العين والنافذة

"الإيهام البصري في روايات واسيني الأعرج"

الدكتور: سعداني يوسف

جامعة سيدي بلعباس ـ الجزائر

يجلّي هذا البحث الاشتغال البصري في روايات واسيني الأعرج من خلال التعاضد بين عين الباطن وحاسة البصر في تشكيل المشهد وعرضه حكيا؛بل إنّ الاشتغال المزدوج للعين،داخليا وخارجيا يمنحها قدرة على التقاط المشاهد والألوان وخرق اللامرئي.وفي الآن نفسه رصدت آليات النافذة بوصفها عينا كبيرة في تأطير الفضاء استنادا إلى العلو والضوء والظل وزاوية النظر ومستويات الانفتاح على الذاكرة والاستشرافات التي تنهض بها؛ فضلا عن النوافذ الروحية وما تستنطقه من معنى .

Résumé : Cette recherche s'engage à éclaircir le fonctionnement du visuel dans les romans de Waciniy Laredj ; à partir du l'œil visuel et sa détermination dans la construction scénique du récit. Le double fonctionnement de l'œil à la fois externe et interne offre la possibilité de capturer les scènes, les couleurs, et de dépasser l'invisible, et en même temps repérer les mécanismes du fenêtre autant que grand œil qui sert à élaborer l'espace à la base du hauteur et de la lumière et de l'ombre et du point du vue et ses dimensions d'ouverture sur la mémoire et les perspectives qui les engendre. Ainsi que les fenêtres spirituelles et ses alentours du sens .

تكشف لنا التجليّات الجمالية للفنون الفضائيّة في الرواية عن حضور مؤثر في الحكاية، ومن ثم فهي تشيّد معمارها بكثير من التنويع والتلوين، فتبدو عوالم متحوّلة داخل عالم واحد، كما يمكن أن تتعدّد الخطابات، والأصوات في هذا الفضاء المتخيّل، وبالفعل، هذا ما تنجزه النصوص السرديّة الحداثية، وممّا يسترعي الانتباه أنّ هناك تضافرا بين الرسم والمشهد، بين الشخصيات والنحت، وبين البنية وفن العمارة.

وفي هذا السياق، نلحظ أنّ الرواية ومن أجل أن تحقق تواصلا مع فن الرسم، تنزع نحو إنجاز مشروعها ضمن فضائية ما، ثم"إنّ ما يجعل من فن الرسم فنا للفضاء، ليس لأنّه يمنحنا تصويرا للامتداد، ولكن لأنّ هذا التصوير نفسه ينجز عبر الامتداد، امتداد آخر هو امتداد فن الرسم بخصوصيته، "[1] وعلى هذا النحو تبتكر اللغة فضائيتها الخاصة، وهو ما يفضي بها إلى عرض المشهد عرضا بصريا كما هو، أو كما يمكن أن يُتخيّل تجسيدا، وتلوينا، وايحاء، وفي هذا الإطار، لابد أن تضطلع العين بعرض المشهد الذي نميّز من خصائصه البصريّة، الديناميّة، الاحتماليّة، وربما الإيهام بالمشهديّة.

غير أنّ الاشتغال البصريّ هنا أساسي، فالعين تتوقف"عند المشاهد اليومية المختلفة، العابر منها والثابت، عند الأمكنة، عند الأشكال والألوان، ثم تغوص إلى ما يشكل جواهر

فضائيّة للعالم، وعندئذ تصبح العين التي ترى باحثةً عن عين أو أعين أخرى كي تبادلها النظر... تبدأ العين بالتفاصيل، بالأجزاء والمقاطع للإمساك بالشامل والممتد، تبدأ بالمرئي للإمساك باللاّمرئي، تبدأ بالتأطير(بما هو ظاهرة تصويرية picturalعلى نحو ما يؤكده روني باسرون) للتحكم في المشهد، "[2]هذا فضلا عن أنّ عين الباطن قد تسهم إلى جانب حاسة البصر في تشكيل المشهد، وعرضه حكيا.

إنّ أهمية العين كبيرة جدا في تأطير المشهد، ووصفه، وتحديد طبيعته، وقد وجدنا صورا شتى لهذا التنوع في تحديد الرؤية المنظورية للفضاء في روايات واسيني الأعرج، ويمكن، في هذا الصدد أن نستند إلى سمات الرؤية البصرية المرصودة في علاقة الدلالة المفارقة وشرفات الموت بالأعلى والأسفل، إذ نجد الراوي يخرق التقليد الوصفي بكفاءة، وهنا، أيضا، سنتبين صيغا أخرى في رسم الأمكنة وأشيائها، فثمة استفادة من التصوير السينمائي، ومن لعبة الضوء والتعتيم، وجماليات اللوحة، والقلب الفضائي للموضوع الموصوف، لذلك قد نستأنس في هذا السياق بالمسافة التي نلفيها حيزا لهذا الانحراف، وبخاصة حينما تمحو الذاكرة الزمن، ويتلاعب الرائي بأبعاد المرئيات قربا وبعدا.

بهذا المعنى يغدو الباطن عينا"توجه النّظر، ترصد، تمسح، تلتقط التفاصيل، تستكشف، تطرف، تغمز، تغضّ البصر، تخترق سجف اللامرئيّ وتتمثّله في فضاءات الحلم والعجيب والهلوسات البصريّة، تسبر الأعماق، تعرّي وترفع الحجب والمغاليق، "[3] وهذا الاشتغال المزدوج للعين، خارجيا وداخليا، يمنحها قدرة فائقة على التقاط المشاهد، والألوان، والأبعاد، ومن أجل ذلك نلمح افتتانا غريبا بالمضمر في المرئي، فاللامرئيّ"هو ما ليس مرئيا الآن، ولكن الذي يمكن أن يكونه"[4]، وانطلاقا من هذا المعطى بإمكان المتلقي أن يلمس المحجوب في العلامات اللغوية البصرية.

الواقع، إنّ فاعلية العين تتجاوز حدود الرصد المتحرك، واختراق أغوار الباطن والذاكرة إلى تأطير استراتيجية الحكي ذاتها، ويجب ألاّ ننسى الشغف الشديد للراوي في روايات واسيني الأعرج بالعيون، فهي لا تتيح فقط إمكانية الوصف، بل تصبح بحضورها الكثيف مرآة للداخل، وبالأحرى معبرا إلى أسراره، ومشاعره، وتناقضاته، "فهناك دائما شيء مضمر...هناك ما يشبه الاضطهاد المتخفي الذي يلذ الكشف عنه"[5]، وإضاءة كوامنه.

ولابد من الإشارة إلى أنّ موضع العين العلوي والشفاف يوفر لها امتياز الإطلال من فوق نحو الداخل العميق، والخارج المفتوح والممتد، لذلك، لا تحقق النظارات السوداء، أوالعمى الاحتجاب التام، وفي المقابل، قد تصير المرايا . مرآة الغرفة أو مرآة السيارة . فضاء يتذاوت فيه الرائي والمرئي.

ومثلما أنّ العين معبر من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل، فإنّ النافذة أيضا مفتوحة عليهما معا، ومع ذلك، فالتشابه ليس في كونهما مكانا للعبور فقط، وإنّما لأنّ النافذة ستتحول في نهاية المطاف إلى عين كبيرة، ومن ثم هذا الترابط ضروري ومفيد في الوصف البانورامي للمشاهد، ذلك أنّ "الإطلالة من النافذة توفر للوصف الارتفاع المطلوب والنظرة الثابتة إلى الشيء الموصوف.. وتتيح بذلك، للعين الواصفة، فرصة التنقيب في محتويات المنظر لإعطاء أدق صورة عنه"[6]، وتاليا تحفيز المتلقي على إنتاج الدلالة، غير أنّ النافذة وبوصفها كوّة للنفاذ تتعاضد مع الشرفات التي ستتيح للنظر استكشاف العالم من عل.

وإذا كانت هذه الوظائف أساسية لتأطير الفضاء، فإنّها، وعلى الرغم من ذلك، لا تحجب التحولات الدلالية النابعة من التوظيف الهندسي والبصري للنافذة، ومن الممكن طبعا أن نرصد تواشجا مكينا بين الوضعيات المختلفة للنوافذ، وتشكيل الحكاية في روايات واسيني الأعرج.

من الواضح أنّه لا يمكن تصور انفتاح النافذة على الخارج في رواية **"وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"**[7]، دون أن يدل ذلك على الغياب، ولعل هذا ما جعل الحضور، أو ما تبقى من علاماته خاضعة للإقصاء، والعنف، والموت، فالراوي يتهدده الخطر والليل، والبرد، وميراث الذكريات الثقيلة، وسنتبيّن، أيضا، أنّ فتح النافذة يتم صباحا، ولاشك أنّ هذا التوقيت ينطوي على تلميحات مريحة ظاهريا ومنذرة باطنيا.

وينجلي هذا التعارض حينما تبدو النافذة مضببة بالأنفاس المحروقة ؛وتاليا غياب حموّ بلخضر، وتتوسع ثغرة الغياب باختفائه من أمام بوابة المصنع الكبيرة[8] والتي تحيل إلى نظام اجتماعي واقتصادي متوحش، ويعني هذا أنّ الراوي قد فشل في تحقيق الانفتاح، ولذلك نلفيه يغلق النافذة بعنف، وسيتوج هذا النكوص باحتراق داخلي وبتغيم العالم، ومن هنا يخضع ميلاد الصورة الفضائية إلى اللاّتجانس بين الظاهرالطاهر/الثلج الأبيض، والباطن المدنس/الثلج المسموم.

ونستطيع القول إنّ الصورة الفضائية نفسها تتكرر، ومن المكان ذاته، ومن هذا المنطلق ستكون نافذة المقهى المواجهة للمصنع كوّة للرؤية، وللمرة الثانية، واعتمادا على الاستذكار، سيرصد الراوي غياب بلخضر[9]، وسيقترن ذلك باستسلام الرائي إلى طوفان الذكريات والدم، ثم اختناقه في فضاء ضاقت شساعته، لذا، فالتحوّل الحاصل ليس معزولا عن الإفراط في شرب "القهوة المرتبطة أساسا بالخمرة في معناها اللغوي أو ما يمكن اعتباره هنا بالتخدير العقلي"[10]، الذي سيُصعّد خطاب الغياب المترسّخ في حلم الراوي المجهض في البرية، لقد حلم عاشور الماندرينا وهو مطارد في الخلاء بمكان ما دافئ، وبنافذة يتأمل منها المطر المطهّر للأرض والإنسان،

بيد أنّ ذلك كان مآله التبدد، ولعل الخطر الكامن في الغياب هو ما دفع الزوجة الأولى للراوي[11] إلى التهديد برمي طفله من النافذة.

وتتّخذ النافذة في رواية"**وقع الأحذية الخشنة**"[12] من الانغلاق نسقا لحضورها الدينامي، وعلى هذا الأساس فإنّ تجلياتها تنم عن هيمنة الانحصار على الفضاء، ونلمح في هذا الصدد علاقة وطيدة بين النافذة المغلقة وصعوبة التواصل بين الراوي ومريم، فكأنّ المطر الذي ينقر النافذة الخشبية الموصدة، مؤشر على شيء ما مغلق يُدق ليُفتح، وبالطبع، إنّ هذا استباق لانسداد باب الزواج، ومن ثم فالعشيقة، ومن خلف أسوار الفقد الكبير، ستشعر وهي زوجة رجل آخر بالانحباس، فلا يتسنى لها رؤية الربيع إلاّ من وراء النافذة.

ومن اللافت للانتباه أنّ بنية الانغلاق ستتحقق على مراحل استباقية، من ذلك قرار الراوي ومريم عدم الخروج من البيت، والاكتفاء بالانزلاق نحو النافذة في محاولة لاختراق الانغلاق بأحلام اليقظة، والتحليق في الفضاءات الواسعة[13]، غير أنّ الراوي وفي مرحلة متقدمة من الحكاية سيغلق وللمرة الأخيرة نافذة الشوق ليتدحرج صوب الظلمة والترقب[14]، بل إنّ مريم ذاتها ستستعيذ بالنافذة المشرعة على الانتظار، وبالكتابة للتملص من مدارات الغياب والصمت، إلاّ أنّها، وفي مقام آخر، لاتشاهد من النافذة سوى الفراغ الذي يوحي بوجود بحر ما، وبهذا المعنى يتحول الامتداد الأزرق إلى غياب للمعشوق[15]، لذلك سيضيق الفضاء، وينجذب بمأساويّة إلى هاوية الموت.

ومن جهة ثانية، تكشف الحكاية أنّ المسافة بين عيد عشاب وسيلفيا تقاس بالنافذة، فهو لا يتأمل جسدها إلاّ اختلاسا، ومن وراء الستائر، ولذلك استراق النظر إلى نافذة الطابق الرابع من البناية المقابلة مؤشر على علاقة معلقة بين طرفين، وإن بدت الفتاة نورا شفافا وساطعا، وفي الوقت نفسه، نلفيها تضاعف من حضورها بواسطة المرآة إلى حد أنّها تغير ثيابها وكأنّها لا ترى العاشق، ثم تختم المشهد بإرسال قبلة وكأنّها تراه، إلاّ أنّ عيد عشاب، وكما لو أنّه لم يحظ بحاجته من خلال النافذة والمرآة، يلوذ، أيضا، بمرآة الحلم ليتمتع بصورة الآخر المفقود، ومن الواضح أنّ الكبح الاجتماعي للحب سيفضي بالعاشق إلى الانكفاء وراء الستائر ليطل من النافذة على غرفة سيلفيا التي يجدها معتمة[16]، ومفرغة من الحياة، ولابد من التذكير بأنّ هذا الانسداد مرتبط بباب الجنون، ومع ذلك، هناك وضعية أكثر أهمية في بنية الانغلاق، إذ تتأكد استحالة التواصل مع الآخر من خلال النافذة المسمّرة[17]، ومن ثم تكون النافذة البديلة منفتحة على الفراغ والنفايات.

وفي الواقع، فإنّ علاقة النافذة ببنية الانغلاق تتأسس على التعدد المقوّض للأحادية، ولذلك، ليس بالضرورة أن يكون الانغلاق تجسيدا لنمطية الصورة الفضائية، ولكن بالإمكان

أن يعكس انفتاحا، تماما، مثلمايؤشر على نهاية الحكي، أو يبرز انغلاق الفضاء، وتصير حركية المنغلق حاسمة حينما تتعالق بصيغة "الجواني والبراني، والثاني يُرى وقابل للتحديد، بينما الأول يتأبى على القياس، لأنه"يقاس"بالحدس والاستبصار والرؤية وأصداء الطوية وعين القلب، أي بكل ما لا يُرى وتأتي اللغة بديلا عنه؛بديلا يستحضر ملامح الحضور من أصداء الغياب المعذّبة، لا داخل ولا خارج. . . بل حضور وغياب"[18]، وهنا يمتلك المتلقي قدرة على بناء دلالة محتملة.

وإذا كان الانغلاق سمة أساسية لفضاء الحكاية في رواية **"سيدة المقام"**[19]، فإنّ المحو هو نهايته المحتومة، وعبر هذا المبدأ الذي يحكم سيرورة الحكي، ستضطلع النافذة بمهمة توطيد دعائم استراتيجية فضاء العتمة، لذلك نلفي الراوي يكشف لنا أنّ نوافذ قاعة المحاضرات مغلقة[20]، وسيبدو بعد ذلك أنّ الصورة محاكاة لراهن كل ما فيه مغلق: الكلام، ملف التحقيق، الآذان، الرؤى، عوالم الباطن، صالة الرقص، مدرسة الفنون الجميلة، الخمّارات، الشوارع، الطرق، الزوايا، الأبواب، الغرف، البيوت، والمدينة، لذلك تفتح مريم نافذة الماضي الجريح، ويتأكد لنا هذا أكثر من خلال المناص**(حنين الطفولة)** [21]، ولكن عندما نتفحص الانغلاق السابق، والانفتاح على الذاكرة، فإنّنا نجد تقابلا بين الوضعين؛بل سنعاين تناظرا صارخا على مستوى الزمن السوداويّ.

ولاشك أنّ هذا الانفتاح، وكما لاحظنا، قد جعل دائرة الانغلاق تضيق أكثر، ومن ثم ستجنح مريم إلى فتح آخر؛وفي هذه الحالة سيتبدى أنّ اتساع القاعة لم يكن كافيا للانفلات من بؤرة الانحصار، فحتى سماوات حكاية الأم تحوّلت إلى نقاط صغيرة في أفق شديد الدكنة، ولربما كان الفتح الثاني، على العموم، عودة مثخنة بالجراح إلى الحاضر، وفي الآن ذاته، خرقا متواضعا لفضاء العتمة المعقد، وفي هذا الصدد، تقول:"فتحت نافذة قاعة المحاضرات الواسعة، شرّعتها عن آخرها، دخل هواء المدينة وأنداء البحر الّذي سرقت الغيوم منه زرقته، اسْتنشقتْ ثمّ التفتت نحوي وهي تبحث عن كلماتها، كانت مثل عمّها، تبحث عن بحر فارغ تملأه بأشواقها وكلماتها"[22]، وعذابات جسدها الراقص.

بيد أنّ الانفتاح على الحاضر ليس انفصاما عن الماضي، بل تورطا في انغلاق مستحكم، وذروة هذا التيه أن تصبح مريم تجسيدا لهوية ضائعة بين شرعية تاريخية مغتالة، وراهن مستوطَن برصاصة الموت، لهذا تمد يدها لغلق نافذة الجحيم المفتوحة على الأمطار الكثيفة، والبحر الذي ازدادت زرقته سوادا، وهكذا نكون أمام حركة متقاطعة مع حركة الأم التي أغلقت النافذة المشرعة[23] على أهوال الشتاء في الماضي القريب.

توفر ليلة الاغتصاب أيضا صورة فضائية مؤسسة على خيبة الانفتاح، إذ يمكن ملاحظة استنجاد مريم بالنافذة[24]، ولا ريب أنّ انغلاقها يلمح إلى تفاقم خطر الزوج؛بينما تمثل مسارعتها إلى فتح لوحاتها البحث عن الأمان من خلال التهديد بالانتحار، وكما يبدو فإنّ ملامح الفضاء الخارجي ظلت بلا تحديد، فلم تستقبل مريم سوى رائحة الليل، والبحر، والتراب، والمطر، ثم لا يلبث أن يتلاشى الانشراح المؤقت في سواد الغياب بعد تقييدها وغيبوبتها.

وسنعثر على صورة مماثلة من خلال نافذة صالة الرقص المشرعة والمحتلة في الآن ذاته[25]، ثم إنّ الراوي وهو يهم بقتل الفصول الأولى من الرواية بقذفها من الأعلى نحو أسفل الجسر، انفتحت على مرأى منه نافذة مضاءة، ثم انغلقت[26]، غير أنّ لحظة الموت الحاسمة اقترنت بإغلاق الأبواب، وإطفاء أضواء النوافذ المغلقة[27]، وفي هذه الحالة نستطيع أن نستشف تماهيا بين المنغلق والمنفتح.

ومن جهة أخرى، قد تحيلنا النافذة إلى انغلاق مطلق، ذلك في الواقع ما نجده في رواية**"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"**[28]، وبالطبع سيتحدد ذلك بإصرار الملك شهريار بن المقتدر على غلق النوافذ والأبواب درءا للزرقة البحرية، وللنوارس البيضاء، ثم إنّ فتحها مرهون بعبور الليلة السابعة بعد الألف، والحق أنّه يريد فتحها، ولكنه لا يستطيع خشية أصوات الغربان والنوارس، ويكفي تصريحه بألاّ يفتح زجاج النوافذ والأبواب مادامت الطيور الجحيمية نذير شؤم.

وبمعنى آخر، إنّ انغلاق النافذة يبرز انغلاقا داخليا، فشهريار بن المقتدر مسجون أيضا في قصره المخنوق بروائح الأجساد المحنطة، وعلى كل حال لم تفتح النافذة إلاّ استثناء، ولأجل طرد الغراب الأسود الذي دخل من مكان مجهول، ومن الواضح أنّ بؤرة انغلاق النافذة وانفتاحها قد ارتبطت بحركية الحكاية[29]، وربما كانت عودة النوارس البيضاء إلى بحرها، وهروب الغربان إنباء عن وظيفتها الجوهرية في تشييد الحكي.

على أي حال، إذا تأملنا النافذة من زاوية الانغلاق سنسجل أيضا ارتباطها بالحركة والسكون دون أن تتخلى عن فرادتها ودلالاتها المكثفة، الأمر الذي يجعلها أفقا يساعد الراوي في رواية **"حارسة الظلال"**[30]، على إزاحة الصمت عن الحياة السرية لقصر الثقافة المغلق رغم جماليات هندسته الأندلسية.

ولا مجال للشك في أنّ المسافة بين الأعلى والأسفل ؛ بين النافذة والساحة ستتبدل نتيجة تحول الفضاء، وهنا ستشتغل العين على صورة واقعية تتقنع بحضور الوزير وغيابه، ذلك أنّ الراوي حينما فتح النافذة المشرفة على النافورة وجدها متوقفة مثل ميّت، ومن ثم

ليس غريبا أن يتمتع بسكونها ؛لاسيما أنّ نضوبها يعبر عن غياب الوزير خارج الوطن، وفي هذا السياق يتكرر فتح النافذة مرة أخرى، وبالتحديد صباحا كما في السابق.

وينبغي أن نشير ههنا، إلى أنّ النافورة كانت تسيل بماء صاف، ذهبي، هادئ، ومنتظم، أي أنّ الغائب قد عاد من سفرته[31]، ومهما يكن، فإنّ طرافة هذه الصورة لا تكمن في ثنائية الحياة والموت؛وإنما في حوارية السكون والحركة، وفي الإيهام البصري المنبني على تحريك الساكن، وتجميد المتحرك، هذه هي الصورة التي يواجهها الراوي وللمرة الأخيرة من النافذة قبل أن يبتر ذكره ولسانه، ويشكل تغير البحر والمدينة من الزرقة والبياض إلى السواد المطلق[32]، علامة على حركة متحولة في سكون الموت.

ولعل هذا ما جعل حياة شخصية زريد الموريسكية نافذة صغيرة ترى من خلال زجاجها السميك تحوّلات المدينة، ورجُلَها الحلم، ولذلك العصا القصبية التي تركتها تتدلى من النافذة كانت تحريكا ماديا ومعنويا لسكون زمنها المقطوف والسجين، غير أنّ هذا المربع الصغير المفتوح على البحر وعلى الشوق سينغلق نهائيا في وجه جد الراوي ميغال دي سرفانتيس[33]، وفي هذا المقام سيتخذ من الحلم آلية للحركة في رتابة السجن، وليس صدفة أن تتفتح نوافذ الفيلا الأندلسية الراسخة في ذاكرة جدة الراوي على النور[34] المشنوق بجمود الإهمال والمقبور في النسيان.

ولهذا يغدو من الصعب تجاوز وظيفة النافذة، وما تمنحه من إمكانات لفهم إستراتيجية الحكي، وفي هذه الحالة، يمكن أن نذكِّر بالاستشراف الذي تنهض به النوافذ، فثمة استباقات تسكن الغياب والانغلاق، أو غيرهما من الخطابات، ومن ثم فاللفحة الباردة المتسربة من النافذة إلى أنف صالح بن عامر الزوفري، في رواية **"نوّار اللوز"**، كانت مصحوبة بعطور الجيلالية، وفي الوقت نفسه، تدخل شخصية **"طيطما"** رافلة في ثياب بيضاء ثقيلة، ولكن التغيرات التي لحقت الاستقبال جعلت فعل التواصل مع جسد الماضي سلبيا، وحينئذ انتبه إلى أنّ وجوده غير مرغوب فيه، ثم انزلق بسرعة نحو الدرج دونما الالتفات إلى الوراء، وجليّ مدى العلاقة بين عطر الجيلالية الذي احتفى بحضور الراوي، وندائها من فوق[35]، متوسلة بقاءه في الماخور.

لكن يحدث أحيانا أن تتعاضد النافذة مع الباب، والمثير في صلة التقابل هذه أن تقوم على مبدأ الخطر، وفي هذا الصدد يمكن الرجوع إلى باب غرفة المستشفى المسدود بإحكام شديد، والنوافذ المشرعة على القطط الليلية التي مزقت طفل المسيردية[36]، وعلى العكس من ذلك، قد تنبني الصلة بين النافذة والباب على التناظر، وهذا النوع من العلاقة هو ما يفصح عنه الراوي المراقَب والمقهور في رواية "**مصرع أحلام مريم الوديعة**"[37]، فالباب دائما نصف

مفتوح، والنافذة هي الأخرى مفتوحة، وهذا يدفعنا إلى توقع عدو ما يقتحم البيت، وبخاصة أنّ النافذة دوما مهددة بشعاع أسود[38] مخيف ومشبوه.

نسجل أيضا أنّ النافذة قد تصبح مرآة لقراءة الذات، ومن الجدير بالذكر أنّ حركتها هي حركة الداخل، ومن الطبيعي في هذه الحالة أن يفتح الراوي الباب والنوافذ ليعبئ داخله برائحة البحر الشاهد على فضاء يموت، وزمن مازال مسكونا بالظلمة، إلاّ أنّنا نجد أنفسنا، مرة أخرى، أمام مشهد ليليّ فجريّ متكرر، فالراوي الهارب من القتل يطل من النافذة صوب البحر لكي يتخفف من أثقال ذاكرة الموتى، ولكن تتعمق بنية السواد نتيجة الظلام الذي يقيد المكان[39]، وبذا يصير الانفتاح على الخارج الداكن انفتاحا على الداخل المكبوت.

وفي الواقع، هذه التنويعات الفضائية والدلالية تمنح النافذة قوة حيوية لخرق النمطية البصرية المعهودة، وقدرة على تأطير الفضاء ليس فقط من الزاوية التي ينطلق منها النظر، أو الأفق الذي ينتهي إليه؛لأنّ العين الباطنية هي التي ترى، بيد أنّه لا يمتنع من أن تنهض الصورة الفضائية على تضافر البصر والبصيرة، ولا شك أنّ هذا التراكب الوظيفي سيفضي إلى انتشار الرؤية وعمقها، على حين أنّ المشاهدة، تتم كذلك من موقع يجسد العلو، فالنافذة"لا ينبغي لها أن تكون إلاّ في جدار، ومن سمات الجدار العلوّ والارتفاع، ولما كانت النافذة محكوما عليها بأن تكون كذلك؛فقد حكم عليها بأن تتّسم، هي أيضا، بشيء من الارتفاع يماشي نصف قامة الإنسان في الأطوار المألوفة"[40]، وفي الوقت ذاته قد تتخذ مواقع أكثر علوا، ولكنّ ذلك لن يكون وحده كافيا لتلقي المرئي.

هكذا يصبح في وسع حدقة الروح تلمّس كثافة المسافات وامتدادها، هذا الفعل يفصح عن نفسه حينما ترتبط وظيفة النافذة ببنية الحكاية؛وبخاصة تعالقها مع حركية السالك لمسالك أبواب الحديد في رواية"**كتاب الأمير**"[41]، ذلك أنّها تشخص مسارات الشخصيات، وتبدلات المشاهد، والأمكنة، بل يمكن أن نميز ارتحالا في الروح والفضاء معا، فالسالك_ **الأمير عبد القادر**_ يترقى من مقام إلى مقام؛ من **باب المحن الأولى** إلى **باب أقواس الحكمة فباب المسالك والممالك**، وفي هذه الحالة، سنعاين من جهة الكيفية التي تشتغل بها النافذة، ومن جهة ثانية يمكن أن نتبين دورها في توجيه الحكي، وسيصبح من الضروري الانتباه إلى أنّ الأمر يتعلق بالمواقف الاثني عشر، وهي في النهاية تعزز السفر الروحي قولا، وفعلا، وكتابة*، فثمة تدرّج من الوقفة الأولى **(مرايا الأوهام الضائعة)**، إلى الوقفة الثانية عشرة**(قاب قوسين أو أدنى)**، لذلك فالوقفة بالنسبة للسالك هي "التوقف بين المقامين لقضاء ما بقي عليه من حقوق الأول والتهيؤ لما يرتقى إليه"[42]، من هنا تضطلع المواقف بدور حاسم في اجتياز محن الطريق، وابتلاءات الأسر[43] بأمبواز(Ambois)[44].

وداخل السجن/القصر، من قلب الانغلاق الشامل يعزف الأمير عن فتح النافذة المغلقة، وعبثا يحاول القس مونسينيورديبوش[45] إقناعه بضرورة التمتع بالحدائق الجميلة، وسوف تطالعنا في هذا المقام النافذة الروحية، وبالأحرى الانفتاح الداخلي على الفضاء المفقود، ومن أجل أن تتحقق المشاهدة توجب عليه أن يغمض عينيه، وهنا نصل إلى أنّ فضاء العتمة هو الحيز الذي تشتغل فيه النافذة، وهذا ما يفصح عنه الأمير عبد القادر:"بمجرد إغماض عيني، أستطيع من وراء هذا المكان وعلى الرغم من الستائر الخشنة والنوافذ الخشبية الثقيلة، أن أرى سهل اغريس بوحله وأمطاره وتربته والخيل التي تعبره يوميا والساحات الواسعة التي لا يحدها بصر، وهذه مونسينيور لا يستطيع أحد قهرها فينا إلا الموت"[46]، وهذا يعني أنّ فضاء الوطن مكشوف في البعد؛بينما فضاء الأسر محجوب في القرب، وبذا فإنّ الأمير في الوقفة الحادية عشرة سيسدل حجاب نافذة العربة ليغيب القصر في القتامة، "أغلق الأمير حجاب نافذة العربة ليغطي نهائيا مشهد القصر والتفت نحو لالة الزهراء وهو يحاول أن ينسى لحظة البياض التي انتابته"[47]، وأكثر من ذلك فالوقفة الثانية عشرة صارت بياضا، وذلك لأنّ الرؤية هنا مشاهدة قلبية.

وإذا كان الأمير في حاجة إلى النافذة الروحية من أجل أن يخرق عزلة المنفى، فإنّ قرب الخروج من الأسر يعيد علاقته بالنافذة، وهكذا، حين يصل إلى نزل الأباطرة(Les Empereurs)لا يتردد في أن يقف في الزاوية المواجهة للنافذة[48] الكبيرة المشرعة على الفراغ منتظرا الرحيل إلى روسه(Brousse)[49]،

وفي موازاة الانفتاح، نلفيه يتعجب من انغلاق الأمكنة المتوارية عن الشمس. على أنّ الانفتاح الكلي يتحقق بركوب سفينة لابرادور(La brador)، ويظهر بوضوح عندما يعتلي الأمير شرفتها[50] الحديدية، ولا يخلو هذا المشهد من إشراقات الانعتاق؛ وإن كان في الوقت نفسه معبرا لمنفى آخر. وبهذا الشأن، يمكن أن نرصد الظاهرة ذاتها، فغالبا ما ترتبط الوظيفة الدلالية للنافذة بوجهة نظر مونسنيورديبوش، وبهذا تغدو طبيعة الرؤية واحدة، وفي هذه الحالة، تعدد النوافذ، أو تغير مواقعها لا يحدث تبديلات جوهرية في معنى المرئي، وهكذا، فإنّ المرئيات كلها مرتبطة بالانحناء والجدب، فهو إذا ما أطل من النافذة لا يرى إلاّ سقفا ازداد انحناء وسماء جافة، وكذلك كان شأن الشجر؛ فشجرة اللوز انحنت كثيرا، والتينة، هي الأخرى، تمادت في قصرها، وما يميز هذه النافذة[51]، أنّها كوة صغيرة إذا ما انفتحت تسرب منها البرد الشتوي القاتل.

من هذا المنطلق، تسمح لنا رواية "**ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش**"[52] من معاينة سمة متواترة للنافذة، إذ نلفيها موسومة بالضيق والصغر، فنوافذ البيوتات الواطئة صغيرة

وهزيلة الأضواء، ورائحة البول تنفذ من نافذة المقهى الصغيرة، والراوي يفتح نافذة القطار الليلي الصغيرة ليودع رويشدة التي رأى في عينيها موت الغزلان والعصافير الرائعة، ثم إنّه حينما يخرج من السجن، وبمجرد أن يدخل بيت الخالة خيرة يطل من كوة صغيرة[53]، مغطاة بخرقة بالية، والملاحظ أنّ الأماكن التي تمت منها الرؤية، هي بشكل عام مناطق عبور: المقهى، بيت الخالة خيرة، والقطار.

تأسيسا على ما سبق، تبدو النافذة حافزا لولوج باطن الدلالة، ومدخلا لاستكشاف معمارية الحكاية، ونضيف هنا أنّ النافذة في روايات واسيني الأعرج تنطوي على آفاق خصبة، ومن تجلياتها الممكنة نحصي الانعتاق، الانفتاح على المجهول، التواصل والحوارية، اللعب بأبعاد الفضاء، المراقبة، الحنين، الحلم، وخيبة الانتظار، ثم إنّ النوافذ الروحية هي التي ستستنطق المعنى بجدارة.

مراجع البحث وإحالاته:

1Gérard Genette .Figures 2, éd du seuil , paris, 1969 p. 44.

2 حسن نجمي، شعرية الفضاء(المتخيّل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2000، صص. 110، 109.

3 زهرة الجلاصي، النصّ المؤنث، دارسراس للنشر، تونس، سنة2000، ص29.

4موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ترسعاد محمدخضر، مراجعة، الأب نقولا داغر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط. 1، سنة1987، ص. 231.

5 مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع. 193، سنة1995، ص200.

6 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، سنة1990، صص. 190، 189.

7 واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983 .

8 ينظر، المصدر نفسه، ص. 136.

9 ينظر، المصدر نفسه، ص. 147.

10 عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1 . 1996ص. 104.

11 ينظر، واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، صص. 512، 471.

12 واسيني الأعرج، وقع الأحذية الخشنة، (طوق الياسمين)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2002.

13 ينظر، المصدر نفسه، صص. 221، 206، 173.

14ينظر، المصدر نفسه، ص. 330.

15 ينظر، المصدر نفسه، صص. 366، 333.

16ينظر، المصدر نفسه، صص. 143، 74.

17ينظر، المصدر نفسه، ص. 346.

18 فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط. 1، سنة 1999، ص. 267.

19 واسيني الأعرج، سيدة المقام، (مرثيات اليوم الحزين)، موفم للنشر، الجزائر، ط2، 1997، صص. 512، 471.

20 ينظر، المصدر نفسه، ص. 79.

21 ينظر، المصدر نفسه، ص. 79.

22 المصدر نفسه، صص. 90، 89.

23 ينظر، المصدر نفسه، صص. 100، 96.

24 ينظر، المصدر نفسه، ص. 113.

25 ينظر، المصدر نفسه، ص. 207.

26 ينظر، المصدر نفسه، ص. 279.

27 ينظر، المصدر نفسه، ص. 281.

28 واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، (رمل الماية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، لافوميك، دار الاجتهاد، الجزائر، 1993

29 ينظر، المصدر نفسه، صص. 480، 404، 399، 384، 383، 379، 378.

30 واسيني الأعرج، حارسة الظلال، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001.

31 ينظر، المصدر نفسه. صص. 153، 145.

32 ينظر، المصدر نفسه، ص. 238.

33 ينظر، المصدر نفسه، ، صص. 175، 174.

34ينظر، المصدر نفسه، ص. 56.

35 ينظر، واسيني الأعرج، نوّار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1983 .، صص. 73، 68.

36 ينظر، المصدر نفسه، ، صص. 59، 58.

37 واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الود يعة، دار الحداثة، بيروت، لبنان ط1، 1984 .

38 ينظر، المصدر نفسه، صص. 181، 161، 152، 151، 94، 91، 69.

39 ينظر، واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001، صص. 20، 16.

40 عبد الملك مرتاض، التحليل السيمائي للخطاب الشعري(تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، ص. 137.

41 ينظر، واسيني الأعرج، كتاب الأمير(مسالك أبواب الحديد)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004.

* يتضح من الرواية أنّ فعل الكتابة متعدد، كتاب القس منسينيور ديبوش عن الأميرالأسير، ومخطوط الحاج مصطفى بن التهامي عن سيرة الأمير عبد القادر، ورواية"كتاب الأمير" لواسيني الأعرج.

42 كمال الدين عبد الرزاق القاشاني، اصطلاحات الصوفية، تحقيق :محمد كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سنة 1981، ص. 54.

43 ينظر، الحاج مصطفى بن التهامي، سيرة الأمير عبد القادر وجهاده، تحقيق :يحي بوعزيز، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط. 1، سنة1995، ص. 168إلى 185. وينظر كذلك، فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة1985، ص. 60إلى63.

44 أمبواز(Ambois):سجن فرنسي، حبس فيه الأمير عبد القادر.

45 هو قس الجزائر الكبير، وحمل على عاتقه قضية تحرير الأمير من سجنه.

46 واسيني الأعرج، كتاب الأمير(مسالك أبواب الحديد)، ص. 134.

47 المصدر نفسه، ص 526.

48 ينظر، المصدر نفسه، ص. 531.

49 بروسه(Brousse):مدينة تركية.

50 ينظر، واسيني الأعرج، كتاب الأمير(مسالك أبواب الحديد)، ص. 538.

51 ينظر، المصدر نفسه، ، صص. 89، 47، 35.

52 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، سوريا.

53ينظر، المصدر نفسه، صص. 202، 87، 47، 28.