التدلال صيرورة للإنتاج
مقاربة أمبيرقية في رواية الخوف أبقاني حيا لعبد الله الغزال

د. طاهر محمد عثمان بن طاهر
د. ثريا محمد زائد الشفطي
جامعة مصراتة

مدخل:

ترتكز سيميائية بيرس في منبتها إلى منطلق فلسفي خالص معتمدة في ذلك على فلسفة كانط العقلية المتمثلة في المقولات الأربعة "العلاقة، والكمية، والجهة والكيفية" وهذه الأسس الأربعة شكلت نمطًا معرفيًّا أسس لنظرية بيرس السيميائية، ومنطلقًا لتأملاته الفلسفية، وبناءً لصرح سيميائيته حيث خلص إلى الاحتفاظ بثلاث مراتب للوجود، مضيفًا مرجعيات "كانط" إلى تنظيرات ديكارت، حيث التعويل على متصورات منطق العلاقات بينها ونموذج البروتوكول الرياضي، وأساسيات العلم الطبيعي التجريبي.

فكل تفكير هو علامة عند بيرس، وهو بحث سيميائي، وبذا فالدرس السيميائي يضطلع النظر إلى كل الظواهر "الاحساس، الإدراك، الاستدلال...".

وسيتمخض عن هذه الثلاثية عند بيرس بروز ما اصطلح على تسميته بالأولانية والثانيانية والثالثانية[1]، واضعًا بذلك تصوره للعلامة ((فكل علامة لا تكون إلا ثلاثية، وهي

1- لمزيد المعلومات حول هذه الأسس التي بنيت عليها نظرية بيرس راجع:

- Pierce Chrles Sanders:
- The collected Papers of C.S. pierce, Cambridge, Masschussetts University Press
- Semiotic and significs, the correspondence between Charles S. Peivce and Victoria Lady Webly, Indiana University Press

جيرار دولودوال، السيميائيات أو نظرية العلامة، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2004م.

لا تشكل علامة إلا إذا توفرت على العناصر الثلاثة التالية: الممثل الأول، والموضوع الثاني، والمؤول الثالث))[1].

فالعلامة هي قاعدة فعل في جوهرها عند بيرس، بينما عند "دي سوسير" ((تستند في أصولها إلى علم النفس التجميعي، ... وهو يعرف العلامة في دروسه بأنها كل أو مجموع نفسي وأنها علاقة بين مفهوم من جهة وصورة أكوستيكية من جهة ثانية))[2].

وبهذا يمكن وصف نظرية بيرس بأنها ذرائعية، فهي فلسفة واقعية، لأنها ترفض القول بالمبدأ الغائي الواحد، كالعقل أو المادة، والحقيقة، وترفض النزعة الثنائية مثل الروح والجسد والشر، وتتعارض مع الاسمانية، وتنظر إلى المفاهيم الكلية "المجردات" على أنها ليس لها وجود حقيقي بل هي مجرد أسماء لا غير[3].

إن الرتب الثلاث للوجود هي التي بنى بيرس تصوره للعلامة وفق المنطق الثلاثي، فكان تصنيفه للعلامات مبنيًّا على طبيعة العلاقة بين العلامات وموضوعاتها، المتمثلة في الأيقونات والقرائن والرموز.

وباعتداد العلامة ممثلاً داخل التقسيم الثلاثي فهي تقتضي وجود موضوع له صفة الفكرة سواء مثل الواقع أم لم يمثله، لأن العلامة تشير إلى علامة أخرى، وتقتضي من جهة أخرى مؤولاً، ومن هذه الأنماط خص بيرس كلاً منها بعلم دلائلي فرعي من مبدإ الدلائل أو المنطق بمعناه العام[4].

1- جيرار دولدوال، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن أبوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2004م، ص95.

2- مراد بن عياد، من الوسائط الإجرائية في الأدب العربي القديم، بحث في سيميائية التواصل، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، 2010، ص210.

3- ينظر: جيرار دلدوال، السيميائيات، مرجع سابق، ص20-23.

4- تتمثل هذه الفروع في: النحو النظري، المنطق، البلاغة الصورية.

راجع: دلائليات الشعر لمايكل ريفاتير صxxxI.

تتغيا هذه الدراسة في هدفها أن تكون محاولة إجرائية للتطبيق على نص سردي، من خلال الأسس والمفاهيم التي تقوم عليه نظرية بيرس السيميائية واشتغالها على العلامة في تواؤمها مع الفلسفة والمنطق والرياضيات والمنجز اللساني والنقدي الحديث؛ لتكون نسقًا تداوليًّا يتابع الكيفية التي يتحول فيها الدليل من ممثل إلى مؤول، ومراحل تكونه في شكل فكرة، إلى التحول النهائي إلى نص يسمح للمتلقي تداوله.

الإبانة الدلائلية للعنوان:

علاقة العنوان بالنص تبئيرية، حيث يغدو النص المشكل البدئي والتخليقي، فيه يكمن شيء من تشكله محمِّلاً بدلالة كامنة يومئ إليها العنوان ويؤشر مرمزًا حينًا محملاً بالدلالات أخرى، يحمل في طياته السؤال أو الأسئلة صائغًا لذاته إكراهًا على القارئ في محكومية الإجابة وتوقعها، تاركًا للنص فرض سلطة المفارقة، وكسر المتوقع حينًا، أو بآلية انفجارية للتشكل المعنوي عبر المتلقي الذي يوسع دائرة القراءة والتأويل والتفاعل القرائي المتجدد متكوِّنًا من طاقات المعنى.

إن التشاكل التعالقي بين النص والمعنى تشكل لهم قروؤية في المستوى الخطابي، فيكون المعنى مثلبتا في آليات النمو ليغدو العنوان دالاً تركيبيًّا، أو المسند إليه، أو الموضوع العام، فالعنوان يحدد هوية العمل، وهو كما يقول محمد مفتاح عن العنوان أنه ((بمثابة الرأس للجسد))[1]، فالعنوان يشكل متكأ للنص في تولده وتشكله أيضًا.

إن عملية التكثيف ممثلة في الإيجاز والغموض تفتح الباب واسعًا للنص في انفتاحه وتوسعه وبيانه، وهو الإنارة لما عتم في العنوان وغمض.

1- محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 2، 1992م، ص72.

يمثل العنوان مادة كشفيه، لمعميات النص ولما يظــُن المؤلف أنه رحيق دلالي أو هاجس تدور حوله فكرته أي أن العنوان يكون ((بمثابة الهوية))[1]، وهو ((يحمل لنا صورة من صور التفسير))[2]، فالعنوان يظهر مرسلة تأويلية لمؤولات مباشرة للموضوعات الدينامية تجسد جزءًا من سياقاتها عبر الدليل الإظهاري الكلي[3].

الخطاب البصري وثلاثية العلامة:

لتأسيس صيرورة للعنوان والوقوف على الخطاب البصري للفروع الثلاثية لعلم السيميائية وفق التقسيم الثلاثي للعلامة عند بيرس، فإن الباحثــَين يرومان النظر للممثل باعتبار مظهره التركيبي، ثم النظر للموضوع في مظهره الدلالي، وأخيرًا الوقوف عند المؤول باعتبار مظهره التداولي[4].

1- عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي، جدة، ط: 1، 1992م، ص47.

2- نفسه.

وهو في الكتاب نفسه يؤشر إلى ولادة العنوان ويعدها مصدرا للثقافة العصرية، وتكتسب أهمية في الدراسات الجمالية، كما أن المؤلف يحيل القارئ إلى كتابه "الخطيئة والتكفير" ليقول: إن العنوان في الغالب عمل عقلي أو يكون اقتباسًا، غير أن خالد حسين يرى إمكانية أن يولد العنوان قبل النص أو يصبح هو المحفز لتكون النص، وهو بذلك يفتح مجالاً لا متناهيًا من الاحتمالات.

ينظر:

- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي، جدة، 1985م، ص261.

- خالد حسين خالد، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية لشؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007م، ص51.

3- ينظر: عبد اللطيف محفوظ، سيميائيات التظهير، ط: 1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 2009م، ص143.

4- ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط: 1، المركز الثقافي العربي بيروت،1991م، ص61.

الخطاب البصري للممثل والمستوى التركيبي:

يعد الممثل نمطًا من أنماط العلامة الدليلية، فقد خصه بيرس بعلم دلائلي فرعي من مذهب الدلائل، فالممثل في مظهره التركيبي، أو ما يعرف بالنحو التأملي أو الصوري، يروم مدارسة المنحى التركيبي للعلامة ويسعى إلى تحليلها وتصنيفها، فهو يدرس ركائز العلامة في ذاتها، وبمعزل عن علاقاتها بموضوعاتها، ومؤولاتها[1]، وبمراجعة صفحة الغلاف بوصفها حزمة ممثلات متبدية دليلاً إفراديًّا يتمتع بوجوده الحقيقي ويشتغل كعلامة معيارية، أو كنسخة داخل نموذج مجرد تستدعي علامات نوعية من نوع خاص، تتجسد دليلاً واقعيًّا. وبالانثناء على الغلاف وتحديدًا للشخوص كعلامات نوعية تتمتع بقيمة مستلة من العلامة المفردة المبنية على عرف معياري.

- إذا ما تلبثنا عند التعريف الوصفي للعلامة النوعية يمكننا الوصول إلى تعريفها،استنادًا إلى عنصري الكم والكيف[2].
- تفردن بعض الشخوص في انحناء القدم، مع وجود علامة تأشيرية بلون أسود كخط صغير في الرقبة والقدم، متناغمة مع لون أخضر.
- اختلاط الألوان بين الأسود والأبيض والأحمر والأصفر والرمادي ... .
- تراتبية الشخصيات وانتظامها.
- اتساع الحدقتين وبروزهما.
- انعدام الرؤية لشخصية الأنثى.
- قياسية الرسوخ لبعض ألوان الشخصيات، ومزجها بألوان وأشكال.
- اتجاه الرؤية للشخصيات وحركة عيونها.

1- ينظر: مايكل ريفاتير دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1997م، صXXXI.

2- ينظر: طائع الحداوي، سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، مرجع سابق، ص436-437.

- كبر الأنف، شعر الدقن، والشارب، والقامة، والأفواه المفتوحة في معظمها، والمقفلة لشخصية واحدة، الفئات العمرية المختلفة.
- يقع في وسط صورة الغلاف لوح رمادي يكون خلفية للشخوص، لتكون مدارًا تبئيريًّا حيث العين غالبا ما تتجه نحو الوسط، وهذه العلامة تعد منطلقا منه ينتقل المتلقي إلى إدراك كل العلامات التي يحويها النص "الرواية"[1].

كما يسند التعريف الوصفي مؤشرات أخرى، منها اسم الكاتب وعنوان الرواية، الأول بالأسود والثاني بالأحمر، وإطار صفحة الغلاف الأبيض، مخترقًا من لوح رمادي كخلفية لبعض الشخصيات، كما تتبدى العلامة الأجناسية "رواية".

وبذا فالتعقيد التركيبي الذي يطبع رسالة الغلاف يظهر كدلائل جوهرية للتعبير عن كل مختلف ومتنوع "إضاءة، كلمات، حركات، عرج ..." هي دلائل ليست منعزلة عن بعضها بل تمثل مشهدية متكاملة متعانقة، تجسد نسقًا تنضيديًّا مختلفًا للإدراك الخطي.

الممثل باعتبار موضوعه:

إذا كان الممثل في المقولة البرسية الأولية متحقق في راهنية وجوده، وفي عدم إحالته على موجود ثان، فالممثل في المقولة الثانوية وحسب تصنيف بيرس متحقق كوجود فعلي في حالته الخام غير المفكر فيها، دون تنميط مادته، فالثانيانية جزء أساسي من المقولة الثالثانية فهي نمط تحويه يمثل مقولة الوجود الحضوري والكيفي لتجربة يبذل فيها جهدًا يظهر كخبر فعلي "الرواية" أو في طور فعلي تقاومه مُشكِّلات ذلك الفعل "قدرة الرواية على تقديم ذاتها لها الطبيعة العامة للتجربة والخبرة".

فبتأمل صورة الغلاف وتحديدًا الوقوف عند الشخصية الذكورية الأكثر بروزًا، فالخط الأسود الصغير في الرقبة أيقونة بحكم طبائع تمتلكها بعض شخصيات الرواية، يمثل نوعًا خاصًّا باعتبار المؤشر، فوضع خط أسود على الرقبة والساق دليل على الوجع والألم فبدون وجود هذا الخط

1- ينظر: عبد المجيد العابد، مباحث في السيميائيات، دار القرويين، دون مكان نشر، 2008م، ص51.

مؤشرًا يصعب تصور الألم والجراح داخل الرواية، كذلك وجود هذا الخط ممزوجًا بلون أخضر مؤدَّاه وجود شخص ما يمتلك فكرة إسناد الألم له، ولو رجعنا للكتابة "التيبوغرافيا" وتثبيت اللون الأسود للمؤلف يعد مؤشرًا ذا طبيعة خاصة يمزج بين الذات والموضوعية، كما اسم الرواية المكتوب باللون الأحمر الذي يحيل إلى مجموعة من التأويلات الممكنة.

يمكننا الاستعانة بالخطاطة التالية لتوضيح العلامة الإفرادية وتجسيداتها النوعية:

علامة مفردة خاصة "العمل الفني لصفحة الغلاف"

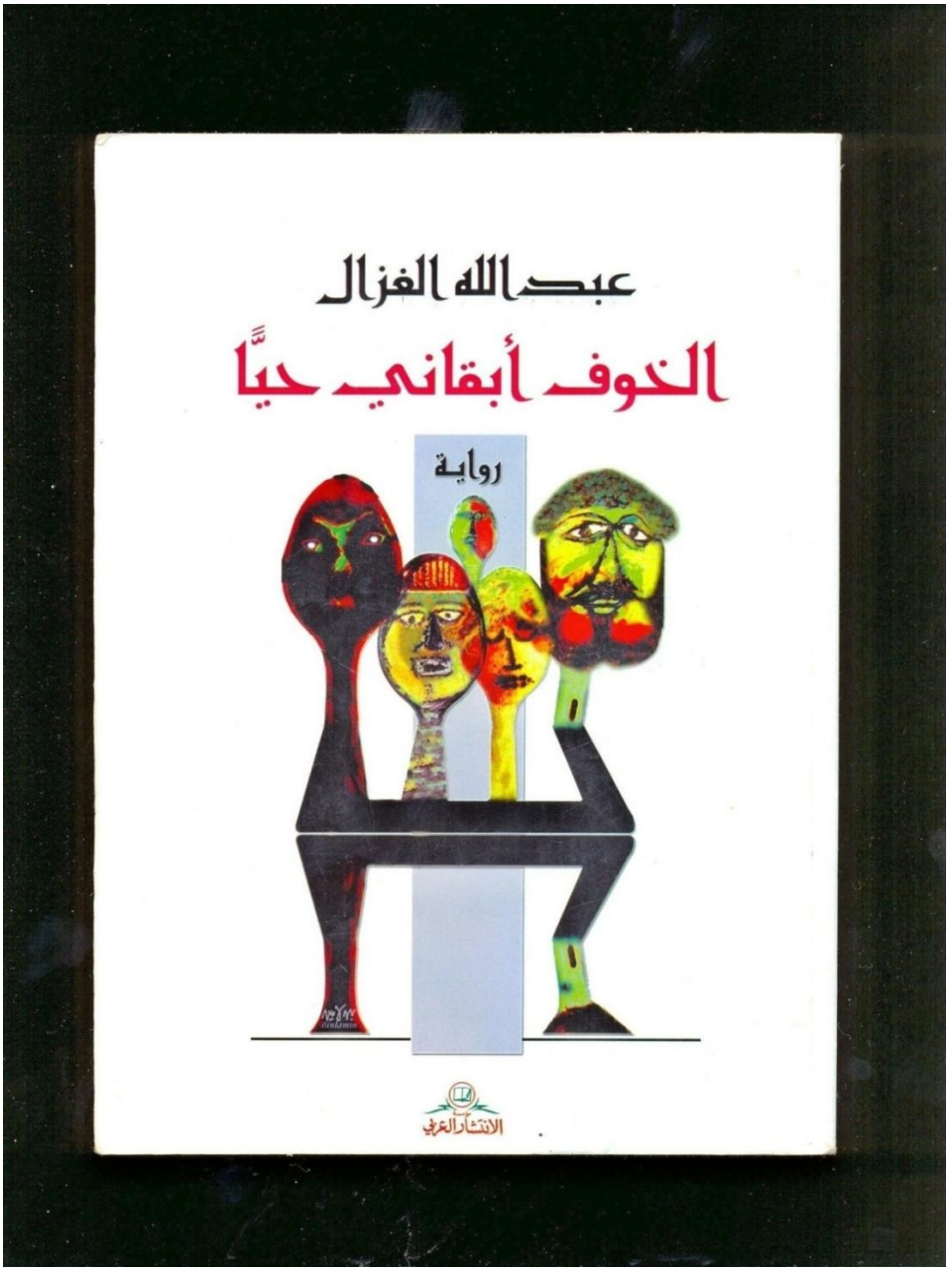
↓

علامة نوعية مجسدة

—↓——↓——↓——↓——↓——↓—

الوجه الذكوري/ الوجوه الثلاثة/ عنوان الرواية/ اسم المؤلف/الساق المبتورة للشخصية الرئيس/ المرأة والوجه المعتم.

لوحة الغلاف ومؤولاتها:



إذا كان دوسوسير قد تنبأ في كتابه دروس في الألسنية العامة[1]، بولادة علم جديد أسماه السيميولوجيا، بالتناظر مع ماقام به تشارلز بيرس من وضع نظرية للعلامات، أو السيميائيات[2]، إلا إن الصورة لم تلق اهتمامًا وحظًّا، حتى جاء رولان بارت الذي بحث في بلاغة الصورة[3].

وإذا كانت حاسة البصر سابقة لحاسة النطق، فإن المعرفة البصرية يمكن أن تؤسس مرتقى معرفيًّا، لتتعالق الصورة "الرسم" مع الكلمة في تكامل دلالي ينفتح حول إمكانات التأويل اللامتناهي عبر آليات التلقي.

ثم إن ((هناك تكاملية بين التفكير بالصورة والتفكير بالكلمة، وأن الصورة جاءت كي تثري الكلمات، لا لكي تحل محلها، وأن ما نراه من طغيان للصورة هو طغيان مؤقت))[4].

إننا نروم في مقاربة صفحة الغلاف لرواية الخوف أبقاني حيًّا[5]، لقراءة بصرية تأويلية، لكننا لا نجازف بفصل الرسالة البصرية "الصورة" عن الرسالة اللسانية، غير أن ميزات تجعل الأولى متأبية وغير خاضعة لقواعد التركيب الناظمة والصارمة، وكون عناصرها تدرك مترافقة ومتزامنة، بينما الرسالة اللسانية تبقى رهينة التركيب والتداول، مضافًا إلى ذلك كونها مركبًا يقبل التفكيك معتمدة على المتلقي في عمليتي التفكيك والتركيب، في حين أن الرسالة

1- فيرناندو دوسوسير، دروس في الألسنية العامة-ترجمة: صالح القرمادي، ومحمد الشاوش، ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 1985م.

2- ينظر:

Charles Hartsharne and Paul Weiss, eds, Collected papers of Charles Sanders Peirce, Vol:II, Elements of logic, Cambridge, Harvard University press,1960.

3- ينظر: رولان بارت، بلاغة الصورة، ضمن كتاب قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص94-95.

4- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير، ع: 311، 2005، ص 12.

5- عبد الله الغزال، الخوف أبقاني حيا، الانتشار العربي،ط: 1، بيروت، 2008م.

البصرية تركيب لا يستجيب إلى عمليات القطع والتفتيت إلى عناصره المستقلة، فهي مترابطة تكون أجزاؤها بناءات دلالية مترابطة لا تقبل التجزئ، بينما الرسالة اللسانية اعتباطية في تكوينها حيث ترتكز الرسالة البصرية على المشابهة والمماثلة والتطابق.

إننا في اشتعالنا الماثل لن نكون مع اللغة أو ضدها، والحال ذاته ينعكس على الصورة؛ بل إن كلا العلامتين السيميائتين – الصورة والموضوع اللساني– يسيران جنبًا إلى جنب ويتقاطعان مع بعضهما البعض.

إن الصورة في التعريف المصطلحي عند السيميائيين الذين يعدون ((السيميائيات البصرية وحدة متمظهرة قابلة للتجلي، وهي عبارة عن رسالة متكونة من علامات أيقونية، لهذا فسيميولوجية الصورة تجعل من نظرية التواصل مرجعها))[1].

الدليل باعتبار مؤولاته:

تمثل مرسلة الغلاف دليلاً حمليًّا لموضع ممكن، فهي دلالة قضوية عند بيرس لأن لها وجوداً واقعياً يتضمن حملاً خاصًّا لدليل الخوف، وتشكلاته داخل مدونة الغزال، ومن ثَمَّ فكل نسخة أو حمل على غلاف اللوحة يمثل نسخة متأثرة فعليًّا بموضوعها بوصفها دليلاً مفردًا مؤشريًّا حمليًّا له خصوصية، فيشتغل الدليل الحملي باتصاله بموضوعه بترابط عام للأفكار، فهو يوصل معلومة خاصة عن موضوعه بموجب علاقة تأشيرية، فهو مؤشر حملي يعين الموضوع الذي تؤدي إليه المعلومة.

فلوحة الغلاف بالاعتماد على الثالثانية تمثل نُسخًا حملية مؤشرية تثير في الذهن صورا يجسدها تصورات وحدودًا عامة تتألف كقضايا فردية عبر الرواية، فقضية الإخصاب الصناعي، قلق الذات، قصة الفتاة المغربية، عقد الكرهمان، إزالة أشجار النخيل، قضية إتلاف

1- عبدالحق بلعابد، سيميائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، ضمن كتاب ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب، عمان، 2008م، ص149 نقلا عن:

J Algrids Julien Greimes, Joseph Courtes, Semiotique Dictionarioraisone de la theorielangage, ed Hachette, Paris, 1979, P181.

الأنسجة الحية، فضيحة سارة، مقبرة الأطفال، الحروف الرموز، الرسائل الإلكترونية ... فهي دلائل يمثلها المؤول كقضايا فردية، ويمثل موضوعه مؤوله بوصفه دليلاً موجودًا بموجب قانون، لأن كل دليل تتمظهر دلالته حال تطبيقه في قضية جزئية تكون بمثابة نسخة لهذا الدليل القانون، فالبرهان يكون رمزًا لأنه دليل قانون ونسخته دليل مفرد قضوي، وهذا المؤول لكي يدرك الدليل المرتبط بموضوعه، عليه أن يجري عملية منطقية استدلالية ينتقل من المقدمة إلى تطبيق البرهان.

الشخوص، الماضي، المتمثل في الساق المبتورة

دليل حجة تكوِّن قانونًا عامًّا

فاللوحة في مجملها تكوِّن برهانًا ودليلاً لنتيجة فردية تظهر كقضايا

فالشخوص البادية في لوحة الغلاف تكوِّن برهانًا يتبدى نتائج فردية في قضايا مثل قضية المرأة المغربية، معاناة الطبيب كوَّنت نتيجة للألم والفقد.

إن الصورة في تشكلها تتحول من عالم التحقيق إلى عالم التخييل المنفتح على إمكانات التأويل المتعددة في أسئلة تأشيرية تؤسس لفهم تكاملي بين الصورة والنص، بمعنى: كيف قدمت الصورة ذاتها؟ وما الذي توحي به؟ وما اللافت البدئي الجالب للانتباه في الصورة؟ وما الأثر الذي تركته في ذات المتلقي؟ ثم استجلاء العلاقة الممكنة بين الصورة والنص، وقراءة الألوان.

يتألَّف الغلاف من علامات سيميائية تمتزج فيها العلامة اللسانية بالصورة، حيث ترتقي العلامة وتتنزل أعلى الصفحة وتتسنم الفضاء المكون لجسم الغلاف، إذ يتبدى اسم المؤلف مؤشرًا بادئًا للقراءة البصرية يتوسط الصفحة واللوحة معًا، مما يحيل المتلقي إلى علاقتين متكاملتين متداخلتين، وإذا اعتبرنا اللوحة الظاهرة على جسم المنتج علامة كلية تحيل في مؤولاتها إلى داخل النص، فتكون علامة لربط المنتج "العمل" بصاحبه، غير أن هذا المنتج الباث لا يريد فصل ظهوره العلامي عن اللوحة، فهو يمثل علامة تتوسط الصدارة من اللوحة والرواية معًا.

إن التشكل العلامي لصفحة الغلاف يجعل اللوحة مؤطرة ضمن تشكل لوني، يظهر اللوحة بلون أزرق باهت -وهو ما يعرف باللون البارد- يكاد ينعدم، لكننا نستطيع تمييز حدود اللوحة من صفحة الغلاف، فالراسم يمارس تقنية اللون، حيث الجانب الأيمن أكثر إضاءة على مستوى الخلفية، والمتشكلات الوجهية، وهو ما يمكن تأويله أن المنتج سيكون متعالقًا مع الماضي بما يشمله ويحتويه منعادات وتقاليد، وهو مؤشر على وجود معرفة حقة بموضوع اشتغاله.

تخير اللون وانتقاؤه يعد مرجعية ثقافية يحمل في ثناياه المعاني والدلالات إذ ((لا يمكن مقاربةلون إلا من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأ فيها، إن على صعيد التأويل الجمعي الذي يؤطره، وإن على صعيد المتخيل الاجتماعي والرمزي الذي يمتح منه))[1].

إن اللون المهيمن على الخلفية يندرج ضمن الألوان الباردة، حيث تتألّف الخلفية بمستويات عامة تعمل الإضاءة دورها مع الترافق بمعطى جديد يؤلِّف بروزًا تأطيريًّا داخليًّا لمستطيل لوني متماثل باللون الأزرق البارد المتساوي في درجات الكثافة والإضاءة، لتشكل إطارًا محدودًا يحوي قلب اللوحة، وثلاثة وجوه من خمسة، تكون الثلاثة في تشكلها العمقي أكثر بعدًا من العلامتين المحيطتين بهما، كما أن تشكلها اللوني يغلب عليه اللون الأحمر والأصفر والبرتقالي، وهو ما يعد من الألوان الحارة، كذلك يأخذ اللون الأسود في رسم إطار الوجه الرئيس ضمن الثلاثة، وتحديد الرسومات المشكلة لعلامات التعرف والتدليل.

ولو رجعنا إلى مشْكِلات اللوحة بعيدًا عن خلفياتها الثقافية والمرجعية، واكتفينا بمرجعيات الخط العربي، وممارستنا لفعل إجرائي والقراءة وفق تشكل الكتابة العربية "من اليمين لليسار" لوجدناها متدرجة في إضاءتها وألوانها بين الانفتاح والوضوح في الجانب الأيمن، إلى القتامة والعتمة على الجانب الأيسر، وهو موئل للمؤولة الأولى، فالقراءة الأولى توشي بانفتاح الآني المظلم والمكفهر، على الماضي الجلي بأحداثه، إلا إنه يمثل العائق في تشكل

1- المرجع نفسه، ص155 نقلا عن:

Dominique, Serre – Fleersheim, quand les mages vousprennet au mot, pp 27-28.

الآني والانفتاح على المستقبل الذي يبدو قاتما مظلمًا موحشًا لا تكاد ملامحه تبين، أو تتضح معالمه إلا في إطار عام.

تشير اللوحة إلى ارتكاز الواقع بشخوصه وأفعاله إلى طاولة الزمن البادية كآلة البيانو الموسيقية المقفلة على ذاتها ولحنها وعزفها، إن هذه الأيقونة في ارتباطها بعنصر الثبات والكينونة المكونة لذوات الفواعل داخل النص تتأسس على دواعم ودعائم غير متناسقة أو متماثلة، في حين يركن الماضي في تباثه على الساق المكسورة المشوهة، التي يمتد طغيان فعلها على جسم الشخصية ويرتد في صورة انعكاسية ترى صورة مقلوبة، حيث السواد الخط الفاصل بين جزئي الآلة الموسيقية "الماضي والحاضر"، نرى الجزء المظلل بالسواد يقابله امتداد آخر في عمق الحاضر بانحناءاته وإعاقاته، وتكون القدم مقابلاً للرأس بتشكلاته، حيث شكل بتر القدم عنصرًا فاعلاً في تشكل شخصية الطبيب وغرابة تصرفاته، إنه على العموم ((برص مقطوع الذيل))[1].

وبالانتقال إلى الجانب الأيسر المتلفح بالتعتيم اللوني الممثل في السوادالراسم للماضي والحاضر، حيث شخصية الأنثى غير الجلية في علاقتها بالشخصية الرئيس في الرواية، تمثلت في عديد الوجوه الأنثوية، تظهر بداية الألوان الحارة أو الفاقعة وتنتهي إلى اللون الأسود باعتداد السواد والبياض قيمتين أكثر منهما لونين.

تتجلى صورة المرأة بتموقعاتها المختلفة والمتباينة حيث الأنثى فعلاً إغرائيًّا جاذبًا للذكورة، كائنا منحطًّا يمارس فعل الغواية والشهوة وهذا النوع من العلائق يكون فعلا بائنا للرجل والمرأة في آلياته وغاياته ونهاياته أيضًا، وهو المشكل لمحطات متفرقة لشخصيات الرواية. بينما تظهر الإناث الفواعل على المستوى الاجتماعي أكثر تعقيدًا وجدلاً ومبعثًا للطمأنينة والارتياح حينا ومصدرًا للانشغال والشك والريبة أخرى، حيث الفواعل الممثلة في الوجه

1- عبد الله الغزال، الخوف أبقاني حيا، مصدر سابق، حيث يشير الكاتب في عديد المرات إلى حادثة البتر، كذلك جعل أحد عنوانات فصول الرواية "برص مقطوع الذيل"، ص33، وتتردد العبارة في مواطن مختلفة سواء بالتصريح أو التلميح، ص175، ص247.

الوسم على الجانب الأيمن والأشد وضوحًا في علاقته مع مجموع الإناث الهوامش، بينما تبدو العلاقة معتمة وقاتمة مع الأنثى الدائمة الحضور داخل النص، حيث الضبابية والقلق والشك والريبة هي محاور العلاقة بينهما.

إننا في دربنا التأويلي للصورة سلكنا طريق بيرس لاستجلاء الدليل والعلامة الذي بدوره يقود إلى علامة أخرى حيث المفسرة "المؤولة" ((مصورة من نظام سيميوطيقي آخر غير الذي تنتمي إليه العلامة الأصلية))[1].

العنوان دالة سيميائية:

يمثل العنوان الرئيس كينونة العمل وركيزته، وهو سرادق النص وحاويه، يتشكل كل منهما في نسقية متوازية، يترافقان حد التوأمة، وهو مدار اهتمام الدرس السيميائي وعناياته باعتداده دالا متحققًا في شكل النص أو ضمن عناصره الإشارية الدالة[2]، وبالانثناء على صفحة الغلاف واستئثار جملة "الخوف أبقاني حيا" بالصفحة الأولى من النص مانحة المتلقي أول تماس واتصال معه، كما أن شكل الحرف المميز بكثافته ولونه وسمك حرفه يمثل مفتتح النص ونقطة البدء، وبؤرة الانطلاق، وهو الحامل الأول لإرهاصات المعنى، ولذا من المستحسن التوقف عند مستويات التدلال السيميائي[3].

1- فريال جبوري غزول، علم العلامات "السيميوطيقا"، مدخل استهلالي ضمن كتاب أنظمة العلاماتفي اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى "السيميوطيقا"، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، ص27.
كما ينبغي أن ننوه على مصطلح الدال عند دوسوسير، والرمز عند أوجادين ريتشاردز، والمصورة عند بيرس، وتكون المفسرة مقابلاً للمدلول عند دوسوسير والفكرة عند أوجادين ريتشاردز، بينما يرى بيرس أن المفسرة هي علامة، وهي مجموع الاحتمالات التي ينطوي عليها موضوع العلامة الأولى.

2- Hoek (leo,H), La Marque du titre, Publisher, LaHaya, Paris, 1981,pp17-23.

3- التدلال وهو: "الدليل في وحدته الداخلية" أو العلاقة الثلاثية للدليل أو الممثل والموضوع والمؤولة، ينظر: مايكل رفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، جامعة محمد الخامس منشورات كلية الآداب الإنسانية بالرباط، 1997م، صxxix.

إن جملة الخوف أبقاني حيا تتبدى علامة أولى للنص الروائي، وبتشكلها العام تظهر دليلاً حاملاً لفكرة محدودة عن موضوعها وعلامتيتها، فالدليل يمكن النظر إليه وتحليله في ذاته، وسنتناول البعد التركيبي للدليل أو النحو النظري[1] بلغة بيرس[2]، أو التركيبات عند شارل موريس ورودف كارناب، أو المستوى التركيبي عند دولدوال[3].

الدليل المتجسد في عبارة العنوان باعتداده دليل كيفية ترتبط بتجسدها داخل النص، وهو في خضم استعماله لا يعدو أن يكون دليلاً مفردًا لاستعمال خاص، ولا يكتسب أهميته إلا من تجسدها واقعيًّا، وتمظهرها في النص، بمعنى أن العلامة الأولى ستكون في ذاتها إمكانية لعلامة ثانية واصفة، لتتحول إلى مشكل علامي يكتسب العرفية، وبذا يكون الدليل أيقونة ومؤشرًا ورمزًا.

العنوان علامة أولى:

من أوضح العلامات المفاتيح المانحة للنص مقرؤيته واستيعابه، وبالعودة إلى جملة العنوان "الخوف أبقاني حيا" وتقليب وجوه التأويل المباشر الذي لا ينشد جهدًا فهو يتبدى جليًّا من المستوى المعجمي للكلمة البؤرة المجسدة لجسم الجملة، فالخوف في مادته اللغوية "خ + و + ف"[4] يحيلنا إلى المعنى المركزي أو الدرجة صفر عند جان كوهين، ولكن هذا "المؤول المباشر يعد أمرًا أساسًا في كل عملية تأويل لاحقة"[5]، فالخوف عنوانًا للرواية، يقع في مستوى المؤول المباشر خوف بمعنى الفزع، وهذا المؤول لا يحتاج إلى جهد للكشف عنه

1- مهمته اكتشاف ما يجب أن يكون صحيحًا من الممثل.

2- اعتمدنا في تحليل العنوان على كتاب رفاتير، دلائليات الشعر.

3- مايكل رفاتير دلائليات الشعر، مرجع سابق، صxxxi.

4- الخوف: الفزع، خافه يخافه خوفًا ومخافة، وتخوفت عليه الشيء، أي خفت وتخوفه كخافه، كما يفيد الفزع والرهبة والرجفة والرعشة، ينظر ابن منظور "جمال الدين محمد بن مكرم" لسان العرب، دار صادر، 1990م، مادة "خوف".

5- سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الرباط، 2003م، ص149.

فمادة الكلمة تحيل إلى معنى، وهذا الدليل بما يحمله من كيفيات وطبائع مانحة إياه التميز عن باقي الأصوات، فالخاء والواو والفاء مشكلاً يختلف عن أصوات كلمات أخرى مماثلة لها في المعنى، وظهورها مكتوبة بلون معين على ظهر الغلاف، وبعدد من صور الاشتقاق تشكل ((هذه الكيفيات الطبائع الحادية للدليل))[1]، إن الدليل الممثل بكلمة الخوف مرتبط فيزيقيًّا وواقعيًّا مع موضوعه ومنه يتم الدخول إليه، وفي صيرورة التكون يكون موجها إلى ذهن المتلقي الحامل لفكرة، وتتحول هذه الفكرة إلى دليل آخر يستلزم عملية منطقية استدلالية، ويكون الدليل فاعلاً مستقبلاً لتأويل ويكون دليلاً آخر لنفس الموضوع، إن كلمة الخوف لا تنفك تعلن عن نفسها بتصدرها جملة العنوان، وإذا سلمنا بأنها المؤولة مفهومًا فإنها ((ترتبط بسيرورات تفسيرية أكثر اتساعًا وتعقيدًا من السيرورات الأولية المتمثلة في المرادفات أو التعريف المعجمي))[2].

يمثل العنوان نصًّا مستقلاً من الناحية التركيبية الذي يضمر مكونات الجملة. فالوحدة المعجمية "الخوف" باعتدادها دليلاً ومنحها خاصية العنصر المركزي المتصدر للجملة، ويؤشر إلى مقصدية المؤلف في جعل كلمة الخوف مقصدًا لجملة العنوان وهو بهذا يؤبرها تركيبيًّا جاعلاً من الكلمة دالة أساسا بالنسبة للخطاب الروائي، وهي النواة الاستهلالية التي سيتولد منها خطاب الرواية.

فالأيقونة باعتدادها ((علامة تحيل على موضوعها استنادًا إلى الخصائص التي يملكها الشيء، سواء كان هذا الموضوع موجودًا فعليًّا أم لا))[3].

1- طائع الحداوي، سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط: 1، 2006م، ص295.

2- رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، دار المدارس، الدار البيضاء، ط: 2، 2002م، ص20، نقلا عن:

Voir Eco, Lector in Fabula

3- أمبرتو إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بن كراجد، مراجعة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2007م، ص24.

التركيب العلامي للرواية والثلاثية الأولى:

تشكل رواية "الخوف أبقاني حيًّا" علامة مفردة[1] باعتدادها دليلاً تأثيثيًّا للعالم الواقعي، ويؤسس بناء فكريًّا لشيء يعد علامة، فمن تركيبه تتمظهر مجموعة من العلاقات النوعية المنفردة، والتي تشكل وحدها موضوع سيرورة كيفية ترتبط بالبنية الكبرى للنص بوصفها السيرورة الأكبر[2]، لتبني عوالم من الرغبات، والشوق، والشك والريبة، والأمل والفرح، والحياة والبوح، والضيق والبرم، والرفض والقبول والاستسلام، والبناء والتدمير، تبنيه وجودًا تمثيليًّا موسوعيًّا، -كما عبر عنه ألبرتو إيكو– يحتضن العناصر التي تفرزها الحياة، ويعمل كمكافئ فكري لتجربة الكاتب الفنية، التي تتمظهر من القوانين الفنية.

بذا فإن أية قيمة قبل أن تتحقق في كينونة خاصة تمتلك وجودًا مجردًا، لأنه يمثل نقطة نهائية داخل سيرورة فعلية، فقيمة الخوف نتاج عدد من الأفعال المتكررة في أزمنة وأمكنة مختلفة، والتي تعبر عن قيمة الخوف، فالخوف لا يعين فعلاً بنفسه باعتداده علامة اشتقاقية تحيل إلى المصدر المعرفي "الخوف"، وإنما يتعين سننًا تكثيفيًّا لكل حالات الخوف، فالخوف كمتشكل حسي يعد خزانًا للإمكانات الأولانية، فهو في ذاته لا يدل على أي شيء، غير أنه في الوقت نفسه يحتضن في داخله أشكالاً متنوعة للتجسد عبر عالم الحياة، من المتعة والشك؛ فهذه الإمكانات هي التي تكون بمثابة التنظيم الأولي، غير أنه تنظيمٌ غير معطى من ظاهرة الخوف، فالخوف عن طريق تجسداته يقيم علاقات تعاقدية تعتبر علامة قانون داخل السرد.

1- عبد اللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الإنتاج، مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، ط: 1،منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م، ص20.

2- ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص256.

غابة الليل وتشكلات الرعب والخوف:

يشكل العنوان الفرعي "أعمى في ظلمة غابتي" دليلاً تفكيريًّا[1] يختزل العوالم المشوهة، عوالم النفس المتوجعة والمتألمة، والتي نعتها عبد اللطيف محفوظ بالمتبدي، ليشكل عبر تيمة الخوف الراقدة في كينونة الذات سيرورة تدلالية ذهنية تجسد المتبدي وفق سنن علائقي باعتداده نسقًا معرفيًّا وقيميًّا.

فالخوف يشكل بعدًا محوريًّا وانفعاليًّا، يرسم مشهدية مبأرة لتساؤلات الذات الغارقة في عذاباتها الثملة برحيق اليوم والأمس، المستغلقة والمنكفئة والمنكمشة على نفسها تحاكم ذاتها المتفسخة بين عواصف الشك وسكونها القاتل الصامت، وهي تودع عقلها عبر سيرورة من المؤولات التجسيدية لسياقات الدليل التفكيري، فهو دال على حكاية فردية "دليل التفردن المؤشري" المؤسس لهذه الرواية، غير مرتبط بزمن محدد، فقد حدده الغزال عبر أوجاع جسدت فلسفة الحياة والموت والكينونة في تجلياتها الإنسانية والقدرية فالضمير المتجسد في العتبة الفرعية دليل للتفردن التأثيري، يؤشر لموضوعات إنسانية تقنن المؤشر باعتداده قيمة تجسيدية لظلمة سرمدية تعتق ذات مأزومة تفصح عن متبدٍ راهن فعلي، فعواء الذات كفيل بأن يقلع ندوب موت الحياة، عندما يفرض وجوده على هيأة بكاء، جنس، خوف، بوح **((أتساءل إذا كان أبي قد غادر الحياة وفي أعماقه أشياء لم يفض بها لأحد، أعتقد أن الأمر ينطبق على حالتي، لدي ما يكفي من اليقين أن لحظة ما، أي تحين ساعتي حتى أكون عبرت القنطرة وفي جعبتي وزر ما))**[2]، فالخوف كمؤشر قضوي كان عائقا يهدد الذات، وجسرًا

1- الدليل التفكيري: للفعل الذهني المجسد لاختزال وتمثل المبتدئ، لأنه يشكل الحصيلة النهائية لسيرورة تدلالية ذهنية كاملة مجسدة لإدراك المتبدي. عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص، مرجع سابق ص22.
يماثل فعل التفكير في الفكرة الأولى التي ترسو في الذهن، حيث يكون بمثابة متلق للعالم، وتشكل هذه المرحلة أساس الافتتاحية المتجلية في الشكل الإظهاري. وقد تمت تسمية ناتجها بالمدار السياقي، ويكون السياق هنا يمثل الوضعية الخارجية الشارطة لحالات إنتاج السؤال المؤسس للنص. ينظر عبد اللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الانتاج مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، مرجع سابق ص15.

2- عبد الله الغزال، الخوف أبقاني حيًّا ص23.

لعدم البوح لا يراه الأحياء المحيطون، إنه قنطرة سرمدية في عالم الفرد تعانق الذات وتسكنها، لتتسلل عبر علامات جوانية حملية للواقع البراني، الممثلة في وجع الوطن المتخلقة في زمن الكاتب.

اللغم بين فرادة الدليل والتأشير القضوي:

يؤشر النص المتبدي في فصل أعمى في ظلمة غابتي، وهو يصف حادث انفجار اللغم ((**في وقت مبكر من ذلك الصيف جف النبع الساخن تمامًا. كنت مع "يوسف" في طريقنا إلى أحراش النخيل، وما إن سرت خطوات فوق حضيض الأرض العارية غير بعيد من سياج العوسج حتى انفجر التراب في زوبعة خاطفة مع صوت قوي مخنوق. انكفأت إلى الوراء بعنف. في صدمتي ظللت مستلقيا على الغريب، استسلام صاحبه خوف هستيري مكتوم شرع يسد علي منافذ تفكيري لفهم ما حدث. هرج وصياح وأزيز حاد يطن في أذني ويتسرب إلى خلايا مخي. رغم الغشاوة التي تجرح عيوني نتيجة مواجهتي للشمس عرفت أنني ممدد على الأرض. وأنا في حالة مضطربة من الطفو الذهني بدأ شيء رخو يتسرب إلى أعماقي، ونمنمة دافئة تدغدغ قدمي اليمنى، ثم بدأت أرتجف بقشعريرة باردة، ثم اكتنفتني غيبوبة مظلمة. لم أع بعدها شيئا**))[1]، يرتبط الدليل المفرد القضوي "اللغم" بعلاقة تأشيرية مع موضوعه "أعمى في ظلمتي غابتي" فهو دليل أيقوني يؤسس حدثًا واقعيًّا، ودليلاً مفردًا تأشيريًّا حمليًّا من جهة أخرى يجسد حمولات نوعية للحرب الإيطالية؛ وما تركته من مفاجآت، تنبئ عن نار تحت الرماد الساكن في عذابات موحشة تتلقفها قوى الشر والإثم القابعة في أهواء النفس لتحلق بها في عالم الفاحشة والرذيلة، ليغدو قلقا يرافق الذات ويسكنها ((قطعت عملي في مشفى المدينة "كنت قد حصلت على إجازة في طب الأطفال قبل عامين من حادث بتر أصابع قدمي" ... أنا فشلت في تصريف شؤون المشغل،

1- عبد الله الغزال، الخوف أبقاني حيًّا، مصدر سابق ص25-26.

والأدهى من هذا كله ضبطني ذات ظهيرة خلا فيها بيتنا من سكانه أقوم بعمل فاضح في هذه الغرفة المنعزلة مع "سارة" الأخت الشقيقة لـــ "يوسف"رفيق طفولتي وصديقي))[1].

عل الفكرة الأساس والموحد لسياق الرواية كون الراوي "الشخصية الرئيس" تعمد إلى حدث جسدي ممثلا في بتر القدم وحالة الفقد الجسدي بعد حادثة انفجار اللغم، تؤسس لتراكم خوفي خفي، رابطًا بين حالة الفقد الماثلة، والخوف الساكن في ذاته الراهبة من أن يزول عقبه وينتهي نسله، وامتداده الفيزيائي، الذي تبدى من فقده بعضًا من أعضاء جسده، ليأخذنا في رحلة النسل وخوف العقم، والشك المطلق الذي ينتابه في نسبه وصحته، ليظل الخوف ساكنًا ذاته ومهيمنًا على عقله وتفكيره.

الخوف أبقاني حيا باعتدادها موضوعا:

برص مقطوع الذيل

↓

القطع ←→ **البتر**

↓ ↓

التعويض **استحالة التعويض**

يتبدى المعجم اللغوي متخيرًا في النص السردي وفي العنونة، وذلك بالتخير المتقن والمدروس للألفاظ، وفق معانيها المعجمية الخالصة، فالقطع ممكن التعويض أما البتر فإن استحالة التعويض هي الغالبة ضمن سنن اللغة، فالبتر يمثل حالة خوف حقيقي، ملازم للشخصية ومؤثر فيها، سلوكًا فيزيائيًّا وعقليًّا، ولو قارنا بين حالة الشخصية ومثيله البرص، لوجدنا أن البرص حالة فقد يمكن تعويضها، أما في حالة الشخصية فإن البتر حالة ملازمة لها، وهي التي قادت الشخصية إلى الربط بين الحالتين، لتنتج قلقا مستقرا داخل نفسية الشخصية،

1- يقول الله تعالى: ﴿ إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ ٱلْأَبْتَرُ ۝ ﴾، الآية: 3، من سورة الكوثر.

ليكون نتاجها فكرة مهيمنة ومسيطرة على الأفكار والمشاعر، بأن يكون مبتور النسل تماما كما شبيهه البرص، فيبتر كيانًا فيزيائيًّا متجددًا من الولد والعقب، ليكون البرص المقطوع الذيل مناظرًا لحالة البتر عند الراوي، ومثل ذلك الخوف من البتر حالة أمل ورجاء كما ترسم الطبيعة استنبات الذيل، سيكون أمل الإخصاب.

إن الخوف من البتر هو عامل إيجابي، إذا ما قورن بحالة الأمل في الإخصاب، بين البرص في الأولى، والراوي في الثانية.

وهذا يفسر إلى حد بعيد كيف يكون الخوف في السنن العام قيمة سالبة، وعامل تدمير، ليستطيع الكاتب خلق سنن لروايته ليكون الخوف عامل إيجاب من خلاله يكبر الأمل ويتجدد، إنها المفارقة التي يستطيع الأدب بها أن يصنع عالمه ويقنع به المتلقي، ويبرز قدرة النص في خلق رؤاه وسننا خاصا، حتى وإن كان سننا مغايرا للمتعارف عليه.

الدليل القانون البرهان/ مقدمة عامة

برهان/حجة	برص	مقطوع	الذيل
	إنسان	مبتور"عقيم"	القدم
	حيوان	متجدد	الذيل
نتيجة	إنسان	إمكانية الإخصاب	النسل

$$\sum$$

الخوف

↓

الأمل والرجاء

الخاتمة:

1. مثلت الدراسة محاولة لتحليل النص الروائي انطلاقًا من أسس بيرس التنظيرية المتمثلة في المقولات الفرنسكوبية.

2. الخوف يظهر كخزان معلوماتي ويتبدى من كونه سننًا عامًّا ومفهومًا قارًّا، وهو حدث موجود فعليا.

3. الكيفية التي قدمت بها الرواية الخوف أصبح دليلاً اقتضى عدة دلائل كيفية من نوع خاص، ألفت دليلاً عندما تجسدت واقعيا داخل النص.

4. المرحلة التي نعتها عبد اللطيف محفوظ وسماها الدليل التفكيري ووضعها سابقة للأولانية هي من ضمن الأولانية، فهي مثلما نظر لها بيرس كما اتضح من الإجراء.

5. جسدت صورة الغلاف علامة فردية، خرجت منها علامات نوعية تجسيدية، داخل النص.

6. التعريف الوصفي للوحة يمكننا من رصد معلومات على مستويي الكم والكيف.

7. مثل الدليل التفكيري "الخوف" كل مظاهر الخوف من قلق وريبة وشك وإجابات لتساؤلات الذات والنفس.

8. الأولانية مجال عملها يكون محايثًا "البنية".

9. تمثل الثانيانية والثالثانية الحبكة أو المدار السردي، أو التجلي الذي يظهر كيفية الخوف داخل النص السردي، راكنًا إلى قواعد الجنس الروائي.

10. كانت نظرية بيرس الفلسفية متكأ لدراسة ظاهرة اجتماعية، متبدية في قضية الخوف.

11. منبت السيميائية وتربتها التي ولدت فيها غربية بامتياز، فلا نحتاج إلى تصور آخر لهذه النظرية، والدليل أن هذه الدراسة الإجرائية اعتمدت كلِّيًّا على تنظيرات بيرس، وبينت عدم الحاجة إلى ما أضافه عبداللطيف محفوظ في دراسته القيمة، فالنظرية تحوي في بنيتها أسس السيميائية وانفتاحها على الواقع.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم، مصحف المدينة

أولا: اللغة العربية:

1- أمبرتو إيكو، العلامة،تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بن كراد، مراجعة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2007م.

2- جيرار دولودوال، السيميائيات أو نظرية العلامة، ترجمة: عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2004م.

3- خالد حسين خالد، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية لشؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007م.

4- رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، دار المدارس، الدار البيضاء، ط: 2، 2002م.

5- رولان بارت، بلاغة الصورة، ضمن كتاب قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

6- سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الرباط، 2003م.

7- شاكر عبدالحميد، عصر الصورة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير، ع: 311، 2005م.

8- طائع الحداوي، سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط: 1، 2006م.

9- عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي، جدة،ط: 1، 1992م.

10- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي، جدة، 1985م.

11- عبد الحق بلعابد، سيميائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، ضمن كتاب ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، جامعة فيلادلفيا،كلية الآداب، عمان، 2008م.

12- عبد الله الغزال، الخوف أبقاني حيا، الانتشار العربي،ط: 1،بيروت، 2008م.

13- فريال جبوري غزول، علم العلامات "السيميوطيقا" مدخل استهلالي ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى "السيميوطيقا"، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد.

14- فيرناندو دوسوسير، دروس في الألسنية العامة ترجمة: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 1985م.

15- عبداللطيف محفوظ، سيميائيات التظهير، ط: 1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 2009م.

16- عبداللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الإنتاج، مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، ط: 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000م.

17- عبدالمجيد العابد، مباحث في السيميائيات، دار القرويين، 2008م.

18- مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1997م.

19- محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 2، 1992م.

20- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط: 1، المركز الثقافي العربي بيروت، 1991م.

21- مراد بن عياد، من الوسائط الإجرائية في الأدب العربي القديم، بحث في سيميائية التواصل، مطبعة التسفير الفني، صفاقس.

22- ابن منظور "جمال الدين محمد بن مكرم"، لسان العرب، دار صادر، 1990م.

ثانيا: اللغات الأجنبية:

1- Charles Hartsharne and Paul Weiss, eds, Collected papers of Charles Sanders Peirce, Vol:II, Elements of logic Cambridge, Harvard University press,1960.

2- Dictionarioraisone de la theorie langage, ed Hachette, Paris, 1979.

3- Dominique, Serre – Fleersheim, quand les mages vousprennet au mot.

4- Hoek (leo‹H), La Marque du titre, Publisher,LaHaya, Paris, 1981.

5- J Algrids Julien Greimes, Joseph Courtes, Semiotique Dictionarioraisone de la theorie langage, ed Hachette, Paris, 1979.

6- Pierce ChrleS Sanders:

7- The collected Papers of C.S. pierce, Cambridge, Masschussetts University Press.

8- Semiotic and significs, the correspondence between Charles S. Pierce and Victoria Lady Webly, Indiana University Press.