

«طريقة وجود ومكان إفصاح عن الوجود». «فهو مقيم في كلماته» (على حد تعبير أدونيس). فإن ما يعني البريكان من اللغة، هو ما تحمله عنه من دلالة المعنى. ولذلك فهي تبدأ عنده - كما قصيدته - بالغياب لتنتهي بحضور لا يمثل في حقيقته إلا غياباً آخر. وهو في هذا، كموقف وجودي، نقيض السياب، الذي يبدأ «حضوراً» أو «مما هو حضور»، فإذا ما انتهى إلى «الغياب» أعاد حضوره مجدداً بالحياة التي تبعث من موتها.

وإذا كانت سمات الحدائث عند البريكان تتشكل في هذا الانتقال بالقصيدة الجديدة - قصيدته - «من الفصاحة اللفظية إلى بلاغة

المعنى، من الاهتمام المفرط بهياكل الألفاظ ودلالات الاستعارة المضاعفة إلى العناية بعالم تعلق عليه الكلمات وتختبر صلواته اللغوية من غير أن تستحوذ على مكانه وزمانه»، فلأن الشاعر يأتي القصيدة بعذته التي هي: «عري القلب وراء العقل الشعري» متجنباً «ادعاءات الألفاظ التي تتفاوت مع الحقيقة» (٢١). وهذا ما يشكل - في حال المقارنة - لقاءً مع السياب في جانب، ومفارقة عنه في جانب آخر... (وهو ما يحتاج إلى بحث أطول ليس هنا مجاله).

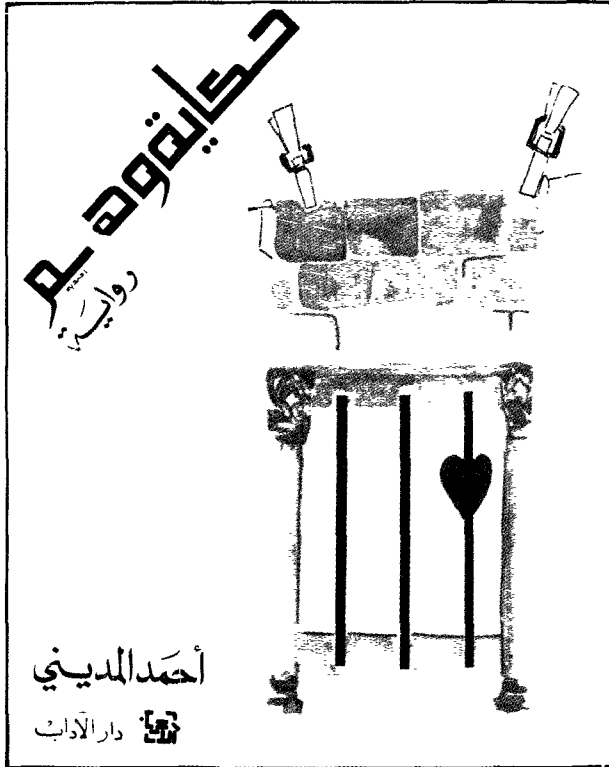
\*\*\*

قد يشعر قارئ البريكان بتلقائية قصيدته..

ولكنها ليست تلك «التلقائية العفوية» وإنما هي تلقائية المهارة الشعرية. فهناك أكثر من منحى للقول/ المعنى عنده.. وهناك تحولات تتم، داخل القصيدة، هي بعض من معطيات هذه المهارة التي يتسم بها عمله الشعري. حتى لأحسب أنه لو استمر في تنمية اتجاهه هذا (كما بدأه في الخمسينات) لأحدث به انعطافاً مهمة في الشعر العربي الجديد. ولعل هذه الإشارة، بذاتها، تحملنا على التنبية إلى «ثقافة الشاعر» التي لها أكثر من رافد أساسي. وقد حددت دراسة طهمازي ذلك ضمناً - وهي الدراسة التي تظل محتفظة لنفسها بشرف تقديم شاعر مهم كالبريكان.

## أوهام الحكاية وحكاية الأوهام (\*)

### عبد الرحيم العلام



في سياق تتبني لما تفرزه الساحة الإبداعية المغربية، قرأت رواية الكاتب أحمد المديني حكاية وهم قراءة أولى ثم طرحتها جاناً. لم تُنزل في تلك القراءة الأولى ما سوف تثيره في قراءاتي البعدية لها، فقد تمكنت في هذه «المرات» البعدية من تجاوز العتبة الأولى لنص؛ وهي تقريباً الشروط نفسها التي تفرضها علينا، مثلاً، قراءة نص المباشرة لعز الدين النازي، كي لا أقارن حكاية وهم برامة والتنين لإدوار الخراط.

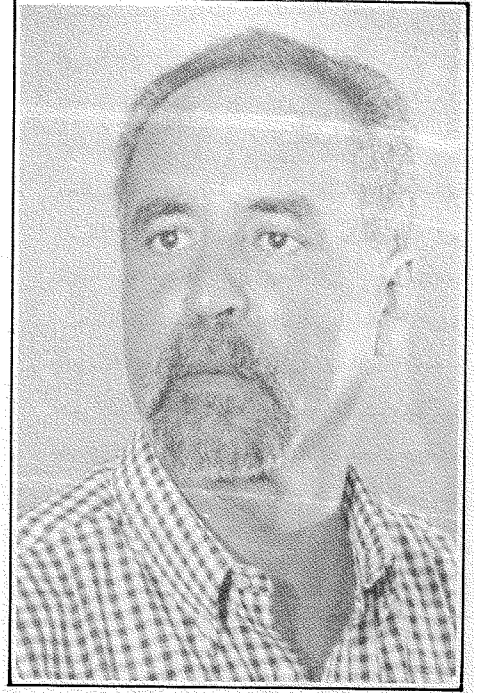
أمهد بهذه «الشكوى» لأشير من خلالها إلى كون حكاية وهم نصاً روئياً تخيلياً يفرض شروطاً متعددة لقراءته، على خلاف بعض نصوص المغربية الأخرى التي تمنح نفسها بـ«سهولة». وهو السبب، ربّما، الذي لم يجعل هذه الرواية تحظى حتى الآن بترحيب نقد والتحليل الأدبيين لها...

لا تدعي قراءتنا لهذه الرواية الإمام الشامل بها وبأسرارها، وإيحاءاتها، ولعبها، وخداعها

(\*) أحمد المديني، حكاية وهم (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢).

النصوص الإبداعية الملغزة، سردية كانت أو شعرية، هو كونها لا تضع في اعتبارها طبيعة المسافة الحاصلة بين «الجيل الجديد» من

السرد والحكاية، ولا سيما أن حكاية وهم تفتح على ما هو شعري ونفسي وتيمات رمزية. إلا أن ما لا تتبته إليه مثل هذه



القراء، وذاكرة المبدع التاريخية أساساً؛ وهو ما يطرح دائماً على مستوى التلقي «صعوبة» الفهم والتأويل، وصعوبة الإدراك المرجعي لرموز النص وذاكرته.

وإذا كان المتن الروائي الثماني بالمغرب قد حقق قفزات نوعية عن مستوى التراكم والتجريب وتنوع مغايرات الرواية، فإن المتن التسعيني، في بداياته هذه، يوشح بشكل واضح إلى استمرارية التجربة الروائية الثمانيية، بالحس والإيقاع ذاتهما، تقريباً، زهيرين بالفضاء الإبداعي العام؛ وهو الفضاء الذي يهمن عليه تصوّر الكاتب لقضية الكتابة الروائية، أكثر من تصوّر المجتمع لما ينبغي أن تكون عليه هذه الكتابة.

ومن بين أهم الخصائص العامة التي تطبع سيرورة الكتابة السردية المغربية في بعض نماذجها، نجد حضور مرجعية بنيتي التقاطع والامتداد، سواء في شكل الكتابة أو في طبيعة مكونات المحكي: (تذكر، هنا، ذلك التقاطع والامتداد النصي بين الخبز الحافسي وزمن الأخطاء، بين كان وأخوانها ودليل العنقوان، بين معنون الأمل وتجاعيد الأسد، بين سلخ الجلد ولعبة النسيان، بين أحلام بقرة وذيل القط، ثم بين الجنازة وحكاية وهم وغيرها من

النصوص...<sup>(١)</sup>). ويأتي هذا التقاطع والامتداد في إطار همّ جماعي للبحث عن النص الكلي المرتجى؛ وهو ما يتوحاه أحمد المديني نفسه، من خلال ما أوجزاً بنعته تجاوزاً بـ «ثلاثيته الروائية» المتضمنة خاصة لـ وردة للوقت المغربي والجنازة وحكاية وهم.

لذلك، فإن كل قراءة لرواية حكاية وهم لابد أن تأخذ في اعتبارها توازي هاتين البنيتين (أي التقاطع والامتداد) في تجربة أحمد المديني الروائية: [امتداد صور الفضاءات (فضاء الموت - فضاء المدينة - فضاء الحلم والوهم - فضاء السيرة)، امتداد صور الرموز - وغيرها كثيراً].

لقد سبق لنا نقد عربي أن أشار في قراءته لرواية وردة للوقت المغربي إلى أنه لو خيّرنا بين أن نتناول هذه الرواية من جانبها الشكلاني، أو من جانبها الآخر المضموني، لما تردّدتنا في اختيار الأول، راداً ذلك إلى طبيعة اللغة ودورها في هذا النص<sup>(٢)</sup>. فإذا كانت قضية الشكل الروائي قد فرضت نفسها على مستوى القراءات السابقة لرواية وردة للوقت المغربي، أو لغيرها من روايات الكاتب، فإن هذه الرواية الجديدة لا تلغي، بدورها، هذه القاعدة، بل تدعو إليها وتفضح تفضلاتها، بناء على لعبة مكنتها، هي لعبة الكتابة عموماً، ومن خلالها لعبة السرد خاصة، وإن كانت هذه اللعبة لا تنفرد بدلالات النص الظاهرة والمتخفية.

في هذا السياق نفسه تشير ناقدة عربية إلى أن «ما يحدّد هوية الرواية هو روايتها، أي تمييزها كشكل روائي فني. ولئن كان هذا التمييز لا يتحدّد بالنظر إلى مجموع التقنيات التي يتوسلها الخطاب الروائي، فإنه لا يتحدّد كذلك بالنظر

(١) انظر بعض أشكال هذا التقاطع والامتداد في الكتاب السردية المغربية خاصة، ضمن قراءتها: «ذيل القط، وامتداد الكتابة السردية عند محمد الهادي» في: العلم الثقافي، العدد ٨٠٦، السبت ١٢ يناير ١٩٩١، ص ٣ و ٦؛ و«فضاء الكتابة واستعادة الأسئلة الكلاسيكية من خلال تجاعيد عد اللطيف العلمي» في العلم الثقافي، السبت ٢٥ أبريل ١٩٩٢، العدد ٧٧١، ص ٣

(٢) سمير أبو حمدان، النص المرصود، دراسات في الرواية، المؤسسة الحامية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٢٨

إلى الحكاية وحدها»<sup>(٣)</sup>. . . ووجهة نظر يمني العيد هاته تنسحب كلياً على «ثلاثية» أحمد المديني، ومن بينها حكاية وهم باعتبارها نصاً يجدد أو بالأحرى يستمر في طرح إشكالية الكتابة في علاقتها بذاتها أولاً ثم في علاقتها بالواقع الذي تمثله والمجتمع الذي يتلقاها ثانياً.

فحكاية وهم تخضع لتوزيع فضائي - نصي مُكثّر فيه بدقّة وخداع، سواء تعلق الأمر بطريقة توزيع النصوص الثلاثة الداخلية التي تتوزع هيكل الرواية العام: (سفر الرؤيا - خرافات في الرؤيا - وحكاية وهم إضافية)، أو بالتقنية التي تمّ التوسل بها لتفتت «رؤى» هذا النص «وخرافاته وحكاياه»، إذ يتم اعتماد تقنية الانسياب الحكائي والسردية ضمن إطار تكتفه «لانطقية» السرد تارة (غياب التقيط والفواصل في بعض الأحيان) . . . وقد جاءت هذه «اللانطقية» نتيجة للجوء إلى أسلوب التداوي والحلم المفضي إلى تغريب الأحداث - واعتماد «المشهد الواقعي المؤلف» تارة أخرى، حيث يتراجع اللانطقي أمام إرغامات الواقع، باعتباره الوجه الثاني للعملة نفسها.

يُسخر النص أيضاً تقنية الحصر الحكائي والسردية، نظراً لما يفرضه الانتقال من «فضاء حكاية» إلى آخر، نتيجة لما يعترى الواقع من تحوّل مستمرّ وافتتاح على فضاء مفتوح بدوره على المواجهة بين الوهمي والحلمي والغريب والسّاخر. . .

غير أن نصّ حكاية وهم ينخرط ضمن سلسلة النصوص الروائية المُلمّزة، تلك التي لا تمنح نفسها بسهولة، ولاسيما أن عالم هذه الرواية يبقى عالماً مغلقاً بالتيه والفقدان، وبكل ما يمكن أن يندرج تحت هذه الخاصية من تسميات موازية كالاختفاء والاستيهام والضيق، سواء لحقت هذه الحوافز إدراك القارئ نفسه في علاقته بما يقرأه أو بما يُحكى له في هذا النصّ من طرف رُواته (تضليل الفهم والتأويل أو البحث عن إدراك المعنى الخفي والزبني)؛ أو لحقت إدراك مصير الشخوص وفقدانهم

(٣) يمني العيد، «الهوية بين الحكاية والرواية»، في: مجلة الآداب، العدد الأول، كانون الثاني يناير ١٩٩٣، ص ١٢.

الأطولوجي (من خلال حضور فضاء الموت من جديد كامتداد للفضاء نفسه في الجنائز)؛ أو لحقت ضياع الرواة وسط فضاءات الحكيم وانفلات مجموعة من خيوط الحكيم من قبضتهم بناءً على تقليص المؤلف الضمني من وظائفهم؛ أو لحقت تمويه الواقعي عبر تكسيه الفجائي وتلغيمه بملامح الغرابة أحياناً «والتغطية» السورباليّة أحياناً أخرى؛ أو لحقت فقدان الهوية، وهو الموضوع الأساسي في النص: افتقاد الشخص لهويته ولللمامح العامة من حالتهم المدنيّة، وسط فضاءات غير محدّدة المعالم أيضاً، نظراً لشبختها، وإن كان الرواة يراهنون في أكثر من مرة على أهميّة تحديد هوية الشخصية ودورها غير أنّ اختلافهم القبلي فيما بينهم حول شخصية الحكاية - كالاختلاف حول الاسم والاختلاف حول مكان الميلاد والاختلاف حول تاريخه والاختلاف حول سنة الوفاة - جعلت فضاء الفقدان هذا يتقدّم كفضاء لاحتواء انشطار الدوات وانساختها وتحول صورها المبهمة وغير المكتملة نتيجة لغياب الحقيقة وتقدّم الوهم، وكذا نتيجة للاختلاف المستمرّ بين المؤلف الضمني ورواته، منذ واردة مروراً بالجنائز ووصولاً إلى حكاية وهم.

في إطار هذا الفضاء الفقداني، إذن، نقرأ في النص: «إنّ الاختفاء عموماً يكاد يكون ظاهرة طبيعيّة في حياتنا ونادراً ما نجد من يعتبره شذوذاً أو أمراً خارقاً للعادة، إلى حدّ أننا نعلن ببداة مطلقاً أنّ الأصل في الأشياء اختفاء وأنّ من لم يختفِ اليوم سيأتي عليه الدّور غداً» (ص ١٤). صورة الاختفاء هذه (اختفاء أحد رموز الوطن) تبرز كنتيجة للإرغامات الخفية المفروضة على الأشخاص/الشخصيّة، وهو ما يجعل الانشطار يطولها ويوزّع كينونتها ووعيها بين البقطة والحلم وبين الظهور والاختفاء. وهي صورة موازية أيضاً لانشطار الواقع نفسه، نتيجة للمحيطات والقلق الذي يعيشه هذا «الوطن الإشكالي» في فترات تاريخيّة بؤريّة؛ وهو ما سيدفع بتلك الإرغامات الذاتيّة المفروضة على شخص النصّ القليلة والشبحيّة إلى تقويض أحلامها والقبض عليها وسدّ طريقها إلى ذاكرتها، وكذا تقويض العادي في حيواتها الذهنية والاجتماعية.

وإذا كان الواقع في هذه الرواية يتأسس على

حدّ تعبير مؤلّفها على مستوى الوهم، بحيث يغدو واقعاً أغرب من الغريب، فهذا يعني أنّ هذه الرواية ترفض، كما يقول الصوّت السردّي، «تلك الوقائع والشخصيات العارية من كلّ لبس، والتي فيها مجلبة للنفع ومن ورائها عبرة لمن يعتبر» (ص ١٢٥). وهو الأمر نفسه الذي سبق لرواية وردة أن رفضته أيضاً على لسان أحد رواياتها، حيث الرّفص هو لنوع معيّن من الرواية والشكّ في جدواها وجدوى واقعيّتها: «أنّ نحكي قصّة ما، معناه، أن نعطي ميلاداً لشيء ما، وليس معناه أن نقل وقائع»<sup>(٤)</sup>. وما ترصده رواية حكاية وهم على مستوى الواقع المتفكّك فيها تواجهه، في الآن ذاته، من موقع إدانة للأوضاع التي يوجد عليها «الوطن الإشكالي» بعد سلسلة التحولات اللازميّة، أو ما يسمّيه د. محمّد براءة «بالمختلّ اللازمي»، حيث تنعدم الحدود بين الماضي والحاضر، وهي تلغي بذلك ديمومة الزمن وتواليه، كما هو الحال في رواية وردة. وهي إدانة تتمّ من موقع اللاتيقن (L'incertitude) نتيجة للشروخات التي تطلّل قدرات الرواة المعرفيّة وذاكرتهم الفردية (حيث يشكّون باستمرار من فقدان الذاكرة)، ما دامت الذاكرة التاريخيّة تتقدّم في النصّ خاصّة بشتّى أشكال التردّي والنسيان وكبّت الحريّات، ومن بينها حرية الكتابة والسرد، بناءً على قتامة أساليب التفكير السلطوية التي تهجع في القعر بالقرب منّا ومن أحلام الشخص، من ناحية، وبناءً على شرقة المؤسسة السياسيّة والثقافيّة السائدة من ناحية ثانية (يسخر النصّ من نوع خاصّ من السياسيين)، ناهيك عن الهجوم الذي لانتني تشنه المدنيّة الحديثة، نتيجة للتطور السريع لها (مدينة الدّار البيضاء كفضاء ثابت في نصوص الكاتب). وهي الأوضاع التي جعلت الروائي يتوسّل بالسخرية والغرابة والإيهام المباشر بواقعيّة الأحداث في صيغتها الوهميّة وحضور الاستيهام في هذا النصّ لا من أجل تصحيح الواقع الذي لا يقمّ ارتياحاً (على حدّ تعبير ميشال بيكار M. Picard)<sup>(٥)</sup>، ولكن من

(٤) Margaret Macdonald, «le langage de la fiction», in: Poétique 78, Avril, ed Seuil, 1989, p 228.

(٥) Michel Picard, La Lecture comme Jeu, col critique, éd minuit, 1986, p 99

أجل السخرية من هذا الواقع ودحض طروحاته المزيّفة يتوسّل الروائي بالسخرية كأداة لانجلاء الأوهام، أوهام الكتابة وأوهام الوطن، فيقتحم السّيحّ اللّغوي كأداة لتعرية تلك الأشكال من اللّعب في النصّ وفضح ملبساتها. ومن بين أهمّ الأشكال النصيّة التي تسخر منها الكتابة في حكاية وهم الكتابة الروائيّة ذاتها، بموازاة الكتابة التقدّية؛ فالكتابة عموماً في هذه الرواية تحاور هذين الشّكلين من الكتابة: تضييها تارة وتستهجنها تارة أخرى، ولاسيما في النصّين الثاني والثالث من الرواية.

إنّ روائيّة هذا النصّ، إذن، تلتبس بالمرجعية النظريّة المتضمنة في النصّ، كما في النصّين السابقين للمؤلف. وبقدر ما تكشف حكاية وهم عن قانون انسرادها، فإنّها تضمّر «حكايتها» أيضاً، نتيجة لغياب «الحكاية» بالمفهوم التقليدي للكلمة، على خلاف ما تحاول عناوين الرواية الإيهام به. وهو الأمر الذي جعل فضاء الرواية العام تتخلله الثقوب والفراغات التي تدفع القارئ إلى القيام بعملية الملء، أمام تباين الأحداث ومدى صدقها أو الشكّ في صحتها، وكذا أمام التشظي الذي يطول سيرورة الحكاية (حكاية الجثة مثلاً). ناهيك عن ولوج القارئ مجال البحث والترتيب المفروض عليه أمام تعددية المشاهد وغرابتها الوهميّة، وتداخل الشعري بالسردّي وتهجين اللّغة، حيث يتم تحريرها من ثبوتيتها وقديسيّتها، نتيجة لإخضاعها، هي أيضاً، للعب والهتك والفضوى المضحكة. نقرأ التّمودج التالي عن اللّعب بالكلمات:

ولكنّ الأمور لم تجر على هذا النحو لا بل استمرّ هو في مهمته فيسمع كلام آخر غير البيضاء الورقة هنا كانت لا بدّ منها ففيها الشريط نعم تذكرت الأبيض في الشريط الصمت الكلام الصامت وما إن سمع المحتمشون كلمة الشريط حتّى راحوا يتبادلون بينهم كلمات مبهمه طرش شرط طرش ما هذا الرّش أو الطّشر الرّشط يعرف إذن الشريط هو الآخر من أخبرك به تصايحوا وقد همّوا به نحن نبحث عنه منذ أعوام... أنا من أنتم الورقة هو هنا كانت متأكّد أنا قبل فوات الكاتب الأوان بلاء هذه التّهيأة المهمّ الشريط أين هو لو كنت أنا

الورقة أعرف الإدارة هناك الكبرى  
تسلمتها هذا بلاء عظيم (ص ١٣٢).

إن أحمد المديني، في نهاية الأمر، وكما قال  
محمد براءة في سياق حديثه عن روائي آخر:  
«أراد أن يشركنا معه في هموم الكتابة والصنعة  
وفي اكتشاف أشياء ودلالات مازال مبهمة»<sup>(٦)</sup>.

إنها هموم «مغامرة الكتابة» التي يراهن عليها  
المديني أكثر من «كتابة المغامرة» وتدويت  
مرجعياته وسيرته، أو بالأحرى الحكوي عن  
جوانب من فضائه السير - ذاتي الخاص منه  
والعام. هو جانب من الإيهام الملازم لنصوصه  
الثلاثة الأخيرة، حيث يستمر حضور التأشير  
الإسمي للمؤلف الفعلي وكذا شذرات إحالية من  
فضائه السير - ذاتي، وسط فضاءات من التجريد  
كقناع لرغبات مكبوتة. وهو ما تستحضره رواية  
حكاية وهم من خلال إعادة طرح قضية تكون  
الكتابة في الجنازة في علاقتها بمؤلفها  
وبمقلّيها.

فضاء الرواية إذن هو فضاء للامركزية  
الحكايات والمكونات والمحافل النصية المجردة  
والضمنية والمفترضة. وما تجلّي هذه المكونات  
والمحافل على سطح النص إلا خدعة روائية  
وتدعيم للوهم المرجعي النظري أيضاً، كتعلّة  
من المؤلف للمرور إلى حقيقة العالم المروي  
(Le monde cité).

وما حضور مرجعية المؤلف الفعلي في أحد  
جوانبها في هذا النص إلا خدعة من المؤلف  
أيضاً، لأجل المرور إلى طرح بعض الأسئلة  
الإشكالية في النص، من قبيل السؤال التالي:

من يحلم في هذه الرواية؟ أهو الراوي الذي  
تعتبره البوطيقا كائناً من ورق؟ أم هي الشخص  
المتخيلة والخاصة لشتى أنواع التحول  
الفيزيولوجي والذهني والشعوري؟ أم من؟

فبالرغم من تواري المؤلف وذويانه في عمله  
الأدبي، فإنه يطفو مع ذلك فوق سطح النص من  
خلال تدخلاته المتكررة لبسط آرائه ووجهات  
نظره، وأيضاً من خلال أحلامه. فإذا كان  
باشلار يرى أن «الرّيشة هي التي تحلم، وأنّ  
الصّفحة البيضاء هي التي تمنحنا الحقّ في أن  
نحلم»<sup>(٧)</sup> فإن ميشال چريمو يرى أنّ المؤلف هو  
الذي «يحلم ويكتب كتابه»<sup>(٨)</sup>، لأنّ شخصه  
(أي المؤلف) تبقى مجرد علامات وتجريدات  
مشخصّة وهو الأمر الذي جعل هذا النصّ يقلص  
من سلطة التعبير الجماعي ويраهن على تجريدية  
شخصه، تلك التي لا تظهر فقط على مستوى  
غياب هويتها وأسمائها المحددة لها («إنهم أناس  
يخرجون فجأةً ويغيبون، كما هم في الحياة  
تماماً» كما ورد في وردة للوقت المغربي نتيجة  
طبيعة علاقتها الملتصقة بالواقع)، بل إن ذوات  
التلفظ في النصّ تتحوّل بدورها إلى مجرد  
أصوات سرديّة. وهو ما وظفته النصوص الثلاثة  
الأخيرة للمديني، من خلال منحها الصوت لكلّ  
من «النمل» في وردة والمدينة في الجنازة  
و«السّمكة والورقة» في حكاية وهم. هو إذن  
نأبي متعمّد من الرّوائي بقصد تكسير سلطة  
التشخيص الرّوائي التقليدي الذي يهتم برسم  
معالم الشخص ومدها بالحياة واللحم والدم؛  
وهو التّكسير الذي جعل بناء الرواية العام يتدرج  
بغيب الجوانب المظهرية للشخص؛ وهو ما لا  
يمكن رده إلى الرقابة والمنع الحاضرة صورتها  
في النصّ، بقدر ما يمكن رده إلى طبيعة العلاقة  
التي يقيمها المؤلف مع اللغة أساساً، حيث  
يجعلها تفتح على الرّمزي أمام تراجع الحكاية  
وانغلاقها على نفسها، وإن كانت منفتحة على  
تعددية قراءاتها.

إن حكاية وهم، في الأخير، تتوخى - شأن  
وردة والجنازة - خلق صور وأوضاع جديدة  
للراوي، وذلك على اعتبار حضوره المتميز في  
هذه النصوص، نتيجة الإشكالات والمجبطات  
التي يواجها، سواء كذات أو كصوت سرديّ

إشكالي يواجه صعوبات الحكوي واختزال الأزمنة  
وتشكّل المحكي وحيرة قارئه، نظراً لكثرة  
الاحتمالات وانعدام البدايات والنهايات. كما  
تتوخى هذه الرواية خلق أوضاع جديدة لتنافر  
سديمية الواقع والوهم والحلم؛ فحكاية وهم  
وإن كانت عملاً روائياً، لا يمكن وصفه «كلياً»  
بـ «الحلمي»، بالشكل الذي وُصفت به أعمال  
دوستوفسكي مثلاً في سياق آخر. فإنه يبقى مع  
ذلك حلمياً، ينشغل بهموم الإنسان وأسئلته  
الوجودية، ينشغل بقضايا الموت والحلم  
واستشراف كتابة تجريبية تتعمّد خلخلة قداسة  
التعابير الجاهزة وخلق فضاء جديد للقراءة. فإذا  
كان البحث عن «الجثة» قد أنهك الباحثين، دون  
أن يدركوا حتّى هويّة صاحب الجثة نفسه، فإن  
جثة الماضي تدرك جثة الحاضر ويدرك الحلم  
اليقظة وتدرك الرّؤيا الواقع ويدرك القارئ هويّة  
الرّمز ويدرك حرف «الميم» تاريخنا المعاصر،  
كما تدرك حكاية وهم «الجنازة».

إن أحمد المديني من خلال نصوصه الرّوائية  
الثلاثة المشار إليها خاصّة، قد كتب «ثلاثية» عن  
محاورة الذات للكتابة ومحاورة الكتابة لذاتها.  
فالمديني يكتب النصّ اللاحق في ضوء امتداده  
للنصّ السابق، يخلق نصّه عبر وسائط الواقعي  
والحلمي والوهمي، ويضفي للقارئ مسالك  
إعادة إنتاجه في الواقع. أقول «يضيء» بدل أيّ  
كلمة أخرى، نظراً لكون الكتابة الرّوائية عند  
المديني تعري بعض ملامحها الضمنية فقط.  
وهو ما يجعل للقارئ - إلى جانب المروي لهم  
عبر مختلف تجلياتهم النصية - حضوراً متميزاً  
داخل نصوصه. أمّا الكاتب، في نهاية الأمر،  
فإنّه لا يكتب إلّا نصّاً واحداً، في حين يقرأ  
القارئ نصوصاً متعدّدة.

Gaston Bachelard, *La Poétique de la* (٧)

Reverie, ed pup, 8<sup>e</sup> ed, 1984, p 16

Michel Grimad, «La Rhétorique du Rêve» (٨)

.in Poétique 33, fev. 1978. p 91

(٦) محمد براءة، رحلة غاندي الصّغير: «كأنّ الحرب لم  
تنته، كأنها بدأت»، في: الملحن الثقافي لجريدة الاتحاد  
الاشتراكي، ع ٢٩٠، الأحد ١٣ غشت ١٩٨٩، ص ٣.