سيمياء الأسطورة في الرواية الجزائرية المعاصرة

الدكتور محمد الأمين بحري
قسم الآداب و اللغـــــة العربيـــة
جامعة محمد خيضر- بسكرة

في تناولنا لسيميائية الأسطورة سنتبنى منظور سيميائيات الدلالة،مستفيدين من مظاهرها البنيوية و القيمية التي تخولنا الوقوف على مستويات تمظهر الرموز الأسطورية وإشعاعها على الفضاء السردي للنصر الروائي موضوع الدراسة.
و يتأطر مشروع الدراسة بالخطوات المنهجية التالية:
- باعتبار الأسطورة لغة رمزية، أو مجموعة من الرموز التي تعبر عن الوجود الإنساني وتاريخه المقدس(1)، سنقوم باستثمار إشعاعها الرمزي على البنيات النصية الروائية.
-الاستعانة بخطوات المنهج الأسطوري لصاحبه بيار برونيلPierre Brunel، وهي: الإشعاع(L'émergence) والمطاوعة (La flexibility) والتجلي (2)(L'irradiation). بوصفها خطوات تختص بدراسة الرمز الأسطوري.
-الانطلاق من مظهري الأسطورة:أ)- المظهر البنيوي الماثل في الميثاق الأسطوري [التقديس- التدنيس الخطيئة - اللعنة]، و ب)- المظهر التناصي الذي نستحضر فيه أسطورة أوديب الوفية لمقومات الميثاق الأسطوري السابق عليها في العنصر (أ).
-اعتبار الرواية جنساً أسطورياً (بعلاقة متعدية)، من حيث كونها جنساً ملحمياً حسب رأيه يجل و لوكاتش،(3) والملحمة جنساً أسطورياً.فإذا كانت الرواية سليلة للملحمة والملحمة سلسلة للأسطورة. فلا غارية أن تلتحق الرواية بحكم الانتماء الملحمي إلى الأجناس الأسطورية. و هي سليلتها بامتياز.
-لن نبرهن على البعد السيميائي للأسطورة، و لا العلاقة التي تربطها، كون السيمياء هي

اللغة الأولى للأساطير، و الطاقة الباطنية التي تشحن بعدها الرمزي، فكيف نبرهن على رمزية شيء رمزي بالأساس، و إن فعلنا ذلك كان من قبيل تحصيل الحاصل، و انخرط المبرهن على سيميائية الأسطورة في مجهود سيزيفي النتائج. شأنه شأن من حاول الفصل بينهما، لأن السيمياء هي أول لغة تخاطب بها الإنسان مع الطبيعة منذ نشأته البدائية.

- الانطلاق من أسطورة الطوطم باعتباره أباً رمزياً للجماعة الإنسانية، و هي حلقة الوصل بين المتنين الأسطوري و الروائي اللذان تمثلا هذه العلاقة التي تفاعلت بينهما بنيوياً و دلالياً، تقديساً و تدنيساً، و منحت للنص السردي وهجه السيميائي و بعده الدلالي في ضوء إشعاع و تجلي خطوات ميثاق أسطوري أزلي.

تقوم مقاربتنا على استجلاء البنية الأسطورية لنصين روائيين جزائريين؛الأول للأعرج واسيني في روايته "أصابع لوليتا" و الثاني لأحلام مستغانمي في روايتها "فوضى الحواس"، مستخرجين ما أمكن من ثنائيات أسطورية مثل: [التقديس، و التدنيس]، و [التعالي والانحطاط] و [و الخطيئة و اللعنة]...الخ. و معلوم أن الثنائيات الأسطورية لا حدود لها ما دامت تستمد ديمومتها من تكوثر المتضادات التي يقوم عليها الكون بأسره. و التي تخولنا العبور من النص الروائي إلى الجنس الأسطوري، فإلى الدلالة السيميائية الناتجة عن تضافرهما، اعتماداً على الرصيد الرمزي الذي يمثل البنية المشتركة و العصب الرابط بين الضفتين.

أولاً- الإشعاع الرمزي للأسطورة

1- أسطرة التاريخ

لم تعد الأسطورة إرثاً ثقافيا مقتصراً على أدب الأسلاف بقدر ما صارت صناعة فنية في أيدي مبدعي العصور المتأخرة في كل الفنون.

و إذا كانت الأسطورة في بعدها الاصطلاح يتحيل على استقصاء أبعد ما يمكن أن تصل إليه معقولات الإنسان و متخيلاته كما يبين الشكل التالي:

Mythology	
خطاب تخييلي Mythos	خطاب عقلي Logos

فإنها لا تنفصل في بعدها الرمزي (لدى الإغريق على الأقل) عن التاريخ الوارد إليهم حكاية و مآثر، و ذلك لما يحمله التاريخ نفسه من قصص معقولة يقبلها المنطق (Logos)، وأخرى تتجاوز العقل والمنطق إلى تخوم التعجيب والتخييل وفضاءاتها الميتافيزيقية (muthos) التي تنفخ في التاريخ المروي سحرها فتداخله روح الخوارق وسحر الأعاجيب، فيستأنس الواقعي بأسمائه وأعلامه و حوادثه، بالمتخيل و سحر عوالمه و لغته التي تقرب فعل الإنسان من قدرة الإله، وتحرر البشر من محدودية الفعل و القدرة، و تمنحهم زمام المعجزات، وإنجاز المحال، واستخلاص الواقع من الحلم الذي يُدخِل المستحيل إلى نطاق ممكن.

ومن هنا:"قام الإغريق في العصور المبكرة بنسج مواءمة بين الأسطورة و التاريخ لا توحي بوجود تعارض أو تناقض بينهما"(4).

ومن هذه المواءمة بين التاريخ و الأسطورة تتأسس أطروحة في هذه الدراسة لتتقصى الأبعاد والدلالات السيميائية للأسطورة في المنجز السردي الجزائري، من خلال نموذجي الأعرج و اسيني و أحلام مستغانمي. اللذين وظفا التاريخ ببعديه الواقعي و المتخيل، بلغة تشتغل على الرمز المشبع بسيماء تتجاوز نطاق واقعية الخطاب التاريخي و حوادثه، لتعيد اصطناعه و تخييله فينشأ لدينا عالم رمزي يشع على الشخصيات التي كان لها صيت وأثر بالغين في تاريخ الأمة، و ما كان على الروائي الجزائري إلا العبور بها من الواقعية إلى التخييل و من التاريخ إلى الأسطورة.

2- أسطرة الشخصيات التاريخية (رمزية الصورة الطوطمية):

انطلاقاً من كون الأسطورة هي موطن الرموز الشاسع الذي نشأ فيه الإنسان في بداية عهده، حيث كانت لغته الرمزية التي تعلم منها مخاطبة الكون من حوله، والإطار الصوري الذي طرح فيه أسئلته وتلقى فيه أجوبته، ولما كانت الأسطورة هي المصدر الأول لعالم

الرموز اللامتناهي، فإنها تمثل من هنا بؤرة جوهرية للمعرفة السيميائية للكون نشأته. فلا يمكن أن يكون خطاب الأسطورة إلا سيميائياً بالنظر إلى الثراء الرمزي الذي تحفل به في كل تمظهراتها القولية والسلوكية التي عرفها الإنسان. و هذا ما جعل رولاند بارث يصنف الأسطورة كأول لون سيميائي تواصلي بين البشر في كل زمان و مكان، سواء في أقوالهم وخطاباتهم أو في سلوكاتهم وأفعالهم(5).

فمن المظاهر القولية للأسطورة برزت الملاحم و الأساطير الأولى التي حاكها الإنسان عن نفسه وعن طبيعته و عن آلهته، كأول الفنون الأدبية على الإطلاق.

ومن المظاهر السلوكية للأسطورة التي سنركز عليها في هذه الدراسة؛ اخترنا الظاهرة الطوطمية التي عرفها الإنسان منذ عهوده البدائية ولا تزال حية حتى الآن في بعض القبائل البدائية في أدغال إفريقيا وأستراليا، وأمريكا الجنوبية، كما لا تزال ماثلة في لغة التخييل الأدبية و الروائية على وجه الخصوص، تحت مظهر رمزي سنحرص على تتبع إشعاعاتها لسيميائية عبر مختلف مستوياتها اللغوية والبنيوية و الدلالية. لكن قبل ذلك يحسن بنا تعرف ماهية الظاهرة الطوطمية كطقس أسطوري بدائي، قبل تتبعها في المدونة الروائية التي تشكل عينة هذه الدراسة.

يشيع عن الطوطم أنه عادة ما يكون في صورته العامة حيوان، ونادراً ما يكون نباتاً أو قوة طبيعية(مطر- ماء) تدخل في علاقة خاصة مع كل الجماعة.

فالطوطم بالدرجة الأولى هو الأب الأول للجماعة، وبدرجة ثانية هو الروح التي تحميها، وراعيها الخيِّر الذي يوحدها ذهنياً و روحياً ثم اجتماعيا و تاريخياً، وبذا فقد يكون لهذا السبب ذاته خطيراً على البعض. "إنه يعرف ويأوي أبناءه. فأولئك الذين يجمعهم الطوطم نفسه هم خاضعون إذ ذاك لإلزام المقدس - الذي يجلب خرقه أو الخروج عنه لعنة أكيدة"(6).

نفهم من هذا التأطير النظري للظاهرة الطوطمية كأسطورة راسخة في السلوك البشري منذ القدم، بأن الطوطم يمثل في مجمل علاقاته:الأب الرمزي للجماعة، حيث ينضوي تحت هيمنته وسلطته كل أبناء القبيلة، ليوحد شملهم و ينسج علاقات أخوتهم، وهو من هذا المنطلق أب

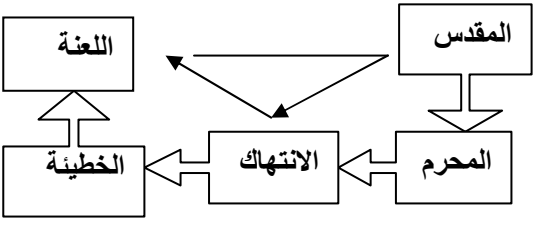
مقدس يتم تحريم قتله أو تدميره أو الإساءة إليه من طرف أبنائه (أفراد القبيلة)، ومن هنا يتخذ تلك المكانة المتعالية في مخيالهم، بحيث يحظى بهالة من التقديس تبقيه حيا في أذهانهم و مخيلاتهم حتى و إن مات أو انتهى ككائن في صورته الطبيعية.

إن الأب الرمزي في عرف الأساطير الطوطمية هو نموذج مصطنع لأب نموذجي، أو: "نموذج أولي للأب، يجب أن يتبع الآباء الفعليون خطاه، ليتحولوا بدورهم إلى آباء رمزيين، يتبع الأبناء خطاهم، ويهتدون بهديهم، في زمن دوري متكرر يعيد به اللاحقون السابقين"(7).

و هذه الصفة بالذات هي التي يتمتع بها القادة الروحيون للتاريخ العربي، حيث يتم عادة تحويلهم من أشخاص عاديين إلى رموز أسطورية ذات طابع طوطمي يبسط أبوته الرمزية، و زعامته الروحية، على جميع أبنائه (أفراد شعبه) الذين يتحولون إلى مريدين أو إخوة تجمعهم محبته و أبوته و الولاء له بالاحترام الذي يتحول إلى تقديس.

فالاحترام كلمة تتضمن بداخلها كلمة حرام، و لا يكون حراماً إلا من سكن الحرم، ولا يسكن الحرم إلا مقدس، و المساس بالمقدس أو انتهاكه يقتضي اللعنة جزاءً، بحسب الميثاق الأسطوري(8):

الميثاق الأسطوري



الشكل (1) الميثاق الأسطوري

يتعلق الأمر بثقافة البحث عن القدوة في عالم يفتقر فعلياً إلى القدوة، و من هذا الافتقاد، تنبت عشبة أسطورية في ذهن كل مريد للاقتداء، مجبول بروح العبودية و البنوة للزعيم والأب حتى و إن كان رمزياً مفتعلاً. و تخيلياً مصطنعاً، و الإنسان في كل تلك الأحوال باحث عن المثال الضائع (الزعيم/ الأب/ الرمز/ المثال المحتذي/ نموذج الاقتداء).

إذا استعرنا لغة الأساطير نقول: هو بحث عن فردوس مفقود لإنسان يفتقد افتقاداً جوهرياً لمفهوم الفردوس الذي يمثله النموذج المحتذي، من منطلق قناعة إنسانية فطرية تجعل الآدمي، يحمل في طويته بحثاً ميتافيزيقياً عن القدوة و المثال الذي يستنير به، كي يوجه عمله في الحياة و يصنع بمقتضى الاسترشاد مستقبله، ويركن إليه وجوده. إذ يستحيل (في اعتقادي) وجود إنسان لا قدوة له، أو على الأقل لا يبحث عن قدوة أو نموذج إنساني يحتذيه فيوليه بموجب هذه المكانة قدراً من العظمة و الإكبار.

ثانياً- المستوى التوليدي للبنيات السيميائية الدالة

1- البنية الأولى للدلالة الأسطورية- التقديس (حالة التوازن الأولى)

يبادرنا البطل الروائي في النصين بوضع نموذجه الأبوي الرمزي موضع التقديس و الإعلاء، ليدخله تدريجياً إلى الحرم، حيث يتم تقديسه، و يحرَّم تدنيسه، و عندها ينتقل من الوضع البشري إلى الوضع المثالي حيث يتآلف مع كل ما هو رمزي و أسطوري، بما يحتمله من سيماء تخرج به من نطاق زمن الواقع إلى ضفاف اللازمن الخليق بالكائنات السرمدية التي لازمن و لا مكان سوى المتخيل و الميتافيزيقي المجرد، وهي صفات تجرده من وضعه الدنيوي وتمنحه صفة المتعالي في مخيال من يواليه و يقدسه.

أ)-أسطرة الأب الرمزي في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج-الرايس بابانا(الرئيس بن بله).

تمثل تسمية "الرايس بابانا" في هذه الرواية لقبأطوطمي الدلالة، يحمل صفتين استعلائيتين ضافيتين على الاسم الحقيقي (أحمد بن بله).و لا يفوت الأعرج واسيني أن يعلق في هامش الرواية على هذا اللقب"بابانا"باعتباره كلمة:"عامية جزائرية، و تعني الرئيس أبونا، تسمية كانت تطلق على أول رئيس جمهورية للجزائر المستقلة: أحمد بن بلا"(9).

الصفة الأولى هي الرايس، التي تحمل معنى الرئيس، مع العلم أن الروائي يتحدث عنه في زمن القصة التاريخي الذي كان فيه الرئيس بن بله في السجن بعد التصحيح الثوري، و على الرغم من ذلك لم يسقط عليه صفة الرئيس بل راح يكررها و يؤكد عليها في كل مناسبة.

و الصفة الثانية هي بابانا، بمعنى: أبونا، و هي صفة تبلغ بصاحبها منزلة الأب القومي للجماعة التي تنضوي تحت بنوته بصورة رمزية.

إنه لقب أبوي للزعامة منحه إياه الشعب الذي خرج من الاستعمار و هو في أمس الحاجة إلى قائد قومي، و زعيم حقيقي و أب يحمل مسؤوليته و يرعى مستقبله.

أما في نظر بطل الرواية"يونس مارينا" فقد بلغ هذا الرمز درجة من التعالي جعلته أسطورة محاطة بالغموض فقد "كان يرى فيه شيئاً خارقاً من فرط ما سمع عنه من قصص غريبة، وهو صغير تخيله شيئاً خارقاً... بأنف و عينين و رأس و شعر وقامة فارعة و نظرة ملعونة تخترق خجله الباطني... قضى ليلة دون توقف ولا استراحة يكتب شيئاً لم يكن يعرف شكله و لا الزمن الذي سيستغرقه "(10).

إنها لحظة تأمل و إعجاب تجاه الرمز المقتدى تخرج بالمريد عن خارطة الزمن و التاريخ والواقع، لقد تحولت لحظة التأمل و الانكباب الولهان بين الابن المريد و الأب المراد إلى لحظة أسطورية لازمنية، يفقد صاحبها أية علاقة بالزمن الكرونولوجي و ينخرط في اللازمن حيث يعانق الأساطير و الخرافات التي التحق بها الزعيم الأبوي و القائد الرمزي، وما كان على مريده الابن الباحث عن النموذج المقتدى إلا الانخراط في تلك اللحظة المستغرقة في الوله هرباًمن زمنه القاسي الذي لم يعد صالحاً للحياة. لقد اختار بطل الرواية الكتابة و التأليف عن الأب الروحي الرايس بابانا:تأليف تخييلي يطوح به بعيداً عن الواقع و الحقيقة والعالم فصار: "حتى هو لا يعلم إذ كان ما يرويه حقيقياً"(11).

لقد انخرط البطل بدوره في تخييل داخل التخييل حينما أسطر شخصية قائده "أحمد بن بله"، الذي غادر اسمه الحقيقي فأصبح "الرايس بابانا"، لقب جعل منه أباً رمزياً في مرحلة أولى، ثم راح البطل يونس مارينا يؤلف عنه القصص و المغامرات التي نسجها خياله،بل لم يعد يرغب في تقصي مدى صدقية ما يكتب مندفعاً وراء غواية السرد، و سحر الحكاية، وهج الأساطير التي يستظل بها في تشكيل صورة طوطمية لزعيمه المقتدى.

ب)- أسطرة الأب الرمزي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي (الرئيس بوضياف)

شأن بطل الأعرج واسيني تحمل بطلة أحلام مستغانمي (حياة)في رواية فوضى الحواس، زعيمها النموذج يعلى بساط رمزي أسطوري و تدخله حرم التقديس، حيث ينال منزلته إلى جوار القديسين و أعظم أبطال المآثر و الملاحم.

إن الزعيم الذي تمجده بطلة أحلام مستغانمي رئيس جزائري سابق هو رابع رئيس للبلاد بعد بن بله، إنه الرئيس محمد بوضياف.

تعمد الروائية إلى تقديم نموذجها الطوطميبسيماء أسطورية ترفعه فوق مصاف البشر وتحيطه بوهج متعالٍ من التمجيد يعانق فيه مقامات النماذج الخارقة التي لا نصادفها سوى في الملاحم و الأساطير فتقول:

" ها هو بوضياف.يأتينا مشياً على الأقدام، مشياً على الأحلام. فتخرج لاستقباله الأعلام الوطنية، وجيل ... يرى فيه قامته، تاريخ الجزائر في عظمتها الخرافية"(12).

تبلغ البلاد عظمتها الخرافية بعظمة رجالها في مبالغة أسطورية يغادر فيها البطل واقعه وتاريخه و حتى اسمه البشري ليتقلد قدسية المقام كزعيم روحي و أب رمزي لشعب يرى فيه المُخلّص:"الكل يريد تقبيله ولو بعينيه، هذا الذي يناديه رفاقه ((سي الطيب الوطني))، و تناديه قلوبنا اليوم: ((أبي))"(13).

يتقلد الرئيس مظهر الأب في عيون الجماهير التي صارت له أبناء، سيحولونه بعد برهة إلى رمز يسكن التاريخ إلى جوار الأبطال القوميين و صناع الملاحم، و هكذا يبدأ هذا الرمز رحلة التحول من التاريخ نحو الأسطورة:"كزعيم أشعل ذات نوفمبر سنة 1954 الشرارة الأولى للثورة التحريرية.

اللحظة لم يعد له اسم.. منذ خطا على تراب الوطن، أصبح اسمه هو "التاريخ"

أليس التاريخ ((هو ما يمنع المستقبل من أن يكون أي شئ)).

الآن لم يعد له عمر. لقد أصبح له أخيراً عمر أحلامه"(14).

هكذا تشرع الروائية في إخراج بطلها - كما فعل الأعرج واسيني- من دائرة زمن التاريخ البشري، لتطرحه في اللازمن باعتباره الفضاء الذي تسبح فيه الأساطير مجردة من كل قياسات ومعايير المنطق، فلكي تسكن الشخصيات حرمها الأسطوري يتوجب أن تتحصن بأكبر طاقة رمزية، و تتسلح بسيماء أساطيرية و هذا ما يشفع للسرد التاريخي بركوب صهوة الأسطورة اعتماداً على آليات الرمز المشاعة بينهما.

2- البنية الثانية للدلالة الأسطورية- التدنيس(حالة الانقلاب- انتهاك المحرم).

أ)- الإطاحة بالرمز عند الأعرج واسيني (الخطيئة و اللعنة).

ككل قصة أسطورية يحاط الحرم بالمنتهكين، كما يحاط الكنز باللصوص و المجرمين، و يحاط الفردوس بالمكاره، وتحاط النعمة بالنقمة.كذلك لا يعمر الزعيم في حرمه حيناً من الدهر حتى يُنتهك، و لا يطيل التمتع بإشعاعرمزيته التي أسكنته برج العاج،حتى يثقب و يتهاوى كيانه. فلكل إله شيطان، و لكل طاعة عصيان، و لكل سلام عدوان.

إنها اللحظة المشوقة التي ينتظرها قارئ الأساطير و هو يعايش سعادة محفوفة بالمهالك، و كنوز محاطة باللصوص، و سفينة آمنة تترقبها أعين القراصنة. و مدينة طروادية الملامح تسيل لعاب الغزاة الذين ينتظرون لحظةتحويل نعيمها إلى رماد.

هذا هو مآل المدن وأبطالها الذين سيخبو إشعاع رموزهم حينما تدنس أيدي الآثمين حرم قداستهم. و ينقلب سلطانهم إلى عبودية، يعيشون فيها ذل القهر بعد العز، ويعيش القارئ معهم لحظات تطهير عصيبة يحاول فيها مساندتهمو ترقب لحظة عتقهم، لكن دون جدوى. لأن ما توقعه من عواصف هوجاء بعد السكينة و الاطمئنان قد آن أوانه، وحل زمانه، بحسب الميثاق الأسطوري.

لذلك يسقط زعيم الأعرج واسيني "الرايس بابانا" بعد رحلته الأسطورية التي خلدته زعيماً طوطمياً و أباً رمزياً، بين براثن الذئاب (ذئاب العقيد، وهي تسمية لجهاز المخابرات في الرواية) التي طال ترصدها له حتى تحينت الفرصة الأنسب و انقضت عليه في هجمة مباغتة. في لحظة كان الكل منصرفاً إلى اللهو و التسلية و سكينة الحياة بعد رحيل المستعمر: "كان عمر البلاد المستقلة حديثاً ثلاث سنوات... مثل غيره ظن يونس مارينا أن الدبابات التي نزلت... و أحاطت بالملعب لم تكن إلا مشهداً طارئاً الهدف من ورائه تصوير فيلم عن الثورة التي لم يمر على انتهائها إلا ثلاث سنوات. كانت الدبابات وهي تحتل ساحة الشهداء و الإذاعة و التلفزيون، و الملعب الكبير الذي كان يتفرج فيه الرايس بابانا مقابلة كرة قدم ضد البرازيل، تبدو كأنها لُعب منتظمة تنتظر من يحركها"(15).

لقد كان الكل منغمساً في لحظة رغيدة من اللهو، بينما كانت لعبة أخرى تحاك في الظل فضل الروائي وصفها هي الاخرى باللعبة بدل كلمة الانقلاب، و منح دبابات

الانقلابيين و مدفعيتهم صورة اللُّعب و الدمى التي تنتظر من يحركها. بينما كانت هي اليد التي ستفسد اللعبة بأسرها، و الأقدام التي ستدنس الحرم و تدوس على مقدساته و تقود قديسيه أسرى إلى غياهب السجون. و هذا ما حدث للزعيم الروحي و القائد الرمزي الرايس بابانا في رواية الأعرج واسيني في مشهد مأساوي أنهى به للعبة: "عندما أخبره صديقه بجدية الانقلاب ضد الرايس بابانا، لم يصدق، و حاول أن يقنعه بأن المسألة لا تعدو أن تكون فرقة "بونتي كورفو" التي كانت تصور فيلم معركة الجزائر. لكن في المساء اتضح كل شيء، و صعد العقيد ليعلن التصحيح الثوري"(16).

لكن ما مصير الزعيم الرمزي الرايس بابانا ؟

في كل الأحوال لم يكن مصيره ليخالف مصائر الأبطال الأسطوريين المأسورين الذين تؤشر طريقة أسرهم المهينة و المبالغة في تعذيبهم على خطورة شأنهم و شموخ قامتهم أمام آسريهم، فهم عظماء شامخون حتى في هزيمتهم و الإطاحة بهم:"رأى الرايس بابانا في مكان معزول لم يوضع فيه حتى القتلة"(17). و ذلك لأسباب لا يعلمها سوى منتهك الحرم و مدنس الأساطير و مخرب الأحلام الجميلة:"كانوا يريدون قتله في صمت و عزلة. للعقداء سياسة غريبة في ذلك. يأخذون الشخص ثم يسكتون عنه مثلما يفعل الموت، حتى ينساه الناس، و بعدها يفعلون ما يشاؤون به. يمزقونه... يمنحونه هدية للكلاب... يأكلون لحمه..."(18).

بعد أن تألق زمناً كبطل رمزي عانق الأساطير و رموزها، و حاز عظيم صفاتها، ينقلب المشهد بالبطل كما تنقلب السفينة في عاصفة بحرية مباغتة، و يغدو نعيمها جحيماً، فتنقلب صورة البطل الأسطوري و الرمز القيادي إلى سيماء الشحوب و الخؤول تمهيداً للاندثار، و النهاية المأساوية للعبة:"- هذا هو الرايس بابانا، أكاد لا أصدق؟ لقد نحف كثيراً، و الله يحزنني؟ لا يمكن أن يُفعل به هذا، الأفضل أن يُقتل... أصيب الرايس بابانا بكآبة طويلة دفعت به إلى التفكير في أسهل و أقسى الحلول: الانتحار. مرضَ... سيعتبرونه مهبولاً و يُقاد في اليوم التالي إلى مستشفى الأمراض العقلية. أصبح يشكك هو نفسه في ملكاته العقلية"(19).

رحلة تتحول فيها الرموز من القداسة إلى التدنيس، رحلة مألوفة لدى قارئ الأساطير، ولم

يكن رمز الأعرج واسيني لينجو من هذا المآل الأسطوري المهلك كمصير نهائي.
تعيش الأسطورة بفضل جدل قداستها و تدنيسها. كما تعيش الرموز بداخلها بفعل لعبة التوهج والانطفاء، التي تسمح بتفعيل الإشعاع السيميائي الذي تحفل به الرموز الأسطورية، حيث تتألق الرموز عند التوهج والتعالي-كما شهدنا في العنصر الأول الخاص بالتقديس- أو بالأفول و الانحطاط،كما قادتنا إليه الرموز في هذا العنصر الثاني الخاص بالتدنيس كشكل سيميائي متكاثف الدلالة المنحدرة نحو الانحطاط بالبطل الرمزي الذي كان في البداية شخصية أسطورية شامخة، و نموذجاً قومياً يحتذى بعظمته الخرافية.
ب)- اغتيال الرمز عند أحلام مستغانمي (انتهاك المقدس- الطرح في العراء).

حينما تصل حبكة الحكاية إلى عقدتها تبدأ الانقلابات البنيوية في البروز كمؤشرات سيميائية توحي بتحولات جذرية في عمق الخطاب، فتبدأ المسارات المتصاعدة في التهاوي، و القيم الموجبة في الاستلاب. والرموز المشعة في الغروب و الأفول.و ذلك حينما تطال الانقلابات الدرامية الرموز المقدسة في عز حرمها، و هو الفعل الذي سمي في عرف الأساطير تدنيساً، ومعلوم أن التدنيس من جنس الخطيئة،و تؤول كل خطيئة في النهاية إلى لعنة مؤكدة جراء انتهاك المقدس حسب منظورسيغموندفرويد في وصفه لانتهاك الطوطم المقدس للجماعة(20).لكن من مفارقات الأساطير أن يتحول الزعيم إلى ضحية وكبش فداء:"كان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك مولياً ظهره إلى ستار القدر.. أو ((ستار الغدر)). يبدو واثقاً، و ساذجاً، و شجاعاً، و بريئاً. فكيف لا يحصل له..كل الذي حصل؟ لا أدري عن أي شئ كان يتحدث لحظتها. أذكر أن آخر كلمة قالها كانت ((الإسلام)). وقبل أن ينهي جملته، كان أحدهم، من المسؤولين عن أمنه، يخرج إلى المنصة من وراء الستار الموجود على بعد خطوة من ظهره، ... ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين، و يغادر المنصة من الستار نفسه. كنا في التاسع والعشرين من حزيران.
كانت الساعة تشير إلى الحادية عشرة و عشرين دقيقة.
و كانت الجزائر..تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها... و كان علم الجزائر الموجود على المنبر،

قد أصبح مصادفةً غطاءً لرجل ينام أرضاً. جاء ليرفع رؤوسنا.. فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم... فجأة توقف بنا القدر، كما تتوقف عجلات سيارة في الوحل، و هي في طريقها إلى مشوار جميل"(21).

إنها لحظة تدنيس المقدس، و الإطاحة بالرمز، التي يطلق عليها في قاموس الأساطير؛ لحظة الخطيئة التي تتهاوى فيها الرموز و المقدسات و المبادئ لتتحول إلى أشياء لا حياة فيها.

سيميائياً تُعتبر لحظة انتقال الرموز من الإشعاع إلى الأفول و من الحياة إلى الموات، مؤشراً تحولياًلمستوى الخطاب، من لغة التجريد إلى لغة التجسيد، و من وحي الإشارة إلى تصريح العبارة، لينزل الخطاب نزولاً حاسماً من علياء الشموخ الأسطوري للرموز إلى أرض الواقع الفجائعي بكل مظاهر انحطاطه و بؤسه.

3- حلول اللعنة- مرحلة الجزاء (حالة التوازن النهائية)

في ظل استئناس بنص أسطوري أوديبي يشع بدلالاته على المسارات السردية لبطلي الشخصيتين الروائيتين الرمزيتين شهدنا مرور الرحلة بثلاث مراحل حاسمة:

المرحلة الأولى: مرحلة توازن شهدت إشعاعاً أسطورياً يقدس فيه البطل بصورة طوطمية يتعالى بموجبها من الواقعية إلى الرمزية تدخله الحرم الذي لا يجب تدنيسه بحسب الميثاق الأسطوري.

المرحلة الثانية: (حالة انقلاب الأوضاع) وهي مرحة الخطيئة و انتهاك الحرم التي وجدناها عن الأعرج واسيني متمثلة في الإطاحة بالأب و الانقلاب على سلطانه، و الحجر عليه في زنزانة، و عند أحلام مستغانمي اغتيال غادر أدخل البلاد في متاهة فتنة طويلة الأمد.

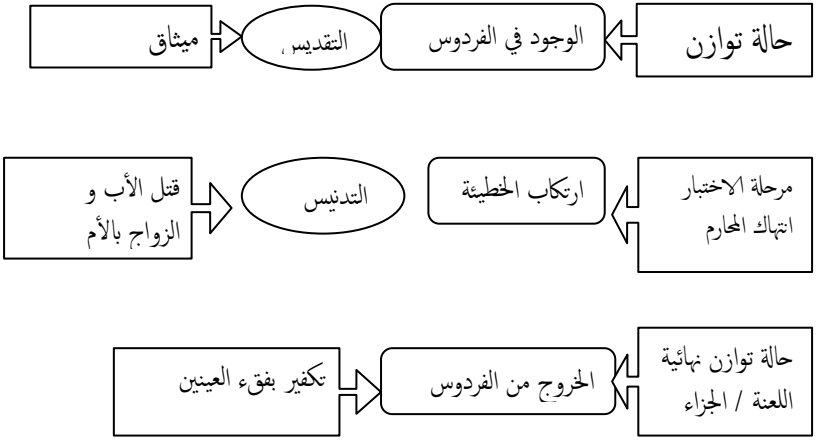
و قد شهدنا لدى واسيني بأن الخطيئة و التدنيس قد ترتب عليهما مجموعة من النذر، والإرهاصات التي حذرت من حلول اللعنة على امتداد المرحلة البومدينية في النصف الثاني من السبعينيات المرحلة الشاذلية في الثمانينيات لتحل اللعة في عشرية التسعينيات، بعد أمد غير قصير من النذر و الإرهاصات الموحية بقدوم الجزاء.

أما عند أحلام مستغانمي فإن الإطاحة بالأب كان أكثر فداحة و أجسم جرماً حيث تعلق

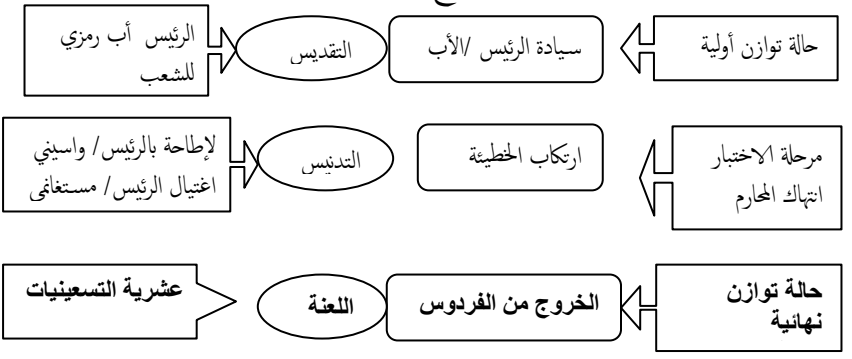
الأمر باغتيال الأب الرمزي مباشرة و جهاراً (اغتيال بوضياف)، و هنا غاب النذر والإرهاصات و الموحيات، فجاء الجزاء مباشراً دون مقدمات لتحل اللعنة دون إنذارات.

المرحلة الثالثة: (حالة التوازن النهائية). و هي مرحلة الخروج من الفردوس، بحلول اللعنة المنتظرة جراء الخطيئة في حق أب مقدس، لعنة فورية ينزل القصاص بموجبها على البطل (بطل الرواية مواطن ممثل للشعب) الذي لا ذنب له في التدنيس و الإساءة و الخطيئة، وقد يتساءل القارئ ما ذنب الابن البريء في مقتل أبيه الذي طالما عمل على تقديسه وإعلائه.

لن نجد إجابة شافية لهذا الجزاء و اللعنة لبطل تبرئه مسيرته من اقتراف الخطيئة سوى في مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكليس، حيث برأه سيغموند فرويد في تحليلاته من أي جرم حتى لو كان ذلك بيديه لعدم وعيه و علمه بما يفعل. و يمكن تجسيد المسارين الأسطوري و السردي وفق نموذج لاري فاي في المخطط التالي(22):



الشكل (2) بنية أسطورة أوديب حسب نموذج لاري فاي



الشكل (3) بنية النص السردي لروايتي الأعرج واسيني و أحلام مستغانمي

نلاحظ بأن المسار الأسطوري الأوديبي للعنة يتوازى مع المسار السردي للأبوين الرمزيين في الروايتين. أما المعني باللعنة(الملعون) فهو بريئ في الحالتين (أوديب-اللاواعي) بحسب المتن الأسطوري في مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكليس(23)و(الشعب-اللاواعي)في منظور الروائيين واسيني و مستغانمي.

ثالثاً- المستوى التحولي للبنيات الدالة (مؤشرات التحول من الأسطوري إلى الواقعي)

تحتمل القصة المسرودة أكثر من مؤشر سيميائي يتحول بموجبه الخطاب بصورة تداولية من الأسطورة إلى الواقع، و من الواقع إلى الأسطورة. تحول تحكمه عدة مؤشرات منها اللغوي و البنيوي و الدلالي، و هي مستويات تتحكم في في مسار السرد و تحولاتها السيميائية سواء في بنيته السطحية(في المؤشرين اللغوي و البنيوي) باعتبارها دالاً، أو البنية العميقة (في المؤشر الدلالي)، باعتبارها مدلولاً للخطاب.

1)-المؤشر اللغوي(من لغة الإنشاء إلى لغة التقرير) :

أدبياً تتعرف الأسطورة بكونها "حكاية مسرودة متواترة، و هذا ما تشير إليه الكلمة اليونانية Muthos التي تعني"حديث"، حيث تفرعت عنها كلمة "Mythe" الفرنسية، وهي مكافئة في المعنى لكلمة: "Lego" أي: "قول" باللاتينية التي جاءت منها كلمة "Légende" أي القصة المأثورة بالفرنسية(24).حيث تقوم الأسطورة في شقها المحكي على قدرات الراوي

معتمدة على سعة خياله و بلاغة خطابه و قدرته على الإنشاء، لذلك فهي تختلف من رواية شخص إلى رواية آخر لاختلاف مخيلاتهم الخلاقة، و قدراتهم الأدبية والفنية والأسلوبية في التعاطي مع بنيتها التي تبقى ثابتة مع تغير مستمر لشكلها و أسلوب حكايتها من شخص لآخر. ومن عنصر الحكاية هذا تتسرب إلى الأسطورة كل أنماط التخييل النابعة من الدفق المخيالي لكل راوٍ حينما يحاول في كل رواية للأسطورة أن :"يفصل ذاته عن الزمان الدنيوي الخالي، و يلتحق سحرياً بالزمان الكبير، الزمان المقدس"(25). ما يعني أن الأصل في لغة الأسطورة هو الإنشاء و زخرف اللغة والتأثير الجمالي الذي يهدف إلى إمتاع المتلقي وسحره بألاعيب الأسلوب واللغة والشعرية والتخييل وهي أسلحة إنشائية لا غنى عنها لكل راوٍ يهوى سرد الأساطير.

أ)- التحول من الإنشاء إلى التقريرفي رواية أصابع لوليتا للأعرج واسيني

هذا النوع من اللغة هو ما شهدناه لدى الروائيين الأعرج و اسيني و أحلام مستغانمي حينما كانا يصوران زعيميهما الرمزيين على شاكلة الأبطال الخارقين، يقول واسيني مصوراً العلاقة المثالية الرابطة بين البطل "يونس مارينا" وأبيه الرمزي الرايس بابانا(أحمد بن بله): "كان يرى فيه شيئاً خارقاً من فرط ما سمع عنه من قصص غريبة... قضى ليلة دون توقف ولا استراحة يكتب شيئاً لم يكن يعرف شكله ولا الزمن الذي سيستغرقه"(26).

حينما يستغرق المريد في سيده يفقد الزمن و المكان معناهما في لحظة استغراق ولهان، يتحول بموجبه الرئيس إلى أب رمزي، أو زعيم، أو سيد مطلق، أو طوطم مقدس محاط بالتبجيل و الاستعلاء. فرض نفسه على المشهد و اللغة على السواء، فجاءت الحكاية بأسلوب غير مباشر يؤثر الاستغراق في الذات العاشقة في حضرة معشوقها الذي طالما سمعت عنه أعاجيب الكلام، و ما كادت ترى ملامحه حتى انغمست في الكتابة عنها دون وعي بما تكتبه.

هكذا أفضت لغةالكتابة الأسطورية بيد الروائي إلى كتابة لا تقل أسطورية بيد بطل الأعرج واسيني(يونس مارينا) عن زعيمه الرمزي الرايس بابانا في مقال صحفي قلب الدنيا على بطل الرواية:"لم يكن يونس مارينا يعلم أن قصصه و أوهامه و خرافاتهعن الرايس بابانا ستشد

الناس إليها بقوة. حتى هو لا يعلم إذا كان ما يرويه حقيقياً... اختلط عليه الصحيح بما تخيله"(27).

و هكذا اندمج بطل الرواية في لعبة التخييل التي زجت به وسط تيارين متناحرين؛ تيار الأبناء الرمزيين المعجبين بقائدهم و أبيهم الرايس بابانا، و تيار السلطة الناقمة عليه و على أتباعه، فأضحى البطل يونس مارينا طريد القطبين المتصارعين بسبب ما كتبه عن الرايس بابانا، و هو يتمتع بما يكتب: "مجرد لعبة لم يدرك مخاطرها قبل أن تتحول إلى عقوبة عمر"(28)، كان البطل يلهو بسرد قصة بطله الأسطوري الشائقة دون أن يدرك بأن المساحة بدأت تتلاشى بين اللعبة و اللعنة التي انتقلت إليه بسحر لا يحدث إلا في الأساطير:"و أن اللعبة نفسها التي مازح بها قدراً مجنوناً، ستنقلب عليه يوماً ما، و تسحبه نحو فجيعة أكبر من سنه"(29)، و حينما تتحول الأسطورة إلى واقع، تتحول معها مصائر الشخصيات من حلاوة اللعب و سحر الخيال إلى السقوط الفجائعي و النهاية المأساوية، حيث تنتقل لعنة الأب و تلحق الابن، فيورثه المصير و المنقلب المأساوي كما ورّثَه سمعة البطولة و الشموخ من قبل، و هي إشارة سيميائية أسطورية المرجع تربط شخصيتي الأب و الابن برابطين رمزيين:

-الرابط الأول: أبوة رمزية جعلت الابن يعجب، فيقدر، فيقدس الأب فيغامر بالتأليف والكتابة عن أبيه الرمزي المقتدى. فينال إعجاب الأبناء المخلصين، و يرث بعضاً من السمات البطولية لهذا القائد الأسطوري الذي تحاك عنه يومياً مختلف القصص و الأساطير، حتى لم يعد أحد يبالي بحقيقتها أو زيفها فهما سيان.

-الرابط الثاني: اللعنة التي طالت الابن عن طريق العدوى، حسب الميثاق الأسطوري القائل بأن لعنة الآباء لاحقة لامحالة بالأبناء و الأحفاد ما لم يكفر عنها، إنها أسطورة أوديب بشكل من الأشكال، لكنه أوديب الآثم الذي لم يكفر عن لعنته، وخطيئته، مادام الاستسلام و التسليم في عرف العظماء خطيئة، و عار يلوث تاريخهم.

تفترض الخطيئة في ميثاق الأساطير لعنة لا فكاك منها، و تقتضي اللعنة إما تكفيراً يقتص فيه صاحبه من نفسه و يتوب، أو عقاباً حتمياً إذا ما رفض التكفير التوبة. و هذا على ما يبدو

هو مصير بطل الأعرج واسينيونس مارينا و زعيمه الرايس بابانا.
غير أن المفارقة في هذه الحكاية هي أن اللغة التي تستهل بها الحكاية تناقض اللغة التي تنتهي بها، فالأولى كما شهدناها كتابة إنشائية الأسلوب، شعرية اللغة، تفضي كتابة الروائي فيها إلى كتابة أخرى تزج بالبطل (الذي يصبح كاتباً إنشائياً ثانياً لحياة زعيمه)في مغامرة حكائية تتلاشى فيها الحدود بين ما هو حقيقي و ما هو خيالي. فيضحى البطل قائداً رمزياً لإخوانية متسعة من مريدي و أتباع الرايس بابانا، فينجرالابن مع أبيه -و كلاهما صار بطلاً رمزياً- إلى لعنة ثم إلى عقاب ينتهي بالابن إلى المنفى و الاغتراب. و بالأب إلى غياهب سجن مجهول.
لكن على خلاف المسار السردي، تعود اللغة الثانية (سجن الأب- الرايس بابانا) بالقارئ مباشرة إلى الواقع لتصف عقوبة بطلها بصورة لا شعرية و لا تخييل فيها،تعتمد أسلوباً خبرياً مباشراً هو أقرب إلى الوثائقية و الإعلام منه إلى الإنشاء والتخييل. و ذلك حينما ما يعترف موسى لحمر لصديقه يونس مارينابطل رواية واسيني بقوله:"أعتذر منك، كل ما حدث لك من آلام كنت وراءه. أنا من ورطك يا عزيزي. ظننت أننا يمكن أن نغير العالم بسهولة كبيرة و نسينا أن القتلة كانوا أشرس. لم نكن نحمل إلا أفكارنا، و كانوا يحرقون كل شيء، يفكر... يحفرون حفر الموت لكل من يخالفهم... ساروا على هدى شعار كل من ليس معنا هو ضدنا... كل ما تراه من انكسار في مشيي واعوجاج في مشيتي كان بفعل القناني والخوزقة"(30).
ينفذ العقاب على الخطيئة ذات المسار الأسطوري بوسائل جامدة باردة وجافة من قبيل القنينة و الخازوق، التي تصدم القارئ بواقع السجون السياسية بكل قسوتها، إنه خروج قسري من الأسطورة إلى الواقع، و خروج من الإنشائية إلى الإخبار الوصفي و التصوير المشهدي الواقعي. حتى أن البطل(يونس مارينا) نفسه لم يعد يرى من جدوى في مواصلة السرد بلغة الإنشاء وهذا ما ينصحه به الحاج مريزق معلمه الأول في الكتابة حين خاطبه:"قلل من الإنشاء يا بني الإنشاء يضيع المعنى... اللغة متوهة، لا تتركها تهرب بك حيث تشاء هي، وليس حيث مشيئتك، قاوم غيها. لو كانت امرأة لقلت لك اذهب وراءها

و أعطها كل ما تملك، و لكنها وهم ساحر و خطير"(31).
هكذا صارت اللغة الإنشائية وهماً و خطراً على الكتابة لدى المؤلف و بطله معاً، باختصار؛ لم تعد لغة الإنشاء الأسطورية و أسلوبها الشعري في مصلحة الحكاية بأسرها التي تحولت خطاباً مباشراً و إخبارياً مغزاه نقل محتوى الخبر و ليس بلاغته و إمتاعه. لتعود بنا القصة في نهايتها إلى الواقع بعدما حلقت بنا في عوالم الرمز و متعالياته.
فنحصل من قصتنا عل خطابين الأول يغادر بنا نحو الأسطورة و الثاني يعود بنا إلى الواقع، فالأسطورة هي لغة المغامرة الجميلة التي تنتهي إلى خطيئة و الواقع هو لغة العقاب الشنيع على اقترافها، وبين اللعنة والعقاب يحصل القارئ على خيط رمزي يربط القصة بمتنين أحدهما أسطوري و الثاني واقعي، و يربطه من جهة ثانية ببطلين أحدهما بطل أسطوري يخاطر بنفسه في سبيل أمته فيضحى طريد الأعداء والثاني رئيس دولة وقع في الأسر مع أتباعه، يخلد الأول في مخيال الأمم باسم الرايس بابانا و يسجل الثاني في سجلات التاريخ باسم أحمد بن بله. و الشخصيتان وجهان لرجل واحد.
ب)- التحول من الإنشاء إلى التقرير في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي.
على نسق موازٍ، ترسم الروائية أحلام مستغانمي صورة أبيها الرمزي الذي أنزله القدر من السماء في مهمة مقدسة لإغاثة شعبه البائس و نجدته،حيث تعمد إلتصوير أبيها الرمزي (بوضياف) بأسلوب لا يخلو من نزوع أسطوري تترجمه لغة إنشائية المبنى كأنما تحكي عن فارس جوال جاء من مآثر القرون الغابرة لنجدة شعبه:"كان لا بد من اسمه ليعيد الثقة إلى شعب لم يعد يثق بشئ، و لا بأحد و قد تناوب عليه حكماً بعد آخر، علي بابا و الأربعين حرامياً"(32). و لطالما كان مجرد ذكر اسم أحد الأبطال الأسطوريين كافياً ليزرع الرعب في نفوس خصومه، و قد تمثل بوضياف هذه الصفة ليعلن عن حضوره الرهيب الذي يبدد شمل صناع أزمة شعبه.حاملاً أنبل الصفات التي يشتمل عليها أعظم قادة التاريخ:".. رجل له قامة عبد الناصر، و كلمات بومدين، و نزاهة بوضياف...يعدنا بأحلام بسيطة، ندري أنه سيحققها... و تصبح كلماته شعارنا. قطعاً منذ الأزل كنا ننتظر بوضياف، ولكن بوضياف ماذا تراه كان ينتظر ؟"(33).

تصل حبكة كل أسطورة إلى تشويق أسلوبي يعتلق به ذهن القارئ، كما تصل به عقدتها إلى لغز معلق بعلامة استفهام كبيرة تستثير تساؤلاته حول مصير البطل الرمزي.

لكن حالما تطرق الكاتبة مصير البطل حتى تتحول اللغة من الأسلوب الإنشائي ولغته الشعرية، إلى الأسلوب المباشر و لغته التقريرية أو بالأحرى الإعلامية المتحدثة بأسلوب خبري يفيد إعلام السامع و التأثير فيه دون إمتاعه و اجتذابه برونق العبارة و سحر الإشارة فتقول: "رحت أتابع بين حين و آخر خطاب بوضياف الذي كان التلفزيون ينقله مباشرة من دار الثقافة في عنابة ... مولياً ظهره إلى ستار... و قبل أن ينهي جملته، كان أحدهم من المسؤولين عن أمنه يخرج إلى المنصة من وراء الستار الموجود على بعد خطوة من ظهره ... ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين، و يغادر المنصة من الستار نفسه... كان كل شيء جاهزاً كي لا يخلف بوضياف هذه المرة موعده مع الموت، بما في ذلك سيارة الإسعاف التي أضاعت طريقها إلى المستشفى و هي تنقله.. فكان آخر من يصل من المصابين"(34).

لا يختلف اثنان في معرفة الأسلوب الإعلامي و الإخباري في نقل هذا المشهد الاغتيالي. خاصة و أن كل الآليات و الوسائل الإعلامية حاضرة، بما فيها موضوع الحدث و هو خطبة سياسية، تنتهي بجريمة سياسية أيضاً، لكأنك تشاهد أو تقرأ إعلاناً إخبارياً عاجلاً على شاشة التلفاز، حيث يتركز الاهتمام على جديد الخبر و تسارع الأحداث و نوعيتها أكثر منه على نمط اللغة و بلاغة أسلوبها و سحر عباراتها.

و هذا نمط لغوي يختلف جذرياً عما رأيناه في الأسلوب الإنشائي الأساطيري الذي يسم بداية الحكاية قبل بلوغها عقدة الأحداث و توترها أين شاهدنا كيف أضاعت الكاتبة شعرية لغتها و تنازلت عن إنشائية أسلوبها لمصلحة وقع الخبر و مفاجأة الحدث، وأولوية نقل الصورة التي غطت على كل سمة جمالية للحكاية.

و هذا ما جعل من الحكاية المروية حكاية مبتورة، حينما تنقطع حبكة الحكاية و أسلوبها الشعري و الإنشائي من الوسط ليتم التحول بالقارئ-تحت وقع الخبر العاجل- إلى أسلوب خبري جاف له بعده السيميائي المبين الذي ينم عن تحول بنيوي يفصم لغة الحكاية إلى لغتين

و أسلوبها إلى أسلوبين و بطلها إلى بطلين أحدهما منتصر خرافي الملامح و القدوم إلى المشهد، و ثانيهما واقعي منهزم فجائعي المصير و الخروج من المشهد.
و هذا ما يسمى في لغة السيمياء بالتباين، و في الأسلوبيات بالتضاد البنيوي. غير أنه في النهاية ملمح خطابي يحيل في سيمياء السرد على ما سمى بالحالات و التحولات التي تنقل المتلقي بواسطة تحويل المشهد من حال أولية مستقرة إلى حال ثانية تناقضها من حيث وظائفية الخطاب و بنياته الشكلية، واشتغال عناصره و عوامله(شخصياته) من حيث دلالتها المضمونية. في خطاب تنقض نهاياته المباشرة و الخبرية بداياته الشعرية الإنشائية. فيجد القارئ نفسه وسط مفارقة رواية بخطابين متناقضين يصنعان تواتراً درامياً للمسار السردي، و توتراً نفسياً لدى القارئ، الذي يعيش في هذه النصوص نقلات نوعية متواترة بين الأسطوري و الواقعي.
2- المؤشر البنيوي(من الزمن الأسطوري إلى الزمن الكرونولوجي).
في مستواها البنيوي ترسم الرواية العودة نفسها من زمن الأسطورة إلى زمن الواقع؛ أي انطلاقاً من اللازم نو السيرورة السرمدية للأساطير الممتدة من الأزل إلى الأبد، و وصولاً إلى زمن واقعي كرونولوجي يتحدد بالقياسات الجامدة و المعايير الباردة، باعتباره سيفاً قاطعاً اسمه الوقت الذي يحول الزمن إلى لحظات تُحسب بالأيام والساعات والدقائق الآزفة.
تتحول الرواية حينما تغادر مظهرها الحكائي الأسطوري، إلى تأريخ أو بالأحرى إلى سرد تاريخي يحرص فيه الروائي على دقة الزمن وتحديد لحظاته التي باتت معالم و إحداثيات تمتد بينها خيوط الخطاب.
تعد اللحظة الأولى التي ينطلق منها السرد التأريخي للأعرج واسيني ساعة التصحيح الثوري التي يقول فيها:"كان عمر البلاد... ثلاث سنوات، صيف سنة 1965 بدأ مبكراً وحاراً...الدبابات التي نزلت في صباح 19 يونيو 1965 و أحاطت بالملعب"(35).
ثم يخلص سرد التاريخ العام ببوادر وفاة بومدين محدداً تلك الحقبة التي يرصدها بتواريخ دقيقة في قوله:"بدأ مرضه الغريب بعد رحلته إلى دمشق في 20سبتمبر 1978... اختار أن يعالج في الاتحاد السوفياتي. فبقي هناك من 29 سبتمبر إلى 12 أكتوبر..."(36)

تنبتر الحكاية من زمن الأسطورة وتتركه معبقاً في عالمه الخوارقي، و تدخل بنا زمن الوقائع التاريخية التي يحرص المؤلف على ذكرها كما في المقطع السالف بالسنة و الفصل و الشهر واليوم واللحظة المحددة من اليوم. و هذا التأريخ ينتمي إلى زمن القصة الواقعي.

بعد مفصلة زمن التاريخ العام إلى عناصره و جزئياته يتجه الروائي إلى مفصلة التاريخ الخاص ببطله كي تتوقف الحكاية عند تاريخ إطلاق سراحموسى لحمر صديق يونس مارينا من السجن:"كان ذلك بعد إطلاق سراحه بناءً على مرسوم مجلس الوزراء و المرسوم الرئاسي الخاص بالمعتقلين السياسيين، يتذكر لحمر التاريخ جيداً. بالضبط في 28 ديسمبر 1978. بعد 13 سنة من السجن، و 6 أشهر و 8 أيام"(37).

يتنكر الروائي لروح الأسطورة بعدما استهل بها روايته، و ذلك حينما يقلب صيغتها الخطابية و بنيتها الزمنية،و هو الأمر الذي يمنحه القدرة على صياغة قصة واحدة مرتين؛ الأولى تقوم على الأسطرة و الثانية على الإعلام و الإخبار. كأنما يقول من خلال تغيير نمط الزمن: بأن الأساطير لم تعد تحتمل الحياة في هذا العصر، إذ سرعان ما تنقلب، و تضمحل و تزول مسلمة الكلمة الأخيرة للغة العصر المباشرة التي لا تخييل و لا شعرية فيها مع تسارع وتيرة الانقلابات و الأحداث التي تستدعي لغة خليقة بها.

إلى النسق اللغوي المباشر و الإخباري نفسه، تنتهي حكاية أحلام مستغانمي التي شهدناها منذ قليل تمق صورة فارس أسطوري مغوار يحمل صورة المخلص الذي يحل بديار أهله بعد مغامرات الغربة التي حبسته 30 سنة عن العودة إلى البيت، بدت و كأنها دهر بأكمله، غربة تحيل سيميائياً إلى عودة أوليس إلى فردوسه المفقود و حسنائه المنتظرة (بينيلوب/ الجزائر).

لكن مع المنحى التراجيدي للأحداث تسقط الأسطورة و لغتها و زمنها لتحل محلها وقائع تقذف بزمن الأساطير السرمدي إلى عهوده الميتافيزيقية و تأخذ بزمام زمن الأحداث والوقائع لا لكي تمتع أو تؤثر، بل لكي تخبر و تستشهد بلحظات زمنية تصلح للتسجيل والتأريخ أكثر من الإمتاع والتخييل، تقول أحلام مستغانمي في وصف كرونولوجي وقائعي لسقوط بطلها:"كنا في التاسع و العشرين من حزيران، كانت الساعة تشير إلى الحادية عشر و سبع و عشرين دقيقة، و كانت الجزائر تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها.. جاء به الوطن كي

يحكمه 166 يوماً، و هاهو يكافئه ذات حزيران بكفن"(38).
إنه اعتراف زمني المقاييس بالدقيقة و الساعة و اليوم و الشهر، مع حضور المشهد بالصورة و الصوت عبر التلفاز. لكأنها شهادة من الكاتبة بخروج السرد من خطاب التخييل إلى خطاب التأريخ و التوثيق و تسجيل الوقائع و الأوضاع السياسية للبلاد.
لإنها لعبة السرد التي تستجلب كل سمات الزمن الأسطوري حينما تكون الذات الكاتبة بصدد بناء نموذج بطولي لأب رمزي و زعيم روحي مقتدى، لكن بانهيار مشروعها الأسطوري الذي يصطدم بواقع جرائمي يجتث الحياة من الناس كما من الأساطير، لا تجد الروائية سوى الزمن الكرونولوجيا لموضوعي المقاييس لتعود به إلى أرضية زمنها التاريخي القاسي الذي يبتلع خيرة رجالاته، تاركاً أساطيرهم الآفلة أثراً بعد عين.
3- المؤشر الدلالي (انهيار الرمز/ انهيار القيم/ نهاية الأسطورة):
تبدأ القيم بالانهيار حالما يسقط البطل و هذا نسق أسطوري مألوف في التراث الملحمي الإنساني؛. فبعد موت البطل يفقد العالم معناه، و تتوالى الأحداث و تتعاقب في خطية رتيبة دون أي تخييل سردي، بل إنها لحظة موت السرد الأسطوري ذاته، فلا تجد الأسطورة متكأ سردياً يقوم بمعارها بعد موت بطلها باعتباره ركيزة المعمار الوحيدة، لأن البطل ركن أساس يشد المخيال الأسطوري من بدايته حتى نهايته، و هذا هو المنطق الذي سارت عليه ملاحم القدامى كإلياذة هوميروس التي انتهت مباشرة بعد هلاك البطلين هكتورالطروادي و آخيل اليوناني. و بعدها لم يعد للقصة ما تقوله، فآثر هوميروس أن يضع لها نهاية مباشرة بعد نهاية أبطالها.

وفق هذا المسار التراجيدي الذي تنتهي إليه الأساطير، تسير الروايتان (أصابع لوليتا للأعرج واسيني، و فوضى الحواس لأحلام مستغانمي)إلى نهايتيهما الحتميتين. فمباشرة بعد سقوط الأب الرمزي، تسقط تباعاً كل العرصات الرمزية التي يقوم عليها المعمار السردي بداية من سقوط لغة الخطاب من النمط الإنشائي إلى النمط التقريري، و سقوط بنيته الزمنية من لازمنية الأسطورة إلى كرونولوجية التاريخ، لنصل في النهاية إلى انهيار القيم بعد الإطاحة بالبطل الرمزي الذي تعلقت به دلالياً، فيفقد العالم الروائي معناه بمجرد فقدانه بطله.

أ)- الدلالات السيميائية لانهيار الأب الرمزي عند الأعرج واسيني.

في عبور أخير للحكاية تمر هذه الأخيرة من الدلالة القيمية إلى الدلالة السيميائية للسقوط، بعد تصدع المملكة الرمزية التي شيدها البطل على امتداد فصول مغامرته البطولية. ليبدأ انهيار لا يقل رمزية عن انهيار البطل؛ إنه انهيار إمبراطورية القيم و المبادئ و الأفكار التي تعد آخر تركة خلفها الأبطال الأسطوريون الذين ولوا، فتتبدد تباعاً كل القيم الإيجابية النبيلة، لتتلاشى آخر خيوط النسيج الأسطوري الذي شهدناه محكماً حين كان البطل يشد معمار الخطاب بهيمنته الرمزية المطلقة على الفضاء السردي.

وهكذا يؤدي انهيار البطل الرمزي إلى إنهيار المملكة الأسطورية، و إفلاس رصيدها القيمي، و هو ما نشهده في الخطاب التالي للأعرج واسيني، حينما يخاطب المعارض موسى لحمر صديقه البطل يونس مارينا و قد جمعتهما أبوة الرايس بابانا و حبه، ثم شردتهما وعاقبتهما معاً:" ظننت أننا يمكن أن نغير العالم بسهولة كبيرة ونسينا أن القتلة كانوا أشرس، لم نكن نحمل إلا أفكارنا و كانوا يحرقون كل شيء يفكر"(39).

إن أول قيمة تحترق و تنهار في هذا الخطاب هي القيمة الفكرية و التخييلية التي تتعلق بها الرموز و تعيش، أما و قد احترقت فإن هذا الاحتراق يحدث داخل من يحملها و هو البطل يونس مارينا الذي اعترف مع أخيه لحمر أنهما لا يحملان سوى أفكارهما فإن هي احترقت احترقوا معها. بكل ما يحمل الاحتراق من سمات أسطورية.

فالاحتراق من وجهة نظر رمزية هو نهاية حياة و بداية حياة أخرى؛ إذ يحترق طائر الفينيق في الأساطير الإغريقية، ليؤشر سيميائياً على نهاية قرن و بداية قرن جديد؛ أي نهاية جيل و بداية جيل آخر بملامح طفولية متجددة، و هي صورة الفينيق المنبعث من رماده، وهو علامة رمزية على الانبعاث و التجدد.

و احتراق مدينة طروادة في الملحمة الهوميرية (الإلياذة)، إشارة دالة على نهاية عصر الأبطال المؤلهين الكاملين، و بداية عصر الإنسان البشري الخطاء. هذا ما شهد به المسرح الإغريقي المعتمد على خطيئة الإنسان بدل فضيلته بداية من مسرحية أوديب لسوفوكليس(40). التي أنهت عصر الفضيلة الملحمية بالخطيئة المسرحية.

و ها نحن نشهد احتراقاً بدلالات سيميائية أسطورية المرجع، تسم نهاية عصر الأفكار المستنيرةو أصحابها بالاحتراق، إشارة على نهاية عهدهم.

غير أن النهاية المنفتحة على الاحتراق هي نهاية منفتحة على التجدد في آن معاً، لأن ثنائية الاحتراق و الانطفاء، هي ثنائية أسطورية الدلالة تحيل في اللحظة ذاتها إلى ثنائية الموت والانبعاث، و الانتهاء والتجدد، و تشير في دلالة ختامية إلى دورة الحياة التي لاتنهي عصراً أو جيلاً أو شخصاً إلا لتنشئ آخر بملامح متجددة.

تشتعل الثورة التحريرية من طرف رفاقالرايس بابانا، لتحرق بنارها المستعمر، ثم تمتد ألسنتها لتحرق أبناءها و أولهم الرايس بابانا (أحمد بن بله)، ثم تحرق أبناءه و أتباعه، ثم تأتي على البلاد عشرية تحترق فيها بفتنها و تناحر أطرافها بشكل جنوني. إنه احتراق يولد احتراق، لكنه يفضي حتماً إلى وعي متجدد من عمق الأزمة، و جيل ينبت من عمق الحرائق و رمادها، كما لو أن الدلالة التي تسير الحكاية على ضوئها هي دلالة محترقة متجددة بشكل دوري، تسم دورة التاريخ المستعاد، ودورة الزمن الأسطوري الذي لا ينتهي إلا كي ينبعث بسيماء فينيقية أسطورية.

ب)- الدلالات السيميائية لانهيار الأب الرمزي عند أحلام مستغانمي.

يبدأ التاريخ حينما تنتهي الأسطورة، أو قل تنهار الأسطورة حينما يقضي التاريخ على بطلها الرمزي، هذا ما حدث مع الأب الرمزي لأحلام مستغانمي (محمد بوضياف)، الذي جاء -كما نصت الكاتبة في استعارتها الأسطورية- ليهدي الجزائر كنزها الضائع الذي سطا عليه الأربعون حرامياً منذ الاستقلال، لكن حكايتها تنتهي على غير العادة، بانتصار الأربعين حرامياً على البطل محتفظين بالكنز لأنفسهم، تاركين للشعب مصيراً منفتحاً على مآس لا أفق لها:"الأربعون حرامياً الذين كانوا يسعدون سراً.. أمام جثمانه و يفركون أيديهم فرحاً بغنائم يمكنهم مواصلة التناوب على السطو عليها لسنوات أخرى"(41).

من هنا يبدأ السقوط و التحول التراجيدي من العظمة الأسطورية إلى الحضيض الواقعي، و من البدايات البطولية إلى النهايات المذلة، و تبدأ القيم و المبادئ في الانهيار تباعاً بمجرد سقوط البطل صريعاً على أيدي خصومه من أعداء الوطن. تواصل الكاتبة سرد السقوط

المأساوي للقيم :"انهيار صاعق للأشياء. وطن يغمى عليه، يدخل حالة من الهستيريا، يبكي رجاله كالأطفال في الشوارع... رجل لم يمش يوماً باطمئنان على تراب الوطن، تحمله القلوب أمواجاً بشرية نحو التراب. رجل يمضي.. و يتركنا من جديد ليتمنا"(42).

لقد تحدثت لغة الأساطير بما يكفي عن نعمة وجود الأب وسط بهجة أبنائه، و كلما كان الأب رمزياً تعالت مكانته و تضاعفت قداسته وسمت قيمته، أما وقد صمتت الأسطورة بعد شموخ سالف فقد آن للتاريخ الوقائعي أن يتحدث لكن بلغة معاكسة للغة الأساطير.

فبعدما حول التاريخ انتصار البطل على الأربعين حرامياً إلى انهزام على أيديهم ها هو ينهي أحلام الشعب إلى التراب، و ينهي تمتعهم بنعمة التفافهم على الأب الرمزي إلى فراغ اليتم الذي سيشردهم من جديد، ماحياً بهجة الألق الأسطوري الذي مازج في تخييله الواقع بالخرافة، معيداً الرحلة السردية إلى نقطة الصفر. لتفتتح عهداً جديداً يرسم بدايته بسقوط أعلى رموزه:"مذ سقط بوضياف قتيلاً مباشرة على شاشة التلفزيون أمام ملايين الناس، كان واضحاً أن موسم الصيد قد فتح، و أصبح السؤال بعد كل موت: من سيكون دوره الآن؟"(43). ينفتح سؤال المأساة على المستقبل تماماً كما ينفتح سؤال المستقبل على المأساة في هذا التساؤل التراجيدي الأخير للكاتبة في أعقاب سقوط أبيها الرمزي الذي ترك وراءه عالماً خراباً لم يعد صالحاً للحياة بقدر ما صار مرتعاً للقتلة و ميداناً للتناحر، حينما زالت القيم بزوال من يرعاها من رجالات التاريخ.

كأن كل القيم السالفة التي استدعت لأجلها الكاتبة كل ملامح الخطاب الأسطوري كانت زائفة و هشة تحيل في تداعياتها الحوادثية المتلاحقة على هشاشة الوضع الأمني الذي تعيشه البلاد، و هشاشة القيم التي يحملها الإنسان المعاصر أمام قوة البؤس، و عنف التاريخ المعاصر.لذلك لم تعمر الأسطورة إلا كما يعمر الحلم الجميل، و لم يعش هذا الأب الرمزي إلا كما تعيش شمعة آفلة تمنح صاحبها لحظات مسروقة و آزفة من الأنس. فيما يتكرس الانهيار القيمي للعالم و الأشياء منطقاً يحكم الحكاية و يقودها إلى منتهاها المأساوي المحتوم.

و بهذا تعانق الحكاية البعد الأسطوري من جديد، وتبعث الأسطورة من رماد التاريخ الذي أحرقها بحوادثه التسجيلية و لغته المباشرة الخبرية، لتنتعش الأسطورة بالنهاية الدرامية للبطل

و العالم. هذا العالم الذي حدثتنا الملاحم والأساطير بأنه يحيا في كنف عز أبطاله الأسطوريين و يأفل و ينتهي بنهايتهم. هذا ما حدث لعالمي أحلام مستغانمي و الأعرج واسيني اللذين قدما لنا عالماً سردياً معلقاً بكعب أبطال بالغا في تضخيمهم بالخوارق والخيالات، ثم عمدا إلى إسقاطهم إسقاطاً مدوياً، عجل بنهاية العالم القيمي من بعدهم. وهذه التقنية المتمثلة في نفخ البطل بالخوارق و عظيم الأفعال والصفات حتى ترتسم بينه وبين البشر مسافة باهظة، ثم إسقاطه من عليائه بصورة تراجيدية مدوية، تسمى في لغة الأجناس الأسطورية بتقنية المبالغة المأساوية(44)، وهي الاستراتيجية التي ألفيناها قائمة منذ بداية التشييد النموذجي للأب الرمزي في الروايتين إلى غاية إسقاطه بصورة فجائعية معاكسة لبدايته البطولية.

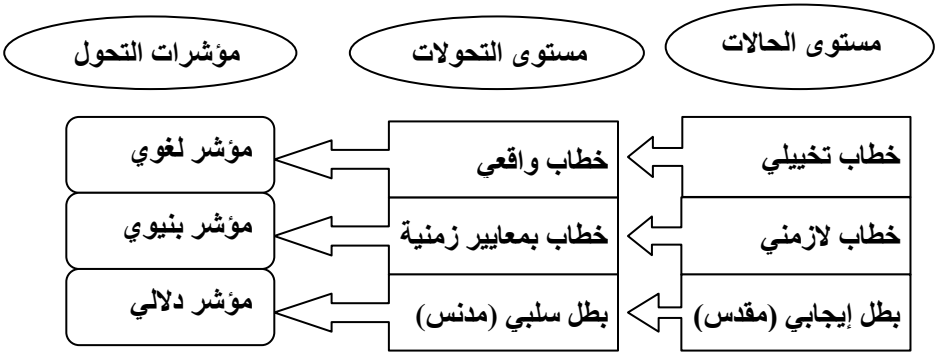
رابعاً-الحالات و التحولات:

نخلص في الأخير إلى نموذج سيميائي يرتكز على بنيتين وظيفيتين: البنية الأولى هي بنية التقديس للنموذج الطوطمي، و البنية الثانية هي بنية تدنيسه، تمثل الأولى(بنية التقديس) مقولة "الحالة"، أو الحالات" و هي الوجه الأولي الذي قابلنا به النموذج الحامل للسيماء الأسطورية، بينما تمثل البنية الثانية(بنية التدنيس) مقولة: "التحول أو التحولات"، و هي الوجه الثاني الذي آل إليه النموذج الذي تغيرت سيماؤه بموجب عدة مؤشرات (لغوية- بنيوية- دلالية) انتقل بموجبها من السمة الأسطورية إلى السمة الواقعية، ولا يتم العبور من الحالة الأسطورية الأولى إلى التحول الواقعي الثاني، إلا عبر تقويض تدريجي لمقولات الخطاب الأسطوري (اللازمنية- التخييل- الإنشاء- الرمز) و محوها بواسطة مقولات واقعية أكثر مباشرة (المعيارية الزمنية- الإعلام والإخبار- التوثيق الحوادثي). مما يولد لدى القارئ مواجهة نصية بين عالمين نقيضين يستوحيان دلالتهما التناقضية من حالات و تحولات طرأت على بطل وحيد كان على امتداد النص عرضة لتجاذبات رمزية تارة و واقعية تارة أخرى، منحته من الوجهة السيميائية دلالتين نقيضتين:(دلالة حالة أسطورية و دلالة تحول واقعي) من شأنها أن تنتقل في مرحلة لاحقة إلى القارئ لتحكم عملية تلقيه للنص بصورة انشطارية لكل من العالم و البطل و جملة السمات والدلالات و القيم المرتبطة بهما والمتبادلة بينهما.

فحينما يتعاظم هذا البطل بصورة مبالغ فيها يزدهر العالم من حوله و يتأثر الفضاء السردي

وكائناته وتصل عدوى التأثر حتى إلى قارئه، و حينما ينهار يتصدع العالم من حوله و تتفكك عراه، و يتسمم الفضاء الروائي و تنتقل عدى التسمم إلى القارئ الذي يوقع به المؤلف إلى جانب بقية ضحايا قصته التي تعمد إلى تعمية الحدود الفعلية بين الأسطوري و التاريخي، وبين الواقعي والرمزي، ولا يفصل بين الحالة و التحول سوى مؤشرات سيميائية رفيعة، تربط تارة و تفصم أخرى بين الخطابين والعالمين والبطلين.

لتخلص بنا الدراسة في حالاتها و تحولاتها السيميائية إلى النموذج التالي:



الشكل: (4)- الحالات و التحولات السيميائية و مؤشراتها

و صولاً إلى هذا النموذج التكاملي بين الحالات و التحولات السيميائية لبنية الخطاب الروائي بمظاهرها الشكلية و قيمها الدلالية المنبنية على ثنائية الواقعي و الأسطوري التي تلف كل من البطل و العلم، يمكننا أن نستخلص جملة من النتائج التي وسمت الخطاب الروائي في مدونتي الأعرج واسيني و أحلام مستغانمي اللتين اعتمدناهما، بميسم تحولي متعدد المظاهر. و يمكن أن نصيغ تلك التحولات و دلالاتهاالسيميائية الأسطورية في النقاط التالية:

- *- إن المبالغة في أسطرة الشخصية القدوة من شأنه أن يرفعها إلى مصاف الأبوة الرمزية، و هذا سلوكفطري لدى الإنسان منذ عهوده البدائية، أطلق عليهفي معجم الأنثروبولوجيا مصطلح الطوطمية.
- *- بما أن الطوطمية- وهي أبوة رمزية تجمع شمل البشر- سلوكاً أسطورياً، فإن

الأساطير لا زمن محدد لها و لا مكان، و بالتالي يمكن أن نعثر لها على آثار و تمثلات لا تزال سارية في عصرنا الحالي لكن بأشكال و مظاهر مختلفة عن صورتها البدائية.

- *- لا وجود لتعارض بين التاريخي و الأسطوري في تعامل الإنسان مع الخطابين، كون الشخصيات التاريخية عادة ما تتحول بكل يسر في مخيال الإنسان إلى شخصيات أسطورية تتم المبالغة في تضخيم أفعالها و منجزاتها و بطولاتها بصورة خوارقية كلما روتها الأجيال و تواترت أخبارها في المآثر و الحكايات.

- *-كلما تحولت الشخصية من التاريخ إلى الأسطورة اكتست طابعاً رمزياً تتعالى به على مستوى القدرة البشرية، مما يكسبها بعداً سيميائياً تستوحيه من الأسطورة التي ليست سوى لغة رمزية في تعريفها الأشمل.

- *- للأسطورة إشعاع تناصي جسده المسار التوافقي للروايتين مع أسطورة أوديب، في نموذج لاري فاي الذي تتبعها منذ ولادة البطل في الفردوس حتى وقوعه في الخطيئة و لعنته، باعتباره ملعوناً بريئاً جسدته الروايتان بعد ارتكاب خطيئة الإطاحة بالأب الرمزي، فلحقت لعنة التسعينيات الشعب الجزائري البريء براءة أوديب من مقتل أبيه، فكان كلاهما كبش فداء برئ غير أن لعنتهما ناتجة عن لاوعيهما بما يحيط بهما و هو ما أقرته الأسطورة بالنسبة لأوديب و الروايتان بالنسبة للشعب الجزائري الذي كان عليه أن يسدد ثمن خطيئة لم يرتكبها.

- *- يقوم المعمار السيميائي للأسطورة التي يتأطر بها النص على ثلاث مؤشرات جوهرية هي:

1-المؤشر اللغوي: و يقوم على عناصر أهمها نوعية الخطاب (مباشر /غير مباشر)، والمستوى الأسلوبي (إنشائي/خبري) و وسائل و قنوات خطابية (لغة الإعلام، و التوثيق الصوتي و الصوري للمشاهد).

2- المؤشر البنيوي: و يتمثل في تحول البنية الزمنية و تواترها من زمن الأسطورة غير المحدد إلى الزمن الكرونولوجي المحدد، و في ذلك دلالة سيميائية بليغة تؤشر على غرضية تحويل النظرة إلى التاريخ من خطاب الأسطورة إلى خطاب الواقع. فإن كانت بداية القصةبالخطاب

الأسطوري القائم على التأثير و الإمتاع و شعرية التخييل الجمالي للمغامرة، فإن منتهى القصة قد اعتمد على صيغة الخطاب الوقائعي الذي يتبع منحى مختلفاً في محموله التأثيري العاطفي للمشهد بغية رفع الحس الدرامي للصورة. الناتج عن طريقة التصوير المشهدي للحدث.

3- المؤشر الدلالي: إن دلالات ذلك التحول من الأسطوري إلى الوقائعي المباشر تفضي في ختام القصة إلى تصعيد درامي يصل الحكاية المسرودة بالأسطورة من جديد، و ذلك في النهاية الدرامية لقصتي الرئيسين(بن بله بالنسبة للأعرج واسيني، وبوضياف بالنسبة لأحلام مستغانمي) باعتبارهما بطلين و أبوين رمزيين لشعبهما.

*- يتجلى الخطاب الروائي في مشهده الختامي بسمات فنية ثلاث: سمة أسطورية اضطلعت بتقديم البطل و طريقة إدخاله المشهد كأب رمزي و مقدس طوطمي، وسمة تاريخية وقائعية صورت للقارئ مشاهد الإطاحة به و إسقاطه و تدنيسه، بطريقة إخبارية وإعلامية مباشرة بحوادث تسجيلية وثائقية جزمت الأسطورة و أنهت خطابها. بِسِمة درامية تعيد للخطاب ملمحه الأسطوري حينما ينطفئ العالم و يفقد معناه بمجرد فقدان البطل الذي يمثل القلب النابض للكون السردي. و هذه سمة ثابتة في جميع المتون الملحمية والأسطورية. ليجتمع شمل الواقعي بالأسطوري من جديد حينما تنتهي القصتان إلى نهاية أسطورية تنهار فيها قيم العالم بنهاية البطل الأسطوري. و هذا ما تحدثت به كبرى الملاحم و الأساطير الكونية و جاء الروائيان الأعرج واسيني و أحلام مستغانمي لكي يحاكيان هذه البنيات الأسطورية سواء من حيث المسار البنيوي الزمني للقصة أو بلاغة الأساليب و تنويع الخطابات، بكل ما تزخر به تلك الحالات و التحولات اللغوية والبنيوية و الدلالية من مؤشرات سيميائية من شأنها أن تفضي بمحمولها الرمزي ومدلولها السيميائي كلما تواشجت بنية النص مع الأساطير والملاحم التي لازالت تشع بسيمائها على الآداب المعاصرة.

الهوامـــش والمراجـــع

(1)– هذا التعريف مستجمع من عدة تصورات نظرية لمارسيا إيلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة دار كنعان للدراسات و النشر، دمشق، ط1 1991. ص 5 و ما بعدها- ولوك بينوا: إشارات، رموز و أساطير، تعريب فايز كم نقش، سلسلة زدني علماً، دار عويدات للنشر و الطباعة، بيروت، ط2001. ص 40 و 95.

(2)– ينظر خطوات المنهج الأسطوري لصاحبه بيار برونيل مفصلة لدى هجيرة لعور – الغفران في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة كتابات نقدية، عدد 179، د.ت، ص 18- 20.

(3) – ينظر: جورج لوكاتش: الرواية، ترجمة مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سلسلة المكتبة الشعبية، د.ط، د.ت، ص 13.

(4) – محمد السيد محمد عبد الغني: نظرة الأثينيين إلى الأسطورة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 40، عدد 4, أبريل /يونيو 2012، ص 8.

(5)- Roland Barthes: Mythologies, Paris, seuils, 1979, p 15.

(6)– Sigmund Freud: Totem et taboo .Paris, Payot 1968.p 10-11.

(7) – سعيد الغانمي ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 2000، ص48.

(8)– مصطلح الميثاق الأسطوري، من اقتراحنا و لم نقتبسه من دراسة سابقة، لذا يبدو جديداً على القراء ، وإنما اشتقيناه من قراءاتنا وبحوثنا في الميثولوجيا وتاريخ الأديان، حيث وجدناه في مختلف الأساطير بنية تلازمية قائمة على الضرورة و السببية بين العناصر التالية [التقديس- التدنيس- الخطيئة- اللعنة]، وهي المعادلة الميثولوجية الثابتة في كل الأساطير، بحكم الاقتضاء السببي بينها حيث يقتضي كل عنصر العنصر الذي يليه. فالمقدس إذا طاله التدنيس يعتبر خطيئة والخطيئة تقتضي لعنة لازمة.

(9)– واسيني الأعرج: أصابع لوليتا: كتاب مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للنشر و التوزيع، العدد 59، مارس 2012، ص 91.

(10)– المصدر نفسه، ص 75.

(11) – المصدر نفسه، ص 97.

(12)– أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت لبنان، الطبعة 12، ص 243.

(13) – المصدر نفسه، ص 243.

(14)– المصدر نفسه: ص 240.

(15)– واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 84-85.

(16)– المصدر نفسه، ص 85.

(17)– المصدر نفسه، ص 92.

(18)- المصدر نفسه، ص 92.

(19)-المصدر نفسه، ص 96.

(20)- Sigmund Freud: Totem et taboo, Ibid, p 10-11

(21)– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 236-237.

(22) – ينظر دراسة تطبيقية لنموذج لاري فاي لدى هدى وصفي: المشروع الفكري و أسطورة أوديب، قراءة في فكرطه حسين، مجلة فصول، عدد خاص بالنقد الأدبي و العلوم الإنسانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الرابع العدد الأول أكتوبر نوفمبر ديسمبر، 1983، 171.

(23) – ينظر: نص مسرحية أوديب في كتاب طه حسين: من الأدب التمثيلي اليوناني، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر بمصر، ط1، الفصل الأخير بداية من الصفحة 240.

(24)– Voir: Claudia de Oliveira Gomes, Carles TAFANELLI: Comprendre la mythologie, paris, éd, studiorama perspective, 2006, p15.

(25)– مارسيا إلياد: الأساطير و الأحلام و الأسرار، ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ط1، 2004، ص 03.
(26) - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 84
(27)– المصدر نفسه، ص 97.
(28)– المصدر نفسه، ص 84.
(29)– المصدر نفسه، ص 91.
(30) – المصدر نفسه، ص 120-121.
(31) – المصدر نفسه، ص 127- 128.
(32)– أحلام مستغانمي فوضى الحواس، ص 242.
(33)– المصدر نفسه، ص 244.
(34)– المصدر نفسه، ص 236-237.
(35)- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 84
(36)– المصدر نفسه، ص 117.
(37)– المصدر نفسه، ص 117.
(38)- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 336-337.
(39) – الأعرج واسيني: أصابع لوليتا، ص 119.
(40) – ينظر: طه حسين: من الأدب التمثيلي اليوناني: سوفوكليس، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1939.، ص 240.
(41) - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص338.
(42) – المصدر نفسه، ص 338-339.
(43) – المصدر نفسه، ص 340.
(44)– ينظر: محمد الأمين بحري: المأساوي في الأدب العالمي، مجلة الآداب و اللغات، دورية علمية متخصصة، كلية الاداب و اللغات جامعة الجزائر-2، العدد الرابع، جوان 2010، ص 15.