العلاقة بين التّصويريّ والموضوعاتيّ

من الفصل الثّالث من كتاب

التّحليل السّيميائيّ للخطاب لجوزيف كورتيس *

أحمد منور
جامعة الجزائر

1.1.3. المستويات الدلالية للخطاب

لقد قارن "فلادمير بروب" في كتابه "مورفولوجية القصة"، كما نعلم، بين مائة قصة سحرية (بتنوعاتها) واستخلص منها أنها ذات بنية سردية واحدة مشتركة تميز هذا النوع من القص، وللقيام بهذه المهمة أهمل عن قصد ما أسماه بـ"القيم المتغيرة"، التي يتعرف عليها بالأساس في التركيبة الدلالية للخطاب، واستخلص من مجمل الوسائل النظمية Syntaxique نفسها ـ أي الـ 31 وظيفة البروبية ـ أن لها قابلية للاستغلال الدلالي، مثل ما يشهد على ذلك واقع أن المائة حكاية المدروسة، التي تحكي كل واحدة منها أحداثا مختلفة، تسمح لنا في هذه الحال أن نصل إلى حقيقة أن النظم ثابت، وأن الدلالة متغيرة.

وبالطبع، فإنه في الإمكان تبني وجهة نظر معاكسة، تتكفل على أساسها بالمعطى الدلالي الواحد أبنية سردية مخالفة، حيث تعتبر التركيبة الدلالية حينئذ ثابتة، في الوقت الذي سيكون موقعها في مثل هذا المسار السردي متغيرا، وقد أعطيناها، من جهتنا، شرحا واسعا جدا في كتابنا "الحكاية الشعبية : الشعرية والميثولوجيا" (المطبوعات الجامعية الفرنسية

1986)، حيث اخترنا بعض القيم المتغيرة لدى "فلادمير بروب" باعتبارها ثابتا، وأوضحنا، بالاعتماد على النماذج، إمكانية إيجاد "دلالة حقيقية للحكاية السحرية".

ولكي نقترب من مسعى بروب، نقدم المثال التالي الذي يعتمد مباشرة على المعطيات السردية المقدمة في الفصل السابق، فنفترض الـ ب.س (البرنامج السردي) التالي، الأشد بساطة ممكنة : ف (ذ1... > (ذ2 م)). فمن الواضح أن الكثير من "الأشياء" (Objets) الملموسة، أو حتى الشخصيات التي تعامل معاملتها، يمكن أن تظهر في تموقع الموضوعات الدلالية (= م)، كأن تكون بساطا، أوتكون كنزا، أو حتى شفاء ... والشيء نفسه يقال بالنسبة لدور "فاعل الفعل" (Sujet de faire) (= ذ1) أو "فاعل الحالة" (sujet d'état)(= ذ2)، حيث يمكن أن يؤدى بواسطة العديد من الممثلين، أو الشخصيات، إلخ. وواضح أن إمكانية حركية التغير هذه بالذات هي التي تسمح لنا من الناحية الشكلية بفصل التركيب عن الدلالة، والتعرف من خلالها على مكونتين مستقلتين، وسنعود في وقت لاحق إلى هذه النقطة الهامة، بشيء من التوضيحات الإضافية حول طبيعة العلاقة التي تربط وتميز التركيب والدلالة.

وعندما تتضح لنا استقلالية التركيبة الدلالية، فإنه يكون من حقنا حينئذ أن نقترح لها التمفصل الأكثر ملاءمة ممكنة. لقد لاحظنا من قبل أن بروب كان قد قرر، بدافع منهجي، أن لا يأخذ في الحسبان "القيم المتغيرة"، والمعطيات الدلالية. بالتأكيد أنه، وكما بيَّن هو نفسه، كان قد لاحظ في وسائل عمله "تكرارات" عديدة (دلالية)، ففكر أن هذه المتغيرات كان يحكم عليها من تحليل خاص. أما من جهته هو فقد فكر أن يكمل الوصف السردي، ولكن انطلاقا من ميدان آخر، فأنجز برنامجه بعض الشيء في مؤلف ظهر بعد حوالي ثمانية عشر عاما من ظهور "مورفولوجية

الحكاية"، ألا وهو "الجذور التاريخية للحكاية السحرية (مطبوعات كاليمار 1983)، وهو ما آخذه عليه فيما بعد بقوة "ليفي ستروس" في مقال كان له وقع كبير، لا بسبب أنه قدم من الوسائل التي تمنحها الحكايات مقاربة تاريخية بالمعنى الحقيقي للكلمة -وهو اختيار لا يمكن أن ينكر عليه- ولكن لأنه لم ير فيها إلا تكملة للوصف التركيبي (الـ31 "وظيفة ") الذي يمكننا القيام به، إذ أنه في الإمكان دراسة الحكايات من منطلق دلالي حقيقي أيضا، أي حسب مقاربة شكلية للمضمون.

وقد فتح بحث "الحكاية الشعبية : الشعرية والميثولوجا"، في توجه أعمال أخرى، الطريق لمقاربة دلالية لعالم بأكمله للخطاب، وسوف نتبع المنهجية نفسها التي اتبعناها فيه، ولكن بعد إعادة تفصيلها وعرضها بشكل مختلف تماما، ونقترح منذ البداية أن يتمفصل الخطاب بشكل عام حسب ثلاثة مستويات دلالية تراتبية، وليس حسب مستويين، وهي : التصويري Figuratif، والموضوعاتي Thématique، والقيمي Axiologique.

1.1.1.3. التّصويري والموضوعاتي

لقد اقترحنا في الفصل الأول، كما نتذكر، أن لا يقتصرالتمفصل حسب علاقة الدال/ المدلول (أو التعبير/ المضمون)، على أنظمة العرض وحدها (التي نطلق عليها في التعبير المتداول اسم "أنظمة الكلام") ولكن على المرجع أيضا، وذلك حسب التوزيع التالي :

أنظمة العرض	المرجع، الواقع
مدلول مق دال	دال مق مدلول

فمن بين العلاقات الممكنة بين هذين العالين اللذين هما أنظمة العرض من جهة، والواقع من جهة أخرى، لا نحتفظ هنا إلا بحالة نوع (Uncas d'espèce)، تسمح لنا بأن نعطي للتصويري أساسا أكثر ضمانا من مجرد وجهة نظر ظاهراتية Phénoménologique :

أنظمة العرض	المرجع، الواقع
دال مق مدلول	دال مق مدلول

إننا فعلا نعتبره *تصويريا* كل مدلول، وكل مضمون للغة طبيعية، وبشكل أوسع، كل نظام عرض (بصري مثلا) له ما يقابله على مستوى الدال (أوالتعبير) في العالم الطبيعي، أو في الواقع المدرك. وعليه فإنه *يعتبر تصويريا* في عالم خطاب ما (لفظي أو غير لفظي) كل ما يمكن أن ينقل بشكل مباشر إلى الحواس الخمس التقليدية، وهي : البصر والسمع والشم والذوق واللمس، وباختصار، *كل ما ينتمي إلى استقبال* العالم الخارجي.

ويأتي الموضوعاتي في مقابل التصويري، الذي ندركه على أنه بلا أي رابط مع العالم الطبيعي، ويتعلق الأمر هنا بالمضامين، أو بمدلولات أنظمة العرض التي ليس لها مقابل في المرجع . فإذا كان التصويري يتحدد عن طريق الاستقبال، فإن الموضوعاتي يتميز بمظهره التصوري التام، وعلى هذا النحو ، فإن الحب/ أو الحقد/ أو الطيبة/ أو الشراسة/ لا وجود لها إن صح أن نقول هذا على مستوى التلقي، إنها مفاهيم مجردة، في حين أن ما يعود في مقابل ذلك إلى الحواس إنما هي إيماءات الحب/ أو الحقد/ أو الطيبة/ أو الشراسة، التي تكون، من جهة أخرى، متنوعة على حسب العوالم الاجتماعية/ الثقافية. إننا نميز بعناية مثلا بين مفهوم "الإيروتية"[1]/ الذي هو مفهوم

موضوعاتي بالمعنى الدقيق، وصيغه التعبيرية الملموسة المختلفة حسب السياقات الثقافية التي تأخذ مكانها في المستوى التصويري .

وبناء على هذا فإن التصويري والموضوعاتي هما متضادان ومتكاملان في الوقت نفسه، فيأخذ التصويري سمة العالم الخارجي، المدرك من الحواس، ويختص الموضوعاتي بالعالم الداخلي، أو الأبنية النفسية بالمعنى الدقيق، مع لعبة المقولات المفاهيمية التي تكوّنها. إن هذين المكونين الدلاليين يغذيان فيما بينهما علاقات متبادلة، وقد حان لنا الآن أن نشرحها بالتفصيل: إن بعض الأمثلة التي سنعتمد عليها في إيضاح ذلك، سوف تساعدناهي ذاتها في التمييز الذي نفترضه بين التصويري والموضوعاتي.

ولنبدأ من التصويري. إن هذا - وسوف تكون هذه نظريتنا - لن ينطوي بوجه من الوجوه على نفسه، إنه يستدعي بالضرورة إما نوعا من الموضعة (thématisation) وإما، كما سنرى فيما بعد نوعا من القيمية (axiologisation). فلو انطوى التصويري على نفسه، فإنه سيكون حقيقة *بلا* معنى، أو محروما من المعنى (بالتعبيرين المقبولين معا، الاتجاه والدلالة معا) مثل ما يبدو عليه الأمر بالنسبة للمنطوي على ذاته. فأنا حينما أسبح على سبيل المثال، فإنني في الواقع لا أسبح من أجل السباحة ولكنني أستهدف شيئا آخر، إنني أفعل ذلك من أجل المتعة، أو بغرض النظافة إلخ .. إننا نود بهذا أن نقول بأن هناك في حالات كثيرة، ولكن ليس دائما (انظر ما سبق) خلافا لما يمكن أن نكون قد كتبناه من قبل في مكان آخر[2] - فإن التصويري يتطلب، حتى من أجل فهمه، أن يحمل على موضوعة ما. ولنقدم مثالين في غاية البساطة. أولا هذا : لنفرض أنني وصلت، أنا الفرنسي، إلى أحد بلدان الشرق الأقصى، التي أجهل تماما تقاليدها وعاداتها الثقافية، وها أنا ذا في الطريق أشاهد أناسا يسلكون سلوكا إشاريا يدهشني. إن ما أشاهده هو من قبيل التصويري، الذي أتلقاه مشاهدة و/ أوسماعا،

ولكنني أتساءل في الوقت نفسه عما تعنيه إشاراتهم، لأن الذي ينقصني بالتحديد هو التفسير الموضوعاتي المناسب لتلك الإشارات. إن العلاقة تصويري/ موضوعاتي في هذه الحال على الأقل، يمكن أن تكون متماثلة مع علاقة دال/ مدلول (أو تعبير/مضمون)، ويكون لزاما علينا هنا أن نعود إلى الفقرة القصيرة التي كرسناها في الفصل الأول لـ/ الصدق La sincérité/ وبنيته التلفزية.

ولنرجع، بالنسبة إلى مثالنا الثاني، إلى "لا بابا جاكا La baba-jaga"، التي قدمت من قبل. فعندما قامت البنت بالخدمة كافأتها "لاجاكا". فالجزاء، الذي كان بالنسبة إليها ذا طبيعة إيجابية، يعبر عنه قبل كل شيء على صعيد معرفي، الذي هو ذو طبيعة موضوعاتية: فقد مدحت "لاجاكا" البنت، ثم على المستوى التداولي (Pragmatique) "أعطتها ألبسة متنوعة"، فنحن مع هذه الألبسة نكون في مجال التصويري، غير أننا إلى حد هذه النقطة في القراءة لا ندري بعد ما هي القيمة التي نسندها بالتحديد لهذه "الألبسة". فهذه الألبسة تتطلب أن تكون موضوعاتية لكي تكتسب معنى في هذا الخطاب، وهذا ما فعله المتلفظ في الحين تقريبا : «ذهب الرجل، وصل، فرأى ابنته وقد صارت غنية جدا جدا». فالأثواب في هذه اللحظة تزيل الغموض، وتفسر باعتبارها علامة/ ثراء (على أساس أن هذه بطبيعة الحال من نمط الموضوعاتي).

وإنه لابد أن نعترف بأن التصويري غالبا ما يكون تابعا للموضوعاتي، لأن اللجوء إلى معطيات العالم الخارجي ـ كما يشهد على ذلك مثلا الخطاب المثلي[3](parabolique) (انظر ما سيأتي بعد قليل)ـ يستخدم في نهاية الأمر مبررا للتأكيد المتجدد لنظام قيم محددة. إن الكثير من خطاباتنا اليومية تهدف، مثلها مثل الحكاية الشعبية، إلى تمرير "أفكار"، بمعنى معطيات مفاهيمية تقوم بإبرازها تصويريا بما هو أفضل لديها. ولنضرب مثلا بـ "جنّيات بيرو"[4]، حيث أنه

بمجرد ما تطرح فيها موضوعة الـ/ اشمئزاز/، فإنها تتبع في الحين بعروضه التصويرية :

« ... هذه الأم (...) كانت تشمئز اشمئزازا رهيبا من البنت الصغرى، فجعلتها تأكل في المطبخ وتشتغل باستمرار. وكان على هذه الطفلة المسكينة من جملة الأعمال التي تقوم بها، أن تذهب مرتين في اليوم لجلب الماء، على بعد نصف فرسخ بأكمله من البيت، وتحمل جرة كبيرة مملوءة ».

علينا أن نسجل هنا فقط، وخلافا لأعمال شارل بيرو الأخرى، فإنه في الحكايات الشعبية لا يرى نفسه ملزما بشرح الموضوعات التي تنطوي عليها في شكل مواعظ أخلاقية، لقد كان معروفا منذ الأزل أن التصويري يوظف لكي يقول شيئا آخر، من أجل إدخال القارئ أو المستمع إلى صعيد القيم المفاهيمية التي توضع في اللعبة.

ولنفحص الآن حالة الموضوعاتي. إن المثير للاستغراب أولا وقبل كل شيء هنا، هو حقيقة أنه إذا كان التصويري في حاجة إلى تكملة (موضوعاتية كما هو هنا، أو قيمية، كما سيأتي بعد قليل) فإن الموضوعاتي يمكن له أن يوجد بكيفية مستقلة تماما، وببعض الشروط، في بعض الحالات فقط. وهكذا فإن اللغات الطبيعية يمكن لها أن تشرح المستوى الموضوعاتي دون أن تستعين بأي عرض تصويري، مثل ما هي خاصية الخطاب الرياضي أو المنطقي والفلسفي أيضا، حتى وإن كانت الفلسفة تلجأ أحيانا إلى أمثلة ملموسة، تصويرية. أي أن الموضوعاتي، في هذه الحالات، يبدو مكتفيا بذاته، ونفهم بأنه لا يمكن له هنا أن يوظف خاصية التماثل التي عرضنا لها أعلاه، ما بين التصويري والموضوعاتي، من جهة، وما بين الدال والمدلول من جهة أخرى. من جانب آخر، ومن حيث أننا لاحظنا أن اللغات الطبيعية هي وحدها القادرة على التعبير بشكل مباشر عن الموضوعاتي فإنه لا بد لنا أن نعترف بما للسيميائيات الأخرى من قصور كبير. ولنأخذ مثال السيميائيات البصرية. إن لوحة فنية يمكن لها بالتأكيد أن تعبر

عن معطيات موضوعاتية، ولكنها تفعل ذلك حينئذ عن طريق التصويري. وبالاستناد إلى طبيعة الرسم نفسه فإنه لا يمكن له إلا أن يكون تصويريا، لأنه لا يمكن له أن يُدرَك كما هو إلا باللجوء إلى النظر، وينتج عن هذا إذن أن كل ما له طبيعة مفاهيمية موضوعاتية لا يمكن أن يعبر عنه بالضرورة في شكل لوحة أو صورة. إن العنوان الذي يعطى للعمل الأدبي يستخدم في الغالب لتدقيق دلالة الموضوعاتي مثل حالة لوحة "ب. رابيي مثلا (التي تعرض لها ج.م. فلوش بالتحليل، وسبق لنا أن أشرنا إليها من قبل) والمعنونة بـ "عشٌ مريح". في جميع الحالات فإنه يصعب علينا أن نتصور كيف يمكن لنا أن نعرض بصريا عملية منطقية مثلا، أو استنتاجا فلسفيا، لكن اللغة الطبيعية لا تعرف مثل هذا القصور.

وحيث أنه تم التعرف، سواء على تبعية التصويري، النسبية، للموضوعاتي، أو استقلالية هذا الأخير، فإنه قد صار في إمكاننا أن ننكب على جملة من أنماط الترابط الممكنة بين هذين المكونين الدلاليين. إن الفرضية التي سننطلق منها هي أنه لا توجد هناك علاقة ثنائية التناظر قارة بين التصويري والموضوعاتي، فهناك حالات مختلفة من الصور التي ينبغي أن نفحصها.

قد يحصل أن المعطى التصويري الواحد، أو الصورة الواحدة (أي أنها حينئذ تدخل في باب التلقي) يمكن لها أن تكون لها علاقات موضعة (thématisation) ، لموضوعات مختلفة :

1 صورة
موضوعة 1 2 3 4 5

لنفترض إضرابا ما مثلا، شكل، بالصور المدعمة، الخبر الرئيسي في الصفحة الأولى من صحف الصباح. فهو بالطبع يتموضع على الصعيد التصويري،

وبالطبع، فإن كل يومية تقدم لهذا الحدث تفسيرا مختلفا، وهكذا فإن جريدتي "لومانيتي" و"لوفيكارو"[5]، كما هو متوقع، ستتخذان موضعتين متعارضتين تماما، والشيء نفسه، حينما يكون الشخص مدعوًا ويترك بقية طعام في صحنه، فهذا الفعل يكون في "الإكواتور" أمرا منتظرا، أما في فرنسا فيستقبل باستياء. فهذا المعطى التصويري نفسه (البقايا) هو علامة / تأدب/ هناك، و/ قلة أدب/ هنا. وعندما دخلت المدرعات الروسية - منذ سنين عديدة - إلى أفغانستان، ترجم هذا الفعل -ذو الطبيعة التصويرية (وقد أمكننا رؤية ذلك في التلفزيون) - على أنه تعبير عن ال/صداقة/ ("الأخ الأكبر" الروسي يهب لنجدة بلد في حالة صعبة)، وفي الوقت نفسه على أنه/ عدم صداقة/ (السوفيات "يغزون" بلدا ليس لهم). ونعلم أن البكاء يمكن أن يكون علامة/ سرور/ أو/ ألم/. إنه هنا، كما نرى، تسجل كل الإشكالية الكبرى للحوافز (الموتيفات les motifs)، التي هي ليست خاصية تنفرد بها التقاليد الشعبية الشفوية فحسب (كما يشهد عليها مؤلفنا " الحكاية الشعبية : الشعرية والميثولوجا ")، ولكن تشترك معها فيها أيضا الهندسة المعمارية، والنحت، والرسم، إلخ .. ففي كل هذه الحالات يعد التصويري حينئذ كثابت (invariant) بينما يتعرف على الموضوعاتي من خلال متحول سياقي.

وهناك علاقة أخرى ممكنة تظهر في الخطاطة التالية :

صورة 1 2 3 4 5
موضوعة

التي تتوجه عكس الخطاطة السابقة، إذ تأتي هنا المعطيات التصويرية المختلفة لتبين، إن صح التعبير، الموضوعة الواحدة، فنتعرف فيها، في الحين، على بنية الخطاب المثلي الذي يقدم المعطى المفاهيمي الواحد (= موضوعة) متخفية تحت تعابير تصويرية متنوعة.

ولنعد مرة أخرى إلى حنيات "شارل بيرو"، ولنأخذ الفقرة المستشهد بها أعلاه :

«... هذه الأم (...) كانت تشمئز اشمئزازا رهيبا من البنت الصغرى، فجعلتها تأكل في المطبخ وتشتغل باستمرار. وكان على هذه الطفلة المسكينة، من جملة الأعمال التي تقوم بها، أن تذهب مرتين في اليوم لجلب الماء، على بعد نصف فرسخ بأكمله من البيت، وتحمل جرة كبيرة مملوءة».

إن / الاشمئزاز/ في هذه الفقرة قد تكفلت به عروض تصويرية متنوعة مثل : "تأكل في المطبخ "، "تشتغل باستمرار"، "تجلب الماء"، إلى غير هذا من التعابير التي تترجم تصويريا الموضوعة نفسها/ الاشمئزاز/. إننا نعرف كل الأهمية البيداغوجية التي يمنحها اللجوء إلى خطاب المثل : قوته الإقناعية. ولهذا، فمن الطبيعي أن تستغل بشكل موسع الحكايات والأساخير، والقصص الديني (المسيح "يقول لهم أشياء كثيرة بضرب المثل" انجيل متى : 3.13)، ولكن أيضا، الخطابات السياسية أو الإشهارية وغيرها، البنية المثلية، حيث يعوض تقشف الموضوعاتي التصويري بكل بهجة، وشعرية.

وهناك أيضا بين التصويري والموضوعاتي علاقة أخرى ممكنة، تقيم بين هذين المستويين الدلاليين تواصلا بين اللفظة واللفظة. وعليه يمكن افتراض الخطاخة الأبسط التالية :

صورة 1
موضوعة 1

إنها هي نفسها بنية الرمز (بالمعنى المتداول)، وهكذا يشترك "الميزان" مثلا، على الصعيد التصويري، في المستوى الموضوعاتي، الـ/عدالة/. في الإيقونوغرافيا (l'iconographie) الغربية في القرنين 17 و18 يمثل "الدب" - كما يذكرنا بذلك جيدا، وبغيره، أو. بانوفسكي[6]- /الغضب/، وتمثل "البومة" أو "الكتاب" /الحكمة/، و"الدلفين" /العجلة(التسرع)/، إلخ. وينطبق

هذا على حالة "لغة الزهور" التي تطرقنا إليها في الفصل الأول: شقائق النعمان ارتبطت بـ/المثابرة/، والكاميليا بـ/ الاعتزاز/ ... والورود بـ/ الحب/.

إن هذا النوع من الرمز لا يمكن أن يكون مقروء أو مدركا إلا في إطار محدد، فـ"الميزان" لا يحيل في جميع الخطابات على / العدالة/، والشيء نفسه يقال عن رمزية الإيقونوغرافيا التي أتينا على ذكرها، وعلى "لغة الزهور"، فهي ليست قابلة للتعميم، إنها خاصة بعالم مكاني/ زماني وثقافي معين. إنها فعلا، ليست معطيات تصويرية مشتركة عالميا في عنصر موضوعاتي واحد، وحتى في حالة الصور الأكثر تكرارا عبر العالم، مثل "الماء"، و"النار"، و"التراب"، و"الهواء"، فإن لكل ثقافة موقفا منها يتفق ورغبتها، ولذلك، فالماء يرتبط هنا بالحياة، والفرحة، وهناك بالموت، والكوارث، والألم، والقلق.

وعلى العكس من الرمزية - التي تجعل العلاقة بين اللفظ واللفظ، وبين الوحدة التصويرية والوحدة الموضوعاتية - فإن نصف/ الرمزي (le semi-symbolique) يلعب على الترابط، وعلى التواصل بين المقولة والمقولة، وقد سبق لنا أن قدمنا شرحا وافيا لذلك في تحليلنا لمقطع من رواية "الأسد" لـ"جوزيف كيسل"، حيث أن التقابل صداقة/ لا صداقة على الصعيد الموضوعاتي مترابط بمقولات تصويرية ذات طبيعة متنوعة (وهو ما يعطي لهذا النص بعدا مثليا حقيقيا) هي التعبير، وعلى هذا النحو، فإن كل ما في هذه القصة هو من باب / المغلق/ و/ الصمت/ و/ الجمود/ و/ المعتم/ و/ البارد/ على سبيل المثال ، ينبغي أن يفهم باعتباره عرضا تصويريا لموضوعة /الصداقة/، وبالترابط يكون كل ما ينتمي إلى / الفتح/ و/ الضجيج/، و/ الحركة/ و/ المضيء/ و/ الساخن/ يحيل بالضرورة في هذا النص على / اللاصداقة/.

المستوى الموضوعاتي	صداقة مق لا صداقة
المستوى التصويري	مغلق مق مفتوح صمت مق ضجيج جمود مق حركة معتم مق مضيء بارد مق ساخن

وهناك إمكانية أخيرة في أشكال العلاقة بين التصويري والموضوعاتي، نعرضها على النحو التالي :

1 صورة
(1 موضوع 1 صورة)
1 صورة

إن العلاقة بين الصورتين ـ حسب هذه الخطاطة ـ هي علاقة توسط بواسطة عنصر ذي طبيعة إما موضوعاتية أو تصويرية، وهذا يشبه بعض الشيء لعبة المجاز. وفي هذه الحال قد يحدث أن يكون الوسط (الذي وضع هنا بين قوسين، لأنه لا يعبر عنه أبدا، ولكن يفهم ضمنيا فحسب) ذا طبيعة موضوعاتية كتشبيه "فتاة" بـ"وردة"، الذي يعني الاعتراف بوجود نقطة تشابه بينهما، سمة /الجمال/ مثلا. إن نقطة التقاطع بين "الرجل" و"القصبة" في قول "باسكال" الشهير : «ليس الرجل إلا قصبة، وهي الأضعف في الطبيعة،

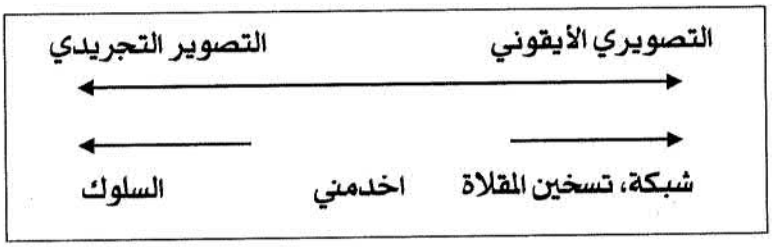
ولكنه قصبة مفكرة ، تتمثل في طبيعتهما الموضوعاتية التي هي/ الهشاشة/. أما في الجهة الأخرى فإن التقارب بين الصورتين ينشأ على قاعدة تصويرية، وهذا ما يبدو في حالة قولنا : «هذا المنجل الذهبي في حقل النجوم» حيث "المنجل" و"الهلال" لهما الشكل واللون ذاته.

وبعد أن بينا بعض العلاقات الممكنة بين مستويي التصويري والموضوعاتي يجدر بنا أن نقوم بخطوة أخرى إضافية، ونقترح ببساطة أن نمفصل بشكل منفصل كل واحدة من هاتين المكونتين الدلاليتين حسب مبدأ واحد. ولنأخذ قبل كل شيء حالة التصويري. إن فرضيتنا تتمثل في التصويري يتطور - إن صح التعبير - بين قطبين، وأنه يتمفصل حسب التقابل : *التصويري الإيقوني مق التصويري المجرد*.

إن التصويري الإيقوني هو ذلك الذي ينتج أفضل *إيهام* مرجعي ("يمكن أن يعتقد به") يبدو كأقرب شيء إلى الواقع، وهكذا نشعر شعورا قويا بالشبه بالواقع في الوصف الذي يقدمه لنا "إميل زولا" في رواية "بطن باريس"، أو لنقل بـ"الأيقنة" (l'iconicité) حسب التعبير السيميائي، حتى ولو لأجل تلك التفاصيل المتعددة الصغيرة الملموسة والنسبية وحدها. أما التصويري المجرد فهو، على العكس منه، ذلك الذي لا يحتفظ من "الواقع" إلا بالحد الأدنى من الملامح. إننا لو شبهنا مثلا الصورة الفوتوغرافية لشخصية سياسية معروفة بـ "التصويري الإيقوني" فإننا حينئذ سنتعرف على صورته الكاريكاتورية في التصويري المجرد : *إن الفرق ، كما نرى، يقوم على أساس عدد كثير أو قليل من الملامح، ومن العناصر المكونة فحسب*. والشيء نفسه نجده في الرسم، فهو في قطبه الذي يراد له أن يكون "واقعيا" بدرجة ما، من ذلك الذي يقال عنه "تصويري"، وفي قطبه الثاني هو رسم غير تصويري أو "تجريدي"، وفي هذه الحال، كما سبق أن ذكرنا من قبل، فإننا لا نخرج في الحقيقة من مجال التصويري، حيث أننا لا نخرج عن حقل المرئي، وبالقدر نفسه فإن التشابه (= الأيقنة) مع "الواقع" ينزع إلى التضاؤل، بل إلى

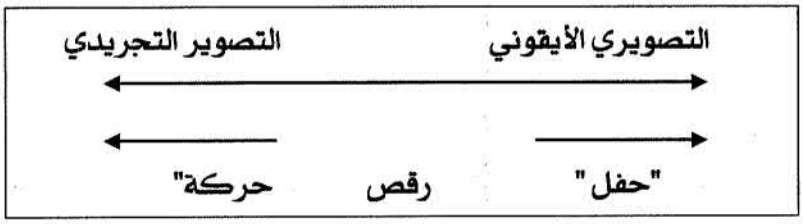
الاختفاء التام تقريبا عندما تكون الملامح والأشكال والسطوح الملونة صعبة التفسير والتسمية أكثر فأكثر. وبالطبع فإن التصويري الأيقوني والتصويري المجرد ليسا سوى قطبين لمحور واحد، وبين الاثنين هناك الكثير من المواقع الوسيطة الممكنة، من حيث أن الموقع هنا ليس من النمط *النوعي* ولكن *التدرجي*، يتم فيه الانتقال بكيفية غير محسوسة من التصويري الأيقوني إلى التصويري المجرد والعكس صحيح.

ولأجل تدعيم هذه الفرضية، نستعير بعض الأمثلة من اللسانيات. وهنا أيضا نقترح أن نميز بين الوحدات التصويرية الأيقونية وبين الوحدات التصويرية المجردة. وعلى سبيل الإيضاح نعود مرة أخرى إلى نص "لابابا جاكا" لنقول إنه إذا كان "السلوك" -وهو اللفظ الذي أخذنا به بقصد التعميم- ينتمي إلى التصويري المجرد، فإن مختلف الأفعال المحسوسة، في المقابل، التي ورد ذكرها في الحكاية - مثل "شبكة" و"تسخين المقلاة" - تسجل ضمن التصويري الأيقوني، وبين هذين القطبين نجد عبارة "اخدمني Sers-moi" التي توجد في موقع المتضمِّن (englobant) بالنسبة للأفعال المحسوسة، وهي، من جهة أخرى، ليست إلا شكلا ممكنا من أشكال "السلوك".



وبالطبع فإن موقع الأيقوني/ المجرد ليس له أي شيء مادي، إنه ليس إلا علاقة، وله متغير واحد هو نفسه، وحسب السياق، إن كان مدرجا في قطب أو في آخر، أو بين الاثنين. وهكذا فإن عبارة "اخدمني" يمكن أن تعد أيقونية بالنسبة إلى "الفعل" الذي هو ذو طبيعة تجريدية أكثر من/ سلوكنا/.

ولنأخذ مثالا آخر من المجال المعجمي، ولتكن الصورة البيانية "الحفل الراقص" (bal) ولنقتصر هنا على التعريف الذي يعطيه له القاموس (لأننا سنحلله في وقت لاحق تحليلا مفصلا) : "هو اجتماع يرقص فيه". إننا نلحظ في الحين أن الرقص هو أقل أيقونية من الحفل، من حيث أن الحفل هو أكثر خصوصية من الرقص (فالحفل، حسب القاموس، يحيل إما على الأبهة والعظمة وإما على الوسط الشعبي)، والرقص من جهته هو أقل تجريدية من *الحركة* التي يتضمنها (الرقص= سلسلة تعبيرية من حركة الجسم ، تنفذ حسب إيقاع ما...).



إننا نرى في نهاية الأمر أن التقابل إيقوني/ تجريدي هو قائم على أساس العدد الأكثر أو الأقل من السمات المكونة للوحدات المقارنة، وهو ما يطلق عليه بالتحديد في الدلالية المعجمية الكثافة السيمية (الدلالية) (وسنعود إلى موضوع التحليل السيمي فيما بعد) فنلاحظ مثلا أن لفظ *مدرَّب* (dressé) يتضمن عنصرا من عناصر/ الزمنية/، / العمودية/، لـ/ التوجيه) (من الأسفل نحو الأعلى)، لـ"الحركة/ إلخ ... في حين أن *الأعلى* هو مرتبط بشكل ظاهر بالتصويري المجرد، وتعريفه لا يستدعي إلا سمة/ العمودية/. ومع هذا ، فإنه من الممكن أن يكون *الأعلى* في عالم مرجعي آخر غير هذا الذي أتينا على ذكره هنا، أي ذا طابع إيقوني بالنسبة إلى وحدة أخرى مشابهة ، ذا طابع أكثر تجريدية.

إن التصويري المجرد ينبغي أن يستأثر هنا أكثر باهتمامنا من حيث أنه سيمسك بفضله من جديد بالتنظيم الدلالي المنضوي تحت التصويري الإيقوني. فالتحليل في هذا المستوى، وهو بالطبع ذو طبيعة تجريدية، يتمثل في تقريب

ومقارنة الوحدات التصويرية الأيقونية، ثم في الكشف عن السمات التصويرية المكونة عموما ـ في شكل مقولات ـ وعلى هذا النحو تمكنا في بحثنا في الحكاية الشعبية، من الكشف عن صور أيقونية ـ مثل أبيض وأسود، ليل ونهار، من جهة، وضوء ونهر، وشمس وغدير، من جهة أخرى ـ وبعض المقولات التصويرية المجردة التي تنضوي تحتها. ففي الثنائية الأولى من المقابلات (ابيض/ أسود وليل/ نهار) تكون المقولة التصويرية المشتركة هي/ ضوء/ مق /ظلام/، وهو ما يترك بطبيعة الحال سمات أخرى معلقة، مثل سمة / الزمانية/ المتضمنة في نهار/ليل، وفي الثنائية الثانية (قمر/ نهر، شمس/ غدير) تكون السمة المشتركة قابلة للتمفصل في / سماء/ مق/ ماء/، وهو ما لا يأخذ في الاعتبار بالطبع، التقابل بين/ متحرك/ مق/ ثابت/ الذي نحسه في الزوج / نهر/ غدير/. ويمكن لنا في هذه المقاربة أن نخطو خطوة إضافية أخرى ـ آخذين في الاعتبار ما جاء في الحكاية الشعبية الفرنسية، من أن/ الضياء/ يشكل جزء من فضاء/ السماء/، مثل ما أن الظلمة هي جزء من عالم/ الماء/ ـ ونعترف بأن أزواج التقابل الأربعة (ابيض/ أسود، ليل/ نهار، قمر/ نهر، شمس/ غدير) هي في النهاية (في مدونة الحكايات موضوع الفحص، وليس بالضرورة في غيرها) بواسطة مقولة تصويرية واحدة، تجريدية أكثر فأكثر، معينة بشكل اعتباطي بواسطة أعلى/ أسفل (ولنلاحظ مثلا الوضع الوسطي لـ/ سماء/ بين التصويري الأيقوني "شمس"، والتصويري التجريدي / أعلى/.)

أبيض مق أسود ـــ /ضياء/ مق/ ظلام ـــ نهار مق ليل ـــ /أعلى /مق /أسفل/ قمر مق نهر ـــ/ سماء/ مق/ ماء/ ـــ شمس مق غدير ـــ

إننا نرى هنا أن التصويري التجريدي، منظورا إليه من وجهة نظر استبدالية Paradigmatique (= العلاقة "أو... أو" بين الوحدات) يمكن لها أن تعطي سننا Code تصويريا حقيقيا (وهو ما استعرضه في مجاله بحثنا

"الحكاية الشعبية : الشعرية والميثولوجا"). فعلى الصعيد التركيبي Syntagmatique (= العلاقة "و... و" [7] بين الوحدات) تكون السمات التصويرية المتكررة ذات طبيعة تشاكلية (انظر ما سيأتي عن مفهوم التشاكل l'Isotopie) تسمح بتمظهر سياقي مؤقت وحسب المقام دائما للصور الإيقونية المختلفة.

ولنرجع إلى مبدإ الكثافة السيمية (الدلالية) التي قابلنا باسمها التصويري التجريدي والتصويري الأيقوني، ويبدو أنه قابل جدا للتطبيق على المستوى الموضوعاتي أيضا، ونميز هنا بين الموضوعاتي الخاص (الأكثر ثراء من حيث السمات) والموضوعاتي العام، فلو أخذنا/ *العرفة*/ مثلا كموضوع عام، و/ *الإعلام*/ كاكتساب منقول من المعرفة، و/ *التفكير*/ (= كاكتساب فكري للمعرفة) فإن هذين الأخيرين سيكتسبان صفة الموضوعات الخاصة، وهذه هي العلاقة التي تربط أيضا بين / *الشراسة*/ Méchanceté بصفة عامة وبين سوء النية Malveillance (خاصة)، فسوء النية تخص الجنس البشري وحده، بينما الشراسة يمكن أن تمارس أيضا على حساب الحيوان. والشيء نفسه بالنسبة لـ/ الصداقة/ التي وإن تضمنت "حسن النية" La bienveillance (باعتبارها موضوعا أكثر خصوصية)، فإن العكس ليس بالضرورة صحيحا، فنحن يمكن لنا أن نكون حسني النية نحو شخص ما دون أن نذهب إلى تكوين علاقة صداقة معه. وكما هو الحال في التصويري، فإن المرور من قطب إلى آخر - من الأكثر عمومية إلى الأكثر خصوصية أو العكس - يتم بصفة تدرجية، حيث أن الأمر لا يتعلق إلا بعلاقة، وما يبدو في خطاب ما بشكل ظاهر كموضوعاتي عام، يحتل في خطاب آخر موقع الموضوعاتي الخاص، والعكس صحيح، (وسنرى فيما بعد أن عملية التصنيف : عام/ خاص هي قابلة للتطبيق أيضا على المستوى القيمي).

الإحالات

*- هذه ترجمة لجزء من الفصل الثالث من كتاب :

L'ANALYSE SEMIOTIQUE DES TEXTES, De Joseph Courtès. Hachette 1991.

1- الإيروتية Erotisme كلمة ذات اصل يوناني تعني كل ما يثير في النفس الشبق الجنسي (المترجم).

2- In, *Le Conte populaire: poétique et mythique.*

3- *من المثل او الحكمة* (المترجم).

4- يشير المؤلف هنا إلى حكايات الكاتب الفرنسي " شارل بيرو" (1628- 1703) العجيبة، المسمّات بـ *"حكايات امي الإوزة"* . (المترجم).

5- تمثل الجريدة الأولى اليسار (الحزب الشيوعي)، وتمثل الثانية اليمين (المترجم).

6- In, *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard 1969.

7- العلاقة بين لفظتين مثلا تكون استبداليّة إذا استبدلنا لفظة بأخرى، ولذلك استعمل التخيير: او، أو، وإمّا تركيبية، اي علاقة اللفظة بلفظة أخرى في السياق، ولذلك استعملت واو العطف: و، و. (المترجم).

طبع بمطبعة دار هومه
34 ، حي لابرويار - بوزريعة- الجزائر
الهاتف : 021.94.41.19 / 021.94.19.36 الفاكس : 021.94.17.75
www.editionshouma.com