الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة زيان عاشور – الجلفة –
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم اللغة العربية وآدابها شعبة البلاغة وتحليل الخطاب

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير تخصص :البلاغة وتحليل الخطاب بعنوان:

آليات إنتاج المعنى في الخطاب المسرحي "طاسيليا" لعزالدين ميهوبي "أنموذجا" مقاربة سيميائية

إعداد الطالبة:
فاطمة بديرينة

إشراف الدكتور:
أ.د لخضر حشلافي

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د/عبد القادر بن زيان	استاذ محاضر-أ-	جامعة الجلفة	رئيسا
أ.د/لخضر حشلافي	استاذ تعليم عالي	جامعة الجلفة	مشرفا ومقررا
د/ميلود فضة	استاذ محاضر-أ-	جامعة الجلفة	مناقشا
د/عبد الحفيظ مراح	استاذ محاضر-ب-	جامعة الجلفة	مناقشا

السنة الجامعية : 2017/2016

الجمهوريــة الجـزائريــة الديمقـراطيــة الشعبيــة

وزارة التعليــم العــالــي و البحــث العلمــي

جامعــة زيــان عــاشور – الجلفــة –

كليــة الآداب و اللغــات و الفنــون

قسم اللغة العربية وآدابها شعبة البلاغة وتحليل الخطاب

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في البلاغة وتحليل الخطاب بعنوان:

آليات إنتاج المعنى في الخطاب المسرحي "طاسيليا" لعزالدين ميهوبي "أنموذجا" مقاربة سيميائية

إعـداد الطــالبة: إشــراف الدكتــور:

فاطمة بديرينة **أ.د لخضر حشلافي**

السنة الجامعية : 2017/2016

﴿بسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ﴾

شكر و تقدير

الحمِد لله رب العالمين والصلاة والسلام على معلم البشرية وهادي الإنسانية وعلى آله وصحبة ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أتوجه بالشكر الجزيل للاستاذ المشرف الذي ساهم في إخراج هذا البحث إلى حيز التنفيذ، إلى الاستاذ

الدكتور : حشلافي لخضر .

حيث لم يألُ جهدا في إرشادي وتوجيهي أثناء عملي في البحث .

جزاكم الله خيرا ووفقكم الله وسدد خطاكم

مقـدمـــــة

إن الحديث عن السيميائيات هو من دون شك حديث عن ذلك العلم الذي فرض نفسه في المشهد الفكري المعاصر كعلم مقتحم لحدود معظم المعارف الإنسانية، و بذلك لقي اهتماما كبيرا من الدارسين و المختصّين منهم على وجه التحديد بغية النهوض بأدواته الإجرائية و مناهجه العلمية و سعيا نحو تعمّق أكبر في خطوات التحليل السيميائي لمختلف الظواهر و الموضوعات التي يتناولها هذا التخصص العلمي الدقيق ، فكان بذلك أن حقق هذا المنهج قفزة نوعية انتقلت به إلى أن يكون درساً لحياة العلامات بحق كما أشار إلى ذلك فرديناند دي سوسير قبل عقود من الزمن .

ساهمت السيميائيات في إدخال ديناميكية جديد إلى الدراسات الأدبية، دفعت بنا إلى إعادة النظر في تعاملنا مع النصوص، بعدما كانت الدراسات التقليدية تهتم بالسياقات الخارجية للنص، كحياة المؤلف وبيئته، وكل ما يحيط بالأديب من ظروف نفسية وتاريخية وسياسية، أي اهتمت بالمقام الذي قيل فيه النص و سياقه.

وقد عرفت النظرية السيميائية مع بداية الستينيات تطورا ملحوظا مع ميلاد السيميائية السردية لمدرسة باريس التي يتزعمها غريماس، ومعه عرفت النظرية تحولا ابستيمولوجيا حيث تأسست السيميائية السردية على جملة من القواعد و المفاهيم التي تسهم في تفكيك الخطاب السردي وتحليل مختلف النصوص.

كان هدف غريماس هو تجاوز المستوى الشكلي للنصوص إلى البحث في الآليات التي تتحكم فيه بغرض الوصول إلى النص وتقابلها فيما بينها، ويتكون النص من ثلاث بنيات أساسية هي:

- بنيـة التجلـي: تعنـى بتقطيـع النصـوص فـي ضـوء مجموعـة مـن المعـايير، ودراسـة العتبات.
- البنية العميقة: يتم فيها رصد و استخلاص المعنى أو الدلالة القائمة على التقابلات و الاختلافات السيميولوجية و الدلالية، وشكلنة المعنى في المربع الدلالي.
- البنية السطحية : وتتكون بدورها من مكونين: مكون سردي ومكون خطابي .

إن الدراسة الحالية تعنى بتتبع مستويات بناء المعنى في الخطاب المسرحي باعتباره أحد الأشكال الحاملة للسرد ومن خلال ما تقترحه مرتكزات المدرسة السيميائية السردية، سنتتبع في هذه الدراسة الاستراتيجيات التي يتم من خلالها إنتاج الدلالة إنتاجا سيميائيا و سنتخذ من الخطاب المسرحي **طاسيليا لعز الدين ميهوبي** أنموذجا سرديا نحاول من خلاله رصد معالم الإسـتراتيجية التـي بنـي عليهـا المعنـى فـي مسـتوياته المختلفـة الدلاليـة و السـردية و الخطابية.وعليه كانت الدراسة موسومة بـ: "**آليات إنتاج المعنى في الخطاب المسرحي- طاسيليا لعز الدين ميهوبي أنموذجا- "مقاربة سيميائية**".

وتتلخص إشكالية هذه الدراسة في النقاط التالية:

- كيف يتم توليد الدلالة داخل نسيج السرد في النظرية السيميائية السردية؟
- هل يمكن القول أن السيميائية السردية لها من الإجراءات النظرية ما ينسجم و المقاربة التحليلية للنصوص السردية؟
- كيف يتشكل المعنى في الخطاب المسرحي "طاسيليا"؟

يكتسي هذا البحث أهمية بالغة من حيث سعيه إلى رصد ما قدمته النظرية السردية في مجال مقاربة النصوص الأدبية و محاولة إبراز القدرات التي لها في مجال الكشف عن آليات إنتاج المعنى في الخطاب المسرحي، وهي محاولة أخرى في مجال الدرس السيميائي في طريق توطين هذا البحث بالوطن العربي عموما و المغاربي خصوصا فهما وتطبيقا.

كما أن منهج هذه الدراسة كان وفق ما تقتضيه طبيعة الموضوع محل البحث فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي، بالإضافة إلى الاستعانة بالمنهج السيميائي السردي كمقاربة تحليلية للنص المسرحي المقترح. وقد اعتمدت هذه الدراسة على جملة من المصادر والمراجع ففضلا عن المدونة "طاسيليا" المعتمدة في التحليل، اعتمدنا على منتجات مدرسة باريس النقدية لكل من غريماس (du sens sémantique structuraleII–du sens -) و جوزيف كورتيس: .(Dictionnaire raisonné de la_théorie du langage

بالإضافة إلى الترجمات العربية للمصادر الفرنسية و القواميس أو المعاجم النقدية و الدراسات التي قامت حول النظرية السيميائية:(السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد

بن مالك– أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبه– الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة ترجمة حميد لحمداني– ماهي السيميولوجيا ، ترجمة: محمد نظيف...)

ومن اجل الوقوف على جوانب موضوع هذه الدراسة قسمناها إلى مقدمة و تمهيد و ثلاثة فصول.

خصصت المقدمة – والتي نحن بصددها– لمعرفة الهدف من هذا الموضوع و منهجه وحدوده و سبب اختيار الموضوع و مصادره و خطة البحث.

و خص التمهيد للتعرف على المنهج السيميائي و نشأته عند الغرب ثم عند العرب وذكر مباحثه و مبادئه ومدارسه.

وتطرقنا في **الفصل الأول** الموسوم بـ:" **منطلقات السيميائيات السردية و إجراءاتها النقدية**" إلى أهم الخلفيات الفلسفية و المعرفية التي استثمرها غريماس و التي ساهمت في بلورة النظرية السيميائية السردية، حيث أردنا أن يكون هذا الفصل بمثابة مسح علمي يقف على رصد معالم بناء هذه النظرية وتبسيط مفاهيمها وإجراءاتها.

انتقلنا بعد ذلك إلى الفعل التطبيقي في **الفصل الثاني** الموسوم بـ : **بنية التجلي والمستوى العميق في "طاسيليا**" حيث تم من خلاله نقل العملية الإجرائية إلى المدونة المقترحة "طاسيليا" بدءا بالتمظهر السطحي لطاسيليا الذي يبين البناء العام للنص من خلال ما يظهر

على السطح من بداية ونهاية ومقاطع، هذه العملية التي من شأنها المساعدة على فهم تركيب النص و تسهيل عملية التحليل.

ثم المستوى العميق حيث نستخلص مربعها السيميائي ونكشف عن العلاقات الأساسية التي تشكل الدلالة النواة في طاسيليا، والتي تشتغل وفق عمليات الإثبات والنفي لتنتج خطابا.

ثم ننتقل في **الفصل الثالث** إلى **المستوى السطحي في "طاسيليا"** محاولين رصد الفئات العاملية المكونة للنموذج العاملي في ثباتها واستراتيجية توزعها في النص، ورصد حركية هذه الفئات العاملية عبر المحاور الثلاثة و ما تفرزه من برامج سردية متنوعة.

كما نقف عند المكون الخطابي الذي يرصد أهم الصور و المسارات الصورية و التشكلات الخطابية و إبراز ادوار الممثل وثنائية التفضية والتزمين.

و تنتهي الدراسة بخاتمة ترصد أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وتجدر الإشارة إلى وجود دراسات سابقة تناولت هذا الموضوع من زوايا مختلفة نذكر منها:

الدراسة الأولى فهي عبارة عن رسالة دكتوراه بعنوان" آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي"، للباحث الدكتور"عبد الغني بن الشيخ" الذي جعل من ثلاثية "أرض السواد" لـ "عبد الرحمان منيف" نموذجا لهذه الدراسة التي سعى من خلالها إلى الإجابة على بعض الإشكاليات لعل أهمها تساؤله حول طبيعة ومستويات اشتغال السرد في الرواية، حاول من

خلالها إبراز العناصر المكونة للخطاب السردي وطرائق اشتغالها في ثلاثية" أرض السواد" ليتوصل في الأخير لمجموعة من النتائج أهمها أن الروائي"عبد الرحمان بن منيف" في روايته لا ينقل واقعا تجريبيا ملموسا بل يأخذ منه ويحول مادته إلى عناصر تخييلية.

بالإضافة إلى دراسة أخرى تمثلت في مداخلة في الملتقى المغاربي "سيميولوجيا المسرح بين النظرية و التطبيق" تحت عنوان "سيميولوجيا التشخيص في مسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي".تم من خلالها التطرق إلى السيميولوجيا و اهتمامها بالمسرح لاعتمادها على العلامات – شخصيات المسرحية وعلاماتها.

ولا ننكر الصعوبات التي واجهتنا ، منها صعوبة الإلمام بالموضوع و الإحاطة الكلية به خاصة وان المنهج السيميائي تطبيقه صعب على النصوص، كذلك صعوبة الحصول على المراجع الأصلية المتخصصة، لكن إصرارنا على فتح باب البحث في هذا الموضوع وشغفنا المتزايد نحو سبر أغوارها ، كان دوما حافزنا في التوجه قدما نحو خوض التجربة .وحسبي أني اجتهدت ما استطعت وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت و إليه أنيب.

تم بعون الله تعالى إنهاء هذا العمل و آمل أن يجد مكانا له بين الدراسات التي تناولت المنهج السيميائي وتطبيقه على النصوص.

في الختام أتوجه بشكري الخالص للأستاذ المشرف البروفيسور حشلافي لخضر الذي منحني وقته و جهده و نصحه، فكان منضبطا في قراءاته و مواعيده و متفانيا في تقويماته للعمل.

تمهيد

السيميائيات واتجاهاتها

1/ السيميائيات النشأة و التطور

أ- عند الغرب

ب – عند العرب

2/مباحث السيميائيات

3/ مبادئ السيمولوجيا

- مبدأ المحايثة
- التحليل البنيوي
- تحليل الخطاب

4/ اتجاهات السيمولوجيا

1/ السيميائيات النشأة والتطور:

أ- عند الغرب

من المعروف أن ظهور النشاط السيميائي مرتبط بظهور الإنسان باعتباره خالق للدلائل فمنذ أن خلق الإنسان انصرف إلى إنشاء الدلالة و اكتشافها و وظف نفسه للكشف عن دلالات معينة في مجتمع يفترض قيامه تبادل الدلائل. [1]

إن الباحث في تاريخ السيميائيات لن يعثر على ملامح واضحة لعلم أصيل ، وإنما سيعثر على إرهاصات لتفكير سيميولوجي مبثوث عبر تاريخ الفكر البشري كله.

ويعد الإغريق أول من بدأ التأمل في العلامة ، فكانت تدل على عرض symptôme من الأعراض المرضية ويقال لها حينئذ sêmeion ، ولهذا ارتبط هذا العلم منذ القديم بالطب.[2] ويقول "برنار توسان" إن كلمة سيمولوجيا آتية من الأصل اليوناني sêmeion الذي يعني علامة ، و logos الذي يعني خطاب الذي نجده مستعملا في كلمات مثل sociologie علم الاجتماع ، و théologie علم الأديان (اللاهوت)...الخ

وبامتداد اكبر فكلمة logos تعني العلم هكذا يصبح تعريف السيميولوجيا على النحو الآتي:" علم العلامات".[3]

---

[1] مارسيلو داسكال: **الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة** ، تر: حميد لحمداني و آخرين ، دار افريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب ، د ط ، 1987،ص03.

[2] احمد يوسف: **السيميائيات الواصفة-المنطق السيميائي وجبر العلامات**- منشورات الاختلاف،د.ط، د.ت،ص 17.

[3] برنار توسان:**ماهي السيميولوجيا** ، تر: محمد نظيف ، دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب، ط2،2000،ص09.

أما أفلاطون"Plato" فقد جعل من لفظ semiotique مرادفا لفن الإقناع، فالسيموتيقا بهذا المفهوم قريبة من المنطق الصوري.[1] و أكد أن للأشياء جوهرا ثابتا و أن الكلمة أداة للتوصيل وبذلك يكون بين الكلمة و معناها تلاؤم طبيعي بين الدال و المدلول. كما اهتم أرسطو هو الأخر بنظرية المعنى ثم توالت اهتمام الرواقيين الذين أسسوا لفكر سيميولوجي يقوم على التمييز بين الدال و المدلول.[2] فالرواقيين هم أول من قال بأن للعلامة signe دالا و مدلولا (signifiont, signifié)[3] .وهؤلاء حسب "ايكو" "Umberto Eco" اكتشفوا أن الاختلاف في أصوات اللغات و حروفها، أي شكلها الخارجي الذي يدعى الدال و لكن هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية، توجد بين مرئيات و مدلولات متماثلة تقريبا، ويصل "امبريطو ايكو" إلى أن هؤلاء الرواقيين(أي الذين لا يتكلمون اليونانية كلغة أم) قد سبقوا "دي سوسير" " Ferdinand de Saussure"في اكتشافات الفرق بين الدال و المدلول،فهؤلاء الدخلاء كانوا يمتلكون تجربة لا يمتلكها اليونانيون، أي تجربة الازدواج الثقافي و الحضاري و اللغوي من خلال ثلاث لغات: الكنعانية و الأمازيغية و اليونانية.[4]

أما المرحلة الثانية فكانت مرحلة القديس الجزائري أوغسطينAugustinus–حسب ايكو– فهو أول من طرح سؤال : ماذا يعني أن نفسر و نؤول؟ وهكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي (تأويل النصوص المقدسة) وهذه النظرية من الحداثة والجدة ، بحيث أنها

[1] أنور المرتجي : **سيميائية النص الأدبي** ، سلسلة البحث السيميائي، دار إفريقيا الشرق،المغرب،د ط،1978 ،ص 03.

[2] عبيدة صبطي، نجيب بخوش: **مدخل إلى السيميولوجيا** ، دار الخلدونية، الجزائر، ط1،2009،ص9.

[3] ينظر:مجموعة من المؤلفين: **السيميائية أصولها وقواعدها**، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف ،الجزائر،د ط 2002،ص 21.

[4] عبيدة صبطي، نجيب بخوش، **مدخل إلى السيميولوجيا** ، ص10.

تشبه تقريبا نظرية "فنقشتاين" عن اللغة ، وتكمن أهمية القديس أوغسطين في تأكيده على إطار الاتصال و التواصل و التوصيل عند معالجته لموضوع العلامة.[1]

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العصور الوسطى، وكانت فترة مهمة من فترات التركيز على العلامات و اللغة، ويمكن ذكر اسم ابيلار PierreAbélard واسم روجر بيكونRoger Bacon كأهم رواد هذه المرحلة.[2] ثم جاءت المرحلة الرابعة حيث نشطت فيها نظرية العلامات و الإشارات مع المفكرين الألمان و الانجليز في القرن السابع عشر ويمكن ذكر اسم كتاب ل "جون لوك" "John Locke"عام 1690 بعنوان "مقال حول الفهم البشري"، وقد استعمل "لوك" مصطلح سيموطيقا simioties ليعني به العلم الذي يهتم بدراسة الطرق و الوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة و الأخلاق و توصيل معرفتهما ويكمن هدف هذا العلم في الاهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء أو نقل معرفته إلى الآخرين.[3]

استمرت الأمور على هذا النحو في القرن الثامن عشر مع ظهور الموسوعة و الموسوعيين حيث أعمال : فيكو Vico Giambattista و لايبتنز Leibniz، فقد اعتبر "لايبتنز" سيميولوجيته في علاقة مع كل أجزاء النسق بما فيها المقتضيات الفلسفية و الوجودية لنظرية الدلائل، ويرى مبارك حنون أن سيميولوجيا "لايبتنز" عبارة عن التقاء مصطلحي التعبير و التمثيل و التواصل.[4]

ويقول "امبرطو ايكو" :"ينبغي ألا ننسى الفيلسوف هوسيرلHusserl الذي ألف دراسة كبيرة بعنوان –سيميائيات –simiotic وفي القرن العشرين نلاحظ أن كل الفلسفة تدور

---

[1] مجموعة من المؤلفين: **السيميائية ،الأصول،القواعد،والتاريخ**، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي عمان الأردن ط1،2008،ص27.

[2] عبيدة صبطي، نجيب بخوش: **مدخل إلى السيميولوجيا** ، ص12.

[3] انظر :مجموعة من المؤلفين: **السيميائية أصولها وقواعدها**، تر: رشيد بن مالك،ص23.

[4] المرجع نفسه، ص24.

بشكل ما حول مشكلة اللغة، وخصوصا مع برتراند راسل Russell Bertrand و فنقشتاين و حتى كاسيرر "Ernst Cassirer " يتحدث عن السيميائيات".[1]

أما المرحلة الحاسمة في التحديد العلمي للسيمولوجيا لم تبدأ إلا مع نهاية القرن التاسع عشر وارتبطت ارتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي الذي أرسى دعائمه و أسسه العالم السويسري "فرديناند دي سوسير "Ferdinand de Saussure في فرنسا في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة"،و قد عرفها باعتبارها "العلم الذي يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية"[2].

إلا أن حديثه عن السيمولوجيا لم يكن حديثا مرتبطا بالزمن الحاضر ، وإنما كان مرتبطا بالزمن المستقبل ولذلك لم يتجاوز كلامه عنها مجرد التصور العام إذ لم يتطرق إليها إلا عرضا. ولقد حصر دوسوسير هذا العلم في دراسة العلامات ذات البعد الاجتماعي، وفي هذا الصدد يقول:"من الممكن ... ابتكار علم يدرس دور الإشارات كجزء من الحياة الاجتماعية ، ويكون جزءا من علم النفس الاجتماعي ، وبذلك من علم النفس العام، ونرى تسميته السيميولوجيا.وهو يدرس طبيعة الإشارات و القوانين التي تحكمها وبما أن هذا العلم لا يوجد بعد لا يمكن الجزم بأنه سيوجد، لكن يجوز له أن يوجد،و ما الألسنية إلا فرع من فروع هذا العلم العام ، وتكون القوانين التي تكتشفها السيميولوجيا قوانين تطبق في الألسنية. فيكون بذلك للألسنية مكانها المحدد و الواضح في حقل المعرفة البشرية".[3]

---

[1] مجموعة من المؤلفين: **السيميائية أصولها وقواعدها**، تر: رشيد بن مالك، ص23.

[2] ينظر: فردينا ندي سوسور: **علم اللغة العام**، تر: يوئيل يوسف عزيز،مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، ط03، 1980، ص34.

[3] دانيال تشاندلر: **أسس السيميائية**، تر: .طلال وهبه ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط01،2008، ص 29.

ويرى دوسوسير بأن علم اللغة مجرد قسم من السيميولوجيا، ويشير إلى أن اللغة قابلة للمقارنة مع سلسلة من الأنشطة الصانعة للعلامات مثل: الصيغ المهذبة، والإشارات العسكرية..الخ"وهي أشياء لا تتضمن بالضرورة كلمات منطوقة أو مكتوبة.[1]

ويؤكد الألسني و السيميائي"رومان جاكبسون" Roman Jakobson أن "اللغة منظومة إشارات ، وأن الألسنية جزء أساسي من علم الإشارات أو السيميائية" و يقول الألسني الأمريكي "ليونارد بلومفيلد" Leonard Blomfield إن " الألسنيين هم المساهمون الأساسيون في السيميائية" .[2]

إن الإستراتيجية السيميائية السوسيرية تقوم على دراسة اللسان بالتغاضي عن تلك الخصائص التي لا تعمل إلا على تمييزه عن باقي الأنساق السيميائية، وتبدو مهمة للوهلة الأولى(كجهاز النطق مثلا) وبهذا الفعل فإن اللساني لا يستوضح المشكل اللساني فحسب

بل سيلقى نفسه أمام انساق سيميائية متعددة ، تستمد مشروعية تصنيفها و شرحها من قوانين اللسانيات ضمن فضاء السيميائيات العامة.[3]

لقد كان لدوسوسير الدور الأساسي في سن المفاهيم العملية الأولى التي استخدمتها السيميائية مثل: اللغة/الكلام، الدال/المدلول،الوحدة/الاختلاف..، وأخذت في اعتبارها ثلاث فرضيات تتمثل في أن :

---

[1] رامان سلدن: **من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تر: ماري تريز،إشراف جابر عصفور، المجلس الأعلى للكتابة،القاهرة، ط1،2006،ص14

[2] دانيال تشاندلر:**أسس السيميائية**، ص 38.

[3] عبد القادر فهيم شيباني: **السيميائيات العامة أسسها و مفاهيمها** ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، ط01 ،2010،ص17.

- اللغة موضوع شكلي، لأنها شكل لا جوهر، ذات طبيعة متجانسة وتحتمل التحليل.
- اللغة هي موضوع دلالي، هي هندسة الأشكال المشحونة بالدلالة.
- اللغة موضوع اجتماعي، تتضح طبيعة نظامها الاجتماعي على حد تعبير دوسوسير في كونها لا توجد إلا بمقتضى عقد مبرم بين أعضاء الجماعة.[1]

تتركب العلامة عند دوسوسير من طرفين متصلين يمثلان "كيانا ثنائي المبنى يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية، لا يمكن فصل احدهما عن الآخر".[2]فالطرف الأول هو إشارة مكتوبة أو منطوقة وهي الدال signifiant أي الصورة الصوتية للمسمى والطرف الثاني هو المدلول "Signifié" أو المفهوم الذي نعقله من الإشارة لها.ومنه يمكن تحديد مفهوم العلامة"signe" بأنها ذلك الكل المركب من الدال والمدلول.[3]

الانطلاقة كانت مع سوسير ، حين وجد أن المعنى لا يكون إلا مع وفي الاختلاف[4] لكن على الرغم مما قدمه دوسوسير إلا أن هناك الكثير من السيميولوجيين الذين أتوا بعده و قلبوا مقولته هذه و أولهم "رولان بارت" Roland Barthes الذي رغم أنه احتفظ بمفاهيم و مصطلحات كثيرة لدوسوسير خاصة مصطلحي "الدال والمدلول" ، كما احتفظ بمفهوم ثنائية اللغة و الكلام برمته و الذي ينظر دوسوسير من خلاله إلى اللغة على أنها " منظومة من العلامات تعبر عن فكرة ما،أما الكلام فهو عمل فردي للإرادة والعقل"[5]، إلا انه قلب مقولة "اللسانيات جزء من السيميولوجيا" وقال بأن " اللغة ليست إلا جزءا من علم

---

[1] .نادية بوشفرة،**مباحث في السيميائية السردية** ، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، د ط ،2008،ص10.

[2] فردينا ندي سوسور، **علم اللغة العام**،ص108.

[3] محمد خاقاني،رضا عامر: **المنهج السيميائي:آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته**،مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،العدد2010،2،ص98.

[4] نادية بوشفرة،مرجع سابق ،ص10.

[5] جميل حمداوي:**السيموطيقيا و العنونة**،مجلة عالم الفكر،العدد3،الكويت،1997،ص88.

العلامات" .والنظر إلى علم العلامة بوصفه فرعا من علم اللغة العام، وبالضبط ذلك القسم الذي يتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة"[1]، وهذا ما ذهبت إليه "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva حين قالت:"تستطيع اللسانيات أن تصبح النموذج العام لكل سيميولوجيا بالرغم من كون اللسان ليس سوى نسق خاص من ضمن الأنساق السيميولوجية".[2]

ارتبط هذا العلم من جهة أخرى بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي "بورس"في أمريكا

"شارل بورس""charles peirce(1839-1914)احد رواد المنهج السيميوطيقي،حدد الإشارة وصنفها وميز بين أنواعها: (إشارة sigme) و (سمة indice) و (أمثولة icone) وعرف الرمز symbole ب"انه إشارة تعود إلى الشيء الذي نزل عليه بفضل قانون يتكون عادة من تداع للأفكار و يحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى الشيء نفسه مثل إشارة الميزان للعدل".[3]

اعتبر "بورس" نظريته في السيميوطيقا جزءا لا ينفصل عن عمله في المنطق، فهو يعتبر المنطق بمعناه الأوسع هو " الفكر الذي يحدث دائما عن طريق العلامات "ويعادل السيميوطيقا العامة التي تكون فيها العلامات علامات بالفعل"ومنه فالعلامات مرتبطة بالمنطق لأنها وسائل لنقل الفكر باعتبارها التعبير الملفوظ عن الأشكال المنطقية.[4]

---

[1] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات** ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة، ط01 2010،ص 43.

[2] جوليا كريستيفا:**علم النص**، تر: فريد الزاهي ،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط2،1997،ص 15.

[3] لخضر العرابي: **المدارس النقدية المعاصرة**، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، د ط، 2007، ،ص134.

[4] المرجع نفسه،ص135.

كما أن السيميائيات عند "بورس" كما هي عند "دوسوسير"تنطلق من تحديد وضع العلامة و مكوناتها و نمط اشتغالها، فكل شيء يبدأ من حالة التمثيل الأولى، وهي حالة الترميز التي تقود الاستعاضة عن الشيء الواقعي بصيغة رمزية تنوب عنه وتحل محله.

وكما كانت الحال مع المقولات، فإن العلامة تشتغل هي الأخرى باعتبارها بناء ثلاثيا يشتمل على أول يحيل على ثان عبر ثالث ضمن دورة مستمرة قد لا تتوقف عند حد بعينه فالأول هو تمثيل عام ومجرد،أما الثاني فهو المعطى الخارجي،في حين يشكل الثالث حالة التوسط الإلزامي الذي يضمن للعلامة صحتها".[1]

يقدم "بورس" التعريف التالي للعلامة:" العلامة أو الماثول شيء يعوض بالنسبة إلى شخص ما شيئا ما بأي طريقة و بأي صفة.أنه يتوجه إلى شخص لكي يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطورا.إن هذه العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى إن هذه العلامة تحل محل شيء: موضوعها، أنها تحل محله لا من خلال كل مظاهره، بل من خلال فكرة أطلق عليها عماد الماثول..." [2]

يقول سعيد بنكراد: "إن السيميائيات في تصور بورس،ليست مجرد أدوات إجرائية يمكن استثمارها في قراءة هذه الواقعة النصية أو تلك، كما لا يمكن أن تكون نموذجا تحليليا جاهزا قادرا عن الإجابة عن كل الأسئلة التي تطرحها الوقائع.إنها على النقيض من ذلك

إنها تصور متكامل للعالم، ذلك أن الإمساك بهذا العالم باعتباره سلسلة لا متناهية من الأنساق السيميائية، أي باعتباره علامات، يشير إلى استحالة فصل العلامة عن الواقع".[3]

---

[1] سعيد بنكراد: **السيميائيات النشأة و الموضوع**،مجلة عالم الفكر، العدد 35،الكويت،مارس2007،ص34.

[2] المرجع نفسه،ص36.

[3] .سعيد بنكراد: **السيميائيات و التأويل–مدخل لسيميائيات ش س بورس–** د ط، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان دت، ص 22.

ويمكننا أن نقسم كتابات بورس حول العلامات إلى ثلاث مراحل:[1]

المرحلة الكانطية(1851-1870) حيث ارتبطت نظرية العلامة بمراجعة للمقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطي.

المرحلة المنطقية (1870-1887) وخلالها اقترح بورس لكي يعوض المنطق الأرسطي منطقا جديدا هو منطق العلامات الذي سيكون الأساس و الضامن للتطور الثلاثي عن المقولات و العلامات.

المرحلة السيميوطيقية(1887-1914) حيث طور بورس نظريته الجديدة للعلامات بعلاقة مع نظريته الجديدة للمقولات.

وتعتبر سيموطيقا بورس اجتماعية جدلية، وتعتمد على أبعاد منهجية ثلاثة هي: البعد التركيبي، والبعد الدلالي، والبعد التداولي، والسبب في ذلك يعود إلى أن الدليل البورسي ثلاثي، نظرا لوجود الممثل باعتباره دليلا في البعد الأول، و وجود موضوع الدليل(المعنى) في البعد الثاني، ويتمثل البعد الأخير في المؤول الذي يفسر كيفية إحالة الدليل على موضوعه انطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة فيه.[2]

ولا يمكن لهذا التأثير الثلاثي للعلاقة أن يكون بأي شكل من الأشكال، قابلا لأن يختزل إلى أفعال بين أزواج، ويمارس فعل الدليل إما في العالم الداخلي-عالم الفكر- وإما في العالم الخارجي.ويعتبر فعل الدليل في العالم الخارجي، دليلا وحاملا لمعنى، بينما يعتبر في العالم الداخلي رمزا وحاملا لدلالة.[3] ولقد رأى جاك دريدا Jacques Derrida في هذا

[1] جيرارد ولو دال: **السيميائيات او نظرية العلامات**، تر عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، سورية، ط1، 2004، ص16.

[2] جميل حمداوي: **الاتجاهات السيموطيقية** ، مؤسسة المثقف العربي، دار المعارف، بيروت، ط1، 2015، ص17.

[3] حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987،ص52.

التقسيم للدليل عند بورس خطوة نظرية بالمقارنة مع ما قام به دوسوسير عند تعريفه للدليل اللغوي الذي يقوم على تصور مركزي.[1]

هذه الإضافة الأساسية في تعريف بورس للدليل تمثلت في غنى مشروعه النظري فانطلاق من تصوره الذي يرى أن التجربة الإنسانية ككل يمكن أن ينظر إليها عبر العملية التصنيفية للدليل ، نجده يقسم الدلائل إلى ما يسميه بالأولانية:la priméité ، الثانيانية: la secondéité، الثالثانية:la tiercéité.ويقصد بورس بالمقولات الأولانية" وجود الشيء كما هو موجود دون أية علاقة مهما كان نوعها مع أي شيء آخر".

أما المقولات الثانيانية "فهي وجود الشيء في ذاته وفي علاقته مع شيء دون الأخذ بعين الاعتبار لشيء ثالث مهما كان".

أما مقولة الثالثانية فإنها تقابل "نظرية التوسط" أنها تقوم بإيجاد العلاقة المتبادلة بين المقولة الأولانية و الثانيانية.[2]

ما يلاحظ على تقسيمات بورس توسعها وتشعبها، حتى انها في اخر المطاف تصل الى ستة وستين نوعا من العلامات، واشهرها التقسيم الثلاثي لانه اكثر جدوى ونفعا في مجال السيميائيات، ويتمثل في :الايقون والاشارة والرمز.[3]

هذه بعض الإسهامات النوعية التي جاءت بها سيميائيات بورس، يقول سعيد بنكراد في كتابه السيميائيات و التأويل :" إنها إسهامات لا ندرك قيمتها الحقيقية إلا حين نتجاوز لائحة التصنيفات و التقسيمات الفرعية الخاصة بالعلامة"[4].

---

[1] انور المرتجي: **سيميائية النص الادبي**، ص04.

[2] المرجع نفسه، ص05.

[3] عواد علي: **معرفة الاخر ، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص126.

[4] سعيد بنكراد: **السيميائيات والتأويل-مدخل لسيميائيات بورس-**، ص32.

ومـن خـلال مـا تقـدم نسـتطيع إقامـة مقارنـة بـين المشـروع السـيميائي عنـد بـورس و دوسوسير، خاصة وان كل واحد منهما طبع سيرورة التفكير السيميائي المعاصر.

إن مجال الاتفاق بين "بورس" و دوسوسير يظهر في تأكيدهما على البعد الاجتماعي للدليل الذي نجده صريحا عند دوسوسير ، وضمنيا عند بورس.[1]

كما يتفقان في أنه لا وجود للفكرة دون وجود للعلامات إذ بدون مساعدة العلامات فإننا نكون عاجزين عن التمييز بين فكرتين بشكل واضح ودائم، لكن مجال الخلاف الأساسي بينهما يبقى في تحليل العلامة ، فتحليل بورس للعلامة يتم في ثلاث مستويات مختلفة العلاقة:

- بالعلاقة مع الممثل: تحلل العلامة ذاتها بعلاقة مع ذاتها.
- بالعلاقة مع موضوعها.
- بالعلاقة مع علامة المؤول.

بالنسبة لدوسوسير توجد العلامة اللغوية بين المفهوم و الصورة السمعية، أي توجد بين الدال و المدلول، فهي جوهر نفسي ذو وجهين.[2]

[1] أنور المرتجي ، **سيميائية النص الأدبي**، ص11.

[2] جيرارد ولو دال: **السيميائيات أو نظرية العلامات**، ص55.

ب – عند العرب:

لقد كانت البداية في هذا المجال عند العرب مع القرآن الكريم ،منها قوله تعالى:﴿ تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا﴾[1] وقوله تعالى:﴿وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّ بِسِيمَاهُمْ ﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿ وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ ﴾[3].

يتضح من خلال هذه الآيات أن لفظ السيمياء ورد في القرآن الكريم بمعنى العلامة، سواء أكانت متصلة بملامح الوجه أو الهيئة أو الأفعال و الأخلاق.

و السيمياء في المعنى المعجمي اللغوي غالبا ما نجدها ترتد كلها إلى الثلاثية المعجمية العربية (سما)، (سوم)، (وسم)، حيث تتيح لنا الأولى: السمو و الاسم(بمعنى العلو و الرفعة، أو التنويه و التوضيح)، والثانية: السومة و السيمة و السيما و السيمى و السيميا و السيمياء (بمعنى العلامة)، و الثالثة: السمة و الوسم و الوسام والميسم...(بمعنى الأثر)[4]

وفي لسان العرب جاء: السومة و السيمة و السيماء و السيمياء أي العلامة، وسوم الفرس جعل عليه السيمة، وقيل الخيل المسومة هي التي عليها السيما و السومة وهي العلامة. [5]

وفي مخطوطة تنسب ل "ابن سينا" تحت عنوان:كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم"ورد في المخطوطة فصل تحت عنوان"علم السيميا" يقول فيه:"علم السيميا–علم

---

[1] **سورة البقرة**: الاية 273.

[2] **سورة الاعراف**: الاية 46.

[3] **سورة الاعراف** : الاية 47.

[4] سليمة يحياوي : **مقاربة سيميائية لديوان السنبلة(وردة السجود للشاعر محمد بن عمارة انموذجا)**، جامعة زيان عاشور – الجلفة–،2011–2012، ص27.

[5] ابن منظور: **لسان العرب(المحيط)** ، تقديم عبد الله العلايلي، تحقيق، يوسف خياط ونديم مرعشلي، دراسات العرب، بيروت، المجلد2، ص245.

يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب، وهو أيضا أنواع، فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية و الآلات المصنوعة عدم الخلا، ومنه ماهو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة، والأول من هذه الأنواع هو السيميا..."[1]

كذلك نجد أن ابن خلدون يخصص فصلا في مقدمته لعلم أسرار الحروف، فعلم أسرار الحروف هو –كما يقول– " المسمى بالسيميا"، و السيمياء ضرب من السحر و الطلسمات فيعرفها بأنها:" علوم بكيفية استعدادات تقتدر النفوس بها على التأثيرات في عالم العناصر إما بغير معين أو بمعين من الأمور السماوية و الأول هو السحر و الثاني هو الطلسمات"[2] .

وبالرجوع إلى مفهوم العلامة في التراث العربي الإسلامي،نجد مفهوم "الدلالة" في التراث يقابل مفهوم"العلامة"، كما يتجاوز مع مفهوم (السمة و الأمارة و الدليل) و هذا أمر يؤكد إمكانية تفسيرنا لمفهوم الدلالة في الفكر الإسلامي بما يوازي العلامة في المفهوم السيميوطيقي".

فنجد الجاحظ أثناء مقارباته الدلالية اهتم بالعلامات اللسانية وغير اللسانية، وقد توصل إلى أن اللغة– باعتبارها علامة لسانية وأداة بيان – ليست هي آلة البيان الوحيدة و إنما توجد الإشارة والعقد والخط واللفظ،و الإشارة والعقد.[3]

---

[1] مجموعة من المؤلفين: **السيميائية أصولها وقواعدها**،ص23.

[2] عبد الرحمان بن خلدون: **المقدمة**، تحقيق عبد السلام الشداوي، ج3،الجزائر،2006،ص125.

[3] ينظر: عقيلة سرير،فاطمة فايدي: **النظرية السيميائية و تجلياتها في النقد العربي الحديث**،جامعة خميس مليانة 2014-2015،ص6.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد ذهب –من خلال اهتدائه إلى قانون النظم –إلى أن الألفاظ لا تتحدد قيمتها ووظيفتها إلا من خلال التركيب أو السياق، الذي يبوح لها بالدلالة لأن اللغة – كما يتصور– تجري مجرى اللامات والسمات، ولا معنى للامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت اللامة دليلاً عليه.[1]

أما في الدراسات الحديثة نجد "عبد السلام المسدي" في كتابه "الأسلوبية و الأسلوب" اختار مصطلح "علم اللامات"و هو "تعريب سليم ولا اعتراض عليه، لولا أنني وجدت مشكلة في النسبة إليه حيث استعصى علي مثلا أن أقول: تحليلا علاماتيا"[2].

أما "عبد المالك مرتاض" فقد استحسن مصطلح سيميائية، لأنه–حسبه–"آت من المادة (س و م) التي تعني فيما تعني اللامة التي يعلم بها شيء ما، أو حيوان ما ومن هذه المادة جاء لفظ السيميا"[3].

الواقع أن "مالك مرتاض" كثيرا ما يمزج في أعماله الإجرائية بين السيميائيات و التفكيك وقد قدم "دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي؟"لمحمد العيد آل خليفة،و "ألف ليلة وليلة–دراسة سيميائية–.

وهكذا نجد أن "السيمياء" عند العرب تلتصق أحيانا بعلوم السحر و الطلسمات التي تعتمد أسرار الحروف و الرموز و التخطيطات الدالة، وأحيانا تصبح فرعا من فروع الكيمياء وأحيانا تلتصق السيمياء بعلم الدلالة و أحيانا بالمنطق و علم التفسير والتأويل .

وقد ظلت السيميائيات القديمة عند الإغريق و العرب و الأوربيين مختلطة المفاهيم غير محددة الحقول حتى جاء الرائدان الفعليان لها وهما: الأمريكي شارل بورس و السويسري فردينال دي سوسير.

---

[1] عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي: **أسرار البلاغة**،قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر،دار المدني ، جدة، د .ط، د.ت،ص376

[2] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، ص14.

[3] المرجع نفسه،ص15.

2/مباحث السيميائيات :

من المعروف أن السيمولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم أيقونية أم حركية [1]، لذلك فالسيمولوجيا تدرس جميع الأنظمة كيفما كان سننها وأنماطها التعبيرية لغوية أو غيرها،وفي هذا الصدد يقول دوسوسير:"..اللغة نظام علامات يعبر عن أفكار ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة، بأبجدية الصم ،البكم، بأشكال اللياقة،بالإشارات العسكرية ،وبالطقوس الرمزية...الخ".[2]

تنقسم العلامات إلى قسمين ، قسم لغوي، وآخر غير لغوي:

- **العلامات اللغوية:**تتمثل العلامات اللغوية في أشكال لسانية أهمها:
- الصوتيات: تهتم بأصوات اللغة (الفونيمات) و التنسيق بينها.
- التركيب:يدرس التركيب بنية الجمل سواء كانت مكتوبة أو منطوقة في اللغات، كما يدرس الإعراب و التصريف و ترتيب الكلمات ...الخ.
- التصريف :وهو دراسة الهيئة الشكلية للكلمات وما يطرأ عليها من تغيرات نحوية تنتج من التحويلات التركيبية من جمع و إفراد وتذكير وتأنيث ...[3]
- **العلامات غير اللغوية:**اهتمت السيميائيات بكل العلامات الغير لغوية التي تحمل دلالات مهمة تساهم في توضيح اللغة ، إننا نقصد بها كل ما يخص حواسنا الخمس:السمع والبصر والذوق والشم واللمس.[4]

---

[1] سعيد بنكراد: **السيميائيات(مفاهيمها وتطبيقاتها)** ، دار الحوار للنشر و التوزيع،سوريا،ط3،2012، ص78.

[2] بيير غيرو: **السيمياء**، تر: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات بيروت، لبنان، ط1، 1984،ص6.

[3] برنار توسان،**ماهي السيميولوجيا**، ص73.

[4] المرجع نفسه،ص74

3/مبادئ السيمولوجيا:

إن النص عبارة عن مدخل إلى شبكة لا تحصى من المعاني، تتبدل آفاقها باستمرار تبدل القراءات الممكنة.[1] فالتحليل السيميولوجي للنص يبدأ بالقراءة ،وهي قراءة تختلف عن قراءة النقاد العادية بانفتاحها الدائم،ويرجع هذا الانفتاح إلى تعدد مستويات النص.[2]

ويقوم التحليل السيميائي على بعض المسلمات و المبادئ القاعدية التي يتم من خلالها إعداد النظرية السيميائية:

مبدأ المحايثة: هي مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء ذاته وفي ذاته، فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها،ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها[3].

تبحث السيموطيقا عن الشروط الداخلية المولدة للدلالة التي تبحث عنها، ومن ثم يتطلب التحليل المحايث الاستقراء الداخلي للوظائف النصية التي تساهم في توليد الدلالة، ولا يهمها العلاقات الخارجية ولا الحيثيات السوسيو –تاريخية التي أفرزت عمل المبدع.[4]

ومن هنا تبحث السيموطيقا عن شكل المضمون برصد العلاقات التشاكلية أو التضادية الموجودة بين العناصر داخل العمل الفني.

التحليل البنيوي: إن البنيوية نظرية لسانية تعتبر اللغة نظاما مستقلا ومهيكلا بعلاقاتها المحددة والمعرفة للمصطلحات على اختلاف المستويات (الفونيمات، المورفيمات

---

[1] محمد عزام:**النقد و الدلالة**، نحو تحليل سيميائي للأدب ، منشورات وزارة الثقافة،دمشق،د ط ، 1996،ص125.

[2] ينظر: سليمة يحياوي:**مقاربة سيميائية لديوان السنبلة،(وردة السجود للشاعر محمد بن عمارة انموذجا)**، ص55.

[3] يوسف وغليسي: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد** ، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص134

[4] ينظر: صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر** ، مختارات ميريت للنشر، قصر النيل، القاهرة، ط1،2002، ص125.

الجمل) وهي كذلك تعتمد على التشابه و الاختلاف، التقابل و الاستبدال[1] .

تتضمن السيموطيقا في طياتها المنهج البنيوي القائم على مجموعة من المفاهيم الاصطلاحية التي يعتمد عليها تفكيكا وتركيبا، مثل البنية ،النسق، الشبكة ،الداخل، النص اللسانيات،الدال والمدلول...[2]

لذلك فإن السيموطيقا عندما تقتحم أغوار النص، فإنها تدخل من نافذة العلاقات الداخلية الموجودة و القائمة على الاختلاف بين البنيات والدوال، والتحليل البنيوي هو الوحيد الذي له القدرة في الكشف عن شكل المضمون وتحديد الاختلافات في العلاقات الموجودة بين العناصر الداخلية للنسق و النظام البنيوي.

إن البنيوية في جوهرها تركز على أدبية الأدب وليس على وظيفة الأدب أو معنى الأدب فتهتم بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا[3] .كما يهدف التحليل البنيوي إلى استنباط البنية أو البنيات الخاصة بالنص أو الخطاب المعتبر لذاته كمجموعة وكنظام.[4]

تحليل الخطاب: إن السيموطيقا النصية تختلف عن لسانيات الجملة لأن هذه الأخيرة ترتكز كثيرا على الجمل في تمظهراتها البنيوية أو التوزيعية أو التوليدية، تريد فهم كيفية توليد الجمل اللامتناهية العدد من خلال قواعد متناهية،أو كيفية توزيع الجمل حسب مكوناتها الفعلية أو الاسمية أو الحرفية أو الظرفية، فتحدد وظائفها التداولية بيد أن السيموطيقا تحاول البحث عن كيفية توليد النصوص واختلافها سطحيا واتفاقها عميقا[5].

---

[1] سليمة يحياوي:**مقاربة سيميائية لديوان السنبلة**،ص56.

[2] جميل حمداوي:**نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة** ،مكتبة المثقف، دار العارف، بيروت،دط ،د ت،ص10.

[3] عبد العزيز حمودة: **المرايا المحدبة–من البنيوية إلى التفكيك– عالم المعرفة** ،الكويت، دط ،1998،ص159.

[4] رشيد بن مالك: **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص–عربي–انجليزي–فرنسي**،دارالحكمة، الجزائر،دط،2000،ص 197.

[5] عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)** ، شركة النشر و التوزيع المدارس، المغرب،ط1،2002، ص24.

4/اتجاهات السيمولوجيا:

لقد أفضى التطور في علم العلامات إلى بزوغ اتجاهات عديدة في إطار هذا العلم وقد خصص لها الباحث الفرنسي "مارسيلو داسكال" Marcelo Dascal فصلا بعنوان "الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة" ضمن كتاب نشره في باريس عام 1978، استعرض في هذا الفصل مختلف الاتجاهات السيميائية في اتجاهين رئيسيين: المدرسة الأمريكية المنبثقة عن "بورس" والتي يمثلها "موريس Charles W. Morrisوكارناب Rudolf Carnap وسيبوك"T.Sebeok ، والمدرسة الفرنسية المنبثقة عن "سوسير" والتي يمثلها "بويسنس BUYSNESS وهيلمسليف L. Hjelmslev و بريطو Prieto و مونان G. Mounin وبارت...الخ[1]

هذا ويقسم الباحث المغربي" حنون مبارك" في كتابه "دروس في السيميائيات" الاتجاهات السيمولوجية الى: سيمولوجيا دوسوسير ، وسيمولوجيا التواصل ، سيمولوجيا الدلالى و سيمولوجيا بورس ورمزية كاسيرر وسيموطيقا الثقافة، حيث ينطلق هذا الاتجاه من اعتباره الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وانساقا دلالية.[2]

أما الدكتور محمد السرغيني في كتابه "محاضرات في السيمولوجيا" فيحدد ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأمريكي –الاتجاه الفرنسي – الاتجاه الروسي، ولكنه يقسم الاتجاه الفرنسي إلى:

- سيميولوجيا التواصل والإبلاغ كما عند جورج مونان
- اتجاه الدلالة الذي ينقسم بدوره إلى الأشكال التالية:
  - اتجاه بارت وميتز الذي يحاول تطبيق اللغة على الأنساق غير اللفظية.

[1] مارسيلو داسكال، **الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة**، ص18.

[2] حنون مبارك:**دروس في السيميائيات**،ص85.

- اتجاه مدرسة باريس الذي يضم : ميشيل أريفيM.Arrivé وكلود كوكيه J.C.Coquet وغريماس Greimas .
- اتجاه السيميوطيقا المادية مع جوليا كريستيفا[1].

ويحصـــر الـــدكتور عـــواد علـــي بـــدوره الســـيمولوجيا فـــي ثـــلاث اتجاهـــات : ســـيمياء التواصل،وسيمياء الدلالة وسيمياء الثقافة.[2]

[1] محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا** ، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1،1987،ص55.

[2] عواد علي :**معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، ص84.

الفصل الاول

منطلقات السيميائيات السردية وإجراءاتها النقدية

I/ الخلفيات الفلسفية و المعرفية للسيميائيات السردية:

1- الخلفيات الفلسفية

2- الخلفيات المعرفية

II/ الاجراءات النقدية في تحليل النصوص:

1- بنية التجلي

2-البنية العميقة

3-البنية السطحية

I/الخلفيات الفلسفية والمعرفية للسيميائيات السردية

1- الخلفيات الفلسفية:

كان التفكير الفلسفي ممهدا لظهور التيار السيميائي و البحث في الدلالة، حيث اهتم الفلاسفة بمسائل مهمة كانت مهد الدراسات اللغوية ثم السيميائية، وربما كان ارتباط علم الدلالة بالفلسفة و المنطق أكثر من ارتباطه بأي فرع آخر من فروع المعرفة حتى قال بعضهم: انك لا تستطيع أن تقول متى تبدأ الفلسفة وينتهي السيمانتيك، وما إذا كان يجب اعتبار الفلسفة داخل السيمانتيك، أو السيمانتيك داخل الفلسفة.[1]

ارتبطت الفلسفة بالسيمياء ارتباطا وثيقا، إن لم نقل أن السيمياء هي الفلسفة والمنطق وهذا لوجود الكثير من المفاهيم و القضايا السيميائية التي تستمد جوهرها من مرجعيات فلسفية،ومن ذلك اهتمام الفلاسفة بالعلامة، إذ بات الارتباط متينا إلى حد التطابق بين السيميائيات والمنطق ونظرية المعرفة، فقد كان التفكير في العلامات يشغل بال الفلاسفة منذ العصور القديمة و مرورا بالعصور الوسطى و الحديثة، فلا يمكن أن نشك في الدعوة القائلة بأنه لا يمكن دراسة ظواهر الوعي بمعزل عن العلامات من حيث أن السيميائية تضطلع بعملية إضفاء الخاصية البنيوية على صور المعرفة وأشكال نظرية التعبير[2].

---

[1] ينظر: احمد مختار: **علم الدلالة** ، عالم الكتب للنشر و التوزيع و الطباعة، القاهرة ، ط6،2006،ص15

[2] ينظر: جريوي آسيا: **السيميائية السردية من البنية إلى الدلالة**–دراسة في ثلاثية "حكاية بحار" لحنا مينة– جامعة محمد خيضر، بسكرة2013/2012،ص12.

يعد القرن الرابع و الخامس قبل الميلاد هما زمن تطور الفلسفة اليونانية تطورا سريعا وزمن نشوء النظم الأساسية في الفلسفة القديمة، ففي هذا الزمن وضع أفلاطون فلسفته المثالية، وأرسطو نظامه المتأرجح بين المثالية و المادية[1].

وفي هذه الفترة نشأ الشكل الفني المتخصص في عرض القضايا الفلسفية–الحوار– وفيه يعرض الفيلسوف أفكاره على شكل مناقشة مع حكيم ما يناقضه أو مع تلاميذه فكانت النظريات الفكرية مهدا للكثير من العلوم المختلفة ومنها السيميائية[2].

استفاد غريماس من بعض النظريات الفكرية كالفلسفة الذرائعية و الظاهراتية و من أفكار بعض الفلاسفة نذكر منهم:

– **أفلاطون** Plato: اهتم أفلاطون باللفظ و معناه كما وظف لفظ Sémiotique للدلالة على فن الإقناع، وأكد أن للأشياء جوهرا ثابتا و أن بين الكلمة ومعناها تلاؤم طبيعي بين الدال والمدلول، فالأشياء جوهر وعرض، بمعنى وجود بنية سطحية وبنية عميقة ثابتة، وهذا ما يطبق على الكلمة وهذه المسالة قد أشار إليها دوسوسير و هيلمسليف فيما بعد واستفادت منها السيميائية عند غريماس في دراسة النصوص السردية[3].

– **أرسطو Aristotle**: احدث أرسطو تحولا كبيرا في مسار التفكير الفلسفي باستبدال المثل العليا بفكرة المفهوم.فقد اهتم بالاسم والفعل و مفهوم العلامة، حيث فريق بين الاسم بوصفه علامة بسيطة تدل بالمواضعة على شيء معين،و الفعل الذي تكتسي به العلامة طابع الإحالة الزمنية، وقد اتبع أرسطو خطوات "ديمقريطس" الذي قال أن

---

[1] جريوي آسيا، **السيميائية السردية من البنية إلى الدلالة** ،ص13

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] فؤاد مرعي: **نظرية الشعر في اليونان القديمة**، مجلة عالم الفكر في الأدب و النقد، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، مجلد25، العدد03، 1997، ص212.

الحكم يتألف من اسم وفعل، ويدل الأول(الاسم) على جزء الحكم المتعلق بالموضوع الذي تدور حوله المسألة، ويدل الثاني(الفعل) على كل ما يقال عن الموضوع.[1] فالعلاقات التي تتحكم في عناصر الحكم هي قائمة على علاقات وجودية بين المتصل بوصفه حكما إثباتا والمنفصل بوصفه حكما منفيا.

استثمر غريماس هذا العلاقات في دراسة البرنامج السردي وذلك أثناء ضبط العلاقة بين الذات والموضوع في حالة اتصال أو انفصال، ومنه يحدد شكلين للتحول هما: التحول الاتصالي و التحول الانفصالي[2].

من ابرز النظريات التي أتى بها أرسطو و استثمرها غريماس: نظرية التقابلات ونظرية منطق الجهات.ففي نظرية التقابلات تكلم أرسطو عن موضع التقابلات الأربعة فقال:"أن ننظر في المتقابلات الأربعة اعني الموجبة والسالبة، و الضدين والمضافين و العدم والملكة ونتأمل وجه اللزوم فيها ودلك أن اللزوم في المتقابلات ضد اللزوم في المتلازمات، لأن المتلازمات إنما يلزم فيها الوجود الوجود أو الارتفاع الارتفاع، وأما في المتقابلات فإنها يلزم فيها الارتفاع الوجود أو الوجود الارتفاع"[3].

تتألف بنية التقابلات عند أرسطو من حدين متناقضين: (موجود/لاموجود) أو من ثلاثة حدود، اثنان متضادان بينهما واسطة: (ابيض/رمادي/اسود)، أو من أربعة حدود تحكمها علائق (التناقض و التضاد و شبه التضاد والعموم و الخصوص، إثباتا أو نفيا)[4].

---

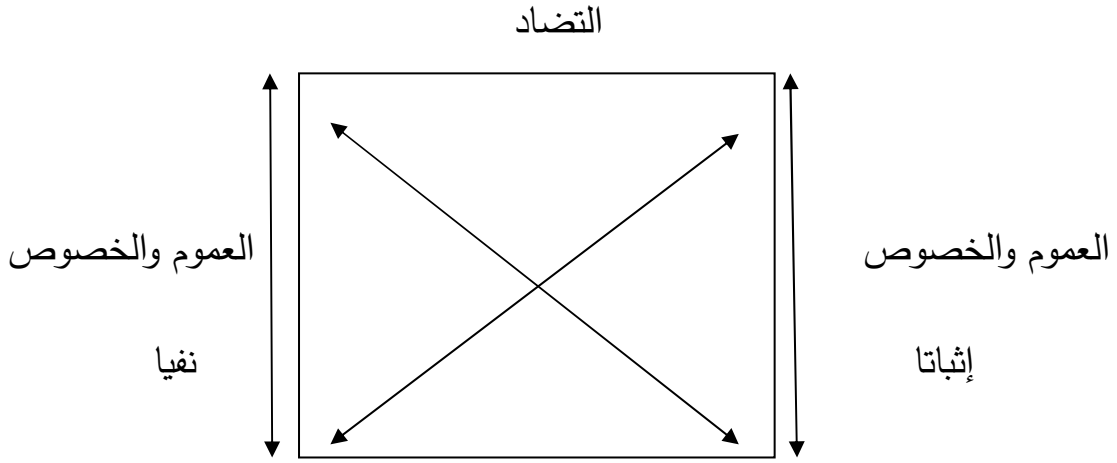
[1] احمد يوسف: **السيميائيات الواصفة**، ص22

[2] ينظر: جريوي آسيا: **السيميائية السردية من البنية إلى الدلالة**، ص.15

[3] محمد مفتاح: **أوليات منطقية رياضية في النظرية السيميائية**، مجلة عالم الفكر، السيميائيات، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، ع3، مجلد35، 2007،ص135.

[4] جريوي آسيا: **السيميائية السردية من البنية إلى الدلالة**، ص16

وبذلك يكون المربع المنطقي كالآتي:[1]



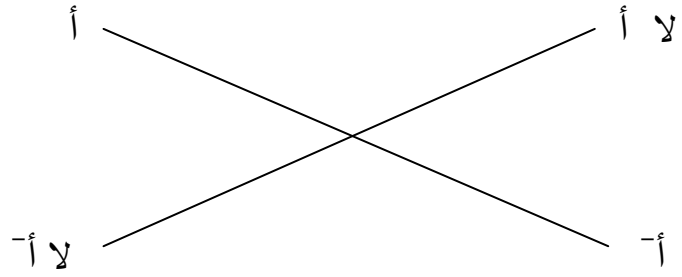
شبه التضاد

فالمربع مبني على مبدأ التناقض القائم على ثنائية (الثبات والنفي)، وقد استثمره غريماس محددا ثلاث علاقات (التضاد و التناقض والتضمن) ويحدده غريماس في المعجم) (sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage

بوجود علاقتين : الأولى من نوع (أ و آ) حيث نلاحظ التناقض الناتج عن حضور وغياب سمة محددة تعرف الآخر من نوع (أ /لا أ) و باعتبار منطق العلامة لهذه العلاقة اللامتناهية تسمى محورا سيميائيا من خلال إدراكنا لأحد الحدين في ذلك المحور الفاصل في العلاقة الجديدة شكل(أ/أ) تعرض جملة من العلاقات تشتغل في الشكل الآتي:[2]

[1] جريوي آسيا: **السيميائية السردية من البنية إلى الدلالة**، ص16

[2] A.J.Greimas/J.courtes, **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage ,**Edition N°2, 1989 Paris ,p:30



أما النظرية الثانية التي استثمرها غريماس هي منطق الجهات، ولعل أهم الجهات التي اهتمت بها النظرية هي : (الجهة المنطقية، الجهة المعرفية، الجهة المعيارية، جهة الحقيقة) من دون النظر في وجهات أخرى مثل الجهة الزمنية و جهة الرغبات.[1]

- **نيتشه.F Nietzsche** : كما أن غريماس استفاد من الفكر الفلسفي للفيلسوف " نيتشه" في بعض المسائل:

- **الإرادة في الفعل:**يقول نيتشه إن في كل فعل للإرادة فكرة غالبة، وعليه لا يمكن فصل الفكر عن الإرادة.ويرى "نيتشه" أن الإرادة تتكون من ثلاث عناصر: الإحساس(الاستعداد للفعل و التهيؤ له)، الفكرة (ما يسيطر على الإرادة ويوجهها) الانفعال(إحساسات الضغط و المقاومة والحركة)[2].

فالإرادة حسب "نيتشه" تمر بمراحل الإحساس و الفكر ثم الانفعال و قد تنتهي بالحكم على الانفعال و على المقدرة في تنفيذ الإرادة بالفشل أو النجاح، وهذا ما نجده عند "غريماس" فيما بعد حيث رسم للخطاطة السردية مراحل تمر بها هي: (التحريك و الكفاءة و الانجاز و الجزاء) و يرى أن هذه الخطاطة تشتغل في ظل وجود هيكل عام يحددها هو البرنامج السردي للفعل، وهذا البرنامج السردي مرتبط بمدى تحقيق الذات الفاعلة للموضوع القيمة، إذ أنها قد تنتهي في البرنامج السردي بالفشل أو النجاح[3].

---

[1] محمد مفتاح: **أوليات منطقية رياضية في النظرية السيميائية**،137.

[2] ينظر: بيرمونتيبيلو: **نيتشه و إرادة القوة**، تر: جمال مفرج ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان،ط1،.2010 ص 48

[3] ينظر: جريوي آسيا: **السيميائية السردية من البنية إلى الدلالة**،ص21

- **وجود الذات و الذات المضادة(صراع الذوات):** يرى نيتشه أن كل ظاهرة في العالم هي على الأقل علاقة بين قوتين: إحداهما تهاجم والأخرى تقاوم، ومن هنا يمكننا الحديث عن فعل الذات و الفعل المضاد للذات، و هذا ما اعتمد عليه غريماس في عوامل السرد للنموذج العاملي، حيث الذات تسعى لتحقيق الموضوع، وهناك الذات المضادة أو المعارضة التي تسعى إلى عرقلة الذات نحو تحقيق الموضوع.

بالإضافة إلى هؤلاء فقد استفاد غريماس من بعض التيارات الفلسفية، كالفلسفة الظاهراتية و الذرائعية.

– **الظاهراتية:** تقوم على دراسة الخبرة الحسية من زاوية وعي الفرد بها، معنية بالظاهرة فهي طريقة للبحث و الكشف، وهي فلسفة تعتمد النظرية التي تقول بان المعرفة محصورة في الظواهر المادية والعقلية ولا تفهم الظاهرة إلا من خلال مداخلتها مع ظواهر أخرى وكأن الذهن لا يدرك سوى الظواهر لذا كانت هي منهج الكشف عن أصحابها.[1]فهي تبحث في الكشف عن الظواهر و تثبيت الأشياء " فالظاهراتية منهج في الوصف و اللغة ومنها العلامة هي وسيلة الفكر في عملية الوصف على أن العلامة في الفلسفة الظاهراتية تتصل اتصالا جوهريا بمسالة المعنى..."[2]

– **الذرائعية:**هي اتجاه ظهر في أمريكا تميز بجملة من الملامح أهمها إعطاء الأولوية للفعل على النظرية و الدفاع عن الحرية و تثمين العلم و التقنية و الإيمان بقيمة الاستكشاف و البحث، و لعل اهتمامها بالفعل و الحركة السلوكية و الكشف عن الدلالة و المعنى هي مسألة اهتمت بها السيميائيات المحايثة بتتبع أطوار فعل التحول في المسار السردي و كذا

[1] جريوي آسيا ، المرجع السابق ، ص 24.
[2] المرجع نفسه، ص25.

الكشف عن المعنى بالانتقال من البنية السطحية إلى البنية العميقة.[1]

2- الخلفيات المعرفية :

استوحت السيميائيات السردية تصوراتها من اللسانيات البنيوية، وخاصة لدى " دوسوسير " و"هيلمسليف " و" تينير" وقد تجلت الملامح الأولى لهذه السيميائيات مع مبحث " مبادئ السيميائيات " لبارت عام 1964م ، حيث فتحت المجال لامتحان صلاحية هذه المفاهيم على اقتحام ما هو خارج النسق اللساني حتى تتحول إلى أدوات إجرائية وتطبق على جميع الأنساق السيميائية الدالة مثل اللباس والطعام والأثاث والسيارات .[2]

يلج الإرث اللساني السوسيري إلى عالم السيميائية ويتوحد معها من خلال مجموعة من المفاهيم، فمثلا لو أخذنا مقالات غريماس الأولى، لوجدنا أن مقاله الشهير عام 1956 تحت عنوان :" راهنية النزعة السوسيرية " يؤسس لهذا المنحى التأصيلي، ففي هذا المقال يرى "غريماس" ضرورة استفادة العلوم الإنسانية من ثنائية سوسير، حيث يقول: "تكمن في الحقيقة أصالة مساهمة سوسير في تحول نظريته الخاصة التي تخص فهم العالم باعتباره شبكة من العلاقات، أو باعتباره بناء لأشكال ذات معنى، إلى نظرية للمعرفة ومنهاجية لسانية "[3].

كما أن المتتبع للتطور السيميائي المعاصر يلحظ دون مشقة أن المنحدرات العلمية تظهر من بعض جوانبها وبشكل ملموس في الدراسات الألسنية وعلى وجه التحديد في مؤلف " دروس في الألسنية العامة " لفرديناند دوسوسير [4].

---

[1] ينظر: جريوي آسيا: المرجع السابق_،ص26

[2] ينظر : أحمد يوسف : **السيميائيات الواصفة ، المنطق السيميائي وجبر العلامات** ، ص.79

[3] محمد بادي: **سيميائيات مدرسة باريس**، المكاسب والمشاريع (مقاربة ابستمولوجية) مجلة عالم الفكر، ع 33 2007،ص296.

[4] نادية بوشفرة : **مباحث في السيميائية السردية** ، ص09.

تشكل أفكار دوسوسير أساس علم اللغة الحديث والمعاصر والمتمثلة في بعض النظريات المحققة في أن اللغة شكل وليست مادة – جوهرا – هي آلية معقدة تحمل مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها، ذات طبيعة تعارضية، وهي لا تعتبر رموزا إلا بالقدر الذي يتميز بعضها من بعضها الآخر فالوحدات – العناصر – اللغوية مختلفة واختلافها يميز بينها ليعطيها قيما متباينة، هذا عن النظام اللغوي ، أما عن تصورات سوسير فنجدها تكمن في جملة من الثنائيات مثل : اللغة والكلام، الآنية و التزامنية، العلاقات النظمية والعلاقات الاستبدالية ، الصوت والمعنى ...[1]

كان لدوسوسير الدور الأساسي في سن المفاهيم العملية الأولى التي استخدمتها السيميائية مثل : اللغة / الكلام ، الدال / المدلول ، الوحدة / الاختلاف .

وأخذت في اعتبارها ثلاث فرضيات تتمثل في أن :

- اللغة موضوع شكلي لأنها " شكل " لا "جوهر" ذات طبيعة متجانسة وتحتمل التحليل .
- اللغة هي موضوع دلالي، هي هندسة الأشكال المشحونة بالدلالة .
- اللغة موضوع اجتماعي، تتضح طبيعة نظامها الاجتماعي على حد تعبير سوسير في كونها لا توجد إلا بمقتضى عقد مبرم بين أعضاء المجموعة [2].

حين ندقق في المعطى الثاني نجده يحقق الممارسات التي تبنتها الدلالية (la sémantique) في عملية الخلق بين الجذور الضاربة في أعماق الألسنية و الفروع الناهضة على سطح السيميائية (la sémiotique).

[1] نادية بوشفرة ، المرجع السابق ، ص09.

[2] المرجع نفسه ، ص10.

ترتكز السيميائية في دراسة و وصف الأشكال الداخلية لدلالة النص على مبدأ الاختلاف الذي أرسى قواعده "دوسوسير" و استعمله للدلالة على أن المفاهيم المتباينة تكون معرفة ليس بشكل ايجابي من مضمونها وإنما بشكل سلبي من علاقتها مع العناصر الأخرى للنظام[1].فلا وجود للمعنى إلا مع الاختلاف و هو المبدأ الذي توجته الدلالية كمسار لها للبحث في تطور الدراسات البنيوية[2].

استفاد غريماسA J Greimas من مبدأ الاختلاف في تشكيل المربع السيميائي الذي يقوم أيضا على مبدأ التقابل الأرسطي، فالمربع السيميائي مبني على تمثيل الوحدات الدلالية(الموت–الحياة) فإدراكنا لمعنى الكلمة يستخلص من المضاد لها، وأيضا استثمره "غريماس" في بلورة التباين و الاختلاف في الكلمات في النص السردي، بالمقابل وجود التشاكل في الكلمات و الذي اهتم به السيميائيون فيما بعد خاصة "فرانسو راستي" الذي ارتبط اسمه بمفهوم التشاكل السيميائي[3].

كما استفادت السيميائيات السردية من تصور دوسوسير استفادت أيضا من أعمال "لويس هيلمسليف"، L. Hjelmslev فالدارس للسيميائيات يلاحظ ارتباط السيميائية الغريماسية بأعمال "هيلمسليف"، فعلى المستوى الابستمولوجي ثمة مشتركات تلحم جسور التقارب بينهما ومن بينها على وجه التحديد: السند السوسيري الذي يتمثل في العبارة التالية:" اللسان هو شكل وليس مادة" .إضافة إلى مفاهيم "هيلمسليف" التعبير / المحتوى.الشكل/المادة المحددة للحقل الابيستمولوجي للسيميائية[4].

---

[1] رشيد بن مالك: **مقدمة في السيميائيات السردية** ، دار القصبة للنشر، الجزائر ،د ط ، 2000،ص.10

[2] ينظر نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**، ص.10

[3] نادية بوشفرة ، المرجع نفسه ،ص11.

[4] ينظر: محمد بادي، **سيميائية مدرسة باريس**،ص297.

انشأ "هيلمسليف" النظرية النسقية – وتسمى أيضا الشكلية لأنه يعطي للشكل الأولوية المطلقة في دراسة اللسان– واتجه بها اتجاها خاصا حيث لم يعتمد في دراسة الوحدات اللسانية على مبدأ التقابل وهو المفهوم الأول لدى"دوسوسير"، لأن هذا المبدأ يؤدي بنا إلى منح صفة الايجابية لتلك الوحدات، بينما يعتبر "هيلمسليف" الوحدة في غاية السلبية مادامت لا تحدد نفسها بنفسها، بل بمجموع العلاقات التناسقية لصنف العناصر اللسانية التي يتشكل منها النص أو الخطاب على مستوى التعبير و المضمون[1].ومن المصطلحات التي أخذتها السيميائيات من "هيلمسليف" (المحتوى و التعبير)، حيث يعد كل من التعبير والمحتوى من المصطلحات الشائعة في الدرس النقدي الحديث ، كون كل نظام سيميائي يحتوي على صعيدين مختلفين : صعيد التعيين وصعيد التضمين ، أو صعيد العبارة وصعيد المحتوى[2] وقد بحث " هيلمسليف " عن طبيعة العلاقات التنافسية التي يتشكل منها النص أو الخطاب من خلال مفهوم التعبير والمحتوى فيحددها في كتابه " مقدمة لنظرية في اللغة " باعتباره (مركب دال / مدلول) أو في كل نظام من أنظمة التعبير والتواصل والتضمين كنظام ثان من الفهم الإيديولوجي والتاريخي والاجتماعي[3].

كما اهتم أيضا بتحديد الوظيفة السيميائية باعتبارها نسبة يقيمها تعاقد عرفي بين عنصر (شكل التعبير) و(شكل المحتوى) ، فينظر إلى الكون السيميائي بوصفه كونا مؤلفا من الدلائل ، وهذا النموذج " الهيلمسليفي" استثمره " غريماس "في صياغته للحكاية الشعبية كما تصورها الباحث الفلكلوري الروسي " فلاديمير بروب ".

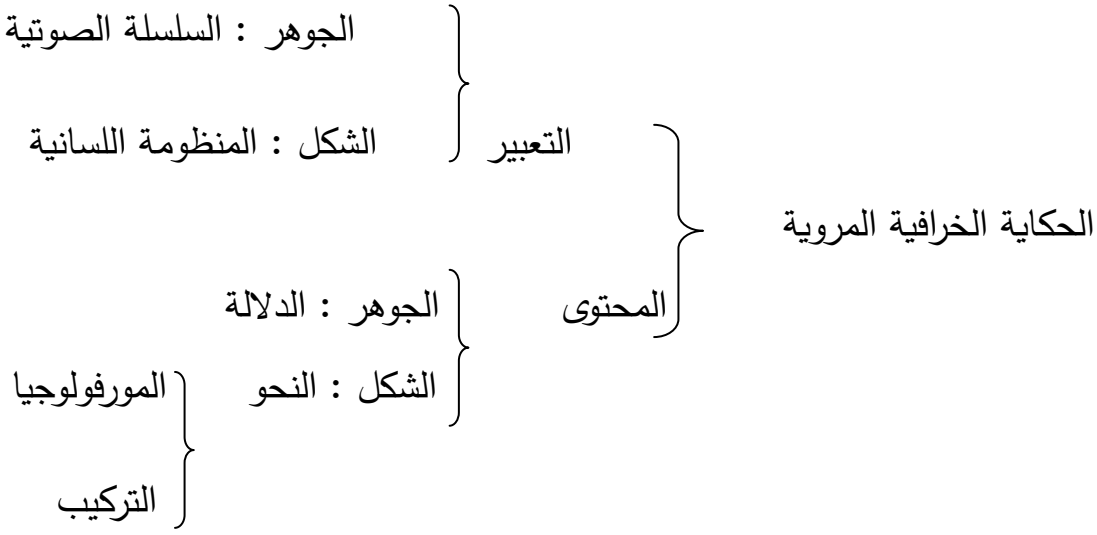
---

[1] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**،ص11

[2] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**،ص199

[3] المرجع نفسه، ص200.

وفي استخلاص بعض المستويات التي تشغلها نظريته السيميائية السردية الخطابية شكل النموذج الآتي[1]:



انطلاقا من تصور "هيلمسليف" لثنائية المحتوى والتعبير، حدد "غريماس" النص السردي بمستويين هما: المستوى السطحي والمستوى العميق، ومنه فقد ظل "غريماس" مخلصا للنظرة المحايثة قصد بناء مشروع علمي للمعنى كما أظهر الإمكانات لمفاهيم "هيلمسليف" اللسانية ومرونتها داخل جهاز المفاهيم السيميائية وبخاصة أنه بين المستويات الثلاثة للسان وهي كالآتي :

1- **الخطاطة** : وهي عبارة عن شكل صرف اللسان .

2- **المعيار** : وهو عبارة عن شكل مادي محدد سلفا .

3- **الاستعمال** : وهو عبارة عن جملة من العادات الخاصة بمجتمع ما[2].

[1] جريوي آسيا: **السيميائية السردية من البنية إلى الدلالة** ،ص35

[2] أحمد يوسف : **السيميائيات الواصفة** ، المنطق السيميائي وجبر العلامات ، ص.81

تأثرت السيميائيات السردية بهيلمسليف الذي كان يقول بضرورة دراسة اللسان دراسة محايثة بعيدا عن كل العناصر الخارجية السباقة إلى الاستفادة من المردودية المعرفية والتحليلية لهذا المبدأ في تحديد مستويات الدلالة وأنماط تشكلها [1].

كما اعتمدت سيميائية "غريماس" على أعمال وتصورات " هيلمسليف " فقد اعتمدت أيضا على قواعد تشومسكي N. Chomsky التوليدية .

استفاد "غريماس" من مفهومي (الكفاءة والأداء) الذي استوحاه من سوسير حيث أطلق مصطلح (الكفاءة) على ما أسماه "سوسير " باللغة "langue "ومصطلح " الأداء" الفردي حينما يمارس شخص ما عملية القول والكلام[2].

وقد قام غريماس بتعديل جوهري في الاقتراب المنهجي من الظاهرة اللغوية لمشروع " تشومسكي" فتتجسد الكفاءة من منظور "غريماس" بمعرفة الفعل ....ولئن كانت معرفة الفعل حدثا بالقوة فإنها مستقلة عن الفعل الذي تقوم عليه وبعبارة أخرى إن الكفاءة اللسانية ليست شيئا لذاته، بل هي حالة خاصة لظاهرة اشمل تدخل في إطار إشكالية الفعل الإنساني وتؤسس الفاعل بوصفه عاملا ،ضمن هذا التصور المنهجي ،ينظر " غريماس "إلى الأداء اللساني على انه حالة خاصة ضمن إشكالية عامة تسخر لفهم النشاطات الإنسانية التي تأخذ شكلا متنوع الخطابات[3]. وبذلك صاغ غريماس مفهومي " الأداء والكفاءة " ضمن أطوار الخطاطة السردية، فالكفاءة هي ما تمتلكه الذات العاملة من معرفة وخبرة وشروط نحو تحقيق الانجاز، والأداء هو مرحلة التنفيذ والشروع في الفعل أي طور الانجاز .

---

[1] سعيد بنكراد : **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها** ، ص.166

[2] جريوي آسيا: **السيميائية السردية من البنية إلى الدلالة**،ص.39

[3] رشيد بن مالك: **مقدمة في السيميائية السردية**،ص19

ومن مصادر غريماس الفكرية أيضا ما استوحاه من مدرسة براغ من تأسيس " رومان جاكبسون" R. Jakobson حيث تعرف هذه المدرسة بمشاركتها في تطوير الألسنية خاصة فيما يتعلق بعلم الأصوات –الفونولوجيا– الذي يعني دراسة أصوات اللغة من حيث وظائفها وخضوعها لقواعد معينة، فحتى يتألف التنظيم الصوتي الفونولوجي لابد من مجموعة من العلاقات، تظهرها إلى الوجود إشارات معينة تميز _تلك الأصوات – بين الظاهرة النطقية والوظيفة اللغوية وتسمى هذه بالفونيمات les phonemes.[1]

استفادة السيميائية السردية من نموذج "جاكسون" في ضبطه لعملية التواصل من خلال العناصر الستة الأساس في العملية الكلامية :

1- **المرسل** : وهو مصدر الرسالة – المتكلم –

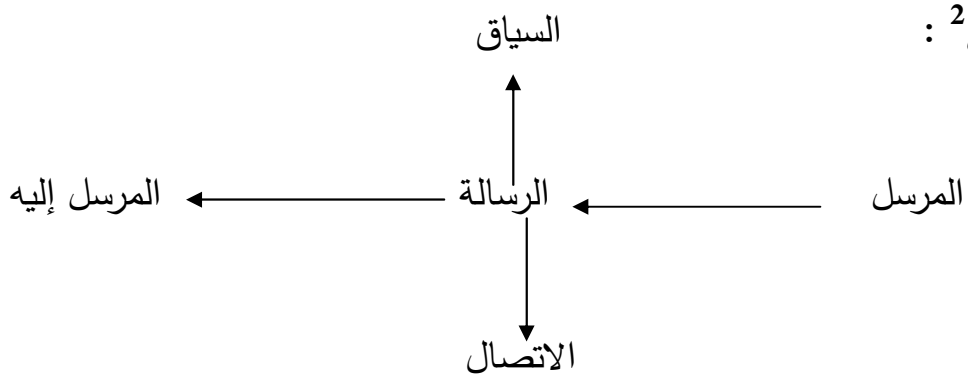
2- **المرسل إليه** : وهو المستقبل للرسالة وظيفته فك الرموز وفهم الرسالة .

3- **الرسالة** : المخزون اللغوي الذي يختار منه المرسل ما يحتاج إليه للتعبير ثم ينظمه في مقولة يبثها إلى المرسل إليه .

4- **السياق** : وهو المرجع .

5- **النظام** : النظام المشترك بين المرسل والمرسل إليه .

6- **قناة الاتصال** : وهي التي تحقق التواصل بين المرسل والمرسل إليه ليكون النموذج كالآتي[2] :



[1] نادية يوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**، ص.13

[2] فاطمة طبال بركة: **النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون**(دراسة ونصوص) ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان،ط1993،2. ص65

يحدد كل عنصر من هذه العملية بوظيفة لغوية تواصلية تختلف عن العنصر الأخر فالمعنى لا يكمن في الكلمات فقط بل في التواصل بأكمله " فالرسالة كقول لغوي تتجه عادة بحركة سريعة في باعثها إلى متلقيها وغايتها هي نقل الفكرة، وإذا ما فهم المتلقي ذلك انتهى دور المقولة عندئذ، ولكن في حالة(القول الأدنى) تنحرف الرسالة عن خطها المستقيم وتعكس توجه حركتها و تثنيها إلى داخلها بحيث لا يصبح المرسل باعثا، والمرسل إليه متلقيا وإنما يتحول المرسل والمرسل إليه فارسين متنافسين على مضمار واحد، ويتحول القول اللغوي من رسالة إلى نص ولا يصبح هدفها نقل الأفكار أو المعاني بين طرفي الرسالة ولكنها تتحول لتصبح هي غاية بنفسها وهدفها هو غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص بها[1] .

أخذ غريماس من نموذج "جاكبسون" مسالة التنافس بين المرسل والمرسل إليه في مضمار القول "النص" كما انه استفاد من مفهومي المرسل والمرسل إليه الذين استعارهما من نموذج التواصل[2] .

كما استفاد من أبحاث "جاكبسون " حول النموذج الصوتي حين إعداده للبنية الأساسية للدلالة المحققة للمربع السيميائي[3] .

وكما وجدت السيميائية في أعمال "دوسوسير" وفي أعمال "براغ" (النظام الفونولوجي) وفي أعمال " هيلمسليف " (نظرية الكلام) فقد وجدت أيضا في أعمال علماء الأساطير

---

[1] عبد الله الغذامي: **الخطيئة و التفكير من البنيوية إلى التشريحية،قراءة نقدية لنموذج معاصر** ،الهيئة المصرية للكتاب ط1 ،1998،ص10

[2] ينظر: عبد القادر شرشال: **تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص**–دراسة– من الموقع:
http://www.awu.dam.org

[3] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**، ص14

والاثنولوجين والفلكلوريين ونخص بالذكر أعمال "جورج دوميزال " وكلود ليفي ستروس وأعمال الباحث الفلكلوري "فلاديمير بروب".

1- جورج دوميزال George Dumézil:

ينطلق غريماس في تأملاته حول النماذج العاملية من تحديد مستويين للوصف – الشكل – وهو يناقش أعمال الأسطوري "دوميزال" خاصة بحثه المتعلق بوصف العالم الإلهي محللا إياه بروية وذلك بإتباع الطريقة المزدوجة التالية :[1]

1- اختيار إله معين باستظهار أفعاله ووظائفه يشكل عاملا في حد ذاته.

2- التطرق إلى صفاته التي تميزه عن الآلهة الآخرين من خلال أسمائه أو نعوته وتبيان السمة الأخلاقية التي ينصف بها[2].

لقد ادخل غريماس تغييرا جذريا لمعالجة مفاهيم "دوميزال" ذات الأصول الدينية والمعتقداتية –أخلاقية مسيحية – وهو يتناولها وفق معطيات منطقية صورية ورياضية يقول "فليب هامون": "إن هذه النظريات البنيوية المثيرة يبدو أن هدفها كان السعي إلى تشييد لغة علمية منسجمة أكثر من الوصول إلى أنماط اشتغال العمل الأدبي"[3] .

إن التماس الموضوعية في أبحاث "دوميزال" جعله يصرح يجهله طول حياته بعدم إدراكه للفارق الذي يفصل ويميز بين الأسطورة (Mythe) والحكاية (conte) ولم يتوصل بعد إلى تبيان ذلك حتى أتى غريماس بالمقاييس الدقيقة التي تصنفهما لتنفرد كل واحدة بمميزات وخصائص، فالأسطورة تتسم بالتجسيد التصويري للعوامل في التركيب السردي تحت

[1] نادية بوشفرة ،المرجع السابق ،ص15

[2] المرجع نفسه ،ص16

[3] المرجع نفسه،ص ن

شكل قائمين بالفعل شخوص بعكس الحكاية التي تفضل أن يظهر هؤلاء على شكل موضوعات سحرية[1] .

2- فلاديميربروب V. Propp:

كانت دراسة فلاديمير بروب "الشهيرة" مورفولوجيا الحكاية العجيبة الصادرة سنة 1928 معلمة بارزة في تاريخ السيميائيات السردية، فأراد من خلال هذه الدراسة أن يكشف عن العناصر المشتركة التي اعتمد عليها المتن الحكائي للحكايات الخرافية التي اختارها كمجال للدراسة فالمهم في تحليل الحكاية في تصور بروب هو بناؤها الشكلي والالتزام بعناصر هذا البناء هو وحده الكفيل بالكشف عن كنه الحكاية ونمط اشتغالها وتحولاتها الممكنة أيضا[2] وهذا ما دفع بروب إلى الاكتفاء بالوظيفة وجعلها عصب النص ومحوره الرئيسي فالحكاية هي تسلسل من الوظائف المحدودة العدد والانتشار ولا يمكنها أن تكون شيئا آخر سوى ما تحيل عليه هذه الوظائف في تتابعها وانتظامها في دوائر بعينها وما يتبقى من العناصر الحكائية فانه يدخل ضمن العرضي والزائل وغير الملائم[3] .

وخلاصة أفكار "بروب": "أن كل تصنيف قائم على المواضيع تصنيف فاسد لان الحكاية لا تنفرد بموضوعات خاصة بها لا تتقاطع وتتداخل مع أشكال أدبية أخرى وهو ما يصدق أيضا على التصنيف القائم الموتيفات ،فالقول بان هناك حكايات للجن وحكايات للحيوانات يفترض أن كل حكاية لا تعالج إلا موتيفا واحدا ووحيدا وليست سوى تحقق خاص له "[4].

---

[1] نادية بوشفرة ، المرجع السابق،ص 16.

[2] سعيد بنكراد: **مدخل إلى السيميائية السردية**، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط2،2003،ص19.

[3] سعيد بنكراد: **سيميولوجية الشخصيات السردية**، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2003، ص09

[4] جريوي آسيا: **السيميائية السردية من البنية إلى الدلالة**، ص47.

طرح "بروب " أسس التحليل الوظيفي حيث بحث عن الثابت والمتحول في النصوص ووجد أن الثابت هو الفعل والمتحول هو الشخصية، إلا انه ركز على الثابت دون المتحول وبذلك استخلص إحدى وثلاثين وظيفة، والوظيفة عنده هي فعل الشخصية قد حدده من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة[1] .

كان هدف "بروب " هو الوصول إلى قالب نموذجي عام لتشكيل الحكاية، ولتحقيق ذلك انطلق من الفرضيات التالية:

– **الثابت والمتغير:** توصل "بروب" إلى اعتبار إن الثابت هو الذي لا يتغير سماته مهما تغيرت الحكاية وجسد ذلك في الوظيفة التي تقوم بها الشخصية فالوظائف هي التي تخلق الشخصيات وليس العكس[2]. فالوظيفة برأيه موجودة في النص قسريا ولا تحتاج إلى شخصية بعينها لوجودها فأي شخصية يمكن لها أن تؤديها أو تنفذها بهذا المفهوم تتحول الشخصية إلي قطعة شطرنج ففي أي موقع أراده اللاعب لها كانت ستؤدي مهمتها وبذلك تصبح الوظيفة ونوعها أهم ممن يؤديها[3] .

– **محدودية عدد الوظائف:** إن عدد الوظائف داخل الحكاية محدود انه لا يتجاوز واحد وثلاثون وظيفة وهذا لا يعني أن كل حكاية يجب أن تكون تحققا كاملا لهذا العدد من الوظائف، فقد يحصل أن لا تحتوي الحكاية إلا على عشرين وظيفة أو اقل أو أكثر، ولا يمكن لوظيفة أن تحدث خارج التتابع المنطقي للأحداث فالوظيفة تسير وفق نمط معين في كل الحكايات[4]. وبالرغم من عدم تحققها كلية إلا أن هذا لا يغير من قانون تتابعها لأن غياب بعض الوظائف لا يغير من وضعية الوظائف الأخرى[5].

---

[1] فلاديمير بروب: **مورفولوجية الخرافة**، تر: إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط2،د ت، المغرب، ص. 35.

[2] المرجع نفسه،ص ن.

[3] المرجع نفسه،ص ن.

[4] المرجع نفسه،ص ن.

[5] المرجع نفسه،ص 36 .

- **الانتماء إلى شكل أدبي واحد:** تنتمي كل الحكايات العجيبة إلى نفس النوع من حيث بنيتها ويمكن ترجمة هذه الفرضية في صيغة أخرى، إننا أمام حكاية واحدة ببنية وأشكال متعددة للتحقق، إن هذا التشابه بين الحكايات معناه أن هناك مجموعة من الظواهر النصية التي لا يمكن أن تفسر إلا من خلال ربط بعضها ببعض وهذا الربط هو الذي يكشف لنا عن البنية الشكلية التي تقع في أساس تشكل كل الحكايات[1] .

ينهض مشروع "غريماس على أساس إعادة النظر في مشروع "بروب" بمعنى من المعاني ، من خلال تعديله واختزال وظائفه وتنقيح تحديداته واستيعابه ضمن إطار شامل لكن هذا المنحى لا يقلل من أهميته بل بالعكس يؤشر على انسلاله إلى جذور النظرية الغريماسية[2] .

3- انتقادات "ليفي شتراوس" C. Levi- Strauss:

انطلق "كلود ليفي شتراوس" في قراءته للمشروع البروبي أن الفصل بين المستوى التركيبي (Axe syntagmatique)والمستوى الاستبدالي (Axe paradigmatique)هو الذي قاد " بروب إلى الفصل بين المضمون و الشكل، فالشكل وحده "حسب بروب" قابل للإدراك أما المضمون فلا يشكل سوى عنصرا زائدا ولا يملك أية قيمة دلالية[3].

يرى "ليفي شراوس" أن "بروب" ركز على البنى السطحية ولم يتعداها إلى البنى العميقة في تحليله لعناصر الحكاية الشعبية، كما يرى أن التحليل الذي اعتمده "بروب " ينبني على التجريد كمرحلة أساسية للامساك بمجموع الحكايات كبنية واحدة وهذا لا يكفي، إذ يجب أن

[1] سعيد بنكراد: **مدخل إلى السيميائية السردية**، ص22
[2] المرجع نفسه، ص23.
[3] المرجع نفسه،ص16.

تعاد النظرة إلى تلك الأعمال من جديد اعتمادا على المحسوس، أي بالتركيز على التنوع البنيوي الذي تمثله مجموع الحكايات ككل[1]. كما يرى أن بروب أضاع المضمون في رحلته من الملموس إلى المجرد وهذا ما جعل العودة من المجرد إلى المحسوس أمرا مستحيلا[2] .

كما انتقد "شترواس" الوظائف في حد ذاتها معتبرا أنها عبارة عن ثنائيات يمكن تقليص عددها فكل زوج منها يمثل وظيفة واحدة. فإن طرح وظيفة رحيل البطل مثلا يستدعي استحضار وظيفة عودة البطل، حيث يرى أن الوظائف المتتابعة وعددها قابلة لأن يعاد فيها النظر فاستنادا إلى تقاطع المحور التركيبي مع الاستبدالي وإمكانية إسقاط المحور الأول على الثاني يمكن تقليص عدد الوظائف، ومنه يمكن أن يظهر في شكل ثنائيات ولم يكن هم "شتراوس" هو تقليص عدد الوظائف بل كان مراده أن يوضح أن الحكايات ليست قائمة على نفس النمط[3].

إن قراءة "غريماس " للمشروع البروبي كانت محاولة لاستيعاب هذا النموذج التحليلي ضمن تصور جديد للحكاية ولهذا لا يمكن فهم الانتقادات التي وجهها "غريماس" لتحليلات "بروب" إلا ضمن المشروع الذي كان يحاول بناء عناصره، وهو مشروع قائم في جزء منه على الأقل على تعديل المشروع الأول و تشذيبه[4].

من بين الانتقادات التي قدمها "غريماس" حول "نموذج بروب التحليلي"، تحديد بروب للوظيفة حيث يرى غريماس أن هناك خللا في تعريف الوظيفة عند بروب، فالتعريف الذي يعطيه للوظيفة قائم على وجود فعل ما تتحدد من خلاله شخصية ما، وهذه الشخصية تحدد

---

[1] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، ص285

[2] محمد ساري: **نظرية السرد الحديثة(مجلة السرديات)**، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، حانفي ع1،2004،ص22

[3] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**، ص19

[4] جان كلود كوكي: **مدرسة باريس**، ضمن كتاب لمجموعة من المؤلفين، السيميائيات الأصول والقواعد، ت: رشيد بن مالك،ص301

تبعا لذلك من خلال انتمائها إلى إحدى دوائر الفعل التي تشمل عليها الحكاية، فإذا كان الفعل هو أساس تعريف الوظيفة، فإن الدارس كما يرى غريماس سيحتار أمام التناقض الذي يميز تعريف وظيفتين، فإذا كان رحيل البطل باعتباره شكلا من أشكال النشاط الإنساني يعد فعلا أي وظيفة، فإن النقص لن يكون كذلك ولا يمكن التعامل معه باعتباره وظيفة بل هو حالة تستدعي فعلا[1].

لقد حدد "بروب" الوظائف على أنها تحتوي على حكايات مختلفة وهي تعميم لدلالتها كتلخيص لمختلف مقاطعها، وهو بذلك لا يظهر القصة كبرنامج منظم متتابع فبدلا أن يتحدث عن الوظيفة كان عليه أن يتحدث عن الملفوظ السردي (م س) وحينها ستأخذ الوظيفة الصبغة التالية [2]:م س= و (ع 1.ع 2.ع3....)

(م س = ملفوظ سردي /و= وظيفة /ع = عامل)

لم يكتف "غريماس" بما قدمه "بروب" حول التتابع الوظيفي في النصوص الحكائية واستفاد مما قدمه "شتراوس" حول إمكانية وجود إسقاطات استبدالية تغطي التتابع الوظيفي وغيره للحكاية. تناول غريماس الحكاية باعتبارها بنية مؤلفة من ذاكرة تنظم مجموع العناصر المستترة منها والظاهرة، فالملفوظ الواحد يذكر بنقيضه وستظهر بذلك وحدات سردية جديدة بالنسبة للنسيج الحكائي، وأعطى لنا مثالا بوظيفة الرحيل والعودة كما يلي :[3]

/ رحيل / /عودة /

/إيجاد نقص / / إلغاء النقص /

[1] سعدية بن ستيتي: **فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير** ، لواسيني الأعرج–دراسة سيميائية– جامعة سطيف2، 2013/2012.ص15.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

/إقامة المحظور/ /إلغاء المحظور /

فهذه الوحدات الاستبدالية تنظم الحكاية وتشكل هيكلها وهذه الإسقاطات السردية هي التي تبرهن عن وجود بنيات سردية[1] .

ويمكن تحديد الصياغة الجديدة للمشروع البروبي في المحاور التالية :

المصطلح البروبي	المصطلح الغريماسي
دراسة شكلية سطحية	دراسة تركيبية دلالية عميقة
الوظيفة	الملفوظ السردي
دائرة الفعل	العامل
التتابع الوظيفي	الخطاطة السردية

يعتبر مشروع غريماس مشروع حر يتجاوز حدود الظاهر البسيط يستنطق الباطن المركب وما تعتوره من دلالات، إلا أن هذا لا يقلل البتة من أعمال "بروب" بل يضيف إليها ويثريها و يجعلها أكثر فعالية، يعترف غريماس في مؤلفاته بقيمة المثال البروبوي على الرغم من التحولات الراهنة له فهو يثمن ما قدمه والذي لا تكمن أهميته في عمق التحاليل التي تحتمله ولا في إتقان العبارات، لكن في فضل الإثارة وفي قدرته على إحداث فرضيات[2].

[1] سعدية بن ستيتي: **فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير** ، ص23.

[2] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**،ص 22

هو تجاوز في كل اتجاه لنوعية الحكاية العجيبة التي تخص مسعى السيميائية السردية منذ بدايتها .

4- سوريو E, Sourieau:

استفاد غريماس من تصور "سوريو " في دراسته للنص المسرحي، إذ بين "سوريو" الوظائف المسرحية الثابتة ويخصص "200000" وظيفة درامية من النصوص المسرحية ومع انه ذاتي لا يستند إلى احد بخصوص تحليله الواقعي فهو لا يبتعد أكثر عن وصف بروب "[1]

ومن خلال دراسته للنصوص المسرحية فقد استخلص نموذجا عامليا يلخص التطورات والتحولات التي يزخر بها النص المسرحي مبينا بذلك وفق الأسلوب الآتي :[2]

-الأسد :القوة الموضوعية الموجهة

-الشمس :ممثل الخير راغبة في القيمة الموجهة .

-الأرض : تحقيق النتيجة المحتملة وهي الخير

-المريخ : المعارض

-الميزان : الحكم مانح الخير

-القمر : مساعدة إحدى القوة السابقة .

إن أهمية فكر "سوريو" تكمن في انه برهن على أن التأويل العاملي يمكن تطبيقه على نصوص مختلفة من الحكايات الشعبية (النصوص المسرحية)..... وهو تصنيف نجد

[1] Greimas: **sémantique structural**,recherche de méthode, edition Larousse , Paris 1972 p175
[2] Ibid, p175.

التمييزات نفسها بين القصة التي لا تشكل عنده سوى سلسلة من الذوات الدرامية وبين مستوى الوصف الدلالي الذي ينجز انطلاقا من الوضعيات القابلة للتفكيك في إجراء وعوامل[1].

يعلق غريماس على النتائج التي توصل إليها "سوريو" على أنها "ملاحظات ذاتية لم تكن ترتكز على أي تحليل محسوس وهو لم يبتعد كثيرا عما قدمه "بروب" بل أسهب فيه إلى حد ما ..."[2]

المقارنة بين هذه النماذج (بروب– سوريو– غريماس) تكون كالآتي :[3]

الشخصيات الخرافية (بروب)	شخصيات المسرح (سوريو)	النموذج العاملي (غريماس)
– البطل – الشخص المرغوب فيه – أبو الشخص المرغوب فيه (المنتدب) – البطل المزيف – الواهب/المساعد – الخائن /المعتدي	– القوة الموضوعاتية الموجهة – ممثل الخير والقيمة الموجهة – الحكم واهب الخير – المتحصل المفترض على قيمة – المساعد – المضاد	– الذات – الموضوع – المرسل – المرسل إليه – المساعد – المعارض

[1] سعيد بنكراد: **مدخل إلى السيميائية السردية**، ص45

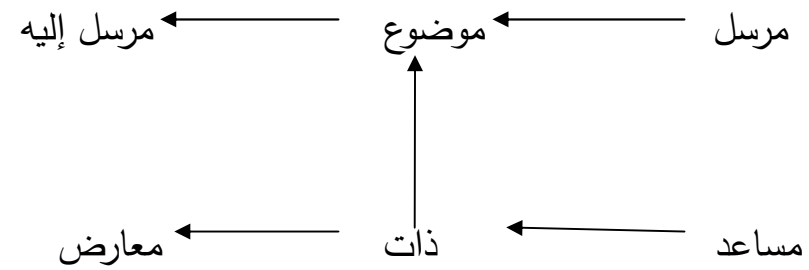
[2] voir: Greimas: **sémantique structural** , p175

[3] سعيد بنكراد: **مدخل إلى السيميائية السردية**، ص.45

5- لوسيان تينيير L, Tesnière:

استفاد غريماس أيضا من "تينيير" من خلال ضبطه لمفهوم الملفوظ، فالملفوظ عند "تنيير" فرجة دائمة، هناك فاعل وهناك فعل وهناك مفعول به، إن هذه الفرجة تتميز بعنصر بالغ الأهمية يكمن في توزيع الثابت والدائم للأدوار ،فقد تتغير المحافل التي تقوم بالفعل و قد يتنوع الفعل كما قد يتغير المفعول به، لكن العنصر الضامن لاستمرارية الملفوظ (الفرجة) هو هذا التوزيع بالذات[1] .

بالرغم من أن ما قدمه "تينيير" كان على مستوى الجملة فإن "غريماس" سخر ذلك ليطبقه على مستوى النص كبنيات دالة، ليصل في الأخير إلى تحديد نموذجه العاملي المعتمد على جملة من الثنائيات كالتالي :[2]



وفي مسألة العوامل فقد استخلص "غريماس" من "تينيير" مصطلح العامل الذي يعرف العوامل بأنها الشخصيات أو الأشياء المشتركة في الحدث بصفة ما وبشكل ما ولو سلبيا أما غريماس فيفرق بين عوامل التواصل (فعل قول)أي الراوي والمروي له أو المتكلم والمخاطب، وعوامل السرد (مقول القول) أي الذات والموضوع والمرسل و المرسل إليه ويفرق داخل عوامل السرد بين العوامل النظمية والعوامل الوظيفية[3].

---

[1] سعيد بنكراد: **مدخل إلى السيميائية السردية**، ص46

[2] A.J.Greimas, **sémantique structural**, p180 .

[3] لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**(عربي، انجليزي، فرنسي) ، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر بيروت، لبنان ،ط1، 2002.ص123

إن نظرية (غريماس) السيميائية السردية تقوم على موارد علمية وفكرية مختلفة وتعد هده الموارد الأساس للنهوض بالنظرية السيميائية، فالرافد الفلسفي من أفكار تجريدية ذهنية والتصور الأفلاطوني والأرسطي المقعد للنموذج التكويني (لغريماس) وغيرها من التيارات الفلسفية ساهمت في بلورة هذه النظرية والرافد اللساني من تصور (سوسير) و (هيلمسليف) و تشومسكي و جاكسبون حول نظرية التواصل الذي يعتبر الرافد الذي انطلقت منه النظرية نظرا لوجود التداخل بين البنيوية والسيميائية[1] ثم الرافد المعرفي الذي كشف لنا عن الجانب السردي وكيفية القبض على روح النص ومدى اختلاف الدارسين في البحث عن فعل أو وظيفة الشخصية من "بروب" و"سوريو" و تينيير" وغيرهم[2] .

فكانت هذه الروافد المرجعية المحددة لنظرية غريماس السيميائية السردية .

[1] جريوي آسيا: **السيميائية السردية من البنية إلى الدلالة**، ص57

[2] المرجع نفسه، ص ن.

II/ الإجراءات النقدية في تحليل النصوص:

يتكون النص في منظور المقاربة السيميوطيقية من ثلاث بنيات متكاملة: بنية التجلي (النص الظاهر)، البنية العميقة، البنية السطحية.

تعنى البنية الخارجية أو بنية التجلي بالتمظهر الشكلي للنص، وتقطيع النص في ضوء مجموعة من المعايير السيميائية، في حين تدرس البنية العميقة ما يسمى بالمربع السيميائي أو النموذج الدلالي و المنطقي و التأسيسي، هذا من جهة و من جهة أخرى تهتم بدراسة السيمات النووية السيميولوجية و السيمات السياقية الدلالية، أما البنية السطحية فتستند على مكونيين أساسيين: المكون السردي و المكون الخطابي.[1]

1- بنية التجلي:structure d'apparence

تهتم بنية التجلي بأهم الأحداث الظاهرة في النص، هذا النص هو المحكي الذي هو عبارة عن مجموعة من الأحداث أو من الأفعال المتسلسلة التي تصبو إلى تحقيق غاية ما تتحدد وفق أبعاد زمنية ومنطقية، ويخضع لنظام من المقاطع التي تربط مابين الأحداث برباط زمني ومنطقي ليحمل معنى أو دلالة[2].و يراه بريمون على انه" تقارب لعدد من المقاطع التي تتطابق، تتعقد و تتقاطع و تتداخل فيما بينها مثل ألياف العضلات، وعليه فالمحكي ليس مجرد سلسلة خطية من العبارات المتراصة ذات النسق الثابت، إنما يخضع لشروط لازمة نوجزها في ثلاث شروط هي: نقل المعلومة – تحويل المعنى – حضور بعد زمني[3].

بما أن المحكي هو تمثيل لحدث ما، والحدث هو تغير أو انتقال من حالة إلى حالة

---

[1] جميل حمداوي: **الاتجاهات السيميوطيقية**، ص.72

[2] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائيات السردية**، ص.26

[3] المرجع نفسه ،ص27

أخرى، فالبنية العامة للمحكي تقوم على محور دلالي من نوع:

م د = ح ⟵ ح̄ (حالة أولى ⟵ حالة ثانية)

ولكي يكون المحور الدلالي قصة ما لابد و ان يسجل ضمن تعاقب زمني معين.

إن تمفصلات الحالتين (ح) و (ح̄) ترتبط بحالتين هما: الحالة الابتدائيةétat initia و الحالة النهائية état final ، بحيث يحدث الانتقال من الأولى إلى الثانية في لحظة معينة من السرد ولاستخلاص البنية العامة للقصة يجب إتباع بعض الخطوات اللازمة:[1]

– ملاحظة الحالة النهائية.

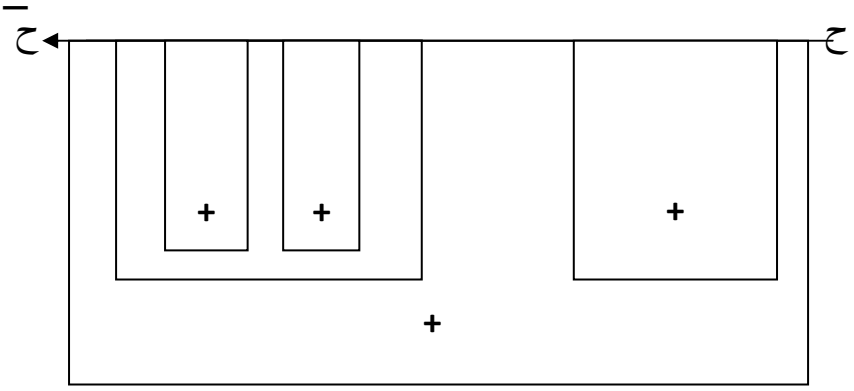
– البحث عن الحالة الابتدائية المرتبطة بالحالة النهائية، فينبغي على الحالة الابتدائية أن تشترك مع الحالة النهائية بسمة ما مشتركة أو مختلفة عن الحالة النهائية، فإذا لم نأخذ الحالة النهائية أولا بعين الاعتبار لن نتعرف على السمات التي ستكون ملائمة لإلغاء الحالة الابتدائية.

– الإشارة إلى اللحظة التي حدث فيها التغير، وهل جاءت بشكل مباغت أم بشكل متسلسل، ويمكن للنص أن ينطوي على عدة أنواع من التغيرات نميزها تبعا للعلاقات التي تربط التغيرات ببعضها، فنجد:

- **التغيرات المتدرجة:** حيث تقوم القصة على تغير عام يبرز عند مقارنة الحالة النهائية مع الحالة الابتدائية، لكننا نصادف خلال القراءة تغيرات أخرى تحدد قصصا أخرى تندمج في قصة عامة، والقصص المندمجة يمكن أن تتضمن بدورها قصصا أخرى كما في الشكل التالي:[2]

[1] قاسم مقداد: **التحليل السيميائي للقصة، مجلة الموقف الأدبي،** ع267، مارس1999، الكويت،ص03

[2] المرجع نفسه، ص ن.



تغير عام

- **التغيرات المتتالية:** لا تتضمن القصة تغيرا عاما بل سلسلة من التغيرات، فالحالة الناشئة عن التغير الأول تشكل حالة ابتدائية جديدة يؤثر فيها التغير التالي، كما في الشكل:[1]

ح ←— ح ←— ح.....

في الوقت الذي تشكل فيه الوقائع وحدات على صعيد البنية السردية، فإن المقاطع تتحدد بفضل المعايير التي تظهر على سطح النص، فثمة مجموعة من المعايير السيميائية التي يستند إليها الباحث أو الدارس أو المحلل السيميائي لتقطيع النصوص بنيويا أو دلاليا، أو تفكيك الخطابات سيميائيا[2]، وكل ذلك من أجل إعادة بنائها من جديد ،يرى غريماس أن:"كل مقطع سردي يكون قادرا على أن يكون لوحده حكاية مستقلة، وأن تكون له غايته الخاصة به، غير أنه يكون قادرا أيضا على الاندماج داخل حكاية أكبر توسعا مؤديا وظيفة خاصة داخلها"[3]. و يمكن تحديد المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات في الضوابط والمحددات التالية:

[1] قاسم مقداد: المرجع السابق،ص4

[2] جميل حمداوي: **مستجدات النقد الروائي**،شبكة الالوكة،ط1،2011 ، ص265.

[3] Greimas ,A.J : **Du sens .Essais sémiotiques ,** Éditions du Seuil1970 , Paris ,p: 268 .

- المعيار البصري:

يرتبط المعيار البصري بالجهاز الكتابي والطباعي الذي يظهر فوق الصفحة، ويقترن أيضا بكل العلامات الطيبوغرافية التي يتضمنها النص أو الخطاب، كتقسيم المعطى المعروض إلى جمل مفصولة بعلامات الترقيم، وتقطيعه إلى فقرات ومقاطع وفصول ومشاهد ومناظر ولوحات وأبواب وعناوين أساسية وفرعية وداخلية ومقطعية، وتشغيل حروف رقيقة أو مشبعة بالسواد، وتنويع خطوط الكتابة، التي قد تكون فوق الصفحة أفقية أو عمودية أو مائلة أو منحرفة. كما يحيل هذا المعيار على ثنائية البياض والسواد، ولاسيما في النصوص الشعرية

ويحيل كذلك على عالم الأيقونات والمخططات والمؤشرات البصرية التي يزخر بها النص التي يمكن أن تصبح بشكل من الأشكال من معايير التقطيع، والتدليل، والتحديد، والتسييج الموضوعاتي.[1]

-المعيار التركيبي:

يستند المعيار التركيبي في تقطيع النصوص والخطابات إلى مجموعة من الروابط النحوية التي تساهم في تحقيق اتساق النص وانسجامه. ومن بين هذه الروابط، نذكر: لكن – على الرغم من– هذا، وإن– وعلى العموم– بيد أن– هذا من جهة، ومن جهة أخرى– ويعني هذا– أي – والمقصود بهذا– غير أن– وهكذا... تساهم هذه الروابط التركيبية – إذاً– في تبيان المقاطع النصية والخطابية، وتحديدها بشكل جلي وواضح، وتمييزها عن بعضها البعض وهي تحقق بذلك ما يسمى بالاتصال الانفصالي والتي تستعمل على المستوى التركيبي لإبراز علاقة الاتصال بين مقطعين يوجد بينهما تعالق، لكن كل مقطع يتميز من الآخر، ويتحقق ذلك حين ابتداء المقطع اللاحق عن السابق برابط من هذه الروابط[2].

---

[1] جميل حمداوي: **مستجدات النقد الروائي**، ص.266

[2] عبد المجيد نوسي، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)** ،ص15.

- المعيار العاملي أو الفاعلي:

يعد المعيار العاملي (المرسل- المرسل إليه- الذات - الموضوع - المساعد - المعاكس)، أو المعيار الشخوصي (الشخصيات الرئيسة أو الثانوية)، أو المعيار الفاعلي (الفاعل التيماتيكي أو المعجمي أو الكلامي)، من أهم المعايير التي يعتمد عليها السيميائيون لتقطيع النصوص السردية؛ لأن ظهور فاعل أو عامل أو شخصية في ساحة الأحداث، أو غيابها ليحضر عامل أو فاعل آخر،يساهم بلا شك في تحديد المقاطع النصية بشكل مضبوط ودقيق. كما أن الصراع بين العوامل لتحصيل الموضوع المرغوب فيه، بالإضافة إلى ربطها بالبرامج السردية تحفيزا وتأهيلا وإنجازا وتقويما، يمكن أن يشكل ذلك محددات أساسية في عملية تقطيع النصوص والخطابات. كما أن ربط الشخصيات والفواعل بالأغراض الدلالية والأدوار المعجمية قد يساعد المحلل السيميائي على ضبط عملية التقطيع والتقسيم. ويعني هذا أن هيمنة الشخصية داخل متوالية نصية أو خطابية يجعل من تلك المتوالية وحدة سردية مستقلة بنفسها، يمكن أن تتحول إلى مقطع نصي أو خطابي[1].

-المعيار الدلالي أو التيماتيكي:

يعتبر المعيار الدلالي أو التيماتيكي المعيار المعتمد كثيرا في تحديد المقاطع النصية وذلك بالتركيز على التيمات أو الموضوعات أو الأفكار الرئيسة كما في المقاربة الموضوعاتية أو يتم ذلك عن طريق استخلاص الحوافز والوظائف كما فعل فلاديمير بروب في كتابه:مورفولوجية الحكاية حينما استخلص إحدى وثلاثين وظيفة من مائة حكاية روسية خرافية عجيبة[2].

[1] جميل حمداوي: **مستجدات النقد الروائي**، ص268.

[2] المرجع نفسه،ص269.

يهتم المعيار الدلالي بتقسيم المعطى إلى وحدات معنوية دلالية وصور معجمية وغرضية بارزة .و يتم ذلك بشكل من الأشكال عن طريق تحديد الأفكار العامة والأساسية والثانوية والفرعية، انطلاقا من المسح الاستقرائي الذي يشمل النص أو الخطاب من البداية حتى النهاية، مرورا بمحطة العقدة والبؤرة والوسط، بالتركيز على تحليل أفكار النص ومناقشتها واستعراض بنياتها الدلالية في شكل تيمات وموضوعات وحقول دلالية جامعة، تجمع مفردات المعاجم، وتضم قواميس النص أو الخطاب .وبعد ذلك، يتم تجميع الوحدات الفكرية والمقاصد والحوافز في شكل بنيات ذهنية، ومقولات مجردة، وبنيات دالة معنوية، في هيئة عناوين مركزة، وتصورات مقتضبة، وأقوال مكثفة، وعبارات جامعة ومانعة، تلخص دلالات النص المسهبة والمنتشرة عبر صفحة الخطاب توسيعا وتمطيطا وتكرارا وإطنابا[1].

-معيار التشاكل:

يعتبر معيار التشاكل من أهم المعايير التي تساهم في تقطيع النصوص على مستوى الوحدة المعنوية، وخلق آثار الدلالة. ويعني هذا أن التشاكل له علاقة وطيدة بالمعيار الدلالي والتيماتيكي. ومن المعروف أن التشاكل فيزيائي وكيميائي يدل على الوحدة والموحد و التوازي والتجانس والتناظر والتشابه والتماثل، كما يدل على تساوي الخصائص في جميع الجهات، وقد نقل غريماص هذا المصطلح من حقل الفيزياء والكيمياء، فاستثمره في سيميوطيقا السرد، باعتباره من أهم المفاهيم المركزية لتحليل الخطاب وبناء المعنى، وتحقيق الاتساق والانسجام، واستكناه الدلالة تجريدا وتقعيدا[2].

[1] جميل حمداوي: **مستجدات النقد الروائي**، ص269.

[2] المرجع نفسه، ص 270.

- المعيار الأسلوبي:

يتحدد المقطع النصي عبر المعيار الأسلوبي، أثناء انتقال الكاتب أو المبدع من أسلوب إلى آخر، كأن يستعمل السرد أو الأسلوب غير المباشر في نصه، لينتقل بعد ذلك إلى الحوار أو ما يسمى بالأسلوب المباشر، أو ينتقل إلى الحوار الداخلي أو ما يسمى كذلك بالأسلوب غير المباشر الحر. كما يمكن أن ينتقل من الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي الطلبي وغير الطلبي، ومع كل انتقال أو تغيير أسلوبي يتحدد المقطع النصي ولاسيما في مجال الشعر والسرد[1].

2- البنية العميقة: la structure profond

هي البنية التحتية المولدة للخطاب و المسيرة لمختلف البرامج السردية والمسارات التصويرية المكونة للبنية السطحية[2].ينبع منها الخطاب و ينبثق منها مسار توليد وإنتاج الدلالة، المسار الذي يذهب من البسيط إلى المعقد ومن المجرد إلى المحسوس، إذ ينطلق فاعل الخطاب سواء كان كاتبا أو شاعرا أو رساما...الخ في هذا المستوى العميق غير المرئي من قيم مفهومية مجردة متمفصلة في مقولات دلالية، أي بنيات بدئية للدلالة من نوع:

خير ـــــــــ ضد ـــــــــ شر

حب ـــــــــ ضد ـــــــــ كراهية

عدل ـــــــــ ضد ـــــــــ ظلم

تتلقى هذه القيم على طول المسار التوليدي استثمارات متتالية و إضافات يقوم بها فاعل الخطاب ليصل بذلك إلى بناء خطاب مكتمل أو نص معقد، فالذهن البشري لكي يصل إلى

[1] جميل حمداوي: **مستجدات النقد الروائي** ، ص.271

[2] جميلة بوعبد الله: **القيم والايديولوجية في رواية الحي اللاتيني** ، جامعة الجزائر 2000-2001،ص.13

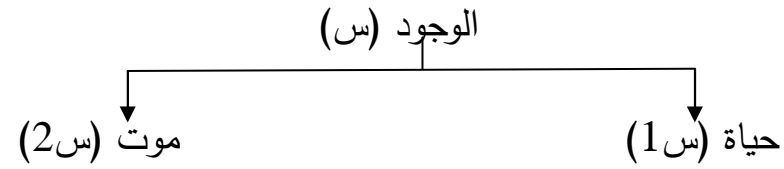
بناء موضوعات ثقافية ينطلق من عناصر بسيطة، يتبع مسارا معقدا، يلتقي في طريقه ارغامات وعليه أن يقوم باختيارات[1].

يرى غريماس أن الدلالة تقوم على قاعدة الاختلافات différences وان إدراكنا لها هو الذي يسمح لنا بالتقاط المعنى، والمقصود بإدراك الاختلافات:

- التقاط حدين (سيمين) حاضرين في آن واحد .
- التقاط العلاقة القائمة بين الحدين.

فنحن لا ندرك الأشياء في ضوء ما يقابلها، فكما لا يحصل الحضور إلا بمقابلته للغياب كذلك يدرك معنى الحياة بمقابلته للموت و معنى الموجب بمقابلته للسالب...الخ.

تعد فكرة الأضداد الثنائية البنية الأساسية للدلالة، غير أنها تقتضي وجود نقطة مشتركة بين تقابل سيمين محققين لثنائية ما للتضاد تسمى "المحور الدلالي"، فما ينجم عن تقابل الحياة والموت هو المحور الدلالي " الوجود"[2].



مما سبق يمكننا الخروج بنظام العلاقات الذي يحكم البنية البدئية للدلالة وهو كما يلي:

- علاقة تقابلية بين سيمين: (س1) و (س2).
- علاقة مراتبية بين (س1) و المحور الدلالي (س) و بين (س2) والمحور الدلالي (س).

[1] A.J. Greimas :**Du sens,** p:135.

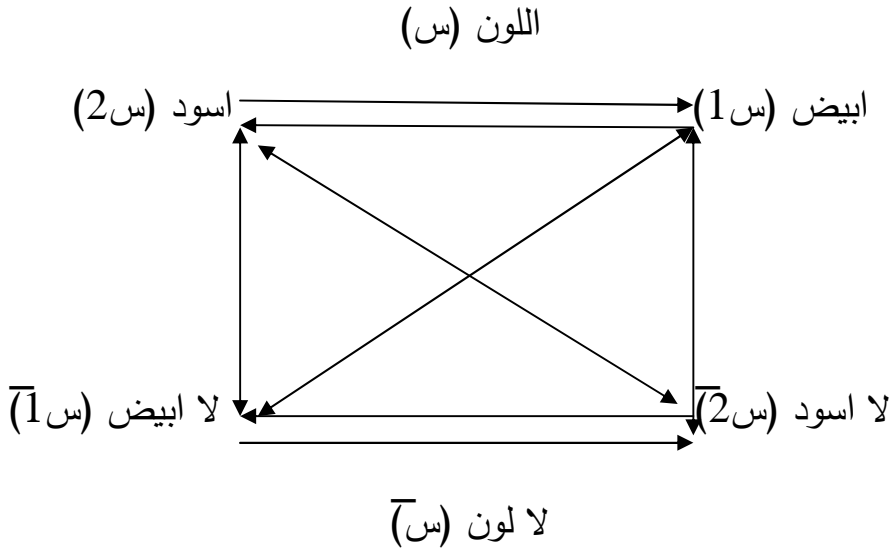
[2] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائيات السردية** ، ص 98.

يرى غريماس انه بإمكان عدد قليل جدا من المقولات الدلالية أن يولد بواسطة عملية التوليف عددا معتبرا من الوحدات الدلالية[1]، كما يمكن لكل محور دلالي أن يولد محورا آخرا و أن يدخل في علاقة تقابل مع محور دلالي آخر، يسمى هذا تراكبا باعتبار أن كل مقولة دلالية يمكنها الدخول في تكوين مقولة دلالية اوسع[2].

2-1 المربع السيميائي(النموذج التكويني) le carré sémiotique:

إن نظام البنية الأساسية للدلالة قائم في جوهره على مشروع علاقة (تقابل) بين عنصرين على الأقل (س1) و (س2)، وليكن على سبيل المثال (س1) ابيض و (س2) اسود يشكلان تقابلا لثنائية ضدية حاصلة على محور دلالي (س)Axe sémantique هو اللون، ومنه يمكننا صياغة شبكة من العلاقات:[3]

الأبيض(س1) ضد الأسود (س2)، ولا ابيض (س$\overline{1}$) ضد لا اسود، و لا ابيض هو نفي للأبيض و لا اسود نفي للأسود، يعبر عن هذه العلاقات في شكل نموذج يطلق عليه اسم "المربع السيميائي".



[1] A.J.Greimas, **Du sens**, p 40.

[2] جميلة بو عبد الله: **القيم والايديولوجية في رواية الحي اللاتيني** ، ص.24

[3] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائيات السردية** ، ص 99.

– توجد بين (س1) و (س2) من ناحية و(س) من ناحية أخرى علاقة تراتبية، وهي العلاقة نفسها بين (س$\overline{1}$) و(س$\overline{2}$) من ناحية و(س$\overline{}$) من ناحية أخرى.

– توجد بين (س1) و (س$\overline{1}$) ، وبين (س2) و (س$\overline{2}$) علاقة تناقضcontradiction.

– توجد بين (س1) و (س2)، وبين (س$\overline{1}$) و (س$\overline{2}$) علاقة تضادopposition.

– تتسم العلاقة بين (س$\overline{2}$) و (س1) من جهة و (س$\overline{1}$) و (س2) من جهة ثانية بالتضمين[1]implication.

إن كل مقولة دلالية لكي تكون فعالة وعملية يجب أن تخضع إلى صياغة منطقية، يتم لها ذلك بواسطة العلاقات البدئية التي تعطي للمقولة الدلالية شكل مربع سيميائي[2].

يعرف غريماس المربع السيميائي بقوله:" هو التمثيل المرئي المنطقي لمقولة دلالية ما"[3] ويعرفه كورتيس:"إنه تجسيد مرئي لتمفصل مقولة دلالية، كما يمكن استخراجها على سبيل المثال من عالم خطاب معطى، مقولة تمثل الجوهر في المستوى الأكثر عمقا"[4].

يقوم المربع السيميائي بتمثيل شبكة العلاقات القائمة بين القيم التي انطلق منها السارد في المستوى العميق، وكذا نظام العمليات التي تتم على هذه القيم، هذه العلاقات هي التي تؤدي إلى توليد الخطاب وهي كالآتي:

– **علاقة التضاد**opposition: تتمفصل هذه العلاقة من جهة: س1 و س2، ومن جهة أخرى : س$\overline{1}$ و س$\overline{2}$.يقال عن الحدين س1 وس2 أنهما ضدان إذا وفقط، إذا نفي واحد

[1] نادية بوشفرة: مرجع سابق، ص 101.

[2] جميلة بوعبد الله : **القيم والايديولوجية في رواية الحي اللاتيني** ، ص 25.

[3] A.J.Greimas/J.courtes, **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage** , p 29.

[4] Courtés.J: **Analyse sémiotique du discours**, Hachette, paris, 1991.p 152.

يمكن أن يؤدي إلى إثبات الأخر و العكس صحيح[1].

س1 ← ضد → س2

س1̄ ← ضد → س2̄

- **علاقة التناقض**contradiction: تقوم علاقة التناقض بين س1 و س1̄ من جهة و بين س2 و س2̄ من جهة أخرى، يطلق غريماس على علاقة التناقض تسمية "ترسيمة" نسمي ترسيمة البنية التي تضم حدين تجمع بينهما علاقة تناقض"[2] .

س1 ← تناقض → س1̄

س2 ← تناقض → س2̄

- **علاقة تضمين**implication : تقوم هذه العلاقة بين س1̄ و س2 و بين س2̄ و س1.حيث س1̄ يستلزم س2 و س2̄ يستلزم س1. [3]

س1̄ ← استلزام → س2

س2̄ ← استلزام → س1

2-2 تسريد المربع السيميائي:sémiotique narrativisation du carré

إن جملة التحولات التي تصيب علاقات الفاعل بالموضوع طيلة المسار السردي والتي يتم فيها الانتقال من المستوى المنطقي إلى المستوى السردي الذي يظهر في التمظهر الخطابي للرواية أو الحكاية، يطلق عليها اسم العمليات[4]. ويفهم من العملية في علم التركيب

---

[1] جميلة بوعبد الله: **القيم والايديولوجية في رواية الحي اللاتيني** ، ص 29.

[2] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائيات السردية** ص 101.

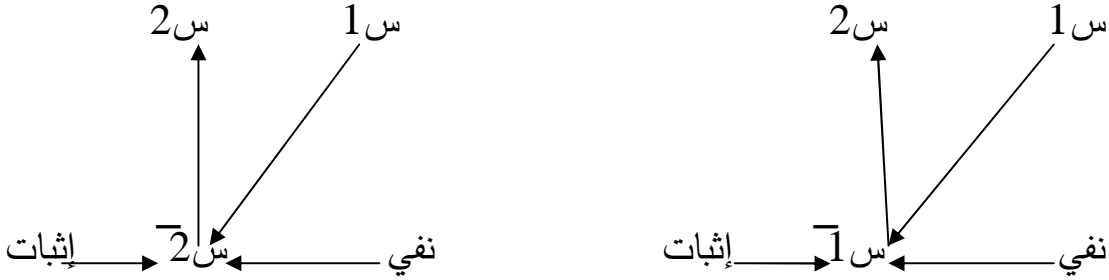
[3] المرجع نفسه، ص.102

[4] سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية** ، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1، 2012 ، ص .64

الأساسي انتقال عنصر من مقولة دلالية إلى أخرى، يتم هذا الانتقال بواسطة التحويل (الإثبات و النفي)[1]. وهذه العمليات هي:

- **النفي la négation** : هي تحريك لعلاقة التناقض و تتمثل في نفي حد وإظهار الحد الأخر المناقض له، ينتج عن هذه العملية تحويل المضامين بنفي تلك الموضوعة و إظهار مضامين جديدة [2].

- **الإثبات Asseration:** يتم انطلاقا من س1 انتقاء و إثبات س2، أي إظهار الحد الضديد ل س1 و انطلاقا من س2 انتقاء و إثبات س1، أي إظهار الحد الضديد ل س2. [3]



يتشكل المربع السيميائي من خلال استخدام مجموعة من المفاهيم المحددة:

- مفاهيم الاتصال و الانفصال الضرورية من اجل تأويل العلاقة البنيوية.
- نمطان من الانفصال بين المتناقضات و آخر بين المتضادات.[4]

[1] سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية**، ص 64.

[2] جميلة بوعبد الله: **القيم والإيديولوجية في رواية الحي اللاتيني** ،ص .25

[3] المرجع نفسه، ص.26

[4] A-j greimas **du sens II** ,Essais sémiotique , seuil 1983 , page137

Ce modèle est construit en utilisant un petit nombre de concepts non définis:

a) les concepts de conjonction et de disjonction nécessaires pour interpréter la relation structurelle

b) deux types disjonction, la disjonction des contraires...et la disjonction des contradictoires ...

إن العلاقات الناجمة عن التحولات تشكل ما يطلق عليه بالوحدات السيمية التي تدخل ضمن نموذج من التشاكلات من نفس النمط داخل بنية النص[1]. كما أن استثمار المربع السيميائي ينجم عنه توليد شبكة من العلاقات التي تكون في حالة من التحول المستمر دوما، تحكمه ما يطلق عليه غريماس بالايديولوجيا idiologie. "إن زمنية القصة و تصورها الوظائفي يدخلان الحركية و التغيير في صلب التنظيم الدلالي، فتنقلب الأوضاع و تبرز قيم جديدة و ذلك ما سماه غريماس بالايديولوجيا، أي تحويل المعنى عبر العلاقات المنطقية التي يتكون منها المربع السيميائي"[2].

3- البنية السطحية:la structure de surface

يقوم السارد في هذا المستوى السطحي من الخطاب بتجسيد القيم المجردة التي انطلق منها في أفعال و أحداث مشخصة محسوسة، وذلك من خلال مختلف البرامج السردية و المسارات التصويرية[3]. وتتكون البنية السطحية من مكونين:

- **مكون سردي:** يهتم بتتابع الحالات و التحويلات.
- **مكون خطابي:** وفيه يتم استخراج الصور و ضروب المعنى.

1- المكون السردي:composant narratif

إن المكون السردي مرتبط أساسا بالأفعال التي تعبر عن التحول في القيم و العلاقات التي تظهر على شكل شبكات صورية[4]، يتقدم النص على مستوى التنظيم السردي بوصفه

---

[1] ميل شاكر وسمير المرزوقي ، **مدخل إلى نظرية القصة** ، ط 1 ، الدار التونسية للنشر ، تونس 1985 ص 130

[2] المرجع نفسه، ص.131

[3] جميلة بوعبد الله: **القيم والايديولوجية في رواية الحي اللاتيني** ، ص 39.

[4] سعدية بن ستيتي، **فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير**، ص.27

متتالية من الحالات و التحويلات التي تقوم بين هذه الحالات[1].

1-1 النموذج العاملي:modèle actanciel

يتخذ غريماس من نتائج البحث البروبي قاعدة لبناء نوعين من النماذج، الأول يتعلق بالأدوار القصصية و الثاني يتعلق بالمستوى التحريكي و التحولي لهذه الأدوار، يقول غريماس: "... نرى انه لكي نتمكن من وصف النموذج المصغر للغة لابد من الإجابة على سؤالين:

- ماهي علاقة التقابل بين ادوار النموذج المصغر لعالم القصة و صيغة تواجدهما معا؟

- ما هو المعنى العام للنشاط الذي ينسب للأدوار؟ ما هو قوام هذا النشاط؟ وإذا ما كان تحوليا، ما هو الإطار البنيوي لهذه التحولات؟[2].

للإجابة على هذه التساؤلات اقترح غريماس ما اسماه " النموذج العاملي"

إن النموذج العاملي يصور لنا السير التوزيعي للأحداث المروية داخل قصة ما، لان الأنظمة الداخلية للحكاية تثبت وجود تكرار في الأفعال، فالنموذج العاملي هو شكل تعميمي لبنية تركيبية أو إطار تحديدي لأفعال قابلة للتغير و التحول من عناصر تمظهرها[3].

---

[1] سعدية بن ستيتي، مرجع سابق ،ص27.

[2] A.J.Greimas, **sémantique structural**, page173 نقلا عن عبد الحميد بورايو منطق السرد ديوان المطبوعات الجامعية ، ط1 ، الجزائر، 1994،ص39.

[3] سعدية بن ستيتي، مرجع سابق، ص29.

استقى غريماس نموذجه عبر الاستفادة من دراسات مجموعة من الباحثين نذكر منها ثلاثة نماذج بارزة:

- نموذج بروب:

تتوزع الوظائف على عدد محدود من الشخصيات، وكل شخصية تتحدد انطلاقا من دوائر الفعل، ترسم للشخصية موقعها لحظة ظهورها في الحكاية، ويحدد بروب هذه الدوائر في سبع: (المعتدي- الواهب- الأميرة- الموكل- البطل- البطل المزيف).

اقترح غريماس بدل مفهوم الوظيفة مصطلح " الملفوظ السردي" و بدل الحديث عن دوائر الفعل يقترح مصطلح " العامل" كمفهوم شامل، و بدل الحديث عن التتابع الوظيفي يجب الحديث عن الخطاطة السردية[1].

- نموذج تينيير:

ارتكز غريماس في برنامجه العاملي أساسا على ما قدمه اللساني "لوسيان تينير"، لان هذا الأخير يجعل للفعل سواند أو أنه يقوم على مجموعة مشاركين يساعدون على تأدية ذلك الفعل، والملفوظ عنده فرجة دائمة، فقد تتغير وضعيات الفعل و يتغير الفاعل و المفعول به و لكن هذا التوزيع و النظام لن يتغير.

- نموذج سوريو:

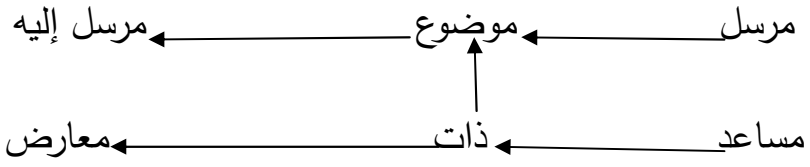
قدم الباحث الفرنسي "سوريو" أبحاثا متميزة في مجال النصوص المسرحية أهمها ما يعرف لديه بالنموذج العاملي الذي يلخص مجمل التطورات و التحولات التي يزخر بها النص المسرحي[2].

---

[1] سعيد بنكراد: **مدخل إلى السيميائيات السردية** ، ص 24.

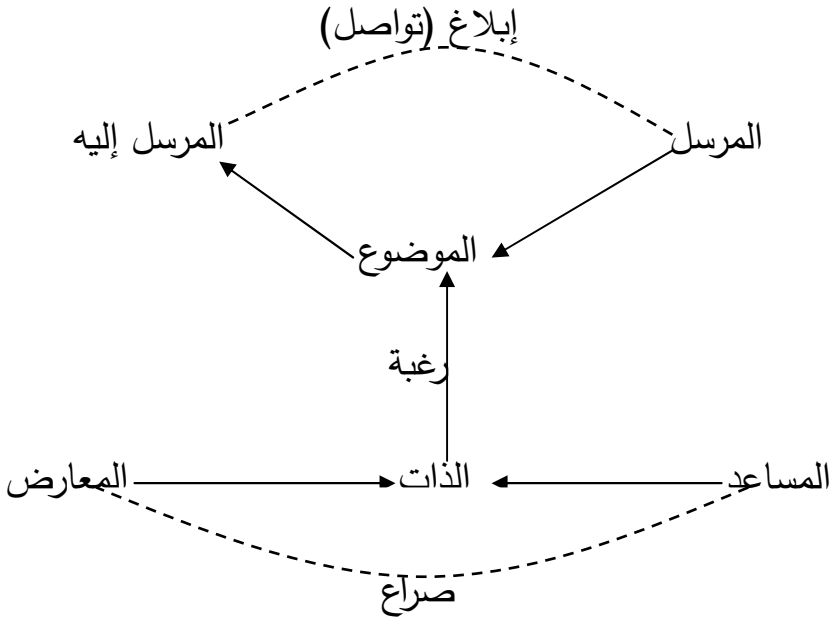
[2] حميد لحميداني ، **بنية النص السردي** ط3، المركز الثقافي العربي ، المغرب 2000 ، ص.33

اهتدى غريماس بعد دراسات عميقة لمختلف الأبحاث في ميدان السيميائيات السردية و اللسانية إلى وضع النموذج العاملي الذي يعتبر تشخيصا غير تزامني لعالم الأفعال[1]، ويقوم هذا النموذج على ستة عناصر تأتلف في ثلاث محاور، بحيث تأخذ الترسيمة التالية:[2]



تعمل هذه الثنائيات وفق ثلاثة محاور هي:

- محور الرغبة: بين الذات sujet و الموضوعobjet .
- محور الإبلاغ: بين المرسلdistinateur و المرسل إليهdistinataire .
- محور الصراع: بين المساعد adjuvant و المعارض.opposant .



[1] المرجع نفسه، ص 34.

[2] A.J.Greimas, **sémantique structural** , page 180 : ترجمة واقتباس من .

1- الفئة العاملية (الذات و الموضوع)(objet/ sujet):

تجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات) و بين ما هو مرغوب فيه (الموضوع) وتشكل الفئة العاملية (ذات / موضوع) العمود الفقري داخل النموذج العاملي، إنها مصدر للفعل ونهاية له، لأنها تشكل نقطة الإرسال الأولى لمحفل يتوق إلى إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة[1].

إن انتقال حدي هذه الثنائية من النفي إلى الإثبات أو العكس، يكسب النموذج العاملي حركية تمنحه صبغة توزيعية في النص الحكائي، ولا يتم ذلك إلا من خلال معنمين متقابلين بين الذات و الموضوع و هما الاتصالdisconjonction و الانفصال[2]conjonction.

إن الأوضاع المختلفة لعلاقة الفاعل بالموضوع تتجلى من خلال الملفوظات السردية التي تربط الفاعلين، والتي تنقسم إلى مجموعتين : الأولى تدل على الحركة و الفعل، والثانية تدل على انتقال الفاعل من حال إلى حال آخر، فتسمى الملفوظات الأولى بملفوظات الفعل énoncé de faire و الثانية ملفوظات الحالة، énoncé d'état وكنتيجة لذلك نكون أمام فاعل حالة و فاعل فعل و يرتبط وجودهما السيميائي ارتباط بعضهما البعض[3].

هناك نوعين من ملفوظات الحالة التي تقيمها ذات الحالة مع موضوع رغبتها، فهي تارة ملفوظات حالة مالكة وتارة أخرى ملفوظات حالة غير مالكة، على أن الانتقال من حالة إلى أخرى لا يمكن أن يتم كما هو معلوم إلا بواسطة فعل تحويلي faire transformateur يعبر عنه بملفوظ فعل تمييزا له عن ملفوظ الحالة[4]. يأخذ هذا التحول أو الفعل الانجازي شكلين مختلفين بحسب النتيجة التي يؤول إليها، فهو فعل تحويلي اتصالي لما يتعلق الأمر

---

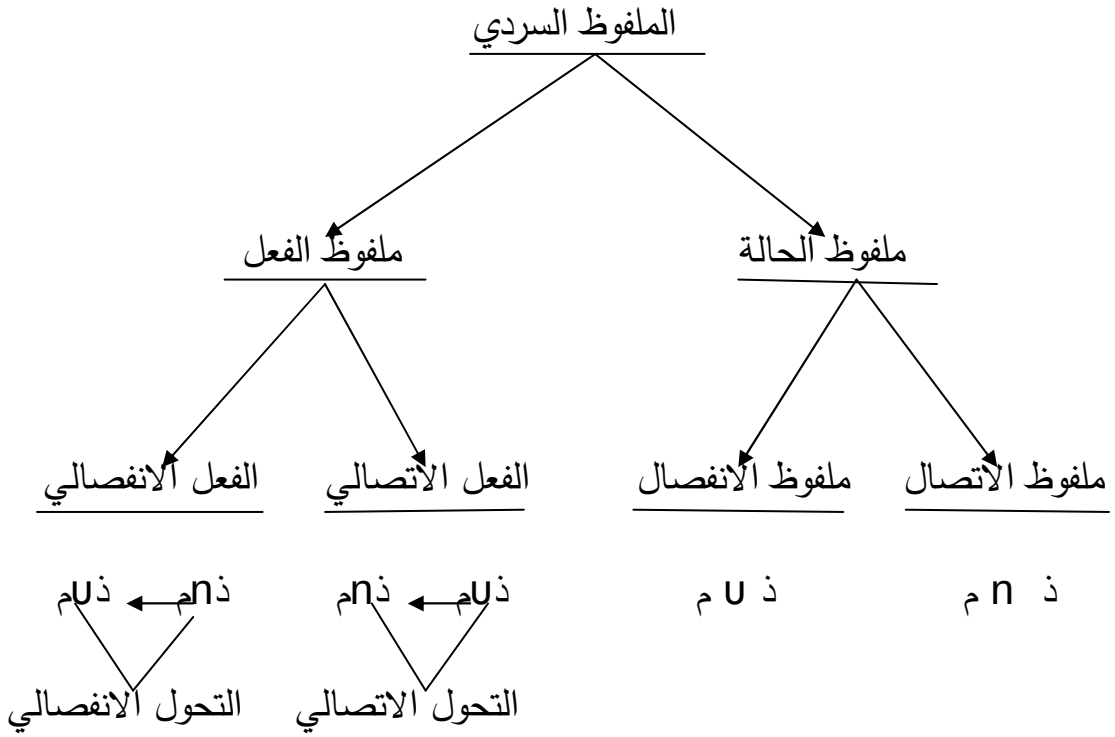
[1] سعيد بنكراد: **مدخل إلى السيميائيات السردية** ، ص .48

[2] المرجع نفسه، ص49.

[3] احمد أمين بوضياف، **استرتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي**، ص.43

[4] المرجع نفسه، ص.44

بتحقيق امتلاك الموضوع، وهو فعل تحولي انفصالي لما يحدث العكس[1].ويمكن التمثيل لهما بالشكل التالي:



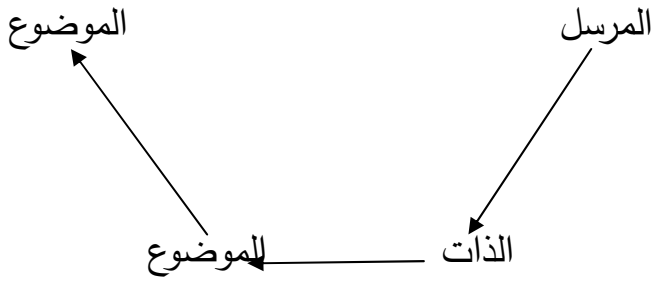
عندما ترغب الذات في الموضوع يصبح الموضوع قيمة، وإذا حقق يصبح قيمة محققة تتحول من انفصال إلى اتصال، وإذا لم يتحقق يصبح قيمة محتملة من انفصال.

2- الفئة العاملية (مرسل / مرسل اليه):(distinateur / distinataire)

إن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي و وظيفة العوامل يفترض مبدئيا أن كل رغبة من لدن ' ذات الحالة" لابد أن يكون وراءها محرك و دافع يسميه غريماس "مرسلا"، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى

[1] حميد لحميداني ، **بنية النص السردي**، ص.35

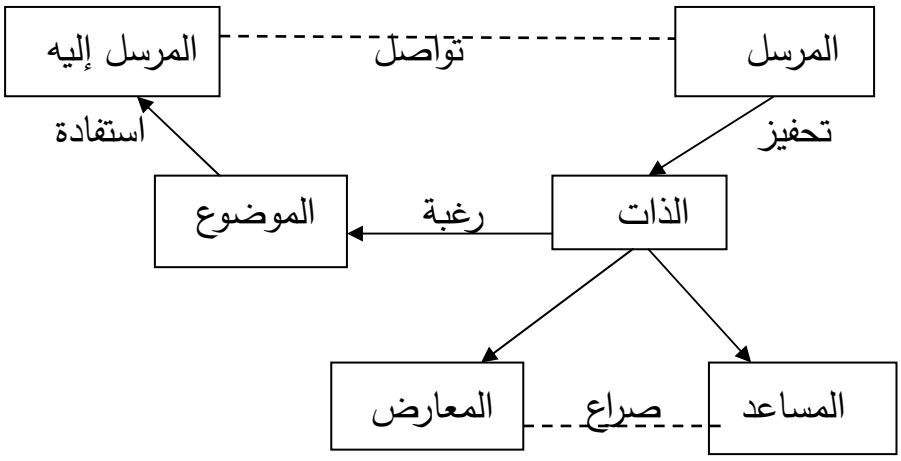
"مرسلا إليه". وعلاقة التواصل بين المرسل و المرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع[1].



3- الفئة العاملية (مساعد/ معارض) (adjuvant /opposant) :

ينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقهما، وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان احدهما يدعى المساعد و الآخر المعارض. فالمساعد يعتبر قوة مؤيدة للفاعل (الذات)، إذ يتدخل لتقديم يد العون له بغية تحقيق مشروعه العملي و إصابة هدفه المنشود، فيما يكمن دور المعارض في خلق جملة من العوائق المعرقلة لاتصاله بموضوع القيمة المرغوب فيه[2].

هكذا نحصل من خلال العلاقات الثلاث السابقة على الصورة الكاملة للنموذج العاملي:[3]



[1] حميد لحميداني ، **بنية النص السردي**،ص.36

[2] المرجع نفسه، ص.37

[3] محمد ناصر العجيمي: **في الخطاب السردي-نظرية غريماس**- الدار العربية للكتاب، د ط ، تونس 1991.ص 38.

1-2 تفعيل النموذج العاملي:

أولا لابد أن نوضح مفهوم الشخصية في النموذج العاملي باعتبار أن استيعاب المفهوم الجديد يسهل فهم حركيته داخل الحكي.

إن مفهوم الشخصية عند غريماس يتحدد باعتبارها " مورفيما فارغا في البداية (لا معنى للشخصية و لا مرجعية لها إلا من خلال السياق) لا تمتلئ إلا في آخر صفحة من النص حيث تتم مجمل التحولات التي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها أو سندا لها"[1].

نميز في الشخصية داخل النموذج العاملي بين مستويين: المستوى السردي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا و يعتم بشكل خاص بالأدوار دون إعارة الاهتمام للذوات المنجزة لهذه الأدوار، وتكتسب فيه الشخصية اسم العامل أو الفاعل، أما المستوى الثاني فهو المستوى الخطابي أو الصوري فتجنح فيه الشخصية إلى الذوات أكثر بحيث تتحدد فيه الشخصية على صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، يشارك مع غيره في تشكيل دور عاملي واحد أو عدة ادوار عاملية.[2]

1-2-1 البرنامج السردي programme narrative:

إن وجود ملفوظات للفعل ما هو إلا دليل واضح للتحويل و تغيير مجرى ملفوظات الحالة، لتكون ما سماه غريماس " بالبرامج السردية": " إنها جملة الانجازات الهادفة إلى تحقيق تحويل رئيسي، فهي وحدات بسيطة قابلة للانتشار و التعقيد الشكلي بحيث لا يغير ذلك من بنيتها التركيبية المطبقة لحاجات سردية الأكثر تعددا"[3].

---

[1] فيليب هامون ،**سيميولوجية الشخصية الروائية** ، تر. سعيد بنكراد و عبد الفتاح كليطو ،دار الكلام للنشر والتوزيع ،الرباط 1990 ص 30

[2] فيليب هامون، المرجع نفسه، ص.31

[3] سعيد بنكراد : **مدخل إلى السيميائيات السردية** ، ص 68

يتحدد البرنامج السردي إما من خلال تعاقد مبدئي يحدد نمط تداول الموضوعات داخل المساحة النصية الفاصلة بين لحظتي البداية و النهاية، وإما من خلال إرساء قواعد بنية سجالية تضع على مسرح الأحداث ذاتين تتصارعان من اجل الحصول على نفس الموضوع[1].

يتعلق البرنامج السردي بعملية التحويل التي تتسم باتصال الفاعل بموضوع القيمة المرغوب في امتلاكه أو بالانفصال عنه، وينبه غريماس إلى أن الفاعل لا يشترط أن يكون إنسانا بالضرورة، وموضوع القيمة ليس شيئا جامدا، إنما هي ادوار، مفاهيم، وضعيات تركيبية تحكمها علاقات، ينبغي أن نلاحظ في هذا السياق أن درجة الصراع بين العوامل تقاس بالقيم التي يسعى كل طرف إلى تحقيقها و تكتسي على هذا الأساس العلاقة –فاعل / قيمة– أهمية بالغة في النص السردي[2]. و الفاعل هو في حقيقة الأمر فاعلان:

- فاعل أول متعلق بملفوظ الحالة لذلك سمي بفاعل الحالة.
- فاعل أخر مرتبط بملفوظ الفعل و يسمى فاعل الفعل.

بهذا نحدد البرنامج السردي في الصيغة الرمزية التالية:

ب س : و (ف) ⟸ [(ف n2 م) ⟵ (ف2 u م)]

ب س: و (1) ⟸ [(ف2 u م) ⟵ (ف2 n م)]

[1] سعيد بنكراد : **مدخل إلى السيميائيات السردية**، ص68.

[2] غريماس.أ.ج وآخرون: **الكشف عن المعنى في النص السردي (النظرية السيميائية السردية)**، تر: عبد الحميد بورايو دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر،ص138.

أ- البرنامج السردي العادي البسيط Le programme narrative normal simple:

نعني به مجموع التحولات و الوظائف أو الملفوظات السردية التي تنتقل بالفاعل الأساسي من حالة بدئية إلى حالة نهائية، بحيث تقوم على فعل انجازي واحد يتوخى قلب الحالة البدئية بغض النظر عن كونها حالة اتصال أو انفصاله و استبدالها بحالة نهائية لا غير[1].

ب- البرنامج السردي المركب Le programme narrative complexe:

المقصود به هو إدماج فاعل ثاني يبحث عن نفس الموضوع الذي يبحث عنه الفاعل الأول أو عن موضوع آخر، بحيث يدخل في صراع معه وهو ما يطلق عليه غريماس بمضاعفة المشروع السردي[2].

بما أن الموضوع واحد يتنازع عليه عدد من الفاعلين يكون في حالة أولية مثل:

(ف1 n م) و (ف2 u م) نختزلها في : (ف1 n م u ف2)

ويصبح في حالة نهائية مثل:

(ف1 u م) و (ف2 n م) نختزلها في : (ف1 u م n ف2)

و بتدخل فاعل الفعل (ف3) للقيام بعملية التحويل بين الحالتين يصبح لدينا:

ب س : و (ف3) ⟸ [((ف1 n م u ف2) ⟵ (ف1 u م n ف2)]

[1] عبد العالي بوطيب ، **مستويات تحليل النص الروائي**، ط 1 ، مطبعة الأمنية ، الرباط 1999 ، ص 113

[2] بوطاجين السعيد: **الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة**، ط، 1منشورات الاختلاف الجزائر، 2000،ص82.

1-2-2 الخطاطة السردية Le parcoure narrative:

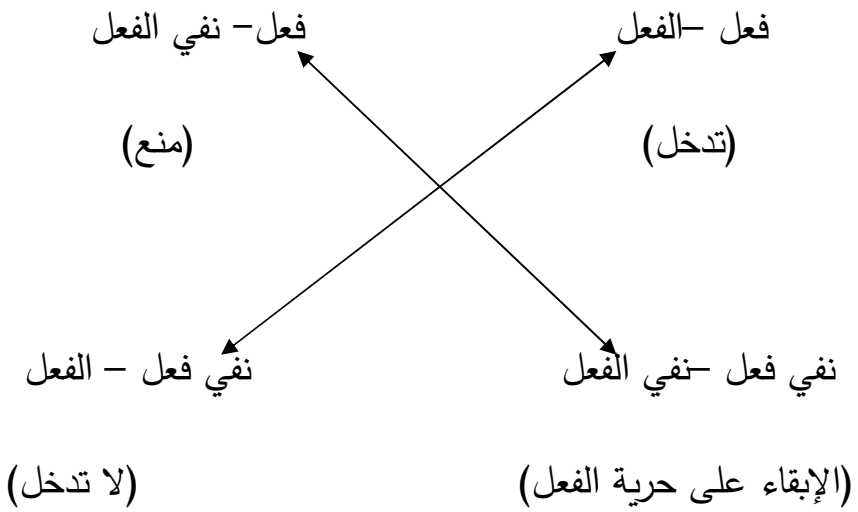
تنظم الخطاطة السردية البرنامج السردي في أربعة أطوار متتابعة ومترابطة ترابطا منطقيا، بحيث يفترض كل طور الطور الأخر، وهذه الأطوار هي:

التحريك – الأهلية أو الكفاءة – الأداء أو الانجاز – الجزاء أو التقويم.

أ/ التحريك (فعل الفعل) manipulation:

ينطلق به البرنامج السردي و يتجسد في فعل يمارسه إنسان آخر يهدف إلى إلزامه بتنفيذ برنامج معطى[1]، بهذا يظهر التحريك كفعل الفعل: فعل أول يمارسه المرسل يدفع من خلاله المرسل إليه–الفاعل – إلى القيام بفعل ما أو أداء برنامج سردي معطى، بعبارة أخرى يقوم المرسل في هذه المرحلة الأولية من البرنامج السردي باستئجار فاعل بهدف تنفيذ فعل معطى. لهذا يعرف السيميائيون التحريك بأنه " ملفوظ فعل يسير ملفوظ فعل آخر" [2].

وقد قام غريماس بإسقاط التحريك باعتباره فعل الفعل على المربع السيميائي:



[1] A.J.Greimas/J.courtes, **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**,p220.

[2] جميلة بوعبد الله، **القيم و الايديولوجيا في رواية الحي اللاتيني**، ص.62

في التحريك خلق صيغة فعل الفعل، أي الدفع بالذات للقيام بفعل ما، أي إرادة قد يكون مصدرها ذات الفاعل أو من مصدر آخر، وتسمى هذه المرحلة بمرحلة الاحتمال و خلالها يتجسد بعدان أساسيان هما:

- **بعد إقناعي:** يتجسد بفعل إقناعي يعود إلى المرسل.
- **بعد تأويلي:** يتجسد بفعل تأويلي يعود إلى المرسل إليه.

ب- الكفاءة أو الأهلية la compétence:

في هذه المرحلة ينتقل الفعل من حالة الاحتمال المجسدة في فعل إقناع (المرسل) و فعل تأويلي (الذات) إلى حالة التحيين، وكي تحقق الذات عملها يجب أن تمتلك الكفاءة اللازمة من قبل حتى تكون مؤهلة للقيام بالفعل و بالتالي امتلاك موضوع قيمة ما[1].

يظهر دور الكفاءة أو الأهلية من خلال قطبي التحريك و الانجاز، وهي بذلك مرحلة وسطية ضرورية لتحقيق الفعل، و الأهلية و الانجاز يتداخلان كفعلين احدهما متحقق في النص و الآخر يتحقق كأثر تداولي يخص الأهلية الموسوعية للقارئ[2].

تحدد الكفاءة كذلك بواسطة "كينونة الفعل"، أي العناصر التي يجب توفرها في الفاعل لكي يتمكن من الفعل، وقد ميز غريماس بين كفائتين يشكل اجتماعهما ما يسمى بكفاءة الفاعل و هي:[3]

- **الكفاءة الدلالية:** و هي التي يتمثل شكلها المبسط في البرنامج السردي الافتراضي.

---

[1] رشيد بن مالك: **البنية السردية في النظرية السيميائية**، دار الحكمة ، الجزائر، دط ، 2001، ص.26

[2] رشيد بن مالك : **مقدمة في السيميائية السردية**، ص.20

[3] جميلة بوعبد الله: **القيم و الايديولوجيا في رواية الحي اللاتيني**، ص.62

- **الكفاءة الكيفية:** يمكن وصفها كتنظيم مراتبي للكيفيات، تسمح هذه الكفاءة بالانتقال من الافتراض إلى تحقيق البرنامج السردي.

تتمفصل الكفاءة في أربع كيفيات Modalités وهي:

الواجب – الإرادة – المعرفة – القدرة.

هذه الكيفيات تكيف الفعل كما يمكن أن تكيف الكينونة être فنتحصل على:

وجوب الفعل / إرادة الفعل / معرفة الفعل / قدرة الفعل.

وجوب الكينونة / إرادة الكينونة / معرفة الكينونة / قدرة الكينونة.

إن ما يهمنا في هذا الجزء هو كيفيات الفعل لأن امتلاك الفاعل لها هو الذي يؤهله ويسمح له بالانتقال إلى الفعل و انجاز ما التزم به في مرحلة التحريك.

لشرح الكيفيات التي تكون الكفاءة نأخذ الأمثلة التالية:[1]

- أريد أن اذهب إلى المكتبة لاقتناء المراجع.
- يجب أن اذهب إلى المكتبة لاقتناء المراجع.
- استطيع أن اذهب إلى المكتبة لاقتناء المراجع.
- اعلم أني سأذهب إلى المكتبة لاقتناء المراجع.

تشترك هذه الملفوظات في الوحدات العاملية المجسدة في ضمير المتكلم– الفاعل – و أداء مشترك هو الذهاب إلى المكتبة لاقتناء المراجع، لكن وقوع الاختلاف وارد بين أطراف

[1] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**، ص 61.

تلك الوحدات العاملية، يتجلى في الملفوظ الأول " إرادة الفعل" و يبرز في الملفوظ الثاني "وجوب الفعل" ويفيد الثالث "قدرة الفعل" بينما يبين الرابع "معرفة الفعل"[1].

إن الكفاءة هي نظام مراتبي من الكيفيات، يعني أن هذه الأخيرة تتموقع على نفس المستوى، كما أنها ترتبط فيما بينها بعلاقات استلزامية، فكيفيات التحقيق تستلزم كيفيات التحيين التي بدورها تستلزم كيفيات الافتراض[2]. ويمكن تمثيلها بواسطة الخطاطة التالية:

الكفاءة / الأداء		
كيفيات افتراضية	كيفيات محينة	كيفيات محققة
وجوب الفعل إرادة الفعل **تأسيس الفاعل**	قدرة الفعل معرفة الفعل **تأهيل الفاعل**	فعل- كينونة **تحقيق الفاعل**

لكي نتبين كفاءة القائم بالفعل إن كانت بإرادته أم بقدرته أم بمعرفته أم بهذه المقومات جميعا، أم ببعض الأنماط التي تدخل في سياق المزج بين بعضها و اختزال بعضها الآخر

فالأمر يتعلق بجملة من الموجهات المحددة للكفاءة، وافرة العدد لا يمكن حصرها، وقد حد غريماس منها و أرجعها- استجابة لما يتطلبه المنهج الاستقرائي القائم على إخضاع المادة المشتتة إلى قواعد قليلة جامعة- إلى ثلاثة رئيسية:[3]الافتراض – التحيين – التحقيق.

[1] نادية بوشفرة: مرجع سابق، ص.61

[2] A.J.Greimas, **Du sens II** ; p81.

[3] جميلة بوعبد الله، **القيم و الايديولوجيا في رواية الحي اللاتيني**، ص67 .

1/ الافتراض (وجوب الفعل – إرادة الفعل)(vouloir faire – pouvoir faire):

ترتكز على قوة الفاعل بحكم استباقها للفعل من خلال الوجوب و الإرادة الممهدين لتحقيق الفعل، غير أن هذه القيم الموجهة للفاعل تفترض وجود عامل تسند إليه مهمة التبليغ لوجوب الفعل أو إرادة الفعل على نحو الصياغة المعبر عنها كالآتي:[1]

ف (ف2) n [(ف1 u م) ⟵ (ف1 n م)]

ويتم تبليغ الموضوعات حسب إحدى الإمكانيتين التاليتين:[2]

– **تبليغ انعكاسي:** ممثل واحد يقوم بدوري المرسل و الفاعل، وذلك من عندما يقرر الفاعل تنفيذ برنامج معطى من تلقاء نفسه دون تدخل هيئة خارجية (ف1 = ف2).

– **تبليغ متعدي:** يأخذ على عاتقه تدخل قائمين بالفعل، فتتعدد الأدوار و يتقاسمها هؤلاء و يطول بذلك البرنامج السردي المعطى(ف1 ≠ ف2 ≠ ف3≠...).

2/ التحيين (قدرة الفعل – معرفة الفعل) (pouvoir faire –savoir faire) :

إن الانتقال من الافتراض إلى التحيين يعني وجود تطور سردي، حيث تعتبر موجهات التحيين امتدادا لموجهات الافتراض، وتعرف بمدى قدرة الفاعل على انجاز الفعل.كما أنها تعتبر موجهات تأهيلية تحدد نوعية فعل الفاعل العملي و استطاعته في إدارة الفعل، تمثل قدرة الفعل و معرفة الفعل كيفيتين مختلفتين للفعل بحسب الموجه حيث يلتزم الفاعل بفعل

[1] Groupe d'entrevernes, **Analyse sémiotique des textes**, les éditions Toubkal premiére édition marocaine, 1987;p35.

[2] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**، ص 62.

معين يتسم به. ومن ذلك نستنتج أن:[1]

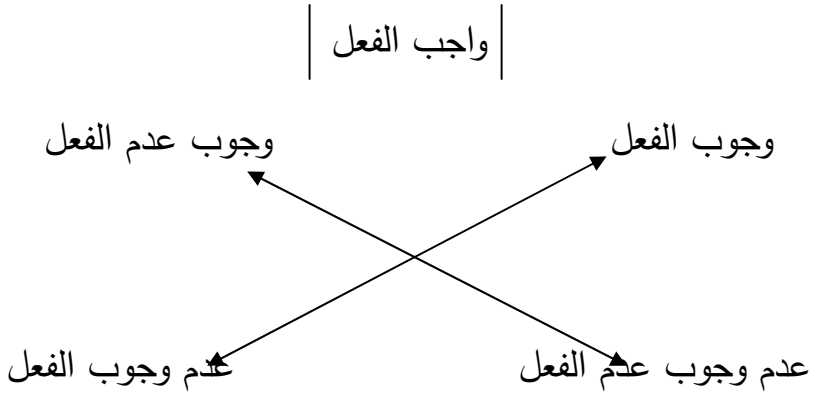
– معرفة الفعل تتماشى قيمها و تستقر على صعيد البعد المعرفي، حيث تتحول ذاكرة الفاعل إلى خزان يتراكم فيه كل ما يمر به من محن و تجارب مكونة بذلك معرفة الفعل.

– قدرة الفعل هي الطاقة الكامنة التي تكسب الفاعل قوة و عزيمة في تخطي الصعاب إذ تؤهله هذه القيمة الموجهة للاستعداد لتنفيذ المهمة المنتظرة.

3/ التحقيق (فعل – كينونة) (être – faire) :

تحقق هذه الموجهات اللحظات الحاسمة التي يكشف فيها عن كفاءة الفاعل من خلال أداء أساسي محول للحالات، حيث يظهر الفاعل المضاد بدل المرسل الذي يختفي في هذه الأجواء العصيبة و المتميزة بالمواجهة (مواجهة الفاعل للفاعل المضاد)، في هذه الأثناء تتبين قوة الواحد من ضعف الآخر بإعادة موضوع القيمة الذي يشكل موضوع النزاع بينهما[2].

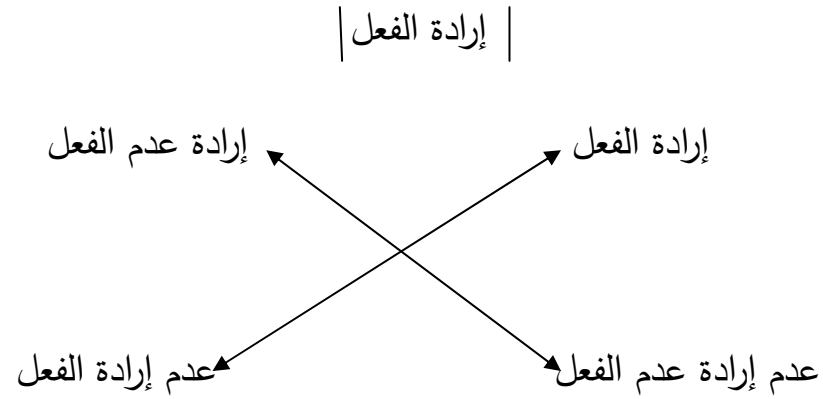
قام غريماس بإسقاط هذه الموجهات على المربع السيميائي كما يلي:[3]



[1] نادية بوشفرة: مرجع سابق، ص 63.

[2] المرجع نفسه، ص 64.

[3] A.J.Greimas, **Du sens II** ; p73.



كما قام بمواجهة هذه الموجهات فيما بينها فتحصل على توليفات عديدة، نذكر على سبيل المثال: /واجب الفعل/ مع /إرادة الفعل/ فنتحصل على:[1]

- / وجوب الفعل/ + /إرادة الفعل/ = الطاقة النشطة للفاعل.
- / وجوب عدم الفعل /+ / إرادة عدم الفعل/ = الفاعل في حالة تردد.
- / عدم وجوب عدم الفعل / + / عدم إرادة عدم الفعل / = يلتمس من الفاعل إرادة سلبية.
- / عدم وجوب الفعل / + / عدم إرادة الفعل / = تحقق المقاومة.

جـ/ الأداء أو الانجاز performance:

هذه الوحدة السردية تتألف من سلسلة من الملفوظات السردية (ملفوظات فعل أو ملفوظات حالة) تخضع لترابط منطقي، تشكل بدورها برنامجا سرديا تتحقق من خلالها ثلاث مراحل:[2]

- **مرحلة المواجهة confrontation:** تتم فيها المقابلة بين ذاتين.

[1] نادية بوشفرة: مرجع سابق، ص .63

[2] المرجع نفسه، ص.67

- **مرحلة الهيمنة domination:** يتم فيها النفي من احد الطرفين لتهيمن إحداهما على الأخرى.

- **مرحلة المنح don:** تستحوذ فيها الذات المهيمنة على موضوع القيمة (م) و بذلك تنتصر على الذات الأخرى، وعبر غريماس عن هذه المراحل بالمعادلات التالية:[1]

1/ مواجهة ← (ذ1 ⟺ ذ2)

2/ هيمنة ← (ذ1 ⟸ ذ2)

3/ منح ← (ذ1 ⟹ م)

الانجاز كفعل يحيلنا إلى فعل الفعل، وهو الحلقة النهائية للتحولات المسجلة في النص السردي، وبذلك فالانجاز هو العنصر المحقق لعنصر التحريك الذي يقابله، والانجاز هو الوجه القيمي للجزاء[2].

د/ الجزاء sanction:

الجزاء هو نهاية الخطاطة السردية، ولا يكون له أي معنى إلا بارتباطه بعنصر التحريك كون هذا الأخير هو النقطة الأولى التي ينطلق منها الفعل السردي، والجزاء هو الحكم على الأفعال التي تم انجازها[3].

---

[1] voir: A.J.Greimas: **De sens**,p172,173.«EN_1=F: confrontation(s1↔s2). EN_2=F: Domination(s1→s2). EN3=F: Attribution(s1←O)».

[2] محمد ناصر العجيمي: **في الخطاب السردي**، ص .27

[3] سعيد بنكراد ، **مدخل إلى السيميائيات السردية** ، ص.65

2/ المكون الخطابي composant discursive:

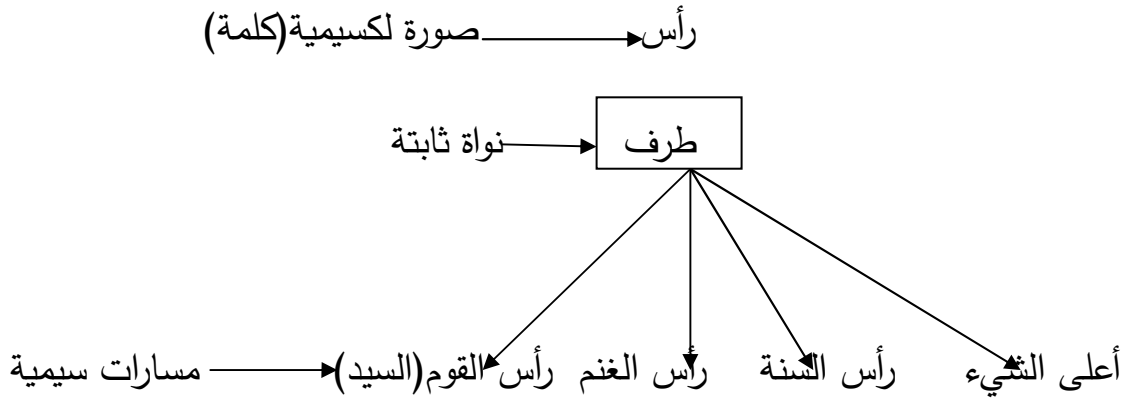
يقوم المستوى الخطابي على جملة من المفاهيم الإجرائية التي تساعد المحلل السيميائي على بسط النص، إذ يقدم مضمون النص كما لو انه صور منظمة ومرتبة وفق مسارات صورية يحدد فيها التمفصل الخصوصي للقيم الموضوعاتية[1]، وهذه المفاهيم هي: الصور المسارات الصورية، الدور الموضوعاتي، الممثل، ثنائية التفضية والتزمين.

ويمكن بسط هذه المفاهيم كالآتي:

2-1 الصور la figure:

هي وحدات المضمون التي تسمح بإلباس الأدوار العاملية و الوظائف التي يؤدونها وتعرف الصورة (الليكسيم) بوجود نواة ثابتة، انطلاقا منها ترتسم إمكانات متعددة للاستعمال حسب السياق، أي مسارات سيمية[2].

ويعني المسار السيمي استعمال الصورة (الكلمة) في سياق ما، فهو بذلك يعكس طابعها المحقق.



[1] محمد ناصر العجيمي: **في الخطاب السردي**، ص.76

[2] المرجع نفسه، ص.79

إن الصورة هي العناصر القاعدية التي يتشكل على أساسها كل ما نعرفه ممن نصوص وتقسم الصور إلى:[1]

- **صور معجمية:** وصف الصورة لكل معانيها الممكنة و بكل مساراتها المحتملة باعتبارها مجموعة منظمة من المعاني.

- **صور سياقية:** استعمال و استغلال إمكانية من الإمكانات التي تحملها صورة ما مرتبطة بالسياق ولها طابع محقق.

2-2 المسار التصويري parcours figuratifs:

يتكون المسار التصويري من مجموعة من الصور يستدعي بعضها بعضا، بعبارة أخرى هو عبارة عن "تسلسل متناظر لصور مؤتلفة مع تيم معطى"[2].

للمسار التصويري ضربين من ضروب نظام الصور، الأول يسميه غريماس :" المسار الصوري" ويعرفه بأنه مجموعة صور متلاحمة يشد بعضها بعضا و يحيل بعضها على بعض، فالسيارة و القطار و الحافلة و الطائرة تؤلف مسارا صوريا يحمل عنوان"وسائل النقل"[3]. أما الضرب الثاني من نظام الصور فيسميه غريماس " التجمع الصوري" أو "التصويرية" التي تتحدد من خلال اشتغال الوحدات أو الصور الليكسيمية التي تتسلسل من منظور قسري، ويؤدي هذا التسلسل إلى كوكبية لها تنظيمها الخاص[4].

تتشابك مجموعة من المسارات التصويرية لتكون ما يسمى " التشكل الخطابي" و

---

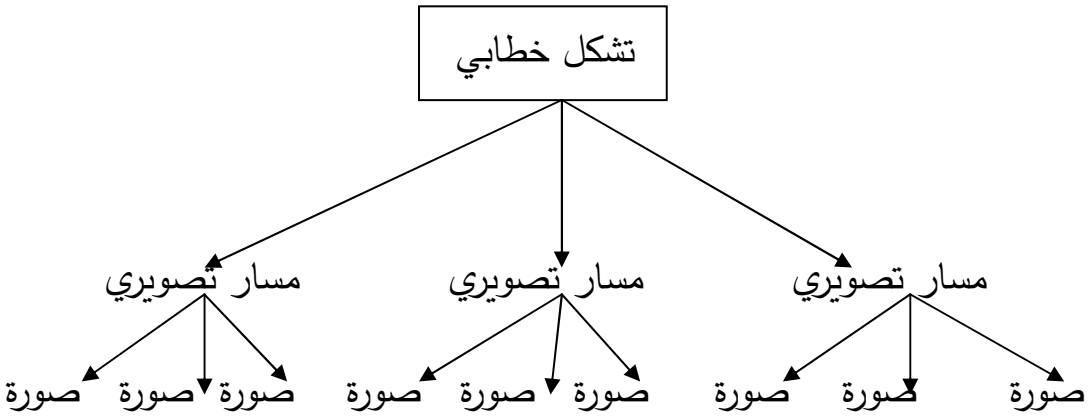
[1] جميلة بوعبد الله، **القيم و الايديولوجيا في رواية الحي اللاتيني**، ص 102.

[2] Groupe d'entrevernes, **Analyse sémiotique des textes**, p94.

[3] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**، ص .83

[4] جميلة بوعبد الله، مرجع سابق ، ص 104.

نوضحه بالشكل التالي:



2-3 الدور الموضوعاتي le rol thématique:

إن ضبط العلاقة بين الصورة و الموضوع يقف على ثلاث حالات:[1]

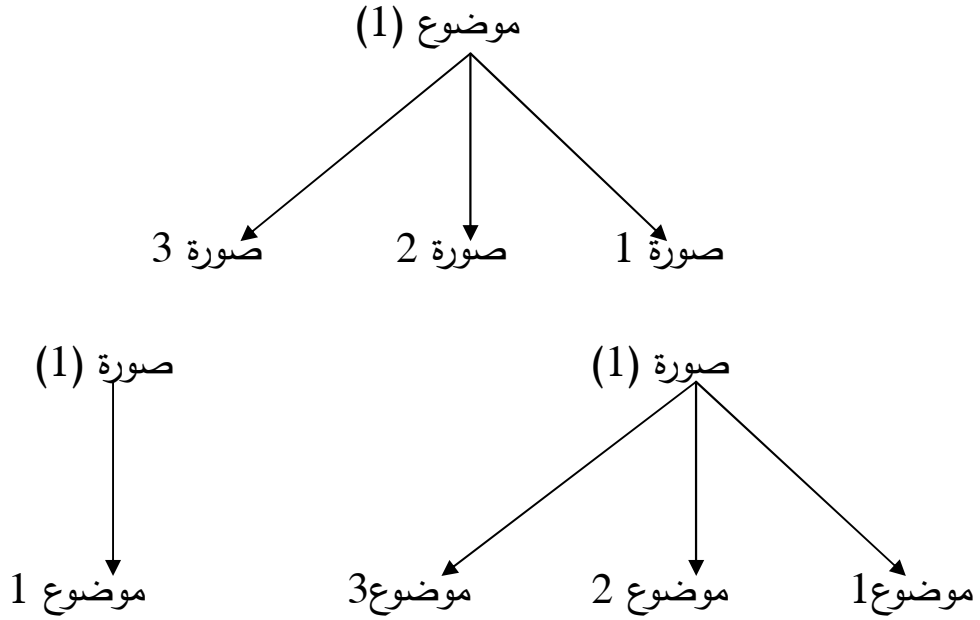
- قد يكتسي الموضوع الواحد أساليب مختلفة للتعبير عن صور شتى، كان يكون موضوع الإثارة على سبيل المثال يحيل على الصور التالية: إثارة الضحك- إثارة الشكوك – إثارة الحماس – إثارة الحرب....

- قد تؤدي الصورة الواحدة إلى موضوعات متعددة تختلف باختلاف المعتقدات و التأويلات، فصورة السحر مثلا قد يعتبرها أهل العلم شعوذة، وعند بعض البسطاء علاج للأمراض، و عند أهل الدين كفر...

- قد نجد صورة واحدة تعبر عن موضوع واحد، مثل الحمامة البيضاء ترمز للسلام ويمكن توضيح هذه الحالات كالآتي:[2]

[1] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**، ص.84

[2] المرجع نفسه، ص.85



2-4 الممثل(القائم بالفعل) l'acteur:

يعتبر الممثل مكونا من مكونات المستوى الخطابي ويحدده غريماس بقوله:" إذا كان العامل يتميز بطبيعته التركيبية فإن مفهوم الممثل يبدو منذ الوهلة الأولى على الأقل غير مرتبط بالتركيب و لكن بالدلالة"[1].ولا يختلف مفهوم الممثل عند غريماس عن مفهوم الشخصية، في حين يبقى مفهوم العامل أكثر تجريدية و شمولية من هذين[2].

يضع غريماس العامل مقابل للمثل (القائم بالفعل) ليفرق بينهما، إذ أن العامل الواحد قد يتجسد في أكثر من ممثل، وكما يجوز أن يكون الممثل واحدا مجسدا لادوار متعددة، وفي هذه المسالة يشير غريماس إلى العلاقة بين الممثل و العامل باعتبارها قانونا تتمثل في حالتين:[3]

- أن العامل (ع1) يتمظهر في الخطاب عبر الممثلين (م1، م2، م3...).

[1] جوزيف كورتيس: **مدخل الى السيميائية و الخطابية**، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2007، ص104.

[2] المرجع نفسه، ص105.

[3] نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**، ص86.

- أن ممثل (1) يتفرع إلى عوامل كثيرة (ع1، ع2،ع3...).

وإذا كان العامل (ع1) يشكل نواة لاستقطاب الممثلين، فان الممثل (م1) يمثل نواة لتوزيع العوامل، والحالتان تتمظهران بتحديد البرنامج السردي[1].

2-5 التفضية و التزمين Spatialisation / Temporalisation:

نقصد بالتفضية تحديد الأطر الفضائية للبرامج السردية، وقد تم تقسيم الفضاء إلى:[2]

- **الفضاء الخارجي:** يوجد خارج فضاء الأداء، وهو المكان الذي يذهب منه البطل عندما يبدا في السعي و الذي يعود إليه بعد إتمام انجازه للفعل.
- **الفضاء الموضعي:** و هو بدوره ينقسم إلى:

- **فضاء أو موضع الأداء:** وهو الفضاء الذي يحقق فيه البطل الأداء.
- **الفضاء أو الموضع المحاذي:** وهو الفضاء الذي يمتلك فيه الفاعل الكفاءات التي تؤهله للقيام بالفعل.

[1] نادية بوشفرة ،المرجع السابق، ص.87

[2] جميلة بوعبد الله: **القيم و الايديولوجيا في رواية الحي اللاتيني**، ص 110.

ويتمثل التزمين في مجموعة إجراءات، أولها خلق برمجة زمنية تتميز بتحويل محور الاقتضاءات (التسلسل المنطقي للبرامج السردية) إلى محور التعاقب، ترتيب زمني للاحداث[1].

ويكمن التزمين في إنتاج تأثير معنى: زمنية temporalité وهو الذي يسمح بتحويل تنظيم سردي معين إلى قصة، فالزمن هو العنصر الأساسي الذي تتطلبه عملية سرد الأحداث لكي تتحول إلى قصة[2].

[1] A.J.Greimas/J.Courtes, **Dictionnaire Raisonné** , p 387-388.

[2] جميلة بوعبد الله: **القيم و الايديولوجيا في رواية الحي اللاتيني**، ص 111.

الفصل الثاني

بنية التجلي و المستوى العميق في "طاسيليا "

أ- الخطاب المسرحي

ب- التعريف بالشاعر

ج- رؤية شمولية للنص المسرحي "طاسيليا"

I/ التمظهر السطحي للخطاب المسرحي"طاسيليا":

1- البناء الدلالي العام ل"طاسيليا"

- الحالة النهائية (لحظة انغلاق السرد)

- الحالة الابتدائية (لحظة انطلاق السرد)

- التحول الدلالي

2- تقطيع النص

II/ المستوى العميق ل"طاسيليا":

1- المربع السيميائي

2- تسريد المربع السيميائي

3- تسريد المربعات

يعنى الجانب التطبيقي بتتبع مستويات بناء المعنى في الخطاب المسرحي " طاسيليا" للشاعر عز الدين ميهوبي، لرصد معالم الإستراتيجية التي بني عليها المعنى في مستوياته المختلفة الدلالية و السردية و الخطابية.

قبل الخوض في أغوار النص لابد من المرور أولا بتقديم نبذة عن الخطاب المسرحي عامة ثم عن حياة الشاعر وأعماله ثم تقديم ملخصا عن المسرحية قبل الدخول في عملية التحليل.

أ- الخطاب المسرحي:

يتميز الخطاب المسرحي عن غيره من الأجناس الأدبية كالقصة والرواية بكونه منفتحا على العرض المسرحي ولو على سبيل الافتراض، فهو يجسد قصة ولا يحكيها ففيه تتحدث الشخصيات و تتصرف بنفسها عوض أن يتدخل الكاتب للتعليق عليها باستعمال الوصف أو السرد المباشر.

عناصر الخطاب المسرحي:

- **الفكرة الرئيسية:**

الفكرة الرئيسية هي اللبنة الأولى والأساسية في بناء أي نص درامي عامة. لذا فاختيار الفكرة من أهم وأول عناصر كتابة النص المسرحي وذلك لأنه لو لم يكن هناك قضية ما تشغل المؤلف يحاول طرحها من خلال النص المسرحي لما كان هناك نص مسرحي فالفكرة محور ارتكاز أي نص مسرحي.[1] ولا بد أن تكون تلك الفكرة واضحة ومحددة الأبعاد لدى المؤلف لكي يستطيع التعبير عنها من خلال الشخوص المسرحية

[1] مدخل إلى علوم المسرح: موقع تعليمي:http://theater-learn.blogspot.com/favicon.ico

التي يُحملها الرسالة التي يود توجيهها إلى الجمهور بشكل غير مباشر من خلال قالب درامي يعتمد على بناء فني محدد. وأياً كان نوع الفكرة لابد وأن يكون مؤلف النص مُلم بجميع جوانبها وأبعادها وتفريعاتها كي يستطيع الجمهور استيعاب ما يُحمله المؤلف للنص المسرحي من خطاب موجه للجمهور يعبر عن رؤيته تجاه الموضوع أو الفكرة المُثارة في النص المسرحي .[1]

- **الشخصية:**

الشخصية (الشخصيات) تُعد بمثابة الوسيط الذي يُحمل بالمضمون الفكري الذي يعبر عن رؤية المؤلف في القضية التي يتناولها من خلال النص المسرحي الذي يكتبه، إذ أنه من خلال تصوره ورسمه للشخصيات يقوم بتحميلها بالخطاب العام للنص المسرحي من خلال كيفية طرح شكل الشخصية وطبيعتها ودورها في شبكة العلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى في النص ودورها في تحريك الحدث وتطوره وتبعاً لنوع الشخصية محورية أم ثانوية ..الخ. إذ يعبر المؤلف بشكل غير مباشر عن فكرته وخطابه الذي ينسجه داخل الحدث الدرامي للمسرحية من خلال الحوارات التي تدور بين الشخصيات على خشبة المسرح والمكتوبة على الورق في النص المسرحي. وهنا نجد أن الشخصية المسرحية يوجد لها العديد من الأنواع: (شخصية رئيسية. ثانوية. نمطية...)[2].

- **الحبكة :**

تُعد الحبكة " بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها "أرسطو" بأنها نواة التراجيديا والتي تتنزل منها منزلة الروح".فالحبكة في أبسط تعريفاتها " المقصود

[1] مدخل إلى علوم المسرح: موقع تعليمي:http://theater-learn.blogspot.com/favicon.ico

[2] عادل النادي : **مدخل إلي فن كتابة الدراما**، ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط، مصر، القاهرة، 1993.

بالحبكة هو التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد. أنها عملية هندسة وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة. وعلى هذا فكل مسرحية حتى ولو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة أي من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعة في شكل معين ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظرياً فقط لأنها هي روح العملية الدرامية[1].

وتتكون الحبكة من بداية (مقدمة) ووسط. كما أن هناك العديد من الحبكات منها:

- **الحبكة البسيطة:** وهي التي تتكون من حدث درامي واحد من بداية العمل إلي نهايته.
- **الحبكة المعقدة** : وهي الحبكة المكونة من أحداث فرعية تعمل على تغذية الحبكة الرئيسية.
- **الحبكة المحكمة** :تعتمد علي التتابع الحتمي للأحداث وهو ليس تتابع آلي لكنه ممزوج بالمنظور الفكري للمؤلف.[2]وتتكون الحبكة من :

1- **التقديمة الدرامية** : ذلك الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث أو محادثة درامية. وفي هذا المشهد الدرامي يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل وزمانه وعلاقة الشخصيات ببعضها وفكرة عن الموضوع المُعالج والخلفية الاجتماعية وبعض الإشارات إلي الأحداث السابقة ويجب أن تكون التقديمة جزءُ لا يتجزأ من النص المسرحي ككل [3].

[1] إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، دار المعارف ، القاهرة دط، 1985 ، ص - 88.
[2] عادل النادي :مرجع سابق، ص 58:56.
[3] المرجع نفسه،ص59.

2- **نقطة الانطلاق** : هي البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية ويعرفها "أرسطو" بأنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم .

3- **الحدث الصاعد** : هو ذلك الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد التقديمة ويحركه العامل المثير إلي أعلي كي يصدمه بقوى التصارع وعادة ما يفضي الحدث إلي ذروة التأزم .

4- **الاكتشافات:** هي اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل مثل اكتشاف أخ أن شقيقه يحب صديقته أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد علي تطوير الأحداث ورسم الشخصيات .

5- **التنبؤ والتلميح** : هو تقديم كلمة أو إشارة أو فعل يهيئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل، فهو التمهيد المنطقي للأحداث .

6- **التعقيد** : هو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث، كاصطدام البطل بشئ معارض يدفعه إلي التصارع معه وعلي هذا فإن التعقيد هو نتاج العامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغيير مجراه والتعقيد يثير في نفس المشاهد التشويق والترقب وحب الاستطلاع .

7- **التشويق** : هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد ، الخوف علي مصير الشخصية، والأمل في نجاتها ويتم عن طريق إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شئ من القلق الممزوج بالمتعة هذا الاهتمام يخلق ترقباً لنتيجة ما لفترة زمنية محددة حتى إذا فُجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام[1].

[1] عادل النادي :مرجع سابق،ص 59.

8- **الأزمة** : هي لحظة التوتر التي تسببها القوي المتعارضة ، وتؤدي إلي ترقب في تحول الحدث الدرامي. والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات [1].

9- **الذروة** : فهي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور إلي النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلي تفجير .

10- **الحدث الهابط** : هو الحدث الذي يلي الذروة ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسيكي نصف المسرحية الثاني تقريبا وفي هذا النصف يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهوية .

11-**الحل:** هو هبوط الفعل بعد وصوله إلي ذروة التأزم إنه محصلة الأحداث المسرحية المتوترة وعلي هذا فهو وقوع الفجيعة في المأساة وحدوث النهاية السعيدة أي هي المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت معقدة [2].

- **الحوار:**

في المجال المسرحي يتميز الحوار بقيم خاصة منها :

- يدفع إلي تطوير الحدث الدرامي .. ومن ثم تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص.

---

[1] عادل النادي : **مدخل إلي فن كتابة الدراما**، ص 59.

[2] المرجع نفسه ، ص 60

- يعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية
- يولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش[1].
- يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل.

كما يعتبر الحوار أوضح جزء في العمل الدرامي وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ويُعبر به الكاتب عن الأحداث المقبلة والجارية في المسرحية وعن الشخصيات ومراحل تطورها. والحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيراً دقيقاً لا مبالغة فيه أو افتعال لأنه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين. فالحوار أداة التخاطب والسمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية وهى خاصية تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية.[2]

- الصراع:

يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي وهو ليس تناطح أفكار بل الصراع الدرامي يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى ، فالصراع يكون بين أرادتين متكافئتين، أو تصادم بين قوتين متكافئتين، أو تعارض أهداف ومصالح بين طرفين والهدف من هذه الصراعات البقاء .

[1] عادل النادي :مرجع سابق ص 60.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

-الإيقاع:

هو كيفية سير العمل الفني في سياق متناغم متسلسل بشكل منطقي يعطى طابع عام للإيقاع داخل العمل[1].

ب- التعريف بالشاعر:

ولد عز الدين ميهوبي في ربوع الحضنة عام (1959) لينتقل بعدها إلى سطيف رفقة عائلته، تحصل على شهادة البكالوريا سنة (1979) في أحضان الاوراس، ليبدأ رحلته عبر مختلف المعاهد الفنية و العلمية، من معهد الفنون الجميلة إلى معهد اللغة العربية و آدابها بجامعة باتنة، إلى المدرسة العليا للإدارة عام1984 .[2]

هي رحلة صاغها الشاعر و الأديب عز الدين ميهوبي من خلال مؤلفاته المتعددة بدءا بـ: "في البدء كان أوراس" 1985، إلى مجموعة من الدواوين الشعرية: "اللغة والغفران"1987، "الأشوري المنتظر"1995، "النخلة و المجذاف"، "ملصقات" "الرباعيات"، "شمعة الوطن"1997، وفي عام 2000 اصدر ديوان "كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس" وفي عام 2003 ديوان "قرابين لميلاد الفجر" و أخيرا ديوان "طاسيليا" عام2007 .[3]

بالإضافة إلى اوبيرات عديدة صورت تلفزيونيا أهمها: مواويل وطن 1994- ملجمة الجزائر 1994- حيزية1995- ملحمة 8 ماي1945 1996- الشمس والجلاد 1996- زبانا 1997- المسيرة 1997- قال الشهيد 1997.هذا بالإضافة إلى كتابة"سيرة خالدات" حيث جسد سيرة نساء رسم التاريخ حروفهن من ذهب، ويتعلق

[1] عادل النادي :مرجع سابق ، ص61.
[2] نجوى فيران: قصيدة "طاسيليا" لعز الدين ميهوبي-دراسة دلالية- جامعة العقيد لحاج لخضر ، باتنة، 2008/2007، ص 14.
[3] المرجع نفسه، ص ن.

الأمر بـ:"زنوبيا" ملكة تدمر، "عائشة أم عبد الله الصغير"، إيزابيل الزنجية"، "انديرا غاندي"، إضافة إلى قائمة من الدراسات الأدبية و اللغوية أبرزها: الضاد هذا الحرف المتمرد– دراسة حول اللغة العربية– أشعار منسية لذاكرة الثورة – دراسة أدبية.[1]

هذا بالإضافة إلى المناصب التي شغلها : من رئيس تجرير جريدة "الشعب" في بداية التسعينات، إلى تأسيسه جريدة "صدى الملاعب"، إلى مدير الأخبار بالتلفزيون الجزائري، لينتخب بعدها كعضو في البرلمان سنة 1997 ورئيسا لاتحاد الكتاب الجزائريين 1998، كما شغل منصب نائب رئيس الكتاب العرب ثم رئيسا لهذه الهيئة ثم مديرا عاما للإذاعة الوطنية، وأخيرا وزيرا للثقافة.

يعد عز الدين ميهوبي سفير الجزائر في مجالات الثقافة و الفكر و الإبداع في مختلف العواصم العربية و الأوروبية، ويعد من أهم شعراء الحداثة في الجزائر، اشتهر بغزارة انتاجاته و تنوع مواضيعه.وتبقى الساحة الثقافية الجزائرية تتطلع لمزيد من إصداراته و إطلالاته اللافتة و المتميزة.[2]

ج– رؤية شمولية للنص المسرحي طاسيليا:

"طاسيليا" قصيدة مطولة للشاعر عز الدين ميهوبي، هي عنوان لديوانه، تتربع على 127 صفحة من مجموع الديوان(198 صفحة) من الحجم المتوسط.

هي عمل شعري بأصوات مسرحة ومنشدة، تقع على مسرح إنشادي أسطوري يأخذ عناوينه وأسماءه و أبطاله من الأشجار في نزعة ميثيولوجية لإحياء العناصر، هي

[1] نجوى فيران، مرجع سابق ، ص15.

[2] المرجع نفسه ، ص16.

أصوات لأبطال ميثولوجيين بشرا وآلهة، لا تشكل حوارا مسرحيا فهي تأخذ شكل المسرح دون مضمونه وعلاقاته، تربط بين أبطالها علاقات حب وكره وحرب وصراع.[1]

يسير بنا الشاعر في فلك استعاري أسطوري، وهو فلك إنشادي و موزون، ولا يقدم الشاعر لهذا العمل الإنشادي بأي إشارة تومئ إلى المكان أو الزمان أو الأشخاص فليس ثمة أي تعريف ولو موجز للأصل الأسطوري للأشخاص و الأسماء، من هي طاسيليا؟ من هو غيلاس؟ من هو أنزار؟... ومن خلال القراءة يظهر لنا المسرح المكاني(ارض نوميديا)، ويفتتح المشاهد الراهب على ربوة بعصاه حيث ينشد شيئا على البرق و البحر و الماء...، يليه غيلاس الذي يظهر انه الراعي العاشق الذي لا يملك غير الناي كمهر لطاسيليا، أما طاسيليا فهي فتاة نوميديا ولا تظهر على المسرح إلا بعد صوت يونيسا العرافة سيدة المجهول، و أنزار سيد الماء و الرياح و الأمطار و الموت، ينافس غيلاس على حب طاسيليا و الاستئثار بها وهو ما جعل طاسيليا تضحي بحبها لغيلاس من اجل إنقاذ نوميديا من العطش، فتقدم نفسها كقربان لانزار عله يتكرم على الأرض بقطرة ماء حبسها في الأبراج المائية.

يظهر أنزار كرمز أسطوري وخرافي قوي في بلاد نوميديا ويتحكم في العناصر الطبيعية، و الصراع وفق هذا قائم بين قوة أنزار و حب غيلاس لينتصر العشق أخيرا بعد إقرار أنزار بقوة الحب على قوة القوة.[2]

[1] نجوى فيران، مرجع سابق.ص16.
[2] نجوى فيران، مرجع سابق، ص17.

I/ التمظهر السطحي للخطاب المسرحي "طاسيليا"

1- البناء الدلالي العام لـ"طاسيليا":

للوصول إلى البناء الدلالي العام للخطاب المسرحي"طاسيليا" لابد من المرور أو رصد ثلاث مراحل أساسية تتمثل في الحالة الابتدائية l'état initial و الحالة النهائية l'état final و التغير le transformation .

كما ذكرنا سابقا (الفصل الأول) تعد الحالة النهائية اللحظة التي وصل إليها السرد إلى آخر محطاته ، أما الحالة الابتدائية فهي اللحظة التي انطلق فيها السرد،أما التغير فهو اللحظة التي حدث فيها تغير الأوضاع البدئية لتصل إلى ما وصلت إليه في النهاية وتتحدد هذه المحطات من خلال مقارنة بعضها ببعض بحيث نتعرف على الحالة الابتدائية بعد مقارنتها بالحالة النهائية، كما نكتشف التغير بعد مقارنة الحالة النهائية بالحالة الابتدائية.[1]

1-1 الحالة النهائية(لحظة انغلاق السرد):

يمكننا تحديد الحالة النهائية لـ"طاسيليا" من خلال مقطوعة أنزار حيث يقول:[2]

كم كنت غبيا يا أنزار..

الغيمة تعرف شكل الحب

وأنت تراقص هذي الطفلة

---

[1] احمد أمين بوضياف:**إستراتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي**، مدينة الرياح لموسى ولد بنو أنموذجا، ص59.

[2] عز الدين ميهوبي: **طاسيليا** ، دار النهضة العربية،، د ط، بيروت، لبنان، 2007.ص 86.

وهي تراقص طفلا في الأحراش..

طاسيليا..

عودي للنهر وغني مثل نساء نوميديا

ودعي غيلاس يحبك أكثر..

وقول يونيسا العرافة:[1]

الآن فهمت..

العاشق غيرك يا أنزار

الماء له و لطاسيليا الفرح المسلوب

..والغالب حين يصيح هو المغلوب

الراهب:[2]

عادت طاسيليا

رقصت نسوة نوميديا

وبكى أنزار

[1] طاسيليا ، ص 85.

[2] طاسيليا ، ص 87.

فالحالة النهائية لـ "لطاسيليا" تتمثل في استسلام الشخصية المستبدة "أنزار" ونزول المطر، وبالتالي عودة الحياة و طاسيليا لأرض نوميديا، وانتصار الحب على الجبروت.

تمثل النهاية في المسرحية تعبير عن الحالة التي آل إليها السرد و الذي لم ينتج عنه حالة تغير أخرى، "فهي الوحدة الدلالية التي تتحكم بكافة الوحدات الأخرى في الوقت الذي لا تتحكم فيها أي شيء".[1]

إن عودة الحياة لأرض نوميديا وعودة طاسيليا إلى غيلاس وانتصار الحب والإرادة هي الحالة النهائية(ح̄)في المحور الدلالي للمسرحية.

1-2 الحالة الابتدائية(لحظة انطلاق السرد)

بما أن الحالة النهائية هي حالة مختلفة و مناقضة للحالة الابتدائية، حيث تشترك الحالة النهائية مع الحالة الابتدائية بسمة ما ويختلفان في كون أن كلا منهما يقع على طرفي النقيض على ذات المحور.

بما أن حياة طاسيليا و أهل نوميديا هي الحالة النهائية التي آل إليها السرد، فإن الحالة الابتدائية هي "الموت" ويعبر عنها من خلال حالة الجفاف التي أصابت ارض نوميديا بعد أن حبس أنزار الماء على أهل نوميديا، ويظهر ذلك من خلال جملة من الملفوظات السردية باعتبارها محددات للحالة البدئية، كقول **الراهب:**[2]

هل يأتي اليوم إله الماء

ويخرج من دمه أنزار

[1] قاسم مقداد: **التحليل السيميائي للقصة** ، ص06.

[2] طاسيليا ، ص05.

وقول **يونيسا "العرافة"**:[1]

طاسيليا يا نبتتنا الممهورة بالوجع المنسي..

لا تنتظري غيلاس فإن له في آخر هذه الأرض

حروبا ومآتم..

لا تنتظري فالآتي نحوك يسكن عرش الماء..

يجيئك حين يريد..

ويحمل ماء العشق

وينثر للفتيات خواتم[2]

...

أنزار سيأتي

وسيرحل في عينيك بعيدا..

ويعود مع الغيمات..[3]

أنزار يخاطب غيلاس:[4]

كن من شئت.

---

[1] طاسيليا، ص15.

[2] طاسيليا، ص15.

[3] طاسليا،ص ن.

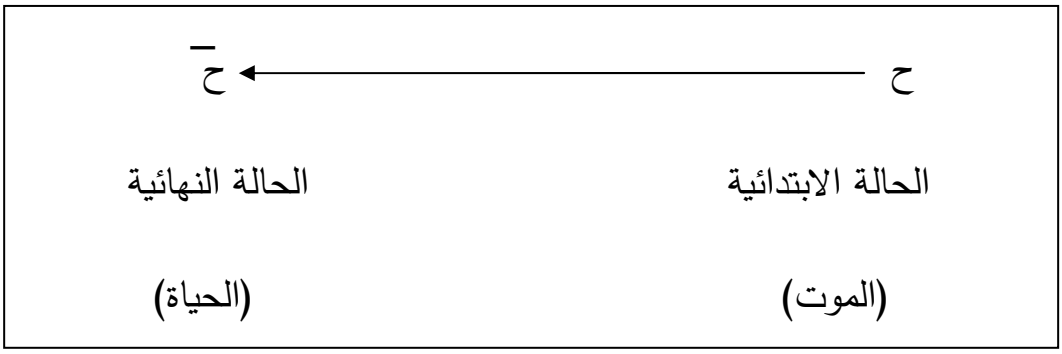
[4] طاسيليا، ص25.

فإن الطفلة لي..

أنا سيد ماء الحكمة..

سيموت الناس وتصبح نوميديا رمادا

ومن خلال الحالة النهائية و الحالة الابتدائية يمكن تحديد المحور الدلالي للمسرحية (موت –حياة) و التعبير عنه يكون من خلال الشكل التالي:



إن حالة الجفاف التي أصابت أرض نوميديا بعد أن حبس أنزار الماء تؤدي إلى الهلاك وبالتالي إلى الموت وهذا ما أرغم طاسيليا على التضحية بحبها لغيلاس الراعي من اجل إنقاذ نوميديا، فتقدم نفسها كقربان لأنزار عله يتكرم على الأرض بقطرة ماء كما يعتبر انتصار غيلاس العاشق على أنزار بمثابة نهاية المسرحية.

إن الحالة الابتدائية أو لحظة انطلاق السرد تتسم بميزة مشتركة و أخرى مفارقة مع الحالة النهائية لحظة انغلاق السرد، فالقاسم المشترك بين الحالة الابتدائية(الموت) و الحالة النهائية (الحياة) هو محور "الوجود" و الفاصل بينهما هو كونهما يقعان على طرفي النقيض على ذات المحور.

"والحقيقة أن لحظة انطلاق السرد ليس من الضروري أن تتجلى في السطر الأول ولا في الصفحة الأولى ولا حتى في الفصل الأول و إنما هو خاضع للمنطق المتناقض للتخييل الذي يجبرنا على تحديد كل لحظة بمقارنتها مع نقيضها في الحالة النهائية"[1]

ومن ملامح انطلاق السرد نجد بعض المقطوعات:

غيلاس يناجي نفسه:[2]

أعيتك حرائق هذي الأرض

وأتعبك الآتون بلا معنى

الأرض هي المعنى

والماء بكاء الطير

و طاسيليا قربان الوطن العطشان

يا أنزار..

هل في وطن الغربان..أمان

يرتفع صوت أنزار في أعلى البرج:[3]

يا طفل نوميديا..

ارحل عن ارض تعرف مائي..

---

[1] احمد أمين بوضياف:**إستراتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي**، ص62.

[2] طاسيليا، ص 24.

[3] طاسيليا، ص ن.

الأرض سمائي..

والطفلة لن تسمع صوت الناي..

الصوت الأوحد

اسمي..

بعد أن ضحت طاسيليا بحبها في سبيل إنقاذ ارض نوميديا من الهلاك وقدمت نفسها لأنزار، ستسعى لان تتحرر من أنزار وتدخل في صراع معه، كذلك يحاول غيلاس تغيير الوضع الأول واسترداد محبوبته طاسيليا، هذا الفعل سيفسر الحالة النهائية التي سبق تحديدها "الحياة" والتي تفسر بتحرر طاسيليا من أنزار وعودة الحياة لأرض نوميديا بنزول المطر وانتصار الحب، وبهذا يصبح لدينا محور دلالي جديد:

ح ⟵ ح̄	
الموت	الحياة
(كره+ عبودية)	(حب + تحرر)

ويظهر ذلك من خلال الملفوظات السردية التالية:

في أعلى الساحة من برج أنزار المائي تطل طاسيليا لترد على غيلاس:

طاسيليا:[1]

غيلاس تمر وتلمحني..

عصفورا كنت..

[1] طاسيليا، ص 47.

أنا الأغصان

وتلمحني..

أنزار غاضبا:[1]

ياطفلتهم ..

عودي إلى برجك

هذا الراعي لن يملا قلبك بالتغريد

لن يعرف كيف يجيء إليك

طاسيليا:[2]

هذا العرش بقايا الغيم

من نبع العشق أتيت

وصوت الناي غنائي

ويظهر صراع غيلاس مع أنزار من خلال المقطوعات التالية:

غيلاس:[3]

طاسيليا لن يأخذها غيري..

---

[1] طاسيليا، ص 47.

[2] طاسيليا، ص 55.

[3] طاسيليا، ص64.

يا أنزار..

اخرج من برجك..

هذا أنا غيلاس

إن معي اللغة المزهوة و السكين

يرد عليه أنزار قائلا:[1]

لا اعرف أن النار تحب الغيم

لا عمر لهذي النار..

الغيمة تسرق منك الدفء

وهذي النار ستخبو..

فارحل يا طفلا يعرف أن النار تموت..

غيلاس:[2]

يا أنزار

إن كنت قويا

ارقص فوق حرابي

هذا البرج سأهدمه بجفوني

[1] طاسيليا، ص65.

[2] طاسيليا، ص 68.

وسأحمل عاشقتي في جوف عيوني

لن تهزمني فأنا أعلنت عليك الحرب بقلبي

وسينتصر العشاق

وتصبح نوميديا سيدة من حب.[1]

1-3 - التحول الدلالي:

التغير أو التحول الدلالي هو اللحظة التي تتوقف فيها مظاهر الحالة الابتدائية معلنة بداية التحول إلى الحالة النهائية و تتمظهر في شكل جملة من الأفعال و التحولات.[2]

عند مقارنة الحالة الابتدائية بالحالة النهائية يبرز التغير و الذي بفضله يمكن التمييز بين الحالتين.[3] فبمقارنة الحالة الابتدائية لطاسيليا(الموت) بالحالة النهائية (الحياة) نعثر على جملة من التغيرات تندرج ضمن تغير واحد عام وهو نبوءة العرافة يونيسا بانتصار الحب(حب غيلاس وطاسيليا) ويتحدد ذلك من خلال الملفوظات السردية التالية:

يونيسا:[4]

يا أنزار

---

[1] طاسيليا، ص 75.

[2] حميد لحميداني ، **بنية النص السردي** ، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص40.

[4] طاسيليا، ص 80.

الطفلة تعشق غيلاس

وأنت تقطر ماءك مبتهجا بالدم

أبصرت سماءك هاربة نحو نوميديا

يونيسا:[1]

لكن العاشق ليس إله الماء

العاشق طفل

فلماذا تأخذ منه الماء؟

أنزار:

هل قلت الماء؟

يونيسا :[2]

ماء الحب أيا أنزار..

ياليتك تعرف معنى الحب

فيطلع منك الماء الطافح بالأشواق

لا يعرف هذا الماء سوى العشاق

[1] طاسيليا، ص 81.

[2] طاسيليا، ص82.

أنزار:[1]

إني المح في عينيه بريق الماء

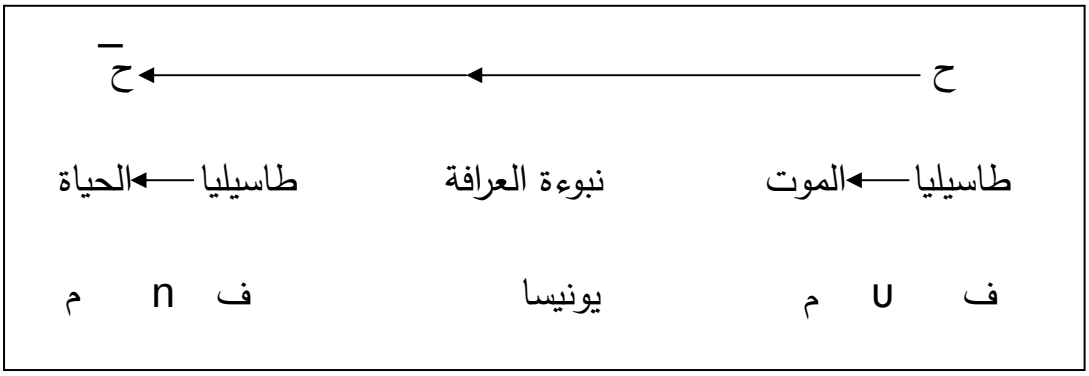
يونيسا:[2]

الآن فهمت

العاشق غيرك يا أنزار

الماء له و لطاسيليا الفرح المسلوب.

ويمكن التمثيل لهذا التغير بالشكل التالي:

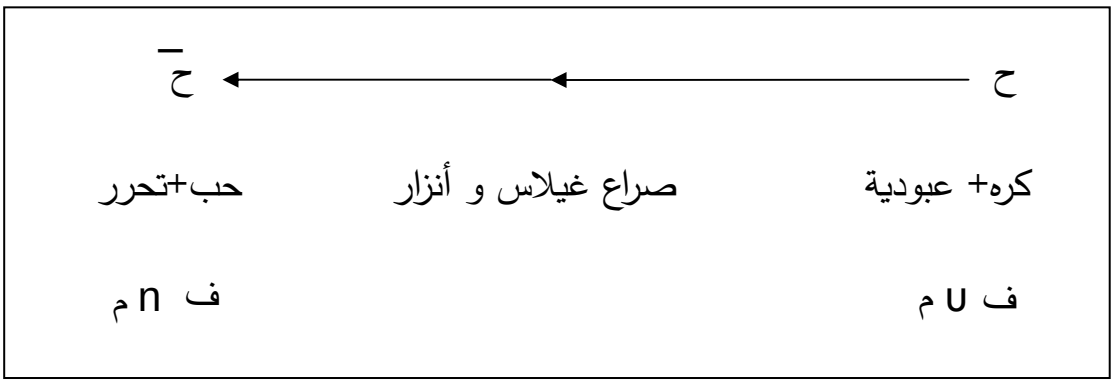


أما فيما يخص المحور الدلالي الذي طرفاه (الكره+ العبودية)) كنقطة بدء، حيث على طاسيليا كره غيلاس والابتعاد عنه وتقديم نفسها لأنزار في سبيل إنقاذ ارض نوميديا من الهلاك ،فتكون بذلك في دائرة العبودية، والطرف الثاني (الحب+التحرر(كنقطة نهاية حين ينتصر الحب في الأخير وتتحرر طاسيليا من أنزار.وبمقارنة الحالة البدئية والحالة

[1] طاسيليا، ص 85.

[2] طاسيليا، ص 85.

النهائية يكون التغير عند دخول غيلاس في صراع مع أنزار من اجل استعادة حب طاسيليا وتحريرها منه، ويمكن التمثيل لهذا التغير بالشكل التالي:



اعتمادا على البنية العامة للنص المسرحي "طاسيليا" كما أوردناها فإنه بمقدور النص أن يحوي مجموعة من التحولات التي تدخل في شبكة علاقات متنوعة. من هذه التحولات نجد:

أ- التحولات المدرجة:

تتأسس الحكاية على تحول عام محكوم بالوضعية الابتدائية و النهائية، لكننا أثناء القراءة نصطدم بمجموعة من التحولات الأخرى المحددة لحكايات أخرى مندرجة في الحكاية العامة، وهذه الحكايات بدورها يمكن أن تنطوي على حكايات أخرى تنتظم كلها في شكل هرمي أو متدرج.[1]

يمكن أن نعدد في هذا الإطار مجموعة من الحكايات في "طاسيليا" ومجموعة من التحولات، فأرض نوميديا كان يسودها نوع من الهدوء والسكينة وبعض الفرح إلى أن

[1] قاسم مقداد: **التحليل السيميائي للقصة**، ص 07.

جاء أنزار و حبس الماء على أهل نوميديا ليحل بذلك الجفاف ويعم الخوف أرجاء نوميديا، فمن الملفوظات السردية التي تدل على السكينة نجد:

ترقص النساء وبينهن طاسيليا:[1] **سيليا:**

أنا العصفورة حين تطل علي الشمس

توجا:

العاشقة الأولى كنت أنا

ماسيليا:

وأنا عطر العشاق[2]

طاسيليا:[3]

أنت العصفورة

يكفيني التغريد

وأنت العاشقة الأولى

يكفيني العشق لأجعل هذا العمر حدائق

يسكنها الأبطال الأبديون

وأنت العطر

---

[1] طاسيليا، ص 12.

[2] طاسيليا، ص 12.

[3] طاسيليا، ص ن.

أنا من يجعل العطر نديا

ومن الملفوظات ما يدل على التوتر والخوف والجفاف :

يونيسا:[1]

أنزار سيأتي

وسيرجل في عينيك بعيدا

ويعود مع الغيمات

أنزار:[2]

أنزار سيأتي

أنا أنزار

طاسيليا تجري في المكان كالمجنونة:[3]

لن يأخذني أنزار

نوميديا تعرف قلبي فلماذا تصمت حين أصيح

غيلاس سيأتي مثل الريح

طاسيليا:[4]

---

[1] طاسيليا، ص 15.

[2] طاسيليا، ص 22.

[3] طاسيليا، ص ن.

[4] طاسيليا، ص 28.

يا أهل نوميديا.. الأرض تنام كطفل مسكون بالخوف..وهذا العمر يفوت..

ثم نجد حكاية أخرى وهي صراع غيلاس مع نفسه (هل يمكن أن احضى بطاسيليا؟):

غيلاس يناجي القمر:[1]

يا قمري السهران..

لو كنت نبيا لزرعت الفرحة في لغتي ورحلت إلى طاسيليا اسألها.

فهذه المقطوعة تدل على ضياع غيلاس حيث انحرف عن واقعه باحثا عن واقع خيالي.

كما نجد صراع طاسيليا مع أنزار، هل تقبل به خليلا ونسيان غيلاس لكي تنقذ نوميديا من العطش.

طاسيليا:[2]

الغيمة ليست لي..

الماء له

وله الأبراج يطل على نوميديا..

ولنا ظمأ الأيام.

ثم صراع غيلاس مع أنزار لتحرير طاسيليا

[1] طاسيليا، ص 06.

[2] طاسيليا، ص 33.

يظهر غيلاس على جبل آخر وهو يدق رماحا لمواجهة أنزار.وهو يجري هنا وهناك:[1]

يا أنزار

إن كنت قويا

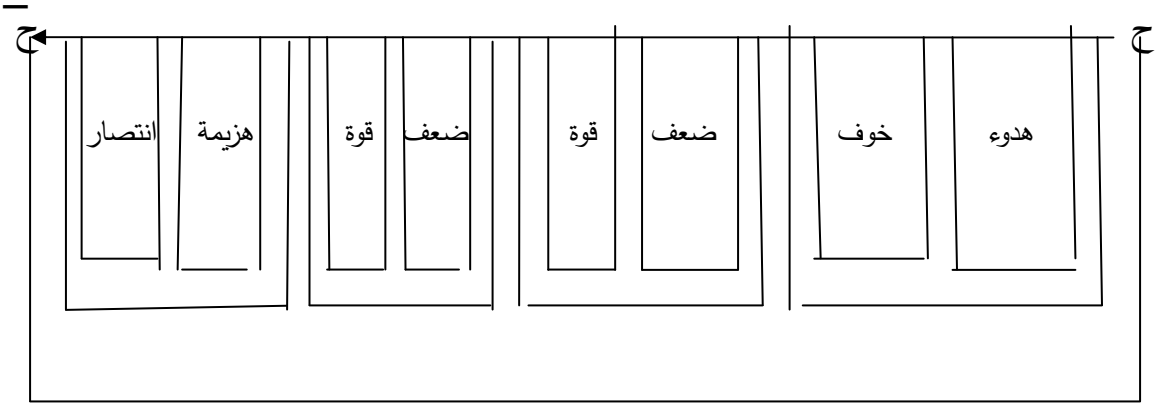
ارقص فوق حرابي

ارقص واغرق في مائك حتى راسك

واترك طاسيليا تعبر وجهك نحوي..

هذه ابرز القصص التي تندرج ضمن القصة الأساسية التي تروي حكاية طاسيليا الفتاة العاشقة لغيلاس الراعي وكيف ينتصر الحب وتعود الحياة لها ولأهل نوميديا.

ويمكن تلخيص هذه التغيرات في الرسم التالي:



التحول العام

[1] طاسيليا، ص67.

ب- التحولات المتتالية:

في التحولات المتتالية لا يحوي النص تحولا عاما وإنما سلسلة من التحولات بحيث تكون الوضعية النهائية في التحول الأول هي الوضعية الابتدائية في التحول الثاني"[1]

يعني هذا أن طاسيليا عندما وقعت أسيرة لأنزار وحبست في أبراج الماء أنجز عن هذا الفعل معاناة كبيرة ، وهي التي لاقتها طيلة أحداث النص، ولأن حبها لغيلاس كان أقوى من قوة وجبروت أنزار فانه جعلها تبحث عن الحرية، وهذا ما جعل غيلاس يدخل في صراع مع أنزار لينتصر الحب في النهاية وتعود الحياة من جديد، وهكذا كان كل تغير يحيل إلى حالة جديدة و التي بدورها تغدوا حالة أخرى بفعل تغير جديد.

2- تقطيع النص :

في عملية التقطيع سننطلق من التحديد النظري الذي اقترحه غريماس لمفهوم المقطع حيث اعتبر "أن كل مقطع سردي قادرا أن يكون وحده حكاية مستقلة وان تكون له غايته الخاصة به"[2]ولتقطيع النص يلجأ غريماس إلى مجموعة من المعايير كما ذكرناها سابقا[3] يستند إليها المحلل من اجل إعادة بناء النص من جديد بغية فهمه وإزالة غموضه.وقد ارتأينا أن المعيار الدلالي هو الأنسب للخطاب المسرحي"طاسيليا"، حيث يعتبر المعيار المعتمد كثيرا في تحديد المقاطع النصية وذلك بالتركيز على الأفكار الرئيسية للنص.

[1] نصر الدين بن غنيسة: **فصول في السيميائيات** ، عالم الكتب الحديث ، اربد- الأردن،دط ، 2001، ص 26.

[2] نصر الدين بن غنيسة: **فصول في السيميائيات**، ص27.

[3] تم ذكرها في الفصل النظري ص 49.

تضمنت المسرحية العديد من المقاطع التي يمكن قراءة النص على ضوئها، بداية من العنوان وشكل النص وصولا إلى التقسيمات أو المقاطع الموجودة فيه. فالعنوان"طاسيليا" يمكن أن يقرا على انه تكثيف دلالي للمسرحية، بمعنى انه يحيل إلى جوهر المسرحية "انه يمثل مفتاح النص، انه البداية الكتابية التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري ومحفز للقراءة"[1].

طاسيليا هي شخصية شعبية معروفة في الأسطورة الأمازيغية القديمة "يوغنجا" حيث يطلب اله المطر الزواج منها وتضطر القبيلة إلى أن تضحي بها تجنبا للعنة اله أنزار و إنقاذ القبيلة من الجفاف والموت. بقيت طاسيليا رمزا أسطوريا للحب والتضحية تتغنى بها نساء إفريقيا منذ ألفي سنة، صيغت في لوحات شعرية امتزجت فيها الحداثة بروح التراث.

إن "طاسيليا" تختصر التفاصيل وتجمع الأشتات باعتبارها البداية و النهاية والجوهر الذي تدور في مداراته القصيدة، حيث يبدو من الوهلة الأولى وجود ارتباط بين العنوان و ما جاء في النص، فمن بداية المسرحية إلى نهايتها تدور الأحداث كلها على طاسيليا حسناء نوميديا.

أما شكل النص فقد جاء على شكل قصيدة من الشعر الحر مطولة في زهاء (925) سطرا تختلف طولا وقصرا، بحيث يكون السطر أحيانا عدة جمل متواصلة، وقد يقتصر على كلمة واحدة.وجاء البناء الشعري مزاوجا بين الحوار حينا وبين الحوار النفسي–المونولوج–حينا وبين الوصف و التعليق أحيانا أخرى، في جو هيمن عليه الحب و الماء كبؤرتين تحكمتا في أحداث النص و مجرياته.

[1] رشيد بن مالك، **السيميائية بين النظرية والتطبيق**، مخطوط رسالة دكتوراه ، السنة الجامعية 95/94،جامعة تلمسان ،الجزائر ص35.

المقطع الأول: الأمان

يصف هذا المقطع حالة نوميديا قبل قدوم أنزار وكيف كان يسودها الأمان والهدوء حيث يظهر غيلاس على قمة الجبل يرعى الغنم و يناجي القمر:[1]

يا قمري السهران

أنا غيلاس الراعي

اعرف انك تلمحني وتشيح بوجهك عني

كي تلمح عاشقة من نار

وتظهر النساء تغني لنوميديا:[2]

نوميديا

لك الحب أنت

وأنت الفرح

لك المجد أنت

ترقص النساء وبينهن طاسيليا:[3]

سيليا:

أنا العصفورة حين تطل على الشمس

[1] طاسيليا ، ص6

[2] طاسيليا، ص 10.

[3] طاسيليا، ص 12.

توجا:

العاشقة الأولى أنا

ماسيليا:

أنا عطر العشاق

طاسيليا:

أنت العصفورة ..يكفيني التغريد

وأنت العاشقة الأولى.. يكفيني العشق

وأنت العطر..أنا من يجعل هذا العطر نديا.[1]

المقطع الثاني: الاعتداء

في هذا المقطع يظهر أنزار سيد الماء و الأمطار ليأخذ طاسيليا في مقابل إنزال المطر على الأرض، فيحدث التحول من الأمان والهدوء إلى الخوف و اللاستقرار ويظهر ذلك من خلال المقطوعات التالية:

يأتي الناس يجرون من كل مكان وصوت واحد يتكرر: أنزار ، أنزار ، أنزار.[2]

الراهب:

بأتون ويسترقون الأغنية الحلوة من شرفات الصرو

[1] طاسيليا، ص12.

[2] طاسيليا، ص18.

يأتون و في أصوات الرعد حديث لا يفهمه الإنسان

وحكاية أنثى ترقص في شبق الأشياء

وتهرب من غضب الحيتان

أنزار:[1]

أنزار سيأتي

أنا أنزار

أنزار سيأتي

طاسيليا تجري في المكان كالمجنونة:[2]

لن يأخذني أنزار

في هذا المقطع يدخل غيلاس في صراع مع أنزار على طاسيليا من سيفوز بحبها ويظهر ذلك من خلال الملفوظات السردية التالية:

غيلاس يناجي نفسه ويقول:[3]

طاسيليا قربان الوطن العطشان

هل في وطن الغربان ..أمان

وأنت تلاحق طيف الطفلة بين مواسم صحوك والطوفان

[1] طاسيليا، ص 22.
[2] طاسيليا، ص 22.
[3] طاسيليا، ص 24.

يرتفع صوت أنزار في أعلى البرج:[1]

يا طفل نوميديا

ارحل عن ارض تعرف مائي

الأرض سمائي

والطفلة لن تسمع صوت الناي

الصوت الأوحد ..اسمي

من خلال هذه الملفوظات يبدأ الصراع بين غيلاس و أنزار و تدخل نوميديا في حالة صراع واضطراب كل أبطالها بعد انك انو في أمان واستقرار.

المقطع الثالث: عودة الوطن والحياة

في هذا المقطع يستمر الصراع بين غيلاس و أنزار إلى نهاية المسرحية، حيث ينتصر الحب و يعود الاستقرار من جديد فتتحرر طاسيليا من العبودية و تعود الحياة إلى نوميديا حين يثبت غيلاس أن الماء ليس لأنزار وحده و أن الحب هو مصدر القوة.

غيلاس:[2]

يا أنزار

اخرج من برجك

هذا أنا غيلاس

[1] طاسيليا، ص 24.

[2] طاسيليا ، ص 64.

اخرج من برجك

إن معي اللغة المزهوة والسكين

...

يا أنزار إن كنت قويا

ارقص فوق حرابي

أنزار:[1]

مازلت تحارب ظلك

هذي الغيمة تعرف انك لست قويا

وحرابك قد هزمت..

إني المح في عينيه بريق الماء..

أفي عينيه الماء يذوب[2].

يونيسا:[3]

العاشق غيرك يا أنزار

الماء له و لطاسيليا الفرح المسلوب

والغالب حين يصيح هو المغلوب.

---

[1] طاسيليا، ص 69.

[2] طاسيليا، ص 85.

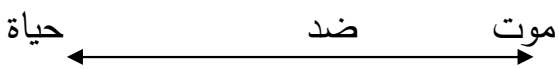
[3] طاسيليا، ص ن.

II/المستوى العميق لـ "طاسليا":

كما ذكرنا سابقا فقد عرف غريماس البنية الأولية للدلالة بحضور حدين، أي سيمين و وجود علاقة بينهما و تتشكل بنفس الطريقة التي تتشكل بها وحدات التعبير أي في مقولات ثنائية[1].ولكي نتمكن من التقاط سيمين معا يجب أن يكون بينهما عامل مشترك يسمى بالمحور الدلالي.

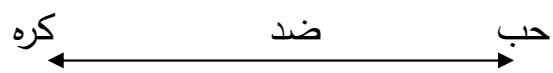
ينطلق النص الذي أمامنا "طاسيليا" من مقولتين أساسيتين هما:

المقولة الدلالية الأولى:



العلاقة بينهما تقابلية يجمع بينهما المحور الدلالي "الوجود"

المقولة الدلالية الثانية:



يجمع بينهما المحور الدلالي "الشعور"

إن نظام البنية الأولية قائم في جوهره على مشروع علاقة تقابل لثنائية ضدية حاصلة على محور دلالي، ومن خلالها يمكننا صياغة شبكة من العلاقات:

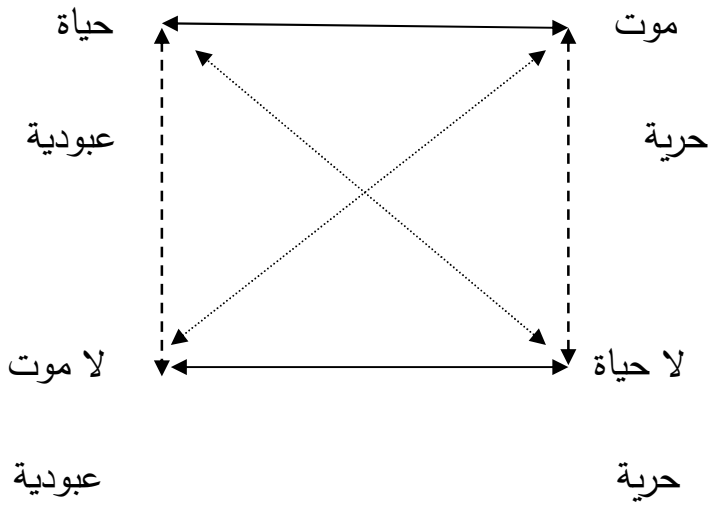
- علاقة الضدية
- علاقة التناقض
- علاقة التضمين

[1] جميلة بوعبد الله: **القيم و الايديولوجيا في رواية الحي اللاتيني**، ص22.

فالسيمين (موت –حياة) في علاقة تضاد وكل واحد من السيمين قابل لأن يسقط حدا جديدا يكون مناقضا له وذلك باعتماد عملية النفي:

- موت ⟵ لا موت
- حياة ⟵ لا حياة

فيصبح لدينا المربع السيميائي التالي:



تقوم العناصر المتناقضة بإقامة علاقة تضمين و استلزام يعني أن :

- لاحياة ⟵ تستلزم ⟵ الموت
- لا موت ⟵ تستلزم ⟵ الحياة

تعليقا على هذا المربع نقول أن ضد السيم الأول (الموت) هو السيم الثاني (الحياة) وهما الطرفان المتقابلان اللذان يمفصلان المحور الدلالي الأساسي للنص :

موت ⟵ حياة

حيث أن الشاعر حين رسم نهاية المسرحية بحياة نوميديا وتحرر طاسيليا وجد نفسه أمام حتمية إثبات حالة الموت التي مر بها أبطال المسرحية واثبات عبودية طاسيليا وذلك ما ظهر في الحالة الابتدائية حين وصف حالة الجفاف التي أصابت أرض نوميديا بسبب حبس الماء من طرف سيد الماء أنزار الذي طلب طاسيليا في مقابل الماء فما كان من طاسيليا إلا أن تضحي بنفسها لإنقاذ أرض نوميديا من الهلاك فتدخل بذلك في دائرة العبودية.

يونيسا:[1]

طاسيليا يا نبتتنا الممهورة بالوجع المنسي..

لا تنتظري غيلاس

لا تنتظري فالآتي نحوك يسكن عرش الماء.

...

أنزار سيأتي

وسيرحل في عينيك بعيدا..

ويعود مع الغيمات.[2]

إن نفي الطرف الأول (الموت) هو (اللاموت) و هو النتيجة التي جاء بها التحول الذي طرأ على طاسيليا(الأسر) وذلك بتقديم نفسها لأنزار في سبيل إنقاذ حياة أهل نوميديا

[1] طاسيليا، ص 15.

[2] طاسيليا، ص ن.

من الهلاك، وبذلك تفقد حريتها وتنتقل من حالة الحرية إلى العبودية ومن الموت إلى الحياة.

- **المقولة الثانية:**

حب ضد كره

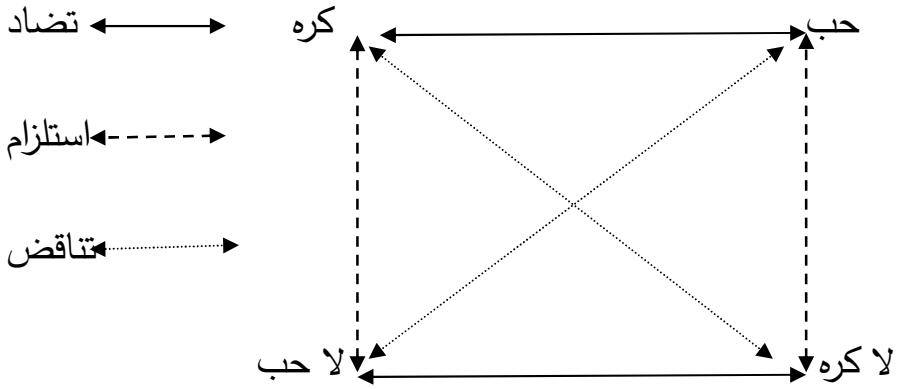
تقوم بين السيمين (حب – كره) علاقة تضاد وكلا السيمين يسقطان حدا جديدا مناقضا له باعتماد عملية النفي:

- حب لا حب
- كره لا كره

وهذه العناصر المتناقضة (كره – لا كره) (حب – لا حب) تقيم علاقة استلزام وتضمين يعني:

- لا حب تستلزم الكره
- لا كره تستلزم الحب

تعطينا هذه العلاقات المربع الآتي:



تعليقا على المربع (حب – كره) نقول: إن نفي الطرف الأول (الحب) هو (اللاحب) و هو النتيجة التي جاء بها التحول، فطاسيليا أجبرت على التضحية بحبها لإنقاذ نوميديا من الهلاك ، وبذلك وجب عليها نسيان غيلاس وكرهه في مقابل تقديم الحب لأنزار،في حين نجد أن نفي الطرف الثاني (الكره) هو (اللاكره) و هو النتيجة التي آلت إليها الأحداث في نهاية المسرحية حين انتصر الحب على الجبروت وعاد حب طاسيليا من جديد .

أنزار:[1]

كم كنت غبيا يا أنزار..

الغيمة تعرف شكل الحب

وأنت تراقص هذي الطفلة

وهي تراقص طفلا في الأحراش

كم كنت غبيا

ستظل وحيدا في برجك

تبحث عن عاشقة أخرى

طاسيليا

عودي للنهر وغني مثل نساء نوميديا

ودعي غيلاس يحبك أكثر..

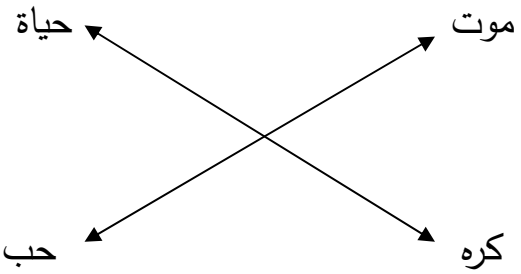
[1] طاسيليا، ص86.

1- تسريد المربع:

من خلال تسريد المربع يتم الانتقال إلى ما يشكل قصة تدرك كمجموعة من العناصر المشخصة، يتم التسريد من خلال عمليات النفي و الإثبات أو ما يعرف بالتحولات داخل السرد[1].

يمكن تلخيص جملة التحولات و العمليات التي يمر بها الفاعل في علاقته بالموضوع طيلة المسار السردي والتي يتم فيها الانتقال من المستوى المنطقي إلى المستوى السردي في الشكل الآتي:

ف n م (موت) ← تحول ← فu م (حياة)



إن أركان المربع السيميائي نتحصل من خلالها على تعاقب الأحداث في المسرحية وهي في الحقيقة تحولات تحصل عن طريق حالات الإثبات و النفي أو ما يعرف بالهدم والبناء، هدم فكرة وبناء على إنقاذها فكرة جديدة.

طاسيليا كانت في البداية في حالة (الموت) والتي تظهر من خلال حالة الجفاف التي تعاني منها نوميديا بسبب حبس المياه عن ارض نوميديا من طرف سيد الماء أنزار ومن خلال عملية النفي(اللاموت) التي هي تحريك لعملية التناقض، تنتقل طاسيليا من حالة الموت إلى الحد المنفي اللاموت و الذي يتم انطلاقا منه إثبات الحد

[1] سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية**، ص64.

الثاني وهو (الحياة)، أي انتقال طاسيليا من الموت إلى الحياة وذلك من خلال التضحية بنفسها لأجل نوميديا وتقديمها كقربان لأنزار عله يتكرم على نوميديا بقطرة ماء، وبذلك تكون قد ضحت بحبها لغيلاس، فبكرهها لغيلاس في مقابل تقديم الحب لأنزار تكون قد أنقذت نوميديا وأهلها من الهلاك وبذلك تكون قد أعطت الحياة للوطن، ويبرز هذا من خلال الحد الثاني (الحياة).

طاسيليا قربان الوطن العطشان

يا أنزار

هل في وطن الغربان.. أمان

الصمت أمان

وأنت تلاحق طيف الطفلة بين مواسم صحوك

والطوفان[1]

يونيسا:[2]

أنزار سيأتي

وسيرحل في عينيك بعيدا

ويعود مع الغيمات..

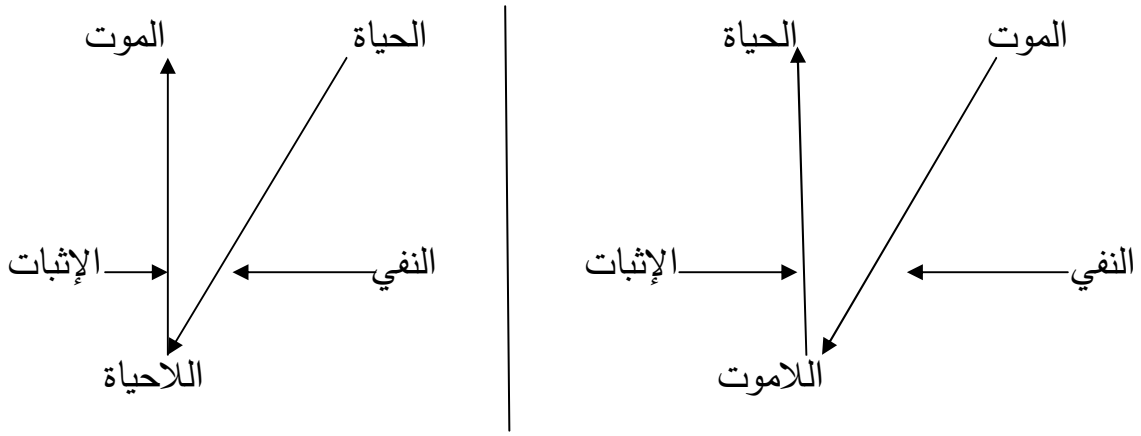
غيلاس بقية حب في شفتيك ستفنى

[1] طاسيليا، ص 24.

[2] طاسيليا، ص15.

إن حب طاسيليا لغيلاس يعني موت الوطن في حين أن نسيانه وكرهه يعني حياة الوطن، ولإثبات الحياة يتطلب نفي الحب وبنفي الحد الثاني (الحياة) إلى (اللاحياة) نستطيع إثبات الحد الأول (الموت).

وبإمكاننا التمثيل لهذه العمليات كالآتي:



أما الحدين (كره – حب) فنجد أن طاسيليا في البداية كانت في حالة حب مع غيلاس و هذا ما اغضب أنزار وحبس الماء على نوميديا، مما جعلها تقدم نفسها لأنزار في مقابل عودة المياه لأرض نوميديا، فتضحي بذلك بحبها لأجل نوميديا وتنتقل من حالة الحب إلى اللاحب، ومن خلال النفي نثبت الحد الثاني وهو (الكره).

يدخل غيلاس في صراع مع أنزار ومن خلال هذا الصراع يتم الانتقال من الكره إلى نفيه (اللاكره) وبذلك إثبات الحد الأول وهو (الحب)، أي انتصار الدمعة على الجبروت وانتصار الحب .

طاسيليا:[1]

نوميديا تعرف قلبي فلماذا تصمت حين أصيح

[1] طاسيليا، ص22.

غيلاس سيأتي مثل الريح.

أنزار يخاطب غيلاس:[1]

كن من شئت..

فان الطفلة لي..

كن عاشقها إن شئت..

أنا سيد ماء الحكمة

سيموت الناس وتصبح نوميديا رمادا

وأنا اضحك منك ومنها.

أنزار:[2]

كم كنت غبيا..

حين حسبت نوميديا ترحل نحو الموت إذا عطشت

الدمعة بعد الدمعة تصبح قطرا

والقطرة بعد القطرة تصبح نهرا..

يونيسا:[3]

العاشق غيرك يا أنزار

الماء له و لطاسيليا الفرح المسلوب

---

[1] طاسيليا ، ص 25.

[2] طاسيليا، ص 86

[3] طاسيليا ، ص 85.

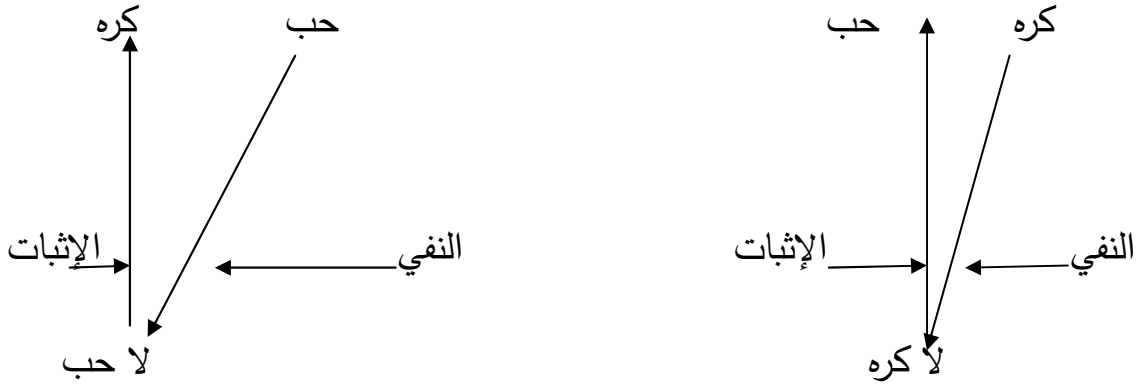
الراهب:[1]

عادت طاسيليا

رقصت نسوة نوميديا

وبكى أنزار.

ويمكن التمثيل لهذه العمليات كالآتي:

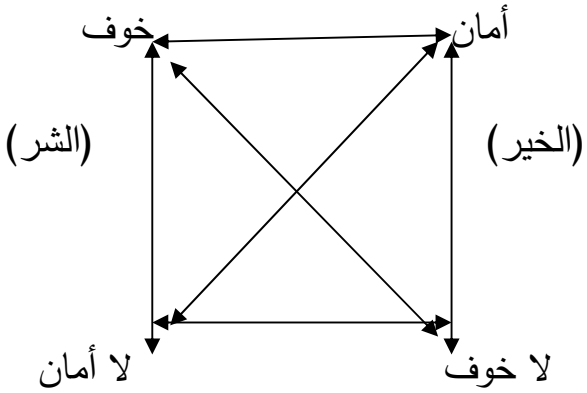


- الكره ← نفي ← اللاكره ← إثبات ← الحب
- الحب ← نفي ← اللاحب ← إثبات ← الكره

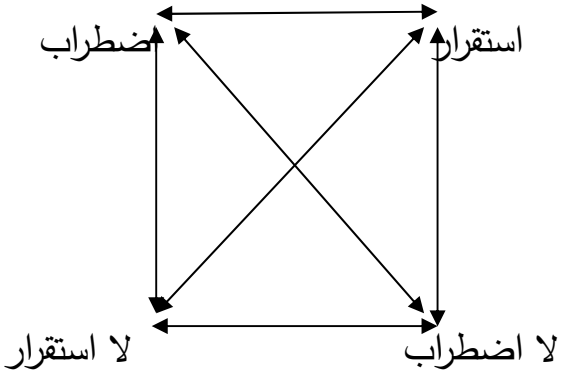
[1] طاسيليا، ص87.

باعتبار أن مقاطع النص تنسجم مع الدلالة العامة للنص في كليتيه، فإننا يجب أن نجد أن المربعات للمقاطع لابد أن تتناسب مع أركان المربع السيميائي العام.

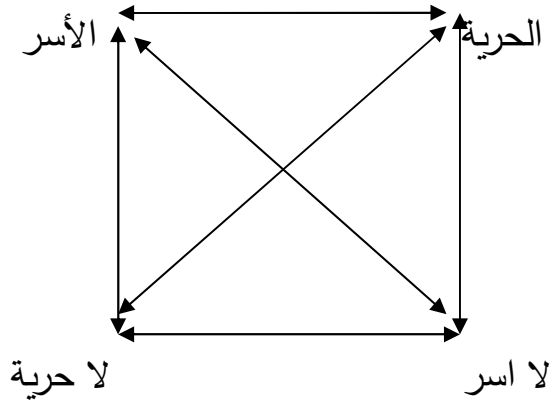
المقطع الأول: الأمان



المقطع الثاني: الاعتداء



المقطع الثالث: عودة الوطن



2- تسريد المربعات:

المقطع الأول: الأمان

من خلال أركان المربع في المقطع الأول(أمان – خوف)(لا خوف – لا أمان) نتحصل على تعاقب الأحداث في هذا المقطع من خلال التحولات التي تحث عن طريق عمليات النفي والإثبات.

ففي هذا المقطع كان الأمان يسود ارض نوميديا في البداية قبل قدوم أنزار وزرع الخوف فيها، حيث يظهر غيلاس على قمة جبل يحاكي القمر(يا قمري السهران.. هل تسمع صوتي؟..أنا غيلاس الراعي) وتظهر نساء نوميديا ترقصن وبينهن طاسيليا:

(نوميديا لك الحب أنت..وأنت الفرح.نوميديا لك المجد أنت وقوس قزح....) [1].

ومن خلال عملية النفي يتم الانتقال من حالة الأمان إلى اللاأمان وهذا ما يثبته الطرف الثاني للمربع وهو الخوف، فبعد الأمان جاء أنزار ليزرع الخوف بين أهل نوميديا وهذا

ما تمثله الملفوظات التالية:

الناس تجري في كل مكان:[2]

أنزار.. أنزار.. أنزار..

طاسيليا تجري في المكان كالمجنونة:[3]

لن يأخذني أنزار

---

[1] طاسيليا،ص10.

[2] طاسيليا، ص18.

[3] طاسيليا، ص22.

يتم الانتقال من حالة الأمان إلى حالة الخوف عن طريق نفي الطرف الأول (الأمان) إلى (اللاامان) وبذلك نثبت الطرف الثاني(الخوف).وعندما يدخل غيلاس في صراع مع أنزار يتم التحول من حالة (الخوف) إلى (اللاخوف) وذلك عندما ينهزم أنزار أمام غيلاس وينتصر الخير على الشر، وبذلك نثبت الطرف الأول وهو (الأمان).

أنزار:[1]

كم كنت غبيا يا أنزار

الغيمة تعرف شكل الحب

وأنت تراقص هذي الطفلة

وهي تراقص طفلا في الأحراش

كم كنت غبيا

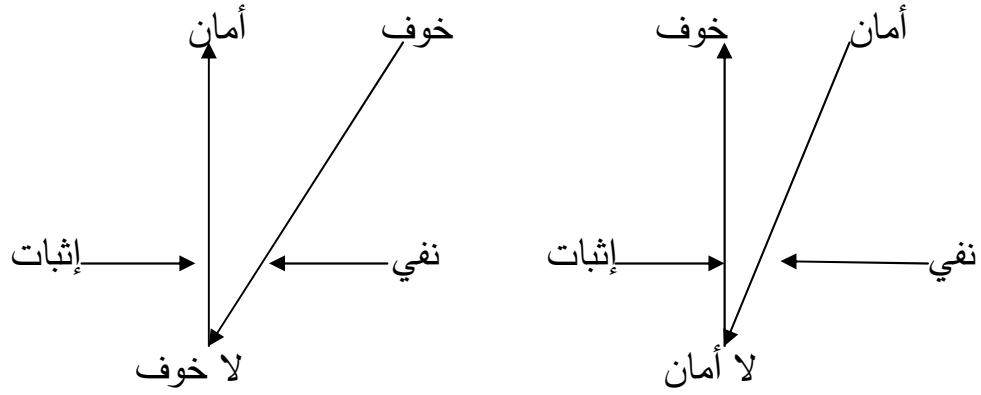
حين حسبت نوميديا ترحل نحو الموت إذا عطشت

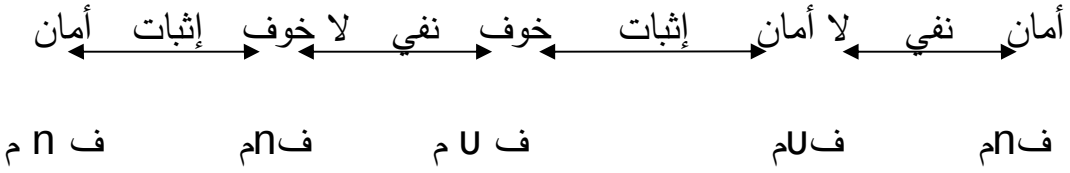
الدمعة بعد الدمعة تصبح قطرا

والقطرة بعد القطرة تصبح نهرا

ويمكننا التمثيل لهذه العمليات بالشكل التالي:

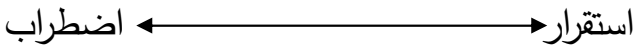
[1] طاسيليا، ص86.





ف nم ف Uم ف Uم ف nم ف n م

المقطع الثاني: الاعتداء



من خلال هذه المقولة يتم التحول من الاستقرار إلى اللااستقرار، وذلك ما يثبت الحد الثاني(اضطراب)، ويحدث ذلك عندما يأخذ أنزار طاسيليا و يحبسها في الأبراج المائية

ويبدأ الصراع من اجل استعادة طاسيليا، ويظهر ذلك من خلال الملفوظات السردية التالية:

نوميديا تعتصر الأحزان[1]

وتصرخ يا أنزار

الطفلة ليست قربانا فتموت

وهذا رمادا تجرفه الأنهار

[1] طاسيليا، ص 58.

ارحل عن دمها

الليل وشاح الطفلة والمرآة نهار

طاسيليا:[1]

في شفتي بقية أنثى

وأنا المفجوعة حين إله الماء

يصب على قدمي حرائقه

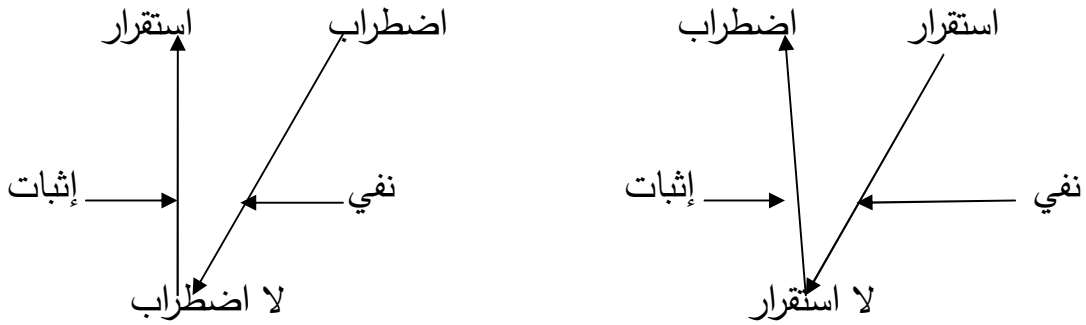
فأصلي يا تانيت الحب على سجاد النار

الراهب:على جبل يظهر غيلاس وهو يدق رمحا لمواجهة انزار[2]

غيلاس يدق حرابا في طاهات..يجري..تتقيح رجلاه..

يدق حرابا في أوراس

ومع نهاية الصراع يتم الانتقال من الاضطراب إلى اللا اضطراب ومنه إثبات الحد الأول (الاستقرار) بعد انتصار غيلاس على أنزار وتعود الحياة إلى نوميديا من جديد.



[1] طاسيليا، 59.

[2] طاسيليا، ص 67.

المقطع الثالث: عودة الوطن والحياة

من خلال هذا المقطع نستطيع القول بأن طاسيليا كانت في البداية حرة ثم قدمت لأنزار في سبيل إنقاذ الوطن من الهلاك والموت وذلك بإنزال المطر على أرض نوميديا فحدث هذا التحول من خلال عملية النفي (نفي الحرية) إلى (اللاحرية) لإثبات الحد الثاني وهو (الأسر)، فعندما اخذ أنزار طاسيليا وحبسها في أبراج الماء صارت أسيرة فتحولت من حالة الحرية إلى الأسر، ومن خلال الصراع الذي تم بين غيلاس و أنزار:

أنزار:[1]

يا طفل نوميديا

العمر قصير

في الغيمة موتك و الليل مطير

غيلاس:[2]

هذا البرج سأهدمه بجفوني

وسأحمل عاشقتي في جوف عيوني

لن تهزمني فانا أعلنت عليك الحرب بقلبي

وسينتصر العشاق

[1] طاسيليا، ص 74.

[2] طاسيليا ،ص75.

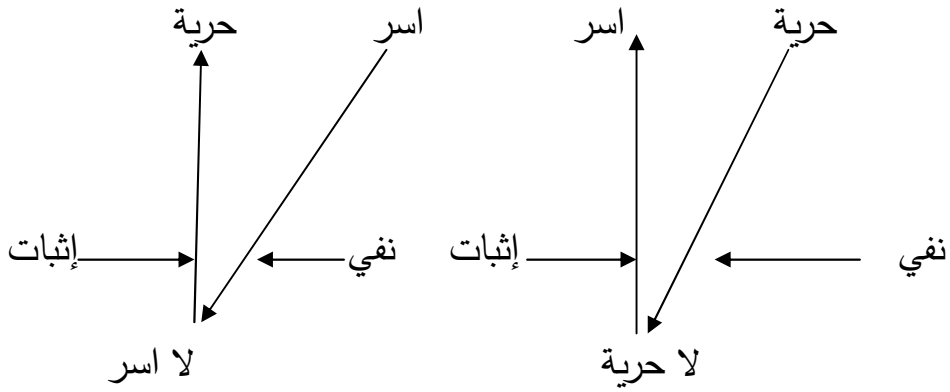
أنزار:[1]

طاسيليا

عودي للنهر وغني مثل نساء نوميديا

ودعي غيلاس يحبك أكثر..

ويمكننا التمثيل له بالشكل التالي:



[1] طاسيليا،ص 86.

الفصل الثالث

المستوى السطحي في" طاسيليا "

1/ المكون السردي:

- النموذج العاملي
- تفعيل النموذج العاملي

2/ المكون الخطابي:

- الصور
- الدور الموضوعاتي
- الممثلون
- التفضية
- التزمين

يتم من خلال المستوى السطحي تحويل العمليات المنطقية إلى سرد، وتجسيد القيم المجردة التي انطلقنا منها في أفعال و أحداث مشخصة و محسوسة من خلال مختلف البرامج السردية و المسارات التصويرية .

1/المكون السردي:

إن المكون السردي هو بمثابة الهيكل السردي للخطاب يتم من خلاله الانتقال من البنية العميقة إلى أحداث تصويرية محسوسة[1].

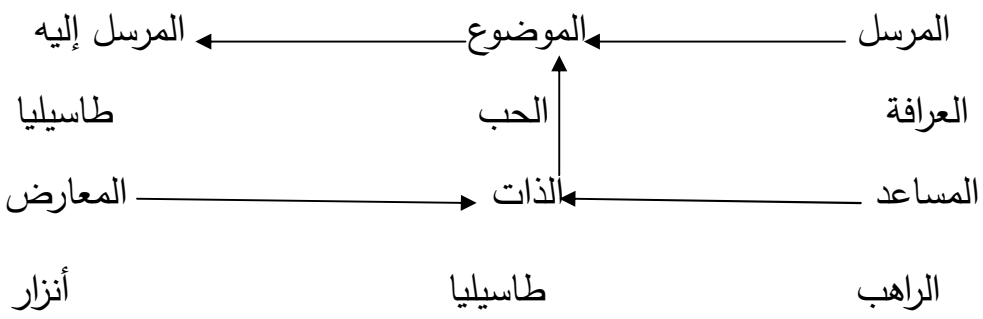
1-1 النموذج العاملي:

يتمفصل النموذج العاملي كما ذكرنا سابقا (الفصل النظري) إلى:

- مرسل / مرسل إليه ←——— إبلاغ
- مساعد / معارض ———→ صراع
- فاعل / موضوع ←——— رغبة

تقوم المسرحية "طاسيليا" على ثلاث ترسيمات عاملية أساسية تتمثل في :

- **الترسيمة الأولى:**



[1] رشيد بن مالك: **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، ص 28.

تعليقا على هذه الترسيمة نقول: أن العرافة "يونيسا" طلبت من "طاسيليا" نسيان حبها لغيلاس لأن حبها الوحيد سيكون أنزار لأنها مجبرة على التضحية بنفسها والزواج من أنزار في سبيل إنقاذ أهلها من الهلاك، فكانت طاسيليا في حالة كر وفر هل تختار الحب وتبقى مع غيلاس و تموت نوميديا من العطش، أم تختار الحياة و البقاء مع أنزار ونسيان غيلاس.

أ/ الفئة العاملية(فاعل ذات– فاعل موضوع)(طاسيليا– الحب):

تقوم بين الذات(طاسيليا) و الموضوع(الحب) [1]علاقة الرغبة، حيث تسعى طاسيليا للحصول على الحب من خلال محاولتها التخلص من سجن أنزار لتعود إلى حبيبها غيلاس و التواجد معه في علاقة اتصال.

في الحالة البدئية كانت طاسيليا ذات حالة مالكة للحب و يظهر ذلك من خلال الملفوظات التالية:

طاسيليا:[2]

غيلاس العاشق في العينين و في الشفتين

وفي كلمات الصحو..

ثم تتحول في لحظة معينة من السرد إلى حالة غير مالكة، ولا يحدث ذلك إلا بواسطة ملفوظ الفعل الذي يبرز الانتقال من الحالة الأولية إلى الحالة النهائية، ويتمثل فاعل الفعل في مجيء أنزار ليأخذ طاسيليا ويظهر ذلك من خلال الملفوظات السردية التالية:

[1] نرمز للذات : (ف) / ونرمز للموضوع : (م)

[2] طاسليا، ص 13.

طاسيليا تجري في المكان كالمجنونة:[1]

لن يأخذني أنزار..

نوميديا تعرف قلبي فلماذا تصمت حين أصيح؟

غيلاس سيأتي مثل الريح.

...

أين هو

لا ألمح شيئا غير الماء يحاصرني

يا صوت الناي الهارب مني

نوميديا تصمت حين أصيح

فمتى تأتي

ومتى تخرج مثل الريح.[2]

فيصبح لدينا:

(ف) n (م) تحـــــــــــــــــــــــــــــول ← (ف) U (م)

تم الانتقال بواسطة فعل تحويلي وهو ملفوظ الفعل، يتم عن طريق فاعل الفعل ويمكن

[1] طاسيليا، ص 22.

[2] طاسيليا، ص 23.

التمثيل له كالآتي :[1]

ف.ت [ف1 ⟸ (ف ∩ م ⟵ ف ∪ م)]

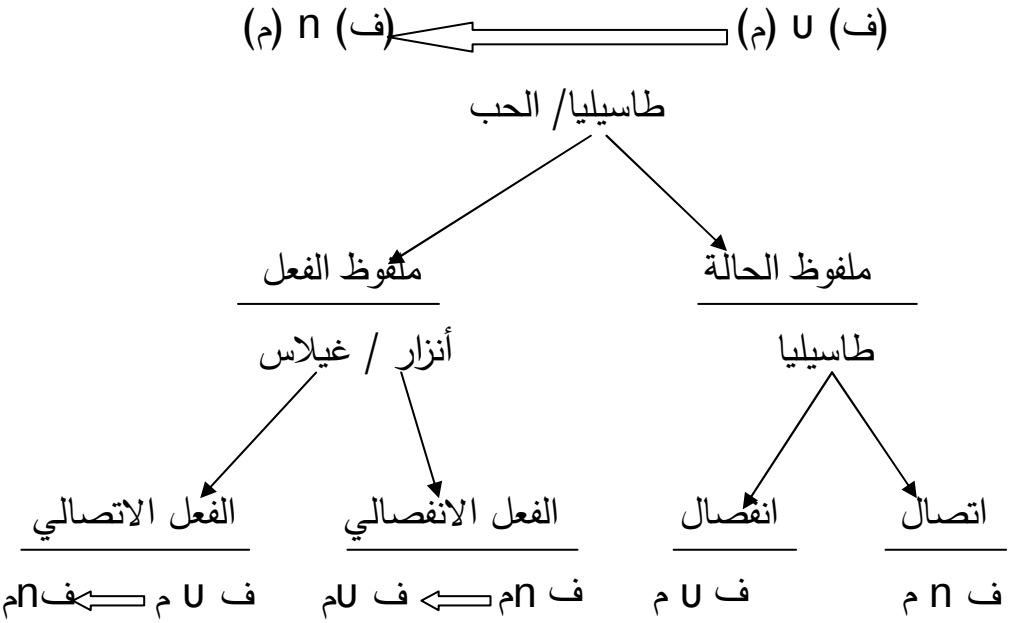
قام أنزار بفعل التحويل فانتقلت من خلال هذا الفعل من حالة الاتصال مع الموضوع إلى حالة الانفصال، ثم يدخل غيلاس (الفتى العاشق) وطاسيليا في صراع مع أنزار فتتحول طاسيليا من حالة غير مالكة للحب إلى مالكة له من خلال فاعل الفعل غيلاس حين ينتصر على أنزار و ينتهي الصراع بانتصار الحب:

العاشق غيرك يا أنزار

الماء له و لطاسيليا الفرح المسلوب

والغالب حين يصيح هو المغلوب.[2]

فيصبح لدينا:



[1] (ف.ت) : فعل تحويلي / (ف1): ملفوظ الفعل

[2] طاسيليا، ص 85.

عندما رغبت طاسيليا في الحب أصبح موضوع قيمة، ثم تحقق فأصبح قيمة محققة حيث تحول من انفصال إلى اتصال.

ب/ الفئة العاملية (مرسل – مرسل إليه) (العرافة– طاسيليا):

تتحدد هذه الفئة العاملية من النموذج العاملي من خلال علاقة الذات بالموضوع أي على مستوى الرغبة.

يحتاج الفاعل الذات أثناء بحثه عن الموضوع إلى ما يعرف بالمحرك أو المحفز يسميه غريماس المرسل، والمرسل لابد له من مرسل إليه.

طاسيليا لابد لها من وجود محرك ما يحثها على الرغبة في الموضوع (الحب)، والدافع الذي جعلها ترغب في الحب هو العرافة يونيسا:[1]

لا تنتظري فالآتي نحوك يسكن عرش الماء

يجيئك حين يريد

طاسيليا:

لكني اسأل عن غيلاس..

يونيسا:[2]

غيلاس بقية حب في شفتيك ستفنى..

[1] طاسيليا، ص15.

[2] طاسيليا،ص16.

طاسيليا:[1]

من قال الحب سيفنى..

الحب سليل الفرحة في العينين.

الحب حديث القبلة للشفتين.

الحب أنا في صوت الناي..

إن الموضوع التوجيهي الذي يتم إيصاله من قبل المرسل (العرافة) إلى ذات الانجاز (طاسيليا) هو البحث عن الحب :

العرافة ← الحب ← طاسيليا

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

فمن خلال العرافة يونيسا تدرك طاسيليا أنها فقدت غيلاس بفقدانها للحب، فتحاول اكتساب الحب من جديد:

طاسيليا

تبحث عن عصفور ممهور بالحناء

يأتي مسحورا بالزرقة و الأعشاب البرية و الأنواء.[2]

طاسيليا:[3]

غيلاس تمر وتلمحني

---

[1] طاسيليا،ص16.

[2] طاسيليا،ص17.

[3] طاسيليا ،ص47.

عصفورا كنت..

أنا الأغصان

وتلمحني

غيلاس العاشق

يحلم بي..

وينام الآن.[1]

ج/ الفئة العاملية (مساعد – معارض)(الراهب+ غيلاس- أنزار):

ينتج عن هذه الفئة أما منع حصول العلاقتين السابقتين (الرغبة و التواصل) أو تحقيقهما عن طريق عاملين : مساعد ومعارض.

في طاسيليا نصادف مجموعة من الممثلين الذين يقومون بفعل المعارض من أبرزهم أنزار الذي يقف في طريق طاسيليا لمنعها من الحصول على الحب مما دفع بطاسيليا إلى التضحية بحبها في سبيل إنقاذ نوميديا من العطش.

أنزار:[2]

أنا سيد ماء الحكمة..

سيموت الناس وتصبح نوميديا رمادا

وأنا اضحك منك ومنها..

[1] طاسيليا،ص47.

[2] طاسيليا،ص25.

أنزار:[1]

يا أهل نوميديا

أحببت الطفلة

هذا المهر سماء تمطر حتى صباح الغد.

من جهة أخرى يحيلنا النص إلى شخصية الراهب الذي نعده فاعلا مساعدا لما قدمه لطاسيليا، حين اخبر غيلاس بأن الماء سيطلع منه وانه سينتصر:

الراهب:[2]

الماء سيطلع منك ..فلا تسأل

كن غيمة طاسيليا

أو مت.

كن أنزار إذا شئت

وكن ماء الحكمة

انظر يا غيلاس فتلك الطفلة

غيمة نوميديا

الماء سيطلع منك..[3]

[1] طاسيليا،ص53.

[2] طاسيليا،ص32.

[3] طاسليا،ص31.

كذلك نجد غيلاس الفتى العاشق الذي يعد فاعلا مساعدا لما قدمه لطاسيليا حين دخل في صراع مع أنزار وعرض نفسه للموت لأجلها لينتصر في الأخير وتعود طاسيليا من جديد.

غيلاس:[1]

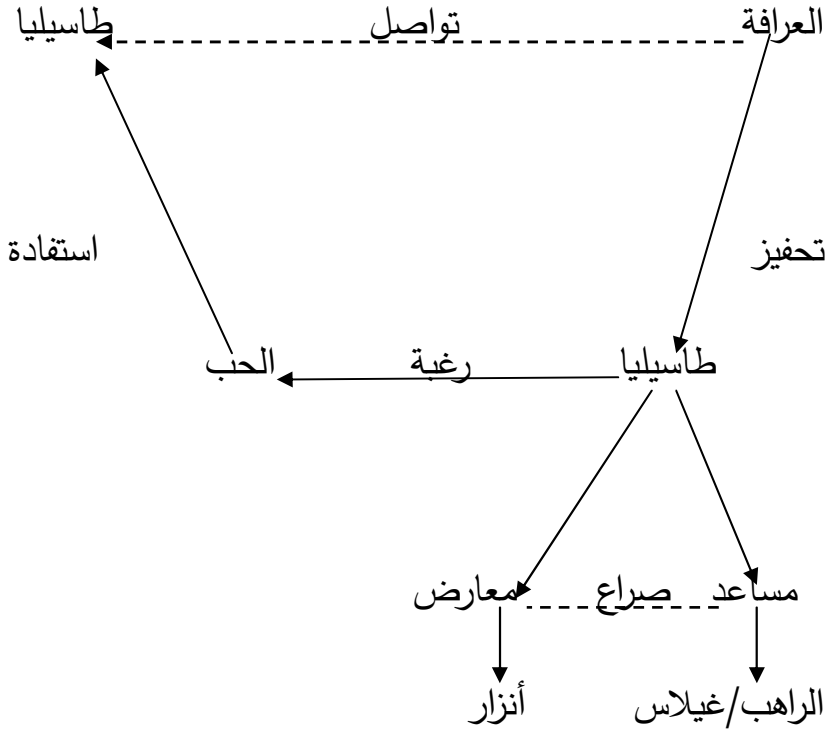
هذا البرج سأهدمه بجفوني

وسأحمل عاشقتي في جوف عيوني

لن تهزمني فأنا أعلنت عليك الحرب بقلبي..

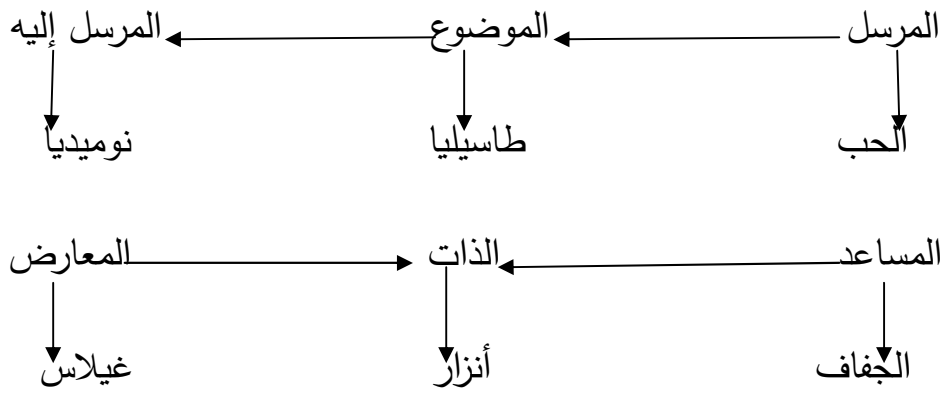
وسينتصر العشاق

هكذا نحصل من خلال هذه العلاقات على الترسيمة الكاملة للنموذج العاملي:



[1] طاسيليا،ص75.

- **الترسيمة الثانية:**



أ/ الفئة العاملية(ذات- موضوع)(أنزار- طاسيليا):

تقوم بين أنزار وطاسيليا علاقة الرغبة، حيث يسعى أنزار للحصول على طاسيليا من خلال حبسها في الأبراج المائية و إرغامها على حبه، ففي بداية المسرحية كان أنزار في حالة انفصال مع الموضوع ومن الملفوظات السردية التي تدل على حالة الانفصال:

طاسيليا:[1]

لن يأخذني أنزار..

نوميديا تعرف قلبي فلماذا تصمت حين أصيح؟

غيلاس سيأتي مثل الريح.

ثم يتم التحول و الانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال بعد أن يأخذ أنزار طاسيليا إلى أبراج الماء وبهذا يكون مالكا للموضوع، ومن الملفوظات السردية التي

تمثل حالة الاتصال:

[1] طاسيليا،ص24.

يونيسا:[1]

في قصر العاشق

تنتفض الأشواق

رقصت طاسيليا

وانطفأت في البرج السابع كل مصابيح الأحداق

أنزار:[2]

يا طفلتهم

عودي إلى برجك

هذا الراعي لن يملا قلبك بالتغريد

لن يعرف كيف يجيء إليك

فهذا الدرب بعيد.

فيصبح لدينا:

(ف) u (م) ⟸ (ف) n (م)

[1] طاسيليا،ص 30.

[2] طاسيليا،ص48.

حدث التحول بواسطة ملفوظ الفعل وذلك عندما قدمت طاسيليا نفسها لأنزار في مقابل أنزار المطر على نوميديا، **أنزار**:[1]

يا أهل نوميديا

أحببت الطفلة

هذا المهر سماء تمطر حتى صباح الغد

يا وشما زين هذا الزند و هذا الخد

فيصبح لدينا:

ف.ت [ف1 ⟸ (فUم ⟵ ف n م)]

تتغير الأحداث مرة أخرى بحادث مفاجئ حين يدخل غيلاس مع أنزار في صراع لأجل طاسيليا، فيتحول أنزار من مالك للموضوع(طاسيليا) إلى فاقدا له مرة أخرى.

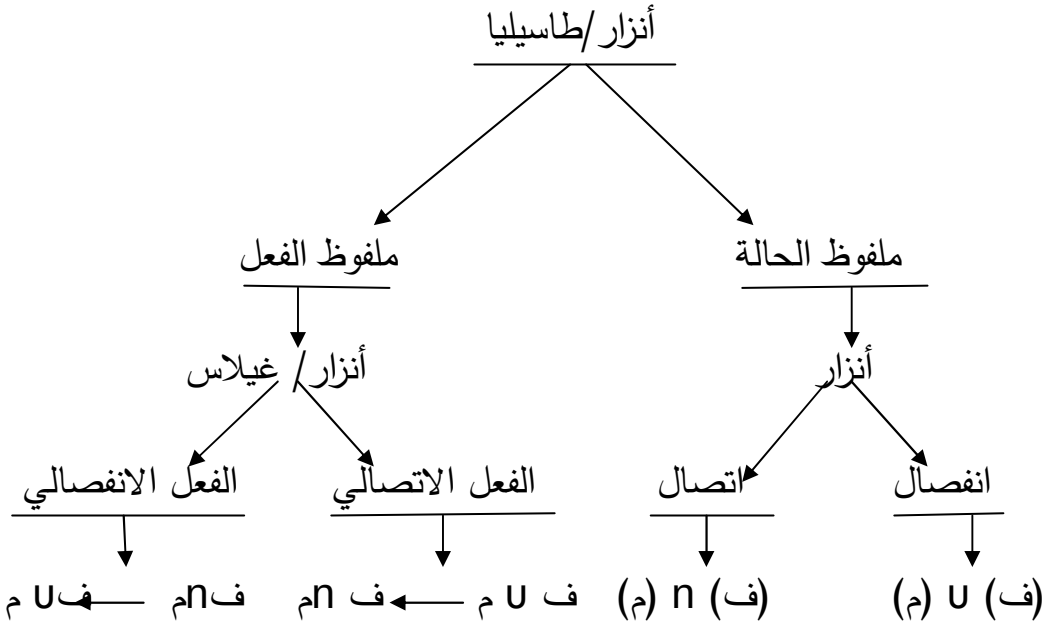
يحدث هذا التحول من خلال الفاعل النقيض غيلاس وذلك حين يدخل معه في صراع لأجل تحرير طاسيليا.وهكذا يستمر السرد بالتدفق على وتيرة إثبات علاقة تارة ونفيها تارة أخرى حتى آخر النص، حيث نجد انه في النهاية الفاعل الذات ينتهي وضعه إلى فقدان الموضوع(طاسيليا) حين اثبت غيلاس الفتى العاشق أن الدمعة تنتصر على الجبروت وهي الفكرة التي أراد الشاعر إيصالها من خلال نصه هذا، فيصبح لدينا:

(ف) U(م) ⟵ (ف) n (م)

[1] طاسيليا،ص53.

أنزار كان فاقدا للموضوع فكان في حالة انفصال ثم تحول إلى حالة اتصال بامتلاكه للموضوع، فأصبح الموضوع قيمة ثم حدث تحول آخر جعل الذات (أنزار) من مالكة للموضوع(طاسيليا) إلى فاقدة له فأصبح لدينا:

(ف) n(م) ⟵ (ف) u (م)



ب/ الفئة العاملية (مرسل- مرسل إليه)(الحب- نوميديا):

يحتاج أنزار أثناء بحثه عن الموضوع إلى محرك أو دافع، وبقليل من التركيز نجد أن الحب من أقوى الدوافع التي جعلت أنزار يسعى للحصول على طاسيليا ومن الملفوظات السردية التي تبين ذلك:

صوت أنزار:[1]

أحبك طاسيليا

[1] طاسيليا،ص29.

أنزار:[1]

يا أهل نوميديا أحببت الطفلة

هذا المهر سماء تمطر حتى صباح الغد

يا وشما زين هذا الزند وهذا الخد.

ويعتبر المرسل إليه(نوميديا)المستفيد الأكبر و الأول من مجهودات الذات (أنزار) حيث قدم أنزار سماءا تمطر كمهر لطاسيليا،أنزار:

يا أهل نوميديا أحببت الطفلة

هذا المهر سماء تمطر حتى صباح الغد.

ج/ الفئة العاملية (مساعد – معارض)(الجفاف- غيلاس):

تعتبر حالة الجفاف التي أصابت نوميديا وحالة العطش التي أصابت أهلها من ابرز العوامل التي ساعدت أنزار في الحصول على الموضوع(طاسيليا) ويظهر ذلك من خلال الملفوظات السردية التالية:

أنزار سيأتي والماء سيطلع من كفيه

وهذا النهر قريب[2]

أصوات النساء:[3]

يا أنزار، يا أنزار

---

[1] طاسيليا،ص53.

[2] طاسيليا،ص40.

[3] طاسيليا،ص42.

اطف اطف ..هذي النار

قطرة ماء..تطفي النار

غيلاس:[1]

طاسيليا قربان الوطن العطشان.

إن حالـة الجفـاف وحـب أنـزار لطاسـيليا جعـل طاسـيليا تقـدم نفسـها لأنـزار كقربـان لتخليص نوميديا وأهلها من العطش، وبذلك يتحول أنزار من فاقد للموضوع إلى مالك لـه، من جهـة أخرى يحيلنـا النص إلـى شخصـية المعـارض وهـو غيلاس الفتـى الراعـي الذي أحب طاسيليا وأحبته، من خلال ما قدمه من تضحية في سبيل خلاصها فيدخل في صراع مع أنزار.

غيلاس:[2]

يا أنزار

إن كنت قويا

ارقص فوق حرابي

واغرق في مائك حتى راسك

واترك طاسيليا تعبر وجهك نحوي

مازالت تعشقني..

[1] طاسيليا،ص24.

[2] طاسيليا، ص 68.

غيلاس:[1]

لن يرحل ظلي عنك أيا أنزار

فانا مطر العشاق وأنت الغيمة

أنزار:[2]

غيلاس أراه هناك

إني المح في عينيه بريق الماء

أفي عينيه الماء يذوب؟

كذلك نجد شخصية الراهب التي تعتبر عاملا معارضا لأنزار وذلك بقوله أن الحب سينتصر و أن غيلاس سيأخذ طاسيليا، **الراهب:**[3]

انظر يا غيلاس فتلك الطفلة

غيمة نوميديا

الماء سيطلع منك

غيلاس:[4]

لم افهم شيئا

يا راهب نوميديا المنبوذ

---

[1] طاسيليا، ص 78.

[2] طاسيليا، ص 85.

[3] طاسيليا،ص31.

[4] طاسيليا، ص 31.

الماء يخبئه أنزار

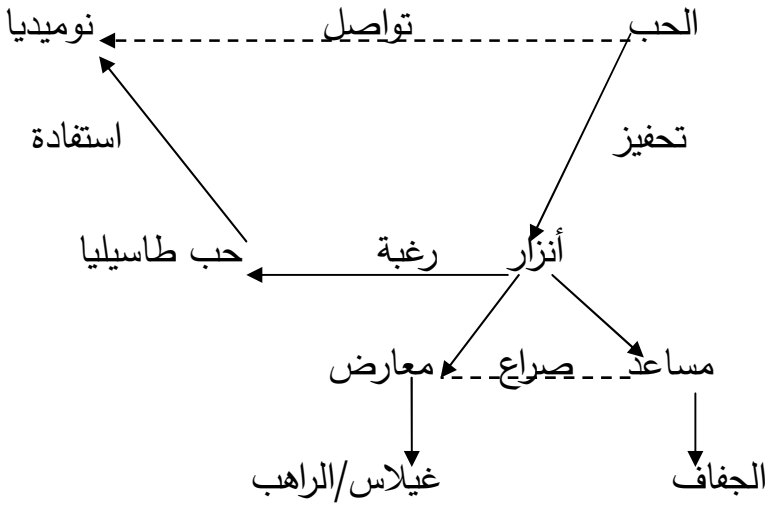
وأنا لا املك غير الناي

الراهب:[1]

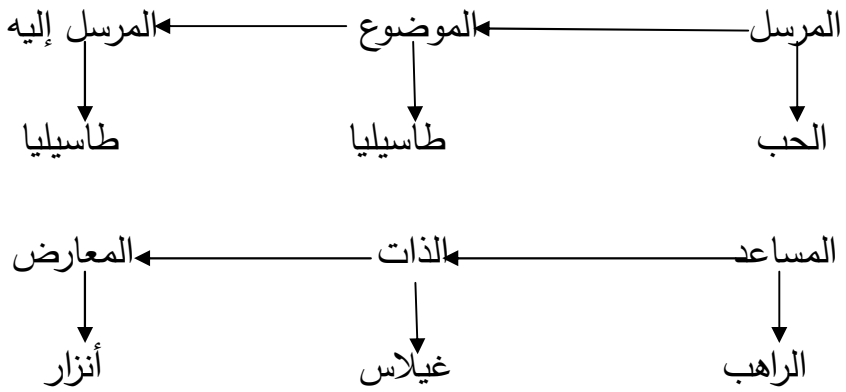
الماء سيطلع منك فلا تسال

كن غيمة طاسيليا أو مت

وبهذه الفئات تصبح لدينا الترسيمة التالية:



الترسيمة الثالثة:



[1] طاسيليا،ص32.

أ/المقولة العاملية(ذات – موضوع)(غيلاس–طاسيليا):

تقوم بين الذات(غيلاس) والموضوع(طاسيليا) علاقة رغبة حيث يسعى غيلاس إلى الحصول على طاسيليا من خلال الدخول في صراع مع أنزار وتخليصها منه بعد أن حبسها في الأبراج المائية.

في البداية كان غيلاس ذات حالة مالكة للحب ثم تحول في لحظة معينة من السرد إلى حالة غير مالكة،**غيلاس:**[1]

لن ارحل يا أنزار

في قلبي ما يشبه حربا ودما وخيولا ورماحا

وعيونا تفرح حين أعود

هذي نوميديا تعرفني

وتعلم أني العاشق.

حدث التحول بواسطة ملفوظ الفعل الذي يبرز الانتقال من الحالة الأولية إلى الحالة النهائية، تمثل فاعل الفعل في تدخل أنزار وأخذ طاسيليا معه ويظهر ذلك من خلال الملفوظات السردية التالية:

أنزار:[2]

يا هذا الطفل

هذي الغيمة تعرف انك لست قويا..

[1] طاسيليا،ص25.

[2] طاسيليا،ص69.

وحرابك قد هزمت

فلماذا تسأل عن عاشقة في البرج السابع

خذ نايك وارحل.[1]

ويمكننا التمثيل لهذه العمليات كالآتي:

(ف) n (م) ⟸ (ف) u(م)

تم الانتقال من خلال فعل تحويلي فأصبح لدينا:

ف.ت[ف1 ⟸ (ف n م ⟵ ف u م)]

قام أنزار بفعل التحويل فانتقل غيلاس من حالة الاتصال مع الموضوع(طاسيليا) إلى حالة الانفصال، ثم حدث تحول آخر استطاع من خلاله غيلاس أن ينتقل من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال وذلك بدخوله في صراع مع أنزار ينتهي بانتصاره على أنزار وتحرير طاسيليا منه.

أنزار:[2]

كم كنت غبيا يا أنزار..

الغيمة تعرف شكل الحب

وأنت تراقص هذي الطفلة

وهي تراقص طفلا في الأحراش

كم كنت غبيا

[1] طاسيليا،ص 69.

[2] طاسيليا،ص86.

حين حسبت نوميديا ترحل نحو الموت إذا عطشت

الدمعة بعد الدمعة تصبح قطرا

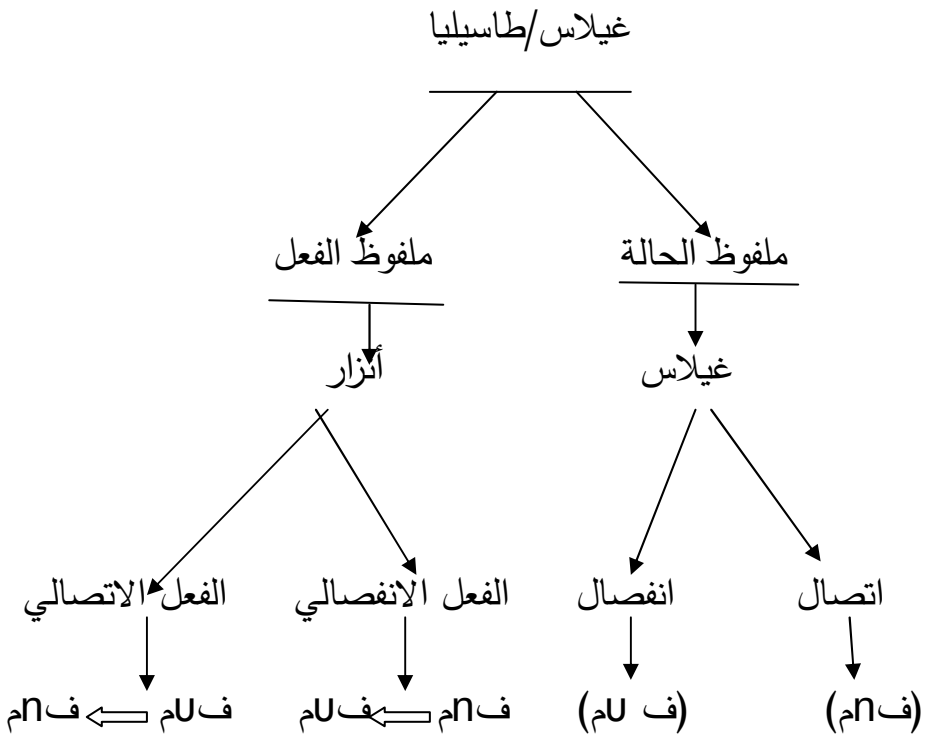
والقطرة بعد القطرة تصبح نهرا..

أنزار:[1]

طاسيليا..

عودي للنهر وغني مثل نساء نوميديا

ودعي غيلاس يحبك أكثر..



ب/ المقولة العاملية (مرسل- مرسل إليه) (الحب – طاسيليا):

للحصول على الموضوع (طاسيليا) يحتاج غيلاس إلى محرك أو دافع، تمثل في الحب،فحبه لطاسيليا جعله في حالة إصرار وتحدي لأجل الحصول عليها فيدخل في صراع مع أنزار لأجلها.

[1] طاسيليا،ص86.

غيلاس:[1]

يا هذي الأرض

كم حربا خضت لأجل نوميديا

لم اهزم..

يا سيفي العاشق للدم لا تصمت..

كم حربا خضت..

يا هذي الأرض دعيني اهرب منك لأجعل من أنزار وليمة

نوميديا..

يعتبر المرسل إليه (طاسيليا) المستفيد الأول بمجهودات غيلاس، حيث من خلال ما قدمه غيلاس من تضحيات في سبيل خلاص طاسيليا تستطيع في نهاية المسرحية أن تتحرر من أنزار وتعود إلى نوميديا وينتصر الحب في الأخير .

الراهب:[2]

عادت طاسيليا

رقصت نسوة نوميديا

وبكى أنزار

[1] طاسيليا،ص35.

[2] طاسيليا،ص87.

ج/المقولة العاملية (مساعد – معارض) (الراهب– أنزار):

يحيلنا النص إلى مجموعة من الممثلين الذين نعتقد أنهم يمثلون الفاعل المساعد للذات(غيلاس) من أبرزهم شخصية الراهب الذي ساعد غيلاس عندما اخبره أن الماء سيطلع منه وسينتصر على أنزار.

الراهب:[1]

الماء سيطلع منك..فلا تسال.

كن غيمة طاسيليا

أو مت.

من جهة أخرى يحيلنا إلى شخصية المعارض أنزار الذي اخذ طاسيليا وحبسها في الأبراج المائية ، فكان عائقا يقف في وجه غيلاس ويمنعه من الوصول إلى طاسيليا.

أنزار :[2]

يا طفل نوميديا..

ارحل عن ارض تعرف مائي..

الأرض سمائي..

والطفلة لن تسمع صوت الناي

الصوت الأوحد

[1] طاسيليا،ص32.

[2] طاسيليا،ص24.

اسمي..

كذلك نجد شخصية يونيسا العرافة التي يمكن اعتبارها شخصية معارضة لغيلاس عندما أخبرته أن طاسيليا لأنزار .

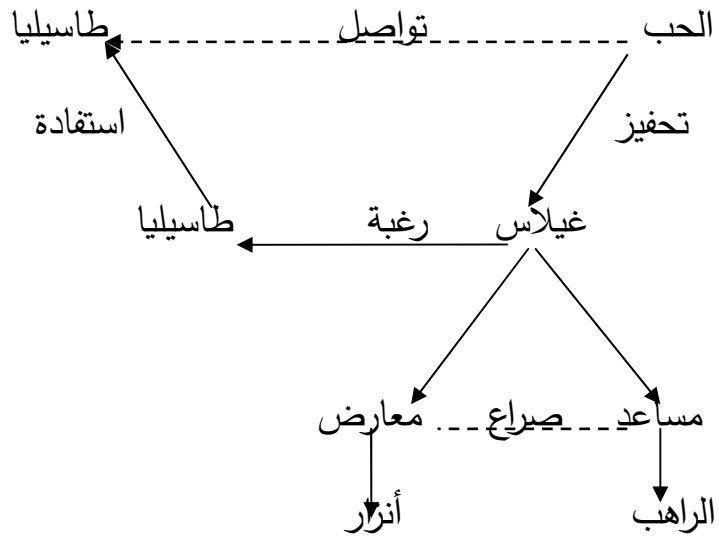
يونيسا:[1]

لا تبحث عن نجمتك المذبوحة في الأبراج

لا تسأل يونيسا وارحل

أنزار سيأتي..

ويمكن التمثيل لهذه المقولات من خلال الترسيمة التالية:



[1] طاسيليا،ص7.

1-2 تفعيل النموذج العاملي:

أ- البرنامج السردي:

يعرف البرنامج السردي عموما بأنه ملفوظ فعل يسير ملفوظ حالة، أي تحويلات تصيب الحالات، ولدينا نوعين من البرامج: برامج بسيطة وأخرى مركبة.

بالعودة إلى النص نجد أن الذات طاسيليا تبحث عن الموضوع (الحب) وتتمثل ملفوظات الحالة للذات طاسيليا في المقطوعات التالية:

طاسيليا:[1]

من قال الحب سيفنى..

الحب سليل الفرحة في العينين.

الحب حديث القبلة للشفتين.

الحب أنا في صوت الناي..

فمتى يأتي غيلاس.

طاسيليا:[2]

غيلاس تمر وتلمحني..

عصفورا كنت..

أنا الأغصان

غيلاس العاشق

يحلم بي

[1] طاسيليا،ص16.

[2] طاسيليا،ص47.

من خلال هذه الملفوظات نلاحظ أن الذات (طاسيليا) راغبة في الموضوع وتسعى للحصول عليه.تكون في البداية في حالة اتصال مع الموضوع (الحب) إلا أنها تفقده عندما تقع أسيرة عند أنزار وذلك عندما طلب أنزار من أهل نوميديا أن يقدموا له طاسيليا في مقابل إنزال المطر، ثم تستعيد الموضوع مرة أخرى بفضل غيلاس حين يدخل في صراع مع أنزار لأجل تحريرها منها، وينتهي بانتصار غيلاس على أنزار وعودة طاسيليا إلى نوميديا و بالتالي تكتسب الموضوع في الحالة النهائية.فيصبح لدينا:

ب.س: (ف)n(م) ⟵ (ف) U(م) ⟵ (ف) n (م)

بتدخل فاعل الفعل الأول (أنزار) الذي قام بتحويل طاسيليا من حالة مالكة إلى حالة غير مالكة للحب ثم بفضل فاعل الفعل الثاني (غيلاس) من حالة غير مالكة إلى حالة مالكة للحب من جديد فيصبح لدينا الشكل التالي:

ب.س: ف1 ⟵ [(ف n م) ⟵ (فUم)]

ب.س:ف2 ⟵ [(ف U م) ⟵ (فnم)]

إن محاولة طاسيليا للحصول على الموضوع يعطينا برنامج سردي قاعدي، ولكي تحقق الذات الموضوع وجب عليها القيام بمحاولات للوصول إلى الموضوع تتمثل هذه المحاولات في برامج سردية بسيطة.

لكي تستطيع طاسيليا الحصول على الحب لابد لها من برامج تساعدها على تحقيق الموضوع، فمثلا إصرار غيلاس على تحرير طاسيليا واستعادتها هو برنامج سردي

بسيط ساعد طاسيليا في الحصول على الحب وذلك بتحريرها من أنزار من خلال الدخول معه في صراع وانتصاره عليه في النهاية، كذلك كلام الراهب الذي قاله لغيلاس وتحفيزه للحصول على طاسيليا يمثل برنامج سردي بسيط ساعد طاسيليا في اكتساب الحب من جديد.

هذه البرامج السردية ساعدت طاسيليا في اكتساب الموضوع بعد أن كانت فاقدة له بسبب تدخل أنزار ومجيئه لأرض نوميديا ومنع الماء عن أهلها وأخذها بالقوة.

كذلك لدينا ذات 1(أنزار) و ذات2(غيلاس) يبحثان عن نفس الموضوع (طاسيليا).

تتمثل ملفوظات الحالة بالنسبة للذات الأولى (أنزار) في المقطوعات التالية:

أنزار:[1]

كن من شئت..

فإن الطفلة لي..

كن عاشقها أن شئت

أنا سيد ماء الحكمة

أنزار:[2]

أحبك طاسيليا

أنزار:[3]

يا أهل نوميديا

[1] طاسيليا،ص 25.

[2] طاسيليا،ص29.

[3] طاسيليا،ص53.

أحببت الطفلة

هذا المهر سماء تمطر حتى صباح الغد

يا وشما زين هذا الزند وهذا الخد.

وتتمثل ملفوظات الحالة بالنسبة للذات الثانية (غيلاس) في المقطوعات التالية:

غيلاس:[1]

طاسيليا لن يأخذها غيري..

طاسيليا لن يأخذها غيري..

غيلاس:[2]

طاسيليا يا فاتنة الأقمار

لو كنت الضوء

منحتك هذي الشمس

من ظلك انسج أحلامي

وأنام على حجر مسنون..[3]

مـن خـلال هـذه الملفوظـات نجـد أن كـل ذات راغبـة فـي الموضـوع (طاسـيليا) بشـدة وكلاهما يسعى إلى الوصول إليه،ينجح أنزار في البداية من اكتساب الموضوع إلا انه

[1] طاسيليا،ص36.

[2] طاسيليا،ص46.

[3] طاسيليا،ص46.

يفقده فـي الحالـة النهائيـة، بينمـا نجـد العكـس عنـد غـيلاس ففـي الحالـة الأوليـة يفقـد الموضوع وبعد دخوله في صراع مع أنزار يكتسب الموضوع من جديد.

بما أن الموضوع واحد ويتنافس عليه فاعلين فكان في الحالة الأولية:[1]

ب س: (ف1 n م) و(ف2 u م) نختزلها : (ف1 n م uف2)

فأصبح في الحالة النهائية:

ب س: (ف1 u م) و (ف2 nم) نختزلها: (ف1 u م nف2)

يتدخل فاعل الفعل(الصراع) فيحدث التحول بين الحالتين:[2]

ب س : ف3 ⟸ [(ف1 nم u ف2) ⟵ (ف1 u م n ف2)]

إن محاولة كل من غيلاس و أنزار للوصول إلى الموضوع يعطينا برنامج سردي قاعدي، لكن لكي تحقق كل ذات الموضوع وجب عليها القيام بمحاولات للوصول إلى الموضوع (طاسيليا)،فالذات الأولى(أنزار) لكي تصل إلى طاسيليا وتحقق الموضوع لابد لها من برامج سردية بسيطة تساعدها على اكتساب الموضوع ، فمثلا قطع الماء على ارض نوميديا وحالة العطش هي برنامج سردي بسيط أو استعمالي ساعد أنزار في على اكتساب الموضوع (طاسيليا)، فقد مارس نوعا من الضغط على طاسيليا لكي ترضخ لأوامره وتذهب معه، كذلك مناداة أهل نوميديا لانزار لإغاثتهم وإنزال المطر عليهم هي برنامج سردي بسيط جعل طاسيليا تقدم على التضحية بنفسها لأجل إنقاذ أهلها من الهلاك والموت عطشا.

[1] ب س: برنامج سردي /ف1 :أنزار / ف2 : غيلاس

[2] ف3: هو فاعل الفعل الذي قام بالتحويل.

أصوات النساء :[1]

يا أنزار..يا أنزار

اطف اطف ..هذي النار

قطرة ماء.. تطفي النار

هذه البرامج السردية البسيطة جعلت أنزار في حالة مالكة للموضوع، إلا انه بعد حدوث التحول ودخوله في صراع مع غيلاس تحول من حالة مالكة إلى حالة فاقدة للموضوع في الحالة النهائية.

بالنسبة للذات غيلاس فقد حاول استرجاع حبيبته التي أخذت منه بالقوة، ولاسترجاعها لابد عليه من المرور ببرامج سردية بسيطة لتحقيق الموضوع، فدعم طاسيليا لغيلاس و إخلاصها له هو برنامج سردي بسيط ساعد غيلاس في اكتساب القوة لمواجهة أنزار.

طاسيليا:[2]

لا عاشق غيرك يا غيلاس.

كذلك وجود الراهب ودعمه له يمثل برنامج سردي بسيط، فمن خلال دعمه لغيلاس اكتسب القوة لهزيمة أنزار.

الراهب:[3]

الماء سيطلع منك.. فلا تسأل

---

[1] طاسيليا،ص42.

[2] طاسيليا،ص71.

[3] طاسيليا،ص32.

كن غيمة طاسيليا

أو مت.

في البداية غيلاس كان فاقدا للموضوع فكان في حالة انفصال مع طاسيليا ومع تدخل فاعل الفعل (الصراع) حدث التحول من حالة انفصال إلى حالة اتصال، أي من حالة فاقدة للموضوع إلى حالة مالكة له، فبعد أن دخل غيلاس في صراع مع أنزار اكتسب الموضوع من خلال هزيمة أنزار و عودة طاسيليا إلى نوميديا وانتصار الحب.

الراهب:[1]

عادت طاسيليا

رقصت نسوة نوميديا

وبكى أنزار.

ب- الخطاطة السردية:

- **التحريك:**

إن نبوءة العرافة يونيسا بأن طاسيليا لانزار وبأنه آت لأخذها كانت الدافع والمحفز لجعل طاسيليا تبحث عن الموضوع فالعرافة قامت بعملية التحريك التي جعلت طاسيليا ترغب في الحب بشدة،حيث أن يونيسا قامت بفعل جعلت طاسيليا تريد الحب بعد أن أخبرتها بأنها لانزار وبأنه آت لأخذها.

يونيسا:[2]

أنزار سيأتي

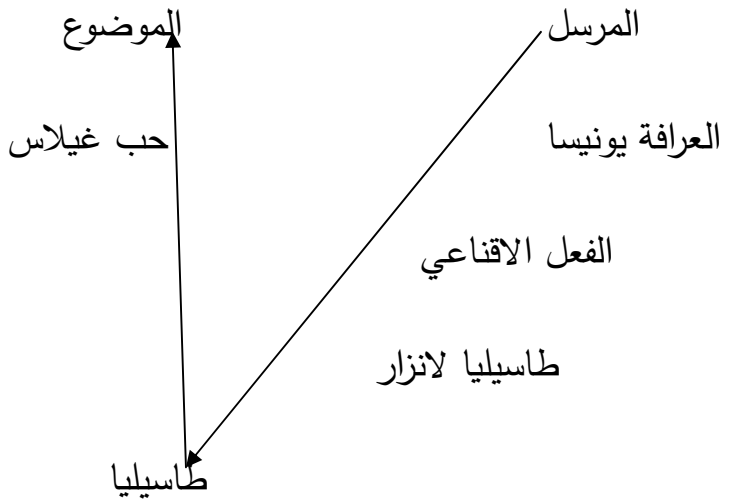
[1] طاسيليا،ص87.

[2] طاسيليا،ص15.

وسيرحل في عينيك بعيدا..

ويعود مع الغيمات..

فنبوءة العرافة يونيسا قامت بإرسال محفز للفعل، فلقد مارست فعلا اقناعيا وهو العلم بالمجهول.



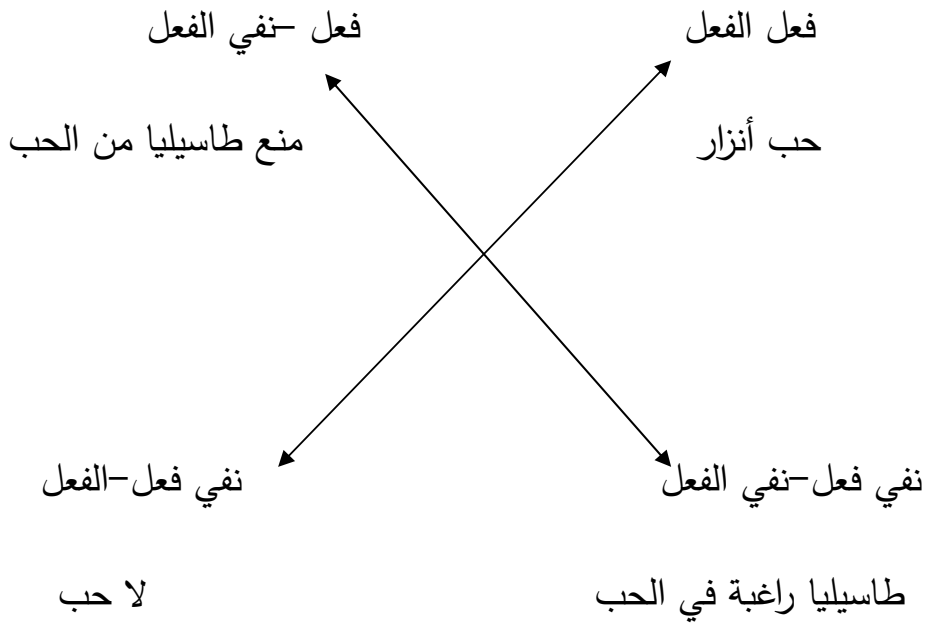
إذا كان "التحريك يتمفصل في فعلين أساسيين، فعل إقناعي يقوم به المرسل وفعل تأويلي تقوم به الذات، فإن القبول وهو صيغة ثانية للتأويل، يعد نقطة إرساء لقواعد اللعبة، انه الإعلان الصريح عن انخراط الذات في اللعبة"[1]

إن نبوءة العرافة لطاسيليا بأن أنزار آت لأخذها وبأن عليها نسيان غيلاس وان تحب أنزار سيد الماء والحكمة تمثل فعل الفعل وهي التي دفعت طاسيليا تكتسب الموضوع وذلك من خلال إصرارها على حبها لغيلاس ودخول غيلاس في صراع مع أنزار لأجلها جعلها تكتسب الموضوع في النهاية.

وأثناء بحث طاسيليا عن الموضوع الحب يتدخل أنزار الذي يتحول إلى مرسل مستعمل يمارس فعلا اقناعيا على طاسيليا يحاول من خلاله دفعها إلى نفي فعل اكتساب الحب.

[1] سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية**، ص57.

فيصبح لدينا:



كذلك نجد أن حاجة أهل نوميديا للماء وحالة الجفاف التي تعاني منها ارض نوميديا وحب أنزار لطاسيليا هي الدوافع التي قامت بعملية التحريك فهي من جعلت أنزار يطلب طاسيليا مقابل إنزال المطر.

أنزار:[1]

يا أهل نوميديا

أحببت الطفلة

هذا المهر سماء تمطر حتى صباح الغد

غيلاس:[2]

طاسيليا قربان الوطن العطشان

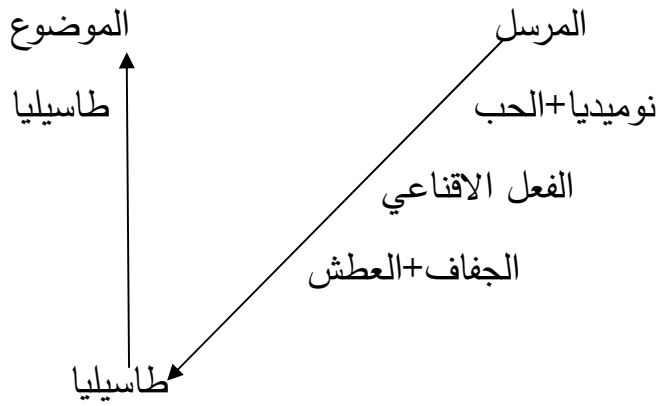
[1] طاسيليا، ص 53.

[2] طاسيليا،ص24.

يا أنزار..

هل في وطن الغربان ..أمان.

ويمكن التمثيل بالشكل التالي:



إن أهل نوميديا وحب طاسيليا قاموا بفعل جعل أنزار يريد اكتساب الموضوع ومن ثمة خلقوا صيغة للفعل التحويلي لتغيير وضعه نحو الملكية.فحالة الجفاف قامت بإرسال محفز للفعل، مارست فعلا اقناعيا وهو طلب الماء واستعطاف أنزار.وحبه لطاسيليا جعله يطلبها للزواج مقابل إنزال المطر.

ومن خلال هذا الفعل تحول أنزار من وضعية فاقدة للموضوع إلى وضعية مالكة له.

أثناء بحث أنزار عن الموضوع طاسيليا يتدخل غيلاس الذي يتحول إلى مرسل مستعمل يمارس فعلا اقناعيا على أنزار لدفعه إلى نفي فعل اكتساب الموضوع ومحاولة إقناعه بترك طاسيليا وتحريرها.

غيلاس:[1]

سيصير الماء رمادا..

[1] طاسيليا،ص26.

وتصير نوميديا أعظم من عرشك يا أنزار..

والناي يغني للأموات

فلماذا تهرب يا أنزار من التابوت

غيلاس:[1]

لن ارحل يا أنزار

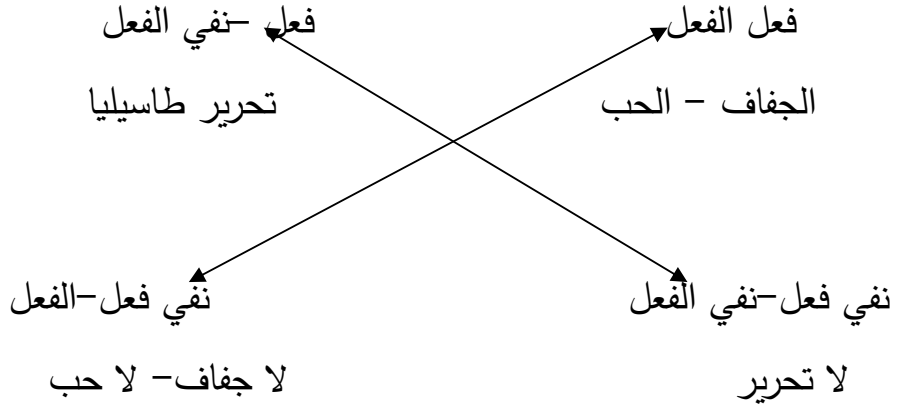
لن ارحل

هذي نوميديا تعرفني

وتعلم أني العاشق..

هل يوجد مثلي في عرشك يا أنزار.

ويمكن تطبيق المربع السيميائي على عملية التحريك فيصبح لدينا الشكل الآتي:



[1] طاسيليا،ص25.

بالنسبة للذات غيلاس فنلاحظ أن حب طاسيليا هو المحرك، أي أنه هو من جعل غيلاس مصرا على الحصول على طاسيليا.

غيلاس:[1]

طاسيليا لن يأخذها غيري..

غيلاس:[2]

طاسيليا يا فاتنة الأقمار

لو كنت الضوء

منحتك هذي الشمس

وأبقى ملتحفا بالريح وأنت النار.[3]

الحب قام بإرسال محفز للفعل أي مارس فعلا اقناعيا وهو تخليص طاسيليا من أنزار و استعادة الحب من جديد، فالحب هو فعل الفعل الذي دفع غيلاس إلى القيام بفعل اكتساب الموضوع ودخوله في صراع مع أنزار .

غيلاس:[4]

لن يرحل ظلي عنك يا أنزار

فأنا مطر العشاق و أنت الغيمة

[1] طاسيليا، 36.
[2] طاسيليا،ص46.
[3] طاسيليا،ص46.
[4] طاسيليا،ص78.

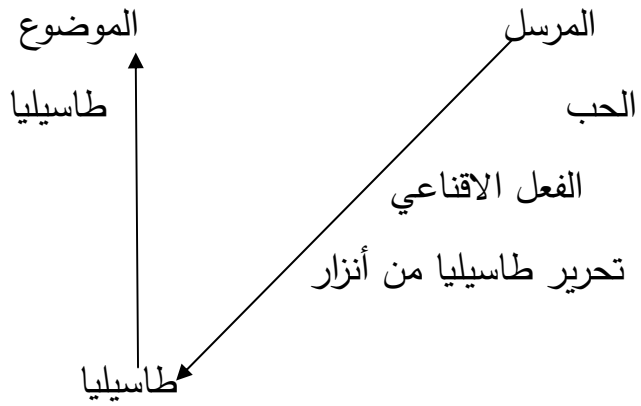
والفرس الحمراء النار

يا أنزار

خذ ما يرضيك

ودع عيني

أرى بها أيقونة قلبي[1].



من خلال فعل الفعل (الحب) تحول غيلاس من وضعية فاقدة للموضوع إلى مالكة له كما أنه أثناء بحثه عن الموضوع تدخل أنزار ومارس فعلا اقناعيا لدفع غيلاس للتخلي عن الموضوع من خلال دفعه للرحيل عن ارض نوميديا ومنعه من الوصول إلى طاسيليا

أنزار:[2]

يا طفل نوميديا..

ارحل عن ارض تعرف مائي..

[1] طاسيليا، ص 78.
[2] طاسيليا،ص24.

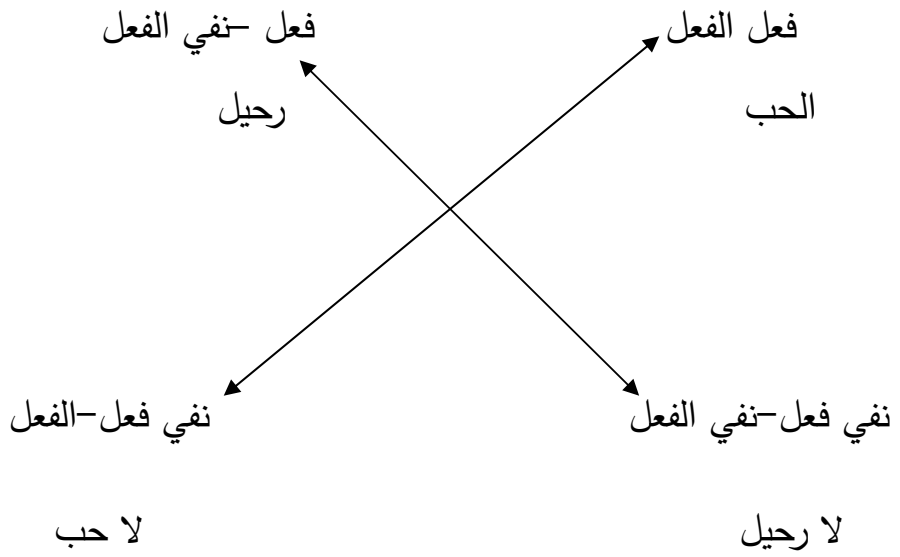
الأرض سمائي..

والطفلة لن تسمع صوت الناي..

الصوت الأوحد

اسمي..[1]

وبتطبيق المربع السيميائي يصبح لدينا الشكل الآتي:



- **الكفاءة:**

تتشكل كفاءة الفاعل المنفذ بامتلاكه لشروط وتتمفصل في أربع كيفيات: الواجب – الإرادة – المعرفة – القدرة.

إن الكفاءة كما ذكرنا سابقا هي نظام مراتبي من الكيفيات، يعني أن هذه الأخيرة تتموقع على نفس المستوى، كما أنها ترتبط فيما بينها بعلاقات استلزامية، فكيفية التحقيق تستلزم كيفية التحيين التي بدورها تستلزم كيفية الافتراض.

[1] طاسيليا، ص 24.

أ- الافتراض(وجوب الفعل- إرادة الفعل):

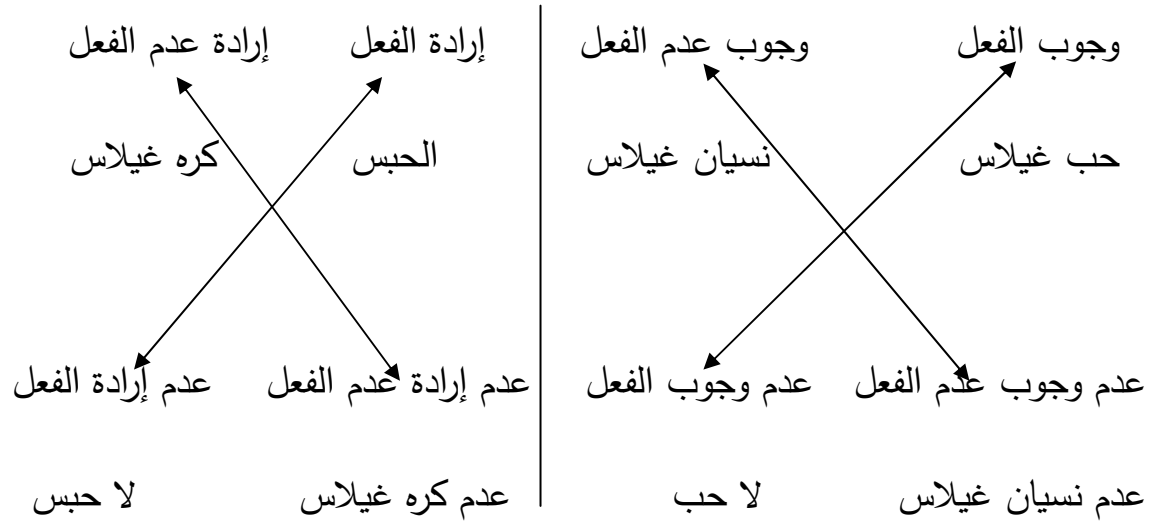
نلاحظ أن إرادة طاسيليا تتحقق عندما يحبسها أنزار في الأبراج المائية و أنها لن تستطيع الخلاص منه إلا بمساعد غيلاس حين يعلن غيلاس حبه لها ويدخل في صراع مع أنزار لأجل تحريرها.ومن هنا تبدأ في البحث عن الموضوع ويتحقق معدل الإرادة.كذلك رفضها لأنزار وحب غيلاس لها جعلها تكتسب معدل الوجوب، حيث يجب عليها أن تحاول تغيير وضعها وبذلك تتحول من حالة فاقدة للموضوع إلى مالكة له.

أسندت الذات طاسيليا مهمة التبليغ للراهب حين اخبر غيلاس أن الماء سيطلع منه وسينتصر على أنزار .

الراهب:[1]

الماء سيطلع منك فلا تسال.

ومن خلال الوجوب والإرادة نتحصل على الشكل التالي:



[1] طاسيليا، ص32.

1- /إرادة الفعل/ + / وجوب الفعل/= الطاقة النشطة لطاسيليا.

2- / إرادة عدم الفعل/ + / وجوب عدم الفعل/ = تردد طاسيليا.

3- / عدم إرادة عدم الفعل/ + / عدم وجوب عدم الفعل/=عدم اليأس والإصرار.

4-/عدم إرادة الفعل/+/عدم وجوب الفعل/=مقاومة طاسيليا.

كذلك تتحقق إرادة الذات الأولى(أنزار) والذات الثانية(غيلاس) عندما تدرك الذات الأولى أن ارض نوميديا لن تستطيع العيش بدون الماء وأنها هي السبيل الوحيد لخلاص نوميديا من العطش، من هنا تبدأ في البحث عن الموضوع(طاسيليا) فتحاول اكتسابه من خلال المقايضة أنزار المطر في مقابل الزواج من طاسيليا، وبهذا يتحقق معدل الإرادة بالنسبة للذات الأولى (أنزار).في حين تتحقق الإرادة عند الذات الثانية (غيلاس) عندما تدرك أن طاسيليا متمسكة بحبها لغيلاس والدفاع عن حبها له.فحب طاسيليا لغيلاس هو الدافع الذي جعل غيلاس يصر على الموضوع ويحاول اكتسابه.

إن حب أنزار لطاسيليا ورفض حبها لغيلاس جعله يكتسب معدل الوجوب، حيث يجب عليه القيام بفعل مغير لوضعه ويجعله يتحول من حالة فاقدة للموضوع إلى مالكة له وتم ذلك من خلال حبسها في الأبراج المائية.في حين نجد أن وفاء طاسيليا لغيلاس ورفضها لأنزار جعل غيلاس يكتسب معدل الوجوب، وبالتالي يجب عليه القيام بفعل يغير وضعه من فاقد للموضوع إلى مالك له، وتم ذلك عندما دخل في صراع مع أنزار وانتهى بانتصاره على أنزار وعودة طاسيليا إليه.

كما أن الذات الأولى(أنزار) أسندت مهمة التبليغ للعرافة يونيسا عندما أخبرتها بأنها لأنزار وعليها نسيان غيلاس.

يونيسا:[1]

أنزار سيأتي

وسيرحل في عينيك بعيدا

ويعود مع الغيمات

يونيسا:[2]

غيلاس بقية حب في شفتيك ستفنى..

وأسندت الذات الثانية(غيلاس) مهمة التبليغ لطاسيليا حين أخبرت طاسيليا العرافة أن الحب سيدوم.

طاسيليا:[3]

من قال الحب سيفنى..

الحب سليل الفرحة في العينين

الحب حديث القبلة للشفتين

الحب أنا في صوت الناي..

فمتى يأتي غيلاس..

[1] طاسيليا، ص15.
[2] طاسيليا، ص16.
[3] طاسيليا،ص ن.

ب- التحيين (قدرة الفعل – معرفة الفعل):

تظهر قدرة الذات طاسيليا في حب غيلاس لها وتمسكه بها وتمسك، هذه القوة جعلتها تكتسب معدل القدرة في الحصول على الموضوع، كما أنها اكتسبت معدل المعرفة من خلال الراهب حين قال بان غيلاس سينتصر وان الماء سيطلع منه.

وتظهر قدرة الذات أنزار في القوة التي يملكها باعتباره سيد الماء و الأمطار، هذه القوة جعلته يكتسب معدل القدرة في الحصول على طاسيليا، كما انه اكتسب معدل المعرفة من خلال حاجة ارض نوميديا للماء حين توصل إلى فكرة انه لا حياة بدون ماؤه.

كذلك تظهر قدرة غيلاس في الطاقة الكامنة التي أكسبته القوة والعزيمة في التحدي، إذ تؤهله هذه القيمة الموجهة للاستعداد في تنفيذ المهمة المنتظرة، ومعرفته لحب طاسيليا له ورفضها لأنزار جعله يكتسب معدل المعرفة من خلال الراهب الذي اخبره بأنه سينتصر وان الماء سيطلع منه مما ساعده على اكتساب الموضوع.

ج- التحقيق:

هذه المرحلة تكشف عن كفاءة الفاعل العملي من خلال المواجهة، فمن خلال أحداث النص يدخل غيلاس في صراع مع أنزار لأجل لطاسيليا، ومن خلال هذا الصراع يتبين قوة الواحد من ضعف الأخر، حيث ينهزم أنزار في الحالة النهائية أمام غيلاس الذي اثبت أن الحب أقوى من الجبروت، وبذلك استعاد كل من غيلاس و طاسيليا ملكيتهما للموضوع وذلك بانتصار الحب وعودة طاسيليا إلى نوميديا فتتحول طاسيليا من حالة فاقدة للموضوع إلى مالكة له، كذلك يتحول غيلاس من فاقد إلى الموضوع إلى مالك له،في حين يتحول أنزار من حالة مالكة للموضوع إلى فاقدة له.

- **الأداء :**

يتحقق الأداء من خلال ثلاث مراحل:

1/ مرحلة المواجهة: وذلك من خلال دخول غيلاس و أنزار في صراع على الموضوع طاسيليا حيث نجد أنفسنا أمام فاعلين حاضرين في آن واحد ومهتمان بنفس الموضوع.

2/ مرحلـة الهيمنـة: إن دخول احد الفاعلين في وصلة مع الموضوع يقابله انفصال الفاعل الأخر عنه وحرمانه منه، مثلا دخول أنزار في وصلة مع الموضوع الذي كان يستهدفه (طاسيليا) تم على حساب غيلاس.

ويمكن التمثيل لها :

أنزار n طاسيليا u غيلاس ⟸ أنزار u طاسيليا n غيلاس

3/ المنح: رأينا من قبل أن التحويل هو عملية انتقال الفاعل من حالة وصلة إلى حالة فصلة أو العكس، ولا يمكن أن يتم الفعل التحويلي إلا إذا تدخل فاعل محول،فالصراع بين أنزار و غيلاس هو فاعل محول نقل طاسيليا الموجودة في حالة فصلة مع الموضوع إلى حالة وصلة، ونقل أنزار الموجود في حالة وصلة مع الموضوع إلى حالة فصلة معه، كما نقل غيلاس من حالة الفصلة إلى الوصلة في الحالة النهائية فيصبح لدينا:

صراع ⟸ [(أنزار n طاسيليا u غيلاس) ⟸ (أنزار u طاسيليا n غيلاس)]

- **الجزاء:**

في النص طاسيليا يظهر الجزاء من خلال مقارنة الحالة التي آلت إليها الفواعل في نهاية بحثها عن الموضوع، فالذات طاسيليا وصلت إلى نفس نقطة البدء التي انطلقت منها باتصالها بالموضوع من جديد وذلك بعودتها إلى نوميديا ورقصها مع النساء عند النهر وعودتها لغيلاس، كذلك نجد الذات أنزار و الذات غيلاس في نهاية بحثهما عن الموضوع (طاسيليا) وصلا إلى نفس نقطة البدء التي انطلاقا منها،حيث يصبح غيلاس في حالة اتصال مع الموضوع من خلال عودة طاسيليا و بالتالي وجود أنزار في حالة انفصال على الموضوع بعد انهزامه وانسحابه.

يقوم فاعل الفعل بعد تحقيقه للأداء بطرح نتائجه على المرسل، المقوم الذي يحكم على هذه النتائج المصاغة في شكل ملفوظات حالة، وذلك حسب ما إذا كان يعتقد أنها صدق/ كدب/ بطلان.

تمارس طاسيليا فعلا اقناعيا على أنزار تدعي من خلاله القبول(الرضوخ لمطالبه).

طاسيليا:[1]

الغيمة ليست لي..

الماء له

وله الأبراج يطل على نوميديا

ولنا ظمأ الأيام.

[1] طاسيليا،ص33.

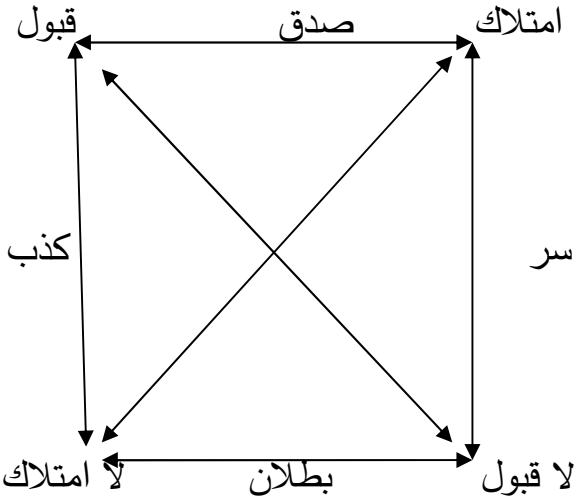
أي أنها عرضت عليه ملفوظ حالة ظاهرها القبول، وانطلاقا من الظاهر نستطيع تحديد الكينونة وهي الامتلاك.

أنزار:[1]

كن من شئت..

فإن الطفلة لي..

ومع دخول غيلاس في صراع مع أنزار وانهزام أنزار جعلها في حالة اتصال بالموضوع بعدما كانت في حالة انفصال معه، ومن خلال الصراع يكتشف أنزار أن طاسيليا ليست له بل لغيلاس وان حبها لغيلاس جعلها تتحرر منه، هذا الاكتشاف يقيم تأويلا جديدا ينقل طاسيليا من محور الصدق إلى محور الكذب وبالتالي إلى محور البطلان.



كذلك مارس أنزار فعلا اقناعيا على طاسيليا ادعى من خلاله القدرة على امتلاك أي موضوع.

[1] طاسيليا،ص25.

أنزار :[1]

أنا سيد ماء الحكمة

سيموت الناس وتصبح نوميديا رمادا

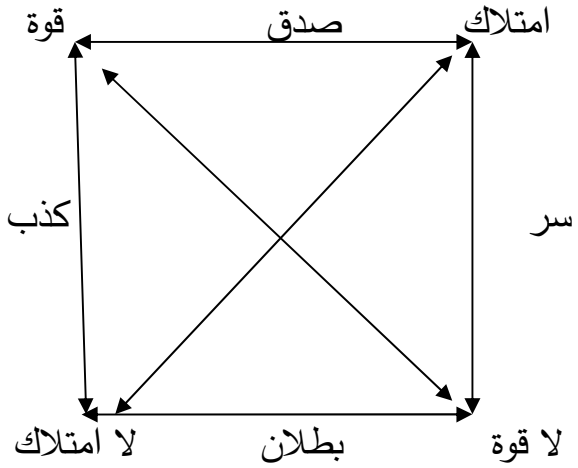
عرض عليها ملفوظ حالة، أي ظاهره القوة التي تعطينا الكينونة وهي الامتلاك.

أنزار :[2]

الطفلة لن تسمع صوت الناي

الصوت الأوحد..اسمي

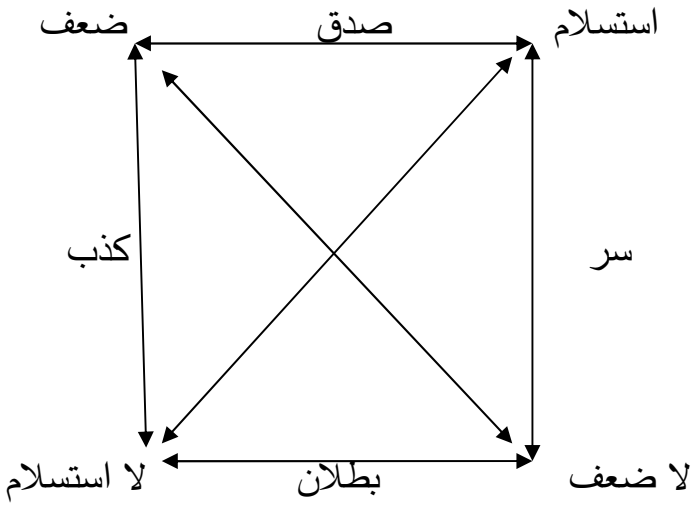
وبدخول غيلاس في صراع معه وانتصار غيلاس عليه جعله ينتقل من حالة اتصال إلى حالة الانفصال، تكتشف طاسيليا من خلال الصراع أن أنزار لن يستطيع امتلاكها وان الحب سينتصر على الجبروت، هذا الاكتشاف سيلغي التأويل الأول ويقيم تأويلا جديدا على أنه كاذب، فتنقل طاسيليا أنزار من محور الصدق إلى محور الكذب أي إلى البطلان.



[1] طاسيليا،ص25.
[2] طاسيليا،ص24.

بالنسبة للذات غيلاس فقد مارس فعلا اقناعيا على البطل المضاد أنزار ادعى من خلاله الضعف، أي عرض ملفوظ حالة(وأنا لا املك غير الناي..)[1] فيصبح الظاهر الضعف الذي يعطينا الكينونة وهي الاستسلام.

كان غيلاس في حالة انفصال عن الموضوع بعدما أخذها أنزار لأنه لا يملك القوة أمام أنزار إلا أن حبه لطاسيليا جعله يدخل في صراع مع أنزار إلى أن هزمه وعادت طاسيليا إليه فانتقل من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال، هذا ما جعل أنزار ينقل غيلاس من محور الصدق إلى محور الكذب بعدما اكتشف أن الماء في الدمعة وان الحب سينتصر على الجبروت.



[1] طاسيليا، ص8.

2- المكون الخطابي:

2-1 الصور

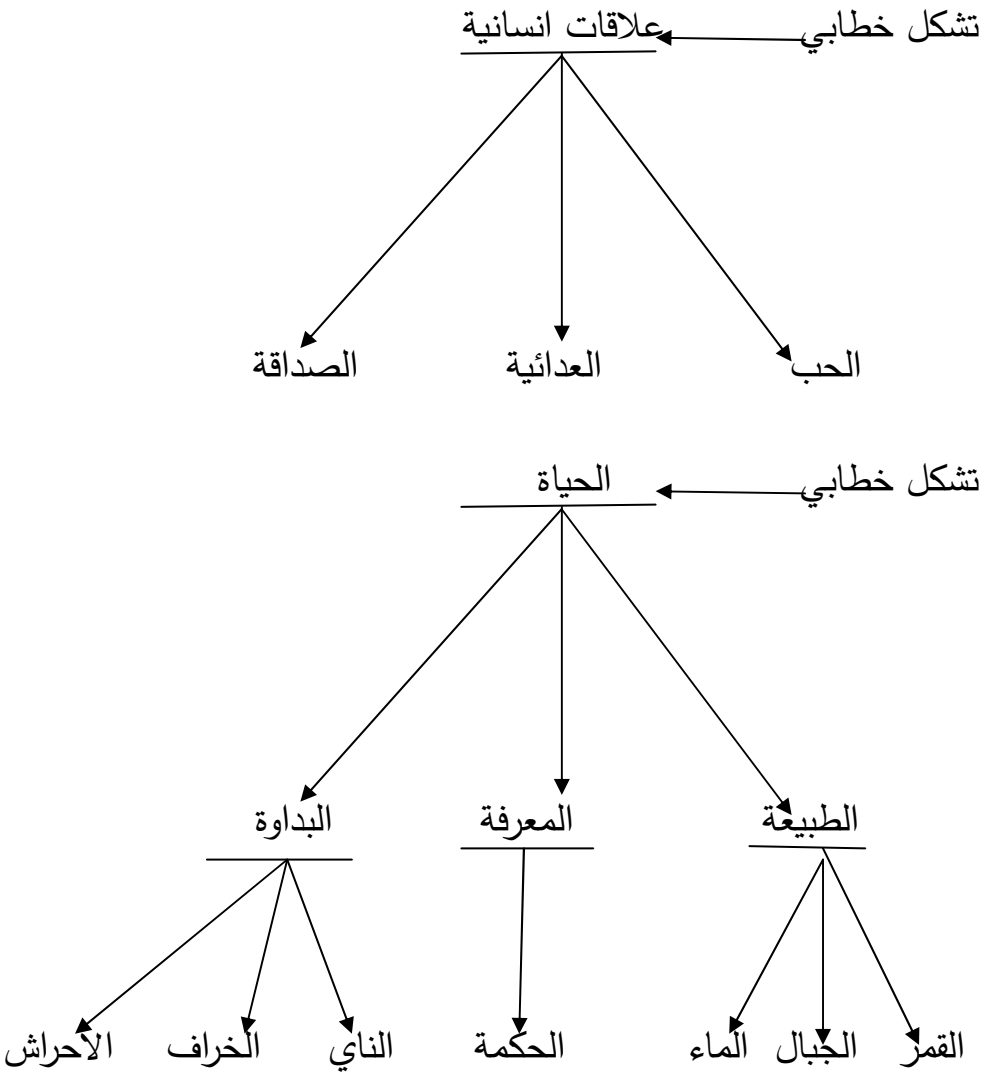
يهتم المكون الخطابي بعناصر أساسية تتمثل في الصور و المسارات التصويرية التي تتحدد على أساسها القيم الموضوعاتية، ذلك أن النص يرمي إلى تمثيل العالم، أي أنه يهدف إلى تصوير واقع أو فكرة معينة.

يحتوي النص "طاسيليا" على مجموعة من الصور التي تشكل مسارات تصويرية حيث نجد الصور التالية:

- البرق – النجوم- القمر- الماء- النهر- الجبل- النبات- قوس قزح- العصافير- الشمس: تشكل هذه الصور مسارا تصويريا يجسد معنى الطبيعة التي تدور فيها أحداث المسرحية.
- الناي- الخراف- الأحراش- الجبل: تشكل هذه الصور مسارا تصويريا يجسد معنى الحياة البدوية التي يعيش فيها غيلاس الفتى الراعي.
- يونيسا- الراهب: تشكل هذه الصور مسارا تصويريا يجسد معنى المعرفة.
- سيليا-توجا- ماسيليا- توجيا: صور تشكل مسارا تصويريا يجسد معنى الصداقة.
- غيلاس- طاسيليا: صور تشكل مسارا تصويريا يجسد معنى الحب.
- غيلاس- أنزار: صور تشكل مسارا تصويريا يجسد معنى العدائية.

هذه المسارات التصويرية تتشابك لتشكل ما يسمى بالتشكل الخطابي، فنجد في النص "طاسيليا" تشكل خطابي من خلال العلاقات الانسانية ونمط الحياة.

ويمكن التمثيل لها بالشكل التالي:



(يونيسا–الراهب)

2-2 الدور الموضوعاتي:

تبرز في النص "طاسيليا" عدة ادوار موضوعاتية وذلك من خلال تجميع جملة من الصور ضمن مسارات صورية، فمثلا :((الناي- الخراف- الأحراش) تقدم صورة الفاعل غيلاس وتكسبه دورا غرضيا يتمثل في الإنسان البدوي البسيط العاشق لطاسيليا.

كذلك نجد (الجبروت- إله الماء- الأبراج المائية-حب التملك..) صور تجسد شخصية الفاعل أنزار المعارض الشرير.و لدينا(المعرفة-الحكمة) تمثل شخصية السيدة التي لها رؤية للمجهول وهي شخصية العرافة يونيسا.

ولدينا الجدول التالي يلخص الأدوار الموضوعاتية الموجودة في النص:

الممثل	الدور العاملي	الدور الموضوعاتي	الصور
طاسيليا	فاعل ذات البطلة	الحبيبة	العصفورة-العاشقة-احبك طاسيليا-فاتنة الأقمار- وردة نوميديا-حسناء نوميديا
غيلاس	فاعل ذات المساعد	العاشق/الراعي	طاسيليا لن يأخذها غيري- طاسيليا يا فاتنة الأقمار-يا قمري المحزون/الأحراش- الناي-الخراف-الجبل
أنزار	فاعل ذات المعارض	الشرير/اله الماء	أنا سيد الحكمة-الطفلة لي- لا تقرب عرش الماء-يا أنزار قطرة ماء

يونيسا	فاعل مساعد	الحكمة	يونيسا عرافة أمي–لتقرا كفك ما شاءت–من علمك الحكمة قبل اليوم–طاسيليا قادمة في موكبها المفتون.
الراهب	فاعل مساعد	راوي	الراهب على ربوة بعصاه وينشد–يمشي بين نساء نوميديا وينشد–الراهب يخرج من بوابة في أعلى القصر–يمشي الراهب وهو يضحك..
توجا سيليا ماسيليا دهيا ارتان	فاعل مساعد	نساء نوميديا	ترقص نساء نوميديا–يا أنزار اطف هذي النار–نحن بناتك نوميديا–نحن ورودك نوميديا–يا أنزار من ماءك تروى الأقمار

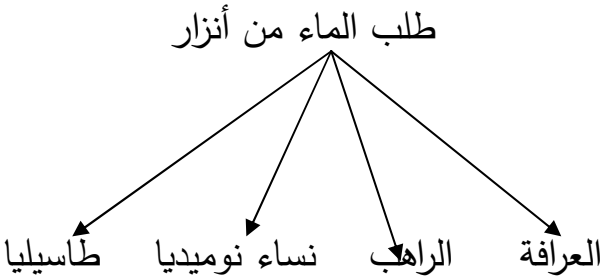
2-3 الممثلون:

الممثل هو الصورة الناقلة لدور عاملي على الأقل[1].وفي النص "طاسيليا" يمكن إحصاء العديد من الممثلين الذين قاموا بادوار عاملية، فمثلا أنزار هو فاعل أساسي في النص يضطلع بدور عاملي كفاعل ذات باحثة عن الموضوع، كما انه يتقمص أدوارا غرضية تتمثل في دور المستبد ودور العاشق.كذلك نجد غيلاس يجسد دور عاملي كفاعل ذات باحثة عن الموضوع طاسيليا إلا انه يتقمص أدوارا غرضية تتمثل في الفتى

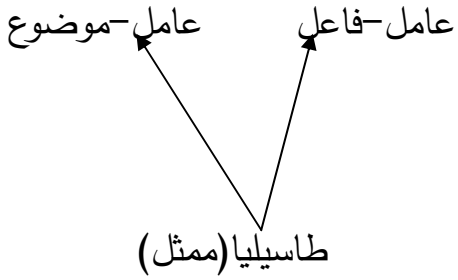
[1] رشيد بن مالك: **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص** ، ص16.

الراعـي والمحـارب، أمـا طاسـيليا فهـي فاعـل أساسـي تجسـد دور عـاملي باحثـة عـن الموضوع "الحب" كما أنها تتقمص ادوار أخرى كدور الأسيرة و الضحية.

كما أننا نجد في النص عامل واحد يتمظهر داخل الخطاب من خلال ممثلين متعددين مثل محاولة أهل نوميديا استعطاف أنزار لطلب الماء.



كما انـه قد يجتمـع عدد من العوامل فـي ممثل واحد، مثل طاسيليا فقد اجتمعت عدة عوامل فيها حين ضحت بنفسها لأجل نوميديا فأصبحت هي الفاعل وهي الموضوع.



2-4 التفضية:

إن الفضاء سلسلة من المحطات التي لا وظيفة لها إلا ضمن ما تمليه مقتضيات رحلة البطل من لحظة البداية إلى اللحظات التي تحتضن نهاية القصة، وهذه المحطات هي ما يمكن من طرح مجموعة من القرائن الشكلية التي تسمح بتفكيك الحكاية إلى مقاطع[1].

ينقسم الفضاء إلى فضاء استهلالي وفضاء الفعل الانجازي الذي بدوره ينقسم إلى قسمين: فضاء الاستعداد وفضاء النصر.

يتمثل الفضاء الاستهلالي في النص "طاسيليا" في أرض نوميديا حيث يظهر الراهب على ربوة بعصاه ويظهر غيلاس في أعلى الجبل يحاكي القمر، فتنطلق الأحداث من ارض نوميديا.

ويتجسد فضاء الفعل الانجازي في جبال طاهات و جبال الاوراس حيث يمثل الفضاء الاستعدادي الذي انطلق منه غيلاس أثناء صراعه مع أنزار(يظهر غيلاس في لباس محارب على قمة جبل و هو يشعل النيران. وأصوات الريح)[2](غيلاس يدق حرابا في طاهات- يدق حرابا أخرى في الاوراس)[3].

فضاء الاستعداد هو الذي يمكن غيلاس من الانتقال إلى مرحلة الاتصال فينقله إلى فضاء النصر باعتباره فضاء للفعل بامتياز، حيث ينتقل غيلاس من الجبال إلى الأبراج التي تم فيها تحقيق الفعل الانجازي والإعلان عن انتصاره في معركته مع أنزار من اجل الحصول على طاسيليا.

---

[1] سعيد بنكراد: **السيميائية السردية**، ص158.

[2] طاسيليا،ص64.

[3] طاسيليا،ص67.

غيلاس:[1]

لن ارحل

هذا البرج سأهدمه بجفوني

وسأحمل عاشقتي في جوف عيوني.

2-5 التزمين:

إن مفهوم الزمن في نظرية السيميائية السردية يختلف عنه في باقي نظريات السرد، إذ أنه " يجب التعامل مع التزمين باعتباره إجراء يهدف إلى إفراغ البنية الدلالية البسيطة في قالب زمني،بهدف إلغاء بعدها السكوني"[2] ذلك ما ينتج عن تحريك نسقية النموذج العاملي الساكنة، لتتحول إلى الحركة عبر إعطاء الأفعال بعدا زمنيا معينا.

ونحن هنا إذ نتحدث عن التزمين فإننا نتحدث عن ما يعرف بزمن المغامرة " الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية"[3]

إن مسرحية طاسيليا تنطوي على زمن بسيط من النوع :

ل0 ل+1 ل+2 ل+3 ل+ن

والمقصود ب ل0 هي لحظة البدء التي تم تعينها، ليستمر خط الزمن أفقيا مع توالي الملفوظات السردية للفواعل.

[1] طاسيليا،ص75.

[2] عبدالعالي بوطيب،**مستويات دراسة النص الروائي** ،،ص143

[3] سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية**، (مرجع سابق)، ص 87

تمثل أرض نوميديا لحظة البدء (ل 0)التي تنطلق منها القصة حيث كانت ارض نوميديا في حالة العطش وتحتاج إلى الماء بعد أن حبس أنزار الماء عن الأرض أي أن الموت يهدد أهلها وكانت طاسيليا في بداية النص في حالة اتصال مع غيلاس الفتى الراعي الذي تحبه ويحبها إلى أن جاءت العرافة وتخبرها بأن أنزار سيأتي و يأخذها وعليها أن تضحي في سبيل إنقاذ الأرض من العطش و الهلاك و أن لا تنتظر غيلاس .

يونيسا:[1]

مجنون أنت .. أيا غيلاس

لا تسال قمرا عن عاشقة في السر.

لا تبحث عن نجمتك المذبوحة في الأبراج..

لا تسال يونيسا و ارحل..

أنزار سيأتي..

...

طاسيليا يا نبتتنا الممهورة بالوجع المنسي..

لا تنظري غيلاس فإن له في آخر هذي الأرض

لا تنتظري فالآتي نحوك يسكن عرش الماء..[2]

[1] طاسيليا، ص 7.

[2] طاسيليا، ص15.

فننتقل بهذا من الزمن البدئي الحاضر إلى المستقبل (ل+1)من خلال الملفوظات التالية:

أنزار سيأتي..

لا تنتظري فالآتي نحوك يسكن عرش الماء..[1]

أنزار سيأتي

وسيرحل في عينيك بعيدا..

ويعود مع الغيمات..[2]

يأتي أنزار ويأخذ طاسيليا للأبراج المائية فنعود بذلك إلى زمن الحاضر(ل+2) (زمن وقوع الأحداث) فتصبح طاسيليا في حالة انفصال مع غيلاس وفي المقابل تصبح في حالة اتصال مع الفاعل المضاد (أنزار).

أنزار:[3]

يا طفل نوميديا..

ارحل عن ارض تعرف مائي

الأرض سمائي..

والطفلة لن تسمع صوت الناي..

الصوت الأوحد

---

[1] طاسيليا، ص 15.

[2] طاسيليا، ص 16.

[3] طاسيليا، ص24.

اسمي..

بعد أن ضحت طاسيليا بحبها في سبيل إنقاذ ارض نوميديا من الهلاك وقدمت نفسها لأنزار، يحاول غيلاس أن يسترجع طاسيليا من خلال محاولته للدخول في صراع مع أنزار فيتدخل الراهب ليخبره انه سينتصر في الأخير وبذلك ينقلنا الراهب من الحاضر إلى المستقبل مرة أخرى (ل+3).

الراهب:[1]

انظر يا غيلاس فتلك الطفلة

غيمة نوميديا

الماء سيطلع منك..

...

الماء سيطلع منك .. فلا تسأل.

كن غيمة طاسيليا

أو مت.[2]

يعود بنا غيلاس إلى الحاضر بعد دخوله في صراع مع أنزار و انتصاره عليه وتحرير طاسيليا وانتصار الحب. و عودة الحياة إلى ارض نوميديا في الحالة النهائية (ل+ن).

على جبل يظهر غيلاس وهو يدق رماحا لمواجهة أنزار، وهو يجري هنا وهناك.[3]

[1] طاسيليا، ص31.

[2] طاسيليا، ص32.

[3] طاسيليا، ص 67.

غيلاس:[1]

لن تهزمني فأنا أعلنت عليك الحرب بقلبي

وسينتصر العشاق

أنزار:[2]

كم كنت غبيا يا أنزار..

الغيمة تعرف شكل الحب

طاسيليا عودي للنهر و غني مثل نساء نوميديا

ودعي غيلاس يحبك أكثر.

الراهب:[3]

عادت طاسيليا

رقصت نسوة نوميديا

وبكى أنزار

يتمظهر التزمين من خلال برمجة الأحداث برمجة زمنية بحيث تخضع لتعاقب زمني متسلسل حسب البرمجة المنطقية للبرامج السردية للفواعل " ويكمن التزمين في

[1] طاسيليا، ص 75.

[2] طاسيليا، ص 86.

[3] طاسيليا، ص 87.

مرحلـة ثانيـة،فيخلق برمجـة زمنيـة تتميـز بتحويـل محـور الاقتضـاء(التسلسـل المنطقـي للبرامج السردية) إلى(محور للتعاقب) البعد الزمني للأحداث. " [1]

والمقصـود بهـذا أن التـزمين هـو نتيجـة للعمليـات المنطقيـة الناجمـة أصـلا عـن المربـع السيميائي (عمليات النفي والإثبات) والتي يحصل على إثرها مجموعة من التحولات يتم التعبير عنها من خلال ملفوظات سردية تجتمع في شكل برامج سردية للفواعل.

طاسيليا كانت في البداية في حالة (الموت) والتي تظهر من خلال حالة الجفاف التي تعاني منها نوميديا بسبب حبس المياه عن ارض نوميديا من طرف سيد الماء أنزار ثم تنتقل طاسيليا من حالة الموت إلى الحياة، وذلك من خلال التضحية بنفسها لأجل نوميديا وتقديمها كقربان لأنزار علـه يتكرم علـى نوميديا بقطرة مـاء، وبـذلك تكون قد ضحت بحبها لغيلاس.

طاسيليا قربان الوطن العطشان

يا أنزار

هل في وطن الغربان.. أمان

الصمت أمان

وأنت تلاحق طيف الطفلة بين مواسم صحوك[2]

أنزار:[3]

يا أهل نوميديا

---

[1] سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية**، (مرجع سابق)، ص 86

[2] طاسيليا، ص 24.

[3] طاسيليا، ص 53.

أحببت الطفلة

هذا المهر سماء تمطر حتى صباح الغد

يا وشما زين هذا الزند و هذا الخد

فبكرهها لغيلاس في مقابل تقديم الحب لأنزار تكون قد أنقذت نوميديا وأهلها من الهلاك وبذلك تكون قد أعطت الحياة للوطن، فحب طاسيليا لغيلاس معناه موت الوطن في حين أن حبها لأنزار و نسيان غيلاس معناه الحياة .فيصبح أنزار في حالة اتصال بالموضوع في المقابل يصبح غيلاس في انفصال عنه.

غيلاس:[1]

طاسيليا قربان الوطن العطشان.

طاسيليا:[2]

الغيمة ليست لي..

الماء له.

وله الأبراج يطل على نوميديا..

ولنا ظمأ الأيام.

يدخل غيلاس في صراع مع أنزار ومن خلال هذا الصراع يتم الانتقال من الاتصال إلى الانفصال حيث يصبح أنزار فاقدا للموضوع بعدما كان مالكا له و العكس بالنسبة للفاعل غيلاس.

[1] طاسيليا، ص24.

[2] طاسيليا، ص33.

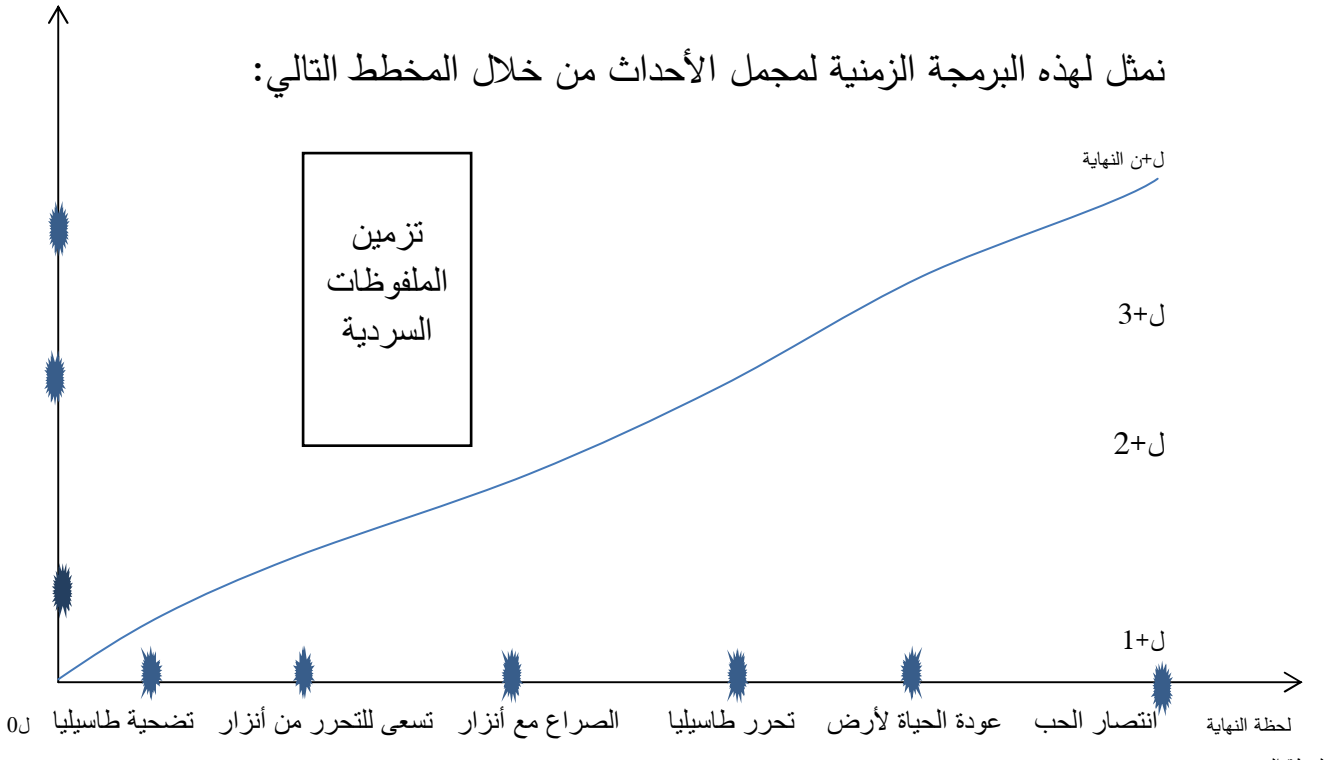
الراهب:[1]

عادت طاسيليا

رقصت نسوة نوميديا

وبكى أنزار..

نمثل لهذه البرمجة الزمنية لمجمل الأحداث من خلال المخطط التالي:



متتالية الأحداث (توالي الملفوظات السردية للفواعل)

[1] طاسيليا، ص 87.

الخاتمة

تتضمن هذه الخاتمة عرضا موجزا لما اشتملت عليه المذكرة من أفكار رئيسية،وكذا بيانا توضيحيا للنتائج الأساسية التي خلصت إليها.

تتأسس السيميائية عموما ونظرية غريماس خصوصا على الخلفيات الفلسفية و المعرفية تمثلت الخلفيات الفلسفية في أفكار كل من أفلاطون، أرسطو، نيتشه الفلسفة الظاهراتية و الفلسفة الذرائعية.

وتمثلت الخلفيات المعرفية في: اللسانيات البنيوية أعمال هيلمسليف، تشومسكي جاكبسون، فلاديمير بروب، كلود ليفي شتراوس، سوريو تينير.

تحتوي الإجراءات النقدية على ثلاث بنيات أساسية : بنية التجلي – البنية العميقة. البنية السطحية.

تهتم بنية التجلي بأهم الأحداث الظاهرة في النص الذي هو عبارة عن تمثيل لحدث ما و الانتقال من حالة إلى حالة، تسمى الحالة الأولى الحالة الابتدائية وتسمى الثانية الحالة النهائية.ويحدث هذا الانتقال عن طريق تغير أو تحول.

كما تهتم بنية التجلي بتقطيع النصوص وفق معايير محددة منها: المعيار البصري – المعيار التركيبي– المعيار العاملي– المعيار الدلالي– معيار التشاكل–المعيار الأسلوبي.

تقوم البنية العميقة على فكرة الأضداد الثنائية غير أنها تقتضي وجود نقطة مشتركة بين تقابل (سيمين) محققين لثنائية ما للتضاد تسمى المحور الدلالي وتهتم هذه البنية بمختلف علاقات التقابل و الاختلاف القائمة بين وحدات المضمون.

يتكفل المربع السيميائي بتمثيل مختلف العلاقات (تضاد، تناقض، تضمين) و العمليات (نفي، إثبات) التي تتم في هذا المستوى العميق والتي ستتمظهر على المستوى السطحي للخطاب في شكل برامج سردية و مسارات تصويرية.

أما البنية السطحية فتتكون من مكونين: مكون سردي ومكون خطابي.يهتم المكون السردي بتتبع الحالات و التحويلات، ويهتم المكون الخطابي بالمسارات التصويرية التي تتكون من مجموعة من الصور تستدعي بعضها بعضا.كما يهتم بدور الممثل وعنصري التفضية و التزمين.

بالنسبة للتقطيع فقد تم حسب المعيار الدلالي وذلك بالتركيز على الأفكار الرئيسية للنص.فتم تقطيع المسرحية إلى ثلاث مقاطع رئيسية: الأمان – الاعتداء – عودة الوطن والحياة.

إن المسرحية تقوم على مقولتين أساسيتين: (موت–حياة) و (حب–كره).تشكل كل مقولة مربعا سيميائيا، حيث أننا نجد بين كل سيمين نجد علاقة تضاد و كل واحد منهما قابل لأن يسقط حدا جديدا يكون مناقضا له(موت –لاموت)(حياة – لا حياة)(حب – لاحب) (كره – لا كره)، كما تقوم بين العناصر المتناقضة علاقة تضمين واستلزام(موت– لاحياة)(لاموت– حياة)(لاحب– كره)(لاكره– حب).

من خلال تسريد المربع تم الانتقال إلى ما يشكل قصة تدرك كمجموعة من العناصر المشخصة، و ذلك من خلال عمليات النفي و الإثبات أو ما يعرف بالتحولات داخل السرد.

و تقوم المسرحية "طاسيليا" على ثلاث ترسيمات عاملية أساسية تتمثل في :

- الترسيمة الأولى طاسيليا تبحث عن الموضوع الحب، حيث تسعى طاسيليا لاكتساب الحب.فتستعين بعدة برامح سردية استعمالية لانجاز البرنامج السردي القاعدي وتنجح في انجازه في الأخير.
- الترسيمة الثانية تمثلت في الذات أنزار تبحث عن الموضوع طاسيليا، حيث يسعى أنزار لاكتساب الموضوع طاسيليا و يستعين في ذلك ببرامج سردية استعمالية إلا انه يفشل في انجاز البرنامج القاعدي .
- الترسيمة الثالثة تمثلت في الذات غيلاس تبحث عن الموضوع طاسيليا و تسعى للحصول عليه، تستعين ببرامج سردية استعمالية لانجاز البرنامج السردي القاعدي و تنجح في الأخير في الحصول على طاسيليا.

في النص عدة مسارات تصويرية منها: الطبيعة – الحياة البدوية – المعرفة – الصداقة –الحب.

كذلك تم التطرق إلى ادوار الممثلين و ثنائية التفضية و التزمين.حيث تم إحصاء العديد من الممثلين الذين قاموا بادوار عاملية مثل:

- الفاعل انزار يضطلع بدور عاملي كفاعل ذات باحثة عن الموضوع كما انه يتقمص أدوارا غرضية تتمثل في دور المستبد ودور العاشق.
- الفاعل غيلاس فاعل ذات باحثة عن الموضوع طاسيليا إلا انه يتقمص أدوارا غرضية تتمثل في الفتى الراعي والمحارب.

كما انقسم الفضاء في طاسيليا إلى فضاء استهلالي وفضاء الفعل الانجازي الذي بدوره انقسم إلى قسمين: فضاء الاستعداد وفضاء النصر.

يتمثل الفضاء الاستهلالي في النص "طاسيليا" في أرض نوميديا،و تجسد فضاء الفعل الانجازي في جبال طاهات و جبال الاوراس.

كانت تلك أهم النتائج المتوصل إليها من هذا العمل المتواضع ونأمل أن نكون قد أفدنا بها كل مطلع و لو بالقدر اليسير.

الملاحق

ثبت المصطلحات

أمثولة icône

إرادة الفعلvouloir faire

إشارة sigme

الاتصال disconjonction

الإثبات Asseration

الاختلافات différences

الأداءperformance

الأسطورة Mythe

الانفصال conjonction

الأولانية la priméité

الايديولوجيا idiologie

البرنامج السردي programme narrative

البرنامج البسيط Le programme narrative normal simple

البرنامج المركب Le programme narrative complexe

البنية السطحية la structure de surface

البنية العميقة la structure profond

التحريك manipulation

التزمينTemporalisation

التفضيةSpatialisation

الثانيانية la secondéité

الثالثانية la tiercéité

الحالة الابتدائية état initia

الحالة النهائية état final

الحكاية conte

الخطاطة السردية Le parcoure narrative

الجزاء sanction

الدلالية

الدور الموضوعاتي le rol thématique

الذات sujet

الرمز symbole

السيميائية la sémiotique

الصور la figure

الفونيمات les phonemes

الكفاءة la compétence

اللغة langue

المربع السيميائي le carré sémiotique

المرسل إليه distinataire

المرسل distinateur

المسار التصويري parcours figuratifs

المساعد adjuvant

المستوى الاستبداليAxe paradigmatique

المستوى التركيبي Axe syntagmatique

المعارض opposant

المكون الخطابي composant discursive

المكون السردي composant narratif

الممثل l'acteur

المنح don

المواجهة confrontation

الموضوع objet

النموذج العاملي:modèle actanciel

النفي la négation

الهيمنة domination

بنية التجلي structure d'apparence

تسريد المربع السيميائي: narrativisation du sémiotique carré

تضاد opposition

ثبت المصطلحات

تضمين implication

تناقض contradiction

خطاب logos

دال signifiant

زمنية temporalité

سمة indice

سيموطيقا simioties

عرض symptôme

علامة signe

علم الأديان théologie

علم الاجتماع sociologie

فعل تحويلي faire transformateur

فعل faire

قدرة الفعل savoir faire

كيفيات Modalités

كينونة être

محور دلالي Axe sémantique

مدلول signifié

معرفة الفعل savoir faire

ملفوظات الحالة énoncé d'état

ملفوظات الفعل énoncé de faire

وجوب الفعل pouvoir faire

ثبت الاعلام

ارسطو Aristotle

إرنست كاسيرر Ernst Cassirer

افرام نعوم تشومسكي Avram Noam Chomsky

أفلاطون Plato

امبرطو ايكو Umberto Eco

برتراند راسل Russell Bertrand

بريطو Prieto

بويسنس BUYSNESS

بويسنيس BUYSNESS

بيار ابيلار PierreAbélard

توماس سيبوك T.Sebeok

جاك دريدا Jacques Derrida

جامباتستا فيكو Vico Giambattista

جورج دوميزال George Dumézil

جورج مونان George Mounin

جوليا كريستيفا Julia Kristeva

جون كلود كوكي J.C.Coquet

جون لوك John Locke

روجر بيكون Roger Bacon

رودولف كارناب Rudolf Carnap

رودولف كارناب Rudolf Carnap

رولان بارت Roland Barthes

رومان جاكبسون Roman Jakobson

سوريو E, Sourieau

سيبوك T.Sebeok

شارل بورس charles peirce

شارل موريس Charles W. Morris

غريماس Algirdas Julien Greimas

غوتفريد فيلهيلم لايبنتز Gottfried Wilhelm Leibniz

فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure

فريديريك نيتشه Nietzsche Friedrich

فلاديميربروب V. Propp

القديس اوغسطين Augustinus

لوسيان تينيير L, Tesnière

لويس جورج بريطو Luis Jorge Prieto

لويس هيلمسليف Trolle Hjelmsle Louis

لويس هيلمسليف. L. Hjelmslev.

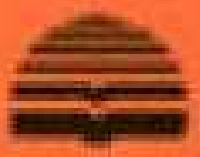
ليفي شتراوس C. Levi- Strauss

ليونارد بلومفيلد Leonard Blomfield

مارسيلو داسكال Marcelo Dascal ميشال

عز الدين ميهوبي

طاسيلي



دار النهضة العربية

المصادر و المراجع

المصادر و المراجع:

- **القرآن الكريم**

أولا: المصادر :

1- عز الدين ميهوبي، **طاسيليا**، دار النهضة العربية،د ط، بيروت، لبنان، 2007.

ثانيا: المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، دار المعارف، د ط القاهرة، 1985 .

2. ابن خلدون عبد الرحمان، **المقدمة**(الجزء 3)، تحقيق عبد السلام الشداوي الجزائر ،د،ط،2006.

3. ابن منظور، **لسان العرب (المحيط)**، تقديم عبد الله العلايلي، تحقيق:يوسف خياط ونديم مرعشلي، دراسات العرب بيروت،المجلد2.

4. احمد مختار: **علم الدلالة**، عالم الكتب للنشر و التوزيع و الطباعة، ط6 القاهرة 2006.

5. احمد يوسف: **السيميائيات الواصفة-المنطق السيميائي وجبر العلامات**- منشورات الاختلاف،د.ط ، د.ت.

6. أنور المرتجي : **سيميائية النص الأدبي** ، سلسلة البحث السيميائي، دار إفريقيا الشرق، د ط ،المغرب،1978 .

7. برنار توسان:**ماهي السيميولوجيا** ، ترجمة: محمد نظيف، دار افريقيا الشرق، ط2 الدار البيضاء المغرب،2000.

8. بوطاجين السعيد ، **الاشتغال العامل–دراسة سيميائية– غدا يوم جديد " لابن هدوقة عينة**" ، منشورات الاختلاف ،ط1، الحزائر .2000 .

9. بيرمونتيبيلو : **نيتشـه و إرادة القـوة**، ترجمـة: جمـال مفرج، الـدار العربيـة للعلـوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان.2010

10. بيير غيرو: **السيمياء**، ترجمة: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، ط1 بيروت، لبنان، 1984.

11. جريوي آسيا: **السيميائية السردية من البنيـة إلـى الدلالـة**–دراسة في ثلاثية "حكاية بحار" لحنا مينة– جامعة محمد خيضر، بسكرة2013/2012.

12. جميل حمداوي: **الاتجاهات السيموطيقية**، مؤسسة المثقف العربي، دار العارف، ط1، بيروت،2015.

13. جميل حمداوي: **مستجدات النقد الروائي**،شبكة الالوكة، ط1،2011

14. جميل حمداوي:**نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة**، مكتبة المثقف، دار العارف، د ط، بيروت، د ت.

15. جميلة بوعبد الله: **القيم والايديولوجية في رواية الحي اللاتيني** ، جامعة الجزائر 2000–2001

16. جوزيـف كـورتيس: **مـدخل إلـى السـيميائية و الخطابيـة**، ت: جمـال حضـري، الـدار العربيـة للعلـوم ناشـرون، منشـورات الاخـتلاف، ط1، الجزائـر 2007.

17. جوليا كريستيفا:**علم النص**، ت: فريد الزاهي ،دار توبقال للنشر، ط2 الدار البيضاء،المغرب،1997

18. جيرارد ولـو دال: **السـيميائيات أو نظريـة العلامـات**،ت: عبـد الرحمـان بوعلي ط 1، دار الحوار،سورية،2004

19. حميد لحميداني ، **بنيـة الـنص السـردي** ، المركـز الثقافي العربـي، ط3 المغرب 2000 .

20. حنـون مبـارك:**دروس فـي السـيميائيات**، ،دار توبقال للنشر،ط1، الـدار البيضاء،المغرب،1987.

21. دانيـال تشـاندلر: **أسـس السـيميائية**، ترجمـة: .طـلال وهبـه، ط01 المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان،2008

22. رامـان سـلدن: **مـن الشـكلانية إلـى مـا بعـد البنيويـة**،ترجمـة: مـاري تريز،إشراف جابر عصفور ،المجلس الأعلى للكتابة،ط1 ،القاهرة،2006

23. رشيد بن مالك: **البنيـة السـردية فـي النظريـة السـيميائية**، دار الحكمـة د ط، الجزائر، 2001.

24. رشيد بن مالك: **قـاموس مصـطلحات التحليـل السـيميائي للنصـوص– عربي–انجليزي–فرنسي**،دار الحكمة، الجزائر،2000.

25. رشيد بن مالك: **مقدمة في السيميائيات السردية** ، دار القصبة للنشر د ط، الجزائر ، 2000.

26. رشيد بن مالك، **السيميائية بين النظرية والتطبيق**، مخطوط رسالة دكتوراه، السنة الجامعية 95/94،جامعة تلمسان ،الجزائر .

27. سعدية بن ستيتي: **فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأميـــــر** ، لواســـيني الأعـــرج–دراســـة ســـيميائية– جامعـــة ســـطيف2، 2013/2012.ص15.

28. سعيد بنكراد ، **سيميولوجيا الشخصيات السردية**،(رواية، الشراع والعاصفة لحنامينا نموذجا) ، دار مجدلاوي ، ط1 ، عمان ، الأردن ،2003

29. سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية** ، دار الحوار للنشر و التوزيع،ط1 سوريا 2012.

30. سـعيد بنكـراد: **الســيميائيات و التأويــل–مــدخل لســيميائيات ش س بورس**– المركز الثقافي العربي، د ط بيروت، لبنان، دت.

31. سعيد بنكراد: **السيميائيات(مفاهيمها وتطبيقاتها)** ، دار الحوار للنشر و التوزيع،ط3، سوريا،2012

32. سعيد بنكراد: **مدخل إلى السيميائية السردية**، منشورات الاختلاف،ط2 الجزائر،2003.

33. سليمة يحياوي:**مقاربة سيميائية لديوان السنبلة،(وردة السجود للشاعر محمد بن عمارة انموذجا)**،جامعة زيان عاشور–الجلفة– 2011–2012.

34. صـلاح فضـل: **منـاهج النقـد المعاصـر** ، مختـارات ميريـت للنشـر ط1، قصر النيل القاهرة،2002.

35. عادل النادي : **مدخل إلي فن كتابة الدراما** ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ، مصر، القاهرة ، 1993 .

36. عبـد الحميـد بورايـو منطـق السـرد ديـوان المطبوعـات الجامعيـة ، ط1 الجزائر 1994.

37. عبـد العـالي بوطيـب ، **مسـتويات تحليـل الـنص الروائـي** ، مطبعـة الأمنية، ط 1 ،الرباط 1999.

38. عبد العزيز حمودة: **المرايا المحدبة-من البنيوية إلى التفكيك- عالم المعرفة**، د ط ،الكويت،1998.

39. عبـد القـادر فهـيم شـيباني: **السـيميائيات العامـة أسسـها و مفاهيمهـا** الـدار العربيـة للعلـوم ناشـرون، منشـورات الاخـتلاف ، ط01 ،الجزائـر العاصمة،2010.

40. عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوى: **أسرار البلاغة** قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر،دار المدني ، جدة، د .ط، د.ت.

41. عبد الله الغذامي: **الخطيئة و التفكير من البنيوية إلى التشريحية،قراءة نقدية لنموذج معاصر** ،الهيئة المصرية للكتاب ط1،1998.

42. عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)** ، شركة النشر و التوزيع المدارس،ط1 المغرب،2002.

43. عبيدة صبطي، نجيب بخوش: **مدخل إلى السيميولوجيا** ، دار الخلدونية ط1، الجزائر،2009.

44. عقيلة سرير،فاطمة فايدي: **النظرية السيميائية و تجلياتها في النقد العربي الحديث**،جامعة خميس مليانة 2014-2015.

45. عواد علي :**معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة** ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء،1990.

46. غريماس.أ.ج وآخرون: **الكشف عن المعنى في النص السردي (النظرية السيميائية السردية)**، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار السبيل للنشر والتوزيع د ط ، الجزائر،2008.

47. فاطمة طبال بركة: **النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون**(دراسة ونصوص) ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،ط2، بيروت لبنان،1993.

48. فردينا ندي سوسور : **علم اللغة العام**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز،مالك يوسف المطلبي ، دار آفاق عربية، ط03، بغداد، 1980.

49. فلاديمير بروب: **مورفولوجية الخرافة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط2 ، د ت، المغرب.

50. فيصـل الأحمـر: **معجـم السـيميائيات** ، الـدار العربيـة للعلـوم ناشـرون ط01 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة،2010.

51. فيليب هامون ،**سيميولوجية الشخصية الروائية** ،ترجمة: سعيد بنكراد و عبد الفتاح كليطو ،دار الكلام للنشر والتوزيع ،الرباط 1990 .

52. لخضـر العرابـي: **المـدارس النقديـة المعاصـرة** ، دار الغـرب للنشـر و التوزيع، د ط، وهران،2007.

53. لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**(عربي، انجليزي فرنسي) مكتبة لبنان ناشرون، ط1، دار النهار للنشر بيروت، لبنان ، 2002.

54. مارسيلو داسكال: **الاتجاهـات السـيمولوجية المعاصـرة** ، ترجمـة حميد لحمـداني و آخـرين ، دار افريقيـا الشـرق،د ط ، الـدار البيضـاء، المغـرب 1987.

55. مجموعة من المؤلفين: **السيميائية أصولها وقواعدها**، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف ، د ط ،الجزائر 2002.

56. مجموعـة مـن المـؤلفين، **السـيميائية ،الأصـول،القواعد،والتاريخ**،ترجمـة رشيد بن مالك دار مجدلاوي ، ط1، عمان الأردن،2008.

57. محمد السرغيني: **محاضرات في السيمولوجيا** ، دار الثقافة، الدار البيضاء ط1، 1987.

58. محمد عزام:**النقـد و الدلالـة**، نحـو تحليـل سيميائي لـلأدب،د ط، منشـورات وزارة الثقافة،دمشق، 1996.

59. محمد ناصر العجيمي، **في الخطاب السردي-نظرية غريماس**- الدار العربية للكتاب، د ط ، تونس 1991.

60. ميل شاكر وسمير المرزوقي ، **مدخل إلى نظرية القصة** ، الدار التونسية للنشر،ط1، تونس 1985.

61. نادية بوشفرة،**مباحث في السيميائية السردية** ، دار الأمل للطباعة والنشر، د ط، تيزي وزو،2008.

62. يوسف وغليسي: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم،د ط، منشورات الاختلاف، 2008.

ثالثا: المراجع باللغة الفرنسية

1- A.J.Greimas *:* **Du sens .Essais sémiotiques** , Éditions du Seuil1970 , Paris

2- A.J.Greimas/J.courtes, **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage** ,Edition N°2, 1989

3- A.J.Greimas: **sémantique structural**,recherche de méthode, edition Larousse , Paris 1972

4- A-j Greimas **Du sens II** ,Essais sémiotique , seuil 1983

5- Courtés.J: **Analyse sémiotique du discours**, Hachette, paris, 1991

6- Groupe d'entrevernes, **Analyse sémiotique des textes**, les éditions Toubkal premiére édition marocaine, 1987.

المجلات العلمية:

1- جميل حمداوي:**السيموطيقيا و العنونة**،مجلة عالم الفكر ،العدد3،الكويت،1997.

2- سـعيد بنكـراد: **السـيميائيات النشـأة و الموضـوع**،مجلـة عـالم الفكـر، العـدد 35،الكويت،مارس2007.

3- فؤاد مرعي: **نظريـة الشـعر فـي اليونـان القديمـة**، مجلـة عـالم الفكـر فـي الأدب و النقد، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، مجلد25، العدد03، 1997.

4- قاسم مقداد: **التحليل السيميائي للقصة، مجلة الموقف الأدبي**، العدد267 الكويت مارس1999.

5- محمد بادي: **سيميائيات مدرسة باريس**، المكاسب والمشاريع (مقاربة ابستمولوجية) مجلة عالم الفكر، العدد 33 .2007.

6- محمد خاقاني،رضا عامر، **المنهج السيميائي:آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث واشكالياته**،مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،العدد2010،2.

7- محمد ساري: **نظريـة السـرد الحديثـة(مجلـة السـرديات)**، جامعـة منتوري، قسـنطينة الجزائر، جانفي العدد1، 2004.

8- محمد مفتاح: **أوليات منطقية رياضية في النظرية السيميائية**، مجلة عالم الفكر السيميائيات، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، العدد 3 مجلد35، 2007.

مواقع الكترونية:

1- عبد القادر شرشال: **تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص**-دراسة- من الموقع: http://www.awu.dam.org

2- مدخل إلى علوم المسرح: موقع تعليمي:

http://theater-learn.blogspot.com/favicon.ico

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ – و
تمهيد: السيميائيات واتجاهاتها	7–26
1/ السيميائيات النشأة والتطور	8
– عند الغرب	8
– عند العرب	19
2/ **مباحث السيميائيات**	22
3/ **مبادئ السيمولوجيا**	23
4/ **اتجاهات السيمولوجيا**	25
الفصل الأول:منطلقات السيميائيات السردية وإجراءاتها النقدية	27–88
I/الخلفيات الفلسفية والمعرفية للسيميائيات السردية	28
1– الخلفيات الفلسفية	28
– أفلاطون	29
– أرسطو	29
– نيتشه	32
– الفلسفة الظاهراتية	33
– الفلسفة الذرائعية	33
2– الخلفيات المعرفية	34
– دوسوسير	34
– هيلمسليف	36

- تشومسكي	39
- رومان جاكبسون	40
- جورج دوميزال	42
- فلاديمير بروب	43
- ليفي شتراوس	45
- سوريو	49
- لوسيان تينيير	51
II/ الإجراءات النقدية في تحليل النصوص	53
1- بنية التجلي	53
- الحالة البدئية والحالة النهائية	54
- التغير	55
- معايير التقطيع	56
2- البنية العميقة	59
- المربع السيميائي	61
- تسريد المربع السيميائي	63
3- البنية السطحية	65
3-1 المكون السردي	65
- النموذج العاملي	66
• الذات و الموضوع	69
• المرسل و المرسل إليه	70
• المساعد و المعارض	71
- البرنامج السردي	72
• البرنامج السردي العادي البسيط	74

• البرنامج السردي المركب	74
- الخطاطة السردية	75
• التحريك	75
• الكفاءة	76
• الانجاز	81
• الجزاء	82
3-2 المكون الخطابي	83
- الصور	83
- المسار التصويري	84
- الدور الموضوعاتي	85
- الممثل	86
- التفضية والتزمين	87
الفصل الثاني: بنية التجلي و المستوى العميق في "طاسيليا"	89-139
أ- الخطاب المسرحي	90
ب- التعريف بالشاعر	96
جـ - رؤية شمولية للنص	97
I/ التمظهر السطحي للخطاب المسرحي "طاسيليا"	99
1- البناء الدلالي العام لـ"طاسيليا"	99
- الحالة النهائية	99
- الحالة الابتدائية	101
- التحول الدلالي	108

- مقاطع النص	116
2- المستوى العميق في "طاسيليا"	123
- المربع السيميائي	124
- تسريد المربع السيميائي	128
- المربعات السيميائية للمقاطع	133
- تسريد المربعات السيميائية للمقاطع	134
الفصل الثالث: البنية السطحية في "طاسيليا"	200-140
1- المكون السردي	141
1-1 النموذج العاملي	141
- الترسيمة الأولى	141
• ذات (طاسيليا) – موضوع (الحب)	142
• مرسل (العرافة)- المرسل إليه(طاسيليا)	145
• مساعد(غيلاس)- معارض(أنزار)	147
- الترسيمة الثانية	150
• ذات(أنزار)- موضوع(طاسيليا)	150
• مرسل (الحب)- مرسل إليه(نوميديا)	153
• مساعد(الجفاف)- معارض(غيلاس)	154
- الترسيمة الثالثة	157
• ذات (غيلاس)- موضوع(طاسيليا)	157
• مرسل(الحب) – مرسل إليه (طاسيليا)	160
• مساعد(الراهب) – معارض(أنزار)	162
1-2 تفعيل النموذج العاملي	164
- البرنامج السردي	164

– الخطاطة السردية	170
• التحريك	170
• الكفاءة	177
• الافتراض	178
• التحيين	181
• التحقيق	181
• الأداء	182
• الجزاء	183
2– المكون الخطابي	187
– الصور	187
– الدور الموضوعاتي	189
– الممثلون	190
– التفضية	192
– التزمين	193
الخاتمة	201
الملاحق	206
– **ثبت المصطلحات**	207
– **ثبت الاعلام**	209
المصادر و المراجع	

ملخـــــص:

تعنى رسالتنا الموسومة ب : آليات إنتاج المعنى في الخطاب المسرحي " طاسيليا" لعز الدين ميهوبي أنموذجا بتتبع مستويات بناء المعنى في الخطاب المسرحي باعتباره احد الأشكال الحاملة للسرد، من خلال ما تقترحه مرتكزات المدرسة السيميائية السردية التي تعاملت مع النص السردي باعتباره وحدة دلالية كبرى أو بالأحرى عدته علامة تدل على معنى، وذلك من خلال العديد من المستويات التي اقترحتها هذه المدرسة من خلال العديد من الأبحاث السيميائية قادها الناقد "جوليان الجيرداس غريماس" وتلميذه "جوزيف كورتيس" و العديد من تلامذتهم من بعدهم.فتناولنا أولا نشأة وتطور السيميائيات عند الغرب ثم عند العرب ثم تكلمنا على مباحث السيميائيات و مبادئها و اتجاهاتها، ثم انتقلنا الى منطلقات السيميائيات السردية و إجراءاتها النقدية فتطرقنا إلى الخلفيات الفلسفية و المعرفية للسيميائيات السردية ثم الإجراءات النقدية في تحليل النصوص،ثم تطرقنا إلى بنية التجلي و المستوى العميق ثم المستوى السطحي في "طاسيليا"، وذلك لرصد المعالم الإستراتيجية التي بني عليها المعنى في مستوياته المختلفة الدلالية و السردية و الخطابية .حيث بينا من خلال العمل التطبيقي مستويات بناء المعنى في الخطاب المسرحي و أثبتنا مدى استجابة هذه المدونة إلى الآليات و الأدوات الإجرائية للمنهج السيميائي.

Résumé:

Le but de notre thème intitule " Modalités de la production du sens dans le discours théâtral tassilia de ezeddine Mihoubi example approche semiotique" est le suivre des niveaux de construction du sens dans le discours théâtral comme l'une des formes constituant le récit, à travers les bases proposees par l'ecole sémiotique narrative qui traite le texte narratif comme une grande unité sémantique ou plutôt lui a considere comme un signe signifiante.

A travers de plusieurs niveaux proposés par cet école après un plusieurs recherches sémiotiques conduit par "Julian Algirdas Grimas" et son élève "Joseph courtes," et beaucoup d'autres

on commencer par la naissance et l'évolution de la sémiologie à dans ces origines et puis dans le monde Arabes et ensuite nous avons parlés sur les objets de sémiologie , ses principes et ces dirigions, en suite nous avons arrivé au débuts sémiotiques narrative et leurs procédures critiques , envisageant les origines épistémique et philosophique de sémiotiques narrative puis les procédures critiques utilisées dans l'analyse des textes, puis nous avons parler sur la structure d'apparence et le niveau profond et superficiel dans le texte "Tacilia" pour connaitre les déférent stratégies par les quels le sens est construit dans différent niveaux narrative et discursive , où nous montrons à travers l'analyse pratiques les niveaux de construit le sens dans le discours théâtral et prouvé l'étendue et la répondîtes de ce blog a les mécanismes et les outils de l'approche sémiotique.