي عاتقه قيادة الحركة الوطنية [٨].

- **مؤتمرا أرضروم وسيواس:**

دعا مصطفي كمال بمجرد أن وصل إلي "سامسون" الي مؤتمر يحضره ممثلون من المناطق المجاورة وعقد المؤتمر في أرضروم في ٢٣ يونيو١٩١٩م، وقد خرج من مؤتمر أرضروم بقررات هامة لأجل إنقاذ الأمه والدفاع عنها وتنظيم الحركة النضالية،

ولكن مؤتمر أرضروم كان محليا ويعتمد علي المناطق الشرقية والجنوبية في الأناضول، لذا كان من ضمن توصيات مؤتمر أرضروم الدعوة إلي مؤتمر شامل يحضره ممثلين من جميع الولايات والمناطق يعقد في مدينة " سيواس " وعقد المؤتمر في سيواس في ٤ سبتمبر١٩١٩م [٩]. وقد حقق نجاحا عظيما وأصبحت الحركة شاملة تعبرعن رأي جميع البلاد التركية، وتوحدت الجمعيات التي كانت تعمل علي إستقلال الأمة والدفاع عنها في جمعية واحدة تحت أسم " جمعية الدفاع عن الأناضول والروميلي"، وأصبح هذا الأسم هو أسم الهيئة التمثيلية الجديدة [١٠].

- **المجلس الوطني الكبير:**

إجتمع المجلس الوطني الكبير في ٢٣ يوليو ١٩٢٠ م بدعوة من مصطفي كمال أرسلها إلي الأقاليم في ٢١ إبريل ١٩٢٠ م، وإنعقد المجلس في أنقرة بناء علي الإنتخابات العامة في جميع الأقاليم والتي أقيمت في ١٩ مارس ١٩٢٠م. وفي ٢٢ إبريل أرسل مصطفي كمال بالتلغراف إلي الهيئات الملكية والعسكرية يبلغهم بأن الحكومة التي قامت في أنقرة هي الحكومة الرسمية في البلاد، وفي ٢٣ إبريل بدأ المجلس الوطني الكبير في ممارسة وظائفه، وأنتخب مصطفي كمال رئيسا للمجلس وأعتبر المجلس هو القوة التشريعية في البلاد وخول بإصدار القرارات التشريعية والحقوقية والمدنية وبذلك أصبحت حكومة أنقرة هي السلطة الشرعية في البلاد [١١]

- **معاهدة لوزان:**

بدأ مؤتمر لوزان في ٢١ نوفمبر من عام ١٩٢٢ م وقد تم فيه الإعتراف بتركيا دولة مستقلة ذات سيادة وحكومتها هي الحكومة الموجودة بأنقرة وكان ذلك بناء علي طلب "عصمت اينونو"[١٢] الذي كان ممثلا لحكومة أنقرة في المؤتمر كما أعترف بإلغاء الإمتيازات الدينية والمسيحية، وعاد سكان أسيا الصغري إلي وطنهم الأصلي، كما عاد الأتراك الموجودون في دول البلقان إلي الأناضول، وتم توقيع معاهدة الصلح في ٢٤ يوليو١٩٢٣ [١٣]. وقد صدر حكما بإرسال مائة وخمسين شخصا من المعارضين بشكل رسمى إلى المنفى عام ١٩٢٤، لكنهم تمكنوا من العودة مرة أخرى إلى الوطن بقانون عفو صدر بعد عام ١٩٣٨ [١٤].

ومن هنا فإن الحرب العالمية الأولي تعد نهاية للدولة العثمانية بعد إستعمار أراضيها والإستيلاء عليها وتقسيمها كغنيمة حرب علي دول الحلفاء، وبالتالي لم تعد هناك جدوى من صراع الرؤى الإصلاحية للدولة وكذلك عدم تعدد الخيارات التي كانت مطروحة أمام السلطة والمجتمع التركى قبل إندلاع الحرب.

- الجمهورية التركية

أدرك الكماليون أن مشكلتهم هي مسالة بقاء الدولة التركية من عدمه وليس أعتماد رؤية إصلاحية وتفضيلها عن غيرها، ومن هنا كانوا علي استعداد لاجراء أي مساومات تضمن لهم بقاء الدولة التركية. وبعد أنتصار الأتراك علي اليونانيين في حرب الإستقلال خاض مصطفي كمال اتاتورك معركة فكرية سياسية حول ماهية الحكم وإستطاع أن يقنع

القوى السياسية بضرورة فصل السلطنة عن الخلافة ثم إلغاء السلطنة عام ١٩٢٢ م مع بقاء السلطات الروحية للخليفة.

إجتمع المجلس الوطني الكبير وأعلنت تركيا دولة جمهورية في ١٩٢٣/٣/٢٩م وطرح أسم مصطفي كمال لكي يكون رئيسا للجمهورية وفي غضون خمس عشرة دقيقة أعلنت نتيجة التصويت فقد أنضم ١٥٩ عضوا أختار ١٥٨ صوتا كمال اتاتورك رئيسا للجمهورية [١٥]. وتم فصل الدين عن التشريع وإستبدال الأحكام الشرعية بنصوص وضعية مقتبسة من تشريعات ايطاليا وسويسرا والمانيا وقد شملت هذه التشريعات المجالات السياسية والإجتماعية والثقافية والإقتصادية، ودعوة أتاتورك إلى جعل تركيا دولة علمانية[١٦].

وفى ٣ مارس ١٩٢٤ م قرر البرلمان التركى إلغاء الخلافة، وفى نفس اليلة نفى الخليفة " عبد المجيد أفندى " خارج البلاد وطبق قانون النفى كذلك على الأسرة الحاكمة[١٧].

أبرز التشريعات التى أصدرها مصطفى كمال:

- التشريعات السياسية
  - إلغاء السلطنة – ١٩٢٢/١١/١م. [١٨]
  - إعلان الجمهورية – ١٩٢٣/٣/٢٩م. [١٩]
  - إلغاء الخلافة – ١٩٢٤/٣/٣م. [٢٠]
- التشريعات الإجتماعية
  - المساواة بين الرجل والمرأة – ١٩٢٦ – ١٩٣٤م.
  - إنقلاب الزي وإستبدال الطربوش بالقبعة – ١٩٢٥/١١/٥م.
  - إغلاق الزوايا والتكايا – ١٩٢٥/١١/٣٠م.
  - قانون أسم العائلة – ١٩٣٤/٦/٢١م. [٢١]
- تشريعات التعليم والثقافة.
  - توحيد التعليم – ١٩٢٤/٣/٣. [٢٢]
  - إنقلاب الحروف – ١٩٢٨/١١/١م. [٢٣]
  - إنشاء مجمعي التاريخ واللغة التركيين – ١٩/٣ / ١٩٣٢م.
  - إصلاح التعليم الجامعي – ١٩٣٣/٥/٣١م. [٢٤]

ونخص بالتفصيل من هذه التشريعات الإجتماعية منها على النحو التالى:

١- المساواة بين الرجل والمرأة:

وهي الحركة التي دعا إليها مصطفي كمال أتاتورك وتهدف إلي المساواة بين الرجال والنساء في الحقوق السياسية والثقافية والإجتماعية داعيا إلي خروج النساء من الحرملك ومن تحت الحجاب ومن أقواله في هذا الصدد، " أن صورة المرأة التركية التي كانت وراء الجدران وتحت الحجاب لم تبق سوي في التاريخ فقط.

٢- قانون تغيير الزي وفرض القبعة:

قام أتاتورك برحلة في الأناضول مرتديا القبعة وقد لاقي ذلك إعجابا من بعض الناس فوضع ذلك في عين الأعتبار وأستصدر قانون فرض القبعة وتغيير الزي عام ١٩٢٥م ومن بعدها بدأ الجميع في إرتداء الطاقية والقبعة وحتي المرأة التركية التي كانت ترتدي عباءة تغطيها حتي كعبي قدميها وغطاء خفيفا يغطي وجهها تخلصت من هذا الزي وبدأت في إرتداء الفراء والقبعة [٢٥].

٣- إلغاء الطرق الصوفية والزوايا والتكايا:

ألغيت فى نوفمبر١٩٢٥م الطرق الصوفية وأغلقت الزوايا والتكايا وتم إصدار قانون وزاري يحدد الزي الديني الرسمي وينص علي أنه لا يجوز لأحد غير العلماء أرتداء الزي الديني الرسمي المميز وهوالجبة السوداء والعمامة البيضاء [٢٦].

٤ – قانون إستخدام أسم العائلة:

بدأ استخدام أسم العائلة إعتبارا من١٩٣٢/٦/٢١ وأتخذ مصطفي كمال إسما له وهو " اتاتورك " حيث صار ذلك الأسم هو أسم النسب أو أسم العائلة الخاص به منذ ذلك الوقت.

٥- إلغاء الرتب والألقاب:

تم إصدار قانون يقضي بألغاء لقب أفندي، بك، باشا، أغا، الحاج، خوجة، وكل الألقاب والرتب الأخري وأصبح التعامل في الدوائر الرسمية عن طريق إستخدام أسم المواطن وأسم العائلة فقط وذلك فى ٣٦ /١١/ ١٩٣٤ [٢٧].

٦- إستخدام الأرقام والساعة والتقويم الدولي:

تم إستخدام التقويم الميلادي بدلا من التقويم الهجري الرومي كما تم إستبدال نظام تحديد الوقت الشرقي بالنظام الدولي في تحديد الوقت كذلك تم إستبدال الأرقام العربية بالأرقام الأوروبية.

٧- الأجازات الرسمية:

تم أستبدال العطلة الأسبوعية لتكون يوم الأحد بدلا من يوم الجمعة، كما تم إعلان يوم ٣٠ أغسطس – عيد النصر – عطلة رسمية، وكذلك يوم ٢٣ أبريل عيد الإستقلال فى ٢٧ مايو ١٩٣٥ [٢٨]. وفى عام ١٩٣٧ م نص الدستورعلى أن الجمهورية التركية دولة علمانية (٣). وقد توفى مصطفى كمال أتاتورك فى ١٠ نوفمبر عام ١٩٣٨ م فى استانبول فى قصر " طولمه باغجه " الذى رقد فيه مريضا فى الأشهر الأخيرة من حياته [٢٩].

نبذه عن حياة الأديب التركى ممدوح شوكت اساندال:

ممدوح شوكت اساندال، ولد في قرية صغيرة تسمي "جورلو"، بمقاطعة " تكيرداغ". وقد سجل تاريخ ميلاده ما بين عامي ١٨٨٥ – ١٨٨٦ في قسم تواريخ الميلاد الموجود بمحفظة أوراق الجنسية والسكان والتي تم تصنيفها عام ١٩٣٣م. ويرى الباحث أن تاريخ ميلاده كان على الأرجح بين عامى ١٨٨٣– ١٨٨٤ ذلك لأنه قد ذكر ذلك فى

السيرة الذاتية التى كتبها عن نفسه. أسمه الأصلى هو " مصطفي ممدوح " وهو الأسم الذي أطلقته عليه أمه، أما لقب اساندال فقد أطلقه عليه " عصمت اينونو" وقد تحدث في قصصه عن موضوع أختيار هذا اللقب (٣٠)

لم يحصل ممدوح شوكت على أى مؤهل دراسى أو شهادة جامعية، حيث أنه لم يتثنى له أن يدرس في أي مدرسة ولا حتي مدرسة إبتدائية بسبب كثرة تنقل الأسرة والظروف المعيشية في ذلك الوقت. وعلى الرغم من هذا إلا أنه كان يتمني أن يصبح طبيبا عندما يكبر(٣١). ولكنه حصل من الثقافة والعلوم ما جعله من أعمدة الأدب التركى الحديث، وقد كان لمعرفته التامه بالفارسية والفرنسية والروسية دور كبير فى تكوين ثقافته، ذلك لأن تمكنه من تلك اللغات جعلته قادرا على إستيعاب ثقافات شعوبها (٣٢).

عُرف ممدوح شوكت أساندال بشخصيته السياسية بجانب شخصيته الأدبية، وربما سبق الجانب السياسي الجانب الادبي، لذا ظلت كتاباته تسير في ظل أفكاره السياسية. أنضم اساندال إلى جمعية الاتحاد والترقي، وهو فى أوائل العشرينات من عمره عام ١٩٠٦، وظل متأثرا بمبادئ هذه الجمعية حتي وفاته. كما أنضم أيضا لكثير من الجمعيات السياسية السرية وقام بالأعمال السرية في ذلك السن الصغيرة (٣٣).

تلقي اساندال، الذي كان متواجد في قرية قريبة من أنقرة خطاب من " مصطفي كمال " جاء فيه " الروس قد طلبوا مني ممثلا من عامة الشعب أرسله إليهم، فخطرت أنت في ذهني، أنتظر مقابلتك في أنقرة، " مصطفي كمال " (٣٤). وبذلك كانت أولى مناصبه الدبلوماسية، تقلده لمنصب سفيرا في "باكو" ولمدة أربعة أعوام وتحديدا من أغسطس ١٩٢٠ حتى مارس ١٩٢٤ وهو شاب فى الثالثة والثلاثون من عمره تقريبا. وقد تقلد هذا المنصب عقب إعلان جمهورية أذربيجان ليصبح أول سفير لحكومة أنقرة خارج البلاد، وكانت هذة المرحلة من حياة اساندال، مرحلة فارقة فى دخول اساندال عالم الأدب بقوة، فكانت نقطة تحول فارقة بحق، وذلك نتيجة لتعلمة اللغة الروسية فى تلك الفترة، وإطلاعه على الأدب والعلوم والفنون الروسية، كما أنه تعرف على " أنطون تشكوف " (٣٥)، الذى ترك فيه بصمة أدبية لكتابة القصة.

عمل اساندال كسفير للجمهورية التركية في طهران، وهى المحطة الدبلوماسية الثانية فى حياته منذ ٦ أكتوبر ١٩٢٤، وأستمر بها ست سنوات وعشرة أشهر أنتهت في أغسطس ١٩٣٠ (٣٦). فقد أصدر ممدوح شوكت وأصدقاؤه مجلة "مسلك" ومجلة "خلق" بعدما عاد من باكو وأثناء عمله فى المجال التعليمى، وكان ينشر في الأولي قصصه القصيرة كما نشر فيها رواية " ميراث " ورسومه الكاريكاتورية (٣٧).

ولكن لم يستطع اساندال أن يبتعد عن الحقل السياسى على الرغم من إنشغاله بالعمل الدبلوماسى والأدبى فالسياسة هى الحقل التى تربى ونشأ فيه، والتفاعلات الإجتماعية دائما ما كانت المحرك لاساندال ولما كان المجتمع التركى مليئا بالأحداث والتفاعلات السياسية الهامة بل وأيضا تغييرات إجتماعية مختلفة، لم يستطع اساندال أن

يقف مكتوف الأيدى أمام هذة المرحلة دون أن يتفاعل معها، ولذلك عقب عودته من طهران إلي أنقرة في أغسطس عام ١٩٣٠ كتب معبرا عن " عدم إمتنان الشعب بنظام الحزب الواحد " وعن عدم فعالية هذا النظام السياسى وصعوبة الوصول إلى نتائج إيجابية من وراء هذا النظام، فعمل على إظهار سلبيات هذا النظام، وقد حاول إقناع أتاتورك بتجربة التعددية الحزبية. فأصطحبه أتاتورك كمستشار خاص ضمن أثنين مستشارين خاصين بشكل غير رسمي في مؤتمر شعبي لحزب الشعب الجمهوري في إحدي عشرة ولاية.

وعقب دخول ممدوح شوكت المجلس الوطني الكبير لأول مرة نائبا عن دائرة " الأزغ " لمع نجمة وأتخذ لنفسه مكانة مرموقة داخل حزب الشعب الجمهوري بعدما أشار بأفكاره علي اتاتورك وقبل أن يمضي وقتا طويلا أرسل كسفير إلي كابول في يونيه عام ١٩٣٣، ثم دخل المجلس للمرة الثانية عقب إستقالته من العمل الدبلوماسي وعودته من سفارة كابول وفي هذه المرة كان نائبا عن دائرة " بلاجيك " وأستمرت نيابته عنها التي بدأت عام ١٩٤١ حتي إنتخابات مارس ١٩٥٠.

وبعد مرور ستة أشهر من دخول ممدوح شوكت المجلس تلقي تكليفا بوزارة " القوي العاملة "، لكنه رفض هذا التكليف قائلا، " أنا لست الرجل الجدير بأن أكون وزير القوي العاملة ولا أريد أن أكون عبئا علي ظهر رئيس الوزراء مثل أخرين ". وكان يعمل اساندال دائما على دعم تقوية الحزب بالشخصيات التي تؤمن بمبادىء التسامح والعطاء والتضحية والأخلاق ولكن بسبب إبتعاد الحزب عن الفكر الثوري وأنه لم يستطيع تجديد نفسه من حيث الفكر والنظام والمضمون، قدم اساندال إستقالته من منصب سكرتير عام الحزب قبيل إنتخابات ١٩٤٦م، لكنه قبل إقتراحا بأن يكون السكرتير العام لحزب الشعب الجمهوري وذلك في مايو عام ١٩٥٢م (٣٨).

أرهق ممدوح شوكت اساندال كثيرا خلال عمله ونضاله السياسى والدبلوماسى والأدبى، وأنهي ممدوح شوكت حياته السياسية عقب إنتخابات عام ١٩٥٠م. وهو فى السادسة والستون من عمره تقريبا، وقضي السنتين اللتين بقيتا من عمره في منزله مع أصدقائه وضيوفه وأعماله، وقد كان له زوار كثيرون وكان يستمتع كثير بالسمر معهم وعلي الرغم من تقدم سنه إلا إنه كلما وجد فرصة كان يتناقش في أعماله وكان أكثر شئ يحبه أحفاده وكان إنشغاله بهم من أكثر الأشياء التي تمتعه. وتوفي ممدوح شوكت اساندال فى أنقره يوم ١٧ عام ١٩٥٢ عن عمر يناهز السبعين عاما. وكان قبل وفاته بثلاثة أيام يعمل ليلا في مكتبه ولكنه سقط علي فراشه بسبب إرتفاع ضغطه وحدوث نزيف بالرأس. وقد أعلنت جريدة " اولوسي" وفاة ممدوح شوكت تحت عنوان " غياب مؤلم " قائلة، " توفي ممدوح شوكت اسندال هذا الصباح وقد تلقينا الخبر بغاية الأسي، إن نائب دائرة "بلاجيك " الإنتخابية للفترة الإنتخابية الثامنة، وسكرتير حزب الشعب الجمهورى ذا الكلمة القوية وصاحب القصص القصيرة ذات الشهرة الواسعة ممدوح شوكت اساندال قد أغمض عينيه عن الدنيا هذا الصباح فى تمام الساعة الثالثة إلا ربع "، ودفن الكاتب بعد أن صليت عليه صلاة الجنازة في جامع "حاجي بيرام" وقد تم نقل الجثمان في عربة عسكرية (٣٩)

ممدوح شوكت اسندال، هو أديب تركي لم ينل شهرة تتناسب مع أعماله الفنية التي قدمها أومع الأدوار السياسية والوظيفية التي قام بها، فهناك قصور كبير في المعلومات المتاحة عن أعماله وحياته الأدبية حتي الوقت الحاضر، ويمكننا أن نرجع ذلك للاسباب الأتية:

١- لم ينشر من أعماله في حياته إلا قسم ضئيل جدا منها.

٢- معظم الأعمال التي نشرت لم تكن تحمل توقيعا، أو كان يستخدم فيها توقيعات مختلفة ويقول " إسماعيل جتيشلي" وغيره من الأدباء والمفكرين " إنه لا يمكن لنا أن نعرف متي بدأت حياة ممدوح شوكت الأدبية، وفي أي مجتمع وكيف تطورت وحتي إنه إذا سئل هو نفسه عن شئ كهذا كان يقول، " أنا لم اكن أعرف ما الأدب وما الفن ولم أكن أعرف أن بيني وبينه علاقة، فاني أعتقد أن معرفة ما هو الأدب في حد ذاتها عمل وأنا لم أكن منشغلا بهذا الأدب علي الإطلاق " (٤٠).

- **النظم السيميولوجيه ودلالاتها فى المجموعة القصصية (باقة زهر) للأديب شوكت اساندال:**

إن الثبات والجمود ليس من طبيعة الحياة في شيء، بل إن التطور والتجدد في شتى مناحيها هو من سننها وطبيعتها، " فجوهر الحياة تجديد وإبداع وخلق، لا جمود وتكرار الي، جوهر الحياة صعود وتسام نحو النور، لا هبوط واستسلام لظلام المادة وقوانينها الغاشمة... وينعدم الإعجاب بالحياة كلما حل التحجر محل الحياة، والتكرار الآلي محل الإبداع " (٤١).

لذا فإن التجديد في الأدب والفن ليس بدعا، ولا شذوذاً وإنحرافا عن منهج الحياة، بل هو توافق وتناغم مع التغير والتطور وانسجام مع ذلك، فإن الأدب لم يتوقف عند منهج واحد أو مدرسة بعينها بل هو في تطور مستمر، متفاعل مع الحياة، معبرعن طبيعة كل مرحلة من مراحلها. " فالمدرسة الأدبية – والفنية عامة – لا تنشأ بإرادة فنان فرد ولا بإتفاق مجموعة من الفنانين، وإنما هي جزء من بناء ثقافي عام معبرعن مرحلة إجتماعية من مراحل تطور المجتمع، أي إن المدرسة الأدبية تستجيب، في مضمون نتاجها الأدبي، للمثل العليا الفكرية والروحية في مرحلتها الإجتماعية " (٤٢).

والمذاهب الأدبية لم تكن معروفة قديما، وإنما أخذت تتكون وتظهر إبتداء من عصر النهضة، دون قصد أو تعمد لكنها تنبع من الحياة، وتعمل على إيجادها العوامل المختلفة التي تؤثر في كيان الأدباء وأمزجتهم ومشاعرهم، وتكون الأدب وتصبغه بما يلائمها (٤٣).

وهناك من النقاد من يطلق على المنهج الأدبي أسم مدرسة، أو يجمع ما بين الأسمين المدارس والمذاهب الأدبية، ولكن من خلال إستخدام الكلمتين يتضح أن لا فرق بينهما، فكثيرا " ما أطلق الغربيون أنفسهم على كثير من هذه المذاهب أسم مدرسة، كأنهم يشيرون بذلك إلى ما فيها من خطوط عامة ومناهج، وإلى ما يسبق ذلك من إعداد، وإلى

ما يتبع تلك الخطوط من أدباء، وإلى ما يبقى منها من آثار [٤٤].

والمذاهب الأدبية لا تظهر بصورة مفاجئة، ولا تتكون طفرة، وإنما تبدأ في التشكل والتبلور بالتدريج، " وشيئا فشيئا بتأثر العوامل الظاهرة والخفية إلى أن تصل إلى دور تتميز فيه، وتصبح ذات كيان خاص وطابعا يمتاز بلون من الاستقلال "، وتنزع إلى تمثل خصائص عامة تتبدى في نتاجها الأدبي، " لأن الأدب هو الذي يسبق إلى تلك المناهب، باعتباره وسيلة للتعبير عن حالات نفسية أو أوضاع اجتماعية تتغير فيتغير تبعاً لها الأدب وتتغير مذاهبه ". وإذا كان الأدباء هم الذين يسبقون إلى المذاهب الأدبية باعتبار الأدب وسيلة للتعبير كما سبق القول، فإن النقاد هم الذين يقومون بإلقاء الضوء وتجلية هذه المذاهب، لأن " التقد الأدبي هو الذي يحدد هذه المذاهب الأدبية، ويحللها ويفسرها ويسمي مبادئها وأصولها، ويوضح مكانتها الأدبية ومنزلة كل منها بين سائر المذاهب " [٤٥]. كما إن المناهب الأدبية متداخلة فيما بينها، فليس هناك حد فاصل، أو سنة بعينها يمكن إعتبارها كنهاية تامة لمذهب، وبداية لمذهب جديد، فإن موت مذهب ما لا يعني موت كل اثاره، وذلك لأن المجموعة الواحدة من الأساليب والأفكار لا تلغيها كليا المجموعة الجديدة، بل إنها بالعكس تبقى رغما عما إستجد، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد بعض أفراد مدرسة ما لم يتأثروا بالمؤثرات الخارجية الجديدة، فيستمرون في ممارسة أساليب مدرستهم، وإستغلال إمكانياتها أكثر فأكثر، عندما يكون معظم الناس قد تخلوا عنها. وبذلك تبقى أفكار ومبادئ المذهب السابق تتنفس وتحيا في المجتمع رغم سيطرة مذهب أدبي جديد، مما يدل على تداخل وتشابك المذاهب والمدارس الأدبية.

ولقد عرف الإنسان التعبير الرمزي منذ أقدم العصور، فمنذ أن وجد على ظهر الأرض، وفي هذا الكون، يحاول عبر نسق الرمز معرفة الكون والعالم، واكتشاف مجاهله وتفسيره، وفهم غوامضه، وذلك لأن السلوك غير الرمزى عند الانسان العاقل هو سلوك الشخص نفسه من حيث هو حيوان، أما السلوك الرمزى فهو سلوك الشخص نفسه حيث هو إنسان، يحاول تطوير نفسه والسمو بتفكيره، ومعرفة ظواهر الحياة وعلاقاتها، فهو منذ أقدم العهود أعتاد على إنشاء نماذج من الكلمات والصور، لتمثيل ظواهر الحياة وعلاقاتها كما تظهرها تجاربه، فالإنسان منذ أقدم ظهوره في الوجود ظل منهمكا في تجسيد عالمه وسلوكه وأفكاره بأساليب مختلفة، تشتمل فيما تشتمل على الأصوات والأشياء والصور والرسوم والخرائط والمخططات والكلمات المدونة والرموز [٤٦].

وإن إستخدام الرمز يظل مرتبطا إرتباطا وثيقا بفكر الإنسان وبوعيه وميوله ونزعاته الروحية والعقلية، وربما كان أرسطو أقدم من تناول الرمز بمفهومه الفني، وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء، أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس، يقول " الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة " [٤٧] كما أنه قسم الرمز إلى ثلاثة مستويات رئيسية، الرمز النظري أو المنطقي، وهو الذي يتجه بواسطة العلاقة الرمزية إلى المعرفة، والرمز العملي، وهو الذي يعني الفعل، والرمز الشعري أو الجمالي، وهو الذي يعني حالة باطنية معقدة من أحوال النفس وموقفاً عاطفياً أو وجدانيا، والذي يفهم من تقسيم

أرسطو للرمز أنه رد مستوياته إلى المنطق والأخلاق والفن، المنطق لا يعدو أن يكون تصنيفا رمزيا للمعرفة الصورية الخالصة، والرمز الأخلاقي العملي يعني بالمبادئ والقواعد التي تنظم السلوك، أما الرمز الاستطيقي فيرد إلى انطباعات ذاتية، وأحوال وجدانية، وهو الذي ينكشف في مجالات الإبداع الفني (٤٨).

أما كلمة الرمز فهي ليست غريبة ولا جديدة على اللغة العربية، فقد وردت في التراث العربي بمعناها الإشاري، فهي لا تعني في " الأدب العربي القديم الإيحاء النفسي الرحب غير المقيد أو المحدد بل تعني الإشارة أو التعبير غير المباشر، وتدل على المعنى اللغوي العام، وليس المعنى الفني الضيق (٤٩).

وإذا كان " أستخدام الرمز في الأدب يعود إلى بداية الأدب نفسه، إلا أن الوعي النقدي بالرمز كوسيلة أدبية فعالة، لم يتبلور حتى القرن التاسع عشر" وذلك بظهور المدرسة الرمزية في فرنسا، إذ طرأ تطور كبير على مفهوم الرمز في النقد الأدبي الحديث مع ظهور هذه المدرسة، حيث أصبح وسيلة للتعبير عن أوجه النشاط الإنساني الفكري والثقافي والمعرفي، تتكاتف وتتعاون من خلاله الأشياء والعناصر والأفكار والعواطف والثقافات متفاعلة منصهرة فيه، للتعبير عن الحياة والواقع بطريقة غير مباشرة وفنية، لتوضيح جوهر الحياة، وللكشف عن حقائق الواقع، والعلاقات الخفية والمختلفة التي تدور داخله، لأن " أستخدام الرمز كوسيلة أدبية فعالة يكمن في محاولة الرمزيين أستخدام تلك الأداة اللغوية كوسيلة لاختراق حجب الغيب، والنفاذ إلى عوالم لا تصل إليها الحواس وترتفع فوق تفاهات الحياة اليومية لتكشف عن أسرار الوجود، وتعبر عما يستحيل التعبير عنه حيث أن " الفن الأصيل، بالطبع، لا يسعى إلى مجرد نسخ الأشياء وظواهر الحياة، إلى مجرد استنساخها، إنه يظهر ما هو متميز ونمونجي، ويكشف عن الاتجاهات في عملية تطور الواقع"، دون أن يكون هو الواقع، وفي الرمز الفني نرى الأفكار تندمج وتنصهر مع الرموز، بحيث لا يمكن فصلها عن تلك الرموز التي تقمصتها، فالرمز في أي عمل جيد كامن في التفاعل بين الرامز والمرموز إليه (٥٠).

ونلاحظ أن طبيعة الرمز قائمة بالدرجة الأولى على الإيحاء، والتكثيف، والابتعاد عن المباشرة والاعتماد على إختزال الألفاظ وتكثيف الدلالة، مع التوسع في الأفق المعرفي والفضاء الإيحائي، بحيث يدعو القارئ للإنخراط في الكشف عن الدلالات، وفي خلق ما تحمله الدلالات وتوضيح جماليات العمل الأدبي، لأن الرمز لا يسلم نفسه طواعية وببساطة ويسر، فهو ذو طبيعة مراوغة يحتاج إلى قراءات متعددة ومتعمقة لمحاولة إستكشاف مدلولاته، " فالأدب الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية، ويدعوه إلى كشف المعاني الخفية في غوصه عليها، إذن القارئ مدعو إلى المساهمة في فكرة المؤلف، وإلى ملاقاته في تفكيره، وهذه القراءة الواعية المسماة لاحقا خلاقة، تقرب القارئ من المقروء، فليس المطلوب فقط أن يحزر القارئ مدلول الصورة – الرمز، بينما الأثر الرمزي الحقيقي وتحليل الرموز والكشف عن أبنيتها (٥١).

ويجد الأدباء والفنانون في الرمز أيضا أداة عظيمة في الوصول إلى المعاني والمشاعر والهواجس التي تعجز اللغة التقريرية المباشرة عن إدراكها والتعبير عنها، وإخراجها إلى دائرة النور حتى يتعرف عليها الإنسان. ويمكن اعتبار الرمز " وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية في صورة مكثفة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التي تميز التجربة (٥٢).

وإذا كان الإنسان قد عرف التعبير الرمزي قديما، وكان إستخدامه في الأدب يرجع إلى الأدب نفسه، فإن التطور الكبير والهائل الذي طرأ على مفهوم الرمز– يعود إلى ظهور الحركة الرمزية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وذلك بعد صدور البيان الأول للحركة في ١٨ سبتمبر ١٨٨٦م، حين أعلن "جان موريـاس" مبادئها في صحيفة " الفيجارو"، وهي أن الرمزية عدو للتعليم والخطابية والمشاعر المزيفة، والوصف الموضوعي، تبحث عن أن تلبس الفكرة شكلا حساسا لا يكون غاية في نفسه، ولكنه يعبر عن الفكرة، ويبقى تابعا لها.

وليس معنى صدور أول بيان للمدرسة الرمزية سنة ١٨٨٦م، أن هذه السنة تعتبر البداية الحقيقية لتبلور هذا المذهب الأدبي، وأنها الحد الفاصل والحاسم بين الرمزية وما سبقها من مذاهب، فمن الخطورة بمكان أن يعمد المرء إلى تحديد تاريخ الحركات أو المذاهب والمدارس الأدبية تحديداً صارما وفق تواريخ زمنية دقيقة، لأن المذاهب الأدبية متداخلة ومتشابكة وأن ظهور أحدها لا يعني انسحاب وانزواء غيره وموته، بل تستمر اثار وأنصار المذاهب الأخرى، وبذلك يجب أن يكون التحديد على سبيل التقريب وتوضح النزعة الغالبة على كل فترة من فترات التاريخ الأدبي وبيان اللون الغالب على الأدباء في كل منها.

أما عن السيميولوجيا فهى أكثر شيوعا في الكتابات الفرنسية، والسيميوطيقيا أكثر شيوعا، بل هي السائدة الآن وحدها تقريباً في كل ما يكتب بالإنجليزية، وربما يرجع ذلك إلى تفضيل كتاب الفرنسية للسيميولوجيا راجعاً إلى إستخدام سوسير لها، وربما كان تفضيل كتاب الإنجليزية للسيميوطيقيا راجعاً إلى إستخدام جون لوك لها (٥٣).

وقد أطلق سوسور على هذا العلم أسم السيميولوجيا، وجعل اللسانيات اللغوية جزءاً منه، ويقول في كتابه "محاضرات في الألسنية العامة"، الذي صدر بعد وفاته " يمكننا إذن تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جانبا من علم النفس الإجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام. إننا ندعوه ب (الأعراضية) sémiologie تلك التي تدلنا على كنية وماهية العلامات والقوانين التي تنظمها، وبذلك إن مكانتها محددة مسبقا، وما الألسنة إلا جزة من هذا العلم العام، ولعله من الممكن تطبيق القوانين التي ستكونها الأعراضية على الألسنة، وهكذا ترتبط هذه الأخيرة بمجال محدد بدقة فى مجموعة الوقائع البشرية " (٥٤)

أما بيرس فقد أطلق على هذا العلم أسم السيميوطيقيا semiotic، وشاع في الخطابات المنجزة باللغة الإنجليزية (٥٥). والدلالة عند بيرس ثلاثية دائماً، لأن الرمز ممثل

أساسي يدل على شيء ما ويحيل على موضوع معين يمثله الدليل ويتم إستقباله وترجمته عبر المؤول الذي يستقبل هذا الرمز ويربط بين الدليل والموضوع (٥٦).

والرمز هو نوع من أنواع العلامات المجردة التى تحيل إلى شىء أخر عن طريق التداعى وبالتالى يقع الرمز فى قلب الدراسات السيميائية التى تقوم على دراسة حياة الرموز وأنظمتها الدلالية.

مما سبق نجد الإنسان بطبيعته قد لجأ إلى الرمز بغرض التعبير، ومع تطور إستخدامات الرمز وإختلاف البيئات والمجتمعات الحاضنة له وكذلك تنوع الثقافات، أصبح هناك تعددية فى تفسير دلالة الرمز تبعاً للمجتمع والثقافة وأيضاً الجانب اللغوى النابع منه مفهوم الرمز، وبالتالى دعت الحاجة إلى وجود علم يهتم بدراسة الأنظمة الدلالية المتعددة لمفهوم العلامة الرمزية، فجاء علم السيمياء لوضع أسس وقواعد لحل شفرات تلك الأنظمة الدلالية.

السيميولوجيا

يعنى مفهوم السيميولوجيا بدراسة مختلف أنواع العلامات اللسانية وغير اللسانية، أى أنه العلم الذى يهتم بدراسة العلامة بأنماطها المختلفه فى حياة المجتمع، أو دراسة الشفرات أو الأنظمة التى تمنح قابلية الفهم للأحداث والأدلة بوصفها علامات دالة تحمل معنى ما، وقد أنبثق مفهوم السيميولوجيا من الكلمة اليونانية "Semeion" بمعنى العلامة و" Logos " بمعنى الخطاب أو العلم، وبذلك تصبح كلمة semeionlogie تعنى علم العلامات أوعلم الدلالة (٥٧).

وبناءً على المفهوم السابق للسيميولوجيا فإنه يحيلنا إلى معرفة ماهية العلامة حتى نستطيع أن نخلص إلى مفهوم واضح للسيميولوجيا يكون من السهل على المتلقى تطبيقه على الحقل الأدبى.

العلامة

تقع العلامة فى قلب الدراسات السيميولوجية، وهى الشىء الذى يحيل إلى شىء ليس هو، أو هى البديل عن شىء أو فكرة، هذا البديل الذى يجعل الحس الرمزى لهذة الفكرة سهلا، فالعلامة ماهى إلا شىء يعادل شيئا أخر مختلفا عنه يقوم مقامه وينوب عنه، وبذلك تكون العلامة أداة موظفَة لمعرفة الأشياء تنشأ بالتزامن مع هذة المعرفة ومع حدوث الصلة مع هذة الأشياء.

كما أن هناك مسافة فى العلامة بين الشىء ورمزه، فالبرتقالة التى ترمز إلى الكرة الأرضية ليست الأرض، ولا الأرض أيضا برتقالة. فالسيميولوجيا إذاً هى علم العلامات الذى يهتم بالبنى الإجتماعية والأيديولوجيات والأدب والتحليل النفسى وغيرها من مجالات الحياة المختلفة (٥٨).

وقد عرف دى سوسير العلامة اللغوية بأنها كيان ذو وجهين أى ثنائى، وأحد وجهى العلامة هو الدال – وهو الجانب المادى تماما من العلامة – أما المدلول فلا يمكن فصله عن الدال فى أى علامة وهو قائم بفعل الدال (٥٩).

ولذلك فإن المفهوم الذهنى له الأولوية فى تفسير دى سوسير للعلامة، حيث أنه يرى إعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، فليس بالضرورة أن يتولد المفهوم الذهنى لكملة dog من الدال الذى يتكون من الأصوات d-o-g ذلك لأنه يختلف من مجتمع لأخر وبالتالى من لغة لأخرى، وبالتالى فإن العلاقة بين الدال والمدلول هى علاقة إعتباطية. وهناك ما يطلق عليه رمزية العلامة وهى تعنى إرتباط العلامة بموضوعها، فعلى سبيل المثال يخرج حكم كرة القدم الكارت الأحمر ليستحضر القواعد المهنية للأخطاء التى يرتكبها اللاعبين، وبذلك فهو رمزى حيث دل الكارت الأحمر على الخطأ المهنى من خلال العرف والقوانين (٦٠).

وهذا ما حرص اساندال على تأكيده للمتلقى من خلال قصة " طائر قاطع طريق "، تدور أحداث القصة حول قتال بين طائر وثعبان يتعجب فيها اساندال على لسان البطل من إستمرار الطائر فى القتال على الرغم من قدرته على الهرب وترك الثعبان، ويشك البطل فى قدرة الطائر المسكين فى التغلب على الثعبان إلا أن النهاية قد جائت بإنتصار الطائرعلى الثعبان.

قد تبدو القصة بسيطة وسطحية إلى أقصى درجة بل ولا تحوى معنى على الإطلاق، ولكن العكس تماما فقد وظف اساندال العلامه السيميائية – الرمز – توظيفا أدبياً من خلال إستفزاز ذهن المتلقى عن طريق أحد سمات الرمز وهو الغموض.

فهو من أهم سمات الرمز، لأن الرمز كي يكون رمزا لابد له من قدر من الغموض الموحي، يمنحه عمقا وتعددأ في الدلالة، ويجذب القارئ، ويشعره بمتعة المتابعة والمشاركة، ولذة المعرفة التي تأتي عن طريق بذل الجهد أكثر مما تأتي عن طريق الكسل العقلي، وعند الرمزيين إن تسمية الشيء تفقده متعته، وأن الرمزيين يؤمنون بأنه " ليست الفكرة الواضحة، ولا الشعور الواضح المحدد، ولا نقل الأخبار هي غاية الشعر عندهم فغاية الشعر هي غموض الأحاسيس، تصوير الحالات النفسية الغامضة بما يشاكلها من تعبير غامض (٦١). لأنه من العسير التعبير عن الأغوار الذاتية في النفس الدائمة الحركة بشكل جامد واضح، لذلك كان الأدب الرمزي يسوده نوع من الغموض، وهذا الغموض يرى فيه الرمزيون " قيمة جمالية وفنية، لا يتحقق في التعبير الواضح (٦٢).

فقد رمز اساندال إلى الدولة العثمانية بالثعبان، وهو رمز القوة كما رمز إلى حضارات الغرب والدول الأوروبية بالطائر، وقد تعجب على لسان البطل من تغلب الطائر على الثعبان فى إشارة منه أن الدولة العثمانية قوية تستعصى على الهزيمة، وتأكيداً على قوة وصلابة الدولة العثمانية أشار إلى عدم هروب الثعبان من ساحة المعركة، إلا ان اساندال أراد أن يصور الصراع الذى نشأ بين الغرب والدولة العثمانية نتيجة ضعف وتخاذل الدولة مما جعلها فريسة للغرب الذى أشار إليه بالطائر، هذا الطائر الذى إنخدع فيه الجميع إلا أنه ما يجد فرصة حتى ينقض على فريسته.

" **لكن هناك شيئا جيدا وهو أن الطرفان لا يتركون ساحة المعركة ويهربون فلو كان هذا الثعبان خائفا فما كان ليقف لهذا الطائر هكذا ويحاول أن يقضي عليه فالطائر لديه أجنحة يمكن أن يطير ويهبط كيفما شاء لكن الثعبان ليس كالطائر فهو في وضع علي الأرض. وفي البداية كنت قلقا علي هذا الطائر المسكين من الثعبان ولكن بعدما رأيت هذا العراك وقوة الطائر فأصبحت متيقنا من عدم قدرة الثعبان في القضاء علي الطائر فهو ليس لديه المرونة والحنكة لذلك** " (٦٣).

وهنا يصور اساندال الصدمة التى تعرض لها المجتمع التركى جراء الهزائم التى لحقت بالدولة العثمانية من خلال رصده لقوة خصمه، فما أن رأوا الحضارة الغربية علم المجتمع التركى أنه لا ملاذ له منها.

" **فالطائر لم يعد يطير لكنه فتح جناحيه وأخذ يتقدم ويتراجع إنه يقتل الثعبان يا لها من براءة الأطفال، فأنا لم أكن أتوقع أبدا أن يمكن لهذا الطائر أن يطبق على هذا الثعبان ويقتله، ولكنى رأيت هذا القتال بعينى، وبعد قليل لم أرى الثعبان بين مخالب الطائر، ويبدو أن الطائر لم يتنفس جيدا حتي كنت معتقدا أن الطائر يحاول البحث عن الثعبان الذى ربما هرب، ولكن عندما نظرت جيدا رأيت أن الطائر يخنق الثعبان ويأكله، فأنا أتذكر جيدا هذا الموقف وقد أدهشنى كثيرا. فلم أكن أبدا أتوقع أن هذا الطائر الجميل الذى يحلق فى السماء قد يهجم على الثعبان ويتغلب عليه ويأكله، كان يأكله حقا ولم أكن قادرا على إستيعاب هذا** " (٦٤).

وبذلك يكون اساندال قد وظف الرمز وأحد أهم سماته، الغموض، لتحرير عقل وذهن المتلقى كى يتفاعل مع الحدث، بينما هو كان يرمز إلى الخلافة العثمانية بالثعبان، والغرب بالطائر الذى أراد أن يتخلص من الدولة العثمانية فأنقض عيها، فيتعجب اساندال على لسان البطل من قدرة الطائر فى تغلبه على الثعبان، إلا أن تخبط الرؤى والسياسات هى التى أوقعت الدولة العثمانية – والتى رمز إليها اساندال بالثعبان – فى مخالب الطائر – وهو الغرب – ثم يشير فى النهاية إلى التناقض المجتمعى والخلل الذى جد عليه من خلال إعجاب الولد بطل القصة بعمل الطائر وتغلبه على الثعبان الذى يأكل الدجاج بالقرية، إلا أنه صوت الحكمة يظهر فى والد الصبى، الذى يقول له أن الطائر عندما يتخلص من الثعابين سوف يفرغ إلى الدجاج هو الأخر، فى إشارة للفئة التى طفت على المجتمع التركى وتشدقوا بمظاهر الحضارة الغربية وأنها السبيل الوحيد أمام الدولة العثمانية وساساتها، إلا أن تلك الثقافات والحضارات سوف تقوم بالتغلغل داخل المجتمع التركى حتى تقضى على هويته وبالتالى تقضى عليه.

وهنا وجب التفريق بين الغموض الذي ينشأ من إستخدام الرمز بطرق جديدة تشكل إستجابة جديدة لواقع جديد، وبين الإبهام الذي ينشأ من إستخدام الرمز بطرق غريبة غير متبلورة، نتيجة قصور الوعي في الإستدلال والمعالجة، وبالتالي فالفرق الجوهري يكمن بين إستخدام الرمز كرؤية متجاوزة لأشكال الواقع، والرمز كرؤيا لإغراق الواقع بأشكال

الرمز، وبذلك تكون ظاهرة الغموض ليست ظاهرة سلبية أو إعتباطية، بل هي وسيلة وأداة فنية للتعبير عن أحوال النفس، ولإثراء العمل الفني وإكسابه دلالات كثيرة [٦٥].

وهذا ما نجده فى تلك القصة حيث أن اساندال قد أختار رموزه السيميائية بعناية بالغة وتتفق مع الأحداث، وذلك نجده من خلال إختياره للطائر والثعبان، حيث أن كلا منهما على النقيض من الأخر فالطائر حيوان أليف يمكن تربيته وله سماته الخاصه منها الضعف، والحرية كما أنه رمز للسلام، وعلى العكس تماماً منه فى الثعبان وسماته القتل وإثارة الرعب فى نفس من يراه، إلا أن اساندال قد أظهر الطائر والثعبان بصورة مغايره عنها لدى ذهن المتلقى لكى يصيبه بالدهشة وبعض الغموض – دون الإبهام – الذى يحمله لقراءة ما وراء النص الأصلى وفهم الأبعاد السياسية التى يحملها النص، وهو ما يتفق مع نهاية القصة وحديث الولد مع والده عن أن مسالة القتل من أجل البقاء غريزة لدى جميع الكائنات، وبالتالى ما أن يفرغ الطائر من الثعابين فى القرية سوف يبدأ بالإنقضاض على الدجاج.

- **الدال والمدلول**

تتكون العلامة في سيميولوجيا سوسور من دال ومدلول، وهذا ما يخص العلامة اللسانية على الخصوص [٦٦]، غير أن بارت يجد في العلاقة بين الدال والمدلول مفتاحاً جوهريا للبحث السيميولوجى، ويؤكد في كتابه " أسطوريات " أن السيميولوجيا بحث في العلاقة بين الدال ومدلوله وهما من طبيعتين مختلفتين متقابلتين لا يتصفان بالمساواة أبداً، فالدال لن يكون المدلول مطلقاً. يتم فى اللغة الجنوح نحو الجانب الشهواني منها عند توظيفها في الحقل الأدبي، لتكون قادرة على إستيعاب حجم الدال– المدلول وإنحسار شأن المدلول المباشرالذي يضمحل تاركاً المجال أمام إفتراق الدوال عن مدلولاتها ف " تتوقف الألفاظ عن الإتصاق بمعانيها بسبب العمل الذي يخضعها له النص لتفسح – على هذا النحو– مكاناً لعبيا تصبح فيه ألعاب علامات وقراءات متعددة ممكنة. ولا يختزل معنى النص أبدأ إلى المعنى الحرفي" [٦٧].

وفى إطار العلاقة الطبيعية بين الرمز ومعناه، يمكننا الكشف عن الرموز الطبيعية فى الأدب من خلال عزل الدال عن المدلول، أو الشكل عن المضمون ثم النظر إلى تأثير الدال فى النفس بعد ذلك، وهنا نشير إلى تقسيم السيميائيين للعلاقة بين الرمز والمعنى إلى علاقة طبيعية وعرفية و ذهنية [٦٨].

والرمزهو " الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع إعتبار أن المعنى الظاهري مقصود أيضاً ". وهو ما يتفق فى معناه عند " تشارلز تشادويك " حينما عرف الرمز بأنه " فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذة الأفكار والعواطف وذلك باعادة خلقها فى ذهن القارىء من خلال إستخدام رموز غير مشروطه [٦٩]. فيما يراه الدكتور محمد غنيمي هلال بأنه، " الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى على أدائها اللغة في

دلالتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح (٧٠). "

وبناءً على جوهرية العلاقة بين الدال والمدلول فى البحث السيميولوجى كما يرى سوسير وبارت فإنها تتجسد فى قصة " السيدة طوران "، سيدة شابة لم تحصل على القدر الكافى من التعليم متزوجة من رجل يعمل مدير الشرطة، تجلس على مائدة الطعام مع الطبيب – رجل مسن فى الخمسون من عمره، حكيم و فيلسوف – فى قصر الحاكم. يدور الحديث بينها وبين الطبيب حول الشعر، وخصوصا شعر البضائع المحلية وأن زوجها لا يفضل الشعر إلا أنه يحب قصائد " البضائع المحلية "، وأن لدى تلك السيدة " طوران " مرضا وهو البكاء الشديد وهى تخفى على زوجها هذا المرض الذى كان سببا فى وفاة والدها.

" جلست السيدة " طوران " زوجة السيد " نظام " قائد الشرطة _ وهى سيدة شابة لم يكن لديها وقت لإنهاء المدرسة الثانوية، تزوجت حديثًا منذ أربعة أشهر_ من السيد " محمد على " رئيس أطباء المستشفى _وهو فى سن الخمسون، أعزب، شابت لحيته، يرتدي نظارة ذهبية رقيقة، فيلسوف أكثر من الحكماء وشاعر _ بجوار بعضهما البعض على طعام المساء في منزل الحاكم، ويتحدثان. ومن الواضح أن السيدة طوران لم تستطع أن تقطع بأنها إتخذت القرارالصحيح أم لا، وهل هي سعيدة أم نادمة على زواجها ووجود زوج هكذا في حياتها بسهولة، هي لا تعلم " هل هذا هو الزواج ؟ هل هذا هو نمط الحياة ؟ وهل نظامي زوج صالح ؟ وهل يجب عليها أن تفرح لذلك وتسعد نفسها ؟ وكلما تتاح لها الفرصة تتحدث عن نفسها وزوجها للجميع " (٧١).

فهنا دلَّ اساندال على المجتمع التركى بتلك السيدة، تلك الشابة التى تزوجت من قائد الشرطة وأنها لا تعلم حقيقة شعورها نحو زوجها وأنها قد فعلت الصواب عندما تزوجته من عدمه، وهى هنا تقع محل الدال ومدلولها المجتمع التركى.

كما دلَّ أيضاً إلى رجال الدولة وساساتها بزوج السيدة " طوران "، وهو أيضاً دال، وقد عمل على إزالة الإبهام وتوضيح الصورة لذهن المتلقى من خلال أسم الزوج " نظامى".

كما وقع الطبيب أيضاً محل الدال ومدلوله الحضارة الغربية، وقد اشار اساندال بذلك من خلال سرد الطبيب على الحضور مظاهر التقدم الفنى والثقافى لدى الغرب، وبذلك نرى تعدد الدوال فى النص مما يدفعها للإفتراق عن مدلولاتها فتصبح مدولات متعددة القراءات ولا يمكن معها إختزال النص إلى المعنى الحرفى بل إنها فرضت على المتلقى قراءة واعية كى يتمكن من إستيعاب وفهم حجم الدوال وبالتالى مدلولاتها.

نظر الطبيب إلى الثلج، ثم قال للسيدة طوران،، " حينما كنت طالبًا ذهبت إلى " قاركوفي" مع صديقي من " كوستنجا "، وقدمنا هناك إلى أستاذ من المجر، كان مسنٌ مُهذب جدًا، بشوش الوجه، دعونا إلى قصر للصيد، قصرا لأحد الشرفاء القدماء جدًا

بأستراليا، قصر داخل الغابات، بنيته من الخارج تشبه برج مزرعة و داخله أكثر من رائع، تجد أعظم وأكبر وأكثر قاعات العالم كلفة تحت الأسقف المُدببة المصنوعة من قطع شجر الصنوبر، والقاعة الوسطى يُطلقون عليها قاعة المراسم ؛ وقاعة الطعام مصنوعة من البلوط ذات اللون الأخضر، والدعامات العالية وكذلك المقاعد الضخمة مصنوعة أيضًا من ذلك الشجر، أحضروها من " فناديك " بعد ذلك، وأكبر مرايات العالم تغطي جميع حوائط هذه القاعة الكبيرة، ورأيت في هذا القصر فراشًا أستطيع القول أنه أكبر فراشًا في العالم بلا شك، أنه فراش في حجم نصف غرفة الطعام (٧٢).

فهو بذل يريد أن يقول أن المجتمع التركى لا يعرف حقيقة النظام الذى يتحكم فى مقاليد الحكم ورجال الدولة وساستها، فهم بالفعل يحبون الدولة العثمانية ويريدون لها النهضة ولكن غياب الرؤية السليمة هو الذى يدفعهم إلى نهج السياسات الغربية وذلك ما أشار إليه اساندال من خلال حب الزوج " نظامى " لقصائد البضائع المحلية.

وحيث رمز اساندال بالخلل الذى أصاب المجتمع التركى والذى لا يعرفه رجال الدولة، بذلك المرض " البكاء " الذى أصاب السيدة ولا تخبر زوجها بأن لديها هذا المرض، وقد وصف لها الطبيب علاجا، ولكنها أستخدمته ولم يأتى بنتيجة فى إشارة إلى ضرورة مواجهة أخطاء وسلبيات الرؤية السياسية لدى الدولة حتى تتمكن من تحقيق النهضة المنشودة.

" إنني في الأصل سيدة مريضة يا سيدي الطبيب ! وهذا ما يشك فيه زوجي ! ".

" ما هذا المرض " ؟.

" دموع عيني !.. تجف عينى دون سبب ودون أن يحدث شيئًا فأبكي ".

" لابد وأن تتعودي على أخذ البروموارل ".

" أخذته. لكنى لم أشعر بأى تحسن. إن هذا إرث لي في الأصل ! ".

لم يجب الطبيب. أستمرت السيدة طوران في حديثها، " لقد جُن والدي وتوفي. و" نظام " لا يعرف شيئًا عن هذا. لا أحد يعرف ذلك. فقد كانت تزرف الدموع من عينه ويبكي مثلي، و إنني أخجل من زوجي ".

" لا داعى للخجل مطلقا، فالمرض يصيب الجميع ".

" يصيب الجميع، ولكن من يدري ما الذي سيخطر بباله ! " (٧٣).

- **الدلالة**

أرسى العالم الفرنسى "ميشال بريال" عام ١٨٨٣ قواعد علم الدلالة وأطلق عليه مصطلح "سيمانتك"، ذلك فى حد قوله " إن الدراسة التى ندعو إليها القارىء هى نوع حديث للغاية، فقد أهتم معظم اللسانيين بجسم وشكل العلامات وما إنتبهوا قط إلى القوانين التى تنظم تغيير المعانى وإنتقاء العبارات والوقوف على تاريخ ميلادها ووفاتها، وبما أن هذه الدراسة تستحق إسما خاصا فإننا نطلق عليها أسم " سيمانتك " للدلالة على علم المعانى" (٧٤).

ويمتد العالم الفرنسى " بريال " فى إطار تعريفة لعلم الدلالة، " إن علم الدلالة أو السيمانتك يهتم بجوهر الكلمات ومضامينها بهدف الوقوف على القوانين التى تنظم تغيير المعانى وتطورها والقواعد التى تسير وفقها اللغة، وذلك من خلال الإطلاع على النصوص اللغوية بقصد ضبط المعانى المختلفة بأدوات محددة، وفى هذا سعى حثيث إلى التنويع فى التراكيب اللغوية لأداء وظائف دلالية محددة " (٧٥).

والدلالة ليست ظاهرة لغوية صرفاً، وإذا كان بالامكان بناء الحقول الدلالية فإنه ينبغى الإعتماد على المعطيات الخارجية فقط، حيث أن بعد اللغة الإجتماعى والثقافى من العوائق التى تقف أمام الدراسات الدلالية وذلك للأسباب التالية:

- تعدد القيم الحافة بدلالة الألفاظ المركزية.
- إن دلالة اللفظ ليست ظاهرة قارة ذلك أنه يمكنها أن تعتنى دوما بحسب التجارب اللغوية التى يخبرها المتكلم (٧٦).

وقد أهتم علم الدلالة بدراسة الرموز وأنظمتها حتى ما كان منها خارج نطاق اللغة، إلا أنه يركز على اللغة من بين أنظمة الرموز بإعتبارها ذات أهمية خاصة بالنسبة للإنسان.

وبالتالى هو ذلك العلم الذى يدرس المعنى أو بمعنى أخر هو ذلك الفرع من علم اللغة الذى يتناول نظرية المعنى وهو العلم الذى يدرس الشروط الواجب توافرها فى الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى وقد يكون هذ الرمز علامات غير لغوية تحمل معنى، كما يمكن أن تكون لغوية (٧٧).

ويمكن تعريف الرمز بأنه " أنه مثير بديل يستدعى لنفسه نفس الإستجابة التى قد يستدعيها شىء أخر عند حضوره" (٧٨).

ومن هنا تجدر الإشارة إلى فهم ما أصطلح عليه الوحدة الدلالية لكى يتمكن المتلقى من بنية النص الدلالى وبالتالى الوقوف على المدلولات التى يحتويها النص.

ويقصد بالوحدة الدلالية معرفة مستوى الدلالة، فطبقا لما قاله " Nida " أن أى إمتداد من الكلام بداية من مستوى " المورفيم " – بل حتى ما دون هذا المستوى – يمكنه أن يحمل دلالة، فالكلام المنطوق كله يمكن النظر إلية من جانبين، إما كوحدة مُعجمية أو كوحدة دلالية.

فحينما كون التركيزعلى صيغة معنية يكون المرء إذا متحدثا عن الوحدة المُعجمية، ولكن عندما يكون التركيز على معنى هذة الصيغة فيمكن للمرء أن يستعمل الوحدة الدلالية.

وقد قسم " Nida " الوحدة الدلالية إلى أربعة أقسام وهى:

- الكلمة المفردة.
- أكبر من كلمة – تركيب.
- أصغر من كلمة – مورفيم متصل.

- أصغر من مورفيم – صوت مفرد.

وبالتالى فهو يرى أن الكلمة هى أهم الوحدات الدلالية لأنها تشكل أهم مستوى أساسى للوحدات الدلالية ويمكن إعتبارها الوحدة الدلالية الصغرى (٧٩).

مما سبق نجد أن اللغة تمتلك القدرة على وضع أنظمة إبلاغية جديدة داخل النظام اللغوى العام، وذلك بوصفها نظاما من العلائق الدلالية وتبقى الصلة قائمة بين مختلف أنظمتها اللغوية.

فدلالة المجاز لا يمكن أن نتصورها على أنها دلالة جديدة تنفصم كليا عن الدلالة الأصلية، وإنما يبقى المجال الدلالى للفظ المجاز يحتفظ بخيط يربطه بالمجال الدلالى للفظ الحقيقى " فكل التحولات داخل نظام اللغة تبقى معقودة بنمط تواصلى يفسر ما إذا كان المجاز يراد به المستعار بعد أن تجوز عن وضعه أم يراد به ما يقتضى الحقيقة " (٨٠).

فالعلاقة التى تربط الدلالة الحقيقية بالدلالة المجازية لا تخرج عن تلك الأنساق الدلالية العامة التى تربط الدال بمدلوله، فالبحث فى دلالة المجاز هو البحث فى معنى المعنى، إذ أن مدلولا أولا وهو الدلالة الحقيقية يقود إلى مدلول ثان وهو الدلالة المجازية.

والأنساق الدلالية التى حددها علماء الدلالة ثلاثة، دلالة المطابقة ودلالة التضمن ودلالة الإلتزام. ويمكن أن نلمس هذه الأصناف من الدلالات فى المجاز بأنواعه وهو يشمل كل لفظ أو تركيب حول معناه الأصلى وبقيت تربطه معه تحدد عن طريق قرائن. فالمعنى الذى تفيده الكناية كصورة بيانية يمكن أن يؤخذ بدلالته الأصلية أو دلالته المجازية، فالمدلول الأول الأصلى مقصود مع المدلول الثانى المجازى، فالدلالة بناء على ذلك دلالة مطابقة فالكناية فى عرف البلاغيين هى إستعمال اللفظ و التركيب اللغوى فى غير ما وضعا له أصلا مع إمكان إيراد المعنى الأصلى والحقيقى.

أما دلالة المجاز ذى العلاقة الجزئية حيث يذكر المعنى الجزئى ويراد به المعنى الكلى، وبذلك فهو يعبر عن دلالة التضمن الذى يكون فيها المدلول الأول وهو الدلالة الأصلية المذكورة فى السياق – محتوى ومتضمن فى المدلول الثانى – وهو الدلالة المجازية المرادة من السياق.

مثال ذلك قوله تعالى " واللذين يظاهرون من نسائهم ثم يعودون لما قالوا فتحرير رقبة من قبل أن يتماسًا ذلكم توعظون به، والله بما تعملون خبير " (٨١).

وهنا فقد أستعمل لفظ رقبة والمراد به العبد، فالرقبة جزء من الجسم وعلى ذلك فدلالتها متضمنه فى دلالة الجسم (٨٢). من هنا نجد أن علاقة الدلالة الحقيقية بالدلالة المجازية تقوم على أن مدلول الألفاظ عامة يؤلف مجموعة من الصفات من حيث المفهوم أو مجموعة من الأجزاء من جهة كونه أمرا خارجيا، كان من البديهى لتعيين العلاقة بين المدلول الأصلى والمدلول المجازى أن ينطلق علم البيان من النسب القائمة بين أى مجموعتين من الصفات أو من الأجزاء (٨٣).

ويمكن للمتلقى – أن يرصد محددات علم الدلالة بإعتباره هو ذلك العلم المنوط به تناول المعنى، وتفكيك العلاقات بين الدال والمدلول للتوصل إلى معنى المعنى وبالتالى

إعادة هيكلة النص وتأويله للولوج إلى النص وإستيعاب دلالاته المختلفة والتى تحوى بداخلها قيمة النص الأصلية – من خلال قصة " تلك مسالة اللقب ".

يدور الحوار بين شخصان أحدهما طبيب صيدلى والأخر يدعى " على شوقى " والذى يجلس وبجانبه زوجته ويتحدثون حول موضوع الألقاب، فقد أختار السيد " شوقى وزوجته " لقباً جديدا لهم بينما لم يجد الصيدلى " أتم " ما يناسبه من الألقاب.

حيث استخدم الكاتب ممدوح اساندال لفظة لها أبعادها الدلالية والتى تتداخل فى معناها مع عتبة النص وتُظهر أمام القارىء رؤية الكاتب حول موضوع النص وهى تستوجب متلقى فاعل لا مستهلك لكى يستطيع فك الشفرة الدلالية وربطها بموضوع النص.

" يحكى لنا الصيدلي السيد " أتم " عندما كنت أتحدث فى مسألة " الألقاب "، وقد ذهب السيد "على شوقى" وزوجته للبحيرة وعادوا، عادوا بالقطار وجلسوا بجانبى وبعدما تبادلنا السلام سألته، " هل وجدت لقبا لنفسك " ؟. فأجاب السيد شوقى، " نعم الكثير، وهل وجدت أنت أيضا " ؟.

فقلت " لا لم أجد بعد ". ما كل هذا البطئ والكسل "، قالها السيد شوقى وزوجته تجلس بجانبه والجميع يسمع حديثنا فأنفعلت لما قاله. ليس كسلا على الاطلاق أخى المواطن، هذا ليس كسلا مطلقا فأنا لست عجولا مثلكم، لم أكن ولن أكون أبدا، فأنا لا يمكننى أن أكون عجولا، ثم لما العجلة وأنا أفكر فى شيئا لنفسى، أولادى، أحفادى وزوجاتهم وهؤلاء سيعيشون مئات السنين حاملين هذا اللقب الذى سأختاره لهم " (٨٤).

وإنطلاقاً من ما أشار إليه العالم الفرنسى " بريال " عند حديثه عن علم الدلالة وأهميته فى إنتقاء العبارات للوقوف على دلالة اللفظة، وأن الكلمة المفردة هى أهم الوحدات الدلالية كما أشار العالم " نيدا "، نجد من خلال الفقرة السابقة أن الكاتب قد أستخدم لفظة – Yurttaşım – وتعنى أخى المواطن، فى حديثه مع السيد على شوقى وزوجته حول موضوع إختيار الألقاب، وقد ظل الكاتب مستخدماً هذة اللفظة طوال حديثه مع الرجل وزوجته مما يعطى دلالة على رؤية الكاتب حول هذا التغيير الذى طرأ على المجتمع التركى إبان الحركة الكمالية ورفضه الانصياع والانسياق وراء مظاهر الحداثة الغربية بشكل غير ممنهج، وهذا يظهر فى دلالة اللفظة ورغبة الكاتب فى إعلاء قيم المواطنه والوطن وضرورة التمسك بالموروث الثقافى العثمانى من أجل الحفاظ على وحدة المجتمع داخل نسيج واحد، وأن حركات التغريب وإن كانت لها أهميتها فى بعض المجالات إلا أن هذا لا يعنى بالضرورة إنسلاخ المجتمع التركى عن ما نشا وتربى عليه، مما يدل على أن استخدام الكاتب لهذة اللفظة لم يأتى محض الصدفة وإنما جاء من أديب بارع وسياسى ودبلوماسى مخضرم.

وتأكيداً على هذا المفهوم إنفعال الصيدلى " أتم " عندما قالوا عنه أنه كسولاً فى إختيار اللقب وتأكيده المطلق على ذلك بل وتأكيده أن المسالة ليست مجرد لقباً، وأن

المسألة لها أبعادها التاريخية والثقافية والمستقبلية أيضا، حيث أكد اساندال على لسان البطل أن هذا اللقب سوف يحمله أجيالاً سيصبحون قادة وسيكون على عاتقهم مسئولية المجتمع التركى وعليه فلابد وأن تكون ألقابهم مناسبة لأعمالهم، وفى هذا إشارة خفية لأمجاد وبطولات سلاطين الدولة العثمانية.

- **نظم الترميز الكتابية**

فى كتابه **s/z** قدم بارت دراسة تتطبيقية على النصوص الأدبية، فهو من خلال تناوله لأحد القصص القصيرة إستطاع أن يعرض المناهج الكلاسيكية فى كتابة القصة، ومن خلال الكتاب يمكننا أن نخلص إلى نقطتين هامتين:

١. تمييز بارت بين نص قابل للكتابة وآخر قابل للقراءة، " لا يمكن لتقويمنا أن يكون إلا معتمداً على ممارسة تطبيقية هي الكتابة، فهناك ما يمكن كتابته وما لا يمكن كتابته "، فالأول يورط القارئ بمفهوم إنتاجية النص، ليكون " ذلك النص الذي كتب بشكل يجعل قراءه منتجين بدلا من مستهلكين". أي أنه يثير لديهم فعل القراءة التفاعلية التي تجعلهم قادرين على إعادة إنتاج وكتابة لما يرغب القارئ في عده قيمة النص الحقيقية، كما أنه يحرره من السيطرة الأيديولوجية المسبقة التي توجه قراءته وحكمه. وينطبق الثانى على القصص الكلاسيكية التي تتفق على قواعد عامة مشتركة في بناء القصة، وبحمل النص القابل للقراءة قيمة سلبية " إنه ما يمكن أن يقرأ، دون أن يكون ممكن الكتابة وهذا هو القابل للقراءة ونطلق عليه سمة الكلاسيكي" وفي الحالة هذه تكتفي القصة بتقديم قراءة لها دون أن تستثير ذهن القارئ بقراءات متعددة إذ ترمي إلى إيصال غرض ما أو البحث إلى هدف معين ولا تلوي على شيء خارج ذلك، ويبقى على الناقد أن يمحص جيداً في النص ليخلخله وينفذ من ثغراته بغرض تقديم تعددية ولو محدودة– لمعانيه. النص القابل للقراءة هو " نص يجبر قارئه على تلق سلبي وتعود إلى النقد مهمة الإفادة من أقل الثغرات البسيطة للوصول إلى التعددية التي يمكن أن تقدمها نصوص مشبعة بالمدلولات النفسية " (٨٥)

وبناءً على ما سبق يجد الباحث أن الأعمال الأدبية لاساندال هى نصوص قابلة للكتابه أو بمعنى أخر هى نصوص جعلت المتلقى قارىء منتج لا مستهلك، وأنها بالفعل أثارت لدى المتلقى فعل القراءة التفاعلية كى يتمكن المتلقى من الوصول إلى أغوار النص الأدبى وقيمة النص الحقيقة.

وندلل على ذلك من خلال قصة " محادثة " والتى تدور أحداثها حول صديقان منحرفان يجلسان مع بعضهما دون تكلف ويخوضوا فى حديثهم عن الأصدقاء والجيران والأقارب.

فمتلقى هذا النص يمكنه أن يُعيد إنتاجه مرة أخرى من خلال الحديث الذى دار بين الصديقان والذى يحوى فى داخله قيمة النص الأصلية والذى يرمى إليها اساندال، حيث أشار اساندال فى بداية النص أن الصديقان ليس لديهم ما يفعلوه وأنهما منحرفان وهى كلمات دلالية تتعارض مع الدلالة السيميائية لعتبة النص، فعنوان النص " محادثة "

يضفى لدى المتلقى إحساساً بالأريحية والطمأنينة إلا أنه عندما يصطدم فى بداية النص بصفات الصديقان وأنهم يخوضون فى حديثهم عن أخلاق شخص أخر ينتابه شعور بالقلق تجاه تلك المحادثة فتتغير صورة المحادثة وسماتها التى شكّلها فى ذهنه فيبدأ فى التحفز نحو النص، وبالتالى إستيعابه ومن ثم فهمه وقرائته قراءة منتجة للوصول إلى قيمته الأصلية.

" صديقان منحرفان ليس لديهما ما يفعلوه ولذلك أستلق أحدهم على سريره والأخر جلس مطجع على أحد الكراسى القديمة، وبدأوا حديثهم دون أن ينظروا لبعضهم، الذى يجلس على الكرسى قد لف حول رأسه عصابة بيضاء وأخرج منها سيجارة، وكان يهتز مكانه وكأنه صغير يحفظ دروسه، ثم أنتقل الحديث عن أخلاق شخص ثالث جلسوا يخوضون فى حقه، فقال الذى يستلق على السرير " إن هذا الرجل وغد دنىء، لم أحبه مطلقا والأن لم أعد أطيقه بالمرة "(٨٦).

ثم تتوالى الأحداث ويستمر الحديث بين الصديقان فى الخوض فى حق وأخلاق هذا وذاك مما يدفع المتلقى للوصول لحالة التفاعلية مع النص وبالتالى تشكيل رؤيته حول القيمة الحقيقية للنص ومن ثم زوال الأيديولوجية المسبقة المرتبطة بدلالة عتبة النص، حيث يصطدم المتلقى بأفعال وأقوال تتناقض فى دلالتها مع دلالة عتبة النص، فيزول عنه الإبهام ويسعى وراء فهم المدلولات النفسية داخل النص.

" كنا أطفالا في ذلك الوقت كما كان " خليل " فظا قليلا في حديثه حتي أنني أذكر أنني كنت أحاول أن أجد "خليل" ولكنه كان دائم الهرب ولا يخبر أحدا على مكان ذهابه، ولكن في أحد الأيام راقبته، فلم يغلق الباب جيدا وعندما حل المساء خرج، وأنا أيضا خرجت وراءه حتي إنه ذهب بعيدا وأنا وقفت علي الناصية فى الليل والظلام أسود حالك، وقفت قليلا ولكني لم أستطع الرؤية في هذا الظلام فأخذت أمشي قليلا حتي رأيت " خليل "، كان يتحدث مع أحدهم عند باب الرجل صاحب محل الأخشاب.

**أتعرف هذا الرجل ؟ هو والد "عمر لطفي" الذي لديه أختا جميلة، ثم أعطوه شوربة العدس ثم أختبئت لكي لا يروني وفجاة قلت له يا " خليل " ماذا تفعل هنا ؟ فامتلأ رعبا، ولم يعد يستطيع أن يبلع ريقه ثم أراد أن يهددني فلم يفلح في ذلك، ولكنها كانت فتاة جميلة بالفعل ولا أعلم ماذا حدث للبنت بعد ذلك دائما ما أقول أني سوف أسال عنها السيد "عمر لطفي " ولكني دائما ما أنسي " **(٨٧).

ومن خلال الفقرة السابقة يعى المتلقى سمات بطل القصة الذى وصفه اساندال فى البداية بالمنحرف، فيتأكد عند المتلقى هذا الشعور بسبب أفعال وأقوال بطل القصة الذى أخذ يخوض فى أعراض الأخرين ويتتبعهم خِلسة ويكشف أسرارهم، مما يدفع المتلقى للتفاعل مع النص ورغبته فى معرفة نهاية الأحداث أو بمعنى أخر نهاية هذا الشخص المنحرف.

فتأتى نهاية القصة فتُزيح الستار أمام المتلقى كى لا يشعر بالغموض بل وتجعله أيضاً قادراً على إعادة إنتاج النص وفق رؤيته وذلك من خلال إعتراف بطل القصة أنه يكون على غير حق عندما يتعلق الأمر بالخوض فى أخلاق وحياة الأخرين، حتى أنه قد غضب وتشاجر مع مجموعة من الأصدقاء لأنهم خاضوا فى حقه، ذلك على الرغم من أنه قد خاض وتحدث عن جميع الأصدقاء والأقارب والجيران.

" **صديقي العزيز،، لماذا لا تمهلني فرصة كي أشرح لك المسألة، فالمسألة ليست كما تظن، فهولاء الأصدقاء الذين كانوا بالفرح إذا لم يضايقونى ويتدخلون بشئونى لم أكن أبدا لأتشاجر معهم وكنت سأجلس ساكنا ولكنهم هم من بدأوا الأمر وضايقوننى، وما كان منى ما هو إلا ردة فعل طبيعية لما فعلوه بى. قاطعه الأخر، لماذا تقول لى هذا الكلام يا عزيزى؟.**

فأستطرد الأول فى حديثه، لا يا عزيزى.. فهم من بدأوا الأمر وأخذوا يتهامسون ويتلاسنون ويخوضوا فى الكلام عنى وفى حقى، فلم يكن منهم واحد مؤدب مثلى، أنا لا أتذكر كل ما حدث فى تلك الليلة، أقسم لك أنى نسيت، ولكنى إذا فكرت ملياً لسوف أتذكر ما فعلوه، فبالقطع هم قد أخذوا يتحدثون عنى وإلا ما كنت تشاجرت معهم، ولكنى أعلم جيدا أنه عندما نتحدث عن هذا الموضوع دائما أكون على غير حق [٨٨].

٢. إستخلاص أنظمة الترميز الخمسة التي أستخدمها في تفكيك ودراسة القصة القصيرة حيث يحدد بارت في بدابة عمله **S/Z** – خمسة نظم غدت من أشهر مبتكراته – يستخلصها من قراءته التحليلية الطويلة لقصة " سارازين لبلزاك "، ويصف هذه المجموعة من الأنظمة الدالة بأنها الأداة التي يتم بواسطتها توليد المعاني، ويراها مناسبة للتحليل السيميولوجي لأنها تكون مجموعة متكاملة من العناصر الصالحة للتطبيق، ويراهن على مصداقيتها ويعلن عن ثقة مطلقة بفاعليتها إلى درجة يقر معها بعدم وجود نظام آخر خارج هذه الأنظمة الخمسة التي طرحها بل ويقول أيضا أن النص لن يحصل على شرعيته إلا إذا مر بها، وهذة الأنظمة هى:

- النظام التأويلي: ويضم مجموعة الوحدات التي يطرح من خلالها لغزاً ما وتثير حوله إتجاهات من الشكوك لمعرفة طبيعته أو نوعه أو تحديده ثم تصل إلى الكشف عن هذا اللغز سواء أكان ذلك بإعلانه مباشرة أو بتأخير ذلك إلى وقت لاحق (إنه صوت جلاء الحقيقة آجلا أم عاجلا)، كعنوان القصة نفسه سارازين، ماهو؟ هل هو أسم لشخص (رجل أم إمرأة) أم لشيء (مادي أم معنوي) أم لمكان (مدينة أم قرية)..الخ. إذن هو نظام نستطيع من خلاله تمييز أشكال أو وحدات مختلفة يتركز حولها لغز ويتكون ثم يكشف عن ذاته وغالباً ما تتكرر هذه الأشكال التعبيرية دون أن تظهر ضمن ترتيب واحد [٨٩].

ويمكننا أن ندلل على هذا النظام فى المجموعة القصصية موضوع الدراسة من خلال قصة " سانته كاستلو "، فقد أثار اساندال – من خلال عتبة النص – ذهن المتلقى حيث طرح أمامه لغزاً يحتاج إلى كشفه، فعند قراءة المتلقى لعتبة النص " سانته كاستلو "

يجول برأسه مجموعة من التساؤلات التى تحتاج إلى إجابة، أولها ماهية الأسم " سانته كاستلو " هل هو أسم مكان وأين يقع، أم هو أسم شخص أم أسم مادى وما هى العلاقة التى تربط العنوان بالنص ؟ وسرعان ما كشف الكاتب هذا اللغز للمتلقى فى الفقرة الأولى من القصة وبالتفصيل الدقيق لينتقل بالمتلقى إلى مرحلة أخرى من النظام التأويلى وهى إستنباط الحدث وذلك بعدما تكشّف أمامه لغز العنوان.

" **في حين كان ميناء "سانته كاستيلو" قرية ضيقة وطويلة إلى حد ما، وتحاصرها الجبال من جميع النواحي، وطقسها خانق نوعاِ ما، إلا أنها منذ يوم " دون بدرو" صارت مقراً مخصصاً لأسطول الدولة الكبير والذي تحاك فيه الخطط البحرية، وذلك بسبب كون هذه القرية مستعصية على الرياح وكونها أيضاً يسهُلُ حمايتها من الأعداء** " [٩٠].

ويظهر النظام التأويلى أيضاً فى قصة " حدث مبهم " فعتبة النص وحدها لغزاً يحتاج إلى تحديده وكشفه، إلا أنه على العكس من النموذج الأول فى قصة " سانته كاستلو " – والتى سرعان ما كشف فيها اساندال عن طبيعة النظام التأويلى الخاص بالعنوان – نجد أن اساندال فى هذة القصة قد كشف عن طبيعة العنوان وما يحمله من تأويلات فى مشهد النهاية وليس فى بدايتها.

" **وفى حقيقة الأمر لا أعلم ان كان أحدا من الجمهور الذى يظن فى قناعة نفسة أنه شاهد عرض " كافالاريا روستيكانا " سوف يخبر الناس يوما ما بأنه قد شاهد هذا العرض، حقيقة لا أعلم الجواب، ولكن سيظل السبب وراء تصفيق الجمهور الحاد لتلك البطلة فى هذا العرض الغامض – صاحبة الصوت الذى يمكن وصفة بأنه لا هو رائع ولا هو سيء – مجهولا ولن يتم إكتشافة وسيظل مبهما هكذا للأبد..** [٩١].

- نظام الأفعال: ويشمل الوحدات السردية التي تقوم على الأحداث والأعمال والتصرفات والسلوكات التى تتابع في مراحل متنوعة يصعب جمعها في ترتيب منظم من العلاقات لكنها تعكس تجارب متنوعة في النص (صوت التجربة والحالات العملية) وتعددية النص وتداخل وحداته الكتابية. يحاول بارت إطلاق أسم على كل مقطع ضام لهذه الوحدات مثل: السخرية، الشجرة، إلخ، فإذا قبل التسمية صنفه في نظام الأفعال، ثم يجمع هذه التسميات لتكون بتركيبها معنى للنص [٩٢].

" **السيد خليل هذا متزوج منذ عام ونصف، زوجته جميلة في ريعان شبابها، وقد ضاجع خليل فتاة بعد بضعة أشهر فقط من زواجه، هذه الفتاة التي تربت في عائلة متوسطة الحال، ضاجعته رغم علمها بأنه متزوج. كانت ستتحمل العيش مع خليل بطريقة غير مشروعة، إلا أن خليل لم يستطع أن يتجاوز حده لهذا القدر، فقد ترك الفتاة قبل أسبوع من خروجنا لهذه الرحلة، وعندما تناول قليلًا من الخمر تذكر هذه الفتاة وبكى وهو حزين، حزين لحبه لزوجته إلا أنه أخذ يحضن هذه السيدة المسكينة الآن، ويُقبّل شعرها ! فهو ليس بالأمر المفهوم... إنني أفهم جميع الرجال الموجودين هنا إلا إنني لا أستطيع أن أفهم خليل هذا** " [٩٣].

- النظم الدلالي: يحيط بدلالات المواقف والأشخاص والأمكنة والأزمنة والأفعال المكونة للسرد وبالمعنى وأجزائه وتعدديته وتناقضاته وتشابكات العلاقات والتحليلات النفسية والإجتماعية الكامنة في النص (يقدم صوت العوامل الفاعلة فيه). ومن تلاقي المعاني والدلالات الإيحائية مجموعة في شخص أو فعل أو رمز تستطيع التعرف إلى مزاياه ومعانيه وخلفياته، أي تحديد مواصفاته العامة والخاصة، المعلنة والكامنة، الزمانية والمكانية.

" **فى ليلة باردة ممطرة بأحد شوارع منطقة "باى أغلو" الجانبية لاستانبول، هناك فى أحد المطاعم الكبيرة كان يوجد رجلا أسمر اللون، حليق الذقن، ذو شعر قصير، طويل القامة، عريض الكتفين، ذو جسد قوى البنيان ويبدو عليه إنه زير نساء جلس هذا الرجل يأكل الطعام وفى نفس الوقت يستمع وينظر إلى تلك الفتاة الشابة التى تجلس أمامه**"(٩٤).

من خلال الفقرة السابقة نجد أن النظام الدلالى الذى أشار إليه بارت حاضراً فى القصة، فقد قدَّم اساندال فى هذة الفقرة مجموعة من الدلالات الإيحائية ثم تبعها بدلالة مباشرة، وذلك حيث أشار الكاتب إلى الرجل الذى يجلس فى المطعم وأخذ يوصفه وصفاً دقيقا إيحائيا لما يرمى إليه الكاتب، وقد مزج اساندال بين دلالة الشخص ودلالة المكان لكى يبرز عناصر الدلالة الإيحائية التى يرى اساندال أنها يجب أن تتوافر لدى متلقى هذة القصة، ذلك لأن مشهد النهاية يعتمد على الدلالة الإيحائية التى أشار إليها الكاتب فى بداية الفقرة، ولكى يؤكد عمق هذة الدلالة لدى المتلقى جاء بلفظة " زير نساء " وهى كلمة لها دلالات خاصة، وأن أوصاف الشخص بطل القصة تتماشى مع دلالات زير نساء، كما أن لدلالة المكان أهمية فى إستيعاب أغوار النص وتعدد دلالاته، حيث أن أماكن تعارف الفتيات والشباب والسهر وتناول الخمور وغيرها من الأمور منتشرة فى منطقة باى أوغلو فى استانبول وخاصة فى شوارعها الجانبية.

ومع تعدد الدوال أصبح على المتلقى مهمة الوصول إلى مدلولات هذة الدوال وكلما بذل مجهوداً أكبر كلما توصل إلى فهم النص والتوصل إلى قيمته الحقيقة.

- النظام الرمزي: وربما يكون تابعا لسابقه، فهو قائم في الوحدات السردية التي توحي لنا بالشيء ونقيضه دون أن نعطي أفضلية لأحدهما على الآخر إلا من خلال توظيفه الترميزي في النص "صوت الرموز"، ومن ذلك ثنائيات الإخفاء – الإعلان، الإخصاب – الإخصاء، الغنى – الفقر..الخ. وتتميز وحدات النظام الرمزي بأنها بعيدة عن التصنيف بسبب إنشغالها بتعددية الدلالات وتحول إتجاهاتها وقد نقول تناقضاتها (٩٥).

ويمكن أن نستدل على هذا النظام من خلال قصة " القطة " حيث تعددت الدلالات الرمزية للقطة داخل النص، ففى هذة الفقرة يمكن أن نستدل على دلالات للقطة من خلال تعجب الكاتب من صعود هذة القطة الصغيرة لمثل هذا السُلم، وقد وصفها بأنها قطة صغيرة مبتلة وهذيلة، كما وصفها أيضا بأنها سوداء ذات عينان صفراوان وأن شكلها هذا

يعد نادراً إلى حد ما، أما عن بداية القصة فقد بدأ الكاتب النص بوصفه للقطة، وأنها مهمومة غارقة فى التفكير.

" **فسلم كهذا يمكن لقطة صغيرة كهذه أن تصعده !** " (٩٦).

" **فدفعت القطة بنفسها ودخلت الي المنزل، كانت مبتلة،، قطة هذيلة صغيرة !! وكانت جائعة فهجمت علي خبزا ناشفا أرادت فقط أن تأكل لتشبع فلعقت قليلا ثم نظفت نفسها ثم أنكمشت علي نفسها وأنزوت في احد الزوايا ونامت، قطة، رأسها سوداء وعيناها صفراء، بالطبع يوجد قططا مثلها في اللون والحجم ولكن ليس كثيرا** (٩٧).

" **هناك قطة سوداء يبدو عليها الكسل، وغارقة فى التفكير فوق حائط الجبس للحديقة**"(٩٨).

- ويهتم النظام الخامس – وهو الثقافي– بكل ما يحيل على واقع خارج النص هو مجال المعارف الإنسانية كالحقول العلمية والإجتماعية والنفسية وغيرها "صوت العلم والمعرفة"، ولا يمكن للنص الإستغناء عن الإحالات المتوالية إلى اشارات أخلاقية أو إجتماعية أو علمية تكون – في نسيج النص – شواهد إستناد الخطاب الأدبي على المرجعيات الثقافية العامة (٩٩).

ويجد المتلقى هذا النظام حاضراً فى كتابات ممدوح شوكت اساندال، فعلى الرغم من إهتماماته فى مجال السياسة إلا أن الواقع الإجتماعى – ورغبته فى الوصول بالمجتمع التركى إلى أرقى مراحل التقدم والرقى – كان له أهميته عند اساندال، ومن خلال الفقرة التالية يمكننا أن نستدل على النزعة الدينية عند اساندال، كما نستدل أيضاً على ثوابت إجتماعية كانت قائمة لدى المجتمع التركى حينذاك.

" **قبل حسين الفتاة من وجَنَتَها. لمس وجهه بوجهها.**

" **قال " ألا تُقبليننى ؟ ".**

" **لايمكن ".**

" **لماذا ؟ ".**

" **إثم ".**

"**الإثم على عاتقي**"

"**لا يمكن، بعد النكاح!**" (١٠٠).

فقد جعل اساندال بطلة القصة " خديجة " ترفض أن يقبلها حبيبها " حسين " تحت أى ظرف وعلى الرغم من حبها الشديد له، وكذلك إصرار حسين على ذلك وتحمله الإثم، وبذلك نستدل على النزعة الدينية لدى الكاتب قبل الثوابت الإجتماعية، حيث قد أشار أيضاً إلى رفض والد الفتاة أن يجلس حسين بجوارها بصفة مستمرة، على الرغم مرضها الشديد وصلة القرابة التى تربط بينهم، فقد خشى والد الفتاه أن يكثُر الحديث عن الفتاة فى البلدة وأن حسين لا يغادر غرفة خديجة مطلقاً وهو أمر مرفوض إجتماعيا

" أصبح الأمر هكذا حيث إنه لم يتبقى أحد في البلدة خلال أسبوع لم يسمع عن هذا الأمر، فقال والد خديجة كذلك، " فلا يبقى هنا من الآن، إن رغب فيها فلتكن حفلة العُرس ويأتي هم أيضًا إلى هنا " (١٠١).

ومن خلال الفقرتين السابقتين يمكن للمتلقى أن يستدل على النظام الخامس فى نظم الترميز الكتابية التى حددها بارت وهو النظام الثقافى، حيث يجد المتلقى الإشارات والعلامات التى تدل على تدين المجتمع وتمسكه بالثوابت الإجتماعية التى من خلالها يمكن للمتلقى أن يستشف طبيعة هذا المجتمع الذى تدور داخله أحداث القصة التى يقرأها وبالتالى يستطيع الوصول إلى فهم جيد للدلالات النفسية الموجودة داخل النص ومنها الوصول إلى تعددية النص وبذلك تأويله قدر الدوال الموجودة فى النص وقدرته على حل شفرة مدلولاتها.

ولذلك حاول بارت فى كتابة **s/z** أن يقدم العمل الأدبى وهو القصة القصيرة محللة بوصفها قصة قابلة للكتابة لا للقراءة فقط، ولما كان النص الأدبى قائما على التعددية فى أنظمة الدلالة كان خضوعة لتأويلات كثيرة تمنحه تعددية فى المعنى، وكل نظام منها يمكنه أن يقود بإتجاة تأويلى ضمن رؤية التعددية دون أن يهيمن أحدها ويغيَّب الباقى إذ من المسلم به أن لا يتغلب تأويل على أخر ما دام النص يتحدد بصفة دقيقة بالمطالبة بالتعدد (١٠٢).

- **سيميائية عتبات النص**

عتبات النص أو ما أصطلح كثير من النقاد على صكة – مصطلحاً – بأسم النص الموازى، نصوصا حافة بالنص الأدبى وقد توسع كثير من النقاد الغربيين فى رصد مسميات لهذة العتبات التى تدخل مع النص الأصلى فى علاقات جدلية غاية فى الأهمية وتكوت مقدَّرا من مقدَرات إنتاج مزيد من الدلالات التى تفعِل التلقى الإيجابى عند المتلقى(١٠٣).

ويراد بالعتبات النصية الخطابات والصور التى تحيط بالنص الأصلى، وتشمل العناوين ونوع الغلاف والحواشى والعبارات التوجيهية، وهى فى الأساس خطابات ناتجة عن تفكير مسبق للأديب، ويواجهها القارىء قبل تناوله العمل الأدبى فترسم لدية إنطباعا أوليًا يثير أسئلة مسبقة، يجيب عليها فيما بعد، فتلك العتبات تحمل فى طياتها نظاما إشاريا ومعرفيا يقوم بدور هام فى نوعية القراءة وتوجيها (١٠٤).

والعنوان نظام سيميائى ذو أبعاد دلالية ورمزية وهو كالنص، أفق قد يصغر القارىء عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأى قارىء، وسيميائيته تنبع من كونه يجسد أعلى إقتصاد لغوى ممكن ويوازى أعلى فعالية تلقٍ ممكنه تغرى المتلقى بتتبع دلالاته مستثمرا ما تيسر من منجزات التأويل (١٠٥).

والسيميائية أو السيميولوجيا أو السيموطيقا او علم الإشارات أو علم العلامات كلها ترجمات وتعريبات لمصطلحين هما semiology والمشتق من اللغة اليونانية وذلك

حسب تعريف العلم اللغوى السويسرى " فرديناند دى سوسير "، أو semiotics حسب العالم والفيلسوف الأمريكى " شارل ساندرس بيرس " (١٠٦).

أما الأوربيون فيفضلون كلمة السيميولوجيا، والأمريكيون يفضلون السيموطيقيا أما العرب فقد دعوا لإطلاق مصطلح السيمياء لأنها لفظة عربية. وتدرس السيميائية العلامات أو الإشارات، وهى لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة وراء البنيات السطحية ومدلولاتها (١٠٧).

وبذلك فإن السيمياء أو السيميولوجيا أو السيموطيقا هى ذلك العلم الذى يبحث فى أنظمة العلامات لغوية كانت أو غير لغوية وهى أنواع ثلاثة، الأيقونة والإشارة والرمز. وفيها تنقسم العلامة إلى دال ومدلول وعلاقة تربط بينهم.. وفى الأيقونة تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتماثل مثل الخرائط والصور الفوتوغرافية والأوراق المطبوعة التى تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهه والمماثلة (١٠٨).

أما الإشارة فتكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول سببية منطقية كعلاقة الدخان بالنار، فيكون الدال نتيجة والمدلول سبب، ويسهل على العنصر الرابع فى العلامة وهو الإنسان المدرك فهم العلاقة الموجودة فى نطاقها بين الدال والمدلول علاقة إعتباطية ومن أوضح هذة الرموز علامات السير فالمثلث رمز لعطل السيارة والدائرة لمنع الوقوف أو العبور، فما هى العلاقة بين المثلث والوقوف ؟، إنها علاقة عرفية، مثلها كغصن الزيتون الذى يرمز للسلام (١٠٩).

فالعلاقة بين الدال والمدلول تحت مفهوم الأيقونة هى علاقة مشابهة كعلاقة الشخص بصورته. والعلاقة بين الدال والمدلول تحت مفهوم المؤشر، علاقة سببية كعلاقة الدخان بالنار. والعلاقة بين الدال والمدلول تحت مفهوم الرمز، علاقة إعتباطية كعلاقة الحمامة بالسلام (١١٠).

وعالم اليوم مكتظ بالعلامات حيث وصف رولان بارت اليابان حين زارها بأنها إمبراطورية العلامات، وفى هذه العلامات إمكانيات للربط فمثلا يستخدم غطاء الرأس للتغطية والزينة إلا أن هذا لا يمنع أن يدل على شىء أخر مثل المكانة الإجتماعية أو الحالة النفسية، حيث كان الناس فى أوروبا يميزون طبقة الرجل الإجتماعية من أو مكانته من نوع قبعته (١١١).

مما سبق يتضح سبب إهتمام السيميائية بالعنوان، فالعنوان علامة لغوية بالدرجة الأولى وشكل العنوان وطريقة رسمه على الغلاف قد يجعل منه علامه غير لغوية أيضا، فالعنوان بإعتباره علامة سيميائية فهو يؤدى وظائف إبلاغية وتواصلية، فقد أولت السيميائية أهمية كبرى للعنوان بإعتباره مصطلحا إجرائيا فى مقاربة النص الأدبى، ومفتاحا أساسيا يتسلح بح المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة بقصد استنطاقها وتأويلها، ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر فهم بنياته الدلالية

والرمزية، وهكذا فإن أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجى هى استنطاق العنوان وأستقراءه (١١٢).

ولم تحظى عتبة من العتبات النصية بمثل ما حظيت به عتبة العنوان، ذلك أنها أولى عتباته التى تمثل مداخله التى يقع عليها المتلقى سيكولوجيا ومعرفيا، بما قد يحيل إليه بما هو خارج النص أو داخله، فإن العنوان – و إن كان يقدم نفسه بصفته مجرد عتبه – فإنه بالمقابل لا يمكن الولوج إلى عالم النص إلا بعد إجتياز هذة العتبة، حيث أنها مفصل حاسم فى التفاعل مع النص بإعتباره سمًا وترياقا فى أن واحد. فالعنوان عندما يستميل القارىء إلى إقتناء النص وقرائته يكون ترياقا ومحفزا لقراءة النص، وحينما ينفّر القارىء من تلقى النص يصير سمًا يفضى إلى موت النص وعدم قراءته (١١٣).

ولقد غدت العنونة هاجسا ملحا للناص – أى صاحب النص – وهو يقدم نصه للقارىء، نظرا للدور الخطير الذى يمارسه العنوان فى العملية الإبداعية والإثارة التى يثيرها حول النص (١١٤).

لذا فالعنونة جزء لا يتجزأ من إستراتيجية الكتابة لدى الكاتب وبعد من أبعاد القراءة لدى المتلقى ذلك فى محاولة فهم النص وتأويله وتفسيره.

فالعنوانين التى نستخدمها اليوم ليست هى العناوين التى أستخدمت فى الحقبة الكلاسيكية، فلقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا لها وقع بالغ فى نفوس المتلقين من القراء والجمهور والنقاد والمكتبيين (١١٥).

ولم يكن الأديب والسياسى والدبلوماسى ممدوح شوكت اساندال غافلاً عن أحد عتبات النص بل وأهمها على الإطلاق وهى عتبة العنوان، لذلك جائت عنواين مؤلفاته – بإعتبارها نظام سيميائى – تحمل فى طياتها إشارات ودلالات متعددة لا يمكن للمتلقى دون حل شفرتها الولوج إلى النص وفهم بنياته الدلالية.

ولكى ندلل على ذلك وجبت الإشارة فى البداية إلى معرفة – وظائف العنوان – حيث أن للعنوان وظائف كثيرة، وتحديدها يساهم فى فهم النص وتفسيره خاصة إذا كان النص المعطى نصا إبداعيا معاصرا غامضا، يفتقر إلى الإتساق والإنسجام، وبذلك نستطيع تقديم تحليل سيميائى للنصوص وفهم أبعادها الدلالية.

وظائف العنوان

تعتبر أهم وظائف العنوان الأساسية " الإسناد والوصل "، كما يعتبر العنوان من أهم العناصر التى يتم بها تحقيق الربط المنطقى وبالتالى فالنص إذا كان بأفكاره المبعثره نصاً مسنداً، فإن العنوان سيكون مسنداً إليه، وهذا يعنى أن العنوان هو الموضوع العام، فى حين يشكل الخطاب النصى أجزاء العنوان (١١٦).

وأهم ما يميز العنوان باقى الخطابات النصية أنه ذو بعد إنتاجى مزدوج، تداولى وجمالى، أما البعد الجمالى فإذا وجد على رأس النص الأدبى فهو يعمل على ترويجه ولفت الأنظار إليه، وفى هذه الحالة يلعب العنوان دورا إعلانيا تجاريا إشهاريا.

أما البعد التداولى فهو نتاج تعانق العنوان مع النص الذى يعنونه، إذ يعمل العنوان على إختزال دلالة النص، فيوجه عملية التلاقى من حيث أنه يشير إلى مضمون النص المعنون(١١٧).

ولتحديد وظائف العنوان بدقة لزم تعريف العنوان، فالعنوان طبقا للعالم " ليو هويك " هو مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتشير لمحتواه الكلى وتجذب جمهوره المستهدف " (١١٨).

ومن خلال هذا التعريف يمكن أن نحدد وظائف العنوان فى تعيين النص، الإشارة إلى محتوى النص، الإغراء – ويقصد به جذب الجمهور المتلقى – إلا أنه يمكن إضافة وظيفة أخرى وهى الإيحاء، فيكون مجمل الوظائف كما حددها العالم "جيرار جينت (١١٩) "، الوصف والإيحاء والإغراء والتعيين " (١٢٠).

وللعنوان وظائف سيميولوجية متعددة، حيث أنه يرد علامة ورمزا وإشارة، لاسيما وأننا نعيش فى عوالم العلامات فى عصر يتسم بالتعقيد والتواصل البصرى، لذلك يتطلب منا التسلح بالمشروع السيميولوجى للدخول فى مغامرة علاماتية قصد الإلمام بالمحيط الذى يواجهنا والإبتعاد عن الثرثرة الزائدة وتجنب الكتابات الطويلة المملة والتركيز على الإختصار والإيحاء بدلا من الإطالة والتفصيل الممل.

وعلية فإن الوظائف السيميائية للعنوان يمكن حصرها فى التالى:

- وظيفة التعيين التى تتكفل بوظيفة تسمية العمل وتثبيته.
- الوظيفة الوصفية التى تعنى أن العنوان يتحدث عن النص وصفاً وشرحاً وتفصيلاً وتأويلاً وتوضيحاً.
- الوظيفة الإغرائية والتى تكمن فى جذب المتلقى وكسب فضول القارىء لشراء الكتاب أو قراءة النص.

كما يؤدى العنوان وظيفة التلميح والإيحاء والدلالة فضلا عن الوظيفة الإشهارية (١٢١).

ولأن العنوان يوصف بالنصية فهو بذلك " موضوع للعديد من الممارسات السيميولوجية التى يعتد بها من منطلق أنها ظاهرة عبر لغوية ".

وعلى هذا الأساس يمكن أن نحدد وظائف العنوان كما يلى:

- الوظيفة التعينية.
- الوظيفة الإيحائية.
- الوظيفة الإغرائية.
- الوظيفة التناصية (١٢٢).

على أن هذة الوظائف ليست حصرية إذ يمكن أن يضاف إليها وظائف أخرى وذلك حسب طبيعة العنوان، ومن أمثلة ذلك الوظيفة الإنفعالية التعبيرية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الجمالية أو الشعرية، والوظيفة الإتصالية، والوظيفة الوصفية (١٢٣).

- **الوظيفة الإنفعالية التعبيرية**

وهى التى تحدد العلائق الموجودة بين المرسل والرسالة، وتحمل هذة الوظيفة فى طياتها إنفعالات ذاتية وتتضمن قيماً مواقف عاطفية ومشاعر وإحساسات يسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعى.

- **الوظيفة التأثيرية**

والتى تقوم على تحديد العلاقات الموجودة بين المرسل و المتلقى، حيث يتم تحريض المتلقى وإثارة إنتباهه و إيقاظه عبر الترغيب والترهيب، وهذة وظيفة ذاتية.

- **الوظيفة الجمالية أو الشعرية**

وهى التى تحدد العلائق الموجودة بين الرسالة وذاتها، وتتحقق هذة الوظيفة فى أثناء إسقاط المحور الإختيارى على المحور التركيبيى.

- **الوظيفة الوصفية**

وهى وظيفة متعلقة باللغة، وتهدف هذة الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تسنينها من قبل المرسل والهدف من السنن هو وصف الرسالة لغويا وتأويلها مع الإستعانة بالمعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه.

- **الوظيفة البصرية**

تهدف هذة الوظيفة إلى تفسير دلالة الأشكال البصرية والألوان والخطوط بغية البحث عن المماثلة أو المشابهه بين العلامات البصرية ومرجعها الإحالى (١٢٤).

وهنا يجب أن نشير إلى أنه عند النظر إلى وظيفة العنوان فنحن نحتكم إلى القيمة المهيمنة، لأن العنوان فى نص ما قد تغلب علية وظيفة معينة دون أخرى، فكل الوظائف السابقة متمازجة ومختلطة ولكن بنسب متفاوته تبعاً للنص، حيث تكون الوظيفة الواحدة غالبة على الوظائف الأخرى حسب نمط الإتصال (١٢٥).

مما سبق نجد أن أهم وظائف العنوان تتمحور حول التعيين والإغراء والإيحاء والوصف مع إمكانية وجود وظائف أخرى ولكن بنسب متفاوته حسب النص، وهذا يُمكننا من تقديم تحليل سيميائى لعتبة النص وفك شفرتها وبالتالى الولوج إلى أغوار النص، حيث تميزت عتبات نصوص ممدوح شوكت اساندال فى المجموعة القصصية باقة زهر بتوافر تلك الوظائف وبنسب متفاوته حسب طبيعة النص المقدم، حيث جائت الوظيفة السائدة على غيرها من الوظائف لتتماشى مع طبيعة ودلالات النص.

ففى قصة " حدث مبهم " نجد أن العنوان توافرت لديه مجموعة من الوظائف أهمها وظيفة الإغراء والتعيين. فالمتلقى لا يمكنه أن يستكشف أغوار النص من خلال هذا العنوان وبالتالى فإن العنوان يحتوى على قدر من الغموض يحتاج إلى فك شفرته للوصول للنص مما يدفع المتلقى إلى قراءة النص قراءة تفاعلية، وهو ما يتفق تماما مع نظرية رولان بارت حول طبيعة النظام التأويلى كأحد نظم الترميز الكتابية التى سبق الإشارة إليها، وبذلك تكون الوظيفة الإغرائية هى السائدة من بين الوظائف بعد الوظيفة التعيينة.

وقد جائت الوظيفة الإغرائية لتتماشى مع طبيعة النص المقدم، حيث أنتقد اساندال فى هذة القصة مظاهر الحضارة الغربية أو على على الأخص الإتجاه الثقافى الغربى الذى شاع فى المجتمع التركى كالنار فى الهشيم.

حيث جائت الأحداث لتدلل على ضعف وفقر المحتوى الثقافى والفنى لدى الغرب، حتى أن المسرح كان معظمه فارغاً والناس يصفقون دون أن يعوا أنهم قد شاهدوا عرضاً فنياً مختلف عما تم الإعلان عنه، كما أن البطله ذات أداء سيء إلى حد كبير، وجائت الموسيقى مزعجة ولا تتناسب مع طبيعة وثقافة المجتمع التركى.

ويمكن أن نؤكد على ذلك من خلال تعجب البطل من إنتشار الأعمال الفنية الأوروبية فى المجتمع التركى وخاصة فرنسا، حيث أن الدولة العثمانية قد إتجهت فى مناهج إصلاحها إلى فرنسا ولذلك أتى الأديب اساندال على ذكر هذة الدولة ليؤكد على أن ليس كل ما يصلح فى الغرب يصلح للمجتمع التركى وعلى الأخص فى الإتجاه الثقافى لأنه يعد اخطر الإتجاهات التى إذا تخلى عنها المجتمع زالت عنه هويته.

فى أحد ليالى الخريف الماضى، رأيت إعلان عن الحفل الغنائى الفرنسى " كافالاريا روستيكانا " معلق على الأعمدة فى الشوارع، فهناك لدى الأوروبيون بعض الأعمال الفنية الهامة والمشهورة حتي إنه ذاع صيتها فى ربوع بلادنا. شئنا أم أبينا، عندما ينتشر بين الناس أحد أسماء تلك الأعمال الفنية أو تلك الحفلات الغنائية فالكل يظن إنه بالقطع عملا جيدا (١٢٦).

" كان المسرح معظمه فارغ، بدون جمهور، ففى الصف الأول كان يجلس من خمسة إلى عشر من الشباب والصف الثانى كان ممتلأ بعض الشيء بل وأيضا مقاعد البالكون ربما واحد أو أثنين منهم اللذين بهم جمهور والباقى فارغ... (١٢٧).

" وفى حقيقة الأمر لا أعلم ان كان أحدا من الجمهور الذى يظن فى قناعة نفسة أنه شاهد عرض " كافالاريا روستيكانا " سوف يخبر الناس يوما ما بأنه قد شاهد هذا العرض، حقيقة لا أعلم الجواب، ولكن سيظل السبب وراء تصفيق الجمهور الحاد لتلك البطلة فى هذا العرض الغامض – صاحبة الصوت الذى يمكن وصفة بأنه لا هو رائع ولا هو سيء – مجهولا ولن يتم اكتشافة وسيظل مبهما هكذا للأبد... " (١٢٨).

وبالتالى فإن عتبة العنوان فى هذة القصة وتبعاً للفقرة الإفتتاحية والختامية مروراً بالعديد من الاحداث الداخلية تخضع برمتها إلى النظام الدلالى حيث عملت على إختزال دلالة النص عن طريق البعد التداولى، حيث أراد اساندال لا أن يصور فقط التغيرات المختلفة التى طرأت على المجتمع التركى نتاج مرحلة التغريب ولكن أراد التأكيد على أن مرحلة التغريب جائت غير منظمة والتحذير من وقوع المجتمع التركى فى بئر الحداثة الغربية فتسقط هويته فيصبح مسخاً خاضعا للدول الغربية فى كل شيء، وأن ليس كل ما لدى الغرب يصلح فى المجتمع التركى فإن دعت الحاجه للإقتباس من الغرب فى المجالات الإدارية والعسكرية إلا أن هذا لا يستدعى بالضرورة إقتباس النواحى

الثقافية، كما يؤكد اساندال أيضاً أن الإقتباس عن الدول الغربية جاء فى النواحى الشكلية منه عن المضمون.

وفى قصة " الزهرية مكسورة والحذاء قديم " يمكن للمتلقى أن يرصد من وظائف العنوان الوظيفة الوصفية والإغرائية والإيحائية فضلاً على وظيفة التعيين.فالدلالات السيميائية للمفردات التى تكُون عتبة النص تَحوى جانب من الغموض الجذاب مما تُوحى للمتلقى بأن النص ملىء بالدوال وبالتالى تعدد الدلالات والإشارات، كما تصارح المتلقى أيضاً بأن قيمة النص الأصلية تكمن فى استخراج المتلقى نظم الترميز الكتابية للولوج إلى أغوار النص والتفاعل معه مما يسمح له بفك الشفرات السيميائية سواء للعنوان أو للنص، وبالتالى تؤكد للمتلقى أن عليه جهداً كبيراً فى تلقى النص من بدايته حتى النهاية وأن الوصول إلى قيمة النص ليس أمراً سهلا، وبهذا فقد عقدت مصارحة مع المتلقى بصعوبة النص مما يستوجب متلقى خاص وبالتالى عدم إرهاق المتلقى فى نص غير راغب هو فى قرائته.

فمن خلال تفكيك الدلالات السيميائية للوظيفة الوصفية لعتبة العنوان يمكن المتلقى فهم مراد النص فالدال فى كلمة " الزهرية " يشير إلى مدلول يمكن استنباطه من خلال الدلالة نظراً لإعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول كما قال دى سوسير، فالزهرية تحمل بداخلها الزهور والورود التى تضفى البهجة والسعادة على المكان كما أن الزهرية ذات طبيعة هشة وضعيفة فيمكن كسرها بسهولة إلا أن مهمتها الأساسية تكمن فى حمل الأزهار والورود والحفاظ عليهما وحمايتهما.

و دال " الحذاء " أيضاً كذلك ومدلوله عملية السير والتقدم، فلا يمكن لشخص أن يسير على قدميه فلابد له من حذاء يقى قدماه من طبيعة الأرض وتقلبات الطقس وغيرها من الأمور، إذ دون حذاء ليس هناك تقدم وإن كان قديما فعملية السير سوف تكون بطيئة ومتعثره بسبب قدم الحذاء. وبعدما يصطدم المتلقى بعتبة النص ويستطيع فهم قدراً من أبعادها الدلالية، ويبدأ فى تناول الفقرة الإفتتاحية والتى تزيح قدراً من الغموض عن النص، حيث تدور الأحداث فى أحد البنايات القديمة والمتهالكة والتى أصبحت مستشفى، والتى تفتقر إلى كل وسائل الراحة ولا تتناسب مع طبيعة العمل.

" قُرع باب المستشفى. فيستيقظ " سليم " الحارس الليلي وهو في الطابق الأعلى وينادي على من بالطابق الأسفل. أستيقظتَ أيضًا السيدة " أبه "، وتصيح هي الأخرى. أستيقظ طبيب الخدمة وبينما كان يفكر قائلًا " ما الذى حدث " فإنه أيضًا لم يستطع أن يستجمع نفسه، وبعد قليل سُمع صوت ينادى على سليم حارس المستشفى وهو يقول، " عندما يخلد للنوم تشعر أنه روحه مزهوقة وتعتقد أنه مات فى الفراش، كل شخص ينام ولكنني لم أرى شخص ينام هكذا قط ! إذا ضربته بالقدور على رأسه، فلن يتحرك.. مصطفى.... ".

لم يتبقى أحد إلا وقد أستيقظ في هذه العمارة المكونة من أربعة طوابق التي أصبحت مستشفى (١٢٩).

وتدور الأحداث وتتعدد ثم تأتى الفقرة الختامية لتكّون مشهد النهاية وتتسق مع الأحداث داخل النص وتضع الصورة الدلالية كاملة أمام المتلقى. فالوظيفة الوصفية والتى تقوم على الأبعاد اللغوية تظهر من خلال دلالة الزهرية ومدلولها البيئة الحاضنة للشباب والذى أشار إليه الكاتب من خلال الدال وهو الورود والأزهار التى تكون داخل الزهرية، فتلك البيئة والمناخ السياسى والإجتماعى والثقافى قد أصابه الخلل والإضطراب. ويمكن أن ندلل على ذلك من خلال حديث الممرضات التى قالت أنها ما إن تجد الفرصة للهرب ستفعل، بالإضافة إلى تركيز الكاتب على هيئتهم وملابسهم.

" جاء المريض، فحاولوا الصعود على سلالم العمارة المتعرجة والضيقة بالنقالة، أنحصر كل من الثلاث خادمات والسيدة " أبه " والممرض في منتصف ساحة السلم، فحاولوا تدوير النقالة. عندما رأت السيدة " أبه " التي أنحصرت في الزاوية الطبيب قالت" إنني لم أصادف مثل هذا في أي مكان، وتفوهت قائلة، " هذا ليس سلم مستشفى ؛ إنه سلم مآذنة، بالاضافة الى انه يزيد علينا في كل عملٍ نعمله مهنة الخدم، فما أن أجد الفرصة، سأهرب، وليتوب الله عليّ من هذا العمل، أنتظرت ردًا من الطبيب، لكن لم يرد الطبيب عليها لكي لا يُزيد الضوضاء. وبعد قليل صُعد بالنقالة لأعلى ووضعت في الممر. ظلت الخادمات يتبادلن الأنظار بحماقة إلى شعورهن المبعثرة، وصدورهن شبه العارية، وسراولهن الطويلة المهلهلة " (١٣٠).

" كان الجو مضجر، ففتح النافذة، وأشعل سيجارة. فمهما اعُتيد على ذلك فإن عدم التنظيم يُسئم الإنسان ويُضيّق صدره، فبهذه العمارة، وهذه السلالم الضيقة، والأبواب الضيقة، وهؤلاء الخادمات، وهؤلاء الممرضات ؛ العمل في هذه المستشفى قائلا أن كل شئ هنا يجب أن يكون منظما، وألا تحدث ضوضاء، وألا يستيقظ أحدًا هو فراغ واهي، فمن يجازف بالعمل هنا يعتاد على عدم التنظيم هذا، فكر الطبيب قائلًا، " إنني أيضًا اعتدت على ذلك " (١٣١).

" وفي اليوم التالي قص الطبيب على رئيس الأطباء ضوضاءَ ليلة أمس. قال رئيس الأطباء من خلف الجريدة التي يقرأها ؛ " هكذا يا عزيزى " فتلك الأشياء أمور عادية يجب أن تعتاد على ذلك..".

فقد قصت رئيسة الممرضات الأمر على رئيس الأطباء قبل الطبيب ؛ وحاولت أن تقص على مدير الأدارة أيضًا أنهم كسروا زهريتها الكبيرة قال مدير الأدارة، " جاء إلى المستشفى مريض، وكان السلم ضيق وكُسرت الزهرية... الزهرية مكسورة والحذاء قديم!، إنني لو كنت رئيس الأطباء لطردتك من الحجرة، فأدع الله أنه لم يتفوه بشئ!"(١٣٢).

من خلال ما سبق يجد المتلقى أن العلامات السيميائية للعنوان ووظائفة – الوظيفة الوصفية والايحائية – جائت متوافقة مع الأحداث الداخلية للنص ومقدمة له، حيث يمكن للمتلقى استنباط الدلالات من خلال دوال العنوان " الزهرية مكسورة والحذاء قديم "

وربطها بالأحداث داخل النص وبالتالى فهم قيمة النص. حيث أن فساد البيئة الحاضنة لأفراد المجتمع قد أدى إلى شعور الفرد التركى بالضيق والحنق وتولد لديه رغبة فى الهرب من هذا الواقع، وبالتالى سيعمل ذلك على تعطيل مسيرة التقدم للدولة العثمانية بسبب تهالك مؤسساتها وعدم الرغبة فى التغير الحقيقى وتضارب الرؤى الإجتماعية والسياسية لرجالها.

الخاتمة

جائت هذه الدراسة تحت عنوان " النظم السيميولوجية ودلالاتها فى المجموعة القصصية باقة زهر للأديب ممدوح شوكت اساندال " لإبراز دلالات النظم السيميولوجية التى لجأ إليها الكاتب بهدف تسليط الضوء على إختلاف الرؤى السياسية والثقافية من أجل إصلاح الدولة العثمانية التى أنتهت بإلغاء الخلافة وقيام مصطفى كمال أتاتورك بالحركة الكمالية وتأسيس الجمهورية التركية ومن ثم إحداث تغيرات جذرية فى البنية المجتمعية للشعب التركى.

ومن خلال البحث والدراسة تم التوصل إلى عدة نتائج وهى:

- أن المجتمع التركى قد تعرض لتغيرات جيوسياسية كان لها أبلغ الأثر فى تغيير البنية السياسية والإجتماعية والثقافية وذلك من خلال تضارب الرؤى حول سياسة ومنهج الاصلاح – والذى يتمحور حول التمسك بالموروث العثمانى بكل ما فيه أو الاتجاه صوب الغرب وإتباع مفاهيم الحداثة الغربية بكل ما فيها – الذى يجب أن تتبعه الدولة العثمانية.
- سقوط المجتمع التركى فى بئر الحداثة الغربية فأخذ ينهل عن الغرب كل ما فيه فى جميع المجالات سياسيا وإقتصاديا وإجتماعيا وعسكريا وثقافيا.
- ممدوح شوكت اساندال قد أجاد استخدام النظم السميائيه بكل ما تحمله فى طياتها من خصائص الغموض والإيحاء والابتعاد عن المباشرة والمراوغة لكى يستفز عقل المتلقى ويستنفر حواسه كى يتفاعل مع الأحداث وينغمس فيها حتى يستشف المعنى الخفى الذى يرمى اليه اساندال، ذلك لأن الرمز لا يسلم نفسه طواعية وببساطة ويسر، فهو ذو طبيعة مراوغة يحتاج إلى قراءات متعددة ومتعمقة لمحاولة استكشاف مدلولاته، فالأدب الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية ويدعوه إلى كشف المعاني الخفية في غوصه فيها، إذن القارئ مدعو إلى المساهمة في فكرة المؤلف، وإلى ملاقاته في تفكيره، وهذه القراءة الواعية المسماة لاحقا خلاقة، تقرب القارئ من المقروء، فليس المطلوب فقط أن يحزر القارئ مدلول الصورة – الرمز، بينما الأثر الرمزي الحقيقي وتحليل الرموز والكشف عن أبنيتها، ومن هنا فقد أستخدم اساندال الرمز للتعبير عن تلك الحالة الشعورية للتجربة التى عاصرها من عمر الخلافة التركية حتى الجمهورية.
- رؤية ممدوح شوكت اساندال حول الإصلاح تقوم على أن على الدولة إتباع المسار الإصلاحى الذى يقوم على تطويع الحضارة الغربية بما يتفق والثقافة المحلية لكى

يحفظ للمجتمع التركى هويته التى تميزه بين المجتمعات وحمايته من السقوط فى بئر الحداثة الغير منظمة، ولذلك لم يكن اساندال بعيدا عن تلك المحاولات الغربية، لذلك دائما ما كان يدق جرس الانذار لكى لا يقع المجتمع فى بئر الحداثة والتغريب الذى بالضرورة سيخلق عنده خللا نفسيا لدى المجتمع والفرد على السواء مما سيؤثرعلى العملية الإنتاجية ومسار التنمية وتحقيق النهضة، فتوسع الغرب أدى الى تحديث وتغريب المجتمعات غير الغربية التى رأت فى المفاهيم الغربية الحديثة ملاذا لها لتحقيق النهضة المنشودة ولكن عمليات لجوء تلك الدول صوب الغرب أثار نقطة هامة فى تلك المجتمعات التى ترغب فى تحقيق النهضة والتنمية، هذه النقطة تتمحور حول الهوية فى تلك المجتمعات.

- أن اساندال كان أديبا سياسيا ذو رؤية وهدف إجتماعى، وأنه لم يكن يكتب فقط لرصد التغيرات الاجتماعية فى المجتمع التركى بفعل التغريب وانما لتقديم معالجة موضوعية لمشكلات الثقافة الغربية الوافدة على المجتمع التركى والتى شكلت خطرا على الهوية، فكانت رؤيته تتركز حول إرساء دعائم وبناء مجتمع سوى جديد وفق محددات غربية جديدة ودون المساس بأخلاقيات ورواسخ الفكر التركى بما لا يدفع المجتمع التركى للتخلى عن الهوية، فصراع الحضارات وتغيير الثقافة السياسية – والتى هى مجموعة من القيم والأفكار والمعتقدات السياسية التى تدخل فى تركيبة مجتمع ما، وتميزه عن غيره من المجتمعات – ومحاولة تفكيك المجتمعات عن طريق الثقافة والفن والموسيقى وغيرها لم يكن أمراغائبا عن ممدوح شوكت اساندال.

Abstract

Semiological codes and its significances from the collection of short stories package of flower By Turkish Author Mamdouh Shauket Esendal Study and Translation

By Mostafa Farid Helal

The Ottoman Empire has experienced many geopolitical crises. It has entered a period of geographic collapse and loss of control over its territory. As a result of the many economic, political and military crises experienced by the State, it is necessary to create a new vision for the State and a course of reform. The view of some of the need to stick to the legacy of the Ottoman Empire while others saw the need to follow Western policies, especially France to promote the state, and with the continued conflict of views and ideas on the reform approach led to the penetration of some concepts of Western cultures to Turkish society, with Mustafa Kemal Ataturk revolution Kemalip and the abolition of the Caliphate and the establishment of the Republic of Turkey according to new principles that are the locomotive of the Republic to achieve progress, Kemalist principles have come to change the cultural infrastructure of the community Turkish, pay about moult on condition of anonymity.

Literature was not immune to all these social and political interactions. Many writers, in one way or another, attempted to present their vision of the reform approach through their literary works, hence the importance of the Turkish writer Mamdouh Shawkat Asandal. In addition to being a writer, He was also a close adviser to the rulers of those countries, as well as Mustafa Kemal Ataturk, a prominent politician and a member of the Republican People's Party. He also held a military post in the party and also served as a teacher in many Of different schools , In addition to his proficiency in many languages, including Persian and Russian, enabling him to see the cultures of many peoples and communities.

Based on the literary, political and diplomatic background of the writer Mamdouh Shawkat Asandal, in addition to the geopolitical interactions within the Ottoman Empire and until the establishment of the Republic, it was necessary to understand the political and social dimensions of the writer, so that the reader could have to address the Semimological systems and its significances in the writings of Asandal In order to access the texts and understanding the value of the real text and thus understanding the philosophical vision of the writer and to develop his views on the reform approach, which was about the interest in education, youth and women, although necessary to quote some ideas about West civilizations As a path to reform, but it must be far from Turkish identity.

الهوامش:

١. **محمد وحيد الدين:** هو رابع أبناء السلطان عبد المجيد وأخر سلاطين أل عثمان، ولد فى ٢ فبراير عام ١٨٦١ م فى استانبول. وقد درس فى القصر وتلقى قدرا جيدا من التعليم، وكان يتسم بالذكاء الشديد ولذلك قال عنه السلطان عبد المجيد أنه أكثر قوة وفطنة من السلطان محمد رشاد. إعتلى عرش السلطنة بعد وفاة أخية السلطان محمد رشاد فى ٤ يوليو ١٩١٨ م وهو فى الثامنة والخمسن من عمره. وخُلع السلطان عن العرش بموجب القانون رقم ٣٠٧ التى أصدرته حكومة أنقرة يوم الأربعاء ١ نوفمبر عام ١٩٢٢ م.

وبمقتضى هذا القانون أنتهت الدولة العثمانية بعدما إستمرت ٦٢٣ عاما. ونُفى السلطان محمد وحيد الدين فى ١٦ نوفمبر عام ١٩٢٢ م إلى خارج البلاد بعد فترة حكم إستمرت أربع سنوات وثلاثة أشهر وثمانية عشرة يوما، حث ذهب السلطان إلى مالطة ثم تركها وإتجه إلى مكة ثم سافر إلى إيطاليا من أجل تلقى العلاج. حتى توفى نتيجة أزمة قلبية كان قد تعرض لها فى ١٦ مايو ١٩٢٦ م.

Bak: Ahmet Efe: Osmanlı Tarihi Ansikolopedisi. Akçağ yayınları. Ankara. ٢٠٠٧. S. ٤٩٩.

٢. محمد فريد بك المحامى، تاريخ الدولة العلية العثمانية، ط١، دار النفائس للنشر، القاهرة، ١٩٨١، ص ٧٢١.

٣. أحمد حسين العقبى، تركيا والأتراك بين معاهدة سيفر ومعاهدة لوزان، مركز بحوث الشرق الأوسط، جامعة عين شمس، ١٩٨٩، ص ٢.

٤. Ahmet Mumca: Atatürk ilkeleri ve inkilap Tarihi.c١. Anadolo Üniveristesi yayınları. Eskişehir. ٢٠١١.s. ٦٨.

٥. Celal Bayar: Bende yazdım. ikinci baskı. istanbul. ١٩٦٧. s. ٨٦ – ٨٨.

٦. ه. س. أرمسترونج: مصطفى كمال أتاتورك، ترجمة، حلمى مراد، دار المعارف، القاهرة، ص ١١٢.

٧. **مصطفى كمال أتاتورك:** هو اول رئيس للجمهورية التركية فى ٢٩ اكتوبر عام ١٩٢٣. ولد فى سلانيك عام ١٨٨١م من إمراة تدعى "زبيدة" ووالده " على رضا ".. تخرج فى الكلية الحربية وتقلد مناصب عسكرية عديدة فى الدولة العثمانية. وتوفى فى العاشر من نوفمبر عام ١٩٣٨.

Bak: Mehmet Bicik: Türklerin ikeleri. Türk yayın evi. Ankara. ٢٠٠٧. s. ٤٩٩.

٨. سنية محمد مصطفى: الحياة الاجتماعية فى تركيا من خلال روايات يعقوب قدرى أنقرة و بانوراما ١و ٢، رسالة ماجستير، كلية الأداب، جامعة عين شمس، ١٩٨٢، ص ١١ – ١٢.

٩. Ali Ekrem inal: Rakim calpala: Tarih , atlas yayinevi , Istanbul, s. ١٣٢.

١٠. محمد عزه دروزة: تركيا الحديثه، مطبعة الكاشف، بيروت، ١٩٤٦، ص ٢١.

١١. Turahan Fayzi Oklu: Türk Milli Mücadelesinin ve Atatürkcülüğün ilkelerinden Birolanak Millet Egemenik , Ankara Araştırma Merkezi , Ankara ١٩٨٨. s. ٢٣ – ٢٤.

١٢. **عصمت إينونو:** هو أول رئيس وزراء للجمهورية التركية، ورئيس الجمهورية الثانى. ولد فى إزمير عام ١٨٨٤ م، وهو رجل ينتمى إلى المؤسسة العسكرية حيث تخرج فى الكلية الحربية عام ١٩٠٣ م متصدراً المركز الأول كما شارك فى حرب الإستقلال. عمل إينونو فترة قصيرة فى جمعية الإتحاد والترقى عام ١٩٠٧ م وحصل على لقب " الرئيس القومى " عام ١٩٣٨ م. عمل رئيسا للوزراء عقب إنقلاب ١٩٦٠ م وبعدها إعتزل معترك السياسة لتقدمه فى السن. وتوفى إينونو فى الخامس والعشرون من ديسمبر ١٩٧٣ م.

Bak: Selahttin Çalısal: Türk siyasal Hayati Demokrat Parti Dönemi Politik Patroaj ilişkileri. Yüksek Lisans Progrmı. Denizli. ٢٠١٥. s.٣٥.

١٣. Stanford j Shaw: a.g.s ٤٣٥.

١٤. Demir Özlü:Türk Sürgün Yazını. Sürgün Edebiyat Sürgünlüğü. s. ٢٧٢.

١٥. د. الصفصافى أحمد المرسى: التطور الديموقراطى فى تركيا الحديثة والمعاصرة، الجزء الأول، حرب الإستقلال والجمهورية الأولى، مركز الدراسات الشرقية، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٨٣.

١٦. Utkan Kocaturk: Atatürk ve Türizm Bakanlığı. Ankara.١٩٨٧. s. ١٢٧.

١٧. Mete Tunçay: a.g.s. ٢٨.

١٨. Tunca Özgişi: ATATÜRK İlkeleri ve İnkılap Tarihi II.Dönem Ders Notları.s.٢.

١٩. Ayşe Yanardağ: ATATÜRK devrimleri ve diyanet işleri Başkanlığı (١٩٢٤ – ١٩٣٨) Ankara ٢٠١٢ S.٩٠.

٢٠. Tunca Özgişi :a.g.s.٣.
٢١. Ayşe Yanardağ: a.g.s.١٧٨.
٢٢. Ali Rıza Erdem: ATATÜRK Liderliğinin Başarısı. Türk Eğitim Devrimi. Belge Dergisi.١. (٢) ٢٠١١. s.٢.
* Doç.Dr. Pamukkale Üniveristesi. Eğitim Fakültesi.
٢٣. Ali Rıza Erdem: a.g.s. ٢.
٢٤. Doğan Canman: ATATÜRK Devrimleri. TODAİE de yapılan konuşma metindir. Anma idaresi Dergisi. ١٩٨٨. s.٩.
* Doç. Dr. TODAİE Öğretim üyesi.
٢٥. Ayşe Yanardağ: a.g.s.١٥٨ – ١٦٠.
٢٦. Doğan Canman: ATATÜRK Devrimleri. a.g.s. ١٣.
٢٧. Ataturk devrimleri: vikpedi.
٢٨. Abrahim Ağah Çubukçu: Türk – İalam Kültürü üzerinde Araştırmalar ve Görüşler. Ankara. ١٩٨٧. s. ١٤٧.
٢٩ Erkin jan zürceher: Modernleşen Türkiyenin Tarihi. Çeviren yasemin saner gönen. iletişim yayınları. İstanbul. ١٩٩٣. S. ٢٦٧ – ٢٦٨.
٣٠ Ismail Çetişli: Memduh Şevket Esendal , Türk Kültür Bakanlığı , Ankara ١٩٩١ , s , ١.
٣١ Ahmet oktay: Cumhüriyet Dönemi Edebyiati , Kültür Bakanliği , Ankara , ١٩٩٣ , s, ٦٥٥.
٣٢ د. محمد حرب، الأدب التركى الحديث والمعاصر، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٢١.
٣٣. Ismail çetisli: a,g,e,s , ٨.
٣٤. Memduh Şevket Esendal: Mendil Altında , Bilgi yayinevi , basim ٨ , Ankara ٢٠٠٦ , s , ١١.
٣٥. **أنطون تشيكوف:** قصاص روسى ولد فى تاجان بروج، وتوفى فى باديفلر بألمانيا، درس الصيدلة فى موسكو، ولكنه عشق الأدب وخاصة القصة القصيرة والمسرح، وتميز أسلوبه بالنقد اللازع والتهكم. وهو يعد أخر كاتب روسى من الجيل الكلاسيكى. وقد سُجن تشيكوف فى أخر حياته وتعرض لمعاملات غير لائقة مما كان له أثرا بالغاً على صحته حيث كان يعانى من مرض السل. ومن أهم أعماله يوميات مسافر والراهب الأسود والفلاحون والسيدة صاحبة الكلب.

- A.Langnas & others: Concise Dictionary Of Literature. Peter Owen. London ١٩٦٣. s.٩٧.
- Rose Whyman: Anton Chekhov. London & New York ٢٠١١. s.٥ – ٢٠.

٣٦. Ismail Çetişli: a,g,e,s , ١٣- ١٤.
٣٧. Ismail Çetişli: a,g,e,s , ١٤- ١٥.
٣٨. ١. Ismail Çetişli: a,g,e,s , ١٧- ١٩.
٣٩. ١. Ismail Çetişli: a,g,e,s , ٢٠- ٢١.
٤٠. Ismail Çetişli: a,g,e,s , ٢٢.
٤١. د. يوسف مراد: علم النفس في الفن والحياة، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٦ م، ص ٢٧.
٤٢. د.عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٦ م، ص، ١٦٩.
٤٣. د. درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص ١٣ .
٤٤. د.علي جواد الطاهر: الخلاصة في مناهب الأدب الغربي، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد ١٩٨٣م، ص،١١.
٤٥. د. درويش الجندي: مرجع سابق، ص١٤ .
٤٦. عبد المنعم تليمه: مرجع سابق، ص ٢٢.
٤٧. .د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٣٩.
٤٨. د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعرى عند الصوفية، دار الأندلس، ط١، بروت ١٩٧٨، ص ١٩.
٤٩. د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف، ط٢، القاهرة ١٩٧٨، ص ٨.

٥٠. نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢، ص ٩ -١٣.
٥١. هنرى بير: الأدب الرمزى، ترجمة هنرى زغيب، منشورات عويدات، ط١، بيروت ١٩٨١، ص ٧.
٥٢. نهاد صليحة: مرجع سابق، ص ١٣.
٥٣. Mehmet Çiçek: Semiyoloji ve Semiyotik Üzerine Düşünceler. Gaziantep Üniveristesi. Eğitim Fakültesi. ٢.Bas. ٢٠١٦. s.١٣٧.
٥٤. Ferdinand De Saussure: Genel dilbilim Dersleri. Multilingual yayınları. Istanbul ١٩٩٨. Çev – Berke Vardar. s.٣٣.

- فرديناند دى سوسير: (١٨٥٧ م – ١٩١٣ م)، ولد العالم السوسيرى فرديناند دى سوسير فى ٢٦ نوفمبر من العام ١٨٥٧ فى جينيف، والده هو "هنرى لويس" وكان عالماً بالمعادن. أبدى سوسير إهتماما بالغاً بعلوم اللغة، ودرس فى جامعة جينيف اللغة السنسكرتيه وتلقى العديد من برامج التدريب هناك، ويعد سوسير مؤسس علم اللغة الحديث والأب الروحى للمدرسة البنيوية، ومن أشهر مؤلفاته " محاضرات فى الألسنية العامه " وقد كتبه باللغة الفرنسية.

Şaban Köktürk – Semra Eyri: Dilbilim ve Göstergebilim: Ferdinand De Saussure ve Göstergebilimi Anlamak. Sakarya Üniversitesi. Fen-Edebyat Fakültesinin Dergisi. ٢٠١٣ s. ١٢٣ – ١٢٥.

- شارل ساندرس بيرس: عالم أمريكى ولد عام ١٨٣٩ م وتوفى فى العام ١٩١٤. درس بيرس فى جامعة هارفارد الفلسفة والمنطق والرياضيات والعلوم، وحصل على درجة الماجستير فى الفلسفة من نفس الجامعة فى العام ١٨٦٢ م، كما حصل على درجة البكالريوس فى الكيمياء فى العام ١٨٦٣، طُلب بيرس لتدريس علوم المنطق بجامعة جونز هوبكنز فى الفترة من ١٨٧٩ وحتى ١٨٨٤، وتم تعينه بعدها محاضراً للعلوم الفلسفية لمدة ثلاثة سنوات بجامعة هارفارد، لم تنشر مؤلفاته مجتمعه إلا بعد وفاته.

Celal Türer : Charles s.Peircün Epistemolojisi. Erciyes Üniveristesi. İlahiyat Fekültesi. ٢٠٠٣. s. ٢٤ – ٢٥.

٥٥. Pierre Guiraud: Göstergebilim. İmge yayınları. Çev – Mehmet Yalçın.٢.Baskı. Ankara ١٩٩٤.s. ١٠.
٥٦. Charles Sanders Peirce: Ecrits sur le signe. Çev – Mehmet Rifat. Paris ١٩٧٨.s. ١٢١.
٥٧. John Fiske: İletişim Çalışmalaına Giriş. Bilim ve sanat. Çev- Sülyman İtvan. Ankara ٢٠٠٣ s. ٥.

- حول مفهوم السيميولوجيا، أنظر أيضا كتاب " أسس السيميائية " ل " دانيال تشاندلر " ترجمة د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠٠٨، ص ٢٧ – ٣٠.
- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ٣، ١٩٩٣ ص ٢٠ – ٢٦.

٥٨. د. وائل بركات: السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق، مجلد ١٨، العدد ٢، ٢٠٠٢، ص، ٥٧.
٥٩. بول كوبلى و ليتسا جانز: علم العلامات ترجمة جمال الجزيرى – المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ٢٠٠٥، ص ١٦-١٧.
٦٠. Mehmet Çiçek: a.g.s. ١٤٠.
٦١. د عبد الرحمن قعود: الابهام فى شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٢، ص ١٠٢.
٦٢. تسعديت أيت حمودى: أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم، ط١، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ١٩٨٦، ص ٢٩.
٦٣. Yalnız çok güzel bie şey var ki o da iki tarafın da meydanı bırakıp kaçmamalarıdır. Eğer yılan kendini korumakta görünüyorsa bu atlayıp kuşu tutmaya yaradılışının elverişli olmamasından. Kuşun kanatları var.. istediği gibi inip kalkıyor. öyle mi ? Yere yapışık. İlkin kuş için yılandan korkarken biraz onların kavgalarını gördükten sonra yılanın kuşu tutamayacağına inandim. Yılanda kuşu yakalayacak kadar çeviklik yok.

Memduh Şevket Esendal: Bir Kucak Çiçek – Bir Haydut Kuş. s. ٢١.

٦٤. Kuş artık havalanmyor.Yalnız kanatlarını açmış.. ileri geri atılyor..yılanı öldürmeye çalışyordu Çocukluk... Ben bu kuşun bu yılanı öldüreceğini hiç tahmin etmemiştim. ! Öyle ise bu kavga ne için ? Onu da güzelce bilmiyorum.

Bir zaman oldu ki ben kuşun pençeleri arasında yerde kalan yılanı görmez oldum. Kuş sanki

öfkesini alamamış gibi gagasıyla yılanı didikliyor sanılırdı. Biraz iyi bakınca gördüm ki kuş yılanı parçalayıp yiyor. Çok güzel hatırımdadır ki bu yemek beni şaşırttı. Havada güzel güzel dönen bu kuşun..açlıkla bu yılana saldıracağını hiç düşünmemiştim.a.g.s. ٢٢.

٦٥. د. محمد مندور: الأدب ومذاهبة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٩، ص ١٤٢.

٦٦. Şaban Köktürk – Semra Eyri: a.g.s.١٢٩.

٦٧. فانسان جوف: رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتى، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ــ ١٩٩٤، ص ٦٩.

٦٨. منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه فى التراث العربى، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ــ ٢٠٠١، ص ٢٦.

● فى مفهوم الدوال والدلالة، **أنظر** – منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصولة ومباحثة، ص ٦١ – ٦٧.

٦٩. تشارلز تشادويك: الرمزية، ترجمة نسيم يوسف ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢، ص ٤٢.

٧٠. د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن، دار العدة، بيروت ١٩٨٧، ص ٣٩٨.

٧١. Candırma Kumandanı Nizam Beyin hanımı Turan Hanım (liseyi btirmeye vakti olmamış.. ocaya varmış.. henüz dört aylık evli genç bir kadın) ile Hastane Başakimi Mehmet Ali Bey (ellilik bekar kırca sakalı ince altın gözlüklü..hekimden çok filozof..şair alim bir ihtiyar).. valinin evinde bir akşam yemeğinde yan yana düşmüşler.

Memduh Şevket Esendal. Bir Kucak Çiçek – Turan Hanım. s ٢٠١.

٧٢. Doktor karlara baktı sonra Turan Hanma dedi ki: " Ben talebe iken Köstenceli bir arkadaşımla Krakoviye gitmiştik. Orada bir Macar profesöre takdim olunduk. Çok eski Avusturya asilzadelerinden birinin av şatosuna götürdü. Ormanlar içinde bir köşek. Dışardan yapılışı bir çiftlik kulesine benziyor. İçi muhteşem br saray. Çam yırtmasından yapılmış sivri çatılar altında dünyanın en azametil en büyük en mükellef salonlarını görürsünüz. Orta salon ki adına merasim salonu diyorlar. yemek salonu yeşil renkli bir meşeden yapılmış. Yükesk arkalı iri kotuklar da gene o ağaçtan. Vaktiyle Venedikten getirilmiş. dünyanın en büyük aynaları o büyük salonların bütün bir duvarını kaplyor. Bu şatoda diyebilirim ki dünynın en büyük yatağını gördüm. Şüphesiz bu yemek odasının yarısı kadar bir yatak.

Memduh Şevket Esendal. a.g.s. ٢٠٢ – ٢٠٣.

٧٣. Ben zaten doğrusu hasta bir kadının doktor bey ! kocamı da şüpheye düşüren budur ya !.

"Nedir ki".

"Benim gözyşlarım ! sebepsiz olmayacak bir şeyi kurar ağlarım".

"Bromüral almatı adet etmelisiniz".

"Aldım. Hiçbir şey fayda etmiyor. Bu bana esasen irsi!".

Doktor cevap vermedi.

Turan Hanım devam etti:

"Benim babam çıldırdı. öldü. Bunu Nizam bilmez. Kimse bilmez. O da benim gibi kurar kurar ağladı. Bir şey değil.. ben kocamdan utanıyorum".

"Bunda utanacak ne var. Hastalık olur... ".

"Olur ama onun aklına kimbilir ne gelir". a.g.s ٢٠٥.

٧٤. Hüseyin Atay: Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Ankara ١٩٩٦ – say ٧. s. ١١٣.

* Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Öğretim Üyesi.

٧٥. عبد السلام المسدى: اللسانيات وأسسها المعرفية، المطبعة العربية، تونس ــ ١٩٨٦، ص ١٠٤.

٧٦. سالم شاكر: مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة محمد يحياتين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ــ ١٩٩٢، ص ٢٨.
٧٧. د. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، دار عالم الكتب، ط٥، القاهرة، ١٩٩٨ ص ١١.
٧٨. د. أحمد مختار عمر: مرجع سابق، ص ١١.

- من أمثلة الرمز: حمرة الوجه الدالة على الخجل، والتصفيق علامة الإستحسان، ورسم صورة كلب فى دائرة عليها علامة خطأ للدلالة على عدم دخول الحيوانات.
- Nida: يوجين نيدا (١١ نوفمبر ١٩١٤ – ٢٥ أغسطس ٢٠١١)، عالم لغوى ومترجم أمريكى وهو مكتشف نظرية التكافؤ اللغوية فى الترجمة، ولد فى مدينة أوكلاهوما وتخرج فى جامعة كاليفورنيا مع مرتبة الشرف عام ١٩٣٦. حصل على الماجستير، وحصل على الدكتوراه فى اللغويات من جامعة ميتيشغان. وعمل نيدا كسكرتير تنفيذى فى جمعية الإنجيل الأمريكية، وأهتم بعلوم الترجمة وكان يرى أنها من العلوم الدقيقة.

أنظر:

Eugene A.Nida: Theoretician o Translation – Philip C. Stine. International Bulletin of Missionary Research. vol. ٣٦. No.١.

٧٩. د. أحمد مختارعمر، مرجع سابق ص، ٣٢.
٨٠. د. عبد السلام المسدى اللسانيات وأسسها المعرفية: المطبعة العربية، ط١، تونس، ١٩٨٦ ص ٩٧.
٨١. سورة المجادلة الأية ٣.
٨٢. منقور عبد الجليل: مرجع سابق، ص ٧٨ – ٧٩.
٨٣. عادل الفاخورى: علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة بيروت ط١، ١٩٨٥، ص ٥٣.

٨٤. Eczacı Etem Bey anlatıyor:
Soyadı için söylüyördüm. Şu Ali Şevki karısyla Göcüke gitmişler.. dönüyorlarmış. Trende geldiler. yanıma oturdular. Selam sabah derken kendine bir soyadı buldun mu diye sordum.
" Çoktan dedi. siz bulamadınız mı ? "
" Bulamadım dedim."
" Bu ne tembellik! Demez mi ? Karısının yanında her kesin içinde ! Tepem attı.. tüylerim dikildi.
"Hiç tembellik değil sayın yurttaşım" dedim. hele tembellik hiç değil. Ben sizler gibi geniş olamam " dedim. Hiç de olmadım bundan sonra da olacak değilim. Ben dedim " Kendime çocuklarıma onların çocuklarıyla torunlarına yüzyıllar boyunca yetişip yaşayacak insanlara onların çocuklarıyla gelinlerine bir ad şey ederken geniş olamam.. acele de edemem " dedim.
Memduh Şevket Esendal: B.K.Ç. Şu Soyadı Konusu. s.٢٥.

٨٥. جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، عدد ٢٠٦، الكويت، ١٩٩٦، ص ٩٩.

- **Roland Barthes:** ولد رولان بارت عام ١٩١٥ م فى أسرة بروتستانية من الطبقة المتوسطة، كان والده ضابطاً بالبحرية حيث لقى مصرعه فى إحدى العمليات العسكرية بعد عام من ولادة أبنه. فنشأ بارت بين والدته وجديه فى مدينة بايونيه وهى مدينة صغيرة بالقرب من شاطىء الأطلسى فى الركن الجنوبى الغربى من فرنسا. من أشهر مؤلفاته كتاب " أسطوريات، لذة النص " والتى أصبحت تُدرس ضمن مقررات النقد الأدبى فى الكليات والجامعات وأشتهر بارت بحمل لواء ما يسميه " موت المؤلف " أى إزاحة هذه الشخصية عن الموقع المحورى الذى تحتله فى الدراسات الأدبية. حصل على البكالوريا عام ١٩٣٤ وعمل فى مدرسة الليسيه، ومدرس للغة الفرنسية كما عمل بإدارة الخدمات الثقافية بالحكومة الفرنسية. وعندما رحل بارت عن عالمنا عن عمر يناهز الخامسة والستون فى العام ١٩٨٠ كان أستاذا فى كلية " كوليج دو فرانس " وهو أعلى منصب فى النظام الأكاديمى الفرنسى.

- Jonathan Culler: BARTHES a very short introduction. Oxford universty perss. ٢٠٠١.s. ١-١٥

٨٦. İki eski laubali.. teklifsiz arkadaş yapacak bir işleri olmadığından..biri karyolanın uzanmış diğeri eski bir koltuğa bağdaş kurmuş. birbirnin yüzüne görmeyerek konuşuyorlardı. Kotukta oturan gecelik entarisi üzerinden bir beyaz kuşak sarmış. başında yüzünden bir takke cıgarasını çekiyor.. sonra hem konuşyor hem de hem de hıfza çalışan çözmezler gibi sallanıyordu.

Söz.. bir üçüncü kişinin ahlakına intikal etmişti.. Karyolada uzanan dedi ki:

"Adam sen de hergelenin biridir ! Eskiden de hiç sevmezdim ya... Şimdi büsbütün soğdum

Memduh Şevket Esendal – Bir Kucak Çiçek – Konuşma. s. ١٩٤.

٨٧. O zaman daha çoçuktuk bizim Halil de biraz kabaca idi. Bazı akşamlar bakarım Halil savuşur.. Nereye gittiğini de söylemez. Bir akşam bunu kolladım. Sokak kapısını aralık bırakıp çıktı.. ben de arkasından çıktım. O gitti ben gittim. Çıkmaz sokağa saptı ben köşe başında durdum. Gece zifiri karanlık. Biraz durdum bir şey görmek kabil değil... Ben de duvar dibinden gittim. Baktım Halil kerestecilerin Hacının kapısında biriyle konuşuyor. Bu keresteci Hacıyı bildin mi ? Ömer Lütfünün babası. Onun güzel bir ablası vardı. Meğerse bizim Halil ile mercimeği fırına vermişler. Epeyce sokuldum beni görmediler..Birdenbire Halil Abi burada ne yapıyorsunuz ? deyince az daha ikisinin de ödü kopacaktı... Görme Halildeki telaşı... Sonra beni tehdit edecek oldu baktı ki olmayacak başladı de desem yapmaya... Ama güzel kızdı ha !... sonra o kız ne oldu bilmem. Ömer Lütfüyü gördükçe sorayım derim sonra gene unuturum.

Memduh Şevket Esendal. Bir Kucak Çiçek – a.g.s. ١٩٧.

٨٨. " Elmas kardaşim.. neye müsaade etmezsin ! Bak ben de söyleyeyim. şimdi sen benim için diyorsun ya ! Ben eğer bana ilişmezlerse sakin sakin otururum.. Hiçbir şey demem. Onlar mutlaka bana dokunacak bir şey yapmışlardır da.. ben de mukabele ihtiyacında kalmışmdır "

" Canım bırader niçin böyle söylersin ? ".

Öteki arkadaşının sözünü kesip devam etti:

" Yok ben bunda ısrar ederim. Hani arkadaşlar arasında benim adımı sulanıyor diye çıkarmışlardı ya ! Onların hiçbirisi benim kadar müeddep oturamazlar. Benim şimdi hepsi hatırımda değil vaalahi unutmuşum ancak düşünürsem hatırlarım. Mutlaka onlar bana bir şey dememiş olsalar ben bir mesele çıkarmam. Ama böyle bir bahis oldu mu ben zaten hep haksız çıkarım ".

Memduh Şevket Esendal. Bir Kucak çiçek.a.g.s. ١٩٩ – ٢٠٠.

٨٩. Roland Barthes: S/Z. Translated by Richard Miller. Black well publishing Ltd. United Kingdom ٢٠٠٢. s. ١٧.

٩٠. Santa Kastello limanı darca uzunca bir köy bitiminde her yanı dağlarla çevirilmiş havası biraz ağırca bir yer ise de her rüzgara karşı kapalı olması düşmana karşı da korunması kolay sayılması dolaysıyla Don Pedro gününden beri burası devletin büyük donanmasının bağlama yeri deniz tezgahlarının kurulduğu yerdir.

Memduh Şevket Esendal. Bir Kucak Çicek. Santa Kastello.s.١٥٦.

٩١. Seyirciler içinde Kavaleriya Rustikanayı seyerettiklerini sananların bir gün bir vesiyle bu oyunu seyrettiklerini iddia edecekler var mıyıdı ç ? Bilmem. Ancak bence anlaşılmayana bu oyunun ne pek gözel ne de pek fena sesli olmayan pirimadonnasının alkışlanmasının sebebi hala öğrenilememiş keşfolunamamıştır. Bu nokta ebeden böyle kalacaktır.

Memduh Şevket Esendal. Anlaşılmamış Bir Nokta.s. ١٣.

٩٢. جون ستروك: مرجع سابق، ص ١٠٣.

٩٣. Bu Halik bey bir buçuk yıldır evlidir. Genç güzel bir de hanımı vardır. Halil bu hanımı aldıktan birkaç ay sonra da bir genç kızla sevişti. Orta halli bir aileden yetişmiş olan bu kız Halilin evli olduğunu bile bile onunla sevişti. Halilin kapatması olarak yaşamaya da katlanacakmış. Halil bu kadar ileri gidemedi bu geziye çıkmadan bir hafta önce kızı bıraktı. Biraz içiti mi bu kızı azıp ağlıyor. Kendi karısını da sevdiği için üzgün. Şimdi

de bu zavallı kadını bağrına basmış saçlarından öpüyör ! Anlaşışır iş değil... Ben burdaki erkeklerin hepsini anlıyorum da Halili anlayamıyorum.
Memduh Şevket Esendal. Bir Kucak Çiçek – Gezide. s. ٥٩.

٩٤. Soğuk yağmurlu bir kış gecesi.. İstanbulda Beyoğlunun yan sokaklarından birinde büyükçe bir lokantada esmerce yüzü temz tıraşlı saçları kısa kesilmiş uzun boylu geniş omuzlu sağlam yapılı buranın eski hovardalarını andırır bir adam hem içiyor hemde karşısında oturan pek genç pek körpe bir kızı dinliyor.
Memduh Şevket Esendal. a.g.s. ١٨٤.

٩٥. جون ستروك: مرجع سابق، ص ١٠٤.

٩٦. Bu kadar merdiveni bu yavru çıkabilir mi ?.....

٩٧. İslanmış sıska bir kedi yavrusu ! Açlık da çekmiş olacak. Kuru ekmeğe saldıryor. Karını doyurdu biraz yalandı temizlendi sonra da minderin bir köşesine büzülüp uyudu. Kara suratlı sarı gözlü bir kedi. Bunun gibi sarı alacalı kediler vardır ama çok değildir.

٩٨. Bahçenin alçacık duvarı üstünde üzüntülü bir düşünceye dalmış gibi pinekleyen karalı saılı kedi. ٧٣
Memduh Şevket Esendal. a.g.s ٧٣ – ٧٤.

٩٩. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٦٧ – ١٧٤.

١٠٠. Hüseyin kızı yanağındn öptü. Yüzünü yüzüne sürdü.
"Sen beni öpmez misin" dedi.
"Olmaz"
"Niçin"
"Günahtır"
"Günahı benim boyunma ! "
"Olmaz nikahtan sonra ! "
Memduh Şevket Esendal. Hatice. a.g.s.١٠٧.

١٠١. Öyle oldu ki.. bir hafta içinde memlekette duymayan kalmadı. Haticenin babası da dedi ki:
" Artık burada kalmasın. İstiyorsa düğün olur o da buraya gelir "
Memduh Şevket Esendal. a.g.s ١٠٩.

١٠٢. فانسان جوف، رولان بارت والأدب، مرجع سابق، ص ٤٦.

١٠٣. د. حافظ المغربى: عتبات النص والمسكوت عنه، مجلة قراءات، عدد ٢٠١١، جامعة بسكرة – ص ١.

١٠٤. د. أحمد جهاد وأخرون: العتبات النصية ودورها فى البناء القصصى، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة ذى قار، مجلد ٥ – العدد ١، ٢٠١٥، ص ١.

١٠٥. بسام قطوس:سيمياء العنوان، جامعة اليرموك، إربد – الأردن، ٢٠٠١، ص ٦.

١٠٦. المرجع السابق، ص ١٢.

١٠٧. ميجان الرويلى وأخرون: دليل الناقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، ط٢، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠٠٠، ص ١٠٦ – ١٠٧.

١٠٨. عيسى عودة برهومة: سيمياء العنوان فى الدرس الشعرى، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع ٢٥ – ١٩٩٧، ص ١٤٢.

١٠٩. جميل حمداوى: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج ٢٥، ع ٣ – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأدب – الكويت – ١٩٩٧، ص ٨٦.

١١٠. سعيد بن كراد: السيميائيات والتأويل – مدخل لسيميائيات شارل بيرس، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ٢٠٠٥، ص ١٠٧.

١١١. رولان بارت: مبادىء فى علم الدلالة، ترجمة محمد البكرى، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٨٦، ص ٨٦.

١١٢. جميل حمداوى: سيموطيقا العنوان، ط١، ٢٠١٥، ص ٨.

١١٣. محمد بو عزّة: من النص إلى العنوان، مجلة علامات فى النقد، النادى الأدبى، جدة، مجلد ١٤، ع ٥٣، ٢٠٠٤ ص ٤١١.
١١٤. حسن خالد: فى نظرية العنوان، دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق – سوريا، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٥.
١١٥. حمدانى عبد الرحمن: إسترتيجية العتبات فى رواية المجوس – مقاربة سيميائية، رسالة ماجستير منشورة، جامعة وهران – الجزائر، ٢٠١٠، ص ٢٩.
١١٦. جميل حمداوى: مرجع سابق، ص ٢٠.
١١٧. مصطفى عمران: الخطاب الإشهارى بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد، ع ٣٤، ص ٣١.
١١٨. زهرة مختارى: خطاب العنوان فى القصيدة الجزائرية المعاصرة – مقاربة سيميائية، رسالة ماجستير منشورة، جامعة وهران – الجزائر، ٢٠١٢، ص ٢١٩.
١١٩. جيرار جينت: Genette Gerard أحد أقطاب النقد الأدبى فى فرنسا، ولد عام ١٩٣٠، ودرس فى مدرسى الليسية فى باريس، أنخرط فى تيار النقد الجديد وحصل على الدكتوراه فى الأدب الفرنسى عام ١٩٦٧، عمل كمدير سابق لقسم الأبحاث فى المدرسة العليا للعلوم الأجتماعية، ومديرا لسلسلة Poetique الشعرية بدار النشر Seuil.

- أنظر: www.Oxfordrerence.com

١٢٠.مصطفى عمران: مرجع سابق، ص ٣١.
١٢١.جميل حمداوى: مرجع سابق، ص ٢٢ – ٢٣.
١٢٢.صلاح فضل: الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، رقم ١٦٤، ص ٢٢٩.
١٢٣.زهرة مختارى: مرجع سابق، ص ٢٢ – ٢٣.
١٢٤.جميل حمداوى: مرجع سابق، ص ٢٣ – ٢٥.

- حول وظائف العنون، **أنظر:** د. محد فكرى الجزار: العنوان وسيموطيقا الإتصال الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٩ – ٢٠.

١٢٥.جميل حمداوى: مرجع سابق، ص ٢٥.

١٢٦. Geçen sonbaharda bir gece..Direklerarasında bir Fransız operet Kumpanyasının " Kavaleriya Rustikana"yı oynayacağını duyarak oraya gitmiştik.
Avrupalıların bazı o kadar meşhur eserleri vardır ki onların adı buralara kadar yayılıyor duyuluyor..görsün görmessin halk ismini duyunca iyi bir şey olduğuna inanmiş oluyoedu..

١٢٧. Hava biraz bozukçaydı.. dışarda serin bir yağmur çiseliyordu. Bunun için hemen bütün tiyatro boş denilecek kadar tenha kimsesiz.. Birinci mevki koltullarında beş-on genç efendi oturyordu. İkinci mevki sıralar oldukça dolmuş..locardan ise ancak bir-ikisi tutulmuş..a.g.s ١١.

١٢٨. Seyirciler içinde Kavaleriya Rustikanayı seyerettiklerini sananların bir gün bir vesiyle bu oyunu seyrettiklerini iddia edecekler var mıyıdı ç ? Bilmem. Ancak bence anlaşılmayana bu oyunun ne pek gözel ne de pek fena sesli olmayan pirimadonnasının alkışlanmasının sebebi hala öğrenilememiş keşfolunamamıştır. Bu nokta ebeden böyle kalacaktır. a.g.s.١٣.

١٢٩. Hastane kapısı vurulyor. Gece bekçisi Selim üst katta uyanıp alt kata seslniyor. Ebe hanım da uyanmış.. o da bağırıyor. Nöbetçi hekim uyandı: Gene bir şey oluyor diye düşündüyse de kendini açamadı. Biraz sonra hastabakıcı Selimenin sesi:
" Canı çıkası herif.. yatağa girdi mi öldü sanırsın. Herkes uyur ama böylesini hiç görmedim! Başında tencere dövsen yüzünü oynatmaz ! Mustafaaaa! "
Memduh Şevket Esendal.Bir Kucak Çiçek. Küp Kırığı Pabuç Eskisi.s. ٣٣.

١٣٠. Hasta gelmiş. Sedyeyle aprtmanın dar.. dolmabaçalı merdivenlerinden çıkarmaya çalışyorlar.Üç hademe.. ebe hastabakıcı merdivenin orta sahanlığından sıkışmişlar.. sedeyeyi çevirmeye çalışyor.
Köşeye sıkşmış olan ebe hanım.. hekimi görünce: "Boylesine hiçbir yerde rastlamadım doğrusu" dedi. "Burası hastane değil.. minare merdiveni ! Her işin üstüne hademlik de bize kaldı !Kaçacağım.. tövbeler olsun..bir fitsatını bulayım !" dıye ağız yaptı
Hekimden de bir karşılık bekledi.

Doktor.. gürültüye artıtmak için sesini çıkarmadı. Biraz sonra sedye yukarı çıkarılıp koridora kouldu.

Hademler saçları dağınık gögüsleri açık uzun uçkurlu donlarıyla sersemce durmuş bakışıyorlardı Memduh Şevket Esendal. Bir Kucak Çiçek – Küp kırığı Pabuç Eskisi. s. ٣٤.

١٣١. Hava sıkıntılı. Pencereyi açtı. bir cigara yaktı ne kadar alışılsa da düzensizlik insana üzüntü yüreğe darlık verir. Bu apartman bu dar merdivenler dar kapılar bu hademler bu hastabakıcılarla bu hastane burada kaldıkçe her şey düzgün olsun gürültü olmasın kimse uyanmasın diye çalışmak boşunadır. Burada çalışmayı göze alanlar bu düensizliğe alışacaklardır. Hekim " Ben de artık alıştım " diye düşündü.

Memduh Şevket Esendal. a.g.s. ٣٥.

١٣٢. Ertesi gün doktor başhekimr gece geçen gürültüyü anlattı.

Başhekim okuduğu gazatenin arkasından:

" Öyledir efendim " dedi. bunlar olağandır alışmalı !....

Hekimden önce de başhemşire işi başhekime anlatmış.. büyük saksısnı kırdıklarını da idare müdürüne anlatmaya koyuldu.

İdare müdürü dedi ki:

"Hastaneye hasta gelmiş de merdiven darmış da saksı kırılmış... Küp kırığı pabuç eskisi ! Ben başhekim olsaydım seni odadan kovardım. Dua et ki sesini çıkarmamış !"

Memduh Şevket Esendal.a.g.s ٣٦.

قائمة المصادر والمراجع:

١. أحمد حسين العقبى، تركيا والأتراك بين معاهدة سيفر ومعاهدة لوزان، مركز بحوث الشرق الأوسط، جامعة عين شمس، ١٩٨٩.

٢. د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار عالم الكتب، ط٥، القاهرة، ١٩٩٨

٣. د. الصفصافى أحمد المرسى، التطور الديموقراطى فى تركيا الحديثه والمعاصرة، الجزء الأول، حرب الأستقلال والجمهورية الأولى، مركز الدراسات الشرقية، القاهرة ٢٠٠٤.

٤. بسام قطوس، سيمياء العنوان، جامعة اليرموك، إربد – الأردن، ٢٠٠١

٥. بول كوبلى وليتسا جانز، علم العلامات ترجمة جمال الجزيرى – المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ٢٠٠٥.

٦. تسعديت أيت حمودى، أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم، ط١، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ١٩٨٦.

٧. تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٢.

٨. جميل حمداوى، سيموطيقا العنوان، ط١، ٢٠١٥.

٩. حسن خالد، فى نظرية العنوان، دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق – سوريا، ط١، ٢٠٠٧.

١٠. دانيال تشاندلر " أسس السيميائية " ترجمة د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠٠٨.

١١. د. درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د٠ت).

١٢. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤.

١٣. رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ٣، ١٩٩٣.

١٤. رولان بارت، مبادىء فى علم الدلالة، ترجمة محمد البكرى، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٨٦.

١٥. سالم شاكر، مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة محمد يحياتين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ــ ١٩٩٢

١٦. سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل – مدخل لسيميائيات شارل بيرس، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ٢٠٠٥.
١٧. عادل الفاخورى، علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة بيروت ط١، ١٩٨٥.
١٨. د. عاطف جودة نصر، الرمز الشعرى عند الصوفية، دار الأندلس، ط١، يروت ١٩٧٨.
١٩. د. عبد السلام المسدى اللسانيات وأسسها المعرفية، المطبعة العربية، ط١، تونس، ١٩٨٦.
٢٠. د.عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٦ م.
٢١. د.عبد المجيد عبد الرحيم، تطور الفكر الأجتماعى، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٩.
٢٢. .د عبد الرحمن قعود، الابهام فى شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٢.
٢٣. فانسان جوف، رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتى، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ــ ١٩٩٤.
٢٤. فردينان دى سوسير، محاضرات فى الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازى ومجيد نصر، دار نعمان للثقافة، بيروت ــ ١٩٨٤.
٢٥. د. محمد حرب، الأدب التركى الحديث والمعاصر، القاهرة، ١٩٧٥.
٢٦. محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان للنشر، ط ١، بيروت ــ ١٩٩٦.
٢٧. د. محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩.
٢٨. د. محمد غنيمى هلال، الأدب المقارن، دار العدة بيروت ١٩٨٧.
٢٩. د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف، ط٢، القاهرة ١٩٧٨.
٣٠. د. محمد فكرى الجزار، العنوان وسيموطيقا الإتصال الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
٣١. د. محمد مندور، الأدب ومذاهبة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٩.
٣٢. محمد فريد بك المحامى، تاريخ الدولة العلية العثمانية، ط١، دار النفائس للنشر، القاهرة، ١٩٨١.
٣٣. منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه فى التراث العربى، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ــ ٢٠٠١.
٣٤. ميجان الرويلى وأخرون، دليل الناقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، ط٢، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠٠٠.
٣٥. نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢.
٣٦. ه. س. أرمسترونج، مصطفى كمال أتاتورك، ترجمة، حلمى مراد، دار المعارف، القاهرة.
٣٧. هنرى بير، الأدب الرمزى، ترجمة هنرى زغيب، منشورات عويدات، ط١، بيروت ١٩٨١.
٣٨. يوسف غازى، مدخل إلى الألسنية، منشورات العالم العربى الجامعية، ط١، ١٩٨٥.
٣٩. د. يوسف مراد، علم النفس في الفن والحياة، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٦ م.

ثانياً: الرسائل العلمية:

١ . حمدانى عبد الرحمن، إسترتيجية العتبات فى رواية المجوس – مقاربة سيميائية، رسالة ماجستير منشورة، جامعة وهران – الجزائر، ٢٠١٠.
٢ .سنية محمد مصطفى، الحياة الاجتماعية فى تركيا من خلال روايات يعقوب قدرى أنقرة و بانوراما ١و ٢، رسالة ماجستير، كلية الأداب، جامعة عين شمس، ١٩٨٢.
٣ زهرة مختارى، خطاب العنوان فى القصيدة الجزائرية المعاصرة – مقاربة سيميائية، رسالة ماجستير منشورة، جامعة وهران – الجزائر، ٢٠١٢.

ثالثاً: المجلات العلمية:

١. د. أحمد جهاد وأخرون، العتبات النصية ودورها فى البناء القصصى، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة ذى قار، مجلد ٥ – العدد ١، ٢٠١٥.

٢. جميل حمداوى، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج ٢٥، ع ٣ – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأدب – الكويت – ١٩٩٧.
٣. جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، عدد ٢٠٦، الكويت، ١٩٩٦
٤. د. حافظ المغربى، عتبات النص والمسكوت عنه، مجلة قراءات، عدد ٢٠١١، جامعة بسكرة.
٥. عيسى عودة برهومة، سيمياء العنوان فى الدرس الشعرى، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع ٢٥ – ١٩٩٧.
٦. د. زكى نجيب محفوظ، الفلسفة والنقد الأدبى، مجلة فصول، المجلد ٤ العدد١، القاهرة ١٩٨٣.
٧. محمد بو عزّة، من النص إلى العنوان، مجلة علامات فى النقد، النادى الأدبى، جدة، مجلد ١٤، ع ٥٣، ٢٠٠٤.
٨. محمد عودة برهومة، الوعى الأخلاقى ودوره فى الاصلاح الدينى، مركز الامارات للدراسات الإستراتيجية، عدد ١٩٢، ٢٠١٤.
٩. مصطفى عمران، الخطاب الإشهارى بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد، ع ٣٤
١٠. د. وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق، مجلد ١٨، العدد ٢، ٢٠٠٢.

رابعاً – مصادر باللغة التركية:

١. **Memduh Şevket Esendal: Bir Kucak Çiçek , Bilgi yayin evi , Basim ٥ , Ankara ٢٠١١.**
٢. **Memduh Şevket Esendal: Ogullarima Mektuplar , Bilgi yayin evi , Basim ١ , Ankara ٢٠٠٣.**
٣. **Memduh Şevket Esendal: Mendil Altında , Bilgi yayinevi , basim ٨ , Ankara ٢٠٠٦.**

خامساً – مراجع باللغة التركية:

١. Abrahim Ağah Çubukçu: Türk – İalam Kültürü üzerinde Araştırmalar ve Görüşler. Ankara. ١٩٨٧.
٢. Ahmet Efe: Osmanlı Tarihi Ansikolopedisi. Akçağ yayınları. Ankara. ٢٠٠٧.
٣. Ahmet oktay: Cumhüriyet Dönemi Edebyiati , Kültür Bakanliği , Ankara , ١٩٩٣.
٤. Ahmet Mumca: Atatürk ilkeleri ve inkilap Tarihi.c١. Anadolo Üniveristesi yayınları. Eskişehir. ٢٠١١.
٥. Ali Ekrem inal , Rakim calpala: Tarih , atlas yayinevi , Istanbul.
٦. Ali Rıza Erdem: ATATÜRK Liderliğinin Başarısı. Türk Eğitim Devrimi. Belge Dergisi.١. (٢) ٢٠١١.
٧. Ayşe Yanardağ: ATATÜRK devrimleri ve diyanet işleri Başkanlığı (١٩٢٤ – ١٩٣٨) Ankara ٢٠١٢ .
٨. Pierre Guiraud: Göstergebilim. İmge yayınları. Çev – Mehmet Yalçın.٢.Baskı. Ankara ١٩٩٤
٩. Celal Bayar: Bende yazdım. ikinci baskı. istanbul. ١٩٦٧.
١٠. Celal Türer : Charles s.Peircün Epistemolojisi. Erciyes Üniveristesi. İlahiyat Fekültesi. ٢٠٠٣
١١. Charles Sanders Peirce: Ecrits sur le signe. Çev – Mehmet Rifat. Paris ١٩٧٨.
١٢. Demir Özlü: Türk Sürgün Yazını. Sürgün Edebiyat Sürgünlüğü.
١٣. ٤. Doğan Canman: ATATÜRK Devrimleri. TODAİE de yapılan konuşma metindir. Anma idaresi Dergisi. ١٩٨٨.
١٤. Erkin jan zürceher: Modernleşen Türkiyenin Tarihi. ceviren yasemin saner gönen. iletişim yayınları. İstanbul.
١٥. Ferdinand De Saussure: Genel dilbilim Dersleri. Multilingual yayınları. Istanbul ١٩٩٨. Çev – Berke Vardar.
١٦. Hüseyin Atay: Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Ankara ١٩٩٦ – say ٧.

١٧.Mehmet Bicik: Türklerin ikeleri. Türk yayın evi. Ankara. ٢٠٠٧.
١٨.Mehmet Çiçek: Semiyoloji ve Semiyotik Üzerine Düşünceler. Gaziantep Üniveristesi. Eğitim Fakültesi. ٢.Bas. ٢٠١٦.
١٩.Mete Tunçay. Cemil Koçak. Hikmet Özdemir. Korkut Bortava. Türkiye ٤.Çağdaş. ١٩٠٨ – ١٩٨٠.Cem yayınevi.İstanbul.
٢٠.Ismail Çetişli: Memduh Şevket Esendal , Türk Kültür Bakanlığı , Ankara ١٩٩١.
٢١.Seda Bayındır Ulusskan: ATATÜRKÜN Sosyal ve Kültürel Politikaları. Atatürk Araştırma Merkezi. Ankara. ٢٠١٠.s.٢٠ - ٢٥.
٢٢.Selahttin Çalısal: Türk siyasal Hayati Demokrat Parti Dönemi Politik Patroaj ilişkileri. Yüksek Lisans Progrmı. Denizli. ٢٠١٥. s.٣٥.
٢٣.Şaban Köktürk – Semra Eyri: Dilbilim ve Göstergebilim: Ferdinand De Saussure ve Göstergebilimi Anlamak. Sakarya Üniversitesi. Fen-Edebyat Fakültesinin Dergisi. ٢٠١٣
٢٤.Turahan Fayzi Oklu: Türk Milli Mücadelesinin ve Atatürkcülüğün ilkelerinden Birolanak Millet Egemenik , Ankara Araştırma Merkezi , Ankara ١٩٨٨.
٢٥.Tunca Özgişi: ATATÜRK İlkeleri ve İnkılap Tarihi II.Dönem Ders Notları.
٢٦.Utkan Kocaturk: Atatürk ve Türizm Bakanlığı. Ankara.١٩٨٧.
٢٧.John Fiske: İletişim Çalışmalaına Giriş. Bilim ve sanat. Çev- Sülyman İtvan. Ankara ٢٠٠٣

مصادر باللغة الإنجليزية:

- A.Langnas & others: Concise Dictionary Of Literature. Peter Owen. London ١٩٦٣.
- Eugene A.Nida: Theoretician o Translation – Philip C. Stine. International Bulletin of Missionary Research. vol. ٣٦. No.١.
- Roland Barthes: S/Z. Translated by Richard Miller. Black well publishing Ltd. United Kingdom ٢٠٠٢.
- Rose Whyman: Anton Chekhov. London & New York ٢٠١١.
- Jonathan Culler: BARTHES a very short introduction. Oxford universty perss. ٢٠٠١.

المواقع الإلكترونية:

- www.Oxfordrerence.com