مقاربة بنيوية للنص الأساطيري

أ/وسيلة بوسيس

قسم اللغة و الأدب العربي –جامعة جيجل

توطئـــة

إن الكتابـة عـن الـنص – أي نـص- مـا هـي إلا احتفـال معرفي به، فالخطاب حول نص ما لا يمكـن إلا أن يكـون نصـا هـو ذاته، وما دامت قراءة النص متواصلة فإن إنجازه يظل معلقا ولذلك كانـت القـراءة "عمليـة الكـلام" علـى حـد تعبيـر بـارط، فضـاءاتها متفتحة وديناميـة لا تسـلم بالحدود الجوهرية للدلائل، وهي قراءة تقوم علـى الاخـتلاف إذ لا ينبثـق فيهـا السـؤال إلا للكشـف عـن رؤية جديدة في زمن جديد، زمن يبدأ مـن لحظـة التـواطئ علـى الذهاب إلى نقطة غير معلومة؛ هذا التواطئ هو مـا يمـنح الـنص حالة من الاستمرارية والديمومة، فالعمل الأدبـي كمـا يقـول أنـور المرتجي في سيميائية النص الأدبي: لا يطلب منا تحقيقا فعليـا له في لحظة معينة- عنـد تلقيـه- فهـو غيـر زمنـي علـى عكـس اللغة العادية التي ترتبط بلحظـة واحـدة، لحظـة إنجـاز الإرسـالية فالنص الأدبي يتموقع خارج اللحظة التـي نسـتهلكه فيهـا ولهـذا يتعالى على الزمن ويسعى إلى الخلـود الأبـدي، وهـو فـي هـذا المستوى يتقاطع مع النص الأساطيري باعتباره دالا عـابرا للغـات وللأزمنة.

وعليه فإن مقاربتي هذه هي نوع من القراءة التـي تـروم البحث عن دلالة مخبوءة في ثنايا النص فإن كنت قد عثرت علـى بعض المعاني وسميتها فإن غيري سيعثر بـلا شـك علـى معـانٍ أخرى، والعملية ليست إثبات لحقيقة أو تقرير لشيء ما بقدر مـا هي محاولة استقصاء وبحث من أجل إضاءة الممكـن مـن الزوايـا المعتمة.

تنطلق هذه المقاربـة مـن مسـاءلة "نـص أسـاطيري" ورد كمتواليه سردية أو كمقطع سردي قام ضمن رواية الشمس في يـوم غـائم لحنامينـا، ولأن الـنص الأسـاطيري الـذي ورد فـي الصـفحات الأولـى مـن الروايـة ظـل يمـارس حضـوره عـن طريـق

التكشف في شكل صور طيفية تنقد ثم تخبو ثم تنقد من جديد على طول الخطاب الروائي فإننا قد اعتمدنا في قراءتنا على ربط النص الأساطيري بالنص الروائي حتى نموقع دلالة بعض الأفعال السردية في حقل التقاطع القائم بين النصين.
تعتمد هذه المقاربة على استخدام مقولة الوظائف (les Fonction) كإجراء أو كخطوة أولى (Comme Démarche) تمهد إلى استنطاق المداليل في فضاء النص الأسطوري (الوظائف هي إحدى المقولات ((لغة القصة، الوظائف، الأعمال))، التي اضطلع بها بارت في مقاله "مدخل إلى تحليل القصص تحليلا بنويا" الذي يعتبر نقطة تحول بارزة في مجال تحليل النصوص إذ كان بارط ينزع إلى استخراج شكل أصلي ثابت لا تعدو القصص التي وجدت والتي ستوجد أن تكون صورة منه غير أن بارط تجاوز هذا التصور في مراحل لاحقة ودعى إلى التعامل مع النص كفضاء وكتوسع دلالي وليس كمنتوج أو بناء مغلق).

نص الأسطورة

"الفتى في المعبد المهجور"

".... كان الخياط قد روى لي أنه قبل آلاف الأعوام، في الزمن غير المسطور في كتاب، كان معبد وكانت صورة في معبد، وفتى يهوى الصورة التي في المعبد، لقد رآها منقوشة على الجدار الصخري فيما كان يقد نذرا ويحرق بخورا، مبتهجا بشفاء والدته المريضة.

تأمل الفتى الصورة وكأنها يعرفها، لم تكن غريبة عنه، ولكنه لم يتذكرها وحاول برجوعه إلى البيت، أن ينساها فلم يفلح، فعاد إلى المعبد ليلا ومعه سراج، وراح يحدق في الصورة ويتأمل صاحبتها التي التقاها يوما وأحبها يوما، ولكنه لا يعرف أين ولا متى.

وسمع الفتى وهو راكع أمام الصورة كبوذي مترهب، نغما انسيابيا خيل إليه أنه يعرفه أيضا وأنه عاشه ورقص له، وكانت صاحبة الصورة في الحشد المتعبد، ترى رقصته وتبتسم له فنهض عن الأرض وفتح ذراعيه ودار على نفسه وانطلق يرقص ويرقص والنغم ينداح وهو يواصل الرقص. ثم رفع رأسه فرأى

الصورة تخرج من الصورة، رآها تبرز وتتشكل وتتجسد إمرأة لا حد لفتنتها، لا شبه لشفافية وبياض بشرتها وعلى ثغرها ابتسامة مضيئة كماسة على قماش عندمي، بهت الفتى لحظة وألقى بنفسه عليها محاولا لمسها، تقبيلها، البكاء على صدرها، فلم يقع إلا على حجر والصورة المرسومة على حجر وانقطع اللحن، ولم يبق إلا الفتى والسراج الذي تؤرجح ذبالته الريح والسكينة الباردة للمعبد المهجور.

كان عسيرا عليه أن يصدق أن ما رآه لم يكن إلا وهما، كان واثقا أن الصورة خرجت من الصورة، وأنه رآها، وأنه لو رقص لها ستخرج إليه ثانية، فتح ذراعيه وأخذ يرقص ويرقص وينحني على الصورة فيقبلها ويتوسل إليها ويناجيها، ولكن الصورة ظلت صورة، فأقام في المعبد ورفض بإصرار مغادرته ولم تجد فيه دموع أمه، ولا تضرعاتها، ولا نصائح الجيران أو رقى العرافين، أو صلوات رجال الدين، وقيل أنه جن فقيدوه بالسلاسل وصارت أمه تحمل إليه طعامه ولم يلبث أن مات وحلّت روحه في أبدان الراقصين من جيل إلى جيل حتى يومنا هذا "[1]

I- المسار الأساطيري

1- فضاء العنوان

يعد العنوان أول عتبة نلج من خلالها إلى أغوار النص من أجل تفكيك مكوناته قصد إعادة تركيبها من جديد، فبدون عنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى وعليه فإن العنوان هو العلامة والأمارة وهو أشبه بالهوية أو اللافتة الإشهارية[1] إذ هو يمهد للولوج إلى أغوار النص ويكشف عن الدلالة المتخفية فيه.

يرى رولان بارت أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية يقول: "يبدو اللباس، السيارة، الطبق المهيأ،

---

[1] حناميا: الشمس في يوم غائم، دار الآداب ط7 1998 ص28- 29.

[1] نجيب أنزار: الشعر والكينونة، التبيين ع6، 1993 ص73.

الإيماءة، الفيلم الموسيقي، الصورة الإشهارية، الأثاث، عنوان الجريدة.... أشياء متنافرة جدا. ما الذي يمكن أن يجمع بينها؟ إنه على الأقل: كونها جميعا أدلة... فعندما انتقل في الشارع أو في الحياة وأصادف هذه الأشياء فإنني أخضعها بدافع الحاجة، ودون أن أعي ذلك، لنفس النشاط، الذي هو نشاط قراءة[2] ومن ثم فإن قراءة عنوان أسطورة المفترض "الفتى في المعبد المهجور" يستدعي في البداية الوقوف على نظامه الدلالي الذي يسهم في منح النص الأسطوري بعدا تداوليا ووظيفة إبلاغية، كما يرسم إستراتيجية سيميائية تتلاقى مع مضمون ودلالة العنوان الأول، عنوان الرواية " الشمس في يوم غائم".

يشكل عنوان الأسطورة الفتى في المعبد المهجور تركيبا مكونا من وحدتين لغويتن " الفتى" (مبتدأ) و " في المعبد المهجور"(خبر: شبه جملة) وهما وحدتان وظيفيتان تحيل الواحدة فيهما إلى الأخرى وهما انطلاقا من هذه العلاقة الوظيفية/ الإنسانية تسهمان في بناء دلالة التركيب ككل.

تشكل كلمات: الفتى، المعبد، المهجور علامات ثابتة يتردد معناها على مدى السيرورة الخطابية للنصين الأساطيري والروائي وتحمل في تكرارها دلالات ترتبط بعنوان الرواية، فالفتى، بطل الأسطورة قصد المعبد المهجور ورقص مأخوذا بسحر الصورة الجميلة الخارجة من الجماد والتي لم تخرج في حقيقة الأمر إلا وهما وحلما، ولكن الفتى الأسطوري نشبث بفعل الرقص كأنما هو الوسيلة الوحيدة التي تربطه بالصورة وبالحياة " وأخذ يرقص ويرقص... ولكن الصورة طلت صورة فأقام المعبد ورفض بإصرار مغادرته... ولم يلبث أن مات وحلّت روحه في أبدان الراقصين من جيل إلى جيل".

---

[2] أنظر: د. جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة. عالم الفكر المجلد الخامس والعشرون عدد يناير 1997 ص99-100.

فالصورة في المعبد ظلت قصيّة والشمس في سماء الحكاية ظلت محجوبة إذ عمها غمام أسود بعد أن تألقت فيه جذوة الابتسامة والفتى الواقعي، بطل الرواية رقص كذلك لصاحبة الابتسامة وفعل الرقص هنا يأخذ دلالة عميقة إذ يتحول إلى حركة واقعية تنتقل في الزمان والمكان بعد أن كان رمزا أسطوريا يرتبط ببراءة الحلم الأول وبنسيج الخيال الإنساني فقد رقص الفتى الأول/ بطل الأسطورة لبعث الحياة بالجماد حتى خرجت الصورة من الصورة": ... وسمع الفتى وهو راكع أمام الصورة كبوذي مترهب، نغما إنسانيا خيّل إليه أنه يعرفه وأنه عاشه ورقص له، وكانت صاحبة الصورة في الحشد المتعبد ترى رقصته وتبتسم له فنهض عن الأرض وفتح ذراعيه ودار على نفسه وانطلق يرقص ويرقص والنغم ينداح وهو يواصل الرقص ثم رفع رأسه فجأة فرأى الصورة تخرج من الصورة!"[1] كما يمتد فعل الرقص كمشهد أو بؤرة لتوقد دلالة التمرد والجنون ولانبثاق معاني الصراع والقطيعة في مستوى فضاء النص الروائي فالفتى بطل الرواية يستشعر نفسه " حائرا، مترددا عاجزا"[2]، لا يبدو أقدر على الفعل وعلى توكيد الوجود من " الماء الراكد": " كان على الماء الراكد أن يشق ساقيه صغير له، وكانت الأرض إسمنتية من حولي، وبدون فأس ورفش لا سبيل إلى كسر قشرتها الصلدة"[3].

وتأخذ رقصة الخنجر بعدا رمزيا يمكن أن يقرأ انطلاقا من عدة مستويات فقد تدل هذه الرقصة التي كان الخنجر فيها أداة لفعل قاتل ولحركة مميتة على الإنخلاع الطبقي فقد كان اختيار الفتى لهذه الرقصة ضد رقصة التانغو المصادر على أنها أرستوقراطية انتقالا من موقع آخر مضاد

---

[1] الشمس في يوم غائم: ص28.
[2] المرجع نفسه: ص257.
[3] المرجع نفسه: ص241.

له: "أن رقصة الخنجر وضعت المسألة على حدها: مع أو ضد هم مع التانغو وأنا مع رقصة الخنجر وعليّ أن أختار"[4]فكان قدر الفتى أن اختار وغادر في رحلة يحمل فيها سؤال التحدي والحرية والإثم والكبرياء، وحتى إذا تجاوزنا رمز الخنجر بحد ذاته وجدنا الرقصة تضعنا في مواجهة رمزية أخرى هي رمزية الرخاوة والصلابة فالفتى يكره رقصة التانغو لا لطابعها الأرستقراطي فحسب بل للزوجتها: "أنقدت نفسي من التانغو التي استشعرتها كثافة تزهق روحي بلزوجتها، برتابتها القاتلة ببطئها المحز على أعصابي كزجاجة مكسورة على أرضية إسمنتية"[1].

فمن منشأ الفكرة الأولى إلى التجلي، من استقرار الدلالة في أعماق الأسطورة إلى فضائها المفتوح الاستشرافي في النسيج الروائي يتواصل فعل الرقص كدليل يتسم بالكثافة والعمق ويضيء سماء القراءة بالعديد من المعاني.

2- تحليل نص الأسطورة

يقوم الراوي في نص الأسطورة بسرد حكاية الفتى الذي قصد معبدا مهجورا ليقدم نذرا ويحرق بخورا ابتهاجا بشفاء والدته المريضة، فحدث أن عشق صورة رآها منقوشة على جدار المعبد ومن لحظة العشق هذه انطلقت المغامرة في فضاء متخيل، ميتالغوي مؤثث بدلالات بالغة الشعرية.

يبدو لنا أن تحليل هذا النص انطلاقا من عنصر الوظائف كما حدده بارط في مقاله: " مدخل إلى تحليل القصص تحليلا بنويا" يستدعي في البداية الإشارة إلى أن هذا النص يشكل بأكمله وحدة سردية كبيرة أو مقطعا تاما

---

[4] المرجع نفسه: ص99.

[1] المرجع نفسه: ص227.

ذلك أننا من بداية النص إلى نهايته نصغى إلى صوت فريد ينقل لنا على لسان الخياط ما يراه وما يقوم به وما يسمعه الفتى بطل الأسطورة، وبناء على هذا سيتم تقسيم النص إلى مقاطع جزئية لاستقراء أصغر الوحدات الدالة فيها.

يتساءل بارت: هل كل شيء في القصة وظيفي؟ هل لكل شيء حتى الأدق تفصيلا معنى؟ هل يمكن تقطيع القصة كليا إلى وحدات وظيفية؟[2] ويجيب: " دون شك، ثمة عدة أنواع من الوظائف، إذ ثمة عدة أنواع من الترابطات وبناء عليه فإن القصة لا تتكون أبدا إلا من وظائف: كل شيء فيها على درجات متنوعة، له معنى"[3] وعليه فإن تحليلنا لهذه الأسطورة سيكون بنويا ينطلق من عملها المتخيل الماوراء لغوي دون أن يستند إلى نظم قائمة سلفا فالنظم هنا كامنة في الحكاية نفسها إذ تنبع منها وتتوالد داخلها.

ينطلق نص أسطورة رقصة الخنجر من وضع أولي (من بداية النص إلى غاية: مبتهجا بشفاء والدته المريضة) وتتمثل أهمية هذا المقطع في كونه الأرضية التي سيتم استغلالها فيما بعد في تطوير سردية الحكاية وهو مقطع يضطلع بمهمة الوصف أو السرد الواقعي إذ يقدم مشهدا يمهد للأحداث التي وقعت في زمان بعيد (في الزمن غير المسطور في كتاب) وفي مكان بعيد (المعبد) وهو المنتجع الذي سيشهد حركة تحول عجائبية أساطيرية على أساسها ينبني أفق الأسطورة إذ تمت الإشارة ها هنا إلى الحيز الزمكاني الذي وقعت فيه أحداث الأسطورة والملاحظ على هذا المقطع أنه لم يتضمن إلا وظائف أساسية لا غنى عنها في بناء الفضاء السردي: يقول بارط: " إذا نظرنا

---

[2], [3] Roland Barthes: Introduction a l'analyse structurale du récit communication n°08 1996 p13.

إلى فئة الوظائف نرى أنه ليس لكل وحدات الفئة " الأهمية" نفسها إذ بعضها يشكل مفاصل حقيقية للقصة أو لجزء من القصة: (véritable, charnières de récit ou d'un fragment de récit) والبعض الآخر لا يفعل سوى ملئ الفضاء السردي (l'espace narratif)[1].

وتتمثل هذه الوظائف في جمل قصيرة تامة، متسقة، مترابطة بواو العطف تتضمن أفعالا مثلها السرد على الشكل التالي:

- كان معبد ..... (1)
- وكانت صورة في المعبد ..... (2)
- وفتى يهوى الصورة التي في المعبد..... (3)

ويلاحظ على مستوى هذا المقطع تكرار الفعل (كان) وهو وحدة معنوية صغرى والفعل في هذا السياق يفيد التمام لأنه يضطلع بأداء الوصف وليس الحركة وهو يوحي بالحضور والتواجد والكينونة.

ولقد تواتر ذكر اسم "المعبد" في هذه الجمل مع ذكر " صورة" وحسبنا أن هذا التكرار يتيح فرصة للكشف عن المعاني الموحية أو المعاني الثوان (les second sens) وتشتمل هذه المعاني على اتحاد كينونة " المعبد" كفضاء مكاني يتموقع في الزمن غير المسطور في كتاب مع كينونة " الصورة" داخل المعبد، كما أن أسلوب التكرار يوحي وبصورة خاصة في الجملة الثالثة: " فتى يهوى الصورة التي في المعبد " بالقداسة، قداسة " المعبد" لأنه مكان للتضرع ولتقديم النذور وقداسة " الصورة" صورة المرأة المنقوشة على الجدار الصخري وارتباط الاسمين في الجملة الأولى والثانية يقويه فعل " يهوى" في الثالثة إلى

[1] Roland Barthes: OP: Cit. p15.

درجـة أن يتولـد معنـى خفـي جميـل شـعري انطلاقـا مـن جدلية العلاقة: علاقة الفتى بالصورة/ علاقة الصورة بالمعبد إذ تسقط معاني الحب والسحر والقداسة الإنسانية على " المكان" كحيـز جغرافـي ويكـون إذ ذاك للتكـرار وقـع ومعنـى كالذي قصده جرير في بيته:

يا حبذا جبل الرّيان من جبل وحبذا ساكن الريّان من كان

كما تشكل الجمل الأخرى المتبقيـة المكونـة للمقطـع السردي الأول وظائف أساسية أو أنوية (Noyaux) وهي:

- لقد رآهـا منقوشـة علـى الجـدار الصـخري ..... (1)
- فيما كان يقدم نذرا ويحرق بخورا..... (2)
- مبتهجا بشفاء والدته المريضـة ..... (3)

وهي جمل تكون في ارتباطها وتضـامنها سلسـلة منطقيـة واحدة تامة ومكتملة ولكنها ترتبط بالسلسـلة السـابقة لهـا فالضمير المتصـل (هـاء) بالفعـل (رأي) فـي الجملـة الأولـى يدعو إلى التساؤل عن وجود الفاعل والمفعول به في البناء النحوي لهذه الجملة وهو وجود كائن ومحقـق فـي المقطـع السابق، وما يلاحظ علـى مسـتوى هـذه الوحـدات الجزئيـة الأربعة هو طغيان عنصرين بارزين هما:

-حكاية الأفعال: مثلها السرد مـن خـلال الأفعـال: رأى، يقدم، يحرق.

-حكاية الأحوال: مثلهـا السـرد مـن خـلال صـفة واحـدة: مبتهجا.

يعتبر هذا الوصف المختصر وظيفي لأنـه لا يـرد للتوسـع أو " للإستراحة والرفاهية" على حد تعبير بـارط وإنمـا هـو خـادم لبناء الحكاية.

يتحدد المقطع الثاني من: " تأمل الصورة إلى غاية: لا يعرف أين ولا متى" ويتواصل فيه السرد الواقعي للأحداث وهو ممثل بشكل جلي في الوحدات:

- تأمل الفتى الصورة وكأنه يعرفها ..... (1)
- لم تكن غريبة عنه، ولكنه لم يتذكرها ..... (2)
- حاول برجوعه إلى البيت أن ينساها فلم يفلح ..... (3)
- عاد إلى المعبد ليلا ومعه سراج ..... (4)
- راح يحدق في الصورة ويتأمل صاحبتها التي التقاها يوما وأحبها يوما ولكنه لا يعرف أين ولا متى .....(5)

تبرز حكاية الأفعال في هذه الوحدات من خلال: تأمل، يعرفها، يذكرها، ينساها، يفلح، عاد، راح، التقاها، أحبها ويلاحظ أن الفعل على هذا المستوى متعدد ولكنه يتعلق بفاعل (الفتى) ومفعول (الصورة) ثابتين لا تخرج الأحداث عن طرفيهما.

أما حكاية الأحوال فممثلة في ظرف الزمان: (ليلا) وهي تشكل قرينة (Indice) لأنها تقدم معلومة تفيد في تعيين الوضع في الزمان وعليه نقول إن كل وحدات المقطع الثاني – وهي عبارة عن جمل- تشكل وظائف أساسية عدا (ليلا).

كما لا تفوتنا الإشارة إلى أن هذا المقطع يعد عتبة تمهد للمغامرة وللدخول إلى فضاء عجائبي ذلك أن بنية النص في هذا المستوى تتفتح على حالة اضطراب وتأزم حادة فالفتى موزع بين إدراكه للصورة وعدم تذكره إياها، بين محاولة نسيانها وعدم فلاحه وهو إذ ذاك يتداعى إلى ماض بعيد وإلى ذاكرة مفقودة تكون " الصورة" فيها ملكوتا

حاضرا أو " لم تكن غريبة عنه"، بل إنها تلتصق بذاته " فقد التقاها يوما" و" أحبها ". ويمكن أن نجسد هذا التوتر القائم بدائرة تنطلق من فعل رؤيوي مانح ومتعال (فعل التأمل) لتعود في النهاية إليه ويمر إذ ذلك من خلال أفعال الحركة والسيرورة عبر فضاءات دلالية تتكاثف لتجسد أبعاد العلاقة الحلمية (الوهمية) القائمة بين الفتى والصورة التي يعشقها

ويأتي المقطع الجزئي الثالث مشتملا على جملة من الأحداث التي غيرت مسار الحكاية إذ أطلعتنا على الحدث الأساطيري أو العجائبي باعتباره "استراتيجية تعنى باشتغال الغرابة المقلقة داخل نفسية الفرد سواء أكان متلقيا أم أحد عناصر الحكي"[1] وذلك أن بنية هذا المقطع تحيلنا إلى عالم آخر وواقع آخر حيث تتفجر طاقات الحلم/ الرؤيا/ الارتحال/ التجلي ويمكن تحديده بداء من: " وسمع الفتى ... إلى غاية: وعلى ثغرها ابتسامة مضيئة كماسة على قماش عندمي". وما يلاحظ على الوحدات الصغرى المكونة لهذا المقطع (الجمل) هو أنها تشكل في مجملها وظائف أساسية عدا:

اللقاء - وهو راكع أمام الصورة كيوذي مترهب ..... (1)
و - لا حد لفتنتها ..... (2)
مؤشرات (Indice)
المكاشفة - لا شبيه لشفافية وبياض بشرتها ..... (3)
تحيل إلى وصف الهوية
- مضيئة، كماسة على قماش عندمي .....
(4) أو تقرير الحال

(1) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، 1997 ص27.

وغالبا ما تعكس عدة مؤشـرات المـدلول نفسـه كمـا هـو الحـال فـي الجملتـين الثانيـة والثالثـة إذ اشـتركتا فـي تحديد وصف المرأة التي خرجت من صورتها بأسـلوب نفـي: " لا حد ..." " لا شبه..." كان المـراد بـه تخصـيص " الفتنـة" وبيـاض البشـرة وشـفافيتها لهـذه المـرأة دون سـواها. كمـا اختصت كل من الجملتين الأولى والرابعة بأسـلوب التشـبيه الذي يدل على دقة التصوير وحسن البيان وذلـك مـن خـلال صورتين بلاغيتين أضفتا على أسلوب الحكي وقعا لا نهـائي السـحر والجمـال وتمثلتـا فـي تشـبيه الفتـى الراكـع أمـام الصورة بالبوذي المترهب وتشبيه ايتسـامة المـرأة المضـيئة بالماسة المشرقة على قماش عندمي.

تحيل الصـور فـي هـذا المقطـع علـى بعضـها الـبعض وتفيض بالدلالات، تنفتح، تتعمق وتصير عالما يتوتر ويضـطرب ويقـدم إذ ذاك مشـهدا يثيـر الدهشـة والغرابـة؛ مشـهد يكتشف ويتجلى انطلاقا من لحظة خروج الفتـى عـن وعيـه وغيابه عن الواقع، وانغماسه في فعل الرقص، فالفتى "فتح ذراعيـه" ودار الفتـى علـى نفسـه وانطلـق يـرقص ويـرقص والنغم ينداج وهو يواصل الرقص " يبدو ها هنا أن دلالة تكرار فعل الرقص تتلاقى مع دلالة تكرار فعل الشـرب فـي حكايـة المرأة / الهيكل الأسـطورية... "وشـربت المـرأة الهيكـل مـن دموع الرجـل النـائم، شـربت وشـربت ثـم زادت شـربت مـن مياه الدموع مما يقابـل عطـش السـنين فـي بحـر الظلمـات والملح"[1] فإذا كان الإلحاح على فعل الشرب يعنـي الرغبـة في الارتواء من ماء الحياة وهو معنى سائد وشائع في جـل الثقافات من بينها الثقافة الإسلامية[2]، فإن مواصلة الرقص،

---

[1] عبد الله محمد الغدامي: المـرأة واللغـة (2) ثقافـة الـوهم، المركـز الثقـافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1998، ص114.

[2] د/ الطاهر روابنيـة : قـراءة أسـاطيرية فـي حكايـة المـرأة/ الهيكـل،. مجلـة المترجم، ع3 (أكتوبر / ديسمبر 2001) جامعة السانية، وهران ص 218.

والإصرار عليه يعني الرغبة في امتلاك قدرة خلق وبعث تكون قادرة على إخراج الصورة من الصورة وبث الحياة في الجماد ومنه فدلالة الفعلين (الشرب- الرقص) الأسطورية تشترك في الإصرار والاستماتة من أجل العودة إلى الحياة، والالتحام بالوجود الواقعي كيف لا والصورة كانت في المعبد مجرد صورة والمرأة في قاع البحر مجرد هيكل ! ولكن سرعان ما يفقد فعل الرقص مدلوله الأسطوري ويخبو وهجه وألقه السحري، وكأن الفتى/ بطل الأسطورة في حركة الدوران وفتح الذراعين لم يكن يستغرق زمنا واقعيا من خلال الحركة والالتحام بالإيقاع بل كان يخرج عن الزمن وينطلق محلقا إلى فضاء غير معلوم، يتوق فيه لمعانقة الرؤيا والحلم وعليه فإن ما تحقق له (خروج الصورة من الصورة) لم يكن حاصلا إلا في اللا وعي إذ ما إن أفاق الفتى حتى عادت الصورة إلى الصورة. فإذا كانت المراة الهيكل باستعادتها لأنوثتها وبتحققها التناغم والانسجام مع الصياد جعلت الأسطورة تنتصر وتستطيع " أن تحقق من اللاشيء كل شيء وتضرب في عالم الخيال فتحقق من الوهم حقيقة، ومن الانطباع حكاية عجائبية، ومن الموت حياة[2] فإن الفتى في الأسطورة قد انتهى إلى مصير مأساوي سيكشف عنه المقطعان الرابع والخامس من نص الحكاية وعليه فإن خروج الصورة: من الصورة يعد منطلق الحدث المتخيل ونقطة التوتر في فضاء النص الأسطوري، وبداية مفتوحة لصراع عنيف ودائم انتهى بموت البطل فهذا هو حال القصص العجائبية إذ " هي تحيا في جو يسوده الخوف والرعب والتردد وتنتهي عادة نهاية مأساوية تتمثل

[2] د. المرجع نفسه. ص 218.

فـي مـوت البطـل أو إخفاقـه أو سـيطرته وغلبتـه وإزاء ذلـك المصير يتأهب العالم للعودة من جديد إلى نقطة التوازن[1].

يحدد المقطـع الرابـع مـن: بهـت الفتـى لحظـة، إلـى غاية: السكينة الباردة لمعبد مهجور" وتصـنف وحداتـه علـى الشكل التالي:

- بهت الفتى لحظة .....(1) (1) الرجاء
- ألقى بنفسه عليها محاولا لمسها، تقبيلها، البكاء على صدرها .....(2)
- فلـم يقـع إلا حجـر، والصـورة المرسـومة علـى حجـر .....3)
- انقطـــع اللحـــن .....(4) (2) الخيبة
- لم يبق إلا الفتى، والسراج الذي تؤرجح ذبالته الـريح والسكينة

البـــــــاردة لمعبـــــــد مهجـــــــور .....(5)

وتبرز حكايـة الأفعـال فـي الوحـدات المكونـة للمقطـع الأصغر (1) والتي هـي وظـائف أساسـية مـن خـلال: بهـت، ألقى، يدل المقطع الأول على حالـة سـكون وترقـب وحيـرة والثـاني علـى حالـة حركـة وانـدفاع ويسـتتبع الفعـل الأول الثـاني إذ توقـف الفتـى عـن الـرقص وبهـت فـي المـرأة المتجلية، المنبعثة من صلب الجماد ثم اندفع محـاولا تملـك وقبض هذا السحر المطـل وكأنـه لا يملـك قـدرة علـى كـبح جموحه، فالجسد فـي هـذه الحالـة/ حاسـة الاسـتقبال لـم يزل بعد امتدادا لوهم الفتى وصدى للعـالم السـحري الـذي تخيله أو تبدى له في لحظة تأمل عميقة.

---

[1] voir: littérature et langage, collection dirigée par Henri Mitterrand V.2 (le conte et la poésie). Ed. Fernand Nathan. 1974, p63.

أما حكاية الأفعال في المقطع الأصغر (2) فتبرز من خلال: لم يقع، لم يبق، وهي أفعال تدل على السلبية والخيبة، فالفتى يعود إلى وعيه حين ينقطع اللحن ويتوقف الرقص ويشغل من جديد حيزا وقعيا من الزمن، تخبو فيه جذوة الألق وشرارة التجلي وتنطفئ الرؤيا، وتغيب الصورة، تعود إلى موضعها، إلى رسمها على الحجر، وما يلاحظ خلال تأملنا لبنية المقطعين الأصغرين الأول والثاني، هو أنهما متقابلان على الرغم من ترابطهما وتموقعهما في مستوى واحد إذ تتحول المعاني وتنتقل لمعانقة أضدادها وهي حالة تمتد عبر نسيج النص الحكائي، تكشفها مضامين اللغة الشعرية الفائضة عبر ثنائيات: الصورة/ المرأة، الحقيقة / الوهم، الوعي/ اللاوعي، التأمل/ الرقص، التجلي/ الخفاء، الرجاء/ الخيبة وكأن " الضد يحل على ضده فيضيئه داليا كأن يضيء النشيد الضرب والجنون العقل، والعري الحقيقة، والولادة الذبيحة أو ليضيء الظلم ومقاومته معنى الحرمان من الحياة.[2]

ونخلص في النهاية إلى أن كل وحدات هذا المقطع تشكل وظائف أساسية لأنها تؤدي وظيفة السرد من خلال جمل قصيرة، تضطلع بأفعال الحركة والتحول غير أن الجملة الخامسة تضمنت مؤشرين هما: " الباردة" وهو مؤشر يدل إلى جو السكينة المخيم على المعبد ومؤشر: المهجور ويدل على حال المعبد في الوقت الذي زاره فيه الفتى، وهما مؤشران يرتبطان دلاليا بمؤشر ورد ذكره في المقطع الثاني وهنا نقف على قول بارط " ... إن العلاقة بين الوحدة وما يترابط معها، ليست علاقة توزيعية، ولكن تداخلية إذ

---

[2] د. يمني العيد: حكاية المكبوت وغربة الكتابة، دراسة نصية لقصيدة " النشيد" للكاتبة سلمى مطر سيف مجلة التبيين ع6. 1993 ص113.

غالبا ما تعكس عدة قرائن المدلول نفسه، وليس ضروري أن تندرج بشكل تتابعي في الخطاب"[1].

ويمكن توضيح هذه الفكرة من خلال النص على الشكل التالي:

- عاد الفتى إلى المعبد لـيلا ومعه سراج ..... (1)
- لم يبق إلا الفتى والسراج الذي تؤرجح ذبالته الريح والسكينة الباردة لمعبد مهجور....(2)

تضيء القرينة (ليلا) في الجملة الأولى معنى القرائن (السكينة الباردة)، (معبد مهجور) في الجملة الثانية وتسهم في بناء الدلالة التي تكشف عن بعض المعاني الخفية، فالسكينة لا تكون إلا في الليل، والمعبد كذلك لا يهجر إلا في الليل والفتى زاره في المرة الأولى نهارا ولكنه خالف العرف بعد ذلك وتجاوز العادة رغبة في تحقيق العزلة التي كان يتوق من خلالها وفي لحظات الصمت والتأمل العميقة إلى أن تبعث من الجماد الصورة التي أرقته وأقلقته.

يتحدد المقطع الأخير من " كان عسيرا عليه إلى غاية: حتى يومنا هذا "وفيه نلمس تأكيدا للتوتر الجوهري ولحتمية الصراع الذي دخل الفتى دائرته من جديد وذلك حين حاول الرقص ثانية لتخرج إليه الصورة غير مصدق أن ما حدث لم يكن إلا وهما ... " كان واثقا أن الصورة خرجت من الصورة وأنه رآها وأنه لو رقص لها، ستخرج إليه ثانية...." .

يلاحظ أن بنية هذا المقطع لم تتضمن سوى وظائف أساسية فلا وجود فيها للوساطات أو الوظائف التكميلية ولا المؤشرات غير أننا يمكن اعتبار " الصورة" كوحدة دلالية صغرى تكرر ورودها على مستوى النص أكثر من عشر مرات رمزا ذا أبعاد ميثية "mythique" يلتقي مع الدال

[1] Roland Barthes: Introduction a l'analyse structurale du récit. P15.

البارطي في كونه " لا يمكن أن يكون شيئا أو تصورا أو فكرة بل هو صيغة دلالية ذات شكل ومعنى"[1] فالصورة المرسومة على حجر شبيهة بالشكل، وتجليها في شكل امرأة شبيه بالمعنى والمعنى بمنظور بارط لا يحرف الشكل إلا من خلال ما يقدر له أو يعطي له من دلالات وكذلك هو الحال بالنسبة للصورة إذ هي لا تنحرف ولا تتحول إلى أسطورة إلا من خلال فعل الرقص وما يمنحه من قدرة على تحريك الجماد وبث الحياة.

يبدو جليا إذا تفحصنا بنية المقطع الأخير أنه يشكل بنية شبيهة إلى حد بعيد ببنية المقطع السابق إذ يتجسد فيها نفس الانشطار والتصدع الحاصل على مستوى الوحدات الصغرى سواء من حيث الشكل أو المضمون، وعليه يمكن تجزيئه إلى مقطعين أصغرين على النحو التالي:

رجاء متجددة (1)

- فتح ذراعية .....(1)
- أخذ يرقص و يرقص.....(2)
- ينحني على الصورة ، فيقبلها و بتوسل إليها و يناجيها...(3)

خيبة متجددة (2)

- لكن الصورة ظلت صورة.....(4)
- أقام في المعبد و رفض بإصرار مغادرته .....(5)

جنون وموت

- قيل أنه جن ، فقيدوه بالسلاسل ..... (6)
- لم يلبث أن مات و حلت روحه في أبدان الراقصين من جيل إلى جيل..... (7)

---

[1] Roland Barthes: Mythologies. Ed du Seuil. 1957 p193.

تدل حكاية الأفعال الممثلة في المقطع الأصغر الأول بـ: فتح، يرقص، ينحني، يقبل، يتوسل، يناجي على معاني الطلب والتوسل والرجاء، وهي معاني مكررة كشفت عنها البنية السابقة فإذا نظرنا إلى جملة : " ألقى بنفسه عليها، محاولا لمسها، تقبيلها، البكاء على صدرها" الواردة في المقطع الرابع نجد أنها تعاد بشكل مماثل تقريبا، في هذا المقطع: "..... "ينحني على الصورة، فيقبلها، ويتوسل إليها ويناجيها" وحسبنا أن تكرار هذه الحالة يوحي بتمزق الفتى بعجزه الداخلي المطلق إذ لم يعد لرقصه القدرة كما في المرة الأولى – على تحويل الصورة إلى واقع وعليه يكون لأسلوب التكرار في هذه الحال: " وظيفة تضيء التجربة وتكثفها وتزيدها حدة وتوافر، كما أنها أيضا تعممها في الغالب، وتمنحها صفة كونية، وتعلن أنها مطلقة"[1].

أما حكاية الأفعال في المقطع الأصغر الثاني فهي في: أقام، رفض، جن، مات...الخ وهي تصور حال الفتى الذي وصل إلى " النقطة الميتة" بتعبير حنامينا إذ أعلن سقوطه في الجحيم منفصلا بمحض إرادته عن الروابط التي تصله بالحياة "... ولم تجد فيه دموع أمه ولا تضرعاتها ولا نصائح الجيران، أو رقى العرافين أو صلوات رجال الدين..." وبهذا الوضع المأساوي انتهى الفتى إلى الجنون ثم الموت ليقدم بذلك صورة الوفاء الجميل التي منحته خلودا أبديا.

قائمة المصادر و المراجع

1) حنامينا : الشمس في يوم غائم ، دار الآداب ط7 1998 ص 28 – 29

[1] كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، البنية والرؤيا (1)، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1986 ص106.

2) نجيب أنزار : الشعر و الكينونة . التبيين ع 6 . 1993 ص 73
3) أنظـر : د.جميـل حمـداوي : السـيميوطبقا و العنونـة عـالم الفكـر المجلـد الخامس و العشرون عدد 3 يناير 1997 ص 99 -100.
4) الشمس في يوم غائم : ص 99-100.
5) المرجع نفسه: ص 257
6) المرجع نفسه: ص 241
7) المرجع نفسه: ص 99
8) المرجع نفسه: ص 227
9) الشمس في يوم غائم : ص 48
10) المرجع نفسه: ص 161
11, 12 - Roland Barthes. Introduction a l analyse structurale du récit communication N_ 08 1966 P 13.
13- Roland Barthes OP. Cit P 15.
14- شعيب حليفي : شعرية الرولية الفنتاستيكية ، المجلي الأعلى للثقافة ، المغرب 1997 ص 27
15- عبـد الله محمـد الغـذامي : المـرأى و اللغـة (2) ثقافـة الـوهم ، المركـز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء ط 1 ن 1998 ، ص 114.
16- د. الطـاهر روينيـة : قـراءة أسـاطيرية فـي حكايـة المـرأة الهيكـل ، مجلـة المترجم ع3 (أكتوبر – ديسمبر 2001) جامعة السانية وهران ص 218
17- المرجع نفسه ص 218
18- Voir / Littérature et langage, collection dirigée par Henri Mitterrand. V.2 (le conte et la poésie) ed. Fernand Nathan 1974, P63.
19- د. يمنـى العيـد : حكايـة المكبـوت و غربـة الكتابـة "دراسـة نصـية لقصـيدة "النشيد" للكاتبة سلمى مطر سيف مجلة التبيين . ع6. 1993 ص 113.
20- Roland Barthes. Introduction a l analyse structurale du récité; 15
21- Roland Barthes : mythologies .ed du Seuil .1957 P.193
22- كمال أبوديب : الرؤى المقنعة ، البنيـة و الرؤيـا (1) ، الهيئـة المصـرية العامـة للكاتب. 1986 ص 106.