ندوة ابن رشيق في النقد الأدبي

النقد والنقديّ الفاعل

في كتابات عبد الكبير الخطيبي

مصطفى الكيلاني

كيف يستقلّ النقد عن الشعر، ثمّ يعانق الشعريّ النقديّ في أعمال عبد الكبير الخطيبي؟

تتمرّد كتابات الخطيبي الأدبيّة والنقديّة منذ «الذاكرة الموشومة»(١) و «الاسم العربيّ الجريح»(٢) على مسبقات الموروث والآخر معاً، تتشظّى في حلبة الصراع الفكريّ دون أن تفقد تمحورها الّذي يحمل ظلال عَهْدِها المُتَقادِم وتتجمّع الصّورة في عشق بدائيّ هو انفتاح الذات على محيطها العميق تخوض فيه لعبة موتها الفاعل. فما الّذي يُنَزِّل الاسم الجامع منذ البدء بين وَظِيفَتَيْ الإبداع والنقد ضمن موقع يستقطب أشياء العالم بوعي زمنيّ حادّ ومأساة كينونة مُشَرَّدَة؟ إنّه الحنين يخترق بعنف اللحظة الهاربة نسيج الاسم المُتَشَكِّل في رحلة لا تتوقّف، هو حنين ينزرع في تجاويف الاسم كأنّه الدّم أو النسغ يشحن الذات ـ المشروع وهي تخوض رحلة تشرّدها، وهو حنين ينطلق من زمن ويبحث عن زمن قد يبدو ماضياً لا يستقرّ في حدود ماضيه أو مستقبلاً لا يغرق في مطلق النسيان ولا يدع الذاكرة تتضخّم بالانفتاح الكامل على الخارج خوفاً من الانجذاب إلى السطح المُخادِع. وكأنّ الخطيبي حريص على أن يُغْرِق هذا الاسم في دفق الحنين إلى ما ينبغي أن يكون مروراً بهذا الّذي كان وتمضّي والّذي يكون ثمّ ينهدّ في زحمة المفقود المتّسع، هو اسم جريح يَبْتَغِي وجوداً متفرّداً في وضعيّة محدّدة. ولأنّ الدزاين عند هيدغر مقترن بالموقع في العالم باعتباره مفهوماً أنطلوجيّا يعني بناء لحظة مُؤَسِّسة للوجود في العالم فقد كانت رحلة الخطيبي لا تختلف عن الفكرة القائلة بأنّ العالم هو صفة الدزاين ذاته(٣)، وإذا به يعتق الفكر الهيدغريّ بعد إيمان عابر بعقلانيّة متسلّطة لم يتخلّص من مجمل آثارها في أوّل أعماله النقديّة(٤)، فَتُشَدُّ فرديّته إلى الوضع وينزل بالمطلق الميتافيزيقيّ القديم إلى «الآن» والـ «هنا» دون تغييب للزمن الّذي كَانَ ودُونَ نَفْي للصيرورة حيث المشروع يتواصل من غير أن يكتمل.. ألا يجوز القول: إن اسم الخطيبي شبكة وظائف يمكن حصر دلالتها الكبرى في الحسّ المرهف «بمسألة المغايرة والاختلاف»؟(٥) وهل لاختلاف الخطيبي استراتيجيّة محدّدة؟ لئن اتّجه محمّد عابد الجابريّ إلى نقد العقل العربيّ من

(*) قُدِّم هذا البحث في الملتقى الشامس لابن رشيق في النقد الأدبي بالقيروان، الذي انعقد أيام ١٢ و١٣ و١٤ مايو ١٩٨٩

(١) Abdelkébir Khatibi- «La mémoire tatouée- Roman De-noel 1971, 10/18 1979.

(٢) Abdel Kébir Khatibi- «La blessure du nom propre»- De-noel 1974.

(٣) Martin Heidegger- «L'être et le temps»- n. r. f. Gallimard 1964.

(٤) Abdel Kébir Khatibi. «Le roman Maghrébin, Maspéro- 1968.

(٥) الاستعمال لكمال عبد اللطيف في كتابه «التأويل والمفارقة (نحو تأصيل فلسفيّ للنظر السياسيّ العربيّ) المركز الثقافيّ العربيّ ـ ط ١: ١٩٨٧ ـ ص: ١٣٠.

الداخل بحثاً في «آليّة التفكير من أجل إبراز ميكانيزماتها ونظمها والبرهنة القاطعة على ضرورة تجاوز ما يرتدّ في فكرنا الحالي إلى عصر التدوين الأوّل»[٦] وانصرف عبدالله العرويّ إلى الماركسيّة التاريخانيّة استناداً في الأساس إلى لينين وغرامشي، فقد نظّر الخطيبي للنقد المزدوج «وسار في درب نيتشه وهيدغر ودريدا مع الاستفادة الواضحة من نظريّة التحليل النفسيّ، وهو بذلك يتّبع نهج السؤال ويعود إلى فلسفات ما بعد العقلانيّة الغربيّة وينقد تاريخ «نسيان الكينونة» ويتمرّد على موروثات المركز العقلانيّ ويسعى إلى التحرر من ثنائيات تفكيره في مغامرة جديدة ترحل إلى داخل الكيان العربيّ من موقع مغاربيّ في الأساس. إنّ مشروع الخطيبي الحداثيّ يقارب مشاريع محمّد أركون ومحمّد عابد الجابري وعبدالله العروي في الاختلاف عن الآخر الغربيّ إلّا أن حداثة العقلانيّة العربيّة بملامحها التراثيّة والتاريخانيّة والتفكيكيّة في مستوى الإجراء فحسب لا تقنعه، فيبحث عن «عقل آخر»، مُتَخَيَّل فاعل لا يعدم عقله المفتوح ولا يحمل في الجذور سلطة قمعيّة ممكنة، هو عقل لا يتموضع في نماذج تتكرّر ولا يحيل على مراجع فكريّة جاهزة. وكأنّنا عند قراءة الخطيبي الناقد والمُبْدِع نقيم بعض الجدل بين قُطْبَيْ التيّار الحداثيّ المعاصر في الثقافة العربيّة، هما العقلانيّة وما بعد العقلانيّة أو نقدها لتجاوز سلطة الدليل الواحد. وسنحرص بالتوقّف عند «في الكتابة والتجربة»[٧] و «الاسم العربيّ الجريح» و «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة»[٨] على توضيح بعض الملامح الفكريّة في تجربته النقديّة أساساً.

١ ـ المشروع النقديّ الأوّل:

يتّضح لنا عند تفكيك عبد الكبير الخطيبي ضمن «في الكتابة والتجربة» أنّ الانطلاقة كانت من العقل الغربيّ في تفكيره النقديّ العام والأدوات التي بها أُنجِزت قراءة الأدب الروائيّ المغاربيّ. وقد أفضى التزامه بذلك المنهاج إلى نتائج بدأت في تقويض المهترىء. فبيّن إلى جانب مَبْحَثِ محمّد فريد غازي في القصّة والرواية في تونس[٩] أنّ الشائع في الدراسات النقديّة المكتوبة بالعربيّة يدعم الموقف الأيديولوجيّ المسبق على النّص الأدبي. وإذا الأدب العربي في القراءات النقديّة السائدة إلى الستّينات من هذا القرن نماذج متكرّرة حبيسة نظريّة الانعكاس التقليديّة، أهملت النصّ ولاذت بمطلق المفاهيم. إنّ مشرُوعَيْ الخطيبي وفريد غازي متقاربان فإن التزم الأوّل بالبحث في الروايّة المغاربيّة واهتمّ الثاني بالأدب التّونسي، فالناقدان يكتبان بالفرنسيّة عن خصوصيّة أدبيّة تجاوزت إلى حين قضيّة ازدواجيّة اللّغة ويتّبعان منهاجاً أكاديميّاً لا يحيد في الظاهر عن منظومات العقل الأُحَاديّ المفهوم والنتيجة، يطرحان الأسئلة ويُقَسِّمان الأجوبة للوصول من جديد إلى مركز الانطلاق ولكن بين البدء والخاتمة تخريجات لا تمتّ بصلة إلى ذلك العقل بل هي بذور أولى تحمل صفات التميّز الحضاريّ وتهدف إلى تأسيس بديل نقديّ. إنّ الواضح في محطّة عبد الكبير الخطيبي النقديّة الأولى إقراره شأن فريد غازي لمفاهيم قرائيّة جديدة في النقد العربيّ تُعيد للنصّ مَجْدَه المقبور وتُنزِلَه في سياق أدبيّته دون التخلص كليّاً من تأثيرات الإسقاط المنهجيّ السائدة في مدارس النقد التقليديّة. وينطلق النصّ الأوّل النقديّ للخطيبي من المسألة اللغويّة كما طُرحت بعد المستجدّات السياسيّة في بلدان المغرب العربيّ خلال الستّينات: «والآن بعد أن تبدّل الظرف الدولي وحُلّت مشكلة شمال إفريقيا فإنّ الكتّاب المغاربة المُعَبِّرين بالفرنسيّة يحسّون أنّهم سرقوا بعض الشيء بعد أن كانوا مبجّلين. إنّهم يشعرون بالعار. . . فهل يتحتّم قبول تلك الظاهرة الّتي تنبّأ بها ألبير ميمي منذ اثنتي عشرة سنة وهي «النضوب الطبيعيّ للأدب المُسْتَعْمَر»[١٠] وتُفضي قضيّة الازدواجيّة إلى مجادلة الفكرة السائدة في نقد الرواية المغاربيّة الناطقة بالفرنسيّة الّتي مفادها أنّ هذه الرواية تنتمي إلى أدب «يشهد» على مجتمع «شمال إفريقيا»[١١]. ومفهوم «الشهادة» في هذا السياق مُنْبَعَثٌ من «علم اجتماع أوّلي» تجاوزه النقد الغربيّ في غضون الستّينات، فبدأت فرنسا تستقبل البنيويّة بعد أن قطعت الدراسات اللّسانيّة فيها خطوات هامّة. ذلك ما دفع بالخطيبي وهو في أشدّ الاتّصال بالثقافة الفرنسيّة عامّة إلى رفض «نظريّة الانعكاس»والتعلّم من رولان بارط وغيره من النقّاد ممّن أعادوا طرح قضيّة الشكل والمضمون التقليديّة بمفاهيم بنيويّة مستحدثة[١٢] كأنْ

---

(٦) المرجع السابق ـ ص: ١٢٩.

(٧) عبد الكبير الخطيبي «في الكتابة والتجربة» ترجمة محمّد برّادة ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط ١: ١٩٨٠.

(٨) عبد الكبير الخطيبي «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» شعر ـ ترجمة كاظم جهاد دار توبقال للنشر ـ ط ١: ١٩٨٦.

Le lutteur de classe à la manière tqoiste paris- sindbad 1976.

(٩) M. Farid ghazi- «Le roman et la nouvele en Tunisie- M.T.E. 1970.

(١٠) عبد الكبير الخطيبي ـ «في الكتابة والتجربة» ـ ص: ١٤.

(١١) المصدر السابق ص: ١٦.

(١٢) يقول الخطيبي في الصفحة ١٦ من المرجع السابق الذكر: «لقد أصبح النقد الحديث متوفّراً على عناصر دقيقة نسبياً تُمَكِّن إلى حدٍّ ما من تحديد قيمة العمل الأدبيّ. وسواء اعتمدنا على المنهج الفينومولوجي أو على التقنيّات البنيويّة أو على النظرية الماركسيّة فإنّه لم يعد ممكناً الاكتفاء بدراسة المضمون.

نَبْحَثَ في المكتوب أو الكتابة بتحويل وجهة القراءة فنرحل داخل التركيب النّصيّ دون فصله عن المجتمع والموقف السياسيّ. وإذا النّصيةمن أهمّ المداخل النظريّة الجديدة الّتي اعتمدها الخطيبي مُبَكِّراً في قراءة الرواية المغاربيّة، وهي نصّية أبعد من أن تكون بدائيّة التمثّل والاكتشاف بل هي نتاج اطّلاع واسع على أمّهات الكتب النقديّة الغربيّة في الستّينات من هذا القرن، تستفيد من المنهج اللغويّ البنيويّ وعلم الاجتماع الأدبيّ القلدمانيّ ونظريّة اللعب والاستخبار والسبرنيطيقا، وعند ذلك تصبح الكتابة جزءاً ملتحماً بالمضمون وليست أداة لتبليغ مضمون مّا. ولا يقتصر الخطيبي في عمله النقديّ الأوّل على سرد المقولات النقديّة العامّة المستجدّة بل يثير أيضاً إشكاليّات مختلفة: كيف نؤسّس ثقافة وطنيّة؟ ما هو وضع الرواية المغاربيّة الخاصّ؟ كيف تظهر «البنية الأدبيّة التحتيّة» في اتّصالها بالمشكلات اللغويّة؟ ما هو وضع الكاتب الاجتماعيّ؟ ما هي اتّجاهات الرواية المغاربيّة؟ كيف تطرح إشكاليّة المثاقفة في هذه الرواية؟

اتّضح للخطيبي أنّ تأسيس ثقافة وطنيّة يستلزم قراءة من الداخل[١٣]. ولَكِنْ كيف يمكن لجنس دخيل على الأدب المغاربيّ أن يؤسّس ذاته المُسْتَقِلّة؟ فتبيّن له أنّ الرواية المغاربيّة المكتوبة بالعربيّة تختلف في نظام تطوّرها عن الرواية المكتوبة بالفرنسيّة إذْ قطعت الثانية أشواطاً في تعميق الرؤية الإبداعيّة، وتُعَدُّ الجزائر أهمّ موقع لها في حين لم تبلغ الأولى مستوى الإبداع الروائيّ لما يُكْتَبُ بالفرنسيّة وتُعَدُّ تونس والمغرب الأقصى مَوْقِعَيْنِ هامَّيْنِ لها. وبهذا الاختلاف في الوجهة بَدَا كتّاب الرواية بالعربيّة أقرب إلى الأدب في المشرق العربيّ في حين ظلّ كتّابها بالفرنسيّة مشدودين إلى الثقافة الغربيّة والفرنسيّة منها على وجه الخصوص. ومهما يَكُنْ فقد كانت الرواية المغاربيّة المكتوبة بالفرنسية والعربيّة مجالاً لطرح قضايا المثاقفة والتمزّق والتمرّد[١٤]: «ماذا تعني الرواية بالنسبة لنا نحن المغاربة، الآن، سنة ١٩٦٨، أي في عهد تصفية الاستعمار؟»[١٥]. وبهذا السؤال يتّضح لقارىء النّص النقديّ أنّ كاتبه لا يريد بالنقد صياغة عمل وصفيّ يكتفي برسم الشكل المُتَمَظْهِر ويقف عند حدود الثنائيّات وجداول الإحصاء واستخراج الوحدات أو التمفصلات في انكشافها واحتجابها، ولكنّه ينطلق من البناء الخاصّ إلى المجال الحضاريّ ليفتح النّص على المناخ المجتمعيّ والسياسيّ والعالميّ. ويسعى إلى تحديد موقعه ضمن الصراع القائم بين تيّارين هما القوميّة والكونيّة[١٦]. ولئن دعا أصحاب التيّار الأوّل إلى «الالتزام بسير التاريخ» والتقيّد «بالإطار القوميّ» فقد ذهب دعاة التيّار الثاني إلى «تجاوز القوميّة الثقافية والإسهام في الكونيّة مع تقبّل الرواية في اكتشافاتها الحديثة وتركيباتها الطلائعيّة»[١٧]. ويلتقي التيّاران ـ في نظر الخطيبي ـ ضمن هدف واحد هو الحرص على تأسيس «ثقافة وطنيّة أصيلة» لا تنفصل عن الحضارة العصرية[١٨].

إنّ قضية الجنس الروائيّ الّذي ينتقل من مناخه الأول إلى البيئة العربيّة المغاربيّة ليحمل أوجاعها وأمراضها يفترض قراءة نقديّة تستفيد من مناهج النقد الروائيّ الغربيّ وتحرص في الآن على إبراز خصوصيّات الواقع الإقليميّ... وإذا كان لوسيان غولدمان يدعم فكرة الشتابه القويّ بين البنية الداخليّة للأعمال الأدبيّة وتطوّر الرأسماليّة الغربيّة ويَشُدُّ الرواية باستمرار إلى أحضان البورجوازية، الطبقة الاجتماعيّة التي ولّدتها ويربط البنية الاقتصاديّة بالمُتَخَيَّل عبر وسائط متعدّدة، فإنّ الخطيبي يعتقد أنّ الرواية المغاربيّة لا تخضع لهذا النهج في التفسير إذ تعترض الروائي مجموعةٌ من الأزمات منذ ١٩٤٥ تقضي عليه بالبقاء رهين «الوسواس السياسيّ» الذي يُوَلِّد في كتابته مُجْمَلَ الموضوعات.[١٩]. وقد تزداد الحيرة ويتعمّق هذا الوسواس في النصوص الروائيّة الناطقة بالفرنسيّة لتَعَرُّضِ أصحابها إلى عديد المآزق: «إنّ هذا الوسواس السياسيّ يشوّش التماسك الداخليّ للرواية المغربيّة ومن ثَمَّ يلزم تحديد أهميتها حسب الموضوعات وتطوّراتها..»[٢٠] ويجمع الخطيبي في هذا السياق بين القراءة الموضوعاتيّة والدراسة التاريخيّة ليستخلص ثلاثة اتّجاهات روائيّة كبرى: «الرواية الإتنوغرافية المُهتَمّة بوصف الحياة

(١٣) وورد في الصفحة ١٨ من المرجع السابق: «وقد يبدو نموّ جنس أدبيّ مثل الرواية في المغرب نموّاً مصطنعاً مادام لا يلبّي حاجة تستشعرها شعوب المغرب، بل هو ناجم عن أسباب خارجيّة تتمثّل في أنّ مسألة شمال افريقيا كانت ضمن جدول أعمال النشاط الدوليّ وفي كون اليسار الفرنسيّ قد أغدق تشجيعاته على المثقّفين المغاربة...»

(١٤) احتدّ طرح هذه القضايا فيما بين ١٩٤٥ و١٩٦٢، ورد هذا في الصفحتين ٢٠ و٢١.

(١٥) المصدر السابق ـ ص: ٢١.

(١٦) يستدلّ الخطيبي في التدليل على التيّار الأوّل بمحمّد زنيبر الذي يقول في مقال عنوانه: «التجربة الثقافيّة بالمغرب» نشرته جريدة ليبراسيون ـ الرباط: ١ يوليو ١٩٦٥: «إنّ الكاتب الملتزم بِسَيْرِ التاريخ هو القادر حقيقة على تحمّل أعباء الحريّة المفهومة في هذا الإطار القوميّ الثوريّ..» ص: ٢١ من المرجع السابق الذكر.

(١٧) المصدر السابق ـ ص: ٢٢.

(١٨) المصدر السابق ـ ص: ٢٢.

(١٩) المصدر السابق ـ ص: ٢٨.

(٢٠) المصدر السابق ـ ص: ٣١.

اليوميّة» ورواية «التقاء ثقافَتَيْن» و«الأدب المناضل المُستوحى من حرب الجزائر». وهذه الاتجاهات الثلاثة في القراءة التاريخيّة تتنزّل في فترات ثلاث تمتدّ الأولى من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٣، والثانية من ١٩٥٤ إلى ١٩٥٨، والثالثة من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٢. أمّا اتّجاهات الرواية تبعاً للقراءة الموضوعاتيّة فإنّها تستقرّ في أربعة مسالك: «الرواية الإتنوغرافيّة» و«الرواية التاريخيّة المُتّجهة صوب الماضي» و«الرواية النفسانيّة» و«الرواية الشعريّة». ويبحث الخطيبي أيضاً في «البنية التحتية الأدبية» و«المشكلات اللغويّة كالوضع الاجتماعيّ والاقتصاديّ للكاتب» و«دراسة الميكانيزم الاقتصاديّ للأدب كالإنتاج والاستهلاك والانتشار. ويُقدّم إحصاء عامّاً لمجمل الإنتاج الأدبيّ المغاربيّ فيما بين ١٩٤٥ و١٩٦٢ ليُثْبت انخفاض الإنتاج الروائيّ المغاربيّ منذ ١٩٦٢ والارتفاع المتزايد للمحاولات النقديّة والأيديولوجيّة. ولعلّ من أهمّ القضايا المطروحة في هذا الكتاب «المثاقفة» والمقصود بها في الرواية المغاربيّة وصف الحياة اليوميّة مضافاً إليها الآخر، وتُفْهَمُ وَضْعِيَّةً صراعيّةً وانتقاليّةً من بنية مجتمعيّة إلى بنية أخرى..[٢١] كالخيبة والسخريّة في أدب عليّ الدوعاجي و«اجتثاث الأصول» والشعور بالتمزّق عند جان عمروش وألبار ميمي. إلّا أنّ القلق لا يغرق في الفضاء الميتافيزيقيّ ويتقيّد بتاريخ معيّن. إنّ القلق وإن تعدّدت ألوانه ـ يقترن بمجتمع ويفصح عن رفض كامل للنظام الاستعماريّ ولذلك المجتمع التقليديّ.[٢٢]

* إنّ بدايات عبد الكبير الخطيبي النقديّة في هذا الكتاب لا تستقرّ في منهاج محدّد ولكنّها التجميع النظريّ يحاول به صاحبُه أن يُلِمّ في موضع واحد بمختلف الاتّجاهات النقديّة الغربيّة سعياً إلى تأسيس استراتيجيّة اختلاف متفرّدة. إلّا أنّه ظلّ يَتَنَقَّل في كثير من الاضطراب بين مختلف المفاهيم النّصيّة الجديدة وعلم الاجتماع الأدبيّ والثقافيّ وعلم النفس التحليليّ..

* وتبدو انطلاقته في درب المغايرة والاختلاف قائمة في صميم التاريخ بمفهومه الظاهراتيّ، فلم يتّبع بَعْدُ سبيل الحفر في الذاكرة ولم يخترق مجال الذاتيّ.

* ولم تكن النصيّة في هذا الكتاب بيّنة الأبعاد الجسديّة والذاتيّة، ولكنّها مقاربة للنصّ تحلّق في فضائه دون الغوص في قِيعَانِ سَوَادِه، هي ضرب من التمثّل الميتافيزيقيّ القديم يتقنّع بالموضوعاتيّة والتصنيف والإحصاء.

* ولا شكّ أنّ المنهاج المُتّبَع ـ وإن تردّد بين شتّى الاتّجاهات النقديّة ـ يستمدّ جلّ ملامحه من عقلانيّة المركز الغربيّ، يُقَارِبُ الخاصّ دون النفاذ إليه ويميل إلى الإجراء في تمظهره الإحصائيّ أو التقريريّ، يُثْبِتُ الموجود وقلّما يعلّل وجوده ليبحث في السبب أو الأصل. وكأنّ الاسم في خضمّ هذا الكتاب يستعدّ لخوض رحلة الوجود المُتَفَرِّد.

٢ ـ المشروع الثاني: النقديّ المُبْتَدَأ في دروب المُغَايَرة والاختلاف:

تَحْصُلُ النَقْلَة في فكر عبد الكبير الخطيبي النقديّ منذ اللّحظة الّتي بدأ فيها يستقرىء المُهَمَّش في التراث والمجتمع والسياسة، وهي رحلة جديدة في المكتوب بمدلوله الواسع، وإذا المَثَلُ والوضوء والتسبيح والخطّ والوشم والحكاية الشعبيّة نصوصٌ تختلف في أجهزتها الدلاليّة عن النصوص المتعارفة. ويتّسع عند ذلك فضاء الكتابة ليشمل المكتوب بالحرف والشكل واللون والنقطة... إنّ هذا الضرب من الكتابة المُتّسِعة يهدف إلى إعادة قراءة الجسد العربيّ رجوعاً إلى التراث الثقافيّ الشعبيّ في المغرب العربيّ. ويتّبع الخطيبي في هذه القراءة درب «النقد المزدوج» بالجمع بين نقد المفهوم اللّاهوتيّ للجسد العربيّ من ناحية ونقد المقاربات الإتنولوجيّة الّتي تتعامل مع الثقافة الشعبيّة تعاملاً خارجياً ومُتَعَالِياً من ناحية ثانية[٢٣]. ويتعمّق مفهوم «النقد المزدوج بالتداخل الدلائليّ»[٢٤]، وتتوسّع الشبكة الدلاليّة بالموسيقى والمكتوب والمرسوم. وبهذا التداخل الدلائليّ يسعى الخطيبي إلى رفض الدليل الواحد الّذي يُطْلِقُ نفوذه الكامل على الأدِلّة الأخرى فيتجاوز بهذا الكتاب النقديّ السبل المعلومة ويمتزج النقديّ بالشعريّ.[٢٥] ولم يكن موقفه النقديّ في «الاسم العربيّ الجريح» مُوَجَّهاً فحسب إلى خلخلة الموروث من المفاهيم القِرائيّة بل يُرَاد به أيضاً تحرير الذات من مركزيّة العقل الغربيّ، فأصالة الخطيبي بشهادة رولان بارط «ساطعة» بدخيلة عِرْقِه، صوتُه مُتَمَيِّزٌ حَتْماً، ومن ثَمَّ فهو منفرد حَتْماً

---

(٢١) المصدر السابق ـ ص. ٦٧.

(٢٢) وقد تكتمل صورة هذا الرفض في «الماضي البسيط» لإدريس الشرايبي. ورد في الصفحة ٧٩: «إنّ الكراهيّة عند الشرايبي هي في نفس الوقت تمرّد وفزع أحشائي والاحتقار عنده صرخة طويلة من الساديّة الواعية».

(٢٣) مقدّمة محمّد بنّيس لترجمة «الاسم العربيّ الجريح» ـ دار العودة بيروت ـ ط ١: ١٩٨٠.

(٢٤) التداخل الدلائليّ (Intersémiotique) مصطلح يوظّفه رومان جاكبسون.

(٢٥) يقول محمّد بنيس في مقدّمته: «كتابة قلبيّة تعطي للنصّ نصّاً إبداعيّاً متعدّد الدلالة لا يتراجع عن ممارسة الكتابة كلعبة تخرج على المنطق فيما هي داخله، تسائل الذات فيما هي تقارب الموضوع. أليست ذات الخطيبي هي الكاتبة؟».

لأنّ ما يقترحه بشكل مُفَارِق هو استرجاع الهويّة والفرق في آن مثل هويّة معدن خالص، متوهّج، تُرْغِمُ أيّاً كان على قراءتها كَفَرْقٍ. .»[٢٦]. ولئن استفاد الخطيبي من «المشروع» الدلائليّ» الذي كان بارط من بين مُؤَسِّسِيه فقد استقلّ انطلاقاً منه عن المركز الإيديولوجيّ الغربيّ وحارب فيه مقولات الكليانيّة الّتي شحنت الفكر الغربيّ منذ أرسطو، فقاوم بعنف الوعي المُتَيَقِّظ النماذج الفلسفيّة وليدة تاريخ «نسيان الكينونة» وتسلّح بفلسفات نيتشه وهيدغر ودريدا بالخصوص. وتفاجئنا هندسة الكتابة الجديدة بذلك التمازج العجيب بين المكتوب الموزّع في خطوط نموذجيّة متعارفة وصور أشكال تخترق عديد الصفحات كـ «خمسة تونس» المتكوّنة من «أضلاع المارو» والتشكيل الخطّيّ بـ «لا» وصور مختلفة لأجساد نساء وأعضاء أجساد موشومة وغُوريّات مخيطة تشبه المهبل وخطوط لحروف عربيّة منها الكوفيّ والفارسيّ والديوانيّ والثلثيّ والنسخيّ والأندلسيّ المغربيّ، فيهتزّ فضاء المكتوب لتكتسح اللذّة ـ في مرجعيّةٍ تستند إلى بارط أساساً[٢٧] ـ مختلفَ اتّجاهات الحرف، وينهدّ الدليل الواحد مُمَثَّلاً في السطر حبيس الخطّ الأفقيّ لتتولّد أشكال وَطَيَّات وانحناءات تشحن بياض الورقة بشعريّ عميق يتفتّح في غمرة تدفّقه عالماً مكتظّاً بألوان عجيبة من الإيقاع. وبهذه النقلة تحاصر سلطةُ المتعة سلطةَ الدليل الواحد، ويكون النّص عند ذلك مُوَلِّداً للمعرفة وليس مصبّاً لمواقف مسبقة، هو جسد أو يشبه الجسد لأنّه مكتوب ينغمس جلّه في الظلّ المُتَلَبِّد وينكشف قليله فوق الخطّ المرئيّ وَيُقْرَأُ في مَحَلٍّ يشبه غيبوبةَ المُلْتَذِّ أو يُقْرَأُ كما يباشر جسدٌ جَسَداً يَشْتَهِيه. وإذا كانت المتعة نتاج التَلَقّي أي الانفتاح الّذي يُولجُ نَفْسَ المتلقّي في دَفْقِ المُتَرَجْرِج أو المُرْتَعِش فإنّ السلطة الموروثة بمدلوليها التراثي اللاهوتي والغربيّ الأرسطوي تنهدّ قلاعها في عهد سلطةٍ جديدة تُعيد الجسد المُشَرَّدَ إلى بدائيّته الفاعلة. وليس للخطيبي وهو يُقدِم على فَكّ الأطواق الموروثة والدخيلة إلّا أن يُعيدَ النظر في المعرفة واللّغة ممثّلة في الكتابة فيتّسع النصّ، ليشمل مختلف التعبيرات بعيداً عن مُتَعَارَف الأجناس في الكتابة الأدبيّة المعاصرة ذات الحضور الرسميّ. ويتعمّق جرح الاسم الذي تبدّت بعض ملامحه في الدراسة النقديّة الأولى ويلتجىء إلى لغة المجاز لاستكناه البعد الشعريّ في اللّغة والسعي إلى فكّ الأطواق الموروثة. ويتبيّن له شأن نيتشه وهيدغر بالخصوص أنّ الانفلات من سلطة الدليل الواحد لا يكون إلّا في اللّغة وبها ويستلزم الخروج على الأصل الواحد التوغّل في التراث الشعبيّ ليستخلص منه أدوات البناء الجديد وعناصره ويرفض تراث النخبة القائم على بُنَى مهترئة حان الوقت لنسفها كي يُحَرَّر المكبوت والمقموع من سجن المكتوب الرسميّ. فلم يعد «الاسم» كما هو الشأن في الدراسة الأولى رفضاً للآخر وتشبّثاً مطلقاً بالأصول بل هو موت في الآخر وإبحار في السؤال وتقويض للأصول المَيّتة بالفصل بين القامع والمقموع، بين الدليل الواحد بمراجعة اللّاهوتيّة وتعدّد الدلائل بروافده الأنثويّة الغارقة في القدم: «إنّ النّص هو مجال الدوران السرّي لحثّ الفعاليّات المُمِيتَة لمصيرنا وما يحدث داخل الجرح، بين الجرح والاسم الشخصيّ، هو تدوين الاسم الأورفيوسيّ، مُقَطَّعاً غير أنّه متبخّر في ذاته الموسيقيّة مسلماً للإفراط، ولكنّه إفراط مقنّع هو نفسه داخل توافق عنيف مع الطبيعة».[٢٨] وإذا كان الاسم الدالّ على الهويّة لا ينحصر في الكشف عن الأنا أي البقاء سجين دائرة مغلقة فإنّ النّص مجال حركيّ لا يمكن تحديد «لانهائيته» في التجريد. فالنّص هو ضرب من اللّاوثوق الفاعل لأنّه يحمل المعنى ويتوالد فيه المعنى دون أن يستقرّ في وضع نهائيّ. وهذا الانفتاح النّصيّ لا يُدْرَكُ نسبيّاً إلا بالتوقّف عند طبيعة الكتابة الّتي هي قائمة في الأساس على جذور أسطوريّة بل إنّ بنية النّص الخفيّة تقارب بنية الأسطورة، وتبدو الكتابة بتجلّياتها المختلفة حيّزاً يجمع بين النّص والأسطورة. وبهذا المفهوم المنفصل عن سابقه ننتقل من قراءة أفقيّة إلى قراءة حفريّة تُفَكِّكُ لمحاولة الكشف عن المُعَمّى عكس ما هو شائع في التفكيك الشكلانيّ الّذي يقصد به وصف التركيب كما تُفَكَّكُ وَتُرَكَّبُ «وحدات بنيويّة لدمية روسيّة. .»[٢٩] إنّ توجّه الخطيبي التفكيكيّ الّذي يتنزّل ضمن محور التداخل الدلائليّ يُحيلُنا بوضوح على جاك دريدا الّذي يكشف في مجمل أعماله النقديّة[٣٠] عن ميتافيزيقيّة الدليل الواحد والاستبداد الغربيّ مُمَثَّلاً في اللوغوس و «التعارضات» المألوفة كالدالّ والمدلول

(٢٦) عبد الكبير الخطيبي ـ «الاسم العربيّ الجريح» ترجمة محمّد بنيس ـ دار العودة ـ بيروت ط ١: ١٩٨٠ من الصفحتين: ١٣ و١٤.

(٢٧) يقول الخطيبي في مقدّمة «الاسم العربيّ الجريح» يعرّف الكتابة: «في أيّ لحظة تختطف المعرفة من طرف نصّ، كتابة؟ هناك صلة المعرفة بالكتابة، ومن خلال هذه الصلة يتطابق اضطراب ملبّد ومتعة تأمّلية مع فنّ الحياة. . كيف يمكنّ أن نؤسّس سلطة المتعة؟ إنّنا نستعير هذا التعبير ـ سلطة المتعة ـ من رولان بارط الذي يدين له جيلنا بوضوح!!(ص: ١٩).

(٢٨) المصدر السابق ـ من الصفحتين: ٢٠ ـ ٢١.

(٢٩) المصدر السابق ـ ص: ٢٢.

(٣٠) Jacques derrida: - L'ecriture et la différence- Ed du seuil 1967.
- De la grammatologie - Ed de minuit 1967.
- La dissémination - Ed du Seuil: 1972...

وكالعقل والمحسوس وكالوجود والعدم، وكالحضور والغياب... فتختلف هويّة الخطيبي عن «الهويّة» بمضمونها العِرقيّ، ويصبح السؤال منذ حدوث النقلة في تجربته النقديّة نابعاً من «نحن» الضمير الّذي لا يعني مسبق الفكرة اللاّهوتيّة أو التراث باستبداده الفئويّ ونفيه الشنيع للوجود الشعبيّ. فبديهيّ أنْ يُغايِرَ «نَحْن» الآخر دون أن يكون سيادة مطلقة للاسم القامع: «هل نحن يونانيّون؟ هل نحن شرقيّون؟»[٣١]. وإذا كانت الإجابة لا تسير في أيّ اتّجاه من المعبرين المنصوص عليهما في السؤالين فإنّ نصّ الإجابة سيحمل يُتماً أكبر هو الانجراح يشحن التجربة الجديدة بلذّةِ حزن عميق لا يمكن التمتّع بمذاقه الخاصّ خارج الفضاء المغاربيّ العربيّ، ولم يعد مبحث الهويّة قائماً في المطلق بل هو النصّ يكتمن حزن الإسم المشرّد الغارق في يُتْمِهِ، الشبيه بـ «بلّور أحمر متعدّد الأضلاع ذي حدّ مُنْتَظِم يجرح تقزّحُه الهشّ والشبه زجاجيّ الجسد والاسم الشخصيّ عند إعادة تدوين التماثل البلّوريّ بطريقة مُغايِرة تعتمد الهويّة ـ الفرق..»[٣٢] ويتجمّع النصّ المكتوب في ظلّ الجسد كأن يُطْلِقَ «دليله الأوحد» في مُتَعَدِّدِ كينونةِ جسدٍ تستلزم في الأساس تداخلاً دلائليّاً. إلاّ أنّ خصوصيّة هذا التداخل تكمن في انفتاح الكتابة على الجسد وارتباط الجسد «بالنصّ القرآنيّ واللّغة العربيّة». وعندما يُفضي النّص إلى الاسم ويُحيلنا الاسم على القرآن ـ أساس التسمية في تعريف الذات ـ تبدو مجمل النصوص المقروءة في هذا الكتاب مُسْتَندة إلى الإسلام بل إنّ القرآن ذاته وُجِد بالقراءة أو هو القراءة، فتخترق النفسُ الجسدَ عند القراءة و«تفارقه، تطويه على شكل أدلّة متميّزة...»[٣٣] وعند ذلك يكون النصّ القرآنيّ قراءة في صميم التداخل الدلائليّ الّذي يُشَدُّ إلى دليل أكبر هو «الدليل المخلوق من (نطفة)». وتلتقي الأنظمة الدلائليّة المدروسة في هذا الكتاب ضمن هذا المفهوم القِرائيّ العامّ. فهي أنظمة دلائليّة تُفْصِحُ عن الجسد ومتعته.. وتتوزّع الأنظمة الدلائليّة في الدراسة إلى محاور ثلاثة: «دلائليّة خطيّة» كالوشم والخطّ، و«دلائليّة الجماع» ممثّلة في «الروض العاطر» وهو نصّ يتنزّل بين الثقافة المكتوبة والثقافة الشفويّة، والدلائليّة الشفويّة «كالحكايات والأمثال». وعند دراسة الخطيبي لهذه الأنظمة الثلاثة يتوغّل في مجاهل «الاسم الجريح» استعداداً لمرحلة تأسيس قادمة: «إنّ إعادة ترجمة الدلائليّة الشعبيّة هي تدخّل إيديولوجي عنيف يخترق كلّ قرار للكلام. والكتابة بهذا المعنى فَتْحٌ في جسم من يتكلّم، محاكمة للمعنى التاريخيّ بواسطتها يدور صراع طبقيّ داخل النصّ أيضاً...»[٣٤] ولا يبحث الخطيبي في تركيب النصّ المَثَليّ المُتَمَظْهِر أو في وظيفته الاجتماعيّة المباشِرة كما هو سائد في دراسات المثل العربيّة أو يقارن بينها والأمثال العالميّة بحثاً عن الثوابت القِيميّة الإنسانيّة، ولكنّه يفتح النصّ المثليّ على الجسد الّذي منه يتكوّن. إنّ الجسد الحَمْدَليّ قائم بين الطاهر والنجس، بين اليمنى واليسرى «تبعاً لاعتقاد المصلّي في الخروج من وضع الجسد إلى السماء حيث الرّوح تستعيد مقامها الأوّل. أمّا «الجسد المثليّ» فإنّهُ أقدم من «الجسد الحمدليّ» ومع ذلك يأخذ منه بعض السمات في غمرة التطوّر.. وفي تعريف بنية النصّ المَثَليّ يقترب المثل من القصيدة. إنّ إيقاع المثل شبيه بإيقاع القصيدة «كالصورة الخاطفة» و«التشخيص البلاغي»، وينضمّ إلى مختلف النصوص الأدبيّة باستجابته لقوانين أسلوبيّة متفرّدة تختلف عن الخطاب العاديّ، كَمَا يَظَلّ قائماً بذاته، هو نظام صغير يقترب في بنائه من الانغلاق إذ يشبه نصّ الأحجيّة دون أن ينغلق تماماً في مطلق الترميز. ويتوقّف الباحث من خلال عددٍ من الأمثال المغربيّة عِنْدَ ثيمات (مواضيع) كبرى كالنشوة ورفع الحظر عن «المتعة المجنونة» والسخرية المقترنة بالضحك، وهو «ضحك أصفر قمعيّ يجزّىء وَيقسّم الأعضاء والحواسّ إلى نوعين: طاهرة ونجسة..»[٣٥] وتتنوّع مراجع دراسته للمَثَل بالقصد بغية إنجاز قراءة من الداخل تكشف عن بعض المُحْتَجِب[٣٦].

أمّا الدافع إلى قراءة الوشم فقد كان السَعْيَ إلى تحرير الكتابة من مسبق الدليل أيضاً، وهذه الكتابة بالنُقَطِ تُعيد للكتابة عامّة تداخلها الدلائليّ البدائيّ. إنّ الوشم يُتيح للخطيبي الانطلاق بعنفٍ خارج سجن اللوغوس، وهو حريص مثل دريدا على «تفكيك الحديث الميتافيزيقيّ بدخيلتنا» والتوجّه إلى ثقافة محيطيّة أساسها التعدّد الّذي يجعلها لا تهلك في مطلق النسيان. ولأنّ الوشم كتابة بالنقط فهو يخضع لنظام دلائليّ خاصّ، هو لغة وإن لم يستجب لقوانين التصويت. ويمكن أن يُدْرَس ضمن علم جديد هو

(٣١) «الاسم العربي الجريح» ـ ص: ٢٢.
(٣٢) المصدر السابق ـ :ء ٢٣.
(٣٣) المصدر السابق ـ ص: ٢٤.
(٣٤) المصدر السابق ـ ص: ٢٦.
(٣٥) المصدر السابق ـ ص: ٤١.
(٣٦) يستدلّ بـ أ ـ ج غريماس ودي سوسير وكلودليفي شتراوس وجورج باطاي الذي يقول عن الضحك عند قراءته للحكمة النيتشويّة: «أضحك بعفويّة ألوهيّة. لا أضحك عندما أكون حزيناً، وعندما أضحك ألهو جيّداً» (ص: ٤١) ويستند إلى المدلول الشبقي كأن يوصف فرج البربريّة بالمملّح وفرج الفاسيّة بالمُحلّى المعطّر فَيُرْفَع بذلك المنع عن الزنا..

الكتابيّة (La graphematique) الّذي يبحث في الأنظمة الدلائليّة لمختلف التراكيب الخاصّة[٣٧]. وليس غريباً أن تتعرّض الكتابة بالوشم إلى تحريم الأديان التوحيديّة لأنّها كتابة على الجسد تحافظ على قدمها وتستقطب الأزمنة بعنف اللحظة الهاربة. فهي ضرب من الكتابة التي ظهرت قبل التركيب السطريّ[٣٨] وتتكشّف مراجع قراءة الوشم بالرجوع إلى جاك دريدا (Jacques Derrida) وكلود ليفي شتراوس (C. Levi- Strauss) وج. هاربار (J. Herber) وأمبرتو إيكو (Emberto- Eco.).

أمّا «بلاغة الجماع» في «الروض العاطر» للشيخ محمّد النفزاوي[٣٩] فإنّها تشتمل على قوانين ثلاثة هي: الحمدليّ والحكائي والرمزيّ. والنصّ متكوّن من «التهتك والعطر والموسيقى والخطّ المرتّق على الجسد، ولذا فإنّ تحوّله لا يخضع إلّا لمشهد الهذيان ولا تخضع نظمه إلّا لتحذلق العنف الناكح..»[٤٠] وعندما يلتقي العطر بالموسيقي ينفرج النصّ وتشتدّ المتعة ويتولّد العنف نتيجة الصراع القائم بين اللوغوس والجنس وتتفاقم الخلاعة دون أن تستهدف السيلان. إنّ مفهوم الخلاعة عند بارط وسلطة العطر عند بودلير يتكاملان مرجعياً في قراءة «الروض العاطر». وتخترق الكتابَ شأن مختلف الحكايات الشعبيّة ثنائيةُ الطبيعة والأبوة الأبيسيّة، ففي «الحرم الأبيسيّ» يكون الدّم والمنيّ والأطفال، وفي الطبيعة يكون «التمدّد الغريب للحكاية»، وقد تبلغ المتعة الأقاصي في الحكايات الشعبيّة غير المُسْنَدة إلى أسماء محدّدة كـ «حكاية الطائر الهدّار» و «ألف ليلة وليلة» لأنّ الأدلّة لا تتمركز في مجال فرديّ. وحينما ينفقد المؤلّف الفرد وتنعدم الملكيّة تُقَارِبُ المتعة سلطةَ متعةٍ ثوريّة[٤١]. وتكتمل قراءة «الاسم الجريح» في هذه الدراسة بالخطّ الذي هو حركة تدفع بالدليل اللّغويّ» إلى ما هو أبعد من ذاته، فالحرف المخطوط هو التردّد البديع بين الكتابة والموسيقى»[٤٢] وَلاَ تُعَرَّفُ الحروف العربيّة خارج مفهوم النّص الذي هو قراءة مقدّسة توفّر الدليل القاطع على الخلق، إنها المتعة العنيفة تُذيب القارىء في النص وتُحَوِّل النصَّ إلى جسد نذوب فيه عشقاً، وإذا «الحروف العربيّة الثمانية والعشرون يجسيد إلهي في جسم الانسان»[٤٣].

* وبهذا التنقّل من المثل إلى الوشم ومنه إلى الحكاية ثمّ الخطّ يتبدّى «الاسم الجريح» امتداداً في ماضي الذاكرة المحاصَرة بِمُطْلَق الدليل في الثقافة التراثيّة الرسميّة وفي الفكر المركزيّ الغربي بجذوره الإغريقيّة القديمة. ويتّضح لنا هذا الاسم مقموعاً لا يتحرّر كلّياً من قامعه يلوذ بالنصّ ليتجوّل في لا نهائيّة سياقهِ المعرفيّ ويخوض صراعه القائم بين القيمة والطبيعة..

* وكأنّ الخطيبي وهو يخترق مجال الثقافة الشعبيّة بِتَعَدُّدِ واجهاتِها يبحث من الداخل عن ملامح فكر مستقلٍّ عن سلطة الدليل الواحد بِتَمَظْهُرِهِ الغربيّ أو بمرجعه العربيّ اللاّهوتيّ، وَيُفَكِّك ضمنيّاً العقلَ التراثيّ ذا السمة الفئويّة القامعة ليكشف عن الأصل المشترك بين هذا العقل والعقل الغربيّ.

* إلّا أنّ الرجوع إلى التراث الشعبيّ بمفاهيم غربيّة أيضاً تؤمن بحداثة ما بعد العقلانيّة في سلسلة فكريّة تمتدّ من نيتشه لتخترق هيدغر وصولاً إلى دريدا يقضي على الخطيبي باتّباع منهاج انتقائيّ يدفعه إلى كثير من الإجحاف في إقامة خطٍّ فصلٍ بين دراسة الثقافة العربيّة الشاملة والثقافات المحلّيّة. ولا تكتمل في قراءته صورة الصراع بين الثقافة الفصحى والثقافات الشعبيّة بالتفاعل الحيّ الّذي هو حقيقة تاريخيّة تَتَمَوْضَع في مختلف البنى النّصّيّة. وكان بإمكان الخطيبي أن يتساءل: هل القامع قامعٌ باستمرار وكذلك المقموع؟

* ولا يتخلّص عبد الكبير الخطيبي في هذه الدراسة أيضاً من ضغوط التجميع. ونتيجة لذلك يتردّد بين مراجع تختلف في الماهيّة والوجهة كَأَنْ يَمْزِجَ في عديد السياقات ـ للاستدلال النظريّ ـ بين مباحث أنطلوجيّة في الأساس وأخرى إجرائيّة، فيلتقي دي سوسير وليفي شتراوس ودريدا ونيتشه في سياقات مُشْتَرَكَة تُخِلّ بمبدأ الاختلاف، ويتعايش هؤلاء وغيرهم ممّن لم يذكر أَسْمَاءَهُمْ واكتفى بالإيماء إليهم في مجالات لا يمكن الالتقاء فيها. وَلَمْ يَتَخلّص أيضاً بصفة كُلّيّة من فكر الدليل الواحد لإقراره بالكلّ الّذي يستقطب الجميع ويتبدّى وجهاً آخر للكليانيّة. ويظلّ «الاسم» الغارق في الحنين إلى معانقة حريّته في صميم التجربة النقديّة، إلّا أنّ الخطيبي بعد «الاسم العربيّ الجريح» ينصرف إلى الكتابة الإبداعية، ولا

(٣٧) المصدر السابق ـ ص: ٥١.

(٣٨) يقول في الصفحة ٥٧ من المصدر السابق الذكر: «ويتأسّس الوشم في هذا الاستقرار للأنظمة الدلائليّة بنشر الحركة التصويريّة بطريقته الخاصّة. إنّ الوشم كشهادةٍ على كتابة هي الآن مندثرة، يثبت حضوره، حسب تخطيط شبه جامد، في مفارقة طال نسيانها واشتدّ اختصارها. ممّا مكّن من النظر إلى الوشم كمجرّد تأمل تزييني في الموت..»

(٣٩) كتب «الروض العاطر» حوالي ٩٢٥ هـ الموافق لـ ١٥٢٣ م.

(٤٠) «الاسم العربيّ الجريح» ـ ص: ١٠٣.

(٤١) المصدر السابق ـ ص: ١٧٢.

(٤٢) المصدر السابق ـ ص: ٥٧.

(٤٣) المصدر السابق ـ ص: ١٢٩.

يظهر له في مجال الكتابة النقديّة منذ ١٩٧٤ إلاّ القليل.[٤٤].

* وتبدو إستراتيجيّة الخطيبي النقدية مشروعاً لا يتحرر كلّياً من الوثوقيّة وإن أقام جدلاً في عديد المواطن بين واقع الأدب المغاربي وأفكار نيتشه وهيدغر ودريدا واتخذ موقف الرفض المنهجيّ للشكلانيّة والمَنْحَى الاَتْنُولُوجيّ. لا شك أن الهاجس الحضاريّ الّذي دفعه إلى أن يفكّر في «الاسم الجريح» اقترن بجيل كامل من المبدعين ممن تلقوا ثقافة فرنسية في الأساس مثل الطاهر بن جلّون ومحمّد شكري ومحمّد خيرالدين، وهو الجيل الذي أنتج بعض النقّاد المبدعين كألبير ميمي..[٤٥] إنّ حيرة الخطيبي تعبير خاصّ عن موقف جيلٍ بأكمله، وهو لا يريد التفريط في جذور ثقافته الفرنسيّة ويشعر في الآن بحضوره المُهَمَّش في المجتمع الّذي وَلَد تلك الثقافة. فيتوق إلى «كونيّة» تمرّ حتماً عبر لغة الآخر. إلاّ أنّ الكونيّة تستلزم أرضيّة انطلاق واقعيّة. وإذا كان سارتر وكامو وبلانشو وبارط وفوكو ودريدا وفريبي وغيرهم من النقاد والمبدعين يسهمون في تأسيس ثقافة عالميّة من موقع وطنيّ فإنّ أبناء هذا الجيل من المبدعين والنقّاد المغاربة يحتاجون إلى روافد ثقافة وطنيّة، ذلك ما أدركه ألبير ميمي بحدّة لا مُتَنَاهِية عندما رأى انقراض الأدب المغاربيّ الناطق بالفرنسيّة في المستقبل لتداعي الظروف والأسباب الّتي حتّمت وجوده..

* إنّ سلطة عشق القديم في كتابة الخطيبي النقديّة ـ تعويضاً عن الخسارة الكبرى ـ لَمْ تَخْلُ من موقف سَلَفيّ يناصب العداء للجزء الأكبر في الثقافة الوطنيّة. فلم يحتلّ المنتوج الفكريّ والإبداعيّ ـ كما أسلفت ـ المكتوب بالعربيّة الفصحى المكانة الّتي يستحقّها، بل كان الموقف من هذه اللّغة وليد قياس غريب ذاتويّ يضع الفرنسيّة والفصحى في حطّ واحد، ويظلّ سؤال التأسيس الثقافيّ مطروحاً يتكرّر في مجمل أعماله النقديّة والإبداعيّة ولا يُفْضي إلى إجابة صريحة، وهو يتجاوز إلى حين الإشكاليّة اللّغويّة بدراسة الأدب المغاربيّ الناطق بالفرنسيّة والفصيح والعاميّ معاً. غير أنّ إرجاء النظر في المسألة اللغويّة قضى عليه بالتردّد بين شعاب حضاريّة مختلفة. ولعلّ انصرافه إلى الإبداع بالخصوص بَعْد الاسم العربي الجريح «يُعَلِّلُ بهذا الإرْجاء. ففي الكتابة الروائيّة والشعريّة يمكن له ـ حسب الظاهر ـ أن يفصح عن أدقّ حالات «الاسم الجريح» ويُبقي الفضاء الإنسانيّ الأرحب ويستعيد بدائيّة الجسد المُشَرَّد ويعانق السؤال ويتنقّل في رحاب الثقافة العالميّة ويترجم عن عشق التراث الشعبيّ وفلسفات ما بعد العقلانيّة الغربيّة، هدفه في ذلك تأسيس أرضيّة أولى لتحقيق وجود ثقافيّ أصيل في المستقبل. فنخرج بدرس هامّ مَفَادُهُ أنّ التأسيس ليس إعادة الماضي أو اتّباع نهج الغرب العقلانيّ. إنّ العقلانيّة عقلانيّات والدليل الواحد سلطة قامعة تسحق الفرد وتكشف عن أبعاد تسلّطها في سيرورة التشكّل المجتمعيّ. فكيف يمكن للخطيبي أن يواصل رحلة القطع مع الدليل الواحد؟ كيف يعانق الشعريُّ النقديَّ، وتضمحلّ الفواصل بين النثر والشعر، وتزول الخطوط بين مختلف الأجناس الأدبيّة؟

٣ ـ النقديّ في تجربة النصّ الشامل:

وكأنّ الخطيبي في «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» يتّبع نهجاً آخر في مواصلة رحلة الكشف عن الاسم الجريح، ويُثير من جديد بكثافة شعريّة مسألتَيْ الهويّة والاختلاف (النقد المزدوج). ويسير الشاعر في درب التفكيك بحنين جارف، يفكّك الأصول ويتقصّى النزعة اللاّهوتيّة الكامنة في الفكر العربي ويُفَجِّر ـ بالقَصْد ـ المركز التراثيّ، فيطفو المكبوت من السحر وغيره من أصناف الكتابة الشعبيّة ليحاصر مفهوم الهويّة المُعَلَّقة المتشبِّثة بأصوليّةَ رفض الآخر. ويفكّك أيضاً في الأثناء الثقافة الفرنسيّة ليفرّ من سجن مركزيّتها ويلوذ بالانفتاح على كلّ منفتح، يشقى ويسعد في الآن برحابة الفضاء الّذي يتنقّل فيه.. يسير في دروب الذات بعيداً عن أي إملاء مسبق ويغالب بعنفٍ سلطةَ الدليل الواحد. وإذا الدوالّ والمدلولات تتعرّى في غمرة «نقده المزدوج» لتكشف عن الفراغ وَوَهْم المغالطة:

«التاريخ كلمة
الأيديولوجية كلمة.
في أفواه الجَهَلة ترفرف الكلمات..»[٤٦]

فيولد الخطيبي في قصيدته مناضلاً يحمل يُتْمَه وجرحه القديمين ويعانق العالم ليبحث فيه ومعه عن الهويّة:

العالم كلّه يبحث عن الهويّة
العالم كلّه يبحث عن الأصل
وأنا أعلّم المعرفة اليتيمة
أعلّم الاختلاف الّذي لا رجوع منه
والعنف الدقيق

(٤٤) Abdelkébir Khatıbi - «De la mille et troisiéme nuit - Smer: 1980.
` Maghreb pluriel, essais, Smer - Denoel 1983.

(٤٥) Lahsen Mouzouni - «Le roman marocain en langue fran- çaise» publısud 1987.

(٤٦) «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» ترجمة: كاظم جهاد ـ ص: ٩.

هذا هو معنى كلمة يتيم . . »[47]

ويسترجع «المناضل» بعضاً من ذاته البدائيّة . . يُحيلنا على فلسفتين للاختلاف هما التاويّة والماركسيّة في عناق حميم . وعَبْرَ «القول» في مفهومه التاويّ تعود السماوات والأرض إلى «اللاّمُسَمَّى» الّذي هو «التاو» السبب المجهول المُوَلِّد للأشياء، الأمّ أو الرحم الأوّل، الأنوثة في معناها البدائيّ أو الأصل الأوّل الّذي ولّد الأرض رمز الظلّ والبرودة والأنوثة وعلامة الانكماش كما ولّد السماء رمز النور والحرارة والذكورة . وعندما تلتقي الماركسيّة بالتاويّة تفقد مرجعيّتها الموروثة وتتطهّر من مختلف الرواسب الذَكَرِيَّة، وإذا الكائن عند الخطيبي في قراءة محمّد الزاهري لهذه القصيدة «لا ينتمي إلى أيّة هويّة مطلقة وثابتة . . »[48] هذا الكائن هو نتاج ارتباط الأنوثة بالفراغ بل هو أقرب في الملامح من «الصوفية التاويّة»، لذلك يحمل يُتْمَه ولا يريد بالثورة أن يحقّق بطولة فرديّة، فهو كائن «خنثى»:

«مارس الجماع المركّب
ذلك هو سرُّ كلِّ سُكْرٍ خفيف
يلتحم الأمام والوراء
يتوالد الأعلى والأسفل
ويتلامس العضوُ الجنسيُّ والأليَة
هنا ينسلخ كيانُك الرغب . . »[49]

فتضمحلّ ثنائيّات التركيب المعتادة في فكر العقلانيّة المخادِعة ويزول التباعد بين الذكر والأنثى، بين الخير والشرّ، بين الحضور والغياب، بين القانون والفَرْق، بين «نحن» والآخر، بين الأعلى والأسفل، بين اليمين واليسار في كيان يُشَدُّ إلى الفراغ وينبثق منه ليضمن حريّته المطلقة ويبدّد كثافة الوجود الزائف، ويهتزّ المنطق المعتاد فتتمازج الأشكال والألوان وتحدث الصدمة في التلقّي، يتواصل الحلم النيتشويّ بالدعوة الصريحة إلى «المعرفة الشعريّة» ويستقطب الشعريّ الهيدغريّ (Dichten)[50] لحظة كتابة هذا القصيد بعنف مُذْهِل:

«انتم إلى المعرفة الشعريّة بلا تصنيم
ما تقصد بـ «معرفة شعريّة»؟!
بالحرف تُلْجِئُ الفكر
بالخطّ تتحكّم بالحركة الزائغة
وبالموسيقى تجرح كينونة الزمان . »[51]

ويفرّ النصّ الشعريّ من زمنيّة التاريخ القامع إلى زمنيّته الخاصّة بمفهوم غادامير التأويليّ[52]، وهي زمنيّة تستقرّ في ضرب من اللعب بما في اللعب من تشكّل راقص، كثافة دلاليّة، حركات ذهاب وإياب، قدرة عجيبة على استقطاب الزمن التاريخيّ . فيقترن هذا النّص الشعريّ بـ «سِفر الدّم» و «العشق المزدوج للّسان»[53] في التغنّي بفلسفة الاختلاف دعماً «لمعرفة يتيمة» لا يمكن إخضاعها لمنظومات فكريّة محدّدة .

ويستقرّ النّص في الجسد الّذي هو حركةٌ أيْ فراغ في قراءة محمّد الزاهيري، والفردُ هو الفاعل الأوحد، المتحرّك الّذي لا يعني شيئاً خارج الجسد . ويذكّرنا جسد «المناضل» بالجسد ـ المقطع» عند جان لاكان[54] فالأنا المتكلّم في النصّ يدعو القارىء إلى أن يعود إلى مرحلة ما قبل «تموضع الذات»، مرحلة المرآة» ـ في معجم لاكان الخاصّ ـ وهي المرحلة التي لم تنشأ فيها للطفل هويّة محدّدة . وبهذا المعنى يعود «المناضل الطبقيّ» إلى طفولته البدائيّة ليرسم الذات وهي في حالة هيجان، تتجمّع في حركة الجسد أو تتشكّل في الفراغ .

«دائماً حينما أقدر على الكلام أفسّخ وحدة الفكر
أليس حولي العاطفة المتوتّرة العلامة
أما من منظر أرسم تيهي فيه؟»[55]

ويظهر الحلم في توتّر لحظة التكوّن البدائيّ ليدعم الجسدُ ـ الفراغُ الفِكْرَ الذي يغالب التوحّد، وهو حلم أبيض يَنكَتِب برموز عجيبة لا تحمل مدلولاتها في ذواتها: «صفة الأوقيانوس» و «أثر الغزالة» و «طرف الصحراء» و «صَيَّادٌ حُطَام» و «سخرية وابتسام» و «حليب الناقة» و «البحر» و «الغزالة تركض على الرمل» و «بكارة الغزالة» و «بياض على بياض» و «الرمل» . ويتشظّى السياق الدلاليّ بالقصد خوفاً على هذا الحلم من الهلاك باتّضاح المعنى . وبالرغم من ذلك لا يضمحلّ وجود أيّ معنى . فيشبه هذا النّص الشعريّ «العشق المزدوج للّسان» بالخصوص الّذي هو أيضاً «ثمرة

(٤٧) المصدر السابق ـ ص: ١١ .

(٤٨) محمّد الزاهيري ـ «الخطيبي: فكر الاختلاف وكتابة الجسد» ـ نشرت هذه الدراسة في مجلّة «الثقافة الجديدة ـ عدد: ٢٩ ـ ١٩٨٣ . وأعاد كاظم جهاد نشرها مع ترجمة «المناضل الطبقي على الطريقة التاويّة (ص: ٩١) .

(٤٩) «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» ص: ١٤ .

(٥٠) Martin Heidegger - «Approche de Hölderlin» Classiques de la Philosophie - n. r. f. Gallimard 1962, 1973.

(٥١) «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» ـ ص: ٢٥ .

(٥٢) Hans - Georg Gadamer - «Vérité et méthode» (les grandes lignes d'une herménentique philosophique) - Editions du seuil - Paris 1976 - P: 28.

(٥٣) Abdelkébir Khatibi - «Le livre du sang» Gallimard 1979. - «Amour bilingue» récit Fata Morgana, Montpellier 1982.

(٥٤) ورد ذلك في قراءة محمّد الزاهيري المرافقة لنصّ «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» ص: ٩٧ .

(٥٥) «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» ـ ص: ٥٠ .

لقاء بين لغتين». في قراءة كريستين بوسي غلوكسمان (C. Buci Glucksmann)[٥٦]: لغة «العقل الباروكي» الذي يقرّ كتابةً تتجاوز أيّ دلالة وأيّ شكل مسبقين، ولغة الفتنة بالاختلاف الذي يرسّخ الحنين، الشحنة المتدفّقة حاملة الاسم في بَحْرِ كتابةٍ جديدة تُحَوِّل مجرى اللّغة بتحريرها من الفخّ الميتافيزيقيّ الّذي لَمْ تَنْجُ منه أيضاً الدراسات اللسانيّة لِتوظيفها للدليل المرجع الّذي هو مفهوم يحيلنا بالضرورة على اللوغوس الغربيّ، ذلك ما دفع بدريدا إلى أن يدعو إلى مفهوم جديد للكتابة[٥٧].

* لا شكّ أنّ عبد الكبير الخطيبي قد استطاع في رحلته النقديّة والإبداعيّة تجاوز عديد المفاهيم الإطلاقيّة في الثقافَتَيْن العربيّة والفرنسيّة. وكان شديد الاتّصال بواقع المغرب الثقافيّ، وأسهم في التعريف بالمواقف المغربيّة الأولى الرافضة للفكر الإقطاعيّ[٥٨] فقدّم نصوصاً لمحمّد بن إبراهيم ومختار السّوسي وعلّال الفاسي وعبد المجيد بن جلّون وعبد الكريم غلّاب ومحمّد الحبيب الفرقاني ومحمّد الصبّاغ ومحمّد زنيبر ومحمّد برّادة وغيرهم ممّن أسّسوا البدايات الحاسمة في حركة الإبداع والنقد الأدبيّ في المغرب الأقصى. وبهذا العمل وغيره كدراسة الرواية المغاربيّة كان مُتَشَبِّثاً بالأصول ينطلق في رحلة الكتابة من أرضيّة وطنيّة وَيُؤْثر في الآن التشرّد على السير في السبل المتعارفة، فكانت رحلته في البدء من داخل العقل الغربيّ موجّهة في الأساس إلى الأدب الروائيّ المغاربيّ عامّة في قراءة تطرح الاختلاف ضمن لغة تتردّد بين سلطة الدليل الواحد والتعدّد الدلائليّ. وإذا الاسم بتجلّياته العربيّة المغاربيّة تَشَكُّلٌ لا يتخلّص كُلِّياً من جاذبيّة المركز الأوروبيّ. وحينما انطلق الخطيبي في الحفر بحثاً عن الملامح الخفيّة «للاسم الجريح» نَقَلنا من مرجعيّة العقل الغربيّ الكامن في ثقافته الأولى إلى فلسفات ما بعد العقلانيّة وفرّ من مَرْكَزِ الآخر إلى الثقافة الشعبيّة يتفاعل مع الذاكرة وينتقي منها ما يدعم انطلاقته الجديدة. إلّا أنّ حضور الكتابة النقديّة تحوّل بعد «الاسم العربي الجريح» من النّص النقديّ المستقلّ عن النّص الإبداعي إلى النّص الشامل حيث النقديّ والشعريّ يتكاملان فيقتحم الشعريّ مجال النقد، ويتولّد النقديّ في غمرة الكتابة بعيداً عن حدود النثر والشعر ومُسْتَلْزَماتِ الأجناس الأدبيّة. إنّ المغامرة لازمة كبرى في مجمل أعمال الخطيبي استقطبت النقد والرواية والشعر وقضت على النّص الأدبيّ عامّة بأن ينفتح دون أن يتوقّف عند نهائيّ التشكّل.

* ولئن اقترن «الاسم» في كتابات الخطيبي بالحنين رجوعاً إلى الجذور الأولى ومعانقةً للسؤال فإنّه لم يتركّز في «أنا» مُضَخَّمَة تنفي الآخر وتتوهّم التفوّق عليه. فإن الاسم حضور يُقِرّ السلب الفاعل منهجاً ويقتحم به عالم المُتَخَيَّل.

* وليس لهذا الاسم وهو يستكنه جذوره ويستقرىء واقعه والآخر ويفكّر في الآتي إلّا أن يعود إلى الجسد والمجاز معاً كنيتشه. إنّ السعي إلى القطع مع الميتافيزيقيا القديمة في الثقافتين العربيّة والغربيّة لا يمكن أن يتنزّل إلّا في صميم اللّغة الّتي هي أداة التعبير ومجاله. وقد أدرك الخطيبي أنّ النّص جسد وهو مجاز أكبر فالتقى بنيتشه الذي اعتمد مجْرَى لابينيز (Leibniz) وحوّل اتّجاهه[٥٩]. وإذا الجسد بأكمله فكرٌ والفكر الواعي جزءٌ منه، حادثٌ، أفقٌ، مشروعٌ، وواقعُ الجسدِ حركة وعلاقات قوى أكثر من أن يكون ماهيّة، والمسافة بين الجسد ـ الفكر والفكر الواعي هي مسافة ما بين المتعدّد والبسيط أكثر من أن تكون مسافة بين الوعي واللّاوعي..

* بهذا الاسم والحنين واللّغة المتمرّدة والجسد والسلب الفاعل ننطلق في تاريخ جديد هو الاختلاف ينظّر له عبد الكبير الخطيبي وبعض المُفَكِّرين العرب بإستراتيجيّات مختلفة. فيتعمّق الجرح ويتبدّى الفكر الوثوقيّ زيفاً أكبر في حين يستعيد الجسد في اتّجاه آخر بعضاً من مجده المقبور، يظهر في غمرة المُتَخَيَّل البدائيّ قيمةً أصيلة ترفض المطلق المعرفيّ، علاقةَ قُوًى وحركةٍ ومَوْضِعاً مُتَنَقِّلاً قابلاً للتأويل. وإذا كان الخطيبي سجينَ التردّد العنيف بين لغتين، يفصل بالقصد بين الثقافة العربيّة والثقافات الشعبية فإنّ مَنْحَى الاختلاف العربيّ الآخر ينطلق من مركز الثقافة الأمّ واللغة الأصل دون السقوط في وثوقيّة الفكر الواحد.

وتبقى مع ذلك في آخر قراءتنا للخطيبي عدّة أسئلة قائمة منها: كيف تبدو علاقات الاتصال والانفصال بين الثقافة العربيّة الشاملة والثقافات المحلّيّة؟ وهل القامع قامع باستمرار وكذلك المقموع؟ وكيف يمكن للمهمّش المكبوت أن يَبْعَث مجده الآتي؟

مصطفى الكيلاني
كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة (القيروان)

(٥٦) كريستين بوسي غلوكسمان ـ «الفتنة أو اختلاف الحبّ الّذي لا يمكن تذويبه» ورد هذا المقال مرافقاً أيضاً للنصّ المترجم.

(٥٧) حرص دريدا على تأسيس علم جديد أسماه الـ Grammatologie يبحث في الخطاب باعتباره شبكة دلاليّة، فكلّ عنصر لا يوجد في ذاته والنصّ بهذا المفهوم نسيج...

(٥٨) Traduction et présentation par Mohamed Benjalloun, Abdelkébir Khatibi et Med Kally - «Ecrivains marocains du protectorat à 1965» (Antologie) Sindbad 1974.

(٥٩) Eric Blondel - «Nietzshe (le corps et la culture) philosophie d'aujourd'hui 1986.