أسئلة الكتابة وهاجس التشكيل في السرد القصصي الجزائري المُعاصر
- محمّد جعفر وأحمد طيباوي أنموذجاً-

Writing Questions and obsession with formation in Contemporary Algerian Storytelling
Mohamed Jaafar & Ahmed Taibaoui model

الدكتورة: غجاتي صورية

قسم الآداب واللّغة العربية-جامعة قسنطينة1 (الجزائر)
Soraya.ghedjati@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2023/04/01 تاريخ القبول: 2023/06/11 تاريخ النشر : 2023/12/05

ملخص:

تنهضُ هذه الدراسة بمهمة الاقتراب من المتن القصصي الجزائري المُعاصر، من خلال مجموعتيْن قصصيتين تمّ انتقاؤهما بعنايةٍ وهما: "اِبتكارُ الألم" لمحمّد جعفر، و"وجهٌ على الحافّة" لأحمد طيباوي. ويرتكزُ مسارُها الإجرائي على محوريْن اثنين هما؛ أسئلةُ الكتابةِ، وهاجسُ التشكيل. والغايةُ المنشودةُ هي فهم الخصوصية البنائية التي تُميّز الفنّ القصصي على مستوى آلياته الفنية وأدواته التعبيرية في النهوض بالدلالة، وأساليبه وطُرقه في توريط المُتلقي وجعله جزءا من العملية الإبداعية. تبتعدُ هذه الدراسةُ قدر المُستطاع، عن أسلوب الاستعراض النظري للمفاهيم والمصطلحات النقدية في غياب التحليل المُعمّق للمتون المدروسة، وهو الأسلوبُ الذي تكاد تعجّ به جلّ الدراسات الأدبية، إلى الحدّ الذي جعل منها درسًا نقديًا أكثر منه تحليلاً.ولا يعني هذا المَقصد الإقصاء التام للجهاز المفاهيمي، بقدر ما يعني الاقتصار على عرض أهمّ المفاهيم وأكثرها مركزيةً بالنسبة للدراسة، مع إضاءة ما حضر منها عرَضًا في الهامش.

الكلمات المفتاحية: القصة الجزائرية؛ التجريب؛ التشكيل؛ المشهد؛ اليوميات.

Abstract:

This research studies the Algerian contemporary narrative text, through two sets of stories; which have been carefully selected in titled «Innovation of pain » written by Mohamed Djafer, and « Face on the edge » written by Ahmed Taibaoui. the development and progression of the facts of these two novels are based on two axes, namely :questions of writing and the idea of formulation. Indeed, the purpose of this study is to understand the structural particularity which characterizes the art of narration in terms of its artistic mechanisms and means of expression to develop its semantics, styles and methods in order to make the receiver an integral part of the creative operation. This study tries to avoid the theoretical way, as much as possible, while presenting the notions and terminologies of criticism, in the absence of an in-depth analysis of the studied texts. In fact, this method is frequently used in literary studies. As a result, this method made this study critical rather than analytical. However, this does not mean the exclusion of the comprehensive process, because it indicates the fact of limiting oneself to expose the basics that are more fundamental in view of this study, and to explain those possibly mentioned in the margin.

Key words: Algerian story; Experimentation; Formation; Scene; diary

مقدّمة:

تتأسّسُ هذه الدراسة، وكما هو واضحٌ في العنوان، على مفهومين رئيسيْن هما؛ الكتابةُ والتشكيل. وبالرغم من تقارُبهما في الدلالة سنعمل على إضاءة كلٍّ منهما في المفصل النظري من هذه الدراسة بالوقوف عند جذرهما اللغوي واستعمالاتهما الاصطلاحية في الأصل ثم في الارتحال.

1/ مفهوم الكتابة:

تحدّد مفهوم الكتابة في المعاجم العربية بمعنى: الجمعُ، والضمُّ، والخطُّ، والنّسخُ، والصّناعةُ؛ فقد جاء في لسان العرب:«كَتَبَ الشيء يَكْتُبُهُ كَتْباً وكِتاباً وكِتابةً، وكتّبَهُ خَطّهُ؛ قال أبو النجم:أقبَلْتُ مِنْ عندِ زيادٍ كالخَرِفْ، تخُطّ رِجلايَ بخطٍّ مُختَلِفْ، تُكَتِّبانِ في الطّريقِ لامَ ألِفْ.(..) والكتابةُ لمن تكونُ لهُ صناعة،مثل الصِّياغة والخياطة.والكِتْبَةُ: اِكتِتابُكَ كِتاباً تنْسَخُه..وفي التنزيل العزيز:اكتَتَبها فَهيَ تُمْلَى عليْهِ بُكْرَةً وَأصيلاَ، أي اسْتَكْتَبَها»[1]. وأشار الأصمعيُّ إلى أنّ الكتابةَ إنّما سُمّيت كتابةً لأنّهُ يُجمَعُ بها بعض الحروف إلى بعض، كما يُجمَع الشيءُ إلى الشيء، وهو لفظٌ مأخوذٌ من الكَتيبةِ؛ وهي الخيلُ المجوعةُ، وتكتّبَ القومُ: تجمّعوا(..) وقيلَ

للكاتبِ كاتبٌ؛ لأنهُ يضُمّ بعضَ الحروفِ إلى بعض ويُؤلّفُها.وقد تُطلق الكتابةُ على العِلم، ومنه قولُه تعالى:" أمْ عندَهُمُ الغيْبُ فهُم يَكتُبون". أي يَعْلَمون[1]

وأمّا اِصطلاحًا فهي "الصّناعةُ" وِفقاً لتعريف ابن خلدون في مقّدمته بأنها من عِداد الصنائع الإنسانية، وربَط بينها وبين الخطّ.كما رُبِطت باللّغة؛ فهي إعادة ترميز اللّغة المنطوقة في شكلٍ خطّي على الورق، من خلال أشكال يرتبط بعضها ببعض وِفق نظامٍ اِصطَلح عليه أهلُ اللّغة في وقتٍ ما، بغرض نقْل أفكار الكاتب إلى الآخرين. وعُرِفت أيضاً بأنها عمليةٌ مُعقّدة مُرتبطة بالأفكار ومُصوّرَة في حروفٍ وكلمات وتراكيب صحيحة نحواً. بالإضافة إلى أنها عملية خَلْقٍ جديد سواء أكانت في مُجملها من فِكر الكاتب أم كانت تجميعاً من مصادر مُتعدّدة. لقد ارتبط مفهوم الكتابة في الدرس النقدي القديم بالنثر مقابلاً للشّعر، وهو المفهوم الذي تبناه كلّ من "ابن قتيبة" في كتابه (أدب الكاتب)، و" أبو هلال العسكري" في كتاب (الصّناعتيْن- الكتابةُ والشّعر)، و قُدامة بن جعفر" في كتابه (الخَراج وصناعة الكِتابة)، وكان الاهتمامُ في هذه التصنيفات مُنصَبّاً على مفهوم الكتابة وأساليب تجويدها.

ومع تطوّر الفنون الأدبية بالموازاة مع تطوّر النظرية النقدية حديثاً؛ خرَج مفهوم الكتابة من حدود ارتباطه بالجِنس، جنس النثر تحديداً، بعد إعادة النظر في مفهوم نقاء النّوع، ومقولة فصل الأنواع، حيث تحوّلت الكتابةُ من التحديد والانغلاق والتقنين، إلى الانفتاح والانفلات من أسْر الجاهز، وكسر الحدود الأجناسية؛ ففي الآتجاه البنيوي طُرِح هذا المفهوم (الكتابة- Ecriture) مع المفاهيم الرئيسة خاصّة عند "رولان بارت- Roland Barthes"؛ إذ حدّده بأنّه «مؤسسة اجتماعية تشمُل أنواع مختلفة من الكتابة، لكُلٍّ منها أعرافها وشفراتها، ومنها الكتابةُ الأدبيةُ»[2].والكتابةُ عنده، على وجهٍ خاصّ، " خلخلة" لكُلّ نظامٍ كتابيٍّ سابق، وهذه الخلخلة «لا تتعدى ذاتَها، وإنّ أقربَ صورةٍ إلى الخلخلة هي العملية الجنسية التي لا تُنجِب(...) الكتابةُ خَلخلة لأنّها تتحدّد كمُتعة»[3].وبناءًا على هذا التحديد يُفرّق بين (النصّ المقروء) Lisible، والنصّ المكتوب(المفتوح) Scriptile؛ فالأوّل محدود القراءة، والثاني مُتعدّد القراءة ومنفتح الدلالة[4].

وبتطور النظرة إلى مفهوم اللّغة في النقد الجديد؛ حيث عُدّ لُغةً كلّ ما يسمحُ بتحقيق عملية التواصُل ويُشكّل نظاماً دلالياً متكاملاً من العلامات، كالحركة، واللّون، والصّوت، والصّمت، والإشارة..نتيجةً لهذا التحوُّل، عُدّت الكتابةُ عملية تتجاوز صياغة النصّ اللّغوي المكتوب لتشمل كلّ عملية إبداعية يتشكّل فيها معنى، وتدخُل في نطاق عملية التواصل[5].وهو المفهوم الذي تبناه الاتجاهان السيميائي، والتفكيكي، فكانت الكتابةُ عند "جاك دريدا –

Jacques Derrida" رسمًا، وأثرًا لا ينحصر في عملية التدوين اللّغوي بل يتجاوزه إلى كُلّ ما يُخطّ في الفضاء؛ كالكتابة السينوغرافية، والكتابة الدرامية، والكتابة الكوريغرافية، والكتابة السينمائية..وغيرها.

2/ مفهوم التشكيل:

ورد في لسان العرب لابن منظور:«الشَّكْلُ، بالفَتحِ، الشِّبْهُ والمِثْلُ، والجمعُ أشكالٌ وشُكول.وأنشدَ أبوعُبيد: فلا تَطلُبا لي أيّماً ، إنْ طَلبتُما فإنّ الأيامَى لسنَ لي بِشُكولِ. وقد تَشاكَلَ الشيئانِ وشاكَلَ كُلُّ واحدٍ منهُما صاحِبَهُ(..) والشّاكلةُ: الناحيةُ والطريقةُ والجديلةُ. وشاكِلةُ الإنسانِ: شَكلُه، وناحيتُه، وطريقتُه.وفي التنزيلِ العزيز:" قُلْ كُلٌّ يَعمَلُ على شاكِلَتِه" أي على طريقَتِه وجديلَتِه ومَذهبِه.والشَّكلُ بالفتحِ: المِثْلُ والمَذهبُ.وشَكلُ الشيء صورَته المحسوسة والمُتوهَّمة.شكَلَ الكِتابَ يَشْكُلُه شَكْلاً وأشْكَلَهُ: أعجَمَهُ»[6].

ظهَر المُصطلح بادئ الأمر في فنون التصوير التي سُمّيت أيضًا الفنون التشكيلية، وتشمل الرّسم وكلّ ما يتمّ إنجازه على سنَدٍ مُسطّح، وفنّ النّحت أو التشكيل المُجسّم القائم على الكُتلة والفراغ. ثمّ اِرتَحل المصطلح بمفهومه إلى فنونٍ أخرى في ظلّ نظرية تداخل الفنون وتناسُجها؛ حيث لم يَعُد حضور مفهوم من المفاهيم حِكرًا على فنّ دون آخر، فقد باتَ من الواضح أنّ الفِعل الإبداعيّ، بمختلف أنواعه وتوجّهاتِه، لا يستقيمُ ولا يستوي إلاّ إذا تحقّق فيه قدرٌ من هذا التداخُل الذي لا يغيبُ معَه –حتمًا- خصوصية الفنّ المُستعين بفنون أخرى والمُستعير لبعض تِقاناتِها وأدواتِها وأساليبها الفنية، ولا يُهدّد بفكرةِ التلوّث وفَقْد النّقاء كما كان مطروحًا في كلاسيكيات الفنّ قبل ظهور هذه النظرية.ومن ثمّ يُنظر إلى التشكيل في المسرح، بوصفه فنّاً بصرياً يقوم على الصورة المحسوسة، بأنّه«عملية تنظيم أوضاع ومواقف اللاعبين وتحرُّكاتِهم فوق خشبة المسرح.ولا شكّ أنّ التشكيل – في نظر المُخرج- خاضعٌ لأسُسٍ نفعية وجمالية أيضا »[7].وكما نلاحظ، فإنّ التشكيل في المسرح تساوَق مع خصوصيته التي اختُزلت في تسميته بأبي الفنون؛ حيث شمل التشكيل عملية الاشتغال على المادة في مكان محدّد كما في الرسم والنّحت، وتجاوزها إلى الاشتغال على الجسد وتشكُّلاته في الفضاء.ثمّ كان التشكيلُ في الشّعر، الذي رحّل الرسم والفنون التشكيلية عموماً إلى فضائه الكتابيّ الخطّي، والتشكيلُ في الرواية والسّرد عموما، حيث جعل منه فنًّا تصويريًا باللغة بدل الريشة والألوان.ولعلّ هذا التجاوُر كان قائمًا بالفِعل قبل العصر الحديث لكن بأسلوبٍ أُفقي؛ في العصر العباسي ثمّ الأندلسي، ألم يكتُب الجاحظ مُعرّفًا الشّعرَ بأنّه «صِناعةٌ وضربٌ من النّسج، وجنسٌ من التصوير»[8].فكلمات

"صناعة"، "نَسجٌ"، "تصوير" مرتبطة في المعاجم العربية بالكتابة والتشكيل كما بيّنا في الأسطر السابقة.وعليه فإنّ التصوير ليس حِكراً على الشّعر ولكنّه تحديدٌ لهوية الفنّ بشكلٍ عام، وهوية "الخَلق" الذي كان قبل الإنسانية؛ كُنْ (الكلمة) فيكون (الصّورة) بشكلهْا المحسوس والمُتخيّل، أو بصورتها التي مازال العقلُ البشريُّ عاجزاً عن إدراك شكلِها(الجنّة) ففيها مالا عينٌ رأت ولا أُذن سمِعت.

3/ أسئلةُ الكتابة:

تطرحُ المجموعتان القصصيتان (ابتكار الألم) و(وجهٌ على الحافة) العديد من الأسئلة المتعلقة بالكتابة؛ مفهومها، جوهرها وكيفية تشكّلها، طُرقها وأساليبها، طقوسُها، وعذاباتها اللذيذة.كما تُعرّي أولئك الذين يلهثون وراء شهرة زائفة تختزل جوهر الكتابة في جائزة مادية تُتيح ظهورًا عابرًا كقبض ريح، و الطفيليين الباذلين الغالي من أجل رخيص، الخاضعين لمفهوم الكتابة تحت الطلب، المُتطلعين للوصاية من الأسماء الكبيرة، يحتمون تحت مظلّتها، ويُعوّلون عليها في تعبيد طريقٍ لشُهرةٍ زائفة، المُتاجرين بالقضايا الإنسانية كالقضية الفلسطينية.

يكادُ " محمّد جعفر" أن يكون أكثر عُنفاً في فضّه لتلك الحُجب وكشف أسرارها، وتعرية مواطن العفن فيها، تعرية فاضحة لم يجرؤ كثير من الكتاب على فعلها، إمّا تواطؤًا، أو تعاطُفًا، أو قناعةً بأنّ الزّبد يذهبُ جفاءً، وأنّ ما ينفعُ الناسّ يمكُث في الأرض، وما هي إلاّ مسألة وقت وتختفي الفُقاعات فجأةً كما تشكّلت فجأة.وأمّا "أحمد طيباوي" فكان أقلّ ميل في جعل الكتابة موضوعًا للكتابة في متونه القصصية، وسندلل على ذلك فيما يأتي.

تنهضُ الكثير من نصوص مجموعة (ابتكار الألم) بمهمة الاحتفاء بأسئلة الكتابة، وجعلها تيمةً رئيسةً فيها، ونقتصر في حديثنا عن هذه الظاهرة على ثلاث منها وهي (القضية)، و(الفحل الذي أكل قلبَه)، و(صوت)؛ ففي القصّة الأولى، يعرضُ الكاتبُ في سُخريةٍ واضحة، أنموذجًا للكاتب الوصولي المُتطفل على عالَم الكتابة، تُحفّزه الكتابةُ تحت الطلب المُتوّجة بلقب، فيُصوّر النموذج المُختار بعناية ويُقدّمه بأسلوب كاريكاتوري ساخر يُجافي التورية؛ إنه كاتبٌ يَشُدّه خبر مسابقة أدبية بقيمة مالية مُعتبرة، يُدغدغه الثمن فيقفز من سريره متوثبًا- بعد أن كان قد أفاق متثاقلاً مُعكّر المزاج – يحضّر لنفسه الجوّ المُناسب للكتابة؛ مكتب، وفنجان قهوة معتّقة، سجائر، وامرأة عظيمة تقف وراءه وتبقى في الظل إذا أصاب قدرا من الشُهرة.غير أنه سرعان ما يواجه مشكلة اختيار الموضوع المناسب الذي يحمل قضية كبرى من شأنها أن تؤثر في لجنة

التحكيم قبل القُراء،في غمرة كل ذلك راح يتخيّل نفسه مُتوّجًا واقفًا على القمّة، مُتفوّقًا على أكبر المُنافسين، يتمثّل الأسلوب الأنجع للتعامل مع المدعوين لحفل التتويج، والحُسّاد، والناقمين، وطوابير المُعجبين في جلسات التوقيع، والتغطيات الصحفية، والسفر الكثير.. ثمّ استدعى ذهنُه الأعمال المُتوّجة قبله بالجائزة نفسها، مُتوقّفًا عند الموضوعات التي كانت محور اهتمامها والقضايا التي انتصرت لها. وبدأ بالكتابة وهو يستحضرُها أنموذجًا يقتدي به ويقيس عليه، لكنه لم يكُن راضيا عن الصفحات التي قام بتسويدها.

تخلّل فِعلُ التأثيث لهذا المشهد، إشارات من السارد تنبئ بالوضعية الاجتماعية التي يعيشها الكاتب/ الفاعل في القصة، والمحيط الذي ينتمي إليه، مما يُشير إلى أنّ (القضية) التي يبحث عنها في المتون الأدبية موجودة بداخله وهو يعيشها ولا داعي لأن يبحث عنها في الخارج. وباقتراحٍ من الزوجة بعد أن طلب الزوج رأيها فيما كتبه، نصحته بالكتابة عن القضية الفلسطينية فأُعجب بمُقترحها،وفي مشهدٍ ختامي تخييلي ممزوج بطابع السُخرية، تُوّج الكاتبُ بالجائزة وهو موشح بكوفية فلسطينية.

أثار "محمّد جعفر" عبر هذه القصة العديد من الإشكالات المتعلقة بالكتابة الأدبية من قبيل، ما هي روافدها؟ هل الذات أم الموضوع؟ وما سرّ خلود الأعمال الإبداعية الكُبرى هل هو الموضوع المُنتقى بعناية أم الصدق في التجربة؟ كيف نكتب ومتى ولماذا؟ وأسئلة كثيرة حول ماهية الكتابة التي غدَت موضوعًا لسرده القصصي.

وفي قصّة (الفحلُ الذي أكل قلبَه) يُسلّطُ الكاتبُ الضّوء على شروط الكتابة وأسرار تشكُّلها من العنوان إلى النهاية، وأمراضها كالكتابة تحت الطلب، وكما في القصة السابقة يلجأ "محمّد جعفر" إلى أنموذج الكاتب ليتمكن من تعرية الواقع الأدبي من الداخل، فيكشف بوساطته النقاب عن خفايا الوسط وعفنه؛ كهذا الفحل الذي " يُسْتَكتب" بمبلغ معلوم، والأنثى المُتسلّقة الباحثة عن وصاية "فحلٍ" لتُدرك الواجهة بسهولة.

و في قصّة(صوت) يعرضُ الكاتب مفهوم الأدب المسؤول، بحديثه عن بعض الأساليب التعبيرية التي تُبعدُ الأدب عن دوره ومسؤوليته وفي مقدمتها ما أسماه "الشعرية البغيضة"، وللأهمية التي يحتلها هذا النص ومركزيتُه في مجموعة (ابتكار الألم) لنا عودةٌ إليه في المفصل الثاني من هذه الدراسة.

وعند طيباوي تكاد تكون قصّة (ابن خياله) الوحيدة التي جعلها تنشغل بهموم الكتابة في المجموعة كُلّها؛ فقد جسّد بمشهديةٍ عاليةٍ تلك الهموم وما يعتورها من أسئلة جوهرية؛ حيث تتراءى لنا شخصية (الكاتب) وهي تُعاني لحظة تمزُّق داخلي تسبّب فيه انقطاع وحي الإبداع عنه، ومحاولاته المُتكرّرة اليائسة كلّ ليلة في استدعائه، فجاء الاستهلال مُعبّراً عن انخراط القصّة في تصوير أزمة شخصية(الكاتب) منذ الكلمات الأولى للنصّ:« توقّف الزمن عند فجرٍ كاذبٍ آخر، والصباحُ مازال يرفضُ أن يُطالعَه بوجهٍ تمنّى طويلاً أن يلبسَه»[9].

يستعينُ أحمد طيباوي في تصويره لحالة الشخصية بمشهدية بارعة، شبيهة بمشهدية محمّد جعفر في قصّته(القضية)التي صوّر فيها شخصية أدبية في وضعٍ مُماثل ولحظة تأزّم مُشابهة، لكن مشهدية طيباوي كانت أقوى في هذه القصّة بالذات؛ فقد استعان بأسلوب العلاقات المُجاوِرة والكناية، فكان مُواء القطّة المُنبعث من الخارج لحظة مُجاوِرة لصوت الرغبة في الكتابة يُعذّبه فتستعصي عليه، حتى إذا استيأس من مجيء الإلهام حسَم أمره و« جمَع في كيسٍ أسود كبير كُلّ نصوصه التي لم تر النّور ورماه من النافذة وأغلقها بعد أن تجمّدت أطرافُه من البرد، نصف ساعةٍ بعدها مرّت شاحنة القُمامة، ورُفع آذان الفجر، وهدأت القطّةُ واستسلمت للصمت وقد انتهت آلامها أو عذاباتُها اللّذيذة»[10].

اختار محمّد جعفر في قصّته السالفة الذكر أن يُصوّر الأنموذج السّلبي للكاتب (ذكراً وأنثى) الوصولي المُتسلّق الذي أصابتهُ الشُّهرة صُدفةً. واختار أحمد طيباوي الأنموذج الإيجابي، القارئ النَهم، القاسي في الحُكم على نفسه، لا يرضى بما دون المُختلف، تؤرّقُه الكتابةُ فيُحاول ويُحاول ثمّ لا يتردّدُ في جمع كلّ ما خطّه ولم يرض عنه في كيسٍ أسودٍ ورميِه في القُمامة«فالعالَمُ لا ينقُصه العبثُ والرداءة»[11] وهو أبدًا « لن يُدلّس، ولن يتملّق كاتبًا أو ناقدًا أو صحفيًا ليمدَحه كذبًا ويشكُر له نفاقًا قريحته التي أمتعَت آلاف القُرّاء وعلّمت الباقين كيف يكونُ الأدبُ الحقيقي »[12].ولا يخفى على القارئ في هذه الوحدة السردية الأخيرة، الإشارة العابرة إلى أنموذج الكُتّاب الوصوليين المُتوسّلين للنقد ببذل الكرامة وإراقة ماء الوجه، وأنموذج النُقّاد والصحفيين المُدلّسين للحقيقة.

تُحفّزُنا بعض القرائن في هذا النصّ الأقصوصي على التساؤل: هل دخلَ خيطٌ من السير-ذاتي في نسيجه؟ هل شخصية الكاتب هي نفسها شخصية أحمد طيباوي؟ هل القاعة "الأسطورية ذات الحضور النوعي" هي قاعة "الصّداقة" بالعاصمة السودانية الخرطوم أين تُوّج بجائزة (الطيّب صالح العالمية للإبداع الكتابي) عن روايته "موت ناعم" سنة 2014؟

إنّ معرفتي بالكاتب أحمد طيباوي، الأكاديمي، المُثقّف، الطموح، القارئ النهِم، الحكَم القاسي على نفسه، المُتريّث في زمن العجَلة، الذي لا يهمّه الإصدارُ بقدر ما يهمّه مستواه، عفيف النّفس وقد استطابَت الوجوهُ إراقة مائها والترويج لأعمالها كسلعةٍ كاسدة، الأديبُ المُتوّجُ في مناسبتيْن كبيرتين، ويُدرك تمامًا ما يستتبع التتويج من إحساس بالمسؤولية للحفاظ عليه كمكسبٍ يعقد به ميثاق صلةٍ جمالية وأخلاقية مع قارئه..هذه المعرفة تجعلُني أميل إلى تغليب الظنّ الأكبر بوجود خطّ سير- ذاتي دخل تلقائيًا في نسيجها القصصي ورفع من أسهُم واقعيتها.

4/ هاجسُ التشكيل:

تَهجِسُ الكتابةُ القصصيةُ عند كلّ من "محمّد جعفر" و"أحمد طيباوي" بالتشكيل الذي تُغريه لُعبة التجريب، هذه اللّعبة التي انخرطَت فيها الممارسة الأدبية العربية عُمومًا، في هذا العصر المسكون بالتحولات السريعة والمخيفة، فكان في أكثرها مُقامرة وفي أقلّها مُغامرة، فكيف كانت استجابةُ الكاتبيْن لصوت التجريب، وهل كان منبعثًا عندهما من الداخل أم من الخارج؟ بمعنى هل كان استجابةً طبيعية منبثقة من التجربة الإبداعية ذاتها وسياقاتها الفكرية والثقافية والاجتماعية، أم كانت مجرّد صدى لصوتٍ تردد خارج التجربة؟ حيلةٌ فنية أم حِلية للزينة؟

ما أثار ملاحظتنا بعد الاّطلاع على متون المُنجزيْن، وجود تبايُن في درجة الهجْسِ بالتجريب على مستوى التشكيل عند الكاتبيْن مع تبايُن في الآليات التجريبية المُستخدمة؛ ففي الوقت الذي بدا فيه محمّد جعفر قلقًا، مسكونًا بهاجس التشكيل والرغبة في تجريب طُرقٍ فنية مُغايرة للكتابة القصصية السائدة، جريئًا في الإقدام على كسر الأنموذج المُكرّس وتجاوز النوع الأدبي نفسه إلى أشكال استثنائية، يكادُ كلّ نصٍّ يجهرُ فيها بكُفره بما سبَق من تراكُم قصصي، في عقيدةٍ إبداعية جديدةٍ أساسُها الشكّ ونبذ اليقين، على العكس من ذلك ظهر أحمد طيباوي مُتريّثًا يُحيط رغبتَه في التجريب بالحذَر والروية؛ حيث ظلّت نصوصُه تحتكمُ إلى الوفاء للنوع الذي لم يخرج عنه إلى أنواع من الكتابة قد تُجافي الجوهر الأصيل للقصّ، من غير أن يكبِح هذا الحذر طموحَه المتطلّع لكتابةٍ قصصية مغايرةٍ، تحملُ في اعتدالٍ بصمتَها الخاصّة.

إنّ القارئ النوعي للمتنيْن الحكائيين، يُمكنه أن يقف عند ملاحظةٍ لا تُتاح بيُسرٍ للقارئ النمطي؛ وتتمثل في علاقة الكاتبين بعالَم النظرية والنقد الأدبي، لقد فَهم كلٌّ منهما جوهر

التجريب وكانا على وعيٍ بضرورته، غير أن مقدار الحذَر والإقدام كان متفاوتًا لديهما.ويرجع سبب ذلك إلى علاقة كلّ منهما بالملاحظة سابقة الذكر(علاقتهما بمجال النظرية والنقد الأدبي)؛ حيث بدا لنا أحمد طيباوي – وكأي مبدع – مؤمناً بأنّ الفعل الإبداعي بحاجةٍ إلى فعلٍ نقدي ونشاطٍ قرائي ليكتمل به، ولا شكّ أنه كان على درايةٍ بما يعتورُ الفعل الثاني من أمراضٍ لا تخفى على أيّ منتمٍ للمجال؛ كالتأخر في المواكبة، وسطوة الأحكام الانطباعية التأثرية التي تفتقد إلى التعليل وتنزعُ نحو المُجاملة والمحاباة ،..لكنه ظلّ يؤمن كما يبدو بضرورة احتفاظ نصوصه بنقائها النوعي، بمنأى عن أيّ تدخلٍ لخطاب النقد فيها أو أي ملاحظةٍ من صميم حقل النقد، يجعلها تأخذ طابع القراءة الذاتية أو تشريح العمل الفني لبنيته الداخلية ذاتيًا، فغاب عن نصوصه منطق الاستفزاز للنقد لعلّه إيمانٌ منه بأنّ المشهد الأدبي لا يصنعه الكاتبُ وحده وإن أتى بما لم تستطعهُ الأوائل، فللناقد دورٌ في اكتماله، وكلٌ منوطٌ بوظيفته.كما بدا لنا عدم اكتراثه بالاطلاع على مُنجزات النقد المُعاصر، الذي قد ينزعُ عن الأدب جمالَ عفويته في غمرة انشغاله بالإبداعي وتَمثّلِه للنقدي في الآن نفسه، فتظهر عليه علامات الصّنعة.

وأمّا (محمّد جعفر) فلم يتمكّن من إخفاء انشغاله بهذا الجانب النظري ومعرفته الأكيدة ببعض النظريات والمقولات في عالم السرد عموما، ما جعله يبدو مستنفِرًا في استفزازه لمواقع الألغام بأرضٍ تطؤها قدَماهُ لأوّل مرّة، وشعوره الواثق بأنه ليس أعزلاً وأنه يملك من المعرفة النقدية وكيف يُفكّر الناقدُ، القدر الذي يحمي ظهرَه وهو يتقدّم، الأمر الذي قد يخلق له خصومة في المحيط النقدي لأنه عمل طوال الوقت وقصدًا، على المُناورة في عُمق تخصُّصه، وقام بنسف سُلطته بخلقه لكتابةٍ قصصيةٍ تحملُ بين طياتها قراءةً لذاتها وتفكيكًا لجهازها البنائي.وإن كُنّا لا ننفي تميُّز هذا النوع من الكتابة على مستوى الإبهار الشكلي، فإننا نتساءل عن مدى قُدرتها على المحافظة على عُذريتها وهي تضعُ نفسها نَهْبًا مُوزّعًا على كلّ الجبهات وتتورّط في كل الاشتباكات؛ ذلك أنّ مسألة تداخل الفنون تفترضُ قدرًا من الخصوصية المحدِّدة للفنّ أو الجنس الرئيس الذي يدخل في عملية التداخل.بالإضافة إلى أنّ الرهان الفعلي لتجريب أشكال جديدة هو قدرتها على التدليل؛ إذ الشكل في النهاية ليس مجرد حِليةٍ يتزيّن بها النصّ الأدبي ليخطف الأنظار ويُبهر الأبصار.

إذًا، يتصدّرُ الاهتمامُ بالبنية الشكلية، ويتوثب أمام القارئ الذي لا يُمكنه أن لا يلاحظ ذلك منذ القراءة الأولى لنصوص مجموعة (ابتكار الألم)، ونعتقد أنّ العنوان ذاته يؤكّد مُعتقدنا بشحذ الكاتب لكلّ مهاراته في نحت أشكال قصصيةٍ مُغايرة، مقابل اهتمامٍ أقلّ بالموضوعات

والقضايا الإنسانية التي كانت حاضرة لكن قوّة الضوء المُنبعث من الشكل حجبت رؤيتها بوضوح.وبالعودة إلى العنوان الذي اقترن فيه الألمُ بالابتكار، وهي الصيغةُ التي لا يتقبلها العقل والمنطق؛ إذ الألم فطريٌّ وطبيعي عند البشر والحيوان، فكيف يرتبط بالابتكار وهو صنيعتهم؟ إلا إذا كان الألم المقصود هنا هو ألمُ الكتابة ومخاضها العسير، وبهذا تكون الرغبة في ولادة أشكالٍ مُغايرة للكتابة هو نوعٌ من ابتكار الألم.

وإذا تجاوزنا العنوان الرئيس للمجموعة ووقفنا عند العتبة الرئيسة، وجدناها تعضُد هذه الرؤية؛ فقد اتّخذت شكل الاقتباس من رواية " أرضٌ ثمارُها من ذهب " للروائي البرازيلي (جورجي أمادو)، استحضر الكاتبُ من خلالها قضية الشكل أو" اللّغة الشعرية " التي يجب أن تتساوق في وضوحها أو غموضها مع الموضوع المُعالَج، وكأنها دعوةٌ ضمنية مُبكّرة من (محمّد جعفر) لقارئه بأن ينتبه إلى الجانب الشكلي في مجموعته، كما دعمَ الرؤية ذاتها أوّل نصّ جاء مفارقاً في شكله وهو نصّ (صوت) الذي كسرَ حدود التجنيس، وجاء في صيغة حوار بين صحفي وكاتب، اقتصر على سؤال واحدٍ وجوابه، وقد يكون مقتطفًا حقيقيًا من مقابلة صحفية مع الكاتب نفسه.وببحثنا في أرشيف المقابلات الصحفية لمحمد جعفر، عثرنا على تصريحٍ قديم، مما جاء فيه:« إنّ اليقينَ هو مقتلُ أيّ كاتبٍ، وأنا نفسي لا أهتمّ بتضمين نصوصي رسالة ما، وكلّ ما أريده أن يكون لها صوتٌ، هذا هو رهاني»[13].إنّ هذا التصريح يكادُ يكون مطابقاً لمحتوى نصّ (صوت)، وأكّد لنا رؤيته الفنية والفكرية التي استخلصناها من نصوص المجموعة، ومُلخّصُها تقديم الاهتمام بالشكل على حساب المضمون، كما أنّه وظّف لفظة " صوت " التي انتقاها عنوانًا لنصه الأول.

وبالعودة إلى الجُملة الأولى من التصريح السابق لمحمّد جعفر« إنّ اليقين هو مقتلُ أيّ كاتب » نكتشف أنّها تختزل رؤيته التجريبية التي وسَمت أيضاً كتاباته الروائية من قَبْل (هذيان نواقيس القيامة) و(مزامير الحجر) وعمل على تأكيدها في هذه المجموعة القصصية؛ إذ يكاد كلّ نصّ فيها يختلف في شكله، ويتّخذ توصيف " النصّ الإشكالي " إذا جازت لنا التسمية، فالمتلقي لها أوّل ما يُواجهه، أسئلة كثيرة عن طبيعة أشكالها في علاقتها بالدلالة و بالوظيفة القصصية، ومقدار الانسجام بينهما.وقد لاحظنا كيف أنّ أوّل نصّ في عِقد هذه المجموعة (صوت) قد تجرّد من الخاصية "الحكائية" أو "القصصية"، واتّشح بوشاح اللّقاء الصحفي القائم على السؤال والجواب، ويبدو أنّ محمد جعفر يستثمر اهتماماته الصحفية ويُراهن عليها في خلق نصّ يحملُ موقفًا أو يعرضُ رأيًا حول مفهوم الكتابة الأدبية وأساليبها، وهو ما يُربك المُتلقّي ويضعُه أمام

السؤال: هل هذا النصّ قصّة؟ وهل يكفي أن يَحضُرَ الموقفُ من الحياة، أو الرأي في قضية ما، وتغيب الخاصية الحكائية؟ ولعلّ المُتلقّي يركُن إلى بعض الارتياح عندما يعلمُ أنّ هذا النصّ هو الوحيد الذي جافى الخاصية الحكائية في غمرة هَجْس صاحبه بلفت قارئه منذ الصفحات الأولى إلى جانب التشكيل، وأما بقية النصوص فكانت وفيةً لها، ولا بأس أن نعُدّ نصّ (صوت) بمثابة "بيانٍ" للكتابة نظراً لتوفرّه على سمات ثلاث وهي؛ عدم تحقيقه للحدّ الأدنى من خصائص الكتابة القصصية حتى في شكلها المُعاصر، تصدّره لنصوص المجموعة، تقويضه لرؤية فنية وبسطُه لرؤية بديلة.

5/ تقنيات التشكيل القصصي:

لفت انتباهنا في مجموعة (ابتكار الألم) ثلاثة نصوص قصصية استثنائية من الناحية الشكلية وهي؛ (الشكّ)، (التباس)، (الأعمى مُبصِرًا). جاءت القصّة الأولى شبيهة بلُعبة احتمالات تدفع بالشخصية والمتلقي معاً إلى التفكير بالاحتمال الأنسب، وتشترك معها في هذه الصيغة التشكيلية قصّة (حياة مُحتملة) من مجموعة (وجهٌ على الحافة).وأما قصّة (إلتباس) فكانت عبارة عن ثلاثة محكيات لقصة واحدة، شعرنا ونحن نقرأها أننا أمام لُعبة الأخطاء السّبعة التي كانت تُنشر في صفحة الألعاب والتسلية بالصُحف والمجلات الجزائرية القديمة، وتراهن على دقّة وقوة الملاحظة لكشف المُختلف بين صورتين متجاورتين ومتطابقتين ظاهريًا، وباعتبار العدد في القصة المذكورة كان حاضرا، وهو أكثر لفتًا للانتباه من أي فارق آخر على مستوى الكتابة، فقد وجدنا أنفسنا متورطين في لعبة المُقارنة انطلاقا من الفارق الأول الذي حدّد نوع السيارة فجاء في المحكي الأول (بيجو403) وفي المحكي الثاني (بيجو504)، وفي المحكي الثالث(بيجو505) فهل كان هذا هو مسعى الكاتب من اختياره لهذا التشكيل؟ أن يزج بالمتلقّي في متاهة الالتباس الواقع على صعيد المضمون والشكل معاً؟

وأمّا قصّتا (الأعمى مُبصرًا) لمحمّد جعفر، و(أعمى) لأحمد طيباوي، فإنّ التقاربُ بينهما لا ينحصرُ في عتبة العنوان فحسب، بل يتعداه إلى نزوع كلّ منهما نحو تجريبية تتّخذ من فكرة تداخل الفنون ركيزةً لها في التأسيس لنصّ قصصي ينطبق عليه توصيف النصّ الجامع، كما سنُبينه فيما يأتي.

5-1/ تقنية التقطيع في خطاب اليوميات:

إرتضى أحمد طيباوي أن يكون التداخل مع خطاب المذكّرات أو اليوميات، القائم على البوح المُسترسل، وتداعي الخواطر، بلُغةٍ تقترب في تراكيبها من اللغة الشفهية أو لغة الحياة اليومية، وتقطيع المحكي إلى شذرات حكائية مستقلّة بأفكار متعدّدة لكنها تنتظم في خيط واحد؛ إنها يوميات تراوحَت بين المكتوب والمُسجّل عبر وسيطٍ إلكتروني،عكستْ هذه الخصائصُ المُنتميةُ إلى خطابِ اليوميات الذي اختارهُ الكاتبُ صيغةً شكليةً لقصّته (أعمى)، الحالةَ النفسيةَ والفكرية لشخصية "عمر" الذي كان يُعاني من العمى المُستجَدّ؛ من شعورٍ بالوحدة في عُزلته الاختيارية/ الإجبارية التي أسهمَ فيها شقيقُه التوأم " نبيل " الذي كان كما يبدو بعيداً عن النُبل وقريبًا من "قابيل "، وفقدانه الإحساس بالزمن إذ لم يعُد يَميزُ الليل من النهار، وتأرجُح إيمانه بين الشكّ واليقين عبّر عنها بتأملات في القضاء والقدر، والمحبة الإلهية، وأسئلة أخرى عن الموت والحياة، والعمى والإبصار، اتّخذت موقعًا وسطًا بين الصوفية والفلسفة الوجودية« اللّهُ يُحبّني، أقصدُ مازلتُ أحبّه، أثق في حكمته وإن كنتُ لم أفهمها بعدُ، صرتُ أراه الآن أوضح من ذي قبل..كبيرٌ وكُلّه نور.النور الساطعُ يعمينا أحيانًا.النّهارُ مُلكه وهو حرّ، الألوان والأزهار وقوس قزح والشروق وزرقة السمّاء وعيْني من كانت حبيبتي..كلّ ذلك له وهو حرّ فيه»[14]«ما الفرقُ بين الموت واللّيل والعمى؟ نعجز عن رؤية الأشياء من فرط وضوحها، والموتُ واللّيل والعمى كلٌّ منهم يحملُ إبصارًا مُختلفًا.كلّ الظلام واحد إلاّ أنّ الميّت لا يتعذّب لأنه لا يشعر»[15].

لم يكُن اختيار أحمد طيباوي لخطاب اليوميات مجردّ شكلٍ حاضنٍ لقصّته ليخرج بكتابته القصصية من إطار المُتداول إلى إطار المُغايِر فحسب، بل إنه تمكّن من جعل هذا الشكل دالاً أيضاً؛ ذلك أنّ أسلوب تقطيع المحكي أو البوح المُتقطّع بوصفه أسلوبًا بارزًا في خطاب اليوميات، قد كان حاملاً لدلالة العمى كحالةٍ تُبرّر للمُصاب بها عدم قُدرته على إخضاع المحكي إلى انسجامٍ كبير، بالمُراجعة، والتنقيح، والتعديل، والتسلسل المنطقي، وتفادي التكرار.فكان التقطيعُ عاكسًا لدلالة العمى، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى انتهى هذا المحكي المُقطّع إلى وحدات مُتسلسلة عدًّا، عند عددٍ فرديّ وهو العدد تسعة، بالرغم من وجود وحدة أخيرة مُستقلّة لم تخضع للتّعداد تبدو امتدادا لما سبقها ظاهريًا، لكنها شكليًا انفردت بصفحة مستقلة رغم سطورها القليلة، وتميّزها أسلوبيا بحضور التكثيف في الدلالة والتركيز في العبارة، وهو ما يفرض علينا أن نتساءل ألم يكُن حريًّا بالكاتب أن يحدّدها بالعدد عشرة، فلماذا لم يفعل؟ هل لأنها تمثّل النهاية؟ أم هناك دلالة أخرى تقترن بالمضمون؟

قادنا جُهدنا القرائي إلى الاعتقاد بالإجابتين معا؛ لقد انتهى العدُّ فرديًا ليُعلن انتصارَ الأنانية والفردية وحبّ الذات عند " نبيل "، ووحدة عُمر وانتهائه غريبًا بعد أن فقدَ آخر شيء يُعزيه في وحدته وهو ساعة والده.انتهت القصّة بشعريةٍ فارقة، مثيرةٍ للأسئلة، مُحيّرة، قلِقة، كساعةٍ توقفت فجأةً عن رصد الزمن فاستحالَ الوجودُ متاهةً.إنّ النهاية التي سُميت في عُرْف القصّة القصيرة بـ" لحظة الكشف والتنوير" قد تحوّلت في هذه القصة إلى لحظة تعميةٍ، وتعتيم مقصود، حوّل المتلقي بدوره إلى " أعمى" يتلمّس الدلالة الحاضرة الغائبة في النصّ وهو في حيرةٍ من أمره؛ هل مات "عُمر" ؟ انتحرَ أم قُتل؟ ومن القاتل؟ أم أنّ المشهد برمّته مجرّد تخييل، حيلة ذكية من الكاتب للزجّ بالمُتلقي في جُهدٍ قرائي عميق، ويجعله مُشاركًا في إنتاج المعنى الذي تركه الكاتب مُلغِزًا؟

في القصّة ذاتها يعمدُ الكاتب إلى جعل البنية القصصية تُسائل ذاتها، وتُراجع تشكيلها بالتشكيك في هويتها، في دعوةٍ ضمنية للمتلقّي بأن يتأمّل التشكيلَ البنيويَ للقصّة منذ البداية؛ يقول الراوي الشخصية "عُمر":« قبل أن أنسى، يجب أن تعلموا بأني لم أكتُب هذا، عادةً أملي لشابٍ يعيشُ معي وهو يكتُب، ولا أضمنُ لكم بأنه أمينٌ تماماً، فهو يُخطئ كثيرًا.أُملي له و يكتبُ على الحاسوب ثمّ يطبعُ ما أمليتُه له، ويُفترض بأنه قد كتبَه فأتلمّسُ الورق بيدي..وغالبًا أرمي به في سلّة المُهملات، وآمره بأن يمسَح كلّ شئ.مجرّد ثرثرة ويومياتٍ فارغة تُثير الضجر»[16]« هل يكتُب على الحاسوب هذا الجُزء الخاص به من يومياتي؟ »[17].لا نعتقدُ بأنّ هذه الملاحظات التي يدخُل بها الكاتب لكسر مسار الحكي أو البوح اليومي، هو محاولةٌ منه لتفعيل مبدأ " واقعية اللّغة " والتي تعني الانسجام بين اللّغة والشخصية المُتحدّثة بها، فلا ينطقُ الأميُّ بلغة المُثقّف على سبيل المثال. ولكنه نوعٌ من التشكيل في القصة الجديدة يندرج تحت مُسمّى " الميتاقصّ - Métafiction"؛ ومن دواعي حضوره الرهانُ على فاعلية المُتلقّي؛ ذلك أنّ ما وراء القصّ كما يقول " إيرن فيشون" في مقاله عن (جماليات ما وراء القصّ)«هو كتابةٌ عن الكتابة وبالمِثل قراءةٌ عن القراءة.في ما وراء القصّ نكونُ، نحنُ القُرّاء، موضوع النصّ ومادّته على الرغم من أنه قد كُتب »[18].

من المؤشرات الموزّعة بعنايةٍ داخل نسيج هذه القصّة، بالإضافة إلى ما ذكرناه من تشكيك في نسبة المكتوب إلى كاتبه والمُنجَز إلى مُنجِزه، استحضار المروي لهم بالجُملة الدّال على خطاب الجماعة« لاحظوا أنّي لا أستطيعُ التأكّد حتى من هذا ما دمتُ لا أخرجُ من الشّقة »[19] إنّه يُخاطب المروي لهم ويُحدّد خطابَه لهم بين قوسين لتميزه بوصفه خطابًا إرشاديًا، تمامًا كما

يفعل الكاتب المسرحي وهو يُثبتُ خطابَ الإرشادات الإخراجية المَوَجّه إلى المُخرج، بين قوسين وبخطّ أقلّ حجما. ويُمكن أن نعُدّ آخر مؤشّر ظهر في نصّ هذه القصة، أكثرها جماليةً؛ حيث جعل الكاتبُ آخرَ وحدةٍ سردية تتضمّن التدخّل الآتي(أستعيدُ المشهَد من ذاكرتي)[20]، ونعتقدُ أنّ المشهد المقصود هنا ليس هو مشهد الثلج وهو يتساقط بكثافةٍ باعتبار المُتحدّث هنا صار أعمى منذ زمنٍ قريب، بل إنّ المشهد الأخير من القصّة برمّته كان مشهداً تخييليًا، وقرينتُه في النصّ« هذه ليلةٌ فارقةٌ، أحملُ المُسجّلة في يدي لكن لا أجدُ ما أقوله»[21] لعلّه مشهدٌ خارجَ المُباح به شفهيًا في اليوميات عبر وسيطٍ تسجيليّ، ولعلّها حيلةٌ جمالية لإخراج المُتلقّي من دوره الاستهلاكي، الخطي، النمطي، إلى دور أكثر فاعلية؛ إنه دور القارئ المُسهِم في إنتاج النصّ.

2-5/ تقنية "التغريب" المسرحي:

إذا كان أحمد طيباوي اختار خطاب اليوميات، فإنّ محمّد جعفر فضّل فنّ المسرح خيطًا يدخُل في نسيجه القصصي، ويُرسّخ به مبدأ تداخل الفنون، وقد وظّف الهامش في إحالةٍ تشرحُ التقنيةَ المسرحيةَ التي تمّ استثمارها في القصّ، جاء في هذه الإحالة:(كسرُ الإيقاع – هُنا، وفي هذا النصّ تحديدًا- مقصودٌ حتى لا يحصُل الاندماج.إنه شكلٌ من التغريب كذلك الموجود في المسرح)[22].

إنّ (التغريب- Distanciation) آلية من الآليات التي اعتمدتها صيغة(المسرح الملحمي- Théâtre Epique) التي جاء بها الكاتب والمخرج المسرحي الألماني "برتولد بريخت- B.Brecht" (1898- 1956) صيغةً تجريبية تُناهض المسرح الكلاسيكي وتدعو، من جملة مبادئها، إلى كسر اندماج الجمهور مع العرض عن طريق ما سُميّ بكسر الجدار الرابع أو جدار الوهم، وكذلك خَلْق مسافة بين الممثّل والشخصية التي يؤدي دورها، كاعتراضٍ على نظرية (التطهير- Catharsis) في المسرح الأرسطي التي عملت على مدى قرون من الزّمن على إغراق المُتلقي حتى أذنيْه في لعبة الإيهام التي جعلتهُ متلقيًا سلبيًا.فإلى أيّ مدى يُمكن لكسر الإيهام وهو آلية ارتبطت بفنٍّ حيٍّ مُباشر، جوهرُه ثنائية(الهُنا والآن- Ici et maintenant) أن يكون مناسبًا لفنّ القصّة؟ وبمعنى أوضح، هل تتساوقُ هذه التقنية التي اقترنت بفنّ يُنتَج ويتمّ تلقّيه في اللّحظة ذاتها، مع فنٍّ إمكانات القراءةِ وإعادة القراءة والتوقّف ثم العودة والتفكير برويّةٍ في المقروء.. إمكانات كبيرة؟.

يقول في إحدى محاولاته لمنع الاندماج وكسر الإيهام:(إذا لم تقتنع عزيزي القارئ بجوّ الحفلة لك أن تقترح ما شئت: عُرس، ختان، ليلة رأس السنة، عيد ميلاد، دعوة على المسرح أو السينما، ندوة..ما يهمُنا في الأصل هو الجمع بين البطليْن في بيئةٍ واحدة حتى يحدُث الاصطدام وتبدأ قصّتنا والتي هي الآن لم تبدأ بعدُ.اعترافٌ صغيرٌ لك طبعًا: لو عرفتُ كيف أتخلّص من كلّ هذه الديباجة لِأبدأ قصّتي لفعلتُ، لكن كيف يُمكن ذلك وأنا محكومٌ بعناصر القصّة.تلك العناصر التي متى تجاهلتُها كنتُ عُرضةً لنيران النقد والنُقّاد؟)[23].

يُمكننا تقسيم هذا التدخّل من الكاتب الذي وضعهُ في خانة نَفي اندماج المُتلقّي مع المحكي، إلى قسمين، لا يدخُل القسمُ الأوّلُ – في اعتقادنا- في مفهوم التغريب كما ارتضاهُ له صاحبُه، بقدر ما ينضوي تحت مفهوم (الإرشادات الإخراجية- Didascalies) وهي نصٌّ مُرافقٌ لنصّ الحوار في النصّ المسرحي، غايتُه تحديد وضعية الشخصيات، وهيئتها، وتحركاتها، والبيئة المُحيطة، والزمن وكل ما يدخل في خانة الوصف في الفنون السردية. وهو في الأصل نصٌّ مُقترَحٌ من الكاتب على المُخرج وسيتجرد لحظة العرض من صفته اللّسانية ويتحوّل إلى لغةٍ بصرية، لهذا قد لا يلتزم به المُخرج بل يعمل على تنفيذ رؤيته الإخراجية الخاصّة. وأمّا القسمُ الثاني من التدخّل السابق، فهو أقرب إلى مفهوم "الميتاقصّ" نظرًا لاستدعاء خطاب النظرية والنقد من جهة، ومخاطبة القارئ مُباشرة من جهة ثانية. والغاية عرضُ« سخافة وَهْم التماسُك من أجل إظهار عبثية أساليب النظام في خلق الأوهام»[24]. ولهذا تتحدّى هذه القصّة - وبطريقة المحاكاة الهزلية – كلّ انسجام واتّساق في بناء القصّة بمُخاطبته للقارئ مباشرةً بقوله:(اعترافٌ لك طبعاً) وفحوى هذا الاعتراف كما هو مُثبت في الاقتباس الأوّل، أنّ الكاتب وَدَّ لو دخل في جوّ القصة مباشرةً، ولكنّه يخشى نيران النقد والنُقاد بسبب عدم التزامه بعناصر القصّة، وبصرف النظر عن الصيغة التهكمية الساخرة من نظرية الأدب التي تفرض قواعد بعينها، ومن النقّاد الذين يتبنّوْنَ تلك القواعد في قراءاتهم النقدية، وهو ما يندرج ضمن أساليب ما وراء القصّ التي وجد الكاتبُ نفسه أيضًا متقيّدًا بها.، فإنه من حقّنا، بوصفنا قُرّاء افتراضيين معنيين بالخطاب السابق للكاتب، أن نتساءل وبعيدًا عن مسألة نجاح الكاتب في استدراجنا أو استفزازنا: هل كان مُحمّد جعفر مُدرِكًا لخصوصية فنّ القصّة؟ ألا يفرِضُ تجاوزُ أنظِمتها الكتابية وأشكالِها البنائية الوعيَ بها أوّلاً؟ في الملاحظة السابقة تجنّي من الكاتب على النقد والنُقّاد، وعدم وعيٍ بخصوصية فنّ القصة التي يراها كما يبدو مجرّد روايةٍ قصيرة، فالقصّة في صميمها تعتمد هذا الدخول المباشر ولا طاقة لها على اللّف والدوران؛ إنها كما يقول يوسف

إدريس " كالرصاصة تنطلق نحو هدفها مُباشرة " وبهذا تكونُ " البداية السريعة " من أهمّ نقاط التمايُز بين الرواية والقصة، وإلا سنكون أمام رواية قصيرة وليس قصّة.

ليس من حقّنا أن نُحدّد للكاتب أيّ الأنواع السردية عليه أن يكتُب، وقد بدا لنا من مضمون خطابه السابق انتصاره – دون أن يشعر - للكتابة الروائية وتأثير أساليبها في كتابته للقصّة، وحتى لا نتجنى على الكاتب، مارسْنا تلصُّصًا نقديًا مشروعًا على مجموع لقاءاته مع الصّحافة، فوجدنا هذا الاعتراف:« أنا ولدتُ روائيًا، أو هذا ما أردتُ أن أكونه منذ سنين مراهقتي الأولى، وقد سعيتُ لأجل هذا بكلّ قوّتي. قصصي التي كتبتُها في فترةٍ ما، اعتبرتُها مشاريع روايات، وأمّا الشّعرُ فأراه استراحة مُحارب، وكلّ ما آمُله اليوم كتابةُ المزيد من الروايات»[25].وقال في تصريحٍ آخر:«أنا شخصيًا أعرفُ أكثر من شخصٍ حاول كتابة الرواية، ولأنه لم يقدر قلّص حُلمه إلى القصّة»[26]، وهنا من حقّنا أن نناقشه في مسألة عدّه للكتابة القصصية مجرّد تمريناتٍ أو مشاريع لروايات، أو حُلمٌ مُقلّص بتعبيره، وهو تجاوزٌ منه للتأشير الأجناسي، المُثبت بكلّ ثقةٍ، على غلاف مجموعته القصصية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نسفُه لعديد الدراسات التي وقفت جهودَها النقدية على رصد نقاط التمايُز بين الرواية والقصّة، وتحديد خصوصية الأخيرة، وفي مقدّمتها نصوص الشكلانيين الروس[27]؛ فلكلّ منهما خصوصيته البنائية وإن استظلّا بمظلّةٍ واحدة هي مظلّة السرد.

وعلى العموم، فإننا نذهب في عكس اعتقاد الكاتب بأن قصّة (الأعمى مُبصرًا) تتعالَقُ مع المسرح أو تستعير منه آلياته؛ فقد بدت هذه العلاقةُ باهتة من الناحية الجمالية، ولذلك نعتقد أنها أقرب إلى صيغة (النصّ الشبكي- Hypertexte) أو(النصّ المُترابط) بالمُقابل العربي الذي ارتضاهُ له " سعيد يقطين "[28]. وذلك لأنه نصٌّ مُقترَحٌ أكثر منه جاهز ومكتمَل، ويحمل جمالية تفاعُلية كامنة تحتاج فقط إلى وسيطٍ شبكي، وروابط متعددة لتُفجّر فيه تلك (التفاعلية- interactivité) الكامنة باستدعاء قُرّاء/ فاعلين افتراضيين للمشاركة في إنتاجه و إعادة تشكيله من جديد، فلا يكونُ كاتبه صاحب السيادة بل يتحول إلى مُشرف أو(مُبرمِج- Programmer). ونقف قليلا عند الحكمة التي أنهى بها الكاتبُ قصّته، وقد حمّلها قناعاته بضرورة الحركية في الإبداع، بالتجريب الدائم وعدم الركون إلى النموذج المُكرّس في الكتابة الأدبية؛ جاء فيها:« كُلّ عقيدةٍ هي صادقة ما لم يخذلها الزّمن أو تخُنها التجربة أو يلوي زِمامَها المَحكّ.وعلى المرء أن يتحلّى بالقُدرة على الإيمان بعقائد جديدة بدل تلك التي كان يؤمن بها ولم تقُدْه قطُّ إلى برّ الأمان»[29]. إنّ هذه الحكمة وإن كانت خلاصة تجربة حياتية تخصّ بطل القصّة، فإنها إضافة

إلى هذا دعوة صريحة من الكاتب إلى رفضِ كتابة التكريس وفتح نوافذ الإبداع للتجريب، فكلّ تجربةٍ جديدةٍ هي بمثابة عقيدةٍ جديدة، يظلّ الكاتبُ يؤمن بها حتى يتمكنّ منه الشكّ ويهجُره اليقين فيعتنق عقيدةً غيرها. فهل كان مُحمّد جعفر هو نفسه الأعمى الذي صارَ مُبصرًا؟

3-5/ تقنية "اللّوحة" وجماليات الفنون التشكيلية:

إذا كان محمّد جعفر وجد ضالّته في المسرح الطليعي، فاستعار منه بعض التقنيات التي اعتقد بأنها تخدُم رؤاه الفكرية والفنية بجماليةٍ مُغايرة، فإن صديقه في الفنّ والحياة أحمد طيباوي، قد متَح من الفنون التشكيلية تقنية (اللّوحة - Tableau) و(لوحة الوجه-Portrait) تساوُقًا مع النّهج العام للمجموعة كلّها الذي دلّت عليه المُفردة الأولى من تركيبة عنوانها (وجهٌ على الحافّة).فمن المؤكد أنه كان يُدرك أنّ القصّة القصيرة لم تعُد تستجيب لخُطاطة الشكل الهرمي، ومنطق الكتابة السردية من عرضِ الحدَث، والمُضيّ به نحو التأزّم، ليصِل إلى العُقدة، ثمّ يأتي الانفراج بالحلّ النهائي المُبين الواضح. فمع تطوّر الحياة وتعقّدها وتشابُكها، صار لزامًا على القصّة أن تنسجم مع المُتغيّرات الجديدة التي بات فيها الإيجازُ، والتكثيفُ ملمحين بارزين؛ فلم يعُد هناك مكانٌ لقيَم، النفَس الطويل، والوصف الدقيق الشّامل، والحوار الشّارح، والصّراع الدافع لعجَلة الحدَث، ولا وقت ولا صَبْر عند القارئ للتتبُّع، والتمتُّع ببُطء التقدّم في الأحداث، والتلذّذ بشاعرية التفاصيل. لقد أضْحَت القصّةُ لوحة تبعثُ على التأمُّل ولا تشرح وتُفسّر، تُلمّح ولا تُصرّح، تقتضبُ ولا تُسهب، تحتفي بالجزئيات والتفاصيل النوعية والتحفيز، ولا تُعير بالاً للثرثرة اللغوية والنفَس الطويل.

تكادُ تكون أكثر النصوص القصصية جمالاً من ناحية تشكيلها، في مجموعة(وجهٌ على الحافّة)، تلك التي راهنَت على تقنية اللّوحة في تصدير جمالياتها الفنية، ورؤاها الفكرية للقارئ؛ لما لهذه التقنية من إمكانات جمالية على مستوى الإيحاء، والتشكيل، والتكثيف، تتساوقُ مع جوهر الكتابة القصصية المُعاصرة المُتمثّل في القَبْض على لحظةٍ من الحياة، والالتقاط السريع لملامح الوجوه، واتّخاذ موقف من قضية، فكانت بحقّ الأداة التشكيلية البارزة في أغلب نصوص المجموعة نخصّ بالتحديد منها: وفاة، ذُبابة، رغوة. وأكثر ما يُثير الانتباه في هذه العناوين أنها وردت، اسمًا، مُفردًا، نكِرة، وهو تعزيزٌ للتوجّه العام للمجموعة كلّها المُتطلّع إلى تصوير الوجوه والملامح، إنها ليست قِصص حَدَثٍ، أو قِصص مكانٍ، أو صراع؛ فلا شيء يَعْلقُ بالذاكرة بعد الفراغ من قراءتها وتأمّلها غير تلك الوجوه المُفردة، الوحيدة في غُربتها

الروحية، وقلقها الوجودي، وتمزّقاتها الداخلية، وأمراضها النفسية من سادية ومازوشية، المنبوذة كنكِرة لا أحد يأْسى على حالها أو يرغب في الإنصات لصُراخها الصّامت.

لا تحكي هذه النّصوص حكاية شخصيات، ولكنها تدعو إلى التأمّل في وجوه كأننا أمام ما يُسمى في أبجديات الفنون التشكيلية بـ(لوحة وجه - Portrait) التي لا تطلبُ منك أن تُفكّر، ولا أن تتّخذ موقفًا، ولا تعمل على إقناعك بفكرة أو مذهبٍ أو عقيدة فهي لا تعتمد وسائل للحِجاج بقدر ما تستدرجُك بلُطفٍ لتتأمّلها.« إنّ اعتماد اللّوحة القصصية هو محاولةٌ لجعل مَشاهد الحياة العابرة لحظةَ تأمّل ومُراجعةٍ وجودية للذات في علاقتها بالعالم وبالآخرين، وذلك بواسطة التصوير والإشارات الدالّة. فضلاً عن استخدام علاقات المُجاورة التي تستدعي عادةً وجود بعض العلاقات الكنائية من أجل تأزيم هذه اللّحظة الوجودية»[30] وهي الآلية التي يعتمدها أحمد طيباوي في قصّته (وفاة)؛ حيث يرسُم لوحةً لزحام السيارات في لحظةٍ يتقدّم خطّ سيْرها ببطء، في علاقةٍ مجاورةٍ لحالة الشخصية وهي تجد نفسها واقعة في الزّحام، في طريقها إلى المستشفى لاستلام نعش الزوجة المتوفاة حديثًا. وقد اتّخذت حركة خطوط اللّوحة شكلاً مُتقطعًا كالآتي:

- « أنزلَ زُجاج نافذة السيارة وأرخى ربطة عُنقه، تنفّس عميقاً وهو يتأمّل خطّ السيارات الطويلة أمامه، ورأى على جانبيْ الشارع بشَرًا يُطاردون الحياة أو يُطاردُهم الموت، هواية القدر القديمة»[31].

- « شعرَ بضيقٍ مُفاجئ، اِنقباض.أنزل زُجاج نوافذ سيارته السوداء الجديدة»[32].

- « تقدّم خطُّ السيارات ببطء أتاحَ له ن يحزن على نفسه كثيرًا، وعلى الراحلةِ قليلاً»[33].

- « وشعرَ بارتخاءٍ وثقلٍ في جسمه»[34].

- « توقّف خطّ السير مُجدّدًا وتعالت أبواق السيارات.جعلتهُ اختناقاتُ السيْر يتضايق، كان يتنفّسُ بصعوبةٍ وجبينُه يتعرّق، ولم يكُفّ هاتفه عن الرّنين. اتّخذ شرطيٌّ كان يقفُ غير بعيدٍ وضعيةَ المُتحفّز، وأجرى اتّصالاً سريعًا بينما كان هو ينظرُ إليه نظرةً غائمة»[35].

ونحنُ نُتابع هذه الوحدات السردية الواصفة، نشعرُ أننا أمام لوحةٍ نُعاين جزئياتها ونتأمّل تفاصيلها الدقيقة، و استدرجتنا عينُنا "الأمارة بالتأويل"[36] إلى الظنّ بأنّ المسار المتقطع

للّوحدات السّردية، الذي حاكى بدوره بطء حركة السيارات، ما هو إلا تعميقٌ للإحساس باللحظة المتأزمة التي تمرّ بها الشخصية.غير أننا أصِبنا بخيبة انتظار وقد أدركنا متأخرين؛ وتحديدًا عند آخر جملةٍ في قَفْلة النصّ« أنا طارق ابنُ المرحوم»[37] بأنّ تلك الحركة البطيئة للسيارات كانت بمثابة الموكب الجنائزي للشخصية ذاتها، فقد قضى القدرُ أن تلفظ أنفاسها في الزّحام.

قطعًا لا يُمكن للقارئ النوعي ألاّ ينتبه إلى تلك الإشارات المُبكّرة التي كان يُرسلها الكاتب ليؤكد للقارئ بأنّ الشخصية ستَلقى المصير ذاته الذي آلت إليه الزوجة؛ تلك الإشارات التي تنضوي تحت مفهوم نقدي بارز اِصطُلح عليه بـ (التحفيز- Motivation)[38].غير أنه يُخاتل القارئ ويُموّه شكوكه فيُبدّدها مؤقتًا بقوله:« كان محظوظًا، مرّت مراسمُ الدفن وأيّام العزاء دون أن يتجشّم عناءَ الحُزن المُتكلّف ونظرات طارق ونادية المُشكّكة في صدق شعوره بالأسف على فقدان أمّهما»[39]، مُعتمداً في هذه المناورة نوعًا من التحفيز سمّاه " بوريس توماشفسكي- B.Tomashevsky " في مقاله حول (نظرية الأغراض) بـ "التحفيز المُزيّف"[40].إذن، جاءت آخر كلمة في النصّ، وهي كلمة(المرحوم) ناقضةً لعقد الصّدق الذي وقّعَه الكاتبُ مع قارئه، ليُعلّمه أنّ لا شكّ دائم ولا يقين دائم؛ فكانت تلك الكلمة مؤكدةً للتوقّعات المُبكّرة من عُمر النصّ، التي أنبأت بها الجملة« لن أعودَ اليوم عمّي السّعيد..»[41].

وفي قصّة (ذُبابة) يُصوّر الكاتبُ أكثر لحظات الاغتراب الوجودي مأساويةً؛ حيث تحتلُّ أكثر حشرةٍ قذارةً وهي الذبابة واجهة اللّوحة، ويتوارى الوجهُ البشريُّ في الخلفية.إنّه وجهٌ شقيٌّ بمبادئه، تنكّر له الأصدقاء وسخِروا منه، وأنكره الزّمن، وتلقّفه المُحيط، وحتى أضعف الخلق(ذُبابة) سئِمت جِوارَه، فراحت بكلّ إصرارٍ تنشُد الخلاص ولم تُفلح مُحاولاتها المُتكرّرة «غلَبه كلّ شيء، التعبُ والأرقُ والخيبة، وملّ من النظر إلى صُوَره.مدّ يده فأطفأ المصباح بعد ما رأى الذُبابة قد كفّت عن مُحاولات اختراق زُجاج النافذة المُغبّش واستسلمت مثله للتعب»[42].هدأت الذُبابة ولكن غريزة الانتقام فيها لم تهدأ، وفي استسلامها مُكرهةً عبثت بوجهه ليلاً فصيّرتْهُ مُتورّمًا مُحمرًّا، أثار غرابةَ وسُخرية كل من طالَعه صباحًا، وانطلقت عند أوّل فرصةٍ أُتيحت لها، بعيدًا عنه وعن دُخّان سجائره الكثيف، وصُوره المُعلّقة على جدرانٍ متآكلة في مكتبٍ مُتعفّن، يُفترض أنه المكان الأنسب لها« توقّف قليلاً عند واجهةٍ زجاجية لمحلّ بيع ألبسةٍ نسائية فاخرة، وتأمّل ملامحَه مرّةً أخرى..ورأى ذُبابةً تمشي على الوجه المُتورّم في

الزُجاج»[43]. فهل كانت الذُبابة أكثر فهمًا منه لجوهر الحياة؟! وأيّ عبقريةٍ يملكُها الكاتب في جعل نهاياتِ قصصه مُدهشة..

لقد عُدّتْ النهايةُ في الفنّ القصصي« معيارًا يُستند إليه لمعرفة مدى توفُّق الأقصوصي في بناء نصّه واتّساق تصميمه،وإنّ عُنوان الحذق والبراعة لَكامنٌ في إتقان تشكيل هذا الموضع الختامي »[44] ويبدو أنّ أحمد طيباوي أدرك أهمية هذا المعيار بالرغم من أنّ هذه المجموعة هي باكورته في كتابة فنّ القصّة، لكنه راهن على النهايات في وسمِ نصوصه القصصية بجماليةٍ عالية، آيتُها مُفاجأة المُتلقي والشخصية معًا.

وتعرضُ قصّة (رغوة) بدورها، سلسلة من اللّوحات المُساعدة ببلاغتها التكثيفية وعلاقاتها المُجاوِرة في خلق جمالية آسرة؛ مثال ذلك لوحة الساعة على الجدار« أشارت عقاربُ ساعةٍ صينية، رديئة الصُّنع، عُلّقت على الجدار المُقشّر جبسه وصبغته، إلى أنّ ساعةً واحدةً تفصلُها عن منتصف اللّيل»[45]. فالسّاعةُ رديئة الصُّنع مُعادلٌ للزوجة الخائنة، ودلالةٌ مجاوِرة للحظة العابرة التي تلهث خلفها. واللّوحة الرمزية التي رسمها الكاتب للزوج وهو« يضغطُ على القدّاحة فاستعرتْ في لفافة التّبغ شعلةٌ ما لبثت أن انطفأت، وحوّلته إلى جمرٍ صغير يصدُر عنهُ دخّانٌ يستنشقُ بعضَه، ويضيع الباقي هباءً دون أن يُسكِنه في صدره الذي يضيقُ بالصَّغار والخواء اللّئيم»[46] هي محاكاةٌ للفورة الجنسية الكاذبة للزوج، وعجزه في اقتحام زوجته.كما تمكّن الكاتب من رفع بنية النصّ إلى مرتبة البنية الدالّة؛ فكان النصّ أشبه برغوةٍ تكثفت خيوط الحدث فيه، ثمّ تبدّدت في الأخير، واستجابت جُمَلُها وتراكيبها أيضًا للرؤية نفسها؛ حيث افتُتح النصّ بالوحدة اللّغوية (امتزجتْ) وخُتم بالوحدة (رآهُما)، وهذا تجسيدٌ لشكل الرغوة وهي تحجُب رؤية الأشياء، ثمّ تكشفها وتُبينها بعد تبدُّدها.

ونحنُ نتحدّث عن تقنية اللّوحة القصصية، لا يُمكننا أن نتجاوز قصّة (سيجارة الاعتراف) التي كانت أشبه بمعرضٍ فنيّ ضمّ " بورتريهات " مختلفة ومُتشابهة؛ إنها خمس لوحاتٍ لخمسة وجوه ولكلّ وجهٍ ملامحُه وقسمات وجهه المُميّزَة، قصصيًا تضطلعُ كلّ شخصيةٍ بمهمة الحكي، وتُمارس الاعتراف المشروط بالتحليق خارج الوعي تحت" تأثير سيجارةٍ محشوّةٍ بعنايةٍ"، تُعَرّي نفسَها فتتكشّفُ أزمتها الوجودية، إنها ضائعة في مجتمعٍ اختلّ فيه ميزان القيم الإنسانية؛ اجتماعيًا ودينيًا، معزولة رغم وجودها في شقةٍ واحدة، لكنها شقّة مستأجرة تُعزّز دلالة الانحطاط والضياع بالنظر إلى هوية ساكنيها. يتحدّد زمن الاعتراف لدى كل شخصية بانقضاء

الجزء المقسوم لها من السجارة، وعلى صعيد الفضاء النصّي تُضغَط الكتابةُ في أسطُرٍ قليلةٍ بمركز الصّفحة، يُحيطُها إطارٌ من البياض اللّافت كالبياض المحيط بالوجوه في لوحات الوجوه. لقد راهنَ الكاتبُ على شكل الكتابة في بناء الدلالة، فكان شكلُ اللّوحة هو الأنسب لقول ما سكتَت عنه اللّغة لاقترانها بشرط الاقتصاد اللّغوي في فنّ القصة القصيرة؛ ذلك أنّ« تكثيف اللّوحة القصصية يخلُق الظرفَ المُناسبَ لدفع شكلِ الكتابة إلى التعبير عمّا لم تُعبّر عنه الكتابةُ نفسها بطريقٍ مُباشر. وهذا ما يُعطي للقارئ حرية كافية للتأويل وخلق الأبعاد»[47].

تبدو هذه القصّة ظاهريًا، مبتورة المَخرج أو النهاية أو لحظة كشفٍ وتَنْوير، لكن النهاية امتزجت بطقوس الاعتراف، وتداخلت مع تفاصيل اللوحة الأخيرة؛ لوحة الشيخ، التي جاءت مُفارِقة، صادمة للمتلقي والشخصيات معًا، فصُورة الشيخ التي تقترنُ في الخيال الجمعي بالحكمة التي أوتيت بعد تجرِبة، ظهرت مُخيّبةً للآمال وكاسرةً لكل التوقّعات، نابذةً لسبُل التصالح مع الذات بالنسبة للشخصيات المُجاوِرة ، توارى إذن صوتُ الحكمة خلف عُقدة المازوشية؛ حين بدا الشيخ متلذّذًا بضربات سوط ابن أخيه على جسده النحيل« أصبحتُ أحسن..أرجوكم أعيدوني حيث كُنت.ابن أخي ولا أحبّ أن أُغضِبه، أنا أحبّه، لطالما حملتُه صغيرًا..كما أنّ حزامَه الجِلدي يُؤلمني جدًّا »[48].هكذا ينتهي اِعتراف الشيخ، وبهذه الجُمل المتضاربة، المُتقطّعة كآهاتٍ تُكابر لحظة الجَلْد، التبست ملامحه بين الفرح والحزن، وبين الرضا والسُّخط، كملامح لوحة الموناليزا.

قطعًا إنّ تقنية اللّوحة، وتحديدًا لوحة الوجه، خيارٌ مُوفّق من الكاتب، ينسجمُ مع الرؤيا الفكرية والجمالية للمجموعة التي اختزلَها العُنوان (وَجهٌ على الحَافّة)، ووفاءٌ لطموحٍ قديم عبّر عنه الكاتب في واحدٍ من لقاءاته الصحفية المُبكّرة من عُمر تجربته الإبداعية، حين سُئل: من هو أحمد طيباوي؟ وكان جوابُه:« إنسانٌ يُريد أن يكون له موطئ إبداعٍ في كوكب الأدب، وأن يكون قادرًا على تصوير الملامح التائهة لحياة النّاس، كي لا يمُرّ وجودُهم مُعتّمًا مُظلمًا كأنه لم يكُن»[49]. إنّه الاحتفاءُ بالوجوه التائهة، ولا تيه إلا في وجوه المهمَّشين، والعابِرين، والرّابضين في القاع، فهل قرأ قول (بول سيزان- Paul Cézanne) « إنّ ذروة الفنّ كُلّه في رسم الوجه البشري»[50]؟

خاتمة:

نخلُص في قراءة هذين المُنجزيْن القصصييْن من الأدب الجزائري المُعاصر إلى ما يلي:

1- جعل المُنجزان من الكتابة تيمةً بارزة لسردهما، فجاءت بعض نصوصهما لتُصوّر طبيعة الكتابة، وسُبل تشكُّلها، ومعوّقاتها، وأمراضها، وجميع مُلابساتها.

2- كان مِحورُ التشكيل كان بمثابة حجر الرحى فيهما، إلى حدٍّ هجَس خطابُهما بهذا النزوع نحو التشكيل، الذي اتّخذ طرائق وأساليب شتّى، منها مساءلة الشكل لذاته عبْر آلياتٍ متنوعة كان "الميتاقصّ" أبرزها، بالإضافة إلى اعتماد التداخل مع فنون أخرى باستعارة أدواتها الفنية المُناسبة لخدمة الرؤى الفكرية والجمالية التي ينشُدها كلّ نصّ قصصي؛ فكان التداخُل مع:

- خطاب اليوميات، بما يحملُه من خصائص، كالتسجيلية، والتداعي الحُرّ للأفكار والخواطر، والتشظي، والتقطيع.

- المسرح الطليعي، وآلياته التي تشتغل على المتلقّي بتخليصه من سطوة الإيهام ووهم الاندماج، والارتقاء به طرفًا فاعلاً ومُنتِجًا في العملية المسرحية.

- الأدب الرقمي، وطاقاته التفاعلية التي تجعل من النصّ القصصي، مُقتَرَحًا ومشروعًا مُتحرّكًا، أكثر منه مُنجَزًا مُنتهيًا.

- الفنون التشكيلية، وتقنية اللّوحة بكل ما تملكه من طاقات التكثيف والتركيز.

3- يوجد تقارُب وتباعُد بين تجربتي "أحمد طيباوي" و"محمّد جعفر" في الكتابة القصصية، فإذا شبّهناهُما بالصّوت، جاز لنا القول إنهما صوتٌ واحدٌ بعُرَبٍ مختلفة.

4- إنّ هذين المُنجزيْن يستدعيان قارئًا مُختلفًا، يبتعد عن النمطية ويتجاوز وظيفته الاستهلاكية إلى الوظيفة الإنتاجية، باعتماد قيَمٍ نقديةٍ مُنفتحة؛ ذلك أنّ مُقاربتها بالقيَم النقدية الاعتيادية كفيلٌ بوضعها في خانة الرِدّة القصصية.

الهوامش:

[1] _ ماهر شعبان عبد الباري، الكتابةُ الوظيفية والإبداعية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2014، ص23، 24.

[2] _ ميجان الرويلي، سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب- لبنان، ط4، 2005، ص260.

[3] _ رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط3، 1994، ص59.

[4]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، مرجع سابق، ص268.

[5]- ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص367.

[6]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت، م4

[7]- ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، مرجع سابق، ص367.

[8]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ط2، 1965، ج3، ص132.

[9]- أحمد طيباوي: وجهٌ على الحافة، ص33

[10]- المصدر نفسه، ص36

[11]- المصدر نفسه، ص 33

[12]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[13]- رأي اليوم، مجلة عربية مُستقّلة، 26لندن،جوان 2016.مُتاحة على الرابط، www.raialyoum.com

[14]- أحمد طيباوي: وجهٌ على الحافة، ص 15

[15]- المصدر نفسه، ص 20

[16]- المصدر نفسه، ص11

[17]- المصدر نفسه، ص 12

[18]- هي ساوما وآخرون:جماليات ماوراء القصّ، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010

[19]- أحمد طيباوي، المصدر السابق، ص 19

[20]- المصدر نفسه، ص 20

[21]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[22]- محمّد جعفر:ابتكار الألم، ص 45(الهامش)

[23]- المصدر نفسه، ص 46

[24]- هي ساوما وآخرون، جماليات ماوراء القصّ، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، دط، 2010، ص 47

[25]- مجلة رأي اليوم، الرابط السابق

[26]- المرجع نفسه

[27]- يُنظر مقال (حول نظرية النثر) لبوريس اخنباوم، ومقال (بناء القصة والرواية) لفيكتور شكلوفسكي، والفصل الثالث عموماً الموسوم (في نظرية القصة) من كتاب: نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المُتّحدين- مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1982

[28]- سعيد يقطين : من النصّ إلى النصّ المُترابط – مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2005، ص 9.

[29]- محمّد جعفر: ابتكار الألم، ص 55

[30]- حميد لحمداني: القصة القصيرة في العالم العربي – ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة أنفو- برانت، فاس، المغرب، 2015، ص 90

[31]- أحمد طيباوي:وجهٌ على الحافة، ص 74

[32]- المصدر نفسه، ص 76

[33]- المصدر نفسه، ص77

[34]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[35]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[36]- غي غوتبي: الصورة- المكوّنات والتأويل، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2012، ص 20

[37]- أحمد طيباوي: وجهٌ على الحافة، ص 78

[38]- هو نظامٌ يُعبّر عن وحدة جمالية وفكرية في العمل الأدبي؛ حيث يتضمّن مجموعة من الأشياء أو الأغراض، أو أفعال الشخصيات، أو أنساق الوصف...، يكونُ وجودُها مُنسجما ومتّسقًا مع ديناميكية المتن الحكائي،وإذا كان وجودها عبثرياً أو غير مُبرّرٍ، فقدَ النصُّ ثقة القارئ.يُنظر أنواع التحفيز(التأليفي، الواقعي، الجمالي) في كتاب: نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، ص ص 193، 204

[39]- أحمد طيباوي:وجهٌ على الحافة، ص 78

[40]- هو نوع من أنواع التحفيز، و" غايته تحريف انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية، ويتجلى هذا النسق، في أغلب الأحوال، في الروايات البوليسية (..) إلى أن تتكشّف الذريعة في النهاية، فيفهم القارئ أنّ كل تلك التفاصيل قد أُدرجت لهدف وحيد هو إيجاد حلٍّ غير متوقّع ". يُنظر مقال (نظرية الأغراض) لتوماشفسكي، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، ص 195، 196

[41]- أحمد طيباوي: وجهٌ على الحافة، ص 78

[42]- المصدر نفسه، ص 95

[43]- المصدر نفسه، ص96

[44]- البشير الوسلاتي: النصّ الأقصوصي وقضايا التأويل، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس- تونس، ط1، 2014، ص32

[45]- أحمد طيباوي: وجهٌ على الحافّة، ص 66

[46]- المصدر نفسه، ص 65

[47]- حميد لحمداني: مرجع سابق، ص 86

[48]- أحمد طيباوي: وجهٌ على الحافة، ص 108

[49]- يُنظر الحوار كاملا على الموقع الإلكتروني:Qaraeto.wordpress.com بتاريخ 22/ 2/ 2014

[50]- مقولة وردت في مقال (فنّ البورتريه) لمحمّد برّون، مجلة القافلة، يوليو/ أغسطس 2020، متاحة على الموقع:www.qafilah.com

قائمة المراجع:

1. وجهٌ على الحافة، أحمد طيباوي، منشورات الاختلاف وضفاف، الجزائر- بيروت، 2020.
2. البشير الوسلاتي، النصّ الأقصوصي وقضايا التأويل، دار صامد للنشر والتوزيع، ، صفاقس- تونس، 2014.
3. جاكوبسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتّحدين، بيروت- لبنان، ط1، 1982.
4. هي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القصّ، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،(دط)، 2010.
5. حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي – ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة أنفو- برانت، ط1، فاس، المغرب، ط1، 2015
6. ماهر شعبان، الكتابةُ الوظيفية والإبداعية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2014
7. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997
8. اِبتكار الألم، محمّد جعفر، منشورات الاختلاف وضفاف، الجزائر- بيروت، 2020
9. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب- لبنان، ط4، 2005
10. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت، م4
11. سعيد يقطين، من النصّ إلى النصّ المُترابط – مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2005
12. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ط2، ج3، 1965
13. رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر:عبد السلام بنعبد العالي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط3، 1994
14. غي غوتيي، الصورة- المكوّنات والتأويل، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2012.
15. محمّد بزّون: فنّ البورتريه، يوليو- أغسطس 2020، 2022/3/12 http://www.qafilah.com.
16. حوار الموقع مع الكاتب، 22/ 2/ 2014، 12/ 3/ 2022، http://www.Qaraeto.wordpress.com
17. حوار الموقع مع الكاتب،26 جوان2016، 2022/5/1، http://www.raialyoum.com