دروس في تحليل الخطاب **2021-2020**

المحاضرة الأولى: تحليل الخطاب- مدخل مفاهيمي

لقد صار مفهوم الخطاب حديثا من أكثر المفاهيم الأساسية تداولا في مجال الدّراسات الأدبية والإنسانية والفنية، والواقع أنّ التصورات التي يكون في العادة موضوعا لها، لا تستقرّ على دلالة واحدة وواضحة أو استعمال أحادي بحيث يلتف حوله الدارسون، ذلك أنّ مجالات أحيانا متباعدة وبمقاربات مختلفة تحاول أن تجعله موضوعها الشرعي مثلما سنرى، خاصّة مع ظهور تحليل الخطاب كمفهوم في الخمسينيات على يد الأمريكي س.ز.هاريس ثم في الستينيات كمادة تحاول أن تجد لها موقعا في الحقل المعرفي، وسط سجال إبستيمولوجي كبير، بموضوع لا زال يبحث عن نفسه وعن منهجه. ينبغي التأكيد هنا على أن السياق النظري الذي ورد فيه تحليل الخطاب، لساني بامتياز، لقد حاول أن يصوغ إجابة حول حدود المتن اللساني الذي يتعيّن على الدارس الإكتفاء به.

نذكر طلبتنا الأعزاء أنّ مصطلح الخطاب الذي يفصح عنه عنوان هذه المادّة، في سياقنا يرتبط أساسا بمصطلح آخر لا يقل أهمية هم الآخر بل يمنحه وجهة أقلّ اتّساعا مما هو عليه. ويتعلق الأمر بـالمصدر: التحليل.

سنحاول أن نقف على الإحالات الدّلالية الأساسية لهذه المصطلحات وكيف استطاعت أن تخترق مجالات معرفية تسعى لاستقلاليتها:

- التحليل:

التحليل في العربية من الفعل حلّل الذي تتعدّد معانيه، لكن ما يهمّنا في هذا السياق هو المعنى الذي يتقاطع فيه مع ما تحيل إليه اللفظة المقابلة له بالفرنسية **analyse** أي تفكيك الشيء إلى عناصره المشكّلة له بغية استيعابه بشكل جلي، وهو ما يذهب إليه الباحث أحمد عبد الحليم عطية حينما يحاول رصد المصطلح في المعاجم التراثية، عند ابن منظور تحديدا:

"في قاموس لسان العرب، مادة "حلل" وفي قاموس مختار الصحاح باب "رد"، فهي تعني حل الشيء أو فك المركب إلى عناصره التي يتكوّن منها. فأن تحلّل يعني أن "تفُك" من أجل أن تحصل على فهم أفضل لما يتمّ تحليله"[1].

المعجم الفرنسي ليتري **Littré الذي** يعرض نفس المعنى، يشير إلى الأصل اليوناني لكلمة تحليل، ويحاول ربط هذا المعنى بالأشكال المختلفة للسياقات التي يتموقع

---

[1] أحمد عبد الحليم عطية، الفلسفة التحليلية، ماهيتها، مصادرها و مفكروها، سلسلة مصطلحات معاصرة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، 2019 بيروت، الطبعة الأولى، ص 20.

فيها:

في المجال الكيميائي مثلا يتعلق الأمر بتفكيك الُمركب إلى مكوّناته الأساسية عبر الكاشف الخاصّ به وفي المجال النّحوي بشقيه المرفولوجي والتركيبي، نسعى إلى تفكيك الجمل والألفاظ للتعرّف على الحروف والأصوات ووظائف الوحدات المختلفة، وفي المنطق أيضا وعلم النفس والرياضيات... المسألة نفسها تتكرر: أي رّد الموضوع قيد الدّراسة إلى أجزائه المشكّلة له.

بجميع الأحوال، نلاحظ ههنا أن فهم "الكلّ" يرتهن إلى الجزء. و لفهم الجزء نلجأ إجرائيا بالضرورة إلى عزل المركبات عن بعضها البعض. هذه المسألة من الأهمية بما تُحمله من تداعيات إبستيمولوجية وفلسفية من جهة، لأنّها توحي بفكرة الاستقراء أو الرؤية الاستقرائية التي تحاول أن تقف على "العلّة" أو على "المبدأ"(دائما من منظور ليتري) أو تداعيات إبستيمولوجية منهجية على صعيد الاشتغال الكلي للموضوع قيد الدراسة. ولو سلّمنا بأنّ هذا الموضوع هو الخطاب، فسيُدرس ضمن في هذا الاتجاه في ذاته ولذاته، وهنا سنواجه حتما إشكالية انغلاق المدونة و استقلاليتها بالنظر إلى السياق التاريخي إجمالا، وهي المسألة التي سنقف عليها لاحقا عند عرضنا للمنطلقات الفكرية والأدبية والفنية لمدرسة الشكلانيين الروس والمدرسة البنيوية.

- الخطاب

يتماهى مفهوم الخطاب في كثير من الحالات مع مصطلح النصّ. ويبدو تعريفه بهذه الصفة هلاميا. والواقع أنّ الاستعمالات المختلفة التي يتجلى فيها ضمن سياقات متنوعة ومتعدّدة السجلات، تفعمه بتعريفات لا حصر لها تدفعنا إلى عدم الاستقرار على معنى مطلق وإلى التساؤل بالمرة عما إذا كان تعريفه ممكنا بالمرة. والواقع أنّ كل باحث ينسبه إلى مجاله المعرفي فتراه يشحن بإسقاطات ترتبط، لدواعي إبستيمولوجية، بهذا الحقل أو ذاك. بالمعنى العام إلى عرض شفوي أمام هيئة مستمعين.

- مرادف للكلام و ضديد للفعل.
- نوع من الخطاب: الخطاب السياسي...
- أي كلام ككلام فلان مثلا...بالمعنى اللساني فإن مفهوم الخطاب يقترن بمفهوم الكلام عند دي سوسير في إطار الثنائية اللسان/ الكلام...

قد يتعارض مصطلح الخطاب مع مفهوم النصّ. فالأول يشمل جميع عناصر وحالات التلفظ بما فيها هيئات الإبلاغ والملفوظ والعناصر شبه اللسانية... يشكل مفهوم الخطاب أيضا مقابلا لمفهوم السرد.

المحاضرة الثانية النشأة و التطور

1- الشكلانية الروسية:

إذا كانت اللسانيات السوسيرية، بعكس التوجهات اللسانية اللاحقة، قد أقصت، و بشكل ضمني الخطاب من دائرة اهتمامها بعزلها للكلام لتهتم باللسان، فإن البنيوية الأدبية ضمن الروح التجديدية للشكلانية الروسية،كانت على ما يرجح السباقة في وضع الإرهاصات الأولى لمادّة تحليل الخطاب، في إطار الإشكالية العامة لمقاربة المواضيع السردية.

ينطلق الشكلانيون الروس من مسلمات محدّدة بخصوص المنظور الذي يتناولون من خلاله الأثار الفنية و الأدبية على حد سواء.فلم تعد أنماط النقد المهيمنة آنذاك تواكب التحولات الأدبية و الفنية التي عرفتها أوروبا في بداية القرن العشرين و لم تعد أيضا تساير النقلة المعرفية التي صارت تعرفها العلوم الإنسانية خلال الفترة نفسها. لقد قطعت التصورات الشكلانية مع المرجعيات السياقية للأدب، النفسية و الاجتماعية، كما قطعت مع التاريخ. إنّ ما يهم المحلّل يقول رومان جاكبسن، ليس الأدب و لكن أدبية الأدب أي تلك الخاصية الجوهرية و المتفرّدة التي تميّز الظاهرة

الأدبية عن التمظهرات اللسانية لأخرى. لقد اقترن هذا التحول النقدي الجديد مع التطور الذي عرفته الدراسات اللسانية مع السويسري فاردیناند دي سوسير و التي شكلت ابستيمولوجيا رافدا أساسيا للباحثين على مستوى التفكير العام و على صعيد المنهج أيضا. و بهذا الخصوص يقول ايخنبوم **Eikhenbaum**نقلا عن ايفس تاديي **J.Y.Tadier** أنّ المنهج:

"فرضية نستوعب بفضلها الوقائع و نشير إليها" و أنّ المقاربة الشكلانية "علم مستقلّ موضوعه الأدب بصفته-أي الأدب- سلسلة من الوقائع النوعية"[2].

1.1 فلاديمير بروب و مدرسة الشكلانيين الروس:

لقد حاول المفكر الروسي في هذا الإطار أن يخضع،من موقعه، الممارسات النقدية السائدة لمساءلة إبستيمولوجية صارمة فسحت له المجال بعد ذلك لعرض دراسته المرفولوجية التي تناولت متنا محدّدا من الحكايات الشعبية.

و يرجح الدارسون أنّ كتاب مرفولوجيا الحكاية الذي ترجم أكثر من مرّة إلى العربية و "لعب دورا أساسيا في تطور الأفكار الشكلانية"[3]، يبرز كحلقة حاسمة ضمن التفكير النقدي الحديث و أنه تاريخيا يعتبر أحد أهم المراحل التي مر عليها تشكل حقل تحليل الخطاب بشكل عام و الخطاب السردي بشكل خاص، قبل أن يتبلور مع كلود ليفي شتراوس ليستوعبه تفكير غريماس و من خلفه مدرسة باريس في إطار نظرية عامة للمعتى. و لقد حاول مؤلف هذا الكتاب ، فلاديمير بروب، التنقيب عن بنية مشتركة ثابتة تلتقي فيها طبقة من الحكايات العجيبة، انطلاقات من العنصر البنيوي الأساسي و المستديم الذي أطلق عليه مفهوم الوظيفة، التي يعرفها كما يلي:

"نقصد بالوظيفة فعل شخصية ما معرف من منظور دلالته ضمن سيرورة الحبكة"[4].

لقد كان هاجس بروب التوصّل الى خصوصية الحكاية العجيبة كنوع أدبي متفرّد و منفصل عن الأنواع الأخرى.

---

[2] Jean Yves Tadier, la critique littéraire au XXe siècle, éd Pierre Belfond, Paris 1987, p 18.

[3] ينظر بهذا الخصوص للمقال الموسوم بـ formalisme russe للكاتب جورج نيفات Georges Nivat بموسوعة universalis.

[4] Vladimir Propp, morphologie du compte, traduction de M.Derrida, T.Todorov, C.Kahn éd seuil, Paris, 1970, p 31.

لكن سرعان ما توالت بعد ذلك المحاولات الفردية و الجماعية لإرساء معالم لهذا الحقل المعرفي(تخ) و ذلك في اطار نفس التوجه ضمن المجال المسرحي تحديدا مع الدارس مع يان موكاروفسكي و بوغاتيراف... مثلما سنرى لاحقا.

المحاضرة الثالثة: تحليل الخطاب النشأة والتطور

2.1/ بيتر بوغاتيريف petr bogatyev 1893-1971

ينضوي بوغاتيريف تحت ما يعرف بدائرة براغ بل يعتبر من مؤسّسيها الأوائل، ولقد كان لها عظيم الأثر في خياراته المنهجية الشكلانية والتي تحولت بعد ذلك إلى تصور بنيوي وظيفي انعكس بشكل جلي على مقاربته للظاهرة المسرحية التجديدية، وعلى وجه التحديد مسرح الدمى مثلما سنرى لاحقا.

اشتغل بيتر بوغاتيريف بالمتحف التاريخي بموسكو كمتعاقد، بالنظر إلى خبرته وتراكمه المعرفي بمجال الإثنوغرافيا. وكان بمعية رومان جاكبسن من مؤسّسي الدائرة اللسانية بموسكو خلال سنة **1915** وكان واضحا آنذاك مدى تأثر عناصر هذه الدائرة بالأطروحات اللسانية لدرجة تمجيد الشكل أو الأشكال على المضامين في تعاطيها مع مختلف الظواهر الإنسانية والثقافية. لقد انصب اهتمام بوغاتيريف بالأساس على التقاليد الشفوية وبالثقافات الشعبية، فكانت له رحلات ميدانية قادته لعدة مناطق من الإتحاد السوفييتي، غير أن ذلك لم يثنه عن الرغبة في استكشاف التراث الفلكلوري لمدينة موسكو الكبيرة.

وابتداء من سنة **1921** بدأت مسيرته الفعلية مع التأليف، فنشر مقالات بالاشتراك مع رومان جاكبسن في **1923** وفي السنة نفسه ساهم في مؤلف جماعي في برلين بدراسة حول الممثل شارلي شابلين...

نحن هنا لسنا بصدد عرض سيري ذاتي لبيتر بوغاتيريف، بقدر ما نسعى لعرض بعض المعالم التاريخية الأساسية التي عرفها المسار العلمي لمن نعتبر أحد أهم المنظرين للمسرح في العصر الحديث، ولكن لا يذكر بالمقابل بالحجم نفسه الذي يذكر به ستانيسلافسكي أو بريخت...

من الواضح أنّ سنة **1934** تشكل منعطفا حاسما في مسيرة باحثنا. لقد ألقى محاضرة غاية في الأهمية بالنظر إلى ما تشف عنه من روح نقدية وتجديدية بالمرة، ويمكننا القول أنّها سابقة في مجال الدراسات السيميولوجية، فجاء العنوان كالآتي:

"مسائل الدراسات البنيوية للتقاليد الشعبية"

لتليها بعد ذلك، ضمن النسق المنهجي ذاته، دراسة بنفس الأهمية موسومة بـ:

"اللباس كدليل"...

2.2.1 الأطروحات الأساسية

بداية سنقول أنّ نصوص بوغاتيريف النقدية مرجعية ومؤسسة لسيميولوجيا المسرح، وعلى الرغم من كونها لا تعرض جهازا تحليليا متكاملا بمفاهيم إجرائية واضحة على غرار الجهاز الغريماسي مثلا، إلاّ أنها تشكل في نظرنا وصفات نقدية استطاعت أن توجه اهتمامات الدارسين عن القضايا التقليدية التي تثار في كل مرة بخصوص الطابع المركب الذي يميز المسرح ويعتبر ماهية.

لقد حاول بوغاتيريف أن يعيد تعريف المسرح انطلاقا من بنية هذا الأخير الشكلية والنوعية في الوقت نفسه وليس من كون المسرح مجرّد مزيج من الفنون المختلفة. هذا ويلاحظ بوغاتيريف أنّ طبيعة المسرح ديناميكية بحتة، فلا يمكننا حصرها ولا استيعاب الآثار المسرحية إلاّ ضمن سياق ما بعينه، كما حاول الكشف عن العلاقة التفاعلية بين المبدع وبين الجمهور.

العلاقة بين الممثل و المتفرج:

يشكل مسرح الدمى أو **théatre des marionette** المتن الّذي اشتغل عليه الباحث. فمسرح الدمى في تصوره يمكن أن يكون، استقرائيا، الأساس الذي ننظّر من خلاله للمسرح إجمالا و"لم تحظ المكانة الجمالية لمسرح الدمى كفاية بالاعتراف في الدراسات الأدبية فيما يمكنه، من خلال خصوصيته، أن يكشف حسب بوغاتيريف عن توضيح هام يتعلّق بالجمالية المسرحية بشكل عام."[i]

لا شك أنّ مسألة التلقي تحتلّ دورا محوريا في نظرية بوغاتيريف، فهو يرى أنّ الخصائص الشكلية النوعية لمسرح الدمى تختلف عن خصائص المسرح الواقعي، وحتى ندرك هذه الاستقلالية علينا أن نتصوّر المسرح كبنية من الدّلائل لا كموضوعات فعلية. فحينما نرى الدمى بحجمها الصغير و حركاتها الممنهجة أو المقيّدة لكن بسلوكات إنسانية علينا أن نتذكر بالمرّة أننا هنا أمام حالة استثنائية من العروض تقتضي منا آليات تحليل خاصة بهذا النوع من العروض:

هذا التوجه الذي نقرأه في أحد النصوص المهمة لبوغاتيريف و الموسوم بـ "دلائل المسرح " " **les signes du theàtre** " (1938) كان بمثابة نقد موجّه للباحث **Otakar zich** أوتاكار زيش. هذا الأخير يرى أنّ "العلاقة بين المتلقي و الموضوع الحسي علاقة مباشرة" تسقط أيّ رمزية عن الممثل الذي نراه على الخشبة و على حركاته ولباسه أو حتى عناصر الديكور بحيث يحكم على هذه العناصر كلها كحكمه على الواقع ويغيب عنه أنّنا هنا أمام تحول أو مسرحة **théâtralisation de la réalité** للواقع. انّ رؤية أوتكار سيكولوجية واجتماعية بالمرة، تنظر إلى التمثيل كأداء يرتهن إلى المساهمة الفعلية للمتلقي من خلال انطباعه و مواقفه من العرض وعناصره: فلا يعقل أن نرى دمية من الخشب بلا تناسب ولا عقل تتحدّث لغة الإنسان، إنّ ذلك في نظره يترك المتلقي في حالة من الاختلال و يشعره بالملل

والغرابة والسخرية. نلاحظ أنّ الإسقاطات التحليلية نفسها الممارسة على الدراما الواقعية و على الحياة اليومية في حدّ ذاتها هي نفسها التي يستند إليها أوتكار في تحليله لمسرح الدمى، لذلك سيعتمد بوغاتيريف على التحوّل كمفهوم محوري في منظومته الفكرية.

مفهوم التحوّل:

ينبغي على المسرح بمكوّناته وأيضا الممثّل كلّ ذلك أن يدرك ضمن بعدين: بعد واقعي وبعد سيميولوجي: "إن خطأ أوتكار زيش المميت يكمن في عدم إدراكه لمسرح الدمى كنسق متميّز للإشارة... وحالما لا ندرك العمل الفني (الدمى) كإشارة لموضوع بل كموضوع (كشيء بذاته)، أو إذا كنا دائما نعي الإشارات الفنية كموضوعات فعلية تصدر عن الموضوع الفعلي وليس عن نسق الإشارات الذي يكون لعمل فني، سنلتقي الانطباع الذي وصفه زيش فيما يتعلّق بتفهمه للدمى..."[ii]، فلا ينبغي أن يدرك المتلقي المسرح كواقع على الإطلاق ولكن لا ينبغي أن يتصوره كوهم أو كإيهام أيضا على الإطلاق. ضمن هذه الثنائية فقط يمكنه أن يتأرجح بينهما تأسيسا على أنّ بين المواضيع الفعلية في المسرح والعالم الواقعي علاقة أيقونية أو رمزية، فهي -يقول بوغاتيريف- دلائل أو دلائل لدلائل، تلك هي خاصية المسرح الجوهرية التي تفطن إليها الباحث وقام بتحليلها في مقاله الموسوم بـ"السيمياء في المسرح الشعبي".

ففي هذا المقال يتساءل الباحث:" ما هو بالضبط الزي المسرحي أو المشهد الذي يمثل بيتا على الخشبة؟ إنّ الزي المسرحي والمشهد الدال على بيت في مسرحية هما غالبا إشارات ترمز إلى واحدة من الإشارات التي تصف بيتا أو زي شخص معين في المسرحية. فكلّ من الزّي أو البيت هو إشارة لإشارة، و ليس إشارة إلى شيء مادي"[iii].

المحاضرة الرابعة: السيميولوجيا المبكّرة

مع الإحالة إذا إلى مصطلح الإشارة أو الدّليل، نجدنا و بشكل لافت أمام إرهاصات تفتقر حقيقة إلى قاعدة منهجية أو مفاهيمية، إلاّ أنّها طلائعية في اعتقادنا بالنسبة إلى مستقبل البحوث السيميائية في المسرح كفرع نوعي و أصيل من فروع تحليل الخطاب.

وبهذا الشأن تقول آن أوبرسفيلد أنّ العمل الذي قامت به مدرسة براغ في هذا الاتجاه ينضوي تحت نظرية "سميأة" الخشبة **sémiotisation de la scène**، أي إخضاع الخشبة بشكل خاص والمسرح بشكل عام، باعتبارهما معطيان ثقافيان أو عوالم معنى أو أنساق دلائلية، إلى مسار سيميائي يرتهن إلى إجراءات و آليات محدّدة، فإنتاج الدليل يخضع على النحو الذي نعرفه إلى مسار، أسواء تعلّق الأمر بمنظور غريماس أو منظور شارل سندرس بيرس...

نلاحظ إذن أن بوغاتيريف انتبه إلى أنّ الدليل المسرحي لا يحيل فقط إلى مرجع بعينه بقدر ما يحيل، و هذا ما فهمناه، إلى مفهوم أو فكرة: "في إخراج مسرحية (الصياد و السمكة) ، لبوشكين ، الدار الأولى هي إشارة إلى شدّة فقر الرجل العجوز و المرأة العجوز، والدر الثانية هي إشارة إلى المنزلة الأرستقراطية للمرأة العجوز، والدار الثالثة هي إشارة إلى واقع أنّ المرأة العجوز قد أصبحت إمبراطورة روسيا ... على الخشبة لا نجد فقط إشارات لإشارة تدلّ على شيء مادي، بل أيضا إشارات للشيء المادي ذاته"[iv].

نلاحظ أنّ القضايا التي يطرحها بوغاتيريف أبعد ما تكون عن الأفكار التقليدية التي تنظر إلى الدور التاريخي و الاجتماعي الذي حمّله الفن و الأدب. والمسلّمة الأساسية التي ينطلق منها، على الأقل في مجال المسرح يعرضها بوضوح في مقاله الموسوم بـ"مساهمات في دراسة الإشارات المسرحية" وذلك في خضمّ قراءته النقدية للمنظر التشيكي أوتكار زيش، ففي تصوّره فإنّ تصور العناصر المسرحية ضمن إطار واقعي، الدّمى مثلا، سيشعرنا بشيء الارتباك إذا كانت ضخمة ضخامة الإنسان. فجوهر هذه الدمى أنها شيء غير طبيعي وسيكون الأمر اشدّ غباء لو حاولنا إدراكها كإدراك المخلوقات الطبيعية...

2.2.1 يان موكالروفسكي 1896-1975:

هو أحد مؤسسي حلقة براغ و كان لأعماله دور حاسم في توجيه المنظورات التي اشتغلت عليها هذه الحلقة في مجال الفن و الأدب. بحث في الجماليات و سعى إلى التنظير لعملية التحليل انطلاقا من الطروحات اللسانية البنيوية. إنّ تركيزنا على يان موكاروفسكي ليس فقط لكون أفكاره تنحدر من صلب شكلانية تنشد تجديد الرؤية النقدية للخطابين الفني و الأدبي باعتبارهما موضوعان ينفردان على التوالي بماهيتيهما الفنية و الأدبية، و لكن أيضا لكونها في تصوّرنا تؤسّس لشكلانية أو بنيوية أصيلة ،تتعارض في هذا المستوى مع الشكلانية الروسية لأنه لا تلغي كلية الملابسات السياقية الاجتماعية و النفسية من المعنى العام للإبداع بل تحاول استقطابها في إطار منظم يتوافق مع البعد المحايث.

الإسقاطات السيميائية:

الدليل المستقل: تشكل علاقة الفن بالسياق إذن قضية محورية من القضايا التي هيمنت على تفكير الكاتب مثلما نقرأ في أحد مقالاته المرجعية، و الموسوم بـ:"الفن كحقيقة سيميائية" "**l'art comme fait sémiologique** ". والواضح أنّ تأثير أعمال فرديناد دي سوسير و أيضا الأمريكي شارل سندرس بيرس كان لها بالغ الأثر في نظرة موكاروفسكي للفنّ. فالمسرح و الرسم و الموسيقي...كل ذلك، و إن بأشكال متنوّعة، منوط بالإشارة أو الدّليل.

فالعمل الفني " هو في الوقت نفسه إشارة وبنية و قيمة" يقول موكاروفسكي، لكنّه دليل مستقلّ. فبينما نجد أنّ أنواع الإشارات الأخرى تحيل بالضرورة إلى شيء أو واقع معيّن، و أنّ إدراكها بهذه الصفة ينبغي أن يكون بالكيفية نفسها لدى من يعبّر عنها و من يتلقاّها على حدّ سواء بحيث تتدخل متغيّرات مختلفة في اعتقادنا كالثقافة و التقاليد على سبيل المثال، فإن الأمور لا تشتغل بالمنوال ذاته إذا تعلّق الأمر بالدّليل الفني التي ينفرد بجوهر خاصّ، فخلافا للأنساق الإشارة الاعتيادية، فإن الأشياء التي يثيرها النسق الفني غامضة بطبيعتها ومنفتحة على إمكانات معنى لا هي بالمحدّدة و لا هي بالمتوقعة، و في أحسن الأحوال ضئيلة الوضوح.

لو أخذا مسرحية ما كمثال، سنقول أنّها دليل مستقل بالنسبة إلى الدلائل الأخرى: لأنها قد تثير أشياء معيّنة في العالم الحسي، وهذه الأشياء في متناول إدراك كل مشاهد. لكن لا يمكننا لأجل ذلك فقط أن نختزل هذه المسرحية فيما تثيره من أشياء من منطلق أنّ هذه الأخيرة لا تحتفظ بمظهرها ولا بنيتها على الحالة نفسها، فهي

تتحوّل في الزّمان وتتحوّل في المكان. فقراءة "عطيل" الآن غير قراءته في زمن إنتاجه. فالواقع بما يحمله من ملابسات ومضامين وأفكار لا يعرف الاستقرار، فما من مرحلة تاريخية إلاّ ويشهد فيها إعادة تشكيل جديدة ومختلفة تستدعي أيضا حالات إدراكية متجدّدة .

فالأثر الفني يشتغل كعلامة أو دليل مستقل، ويتشكل من الأثر- الموضوع أي ما يثيره في الواقع الملموس، فهو بالتالي رمز ، وأيضا من المعنى ومن السياق الكلي لأثر. والمعنى في تصوّر ميكاروفسكي هو التداعيات الجمالية لهذا الدّليل، أي الحالة النفسية أو الوجدانية التي يثيرها، غير أنّ مفهوم الحالة النفسية هذه لا يرتبط لا بالفنان ولا بالمتلقي على نحو ما تشير إليه تقليديا سيكولوجيا الفن، ولكن بشي مختلف يسميه موكاروفسكي بالوعي الذاتي: هذا الوعي الذاتي يكون فرديا وجماعيا في الوقت نفسه بحسب طبيعة الإبداع الفني أو المدرسة التي ينحدر منها: إذا تعلّق الأمر مثلا بمسرحية واقعية أو طبيعية، فإمكانات التأويل الفردية تكون عندئذ محدودة. فالواقعية أو الانطباعية والكلاسيكية كذلك تفصح دائما عن جانب من الحقيقة تكون إلى حدّ ما موضوعية وتخلّف نوعا من الإجماع بين الأفراد. هذا الاتفاق، أو الوعي الجماعي (لا يقول لنا موكاروفسكي كيف ينشأ) يطلق عليه موكاروفسكي مصطلح النواة المركزية، فموكاروفسكي ينفي عن العمل الفني أيّ علاقة بالوجدان الذاتي. كل فن في تصوّره لا يخرج عن كونه وسيطا بين الفنان وبين الجماعة.

يبقى لنا الآن أن نوضح المركب الثالث والأخير الذي يتشكّل منه الدليل المستقل، ونقصد هنا السياق الكلي: كل عمل فني كفيل بتمثيل فترة تاريخية ما على أصعدة مختلفة: فلسفية ودينية واقتصادية وثقافية، وفي هذا المستوى من التفكير، نجد أن موكاروفسكي- وهو في ذلك يتجاوز هيجل الذي يجعل الفن في نفس مستوى الفلسفة والدين، كمصدر من مصادر الوعي- يمنح الفن سلطة وقدرة تعلو على جميع الظواهر: "الفنّ أكثر قدرة على تصوير وتمثيل عصر ما من أية ظاهرة اجتماعية"[v].

المحاضرة الخامسة: الاتجاه البنيوي

وهو إذ يندرج ضمن الروح الشكلانية، فإنّ التيار البنيوي على الرغم من ذلك الامتداد إلاّ أنّه حاول إرساء معالم جديدة لتحليل الخطابات، السردية منها تحديدا. لقد كان ذلك إيذانا بقيام سيميائية أدبية و فنية. وتشكل مجلّة **communications** التي أسسها كل من رولان بارث وإدغار موران وجورج فريدمان و التي تنتسب لمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية، منعطفا حاسما في مسار النقد الحديث، العددان 4 و 8 منها على وجه التحديد. للتذكير، تكشف المقالات الصادرة بهما، عن مسلمات جديدة بالمعنى الإبستيمولوجي، تستند في معظمها إلى الإجراءات اللسانية التي وضعها السويسري فاردیناند دي سوسير، والتي تنطلق من فكرة أنّ الظاهرة اللسانية تشكلّ نظاما أو نسقا من العناصر. هذه العناصر ليست مستقلّة بذاتها، ولكن معناها يرتهن إلى وضعها في إطار النسق ككلّ، وأيضا إلى الترابط البيني ببعضها البعض. فجوهر العنصر ليس انعكاسيا في ذاته بل جوهره يكمن في علاقته بالعناصر الأخرى. انطلاقا من هذا التصور المنهجي، فإنّ مجموع العلاقات التي نصل إليها، تشكّل البنية الكامنة التي يتعيّن على العلم وعلى التحليل أن يصل إليها.

ضمن هذا المنظور المنهجي العام، يندرج نص رولان بارث المرجعي والموسوم بـ"التحليل البنيوي للحكاية"، فهو نص مؤسس بجميع المقاييس، وفيه يسعى المؤلف لإنشاء قاعدة تحليلية للنصوص السردية، تكون أكثر صرامة وكشفية، بحيث تكون شديدة الشكلانية ومؤهّلة لأن تستوعب أشكالا سردية مختلفة بصرف النظر عن الحكام المسبقة ولا تقتصر هذه الأشكال على جنس معينّ، كالحكاية العجيبة مثلا عند فلاديمير بروب. إنّ هاجس كاتبنا في هذا السياق، هو الوصول إلى نظرية للخطاب، أو بلاغة خاصّة. يتعلّق الأمر هنا بلسانيات لكنها من صعيد آخر وموضوعها مختلف وجديد، تستهدف لا "الجملة" بل "مجموع الجمل" في إطار الكل الخطابي.

فالحكاية، يمكن أن يمكن أن تكون مادّة لأيّ حامل، اللسان المتمفصل شفاهيا كان أو مدوّنا، أو الحركات أو الصورة الثابتة أو المتحرّكة. ولئن يتبنى بارث نفس تعريف بارث للوظيفة: "فعل شخصية ما معرف من منظور دلالته ضمن سيرورة الحبكة"[vi]، إلاّ أنّه سيدرج في إطارها سلمية معيّنة بالنظر إلى مفهوم الملاءمة الذي استلهمه من اللسانيات. ففي هذا المستوى من التفكير، نحن ندرك أي عنصر من عناصر اللسان لا يمتلك معنى إلا إذا تمت مقاربته ضمن المستوى الذي ينتمي إليه أو تسيّر إدراجه ضمن مستوى أعلى من الخطاب، فكما أنّ الجملة في اللسانيات تنفتح على تحليل متعدّد الأصعدة تدرّجية أو سلمية: نحوي، صوتي،

تركيبي... فالحكاية أو الخطاب السردي ينبغي أن يسير على النمط نفسه: فتأسيسا على هذه الرؤية سنكون أمام ثلاثة مستويات من العناصر السردية:

- مستوى الوظائف: الذي نحصي في صلبه وظائف أساسية وثانوية.
- مستوى الأفعال: الذي يعنى بمقاربة الأفعال في علاقتها بـ"الشخصيات".
- مستوى السرد: كيفية سرد الوظائف والأفعال، أي طريقة عرض الأحداث.

لا يتسع السياق هنا للوقوف بالتفصيل على جميع الإجراءات التحليلية عند رولان بارث. لقد كانت غايتنا في هذا العرض إخبارية فقط، على أن نفرد لهذه المسألة مبحثا خاصا أثناء عرضنا في الدروس اللاحقة لخطوات التحليل السيميائي.

في مقال آخر غاية في الأهمية موسوم بـ"درجات الحكاية الأدبية"، يتناول المنظّر تزفيتن تودوروف **Tzvetan Todorov** مفهوم "الخطاب" كعنصر أساسي تنهض عليه الثنائية: الحكاية/الخطاب.

لا يعدو الخطاب -في تصور الباحث- عن كونه "كلاما واقعيا موجّها من السارد إلى القارئ"[vii]، ويمكن مقاربته انطلاقا من ثلاثة إجراءات مختلفة: - زمن الخطاب، أي النمط الزماني الخاص بالسارد أثناء عرضه لزمن الأحداث المحكية. فقد يحدث وأن يسبق الحلّ العقدة، بحيث يكسر الراوي لدواعي جمالية التتابع الطبيعي للمقاطع السردية...

- أوجه الخطاب: موقع السارد بالنسبة إلى الشخصيات، أي مدى معرفته بما ستقبل عليه شخصية من الشخصيات في الحكاية. هل يعلم ما تعلمه، هل يعلم أكثر من ها، هل تعلم أكثر. فالمسالة تتعلّق في هذا السياق بما اصطلح على تسميته بـ: البؤرة أو رؤى السارد.

- ضروب الخطاب: نجد أنفسنا هنا أمام معطى أساسي يحدّد إلى بشكل جوهر المسرح. يتلّق الأمر بالدراما، فحوار الشخصيات يمكن أن يعرض مثلما هو بشكل متداول بينها، ويمكن أن يعرض مسرودا من طرف السارد.

من ناحية أخرى يسعى الباحث لوضع معالم فاصلة بين موضوعين أساسيين لكن شديدا الاختلاف: المعنى و التّأويل.[viii]. إنّ معنى عنصر من عناصر الحكاية لا يبرز إلاّ من خلال علاقته بعنصر آخر ومع الأثر الأدبي بأكمله: فسعي هاملت للانتقام مثلا لا معنى له إلاّ لأنّه يترابط منطقيا بمقتل والده. كذلك فإنّ المونولوج، يرى تودوروف، يمكن أن يكون محدّدا لشخصية من الشخصيات. فالمعنى على هذا الأساس يتعلّق تحديدا بالحكاية كتمفصل لأحداث متماسكة وباعتبارها نسق مستقلّ إلى حدّ ما.

التأويل من جهته يستند أكثر إلى طبيعة الناقد أو المحلّل:فتحليل مقطع حكائي ما سيخضع في هذا الاتجاه إلى التاريخ وإلى المرجع وإلى ثقافة المحلّل وميوله أو

خياراته الأيديولوجية. لهذا الاعتبار فإنّ "المونولوج يمكن أن يؤوّل كنفي للوضع القائم، أو لنقل كمساءلة للشرط الإنساني"، وللوقوف على هذه المسالة سنسوق مثالا بسيطا، ودائما من تراجيديا شكسبير. فتساؤل هاملت في مقطع مؤثر معروف: "أكون أو لا أكون، هي تلك المسألة"

لا يحيلنا إلى شخصية متردّدة أو ربّما عصابية فحسب، ولكن يمكنه أن يؤوّل كتساؤل وجودي عن مصير الإنسان و عن دواعي سعادته أو تعاسته. وقد تطرح أيضا نمط تفكير في الحياة والواقع أو فلسفة عصر بأكمله.

جيرار جينات هو الآخر وعلى نمط البنيويين الآخرين، من ناحية أخرى فإنّ كريستيان ماتز **Christian Metz (1993/1931)** من جهته، دائما ضمن ضمن التوجّه البنيوي ذاته ينظر إلى "الفيلم" و إلى السينما كـ"خطاب"، و يخضعه هو الآخر لمجموع المفاهيم الإجرائية التي تقوم عليها اللسانيات، كمسألة تقطيع المعطى السينمائي إلى وحدات معنى، وكذلك الاستجابة لمسالة المستويات التحليلية... نحن نقدّر أنّ مقاله الموسوم بـ"النظمية الكبرى للفيلم السردي" من بين المقالات التي تؤسس لسيميولوجيا السينما دون أن ننسى في السياق ذاته أمبرتو إيكو الذي يعرض، سواء في هذا العدد من المجلة أو في مؤلّفاته الأخرى، كـ "البنية الغائبة" أو "الدّليل" أو "بحث في السيميائية العامّة"، رؤية منهجية في تحليل المنتوجات الفنية والأدبية ترتكز بالأساس على المتلقي المفترض، بجميع تشكّلاته، وأيضا على مسألة التأويل، وهي- أي المنتوجات- عبارة عن دوال متداخلة تتعايش في كنف دال "واحد".

نحن هنا لسنا بصدد عرض واف عن تاريخ تحليل الخطاب ولكن نسعى فقط للوقوف عند المحطّات الأساسية التي مرت عليها هذه المادّة منذ بداياتها الأولى، على أنّ تركيزنا سيكون منصبّا على الخطاب المسرحي باعتباره نشاط لساني في حدّ ذاته ومركّب بالمرّة وينبني على تمفصل نصّي بكلّ إجراءاته واستراتيجياته المتفرّدة ويحدث ذاخل سياق اجتماعي ما بثقافته وبدلالاته ومنظومة قيمه. هذا الخطاب "المسرحي" لم يفلت من التداعيات المنهجية للتحولات المفاهيمية المختلفة.

المحاضرة السادسة: تحليل الخطاب واللسانيات

1.2.2 زيلينغ هاريس zelling Harris

من بين الباحثين الأوائل الذين استعملوا مصطلح "تحليل الخطاب" في مجال اللسانيات، نشير إلى الأمريكي هاريس الذي نشر سنة **1952** بحثا موسوما بـ" تحليل الخطاب" "**discourse analysis**" ويحمل أطروحة مخالفة تماما لما دأبت عليه الدراسات اللسانية حتى تلك الفترة: فحدود المدوّنة التي يجب أن تشتغل عليها اللّسانيات ينبغي أن تتجاوز "الجملة" المنعزلة، لتصل إلى متوالية من الجمل،

والخطاب بهذا المعنى لا يعدو عن كونه تسلسلا من هذه الجمل التي تترابط فيما بينها انطلاقا من قواعد محدّدة ... ولتوضيح فكرته، حلّل هاريس نصّا إشهاريا، وفقا للمقاربات النحوية الأمريكية، ولاحظ أنّ كلّ خطاب يبرز ككلية ثقافية، فلئن أقدمت اللّسانيات من قبل على استهداف الوحدات الجملية فحسب انطلاقا من تصور شكلي بحت، فإنّ هاريس يذكرّ في مقاله أنّ مسألة "المعنى" التي تشترك بدرجة معيّنة في إنتاج الخطابات لم تنل حظّها من الاهتمام[ix].

2.2.1 أوستن/ بنفنست/ جاكبسن،

شكل بحث هاريس نقلة نوعية في تحليل الخطاب، ودفع بالباحثين خلال فترة الستينيات إلى إثارة إشكاليات جديدة، مع جون أوستن **John 1960/1911 Langshaw Austin** واضع نظرية "أفعال الكلام" التي شكّلت الإرهاصات الأولى للبراغماتية أو التداولية (التي سنفرد لها مدخلا خاصا): فاللغة ليست مجرّد أدة إبلاغية فحسب يرجى منها التعبير عن معنى وفكر أو تبادل الكلام، إنها في واقع الأمر أفعال الغاية منها التأثير على الآخر وأيضا تغير الواقع. كذلك الأمر مع إميل بنفنيست **Benveniste1976/1902** Émile الذي أثار مسالة فواعل الخطاب وحالات التلفّظ معتبرا الخطاب، أيّ خطاب كان، كعملية للتلفظ(تصور عزيزي القارئ أنّ الخطاب المسرحي كذلك ينضوي تحت هذا التصوّر) يقوم بها مرسل تجاه المتلقّي مع نية التأثير عليه، وهو أيضا تسخير للسان ذي الطابع الجماعي والاجتماعي بأكمله لضمان التواصل من طرف فاعل خاصّ خلال وضعية أو حالة معيّنة، تؤخذ فيها، في تصوّر رومان جاكبسن **Roman Jakobson (1896-1982)**، بعين الاعتبار مجموعة من الوحدات التي يطلق عليها هذا الأخير وظائف اللغة.

كما وضع هذا الباحث نموذجا يحدّد في صلبه مجموعة في من العناصر التي ترهن نجاح أيّ إبلاغ، (أيّ حوار، عزيزي القارئ، في مسرحية ما مثلا):

- المرسل
- الرسل إليه
- السياق (المرجع) أو الحيّز الذي تتموقع فيه الرسالة .
- الاتصال.
- السنن المشترك بين المرسل و المرسل إليه، والسنن هو نسق من الدّلائل أو الرموز أو الإشارات الدّالة باللسان و بغير اللسان.
- الرسالة في حدّ ذاتها.

يقترن كل عنصر من هذه العاصر بوظيفة معيّنة من الوظائف المحدّدة التي يمكن تسخيرها كمعايير على أساسها يتسنى لنا إقامة تصنيف للخطابات.

- الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية: يعبّر في إطارها الباثّ عن انفعال أو شعور أو موقف ما، فغالبا ما تكون مكوناتها اللغوية دالة على إحساس أو على تقدير أو حكم معيّن أو تعجّب... مثل : يا له من منظر!

- الوظيفة التأثيرية (الإقناعية أو الإغرائية): ترتبط أكثر بالمتلقي، ويبرز فيها ضمير المخاطب "أنت" الذي يحاول الباث إغراءه أو إقناعه بأمر ما، ولتحقيق هذه الغاية فإنّ صياغتها ترتكز بالأساس على أنواع معيّنة من العبارات، الاستفهامية منها أو الأمرية أو الإقناعية، مثل: يا عزيزي أنت ترى كم أنا صادق!

- الوظيفة المرجعية: تحيل هذه الوظيفة إلى عنصر موضوعي من العالم الخارجي، و جوهرها أنّها إخبارية و تستهدف معلومة معيّنة تتعلّق بالأساس بالسياق أو المرجع المشترك بين المرسل والمرسل إليه. نصادف مثل هذه الوظيفة في النصوص السردية والوصفية والإعلامية..مثل: لقد بدأت وتيرة الفيروس تتراجع.

- الوظيفة الإنتباهية الإتصالية أو الإنتباهية: تسعى لإقامة الاتصال بين المرسل والرسل إليه أو التأكّد من وجوده أو ديمومته أو على العكس من ذلك قطعه. تتجلى هذه الوظيفة التي نعتبرها تقنية محضة، من خلال مفردات أو عبارات أو سلوكات يعرفها الوسط الذي ينتمي إليه المتّصلان، مثل: أنت معي؟ ألو !سلام !كيف حالك؟...

- الوظيفة الميتالسانية: ميتالسانية أي أنّ السنن أو اللسان يكون موضوعا للسان، أو لنقل أنّ الأمر يتعلّق بكلام يتحّدث عن كلام آخر، إمّا لشرحه أو تفسيره أو التعليق عليه أو وصفه، لذلك تعتبر هذه الوظيفة واصفة. فقد يجد المرسل نفسه ملزما بشرح أكبر لفكرة ما أو بإعادة التعبير عن كلام قاله من قبل. كما يحدث وأن يجد المرسل إليه نفسه بحاجة إلى فهم أكثر أو إلى مزيد من الشرح أو أنّه لم يفهم بتاتا. مثل: "إنّ ما أسعى لقوله هو أنّ..." أو مثل: "إنّ المقصود بالسيميولوجيا هو المادّة التي تتناول أنساق العلامات" أو مثل:" أنا لا أفهم ما تقول، هل بإمكانك توضيح كلامك؟" أو مثل "إنّ كلامك هذا لا يتفق مع أيّ منطق"...

- الوظيفة الشعرية: لا تعني هذه الوظيفة على نحو ما تحيل إليه التسمية الشعر فقط، ولكن أشكالا تعبيرية مختلفة، وتحيل في ماهيتها إلى الحرص على شكل الرسالة في حدّ ذاتها، وعلى جماليتها مهما كانت طبيعة السنن. فالمسالة هنا إذا لا

تتعلّق لا بالمرسل ولا بالمرسل إليه ولكن بالرسالة، مثلما نقرأ في **مسرحية "عطيل"**:

"المختلَس المبتسم يختلس شيئا ما للمختلس" أو في **مسرحية الملك لير**:"الجروح المستعصية للعنة الأب تتقادف من جميع النواحي".

2.2 تحليل الخطاب والأيديولوجيا:

في السياق ذاته، بدأ تحليل الخطاب يشكّل موضوعا لتفكير تيارات جديدة من مجالات معرفية مختلفة تماما غير اللّسانيات، اجتماعية، نفسية، أنثروبولوجية، سياسية... لكن هاجسها مشترك، بما أنّها تحاول استكشاف آليات إنتاج الملفوظات أو الخطابات وأيضا حالات إنتاجها وشروطها وكيفيات التأثير على الآخر، و لكنّها تسعى بالمرّة إلى إعادة صياغة دور جديد للسانيات في تقاطعاتها المختلفة مع العلوم الأخرى. هكذا إذن في فرنسا، قام الباحث ميشال بيشو **(1983/1938) Michel Pêcheux** بإصدار كتاب نال شهرة واسعة في سنة **1969** بجل بلدان العالم موسوم بـ"التحليل الآلي للخطاب". والجدير بالذّكر أنّ التراكم المعرفي الموسوعي لدى الباحث، كان له أثر في تحديده الآفاق المستقبلية لـ تـخ. لقد تلقى تكوينا فلسفيا سمح له بأن يساءل الإبستيمولوجيا حول مسألة العلوم وكيفية نشأتها وتطوّرها وأيضا ديمومتها، كيف لا وهو من بين من كانوا يتردّدون على دروس غاستون باشلار بصحبة لويس ألتوسر.

المحاضرة السابعة: تحليل الخطاب ومسالة المعنى

سنحاول في هذه الأسطر أن نقف على الفروق القائمة بين مستويات التحليل السيميائي في إطار الوحدة النظرية، وأن نستوضح في السياق ذاته، العلاقة بين الحدود النصّية والحدود السّردية.تستدعي مثل هذه الغاية، عزل العناصر الملائمة للتحّليل عن العناصر الّتي يمكن مقاربتها إمّا ضمن منظور بنيوي آخر لا يندرج ضمن مشروع هذا البحث، وإمّا ضمن صعيد آخر متعالي لا ينحدر من صلب اهتماماتنا العلمية. إنّ تركيزنا في هذه المرحلة سينصّب تحديدا على استيضاح مفاهيم إجرائية على قدر كبير من الأهمية كالمستوى، والمسار والتّنصيص وخاصّة الوحدات النّصّية في إطار التّقطيع الّذي أوليناه عناية خاصّة عندما لاحظنا من خلال مطالعاتنا أنّ تعريف الوحدات الّتي يستهدفها يتّسم بتنافر وتناقض كبيرين من باحث لآخر وفي بعض الأحيان عند الباحث نفسه. فاستعراض مجمل هذه القضايا بشكل واضح وأحادي المعنى يرهن، في تصوّرنا، الصّرامة العلمية التي نرنو إليها. إنّ البناء النظري لذلك كلّه سنسير به في اتّجاه تحليلي ينطلق من الفكرة التي تفيد بأنّ الخطاب لا يعدو عن تنضيد سلّمي **hiérarchique** للأصعدة.

يشكّل النّصّ بالنّسبة إلينا معيارا حاسما نثّمّن على ضوءه مدى تمثّلنا للمفاهيم السيميائية، فنحن إذا، مطالبون بممارسة قراءة "عالمة" ـ أو على الأقلّ تسعى لأن تكون كذلكـ لا تهدف قطعا إلى استخراج المعنى بقدر ما تطمح لبناء نسيج الخطوط الخلافية الّذي يتشكّل الكّلّ الدّلالي من خلالها، إنّها على هذا النّحو اشتغال على شكل المضمون على أساس أنّ ما يدرك كمعنى يمكن تفسيره كشكل.

لا شكّ أن تفعيل أدوات جهاز نظري شديد التّركيب بحجم السيميائية والانتقال من المجرّد إلى الملموس،إلى عالم التفرّد، مهمّة ليست دائما هيّنة، ليجد القارئ نفسه في حالة من الدّهشة والارتباك إزاء الكيفية الّتي يتعيّن عليه الانطلاق منها للتحليل وهذا ما يعبّر عنه الباحث إيفان ألميدا **IVAN ALMEIDA** حينما يقول: "يمكن للقارئ أن يبقى منبهرا بآثار تحليل ملموس يجعل النصّ، الذي كان يعتقد أنّه يعرفه، غير مألوف. فيتكهّن لهذه الطريقة (أي السيميائية) الجديدة بما يشبه الخصوبة. لكن في كثير من الأحيان لا يرى كيف يشرع في معالجة نصوص أخرى من الزاوية ذاتها"[x].

بمجرّد الانتهاء من مطالعة أيّ نصّ نقدي لأيّ سيميائي منظّر، غريماس مثلا، نسعى لأن نسقط حصيلة قراءتنا على النّصّ الّذي نرغب في معاينته، فنبحث هنا وهناك عبثا علّنا نجد بعض السمات المشتركة بينهما رغم أنّنا على يقين بأن خطوة كهاته، تلغي التّفرّد، هي أبعد ما تكون عن العلمية وتترك لدينا الانطباع بأنّ التّحليل يسبق النّصّ. يصوغ الباحث إدريس عبلالي مجموع هذه الهواجس المنهجية قائلا أنّ: "الّذين يعرفون أعمال غريماس يدركون أنّ تحليل نصّ ما،

يُجرى وفقا لبعض الخصوصيات: من أين نبدأ؟ و ضمن أيّ تنظيم؟ و عبر أيّ بداية يمكننا مقاربة النّصّ؟ كيف لنا أن نلج تحليل نصّ ما؟ هل يتعلّق الأمر بسحب التّحليل على كامل النّصّ مُحاكين بذلك إيقاعه؟ هل يعقل أن نباشر تقطيعا إلى مقطوعات؟ وما هي المقاييس الّتي يخضع لها انتقاؤنا؟"[xi].

يبدو الخطاب في العادة قبل أيّة مقاربة كامتداد متّصل **continuum** [xii]، أي ككلّية غير متمايزة ويتقدّم على هذا النّحو بوصفه فرضية للتحليل. والتحليل من جانبه يعني أن نرصد في صلب هذا المتّصل تقطّعات تفصح عنها القراءة، أو بعبارة أخرى أن نتعرّف على عناصر منفصلة تنتسب إلى أصعدة مختلفة متجلية كانت أو محايثة والوقوف بالتّالي على التّمفصلات الأساسية لهذا النّصّ: فالمعنى الذي يُفضى إليه عندما نقرأ ملفوظا(=خطابا) ما يلتقط بشكل شمولي و هذه الشمولية هي الّتي ترهن الوضع الدّلالي للعناصر المشكّلة لهذا الملفوظ. لنقل ببساطة أنّ إدراك الجزء لا يتمّ إلاّ في إطار الكلّ. لكن مقاربة هذا المعنى المدرك، في المقابل، تستلزم الوقوف على كيفية انتظامه عبر اختزاله لوحداته الدنيا والنظر في الشبكة العلائقية الّتي تنسجها هذه العناصر فيما بينها حينا وبينها وبين الكّل حينا آخر: فالمعنى على هذا النحو يستوعب إجماليا في إطار الملفوظ و يدرس شكليا في إطار الوحدة، فلو سلّمنا بأنّ نصّ الحمار الذّهبي مثلا نتاج "لجهاز مهيكل من القواعد والعلاقات"[xiii] فإنّ وصف دلالاته، مثلما قلنا آنفا لا يعدو عن كونه استكشافا للاختلافات، وفقا لمبدأ الملاءمة **pertinence** مثلما تسميّه مدرسة براغ، الّذي يمكن تعريفه بحسب غريماس كـ: "قاعدة للوصف العلمي أو كشرط يقتضي أن يستوفيه الموضوع السيميائي المؤسس"[xiv].

تكون هذه الاختلافات بين وحدات نحدّدها إمّا بالمستوى السّردي ذي الشّكل الإنساني والخطابي أو بالمستوى النحوي العميق واضعين نصب أعيننا أنّ ذلك كلّه يتمّ، تارة على محور استبدالي **paradigmatique**

- المجال الممثلي:

- المجال الموضوعاتي:

وعلى محور نظمي **syntagmatique** تتابعي تارة أخرى، فلوكيوس مثلا كان إنسانا سيّدا ثمّ صار بعد ذلك حيوانا مُستعبدا. هذا التحوّل السردي من حالة إلى أخرى يتطابق في واقع الأمر مع قلب للمضامين بالنظر إلى التحويل الذي توسّط الملفوظين مثلما يتّضح في هذا الشكل:

التحويل

قبل	**بعد**	**الوضعية**
الافتتاحية	**الوضعية الثانية**	
مضمون معكوس	**مضمون موضوع**	

المحاضرة الثامنة: إنتاج الخطاب والمسار التوليدي

تسلّم النظرية السيميائية بأنّ الموضوع السيميائي - كلّ المواضيع السيميائية بما فيها اللّغات الطّبيعية - يتّبع إنتاجه مسارا محدّدا، من البسيط إلى المركّب ومن المجرّد إلى الملموس. ومن باب العلم بالشيء، نذكّر بأنّ مصطلح المسار **parcours génératif** هذا، استوحاه غريماس من النّحو التوليدي والتحويلي لشومسكي ثمّ أعاد صياغته بشكل أوسع في إطار تعميم جذري لمنظور دّلالي يتجاوز الحدود الجَملية ويشمل جميع الأنظمة السيميائية:

"يمكننا أن نتصوّر أنّ الذّهن الإنساني، لكي يصل إلى بناء مواضيع ثقافية(أدبية، أسطورية، تصويرية)، ينطلق من عناصر بسيطة ويتّبع مسارا مركّبا فيواجه في طريقه إلزامات لا مفرّ منها مثلما يواجه خيارات يسوّغ له إنجازها".[xv]

على أن يتمفصل هذا المسار التوليدي- ننبّه هنا إلى أنّنا نتموقع في صميم المضمون بقطع النظر عن التّعبير- إلى مكوّنات أو مستويات أساسية، على نحو ما يبرز لنا من الجدول التّالي:

	المركب النحوي		**المركب الدلالي**
البنيات السيميائية السردية	**المستوى العميق**	النحو الأصولي السطحي	الدلالة الأصولية
	المستوى السطحي	النحو السردي السطحي	الدلالة السردية
البنيات الخطابية	النحو الخطابي تخطيب تمثيل تزمين تفضيء		موضعة مظهرة

يرمي الفعل السيميائي بالدرجة الأولى، انطلاقا من مبدأ الملائمة إلى فحص المستوى السطحي والمستوى العميق وهي عملية

---

[i] من مقال للباحثة céline trautmann-waller موسوم ب: Pëtr Bogatyrëv et le théâtre de marionnettes: L'émergence d'une sémiotique théâtrale entre Russie et Tchécoslovaquie

[ii] أودمير كورية، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة و تقديم، منشورات وزارة الثقافة،1997، ص17

[iii] المرجع نفسه،ص 63
[iv] أودمير كورية ص64
[v] أودمير كورية ص35
[vi] Vladimir Propp, morphologie du compte, traduction de M.Derrida, T.Todorov, C.Kahn éd seuil, Paris, 1970, p 31.
[vii] Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, in analyse structurale du récit, communications 8, éd seuil, paris,1981, p144.
[viii] Op.ci . p132.
[ix] سنقف عند هذه المسالة لاحقا بشيء من التفصيل.
[x] IVAN ALMEIDA, Jeu et enjeu de la démarche sémiotique, revue bible et sémiotique n° 13, 1979, p35
[xi] Driss ABLALI, La sémiotique du texte: du discontinu au continu, corlet numérique, Condé-sur-Noireau 2003, p82
[xii] المتّصل في نظر غريماس مصطلح يأخذ طابع المسلّمة الّتي لا تحتمل التعريف ليدرج من ثمّ في سجلّ المفاهيم الإبستمولوجية غير المحدّدة.
[xiii] Groupe D'entrevernes, analyse sémiotique des textes: introduction, théorie pratique, LYON 1984 P9.
[xiv] Dictionnaire raisonné, p.276.
[xv] A.J.GREIMAS, DU SENS, essais sémiotiques, éd seuil, Paris, 1970 p 135.