مادة النقد السيميائي

1

تمهيد

لقد رأينا أنّ السيميائية التي سنعرض لبعض مفاهيمها تختلف من حيث الموضوع و المنهج و المسلمات العامة عن سيميولوجيا الإبلاغ اختلافا جوهريا. فهذه الأخيرة تقصي الدلالة من دائرة اهتمامها، فتقرّ بالإبلاغ كمعيار أساسي و حصري يحدّد موضوع و حقل دراسة الّدلائل. ينهض هذا الإبلاغ تحديدا على القصد أو النية في إيصال الرسائل. و بهذا الشأن يقول الباحث أيريك بويسنس:" السيميولوجيا علم يدرس الإجراءات الّتي نلجأ إليها بغية الإفصاح عن حالاتنا الواعية و تلك الّتي نلجأ إليها بغرض تأويل الإبلاغ الّذي يصلنا..."، و من جملة الدلائل التي سيستهدفها هذا التوجّه و التي تحمل هذه الصفة، أي القصدية، يمكننا أن نشير إلى signal "الإشارة" خلافا للأنواع الأخرى من العلامات التي تنتفي عنها النية على غرار القرينة. أمّا رولان بارث، فيتصوّر مادّة تعنى بمقاربة مجموعة الأنظمة الاجتماعية(الموضة، الطقوس...) و كلّ ما يستخدم لتواصل الكتل...فالفرد لا يعتبر فاعلا إبلاغيا فحسب و مفصولا، على هذا النحو، عن العالم، و لكنّه أيضا عنصر ينتمي إلى محيط.

نحن في هذه المادّة سنحاول أن نكشف بإيجاز و ضمن روح تعليمية فحسب عمّا يعرف بسيميولوجيا الدّلالة و هو اتجاه يدرس الوقائع السيميولوجية باعتبارها أنظمة دالّة.

النقد السيميائي:

فالنقد السيميائي يدرس الظواهر الدّلائلية أو العلاماتية باعتبارها أنظمة دالّة . و ستدرك السيميائيات بهذا المعنى، على الأقلّ بفرنسا ومع غريماس تحديدا، كحقل يقترح تصوّرا نوعيا لمسار توليد الدّلالة، أي دلالة كانت، و يسعى على هذا النحو لرصد أشكال تجلي المعنى ضمن الكليات الثقافية المختلفة بما فيها الفنية .

تسعى السيميائية إذا و مدرسة باريس، على وجه الخصوص، لبناء جهاز نظري يستهدف المعنى كموضوع دراسة أساسي، و إعداد لغة إجرائية وصفية كفيلة بالكشف عن آليات إنتاج المعنى.

فالأمر لا يتعلق إطلاقا برصد معنى يكون نهائيا أو مطلقا و لكن بالكيفية التي ينتظم على ضوئها المعنى ضمن كلية ثقافية ما: رواية أو مسرحية، خطاب إشهاري، خطاب سياسي...

نحن هنا إذا ضمن روح تحليلية بامتياز و تنفرد بإسقاط محايث على الموضوع المدروس يختلف جذريا عن الإسقاطات التقليدية التي كانت تنظر إلى النصوص كوعاء للحقيقة المطلقة و النهائية، على أساس علاقة إلزامية مزعومة بينها و بين المجتمع تارة و بينها و بين المؤلّف نفسه تارة أخرى. و انطلاقا من قصدية إبلاغية ترى في هذا النّص مجرّد حامل لرسالة "يودّ المؤلّف إيصالها للقارئ"، و الواقع أنّ "كلّ نصّ لا يحمل بالضرورة رسالة، لكنّه يحمل في جميع الأحوال معنى".

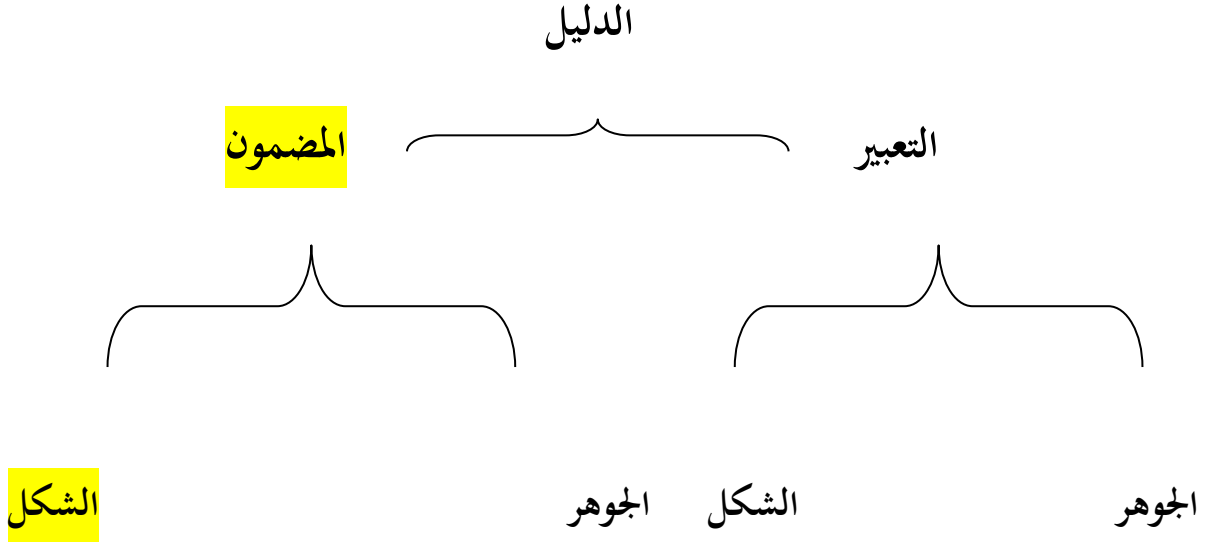
إنّ معنى المسرحية و معنى القصّة و معنى أيّ معطى دالّ، لا يقتصر فقط على ما تنفتح عليه الدّلائل أو ما تحيل إليه، إنّ هذا المعنى أيضا بالمقابل لا يكتمل إلاّ بفعل القراءة: فالمعنى رهن بالمؤلّف و القارئ معا. رهن بالفهم و رهن بقراءة متجدّدة على الدّوام.

فالنصّ يدرس، على الأقل مرحليّا، في ذاته و لذاته، بقطع النظر عن المرجعيات الخارجية التي لا يمكنها أن تتساوق معه بالضرورة في الجوهر.

و ينبغي أن يدرس الأثر الفني باعتباره ظاهرة أو تجلّ يؤوي شبكة من العلاقات بين العناصر المختلفة التي تشكّله. هذه العناصر هي ما يعرف بالبنية. فالفعل السيميائي يتناول المضمون، أو لنقل مثلما رأينا، أنّه يتناول شكل المضمون:

فالتراجيديا أو المونودراما و حتى اللّوحة...الّتي ندركها ككتلة معنى يمكننا تفسيرها كشكل:

و بهذا الشأن نذكّر أنّ الباحث لويس يامسلاف قام إعادة صياغة الثنائية السوسيرية الدال/المدلول ضمن تصوّر يسعى، من جملة ما يسعى إليه، لتجاوز الإيحاء اللّساني الذي ينفتح عليه الدليل بغية استيعاب جميع الأبعاد السيميولوجية التي يحيل إليها و أيضا لترسيم موقع الدلالة ضمن منظور النظرية السيميائية:



الأمر هنا لا يتعلّق بتغيير بسيط في المصطلحات بقدر ما يتعلّق إجرائيا بتحديد الصعيد الملائم للمقاربة السيميائية. فأسطورة بيغماليون مثلا دليل، هذا الدّليل له وجهان مترابطان، الدال (التعبير) من جهة، و يحيل إلى الحامل الذي تبرز عبره الأسطورة(أي لغة طبيعية ما، أو وسيلة أخرى غير لسانية كالسينما، أو المسرح...) و المدلول أي المضمون من جهة أخرى (الحكاية أو الأحداث التي يمكن تجليتها بحوامل متنوّعة).

يامسلاف إذن قام بإدراج ضمن هاذين المركّبتين توزيعا إضافيا بالنسبة إلى كلّ منهما: الجوهر و الشكل.

فالسيميائية تستهدف شكل المضمون، و المعنى لا يمكن التقاطه إلاّ من خلال شكل محدّد. و لو حاولنا التعبير عن هذه المسألة بلساننا اليومي سنقول أنّ الشكل يعدّ كيفية متفرّدة و تجسيدا نوعيا و جوهريا لمضمون معيّن:

فبشيء من التبسيط لو نظرنا إلى المسرحيات المختلفة التي أبدعت إلى يومنا هذا منذ الأزل، تلك المسرحيات التي تعالج قيما إنسانية ما كالحبّ أو الكره أو الانتقام...فسنلاحظ أنّ كلّ واحدة من هذه المسرحيات تحتفظ بتمييز نوعي يفصلها على جميع الأصعدة الدرامية عن باقي المسرحيات و لو تشابهت عناصرها المختلفة، يمكننا أن نتصّور أنّ تلك المسرحيات و المسرحيات الأخرى الّتي ستنتج، تشترك في نفس الجوهر، غير أنّ الشكل و أيضا تنظيم المعنى يخضع لمعطيات ذاتية أو موضوعية، ثقافية أو ما شابه.

كذلك الشأن بالنسبة إلى الفنّ التشكيلي، فالألوان باعتبارها عالم معنى، لا تتمّ مقاربتها بالكيفية نفسها من لغة إلى أخرى يقول جوزاف كورتاس. فكلّ لغة و بالتالي كلّ ثقافة تنظّم عالمها اللّوني بكيفيات شديدة الخصوصية.

المسار و المستويات

2

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. و من باب العلم بالشيء، نذكّر بأنّ مصطلح المسار هذا، استوحاه غريماس من النّحو التوليدي والتحويلي لشومسكي ثمّ أعاد صياغته بشكل أوسع في إطار تعميم جذري لمنظور دّلالي يتجاوز الحدود الجّملية ويشمل جميع الأنظمة السيميائية:

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

بالنسبة إلى المحلّل، لكي يصل إلى البنيات الدّلالية البسيطة، سيتّبع مسارا معاكسا: سينطلق من المركّب، من المواضيع المجسّدة، من المواضيع النوعية المتحقّقة لكي يصل في الأخير إلى الصعيد الأصلي الذي انطلق منه المنتج.

فالقصّة مثلا كما رأينا خلال المحاضرة، قبل أن تصير موضوعا ملموسا نقرأه، كانت مجرد مقولة أو عنصرا ذهنيا، واجه المؤلف عند إنتاجها خيارات مختلفة، واجه أيضا إلزامات متعدّدة الأصعدة...

يتفصل هذا المسار على صعيد أو مستوى سطحي، و صعيد عميق يتناول المربّع السيميائي. المسوى السطحي يستوعب المركّبين السردي و الخطابي غير أنّنا سنقتصر ههنا على دراسة أهمّ عناصر المكوّن السردي.

المركّب السردي

3

المقاربة السيميائية للخطاب، ضمن تصوّر مدرسة باريس،تعسى للكشف عن أشكال انتظام المعنى للكليات الثقافية المختلفة. و تنطلق من مجموعة واضحة القواعد الأساسية أو المسلّمات الضرورية:

- التصوّر البنيوي: فالمحلّل يتصوّر العالم النصّي كنظام مهيكل من الوحدات والعلاقات وفقا لقواعد محددة مبنية على الاختلاف و الملاءمة: فالمعنى ليس سوى الاختلاف. و الوحدة أو العنصر النصّي لا يعرّف ضمن هذا التفكير إيجابيا في ذاته و لكن انطلاقا من علاقة هذا العنصر بعنصر آخر و أيضا علاقته بالنسق الكلّي.

- المحايثة: يعدّ مفهوم المحايثة من بين المسلّمات الأساسية الّتي تستند إليها السيميائية الباريسية في مقاربتها للكليات الثقافية بشكل عام و الخطابات على اختلافها بشكل خاصّ. و مفاده أنّ الدّارس و هو يواجه نصّا ما، سيسعى لتجاوز كلّ الملابسات الخارج-نصية ليستهدف الشروط الباطنية للدلالة. و القصد، هو أنّ الإشكالية المحدّدة بالعمل السيميائي هو الوقوف على الاشتغال النّصي للدّلالة لا على العلاقة الّتي يمكن للنّصّ أن يعقدها مع مرجع متعال. فالمعنى بهذا التّصوّر سيقارب كنتاج لهذا الاشتغال الخاضع لمسار محدّد، أي كـ"مفعول معنى للعبة العلاقات القائمة بين العناصر الدّالّة". إنّ ما يهم الدارس ليست العلاقة التي يعقدها النصّ مع المجتمع أو مع التاريخ و لا مؤلّف النّص، و لكن **كيف** ينظّم النصُّ المعنى. ما هي البنية الكامنة وراءه أو بتعبير آخر ما هي هندسته.

- الملاءمة: وحدها العناصر المؤهلة للدخول في علاقة اختلاف ببعضها البعض هي العناصر الملائمة للتحليل.: نحن نعلم أنّ هاملت مثلا اطلع على سرّ عمّه الذي قتل والده ليتزوج والدته و يعتلي العرش. إنّ ما يهمّني كمحلّل خلال مرحلة معيّنة

هو عنصر المعرفة في حدّ ذاته. أمّا عن كيفية الإحاطة بالسّر، إمّا عن طريق رؤية أو تكّهّن أو ربّما حديث من شخص مجهول أو... فذلك قد لا يعنيني مثلا على صعيد سردي: المهمّ تأثير هذه المعرفة على سيرورة الأحداث و ما سيترتّب عنها من انفتاح على هذا الإحتمال السردي أو ذاك. و لكن فائدته في المقابل لن تكون زائدة و عديمة الفائدة على صعيد خطابي، أو على صعيد عميق. فظهور شبح الأب قد يشكّل في نظري قرينة عن أنماط التفكير السائد في العالم الثقافي لمسرحية هاملت.

السّردية و الإختلاف

4

لقد قلنا أعلاه أنّ المعنى لا يعدو عن كونه الاختلاف. و نسيج العلاقات الخلافية، يمكننا تحديده على المستوى السردي. فالسردية على هذا النّحو هي المسؤولة عن المعنى و عن اختراقه للبنية السطحية. و يمكننا تعريفها كسلسلة من الحالات تتخلّلها تحوّلات من حالة إلى حالة أخرى. هذه الحالات و التحوّلات ستسمح لنا بالتّعرف على الاختلافات التي تخضع لها الدّلالة:

هاملت كان يجهل السّر≠ هاملت يعرف السّر

إنّ التقابل بين هذين الوحدتين المتتاليتين يخضع زمنيا لمقولة قبل/بعد.

يتوسّط هاتين الحالتين المتعارضتين فعل أنتج هذا التّحوّل. فتأسيسا على العلاقات المتعارضة يمكننا أن نفرّق بين حالة استهلالية و حالة نهائية.

العناصر السردية الأساسية

5

الملفوظ السردي

يعدّ الملفوظ السردي تعديلا منهجيا للوظيفة في مورفولوجيا الحكاية العجيبة التي عرّفناها سابقا كما يلي:

"هي فعل شخصية ما معرّفة من منظور دلالتها ضمن سيرورة الحبكة". و نذكّر بهذا الشأن أنّ فلاديمير بروب أحصى في دراسته 31 وظيفة تبدأ بالابتعاد أو الغياب و تنتهي بزواج البطل من الأميرة و اعتلائه العرش، و ذلك انطلاقا من مدوّنة القصص العجيبة التي اشتغل عليه و شملت أكثر من مائة قصّة شعبية روسية.

لقد ابتدأ ألجيدراس جوليان غريماس، رائد مدرسة باريس للسيميائية، من هذا التصّور ذاته للوظيفة و سعى بالمرّة إلى تجاوز التنافر القائم بينها وبين دائرة الفعل و الشخصيات :

" من خلال تمثيل كل فعل بمحمول، مع تكميل هذا التمثيل بضم العوامل المشاركين في الفعل".

يعطينا هذا التّوليف الشكل القاعدي الآتي :

(م س) ملفوظ سردي = (عامل 1، عامل2، عامل3.....)

يمكننا على هذا الأساس، اعتبار الملفوظ السردي الوحدة الابتدائية التي يقوم عليها التنظيم السردي . وهو يتحدد كعلاقة – صلة.

هذا و يمكننا أن نميّز بين صنفين من الملفوظات.

- ملفوظ الحالة Enoncé d' état

يتحدّد مفهوم ملفوظ الحالة من خلال العامل/الفاعل والعامل/الموضوع، وعلى ضوء الوظيفة / الصلة .

الوظيفة: الصلة (فاعل ، موضوع)

إنّ العلاقة بين الفاعل و الموضوع علاقة تضامنية فلا الفاعل يعرّف بمعزل عن الموضوع و الا الموضوع يعرّف بدون فاعل.

هذه الصلة **jonction** إما أن تكون إيجابية وتسمى عندئذ وصلة **Conjonction** و يرمز لها بـ ∩ و إما أن تكون سلبية، فتسمى فصلة **Disjonction** و يرمز لها بـ U

ترتبط الأولى بملفوظ الحالة الوصلي بينما ترتبط الثانية بملفوظ الحالة الفصلي ولغرض الاقتصاد في الكلام ، تأخذ الوحدتان تبعا الرموز الآتية الشكل التالي:

م ح : (فا∩ م)

م ح : (فا Uم)

يجب التنبيه هنا إلى أن الفصلة لا تعني بتاتا انقطاع العلاقة بين العاملين. فعلاقتهما مستمرّة بما أنّهما مترابطان سيميائيا بحيث لا وجود للواحد منهما بدون الآخر مثلما قلنا، و مؤهّلان للدّخول في علاقة في أيّة لحظة.

حتى نتبيّن هذه النقاط بشكل ملموس، سنسوق مثالا مستوحى من مأساة هاملت:

هاملت، دون أن يكترث، "يذهب نحو الملك مباشرة و يقتله" (المشهد الثاني/ذاخل قاعة في القصر) :

(فا هاملت ∩ م الانتقام)

"ظهرت أوفيليا و قد أصابها الجنون... لفقدان هاملت"(الفصل الرابع/ المشهد الخامس)

م ح : (أوفيليا U هاملت)

ملفوظ الفعل Enoncé de faire

يمكننا صياغة ملفوظ الفعل كالآتي:

ف (الفعل) تح ←(تحويلي) : (فا∩ م) ⟵(فا Uم)

يعبّر هذا التحويل Transformation عن الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، فبعد أن كان هاملت في وصلة مع أوفيليا باعتبارها موضوع قيمة، صار في فصلة معها نتيجة تدخّل فاعل منفذ. و في هذا الإطار تحديدا ينبغي أن نشير إلى أن ملفوظ الفعل يختلف عن ملفوظ الحالة من حيث طبيعة الموضوع ، فلئن كان هذا الأخير يحيل في الوحدة الأولى(أي ملفوظ الحالة) على ماهية فإنّه يحيل في الوحدة الثانية على علاقة. فالحالة تفترض إذا عاملين (الموضوع والفاعل) إلا أن الفعل يفترض ملفوظي حالة مثلما رأينا سابقا.

تأسيسا على هذه الإضاءات المفهومية، سنفضي مباشرة إلى تحديد مفهوم السردية على أنها تتابع لجملة من الحالات والتحولات. بإمكاننا في هذا السياق تحديد البرنامج السردي على أنه وحدة نظمية أساسية، و هي صيغة مجرّد يمكنها أن تشتغل اشتغال حكاية صغيرة. تعتبر هذه الوحدة تمثيلا للفعل

" البرنامج السردي (المختزل في ب س) نظيم ابتدائي من الصعيد السطحي يتكون من ملفوظ فعل مسير لملفوظ حالة .... يجب تأويله على أنه تغير حالة منجز من طرف فاعل ما مؤثر على أي فاعل كان. "

يأخذ البرنامج السردي شكلين مختلفين :

أ / الشكل الأول ينطوي على تحويل وصلي :

ب س= فع (فا $_1$ (فا $_2$ U م) (فا$_2$ م)

ب/ الشكل الثاني يشير إلى تحويل فصلي :

ب س = فع (فا $_1$ (فا $_2$ م) (فا$_2$ U م) .

يقترن الشكلان تباعا ، وإجرائيا بنتيجتين مختلفتين :

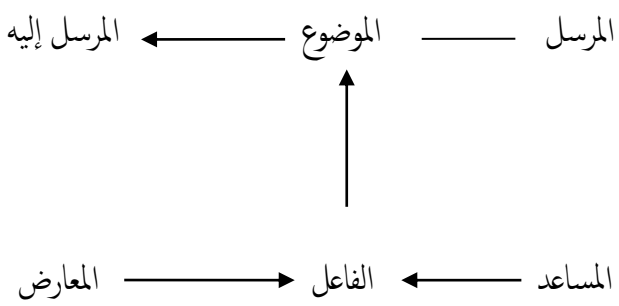
الامتلاك : فا $_2$ ∩ م السلب : فا $_2$ U م.

6

ينطلق غريماس في اقتراحه للرسم العاملي من تصور يتجاوز فيه البنية الوظيفية عند فلاديمير بروب ، كونها أهملت تحليل العلاقات القائمة بين العناصر المشكلة للنموذج العاملي . ولقد استفاد من مصطلح " العامل " المستمد من النحو البنيوي لتسنيير ، الذي قارن الملفوظ الابتدائي بالمشهد :

" ليست الوظائف في نظر النحو التقليدي إلا أدوارا تؤديها الكلمات .تتميز الفرجة بأنها مستديمة : مضمون الأفعال يتغير في كل وقت ، الممثلون يتنوعون لكن الملفوظ – الفرجة – يبقى دائما هو نفسه . لأن ديمومته يضمنها التوزيع الأحادي للأدوار " .

في السياق نفسه ، فلقد استفاد غريماس علاوة على هذه الأصول المعرفية، من الدراسات المسرحية لسوريو **E. Souriau**، الذي أرسى نموذجا عالميا يكشف ويلخص مجموع التطورات والتحولات التي يزخر بها النص المسرحي، من هذه المنطلقات ، يأخذ النموذج العاملي بالشكل الآتي :



الرسم (أو الترسيمة) السردي

تطرح فكرة الرسم السردي كعنصر منظم ومتحكم في التحولات. فالفعل يندرج في تتابع للوحدات موجود داخل الحكاية وهو ينغلق على قصدية و اتجاه يرصد بعديا. استمد غريماس هذا التنظيم من خلال النموذج البروبي . و قد لاحظالباحث تردد ثلاث اختبارات علاوة على مبدأ التتابع النظمي الذي تخضع له الوظائف:

-الاختبار التأهيلي و يتمّ فيها اجتياز المهمّة الّتي ستقرّ الفاعل مثلما هو و على أهبة المرور إلى الفعل.

-الاختبار الحاسم

-الاختبار التمجيدي

" يعد الرسم السردي كإطار شكلي يندرج فيه " معنى الحياة " .... وهو عام بما فيه الكفاية كي يسمح بكل التنوعات حول هذا الموضوع " .

تخضع مكونات البرنامج السردي الأساسي لقراءتين مختلفتين:

أ/القراءة التّتابعية :

يعبر فيها عن توجيه مقصود

الاختبار التأهيلي ⟵ الاختبار الحاسم ⟵ الاختبار التمجيدي

ب/ **القراءة العكسية**:

أو ما يعرف بالمنطق المعكوس. تظهر هذه القراءة علاقة منطقية تفترض فيها كل وحدة وحدة أخرى:

الاختبار التأهيلي ⟵الاختبار الحاسم ⟵الاختبار التمجيدي.

مكوّنات الترسيمة السردية:

-الإيعاز(التّحريك):

هو فعل يمارسه فاعل على فاعل آخر بهدف تنفيذ برنامج سردي معين :

التحريك ينحصر على المستوى العاملي في محور الاتصال بين المرسل والمرسل يمارس الأول فعلا إقناعيا ، بينما يمارس الثاني فعلا تأويليا يقبل بموجبه العقد أو يرفضه.

-الكفاءة :

كتعرف الكفاءة كمضمون مجرّد يحيل إلى الكفاءة الجهاتية التي يعرّفها غريماس بكونها تنظيم سلّمي أو تدرّجي لجهات الفعل الأربع : القدرة على الفعل – وجوب الفعل – معرفة الفعل – إرادة الفعل .

لا بأس أن نشير في معرض حديثنا عن الكفاءة أنّ غريماس يطرح إمكانية إدراج جهة الاعتقاد– الفعل.

الأداء :

يقترب مصطلح الأداء عند غريماس ، ممّا يطلق عليه فلاديمير بروب المهمّة الحاسمة ، وللتعرف على هذا التنظيم علينا أن نأخذ بعين الاعتبار ، ثلاثة شروط أساسية ، أوّلها ضرورة التّسليم باجتماع فاعل – الفعل وفاعل الحالة في عامل سردي واحد، و ثانيها أن يكون الفاعل يرمي بهذا الشكل إلى موضوع تستثمر فيه قيمة وصفية(قيمة جهاتية) و أخيرا حتى ينطبق هذا المركب السردي (الأداء) مع البرنامج يجب أن يكون هذا الأخير محقّقا.

سنقول إجمالا أنّ الأداء يمكن أن يتحدّد كالعملية التي ننتقل من خلالها إلى الفعل أي إلى التنفيذ و هو كذلك الإجراء الّذي يمرّ عبره أيضا التحويل الوصلي أو الفصلي لملفوظات الحالة ، فعلى هذا الأساس يمكننا إرجاع الأداء إلى فعل – حالة .

تتميز هذه المرحلة من الرسم السردي بالطابع السّجالي .

-التقويم

يختتم الرسم السردي بالتقويم المتمفصل بنيويا مع التحريك ، والذي يعتبر مساءلة الفعل المنفذ من منظور مطابقة الأداء للعقد المبرم سلفا مع المرسل المحرك :

"يتعلق الأمر بفعل ذهني للتحقق من تماثل الأفعال المحققة وأشكال الكينونة المقدمة مع القيم التي تعتبر المرسل مالكا لها ".