

فيصل الأحمر يتشظى في هاجس الكتابة مقاربة سيميائية لروايته "أمين العلواني"

الأستاذ:عاشور بارودي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الحاج لخضر- باتنة

قبل البدء:

أن تكتب في رواية الخيال العلمي، يعني أن تتحدّى المجهول، أن تمتلك قوة حدسية توقعية هائلة، أن تكون في النهاية شبه "سوبرمان" حقيقي. وهذا ما أراد فيصل الأحمر أن يضعنا في إطاره من خلال ثورته النظرية -على الأقل- على الواقع بمفهومه السلبي الذي يميل إلى الجمود والركود، فهي إذن دعوة إلى الإقلاع بمحرك قوي ولو كان فيه شيء من الارتجاج المزعج أو المؤلم وتقبل ذلك، بل والتهيؤ لحرب أدبية قادمة لا تبقي ولا تذر، حيث تبدل الكتابة غير الكتابة، واللغة غير اللغة، وحيث التقنية تبلغ حدا يصير فيها الإنسان نفسه لعبة في يدها، أين يفقد كل مزاياه الخاصة، وتتلاشى حدوده المعروفة في الدساتير العتيقة والقوانين المدنية وغير المدنية، ولا يبقى منه غير الإنسانية المغمورة التي ستكتشف فيما بعد، إنها قيامة قادمة.

ومن هنا كانت فاتحة روايته نقدية أو انتقادية "للأدب الواقعي" الذي عجز عن تحريك الواقع الجامد بل جمده "... فالواقع طبقات من الأشياء المحسوسة ودرجات من الوعي بالشيء نفسه وطرق عديدة لتأويل ما تلتقطه الحواس ويعيه العقل ... والأدب الواقعي عاجز عن ترجمة هذه الأشياء..."⁽¹⁾، ولذلك يقدم مفهوما مغايرا للواقع الذي يعتبره لحظة متحركة معيشة محسوسة تفتح فرصا هائلة للتأويل والوعي، وهذه العملية "التأويل"


ضرورة لجعل الظواهر منسجمة مع المعارف الخلفية(1)، كما نكتشف هنا "عبقرية العمل الروائي في التمرد على ذاته واستجابته لظروف البيئة المحلية"(2)، وأتصور أن تساؤلات، الأحمر عن ماهية الواقع والشك الحاد فيه سببها الصدمة القوية التي تلقاها منه، ثم نسبه إما احتمالات عديدة: "النوم، حياة السكران أو المريض، حياة بعد الموت". وقد تبدو على هامش هذه النسبة الفكرة القرآنية(3). وبسبب هذه الحرب غير المعلنة على الواقع المترسب، يبدأ بنظرة قاسية إلى الحكم على تلقي روايات الخيال العلمي بأنها لن تجد لها مكانا ولا ينتظر ذلك، مادام الواقع كما سبق معناه أردوا أمجازا وناء بكلكل، وعلى الرغم من إدراكه لمخاطر ما يقول، إلا أنني أحسب أن هذا سبب غير قوي اعتمد لتبرير كل استقبال بارد لهذا "المكتوب"(4). والأدهى من هذا استبداله الواقع الجمعي، أو الجماعي بالواقع الفردي-والنفسى منه خصوصا أو العقلي-المعيش من قبل الكاتب والذي سعى لنقله إلينا لغرض الاطلاع عليه، لكنه لم يقل لنا لماذا؟ بينما أبان أن الطمع في نيل المجد قد يكون من بين أهدافه في هذا المكتوب. إنها غريزة على كل حال. غير أن الأحمر فيما يبدو- يمتلك خصلة أصيلة قوية ممدوحة في كل كاتب، وهي قوة الإيمان بالقضية والصمود لتنفيذها والنفس الطويل لذلك.

وختم رأيه في الفكرة بتوضيح خط الكتابة المعتمد أساسا على الثورة والتمرد والإباء، والرفض لمضادة المنطق القاهر، والنسق الجاهل الخامل، والواجب الاستعبادي حتى وإن تطلب ذلك الجنون أو السير إلى الخلف(5)، وهذا التمرد الفني على التقاليد الجمالية يعد

قيمة أساسية من القيم التي يحاول تجسيدها (1) وهو ما سنعثر له على أمثلة كثيرة.

منذ البدء إلى الختام: محطات أولى

من أهم المميزات الخاصة جدا لهذا العمل، الدخول بلوحة استعلامات، أو بطاقة تقنية أو فنية (fiche technique) عن بطل هذه الرواية/السيرة/التاريخ، "أمين العلواني"، وهذا جديد فيما يبدو، لكنه قدم ذلك بطريقة فلسفية جدالية وأخاف أن أقول سفسطائية، لأن فيها كثيرا من العنت لفرض هذه الشخصية على المتلقي بأنها مثلثة الأبعاد، أو مقنعة بأساء ثلاثة، أحدها تراثي (العلواني)، والآخر حقيقي واقعي (الواقع المرفوض)، وهو "الأحمر العادي"، والثالث افتراضي يوافق مراد "المكتوب" وهو "مالك الأديب". والغريب في هذا أنه يصرح عن اسمه بالتمام ليخفيه بادعاء تقمصه لشخصية أخرى ثم ليظهره في شخصية ثالثة، وكل هذا خطة للدخول إلى اللعبة والملاعب معا، فهي شخصيات متلاسة متصانعة (يصنع بعضها بعضا)، "فمالك الأديب" صنع "العلواني"، وهذا الأخير صنع "الأحمر" (2). وأكد أقول إنه حقق بعض النجاح في تدويج المتلقي البسيط أو العادي، وهو الذي يرجو أن يلقاه ليصنع منه ما يريد، فالأمر لا يعد وأن يكون صناعة، ولكن يمكن أن يصادف ذلك متلقيا غير عاد فيقع التصانع بينه وبين الكاتب الحقيقي، وهذا من أهداف الكتابة المستقبلية على وجه العموم. لينتهي بنا إلى الدوامة التي تسلمنا إلى الدرجة الثانية من التدويج حيث يزداد تغييب الوعي بالواقع الأثيم (في نظره)، ومنه يبدأ فصل القارئ أو المتلقي عن إطاره لإدخاله إلى هذا العالم الغريب عنه، وكل ذلك لغرض تحقيق الصدمة المتوقعة، وهي خطة أتصور أنها ناجحة على كل حال "وذلك بسبب الصياغة الشعرية والنثر الموحى والصور المكدسة ولحظات التأمل" (3). ويمثل هذا المثلث: أ (الأحمر)

(مالك الأديب) م  ع (العلواني)

مجال موت الواقع المرفوض (ومنه المتلقي المرفوض، والمكتوب المرفوض أيضا. لأنها يتعلقان به) للولوج إلى الواقع البديل كما يرى الأحمر، ومنه القارئ البديل والمكتوب البديل أيضا. فهي إذن صيحة صريحة إلى التغيير، زعم أنه سيرهن عليها بهذا "المكتوب" "... سندين في هذا المؤلف الهاجس الماورائي لدى العلواني وكيف قاده من حيث يدري ومن حيث لا يدري إلى كل ما آل إليه" (1).

ثم ينتقل بنا الأحمر إلى مرحلة خطيرة في هذا الدرب الذي بدأ يتجسد من الصفحة (08)، باعتماد أسلوب المباغته، واختيار الضربة القاضية أداة للزج نهائيا بالمتلقي إلى حاوية المكتوب، بعد أن روضه فيما سبق وأحس باسترخائه، حيث يسهل هنا تخدير مفاصله وإفعال محلول المكتوب فيه.

ومنذ العبارة الأولى في الصفحة (08) تباغتك المعلومة الكبيرة التي تسد عليك الأفق "أمين العلواني اسم يملأ الدنيا"، فهي الرؤية وهي المرآة وهي الصورة المنعكسة، "فأمين العلواني" الذي كان قبل قليل طيفا لا يستقر على صورة تحول إلى حقيقة ثابتة، وذلك بأخذه مكانته الأصيلة في الواقع البديل الذي نادى إليه صاحبه وكذا في واقع المكتوب، حيث يتخذ أولى خطواته الثابتة في هذا الدرب المفترض، ويصير اسما على كل لسان (القراء والنقاد).

ثم كعادة الأحمر في معظم هذا المكتوب يشرع في المرافعة لصالح هذه الشخصية المفترضة، وذلك بإضفاء أجل الصفات عليه (العظمة، الغموض، الانشغال بالموارء)، ونفخ الروح فيه تهيئة له ليكون مقبولا عند المتلقي المأمول، ولكن على الرغم من هذا السفر البعيد في صورة العلواني، إلا أننا نحس بهذه الشخصية عتيقة قديمة أو لتجاوز في القول بأنها أصيلة، مما يدل على ارتباط الأحمر بالتقديم أو على الأقل حبه له، وانظر إلى هذه العبارة: "خمسون سنة من المجد" (2). وهنا يستغل الفرصة ليذكر بوظيفة الأدب والنقد

معا وسبب بقائها(1). وعندي أن هذا -مهما يكن رده توقعيا-يدل على قلق وخوف من الاستقبال البارد لمجلده المذهب، ناهيك عن كونه تدخلا سافرا -كما يقال- في الشؤون الداخلية التي تتم عادة بين سفيري المكتوب والمكتوب له. وهنا يعقد صفحة مكشوفة بينه وبين صديقه "نبيل دادوة"، وهو أمر خارجي مقحم لأغراض بعيدة تماما عن عالم المكتوب. وعلى الرغم من هذه التعاملات المكشوفة أحيانا إلا أن الأحمر يعود، ليتسلل ويحاول الاختفاء عبر خيوط نسيج مكتوبه ليسلمنا إلى قلبه، كأنه بريء مما يكتب، فما هو إلا أن مرت به هذه الحكاية فثبتها بمحايدة كبيرة فإن كان هناك من آثام وذنوب فالعهدة على الراوي (العلواني/الطفل)، وليس هناك من الأدوات -كما يدعي الأحمر- ما يكفي للتحقق من ذلك، والقاعدة العامة المبررة عنده، إذا كان ما يسرده هذا الراوي حقيقة ثابتة في نفسه مقتنعا بها، فأى شيء يدعو إلى التضايق مما كان المروري باطلا أو كاذبا، وهذا الحكم وإن كان يخفي وراءه بعض الخوف والتردد، إلا أنه حيلة ذكية اقتنصها فيصل، لينفصل بها عن هذه المقدمة المهيئة، والتي جعلها على لسان "مالك الأديب" الذي هو الراوي الثاني بعد العلواني نفسه.

مع الفصل الأول: الطموح البعيد يشترط الشذوذ والجنون

وعلى مدار صفحتين ينتهي بنا الأحمر، من ساعة مولد "البطل" إلى مرحلة الثانوية وارتباطه بشبكة المعلومات، وهو في ذلك يقدمه بطريقة عتيقة لأنها رأس الخيط، لكنها تكشف منذ البداية معظم خصائص هذه الشخصية التي وجدت في بدايتها وطبيعة زملاء الطفولة، والمحيط (العائلي/الاجتماعي) مهربا إلى نوع من الانعزال ومن ثم الدخول إلى عالم (w eb) -كما يقال- والذي يصير فيما بعد عالمه المفضل، وفضاء النص المكتوب، ثم يتدرج ليكشف عن بعض غرائب هذه الشخصية التي ظهرت عند الصدمة المدرسية وتقديره أن يتجه إلى الشعبة الأدبية بدل الفرع العلمي، وهنا يتصور أن تحقيق ذلك يستوجب توفر

جملة من الصفات المتسمة بالشذوذ والغرابة الشديدة(1). وهذا فيه ملمح عن "المناخ الروائي الذي يجسده هذا الشكل، المتصف بالسوداوية والحديعة وخيبة الأمل والإحباط، والقلق والتوتر واللاجدوى واللامنطق والعبث والسأم والوحدة والغربة، والاعتراب"(2). كما نكتشف مرحلة أساسية من مراحل اشتغال هذه الشخصية التي هي مناط الحديث، وذلك بالتماسه حيلة فنية أخرى(3)، تمده بالنفس الكتابي وهي حيلة شديدة الدهاء، على الرغم من أنها مكشوفة، ألا وهي طريقة تدوين اليوميات، حيث تبدو فيها رغبة القضاء على الزمن قوية، لأنه ما عاد يسعف البطل بقدر ما صار يسبب له الاختناق، وهو الفضاء الآخر الذي حاصره مع المشتببات السالفة التي عدها من التقاليد الآتية التي جثمت على صدر الشخصية الطموح، واختار لمواجهته هذه سلاح السرعة المتجلي في تقنية كتابة اليوميات وذلك باختزالها إلى أقصى الحدود، إذ الزمن لا يمكن أن يجابه إلا بالسرعة الفائقة في الكتابة، إنها السرعة الضوئية الكتابية التي تولدت مع "الأحمر" في هذا المكتوب، فهي تصل اختزالاً إلى حد الحرف الواحد: "الأربعاء 30 جوان 2031: لا ... لا ... لا"(4). وهي في ذلك عبارات تبدو متناثرة لا خيط يجمعها أو هي اعتباطية محضة، وإن كانت في عمقها ذات مبرر إلا أنها تبدو في السطح عبثية أو عشوائية أو نحو هذا. وإن كان يظهر أن أحد أهم أهداف هذا العمل الأحمر هو العبث الحاد والبعثرة الشديدة المفعول، قصد تدمير الكتل المتراسة من البناء الكتابي والنقدي والقرائي التقليدي المعتاد. فمن "صليحة، إلى البرنوس، إلى: خارج الحلم + المدينة" إلى بعض العبارات الأجنبية « New Soldiers »(5)، وهنا يمكن أن نشم رائحة الوجودية التي تنشده الحرية المطلقة

بالتخلص من كل شيء ومن كل علاقة.

ومن الغريب في هذه الكتابة أن الكاتب يحلل في المتن بعض هذه الإحالات ويشرح دلالاتها بطريقة مباشرة مبسطة كما يسميها (1)، فهل هو تدخل أو قلة ثقة في قدرة المتلقي على القراءة والفهم؟ يبدو أنه يعزينا أحيانا بهذا التحليل أو التأويل للتخفيف من الصدمة. وتدل فترة معظم هذه اليوميات (جوان وجويلية) على الفراغ النفسي الذي يتاح له أن يستبدله بفضاء آخر يتصور أنه سيصير تقنية تقليدية أو عادية على الأقل في المستقبل، الذي يبدو أنه اتخذ وسيلة للانفلات من الحاضر أو للاختراق المطلوب حتى يهدئ من روعه الناتج من الوسط الآني غير المتفق مع سجاياه.

وكان أحيانا يفصل بين هذه اليوميات بفقرات كتابية متراوحة بين القصر والطول لكنها كانت تقدم بشيء من التفصيل أسس الفكرة المركزية في هذا المؤلف، ألا وهي هاجس الكتابة، حيث كانت البداية عادية جدا بل تقليدية إلى أقصى جذورها، وهنا لم يستطع الانفلات من السياق العام: (الموروث / الحاضر المتولد عنه) على الرغم من تماثله اللفظية للتمرد والرفض، حيث كان في البداية يتأمل ويقراً، بل ويحفظ في كل أسبوع شيئاً من أدب أديب معين ليسترجعه أمام المرأة (2)، التي تمثل هنا الناقد الصامت، عن طريق التمثل الذاتي (auto-assimilation)، ثم ينتقل إلى المستوى الثاني ليمثل ذلك أمام الزملاء في القسم (3)، حيث التقليد إلى حد تمثيل حركات الأديب المقلد، وهذا ما يمكن أن نسميه بمرحلة الطفولة الكتابية أو البداء الكتابية.

وليس غريباً بعد ذلك لمثل هذا "المافوق-راوي" أن يوحى إلى علوانه بالدفاع عن هذا الأسلوب، حتى يلائم بين ما يطمح إليه من رفض "100%"، وماضيه الذي بدأه بهذه الطريقة الحكائية، وذلك على لسان "جمال الغيطاني" المتخذ عنصراً لتدعيم وسائل الدفاع، كما حاول التخفيف من تهمته بالتقليد ومحاولة التضييل للخروج منها بإحجام وسائل الإعلام

المعترفة بتقليده للموسوعي الفرنسي ميشال بيتور، ومن ثم نال نجاحا لم يكن يتوقعه، لكنه ينتهي من هذه القضية مع بقاء الخصلة عالقة به تماما(1).

وهكذا صارت الشخصية ثابتة أو أن الهدف كان هو جعلها بعيدة عن الطريقة المألوفة، حيث يطلب منها أن تكون نامية لتمسك "بأسلوب نازي" خيط الحكي من الألف إلى الياء، بينما ظهرت هنا مديرة لعامل النمو الذي شغل قضايا أخرى تهم الفكر، فكانت بحق شخصية فكرية أو تجريدية(2)، أو محطة شاحبة كما يرى الأحمر نفسه(3)، على الرغم من اللغة التي لم تنفصل عن الواقع الأليف.

وعلى هذا الأساس دخل إلى مناقشة قضية شائكة في عالم الكتابة، وهي قضية الأسلوب حيث لم يستطع أن يصل إلى كلام نهائي فيها، ويقدم لذلك -كدليل على غموض المفهوم أو سهولته الغربية- مجموعة كبيرة من المفاهيم المقترحة، كل منها ضارب في اتجاه خاص كأنها اعتبارات "عشوائية"(4).

ويختار لهذه الغرائبية شاشة الحاسوب أو عالم الشبكة طريقا للهروب من الواقع المنقود، أو حيلة لتبرير الهروب، إذ النص في الواقع لا يكون إلا مجموعة من الفخاخ ينصبها الكاتب في طريق المتلقي عسى أن يهتدي إلى خطرها، فكأنها حينئذ لعبة، وأخذ يقرأ على صفحة الشبكة كل التعليقات التي ترد إليه ويختار منها ما يعجبه بل ويجعلها مصدرا لأخذ دروسه(5).

وهنا تنفلت منه لحظات شبه واقعية ليبدو إنسانا آخر عندما يشرع في نقد سلوكيات والده ووالدته، وهو جانب غريزي في هذه الرواية لكنه مؤثر جدا. وكان من طموحه الخرافي التدهور الخطير في الدراسة، الممثلة للنمط المقرز لأنها تشبه المعمل، غير أنه حقق

شيئا جميلا ساه مشروعا، وهو الانخراط في موقع مجانين الجملة، وكان هذا التصريح بحق كاشفا لنمط كتابة الأحمر أو مسعاه في هذا المكتوب، فهو يرغب جدا في أن يكون أحد هؤلاء الأدباء المجانين بعد أن عجز عالم العقلاء عن وساعته، ومن ثم دخله بجمل وعبارات قريبة إلى هذا العالم فقبل بإيجاب وصار يستقبل المناقشات بالتوالي(1*)، "وقد يعكس هذا شيئا من معاناة الأديب العربي"(2).

ولعل قضية الأسلوب التي شغلته كانت زنادا مهما قدح أكثر هاجس الرحلة إلى المجهول المظنون الخير، لكنه يكاد يعترف أنه يبحث عن ذات غير موجودة أو أنها موجودة لكنها خطيرة كالفيروس المتحول.

وبعد خيبة قصيرة بسبب إعادة السنة وتحسن الأوضاع الدراسية يعود إلى عالم الهروب والانخراط في مواقع الأدب، ليروي عطشه، ويشكل من ثم بذرته الأدبية الأولى كما رسم لنفسه ذات خيبة. ويناقش فكرة أخرى هي العبقرية وكالأولى لا يجد لها جوابا محددًا ماعدا اختلافات من أصدقاء الشبكة (CON)، ومنها إلى مشكلة الريادة لكنه لم يجد لأحد هذه الثلاث من قرار ولا من تعريف ثابت(3).

ثم يقفز تاركا فجوة قيمتها شهران أو أكثر حسب يومياته المسجلة، علما أنه لا يسجل كل يومياته بل يختارها من سني (2031، 2034، 2035) ليصحو على حياة أخرى، وفيها مفاجأتان: الأولى للقارئ العادي المنتبع لهذا الخيط الدقيق من سير شبه الأحداث، والثانية للقارئ المتفاعل أو القريب منه -مثلما يأمل الأحمر- بل ويخلص الدعاء في أن يجده، حيث يدرك هذا القارئ أن البطل المجرد قد انتقل من حياة التمهض إلى شبه الولادة، أو من وسوسة العبودية إلى شبه الحرية، أو أن هناك عقبة قد تجوزت في هذا المنعرج

"وعنّ له في صباح أحد الأيام (...) بأن ذلك اليوم فاصلة مهمة في الحياة أن يكتب على بطاقة طيفية صغيرة قائمة بأهم عشرة أشياء يجب عليه تحقيقها في حياته" (1). وبعد اختيار برنامج يكاد يجاوز المثالية في دقته وانضباطه، حاول تقسيم وقت اليوم على فقرات هذا البرنامج الرائع، لكنه تناسى أو أخفى مدة ساعتين ولم يصرح لنا ما هو المقضي فيها، وتبعاً للملاحظة الواحدة - وهي إحدى غرائب هذا المكتوب - (2) نقول إنها راحتنا في الخلل المفترض، أو في اللحظات الرابطة بين تلك الفقرات المبرمجة أو لعلها لشيء لم ندركه وفضل الأحمر إخفاءه وإن كان غير بعيد عن عاداته الحسنة أو السيئة، والأرجح أنها نكتة سردية تدعيماً للحكي وتوثيقاً للقارئ من حين لآخر. ثم يعرض علينا صفحة من يومياته التي صنعتها رانيا، حيث يتقلب فيها من الضد إلى الضد، وهي على ما يبدو تجربة إنسانية جديدة (3).

ويتهيء الفصل الأول بالإعلان عن طموح، أو عن خاتمة مرض يصيب فريقاً من المجانين العقلاء، وهو التنبؤ، أو الوصول إلى درجة الأنبياء " ... عدم إكثار الأكل ... تجنب كثرة الأصدقاء ... تجنب المواقع التافهة ... وتجنب كل المواقع إن أمكن الأمر ... ماعدا موقعي الخاص ومواقع المتنورين الذين قد يساعدوني على بلوغ اليقين ... (4)", ولكنها في الأصل إحدى مراحل التحول فقط لهذا الكائن المستقبلي الافتراضي الذي لم تغير منه كل وسائل التكنولوجيا ولا التقدم الحضاري شيئاً ليظل رهين النفسية البشرية بما لها وما عليها، أو بما هيتهيا.

مع الفصل الثاني: استقرار الهاجس بسبب التفاعل

أما في هذا الفصل فالهاجس بلغ مداه عندما دخل العلواني (الأحمر) في عمق تجربة الكتابة التي أرادها أن تكون عالمية من خلال التسمية (المتفاعلة)، أو المتفاعلين الذين

يمثلون أنحاء مختلفة من العالم، ويدل على هذا تحريف اسمه إلى "أميلوان" مختصراً. وفي هذا المقام تظهر صورة العلواني ناصعة راسخة من خلال المدح المكمل له والثقة السيارمانية من مسألة الإبداع(1)، خصوصاً بعدما جرب نصوصه الغريبة أو القريبة من إشارات الرياضيات، المولدة لمعاني اللغة، وهنا نكتشف دعوة خطيرة إلى تحول مورفولوجيا المكتوب خصوصاً في مجال الإبداع، وهذا تأثراً بمفعول الصورة الخارجية في كل المجالات خصوصاً الإعلام(2). وهو ما تجسد له فيما ساه: "نص عباس" الذي جلب له آلاف المتفاعلين كما يسميهم(3)، ويبدو أنه فتح له باب المجد، وهو جسد مكتوب منتشر لم يشر إليه خيط ظاهري يجمعه، فهو ذو أفكار متباعدة نسبياً، مليء بالأقواس والشولات والأرقام العشرية، والنسب المئوية، لكنها مواضيع تنتهي في محصلة الحديث بـ(الإنسان/الغريب)، ويبدو أن ههنا حيلة مناسبة للسياق، وهي إيجاد ثغرة سردية لنشر نص تجريبي أو أولي ضمن عمل أكبر، وهو ما يمكن تسميته بالازدواجية الإبداعية.

وما تزال نظريته في الكتابة محكومة بالاستعداد المسبق من خلال المنابع، والتقنيات المختارة سلفاً وهي تصطدم نسبياً مع الحرية العامة للكتابة غير المشروطة لكنه اجتهد في أن يحافظ على عرق الحياة فيها، وهو عنصر الغرابة المثيرة جداً، وهنا طفت ذاتيته حيث اعتر بشعور طفولي إزاء كتاباته الأولى(4).

كما نعث في هذا الموضوع(5) على منعرج مهم لأنه يغير شيئاً ما في حياته، إنه مبدأ الزواج، وذلك بظهور مديحة" صاحبة نص: "تجليات الهباء"، التي هي في الأصل زوجة المؤلف الحقيقي هنا، كما يمكن استنتاج معان كثيرة متوالدة من خلال إسقاطات ظاهرية لمورفولوجيا الاسم الكامل "مديحة ريمش".

وفي بداية هذا المنعرج/الحيلة، ينكشف كيد الأحمر وتربصه بالملتقي المرجو أن تنطلي

الحيلة عليه، والمتمثل في عبارة "... إلى أن ظهرت (مديحة) التي سبقت الإشارة إليها..." (1) حيث لم تسبق الإشارة إليها، والفخ واضح وهو أن يعيد القارئ قراءة الصفحات السابقة عن هذه، مما يمكن من تقريب المكتوب إلى الملتقي ومن ثم تحقيق أهداف عديدة في ضربة واحدة، إنه سلاح خطير نرجو أن يستعمله فيما يفيد.

وهذا النص المعنون بـ "تجليات الهباء" على قدر كبير من الجمال والتأثير والفاعلية، ينضح بالشاعرية الرقيقة والحقيقة الدقيقة، جعل الأحمر نفسه يحس نشوة الأدب، فيما يظهر، ويولد من جديد، بغض النظر عن النص إن كان فعلاً لمديحة هذه - التي هي زوجته- كما تنبأ من قبل وطالب على لسان المتلقين والنقاد أن يكون مصدر هذا النص هو الروح الجامعة لمديحة مع العلواني، وبالتالي استغرب أن يصدر مثل هذا النص الذي يحمل الخصائص الأحمريّة من ذات غيره، حيث طالب ضمناً أن تتحد هذه الذات معه، لينطلق المركب الجديد بكل قواه الأدبية، ويخرج بذلك العلواني من شرفته التي ظل يتكون فيها ليتلقى فضاء أوسع مما كان فيه -قلت: بغض النظر عن النص إن كان فعلاً لها، أو أنه هو الذي كتبه ونسبه إليها لحاجة في نفسه أو في نفس الأدب فإن الفائدة التي عاد بها هذا النص كانت عامة كالغيث العميم، وخصوصاً على العلواني نفسه الذي اعترف أن حياته الأدبية انقلبت بعد هذا القران الأدبي والاجتماعي الإنساني، حيث فتحت له شهية الكتابة، فرد عليها بنص "المديح" الدال على تحوله واقترانه وتشكله من جديد "المديح انزياح عن العادة المرة المستثيرة للانقياد ... وراء هتافات كل نذير ... المديح انقيادي امتثالاً لخطوك ثم ضياعي احتراق سيني على خشب الصوت ... صوت الحبيبة تجتاح أرضي على مركبات الأثير..." (2)، وهنا يمكن ملاحظة بأن النثر لم يعد يفي بالحاجة الإحساسية حتى انتقل إلى ميدان الشعر، في لحظة التجلي الروائي.

ويختم الفصل الثاني برأيه في موضوع الكتابة، فبعد مجموعة من ملاحظات المتفاعلين المعانين أو المؤيدين يلخص لهم رأيه في أمر الكتابة/المعاصرة (المستقبلية لأنه في خ ع)

وأنها تتطلب غرابة مثيرة حتى ولو كان الأمر مجرد كتابة إعلان وفاة. حيث قارن بين الماضي الذي كان يعد فيه المشاهير أشباه أنبياء، والمستقبل الذي تحولوا فيه إلى مجرد تفاهات أطفال دون الحضانة(1).

وقد يبدو من هذا أنه مبرر تحاملي على كل أمر مألوف أو عادي، مادامت الشاشات الإلكترونية توحى إلى دماغ الآدمي بالأفكار والتعابير المناسبة لنسج النص، وهي لعمري شطحة أحمرية للبحث عن ينابيع جديدة للإبداع في غمرة استنفاد الإنسان معينه أو بسبب تحوله عن أصله.

مع الفصل الثالث: ج1: شقوق في التجربة الكتابية

ومع هذا الفصل(2) انشقت تجربة العلواني الكتابية، في شكل ملاحظات، وهو ما تمثل في هذا المكتوب نفسه، وكان فيها الأسلوب التعليمي المدرسي واضحاً بجلاء، حيث قطع جسد اللغة المعتادة وجعل بدلها أو بينها نقطا متوالية، مما قد يسمح بتسمية مثل هذا المكتوب "بالنص النقطي"، لأنه يركز على معالمة دون تتبع خيطه المتصل - كما كان معهودا-(3)، يقفز من نقطة إلى أخرى كمشية الهر على الثلج، ما عاد يحتاج إلى كثرة الروابط انسجاماً مع التفكك(4) أو بلوغ الفكرة جملاً عديدة، أو فقرة أو فقرات، بل ما قل وسيدل، كما أن طابع هذا المكتوب يقتضي أن تفوق سرعة الكتابة سرعة القراءة، عندما يؤول النص إلى لحظة التلقي.

كما تميزت هذه الشقوق بالاختزال من خلال الترقيم (أولاً...)، واستعمال الإشارات التقسيمية: "النجات، الشلوات، الأقواس، المطات في بداية السطور وداخلها، المستقيم المائل، لفصل الأسماء والعبارات"(5). كما جعل لكل شق من هذه الشقوق عنواناً خاصاً

ذا مضمون معين مثل: (مخطط الإصلاح، هموم الشعراء القدامى، إشكاليات فلسفية للاستفادة منها...) (1)، وكلها تدل على الاهتمام العام أو المركز لقضية من القضايا. وهذه طريقة شبه مدرسية يتضح فيها بجلاء أثر الأسلوب التعليمي في نمط الكتابة، لكن الوفاء لمسار الغرابة مازال باقيا والدليل عليه إثبات محاورات فارعة (2)، والهدف هو أنها تخدم الغرض.

أما في الجزء الثاني من الشقوق، فإن الأحمر يقرأ ذاته من خلال ظله وخياله (أمين العلواني)، وعلى الرغم من أنه كشف نفسه مباشرة إلا أن في الأمر فوائد أهمها: إفاقة المتلقي الذي تاه عن المقصود الحقيقي بالكلام وهو الأحمر، فهو بمثابة استعادة الذات خوفا من ضياعها في ثنايا الحكيم عند المتلقي.

الخروج من النتيجة التي انتهت إليها صورة العلواني فيما سبق حيث كاد ينحل في تجربة مديحة، ولم يكن يصدق قبل وقوع الواقعة أن هناك من يكتب بطريقة تشيره، وتجعله أسيرا مسحورا، ومن ثم انتفض هنا ليعدل الموقف ويغير مسار الحكيم لهدف حجب الصورة السلبية وتقديم صورة جديدة، هذا من حيث جانب الكاتب.

أما من حيث جهة المتلقي، فغرض الكاتب فيه هو العمل على تضليله وإرباكه من خلال تقديم صورة الشك، (الشبكة على الحائط) (3)، بهدف إعدار المباشرة وربط الأمر بالأدبية أكثر، حتى تكون المقصدية متناسقة مع هدف الخيال العلمي.

ولأول مرة نعثر على معلومات مكانية عن البطل المزدوج أو المدمج كونه من الجزائر (4)، ومن هذا المنفذ يستغل الفرصة -ولعله في بعض الأحيان هو الذي يسوق الفرص لحاجات في نفسه- للنقد الاجتماعي للأوضاع، خصوصا ما تعلق بأمر الكتابة وأسلوبها ونشر ذلك المكتوب. لكن ذكر المكان هنا لم يكن إلا عابرا، فلا دور له، وبقي

خارج المقصود الفني، لأن "الأحداث تدور في الأثير، وتلايف الدماغ" (1). وفي غمرة سؤال الكتابة الذي ظل على طول هذا المكتوب، بؤرة التوتر، نكتشف الفخ المركزي، أو الأثوي لكل الفخاخ، ألا وهو "الحلم" (2) الذي اتخذ صاحبه مرجعا ومصدرا وفضاء ومشروعا وبديلا أكثر واقعية من غيره، لهذا العمل الأدبي (*). حيث رآه في ليلة واحدة ليستوعب كيانه وتجربته، ثم يحاول بعد ذلك إعادة صياغتها، ويستيق في غالب الأحيان بتعالق اعتذارية متوقعة، (مهما كان هدفها: شارحة أو لتغطية الضعف والشك والتردد، أو استمالة، أو دفاعا مشروعا)، لي طرح أيضا جزءا مهما من مشكلته العامة، وهي تقييم التجربة الكتابية الذاتية وتشخيص أهم معوقاتهما، وهنا نكتشف أيضا ظاهرة غريبة ألا وهي توظيف الهوامش الشارحة أو المعلقة، وترقيتها على شاكلة البحوث العلمية، ليصب جام غضبه على الآلية المتحكمة في النشر وتدعيم الإبداع، والجو العام المساعد على ذلك لينتهي إلى أن شدة شر هذه البلية أضحكته (3).

ولكن الملاحظ هنا كذلك هو الهدوء في خط الكتابة، إذ لم يظهر التصعيد في الحلم ولا في الطموح ولا في الغضب، والسبب -فيما أرى- هو أن المهمة في هذا الجزء انقسمت على الضمير المنفصم، فصار (4) بدل الشخص شخصين، ومكان الذات الباحثة اثنتان، فكأنه تحقق نوع من التوازن بعد أن كان شيء من التطرف يسم ملابسات الذات السابقة (شبه المتوحدة)، ولتحقيق هذا الانفصام وهذا التناظر الذاتي، اكتشف الكاتب طريقة تسير ذلك وهي: كتابة نصين (5) داخليين لكل من الأحمر (المفترض) والعلواني (الحقيقي) يعرف من خلالها كل منهما بالآخر، أو يقرأ كل منهما الآخر، وهي صورة مضاعفة الأزواج، ولعلها جديدة الحدوث في مثل هذه الروايات (روايات خ ٤)، لأن صورة

الكاتب الحقيقي تنعكس في رؤيا البطل الأثري، والظاهر أنها فرصة مبتكرة من قبل الأحمر نفسه ليقراً كتابه، لأنه افترض أن القراءة المنتظرة ستكون شحيحة، وربما لا تلتفت إلى عمله، باعتباره عند المتلقي - كما يفترض - غير جدير، لأنه من عبث الجنون، أو من العبقرية الزائدة المؤدية إلى الانتحار، كما أنه سعى من خلال هذه النافذة الغريبة في الرواية إلى تقديم الصورة النفسية السلوكية العامة لذاته المتقلبة، تحقيقاً لهدف الغرابة العام، وكان في بعض الهوامش ينافح عن نفسه ويشرح أوضاعه ومأساته الأدبية (1).

أما الأحمر فإنه قدم العلواني من خلال عملية الكتابة التي تحولت إلى مكاتبة، كما أشار إلى آفاق النص الأدبي المستقبلي، وما يجده الأديب المستقبلي من تسهيلات خارقة إلى حد أن الأجهزة التقنية تكتب معه النص أو تصحح له بعض الأخطاء، ولا يخفى علينا هنا دعوته إلى طموح النص المكتوب إلى المكتاب، ومن ثم يكشف عن واقعيته أو حقيقته البعيدة عن بطله الذي صار مواطناً عربياً أو عربياً جزائرياً، حيث تغيرت جغرافية بلد جدوده، لكن بقي فيها ما لم يتغير من المبادئ السوداء التي عاناها الجدود، وهنا نصطدم بنقطة السكون أو التقهقر في الجانب الخفي من الإنسان الآتي، ولسوء الحظ أنها منسوبة إلى نفس البلد المتخلف الآن (2). أما العيب العام الذي يكاد يظهر بين السطور في هذا العمل فهو محاولة توجيه القراءة. والرواية على العموم "بدت متعبة صادمة للقارئ (...)" تقوم بعملية قسر لوجدانه على معايشة تجارب غير مفهومة (3).

ويدل عنوان هذا الفصل الثالث "مرة أخرى لعتي" على الانفتاح المعتمد في هذه الكتابة، بل هو مبدأ ورسالة يدعو إليها، وهي تخدم الفكرة السالفة من أن الكتابة لا تنتهي بنهاية المكتوب باعتباره مدخلا خارجيا إلى النص الماورائي، بل تبقى إمكانية كتابته مفتوحة إلى "ن" مرة مع كل عملية تفاعل - مثلما يطمح الأحمر -، وبالتوازي فإن القراءة أيضا عملية غير منتهية حتى عند التوقف الظاهري بعد تلقي النص لأول مرة، فإن إمكانية التفاعل معه

مرة أخرى وتلقيه أيضا تبقى مفتوحة المجال.

ويتمادى في "ج3" (1) من الفصل الثالث، في شرح نظريته النقدية الأدبية التي هي في الأصل دعوات قديمة (كالبنوية والحداثة وما بعد الحداثة)، متأثرا بدرس السميولوجيا الذي يمارسه مع الطلبة في الجامعة، ويمزج ذلك بشيء من الخيال، بحيث يجعل النص عالميا من حيث اللغة أو طريقة كتابته المعتمدة على انفتاح البنية والشكل، والمرونة الشديدة استجابة لمتطلبات المؤلف والقارئ معا، فهو زبّقي إلى حد أقصى.

وكدليل على صدق النوايا الأدبية الحاملة يقدم نصوصا توقعية هي بمثابة جانب تطبيقي من نظريته العامة (2)، لكنها تحمل خصائص متشابهة مع سائر جسد وروح هذا المكتوب (مقاطع صغيرة تتخللها فراغات متساوية هي بمثابة مناطق رخوة قابلة للتنمية).

ويختتم الفصل الثالث بما يشبه الدستور الأدبي (3) المنظم لعملية إنجاز "الكتاب" الذي هو حلم البشرية منذ فجرها، والتي عجزت عن تأليفه في كل مرة، غير أن هذا الدستور قول بمناقشة من طرف أحد النقاد الذي رفض كثيرا من التناقض الذي يحمله هذا الدستور، ليرد عليه الأحمر بمسألة الحدود وأنها إذا التزمت رفع اللبس واتضحت الفكرة، والمفاجأة في هذا المقام هي عنوان هذه الفكرة بـ "أهداف الأسلوب الجديد" (4)، وهي من ملامح القيمة الفلسفية العلمية أو التعليمية المدرسية لفكرة الكتاب. والأحمر هنا يطالب بشرط كبير حتى تتحقق له قراءة مقبولة - على الأقل - لأثره هذا، إنه يطالب بقارئ في مستوى الفضاء الروائي الجديد، وهذا أمر صعب. وههنا فكرة موازية لهذه الفكرة الأخرية، وهي أنه إذا كان المؤلف في كل وقت يكتب الأدب الذي يجب أن يكون في المستقبل له قراء، فهل سينتظر قراء الجيل القادم كل ذلك الوقت حتى يقرؤوا أدبا أنتج لهم منذ خمسين سنة؟، وهل يعني هذا أنهم لا يكتبون ولا يقرؤون حتى يستنفدوا ما هو مدخر لهم من قبل؟ وهل يعني هذا أن الأدب يسبق الزمان والمكان؟، ومتى يعيش كل

جيل أدبه في زمنه؟ ... فأسئلة كثيرة يمكن طرحها، وقد يبدو من ورائها طائل وقد لا يبدو، لكن الراجح هو استثمار هذا الموقف للترويج لأدب خ.ع.

أما الفصل الرابع (1): العادية في صورة العلواني

فكان تعريفا بأمين العلواني نفسيا وثقافيا وأديبا وإنسانيا، لكن المؤسف أنه في الغالب مدح أورده صاحبه على ألسنة محاوريه على الشبكة، كان مضمونه يتحدث عن الغرابة التي يتسم بها هذا الشخص إزاء نظرتة المتفردة إلى الحياة، ومهما كانت هذه المحاورات حقيقية أم مفترضة إلا أنها تعطي فضاء آخر واسعا لكشف جوانب مهمة عن شخصية العلواني وميزاته الغربية ورؤاه إزاء القضايا العامة والأدبية على وجه الخصوص.

ومن غرائب هذا الفصل جعله آخر شطر شعري من الصفحة السابقة في صفحة جديدة مكبرا كأنه عنوان " ... النساء أيا رب، ما كمهن؟ وكيف زرعن السعادة في رغبتني في البكاء؟" (2)، وربما يكون له مدلول نفسي، وإلا فإن نون النسوة هنا يمكن توزيعها على كل جمع مؤنث حقيقة أو مجازا، حتى نعثر على سر هذا الفخ، وأنا أستبعد السقوط المطبعي.

والاستثناء الواحد في هذه المدائح التي كالمها لنفسه على ألسنة الآخرين هو الانتقاد الخاص بيوسف وغليسي أو "مغليسي" (كما هو في النص) (3)، وقد يكون حقيقة، أو أنه من أجل تعديل الموقف لدى المتلقي، لأن التأييد المطلق والانبهار الغالب بطريقته النادرة من قبل المتلقي - كما يصورهم النص - يجعل المتلقي الحقيقي للكتاب يشك في الأمر بأن الكاتب الحقيقي تجاوز حدوده لينوب عنهم.

ويبلغ التعالي بصورة العلواني ذروته (4) مع المتحاور (جمال العاتري) الذي تماهى مع شخصيته المحبوبة إذ لا يكاد يعيش حالا من أحواله إلا واستحضر العلواني واستشهد به،

بل وحفظ كلامه. ثم يعرض علينا مجموعة من الأقوال والجمل كأنها حكم، أو نتائج تجارب عميقة، وهي في الحقيقة مبادئ أو قضايا يؤمن بها الأحمر ويريد الترويج لها. لكنه يصل في نهاية هذه المحاورات المادحة إلى نتيجة عكسية لكل انفتاح أدبي باعتباره جزءا من فقدان الحياة "مع كل كتاب أشعر بأنني أموت قليلا..." (1)، وهو ما يحقق له الهدف الأساسي في هذا العمل وهو الغرابة.

ومع الفصل الخامس (2):

يقدم لنا الأحمر مجموعة من المراجع الشبكية لكتاب افتراضيين، وهي إما دراسات خاصة بطله العلواني، أو أنها عامة تشمل في بعضها جوانب من حياة العلواني النفسية أو الأدبية، وهي كشف استبطاني ذاتي من خلال الآخر، أو أنها تكملة للتعريف بشخصية البطل وإنتاجاته الأدبية، وما أحدثه من تأثير في العالم كله، الذي تقلصت فيه المسافات.

ويختم في الفصل السادس (3): دسترة الشريعة الأدبية

بناء الرواية بما يشبه الدستور الأدبي لمصطلحات ومواد، إما جديدة فهي بمثابة مبادئ، أو تعليقات على مبادئ وأبجديات أدبية قديمة (التكوين الأدبي التلقائي، المتفاعلون الأصدقاء، نظرية الأقطاب الثلاثة، الكتابة على الورق، المسابقات الأدبية، المقدمات الخاتمة) فهي انتقاد أو أكثر، وكان هذا الفصل صورة فكرية متممة للصورة العامة المعطاة عن العلواني، فكأنه في الخلاصة جزء من بناء هذه الشخصية التي انتهت من التكوين والتلقي ثم الإنتاج والتصدير والإرسال الأدبي إلى التنظير أو التعليق على المفاهيم القديمة والجديدة. وهذا متضافر جدا مع ما في الفصل السابق، حتى تشكلت عندنا الصورة العامة لهذا الشخص الأثيري، الذي كان في البداية قريبا إلى عالمنا، فكأنه ولد كما نولد، وعاش بالتقريب كما نعيش لكنه سرعان ما شرع في الابتعاد تدريجيا حتى صار في النهاية كأننا فلسفيا أو خرافيا أو فضائيا أو ماورائيا، رغم أنه يبدو بينا لكن في أفكاره فقط.

مؤشرات:

كانت الزعة الحدائية بارزة جدا في هذا المؤلف، والدليل هو استعمال كل المظاهر الدالة كما أشرنا إليه في السابق (الرموز الرياضية، الاختصار في العبارة، الدقة، المرونة في النصوص، التعليقات الثانوية، التحليل، استعمال الهوامش).

وحتى مظاهر ما بعد الحدائة كان لها حظ وفير، لأن جل القضايا المثارة تساؤلات فلسفية، ماورائية، كاسرة للنمطية، أو عبثية، تحقيقا لعنصر الغرابة الذي يرمي إليه هذا الاتجاه، "ويبدو الكاتب منشغلا بلغة الفلسفة أكثر من انشغاله بلغة الفن (...) وهنا تظهر مشكلة ثنائية المستوى الفلسفي والمستوى الفني الروائي" (1)، وهو ما يدل في النهاية على مرجعيته لأن "النسق ليس مفتوحا إلى ما لا نهاية ولكنه مسيج بحدود من وضع المحلل المتفاعل مع محيطه والمعتمد على تجربته الثقافية وكفايته الفطرية والتخيلية" (2).

عالمية الظاهرة الأدبية (بدل عولمة)، بدليل أن المتفاعلين مختلفي الأسماء والجنسيات، غير أنهم يجتمعون في مسألة الهم الأدبي، لأنهم أمة واحدة، نظرا لاعتباره قاسما مشتركا، فهل ينجز الأدب ما عجز عنه الدعاة الدينيون؟

التركيز على فكرة التشيت والبعثرة والتناثر، الذي يمثل مآل المسيرة البشرية الحالية في مجال المعارف التكنولوجية على الخصوص، والمتجسد في صورة الشخصية المحورية وطريقة تفكيرها ونوعية كتاباتها، وأهم القضايا المثارة، المتناهية في الضخامة والدقة على طرفي التناظر، وهنا يمكن ملاحظة ملمح من تيار "الرواية الشيبئية التي هي في جوهرها انعكاس لتشيئ الإنسان وتوثين المادة، حيث يتحول الإنسان في غمرة التحول العلمي والتكنولوجي إلى مجرد رقم"، ومن ثم عدّ بعض النقاد محاكاة مثل هذه الأعمال ونقلها إلى بلاد تشكو من فقدان التصنيع يتضمن مخاطر فنية وفكرية (3).

التركيز على كل ما هو مخالف للطبيعي أو المنطقي (الجنون، الدخول إلى جزئيات تافهة).

الابتعاد عن تقنيات السرد المألوفة، خصوصا الثلاثي المفترض الثبات (الشخصية، الحدث، المكان والزمان).

أما الأولى: فهي شخصية أثرية، انطلقت انطلاقا شبه واقعية ثم طارت في الفضاء زئبقا تمدد بلا نهاية، أو إشارات ضوئية تلمع دون وجود.
أما الثاني: (الحدث) فهو الآخر مجرد من الحركة المادية، إذ أغلب الأحداث ضمنية أو فكرية تجريدية مثل (قرر، ورأى، ...).

وأما الثالث: (المكان والزمان) فهو الآخر غير محدد، إذ لا نجد نسبة لأي مكان ماعدا ذكرا لمقاطعة الجزائر وأوربا. وكان الأنسب ألا يذكره خدمة لغرضه في التجاوز والتعمية، ولكن ربما لحاجة في نفس الأحمر. وقد يكون ذلك بسبب غلبة الواقع عليه -مما أجبره على ما فعل- وهذه نقطة إحدائية فضحت العلواني الهارب وأمكن تحقيق موضعه آتيا في تلك الحالة.

وكان لغياب هذا الثلاثي أثر كبير صعب على القارئ الإمساك بالشخصية الروائية، مما يجعله دائم البحث عنها، لأن المعول عنده هو اللغة الخيط المستمر وليس المحطات الشاحبة الأخرى(1).

أما اللغة فقد كانت "تتصف بالتوتر والكثافة الشعرية والإيقاع السريع، مليئة بالصور والرموز والتوازيات والتهويمات"(2) أو كما يقول شكري عزيز ماضي في تعليقه على رواية فاضل العزاوي "الدينصور الأخير": "يصل التمرد قمته حين تميل لغة الرواية نحو تهويمات سريلية، غير مفهومة وغير مستساغة"3 فهل هي سريلية جديدة، أم إنتاج لفضاء أسطوري عن طريق التوظيف اللغوي المكثف كما يرى صلاح الدين بوجاه"(4).
الاهتمام بهواجس غريزية إنسانية (الجنس، الإحساس بالدين، التأليف الأدبي، التساؤلات

الفلسفية الغريبة ...)، إذ غالبا ما يطعم حديثه بالكلام عن الجنس لكن باختصار شديد، أو عن السر في عمل التأليف الأدبي، أو بالتساؤل عن سر من أسرار الحياة، وهذا يدل على الرجوع بالإنسان إلى طبيعته أو فطرته، أو أن هذه العوامل هي التي ستبقى الخيط الرابط بين إنسان اليوم وإنسان الغد، أو بالأحرى هي الرابط الأساسي بين الأحمر والقارئ ومن ثم فهو يتخذ كل ما من شأنه ربط الاتصال بالمتلقي بالتركيز خصوصا على الثلاثي الخطير (الجنس، الدين، السياسة)، ومن شطحاته التنظيرية الاستفزازية توصله إلى أن عبقرية الرجل الفذة تكمن في خصيئته بدل دماغه، متأثرا بـ "نتشه" أو غيره (1).
 كتابة المؤلف الحقيقي وعنوان الرواية في الواجهة الأمامية بالأحمر ثم العكس في الواجهة الخلفية، يعني تحول أمين العلواني إلى الكاتب الحقيقي، وتحول الأحمر إلى بطل، وتحول الرواية إلى سيرة.

ولا أريد أن أدخل في متاهة الألوان فهي أحيانا تفسيرات متكلفة ممجوجة، لكن الشعور الذي يترد من نفسي تجاه هذه الكتابة واللون الأخضر الذي يكسو الواجهة، مع اللون الأزرق الكاسي لظهر الرواية مقزز جدا، إذ لم تنجذب نفسي إلى هذه الزرقة المنفرة، غير أنه ظهر فيما بعد أنها تخدم النفور المتوقع أو المنتظر، أو غير المنتظر على الإطلاق، داخل النص. وقد يدل اللون الأحمر على إشارة الخطر باعتبار أن المكتوب شيء خطير فهو بمثابة تنبيه للمتلقي وتحذير، ولعله الصدمة الأولى التي يمكن أن تمهد السبيل لصددمات قادمة، يمكن أن تجعل في النهاية القبولية لهذا النص الغريب الجديد في نفس المتلقي، وربما كانت هذه إستراتيجية، أو أن لقب المؤلف الحقيقي يدل على أن هذا الشخص خطير في أمر الكتابة مستقبلا أو حاضرا، فليخش وليحسب له ألف حساب -كما يقال-، ولكن إذا كان الأحمر كذلك فلماذا العلواني أحمر مثله؟ وهل قد يكون هو الآخر خطيرا؟، هذا ما لا يظهر من اسمه اللين، بل أليفا مسالما عتيقا في الساحة والأصالة، فما الذي جعله يحمر قسرا عنه؟، هذا ما يجيبنا عنه ظهر الكتاب عندما نجد الأحمر في مكان العلواني، والعكس صحيح، مما يدل على أن العلواني صورة معكوسة

للأحمر نفسه لكن في ظروف خيالية أخرى، ولهذا وجدنا اسم نوع الكتابة مختلفا بين الواجهة الأمامية والخلفية (رواية/سيرة)، بل زاد الأحمر من حدة التلاصق حينما لم يفرق نوع هذه الكتابة عن أن تكون: رواية أو تاريخا، أو سيرة(1)، وهي دعوة إلى الكتابة بلا حدود، أو أن هذا نوع جديد ولد ولم يكن له اسم بعد، فهو في مرحلة البحث عن الاسم، أو انتظار من يسميه.

يسعى هذا النوع الكتابي إلى كسر الحدود بين الأجناس الأدبية تحقيقا للمفهوم الواسع للظاهرة الأدبية، وإطلاقا لحرية المنقوصة، أو الكتابة عبر معلم غير ثابت وغير محدد للنوع الأدبي، كبرهان على غور الظاهرة نفسها والعجز عن إدراك كمها كما كانت المغامرة حادة الجنون، ومن ثم إثبات خصوصيتها وتميزها.

اشتمال النص على دراسة ذاتية من خلال طرح مختلف الأسئلة المحتملة الإجابة، وكذا اشتماله على تقنية مدرسية من خلال تقديم المادة العلمية في فصول مستقلة(2) (ما يشبه ببليوغرافية(3)، ومفاهيم مساعدة(4) كملاحق، فهي بمثابة مرجع للأدب في درس السميولوجيا، فهل يعتبر ذلك مفاتيح للقراءة؟.

وتبقى مؤشرات كثيرة تتزاحم في الأفق تنتظر دورها عندما يستعيد المتلقي التجربة.

وفي الختام:

هذه محاولة (قراءة)، للإطالة على نص الأحمر، وهي أقرب ما تكون إلى حديث النفس عوضا أن تكون دراسة، لعدم ضبط الوسائل اللازمة لذلك. وقد اكتشفت مقدرة لدى الكاتب كبيرة على تحريك الراكد الإبداعي، أو ثر المنتظم الإبداعي أو تفعيل خامله. وهو ما دفعه إلى حمل مطرقة شديدة الصلابة للضرب بأقصى قوة على هذا الجسد الأدبي الجاثي المخدر، حتى يستفيق ويصحو من هذه الغفوة، ورأى أن العالم القادم لا يجترم النائم العاجز، وأن حرب المعلومات أو الحرب العلمية سوف تشتد ضراوتها، إن لم تكن قد

قامت الآن، كما أن الخوف الأكبر أن يصطدم الإنسان في يوم ما، بما اخترعه عندما يجد نفسه في معادلة صعبة أمام مكتشفاته التي ستصحح أخطاءه، وتمده بما يحتاجه، بل وتتفوق عليه.

أما الفكرة الأساسية، وهي أدبية بالدرجة الأولى وإنسانية عامة، فهي الكتابة التي سيتعقد أمرها وتتأزم وضعيتها، وتدخل في أنفاق ضيقة تستوجب منها الإسراع بشدة للحاق بالشروط العالمية المتغلبة على كل الحدود التي مازالت تقف عائقاً لتمييز البشر عن بعضهم.

وهي في النهاية مجرد طموحات ينادى بها، لكن لا ننسى أن أغلب المكتشفات العلمية كانت في البداية مجرد نداءات خيالية.

هذا ولو أن القلم استرسل في الكلام على هذه الرواية وقراءتها ومناقشة ما جاء فيها، ما وسعه إلا أن يكتب كتاباً أو أكثر، وهو ما لم يتسع له الوقت والمقام، ونرجو أن يفعل ذلك غيرنا.

الهوامش و المراجع

1. فيصل الأحمر، "أمين العلواني" رواية، ص: 05، دار المعرفة، الجزائر، 2008.
2. التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، محمد مفتاح، ص: 217، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001.
3. من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري عزيز ماضي، ص: 204، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997.
4. المقصود بالفكرة القرآنية هنا هو أن هذه الحالات المحتملة لتجسيد الواقع المذكورة في القرآن الكريم كسورة البقرة، والحج، وغيرها.
5. "أمين العلواني"، ص: 06.
6. نفسه، ص: 06.
7. من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري عزيز الماضي، ص: 208.
8. "أمين العلواني"، ص: 07.
9. من إشكاليات النقد الجديد، شكري عزيز ماضي، ص: 229.
10. "أمين العلواني"، ص: 8-10.
11. "أمين العلواني"، ص: 08.
12. نفسه، ص: 09.
13. لقد صادف هذا العمل هوى شديدا في نفسي في بعض مقاطعته ولذلك كنت أعيشه تمام المعيشة، وربما فتحت لي عبارة واحدة منقذا إلى عالم من الاستعادة والقياس وإعادة الحكم والمقاضاة من جديد والانتصار بطبيعة الحال.
14. من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري عزيز الماضي، ص: 214.
15. "أمين العلواني"، ص: 12.
16. نفسه، ص: 13.
17. نفسه، ص: 13.
18. نفسه، ص: 14.
19. "أمين العلواني"، ص: 14.
20. نفسه، ص: 15.
21. نفسه، ص: 16.
22. من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري عزيز الماضي، ص: 216.

23. فيصل الأحمر، في مقارنة رواية الواقعية اللغوية، ص:288، ضمن مجلة "الناص"،
جامعة جيجل، العدد الثامن، مارس، 2008.
24. "أمين العلواني"، ص:16.
25. نفسه، ص:17.
26. يمكن ملاحظة أن هذا النوع من أدب المجانين كان موجودا منذ بداية عصر النهضة
الأوروبية خصوصا في قصة "سفينة المجانين" (بالألمانية) ل: سيباستيان بران (1457-1521)
وكذلك أدب الهروب، (أنظر: المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ل: مجدي وهبة،
وكامل المهندس، ص:....)، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
27. من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري عزيز الماضي، ص:210.
28. "أمين العلواني"، ص:22.
29. نفسه، ص:23.
30. نفسه، ص:24.
31. نفسه، ص:25.
32. "أمين العلواني"، ص:26.
33. نفسه، ص:28.
34. نفسه، ص:29.
35. نفسه، ص:30.
36. نفسه، ص:32.
37. "أمين العلواني"، ص:32.
38. نفسه، ص:32.
39. نفسه، ص:36.
40. "أمين العلواني"، ص:39.
41. نفسه، ص:40.
42. لأن المعول عليه عنده، سبر أعماق اللغة لا تتبع الخط السردى، (فيصل الأحمر، في
مقارنة رواية الواقعية اللغوية، ص:288).
43. من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري عزيز الماضي، ص:225.
44. "أمين العلواني"، ص:40-41.
45. "أمين العلواني"، ص:42.
46. نفسه، ص:43.
47. نفسه، ص:45.
48. نفسه، ص:46.

49. من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري عزيز ماضي، ص: 224.
50. "أمين العلواني"، ص: 47.
51. (*) وهذا من باب "التأويل بطريق رد الغائب إلى الشاهد" (محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص: 217).
52. "أمين العلواني"، ص: 48-49.
53. نفسه، ص: 50.
54. نفسه، ص: بداية من 50-61.
55. نفسه، ص: 49-50.
56. "أمين العلواني"، ص: 60.
57. من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري عزيز ماضي، ص: 230.
58. "أمين العلواني"، ص: 62.
59. نفسه، ص: 65 وما بعدها.
60. "أمين العلواني"، ص: 68 وما بعدها.
61. نفسه، ص: 68.
62. نفسه، ص: 71.
63. نفسه، ص: 76.
64. نفسه، ص: 76-77.
65. "أمين العلواني"، ص: 78-79.
66. نفسه، ص: 81.
67. نفسه، ص: 82.
68. نفسه، ص: 88.
69. من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري عزيز ماضي، ص: 230.
70. محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص: 224.
71. من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري عزيز ماضي، ص: 230-231.
72. فيصل الأحمر، مقارنة لرواية الواقعية اللغوية، ص: 288.
73. من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري عزيز ماضي، ص: 224.
74. من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري عزيز ماضي، ص: 225-226.
75. مقالة في الرواية، ص: 24، (فيصل الأحمر، مقارنة لرواية الواقعية اللغوية، ص: 288).
76. "أمين العلواني"، ص: 80.
77. نفسه، ص: 07.

- .78 "أمبب العلوانب" ، ص: 82-88.
.79 نفسه ، ص: 82 وما بعءها.
.80 نفسه ، ص: 88 وما بعءها.