مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة القصيم، المجلد (١٤)، العدد (٣)، ص ص ١٣٩٣-١٤٦٠، (رجب ١٤٤٢ هـ/ فبراير ٢٠٢١)

العَمَى ..أُفُقا تخييليًا
رواية (نُزُل الظّلام) لماجد الجارد: أنموذجًا

د/ مجدي بن محمد الخواجي
أستاذ مشارك في الأدب والنقد
كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة جازان

ملخص البحث: ينطلق هذا البحث من مفهوم حَكْي العَمَى، ويتخذ من رواية (نُزُل الظّلام) للكاتب السعودي ماجد الجارد أنموذجا تطبيقيا للدراسة والتحليل. ويعتمد في تمهيده على الأفق التخييلي، وما كتبه فيليب لوجون حول (الميثاق السير ذاتي) وجملة المعايير التي تشكل طبيعة ذلك الميثاق، وكذا ما اقترحه جورج ماي من العوامل المعرفية والثقافية التي تشكل طابع (الرواية السير ذاتية). مع الإفادة من مدرسة باريس السيميائية (جريماس) في البرامج السردية ومنظور الدلالة المعرفية في تحليل التمثيلات السردية لمحكي العمى (لايكوف وفوكونيي).

من ثم، تنهض الدراسة لتحديد هوية هذا النّمط السردي، والانتقال نحو تأثير عاهة (العَمَى) بوصفه تيمة أو حالة أو شخصية على عناصر السرد ومقوماته الأساسية، وما يستتبع ذلك من تغيير على مستوى الظواهر والتصورات وآليات التشكيل سواء اتصل ذلك بمقومات الخطاب أم نمط الحكي، مع عدم إغفالنا النظر في أساليب توظيف الحواس الأخرى كالسمع واللمس والشم والذوق، ومعرفة مدى تعويضها عن حاسة البصر في التصوير والرؤية.

الكلمات المفتاحية: التخييل، السيميائية، البرامج السردية، التمثيل، الرواية السير ذاتية.

حكْيُ العَمَى: المفهوم والدلالة

قبل الخوض في تداعيات المفهوم وتجاذبات الدلالة، يحسن أن نقف على تجذر لفظة (العَمَى) في قواميس اللغة. ففي لسان العرب نجد ابن منظور يوردها في حرف العين[١]، حيث الفعل (عَمِي): فالعَمَى: ذهابُ البصر كله، ، من عَمِي يعمى عمى فهو أعمى، وهو أعمى وعم، والأنثى عمياء وعمية.

وفي القاموس المحيط[٢]: باب الواو والياء فصل العين، نجد الفيروز آبادي يقول: عَمِي، كرَضِي، عمى: ذهب بصره كله، كأعماي يعماي أعمياء، وهي عمياء وعمية، وعماه تعمية: صيّره أعمى، والعَمَى أيضا: ذهاب بصيرة القلب، والعمية، بالكسر والضم مشددتي الميم والياء: الكبر، أو الضلال.

وفي القرآن الكريم ورد لفظ (العَمَى) نحو ثلاثٍ وثلاثين مرة بصيغٍ عدة واشتقاقاتٍ متنوعة، منها : (عَمَى البصر) كما في قوله تعالى: " أَنْ جَاءَهُ الأَعْمَى"[٣]، وهذا مما لا يُذمّ صاحبه، كما لا يُذم أيّ نقص خِلْقيّ، وقوله سبحانه: " لَيْسَ عَلَى الأَعْمَى حَرَجٌ"[٤]. ومنها (عَمَى القلب) نحو قوله تعالى: "فَإِنَّهَا لا تَعْمَى الأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ"[٥]، ومنها (العمى عن الحُجة)كما في قوله سبحانه:

---

(١) لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٤م، مادة (عمي).

(٢) انظر: القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م، فصل الياء، باب العين.

(٣) سورة عبس، آية ٢.

(٤) سورة النور،آية ٦.

(٥) سورة الحج، آية ٤٦.

"وَمَنْ كَانَ فِي هَذِهِ أَعْمَى فَهُوَ فِي الآخِرَةِ أَعْمَى وَأَضَلُّ سَبِيلا"[١]. بهذا، نخلص إلى أن العَمَى ينحدر من الجذر اللغوي (ع. م. ي) ويعني الحاجز أو الغطاء، ويدل على: "ذهاب البصر وعدم الرؤية واستتار المرئيات عن الناظر"[٢]. وهو في كتاب الله تعالى يأتي على عدة وجوه، حيث:

١. العمى يقال في البصر والبصيرة.
٢. كل ذمّ في القرآن الكريم للعمى هو لعمى القلب والبصيرة.
٣. التعمية والعمه، التحيّر والتردد بحيث لا يُدرى الحق أو الوجهة.
٤. العَمَى عام في البصر والرأي، والعمه في الرأي خاصة[٣].

بناءً على ما سبق، يشكل مفهوم حكْي العَمَى، حيث العَمَى تيمة أو شخصية أو حالة من حالات الشرح التكويني للحكي، نسقاً تمثيليا يقدم العالم انطلاقا من أنظمة رمزية واجتماعية ثقافية خاصة. ذلك أن حَكْي العَمَى ليس مجرد ترف سردي فوضوي؛ بل إنه برنامج تصوري يقدم رؤيا محددة للعالم، ويرسم علاقة الأعمى بالمحيط في شكل روابط تداولية تعين أنظمة ثقافية ذهنية بناء على أنساق ذهنية تخييلية كذلك، مادام التفاعل الوارد بين العوامل الذهنية للعَمَى (الشخصيات والمواقف) والواقع (أي التجربة الإدراكية) يتم عبر نماذج معرفية تؤطرها مقصديات التقاليد والاعتقادات والرغبات وغيرها.

---

(١) سورة الإسراء، آية٧٢

(٢) نكت الهميان في نكت العميان، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، دار صادر، بيروت، ١٩١١م، ص١٠.

(٣) انظر: المفاهيم المفتاحية لنظرية المعرفة في القرآن الكريم، عبدالكريم بليل، المعهد العالي الإسلامي، بيروت، لبنان، ص٣٢١ -٣٢٣.

إذا كانت نماذج التمثّل كما قدمها علماء الدلالة المعرفية تتمفصل عن تعيين واقع المتكلم للأذهان، وبالتالي عن تعيين الأذهان لأذهان جديدة في نسق متوال من المقصديات بالنسبة للمتكلم العادي، فإن حَكْي العَمَى يقدم تعيينا ينطلق بالدرجة الأولى من الذهن نحو الذهن؛ حيث تتشكل الألوان والأشياء وحالات الفضاء في نسق رمزي اجتماعي مرتبط بنماذج معرفية تحيل على تصور ذهني مكتسب في المحيط.

وعليه، كيف يبني مَحكي العَمَى برامجه الحكائية (مدرسة باريس) بوصفها برامج سردية للرغبات والمقصديات والأحلام؟، ومن ثم، كيف تتمفصل التمثلات حول العالم من خلال أنساقها الاجتماعية ولثقافية والرمزية؟

ذلك، إذن، موضوع الدراسة وفرضيتها، فما هو الإطار النظري المنهجي الذي ارتضيناه استراتيجية مناسبة لهذه المقاربة النقدية؟.

لقد قادنا التماسك المعرفي المنهاجي للبحث العلمي إلى تحديد موضوع الدراسة، وهو: "العَمَى أُفقاً تخييلياً"، ثم إلى وضع فرضية مركزية تدّعي أن حَكْي العَمَى ينشط برامج سردية متنوعة، و يبني تمثلات خاضعة لذهنية الأعمى نحو العالم. فكيف نتحقق من فرضيتنا هذه؟ و بالتالي كيف نُنمي دراستنا في اتجاه تثبيت أطروحة العَمَى بوصفه نموذجا سرديا ذهنيا بالأساس؟.

لذا، فإننا نتبنى استراتيجيا مجالين منهاجيين أساسين، هما:

أولا: أبحاث مدرسة باريس (جريماس وكورتيس وغيرهما) التي تشكل مدخلا أساسيا لمعالجة هذه الإشكالية انطلاقا من اعتبارها الأنساق الحكائية برامج ذهنية؛ حيث تتحاور العوامل (الشخصيات الذهنية) وتتصارع، فتنجز برامج سردية وتفشل في أخرى ضمن نسق تصوري يمثله النموذج العاملي. ولذلك سنستثمر هذا النموذج لمقاربة برامج وإنجازات شخصيات العَمَى قصد تشييد تمثّل دلالي عام.

ثانيا: نضيف إلى ما سبق، نظرية التمثّل كما تقدمها الدلالة المعرفية (لايكوف وفوكونيي على وجه التحديد)، وبعض الدراسات النقدية والسيميائية التي تعالج الأنساق الرمزية الثقافية وتحدد خصائصها المميزة.

إذن، مرجعياتنا النظرية هي: مدرسة باريس الحكائية، والدلالة المعرفية. أما التطبيق فيشمل المقاربة النسقية لرواية (نُزُل الظّلام) لماجد الجارد[1]، حيث البحث في الأنساق والبرامج الحكائية يقودنا إلى تأويل البنى الدلالية للعَمَى السردي، والتي تجسد منظومات ثقافية، وأنماطا تعبيرية وإيديولوجية وأنساقا تمثيلية تقوم بوظيفة الهيمنة على المتلقي الفردي أو الجماعي، وتحاول حصر آفاقه التأويلية ؛ مما يجعل دراسة العَمَى في الحكي كشفًا للعمى الاجتماعي أو الثقافي أو الحضاري المتستر وراء الأحداث والحالات والشخصيات والمواقف.

تلك مبررات البحث، وفرضيته، فما هي أهدافه؟.

تسعى هذه الدراسة لتحقيق جملة من الأهداف تتلخص في البحث في تمثّلات العمى للعالم والأشياء والمحيط، متوسلة بتطبيق المبادىء السيميائية والدّلالية، واختبار كفاياتها الوصفية والتأويلية، إلى جانب استخلاص مبادئ سردية، تفسر علاقة العَمَى

(١) ماجد سليمان الجارد، أديب وكاتب، شاب كفيف، من مواليد السعودية سنة ١٩٧٥م، بكالوريوس علم الاجتماع من جامعة الملك عبد العزيز، شارك في عدد من المؤتمرات والندوات المتعلقة بالمكفوفين والإعاقة البصرية وتطوير خط برايل العربي داخل المملكة وخارجها، فازت روايته (نزل الظلام) بالمركز الأول لجائزة الأمير سعود بن عبدالمحسن للرواية السعودية التي ينظمها النادي الأدبي الثقافي بحائل، في دورتها للعام ١٤٣٣ه/٢٠١٢م. انظر: قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، إعداد دارة الملك عبدالعزيز، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٣٥ه، ج١، ص ٢١١.

بالبنى الاجتماعية والثقافية والحضارية في عالم السرد ؛ وصولا إلى الوقوف على أهم الخصائص البنائية لمحكي العَمَى ومقوماته الفنية.

روائية الرواية : استعادة الماضي ورهان الذاكرة

نموضع تجربة الروائي ماجد الجارد في إطار منجز الرواية السعودية المعاصرة وما تطمح إليه من تميز في أساليب السرد ونماذج التخييل ، وما تتغياه من تنوع في طرائق الحكي وأسئلة الكتابة ، أو ترمي إليه من تجديد في فضاء السرد وجمالياته الفنية بما يتوازى وتحولات المجتمع السعودي وتطوره ، حيث تتجه الأنظار نحو صدارة الحكي ومركزيته في الرواية السعودية وما يتولد عن ذلك من عمق في المضامين وكثافة في الدلالة.

تتمحور رواية (نُزُل الظّلام) حول فكرة رئيسة تتعلق بعالم المكفوفين ومعاناتهم ، وطبيعة علاقاتهم مع محيطهم الداخلي ، وكذا رؤية المحيط الخارجي وثقافته. وتتخذ من (العَمَى) تيمة أو موضوعة تدور حولها أحداث الرواية ، حيث تصور حياة الكفيف منذ ولادته ، مرورا بطفولته ، ومعاناة نشأته ، وظروف الإعاقة البصرية في رحلة التعلم والتعليم ، وما يستتبع ذلك من أنماط الحياة التي يعيشها الأعمى داخل نُزُل المكفوفين أو معاهدهم الخاصة ، وكشف نظرة المجتمع تجاه هذه الفئة ، وصولا إلى ممارسات الأعمى الحياتية والثقافية ، وتميزات قدراته التي لا تقل في كثير منها عن حياة المبصرين.

على لسان الراوي وبتقنيةٍ استذكارية تبدأ الرواية بقوله : "تُمهدني حجرَها ، وتسعفني صدرها ؛ لأروي عروقي من قلبها النابض أمومة ونقاء وطهرا. تنظر لوجهي ويدي الهشة ، تعبث بخصلة تسترخي على كتفها ، الرضاعة تمزج روحينا في جوهرٍ لا

يمكن فصله"[١]. حيث هذا الجوهر هو رهان الرواية منذ لحظة انطلاقتها الأولى. فصوت إبراهيم (الكفيف) ظلّ مستمسكا بعمق هذا الجوهر، ملهوفا على الامتزاج والتوحّد معه، ومن ثم تشييده لنسغ الحياة وسيرورة الوجود من خلاله؛ بوصفه رمزا للبقاء وإثبات الذات، ليس فقط في حضن الأمومة الخاصة فحسب، وإنما يتوسع، برمزية فائقة، ليشمل حضن العالم والمحيط أجمع. فهل حَظِي إبراهيم زملاؤه في ظِلّ إعاقتهم البصرية بديمومة هذا الجوهر؟!. هذا ما تحاول روائية الرواية الكشف عنه عبر ثمانية عشر مقطعا شيدّها الكاتب للإحاطة السردية بمكوناتها الاجتماعية والثقافية والقيمية، وأثرها على صياغة الوعي لدى فئة المكفوفين والمبصرين، سواء بسواء، وتأهيلهم لممارسة حيواتهم بكل ثقة وإيجابية.

بدأت هذه الشواغل السردية منذ اكتشاف ضَعْف البصر وغبش الرؤية لدى الطفل إبراهيم، ومنحه الأولوية في الاهتمام والرعاية من قِبل والديه والأسرة بعامة، وما يستتبع ذلك من زيارات لعيادات الأطباء أو استشفاءات بوصفات شعبية؛ أملا في "أن ما أصاب عينيه شيء طارئ سيزول بنظّارة بسيطة أو قطرات يسيرة"[٢]، بحسب تعبير أم إبراهيم المكلومة. على أن النتيجة كانت صادمة بالنسبة لها وللجميع أيضا. فصغيرُها الذي كان حلما أو أمنية مستقبلية بدأ يعيش طفولة متعثرة في المشي واللعب مع الجيران أو أخيه الأصغر، وهو الآن بحاجة ماسة للتعليم المدرسي، كما هي وصيّة جدّه في نهاية المقطع الخامس. لتبدأ بعد ذلك رحلة معاناة جديدة تتوزع على الطفل ووالديه ومجتمعه الدراسي في معهد النور للمكفوفين. يقول السارد " انتزعني والدي من حضنها، وحملني على أكتافه إلى السيارة" لتمضي الأقدار بإبراهيم نحو طاولته

(١) نزل الظلام، ماجد الجارد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص ١١.
(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٣.

القصيرة وزميله محمد الذي ربطت بينهما يدُ والده في صداقة ممتدة وحميمة. على حين انهارت دموع أمّه وتوالت غصصها التي ما كانت لتهدأ لولا زيارة ابنها وانتظارها له نهاية كل أسبوع دراسي، أما والده فيلوك صبر فراقه مُؤْثرا مصلحة ابنه إبراهيم على عواطف الأبوة وجوانحها المؤلمة. وقد نهض السارد برسم فضاء المعهد بأبعاده المكانية والتعليمية والإنسانية في تخليق تجربة سردية تحكي سياقات التهميش وتُعرّي الهشاشة التي يعانيها عالم المكفوفين، من وجهة نظر السارد، داخل سور المعهد بوصف الغرف والممرات والفصول والمطعم وساحة اللعب ونظام النوم والاستيقاظ وتناول الطعام وطرائق التعليم وأساليب الحياة الشخصية والاجتماعية بعامة، ومدى قيمة هذا الإنسان الأعمى الذي يُختزل رقما في سجل هذا النُّزل، فلا يُعرف إلا به، وهو ماعبّر عنه السارد بقوله: "مَرَحُنا وألعابنا وأعمارنا الصغيرة لم تشفع لنا، وعجزت عن تلطيف مذاق تلك الحقائق المرة"[1]. وهكذا تشتبك أصوات الرواية من خلال شخصيات أساسة ثلاث، هم: إبراهيم ومحمد وخالد لتجد نفسها عالقة في هذا النُّزُل المعتم وإكراهاته المتعددة، الأمر الذي يحتم عليهم ترويض ذواتهم للتكيف والتحمّل والانسجام مع سطوة المكان والزمان، وما ينعكس على نفسياتهم جراء تعليمات هذا النّزل وأنظمته القاسية من شروخات عميقة تتغلغل في ذواتهم لا يقدرون على تجسيرها إلا بضحكات هستيرية ساخرة من أحلامهم العمياء بحسب تعبير السارد ووصفه لمشاعر زملائه المكفوفين في نهاية المقطع الثامن عشر والأخير من هذه الرواية.

(نُزُل الظّلام) بين الرواية والسيرة الذاتية:

يرى فابيرو في " المعجم الكوني للأدب" أن السيرة الذاتية هي عمل أدبي، سواء أكان رواية أم قصيدة أم مقالة فلسفية، قصد المؤلف فيه بشكل ضمني أو صريح

(١) المصدر نفسه، ص ٧٤.

إلى رواية حياته وعرض أفكاره ورسم إحساساته، وهو ليس ملزما بأن يكون دقيقا حول الأحداث كما هو الشأن في المذكرات، أو بأن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعترافات، وسيقرر القارىء بالطبع ما إذا كانت مقصدية المؤلف ضمنية أم لا[١]. على حين عرفها فيليب لوجون بأنها: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته"[٢]. ثم عاد بعد ذلك ليؤكد قصور هذا التعريف ويميل إلى ما قصده فابيرو سلفا، مشيرا إلى أن السيرة الذاتية هي كل نص يبدو أن مؤلفه يعبر فيه عن حياته وإحساساته، مهما كانت طبيعة العقد المقترح من طرف المؤلف. أما عالم الرواية فهو عالم تخييلي بامتياز، يتيح للكاتب مساحة واسعة للتعبير عن تجاربه الحياتية وتسجيل تفاصيلها المختلفة في ضوء السمات الفنية للرواية، وتعاضد مكوناتها السردية. فأين تتموقع "نُزُل الظّلام" بينهما؟.

بالطبع، تُشير كل الدلائل والمواثيق السردية إلى تجنيسها في خانة الرواية، بحكم ما أثبته المؤلف على صدر الغلاف بأنها رواية. لكنْ إذا ما قارنّاها بحياة الكاتب ألفيناها تتقاطع نصيًا مع سيرته الذاتية ومعظم جوانب حياته الشخصية، فهي أقرب إلى جنس السيرة الذاتية باعتبار موضوعها وهو عالم الأعمى أولا، وهيمنة تيمة العمى التي تحكم مفاصل المتن الحكائي وتستشرف آفاقه ثانيا. فهل عمد ماجد الجارد إلى فعل التخييل هذا لمراوغة القارئ ومخاتلة فهمه لمقصدية المؤلف؟ أم هل يُرَدّ ذلك إلى تنازع

---

(١) انظر: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص١٠ -١١.

(٢) المصدر نفسه، ص٨.

.

إرادتين أو صوتين، هما صوت الناشر الذي صمّم الغلاف ونسّقه بهذا التجنيس، وصوت المؤلف الذي أبدع النص وهيّأه للقراءة، كما يقولون؟[١]، وهل تجنيسها بمصطلح "رواية" ضربة لازب للقارئ لا يمكنه الإحادة عنها أو يمكنه تجاوزها في ضوء التقاطعات الأجناسية الحديثة؟.

إننا إذا ما نظرنا إلى "نُزُل الظّلام" بعيون السردية الروائية ألفيناها تسعى من خلال رسم المكان والزمان والشخصيات إلى وصف معاناة واحدة، هي العَمَى، وتتمحور جميعا حولها، وإن كانت منذ البدء حاولت أن تنتصر للأعمى، وتُدين كل الممارسات التي تحاول تهميشه أو الإساءة إليه، عبر ما أثارته في نفسية المتلقي من تطورات وعلاقات تلاحمية أو تنافرية، وعوامل جاذبة تجاه بؤرة النص، وفكرته الأساس؛ مما يسهم في بروز الفكرة أو الوصول بالمتلقي إلى ما وراء اللفظ، واقتناص المعنى[٢]. هكذا تسير الرواية على شكل سرود لحكايات متعددة لمجموعة من ذوي الإعاقة البصرية تستدعي ذكرياتهم الحياتية والدراسية في معهد النّور للمكفوفين ، لتلتقي في النهاية حول حكاية كبرى واحدة هي (العَمَى) محور المحكي الذي يكشف من خلاله السارد آمال المكفوفين وأحلامهم وخيباتهم وسعادتهم أو شقاوتهم، وغير ذلك مما يثري خصوبة المحكي ويعضد مستوياته السردية. لهذا ظلت الرواية كجنس أدبي تلازم الإنسان باستمرار ووفاء كما يعبّر ميلان كونديرا، واستحوذ عليها شغف المعرفة

(١) انظر: مجازفات السرد ومجازاته، عبد المجيد بن البحري، ضمن أبحاث: السرد والحكاية، قراءات في الرواية المغربية، تنسيق شعيف حليفي، منشورات مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن مسيك، الدارالبيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص ٨٨.

(٢) انظر: الآخر بوصفه أعمى: قراءة في أدوار الجماعة المهمشة في رواية (نزل الظلام)، شيمة محمد الشمري، ضمن أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع، تمثيلات الآخر في الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى، ٢٠١١م، ص ٢٢١.

من أجل أن تسبر حياة هذا الإنسان وتحميها من النسيان، فيظل عالم الحياة مضاء دوما[١].

بيد أنه يمكننا قراءتها –إن شئنا – من زاوية السيرة الذاتية للكاتب (الكفيف) ماجد الجارد، وذلك بالنفاذ إلى عالمه الشخصي عبر البطل إبراهيم، ومن ثم الإنصات لمجريات حياته وسلوكياته، ورصده ما يقابل من تحديات وتحولات على مستوى بناء الهوية وإثبات الذات وتحقيق تطلعاتها المستقبلية في ضوء تجربته الإبداعية وعلاقاته الحميمية بما حوله من الأشياء والشخصيات والوقائع على المستوى الفردي والاجتماعي والإنساني[٢]. هذه العناصر مجتمعة جعلت "نُزل الظّلام" شديدة الصلة ببنية السيرة الذاتية، ومطبوعة بخصائصها الفنية والجمالية. ويمكن تأويل ذلك بتقارب حياة الكاتب من مفاصل العمل الإبداعي، فهو ينهج منهج السرد بضمير المتكلم مما يقوي الاعتقاد بالتطابق بين الراوي والكاتب الواقعي كما أشار فيليب لوجون في تعريفه السابق، والمتضمن أساسيات تخص السيرة الذاتية، منها[٣]:

ا - شكل اللغة (محكي نثري).

ب - الموضوع (الحياة الفردية الخاصة).

ج - وضعية الكاتب(التطابق بين السارد والشخصية الواقعية للمؤلف).

---

(١) انظر: فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م، ص١٣.

(٢) انظر: القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية، معجب الزهراني، ضمن أبحاث ندوة: (الرواية العربية .. ممكنات السرد) مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٩م، ج ٢، ص ٩٥.

(٣) انظر: سرديات الأمة، تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة، إدريس الخضراوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م، ص ٢٨٧.

د - المنظور الاسترجاعي للسرد.

وكلها محددات حاضرة في صميم كتابة هذا النص الإبداعي، تقف "على مسافة من الملفوظات التخييلية لجهة التداخل والتماهي والتطابق فيه بين شخصية المترجم لذاته والراوي والكاتب الواقعي. وهذا التطابق بين هذه المحافل الثلاثة هو الذي يعمق التعاقد بين الكاتب وقرائه على أساس أن ما يقرؤونه هو جزء لا يتجزأ من حياة عاشها المؤلف بوقائعها وأحداثها وذكرياتها المختلفة"[(١)]. ذلك أن وشائج عميقة تربط ما بين الكاتب ماجد الجارد وواقع مجتمعه السعودي سواء محيطه العائلي في معالمه العريضة، أو محيطه الدراسي في معهد النّور في مكة المكرمة[(٢)]. من هنا تدفع هذه المواصفات السيرذاتية بالكاتب لأن يفسح المجال للذات أن تبوح بصوتها الخاص، ومعاناتها الحياتية، وقلقها الوجودي ووعيها الإنساني، فتنحو بالكتابة منحى محكي العَمَى في الإفصاح عن جذوره كعاهة أو ملابساته وأسئلته المضمرة.

ومع ذلك تبقى صعوبة الجزم بانتماء عمله هذا إلى جنس السيرة الذاتية؛ لأنه قائم على التخمين وضروب المشابهة بين النّص وسيرة الجارد انطلاقا من بعض القرآئن وفي مقدمتها العَمَى ودراسته في معهد النّور للمكفوفين. وعيب هذه النظرة في الاستدلال كامنٌ كما يرى شكري مبخوت في قضائها على الفنّ وإقصاء النص بالالتجاء إلى ما هو خارج النص على نحو من السذاجة يبقي اللبس الفني مردودا إلى فضاء البوح الذي يمثله الواقع[(٣)].

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٩٠.

(٢) انظر: قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، ج١، ص ٢١١.

(٣) انظر: سيرة الغائب سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، شكري المبخوت، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م، ص ٦٢.

فإذا ما تجاوزنا تجنيس هذا العمل بالرواية أو السيرة الذاتية، فإننا سنواجه أيضا حضور ما يسمى في الكتابات السردية بالتخييل الذاتي داخل هذا العمل الإبداعي، وهو سردٌ مركبٌ مشتبك، يتداخل فيه الواقعي بالتخييلي بدرجة متفاوتة، وتتعالق فيه الأنا في مستوياتها الثلاثة (المؤلف والسارد والشخصية) لدى جورج ماي[١]، مما حدا ببعض النقاد إلى ضرورة الاستعانة بتفصيلات ماي المستندة على معايير مختلفة حال الانتقال من نوع إلى آخر في الخطاب السردي، وضبط مستوياتها بصورة منطقية قابلة للاختزال إلى حد ما ؛ اعتمادا على العناصر التي انطلق منها جورج ماي ذاته، ليقتصر تقسيمها بحسب سعيد جبار إلى مستويات ثلاثة[٢]:

الرواية: حيث يكون الاختلاف واضحا والبون شاسعا بين الشخصية الفاعلة والمؤلف، وغالبا ما تعتمد ضمير الغائب في السرد لخلق هذه المسافة بينهما.

رواية السيرة الذاتية: تعتمد ضمير المتكلم، مع ملاحظة الاختلاف بين الشخصية والمؤلف، فتكون سيرة ذاتية تخييلية، تتابع حياة شخصية من نسج الخيال فقط.

السيرة الذاتية الروائية: تعتمد السرد بضمير المتكلم، مع ملاحظة التقارب بين المؤلف والشخصية، دون اعتبار الشخصية الفاعلة هي المؤلف مادام يوجد اختلاف بينهما، ولم يؤشر الكاتب في بداية الرواية على هذا التطابق أثناء سيرية النص.

---

(١) انظر: مزيدا من التفصيل في الفصل الخامس (السيرة الذاتية والرواية) من كتاب: السيرة الذاتية، جورج ماي، تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م، ص ٢٥٦ -٢٩٤.

(٢) انظر: السيري والتخييلي في الرواية المغربية، سعيد جبار، جذور للنشر، الرباط، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ص ١٨ - ٢١.

السيرة الذاتية: وهي التي يؤشّر عليها حسب الميثاق، في الموازي النّصي، وتوظّف في الغالب ضمير المتكلم، ويكون التطابق فيها تاما بين الشخصية والمؤلف، ويظهر ذلك من خلال اسم العلم.

على كلٍ، أكانت "نُزُل الظّلام" روايةً أم سيرةً أم تخييلا ذاتيا[١]، فهذا من التنوع الذي يحيط بالعمل الإبداعي، ويفتح لنا المجال أما تعددية القراءة والتجنيس السردي. وما يهمّنا نحن في مقاربتنا هذه هو محكي العَمَى، وتمثلاته للعالم والأشياء والشخصيات والمحيط، مع ضرورة الالتفات إلى هذه الخلفية المنوطة بتنوع مؤشرات التجنيس في تفاعلات الوعي الذاتي والتخييلي، وأثرها في دينامية المعنى، وقصدية الإبداع السردي.

سرديّة العَمَى والبرامج الحكائية:

يقتضي حديثنا عن البرامج الحكائية لسردية العَمى وقفة تمهيدية للمقاربة السيميائية التي تنبني عليها آفاق الدراسة وإجرائيات التحليل.

لقد أرسى الجيرداس جوليان جريماس دعائم مدرسة باريس السيميائية من خلال برنامجه النظري والتحليلي الذي أودعه بحوثه ومؤلفاته مثل" الدلالة البنيوية" و"في المعنى" وقاموسه الشهير بـ"السيميائيات" الذي كتبه بالاشتراك مع تلميذه جوزيف كورتيس؛ ليحقق بذلك ما عرف فيما بعد بالسيميائيات السردية[٢]. وانطلق في بداياته

---

(١) لمزيد من الاطلاع على موضوع اشتباك بعض الروايات السعودية بالسيرة الذاتية أو التخييل الذاتي، انظر –مثلا –: البطل في الرواية السعودية، حسن الحازمي، منشورات نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، وتعالق الرواية مع السيرة الذاتية، الإبداع السردي السعودي أنموذجا، عائشة الحكمي، الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٦م، وكتابة الذات، دراسات في السيرة الذاتية، صالح معيض الغامدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، وغيرها.

(٢) انظر: السيميائيات السردية، مدخل نظري، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠١، ص٤.

من مراجعة نموذج فلاديمير بروب في دراسته لمورفولوجيا الحكاية الشعبية، وإعادته تأطير منهاجيتها في حلة قشيبة معيدا النظر في بعض المفاهيم الوظيفية "وصياغتها صياغة جديدة موسومة بالاختزال و التجريد الرياضيين"[١]. كما أنه استثمر موضوع التحويل الدلالي لدى تشومسكي، والنواة الدلالية العامة أو المحور الدلالي في اللسانيات البنيوية، وضمّن نموذجه أسسا مهمة مثل نظرية العامل ونحوها[٢].

سعى جريماس إلى تطوير وصورنة مفاهيمه النظرية، وتفعيلها بإدماج النص السردي في مباحث السيمائيات العامة، أي في إطار نموذج دلالي كلي؛ ليميز من خلاله بين مستويين اثنين للتصور والتحليل، مستوى ظاهري أو صريح النص، ومستوى باطني وبنيوي مشترك تنتظم فيه سردية النص في أشكال مستقلة عن تظاهراتها الخطابية[٣]، بما في ذلك البرامج الحكائية. ومن هنا يتم ربط صريح النص بباطنه، أي بالنواة الدلالية، التي هي الجوهر الدلالي، وعلاقتها بالخطاب علاقة توليدية في نظر جريماس، مع الاهتمام بالظروف المولدة للمعنى وبحركيته وصيرورته في النص. إذ تحويل الدلالات نابعٌ من تطور العلاقات داخل الحكاية ومجرى الأحداث في إطار زماني ومكاني ما، وحصرها من خلال الوحدات السردية للبرامج الحكائية

(١) في الخطاب السردي، نظرية قريماس، محمد الناصر العجيمي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩١م، ص٨.

(٢) انظر: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الثالثة، ٢٠١٢م، ص ٨٢.

(٣) انظر: مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي وجميل شاكر، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ت، ص ١٠٨ -١٠٩.

والنظر في مدى التغيرات الطارئة على سلّم القيم من جراء هذا الامتداد الزمني والوظائفي[١].

على هذا الأساس، بنى جريماس دينامية النموذج العاملي بصفته استعادة استبدالية للسير التوزيعي للأحداث المروية وإنتاجية له في الآن نفسه من خلال مجموعة الملفوظات المتتابعة المكونة من وحدات لغوية_حكائية منسجمة، ومتناسقة ضمن الخطاب السردي الذي يشكل برامج حكائية تؤشر على محاور الرغبة والصراع والتعاون والحوار وغيرها[٢]. وقد أطلقه بوصفه تركيبا لوظائف بروب الحكائية وردّها إلى وضعها الدلالي باختزالها في ستة عوامل؛ إذ هو بذلك توليد لعوالم الشخصيات المادية والمعنوية.

ويمكن تحديد العوامل الستة (الذات/الموضوع، المرسل/المرسل إليه، المساعد/ المعيق) التي تنتظم كل ملفوظ سردي كالآتي[٣]:

١ - **محور الرغبة**: وهو الذي يربط بين الذات والموضوع. حيث الذات ترغب في موضوع ذي قيمة لتتصل به أو لتنفصل عنه.

٢ - **محور التواصل**: وهو عنصر الربط بين المرسل والمرسل إليه. وهو عامل أعلى وأقوى يرسل القدرات اللازمة للمرسل إليه الذي سينجز التحويل المرغوب فيه من طرف الذات.

٣ - **محور الصراع**: وهو ما يجمع بين المعيق والمساعد، حيث يتصارع المساعد للذات مع المعيق لها.

---

(١) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٨ -١١٩.

(٢) انظر: السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، ص ٧٠ -٧١.

(٣) انظر: المصدر السابق نفسه، ص ٧٧ -٨٦.

وعليه، تقوم كل دراسة سردية حكائية على البحث في دينامية النموذج العاملي، بما هو نسق من الصراعات والرغبات بين العوامل، وعلى الكشف عن علاقته بتشكل الدلالة الخفية وتفصل البرامج الحكائية المتنوعة. فيا ترى ماذا تعني البرامج الحكائية في منظومة السيميائيات السردية، وما علاقتها بتحليل تيمة (العمَى)؟.

مما لا شك فيه أن البرامج الحكائية من أهم مستويات التحليل السيميائي لسردية العَمَى، فهي تنهض على مبدأ الحالات والتحولات في النصوص السردية، وما يتبعهما من عدم الاستقرار واللاثبات، وما ينتج عنهما من عناصر التحويل والحيوية والحركة، فما وجود ملفوظات للفعل إلا دليل واضح للتحويل وتغيير مجرى ملفوظات الحالة، وهو ما يسميه جريماس بالبرامج السردية التي تعني جملة الإنجازات الهادفة إلى تحقيق تحويل رئيسي، أي "وحدات بسيطة لكنها قابلة للانتشار والتعقيد الشكلي، بحيث لا يغير ذلك من بنيتها التركيبية المطبقة لحاجات سردية أكثر تعددا"[١]. بل يتوسع جريماس أكثر في مفهومه للبرنامج السردي ليشمل الصيغة التركيبية المنظمة للفعل الإنساني بشكل صريح أو ضمني[٢]. وهنا يحضر سؤال منهاجي مهم: كيف نستطيع تحديد البرامج السردية في النصوص؟.

يرى سعيد بنكراد أن عملية تحديد البرامج السردية خاضعة لحالتين أساستين[٣]:

(١) مباحث في السيميائية السردية، نادية بوشفرة، الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط، ٢٠٠٨م، ص ٥٤.

(٢) انظر: السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، ص ١٠٨.

(٣) انظر: المصدر السابق نفسه، ص ١٠٩ -١١٣.

أولا : إما تعاقد بدئي يحدد نمط تداول الموضوعات داخل المساحة النصية الفاصلة بين لحظتي البدء والنهاية. وتتأسس الصيغة التركيبة لهذا البرنامج على حالة انفصال تقود إلى حالة اتصال أو العكس، أي حالتين متعاقبتين لذات تتميز بانفصالها عن موضوع القيمة أو باتصالها معه، مع وجود ما يبرر مضمون هذا التحول.

ثانيا : وإما إرساء قواعد سجالية تضع على مسرح الأحداث ذاتين تتصارعان من أجل الحصول على نفس الموضوع. وحينئذ تحيلنا هذه البنية السجالية على انشطار داخل البرنامج السردي الأصلي، فإذا نحن أمام برنامجين متقابلين للذات المثمنة قيميا والذات المضادة. وسرْدُنا لأحداث هذا البرنامج أو ذاك يعني استحضار سلسلة من العناصر الثقافية أو الأمارات والعلامات باعتبارها البؤرة التي تجسد الاختلاف بين عالمين تربطهما حكاية واحدة.

كما لابد أن نشير باختصار إلى أن هذه البرامج السردية تمرّ عبر مراحل أربع تستدعي بعضها بعضا، وتتموضع من خلالها ما تسمى بالمقطوعة السردية، ولكل مرحلة موقعها الخاص داخل السير الخطّي للحكاية. هذه المراحل هي: التحريك، والكفاءة أو الأهلية، والأداء أو الإنجاز، وأخيرا التقويم أو الجزاء[١]. بمعنى أن التحليل السيميائي يمثل إجراء منهجيا يستجمع أركانه بناء على مبدأ التكامل بين المعارف والعلوم المختلفة، فيقارب النصوص من مستويات تحليلية ثلاثة متراتبة ومتفاعلة، تتداخل وتندمج من حيث البنية والوظيفة، هي: التركيبي فالدلالي ثم التداولي[٢].

---

(١) انظر -مزيدا من التفصيل -: مباحث في السيميائية السردية، نادية بوشفرة، ص ٥٨ -٧٧، والسيميائيات السردية، سعيد بنكراد، ص ٨٩ -١٠٧.

(٢) انظر: مناهج التحليل السيميائي، فايزة يخلف، دار الخلدونية، الجزائر، د.ط، ٢٠١٢م، ص ٨٥.

هكذا، تُعدّ السيميائيات السردية واحدة من أهم المقاربات التي تجمع بين النظر الداخلي البنيوي الذي سلكه الشكلانيون الروس وبين التأطير الخارجي الذي نبّه إليه شارل ساندرس بورس في نظريته حول العلامة، لتتبلور على يد مؤسسها جريماس وتحدث أثرا كبيرا بين أوساط الدارسين عبر رؤية جديدة للدلالة وإنتاجية المعنى.

"نُزُل الظّلام" وتعدّدية البرامج الحكائية:

إننا إذا ما عدنا إلى رواية "نُزل الظلام"، لاستجلاء برامجها الحكائية وتقطيعها إلى حلقات (**Episodes**) بوصفها تحويلات متعددة داخل الإطار العام للنص السردي، ألفيناها تؤشر على علاقة التماثل بين تلك الحلقات ونظيراتها في البنية الذهنية للعوامل المنجزة للفعل (الشخصيات المادية والمعنوية). ذلك أن حكي العمى ينجز عدّة برامج حكائية، بما في ذلك رغبات الراوي والبطل وباقي العوامل في الآن نفسه؛ مما يبرهن على صراع الرغبات والأحلام والمصالح أو المقصديات.

من ثمّ، يمكن تقطيع المتواليات السردية في رواية "نُزُل الظّلام" إلى حلقتين أساستين أو أكثر؛ مثل الحلقة التصورية للعالم، لأن العَمَى يبدأ بتمثّل الواقع أولا، ثم الحلقة المرجعية التي تؤشر على الواقع بما هو أيضا مرحلة تصورية ثانية. وهما حلقتان تتضمنان تحويلات سردية مدمجة ورابطة بين التحيين والتحقق، وتحيلان إلى نوع من الامتلاء أو الإشباع النصي، ممثلا في إنجاز الحلم في الحلقة الأولى، وتجسيد فعل الكينونة وطبيعة إنجازها لبناء الواقع في الثانية.

غير أن قراءة المتواليات، تختلف باختلاف الرسائل النصية التي يرسلها السارد من مقطع لآخر، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن تعميمنا في تشييد مؤولات محكي العَمَى يظل نسبيا ومحدودا، لأن التمثلات والأنساق الاجتماعية والثقافية والحضارية توسم حتما بالاختلاف والتنوع، لكن يمكن ردّها جميعها إلى نواة دلالية رمزية واحدة، هي

في العموم ما يمكننا تسميتها بـــ: العَمَى الحضاري؛ مما يعني أن الرؤية السردية عند راوي العَمَى هو رؤيا للعالم، تمثل حالة متكررة في الماضي بالنظر إلى النقطة المرجعية الآن/هنا؛ وتؤدي إلى تشييد علاقة الراوي بالمجتمع والثقافة والحضارة وفق سياق زمني ممتد، حيث تُشكّل زاوية الرؤية بمحاذاةٍ لها، معالم حالاتٍ أو أفعال، بوصفها صيغا جديدة تتحرك من الماضي نحو الحاضر والمستقبل، يمثّلها مسارٌ محسوس كمعادل للبنية الحكائية في كل صوت من أصوات الرواية.

إنّ من أهم النتائج المترتبة عن هذه الاستراتيجية، الأخذ بالاعتبار التباين الوارد بين سيناريوهات العَمَى التي تتوافر على بداية ونهاية، أما الرؤيا التصورية للعالم عند الراوي فلها بداية، لكن نهايتها لم تكتمل بعد؛ أي أنها أفق مفتوح على المستقبل في مجمل محكي العَمَى .

وبذلك يتنبأ الراوي، مثلا، بالتحولات أو التغييرات المرتقبة في سياق دلالة العَمَى الحضاري الذي تعيشه العوامل (الشخصيات المادية والمعنوية) المختلفة في ساحة الحكي.

نعود إلى مقاربتنا للبرامج الحكائية لهذ العمل، لنبدأ أولا بتقطيعه إلى وحدات مستقلة وفق معايير ملائمة ومرتبطة بخطاب الرواية "نُزُل الظّلام" كخطوة إجرائية أساسة في مسار التحليل السيميائي، فكل مقطع سردي قابل أن يمثّل وحدة مستقلة لها غايتها الخاصة بها من ناحية، واندماجها بوظيفة جديدة داخل حكاية أكبر من ناحية أخرى؛ لتضيء لنا بذلك آفاق الدلالة العامة للرواية، كما توّلد "آثار المعنى" الأولية،

وتكشف عن تناسل الخطاب وتوالده، وتُبرز البُعد الدينامي من خلال التعالق بينها وبقية مقاطع الرواية[١].

وبعيدا عن توزيع السارد أو المؤلف المجرد لمنظومة السرد داخل الرواية التي أنجزها من خلال العنوان المتبوع بثمانية عشر مقطعا ترقيميا تختلف في طولها وقصرها حسب مضمونية الحكاية، فإننا مع إيماننا بوظيفتها على مستوى الدلالة العامة للحكي، لسنا ملزمين باتباعها على مستوى توزيع الوحدات لاعتبارات مهمة تتعلق في نظرنا بالمكونات الخطابية أو القيم الدلالية، أو ثنائيات الاتصال والانفصال، سواء على مستوى بنية الممثلين العاملين أو الفضاء المكاني، ونحوها من محددات تقطيع الخطاب التي تفرضها طبيعة المقاربة أو مستويات الإجراء التحليلي؛ استنادا على معايير جريماسية مستقاة مما حدّده سلفا فلادمير بروب في تقطيع الحكاية الشعبية، وما أضافه جريماس نفسه من محددات أخرى تتجلى في العناصر الظاهراتية ذات البعد الأيقوني، وكذلك الفقرات والفصول، وأنواع الروابط التركيبية النحوية، والمكونات الخطابية وغيرها مما ينسجم مع إطار السيميائيات السردية الحديثة[٢].

في ضوء ما سبق، يمكننا تقسيم الرواية إلى مركز منظّم وهو العنوان "نُزُل الظّلام"، ومقطعين أساسين، هما:

حكاية إبراهيم.

حكاية معهد النُّور للمكفوفين.

---

(١) انظر: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، (البنيات الخطابية - التركيب - الدلالة)، عبدالمجيد نوسي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص ١٣ -١٤.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٥ -١٦.

يمثّل العنوانُ الرئيس "نُزُل الظّلام" مقطعا جزئيا له مغزاه وأهميته في الرواية، فهو إلى جانب قيمته الموقعية، وتعالقه مع مضمون الرواية، فإن له استقلالية دلالية وتركيبية تتجاوز كونه عنصرا موازيا للخطاب إلى فاعليته المحورية، أي بمثابة "المركز المنظّم للخطاب في الرواية"[١]، بشكل عام.

إن التتبع المعجمي لوحدات التركيب الإضافي التي جاء على منوالها العنوان "نُزُل الظّلام" يكشف بأن صيغة المضاف "نُزُل" تتضمن جملة من المحاور المتعددة. ففي لسان العرب[٢] ورد قولهم: نَزَل: النُّزُول الحلول، والنُّزُل المنزل، وما هُيىء للضيف أن ينزل عليه، يقال إنّ فلانا لحسن النُّزْل والنُّزُل، أي الضيافة، والمَنْزِلة موضع النُّزُل، وبمعنى الرتبة والدرجة، والنّازِلة الشدّة من شدائد الدهر، والنّزَال الحرب، والمَنازلة أن ينزل الفريقان عن إبلهما إلى خيلهما فيتضاربا، ومكانٌ نزِلٌ سريعُ السّيل، والنَّزِل من الأودية الضيّق منها، وفي القاموس المحيط[٣]: أرضٌ نَزْلةٌ أي زاكية الزّرع.

من خلال هذا الرصد نستكشف أن مادة [ن. ز. ل] تنعقد على معاني الحلول والضيافة والتقدير والصّراع والمكاره والشّدائد والمناكفة والضيّق والمشقّة والنّماء أو العطاء. وهي كلّها معانٍ تنتظم في دوائر العَمَى وتجسد بكثافة حالات الأعمى، فهو بحاجة ضرورية إلى حلوله أو استقراره في منزل محدّد، ولا يستغني عمّن يقدم له احتياجاته الضرورية من الطعام والشراب وغيرهما، ويتوق إلى من يحسّ به ويشاركه همومه ومشاعره، في الوقت الذي يعاني فيه صراع العتمة ومشقة الحياة وصعوبة

(١) المصدر السابق نفسه، ص ١٩، وقد استعرنا هذا المفهوم (المركز المنظم) من اجتهادات عبدالمجيد نوسي في تقطيعه لرواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم. انظر: المصدر نفسه، ص ١٨.

(٢) انظر: لسان العرب، لابن منظور، مادة (نزل)، ج٧، ص ٢٣٧ -٢٣٨.

(٣) انظر: القاموس المحيط، للفيروز آبادي، ص ١٣٧٢.

التعامل مع شدائدها، ومحاولة مناكفة الضيّق والوحدة بالموهبة والإبداع. وبهذا تلتقي هذه الدلالات بروح النّص السردي، وتحمل سمته الجماعية، وتشتبك مع مقصدية الكاتب واستراتيجيته.

ويوحي مجيء المضاف إليه معرفا بالألف واللام "الظّلام" وبصيغة تجري مجرى المصدر بأنه النواة الدينامية المتحركة التي خاط عليها المؤلف نسيج النص وإيحاءاته، فهو أي "الظّلام" يلخص معنى المكتوب بين دفتي الرواية من جهة، ويرسل بارقة ضوئية تحيل على خارج النص من جهة أخرى[١]. من ثم تحيلنا دلالة العنوان "نُزُل الظّلام" على عالم غامض ومجهول، لا ينفك بحال عن قصدية المراوغة والإيهام[٢] والتباسات الراهن، حيث يؤسس لمنحى استعاري تلميحي يتقاطع مع سياق المحكي التخييلي الداخلي والخارجي للعَمَى في ضوء مناورات جدلية مع غياب النور وتلاشي الضوء وسيطرة العتمة. وتلك هي لعبة العنونة في الرواية الحديثة.

أما لوحة الغلاف الخارجي فقد مثّلت أيقونة بصرية دالّة، حيث يتماهى الرسم التشكيلي مع بواطن الخطاطة السردية للرواية عبر ثنائيات الضوء والعتمة، الحضور والغياب، الحلم والصحو، فهناك "ثلاثة أشخاص ينظرون إلى القمر في ليلة تمامه، من خلال ظلام دامس يحيط بهم، وهو ما يجعلنا نعقد مقارنة بين التشكيل الفني وأحداث الرواية، إذ يمكن قراءة ذلك من خلال غياب "الآخر" المبصر، الذي أسهم في إحكام سجنه على مكفوفي البصر، ...وهم يعلنون أن هناك ضوءًا بصيرًا بهم، ورحيمًا يأتي من السماء بعد أن قست عليهم الأرض، عبر استحضار الضوء القادم من القمر،

---

(١) انظر: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، ص ١٢.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٥.

إنه الضوء الذي يقول لهم ضمنًا في السماء متسع ورحمة هي أبقى، كما يمكن قراءته من خلال تأكيد أن هناك غاية وهدفًا ساميًا يطمحون إليه، إنهم يهدفون إلى الوصول إلى أكثر وأسمى مما يعتقده المبصرون"[١]. يضاف إلى ذلك انعكاس ضوء القمر الساطع على رؤوس الشخصيات فيما يشبه الإضاءة الداخلية التي يمكن تأويلها بلحظة البصيرة مقابل فقدان البصر. وبهذا يؤدي العنوان "نُزل الظّلام" وظيفته السيميائية -سواء على المستوى النصي أو التشكيلي - في الدلالة والإيحاء والترميز عبر المكوّن المكاني المغلق ومضمراته التي تستثير اهتمام القارئ، وتشده نحو فكّ مغاليقها وتأويل محتواها المتعدد.

المقطع الأول:

أ -محدد انفصال الممثلين:

ويبدأ هذا المقطع (ص ١١ - ٣٤) بقول السارد: " تمهدني حجرها وتسعفني صدرها لأروي عروقي من قلبها النابض أمومة ونقاء وطهرا.."[٢] حيث يحيلنا هذا القول عبر ضمير المتكلم إلى ممثل فردي (السارد – الممثل) ينجز أفعالا حكائية وسط عائلته الصغيرة المكونة من الأم والأب والأخ والعم والجد والجدة. وإلى ممثل جماعي (طلبة المعهد) داخل الحكاية الأكبر للرواية، وهو إلى الآن في حالة انفصال عنهم.

ب - الانفصال المكاني:

بالطبع يترتب على انفصال الممثلين السابق انفصال عن الفضاء المكاني، وهو ما يتجسد في قول السارد: " أتهادى في الصالة، أقترب من صينية الشاي، أتلمس لمعة

---

(١) الآخر بوصفه أعمى: قراءة في أدوار الجماعة المهمشة في رواية (نزل الظلام)، شيمة محمد الشمري، ص ٢٢١ -٢٢٢.

(٢) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ١١.

الفص الكريستال المزين رأس إبريق الشاي، أو ألتف في جلباب جدتي وهي تصلي.."[١] حيث يتبين لنا انفصال السارد – الممثل عن الممثل الجماعي مكانيا، فهو مرتبط بالمنزل الذي يسكنه مع عائلته أي بمحيطه المكاني الشخصي، بينما الممثل الجماعي في فضاء مكاني مستقل آخر.

المقطع الثاني:

أ -محدد اتصال الممثلين:

ينطلق هذا المقطع (ص٣٥ -١٢٦) منذ لحظة وصول السارد - الممثل (إبراهيم) إلى معهد النور واتصاله بالممثل الجماعي (طلبة المعهد). وذلك في قول السارد لحظة وصوله المعهد صحبة والده: " أتذكر وقع أقدامنا على الفناء الترابي الممتلئ بطوابير طويلة، توجّه والدي لأقصر وأصغر طابور. اصطففت بينهم.."[٢]، فتتحدد بذلك حالة اتصال الممثلين.

ب -الاتصال المكاني:

يرتبط الاتصال على مستوى بنية الممثلين بالاتصال المكاني، الذي يصوره القول السردي: " صعدنا إلى سطح المبنى، كان فصلي في جزئه المغطى، دخلنا مع الباب ذي الدفتين. جميع الطلبة سبقونا ولم يتبق إلا طاولتين عند الركن، أجلسني أبي وأجلس محمد بجانبي. يا إبراهيم أنا سأذهب للسكن لأعطيهم حقيبة ملابسك كن مؤدبا، ومسح على رأسي.."[٣] وما ينتج عن هذا الاتصال بين العاملين من تغيير الفضاء المكاني، حيث يحتضنهم معهد النّور جميعا بعيدا عن منازلهم الخاصة. وتتجلى

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٦.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٣٧.

مهمته في انصراف العامل – الذات عن الاستمرارية في محكي منزله الشخصي، مما يعني أنه اتصال قسري يولد مجابهة أو صراعا بين عاملين. وهذا لا يعني ديمومة هذا الاتصال، فقد يصحبه أحيانا انفصال جزئي، وبخاصة في عطلة نهاية الأسبوع الدراسي وقضاء بعض الطلبة إجازاتهم بين أفراد أسرهم، وهو ما تفصح عنه ملفوظات القول السردي: " أكره هذا الثلاثاء وخاصة حين يقرع العميد بخيزرانته التي لا تفارق يده، "يا أولاد من سيغادر غدا؟ ومن سيقعد الخميس والجمعة في النّزل؟" زاد حنقي من صوته الكئيب.. تحلقوا حول مكتب العميد، كل منهم يهزّ بين أصابعه خاتمه النحاسي المرقوم باسمه.

- يا أستاذ لا تنساني أنا إبراهيم!!

- يا بني أنت شغلي الدائم مغرب كل ثلاثاء. عارف والله أنك لا تريد الغداء.."[1]. فتكشف هذه الملفوظات الانفصال الجزئي للعامل -الذات عن العامل الجماعي وعن الفضاء المكاني القابع فيه، ومن ثم الاتصال بفضائه الأول الذي يجد فيه إنجازا إيجابيا يستجيب لكل متطلباته الشخصية والإنسانية.

هكذا نلحظ استقلالية كل مقطع بناء على محدد الانفصال أو الاتصال المقولي للممثلين، الممثل – السارد، والممثل الجماعي (المعهد وطلابه) على مستوى الشخصيات، أو الفضاء المكاني (هنا/ هناك) أو القيمة الدلالية، حيث يندرج الممثلان ضمن بنية عاملية يصبح فيها الجميع على علاقة بموضوع - قيمة يتميز في حياة الكفيف بالتحدي والصراع والمواجهة.

(١) المصدر نفسه، ص ٦١.

البرنامج السردي الأول: (حكاية إبراهيم)

يتخذ هذا البرنامج من حكاية الكفيف إبراهيم محوره الأساس، بدءا من ولادته وانتهاء بالتحاقه بمعهد النور للمكفوفين. وداخل هذا البرنامج الذي هو عبارة عن متوالية حكائية غير مستقلة عن بقية متواليات الحكاية الكبرى نُسجّلُ رغبة الذّات (الأعمى) في تحقيق حلم ذي قيمة هو استرجاع بصره. وهنا يمكننا أن نستعرض المتواليات السردية الأخرى التي نمّت هذه الحكاية وساعدت في تطويرها، وقامت بنسج تيماتها الدلالية ممثلة في حكاية الطفولة المتعثرة التي عاشها إبراهيم في ضوء بصيص باهت سرعان ما بدأ في التلاشي والخفوت أكثر، لتتكثف بعدها إحالات الحكاية على واقع العَمَى المشحون بأجواء الألم والعجز والتعثر والوحدة والاتكالية والصراع مع متاعب الحياة وصعوباتها: "يبكّر أبي كل صباح إلى عمله، وأنا ألهو بمفردي في زاوية الصالة، وألاحق أمي داخل المطبخ وخلف الغسالات، أو أركض حين أسمع جرس الباب. وكثيرا ما أتعثر بساق الطاولة ثم أنهض سريعا..."[(١)].

في هذا المقطع ينظر السارد إبراهيم إلى عماه الشخصي وفقدانه للبصر من زاوية التعثر والعزلة والاستعانة بالآخر / الأم والالتحام بها، وتوظيف بقية الحواس للإدراك والتمييز، أي من زاوية فردية تمثل الصراع مع العالم والمحيط وتحديد موقفه انتصارا أو استسلاما. وكأنما يجيبنا على تساؤل افتراضي: "كيف يرى الأعمى نفسه كشخص بدون بصر؟"[(٢)]. ومن هنا تتجلى أهمية تنويه السارد إلى علامات الضوء في

(١) المصدر السابق نفسه، ص ١٩.

(٢) العمى والسيرة الذاتية، دراسة في كتاب الأيام لطه حسين، فدوى مالطي دوغلاس، ترجمة لمياء باعشن، كتاب الرياض (٩٠)، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠١م، ص ٢٣.

حكايته، بوصفه النقيض الصارخ للعتمة، حيث يتلمس الصغير إبراهيم خيوطه، ويتحسس مواطنه، ولا يكاد يبرح عنه:

"في المنزل كنت أوثر اللعب في الأماكن المضيئة وأتجنب العتمة، أبحث بيدي أسفل قدمي. وحتى أبي أصبح يتابعني في كل مكان سكوني، حركتي، لعبي، وحين يخرج بي يطيل حملي على كتفه"[١] فترداد صدى العتمة على لسان السارد هو انعكاس لواقعه الشخصي البئيس، واستدعاء لحلم استرجاع البصر، وتتبع لمواطن الضوء واستحداث وسائل تعويضية كالتلمس والتحسس للأشياء الخارجية، أي ما يسمى سرديا بـــ"الكتابة العمياء" التي تحاول أن تستغل الحواس غير البصرية للتعبير عن التعاملات الحياتية بطرق مختلفة لتحرك فينا الإحساس بعالم العميان على نحو ما نجده في "الأيام" لطه حسين و"فيدي" للمفكر الهندي الأعمى فيد ميهتا وغيرهما[٢].

ليجسد الراوي بعد ذلك المعضلة الحرجة المحفوفة بالمخاطر في لَعِبه خارج محيط المنزل وعودته قُبيل الغروب، وما يكابده من تجربة الألم التي تفصح عنها الملفوظات اللغوية في قوله:

"ولما أفرّ لمنزلي تعترضني الأشجار المتشعبة وتعاديني ناهشة خدّي، مالئة قميصي حرارة دم وأشواك"[٣] فيهئ القارئ لولوج منطقة العمق السردي التي يمنحها هذا الاعتراف التراجيدي وضعا اعتباريا في تخليق الراوي لتجربته السردية مع العَمَى وتشييد حكايته التخييلية المأزومة بهاجس الضعف البشري وتشويه القدرة والإرادة.

---

(١) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ١٢.

(٢) انظر: العمى والسيرة الذاتية، فدوى مالطي دوغلاس، ص ١٣٥ -١٣٧.

(٣) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ٢٣ -٢٤.

أما جحيم المعاناة النفسية للطفل الكفيف إبراهيم فتتعالق في حكايته مع لحظة تناوله للطعام وجلوسه مع العائلة على المائدة[١]، وهو ما يمثل في نظرنا البعد الدينامي الداخلي لعاهة العَمَى الذي يلامس خصوصيتها، حيث تغدو المعاناة صراعا مع جدلية البقاء الرمزي للذات الإنسانية في محيطها الاجتماعي :

"لا أعرف سوى الانتظار، فلا أمدّ يدي لطعام حتى أسمع كلمة ادن من الطعام، وفي الملاهي لا ألعب إلا بما يختار لي، ولا أتحرك حتى يقبض على يديّ فأنقاد طيّعا"[٢]، وما إشارات السارد للغة الانتظار وفقدان الحرية وهشاشة الانقياد سوى قليل من منابت حَكْي العَمَى واستكشافها لتحولات الأعمى وضروب همومه المتشعبة، وتشخيص الامتحان العسير لقدراته على التكيف والطواعية والاستسلام، في ظل التعامل مع شؤون اليومي واشتغالات الحياة.

ولا تفوتنا الإشارة إلى المتوالية الحكائية لصَدْمة العَمَى التي تنحو بهذا البرنامج السردي منحى تيماتيكيا في توسيع دلالة الفكرة، وإثارة ذهول المتلقي وشدّ انتباهه لوقعها الأليم، وبخاصة على نفسية الوالدين والعائلة بعامة ؛ ذلك أن المكوّن التيماتيكي كما يصفه السيميائي كورتيس هو نتيجة علاقة الاتصال بين المستويين السردي والخطابي، حيث يسمح بمنح عناصر التركيب السطحي بصفتها عناصر مجردة دلالة تؤدي إلى إنتاج أقوال سردية دالّة، ومن ثم تتحقق وظيفة الاستثمار الدلالي

---

(١) لعله يتناص في هذه الفكرة مع سردية "الأيام" لطه حسين حينما وصف حادثة أخْذ اللقمة بكلتا يديه وكيف أن أخوته أغرقوا في الضحك، "أما أمه فأجهشت بالبكاء، وأما أبوه فقال في صوت هادئ حزين: ما هكذا تؤخذ اللقمة يا بني..وأما هو فلم يعرف كيف قضى ليلته". انظر: الأيام، طه حسين، الطبعة الخامسة والخمسون، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ج١، ص ١٩ -٢٠.

(٢) نزل الظلام، ماجد الجارد ، ص ٢٤.

الذي يسمح بتقديم الإرساليات السردية للمتلقي[١]. وهو ما سعى السارد إلى تفعيله من خلال الشخصيات التي تؤدي الأدوار التيماتيكية العائلية (الأب، الأم، الأخ، العمّ، الجدّ، الجِدّة) بوصفها "أدورا سوسيو ثقافية"[٢] تتقاطع مع ثقافة محكي العَمى ومجتمع الرواية. ولعلنا نُعِدّ من هذا السياق تداعيات هذه الصدمة الاجتماعية على الأب ومدى إحساسه العميق بمعاناتها الحياتية في قوله السردي:

" ما نحن فيه مصيبة، كم عقدتُ عليه الآمال بأن يكون عضدي وسندي، ومن ثم أفاجأ بعماه!! (الأعمى لا يقدِر على صنع شيء). أتمزق مرارة وألما لتبخر أحلامي وتحطم زورقي الصغير، لا في أول رحلة إبحار بل قبل أن يكتمل بناؤه .."[٣].

فقد نجح السارد في التسلل إلى استبطان شخصية الأب وتصوير معاناته عبر محاورة الذات والمحيط الاجتماعي الذي يشاركه تلك الهموم والآلام. فهو ينزع في تجسيد مصيبته من خلال معتقدات وأفكار مجتمعية، ومن ثم يمرر رسائل سردية متعددة الأصوات تشي بهول الصدمة وجسامة المعاناة.

ولا غرابة أن تؤثث بقية الشخصيات حكاية إبراهيم بمسارات تصويرية مطبوعة بالتوتر والصراع، كديمومة السؤال المتكرر على لسان العمّ والجدة وكذلك بنات الجيران:

"ما لإبراهيم يطيل النظر إلى أعلى؟!"[٤].

---

(١) انظر: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، عبدالمجيد نوسي، ص ١٧٣ -١٧٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٥.

(٣) نزل الظلام، ماجد الجارد ، ص ١٣.

(٤) المصدر نفسه ، ص ١٢.

وهو سؤالٌ لا يستوعب في طياته قلق العائلة على المستوى الفردي فحسب، وإنما يتقصى أبعاد التجربة المستقبلية المحفوفة بالمخاطر على المستوى الجماعي، وما تنطوي عليه ذاكرة الأسرة والعائلة من وراثية العَمَى في بعض أفرادها كجدّه الأعمى مثلا الذي كان يحتضن السارد وينصتان معا لضحكات المنزل بحسب تعبير الأم.[١] على أنها أي الأم قد استحضرت دورها في الامتداد وعملت على تكثيف خطابها المشحون بالحمولة الاجتماعية، وبلورة ذلك السرّ من خلال قولها: "يبدو أن ذريّتنا قد كُتب عليها الظّلام"[٢].

بهذه الرؤية التخييلية المغرقة في السوداوية والتحسس من المستقبل العائلي المظلم باتت الأمّ تصارع هواجسها خوفا من تكرار المعاناة والانزلاق إلى التجربة ذاتها مع حَمْلٍ آخر ومولودٍ جديد. بيد أننا نجدها تلتحم مرة أخرى مع أملها الوحيد وحلمها المستقبلي، فتتوق نفسها "لابنة أو صبي علّه ينتشل الأسرة من هاوية العَمَى التي سقطت فيها"[٣]، وبهذا يتيح السارد للأمّ أن تتوزع أدوارها في بناء سردية الحكاية وإنضاج كفايتها لمحكي العَمَى وتشييد عوالمه التخييلية عبر مؤشرات دلالية تضطلع بخصوبة السرد وتوليدية المعنى، على نحو صوت منلوجها الداخلي الهامس: "أجنيني لا يرى مثل أخيه وجده، اللذين ما انفكت تتراءى لي صورة وجهيهما بالمنام؟!"[٤]، لتبدأ رحلة جديدة ملؤها التوجس ومراقبة عينيّ المولود الجديد ومراجعة الأطباء للتحقق من إبصاره، ومن ثم بعْث روح الأمل والفرح والاستبشار وسط العائلة

(١) انظر: المصدر السابق نفسه ، ص ٢١.

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٠.

(٣) المصدر نفسه .

(٤) المصدر نفسه .

المكلومة: "أنزلتك الجدّة من حجرها وحملت أخاك المبصر مني، تضمّه، تشمّه، وتلثم فمه، تجول في الصالة رافعة كفيها إلى السماء"[١]. هكذا تعزز أدوار الشخصيات حكاية إبراهيم بمعنى المعنى واستقصاء مضانّه عبر مكونات النّص السردي، وما تحمله على عاتقها من رهانات اجتماعية وسلوكية تجاه عالم الأعمى ومقتضيات حياته الشخصية.

إن توسل السارد بهذه المتواليات الحكائية مؤشر على قدرته الفنية في توليد حكايته الذاتية "حكاية إبراهيم" بعضها من بعض، وما رحلة الاستشفاء وزيارات الأطباء سوى دليل آخر على مراكمة المعنى وإعادة إنتاجه في ضوء حكاية جديدة تصبّ في محكي العَمى وتحولاته. فبعد توسلات الأمّ العاطفية التي ملؤها الشفقة والوجل راح الأب يجوب شوارع الطائف ويلاحق لافتات العيادات الخاصة بحثا عن طبيب حاذق. ولكن دونما جدوى تُذكر، ليستقر به المطاف نحو مستشفى متخصص في العيون بمدينة جدة، وهناك حيث غرفة الكشف الصامتة والطبيب الخمسيني ذو النظارة السميكة الذي دنا من إبراهيم وهو في حضن أبيه، كما يصف لنا الأب، " وقطّر بالتناوب داخل عينيك ثم قال: انتظرني هنا سأعود بعد دقائق. مكثت أنتظره، لا أدري أأنت الذي تلوذ بحضني أم أنا الذي أتشبث بك!"[٢]. فإطار التحول من مدينة الطائف إلى جدة ليس فقط تحولا في العنصر المكاني بقدر ما هو ترميز عن الروح القلقة التي لا تستقر على حال واحدة، بل تظل في حالة بحث دؤوب عن الحلم وتتبّع عوالمه المستقبلية الممكنة، وهذا ما يمنح البرنامج السردي طاقات حكائية جديدة، ويفتح آفاقا تصويرية توسع زاوية الرؤية ومفارقة التأويل. فالحكاية تتجاوز عَمَى إبراهيم إلى عمى

(١) المصدر نفسه ، ص ٢١.

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص ١٦.

حضاري يطول المنظومة العلمية للأبحاث الطبية وعجزها عن المتابعة العالمية الحثيثة في مجال الاستكشاف والتشخيص والمعالجة، وهو ما عبر عنه ملفوظ الطبيب بقوله:

" سأصارحك فلا تخف، .. الحقيقة ابنك يعاني من ضعف شديد في العصب البصري.."[١]، فالتشخيص هنا هو عمق الحكاية ورمزيتها الدلالية الواسعة التي تضاعف لحظة المعاناة:

"لا يوجد الآن حل لمشكلة العصب البصري، سأصرف له بعض الفيتامينات، وقطرة لتنظيف العين، وأفضل أن أراه بعد ثلاثة أشهر"[٢]، بمعنى آخر أن السارد استغل تصريح الطبيب لإعادة إنتاج الواقع وإدانته والتحريض عليه من خلال محكي العَمَى، والدفع بعالم الأعمى إلى منتهى الأزمة الحكائية، وهو ما جسدّه الأب بصورة عاطفية تحكي وجع اللحظة السردية المشوبة بالألم والمعاناة في قول السارد: "ضمني إلى صدره وحمل معي عَمَى بغيضا وهما ثقيلا، كيف سيخبر أمي المنتظرة على كف الرجاء؟! وضعني وسط صمت وذهول لأخطو ناحية أمي بغير اتزان وأتعثر بطرف السجادة الصوف الحمراء"[٣]. ولا يخفى على القارئ إيحاءات ملفوظ "أتعثّر" في انعكاس مرآوية الواقع التي تبرز ملامح كثيرة من سيرة الكاتب التي تظهر على سطح حكايته، وتصاديها مع جوهر الرواية الذي نبّهنا عليه سابقا في روائية الرواية، ليتكرر هنا عبر المؤولات اللفظية "حِضْني"، "ضمّني"؛ مما يكسب الحكاية دينامية تسهم في واقعية المتخيل السردي للراوي إبراهيم وإقناعنا بحقيقة عالمه الشخصي. ولو أردنا صورنة خطاطة للبرنامج العاملي لحكاية إبراهيم فإننا نستلهمها من الشكل الآتي:

---

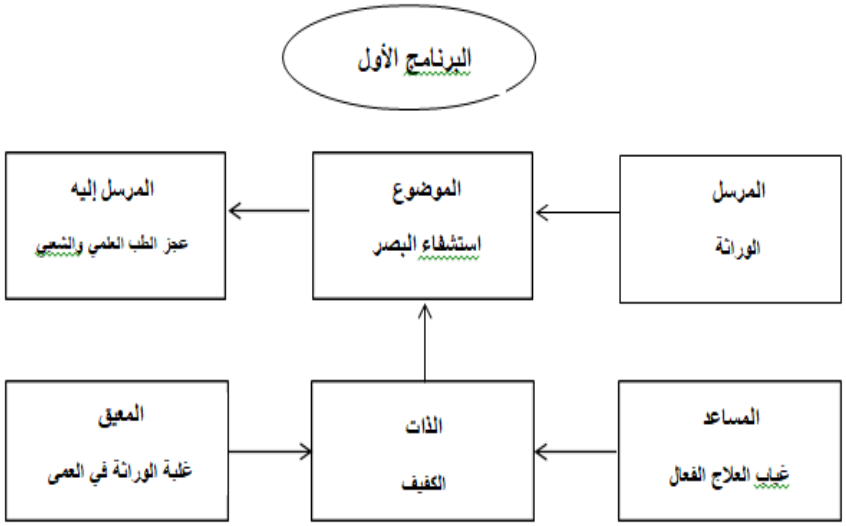
(١) المصدر نفسه ، ص ١٧.

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٨.

(٣) المصدر السابق نفسه.

شكل رقم (١) البرنامج السردي الأول

على العموم، إذا لم تنجح رحلة استشفاء البصر في "حكاية إبراهيم" فلتنجح، إذاً، رحلة استكشاف البصيرة، وهو ما سيحدثنا عنه البرنامج السردي الثاني في "نُزُل الظّلام".



البرنامج السردي الثاني : (حكاية معهد النّور للمكفوفين)

ينطلق هذا البرنامج السردي من صراع الرغبات والأحلام والمقصديات التي تحيط بعالم المكفوفين، ويتحدد ضمن متواليات سردية تبئر متنها الحكائي أصواتٌ ثلاثة (إبراهيم، محمد، خالد) تراوح بين الاستدعاء الحميم للماضي، والتصوير المؤلم للحاضر، والانصات الحالم للمستقبل.

ويتخذ السارد من البرنامج الأول (حكاية إبراهيم) مطية لامتدادات الحكاية السردية الأصلية (معهد النّور). وإذا كنا قد عرفنا حكاية إبراهيم مع العَمَى، فإن حكاية صديقه محمد ليست ببعيدة عنها مع اختلاف الظروف وطبيعة المجتمع العائلي. وهذا أثّر بدوره في سياق الحكي وسردية حكايته، بدءا من والده ذي العلاقة الصامتة معه منذ لحظة ولادته وتقلّب لون عينيه من الأسود إلى الأبيض، وهو ما تُسفر عنه إيحاءات القول السردي :

" كنت في قلب الحياة، وكان والدي خارج لوحتي التي أرسمها .."[1] فينبهنا السارد لأهمية هذه العلاقة بين الابن والأب على مستوى الهوية البدوية الاجتماعية للعائلة واعتمادها بوصفها موجهات أساسية يشيّدها السارد لاشتغال حكي العَمَى الذي لا ينفصل عن مرجعياته وآليات إنتاجه.

لتنهض أُمّه القروية بعد ذلك بدور دينامي عاطفي عميق يجسد هموم الأمومة وصمودها في وجه التحديات، ويمكننا تقسيم هذا الدور إلى مستويات ثلاثة : مستوى استشعار المسؤولية، ومستوى رحابة الأمومة، ومستوى استشراف المستقبل. فتلجأ الأمّ في المستوى الأول لسؤال العجائز ذوات الخبرات الحياتية والاستهداء بوصفاتهن

(١) المصدر السابق نفسه، ص ٦٦.

الشعبية المتعددة التي تندلق من أفواههن في علاج البصر بكل عفوية وبساطة، وتتقصى بكل حرص طريقة استخداماتها والاستشفاء بها. يقول السارد:

"تبيت على عيني كل ليلة قطعة من القماش المحشو دبقة أو عشبة لها رائحة عفنة"[١].

وهنا يتعالق الجماعي مع الفردي في رحلة الاستشفاء والتلمس الدؤوب المتضافر في المجتمع النسائي القروي لإيجاد حلول ناجعة لمشكلاتهن الخاصة، وهي علامة امتلاء سردي تُنمّي وحدات المعنى وسيرورة الحكاية داخل البرنامج السردي. أما مستوى رحابة الأمومة فيتجلى في لوحات تصويرية تثري حكي العَمَى بهالة الأمومة في رعايتها لطفلها الأعمى بوصفها الحاضنة الاجتماعية الأولى المبشرة بضوء داخل هذا النفق المسدود دون تبرم من قساوة اللحظة ونمطية العيش. فنراها تفرش لطفلها الكفيف قلبها الرحيم وعاطفتها الجياشة، فلا يلبث أن يفارق حضنها الدافئ كما يسرد محمد " تحملني أينما تذهب، وتشدني على خصرها بطرف شالتها السوداء العبقة برائحتها. تطوف بي منزلنا الريفي تكنس وتحلب العنزة ثم بحركة رتيبة تخض صميل اللبن المعلق في سقف الحجرة، وأنا من فوق ظهرها أتأرجح، أنتشي زهوا وتفتر عني ضحكات فهي لعبتي الأثيرة التي أحلق فيها بعيدا عن الأرض"[٢]، فالسارد ينحو منحى تصويريا مؤثرا في إعادة تمثيل اللحظات والوقائع حتى لكأننا أمام لوحة تشكيلية زاهية، تغوص عميقا في إضاءة الحكاية، وتكاد تنطق بأسرار الموقف وفيوضات الأمومة، حيث تمثل هذه الأقوال السردية أهمية الحضور العلائقي لوظيفة الأمّ في نمو البرنامج السردي وفاعليته، وتسهم في تمتين العلاقة بين الدور التصويري والتيماتيكي، فالمقطع يتضمن

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر السابق نفسه.

جملة من الصور التركيبية والفعلية والمكانية والزمانية، والأم لديها اعتقاد قوي بالموضوع الذي تقوم على إنجازه، وكذلك قناعة متأصلة بأهمية قيمته في حياتها وحياة ابنها الكفيف؛ لذا نراها تسخر كل إمكاناتها وقدراتها لإنجازه من جهة أنه فعل أمومي واجب، ومن جهة كونه ضرورة حتمية ليست على سبيل الاختيار أو التراخي. وهذا يحيلنا على مقوم سياقي هو حضور القيمة في أعلى درجاته، فعندما تأخر السارد محمد عن الحبو لم تضع يديها خلف ظهرها، وإنما انطلقت تبتكر الوسائل والأساليب التي تساعده على الحبو ومن ثم الخطو فالمشي. يقول السارد :

" حينما تأخرت عن الحبو اتخذت أمي مفرشا قطنيا أبيض ثم جعلتني وسطه وأقامت ذراعي ودفعتني من مؤخرتي ... وحين تأخرت عن المشي علمتني أمي كيف أتسلق فخذها وأرتقي ظهرها.."[1].

وكلها ملفوظات تحيل سيميائيا على تحقّق مكوّن التسخير المبني على الاعتقاد والقناعة من قبل شخصية الأمّ وليس على الإكراه والسخط، وهو مكوّن أساس يتحكم في نمو البرنامج السردي، يهدف إلى حمل عامل على الانخراط في فعل ما، أي "يختلف عن العملية التي تقوم على فعل الإنسان الذي يستهدف الأشياء، لأن التسخير يتحدد بصفته فعلا لا يستهدف الأشياء، ولكنه يستهدف الأفراد لإنجاز فعل ما"[2].

ويبدو أن الرواية شحيحة في الإحالة على بداية حكاية (خالد) مع العَمَى وعدم الكشف عن تحولاتها السردية، وكل ما نعرفه هو أنه أصيب بالعمى متأخرا إثر حادث مروري لشاب متهور نتج عنه ضعف بصره، ليزداد بعد ذلك بضربة مباغته من

(١) المصدر نفسه، ص ٦٧.

(٢) التحليل السيميائي، عبدالمجيد نوسي، ص ٢١٩.

خصمه في لعبة الكاراتيه. وقد مضى في حكيه السردي عبر استرجاعه لذكريات ومواقف سبقت عَمَاه، وبعض الإشارات السريعة المتناثرة في محيط حكاية المعهد. يقول السارد خالد:

" لا أدري لماذا في هذه اللحظة داهمتني تلك السويعات الأخيرة التي سبقت ترحلي عن عالم النور. يوم تركت مدرسة المبصرين والسبورة الخضراء المتأنقة ببسملة كوفية وملامح معلمي الحنطي البشرة، الواسع العينين، والندبة بين حاجبيه"[١] فيتجاوز الاسترجاع هنا شكله السردي المعهود ليتحول إلى تقنية إدراكية يحدد السارد من خلالها تموقع "الأنا" المسترجعة التائهة بين زمني الإبصار والعمى، وامتداداتها السردية بين الماضي والحاضر كما في قوله:

"والآن في أيامي المعتمة أمارس عادة موروثة، شيئا لا أستطيع تسميته، أعمد لأختزل بكل حواسي المتيقظة وبقايا بصري وبحس مرهف، فأجتذب كمغناطيس معالم صورة هلامية، لها أنصت السمع، وأتشمم رائحة المكان"[٢] ليمنحنا حكي العَمَى إضاءة لحالة سلوكية يمارسها خالد مستقاة من مرحلة الماضي ومرتبطة بالزمن الحاضر، حالة تُشكّل تحويلا في نمطية الإدراك واستشعار المواقف وتمثلاتها الواقعية، ومن ثم تُلقي بظلالاتها الدلالية على نمو البرنامج السردي وتطوره.

هكذا يمتد الفضاء السردي في هذا البرنامج ليشمل وحدات حكائية متنوعة بتنوع أصوات الساردين الذين جمعهم القدر في المكان ذاته "معهد النّور"، وهذه اللفتة هي بؤرة هذا البرنامج السردي التي تستولي على أكبر حيّز من فضائه الحكائي، وتجسد امتداداته الداخلية والخارجية من خلال تنوع الأصوات، وإن كانت تدور في فلك

(١) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ٧٥.

(٢) المصدر نفسه.

الحَدَث نفسه وهو محكي العَمَى، فتعيد إنتاجه وتكراره باسترجاع الذاكرة الفردية والجماعية وما يستتبعها من الأحداث والصور والذكريات والأخيلة في حالة من الفوضى والعشوائية دونما تراتبية زمانية أو وعي منطقي يحكم سيرورتها ويوجه بوصلتها، وكأنما تحاكي بتعثرها السردي هذا التعثّرَ الواقعي لحالة العميان في خطوهم وممارسة حياتهم الخاصة. فترتبك حينئذ أحداثهم، وتتشتت رؤاهم، وتضيع أحلامهم، وتتعطل سيرورة السرد وسط جوقة الخطاب الفوضوي المبعثر الذي توجهه الذكريات، ويصنعه المتخيل كيفما اتفق.

على أنه يبقى أمام المتلقي بعد قيامه بعملية الفكّ وإعادة التركيب لتلك المتواليات مندوحة في تخييلية النّص التي تسعى من خلال هذه المتواليات لتمديد محكي العَمَى وتوسيعه بآفاق الأحلام واستشرافاتها من لدن الرواة العميان أنفسهم الذين يتناوبون على سردية الأحداث والوقائع، ويتمثلون أبعادها الحياتية والإنسانية ويتقبّلون انعكاساتها فيما بينهم بضحكات عالية لعلها تُرمّم تصدعاتهم النفسية، وتَرتق خروقات ذواتهم المكلومة، وتمدّهم بإكسير الصمود والتحدّي.

(معهد النّور) وأيقونية المكان:

تشير معاجم السيموطيقا إلى أن مصطلح الأيقونية يعني العملية التي يتولد فيها انطباع العالم المرجعي، وهي امتداد لمفهوم الأيقونة بوصفها سيماء تشبه الشيء الذي تدلّ عليه، فالصورة على سبيل المثال هي أيقونة تشبه الذات التي تمثّلها، ومخطط المنزل أيقونة للمنزل، بمعنى التشابه مع الواقع[1]. ومنها تُشتق الدلالات، وتتوسع مدارات تحديد المعنى وأشكال تجلياته في السرد؛ مما حدا بجريماس إلى النظر للمعنى من

(١) انظر: معجم مصطلحات السيموطيقا، برونين مارتن وفليزيتاس رينجهام، ترجمة عابد خزندار ومراجعة محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ص ١٠٥.

زاويتين "أولا باعتباره ما يسمح بالقيام بعمليات الشرح والتسنينات التي تنقلنا من سنن إلى آخر، وثانيا باعتباره ما يؤسس النشاط الإنساني منظورا إليه كقصدية. فلا شيء يمكن أن يقال عن المعنى قبل أن تتم مفصلته على شكل دلالات"[١]. وبما أن المكان أيقونة ذات دلالات متعددة في التحليل السيميائي فإن الذات الساردة ستتولى تأويلها بوصفها علامات تجسد علاقة الذات بالمكان وتفاعلها معه من ناحية، كما ترصد لنا تحولات المكان ووصف متغيراته من ناحية أخرى.

في هذا البرنامج (حكاية معهد النُّور) تنشطر الحكاية نصفين: إحداهما تتعلق بالمبنى القديم للمعهد في حي ريع الكحل وسط مكة، والأخرى بالبناية الجديدة للمعهد في ضاحية النّورية التي تقبع في أطراف مكة. ولكل منهما سرديتها الخاصة في تصوير حالة المكان وعلاقات المكفوفين بها.

ففي الحكاية الأولى نجد السارد إبراهيم يفتح المجال أمام شخصية الأب ليصف الهيكلة البنائية للعنصر المكاني "معهد النُّور" فيضعنا في ريع الكحل أمام مبنى قديم ذي ثلاث طوابق، يحيط به سور أبيض عتيق متقشر الطّلاء، حوله تقف بضع سيارات بعشوائية متناهية، يتوسطها باب أخضر ضخم، يؤدي إلى بهو خال من الأثاث سوى مقعد جلدي طويل باهت وآخرين صغيرين على جانبي مكتب خشبي قديم خال من الورق عدا تقويم وجهاز هاتف القرص وكرسي ذي ظهر مرتفع هو كرسي المدير، أي وصلْنا إلى غرفة الإدارة[٢]. والحق أن ما يلفت انتباهنا في هذا الوصف هو سخرية اللغة اللاذعة، وقدرتها على تشخيص الحال الواقعية المزرية لشيخوخة هذا المبنى واهترائه، مما تتيح لسردية العَمَى أن تستريب من هذا الواقع المؤلم

(١) السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، ص٢٦١.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٢٥.

المتخلف، وتشكّك في إمكاناته للنهوض بزرع الآمال والأحلام والطموحات في نفوس المكفوفين، وأن تستولد متواليات حكائية تجترّ نفَسَها السردي من هذا الوصف الساخر ذاته، فلا نستغرب –مثلا – شخصية المدير على كرسيه ذي الظهر المرتفع التي صوّرها الراوي في قوله:

"لفتني رشقُ الجُدري في وجهه العريض وبياض عينيه الذابلتين.."[١] أو تصويره لمتعهد تغذية الطلاب الذي دخل غرفة الإدارة فقال المدير "شرّفت، فرائحتك سبقتك، ما الذي سمعتُه عن عهدة تغذية الطلاب؟! انتظرني لنتفاهم"[٢]، أو صورة ذلك الطفل الذي لم يتجاوز الثامنة وهو يسأل عن أبيه ولم يلتفت إلى سؤاله أو بكائه أحد، ويردد "كل يوم يقولون لي في السكن الداخلي يأتي في الصباح ولم يأت! أكره المعهد وأحب البيت"[٣]؛ مما حدا بالأب الراوي أن يدسّ في يده خمسة ريالات.

صحيح أن هذا الوصف السردي جاء على لسان راوٍ خارجي كلّي العلم أنابه السارد للحديث عنه بحرية مطلقة في "التعليق والوصف والغوص في نفوس الشخصيات وقراءة أفكارها، لكنه في النهاية يظل هو الإطار العام الذي تجيء كل هذه التنويعات من داخله"[٤]، وبخاصة في محكي العَمَى الذي يتخذ من هذا الراوي عينا بصيرة شاملة لكل ما حوله؛ ليمرر من خلاله رؤاه وانحيازاته أو انتقاداته للواقع والمحيط. والسؤال المطروح هنا: كيف استقبل الطلاب المكفوفون هذا النُّزُل دراسةً

(١) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧.

(٤) البناء الفني في الرواية السعودية، دراسة نقدية تطبيقية، حسن حجاب الحازمي، مطبعة الحميضي، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص ٦٢٣ -٦٢٤.

وسكنا وبالعكس أيضا؟. ولأن العلاقة تبادلية ما بين الذات والمكان فلا نستغرب أن تقابلنا الرؤى السردية في هذا البرنامج محاطة بتنويعات هذه العلاقة على مستوى التصوير واللغة والحالات الذهنية الإدراكية والمواقف الانفعالية وهي ما يسميه بعض النقاد بـــ"شُحْنات المكان"[١].

فهذا السارد (إبراهيم) يتذكر وقع أقدامه لأول مرة على ذلك الفناء الترابي الممتلئ بطوابير طويلة بعد أن انتزعه والده من حضن أمّه وحمله على كتفه إلى السيارة التي تعرجت بهما هابطة طريق الهَدَى الملتوي نحو مقر المعهد في مكة المكرمة، وكيف تسللت الوحدة إلى قلبه بعد ابتعاده عن أمّه، ليحكي بعد ذلك طبيعة الساعات الأولى التي انطلقت مع قرع عكاز المعلم ونحنحة صوته الخشن، وتقابض يده الغضة مع يد صديقه محمد بعد دويّ صافرة الحصة، وبسكويت وعصير العمّ عبده، وتلك اليد الحانية التي ظلّت تعيد توازنه كلما تعثر، وتحميه من ارتطام جبهته ببعض الممرات والجدران، ليكتشف في النهاية أنها يد والده التي لم تفارقه طيلة هذا اليوم إلى حين وصوله للسكن[٢].

أما حالة (محمد) مع هذا المعهد والنّزل فتختزلها هذه العبارة التي جرت على لسانه مخاطبا صديقه إبراهيم، " لا تبكِ فأنا لم أر أمي وأبي منذ تركوني هنا"[٣]. وتشبه حالة (خالد) مع المعهد والنّزل طبيعة السجن أيضا: "وإني متيقن لو ضمت الفصول

(١) انظر: في ذلك دراسة ياسين النصير الموسومة بـــ: شحنات المكان، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ٢٠١٠م.

(٢) انظر: نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ٣٦ -٤١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٤.

مع النزل في مبنى واحد لحرمونا دفء الشمس، أليس هذا سجن؟ وما الفرق بينه وبين السجن؟"[١].

مما لا شك فيه أن هذه الرؤى التعيسة تجاه المعهد والنّزل التي ساقها الرواة هي بدءا انعكاس طبيعي وتلقائي لخطوة التحول أو الانتقال من السكن العائلي إلى المعهد، وبخاصة إذا ما أخذنا في أذهاننا طبيعة العالم المرجعي للأعمى وهو مسكنه ومجتمعه العائلي الخاص، فهو يحيل عليه لا شعوريا بالمقايسة. ومن ثم تتوالد لديه هذه الإحباطات النفسية المؤلمة الناتجة عن غياب مشاعر محيطه الاجتماعي المفعم بالامتلاء العاطفي والشفقة والرحمة والأنس، وهذا ما عبّر عنه السارد إبراهيم في قوله " ليت القائمين على السكن نساء ..بل رجال أغراب خشنون.."[٢]، وهي عبارة تختزل أمنيات المكفوفين، وتحدد الأبعاد الإنسانية المتعلقة بالقائمين على أعمال السّكن، وبخاصة إيحاءات "أغراب خشنون" المتعلقة بغياب البعد البيئي ودوره في فهم عادات مجتمع المكفوفين ونفسياتهم.

هذه الخطوة الأولى أعني الانتقال ولّدت أيضا مفهوما جديدا في قاموس عالم المكفوفين الصّغار، وهو (الودَاع) مما لا يمكنهم بحال إدراك تبعاته ومداه المتناهي وتعزيزه لخاصية الحرمان التي يشعر بها المكفوفون بنهاية إجازة الأسبوع والعودة إلى المعهد والنّزل كما في حكاية إبراهيم وخالد بخلاف حكايةمحمد الذي تمثّل له هذه الإجازة من طرف آخر أزمة نفسية و غصة مريرة تتعلق بنقيض الوداع وهو (البقاء) ولكن داخل سور المعهد. هذه الأزمة جسّدها السارد محمد في قوله: "أكره هذا الثلاثاء وخاصة حين يقرع العميد بخيزرانته التي لا تفارق يده "يا أولاد من سيغادر غدا؟ ومن

(١) المصدر نفسه، ص ٧٣.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٣٣.

سيقعد في النّزل؟" زاد حنقي من صوته الكئيب"[١]. فتبعات هذه الأزمة تنقلب في حياة محمد إلى نوع من الاكتئاب يتمثل في وحشة كاسرة تعصف بالسارد من كل الاتجاهات فلا يستسيغ أكلا ولا شربا ولا نوما ولا حديثا، فكيف بنا إذا كان هذا السارد الطفل هو ابن بادية يسابق العنزات كحال محمد. لذا، جاءت ردّات الفعل من قبل المكفوفين أنفسهم تشي بطفولة مأزومة، بحسب تعبير السارد خالد "ما بين النّزل والمعهد توأد الطفولة"[٢]، أو صوت إبراهيم وهو يشخص الحال بقوله: "أيسهل أن أودع في سكن داخلي يحول نزيله إلى رقم يحتل خانة بين السجلات، ...ينام ويستيقظ ويدرس بصرامة لا يُلتفت لكونه طفلا تتحكم به رغبة وشهوات بريئة"[٣]. هذه الملفوظات الخطابية هي بمثابة علامات أيقونية في البرنامج السردي تتجاوز في تأويلها حياة المكفوفين الآنية إلى الاشتغال باستنطاق الحالات الإنسانية المستقبلية والتحليل العميق لمحكي العَمَى، ؛ ذلك أن الأيقونة بحسب بيرس "هي علامة تحيل على موضوعها استنادا إلى الخصائص التي يملكها الشيء، سواء كان هذا الموضوع موجودا فعليا أم لا"[٤]. وعليه فإنها تشكل جملة من الأفكار يمكنها التعاضد مع بعضها لتنتج دلالات وإيحاءات بالغة الأهمية.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٦١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٣.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٣٣.

(٤) العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م، ص ٢٤١.

المعهد وسُلطة المكان:

تتحدد سلطة المكان في حكاية معهد النُّور للمكفوفين من خلال جملة من العلامات الفاعلة المتناثرة داخل الخطاب السردي للبرنامج الحكائي. ومنها على سبيل المثال: قرع خيزرانة العميد عبدالرؤوف "التي لا تفارق يده"[١] بوصفها استعاراة مجازية لنسق تواصلي بين المكفوفين وأنظمة المكان/المعهد، بدءا من التنبيه لأداء الصلاة حيث يقرع العميد عبدالرؤوف مكتبه بالخيزرانة، مرورا بالتفتيش على النظافة، حيث "على كل أظفر لسعة من خيزرانتي الأرويّة"[٢]، والالتفات إلى غسيل الملابس، "وبإيقاع متناغم مع غنائه جمعنا قرع خيزرانة العميد "الغسيل..الغسيل.. السراويل"[٣]، وليس انتهاء بحل بعض مشكلات الطلبة المكفوفين، فعندما سرق طارق مصروف إبراهيم حضرت الخيزرانة " خمس خيزرانات على إيدك اليمين وزيها على اليسار"[٤]، ومثل ذلك ما حصل مع محمد حينما لكز زميله بالحقيبة أثناء العودة ليعود بعدها ذليلا تتناثر في أذنه أصوات الخيزرانات الخمس[٥]. وكذلك جرسُ الحصص الدراسية ووجبات الطعام[٦]. ولا ننس هدير الباص الأصفر الكبير الذي يزمجر مع إشراقة كل صباح "معلنا بدء مسيرة العُمي يتدافعون متتبعين صوت المحرك..ينادي سائق الباص "بسرعة يا ولد عجل"[٧]. ويظل هاجس العقوبة مقترنا في أذهان المكفوفين مع كل

(١) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ٤٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٢.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) المصدر نفسه، ص ٤٨.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٩.

(٦) انظر: المصدر نفسه، على سبيل المثال ص ٦٠.

(٧) المصدر السابق نفسه، ص ٥١.

علامة أو إشارة مما سبق ذكره، حيث "يجب أن يسير كل شيء بدقة متناهية، هنا تقع تحت سطوة السلطة الشاملة، هنا تسجن ولا تعلم ما الجرم"[١] بتعبير السارد خالد.

إذن، هذه العلامات بأشكالها المختلفة ودلالتها المتفرعة وإيحاءاتها المتحولة من المستوى السطحي إلى العميق ستدفعنا إلى القول بأن سلطة المعهد خاضعة في علاقاتها التواصلية مع فئة المكفوفين لفلسفة القسوة والألم والضغط، ومنها تتناسل مجمل العلاقات التواصلية مع المكان، فيتولد الصّراع وتتسع الفجوة بين المكفوفين ومدى انتمائهم لهذا المحضن التعليمي والتربوي المهم في سيرورة حيواتهم الزمانية والمكانية. ذلك أن مردودية السلطة المكانية تنتج العذاب النفسي والجسماني للمكفوفين باعتباره صدى حميمي للألم ومقياس ذاتي للقسوة، فيشمل مجمل سلوك المكفوفين وردود أفعالهم، أي استسلامهم أو مقاومتهم، "وكلما كان العذاب حادا كلما أفقر العلاقة بالعالم وحجب الأفق عن الفرد"[٢]، وهذا ما تعانيه هذه الفئة المهمشة اجتماعيا كما يصورها هذا البرنامج السردي.

بناء على ما سبق، فإننا لا نندهش حينما تحضر اللغة الساخرة في حكاية المعهد على ألسنة المعلمين ومشرفي السّكن والمطعم. فعندما نادى المعلم محمدا ردّ عليه: "هاه.

لا تقل هاه، الحمار الذي يقول هاه .. فيسألني وهو يضغط بأنملتي على رأس المسمار:

ما اسم هذه النقطة؟

---

(١) المصدر نفسه، ص ٧٣.

(٢) تجربة الألم، دافيد لوبروطون، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م، ص ١٨.

(وحدّه) بتشديد الحاء وتعطيش الهاء. فيصرخ : يا بدو.

(وحدّه) هناك في الديرة عند البدو، هنا بمكة اسمها نقطة (أولى)"[١].

فمستويات التعبيرات اللغوية هنا كما يصورها السارد تكشف الخطاب الخاص بالمكان ذاته، حيث يشحن القائل فيه بلغته الاجتماعية التي تعبر عنه، فتحدث التبادلية ما بين لغة المكان ولغة المتحدث فيه التي تحمل شفرته الخاصة[٢]، وهو ما ينعكس سلبا على نفسية الكفيف ومن ثم تقبله للمعلومة وحرصه على التعلّم وشغفه بالمكان.

أما على مستوى السّكن أو المطعم، فنجد العميد عبدالرؤوف لا يتورع في خطابه عن الشتيمة والسخرية الموجهة إلى الطلبة المكفوفين، من مثل قوله: " يا وسخ جاك وجع في بزبوز أفاك! علئ التوب يا معفن"[٣]، وقوله: " يا أنت كُلْ كويّس ولا تأكل مثل الجاموسة. استعجل كلنا بانتظارك"[٤]. هذا الاختزال اللغوي في الملفوظ السلبي كالشتيمة والحيوانات يُحدث شروخا هائلة في ذوات المكفوفين واستلابا لقيمهم الإنسانية وحرمانهم من البعد الرمزي لوجودهم داخل المجتمع والمحيط. لهذا من الطبعي أن يجد المكفوفون في بقالة العمّ دويخل التي يتسللون إليها خلسة من الباص فيشترون أو يسرقون منها؛ مما يجعل العمّ دويخل يبتسم ويغضّ الطّرف، يجدون فيها معادلا للحرية، ومساحة لمتعة الوجود ومتنفسا وحيدا للحلم يطيّرون معه على عتبات النّزل قبلاتهم في الهواء تجاه أصوات الطالبات العائدات من مدارسهن[٥].

---

(١) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ٥٢.

(٢) انظر: شحنات المكان، ياسين النصير، ص ٦٦.

(٣) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ٤٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧٣.

(٥) المصدر نفسه، ص ٥٤.

هكذا ترتبط حكاية المعهد القديم -حسب الساردين - بظاهرة التهميش المقصودة أو غير المقصودة التي تتخذ من القسوة والسخرية وعدم الاهتمام والحرمان واللامبالاة علامات لها، ومن ثم ترسيخها في الذهنية العامة للمكفوفين. وكأنه واقع حتمي مفروض عليهم اجتماعيا ونفسيا. فهل تغيّرت هذه النظرة مع مرحلة الانتقال إلى المبنى الجديد للمعهد في ضاحية النّورية؟.

هذا هو الشطر الآخر لحكاية معهد النّور للمكفوفين، وقد سعى السارد خالد لخلق بانوراما وصفية لا تخلو من إيحاءات ساخرة لهيكلة المعهد الجديد ومعماره الهندسي، فهو مبنى رمادي شاحب، سوره مطوق بقضبان مرتفعة ولا تحيط به أي شجرة، فقط مما يلي البوابة العريضة أشجار زينة غير مثمرة، وقد استحوذ على إحدى زوايا السور ملعب كبير يفتقر لبديهيات إنشائه.. هذا المبنى واسع وكبير جدا، فالمسجد والمطعم ومكتب المدير ومكاتب المرشدين كلها واسعة، وكذا المكتبة المترعة بكتب المبصرين بحسب تعبيره. في الطابق الثاني تقبع الصالة الرياضية وصالة التربية الفنية. أما الطابق الثالث ففيه النُّزل، حيث أربعون طفلا في صالة واحدة يشرف عليهم عميدان وفراشان، أما الكبار فقد وزعوا على عنابر لكل مجموعة غرفتان متجاورتان يفصل بينهما غرفة ضيقة أشبه بحمام طويل، ولها نافذتان يطل منها العميد برأسه على كل مجموعة .. فوضى خلاقة، فجميع العمداء مستنفرون يقذفون بنا من أسرة لأخرى. لم تنضبط أوقات الطعام ولا كمياتها.. كما يستفزك المبيت تحت توهج المصابيح الأربعة التي تتقاسم السقف[1].

هنا نستحضر سيميائيات المعمار وكيف أنها أظهرت بشكل كاف بأن الموضوعات المعمارية هي تعابير محملة بمضامين وظيفية واجتماعية متعددة، وأنه من

(١) انظر: المصدرالسابق نفسه، ص ٧٥ -٨٠.

غير الصواب أن نعدّها علامة ثانوية. إنها في واقع الأمر بتعبير أمبرتو إيكو " نصٌ تتداخل فيه ظواهر الإنتاج السيميائية مع بعضها البعض"(١). فحكاية المعهد/ المبنى الجديد لا نستطيع إدراكها من بؤرة واحدة، وإنما بتتبّعنا لبؤر أخرى مساندة توحي بوظيفة المعمار وسيميائيته في الإحالة على الوضع الاجتماعي والنفسي لقاطنيه. ويكفي أن نتأمل في ملفوظ العبارات الوصفية للسارد خالد وما تشكلة من وحدات تأليفية، أو تبثه من سلوك اجتماعي، أو تشيعه من إحساس نفسي لندرك ما تبعثه من إرساليات تدل على عدم الرضى والارتياح. من مثل قوله: (مبنى رمادي شاحب)، (سوره مطوّق بقضبان مرتفعة)، (لا تحيط به أي شجرة)، (ملعب كبير يفتقر لبديهيات إنشائه)، (مكتبة مترعة بكتب المبصرين)، (فوضى خلاقة) ونحو ذلك. كما نلفت الانتباه إلى مراوحة السارد ما بين الوصف الخارجي والداخلي للمعمار/ المبنى، وإن كان الشكل الداخلي قد استحوذ بشكل كاسح على معظم مكونات الحكاية؛ ليتيح للمتلقي الربط ما بين ذوات المكفوفين وتواصلهم مع الموضوع المعماري وفق فضاءاته الداخلية وإحالاتها النفسية والاجتماعية والثقافية. لهذا نجد البرنامج السردي يؤكد سطوة المكان الداخلي على المكفوفين في كثير من المقاطع السردية، كما في القول السردي:

"ما انفكت أيدي العمي تمتد في كل مكان وتندس في كل ركن ، الممرات، الغرف، الفصول، السلالم وأفاريزها، يتلمسون المبنى من الخارج ، شبابيكه، قضبانه، بلاطات أرضية الفناء المقلمة، ورق الشجر الذابل في أصاصي النبات، أو حوض شجرة اللوز الهندي ذات الشوك القصير، صندوق المطافي المعلق وخرطومه

(١) العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، ص ٢٠٠.

الطويل، أقواس أفياش الكهرباء، والتكلسات التي تحيط بأفواه حنفيات المياه، وفي النقوش المتعرجة لمقابض الأبواب، ودمعات الطلاء المندلقة فوق ألواح الخشب"[١].

فالسارد هنا يحتفي بالعلامات المعمارية الداخلية، ويجسّد فضول المكفوفين في التعرّف عليها واحدة تلو أخرى، وتحسّسها، وتبيّن ماهيتها؛ لأنها تشكل لهم هوية مكانية ملازمة لتحركاتهم اليومية وتنقلاتهم الدائمة. فهم، إذًا، يقومون بعملية قراءة لا شعورية لطبيعة المكان ورصد علاقات حميمية مع زواياه وأركانه وممراته، وإن كانت على المستوى السطحي لا تعني شيئا ذا بال، لكنها على المستوى العميق تمنحهم إدراكا ذهنيا شاملا لأنساق المعمار والتفاعل مع قيمه في حياتهم الدراسية والمعيشية بوصفه (أي المكان) المعهد والسكن معا. وكم تدهشنا "قدرة الكفيف على تعلم الحقائق، وإدراك المسافات، وفهم الفضاء" حدّ تعبير هكتور تشيفني وسيدل بريفرمان في كتابهما (تكيّف الكفيف)[٢].

بالطبع لم يتغير شيء من أنظمة النُّزل على جميع المستويات السردية، لكن التغيير اللافت في هذا الجزء من الحكاية جاء من قِبَل المكفوفين أنفسهم، إذ بدأوا يشعرون بالضّيم والحيف واستلاب حقوقهم الإنسانية في العيش الحرّ الكريم؛ لذلك انبروا للتمرّد على أنظمة النُّزل وعصيان أوامر العمداء وملاسنتهم الحجة بالحجة، فكسروا الرتابة المملّة، وتجاوزوا الروتين المعهود، وانطلقوا يسرحون ويمرحون في ردهات النُّزل، ويقيمون الدورات الرياضية والمباريات الكروية، ويطالبون بالسماح لهم بالطلبات الخارجية للطعام من المطاعم أسوة بالعمداء؛ ما جعل الإدارة في النهاية

(١) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ٨١.

(٢) تكيّف الكفيف، هكتور تشيفني وسيدل بريفرمان، ترجمة محمد عبدالمنعم نور، راجعه عبدالحميد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، ص ٦٤.

ترضخ لرغباتهم وتقدر حالتهم وتستشعر جنايتها السابقة عليهم بالكبت والقسوة والحرمان والتحطيم. كُلّ ذلك كان بقيادة زميلهم خالد وأفكاره التمردية التي لاقت استحسانا وتعاضدا من لدن جميع الطلبة المكفوفين[١]، فـ"العُمي في فوضاهم الخلاقة أشبه بارتجاجات فقاعات تعلو مرجلا يغلي"[٢] حسب تعبير السارد خالد.

ولا شك في أن ذوات المكفوفين في هذه الحكاية قد تعلقت بموضوعها سواء في حالة الاتصال أو الانفصال، أي ذوات وهبت أنفسها كلية للموضوع على رأي جريماس، ومن ثم تلقّت حمولاتها الدلالية من خلال موضوع القيمة لحظة الربط بينهما[٣]. لهذا، فإننا لن نستغرب أن تستعيد هذه الفئة كينونتها وتعيش حياتها الاجتماعية العادية بعد أن كانت محسوبة على الهامش والحافة والعزلة والبؤس، وأن تبتكر في نهاية الحكاية فلسفتها الخاصة المتباينة مع رؤية نُزُل الظّلام، والمتناغمة مع جماليات الحياة الإنسانية الكفيلة بالراحة والاستمتاع والفاعلية الإيجابية، تلك الفلسفة الكامنة في برنامجها السردي "لرسم هذا الوجود المليء بضجر الحياة وقسوتها ولعناتها المتتابعة، من تأثيث الظلام والعتمة والسواد في أكثر من وجهة، وفي أكثر من مكان، إنها رغبة الشخصيات المصابة بالعَمَى إلى كشف الحقائق الجوّانية من كونها استطاعت أن تتفوق على نقص غيرها في لمس الأحاسيس والمشاعر، والأصوات، والروائح

(١) انظر: نزل الظلام، ماجد الجارد، ص٨٣ - ١٢٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٧.

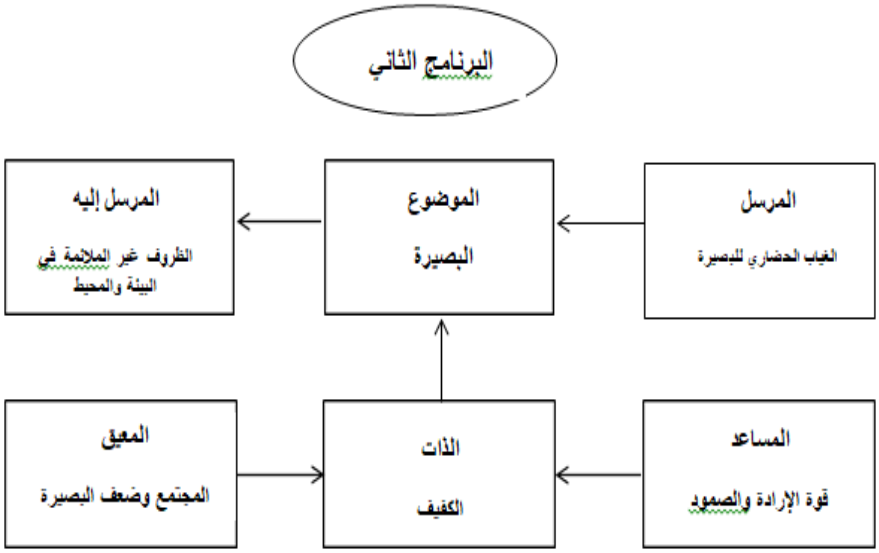
(٣) انظر: سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ألجيرداس.ج. غريماس وجاك فونتنيي، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص ٢٤٨ -٢٤٩.

وتمييزها والإحساس العميق بقداستها، والرغبة من خلالها في رسم الخلاص والتمرد والانطلاق في حرية لا تحدها سلوكيات المبصرين ولا أمكنتهم الضيّقة"[١].

هكذا تحققت رغبات المكفوفين وعانقت أحلامهم مقصدياتهم في هذا البرنامج السردي بعد طول صراع وعدة مجاذبات مع أنظمة النّزل التي لم تكفل للمكفوفين حرية الرأي والمشاركة في طرح رؤاهم وإبداء مقترحاتهم وأفكارهم تجاه سيرورة حياتهم في هذا النُّزل المعتم. لذلك يُعَدّ البرنامج السردي الثاني وظيفيا؛ لأنه أسهم في بناء ونجاح موضوع – القيمة (القيد / الحرية) الذي حدّده العامل (المكفوفون) لنفسه على مستوى برنامجه السردي الأساس (محكي العَمَى)[٢].ويمكننا أن نتصور البرنامج العاملي لحكاية معهد النّور للمكفوفين وتفاعل عناصره من خلال الخطاطة الآتية:

(١) جريدة الحياة، مقالة بعنوان: العمى واللون في رواية (نزل الظلام)، سامي جريدي، نشر بتاريخ ٢٠١٣/٨/٦ م.

(٢) انظر: التحليل السيميائي، عبد المجيد نوسي، ص ٢٣٣.



شكل رقم (٢) البرنامج السردي الثاني

تمثّلات محكي العَمَى:

إن التقاء هؤلاء الثلاثة (إبراهيم، محمد، خالد) في سردية محكي العَمَى، مع اختلاف بيئاتهم الاجتماعية ومستوى ثقافتهم هيأ مناخا ملائما لرصد تمثلاتهم للعالم والأشياء والمحيط. وقد استثمر الكاتب هذا المناخ في لعبة التخييل في "نُزُل الظّلام" ليقحمهم جميعا ضمن هذا المزج السيرذاتي بغية استكمال تمثّلاتهم لمحكي العَمَى بتناوب أصواتهم في مراوحة الوصف بين المتخيّل والواقع، وتكثييف المشاهد الحياتية لرحلتهم الشاقة، فيجعل منها نصا سرديا مسكونا بتمثلات العَمَى وتفاصيل حياة

العميان التي هي بؤرة المحكي الحقيقية ؛ مما يتوافق ودلالة التمثّل التي تعني "مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي، أو حلول بعضها محل الآخر"[١].

وليس بخافٍ على أنّ تمثلات محكي العمى في مثل هذه البرامج السردية تصدر عن فئة لها خصوصيتها في التواصل والتراسل والترابط وتفسير الأشياء وفهم العالم، وهي خصوصية تمثل مرجعية أساسية يشترك فيها معظم المكفوفين، وينهلون منها في سردية الحكي ورصد المواقف، وتحليل الأحداث، ورسم الصور الذهنية في صلتهم مع محيطهم أو الآخرين وفق تفعيل حواسهم غير البصرية المتعلقة بالسمع واللمس والشم والتذوق، وتكيّفهم مع تبادل أدوارها في الاستشعار والاستبصار والتأمل والفهم. وقد مرّت معنا تمثّلاتهم لمحكي العَمَى من خلال مظاهر عدة تتحكم فيها أنماط الرصد وكيفياته. ففي موضوع العَمَى بوصفه حالة مرضية تعتري الإنسان منذ طفولته رأينا التمثّل ينحو منحى الكيفية الوثوقية المطابقة في حالة إبراهيم، وهي كيفية تقوم "على فحص عملية تفعيل علاقة السارد - الراصد بموضوعه المحدد في الحامل بوصفه معبرا على العالم والأشياء"[٢]، وما ينتج عنه من نقل محكي العَمَى من حالة الغياب إلى حالة الحضور استنادا على خاصية الاستحضار والإخبار. بينما جاء التمثّل في حالة محمد بالكيفية الوثوقية التحديدية "ضمن تفعيل العلاقة بين السارد - الراصد وموضوعه انطلاقا من إنتاج الغياب"[٣] الذي سعت الأمّ إلى تحرّيه بخلاف والده الذي "لم ينسج لنفسه حلما ورديا يعيش به، ويتطلع إليه، ولم يلجأ إلى الأطباء ويطارد سراب الشفاء

(١) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٥٤.

(٢) علبة السرد، النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس، عبدالرحيم جيران، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، ص ١٦٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٦٥.

وعودة نور البصر لعيني"[١] كما يقول السارد. وبهذا يختلف تمثّل الحالتين طبقا لإنتاج المسافة التي تفصلهما عن موضوعهما، ومدى صياغة العلاقة بينهما.

أما تمثّل العَمَى بوصفه تيمة، فيمكننا الاستشهاد –مثلا - بمسألة الإدراك الذهني للّون في عالم المكفوفين على نحو ما جسّده السارد خالد في قوله :" أو نتراهن في الاستدلال على اللون من رائحة الحبر، فكل لون له رائحة مميزة، فحبر اللون الأخضر التفاحي مختلف عن الأحمر القرنفلي والأصفر الليموني"[٢]، حيث تنهض وظيفة تبادل الحواس في تمثّل الألوان كالشمّ في هذا المثال، واللمس عندما سأل محمد خالدا عن اختلاف ملمس الحائط في المبنى الجديد، ليردّ عليه بقوله :"في الأسفل طلاء زيتي ناعم، وفي الأعلى طلاء جيري خشن"[٣] دون الجزم بذلك؛ لأن مفهوم واقع المتكلم (تَمثّل تِيمة العَمَى) كما يحدده فوكونيي يقتضي أن لا تعقد الروابط التداولية علاقات بين الواقع في ذاته والتمثيلات، بل إن هذا الواقع نفسه تمثيل ذهني للعالم الخارجي لدى المتكلم الذي قد يخطئ أحيانا في إسناده بعض الخصائص إلى الأشياء الموجودة في العالم الطبيعي، ومن ذلك مقولة (اللّون) وعلاقة التفاعل والانسجام بين خصائصه الأساسية التي يمتلكها بطبيعته وخصائصه الثانوية المنسوبة إليه بفعل تدخل جهازنا الإدراكي بواسطة الجهاز العصبي -الفيزيولوجي والأدوات المعرفية الكلية، والاختبارات الثقافية المحددة وأهميتها في إنتاج المعرفة الإنسانية بحسب لايكوف[٤].

---

(١) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ٦٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨١.

(٤) نقلا عن : امبراطورية التنافذ، إسماعيل شكري، ص ٣٥.

وقد تجلى تمثّل محكي العَمَى للّون كما في البرامج السردية من خلال الكيفية الاستكشافية المبنية على التجريب واختبار القدرة الذاتية المتضمنة غرابة معينة قياسا إلى أطر جاهزة في تقبل العالم[١]. مما يؤكد تمثّلات المكفوفين التخييلية والوصفية لعوالم غابت عن أبصارهم، ويبيّن قدراتهم في استكناه الأشياء وجرأتهم في التعبير عن ذلك. وهي طرائق إبداعية في التمثّل والتمثيل ندر أن قام بها المبصرون، فالعين الخفيّة أبصرت ما تعذّر على العيون الظاهرة إبصاره[٢]. لذلك رأينا ضمن الصور التخييلية السابقة كيف يبني المكفوفون تمثلاتهم عبر منظومة القيم الخاصة والفهم المتبادل والمسلمات الثقافية التي تبني واقعهم الاجتماعي، وكيف تخرج أحيانا عن المعهود لتسلم الزمام للحواس، وتركن إلى الحدس والإحساسات والوعي والتجارب الذاتية.

على حين تتعدد تمثّلات العَمَى بوصفه شخصية بحسب مظاهر التمدّد السردي للشخصيات التي تحكمها الثنائيات في مثل هذه البرامج، وهي: الظلام/ النور، الحلم/ الواقع، الحضور/ الغياب، الحرمان/ الإشباع، الإقامة/ الترحال، وغيرها، مما تترجمه مقولة السارد إبراهيم في نهاية حكايته: "يبدو أن حياتي لا تعرف سوى بعدين إما النور أو الظلمة، وإما البقاء أو الترحال، وإما بذخ الأمومة أو واحة الحرمان، مفتقدة البعد الثالث، ذلك القائم بين بعدي المعنى.."[٣]، حيث يستبطن السارد ملامح تشظّي شخصيات المكفوفين، وعلاقتهم بفضائهم العام المشحون بالتهميش والقسوة والإقصاء، وهو ليس منهم ببعيد بل مندغم في سياقهم الاجتماعي

(١) انظر: علبة السرد، عبدالرحيم جيران، ص ١٨١.

(٢) انظر: عين الشمس، ثنائية الإبصار والعمى من هوميروس إلى بورخيس، عبدالله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠١٨م، ص ١١.

(٣) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ٣٤.

والتخييلي، يتقاسم وإياهم غصص الحياة العاطفية والنفسية، فينقل تمثلاتهم الغارقة في صخب الوجع الاجتماعي من خلال هذه الملفوظات التي تجسد تناقض الثنائيات المستوطنة لذواتهم، باعتبارها ذوات مدركة لها عدة وسائل في تمثّلات واقعها وبنائها له، ومنها اللغة التي تعبّر عن هذا التمثّل، وتنقل لنا تفاصيله.

فالموضوع متعلقٌ في صميمه بالكيفية التصدّعية وتفعيل العلاقة بين السارد - الراصد وفعل رصده الحامل بوصفه موضوعا[١] يعيد طرح مسألة وجود الذات وإنتاج فعلها الخاص وإدراك طبيعة المسافة بينه وموقعها الآني على نحو يتجسد في تمثّلات محكي العَمَى المنوطة بعمى الشخصيات (المكفوفين) ورؤيتهم له، وتحديد موقفهم منه ضمن البعد السردي والتخييلي الذي يشخص جراحات المكفوفين، ويكشف عن سيرورة أزماتهم اللامتناهية. وهذا البعد يعكس مرآوية أدوارهم في تناوبهم على الحكي من زوايا سردية متعددة تتعالق فيها شخصيات الواصف بالشاهد والمبئر والمعلق ونحوها، وتجنح إلى الغوص في أعماق التمثّلات وكشف أسرارها التي تلامس عوالم الذوات وتحدياتها الاجتماعية. يقول السارد خالد :

"إننا نعي قبل الوقت ونفكر في الوظيفة قبل الزمن المحدد لها، إننا تجاوزنا مرحلة كاملة من أعمارنا وقفزنا قفزا حتى تحولنا لكبار بأجسام صغيرة، نمارس الانتظار بدلا من اللعب، التفكير بدلا من الضحك، التحايل بدلا من الصدق"[٢].

لقد استطاع السّارد هنا من خلال وصفه التمثيلي لعَمَى الشخصيات أن يضيء الهوية الفردية والجماعية للمكفوفين، ويبدد التباساتها في فهم ذواتها، ويعمق من إدراكها لمعطيات الزمن ورهانات الحياة، وينفتح على الجانب الإيجابي والطموح

(١) انظر: علبة السرد، عبدالرحيم جيران، ص ١٧٨.

(٢) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ٧٤.

للخروج من مأزق الانكسار الذاتي الذي يشيّده محكي العَمَى في تمثلاته الحكائية. وهذا ما يهدف إليه إدماج البنيات السردية في نظر جريماس، حيث يميز بين مستويين للتمثيل: مستوى ظاهر وآخر محايث، فالبنيات السردية لها ما يوازيها على مستوى التمظهر، هو البنيات اللسانية للمحكي، لذلك تقتضي الترهينات الأولية لتشييد الدلالة الانطلاق من كتل المعنى والنزول عبر مستويات عدة للوصول إلى الدلالة التفصيلية[١]، والتي تتحقق لدى المكفوفين في كسب الرّهان والقبض على معنى جديد لتمثلاتهم الحياتية.

بقي أن أشير إلى أن تمثلات محكي العَمَى تكتسب أهميتها في العملية السردية بانعكاسها على مستوى الخطاب أو الحكاية، حيث يشترك الكاتب والسارد والشخصيات الأساسية في موضوع العَمَى والإعاقة البصرية، وهو ما يسهل علينا إدراك تأثير العمى على مستوى الخطاب الناتج عن فقدان البصر، والاستعاضة بقدرات الحواس الأخرى، وتفعيل وظائفها وبخاصة هيمنة حاسة السّمع على المنظومة اللغوية ومشاهد الوصف والتخفّف من الأفعال والصور البصرية إلى أقصى حدّ، كما في قول السارد محمد: " وبينما أنا على تلك الحال .. يتناهى إلى سمعي جلبة تزحف ببطء تقترب من النّزل كاسية الأفق أصوات متباينة، خشخشة نعال، صراخ، ركض، ضحكات، شتائم، تصفير وصفقات متعالية"[٢] حيث ولّد من المسموعات مهارة فنية في التصوير، نجدها أيضا لدى السارد إبراهيم، بينما تتوارى قليلا في ملفوظات خالد بحكم أنه يمتلك نوعَ بصيصٍ من الضوء وذاكرة بصرية سابقة بخلاف زميليه.

---

(١) انظر: سيميائيات السرد، أ.ج. غريماس، ترجمة عبدالمجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م، ص ١٥.

(٢) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ٥٩.

أما على مستوى الحكاية فقد تحولت صورة الشخصية إلى مجموعة من الصفات والخصائص الصوتية المسموعة التي تميزها عن بعضها، وتشخص أفعالها وأقوالها وحركاتها الخاصة، كما شخصية المعلّم في قول إبراهيم: " من الممر قرع عكاز يقترب، توسط الفصل وتنحنح بصوت متحشرج : السلام عليكم.."[١]. وتعمقت كثافة المكان في تمثلات محكي العَمَى من خلال علاقة السارد بهذا الفضاء، وهي لا تعدو علاقة سمعية حسّية وجدانية، فهو لا يدرك إلا ما يحسّه فيه من حركة، أو يشمّه من رائحة، أو يلمسه من أشياء، أو يسمعه من أصوات، وما ينتج عن ذلك كله من تفاعل إيجابي أو سلبي[٢]. نلحظ ذلك في قول السارد: " عند الفجر على قرع السرر الحديدية ننهض فنصلي ثم نتجه للإفطار، كان العميد يغني للزيتون وللجبنة البيضاء ويغني للحلاوة الطحينية: (الحلاوة حلوة الحلاوة حلوة بس نفهمها) يحرف الأغنية المشهورة لفريد ملك العود، ثم (تسمح؟! أسمح) إلى الأتوبيس الأصفر سر"[٣]، فيتخذ محمد من المسموعات والملموسات والمحسوسات ما يدرك به أبعاد النُّزل ومكوناته، وما يقتضي حيالها من مواقف أو مشاعر وتصرفات. وكذا بالنسبة لعنصر الزمان فهو لا يبتعد كثيرا عن فضاء المكان في هذه التمثّلات، فالسّارد الأعمى لا يستطيع تبيّن مظاهر الزّمن وحركيته من ليل أو نهار، ومن ظلمة أو ضوء إلا بواسطة قرائن صوتية، وأحيانا حسّية أو وجدانية تحدد له الوقت. على نحو تحديد السارد خالد للمساء في المبنى الجديد بقوله: "هنا لا تتسلل أصوات المساء من نافذة غرفتي. بائع الآيس كريم والخضار

(١) المصدر نفسه، ص ٣٧.

(٢) انظر: تأثير العمى في الكتابة القصصية، الأيام نموذجا، على عبيد، دون دار نشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ص ١٧٧.

(٣) نزل الظلام، ماجد الجارد، ص ٤٩ -٥٠.

والبسبوسة، ولا الرائحة الشهية التي تسابق عربية البطاطا والبليلة.."[١] وبهذا يتحول المساء إلى حيّز مكاني يشقه الصوت، أي يتحول الفضاء الزماني إلى ما يشبه الفضاء المكاني، ومن ثم تنهض إشكالية مفهوم الزمن لدى تمثيلات محكي العَمَى التي لا تتوافق مع رؤية السارد المبصر للزمن؛ مما يترتب عليه اختلاف طبيعة المعالجة النقدية لمظاهر الزمن الروائي المعروفة لدى النقاد والدارسين في محكيات العَمَى وطبيعة خطابه السردي[٢].

إن هذه الانعكاسات السردية وجمالياتها في محكي العَمَى هي التي تميز الاهتمام بهذه التجربة اللصيقة بأبعاد حياة المكفوفين وعلاقاتهم بمحيطهم الاجتماعي، وما تضفيه على المتن السردي من وعي يتماس مع الأفكار والقناعات، ويتقاطع مع العادات والممارسات التي لا تنفك حاضرة في الحياة اليومية لعالم المكفوفين وطبيعته الاجتماعية والثقافية والحضارية.

(١) المصدر نفسه، ص٧٨.

(٢) انظر: تأثير العمى في الكتابة القصصية، على عبيد، ص ١٨٩ -١٩٣.

الخاتمة

هكذا طافتْ بنا رواية "نُزُل الظّلام" في آفاق التخييل السردي مستثمرة إعاقة (العَمَى) بوصفها تيمة أو حالة أو شخصية، لتلملم عناصرها المتناثرة ضمن سرد استعادي يتميز بمحاولة إبداعية في تشخيص هوية الساردين وموقعتها ما بين التخييل والحقيقة دون حسم نهائي، مع تقصي أعماق الدلالات واقتناص الأسئلة المركزية حول حياة المكفوفين على مستوى الفرد والمجتمع. وقد تجلت هذه التجربة المسكونة بهاجس العتمة ومخاضاتها القاسية ضمن برنامجين سرديين، يحفل أحدهما بحكاية السارد إبراهيم، والآخر بحكاية معهد النّور للمكفوفين وذلك بعد تقطيع الخطاب السردي إلى وحدتين أساستين بناء على مفاهيم السيمياء الجريماسية في علاقاتهما التواصلية أو الانفصالية، وتوظيف البرنامج العاملي لتشييد روافد الفشل أو النجاح من خلال اختبار الرغبات والأحلام والمقصديات، وما نتج عنه من إخفاق في البرنامج الأول بعدم السيطرة على آفة العمى لدى إبراهيم، وتحدٍ ونجاح في البرنامج الثاني من خلال الحرية واستعادة الحياة ذات المعنى الإيجابي للمكفوفين. لتأخذ الدينامية السردية صيرورتها بعد ذلك عبر تمثلات محكي العَمَى للعالم والأشياء والمحيط وفق منظور الدلالات المعرفية لدى لايكوف وفكونيي وغيرهما، وهي تمثّلات تشتغل ضمن نظام سيميائي له أهميته المرجعية والحياتية ليست لدى المكفوفين فحسب بل تتعداهم نحو المبصرين، كما يحدد المسافة لمقومات محكي العَمَى في رصد تلك التمثلات وموقع المكفوفين منها، لتنبثق عنها رؤى جوهرية تتماس مع سردية العَمَى على مستوى الخطاب في مظاهره اللغوية ومشاهده التصويرية، وكيف تتناوب الحواس عدا البصر في السرد والرؤية، مع سيطرة حاسة السمع وحضورها القوي في الجانب التخييلي، وما تشكله من قاسم مشترك على مستوى الحكاية أيضا في بناء الشخصيات ورسم المكان

وتحديد فضاءات الزمان. وهي رؤى مؤسسة على المسموعات والمدركات والمحسوسات والملموسات ؛ مما يعني استحداث مساحة مغايرة للإجراءات النقدية المتبعة في المجال السردي، والتأسيس لصياغة مقاربات جديدة تستند على سياقات محكي العمى وتربط بين تمثلاته المتعددة.

المصادر والمراجع

[١] الآخر بوصفه أعمى: قراءة في أدوار الجماعة المهمشة في رواية (نزل الظلام)، شيمة محمد الشمري، ضمن أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع، تمثيلات الآخر في الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.

[٢] الأيام، طه حسين، الطبعة الخامسة والخمسون، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

[٣] البطل في الرواية السعودية، حسن الحازمي، منشورات نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

[٤] البناء الفني في الرواية السعودية، دراسة نقدية تطبيقية، حسن حجاب الحازمي، مطبعة الحميضي، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

[٥] تأثير العمى في الكتابة القصصية، الأيام نموذجا، على عبيد، دون دار نشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

[٦] تجربة الألم، دافيد لوبروطون، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م.

[٧] التحليل السيميائي للخطاب الروائي، (البنيات الخطابية - التركيب - الدلالة)، عبدالمجيد نوسي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

[٨] تعالق الرواية مع السيرة الذاتية،الإبداع السردي السعودي أنموذجا،عائشة الحكمي،الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٦م.

[٩] تكيّف الكفيف، هكتور تشيفني وسيدل بريفرمان، ترجمة محمد عبدالمنعم نور، راجعه عبدالحميد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

[١٠] جريدة الحياة، مقالة بعنوان: العمى واللون في رواية (نزل الظلام)،سامي جريدي، نشر بتاريخ ٢٠١٣/٨/٦ م.

[١١] سرديات الأمة، تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة، إدريس الخضراوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م.

[١٢] سيرة الغائب سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، شكري المبخوت، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م.

[١٣] السيرة الذاتية، جورج ماي، تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م.

[١٤] السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

[١٥] السيري والتخييلي في الرواية المغربية، سعيد جبار، جذور للنشر، الرباط، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

[١٦] السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الثالثة، ٢٠١٢م.

[١٧] سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ألجيرداس.ج. غريماس وجاك فونتنيي، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

[١٨] سيميائيات السرد، أ. ج. غريماس، ترجمة عبدالمجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م.

[١٩] السيميائيات السردية، مدخل نظري، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠١.

[٢٠] شحنات المكان، ياسين النصير، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ٢٠١٠م.

[٢١] العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م.

[٢٢] علبة السرد، النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس، عبدالرحيم جيران، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

[٢٣] العمى والسيرة الذاتية، دراسة في كتاب الأيام لطه حسين، فدوى مالطي دوغلاس، ترجمة لمياء باعشن، كتاب الرياض (٩٠)، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠١م.

[٢٤] عين الشمس، ثنائية الإبصار والعمى من هوميروس إلى بورخيس، عبدالله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠١٨م.

[٢٥] فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م.

[٢٦] في الخطاب السردي، نظرية قريماس، محمد الناصر العجيمي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩١م.

[٢٧] قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، إعداد دارة الملك عبدالعزيز، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٣٥ه.

[٢٨] القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م.

[٢٩] القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية، معجب الزهراني، ضمن أبحاث ندوة: (الرواية العربية .. ممكنات السرد) مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٩م.

[٣٠] كتابة الذات، دراسات في السيرة الذاتية، صالح معيض الغامدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

[٣١] لسان العرب ، محمد بن مكرم بن منظور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤م.

[٣٢] مباحث في السيميائية السردية، نادية بوشفرة، الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط، ٢٠٠٨م.

[٣٣] مجازفات السرد ومجازاته، عبد المجيد بن البحري، ضمن أبحاث: السرد والحكاية، قراءات في الرواية المغربية، تنسيق شعيف حليفي، منشورات مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن مسيك، الدارالبيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

[٣٤] مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي وجميل شاكر، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ت.

[٣٥] المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م.

[٣٦] معجم مصطلحات السيموطيقا، برونين مارتن وفليزيتاس رينجهام، ترجمة عابد خزندار ومراجعة محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

[٣٧] المفاهيم المفتاحية لنظرية المعرفة في القرآن الكريم، عبدالكريم بليل، المعهد العالي الإسلامي، بيروت، لبنان.

[٣٨] مناهج التحليل السيميائي، فايزة يخلف، دار الخلدونية، الجزائر، د.ط، ٢٠١٢م.

[٣٩] نزل الظلام، ماجد الجارد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

[٤٠] نكت الهميان في نكت العميان، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، دار صادر، بيروت، ١٩١١م.

[٤١] هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

Blindness. Imaginary Horizons
A case study of Majid Aljard (Darkness Hostels)

Majdi Mohammed Alkhawaji

Associate professor
Faculty of Arts and Humanities, Jazan University

Abstract: This study discusses the concept of blindness recounts, and it takes into account the novel of (Darkness Hostels) by the Saudi writer Majid Aljard as a sample for study and analysis. It introduces the idea of imaginary horizons and what is written by Philip John about (autobiographical pacts) and the criteria that shape the nature of that pact, in addition to the cognitive and cultural factors suggested by George May which contribute to the nature of (autobiographical novel) and making use of Paris semiotic school (Grimas) in the narrative programs and the cognitive significance perspective in analyzing narrative representations for the blindness narrator (Lyakov Fukoni). Then the study shifts to identify the criteria of this narration style and the effect of blindness impairment as a quality, situation or figure on the elements and constituents of narration, and the consequences that emerge as a result such as phenomena, perceptions, and formation mechanisms whether this is connected with the elements of speech or narration patterns and putting in mind the use of other senses such as hearing, touch, smelling and tasting and whether they can replace eyesight in imaging and vision.

Key words: imaginary, semiotic, narrative programs, imaging, autobiographical novel.