«طريقة وجود ومكان إفصاح عن الوجود». «فهو مقيم في كلماته» (على حدّ تعبير أدونيس). فإن ما يعني البريكان من اللّغة، هو ما تحمله عنه من دلالة المعنى. ولذلك فهي تبدأ عنده ـ كما قصيدته ـ بالغياب لتنتهي بحضور لا يمثل في حقيقته إلاّ غياباً آخر. وهو في هذا، كموقف وجودي، نقيض السيّاب، الّذي يبدأ «حضوراً» أو «ممّا هو حضور»، فإذا ما انتهى إلى «الغياب» أعاد حضوره مجدّداً بالحياة الّتي تنبعث من موتها.

وإذا كانت سمات الحداثة عند البريكان تتشكّل في هذا الانتقال بالقصيدة الجديدة ـ قصيدته ـ «من الفصاحة اللّفظيّة إلى بلاغة المعنى، من الاهتمام المفرط بهياكل الألفاظ ودلالات الاستعارة المضاعفة إلى العناية بعالم تعلّق عليه الكلمات وتختبر صلاته اللّغويّة من غير أن تستحوذ على مكانه وزمانه»، فلأنّ الشّاعر يأتي القصيدة بعدّته الّتي هي: «عري القلب وراء العقل الشّعري» متجنباً «ادّعاءات الألفاظ الّتي تتفاوت مع الحقيقة» (٢١). وهذا ما يشكّل ـ في حال المقارنة ـ لقاءً مع السيّاب في جانب، ومفارقة عنه في جانب آخر. (وهو ما يحتاج إلى بحث أطول ليس هنا مجاله).

* * *

قد يشعر قارئ البريكان بتلقائيّة قصيدته. ولكنّها ليست تلك «التّلقائيّة العفويّة» وإنّما هي تلقائية المهارة الشّعريّة. فهناك أكثر من منحى للقول/ المعنى عنده. وهناك تحوّلات تتمّ، داخل القصيدة، هي بعض من معطيات هذه المهارة الّتي يتّسم بها عمله الشّعري. حتّى لأحسب أنّه لو استمرّ في تنمية اتّجاهه هذا (كما بدأه في الخمسينات) لأحدث به انعطافةً مهمةً في الشّعر العربي الجديد. ولعلّ هذه الإشارة، بذاتها، تحملنا على التّنبيه إلى «ثقافة الشّاعر» التي لها أكثر من رافد أساسي. وقد حدّدت دراسة طهمازي ذلك ضمناً ـ وهي الدّراسة التي تظلّ محتفظة لنفسها بشرف تقديم شاعر مهمّ كالبريكان.

أوهام الحكايةَ وحكاية الأوهام(*)

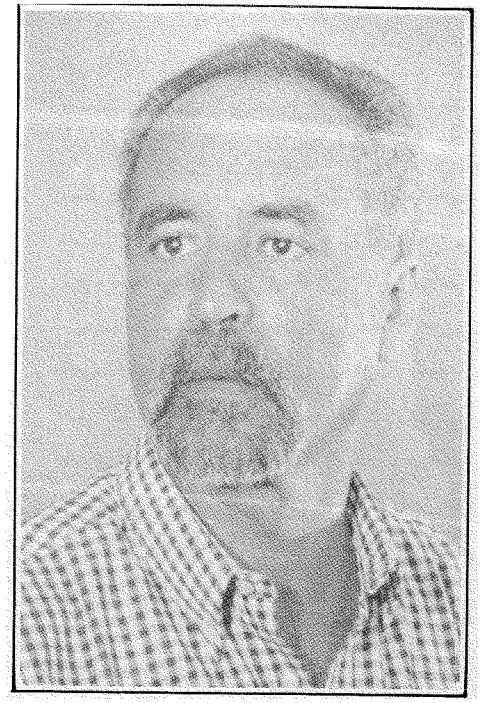
عبد الرحيم العلام

في سياق تتبُّعي لِما تفرزه السّاحةُ الإبداعيّة المغربيّة، قرأت روايةَ الكاتب أحمد المديني **حكاية وهم** قراءةً أولى ثُمَّ طرحتها جانباً. لم تُثِرْ فيَّ تلك القراءةُ الأُولى ما سوف تثيره فيَّ قراءاتي البَعْديَّة لها، فقد تمكّنت في هذه «المرّات» البَعْديَّة من تجاوز العتبة الأولى للنّصّ؛ وهي تقريباً الشّروط نفسها الّتي تفرضها علينا، مثلاً، قراءةُ نصّ **المباءة** لعزّ الدّين التّازي، كيْ لا أقارن **حكاية وهم** بـ **رامة والتّنين** لإدوار الخرّاط.

أُمهّد بهذه «الشّكوى» لأشير من خلالها إلى كون **حكاية وهم** نصّاً روائيّاً تخييليّاً يفرض شروطاً متعدّدة لقراءته، على خلاف بعض النّصوص المغربيّة الأخرى الّتي تمنح نفسها بـ«سهولة». وهو السّبب، ربّما، الّذي لم يجعل هذه الرّواية تحظى حتّى الآن بترحيب نقد والتّحليل الأدبيّين لها...

لا تدّعي قراءتنا لهذه الرّواية الإلمام الشّامل بها وبأسرارها، وإيحاءاتها، ولُعَبها، وخداعها السّردي والحكائي، ولاسيّما أنّ **حكاية وهم** تنفتح على ما هو شعري ونفسي وتيماتي ورمزي. إلاّ أنّ ما لا تنتبه إليه مثلُ هذه النّصوص الإبداعيّة الملغزة، سرّديّة كانت أو شعريّة، هو كونها لا تضع في اعتبارها طبيعةَ المسافة الحاصلة بين «الجيل الجديد» من

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



القرّاء، وذاكرة المبدع التّاريخيّة أساساً؛ وهو ما يطرح دائماً على مستوى التّلقّي «صعوبةَ» الفهم والتّأويل، وصعوبةَ الإدراك المرجعي لرموز النّصّ وذاكرته.

وإذا كان المتن الرّوائي الثّمانيني بالمغرب قد حقّق قفزاتٍ نوعيّةً على مستوى التّراكم والتّجريب وتنويع مغايرات الرّواية، فإنّ المتن التّسعيني، في بداياته هذه، يؤشّر بشكل واضح إلى استمراريّة التّجربة الرّوائيّة الثّمانينيّة، بالحسّ والإيقاع ذاتهما، تقريباً، الرّهينين بالفضاء الإبداعي العام؛ وهو الفضاء الّذي يهيمن عليه تصوُّرُ الكاتب لقضيّةِ الكتابة الرّوائيّة، أكثر من تصوّر المجتمع لما ينبغي أن تكون عليه هذه الكتابةُ.

ومن بين أهمّ الخصائص العامّة الّتي تطبع سيرورة الكتابة السرديّة المغربيّة في بعض نماذجها، نجد حضور مرجعيّة بِنْيَتَي التّقاطع والامتداد، سواء في شكل الكتابة أو في طبيعة مكوّنات المحكي: (نتذكّر، هنا، ذلك التّقاطع والامتداد النّصّي بين **الخبز الحافي** و**زمن الأخطاء**، بين **كان وأخواتها** و**دليل العنفوان**، بين **مجنون الأمل** و**تجاعيد الأسد**، بين **سلخ الجلد** و**لعبة النّسيان**، بين **أحلام بقرة** و**ذيل القطّ**، ثمّ بين **الجنازة** و**حكاية وهم** وغيرها من النّصوص ..)[1]. ويأتي هذا التّقاطع والامتداد في إطارِ هَمٍّ جماعيّ للبحث عن النّصّ الكليّ المُرْتَجَى؛ وهو ما يتوخّاه أحمد المديني نفسه، من خلال ما أنجزَهُ بنعته تجاوزاً بـ «ثلاثيّته» الرّوائيّة» المتضمنة خاصّة لـ **وردة للوقت المغربي** و**الجنازة** و**حكاية وهم**.

لذلك، فإنّ كُلّ قراءة لرواية **حكاية وهم** لابدّ أن تأخذ في اعتبارها توازي هاتين البنيتين (أي التّقاطع والامتداد) في تجربة أحمد المديني الرّوائيّة: [امتداد صور الفصاءات (فضاء الموت ـ فضاء المدينة ـ فضاء الحلم والوهم ـ فضاء السّيرة)، امتداد صور الرّمور ـ وغيرها كثير].

لقد سبق لناقد عربي أن أشار في قراءته لرواية **وردة للوقت المغربي** إلى أنّه لو خُيِّرْنا بين أن نتناوَل هذه الرّواية من جانبها الشّكلاني، أو من جانبها الآخر المضموني، لما تردّدنا في اختيار الأوّل، رادّاً ذلك إلى طبيعة اللّغة ودورها في هذا النّصّ[2]. فإذا كانت قضيّة الشّكل الرّوائي قد فرضت نفسها على مستوى القراءات السّابقة لرواية **وردة للوقت المغربي**، أو لغيرها من روايات الكاتب، فإن هذه الرّواية الجديدة لا تلغي، بدورها، هذه القاعدةَ، بل تدعو إليها وتفضح تَمَفْصُلاتِها، بناء على لعبة مكتنهة، هي لعبة الكتابة عموماً، ومن خلالها لعبةُ السّرد خاصّة، وإن كانت هذه اللّعبة لا تنفرد بدلالات النّصّ الظّاهرة والمتخفيّة.

في هذا السّياق نفسه تشير ناقدةٌ عربيّة إلى أن «ما يحدّد هويّة الرّواية هو **روائيّتها**، أي تميزها كشكل روائي فنّي. ولئن كان هذا التّميز لا يتحدّد بالنّظر إلى مجموع التّقنيات الّتي يتوسّلها الخطابُ الرّوائي، فإنّه لا يتحدّد كذلك بالنّظر إلى الحكاية وحدها»[3]. . ووجهة نظر يمنى العيد هاته تنسحب كلّياً على «ثلاثيّة» أحمد المديني، ومن بينها **حكاية وهم** باعتبارها نصّاً يجدّد أو بالأحرى يستمرّ في طرح إشكاليّة الكتابة في علاقتها بذاتها أوّلاً ثمّ في علاقتها بالواقع الّذي تمثّله والمجتمع الّذي يتلقّاها ثانياً.

فـ **حكاية وهم** تخضع لتوزيع فضائي ـ نصّي مُفَكَّرٍ فيه بدقّةٍ وخداع، سواء تعلّق الأمر بطريقة توزيع النّصوص الثّلاثة الدّاخليّة الّتي تتوزع هيكلَ الرّواية العام: (سفر الرّؤيا ـ خرافات في الرّؤيا ـ و«حكاية وهم إضافية»)، أو بالتقنية الّتي تمّ التوسّل بها لتفتيت «رؤى» هذا النّصّ «وخرافاته وحكاياه»، إذ يتمّ اعتمادُ تقنيّة الانسياب الحكائي والسّردي ضمن إطار تكتنفه «لامنطقيّة» السّرد تارة (غياب التّنقيط والفواصل في بعض الأحيان). ـ وقد جاءت هذه «اللاّمنطقيّة» نتيجةً للّجوء إلى أسلوب التّداعي والحلم المفضي إلى تغريب الأحداث ـ واعتماد «المشهد الواقعي المألوف» تارة أخرى، حيث يتراجع اللاّمنطقي أمام إرغامات الواقع، باعتباره الوجه الثّاني للعملة نفسها.

يُسخِّر النّصُّ أيضاً تقنيَّةَ الحَضْر الحكائي والسّردي، نظراً لما يفرضه الانتقالُ من «فضاء حكائي» إلى آخر، نتيجةً لما يعتري الواقعَ من تحوّل مستمرّ وانفتاح على فضاء مفتوح بدوره على المواجهة بين الوهمي والحلمي والغريب والسّاخر. . .

غير أن نصّ **حكاية وهم** ينخرط ضمن سلسلة النّصوص الرّوائيّة المُلْغزَة، تلك الّتي لا تمنح نفسها بسهولة، ولاسيّما أنّ عالم هذه الرّواية يبقى عالماً مغلقاً بالتّيه والفقدان، وبكلّ ما يمكن أن يندرج تحت هذه الخاصّية من تسمياتٍ موازية كالاختفاء والاستيهام والضّياع، سواء لحقت هذه الحوافزُ إدراكَ القارئ نفسه في علاقته بما يقرأه أو بما يُحكى له في هذا النّصّ من طرف رُواتِه (تضليل الفهم والتّأويل أو البحث عن إدراك المعنى الخفي والرّئبقي)؛ أو لحقت إدراكَ مصير الشّخوص وفقدانهم

(١) انظر بعض أشكال هذا التّقاطع والامتداد في الكتابة السّرديّة المغربيّة خاصّة، ضمن قراءتينا: «**ذيل القطّ**، وامتداد الكتابة السّرديّة عند محمّد الهرادي» في: **العلم الثّقافي**، العدد ٨٠٦ السّبت ١٢ يناير ١٩٩١ ص ٣ و ٦؛ و«**فضاء الكتابة واستعادة الأسئلة الكلاسية من خلال تجاعيد عبد اللّطيف اللعبي**» في **العلم الثّقافي**، السّت ٢٥ إبريل ١٩٩٢، العدد ٧٧١، ص ٣

(٢) سمير آبو حمدان، **النصّ المرصود**، دراسات في الرّواية، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٢٨

(٣) يمنى العيد، «الهويّة بين الحكاية والرّواية»، في: مجلّة **الآداب**، العدد الأوّل، كانون الثّاني يناير ١٩٩٣، ص ١٢.

الأُنطلوجي (من خلال حضور فضاء الموت من جديد كامتداد للفضاء نفسه في **الجنازة**)؛ أو لحقت ضياع الرّواة وسط فضاءات الحكي وانفلات مجموعة من خيوط الحكي من قبضتهم بناءً على تقليص المؤلّف الضّمني من وظائفهم؛ أو لحقت تمويه الواقعي عبر تكسيره الفجائي وتلغيمه بملامح الغرابة أحياناً «والتّغطية» السّوريالية أحياناً أخرى؛ أو لحقت فقدانَ الهويّة، وهو الموضوع الأساسي في النّصّ: افتقاد الشّخوص لهويتهم وللملامح العامّة من حالتهم المدنيّة، وسط فضاءات غير محدّدة المعالم أيضاً، نظراً لشبحيّتها، وإنْ كان الرّواة يراهنون في أكثر من مرّة على أهمّية تحديد هوية الشّخصية ودورها غير أنّ اختلافَهم القبلي فيما بينهم حول شخصيّة الحكاية ـ كالاختلاف حول الاسم والاختلاف حول مكان الميلاد والاختلاف حول تاريخه والاختلاف حول سنة الوفاة ـ جعلت فضاء الفقدان هذا يتقدّم كفضاء لاحتواء انشطار الذّوات وانمساخها وتحوّل صورها المبهمة وغير المكتملة نتيجةً لغياب الحقيقة وتقدّم الوهم، وكذا نتيجة للخلاف المستمرّ بين المؤلّف الضّمني ورواته، منذ **وردة** مروراً بـ **الجنازة** ووصولاً إلى **حكاية وهم**.

في إطار هذا الفضاء الفقداني، إذن، نقرأ في النّصّ: «إنّ الاختفاء عموماً يكاد يكون ظاهرة طبيعيّة في حياتنا ونادراً ما نجد من يعتبره شذوذاً أو أمراً خارقاً للعادة، إلى حدّ أنّنا نعلن ببداهة مطلقة أنّ الأصل في الأشياء اختفاء وأنَّ مَنْ لم يختفِ اليوم سيأتي عليه الدّور غداً» (ص ١٤). صورة الاختفاء هذه (اختفاء أحد رموز الوطن) تبرز كنتيجة للإرغامات الخفية المفروضة على الأشخاص/الشّخصيّة، وهو ما يجعل الانشطارَ يطولها ويوزّع كينونَتَها ووعيها بين اليقظة والحلم وبين الظّهور والاختفاء. وهي صورةٌ موازية أيضاً لانشطار الواقع نفسه، نتيجة للمحبطات والقلق الّذي يعيشه هذا «الوطن الإشكالي» في فترات تاريخيّة بؤريّة؛ وهو ما سيدفع بتلك الإرغامات الذّاتيّة المفروضة على شخوص النّصّ القليلة والشبحيّة إلى تقويض أحلامها والقبض عليها وسدّ طريقها إلى ذاكرتها، وكذا تقويض العادي في حيواتها الذّهنيّة والاجتماعيّة.

وإذا كان الواقع في هذه الرّواية يتأسّس على حدّ تعبير مؤلّفها على مستوى الوهم، بحيث يغدو واقعاً أغربَ من الغريب، فهذا يعني أنّ هذه الرّواية ترفض، كما يقول الصّوتُ السّردي، «تلك الوقائعَ والشّخصياتِ العاريةَ من كلّ لَبْس، والّتي فيها مجلبةٌ للنفع ومن ورائها عبرة لمن يعتبر» (ص ١٢٥). وهو الأمر نفسه الّذي سبق لرواية **وردة** أن رفضته أيضاً على لسان أحد رواتها، حيث الرّفضُ هو لنوع معيَّن من الرّواية والشكّ في جدواها وجدوى واقعيتها: فـ «أن نحكي قصّة ما، معناه، أن نعطي ميلاداً لشيء ما، وليس معناه أن ننقل وقائع»[٤]. وما ترصده رواية **حكاية وهم** على مستوى الواقع المتفكّك فيها تواجهه، في الآن ذاته، من موقع إدانة للأوضاع الّتي يوجد عليها «الوطنُ الإشكالي» بعد سلسلة التحوّلات اللاّزمنيّة، أو ما يسمّيه د. محمّد برادة «بالمتخيّل اللاّزمني»، حيث تنعدم الحدودُ بين الماضي والحاضر، وهي تلغي بذلك ديمومةَ الزّمن وتواليه، كما هو الحال في رواية **وردة**. وهي إدانة تتمّ من موقع اللاّتيقُّن (L'incertitude) نتيجةً للشّروخات الّتي تظلّل قدراتِ الرّواةِ المعرفيّةَ وذاكرتَهم الفرديّة (حيث يشتكون باستمرار من فقدان الذّاكرة)، ما دامت الذّاكرةُ التّاريخيّة تتقدّم في النّص خاصّةً بشتّى أشكالِ التردّي والنّسيان وكبْتِ الحريّات، ومن بينها حريّة الكتابة والسّرد، بناء على قناعةِ أساليب التّفكير السّلطويّة الّتي تهجع في القعر بالقرب منّا ومن أحلام الشّخوص، من ناحية، وبناء على شرنقة المؤسّسة السّياسيّة والثّقافيّة السّائدة من ناحية ثانية (يسخر النصّ من نوع خاصّ من السّياسيّين)، ناهيك عن الهجوم الّذي لاتني تشنّه المدنيةُ الحديثة، نتيجة للتطوّر السّريع لها (مدينة الدّار البيضاء كفضاء ثابت في نصوص الكاتب). وهي الأوضاع الّتي جعلت الرّوائيَّ يتوسّل بالسّخرية والغرابة والإيهام المباشر بواقعيّة الأحداث في صيغتها الوهميّة وحضور الاستيهام في هذا النّصّ لا من أجل تصحيح الواقع الّذي لا يقدّم ارتياحاً (على حدّ تعبير ميشال بيكار M. Picard)[٥]، ولكن من أجل السّخرية من هذا الواقع ودحض طروحاته المزيّفة يتوسّل الرّوائي بالسّخرية كأداة لانجلاء الأوهام، أوهام الكتابة وأوهام الوطن، فيقتحم النّسيجَ اللّغوي كأداة لتعرية تلك الأشكال من اللّعب في النصّ وفضح ملابساتها. ومن بين أهمّ الأشكال النصيّة الّتي تسخر منها الكتابة في **حكاية وهم** الكتابةُ الرّوائيةُ ذاتُها، بموازاة الكتابة النّقديّة؛ فالكتابة عموماً في هذه الرّواية تحاور هذين الشّكلين من الكتابة: تضيئهما تارة وتستهجنهما تارة أخرى، ولاسيّما في النصّين الثّاني والثّالث من الرّواية.

إنّ روائيّة هذا النّص، إذن، تلتبس بالمرجعيّة النّظريّة المتضمنة في النّصّ، كما في النصّين السّابقين للمؤلّف. وبقدر ما تكشف **حكاية وهم** عن قانون انسرادها، فإنّها تضمر «حكائيته» أيضاً، نتيجةً لغياب «الحكاية» بالمفهوم التّقليدي للكلمة، على خلاف ما تحاول عناوينُ الرّواية الإيهام به. وهو الأمر الّذي جعل فضاءَ الرّواية العام تتخلله الثّقوبُ والفراغاتُ الّتي تدفع القارئ إلى القيام بعمليّة الملء، أمام تباين الأحداث ومدى صدقها أو الشكّ في صحتها، وكذا أمام التّشظي الّذي يطول سيرورة الحكاية (حكاية الجثّة مثلاً). ناهيك عن ولوج القارئ مجالَ البحث والتّرتيب المفروض عليه أمام تعددية المشاهد وغرابتها الوهميّة، وتداخل الشّعري بالسّردي وتهجين اللّغة، حيث يتم تحريرها من ثبوتيتها وقدسيّتها، نتيجة لإخضاعها، هي أيضاً، للعب والهتك والفوضى المضحكة. نقرأ النّموذج التّالي عن اللّعب بالكلمات:

> **ولكنّ الأمور لم تجرِ على هذا النّحو لا بل استمرّ هو في همهمته فيُسمع كلام آخر غير البيضاء الورقة هنا كانت لابدَّ منها ففيها الشّريط نعم تذكّرت الأبيض في الشّريط الصّمت الكلام الصّامت وما إن سمع المحتشمون كلمة الشّريط حتّى راحوا يتبادلون بينهم كلمات مبهمة طرش شرط رطش ما هذا الرّش أو الطّشر الرّشط يعرف إذن الشّريط 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 النّهاية المهمّ الشّريط أين هو لو كنت أنا**

(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

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

إنّ أحمد المديني، في نهاية الأمر، وكما قال محمّد برادة في سياق حديثه عن روائي آخر: «أراد أن يشركنا معه في هموم الكتابة والصّنعة وفي اكتشاف أشياء ودلالات ماتزال مبهمة»[٦].

إنّها هموم «مغامرة الكتابة» الّتي يراهن عليها المديني أكثر من «كتابة المغامرة» وتدويت مرجعيته وسيرته، أو بالأحرى الحكي عن جوانب من فضائه السير ـ ذاتي الخاصّ منه والعام. هو جانب من الإيهام الملازم لنصوصه الثّلاثة الأخيرة، حيث يستمرّ حضورُ التّأشير الإسمي للمؤلّف الفعلي وكذا شذرات إحالية من فضائه السير ـ ذاتي، وسط فضاءات من التّجريد كقناع لرغبات مكبوتة. وهو ما تستحضره رواية **حكاية وهم** من خلال إعادة طرح قضيّة تكوّن الكتابة في **الجنازة** في علاقتها بمؤلّفها وبمتلقّيها.

فضاء الرّواية إذن هو فضاء للامركزيّة الحكايات والمكوّنات والمحافل النصّيّة المجرّدة والضّمنيّة والمفترضة. وما تجلّي هذه المكوّنات والمحافل على سطح النصّ إلاّ خدعة روائيّة وتدعيم للوهم المرجعي النّظري أيضاً، كتعلّة من المؤلّف للمرور إلى حقيقة العالم المرويّ (Le monde cité).

وما حضور مرجعيّة المؤلّف الفعلي في أحد جوانبها في هذا النصّ إلاّ خدعة من المؤلّف أيضاً، لأجل المرور إلى طرح بعض الأسئلة الإشكاليّة في النصّ، من قبيل السّؤال التّالي:

من يحلم في هذه الرّواية؟ أهو الرّاوي الّذي تعتبره البويطيقا كائناً من ورق؟ أم هي الشّخوص المتخيّلة والخاضعة لشتّى أنواع التحوّل الفيزيولوجي والذّهني والشّعوري؟ أم من؟

فبالرغم من تواري المؤلّف وذوبانه في عمله الأدبي، فإنّه يطفو مع ذلك فوق سطح النصّ من خلال تدخلاته المتكرّرة لبسط آرائه ووجهات نظره، وأيضاً من خلال أحلامه. فإذا كان باشلار يرى أن «الرّيشة هي الّتي تحلم، وأنّ الصّفحة البيضاء هي الّتي تمنحنا الحقّ في أنْ نحلم»[٧] فإنّ ميشال جريمو يرى أنّ المؤلّف هو الّذي «يحلم ويكتب كتابهُ»[٨]، لأنّ شخوصه (أي المؤلّف) تبقى مجرّد علامات وتجريدات مشخّصة وهو الأمر الّذي جعل هذا النصّ يقلّص من سلطة التّعبير الجماعي ويراهن على تجريديّة شخوصه، تلك الّتي لا تظهر فقط على مستوى غياب هويتها وأسمائها المحدّدة لها («إنهم أناس يخرجون فجأة ويغيبون، كما هم في الحياة تماماً» كما ورد في **وردة للوقت المغربي** نتيجة طبيعة علائقها الملتبسة بالواقع)، بل إنّ ذوات التلفّظ في النصّ تتحوّل بدورها إلى مجرّد أصوات سرديّة. وهو ما وظّفته النّصوص الثّلاثة الأخيرة للمديني، من خلال منحها الصّوتَ لكلّ من «النّمل» في **وردة** والمدينة في **الجنازة** و«السّمكة والورقة» في **حكاية وهم**. هو إذن نأي متعمّد من الرّوائي بقصد تكسير سلطة التّشخيص الرّوائي التّقليدي الّذي يهتمّ برسم معالم الشّخوص ومدّها بالحياة واللّحم والدّم؛ وهو التّكسير الّذي جعل بناءَ الرّواية العام يتدثر بغياب الجوانب المظهريّة للشّخوص؛ وهو ما لا يمكن ردُّه إلى الرّقابة والمنع الحاضرة صورتهما في النصّ، بقدر ما يمكن ردُّه إلى طبيعة العلاقة الّتي يقيمها المؤلّف مع اللّغة أساساً، حيث يجعلها تنفتح على الرّمزي أمام تراجع الحكاية وانغلاقها على نفسها، وإن كانت منفتحة على تعدديّة قراءاتها.

إنّ **حكاية وهم**، في الأخير، تتوخّى ـ شأن **وردة** و**الجنازة** ـ خلقَ صورٍ وأوضاع جديدة للرّاوي، وذلك على اعتبار حضوره المتميّز في هذه النّصوص، نتيجة الإشكالات والمحبطات الّتي يواجهها، سواء كذات أو كصوت سرديّ إشكالي يواجه صعوبات الحكي واختزال الأزمنة وتشكّل المحكي وحيرة قارئه، نظراً لكثرة الاحتمالات وانعدام البدايات والنّهايات. كما تتوخّى هذه الرّواية خلقَ أوضاع جديدة لتنافر سديميّة الواقع والوهم والحلم؛ فـ**حكاية وهم** وإن كانت عملاً روائيّاً، لا يمكن وصفه «كلّياً» بـ«الحلمي»، بالشّكل الّذي وُصفت به أعمال دوستوفسكي مثلاً في سياق آخر. فإنّه يبقى مع ذلك حلميّاً، ينشغل بهموم الإنسان وأسئلته الوجوديّة، ينشغل بقضايا الموت والحلم واستشراف كتابة تجريبيّة تتعمّد خلخلةَ قداسة التّعابير الجاهزة وخلق فضاء جديد للقراءة. فإذا كان البحث عن «الجثة» قد أنهك الباحثين، دون أن يدركوا حتّى هويّةَ صاحب الجثّة نفسه، فإن جثّة الماضي تدرك جثةَ الحاضر ويدرك الحلمُ اليقظةَ وتدرك الرّؤيا الواقعَ ويدرك القارئ هويةَ الرّمز ويدرك حرف «الميم» تاريخَنا المعاصر، كما تدرك **حكاية وهم** «الجنازة».

إنّ أحمد المديني من خلال نصوصه الرّوائيّة الثّلاثة المشار إليها خاصّة، قد كتب «ثلاثيّة» عن محاورة الذّات للكتابة ومحاورة الكتابة لذاتها. فالمديني يكتب النصّ اللاّحق في ضوء امتداده للنصّ السّابق، يخلق نصّه عبر وسائط الواقعي والحلمي والوهمي، ويضيء للقارئ مسالكَ إعادة إنتاجه في الواقع. أقول «يضيء» بدل أيّ كلمة أخرى، نظراً لكون الكتابة الرّوائيّة عند المديني تعرّي بعضَ ملامحها الضّمنيّة فقط. وهو ما يجعل للقارئ ـ إلى جانب المرويّ لهم عبر مختلف تجلّياتهم النّصيّة ـ حضوراً متميّزاً داخل نصوصه. أمّا الكاتب، في نهاية الأمر، فإنّه لا يكتب إلاّ نصّاً واحداً، في حين يقرأ القارئ نصوصاً متعدّدة..

(٦) محمّد برادة، **رحلة غاندي الصّغير**: «كأنّ الحرب لم تنته، كأنّها بدأت»، في: الملحق الثّقافي لجريدة **الاتّحاد الاشتراكي**، ع ٢٩٠، الأحد ١٣ غشت ١٩٨٩، ص ٣.

(٧) Gaston Bachelard, **La Poetique de la Reverie**, ed pup, 8ème ed, 1984, p 16

(٨) Michel Grimad, «**La Rhétorique du Rêve**», **in Poetique** 33, fev. 1978, p 91.

المغرب