سيمياء الرعب في المجموعة القصصية القصيرة (أكواريل) لأحمد خالد توفيق معالجة منهجية في سيميائيات الأهواء

The Semiotics of Horror in Ahmed Khaled Tawfik's Short Story Collection (Aquarelle) A Methodological Treatment of the Semiotics of Passions

م.د. قتيبة محسن علي

Lect. Dr.Qutaiba Muhsen Ali

جامعة الموصل \ كلية التربية للعلوم الإنسانية

University of Mosul \College of Education for Human

E-mail: quta2000mon@uomosul.edu.iq

https://orcid.org/0009-0008-3838-8051

الكلمات المفتاحية: استهواء، منهجيّة، شفرة، توتير، سيميوز.

Keywords: Passion, methodology, code, tension, semiosis.

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى إضفاء الطابع النقدي على سيميائيّات الأهواء في مقولاتها الكبرى، والنظر إلى المستوى الشعوري من زاوية العملية الإبداعية بخصوصيّتها الجماليّة والدلالية وآفاقها الرؤيويّة. من خلال معالجة منهجيّة تطوّع مفاهيم سيميائيات الأهواء لتلتحق بالسيميائيّة الأدبية وجماليّة التلقّي. ويتمّ استثمار هذه النظرية ومتابعتها للمشاعر والأهواء والانفعالات الجسديّة في سياق القراءة النقديّة، مبتعدين عن المنحى النفسي الاجتماعي والأنتربولوجي الذي يخيّم على مسارات سيميائيّات الأهواء، والصرامة المنطقية التي تغلّف مفاهيمها وتوصيفاتها للانفعال، فتجعلها لا تلبّي طموح القراءة النقدية للنصوص الأدبيّة. ويمارس البحث هذه المعالجة المنهجيّة، في محور التطبيق على العينة المختارة وهي المجموعة القصصية (أكواريل) لأحمد خالد توفيق؛ لقيام محتواها السردي على هوى الرعب.

Abstract

This study aims to critically examine the semiotics of passions within its major categories, exploring the emotional level from the perspective of the creative process, with its aesthetic and semantic specificity, and visionary horizons. This study uses a methodological approach that harnesses the concepts of semiotics of passions to join literary semiotics and the aesthetics of reception. This theory is invested in and pursued for emotions, passions, and bodily reactions within the context of critical reading, departing from the psychological-anthropological approach that dominates the semiotics of passions and the logical rigor that surrounds its concepts and descriptions of emotion, rendering it incapable of fulfilling the aspirations of a critical reading of literary texts. This methodological approach is applied to the selected sample, the short story collection (Aquarelle) by Ahmed Khaled Tawfik, due to its narrative content being based on the passion for horror.

منهجيّة سيميائيّات الأهواء

تتقدّم السـيميائيّة مشـروعًا شـجاعًا بنواة جديدة للعلم، فالسـيميائيّة معناها اصـطلاحًا علم الإشـارات أو علم الدلالات، وذلك انطلاقًا من الخلفية الإبسـتمولوجية الدالة على أنّ كلّ شـيء حولنا في حالة بثّ غير منقطع للإشارات. فالمعاني لصـيقة بكل شـيء، في محصّـلة للإشـارات المجتمعة، وهي عالقة بكلّ الموجودات حيّها وجامدها، عاقلها وغير عاقلها، وما علينا –نحن المتلقّين– سـوى إبداء النيّة في التلقّي، لكي يشـرع العقل بعمليّة معقّدة مفادها تفكيك الشـبكات الإشـاريّة للمعاني المحيطة بنا. وقد تفرّغت السـيميائيّة منذ خمسـينات القرن الماضـي لدراسـة مختلف المجالات الحيويّة انطلاقًا من المبدأ القائل بأنّ كلّ محسوس هو نصّ مفتوح للقراءة، فإذا كانت الأشـياء الجامدة متموضـعة أمام أعيننا حسـب نسـق، فشـكل الجوامد وخواصّـها الفيزيائيّة وطبيعة نسقها، كلّ هذه معانٍ تحيل على أشياء كثيرة، لذلك فالجوامد نفسـها نصـوص لكلّ قارئ سيميائي (الأحمر، ٢٠١٠، ص٨–٩).

سعى كريماس وفونتنيي في كتابهما المشترك (سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس) إلى إبراز أن الهوى هو أسـاس الدلالة، والتدليل على اسـتقلالية البعد الانفعالي داخل النظرية السـيميائية، وتقنينه تركيبيًّا ودلاليًا; لذا قاما بتحديد تمظهراته وبنيته الجهيّة وأدواره وكفايته ومسـاراته وأنسـاقه الصـغرى ومتوالياته الصـغرى والكبرى. وبيّنا ما تسـتتبعه الأهواء من تقويم أخلاقي، ومثّلا بهووين دالّين هما البخل والغيرة (الداهي، ٢٠٠٦، ص١٧).

فبعد مدّة طويلة من الانشـغال بسـيميائيّة العمل، جاءت انطلاقة سـيميائيّات الأهواء، واتّجه الاهتمام إلى معنى الهوى أو الحالة النفسـيّة، وهذا يعني بداية الشـروع في التعامل مع سيميائيّة الانفعال، وملاحظة المشاعر الجسديّة والأهواء الذاتيّة. فالإنسان لا يفعل فقط، بل إنّه يضمّن الفعل شحنة انفعاليّة تحدّد درجة الكثافة التي يتحقّق من خلالها هذا الفعل، وهو إشارة إلى طبيعة كينونة الذات الفاعلة وتأثيرها أيضًـا. واسـتوحت سـيميائيّة الأهواء نموذجها النظري من سـيميائية الفعل، وتداخلت معها منهجيًّا، فتداخل البعد الانفعالي مع البعد الغرضـي للفاعل أثناء تحديد الصـور المعجميّة وإبراز وظائفها الغرضـيّة والهوويّة، وبذلك اعتمدت سـيميائيّات الأهواء على مفاهيم ومصـطلحات سـيميائيّة العمل (عبد الرحمن، ٢٠١٩، ص٢٩). فقد اهتمّت سـرديّة كريماس السـيميائيّة من قبل، بدراسـة شـكل الدلالة أو الكيفيّة التي يأتي بها المعنى، من خلال البنية العامليّة التي تمثّل البعد النسقي لشكل المحتوى، الذي هو التجسيد التجريديّ للكون السرديّ في صـورة أو شـكل مثاليّ تجريديّ يعدّ بنية قابلة لفهم المتخيّل البشـري، ويتمّ البحث عن البنية العاملية، التي تكشـف عن وجه المعنى الأوليّ للمحتوى السـرديّ المبعثر عبر مسـتويات النص; في مسـتوى البنية السـطحيّة الأوّلي، أي المسـتوى الظاهر للسـرد، إذ تخضـع تجلّياته المختلفة

للضرورات الخاصة بالموادّ اللسانيّة التي يظهر من خلالها، وهي أحد مستويي المقاربة السيميائيّة التي تُعنى بنظريّة الدلالة وإجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة، فتهدف إلى الإمساك بالدلالة عن طريق اختصار الأحداث في قواعد تركيبيّة تحكم النص في مستواه التوزيعيّ، إذ يتمّ النظر إلى النص السرديّ في تجلّياته الخطيّة المباشرة (غالب، ٢٠١٧، ص١١٨).

إنّ البناء النظري الخاص بالأهواء يستمدّ مبادئه ومفاهيمه وتصنيفاته الأساسيّة من سيميائيّات الفعل، فالأمر يتعلّق بتنويع على أصل أو الانفتاح المتزايد على مناطق إنسانيّة جديدة، لا تلغي الأصل، بل تقوم بإغناء مفاهيمه وتوسيع دائرة اشتغاله. وعلى الرغم من أنّ للظاهرتين منطقين مختلفين، بناء على أنّ الانفعال سابق في الوجود على المعرفة; إلّا إنّهما لا يكشفان عن مضامينهما إلّا من خلال السيرورة التوليديّة (كريماس وفونتنيي، ٢٠١٠، ص١٥).

وبهذا وازت سيميائيّات الأهواء في منهجيّتها سيميائيّات الفعل، واقترحت تكييف المفاهيم والتصوّرات من أجل معالجة ظواهر مستمرّة وتدريجيّة مثل الانفعالات والأهواء والإحساسات (وازيدي، ٢٠١٧، ص٢١). غير أنّ مشروع سيميائيّات الأهواء، بحسب رأي معظم الباحثين، يتّصف بقيام بنائه العلمي على مجموعة من الحدوس المعرفيّة، وعلّة ذلك أنّه لا يزال في طور التشييد النظريّ، فالاقتراحات والنماذج النظريّة والخطاطات المعياريّة التي يقدّمها من أجل مقاربة ملائمة للمكوّن الهووي داخل الخطاب، تشكّل عماد التفكير في القضايا الجديدة في النظريّة، بيد أنّها من جهة أخرى تفرض على الباحث ضرورة تنقيحها أو تخليصها من زخم التفاصيل المخلّة أحيانًا بالانسجام المطلوب، في أفق استكمال مشروع التأسيس النظري المتماسك لمكوّني الأهواء والتوتّرية في الخطاب، وهذا ما تقتضيه شروط الطبيعة العلميّة للنظريّة السيميائيّة (بادي، ٢٠٠٧، ص٣١٢).

وتبدو منهجيّة السيميائيّة السرديّة متخلّلة في مقاربات سيميائيّات الأهواء للحالات الانفعاليّة، مصاحبة لها في التصوّرات والمعالجات، لكنّ موضوع سيميائيّات الأهواء المتمثّل بالحالات النفسيّة، يلقى عادة صعوبات وعوائق حين تفرض عليه منهجيّة السيميائيّة السرديّة، مردّ هذا إلى التخالف الذي تحمله الانتقالة من سيميائيّة الفعل إلى الأهواء التي تغيّر موضوعها، لكن تمّ الاحتفاظ بمنهجية السيميائية السرديّة، وأريد لها أن تواكب سيميائيّات الأهواء دون مراعاة لخصوصيّتها المعرفيّة، وفي نهاية المطاف ظلّت المنهجيّة التي تسيّرها معلّقة أمام نتائجها المرجوّة.

سيميائيّات الأهواء من حالات النفس إلى البنية الأدبيّة: معالجة منهجيّة

انتقلت الدراسة السيميائية في سيميائيّات الأهواء إلى فهم آخر وهي تقارب المعنى، لتكشف بذلك عن ذاتيّة خطاب الشعور والأحاسيس عند المتلفّظ وهو داخل في علاقات توتّريّة وصراعيّة في النص الحكائي. ومن ثمّ فتحت سيميائيّات الأهواء ميدانًا جديدًا للبحث بفضل البعد العاطفي للخطاب (العابد، ٢٠١٦، ص١٧٩). وانحازت سيميائيّات الأهواء في بلورة مشروعها إلى تمثيل البعد السردي للخطابات التي يمكن اختصارها فيما يشبه منطقًا للفعل، وفي تصوّر الذات التي ستكون محدّدة بصورة كليّة من خلال فعلها والشروط الضروريّة لتحقيقه (كريماس وفونتنيي، ٢٠١٠، ص١٤٥).

فما يهمّ في منهجيّة سيميائيّات الأهواء في تعاملها مع النصوص، بناء على السيميائيّة السرديّة، هو الشروط الداخليّة للمعنى دون التفات لتلك العلاقات التي يقيمها النص مع أيّ عنصر خارجي عنه، ممّا يستلزم أن يظلّ التحليل بهذه الحالة محايثًا مقتصرًا على فحص الاشتغال النصيّ لعناصر المعنى دون غيرها، وبهذا يعدّ المعنى أثرًا ونتيجة مستخلصة بوساطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالّة (قادة، ٢٠٠٨، ص٢٢٨-٢٢٩). ويبقى الهدف واحدًا في السيميائية السردية والأهوائية، وهو في الحالتين "ليس تفسير الأعمال الفردية في الأدب، بقدر ما هو توضيح القواعد التي تولّدها، فهو يبدأ بالمفهوم الجوهري للتضادّ الثنائي، بوصفه صيغة مفهومية بشريّة أساسيّة، ويتضمّن التسلسل الحكائيّ هذه الصيغة باستخدام عاملِين أو ممثّلين تكون علاقتهم إمّا تضاديّة أو غير تضاديّة، وستولّد هذه العلاقة على المستوى السطحي الأحداث الجوهريّة للقطع والوصل وللانفصال والتوحيد وللصراع والتوفيق..إلخ. والتحرّك من أحد هذه الأحداث إلى آخر، التي تتضمّن الانتقال على سطح كيان ما – صفة كان أو شيئًا– من ممثّل إلى آخر يولّف جوهر الحكاية" (هوكز، ١٩٨٦، ص ٨٣).

بهذه الطريقة يؤسّس التطبيق السيميائي مستوى متجانسًا للتحليل، من خلال الاحتفاظ بما هو ملائم للموضوع المختار فقط، والباقي يقع كلّه خارج حقل ممارستها. وهو المنحى الذي ولّد انزعاجًا حقيقيًّا لدى بعض الباحثين; لأن مثل هذه المقاربة ترفض مسبقًا إبراز كلّ المادّة المدروسة وكلّ مكوّناتها (كورتيس، ٢٠٠٧، ص٥٩).

فالسيميائيّة في إطارها العام نشاط معرفيّ خاص من حيث أصوله وامتداداته، ومن حيث مردوديّته وأساليبه التحليليّة. إنّها علم يستمدّ أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفيّة مثل اللسانيّات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسيّ والأنتربولوجيا. كما أن موضوعها غير محدّد في مجال بعينه، فالسيميائيّات تهتمّ بكل مجالات الفعل الإنسانيّ، وهي أداة لقراءة كلّ مظاهر السلوك الإنسانيّ بدءًا من الانفعالات البسيطة ومرورًا بالطقوس الاجتماعيّة وانتهاء

بالأنساق الإيدولوجيّة الكبرى (بنكراد، ٢٠١٢، ص٢٥). والمعنى في النظرة السيميائيّة إمساك بسيرورة لا تحديد لمضمون يوجد خارجها، وهو ليس محايثًا للشيء ولا للذات، لأنّه حصيلة النشاط الإنساني في بعديه التداوليّ والمعرفيّ. والدلالة ليست حالة مستقلّة يمكن تحديدها بشكل حدسيّ خارج عمليّات الوصف. إنّها خلافًا لذلك حالة مفْصلة، كلّ شيء خارجها مساوٍ لنفسه منكفئ عليها وموجود خارج ممكنات التدليل، وتلك هي الأسس المعرفيّة الأولى التي مكّنت السيميائيّات من تجاوز سلسلة من التقابلات العقيمة مثل الشكل والمضمون واللفظ والمعنى والظاهر والباطن، فتلك ثنائيّات توهم بإمكانيّة الإمساك بهذا خارج ذاك، وتوهم بأنّ المعنى جوهر أو كمّ مفصول عن الأشكال التي تخبر عنه ومن خلالها يكون دالًّا (كريماس وفونتنيي، ٢٠١٠، ص١٨).

المعالجة المنهجيّة

من الواضح أنّ سيميائيّات الأهواء غير معنيّة بالنصّ السردي من حيث إنّه عمل أدبي إبداعي، لأنّها تسلك منحى نفسيًّا أنتربولوجيًّا في معالجة قضيّة الأهواء، ينتج ضمن مقولات منطقيّة صارمة معقّدة، تستوحي نموذجها المنهجي من سيميائيّة الفعل التي بدأها كريماس من قبل في علم الدلالة البنيوي. العيّنات السرديّة التي تستحضر مجالًا لتطبيقات سيميائيّات الأهواء، لا ينظر لها بمقتربات شعرية أو هيرمينوطيقية، لأنّ قراءتها غير تابعة للعمليّة النقديّة، واستنطاقها لما تقتبسه من تلك النصوص لا يعدو أن يكون هامشيًّا في بنيتها الأدبية، وما تفتحه من مدى إلى عمق النص، لا يلبث أن يظهر قعرًا خاويًا، وتسقط القراءة في عدم الملاءمة; لأنّ المفاهيم تغرز في مناخ لا تنتعش فيه، وإجراءات التحليل لا يستجيب لها النصّ، ممّا يجعلنا ننتبه إلى التنافر الخفيّ بين مفترضات سيميائيّات الأهواء والنتائج المتوقّعة، حين تطبّق على العالم التخيّليّ. فما يتمّ الامتداد إليه من المعنى هو حصيلة افتراض أنّه تابع لفيوضات المفاهيم الهووية، وتبعًا لهذا تختفي الظاهرة الإنسانيّة التي ولّدت النص، وتنسحب إلى المؤخّرة فرص التفاعل المثمر بين النص والقارئ. وهذا يفسّر لنا محدوديّة الاستناد إلى العيّنة الأدبيّة، ومرورها أمثلة عابرة تذوب في سياق الاعتماد على المعجم، وعدّه الأرضيّة العمليّة لممارسة فعاليّات سيميائيّات الأهواء، وعادة ما يكون ربط العيّنة الأدبيّة بمسار الأهواء ربطًا يقترب من القسريّة، حين يعزل المقطع المستشهد به عن سياقه الخاص ليقبل الخضوع لمغزل المنحى الهوويّ في معاينة الوقائع السرديّة، كما يحدث مع الاقتباسات التي ترد عن رواية بروست وغربيه وغيرهما في محور معالجة هوى الغيرة. بهذا تنزاح مقولات سيميائيّات الأهواء عن تلمّس مواطن الحيويّة في النصوص التي تعالجها، وتمتنع عن الإبحار بموازاة تيّارها الهادر، لتسبح إجراءاتها خارج

المتن الفعلي، وتفقد وجهة السـرد الملائمة، مسـترسـلة في رحلة مكتظّة بالأمتعة، لكنّها تنفق في غير أوان سوقها، وتغدو أخيرًا رحلة عابرة لا تحظى بحصيلة تواكب استعداداتها المتراكمة.

من جهة ثانية، نجد أنّ ما تحفل به سـيميائيّات الأهواء من ترسـانة مفاهيمية تسـيّر معالجاتها لحالات النفس; تضـمحلّ نبراتها المنطقيّة وتتلاشـى تعقيداتها الأسـلوبيّة، حين تهبط بنا من فضـاءاتها الشـائكة إلى أرضـيّاتها التطبيقيّة، سـواء من خلال القاموس الذي يعدّ العيّنة الأسـاسـية، أم النص السـردي الذي يأتي عيّنة فرعيّة. وسـرعان ما ينفد الزاد في أوعية تلك المفاهيم، وتنزع أقنعتها الكثيفة أمام مألوفيّة الأمثلة وقربها من الفهم الذي لا يتجاوز متلقّيًا من الدرجة الدنيا. وفي كلّ مرّة تظهر بها هذه الآليّة نحدس بوجود مفارقة منهجيّة نستشـعر أثرها في الفجوة التي انفتحت بين أفق المفاهيم وما يعد به، ومسـتوى الأمثلة الذي لا يوازي ذلك الأفق الموعود. على إثر هذا تسـقط سـيميائيّات الأهواء في اللاجدوى، مثلما تندلع البروق والرعود لكن لا مطر. فالمفاهيم المنطقيّة الحادّة التي يصـوغها كريماس وفونتنيي تعد بالكثير من التحقّق والاسـتكشـاف، لكنّها حين تشـير إلى الواقع الذي تعبّر عنه تلك المفاهيم والمرجع الذي يجري توصـيفه، تحدث مفارقة من خلال كسـر أفق انتظار حمولة المفهوم التي تبدو مكتنزة بالأفكار والأسرار، لكنّها حين تنزل إلى أمثلتها الواقعيّة ينكشف ما في المفهوم من ضخامة مفتعلة، ويُرى ما في تمثيله من ضـحالة متفاقمة. مثال هذا حديث كريماس وفونتنيي عن الذات المرعوبة بأنّها "موسومة من خلال إرادة عدم الكينونة، ولكنّ مسارها المخيالي سيظلّ قائمًا على اتّصال (غير مرغوب فيه) مع موضـوع مضـاد، أي على صـورة طالحة لذات محققة؛ إن الحالة المحتملة تفترض، داخل الفضـاء المخيالي الذي تفتحه الحمولة الكيفية للإرادة، حالة محققة. وتعدّ هذه الحالة من جانبها، وهي المحددة من خلال اعتقاد اسـتقبالي، انتظارًا طالحًا يقوم بتكييفها، وهكذا دواليك" (كريماس وفونتنيي، ٢٠١٠، ص١٠٧). وهذا يفسّـر لنا لمَ يصـاب قارئ سـيميائيّات الأهواء بحالة من عدم الاستساغة محاطة بسياج من عدم القدرة على فهم سيرورة هذه النظريّة، وفي الوقت نفسـه يلقى تعثّرات في طريق تشـكيل صـورة كلّية لمقاصـد المفاهيم، كأنّها تسـبح في فضاء مختلط لا يقبل التصفّي إلى خيط واحد يوحدّها ضمن أفق نقديّ أو معرفيّ.

وتنطلق فكرة المعالجة المنهجيّة في دراسـتنا من إمكانيّة النظر إلى مفاهيم سـيميائيّات الأهواء من زاوية السـيميائيّة الأدبية وجماليّة التلقّي، إذ تسـتثمر تلك المفاهيم وإجراءاتها بوصـفها أدوات لمتابعة نقدية تراقب العمل الأدبيّ فهما وتحليلًا، ضمن البنية الأدبية التي تبدأ من المظهر الشكلي والعالم التخيّليّ، وتمتدّ إلى اللغة الثانية التي لها نظامها الخاص وشفراتها النصّية، وصولًا إلى مستوى ثقافة النص والرؤية المعرفية التي تُنتج عبر تدخّل القارئ. وترتكز هذه المعالجة على توظيف مقولات سيميائيّات الأهواء الكبرى وهي الاستهواء والتوتير والمسار التوليديّ والمآل، في

قراءة العيّنة المختارة من خلال هوى الرعب الذي يمثّل مضمونًا أساسيًّا في هذه المجموعة القصصية، ونحاول سحب تلك المقولات إلى سياق القصّة بوصفها عملًا أدبيًّا، لإضفاء الطابع النقديّ عليها والامتداد بها إلى السيميائيّة العامّة وجماليّة التلقّي، من خلال محاولة تطويع نظريّة سيميائيّات الأهواء بما يناسب طبيعة النص الأدبيّ، وتسخير مقولاتها لمصلحة السياق النقديّ الذي يحلّل النصّ الأدبيّ في أبعاده الجماليّة والدلاليّة، بمعنى متابعة الموقف الانفعاليّ وتلقّيه عنصرًا أدبيًّا، فالنظرة السيميائيّة باقية لكن يتمّ توجيهها بما يلائم العوالم الأدبيّة. وهنا تحدث النقلة المنهجيّة حين تلحق طروحات سيميائيّات الأهواء ومعالجاتها لمسألة الشعور والحالات الداخليّة بسيمياء النص السرديّ، فتصطبغ بمنحى نقديّ وتبتعد عن النزعة النفسية الاجتماعية والأنتربولوجية لسيميائيّات الأهواء، ويتمّ استثمار مقولاتها في قراءة النص الأدبيّ ومعاينة تطلّعه إلى أفق معرفيّ، ومن شأن هذه المعالجة أن تدفع بنظريّة سيميائيّات الأهواء نحو السيميائيّة العامة، وهي تطبّق مفاهيمها على النص السرديّ منتجة شعرية سيميائيّة. هذا التصوّر يفتح الباب واسعًا لعمليّة تلاقح بين مفاهيم السيميائيّة العامّة في إطار النقد الأدبيّ، ومعطيات سيميائيّات الأهواء التي لا يحسن تجاهل إمداداتها المنهجيّة والإجرائيّة عند دراسة المشاعر والأهواء داخل النصوص الأدبيّة، وفي الوقت نفسه يجري المروق من سجن الصرامة المنطقيّة التي تغلّف سيميائيّات الأهواء، كما حدث من قبل في سيميائيّات العمل وعمليّات التقنين التي تبدو معزولة عن خصائص النصوص الأدبيّة إلى حدّ النفور والتقاطع. هذه المعالجة تعدّ تعديلًا في بوصلة نظريّة سيمائيّات الأهواء لتشير إلى النصّ الأدبيّ بأبعاده المتنوّعة، مستندين إلى مسلّمة أنّ سيميائيّات الأهواء تبقى حاملة لوجهة سيميائيّة، في حوزتها التلوّن بما يغيّر زاوية النظر ودقّة المعالجة لتنضاف مكتسباتها في نهاية المطاف إلى حقل العمليّة النقديّة والفاعليّة المنهجيّة التي تفتح بوّابات أخرى إلى النص الأدبيّ.

الاستهواء من الدلالة الأوّليّة إلى الشفرة النصّية

يعدّ الاستهواء مفهومًا مركزيًّا في البناء النظريّ الخاص بالأهواء، لأنّه أساس المادة التي تتشكّل منها الأهواء، والحدّ الأدنى الحسّي في الوجود الإنساني، ويشير إلى مجمل الشروط القبليّة لظهور الدلالة. فهي وحدها ما يشير إلى وجود مادّة سابقة على تحقّقها الفعليّ. ويحيل مفهوم الاستهواء إلى سلسلة الأحاسيس الظاهرة والخفيّة المتصارعة في كيان الذات الإنسانية، تقوم بتحريك قوّتها الانفعالية وتظهرها في الهوى الذي تفجّره الأحاسيس الخارجة عن الذات التي يستند إليها خطاب الأهواء لرسم عوالمه. إنّ الاستهواء بهذا المعنى هو بمنزلة القوّة الانفعالية المشكّلة للسيرورة الدلالية الهوويّة، تتولّد من حالة جسديّة تخضع لقوى متضاربة بين الخير والشرّ، بتوجيه

من حركة يتجاذبها الانفتاح والانغلاق، تقوم على انفعال وإحســاس دالّ يدفع نحو شـــيء معيّن ليؤدّي وظيفة ما (باعلي،٢٠٢٤، ص١٦٢).

ويحيل مفهوم الاستهواء إلى حركة تشتمل على الانفتاح والانغلاق، إنّه اندفاع محسوس دالّ، شيء (يدفع..) و (يؤدّي إلى..)، إنّه ديناميّة جسديّة، ويقوم مكوّناه الصالح والطالح بتوجيه الحركة، أي يشكّلان حالة استقطاب. من هذه الزاوية يشير إلى مجمل الشروط القبليّة لظهور الدلالة. إنّه بعبارة أخرى ما يمثّل الحدّ الأدنى الحسّـــي في الوجود الإنســاني. يســوق كريماس وفونتنيي مثالًا في هذا السياق: هل صرخة الطفل الوليد الأولى صرخة الفرح المخلّص، أو هي اختناق السمكة الخارجة من الماء؟(كريماس وفونتنيي،٢٠١٠، ص١٤).

تشير هذه التصوّرات عن الاستهواء إلى مرحلة أولى كامنة في الذات الهويّة، مرحلة نائية عن أيّ سياق، ومن ثمّ فالاستهواء متّصف بالبدائيّة التي يمكن أن نلقى صورتها متجسّدة في الإنسان البدائي الذي ما زال في طور استكشاف ما حوله وصولًا إلى علاقة ستعقد مع العالم الخارجي والأشياء من خلال استقطابيّة ما ينفع وما يضرّ أو الصالح والطالح، وهذا ما يقرّب مفهوم الاستهواء في النظرة السيميائيّة من عملية خلق شفرة يتمّ الاستناد إليها للمضيّ في الصلة المعقودة مع الموضوع الخارجي بوصفه دالًّا. وحين يكون النص السرديّ الأدبي متّكئاً على حالة شعورية انفعاليّة، فسوف ينتقل مفهوم الاستهواء إلى مستوى آخر، لتحريك الهوى من سياق الانفعال إلى شـــفرة نصـــيّة، تكون مفتتحًا لأفق دلالي يذهب أبعد من حدود الهوى وطابعه الشعوري، ويخرج إلى مدىً آخر يسعى النص السرديّ إلى تأسيسه اعتمادًا على واقعة شعوريّة لن تبقى حبيسة حالة النفس.

يغدو الاستهواء بهذا المنحى مهادًا لتكوّن الشفرة، ويسلك سلوك الشفرة التي تعمل "كنظام من الإمكانات، يتجاوز تكافؤ احتمال النظام في أصله، ليسهل مجاله التواصليّ، أي إنّه يستخدم عنصرًا من نظام يوظّفه ليرمز في مستوى آخر لدلالة غير ما كانت له في نظامه الأصليّ، عن طريق تشفير العلامات أو مجموعاتها بمساعدة علامات أخرى" (فضل، ١٩٩٦، ص٣١١).

من خلال هذه العمليّة يحدث انتقال إلى عالم المعنى عند الإنسان المتلقّي وتنفتح سيرورة دلالة؛ لأنّ العلامة تصير شكلًا دالًّا ينبغي على الإنسان المتلقّي أن يملأه بمدلول معيّن، بمعنى أنّ الإنسان المتلقّي يسند معنى معيّنًا إلى العلامة. ويطلق أمبرتو إيكو على سنن الإنسان المتلقّي سننًا وضعيًّا، إلّا إنّ هذا المتلقّي ينبغي له أن يحصل على سنن آخر أيضًا، معدّ انطلاقًا من السنن الأوّل، وذلك حينما يصبح المدلول الوضعيّ بدوره دالًّا ذا مدلول، وهذا المدلول الثاني هو المدلول الإيحائي لمدلول وضعيّ مضمر، غير أنّ المتلقّي الإنسان يمكنه أن يحصل على سنن

إيحائي آخر، وهذان السننان الإيحائيّان لا يلغي أحدهما الآخر، بل إنّهما يشتغلان بالتناوب حسب المقام الذي يوجد فيه هذا المتلقّي الإنسان (مبارك، ١٩٨٧، ص١١).

وإذا كان الاستهواء يؤشّر على مرحلة قبليّة، أي قبل أن يفيض الهوى عن الذات ويتّخذ شكلًا اجتماعيًّا من خلال سلسلة من الانشطارات التي تقود إلى خلق عوامل تتحدّد من خلال كيفيّات متنوّعة وقيم (كريماس وفونتنيي،٢٠١٠، ص١٣-١٤)؛ فإنّه سيغدو مقدّمة لتشكّل الشفرة النصّية، يحدثها مرور الشعور إلى موضوع يبنى عليه السرد الذي سيتولّى تقديم المحتوى المسرود، ومن ثمّ نكون أمام هدف تعبيريّ يمتلك أبعاده الجماليّة والدلاليّة، ويستدعي من هذه الزاوية تلقّيًا عابرًا للمحيط الشعوريّ، ويرصد هناك آليّة لتفعيل خصائص سرديّة لا تكتفي بملاحظة مولّدات الشعور وتجسيداته بمظاهر سرديّة، متجاوزًا بهذا أفقه الهوويّ الذي يبدو للوهلة الأولى ملتحمًا به ومتوقّفًا عند حدود فاعليّاته التصويريّة. وانطلاقًا من هذا الحدّ تصطبغ استهوائيّة الشعور ببعد سيميائيّ سوف يرسم عوالم نصّيّة تمتدّ إلى مساءلة الشعور تداوليًّا وثقافيًّا.

التوتير من التخطيب إلى الفاعليّة النصّية

التوتير مقولة مستعارة من فينومينولوجيا هوسرل، وتشير إلى توجّه نابع من حقل التوتّرات المحسوسة، إنّها قريبة من مقولة الاستهواء، من حيث إنّها مكمّلة لها رغم أنّه لا يجب الخلط بينهما. فالاستهواء يختصّ بالجسد المحسوس، في حين يتكفّل التوتير بحقل التوتّرات التي يندرج ضمنها هذا الجسد. لذلك يتمّ الجمع بينهما في مقولة عامة يطلق عليها كريماس وفونتنيي توتّريّة استهوائيّة. فالتوتير حالة لاحقة للاستهواء، أو تصرّف في المادة الانفعاليّة وتوجيهها نحو التحقّق. ولهذا السبب فإنّه مرتبط بالمستقبل (أي ما هو موجّه نحو ...)، ما هو موجود في تماسّ مع مآل هو الغاية من كلّ حركة استهوائيّة. إنّ التوتير هو ما يدفع بالاستهواء إلى المثول في الوجود من خلال أجزاءه لا من خلال كلّيته، ولن تكون هذه الأجزاء سوى أهواء مجسّدة (كريماس وفونتنيي، ٢٠١٠، ص٣٣-٣٤).

ويمكننا من خلال التوتير تحديد درجات الحضور لعامل التوتّر في الذات، ويستخلص نوع الحضور هذا انطلاقًا من نظم انعقاد حدّين بسيطين يخصّان الكثافة والاتّساع أو الكمّيّة، ولكلّ من هذين المعيارين حدّ قويّ أقصى وآخر ضعيف أدنى. وفي نهاية تحليل النظم المحتمل انعقادها بالتأليف بين هذه الصيغ، نحصل على الوجوه الشعوريّة (بلعابد، ٢٠١٦، ص١٨٢).

تبرز تجسّدات التوتير في عمليّة التخطيب بوصفها "بناء خطاب، أي التحوّل من الامتداد اللامتناهي إلى إمكانيّة خلق عالم مكتف بذاته، أو إدراج مقولة مثل الخير ضمن سياق يحدّد مضمونها" (كريماس وفونتنيي، ٢٠١٠، ص١٧). فالتوتير يستهدف الكتلة الاستهوائية ويدفعها إلى التجسّد في حقل من التوتّرات المرئيّة التي هي البدايات الأولى التي يقوم عليها

أشكال التركيب الأولى المسؤولة عن تشكّل الأهواء في انفصال عن الاستهواء واستنادًا إليه في الوقت نفسه (كريماس وفونتنيي، ٢٠١٠، ص١٧). وإذا كانت البنيات السرديّة تتميّز بوصفها شكلًا كونيًّا عامًّا، بنوع من الاستقلال من حيث التنظيم والوجود عن البنيات الخطابية، فإنّها تعدّ في الآن نفسه وعاء تصبّ داخله المضامين الخاصة بهذا النص أو ذاك. فالنصّ السرديّ لا يتحدّد من خلال خطاطته السردية، بل من خلال التحقّقات المتنوّعة لهذه الخطاطة، ولا يمكن فصل هذه التحقّقات بأشكالها عن الإكراهات التي يفرضها الشكل الخطابي بوصفه استثمارًا دلاليًّا يمنح النص السردي تلوينه الثقافي الخاص. فإذا أمكن عدّ البنيات السردية خاصّية عامّة، فإنّ التشكّلات الخطابيّة (الموتيفات والثيمات) رغم قابليّتها للتعميم والانتقال من لسان إلى آخر، تظلّ خاضعة لمصفاة تحدّد نسبيّتها وترتبط بعوالم سيميائيّة ثقافية خاصة بمجموعة بشرية ما (بنكراد، ٢٠٠١، ص١٢٥-١٢٦).

حين تبرز التوتيرات بتجسّداتها الخطابية، نكون أمام عمليّة تفعيل دلاليّة للهوى وهو يشرع بفتح قناة تواصل مع القارئ. من هذه الزاوية يمكن النظر إلى هذه التجلّيات الهوويّة بأنّها فاعليّة نصّيّة يحضر القارئ من خلالها مشاركًا في بناء معنى النصّ. ينقلنا تصوّر التوتيرات جزءًا من الفاعلية النصّية إلى عملية خلق ديناميّة "يقودها مكوّنان رئيسيّان داخل النص، الأول ذخيرة من النماذج الأدبيّة المألوفة وتواتر الموضوعات الأدبيّة، فضلًا عن الإلماع إلى السياقات الاجتماعيّة والتاريخيّة المألوفة. والثاني التقنيات أو الاستراتيجيّات المستخدمة لوضع المألوف مقابل اللامألوف, وتُدفع عناصر الذخيرة إلى الخلف أو تبرز إلى الأمام باستمرار، متمخّضة عن تهويل استراتيجيّ أو تسفيه، أو حتّى إلغاء للإلماعات. إنّ هذا التغريب لما يعتقد القارئ أنّه يدركه يوجب خلق توتّر سوف يقوّي توقّعاته ويمزّقها كذلك. وعلى الشاكلة نفسها قد نُواجه بتقنيات سرديّة تقيم روابط بين أشياء نجد أنّها من الصعوبة أن ترتبط، ولذلك نضطرّ إلى إعادة تأمّل المعطيات التي عُدّت للمرّة الأولى على أنّها مباشرة تمامًا (تومبكنز،١٩٩٩، ص١٣٢).

فالذخيرة أو السجلّ النصّي هي نصوص سابقة ومعايير اجتماعيّة من جهة، والسياق التاريخيّ والثقافيّ الذي نجم عنهما النص من جهة ثانية، لكنّ عناصر السجلّ هذه يجب أن تكون منظّمة وفق استراتيجيّات لكي يهتدي بها القارئ في تفاعله مع العمل الأدبيّ ويبني معناه، كي يتحكّم النص في أفعال الفهم لدى القارئ، أو في عمليّات تحقيق التوافقات النصيّة المعلّقة أو المعطاة افتراضيًّا فقط، فالنص ينظّم استراتيجيّة معيّنة، ولكي تحقّق الاستراتيجيّات النصّية هذه المهمّة، فعليها أن تربط عناصر الذخيرة النصيّة بعضها بعضًا. يعني هذا أنّ الاستراتيجيّات النصيّة هي المسؤولة عن كيفية توزيع وترتيب وتنظيم عناصر الذخيرة النصيّة، ومن ثمّ في

ضوئها يتحدّد النصّ في بنائه وفي شكله الخاص، مع إقامة العلاقة بين السياق المرجعيّ للذخيرة النصّية والقارئ المدعوّ لتحقيق التوافقات النصّية (عطا الله وحامة، ٢٠٢١، ص٤٣٥).

قصّة (أكواريل): نموذج تحليليّ للاستهواء والتوتير إلى الشفرة والفاعليّة النصّيّة

تستهلّ هذه القصّة بمشهد نظر محمود إلى لوحة رسمها فان كوخ، ويعتقد أنّ الرسّام كان حينها يمرّ بحالة صرع متقدّمة. والجديد في الأمر حسبما يصرّح السارد، أنّ المرض النفسي يمكن أن ينتقل بالعدوى مثل أيّ مرض آخر. ورغم أنّ الحقيقة العلميّة تنكر هذه الفكرة، لكنّ السارد يؤكّد احتمال انتقال المرض النفسي بالفيروسات والبكتيريا. ويظهر محمود متلبّسًا بهذا التصوّر ومناخه المخيف، إذ يشعر أنّ الصرع يداهمه كلّما نظر في اللوحة المرسومة من فان كوخ بطريقته النقطية والخطوط الملتفّة الدوّاميّة (توفيق،٢٠١٣، ص٢٧٨).

ينفتح استهواء الرعب من المهمّة التي على محمود أن يقوم بها، فقد توجّب أن يذهب إلى شقّة خالته المتوفّاة، ويعاين الأشياء المهملة للتخلّص منها. خالته تعيش وحيدة في الشقّة بعد وفاة زوجها وهي بلا ولد. ونلمح ابتداء تحرّك استهواء الرعب إلى شفرة من حدث فرار الصبيّ حسام من البيت، وهو ابن قريبة للخالة التي اختارت تربيته بعد وفاة الزوج، وكانت تعامله كما لو أنّه ابنها، لكنّه فرّ من البيت ولم يسمع أحد بعد ذلك شيئًا عنه. يتكثّف استهواء الرعب ومعه يتّجه أكثر إلى شفرته النصّيّة من زخم التوقّعات المقلقة التي تحتدم في عقل محمود وهو يقدم على الدخول إلى الشقّة والسير فيها، الشقّة التي كانت تضمّ الخالة بسيرتها الغامضة التي تدعو إلى الشكّ والخوف والريبة.

ويظهر توتير استهواء الرعب في صوت يصدر من المطبخ، بعد دخول محمود إلى الشقّة، فيستحوذ الرعب عليه، وسرعان ما يدلي بصفة الجبن التي تشمله، ونكون أمام مسار تحرّك التوتير إلى فاعلية نصّية، حين يكون قناة لعملية تبئير للشخصية وفتح المجال للحديث عن نفسها، والإفصاح عمّا تعانيه، ورغباتها المعاقة، وهو ابن الخامسة والثلاثين، وقبل هذا كان الاستهواء قد تقدّم إلى شفرة تعمل انطلاقًا من الشفرة الأولى بدلالة الرعب الذي يغلّف مشهد المرور بشقّة تنتشر فيها رائحة الموت.

يستدعي النص في ذخيرته الأدبيّة مرجعيّات تواكب اندفاع استهواء الرعب إلى شفرة، وتجلّي توتيراته بوصفها فاعليّة نصّية. البداية مع لوحة لفان كوخ الذي كان يعاني صعوبات شتّى في حياته التي أنهاها بالانتحار، يقابل اللوحة وفان كوخ الصبيّ حسام وما رسمه مستخدمًا ألوان الماء (الأكواريل) في منحى يحاكي به طريقة فان كوخ في الرسم، ومن ثمّ يعانق النصّ استراتيجيّة من خلال مقابلة اللوحتين ليتطابق الصبيّ مع فان كوخ، إلى مأزق حياتيّ وخيم ونهاية مأساويّة. ويدخل محمود في الدائرة نفسها حين يمعن النظر في لوحة الصبيّ، ويستعيد السرد

فكرة انتقال فيروسات المرض النفسي الذي تشي بها اللوحة، ويوصف الصبيّ بأنّه لم يكن على ما يرام عقليًّا.

المحتوى الثاني لذخيرة النص التي ينبعث منها توتير الرعب ويتقدّم نحو الفاعليّة النصّية، هو الإحالة إلى صاحب اللحية الزرقاء الذي تتحدث عنه حكاية شعبيّة فرنسيّة، وكان رجلًا ثريًّا يعاني من استعصاء الزواج عليه بفعل لحيته الزرقاء الغريبة. ويُكتشف فيما بعد أنّه قد تزوّج أكثر من مرّة، وقتل كل زوجاته وأودع جثثهنّ في غرفة سرّيّة، تصل إليها زوجته الأخيرة ويفتضح أمره، فيقتلونه (اللحية الزرقاء، ويكيبيديا). يحدث هنا ربط بين هذه الحكاية ومشهد اللوحة التي رسمها الصبيّ حسام; وتتكوّن صورة اللوحة من واد يتلوّى، وهناك بيت من طين، تطلّ فيه فتاة حسناء من نافذة في برج أعلى البيت. ينتج من إلحاق فتاة اللوحة الحسناء بحكاية ذي اللحية الزرقاء، استراتيجيّة نصّية، تقود إلى تعيين الفتاة مهدّدة بالقتل على يد الزوج. وبهذه الطريقة يتلوّن توتير هوى الرعب ليشير إلى فاعليّة نصّيّة تدعو القارئ إلى الإجابة عن الأسئلة التي يثيرها نسيج السرد، وهو يجمع هذه الأطراف ومعهم محمود في خانة واحدة.

يشتغل توتير هوى الرعب مجدّدًا من لحظة صدور طرق على باب الشقّة، يهمّ محمود بفتح الباب لكنّ المقبض لا يستجيب; فقد التصق الباب ولم يعد مقبضه يعمل. ولا شكّ أنّ انغلاق الباب فجأة أو امتناعه عن الانفتاح من دون سبب ملموس، آليّة فائقة في صناعة الرعب وتثويره. فيجد محمود نفسه حبيسًا في الشقّة لا أحد معه. عند هذا الحدّ يرتفع مدّ استهواء الرعب، ويلقى توتيره الأوّل في تخايل شبح يجلس قرب باب غرفة النوم. يفكّر محمود أنّ الشبح يمثّل خالته المتوفّاة، ومن تحت كلّ هذا يعمل التوتير بوصفه فاعليّة نصيّة تفتح طريقًا إلى حدث موت الخالة الذي سيرصد ويوضع على طاولة التساؤل، لا سيّما أنّها تعيش وحيدة ولا معلومات عن ما كان يجري داخل الشقّة. احتباس محمود داخل الشقّة رغمًا عنه بعد عطل قفل الباب، يحوّله إلى بئر استهواء للرعب، وتغدو الشقّة فضاء مثاليًّا لتوتيرات هوى الرعب، وينشأ نسق سرديّ سيحفل بمشاهد الرعب عبر علاماته الشاخصة، ومحمود هو البؤرة الاستهوائية والشقة مسرح التوتيرات، بقرينة اللوحة التي رسمها الصبيّ، وما تكتنزه من إمكانات توتير الرعب من خلال التغيّرات التي تطرأ على محتواها تبعًا لرؤية محمود. ينفتح عبر هذه البنية السرديّة مسلك نصّي يخطّط جريان الاستهواء إلى شفرة، وتجسّداته التوتيريّة إلى فاعليّة نصّية، تذهب أبعد من مقصدية إثارة الرعب، وتدفع بالدلالة إلى منحى آخر يتجاوز استحواذ الرعب على مشهد الشقّة.

تحتدم دوّامة الرعب بمزيج من الفاعلين فيها والمنفعلين، الخالة التي تظهر بصورة شبح والفتاة المتعرّضة للقتل في لوحة الصبيّ الداخل عنصرًا محوريًّا في دائرة الرعب، ومحمود الذي أغلق عليه الباب لينحصر في فضاء الرعب، ولم تُجده صرخاته من النافذة، إذ لا أحد يجيب.

يبدأ توتير هوى الرعب من اللوحة التي تتغيّر الصـورة فيها، ويبدو الشـيء القادم في الأفق نحو الفتاة أكبر حجمًا حتّى يملأ اللوحة. وتستدعى هنا صورة الساسكواش لذلك القادم، بشكله الوحشيّ مثل إنسـان برّي عظيم الجثّة والقدمين. ومثلما في غرفة الشـقّة وبابها المفتوح، يظهر الباب في اللوحة مفتوحًا أيضًا، تحدث موازاة في عموم المشهد، فشبح الخالة شاخص قرب باب غرفة النوم، والوحش القادم إلى الفتاة يقترب من الباب المفتوح في الغرفة. في غرفة اللوحة منضـدة عليها شرشف أحمر يبرز من وراء الباب. ويدلّ المشهد على أنّ الساسكواش سوف يدخل من هذا الباب بعد لحظات. تختفي السيّدة الجالسة قرب غرفة نوم الشقّة ويُرى المشهد نفسه فيها، من وجود منضـدة عليها شـرشـف أحمر يبرز طرفها هناك. ويدخل محمود إلى غرفة النوم في الشـقّة، ويستعرض أشياءها: فراش بحاشية مقلوبة كما في المستشفيات، ومنضدة لا تنتمي إلى نسق المكان أحضـرها أحدهم، وخزانة ثياب مفتوحة منها ثياب شـاب مراهق لا بدّ أنّها عائدة للصـبيّ حسام. يلقى استهواء الرعب المتمثّل بحالة الغرفة وموجوداتها، توتيره في إحساس محمود أنّ شيئًا تحرّك في الغرفة له طول وعرض وارتفاع، ويحدس أنّه ليس الوحيد في الشـقّة. يلاحظ عصـا غليظة في الغرفة تخصّ خالته، يأخذها ويستجمع شـجاعته خارجًا إلى الصـالة، لا يرى أحدًا، ويعتقد أنّ الشقّة تعبث به عبثًا مرهقًا، هناك أشياء تتحرّك وأشباح ولوحة، يتغيّر ما فيها: "**وهذه المرّة كانت الفتاة الحسناء تقف متصلّبة خلف باب غرفة، وهي تحبس أنفاسها كما هو واضح وتحاول أن تلتصـق بإطار الباب..في يدها عصـا عملاقة. في الخلفية هناك قاعة خافتة الإضاءة يمشي فيها ذلك الساسكواش..واضح تمامًا أنّه يفتش عنها وأنه لن يستغرق وقتًا طويلًا حتى يجدها..سوف يرى هذا الباب ويدلف منه وعندها....**" (توفيق، ٢٠١٣، ص٢٩٤).

يكوّن السـرد حلقته المرعبة من التغيّرات التي تطال أصـل محتوى اللوحة التي رسـمها الصـبيّ، وهي بمجملها ابتداء مجال ظهور توتيرات هوى الرعب الذي يمثّل محمود بؤرته الاستهوائيّة، خصوصًا أنّه متشرّب بالتأثير السلبيّ المنبعث من لوحة تعود لفان كوخ الذي يحيل إلى أجواء نفسيّة قاتمة وتعثّرات على مستوى المشاعر والعلاقة بالأنثى ورغبة الزواج، والجميع بالمحصّـلة النهائيّة مندفعون إلى سـاحة العطل الاجتماعي، كلّ حسـب موقعه في العلاقة الاجتماعيّة، وما يعتريها من إخفاقات أو إعاقات. ويتوارى هذا المعنى في انسـحاب دائرة الرعب إلى افتراض وقوع جريمة في الشقّة ضحيّتها الصبي حسام المضطرب نفسيًّا، وتظهر الشقّة مكانًا مسكونًا بالأشباح، تبرز آثارها في اللوحة التي رسمها الصـبيّ من خلال التغيّرات التي تنتابها مفضية إلى استنتاج جريمة القتل التي وقعت على الصـبيّ، وقادت إلى موت الخالة رعبًا. وفي الوقت الذي يفترض فيه السارد أنّ ما يعتري اللوحة من تغيّرات غريبة ومشاهد مختلفة، قد تكون انعكاسًا لحالة الرعب المستحوذة على محمود، ومن ثمّ يتوهّم تلك التغيّرات; يكون النصّ قد ولّد

استراتيجيّة من شأنها أن تزرع الشكّ في مصداقيّة تلك التغيّرات، وتمرّرها في الآن نفسه بوصفها وقائع ناتجة من وجود أشباح، وبهذه الكيفيّة يعاضد استهواء الرعب وهو يتحوّل إلى شفرة ثانية، توتيراته التي تجتاز إلى فاعليّة نصّيّة، ومن ثمّ ينشأ نسق نصّي يجمع بين بقاء مشاهد الرعب متنازعة بين الانعكاسات النفسيّة ومظاهر الرعب الفعليّة، ومرورها إلى افتراض وقوع جريمة، وهي الدائرة التي تنمو حولها سيميائيّة الرعب.

المسار التوليدي من الدلالة المحايثة إلى الاستجابة الجماليّة

المسار التوليدي مفهوم مركزيّ في السيميائيّات السردية يستعار لسيميائيات الأهواء، على الرغم من اختلاف الموضوع بينهما، ضمن سلسلة من الاستدعاءات التي يلجأ إليها كريماس وفونتنيي لإيجاد تنظيم منهجي في معالجة الأهواء، يصلها بالسيميائيّة السردية، واقتراح سيميائيّة لها سدًّا للإهمال الذي تعرّضت له حالات النفس مقابل الاهتمام المفرط بسيميائيّات الأشياء.

يشير المسار التوليديّ بصفة عامة إلى صيغة بالغة العموميّة تختصر مجمل التمفصلات التي يتحدّد من خلالها نصّ ما. إنّه سيرورة تقود من أشدّ المستويات تجريديّة، النموذج التكوينيّ أو البؤر الأوّليّة داخل مسار تشكّل الدلالة، إلى أشدّها محسوسيّة كما تظهر في المحافل النهائيّة؛ من خلال مستوى توسّطي يمثّله السرد الذي يربط بين المستويين، يدلّ على هذا معناه الظاهريّ بإشارته إلى السيرورة التي تسلكها الدلالة كي تستقيم من خلال مراتب النص (كريماس وفونتنيي، ٢٠١٠، ص١٢-١٣). فالمسار التوليدي عند كريماس خصوصًا هو الاقتصاد العام لنظريّة سيميائيّة أو لسانيّة فقط، أي ترتيب مكوّناتها بعضها نسبة إلى بعض، من منظور التوليد، أي التسليم بإمكان تحديد كلّ موضوع سيميائيّ وفقًا لنمط إنتاجه، بتمفصل المكوّنات التي تتدخّل في هذه السيرورة بعضها مع بعض، بناء على مجرى يذهب من الأكثر بساطة إلى الاكثر تعقيدًا، ومن الأكثر تجريدًا إلى الاكثر تجسيدًا (شادلي، ٢٠١٥، ص٩٠).

تبرز هنا فكرة المحايثة وهي من المفاهيم التي أشاعتها البنيويّة في ستّينات القرن العشرين. والمقصود بالتحليل المحايث أنّ النص لاينظر إليه إلّا في ذاته مفصولًا عن أيّ شيء آخر يوجد خارجه. وبهذا التصوّر تقود المحايثة إلى عزل النص والتخلّص من السياقات المحيطة به، فيكون إنتاج المعنى ضمن استقلاليّة النص بذاته، بوصفه يمتلك دلالاته في انفصال عن أيّ شيء آخر (بنكراد، ٢٠١٢، ص٢٥٥).

بذلك تصبح المحايثة مبدأً أساسيًّا في السيميائية السردية، ويقرّر كريماس "أنّنا مهما كانت درجة قبولنا أنّ الدلالة لا تعير بالغ اهتمام لصيغ تمظهرها فإنّنا نكون ملزمين بوجود مستوى بنيويّ مستقلّ، مثل فضاء لتنظيم حقول واسعة للدلالة، يجب أن يكون مندمجًا داخل كلّ نظريّة سيميوطيقيّة عامّة، في نطاق أن تهدف هذه الأخيرة إلى استيضاح تمفصل وتمظهر

الفضـــاء الدلالي بصـــفته كلّية من المعنى بطبيعة ثقافيّة أو شـــخصـــيّة... يجب الآن تصـــوّر الترهينات الأوّلية لتوليد الدلالة، بحيث إنّه انطلاقًا من كُتل من المعنى متمفصـــلة قدر الإمكان يمكن أن نحصـل، بالنزول عبر مسـتويات متوالية، على تمفصـلات دالّة أكثر فأكثر دقّة، وذلك لبلوغ، بشكل متزامن، الهدفين اللذين يقصد إليهما المعنى، وهو يحقّق التمظهر: الظهور باعتباره معنى متمفصـــلًا، أي باعتباره دلالة، وباعتباره خطابًا حول المعنى، أي شـــرحًا موسّـــعًا ينمّي بطريقته الخاصّـة كلّ التمفصـلات السـابقة على المعنى. وبعبارة أخرى: إنّ توليد الدلالة لا يتمّ، أوّلًا، بإنتاج الملفوظات وتأليفها داخل خطاب; إنّها مرتبطة في مسـارها، بالبنيات السـرديّة، وهي التي تنتج الخطاب الدالّ، المتمفصل إلى ملفوظات (كريماس، ٢٠١٨، ص١٠٣-١٠٤).

لكنّ سـيميائيّات الأهواء لا تنجح في اسـتعارة هذا النموذج التنظيمي لمشـروعها، لأنّ الموضوع الذي تعالجه وهو الشعور ومنحنياته، لا يستجيب للمقولات المنطقية الصارمة، وطالما ندّت قضيّة الانفعالات عن القياس، لأنّها ظاهرة متلوّنة متغيّرة تصعب مقاربتها بنيويًا وفق مسلك محايث. وهذا مفتتح ضرورة تغيير وجهة النظر المحايثة التي تحرّك المسار التوليدي ورهاناته في معالجة النصـــوص الســـردية. وتقتضـــي زاوية النظر الأخرى التي يســـعى إليها البحث، أن تتمّ ملاحظة المسـار التوليديّ وهو يتحرّك في سـياق العلاقة بالقارئ، فيحظى الطرفان بشـراكة بناء المعنى وإنتاجه، من خلال دور سـيسـنده النص إلى القارئ، ليمارس اسـتجابته الجمالية، ويدخل المســـار التوليدي إلى حقل التلقّي بمفهومه الجمالي الذي "ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد. إنّه عمليّة ذات وجهين، أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته له). فباستطاعة الجمهور أو المرسَل إليه أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باسـتهلاكه أو نقده أو الإعجاب به أو رفضـه أو الالتذاذ بشكله أو تأويل مضمونه أو تكرار تفسير له مسلّم به أو محاولة تفسير جديد له، كما يمكنه أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملًا جديدًا. فالمنتج هو أيضًا ودائمًا متلقّ حين يشرع في الكتابة. فبواسـطة كافّة هذه الطرق المختلفة، يتشـكّل معنى العمل على نحو جديد باسـتمرار، نتيجة تضـافر عنصـرين: أفق التوقّع (أو السـنن الأول) الذي يفترضـه العمل وأفق التجربة (أو السنن الثاني) الذي يكمّله المتلقّي (ياوس، ٢٠١٦، ص١١٠).

البنيات النصّـــيّة ذات طبيعة معقّدة، ورغم أنّها متضـــمّنة في النص، فهي لا تســـتوفي وظيفتها إلّا إذا كان لها تأثير على القارئ. وكلّ بنية قابلة للتمييز في التخييل لها وجهان: لفظي يوجّه ردّ الفعل ويمنعه أن يكون اعتباطيًّا، وتأثيري يكون استيفاء لذلك الشيء الذي قد تمّت بنينُته بواسـطة لغة النص. بناء على هذا، أيّ وصـف للتفاعل بين المظهرين يجب أن يجسّـد في آن واحد بنية التأثيرات (النص) وبنية التجاوب (القارئ) (إيزر، ١٩٩٥، ص١٣).

المآل من سيرورة الهوى إلى سيميوز العلامة

المآل مقولة مركزيّة في تحليل الهوى لا من حيث مادّته، بل من حيث امتداده المستقبلي. ويمكن النظر إليه بوصفه حاصل التوتّرات التي يأتي بها الانشطار الاستهوائي، ولا يمكن لهذا الانشطار أن يصبح دالًّا إلّا إذا استُوعب ضمن اتّجاه، أي ضمن غاية بعينها تمسك بممكناته وتحدّد تطوّراتها اللاحقة التي يتميّز بها هذا الهوى عن ذاك. وعلى هذا الأساس يعدّ المآل انتقالًا من حالة إلى أخرى، أو هو سلسلة من تغيّرات الحالة (كريماس وفونتنيي، ٢٠١٠، ص٣٥).

يرتبط المآل حسب هذا المعنى، بالمسار التوليديّ الذي يشير إلى إمكانيّة وصف سيرورة تقود من أبسط الأشكال الوجودية للقيم وأكثرها تجريديّة إلى مستويات تتميّز ببعد تشخيصيّ مرئيّ ومتحقّق في فعل إنساني مدرج ضمن وضعيّات تستوعب هذه القيم، وتمنحها وجودًا مخصوصًا، وهذا المسار دالّ في الوقت نفسه على ترتيب خطيّ موجّه نحو غاية، أي مآل يتحقّق من خلال خطاطة سرديّة، وعلى ديناميّة داخليّة تحدّد النص (الواقعة) بناء على تفاعل مستويات لا من جهة المضامين الدلالية التي تحملها، وإنّما من خلال تجسّدات البنيات الأوّلية (كريماس وفونتنيي، ٢٠١٠، ص٢٥).

يمكن النظر إلى سيرورة الهوى من وجهة نقديّة، تُعنى بطبيعة النص الأدبي من حيث إنّه بنية جمالية دلاليّة مؤسّسة على عالم تخيّلي ذي مستويات متفاعلة، سرديّة ونصيّة وخطابيّة. ومن هذه الزاوية، سوف تشترك هذه المستويات في بناء معنى، متعاضدة مع إدراك القارئ وفاعليّة القراءة التأويليّة. وبهذا التصوّر نجتاز إلى سيرورة دلالية تعدّ الكيفيّة التي يدلّ بها النص على معناه، ليظهر سيميوز للهوى يغادر الأفق المحايث في فهمه وتحليله، إلى مقولة السياق التي تحدّد "منزلة الموضوعات وبناها من حيث التضايف بين الدوال والمدلولات ومراجعها. فإذا كانت السيميائيّات المحايثة قد سعت إلى إدراك كنه العوالم الدلاليّة، ودراسة المعنى ومعنى المعنى دراسة موضوعيّة، فإنّ السيميائيّات التداوليّة قد تجاوزت النزوع المحايث، وانتصرت للتأويل النسقي المفتوح; حيث إنّ السياق هو الذي يمنح الحياة للعلامات (يوسف، ٢٠٠٥، ص١١١).

فالعلامة هي دالّ يحيل على موضوع عبر مؤوّل، وسلسلة الإحالات تشكّل السيميوز في نظرية بيرس. أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها. فالسيميوز هي المسؤولة عن إقامة العلاقة السيميائيّة الرابطة بين الدالّ والموضوع عبر فعل التوسّط الذي يقوم به المؤوّل. وعلى هذا الأساس، فإنّ السيميوز تتحدّد بوصفها سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة، وتستدعي استيعاب الكون من خلال ثلاثة مستويات: ما يحضر في العيان، وما يحضر في الأذهان، وما يتجلّى من خلال اللسان (بنكراد، ٢٠١٢، ص٩١-٩٢). وفي جميع الحالات يتعلّق

الأمر بوصف السيرورة التي من خلالها تدلّ الكلمات والأشياء والوقائع الاجتماعية وتتحوّل إلى علامات ضمن أنساق ثقافيّة بعينها. فلا يمكن فهم أيّ سلوك سيميائيّ إذا لم نحدّد ابتداء طبيعة السيرورة التي توجد في أساس كلّ معنى، لأنّ الدلالة لا تكترث للمادّة الحاملة لها، فما هو أساس في السيميوز ليس الكمّ الدلاليّ المدرج للتداول داخل الممارسة الإنسانيّة، بل العلاقات الممكنة بين عناصر كلّ واقعة (إيكو، ٢٠١٠، ص١٣).

قصّة (الشيء في الصندوق):

نموذج تحليلي للمسار التوليدي والمآل إلى الاستجابة الجماليّة وسيميوز العلامة

ترتكز هذه القصة على وجود صندوق صغير عثرت عليه امرأة في المقبرة يومًا ما، وحين كبرت ابنتها (العمّة في حاضر السرد)، وأدركت أنّ الرحيل على الأبواب، وكانت الأمّ قد ماتت، أقدمت على فتح الصندوق ولم يكن في داخله سوى لفافة مكتوب فيها بيت من الشعر:

ولمّا توارى شعاع الأصيلِ وعدنا من الغاب نبغي الرّحيلا

لم تفهم معنى ما قرأت وتساءلت لماذا يدفنه أحد في صندوق؟ وطلبت من ابنتها وصال أن تحتفظ به في خزانة الثياب. في الليل عجزت وصال عن النوم، فتناولت قرصًا منوّمًا لم تَصح بعده وماتت بطريقة عبثيّة عجيبة، وحين قرأت الأمّ الورقة مرّة ثانية وجدت بيتًا آخر أضيف إلى الأوّل يتحدّث عمّا تعرّضت له وصال :

دعت لي بسلوى وصبر جميل إذا ما الوصال غدا مستحيلا

لاحظت أنّ البيت الثاني لم يكن موجودًا في المرّة الأولى، وأيقنت أنّها فقدت ابنتها يوم فتحت الصندوق الذي رأته ملعونًا مسحورًا بلا شكّ. وعلى الرغم من محاولاتها الكثيرة لم تستطع التخلّص من الصندوق، فأوصت بدفنه معها في القبر حين تموت.

يمثّل هذا التكوين السرديّ التخيّليّ مبتدأ المسار التوليدي للرعب الذي سيدعو القارئ إلى تحقيق استجابته الجماليّة، وفي الوقت نفسه سيدخل هذا المسار في تنويعات ترسم ترتيبًا خطيًّا يسير إلى غاية معيّنة، توازيها سيرورة دلاليّة تترشّح من الكيفيّة التي يتّخذها المسار التوليدي وتجميعات الاستجابة الجماليّة التي تواكبها. ينطلق المسار التوليديّ من حالة أنّ شيئًا ما يبدو مهملًا لا يلتفت له أحد، لكنّه يكون مصدر شرّ كبير، لا سيّما في حالة المخفيّ الذي يظهر إلى العلن مصادفة ويفجّر مفاجأة لم تكن في الحسبان مطلقًا، فحالما يقرأ أحد ما في الورقة ينتشر الشرّ ويقود إلى الموت.

يتنامى المسار التوليدي للرعب من تكرّر حدث استخراج الصندوق الذي كانت العمّة قد أوصت بدفنه معها في قبرها، من خلال الأخوين هشام وصلاح اللذَين طلبا من اللحّاد القيام بهذا العمل، فيستخرج الصندوق من قبر العمّة، في فضاء تستحوذ عليه أجواء المقبرة وجثّة العمّة،

وتتعالى فيه أصـوات الكلاب ورائحة العفونة التي تحملها الريح في مرورها على المكان المخيف. يعلو مدّ الرعب من بقاء الصندوق في كفن الفقيدة أسبوعًا كاملًا، ليصطبغ بشبح الموت وصورته المرعبة، مغلّفًا بشكوك تحوم حول ما في الصـندوق الذي ظلّت العمّة تحتفظ به حتّى آخر لحظة من حياتها، "**كانا يعرفان أنّ الصـندوق يحوي سـرًّا مهمًّا..ويعرفان أنّ العجوز ظلّت تحتفظ به حتّى آخر لحظة في حياتها، ويعرفان أنّها طلبت أن يدفن معها فلا يراه أحد سـواها**"(توفيق، ٢٠١٣، ص٥٧).

تحدث انتقالة في السـيرورة المآليّة لهوى الرعب حين يجري الاطّلاع مجددًا على ما في الصـندوق، وقراءة البيتين، ونلمح هذه الانتقالة في ظهور فكرة السـرّ التي يدلّ عليها إخفاء العمّة للصـندوق، ولا يمكن إيقاف تيّار الشرّ في هذا السرّ إلّا بالدفن، لكنّ الأخوين يبقيان في المسلك الأوّل الذي يدلّ على وجود سـرّ ينبئ بشـيء له قيمة مادّية مثل الذهب، ممّا يضـع اللحّاد في خانة الاتّهام واحتماليّة أنّه قد قام بسرقة ما في الصـندوق، وأمام غضـب الأخوين منه بعد تأكيده أنه لم يسـرق شـيئًا من الصـندوق، تحدث مشـاجرة وينهال الأخوان عليه بضـرب شـديد يتركه صـريعًا. وبعد أن قرأ هشـام بصـوت عالٍ ما هو مكتوب في الورقة، بان أنّ بيتًا ثالثًا قد أضـيف إلى البيتين، يشـير إلى حدث القتل الذي وقع على اللحّاد. وكما في المشـاجرة الأولى يدخل الأخوان هذه المرّة في مشاجرة بينهما بفعل تأثير قتلهما للحّاد، وندمِ صـلاح على هذه الفعلة ونيّته الإفصـاح عمّا ارتكباه، وتنتهي المشـاجرة بمقتل صـلاح بضـربة من زجاجة الخمر التي طارت بطريقة لا يعرفها هشام وأصابت أخاه في مؤخّرة رأسه، ليظهر بيت رابع في مدوّنة القصيدة يوثّق مشهد موت صـلاح، مستعيرًا توصيفه من قصّة قابيل وهابيل. وهذا انفتاح للمسار التوليدي على حالة اللعنة التي ينطوي عليها الصـندوق. ولا شـكّ أنّ فكرة اللعنة مصـدر جوهريّ في تحقيق الرعب بمناخه العجائبي المنفلت من السياق الموضوعيّ لجريان الأحداث وقانون السبب والنتيجة. وسيرورة انتقال الصـندوق وقراءة ما فيه تضـع الشـخصـيات في دائرة الشرّ التي تنتهي بالقتل أو الانتحار. وداخل سـيرورة المسـار التوليدي، تجري سـيرورة ثانية تمثّل سـيميوز علامة الصـندوق وما فيه، نلمح هذه السيرورة الدلاليّة في نوعيّة الشـخصـيّات التي تشـملهم حيازة الصـندوق وقراءة ما في الورقة، ابتداء من الأمّ التي اطّلعت على ما في الصـندوق ومرورًا بابنتها وصـال، ثم الاخوين هشام وصـلاح واستمرارًا مع بقيّة الشـخصـيّات. ويتوسّط هاتين السيرورتين حدث ازدياد الأبيات الذي يوثّق واقعة الموت.

تحدث موازاة بين الحدث الإجرامي المتمثّل بالقتل أو الحدث الفاجع بالانتحار، وظهور بيت شـعريّ آخر يضـاف إلى الأبيات تعبيرًا عن حدث الموت، وفي كلتا الحالتين يكون بقاء الصـندوق معلنًا، هو المرجع الأساسيّ لتكرّر الموت. كما حدث مع الصـبيّ عماد ضـمن سيرورة

المسار التوليدي الذي يجري تحته سيميوز الدالّ، فقد التقط الصندوق قرب جثّة هشام المنتحر، وغاب عن البيت ليُهتدى إليه وقد ترك نفسه على سكّة القطار إبهارًا لأصدقاءه، فتفتّت جسده في ثانية واحدة، وانتقل الصندوق إلى أخته هالة التي وجدت بيتًا شعريًّا جديدًا أضيف إلى الأبيات، حاولت التخلّص من الصندوق بحرقه لكنّ النار لم تؤثّر فيه. اختارت عرض الأبيات على جارها هاني مدرّس اللغة العربية الذي انتابته حالة نفسيّة كاسحة حين قرأ الأبيات، وسرعان ما همّ بقتل أحد أفراد أسرته أو الوثب من النافذة منتحرًا؛ لكنّه قرّر إضافة بيتين للقصيدة يمثّلان نهاية سعيدة، وحين عاد لقراءة القصيدة وجدها قد زادت بيتًا يخاطبه متسائلًا هل سيصمد حتّى الصباح، فأصيبب بالذعر وغادر البيت في ظلام الليل راكضًا كالمجنون، ليدفن الصندوق في حفرة حفرها هناك، لكنّه بقي مرعوبًا مهدّدًا بالجنون أو قتل نفسه في الأيّام القادمة.

يثير المسار التوليدي للرعب في هذه القصّة استجابة القارئ الجماليّة بخلق حالة توازٍ بين حدث القتل أو الانتحار، وعمليّة التناسل التي تحدث في نصّ الابيات. محرّك هذا التوازي هو ظهور الصندوق المخفيّ ثمّ قراءة ما في الورقة من أبيات، وكلّما كان الصندوق مختفيًا أو متروكًا، بقي ما يقود إليه من موت معطّلًا، وتبعًا له توقّفت الأبيات عن التوالد وضمّ واقعة موت جديدة إليها. ظهور الصندوق يعني أنّ سيرة الجريمة والانتحار آخذة في الاسترسال عبر تفعيل المقدّمات التي تختزن إمكانيّة حدوث الموت قتلًا وانتحارًا عند الأطراف الداخلين في مضمار تلك المقدّمات. وفي هذا المنعطف يغادر المسار التوليدي مستوى المحايثة المتحقّقة في بنية الأحداث عبر تدخّل القارئ باستجابته الجماليّة، وننتقل من سيرورة مآل هوى الرعب إلى السيرورة الدلاليّة التي يمكن أن تعمل بآلية تخديريّة، حين يسدل الستار على ما يجول في حياة الشخصيات، فيجري الحدث الفنتازي مجاورًا للواقعيّ في موازاة تولّد تركيبة سرديّة تتخايل فيها مرجعيّات، يمكن أن تستنطق مضمراتها، ويأوي الرعب عبر مصفاة السيميوز إلى علامة جديدة تحتضنها سيميائيّة الرعب، من خلال اندفاع الواقعيّ بمشكلاته الاجتماعيّة إلى خلفيّة صامتة، والفنتازي الرعبي إلى الواجهة المعلنة.

الخاتمة

قدّم البحث صياغته النقديّة لسيميائيّات الأهواء من خلال التركيز على مفاهيمها الأربعة الكبرى، وسعى إلى تقريبها من مفاهيم السيميائيّة الأدبية وجماليّة التلقّي، وانتهى البحث إلى سحب مقولة الاستهواء إلى مفهوم الشفرة النصّية، ومقولة التوتير إلى فاعليّة نصّية، وجمعهما في محور التطبيق مثلما هما مجموعتان في سيميائيّات الأهواء. وجرت النظرة إلى مفهوم المسار التوليديّ بمنأى عن فكرة المحايثة، ليتّجه إلى الاستجابة الجماليّة بموازاة مع تحوّل مقولة المآل إلى سيميوز العلامة. وفي نهاية المطاف، تعدّ هذه الدراسة محاولة لتفجير المياه الراكدة في

سـيميائيّات الأهواء من خلال معالجة منهجيّة تضـفي الطابع النقدي على مفاهيمها الهوويّة، وتبتعد عن الصـرامة المنطقيّة لمقولاتها، تلك الصـرامة التي تبقى جدارًا صـلدًا أمام تمثّلها في القراءة النقديّة. وأبرز البحث هذه المعالجة المنهجيّة عبر التطبيق على مجموعة (أكواريل) القصـصـيّة التي يشـكّل الرعب محتواها الأسـاسـيّ. ورغم أنّ أحمد خالد توفيق عادة ما يشـدّ نصـوصـه إلى فكرة خضـوع الحياة لتأثيرات خارجيّة، أو ممّا هو منسـوب إلى ما وراء الطبيعة، ويلحق بركبها وقائع الرعب في سـياق لا يعثر فيه على متّكئ فنّي يسـمح بضـمّ هذه الفكرة وتنويعاتها إلى نسيج النص؛ إلّا إنّ المعالجة المنهجيّة التي اقترحها البحث، يمكن أن تهيّئ لخبرة القارئ الجماليّة فرصة فتح قناة أخرى مع النص نحو تحقيق إنتاجيّته الخاصة.

المصادر

١- آيزر، فولفغانغ. (١٩٩٤). فعل القراءة نظرية جماليّة التجاوب (في الأدب). ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية. ط١. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء.
٢- الأحمر، فيصل. (٢٠١٠). معجم السيميائيّات. ط١. منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم ناشرون. الجزائر- بيروت.
٣- إيكو، أمبرتو. (٢٠١٠). العلامة تحليل المفهوم وتاريخه. ترجمة سعيد بنكراد. ط٢. المركز الثقافي العربي. بيروت – المغرب.
٤- بادي، محمد. (٢٠٠٧). سيميائيّات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع (مقاربة أبستمولوجيّة). مجلّة عالم الفكر. مجلّد٣٥. عدد٣. الكويت.
٥- باعلي، رشيد. (٢٠٢٤). سيميائيات الأهواء: المفهوم وآليّات الاشتغال المنهجي. مجلة عطاء للدراسات والأبحاث. عدد٥.
٦- بلعابد، عبد الحقّ. (٢٠١٦). سيميائيات الأهواء (الحبّ في حالاته القصوى). مجلّة الكوفة. عدد١٠.
٧- بنكراد، سعيد. (٢٠٠١). السيميائيات السرديّة مدخل نظري. د.ط. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء.
٨- بنكراد، سعيد. (٢٠١٢). السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. ط٣. دار الحوار للنشر والتوزيع. سورية.
٩- توفيق، أحمد خالد. (٢٠١٣). أكواريل. ط١. دار سما للنشر والتوزيع. الكويت.
١٠- تومبكنز، جين. (١٩٩٩). نقد استجابة القارئ من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة. ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم. د.ط. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة. مصر.
١١- حمداوي، جميل. (٢٠١٣). السيميوطيقا السرديّة: من سيميوطيقا الأشياء إلى سيميوطيقا الأهواء. د.ط. دار نشر المعرفة. الدار البيضاء.
١٢- الداهي، محمّد. (٢٠٠٦). سيميائيّة الكلام الروائي. ط١. شركة النشر والتوزيع المدارس. الدار البيضاء.
١٣- شادلي، المصطفى. (٢٠١٥). السيميائيات نحو علم جديد للنص. ترجمة محمّد المعتصم. ط١. رؤية للنشر والتوزيع. سورية
١٤- عبد الرحمن، بغداد. (٢٠١٩). السيميائيّات من العمل إلى الهوى- قراءة في كتاب سيميائيات الأهواء لغريماس وفونتنيي. مجلة بحوث سيميائية. عدد١٤. الجزائر
١٥- عطا الله، عبد الباقي وحامة، ديب. (٢٠٢١). فينومينولوجيا القراءة عند آيزر. مجلّة إشكالات في اللغة والأدب. مجلد١. عدد١. الجزائر.
١٦- غالب، حفيظة قاسم. (٢٠١٧). البنية العامليّة في رواية ظلمة يائيل للغربي عمران. مجلة السعيد للعلوم الإنسانية والتطبيقية. عدد٢. الجزائر.
١٧- فضل، صلاح. (١٩٩٦). بلاغة الخطاب وعلم النص. ط١. دار نوبار للطباعة. القاهرة.
١٨- قادة، عقاق. (٢٠٠٨). السردية ومستويات التحليل السيميائي للنصوص (سيمياء السرد الغريماسية نموذجًا. مجلة الخطاب. مجلد٣. عدد٣. الجزائر.
١٩- كريماس، الجيراس. (٢٠١٢). سيميائيات السرد. ترجمة عبد المجيد نوسي. ط١. المركز الثقافي العربي. المغرب- بيروت.
٢٠- كريماس، الجيراس وفونتنيي، جاك. (٢٠١٠). سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس.

ترجمة سعيد بنكراد. ط١. دار الكتاب الجديدة المتّحدة. بيروت.
٢١- كورتيس، جوزيف. (٢٠٠٧). مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. ترجمة د. جمال حضري. ط١. منشورات الاختلاف. الجزائر. الدار العربية للعلوم ناشرين. بيروت.
٢٢- مبارك، حنون. (١٩٨٧). دروس في السيميائيات. ط١. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء.
٢٣- هوكز، ترنس. (١٩٨٦). البنيوية وعلم الإشارة. ترجمة مجيد الماشطة. ط١. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد.
٢٤- وازيدي، حليمة. (٢٠١٧). سيميائية السرد الروائي من السرد إلى الأهواء. ط١. دار القرويّين. الدار البيضاء.
٢٥. ياوس، هانز روبرت. (٢٠١٦). جماليّة التلقّي من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبي. ترجمة رشيد بنحدو. ط١. منشورات الاختلاف. دار الأمان. الرباط.
٢٦- يوسف، أحمد. (٢٠٠٥). الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة. ط١. منشورات الاختلاف. المركز الثقافي العربي. المغرب. لبنان

References

1- Iser, Wolfgang. (1994). The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response (in Literature). Translated by Hamid Lahmadani and Al-Jalali Al-Kidia. 1st ed. Al-Najah New Press. Casablanca.

2- Al-Ahmar, Faisal. (2010). Dictionary of Semiotics. 1st ed. Ikhtilaf Publications. Arab House for Science Publishers. Algeria-Beirut.

3- Eco, Umberto. (2010). The Sign: Analysis of the Concept and its History. Translated by Saeed Benkrad. 2nd ed. Arab Cultural Center. Beirut, Morocco.

4- Badi, Mohammed. (2007). Semiotics of the Paris School: Gains and Projects (An Epistemological Approach). Alam Al-Fikr Magazine. Vol. 35, Issue 3. Kuwait.

5- Baali, Rashid. (2024). Semiotics of Passions: Concept and Mechanisms of Methodological Work. Ataa Journal for Studies and Research. Issue 5.

6- Belaabed, Abdelhaq. (2016). Semiotics of Passions (Love in its Extreme States). Al-Kufa Magazine. Issue 10.

7- Benkrad, Saeed. (2001). Narrative Semiotics: A Theoretical Introduction. First Edition. Al-Najah New Press. Casablanca.

8- Benkrad, Saeed. (2012). Semiotics: Concepts and Applications. 3rd ed. Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution. Syria.

9- Tawfiq, Ahmed Khaled. (2013). Aquarelle. 1st ed. Sama Publishing and Distribution House. Kuwait.

10- Tompkins, Jane. (1999). Reader-Response Critique: From Formalism to

Poststructuralism. Translated by Hassan Nazim and Ali Hakim. First edition. General Authority for Government Printing Affairs. Egypt.

11- Hamdaoui, Jamil. (2013). Narrative Semiotics: From the Semiotics of Things to the Semiotics of Passions. First Edition. Dar Al-Ma'rifa Publishing House. Casablanca.

12- Al-Dahi, Muhammad. (2006). Semiotics of Narrative Discourse. 1st ed. Al-Madaris Publishing and Distribution Company. Casablanca.

13- Shadli, Mustafa. (2015). Semiotics: Towards a New Science of Text. Translated by Muhammad Al-Mu'tasim. 1st ed. Ruya Publishing and Distribution. Syria

14- Abdul Rahman, Baghdad. (2019). Semiotics from Work to Passion - A Reading of the Book Semiotics of Passions by Greimas and Fontenay. Semiotic Research Journal. Issue 14. Algeria.

15- Atallah, Abdel-Baqi and Hama, Deeb. (2021). Iser's Phenomenology of Reading. Issues in Language and Literature Journal. Volume 1, Issue 1. Algeria.

16- Ghalib, Hafiza Qasim. (2017). The Factor Structure in Yael's Darkness by Al-Gharbi Imran. Al-Saeed Journal of Humanities and Applied Sciences. Issue 2. Algeria.

17- Fadl, Salah. (1996). Rhetoric of Discourse and Textual Science. 1st ed. Nubar Printing House. Cairo.

18- Qadaa, Aqqaq. (2008). Narrative and Levels of Semiotic Analysis of Texts (Greimasian Narrative Semiotics as a Model). Al-Khattab Magazine. Volume 3, Issue 3. Algeria.

19- Greimas, AlJiras. (2012). Narrative Semiotics. Translated by Abdel Majeed Noussi. 1st ed. Arab Cultural Center. Morocco-Beirut.

20- Greimas, Algiras and Fontenay, Jacques. (2010). Semiotics of Passions: From States of Things to States of the Soul. Translated by Saeed Benkrad. 1st ed. United New Book House. Beirut.

21- Curtis, Joseph. (2007). Introduction to Narrative and Discursive Semiotics. Translated by Dr. Gamal Hadri. 1st ed. Ikhtilaf Publications. Algeria. Arab Scientific Publishers. Beirut.

22- Mubarak, Hanoun. (1987). Lessons in Semiotics. 1st ed. Toubkal Publishing House. Casablanca.

23- Hookes, Terence. (1986). Structuralism and Semiotics. Translated by Majeed Al-Mashta. 1st ed. General Directorate of Cultural Affairs. Baghdad.

24- Wazeedi, Halima. (2017). Semiotics of Narrative Fiction: From Narrative to Passions. 1st ed. Dar Al-Qarawiyyin. Casablanca.

25-Jauss, Hans Robert. (2016). The Aesthetics of Reception for a New Interpretation of Literary Texts. Translated by Rachid Benhaddou. 1st ed. Ikhtilaf Publications. Dar Al-Aman. Rabat.

26- Youssef, Ahmed. (2005). Open Semantics: A Semiotic Approach to the Philosophy of the Sign. 1st ed. Ikhtilaf Publications. Arab Cultural Center. Morocco, Lebanon.