مقاربة سيميائية للمكون الخطابي في حكاية " الأفعوان ذو السبعة رؤوس" لـ رابح بلعمري

A semiotic approach for The discoursal component within Rabeh Belamri's story 'The Seven Headed Serpent'

د. منصوريّة بن عبد الله ثالث *

تاريخ الإرسال: 2021/01/15	تاريخ القبول: 2021/06/13	تاريخ النشر: 2021/09/15

الملخص:

تُعْنَى السيميائيّة بالنّصّ الأدبي باعتباره أحد الأنظمة المولّدة للدّلالات والمعاني، لتدرسه بذلك دراسة علميّة داخليّة مستقلّة عن المعطيات والسّياقات الخارجيّة، مرتكزة في تحليلها على مبدأ المحايثة. وقد سعينا في هذه الورقة البحثيّة إلى تسليط الضّوء على المكوّن الخطابيّ باعتباره مستوى من مستويات التّحليل السّيميائي للنّصّ السّرديّ، وتطبيق إجراءاته على حكاية "الأفعوان ذو السبعة رؤوس"، بعد تقسيم الحكاية إلى وحدات قرائية بهدف التّعمّق في أغوارها واكتناه الدّلالات والرّموز الّتي تحتويها، وذلك بالكشف عن العلاقات الترابطيّة، وفحص مساراتها الصّورية و تشكّلاتها الخطابيّة، واكتشاف إطارها الزّماني وفضاء إنجاز وأداء الفاعلين مع تحديد أدوارهم فيها.

الكلمات المفتاحية: السّيميائية، المكوّن الخطابي، الحكاية، المسارات الصّورية، التّشكلات الخطابيّة.

Abstract:

Semiotics deals with the literary text, since it's one of the systems generating significances. So, it scientifically and internally studies it far from the external data and contexts with focusing on immanence principle.

المؤلف المرسل: منصوريّة بن عبد الله ثالث douae.ghofran@hotmail.fr

*المركز الجامعي مرسلي عبد الله "تيبازة" douae.ghofran@hotmail.fr

This paper looks for shedding light on the discoursal component, since it's one of the the narrative text semiotic analysis levels. We apply its procedures on the story of 'The Seven Headed Serpent', after dividing it into reading units for deeply understand its semantics through revealing the linear relations, scanning its imagery paths, discoursal forms, and revealing its setting with identifying its doers' deeds.

***Key words**: semiotics, story, discourse component, imagery paths, discourse forms.*

*** *** ***

مقدمة:

تعدّ السيميائيّة من ثمار تطوّر الدّرس اللّساني الحديث الّذي نشأت في أحضانه، شأنها شأن المناهج والتّيّارات النّقدية الأخرى كالبنيويّة والأسلوبيّة، فمثلما سعت البنيويّة إلى تقديم قراءات منغلقة للخطابات الأدبيّة بغية تأصيل نماذج بنائيّة محدّدة، فقد سعت السّيميائيّة إلى تحليل النصّ تحليلا بنيويّا لارتكازها على البحث في النّظام الدّاخلي والعناصر الجماليّة التي يحتويها العمل الأدبي؛ فهي بدورها لا تدرس السياق إلّا في بنيته، وهذه الدّراسة لم تطبّق على الأدب الرّسميّ النّخبويّ فحسب، بل حتى على الحكاية الشّعبية الّتي تعدّ من أهمّ أشكال التّعبير الشّعبيّ، محاولة بذلك أن ترتقي بلغتها البسيطة البعيدة عن التّكلف والتّعقيد والتّعمية إلى الفنّيّة، بدراستها دراسة محايثة داخليّة. فبتحليلها لهذا الإبداع الفنيّ الّذي جادت به ذاكرة السّلف، استطاعت أن تكشف عن جماليّاته وذلك باكتناه دلالاته على ضوء مستجدّات العصر، بعد إقبال السّاحة النّقديّة العربيّة على النظريات الغربية بما فيها النّظريّة السيميائيّة الغريماسيّة. وقد حاولنا في دراستنا تطبيق هذه الإجراءات والأدوات المنهجيّة الخاصّة بهذه النّظريّة على حكاية **"الأفعوان ذو السّبعة رؤوس" من المجموعة القصصية "بذور الألم" لـ: رابح بلعمري**، وذلك بفحص الصّور و التّشكّلات الخطابية لهذه الحكاية، والكشف عن بنيتها الزّمكانية، مع تحديد أدوار الفاعلين فيها.

وعليه نطرح التّساؤلات التالية: لماذا المقاربة السّيميائية بالذّات؟. وما هي الدّلالات الّتي تحملها هذه الحكايات؟. وكيف تجسّدت تلك المسارات الصّوريّة والتّشكلات الخطابيّة في حكاية "الأفعوان ذو السّبعة رؤوس"؟. وما هي أدوار الفاعلين في بنيتها الزمكانيّة؟.

إنّ الهدف من هذه الدّراسة هو البحث عن بنية هذه الحكاية الّتي لم تعد مصدرا للتّسلية فحسب؛ وذلك بمقاربتها والدّخول إلى عوالمها، مركّزين في ذلك على المكوّن الخطابيّ الّذي من شأنه أن يتتبّع التّشكلات الخطابيّة وينظّم المسارات الصوريّة والمعجميّة، الّتي ينتج عن تجمّعها وتتابعها تشكّل النّص وفق علائق التّرابط والتّسلسل، والكشف عن الإطار الزّماني وفضاء إنجاز وأداء الفاعلين وتحديد أدوارهم.

وقد اعتمدنا في تحليلنا للحكاية على المنهج السّيميائي الذي استطعنا من خلاله الكشف عن البنيات الدّاخليّة للنّصّ، وذلك بدراسته دراسة محايثة بعيدة عن السياقات الخارجية التي أنتجت هذا الأخير وعن كلّ المنطلقات الأيديولوجيّة، وقبل الشروع في تحليل الحكاية سنحاول ضبط بعض المفاهيم من ذلك:

2. مفهوم الحكاية الشّعبيّة

تعدّ الحكاية الشّعبيّة من أهمّ الأجناس الأدبيّة الّتي تعلّق بها النّاس وردّدوها في مجالسهم، نظرا لطابعها التأثيريّ والإصلاحيّ التوعويّ، و لأهمّيتها تناولها الباحثون بالتعريف، فإذا عدنا إلى المعاجم الإنجليزيّة فهي تعرّفها بأنّها حكاية "يصدّقها الشّعب بوصفها حقيقة، وهي تتطوّر مع العصور وتتداول شفاها"[1]. وإذا بحثنا عن تعريفها في الكتب العربيّة الّتي اهتمّت بهذا النّوع من الأدب، فلا نجد اختلافا يُذكر إذ أنّها تصبّ في معنى واحد، ويظهر ذلك في قول التّلّي بن الشّيخ: "والحقيقة أن القصّة الشّعبيّة تحاول أن تعبّر عن واقع نفسيّ، في إطار وُجود يُحتمل أن يقع، وبتعبير أدقّ فإنّ هناك واقعا نفسيّا ليس من الضّروري أن يتحقّق في عالم الواقع، ولهذا تحاول القصّة الشّعبية إيجاد نوع من التّوازن بين عالم مشحون بالأنانية والكراهية وحبّ الشّرّ، وبين تصوّر مثاليّ تجد فيه النّفس الجريحة الأمن والاطمئنان، والتّخلّص من واقع مؤلم، لا تملك معه الطّبقات الشّعبيّة القدرة على التّغيير و المواجهة"[2]. فإلى جانب اللّذّة والإمتاع والتشويق والمؤانسة نجدها تحمل في طيّاتها قيما أخلاقيّة، توجيهيّة وعظيّة يقوّم بها الفرد سلوكياته، محاولة بذلك إيجاد نوع من التّوازن بين عالم مشحون بالأنانية والكراهية وحبّ الشّرّ، وبين تصوّر مثاليّ تجد فيه النّفس الجريحة الأمن والاطمئنان.

3. السيميائية

يتكوّن مصطلح السيميائيّة حسب صيغته الأجنبيّة Sémiotique ou Sémiologieمن جذرين: Sémio "إشارة أو علامة"،Logie"العلم"، وبتركيب الجذرين نحصل على مصطلح علم الإشارات أو العلامات[3]. وقد استعملنا المصطلحين Sémiotique وSémiologie، ذلك أنّ هذين الأخيرين يؤدّيان نفس المعنى، وكذا لنبيّن وجوه العلاقة بينهما، حيث نجد (Brekel Herberte)هـ. بريكل قد استعمل المصطلحين في المعنى نفسه، وذلك في كتابه: علم الدّلالة[4]، وهذا ما أشار إليه الألسني جان دبيوا في معجمه: Dictionnaire de linguistique générale

"Sémiotique reprend le projet de sémiologie de F.De Saussure et s'assigne pour objet, l'étude de la vie des signes au sein de la vie sociale[5]".

وما صرّح به سوسير بقوله: "السّمياء أو السّيميولوجيا، علم يدرس حياة الإشارات ضمن المجتمع"[6]؛ تلك الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي،فهو بذلك العلم الّذي يدرس العلامات(لغويّة أو غير لغويّة) داخل المجتمع؛ يُعنى بكلّ ما يمكن اعتباره علامة على حدّ تعبير أمبرتو إيكو من كلمات وصور وأصوات وإيماءات..، تتجسّد مهمّته في "الكشف عن العوامل أو الشّروط المؤدّية إلى نشوء الإشارات، وتحديد القوانين الّتي تخضع لها"[7]. فالسيميائية بذلك تسعى إلى تحليل ودراسة النصّ دراسة داخليّة نصّانيّة نسقيّة، مرتكزة في ذلك على مبدأ المحايثة الّتي تخضع فيه الدّلالة لقوانين داخليّة خاصّة مستقلّة عن المعطيات والسّياقات الخارجيّة. وإنّ أوّل من استخدم هذا المصطلح الفيلسوف الإنجليزي جون لوك J. Locke، ثمّ اقترحها سوسير كمشروعٍ مستقبليٍّ لتعميم العلم الّذي جاءت به اللّسانيات، ويظهر ذلك من خلال ما قدّمه جون كلود كوكي في تصريحه، وذلك بعد مصادرته لأعمال غريماس الّذي استطاع أن يفتح الآفاق لدراسة الحكاية دراسةً علميّةً داخليّةً، غير معتمدٍ على تصنيفها التّاريخي أو الموضوعاتي. إذ نجده يؤكّد في جُلّ مؤلّفاته تعلُّق السّرديّة بالبنية الدّاخليّة للحكاية أو القصّة "الّتي تسعى إلى الاهتمام بالشّكل السّيميوطيقي بالمحتوى"[8]. بعيدا عن السياقات والعوامل التي أدّت بولادة هذا النصّ. و انطلاقا من هذا التّصوّر سندرس البنية السّطحيّة ونخصّ بالذّكر"المكوّن الخطابي" الّذي نجده وثيق الصّلة بالمكوّن السّرديّ معتمدين في ذلك على أنّ الشّكل يرتبط بالمحتوى. وهذا

ما عبّر عنه غريماس بقوله إنّ التّتابع البسيط للملفوظات السّرديّة لا يُعدّ معيارا كافيا للأخذ بنظام المحكي، ما لم يتمّ كشف الإسقاطات الاستبدالية، الّتي تسمح بالحديث عن وجود البنيات السّرديّة.

وسنحاول في هذه الورقة البحثيّة أن نقف عل المستويين بالتعريف، مركّزين في ذلك على المكوّن الخطابي بحكم أنّنا اعتمدناه في مقاربتنا.

1.3 المكوّن السّردي:

يندرج هذا الأخير ضمن البنية السّطحيّة للنّصّ السردي، الّتي تُعدّ كما يراها غريماس وأتباعه من المدرسة الفرنسية، بنية متجلّية ومتمظهرة، "يسعى إلى إعطاء شكل لانتشار الوضعيات والأحداث والحالات والتّحويلات"[9]، من خلال الأدوار الّتي يُؤدّيها الشّخوص. وبهذا فإنّ الدّورة السرديّة لا تتغيّر من حكاية إلى أخرى، فهي دائما تمثّل الانتقال من وضع مستقرّ، يعمل شخص على زعزعته ليحدث عدم توازن، ليترتب عنه مقاومة لاستعادته وتحقيق النّهاية السّعيدة، بالوصول إلى موضوع القيمة المرغوب فيه.

2.3 المكوّن الخطابي:

يندرج هذا المكوّن بدوره ضمن البنية السّطحيّة للنّص السّردي، "يستعمل لتحديد المسارات الصّورية، انطلاقا من التّجمّعات الخطابيّة"[10]، كما أنّه يتّصل بالعالم المحسوس في تجسيداته.

الصور les figures: نسمّي صورا تلك الوحدات المتعلّقة بالمحتوى، والّتي تخدم الوصف بأن تكتسي الأدوار العامليّة الوظائف الّتي تؤدّيها، إذ يمكن أن تأخذ الصّورة تصوّرات يوردها المعجم على شكل مفردات، والمفردة المعجميّة الواحدة بإمكانها أن تأخذ أكثر من مدلول. وفي حالة ترابطها أو تعالقها فإنّها تنتقل من المعجم إلى التّركيب؛ أي من صور تتألّف من مسارات سيمية، بوصفها وحدات معجميّة إلى مسارات صوريّة متجلّية في المقاطع السّرديّة.

المسارات الصوريّة les parcours figuratif: هي ذلك التّسلسل في الصّور المرتبطة مع بعضها البعض، يمكن جمعها في تشكّلات أو تجمّعات خطابيّة Les configurations discursives، بمعنى آخر هي عبارة عن تراكم الصّور اللّيكسيميّة على

مستوى المسار الصوري، فهو يمثّل الجانب المضمر أو المحايث، أي أنّه حامل لمجموع دلالات لا يمكن استجلاؤها إلاّ عن طريق انصهارها ضمن مسار صوريّ محقّق لها. ويتمّ تحليل جميع ما هو محقَّق نصّيّا من خلال المسارات الصّورية إلى أنواع من الأدوار الموضوعاتيّة أو الثيماتيّة Thématique، بوصفها كونا مجرّدا لا علاقة له بالعالم الطّبيعي أو الخارجي. يقابل هذا الأخير الدّور التّصويريLe rôle figuratif، المدرك بالحواس الخمس المتمثّلة في: السمع، الرّؤية، الذّوق، اللّمس، الشّمّ، وهو بذلك صالح للمعاينة في العالم الخارجي .إذ نجد التّصويري يقابل الموضوعاتي؛ كون الأوّل يأخذ سمة العالم الخارجي المُدرك من الحواس، والثّاني يختصّ بالعالم الدّاخلي أو الأبنية النّفسيّة، والعلاقة بينهما متبادلة. ويمكن أن يكون للمعطى التّصويري الواحد أو الصورة الواحدة موضوعات متعدّدة، كما يمكن أن يكتسي الموضوع الواحد معطيات تصويريّة مختلفة، وقد نجد الصّورة الواحدة تعبّر عن موضوع واحد. وبالنسبة لإجراءات التحليل فنجدها "تقترح شبكة أولى لتعيين وترتيب الصّور ثلاثة أقطاب: الممثّلون الأزمنة والأمكنة، ينضوي تحت كلّ نصّ ممثّلون ضمن زمن (أزمنة) ومكان(أمكنة)"[11]. أمّا القائم بالفعل Acteur يُقصد به "تلك الصورة الحاملة في آن واحد لدور (أدوار)عاملي(ية) موضوع(اتيّة)، الّذي(التي) يعرّف(تعرّف) وضعا في البرنامج السردي، ولدور(أدوار)، موضوع(اتية) الّذي(الّتي) يعرّف(تعرّف) انتماءه(ها) لمسار(ات) صوري(يّة) "[12].

4. مقاربة سيميائية لحكاية "الأفعوان ذو السبعة رؤوس"المكوّن الخطابي

سنعتمد في تقطيع النص على مجموعة من الوحدات النّحويّة الّتي تعكس إنجاز الأحداث في وضعيات سردية متباينة متعالقة، تتأرجح بين الثّبات والاضطراب، والتي تسمّى Macro propositions أي وحدة نحوية كبرى.

1.4 تقطيع النص:

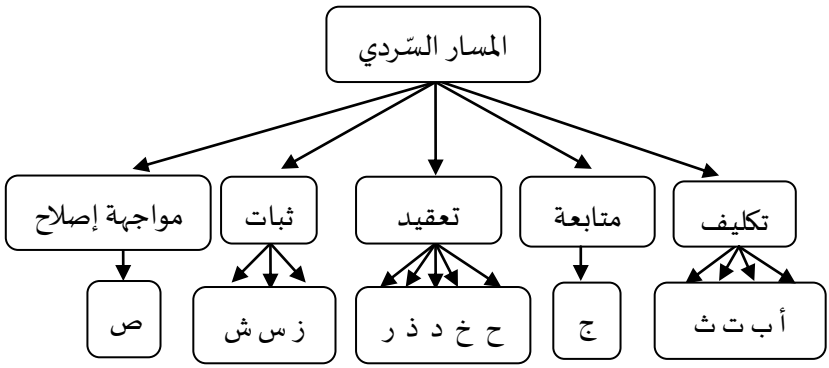
- أ/ السّلطان يملك بستانا فيه شجرة تفّاح من النوع النّادر.
- ب/ سرقة الغول للتّفاح.
- ت/ السّلطان يبحث عمّن يقضي عليه.

- **ث/** حراسة الأبناء الثّلاثة للبستان.
- **ج/** الابن الأصغر يصيب الغول، ليتعقبه الأبناء الثلاثة.
- **ح/** نزول الأخ الأصغر من فوهة الجبل بعد رفض إخوته.
- **خ/** التقاء الأخ الأصغر بثلاث فتيات – زوجات الغول-.
- **د/** مواجهة انتهت بقتل الغول وتحرير للفتيات.
- **ذ/** استعمال الأخ الأصغر للخاتم السّحري، واستبعاده للعالم السفلي السابع
- **ر/** بقاؤه مع المرأة العجوز.
- **ز/** عودته إلى الأرض بعد مضيّ عام.
- **س/** التقاؤه ببنت السلطان وإنقاذه لها.
- **ش/** تزوّجه ببنت السلطان.
- **ص/** العودة إلى مسقط رأسه وانتقامه من أخويه.

2.4 تحليل المسار السردي:

تمثّل الوحدة السّردية/أ ب ت ث/فعلا وصليّا للفاعلين بفضائهم الأصلي والبستان يعتبر جزءا منه، لينتقل بعدها الفاعلون للفضاء الموالي لمتابعة وإنهاء المهمّة الّتي أوكلت لهم. لننتقل إلى الوحدة/ح خ د ذ ر/الّتي تعكس تأزّم الأمور، وهو ما يصطلح عليه بالحبكة السّرديّة. هنا أخذت الأمور مسارها نحو التّعقيد بالدّخول في متاهات بالنّسبة للفاعل الذات"ف3" الابن الأصغر، الّذي أدّى دور الفاعل المنفّذ بعد تخلّي إخوته "ف1 و ف2" عنه. لينتقل إلى عالم آخر بعد قضائه على الغول- الفاعل السّالب- وتخليصه للأميرات الثّلاثة، والمتمثّل في العالم السّفليّ السّابع الّذي عثر فيه على بيت المرأة العجوز، وكان ذلك عند غروب الشّمس. و ساعة الغروب في الحكايات الشّعبية كثيرا ما نجدها تحمل آثارا مخيفة، لأنّ حلول الظّلام فيها يعني موت الآمال[13]. أمّا الوحدة / ز/ فتعكس الاستقرار وذلك بعد عودته إلى موطنه الأصلي، بعد التّعاقد الّذي تمّ بينه وبين العقاب، وهذا الأخير يعتبر من الوسائل المساعدة للبطل في الحكايات الشعبية وهي تسمّى بالأدوات النّاقلة، ليقطع به سبع سموات في مدّة وجيزة، وكان ذلك المسار مسارا نحو الاستقرار. ليلتقي في

الوحدة/ س/ ببنت السّلطان الّتي أنقذها من الأفعوان ذي السّبعة رؤوس، ليتمّ جزاؤه في الوحدة/ش/ بتزويجه من بنت السلطان وإعطائه نصف المملكة. وفي الوضعيّة الختاميّة الوضعية /ص/ تمّ فيها التّعرّف على البطل الحقيقي من البطل المزيّف، حيث عوقب فيها البطل المزيّف باستبعاده عن المملكة بصفة نهائيّة، ليكافأ البطل الحقيقي مرّة أخرى بتزويجه من الأميرات الثّلاث، ويمكننا تلخيص هذا المسار في المخطط التالي:



أ - الزّمن:

بمتابعتنا لمسار الحكاية السّردي يتبيّن لنا أزمنة ثلاثة متمثلة في:

– **ما قبل:** يظهر من خلال الأحداث الّتي افتتحت بها الحكاية، حيث تجسّد فعل السّلب من الغول خاصّة وأنّه كان يأتي مصحوبا بعاصفة، وهذه الأخيرة تدلّ على هول الكارثة الّتي كانت تحدث كلّما نضجت الثمار لما تسبّبه من خسائر ماديّة ومعنويّة، ما جعل من السّلطان يبحث عمّن يحمي بستانه وشجرته النّادرة أثناء ظهور ثمارها. ولعدم توافر القدرة على مواجهة هذا الكائن السّالب نظرا لكبر سنّه وعدم شجاعة حرسه، قام بتكليف أولاده بهذه المهمّة. وبهذا كان المنطلق من الـ/**هنا**/ المتمثّل في البستان، وهو المكان الّذي ابتدأت منه حكايتنا؛ مكان تواجد عائلة البطل الّذي تمّ فيه إصابة الغول، الّذي اكتشف مكان تواجده بعد اقتفاء أثره، وهنا يظهر **الفاعل المنفّذ** "الابن الأصغر للسّلطان"، الذي توفّرت فيه **الرّغبة** الّتي قادته إلى **الصراع** من أجل امتلاك **موضوع القيمة**، ليجد نفسه في

علاقة مع **المعرفة** و**القدرة** على **الإنجاز**، ما جعله يتخطّى الصعاب التي مكّنته من الاتصال **بموضوع القيمة** بعدما كان منفصلا عنه.

– **أثناء**/غيرة-اضطراب/: ويتجلّى ذلك في غيرة الأخوين من أخيهم الأصغر الذي توّجت المهمّة الموكلة إليه بالنجاح، إضافة إلى إنقاذه للأميرات، فإنجازه البطوليّ ولّد في نفس أخويه الشّعور بالغيرة الّتي قادتهما إلى الخيانة بعد تواطئ نتج عنه إساءة أضفت على الحكاية حركة جعلت الأحداث تأخذ مسارا نحو التعقيد. لنلمس بذلك في فترة الصّراع الحبّ والتضحية بالنّفس من الأخ الأصغر، الغيرة والكيد والخيانة والظّلم من الأخوين ليظهر لنا زمن آخر وهو:

– **بعد**/ كره وانتقام/: هذه الإساءة ولّدت العداوة بين الإخوة، لتظهر بذلك رغبة في الانتقام من قبل الأخ الأصغر بعد مرور سنة من الإقامة رفقة المرأة العجوز وأولادها السبعة، علما أنّ هذه الرّغبة نجدها تتكرّر بعد مُضيّ سنة من زواجه من بنت السّلطان، وفي المرتين كان يتذكر خيانة و إساءة أخويه.

ويمكننا تلخيص أزمنة المسار السّردي فيما يلي:

- **قبل**: أخوّة/ تعاون/ تحالف/ تكاتف.
- **أثناء**: غيرة/ أنانيّة/ خيانة/ كيد وإساءة.
- **بعد**: عداوة/ حقد/ انتقام.

وإذا تتبّعنا الزّمن في هذه الحكاية، نلاحظ أنّ التّنقّلات بالنّسبة للبطل عوض أن تستغرق وقتا جاءت مختصرة بتقصير في الزّمن، بالرّغم من أنّ /**الهناك**/ بعيد جدّا عن المكان الذّي انطلق منه البطل، وهذا النّوع من الزّمن يسمّى بالزّمن الخيالي؛ كون البطل يقوم برحلاته الّتي عادة ما تستغرق مدّة من الزّمن في ثانية واحدة[14]. لينجح البطلان المزيفان في شُغل مكان البطل الحقيقي، لقرر السّلطان مكافأتهما وتزويجهما بالأميرات الثلاثة، وذلك على حساب البطل الحقيقي الّذي كان دائما يعزم على الانتقام الّذي نجده يلعب دورا كبيرا في الحكايات، كونه يحرّك الشخصيات ويولّد الأحداث فيها[15].

ب - الفضاء:

هو الحيّز الّذي تنطلق منه الأحداث وتتحرّك فيه الشّخصيات "يُعدّ في مقدّمة العناصر والأركان الأوّليّة، الّتي يقوم عليها البناء السّردي"[16]، إذ أنّه يساعد العقل البشريّ على التّمثيل، كونه يبرز الصورة الكاملة ويجعلنا نحسّ أنّنا طرف من أطراف القصّة. وفي حكايتنا جاءت الأفضية متعدّدة، فبعدما كان الفاعل المنفّذ متّصلا بفضائه ومنفصلا عن موضوع القيمة، بعد الإنجاز أصبح متّصلا بموضوع القيمة ومنفصلا عن فضائه. فما هي أهم المحطّات التي مر عليها ليعود إلى فضائه الأصليّ؟.

إنّ نقطة الانطلاق من الفضاء الأم بالنّسبة للفاعلين هو **المملكة** الّذي تمّ الإشارة إلى جزء منه **"البستان"**، وبهذا كان المنطلق من **ال/هنا/** وهو المكان الّذي ابتدأت منه حكايتنا؛ مكان تواجد عائلة البطل، ليتوالى ذكر الأفضية بالتسلسل التّالي حسب تنقّل البطل. أولها الطريق المتّبع للوصول إلى الغول وهو **الغابة**، علما أنّ الفضاء الموالي نجده غالبا وسطها؛ والغابة هي ذلك الفضاء"المفتوح والمغلق،السّاحر والمخيف،البسيط شديد الكثافة، قد تتسلّل إليه أشعّة الشّمس وقد تحجبها عنه الأشجار الكثيفة، هي ذلك الفضاء بلا خريطة"[17]، عالم غامض مليء بالأسرار والمخاوف، إذ نجده يلعب دور "الوسيط بين العالمين؛ العالم المعلوم العالم البشريّ، العالم المجهول وهو العالم الآخر الّذي نجد فيه عنصر التّغيير"[18]، كما أنّه يعتبر مكان النّفي والتّجربة بالنّسبة للبطل، أين عثر فيها الفاعلون على الجبل الّذي يوجد بداخله قصر الغول. لينتقل الفاعل المنفّذ إلى أفضية مغايرة نسمّيها بالأفضية المغلقة، وبهذا يكون قد انتقل إلى /**هناك**/الّذي استطاع أن يحقق فيها البطل أعماله البطوليّة والمتمثّلة في:

القصر العجيب المتواجد داخل الجبل، وهذا الفضاء كان مفتقدا للنّوافذ والأبواب، وهو بالنسبة للأميرات كان غير مناسب لمكانتهنّ ولا لتركيبتهنّ البشريّة.

العالم السّفليّ السّابع، العالم المجهول الغريب الّذي يحمل المفاجآت، وهو من الأفضية الّتي تشعر الإنسان بالخوف وعدم الارتياح النّفسي، يسمّى أيضا عالم الموت والأموات عالم الفراغ المرعب. وهو يعدّ المحطة الأولى بالنّسبة للفاعل الذّات، حيث وجد فيه الدّفء الأسري والمحبّة من الإخوة السّبعة، تلك المحبّة والمساندة الّتي كان يفترض أن

يجدها في وسطه وبين إخوته. ولكي يعود إلى موطنه، كان لزاما عليه أن يمر على فضاء آخر المتمثّل في:

السّموات السّبعة، هذا الفضاء مثّل طريق العودة للأرض؛ عالم الاستقرار وموطنه الأصلي، ليصبح بذلك متّصلا به بعدما كان منفصلا عنه، مارّا **بالمدينة** الّتي كانت محطّته الثّانية، ليعود بعدها إلى أرضه الأم ليكافأ فيها بعد كشف الحقائق.

ج- تكرار معطى خطابي:

إنّ العدد سبعة هو الأكثر ورودا في المعتقدات الشعبية، كما نجده حاضرا في جميع الطقوس الدينية والحكايات الخرافية، ولعلّ مصدره كون عدد أيّام الأسبوع سبعة، "وهو الوحدة الكاملة الكبرى للحسبان، وأن الله خلق السّموات والأرض في ستة أيّام ثمّ استوى على العرش في اليوم السّابع"[19]، عدد الأرضون سبعة، عدد السموات سبعة، "والطواف بأنواعه الثّلاثة يتكرّر سبع مرّات حول الكعبة، كما نلاحظ أنّ الإناء إذا ولغ فيه الكلب يغسل سبع مرّات في الفقه لكي يعدّ طاهرا، والرّمي في الحجّ يتمّ بإلقاء سبع حصيّات..، وإنّ ورودها بهذه الكثرة في هذه الحكايات الشعبية لا يعني إلاّ توكيد حضور الفكر الشرقي بكلّ مظاهره الفولكلورية والسّحريّة والاعتقادية"[20]. أمّا في المعتقدات الشعبيّة الأوربيّة فهو يمثّل "عدد العظمة والحظّ والسّرّ الخفيّ، ويتيح اختيار كلّ شيء والنّجاح غالبا"[21]. كما نجده حاضرا في القرآن الكريم، وذلك في سوره السبعة الّتي تحمل أسماء الأنبياء المتمثّلة في: محمد، نوح، يونس، يوسف، إبراهيم، هود، لقمان. كما أنّه يحتوي على سبع سور أخرى تبدأ بتسبيح الخالق"سبح - يسبح - سبحان"، و المتمثّلة في: الإسراء، الأعلى، التغابن، الجمعة، الصف، الحشر والحديد.

وفي حكايتنا هذه نلاحظ وروده عدّة مرّات من ذلك: استبعاده **للعالم السّفلي السابع** عند إمساكه بالكبش الأسود/ البيت الّذي عثر عليه فيه امرأة عجوز لها **سبعة أولاد/** قطعه **سبع سماوات** أثناء عودته للأرض / وحين تعاقد بين الفاعل المنفذ مع العقاب الّذي اشترط عليه **سبعة أرغفة وسبع شرائح لحم**/كما ورد ذكره عند وصوله

للأرض والتقائه ببنت السّلطان الّتي قُدّمت كقربان **للأفعى ذات السبعة رؤوس**، وبهذا يكون قد ذُكر هذا المعطى الخطابي ستّ مرّات.

ح- تمفصل التقابل السيمي– الثّنائيات الضّدّيّة-:

أشار غريماس إلى أهمية الثنائيات المتقابلة في تحليل الخطاب السردي نظرا لما تكسبه من طابع منتج للمعنى، من خلال التّعارض والتّضاد القائم بين الثّنائية الواحدة. والثّنائية حسب غريماس لا تنطبق سوى على نوع واحد من البنيات؛ تلك التي تتأسس على علاقة التضاد ك : السّعادة /الحزن- تقطع/تطلق- الأرض/العالم السفلي السابع- شرع /انتهى. وهذا الطّابع الضّدّي يساهم بشكل كبير إعطاء الحيوية مع وجود حركة في الفضاء المكاني والزّماني وتوتّر يطبعان الأحداث، ويجليّان العلاقة الرابطة بين الشخصيتين، ومن الثّنائيات الواردة في حكايتنا ما يلي:

الشّجاعة vsالجبن: إنّ الدّخول إلى مكان مجهول– فوهة الجبل- يتطلّب الشّجاعة، خاصّة وأنّ هذا المكان فيه كائن مخيف، وهذا ما توفّر في الفاعل المنفّذ ف3 ولم يتوفّر في الفاعلين ف1وف2، كما هو ممثّل في الآتي:

ف1+ف2: لا إرادة/ لا قدرة/الخوف من المواجهة/عدم الالتزام بالعقد/جبن/ عدم توفّر الكفاءة.

ف3: إرادة وقدرة عل دخول فوهة الجبل/ عدم الخوف من المواجهة/ الالتزام بالعقد/ شجاعة وكفاءة

وقد تنوّعت الكفاءة لدى البطل في إنجازاته، فجاءت على النحو التالي:

–الكفاءة في مواجهة الغول بتلقيه يد العون من القوى الإلهية.

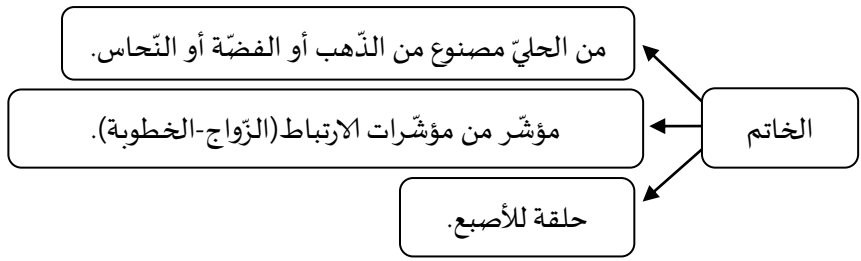
–الكفاءة في محاولته التخلّص من الأسر بعد تخلّي إخوته عنه، بمساعدة الخاتم السّحريّ أو الأداة السّحريّة التي منحتها له الذّهبيّة التي أدت دور المانح، والذّهبية من الذّهب وهو معدن ذو قيمة غالية، و هي في المعتقد الشعبي المرأة الأصيلة الّتي لا تتغيّر.

–الكفاءة في مواجهة الأفعوان، فكفاءته البدنيّة و حذقه وبداهته ساعدته على الإنجاز، ليتمكّن بذلك من القضاء على مصدر الضّرر الّذي كان يهدّد سكّان المدينة.

حقيقة vs ادّعاءات كاذبة: هنا يظهر عدم الوفاء، حبّ النّفس، الأنانية، الغيرة والمكر من الأخوين، وعدم توفّر الشّجاعة والقدرة على المواجهة والإنجاز. ما دفع بهما إلى التّخلي عن أخيهما، محاولان تغطية هذا النّقص بادّعاءاتهما البطوليّة الكاذبة، وإرغام الأميرات بالشّهادة لفائدتهما وعدم كشف حقيقتهما أمام السلطان، معتمدان في ذلك على أسلوب التهديد، بمعاقبتهنّ في حالة عدم تنفيذ ما طلب منهنّ، وبتصرّفهما هذا خالفا التّعاقد الّذي أبرم بينهم وبين أخيهم.

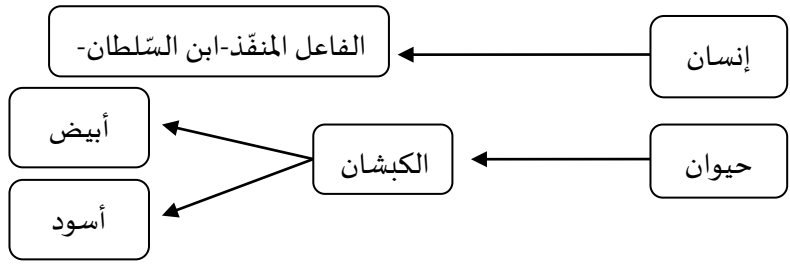
حزن vsسعادة: تتجسّد السّعادة في عيشه مع المرأة العجوز وأولادها ومع زوجته، أمّا الحزن فيظهر عليه فجأة عند تذكره مكر أخويه، فتذكّر الإساءة يعكس لنا المشاعر الّتي كانت تختلج الفاعل الذّات من معاناة وألم ورغبة في الانتقام، لتتفكّك روابط الأخوّة ويحلّ محلّها الكره والحقد.

نجاة vs هلاك: بعد القضاء على الغول قام الفاعل المنفّذ بتحرير الأميرات الثّلاثة، ليمنح الأداة السّحرية من الذّهبيّة كأداة مساعدة.

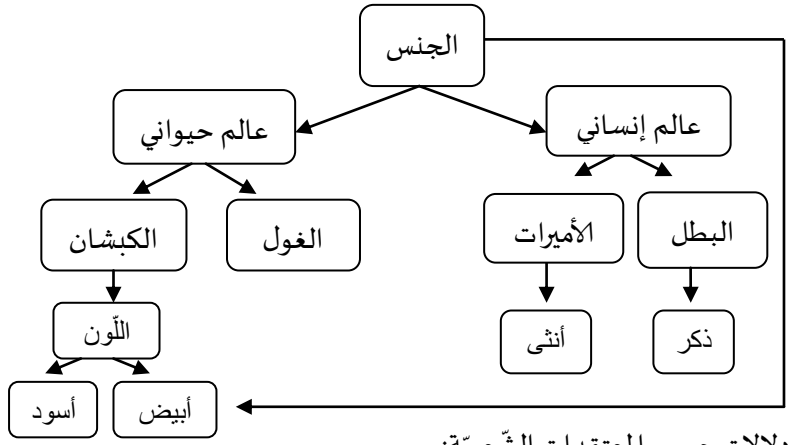


ليظهر بعدها الفاعل الشّرير المتمثّل في الأخوين، ما جعل الفاعل المنفّذ يضطر إلى استعمال الأداة السحريّة رغبة منه في العودة إلى سطح الأرض، بعد تأكّده من خيانة أخويه وتخلّيهما عنه، لتظهر بذلك ثنائيتي:

إنسان vsحيوان (الجنس) :



الجنس مقابل اللون: إذ يمكن تمثيل كلّ هذه الثنائيات في هذا الشّكل:



وللّونين دلالات حسب المعتقدات الشّعبيّة:

اللّون الأبيض: نجده يدلّ على الصّفاء، النّقاء، السّلم و السّلام، والفلاح في الدنيا والآخرة، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم مقترنا باللون الأسود من ذلك قوله عزّ وجلّ: ﴿يوْم تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وتَسْوَدُّ وجوهٌ فَأَمَّا الَّذينَ اسْوَدَّتْ وُجُهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إيمَانِكمْ فَذُوقُوا العَذَابَ بمَا كنْتمْ تَكفُرُونَ ¤ وأمّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ الله هُمْ فِيها خالِدُونَ﴾. **سورة آل عمران (3)/ الآيتان 106-107**

أمّا **اللّون الأسود:** فهو نقيض الأبيض، إذ نجده يدلّ على الحزن، الكآبة، الخوف، التّشاؤم..، تستعمله الشّعوب كدلالة على الحزن وهو مثير للفز ع؛ إذا اقترن بالقلب دلّ على الحقد والغلّ والكراهيّة، وإذا اقترن بالوقت –اللّيل- دلّ على الخوف من ظلمته، وإذا

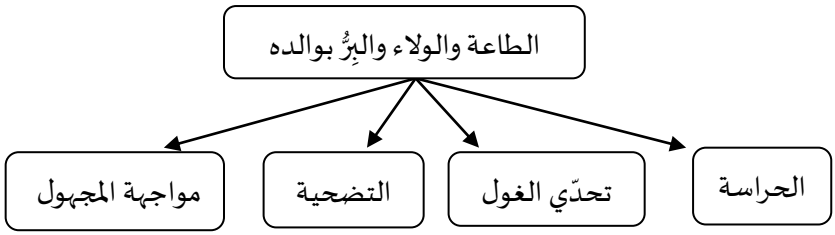
اقترن بالقبر دل أيضا على ظلمته بالنّسبة للمسيء، وإذا ارتبط بالحيوان -الغراب،القطّ - دلّ على الشّؤم لذلك يُتطيّر بهما. فحين استعمل الخاتم ظهر له كبشان الأبيض الّذي يفترض أن يخلّصه من أسره - النّجاة والصعود إلى الأعلى -، والأسود الّذي جعله يسقط في منخفض - الفضاء المغلق- وهو العالم السّفليّ السّابع الّذي يرمز إلى الهلاك، والهلاك جاء هنا في صورة استبعاد؛ إذ أنه حرم من العيش في موطنه مدّة من الزّمن.

السّماء vs الأرض: فالسّماء هي ذلك الفضاء الواسع اللاّنهائي والفسيح، إلّا أنّها كانت تفصل بينه وبين عالمه الّذي استطاع الوصول إليه بعد التّعاقد الّذي أبرم بينه وبين العقاب، الذي اعتبر كوسيلة مساعدة مارس من خلالها عمليّة الطّيران للالتحاق بـ/**هنا**/، إلى الفضاء المفتوح الّذي يمثّل الحرّية والاستقرار، والخروج من الفضاء المغلق الّذي كان يمنعه من تحقيق هدفه الّذي عزم على تنفيذه.

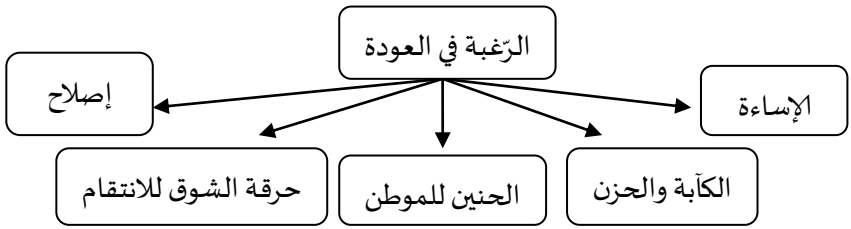
قطع الماء vsإطلاق الماء: في تلك المدينة لم يكن هناك شخص تتوفّر فيه الشّجاعة لمواجهة الأفعوان الّذي كان يقطع الماء ولا يطلقه إلا بعد تقديم القربان له، ما جعل التعاقد الّذي أُبرم بين سكّان القرية والأفعوان يستمر، ليظهر الفاعل المنقّذ الّذي تمكّن من القضاء على الفاعل السالب ويكافأ بتزويجه من بنت السّلطان التي قدّمت كقربان في تلك السّنة، وقد تمّ التعرّف على قاتل الأفعوان بواسطة العامل المساعد (النعل)، الّذي راح ضحيّته العديد بعد تجريبهم له، وهذا الأخير وظّف في الكثير من الحكايات الشّعبية، وفي هذه الحكاية اتُّخِذ كعلامة للتّعرّف على قاتل الأفعى باعتباره ملائما لكينونة جسم الأمير[22].

5. المسارات الصّوريّة وتجلّياتها في النّصّ:

إنّ المسار الأوّل يمثّل خضوع الفاعل الذّات لأوامر والده رغم صغر سنّه، وحراسته للبستان دليل على طاعته لأوامر والده وبِرّه له. أمّا التّضحية فتظهر في إعفاء أخويه من النّزول إلى الجبل، ليواجه بذلك المجهول بمفرده. أمّا تحدّيه للغول فبيّن من خلاله إصراره على القضاء عمّا يعكّر صفو حياة والده، والحدّ من المعاناة والحزن والخوف الّذي سبّبه هذا الكائن المخيف من ناحية، وإسعاده بالتّمتّع بثمار بستانه من ناحية أخرى.



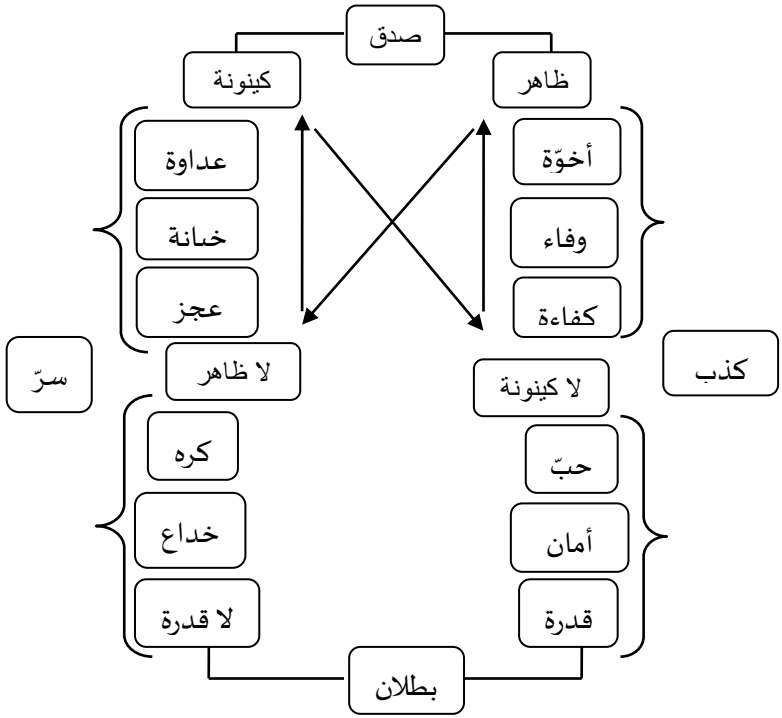
فبعد الافتقار لموضوع القيمة أصبحوا متّصلين به وهذا ما جسّده المسار الثّاني، وكان ذلك نتيجة لتوفر الإرادة والرغبة و القدرة على الإنجاز والشّجاعة، الّتي استطاع بها الفاعل المنفذ أن يحقق وصلته بموضوع القيمة الّذي كانوا يبحثون عنه، بالرّغم من العوائق والصّعوبات الّتي واجهته. لتقع الإساءة على القائم بالفعل فتتدهور وتتأزّم الأمور بسبب تدخّل البطل المزيّف، لتتطوّر بذلك الأحداث بظهور الشّخصية المانحة، ليحصل على القدرة والمعرفة، إلا أن البطل لم يحصل على الشيء المرغوب فيه–العودة إلى الأرض-، ليظهر عامل آخر ساعده على تحقيق رغبته-العقاب- وهنا بدأت الأمور تسير نحو التحسّن، ليتمّ إصلاح الأمور بشكل كليّ بعد التعرّف على البطل الحقيقي. فجاءت بذلك شخصية البطل مجسّدة للنموذج الإنساني الّذي ينزع للكمال، يتمتّع بصفات تدعو للإعجاب والتقدير، تتعلّق به نفوس المتلقين، إذ أنّها تجد فيه المثل الأعلى وتجد في أعماله البطوليّة إشباعا لحاجات نفسيّة.



6. بنية الظاهر والكينونة:

إنّ التعاقد الذي أبرم بين الإخوة انتهى بالقضاء على الفاعل السالب من قبل الفاعل المنفّذ "ف3" الذي أصبح متصلا بموضوع القيمة، إلاّ أنّ هذا الإنجاز كان سببا في

تغيير العلاقة بين الإخوة بسبب الغيرة، لتظهر بذلك حقيقة كينونة الأخوين الّذين لم تتوفّر فيهما القدرة على الإنجاز، لتتحوّل بذلك العلاقة بين الإخوة من علاقة قرابة لما تحمله من معاني الحب، والودّ والوفاء إلى حقد و غلّ بسبب الغيرة من قبل ف1-ف2، حيث كشفا من خلال إنجازات ف3 البطولية ما يكنّان من مشاعر وأحاسيس. والفاعل المنفذ هو بدوره بعد اكتشافه حقيقة أخويه تولّدت في نفسه رغبة في الانتقام منهما بعد اكتشافه حقيقتهما، ليكون بذلك ضحية مؤامرة حيكت ونسجت من أعزّ وأقرب النّاس لديه، وبذلك أصبحت العلاقة بينهما علاقة عداوة من كلا الطّرفين.



7.خاتمة:

ومما نستخلصه بعد مقاربتنا لحكاية الأفعوان ذو السّبعة الرؤوس مقاربة سيميائيّة، مركّزين في ذلك على المكوّن الخطابي الّذي يعدّ مرحلة من مراحل التحليل الأفقي للنص السرديّ مايلي:

- يسمّى التّحليل السّيميائي تحليلا بنيويا، نظرا لارتكازه على البحث في النّظام الدّاخلي وعلى العناصر الجماليّة التي يحتويها العمل الأدبي، فهو لا يدرس السّياق إلاّ في بنيته، ولا يتعامل مع عناصره الخارجية، ليدرسه بذلك دراسة داخليّة، بعيدة كلّ البعد عن السياقات المنتجة له وعن كل المنطلقات الإيديولوجيّة، ما جعل النقاد يعتبرونه نقطة البدء والمنتهى بعد اقتلاعه من جذور.

- إنّ الاعتماد على تقنية تقطيع النّصّ يسهّل على الدّارس فهم النص والتّعمق في أغواره، وذلك بالكشف عن الدلالات والرموز التي يحتويها.

- ينتج عن تجمّع الصّور تتابعا للمسارات الصّورية، وارتباطها ببعضها البعض وتسلسلها، يشكّل لنا النصّ.

- بتعدّد الأحداث تتعدّد الأفضية، كون الفضاء يتغيّر بتغيّر الأحداث ولا تتحرّك الشّخصيات إلاّ به، تنطلق منه لتعود إليه، وبذلك لا يمكن عزله عن باقي عناصر السرد. كما للزّمن دور في تطوّر الأحداث، كون هذه الأخيرة ترد مرتّبة وفقا لتعاقبها الزّمني، كما نجده يرتبط بالفضاء أو المكان، ويطلق على هذه الثّنائية ثنائية "الزّمكانية".

توصيات: محاولة الوقوف على المعاني المصاحبة والدلالات العميقة في النص، وهي دلالات تأويليّة تختلف باختلاف القرّاء وهذا يتطلب قراءة متأنية متفحّصة دقيقة حتى يتمكّن من اكتناه تلك الدلالات. كون هذه القراءة التي نعدّها قراءة ثانية للنص سيتمكن من خلالها المحلل السّيميائيّ إيجاد تفسيرات للرّموز والسّمات والإشارات التي هي بدورها ستمكّنه من معرفة صلتها بمختلف النواحي؛ اجتماعيّة، دينيّة، سياسيّة أو الثّقافيّة. وهذه الأخيرة نجدها سائدة في بنية النّصّ، ليستطيع بذلك بناء نص جديد بعد فك تلك الرموز و الشيفرات.

8. الهوامش:

*** *** ***

1- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير الشعبي، ط6، دار المعارف، مصر، 1981م، ص ص 106-107.

2- التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجز ائري، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجز ائر، 1990م، ص109.
3- ينظر: فيصل الأحمر: السيميائيّة الشّعريّة، جمعيّة الإمتاع والمؤانسة، د.ط، 2005م، ص12.
4- ينظر: شعيب مقنونيف: في ماهية السيميائية الأدبية، مجلة بحوث سيميائية، الجز ائر، ع1، مايو 2002، ص254.
5- مولاي علي بوخاتم: المصطلح السيميائي في النقد العربي المعاصر، مخصوط رسالة دكتوراه دولة، جامعة سيدي بلعباس، 2003-2004م، ص ص232 -292.

6- آن إينو وآخرون: السّيميائيّة "الأصول القواعد والتاريخ"، ترجمة: رشيد بن مالك، ط1، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2008م، ص26.
7- عدد من المؤلّفين: سيمياء براغ، ترجمة وتقديم: أدمير كوديّة، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997م، ص3.
8- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، د.ط، الأمل للطباعة والنّشر والتوزيع، تيزي وزو، الجز ائر، 2008 ، ص31.
9- آن إينو وآخرون: السّيميائيّة 'الأصول القواعد والتاريخ...، ص 235.
10- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية...، ص106.
11- آن إينو وآخرون: السيميائية 'الأصول القواعد والتاريخ...، ص233.
12- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية...، ص86.
13- غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1997، ص105.
14- نفسه...، ص106.
15- محمد يوسف نجم: فن القصة، ط1، دار صادر للطباعة والنشر، عمان، 1996، ص15.
16- إبراهيم الخليل: من الاحتمال إلى الضرورة "دراسات في السرد الرو ائي والقصصي"، ط1، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن ، 2008م-1428هـ، ص17.
17- أمبرتو ايكو: نزهات في غابة السّرد، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، 2005، ص ص 7-9.
18- عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجز ائر، 1986، ص255.
19- عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز "دراسة في المعتقدات الشعبية"، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجز ائر، 1967، ص24.
20- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة "تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد"، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجز ائر، 1993، ص245.
21- بياركانا فاجيو: معجم الخر افات والمعتقدات الشعبية في أوربا، ترجمة: أحمد الطبال، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1431هـ-1993م، ص197.

22- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائيات السردية و الخطابية، ترجمة: جمال حضري، ط 1، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، 2007، ص212.