

نحو شفرة عاملية*

باتريس بافي

ترجمة: د. سمية زباش
جامعة الجزائر

عندما نسلّم بوجود شفرة (code) تمثّل مفتاح رسالة ما، فإننا نسلّم، في الوقت ذاته، بوجود نظام لا يمكن ملاحظته على مستوى الظاهرة، أو الرسالة. وعلى الرغم من أن هذه الشفرة تضم البناء المرئي (visuelle) للرسالة، فهي تفسّر أيضا ما يتم إنجازه في الرسالة المسرحية.

وعلى هذا، فإنه ينبغي التمييز بين مختلف شفرات المسرحية (théâtralité)، وشفرة أخرى تكون أكثر شمولاً، سنطلق عليها الشفرة المركزية للأفعال، أو الشفرة العاملة (actantiel)⁽¹⁾. وهذه الشفرة ينبغي تؤدي إلى تفسير الاشتغال الخاص بالفضاء المسرحي، وحصر مجموعات الأعمال من خلال تفسير ديناميكيّتها بواسطة نظام القوة. فشفرة المسرحية تؤدي إلى حل رموز الأيقونات، والدلالات الإيحائية (connotations)؛ لأنها تتكيّف مع التواصل المسرحي الذي يكون قادراً على تقديم مرجعها (réfèrent) فوق ركح المسرح. وبالمقابل، فإن الشفرة العاملة التي نقترحها، هنا، ليست شفرة مسرحية تخصّيصاً. والدليل على ذلك، أنها ناتجة في نشأتها عن أعمال تتعلق بالحكاية (بروب)، والأسطورة (غريماس)، والنقد النفسي (مورون)، إلخ.

وهذه البنية (structuration) للشفرة، لا يتحدد موقعها على مستوى الدوال (signifiants)، والرسالة، بل على مستوى المدلولات، أو بالأحرى مجموعات المدلولات التي يعمل تفاعلها على إنتاج الصراعات المختلفة في العمل الفني، وخطوط قوته الأساسية. ويتعلق الأمر هنا بالانطلاق من أعمال فنية خاصة، ولكن بإعادة تكوين نموذج نظري، رغم أنه عام جداً بالضرورة، إلا أنه ملائم بالنسبة إلى مجمل المسرحيات.

كما أن شفرة الأفعال هذه، تختلف من جهة أخرى عن شفرة السردية، (narrativité) التي تنطبق على أنظمة أخرى غير النظام الوحيد للمسرح. فالنموذج الخاص بالسردية كما تم بناؤه من قبل "برومون" (Bremond)، أو "بروب"، يؤدي إلى إعادة اكتشاف المراحل اللازمة لكل قصة (récit)، ومن ثمّ الإقرار بالترتيب الضروري لوظائف الرسالة، لأن الأمر يتعلق دائماً بمحور

الرسالة. وبالمقابل، ينبغي أن تعيد شفرة الأفعال تكوين نظام القوى دون أن تنبئ بشكله في رسالة خاصة. فنموذج الأفعال يتحدد موقعه على مستوى شفرة نظرية (لا تتحقق في التطبيق). ولا ينبغي أن ينصبَّ اهتمامنا - هنا - على خصوصية هذه الرسالة، بل على إيجاد شفرة عامة بما يكفي، لتتطبق على كل نص درامي. وهذان المفهومان أي الشفرة والرسالة، هما مفهومان يوافقان الأبحاث التي قام بها باحثون في مجال الإنتاجية النصية من أمثال "صولارس" (Sollers)، و"بودري" (Baudry)، و"كريستيفا" (kristeva)⁽²⁾ الذين استوحوا، هم بدورهم، أعمال "تشومسكي" (Chomsky) في مجال اللسانيات التحويلية. ونحن نميّز - هنا - بين البنيات السطحية (في اصطلاحنا هي: الرسالة)، والبنيات العميقة (الشفرة) التي تولّد النص.

إن هذا النوع من التحليل، لا يهتم بالعمل الحقيقي بقدر ما يهتم بفضائه. فهو يسعى إلى رسم خطوط القوة في هذا النظام الخاص جدا، الذي تتجمّع حوله مادة المسرحية كلها. ذلك أن كل مسرحية هي فضاء صغير (micro-univers) يشتغل وفق قوانينه الخاصة به. والتحليل الوظيفي سيعتبر العمل الفني بمثابة فضاء دلالي تتعارض داخله عوامل (actants) الدراما، أو ممثلوها (acteurs).

فالمسرح في هذا السياق، يكون أحد المجالات التي يمكن أن يُطبّق فيها التحليل الوظيفي. أما السيميولوجيا، فهي تستوحي في أبحاثها، نموذجا عامليا من أعمال "بروب"، و"سوريو".

- فلاديمير بروب (V. Propp).

إن أول محاولة في مجال التحليل البنيوي للوظائف، تعود إلى كتاب "بروب" الموسوم: "مورفولوجيا الحكاية"⁽³⁾ فالمؤلف قد اهتم في دراسته للحكايات الشعبية - كما يبدو - بالدراسة التركيبية (syntagmatique) للعمل خصوصا. كما أن منهجه الذي يقوم على تقطيع النص، من خلال التمييز بين أفعال ضرورية في كل حكاية، لا يبتعد كثيرا عن ذلك البحث عن العلامة المسرحية الدنيا الذي نتمسك به. فالتركيب السردى يكشف عن وظائف قابلة للتنظيم. وهذا النظام هو الذي تنتمي إليه الشفرة التي أطلقنا عليها شفرة السردية. فهذه الشفرة تستنتق القصة، أي الجزء السطحي للنص.

ورغم أن دراسة الاستبدال (paradigme)، أي النموذج العاملي، لم تكن أمرا غريبا عن "بروب" الذي يرى في الحكاية خطاطة ذات سبع شخصيات هي: الخصم المنافس (antagoniste)، والمناح، والمساعد، والأميرة أو

والدهاء، والمُفَوِّض، والبطل، والبطل المزيف. (4) فإن هذا النموذج العاملي يقدم جميع التوافقات (combinaisons) الممكنة في عالم الحكاية. ولكن من الطبيعي أن تكون هذه المجموعة من الشخصيات تختص جدا بالحكاية الشعبية، ولا يمكن تطبيقها في المسرح.

وثمة عمل مماثل، ولكنه يتعلق بالدراما، أنجزه "إتيان سوريو" في كتابه الموسوم: "الوضعيات الدرامية المائة ألف".

- إتيان سوريو (E. Souriau).

لقد حاول "إتيان سوريو" في هذا الكتاب، الذي تأثر فيه بعلم الجمال والأخلاق، أن يحدّد "الوضعيات الدرامية المائة ألف"، أو أن يحدّد -على الأقل- أنواع الوضعيات الممكنة في المسرح. فهو يتساءل قائلاً: ما هي الكيانات الدرامية الوظيفية الأساسية، والأدوار الأساسية المحضة (لأن الأمر يتعلق بتحليل كل شيء حتى العنصر الديناميكي، والتوجيهي القابل للعزل)، التي تؤلف البنية التقنية العادية للقوى، والعوامل الأساسية لكل وضعية درامية؟ (5) وبهذا يعمل "سوريو"، من خلال بحث "حالة الفضاء الدرامي" في لحظة معينة، على إعادة بناء نظام القوى في المسرحية، لأن الأمر لا يتعلق بدراسة العلاقات القائمة بين الشخصيات، بل باكتشاف وظائف للفعل الذي تقوم به هذه الشخصيات.

ويميّز المؤلف بين ست وظائف درامية هي:

1) الأسد أو القوة الموضوعاتية (thématique):

"لكل وضعية درامية كمؤد، قوة موجهة، قوة تمثل إحدى شخصياتها المركز، أو الضحية". (6)

2) الشمس أو ممثل القيمة:

"الميل الذي يتحدد موقعه في 8 يستلزم بالضرورة شيئاً مرغوباً". (7)

3) الكوكب المستقبل (الأرض):

"... يجسّد الظافر (obteneur) الذي يُتوقع حصوله على الشيء المرغوب، أو الحائز الافتراضي [...] وظيفة درامية أساسية". (8)

4) مارس أو المعارض:

"لن تكون ثمة دراما ما لم تواجه العملية أية عراقيل". (9)

تعارض هذه الوظيفة، مثل نقيضها، قوة موضوعاتية.

5) الميزان، أو حكم (arbitre) الوضعية.

تلعب هذه الوظيفة "دور الحكم".

"لا يعني ذلك أن يكون بالضرورة حكما بين الخصمين المتنافسين، أي بين القوة الدرامية ومقابلها؛ لأن وظيفته الحقيقية هي وظيفة مانح الشيء المرغوب". (10)

﴿6 القمر، أو مرآة القوة (المساعد Adjuvant): يتعلق الأمر هنا بـ... دور المعني المساعد، والمشارك أو العون، والمنفذ الذي يعمل في الاتجاه ذاته لإحدى القوى الدرامية الموضوعة سلفا، ويساعد على تقوية هذه الأخيرة في العالم الصغير.﴾ (11)

لبنينة، واستعمال الخطاطة

إن هذه الوظائف تكون مرتبطة في نظام من القوى، و"لا يمكن لأية وظيفة من هذه الوظائف أن توجد، وأن تكون مفهومة جيدا بمعزل عن بقية الوظائف الأخرى، لأنها تمثل الوظائف المتنوعة لنظام يكون فيه كل شيء مترابطا". (12)

لقد طَبَّقَ "سوريو" هذه الخطاطة فيما بعد، على نصوص متنوعة. ولاحظ أنها تتكيف بشكل جيد مع النصوص. والفئات التي تم اختيارها كانت عامة جدا، بحيث يمكن أن تجد ما يطابقها في شخصية من شخصيات المسرحية، أو في جزء من أجزائها.

وبهذا يمكن جدا استعمال هذه الخطاطة كقاعدة انطلاق. كما يمكن بنيتها (structurer) في خطاطة مكانية (spatial). ويعود لـ "سوريو" الفضل كله في التمييز بين قوى تكون موجودة بدقة في أي فضاء درامي. لكنه لم يعمل على بنينة هذا النظام بصورة واضحة، رغم ملاحظته التي يرى فيها أن هذه الوظائف تنتمي إلى "نظام كل شيء فيه مترابط". (13)

وقد عاد "غريماس" إلى هذه الخطاطة مجددا، في كتابه: "الدلالة البنيوية"، وحاول تنظيمها، وبنيتها في ثلاث مزدوجات جدلية هي: المزدوجة ذات/موضوع، والمزدوجة مرسل/متلقي، والمزدوجة مساعد/معارض.

- الفئة العاملة ذات/موضوع

تشكل القوة الموجهة (force orientée)، والشيء المرغوب علاقة الصراع القاعدية. ويتعلق الأمر -كما أشار إلى ذلك "أ. جوليان غريماس" - بعاملين تركيبيين مكونين للفئة "ذات" (sujet) أو "موضوع (objet)". (14) فالذات الدرامية تسعى للبحث عن موضوعها، وقيمتها الموجهة، سواء كان هذا الموضوع مبدءا أخلاقيا (شيلر)، أو تحقيقا للذات (غوته)، أو موضوعا محبوبا، أو أية قوة موجهة أخرى.

- الفئة العاملة مرسل/متلقي

إن هذه الفئة المزدوجة يضطلع بها عند "سوريو"، الحكم (arbitre) الذي هو مرسل (أو مساعد) الشيء المرغوب، والمتلقي له (أو الظافر بالشيء المرغوب). ويمكن أن يختلط متلقي الشيء المرغوب بالقوة الموجهة.

-الفئة العاملة مساعد/معارض

إن هاتين الوظيفتين لا تكونان ضروريتين كالوظيفتين السابقتين. فهما تعملان كمعدّلات (modulateurs) باستطاعتها أن تبلور الوضعية، أو تدهورها. و "... يتعلق الأمر هنا بـ "مشاركين" طرفيين، لا بعوامل (actants) حقيقيين للعرض المسرحي." (15)

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الفئات الثلاث الأساسية التي ميّزها "غريماس" في بحثه عن نموذج عاملي أسطوري، صورا أخرى من العلاقات. يكفي أن نتخذ كمرتكز، في كل مرة، إحدى الوظائف ونُفصل وظيفة، أو وظيفتين حول هذا المركز. وسوف نحصل على العلاقتين التاليتين:

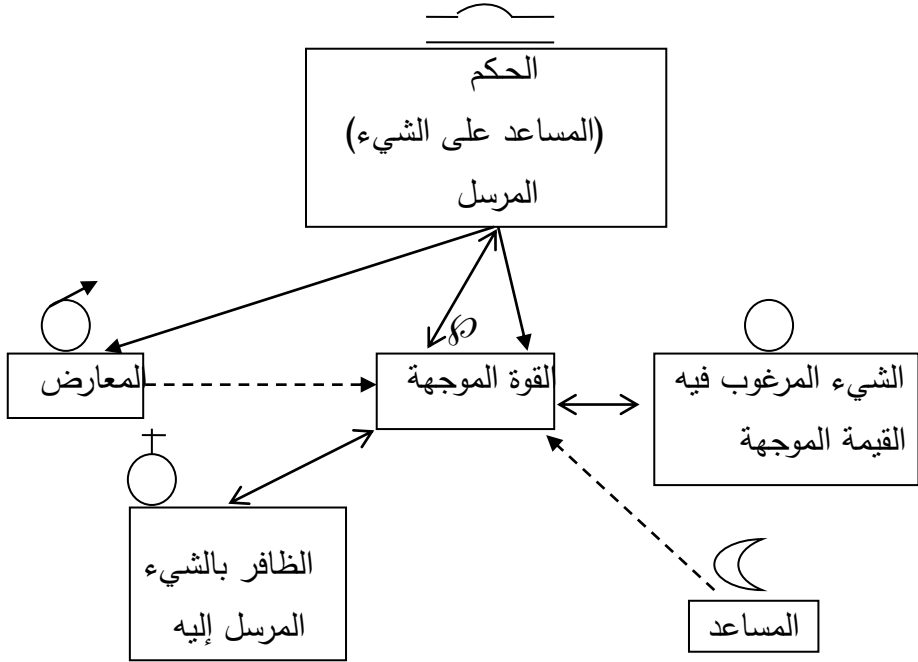
**(1) العلاقة****(القوة الموجهة - الحكم - المعارض)**

يعتبر الصراع بين القوة الموجهة، والمعارض (opposé) بمثابة صراع مركزي، ومحرك أساسي لتطور الحبكة. ويُفضّ هذا الصراع، وينتهي بانتصار القوة الموجهة، أو بفشلها.

**(2) العلاقة****(المساعد - القوة الموجهة - المعارض)**

إن القوة الموجهة تتجاذبها قوتان مضادتان تعملان على تقريبها من هدفها، أو إبعادها عنه (الشيء المرغوب). وهاتان القوتان المعدّلتان تدفعان بالنتيجة النهائية إلى الأمام، أو تؤخّرانها.

وتعطينا هذه العلاقات المختلفة الخطاطة التالية:



يمكننا أن نحتفظ بهذه الخطاطة القاعدية، ولكن سنحاول بنيتها. بحيث يمكن أن يحدث انفصال بين الوظائف التي يصعب نقلها في الرسالة، وتلك التي تتجسد في الرسالة بسهولة.

إن الوظائف الست، هي القوى القاعدية للنموذج العاملي. فهي جميعا لا توجد إلا على المستوى النظري للشفرة، وبالتالي في النص الأم (génotexte). وهذا لا يعني أنه لا يمكن لبعض الشخصيات أن تجسد هذه القوى. فكل شخصية هي، في الحقيقة، تحويل لشفرة عاملية، وتعبير عنها. بل يمكننا التمييز بين الوظائف الست وفق قدرتها على التعبير في الرسالة، والتجسد في صورة. وسنحصل -وفق هذا المعيار- على مجموعتين من الوظائف.

1) سَنَمَيِّزُ وظائف لا تعبّر جيداً، ولا تنفُذ إلى مساحة الرسالة إلا في القليل النادر. ومن بين هذه الوظائف، وظيفة الحكم، والشيء المرغوب، والظافر بهذا الشيء. وهي وظائف نادرة ما يتم تمثيلها، أي تحيينها (actualisées) في شخصيات، أو في أجزاء من الرسالة. وتوضع على مستوى نظري مجرد؛ لأنها تؤلف أنساقاً من القيم التي يتم تنظيمها في الشفرة الإيديولوجية الخارجية⁽¹⁶⁾ الخاصة بكل مسرحية، أو بكل مؤلف. كما أنها تنتمي إلى التلفظ (énonciation) الخاص بالمؤلف أكثر مما تنتمي إلى ملفوظات (énoncés) الشخصيات.

2) وبالمقابل، فإن وظائف أخرى مثل القوة الموجهة، والمعارض أو المساعد تجسّدها في معظم الأحيان الشخصيات. وتُستخدم بشكل ملموس في الفعل، وتُدمج في الرسالة. ذلك لأن كل رسالة تكاد تستلزم بالضرورة وجود صراع بين الشخصيات، وتتواجه هذه الوظائف الثلاث مباشرة في الرسالة. وبهذا يمكن حلّ معطيات الأبطال، ودوافعها بسهولة بواسطة الشفرة الإيديولوجية الداخلية.

- هنري غوهيي (H. Gouhier).

إن محاولة "سوريو" لم تتبع من قبل علماء آخرين مختصين في جماليات المسرح. ورغم أن هؤلاء كانوا يعملون بمعزل عما اكتشفه نظام "سوريو"، إلا أنهم يتجهون في الغالب الأعم نحو الهدف ذاته، وهو اكتشاف نظام تشفير يتعلق بما قبل المسرح (avant-théâtre). وهذا النظام هو الذي سيتم تحيينه في إنجاز العمل الخاص.

وهكذا راح "هنري غوهيي"⁽¹⁷⁾ يبحث في كتاب أقل شهرة، لكنه أكثر علمية من كتاب "سوريو"، عن التمييز بين الفعل، والحبكة. فهو يقابل بساطة الفعل بتعقيد الحبكة. وتقوم محاولته – أساساً – على التمييز بين نظام (أو شفرة) من العلاقات البسيطة التي لا تتحقق في الرسالة، ونظام من الحركات التي تؤلف الرسالة. ولكن تعريفه للفعل مماثل تماماً لتعريف الشفرة العاملة التي نسعى للبحث عنها، يقول: "إن الفعل مخطّط ديناميكي يلخّص لعبة من الخيالات التي تكون متفرّدة سلفاً بحركاتها، ومواقعها المتبادلة."⁽¹⁸⁾

فالفعل، إذن، نظام من الإمكانيات، والذوات التي تقبل الانتقال للتواجد في العمل: "إن الفعل يلخص أحداثاً، ووضعيّات. وبمجرد شروعه في التمدد، يحرك لعبة صور تروي سلفاً قصة، فتوضع بذلك على مستوى الوجود."⁽¹⁹⁾

أما الشفرة، فإنها تتحّين في الرسالة الخاصة، لأن "... الانتقال من الفعل المبسّط إلى الفعل الذي يستغرق مدة معينة، هو، إن شئنا، نوع من التجسّد (incarnation)".⁽²⁰⁾

إن منهج "غوهمي"، بالمعنى الضيق، منهج سيميائي، لأنه يسعى للبحث عن شفرة انطلاقاً من الرسائل التي تشكّلها الحكايات. لكن "غوهمي" لا يحدد، مع الأسف، طبيعة هذه الشفرة للفعل، ومن ثم فهو لا يقدم نظاماً مبنياً.

- رولان بارت (R. Barthes).

لقد استوحى "بارت" تحليل الوظائف بوضوح في كتابه: "حول راسين" (Sur Racine). ويتجلى ذلك في قوله:

"... لقد تم التعامل مع التراجيديا هنا بوصفها نظاماً من الوحدات ("الصور")، والوظائف".⁽²¹⁾

وعندما يحاول العمل على تحليل الشخصيات، فإنه يعتبرها بمثابة "أقنعة، وصور لا تتلقى اختلافاتها من حالتها المدنية، بل من مكانتها في المظهر العام الذي يبقّيها مغلقة".⁽²²⁾

فمن نظام "سوريو" المترابط، إلى مجموعة الصور عند "بارت"، مروراً بلعبة الصور الخيالية عند "غوهمي"، نعيد اكتشاف الاستعارة نفسها التي تتعلق بتجميع الوظائف، وصورة هذا التنسيق هي التي تقدم لنا مفتاح الشفرة، والرسالة.

وهذه الصورة في تحليل "بارت" لمسرح "راسين"، هي علاقة قوى بين الشخصيات، يقول: "إن العلاقة الأساسية القائمة بين الشخصيات هي علاقة سلطة، والحب لا يفيد سوى في الكشف عنها. ويمكن القول إن هذه العلاقة تتّسم بالعمومية، والشكلية المفرطة، بحيث لن أتردد في تقديمها في نوع من المعادلة المزدوجة:

- (أ) يملك كل السلطة على (ب).

- (أ) يحب (ب) التي لا تحبه".⁽²³⁾

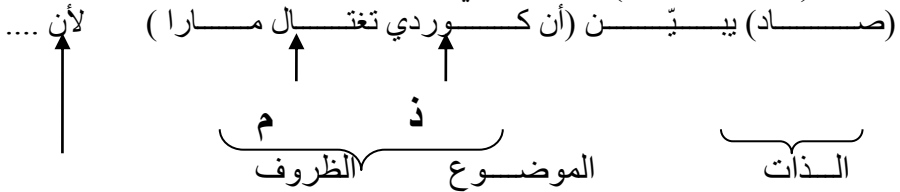
وبهذا تكون العلاقة العاطفية، في النهاية، علاقة قوى: "إن الثنائي العاطفي عند راسين (الجلاد، والضحية) يقاتل في فضاء موحش، ومهجور".⁽²⁴⁾

ولسنا نهدف في إطار هذه الدراسة، إلى التحقق من صحة الاستنتاجات التي توصل إليها "بارت" في تحليله لمسرح "راسين". ولكن يمكننا -مع ذلك- اعتبار الشفرة العاملة التي اقترحها "بارت" صالحة لدراسة مسرحيات

"راسين" (كما يثبت ذلك القسم الثاني من كتاب "بارت" "حول راسين"). وبهذا يعلن التحليل الوظيفي دخوله نهائيا إلى سيميولوجيا المسرح.

نحو شفرة عاملية

إن هذه المحاولات التي تسعى إلى إنشاء شفرة عاملية تلتقي جميعها عند نقطة واحدة -وهي أنها تسعى إلى إقامة بنية أساسية وشاملة-كافية لتوليد أي نص درامي. ويمكن أن نأخذ هنا فكرة "غريماس"، و"سوريو" التي ترى أن النموذج العملي قابل للمقارنة بجملة كبرى تحتوي على ذات، وموضوع، ومكمّلات ظرفية. وبهذا ستكون الجملة الصغرى في مسرحية مارا صاد لـ "بتر فايس" (Peter Weiss) مثلا، كالتالي:



وبهذا سنعتقد العلاقة الأساسية للنظام كصراع بين الذات، والموضوع؛ لأننا نريد، بذلك، تعديل خيار الموضوع. أما بالنسبة إلى "غريماس"، و"سوريو"، فإن الشيء المرغوب هو الذي يمثل الموضوع الذي تتجه نحوه القوة الموجهة للذات. غير أن هذا الشيء المرغوب يكون وظيفة من وظائف الشفرة؛ أي أن هذه الوظيفة تكمن في مجموعة من القيم، والمعايير التي تؤثر في أسلوب البطل/ذات. وبعبارة بيرس، فإنه يمكن القول إن الشيء المرغوب يكون وظيفة أيقونية (iconique) أكثر منه وظيفة إشارية (indicielle)؛ لأن قيمته تكمن في محتواه الإيديولوجي أكثر منه في قدرته التركيبية على الاستجابة لديناميكية القوة الموجهة. وهذه الأخيرة تكون، على العكس من ذلك، وظيفة من وظائف الرسالة التي تتجسّد في النص، وتساهم فيه مباشرة (في معظم الأحيان بسمات شخصية يتم استخدامها في الديناميكية الإشارية للفعل). وستجد مُقابلها (قوتها المعاكسة) في المعارض، وهي وظيفة تنتمي بدورها إلى الرسالة أكثر منها إلى الشفرة؛ لأنها تتجسّد في شخصية فعّالة، وتتدخل في الصراعات، وفي الحكبات التي يمكن ملاحظتها مباشرة في الرسالة.

إن العلاقة القاعدية (بين الذات والموضوع) تربط بين القوة الموجهة، والمعارض. وهاتان الوظيفتان اللتان تشكّلان الصراع

الأساسي. فالمسرح يقدم شخصيات من خلال مُقابلتها، وموضعها في "علاقة ديناميكية"، كما هو الحال بخصوص مؤشرات بيرس. وقد عدّ منظرو المسرح هذا الصراع القاعدي بمثابة القوة الديناميكية للمسرحية:

"إن جميع الحركات تستعين بعاملين على الأقل، يمكن أن نطلق عليهما قوة، وقوة معاكسة. فالقوة هي الشيء الذي يفقد الحركة، في البداية، إلى اتجاه معيّن. أما القوة المعاكسة، فهي الشيء الذي يولّد تغيير هذا الاتجاه." (25)

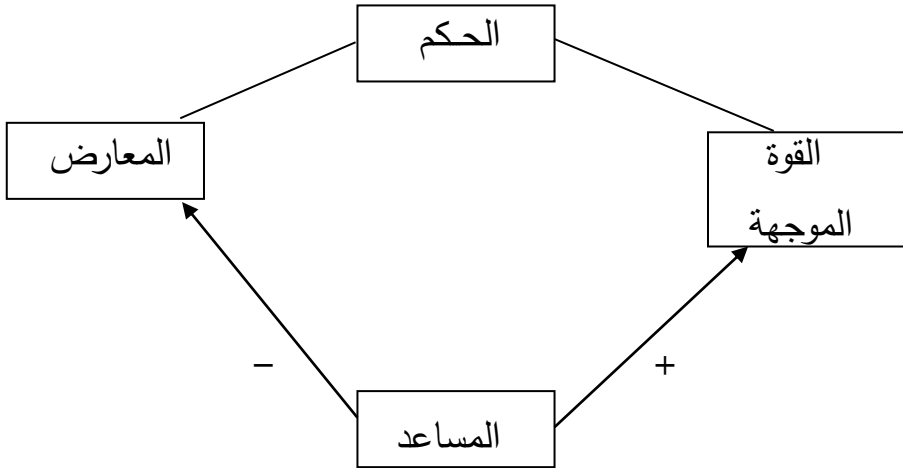
وبهذا تكون القوة الموجّهة، والمعارض هما الوظيفتان اللتان تنتقلان بشكل أفضل من الشفرة المجرّدة إلى الرسالة المحسوسة.

وخلافا لذلك، فإنه من النادر أن يخرج **حكم الوضعية** (arbitre de situation) عن الشفرة، وعن النظام النظري الخاص بالقيم التي تعمل على تنظيم عملية التحكيم بين القوة الموجّهة (ق م)، والمعارض (مع). والحكم هو الجزء المركزي في الشفرة العاملة؛ لأنه يكون في صلب النظام الإيديولوجي، بما أنه يملك سلطة القرار على مصير القوة الموجّهة، ويراقب مصائر القوى الأخرى أيضا.

أما **وظيفة المساعد**، فهي لم تعد تعترض وظيفة المعارض في الشفرة المقترحة. وسوف نسلّم بأنه يمكن أن يكون موجودا (وهو في هذه الحالة يساعد القوة الموجّهة)، أو ألا يكون موجودا (لا تكون القوة الموجّهة معيّنة بواسطته)، أو أن يكون موجودا بضده، وبالتالي في شكل معارض يجب فهمه، وإدراكه بوصفه مضادا للمساعد، وليس بوصفه القوة التي تعترض، بانتظام، القوة الموجّهة. وإذا كنا نرغب في الاحتفاظ بالمساعد في شكله الإيجابي، فإننا سنقول أنه لا يستطيع مساعدة القوة الموجّهة فحسب، بل المعارض أيضا، وبالتالي، وعلى سبيل الاستنتاج، الإساءة إلى القوة الموجّهة.

فالمساعد هو مُعدّل (modulateur) ظرفي للشفرة، ولا يكون دوره حاسما في الصراع بين القوة الموجّهة والمعارض (ق م)/(مع)، ولكنه يعمل على وقف سير العمليات أو على تسريعها.

أما بالنسبة إلى الوظائف الأخيرة، أعني بذلك وظيفتي الظافر بالشيء، والشيء المرغوب، فهما نتيجتان من نتائج وظيفتين أخريين هما: الحكم (arbitre)، والقوة الموجّهة. ويمكن إدماجهما في هاتين الدائرتين. وبهذا تكون الخطاطة مبسّطة، ومختزلة في أربع وظائف يمكن نقلها (transposables) بسهولة من الشفرة إلى الرسالة.



من المؤكد أن هذا النموذج العملي يدين ببساطته وصحته العامة إلى عدم دقته. وهذا أمر يتوقف على العمل الذي قمنا بالبرهنة عليه حول نوع كامل، وهو المسرح، بل أكثر عموماً، حول النموذج الخاص بكل عرض فني للأفعال الإنسانية. ويمكن تطبيق هذه الخطاطة على كل نوع من أنواع المسرح، وتمييزها عن تعقيد الفضاء الدرامي، وتكييفها له.

ومع ذلك، فقد كان من الضروري إنشاء شفرة للأفعال، شفرة من المفروض أن تولّد جميع الرسائل المسرحية الممكنة. وإن ظلت قوانين التحويل التي تقود إلى هذه الخطاطة العملية البسيطة جداً، والبنىات السردية المعقدة للرسالة، بحاجة إلى إثبات، فإننا نفهم الآن، على الأقل، العلاقة القائمة بين الطبقة السطحية للرسالة، والشفرة العاملة؛ لأن هذه الشفرة العاملة هي التي تقدم مفتاح جميع التحريضات المسرحية التي ندرکها.

الهوامش

- * - هذا النص المترجم هو جزء من الفصل الثالث من كتاب: "مشاكل السيميولوجيا المسرحية" **Problèmes de la Sémiologie Théâtrales**, Les Presse de l'Université du Québec,) 1976
- وعنوان الفصل هو: التداولية: المسرحية والدلالات الإيحائية.
- 1 - العبارة تعود إلى "ألجيرادا جوليان غريماس" (A. Greimas) في كتابه: "الدلالة البنيوية" (Sémantique Structurale, Paris, Larousse, 1966, p. 172.)
- 2 - CF. Tel Quel _ Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968.
- 3 - Vladimir Propp, Morphologie du conte, Paris, Seuil, « Points », 1965.
- 4 - Ibid., p. 97.
- 5 - Etienne Souriau, les Deux cents mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950, p. 71.
- 6 - Ibid., p.83.
- 7 - Ibid., p. 86.
- 8 - Ibid., p.89.
- 9 - Ibid., p.94.
- 10 - Ibid., p. 101.
- 11 - Ibid., p.104.
- 12 - Ibid., p.104.
- 13 - Ibid., p. 142.
- 14 - Greimas, op. cit., p. 176.
- 15 - Ibid., p. 179.
- 16 - CF. Code idéologique externe et interne, p. 85.
- 17 - Henri Gouhier, l'œuvre théâtrale, Paris, Flammarion, 1958.
- 18 - Ibid., p. 75.
- 19 - Ibid., p. 76.
- 20 - Ibid., p. 80.
- 21 - Roland Parthes, Sur Racine, Seuil, 1963, p. 9.
- 22 - Ibid., p. 21.
- 23 - Ibid., p. 34-35.
- 24 - Ibid., p. 43-44.
- 25 - E. Olson, « The Elements of Drama : plot », Perspectives on Drama, J. Calderwood, édit., Oxford Press, 1968, p. 296. [Traduction P.P.].