أعلام الثقافة التونسية 25

مصطفى الكيلاني
الكاتب المنشق

الجمهورية التونسية
وزارة الشؤون الثقافية
المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات
والتظاهرات الثقافية والفنية
منتدى الفكر التنويري التونسي

عنوان الكتاب مصطفى الكيلاني الكاتب المنشق

المؤلفون
* **محمد المي**
* **محمد الناصر العجيمي**
* **محمد الغزي**
* **الهادي دانيال**
* **أحمد ممو**
* **ثامر الغزي**
* **لسعد بن حسين**
* **معز الوهايبي**
* **مروان الكيلاني**

السلسلة أعلام الثقافة التونسية ـ عدد 25

عدد الصفحات: 128

إشراف وإعداد محمد الميّ
منتدى الفكر التنويري التونسي

الطبعة الأولى : 2023

الناشر **المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية**

مصطفى الكيلاني
الكاتب المنشق

محمد المي

هو الكاتب التونسي الذي تعدّدت كتاباته وتنوّعت مواضيعها واختلفت اهتماماته فلم يقف على لون أو جنس فضرب بأسهم متعددة في اتجاهات مختلفة، لذلك هو من أغزر الكتّاب إنتاجا. وكتابات مصطفى الكيلاني رغم تعدّدها وتنوّعها فإنها ليست من الكتابات الخفيفة أو السطحية بل هي كتابات نوعية وجادّة تنمّ عن مثقف حرّ وتكشف عن مفكّر عاش عصره بالكيفية التي اختارها متمرّدا عن الأعراف خارجا عن الأنساق، ضاربا بالأقاويل والظنون عرض الحائط .

اهتمّ بالأدب التونسي ودفع ضريبة كبيرة جرّاء هذا الاهتمام حيث تمّت عرقلة مساره العلمي ولكنّه لم ينكفئ على نفسه ولم يهرب بل اختار شق طريق الإبداع مفردا أعزل إلا من قلمه وفكره الذي لم يخضعه للنواميس والأعراف .

يكتب الشعر والقصة والرواية والنقد الأدبي والمقالة العلمية والبحث الفلسفي ..الخ إلى جانب بحوثه الجامعية ويندر أن نجد له في الجامعة نظيرا . ونحن في منتدى الفكر التنويري التونسي آثرنا الاحتفاء بتجربة هذا الكاتب التونسي الذي أشعّ عربيا ودوليا ومثّل تونس في عديد المحافل الأدبية والفكريّة وكتب في كبريات

المجلات بل نعتبر أن تكريم مصطفى الكيلاني قد تأخّر بعض الشيء .

هو علم من أعلام ثقافتنا ورمز من رموزها بلا مراء، ونرى أنه بمفرده يشكّل ظاهرة أو لنقل مفرد بصيغة الجمع ونحسب أنه لم يأخذ المكانة التي يستحق رغم ما قدّم وأنتج وأعطى للأدب والفكر. لذلك فان تكريم مصطفى الكيلاني هو فرض عين ومما يوجبه الاعتراف للعاملين الذين أخلصوا للكتابة والفكر.

اجتمع في هذا الكتاب نخبة ممن أحبهم واختارهم هو نفسه عملا بقولة نيتشة : «المبدع هو الذي يحسن اختيار مرافقيه» ذلك أن الإبداع مغامرة فردية بالضرورة إلا أن الرحلة تستوجب الرفقة ولنا في الشعراء الصعاليك خير أنموذج وصولا إلى جماعة تحت السور لأن وحشة الطّريق تستوجب المؤانسة وكل من ساهم في تأليف هذا الكتاب الذي نهديه إلى مصطفى الكيلاني احتفاء بمنجزه هم رفقاء طريق طويل لا نهاية له .

وضع الراوي ومظاهر التبعيد في كتابة مصطفى الكيلاني الروائية :

ميار ... سراب الجماجم ثم ماء والزلزال والمرايا نموذجا

محمد الناصر العجيمي

إن صحّ القولُ إنّ الكتابة السردية واتّساعا الكتابة الأدبية من قبيل الفكر دون إمكان إحلالها في باب من أبواب الخطاب الفكري المتداول، ومن باب أولى في باب من أبواب الخطابات النفعية المستهدفة تأدية بلاغ لجهة معينة أو الإفضاء بمشاعر وهواجس داخلية فهذا الحكم يصحّ إطلاقه على الكتابة السردية عند مصطفى الكيلاني[1]. كتابة الكيلاني تُنزل في محلّ خاص مفارق إلى حدّ غير قليل لما نعرف من أنواع الكتابة الشائعة وإن لم تخل بعض هذه الكتابات من طرافة لافتة. صحيح أنّ كتابته تنتمي إلى النوع الموسوم بالهادف roman à thèse ومع ذلك هي تعدل

(1) نذكر من الكتب التي تعرضت إلى هذا الموضوع ودرسته باستفاضة كتاب فيليب سابو الحامل عنوان

Philippe Sabot, *Pratiques d'écritures/ Pratiques de pensée*, *Figures du sujet chez Breton/ Eluard*, *Bataille et Leiris*, Arras, Septentrion, 2001. Dans cette perspective Michel Foucault a écrit : « J'ai essayé de faire (…) l'histoire non pas tant de la pensée en général que celle de tout ce qui « contient de la pensée ». Car il y a de la pensée dans la philosophie, mais aussi dans un roman , dans une jurisprudence, dans le droit, même dans un système administratif, dans une prison » (cité dans le livre mentionné précédemment, p.9).

عنها من جهة أنّها لا تنحو منحى البناء الفكري المجرّد والمعقد والمساءلات الدقيقة على غرار ما يطالعنا على سبيل المثال في بعض الكتابات الأدبية عند كامو وسارتر أو قابيال مارسيل Gabriel Marcel أو توفيق الحكيم في ما يعرف بمسرحه الذهني دون أن يعنيَ ذلك أنّها لا تطرق هذا المجال في بعض المواطن السردية، لكن على وجه تغلب عليه المساءلة لا البناء المنطقي وإرسال الأحكام الفكرية الجاهزة. وهكذا فأعماله التي أتيح لنا الاطلاع عليها لا توغل في التحليل الفكري التجريديّ القائم على الإدلاء بالبراهين والبراهين النقيضة انتهاء إلى استخلاص النتائج وربّما اقتراح الحلول. ومع ذلك لا تخرج متى ساءلنا بنيتها العميقة عن إطار الالتزام بالقضايا التي تشغل الفكر العربي حضاريا واجتماعيا تخصيصا وحتّى الإنسان أنتولوجيا ووجوديا تعميما دون أن تصرح بذلك أو تفصح عن غاياتها ومقاصدها المستهدفة. هي كتابة تقول دون أن تقول لاستعادة عنوان كتاب معروف لديكرو بعد التصرّف فيه. تقول في عدم قولها، وفي توخّي مسالك في البناء شديدة الالتواء والتمويه. كتابة لا تصرّح بما يجول في خاطر صاحبها إن كان ما يجول بالخاطر قابلا للإفصاح عنه، لكنّها تلامسه لمسا لطيفا غير مباشر، تحملنا برفق إلى عالمه المعتم بظلال كثيفة كما هو الحال في روايتيه ميار ... سراب الجماجم ثم ماء، والزلزال والمرايا وأحيانا تحملنا إليه بقوة وتدفعنا إليه دفعا ودون هوادة كما هو الحال في الجنرال ... وطيفها في الأعالي.

عالمه يزخر بالمنعطفات الشديدة التعرّج والانكسارات الوهمية والشروخ العميقة. نستشعر عند نفاذنا إليه أنّه قريب منّا يخاطبنا بلغة مألوفة ويصلنا بعالم نحسب أنّه غيرُ بعيد عنّا، لكنّه لا يلبث أن ينزاح ويعدل بنا إلى ما وراء الموهم بالواقع إلى عالم تحتشد فيه التمثّلات

الوهمية والرؤى الحلمية والمسارات التي تحملنا إلى مفاوز ترينا واقعا آخر مفارقا لما نتوهّم أنّنا نعيشه. وبالتوازي مع ذلك تطالعنا حركة الجسد غير الواثقة بذاتها الجارية بإيقاعاتها الفريدة اللامتوقعة وانشطاراتها ولا توازناتها انحناء وسقوطا ونهوضا بعسر أو بإعانة من الغير. يصحب ذلك عدمُ تلاؤم بين ما تتطلّع إليه وترغب في فعله والإمكانات المتاحة غير القادرة على الفعل فنراها في تنقلاتها دائمة البحث عن الوجهة المقصودة الضامنة للأمان والموفّرة سبل الأمان والتوقّي من المخاطر الداهمة؛ فتبدو في معظم الأحيان في حيرة من أمرها أو تيه لا تستبين طريق النجاة متردّدة في اختيار الوجهة المقصودة، متعبة مرهقة كما لو كانت مصابة بأعراض مرضية أو أنّها تعيش استلابا يغيّبها عن الشعور بحضور مكتمل واثق بذاته عارف مساره بكفاءة واقتدار، تعيش حالة ضياع مستديم في متاهة موحشة مليئة بما يهدّد الحياة في كلّ لحظة بالخطر والفناء.

ومن خلال كلّ ذلك يداخلنا شعور باختلال يزداد مع مرور الوقت استفحالا بين وضع الجسد والمحيط الفضائيّ المحتضن له، بين الإرادة في الفعل والقدرة على الفعل وكأنّ العالم المحيط قائم على بناء مختلّ الموازين منهار الأسس متهاوي الأعمدة. ولا تعدو هذه المفارقة بين الجسديّ والفضائيّ بين العضويّ والماديّ الفيزيائيّ أنّه تجسيد مثليّ للمفارقة الفاجعة بين الضرورة والإمكان بين الرغبة الملحّة الداخلية الموسومة عند فرويد بـ»مبدأ اللذة» أو «مبدأ الواقع»، وما يسمح به أو يبيحه عالم يجري وفق قواعد وقوانين خارجة عن إرادة الفرد معطّلة لتطلّعاته قامعة لنزعاته الداخلية، محرّمة وحارمة لإشباعها. وقد تكون أبرز تجليات كلّ ذلك وأكثر مظاهرها بروزا وصرامة هذا البحث المضنيّ المرهق

إلى حدّ مشارفة الموت عن ماء يروي العطش في صحراء قاحلة لا متناهية الأطراف مجهضة لكلّ أمل في توفير ما يسدّ الرمق.

وعلى الرغم من أنّ شخصيات الكيلاني تتكلّم كلامنا العاديّ وتتبادل خطابنا اليومي وتحلم أحلاما تبدو قريبة منّا، فإنّ العالم الدال لرواياته يبدو مليئا بالرموز والإشارات المباعدة لتجربتنا المعهودة فيما نعدّه واقعا نحتكّ به ونعيشه. عالمه عالم تسوده الأحلام المزعجة عالم كفكاوي تنبعث منه إشارات لا نفقه لها دلالة في الظاهر لكن متى تأملاها وجدناها تمتد جذورها إلى بنى وعينا الجمعي والذاتي. هي من قبيل ما يعرف عند بعض الدارسين السيميائيين ومنهم بوجه خاص إمبرتو إكو بما نترجمه بـ»النموذج المثلي»[1] parabole. والمحصول من درسه انتقاء بعض الأضلاع الرئيسية المؤسّسة لبنية الوضع القائم المتراكب الأحداث المراد تأديته أو وصفه. والمقصود بعملية التمثيل هذه بناؤه في صورته الكلية دون سائر جزئياته حتّى إذا تلقيناه أمكن تمثّلُه واستيعابُه في جملته. لكنّ اللافت في أعمال الكيلاني الروائية أنّ ما يُستصفى من الأضلاع يباعد مباعدة شديدة الوضع المرغوب في نقله زمانيا ومكانيا وحدثيا بقدر ما يجري التصرّفُ فيه تضخيما وفصلا ووصلا وتكثيفا، فإذا نحن لا نرى من الأصل إن جاز الحديث عن أصل إلاّ مفاصلَ في غاية التجريد المفارق تماما لهذا الأصل. ويترتّب على ذلك أنّ التأويل يأخذ مسالك متشعّبة ومعقّدة وذلك يسهم في إضفاء صفة الأدبية عليه متى قدّرنا أن الاستعارة متى كانت أكثر انفصالا وابتعادا عن المستعار له اتّسمت بمزيد من الكثافة وكانت

(1) V. *Parole, figure, parabole*, *Recherches autour du discours parabolique* (Dirigé par : Jean Delorme, P.U.L. 1987). Voir aussi plusieurs recherches sur le signe icônique dont la parabole fait partie. Parmi les recherches les plus importantes sur la parabole est celle d'Umberto Eco, *Pour une reformulation du concept de signe iconique*, Communications,1978,pp.141-191.

أوقع على المتلقي وهذا ما أدركه النقاد والبلاغيون منذ قديم. وهكذا تتميّز كتابة الكيلاني السردية بالإيغال في التبعيد حتى لا نتبيّن ممّا نصفه بالواقع المعيش سوى ظلال غائمة تذكرنا بوجودها من خلال بعض المحطات balises تشعّ كمنارات مضيئة وسط عالم معتّم مباعد كليا لهذا المعيش.

واللافت أنّنا متى تجاوزنا هذه المحطات المُثْبتة في مواطن مختارة من كتاباته والرامية كما ألمعنا إلى تذكيرنا بأنّنا لم نبرح مساءلة أوضاعنا العامة الحافة بنا، فإنّ الكاتب الضمنيّ ينأى بنفسه عن التدخل لمباشر في الأحداث وينسحب تماما من كل عملية تأويل لما يروي تاركا للمتلقي حرية تأويل لعبة الدوال الموغلة في التبعيد، وترويض غرابة ما يروي بربط بعض مفاصل ما يروي ببعض والوقوف على نظم تعالقها. والمتثبّت في بنية أعماله يتبيّن أنّها تقوم على مبدأ التوازي homologie لا التماثل analogie، والمقصود بذلك أنّه تبعا للبناء المثلي فما يحكم رؤيتَه يكمن أساسا في إقامة عالم تسوده الغربة والغرابة على نحو ما ذكرنا لكن متى تأمّلناه وسعينا إلى سبر بنيته العميقة ألفينا أنّ بين هذا العالم الممعن في الغرابة والعبث وما يحمّله صاحبه إياه من نظم تفكير وعوالم ممكنة هي وليدة مخيلته المفكّرة، وبين ما يسم تجربتنا الحياتية المعيشة، خيوط تشابك واشتباك. ومن خلال ذلك نلمس فكرا حائرا متسائلا غيرَ مستقرّ على حال إلى حدّ أنّ المسؤول عن عملية الحكي يصاب بلوثة من الهوس في كلّ شيء يعيشه ويحتك به، في مصداقية ما يروي، في ما يشاهد، في ذاكرته في ما يجري في دائرة تجربته إلى حد الشعور بالاغتراب وحتى الارتياب في وجوده أصلا.

هكذا إن لم تكن هذه التجربة فريدة من نوعها في الكاتبات السردية الحديثة فهي تعدّ من أكثرها تميّزا. وفي تقديرنا أنّ أحد

المداخل الرئيسية لمساءلة هذه التجربة المتميّزة النفاذُ إليها من خلال مساءلة وضع الراوي البائن عمّا ألفنا من نظم الروايات التقليدية المتداولة. وسنركز دراستنا في حدود ما يسمح به الوقت على الروايتين المذكورتين في العنوان لاعتبارنا إياهما من أكثر تجارب الكيلاني الروائية فرادة شكليا وبالتالي دلاليا. وسنرى أنّ التباس حضور الراوي وهشاشة موقعه في هاتين الروايتين ينسحبان توليديا على الخطاب السردي في كليته ويضفيان على الرؤية السردية وكيفية تشكل الأحداث فيها نسقا متراكب المستويات يسهم في تحميلها شحنة دلالية كثيفة.

إنّ أوّل ما يلفت القارئ عند ولوجه عالم الكيلاني السرديّ تعويمَ هوية السارد والتباس حضوره. ويتجلى ذلك في مظاهر ومستويات عدّة سنسعى إلى رصد أهمها ويتمثل في غموض هويته وعدم استبانة من المسؤول عن الحكي بوضوح كاف ووفق الأعراف الجارية في الكتابة السردية. فلا ندري في أيّ مستوى من المستويات نتلقى الحكيَ، أيصدر عن المؤلف الضمنيّ المرتبط حضوره بالمثبت اسمه على غلاف الرواية والموسوم وفق القواعد السردية بالراوي الجواني أي الخارجي الشاهد غير المشارك في الأحداث أم عن مصدر آخر غيره. لنقرأ ما يطالعنا في بداية رواية ميار... «أبصر الراوي أعمدة رمال تصّاعد إلى أعلى حيث لا سماء» (ص 15). فما نستنتجه أنّ هناك مصدرين مسؤولين عن رواية الأحداث: الأول مذكور في نص الخطاب وهو الراوي المفترض أنّه شاهد عينيّ على الأحداث. أمّا الثاني فيبدو أنّه خفيٌّ مضمر في ثنيات الخطاب وهو راو نقدّر أنّه خارجيّ متعال لا يعدم أسباب اتصال بالراوي العليم الرائج الحضور في الرواية التقليدية والقريب من المؤلف الضمني أو الممثل له. والقرينة الدالة على

تعاليه أنّه حامل لرواية الراوي المثبت في النص يروي ما يشاهده ويروى ما يرويه. فإن توخّت الرواية هذه الطريقة أمكن عدّها تجري وفق الأنماط الجارية مع خاصية مميّزة هي أنّ هذه الأعراف تتجنّب إدراج راو آخر يضاعف الراوي المفترض أنّه الناقل للأحداث إيهاما بأنّ الأحداث منقولة عن راو موثوق برواته فلا داعي إلى مضاعفته براو خارجي آخر سيسهم لا محالة في إضفاء اللبس على الرواية. وممّا يسهم في إضفاء مزيد من التغريب على ما سيروى إقامة هذه المفارقة الاستعارية المتمثلة في ربط الفضاء العلوي الفوقيّ باللاشيء، بالفراغ المطبق المجرّد من كلّ مظهر من مظاهر الوجود وتحديدا من السماء. فمن يا ترى يشاهد هذا الغبار المتصاعد إلى سماء بلا سماء أهو الراوي الأول أم الثاني الغموض سيظل قائما ولا يسعنا إدراك من هو المسؤول عن الرؤية.

من جهة أخرى يفاقم الغموضُ بالخطاب اللاحق ويتمثل ذلك في أنّنا إن سلمنا بأنّ الراوي الأول المتعالي يحلّ في مرتبة أعلى يتبادر إلينا السؤال عن مصدر قوله «هل هي أطياف قافلة تسير إلى أرض بلا مدى، تضانك الرمال العاتية ولا تتوقف؟ ربّما... أبصر وكأنّه أبصر طيف رجل في الأمام يَعْرُج، ومن خلفه أطياف أخرى لبشر متعبين يجرّون الخطى. نظر مليا فبدا المشهد على وشك أن يتجلى لولا هبوب ريح أخرى هاجمة. ارتعش المشهد بين غيبوبة إبصار وآخر». فالجملة الأولى القائمة على التساؤل عمّا إذا كانت أطياف قافلة تسير إلى أرض بلا مدى تبدو ملتبسة المصدر وكذلك لفظم «ربما» الذي يبدو إجابة متردّدة عن التساؤل. لكن لا يلبث الالتباس في معرفة مصدر الرؤية أن يزداد رسوخا والغموض كثافة وإلحاحا، ذلك أنّ الجملة التالية المصدرة بـ«أبصر» تحيل على رؤية الراوي الثانوي. وفي هذه الحال من المشروع التساؤل عن

دور الراوي المتعالي ووظيفته متى قدّرنا أن ما يرويه صادر عن رؤية الراوي المنقول عنه. ويضاعف الغموض ويتأكّد بقوله « أو كأنّه أبصر». فهذا القول يحيل لا محالة على الراوي المتعالي ولكأنّنا به يرى من وجهتين داخلية وخارجية: الداخلية تكمن في مضاعفة رؤية الراوي المذكور في النص ورؤية ما يراه من داخل، والخارجية محصولها أنّه يشاهد القافلة وهي تسير ويرصد دقيق تحركاتها وتنقّلاتها. ومن المشروع أن يتبادر إلينا سؤال آخر هو إن كان الراوي المتعالي يروي من خلال رؤية الراوي المثبت في النص وفي الآن ذاته نشاهد القافلة من خلال رؤيته كما ذكرنا فما الداعي إلى تضمين راو آخر يفترض أنه ينقل عنه، واستتباعا ما الداعي إلى تكثيف الرؤية وتحميلها ثقلا لا يمكن إلاّ أن يسهم في إضفاء مزيد من الغموض والإبهام في مصدر الرؤية وتبعا لذلك نسف ما درج عليه القص التقليدي من إيكال الحكي لراو موثوق بكفاءته المعرفية في النقل. والنتيجة أنّ من نتلقى عنه الرواية سواء كان هذا أم ذاك غيرُ موثوق بروايته مشكوك في شهادته وفي صحة ما ينقل. فكلاهما مذبذب المعرفة لا يمكن أن نطمئن إلى معرفته وسيسعى هذا التذبذب إلى سائر الرواية وإلى العالم الممكن للمؤلف الضمنيّ هن خلال شخصياته لنلاحظ ترددا دراميا في اتباع الوجهة الكفيلة بالخلاص وضمان الأمان وتوفير أسباب الحياة. كأنّ الكاتب يتعمّد تعويم الرؤية وجعل بعضها يراكم بعضا ويركبه لا نزوعا إلى مراوغة رقابة قمعية مسلطة، ولكن لأن قوام الكتابة القصصية عنده تكثيف حمولة الدوال وتحريرها من استهداف غاية أخرى غير أدبيتها ويفترض تكثيف الشفرة أو يتطلب لاستجلاء بعض أصدائها الدلالية قراءة قائمة على مستويات متراكبة.

هكذا ننفذ منذ البداية إلى عالم مخيّل ضبابيّ المعالم غائم الرؤية نباشره وكأنّنا ننظر إلى واقع من خلال عدسة سميكة تظلّل أكثر ممّا تُبين وتعتّم أكثر ممّا تنير. نلج عالمه المخيّل وإذا نحن في رحلة لا نعرف مسارها ولا مداها ولا إلى ما ستسوقنا إليه. فالغموض الذي يكتنف البداية الذي لاحظناه منذ المنطلق سيمتد وفي بعض الأحيان سيتسع ويتكثف توليديا إلى حدود موغلة في الالتباس إلى حد العتمة. ومن تجليات ذلك قوله في موطن لاحق (ص 29) «أقام الراوي بين رغبة جامحة وأخرى كمن يبحث عن طريق في حكاية غائمة لم تتشكل أحداثها بعد» وكذلك قوله ص125 »اشتد في الأثناء نفخ الريح فعاودَ ذاكرةَ الراوي نسيانً كأنه سراب ليل مقمر يتراءى بين إغفاءة وأخرى» وينبعث أمامنا الآن التساؤل بأكثر إلحاحا: إذا كانت الحكاية لم تتشكل بعد ولم تتبلور في ذهن الراوي فما الداعي إلى روايتها أصلا متى لا تسند إليها مصداقية تذكر وما الذي يحمل على مباشرتها وما الغاية منها؟ هذه التساؤلات لا نقف لها على إجابات وتظل في طي المضمر الذي يتطلب جهازا ضخما من وسائل التأويل لاستخلاص بعض دلالاتها المحتملة. فتعمّد هذه الطريقة في تقديم الأحداث دون أن نعرف على وجه اليقين من حاملها ومن ثمّة ما درجة الوثوق بمصداقية محمولها ولمن تروى وما الغاية من سردها تشي بأنّ ما نعيشه واقع بين حدود عدّة وبأنّه بدوره غيرَ موثوق به قائم على الشكّ والتردّد في تعاطيه والتعامل معه ولعلّه أن يكون وهما فيما نظنّ أنّه واقع.

وتزداد هذه الحمولة من الغموض كثافة ويزداد واقعنا إيغالا في الوهم أنّنا لا نلمس حضورا لمروي له داخل النص بقدر ما لا يتضمّن إشارة إلى مرويّ له خارجيّ يوجه إليه الخطاب واستتباعا فالأحداث تروى لمتلقّ غفل لا هدف لها سوى إرسال خطاب دون

تحميله أي هدف أو رسالة يراد تبليغها، ممّا يقيم بين طرفي الخطاب مسافة شاسعة ويكثف التبعيد بين حامل الخطاب والمتلقي الضمنيّ المبهم الموسوم عند باكتين بـ«الثالث»tiers. ويذكرنا هذا الوضع بمصادرة ينطلق منها انبرتو إكو في نطاق درسه لمستويات تحليل خطاب ليس له مصدر معلوم وتأويله وتتمثل في افتراض الوقوف مصادفة على زجاجة ملقاة على شاطئ البحر وعند فتحها نعثر على خطاب نكرة لا نعرف من مرسلها ولا من ظروف إرسالها ولا من غاية إرسالها شيئا. ويكون عندئذ للمتلقي مطلق التأويل مستعينا بقرائن داخل الخطاب تقوده إلى قراءات محتملة متعدّدة دون أن يكون على ثقة من أنّه ينتهي ترجيح قراءة على أخرى إلاّ على سبيل الافتراض. كذلك بالنسبة إلى كتابة مصطفى الكيلاني السردية لا يمكن الانتهاء منها إلى قراءة شبه موثوق برجاحتها إلا على سبيل الترجيح. مثل تأويل دوالها الملتبسة كمثل مصدر ناقل الحكاية في التباسه وغموضه. فالمسؤول عن عملية النقل انسحب من الخطاب كلية وانفصل عنه تاركا الأحداث تروى عن طريق وسيط غفل معطّل الكفاءة الروائية المتمثلة أساسا في معرفة بتفاصيل الأحداث وصحة روايتها.

وكأنّ الكاتب لم يكتف بتعتيم مصدر الحكي بما أتينا على ذكره بل يضاعفه بإضافة مصدر آخر لم يمهد له، وهو متفقد أحوال القافلة إذ يطالعنا قوله « ذكر متفقد أحوال القافلة ما كان من أمر العجوز. ذكر لهم اسمها وحدث مقتل ناقتها وحربا قديمة». فهذا المخاطب ينقل لأحد الراويين (المتعالي أو المضمن في النص) أو لكليهما ما نقل له، والراوي الغفل ينقل بدوره للمتلقي خارج النصّ ما نقل له، وهكذا تتراكب عمليات النقل ومستوياته حتى تصبح بين المنقول وناقليه مسافة شاسعة تزيد التبعيد اتساعا والغموض تعتيما

وكثافة؛ فتصبح الوقائع والكائنات الفاعلة كما لو أنّه ينظر إليها عبر نظارات سميكة لا يُتبين منها سوى ظلال أو عرائس متحرّكة كما في مسرح الكاراكوز حيث ترى الحركات والأحداث عبر ستارة تضاء من خلف، فلا ترى سوى ظلالها. وإذا أضفنا إلى مستويات التبعيد هذه أنّ ما يروى ينتمي إلى ظروف زمانية ومكانية مباعدة جدا لعصر الكاتب تبيّنا مدى ما يحفّ كتابته من نزوع إلى التغريب وإيغال في الفصل بين ما يعاش هنا والآن وما يعرض من وقائع وأحداث.

وإذا عالجنا مادة الشكل substance de la forme تبيّنا أنّ هذا التغريب سيتسرب إلى مادة الحكي وينعكس في مختلف مفاصلها ليسمها بميسمه ويجريها على نحو ما يجري عليها. فمعظم الأحداث المنقولة تعرض عن طريق الحوار وتجري مجرى مسرحية تتراوح فيها العلاقة بين الشخصيات بين التأزم تارة والانفراج تارة أخرى. لكن الوضع القائم ظلّ قارا ويتمثل في أنّ القافلة أدركها الإعياء الشديد وخاصة الظمأ الذي نال منها إلى حدّ مشارفة الموت. وسبب النزاع يكمن في البحث عن الطريق المؤدية إلى منبع ماء لإرواء الظمأ. ويتخلّل البحثَ استحضارُ ذكريات النزاع الدامي بين بكر وتغلب في حرب البسوس. وجميع هذه الأحداث لا تروى بطريقة منظمة متتابعة الحلقات ووفق تسلسلها الزمني ولكن بطريقة يغلب عليها الاضطراب والتشويش مثلما يجري التنازع حول اختيار الطريق الضامنة للنجاة بالطريقة نفسها من التقطع والارتباك. ومن الأمثلة المجسدة لهذا الربط العضويّ بين شكل المادة ومضمون الشكل المقطع التالي الوارد في مفصل نزاع وتوتر دراميين: «وفجأة عاد إلى الحكاية اضطرابُها الأول، وإذا ظلال الوجه تكبر وتصغر، تعرُض وتطول في موقع كأنه سراب غدير. تذكروا بعضا من تفاصيل ما حدث منذ أول قتل إلى آخر قتل». كما لا يندر أن

يكون الشكُّ في رؤية الراوي ترجيعا لشك الشخصية في رؤيتها. وانسجاما مع ذلك تكثر وتتواتر التعابير الدالة على التباس الرؤية والشك في ما يروى من قبيل «سمع أو كأنه سمع»(ص154)، «وكأنّه سمع قهقهات شيطان شعره الساخرة وكأنه أبصر أنوارا تفد إليه من سماء بعيدة»(ص165) «سمع أو كأنه سمع شيطان شعره يشير عليه بأن يبتهل إلى اللات والعزى وهبل عله يهتدي إلى الطريق التي تخرجه من جحيم الصحراء»(ص 192) « «كأنه أحس بخيبة حادة» ص 216 «سمعه أو كأنه سمعه يقول»، أو ملفوظات دالة على اضطراب الذاكرة وارتباكها من قبيل قوله «هلّ نجم ساطع في ليلة لم يعد الراوي قادرا على تذكرها باليوم والسنة تحديدا» (ص 125). وكأنّ الراوي المتعالي يذكّرنا بأنّ النسيان أو ارتباك الذاكرة ليس بسبب منه ولكنه ناجم عن الراوي الذي يفترض أنّه ينقل عنه وفي جميع الأحوال فما نلاحظ أنّه لا يعمد، إن افترضنا أنّه الماسك بخيوط الحكاية، إلى إقصاء الراوي أو في أقل الأحوال تصويب رؤيته؛ ممّا يشي بأنّ النسيان أو اضطراب الذاكرة سعى إليه وأن رؤيته لم تعد أقل تعتيما وعطلا من الراوي المعنيّ إن لم يكن هو المتعمّد تضليلَ المتلقي.

وبما أنّه يحل في الموقع الأعلى والأقرب إلى المؤلّف فيقينا أنّ تعتيم الرؤية خطّة معتمدة من المؤلّف أجراها في روايتين أخريين هما «الجنرال وطيفها في الأعالي» و« الزلزال والمرايا». وبما أنّنا عالجنا هذه الظاهرة في الكتاب الذي أفردناه للرواية الأولى، فسنولي عنايتنا بها في الرواية الثانية في حدود ما بقي من وقت. وكما أشرنا سابقا سنرى أنّ شكل المادة المتمثل في التباس دوال القص وتحديدا الرؤية الحاكية انعكس لا محالة على مادة الشكل من جهة أنّ عدم وضوح الرؤية الحاكية هو تجريد دال على عدم

وضوح الرؤية للطريق الموصلة للأمن والسلامة واستقرار الوجود، فسيكون لالتباس الرؤية كذلك في هذه الرواية امتداد واتساع حضور ليشمل العون القائم بعملية الحكي ذاته وليغطّي كيفية تعامله مع المحيط أو ما يوسم في الأدبيات الفلسفية وعند ريكور تحديدا «الحضور في العالم» l'être au monde

تفتتح الرواية بما يقوم مقام قصيدة نقتطع منها ما يلي : «نحن البشر أبناء المرايا وإن أنشأتنا أرحام/ نلهث حياة خلف المرايا لتلهث في دواخلنا المرايا/ وإن بلغ منا السأم أقصاه تطلعنا إلى وجوهنا عبر صقيلها اللامع./ المرايا لا تنام بالليل ولا بالنهار/ المرايا تبصر ولا تسمع، بل لعلها تسمع حينما تبصر، وإن أبصرت نسيت عاجلا، فهي بلا ذاكرة./ المرايا متماثلة كما نراها رغم اختلاف أشكالها والأمكنة التي تظهر فيها والجدران التي تثبّت عليها/ المرايا كما الوجوه/ المرايا بلا وجوه.» يعقب ذلك عنوان ما يسمه بالفصل الأول «هل أعود إلى ساحة الزعيم أم أواصل السير في الاتجاه الآخر؟» وبذلك تضعنا الرواية منذ البداية في صلب التردّد والشك والانحراف في ما يروى. ويمكن رصد ذلك في مستويات مختلفة:

1 – يلاحظ أنّ الكاتب يميل في بعض كتاباته إلى استعمال موضوعة motif المرايا. وكلمة المرايا في هذه المقطوعة محورية يتكرّر ذكرها ويتواتر بكثرة. ولهذه الموضوعة دلالات حافة متعدّدة وذات كثافة رمزية بالغة الأهمية؛ نذكر منها على سبيل المثال لا الاستقصاء أنّها شيء مصنوع وللصناعة دلالة حافة قائمة على صفة الاصطناع ومنها الزيف. والرؤية من خلال المرآة تظهر الشيء المرئي مضاعفا أي هو وآخر. المضاعف من الشيء المرئي لا تُمكن رؤيتُه في صورته الكلية المكتملة إطلاقا مهما جادت تقنيةُ

الجهاز الرائي فلا يرى إلاّ في جزء وجانب منه؛ وبذلك لا تبلغ الصورة للكائن الرائي إلاّ مشوهة أو في أفضل الأحوال محرّفة[1]. وقد أبان ذلك وشرحه بشيء كثير من الاستقصاء جاك لاكون في كتابه Le séminaire, livre II, le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse[2]. المهمّ أنّ الكائن يرى صورة من جسده بقوامه وعينيه شاربيه وجبهته لا كما هو ماديا لكن كما لو أنّه استحال إلى آخر منظور إليه من مسافة تتسع أو تضيق دون إمكان الاتصال بهذا الكيان المرئيّ ماديا جسديا، ومن باب أولى دون إمكان الاتحاد به أو حتّى تحسسه أو ملامسته عبر المرآة وإن على سبيل الإحساس بالوجود. هكذا تبدو الشخصية مباعدة لنفسها مقيمة على مسافة من حضورها العيني وعلى نحو مّا منفصلة عن الكينونة.» اعترضت سبيلي مرآة مثبتة على جدار محاذ لغرفة الاستحمام. وقفت برهة أمامها لأتطلّع من خلالها إلى وجهي علني أستعين به على النسيان. وكأنّ الذي أبصرت ليس وجهي بل خيالات جبين وعينين وشاربين تزداد ارتعاشا كلما ركّزت النظر للتثبّت منها».نحن نعرف من خلال قراءتنا للاكون في كتابه «كتابات» في فصل عنوانه *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* من كتابه *Ecrits* (pp.93–100)

أفرده لتحليل أهمية المرآة في تكوين الشخصية وبلورة وعيها بالذات أنّ الطفل في حدود الثالثة تقريبا يبدأ بتعرّف ذاته والوعي بشخصه وتكوّن شخصيته عند مشاهدته جسده في المرآة. لكن هذه الشخصية الرائية جسدها في المرآة لا تتعرّفه، تنكره وتنكر من خلال إنكارها جسدها ذاتها مع أنّها كهل تحمل شاربين. هي تشاهد

(1) وهو ما يبينه هرسل باستفاضة وكذلك مرلو بونتي فيما بعد.
(2) Seuil, 1978.

وجهها كما لو كان سحنة مفككة مبعثرة أجزاء مقطعة وكما لو كانت لشخص آخر لا تعرفه. هكذا هو يشك في ذاته وما إذا كان له وجود عينيّ جسديّ وكأنّ مفاصله انفصلت عنه واستحالت أعضاء غير منتمية إليه غريبة عنه . يضاف إلى ذلك أن المرايا متعدّدة الأشكال مختلفة الأحجام، ولكلّ رؤية ميزة خاصة تحيلها إلى شخص آخر، ممّا يدلّ على تعدّد الشخصية وانفلاتها من قيد صاحبها وتفتتها ذرّات متناثرة.

2 – إن كان ما أتينا على تحليله تعليقا على ما ورد في مطلع الرواية، فهذه الظاهرة تتعزّز وتزداد حضورا في متن الرواية ومن خلال ما يطالعنا من عدم وضوح الرؤية وتذبذبها إلى مشارفة تغييبها، ذلك أنّ الراوي بضمير المتكلم الذي أصيب بعاهة النسيان نتيجة صدمة في رأسه عند حادث سقوطه على الأرض بلغ حدّا غدا معه يشك في هويته ومعرفة ذاته، وهو يجدّ في البحث عنها. غاية ما يعرفه أنّ اسمه يبتدئ بحرف الميم مثله في ذلك كمثل الشخصية الرئيسية في «القضية» لكفكا. وإذا كان الوعي بالوجود هو في المقام الأول وعي بالجسد فالشك أصبح يلازمه بوجود جسد له كالرضيع الذي يتلمس جسده قبل مرحلة المرآة بحسب ما أبانه لاكون في الفصل المذكور ليعرف أهو هو أم هو آخر « من أنا تحديدا؟ وهل الذي أتلمس عرقَه النازف الآن هو أنا؟ ولماذا أنا أنا وحيد في ذلك البيت الذي قدرت أنه بيتي وغادرته في غفلة من كلّ العيون؟ ومن صاحب الصوت الأجش المرتعش؟» (ص 43). ما نلاحظه وجود مسافة بين الطرفين لكأنّ المتكلم يعيش منفصلا عن الأشياء بل حتى عن ذاته وكأنّ آخرَ حلّ محلّه واستقرّ داخله أصبح يعيش عوضه؛ فهو شاهد لكن مستلب يشاهد من موقع فاقد لكل وعي بذاته كما لو كان آلة تشتغل بطريقة لا إرادية آلية مستجيب لحضور

جسدي بيولوجي بحت مجرد من كل مقومات الإرادة والرغبة في الفعل أو أنّه مصاب بعرض من أعراض العصاب المتمثل في انزياح الشخصية وازدواجها. فعندما يقول على سبيل المثال لا الحصر «تناولت ورقة هناك على طاولة قريبة. عجّلت في كتابة أسمائهم التي قاربت العشرين. إلا أن عطبا مفاجئا أصاب ذاكرتي فألفيتها في نفق معتم، إذ حينما شرعت في قراءة تلك الأسماء اصطدمت بنسيان أشد، وإذا هي مجرّد أسماء أحاول معرفة مسمّياتها بلا جدوى»فالراوي بضمير المتكلم واقع بين حدين: المعرفة وعدم المعرفة فهو من جهة يحدثنا بمنطق العارف بما أصيب به من ضياع الذاكرة وكأنّه شفي من هذه العاهة التي أصيب بها وأصبح مدركا لقصور يحدثنا عنه هنا والآن، والحال أنه في الوقت نفسه لا يذكر شيئا عن تعافيه، ولا يذكّرنا باسمه أو يطلعنا على هويته إلى نهاية الرواية. وممّا دلّ على ازدواجية الشخصية وهذا التنازع بين الذاكرة التي تتذكر تفاصيل يكاد يكون من المستحيل تذكرها وإن بعد التعافي وفقدان الذاكرة قوله «تركت الورقة جانبا إلى حين. أبصرت في الأثناء جهازا صغيرا على الطاولة ذاتها. جال إصبعي بين أزراره الصغيرة. سمعت رنينا ثم تناهى إلى سمعي صوت أجش مرتعش كأنّه لشخص أعرفه، وتعجبت من ذكره لاسم لم أتبيّن آنذاك أنّه اسمي».والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن تلقائيا هو: لمّا تبيّن فيما بعد أنّ الاسم المذكور هو اسمه فلماذا لم يذكره وظل عنده غفلا إلى غاية الرواية. ثم لماذا ظلّ يبحث كذلك على امتداد الرواية أيضا عن هوية هذا الشخص صاحب الصوت الأجش المرتعش كأنّه لشخص يعرفه وقد لا يكون هذا الشخص لكائن غيره إلاّ أنّه لم يتعرفه وظل نكرة عنده. هكذا يظلّ متردّدا بين معرفة منقوصة قاصرة وعدم المعرفة معرفة متعالية بما أنّه يكتب الآن ويستحضر

ويدرك مواقع التردّد والغموض. فما مبرّر سكوته عن كل ما أصبح يعرفه ولا يدلي به وظل عنده في طي النسيان والإنكار؟

ما نستشعره أنّه يريد نسيان ذاته أو شيء من ذاته يريد تغييبه ومحو حضوره، وهو ما يمكن أن نطلق عليه déni de personnalité. من الوجهة الفنية محصول هذه الظاهرة أنّه، فيما نقدر، من قبيل التغريب المعكوس فإذا كان التغريب عند بريشت قائم على مباعدة بين الذات والأشياء وترك الأشياء والأحداث تروي نفسها بنفسها دون تدخل رؤية ذاتية إفساحا المجال للمتلقي أن يتولى عملية تفحص أسباب ومسببات الوقائع لاستخلاص النتائج بنفسه دون تأويل من قبل عون خارجي، فالتبعيد عند الكيلاني معاكس للرؤية المذكورة يتمثّل في إقامة مسافة بين الأنا والذات Je /moi فإذا كانت الذات حسب المواصفات النفسية بناء مخيلا منفصلا عن الأنا فالأنا يبدو بدوره منخرم التوازن يجول في حلقة مفرغة ويتحرك بطريقة غير منتظمة عشوائية.

3 – من علامات انفلات الهوية وضياعها ارتيابُه في أي مكان يقيم ولا أين يقطن إذ يبدو تائها في فضاء لا يتعرّفه ولا يدرك محلّه منه. غاية ما يراوده من ظن أنّه يقيم في حي عنوانه 35 حي الياسمين دون أن يعرف السبيل لبلوغه أو حتى يكونَ متأكّدا من إقامته فيه» أدركت أو لعلني أدركت يقينا أنّني في مكان لم آلفْه من قبل ولا أعلم من حملني إليه بعد سقطتي في ذلك المقهى– الحان. عجّت في نفسي الأسئلة (...)هل نهج الياسمين بعيد عن هذه الغرفة التي تؤويني بعد سقوطي في ذلك المقهى الحان؟ وهل أنا في ضياع كامل الآن ولا أحد من الأهل والأصدقاء في طريق البحث عني؟ ومتى أتوصل إليهم أو يتوصلون إلي؟» (ص43)، «توقفت برهة عن السير وأنا في حيرة من أمري هل أقطع ذلك الشارع الطويل

إلى آخره ثم أعود إلى الساحة الكبرى حيث التمثال وأبحث لي عن وجهة أخرى « (ص17). هكذا تبدو علاقته بالمكان والأشياء منفصلة عن حضوره العيني منبتّة عن واقعه كما لو أنّه مخدر غائب عن الوعي مستلب الإرادة والقدرة على الفعل والتحكم في الظروف المادية واع بأنّه يعيش بكيان مكتمل يمتلك ملكاته الإدراكية عارف تمام المعرفة بما يكتنفه ويحيط به من أشياء وأمكنة. وهذا الوضع يذكّرنا بشخصية سارتر في «الغثيان»،Roquentin الذي أضاع كلّ المقوّمات المحيلة على وجوده وأصبح يعيش واقعا آخر مفارقا كما لو استحال عالمه إلى عالم آخر غريب عنه واستحال كيانه إلى كيان آخر لا يتعرّفه، فإذا هو بمثابة دمية أو روبو يتحرك بغير إرادته ويُجر بقوى أخرى إلى حيث لا يعرف «غالبت شبه إغمائي فبدت لي الطريق مكتظة بالمارة والسيارات وكأنّني أجهلها تماما، وظننتني في حي آخر غير الذي سكنت به لمدة أعوام وأعوام وكأن البيت الذي غادرته ليس بيتي سرت والحائط يسلمني لحائط آخر على رصيف طويل انتهى بي إلى منعرج»(ص14)،»غادرت تلك القاعة المستطيلة في الطابق الأعلى فوجدتني أمام درج أنزلني إلى طابق تحتي»(ص13). هو «يظنّ» و«يخيّل» له و«يبدو له». هكذا هو لا يتحدث من موقع العارف بالظروف المكتنفة الفعل، الموقن بما يروي والمطمئن لما يقول لكنّه يتكلّم كما لو كان في غيبوبة، في غفلة من أمره وكما لو أنّ الضباب يحيط بكل ما يرى ويفعل، بل إنّ حالة الاستلاب بلغت به حدّا لم يعد معها يدرك أنّ له أبناء وعائلة «لفت انتباهي في الأثناء مقاس القميص الذي هو لا شك لشخص بدين والبنطلون أيضا تساءلت هل هما لأحد الأبناء؟ ولكن من هو بالتحديد؟ وهل لي أبناء؟ ولماذا وجدتني وحيدا في ذلك البيت الذي من المفترض أنه بيتي؟»(ص24) «ذاكرتي المتعبة تشرق حينا

وتنطفئ أحيانا. وما جعلني أطمئن قليلا أنني لا أتذكر أحيانا ثم أعود لأتذكر. ... وألفيتني فجأة غير مستقر على ذاكرة تستمر قليلا أو نسيان دائم. فكلما انطفأت ذاكرتي استحال الشارع إلى نفق طويل شبه معتم والمارة والسيارات والمباني كتل طيفية كأنها تعبر مرآة على وشك أن تتهاوي شظايا، وكلما أشرقت ألفيتني أحث الخطى باحثا لي عن نهج الياسمين وصاحب الصوت الأجش المرتعش لأستعيد به البعض الكثير من ذاكرتي الضائعة ربما.»(ص18) «تبيّن لي أنني أسير في اتجاه لن يوصلني إلى بيت مخاطبي بالهاتف الجوال والشارع الكبير الذي أبصرت يشي بأن المكان هو وسط مدينة كبرى. تذكرت أو كأنّي تذكرت آنذاك أنني أسكن في أحد أحواز مدينة ساحلية. بدا لي رقم 7، وهو عدد الكيلومترات التي تفصلني عن البحر. وكلما اتجهت إلى الشاطئ قضيت ربع ساعة تقريبا في الطريق إليه بالسيارة إلا في حالات الاكتظاظ.. توقفت برهة عن السير وأنا في حيرة من أمري: هل أقطع ذلك الشارع الطويل إلى آخره ثم أعود إلى الساحة الكبرى حيث التمثال وأبحث لي عن وُجهة أخرى؟»(ص17) « تساءلت بحيرة إلى أين أذهب ولا أحد يعرفني في الخارج ولا دليل إلا تلك الورقة في جيب البنطلون»(ص23) «رددت همسا: 35 نهج الياسمين. أدركت أنني قادر على التذكر ولو قليلا. فأنا هو أنا وإن غاب عني اسمي والظلمة في الخارج أكدت لي أن الوقت ليل» (ص27)

وينعكس هذا الشك في الهوية وتذبذبها لا محالة على علاقته بالآخرين. فهؤلاء لا يتحدّدون بهوية معيّنة ولا بكيان مخصوص ولا بما يميّز بعضهم من بعض. غاية ما يميّزهم صوت أجش مرتعش أو خمار أسود أو يد تمتد إليه لتسنده إلى كتفه وتعينه على النهوض. هكذا استحالوا عنده إلى كائنات مبهمة شبه دمى تنهض

بأعمال آلية أو شبه آلية خالية من كلّ بعد إنساني. فلسنا نلمس أي تعاطف لفظي أو تبادل عبارات ودّ ولا نقف على أي استئناس بحضور الآخر إن استثنينا علاقته بأنغام التي تبدو كما لو أنّها وليدة خياله منبعثة من رواية له سابقة عنوانها «كازينو فجّ الريح». لكنّ حضورها أقرب إلى المصنوع من خيال أو المتصوّر الذهني أو اللاشعوري منه إلى الكائن الحي الموحي بواقعيته. هي كفجّ الريح تظهر وتختفي، تأتي وتغيب كما الهواء دون أن تعلن عن أوقات قدومها أو مغادرتها الأمكنة ولا متى تحل بها المكان أو تحل بذاك بقدر ما لا تعرف شيئا ممّا تفكّر فيه أو تضمره من نوايا ومقاصد. ومهما يكن فعلاقته بها وما قضاه معها من وقت لم يبددا شعوره بالاغتراب وبأنّ ما يعيشه منزاح عن كل إيهام بالواقعية قائم بين الحياة واللاحياة بين الحلم واليقظة. كل ذلك ينتظم في ما تسميه جوليا كريستيفا J.Kristeva «المنفي» l'exilé وتفرد له صفحات كثيرة تحليلا نفسيا وتطبيقا على نماذج من الشخصيات المأخوذة من روايات عدة في كتابها الحامل عنوان *Soleil noir, dépression et mélancolie*[1]

نختم عملنا بالانعطاف إلى الرمزية في كتابات الكيلاني السردية. فممّا غدا محل إجماع أو شبه إجماع عند المختصين أنّ ما علامة تصدر بطريقة أو أخرى عن قصد أو عن غير قصد لا تكون لها دلالة ظاهرة أو مضمرة، مقصودة أو غير مقصودة مرسلة عفويا وفي غفلة عن صاحبها. ومن باب أولى أن ينطبق هذا الحكم على الأعمال ذات الخاصية الفنية المستهدفة إحداث أثر في ذات المتلقي. فالعلامات المرسلة في إطار هذا الباب وإن بدت مجرّدة من كلّ رسالة مقصودة كما هو الحال بالنسبة إلى التيار الدادييي وفيما بعد التيار السريالي

(1) (Gallimard, 1987)

الذي ينطلق بحسب ما ورد في «بيان السريالية» لأندري بريطون من مبدأ نسف الأسس الفنية القائمة إلى حدّ عهده وتجريد الفن من كلّ غاية دلالية أو استهداف تبليغ رسالة. والحال أنّ ما أجري من تحاليل للأعمال المندرجة ضمن هذا التوجّه أبرزت مدى ثراء هذه الأعمال شكليا ودلاليا ومدى كثافة شحنتها الدالة على الرغم من أن أصحابها لا يبدون احتفالا خاصا بما يجرونه على غير منوال الفنّ ويعتبرونه نتاج التلقائية الصرف والضرب في الاعتباط. وممّا يجري مجرى الأمثلة النموذجية التي يستدل بها على هذا التوجه في استحكام العلاقة بين المادي والذهني، بين الجسدي والذهني، تنظير أنتونان أرتو للتجسيد المسرحي ودعوته إلى إطلاق العنان للتعبير الجسدي المحرّر من كلّ مقصد تبليغيّ وجعل الفضاء حلبة تصطرع فيها الأهواء بكلّ عنفها، وجعل الطاقة المادية الحية تمتزج عضويا بالمخيّل، والمجرّد الذهني بالمحسوس بكل شراسته ودمويته. كان لهذا التوجه الأثر البالغ في جميع ما أنتج من مسرح فيما بعد.

ما نخلص إليه أنّ إيغال كتابات الكيلاني في التبعيد بأشكال ونظم مختلفة من رواية إلى أخرى لا يعني أنّه منصرف عن قضايا تشغل بال المثقف العربي اجتماعيا وسياسيا ووجوديا، بل هي تسائلها وتصهرها في صلبها بأشكال ومن زوايا مختلفة تعود بنا إلى ما أشرنا إليه في بداية هذا العرض عند إشارتنا إلى البرابول وإحلالنا أعمال الكيلاني الروائية في جملتها في بوتقة هذه الظاهرة حاملة بذلك أصداء دلالية رمزية في غاية الكثافة. ودون أن نسعى إلى الاستقصاء إن كان الاستقصاء في حكم الإمكان يمكن أن نجمل الأصداء الدلالية المحمولة في هذه الروايات في عبارة جامعة أنّها تنتظم في إطار التعبير عن «الافتقار إلى الوجود» manque d'être

بكلّ ما تحمله هذه العبارة من إحالة على الوجود الاجتماعي والسياسي والوجودي والنفسي. وبين هذه الوحدات الدالة معابر ومسالك يؤدي بعضها إلى بعض ويغطي بعضها بعضا فإذا هي في تواشج وثيق، فلا نطرق بابا كالسياسي على سبيل المثال دون أن نستشرف من خلاله النفسي والوجودي، ولا نتناول الجانب النفسي أو الوجودي دون أن يفضي بنا إلى الاجتماعي والسياسي. هكذا تنتظم هذه الوحدات الدالة في دوائر متراشحة متوالجة ملتحمة البناء مع الشكلي وفي إطار رؤية سردية تتشابك فيها الخيوط ويشتبك بعضها مع بعض حتّي لا إمكان لفصله عنه أو تمييزه منه. ومن الأمثلة الدالة على ذلك وقد أشرنا إلى ذلك سابقا أنّ التباس الرؤية ينعكس لا محالة على الأقطاب الدلالية من جهة أنها تجريد دال على عدم وضوح الرؤية للطريق الموصلة للأمن والسلامة واستقرار الوجود في رواية ميار. وستكون لذلك تبعات على الذات نفسها وعلى كيفية حضورها في العالم أو ما يوسم في الأدبيات الفلسفية وعند ريكور تحديدا الحضور في العالم l'être au monde.

هكذا يشد انتباهنا في أعمال الكيلاني السردية متانة العلاقة وتشابكها بين الشكلي والدلالي بين ما يصرف باعتباره مسارا سرديا خاليا من كل محور دلالي مقصود وما ينبثق منه من شبكات رمزية. وكما ذكرنا سابقا كذلك فعلى الرغم من التحرّر الظاهر في كتابته السردية من كل تعبير مباشر عن مقاصد معينة من كلّ خطاب خطاب فكري فنحن لا نعدم محطات دالة موظفة لهداية القارئ حتى لا يضرب في الصحراء بلا دليل. والملاحظ أنّ الأقطاب الدلالية لئن كانت قائمة مجتمعة في رواياته فهي تتوزع بمقادير من التركيز مختلفة وأشكال شتى. ودون إفاضة في التحليل نكتفي بإلماعات كفيلة بكشف بعض المسارات الرمزية لا سيما أنّنا قمنا بدرس ذلك

في عمل سابق أفردناه لتحليل رواية الجنرال,,, وطيفها في الأعالي: فأبنا أنّ هذه الرواية محملة بأصداء دلالية تحيل رمزيا على التنازع الإشكالي بين القوة المتسلطة القمعية والقاهرة السالبة للفرد كل تعبير عن إرادة حرّة والحرية السياسية المطلقة المتحرّرة من كل قيد. وكلاهما يؤول إلى فقدان إنسانية الإنسان. الأولى بالانزواء في زنزانة (بونكير) فولاذية معزولة عمّا حولها تحكمها كائنات هلامية شبيهة بأشباح أو أطياف مجردة من كلّ إحساس، فيما تفضي الثانية إلى فوضى تهدم ما تدّعي أنها تريد إقامته وتفنيه. وفي كلتا الحالتين يغتال الإنسان ويفقد إنسانيته. وإذا كانت رمزية رواية مير... سراب الجماجم ثم ماء واضحة من جهة أنّها تركّز على الجانب الحضاري في البحث عن كيفية الخروج من الأزمة التي يعيشها بين اتّباع مسار شرق مليئ بالإحن والضغائن والثارات والتعصب والجهل وسلوك مسار الغرب الواعد بالرفاه والعيش الذي تتوفر فيه جميع متطلبات الحياة الناعمة الذي يتجلّى عند وروده ظاهرا بلا باطن أي حالا محل الكذب إن احتكمنا إلى المربع العلامي السيميائيّ مجرّدا من كلّ ما يتطلّع إلى إرسائه الفرد من قيم إنسانية، فقد تكون رواية الزلزال أكثر روايات الكيلاني اكتمالا من جهة أنّها في جانب منها رجع صدى للجنرال، لكنها تثير في جانب آخر منها قضية أخرى محصولها التنازع بين الفنّي والمحمول على الواقع، بين المصنوع بمبضع الخيال والمادي المحسوس. والمحور الذي تدور عليه هذه الرمزية شخصية أنغام المتراوحة بين الإنساني والورقي بين أنغام كما تخيلها الكيلاني في روايته كازينو «فج الريح» والمرأة المرتدية الخمار الأسود المساعدة له على إيجاد مأوى والمترددة على الحانات ودور اللهو. وقد تكون صورتها مقدودة بطريقة أو

أخرى على شاكلة صورة شخصية أوسكار وايلد، دوريان قراي Dorian Gray المستوحاة بدورها من بجماليون.

مصطفى الكيلاني شاعرا

محمد الغزي

لا يعرف عدد من أدبائنا أن الكاتب والروائي مصطفى الكيلاني قد أصدر ثلاثة أعمال شعرية، هي على التوالي: «فرح معلق في آخر السطر» 2006 و«أسمعها بعيني الذابلة» 2018 و«وهران وبنات الشمس» 2019 وعن هذه التجربة الشعرية تحدث في مجموعته الأولى قائلا : حاولت التخلص من كتابة الشعر مرارا وتكرارا، دون جدوى .فطوفت في أقاصي السرد والنقد أعواما لعلني أشفى من مرض عضال قديم أصابني منذ عهد الصبا، وسكنني جرحا عميقا لا يندمل .

ثم يتبسط الكاتب في الحديث عن مراحل هذه التجربة التي بدأت بالإقبال على الشعر العمودي، ثم اقتحمت غمار شعر التفعيلة لتختبر، في هذه المرحلة الأخيرة، قصيدة النثر. بعد ذلك جاءت مرحلة الالتزام السياسي والانخراط في قيادة الحركة الطالبية، فانصرف الكيلاني عن اللغة الشاعرة التي تماهت عنده بدموع النساء العاجزات عن منع الأذى، وليتملكه إصرار عجيب على مقارعة القوة بالقوة.

وبعد سلسلة من الهزائم والخيبات يعترف الكاتب بالعودة إلى أحضان الأنوثة، ويعني بذلك العودة إلى الكتابة، مطلق الكتابة، وكان الشعر وجها من وجوه العودة إلى « عادة سرية، قديمة،

متقادمة «، يرى فيها وجهه الآخر « بعيدا عن صلابة الفولاذ الذابح، وفي غفلة من الذئاب البشرية».

إذا نحن أنعمنا النظر في النص الذي ذيل به الكاتب ديوانه الأول وجدنا الشعر فيه جاء رديف المرض العضال، والجرح العميق، والعجز، بعبارة أخرى، جاء الشعر، في هذا النص قرين الضعف والهزيمة . لهذا حاول الكاتب ، في كل مراحل حياته، أن يتلافاه، أن يتنكر له، أن يلقيه في دهاليز النسيان .لكن الشعر ظل، مع ذلك، يعاود الحضور، يخرج من جديد من مكامنه السرية، ليفرض طقوسه وتقاليده ..عبثا يحاول الكاتب إلغاءه، أو دفنه، أو نسيانه، إنّه الوجه الآخر لكيانه، هذا الوجه الذي لا يمكن محوه أو شطبه..

ما هي مقومات هذا الشعر الفنية والجمالية ؟

وماهي أبعاده الدلالية ؟

أسئلة القصيدة التونسية

خلال العقدين الأخيرين عرفت بنيةُ القصيدة التونسية ونظامها الدلالي تغييراتٍ عميقةً، حورت، على نحو واضح، أسئلة الشعر التونسي الجمالية والمعرفية ..غير أن هذه التغييرات لم تواكبها عين نقدية كاشفة راصدة، تجلو طبيعتها، وتحيط بتطلعاتها، فلم ينهض لها من الباحثين من استقرأ أسبابها ، وأحاط بتجلياتها، وتأمّل نتائجَها ، فظلت، بسبب ذلك، غائمةً،غيرَ واضحة يشق على الدارس رصدُها ، ومعرفة تجلياتها.,. والحال أن القصيدةَ التونسية الجديدة باتت مختلفة عن شقيقتها التي كتبت قبل عقدين من الزمان اختلاف تباين وافتراق. ثمة قصيدة أخرى تكتب الآن، لها أسئلتها المخصوصة، ولها لغتها الجديدة، قصيدة ولدت من رحم

العواصف التي هبت على المجتمع التونسي، لتعكس ظلال مرحلة من التاريخ التونسي لها خصائصها الفارقة.

كثيرا ما أشرت، في دراسات لي سابقة، إلى أنّ مدونة الشعر التونسي الحديث تنطوي على شعريّات كثيرة،تكشف،مجتمعة، عن تنوّع الشعر التونسيّ وتعدّده ، وتصوّر، على وجه الخصوص، تردّده بين قديم لا يريد أن يختفي تماما وجديد لم يتمكّن من الهيمنة على الساحة الشعرية هيمنة كاملة. ثمّة في هذه المدوّنة قصائد بقيت مشدودة إلى التراث الشعريّ تسترفد أصوله وتعيد إنتاج عناصره وفيها قصائد ثانية أرهفت السمع للحظة الرّاهنة وسعت إلى تأسيس شكل من الكتابة جديد .وفيها قصائد ثالثة ظلّت مرتبطة بأكثر من زمن، بأكثر من مرجعيّة .

الشعر التونسي لم يكن في يوم من الأيّام متجانس الأصوات، متشابه التجارب. إنّه هذا التموّج والتباين والاختلاف، تماما مثلما هو الشأن بالنسبة إلى الشعر العربيّ عامة. الشعر التونسي ليس تجربة واحدة أو رؤيا واحدة وإنما عدد من التجارب والرؤى تأتلف حينا لكنها تختلف في الكثير من الأحيان..

وقيمة هذا الشعر لا تكمن في تآلفه وتوافقه بقدر ما تكمن في اختلافه وتعدده، بل ربما تكمن قيمته في تناقض رؤاه، وتدافع تجاربه .

لا شك في أن الأحداث الاجتماعية والسياسية التي عصفت بتونس قد تركت في جسد هذا الشعر وروحه أثرا لا يمكن محوه أو التهوين من شأنه. غير أن الشعراء اختلفوا في طرق تعاطيهم مع هذه الأحداث . أغلبهم عاد إلى الشعر الملتزم ينفخ الروح في جسده الميت، متحملا أسبابا عديدة في تسويغ استعادته .ونقصد بالشعر

الملتزم الشعر الذي يستخدم اللغة المتعدية التي تحيل على الخارج النصي ومنه تستمد شعريتها وشرعيتها، فإذا كان الأغلب الأعم من الشعراء ارتدوا إلى هذا الضرب من الأدب تحمسا واستئناسا بأشكال جاهزة فإن عددا من الشعراء ظلوا متمسكين بالسؤال الجمالي لم يتخلوا عنه حتى وإن كان مدار قصائدهم التحولات الخطيرة التي شهدها المجتمع التونسي.

وفي هذا السياق أريد أن أشير إلى أهم التغييرات التي انتابت هذا الشعر في العقد الأخير من خلال تجربة مصطفى الكيلاني الشعرية، فتجربة هذا الشاعر تختزل تجارب العديد من الشعراء رغم الفوارق التي تباعد بينها.

1 - جنوح الشعر إلى الخطاب الذاتي

لعل أول ما يشد الانتباه، ونحن نتأمّل قصائد مصطفى الكيلاني، تراجع القصيدة التي تنطوي على أسئلة اجتماعية وسياسية، وهي القصيدة التي ظلت حاضرة في المدونة التونسية منذ أبي القاسم الشابي وربما قبله، فيما تصدّر ضرب مخصوص من الشعر، جنح إلى التجربة الذاتية يمتح منها عناصره الدلالية..

انعطف الشاعر مصطفى الكيلاني إذن على ذاته في دواوينه الثلاثة وانحنى على تجربته، يستنطقها باستمرار . يشي بذلك تردد ضمير المتكلم في معظم القصائد، يحتوي بقية الضمائر، ويستغرقها.

كل الذين تعلمت منهم في مدرسة الحياة خدعوني

القواميس الكتب / المسرحيات / أشرطة السينما / اللوحات الزيتية التلفزيون / المدن الشوارع / الأساتذة / سكارى آخر الليل

/ أصدقائي الشيوخ / جلاس المقهى / الذي كنت أذهب إليه / كلّ صباح / أولئك الذين علموني فنّ الحياة

هذا الضمير يؤكد أن الشعر بات مجلى الذات التي تتكلم زمنها وتقول تجربتها، حتى بات من السهل إيجاد تطابق واضح بين أنا الشاعر الأصليّة والأنا المتلفظة في الخطاب وإن تعدّدت الضمائر، أحيانا، وتنوعت.. في هذه القصائد بات الشاعر يجمع مواقف وتجارب ومشاهد من تاريخه الشخصي يمنحها أبعادا إنسانية عامّة، بل ربّما وجدنا عند ه توظيفا للسيرة الذاتية بكل ما تنطوي عليها من وأحداث وشخصيات .محيلا على مكان وزمان مخصوصين يؤكدان «تاريخية الأحداث»..

هل ينتمي هذا الشعر إلى تيار معلوم ؟ أو اتجاه أدبي محدّد ؟

لعله من الضروري أن نشير إلى اختفاء مفهوم التيار والحركة والمدرسة تجمع عددا من الشعراء لهم خصائص مشتركة. ..كل شاعر باتت له تجربته، ومعجمه ,وأسئلته..

ربما جمعت بين الشعراء على تباعدهم بعض العناصر المشتركة، مثل ارتداء الأقنعة التراثية، استحضار الاسطورة... لكن هذه العناصر المشتركة لا تستطيع أن تخلق من هذه الأصوات مدرسة. أو اتجاها أو تيارا.أن فالشعراء لا ينشدون التماثل بينهم بقدر ما ينشدون الاختلاف والتباين .كل شاعر أصبح يمثل «مدرسة»، إذا جاز القول، لها خصائصها الفارقة .

هيمنة قصيدة النثر

كل متأمل للتجربة الشعرية التونسية يلحظ إن هناك تراجعا واضحا لقصيدة التفعيلة وانتشارا واسعا لقصيدة النثر بل ربما

لاحظنا اندراج نصوص في جنس الشعر كانت قبل عقد أو عقدين تعدّ من جنس النثر. ويبدو أن هذا الأمر لا يقتصر على الساحة الشعرية التونسية وإنّما استغرق كل الساحات الشعرية العربيّة..لكن الأهمّ من كل ذلك أن قصيدة النثر التي كانت تعد إلى وقت قريب في هامش الشعر التونسي لا يكتبها إلا عدد قليل من الشعراء، جهلوا الأوزان أو استعصت عليهم، باتت اليوم في متنه بل ربما صارت هي متنه أما الشعر الموزون بشقيه شعر التفعيلة، الشعر العمودي فهو، في نظري، أخذ ينزاح شيئا فشيئا إلى الهامش والأطراف..

في دواوينه الثلاثة اختار مصطفى الكيلاني ان يختبر قصيدة النثر، ويوظف إمكاناتها الإيقاعية والدلالية مقتفيا خطى الشعراء الجدد الذين أقبلوا على قصيدة النثر ليقولوا من خلالها تجاربهم

– قصيدة النثر التي يكتبها الكيلاني تطمح إلى الجمع بين الكوني والمحلي من ناحية والمعرفي والوجودي من ناحية أخرى..قصيدة نأت عن وعي عامد عن البلاغة التقليدية، وعن المعجم الشعري السائد

هذا البحر الذي أرى / مدن تناءت / والموج هو الموج / مدن تلاشت/ قبل مجيء الطفل الذي كنت..

يعمد الشاعر إلى الذهاب باللغة بعيدا،ليعبر عن حال الذهول التي تساوره لحظة الكتابة، لحظة ترويض اللغة .فالقصيدة تقول تجربة الشاعر في تفردها وتميزها، بعد أن تخلصت من الهم الإيديولوجي الذي كان مهيمنا على شطر من شعرنا

لا شيء هنا يعيق جناحي القصيدة لكي تطير بعيدا في سماء المعنى، و رموز الأسطورة، و تلويحات المجاز

تسريد القصيدة

هذا المصطلح استعرته من الصديق الناقد والشاعر فتحي النصري ويقصد به انطواء القصيدة على بنية سردية يجعلها سلسلة من التحولات والأحداث والحوارات..وهذا شكل متطور من أشكال التفاعل النصي العام، والتداخل الأجناسي بين الشعر والسرد. وفي الأدب القديم أقام النقاد حدودا سميكة بين الشعر والنثر، بين الشعر والسرد .فهذان الجنسان لا يلتقيان، فلكل جنس بلاغته وطرائقه في التعبير، ولكل جنس مجاله، ومضامينه ..وإن التقيا فمن قبيل النادر والعابر .

لكن من وجوه الحداثة الـأدبية، كما نعرف، تقويض الحدود بين الأجناس، والأنواع بحيث يمكن لكل جنس أن يسترفد جنسا آخر، وأن يستحوذ على خصائصه الفنية والدلالية ..

ومن وجوه استلهام السرد الأولى في الشعر الحديث استدعاء الأساطير، واستحضار بنيتها السردية، واستدعاء شخوصها ورموزها..كل شهادات الشعراء تشير إلى أن توظيف الأسطورة مثل منعطفا في القصيدة المعاصرة، فقد انسلخ الشعر عن طريقها عن غنائيته، وبات استبصارا في كلية الكيان الإنساني على حد تعبير عبد الوهاب الأنساني.. حسبنا أن نتأمل قصيدة «البعث والرماد» لأدونيس، على سبيل المثال، لنقف على هذا النزوع السردي في القصيدة المعاصرة. فأدونيس استحضر حركات الأسطورة الثلاث: الولادة والموت والبعث وأجرى عليها قصيدته.

وفي المدونة الشعرية التونسية الحديثة نلحظ تواتر عدد من القصائد التي جنحت إلى السرد، مستبدلة الصورة الشعرية بالحدث، والشخصية، والحبكة القصصية.

لا شك في أن الكثير من قصائد مصطفى الكيلاني ضمت مشاهد وأحداثا جديرة بقصة قصيرة، فلا نعثر في اللغة التي استخدمتها عن الصور، والمجازات، والرموز التي هي من لوازم الشعر التقليدي وإنما على وصف للمكان والزمان والشخصيات وربما كانت قصيدة فتاة الياسمين أنموذجا لهذا الضرب من القصائد .

تبدأ القصيدة بوصف الخراب الذي أصاب المدينة حيث لم تبق غير أنقاض أسوار ومع ذلك يظل السؤال يتردد :

هل مات حارس المدينة / منذ أن سمل القراصنة عينيه /

ثم ينتشر الغزاة باحثين عن فتاة الياسمين، يلاحقونها في القلعة

كثيرة هذه القصائد داخل مدونة الشاعر مصطفى الكيلاني التي اختارت هذه التقنية، تقنية السرد، موظفة ما ينطوي عليه الخطاب القصصي من إمكانات فنية هائلة.

ولا شك في أن الكاتبة التي تمرّست بفعل السرد قد هذه التقنية لتمنح قصائدها طاقة تعبيرية جديد

اعتماد الأدب الوجيز. ونقصد بالأدب الوجيز النصوص القصيرة، المكثفة التي تسعى عن طريق الحذف والإضمار والتقديم والتأخير إلى أن تقول المعنى الأكثر في اللفظ الأقلّ .

ورغم اعتراضنا على مصطلح الأدب الوجيز الذي وظفه البعض للتبشير بحالة أجناسية جديدة مستقلة بذاتها، غير مفتقرة إلى غيرها، فإننا نقرّ أن الإيجاز بات ظاهرة أدبيّة تلفت الانتباه.. وقد بتنا نلحظ انتشار نصوص أدبية قصيرة مثل القصيدة الومضة، والهايكو، والقصة القصيرة جدا، والشذرة. بل وجدنا ندوات ومهرجانات وأمسيات تقام احتفاء به\الضرب من الأدب. . وهذا لا يعني أن الإيجاز ظاهرة أدبية جديدة، كلا إنها ظاهرة قديمة قدم

الأدب، بل إن البلاغة عند العرب اقترنت بالإيجاز والاختصار . ولعل من المفيد أن نذكر في هذا السياق بالأدب الصوفي الذي عوّل على النصوص القصيرة ليقول تجربته الروحية والوجودية مثل نصوص الحلاج والتوحيدي والنفري وابن عربي.. لكن الذي نريد لفت الانتباه إليه أن هناك عوامل أدبية خارجية على وجه الخصوص هي التي جعلت أدباءنا يستعيدون هذه التقنية الأسلوبية، ويوظفون طاقاتها الفنية الكبيرة .

بعبارة أخرى نقول إن أدباءنا وهم يوظفون ظاهرة الإيجاز لم يتأثروا خطى التوحيدي والنفري والحلاج وإنما كانوا يتأثرون خطى الشعراء اليابانيين والأدباء والفلاسفة المعاصرين الذين جنحوا إلى النص القصير ..بعد أن أعلن فريدريش شليغل أن النص القصير فن يخاطب المستقبل ..فالنص القصير أو الموجز عول عليه روسو وباسكال وطوره في العصور الحديثة نيتشة وبيسوا وموريس بلانشو وإميل سيوران فقد كان طموح نيتشة على سبيل المثال أن يقول في عشر جمل ما يقوله غيره في كتاب كامل.

يقول الناقد محمد منصور إن كتابة هذا النمط من النصوص الموجزة تطمح إلى كسر النسق التقليدي الصارم للإبداع وتقديم الفكرة أو المعنى في شكل برقي مضيء يوحي أكثر مما يشرح ويفسر ..

والمتأمل في مجاميع مصطفى الكيلاني يلاحظ جنوحه إلى كتابة قصائد قصيرة أقرب إلى قصائد الومضة في كثافتها، وقوتها التعبيرية، وخاصة في مجموعتيه فرح معلق في آخر السطر و أسمعها بعيني الذابلة :

أنموذج أول

أطل من قفل ذاكرتي / هل الذي أبصره الآن / طيفه مدبرا / أم أنا الذي أنظر إلي من قفل باب عتيق.

أنموذج ثان

تلك الشجرة / يتسلقها نهارا /كي تفر منه ليلا /إلى حيث المدى البحري / وأطياف ظلال/ تنتظر ذبحها / في مسالخ مدن نائية

تلك بعض الخصائص المهيمنة في تجربة الكيلاني الشعرية، والتي تتواتر تواترا دالّا .ويمكن أن نضيف إليها خصائص أخرى تتعلّق بالنظام الإيقاعي على وجه الخصوص. وهو النظام الذي يحتاج منا إلى قراءة مستقلة، لما ينطوي عليه هذا النظام من عناصر جديرة بالتأمل والاهتمام.

مصطفى الكيلاني
شاعر الرواية التونسيّة

هادي دانيال

في سنة 2006أصدر الدكتور مصطفى الكيلاني عن دار الميزان في حمّام سوسة بالجمهورية التونسيّة أوّل مجموعة شعريّة له بعد ثلاث مجموعات قصصية وثلاث روايات ومؤلفات نقدية وفكرية جاوزت الخمسة عشر. حملت المجموعة عنوان القصيدة الثالثة منها (فرح معلّق في آخر السطر...)، والتي بدورها كانت قد تصدّرت رواية الكيلاني الثالثة التي صدرت عن الدار نفسِها سنة 2005، أي قبل أن يقدّم نفسه شاعرا بمجموعة شعرية أولى تلتها لاحقا ثانية وثالثة.

(فرح مُعَلَّقٌ في آخر السطر...) كانت فاتحة المقامات العشر التي قامت عليها أو تكوّنت وتشكّلت بها وتألّفت رواية "آخر الأجراس- بدء الخطَر" إلى جانب (خاتمة المقامات)، والتي وقعت جميعها في 170 صفحة من القطع المتوسط.

من القصيدة / الفاتحة تناسلت فصولُ الرواية مقاما إثر الآخر لتختمها شذرات من كتاب «الحكمة» الافتراضي لصاحبه المُفْتَرَض (سليمان رجب) بطل الرواية، بعد أن تخللت شذرات أخرى من الكتاب عيْنِه المقامات أو تصدّرتها تحت كلّ عنوان فرعي.

فهي إذن رواية في رحم الشعر تلقّحت نطفتُها الأولى وتكوّنت جنيناً اغتذى من فلسفة الوجود والعدم لتولد بين المهد واللحد وترضع من ثدي الحياة وتنمو بين أسوارها وقلاعها التي لم يكفّ الموت عن غزوها لحظة واحدة.

وفي الوقت نفسه لم تقطع حبْلَ السرّة مع الشّعر بل حملته لصيقة به ولصيقا بها من فصْلٍ إلى فصل، لم يُثْنِها عن ذلك البُعْدُ الفكريّ الفلسفيّ الطاغي أحياناً من خلال البحث عن معنى التقوى وإرادتها والغرَض منها، وفي سياق هذا البحث يتنزّل التأمُّل في الذات بغية معرفة ما أمكن من حقائقها وأوهامها . ولعلّ هذا المنحى الفلسفيّ الذي نَحَتْهُ الرواية، والذي كان "نيتشه" وبعضُ أعماله مثل "هكذا تكلّم زرادشت" أبرز مرجعيّاته، هو الذي دفع الكاتب مصطفى الكيلاني إلى الاقتصاد في الوصف والحوار والإسهاب في التأمل معتمدا لغة شعريّة بامتياز تؤكّد ما بين الفلسفة والشعر من تداخل وعلائق وعرى متينة وموثوق بها.

تقوم الرواية ومقاماتها/ فصولها على مغادرة بطلها (سليمان رجب) قبره «بدافع الحنين إلى المدرّج الحجري بعد أن طوّفَ في أقاصي التلال والسهول وكهوف الجبال وتردّد على ساحة «قرية الوادي» بحثاً عن معنى التقوى الذي أراد أن يصرّح به للأحياء؟» ص78.

وقد «بدا له أنّه قادر على إدراك ذلك المعنى بعد أن فارقت الروحُ الجسدَ وطوّفت في أعالي السماء، ثمّ عاد بها الحنين إلى الجثّة المضطجعة هناك طيلة نصف قرن. ولكنّ اللغة التي بها يمكن أن يُفهِم الآخرين معنى الحكمة همهماتٌ لا يدرك مقاصدَها إلّا مَن خبروا غربة الظلام في القاع المجَوَّف هناك، بعيداً عن صخب الحياة وذاكرة التفاصيل.» ص78-79.

وتأكيداً على شعريّة العمل وسرديّته في آن يتلازم فيه الراوي/ السارد والرّائي/ الشاعر.ص79.

ولئن اتخذ مصطفى الكيلاني من مدينته (القلعة الصغرى) مكاناً تدور فيه أحداث روايته، حيث يُطالعنا منها مقهى (باب المراح) مثلا ص25، إلّا أنّ المدينة العتيقة من أعلى المدرج الحجريّ إلى شاطئ البحر، ومن «قرية الوادي» إلى المقبرة هي الأمكنة الواقعيّة التي كان مسرح أحداث غرائبيّة تقوم بها أطياف وظلال جادَ بها خيالُ ساردنا الشاعر الفيلسوف.

ونظراً لأنّ الشخصيّتين الأكثر حضوراً على امتداد الرواية وفي زمنها الذي هو زمن مستعاد، هما طيف الشيخ (سليمان رجب) العائد من الموت وظلّه الذي يتراءى له أحياناً وكأنّه ظلّ شجرة في داخله، فإنّ المونولوج هو التقنية السرديّة التي تعوّض الحوار الذي نعثر عليه أحيانا عندما يحاور طيفُ الشيخ أو ظلّه أطيافاً وظلالاً أخرى مثل طيف المرأة العجوز التي كان يعشقها قبلَ أن يموت.

وإذا كان مصطفى الكيلاني قد اقتَصَدَ في وصف راهن الأمكنة الواقعيّة فقد برع في وصف ظلال الأمكنة القديمة وأطيافها التي حضرت مع (سليمان رجب) مستخدماً تقنيات سينمائيّة هوليوديّة وبخاصة في (المقام الخامس) الذي يقدِّم لنا خلاله مشاهد للمدرج الحجري في عدّة لقطات عن قُرب وعن بُعْد، من فوق ومن تحت، ناهيك عن إبداعه في وصف الظلال والأطياف وحركتها. وهو بذلك يتخذ من سينما الخيال العلمي والفانتازي وسينما الرعب الغرائبيّة مرجعاً له في هذا المجال، كما هو حال الشاعر الروائي السوري سليم بركات في روايته «أرواح هندسية» أو في روايته «ريش» حيث الأطياف تأخذ حيّزاً في مكان الرواية زمَنَ طفولته

شماليّ سورية أو زمَن الحرب الأهليّة في بيروت سبعينات القرن المنصرم.

وكلاهما، مصطفى وسليم، يستحضران أمواتاً ويحرّكانهم في واقع الحياة الراهن على العكس ممّا عرفه الأدب العالمي سابقاً من إقحام الأحياء في العالم السفلي الماورائي (آداب شعوب ما قبل التاريخ، ثمّ دانتي، المعرّي...إلخ).

وكلّما تداخلَ المكان الراهن مع ماضيه (ماضي المكان) تقدّمَ السرد وساد الوصف وتراجع الشعرُ بلغته ومُناخاته نسبيّاً، واعتمد الكاتب تقنية الغيبوبة التي تتناسل بدورها أحلاماً وكوابيسَ لنزدادَ اندِهاشاً إزاءَ تألُّقِ مصطفى الكيلاني ومهاراته مُغَيَّبينَ في لحظة القراءة عن تساؤلاتٍ مشروعةٍ حول مدى إفادة الناقد الخبير بأسرار الكتابة الإبداعيّة. ولا ريب في أنّ تغييبنا عن الناقد مصطفى الكيلاني أو تغييبه عنّا ونحن نقرأ عملاً إبداعيّاً له يؤكّد لنا قوّة موهبته سارداً وشاعراً في آن.

لم يحرص مصطفى الكيلاني على توفّر شروط البناء الروائي من مكان وزمان وشخوص وحكاية وعقدة وأحداث فقط، على الرغم من أنّ مخياله يشتغل على الحدّ الفاصل بين الحياة والموت، داخل القبر وخارجه، بل حرصَ أيضاً بالقدر نفسه، على الحَفْر في الجانب النّفسيّ لشخوص الرواية من ظلالٍ وأطياف!.

وعلى الرغم ممّا قد يوحي به عملٌ يتضافر فيه الفكريّ والفلسفيّ مع الشعريّ والسرديّ مِن صرامة، فقد نجح بدون أن يحيد بنصّه عن سياقاته في أن يكسر ما يفترضه من تجهُّم بفُكاهاتٍ مُرّة، على غرار فكاهة الزعيم الذي أطلقَ ريحاً وهو يخطب، ففضحه المِصدح، وصفّقَ الجمهورُ إعجاباً بجُرأته!. ص63.

وبمخيّلة خصبة، دقيقة وغرائبيّة، مُوَظِّفاً أحدث التقنيات السرديّة والسينمائيّة، ينشئ فضاءً روائيّاً للواقع وما وراءَه. وَصْفٌ برْقِيٌّ وسرْدٌ متوتّر. نصٌّ شعريٌّ يتمسّك القارئ بشاطئه السرديّ، برماله ونتوءات صخوره وأعشابها، خشية الغرق في تلاطم أمواج ساحرة من موسيقى اللغة وكيميائها، ومن ذراها العالية يكشف نورُ الحبْر عن لآلئ المعنى في بحر الحروف والكلمات والجُمَل القصيرة والرشيقة والطويلة اللاهثة المُتعرّقة.

نَصٌّ يتلامع بمقاماته كافّة ملحمةً شعريّة يُصارع فيها الإنسانُ المهزومُ حتّى الهلاك أقدارَه. يُغادر جسدَه وقبرَه ويستعيد زمنَه السحيقَ ليُقحِمَهُ في زمن راهِن / زمن أحفاده، تحدوه رغبةٌ في حياة جديدة أو تَطَلُّعٌ إلى السير نحو الموتِ مُجَدَّداً.

نَصٌّ شعريٌّ، بلا بحورٍ فراهيديّة، ولا تفعيلات ولا قَوافٍ. لكنّه زاخرٌ بالإيقاع المتولّد عن التكرار المحسوب لِجُمَلٍ بعَيْنِها، وعن التقابُل، ويزهو بلغةٍ مجازيّة تتفتّح عن صُوَرٍ جُلّها مُرَكَّب وَ أقلّها بسيط، وتغنجُ بلا إسرافٍ بِطِباقٍ هنا وجناسٍ هناك، ولكنّها في مُجملِها غنائيّة حتّى وهي تصوغ حواراً بين الطّيف والظّلّ.

نصٌّ مُناخاتُهُ وما يتخلّلُه من حالات وأحداثٍ مُتعدّدة الدلالات وقابلة للتأويل، وما يُسربِلُهُ من إشارات ورموز وإيحاءات، يدفع به إلى تخوم الشّعر، بل يُجاوزها ويوغلُ بعيداً في شعريّةِ المعنى.

يحمل خطابُ الرواية أسئلة وجوديّة عديدة في سياق السّعي «إلى معرفة الحقيقة باتّباع سبيل التّقوى» على حدّ تعبير بطَل الرواية (سليمان رجب) العائد من القبر حاملاً إلى ناس الزّمَن الحاضر كتاب «الحكمة».

ولعلّ من أبرز أسئلة هذا الخطاب أنّ الحياة لا تكون إلّا بالتواصل مع الآخر (ص90)، ولكن هل يستطيع التواصُل مع الغير مَن يعجز عن مُخاطبة ذاته؟ لذا يُفكّر (سليمان رجب) في «حيلة يتوهّم بها إمكان أن يحيا وهو الميت منذ أعوام» ص90.

إلّا أنّ أسئلة أخرى من نوع : « هل يستقيم أيّ معنى للحرب، والعالَم اليوم لم يَعُد ذلك العالَم الذي كان يبحث له عن هويّةٍ ما بالحروب؟» ص90. تفتح أبوابَ النصّ لِنَلِجَهُ ليس فقط بأسئلة الوجود الفلسفيّة، بل بأسئلة السياسة والفكر السياسي أيضاً.

هكذا يبدو جسد (سليمان رجب) الغادر جَسَدَ أمّة بأكملِها «يكتظّ بذكريات قديمة حيّة متجدّدة هالكة، وبأحلام سرعان ما تنقلبُ كوابيس» ص137، واللحظات المضيئة في تاريخ هذا الجسد/ الأمّة بمثابة بروق تعود لتظهر مراراً وكأنّها «علامة الحريق الوشيك الذي سرعان ما ينقضي بالانطفاء الكامل» ص141.

وعندما يكتشف (سليمان رجب) أنّ «القوّة والضّعْف يتشابهان في صِفَةٍ واحدة: الانحدار في الاتجاه الآخر حدّ الانهيار الكامل، كأن تستفحِل القوّة إلى أن تتقوّض من الدّاخل وتنفجر لتندثر وتتلاشى، أو يبلغ الوهن أحطّ مراتب الانهيار، فيخبو مثل جذوة هالكة» ص138-139. هل يقصد غير القوّة الإمبرياليّة الأمريكيّة والوهن العربي الإسلامي اللذين يتشابهان حتى في لحظة اصطدامهما بصفة واحدة هي الانحدار صوب انهيارٍ كامل؟. أكان الانحدار صوب الوهن كما هو حال الولايات المتحدة أو صوبَ وَهْم القوّة كما هو حال العرب والمسلمين دُوَلاً ومنَظّمات.

وبالإفصاح عن أسئلة خطابه يُفضي به السردُ الشعريُّ إلى الحكمة التي تسند هذا الخطاب مؤكّدةً أنّ «جبابرة العالَم هُم أشدّ

البشَر مسخاً لأنّهم أقزام شاءت الصُّدَفُ أن يكونوا سادةً لجميع البشَر» وأنّ «الجريمة قتلٌ للذات قبْلَ أن تكونَ قتْلاً للآخَر» وأنّ «الشجاعةَ خوفٌ آخَر مفاده أنّ الذي لا يتجاسَرُ لا يكون» ص163 – 164.

وقبل أن يختم مصطفى الكيلاني مقامات روايته بشذرات من كتاب الحكمة لبطلها (سليمان رجب) مَكَّنَ قارئه من مفاتيح لفكّ الرموز وتأويل النَّصّ لعلّ أبرزها مشهد الحصان الذّبيح في أحد أحلام وكوابيس سليمان رجب، حيث في «صورة ذلك الحصان، يُغالب موته ويرتخي لجلّادِه، رأى دمَ الأطفالَ في فلسطين والعراق وبقايا روحه التي أصابها هزال مرض الفراش الأخير» ص143.

إذَن، (آخر الأجراس – بدء الخَطَر) عَمَلٌ روائيٌّ متين، قد لا يُسَلِّمُ نَفْسَهُ بسهولة لِمَن تعوَّدَ قراءةَ نصوصٍ تقوم أساساً على تسارُعِ الأحداث تصاعُدِيّاً نحو حلّ عقدة الرواية، أو قراءة نصوص تفكَّكَ بناؤها السّرْدِيّ بذريعة الحداثة والتّجريب. ذلك أنّنا إزاء عمَلٍ وإنْ حَمَلَ بعضَ ملامح الرواية الذّهنيّة، لكن هذه الملامح غامت تحت ضغط قوّة الإرادات الثلاث للسرْد والشعر والفكر الفلسفي، والتي تضافرت إبداعيّاً عند مصطفى الكيلاني لينجز هذا العمل النموذجي لرواية شعريّة عربيّة. صحيح أنّ إيقاع الرواية بطيء نسبيّاً ليس فقط بسبب غرائبيّة الشخوص والأحداث في المكان المُعَيَّن ولكن في زمَنٍ مُسْتَعاد، بل لأنّ خطابها الذي هو تأمُّلٌ في الذات والوجود ومعاني الحياة والموت، يدفع القارئَ إلى أأن يتأملَ بدَوْرِهِ في لحظة القراءة، فهو يواكب الشخوصَ بحركاتها وتغيّراتها وأيضا بتحوّلاتها وتأمّلاتها الفكريّة، على عكس ما تقدّمه روايات «الإكشن'' التقليدية أو الغرائبيّة والتجريديّة، الشعريّة بالمفهوم السطحي الإنشائي أو النثريّة التي هي أقرب إلى حكايات بلغة ركيكة.

وإن كانت شعريّة النصّ السرديّ لغة ومُناخاً لم تُفارِق أعمال الروائي مصطفى الكيلاني وّإن اختلفت الأساليب نسبياً منذ «آخر الأجراس – بدء الخطر»(2005) إلى «ميار، سراب الجماجم ثُمّ ماء»(2017) مروراً برواياته «كازينو فجّ الريح»(2009) و«موت واحد لا يكفي»(2011) و''الجنرال وطيفها في الأعالي'' (2013) حيث يجد القارئ نفسه ازاء مناخ شعريّ يُسَربل النصّ السرديّ ويتغلغل في بُنيَتِه، وتمثيلاً لا حصراً، فإنّ الشعريّة في رواية ''الجنرال وطيفها في الأعالي'' تفيض على السّرديّ لغة وصورة ومناخا ومهارات تقنيّة إلى درجة أنّ كلّ فصل من الفصول الاثني عشر يُخْتَمُ بنصٍّ شعريّ مُنْفَصِل عن الفصل السابق متّصل به في آنٍ معاً، قائم بذاته بِتَوَزُّعِ سطورهِ على البياض وبفكرته ووحدة موضوعه وبنيته شكلا ومضمونا. ولكن فضلا عن ذلك انْتَسَجَ النصُّ السرديُّ ونهضَ من وعلى صُوَرٍ بسيطة ومركّبة ونفسيّة بلغة متراصّة المفردات على الرغم من اعتماد جُمَلٍ طويلة، كما قام هذا النصّ على إيقاع يؤمّنه تكرار «اللازمة» كقولهِ مراراً : « تراءت لي في لحظةِ فيضٍ خاطفة فلقاً بِشَعْرٍ أسود طويل ووجهٍ قمَريّ وعينين في لون ورق الزيتون» ص7وما بعدها على سبيل المثال لا الحصر. كما عزّزَ الكاتبُ شعريّة نصّه بتضمينه ستّة أبيات للشاعر الشريف الرضي (ص30)، أو بالتصرّف ببيتٍ شعريّ لشاعر آخَر: « أحسّني نصْفَ إنسان ونصْفَ حيوان بعدَ أن «خَفَّفْتُ الوطْءَ» عمَلاً بنصيحة الشاعر أبي العلاء المعرّي كي لا أزعجَ الدمَ المنْسَكِبَ على امتداد الطريق إليها» ص47. ناهيكَ عن النبرة الغنائيّة (ص87) واعتماد تقنية القصيدة الحروفيّة (ص5وص87)، وسطوة التخييل الذي يُراوغ القارئ عندما تنبني شخصيّة تونس/ الطيف، فتارة تبدو له طيفاً وتارةً أخرى كائناً محسوساً ملموساً في حواره وتوجُّعِهِ

وابتهاجه وحركته المعبّرة عن تشهّيه وغَيْرَتِه وتأذّيه أو إحساسه بتوافر الأمن أو افتقاده، بل إنّ نهوض النصّ أيضا على رموز: الجنرال، طيفها، الشبّان الغاضبين، القلم، شيطان الكتابة، وعلى: ثنائيّة الحلم والكابوس التي عبّرت عنها صُوَرٌ وصفيّة حُلميّة وكابوسيّة، بإتقانٍ مُدْهِش يُوَتِّر القارئَ التِذاذاً وارْتِعاباً، ممّا يرفع النصَّ، عندي، إلى مرتبة الشعريّة الباذخة ويؤكّد أنّ مصطفى الكيلاني هو شاعر الرواية التونسيّة بل مُنازع.

ولابأس أن نشير هنا إلى أنّ الروائي مصطفى الكيلاني نادرا ما يضمّن أعماله من أشعار غيره، مثله في ذلك مثل شعراء الرواية العرب كالسوريَّين حيدر حيدر وسليم بركات والمصري إدوار الخراط، وعندما يضمّنون أبياتا شعريّة لغيرهم ويوظفونها في سياق السرد فإنهم يختارون أبياتا ذات شعريّة عالية كما رأينا في توظيف مصطفى الكيلاني لأبيات من شعر الشريف الرضي وأبي العلاء المعري بينما نلاحظ الروائيين الواقعيين (على سبيل المثال السعودي «عبد الرحمن منيف» في «مدن الملح») يضمنون وبكثرة أبياتا أقرب إلى النظم منها إلى الشعر دون الإشارة إلى أصحابها الأصليين، ويوظفونها في حوارات على ألسنة شخصيات من العامّة على غرار «أم حسني» في الجزء الثاني(الأخدود) من «مدن الملح»، في حين تسطع مقاطع شعرية في أعمال مصطفى الكيلاني وحيدر حيدر من أشعارهما هما، وإن كان حيدر حيدر قد صدّر أحد أعماله بقصيدة نسبها إلى «شاعر آسيوي» تبيّنَ لنا لاحقاً أنّه ليس إلّا «حيدر حيدر'' نفسه.

أخيرا نشير إلى أنّ (صعوبة) الرواية ذات الزخم الشعري العالي، أو بالأحرى صعوبة تلقّيها من القارئ العادي، لا يبرّر تجاهلها من النقّاد الذين يُفْتَرَض بهم البحث عن الأعمال المتميزة للإشارة

إليها وليكونوا جسرا بينها وبين القارئ العادي لرفع ذائقة الأخير، فيكشفون عن جوانب تميّز هذه الأعمال ويقدمون لعامّة القرّاء مفاتيح قراءتها إن كان تلقّيها يستوجب ذلك. إلّا أنّه خلافا لذلك، فعندما يتمّ تنظيم ندوة تعنى بالرواية العربية والشعر لا يتمّ فقط القفْز عن أعمال مثل «آخر الأجراس – بدء الخطر» للكيلاني، و«وليمة لأعشاب البحر» لحيدر للذهاب إلى رواية مثل «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي، التي لم يبلغ نصيبها من الشعرية نصف المرتبة التي بلغتها في هذا المجال أعمال مصطفى الكيلاني وحيدر حيدر الذي تحاول «أحلام مستغانمي» الاستنارة بمدوّنته السرديّة لكنّها بانبهار تنسخ عنها لغة وشخوصا وأحداثا وأمكنة وأزمنة، هذا ناهيك عن إقصاء أعمال سليم بركات وإدوار الخراط عن هكذا ندوات!. وربّما يتنزّل مقال صحفي للدكتور مصطفى الكيلاني حول الكاتب الذي لا يقرأ زميله الكاتب في هكذا سياق.

وهنا ربما يجوز لنا أن نتساءل: هل هذا يعني أننا نعيش وقتاً لا يقرأ «النقّاد» فيه غير النصوص التي سبق وأن قرأها أو قاربها نقّاد غيرهم، أو هي متداولة بين عامّة القرّاء لأسباب من خارج أدبيّة النصّ وشعريّته كتجرّؤها على المقدّس أو الثالوث المحرّم ليس من باب المعرفة بل من باب استسهال الكتابة اعتمادا على ضرب من الوقاحة و«صحّة الرقعة»؟.

وعلى هذه الخلفيّة كنتُ قد تساءلتُ قبل أربع عشرة سنة: هل هذا التجاهل النقديّ لعمل من طراز رواية مصطفى الكيلاني، لدرجة أنها لم تحظ بقراءة نقدية واحدة بعد أربع سنوات من صدورها في ذلك الحين، غيْر قرْع لآخر الأجراس إيذانا ببدء الخطر على صعيد نقدنا الأدبي بخاصة وثقافتنا العربية بعامة؟.

القصّة القصيرة والرواية لدى مصطفى الكيلاني

أحمد منّو

1 - مقدمة:

مصطفى الكيلاني من مواليد 1953 بالقلعة الصغرى من الساحل التونسي. حاصل على شهادة دكتوراه الدولة في الأدب العربي الحديث. يكتب القصة والرواية والنقد الأدبي. اشتغل في بداية مسيرته المهنية موظفا بوزارة الثقافة (1977 و1979)، ثم أستاذا بالتعليم الثانوي حتى سنة 1987، لكي يلتحق بعد ذلك بالتعليم العالي. وهو حاليا متفرّغ للبحث العلمي والكتابة الإبداعية.

تجربة مصطفى الكيلاني في مجال الكتابة متنوّعة بين الإبداع والتنظير والنقد. فهو قد كتب القصّة القصيرة والرّواية والشعر، وصدرت له في هذا المجال إلى حدّ الآن، **ست** مجموعات قصصية **وعشر** رواية، إضافة إلى **ثلاث** مجموعات شعرية. أمّا كتاباته النقدية وبحوثه الأدبية، فهي متواترة في الصحافة الثقافية التونسية والعربية[1] والغالب منها نشر في ما يربو عن الخمسين كتابا.

---

(1) لمصطفى الكيلاني حضور متميّز منذ نهاية ثمانينات القرن الماضي، في الدوريات الأدبية والثقافية التونسية والعربية، إذ نجد له نصوصا في: «**الحياة الثقافيّة**» و«**قصص**» و«**المسار**» (تونس) و«**الآداب**» و«**الفكر العربيّ المعاصر**» و«**كتابات معاصرة**» (لبنان) و«**فصول**» (مصر) و«**ثقافات**» (البحرين) و«**علوم**

مصطفى الكيلاني خرّيج الجامعة التونسية وأحد أهمّ الأسماء في مجال اختصاصه ممّن جمع بين تدريس النظريات الأدبية الحديثة وممارسة الكتابة الإبداعية من منظور المتشبع بما انتهت إليه المناهج السردية والمقاربات الأدبية النقدية، من نظريات حديثة تساعد على تقييم النصوص الأدبية وتصنيفها وفق الأنواع التي تنتمي إليها. وهو متشبع في ثقافته وتكوينه، بالموروث الأدبي العربي الكلاسيكي، ممّا مكّنه من التجذّر في ثقافته العربية الإسلامية، إضافة إلى التفتح الواعي على الآداب العالمية والثقافة المعاصرة.

يصنّف مصطفى الكيلاني على مستوى الساحة الثقافية التونسية، ضمن الجيل الثاني بعد استقلال البلاد. فإذا كان الجيل الأول الممتد حتى سبعينات القرن الماضي، قد أوجد نقلة تحديثية في الكتابة الأدبية والمفاهيم الثقافية بما رسخه من كتابات إبداعية وطنيّة ومقاربات فكرية للكتابة والفنّ عموما، فإنّ جيل مصطفى الكيلاني الذي وجد طريقه إلى الساحة الثقافية مع ثمانينات القرن الماضي، قد استفاد من التعليم العصري لتأكيد شمولية مقاربته الفكرية وإسهامه في تكثيف الرصيد الإبداعي الوطني. وفي هذا النطاق، يبرز ترسيخ الكتابة القصصية في الأدب التونسي الحديث، كأهمّ أهمّ فروع الأدب العربي المعاصر. ومع كتابات هذا الجيل،

إنسانيّة» (البحرين) و«**الأقلام**» (العراق) و«**تطوير**» (الجزائر) و«**نزْوى**» (عُمان) و«**الإمارات الثقافيّة**» و«**أوان**» (**البحرين**) و«**أفكار**» (الأردنّ) و«**عيون المقالات**» (المغرب). ويتوزع النصيب الأوفر من هذه الكتابات على مجلتي «**قصص**» و«**الآداب**».

ومن خلال المسرد الملحق بهذه الدراسة (ملحق عدد 2) لما نشره مصطفى الكيلاني في الدوريات الأدبية والثقافية التونسية والعربية، أمكن إحصاء – ما بين 1988 و2020 (32 سنة) – 116 **نصّا** منشورا منها 47 قصّة قصيرة والبقية بحوثا ودراسات. والأكيد أنّ هذا المسرد في حاجة إلى المراجعة والإتمام.

وقد تيسرت ظروف طباعة والنشر وتعدّدت المحامل التبليغية، أصبح الكتاب الأدبي أهمّ حامل لإبداع الكاتب التونسي، بعد أن كان أفراد الجيل السابق يكابدون مشاكل الوصول إلى القارئ والحضور في الساحة الثقافية لصعوبات النشر واقترانها بالصحافة السيّارة أكثر من الكتاب. كما أن أفراد جيل مصطفى الكيلاني استفادوا في ثقافتهم من تحسّن المستوى المعرفي وتيسّر التكوين الأكاديمي للكثير منهم، وهو ما ساعد على انفتاحهم أكثر على التيارات الأدبية العالمية وسهّل عليهم مواكبتها.

ومصطفى الكيلاني من خلال جمعه بين النقد الأكاديمي والإبداع، فيه فورة تذكّرنا بكتّاب الوجودية بعد الحرب العالمية الثانية، وكذلك «كتّاب الرواية الجديدة» بفرنسا، خلال ستينات القرن الماضي، لما في كتاباته الإبداعية من انعكاس لما تحمله دراساته التنظيرية من مفاهيم سردية هي اليوم أساس التحليل النقدي للقصّة والرواية والكتابة السردية بصفة عامة.

2 - ملامح من هواجس الكتابة لدى مصطفى الكيلاني

هواجس الكتابة مبثوثة في كتابات مصطفى الكيلاني، تعكسها مجمل بحوثه ودراساته النقدية، وكذلك العديد من كتاباته الإبداعية من قصّة ورواية وشعر باعتبارها تطبيقا لما ينادي به في مقارباته التنظرية، وهو ما يمكن تبيّنه أيضا من خلال أحاديثه الصحفية، وإن كانت محدودة نسبيا. فمجمل هذه المراجع تمكّن استقراء جوانب متفاوتة الأهمية من هواجس الكتابة الإبداعية لديه ودوافعها. أمّا سيرته الذاتية التي وضعها أخيرا[1]، فإنّها تفيد المتابع في التعرف على مسيرة هذا الكاتب وتساعد في فهم دوافع الكتابة لديه.

(1) مصطفى الكيلاني: «**كتاب الترحال من حال إلى حال**» (سيرة ذاتية). دار

يرى مصطفى الكيلاني أن الكتابة السردية إمّا أن تكون «**كتابة إبداعية**» فيها تعبير عن رغبة ذات الكاتب، وكشف عمّا في النفس من حاجة الذّات لبلوغ وعي الآخر[1]، يرى صاحبها في إيصالها للقارئ ما يرضي حاجته التبليغية، وهي لا تصدر إلاّ عن وازع شخصي، دون دافع خارجي، فهي «**شهوة**» أو «**رغبة جامحة**» تستعر أحيانا وتخبو أخرى. وإمّا «**كتابة عن الكتابة**» **أو** «**كتابة نقدية**»، فيها موقف الكاتب حيال ما يستوعبه من قراءات يعمل فيها الفكر بالتحليل والتمحيص والمقارنة للحكم عمّا قد يتبيّنه منها من إفادة. وهي تعبير عن ردّ الفعل الكاتب كقارئ يتقمّص صفة الناقد. فهي انفتاح على عوالم عديدة من خلال ما تعكسه قراءاته لآثار كتّاب آخرين وما يتوصّل إليه من أبعاد تتضح له بعد التمعّن والمساءلة.

كثيرا ما ترد في روايات مصطفى الكيلاني مواقف تعبّر عن دور الكتابة في وعي الشخصية بالبعد الوجودي لواقعها[2] وتأثير ذلك على تصّرفاتها وتفكيرها. فتقف هذه الشخصيات، ومن ورائها الكاتب، في حيرة أمام «وقائع الكتابة وأسئلتها»[3]، متسائلة عن دور

ديار للنشر والتوزيع، تونس، 2018، 262 ص.

(1) يقول مصطفى الكيلاني: «**إنّ الكتابة هي الرغبة في إيصال حقيقة ما بالكشف عن مخبّآت الكيتش، وهي واحدة متعدّدة بالشخصيات ومختلف مواقفها في مجتمع/ مجتمعات الرواية**». (الأدب التونسي هذه الأعوام، ص 304.)

(2) يتضح ذلك بشكل خاص في رواية «مدن وتوابيت» (2020) وكذلك في رواية «الزلزال والمرايا» (2018).

(3) مصطفى الكيلاني: «**وقائع الكتابة وأسئلتها في البحث عن وليد مسعود**». مجلة «الآداب»، بيروت، مارس 1995.

التذكر والتخييل[1] في طرح «سؤال المعنى»[2]، ومدى ما للذاكرة من دور كمرجع للكتابة[3].

يولي مصطفى الكيلاني في الكثير من كتاباته القصصية، أهمية لاستهلال الموضوع (ويأتي مقرنا عنده بـ«**في البدء**»)، وقد يكون «**هذا البدءّ مقترنا بشخصية «الراوي/ الكاتب**» الذي يدرك ضرورة «تنامي السرد»، لكي تنفتح «الحكاية/ الكتابة»، وبذلك ينفتح أمام تساؤلات الكاتب عالم «الميتا-لغوي من خلال النص وقراءته[4]، ويكتشف أنّ «أسئلة الراهن» التي تعنيه ويسعى للتعبير عنها بما امتلكه من «ثقافة ممكنة»[5]، كثيرا ما تقف عاجزة عن التعبير كما ينشد، فيستنتج أنّ «**ثقافة المعنى الأدبي**» تستوجب ضرورة «التأويل لفهم السردية»[6]. ومن هنا يتبدّى له أنّ الأدب والكتابة السردية تحديدا، محكومان بضرورات الإيديولوجيا وفخاخ الأدلجة حتّى وإن تبرّأ الكاتب من ذلك بمختلف الحجج والقرائن التي يسوقها

---

(1) مصطفى الكيلاني: «**في الذكرى الثانية لرحيل جبرا إبراهيم جبرا: مراجع الكتابة بين التذكر والتخييل**». مجلة «الجديد»، أكتوبر 1996.

(2) مصطفى الكيلاني: «**راهن فلسفة المعنى: من المطلق إلى التفكيك والنسبية**». مجلة «ثقافات»، يناير 2002. وكذلك: «**سؤال المعنى والمعنى الشعري**». مجلة «**فصول**»، أبريل 1997.

(3) مصطفى الكيلاني: «**مراجع الكتابة بين التذكّر والتخييل**». مجلة «الجديد»، أكتوبر 1996، وكذلك» «**رجع الصدى لمحمد العروسي المطوي، نصّ الذاكرة ومرجع الكتابة**». مجلة «**قصص**»، عدد 105، يوليو 1994.

(4) مصطفى الكيلاني: «**في الميتا-لغوي والنصّ والقراءة**» (بحث). دار أمية، تونس، 1994.

(5) مصطفى الكيلاني: «**أسئلة الراهن والثقافة الممكنة**» (نقد). دار المعارف، تونس، 1995، وكذلك «**ثقافة المعنى الأدبي**» (دراسة). دار المعارف، تونس، 2002.

(6) مصطفى الكيلاني: «**نداء الأقاصي، القصيدة والتأول**». (دراسة)، دار المعارف، تونس، 2004.

ليوهم القارئ بحيادية النصّ وتجرّده من مختلف مظاهر التقاطع مع مواقفه الفكرية أو مع نصوص أخرى.

فاهتمام مصطفى الكيلاني بشكل خاص ضمن أصناف الكتابة السردية، بالكتابة القصصية وجمعه في هذا المجال بين المقاربة التنظيرية وتحليل نماذج من الإبداع القصصي، مكّنه في كتاباته النقدية، من تحليل خصائص تقنيات هذه الكتابة الإبداعية. وهو يلتقي مع العديد من بحوثه الأدبية، مع الطروحات الشكلانية والهيكلية، لذلك تتردّد فيها محاولات اللإجابة عن تلك الأسئلة التي تواجه الكاتب والناقد على حدّ سواء: لمن نكتب؟... كيف نكتب؟... ولماذا نكتب؟... وهي أسئلة مرجعية مقترنة بالكتابة سعى كتّاب ستينات القرن الماضي، وخاصة منهم المهتمون بالأدب الحديث (بما فيهم كتّاب «الرواية الحديثة» في فرنسا وكتّاب «الطليعة» في تونس وغيرهم)، طرحها لبلورة مفاهيم «النص» و«القراءة» و«الأجناس السردية»[1]. وتحمل الإجابة عن تلك التساؤلات، مفاهيم تنفتح على «الحرية وأسئلة الكتابة» و«جدلية التنظير النقدي ومراجع الكتابة بحثا عن التفرّد الإبداعي» و«تنوّع الأساليب وصعوبة التصنيف». وهو ما تبلور في شكل مفهوم «التجريب» الذي نادى به هؤلاء للتعبير عن نسبية مواقف الكاتب ومحدودية قدرته لفهم وجوده والآخر وكذلك محدودية أفكاره ونظرته لإدراك حقيقة الأشياء ومدى توصّل المبدع في التعبير عنها.

---

(1) يراجع: J.P Sartre : « **Qu'est ce que la littérature**, Seuil, Paris, 1948] وكذلك: مصطفى الكيلاني: «**في النصّ والقراءة والأجناس الأدبية**». مجلة «**الاداب**»، بيروت، يناير 1991.

يبر «التجريب» هاجسا مرجعيا في كتابات مصطفى الكيلاني الإبداعية (في القصّة والقصيرة والرواية والشعر). فهو مسكون بأسئلة «الشكل الفنّي» الملائم للصنف الإبداعي الذي يكتب فيه. وكل مساعيه لتبرير الحكي/ الكتابة هي حصيلة تلك النظريات التي استوعبها من خلال قراءاته، وتعكس قناعاته بما يحمله «خطابه» الأدبي الإبداعي من مبرّرات فعل الكتابة. وكثيرا ما ترد تلك المبرّرات في كتاباته القصصية، في شكل «علامات» يتعشّم الكاتب أن يجد القارئ فيها بعض ما يساعده فهم وتفسير مضمون خطابه الأدبي بما فيه من الإضافة وتوسيع مجال فهم الآخرين لموقف الكاتب.

ويعبّر مصطفى الكيلاني في أحد أحاديثه الصحفية، عن نظرته للكتابة، بقوله: «**الكتابة تشهد اليوم حالة مخاض وثورة أساليب بتفكك المنظومة الأجناسية الأدبية الموروثة وظهور النصّ الإبداعي المختلف، النصّ المغامر، النصّ المشروع، النصّ الرافض لثابت واحديته بالتناص يمارس لعبه عن قصد وبالتناص العفوي حيث اللا-معنى ينكتب إمكانا لمعنى... لذا فالكتابة، فواقع الكتابة حال بلغت أقصى حالات توترها ولم تعد قادرة على الانسجام مع ذاتها والانتظام والاقتداء بثابت المعنى، وإنما هي « درجة صفر» أخرى بعد « درجة الصفر» التي أدرك رولان بارط مفهومها للتدليل على الإبدال الأكبر الذي شهده الأدب الفرنسي،والغربي عامة**»[1].

كما يرى مصطفى الكيلاني أن الحدود بين الأصناف الأدبية المعهودة ما انفكّت في تراجع، «**كأن تستقدم الرواية إليها بنية**

(1) فوزي الديماسي: «حوار مع الكاتب والناقد د.مصطفى الكيلاني». صحيفة : الوسط اليوم، دار الوسط اليوم للإعلام والنشر، 140/ 03/ 2023، [https://www.alwasattoday.com/site-sections/46922.html].

الأقصوصة أو القصيدة بتكرار الحدث الواحد، وكأن تتشبه الأقصوصة بالرّواية وتقارب القصّة-الومضة قصيدة النثر وينفتح الشعر على عوالم السرد وترحل الفنون إلى السرد ويكون للسرد حضوره الأبرز بالسالف والحادث من الأساليب في أداء الفنون»[1]، لكن هذا لا يمنعه من أن يميل أكثر إلى الرّواية التي يرى أنّها «**هي اليوم، نظرا لهيمنة الثقافة الرقمية، أفضل صنف إبداعي للتعبير عن مكنون أفكار الكاتب، لما فيها من شاعرية وإمكانيات متعدّدة لتجميع واستعراض الأفكار والأصوات والأساليب وآفاق التجريب**»[2].

فعلى ضوء تجربته الإبداعية وخبرته المعمّقة في مجال الدراسات الأدبية، ينحاز مصطفى الكيلاني للنوع القصصي. وقد جاء هذا الموقف مدعّما برصيده من الكتابات عن القصّة والرواية في الأدب العربي الحديث. فهو قد درس وحلّل «إشكاليات الرواية التونسية» وأنتقى منها مختارات[3]. ثمّ وسّع اهتمامه كي يشمل الرواية العربية[4]، محلّلا بالخصوص تقنية كتابتها وملحّا

---

(1) مصطفى الكيلاني: « **الأدب التونسي في هذه الأعوام، الكتابة بأقصى الحياة**». (دراسة)، يافا للبحوث والدراسات، تونس، 2018 (ص 321).

(2) «**الرواية وهي المسكونة بالشعري ومجال التلاقي بين مختلف الأفكار والأصوات والأساليب، وملاذ الكتابة وأعتى قلاعها المتبقية بعد تراجع ثقافة الكتاب في زمن هيمنة الثقافة الرقمية. فالرواية اليوم بتجربتها الجديدة وآفاقها التجريبية الحادثة هي ملحمة الإنسانية بعد أن كانت ملحمة طبقة بعينها، هي البورجوازية في تقدير النقد الأدبي الماركسي، لأنها صوت الضمير الإنساني المدوي الرافض لتدهور القيم بما تحرص على الكشف عنه من وقائع الشر والفساد والاستبداد وقلق الفرد وانحباس آفاق حريته وتوتر المجتمعات**»(**نفس المرجع السابق**).

(3) مصطفى الكيلاني: «**إشكالات الرواية التونسية**» (دراسة): بين الحكمة، تونس، 1990، وكذلك: «**مختارات من الرواية التونسية**» (دراسة)، بيت الحكمة، تونس، 1991.

(4) مصطفى الكيلاني: «**زمن الرواية العربية، كتابة التجريب**». دار المعارف،

على جوانب التجريب فيها. وبذلك أمكن لحيرته أمام الأساليب التعبيرية، أن تجد أجوبة لها في محاولاته التنظيرية لبلورة مفهوم «النصّ والقراءة»[1]، وذلك بالتوازي مع ما يكتبه من إبداع قصصي فيه الكثير من مظاهر «التجريب»، كما قام باستقرائها في نماذج مختارة من الأدب التونسي[2] وأخرى من الأدب العربي المعاصر[3]. ومصطفى الكيلاني وإن بدأ تخصصه في البحث الأدبي، بدراسة «إشكاليات الرواية التونسية»، فسرعان ما أوسّع اهتمامه لكي يشمل الرواية العربية، وذلك توسيعا لمقاربته التنظيرية والتحليلية.

يبرز مصطفى الكيلاني من خلال تحليله للكتابات القصصية التونسية والعربية، التطوّر الذي شهده ضمن الأدب العربي الحديث، هذا الصنف الإبداعي وتنوّع أساليب التعبير في نطاقه. كما استفاد أيضا في كتاباته القصصية والروائية، من التقنيات الحديثة المعتمدة في الفنون التعبيرية الأخرى كالتقنية السنيمائية بما تكشفه «عين الكاميرا» المتنقلة ما بين المشهدي واللقطة التدقيقية وكالترجيع الإيقاعي الذي تتصف به الموسيقى وكتقديم دواخل الشخوص

تونس، 2002. وكذلك: «**الرواية والتأويل، سردية المعنى في الرواية العربية**»)، وكذلك: «**الثبت الاصطلاحي المرجعي في نقد الرواية التونسية والعربية عامة**». مجلة «**قصص**»، عدد 147، مارس 2009.

(1) مصطفى الكيلاني: «**في النصّ والقراءة**». مجلة «الآداب»، يناير 1991 وكذلك: «**وجود النصّ، نص الوجود**» (بحث). الدار التونسية للنشر، تونس، 1994.

(2) مصطفى الكيلاني: «**التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي**». مجلة «فصول»، القاهرة، مصر، عدد يناير 1993، وكذلك كتابه: «**الأدب التونسي في هذه ألأعوام، الكتابة بأقصى الحياة**». دار يافا للبحوث والدراسات والنشر والتوزيع، تونس، 2018، 362 ص. [تجميع لمداخلات قدّمها الكاتب في ندوات أدبية وطنية]

(3) مصطفى الكيلاني: «**زمن الرواية العربية، كتابة التجريب**» (دراسة). دار المعارف، تونس، 2002.

وردود أفعالهم من خلال المشهدية المسرحية واستخدام الأقنعة، وكذلك استعارة تقنيات الفنّ التشكيلي للتعبير عن التقابل والتوازي والاندماج وغير ذلك ممّا أصبحت تلجأ إليه القصّة أو الرّواية لتنويع وجهات النظر وتقديمها من زوايا مختلفة. وكثيرا تعكسي كتاباته القصصية استفادته من رصيد المعرفة العلمية عن الكون والأبعاد النفسية للإنسان، في كشف دواخل الشخوص دون تدخل مباشر للكاتب في النصّ للتعبير من موقفه من الأحداث.

3 - القصّة القصيرة عند مصطفى الكيلاني:

عرف مصطفى الكيلاني في الساحة الثقافية التونسية بكتابة القصّة القصيرة قبل أن يثبت حضوره في مجال النقد الأدبي بصدور دراستيه عن «إشكاليات الرواية التونسية» (1990) و«مختارات من الرواية التونسية» (1990). فقد بدأت تجربته في كتابة القصّة القصيرة، بإصداره مجموعة الأولى بعنوان «**من أحاديث المقصّ**»[1]، ثم صدرت بعدها بسنوات قليلة المجموعة الثانية «**أعوام الجراد والمخاض**»[2] وتواترت مجموعاته القصصية الموالية[3]، دون انتظام، منفصلة عن بعضها بسنوات في خضمّ ما كان يصدره من كتاباته روائية ودواوين شعرية ودراساته أدبية نقدية في مجال تخصّصه الأدبي (الأدب العربي الحديث). وقد واظب

(1) مصطفى الكيلاني: «**من أحاديث المقصّ**» (مجموعة قصصية)، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، 97 ص.

(2) مصطفى الكيلاني: «**أعوام الجراد والمخاض**» (مجموعة قصصية)، الدار التونسية للنشر، تونس، 1994.

(3) «**حلم السبيل**» (دار سحر، نونس، 1999)، «**غزة أيتها المرآة**» (دار المعارف، سوسة، 2005) و«**المزبلة**» (ديار للنشر والتوزيع، تونس، 2017).

مصطفى الكيلاني على نشر أقاصيصه في الصحافة الثقافية الوطنية والعربية[1]، قبل إصدارها في مجاميع (ملحق عدد 3).

وتجدر الإشارة إلى عدم ارتباط مصطفى الكيلاني بالبيئة الثقافية لتونس العاصمة كما هو الشأن بالنسبة لأغلب أفراد الجيل السابق له. فحضوره في الساحة الثقافية التونسية لم يقم على الانتماء إلى مجموعة دون غيرها، كما أنّ مواكبته لنبض كتابة القصّة القصيرة لم تتبلور فقط من خلال حضور كتاباته في الصحافة الثقافية. فهو يذكر في سيرته الذاتية، أنّ «**رغبته الجامحة في الكتابة**» استيقظت في نفسه في بداية تعيينه للتدريس بالقيروان، وأمكنه خلال أشهر معدودات، كتابة العديد من القصص القصيرة شكّلت محتوى مجموعته القصصية الأولى («من أحاديث المقصّ، 1985). وهو إن لم يتوسّع طويلا في الملابسات التي قادته إلى الكتابة الأدبية، إلاّ أنّ نشر دراساته النقدية وقصصه الأولى بمجلة «الآداب» (بيروت) وبعض المجلات التونسية («قصص» و«الحياة الثقافية» و«المسار»)، قد فرض حضور في الساحة الثقافية التونسية والعربية. كما أن العلاقات التي مكنته منها دراسته الجامعية ثم التحاقه لمدّة قصيرة بوزارة الثقافة، قد سهّلت كثيرا توصّله إلى نشر كتبه الأولى[2].

---

(1) نشر مصطفى الكيلاني أغلب كتاباته من القصة القصيرة في «**قصص**» و«**الحياة الثقافية**» و«**المسار**» و«**الآداب**». ويجد القارئ جردا ملحقا بهذا النصّ، لما نشره مصطفى الكيلاني في الصحافة التونسية والعربية.

(2) يذكر مصطفى الكيلاني في سيرته الذاتية أن بداياته الأدبية كانت مع فوزه بجائزة شعرية، ثم حضوره إحدى جلسات «نادي القصّة» بالوردية (خلال سبعينات القرن الماضي)، كما أن مروره بوزارة الثقافة قبل التحول إلى التعليم، مكنه من التعرف على عبد العزيز العاشوري وعبد الوهاب الدخلي وقد ساعده هذا الأخير على اقتراح مجموعته القصصية الأولى (من أحاديث المقصّ، 1985) على الدار التونسية للنشر التي أصدرتها ضمن سلسلة

تأتي في طليعة هذه الدوريات الثقافية التونسية التي احتضنت كتابات مصطفى الكيلاني القصصية الأولى، مجلة «قصص». وقد تواصل حضور كتاباته على صفحاتها ما بين 1988 و2018، وهي متراوحة ما بين القصّة القصيرة والبحوث النقدية للقصّة التونسية[1]. أمّا على المستوى العربي، فقد نشر مصطفى الكيلاني في البداية بمجلة «الآداب»، وتواصل حضور كتاباته على صفحاتها ما بين سنتي 1988 و1996، وذلك في شكل دراسات أدبية وعدد محدود من القصص القصيرة[2] التي أعاد نشرها بمجموعته «حلم السبيل» (1999). وأخيرا (سنة 2022)، أصدر مصطفى الكيلاني مجموعته القصصية السادسة بعنوان «أحلام السبيل»[3]، وقد ضمّت مختارات من المجموعات الخمس السابقة، بما يوحي إمّا بنفاذ الطبعات السابقة أو بحرص الكاتب على تقديم ما يراه أفضل ما في تلك المجموعات.

يرى مصطفى الكيلاني من وجهة نظر الناقد، أنّ الكتابة القصصية متمثلة في: «القصة القصيرة»/ »الأقصوصة» و«القصة-الومضة» و«الرّواية». وعلى هذا الأساس كانت إسهاماته في هذا

«إبداعات». ومن ناحية أخرى، كان لمحمودة طرشونة المشرف على بحوثه الجامعية، دور كبير في اقتراح دراستيه عن القصّة التونسية على مؤسسة بيت الحكمة التي تولت إصدارهما.

(1) نشر مصطفى الكيلاني ما بين 1988 و2018 بمجلة «**قصص**» التونسية، 46 نصّا منها 38 قصّة قصيرة و8 دراسات نقدية.

(2) نشر مصطفى الكيلاني ما بين 1988 و1996، بمجلة «الآداب» (لبنان)، 20 نصّا منها خمس قصص قصيرة و 15 دراسة نقدية.

(3) مصطفى الكيلاني: «**أحلام السبيل**» (مجموعة قصصية)، لوغوس للنشر، تونس، 2022. مختارات قصصية من «**أحاديث المقصّ**» (1985)، «**أعوام الجراد والمخاض**» (1994)، «**حلم السبيل**» (1998)، «**غزة أيتها المرآة**» (2009)، «**المزبلة**» (1917). [الملحق الثقافي لصحيفة **الصريح** التونسية].

الجنس الأدبي. ولتبيّن خصوصية ما كتبه في هذا المجال، لا مناص من الرجوع إلى دراساته المتعلقة بنظرية القصّة القصيرة وتطبيقاتها في القصّة التونسية والعربية[1]، فهي تمكّن من فهم مقاربته التحليلية والقائمة على استقراء الجوانب الفنيّة التي تقوم عليها كتابة القصّة، وتساعد كثيرا على فهم إسهامه الإبداعي في هذا المجال.

يرى مصطفى الكيلاني أنّ القصّة القصيرة/ الأقصوصة قائمة على «**ظاهرة الاختصار**» التي هي من صميم بنيتها. فهو يرجع الكتابة القصصية كما جاء في تاريخها في الآداب الأوروبية، إلى الرواية التي عرفت منذ نشأتها وتعدّد كتّابها ونماذجها، خلال القرن 17، ثم شهدت تطوّرا ملحوظا خلال القرنين القرنين المواليين. وقد صاحب ذلك نزوع كتّابها، لتنويع تقنيات الاختصار وتسارع الوصول إلى النهاية، وبذلك خضعت الرّواية تدريجيا ضمن وظائفها السردية، إلى الاختصار وبلاغة الإيجاز وكثافة الإيحاء، فأعطت القصّة/ الأقصوصة، وإن بقيت عبر تحوّلات أشكالها، مستعصية على ضبط كامل مقوّماتها الأساسية التي يمكن أن تعرّف من خلالها.

فمصطفى الكيلاني يستند إلى المفاهيم الغربية الحديثة لتقديم بعض مقوّمات السرد القصصي كاعتبار «وجهات النظر» المتعدّدة بتعدّد الرّواة ورصد «الحدث»، مع الاقتصار على ما يخدم تنامي السرد وتقديمه من خلال ما تعكسه الشخصية أو الرّاوي من مواقف،

---

(1) مصطفى الكيلاني: «**القصّة والرواية في الأدب التونسي**». **مجلة «الآداب»**، أبريل 1989، وكذلك: «**في النصّ والقراءة والأجناس الأدبية**». مجلة «**الآداب**»، بناير 1991، وكذلك أيضا: «**الأدب التونسي في هذه الأعوام، الكتابة بأقصى الحياة**» (2018) المشار إليه سابقا.
«**القصّة القصيرة في تونس بين محاولات التفرّد الإبداعي وحيرة الأساليب**». مجلة «**قصص**»، عدد 150، أكتوبر 2009.

سواء بملفوظه أو المعبّر عنه بالإشارة والحركة والمتّصل بالمزاج النفسي والأفكار أوالمشاعر. وكثيرا يتخّذ الكاتب من ضمير المتكلّم («أنا) في القصة، منفذا للتعبير عمّا يخالج الشخصية من حاجة إلى الافضاء بما يعتمل في دواخلها. ويأخذ الوصف أهميّة خاصة في تقديم الأحداث من وجهة نظر محايدة تعتمد للمراوحة بين ما يقع من أحداث وما يحرّك الشخصية من أفكار ومشاعر. كما يولي مصطفى الكيلاني أهميّة أساسية في تبليغ «مضمون» ما ترويه القصّة مبطّنا بخلفية الموقف الذي يرتئيه من خلال شخصية الرّاوي وتحديد مواصفاته وموقعه من الأحداث.

ويرى مصطفى الكيلاني في نطاق الأدب العربي الحديث، «**نزوع القصّة اليوم، إلى الاستقرار على شاكلة القصّة القصيرة، وهي الأكثر استخداما اليوم** «. ومن ناحية أخرى، فهو يعتبر تطوّر الأقصوصة إلى «**القصّة الومضة (جاء) نتيجة كثافة الإيحاء الشعري بها، ممّا نتج عنه اقترابها أسلوبا ودلالة، من قصيدة النثر**».

يعتبر مصطفى الكيلاني القصّة القصيرة، موقفا يقوم على «**وحدة الوضعية**» وتكثيف الأحداث وتركيز الأزمنة، في شكل «**وضعية محكية**» يتمّ تبرير ما يرد فيها من أحداث ضمنيا من خلال «التداعي» و«حديث الذاكرة» و«التطلّع لما سيحدث»، وهو ما يكسب الحدث «شرعية تنامي الحكي» وفق وجهة النظر المعتمدة.

فالقصّة كما يكتبها مصطفى الكيلاني، إمّا أن تكون **حدثا محكيّا مكتمل التبرير** يطرح الإشكالية التي يتبنّاها الكاتب عبر مواقف الرّواي ومواقف الشخوص، وإمّا أن تأتي في شكل «**ومضة**» مختصرة لتقديم وضعية يقدّمها الكاتب بكثير من التركيز والاقتصاد في مقوّمات السرد (الرّاوي والشخوص والظرفية الحكائية)، بما يخدم «**تبليغ الفكرة**» أكثر من «**حكي ما يحدث**». وفي كل

الوضعيات التي تقدّمها القصّة، يكمن مضمون موقف للكاتب الذي يحرص على تبليغه للقارئ انتظارا منه لردّ فعل ما.

وعلى هذا الأساس، فالقصّة القصيرة لدى مصطفى الكيلاني إمّا:

- **قصّة قصيرة مكتملة المقوّمات،** قائمة على «حكي وضعية» يقدّمها الرّاوي وفق مقوّمات السرد الفنيّة، وتحمل في أحداثها خفايا الموقف الذي يتبنّاه الكاتب ويحرص على تبليغه للقارئ، سواء أكان ذلك لإعلامه بما يحدث أو انتظارا للقبول أو الرفض. فهي في النهاية موقف من الكاتب يبلّغه للقارئ في انتظار تفاعل منه.

- **وإمّا قصّة قصيرة جدّا** يسميها الكاتب أحيانا «ومضة» لها نفس الغاية التبليغية، وتقوم على نصّ لا يتجاوز الفقرة في الغالب، فيه تكثيف للمعنى واختصار لمقومات الحكي، وكثيرا ما يكون العنوان، منطلق فهم الغاية التبليغية للكاتب.

يرى مصطفى الكيلاني أنّ الزخم الذي عرفته الكتابة القصصية في تونس منذ ثلاثينات القرن العشرين، قد سمح بوجود مدوّنة متميّزة تأخذ القصّة القصيرة فيها موقع الريادة، مقارنة بالرّواية والقصّة-الومضة. والنصيب الأوفر من هذه المدوّنة، مازال في حاجة إلى تجاوز مرحلة التوصيف العام والتحقيب إلى التحليل والدراسة الشاملة. ومقارنة بالأقطار العربية الأخرى، فهور يعتبر القصة القصيرة التونسية متميّزة في نطاق الأدب العربي لما عرفته من محاولات «التجريب» وتطوير تقنيات الحكي، وكذلك لارتباطها في مضامينها، بهموم الإنسان التونسي وتطلعاته. فانفتاحها من الناحية الشكلية على القصّة العالمية وامتداد النفس التجريبي لدى أجيال كتّابها، وإن كان يعكس حيرة الأساليب أحيانا، إلاّ أنّه

بالأساس صورة عن تحوّلات المجتمع وحاجة للتعبير عن هموم الذّات وتطلعات المجموعة.

فالقصّة القصيرة هي بالأساس عند مصطفى الكيلاني، تعبير عن موقف من المجتمع والوجود، من خلال تقنية الحكي لما يراه الكاتب إزاء ما يتفاعل معه من أحداث وأفكار. لذلك كانت القصّة القصيرة التي يكتبها مصطفى الكيلاني، واقعية الأحداث وإن جنحت أحيانا إلى التغريب والرمز والإيحاء بالمسكوت عنه. وهي كثيرا ما تقوم على وصف ما يحدث في دواخل الشخصية وأفكارها، إزاء ما تعايشه من مواقف. وحتى وإن نحت تقنية الحكي نحو «التغريب» أحيانا، فوراء ذلك موقف متعمّد من الكاتب الذي يروم إبراز ما في الوضعيات التي يعرضها من جوانب تحتاج إلى التشهير والرفض.

تأتي القصّة التي يكتبها مصطفى الكيلاني امتدادا، في نطاق القصّة القصيرة التونسية، للتوجهات التي عرفتها مع الجيل السابق له (ما بين منتصف ستينات ونهاية سبعينات القرن الماضي)، بتأكيدها على أهميّة التقنية القصصية في الإفصاح عن مضمون الخطاب القصصي من خلال مواقف الشخوص وردود أفعالهم. وهي كذلك، بما تعرضه من مواقف فردية أو جماعية، تعبير عن مشاكل العصر وتطوّر المجتمع وعرض لمواقف الكاتب من التحولات الاجتماعية ومناهضة الحدّ من الحريّات والمطالبة بالعدالة الاجتماعية. وهي في النهاية، تعبير عن موقف وجودي للفرد، فيه الكثير من التركيز على التفاعلات الحاصلة بينه وما يحدّ حرّيته، وكذلك موقف جماعي/ اجتماعي فيه الكثير من النقد لتركيبة المجتمع والدواليب التي تسييره وتتحكم في مصيره. كما أنها في جانب منها، تعبير عن التطلّع لما هو أفضل في حياة

الإفراد والمجموعة. وتعبّر القصّة عن كلّ ذلك، بتقنيات قائمة على تحليل السيرورة ولغة تعتمد الإيحاء أو الرمز للتعبير عن المسكوت عنه وشجب كل ما فيه حيف أو رقابة أو تضييق على الحريّات، واستعراض نماذج فردية أو وضعيات اجتماعية قابلة للتفسير على مستويات متعدّدة.

أمّا القصّة القصيرة الومضة وهي تجربة انخرط فيها مصطفى الكيلاني لمدّة ثم ابتعد عنها، فتبدو من خلال ما كتبه فيها، تركيزا للمعنى في نصّ محدود الكلمات، مكتنز المعنى يحمل منذ عنوانه البعض من مضمون الخطاب الذي يتوجه به الكاتب للقارئ وقد لا يتجاوز الجملتين أو الثلاثة أحيانا، لكنه يتطلّب من قارئه القراءة والمراجعة لاكتمال تصوّر مضمونه. فهي تجسّم «**كثافة الإيحاء وبلاغة الإيجاز في الآن ذاته**»، وهو «**ما يقارب بين السرد القصصي وقصيدة النثر إلى حدّ التداخل**»[1]. وبذاك يتمّ في القصّة الومضة، تسريح الحركة واقتضابها وتجزئة الموقف وتركيز الرؤية به ومن خلاله، وهو ما يستوجب قراءة النصّ وتأوّله مرارا لاستخلاص مضمون الخطاب منه.

فإذا كانت القصّة القصيرة المقترنة ببداية كتابة مصطفى الكيلاني لها، ذات بعد اجتماعي أو ذاتي، فهي ما انفكت تزداد انغلاقا على الذات الفردية لكي تغوص أكثر في أعماق النفس البشرية وتزداد وعيا بالمشاكل الاجتماعية. وهي كشف لردود فعل الذات الفردية تجاه ما تتبيّنه في المجتمع من كبت للحريات واعتداء صارخ على

(1) مصطفى الكيلاني: «الأدب التونسي في هذه الأعوام» (دراسة). يافا للبحوث والدراسات والنشر والتوزيع، تونس، 2019 [الفصل 15: الأقصوصة التونسية في هذه الأيام، مغامرة الأساليب والرؤى، ص 321-341].

الذّات البشرية بقمعها وإخضاعها باسم القانون للابتزاز والحرمان. وتَمثّل مجموعة «**غزّة أيتها المرآة**» نموذجا للقصّة القصيرة المكتملة عند مصطفى الكيلاني وكذلك للقصّة القصيرة جدّا (أو القصّة الومضة) [1]. فقصص هذه المجموعة قد وقع نشرها في نسختها الأولى، ما بين 1993 («طفلة البدايات») و2010 («غزّة أيتها المرآة»)، وهي فترة حاسمة في حياة الكاتب، لما عرفه خلالها من مضايقات في حياته المهنية والأدبية[2]. أمّا مجموعته «أحلام السبيل»، بقصصها الراجعة إلى كامل فترة كتابته للقصّة القصيرة، فهي تعكس بشكل خاص، تطوّر تقنيته القصصية وكذلك تنوّع اهتمامه بالمواضيع الفردية والاجتماعية.

4 - الرواية عند مصطفى الكيلاني:

الرواية هي الصنف الإبداعي الذي وجد فيه مصطفى الكيلاني غايته للتعبير عمّا يخالجه من أفكار ومواقف، سواء من خلال دراساته النقدية أو كتاباته الإبداعية، مقارنة بالقصّة القصيرة والشعر.

---

(1) نشر مصطفى الكيلاتي نموذج لما أسماه «القصّة الومضة» بعنوان «ومضات قصصية» (مجلة «قصص»، عدد 110، أكتوبر 1999).، ثم أصدر ضمن مجموعته القصصية «غزّة أيتها المرآة» (2009)، «قصص قصيرة جدّا»، جاءت تحت 68 عنوانا.

(2) قصص هذه المجموعة إعادة نشر للقصص المكتوبة والمنشورة في نسختها الأولى، ما بين 1993 («طفلة البدايات») و2010 («غزّة أيتها المرآة»)، وهي فترة حاسمة في حياة الكاتب، عرف خلالها مضايقات حادة في حياته المهنية والأدبية كما يورد ذلك في سيرته الذاتية (2018). فمن أهمّ ما تعرّض له مصطفى الكيلاني من مضايقات ما اقترنت به مناقشة رسالته الجامعية لدكتوراه الدولة من دسائس في تركيب اللجنة الجامعية التي ناقشت بحثه وكذلك ما عكسته الصحافة الوطنية من خلفيات استبعاده من الفوز بجائزة أي القاسم الشابي (البنك التونسي) سنة 2011 [يراجع حديث صحفي لمصطفى الكيلاني بـ«الصريح» (تونس) بتاريخ 30/ 06/ 2011]...

وهو قد جاء إلى كتابتها بعد التمرّس بكتابة القصّة القصيرة وبعد أن اكتسب خبرة في دراستها وتحليلها.

يرى مصطفى الكيلاني أنّ «**الصفة الغالبة على الرواية التونسية منذ نشأتها إلى اليوم، هو الانفعال حنينا إلى ماض بعيد او قريب أو تذكّرا عند الرجوع إلى طفولة الاسم أو تمجيدا لسياسة سائدة أو رفضا لها أو تمرّدا على القيم الاجتماعية والسياسية واندفاعا نحو الأقصى بكتابة الغرائب والفضائح والخروج المتعمّد عن ألخلاق السائدة وتقنيات الكتابة السردية المعتادة بمغامرة التجريب**» («الأدب التونسي هذه الأعوام»، ص 172)، وفي ذلك زخم يماثل ما عرفه الأدب العربي الحديث في بعض الأقطار العربية الأخرى. وإنّ أهمّ ما يميّز هذا الصنف الإبداعي، اشتغاله على الإظهار/ الإضمار لحكي «المحظور» سياسيا (بشكل خاص) أو دينيا أو اجتماعيا، وكذلك التركيز على التحولات التاريخية والسعي إلى تثبيت الذاكرة الجماعية حول مواقف وأعلام من التاريخ. لكن تزايد نماذج الرّواية في السنوات الأخيرة وتعدّد أسماء كتّابها، أبرز توجها نحو اهتمام كتّابها أكثر بالذّات الفردية وكشف ما تعيشه من قلق وجودي ومعاناة اجتماعية، وكذلك إمّا بالنماذج الترجذاتية أو باستكناه دواخل الشخوص النموذجية باعتماد الرّاوي/ السارد مدخلا للحكي. ولا يخفى ما وراء الانفتاح المتزايد على الذّات الفردية في الرواية من ضرورة مواكبة تقنيات السرد/ الحكي الحديث واعتمادها، كالتنقل بالذاكرة بين الأزمنة واعتمادها كمرجع للربط بين فترات متباينة وكشف الذات الجوانية والجمع بين «**كتابة الأحداث**» و«**كتابة الحالات**»، وبذلك «**يتماهى السرد والشعر، الروائي والتراجذاتي ويفتح كلاّ منهما على الآخر**». (الأدب التونسي هذه الأعوام، ص 243). وهكذا تعكس الرّواية «حيرة الأساليب وتنوّعها واختلافها»

وتفسح المجال للذات الفردية المتمرّدة لكي تعبّر عن المسكوت عنه بغاية الوصول إلى التمرّد الجماعي.

يلاحظ المتصفح للروايات العشر التي كتبها مصطفى الكيلاني والصادرة كلها بعد مطلع الألفية الثالثة، التزامه في العديد منها بتطبيق تلك الجوانب التنظيرية أو النقدية التي تعكسها بحوثه ودراساته. وقد لا يتسنّى فهم التقنية السردية التي يعتمدها في البعض منها، دون الرجوع إلى بعض ما نشر له حول «التذكر والتخييل» و«الذاكرة و«مراجع الكتابة» و«الترجذاتي في الرواية» و«محاولات التفرّد الإبداعي وحيرة الأساليب».

على المستوى الشكلي، تقوم تقنية الكتابة الروائية عند مصطفى الكيلاني على تقديم الأحداث من «وجهة نظر» معينة وفق نسق يقوم على الوصف المقتضب والرؤية الخارجية. وهو يوظّف إضافة إلى ذلك، الكثير من التقنيات التي تعتمد في الفنون الأخرى كالسينما والمسرح والرسم الفنّي. وغالبا ما يقوم البناء الفنّي للرواية، على نسق يبرز في نطاقه – بداية من العنوان حتى الخاتمة – الهيكل العام لبناء الرواية بحسب ما يستوجبه التعبير عن المضمون. وكثيرا ما يأتي العنوان و«العتبات» المصاحبة كمفاتيح استهلالية لفهم الأحداث. كما أن تقديم هذه الأحداث كثيرا ما يستوجب من الكاتب «توطئة» لفهم الشخصية أو الموقف. وقد يذهب به الأمر إلى تقديم النهاية بشكل استباقي، لشدّ اهتمام الكاتب. وتتميّز أغلب روايات مصطفى الكيلاني بالتقسيم المرحلي (تنامي الأحداث وفق نسق حدوثها وتقطيع الزمن وفق تقنية تكشف دواخل الشخصيات الرّاوية وتركيبة نفسيتها (ملحق عدد 1).

نظرا لارتباط مضمون النسبة الغالبة من روايات مصطفى الكيلاني، بالأبعاد الاجتماعية والتعبير عن المسكوت عنه، فإنّ بناء

الرّواية قد يقوم على نسق سردي إطّرادي للوصول إلى الخاتمة. وهذا ما نلحظه بشكل خاص في روايات: «مرايا الساعات الميتة» (2004) و«كازينو فجّ الريح»(2009)، و«الجنرال وطيفها في الأعالي» (2013) و«زلزال المرايا» (2018) و«ليلة الأنذال» (2019). في حين تبدو الرواية النفسية أقرب إلى السرد الدائري القائم على الاسترجاع والإفضاء، وهذا ما يكم ملاحظته في «مدن وتوابيت» (2020). فالشكل عند مصطفى الكيلاني، يفرضه نظام السرد المتبع والمسافة التي يقيمها الكاتب بين الأحداث والرّاوي وكذلك الوضع النفسي للشخصية الرّاوية. وتقسيم الزمن وانتقاء المواقف ووجهات النظر تأتي كلّها مكمّلة لبلورة ملامح الشخوص أو الرّاوي، حتى وإن لم يكن له حضور في الأحداث.

يولي مصطفى الكيلاني في رواياته أهمية أساسية لوجهات النظر التي يعبّر عنها الرّاوي/ السارد، حتى وإن بدا أحيانا غير معنيّ بالأحداث. وكثيرا ما يأتي السرد/ الحكي كاسرا لنسق الزمن من خلال اعتماد الذاكرة كمرجع أساسي لفهم الأحداث وتفسير ما يقع في الرّاهن الرّوائي على ضوء المخزون الذي تسترجعه بالمناسبة. كما أنّ تداخل الأحداث وتقاطعها من خلال تعدّد الشخوص أو تنوّع المواقف التي تعرفها نفس الشخصية، من دوافع تنامي السرد/ الحكي ومبرّراته الذاتية. والتجاء الكاتب إلى «الرمز» أو اعتماد «الشخصيات النمطية» – هي ظاهرة عرفت بها الكتابة القصصية في تونس – كثيرا ما تجد مبرّراتها في قيام موضوع الرّواية على «المسكوت عنه» لأبعاده السياسية أو الاجتماعية.

فالرواية لدى مصطفى الكيلاني، صنف إبداعي للتعبير عن إشكالات الذات البشرية أو كشف أوضاع اجتماعية تكتسي أهمية خاصة لدى الكاتب وذات انعكاس على المجموعة التي تعبّر

عنها. وهي كما الشأن بالنسبة للقصّة القصيرة لديه، فيها الكثير من التعبير عن المسكوت عنه، غايتها زيادة عن حفظ الذاكرة، الكشف والتشهير باعتبارها تأريخ شخصي للفرد أو تأريخ جماعي للمجموعة التي يؤثث أحداثها.

5 - خاتمة:

حفلت المسيرة الأدبية لمصطفى الكيلاني بكثافة الإنتاج الأدبي وتنوعه ما بين إبداع ودراسة ونقد. وفي كل تلك الجوانب تكامل بين المبدع العاكس لمشاكل الذات البشرية والشاهد على ما يمرّ به المجتمع من تحوّلات ومواقف. وفي جانبه الإبداعي المتعلق بالكتابة القصصية، يبدو اهتمام مصطفى الكيلاني بالجانب الشكلي لا يقلّ أهمية في اختياراته عن المضمون المراد تبليغه. فهو بحكم قربه من دراسة خصائص الأدب الحديث وإشكاليات الكتابة كما هي قائمة اليوم، يسعى لمواكبة ما يجدّ من مفاهيم سردية والتعبير من خلالها بمختلف الأصناف القصصية التي تمكّن منها القصّة القصيرة والقصّة الومضة والرواية. وإسهامه في هذا المجال في نطاق الأدب التونسي الحديث، يضعه في طليعة الجيل الثاني لفترة ما بعد الاستقلال الذي رسّخ المفاهيم الحديثة للكتابة القصصية وأغنى الرصيد الوطني بعناوين مازال النقد لم يلتفت إليها بما تستحقّه من الأهمية والتحليل.

أمّا في جانبه المتعلق بالبحث والدراسة الأدبية للكتابة القصصية اليوم، فإنّ مصطفى الكيلاني من خلال العديد من المداخلات التي قدّمها على مختلف المنابر وكذلك العناوين الصادرة له، يتبوأ مكانة محترمة بين مراجع الأدب العربي الحديث، لما في مقارباته التحليلية والنقدية من المنهجية العلمية والمرجعية المنفتحة على النظريات المعتمدة في مجال السرديات.

مصطفى الكيلاني مارقا

شامر الغُزّي

مقدّمة:

عرفت الأستاذ مصطفى الكيلاني اسما قبل أن أعرفه وسما ورسما.. عرفته في صفحات المجلات التونسية على غرار مجلة الحياة الثقافية وقصص، والعربية كمجلة فصول والفكر العربي المعاصر، وكتابات معاصرة، والآداب، وغيرها، وكان الانطباع الأول الذي تكوّن من خلال ما قرأت له، أنّ الرّجل ليس ممّن يغرّد على ألحان المجموعة، ولا ممّن يسير على خطى سابقيه، فقد بدا لي رافضا الانحشار في «سجن» المعارف الكلاسيكية، لذلك ارتسم في ذهني بصورة المارق. وقد تعزّز هذا الانطباع وتحوّل إلى حقيقة حين تمّ تعييني بكلّية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان ذات نوفمبر سنة تسع وثمانين وتسعمائة، وهناك عرفت مصطفى الكيلاني الإنسان، ولم يكن مصطفى الكيلاني الإنسان مختلفا عن مصطفى الكيلاني المفكّر الذي سبق أن قرأت له، فقد كان مشاكسا في غير عنف، مجادلا حاضر الحجّة، لا يسلّم بالمسلّمات حتى يتبيّن له وجاهتها، ولا يرفض الرأي الآخر إلا متى تأكّد من تهافته.

ولعلّ من الطريف عقد مقارنة بين مصطفى الكيلاني الإنسان ومصطفى الكيلاني المفكر، لولا أنّ مجال هذه الورقة أضيق من أن يتّسع لذلك، لذلك اخترنا أن نقف عند ملامح المفكّر، ففيها أيضا ممّا في الانسان الشيء الكثير.

ماذا نعني بالمروق؟

رغم تعدد دلالات المروق، وإحالتها في الاستعمال غالبا على المجال الديني، فإنّ ما نعنيه هنا بهذا المصطلح إنما هو الدلالة المعجمية[1] المحايدة، ونعني به الخروج عن الأسوار المحدّدة مسبقا، أي التفكير خارج الصندوق *out of the box*.

مصطفى الكيلاني المفكر المارق

من أجلى مظاهر الخروج عن المألوف، ما وجدناه في أحد آخر كتبه «الفلسفة والدين»، وفي هذا الكتاب يعرض مصطفى الكيلاني محاولته إعادة النظر في فهوم مستقرة في أذهان الناس، لم يجرؤوا على التشكيك فيها، ولعلّ من أجلى المواطن التي تتجلى فيها هذه الميزة، إعادته لقراء النفّري، ولو جزئيا، في أحد مواقفه.

لم يكن مفاجئا أن يعمد الكيلاني إلى أحد أكثر المواضيع إحراجا ضمن أعقد مجالات الفكر الإسلامي، نعني مسألة الشطح في مجال التصوف. ويختار الكيلاني علما من أكثر أعلام التصوف إلغازا، النفّري في كتابه «المواقف والمخاطبات»، فقد اعتاد، مذ عرفته، على تخيّر ما يتهيّبه الآخرون.

ينطلق مصطفى الكيلاني من موقف البحر:

أوقفني في البحر فرأيت المراكب تغرق والألواح تسلم، ثم غرقت الألواح، وقال لي لا يسلم من ركب.

وقال لي خاطر من ألقى نفسه ولم يركب.

وقال لي هلك من ركب وما خاطر.

---

(1) من معاني [م.ر.ق] في لسان العرب الكثرة («مرق القدرَ يمرُقها ويمرِقها.. أكثر مرَقها»)، والخروج عن الإطار («مرق السهم من الرّميّة يمرُق مرْقا ومروقا خرج من الجانب الآخر»)

وقال لي في المخاطرة جزء من النجاة، وجاء الموج ورفع ما تحته وساح على الساحل.

(...).

وقال لي غششتك إن دللتك على سواي.

وقال لي إن هلكت في سواي كنت لِمَا هلكتَ فيه.»[1]

ومصطفى الكيلاني اختار أن ينطلق من هذا الموقف بناء على مسلمة، نراها ذكيّة منه، وهي أنّ «السفر» الذي يتحدث عنه المتصوّفة خاصة، تجسد لدى النفري في «البحر»، وللبحر في المخيال العربي أبعاد ودلالات لا تخفى.

وقد يعترض البعض متعلّلا بأن تخيّر مصطفى الكيلاني لـ«موقف البحر» بديهي لارتباطه بالسفر والإبحار في الأذهان، وكان هذا الاعتراض يكون وجيها لو اكتفى الكيلاني بتنزيل فكرة السفر ضمن تيمة البحر، غير أنّ ما نجده، ونراه جديرا بالتثمين هنا هو خروجه عن النسق السائد من التحليل، فهو يخرج عن آليات تعاطي القدامى (والمحدثين) بتفسير الشطح تارة بالكفر وتارة بسوء التقدير في التعبير، فشيخ الصوفية الأكبر ابن عربي (ت 638ه)يحاول تبريره بوصفه: «عبارة عن كلمة عليها رائحة رعونة ودعوى» ويتبرّأ منه إذ يصف الشطحات بأنها «نادرة أن توجد عند المحققين»[2]، ومثله فعل الجرجاني (ت816هـ) في تعريفاته فبعد أن نقل وصف ابن عربي للشطح بـ«الرعونة والدعوى»، يبلغ به حدَّ الإدانة فيعتبره من الزلات، دون أن يجرؤ على تكفير أصحابه ويكتفي بأن ينزع بهم إلى «الاضطرار والاضطراب»، أمّا محمد رواس قلعه جي فلا

(1) النفري، المواقف والمخاطبات، موقف البحر، ص7

(2) الفتوحات المكية، مؤسسة آل البيت لإحياء التراث، 2/ 133.

يتردد في معجمه من وصف الشطح بأنه «كلمات يتكلمون بها في شدة الوجد مخالفة لأحكام الشريعة» [1].

لم يسر مصطفى الكيلاني على خطى السابقين، بل مرق عن ذلك المسار ليختطّ لنفسه مسارا بكرا بناه على رؤية سعى إلى أن يحشد لها عددا هاما من الأدلة، وكان أول ما أسّس له، ممّا لم يُسبق إليه على حدّ علمنا، التمييز بين ضربين من الشطح، أولهما شطح الحلول الذي كان الحلاج إمامَه الممثّل له، وثانيهما شطح التواصل الذي وجده مصطفى الكيلاني لدى النفّري في «المواقف والمخاطبات»، والثاني عنده ضديد الأوّل. وبقدر ما يدين الضرب الأوّل القائم على الحلول، ينتصر للضرب الثاني، ولذلك يفرد له دراسة في كتابه الأخير «الفلسفة والدين»، يسعى فيها إلى تفكيك بنيته وتفصيل آلياته. ولم يكن الأمر يسيرا بحكم اختلاف شطح التواصل عن شطح الحلول في كل المستويات تقريبا، لذلك لم يكن للكيلاني مفرّ من أن ينحت سبيلا لبحثه مختلفا عن سبيل دارسي التصوّف قبله، وهو ما يؤول به إلى إعادة النظر في وحدة الوجود كما استقرّت لدينا.

يقيم الرجل تحليله على معطى هامّ جدا، هو الربط بين «البينية» و«التواصل» الذي يضرب به نظرية الحلول، ويعيد صياغة رؤية طريفة لوحدة الوجود.

نقد تمثّل وحدة الوجود:

من أبرز ما يثيره مصطفى الكيلاني هنا ثنائية ضديدة أخرى هي وحدة الوجود/ وحدة الشهود، ووجوب التفريق بينهما لدى

(1) محمد رواس قلعه جي، معجم لغة الفقهاء، دار النفائس الطبعة الأولى 1996، ص234.

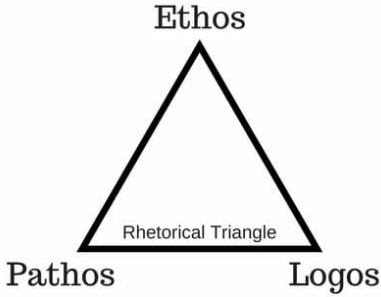
الدارسين، لكن أنّى يتأتّى ذلك والنص الصوفي نصّ مخاتل يقول دائما كلاما ليخفي آخر، والظاهرة لدى النفّري أعمق وأعقد، والكيلاني يبدو واعيا بصعوبة ما يطلبه، مدركا لما في نصّ المواقف والمخاطبات من تمويهات، فالكتاب يبدو منتهجا «سبيل الازدواج المنهجي والمعرفي العرفاني القائم بين وحدة الشهود ووحدة الوجود» لكن هل كان هذا الازدواج «لحيرة في الذات المتصوّفة نتج عنها الارتياب من قبل؟» أم تراه كان «تزامنا وتلازما مع الخوف من المآل عند التسليم بالحلول»[1]

غير أنّ الكيلاني ينتبه إلى مفارقة جوهرية «بين ما قاله النفري وانقال في نصه، بين قصدية الحيرة والإخفاء والتخفي، انتصارا غير معلن لوحدة الوجود التي لا تتناقض، حسب الظاهر، مع وحدة الشهود، وبين اللا-قصدية الناتجة عن تسرّب المعنى الحلولي، بصفة لاواعية إلى الموقف الشهودي.»[2]

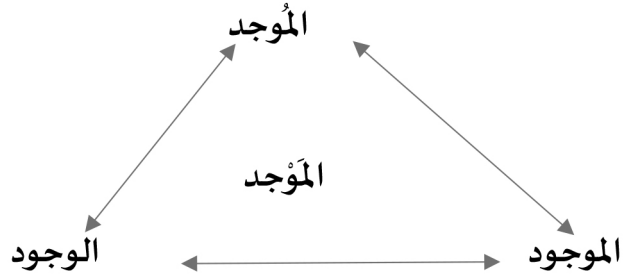
ويرى الأستاذ الكيلاني أنّ لوحدة الوجود، بهذا التقدير البدئي التقريبي، أثرها الفاعل في توجيه الموقف الصوفي لدى النفّري، فالمنطق النظري العرفاني يحتاج إلى شاهد هو الموجود الذي يفكّر بذاته في الوجود»، ويرى أنّ هذا يباعد ويُداخِل بينهما في نفس الوقت.

ومن الطريف أن يضع مثلثا[3] يذكّر بمثلث أرسطو الشهير القائم على الإيتوس،والباتوس، واللوغوس:

(1) مصطفى الكيلاني، الفلسفة والدين، ص25.
(2) نفسه.
(3) نفسه، ص26.



غير أنه مصطفى الكيلاني ينتبه إلى «أن الشهادة، بهذا المنظور، لا تفارق بين المُوجد والوجود والموجود تبعا لثالوث يضع المُوجد في أعلى هرم القيمة، وبه يكون الانفتاح في اتجاه كلّ من الموجود والوجود، بحركات ذهاب وإياب دالّة على الفعلية المتبادلة (المَوْجد)»، لذلك يضيف، محورا للمثلث تطوف حوله المعاني الثلاثة: «المَوْجِد»، فيكون كلّ من «المُوجِد»، و«الموجود»، و«الوجود» دائرة في فلك «المَوْجِد».



بذلك يكون الموجود هنا هو الشاهد على وجودٍ له مُوجد، وعلى مُوجد له موجود ووجود. لذلك يستحيل، تبعا لهذا التمثّل الاتحادي التواصلي إبقاء البعض منفصلا عن الكلّ[1].

(1) نفسه.

لكن هذا المثلث، إن أخذ على بظاهر اسميته، يمكن أن يوصلنا إلى الشطح الحلولي، فـ«التسليم بهذه الحقيقة الاتحادية التواصلية قد يشي ببعض التسمية بين ثالوث الاسمية المذكورة مما يُخلّ ظاهرا بعلوية المُوجد (الله)، وفي ذلك ما يُفهم على كونه زيغا عن الشريعة يكون الحكم عليه عادة بالتكفير، بل إن الحالة العشقية في تمثّل المُوجد متواصلا مع الموجود والوجود، كما يرتئيه الموجود، قد تصل بوعي التماهي إلى القول بالحلول، كالوارد في أحد ابتهالات الحلاج مخاطبا ربه:

أدعوك بل أنت تدعوني إليك فهل

ناديتُ إياك أم ناديتُ إياي»[1]

غير أن هذا المثلث يحمل في طياته مخاطر انزلاقات الشطح الحلولي، لذلك يتساءل الكيلاني، مستعملا نفس تعريف الطوسي للشطح باعتباره فيضا[2]: «أليس فيض محبّة المربوب للربّ هو الذي يجوّز حرية الخطاب حدّ الشعور بالتماهي الذي يفارق بين كلّ من الموجد والموجود والوجود برغبة إيمانية يعلو فيضُها إلى أن يقارب ما قد يُفهم في معتاد التقبّل كفرا أو من قبيل الكفر، كلعبة الجزء والكل وما بينهما إمكانا لدلالة في شعر الحلاج؟

كذا المحبة في أعلى مراتبها عشق لا يفرق بين المحبّ والمحبوب كي يستحيل المحبّ إلى جزء مقابل المحبوب الذي هو الكلّ، وقد ترتدّ صورة المحبوب لتنقلب هي أيضا إلى جزء، بمعنى المجاز، في أشد حالات عشق المحبّ، بل تتجاوز الحالُ

(1) نفسه ص26.

(2) يعرّف أبو نصر السراج الطوسي الشطح في «اللمع» بأنه «عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدة غليانه وغلبته»

العشقية، هنا، الزمان والمكان، بسرمدية لا تدركها إلا الذات العاشقة تصوّفا، كقول الحلاج:

والله لو حلف العشاق أنهم ... موتى من الحبّ أو قتلى لما حنثوا
قَومٌ إذا هُجِروا مِن بَعدِ ما وُصِلَوا ... ماتوا وَإِن عادَ وَصلٌ بَعدَهُ بُعِثوا
تَرى المُحِبّينَ صَرعى في دِيارِهِمُ ... كَفِتيَةِ الكَهفِ لا يَدرونَ كَم لَبِثوا»[1]

وهنا يميّز مصطفى الكيلاني بين حدّي «الإيثار» و«الأثرة»، فالحبّ، عنده، في الأساس إيثار تتماهى به الذات مع الآخر حدّ إخضاع وجودها له واشتراط هذا الوجود بنُشدان الفناء فيه، وبذلك يصبح الإيثار مهدَّداً، «إن فرّط في صفته الإطلاقيّة، بالانقلاب إلى النّقيض ممثّلا في الأثرة الحافرة على الكراهية والعدوان.»[2]

فالحبّ الصوفي، نداء معلن وخفيّ في الآن ذاته إلى التواصل الحميم بين الذات والآخر، بشهادة الذات الدائمة عليه واكتساب صفة الموجودية به، وفي هذا يكمن خطر الانزياح ذلك أنه «إذا انتفى وجوده أو حدث إقصاؤه كان نضوب المعنى كي يستحيل التفاني بذلك إلى فناء. اما الأثرة فهي الرغبة في إفناء الآخر لينتج عن ذلك هلاك الذات (الانتحار) أيضا.»[3]

ثنائية «الأنت» و«السّوى»:

يخلص مصطفى الكيلاني إلى تمييز لطيف كثيرا ما يلتبس على الدارسين بين «**الأنت**» و«**السّوى**». فيتحدّث عن «قداسة المعنى بين متناهى الأنا ولامتناهى الآخر» فيرى أنّ «الغيريّة ماثلة في نظام العلاقة بين الأنا والآخر، إلاّ أنّ هذا الغير مختلف بين «الأنت» (الله)

(1) مصطفى الكيلاني، نفسه، ص27.
(2) نفسه ص29.
(3) نفسه ص29.

و«السّوى»، دلك الآخر البعيد الذي أسماه فلاديمير جانكيليفيتش، عند الخوض في مسألة الموت، الـ«هو»[1].

ويثبت الكيلاني أنّ ««السّوى» في تمثل النفّري، أقرب إلى مفهوم الـ«هو« لدى جانكيليفيتش (...)، فـ«السّوى»، حسب النفري، «رمز لكل شيء أو كائن ما عدا الله» بناء على ما ورد في قول النفّري «وقال لي اخرجْ من السّوى تخرجْ من الحجاب، واخرج من الحجاب تخرج من البُعد، واخرج من البعد تخرد من القرب، واخرج من القرب تَرَ الله»»[2]، فالله ليس غيرا، «وإنما هو المختلف ماهية عن «السّوى»، لكونه امتدادا ضمنيا للأنا، مثلما يستمدّ الأنا وهج موجوديته من الله.»[3]، لذلك يضع الكيلاني آلية مغايرة لفهم نصوص النفري قائمة على البينية التواصلية.

البينية التواصلية =/ = الحلول

للانعتاق من الدائرة المفضية إلى الشطح الحلولي، يميز الكيلاني بين ماهية «الله» و«الغير»، ««الله» مختلف في الماهية عن الغير، كالوارد بصريح العبارة: «وقال إن رأيتَ غيري لم ترني»، أو هي بينية تواصلية ... لكون الله طرفا في حوار جواني لا يُدرَك حدسا إلا عند احتجاب الغير كي يستحيل الثالوث: الأنا–الله–السوى إلى موقعين في منظومة تواصلية تقضي الحضور الدائم للأنا وضرورة إحضار الله ضمن الحوار الجواني... كي تتحقق الرؤيا باحتجاب الرؤية: الأنا– الله والأنا–الغير (السّوى)، لينكشف إمكانان للوجود: التواصل مع «السّوى»، والتواصل مع الله. ولا إمكان آخر للجمع بين التواصلين في سياق واحد، إذ يعني التواصل مع الله

(1) مصطفى الكيلاني، نفسه صص32–33.
(2) نفسه ص33.
(3) نفسه ص34.

التخاطُبَ، المحبة، الانعتاق من كل القيود والحدود، انتهاج سبيل الخير والمعرفة/ / والعرفان عكس التواصل مع «السّوى» الذي هو دال على الحجاب والبعد والقرب وما ينجر عنها من إسفال.»[1].

إنّ ما يشي به نصّ الكيلاني دون أن يصدع به، هو أنّ التواصل مع «السّوى» ضرب من الشرك، وانزياح عن ماهية «الله» وابتعاد عنه.

ينجُم لدى مصطفى الكيلاني، عبر التمييز بين الأنت/ الله والغير/ السّوى، وفق تمثّل عرفاني، معنى خاصّ هو «البينية التواصلية» تقارب الحلول من غير الاندفاع في التسليم به وتأخذ من «وحدة الشهود» و«وحدة الوجود» بما لا يذهب إلى الإجحاف في هذا الاتجاه أو ذاك ولا يكرر حكم الشريعة القائل بالظاهر قبل الباطن، والتأويل الداعي إلى تغليب الباطن على الظاهر إلى الغلو أحيانا في تقدير الأول»[2].

ويؤكّد مصطفى الكيلاني على وجوب التمييز بين «البينية التواصلية»، وبين «الحلولية المحض»، ويعلن أن القول بـ«البينية التواصلية» «يُكسب المحبةَ صفة بشرية رغم نزوعها إلى التسامي العرفاني ويُحمّل الذات البشريّة المسؤولية بما قد يعني خيرا أو شرّا،»[3]، في حين أنّ الحلولية هي «التدليل المسبق ضرورة على الجبرية التي بها ينتفي أيّ معنى للإرادة الإنسانية ولقصديّة المحبّة المحفِّزة على التواصل سواء كان ذلك مع الله أو مع السِّوى»، وبقدر ما يكون التواصل مع الله دافعا للتسامي، يكون تفضيل التواصل مع السِّوى شادّا الانسان «إلى عالمه الحسّي، لكونه جسدا أيضا»[4].

(1) نفسه، صص34-35.
(2) نفسه، ص35.
(3) نفسه.
(4) نفسه.

هكذا تتحوّل البينية التواصلية التي يدعو إليها النفري إلى فيض محفّز على الحرّية وإرادة الفعل وانتهاج سبيل الخير... «وإذا المربوب مريد حرّ بالربّ وباللغة التي هي أداة الحوار ومضمونه» ذلك أنّ البينية التواصلية، لدى النفري، «ظاهرة لغوية حوارية تقضي التخاطب بين الأنا والأنت.»[1].

بل إنّ مصطفى الكيلاني، ونظنّ أنّه أوّل من يقول بذلك، يعلن صراحة أنّ «القول بالاتحاد والبينية معا وفق المفهوم الحواري التواصلي عند المخاطبة يُكسب الذات المتصوفة إرادة الحرية... ويشحنها بالمحبّة تجاه الغير بما في ذلك «السِّوى»، ويحرّضها على الألفة»[2]

ويبرّر الكيلاني إلحاحه على وجوب التمييز بين «البينية التواصلية» و«الحلولية» بأنّ الله يتصف بالكلّ (...) والإنسان «هو جزء ليس كغيره من الأجزاء، لأنه القادر على تبديد الكثافة بوعي يصل بين الكل والجزء»[3] ويستشهد على رؤيته بمارتن بوبار Martin Büber في قوله «الله يشتمل على الكلّ ولكنه ليس الكلّ، مثلما يشتمل على شخصي وليس شخصي» ويرى أنّ هذا القول «يلتقي مع بينية النفري التواصلية الداعية إلى الحذر بخصوص اعتبار الله كلاًّ يتماهى وجوده والعالم وما في العالم من كائنات وأشياء، ليفقد بذلك صفة الإدراك الواعي والعقل الفعّال»[4]،

لقد بدا جليّا وعي مصطفى الكيلاني إلى أنّ «القول بأن الله هو الكلّ يؤدّي ضرورة إلى التسليم بالحلول لتصبح كل الأشياء

(1) نفسه، ص36.
(2) نفسه، ص37.
(3) نفسه.
(4) نفسه.

والكائنات هي الله. ولأنّ الإنسان هو الذي يعي مفهوم هذه الكلية فهو الجزء الأقدر على إعلان ألوهيته قياسا على ألوهية الإله، ذلك ما انتهى إليه الحلاج وأدرك النفّري خطره وخطأه أيضا، لذلك كان التجاؤه إلى بينية التواصل التي هي الشبيهة مفهوما باشتمال الله على الكلّ، في تقدير مارتن بوبر»[1]

لذلك دعا النفّري «إلى الخروج من السّوى والحجاب والبعد والقرب لتبديد الأنا للكثافة التي تحُول دون رؤية الله»[2]

الخاتمة

هكذا يتجلّى، من خلال مقاربة مصطفى الكيلاني لمواقف النفري ومخاطباته، ما كنّا أعلنّا عنه منذ العنوان، فقد ظهر الكيلاني مقتحما للأسوار المشيدة، هادما لكلّ المسلّمات السابقة في تناوله، وفي الجملة «مارقا» عن السّبل المسطّرة، مفكرا من خارج الأنساق المغلقة، وليست دراسته للنفّري سوى عينة لمسار الرّجل ممّا يضيق المجال عن عرضه، فيها عمد إلى ما استقرّ عند الدّارسين للشطح الصوفي مبينا تهافته، واضعا في الآن ذاته منهجا بديلا في دراسة الظاهرة، غيّر به ما استقر من تمثّل لعدد من المفاهيم الصوفية.

(1) نفسه، ص38.
(2) نفسه.

مدن وتوابيت : مونودراما إنسانية

لسعد حسين

كتب مصطفى الكيلاني كثيرة نقدا وسردا وشعرا، وكان يمكن أن اختار كتابا آخر له، لكن « مدن وتوابيت « أسرني منذ صدوره، أسرني لا فقط بموضوعه وظروف كتابته، لكن أساسا بمغايرته ومفارقته لجنس الرواية الذي نرى المؤلف يؤكد عليه في غلاف الكتاب فوق العنوان .

« مدن وتوابيت « (فيروس كورونا) هي رواية كتبها مصطفى الكيلاني في الشهر الأول من جائحة كورونا (مارس أفريل 2020) كما يمضي على ذلك في آخر الكتاب، ولئن كان من السباقين إلى التفاعل مع هذه الجائحة إبداعيا فإنه ليس الوحيد، فكثيرة هي نصوص الساردين التي كتبت عن هذه الثيمة (حسونة المصباحي، رشا التونسي، صابر سميح بن عامر، منتصر الحملي وغيرهم) .

ولعل أغلب ما كتب في هذا الموضوع كان في شكل مذكرات تعلقت خاصة بفترة الحجر الصحي، أو وصايا، لكن مصطفى الكيلاني اختار جنس الرواية لكنها رواية عجيبة غريبة من عدة أوجه سنحاول إبرازها في هذه الدراسة التي لا تدعي الصرامة النقدية ... إن هي إلا قراءة تسعى أن تكون فطنة وموضوعية .

1) عن العتبات

لن أتحدث عن الغلاف ولا الصورة الجميلة للكاتب (أنا من عشاق الأبيض والأسود) بل سأحصر حديثي في ثلاث نقاط رئيسية هي :

أ : العنوان :

تحمل الرواية عنوانا يجمع بين اللغة العربية (مدن وتوابيت) واللغة الفرنسية (فيروس كورونا)وهو خيار لم يعودنا به الكاتب في مؤلفاته السابقة، ولعله بهذا الخيار يؤكد على مضمون روايته، إنها رواية الجائحة، ولا أعتقد أن غاية الكاتب من وراء ذلك تجارية أو من باب الدعاية لإصداره، بقدر ما هي رغبة في الإلحاح على الموضوع .

ب : الإهداء :

اختار الكاتب أن يهدي روايته إلى : « حفيدتي ألما طفلة الأعوام الثلاثة، من شرفة روحي أتطلع اليها الآن فلا هي قريبة مني ولا أنا بعيد عنها « هذا الإهداء سنجد صدى كبيرا له داخل نص الرواية وخاصة في القسم الأخير منها .

ج : الاستهلال :

اختار مصطفى الكيلاني أن يقدم لروايته بفقرة نثرية / شعرية من كتاب « مأساة خراب سومر و أور» الذي ترجمه ماجد الأميري هذا التقديم ينتهي بالجملة التالية : « واويلتاه مدينتي غدت مدينة غريبة «، هذه الجملة سيتردد صداها في مختلف صفحات الرواية .

2) هل هي فعلا رواية ؟

لن أتسرع في الإجابة عن السؤال، الكاتب وضع على الغلاف جنس ما كتب واعتبره رواية وهو الناقد العارف والدارس المتميز لعديد الأعمال القصصية والروائية ببلادنا، فهل خانه التصنيف ؟!! هل هي مخاتلة منه للقراء والنقاد ؟!!وهل إن تصنيفه لنصه جاء خلال كتابة الرواية أم بعد الانتهاء من كتابتها ؟!!

ولو تأملنا النص وقرأناه، وأعدنا القراءة مرات سنخلص إلى بعض الاستنتاجات التي قد تفيدنا في تحديد الصبغة الأجناسية لهذا النص الذي سبق أن اعتبرته مفارقا .

النص يمتد على ثمان وسبعين صفحة ونصف، نصف الصفحة الأخير هو ما يوحي بأنها عمل سردي حكائي قد يكون رواية، ثم إن هذا الحجم الصغير قد يوحي بأنها رواية قصيرة أو قصة طويلة (نوفلا)، لكن ذلك لا يمكن أن يقنعني بسلامة التصنيف الأجناسي الذي ارتآه الكاتب ...

في النص حكايات وشخصيات، أزمنة وأمكنة مختلفة، لكن ذلك لا يجعل منه رواية لعدة أسباب لعل أهمها :

* النص جملة واحدة (إذا استثنينا النصف صفحة الأخير) فلا فصول ولا أقسام ولا فقرات، بل وحتى لا فواصل ولا نقاط إذا استثنينا أدوات الاستفهام، مما يجعل النص كتلة واحدة مجمعة تبعد به عن جنس الرواية.

* لا حوارات في النص، وحتى بعض المقاطع الصوتية الواردة فيه بين معقفين والتي يقولها الفريق الطبي (صعيب يمنع) أو صديق الشخصية الرئيسية حمودة صراف البنك إنما هي ضمن سياق استذكار الشخصية وهي في حالة تشبه الغيبوبة ولا تبادلا لحوار منطقي ومعقول .

* ما من عقدة في النص أو ما يعرف بلحظة الذروة فالنص كالماء يجري متجانسا لا اهتزازات ولا ارتفاعات فيه، كما لا يطرح توترا ينجلي بنهاية السرد .

* النص كذلك ليس من باب السيرة الذاتية أو مذكرات مرض يرويها الكاتب، خاصة أن مصطفى الكيلاني سبق أن كتب جزء من سيرته سماه

« كتاب الترحال من حال إلى حال « وهو جنس أدبي غير محبب للمؤلف ويعتبره نوعا من الضحك على الذقون : « وما السير الذاتية في ثقافة أمة « م « (اسم الكاتب في سيرته) وآدابها إلا كذب يؤدى بأسلوبين هما الإخفاء والتخفي في اتجاه، بإبداء الوقائع مجملة والحقائق محرفة والتعري المفتعل « (الترحال من حال إلى حال ص 13).

* النص مكتوب بطريقة التداعي الحر، لا حبكة ولا أحداث «مذهلة « فيه مما قد يجعله مقطعا من رواية لا رواية ..

إذن فليسمح لي الكاتب وناشر كتابه وبعض النقاد (وحتى كلهم) أن أرفض اعتبار هذا النص رواية بالمقاييس المتعارف عليها لكتابة الرواية . وحتى إن تحجج البعض بأن الرواية نص جامع ملتهم للأجناس الأخرى فإن هذا الرأي لا ينطبق على هذا النص رغم وجود تنوع حكائي فيه .

ولأني لا أعتبره رواية، أجدني مضطرا إلى وضعه في خانة أجناسية أخرى، وعلي أن أقنع الحضور على الأقل وصديقي الكاتب بهذا التصنيف لنصه الإبداعي هذا .

فما يكون جنس « مدن وتوابيت « لمصطفى الكيلاني ؟

3) المونولوغ المسرحي

هذا النص مكتوب دفعة واحدة، كتلة واحدة، تتسلسل الجمل والأفكار فيه تسلسلا يبدو في ظاهره لا واعيا، وهذه مخاتلة كبيرة

من صانعه، فهو وإن تجاوز(حتى لا أقول ترفع) عن وضع فواصل ونقاط فإنه اجتهد كثيرا لشكل بدايات جمله، خاصة الإستئنافية الإسمية منها، فنراه يلح على الضم (الضمة أكثر الحركات حضورا في النص)، فالنص وإن لم يكن مقسما شكليا إلى جمل وفقرات فهو مقسم إعرابيا، ولا أعتقد أن الكاتب سعى من وراء ذلك إلى نزعة تجريبية يريد التميز بها، لكنه أراد أن يجعل من نصه نوعا من التقيؤ، من إخراج كل ما علق به أو من تجربته مع فيروس كورونا دفعة واحدة : « حكايتي الان عفوية، لم أضع لها خطوطا مسبقة عريضة بداية ولا نهاية مختصرها الحيني أنني أكتبني بسواي وسواي هو أنا « ص 16 .

أسلوبيا، النص مكتوب في شكل اعترافات (فعل أعترف يذكر عدة مرات في النص) والاعتراف في الديانة المسيحية هو مونولوغ فردي يعترف خلاله المؤمن الصالح بأفعاله السيئة لقس، في ركن ضيق ومغلق من الكنيسة .

هذا الأسلوب مسرحي جدا ... وأعتقد أن النص مكتوب في شكل مونولوغ مسرحي (وكم وددت أن يقوم أحد المخرجين فعلا بتحويله إلى مسرحية)،

قد يتعجب البعض من ذلك، لكن النص في صفحاته الأولى يجعل من الشخصية الرئيسية المشاهد الوحيد لمسرحية غنائية عجيبة غريبة غرابة أفراد الفرقة فهم : « قائد جوقة فقد عقله، عازف كمنجة مستفز يتعمد كسر اللحن لإثبات عبقريته... وراقصة ركح يتعبها الانحناء، مغن برأس مقطوع ... والبطل هو المشاهد الوحيد في مسرح هو على يقين بأنه مهجور منذ أعوام ...»، فهذا المناخ مسرحي بامتياز، وحتى تشبيه فيروس كورونا بتلك الأرملة

الأوروبية المتشحة بالسواد فيه نوع من المسرحة، ذلك أن شخصية هذه الأرملة يمكن أن تكون دمية يتلاعب بها عرائسي على ركح ...

النص مسرحي، من نوعية المونولوغ، وهو فن يعتمد على ممثل واحد يعرض نصه (الشخصي / الداخلي) على ركح أمام جمهور، وحتى الجمل الواردة في النص والمتعلقة ببياض المكان (مستشفى) والحديث عن التقطعات الواقعة في الإضاءة : «يتشبه لي طيف لمبة شبه مضاءة « ص 24 إن هو الا نوع من الاشارات الركحية الملازمة للنصوص المسرحية .

ولعل الكاتب وهو يشتغل على نصه (في مرحلة تالية للدفقة الاولى) أكثر الناس وعيا بالمسائل الاشكالية التي سيطرحها نصه، فصفحات كثيرة من النص تتحدث عن جوهر النص والكتابة : « شبه استحالة أن أروي حكاية لم يستو مرويها الخاص، شبه استحالة أن يتسع عجز لغتي ليستقدم اليه وهج هذا الذي لا يزال يحدث الآن، حكاية الصدفة، هذه الصدفة قد لا يسعها أي فن بل قد لا تسعها الفنون جميعها لا تسعها اللغة أي لغة أي تشبيه أي استعارة أي كناية ...» ص18 .

النص ... نص مسرحي، ربما تنقصه الدراماتورجيا اللازمة (وهذه مهنة المخرج المسرحي لا الكاتب) ليستوي بعد ذلك عرضا مسرحيا متكاملا، ولعل الكاتب يعي ذلك فنجده يتحدث عن نفسه في ص 72 قائلا : « أجدني مبعثرا بلا هوية في مسرح الوقت الغارق في عتمته بلا ممثلين بلا متفرجين عدا إنيتي المشتتة بين أداء الدور ومشاهدته بلا اختيار، والركح سريري في غرفة الانعاش داخل مستشفى» .

4) حكاية النص

لو رغبنا في تلخيص مضمون النص لقلنا إنه ذاتي جدا، فالكاتب يحس بأعراض الاصابة بفيروس كورونا فيقود سيارته إلى المستشفى القريب منه، ليسقط في أحد أروقته ويفيق على فراش فيما يشبه المستودع الخاص بعزل مرضى الكوفيد، وبين جرعات الأكسيجين وإبر الأدوية يعيش نوعا من الغيبوبة بين اليقظة والمنام، غيبوبة تشبه الأحلام بكوابيسها وعجائبيتها وببعض انعكاس للواقع، واقع الكاتب وواقع المدينة وواقع مدن العالم كلها .

حكاية هذه الأيام المقضاة على سرير في المستشفى هي ما حاول الكاتب استحضاره في مونولوغه المسرحي هذا، لكن الكاتب عانى من صعوبة اختيار أسلوب للكتابة، عانى صعوبة اختيار جنس أدبي محدد يخرج عليه النص للقراء .

مأزق الكتابة هذا يتردد كثيرا في هذا النص انطلاقا من الجملة الأولى إلى حدود الصفحة ما قبل الأخيرة،مأزق عبرت عنه بشكل جيد بعض صيغ الاستفهام التي استعملها المؤلف مثل : « من أين أبدأ ؟ « ص 9، أو « جملتي محاصرة، بنات جملتي جمل شريدة، من يكتبني الان أو كيف أنكتب « ص 15، أو : «متسع أنا الان بحكايتي الصدفوية بحكايتي المفككة التي لا حبكة لها ولا استواء ولا تناظم ولا انتظام ولا تشويق ولا إثارة «ص 17 .

فيروس كورونا يكاد يكون البطل في هذا النص فهو الذي يملك زمام أمور الإنسانية جمعاء، يفرض عليها أنماطا من السلوك جديدة، كوضع الكمامات والاكثار من غسل اليدين ولزوم البيوت، حتى الأقارب والأصدقاء صاروا يتواصلون بالهاتف أو عبر مواقع التواصل الاجتماعي.

في ضوء هذه المتغيرات الكبيرة، وجد الكاتب نفسه في حيرة شخصية وموضوعية، شخصية يهتم خلالها بمصير حفيدته التي لا تتجاوز الثلاث سنوات (ألم يخصص الفصل الأول من سيرته الذاتية « الترحال من حال إلى حال للحديث عن الأطفال أو « عصافر الجنة « ؟!!)، وموضوعية ينشغل خلالها بمصير الإنسانية جمعاء واحتمال انقراضها ...

هذا البعد الوجودي في فكر الكاتب يمسح صفحات طويلة من النص، تتجلى فيها رسالة الكاتب، فما هي هذه الرسالة ؟

5) : قضية عاجلة إلى ضمير الإنسانية

النص في أغلب فتراته بمثابة صرخة، صرخة فزع يطلقها كاتب لا حول ولا قوة له، كاتب يعيش حالة ذعر كبيرة : « أنا الان ملتبس بما أسمعه من أصوات أصدقائي المرتعشة المرتعبة في الهاتف « ص 15 .

وليست الخشية من الفيروس شخصية فقط، يخاف خلالها الكاتب من الموت في المستشفى، ومن أن يقع دفنه دون مراسم جنازة وفي غياب أحبابه وأصحابه، بل هي خشية إنسان على الانسانية : « من حقي أن أفكر بي وبجميع سواي المآذن الكنائس كل المعابد كل المعتقدات كل الدول كل الحكومات كل الشعوب كل الفقراء كل الأثرياء ... « ص 16 و 17 .

ويخلص الكاتب إلى أنه يدافع عن الانسانية جمعاء : « من حقي أن أتهم، من حقي ان أرفع قضية عاجلة إلى ضمير الانسانية « ص 18 .

ولأنه : « إذا حل البلاء زال الحياء « على رأي أحد شيوخ العرب القدماء فإن الكاتب وفيما يشبه التخمر « المسرحي « لممثل على

ركح يصرخ في وجه الانسانية، حكوماتها ومسؤوليها، علمائها وفلاسفتها، مثقفيها ومواطنيها، مذكرا بهشاشة الانسان أمام الطبيعة، بلا جدوى المخابر العلمية ومصانع أسلحة الدمار، منددا بفقدان الانسانية لعنصر هام في الحياة وقيمة عليا هي المحبة : « إنني إنسان وإحساسي جد مرهف وهذا العالم لا حاجة له إلى حساسيتي فهو المحكوم بالصدفة منذ الأزل ..» ص 14 .

لكن هذه الصدفة لا تمنع الكاتب من التلميح إلى نظرية المؤامرة فيما يتعلق بمنشإ هذا الفيروس وانتشاره، ولا يستبعد مسؤولية بعض الدول ومخابر الأدوية العالمية الكبرى في صنع هذا الفيروس والقضاء على ملايين البشر فكرة يسربها الكاتب متوسلا ببعض الآراء الفلسفية لفلاسفة عرب وبعض رموز الحداثة الأوروبية .

وفي هذا الإطار يلقي الكاتب نوعا من الخطبة (في شكل مسرحي كذلك) خطبة فاضحة، خطبة نقدية للمنجز الإنساني : «لا حاجة لي إلى يقين، انا الغريب عني يا فقراء الماضي يا فقراء الحاضر يا فقراء المستقبل يا تجار السوق السوداء، أيتها الحكومات الذليلة في عالم مريض، يا تجار السلاح والنفط والأدوية، أيها الجنود الغزاة أيها القتلة في الجبال، يا تجار الدين والأخلاق ..ص 62 .

خاتمة

« الحمد لله على سلامتك « جملة يقولها الإطار الطبي للكاتب بعد نجاته من الفيروس، ونحن كقراء سعداء كذلك بنجاة مصطفى الكيلاني من الموت لان تلك النجاة سمحت لنا بالاستمتاع بنص سردي متميز رغم قصره والعدد المحدود من شخصياته .

نص لازلت أصر على أنه مسرحي بامتياز ولن يهدأ لي بال حتى أراه يعرض على الركح، ويكون المؤلف أول المتابعين لهذه المسرحية .

مصطفي الكيلاني:
الفلسفة سندا للكتابة وأفقا للرّؤية

المعزّ الوهايبي

توطئة:

لا بدّ من التّنويه، بدءا، أنّ الإسناد الفلسفي في كتابات مصطفى الكيلاني يجري حسب مستويَيْن يتمايزان تارة ويتداخلان طورا؛ ونعني بذلك المستوى الذي يكون فيه الفكر الفلسفيّ رباطا مرنا بين مضامين تنتسب إلى حقول مختلفة من العلوم الإنسانيّة على رأسها الأنثروبووجيا؛ ثمّ المستوى الذي يكون فيه الخطاب الفلسفيّ نسقيّا وثيق الصّلة بخصوصيّة التّفكير الفلسفيّ. ولهذا الازدواج ما يسوّغه في مشروع مصطفى الكيلاني[1]. فمن جهة يمكّنه التّوليف الفلسفيّ بين علوم التّاريخ والاجتماع والنّفس واللّسانيّات من مقاربة المسائل التي يعرض لها بما هي مسائل متعدّدة الأبعاد فلا يلمّ بها اختصاص ضيّق، سواء أكانت مسائل مستقاة من حقل الفنون والآداب[2] أو كانت ظواهر تاريخيّة أو ثقافيّة أو اجتماعيّة تتعلّق بالإنسان في كلّيته أو تتعلّق بمجتمعه في تونس وفي البيئة العربيّة عموما. ومن جهة

(1) ما يراكمه مصطفى الكيلاني من كتابات متنوّعة الأجناس والموضوعات يسمح لنا بان نتحدّث عن مشروع متكامل لديه.

(2) الواقع أنّ مصطفى الكيلاني يحرص في هذا السّياق على إيلاء الجنس الرّوائيّ أهمّية خاصّة لاعتبارات سنحيل إلى بعضها لاحقا في متن هذه الورقة.

ثانية يضمن له الفكر الفلسفيّ بما هو معقود على نسقيّة مفهوميّة ومنهجيّة الأساس العقلانيّ لمشروعه[1]. إلّا أنّنا لا نستطيع في هذه الورقة أن نبْسِط نسقيّا القول في مفاصل المشروع الذي يشتغل عليه مصطفى الكيلاني، فنكتفي عندئذ بإطلالة على بعض ملامحه حيث لا يخفى على القارئ الحسّ الفلسفيّ الذي يجري من كتاباته النّقديّة، وبل وحتّى القصصيّة أحيانا، مجرى النّسغ الذي يغذّيها برؤية عميقة للإنسان وللأشياء من حوله؛ وحيث الهمّ الفلسفيّ الصّريح الذي يشتغل عليه الكيلاني بنسقيّة منهجيّة صارمة دون الانحباس في حدوده الأكاديميّة ذلك انّه يلوذ به ليقرأ عادة معضلة راهنة نظير المعضلة الدّينيّة التي لا يخفى حضورها المكثّف في البيئة الثقافيّة العربيّة بحيث يحتاج تعقّلها إلى استئناف القراءة كانطيّا أو سبينوزيّا.. وهو ما لايتوانى الكيلاني على الاضطلاع به.

الحسّ الفلسفيّ سندا للمِراس النّقديّ:

صحيح أنّ الاشتغال على النّقد الأدبيّ والفنّي هو الغالب على مسيرة مصطفى الكيلاني، أو هذا على الأقلّ ما ينطبع لدى المطّلع على قدْر من هذه المسيرة، لكن ذلك لا يعني أنّ مراسه النّقديّ يتمّ في إطار المتابعة التّقنيّة للمدوّنة الأدبيّة التي يكون بصدد تناولها في هذا الكتاب من كتبه أو في ذاك المقال من مقالاته؛ وإنّما هو ينتخب عادة لقراءته لها مفهوم أو مفاهيم فلسفيّة بعينها فيجريها في مقاربته

(1) لا بدّ من الإشارة هاهنا إلى أنّ تمسّك مصطفى الكيلاني بطرح جملة من القضايا داخل أنساق فلسفيّة بعينها مكرّسة في تاريخ الفلسفة لا يعني بالضّرورة ميلا منه إلى الانغلاق داخلها أو التّحيّز لضرب من الفكر المحافظ؛ بل على العكس من ذلك فهو يتزوّد بمقاربات فلسفيّة تضفي على هذه الأنساق ضروبا من الانفتاح، ونعني بذلك تسلحّه بالمكتسبات التي حقّقتها التّأويليّة المعاصرة للفكر عموما بما في ذلك الفكر الفلسفيّ.

مجرى البراديغم ممّا يعزّز القناعة كونه يتعاطى مع النّصّ الأدبيّ الذي يتناوله طبقا لرؤية مخصوصة للإنسان في مجتمعه[1]. ولئن كان مقتربه النّقدي يغطّي كلّ الأجناس الأدبيّة تقريبا[2]، فإنّه يقدّر كون «الكتابة، والكتابة الرّوائيّة تحديدا في هذا المجال البحثيّ، هي بعض من مفهوم العمل الفنّيّ الحديث الذي فقد غائيَّته الجاهزة كي ينخرط في ثقافة النّفي، السّلب الفاعل إيجابا بإدراك معنى المخاطرة ومكمن الخطر، كتسليم مارتن هيدجر بأنّ الوجود في حدّ ذاته هو «الخطر المحض» لأنّه الخطر الأعظم بالنّسبة إلينا، نحن البشر، الخطر المحدق بجميع الكائنات الحيّة، دون استثناء»و(Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962, p. 33)[3].

ولكنّه يقدّر أيضا بضرب من المسؤوليّة التي تعود إليه بوصفه كاتبا ومفكّرا عربيّا أنّ الرّواية العربيّة -تخصيصا بالنّسبة إليه- من شأنها أن توفّر له مادّة للتّفكير في الشّخصيّة العربيّة وحيثيّات وجودها

---

(1) لنا أن نستحضر في هذا السّياق ما يقوله جيل دولوز بشأن الكتابة الفلسفيّة المستجدّة؛ فهو يرى أنّ الوقت ربّما لم يعد وقت تحبير كتاب فلسفيّ كما كان يجري الأسلوب سالفا، «إنّ البحث عن وسائل جديدة للتّعبير فلسفيّة قد دشّنه نيتشه وينبغي اليوم أن يُتابع مع تجدّد فنون أخرى مثل المسرح والسّينما» (gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968). ونقدّر من جهتنا أنّ هذا ما يضطلع به مصطفى الكيلاني عند قراته لكثير من الآثار الأدبيّة ضمن ما سمّيناه «الحسّ الفلسفيّ» لديه.

(2) انظر في هذا، على سبيل المثال، كتابه **رحيل المعاني**، ديار للنّشر والتّوزيع، 2020؛ الذي تحرّى ضمنه في قضيّة الكتابة والمعنى، وهي قضيّة فلسفيّة تأويليّة لا محالة، من خلال قراءة نصوص لشعراء مختلفين ولمبتسرات من تجاربهم. إلاّ أنّنا في هذه الورقة نكتفي ببعض إحالاته على الجنس السّرديّ لمسوّغات مذكورة في متن هذا النّصّ.

(3) نصطفى الكيلاني، **الرّواية العربيّ وكتابة النّقصان. مغامرة السّرد المختلف**، مكتبة علاء الدّين، صفاقس-تونس، 2018، ص.6.

الرّاهن. فقد «أدرك العرب أهمّية الرّواية باعتبارها لونا سرديّا حديثا (...) وإذا الرّواية، شأن القصّة والتّرجمة الذاتيّة، تمثّلٌ حادث للوجود. إذ يشتمل إمكانها التّعبيريّ على نظام أسلبة (stylisation) واسع مقتدر على الإلمام بتفاصيل الوقائع والحالات بما يصل بين المكان والكيان»[1]. ولئن تخيّر في هذا السّياق أن يقرأ نماذج من الرّواية العربيّة الجديدة حسب مفهوم فلسفيّ يُجريه آلةً نقديّةً للنّصّ الرّوائيّ، ألا وهو مفهوم «النّقصان»، فإنّه يجريه في الوقت نفسه رؤية وجوديّة لواقع العرب اليوم. ولا يعني النّقصان فقط ما يُعوزُ المرءَ تحوّزُه، وإنّما يعني أبضا ما ليس المرء إيّاه؛ فهو ليس من جهة التّملّك فحسب وإنّما هو يكون أيضا من جهة الوجود. وهو إذْ يتوسّل بهذا البراديغم فلكونه واعيا بأنّ مقولة مركزيّة تُهملها الثقافة العربيّة على صعيد المعاملات اليوميّة، ولكن كان لها استتباعات على صعيد الكتابة النّقديّة التي لم تنتبه إلى «المختلف» الذي تُفرد له الرّواية العربيّة الجديدة مساحات متفاوتة، ألا وهي مقولة الاختلاف. ولذلك كانت «الصّفة الرّوائيّة، بناءً على السّابق، هي في صميم وعي الكتابة الحادث، كأن تحوّل وعي السّرد تدريجا من مطلق المعنى القيمي وأسطرة البطل إلى دلالة النّسبيّ حيث النّقصان يحفّز الكتابة عامّة، والكتابة السّرديّة على وجه التّحديد، إلى التّشكّل الدّائم من غير الاستقرار على وجه نهائيّ. لذلك استحالت أفعال السّرد والشّخصيّات بتأثير من هذا الوعي الكتابي الحادث، غلى سياق بل سياقات مشروعيّةٍ كلّما قاربت النّهايات آل بها التّشكّل إلى بدايات حادثة أخرى»[2]. فما يعنيه ليس فقط بسط القيم المثلى التي يسعى إليها «البطل» في معهود السّرد، وإنّما بالأساس كيف

(1) المصدر نفسه، ص. 5.
(2) المصدر نفسه.

يتفاعل وعي الشّخصيّة، في الرّواية، مع محيطها من أحداث وأشياء تجري في مكان يحكمه سياق زمنيّ نسبيّ، وليس تحت قبّة قيم إطلاقيّة. ومن ثمّ كان براديغم «النّقصان» و«الاختلاف» براديغم قراءة وليس محكّا قيميّا. فالحسّ الفلسفيّ في الكتابة النّقديّة التي يضطلع بها مصطفى الكيلاني يخوّل له أن يرصد كيف يتصالح السّرد الرّوائيّ مع «الوضع الإنسانيّ» (condition humaine) بما هو وضع ديالكتيكيّ ليس الكمال المنشود إلاّ أحد طرفيه ينقطع حبله السّرّي الذي يشدّه إلى هذا الوضع إن هو غفل عنه، وما هذا الحبل غير مفهوم «النّقصان» مستنبَتا في سياقات الاختلاف. إلاّ أنّ الوعي بالنّقصان ليس فقط معترك الشّخصيّات داخل الحبكة السّرديّة؛ وإنّما هو حاصل وعي الكاتب بمقتضيات الكتابة المطلوبة راهنا طبقا لتطوّر الوعي البشريّ. «وإذا النّقصان، نتيجة الانخراط في زمن الكتابة الحادث، هو مجمع سمات دالّة على وعي غير مكثَّف بذاته وبمحصّل تراثه/ تراثاته القديمة، من مدوّن وشفويّ..»[1].

هذا الوعي بالكتابة-الحادثة هو ما يدفع مصطفى الكيلاني إلى التّعاطي مع الكتّاب الذين يقرأ نصوصهم تعاطي الحوار الأفقيّ، لا تعاطي القراءة الفوقيّة التّقويميّة؛ ولذلك هو حريص دائما على التّذكير بصفة «الكاتب» عندما يتحدّث عن الرّوائيّ أو الشّاعر. وذلك لكون الكتابة في تقديره اشتغال مركّب يتداخل فيه السّرديّ الفنّي أسلوبا والوعي فكرا فلسفيّا؛ «فلم يعد الرّوائيّ ذلك «الحكواتي» الذي يكتفي بالوصف لشدّ انتباه السّامعين أو السّارد التّقليديّ الذي يعتمد «تدوين» الحديث أو الخبر أو الحكاية استنادا في الأساس والمرجع إلى ثقافة الشّفويّ، بل هو الكاتب بالمفهوم الحديث يحوّل السّرد من الصّفة الوصفيّة العارضة إلى حال

(1) نفسه، ص. 6.

وجوديّة تغالب ذلك النّقصان وتسعى إلى تحقيق «فعلها الخاصّ»، على حدّ عبارة مطاع صفدي»[1].

وإجمالا، فقد تخيّر مصطفى الكيلاني أن يبحث في مسألة النّقصان استنادا إلى الرّواية لكون الوعي المتيقّظ، على نحو ما يصرّح هو نفسه بذلك، ينتبه إلى كون الرّواية، على وجه الخصوص، تتوفّر على مجال تعبيريّ أكثر اتّساعا وعمقا. لا يعني ذلك أنّه يبخس الشّعر حقّه، فمقتربه النّقديّ للشّعر يعكس حساسيّة أستيطيقيّة لافتة، إلاّ أنّنا اكتفينا في هذه الورقة بالإشارة إلى مكانة الرّواية في كتاباته. وذلك لما في بنية الرّواية من إمكان تعدّد أصوات ييسّره تعدّد النّصوص حسب شبكة علاقات الحبكة السّرديّة وما يتبع ذلك من تعدّد أسلوبيّ أيضا يكشف عن وعي الكاتب كما يكشف في الوقت نفسه عن حالات الشّخصيّات وعن مقوّمات المجموعة القوميّة والإنسانيّة التي تنتمي إليها. «فالرّواية بهذا المنظور، هي مجال قابل للاتّساع باستمرار كتابةً، وتأويلا عند الاستقبال كأنْ يلتقي وصف الأحداث وتداعيات الحال الشّعريّة والحكمة والمعرفة التّقريبيّة لتفاصيل الوجود الفرديّ والجمعيّ التي قد تُساعد المفكّرين وعلماء الاجتماع والأنثروبولوجيا والتّاريخ والنّفس وغيرها على فهم الخصوصيّات الذّاتيّة للأفراد والمجموعات الوطنيّة والقوميّة. لذلك لا تنزع الرّواية الحديثة إلى الانتهاء تدليلا على معنى الاكتمال بل هي ذلك البناء المنفتح الذي يشي بوعي النّقصان المذكور ويحرص على تشريك القارئ/ القرّاء في تشكيله بدون التّوصّل إلى صورة واحدة نهائيّة»[2].

(1) نفسه، ص. 7.
(2) المصدر نفسه.

الأرضيّة الفلسفيّة للكاتب-المثقّف:

فلسفيّا، يذهب مصطفى الكيلاني رأسا إلى الموضوع: الإنسان. وهذا الموضوع لا يغيب عن جلّ كتاباته، وبخاصّة النّظريّ منها حيث استحضار الإنسان على وجه صريح يجري حتّى في مقاربته التّأويليّة للقرآن، وقد خصّ هذه المسألة بفصل كامل في كتابه **الفلسفة والدّين**؟. لكن ما يعنينا في هذه الفقرة من هذه الورقة هو أنّه إذْ يطلّ من نافذة الفلسفة على الإنسان فإنّما يفعل ذلك من منطلق كونه مثقّفا يضطلع بمسؤوليّة وجوديّة وأتيقيّة. وإذا كنّا نستطيع ان نحشد لذلك كثيرا من نصوصه التي تغطّي تقريبا معظم مفاصل مسيرته، فإنّنا نكتفي بالوقوف عند بعض الإشارات والإحالات الواردة في مؤلّفيْن له: «الإنسان هذا الكائن المتعدّد الأبعاد...»، و« حداثتنا المؤجّلة. في ثقافة الواحد وإمكان الاختلاف «.

لا مناص إذن من إعادة استئناف التّفكير في الإنسان. وهو استئناف يجري لا محالة على ضوء ما استجدّ من مفاهيم في الفكر الفلسفيّ وبخاصّة مفهوم «التعدّد» ومفهوم»الاختلاف». ومن ثمّ فهو استئناف النّقد والتّجاوز. وذلك يقتضي طبعا تعيين التّصوّر الموروث الذي تقتضي سنن التّاريخ والتّقدّم تجاوزه. فلقد «ساد الرّأي القائل على امتداد عصور بأنّ الإنسان كائن مفرد قائم بذاته، رغم التّأكيد على حاجته إلى الآخرين، إن عدّدناه فقد ماهيته وأضحى شتاتا غير دالّ عليه (...)»[1]. وعليه، فإنّ هذا الاعتقاد كان مسنودا بتعليل يتمثّل في الخوف من الكثرة بما تعنيه من تعدّد واختلاف. إلاّ أنّه ليس وقفا على الثقافة العربيّة فحسب، بل كان محلّ

(1) مصطفى الكيلاني، **الإنسان هذا الكائن المتعدّد الأبعاد**...، دار صامد، 2005، ص. 17.

خصومة فلسفيّة من اللّحظة الإغريقيّة المبكّرة؛ وهو ما يشدّد عليه الكيلاني في بعض مؤلّفاته الأخرى، عندما يذكّر بموقفيْ بارمنديس وهيرقليطس. لكن تدبّر هذه الخصومة يتحوّل اليوم، في تقديره، إلى اقتضاء وجوديّ ملحّ بعد انتقلت مقولات الهامش الفلسفيّ (نظير التعدّد، والكثرة، والاختلاف...) إلى المتن الفلسفيّ بفضل مكتسبات الحداثة، وما يتعلّق منها بتعديل مضامين «الإنسان»، فـ «هذه التّسمية الجامعة لا يمكن لها في الواقع الكينونيّ نفي صفة التّغاير بين إنسان وآخَر، وحقيقة التّعدّد داخل بينية الذّات الإنسانيّة الواحدة، إذ الاسم علامة دالّة على ذلك المسمّى، والمسمّى هو مجمل الصّفات المتعدّدة المختلفة. فإذا بالغنا في القول بواحديّة المُسمّى «الذّات» حوّلنا الكائن البشريّ غلى كتلة ساكنة متراصّة لا تختلف في الماهية والوظيفة عن ايّ شيء جامد. وإن أسرفنا في التّسليم بالتّعدّد انقلب هذا الواحد إلى شظايا فاقدة التّناظم والأصل والمرجع والحركة والوظيفة كي تقارب بذلك مفهوم العدم»[1].

والواقع أنّ مصطفى الكيلاني يغنم من التّحوّلات التي عرفها النّقد الفلسفيّ الذي لم يعد فقط محكّا لإمكانات العقل (النّقد الكانطيّ واستئناسه بأمبيريقيّة هيوم)، وإنّما اغتنى بانفتاحه السّوسيولوجيّ والتّحليلي-النّفسيّ الذي كرّسته مدرسة فرنكفورت؛ وبخاصّة مقولة «البعد الواحد» للإنسان حيث يسلّط النّقد الذي يجريه هربرت ماركوز على حضارة المجتمعات الاستهلاكيّة منذ السّتّينات من القرن الماضي[2]، «حضارة استعباد الكائن باسم الرّفاه المادّي والتّقدّم العلميّ والتّكنولوجيّ، يفضي لا محالة إلى كوارث عديدة، كحبس الإنسان في خانة واحدة مغلقة وتحويله إلى

(1) المصدر نفسه.

(2) Herbert Marcuse, L'homme unidimensionnel, Les Editions de Minuit, 1964, p. 37.

كائن استهلاكيّ يكتفي عادة، بالاستجابة الفوريّة لرغباته وشهواته والإقبال على حياة الرّفاه المادّي، في حين يتّسع مجال الماهية الإنسانيّة بالعقل والرّوح ومختلف القيم الأخلاقيّة التي تميّزه عن غيره من الكائنات (...)»[1].

على أنّ الاستئناس بالنّقد لقيم الرّفاه المادّي بما هي قيم استهلاكيّة لا تعني أنّ الكيلاني يتردّى غلى الثقافة المحافظة التي تتغنّى رومنطيقيّا ووجدانيّا بالرّوحانيّات؛ فهو ولئن يثمّن البعديْن العقليّ والرّوحي للإنسان، فإنّه يعقد ذلك على قيمة جوهريّة هي «الحرّية». فـ«لا شكّ أنّ الكائن البشريّ يستجيب بالضّرورة لحتميّة الرّغبة كي يستمرّ في البقاء بمجموع الاحتياجات المادّية، إلاّ أنّ القيمة الأساسيّة التي يتفرّد بها عن غيره من الكائنات تتمثّل في إرادة الحرّية، لذلك يمتلك القوّة الرّوحيّة التي يختلف بها عن الغير، بخصوص الأفكار والمواقف والحالات والأحلام، وبالمتعدّد الماثل فيه، وبالثّابت المتغيّر أيضا»[2]. وفي هذا الإطار يمكن الانتباه إلى تقريظه للقدرة على إنتاج الأفكار بوصفها القدرة التي تثبت جدارة الإنسان، دون أن يعلّق نفسه طبعا في برج مثاليّ، فمحكّ الأفكار هو الواقع والانخراط في حركة الحياة. ذلك أنّ «مدى الاقتدار على إنتاج الأفكار وتحديثها وتحيينها وتحويلها إلى وقائع جديدة هو الحدّ الذي تُقاس به الثّروة والقوّة والتّقدّم في سالف الأزمان وحاضرها، لأنّ إنتاج الأفكار يعني بالضّرورة تحرّر العقل من قيود العادة والتّكرار والاندفاع بإرادة الحياة نحو جديد المغامرة وحادث المعنى»[3].

(1) المصدر نفسه.
(2) المصدر نفسهن ص. 20.
(3) نفسه، مقال «حقيقة الأفكار؟» ص. 31.

وهذا ما يسوّغ فعلا الاحتكام إلى الحياة في كلّ ما يفكّر فيه الإنسان ويفعل؛ فلقد استوت الحياة منذ المنعطف النّيتشويّ في التّاريخ المعاصر للفلسفة مخبرا للأفكار والقيم. ولم تعد مجرّد معبر بل أصبحت مطلوبة لذاتها؛ ولذلك كان لا بدّ من الاضطلاع بها بدراية وذائقة. وحدْسنا أنّ الفصل الذي عقده مصطفى الكيلاني، ضمن هذا الكتاب، تحت عنوان «فنّ الحياة» إنّما ينطلق من هذا الاعتبار الذي أشرنا إليه حيث «الحياة هي الاعتراف الصّريح بما هو موجود، وهي النّفي لما أو لمن انقطع وجودُه، فنحيا لنتعلّم دون أن نتعلّم، أو نتعلّم ما يتّضح في الأثناء أنّه فاقد للجدوى أو قليل الفائدة، وليس لنا من الحلول حينئذ إلاّ الرّجوع إلى الحياة نفسها باعتبارها مرجع كلّ العلوم والفنون والمهارات والأساس المبدئيّ الذي نقيس به خيباتنا ونجاحاتنا»[1].

كنّا اشرنا أعلاه، في هذه الفقرة، إلى أنّ الكيلاني يرمي من وراء جلّ كتاباته، وبخاصّة النّظريّ منها، إلى أن يضطلع بمسؤوليّته كاتبا/ مثقّفا؛ وهي مسؤوليّة تُقدّر على صعيدين متعالقيْن، وجوديّا وأتيقيّا. وفي ما يخصّ المسؤوليّة الأتيقيّة فنصوصه عن أوضاع المواطن العربيّ، والمؤسّسات البحثيّة والجامعيّة، وأخلاق الكتّاب والأدباء كثيرة. بيد أنّنا نجد طرافة لافتة في المقال الذي وسمه بـ«انتظارات تليها انتظارات»[2]: «الذين ينتظرون عادة هم الذين لا يفعلون شيئا أو يفعلون قليلا وينتظرون، أو ربّما أولائك الذين يكتفون بالجلوس ساعات وساعات في مقهى لبلوغ آخر الصّباح أو آخر العشيّ والرّجوع إلى حيث بدؤوا رحلة انتظارهم اليوميّة، في حديقة عموميّة أو على ناصية رصيف للنّظر إلى وجوه المارّة من

(1) المصدر نفسه، مقال «فنّ الحياة»، ص.ص.21-22.
(2) المصدر نفسه، مقال «انتظارات تليها انتظارات»، ص. 33.

مختلف الأعمار، ومن الرّجال والنّساء، فلا يتذكّرون الوجوه لكثرة ما يعرض من وجوه أثناء رؤيتهم الزّائغة غير الدّالّة على إبصار (من البصر والبصيرة معا)»[1].

نلاحظ هاهنا ما يداخل هذه الكتابة من أسلوب قصصيّ مزيّته تبسيط هذا التّشخيص الفكريّ الذي يضطلع به الكاتب بوصفه مثقّفا مهموما بالشّخصيّة العامّة لمجتمعه. ومرّة أخرى يستيقظ الحسّ الفلسفيّ بما هو تعبير عن وعي راهنيّ. فلا يجوز الاكتفاء بالوصف وإنّما لا بدّ من فهم هذه الوضعيّة التي تحوّل فيها الانتظار إلى «ثقافة» -»ثقافة» هاهنا دلالة على معنى الذّهنيّة المصحوبة بسلوك يترجمها، فهي إذن وصم وليست وسما-. إذن لا بدّ من مشرط التّحليل، وهو ما يتجلّى في تعلقه على هذه «الثقافة»: «إنّ ثقافة الانتظار السّلبيّة في راهن زمن العولمة يبدو أنّها آخذة في اكتساح العالَم بأسره، كي يعيش الفرد في بلدان الشّمال كما في بلدان الجنوب، بعيدا عن تقسيم المجتمعات المتقدّمة والأخرى النّامية ضربا من الانتظار الكونيّ الشّامل، كأن يتهيّأ الإنسان اليومَ، هانا وهناك لغد لم ينبلج صباحُه إلى حدّ هذه السّاعة، غد ينتصر للسّلام لا للحرب، ولقوّة الحجّة على حجّة القوّة، وللأخوّة الإنسانيّة على التّمييز العنصريّ»[2]. صحيح أنّ الانتظار ظاهرة بيّنة في مجتمعاتنا ضمن ثنائيّة العمل/ الكسل؛ لكنّها وجوديّا تمسّ الوضع الإنسانيّ في كلّيته نتيجة التّحوّلات التّاريخيّة والفوارق التي تشقّ الإنسانيّة على كوكب الأرض. ولذلك يصعّد الكيلاني دلالة «الانتظار» إلى أفق الكونيّة: «ولكن، متى تستيقظ الإنسانيّة جمعاء على أفق جديد للانتظار، بعيدا عن المجهول المحض أو المعلوم

(1) نفسه، ص. 38.
(2) نفسه، ص. 39.

المخادع؟»[1]. إلّا أنّه يصعّده إلى هذا الأفق ضمن وعي تاريخيّ واضح: فلنا، أن نستحضر هاهنا، مرّة أخرى، إثارته لمسألة الانتظار؛ فهو يقول «لقد علّم اليأس فلاسفة الغرب ومفكّريه ومثقّفيه ونخبَه السّياسيّة وزعماءَه فنون المغامرة لإنشاء الأمل الذي به يتحقّق وجودُ حادث مختلف إثر هول الحربين الكونيّتين الأولى والثّانية، كما تعلّم اليابانيّون من اليأس الشّيء الكثير عقب دمار هيروشيما وناكازاكي الهائل المروّع، بأن حوّلوا أرخبيلا من جزر بركانيّة إلى قوّة اقتصاديّة عامّة..»[2].

المراس الفلسفيّ في كتاباته مراس نقديّ يتجلّى في حرصه على تشخيص أمراض المجتمع والثّقافة. ولعلّ أهمّ ما يتطلّبه ذلك هو تسمية الخطأ باسمه نظير تشخيصه لـ«ثقافة الانتظار السّلبيّة» كما يسمّيها هو؛ وإطلاق صفة «الثقافة» لافت هاهنا لأنّ الأمر يتعلّق بسلوك شاع وحاز ومنزلة القيمة في وجدان شرائح واسعة من المجتمع.

الوعي الفلسفيّ بما هو وعي تاريخيّ:

نلاحظ لديه حرصا على أن يكون وعيه وعيا تاريخيّا. وهذا يتجلّى على أكثر من صعيد في كتاباته، سواء تعلّق الأمر بموضوعات مختلفة اقتضت مناسبات معيّنة أن يعرض لها، أو حتّمها المنهج في بعض مؤلّفاته البحثيّة الصّارمة. ولذلك هو يراجع مفهوم التّاريخ ويعيد التّفكير في دلالته نظير تفكيكه لمقولة «مستقبل الماضي» بما هي تتضمّن مفهوما جديدا للتّاريخ. فمفهوم التّاريخ «يكاد في القديم

---

(1) نفسه، ص. 40.

(2) مصطفى الكيلاني، **الإنسان هذا الكائن المتعدّد الأبعاد..**، دار صامد، 2005ن ص. 54.

والوسيط، على حدّ سواء، ينحصر في دلالة الماضي، ذاك الذي حدث وانقضى وتُستعاد ذكراه للاعتبار أساسا»[1]. ومن ثمّ كان لا بدّ من تحرير التّاريخ من ماضيه، لا بإلغاء هذا الماضي، بتمريره على محكّ التّأويليّة المحايثة. وبالفعل فهو يستند إلى ما سعت التّأويليّة التّاريخيّة، الألمانيّة، على وجه الخصوص، إلى الإفادة من «الأنثروبولوجا»، وذلك بأن أولت التّجربة والمواظبة عليها ما تستحقّه من أهمّية بالغة، فكان أن انتبهت إلى كون تحليل الحاضر إنّما يجري على كونه مستقبلا لماضٍ. «وبهذا المنظور المختلف عن سابقه لا ينحصر التّاريخ في واحديّة الزّمن بالاستعادة والتّكرار أو ظاهر حركة التّمدّد والانتشار»[2].

فإذا فلسفة التّاريخ قد حرّرت بالتّأويليّة الجديدة الزّمن التّاريخي من سلطة الماضي ونفوذه المطلق، بأن نظّرت لحركة المستقبل التي هي الأساس والمرجع لما يُسمّى مبدأ «التّقدّم»؛ فإنّ مصطفى الكيلاني يغتنم الفرصة ليستأنف همومه مثقّفا عربيّا لا يتردّد في المساءلة اطّرادا:

«فكيف نؤسّس نحن العرب اليوم لفكر تاريخيّ جديد لا يقطع مع تراثه-تراثاته ويستفيد في الآن ذاته من أهمّ الأفكار والمفاهيم في الثّقافات الأخرى، بروح متوثّبة تسعى إلى بعث الحياة من تحت ركام العادة والتّكرار وتستشرف القادم بالحاضر والماضي و«مستقبل الماضي»؟»[3].

وفي ما يخصّ الفلسفة سندا لمواقفه مثقّفا مسؤولا، يمكن أن نحيل إلى واحد من بين مؤلّفاته التي تسلّط الضّوء بمباشريّة أكثر

(1) مصطفى الكيلاني، نفسه، ص. 41.
(2) نفسه، ص. 43.
(3) نفسه، ص. 43.

على دوره مثقّفا، ألا وهو كتابه «حداثتنا المؤجّلة. في ثقافة الواحد وإمكان الاختلاف». وهو كتاب يشخّص فيه ما يمكن أن نعتبره أهمّ أمراض ثقافتنا، ألا وهي التّشبّث بمركزيّة الواحد، ذاك المرض الذي تتجلّى أعراضه في مختلف مناحي الحياة، وعلى رأسها المجال السّياسيّ حيث «يتحدّد تاريخنا السّياسيّ منذ قرون بعنف الدّولة ودولة العنف، ومختصرُه، قبل الوصول إلى عصرنا هذا، أنّ دولة الخلافة التي انبثقت من الدّين سرعان ما استخدمته ذريعة للاستبداد الذي توارثناه عبر الأزمنة مع غياب المشروع المؤسِّس للمختلف»[1].

ومواجهة هذا المرض، وغيره من أمراض ثقافتنا، فإنّها تكون أساسا بواسطة السّؤال المعرفيّ والثّقافيّ، وهو ما يصرّح به في الفصل الثالث من هذا المؤلَّف حيث يشدّد على أنّ مهمّة النّخبة تكمن تخصيصا في بلورة خطاب جديد، فلسفيّ تخصيصا.

***

أوردنا في توطئة هذه الورقة أنّ مصطفى الكيلاني يصدر عن الفكر الفلسفيّ في كتاباته (بما في ذلك كتاباته الإبداعيّة التي لم نعرض لها هاهنا وإن كان استحضارها كان سيسلّط الضّوء أكثر على «البورتريه»المختزل الذي تخطّه له هذه الورقة وتبين عن ملامح أخرى) وهو يتدبّره في سياقيْن: سياق مرن وسياق صارم. ولكن في الحالتيْن يكتب وهو منشدّ إلى قضايا تعتمل في ثقافته وفي مجتمعه. ففي ردّه على النّزعة السّائدة التي تحصر الفلسفة وتراثها في الغرب، يقول: «وإنّ الفلسفة إنسانيّة فهي متعدّدة، وما الفلسفة العربيّة الإسلاميّة إلاّ واحدة من بنية هذا المتعدّد، كالفلسفة

(1) مصطفى الكيلاني، **حداثتنا المؤجّلة. في ثقافة الواحد وإمكان الاختلاف**، دار زينب، 2017، ص. 47.

الهنديّة والصّينيّة واليابانيّة والإفريقيّة... لا شكّ أنّ المشترك بين مختلف هذه الفلسفات واحد، ومفاده الإنسان مفكّرا في موجوديّته وفي الوجود بلغته الأمّ وبالأصول الثقافيّة الكامنة في هذه اللّغة، غير المنفصلة عن المعتقد الذي هو علامة الخصوصيّة الثّقافيّة مقارنة بالعلم، هذا الواحد الإنسانيّ»[1].

ولذلك، فإنّه في تسويغه الرّجوع إلى الأصول، يبيّن أنّ هذا الإجراء كونيّ في الفلسفة، فالفلسفة الغربيّة نفسها ما فتئت تسترجع لحظاتها ما قبل السّقراطيّة[2].

على أنّ ما يعنينا، هاهنا، من ملاحظاته المذكورة هو أنّ استرجاع الأصول لا يجري فقط من أجل تفكيك البنية الذّهنيّة العربيّة اليوم، وإنّما أيضا من أجل بيان أنّ الفلاسفة العرب في العصر الوسيط لم يكونوا دخلاء على الفكر الفلسفيّ على نحو هجين، فشرح ابن رشد لأعمال أرسطو، على ما يذهب إليه مصطفى الكيلاني، «لا يعني مجرّد الشّرح والتّلخيص، بل التّفكير بناءً عليهما في الطّبيعة والمنطق والإلهيّات»[3].

الهاجس الفلسفيّ لدى مصطفى الكيلاني لا يتمثّل فقط في طرح الموضوعات التي دأبت الفلسفة على بسطها تقليديّا؛ وإنّما يتجلّى أساسا في الهمّ المنهجيّ. فهو بقدر ما يسائل هذه الموضوعات التي تتراوح بين الإنسان والدّين والمعرفة والوجود، والزّمن وغيرها، هو يعيد التّفكير في المقاربات التي يتوخّاها من قبيل المقاربة التّأويليّة

(1) مصطفى الكيلاني، **الفلسفة والدّين؟ (النّفّري، ابن رشد، القرآن والتّأويل المحايث، فكر الاجتهاد)**، دار لوغوس للنّشر والتّوزيع، 2021، ص. 5.
(2) مصطفى الكيلاني، **الفلسفة والدّين؟ النّفّري، ابن رشد، القرآن والتّأويل المحايث، فكر الاجتهاد**، دار لوغوس للنّشر والتّوزيع، 2021، ص. 6.
(3)**الفلسفة والدّين؟ النّفّري، ابن رشد، القرآن والتّأويل المحايث، فكر الاجتهاد**، ص. 90.

التي خصّها بمؤلّف على حدة، فضلا عن إثارة إشكالاتها في كثير من نصوصه النّظريّة والنّقديّة. ونعني بذلك كتابه **التّأويل المحايث والتّأويليّة موضوعا فلسفيّا**[1]. ويتجلّى ذلك في اعتماده «التّناصّ التّأويليّ منهجا لقراءة ما استعصى من النّصوص الفلسفيّة.

نعم، هو يعود إلى المتون الفلسفيّة وعينه على راهن مجتمعه وأمّته؛ وهو راهن لا يمكنه أن يتجاهل معرفيّا وثقافيّا المعضلة الدّينيّة. ولذلك، فإنّه إذْ يقبل على قراءة كانط، فإنّما يفعل ذلك حتّى يستأنف التّفكير في ماهية الدّين؛ فلا ننسيّن أنّ كانط هو أوّل من تولّى تشخيص أمراض الميتافيزيقا الدّوغمائيّة، كما ينوّه بذلك نيتشه[2]. وهذا ما نلفيه واضحا في الفصل الذي وسمه بـ«تأويل العقل كانطيّا بين الدّين والدّوغما» حيث يقول «لا شكّ انّ جديد كانط في هذا الشّأن هو التّفكير في علاقة الحرّية بالإنسان وإذا ما عادت الحرّية، كالسّابق الفلسفيّ، تعني مطلق الوجود الإلهيّ غلى حدّ ديكارت وسبينوزا، وإنّما هي موضوع إنسانيّ، إلاّ أنّ الصّفة الإطلاقيّة للحرّية ماثلة في هذا الازدواج بـ«القانون» يتّخذ له صفة إطلاقيّة ما-قبْليّة شبيهة بالصّفة الإطلاقيّة للإله-المرجع ليجد قارئ كانط نفسَه أمام «حرّيتين»: حرّية الالتزام بالقانون وحرّية الفعل الإراديّ وإمكان الاختيار بين الخير والشّرّ. وبهذا الازدواج المفهوميّ للحرّية بدا الشّخص personne اثنيْن في واحد: متعقّل يحترم القانون، ومتفرّد يختار أن يفعل ما يشاء ويتحمّل مسؤوليّته كاملة في ما يفعله»[3]. ولا يفوتنا هاهنا التّنويه بقدرته اللاّفتة على

(1) مصطفى الكيلاني، التّأويل المحايث والتّأويليّة موضوعا فلسفيّا، دار لوغوس للنّشر والتّوزيع، 2021.

(2) Nietzsche, Par-delà le mal et le bien, §22I.

(3) مصطفى الكيلاني، **التّأويل المحايث والتّأويليّة موضوعا فلسفيّا**، ص. 165.

تلخيص مكثّف وواضح لواحدة من أفكار أحد أكثر الفلاسفة صعوبة حيث تقتضي قراءته المواظبة على المعاودة باستمرار.

خاتمة:

لا مناص من استئناف التّنويه بأنّه وهو يطلّ على ثقافات الآخرين وتجاربهم إنّما يفعل ذلك من منطلق اضطلاعه بدوره مثقّفا عربيّا مهموما بقضايا وسطه الحضاريّ والتّاريخيّ؛ فهو يقول: «فكيف نعيد النّظر من موقع ثقافتنا العربيّة اليوم في ماهية اليأس بتفكير جديد ينتهج سبل الصّراحة في مواجهة الوقائع والحقائق لمعرفة الأخطار الحادثة الممكنة بقصد تفادي تكرار العديد من الأخطاء السّابقة والنّهوض من تحت أنقاض العادة وركود الوضعيّة؟».

المُتَرْجَمُ في أعمال مصطفى الكيلاني

«مدن وتوابيت كورونا فيروس»

The Bat-like woman coronavirus

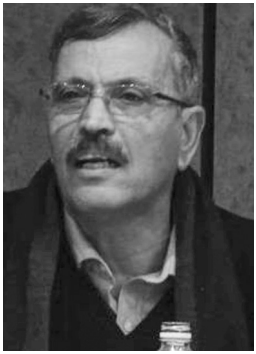
د. مروان الكيلاني

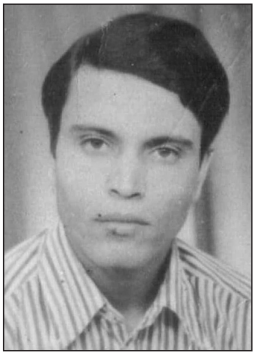
لمحة عن مصطفى الكيلاني (خاصّة جدّا).

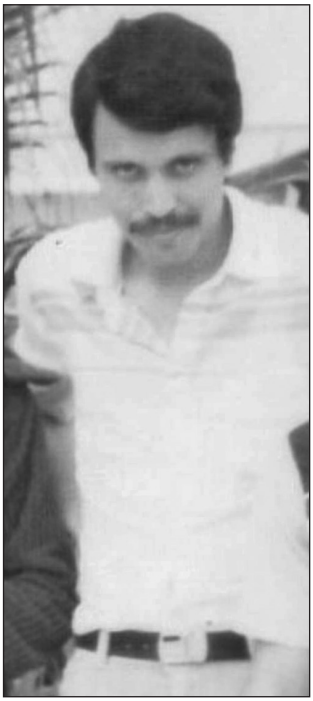
- وُلد بالقلعة الصغرى في 29 أوت 1953.
- والِدُه عمر بن حسن بن الكيلاني.
- كان المُفضّل لدى جدّه "حسن" من بين 30 حفيدا تقريبا.
- كان يعشق لعب كرة القدم مع أترابه بكُرَةٍ من قماش.
- كتب الشعر في طفولته.
- أوّل كتاب نُشر له "من أحاديث المقصّ، عن (الدار التونسيّة للنشر، 1985)"
- أب يقدّم كلّ ما لديه وأكثر من أجل سعادة أبنائه.
- يُقضّي يومه في الكتابة والمطالعة.
- للكاتب موقع إلكترونيّ:

/https: / /mustaphakilani.weebly.com

ألبوم صور (خاصّ)







«مدن وتوابيت» كورونا فيروس[1]

هي رواية للكاتب مصطفى الكيلاني. جاءت في فصل واحد و 90 صفحة. وتُرجمت إلى الانجليزيّة بقلم الدكتور مروان الكيلاني[2].

ما الّذي يجعل هذا العمل قابلا للترجمة إلى الانجليزيّة؟

هناك عدّة عوامل تجعل من مدن وتوابيت (كورونا فيروس) رواية قابلة للترجمة.

البعد العالميّ لهذه الرواية

يكمن «العالميّ» في الخصوصيّ وهنا يمكنني القول إنّ «العالميّ» يحتويه «الخصوصيّ» في كلّ رواية.

*** خصوصيّة هذه الرواية:**

تكمن خصوصيّة هذه الرواية في قدرة الكاتب على استشراف المُستقبل:

حسب رأيي، ظهرت النواة الأولى لهذه الرواية في رواية «مرايا الساعات الميّتة» لمصطفى الكيلاني الصادرة سنة 2004، والّتي سعى فيها المؤلّف إلى كشف مخطّطات مختلفة لدولة شموليّة، سنة 2725، حبست الناس في منطقة محاصرة بشبكات كهربائيّة. ويقترن هذا الحبس بالتلوّث الناجم عن النفايات النوويّة الّتي تنقلها دول الشمال إلى دول الجنوب. فيُجبر التلوّث الناس على

(1) «مدن وتوابيت» كورونا فيروس، مصطفى الكيلاني (2019)، ديار للنشر، تونس.

(2) The bat-like woman (coronavirus), (2020), Diyar Edition, Tunisia.

اعتماد الحصّة الشهريّة من الأكسجين، كما يضطرّهم على التنقّل بزجاجات الأكسجين على ظهورهم.

بعبارة أخرى، تُؤكّد رؤية الكاتب الاستشرافيّة anticipation هذا الكابوس. ويتحقّق ما ترقّب حدوثه في 2019 وليس في 2725.

كما تكمن خصوصيّة هذه الرواية في الرجوع إلى الأصل، إلى الفوضى، إلى الكارثة، إلى انعدام نقاط الارتكاز. إذْ صاغ مُصطفى الكيلاني نصّا أو مخبرًا نصّيّا، باحثًا له عن أسلوبٍ مُختلفٍ في زمنٍ عجزت فيه كلّ الأساليب و إن تجمّعت كُلّها أو اتّحد بعضُها في أداء هذه الحال المُلتبِسة.

*** الإيقاع المميّز:**

نَصٌّ سَرديٌّ مُسترسِل كأنّه جُمْلة واحدة، لا فواصل فيها ولا نقاط. فقط، سجّلت نقاط التعجّب حضورها. إنّها رواية تجريبيّة مبنيّة على التناصّ: سرد، شعر، دراما، سينما...

إيقاع فرضته لحظة/لحظات تعيشها الشخصيّة الرئيسة بين الحياة والموت، لحظات توثّق لحالة إنسان يلهث، هاربًا من الكورونا، المُتجسِّدة في شخصيّة المرأة-الخُفّاش...

صاغ الكاتب نصّه من دون تنقيطٍ و بلا إطارٍ زمانيّ و مكانيّ واضحيْن وذلك، بشخصيّات زئبقيّة، عابرة، مُختفيةٍ أحيانًا، ظاهرة أحيانًا أخرى كالمرأة الخُفّاشيّة وطفلة السنوات الثلاث و الشيخ وظلال العابرين و الأطبّاء والمُمرّضين. كما أصل اللغة و الفلسفة والحقيقة العلميّة والرواية والقصّة والنصّ النقديّ مُتمازجةٌ، إلاّ أنّها تَحُول دون ظهور معنًى جاهزٍ، قريبًا بهذا الآداء الدلاليّ من «درجة الصفر للكتابة» لرولان بارط أو «التابولا راسا».

لذا تصطدم الترجمة بصُعوبة الأساليب في أداء السرد. وإذا جميع النظريّات النقديّة/ الأدبيّة لا تفي بالحاجة تمامًا لفهم هذا النصّ الجديد الصادم.

وإزاءَ اختفاء التنقيط وصعوبة تحديد الجُمل، اعتمدنا في الترجمة الحدّ الدلاليّ بإعادة استخدام فضاء الصفحة لما قد يُفهمُ كتابةً شعريّة لسردٍ. وبهذا الأسلوب في الترجمة، آلفْنا بين روح كلّ من اللّغتيْن العربيّة والانقليزيّة. إنّ العربيّة التُراثيّة تدوينًا، لا تهتمّ بالنقاط و الفواصل، وذلك لنزوعها إلى الاسترسال في حين تستوجبُ اللغة الانقليزيّة استخدام وسائل التنقيط...

*** مقدّمة لا شبيه لها:**

مقدّمة لا تقدّم للنصّ وإنّما تصف حالة الشخصيّة الرئيسة الّتي تتخبّط بين الوجود وعدمه.

إنّ الذات الساردة مشدوهة. فقد تحقّق ما ترقّبت حدوثه في 2019 وليس في 2725 كما ذكرنا سابقا. هذا النصّ بأحداثه المُتداخلة مفاجأة (أمر غير متوقّع حدوثه الآن):

« مِن أَيْن أَبْدأ؟ لَيْس لِي الآن قَوْلٌ مُحَدّد فَالخَبَرُ عاجل وَعَقارب الساعة مُتَوَقّفة عن الدَوَران وَالمَكانُ هذا المَكان فَضْفاضٌ بِلا حوافّ بِلا خارطة دالّة عَلَيْه غَيْرُ مُسَيَّج بِظلال شَفّافة طُوفانٌ غَيْر مَرْئِيّ بِلا سُيول جارفة ولا مَبانِيَ مُتَهدّمة ولا جُثَث طافِية على سُطوح المِياه المُتَدَفّقة أو غارقة في أَوْحال عَمِيقة طُوفانُ اللَّحْظة هذه اللَّحْظة كائنات مِيكرُوسكوبيّة لا تُرَى بِالعَيْن المُجَرّدة تَسْبح في الهَواء القَرِيب تحطّ على الأشياء تتسلّل إلى خَلايا البَشَر طُوفانٌ آخر غريب لَفظتْه الطَبِيعة بِالصُدْفة كسابق الأَعاصِير البَراكِين الزَلازل الحَرائق طِينُ صُدْفةٍ هذا الّذِي تَخمّرَ فَأَنشأ مَوْتًا زُؤاما ما الّذِي يُمْكنني قَوْله

الآن؟ إبْرَةُ الوَقتِ تخيط جلبابَ الصُدْفة مَلَكُوتُ الخِياطَة لَعْنةٌ بِمَذاقِ طعام وهمِيّ والمَحَبّةُ تخيط هِي الأُخرى جلبابَ دهشتها مشهدٌ عامّ لِفَتق ورتْق وَلُطَخ الدّم على فُسْتان العَروس المنسِيّة بَيْن جَوْقَةٍ لِلْحُزن وأُخرى عازفُ الكَمنجة يهرب مِن قائد الفرقة الجاثمبِجُثّته المُنْتفخة في أوّل الرُكح بِمَسْرح مَهْجور...»

Where shall I start?
I am not telling a specific story
It is urgent!
The clock has stopped
This place is loose
Without edges
Without maps
There are transparent shades and an invisible flood without torrents
Dilapidated buildings or floating bodies
On the water
Flowing surfaces
Or submerged in deep mud
At this moment, microscopic organisms swim in the near air landing on things
In order to infiltrate human cells
Another strange flood expelled by nature incidentally like hurricanes and volcanic earthquakes
A clay that fermented
Resulting in a sudden quick death
What shall I say now?
The time needle sews the coincidence robe
The sewing kingdom is a curse which has the taste of an imaginary food
In turn, love sews its astonishment robe
A general scene of unseaming sewing and blood stains on the forgotten bride's dress

A grief chorus and another cellist who is running away from the band leader, crouched with his swollen body in an abandoned theater stage

أهي النهاية أم البداية، هل هو يوم الحشر أم اليوم الّذي يأتي مباشرة بعد «الانفجار الهائل» ((Big Bang؟ حيرة وتوقّف عقارب الساعة، موت فجئيّ ناتج عن خدر أصاب الجسم وما حوله. هو الخدر ذاته الّذي أصاب الإنسانيّة جمعاء ومُترجم النصّ، وجعله يصطدم بحقيقة النصّ العربيّ الخالي تقريبا من النقاط والفواصل، فغيّب هو أيضا التنقيط بنسبة تقارب المائة بالمائة في تمرّد غير مسبوق على قواعد اللغة الانجليزيّة. إذْ كُتِب النصّ المُترجم على شاكلة قصيدة مُسْترسلة...

*** مصطفى الكيلاني وتأثّره بهيدغر:**

يظهر تأثّر مصطفى الكيلاني بمارتن هيديغر[1] في هذه الرواية من خلال ما يُعرف بـالخروج من رِبقة الزمان/ الزمانيّة عند هيدغر.

الزمانيّة وهيدغر في هذه الرواية:

تحدّث هيدغر (1927) عن الوجود أو الدازين[2] (Dasein) ويعني به الوجود الإنسيّ الّذي يبقى دائما على علاقة بالموجودات والّذي يتميّز به عن سائر المخلوقات بفهم هذا الوجود والسؤال عنه. عنوان رواية مصطفى الكيلاني، في حدّ ذاته، هيدغريّ

(1) مارتن هيدجر، (2003)، كتابات أساسية، السؤال عن التقنية (4)، ترجمة وتحرير: إسماعيل مصدق، القاهرة: المجلس القومي للترجمة، الجزء الثاني، العدد 505، صـ197.

(2) http://pdf-objects.com/files/Heidegger-Martin-Being-and-Time-trans.-Macquarrie-Robinson-Blackwell-1962.pdf

بالأساس (مدن وتوابيت). ذاك ما يعني أنّ الموجود الإنسانيّ يوجد كـ"كينونة نحو الموت. فالحقيقة المؤكّدة أنه كائن مُتناهٍ، يبدأ بالميلاد وينتهي بالموت، وهو طوال حياته مُتّجه نحو موته سواء قريبًا كان أو بعيدًا. مع اعتبار أنّه لا يوجد للموت وإنّما يتّجه في وجوده نحو الموت. ويؤكّد هيدغر على أنّ الوجود الإنسانيّ يكتمل بالموت، وهو ليس ممكنًا إلا بوصفه مُسْتقبليًّا. فالموجود الإنسانيّ في طريقه إليه.

كذا الشخصيّة الرئيسة في رواية الكيلاني، تُقدّم لنا تصوّرًا جديدًا للعدم؛ ممّا يصعّب من تحديد وجود الشخصيّة من عدمها. وهذا ما ظهر في مقدّمة النصّ أو في أسطر الكتاب الأولى "فَالخَبَرُ عاجل وَعَقارب الساعة مُتَوَقّفة عن الدَوَران وَالمَكانُ هذا المَكان فَضْفاضٌ بِلا حوافّ بِلا خارطة دالّة عَلَيْه غَيْرُ مُسَيَّج بِظلال شَفّافة طُوفانٌ غَيْر مَرْئِيّ».

كما يذكر مصطفى الكيلاني كلمة «الدازين» حَرْفِيّا في هذه الفقرة:

«يبحث له في ظُلمات جُوانِيّتي عن طَرِيق إلى الخارج حَيْث أنا مُمَدّد مُهَدّد مُسْتَباح نُقْطة ارتِكاز ما تَبَقّى مِن نُقطة الارتِكاز لا حَياة ولا استمرار في الحَياة لِأَيّ كائن مِن غَيْر نُقطة ارتِكاز لا مَرْئِيّة نُقطة ارتِكاز بها يَتَجمّع يقف يجلس يتمدّد يمشي يجْري لِيَظلّ هُو ولا أَحَد سِواه نُقطة ارتِكاز تتحدّد بها وجْهته اتِّجاهه تَقَدُّمه تَأَخّرهُ تَوَقّفه انتِظاره حُلم يَقظته حُلمه ذاكرته خَياله حدسه عَقله نُقطة ارتِكاز قد يختلف فلاسفة الوُجود في تَسْميتها بِالعَقل بِالوَعْي بِإرادة الفِعْل بِالدَازَيْن لِتَظَلّ في المُحَصَّل نُقْطة ارتِكاز إنِ اضمَحلّت تهاوى الكائن الإنسان نُقَطَةُ ارتِكاز قد نَعِيها وقد لا نَعيها قد تظهر لنا مَكانًا وقد تَخْتَفِي نُقطة ارتِكاز بَيْن حَياة بِمَوْت وَمَوْت بِحَياة نُقطَةُ ارتِكاز

هِي بَوْصَلة أَيّ كائن حَيّ بِالطَبيعة وهي لِلْإنسان الحَيّ أَكثر مِن بَوْصلة نُقطة ارتِكاز تتحدّد بِها مَسافَة الكائن الحَيّ الإنسان مسكنه في الوُجود الّذِي لا يَتَحدّد بِجدران وَسَقف وَنَوافذ وأَبْواب بل بِشِبْهِ مُكَعّب لا مَرْئِيّ مُنفتح صَوْب عَمِيق جُوانِيَّةِ الإنسان ونَحْو الخارج حَيْث شِبْه مُكَعّبات أُخرى نِقاط ارتِكاز بِعَدد الأَفْراد نُقطة ارتِكاز يمكن بها إِدْراك الأشياء إدراك العالم إدْراك ما يُرَى وما لا يُرَى نُقطتِي الارْتِكازيّة الّتي لا أزال بِها أحيا ترْتَعش...»

وبهذه الفقرة والفقرات الأخرى المُشابِهة لها، يُضيف الكاتب النصّ الفلسفيّ إلى قائمة الأجناس الأدبيّة المُتداخلة في رواية «مدن وتوابيت».

*** الشخصيّات الرئيسة وخصوصيّاتها:**

في هذه الرواية، هناك شخصيّات عديدة ومتنوّعة. ومن أبرزها:

بطل الرواية

ترك بطل الرواية (الكاتب) القارئ يتخيّل أنّ المرأة الخُفّاشيّة تطارده حقّا، ليستيقظ في الصفحات الأخيرة من غيبوبته المُنجرّة عن إصابته بالكورونا وحالة هذيانه المُستمِرّة منذ البداية.

المرأة-الخُفّاش:

هي فيروس الكورونا الّذي تنكّر في شكل امرأة-خفّاش. إذْ ظلّ الكاتب هاربا طوال الرواية منها ومن وقع حذائها على الإسفلت. هي المرض، هي الموت، هي الرغبة بشتّى أنواعها. هي أيضا مصّاصة دماء شبيهة بالكونت «دراكولا» في رواية الكاتب الإيرلندي برام ستوكر.[1]

(1) Dracula, Arabic edition, Bram Stoker 2019, Classic Translations.

«أَسْمعُ وَقْع كَعْب حِذائها العالي تقترب بِوَجْهها الخُفّاشِيّ مِن وجهي أَنْفها المِنقارِيّ الحادّ مُنتصب عَيْناها السَوْداوان تَلْتمعان شَهْوَةً قاتِلة مَخالبها تُلامس عُنقي المُتَعَرّق تُداعبني قليلا ثُمّ تغرس فِيه أَحَد أنيابها أحِسّ بِذَبْح ناعم وَدَمِي ينفر أَجِدُني في الأثناء حَبِيس لحظة غَرِيبة لا أنا حَيّ ولا أَنا مَيّت يَقِظٌ مُضطَجِع أو مُضطَجِع يَقِظ وَلِي ناحلُ ذاكرةٍ النِداءُ نِدَاءٌ في داخلي يُحَذّرني مِن أن أستسلم لِلْمرأة الخُفّاشِيّة لِنَابها المُنغرس في لَحْم عُنقي»

The bat-like woman sits there in a nearby corner
With her strange look
Licking her dripping saliva
She smiles with her rat-like eyes
I see her stripping her gloves
Revealing her claws
Coming to me
I hear the sounds of her shoes high heels
She approaches
From my face
With her sharp beak-like nose
Her eyes are black
She craves a fatal lust
Her claws touch my sweaty neck
Caress me a little
Then one of her teeth is implanted in my neck

طفلة السنوات الثلاث (أو حفيدة الكاتب «ألما» الّتي أهدى لها هذا الكتاب)

طفلة تظهر أحيانا على عتبات المنازل في الشوارع. وترمز إلى التشبّث بالحياة والفرحة.

«لِأحلم قليلا مَخافة أن تحملني آخر الكَوابيس إلى بَدْء النَفَق الأَخير المُوصل إلى لحظةِ الصِفر الطِفلةُ تِلك الطِفلة ذات الأعوام الثلاثة تُلَوَّح لِي بِيَديْها مِن عَتبة لحظة مَضتْ فَكَيْف الوُصول إلَيْها والشوارع مُتماثلة وَالمُدُن أَيْضًا والعالم شِبْه مُتَفَسّخ...»

الشيخ

ذلك الشيخ الّذي يظهر في الطرف المقابل لطفلة السنوات الثلاث، وهو ملازم لها وهو ذلك الإنسان المائت لا محالة.

حمّودة لعلّه أحد أصدقاء الكاتب في الحياة

هو الشخصيّة الطريفة في الرواية الّتي تكسر طابعها الديستوبيّ. وهو مدير فرع بنك متقاعد عاشق للحياة:

«أَتَذَكَّرُ صَدِيقي «حمُّودة» لم أتمالك نفسي عن الضَحِك الوُجوه المُكمّمة تنظُر إلَيّ فَلَعَلّنِي أَهْذي وَضَحكتي هِي بَعْض مِن هَذْيِي أَتَذَكَّر عَدَدًا مِن أَقْواله مِن أَفْعاله مِن مُزَحه لِأَكثر مِن عِشْرين سَنَة هُو يشتغل صَرَّافًا في فَرْع بَنْكِيّ واثق تماما صَرّح لِي مِرارًا بِأنّه لن يُفارق الحَياة إلَّا بَعْد التِسْعين مُقْبل على الحَياة بِبَسَاطة كَهْل طِفْل مُولع حَدّ الإدمان بِالتلفزيون كُلّما أخلد إلى الاسترخاء في بَيْته يُشاهد البَرامج الترْفِيهيّة والاجتِماعيّة الفَضائحيّة ولا تَروقه الحِوارَات السِياسِيّة يَسْتمتع بِعَذابات الآخرين الّتي يرْويها لِي في برامج نشر الغسيل العائليّ وَالخُصومات الزَوْجيّة»

حمّودة وإتقانه لفنون الكذب

«كعادته صَدِيقي «حمُّودة» يكذب عَلَيّ وعلى زُمَلائه وَأَجمل ما فِيه إتقانه فَنّ الكَذب وابْتِكار الكَذبة في الحِين وأنا أَعْلم وأَصْدِقاؤه في المَقهى حَيْث نَلْتقِي يَوْمِيًّا وَزُمَلاؤه يعلمُون أَنّه مُدْمِن على الكَذب وَيَسْتمتعُون بِأَكاذِيبه كُلّنا نَكذب لَكنّنا لا نَرْتَقِي إلى

مُسْتوى «جَارِي يا حمُّودة» في إتقان فَنّ الكَذب اسْمه «حمُّودة» وكُنْيتُه «جارِي يا حَمّودة» إنْ أَحَسّ مُدِير الفَرْع البَنْكِيّ بِالضَجر دَعاه إلى مَكْتبه لِيَسْتأنس بِأَكاذيبه «حَمُّودة» يَدَّعِي أَيْضًا معْرفة طِبّ الأعْشاب والمُقَوّيات الجنسيّة وَمُداوَاة أَمْراض السُكّرِي وَضغط الدَّم وَالسَرَطان وَالكَبد وَالكِلى وَصْفَاتُه بَسِيطة جِدًّا خَلائط مِن ثوم وَبَصل ولُوز وَفُسْتُق وَسِمْسم وَعَسَل وَزَيْت زَيْتُون لا شَكّ أنّ رَئِيس الفَرْع البنكيّ يضحك مِن بُطولات «حَمُّودة» الّتي يَدّعِيها في فِراش الزوْجِيّة كُلّما حَدَّثَنِي عنْها في المَقهى عَلَّقتُ ب «تبارك اللّه» عَلمتُ مِن «حَمُّودة» أَنّ لِرَئيس فَرْع البَنْك هُمومًا كَثِيرة كَزَوْجته الّتي هَجَرتْه لِإدمانه على الشَراب رائحته تفضحه في كُلّ صباح مُوَظّفُو الفَرْع البنكيّ يَعْلمُون يَتَهامَسُون لِ «جاري يا حَمُّودة» مُغامَرات وَهْميّة لَمَّا كانَ شابًّا مع فَتيات المَعاهد وَالجامعات وَنِساء كثيرات مُتَزَوّجات وَمُطَلّقات سِرُّ افْتِتانِهنّ به شَعْرَهُ الّذِي كانَ في ما مَضى أَشقر أَمْلس طويلا كُلّما رغبتُ في مُمازَجة «حَمُّودة» سَأَلْتُه عن مَآل شَعْره: «مَا لا وِينُو؟»

We meet in the café every day
And his colleagues know that he is addicted to lies
However, they enjoy them
We all lie, but we do not live up to the level of ‘‘My neigh-
‘‘bor, Hammouda
In mastering the art of lying, his name is ‘‘Hamouda’’, and
‘‘his nickname is ‘‘My neighbor, Hamouda
When weary, the bank branch manager invites him to his office
To be comforted by his lies
Hamouda’’ also claims to know herbal medicine and sex-’’
ual stimulants
He claims to know how to treat diabetes and blood pressure

Cancer, liver, and renal insufficiency
His mixtures are very simple
They include garlic, onion, almonds, peanuts, sesame, honey, and olive oil
There is no doubt that the head of the bank branch is laughing at the ‘‘praiseworthy’’ championships, which ‘‘Hammouda’’ claims in the matrimonial bed
In the café, whenever he told me about
‘‘!I commented ‘‘Blesses, God
I learned from Hammouda that the head of the bank branch has many troubles in his life
One of them is that his wife quit home because of his addiction to drink alcohol. His scent discloses that every morning
The bank branch employees know that
‘‘They whisper to ‘‘My neighbor, Hamouda
Or, he whispers to them his fictional adventures when he was young
With colleges, university girls, many married or divorced women
The secret of their fascination with him
Was his long blond hair

حمّودة ذلك الشخص الّذي يتحدّى الكورونا:

«حَمُّودة» لا يُعِير تحذيرات مَسْؤُولي الصِحَّة وَوَمضات التَحْسِيس الإشهارِيَّة أَيّ اهتمام في اعتِقاده أَنّ الكُورونَا نَزْلَة عادِيّة ثُمّ إنَّ له مِن الأَدْوِية العُشْبِيّة وغيْر العُشْبِيّة ما يُشْفيه في كُلّ الأَوْضاع وله تعلّق خاصّ ب»الشِيشَة» كُلّما جَالَسْتُه في المَقهى طَلبها على عَجَل وأرخى لِقَرْقَراتها كامل حَواسّه وله أَيْضًا جَلسات خاصّة بَعْد الحَجْر الصِحّيّ في مَخْزن المَقهى الخَلْفِيّ حَيْث أَكْياس الفحْم القَهْوة والشاي وَسِلَع أُخرى في اعتِقاده أَنّ المَرَض مُنْبعث مِن التُراب ولا دَواء مِنه إلَّا بِالإكثار مِن الثوم والزنجبِيل وَالعَسل وَالوِسْكي إنْ تَوَفَّر

لِي شَوْق إلى «حَمُّودة» كِدْت أضحك ثانِيَةً لَوْلا إحساسي بِوَجَع آخر
في الصَدر وَضِيق تنفّس حادّ وَمَوْجَة إغماء أُخرى
“He believes that “Coronavirus
Is a common flu
He also thinks that he has all the herbal and non-herbal medicines
That heal him in all situations
«He has a special interest in “Chisha
,Whenever we sat in the café
He urgently requested it
And Relax
“All his senses are relaxed when smoking “Chisha
He also has private settings after the quarantine
In the back café store
Where the charcoal bags, coffee, tea, and other goods are stored
He believes that the disease comes from dust
There is no medicine to fight it except a lot of garlic, ginger, honey, and whiskey
If I had a longing for “Hamouda”, I would almost laugh again
But, I suddenly have another chest pain and severe shortness of breath
Another wave of fainting
The same knives in my throat began to overwhelm me
The pain returned again to my lungs

الطفلة، حمّودة والشيخ والمرأة الخفّاش هي شخصيّات يحاول بها الكاتب تقييد عامل الزمن، إذ تنتمي إلى فئات عمريّة مختلفة، إلاّ أنّها تتميّز بطابعها المراوغ evasive، المتهرّبelusive، فهي حاضرة/ غائبة وتدور في فلك عالم هيدغر الفلسفيّ. ولا يمكن من خلالها تحديد حدود الإطار الزمانيّ...

دوْر الترجمة إلى الانجليزيّة في التعريف بكتّابنا؟

لكتّابنا التونسيّين والعرب أعمال رائعة وخاصّة جدّا ما يكسبها طابع العالميّة. وهي في انتظار حركة ترجميّة إلى اللغة الانجليزيّة، على سبيل المثال لا الحصر، للتعريف بها خارج حدود أوطانها...

المصادر والمراجع:

* **«مدن وتوابيت» كورونا فيروس، (2019)، ديار للنشر، تونس.**
* **مارتن هيدجر، (2003)، كتابات أساسية، السؤال عن التقنية (4)، ترجمة وتحرير: إسماعيل مصدق، القاهرة: المجلس القومي للترجمة، الجزء الثاني، العدد 505، صـ197.**
* The bat-like woman (coronavirus), (2020), Diyar Edition, Tunisia.
* http://pdf-objects.com/files/Heidegger-Martin-Being-and-Time-trans.-Macquarrie-Robinson-Blackwell-1962.pdf
* Dracula, Arabic edition, Bram Stoker 2019, Classic Translations

الفهرس

مصطفى الكيلاني الكاتب المنشق 3

محمد المي

وضع الراوي ومظاهر التبعيد في كتابة مصطفى الكيلاني الروائية : ميار ... سراب الجماجم ثم ماء والزلزال والمرايا نموذجا 5

محمد الناصر العجيمي

مصطفى الكيلاني شاعرا..... 29

محمد الغزي

مصطفى الكيلاني شاعر الرواية التونسيّة 39

هادي دانيال

القصّة القصيرة والرواية لدى مصطفى الكيلاني..... 49

أحمد ممّو

مصطفى الكيلاني مارقا..... 71

شامر الغُزّي

مدن وتوابيت : مونودراما إنسانية 83

لسعد حسين

مصطفي الكيلاني: الفلسفة سندا للكتابة وأفقا للرّؤية..... 93

المعزّ الوهايبي

المُتَرْجَمُ في أعمال مصطفى الكيلاني «مدن وتوابيت كورونا فيروس» 111

د. مروان الكيلاني