سيميـاء الـقناع في الخـطـاب الــروائي
(الدلالات و المؤولات في أعمال الطاهر وطار)

الدكتور: محمـــد الأمين بحـــري
قسم الآداب و اللغـــة العربيـــة
جامعة محمد خيضر- بسكرة

أولاً- التأسيس النظري: القناع، آلياته و المؤولات السيميائية:

I- مفهوم القناع:

يعرَّف القناع في العربية بأنه:"ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي به رأسها و محاسنها. قال الأزهري: و لا فرق بين الثقات من أهل اللغة بين القناع و المقنعة، و هو مثل اللحاف و الملحفة. (...) و في حديث أتاه رجل مقنّع بالحديد، هو المتغطي بالسلاح، و قيل هو الذي على رأسه بيضة، و هي الخوذة، لأن الرأس موضع القناع"(1).

و في معجم لاروس العربي الحديث هو:" ما تغطي به المرأة رأسها-كل ما يستر به الوجه، و القناع؛ السلاح جمعه قُنُعٌ و أقنعة.(قناع القلب) غشاؤه، كشف القناع عن الشيء جاهر حبه"(2).

أما ما نقصده في توظيفنا لهذا المصطلح فهو ذلك الواقع البديل الذي يحل محل الواقع الأصلي، أو الصورة المستعارة التي يبتغيها الإنسان ليستبدل بها صورته الأصلية، رغبة في مواكبة عالمه المتحول أو شكل التواصل المستورد الذي يلغي به طرق تواصله المعتادة.

و للقناع مظهران أحدهما واقعي خاضع لأحكام القيمة سلباً و إيجاباً، منفعة و ضرراً، قوة و ضعفاً...الخ، و الثاني(و هو موضع اهتمامنا) فني في غايته، يسمو على الأحكام القيمية و يخضع للاستجابة الجمالية للقارئ المعني بتأثير بلاغته الجمالية، و تفسير مقاصده الفنية، و تأويل علاماته السيميائية.

يقول الناقد و الأنثروبولوجي الفرنسي رينيه جيرار René Girard في تعريفه للقناع، و علاقته بالإنسان: "تعتبر الأقنعة من المكملات الحتمية للعديد من العبادات البدائية(...)لا بد أن يكون وراء تنوع أساليب القناع و أشكاله وحدة نشعر بها، حتى و إن لم يسعنا تحديدها، فإننا متى وُجِدنَا أمام قناع، لم نتردد في إثبات حقيقته كقناع، و لما كنا نجد القناع في أكثر المجتمعات تباعدا من الناحية الجغرافية، و تباينا من الناحية الثقافية(...) فقد استحال أن تكون وحدة القناع هذه عرضية (...) و ما ينطبق على وحدة الأقنعة و تنوعها ينطبق عموماً على وحدة الأساطير و الطقوس التي تعزى هي الأخرى إلى اختبار حقيقي مشترك بين قسم كبير من البشر... يقدم القناع كما العيد الذي غالباً ما يؤدي فيه دوراً من الدرجة الأولى، مزيجاً من الأشكال و الألوان المتنافرة و الخاضعة لنظام متمايز ليس هو نظام الطبيعة بل نظام الثقافة عينها"(3).

يشير هذا التعريف إلى وجود ثلاث ميزات أساسية لصيقة بالقناع منذ نشأته البدائية و هي:

أولاً- إنه طقس ديني يختص بأنماط العبادات و الشعائر البدائية.

ثانياً- يحمل خاصية التنوع و التحول من حيث الشكل، لكنه كظاهرة لصيقة بالإنسان، فهو تقليد موحد بين جميع البشر مهما تباعدوا جغرافياً و ثقافياً، و هو ما يمنحه خاصية الثبات و الوحدة بين البشر كظاهرة ذات بعد أسطوري.

ثالثاً- لا يقدم القناع- على الرغم من كونه محاكاة للطبيعة- بعداً طبيعياً أو صورة طبيعية لإنسانه، بقدر ما يعتبر ملمحاً ثقافياً يتوحد كطقس مع نظائره في كل ثقافات العالم، و يختلف عنهم بشكله و خصوصية و دلالته في ثقافته التي نبع منها.

2- وظيفة القناع:

يحدد رينيه جيرار René Girard نشأة و وظيفة القناع بقوله:"ليست الأقنعة من اختراع أحد، لكنها تخضع لنموذج يبقى- على تبدله من ثقافة إلى أخرى- ثابتاً في بعض ميزاته، و ليس يسعنا القول بأن الأقنعة تمثل الوجه الإنساني، لكنها ترتبط به أكثر الأحيان، من حيث إنها معدة لتغطيته و الحلول مكانه، أي لتكون بديلاً عنه بشكل أو بآخر"(4) ، أي أن المصطنع يعوض الحقيقي، بل يمسخه حينما يطمس ملامحه الأصلية

و يلبس عليه ملامح دخيلة تغير نظامه الشكلي، ثم المضموني :"زد على ذلك أن القناع يوحد بين الإنسان و الحيوان توحيده بين الإله و الجماد(...) القناع يقرب الكائنات التي يفصلها الاختلاف، يمزجها ببعضها بعضاً، إنه خارج الاختلافات التي لا يكتفي بانتهاكها و طمسها ، بل يصهرها في ذاته ليعيد تكوينها بطريقة مبتكرة"(5). و هنا يؤكد جيرار على الوظيفة المسخية للقناع التي لا تكتفي بنقل الشخصية دالا و مدلولا من الأصلي إلى المسيخ، و لا من الإيجابي إلى السلبي، بل من المقدس إلى المدنس حينما : "يقرب الإنسان من الحيوان، و الإله من الجماد، كما لو كان القناع وسيطاً سحرياً"(6). ينقل الذات المقنّعة من:

عالمها الأصيل المقدس (عالم البشر و الآلهة)

↓ ↓

إلى عالم مسيخ مدنس (عالم الحيوان و الجماد)

فتُغير هناك شكلها و أفعالها التي يمليها عليها وجهها الجديد. فلا نعود نتعامل في هذا الوضع مع الشخص بل مع بديله، أو مسخه الذي يجسده القناع .

3- طبيعة القناع:

يستمد القناع طبيعته من وظيفته و موقعه في آن معاً، فإذا كان شكله فوق- بشري، فهذا يعني أن موقعه فوق- طبيعي، حيث نجد القناع :" يتعين على الحد الملتبس الفاصل بين الإنساني و الإلهي، بين نظام متمايز في طور التفكك، و مقلبه الآخر الذي يبقى – على لا تمايزه - خزان الاختلافات كلها، نعني به الكلية المسيخة التي سيخرج منها نظام متجدد"(7).

إنها طبيعة متحولة و متجددة لا تعرف الثبات، فمالما يوَدّع الوجه ملامحه، و طبيعته الأصلية فإنه يودع ثباته و أصالته إلى الأبد، هناك حيث لا يعرف وجهاً بعينه، و بالتالي فالوجه الأبدي الذي سيلبسه منذ تلك اللحظة فصاعداً، ليس قناعاً ثابتاً لوجه بعينه، أي بالأحرى هو في موقع اللاوجه، و هي الصورة التي تنفي الأصل دون أن ترسو على طبيعة ثابتة، و التي سنطلق عليها مبدئياً تسمية الشبح الذي هو وليد القناع، الذي يتحدد من

الطبيعة اللاطبيعية لهذا الأخير:" فلا سبيل إلى التساؤل، إذاً، بشأن طبيعة القناع، لأن من طبيعته ألا تكون له أي طبيعة على الإطلاق، بل أن تجتمع فيه الطبائع كلها"(8).
و بهذا يؤول الوجه الطبيعي إلى صورة فوق طبيعية، أو كما قال جيرار لا طبيعية، جامعة لكل الصفات دون أن تثبت على طبيعة بعينها، و هذا يعني تماماً حالة عدم التعيين، و التحول الدائم، و انمحاء الملامح، أي إنها طبيعة شبحية.
و انطلاقاً من هذه الطبيعة و تلك الوظيفة يتحدد اهتمامنا في هذه الدراسة برصد الصورة الرمزية لهذا القناع، من خلال الوظيفة التواصلية لخطابه. و الأبعاد السيميائية لأيقوناته، و الدلالات التأويلية لمؤشراته المتعلقة بحالة حضارية لا تقرأ البعد الأثروبولوجي لثقافة الأسلاف بقدر ما تقرأ سيرورة حضارية راهنة تواكب تطورات المجتمع، حينما يأخذ القناع موقعه ضمن السياقات الثقافية لعصره، و من ثَم يتخذ صورته في إبداعات أمته و مخيالها الثقافي الجمعي .

4- القناع و آلية اصطناعه من المستوى الواقعي إلى المستوى الفني (السيميائي):

نتأسس بخصوص مفهوم الاصطناع على جهود السيميائي الفرنسي جان بودريار jean Baudrillard في كتابه: المصطنع و الاصطناع "Simulacre et simulation" حينما رأى بأن الأشياء و العلامات هي من أسس الحياة الاجتماعية من جهة التبادل بين الناس و الطبقات، حيث يتخذ تبادل العلامات مفهوما مصطنعًا un simulacre هذا المفهوم الذي يعني به بودريار: "توليد نماذج لواقع بلا أصل و لا واقع: واقع فوق واقعي(...)
و ليس المقصود محاكاة و لا تكراراً، و لا حتى مسخرة، بل المقصود استبدال الواقع برموز عنه، أي بعملية ردع لكل سيرورة واقعية(...) تقدم كل رموز الواقع و تقطع عليه طريق كل تقلب أو مغامرة طارئة. وهكذا لا تعود أمام الواقع أية فرصة لأن يقع"(9).

فالاصطناع إذن نفي للواقع و تعويضه بقناع رمزي عنه، يطمس الحقيقة الأصلية و يستبدلها بحقيقة مصطنعة تفند الاعتقاد بوجود حقيقة في الكون، و تنادي بأن الحقيقة الوحيدة هي اللاحقيقة، و الواقع الواقعي الثابت هو اللاواقع، إنها: "نهاية الجوهر

و المرجعيات، و توليد واقع يتجلى في نماذج فاقدة للواقعية، و مجتثة عن أصولها؛ شبح مصطنع يرتد إلى لعبة قوامها التمويه و المغالطة و الزيف"(10).

و انطلاقاً من كونه تزييفاً للواقع، و مسخ له، و نفي للحقيقة الأصلية، فالقناع في العالم الواقعي سلبي أبداً من حيث القيمة انطلاقاً من طبيعته الطُفيلية التي تجعله كائناً هجيناً لا ينبت متأصلاً على مقومات طبيعية معروفة، بل على صورة جاهزة يسطو عليها و يحل محلها، و من هنا فقيمة القناع السلبية كامنة في عدم خضوعه لولادة طبيعية من أصل ثابت معروف بل لعملية توليد منحوت عن نموذج أولي سابق عليه. و فق عملية تسمى الاصطناع. و بالتالي فهو ليس مولوداً بل مُولَّداً، و ليس مصنوعاً بل مصطنعاً .

لا يخي القناع في عملية اصطناعه على الوجه الأصل الذي يحل محله فحسب بل يؤثر في مرحلة لاحقة على الواقع فيحرك قاعدته و يقينياته، حينما يصبح الواقع قائماً على المصطنعات، واقع تحيل فيه العلامات على ما هو خارجها، أي تصبح مجرد وسائط بين واقعها المباشر المحدد و واقعها الخارجي المرموز إليه و غير المحدد.

هكذا لم تعد المعاني حسب - دانيال شاندلر Daniel Chandler- محتواة في "العالم، أو الكتب، أو الحواسيب، أو وسائل الاتصال السمعية البصرية. المعنى لا يُنقل إلينا، نحن نُولده، مستندين في ذلك إلى شيفرات و اصطلاحات لا نعيها عادة"(11). إنها القوة التأويلية التي تشع بها العلامة و تدفعنا نحو اصطناع دلالاتها القادمة.

و هذه القوة حسب أنصار ما بعد الحداثة ترمي إلى تشييد واقع خارج محمول العلامة، أي أن الواقع الضمني الذي تحتويه العلامة داخل دائرتها ما هو إلا تفسير ذاتي لحيثياتها، بينما يرى التأويل الموسع للمعنى بأن العلامة ذاتها ما هي إلا وسيط بين الواقع النصي و الواقع الفوق- نصي، أي أن عالم العلامات لا ينقل إلينا المعنى، و إنما نحن الذين نصطنع المعنى و نولّده من خلال العلامات(12).

إنه عالم اصطناع الأقنعة الذي يتحول فيه كل شيء إلى نقيضه ليستمر في شكله المنقح الجديد(13). و تستمر اللعبة من هنا فصاعداً بحسب قواعد القناع لا الوجه الأصل الذي استحال شبحاً و سلّم مهامه للقناع، و معنى الشبح هنا هو حالة فقدان الملامح و هي نتاج حالة اصطناع تطمس الأصل و تصطنع له بديلاً زائفاً un simulacre. و بلغة

السيمياء نقول إنها الحالة التأويلية التي يغادر فيها الدال مدلوله الأول و المباشر، و يتخذ مدلولاً جديداً بفضل قدرته الرمزية التي تضمن استمراره في أكثر من حقل و فضاء للدلالة، و تثبت أن لا حقيقة ثابتة سوى حقيقة التغير و التحول المستمر.

و من هنا حقق القناع تلك النقلة النوعية من المستوى الواقعي كظاهرة حضارية و ثقافية و أنثروبولوجية عموماً، إلى ظاهرة فنية ذات أبعاد تجريدية مفارقة للواقع و قوانينه، و بالتالي لا تصدق عليها أحكام الواقع السلبية و الإيجابية و المشروعة و المحرمة...الخ، بقدر ما صارت في حكم عوالم الأسطرة و الرمز، السحر و الغموض، الجمال و تأملاته، السيمياء و تأويلاتها.

II- المؤولات السيميائية :

1- المؤول و التأويل(منظور شارلز. س. بيرس):

حتى تحقق أي علامة في أي نص انتشارها السيميائي على أكثر من مجال و تؤتى أكثر من معنى، فهي لا تنشرط بـ"شرط الاستبدال(شئ يقوم مقام شئ) بل بوجوب تأويل محتمل"(14).

و المقصود بالتأويل هو ما أراده بيرس حينما حدد بأن كل مؤّل (سواء كان علامة، أو تعبيراً أو متتالية تشرح تعبيراً سابقاً) لا يترجم من جديد الموضوع المباشر أو مضمون العلامة، و لكنه يوسع من مفهوم كل منهما(15).

و المؤول في تعريف شارلس بيرس Charles sanders Peirce هو " دليل متطور عن دليل آخر، أو هو كل ما هو صريح في الدليل نفسه، في استقلال عن سياقه و ظروف تعبيره"(16). باعتبار أن :"كل دليل له مضافان: الموضوع و المؤول"(17). انطلاقاً من أن كل قضية مهما كانت لا بد أن تتكون في حدها الأدنى من ثلاثة حدود:

أ- الموضوع الذي تقصده بالمعنى المباشر و تعالجه.

ب- المحمول و هو دلالة الكلمة في ذاتها بمعزل عن الموضوع المباشر بحيث يمكن إدراجها فيه كما في غيره على السواء.

ج- الرابطة أو العلاقة المنطقية التي تجعل من القول بين الموضوع و محموله ذا معنى مفيد بالقصد(18) .

و محمول القضية في منظور بيرس هو مؤولها(19) الذي إذا نُسب للموضوع سميناه محمولاً، و إذا منحناه دلالة ثالثة خارج الموضوع و خارج محموله المباشر أصبح مؤولاً بإمكانه ربط علاقات مع موضوعات أخرى خارج موضوعه الذي فصلناه عنه، و بالطبع سيقتضي عندئذ مؤولات أخرى بدوره خارج سياق تداوله ذاك و هكذا دواليك.

فمثلاً حينما أقول /أب/ فلدي محمول ذو قياسين: إذا وُجِدَ الأب فلا بد من وجود ابن لهذا الأب، انطلاقاً من مسلّمة أن كل أب لا بد أن يكون له ابن(20)، و وجود الأول منشرط بوجود الثاني، و يرهنه كـ: ماصدق: أي لا يصدق وجود الأول إلا بوجود الثاني.

2- وظيفة التأويل

و دون أن نتقيد بحدود هذا المثال الاستدلالي الأرسطي الملامح، سنكتفي بأنه أرشدنا إلى أهم وظيفة من وظائف التأويل و هي التحويل و التوسيع ، حيث نتعرف هنا شيئاً جديداً يمنحه التأويل للعلامة حينما يجعل منها:" ذلك الشيء المنفتح دائماً على شيء آخر، حيث لا نجد مؤولاً لا يحوّل العلامة التي يؤولها – ولو بصفة طفيفة- عن حدودها"(21)

و هذا هو دور المؤولة L'interprétante أو المؤول في توسيع المفهوم حين: "يجعلني أذهب أبعد من العلامة الأصلية، و يجعلني أدرك ضرورة التوارد السياقي الآتي لعلامة أخرى"(22).

كما من شأن المؤول أن يفتح العلامة على إمكانات قيامها بدور أو تمثيل آخر، فيكون وسيلة لتمثلها و إعادة إنتاجها لتكشف لنا أبعادها غير المباشرة، حينما يجعلها تلتفت عن مسارها الأول فتتفتح لنا مسارات جديدة نرى فيها حياة العلامة حينما تطرح مؤولاتها و تبرز قدراتها على الانفتاح، و التحويل و التوسيع و الدينامية و الإنتاجية، و هذه القدرات هي التي سماها بيرس "القوة التأويلية"(23).

و قد وجدت في خضم اهتمامي بالرواية الجزائرية، أن آلية القناع تحمل من القوة التأويلية للعلامات و الرموز في النص ما يمنحها شحنة رمزية تتضاعف كلما زاد احتجاب الموضوع المقنّع، و تكاثرت من حوله المؤولات السيميائية، (أي محمولات الموضوع المقنَّع، من

خطابات، و رموز، و خصائص، و أدوار يكتسبها الموضوع كلما تقدم في سيرورة سرده). التي يتسلح بها القناع الذي يكتسي عند الطاهر وطار صيغاً رمزية مغلقة الشفرات، و معلومٌ أن الرمز:"يعيش و يتكاثر عندما يتعذر فك شفرته"(24). و من شأن القناع المشع بطاقته الرمزية و مؤولاته السيميائية أن ينفتح بنا على حالات جديدة تتغير فيها ملامح الدوال حينما تغير مدلولاتها المباشرة.

و نسعى في دراستنا لنموذج القناع لدى الطاهر وطار، إلى الوقوف على اشتغال المؤولات في عملية هدمها للقوالب الجاهزة و إنشائها لقوالب بديلة بعلاقات جديدة، تعيد رسم خارطة العلامات حينما تحررها أو تحركها- و لو مؤقتاً- من مواضيعها و أغراضها الإيديولوجية المباشرة حتى في رمزيتها، و التي طالما قيدها بها الدارسون و النقاد.

ثانياً- التأسيس المنهجي: (من الأطروحة المضادة إلى الأطروحة المعتمدة):

I- الأطروحة المنهجية المضادة:

تتأسس هذه المداخلة في وجهتها المنهجية على أطروحة مضادة قوامها ذلك المنظور الوظيفي للشخصية الحكائية الذي تنحو إليه السيميائية السردية و بالخصوص في نموذجها العاملي منذ بواكيره لدى فلاديمير بروب إلى جوليان غريماس و كورتاس، و هو المنظور الذي يعين الشخصية انطلاقاً مما تقوم به من أفعال و ما تمثله من أدوار بغض النظر عن هيئتها و مظهرها و شكلها الخارجي المعلن.

و من حيث المبدأ ستتخذ مداخلتنا منحىً لا نقول عنه ناقداً، بل مخالفاً فحسب للتوجه الشكلاني بمظهريه البروبي و الغريماسي الذي يقيم بنيانه الوظيفي للشخصية الحكائية على مستويين :

1- مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار و لا يهتم بالذوات المنجزة لها .
2- مستوى تمثيلي: (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية"(25).

و هذا يعني اختزال الشخصية إلى :"مجرد دور ما يؤدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه"(26). و انطلاقاً من هذا الدور أو هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص:"و هذا هو سبب تحول الشكلانيين و البنيويين معاً إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها و مظاهرها الخارجية"(27).

و معلوم أن معادلة الشخصية الحكائية عموماً تقوم على طرفين :

الدور الذي تؤديه في الحكي انطلاقاً من أعمالها التي تقوم بها .

صفتها و مظهرها الخارجي الذي تلبسه و تطل به في النص لأداء ذلك الدور.

غير أن التوجه الشكلاني و البنيوي السالف يقتصر في معالجته لوظيفة الشخصية في السرد على دورها العملي فحسب. و من هنا فسيقوم بحثنا في هذه المداخلة على إعادة الاعتبار للطرف الثاني (صفة الشخصية و مظهرها الخارجي و حالتها المورفولوجية التي تقابلنا بها في النص لأداء ما نسب إليها من أدوار).

II- الأطروحة المنهجية المعتمدة:

لا يعدو الأمر في أطروحتنا أن يكون مجرد تركيز على أحد طرفي معادلة الشخصية، و كل ما هنالك أن السيميائية السردية(بروب- غريماس- كورتاس) ركزت جهودها على الطرف الأول بينما ارتأينا أن نركز جهودنا في هذه المقاربة التأويلية على طرفها الثاني.

و من هنا يحق للقارئ التساؤل:

- ما قيمة تلك الهالة من الأوصاف المورفولوجية الخارجية، و كذا النفسية الباطنية المتعلقة بالحالة الصحية أو المرضية و الهيئة السليمة أو السقيمة التي يخص بها المؤلف بطله ؟
- ألا يحمل هذا المظهر الشكلي و هذه الأوصاف الظاهرية و الباطنية أي أثر على نوعية الدور المنسوب إلى الشخصية و على أدائها داخل سيرورة الحكي؟

_ كيف أتابع الفعل بعيداً عن معرفة صفات الفاعل و مظهره و حالته و أوصافه و مواصفاته التي تؤهله لهذا الفعل؟

انطلاقاً من هذه الأسئلة ندرك بأن دور الشخصية في النص السردي لا يستقيم إلا حينما يطلع القارئ أولاً على مجموعة صفاتها المورفولوجية و مظهرها، و حالاتها و تحولاتها الشخصية التي تتلاءم و ما تقوم به من أدوار، و كذا ما تلفظه من خطابات.

و هذه الصفات الشكلية للشخصية هي ما ترشحها و ترجحها لكي تكون قناعاً بامتياز.

أوَ ليس لغاية ما جاء أوديب في مسرحية سوفوكليس أعرجاً؟

و لأي مغزى جاء الدون كيشوت بطل سيرفانتس مجنوناً ؟

و كوازيمودو بطل "روتردام باريس" لـ فيكتور هوجو أحدباً؟

و صالح بن عامر بطل نوار اللوز للأعرج واسيني في ثوب صعلوك (زوفري)؟

و خالد بن طوبال بطل أحلام مستغانمي معطوباً أبتر اليد؟

و لسوف نقف في هذه الدراسة على بطلين من أبطال الروائي الطاهر وطار خصهما الروائي بعدة صفات مورفولوجية و مظاهر شائهة لا نعتقد أنها جاءت عبثاً و إنما لأداء رسالة ذات دلالات سيميائية توحي و لا تصرح، تشير و لا تعبر. و ترمي بخطابها الرامز من وراء قناع. و كلها خطابات تختفي وراء صفة الجنون التي سلطها الروائي على بطلين من أعظم أبطال رواياته و هما: بوالارواح في رواية الزلزال و اللاز في رواية العشق و الموت في الزمن الحراشي.

- فلماذا يصيب الجنون البطل بوالارواح في رواية الزلزال فينزل به إلى أسفل سافلين و يتجه للانتحار و السقوط ؟

ـــ و لماذا يصيب نفس الجنون البطل اللاز في وراية العشق و الموت في الزمن الحراشي فيرفعه و يتسامى به لإلى مصاف التقديس في نظر قومه.

- ماذا يقصد الطاهر وطار من هذا التميز بين الجنونين و نتيجتيهما المتناقضتين؟ لولا أن كل منهما قناع جاء ليؤدي رسالة سيميائية في مظهر و صورة بطله التي تلون فعله و قوله و حركته في السرد؟

و لا شك أن لكل قناع مصوغاته الوظيفية، و مؤولاته السيميائية، و دلالاته النصية و الميتانصية التي سنحاول الوقوف عليها في هذه المقاربة.

ثالثاً- الدراسة التطبيقية - القناع و تجلياته في روايات الطاهر وطار:

I- قناع الجنون – اصطناعه و مؤولاته:

لقد اخترت نموذج القناع من أعمال الطاهر وطار لأن هذا الأخير في اعتقادي هو أول من منح القناع دور البطل في رواياته و أبان على أنها استراتيجيته المفضلة في الكتابة. و ذلك منذ أول عمل روائي قدمه (الزلزال) و حتى آخر عمل له (قصيد في التذلل)، لذلك كانت استراتيجية القناع لديه أكثر بروزاً منها لدى غيره. و أوضح معالماً، و أكثر تفصيلاً، و بالتالي أقرب إلى نظرية متكاملة في استراتيجية القناع التي يعتبر وطار من أبرز من مهد لها في السرديات العربية، لما كانت هذه النظرية رائجة أكثر في الشعر و استراتيجياته التناصية.(28).

يبرز البعد السيميائي للقناع في صورة إشكالية دلالية بالأساس، حينما يبادرنا السارد بمظهر واقعي لسلوك أو لبطل، أو لمشهد موصوف بكلام من وراء قناع يدفع القارئ إلى تشكيل انطباع حول الوضع: فيصنفه سلبياً، إيجابياً، جميلاً ، قبيحاً، عادياً ، شاذاً، سليماً، مريضاً... إلخ.

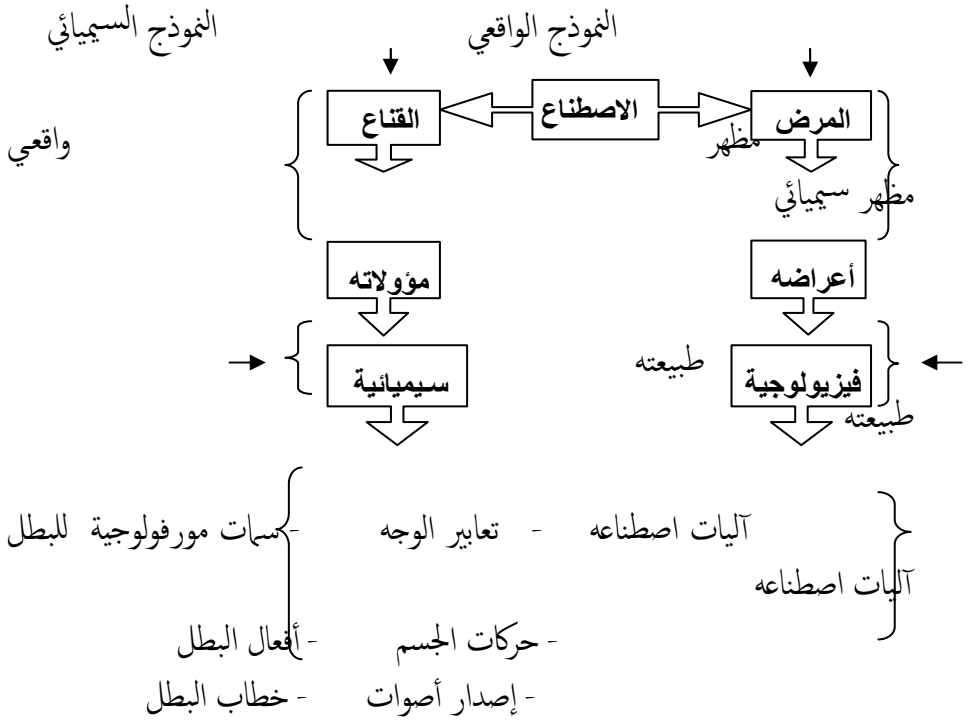
و لتوضيح الرؤية أكثر نتأمل هذا الشاهد:

إذا قام شخص سليم باصطناع المرض، فهذا يعني أن هذا الشخص قد لبس قناع المرض، أي قام بإلغاء أو حجب واقعه الحقيقي السليم، و تعويضه بواقع زائف هو المرض، بواسطة خلق أعراض مرضية ما.

و السؤال هنا يصبح أكثر تعقيداً إذا طُرح حول هذا الوضع المقنّع: فهل نعتبر هذا الشخص سليماً أم مريضاً؟!

نلاحظ أنه لا يمكننا الجزم بأي من الخيارين في الإجابة. كما نلاحظ بروز الدور الرهيب الذي يمارسه القناع حتى على أحكامنا الأكثر واقعية، فما بالك بتحليلاتنا و تأويلاتنا النقدية. و لنترك جانباً المعالجات الطبية و النفسية لأنها تبقى مكتوفة الأيدي في هذه الحال، كونها لا تتعامل سوى مع الأمراض و الأعراض الحقيقية، أما تلك المصطنعة، فمن شأن دراسة القناع، في ضوء مؤولاته السيميائية أن تمدنا بمزيد من الآليات و الإواليات لإعادة قراءة و إنتاج الظواهر النصية المقنّعة التي يزداد إشعاعها السيميائي بقدر ما تثيره في أذهاننا من تساؤلات.

ففي المستوى الواقعي يكون لكل مرض أعراضه التي يجب أن يجسدها مُصْطَنِعُ المرض، و في هذه الحال تكون تلك الأعراض هي ما يشكل آلية اشتغال القناع ليؤدي دوره المجسد للحالة المرضية. بينما من الناحية السيميائية يكون لكل قناع مؤولاته عند اصطناعه. و هنا يتبلور النموذجان بالتوازي، بحيث يفرز كل منهما مظهره و طبيعته و آليات اصطناعه على الشكل التالي:



يمكن لهذا النموذج أن ينفذ بنا إلى جوهر الرسالة النصية، و يمنحنا من خلال آلياته سبيلا لتحليل خطابها، و فك شيفراته و رموزه (سَننه) وصولاً إلى دلالته لدى المتلقي الذي نمثل نحن أحد أطرافه، بله أهمها.

فحينما يعمد الروائي – في صورة الطاهر وطار- إلى إصابة بطله بالجنون، ينطق هذا الأخير بخطابه المرسل إلينا كقراء، و عند تلقينا لهذا الخطاب، يحق لنا التساؤل: هل يُعتبر خطاب الجنون في الرواية خطاباً مجنوناً ؟ و إذا كان الأمر كذلك فما المغزى منه ؟

و هنا نعثر على الإجابة في ثنايا السؤال؛ فإذا كان للخطاب الروائي المرسل مغزى بالضرورة، فلا يمكن أن يكون خطاباً مجنوناً حتى و إن صدر عن شخصية مجنونة في النص. و إذن فنحن أمام شخصية مبتلاة بجنون ألبسها أياه الروائي لغاية خطابية؛ أي لتأدية دور محدد في المشهد الروائي عموماً. فإن كانت الهيئة و الشكل و الخطاب توحي بأنه مجنون فلا يمكن أن نتصور أن هذه الشخصية قد جاءت لتعبر عن موقف مجنون بل على العكس من ذلك، فقد جاءت لحكمة خطابية ما. و بالتالي فليس الجنون في النهاية سوى قناع يشير و لا يصرح، بحيث تتضاعف شحنته السيميائية و الرمزية كلما ازداد سمك القناع و حجبه للوجه الأصل، و إغراقه في غياهب الجنون، و هذه الوظيفة التضليلية تتطابق تماماً مع المعنى المعجمي لكلمة "جنون" التي تعني الحجب و الإخفاء و التمويه و التضليل بحسب دلالة جذرها اللغوي، حيث يقول ابن منظور في اللسان:" جن الشيء يجنه جناً: أي ستره، و كل شيء سُتِر عنك فقد جنَّ عليك، و جنّه الليل، يجنُّه جنّاً،(...) و في الحديث: جن عيه الليل: ستره، و به سمي الجن، لاستتارهم و اختفائهم عن الأبصار، و منه سمي الجنين، لاستتاره في بطن أمه"(29).

و من هنا نجد أنفسنا أمام خطاب يحتجب بالجنون، فيضعنا كل احتجاب و استتار أمام تساؤلات متجددة: هل يمكن أن يبلّغ المجنون رسالته فنفهمها، و متى كان الجنون آلية تبليغ بليغة ؟ أم هو مجرد قناع يحثنا على تجاوز قشرته الخارجية و كسرها للنفاذ إلى لب الخطاب و مغزى الرسالة.

تضعنا هذه الإشكالية على محك أحد المحاذير الذي ينبهنا إلى أن أية أزمة أو عقدة نواجهها في هكذا خطاب هي و لاشك أزمة مقنّعة (مفتعلة)، بحكم صدورها عن شخصية مقنّعة بالقوة و بالفعل.

1- قناع الجنون في خطاب البطل بوالارواح في رواية الزلزال

في رواية الزلزال يطالعنا أول مجانين الطاهر وطار؛ شخصية بوالارواح الذي بدأ حياته سوياً و أنهاها مجنوناً أي أننا أمام مجنون بالاكتساب.

يكتسب بولارواح جنونه من طبقته الاجتماعية الإقطاعية، أي من مكاسبه المادية التي خولته شخصية متعالية، حيث كان أول جنون اكتسبه هو جنون العظمة الذي رفعه في

نظر نفسه فوق كل البشر الذين بات يراهم كائنات دونية في مقابل ما ينسبه لنفسه من ثقافة و تفقه في اللغة و الدين بحكم منصبه كموظف في سلك التعليم(مدير ثانوية بالجزائر العاصمة)، و هي نقطة تفوقه التي خولته الحق في أن يزجر كل من يقربه من أفراد مجتمع البسطاء، و الطبقات الأدنى من البورجوازيين الصغار، و كثيراً ما نسمعه يرفع عقيرته في وجه أحدهم بعبارات ملؤها التعالي و التعجرف:" خسئت يا لعين، يا كلب بن كلب، يا ديوث، أتقول هذا الكلام لي أنا ؟ لا حول و لا قوة إلا بالله. لي أنا شيخ الستين، و حافظ كلام الله، و خريج الزيتونة؟ يقال لي مثل هذا الكلام في مدينة ابن باديس و يوم الجمعة؟ ألا تبت أيديكم"(30).

إضافة إلى تشدقه بنزعته التراثية في اللغة العربية ، و نضاله المستميت باسمها و باسم الدين الذي يفاخر بأنه فقيه في مذاهبه باعتبار انتمائه الأصولي لجمعية العلماء المسلمين التي لا يُفوت مناسبة إلا و نوّه بانتسابه إليها: "قرأنا العلم في الريف، و كافحنا مع الشيخ بن باديس، و تفقهنا في المذاهب الأربعة"(31). و يبدو جلياً أن نزعتيه التراثية و الدينية قد ساعدت على منحه ملامح شخصية متزمتة تنحو إلى الرجعية، من خلال أنانيته و مصلحيته المفرطة، و شغفه اللامنتهي ببسط النفوذ و تسيد المجالس، فكثيرا ما نسمعه يتشدق بشرف الانتساب إلى أهل العلم أمام البسطاء إذا ما أراد أن يعرّف بنفسه أمامهم: "أنا عبد المجيد بو الارواح... مدير ثانوية بالعاصمة، و عالم في الدين و النحو و الصرف، ألم تسمع بي من قبل ؟"(32).

منحته شخصيته الإقطاعية- نظرة متعالية و محتقرة لبقية الطبقات الأدنى في السلّم الاجتماعي، و أخلاقاً عنصرية ورثها عن عائلته، حيث يروي بوالأرواح قصة نشأته الإقطاعية، التي يمكن أن تصوغ لدى القارئ نزعة التعالي في سلوكاته، و استصغار الغير في خطاباته : "كان أبي شديد الحساسية لجزائريته، مع أنه كان لا يرى باقي الجزائريين إلا خدما وعبيدا، وأحجار واد لا تصلح إلا أن نمر فوقها"(33).

و بهذا يبرهن بوالارواح على استشراء مرض الإقطاعية في كيانه، لما توافرت كل أعراضه و لعل أولها التعالي الزائف الناتج عن حالة متقدمة من التورم الطبقي و تبعاته من أنانية،

و جشع، و رجعية في الخطاب، و حقد طبقي تجاه الأعلى و الأدنى منه. إضافة إلى العقد و الأمراض النفسية الناتجة عن العزلة الاجتماعية و الثقافية لهذه الطبقة.

و ها هو يسمع بابن عمه عبد القادر الغرابلي و قد صار أستاذا في الثانوية، فيخاطب محدثه في حيرة: "- أستاذ؟؟ ماذا؟ هكذا بهذه السهولة؟ (...) شعر بالثقل يشده إلى الأرض و بالانتفاخ في قلبه يقطع أنفاسه، و بمطارق ضخمة تهوي على جمجمته. سال العرق من كامل بدنه. اصفرّ وجهه، ازرقّ، اخضرّ، تنهد من أعماقه – لا بأس؟... عبد القادر الغرابلي. عبد القادر الذي ضيع أرض أبيه أستاذ في الثانوية. و يسكن في عمارات الأساتذة ؟ هذا تحد صارخ لي. هذا تطاول.."(34).

يشتد المرض النفسي و الغربة الروحية على بوالارواح ، و يستشري في أوصاله، حيث بلغ به تفاقم هذا الإحساس المرضي درجة من العماء، أضاع فيها هويته، و منطقه، و صوابه. فصار كل ذي نعمة عدوه، و كل مثقف خصمه الذي يهدد مكانته الاجتماعية . فناصب العداء للجميع. حتى أقرب مقربيه، و يهجو كل من تيسر حاله في المدينة بلهجة سادية لا تخلو من حسد و تمني زوال النعمة :" الطاهر الناشتال ضابط سام يحل و يربط. عمار الحلاق شهيد. نينو الدلال الخائن أب لشخصية. بالباي المفلس راض عن وضعه. سعدان مهرب الصابون و المخدرات صهر لضابط سامي يحل و يربط. صدقت يا رسول الله . صدقت يا حبيب الله، من علامات قيام الساعة أن يتطاول الحفاة العراة رعاة الشاة في البنيان"(35).

تتطور هذه الشخصية المتنامية و يتطور جنونها و ينمو مع تطور أحداث الرواية، فتكتسب عوامل إضافية تفاقم وضعها و عزلتها خاصة لو علمنا أن بوالارواح شخص عقيم لا عقب له. و تلك عقدته الأزلية التي تهدد بنسف مجده و مملكته الإقطاعية و انقراض نسله و طبقته معاً.

و إذا كان جنون عبد المجيد بو الارواح هو محصلة الأمراض الداخلية و الخارجية السالفة، و حالات الاغتراب الطبقي الإقطاعي التي عصفت به. فقد خلّفت عقدة العقم لديه سلوكاً زواجياً مضطرباً قاده لارتكاب جرائم في حق زوجاته الكثيرات اللاتي أثبتن له أنه هو المعني الوحيد بالعقم. بل دفعه الأمر إلى اغتصاب زوجة خماس لديه. و بعد أن قتلها تزوج

ابنتها لكن دون جدوى:"انتظرت أن تحبل زوجة الخماس، انتظرت هي أيضاً. مرت أشهر طرقت ابنتها الباب، حدثتها بأمر ثم ولت، التهبت النار من حولي. ذاب السائل في صدري.. برز السائل إلى الخارج، وغمرني. تراءت لي عائشة. تراءت لي زوج أخي. تراءت لي حنيفة. زاغ بصري. في الصباح وجدتها مزرورقة و في عنقها آثار أصابع"(36).

هكذا قادته الرغبة في الولد إلى الجريمة بل إلى مضاعفة الزوجات اللاتي لم يعد يذكر عددهن، مما قاده إلى ارتكاب جرائم لا حصر لها، و أخيراً أدخلته عُقده المتراكبة في حالات استيهامية و خيالات و تهيؤات يستحضر فيها جمهرةً من الزوجات اللاتي مررن به. فيستعيد صور شبابه الجميلة تخنقها خيبات جليلة. تعصف به في دهاليز التيه و الضياع، و هي حالات عصابية لا يتسطيع وصفها إلا بتشبيهها بالسائل الذي يتكدر تارة و يسيل فيغمره تارة أخرى. و ما هذه الحالة سوى نوبات الجنون التي تداهمته حينما يضيق صدره بذكرياته التعيسة التي تحكي يوميات إقطاعي انتهت به إلى طريق مسدود. حتى صار أمره إلى العلن و لم يعد يملك له كتماً، فيخبرنا هاهنا بمبلغ جنونه، و آماله المكبوتة، التي صارت عقداً مرضية تزج به في دهاليز الجنون: "خدمي يقولون أنني أهتف بالليل: عائشة، و أنا لا أذكر سوى أنني أمتلئ بالدكن، ثم أغلي، ثم أفيض بالمادة السائلة، ثم أنغمر، ثم أعمى، ثم أروح أتلمس بأصابعي.

فكرت أن أتزوج سبع نساء دفعة واحدة، كل واحدة بخادم.

فكرت أن أتزوج عشرين امرأة، و أن أزوج كل واحدة بسبعة رجال.

فكرت أن أشتري مائة طفل.

فكرت أن أتحول إلى امرأة و أن أتزوج مليون رجل و ألد مليون طفل.

فكرت أن أحفر جباً كبيراً، عميقاً كنهر الرمال، و أن أقذف فيه بألف امرأة و ألف طفل، بألف أب و ألف أم، و بأودية من الحليب.

فكرت في كل ذلك و لم أفعل منه شيئاً. إنما تزوجت بامرأتين في آن واحد. كنت أقول عنهما في قلبي أحياناً: هذه السلطة و هذه الفقه. و أحياناً هذه العروبة و هذه البربرية، و أحياناً هذا الإسلام و هذه النصرانية.

كلما رأيتهما فكرت في ضدين. وشعرت أنني أقوى . بأنني ملك على رأسي تاج كما يقول أبي...
أضربهما معاً. و أقبلهما معاً، و أضاجعهما معاً في وقت واحد و أسألهما معاً متى تحبلان ؟"(37).

هذا هو السؤال الذي سينطلق منه تحليلنا بما هو مؤولتنا السيميائية التي تسم قناع الجنون، و تؤطر خطابه و رسالته معاً.

أ- الوظيفة التحولية للدلالات السيميائية للقناع :

لعل اللحظة الفارقة في هذه القراءة هي أن بو الارواح حينما أكمل سرد طموحات طبقته و جيله في مرحلة جنونه عمد مباشرة إلى الانتحار. أي وضَعَ حداً لحياته . دون أن يتم له ذلك تماماً. لينغمر المشهد بعد ذلك بأصوات أطفال قادمين خلف بو الارواح ، ينادون باسمه و يسخرون من جنونه.

و هنا يبرز الدور الاستراتيجي للجنون الذي يكتمل مساره في الرواية لينطق في الأخير بخطاب يهدم الواقع القائم و يفككه، بينما يخاطب المستقبل الممكن و يطرقه من خلال أمنية تبدو مجنونة للوهلة الأولى و هي إرادته في التحول إلى امرأة ولود. يتلوه سيل من أطفال قسنطينة يطاردونه، و هم في خطاب ضمني الأطفال الذين فشل في إنجابهم أو الرغبة التي طاردها بولرواح في البداية و هو عاقل و ها هي تطارده في النهاية و هو مجنون.

فإذا كان الجنون ينطق بخطاب لا واقعي أو فوق واقعي و مفارق للواقع، فإنه هنا بالذات يتصاقب مع دور القناع الذي يمحو ملامح الوجه الأصلية و يمنحه ملامح فوق واقعية. أي واقعاً بديلاً . و هذه هي وظيفة بو الارواح المجنون الذي فتح الرواية على وعي جديد ممكن تمحي فيه ملامح العقم و كل الأمراض السالفة، بل و تزلزل فيه الأرض السالفة لتحل محلها أرض جديدة بملامح جديدة. و بالخصوص ، وتيرة خطابه المجنون الذي تحدث عن عالم لا عقم فيه، و أرض خصبة ولود، و أرحام لا تعرف العقم [فكرت أن أتحول إلى امرأة و أن أتزوج مليون رجل و ألد مليون طفل.](38).

و هنا تبرز نوايا التحول لدى البطل و المؤلف معاً ذلك أن المبتغى من تغيير الجنس ليس مبتغى جنونياً متشائماً أملته لحظة جنون و قنوط، بقدر ما هو مبتغى في غاية التفاؤل حينما يحاول صاحبه قلب مبدأ العقم، و نشدان أحد مصادر الخصوبة و التكاثر. إن هذه العقدة تخفي وجهها المعكوس، و تدل الرغبة على مكمن النقص. و هذا هو منطوق خطاب الجنون و قناعه الذي حاول إخفاء الخطاب الضمني الواعي بالصريح اللاواعي، فالمنطق الذي غيبه القناع كشفته الرغبة المجنونة التي أسفرت عن وجهة وعيها في غمرة تنكرها بالمظهر اللاواعي للقناع. و هو ما سيكشفه التباين الدلالي بين البطل و عالمه في هذه الرواية.

ب- الوظيفة التباينية للدلالات السيميائية بين البطل و عالمه:

إن رمزية المرأة غير خفية كأرض تحرث، و تُزرع فيها النطاف، لتُنبت محصولها من بني البشر. فهي رحم ولود، و أم للإنسانية و هذا ما تشير إليه النصوص الدينية و الأسطورية على السواء. و هنا تتصاقب في دلالتها مع الأرض التي تُحرث و تُزرع و تُنبت. و هذين المصدرين الحيويين للحياة هما رأس مال البطل بو الارواح. الذي يواجه بمأساته بقية الناس في قسنطينة و يدعو عليهم بالزلزال. و هذا الموقف الخطابي يضعه في صورة النقيض البنيوي : واقعياً و رمزياً و فنياً لقسنطينة و ذلك حسب معطيات الحالة التالية:

- معطيات حالة التباين-

*- حالة بوالارواح

	موضوع الملكية	النتيجة
الفائض	- أراض واقعية(تُحرث و تُزرع و تُنبت).	- خصوبة واقعية
	- أرض رمزية (زوجات شرعية و غير شرعية،تُحرث،تُزرع، لا تنبت).	- عقم رمزي
	- فكر إقطاعي	- عقم واقعي و رمزي

الافتقار	- الولد - معمر الأراضي الواقعية . - الأرض الرمزية (الرحم الولود).	- عقم واقعي - عقم رمزي

*- حالة قسنطينة

	موضوع الملكية	النتيجة
الفائض	- الولد معمر الأرض الواقعية - أراض رمزية خصبة (نساء تُحرث، تُزرع، و تنبت) .	- خصوبة واقعية - خصوبة رمزية
الافتقار	- الأرض الواقعية - الفكر الإقطاعي	- عقم واقعي - خصوبة رمزية

يوضح الجدولان تقاطباً بنيوياً و تبايناً دلالياً، من حيث نتيجتيهما فحينما حاز بو الارواح فائضاً من الأراضي الحقيقية الخصبة، صيرتها حقيقة عقمه و انعدام ولده أراضاً جدباء قاحلة لا طائل منها، ثم حينما امتلك فائضاً آخر من الأراضي الرمزية و هن النساء اللائي تزوجهن سواء بصورة شرعية أو غير شرعية، طارده الجدب و العقم في هذه الملكية أيضاً.

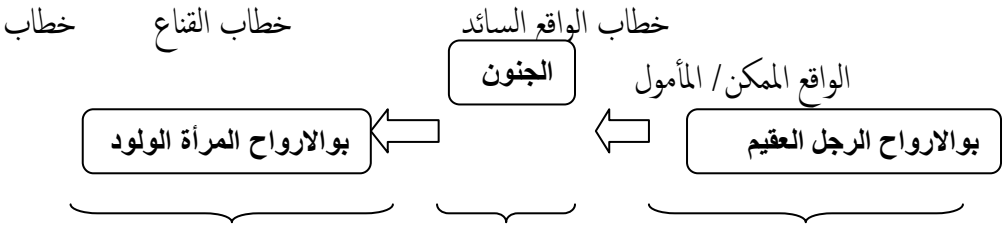
بينما تناقضه قسنطينة في المنحى حين تفيض برأس مال رمزي من النساء الولودات، و كذا الأولاد الذين يملئون شوارعها. و إن لم تمتلك فائض الأراضي التي يمتلكها و التي أحالها عقمه جدباء يباباً.

و هذا الواقع المرير هو ما ضاعف من رؤيته السوداوية للعالم، و دفعه لإشهار عدائه لقسنطينة التي ما فتئ يدعو لها في السر و العلن بالزلزال ، في حين رأى في أهلها من البورجوازيين الصغار أعداءً له فنعتهم بأبشع النعوت و رجمهم بأنكر الدعوات لأنهم أعداءه من جهات عدة:

واقعياً: لأنه يمتلك ما لايمتلكون من أراض

رمزياً: لأنه لا يمتلك ما يمتلكون من أولاد تمتلئ بهم شوارع قسنطينة.
فنياً: لأن بناء الرواية يقوم على جدلية العقم (الذي يمثله بوالارواح) و الخصب (الذي يمثله أبناء قسنطينة) و في النهاية نقف على منظر يطارد فيه الخصب عدوه العقم الذي لا يجد طريقاً سوى الإلقاء بنفسه من أعلى جسور قسنطينة:
"- يا بوالارواح. هتف الأطفال، في حين كانت الشرطة تلقي عليه القبض و تمنعه من الانتحار"(39).
لكن قبل هذه النهاية المأساوية للعقم يلجأ ممثله أو قناعه بوالارواح إلى محاولة جنونية يبرز لنا فيها حلمه و رغبته التي فشلت في تحقيقها كل طرق العقل و الواقع، فلجأ إلى قناع الجنون عسى أن يحققها و لو رمزياً.
و هنا لن نتفاجأ بمطلب بالارواح حينما انتهت رجولته إلى العقم. انتقل وعيه إلى تغيير الجنس بأن يكون امرأة، أي أن يكتسب رحماً، و يمر مباشرة إلى النتيجة النهائية و هي الولادة في خطابه: [و ألد مليون طفل].

لم يكن زلزال عالم اليباب ليحدث، و لا لهذا الانفتاح على المستقبل ليحدث، و لا للحديث عن الولادة و الخصب أن يصدر لولا حالة الجنون التي منحتنا الخطاب المعاكس للوضع السائد في الرواية. و ذلك الخطاب المعاكس هو المنشود، و المنتظر بعد العقم، و هو عينه الانفتاح على مرحلة ما بعد الزلزال. و هو ثمرة قناع الجنون الذي ألبسه الطاهر وطار لبطله ليصل بنا إلى الوضع التالي الذي يقف على استراتيجية هذه المؤولة السيميائية التي منحتنا خطاباً روائياً معاكساً و منفتحاً و منافياً للخطاب السائد على طول صفحات الرواية ليصل بنا إلى الشكل التالي:



مرحلة الإقطاع و الرجعية مرحلة الزلزال مرحلة الانفتاح و التحول

ليس من الغرابة أن يبتغي المجنون التحول من رجل إلى امرأة، فالإشارة في هذه المؤولة ترمي إلى غائية نشدان التحول الجذري من النقيض إلى النقيض في صورة تحاكي ذلك التحول الغرائبي المموه من جنس إلى جنس، غير أن الملحوظ في هذا التحول هو الانتقال الحاسم من مرحلة العقم إلى مرحلة الخصب و تلك هي العلامة الفارقة و المحوّلة لاتجاه الخطاب و دلالته التي تنتهي بانفتاح مطلق على المستقبل.

إنها آخر محطات الجنون و تداعيات إحساس مرضي بهجران العالم و إعلان خرابه لمجرد رسوب صاحبه في امتحان اصطناع الحياة، و فقدان مكانته في قطارها. وانكسار دوغمائية بطل الطاهر وطار الإقطاعي الثائر على تغير حياة الناس من حوله، فخرج عن طورهم رافضاً هبة الحدثان في تاريخ البلاد. و لم يدر أنه خرج عن طوره هو. لنقف أخيراً على شخصية مريضية تشكو مرضها و تعممه على كامل أنحاء مدينتها. و جنون مخلوق نكادي يقذف حمم حقده على عالمه الخصب المليء بثروات بشرية لا يملكها هو، فطفق يرمي أهل مدينته بالزلزال و يزرع اليباب في شوارعها أينما ولى وجهه. فحول أحلامها إلى كوابيس تهفو إلى الزلزال و تنتظره في كل خطوة:

- " مسحكم الله من أرضه الطيبة يا نسل الإثم و الرجس" ص 48.
- "تركهم الله و تركّكم في مزبلة أعظم مليون مرة من مزبلة بولفرايس" ص 55.
- " ياجهنم افتحي أبوابك و ابتلعي هؤلاء القوم و اجعليهم وقوداً أبدياً لك... يا سيدي راشد يا صاحب البرهان ... حركها بهم و بمنكرهم و فسقهم" ص 63.
- لا وحد لكم شملاً و لا أبقى لكم سمعاً" ص 64.

و انتهت هذه الشخصية في رحلة جنونها إلى وضع معلق بين السماء و الأرض تبغي الانتحار.

تنتثر الدلالات السيميائية لقناع الجنون في خطاب بوالارواح الذي انتهت به حالته المرضية إلى الانتحار. جراء مكبوت حضاري ظل يتراكم و ينمو داخل البطل المقنع بجنونه حتى صار خطابه مفتاحاً لفتق معانٍ تتجه تماماً إلى المستقبل. و تجلى ذلك بفضل تواتر الخطابين الواقعي و الرمزي اللذين عملا في تقاطبهما الدلالي على توجيه مسار السرد انطلاقاً من حالة العقم و الجدب وصولاً إلى حالة الخصوبة و الثراء. كما دل عليه جدول الحالات لكل من بوالارواح و قسنطينة.

خطاب ألفيناه يميز رأس مال واقعي عن رأس مال رمزي، و خصوبة أراض واقعية عن خصوبة أرض رمزية. فيعلو الرمزي على الواقعي و إن توافر و خصب. و يلقي به عقيماً حتى من الدلالة و القيمة الرمزية. لذلك راح البطل يشهر معول هدمه، و آفة زلزاله معاً في وجه أرض حقيقية صار يراها عقيمة جدباء، و يبني في ذاته، بل من ذاته أرضاً رمزية يرى فيها مظنة الخصب و النعمة و الشفاء من العقم و الخصاء.

و لم يتسنَّ بلوغ هذا المعنى لولا خطاب الجنون الذي غير من خلاله بطلنا زمنه (من الماضي إلى المستقبل)، و وعيه (من القائم إلى الممكن)، و جنسه (من الرجل إلى المرأة)، و عالمه (من الواقع إلى اللاواقع) هناك حيث جعلنا نطل على رغبته النهائية التي تمحي فيها كل أمراضه العضوية و العقلية، و عقده النفيسة حينما يهدم العقم ينشد الولادة، و يهدم الخصاء و يزرع الخصب في ذاته. ذلك أنه من المحال أن ينتقل المرء من هذا العالم إلى ذاك دون الانتقال إلى الضفة الأخرى من العالم و الطبيعة و العقل.

2__ قناع الجنون في خطاب البطل اللاز في رواية العشق و الموت في الزمن الحراشي

نتأكد مما سبق أنه من غير الممكن أن ينطق المجنون في الرواية بخطاب مجنون بلا مرجع و لا مغزى. لأنه قناع حامل لدلالة إشارية رامزة تشير و لا تصرح، تغطي باطن الدلالة بظاهر التعبير، فتمنح خطابها التأويلي عبر متتالية من المؤولات السيميائية بمظهر غير مباشر.

و حينما نطرق جنون البطل الثاني في النص الوطاري الثاني العشق و الموت في الزمن الحراشي، تتكرر على مسامعنا عبارة واحدة ينادي بها اللاز هذه الشخصية التي أصابها جنون ناتج عن صدمة نفسية، حينما رأى اللاز أباه يُذبح أمام ناظريه من طرف المجاهدين

في نهاية رواية اللاز. فافتتح الرواية بمقولة يبقى صداها متردداً حتى نهايتها و هي:"ما يبقى في الواد غير احجاره" التي تتواتر في النص بشكل تكراري. حيث لا ينطق اللاز بغيرها.

و تبادرنا هذه العبارة للوهلة الأولى حينما قال سائق سيارة في بداية الرواية:" اللاز مجنون؟ مجنون ! لا يتعرض لأحد بسوء أو أذى لا يطلب أكلا أو شربا أو تبغا، قانع بما يصادفه ، و بما قدره الله له. المسكين... سرحنا نواصل الطريق ببركتك يا سيدنا.

أضاف السائق و هو يطل برأسه من النافذة، ففاجأه اللاز: - ما يبقى في الواد غير احجاره"(40). و هي اللازمة التي حمّلت الخطاب الروائي رصيداً رمزياً متنامياً كلما كررها و نادى بها . و أجاب بها عن كل أسئلة الناس من حوله مهما اختلفت.

أ- الوظيفة التحولية في الدلالات السيميائية لظاهرة المجنون المركزي(41)

يبرز الإشعاع الرمزي للجنون في شخصية اللاز انطلاقاً من هيمنة هذا القناع على صاحبه من جهة إذ تمكن من قمع كلامه على امتداد الرواية و لم يسمح سوى بخروج عبارة وحيدة هي:"ما يبقى في الواد غير احجاره"، التي كانت كافية ليهيمن هذا المقنع المجهول على بقية أفراد المجتمع، و يتسيد بها المشهد، و يؤمهم جميعاً و يكون مقاماً مقدساً يؤمه المجتمع بكل أطيافه، باسطاً هيمنته السحرية و الروحية كولي صالح و درويش مقدس، و مجنون مركزي.

و هي ظاهرة تستحق التوقف عندها سواء في المجتمع الواقعي أو المجتمع الروائي الرمزي. فكما أن لكل قرية مجنون مركزي يلتف حوله مجتمعها بنسائه و رجاله و أطفاله و كل أطيافه، ليصنع فاكهة حديثهم ، و جديد يومياتهم، فإن لكل رواية مجنون مركزي يلتف حوله قراءها . و ليس شرطاً أن يكون اسمه المجنون، أو أنه مريض عصابي صراحة، و إنما قد يكون مصاباً بشيء من أمراض مجتمعه الذي أورثه عقداً، و مشاكل، و أمراض مدينته أو قريته ثم عصره الذي أودعه لوثة من جنون يتخذ مظاهر شتى عبر سلوكه، أو قوله، و يصنع ردود أفعاله على امتداد المشهد المتلقى سواء في المجتمع الحقيقي المعاش أو الروائي المقروء. حيث لا تخلو قرية من مجنون مركزي، و لا يخلو عمل فني من طائف جنون يصيب إحدى شخصياته، التي سرعان ما يحتضنها المجتمع، متبنياً بصورة أو بأخرى جنونها، الذي يتعاطاه في يومياته كعقار لازم لا يستطيع العيش من دونه.

و هنا تبرز الإشكالية التي نطرحها حول مركزية الجنون في الحياة .
فمن هو المجنون حقيقة ؟ أهو الفرد المصاب بجنون اكتسبه من محيطه و بيئته و يومياته ؟ أم المجتمع الذي صاحب المحيط و صانع اليوميات و العقد و الأمراض ؟
من هو المجنون هنا؟ هل هو الفرد الدرويش الناطق بكلام غرائبي و تصرفات لا معقولة، أم المجتمع الذي يحتضن و يقدس و يتّبع درويشه و يعلنه ولياً صالحاً لا شيء إلا به.

يتسامى اللاز في رواية العشق و الموت في الزمن الحراشي شيئاً فشيئاً في فلك جنونه منتقلاً من مكانة مدنسة شهدنا خطابها في رواية اللاز إلى نظيرتها المقدسة في رواية العشق و الموت في الزمن الحراشي التي يولد فيها لاز آخر تختفي فيه كل ملامح اللاز الأول الآثم لينقلب إلى النقيض. حينما يشبه الراوي مولده الجديد هنا بمولد على شاكلة مولد سيدنا المسيح عيسى ابن مريم عليه السلام، و هذه أول خطة في سلم التسامي الذي يشيده المجتمع لهذه الشخصية المجنونة فيقول أحد أفراد مجتمع الدراويش: "اللاز تحدث عنه سيدي علي بن الحفصي و قال: لا يموت و لا يفنى و لا يكذب. اللاز قالوا: كل شعرة من شعراته مباركة و زكية. خرج سيدي عبد القادر على أمه في الليل، أيقظها ثم أمرها بالنوم، فعل ذلك ثلاث مرات، ثم هتف فيها : أنت أمي و أم جميع الأولياء و الصالحين . لم يطل بها الوقت حتى ولدته"(42).

يشكّل المجتمع ذاته و يرسم حدود مستواه الحضاري و الثقافي حينما يشكّل مجنونه المركزي الذي يعلنه قائداً روحياً يسير خلفه بكل أطيافه. حيثرلا نكون أمام شخصية مجنونة مرفوع عنها القلم فحسب بقدر ما نجد أنفسنا بإزاء صورة ولي صالح لم يولد من حبل طبيعي بل من حبل روحاني، من رؤيا رأتها أمه فتمثل لها سيدي عبد القادر في منامها

و بثه في رحمها، و لعل اللاز هو نسخة متأخرة عن سيدي عبد القادر في منظور مجتمعه: "اللاز بقي في بطن أمه عدة قرون. لا تسع سنين. لا سبعاً. لا سنة

و تسعة أشهر. لا بضعة أشهر لا غير. ستة أو ثلاثة أو شهراً و احداً. اللاز ولد أسبوع و ليلة.

اللاز ولد كن فيكون. قالها سيدي عبد القادر. أنت أمي و دخل بطنها و خرج رضيعاً يبتسم ((أمر الدم الذي في صدرها أن يتحول إلى حليب فصار)) رضع و خرج

يسجل أحوال الدنيا"(43). هكذا يتسلل الجنون الذي استقاه الفرد من مجتمعه، فيستعيده المجتمع في صورة رهبانية و قدسية، إننا أمام مشهد مجتمع يصنع جنونه و مجانينه في صورة مدنسه ليستعيدهما معاً في صورة مقدسة. إنه الجنون المتحول و المتبادل بين الشخص

و مجتمعه الذي انتقلت إليه عدوى جنون بدأ فردياً يخص اللاز، و ما لبث أن صار جماعياً حين تلقفه المخيال الساذج لأهل القرية.

ب- الوظيفة التشاكلية في سيميائية الجنون المتبادل

تنتقل عدوى اللاز كالهشيم في مجتمعه، و يطير خبر شخصيته الخارقة في كل أرجاء القرية، باعتباره أحد المرابطين و الدراويش المقدسين المرسلين لخير البلاد و العباد، و سرعان ما اتخذ في مخيالهم صفات فوق بشرية، مما يوحده مع وظيفة و طبيعة القناع، و سنشهد أداءه لهذه الوظيفة بصورة حرفية حينما ينطلي سحره على الجميع فيلفهم في جنونه، فلا نعود نميز من هو المجنون بالضبط. و هي استراتيجية تعمية لها أبعادها الدلالية و المزية و مكانتها الاستراتيجية في مسار أحداث الرواية.

و ها هم يحتضنون شخصية مجنونهم المركزي و يتبنون جنونه و يجنون معه، و هنا تنتقل العدوى كما في تنويم مغناطيسي من الفرد إلى المجتمع بصورة تشاكلية : " عندما يعود إلى كوخ أمه ... يجد بعض العجائز هناك يقمن بخدمته ، يوقدن الشموع، و يذررن البخور في النار...- مرحبا بك سيدنا - نورت المقام سيدنا - هل يسمح بالزيارات سيدنا... يزمجر بندائه دون أن يلتفت إليهن. متيحا لهن فرصة إطلاق الزغاريد الحارة. إنهن يفهمنه في جميع الأحيان و الحالات يخيل إليهن أنه قال كلاما بليغا"(44). و هكذا يتحول مجتمع السذج إلى دراويش، لكن دون أن يتحولوا إلى لامنتمين لأنهم تبع للاز و ليسوا مثله. فهم يكتفون باتباع جنونه دون أن يفهموا أو يحاولوا الفهم. مكتفين بجعله قائدهم الروحي الذي يسوقهم بجنونه حيثما شاء. و هم في ظلمات زيغهم يعمهون.

إنها صورة طقوسية نمطية توحي باستشراء وهن ثقافي و حضاري يحمل صورة فانتازمية(45) تحول فيها الجماعة هزائمها إلى انتصارات، و آلامها إلى لذات. فصار اللاز لديهم نوراً يضيء ظلمات نفوسهم كلما ساورهم العجز في مواجهة واقعهم المرير: "عادت المرأة إلى الخلف منحنية كأنها في حضرة ملك الملوك... تقدمت امرأة أخرى منحنية بدورها في

يدها مبخرة. طافت بها سبع مرات باللاز و شجرة الخرنوب التي كان يلتصق بها ثم واجهته محافظة على انحناءتها . قبّلت أطراف قشابيته في شغف و راحت تتضرع ... يا سيدي يا شفيع المغلوبين، الملائكة تسبح لك و الروح و الجن و العفاريت، تخدمك مطيعة ذليلة، و النجوم و الكواكب تنتظر كلمة منك لتعلن على ساعة الفناء. يا من لم يكن لك أب أو ولد. و لا أم و لا سند، يا من خرجت من شعاب الخلود جسداً يضم كل أرواح الطاهرين و الصالحين. يا ولد سيدي عبد القادر الجيلاني، يا سيدي اللاز، يا سيد الخير، يا مولا البرهان. جئتك. قصدتك. و ليس لي من مقصد. أستغيث بك و أستجير. ألطف بي و بالسبعة الذين ورائي يا سيدي اللاز"(46). و من هنا حق لنا التساؤل: من هو المجنون الحقيقي، اللاز أم المجتمع الذي يتّبعه؟

فإذا كانت عدوى الجنون قد انتقلت من اللاز إلى المجتمع فإن العملية قد تمت بنجاح، و الرسالة قد بلغت مستقرها و مقامها، و القناع قد أدى وظيفته الإشارية و الرمزية بحيث تم تبني المجنون و جنونه بالكامل من طرف الجماعة، مما يعزز طرحنا في أن المجنون المركزي ليس آية مرض فرد، حينما تلتف حوله منظومة حضارية و ثقافية و يحتضنه الوعي الجمعي.

ج- سيميائية التسامي La transcendance و نزع القناع

حينما تكتمل ولادة اللاز المطهر، و المتسامي، و يكتمل جنونه و دروشته و تنتقل عدواهما إلى المجتمع، تبدأ هذه الشخصية الفانتاستيكية في التحليق في عوالم ميتافيزيقة مفارقة لواقع الناس و المجتمع، ملؤها السرمدية و الأزلية و تلاشي الحدود و العدمية. فنشاهده في صورة طوباوية لا تتحقق إلا كرؤيا حلمية أو في حالات غيبوبة صوفية، أو نيرفانا بوذية، يحل صاحبها في اللازمان، و يسكن اللامكان: "إنه في غرب الغرب حيث لا نور إلا نوره. و لا صوت إلا صوته. و لا رحمة إلا رحمته"(47).

و نجده تارة أخرى في بعد متلاشٍ يعانق كل الأزمنة و ينتحي كل الأمكنة في آن: "اللاز كائن و غير كائن. كائن حيثما حللنا و ولينا وجوهنا. اللاز يملأ الدنيا. هنا في الجزائر، هناك في المغرب، في تونس، في مصر، في الهند، في السند، في كل مكان لم تقم فيه ثورة العدل، و في كل موطن يذبح فيه زيدان.. و غير كائن لأننا لا نستطيع أن نشخصه في فرد معين. لا نستطيع أن نلمسه أو نحدق فيه، و لا أن نعطيه ملامح معينة. إنه أنا و أنت ،

و كل الناس، و هو في نفس الوقت لا يمكن أن يكون أنا أو أنت أو أي أحد آخر. اللاز حق و غير حق"(48). إنه شخصية بالغت في اللاانتماء حتى صار تعيينها ضرباً من المستحيل، بل يتحدد تماماً غي خانة عدم التعيين.

أما عالمها الذي تعيش فيه فلا يمكن إلا التكهن به، أو استحضاره على سبيل الافتراض و الإمكان و الإيهام:" اللاز يوهم الناس بأنه هنا، أمامهم، في هذه الدنيا الغرارة ثم يسافر. في غرب الغرب تماما، حيث لا صلة هناك بهذا العالم الفاني. هناك حيث الظلمة في الأصل. تقام الحفلات النورانية. يلتف بسيدنا حشد كبير من قوم لا يشبهوننا، و لا يضطرون لاستعمال اللغة، أو حتى إلى الالتفات إلى بعضهم. يتوسطهم في الهيئة التي خرج بها من بطن أمه. هيئة نورانية محضة. يتنور غرب الغرب، و يزول الدجى. يختفي"(49).

يدخل اللاز و مجتمعه أو بالأحرى يدخل بمجتمعه و يقوده في دهليز من العماء و الظلامية حيث يتعقد المشهد و يبلغ أوج تأزمه حين تغيب الحلول و ينغمس الجميع في جنون لا خلاص منه.

هكذا يدثّر الطاهر وطار بطله المجنون في هالة من القداسة، تحت قناع الدرويش الذي فارق العالم الأرضي المدنس و عانق بغموضه عالم السماوات المقدس. فانقلب الميزان حيث ارتفع اللاز الذي كان مدنساً في طفولته و شبابه إلى مصاف القداسة في كهولته، بينما انحدر المجتمع الذي كان يتعالى على سلوكات اللاز العدوانية و الدنيئة، و صار أدنى منزلة من اللاز نفسه. في لعبة استبدال أو تبادل للأدوار. لا يمكن أن تخلو من دلالة ضمنية تشير و لا تعبّر، تومىء و لا تصرّح بمكنونها الذي يحمل مقولاة ضمنية يلح الطاهر وطار على تبليغها رمزاً و إحالة و سيمياءً. لا تبوح بمكنون إحالاتها في أي قراءة بغير طرائق التأويل، و التفكيك و إعادة البناء.

لا تحل عقدة الرواية إلا بحل عقدة صاحبها الطاهر وطار نفسه أي بشفاء بطله اللاز من مرضه، و جنونه و دروشته، و هذا ما يُقِرُّ به الروائي حينما يتدخل في جملة طريفة و غير متوقعة في هذه الرواية رواية حينما صرّح على لسان راويه قائلاً: "اللاز مسكين مريض. مليون جميلة لا تستطيع إيقاظ مشاعر اللاز. و سيظل الطاهر وطار يعاني عقدة الشعور بالذنب ما لم يستيقظ اللاز"(50).

و هذا يعني أن المؤلف عازم منذ البداية على أن تكون هذه الرواية هي رواية استيقاظ اللاز و انتقاله من حالة السلب إلى حالة الإيجاب.

و كما لو أنه نزع كل الأقنعة السابقة، يعلن اللاز – مثلما أوحى به الطاهر وطار في بداية الرواية(ص 28)- استيقاظه و شفاءه النهائي ليستعيد وعيه بالعالم:" عمَّ نبأ استيقاظ اللاز، القرية بسرعة فائقة. كان الدليل اليقين، لمن يعلن استيقاظه، أنه غير ثيابه. نزع القشابية المزيفة بالحرير الأحمر. ارتدى بدلة عصرية أعطاها له الشيخ مبارك. حلق ذقنه. قص حتى شعر رأسه. زار كوخ زيدان أول ما زار. كان يسلم على سكان القرية، كأنما يلتقي بهم لأول مرة. كان يسير و يلتفت كأنه غريب"(51). توحي الكلمة الأخيرة بأن اللاز ما عاد غريباً الآن، بعد الشفاء من كل أمراضه، بعد الاستيقاظ من غيبوبته، بعد العودة من رحلته الميتافيزيقية المجهولة. أي أنه شفي أخيراً و انمحت فيه ملامح اللاانتماء. التي قطعت صلته بالمجتمع، و استيقاظه :" يوحي بزوال كل هذه التناقضات، و لا يبقى من ((الزمن الحراشي)) إلا الأقوى و الأنفع و ذلك من خلال استحضار الذاكرة الشعبية بواسطة المثل الشعبي السائر((ما يبقى في الواد غير احجاره))"(52) و هو تفاؤل بمجيء عهد اندثار ترسبات أزمنة الرجعية. و لا يدوم في النهاية سوى الحق و الصح: "و قد شرح أكثر من ذلك حجارة الوادي بأنها الصح، الحق. و اللاز إلى يومنا هذا يهتف بهذا النداء الثوري المتفائل"(53).

و شفاء اللاز من مرضه، و استيقاظه من غيبوبته، و عودته من رحلته، كان إيذاناً بتوقف هذا النداء، و توقف نداء "ما يبقى في الواد غير احجاره" دلالة على أنه قد رضي أخيراً بالعودة، كأنما استجيب له، و ذهب غثاء السيل أخيرا، و حل عهد جديد يبشر بما كان ينادي به البطل. لذلك ينزع قناع الجنون و المرض و الدروشة و يلبس بدلة جديدة،

و يرمي بزمن الرجعية و اللاانتماء، فقد حل عهد قرر فيه اللاز أن لا يبقى لازاً و أن ينتمي و يعود من رحلة قطيعته مع الناس، و آية الانتماء أن يباشر فور عودته ما عليه من واجبات: "وقف في ساحة الشهداء، أكثر من عشر دقائق، تأمل العلم كثيراً و رفع حاجبيه تعجباً. كأنما يقول: سبحان الله العظيم. أيكون قد حدث هذا بكل هذه السرعة؟"(54).

إنه عهد جديد يبشر بميلاد جيل جديد تمحي فيه ملامحه السابقة، و لعلها حانت اللحظة كي نستقصي مفهوم اللاز، و نستمع لإجابة الطاهر وطار نفسه حين يفرد أمامنا المعاني المتعلقة بمشروعية لاانتماء بطله؛ جنوناً و مرضاً، و غيبوبة عن هذا العالم: "في كل قرية و في كل مدينة لاز. و لا يعقل أبداً، أن تبقى قريتنا بلا لاز (...) أن اللاز هو الشعب. و أن الشعب هو المستقبل. و أن الإيمان بالمستقبل، هو سلاح كل مناضل و مناضلة"(55). و من هنا تنتثر تباعاً المعاني المتعلقة بمشروعية وجود اللاز و رمزيته في العالم الروائي تاريخاً و فناً، و من هنا نتعرف مشروعية قرار استيقاظ اللاز من غيبوبته، و عودته من رحلته، و شفائه من عقدته و مرضه و جنونه في آن.

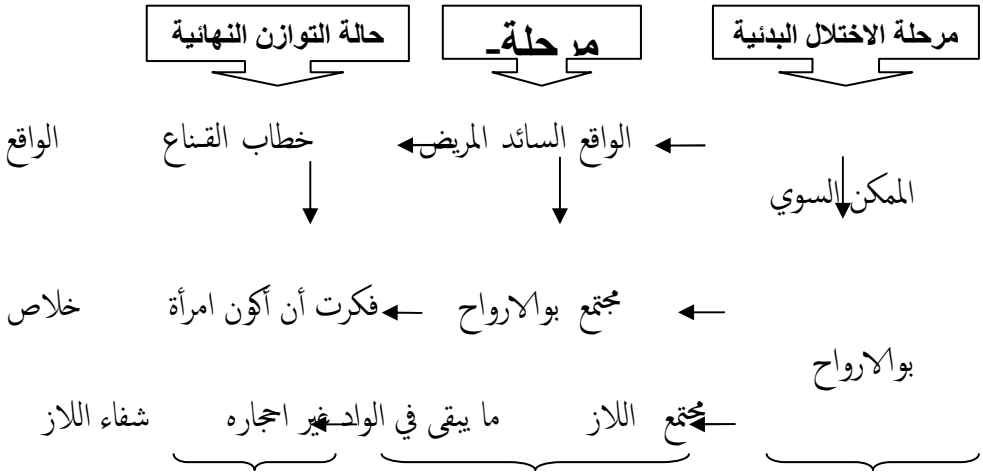
لهذا فعبارة ما يبقى في الواد غير احجاره التي يكررها اللاز كاللازمة لم تكن اعتباطية بل هي أيقونة تقدح المجتمع و تدينه و تنذر بانجراف غالبيته كغثاء السيل. بينما سيكتب البقاء للوجه الأصل مهما كان القناع الذي يحل فيه، و مهما تقلبت صروف الدهر. و بالتالي فنداء اللاز نداء اجتثاثي جاء ليقتلع القناع ذاته و يلغي هيمنته.

و ما فشل مجتمع اللاز في فهم مقولته:" ما يبقى في الواد غير احجاره" إلا دليلا على تراجعهم و نكوصهم في فهم واقعهم. و رؤية مستقبلهم . و لعل صيغتها المتجهة تماماً إلى المستقبل هي ما يعزز دلالتها كمؤولة سيميائية رامزة إلى خطاب استشرافي يخاطب الغد. تماماً كما خاطبه بو الارواح في الزلزال.

و إذن ليس لسان المجنون هو من كان يتكلم بل لسان العاقل، و بالتالي ليس القناع بل الوجه الذي ينادي من وراء قناع جنونه. ينادي بهجاء مجتمع مترنح يهدده الزوال لهشاشة قاعدته، و سذاجة ذهنيته و رجعية عقليته. لكنه خطاب بصيغة المستقبل ، الذي يبشر بروح الجيل القادم. و آية ذلك أن الوجه في النهاية هو من ينتصر و يرمي بقناع الجنون و يشفى اللاز من مرضه، و يستفيق من غفوته. ليتركنا الطاهر وطار أمام مقولة منفتحة في نهاية الرواية يقولها المجتمع و ليس الفرد مؤداها:"و الآن و قد شفي اللاز الذي كان مركزنا و كنا متحلقين حوله كولي صالح، نبث إليه عجزنا و شكوانا. الآن و قد استفاق و عاد عاقلاً و نزع قناع الدروشة و الجنون، ماذا سنفعل نحن الذين كنا متعلقين بتلابيبه و نصدق نبوته و نسير خلف جنونه". هؤلاء هم من عصف بهم الواد و لا شك

لأنهم لا يمثلون حجارته الأصلية التي لا تقتلعها السيول. ذلك أن انجلاء قناع الجنون عن اللاز هو انجلاء الوجه الزائف الذي سيزول و يزول معه من تعلق به. فالخطاب كان معكوساً إذن في الروايتين ، باطنه مرض الفرد و ظاهره مرض الجماعة في الروايتين لكن حالة الشفاء هي التي تختم المشهدين في الروايتين .

فعندما يشفى اللاز من جنونه بعدما مر بمرحلة القناع يترك المجتمع معلّقاً تماماً مثل بوالارواح الذي تركة وطار معلقاً في نهاية رواية الزلزال بعدما مر بمرحلة القناع بدوره . فينتهي بنا المشهد على شاكلة الخطاطة التالية :



فكل مرحلة سلبية مرضية لا تجد حلها و شفاءها إلا بالمرور عبر قناع الجنون كوسيط ضروري للاستقرار على توازنها الذي ينتهي في الروايتين بوضع معلق سواء للطبقة الإقطاعية في صورة بوالارواح أو مجتمع اللاز في رواية العشق و الموت في الزمن الحراشي.

II- المؤولات السيميائية للقناع عند الطاهر وطار

1- قناع الجنون و مؤولاته في رواية الزلزال

يعمد الطاهر وطار في صناعة أقنعته الروائية إلى جعل شخصيته البطلة و هي الشخصية القناع، مركزاً ليس لتشكيل عالمها من حولها و إنما لهدمه و تدميره، كي يتسنى لها بناء عالمها البديل على أنقاضه و لا تتم عملية بناء العالم المصطنع إلا بهدم و تقويض العالم السائد لاستحالة التقاء العالمين معاً، أو كما قال جان بودريار الذي أسسنا المدخل النظري على مقولاته: "توليد نماذج لواقع بلا أصل و لا واقع: واقع فوق واقعي (...) و ليس المقصود محاكاة و لا تكراراً، و لا حتى مسخرة، بل المقصود استبدال الواقع برموز عنه، أي بعملية ردع لكل سيرورة واقعية (...) تقدم كل رموز الواقع و تقطع عليه طريق كل تقلب أو مغامرة طارئة، وهكذا لا تعود أمام الواقع أية فرصة لأن يقع "(56). لنجد أنفسنا في هذا الوضع الجديد أمام واقع مصطنع يمنع مرة و إلى الأبد عودة الواقع الأصلي إلى الوجود.

و هذا ما قام به بوالارواح في رواية الزلزال. حين وجد نفسه في واقع مريض يلف وجوده - و هذا ما سماه جان بودريار توليد نماذج لواقع بلا أصل- ما يعني أننا إزاء بطل مضاد للواقع، يحمل معول هدم لتقويض عالمه، أو على الأقل تقويض كل مظهر إيجابي فيه، و لعل المؤولة السيميائية الأولى لعامل الهدم هي عنوان الرواية [الزلزال] أي أننا بصدد خراب لمدينة قسنطينة بكل معالمها كما لو أنه أصابها زلزال. و هو الواقع فوق الواقعي الذي يهجس به البطل بوالارواح، و أحسب أنه بطل مكلف بعملية وحيدة هي تحيين الزلزال و خلق أسبابه و علله. و خلق ظروف توجب حدوثه و لو في مخيلته.

و ها هو يصف طبيعة الزلزال الذي يسكنه، بل يتحين حدوثه و يحس به:" الزلزال إحساس، يتقدم أو يتأخر أو يأتي في حينه، بالباي أحس به، نينو أحس به، سعدان يحس به. و أنا.. أنا أنتظره"(57). وهنا تظهر ملامح القناع المناسب للقيام بهذه المهمة الخطرة و ما عليه في مرحلة قادمة سوى تهييء عالمه كي يتم له ما أراد، و يتحقق الزلزال.

فالصورة السوداوية و المتهتكة لقسنطينة ليست أصلاً إذن بل هي المصطنع الذي جاء به بوالارواح و من ثم راح يشكل به عالمه لأنه لا يرى سوى تلك الزاوية المظلمة من تحول

المجتمع. فالمرض و الجنون هو القناع الوحيد الذي يخوله خلق واقع زلزالي مصطنع، و هو سبب خروجه من المجتمع الذي جعلنا الطاهر وطار نراه بعين بولرواح الزائغة، و نشم الروائح الكريهة بأنفه، و نستمع لوساوسه و عقده من داخله في تمتماته و تعوذاته.

و بالتالي كنا بالأحرى أمام قسنطينة المصطنعة من طرف بوالارواح و ليس مدينة قسنطينة الأصلية. و إن كانت الشوارع و الأزقة فيها تحمل نفس الأسماء.

و هكذا يتهيأ للروائي خلق شخصية بوالارواح بقناع سوداوي هدام من أجل تسميم العالم و تقويضه، بدءاً بنعت مدينة قسنطينة بأقبح الصفات تمهيداً لهدمها. و ها هو يبرر نزعته الهدامة و موجبات الزلزال لمدينته الملعونة :

أ- موجبات الزلزال (معاول الهدم)

يبرر "بوالارواح" نقمته على قسنطينة بعدائها للعلم المقدس، و اللغة العربية و تعاليم الدين الحنيف و هو أول معول يشهره في وجهها و يوجب من ثَم خرابها في قوله :"فيوم كنا نعمل بدافع العروبة و الدين و بضمير العربي الحر إلى جانب ابن باديس و أهل الفضل و العلم من صحابته و تلاميذه، كنا نعمر و لا نخرب، نعمر الألسنة بلغة الضاد و لغة القرآن الكريم، نعمر الأفئدة بالدين، و بالحديث و السنة و ما كان عليه السلف. و قبل أن نحقق مهمتنا أضرموا النار في الحياة، و ها هم بعد أن خرجت فرنسا يخربون علية المدن, و يخرجون إلى الريف ليقضوا على ما تبقى من خياره و أشرافه و صالحيه"(58).

يتقمص بوالارواح دوره، و يجسد ما أملاه عليه قناعه حتى صار الكابوس حلم يقظة يراه رأي العين و ها هي قسنطينة تتهاوى أمام ناظريه و لكن هذه المرة تحت معول الأصالة و الوفاء للأمجاد: "قسنطينة الحقيقية انتهت. أقول زلزلت زلزالها.لم يبق من أهلها أحد كما كان. أين قسنطينة بلباي و بلفقون و بن جلول. و بن تشيكو. و بن كراره؟ زلزلت زلزالها. زلزلت زلزالها. و حل محلها بوفناره و بوالشعير و بو الفول و بوطمين و بو كل الحيوانات و النباتات.

لكن زلزال هذه المرة كبير. كبير جداً سيشمل الداخل و الخارج سيكون كما وصفه سبحانه جل و علا"(59). و يبدو أن هذه الصورة لم تشف غليله فعزز زلزاله بمعول أخير

هو وابل من الدعوات بالهلاك، و بالزالزال الذي فوض نفسه كي يوجه مساره بيده :" أرحها من الرعاع الذين يدنسونها بأبدانهم النجسة و بأفعالهم المنكرة، سلط عليهم {طَيْراً أَبَابِيْلَ تَرْمِيْهِمْ بِحِجارَةٍ مِنْ سِجّيلْ}(60) ابدأ من هنا من الأسفل واصعد إلى قلبها و طهره (...) سلط الخصي على رجالهم، و العقم على نسائهم، حتى ينقرض نسلهم"(61).

لا تعدو أن تكون هذه المعاول مجرد أحاسيس باطنية، أي أنه لا يصرح أو يجاهر بها في العلن. و بالتالي فقد حُكم عليها أن يبقى عملها بالداخل أي أنها تمارس هدمها داخلياً، بحيث لا تهدم معالم قسنطينة داخل بوالارواح فحسب بل تهدم بالتوازي معالم السواء في شخصيته، و تقوده في شكل هواجس إلى تخوم الجنون.

ب- اصطناع حالة الزلزال (من الهدم إلى البناء)

حينما يصبح هذا الإحساس ملازماً لـ بوالارواح يقص علينا "الطاهر وطار" الرؤيا المأساوية لبطله التي تحكي كابوساً مفزعاً لا يراه إلا بطل نكادي ذي رؤية هدامة و نوازع انتقامية كـ"بوالارواح" حينما يتصور مستقبلاً يحمل إلى مدينته الآثمة زلزالاً ربانياً يصف حالته بقوله: " في حالة حدوث الزلزال ستكون هذه الطرقات و هذه الساحات أخاديد و شقوق عظيمة"(62).

و يواصل سرد حلم يقظته المدمر " في حالة الزلزال تتحول هذه الساحة إلى بالوعة تدفع غرباً و شمالاً إلى سيدي مسيد و تدفع شرقاً و جنوباً إلى سيدي راشد"(63).

و يروي في مقطع آخر لهذه الصورة الزلزالية المفزعة التي يراها تقترب من قسنطينة شيئاً فشيئاً: "بعد لحظات يذوب الجزء الغربي، يلجأ الناس إلى الجزء الشرقي فينعدم التوازن و ينحدر بدوره، تنقلب الصخور على بعضها مختلطة بالعظام و اللحم

و الدم، و الزيت و السكر و الصابون و السميد، تنفجر قوارير الغاز و تختلط خيوط الكهرباء و ترتفع ألسنة النار إلى عنان السماء ممزوجة بالغبار و الدخان، تنتهي حكاية مدينة فاجرة آثمة لا يشتغل الناس فيها سوى بسرقة بعضهم البعض و بالزنى"(64).

الآن و قد صارت الصورة واضحة في عينيه، ها هو يقوم ليوجه مسار الزلزال عبر معالم قسنطينة عندما تحين ساعتها:" حين تتحرك الصخرة، حين يحدث الزلزال المهول، يهوي خزان البنزين إلى وادي الرمال و يصب فيه بنزينه لتشتعل النار متمكنة في كل مدخرات قسنطينة مرتفعة إلى السماء (...) سيدي راشد يمتص الجزء الأسفل من المدينة، و سيدي مسيد يمتص الجزء الأسفل و لن يبقى إلا ما كان مسطراً على الورق من تاريخ، أو في اللوح المحفوظ من آثام"(65).

يواصل بو الارواح عملية هدمه لعالمه بكل ما أتيح له من وسائل بعد أن اشتد سعار جنونه موزعاً اللعنات على الجميع هادما حتى القيم الإيجابية و المتفائلة المعلقة على الشوارع و الجدران:"قابله مقهى معلق في الطابق الأول، ينبعث منه ضجيج اللاعبين، و دقات الحجر، و تمتم عندما قرأ على لافتته عبارة (مقهى الانشراح).

- لا شرح الله لكم صدرا "(66).

و هاهو يطلب المدد من الأولياء و الصالحين في نفس أخير لتنفيذ مهمته التي وقف عليها حياته: "عندما يقبل سيدي راشد وعدتي و يستجيب لدعوتي مختاراً الحل الثاني؛ يلتئم الأخدود العظيم و ينسد مجرى الوادي، يقوم سد مأرب، يتجمع الماء و يتجمع، و يصعد و يصعد، تهوي الأشجار و تتذاوب المباني الطينية، تفتك الأكواخ، يمتلئ الجرف و يحدث الطوفان"(67).

و عند حدوث الطوفان و تزلزل الأرض زلزالها يرى بوالارواح:" الناس يركضون، الناس يتكورون، مع الصخور، جثث الأطفال تتحول إلى شرائح، قوارير الغاز تنفجر خزان القمح يذوب، البنزين يسيل، النيران ترتفع، ألسنة اللهب تتعالى، الجسر يبتعد، الصراخ يصل إلى هنا(...) الأخدود يمتلئ، سيدي مسيد يختفي، باردو يمحي، مزبلة بولفرايس تتصل بباقي المزبلة، الأرض تستوي، قسنطينة ذابت، قسنطينة لم تكن"(68).

و يتسلح أخيراً بأقوى خطاب مستقبلي هو الخطاب القرآني المنذر بقيام ساعة الزلزلة في الآية الكريمة: { يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَ تَضَعُ كُلُ ذاَتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَ تَرىَ اَلنَّاسَ سُكَارىَ وَ مَا هُمْ بِسُكَارىَ...}(69).

تتكرر هذه الآية مكتملة حينا و متصرفاً فيها أحياناً أربع عشرة مرة، مما يوحي بقوة الوعيد الذي يحاكي الوعيد الإلهي من جهة و القوة التعبيرية التي تجعل من هذه العبارة (الآية) أحد أقوى المؤولات السيميائية المبأراة و التي تتجاوز حدود العبارة و المدلول الآني متوجهاً إلى رصد واقع محايث للواقع بلسان الخيال القرآني الحامل لأقوى معاني الترهيب بساعة القيامة و أهوالها.

إنه عالم مصطنع مصاقب لصانعه. و هذه هي مهام البطل بوالارواح ذو القناع الإيجابي الذي قيل بأن له مرجع في الواقع(70). و الصفة الإيجابي هذه ليست حكماً قيمياً بالامتياز بقدر ما هي سمة تقنية للاضطلاع الشخصية بدورها و هيكلتها على نحو يجعلها قادرة على صناعة عالمها. لتصل بنا في النهاية إلى صيغة تأويلية تحدد المغزى من وراء قناعها و قدرتها على هدم و اصطناعها عالمها، غير أنه في حالة وبالارواح لا يتم بناء العالم إلا بالخلاص من هذا البطل الهدام . و لعله أيقن بأنه هو نقطة النشاز الوحيدة لذلك يقرر أن ينتحر و يخلص العالم من طبقته، و قد هَمَّ بذلك و ماكاد يفعل حتى انتهت الرواية منفتحة على انتحار عنصر الهدم و معاوله، و هي مؤولة سيميائية ضافية تؤشر على نهاية عهد و بداية عصر تنمحي فيه هذه الفئة الهدامة و جنونها من المجتمع الذي ينتظره عهد آخر مختلف بعد الزلزال، و ليس يوجد بعد الزلزال إلا عهد البناء و دبيب حياة بملامح جديدة لبلدة فتية تنهض من رمادها و ترمم خرابها.

2- قناع الجنون و مؤولاته في رواية العشق و الموت في الزمن الحراشي (حركية الهدم و البناء):

بحركة تبدو عفوية و تلقائية، يصنع اللاز - و هو الشخصية المجنونة في الرواية- مجتمعاً يقدسه و ينقله من الوضع المدنس إلى وضع مقدس، فبعدما صنع اللاز مجتمعه (مجتمع الدراويش) الذي انتقلت إليه عدوى الجنون و صار اللاز المجنون قائدهم الروحي يقوم هذا

المجتمع في حركة عكسية بصناعة اللاز و ينقله إلى عالم الغيبيات و يسكنه فضاء الأساطير فيحتل مكانة رهبوية في مخيالهم الجمعي حتى لا يفرق القارئ في غمرة هذا الجنون المتبادل من ولد الآخر هل اللاز هو من صاغ المجتمع على شاكلته، أم أن المجتمع هو من صاغ اللاز و شكله؟ هو هل أن انتقال اللاز كان من المدنس إلى المقدس أم من المقدس إلى المدنس، أي من السلب إلى الإيجاب أو من الإيجاب إلى السلب و هذان السؤالان يطرحان على اللاز كما يطرحان على المجتمع الذي يعزره.

و هو تماه آخر بين البطل المقنع و عالمه المصاقب. فلولاً وجود هذا المجتمع الساذج لما صار اللاز مجنوناً مركزياً و لما احتل هذه المكانة القدسية في مخيالهم. و لو لم يوجد اللاز في هذا المجتمع لما كان لمسار السرد أي اتجاه.

لكن إذا أخذنا هذه الحركة المتبادلة أو الجنون المتبادل كمؤولة سيميائية فسنعثر على تلك السمة الخفية التي يحكيها هذا الوضع الجنوني المتبادل؛ لنقع على ذلك التلاحي المتبادل بين اللاز و مجتمعه، حيث إن واقع الرواية ممثلاً بالمجتمع القروي يمحو اللاز من مجتمع الأسوياء و ينقله من دائرة الوجود بين العقلاء إلى دائرة الدراويش و المرابطين الروحانيين، أي من عالم الواقع إلى عالم الروح، و من حالة الوجود إلى حالة العدم، لذلك يحمل اللاز المسحاة أو الممحاة و يمحو المجتمع من دائرة الوجود و يلقي به إلى الوادي ثم يخاطبه ممهداً إياه بمقولته العدمية:" ما يبقى في الواد غير احجاره" كأنما يضعه على محك الاختبار و يخاطبه بمقولة كن أو لا تكن. التي يلوّح بها المثل الشعبي السائر.

و إذا كان سلاح بوالارواح معولاً يمهد به للزلزال المدمر في عملية هدم عالمه فإن اللاز في رواية العشق و الموت في الزمن الحراشي ينظر كسابقه إلى المستقبل لكنه يتوعد أهل عالمه بسيل العرم الذي لا يبقي و لا يذر، إلا ما كان أصيلاً من جنس حجارة الوادي في مقولته الوحيدة: " ما يبقى في الواد غير احجاره". و هذه المقولة لا تحاكي المعول في عملية هدمها بقدر ما تحاكي آلة ماسحة أو مسحاة لا تبقي خلفها إلا ما هو أصيل و ثابت.

و هنا يتكشف قناع الجنون على بطلين جاءا لأداء مهمة تقوم على البناء و الهدم أحدهما بمعول و الآخر بمسحاة، صورة ليست معطاة مباشرة في النص و إنما استعنا بالقوة التأويلية للعلامات النصية، فولّدناها بما توافر من مؤولات قناع الجنون، الذي كشف أيضاً

في خطاب البطلين أن كلاهما يستعين في أداء مهمته - إضافة إلى قوة الآلة التي يحملها- بكارثة طبيعية يحملها إلى عالمه.

و كما فعل صنوه بوالارواح في رواية الزلزال يستدعي اللاز بطل رواية العشق و الموت في الزمن الحراشي كارثته طبيعية هو الآخر، و التي ليست زلزالاً مدمراً بل سيلاً جارفاً سيمسح قاع الوادي إلا من حجارته. و هنا نتبين استراتيجية اللاز في تقويض عالمه عبر مقولته الثايتة:" ما يبقى في الواد غير احجاره" التي توحي بسيماء مسح غايته البناء، ذلك أنها مقولة هدم و بناء في الوقت ذاته من حيث حملها للأداتين [ما] أداة النفي و [غير] أداة الحصر بمعنى [إلا] و بينهما الشيء المنفي ثم المحصور على وجوده هو [البقاء] في عبارة [ما يبقى في الواد غير احجاره] أي أننا أمام صورة تمسح المشهد من كل العوالق و الموجودات و تنفي بقاء أي شيء. غير أنها تستدرك النفي بالحصر، و تستثني البقاء و تقتصره على شيء واحد هو حجارة الوادي؛ العنصر الذي يحمل مؤشر البناء و البقاء. ضف إلى ذلك أننا لا نعدم الاستفادة من جاهزية معنى الحجارة التي كانت منذ الأزل و لا تزال عنصر بناء في حياة الإنسان، و هي المعنية بالهدم أيضاً. لذا نجدها البنية الوحيدة التي يقوم عليها مؤشر البناء في الروية التي تنتهي بوقوف اللاز بعد شفائه على حجارة أخرى و هي حجارة مقبرة الشهداء، إيذاناً بانتهاء حقبة جرفها الوادي، و بداية مرحلة جديدة تبدأ مسيرة بنائها انطلاقاً من رفاة و أنقاض المرحلة السابقة.

و إن اختلف قناعا الجنون في تأثيرهما على مصير البطل و قيمته في روايتي الطاهر وطار موضوع مدونتنا، فإنهما قد تطابقا من حيث وظيفة مؤولاتهما السيميائيتين و هي وظيفة الهدم و البناء التي تعددت أشكالها و مقولاتها و نتائجها التي منحتنا صورة نموذجية عن اشتغال قناع البطل و اصطناعه في الخطاب الروائي .

نتائج الدراسة:

نخلص في نهاية هذه الدارسة إلى مجموعة من النتائج النظرية و التطبيقية نوجزها فيما يلي:

أولاً - البعد الواقعي للقناع

1- دوره الإيجابي

يشير تعريف رينيه جيرار في الصفحة الأولى من هذه الدراسة، إلى أن قناع رغم أنه لا ينسب لشخص محدد بعينه إلا أنه واكب الإنسان منذ القدم، و قد استُعمِلَ بادئ الأمر كطقس ديني واكب المخيال الأسطوري للإنسان البدائي و عشيره الطوطمي الأول، لكنه كظاهرة فنية ارتبط بظهور المسرح اليوناني مع بداية القرن الخامس قبل الميلاد. و كان ذلك أول انتقال له من مظهره الديني إلى مظهره الفني.

في الواقع المرئي هو آلية للتخفي، حينما تجبر الحاجة العقدية(نقاب المرأة)، أو العاداتية (النساء المحافظات، الرجال في قبائل الطوارق)، أو القهرية(مرض، إصابة في الوجه، مرتكب العار في قومه)، صاحبها على تغطية ملامحه بموجب إلزام خارجي.

في واقع الحياة الباطنية من أشهر ضروب القناع: التظاهر بمظهر الغير قصد السخرية، و صناعة اللعب، إذ غالباً ما يكون المتظاهر شخصاً عالي الثقة بنفسه، ميالاً للفكاهة و روح الدعابة، لا يهرب من مواجهة تبعات ألعابه، و لا يقصر في أداء دوره في المجتمع، و لا يهرب من مواجهة حقائق واقعه، مما يعزز من معرفته الكاملة بتميز شخصيته، و إدراكه لوجهته في الحياة برؤية واضحة.

2- دوره السلبي

في الواقع النفسي المرضي؛ هو ملاذ للهروب من مواجهة الحقائق التي يغطيها صاحبها بحيل القناع، و التظاهر بما يخالف الواقع، بغية خداع الآخرين و إيهامهم بواقع زائف يخفي الحقيقة، و قد ينجح صاحبه مؤقتاً للوهلة الأولى، لكنه مثل الكذبة و خدع السحر سينقلب على صاحبه في نهاية المطاف، و قبيل استفاقته على واقعية الواقع.

القناع ليس التقمص الاقتدائي المرضي الذي من شأنه أن يضعف الشخصية، و يمحو ملامحها، حينما تتقمص هذه الأخيرة شخصية تعجب بها و تلزم نفسها بمحاكاتها، فترغب رغبات ليست لها، و تنغمس في لعب دور ليس لها و لا بحجم قدراتها، مما يؤدي إلى ضياع الشخصية، و احتجاب العالم أمامها، و فقدان رؤيتها لمستقبلها. ما من شأنه أن يقودها إلى الفصامية، أو الازدواج، و إنكار الذات، حينما تتيه فتجهل من هي، و ماذا تريد، و أين تتجه.

ثانياً- البعد الفني للقناع:

1- محصلة التأسيس النظري – آلية تكوين القناع

- معلوم أن القناع في الشعر هو مظهر من مظاهر التناص التاريخي، أو التراثي، أو الأسطوري، حين يقصد الشاعر- من أجل التعبير عن ظاهرة ما- إلى الاستعانة بشخصية تراثية، أو تاريخية، أو أسطورية كإطار صوري لصياغة دلالات نصه.
- و في المسرح كما أسلفنا ظهر القناع لأول مرة في مستهل القرن الخامس قبل الميلاد لدى الإغريق، حيث كان يعبر عن حالة وساطة بين الإنسان و الإله و غالباً ما كان يلبسه قائد الكورس (قائد الجوق، أو فرقة المنشدين) عند أداء الأناشيد الدينية و أثناء تمثيل المسرحيات.
- و في الرواية - بخلاف المظهرين الفنيين السابقين- هو من صنع الروائي من حيث كونه ظاهرة شاملة يمكن أن تلف النص بكل عناصره من عتبات، و بنيات، لكن أقوى صوره تظهر غالباً في شخصية البطل المرشح لأن يكون أفضل من يتلبس القناع (يحمله الروائي رسائله السياسية، و مواقفه الإيديولوجية، و رغباته الدنيوية، بصيغة رمزية، من خلال شكله المورفولوجي، و دوره الوظيفي، و خطابه في النص)، يسير وفق بوصلة يوجهها المؤلف، فيصبح بموجب هذه الآلية، علامة قابلة للتأويل، بل قادرة على التحكم و تسيير بقية العلامات أو الأقنعة الفرعية للخطاب، انطلاقاً من خطابها القولي و الفعلي و موقعها الاستراتيجي في المنظومة النصية.
- ليس القناع هو من يبدأ العمل و يفتتحه و لكنه هو من ينهيه، حينما يطمس صورة الأصل و يحل محله، فيؤول الأخير إلى مصير القناع الذي يجبر القارئ على التعامل معه و تناسي صورة الأصل الذي انطلق منه (لم يبدأ بوالارواح الرواية مجنوناً كما لم يكن اللاز مجنوناً عند أول ظهور له في رواية اللاز، لكنه ينتهي إلى حيث لم يبدأ).
- يتلبس البطل قناعه حينما تبدأ رحلة بحثه عن غايته، و تبنيه لرغبته التي تسم مسيرته، و تلونها، و تغير ملامحه تدريجياً عن سابق عهدها، و هذه الرحلة التحولية هي ما سميناها مرحلة لبوس أو ارتداء القناع حينما يرميه عالمه بمرض ينهي مسيرته.

- بهذا المعنى، يكون زمام القناع هنا بيد القارئ، حيث يشكل كل قارئ قناعه في حدود قوته التأويلية التي استقاها من علامات نصه، فهو من يكتشف القناع، يؤوله و يقوّله، في إطار استراتيجية القراءة التي يتبناها. و منحى التأويل الذي ابتغاه.
- و حصيلته المعرفية و الثقافية التي اكتسبها من تجربته القرائية.
- في خضم اصطناعه لقناع البطل في النص يكون القارئ بصدد اصطناع قناعه هو الذي يقرأ بموجبه النص في صورة إحالية غير مباشرة تفارق المعنى الداخلي للعلامة النصية و تقرأها مؤولات غير مباشرة. فلا يكتشف القاري أو الناقد لغة القناع و كيفية اشتغاله، و مرامي مؤولاته ما لم يكن هو نفسه قد استكمل اصطناع قناع القارئ.
- و بالتالي فقناع القارئ وليد شرعي لقناع البطل في النص السردي.
- يحتكم القناع في مفهومه إلى مفهوم القراءة التي كشفت عنه، فمها توحد النص السردي المقروء، لا يمكن مع تعدد القراءات أن تتشابه أو تتصاقب الأقنعة، تماماً كما لا يمكن أن تتوحد قراءاتنا للنص الواحد.
- و هنا تتقاطع سيمياء التأويل حتماً مع نظرية القراءة ، التي تشيد صرح قراءة معدة للانهيار على يد قراءة أخرى لقارئ جديد. و لعل استراتيجية الانهيار أو الهدم التي مارسها القناع ففي قراءتنا هي استراتيجية سيميائية بامتياز، كون السيميائيات في يومنا هذا باتت علامة على انهيار العقل الغربي في صورة غريماس الذي يشيد صرح نظرية علمية في زمن ثم يتراجع عنها و ينفي عنها صبغة العلم في زمن لاحق كما فعل بالسيمياء نفسها(71).
- لا يعدو قناع القارئ في النهاية أن يكون تشكيكاً مبدئياً في النوايا الواعية للمؤلف و بخاصة تلك التي تحمل شحنتها التأثيرية من إيهامها بالواقع، و حينما يشكك القارئ في الوقع المباشر للظاهرة النصية، تسقط الصدقية التلقائية للنص(حالة الماصدق)، و يتم تجاوز نصية الخطاب التي تنصهر في جملة من المقولات المتجاوزة لذاتها (المؤولات) فتنقل المعنى من مفهومه التفسيري الجامد إلى مفهومه التأويلي المتحرك. و إذ يتزحزح الدال عن محموله

الدلالي المباشر تخف وطأة تأثير الواقع بل يفقد معناه نسبياً و يسلمه لدال ثانٍ يتجاوزه، و يتم نقل تأثيره بفضل القناع من داخل الواقعة النصية المصورة إلى ما ورائها، و هو ما أطلقنا عليه تسمية: الانتقال من النصية إلى الميتانصية.

- يثبت القناع و آلية اصطناعه أن "الإنسان حيوان رمزي" (72)، (بول ريكور)لأنه يحسن إنتاج الرموز و اصطناعها و توظيفها، و بخاصة في الكتابة السردية حينما يفكك مقولاتها إلى مؤولات تتجاوز الدلالات المباشرة إلى دلالات غير مباشرة ثانية و ثالثة.
- إن صنعة التأويل في استراتيجية القناع تخالف صنعة التفسير، ففي حين تسير هذه الأخيرة من الصورة الرمزية إلى تفسيرها و تبريرها الواقعي و دلالتها المباشرة، تنطلق الثانية من الدلالة المباشرة للعلامة لتؤولها إلى مراميها الصورية و الأسطوري و الرمزية عموماً، فتفهم كل واقع نصي مباشر بصنوه الرمزي و الجمالي غير المباشر.

أي أن العمل هنا يسير عكس المنحى التفسيري الذي يجرد الواقع من الأسطورة الرمزية كي يعثر على خلفيته الواقعية، حيث يكون المؤول بصدد تخليص الصورة الفنية برموزها الأسطورية من الواقع و مراجعه و دلالاته المباشرة، ليحيل على واقع رمزي أو بالأحرى فوق واقعي خارجه. و هذا ما اعتمدناه في معاملتنا التأويلية للقناع.

2- محصلة الدراسة التطبيقية – اشتغال القناع في المدونة

- لم يأت قناع الجنون في العمل السردي ليجسد حالة جنون، بل على العكس تماماً فقد تم توظيفه من أجل حكمة بالغة قد تفوق في أهميتها أهمية خطاب العقل و المنطق و الواقع. و من هنا فخطاب الجنون هو خطاب اللامعقول L'absurde الذي من شأنه أن يوسع الدائرة الدلالية للنص إلى أفق خطابية لا يمكن أن يدركها المعقول و المنطقي، فيمكن للقارئ أن يصنع أو يختار من بنيته مقولات تلعب دور المؤولات السيميائية.
- لعب قناع الجنون باعتباره علامة سيميائية حافلة بالمؤولات دور الوسيط بين دلالتها النصية الداخلية (الجنون) و دلالاتها المحايثة في الواقع ما فوق النصي المنفتح على بنيات زمنية مستقبلية و حالات ذهنية واعية تختفي وراء قناع الجنون الذي يوهم بزيغ العقل و انعدام الإرادة، و عماء البصيرة.

- قادنا هذا الشكل التأويلي إلى البحث في اتجاهين وظيفيين رسما مهمة الباحث في هذا الموضوع و هما: كيفية اشتغال القناع عبر مقولاته، و الوجهة التي تحيل عليها تلك المقولات باعتبارها مؤولاته السيميائية.
- يتأسس القناع في الروايتين على مهمته الرئيسة المتمثلة في الهدم و البناء.
- يقوم عالم بوالارواح في رواية الزلزال على جدلية العقم و الولادة، حينما يهدم في ذاته عالماً من الخصاء و العقم مركزه الرجل، و يبني على أنقاضه عالماً من الخصب و التكاثر مركزه المرأة. و لما استيأس من غايته فدعاء بالزلزال المدمر على عالمه اليباب.
- يقوم عالم اللاز على عالم الوجود الأصيل أو العدم. يشيد على طول الرواية عالماً اجتماعياً يتأكد في نهايتها أنه هش متداعٍ، فيهدمه، بل يمسحه من الوجود، معلناً قدوم السيل الذي لا يبقي إلا الأصل" ما يبقى في الواد غير احجاره". خطاب متسام ينتهي بنزع القناع، و العودة إلى نقطة البداية، كأن رحلته الجنونية لم تكن (مثبتاً أنها مجرد قناع).
- يقوم القناع على مستوى الدلالة السيميائية لخطاب بطله في الروايتين بوظيفة تحولية، إذ تحول بوالارواح في خطاب جنونه من رجل إلى امرأة، فسمح بدخول دلالات جديدة تحول فيها عالمه من العقم إلى الولادة، نتيجة تحول خطابه من المظهر اللاواعي للقناع إلى الخطاب الواعي للرغبة التي تدفعه.
- غير أنه على مستوى المؤولات السيميائية لخطاب القناع تختلف وظيفته من رواية لأخرى، حيث نشهد في رواية اللاز هيمنة وظيفة التباين التي وسمت علاقة البطل بوالارواح بعالمه، مسببة شرخاً يمتد على جميع أصعدة هذه العلاقة سواء في المستوى السطحي أو العميق للخطاب. حيث نتجت الدلالة السيميائية للقناع من أصل تباين بنيوي شكلاً و آخر دلالي مضموناً.

أما في رواية العشق و الموت في الزمن الحراشي فنشهد هيمنة وظيفة التشاكل التي وسمت علاقة البطل اللاز بعالمه، حينما انتقلت عدوى الجنون من الفرد إلى المجتمع، لما تبنى هذا

الأخير جنون اللاز. لكن الدلالة السيميائية لهذا التشاكل لم تعمر حتى نهاية الرواية حيث أفضت إلى تباين كانت تُلَوِّحُ به مؤولة خطابية بارزة هي مقولة اللاز: (ما يبقى في الواد غير احجاره) التي أفضت في الأخير إلى تباين نهائي تمثل في خلاص اللاز من جنونه و بالتالي من مجتمعه الذي أتى عليه السيل. و هذا ما يؤكد الطابع المقنع لجنون اللاز الذي أخضع مجتمعه لامتحان يهدد من يرسب فيه بالسيل الجارف. فينتهي البطل بنزع القناع كأنما قد نجا لوحده من السيل، فلا نسمع في نهاية الرواية أي دبيب للمجتمع، بل نشهد اللاز وحيداً يتجول في مقبرة الشهداء. و بالتالي فإن ذلك التشاكل قناعاً في حد ذاته إذ كان خادعاً و مهدداً بالانهيار منذ البداية . ليحسم التباين دلالات خطاب القناع، و مؤولاته في الروايتين.

لقد أظهر القناع بفضل فيضه الرمزي و شحنته السيميائة، و آليات اشتغاله دلالات عدة ارتبطت بجوانب رمزية متعددة الأبعاد منها التاريخي و الإيديولوجي، و الأنثروبولوجي، ذلك عبر متوالية من عمليات الهدم و البناء، و الحجب و الاستبدال، التي يفرزها تداول الوجه و القناع، في سيرورة جدلية من شأنها منح القناع تشكلاً دينامياً متنامياً يفتح النص على أكثر من دلالة سيميائية، حاولنا من خلال هذه المداخلة أن نمنحها بعداً تأويلياً إضافياً في حقل السيميائيات السردية.

الهوامـــش و المراجـع

(1) – ابن منظور الإفريقي جمال الدين محمد بن مكرم المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى . 1955، ج8، مادة قنع.

(2) –لاروس، المعجم العربي الحديث، تأليف خليل الجر، مراجعة محمد الشايب، مكتبة لاروس – باريس 6. 1987.ص 970.

(3) - رينيه جيرار : العنف و المقدس، ترجمة سميرة ريشا، مراجعة جورج سليمان. المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2009 ص282.

(4) – رينيه جيرار : العنف و المقدس، ص282.

(5) – نفسه، ص 282-283.

(6) – فيصل دراج نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1999، ص123.

(7) - رينيه جيرار : العنف و المقدس، ص 284.

(8) – نفسه، ص 284.

(9) – جان بودريار: المصطنع و الاصطناع، ترجمة جوزيف عبد الله، مراجعة سعود المولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2008. ص 46-47.

(10)- Jean Baudrillard, Simulacres et simulation, débats(Paris, Galilée, 1981), pp. 10.

نقلاً عن محسن بوعزيزي: السيميولوجيا الاجتماعية ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2010، ص 95.

(11) – ينظر دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، 2008، ص 42-43.

(12) – نفسه، ص 42-43.

(13) – ينظر المرجع نفسه ص 95.

(14) – أومبرتو إيكو: السيميائية و فلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 2005، ص 109.

(15) – ينظر المرجع نفسه ص 109.

(16) – طائع الحداوي: سيميائيات التأويل- الإنتاج و منطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 2006، ص 342.

(17) – نفسه ص344.

(18) – نفسه ص 239

(19) – نفسه ص 338.
(20) – ينظر هذا المثال البيرسي بمزيد من الشرح في كتابي: طائع الحداوي: سيميائيات التأويل- الإنتاج و منطق الدلائل،ص 340. و أومرتو إيكو : السيميائية و فلسفة اللغة، ص 109.
(21) - أومرتو إيكو : السيميائية و فلسفة اللغة، ص 110.
(22) – نفسه ،ص 109.
(23) – طائع الحداوي: سيميائيات التأويل- الإنتاج و منطق الدلائل،ص 342.
(24) - أومرتو إيكو : السيميائية و فلسفة اللغة، ص351.
(25) – حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بيروت- لبنان، الطبعة الثالثة 2000، ص 52.
(26) – نفسه، ص 52.
(27) – نفسه ص 52.
(28) – ينظر على سبيل المثال: محمد علي كندي: الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث (السياب و نازك و البياتي) دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1 2003.
(29) – ابن منظور الإفريقي: لسان العرب،(سابق) مادة جنن.
(30) – الطاهر وطار: الزلزال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر. 2004، ص42.
(31) - نفسه، ص 8.
(32) - نفسه، ص 84.
(33) نفسه، ص 145.
(34) – نفسه ص 133
(35) – نفسه ص 93
(36) – نفسه . ص 150.
(37) – نفسه. ص 151-152.
(38) – نفسه ص 184.
(39) – نفسه ص 184.
(40) - – الطاهر وطار : العشق و الموت في الزمن الحراشي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2004. ص 9.
(41) – مصطلح المجنون المركزي أخذته من الروائي الجزائري الدكتور أمين الزاوي في إحدى مقالاته في جريدة الشروق اليومي.
(42) – الطاهر وطار : العشق و الموت في الزمن الحراشي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2004. ص 14

(43) – نفسه، ص 15.
(44) – نفسه ص 18.
(45) – الفانتازم (Le fantasme) مصطلح أنثروبولوجي، مفاده حركة لا شعورية يقوم بها ذهن الإنسان عند مواجهة معضلات يعجز عن حلها فيقوم بترويضها في ذهنه و ليس في الواقع، و الفانتازم هو تحويل ألم الهزمة أمام الآخر إلى لذة.
(46) – الطاهر وطار : العشق و الموت في الزمن الحراشي، ص 99.
(47) – نفسه ص 28.
(48) – نفسه، ص 33- 34.
(49) – نفسه ص 15.
(50) – الطاهر وطار، العشق و الموت في الزمن الحراشي، ص 28.
(51) – نفسه، ص 245.
(52) – إدريس بودية: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار،ص 96.
(53) - الطاهر وطار، العشق و الموت في الزمن الحراشي، ص 162.
(54) – نفسه، ص 245.
(55) – نفسه، ص 246.
(56) – جان بودريار: المصطنع و الاصطناع، مرجع سابق ص 46-47.
(57) – الطاهر وطار: **الزلزال** ص92.
(58) – الطاهر وطار : **الزلزال**. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية- الجزائر (د- ط)2004 ص 31.
(59) – الطاهر وطار: **الزلزال** ص 20.
(60) - سورة الفيل، الآية : 3- 4 .
(61) – الطاهر وطار: **الزلزال** ص 36.
(62) – الطاهر وطار: **الزلزال** ص 55.
(63) - نفسه : ص 57.
(64) - نفسه: ص 88-89.
(65) - نفسه: ص 104.
(66) – نفسه ص 37.
(67) – الطاهر وطار: **الزلزال** : ص 135.
(68) – نفسه ص 180.
(69) – سورة الحج - الآية الثانية.

(70) – علمت من مصدر موثوق أحترم مقامه و طلبه بعدم ذكرا اسمه أن شخصية بوالارواح في رواية الزلزال شخصية حقيقية لها مرجعها في الواقع، و صاحبها من معارف الطاهر وطار القدامى الذين ساءت علاقته به لأسباب شخصية، و هو بالفعل كما في الرواية، مدير إحدى أشهر الثانويات بالعاصمة،(لا نذكرها أيضاً تحفظاً من المس بالأشخاص)، غير أنه لم يصب بالجنون، أو يحاول الانتحار كما وصفه وطار في نهاية الرواية. و يخبر المصدر بأنه بعد صدور رواية الزلزال لاحق هذا المدير الطاهر وطار في المحاكم بتهمة تشويه صورته، و قد بلغه أذى كثيراً من أحد أساتذة ثانويته الذي كلما تشاجر مع مديره اشترى رواية الزلزال و وضعها على مكتب المدير زيادة في تأجيج غضبه و إغاضته.

(71) – أستفيد هنا من مناقشة مع الدكتورة هايدي تويلي(جامة السربون – باريس) في هذا الملتقى، خلصت فيها إلى أن أستاذها غريماس اعتبر بأن السمياء ليست علماً بقدر ما هي إجراء دراسي فحسب. و في حالة عدم استجابة النص للإجراء أقر غريماس بأن عليه تغيير الإجراء ليلائم النص لا العكس.

(72) – نقلاً عن أومبرتو إيكو: العلامة- تحليل المفهوم و تاريخه،ترجمة سعيد بن كراد، مراجعة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان- الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى 2007، ص 203.