الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

سند بيداغوجي
مقياس تحليل الخطاب

سنة ثالثة تخصص فنون درامية

إعداد الدكتور: بن مالك حبيب
أستاذ محاضر ب

السنة الجامعية: 2020-2021

برنامج المقياس

المحاضرة الأولى: مدخل مفاهيمي

– التحليل:

– الخطاب

المحاضرة الثانية: تحليل الخطاب النشأة والتطور

2.1/ بيتر بوغاتيريف petr bogatyev 1893–1971

2.2.1 الأطروحات الأساسية

العلاقة بين الممثل والمتفرج:

مفهوم التحوّل:

المحاضرة الثالثة: سيميولوجيا مبكّرة

2.2.1 يان موكالروفسكي 1896–1975:

الإسقاطات السيميائية:

المحاضرة الرابعة: تحليل الخطاب واللسانيات

1.2.2 زيلينغ هاريس zelling Harris

اتجاه البنيوي

1.2.2 أوستن/ بنفنست/ جاكبسن

2.2 تحليل الخطاب والأيديولوجيا:

المحاضرة الخامسة: تحليل الخطاب ومسالة المعنى

المجال الممثلي:

– المجال الموضوعاتي:

المحاضرة السادسة: إنتاج الخطاب والمسار التوليدي

1. المستوى العميق.

2. المستوى السطحي

المحاضرة الثامنة: الوحدة السّردية الأساسية من الوظيفة إلى الملفوظ Enoncé

– ملفوظ الحالة Enoncé d' état

– ملفوظ الفعل Enoncé de faire

المحاضرة التاسعة: البرنامج السردي وأنواعه Programme narratif

1. الوحدات السردية:

–الفعل المتعدّي

–الفعل الانعكاسي

2. البرنامج النظمي والاستبدالي

3. المسار ومنطق العلاقات

المحاضرة الحادية عشر: مدخل إلى إشكالية التّقطيع

1.1 مفهوم التّقطيع

المحاضرة الثانية عشر: المقطوعة بين التّجلّي والمحايثة

المحاضرة الثالثة عشر: المقطوعة والخطاب عند سميائية باريس

المقطوعة عند غريماس وكورتاس

الإضاءة من النّاحية الإبستمولوجية

المحاضرة الرابعة عشر: الفصل بين المقطوعات:

– الفصلة الزّمكانية:

– الفصلة التّلفّظية:

– الفصلة الممثّلية:

– الفصلة الثّيمية:

– الفصلة المنطقية:

– التّكرار:

– الهوامش:

المحاضرة الأولى: 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 بالمصدر: 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 فيها:

في المجال الكيميائي مثلا يتعلق الأمر بتفكيك المُركب 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 ردّ 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: 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."[2]

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..."[3]، 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"[4].

المحاضرة الثالثة: 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"[5].

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 تحديد 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 يتلقّاها 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"[6].

المحاضرة الرابعة: 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"[7]، 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"[8]، 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.[9]. 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 الخامسة: 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[10].

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 Langshaw Austin 1960/1911** 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 تخ. 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 السادسة: تحليل الخطاب ومسالة المعنى

مقدمة:

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 نثّمن على ضوءه مدى تمثّلنا للمفاهيم السيميائية، فنحن إذا، مطالبون بممارسة قراءة "عالمة" – أو على الأقلّ تسعى لأن تكون كذلك– 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"[11].

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؟"[12].

يبدو الخطاب في العادة قبل أيّة مقاربة كامتداد متّصل **continuum** [13]، 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"[14] 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 ك: "قاعدة للوصف العلمي أو كشرط يقتضي أن يستوفيه الموضوع السيميائي المؤسس"[15].

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 السابعة: 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 الجّملية 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".[16]

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 تنظيمية تأخذ اتجاها معاكسا بالنظر إلى المسار الذي يمر عبره إنتاج

الدلالات المختلفة ، وتأسيسا على مبدأ الملائمة دائما، سنصادف أنماطا عدة وممكنة من التحليل، ففي المستوى السطحي نجد أنفسنا أمام مقاربات توزيعية وتركيبية وتحاليل سيمية في المستوى الدلالي[17].

1.المستوى العميق:

يشكّل المستوى العميق الحيّز الّذي تتموقع فيه البنيات السيميوسردية المجرّدة ذات الطّابع المنطقي_الدّلالي والتي يمكننا تمثيلها على المربّع السّيميائي.

في هذه المرحلة من التحليل السيميائي، سوف ننتقل إلى الإطار الدلالي/ المنطقي **Logico – Sémantique** الذي يتحكم في الاختلافات المحدّدة على الصعيد الخطابي والسردي.

1.1 الوحدة الدّلالية الصّغرى

انطلاقا من مبدأ التماثل الشكلي **isomorphisme**، استفادت النظرية السيميائية من الدراسات اللسانية على مستوى الدّليل الألسني[التعبير/ المضمون(يامسلاف) الدال / المدلول (سوسير)]. ففي هذا الاتجاه، يعتمد التحليل على استخراج وحدات دلالية صغرى **unités minimales de la signification** بواسطة تفكيك المضمون[18]، بما أنّ: "التقابل بين الشكل والمادة يوجد إذن برمّته داخل المضمون... "[19].

من هذه المنطلقات، تسعى السيميائية إلى ضبط شكل الدلالة وتطويق شبكة العلاقات التي تقيمها الوحدات فيما بينها: "تستطيع صور اللغة أن تقيم علاقات فيما بينها ترتبط، تلتقي، يقصي بعضها البعض الآخر أو تتعارض بفضل سيماتها المشتركة أو المختلفة"[20].

وستّتضح لنا هذه المسلّمة من خلال المثال الآتي :

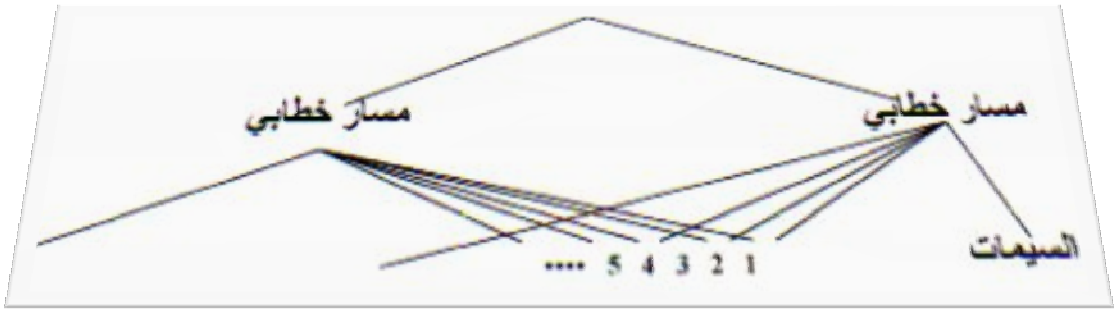
الأمل ⟵ إحساس إيجابي في اتجاه رغبة معينة .

الخشية ⟵ إحساس سلبي .

فالسيم "إحساس" يسمح لنا بمقابلة الصورتين السيميتين ذواتي البعد النّيمي (الخشية = الأمل) بصورة مختلفة أخرى كالأسف مثلا، ولئن اشتركت الصورتان في الحدّ /إحساس/ فإنّهما تختلفان على الأقل في المقولة القيمية (انقباضي= انشراحي). إنه من الأهمية بما كان أن نؤكّد على إثر غريماس، أنّ الصورة تنشر خيوطها عبر النّص لتشكّل على المستوى النظمي ما يصطلح عليه بالمسارات السيمية **Parcours sémémiques** الّتي تجسّد بكيفية متفرّدة تمظهرا خطابيا ما(راجع الفقرة

3.2.2.1.2) كما يتّضح لنا من التّرسيمة التّالية:

تمظهر خطابي[21]

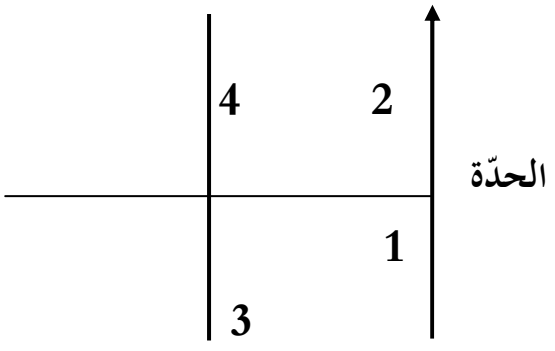


إنّ الفعل التحليلي على هذا النّحو يستدعي رصد الاختلافات المورفولوجية على ضوء الوحدات الدلالية الشكلية التي حدّدناها في مفهوم السيم. أمّا على المستوى الدّلالي، فإن المسارات الخطابية التي تعتبر تنظيما خطابيا من السيميمات، تحقّق آثار أو مفعولات المعنى بفضل التنسيق بين وحدات هذا الجهاز السيمي.

المحاضرة الثامنة: من المربّع السيميائي إلى الترسيمة التوترية

يسجّل جاك فونتانيل **Jaques fontanille**[22] بعض الملاحظات على هذا التّصور المنطقي للدّلالة خاصّة أثناء تطبيقه فعليا على مدوّنة ما، حيث يصعب، يقول الباحث، على الدّارس بناء علاقات التّكامل بين الحدود. فعدم اشتغال التّكاملات ضمن النّصّ المدروس، يعني أنّ المقولة لم تبن بشكل جيّد أو أنّها لم تحدّد بوضوح. من ناحية أخرى، فإنّ المربّع السّيميائي من الشكلانية المفرطة بحيث لا يعرض أيّ إمكانية لربطه بالمدركات الحسّية، وتبدو المقولة في صلبه منغلقة ومعزولة عن التّلفّظ وهيئاته[23].

ووعيا من بعض الدّارسين في هذا السّياق، ككلود زيلبربرغ **Claude Zilberberg** بوجه خاصّ، بعدم قدرة المربّع على استيعاب "القيمة" ضمن أبعاد دلالية محدّدة، بفعل الشّكلانية من جهة، ومن جهة أخرى لأنّه لا يستهدف هذه القيمة ضمن مقولات مظهرية لا تخلو من أيّة فاعلية كشفية على غرار التّدرّجية أو السّلّمية و كذلك "الكمّية"، فقد اقترح الباحث ما يسمّيه، في كتاب له موسوم بـ"عناصر من السّيميائية التوتّرية **Éléments de sémiotique tensive**، بـ"التّرسيمة التّوتّرية"، الّتي سنعرضها بشكل مبسّط لعرض قيم "نفسية محدّدة" ولوضع الطالب بالمرّة، في صورة إحدى التّوجّهات الأساسية الرّاهنة للسّيميائية بعد غريماس. يقوم هذا التّصوّر المرئي، على التّفاعل بين محورين، تقاس من خلالهما حمولة أي موضوع–ظاهرة، ويقومان على مقولتي الحدّة والامتداد اللّتين، تجيّهان **modalisent**، باعتبارهما تثمينا **valence** قيمة ما: نفضي على أساس هذا التّفاعل، إلى أربعة أوضاع مختلفة: التّصاعد، التّراجع، التّضخيم والتّخفيف. هناك شكلان من التّرابط بين هذين المحورين: التّرابط الإطّرادي **converse** نكون فيه أمام إمّا تصاعد متساو بين المحورين، أو تراجع متساو. وهناك من ناحية أخرى التّرابط العكسي، وتزداد فيه مثلا حدّة القيمة على حساب تراجع الامتداد أو غيرها من الحالات اللاّمحدودة الّتي يمكن أن تفصح عنها التّجلّيّات المتفرّدة المختلفة:



امتداد زمني أو فضائي

2.المستوى السطحي

الّذي نحدّد فيه البنيات السيميوسردية السطحية المستقلّة عن التعبير والّتي تتكفّل بتنظيم المضامين، و أيضا البنيات الخطابية الّتي تعبّر عن الأشكال الصّورية والاستثمارات الدلالية للنحو السردي:

1.2البنية السردية

سجلت الدراسات السردية بعد فلاديمير بروب تطورا كبيرا ، ومن خلال مقالات **مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية analyse structurale du récit** حاول بعض الباحثين إرساء قواعد جديدة للنحو السردي ، خاصة رولان بارث الذي اقترح مثلا تصنيفا بنيويا يميز فيه بين الوظائف الأساسية والوظائف الثانوية .

تجتمع الأولى داخل ما يسميه: النواة **NOYAU** (**fonctions cardinales**) ، والثانية ضمن ما يسميه **catalyse**، وإلى جانب هاتين الوحدتين يقترح الباحث القرائن[24] **les indices** الّتي تتفرع بدورها إلى القرائن نفسها وكذا العناصر الإخبارية. أما كلود بريمون فيقترح النظام الثلاثي للوظائف[25]التي تنضوي تحت ما يعرف بالمقطوعة الابتدائية[26] :

المقطوعة الأوّلية
- حالة الانطلاق **Etat de départ**
- المسار **Processus**
- النتيجة **Résultat**

نشير في هذا السّياق إلى أنّ بعض التّساؤلات الإبستيمولوجية تفرض نفسها بخصوص الإطار أو مستوى الملاءمة الّذي يموقع فيه الأستاذان هذه العناصر عندما سنتعرّض لتعريف المقطوعة بعد حين.

الوحدة السّردية الأساسية من الوظيفة إلى الملفوظ Enoncé

يعتبر الملفوظ نتاجا لعملية التلفظ **Enonciation**، وبإمكانه أن يتماثل مع خطاب[27]في إطار ما يطلق عليه غريماس اللسانيات الخطابية **Linguistique discursive**. كما أنّه وحدة دالة مرتبطة

بالسلسلة الكلامية أو بالنّص المكتوب وسابقة لأي تحليل لساني أو منطقي. والملفوظ السردي يعدّ تعديلا منهجيا للوظيفة في مورفولوجية الحكاية العجيبة، بحيث سعى الباحث ضمن هذا الاتجاه إلى تجاوز التنافر القائم بينها وبين دائرة الفعل[28] **Sphère d'action** و ذلك: "من خلال تمثيل كل فعل بمحمول، مع تكميل هذا التمثيل بضمّ العوامل المشاركين في الفعل" [(29)] .

انطلاقا من هذه التّوليفة **Combinaison** سنتحصّل على الشكل القاعدي الآتي:

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

يمكننا على هذا الأساس، اعتبار الملفوظ السردي الوحدة الابتدائية **Unité élémentaire** التي يقوم عليها التنظيم السردي . وهو يتحدد كعلاقة – صلة **Relation – jonction** وعدد العوامل فيها غير محدود [(30)]، 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 هذه الصّلة **jonction** إمّا أن تكون إيجابية وتسمى عندئذ وصلة **Conjonction** وإما أن تكون سلبية، فتسمى آنئذ فصلة **Disjonction**.

ترتبط الأولى بملفوظ الحالة الوصلي بينما ترتبط الثانية بملفوظ الحالة الفصلي ولغرض الاقتصاد في الكلام ، ستأخذ الوحدتان تباعا الصّيغة النّحوية الآتية :

ملفوظ الحالة م ح: (فا∩ م) م ح: (فا Uم)

حتى نتبيّن هذه النقاط بشكل ملموس، سنسوق مثالين من رواية الحمار الذّهبي. يتعلّق الأمر في المثال الأوّل باللّحظة الّتي تمّت فيها مراسيم الاحتفال بولوج بسيشة عالم الألوهية، و الثّاني باللّحظة الّتي قرّر فيها الحمار الفرار و خاريطي من قبضة اللّصوص:

م س : " اشربي يا بسيشة فأنت من اليوم خالدة"**ص166**

–م ح : فا (بسيشة) ∩ م (الخلود)

م س : "وفي تلك اللّحظة و صل اللّصوص فباغتونا "**ص171**

–م ح : فا (لوكيوس+الفتاة) U م (النّجاة)

– ملفوظ الفعل Enoncé de faire

يمكننا صياغة ملفوظ الفعل كالآتي:

ف (الفعل) تح (تحويلي) (فا،م)

يعبّر هذا التحوّل **Transformation** عن الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، وفي هذا الإطار تحديدا نشير إلى أن ملفوظ الفعل يختلف عن ملفوظ الحالة من حيث طبيعة[31] الموضوع ، فلئن كان هذا الأخير يحيل في الوحدة الأولى على ماهية فإنّه يحيل في الوحدة الثانية على علاقة. فالحالة تفترض إذا عاملين (الموضوع والفاعل) إلا أن الفعل يفترض ملفوظي حالة .

المحاضرة التاسعة: البرنامج السردي و أنواعه Programme narratif

1. الوحدات السردية:

تأسيسا على مفهومي الموضوع والعلاقة، واختلاف بنيتهما بحكم موقعهما داخل هذا الملفوظ أو ذاك (الحالة أو الفعل)، سنفضي مباشرة إلى تحديد مفهوم السردية على أنّها تتابع لسلسلة من الحالات والتحولات. بإمكاننا في هذا السياق تعريف البرنامج السردي باعتباره وحدة نظمية أساسية **unité de base**، وهي صيغة مجرّدة يمكنها أن تشتغل اشتغال حكاية صغيرة. والواقع أنّ هذه الوحدة لا تعدو عن تمثيل للفعل:

" البرنامج السردي (المختزل في ب س) نظيم[32] ابتدائي من الصعيد السطحي يتكوّن من ملفوظ فعل مسير لملفوظ حالة .... يجب تأويله على أنه تغير حالة منجز من طرف فاعل ما مؤثر على أي فاعل كان. "[33]

يأخذ البرنامج السردي شكلين مختلفين :

– الشكل الأول ينطوي على تحويل وصلي :

ب س[34] = فع(فا**1**) **=>** (فا**2** U م) ⟵ (فا**2** ∩م)

– الشكل الثاني يشير إلى تحويل فصلي :

ب س = فع (فا**1**) **=>** (فا**2**∩ م) ⟵ (فا**2** U م).

يقترن الشكلان تباعا، و إجرائيا بنتيجتين مختلفتين:

الامتلاك أو الحيازة: فا**2** ∩ م و السلب أو الحرمان: فا**2** U م

من خلال رواية الحمار الذّهبي الّتي سنعرض لها لاحقا، وضمن حكاية بسيشة و كيوبيد، يمكننا قراءة هاتين الحالتين في الوضعية النظمية التي سلبت فيها القداسة من فينوس: فا**2**U م ليتمّ الظّفر بها من طرف بسوكي فا**2**∩ م .

وفي سياق متّصل لا يفوتنا أن ننبّه إلى أنّه قد يقترن هذان الشكلان مع تجلّيات لهذه الحالة لا تفصح لا عن الفاعل ولا عن الموضوع[35]، على غرار الأمثلة التّالية:

–العثور La trouvaille:

في هذا الشكل المصورن يجد فاعل الحالة نفسه في علاقة وصلية مع موضوع عثر عليه بالصدفة، دون معرفة فاعل الفعل:

فع { ؟ ⟵ (فا 2 U م) ⟵ (فا2 ∩ م)} .

–الفقدان: يفقد الفاعل شيئا دون معرفة فاعل الفعل :

فع: {(؟⟵ (فا2 ∩ م) ⟵ (فا2 U م)}

هناك أيضا حالات أخرى، لا يظهر فيها الموضوع، كأن يشعر المرء بسعادة تغمره دون التّمكن من معرفة علة هذا الإحساس: **فع (فا 1 ⟵ (فا2∩ ؟)**

يعرّف التّحويل باعتباره انتقال من وضع سردي إلى آخر عبر مفهوم الفعل. و لهذا الأخير، بحسب العلاقة بين البنية الممثّلية و العاملية، أنماط مختلفة يكون فيها إمآ متعدّيا أو انعكاسيا:

–الفعل المتعدّي : نصادف هذا النوع إذا كانت الأدوار العاملية لـ فا 1 و فا2 مكفولة على المستوى الخطابي بممثلين مختلفين مثل الهبة . ويمكننا تجسيد هذا الشكل في الملفوظ السردي الذي منحت ضمنه بسوكي لأختيها مالا :

ب س فع = فا 2 => (**فا1** ∩م)

–الفعل الانعكاسي: في هذه الحالة ، يتكفل ممثل واحد بدورين نحويين مختلفين، مثل الوضعية النظمية التي فقدت فيها بسوكي الحياة أو لوكيوس شكله الإنساني:

ب س فع = فا 2 = (**فا1 U**م)

يعكس هذا النوع ظاهرة التوفيق **Syncrétisme** بين فاعلين في ممثل واحد، حيث يتحقّق على هذا النّحو، التّماهي بين المستوى المجرّد و المستوى المتجلّي .

تتحدّد ماهية الموضوع من خلال علاقته بالفاعل ، ذلك أنّه إذا أبرز ملفوظ ما وضعية نحوية وصلية فا**1**∩ م ، يتسنى لنا في المقابل أن نستنتج علاقة فصلية فا2 Uم. من هذا المنطلق، سنصوغ هذين الملفوظين كالأتي: فا1 ∩ مU فا2[36]، وهما يعبّران عن علاقتين متضامنتين ومترابطتين إحداهما وصلية والأخرى فصلية بين فاعلين مختلفين وموضوع واحد، فظاهرة تضاعف ملفوظات الحالة **Dédoublement** تعكس في واقع الأمر قضية المنظور الّذي يختاره السّارد عند عرض قصّته. قد يبئّر منظور البطل أو الفاعل مثلما يمكنه أن يبسّط لنا مسار البطل المضادّ. إنّ هذه المسألة غاية في الأهمّية، لذلك سنعود إليها بعد بما أنّها لا تقتصر فقط على ملفوظات الحالة.

2. البرنامج النظمي والاستبدالي

إنّ البرنامج السّردي الّذي يبرز كتسلسل منطقي و معدّل من الحالات و التّحوّلات، أي أنّ الأداء

الّذي يُحقّق في إطاره وضعا معيّنا يفترض فاعلا مزوّدا منطقيا بالكفاءة الّتي مكّنته من إنجازه، يتميّز بمجموعة من الميزات النّوعية:

– نظمي / استبدالي(أنموذجي):

تتوزّع البرامج السردية على محورين مختلفين: المحور النظمي الذي يخضع للتتابع، والمحور الاستبدالي الذي يقصي بداخله عنصر لحساب عنصر آخر[37]. في معرض حديثنا عن الملفوظ **الابتدائي Enoncé élémentaire** (ب س) ذكرنا أنّه يشكّل الوحدة الأساسية التي ينبني عليها الخطاب، وفي هذا المجال لا بأس أن نضيف بأن البرنامج السردي قد يشهد تفصيلات أكثر تعقيدا. والحقيقة أن البحوث السيميائية تسعى إلى تطويق النماذج الشكلية السابقة لأي تجلّ خطابي، بصرف النّظر عن تلويناتها الخطابية. من هنا يمكننا الإحالة على أعمال جوزيف كورتس التي تعدّ خطوة هامة في مسار هذا الجهاز المفهومي.

نعود الآن إلى ما ذكرناه آنفا عن قضية التّضاعف، فما قيل بشأن الحالة ينسحب أيضا على البرامج السردية، إذ يمكن للنّص أن يبرز تحوّلات معنية ويغضّ الطرف عن تحوّلات أخرى:

"هناك برنامجان ممكنان، نستطيع سرد أو سماع نفس الحكاية بتفضيل الواحد أو الآخر من البرنامجين."[38]

حتى نستوعب هذه الظاهرة، سنرجع إلى التحوّلات:

إنّ ما يشكّل امتلاكا للقداسة بالنسبة إلى ف**2**، يعبّر ضمنيا، حتى وإن بقينا على مستوى هذه الوضعية النحوية طوال السّرد، عن فقدانها بالنسبة إلى ف**1**.

في الواقع ، تحيل هذه الخاصية إلى الطابع **السّجالي Polémique** للتّحويل، و سنخصّص له متّسعا من التّفصيل في الجانب التّحليلي.

في السياق نفسه، تجرّنا مسألة التضاعف للحديث عن البرنامج السردي المضاد **– Anti programme**. فعلى المستوى النظمي و العاملي ، ينتج هذا الأخير مع البرنامج علاقة تضاد وتكامل في آن واحد[39]،بحيث أنّ وجود تحولي فصلي في نص ما، يفترض في المقابل كينونة فعل وصلي حتى وإن لم تتم تجلية هذا الفعل. فالحصول، في حالة المواجهة على موضوع ما، يتّم دائما لفائدة الواحد على حساب الآخر. تستند هذه الحالة إلى ما يعرف بالمنظور أو وجهة النظر **Perspective , point de vue**، أو البؤرة الّتي يركّز عليها السّرد. بوسعنا حوصلة هذه

العناصر بشكل مختزل في الجدول التّالي:

المستوى العاملي		المستوي السردي
مرسل فاعل مرسل إليه موضوع إيجابي	مرسل مضاد فاعل مضاد مرسل إليه مضاد موضوع سلبي[40]	ب س ب س مضاد (فا1 Uم) ⟵ (فا2 ∩ م) ↓ ↓ (فا1 ∩ م) ⟵ (فا2 Uم)

- **لالتثليث /التضعيف**

إلى جانب هذه الخصائص ، هناك عناصر لا تقل أهمية ، مثل **التثليث Triplication** أو التضعيف **Duplication**، ونظرا لأنها ناتجة عن دراسات استقرائية خاصة بالإثنو/ سيميائية ولرغبتنا في تقديمها مبسّطة ومجسّدة ، آثرنا عرضها في الجانب التطبيقي .

من ناحية أخرى يمكننا حصر البرامج السردية وفق طبيعة الموضوع الّذي يستهدفه فعل الفاعل في أنواع بعينها، فهناك:

-البرنامج الأساسي Pn de base

لبلوغ موضوع قيمة ما في حكاية معطاة يرتكز الفاعل على برنامج أساسي مثل الإلهة فينوس التي تحاول الانتقام من بسوكي .

-البرنامج الاستعمالي Pn d'usage:

يحتاج البرنامج السردي الأساسي ، أحيانا ، لكي يتحقق إلى برنامج ثانوي أو استعمالي ، ينفذه الفاعل نفسه .

-البرنامج الملحق Pn Annexe :

يعتبر ثانويا لكنه يختلف عن البرنامج الاستعمالي كون الفاعل فيه ليس نفسه الفاعل الأساسي وإنما فاعل " موكل " **Délégué**[41] .

-البرنامج المركب Pn complexe:

إذا اكتفى البرنامج الأساسي لتحقيقه بكفاءة معينة وافتراضية متوافرة ، فيقال له وقتئذ برنامج بسيط **Pn Simple**.

أما إذا اقتضى الأمر اللّجوء إلى برنامج ثانوي، فنطلق عليه عندئذ مصطلح البرنامج المركب.

المحاضرة العاشرة: الوحدات النّصّية الخطابية بين الشكل والمضمون:

يتميّز كلّ مستوى من هذه المستويات المتراكبة في صلب هذه الهيكلية السلّمية بكونه كيانا مستقلاّ بوحداته الخاصّة به واشتغاله النّوعي، على أنّ الحدّ الخلافي البسيط الذي تستند إليه منذ البداية هو السيمّ **sème**، لكن تلك الاستقلالية لا تلغي علاقة البيتبعية **interdépendance** الموجودة بين هذه المركّبات وفقا لأنماط علائقية بنائية و منطقية.

3. المسار ومنطق العلاقات

إنّ الصّعود إلى الأعلى، أي إلى تجلّي المضمون، يستلزم من الناحية المرفولوجية (منطقيا)/أو يمرّ(بنائيا) عبر توليفات بين:

– السيمات النووية حتىّ نحصل مثلا على نوّاة سيمية.

– وبين النواة السيمية والسيمات السياقية حتّى نحصل على مفعولات المعنى الّتي تدعى السيميمات ومنها على العامل.

– وبين السيمات السياقية ذاتها لنحصل على الميتاسيميمات.

فإذا كان الانتقال، على هذا المسار من السيميائيات التوليدية[42]، من صعيد إلى آخر مضمون من خلال هيكلة السيمات وفقا للنموذج التكويني(المربّع السيميائي) في المستوى العميق وللنموذج العاملي في المستوى السّطحي – بعد المرور من المورفولوجيا إلى التركيب– فليس هناك على ما يبدو من الناحية البنائية أيّة صلة[43] مباشرة بين البنية الأساسية للدّلالة ذات الخاصّية المنطقية و المجرّدة وبين التّنظيم السّطحي الإنساني الشكل، لكنّ غريماس، وسعيا منه لضمان انسجام مساره التّوليدي ولتجاوز الهوة بين مستوى محايث وآخر متجلّي سرعان ما يلتفت إلى طروحات يامسلاف، ليؤسّس مشروعه النظري على مفهوم التّصريف[44] **conversion**. لئن يحيل هذا التّصوّر بالمجال اللساني إلى عملية تحويل لمقولة نحوية إلى مقولة أخرى[45]، كأن نجعل الفاعل مثلا مفعولا به بعد إضافة مورفيم معيّن، فإنّه يأخذ عند غريماس الصّياغة التّالية:

"يستعمل لويس يمسلاف مصطلح التصريف للإشارة إلى مجموعة إجراءات، موجودة من قبل بغير هذه الصّفة، تتطابق تناسبيا مع مفهوم التّحويل في النّحو التّوليدي...نحن نستخدمه من جانبنا بالمعنى ذاته، مع تطبيقه على البعد النّظمي والخطابي للسيميائية. يجد هذا المصطلح نفسه إذن مرتبطا بالخطاب المدرك والمحدّد كتنضيد للمستويات من العمق"[46].

بذلك فإنّ هذا المبدأ الّذي يلحّ غريماس على مقاربته كمطابقة **équivalence**، سيسوّغ لنا بأن ننظر إلى العمليات التركيبية، الّتي تشكّل قاعدة المستوى العميق، كفعل تركيبي في المستوى السطحي: "سيتحدّد الملفوظ السردي الأساسي بالنّسبة إلينا كعلاقة–صلة بين عاملين على الأقلّ. إنّ مثل هذا التصوّر للملفوظ الأساسي يسمح عندئذ بصياغة المبدأ الّذي ترتكز عليه إجراءات تصريف التركيب الأساسي إلى تركيب سّردي"[47].

وعلى هذا النحو يمكن إسقاط علاقة التناقض المنطقية مثلا، المتمفصلة على عمليتي نفي وإثبات، على ملفوظي فعل متقابلين من حيث العلاقة الوصلية أو الفصلية بين الفاعل والموضوع، كما يبرز في نصّ التّحوّلات: ما ينبغي الإشارة إليه في هذا السّياق، هو أنّ إدراج تمفصلات جديدة في كلّ مرحلة من مراحل المسار التوليدي للدّلالة انطلاقا من المطابقة الّتي يفصح عنها مفهوم التصريف، سيفسح المجال إذن أمام مضامين مختلفة ويقدّم إضافة للمعنى طالما أنّ "الدلالة ليست إلاّ تمفصلا"[48].

من بين أهّمّ الاستنتاجات الإبستمولوجية الّتي يمكننا أن نفضي إليها على إثر هذا الطّرح هو أنّنا على هذا النّحو أبعد ما نكون عن أيّ صنف بعينه من الخطابات، لساني كان أو غير لساني، سردي كان أو خلافه. وأنّ السردية الّتي ظلّت لفترة طويلة مقياسا لتصنيف النّصوص أصبحت فاعلا أساسيا من خلال المسار التّوليدي في إنتاج مضامين متنوّعة غير مكترثة بهذا أو ذاك اللسان، ومن ثمّ مثلا كان الحديث عن سردية الصّورة أو سردية الخطاب البيولوجي...

إذا كان الأمر كذلك، فماذا عن النصّ في مظهره اللّساني؟ وما علاقة الظاهر اللّساني بالتّنظيم السردي– بوجهيه السّطحي والعميق– وبالتّنظيم الخطابي؟ ولماذا الحديث عن التّقطيع كمطلب منهجي؟

لقد رأينا كيف أنّ إنتاج المواضيع السيميائية يخضع لمسار محدّد، ولقد ميّزنا في إطار هذا الأخير بين أصعدة متفاوتة العمق والتجريد ومتراكبة أيضا، على أنّ الانتقال من المحايثة، أي من البنيات السيميوسردية العميقة، إلى السطح حيث يتموقع النحو السردي والخطابي، يجد نفسه مبرّرا من خلال التّمفصلات المختلفة، لكنّ ما ينبغي التّشديد عليه في هذا السّياق هو أنّ المرور إلى البنيات النصّية بالمستوى الأعلى، "أمر يتعذّر تحقيقه في الوضع الحالي" يقول كورتاس في مقدّمته(**ص52**).

ولمزيد من التوضيح، سنقول أنّ الشكل اللّساني ينحدر من مجال مختلف عن التصّورات السيميائية ذات التوجّه الغريماسي، باعتبار أنّ وحداته وأصعدته لا تنتمي إلى المسار التوليدي، وأنّ هذا التوجّه لا

يحمل على عاتقه دراسة الدّليل بقدر ما يسعى إلى استجلاء ظروف وآليات إنتاج المعنى وأيضا الوقوف على أشكال انتظامه قبل أن يتقاطع مع الحرف أو الصّورة.

فإنّ الدّليل في وحدته لا يشكّل ضمن المنظور السيميائي حيّزا مرضيا للتّحليل لذلك، متى أردنا بلوغ الوظيفة السيميائية وجب علينا التمييز بين ميظافين[49] **fonctif** مستقلّين في ماهيتهما: شكل التعبير(# جوهر التعبير) وشكل المضمون (# جوهر المضمون)، إذ يشكّلان كيانين متمايزين وينطويان على مركّبات نوعية.

منهجيا، تحتلّ دراستنا الجزء السفلي من هذه الخطاطة، وعليه سنصرف النظر عن جوهر التعبير، باعتباره مستوى غير ملائم لتوجّهنا، ونحن إذ نستغلّ الجزئية الثانية منه، متمثّلة في الشكل اللّساني، فإنّ ذلك ليس بغرض الوصول إلى اللغة مثلما يذهب إليه يمسلاف بل– وذلك وجه اختلافه عن غريماس– لبلوغ مبدأ السردية. سننطلق من الوحدات النصّية إذا من خلال عملية التقطيع باعتبارها من منظور المسار التوليدي إحدى إجراءات التّنصيص **Textualisation**، الّذي يعبّر عن اللّحظة الّتي تتقاطع فيها البنيات السردية مع البنيات الخطابية قبليا بالنّسبة إلى تمظهر النّصّ في سيميائية بعينها، لسانية أو مجالية **Planaire** كانت. لنأخذ مدوّنتنا كمثال للاقتراب من هذه النّقطة :

في هذا المستوى من التفكير يمكننا الآن تفسير إلحاحنا على الضرورة المنهجية للفصل بين المستويات. ذلك أنّ التجلّي اللّساني يفصح بشكل خاصّ عن تنظيم نوعيّ للعناصر السردية والخطابية، كونها تبرز على الورق متتابعة الواحدة تلو الأخرى زمانيا ومكانيا. هذا ويشير غريماس و كورتاس إلى الخلط الّذي يقع فيه الدّارسون حينما يربطون آليا بين الخاصّية الخطية وبين المحور **النّظمي syntagmatique**، فالواضح أنّهم يغضّون الطّرف عن نقطتين جوهريتين: فالنّقطة الأولى تتلخّص في أنّ الخطّية، من جهة ، لا تميّز إلاّ صنفا معيّنا من الدّوال، وعليه يتيسّر لنا الحديث مثلا عن "البُعدية" **dimensionnalité** في حالة السيميائية المرئية حيث يكون التّوزيع أقرب ما يكون إلى الفضائية لكنّها و مع ذلك تشفّ عن توزيع نظمي لا يبرز بالضرورة خطيا، و في هذا الشّأن نجد مثلا باحثا ككريستيان ماتز **christian metz** يسم دراسة له عن الفيلم الخيالي بالنّظمية: «**La grande syntagmatique tu film narratif**» أي «**النظمية الكبرى للفيلم السردي**»[50].

فيما تتمثّل النّقطة الثّانية في أنّ الطّابع الخطي لا يخرج عن كونه مجرّد نمط من أنماط التّجلّي، محكوم على هذا النحو بالزمان و المكان ونحن نعلم أنّ العلاقة بين الوحدات في إطار البنية تكون بالدّرجة

الأولى منطقية بحتة: فعلى سبيل المثال، حينما يعرض لنا الحمار الذّهبي لوكيوس و هو يفرّ على حين غفلة ممّن كانوا في انتظاره ومن العار الّذي كان سيلحق به جرّا المضاجعة العلنية للمجرمة، ويتّجه صوب البحر فلا شيء يضمن للقارئ أنّه سيتمكّن بفضل العناية الإلهية من الحصول على الكفاءة لتتحقّق وصلته مع موضوع القيمة–الآدمية و أنّه سيمجّد في الأخير من طرف الإلهة إيزيس، فتواجد هذه المقطوعات بالترتيب المتوالي هذا لا يمكن أن نقاربه كمعيار أساسي لسلّميتها بقدر ما يعبّر عن برمجتها بهذا الشكل من طرف المتلقّظ على المستوى النّصّي لا غير، فالسّابق لا يستلزم بالضّرورة اللاّحق:

هذا ويجدر التذكير هنا إلى أنّ تحويل المحور المنطقي إلى محور زمني يعدّ واحدا من الإلزامات الّتي يفرضها النّصّ المتجلّي وفي هذه الحالة، وبالنّظر إلى التّنافر القائم بين التّتابع الّذي تكشف عنه الخطابات في العادة وبين التنظيم البنيوي للملفوظ (=الخطاب)، فقد يحدث مثلا وأن يتلازم برنامجان سرديان دفعة واحدة، ففي هذه الحالة سيبرزان حتما الواحد تلو الآخر، ونكون وقتذاك بعيدين عن أي جغرافية سردية بقدرما نجدنا مثلما قلنا أمام ما يسمّيه غريماس بالبرمجة النّصية من طرف المتلقّظ. ففي التّحوّلات، هناك على سبيل المثال على امتداد السيرورة الحدثية ما يشبه التّجاذب بين البطل وبين إلهة الحظّ، وباستثناءات معيّنة يمكننا أن نعرّفهما فرضيا على النّموذج العاملي كفاعل وفاعل مضادّ، بمسارين مختلفين. غير أنّ السّارد فضّل أثناء العرض، وجهة نظر البطل فيما ترك ظهور إلهة الحظّ عرضيا بل موجودا فقط على لسان السارد–لوكيوس أو الكاهن في الكتاب الحادي عشر، ولكن وتيرة هذا الظهور نصّية فقط وليست بنيوية. فإخفاء– بمعنى الكمون– هذا المسار وإظهار مسار معاكس يعود إلى فكرة المنظور الّذي يتبنّاه السارد في خطابه. والحقيقة أنّنا في هذا الصّعيد من الطرح نطرق مستوى تحليليا آخر يتعلّق بالبنيات التّلفّظية. فلئن يتبدّى لنا هذا الخطاب كسلسلة من التّحوّلات، من مرحلة إلى أخرى، يقودها أصل منطقي، وتتحدّد بهذا المعنى كمجموعة افتراضات بينية فعلينا أن نتصوّر أنّ النّصّ بالتّالي نتيجة يفترضها التّلفّظ، وهو بهذا المعنى متفرّد، لأنّه يمثّل خيارات ملموسة أو متحقّقة من بين الافتراضات الّتي يتيحها "الذّكاء النّظمي"– الّذي يوازي مفهوم اللّغة عند سوسير– باعتراف غريماس بكلية أو كونية الأشكال السردية، كما يعترف أيضا أنّها ملكة أو كفاءة يتمّ تخطيبها **discursivisation** بأنماط متنوّعة وغير متوقّعة. إنّ هذا التخطيب لا يمكن رصده إلاّ على مستوى النّص. وما دمنا نقرّ بأنّ هذا الأخير أبعد من أن يكون مجرّد تسلسل منطقي

للجُمل فعلينا أن نتصوّره إمّا كنظام محايث وإمّا كإجراء أي كتحقيق للخطاب، وأن نسلّم على هذا النّحو في ذات الوقت بأنّه يشكّل من زاوية القراءة، السبيل الّذي يقود إلى البنية أو إلى السردية **La narrativité**، الفاعل الأساسي في إنتاج وتنظيم الدّلالة السيميائية.

إنّ السعي لتطويق أشكال الدّلالة لا بدّ وأن ينطلق مؤقّتا من شكل التّعبير، من النّحو النّصّي، بما يمليه مثلما رأينا من خطّية، فيخضع لمسار تحليلي مختلف تماما، ويرتبط أساسا باللّغة وينضوي تحت مادّة اللّسانيات النّصّيةّ ومن ثمّ يتقرح السيميائيون مقاربته بإجراءات نوعيّة سنركّز من بينها تحديدا على إجراء **التّقطيع découpage** أو**segmentation** .

المحاضرة الحادية عشر: مدخل إلى إشكالية التّقطيع

1.1 مفهوم التّقطيع

إنّ التقطيع مفهوم يغطيّ حقولا دلالية متنوّعة، لكن إجمالا نقول أنّ هذه الدلالات كلّها تتقاطع في فكرة واحدة: تجزئة معطى ما إلى عناصره المشكّلة له. فمعلوم أنّه يندرج في سجلّ المفاهيم اللّسانية الّتي تمّت بلورتها في إطار خطابي أوسع من الجملة، ومن ثمّ تأصّل معناه بشكل متفرّد في الحقل السيميائي. للاقتراب من هذه المسألة و حتّى يكون تمثّلنا لهذا المعنى شموليا وواضحا يتعيّن علينا فيما يلي تعريفه في الحقل اللّساني وفي اللّسانيات البنيوية بشكل خاصّ:

"يحيل هذا المصطلح إلى عملية تقطيع الملفوظ أي تقسيمه إلى وحدات فارقة تمثّل كلّ واحدة منها مورفيما. وكلّ مورفيم سيقطّع بدوره إلى وحدات مكوّنة تسمّى الفونيمات. ولا يمكن فصل التّقطيع عن عملية تحديد الوحدات الفارقة"[51].

إنّ قراءة بسيطة في هكذا تعريف، توحي بأنّ هذه العملية في المجال اللّساني، بعكس السيميائي، أساسية وتنتسب إلى التحليل البحت نظريا، يمكننا القول بشكل مختزل هنا بأنّ العناصر المكوّنة للمدوّنة المدروسة تدرك بشكل مباشر على المحورين النظمي والاستبدالي، بحيث تفضي تقنية التّقطيع عبر طريقتي الإبدال و الاستبدال إلى تعيين الفوارق بين التوليفات المختلفة، وبالاستناد إلى المقارنة بين مقاطع من الملفوظ نصل شيئا فشيئا إلى الوحدات الدّلالية الدّنيا، المسمّاة بالمونيمات، بتعبير أندري مارتيني **A.MARTINET** والمشكّلة للتّمفصل الأوّل للّسان، وتمتّدّ هذه العملية لتشمل العناصر الدّنيا المكوّنة للتّمفصل الثّاني، فإذا كان الأمر على هذا النّحو من الاشتغال في اللّسانيات الجملية فماذا عن الخطاب؟

أوّلا نشير من النّاحية المعجمية أنّ الفرنسية للتعبير عن التّقطيع تستخدم وبالمعنى نفسه إمّا **segmentation** وإمّا **découpage**. ومهما يكن من أمر، فنحن نواجه في هذا المستوى من العرض مصطلحا يستوعب من منظورين أساسيين:

فمن منظور الإنتاج السّيميائي يبرز التقطيع كواحدة من إجراءات التّنصيص الذي يكشف لنا عن تنظيم نصّي نوعي للعالم الدّلالي بحكم هذا التّوزيع التّتابعي أو ذاك للفقرات أو الجمل أو الفصول، التّتابع الّذي على الرّغم من إلزاميته إلاّ أنّه يمكن تعويضه من طرف المتلفّظ عبر ما يتّسم به النّصّ من طبيعة مرنة، بحيث يعرض في إطار الخطّية مقاطع خطابية تنحدر من أصعدة سيميائية مختلفة، وهو ما

سنلمسه أثناء تحليلنا للرّواية عندما نرى كيف أنّ الممثّل مثلا يشكّل مضمونا لصور ولمسارات صورية مختلفة على المستوى الخطابي و يشكّل أيضا اختزالا للعديد من الأدوار العاملية.

أمّا من منظور القراءة فيبدو لنا التّقطيع كخطوة إجرائية استهلالية ضمن مسار تفكيك النّصّ وإعادة بنائه أو"كتابته" على ضوء الميتالسان السّيميائي. هذا وحتّى يدرك القارئ ما يميّز هذا مفهوم في الحقل السّيميائي عمّا رأيناه أعلاه، نقترح الانطلاق من تعريفه عند غريماس و كورتاس كما ورد في القاموس المعقلن:

« يُراد بالتّقطيع، مجموعة إجراءات لتقسيم النّصّ إلى مقاطع، أي إلى وحدات نظمية مؤقّتة، وإن تتوالف فيما بينها (عبر علاقات من النّمط و...و) إلاّ أنّها تتمايز عن بعضها البعض بحكم واحد أو عدّة مقاييس تقطيع لا نعرف لأيّ مستوى ملاءمة تحيل، بمعنى أنّ التّقطيع بطبيعته النّظمية، لا يسمح لوحده بتحديد الوحدات اللّسانية أو السيميائية بوجه عامّ ».[52]

نفهم من هذا الكلام أنّ تقنية التّقسيم هذه تستهدف بلوغ عناصر مكوّنة للنّصّ بوصفه إجراء أي كموضوع يدرك أوّلا في بعده النّظمي لاكتراثه بالتعبير وبخطّيته أثناء تحقّقه في المجال اللّساني –الشفهي أو المكتوب– لذلك علينا أن ننتبه إلى أنّ الوحدة النّصّية لا تقترن بأيّة حال من الأحوال، و بالنّظر إلى المعطيات الّتي رأيناها آنفا، مع الوحدة السردية. إنّها نتاج تفكيك قبلي ينفّذ على مستوى التّجلّي اللّساني ويسعى للكشف عن هيكلة التحوّلات الخطابية –أي تنظيمها –على مستوى البنيات النّصّية لا غير. لذلك فلا يمكننا أن نضاهيه بالتّحليل الفعلي الّذي يقود لبناء النصّ كخطاب عبر الأدوات الّتي تعرضها السيميائية: "القراءة هي السعي لأن تصير حروف النّصّ وحدة دلالية إجمالية أي خطابا."[53]

نحن في مستهلّ قراءتنا و عند أوّل اتّصال لنا بأيّ رواية أو أيّ مقال أو أي قصّة أو أيّ قصيدة شعرية...لا نرى خطابا: "بل لا نرى سوى الحرف المخطوط على الورق."[54]، وإذ يتخيّل غريماس الأمر مجازيا حينما تبدو الكلمات في نظره كقمّة جبل جليدي والخطاب بالكتلة الّتي ينام عليها[55]، فإنّنا نرى ضمن الصّياغة الإستعارية ذاتها أنّ النصّ قبل مقاربته يشبه شاشة الحاسوب الّتي تظهر حروفا وصورا و ألوانا و لا تخفي ذاكرته بعكس ما يمكن للسّاذج أن يتوقّعه سوى نظاما خوارزميا، لا هذه أو تلك. فلا يمكننا إذا أن ندرك العناصر السردية المكوّنة للمدوّنة المدروسة بشكل مباشر في هذا الصّعيد. وهنا وجه الاختلاف في اعتقادنا مع ما رأيناه في بداية هذه الفقرة. فهذا التّحليل قبلي

ونضيف أنّه تحليل تجريبي من منطلق جهلنا بجوهر المقاييس الّتي تسمح لنا بالفصل بين مقطوعة وأخرى: فهي تارة نظمية بحتة واستبدالية تارة أخرى، وهذا ما يلحّ عليه الباحثان حينما يضيفان في الصّفحة نفسها:

«ضمن اللّسانيات الخطابية، يعتبر التّقطيع كطريقة تجريبية استهلالية ترمي للتجزيء المرحلي للنّصّ إلى أبعاد أكثر مرونة: فالمقطوعات الّتي يحصل عليها هكذا ليست لأجل ذلك وحدات خطابية قائمة بذاتها، لكن وحدات نصّية فقط.»

ونخلص أخيرا إلى أنّ التّمييز هنا بين مستويين من العناصر البنائية **structurels**(**structural vs**)– وهي سمة المدرسة الباريسية لتحليل الخطاب عموما– يحتملان استثمارات دلالية مختلفة، مردّه إلى تداخل قائم بين مفهومي **الخطاب** و**النّصّ** * يصعب على إثره الفصل بينهما، ويستدعيان من ثمّ مقاربة دقيقة، في إطار بحثي مستقلّ، لا تسمح حدود هذا الموضوع بتناولها. لكن يمكننا مع ذلك أن نقول بإيجاز على ضوء ما ورد في القاموس أنّ الأوّل يعرّف كـ **كلّ دلالي متمفصل** ويقتضي من ثمّ إدراكا إجماليا، أمّا الثاني، وحينما تفرض طبيعة الموضوع على الدّارس حدودا معينة فإنّه يحيل أحيانا، وبمعنى حصري، إلى فكرة المدوّنة **corpus**.[56]

تأسيسا على هذا الطّرح، فمن حقّنا والقارئ الآن إذا أن نتساءل: إذا لم يكن التقطيع تحليلا بالمعنى الدّقيق للكلمة، فبأيّ تحليل يتعلّق الأمر في هذا السّيّاق وما هي المبرّرات المنهجية التي ينهض عليها، وما الّذي تمثّله المقطوعة النّصّيّة بالنّسبة إلى المقاطع الخطابية والسردية؟

المحاضرة الثانية عشر: المقطوعة بين التّجلّي والمحايثة

أوّلا، من وجهة نظر عملية، يفرض التقطيع نفسه تقول[57] الباحثة نيكول إفرايرت **Nicole EVERAERT-DESMEDT** كإجراء أساسي حينما نبتغي الانتقال من شكل تعبيري إلى آخر: :كأن نحوّل رواية مثلا إلى عرض مسرحي أو إلى سيناريو. هذا و بالنّسبة إلى الدارس فإنّ الكشف عن مجموعة مقطوعات يعني تحديد المجال المعني بالتّحليل بشكل منظّم، وأيضا الصّعيد الملائم الّذي تتمّ فيه المقاربة، فعند تعرّضنا لـ"التّحوّلات" هناك مقطوعات بأكملها يؤول فيها الحكي إلى الدّرجة الصّفر، فلا يجدر بالتّالي أن تدرج ضمن مستوى سردي بحكم انعدام فاعليتها في فهم سيرورة الأحداث، لكن هذا لا يعني، لأجل ذلك،إهمالها كلّها نهائيا و يمكن من هنا أن تستغلّ في الإمساك بتفرّد الرّواية و بخصوصياتها المميّزة و كذا خصوصية العوالم الّتي تصفها في الصّعيد الصّوري و الدّلالي بشكل عامّ. أمّا البعض المتبقيّ من الوقائع النّصّية الّتي يصفها غريماس بالـ"لأسلوبية" فيقترح أن نصرف عنها النّظر لدواع إستراتيجية، يقول الباحث دريس عبلالي بهذا الخصوص:

"بمجرّد الانتهاء من التّقطيع، يحمل السيميائي على عاتقه ألاّ يحتفظ إلاّ بالمقطوعات الملائمة" [58]

ومن بين الإجراءات الّتي يمكن الارتكاز عليها في تصفية هذه الوحدات، هناك الاستخراج أو **الإقصاء extraction-élimination**. والجدير بالذّكر أنّ القاموس المعقلن، لا يقول الكثير عن الكيفية الّتي يمكن على أساسها ممارسة هذين الإجراءين، ممّا يضفي عليهما شيئا من الانتقائية. نقصد أنّه لا يحدّد معايير موضوعية تسمح لنا بأن نبني عليها حكمنا بكيفية مؤسّسة إزاء هذه المقطوعة أو تلك، فالظاّهر أنّ كلّ شئ مرتبط هنا بما يراه الدّارس (أو -الذّا- رس نقصد الدّارس بطبيعته الذّاتية) "مناسبا أو غير مناسب. إنّ غياب مثل هذه المعايير سيفسح المجال أمام تقديرات تستند إلى اعتبارات لا أحد يضمن أنّها لن تكون مزاجية أو إيديولوجية أو غير مبرّرة أصلا، نتيجة الارتباط في هذه الحالة بفاعل خارج عن النّصّ. لقد شكّل هذا التّعامل الانتقائي مع النّصّ مادّة للملاحظة التّالية:

"بشكل عامّ، يبدو أنّ الإقصاء أو الاستخراج يفترض فكرة منظور المحلّل ليخضع من ثمّ إلى التّقدير الذّاتي، لأنّه كيف يمكننا أن نباشر إقصاء عناصر غير ملائمة للدّلالة، أو استخراج مقطوعات نراها تمثيلية بدون الإخلال بمبدأ المحايثة".[59]

غير أنّ غريماس وكورتاس مع اعترافهما بهذه السقطة المنهجية إلاّ أنّهما يقلّلان من أهمّية هذا النّوع

من الإجراءات، موضحين أنّ اختيار الوحدات في هذا المستوى أو إقصاؤها يمكن أن يبرّر براغماتيا بأسلوب المحلّل، ولا يعدو عن كونه مجرّد أداة مؤقّتة وذات خاصّية إجرائية لا غير.[60]

ثانيا، يبرز التّقطيع كعملية ملازمة للقراءة الأوّلية، قراءة منفتحة على خيارات مختلفة، فيُؤكّد بعضُها ويُلغى البعض الآخر أو يصحّح لتظهر إمكانات جديدة وهكذا دواليك، وهذا التّردّد الّذي يميّز في العادة هذه العملية، يُعزى في نظر الباحثين إلى عدم استقرار التّقطيع على معايير–سنتطرّق لها بعد حين– فارقة ثابتة تتكشّف على إثرها كلّ مقطوعة بالنّسبة إلى أخرى.

ممّا لا شكّ فيه أنّ هذه القراءة الاستكشافية تسمح لنا، ولو بشكل افتراضي، بمعاينة وضع الدّلالة في كلّ وحدة نصّية على حدى، طالما أنّ هذه الأخيرة تعبّر عن هيكلة معيّنة للزّمن أو للفضاء أو للممثّلين وما من تغيير يطرأ عليها إلاّ وتفضي إلى هيكلة جديدة وبالتّالي إلى وضع مختلف للدّلالة.

ثالثا مع التّقطيع يمكننا أن نقف على الإيقاع الّذي يقترحه النّصّ للقراءة، ولتوضيح هذه الميزة سنضرب مثالا بسيطا. ففي رواية التّحوّلات نلاحظ أنّ الأحداث المحورية تسير بشكل غير منتظم على الإطلاق. أحيانا يكون الإيقاع بطيئا مثلما هو عليه الحال في المقطوعات الّتي سبقت تحوّل لوكيوس إلى حمار لتتسارع أحيانا أخرى فتبرز في ذلك الخضمّ إمّا مقاطع سردية ثانوية تنتسب إلى البنية الكبرى وإمّا قصص أخرى مستقلّة بذاتها على غرار الفقرات الّتي تضمّنت مغامرات لوكيوس مع اللّصوص ليواصل السرد بعدئذ نموّه بشكل طبيعي. وفي السيّاق ذاته يتميّز الحمار الذّهبي في فترات كثيرة بطابع المفاجأة ليفرض من ثمّ إيقاع قراءة سريع، نتوق من خلاله دائما لمعرفة القادم من الأحداث: كأن يخبر الزّوج مثلا زوجته بأنّه مسافر ليعود بعد ذلك فجأة فيكتشف خيانتها، أو مثلما حدث مع الأب الّذي ظنّ ابنه خانه لينبعث هذا الأخير فجأة من قبره فيكشف للجميع أنّه برئ.

والحال تلك، إذا كانت السّردية في المستوى المحايث هي المنظّم للدّلالة، فإنّ التجلّي اللّساني هو المنظّم لهذه السّردية بوصفها مجموعة حالات وتّحوّلات تختلف أنماط عرضها من نصّ إلى آخر والتقطيع يسمح لنا إذا بالاقتراب من هذا التّنظيم. وعليه فإنّ الحديث عن هذه الأنماط، بالنّسبة إلى النّصّ السّردي تحديدا، ينضوي تحت مفهوم التّمثيل **la représentation**. فبالنّظر إلى طروحات رولان بارث **R.Barthes**[61] يمكن مقاربة الإنتاج السّردي في ثلاثة مستويات مختلفة:

مستوى الوظائف: تقريبا بمعنى الأحداث أو الموتيفات عند الشكلانيين الرّوس، بوريس إيخنبوم

Boris Eikhenbaum أو فلاديمير بروب **V. Propp**.

مستوى الأفعال: أي الفعل في علاقته بال"الشّخصية" أو ما يعرف بالنّموذج العاملي عند غريماس.

مستوى السّرد: إن طريقة عرض هذين المستويين، أو كيفية سرد الأحداث، ضمن التّوجّه ذاته، أرسى تزفيتن **تودوروف Tzvetan Todorov** ثنائيته المعروفة، الّتي يتمفصل عليها النّص الأدبي: الحكاية (الوظائف والأفعال عند بارث)/الخطاب (السّرد)[62]:

"على مستوى أعمّ، فإنّ للعمل الأدبي وجهان: فهو في الوقت نفسه حكاية وخطاب. حكاية كونه يثير واقعا معيّنا، و أحداثا تكون قد وقعت، وشخوصا تتشابه من هذا المنظور مع تلك الموجودة في الحياة الواقعية. لقد كان بالإمكان أن تنقل لنا نفس الحكاية بوسائل مغايرة، فيلم مثلا، أو أن نطّلع عليها من خلال ما يسرده علينا شاهد ما شفهيّا، بدون أن تتجسّد في كتاب. لكن العمل الأدبي أيضا خطاب: فثمّة سارد يقصّ الحكاية وهناك في الجهة المقابلة قارئ يتلقّاها".

لو أسقطنا مجمل هذه المعطيات على خطاب مسرحي ما، سنقول أنّ مسرحية ميديا ليوريبيدوس، قصّة بالمعنى الحقيقي للكلمة، و تتحدّد ماهيتها من خلال الأحداث الّتي تشكّلها مثلما هي. لكن هذه الأحداث في ذاتها لا قيمة ما لم تُرو، بل لا وجود لها ما لم تخضع لتمثيل وهذا الأخير يعني تحقُّقه، اختيارا نوعيّا لعرض متفرّد، وتصوّرا خاصّا للأحداث. فعلى هذا النّحو سيتمّ سردها بأشكال مختلفة، أو بمنظورات مختلفة، يسعى كلّ منها لبلوغ تسلسل معيّن يركّز على هذا الحدث عوضا عن ذلك ويقدّم هذه الوظيفة ويؤخّر الأخرى، طالما أنّه يتعذّر عرض الأحداث المتزامنة دفعة واحدة. فللمتلفّظ مطلق الحرّية في انتقاء الأحيزة النّصية الّتي يراها مناسبة لاحتواء عنصر سردي ما. وضمن رواية التحوّلات فلقد اختار السّارد أن لا يموقع التّحوّل السردي المفصلي الأوّل داخل النّصّ إلاّ في الفقرة الأخيرة من الكتاب الثّالث **ص107**، على أنّ عدّة فقرات أخرى من الكتابين الأوّلين يعتبران في نظرنا نسيجا من الوظائف الثانوية **Catalyse** الّتي صاحبت الوظيفة الأساسية المتمثّلة في خروج "البطل" إلى ثيساليا، والّتي يمكن حصر دورها تحديدا: "في ملأ الفضاء السّردي الّذي يفصل بين الوظائف المفصلية."[63]

فنحن ننظر إليها داخل المدوّنة كعامل وصفي أو كإسهاب يضفي على النّصّ حجما دراميا يسعى إلى تشويق القارئ من خلال الاحتفاظ بالحدث ضمن ممكنات مختلفة ويجول به في عوالم متنوّعة

يمكن رصد دلالاتها الثقافية أو النّفسية... إن نحن أدرجناها في مستوى آخر. والأمر لا يختلف كثيرا عن التحوّل الأساسي الأخير، حينما استعاد لوكيوس آدميته، فلقد صاحب هذا الحدث فقرات كثيرة من الوصف الدّقيق للملابسات المرافقة للتحّول ومن وجهات نظر مختلفة، النّاس أحيانا والآلهة والبطل أحيانا أخرى، فهذه المعطيات كلّها مهمّة وبدرجات متباينة وأشكال مختلفة في استيعاب الرّواية، ووجودها متراكبة تزامنيا على مستوى التّجلّي اللّساني مرتبط إذن بتصوّر خاصّ أو نوعيّ لنمط عرض القصّة، وهذا العرض يشكّل بالنّسبة إلى الدّارسين المقوّم الأساسي الّذي تتأسّس عيه الحكاية: "ينبغي اعتبار هذين العنصرين (التّمثيل+الحدث) كشرط ضروري للحصول على حكاية. فلقد قلنا أنّ الحدث الّذي لا يُمثّل ليس حكاية. وكذلك فإنّ التّمثيل المجرّد من الحدث ليس حكاية أيضا، لكنّه وصف"[64].

قبل أن نستعرض بالتّحليل الطّريقة الّتي تمّ من خلالها تقسيم رواية التّحوّلات في شكلها الأصلي، سنحاول أن نحدّد الآن مفهوم الوحدة الأساسية الّتي يستهدفها تقطيع النّصّ في المجال السيّميائي، وكيف أنّ هذه الوحدة الّتي يجري استخدامها هنا وهناك بشكل طبيعي أو بديهي لا تأخذ شكلا نظريا أحاديا تسهّل من مهمّة النّاقد بقدر ما تبدو متعّددة التّصوّرات بين من يحصرها في مستوى نصّي صرف وعلى العكس من ذلك بين من يصنّفها في خانة النّحو الوظائفي أو السّردي، وهناك في المقابل من يسعى إلى التوفيق بين البنيات النّصّية والخطابية.

المحاضرة الثالثة عشر: المقطوعة والخطاب عند سميائية باريس

المقطوعة عند غريماس وكورتاس

يعرّف كلّ من غريماس وكورتاس المقطوعة في القاموس المعقلن كالتّالي: "في إطار السّيميائية السّردية، يستحسن أن نخّصّص مصطلح المقطوعة **séquence** للإشارة إلى وحدة نصّية يحصل عليها من خلال إجراء التّقطيع، فنميّزها على هذا النّحو عن الوحدات السّردية المتمثّلة في المقاطع **Segment** والتي تتواجد بالمستوى العميق"[65].

ففي هذا الشّأن القاموس واضح بشأن الصّعيد الّذي تدرك فيه المقطوعة. وهذه الأخيرة بدورها يمكن أن تقسّم إلى وحدات دنيا توحي بوجود تنظيم داخلي بين مقاطع خطابية لا تتطابق بالضّرورة مع الجملة أو مع أيّ وحدة نصّية كانت.

المقطوعة عند بارث و بريمون

بالنسبة إلى باحثين آخرين، وفي إطار التّصنيفات الّتي وضعوها، فإنّ هذه الوحدات النّصّيّة أو على الأقلّ تسمياتها، تتماهى مع الوحدة السردية، وعلى هذا النّحو فلن نندهش عند قراءتنا لتعريف كالآتي: "المقطوعة هي تتابع منطقي من الأنوية [يُقصد بها الوظائف] تتوحّد فيما بينها عبر علاقة تضامن: فتنفتح حينما لا يكون لأحد حدودها سابقةً متضامنة و تنغلق حينما لا يملك حدّ آخر من هذه الحدود لاحقةً "[66].

فلاديمير بروب نفسه كان قد حدّد تقريبا المقطوعة بمعنى مشابهه، وإن في إطار المورفولوجيا الخاصّة بالحكاية العجيبة، فعلى الرّغم من إلحاحه على حتمية التّقطيع:

"عندما نحلّل نصّا ما، فإنّه ينبغي علينا قبل كلّ شيء أن نحدّد عدد الأنساق* الّتي يتألّف منها."[67]

إلاّ أنّ طرحه يبقى على الأقلّ ظاهريا رهين البعد الوظائفي الصّرف الّذي أعاد غريماس صياغته في إطار إبستيمولوجي جديد من خلال مقاله المسوم بـ "**المكتسبات و المشاريع**" [68]... لكن لننظر الآن إلى التعريف الّذي يقترحه بروب: "نستطيع أن نسمّي قصّة عجيبة- من وجهة النّظر المرفولوجية - كلّ بسط ينطلق من إساءة (**A**) أو حاجة (**a**) ليمرّ بالوظائف البسطة، و ينتهي بالزّواج (**W**) أو وظائف أخرى تعمل عمل الحلّ. فالوظيفة يمكن أن تكون مكافأة (**f**)، أو حصولا على موضوع البحث، أو إصلاحا لإساءة ما(**k**) بشكل عامّ، أو نجدة و خلاصا أثناء المطاردة (**R s**) ...الخ. ونطلق على هذا البسط اسم النّسق "[69] .

مثلما نلاحظ، فإنّ المقطوعة أو النسق يوازي في نظر بروب قصّة عجيبة واحدة، و بذلك فلن يكون له دلالة في اعتقادنا أمام نصّ متعدّد القصص، وفي هذه الحالة نتساءل كيف سيتمّ التقطيع أو إذا سيكون له معنى بالأساس. إنّ هذا التّعريف من الغموض بحيث لا ندري إن كان النّسق يتعادل مع مجموعة الملفوظات المشكّلة للبرنامج السّردي الواحد عند غريماس.

من ناحية أخرى يبدو كلود بريمون، في عرضه أكثر وضوحا، فبعد أن تبنّى تفكير بروب، أجرى عليه بعض التّعديلات، ليبرز المصطلح في نظره كالآتي: "المقطوعة البسيطة يولّدها تكتّل من ثلاث وظائف "[70].

فهناك وظيفة تفتح إمكانية مسار وثانية تحقّق هذا المسار بينما الثالثة تغلقه مثلما رأينا سالفا. هذا ويمكن أن تشكلّ توليفة من المقطوعات البسيطة مقطوعة مركّبة.

في واقع الأمر، نحن لسنا هنا بصدد مفاضلة بين هذه الفرضيات المختلفة، بقدرما نحاول أن نتناول مفهوم التقطيع من مختلف الزّوايا وهو ما يقتضيه الطّرح العلمي الصّارم، لكنّنا أيضا نسعى لأن نضع القارئ في صورة الأدوات الإجرائية المتاحة لديه حينما يقدم على تحليل خطاب ما. من جهة أخرى وباستثناء التوجه الغريماسي، الّذي يستوعب السردية في الإطار الشمولي للدّلالة السيميائية، نلاحظ أنّ العديد من القواسم تجمع بين تلك الرّؤى، من خلال انطلاقها في بناء نماذج سردية تأسيسا على أنّ الوظيفة، على إثر بروب تحديدا، هي المكوّن الذّري لأي خطاب حكائي، وكذلك عبر استغلالها للمستوى العميق بشكل مباشر دون المرور على النّصّ، وكّأنّ التّنظيم النّصّي والخطابي سيان.

من جهتها تقترح الباحثة نيكول إفرارت تصوّرا ثنائيا للتقطيع. فهي تبقى وفية لتصوّر غريماس وكورتاس الّذي رأيناه سالفا، غير أنّها تضيف تقسيما ثانيا يستند إلى مكوّن أساسي آخر في مقابل المقطوعة. يتعلّق الأمر بما يعرف بالحلقة **L'épisode**، الّتي يتحدّد مضمونها حرفيا كالآتي: "نسمّي حلقة، كلّ قطعة من النّصّ، تشكّل حكاية في حدّ ذاتها(و تحتوي بالتّالي على تحوّل) وتندمج بوصفها عنصر ضمن حكاية شاملة "[71]. إنّ هذا الطرح يبقى في اعتقادنا الأقرب إلى الوضوح، ولا ينفصل تماما عن خياراتنا المنهجية لذلك نرتئي استثماره أثناء تحليلنا وإن بمسمّى مختلف نوعا ما ضمانا للانسجام، فبدل الحديث عن الحلقة سنستعمل مفهوم المقطع **segment** الّذي ينحدر من مفردات غريماس.

لئن يسير التّقطيع إلى مقطوعات بشكل متزامن مع القراءة فإنّ التّقطيع إلى حلقات يتمّ بعديا، أي

أثناء التّحليل، ويهدف مثلما سنرى لاحقا إلى بيان البنية العامّة للحكاية، و مثل هذا الأمر سيسمح لنا بعزل الحلقات الّتي تشكّل حكايات تكون إمّا مستقلّة بذاتها وإمّا تابعة للإطار السّردي العامّ. على غرار قصّة المقلب الّذي تعرّض له لوكيوس بعد انتهاء مأدبة العشاء عند مضيفته بريهينة. فهي تتضمّن تحوّلا أساسيا من الوضعية الافتتاحية الّتي شهدت اعتقال لوكيوس إلى الوضعية النّهائية الّتي تمّت فيها تبرئته و خضع فعله خلالها إلى تقويم إيجابي. هذا التّحوّل الأساسي يتمفصل على تحوّلين متتابعين آخرين نعدّهما حلقتين فرعيتين، وهما على التّوالي الصّراع مع اللّصوص ثمّ قتلهم، وبدء المحاكمة المزعومة ثمّ انكشاف المقلب. الحالة نفسها تنطبق على قصّة كيوبيد و بسوكي، فهي حكاية قائمة بذاتها تنتمي إلى الحمار الذّهبي ولكن بدون ترابط **Corrélation** لا زمني ولا فضائي مباشر ظاهر مع الحمار الذّهبي، وتحتوي هي الأخرى على حلقات مختلفة بعلاقات أيضا مختلفة[72].

الإضاءة من النّاحية الإبستمولوجية:

في المجال العلمي، ما من مرّة يقترح فيها إجراء من لدن أيّ باحث، إلاّ وتصوّرناه كضرورة تمليها حاجة منهجية وكشفية ما. فما هو الجديد الذي يحمله التقطيع إلى حلقات إذا كان ينتمي إلى المستوى العميق ويلي من ثمّ مباشرة التقطيع إلى مقطوعات؟ فمضمون الحلقة عند الباحثة لا يخرج عن خطوات التحليلي السيميائي التي تقترحها مدرسة باريس إجمالا ويعلمها جميع من له علاقة بهذا المجال، وإذا كان تعريفها يحيل إلى أنّها وحدة سردية تشتغل اشتغال القصّة، فذلك يعني أنّها لا تأخذ بعين الاعتبار أو على الأقلّ لا تحدّد الموقع النّظري للبرنامج السّردي منها، و هو الوحدة الّتي يعرّفها غريماس كقصّة صغيرة أيضا. فنحن هنا بالتّالي أمام مضمون واحد ولكن بتسميتين مختلفتين لا غير. وإن كان هناك فرق بين الحلقة و البرنامج فهذا الفرق يتمثّل في كون هذا الأخير مصطلح علمي ومجرّد بحت يقصد به بناء بينما الأوّل قيمي يفتقر لأيّ قياس موضوعي شانه في ذلك شان "النّسق" الّذي يوازي حكاية عجيبة عند فلاديمير بروب. لكنّها، أي الحلقة، وعلى الرّغم من ذلك، فإنّها لا تخلو تماما من أيّ فائدة منهجية، على أنّ تموقعها بجانب البنية السطحية ولو بشكل غير محدّد موضوعيا(بما أنّنا نجهل إن كانت توازي نموذجا سرديا، أو برنامجا أو ملفوظ حالة أو أيّ وحدة سردية أخرى) سيجعلنا بالمرّة أثناء التّقطيع شديدي القرب من الصّعيد النّصّي وغير بعيدين عن الصّعيد السردي. إنّ هذا التّصوّر المتجانس سيساعدنا على جرد الوحدات النّصّية الّتي لها دلالة مرتبطة بالرّواية ككلّ.

من جهته يتبنّى الأستاذ عبد الحميد بورايو في كتابه الموسوم بـ"الحكايات الخرافية للمغرب العربي" مصطلح الحلقة التي تنتمي إلى صعيد سيميائي، لكنّها تبرز دلاليا، فيما يرى، كمرادف للمقطوعة المنحدرة من جانبها من مستوى لساني، والحال أنّنا من منظور قياسي لا نستوعب تماما كيف أنّ: "المتوالية(المقطوعة) تمثّل أصغر حلقة مكتملة و مكمّلة للقصّة."[73]

إنّ مثل هذا التّعريف لا ينسجم بتاتا مع ما استوعبناه ممّا جاء به القاموس عن المتوالية و لا ندري، على ذلك، إن كانت الإشكالية هنا ترتبط بتعبير أو تداخل مصطلحي، لكنّ المؤكّد هو أنّ هناك غياب لإدراك جلي لمسألة المسار التّوليدي، بمستوياته المتمايزة و المتراكبة بالمرّة، الّتي تعرّضنا لها أعلاه.

المحاضرة الرابعة عشر: الفصل بين المقطوعات:

لا شكّ أنّ المقطوعات تشكّل بتعريفها المادّة الّتي سيستهدفها التّحليل. فهي من هذا المنطلق، وبوصفها مجموعة ملفوظات مغلقة، تدرك كمدوّنة، ومن شروط أيّ مدوّنة في المجال الوصفي العلمي إجمالا أن تتمتّع بأكبر قدر من التّمثيل **représentativité**، بحيث يمكننا أن نسحب النّتائج التّي نتوصّل إليها لا حقا على النّصّ بأكمله، لذلك ينبغي أن ينهض التقطيع على مقاييس تسمح لنا باستيفاء جميع العناصر بحيث لا نسقط منها هذا أو ذاك أو لا نكرّره، ففي الكثير من الأحيان يجد الدّارس نفسه أمام المضمون نفسه وقد امتد على مقطوعتين أو أكثر وبصياغة مختلفة أو من منظور سردي مختلف.

هذا و يحرص غريماس وكورتيس في القاموس[74]، على أنّ كلّ واحدة من هذه الوحدات الفارقة عليها أن تعبّر بأقصى قدر ممكن من الدّقّة عن تميّزها وكذا عن قطيعتها مع الوحدات الأخرى من خلال مجموعة من الفواصل. هذه الفواصل أو المقاييس التي يرتكز عليها تقسيمنا، يعتبرها الباحثان مقولات يعزل أحد حدودها المقطوعة السّابقة، والآخر المقطوعة اللاّحقة، وهذه فيما يلي بعض أنماط الفصلات المقولية المتداولة تحديدا في المجال السيميولساني والّتي اتّسع لنا جردها عند غريماس وكورتاس، ولم نتردّد في الحقيقة في تدعيمها ببعض الأمثلة من مدوّنتنا، حرصا منّا على أن نسهّل على القارئ الإحاطة بمضامينها:

– الفصلة الزّمكانية:

نسجّل في هذا المستوى من العرض أنّ أيّ تغير فضائي أو زماني يعني ولوج وحدة مختلفة، وما يميّز هذه المقولة هو و جودها تقريبا في جميع الخطابات التّداولية **pragmatique** [75]، يعني تلك التي تعرض نظمية حدثية أو وقائعية، قصصية كانت أو تاريخية أو علمية...الخ تندرج ضمن منظومة حيثيات فضائية وزمانية، لذلك فإنّ غريماس كثيرا ما يركّز عليها بشكل كبير في دراساته. وتنبني الفصلة المقولية هذه على حدود من قبيل [هنا، هناك] أو [خارج/ داخل]...الخ وكذلك [قبل/ بعد] أو [قبل/ الآن] أو [الآن/ بعد] وهكذا دواليك.

– الفصلة التّلفّظية:

تتعلّق بأنماط عرض الملفوظات، وتتمفصل على الثنائيات التّالية :

[السّرد/الحوار] أو [الوصف/ السرد] أو [التعليق/ السرد] بحيث يمكن أن تتقابل مقطوعتين

انطلاقا من حدّي إحدى هذه المقولات. ففي الحمار الذّهبي نجد مثلا أنّ المقطوعة الأولى الموسومة بـ"نحو هيباتا" يمكن أن تتوزّع على مقطوعتين فرعيتين، أو أكثر، متمايزتين بحكم الحدّ الحواري والسّردي تباعا.

– الفصلة الممثّلية:

وتتمفصل من جانها إجمالا على الحدود [أنا / هو] أو [أنا/ أنت]،على أنّ مسرح الأحداث يكمن أن يشهد خلال مقطوعة معيّنة ظهور ممثّل جديد واختفاء لممثّل أو لممثلين من المقطوعة السّابقة.

– الفصلة الثّيمية:

زيادة على هذه المعايير، يمكن الارتكاز للفصل بين مقطوعتين، على التّقابل المقولي الثيمي **thymique** [انشراح/ انقباض]، وهو عنصر قيمي يتعلّق بتصوّر الإنسان لجسده، ومستوحى من مجال نفسي فسيولوجي و لمزيد من التّوضيح، نشير إلى المقطوعة التّي تضمّنت تحوّل لوكيوس إلى حمار. فرّدّة فعل فوتيس، حينما أساءت استعمال الذهان: "سحقا لي من شقيّة! "[76]، إذ تعدّ خطّا فارقا يفصل بين وحدة سابقة تتّسم بالانشراح و أخرى بالانقباض.

– الفصلة المنطقية:

نقصد بالفصلة المنطقية، مجموعة الرّوابط الّتي تعبّر عن علاقات تقابلية بين مقطعين نصّين، على غرار: لكن، فيما، بينما، أمّا...ففي المثال التّالي: "ولكنّ االفارّين الأراذل، الّذين كانوا يقودوننا... لم يأخذوا بهذه النّصيحة الجيّدة"[77]، بوجود الرابط–الأداة "لكن"، يمكن التّمييز بين هذه الوحدة والوحدة التي تسبقها مباشرة.

– التّكرار:

أي تكرار نظيم بعينه على نحو ما نرى في هذا المثال من الرّواية: "يا لي من رجل تعس! "[78]

"حتّى استبعدتني جنسيا أنا الرّجل التّعس"[79]، يؤطّر هذا الوصف أو الحكم المضاعف مقطوعة بأكملها.

بخصوص هذه الفصلة الأخيرة، فلم نتوّصّل للعثور عليها عند غريماس أو غيره. ولقد رصدناها عند الباحثة نيكول إفرايرت[80]، وإن كانت هي الأخرى لا تقول بشأنها الكثير.

الجدير بالذّكر، من جهة أخرى، أنّ قائمة هذه الفصلات المقولية المختلفة غير مكتملة والمجال لا

يزال مفتوحا أمام الباحثين لإثرائها بمقاييس أخرى، فدرجة اليقين المترتّبة عن تقسيم أيّ نصّ مرهون بعدد الفواصل المعتمدة أثاء العملية.

هذا وفي الإطار ذاته يقول غريماس أنّ ما من نصّ إلاّ ويعرض تركيبة مطبعية نوعيّة ينضوي تحتها كلّ ما له علاقة بالشكل الخارجي للنّصّ المكتوب: الحروف، التقسيم الجملي والتّقطيع إلى فقرات وبوسعنا أن نضيف الفواصل أيضا.

غير أنّ هذا المعيار، يضيف غريماس: "الّذي يحلو لنا اعتباره معيارا شبه طبيعي- أو على الأقلّ كعنوان للتّدخّل المباشر للسّارد المنظّم لخطابه- لا يمتلك لسوء الحظّ سوى خاصّية إشارية، أي اختيارية لا ضرورية"[81]، فعلى الرّغم من أنّ الأستاذ يقرّ بفاعلية التقسيم إلى فقرات، خاصّة ضمن الخطاب السردي، كونه يشفّ عن وحدات لا جدال عليها، إلاّ أنّ موقعها ليس حكرا على صعيد بعينه طالما أنّها قد تنتمي إلى المستوى السردي أو إلى المستوى الخطابي.

في الأخير، لا باس لو نذكّر بمسألة على قدر من الأهمّية، فبالنّظر إلى التّقليد العملي الّذي تمّ تكريسه في مجال الّدراسات النقّدية الحديثة، على الأقلّ منذ صدور مورفولوجيا بروب، صار باحثون، مثل غريماس، وبارث، وبريمون، يعمدون أثناء عملية التّقطيع- وذلك ما سنقوم به في مقاربتنا- إلى اقتراح اسم للمقطوعة. و هو إجراء لا يمكننا تجاوزه حتّى أمام وحدات قد تبدو لنا أحيانا بلا معنى، ذلك أنّ: "المنطق المغلق الّذي يهيكل مقطوعة ما يرتبط حتما أشدّ ارتباط بتسميته. "[82]

الهوامش:

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

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

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

[4] المرجع نفسه،ص 63

[5]أودمير كورية ص64

[6] أودمير كورية ص35

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

[8] Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, in analyse structurale du récit, communications 8, éd seuil, paris,1981, p144.

[9]Op.ci . p132.

[10] سنقف عند هذه المسالة لاحقا بشيء من التفصيل.

[11] IVAN ALMEIDA, Jeu et enjeu de la démarche sémiotique, revue bible et sémiotique n° 13, 1979, p35

[12] Driss ABLALI, La sémiotique du texte: du discontinu au continu, corlet numérique, Condé-sur-Noireau 2003, p82

[13]المتّصل في نظر غريماس مصطلح يأخذ طابع المسلّمة الّتي لا تحتمل التعريف ليدرج من ثمّ في سجلّ المفاهيم الإبستمولوجية غير المحدّدة.

[14] Groupe D'entrevernes, analyse sémiotique des textes: introduction, théorie pratique, LYON 1984 P9.

[15] Dictionnaire raisonné, p.276.

[16] A.J.GREIMAS, DU SENS, essais sémiotiques, éd seuil, Paris, 1970 p 135.

[17)] Dictionnaire raisonné, p.276.

[18)] Groupe d'entervernes, p.117.

[19)] Greimas in sémiotique narrative et discursive ,p.41.

[20] Op. Cit p41.

[21] Groupe d'Entervernes, p.117.

[22] Jaques fontanille, sémiotique du discours, presses universitaires de limoges, France 2003, p61 .

[23] Jaques fontanille, op.cit, p69.

[24] بهذا الشّأن يرجى مراجعة الصّفحة **144** من تحليل الرّواية.

[25] Christian Achour, Simone Rezzoug, Convergences Critiques, O.P.U, Alger, 1990, p.191.

[26] Morphologie du conte merveilleux, p.96.

[27] Dictionnaire raisonné, p.102.

[28] Morphologie du conte merveilleux, p.96.

[29] Greimas, les Acquis et les projets, in Introduction à la sémiotique narrative et discursive p.7.

[30] J.courtés, Sémantique du discours, p.76.

[31] Analyse sémiotique du discours, p.79.

[32] قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، بن مالك رشيد.

[33] Dictionnaire raisonné, p.297.

[34] تقرأ هذه الرموز على النحو التالي : ب س : برنامج سردي. فع: فعل. => يحيل على ملفوظ الفعل ← يحيل إلى الانتقال من حالة إلى أخرى.

[35] Analyse sémiotique du discours, p.80.

[36] Groupe d'Entrevernes, p.23

[37] J.courtés, analyse sémiotique du discours, p.81.

[38] Groupe d'Entrevernes, p.23.

[39] J.courtés ; Op.cit, p97.

[40] Joseph courté Introduction à la sémiotique narrative et discursive, p98.

[41] Dictionnaire raisonné, p, 289

[42] "La sémiotique est-elle générative ?", in M Arrivé et Samir Badir, sémiotique et linguistique linx27 p ,p2 2001.

[43] J. Courtés, op.cit. p81

[44] هذه الترجمة اقترحناها بشكل فرضي لضرورات البحث.

[45] J. DUBOIS et autres, dictionnaire de linguistique, Larousse, Canada, 1973, p 125.

[46] A.J.GREIMAS, J.Courtés, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p71, éd hachette, PARIS 1970

[47] A.J.GREIMAS, J.Courtés, op.cit., p382

[48] A.J.GREIMAS, J.Courtés, op.cit. p72

[49] اعتمدنا في ترجمة هذا المصطلح على قاموس اللّسانيات لعبد السّلام المسدي، الدّار العربية للنّشر، 1984

[50] In analyse structurale du récit, communications 8, éd seuil, PARIS, 1981, p 126.

[51] Dictionnaire de linguistique, J. DUBOIS et autres, LAROUSE, PARIS, 197.3

[52] راجع الصّفحة 324 من القاموس المعقلن.

[53] La sémiotique littéraire interrogée par la bible, Jean DELORME, revue sémiotique et bible, n 102-103, p8, cadir *2001*, LYON .

[54] Ibid. p27.

[55] p27 Ibid.

[*] بعض اللغات الأوروبية يفتقر سجلّها اللّغوي للتقابل نصّ/ خطاب.

[56] غريماس- المرجع نفسه ص391.

[57] Nicole EVERAERT-DESMEDT, sémiotique du récit, p27

[58] OP.CIT. Driss ABLALI, p83

[59] OP.CIT.Driss ABLALI, p84.

[60] Op.cit.GREIMAS, courtés, p141

[61] Analyse structurale du récit, communications8, éd seuil, PARIS, 1981, p12

[62] Analyse structurale du récit, communications, 8, éd seuil, PARIS, 1981, p132

[63] Op.cit R. BARTHES, P15

[64] Nicol EVERAERT-DESMEDT, OP.CIT. P14

[65] القاموس المعقلن ص348

[66] R. BARTHES, op.cit, p19

[*] يقصد المترجمان هنا بالنّسق **la séquence** باللّغة الفرنسة وهو المصطلح الّذي نفضّل ترجمته بالمقطوعة.

[67] فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة، ترجمة عبد الكريم حسن، سميرة بن عمّو، شراع للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، 1996، ص112

[68] A.J.GREIMAS, Les acquis et les projets, IN J. Courtés, introduction à la sémiotique narrative et discursive, édition hachette Paris, 1976.

[69] فلاديمير بروب، المرجع نفسه ص112

[70]Claude BREMOND, in analyse structurale du récit, communications 8, éd seuil, PARIS, 1981, p66-67

[71] OP.CIT Nicole EVERAERT-DESMEDT, P22 .

[72] بخصوص التّمفصلات الأساسية لهذه الحكاية، و أنماط العلاقات الّتي تنسجها مع الرّواية، يرجى مراجعة تصوّرنا الخاصّ بهذه المسألة في ص**289**

[73] ع.ج.بورايو،الحكايات الخرافية للمغرب العربي -دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات-، دار الطّليعة، بيروت،1991، ص17.

[74] **ص324**

[75] A.J.GREIMAS, Maupassant, La sémiotique du texte: exercices pratiques, éd seuil, paris 1976 , p19 .

[76] الحمار الذّهبي، ص76، ترجمة عمّار الجلاّصي.

[77] الحمار الذّهبي، ص205، ترجمة أبو العيد دودو.

[78] الحمار الذّهبي، ص55، ترجمة أبو العيد دودو.

[79] الحمار الذّهبي، ص55، ترجمة أبو العيد دودو.

[80] P 26Nicole EVERAERT-DESMEDT,OP.CIT. P

[81] A.J.GREIMAS, op.cit p19.

[82] R. BARTHES, op.cit, p20.