مواقع اللاتحديد وإنتاج المعنى في رواية ذاكرة الماء لـ واسيني الأعرج

حفيظة بن مزغنة طالبة دكتوراه جامعة سطيف2

الملخص:

مواقع اللاتحديد عند انغاردن، أو البياضات عند إيزر، سمة النص المعاصر الجمالية والتي تجعله يختلف عن النص الكلاسيكي الذي يتميز بالتماسك والانسجام والوحدة، حيث تمثل الانقطاعات الموجودة عنوة في النص أو هي الشيء المفقود في المشاهد والذي يحث القارئ على ملء الفراغات، فالمعاني الضمنية وليس التصريحات هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى،فإيزر يؤكد على تصور فراغات بيضاء وفجوات مبنينة في النص لتنشيط ملكة الربط عند القارئ.

تمثل مواقع اللاتحديد –بأنواعها– أساس عملية التفاعل بين النص والقارئ وإنتاج الموضوع الجمالي كما نص عليه إنغاردن أو الأثر عند إيزر، حيث تعمل كمحفزات لذاكرة القارئ لتحقيق التواصل بين الطرفين.

ولقد مثل نص ذاكرة الماء – محنة الجنون العاري– لواسيني الأعرج نصا في البياضات، وأجاب على معظم أسئلة إيزر في كيفية التفاعل بين القارئ والنص من خلال استحضار المعاني الغائبة، ولقد تمثلت البياضات في هذا النص في كسر خطية الزمن، ومحاولة الربط بين فترات تاريخية منفصلة وجبت معالجتها في ظل قضية النص المحوية وهي قضية المثقف، فلقد عمد الأعرج إلى التنقل باستمرار بين الماضي والحاضر لينسج نصا مليئا بالفراغات مما خلق اضطرابا رهيبا في الزمن أربك القارئ وجعله في تساؤل مستمر حول إيجاد الحلقات المفقودة في هذا النص.

مجلة الآداب واللغات ـــ

كما شكل التداخل الشديد للشخوص وعدم وضوحها ثغرة أخرى في النص، حيث تداخلت الشخصية الأساسية الممثلة في الأستاذ الجامعي (موح) بالراوي الذي تكلم مرارا على لسان المؤلف، ويظهر ذلك بوضوح في مواضع كثيرة كذكر بعض الحقائق التي حدثت فعلا كمقتل يوسف سبتي.

الكلمات المفاتيح: فعل القراءة– مواقع اللاتحديد– البياضات– التفاعل–التعيين.

***Les mots clés**: L'acte de lecture– L'interaction- Lieux D'indétermination -les blancs.*

On considère les lieuxd'indétermination chez Ingarden et les blans chez Izer comme caractéristique esthétique du texte contemporain. Evidemment, elle le spécifie et le différencie du texte classique, caractérisé notamment par lacohér ence et l'unicité. Par ailleurs cette caractéristique s'actualise à travers les ruptures omniprésentes dans le texte oubien la chose perduedans les scènes qui incite le lecteur à combler les vides. Car c'estl'implicite et le non-dit qui glorifient le sens. De sa part, Izerinsistesurl'existence de vides blancs et de trous structurés dans le texte pour renforcer la faculté de cohérence chez le lecteur.

Alors ceslieux d'indétermination- avec tousleurs différents types- représentent la base de l'activitéd'interactiontexte/lecteur en vue de produirel'objet esthétique proclamé par Ingarden ou bien l'effet chez Izer, stimulant ainsi la mémoire du lecteur en vued'obtenir une communicabilité réciproque.

On peut noter que La mémoire de l'eauou Le sort de la folienue de WacinyLaredjest un texte dans les blancs car il a répondu à toutes les questions d'Izer quant à l'interaction lecteur/texte à travers un rappel du sens absent. On remarquel'omniprésence de cesblancs, notamment, à travers la transgression de la linéarité temporelle et la coordination entre différentes époques historiques ou l'intellectuels'engage et danssa cause et dans son texte.

On remarque que Laredj a choisi de passer continuellement du passé au présent pour tisseruntexteorné de vides, ce qui a transgressé terriblement la temporalité et bouleversé, par conséquent, le lecteur en l'entrainant dans une recherche continuelle pour retrouver les boucles perduesdans le texte.

Par ailleurs, ilest à noterque le chevauchement entre les personnages et leur ambiguïté ont constitué une autre faille dans le

*texte, qui s'explique par le chevauchement du personnage principal- l'enseignant universitaire Moh- et le narrateur qui prenait la voix de l'auteurdans le texte. Cela se voit clairement dans plusieurs moments textuels ou l'auteuraévoqué diver évènements véridiques comme l'assassinat de Youcef Sebt*i.

شكلت نظرية القراءة وجماليات التلقي تحولا معرفيا في تاريخ النقد والأدب، فلقد كانت دعوتها صريحة إلى ضرورة نقل مركز الاهتمام من سلطة المؤلف وسلطة النص التي لطالما طغت مع المناهج السياقية والنسقية، إلى سلطة القارئ، حيث"وقفت ضد دكتاتورية المناهج ونادت بنسبية الفهم، وانفتاح النص الأدبي، وفهم الماضي انطلاقا من الحاضر"[1].

يرجع الفضل الأول إلى كل من هانز روبرت ياوس[2]وفوفغانغ أيزر[3]رواد مدرسة كونستانس الألمانية في إرساء قواعد نظرية القراءة في الستينيات من القرن العشرين إلى بداية السبعينيات، يذكر ناظم عودة أن هذه النظرية قامت على عكس ما دعت إليه الاتجاهات النقدية السابقة في مقاربة النصوص الأدبية والتي كرست الاهتمام بثنائية المؤلف/ النص مركزة بذلك على متلقي النص وتفاعله معه[4] .

وعلى الرغم من أن تأسيس هذه النظرية كان بفضل الشراكة المعرفية لكل من ياوس وإيزر، إلا أن معالجة موضوع القراءة لدى كل منهما كان مختلفا؛ فإذا كان غرض ياوستأسيس جمالية للتلقي من وجهة نظر تاريخية؛ فإن أيزر كان اهتمامه واضحا بالأثر الناتج عن فعل القراءة، ليس هذا وحسب، بل إن اعتماد ياوس على مرجعية هيرمينوطيقية بحتة جعله ينحى منحا مغايرا لتأثر أيزر الكبير بظواهرية هوسرل وإنغاردن[5*].

وتأسيسا على ذلكفإن جمالية التلقي –بطرفيها– هي نتاج لتراكمات ابستيمية *EPISTIMIQUE*؛ نقدية وفلسفية، تمثلت النقدية منها في الشكلانية والبنيوية والسيمياء، خاصة فيما يتعلق بتقويض بعض مقولاتها النقدية[6] أو ثورتها على هذه المدارس في تركيزها بشكل كامل بنية النص في معزل تام عن دور القارئ[7].

في حين تمثلت المرجعيات الفلسفية؛ في الظاهراتية *la Phénoménologie* والتأويل *L'herméneutique*، غير أن ما يهمنا هنا هو الفلسفة الظاهراتية لأننا بصدد الحديث عن مواقع اللاتحديد[8] *D'indétermination Lieux* والتي شكلت مرجعية هامة لها خاصة عند إنغاردن وبعده أيزر من خلال فكرة البياضات Lesblancs؛ حيث ترتبط بها ارتباطا وثيقا، لأن أغلب مفاهيم هذه الفلسفة تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم إجرائية فيما بعد.

نشأ مفهوم الظاهراتية عند هوسرلوانغاردن من خلال التعارض بين النزعتين الوضعية Le *positivism* والمثالية *L'idéalisme*، حيث تعتمد الوضعية على الإعلاء من قيمة الموضوع نافية الذات/أو الوعي*، أما النزعة المثالية فقد أعلت من شأن الذات على حساب الموضوع[9] .

وبناء على ذلك قدمت الظاهراتية حلا توفيقيا ينبني على أهمية الذات والموضوع على حد سواء وانهت بذلك الصراع القائم بين النزعتين، ولقد استغلت نظرية القراءة هذه النظرة التي وازنت بين قيمة الذات والموضوع

لأنه وبحسب انغاردن– معتمدا على مفاهيم أستاذه هوسرل– فإن العمل الأدبي وهو الموضوع لا يكتسب قيمته إلا بواسطة فعل التحقق الذي ينجزه المتلقي/ أو الذات.

ف إنغاردن يرى أن العمل الفني موضوع قصدي خالص،وهو نتاج لنشاط قصدي (الموضوع) من جانب المبدع[10] وأن فعل التحقق نشاط قصديينجزه المتلقي (الذات)، والعلاقة بين الموضوع القصدي للعمل والنشاط القصدي للمتلقي تؤدي إلى إنتاج الموضوع الجمالي[11] (وهو الأثر) والذي يمثل "ذروة أو تمام وجود العمل الفني كبنية قصدية"[12]؛ حيث يمثل النشاط القصدي من قبل المبدع (الموضوع)؛

بمعنى النص، ويمثل النشاط القصدي للمتلقي (الذات) والناتج عن التفاعل بينهما هو (الأثر) وهو الموضوع الجمالي. الذي مثل أساس مشروع إيزر القرائي.

يلح إيزر في كتابه فعل القراءة L'acte de lecture(1976)على أن مشروعه ليس رد فعل على النظريات الحديثة الشائعة في مقاربات النصوص، ولكنه بالأحرى كان "رد فعل لشيء أهمل حتى ذلك الوقت في الدراسات الأدبية، ويعني به القارئ. وهكذا كانت نظرية التلقي الألمانية (...) محاولة للتوازن مع الاهتمام المركز على النص وحده، أو على المؤلف وحده"[13]، كما أن فعل القراءة والذي مثل نقلة نوعية في مجال القراءة والتلقي عند أيزر، حيث يرى من خلاله القراء "بوصفهم مفعلين للنصوص من خلال ملء فجوات المعاني أو مبهماتها، أو من خلال قراءتها ومن ثم تحقيق معانيها المحتملة أو الممكنة"[14]، فأيزر لم يهتم – إطلاقا– وهو بصدد وضع الأسس الأولى لنظريته في التلقي، بما يفهمه القارئ من النص وإنما بؤرة إهتمامه هي نتيجة تفاعل النص والقارئ؛ أو بمعنى آخر جل اهتمامه هو الأثر *Trace*.

تتقاطع هذه الفكرة مع مقولة الأثر الفكري عند جان بول سارتر، هذه المقولة التي تنص على أن العملية الإبداعية جدل بين القارئ والمؤلف، حيث يؤكد أن "العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه (...) يتبدى في صورة واجب يتطلب من القارئ القيام به"[15]؛ يتفق سارتر مع إيزر من منطلق أن العمل الفني نتاج تواصل القارئ والنص، وهو الموضوع الجمالي حيث تكون القراءة بمثابة " تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارئ، فيثق كل منهما في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه"[16].

وفي نفس السياق يضيف سارتر أن "عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها، وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين، الكاتب والقارئ، فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذاالأثر الفكري،

وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معا"[17]؛ تمثل هذه الفكرة جوهر القراءة عند أيزر فـ الأثر هو نتاج تعاون المؤلف أو بالأحرى النص والقارئ من خلال تحقق التواصل بينهما.

إن هدف إيزر من التركيز على التفاعل L'interactionبين القارئ والنص، هو اهتمامه بكيفية "وتحت أية ظروف يكون لنص ما معنى لدى القارئ من خلال ذلك التفاعل بوصفه أثرا مجربا، وليس بوصفه رسالة يجب العثور عليها. وقد أفاد أيزر هنا من عمل انجاردن الذي كان يرى أن الموضوع الجمالي يتكون فحسب من خلال فعل إدراك القارئ. وهكذا حول أيزر بؤرة التركيز من النص بوصفه موضوعا إلى النص بوصفه إمكانية؛ من النتائج إلى فعل القراءة"[18]؛ إن هذا الفهم لدى أيزر هو نتاج تأثره بالفكر الظواهري حيث لا فضل للموضوع/ النص عن الذات/ القارئ ولكن الفضل هو الناتج من تلاحمهما أو تفاعلهما أو هو الأثر كما سبق وأن ذكرت.

وفي ذلك يشير حسن عز الدين البنا إلى أن يزر كان قد قدم تفرقة دقيقة في فعل القراءة لديه؛ بين كل من النص وتعين النصوالعمل الفني. حيث يمثل النص الجانب الفني؛ بمعنى ما أنتجه المؤلف كي نقرأه، ويمكن إدراكه على أفضل نحو بوصفه إمكانية قابلة للتحقق.

أما تعين النص أو تحديده، فيتعلق بالنشاط الانتاجي الذي يعني تحقق النص في وعي القارئ؛ وقد أنجز من خلال ملء الفجوات للتقليل من إبهام النص. في حين يكون العمل الفني الذي لا يمثل لا النص ولا تعين النص بل شيء فيما بينهما، إنه يقع في نقطة اندماج النص والقارئ، وهي نقطة لا يمكن أن تحدد أبدا على نحو كامل[19]؛ ذلك أن قراءة النص لا يمكن أن تكون نهائية أبدا، وإلا فكيف نفسر استمرار النصوص الابداعية أمام الأدوات القرائية على مر العصور باختلافها، فليست هناك قراءة نهائية لأي نص من النصوص.

من ثم، فإن فكرة التفاعل لدى أيزر تتبني على مقولته الأساس البياضات Les blancs، والتي مرجعها مواقع اللاتحديد عند إنغاردن حيث تقوم بإعطاء انطلاقة تحقق النص[20] أو تعيينه من خلال وصل الانقطاعات الموجودة في هذا النص.

يوضح أيزر الفكرة أكثر من خلال مفهوم الفراغ الباني Le vide constitutif، والذي لا يختلف في معناه عنالبياض، غير أن مصطلح الفراغ الباني أعمق دلالة لارتباطه بمعنى البناء وتحقق المعنى، فهو الذي يضبط فعل القراءة ويضمن التفاعل بين النص والقارئ، كما أنه يعطي للقارئ حرية ولكنها مشروطة بحسب معطيات النص وأعرافه حيث يعيد القارئ من خلالها حساباته مع هذا النص في كل نقطة من نقاطه، والتي يعمل النص بدوره ومن خلالها على تقييد القارئ وإعادته إلى عالمه كلما طرأ حدث جديد فيه، فيتم بذلك بلوغ التأويل المتسق أو ما يسمى بالجشطلت.

لقد توصل أيزر إلى فكرة الفراغ الباني من خلال "تأكيده الخاص بتصور فراغات بيضاء وفجوات مبنية في النص لتنشيط ملكة الربط عند القارئ حتى يمكن له أن ينغمس في عملية إبداع النص. وليس الاتصال هنا مجرد نقلة من النص إلى القارئ، ولكنه تفسير لما هو مطروح على القارئ. وهو يقول إنه حاول تقديم نظرية في الفراغات المبنية حتى يتمكن من وضع الاتصال الأدبي في تصورات ومفاهيم"[21].

وهذا التلاقي لا يمكن أبدا تحديده على وجه الدقة، ولكنه ينبغي أن يظل تقديريا دائما؛ إذ إنه لا يمكن أن يتطابق مع واقع النص، أو مع الاستعداد الفردي للقارئ. فهذه العلاقة المتشابكة تحتاج إلى أن يكشف عنها[22]، فتصبح العملية بذلك جدلا قائما بين ما سماه أيزر القطب الفني القطب الجمالي اعتمادا على أراء انغاردن في أن " العمل الأدبي ذو قطبين: القطب الفني (النص الذي أبدعه المؤلف)، والقطب الجمالي (التحقق (...) الذي أنجزه القارئ)"[23]أو هو نتيجة

القراءة، والجدير بالذكر أن هذا النتاج الجديد هو (نتاج التفاعل) أو هو الأثر، لا هو صورة عن النص الأول ولاعن القراءة وإنما هو وليد "التفاعل" وتكون القراءة بمفهومها عند ايزر، إذن، ليست البحث عن المعاني الكامنة في النص وإنما ما يخلق في وعي القارئ أثناء القراءة من خلال "تعيين"[24] لا وعي النص.

إن عملية التعيين هذه –والتي تمثل أساس فعل القراءة عند أيزر– على ارتباط مباشر مع البياضات لديه، فلا يمكن تعيين النص إلا بما سماه أيزر " ضم الفجوات التي توجد في كل عمل أدبي، ويجب أن يملأها القارئ، وكل قارئ وكل قراءة سوف تملأ هذه الفجوات على نحو مختلف"[25]؛ وهو ما سكت عنه النص ليصرح به القارئ، يصفها نادر كاظم بالحلقة ذات الأهمية العظيمة يقول: "فالتواصل بين النص والقارئ لا يبدأ إلا بعد إتمام المهمة، أو قل إلا من خلالها، الحلقة ذات الأهمية العظيمة التي تربط بين النص والقارئ"[26]، ومن ثم، فلابد لحدوث التفاعل من قدرة على سد الفجوات، والبحث عن الحلقات المفقودة – وهي أكثر ما يميز النص المعاصر[27] فالنص بحسب أيزر مليء بالفجوات[28]، وهي سمة جمالية فيه، والتي تجعله يختلف عن النص الكلاسيكي الذي بالتصريح أكثر من التلميح.

أما في كتابه فعل القراءة فيعرف إيزر مواقع اللاتحديد بقوله: " تعتبر مواقع اللاتحديد (...) خاصية جمالية تميز الأدب الحديث عن الأدب الكلاسيكي الذي يتسم بالتماسك والانسجام والوحدة، وتشتمل هذه المواقع العناصر التالية: الأفكار الغامضة، الرموز المبهمة، الألغاز، الإيماءات الضمنية، المفارقات، التناقضات ثم البياضات مثل الحذف والانقطاع والتوقف"[29]؛ لقد تميز الأدب الكلاسيكي بمختلف أشكاله التعبيرية –بخاصة النصوص السردية بالتزام أقل ما يمكن أن نقول عنه شبه كامل بوحدة اتجاه الزمن–، بحيث لا يجوز للكاتب أن يخلط بين مستويات الزمنية (ماضي– حاضر– مستقبل)، كما لا ننسى أحادية البطل (أو مركزية

البطل)، بالإضافة إلى الوضوح في الأحداث التي يجب أن تكون متسلسلة غير مضطربة والنهاية المعروفة الحزينة وفي أغلب الأحيان السعيدة.

في حين أن النص المعاصر الذي قلب كل الموازين سواء في المضمون أو الشكل؛ فلقد أصبح الكاتب يصر على عدم الوضوح واللامباشرة الدلالية، والتكثيف اللغوي وتكسير هيمنة البطل الواحد بحيث أصبح متعددا أيضا، والأهم من ذلك تكسير خطية الزمن في النص السردي، كما يعمد كاتب النص المعاصر إلى السكوت كثيرا عن أشياء قد تكون أداة فهم النص، ليواجه هذا القارئ نصا مليئا بالفراغات والفجوات وهي أساس عملية التفاعل.

ومن ثم، كان على القارئ أن يمتلك ثقافة موسوعية تساوي أو تفوق ثقافة كاتب النص لكي يحقق التفاعل معه، من خلال ملء فراغاته، فـ " القراءة نشاط موجه من طرف النص، وهذا النص يجب أن يعالجه القارئ ليتأثر بدوره بما سبق أن عالجه، وإنه لمن الصعب وصف هذا التفاعل، وليس ذلك البتة، لأن الناقد الأدبي لا يتوفر إلا على الشيء القليل جدا مما يؤسس عليه حجته من ناحية الخطوط الموجهة، وبالطبع فإن الشريكين يمكن تحليلهما بسهولة أكثر من تحليل الحدث الذي يحصل بينهما ومع ذلك فهناك شروط يمكن إدراكها، وهي التي تتحكم في التفاعل بصفة عامة"[30].

ويمكن وصفها أيضا بالشيء المفقود و"الشيء المفقود في المشاهد التي تبدو تافهة ثم الفراغات التي تنبثق من الحوار، هو ما يحث القارئ على ملء البياضات بواسطة الاسقاطات، حيث يجذب القارئ داخل الأحداث ويلزم بإضافة ما يلمح إليه فيها من معنى من خلال مالم يذكر، وما يذكر لا يتخذ دلالة إلا كمرجع لما لم يذكر؛ إن المعاني الضمنية وليس التصريحات هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى ولكن مثلما يتولد الشيء غير المذكور في مخيلة القارئ، فإن ما يذكر يتوسع، لكي يأخذ دلالة أكبر مما يكون قد افترض سابقا"[31]، وليس ببعيد عن التفاعل نذكر التواصل كوجه آخر للتفاعل لكنه تفاعل مقيد فـ " التواصل في

الأدب هو عملية لا يحركها ولا ينظمها سنن معطى بل تفاعل مقيد وموسع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وضمني بين الكشف والإخفاء، إن ما هو خفي يحث القارئ على الفعل، ولكن هذا الفعل يكون مراقبا أيضا بما هو مكشوف؛ ويتغير ما هو صريح بدوره عندما يبرز إلى الضوء"[32]؛ بمعنى أن جدلية المنطوق والمسكوت عنه هي أساس التفاعل والتي تحقق التواصل الذي يبدأ مباشرة " متى بدأ سد القارئ الفراغات بدأ التواصل (...) [حيث] تثير بياضات النص المبنينة عملية التصور التي يقوم بها القارئ بناء على شروط وضعها النص، ومع ذلك هناك مكان آخر في النسق حيث يلتقي النص والقارئ (...) فالبياضات تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص وبالتالي تحث القارئ على التنسيق بين هذه المنظورات"[33]؛ وعندئذ فقط تبدأ عملية التعيين هذه فيما يشبه الجدل القائم بين الطرفين، إذ أن "عملية التعيين التي يقوم بها الملاحظ ليست عملية سهلة يسيرة، وإنما شاقة عسيرة، فهي ليست عملية اعتباطية أو تعسفية، وإنما هي فاعلية ونشاط إيجابي ملتزم يتوافق فيه الشخص المدرك مع القصد الفني، وهي عملية لا تحدث إلا في اتجاه جمالي لا يكون متاحا بالنسبة للعامة الذين يتخذون اتجاها "استهلاكيا" من الفن، فيستهلكون العمل الفني كما يستهلكون سائر الأشياء في الحياة اليومية،فيتخذون من العمل الفني موضوعا للتسلية أو المتعة أو لإثارة خبرات ذاتية خاصة.

ومن هنا، يرى إنجاردن أن إدراك العمل الفني –وبالتالي تعيينه– يمكن أن يحدث داخل اتجاهات لا جمالية (...) ولكن التعين الصحيح للعمل الفني– أي امتلاؤه، واكتماله، وتجسده التام، وانسجام كيفياته الجمالية– لا يمكن أن يحدث إلا من خلال الاتجاه الجمالي"[34]؛ تشير هذه الفكرة إلى دقة العملية التواصلية بين الطرفين والتي تتمثل أساسا في النشاط الذ يقوم به القارئ، هذا النشاط الذي لا يمكن أن يكون اعتباطيا بل مقيد بأعراف النص وقصدية المؤلف، كما يشير النص إلى أن هذه القدرة أو هذا النشاط غير متاح لجميع الناس، بل وفقط للقارئ

الذي يساوي أو يفوق مستوى النص. ويمكن أن نعبر عنه بما عبر عنه إيكو بالقارئ النموذجي وهو عند العرب، الحذق، الوحيد الذي بإمكانه تعيين النص أو تحديده من خلال الاتجاه الجمالي بتعبير إنغاردن.

يقصد بالتجاه الجمالي (نقطة العبور) إلى ما سماه إنغاردن بالموضوع الجمالي، وهو عند إيزر (الأثر)، فـ "عندما يتم "تعين" العمل الفني من خلال الاتجاه الجمالي أو الخبرة الجمالية على النحو الذي تقدم بيانه؛ عندئذ فقط ينبثق الموضوع الجمالي من العمل الفني، وفي هذا يقول انغاردن: "عندما يحدث تعين [العمل الفني] داخل الاتجاه الجمالي، عندئذ ينبثق ما أسميه الموضوع الجمالي. وهذا الموضوع سوف يكون مماثلا أو مجانسا لما كان ماثلا في ذهن الفنان أثناء إبداع العمل الفني، إذا ما تم إجراء عملية التعيين بذلك الجهد الذي يسعى إلى الامتثال للسمات الخاصة الفعالة للعمل الفني، وإلى مراعاة دلالته التي يقدمها بوصفها حدودا لعملية الملء المسموح بها"[35]، إن المهم في هذه الفكرة هو عملية التعيين ذاتها، حيث يقدم إنغاردن مقاربة هامة، فعندما ينبثق الموضوع الجمالي أو الأثر، عندئذ فقط يمكننا القول أن هذا التعيين الجديد هو الصورة المقابلة لما كان ماثلا في ذهن المؤلف أثناء كتابة النص.

ومن ثم، وبحسب إنغاردنوإيزر فإن الموضوع الجمالي، هو ذروة أو تمام وجود العمل الفني كبنية قصدية، وهو غاية عملية التفاعل ذاتها، والتي قصدها إيزر من مشروع القراءة لديه، فهو بمثابة النظير الموضوعي الملازم لعملية التعيين التي فيها –ومن خلالها– بلغ الإدراك الجمالي ذروتهوتمام تحققه. فالحقيقة أن الارتباط التلازمي بين النظيرين (البنية–التأسيس القصدي) يبلغ ذروته (...) عند النقطة التي يتمخض فيها التأليف التصاعدي لتعين العمل الفني– من خلال استجابة الشخص المدرك– عن تأسيس موضوع مكتمل مطابق للعمل الفني.

بناء على ما تقدم، فإنه يجب ان نميز في فعل القراءة لدى إيزربين العمل الفني والموضوع الجمالي وهما وجودان مستقلان تماما، غير أن بنية الموضوع الجمالي هي نفسها بنية العمل الفني وقد أصبحت متعينة[36].

ومن خلال ذلك يمكن تحديد طبيعة الموضوع الجمالي/ الأثر: "فالموضوع الجمالي ليس شيئا آخر بخلاف العمل الفني (...) وإنما هو العمل الفني بوصفه متعينا، إن الموضوع الجمالي هو تجل أو انبثاق لتلك الإمكانات (...) التي يحويها العمل الفني في باطنه، من خلال عملية التعيين التي يحدد مسارها العمل الفني نفسه؛ فالعمل الفني هو الأساس الذي يقوم عليه تشييد الموضوع الجمالي"[37]؛ تحمل هذه الفكرة جوهر الفكر الظاهراتي الذي أسس لمشروع القراءة لدى أيزر من منطلق تفاعل الموضوع (العمل الفني) مع الذات (القارئ) لإنتاج الموضوع الجمالي (الأثر) نتيجة تفاعل القصديتين حيث يكون "الموضوع الجمالي (...) نتاجا للتفاعل بين القصد المرسل عبر العمل الفني (...) والقصد المستقبل"[38] وتعيين مواقع اللاتحديد أو بياضات النص؛ بمعنى ملئها.

بناء على ما تقدم، يمكن أن نجمل ما تقدم به أيزر في مشروع القراءة لديه، أن اهتمامه بالعمل الفني ينصب وفقط على " ما يصنعه بنا"[39]، ليس على ما يدعونا هذا النص إلى تأمله أو إلى ما يقصده على عكس اهتمامات المناهج الأخرى.

وفي ضوء التصورات السابقة، وقع اختياري على نص ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، وهو مثال لنص خلخل قواعد النص الكلاسيكي من أوجه عديدة، ومثل بجدارة نصا في البياضات، حيث شكلت الفراغات النصية جماليته، وتجلت أكثر في تداخل الشخوص وكسر خطية الزمن، من خلال الانقطاعات بين الفترات التاريخية التي شكلتالبنية السردية للنص.

إن قارئهذا النص سيثقل بالأوجاع كما حدث للراوي والذي مثلته شخصية الأستاذ الجامعي (موح)، فلقد استيقظ مفزوعا في الرابعة صباحا من كابوس مظلم،

، وللإشارة فإن زمن النص يمتد في هذه الرواية من الساعة الرابعة صباحا وحتى السابعة مساء تقريبا، فهذا النص يوم واحد فقط، لكن الجدير بالذكر وكما جاء على لسان الأعرج نفسه أنها كتبت حقيقة ما بين سنتي 1993م و1995م، ولامست العديد من نقاط العالم، ذاكرته التي حملها معه " بين سنتي البدء والانتهاء"[40]أو اللاانتهاء، فما تفتأ تنتهي إلا وتنفتح على مصراعيها في ذهن المتلقي من خلال بنيتها الاستفزازية من بدايتها إلى نهايتها، إذ لا يمكن للقارئ إلا أن ينشغل بها في كل نقطة من نقاطها، وإذا كان من الطبيعي أن يخرق النص الأفق مرة فمواضع الخرق فيها غير منتهية، مربكة حقا، ومتعبة.

لقد كتب هذا النص "داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة بدء من شتاء 1993، أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا، العالق في الحلق كغصة الموت والذي لم تستطع الذاكرة لا هضمه ولا محوه بين دهاليزها ورمادها، وأنهي بالجزائر في سنة 1995، ذات يوم شتوي عاصف"[41]، تنقل من خلالها بين مناطق عديدة داخل وخارج الوطن، لقد كتب هذا النص وجال في مختلف نقاط العالم، كتب "داخل القساوة والبرودة والحياة والسر والمنفى، من الجزائر العاصمة، وهران، قسنطينة، عنابة إلى الرباط، طنجة، المحمدية، الدار البيضاء إلى تونس، زغوان، قابس، المونستير إلى عمان، الربدة، بترا إلى دمشق، إلى باريس، ليون، مارسيليا، أفنيون، إلى بروكسل إلى أمستردام إلى روما، صارنو، ميلانو، جينوفا، باري، ألبيروبيلو إلى الجزائر مرة أخرى"[42]، إنها مفارقة زمانية عجيبة خلقت محنة زمنمقابل محنة جنون وأنتجت نصا محاطا بالموت، غارقا فيه، يقول الراوي:" هو ذاكرتي أو بعضا منها. ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم، وتيقن أنه لابديل عن النور سوى النور"[43].

يصور النص معاناة المثقف الذي فقد أبسط معاني الحياة، هذا المثقف الذي مثلته شخصية (موح) والذي اضطر إلى تغيير محل إقامته باستمرار هربا من

الموت، لا يمكنه أن يخرج إلا متنكرا خوفا من أن يتعرف عليه القتلة يقول: " كنت قد تنكرت بنظارتين، وقد قصصت شعري قليلا(...)، بعدما حنيته قليلا قبل النوم ووضعت بريطة إسبانية على رأسي وعصا صغيرة في يدي. لم يبق شيء مهم مني (...) لوتعرف القتلة على شكلي. أوف. ليكن. نحن في حاجة ماسة إلى بعض النسيان لنتمكن من العيش"[44]، إن هذه الدلالة الإيحائية لتنكر (موح) والذي كان متعددا في هذا النص، حيث كان الراوي والبطل، ونحسه في أحيان كثيرة الأعرج نفسه، هي قلب المعاناة واضطراب الشخصية هذا دلالة على عدم الاستقرار.

يضيف: " كان تنكري مضحكا، ومع ذلك، من حين لآخر، كنت أنسى نفسي، بحركات لا شعورية أنزع نظارتي، أو بريطتي الاسبانية"[45]، وقد حدث هذا الأمر كثيرا بعد خروجه من البيت حيث كان مضطرا وفي كل مرة إلى إيجاد مكان لإعادة ترتيب تنكره: " نزلت نحو النفق باتجاه المراحيض العمومية. فكرت في أن أغسل وجهي ولكن إعادة ترتيب تنكري بكامله. الشعر، الحواجب الغليظة، الشنبات. دققت النظر إلى وجهي من جديد، أخذت نفسا طويلا ثم هممت بالخروج، وقبل أن أضع رجلي على الباب، سحبت مرآتي الصغيرة التي لا تغادر جيبي، تأكدت مرة أخرى من أن الأمور جيدة لأني لا أثق في تنكري. في الشارع، كلما شككت بأن جزء من الشنبات في وضع غير طبيعي، أنزوي، أخرج المرآة وأرتب أموري لانطلق من جديد، وبحرية داخلية أكثر"[46].

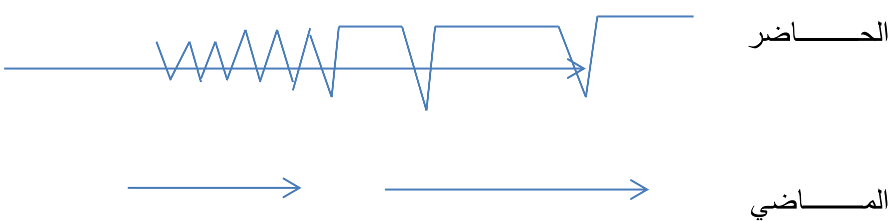
وكما سبق وأن ذكرت، فإن هذا النص هو عبارة عن يوم واحد فقط مقسم كالتالي: (القسم الأول: الوردة والسيف يمتد من الرابعة صباحا إلى السابعة صباحا)، و(القسم الثاني: الخطوة والأصوات يمتد من السابعة صباحا إلى ما بعد السادسة مساء بقليل)، وهو يوم مثقف، خضع لجلسة استذكار في الجزء الأول؛ حيث عاش الراوي في هذه الفترة أحداثا تجاوزت الزمان والمكان ساردا حكايته وحكاية ماضيه من خلال حزمة أوراقه التي وضعها أمامه، ثم القسم الثاني الذي بدأ فيه يومه بعد الخروج من البيت بعد السابعة صباحا في مسابقة مع الوقت

لإتمام برنامجه اليومي المعلق على الباب[47] قبل أن يحين وقت العودة الذي حدد بالسابعة مساء مع بداية حضر التجول الذي فرض حينذاك[48]في التسعينيات.

يقع قارئ هذا النصومنذ الوهلة الأولى في توتر حاد، نظرا للحالة التي يصر الراوي أن يدخله فيها وبراعة الوصف التي يمتلكها الأعرج والتي تجعلك تعيش الحدث وكأنك تراه، فما يلبث وعي القارئ أن يستقر حتى تقفز وسيلة استذكار؛ قصاصة ،رسالة... لتخلق ثغرة في النص ولتحقق بذلك سببا جيدا للتواصل مع النص وتفتح بابا أخرى أمام الراوي فيكسر خطية الزمنمرة أخرى ويدخل في مستوى آخر غير الزمن الذي كان يتحدث فيه، ليخلق فضاء جديدا حيث تتموضع على هذا الفضاء ثقوب من الماضي، وهي بمثابة حلقات مفقودة تحتاج إلى تفسير، وهذا ما أحدث خللا في الذاكرة، ذاكرة النص مما يستدعي ذاكرة القارئ، والتي يسميها أيزر بياضات النص، أو لا وعي النصفي فعل القراءة.

وبالتالي تكون هذه البياضات مفتاحا لقراءتنا، ولكي نوضح هذا التمفصل الإيمائي نتتبع خطوات الراوي الذي يذهب ويجيء بين الحاضر الخانق، والماضي الذي لا يخلو من القسوة يقول: "أوراقي!؟ طوال الثلاثين سنة الماضية لم أدخر شيئا سوى الكلمات والورق الذي تحول إلى فجوات وشقوق داخل الذاكرة (...) لا أدري سبب هذه الرغبة المجنونة للقراءة، للعودة إلى هذه الحفرة المظلمة التي أسميها الذاكرة""[49].

ومن ثم، فلقد شكل الزمن النفسي للراوي توترا حادا بين الماضي والحاضر خاصة في الجزء الأول، وبالتالي كان تمثيله على النحو التالي، والذي يمكن أن نحدد دلالاته على مستوى التأويل.



19:00 H 00:07H 04:00 H

مخطط رقم –1–[50]

ومن ثم، فلقد مثلت الهندسة الزمنية في رواية ذاكرة الماء أعمق البياضات النصية، وذلك من خلال الفوضى التي عاشها الراوي طيلة يوم كامل وهو في مكانه (في القسم الأول) حيث تنقل في العديد من المرات بين مستويات الزمن الثلاثة، من مكانه/ حاضره، إلى الماضي الذي كان يستغرق فيه في كل مرة، حالما ومستشرفا رغبة منه في غد أفضل كلما قفزت قصاصة أمامه، وفي الحقيقة أن كومة الأوراق التي كان يقول أنها موضوعة أمامه على طاولته، ما هي ذاكرته التي تشبه حزمة الأوراق الصفراء المهترئة، فقد وضعها بين يديه لتقفز منها في كل مرة ذكرى حزينة، ثم يعود إلى كومة الأوراق أمامه يقول: " رأيت ذاكرتي وأنا أضعها أمامي مثل العلبة المسحورة. كنت مترددا بين فتحها أو عدم فتحها. في النهاية صممت على اقتحام سرها. قفزت من داخلها حمامات وغربان ثم بحر أزرق وألون رمادية وروائح وعطور، وأحجار وأتربة صفراء ورقيقة مثل حبات الرمل"[51].

إنحزمة الأوراق هذه –أو ذاكرته– هي مجرد قصاصات كان يجمعها في كل مرة صادفه فيها خبر يهمه، فأصبحت جزء منه، يقول: "إني أحفر في هذه الذاكرة المرة. الذاكرة التي حولوها إلى رماد. لا بد أن يكون تحتها شيء كبير"[52]، وبالإضافة إلى ذلك فقلد شكلت نبوءة العرافة التي تنبأت بموته حين مولده جزء آخر من ذاكرته، جاء في النبوءة: "اسمعي يا لالا مولاتي، بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى، قبل أن يكون رابعك صبيا، خامسك، أبشرك سيكون صبيا جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين، سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا، تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد"؛ فضحكت أمي وقتها كثيرا متسائلة عن أي حديد تتحدث العرافة، يقول "وعندما كبرت قصت علي تفاصيل الضحكة"[53]. هذه الضحكة التي تحولت فيما بعد إلى حقيقة أصبح

يعيشها: "وها هو الزمن الميت يعود، ويمتلئ رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات التي أركبها مجبرا، والحديد الذي أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ"[54].

كما شكل لقاء الغجرية التي صادفت أمه مرة وهي تقول:"إن ساكن بطنك هذه المرة سيكون ذكرا. سيحفظ كلمات الله ويشربها كلما ضاقت الدنيا في عينيه. سميه باسم الولي الصالح الذي يزورك دائما في الحلم "سيدي امحمدالوسيني" والا سيسرقه منك الأموات لأنهم يغارون من الأحياء، أو يأكله الحديد الساخن أو البارد"[55].

وبالإضافة إلى معاناته النفسية وظروفه التي جعلته يترقب الموت في كل حين، كان هاجسه معاناة أصدقائه وأحبته من المثقفين يقول: " هو ذاكرتي أو بعضا منها. ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم، وتيقن أنه لابديل عن النور سوى النور"[56].

لقد اعتمد الراوي في كسر خطية الزمن-كما سبق وأن ذكرت- وتذكر الأحداث الماضية على عنصر بنائي هام يسهم في تشكيل الزمن الماضي هو عبارة عن مجموعة من القصاصات المأخوذة من مختلف الجرائد اليومية كجريدة النصر والمجاهد وجريدة الشعب خاصة، وهي علامات إيحائية ذات علاقة بدلالات النص، بحيث توحي هذه الجرائد إلى الارتباط الموجود بينها وبين الشعب في حد ذاته، فكانت هذه القصاصات عنصرا مساعدا على الاستذكار في نص الرواية وتشغيل وعي القارئ، كما أنها شكلت منبهاتأساسيةلتفاعل القارئ مع النص ومحفزات وأدوات تنشيط لذاكرة الراوي على مدار النص من جهة، ومثلت من خلال عدم ارتباطها ببعض أو تسلسلها فراغات يجب ملؤها أو تعيينها.

يواصل الراوي معاناته الصباحية في جلسة الاستذكار متألما " النوم انسحب نهائيا (...) لم أجد رغبة كبيرة لمعرفة البقية. البقية كنت أعيشها في هذا الفجر القلق الذي لم تنسحب ظلمته بعد. كنت أبحث عماذا يختفي داخل هذه

القصاصات وهذه المذكرات التي لا يربطها رابط مطلقا، سوى كونها كومة من الكلمات، أينما رحلت، وجدتها تقتفي خطواتي؟ لقد صارت فِيَّ"[57]

إن قارئ النص يدرك وبعد جهد ليس بيسير أن محور نص ذاكرة الماء هو مقتل الشاعر والفنان "يوسف" الذي ارتكبت في حقه مجزرة حقيقية، حيث وجد حيث وجد مشنوقا ومرميا على الأرض، غير أن الأعرج لخص فيه شخوصا كثيرة؛ اختصر فيه الفنان والانسان والشاعر دلالة على أن المستهدفين جميعهم من المثقفين وأصحاب الوعي ممن يشكلون حجرا عثرة في طريق الأصولية، حيث يحمل مواصفات الإنسان الواعي المثقف فـ "يوسف رجل بطيبة نادرة وجنون استثنائي يمشي بسرعة. يقرأ بسرعة. يأكل بسرعة ويتأمل بعمق وجنون"[58]؛ومن الواضح أن المؤلف يقصد الشاعر يوسف سبتي صديقه الذي اغتيل ذات يوم ثلاثاء 28 ديسمبر 1993م، حيث وجد مشنوقا وسط كتبه لسبب مجهول، وتبقى الجهة المسؤولة عن تصفيته الإسلاميون أوالنظام الذي لم تكن كتاباته تعجبه، يصفه فيقول بمرارة واضحة: "يوسف قتل. هذه القصاصة الباردة تشهد على ذلك بخطوطها الباردة التي لا تكاد تظهر: اغتيل البارحة في بيته (...)لقد وجد مقطعا على فراشه وفي يده قلم رصاص يبدو أنه كان وسيلته الوحيدة للمقاومة. على جسده لوحة: المعدومين لفرانسيس غويا التي أعاد رسمها. جريدة الخبر (...)199"[59].

تتعمق معاناته أكثر: "فجأة استوقفني خبر في المذياع الذي لم يكن يغادر تنقلاتي المختلفة: لقد تم التعرف على قاتل الشاعر الفنان يوسف، وهو القاتل الثاني بعد الحلاوجي– الخضار. ويعتقد أنه عضو في فرقة القتلة التي تقوم بعمليات الاغتيالات أو بتمويلها. وسنوافيكم بتفاصيل أكثر في أخبار الثامنة.

ويكون بذلك هدف الأعرج ليس سرد الأحداث أو استعراض ما كتب في الجرائد، ولكنها علامات إيحائية وبياضات نصية، غرضها تعميق الإحساس

بالمشكلة التي يعانيها المثقف –الجزائري والعربي على حد سواء– المستهدف دائما لإسكات صوته.

يصف مأساة يوسف، مأساة كل مثقف، فيقول:"منذ مدة والمدينة تنام بهدوء كبير على زيفها الغامض، كل الهمجية المخبأة، تخرج الآن دفعة واحدة مثل القيح الذي كان ينام طويلا تحت جلد براق وميت. كيف واجه يوسف هذه الآلة السوداء والخراب وهو النحيف، البسيط، العاشق؟ كيف قاوم موته؟ كيف استنفر رهافته وهو يسمع صوت تكسر أخشاب الباب الرقيقة؟ حتما، فقد كانت الأقدام الثقيلة التي هزت الباب من جذوره خشنة إلى حد يخيف. لم يكن ليوسف الوقت الكافي للصراخ ولا النحيب، ولا الاستعطاف. عندما لمعت سكاكينهم الطويلة في أيديهم، تأملهم كثيرا بعينيه نصف المغمضتين قبل أن يدرك أن هذه المجزرة كانت تستهدفه"[60](...) لابد أن يكون قد طلب منهم استعمال المسدس بدل السكين الباردة، لكن هستيريتهم وساديتهم فعلت غير ذلك. فقد ذبحوه وقطعوا رأسه، ثم بعد ذلك ملأوا جسده النحيف بالرصاص"[61].

وبكل أسف فإن "أحد القتلة عندما ألقي عليه القبض، سئل عن عمله. قال حلواجيا، ثم خضارا متنقلا (...) خضار وحلواجي يقتل صوت المدينة، ويطفئ نورها؟"[62].

وعندما يصف المدينة التي استيقظت على همجيتها المدفونة منذ زمن متألما على مقتل يوسف، نجده يقابل بين قتلة هذا الشاعر الإنسان والانكشارية الأتراك فيقول: "وكذلك الانكشارية التي كانت تأكل رأس حكامها(...)هذا قصر الداي الذي كان من خلاله يطل على العاصمة (...) كان دايات الجزائر وساستها، ورياسها، وانكشاريتها يأتون إلى هذا المكان ليفصلوا بين منازعاتهم، في مدينة عشقوها. وامتلكوها. فنفرتهم قبل أن ينفروها"[63]،يضيف: "الأتراك الذين لعبوا دور حماة الإسلام في البلاد (...) ولكن عندما أعجبتهم استعمروها (...) الاستعمار استعمار، فقد أرجعوا البلاد قرونا إلى الوراء ومنعوها من تدبير شؤونها، تقاتلوا

على بحرها وبرها، ليس حبا فيها ولكن في مالها. فقد كانت بلاد الجزائر ممتلئة (...) نشروا الإسلام ونشروا الأوبئة كذلك والقتل، وعلقوا خصومهم على الأخشاب، وبقروا بطونهم. جزء كبير من التاريخ الذي نقرأه كتب بمقاسات محددة. نحتاج إلى بعض الموضوعية لنفهم المأساة التي تأكل اليوم الأخضر واليابس"[64].

نظرا لأن القضية لها جذورها في التاريخ يقول: "هذه المدينة غير عادية. مجنونةأحيانا. غزتها أقوام عديدة وتداول عليها القراصنة والأتراك. سكنوها، صيروا اهلها جزء من أنماطهم الحياتية. كان انكشاريتها يتقاضون رواتبهم من قنصهم. عندما يدخلون المدينة، قادمين من البحر، ويمرون عبر شوارعها الضيقة، ينقونها من سكانها ثم يندفنون داخل المسالك الصعبة يأكلون القطط والكلاب الضالة (...) يقولون عنهم، أنهم كانوا يطمعون في النملة. السكان، (...) يغلقون نوافذهم الضيقة ويختبئون (...) خوفا من توحش الانكشارية. في سكان العاصمة اليوم بعضا من الجينات الانكشارية (...) /ملامح المدينة التي قاومت الوافدين القتلة اندثرت وحلت محلها ارتسامات عجيبة لم نكن نعرفها فيها جيدا"[65].

وفي خلال غوصه في الذاكرة وتذكر مقتل يوسف الذي حز في نفسه ينتبه إلى الساعة التي بدأت عقاربها تتجه نحو السابعة صباحا. حيث يبدأ القسم الثاني من الرواية وفي هذا الوقت يترك حزمة أوراقه لتهدأ ذاكرته نسبيا، ويبدأ يوما جديدا يقول: "لم أر شيئا بينما يوم آخر نحو الموت قد بدأ"[66].

إن أول ما يقوم به "أقرأ الورقة التي كتب عليها البرنامج الذي يجب أن يقوم به اليوم: رسالة إلى مريم، المكتبة والبريد، المطبعة والاستفسار عن روايتي.الحوار مع نادية في المطعم (لا يعرف المكان إلا أنا وهي)، المقبرة وحضور جنازة صديق أو فنان (...) العودة في حدود الخامسة (إذا كانت هناك عودة)، ثم يتفحص سيارته "السيارة جيدة ولا شيء يثير الخوف"[67].

من المهم أن نشير هنا إلى ان أهم جزء قار في برنامجه اليومي هو حضور الجنازة والمقبرة، فهي الوجه الآخر لحياته، دلالة على تسلسل الاغتيالات

في حق رفقائه، كما أن المرور بالمطبعة والذي أصبح أمرا مرهقا حيث يمر بها يوميا ليسأل عن روايته التي كانت قيد النشر، كان همه الوحيد أن تكتمل وتخرج إلى النور. غير أنها منعت من النشر، فمثلت بذلك وجها آخر لمعاناة مثقف ذاكرة الماء، فهي دلالة على مصادرة حريته، فلم يتمكن من نشر عمله الذي أراد إتمامه نكاية في القتلة يقول المؤلف الذي اختلط في كثير من المواضع مع الراوي: "طوال هذا الزمن النفسي الذي لا يعد ولا يحصى كنت أحلم بشيء صغير. صغير جدا ولكنه بالنسبة لي كبير، قبل أن تسرقني رصاصة عمياء، هو أن أنهي هذا العمل، نكاية في القتلة"[68].غيرأن هذا العمل لم يتمكن من رؤية النور.

يقول:"روايتي الاخيرة (...) ومنذ ستة أشهر وهي تنتظر السحب"[69]، حيث أجابه صاحب المطبعة وهو صديقه قائلا: "يجب أن تصدقني عندما أقول لك إنني أخاف عليك من نشر هذا النص (...) الأوضاع الآن تزداد خطورة. لا تعرف من أين تأتيك الضربة"[70]، "أنا اعرف انك مجنون ولا يمكن تعقيلك. الرواية قرأتها. ثم أعطيتها لزوجتي وابنتي وصديق مشترك بيننا، ولكنهم كان رأيهم بالإجماع على ضرورة التأجيل. هل تريد أكثر من هذا؟ خائفون عليك لا أكثر"[71].

وبعد إتمام برنامجه اليومي يتهيأ للعودة، حيث يقول وهو يتأمل مدينته قائلا: " التفت باتجاه المدينة التي كانت تنحدر نحو الجبل سيلا من البنايات(...) كل المدن التي استشهدت على عتبات البحر دافعت حتى الموت قبل أن تستسلم ببأس ورجولة (...) أشعر أحيانا أن هذه المدينة متواطئة ضدنا مع القتلة وتساهم كل مساء في التخطيط خلسة للجريمة. مدينة، لا نصير في عينيها كبارا إلا عندما نغادرها نهائيا. فتصبح لنا كل الحقوق التي لم نحصل عليها ونحن أحياء. لها تاريخها في النسيان السريع. فقد عشقت الإصبان. ونامت في حجر القراصنة قرونا متتالية وولدت معهم ثم تركت باياتها وداياتها لتلبس لباسا عسكريا ثم مدنيا ثم عسكريا. ثم ..."عسكريا. ثم تصلبت على ذاتها كالصخرة وانغلقت على أسرارها المشبوهة"[72]، فلقد كانت هذه المدينة موطنا للاحتلال على مر التاريخ، وهذا من

غير الممكن أن لا يترك أثره في سكانها ويصبح جزء منها، حيث أصبحت لا تستطيع البقاء دون العيش في صراع مع الآخر مهما كانت صفته، ولأن زمن الاحتلال ولى فلقد أصبحت تفتعل عدوا وفقط، لا لشيء إلا لأنها لا تستطيع العيش هكذا.

يواصل مسيرته باتجاه البيت "العودة إلى الاندفان داخل قبر اسمه البيت[73] أو كما يسميها بـ "طقوس الوصول، الوصول إلى أين؟ إلى جهنم أم إلى الجنة؟ (...) لم يعد شيء يخيف حقيقة سوى موت الغفلة، قتلة الظهر، الخديعة، الطعنة التي رسمت بقعتها على ظهري حتى صرت أتحسسها يوميان كلما خرجت أو دخلت، أحس بالدقة مسار شفرة السكين وهي تفتح طريقها بين عظام الظهر، لتثقب القلب، وتخرج، من الجهة الأخرى، تحت حلمة الصدر. أعرف صوتها وهي تحدث خشخشتها داخل اللحم والاعصاب والعظام الرخوة التي تقاوم عبثا مرورها، أعرف رائحتها التي يختلط فيها الدم (...) والعرق الذي ينزف شيئا فشيئا من جروح محسوسة وغير مرئية"[74]، كل هذه أصبحت هواجس يعيشها الراوي وكأنها حقيقة حتى انه أصبح يعيش في توتر دائم، يقول: "استيقظ في ساعة متأخرة جدا من الليل. أزحف نحو الباب والنوافذ، في الظلمة (...)أتحسس الأقفال. ثم أعود من جديد، أدخل في فراشي، أسترق السمع إلى الأصوات التي تأتي من كل الجهات، ثم شيئا فشيئا أنام عليها لأجد نفسي في غمرة كابوس بدون ألوان"[75]، "تحسست أسلحتي للمرة الاخيرة. قنبلة مسيلة للدموع، جاهزة للاستعمال. صغيرة مثل القلم ولكنها مفيدة"[76]، "شعرت برغبة كبيرة، للصراخ. كنت متعبا، ولكن لا يعقل أن يكون كل ما رأيته هو مجرد حالة مجنونة. لا. لا. مستحيل. هل بدأت اتضاءل مثل الشمعة؟"[77]. وبعد أن هدأ قليلا تمدد في فراشه كطفل صغير، "أغمضت عيني قليلا وبدأت أنزل نحو عذوبة لأول مرة أشعر بلذتها. فجأة سمعت خطوات خشنة في الدرج ثم دقا عنيفا على الباب/ الحديدي قفزت من مكاني (...) وقبل ان اتسلح بالقنبلة المسيلة للدموع، وارى من الطارق (...) قالت [ريما] بابا لا

يوجد أي دق على الباب. لم أتكلم (...) وتمددت بكل طولي هذه المرة (...) كنت منطفئا قلت لريما (...) أرجوك أدلي الستائر أريد أن أنام قليلا"[78]، وينتهي هنا نص الرواية.

إذن، وبعد المرور بالخطوط العريضة لنص ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري) والتي مثلت يوما واحدا، يوم مثقف يمكن أن يعيشه في أي مكان أو زمان، مثقف فقد هويته وسط تجاذبات كثيرة وعلى مر التاريخ، جنون مثقف مهدد ومطارد في كل خطوة، حيث يصوره الأعرج في هذا النص بذلك الخائف وحتى المرَّوع، والذي يترقب أن تصيبه رصاصة في رأسه بين الحين والآخر، لا لشيء إلا لأنه حمل على عاتقه قضايا إنسانية وعبر عنها بشيء من الحرية.

لاحظنا من خلال استعانة الراوي على الاستذكار بوسائل مختلفة، والتي شكلت بياضات نصية عملت على تحفيز ذاكرة القارئ في مقابل نشاط ذاكرة الراوي/ البطل/ أو المؤلف، حيث تداخلت الشخوص بشدة في هذا النص، ولقد عملت هذه البياضات على تحقيق تفاعل كبير بين القارئ والنص خاصة وأن القضية المشتغل عليها هي قضية المثقف التي مثلت هاجس الكتاب على مر العصور.

أما عن الزمن النفسي في النص والذي كان متذبذبا غير متسلسل ظاهريا جمع بين فترات تاريخية منفصلة لكن الرابط المنطقي بينها هو السعي دائما إلى تدمير العقل والوعي لدى المثقف.

وعلى الرغم من أن الاعرج ركز على فترة التسعينيات لكن معاناة المثقف وعلى مر التاريخ واحدة وإسكات صوته والحيلولة دون نشوء أي فكر معارض أو بناء.

ومن ثم، فلقد مثل الانتقال الذي يبدو عشوائيا للراوي في سرد الأحداث بين مستويات الأزمنة الثلاث (الماضي/الحاضر/ المحتمل) على طول الخط، والتي تفتقر إلى أدنى رابط منطقي، على مستوى ظاهر النص حيث لا يمكن تحقيقها إلا

على مستوى التأويل أو لا وعي النص أو البياضات، فهذه نقطة أخرى مهمة مثلت أساس التفاعل، حيث كانت في كل مرة تحدث إبطاء للإدراك لدى المتلقي، وذلك لأن الأعرج عمد إلى تكسير نظام الزمن التقليدي، فكان نص رواية ذاكرة الماء مثالا لخرق القواعد العامة للرواية التقليدية.

الملاحظ أيضا على هذا النص أن الاستذكار كان حادا نظرا لنشاط الذاكرة الكبير، فلقد ورد فيه أكبر عدد من الأحداث الماضية والتي كانت في معظمها أسئلة دون أجوبة تركها الراوي معلقة واكتفى بسردها دون التعليق عليها أو ربطها ببعض تاركا المجال للقارئ الملزم وإيجاد مبررات واقعية ترتكز عليها لتوضيح الموقف.

ومن جهة أخرى فلقد كان النص مزيجا من تاريخ الجزائر السياسي والثقافي، اختلطت فيها حضارة الأتراك التي استمرت طويلا في الجزائر مخلفة آثارها السلبية على الهوية الوطنية، حيث عمدت إلى طمس معالمها بداية باللغة العربية، وأصبح الكثير من مقوماتها جزء لا يتجزأ من ذاكرة شعب أرهقته السيطرة على مر التاريخ، حيث يعتبرها صاحب النص من أهم الفترات التي غيرت مجرى التاريخ وأثرت بشكل أو بآخر على الوعي الثقافي في الجزائر، فكانت أول سبب في دخول الوعي الجزائري – والعربي عموما – في مرحلة تغييب وانفصال تام عن مقومات الهوية الجزائرية، فشكلت حلقة مفقودة بين ماضي هذ المثقف وحاضره.

لتتعمق الهوة أكثر مع الاستعمار الفرنسي الذي عمل بدوره على طمس معالم الهوية الجزائرية ولكن بشراسة أكبر، فمن خلال سياسة التشريد والتجويع لم يترك مجالا لأي نمو فكري أو فرصة للنهوض مرة أخرى، فلم تكن الفرصة مواتية أمام المثقف الجزائري أن يكون فعالا في المجتمع أو يحدث تغييرا، فطوال هذه الفترة لم يكن يفكر إلا في طريقة للتغلب على هذه القوى الدخيلة ولم يكن له صوت مسموع.

ولم يتوقف الأمر هنا، فلقد أصر التاريخ أن يعيد نفسه ولكن هذه المرة بشكل أبشع من سابقيه، فترة التسعينيات، سنوات الدم، حيث كانت أقسى من سابقاتها، والمؤلم أن المثقف كان هو المستهدف الأول، وكأن التاريخ تآمر عليه.يعلق قائلا: "الجزائر متعددة تاريخيا وأرادوها أن تكون كما توهموا. وهاهي النتيجة الآن. باربارية وفاشية لا تؤمن بشيء آخر سوى بطغيانها"[79].

إذن ومن خلال ذلك، يتساءل القارئ عند التقائه بهذا النص لأول مرة: ما الذي يجمع بين هذه الفترات التاريخية الثلاث والتي أصر المؤلف على أن يجمعها في نص واحد؟ خاصة وأننا نجد انقطاعات كثيرة، وشبه فوضى في سرد الأحداث، واضطراب زمني رهيب، حيث ينتقل الراوي بين مستويات الزمن الثلاثة بشكل عشوائي وفجائي يربك القارئ، الإجابة ببساطة هي العمل دائما على تهميش ومصادرة حرية المثقف والحيلولة دون قيامه بأدنى دور فعال في مجتمعه.

إن هذا النص هو عبارة عن جلسة للاستذكار، أشبه بإعادة شريط مصور والاستذكار كما يوضح ولاس مارتن هو "ما يشبه إعادة التصوير، أو التأمل، فالراوي هنا يسترجع ما حدث متتبعا الخطوط التي أدت إلى النتيجة، مكتشفا أسباب فشل الخطط وكيفية تدخل القوى الدخيلة، أو كيف أدت الأفعال الناجحة إلى نتائج غير متوقعة"[80]؛فالراوي البطل كان قارئا قبل أن يكون ساردا فنقل بذلك ارتباكه وقلقه ليدخل القارئ الفعلي في دائرة خوفه وترقبه، ومن ثم فـ " القارئ ينظر دوما إلى الخلف (...) وهو يعيد بفعاليته، تركيب الماضي على ضوء قطعة صغيرة جديدة من المعلومات وهذه هي القراءة المزدوجة"[81]؛ والقراءة المزدوجة هي أن الرواية في كل نقطة من نقاطها تمتد في اتجاهين، الحاضر السردي، والماضي الذي يتعذر تغييره.

جمع الأعرج بين مختلف الأزمنة في نص الرواية بهدف الوصول إلى إثبات المعاناة التي يعيشها المثقف الجزائري، ليس هذا فقط، بل البحث في جذور هذه الظواهر، لأنها ليست وليدة الحاضر فقط، بل تتغرس في أعماق الماضي،

وتمتد للحاضر مما يجعل إمكانية معالجتها أمرا مستحيلا، إن لم يتم استئصالها من الجذور بمعرفة الأسباب.

وهذا ما يبرر بنية الزمن التي كانت على شكل خط منكسر، يجمع بين الماضي والحاضر، في كل نقطة من نقاط النص، مما يصعب أحيانا معرفة الزمن الذي يتحدث عنه الراوي البطل، وذلك ما يزيد في صعوبة قراءة النص، التي تدفع القارئ للتركيز من أجل ضبط أحداث الرواية.

إضافة إلى ذلك فالزمن يظل قائما ومرتبطا بكل أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فالزمن لا يخرج من النص كما هي الحال بالنسبة للشخصيات أو الأشياء، إذ لا يمكن دراسته منفصلا عن الحدث الروائي، أعني بذلك علاقة الزمن بمساره في الرواية، حيث لا يمكن فصل قسمي الرواية (الوردة والسيف)، و(الخطوة والأصوات) وذلك لأن الزمن في الرواية كان ممتدا من الرابعة صباحا إلى السادسة مساء؛ مما يدل على أن هناك علاقة بين القسمين، وبالتالي بين العنوانين ويتمثل في التحول عبر الزمن أو بفعله.

إن أهم ما ميز النص عدم وضوح معالم الشخوص خاصة فيما يتعلق بالراوي البطل/ المؤلف وكأنها سيرة ذاتية. أو تداخل الشخصيات وهو من سمات النص المعاصر.

الزمن في الرواية، يوم واحد، امتد بين ظلمة وظلمة، من لحظة استيقاظ الراوي مثقلا بهمومه، مفزوعا من الحلم الذي رآه (4H)، مرورا بلحظة خروجه من البيت (7H) وصولا إلى عودته في المساء إلى البيت (19H).

ومن ثمن فلقد شكلت طبيعة الزمن وكسر خطيته في كل مرة مواقعا للاتحديد في النص كما شكلت قصاصات الجرائد والمجلات التي يحتفظ بها الراوي في كومة أوراقه وعدم تسلسلها تاريخيا مما أدى إلى اضطراب رهيب في الزمن فكل قصاصة تشير إلى حدث منفصل وإلى فترة تاريخية مختلفة، بياضات نصية

بانية للمعنى الكلي للنص في إطار اتساق قضية النص الأساسية أو الجشطلت كما وصفه إيزر.

وفي ضوء التصورات السابقة، كانت رواية ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري) مثالالنص خلخل قواعد النص الكلاسيكي من أوجه عديدة، ومثل بجدارة نصا في البياضات، حيث شكلت هذه البياضات النصية أو مواقع اللاتحديد جماليته، من خلال إنتاج المعنى عبر تفاعل القارئ مع هذا النص. حيث حمل على عاتقه هموم المثقف كما حملها صاحب النص وراويه.

الهوامش:

[1]– الرواية من منظور نظرية التلقي. مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ. سعيد عمري. منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة. مدير المشروع: أحمد لحميداني. ط1. 2009. فاس. المغرب. ص: 13.

[2]– هانز روبرت ياوس: 1921–1997. ابرز اعلام مدرسة كونستانس الالمانية في نظرية القراءة. ينحى طريق استاذه غادامر في التركيز على تأويل النص وتاريخيته.

[3]– فولفغانغ أيزر: مثل القطب الثاني في مدرسة كونستانس، مركزا على أن القراءة تفاعل.

[4]– الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ناظم عودة خضر. دار الشروق والنشر والتوزيع. عمان الأردن. ط1 1997. ص: 133.

[*]هوسرل وإنغاردن: هوسرل (1859–1938) فيلسوف الظاهراتية ومؤسس علم الظواهر، انغاردن ناقد بولندي وهو أحد تلامذة هوسرل وأستاذ أيزر.

[5]– محمد بن أحمد جهلان. فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني. ط1. صفحات للدراسات والنشر. دمشق. 2008. ص: 35.

[6]– كمقولة اللوغوس في البنيوية مثلا.

[7]– لا يسعنا المقام هنا للتفصيل في المرجعيات النقدية لنظرية القراءة جماليات التلقي؛ للإشارة فقط فلقد استمدت جل مفاهيمها من المدارس النقدية السابقة لها، حيث لم تأت هذه النظرية لتقويض المفاهيم السابقة لها بقدر ما كانت بناءة بقصد تحديث قراءة النص الأدبي، فلقد انفتحت على المناهج السابقة والمعاصرة وانتقدت الجوانب التي قصرت فيها مثمنة جوانبها الإيجابية. ينظر الرواية من منظور نظرية التلقي. ص: 13. للاستزادة ينظر أيضا الأصول المعرفية لنظرية التلقي لناظم عودة ص: 133 وما بعدها.

[8]– تسمى أيضا: مواقع اللايقين .*Lieux D'incertitude*

[*]– الموضوع/أو العالم المدرَك. الذات/العالم المدرِك. حيث تقابل الذات المتلقي والموضوع يقابل النص في نظرية القراءة لدى إيزر.

[9]– ينظر: سعيد عمري. الرواية من منظور نظرية التلقي. ص: 25.

[10]– الفكرة عن: سعيد توفيق. الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية. ط1. 1992.بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات والنصر. ص:335.

[11]– الفكرة عن: سعيد توفيق. الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية. ص: 340-341.

[12]– المرجع نفسه: ص: 343.

[13]– حسن عزالدين البنا. قراءة الآخر/قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر. ط1. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. 2008. ص: 44.

[14]– المرجع نفسه. ص: 33-34.

[15]– جان بول سارتر. ما الأدب؟ تر/محمد غنيمي هلال. نهضة مصر للطبع والنشر. دت. ص: 55.

[16]– المرجع نفسه. ص: 61.

[17]– المرجع نفسه. ص: 49.

[18]– قراءة الآخر/قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر. ص: 42.

[19]– ينظر:المرجع نفسه. ص: 42.

[20]– فولفغانغ إيزر. فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب. تر/ حميد لحمداني والجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل. فاس. ص: 103.

[21]– حسن عزالدين البنا. قراءة الآخر/قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر. ص: 44-45.

[22]– ينظر: المرجع نفسه. ص: 44.

[23]– المرجع نفسه. ص: 40.

[24]– مصطلح التعيين هو نفسه التحديد، بمعنى اللاتعيين يقابله اللاتحديد بحسب اختلاف ترجمة المصطلح في النقد العربي.

-25- حسن عزالدين البنا. قراءة الآخر/قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر. ص: 41.

-26- نادر كاظم. المقامات والتلقي. بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 2003. ص: 25.

-27- نادر كاظم. المقامات والتلقي. ص: 25.

28- فولفغانغ أيزر. فعل القراءة: 98.

29- فولفغانغ أيزر. فعل القراءة. ص ص: 101- 102. نقلا عن الرواية من منظور نظرية التلقي- مع نموذج تحليل حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ. منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة. مدير المشروع. حميد لحميداني. فاس. ط2009.1. ص: 36.

30- فولفغانغ أيزر. فعل القراءة. ص: 94.

31- المرجع نفسه. ص: 100.

32- المرجع نفسه. ص: 100.

33- المرجع نفسه. ص: 101.

34- سعيد توفيق. الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية. ص: 342.

35- المرجع نفسه. ص: 342-343.

36 - الفكرة عن: سعيد توفيق. الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية. ص:343.

37- المرجع نفسه. ص:343.

38 - المرجع نفسه. ص:343.

39- حسن عزالدين البنا. قراءة الآخر/قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر. ص: 45.

40 - واسيني الأعرج. ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري. ط4. ورد للطباعة والنشر. دمشق. 2008. ص: 09.

41 - الرواية. ص: 09.

42 الرواية، ص: 09.

43- الرواية. ص: 09-10.

44- الرواية. ص: 154

45- الرواية. ص: 159.

46 - الرواية. ص: 245.

[47]– الرواية: ص: 18.

[48] – بعد أحداث اكتوبر 1988مـ فرض الشاذلي بن جديد قرار حضر التجول ليلا.

[49]– الرواية. ص: 174– 176.

[50]– يمثل هذا الشكل اضطراب الزمن في نص الرواية بين (الحاضر والماضي والمحتمل)، حيث مثل الخط المنكسر الممتد من الرابعة صباحا إلى السابعة صباحا نشاط الذاكرة القوي ذهابا وإيابا بين الماضي والحاضر ليستقر نسبيا ويقل فيه نشاط الذاكرة نظرا لأن الراوي كان في الخارج منشغلا يسابق الوقت لإنجاز ما يمكن إنجازه قبل أن يحين وقت العودة في السابعة مساء.

[51]– الرواية. ص: 17.

[52] الرواية. ص: 107.

[53]– الرواية. ص: 15–16.

[54]– الرواية. ص: 16.

[55]– الرواية. ص: 115.

[56]– الرواية. ص: 09–10.

[57]– الرواية. ص: 39.

[58]– الرواية. ص: 136.

[59]– الرواية. ص: 134.

[60]– الرواية. ص: 140.

[61]– الرواية. ص: 140.

[62]– الرواية. ص: 300–302.

[63]– الرواية. ص: 169.

[64]– الرواية. ص: 169– 170.

[65]– الرواية. ص: 211–212.

[66]– الرواية. ص: 204.

[67]– الرواية. ص: 207.

[68]– الرواية: ص: 11.

[69]– الرواية. ص: 250.

[70]– الرواية. ص: 256.

[71]- الرواية. ص: 256.
[72]- الرواية. ص: 314.
[73]- الرواية. ص: 326.
[74]- الرواية. ص: 326.
[75]- الرواية. ص: 338.
[76]- الرواية. ص: 341.
[77]- الرواية. ص: 344.
[78]- الرواية. ص: 345.
[79]- الرواية. ص: 171.
[80]- ولاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. تر/حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 1998. ص: 166.