

جامعة وهران
معهد اللغة و الأدب العربي



ظاهرة الكتابة في النقد الجديد
مقاربة تأويلية
(الخطيبي نموذجاً)

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد الحديث

إشراف
الدكتور فيدوح عبد القادر

إعداد
بختي بن عودة

السنة الجامعية
1994/93

جامعة وهران
معهد اللغة و الأدب العربي



ظاهرة الكتابة في النقد الجديد
مقاربة تأويلية
(الخطيبي نموذجاً)

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد الحديث

إشراف
الدكتور فيدوح عبد القادر

إعداد
بختي بن عودة



الإهداء

إلى والدي في رسومات الكتابة الأبدية
إلى ابنتي إسمهان في ألق الطفولة و ابتهاجها
إلى السؤال المعرفي ... إلي.



مقدمة

تقترح هذه الأطروحة الخاصة بظاهرة الكتابة في النقد الجديد مسألة نقدية و فكرية بالأساس، مسألة هي من الناحية المعرفية متمفصلة مع شرط الحدثة بمعنى الجدة في التفكير من جهة و المعالجة العلمية و المنهجية من جهة أخرى. لذا ارتأينا تناولها في السياق الذي تفرضه المناهج المعاصرة، والتي أضاعت النص و استتطقت دواخله، خصوصا مع الإنبثاق العامر لعلوم مثل التأويلية و اللسانيات الحديثة و السيميائيات و التحليل النفسي و سوسيولوجيا الأدب و القراءة. ذلك معناه أن الاقتراح سيختبر مجموعة فرضيات وأسئلة نظرية لها أعمال المفكر و الأديب المغربي عبد الكبير الخطيبي مجالا و نموذجا.

أ - كيف فرضت هذه المسألة (الإشكالية) نفسها علينا؟

قد يوحي السؤال بنوع من التمرکز الذاتي، لكنه في الأصل و من خلال ممارستنا النقدية و مجمل القراءات التي نحبذ بعضها على البعض الآخر، جاء هذا التورط ليحلل ما معنى أن يكون النقد ذلك الخطاب المغاير ابداعا آخر للنص و توغلا لا حدود مادية له في ثناياه و متاهاته. إن التورط، لا يعني إستخراج قانون بإمكاننا تعميمه على جملة من النصوص و الإنجازات الجمالية التي تنتمي إلى جنس أدبي دون غيره، و لا وضع مدونة تاريخية تحدد الحقب و المراحل على أساس قوة الشكل أو الاتجاه الفني الغالب على هذه المدونة.

ب- لأن الكتابة هذه النزعة الجميلة و الشبه شعرية في النقد الجديد كما يتجلى لدى رولان بارت و موريس بلانشو و جاك دريدا و جوليا كريستيفا و كلود أباستادو و أكتافيوبات و فيليب سولرز و غيرهم، تطرح جانبا مهما من جوانب الذات المفكرة و التي ستجد نفسها و جها لوجه أمام نص هو في الحقيقة شبكة لغوية دالة و متشعبة، قصوى و لانهائية، متحركة و غير متجانسة. هذه الشبكة بالكيفية هاته تشترط قراءة مختلفة ستخرج عن التقليد الذي يهيمن على النقد تارة بإسم المتعاليات المدرسية، وتارة أخرى بإسم الموجود الثقافي و ما له من رهانات و ضرورات. فالكتابة إذن و كما تراءت لنا لن تكون سوى ظاهرة تدعو إلى التأمل و التنقيب، التأمل في خاصيتها و فرادتها، ثم التنقيب في المراجع التي تشير إليها و تدل عليها. لذلك عدت إلى العربي منها و العربي لأتمثل الروح التي تسكنها و أميط اللثام عنها بعيدا عن ذلك العمل الذي يرغم الموضوع فيسقط عليه أفكارا جاهزة و أحكاما مسبقة ليتبرأ من الجاهزية و الخوف من العمل الكامل. لأن تيار الحدثة الذي شكل قطيعة على مستوى الإدراك من جهة وآلية التفكير

من جهة أخرى قد أسس ولا يزال لهذه النزعة، أي أن دوام الإشتغال بهذه الكيفية و استمراريته، سيحفزنا على النظر من جهة الخطيبي لتقريب الصورة و توضيح المبتغى. فوجدت في مؤلفاته العديدة بما في ذلك الفلسفية بالمعنى الحديث، مثل، "النقد المزدوج" و "الإسم العربي الجريح" و "المغرب المتعدد" ثم آخرها " تفكير المغرب" بالاضافة إلى نصوص موزعة في مجلات عربية مشرقية و مغربية. و جدت لامحالة مادة طيبة و مستساغة (بما هي ترجمة مثالية للظاهرة) قابلة لأن يتم اعتمادها في هذا الإتجاه . لذلك لم أتعجل إثبات تلك الفرضيات و الأسئلة سوى بالقدر العلمي الذي يتيح لي التأكد من رغبة الاختيار للذهاب بعيدا في التحليل و البرهنة، ثم الإستقراء و الإستنتاج. لقد تفاديت ما من شأنه أن يعيق هذا الإجراء كوضع نصوص توحى فقط بفكرة الكتابة التي ستصبح مستوى أسلوبيا و منظورا فلسفيا له إرادة الخطاب ضمن شروط لسانية مجردة من حمولاتها الإجتماعية و التاريخية و الاستطبيقية. إن ذلك سمح لنا باقتفاء الآثار التي أسهمت في بلورة هذه الظاهرة مثل آثار رولان بارت و أهمها "درجة الصفر للكتابة" و "لذة النص" و جاك دريدا مثل " الكتابة والاختلاف" و "مواقع" ثم مورييس بلانشو مثل " الكتاب الآتي" و " الفضاء الأدبي".

ج- إن ذلك لم يمنعي من العودة إلى أبي حيان التوحيدي لاستشارته في علاقة المعنى بالمبنى وإلى الجاحظ وصولا إلى الياس خوري في "دراسات في نقد الشعر" و "الذاكرة المفقودة" و خالدة سعيد في " حركية الابداع". هذا التزام منهجي له مؤدياته وعناصره التي تتفاعل بدورها أثناء التحليل لتقول أن المقاربة التأويلية لا تختفي وراء الصرامة التفكيكية ، مادامت هذه الأخيرة هي نفسها منتمية إلى حقل الهرمينوطيقا التي تبحث من دون مفاهيم كبرى عن المعنى القابع في الطبقات السفلى للنص. إنها تسمح للمحلل بأن يختار إيقاع الكتابة الذي هو مزيج من دم الشعرية الممكنة والقدرة على محو المرجعيات المباشرة سواء نصوصا أو أحداثا أو تواريخ.

لقد وفر لي هذا المسلك حجة البحث عن كل ماله صلة بالإشكالية، فكان المغرب حيث يقطن الخطيبي و حيث تباع مؤلفاته التي لا تزال بحاجة إلى ترجمة، وهو الذي لم يتوقف عن الكتابة مقتنعا بهذه الصفة دون غيرها. ثم كانت لقاءاتي به و ترحيبه الصادق بهذا البحث على أساس أن منظورا جديدا جاء يضيف إلى ما كتب حول مؤلفاته الروائية أو الشعرية أو المسرحية أو تلك التي تتبطن قلعا فلسفيا ونظريا إلى درجة عدم التمييز بين ماهية الفكر الفلسفي و ماهية الدقة السوسولوجية العالمية.

د- الخطيبي رجل فكر يجمع بين الماركسية و التحليل النفسي والإشراقية التأوية و النفس الشعري الممزوج بحس متصوف حاد، لذلك يصعب تصنيفه و لا حتى تناوله ضمن حقل دون غيره، من دون العمل على الإلمام بكامل متونه. لذلك جرتني هذا البحث إلى إحاطة شمولية بهذه

المتون، إحاطة جديدة و مضيئة. فصعوبة التصنيف التي توحى بالنزوع نحو خبايا ذات تتكلم و تكتب و تعقلن أجبراني بدوره على التمييز بين الكتابة بما هي حركة فكر و الكتابة بما هي حركة يد و غراماتولوجيا. لقد ناقشت في ذلك القدامى و المحدثين رفعا لكل التباس و توسيعا لدائرة الفهم و الإقناع، و لم يكن ذلك سهلا علما بأن متون الخطيبي مكتوبة بالفرنسية الأكثر حداثة و المفعمة بالمفاهيم و النحوتات اللفظية و الاحالات المعرفية الضمنية. ترجمت و قارنت و غامرت لإكتساب ثقة النص الذي تعلمنا الأمانة العلمية كيف نوفيه حقه و نحافظ له على خلجاته و دورة دلالاته. جاءت مقاربتني ترجمة لنشيد الكتابة و جرحها عبر الانتقال من مكان ثقافي إلى آخر، و من نظام معرفي إلى آخر. فالذهاب باتجاه الخط تارة و المسرح تارة أخرى كان يرافقه حرص منهجي على إستيعاب رقصة الدليل اللغوي و تمنّعه على كشف كل مكوناته الثقافية و الجمالية و الأنطولوجية^١. لذلك وفر لي هذا البحث ادراك العلاقة بين هاجس الكتابة و تجربة المفكر من جهة، و بين هذا كله و أطروحة الآخر الذي تحول مع الثورة اللاكانية إلى أكثر من واحد من جهة أخرى. إن أطروحة الكتابة : هي بمثابة سفر معرفي لا يعترف بالحدود الميتافيزيقية بين الأجناس الأدبية و الممارسات النصية ذات المقاصد التجريبية و النظرية القائمة على عنصر اللذة أو الرغبة ، لإنتاج ضمن هاجس النقد نفسه نصا موازيا له فاعليته هو الآخر.

هـ - لن أقول ههنا ينتهي هذا البحث و أقنتع بجرة قلم بما فيه من نقائص أتحمّل إشارتها مبدئيا و من دون حرج، لكن الجهد الآخر، ذلك الذي يسكن في البحث من دون أن يقول إسمه هو جهد أستاذي الدكتور عبد القادر فيدوح الذي تابع خطوات البحث بصبر و مودة، و هو الذي قبل الإشراف عليه بغبطة علمية متميزة و شجع الطالب على التحكم في أدوات التحليل و الإنتباه إلى كل كبيرة و صغيرة. إليه أتوجه بكل تشكراتي و إعترازي في سؤال المعرفة و ليل النص المختلف.

تمهید

هناك نصوص لا تشبه بعضها بعضا سوى في درجة التوتر التي هي عالم لا تكاد تغطيه الكلمات من دون أن تتبطن الاحتفال الذي ينهض في ما وراء كل ما هو مباشر، سواء كان ظاهرة أو شيئا، نصا أو سيرورة فإن الأمر يتعلق بكاتب له ذاكرة كونية تتعدى في الإمكانيات التوليدية أي الفكر و المتخيل كل ما هو متعارف عليه من حيث مسار الكتابة و نقد الكتابة كذلك، سيكون الإجراء التحليلي بلاشك غير قادر على تفادي ظلالهما بل و خاضعا لإغراء خاص.

تجربة الخطيبي تمتحن الصعب بوصفه لغة دالة في الرواية و الشعر و المسرح والخط والآخر و العلامة، إمتحان له التعدد والاختلاف، السر و المتعة، الكثافة و الطلاقة، الحادثة وما بعد الحادثة. إن ذلك يؤمن السبيل أمام سؤال الظاهرة و يحرر المقدمة، كل مقدمة خجولة أو منكفئة على نوع من الذاتية غير العالمية من عقدة الموضوع.

هناك عتبة حداثيّة [Seuil] بل عتبات... و الكتابة من منظور حداثي و ما بعد بنيوي [Post-structuraliste] أي بارتي ودريدي هي كذلك، مادامت تستجيب لمبدأي "المعرفة والمتعة" بل مادامت في الوضوح المفهومي و النظري تورط سلسلة من المعارف و الأدوات و التصورات المنهجية تلتفت إلى الحس الذي يندمج في حس الكاتب، أو ذلك النص الذي يفرض على الناقد نبضات و تألقات تعيد هي نفسها موقعة القراءة بين الجسد و العالم، أي بين اللغة والعلامات، الداخل و الخارج.

المقارنة هنا ليست تمفصلا يؤرخ لتمفصلات نصية بعيدة أو قريبة، ومعربة أو مفرنسة، عالمية أو شعبية، و لا توصيفا لم ينته بعد من حجز النص في رقعة تحددها أمراضه ليصبح جمادا في حقل ثقافي غير رحيم، أو إشارة غير ناطقة إلى مرحلة من تاريخ معقد ومتداخل. المقارنة أيضا ليست ضربا من العلم لأنها لا تبتكر المفاهيم لطوبوغرافيات غير مضبوطة أصلا للإجابة عن أسئلة العلم، لأنها منشغلة بالكتابة و بالتححرر من الحدود. لكن كيف تخلق المقارنة الاختلاف لتتحول إلى ظاهرة؟ كيف تتحايل على الموانع الأكاديمية لتفجر غبطة الشكل وتقرب طرح السؤال تدريجيا بين الدهشة و المعنى؟. الظاهرة هي إذن هذا المزج بين سؤال يستأنف الطريق لرسم عزلته و تجريبيته، (هو سؤال النص) و بين حركة فكر يرى في هذا السؤال مبررا للبحث عن أفق يعاد به تسمية الأدب. سنرى مع رولان بارت كيف أن المسألة تكمن في الحد الذي يفرضه الجسد على مشروع بكامله من القراءة، و من معاودة القراءة، فهو يؤكد بما لا شك فيه ذاتيا على أقل تقدير أن "نظرية القراءة (هذه القراءة التي ظلت دوما الشيء المحقّر للإبداع الأدبي) هي خاضعة مطلقا لنظرية الكتابة: أن تقرأ معناه أن تعثر على مستوى الجسد، وليس

على مستوى الوعي على الكيفية التي تم بها كتابة نص: وهذا يعني الإندراج في الإنتاج و ليس في المنتج (1). إن الشيء المثير في هذا السياق هو القطعية الملاحظة على صعيد فهم المعنى الذي يورط الأدب من جديد بما هو إبداع في حلقة ليست بالضرورة منتظمة، بل و مكتفية بتلك الحسابات غير القارة بخصوص طبيعة المنتج الذي هو النص بلا منازع. فالخطيبي الذي ليس مغربيا بالمفهوم الذي يرفع من شأن الوطنية العمياء -بل هو كوني⁶ و كونيته تتجلى في التغيير الذي تتضمنه كتاباته الإبداعية و الفكرية و النقدية- يوفر لنا مادة ذات طاقة توزيعية و بذرية وهذه الطاقة التي ليست في الأصل سوى ذلك الإهتمام المتشعب وفقا لضرورات وإرغامت المناهج الحديثة و العلوم، أي ذلك الولع بوضع مقدمات إبستمولوجية تراهن على تعدد الدلالة [polysémie] و تعدد الصوت [polyphonie] دون أن يحدث هذا الرهان كبير تأثير على جسد المبدع فقط و انما على جسد المفكر الذي يقف وراء الأول و يغذيه .

هذا القلب الفعلي لموقع المقاربة، لا يراد به التأسيس الجذري لإجراء الممارسة النقدية العالمية (Savante) إلى درجة التجريد ثم بناء المفاهيم و المبادئ (Préceptes)، وإقصاء كل ماهو ذاتي وحر و إيداعي يدخل ضمن التقليد البارتي أساسا. فالخطيبي نفسه لا يرغب في تعيينه و بشكل قسري بالمفكر مفضلا الكاتب. هذه الصفة تحتفظ بفكرة الهامش و لن تمثل لتصنيف مدرسي حاد يورطها في حسابات قد تجاوزها النقد الجديد الذي فتح أبوابه لحساسيات عديدة متقاطعة و متظافرة للنظر إلى النص نظرة مغايرة، هي تلك التي تعثر فيه على أجوبة التجريب والامتداد و اللانهائي. و بهذه الكيفية سنرى من خلال النماذج التي تقترحها هذه الدراسة و هي تحاذر السقوط في فخ من فخاخ المتعاليات البحثية، أي الدورة المغلقة لسفر القراءة و شأنها، كيف أن الخطيبي يمارس بحسب ما يسميه دريدا "التموضع في البنية غير المتجانسة للنص". هذا التموضع لن يجرّد الكتابة نفسها من حلمها و من رغبتها، ستشتغل هي نفسها و فقا للطرح الخاص باللاتجانس، على أساس أن الدليل الوحيد الذي بإمكانه انقاذ الموقف و التمتع على التقزيم التقليدي و الايديولوجي هو النص، سواء نظرنا إليه من خلال نظرة الخطيبي نفسها -والتي لا تترجم تعريفا و لا تقترح نظرية- أم حددنا له بعض المداخل تقاديا للإستطراد، لذلك جاءت الكتابة لتكسر ماتبقى من عرش الواقعية وفلسفة الانعكاس. سيكون لها كشرط وحيد هذه الحرية في التصرف على مستوى الأسلوب النقدي إلى حد تفجير النوع من جهة و مفهوم القراءة من جهة أخرى. وهل يكون ذلك ممكنا من دون التحديق العميق في التجارب المجاورة، أي في تلك المساكن المجربة والتي اعتبرت الإضافة النوعية محسوبة على المدلول نفسه للنقد فيما هي تقر مثلا مع الناقدة خالدة سعيد على أنه (أي النقد) احتفال بالنص.

(1)- Roland Barthes: "Le grain et la voix", (Entretiens 1962 - 1980), Editions du Seuil, 1981,

لم تكن مقارنة الخطيبي بالمهمة اليسيرة، ربما ذلك اليسر الذي تبشر به ثقافة تحجز التبصر النقدي و التحليلي في رقعة قصية من ذلك المعنى الذي منحناه للغة العربية، لكن و مادام الأمر متعلقا بلغة فيليب سولرز فإن ذلك يتطلب الحرص على قراءة الدليل في أصله ثم ترجمته. وجاءت الترجمة المحفوفة بالمخاطر الفنية كتجربة تفكيرية مضيافة هي الأخرى. إن الإنتباه إلى عمق الطروحات على هذا المستوى يستدعي جهازا نظريا متأكدا من ذاتيته المترنحة وساعيا إلى ابداع مسالك أكثر حذا وكثافة. و مادام النقد مطروحاً بوصفه جمالية خاصة (أي عملا على الإستعارة و ليس على المفهوم)، فلغته المنفلتة و الأسرة على طريقة بارت، بل بانتمائها إلى التقليد النيتشوي مثلما هو ملاحظ، تثير أكثر من رغبة وتفك العزلة عن محاولة جريئة و تسعى إلى أن تفكك العلائق البالية و الافقية بين القارئ و النص، ثم بين النص والمبدع. لذا فإن أطروحة الكتابة، بوضعها الأسس الحسية لسؤال الحداثة في الأدوات المشتغلة بابتهاج، تقترح الذهاب نحو ما هو أكثر تمثيلية [Représentativité] في ما يخص نظام الكتابة و عبورها لنفسها من خلال قوة الدليل و إثارة الانفجار في تخوم النص. إن عملية الكتابة ليست بريئة، وهي بذلك لذية و ذات مغزى، لأنها تحيل على تعدد ملموس لا يتحسسه سوى التفكير المماثل أمام التحولات التي طرأت على مفهوم البنية أو ما يسمى بالممارسة النصية. لقد توقفنا عند النظري الذي لا يتوافق مع الجاهز من حيث قابلية هذا النقد الجديد على عدم الرجوع إلى الوراء تبريرا للحماس النزعة التاريخية و المعرفة التوصيفية، ولذلك وجدنا أن نموذج الخطيبي بفعل المحايثة والمساءلة هو الذي يوفر لنا هذه الفرصة للتعمق أكثر في مسارات ليست هي الأخرى باليسيرة، لأننا لسنا أمام علم ظاهر، ولا أمام نقد خالص، بل أمام انتشار غير منتظم للدلالة، داخل فضاء يجمع بين التجريبي و الباطني، وبين المفهومي و اللغوي، مكسرا الأحلام القديمة لدى ممثلي الحداثة العربية و الغربية للمقولة الخاصة بالنقد. فالكاتب، كما باشرنا تحليلها لدى ممثلي الحداثة العربية و الغربية، هي أولا نزعة أي صيرورة و ليست مدرسة، وهي ثانيا فاعلية و ليست قوة و إرادة. لذلك فهي مناهضة جذريا ضمن النص وخارجه للتراتبية المطمئنة و التي تعمل على تمرير ما ليس له أية تاريخية. إن ذلك يحمل فكرة الطي [pli] المطروحة أساسا كحفاظ غير عنيف ولاهستيري على السر الذي يؤكد عليه الخطيبي من أجل بناء نص مدمر، و هذه الفكرة ستسمح بمراقبة المعنى تدريجيا في ما لا مناص منه. ذلك المحفور في جسد مفكر لا يبرمج القراءة ولا يقننها راغبا في الظفر بنعت الكاتب الذي ليس بريئا و لا حياديا. فما من شأنه اليوم و بعد كل هذه الاختيارات التي لم تتبلور في شكل فلسفة مادامت الظاهرة مرتبطة بقيمة الظهور والتظاهر، أي بإمكانية البقاء على هذه الوضعية في انتظار نمو فعلي لمفارقات جديدة ورهانات مغايرة، فإن المسألة تندفق لا محالة في اتجاه تسييق متعاقد لكنه متدرج، لذلك فقط جعلنا المستوى النظري للمسألة ذاتها متوقفا على مفهوم الظاهرة، تدعيما من وجهة علمية للنسبية، فالنسبية تتوقف على حالة بكاملها من الشغف، شغف المعرفة المكتوبة كجزء من مشروع لا يسمى نفسه للوهلة

الأولى، حتى ولو كان قادرا على ذلك، لأنه مرتبط عمقيا بالانفتاح، ببقاء السؤال متحكما في مسار الانجاز الفكري الذي لا يعوزه بالتأكيد مشكل الاستقبال، أي قدرة القارئ على الاستيعاب والتمثل. إن الخيار الصعب يرهن القدرة ذاتها في سياق خاص من دون أن ينعكس ذلك سلبا على حلم الكتابة، فهي لن تتراجع أمام هذه "الأسطورة" لأنها أصلا لا تعمل وفقا لقانون منجز سلفا لبتر الحركة في جسم معرفي يلعب ثم ينخطف. إذن، نحن -مسبقا- سواء مع نقد الرواية أو نقد العلامة أمام التجربة و هي تتبطن الاحساس العام بالزوغان المطلوب لترتيب جغرافيا، يقول الخطاب من خلالها ذهاب الذات الكاتبة نحو الممكن الذي فيها، ذهابا لا يقفز على مجرد البديهية للعودة مجددا إلى صورة النشأة الخاصة بالنوع، و الذي تكتم عادة ظاهرة الكتابة حديثها عنه بالشكل المطلوب في المناسبات المدرسية. إن النقد بوصفه كتابة ليتشبث بايقاعية متميزة يقدمها الخطيبي كما لو أنها خصيصة لا تعترف بالمنطق المتشدد للفصل الحاد بين الحدود معيدا النظر في مفهوم الممارسة النقدية برمتها.

إن المواجهة التي تتطلبها من ناحية التحليل نصوص الخطيبي هي ذات وقع عميق على القارئ الآخر، وذلك يختلف مع المعنى المباشر و يتفحص في كل سياق الحالة الممكنة بصفات ليست لها المنطلقات النظرية التي نعثر عليها حين نكون بصدد استنتاج نصوص لا تشغل على حس الكتابة و لاتفكرها كمشكالية هامش وعزلة. هذه المواجهة تتضح تدريجيا كلما إنفتح النص وانشطر وعيه، إذ تتم وفقا لقانون التجاذب و التناظر أي في نواة مركزية تكتم الاختلاف وتتمنع على كل إستسهال يعيد الفكر إلى درجة الصفر للعلاقة مع منظومة الأشياء، أي بجعله ترجمة ساذجة للوعي المتعدد. فالجسد و الوشم والخط و الآخر والهوية و الاختلاف و الذات و التحاب و الضيافة والحدثة و الكتابة، ستكون في قلب الاهتمام الفلسفي/ الابداعي لرجل يرفض صفة الفيلسوف كما صفة المفكر محتفظا بالقوة الرنانة لصفة "كاتب".

حين يضع الخطيبي مقدمة المؤلف النقدي "الأدب والغربة" للأستاذ عبد الفتاح كيليطو، فإنه ينثر أفكارا حول ممارسته هو⁶ و الحقيقة أن الخطيبي كان يقرأ تجربته هو من خلال تجربة كيليطو و يصغي إليهما في ذات الحين، دافعا القارئ إلى تفحص هذا المؤلف [L'oeuvre] بما يسميه "المتعة المنتبهة"، هذه المتعة تسبقها في الحجم النظري إشارة ثلاثية التقديم بمعنى أن المقدمة إما أن تكون تقريرية أو نقدية أو موازية للنص. لكن الأساسي الذي لا يلتبس عليه الوضع الخاص بالقراءة هو صياغة الصدى في ماهية النص الموازي و الذي لن يخفي ذلك اللقاء الضروري والمبحوث عنه بنص له نفس الفرح المعرفي بل له ولعه بالإزدواجية، إذ نية "عبد الفتاح كيليطو، ترمي إلى تدقيق بعض المصطلحات: الأدب، النوع، النص، تاريخ الأدب، السرد: وفعلا، إنه يعرف كل موضوع من هذه الموضوعات بانتباه محترز وبطريقة تدريجية"⁽¹⁾.

(1)- عبد الفتاح كيليطو - "الأدب و الغربة" دراسات بنيوية في الأدب العربي - دار الطليعة - بيروت

و SMER الرباط - 1982 - ص. 6.

هذه الطريقة تتحمل برنامجاً قرائياً لا تنتفتت أجزاؤه كما لو أن المسألة ستخضع من جديد لمتابعة تشفع لها السمات الموضوعية للمادة نفسها و الخاضعة لتقاطع جذري بين أدبيين لهما عشق القراءة ضمن "عشق اللسانين". بهذه الكيفية يقدم كيليطو مادة يرى فيها الخطيبي جزءاً من صورة ذاتيته في حالة الإبداع و المتخيل. فعمل كيليطو قائم على "انتباه مصحوب بنوع من المكر النادر في مجال النقد الأدبي. فلكي يوجد هذا الأخير، يتحتم "تقدياً" أي أن يتمثل نظريات و مناهج التحليل، ومن جهة ثانية، يتحتم عليه أن يكونه "أديباً" وذلك باستبطان الأشكال الاستيطانية لتحليله حتى يتمكن ليس فقط، من الحديث عنها بدقة، بل من أن يصبح فناً للكتابة الخصوصية، و فناً متناصاً، أي كتابة نقدية بالمعنى العميق" (1). فرضت علينا أهمية هذه الفقرة نقلها العريض لاعادة التأكد من أن العلاقة بين الخطيبي و كيليطو هي علاقة تضمن إيقاعها اللغة و الموضوعات، فليس الأمر مجرد قراءة تكتم أسرارها و تظهر على سطح المعرفة بدون هاجس جواني. فالخطيبي ينظر و يكتب التطير فيما هو يقرأ كيليطو، لأن هذا الأخير يقدم لنا "متعة مزدوجة : متعة قراءة هؤلاء الكتاب و متعة قراءته هو بصفته ناقداً أدبياً. إنها متعة يقظة وماكرة" (2).

إن العودة إلى الهاجس الجواني الذي يصنع هذه اللحظة النادرة من عمر التجربة هو الذي يجعل من هذه القراءة مسموعة ثم مقروءة بما هي ترجمة غير رصينة، كما لو أنها مناسبة بخضوعها "لأنشودة الفكر" (3). هذا اللقاء سيسمح للخطيبي بأن يؤسس -إنطلاقاً من المقروء - ذلك التعريف المغاير للكتابة و للذات و اللغة .

1- فالكتابة ذات قوانين مستقلة و منتمية إلى إيقاع الجسد .

2- الذات [Le Sujet] منتشرة أيضاً خارج مفهوم الإنسان.

3- اللغة ليست الإشارات فقط، إنها أفق قدرة الإنسان بل و عدم قدرته.

هذا التعريف داخل الممكن كقوة فكرية حرة لا يلزم أحداً بحذافيره و لا يتغيا بلوغ الاستحالة إلى مكان نظري متعال ومغلق، بل يشكل أثراً تلو أثر آخر ضمن سلسلة لا تنتهي من المجهودات و القطائع الحاسمة. إن طبيعة النص ههنا تفرض هذا النوع من المقاربة، والتي أظهرت كيف أن الخطيبي كذات مفكرة له نفس الشغف العنيف بمسائل الكتابة و اللغة و الذات أيضاً. إن هذه الطبيعة كخصيصة تتمحور باستقلالية تامة عن كل رقابة علموية و أكاديمية أستاذية، و هي تمهد لتحليل آخر سيقول ماهيته و فجواه في نص أساسي عنوانه "الباحث الناقد" (*).

(1)- المرجع نفسه - ص 6.

(2)- المرجع نفسه - ص 6.

(3)- المرجع نفسه - ص 7.

(*)- عبد الكبير الخطيبي - "الباحث الناقد" - ترجمة عبد الله راجع الكرمل - العدد 11/1984 - نيقوسيا 84.

إن كل ثمرة فكرية (تتخللها نظرة ثاقبة و غير راضية بمعنى رافضة مبدئياً أن تكون مجارة للقول و بالتالي للحقيقة حول هذا القول) هي جذريا نقدية. فهذه الثمرة ستعمل على إيجاد المنافذ و الفرص المؤدية إلى التعبير عن شرطها الاستقلالي، و عن الوسائل التي تقربها من اللحظة التي ستسمي فيها ما تعيه موضوعاً لها، بوصفه موضوعاً للتحليل، وليس مادة للتقريب. في هذا المدى الحر سيستمر النقد في البحث عن ضمانات أخرى ليحافظ على ماهيته من جهة ويبلغ غاياته من جهة أخرى. لن يكون مجرد كلام يوظف خبرة و يكرس حدساً، بل استراتيجية مستعدة لأن تتميز عن فعل القوى العقلانية، وعن إرادات الفصل الجزئي بين الراهن كنص والمستقبل كنص آخر أيضاً. ثمة لدى الخطيبي تفصيل في هذا السياق، تفصيل عالم [Savant] تحتويه نبرة فلسفية لها انصبابها على ماهو "عقلاني أو بالأحرى على الكاتب من حيث كونه موضوعاً برهاناً يدخل في تلاحق مع مفهوم آخر هو الاحتمال" (1). فالكاتب كموضوع و كبرهان هو ذاكرة في صيرورة لها إنتاج مايدل على وجودها هي و وجود الإطار الإجتماعي لها. لذلك فإن الخطيبي يحدد معنى النقد مغادراً المواقع المستهلكة، إذ النقد يبدأ إنطلاقاً من ركائزه، بيد أن هذه الركائز لا يتم العثور عليها فقط في إطار المعرفة التي سبقته بل في إطار الحقيقة الواقعية التي هي كما يجربها كل شخص - حقيقة مستعصية على البحث. في هذا المعنى أيضاً يكون النقد مزدوجاً: نقد القانون الداخلي، و نقداً للقانون المجتمعي" (2).

و إذ يقسم الخطيبي النقد إلى دائري و خطي ومنتظم تقسيماً تجريبياً بما هو مهمة تحرض الفكر و حده على ضرب المعرفة المسالمة و زعزعة سكونياتها الفقيرة، ستكون هذه الوجهة المغايرة داعية في الوقت ذاته إلى مجالات كلها خصوبة. فمهمة الفكر النقدي بما هو استراتيجية تتعامل مع هذه المجالات المرتبة كما يلي:

- (1) بالمجالات (الثقافية، الايديولوجية) التي هي متساهل فيها من طرف المجتمع.
- (2) بالمجالات التي تمكنه الازدواجية فيها من التحول لصالحه.
- (3) بالمجالات التي حين يصبح فيها النقد غير مهضوم بالنسبة للقانون المجتمعي ينسلخ النقد عن هذا القانون ليهيئ المستقبل" (3). سيظل عمل الفكر (نقدياً) هو الذي يوفر لنا الآن و غدا هذه الذائقة منسرحة و ودودة، عالية و مستميتة، و إذ نراهن عليها فإننا نراهن على نمو مطرد لأشكال التطوير المغتبطة بما تجود به النصوص التي لا تحدد مقر المعنى و لا تدل عليه سوى بضمها لغة الفكر المسترسل كما في حالة الخطيبي من دون ضجة و لاضجيج. فالمهمة المطلوبة

(1)- المرجع نفسه ك.ص. 194.

(2)- المرجع نفسه - ص. 194.

(3)- المرجع نفسه - ص 197.

في هذا السياق لا تحتفل بالشيء مجردا من مرجعيته و لا من مطلبيته العالمية أو الحدسية أو حتى التقليدية، مثلما هو حاصل مع الأنواع المألوفة. و لذا لزم على النقد من هذا المنظور، أي منظور الكتابة المتماهية مع الصوت الجواني و مع نموذج من نماذج الباطنية، أن يعلن في كل مناسبة أنه ممتلئ باشتغالات الحواس كلها و أنه مهموم حتى في الوضعية التي يبدو فيها غامضا بالوضوح المدهش. إن النقد الجديد مؤسس سواء مع تجارب الحداثة العربية، من إلياس خوري إلى خالدة سعيد أو سواء مع مفكري ما بعد البنيوية من بارت إلى آلان باديو إلى فيليب لاكولابارت، على إعادة طرح ليس فكرة الفكرة مقابل الهيئة الكبرى أو الصغرى، و إنما على تداخل الحدين معا إلى غاية إنتاج نص مواز، هو نص الناقد الذي استحال عليه قوله، وهو ما يسميه بارت "بالرومانيسك" إن ذلك موجود في العلاقة الجد متميزة بتشعب منافذ الرؤية إلى الكل. الكل المعتمد على التجريب المفعم بالضوء الذي يلتئم عنده و به جسدان تقاربا ثم اندغما. إنه لا يحقق شرطا إبستمولوجيا بالكيفية التي تؤثت فضاء الكتابة بالمفاهيم الاجرائية و المنحوتة، ولكنه يثير كائن الرغبة ليترك المجال مفتوحا على التقييم المتواصل في اتجاه الدال تارة و المدلول تارة أخرى. و لذلك فهو لا يحسب على التاريخ بل على التاريخية، على الزمن بل الأزمنة. و كان التأكد من أن كائن الرغبة هو معرفة بحاجة إلى الكثير من التحليل بغية تصويب الغايات و ترشيد المقاصد. تتحدى نوعية الاستجابة لهذه الظاهرة كل نظرة تختزل النص (محور المعرفة) إلى وثيقة و تحرص على استكمال دورة القراءة الاستبطانية لتحافظ على الأولويات و الاستراتيجيات المخلصة لذات القراءة، مادام النقد الجديد و المتموقع خارج التكييف الاصطلاحي، يراقب جريان العلوم الانسانية منصتا إلى المتغيرات فيها [Variantes]، حيث الملح الأساسي لبهاء الجريان هو عدم الانضباط، أي الدخول في علاقة جسدية بالغيرية التي تلخصها الرموز و الاشارات المشتغلة بمخيلات [Imaginaires] متقاربة أو متباعدة داخل النصوص.

لهذه الاجراءات حالاتها المخترقة للكلام ذي الصيغة الارشادية و التوجيهية، لأن النقد الجديد يعبر عن ذاته من خلال لغته و عدم تجانسه، وليس من خلال جهازه و مرجعيته. فهو النوع الذي يختار فضاءاته اللسانية و العلامية، ويرافق حركاتها و إنتقالاتها دون تصنيف أو قولبة. النقد الجديد كما سنرى لاحقا تفكير للغة من خلال لغة النص.

إن النقد الجديد تسمية غربية أي صفة لحمولة منتجة ضمن أنظمة معرفية منتمية إلى الآخر، وقد اتخذت عبر تشكلاتها و استعمالاتها حوافز نظرية و عملية تكاد تمزج في أثناء مساراتها بين المتغير كثابت منتظم [Régulier] و بين القوة التاريخية التي صنعتها و تصنعها ليس العلوم و انعكاساتها فقط، بل الأنساق الأدبية من واقع و سياسة و مجتمع. وهي أنساق متداخلة إلى درجة يصعب فيها التمييز بين المعرفي [Cognitif] و الخيالي كتمثلات راهنة وطموحة هي جزء من هذا الكل، حيث كل طرف يقترح فرصا للتدخل و التأثير و المحايثة. يحاول كمال عيد أن يؤرخ للمفهوم أي النقد الجديد في عجالة معيدا إياه إلى أول مطبق له، إذ

الفصل الأول

- 1- مسألة المتن العربي
- 2- المسكنان المتعاضدان
- 3- الكتابتان
- 4- المنعطف "المجهول"
- 5- المنعطفات الممكنة
- 6- المنعطف "المجهول"
- 7- هامش المجاز
- 8- من الكتابة إلى الصناعة
- 9- التأويل
- 10- غواية المجاز
- 11- الهرمينوطيقا : جينيالوجيا ممكنة
- 12- الدلالات
- 13- الإختراق

"بدأت بوادر وعلامات النقد الحديث مع بدايات سنوات القرن العشرين. و يحمل النقد الحديث طابع الايجابية الجديدة، إلا أن الانبثاق الحقيقية له تتم في الثلاثينات من القرن الحاضر و تنضج الفكرة بعد الحرب العالمية الثانية"(1). ماهي هذه الإيجابية الجديدة، هل تكمن في النظرة الخارجية أم في النظرة الداخلية إلى النص؟ و منطقيا، مقارنة بماذا و على غرار ماذا؟. تلزمنا هذه الأسئلة بتفحص المسكوت عنه كحاجة تراهن على الواقع (نقديا) و على الاضافة المغايرة باعتبار النظرتين في خدمة النمو اللامحسوس لقوانين ابداع النص. و لكن كمال عيد يواصل سرد التعريف ليحدد الاسم دون عرض لمحتوى أو مساءلة الأطروحة إذ، "يعزى التعبير الجديد إلى عالم الأدب الأمريكي اسبنجارن [E.J.Spingern] في رسالته التي قدمها بعنوان (النقد الجديد: عام 1911) و التي تعتبر مرجعا علميا في هذا الصدد" (2). نرى أن المفهوم ذا النشأة الانجلوسكسونية غير مفكك إلى أجزاء تضيئ إبداعيته، أي المرجعية الاستيمولوجية التي تقف وراء انتاجه، وربما ارتبط الأمر بالطابع القاموسي لعمل كمال عيد كاستثناء لا يربط نفسه بسجلات و مدونات [Corpus] نظرية لها حس المغامرة. و يراعي في نطاق ضيق تدعيم فكرة الايجابية كون النقد الجديد يستهدف "تحليلا بالكلمة، و وضع حدود و اضحة للتأويلات والتفسيرات في النص الأدبي، واستعمال التحليل المنطقي للإيجابية والبحث عن الهدف أثناء النقد الجديد (3).

(1)- د. كمال عيد - "فلسفة الأدب و الفن" - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس - 1978 - ص. 305.

(2)- المرجع نفسه - ص. 305.

(3)- المرجع نفسه - ص. 305 و 306.

1- مسألة المتن العربي:

كيف تجلى مفهوم الكتابة لدى النقاد العرب القدامى، و كيف تمظهر بهذه الصيغة أو تلك ، وهل لهذه الصيغ حدود منهجية لها الوعي الحاد و لها ايضا تلك الأدوات المنحوتة في الأفق النظري دون الإرتكاز إلى تراث أو تراثات فاعلة في قوام النحت أو المنطلقات التوالد الذي يبين عن نتائجه بوضع المسألة في مواجهة موضوعها؟ لذلك تحاول هذه الدراسة ان تشمل تلوينات الظاهرة في حرارة تلك الصيغ قبل ان تصل الى النموذج الذي هو الخطيبي، و ماذلك سوى تهيئة أركيولوجية لضبط المسارات و حصر التشعبات ، اذ الكتابة نفسها انتقال و تبدل، سواء تبيننت كنقد أو كابداع، و للعلائق بينهما الكثير من الأسرار بما هي هوامش كتومة تشترط بدورها إمكانات خاصة من الإستقراء تارة و من التأمل تارة أخرى.

أن جملة إستبصارات لتمنح في هذا السياق ارتباطا شرعيا بأسماء تتم مراجعتها توالديا على اساس من اللقاءات المسكنة بينها و بين الصوت المعاصر، ثم بينها و بين متونها من حيث ملازمة الأداة لذاتها كاشتغال يفتك من القارئ اعجابه و لا يفرض عليه نية خطابه سوى بالقدر الذي له فيخترق كل معرفة متواطئة مع النسيان او الإنسحاب.

و ربما يكون قدامة بن جعفر هو المبرز لهذه المواصفات، و دون رهانات زائدة يدعونا صاحب " نقد الشعر" الى سلامة مجهوده بالإقامة في المستويات الأكثر إختلافا.

نفتح القوس للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي المحقق و المعلق ليقول: "و لاشك ان ظهور قدامة في اول هذا القرن، و رجوعه الى البيان اليوناني و ما فيه من موازين للنقد و مناهج للبيان يلقي بها البيان العربي و يضع بها أسس النقد الأدبي، جاعلا لألوان الترف في الأداء التي تمس الفكرة و تصبغ على المعنى حظا كبيرا في النقد، كان تطورا جديدا في بحوث النقد و البيان"(1). ثمة إشارات دقيقة الى حيوية التفصل بين البيان اليوناني و ألوان الترف في الأداء، و هي تعكس وعيا متميزا بالنقاط بناء الخطاب النقدي من حيث لغته ومرجعيته، إذ ما يؤكد على نبرته

(1)- أبو فرج قدامة بن جعفر "نقد الشعر". تحقيق و تعليق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة كليات الأزهرية، القاهرة، مصر، ط1، 1979، ص 45.

في هذا الظل الملازم لمعنى الكتابة هو الجمع بين حسين إثنين، و هو ايضا الجمع الذي يغير موقع النظر داخل الممارسة و خارجها و يطرح في السجال ذاته للمتغيرات استباقا لهذا الهاجس من حيث إن نزوع النقد نحو التغدي من عناصر الكتابة يكون هو هذه الوساطة بين العلم و القراءة، أي بين سلطة المفاهيم و محدودية الإنطباع، ليستدرج هو بدوره و من جهته قارئاً غير مستعجل، يتورط في اللحظة المفتوحة على الحوار مع النص النقدي، فيكون امام مستوى آخر من الإشتغال على اللغة، لغة الناقد. و يتحول القارئ لا محالة الى كاتب. اذ يظهر الأساسي في هذه العلاقة ما بين الناقد و قارئ النص النقدي كشكل لعبور استعاري، فالنص النقدي المنخرط في افق الكتابة يطرح زاوية جديدة للمقاربة تعضدها آليات الوعي و اللاوعي، الحضور و الغياب، الإستيعاب و الإلتباس، و هي هوامش تحتضن بامتياز مسألة الإغتراء.

كيف تصغي الخطبوات الخاصة بالبحث في مجال النقد كقراءة بالأساس الى التاريخ الموشح بالإنقطاعات؟. هذا أول درس تتعلمه الذات الباحثة بالتموقع داخل موضوعاتها أي بالتوغل في الأنسجة و الإنعطافات و عدم الإكتفاء بالحركة الذاتية كلما دعت الضرورات الى ذلك، و هنا يكون للحذر سلطانه و للإختراق برهانه، مادامت النصوص ذات التمثلات النقدية من داخل ظاهرة الكتابة هي نفسها مواقع غير دالة على كل حمولاتها و ترغم في مثل هذه الحال الذات الباحثة على امتلاك النظرات بدل النظرة و المرجعيات بدل المرجعية.

فالكثابة تشترط ازمئة اخرى للإنتقال و الحدس و التساؤل. و لهذه الأزمنة في ضوء الصرامة المنهجية هواجسها و ارغاماتها، و ما تكون عليه الصرامة هاته ليس هو ضروب المعقولية المجانية من النوع الذي يتعامل مع المفهوم كأداة تحليل أو وصل أو إفتراق، لان تراكم المفاهيم بغية استظهار فاعلية او معرفة ليس شأنًا مجانيًا حين لا تقتزن نتائج البحث في الأفق المذكور بحرارة الإصغاء و يكون حاصل الإقتراب هو مجموع إشارات و أرقام أو جداول لها إبتهاج التجريد.

إذا كان مطلوباً منا وضع مدارج للنقد العربي فإننا ملزمون من وجهة منهجية بعدم التخلي عن ماضيه أي ذاكرته للحفاظ الحي على إيقاع التطور و "التسييق" [Contextualisation] و الدخول معهما في نوع من التقاطعات المتشعبة بنموها المطرد. لذلك نجد أن المساهمات التي اندرجت في هذا المعنى عديدة و متغايرة، و لعل أبرزها هو المؤلف الأساسي للدكتور إحسان عباس "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" (*) و هو المؤلف ذو النحى (الموسوعي، تكمن أهميته في كونه يلم بأهميات الإنجازات النظرية و التطبيقية على اختلاف فلسفاتها و جغرافياتها. و هو إضافة إلى ذلك يقدم وجهة نظراً حول العملية النقدية القائمة على وعيها هي في الإتجاه الذي يجمع

(*) - د. إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1986.

بين الحس التقليدي و المعتبر الجديدة. إذ النقد "في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة و إلى الشعر خاصة يبدأ بالتدوق، أي بالقدرة على التمييز، و يعبر منها إلى التفسير و التعليل و التحليل و التقييم -خطوات لاتغني إحداها عن الأخرى، و هي متدرجة على هذا النسق، كي يتخذ الموقف نهجا واضحا مؤصلا على قواعد -جزئية او عامة- مؤيدا بقوة الملكة بعد قوة التمييز" (1). فإذا كان النقد لدى إحسان عباس هو هذه الطاقة على وضع الفروقات و تحديدها، فإنه لن يتحقق كاعتقاد تاريخي بارز و فاعل سوى باستحواذه على دينامية المكتوب، و "مثل هذا المنهج لا يمكن ان يتحقق حين يكون أكثر تراث الأمة شفويا، إذ الإتجاه الشفوي لا يمكن من الفحص و التأمل، و إن سمح بقسط من التدوق و التأثير و لهذا تأخر النقد المنظم حتى تأثلت قواعد التأليف الذي يهيء المجال للفحص و التقييم و النظر" (2). فهذه الإنعطافة تدل على ان التهيئة الكتابية للفعل الفكري، كالنقد تتكرس و تتضج و تؤثر بإنوجاد الشرط المادي للنقد، و ان الشفوية [L'oralité] لن تتسق الجهد النظري و تعيد توزيع المفاهيم في الشساعة الثقافية المطلوبة و على أكثر من موقع. إذا كان إحسان عباس قد أدرك استراتيجية هذا المطالب فإنه حدد ما تصوره من خلال التجريب و التدارس. غير ان المسألة ليست هي المقررة لمصير هذا الفهم و بالتالي تحولها الى غاية في حد ذاتها، فالتفكير في نفس الإتجاه تكاثر و لن يتوقف مادام النص يوحى بتأملاته و مادامت النظرية مشغلة على ثراء الجواهر و متمسكة بشرعية السؤال. إن ذلك سيكون بمثابة متتالية من المهمات الحريصة على الذاتية الراقية و الإستتطاق الكريم. و لعل ما قدمه محي الدين صبحي مثلا في "نظرية النقد العربي و تطورها الى عصرنا" أو د. محمد عبد المطالب في "البلاغة و الأسلوب" أو الدكتور محمد حسن عبد الله في "الصورة و البناء الشعري" وصولا (و القائمة طويلة و غنية) إلى الدكتور مصطفى ناصف في "نظرية المعنى في النقد العربي" و د. جودت فخر الدين في "شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري" و د. محمد لطفي اليوسفي في "الشعر و الشعرية: الفلاسفة و المفكرون العرب ما أنجزوه و ما مفروا اليه". لا تعني وضعية الجرد / السرد ههنا احتفاء باردا بالإضافات النوعية من دون خلطة لمعانيها وتضافراتها، و لكن يعني ذلك أننا نضع و نحن نتقدم في التحليل نحو الحيط و الإعتبار دون نسيان لما هي عليه ذاكرة الراهن النقدي و هي تحتضن هموما إستيمية اخرى. لأن ما يمر منطلقنا في الحقيقة هو الكيفية التي ينبني و يتأسس عليها الخطاب النقدي في إحساسه بسم الكتابة ان صح التعبير. و لانه لا يعبر عن ذلك بشكل صريح يكون قد اعلن عن خرقه لنظام التوازن و إرادة العالي. ذلك ان النقد في "مدلوله العالي ابداع فني ثان، و أي نقد لا يرقى إلى هذه المكانة فهو مجرد لغو و محض باطل و فضول. و كل

(1)- المرجع نفسه، ص 14.

(2)- المرجع نفسه، ص 14.

دراسة تقام حول نص، على أصولها المنهجية المستندة الى العلم و الموضوعية الصارمة، لا ترتقي في إطار مفهومها الى منزلة الإبداع الثاني لا يجوز أن تسمى دراسة" (1). فخاصية الإبداع التي يلح عليها الدكتور عبد المالك مرتاض تورط المسألة في جديدها، و دون أن تكون عنيفة أو تعنيفية تقيم بينها وبين موضوعها مسافة من الإجتراح و التدليل. فهي تنصت الى ذاتها فيما هي تنصت الى هذا الموضوع و تضيف إليه انفتاحها و رغبة هذا الإنفتاح.

فموضع هذا المدى في محله من ضمن مجموع الأمداء التي تعاملنا معها يضفي الإصرار على عدم الإكتفاء بالجزء الذي قد يتحرك عنوة في فضاء معقد و خاضع لهزات فعلية، أي أن السكن النقدي هو ممكن المقاومة التي تستمد مادتها من العتيق و الحديث، ليس لأنها تبحث عن مجرد مسوغات إستراتيجية، بل لأنها ملزمة بنقص ما يعجز عن التمثيل و التجدد. إن تاريخ هذه المقاومة موجود في أنسجة راسخة و مثيرة هي تلك التي لايزال يسائلها المحدثون من نقاد و شاعريين [Poéticiens] كمؤلفات الجرجاني و الأمدى و ابن المعتز و ابن رشيف و الجاحظ و حازم القرطاجني و أبي حيان التوحيدي. و مادما بصدد إثارة سؤال العتاقة وليس القدامة كما هو جار في حقل الموازنة اليوم، فإن التأثير الذي لا يزال يمارسه عقل التوحيدي يرغب في مطارحة من نوع خاص تقيم في مسكنين، هما مسكن التأويل و مسكن النقد.

2- المسكنان المتحاضدان:

ان حضور التأويل منسوب الى الحديث عن اللسان ضمن حديث طويل متنام بشكل مترابط، اذ اللسان " كثير الطغيان، و هو مركب من اللفظ اللغوي و الصوغ الطباعي، و التأليف الصناعي، و الإستعمال الإصطلاحي، و مستملا من الحجا، و دريه بالتمييز، و نسجه بالرقعة، و الحجا في غاية النشاط و بهذا البون يقع التباين و يتسع التأويل، و يجول الذهن، و تتمطى الدعوى" (2). يظهر التحليل كما لو انه متعلق بمفهوم الخطاب، و منه يرى التوحيدي الى هذه الأداة التي تشغل منطوق الذات بأكثر من مستوى، كما لو أن اللسان و هو يحدث البون يستدرج القراءة المتعددة. فهو ليس بالعضو و ليس بالواحد، و لعل هذه الشمولية هي التي تلغي كل حكم مبسط و تفسيري بالمعنى الساذج للكلمة.

(1)- الدكتور عبد المالك مرتاض "النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 50.

(2)- أبي حيان التوحيدي "كتاب الإطلاع و الموائسة"، تصحيح و ضبط و شرح أحمد أمين و أحمد الزين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت (دون تاريخ)، ص 9 و 10.

فهو هنا متفرع و منتقل من مرجعية إلى أخرى، و هي مرجعيات مفتوحة بدورها على الدري أي العلم. و اذا كان التوحيدي قد وضع لفظة تأويل في المقام المناسب فإنه نظرياً قد ميز في موقع آخر بين الكتاب و الخطاب، و "الكتاب يتصفح أكثر من تصفح الخطاب، لأن الكاتب مختار و المخاطب مضطر" (1). فاذا تفحصنا حركة التأويل عربياً و غربياً، نلاحظ ان قوامها ارتبط بأسبقية الكتاب [Livre] و ليس النص، الكتاب الديني و المقدس ذلك الحامل للمصائر و التراجميات، الأسرار و الميثولوجيات، المركب من تعدد الأصوات و من الإحالات على المتخيل. إن التوحيدي لا يتلفظ فقط بل يكتب (يصنع) و هنا فقط تكمن حداثته، و هي حادثة الذين اعتبروا النص مكاناً للغربة، للدورة اللعوبة للدوال. لكنه رغم ذلك ينفرد بالفكرة / الأفق والإشارة / الحركة، حتى انه حين يشرع في الحديث عن مراتب النظم و النثر (الليلة 25)، لا يحسم في التعريف، بل يسهل له و يشرح التمهيد كما لو ان لغته العقلية و الفنية تختار شبه العزلة او التمتع لتزول ما لا تستطيع ذات متعالية أن تؤوله. لذلك فان الكلام لديه على الكلام صعب لأنه "يدور على نفسه، يلتبس بعضه ببعضه، لهذا شق النحو و ما أشبه النحو من المنطق، و كذلك النثر و الشعر و على ذلك" (2). فالكلام على الكلام ليس هو سوى الصورة الأخرى للخطاب حول الخطاب. ان تنظيراً من مثل هذا المستوى يحث الباحث في شؤون الخطاب على تأمل ما سكت عنه التراث اي ما ارتبط بالوهم المؤيد للنقيصة و النكوص، مادام التراث قدرنا كما يشير الى ذلك هيدغر. و إذا كان ما يهمننا هو التماثل، فإن الأهم هو توقيع التزامات تحليلية جديدة مع الفكر الذي يقوض لاهوتية الزمن، و يبعث في الراهن الحاجة المضاعفة الى تفكيك الجسم الكلياني للتراث.

إن نموذج التوحيدي المساق ههنا لتأكيد شرعية الكتابة، يحمل طموحاً مستقبلياً و تأسيسياً، لذلك فهو من جهة التاريخ صناعة و من جهة الحداثة هرمينوطيقاً. و اذا نحن تفحصنا كتاب المعنى لدى القدامى عثرنا على الصناعة و التي ليست من منظور العلوم الإنسانية و التحليل النصي سوى الكتابة. و تظل الفروقات الرؤيوية محسوبة على الحظوظ المتألّمة للخلق في ما وراء الألسن و الأنساب. ان ذلك ينطبق كونياً على الثقافات التي هي في نظر المركزية الأوروبية بدائية و شفوية.

فالعودة الى الكتابة هي عودة الى دور الجسد في رسم حرية اللغة و كثافة الوجود، الجسد المكبوت باسم جميع الأخلاقيات، بما فيها أخلاقية الإبداع و التي عادة ما تتلبس هيئة الموعظة

(1) - المرجع نفسه، ص 65.

(2) - المرجع نفسه، ص 131.

و الترهيب، النهي و التحذير. لذلك حصل كل هذا الإهتمام الشغوف بالكتابة و أعيد النظر بشكل جذري أحيانا ليس في دلالتها فقط بل حتى في مصيرها أمام وحش التقنية و تسارع الصورة أو الأيقونة.

لعل تمييزا نظريا بين سزال الكتابة كإعتبار منظور و بين سؤال الكتابة كإعتبار غير منظور يعزز الدقة المنهجية و يفضح على مستوى ابستمولوجيا التعريف كل اختلال كامن في التصور و الإستنتاج، و كل استعجال لا يركز إلى أليات الفحص و التبصر. إذ و أمام موضوع من هذا الطراز حيث التدفق الذي يغري الكتابة ذاتها لا يتقطن أحيانا إلى خطواته، فإن إلزام التحليل بمعايير التمييز يوفر الصفاء و تدرجات التبئين [Structuration].

3- الكتابتان:

يقترح علينا أوسوالد ديكرود و تزفيتان تودوروف في "القاموس الموسوعي لعلوم اللغة" (1) وصفا نظرية: "تدعى كتابة، بالمعنى الواسع، كل نسق دلالي مرئي و فضائي، و بالمعنى الضيق، هي نسق غرافي يخص توسيم اللغة" (2). ندرك بداهة ان سمك الإطار الأول لا يحتم على الطرح نفوذا من النوع البلاغي أو الألسني و إنما يقول الطبيعة الصورية للأشياء الموضوعية كنسق و المفكر فيها مقابل بل ما يثري الاحتكام إلى قوانين التشكل و ليس قوانين التوالد أو التناسل. و الاختلاف بهذا المستوى يستدعي بدوره الإصغاء إلى إجراءات أخرى. لذلك يقول ديكرود و تودوروف: "مشرودع، كتابة "تاريخ الكتابة"، هو في حدود الممكن مادام ان التاريخ يستلزم الكتابة. بالمعنى الواسع: إنها ما لا يمكن التفكير فيه دون وجود لعلامات "Duratifs". (3).

ان علامية الكتابة لاتدل دائما على دلالتها [Signifiante]، و أن الحرف يظل إذن دون هذه الطاقة حينما لا يتم إدراجه في سياق [Contexte]، دينامي و دال، و لعل الصفة الأخيرة هي التي تعصف بجنود (ثبات) المكتوب و تنزع منه طابعه التواصل، إذ لا علاقة للمجال المتوخى تفكيكه بما يسمى بالغراماتولوجيا (علم الكتابة)، و للمفهوم هنا شاعته كحقل اختصاص فعال و مثير للإنتباه.

(1)- Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov "Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", Points, Editions du Seuil, 1973.

(2)- Ibid, page 249

(3)- المرجع نفسه، ص 255.

يقول ديكر و تودوروف: "إن اكتشاف قوانين التطور لن يكون سوى واحد من مهمات الغراماتولوجيا، إلى جانب تعريف للواقعة نفسها للكتابة ضمن النشاطات الدلائلية الأخرى، ولتصنيفية [Typologie] المبادئ و التقنيات الغرافية" (1).

لقد أضحي جليا أن الجانب الأول من مفهوم الكتابة هو ذلك الذي يغطي المحتوى البراني للفكر أو للإبداعية البشرية و يستमित في التاريخ الأفقي له.

هل بالإمكان و دون أن نغفل عن المساهمات الكبرى بخصوص تاريخ الكتابة وأشكالها أن ندع الكفاية و حدما للنظرة أي للصورة أو الأيقونة، و نكاد فيصنع فضاء يقف على قناعة جزئية تشوش المشروع النظري قبل أن تكون للقراءة أي للتفكير مشروعيتها مادام نداء الهرمينوطيقا متحكما في المنعطف الدريدي بالنظر الى ليس فقط استراتيجية التفكير و لا حتى الاختلاف، وإنما بالنظر إلى ما يتفق مع الحسابات النظرية و العقلانية لعلم الكتابة. و هذا الإتفاق لا يشهد على مؤشرات تنتقد الاختساس و التجانس بل على تدابير تبني صرامتها على الأساس المتجذر للميتافيزيقا المولعة بالصوت "لأنه إذا ما تأملنا في الأمر، فإننا سنجد بأن الميتافيزيقا كانت دوما متصدعة أو تمت مباشرتها إلى درجة أن كل تاريخها قد ارتكز على إخفاء، إنكار وإشفاء هذا الجرح المفتوح دائما و الذي يأخذ إسم الكتابة" (2). إن أسبقية الكلام، الصوت، اللوغوس، الذات، الحقيقة و الوعي على الدليل، العلامة، الرمز و المداد الحي، هي كما حلل ذلك دريدا نسيان فادح و إنغاء متعالي من طرف الميتافيزيقا للجدي أي للمكتوب، فإذا كان دريدا يربط الهاجس الفلسفي بالهاجس الجيوسياسي (الغرب كمركز) فإنه يستحيل نسقيا عدم الإكتراث بالقوة التي يحملها هذا التحليل، بل بهذا البرنامج الذي دشنه بقراءة ادموند هوسرل (*) الظاهراتي و صاحب الأبحاث المنطقية، فدريدا لا يتوقف عند العلامة كجسم فيزيقي يحيل على تجربة أو على دلالة، بل يربط هذا الجسم بهاش و فير هو الجنس في اطار النقد الموجه إلى مركزية الصوت [Phonocentrisme] و التي تخفي وراءها مركزية الغرب أي تعنته بالإصغاء الى ذاته. ومادامت مسألة المنظور لا تسر بنية البحث، نلح إذن على أن الذي يقربنا مرة أخرى (لاحقة) من دريدا هو طريقته في خلخلة العبارة و في طبعها بدفق لم يتعود عليه المقال الفلسفي. و لنا إشارة إليه ككتابة، إذ "إن الخلط بين فكر دريدا و بين عقيدة ما، بدون الإحتراس من أن حديثه غير منفصل عن إستراتيجيته، و عن مسيرة و طريق سيشق، هو تجاهل أن هذا الفكر هو قبل كل شيء كتابة" (3). حين نتأمل هذه الصياغة و نفتح من جديد ملف الكتابة كإيقاع يرافق السيرة الشخصية،

(1) - المرجع نفسه، ص 256.

(2) - سارة كوفمان - روجي لا برت "مدخل إلى فلسفة جاك دريدا: تفكيك الميتافيزيقا و إستحضار الأثر" ترجمة إدريس كثير - عز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991، ص 22.

(*) - فيلسوف ألماني.

(3) - المرجع نفسه، ص 28.

و قد يكون ذلك استنتاجا قبل الأوان، نضطر الى خدش وجه التجاهل لا بمعنى النسيان الذي لا يرحم الإقلاع باتجاه الممارسة، و إنما بمعنى استحالة قلب الشيء و تسويده أي إعادة كتابته، و هذه اليقظة الكريمة تتوقع الإمضاء الشخصي و تسمح له بتأكيد ضرورات التفصيل و الربط و التعرف. إن دريدا لا يعلننا أهمية الدال بل يعلننا أيضا كيف يساهم هذا الدال في الإمتثال لبذرة الكتابة في النص و به.

4- المنعطف "المجهول" :

إذا كان التوقف عند دريدا هو جزء من مسار غير ممكن تفاديه لتكتشف حول العمل المقترح مجموعة من الشرائط الدامغة، فإن الكتابة في صميم التراث العربي الإسلامي استرعت الانتباه و استجلبت خواطر و تفكيرات حول بدايتها، و سنرى في سياق هذا الجزء أن المتن المعتمد هنا سبق بكثير فيلسوف الاختلاف و أنه خصص لها (أي الكتابة) متاعا له شجونه و بياناته.

5- المنعطفات الممكنة:

إضافة الى المنعطفين السابقين هناك استياز غير ممكن استبداله و لا وضعه في زاوية معزولة قد ينهكها التلف و لا تعود إلى الواجهة إلا اذا كان استدعاؤها صارما و موضوعيا، ليرادف مغزى الكتابة خارج ما حاول الأستاذ المغربي محمد الماكري أن يعالجه و يؤكد في أطروحته (*) النوعية، و التي [في حدود علمنا] تشكل إضافة ذات تناولات نظرية و تحليلية قائمة في صلب انتاجية النص من حيث صورته البرانية أي كوحدة علامية و سيميائية بما ينضاف الى هذا الوعي من دعائم بصرية في صلتها الوطيدة بمفهوم "التفضية" [Spacialisation] • لعل التساؤل الذي يدشن به أطروحته في التقديم هو الإضاءة الرشيدة لذلك، إذ ينبغي و كتعليل منهجي أن نلج نحن بدورنا على ما لا يمكن تفاديه [L'incontournable] فهو يقول "كيف ينتج النص الواحد عند تجاوز بنيتين من نسقين تعبيريين متميزين؟ ذلك ما حاولنا تبينه في هذا العمل، بالبحث في صيغ امتزاج الشكل (البصري) بالخطاب (اللغوي) في الشعر. مقترحين لهذه الغاية معالجة ظاهرتية لمسألة الإشتغال الفضائي في النص الشعري" (1). هذه

(*) - محمد الماكري "الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

1991.

(1) - المرجع نفسه، ص 5.

المجاورة لا تعدو ان تكون تقديرا لتبصر له مكانته و في نفس الوقت عبورا الى مجموعة من الإحالات ظلت تخصص كامل اهتمامها بمادية الكتابة وتاريخيتها، حريصة على بلورة حقول يتمتع فيها المكتوب بمرجعية معتبرة من المسائلة والتعيين. و إذ كان محمد الماكري يقرر باستحالة الإحاطة بجميع المراحل التي قطعتها مسيرة الكتابة و ما يسمى بالدليل الخطي، فإن التوقف عند اجتهاد الباحثة جوليا كريستيفا و فرديناند دي سوسير يعضد استراتيجية التبرير و يثري نية التمييز بين بلاغة الظاهر و بلاغة الباطن، أي بين خطاب يقول محتواه من خلال الدال و خطاب يقول محتواه من خلال المدلول، دون أن يكون لهذا الفرق بصماته الضيقة على العلاقة التي تربطهما بالمفهوم اللساني، أي العلامة. إذ غالبا ما يكون للدال أكثر من مدلول في خضم التنويع الذي يخدم انفجار النص و عدم تجانسه، و هو ما سنقاربه في أثناء تعرضنا للتأويل محاولين الإمساك الممكن بالخلفيات التي تواصل صياغة ظاهرة الكتابة في الخطاب النقدي الجديد و الحداثي، فالأسئلة هنا ليست مرتعا و هي قد لا "تجري الى مستقر لها"، ما دام قانون الكتابة هو اللاقانون، و مادام الذي يشغل أو يؤرق الناقد الحداثي في بحثه عن الرغبة المستورة في الابداع هو ما نوافق ميشيل هار عليه من حيث إن "الكلمة كمعنى محسوس تقدر اتساع فضاء اللعب بين الأرض و السماء. اللغة تجعل مفتوحا ذلك الميدان حيث يسكن الإنسان الذي على الأرض و تحت السماء، بيت العالم" (1). ولأن اللغة كمحور للوجود تعرضت لعمليات تسميتها مجازا الهدم و البناء، لها تحتها هي بدورها على جسد الكاتب، تلتطخ تضاريسه و تأتية من حيث لا يدري، تكوّن أفعاله و تطيع أنفاسه، إذ بها يصنع "التضمينات اللامرئية للغريب في مظهر المؤلف" (2)، و تسمح لنا هذه الأنزياحات بادراك مفهوم الإلتواء [Contorsion] لدى دريدا قصد التشويش على عنصر التوقع إزاء ملاحظات ما هو متعالي، و مفهوم "الرقص" لدى نيتشه لامتلاك السر الكامن وراء مساعدة الجسد للفكر، و مفهوم "نص اللذة" لدى بارت أي ذلك الذي "يقنع و يفهم و يمنح الغبطة، هو الذي يأتي من الثقافة و لا ينفصل عنها، هو الذي يرتبط بممارسة مريحة للقراءة" (3).

هل ثمة خيارات نقيس بها هيئة دون أخرى؟ أو لتعير الإشكالية طاقة تظل تشتغل بإيقاع التولد الذاتي [Autogénie]؟ إذ و كاستمرار يستدعي الشمولية المعقولة، فإن البحث مجبر بالنظر

(1) - ميشيل هار "هايدغر و الشعر: الشاعر لا يأتي بالخلص"، مجلة "فكر و فن"، العدد 47، 1988، ميونيخ، ص 11.

(2) - المرجع نفسه، ص 13.

(3)، رولان بارت "لذة النص"، ترجمة محمد الرفرافي و محمد خير بقاعي، مجلة العرب و الفكر العالمي، العدد 10، 1990، بيروت، ص 11.

الى المواقع الأكثر صلابة كاستثناءات تتميز دائما بالذهاب نحو أقصى ما فيها لكونها مشاريع لمعارف تدمر الحدود الوهمية بين الأنواع و الأجناس، و هو ما تترجمه الكتابة كعودة غير إعلانية الى الموسوعية و إلى تجربة الإخصابات المتبادلة مورطة الذات الكاتبة في البحث عن الأنساع الأصلية و المقاومة للزمنية [Temporalité]، التي لا تستلهم العمودي في حركة التاريخ. فما يسميه هنري لوفغر بالمخيلة البرومثيوسية يجد هنا أرضيته الملائمة لخلطة الأواصر المتعالية بين القناعة و المقاربة الشبحية للأشياء. و ما دما قد أشرنا إلى كريستيفا وسوسير نقوم بتهيئة المسالك لهما قبل الإنتقال الى جوهر البحث، فكريستيفا الناقدة و الباحثة في مجال اللغويات تحاول في مؤلفها "اللغة ذلك المجهول. تدريب على اللسانيات" (1)، ان تلم بمجموعة من المداخل المؤدية الى معرفة لغات شعوب عديدة بغية إبراز الفروقات التي تقف وراءها عبقریات اللسان، مع ما يصاحب ذلك من تعريفات تفسر بنيات الفكر المرتبطة بالفلسفة و المجتمع، فهي اذن تؤصل لمسألة معقدة مؤسسة على سؤال البداية ، بمعنى من أين نبدأ عندما نكون امام جغرافيا لغوية؟. لكن للكتابة او مادية اللغة حضورها في هذا المؤلف إذ "في الكتابة، فعلا، هناك خط، لكن ليس تمثيلا، و الخط - هذا الأثر - منح قواعد علم نظري جديد تمت تسميته الغراماطولوجيا"، بهذا التقديم ستكوكب كريستيفا و عيا خاصا بمادية المكتوب، ستفوق بين عنصرين أساسين داخل جسم اللغة مقابل النسق المفاهيمي المعقد لهذه الأخيرة أي اللغة" من جهة، في الخاصية الصوتية، الإشارية او الخطية التي يكوها اللسان (ليست هناك لغة دون صوت، إشارة او كتابة)، من جهة أخرى في موضوعية القوانين التي تنظم مختلف المجموعات التحتية لمجموع اللسانيات، و التي تشكل الصوتيات، النحو، الأسلوبية، و علم الدلالة" (2). و هذا الرجوع التقسيمي ليس اعتباطيا، فهو لا يلغي نية الربط الذي تلح عليه كريستيفا بين اللغة و النظام الاجتماعي أي مجمل الآليات الفاعلة في تركيب إجتماعية الملفوظ، فـ "هذه القوانين تعكس العلائق الموضوعية بين الذات المتكلمة و الواقع الخارجي" (3).

مقابل هذه الرهان الممنوح للخارج و الذي يفرض بكيفية أو بأخرى ترتيبات لا تحصى كوقت بل كتلاحم عبر التداول و التواصل تسي اللغة الكائن و تكتبه، تضطرم داخله ثم تتحول الى كلام ثم الى كتابة، تستقل عن الصدفة لتشرط قنوات تثبتها، لذلك فإن كريستيفا تمنح حق كل من الزمن و الفضاء في الإنتساب الى المكتوب، في تشكيل دورة الحياة، فالكتابة "تدوم، تنقل، تفعل في غياب الذات المتكلمة. انما تستعمل الفضاء لتصبح اثرا، متحدية الزمن: فاذا كان الكلام

(1)- Julia Kristeva "Le langage cet inconnu, une initiation à la linguistique", Editions du Seuil, Série Points, Paris 1981.

(2)- المرجع نفسه، ص 24.

(3)- المرجع نفسه، ص 24.

يجرى في الزمنية، فإن اللغة مع الكتابة تمر عبر الزمن ممثلة كمظهر فضائي" (1). تساعدنا كريستيفا على رصد مادة جوهرية لخلق الترابطات الدامغة بشأن انبثاق حصيلة مكتفية بعضويتها ضمن سؤال الكتابة كفعل يخترق الزمن و يعيد انتاج العلائق ما بين الذات المتكلمة و فضاء الرسم، ثم بادراج هذا الفعل في منظومة خطابية لها الباث و المتلقي. و إذا كانت هذه الأطروحة تتمسك بأهمية الدليل فإن ذلك لايزعج مسار البحث سوى ليخلصه او ينقذه من النظرة الجانبية و يفتح له دروبا نحو ما لم يتم التفكير فيه [Impensable]، و هنا يكون التمعن في إسهام دي سوسير حيويا و مخصبا". فهذا الأخير أعطى هو الآخر هذه الأطروحة نصيبها من التفكير النظري برغم تركيزه على أولوية الصوت و التي كانت محل انتقاد من طرف جاك دريدا، ففرديناند دي سوسير و في الفصل المعنون بـ "تمثيل اللسان بالكتابة" (2) يقيم ربطا منطقيا بين اللسان و الجماعات اللسانية و الكتابة كذاكرة مرئية، فـ "اللسان و الكتابة هما نسقان من العلامات متباينان، و الحجة الوحيدة لوجود الثاني هي تمثيله للأول" (3). لن نذهب بعيدا في عرض الخلاف الذي يلتقطه دي سوسير بين الجانب الصوتي و الجانب الخطي، فهو مقتنع بأن للسان "تقليد شفوي مستقل عن الكتابة"، و يترجم هذا الإقتناع بمشاركة الكتابة في تحريف ألسنة الشعوب، فهو لا يتردد في القول بأن هيمنة المكتوب لها دائما انعكاساتها السلبية على اتفاقات اللسان "لكن طغيان الحرف يذهب بعيدا أيضا: من فرط فرض ذاته على الجمهور، يؤثر على اللسان و يعدله" (4). غير ان إجراءات كهذه تتعلق في نظره بالأوساط التي تشتغل فيها الوثيقة المكتوبة كمراجع تضمن الحدود الدنيا للتخاطب و التعارف كما تضمن تماسك الشفرات و المرسلات لأنها اصلا خاضعة لتدوينات راسخة في بنية خطية تحفظ السلاسل الملفوظة (الجمل - العبارات..) و تتمتع بثبات مشروط بدوره باستمرار الفواعل و الديناميات السوسيو - ثقافية. اذا كانت هذه الحدود تتحني لنوعية المرجعيات و تثمر في سياق لا يطلب المستحيل سوى ليبرهن على ان الكوجيتو "لا يعني" "انا اعرف"، فالكوجيتو يعني انني أبحث عن المعرفة: بمعنى آخر اني أجهل المعرفة" (5)، فذلك لأن حث التفكير على زعزعة المصطلح عليه، هو بشكل من الأشكال تأويل يجد مسوغاته و دعائه في ما يسمى بتحقيق الحادث [Recoupelement]، و هو

(1)- المرجع نفسه، ص 29.

(2)- Ferdinand de Saussure "Cours de linguistique générale" - ENAG/ Editions 1990 - Alger.

(3)- المرجع نفسه، ص 48.

(4)- المرجع نفسه، ص 58.

(5)- كارلو سيثيلستايير "الكتابة خارج المصطلح، الإقناع و البيان"، ترجمة جورج سعد، مجلة "العرب و الفكر

العالمي" عدد 10، بيروت، 1990، ص 43.

الكيفية التي تسمح بالوصول الى نتيجة ما بواسطة التنضيد والتقاطع، إذ في كل بحث يكمن هذا القانون، إنه شبه حتمية.

6- المنعطف "المجهول" :

تسمح الذاكرة اليوم بسبرها دون إدعاء إحتواءها، و إذا كان السبر لا ينزل الى الطبقات السفلى لها، فإن بعض الإقتطاعات تسقط الهالة المحاطة بهذه الطبقات، كما لو أن التراث يلاحق الصيرورة في الشؤون الأكثر إثارة للعقل، فهو لا يرغمها على تحمل أعباء الإجتهدات المعروفة او المنسية، المهدية أو الضالة، كما لا يوازن بينها و بين تاريخية تورق التذكر، وانما يطرح مضامينه للإختبارات المتوالية و المتغيرة. و مادام موضوع الكتابة قد شكل تفهيمات عديدة فان الأهم ههنا يكون هو إختيار ما يترجم أعمق حساسية و أدق إلمامية. و لأن إشارة الأستاذ محمد الماكري من داخل التراث العربي الإسلامي لم تتعمق في الإشكالية مثلما فعلت مع التراث الغربي وجدنا انه من الأفيد التوقف عند هذه الأطلالة قبل مساءلة مؤلف لكاتب مجهول. يقول الماكري: "إن المؤلفات التي عالجت موضوع الكتابة و الخط في التراث على كثرتها (رسائل، كتب، منظومات...) لم تتجاوز في موضوعها حدود قواعد تحسين الخط و ضبط الكتابة، كما هو الشأن في رسائل ابن مقلة" (1). فيأتي على ذكر مقتطفات من أقوال إخوان الصفا و ابن عربي و القلقشندي و الجاحظ، و دون تفكيك لهذه الأقوال الغير كافية لتبرير الإختيار على اعتبار "أن مجموع الكتابات التي اهتمت بالموضوع في التراث، لم تتجاوز في أغلبها، جانب التقعيد للإملاء و الكتابة أو الحديث عن الصناعة، و حتى في الحالات التي تتجاوز هذا المستوى، نقف على تأويلات و شروح محكمة بخلفيات ثقافية ومعتدية، تحول دون إعتقادها نظريات علمية في الموضوع" (2). ربما نكون قد استبقنا حركة إرجاعية لم تتعد نطاق فرضياتها كي نحافظ على القليل من التوازن لتخفيض درجة قياس الحاضر على الماضي أو إرغام المحاولة على تقبل أوزار لا شأن لها بها، لأن عقلنة النزوعات فرض علمي، لذلك لا نرى أية مشكلة في عدم الإحاطة تأويليا بما توفر لمحمد الماكري من مواد لها قوة الإنكتاب في التاريخ، فطقوسية نص ابن عربي تكفي لكي تكون موضوع أطروحة متميزة تتناول التقاربات بين الصوفي و الميتافيزيقي و الاستطقي و النفسي و الكاليفرافي، و لكل فرع من هذه الفروع إنشطاراته الممكنة. لذلك فان مجرد المرور السانكروني يعني، خصوصا و أن البحث يمس بنية شعرية

(1)- محمد الماكري "الشكل و الخطاب، منخل لتحليل ظاهراتي"، ص 115.

(2)- المرجع نفسه، ص 119.

عربية لها نسبيتها في رحم التراث، تقصيرا لا تحتمله، بدون أبوة، السيرة العلمية حيث يكشف عادة الموضوعي عن اخلاقيته وشموليته. في محيط هذه العائلة القادمة من جغرافيا معلومة لتراكمات ناطقة، يستضيفنا مؤلف معتبر وهو عبارة عن رسالة (*) لمؤلف مجهول إستفاد من إسهامات معاصرة له وما قبل معاصرة، ابرز فيها خطوطا وترسيمات لهيئات و صفات ملازمة لفعل الكتابة كالحاجة و الشرف و الفائدة و الأنواع والآلات و لماهيتي الكاتب و المكتوب، و لن نتطرق إلى ما يقوله صانع القلم و ما يقترحه عليه صاحب الرسالة من إختلاف المواد وتنوعها. فما يهم هذا المنعطف هو التعبير المرئي، و لن نتردد في تسجيل هذه البلاغة المسيجة للتعريف، فد "الكتابة صناعة يفهم منها المعنى القائم بالنفس بإثبات الحروف الدالة عليها باليد" (1). تواجهنا لأول قراءة صيغة صناعة قبل ان تتمفصل بالأجزاء الأخرى للتعريف كالمعنى و النفس و الحروف و اليد، و تتفق حمولة هذا التعريف بإيجاز الإشارة الى عضوية راسخة في ممارسة لها تأصيلها، و هي (الصناعة) تكاد تلم بأغراض استوفت مسارات الجسد و الفكر، و خلقت من تعالقيهما مجالا للرؤية إلى الداخل كما إلى الخارج، و كل فضل بين الأنفاس و ما تترجمه الأصابع، هو إخلال بوحدة النسق و انتظامه. ثمة اذن تجل يعكس تحكما في الموضوع مدرجا شروطه في معجم أخاد و مفعم بصدى ثقافة لم يكن من السهل عدم الإنصات اليها، و هذا المقترح لا يباعد بينه و بين ما لم يصلنا سوى جو لم يعد قادرا على تحمل ما لا ينضوي تحته اتباعا او تكرارا، لأن قراءة التراث قراءة علمية تعني أن يكون الباحث في تماس حي معه، أن يعلن له عن وقت هذا التماس بارادة العثر على بنيات دالة لها الهجرة الجديدة. و هذا التعريف إذ يؤسس لهذه الهجرة يطرح على الباحث تغييرا في إعادة القراءة بتجديد متاعها، اذ لايسمح كلام مماثل بإدامة الهدوء إزاءه، فهو بغزارته و بعمقه يفاجئنا: "أعلم ان النفس الناطقة إذا عزمت على إحداث معنى، خطابا لاجوابا، اختارت اوفق معنى لذلك الغرض المطلوب، ثم استعانت بالقوة المفكرة حتى اختارت لذلك المعنى اوفق ألفاظ تدل عليها و عرضتها على العقل فإن استصلحها صار مرادا تعلق بها القوة الإرادية التي هي في طاعة العقل، فيأمرها بإخراجها إن أرادت القول باللسان، و ان أرادت الكتابة تعلق بها القوة الفاعلة، و هي قائمة بالأعصاب، فعند ذلك تتحرك اليد و البنان بالكتابة و أثبتتها، فصار حدوثه كحدوث حيوان مركب من البدن و الروح" (2). لانجد فرقا بين النفس الناطقة و الذات المتكلمة [Le sujet parlant] الذي تتوسله

(*) - مؤلف مجهول "رسالة في صناعة الكتابة"، تحقيق الدكتور عبد اللطيف الراوي - الأستاذ عبد الإله نبهان، فصلة من مجلة مجلّع اللغة العربية بدمشق، مجلد 62، ج 4، دار الفكر للطباعة بدمشق، 1987.

(1) - المرجع نفسه، ص 766.

(2) - المرجع نفسه، ص 769.

كريستيفا في العديد من أعمالها، و للإحالة المقصودة معيارها الجدي في تحقيق استثمار متدرج نحو بسط الملكة على معطى نظري تثريه انطلاقا من هذا النموذج معارف مضمرة. فليس شرطا ان يفسر المؤلف اعتماده المنطق و علم الدلالة و الفيزيولوجيا، ليعيد تحريك طاقة خيالية تسمى بالتدقيق مسلسل الكتابة و مشهدها، فتحة عقلانية لايرودها ريب في استكمال مشروعها، فالبدائية و النهاية جزءان من مقصدية لا تختلف حولها الآراء المحدثه كذلك التي استدعيناها لتركيب وجهة و تسيطير غاية. فالفقرة تتحرك في الإتجاه الذي يكتب الكتابة كما لو انها تحرص على ان تؤدي شرطا من شروط الإقناع [Persuasion] بضم بنية الدوال الى بنية المدلولات من خلال ما تضمه عملية بيسكو - ذهنية تفهم أكثر مما تستخلص، و ما بين المفهمة [Conceptualisation] و الإستخلاص تطيع هذه الفقرة هيمنة البيان، فالكتابة "قائمة مقام البيان، حافظة للشرائع، مخرجة ما في الضمائر، منبئة عما في النفوس من مراد، مؤدية أغراض الغائبين الى الحاضرين" (1). فرساتيتها في تسيطيرها، و تغوي طريقة الوصف قارئها، فلا تلتف سوى لتضعه امام استزاد لها دنو المصاحبة، إذ "ان من عجيب صنع الله تعالى إقامة البنان مقام اللسان، و احدهما صامت و الآخر ناطق، فيقوم مقامه مع المنافاة بينهما. و ان كان القول دليلا طبيعيا، فالخط دليل صناعي" (2). هذه الحادثة المعاصرة لنا تدحض كل نظرة تتعجل إسقاط ما هو مجهول من حسابات تعمم الأحكام و تتعالى على إلهامات التاريخ مهما كان حجمها، إذ لا يتعرف الحاضرون الى الغائبين و لا تتخلق بينهما مسافات التبادل سوى لاعتبار الإلهامات [Inspirations] لغة أخرى ستتحول لا محالة الى أدلة.

لا نطرح التأويل في هذا المقام كجزء من منظومة مفاهيمية تفرض علينا المحافظة على استقلاليتها و سحرها، لأن ما يهم علما هو نقل المفهوم من الخارج الى الداخل، بمعنى إدراجه في سياق الإستتطاق الممكن للخطابات الحاضرة هنا و هناك، و التعامل معه كفاعلية صياغية أي كتابية حتى و لو إشتراط منا ذلك محاولة لإعادة تجهيز السقف الخاص بمحاولات تعريفه و هي مسألة تبرهن على المراقبة المنهجية و على وعي المسالك.

فخيار التأويل و قد يصطدم بتشعبات متوقعة يرسم للممارسة حدها الفاصل بين ارادة الوصف و ارادة التعمق، و لهذا الأخير [التعمق] لغته، اذ علمنا ان الثقافة "تفترض دوما إعادة بناء للعناصر التي تتألف منها و تقوم بها كما يرى ليفي سترأوس. و الثقافة تنمو باعادة تأويل الأصول و الأسس. و هذا ينطبق على الثقافة الإسلامية، بل يصح القول ان ميزة هذه الثقافة انها

(1)- المرجع نفسه، ص 773.

(2)- المرجع نفسه، ص 773 - 774.

كريستيفا في العديد من أعمالها، و للإحالة المقصودة معيارها الجدي في تحقيق استثمار متدرج نحو بسط الملكة على معطى نظري تثريه انطلاقا من هذا النموذج معارف مضمرة. فليس شرطا ان يفسر المؤلف اعتماده المنطق و علم الدلالة و الفيزيولوجيا، ليعيد تحريك طاقة خيالية تسمى بالتدقيق مسلسل الكتابة و مشهدها، فثمة عقلانية لايرودها ريب في استكمال مشروعاتها، فالبدائية و النهاية جزءان من مقصدية لا تختلف حولها الآراء المحدثنة كذلك التي استدعيناها لتركيب وجهة و تسيطير غاية. فالفقرة تتحرك في الإتجاه الذي يكتب الكتابة كما لو انها تحرص على ان تؤدي شرطا من شروط الإقناع [Persuasion] بضم بنية الدوال الى بنية المدلولات من خلال ما تضمه عملية بيسكو- ذهنية تفهم أكثر مما تستخلص، و ما بين المفهمة [Conceptualisation] و الإستخلاص تطيع هذه الفقرة هيمنة البيان، فالكتابة "قائمة مقام البيان، حافظة للشرائع، مخرجة ما في الضمائر، منهيّة عما في النفوس من مراد، مؤدية أغراض الغائبين الى الحاضرين" (1). فرسالتها في تمظهرها، و تغوي طريقة الوصف قارئها، فلا تلتف سوى لتضعه امام استزاد لها دنو المصاحبة، إذ "ان من عجيب صنع الله تعالى إقامة البنان مقام اللسان، و احدهما صامت والآخر ناطق، فيقوم مقامه مع المنافاة بينهما. و ان كان القول دليلا طبيعيا، فالخط دليل صناعي" (2). هذه الحادثة المعاصرة لنا تدحض كل نظرة تتعجل إسقاط ما هو مجهول من حسابات تعميم الأحكام و تتعالى على إليامات التاريخ ميمما كان حجمها، إذ لا يتعرف الحاضرون الى الغائبين و لا تتخلق بينهما مسافات التبادل سوى لاعتبار الإلهامات [Inspirations] لغة أخرى ستتحول لا محالة الى أدلة.

لا نطرح التأويل في هذا المقام كجزء من منظومة مفاهيمية تفرض علينا المحافظة على استقلاليتها و سحرها، لأن ما يهم علما هو نقل المفهوم من الخارج الى الداخل، بمعنى إدراجه في سياق الإستنتاج الممكن للخطابات الحاضرة هنا و هناك، و التعامل معه كفاعلية صياغية أي كتابية حتى و لو إشتراط منا ذلك محاولة لإعادة تجهيز السقف الخاص بمحاولات تعريفه و هي مسألة تبرهن على المراقبة المنهجية و على وعي المسالك.

فخيار التأويل و قد يصطدم بتشعبات متوقعة يرسم للممارسة حدها الفاصل بين ارادة الوصف و ارادة التعمق، و ليذا الأخير [التعمق] لغته، اذ علمنا ان الثقافة "تفترض دوما إعادة بناء للعناصر التي تتألف منها و تقوم بها كما يرى ليفي سترأوس. و الثقافة تنمو باعادة تأويل الأصول و الأسس. و هذا ينطبق على الثقافة الإسلامية، بل يصح القول ان ميزة هذه الثقافة انها

(1)- المرجع نفسه، ص 773.

(2)- المرجع نفسه، ص 773 - 774.

كانت تتجدد من خلال مبدأ "التأويل" "كما سبق ذكره" (1) ان الإنطلاق من مثال الثقافة و هي التي تشمل هنا التعبيرات الأكثر تجسيدا للفكر. يدل بإرتباطه الصارخ و العضوي بالتأويل، على ان التجديد و سواء راهن على الأشكال او على المضامين، فهو يبدأ في أساساته الأكثر تأثيرا بسؤال التأويل و الذي "يقوم اصلا على "اخراج دلالة اللفظ" من الدلالة الحقيقية الى الدلالة المجازية كما عرفه ابن رشد" (2).

في هذا المستوى يتسع التعريف و لو في اطار العلوم ليشمل الهاجس المهيمن على مشاغل القراءة الباطنية و الكامن بقوة في القبض على الدلالة المجازية، إذ لا يكون له معنى حين لا يتوصل النقشير و الإستغوار، و حين لا يتفطن الى التقرب الملتصقة بالنصوص حيث اللانهائي هو عادة ما يقيم فيها.

ليست المسافة الفاصلة بين الظاهرة و التأويل سوى نوع من البحث الدؤوب عن ادراك جوانبي يؤدي وظيفة تقديرية و اعتبارية تنغيا النسبة الضامنة للتماسك من خلال التحديدات المزدوجة، بمعنى التقريب الممكن بين الظاهرة من جهة -ما يستهدفها الإجراء المنظور اليه كفاعلية اسلوبية- و بين التأويل من جهة اخرى كإضافة لميزان المستوى التحليلي حيث حدود أثر من الآثار تتراجع لتبرز من خلفها الحشود الكامنة في الدلالات، و التي ليست لا تلقائية و لا عابرة، إذ و كما يقول ميشال فوكو: "ما نلبث أن ندرك أن وحدة كتلك، ليست أمرا بديهيًا أو معطى أوليًا، بل هي نتائج عملية ما، و هي عملية تأويلية، تبحث في النص عما يخفيه و ما يظهره" (3). يضعنا فوكو أمام دائرة تشير بعمقها مسألة التأويل حيث تكون "عملية ما" حين تتوكل النتائج من داخل منطقها ضافرة بتكثير كل قبلية تصورية أو فكرية سوى لتؤكد على أن الحركة العنيفة للإبتطان هي الدلالة بالفعل على المخفي و الظاهر، و على ذلك الحوار الذي يتم بينهما داخل جسد المؤلف صاحب الأثر، و هنا يكون للتأويل إمضاءه الحاذق. يمسك إذن التأويل أو يحاول الإمساك بما يكاد يكون عليه ذلك الفرار الذي تعلنه الدلالات أثناء القراءة الإعجابية، و لكن الفرار هنا (و هو رهان الشعب و اللانهائي) لا يقاوم حرص التأويل بمعنى "هرمينوطقيا" نقدية على الذهاب إلى أقصى ما في الأثر، و قد تكون المقاومة متزامنة مع استحالة الإنضواء تحت رمزية ما ليست بالضرورة رمزية العلامات، و يكون للتداخل هنا بين الحقيقي و المجازي حجتيا لبذل المزيد من النفاذ و عدم الإستسلام.

(1)- على حرب "التجديد و التأويل في الثقافة العربية الإسلامية"، مجلة دراسات عربية، العدد 8، جوان 1982، بيروت، ص 48.

(2)- المرجع السابق، ص 49.

(3)- ميشال فوكو "حفريات المعرفة"، ترجمة سالم بنوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986، ص 24.

إن تحليل الفكر يقول فوكو: "هو دوماً وباستمرار تحليل يسعى الى البحث عن المعنى الحقيقي وراء المعنى المجازي، يبحث عما وراء الخطاب، سؤال يتجه، بلا شك، نحو إستكناه ماذا كان يقال وراء ما قيل فعلاً؟" (1). يدعم هذا الرأي المنطلق السابق بالانتباه الى لاوعي الآثار، وإلى اللغة الثانية هناك خلف الواجهة اللسانية، و لا يكون الانتباه اذن سوى التأويل المتمسك بشروطه التي ترافق المؤول الى ذلك الخلف.

و تحليل الفكر هنا لايلزم الغرض بصلايته مادام المجال مقرونا في صميميته و في مظهراته الأكثر شفافية بالمدلول أي بمحتويات الكتابة كأفق أكيد للفكر، و هو ما يشفع لممارسة البحث بأن تتقدم زارعة في السياق ذاته جلال السؤال و أفضليته.

7- هامش المجاز

إن الإهتمام الموجه الى التأويل لا يتقدم الإبداع بشروط ذاتية أو موضوعية، و لا يجعل [لدى المبدع] من المعطى سوى حلقة اجتياز للانفلات من سلطة اللحظة التي لا تتفجر الى شكل من أشكال المغامرة المندرجة أصلاً في أساسات الخلق و في تجربة الباطن، بالمفهوم الذي يستدرك الأنطولوجيا لإختبار الحلم و الرؤيا و إنتاج كون لغوي يترجم الخفقان و القطيعة.

يحاول الدكتور محمد عابد الجابري (2) أن يفكك أواليات الظاهر و الباطن إنطلاقاً من موضوع [Thématique] الحقيقة بين التأويل و الشطح داخل الحقل المعرفي العرفاني فيقدم تقاطعات و صيغا و استنتاجات تشغل حيزاً تفكيرياً محضاً. إذ يقول: "من هنا ذلك التقابل الذي تشغل البيانيين أنفسهم، التقابل بين "التفسير" و "التأويل". و إذا كان العرفانيون قد وسعوا المسافة التي تفصل بين المفهومين فربطوا "التفسير" بـ "الظاهرة" و "التأويل" بـ "الباطن" بالمعنى العرفاني للكلمتين، فان البيانيين قد عملوا على تضيق تلك المسافة و "تطويق" ذلك التقابل" (3). إن هوية بين التفسير و التأويل ترتبط بهوية المدلول [Signifié] إذا ما اقتطعنا هذه الإشارة من القاموس اللساني و ادركنا في السياق ذاته ان الجانب المستور من الخطاب لا ينضبط بفعل حركته السرية و يظل مقاوماً لإجراءات الشرح المنبسطة لتعليلات فارغة من التفاعلات و الانشطارات، لذلك

(1)- المرجع السابق، ص 27.

(2)- الدكتور محمد عابد الجابري "بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية"، مركز دراسات الوحدة العربية، ط3، بيروت، لبنان، ماي 1990.

(3)- المرجع نفسه، ص 273.

فإن "التطويق" هاهنا سيكون منتما الى عدم آخر، و "و ذلك بجعل" التفسير" يتناول الألفاظ و جعل "التأويل" يتناول المعنى العام العبارة تارة، و يربط الاول بالمعنى اللغوي الحقيقي و ربط الثاني بالمعنى المجازي تارة اخرى" (1).

فإدراك الفضاءين لفعل فسر و أول يحيل على منظومة ثقافية بكاملها، منظومة تخفي صعوبة الاستغوار لأول وهلة امام نص ليس شرطاً ان يكون نسيجاً جاهزاً أو مفضلاً، إذ يراقب المؤول ما لا يراقبه المفسر و لكل واحد منهما سقفه النظري.

8- من الكتابة إلى الصناعة:

بالعودة إلى الجذور يكون التحقق من معنى الشيء (و هو هنا الكتابة) قد ضمن مصداقية المرجعية و تألق في جسم مادي اي في تثبيت [Fixation] لا تهدان ما هو مجرد بل تفعل في الملموس و المصطلح عليه. و لأن المسألة أساسية من حيث هذا الجسم و كينونته ظهر لنا ان التوقف عند الدلالات التي صادفها كل من الدكتورين أسعد أحمد علي و فكتور الكك في مؤلفهما [Oeuvre] "صناعة الكتابة" (*). فقد وفقاً في التنبيه الى كون "اللفظ جسد روحه المعنى..." (2)، ليس لأن اللفظ هو سلطان البلاغة و التعبير أي هو كل شيء مقارنة مع الوجه غير الظاهر للمعنى [Sens]، بل لان مفهوم الصناعة بقوته التراثية و المنطقية هو المقابل للجسد و "عندما نضيف الكتابة الى الصناعة، في مصطلح "صناعة الكتابة" فاننا نشير الى قيمة الوسيلة أو الشكل، فالصناعة وسيلة تجسد الكتابة، و قل : الكتابة روح جسده الصناعة. أو مخلوق حي مسكنه الصناعة" (3). هذا الربط الحاذق بين الروح و الجسد، لنقل بين الصورة الذهنية و الشيء في ماديته، ينمو في الإتجاه الذي لن يكون سوى أرضية ذات هم نظري تصبح على امتداد صفحات الكتاب توضيحات فنية تفرح بتعريف مقياس النجاح في صناعة الكتابة أي "تحقيق الهدف الإنساني الذي ينبت في التجربة، ينمو بالثقافة، ويزهر بالخيال، ويثمر بالمعنى، و يستمر إخصابه بالايحاء" (4). إن المفهوم في هذا السياق يشغل في رقعة الجنس اي النثر و الشعر، و هو يميناً ليس من حيث التوصل الى المبالغة في الإقناع، بل من حيث إعادة تفكير الكتابة و بروزها من

(1)- المرجع نفسه، ص 273 - 274.

(*)- الدكتور أسعد أحمد علي و د. فكتور الكك "صناعة الكتابة" [الملحق به التلخيص للقرويني]، دار السزال بدمشق، ط 4، 1981.

(2)- المرجع نفسه، ص 14.

(3)- المرجع نفسه، ص 14.

(4)- المرجع نفسه، ص 19.

جديد اشتقاقيا و "براكسيسيا". ان الكتابة ليست التخطيط لخاص بالأبجدية و انما التمثيل الحي
للأنفاس على لسان الأدلة. لقد حاول الدكتور أسعد أحمد علي ان يقطع من تأملاته قسما و افرا
خص به طلبته في مؤلف عنوانه "فن الحياة فن الكتابة" (*)، و هو مؤلف شبه ديداكتيكي (تعليمي)
يفتت فيه أسعد العديد من الممارسات الكتابية، لكنه لا يرقى من حيث المنهجية و التعميق الى
مؤلف "صناعة الكتابة"، بالرغم من صياغته المشتركة. لقد و عد أسعد ذاته بالتميز بين
الغرافيك و الهرمينوطيقي، و لعل عودة كهذه الى المنسي ستفتح صفحات جديدة من التراث،
فتحا فيه شرط الحرية و التفكير، المراجعة و التساؤل. انها الطريقة الوحيدة في جدواها، طريقة
عدم التراجع أمام الموضوعات التي تبدو كبيرة، و التي مهما طالعت غيرها فانها تملك دائما
الذريعة على انها أسست، و لكن التأسيس لا يعني الأبوية، و هنا فقط يحدث أسعد بضرورة
المأوى التاريخي لها و لمشتقاتها، هذا المأوى الذي يتسع لأكثر من موعد مع الحداثة.

9- التأويل

كان لزاما على البحث أن يتأطر بمرجعيات غير تصنيفية أي تلك التي لا تخضع كمحك
لضوابط او قوانين تؤول الى التكرار و التراجع، لينخرط و اساسا كلغة نقدية تتوسل طاقة
الكيمياء في صيرورة الفكر مراجعا مقولاته و أنساقه. و لأن التأويل هو ذاته مدرج في ما
يتعذر الامام به، ليس كمجموعة من الموصفات و الأطروحات، و انما كإشتغالات نصوصية
قارئة للذات و الآخر انطلاقا من قوى ذهنية و نفسانية ترجع ابعاد الظواهر الى اصولها، ولعل
تميزا آخر بين التفسير و التأويل و السمى من طرف بيار ماشري [Pierre Macherey] يضيف
الى حجم الإستدلالات المقترحة أنفاسا أكثر إيحائية مادام الدرس الهرمينوطيقي خاضعا لمتاه
الإنفتاح و قائما في صلب لعبة النص، و تلك مقاربة اخرى. يقول بيار ماشري: "ان نقدا يسعى
لأن يكون عميقا، اذ يرفض الأسطورة الهرمة لتفسير النص، يضع لنفسه كهدف تحديد معنى ما:
انه يشير الى نفسه بنفسه عبر طبيعته التأويلية، بالمعنى الواسع للكلمة" (1). بيدد هذا الطرح كل
شبهة حول المجرد الذي لا يتكوى على تجربة الداخل و المهيكل كعمق بتقدير الضرورات
الإستعجالية للتخلي عن هالة التفسير، لذلك يرهن العمق كأداة نقدية المسافة الفاصلة بين ما يتم

(*)- د. أسعد أحمد علي فن الحياة فن الكتابة. الإتحاد الوطني لطلبة سورية - اللجنة الإدارية، كلية الآداب،
ط 1، دمشق، 1977.

(1)- بيار ماشري نغمات أولية، ترجمة د. سامي سويدان / مجلة العرب و الفكر العالمي، العدد الأول، شتاء
1988، بيروت، لبنان، ص 23.

تفسيره و ما يتم تأويله، و المسافة حينئذ تحدد طبيعة السؤال التأويلي مانحة إياه الإقامة في التجوهر كما في الدلالة: "ما الذي يكتسب من استبدال التفسير (الذي يجيب عن السؤال: كيف صنع العمل؟) بالتأويل (لماذا صنع العمل؟)" (1). الملاحظ هو الإقتراب الشديد من روح الطبيعة، لا بوصفها غائية معزولة عن جذورها التصورية و إنما بانتمائها الى نسق يتغذى من إعادة النظر بتفكير زمن القطيعة المعرفية بالبحث عن أرضية مغايرة لقول تاريخية السؤال، إذ "يبدو أولا أنه يجري توسيع لحقل تطبيق المشروع النقدي: إذ لم يعد محصورا بدراسة الوسائل، تقنية عمياء، يفتح له ميدان الغايات غير المرتاد. يمكن بالتالي لأسئلة جوهرية أن تطرح: ان تتعرض ليس فقط لشكل الفعل الأدبي، ولكن أيضا لدلالته" (2). ان الإتفاق الفاعل في أهمية التوسع و الإنتقال، لا تبرره وضعية المؤول وحدها بل المؤول أيضا، و لأن الإسقاط لا يسمح بالنقض و الانفصال، يعيد التميز للإختراق طابعه المصيرغ بلون التأويل و يحفر في جسم العمل أدلة ناضجة لها الإحتماء بالتوتر. لذلك يحافظ "ماثري" على قامة الدلالة مهيئا للمكان حفته و متسائلا "ما الذي يضعه المؤول مكان ماذا عندما يطبق فنه على عمل ادبي؟" (3). و للفن كما تؤكد الشروط الذاتية للإحتفال بالخطاب ثقله قبل العثور على المقابل الموضوعي للشيء المبحوث عنه، و هو ما يجذره ماثري بعبارة التبادل مستدركا كامل الخطوات المؤدية الى تجهيز البرهنة بما يلائم إرادة العثور قائلا: "إنه يجري تبادلا، يقيم مكان العمل معناه. هكذا يظهر بإشارة واحدة أمرين: مكان العمل، و المضنون الذي يملأ هذا المكان" (4). تبرز الى البنية الموشحة بالمضاعفة (أي المكان و المضنون) مسألية المعنى. و هي مسألية مقرونة عمقيا بفكرة الإقامة أي الإنوجاد داخل الظاهرة و مادام ان المؤول "يحقق نسخة ثانية عن العمل: انه يعثر مجددا على هذا النحو، في تعامل بالمثل أعجوبي على ذلك الشيء الذي يشكل العمل نسخة ثانية عنه" (5). نكون هنا إذن أمام ذلك الذي يختفي وراء السادة اللسانية و وراء اقترانات الملفوظات [Enoncés]، و الذي لا يعلن عن هوية له واحدة و لا متكررة حول اصرار فلسفي او ادبي او جمالي كتمثلات للعالم حيث رغبة الإنفلات من كل تقولب هي الصورة الخالصة لما حددناه بالكيمياء.

(1) - المرجع نفسه، ص 23.

(2) - المرجع نفسه، ص 23.

(3) - المرجع نفسه، ص 23.

(4) - المرجع نفسه، ص 23.

(5) - المرجع نفسه، ص 23.

10- غواية المجاز:

يقترح علينا ميشل فوكو تصورا لا يتفق مع مبدأ الهرمينوطيقا ولكنه يكتب في الفهم المتميز لها، فهم تشكل الحفريات مرجعه الأساسي و المثري لتحليلات الإستراتيجية "الفوكوية"، لذلك يقول: "حفريات المعرفة ليست مبحثا تأويليا؛ مادامت لا تسعى الى اكتشاف "خطاب آخر" يتوارى خلف الخطاب. كما ترفض ان تكون دراسة تبحث عن المعنى الحقيقي خلف المعنى الظاهر، فهي ليست مبحثا مجازيا" (1). فهذا الإمكان يوفر لنا أرضية شبه مثلى لتسليح المقصد الخاص بالأفق النظري، و يقدم خلاصة جهد استقصاري لا يداعب العتبات الإستيمولوجية واضعا الاسم في جسم المسمى، و للمجاز كما للخطاب الآخر هامشهما المنسوج ضمن الهرمينوطيقا. فالحفريات ليست مسلمات تقر بحق الخطاب في توجيه الرأي أو الذوق أو السلوك بل غايتها هي تحليل الفوارق و الاختلافات الموجودة بين صيغ الخطاب ووجوهه" (2). لذا نقول أن الهرمينوطيقا اتجاه يسكن الطرف النقيض لآليات واجتهادات الأركيولوجيا، و تتجه لا إلى طبقة لمعرفة المصنفة عموما في الأثر أو النص بل إلى جدليا الجواني و إلى هاجس النبوع الذي تشغله و يشغلها، هو شغل متبادل و رحيم. و غير بعيد عن محاوره الفكر لأسبابه و أساساته يضئ لنا فوكو ما لم تقله الهرمينوطيقا ذاتها، ما تهديه لها الحفريات بكيفية غير مباشرة، كما و لو ان فراغها التأملي تملؤه هذه التوضيحات باعثة في الإستدراك نوعية الصمود إذ "حفريات المعرفة، ليست شيئا أكثر من كتابة ثانية؛ أي تحريلا منظما لما كتب لا يتعدى الشكل البراني، فهي ليست عودة أو رجوعا الى سر الأصل ذاته، بل انها وصف منظم لخطاب، يجعل منه موضوعه" (3). هذه الكتابة الثانية تجترح لذاتها مسابقات بلاغية تعيد تنظيم الوعي بإنتاج الكلام و تستكثر في تدعيمها لفكرة التلوين و الاختلاف المواقع التي لا تخضع بسهولة لكل تناول فقير من حيث الدلالة ذاتها للإجراء النقدي. و الهرمينوطيقا إذ تتعدى منطق الوصف تتكرر على حدود سر الأصل (و الكتابة هي امتلاك ولع الأصول كما يقول جابيير) جهاز العارف بملامسة ما هو أقصى في الآثار، و لايعني التنظيم الخاص بالخطاب ما تعنيه الترجمة إذ "التأويل هو ايضا الترجمة: القول عبر كلمات البداية ما كانت تحتويه و تحتجزه لغة غامضة و غير مكتملة" (4). إننا ندور في فلك الكلمات و الغموض، و في استهواء النقصان لتعبير هياكل تشرف عليها طروحات غير سجالية تلائم بتمظهرها الشفاف ما تبنته مشاريع فلسفة الحداثة بتكسير العمود

(1)- ميشيل فوكو "حفريات المعرفة"، ترجمة سالم يفتوت، ص 132.

(2)- المرجع نفسه، ص 133.

(3)- المرجع نفسه، ص 133.

(4)- بيار ماثراي "مفاهيم أولية"، ترجمة د. سامي سويدان، ص 23.

السكولاستيكي (الدرسي) للرؤية النقدية المنطوية على رغبتها و هي الرؤية القاصرة عن استتطاق الدواخل و زعزعة المراكز. بل و العاجزة في تركيبها الصامتة عن محاكاة الغياب أن "العمل الأدبي يعطي مقياس الاختلاف. يتيح رؤية غياب محدد: هذا الغياب هو ما يقوله العمل إن لم يتحدث عنه قط، مرغما" (1). و تكفي هذه الخلفية لوضع النور في سبيل التدرج قصد إدانة نشوة المسألة و استدعاء اللاسفر فيه [L'Impensé]، لأن احتمال السفر في الكتابة و بها هو تجلية واعية لبوادر التملك. فالبدائية لا كاستهلاك مدحي أو قدحي، سالب أو موجب هي دوام المغامرة بآرباك الكوحيتر المستلم لألته اليقين، إذ "ما يجيب رؤيته فيه و هذا الذي ينقصه، هذا العيب الذي قد لا يوجد دونه، قد لا يكون لديه ما يقوله بدونه" (2).

عندما وفر لنا البحث متسعا من الأسئلة و الأسفار اثبتت بين تضاريس المعاينة و الإستقصاء سلطة البداية أو النشأة (Genèse) و فرضت هذه السلطة فكرة "الأصول" نزولا عند رغبة التوزيع المنهجي. و لكن الإنبثاق المعلن عنه لم يكن يسيرا من حيث تنوع الآثار و صمت الإحالات عليها، خصوصا حينما ارتبط الأمر من جهة التحليل بمفهوم الكتابة داخل الإجراء النقدي و كيفية اشتغاله كمستوى دلالي لايجزو على فضح سرية أو ذوبانه، ويكون هنا للتفكيك الذكي حخته في إعادة تكوين الرغبة و خلخلة المتاد. و لهذه العودة إلى الما قبل أدواتها النظرية و الإبتيمولوجية ما دامت فرضيات هذه الأخيرة "تلعب دورا مهما في بناء أي مبحث علمي" (3). و ما دام الزمن هو احد الرهانات الضاغطة في مظهرات الأداب و العلوم الإنسانية سواء بالنظر الى السلاسل الخاصة بالإحتمالات او تلك الخاصة بالإنقطاعات. ذلك معناه أن "أي مبحث علمي ليس، في نظر بروبر، إلا مجموعة من المشاكل و الحلول المؤقتة التي حصرت و أعيد بناؤها و هذا التصور يتضمن خضوع هذه المباحث للإحتمالات التاريخية. و يترجم تاريخ الأدب بشكل جيد الإنزلاقات و التحولات داخل مجموعة من هذا القبيل. و هكذا فان العلاقة التي تربط الباحث، باعتباره ذاتا تاريخية، بموضوع بحثه يختلف في الزمن" (4).

ما تزرعه هذه الصرامة هو أهمية إدراك و تملك الإنزلاقات و التحولات و عدم الإغتراب بما تكون عليه الذات الباحثة بما هي ذات تاريخية، و للتحديد في هذا المقام إيقاعه العلمي كمنطلق تترجمه هراجر دحضر اليقين و تفادي غواية المطلق، و لذا تمنح التاريخية (L'historicité) الباحث إمكان تغيير المواقع و اختبار العتبات.

(1)- المرجع نفسه، ص 25.

(2)- المرجع نفسه، ص 25.

(3)- البرود إيش و د. وفوكا "مناهج الدراسة الأدبية و خلفياتها النظرية و الفلسفية"، تعريب محمد العمري،

مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، فارس، العدد 2، شتاء 87/ربيع 1988، ص 7.

(4)- المرجع السابق، ص 7.

بالصرامة ذاتها يهيننا الفيلسوف ميشيل فوكو كي نتوغل أكثر في مسألية النسبية و الإنقطاع، و بحفرياتة الجليظة يرتب الأرضية الفكرية لمشاغل ظلت بعيدة عن إرادة الضوء، و بعيدا عن تكرار صوت من الأصوات أو تعييد قامة من القامات، يهاجم فوكو هدوء المعرفة ليقول: "قراء الإتصالات الكبرى للفر، وراء التجليات العظمى و المتجانسة لروح او لعقلية جماعية، و خلف الصيرورة العنيدة لعلم متمسك بان يوجد و ان يكتمل منذ بدايته، و خلف إصرار جنس من الأجناس الأدبية او شكل من الأشكال، و فرع من فروع المعرفة أو نشاط ما من الأنشطة النظرية، ينكب البحث حاليا على رصد عواقب الإنقطاعات" (1).

11- الهرمينوطيقا : جينيالوجيا ممكنة:

ما الذي يقوله لنا "المعجم الفرنسي" (2) بخصوص مفهوم الهرمينوطيقا [L'Hermeneutique]؟. لعل بسطا شافيا للتعريف يمهّد الأرضية لإستكناهاات قادمة من داخل الحقلين العربي والأوربي، مادامت المقاربة إلى هذا الحد تتوخى طرحا مزدوجا معيدة الإشكال النظري الى تفهيمات متعددة تتصل باستمرار من لعب دور الأب المرادف للواحد، و لأن التأويل هو المقابل العربي المتين للهرمينوطيقا، فإن التلاقح اساسي هو الآخر، و لان شجرة الإنساب اي الجينيالوجيا تقتحم المتاع الثقافي لصياغة المنظورات في ها الفكر او ذاك او داخل هذا الإبستمي [Epistémé] او ذالك فان البحث ليعلنا متعة الإنتفات. فالتأويل اذن "من اليونانية (Hermeneutic، فر). علم يحدد مبادئ النقد و تأويل النصوص القديمة". يعرض علينا هذا المستوى التعريفي سبيلا الى الخطوط البارزة، و لا يستثمر مفاهيميا مواقع قريبة أو مجاورة سوى ليقول بوجوب النقد ثم التأويل و هما عمودان لهما ثقلهما على موضوع الممارسة، لكن إنبثاق النص القديم بهذه الحجة يربط الإهتمام بعنصرين جوهريين هما طبيعة النص و زمانيته أو تاريخيته. و يبدو الإحياء الصامت هنا محيلا على القداسة أي المتين الديني، و هو ما يكرسه القاموس الفلسفي [Dictionnaire de la Philosophie]. بهذه الإشارة المتطورة نسبيا قياسا بمعجم لاروس فهي "أي الهرمينوطيقا " نظرية تأويل العلامات. تفكير فلسفي حول الرموز الدينية، الأساطير و عموما كل شكل تعبيرى إنساني (حول معنى الإنفعال، و حول المؤلف الفني) (3).

(1) - ميشيل فوكو، المرجع السابق ذكره. ص

(2) - Petit Larousse illustré, Dictionnaire encyclopédique pour tous, Librairie Larousse, Paris, 1982, Page 491.

(3) - Dictionnaire de la philosophie - Larousse, Les dictionnaires du XX^e siècle, Didier Julia, Librairie Larousse, Paris, 1964.

إن الإمتداد النظري ضمن الصيغة المقترحة يضيف إلى أطراف التعريف وشائج دالة على إقتحام الخطاب الفلسفي و حتى الجمالي للخطاب الديني و الأنثروبولوجي، و هو ما يثير مجدداً اعتبار الأرضية المعرفية في إبتطالها منفتحة على الإلتزام المنطقي بأدوات إستكشافية سنرى أنها تخترق الوجود بتسييجها للظواهر الإنسانية: "هرمينوطيقا الظواهر الإنسانية، التي تلتبس "تأويلاً" و فهما، تعارض "التحليل" الموضوعي لظواهر الطبيعة، إنها مفهوم أصلي للفلسفة الحديثة، خصوصاً تلك الخاصة بالظاهريّة الوجودية (هيدغر في الكينونة و الزمن، ياسبرس سارتر، بول ريكور)؛ و الوجود الإنساني هو "علامة" ينبغي على الفلسفة أن تبحث عن معناها"(1). للتشعب هنا فرادته، و السعطى المتميز بإضاءة جديدة يشكل الإرجاع الصارم للأشياء إلى أولها (الأصل) و الإثبات المتجانس لعلامية الوجود. فتظهر الهرمينوطيقا كحاجة تأملية و ذاتية تستولد ما لا يبصره التحليل بشكل من الأشكال و الذي لا يهادن في إجراءاته مجال "الباطن" إذ لا يرقى إلى خلطة المادي بمحدودي المكونات المفروزة للوعي. و لا يكون بهذه الصورة سوى مجرد قارئ للدال، و معناه أن المدلول هو ما تختبره الهرمينوطيقا وتحاول أن تتجاوزه.

تطرح هذه الفقرة الإرتقاء إلى اللغة ذاتها التي تسمى المفاهيم و تصنفها و لكنها لا تكرر الحدود الميتافيزيقية بين العلوم التي تنتمي إليها، و إذا كنا نترخى إستجماع شظايا شجرة الأنساب فلأن المنهج هنا صاحب سلطة إذ و كما يقول ميشيل فوكو: "فلكي تنتمي قضية ما إلى فرع معرفي، فإنه يتعين علينا أن تسجل نفسها ضمن أفق نظري معين" (2).

لا تزال موضوعة التأويل تتحين الفرص لإعطاء الدرس النقدي [المشروع القائم] أشكالاً ليست بالتأكيد مثالية لإبراز ما له صلة عضوية بالغرض المعلن عنه سابقاً، و لأن الموضوعية [Thématique] لا تختار بارادتها وجهة البحث كما يختار ناقد ماهر نصاً من النصوص ليدخل و إياه في حوار من نوع الرحابة و الإتساع، آراء ليست كلها من هذا المكان (العربي) ما دام العمل قد إقتنع بالسفر المزدوج.

ثمة جوانب حاسمة لا يمكن صرف النظر عن ثقلها و هي جوانب قدمتها مدرسة فرانكفورت الألمانية و التي طبعت الخطاب النقدي بحس فلسفي حاد، و يكون هانس جورج غادامير هو أول محطة تضيئ لنا المسر، فغادامير يصرح بدنياً تعالق التأويل و الفلسفة قائلاً "إن مهمة التأويل الفلسفي للنصوص القديمة هي في كشف كل قيمة البعد التأويلي و في إبراز أهميته

(1)- Ibid. Pages 123-124

(2)- ميشيل فوكو نظام الخطاب، ترجمة د. محمد سبيلا، دار النشر للطباعة و النشر، بيروت، 1984، ص 23.

الأساسية لمجمل فهمنا للعالم، في كل تجلياته: بدءاً من عمليات التواصل بين البشر وصولاً إلى عمليات التلاعب الإجتماعي، ومنذ تجربة الفرد في المجتمع أو التجربة التي يجريها على المجتمع، ومنذ الزمن الذي دخل فيه الدين والقانون، الفن والفلسفة وصولاً إلى الطاقة التحررية للتفكير الذي مارسه العقل الثوري" (1).

إذا كان غادامير يقوم في هذا النص (الأصلي و الموسع) بتعليقات ميتا-نقدية حول كتابه "حقيقية و طريقة" الصادر بالألمانية عام 1967 فيما الترجمة الحاضرة مأخوذة من كتابه الصادر عام 1982 تحت عنوان "فن الفهم" [L'art de comprendre]، فإنه يدخل في علاقة مباشرة مع التأويل غير مقتصر كما هو ظاهر على علم دون آخر أو على حقل معرفي دون آخر. فالسلطة هنا و الخاصة بأهمية الشمولي تحقق الدلالات المتوخاة من وراء خطاب يستقي شحناته و ذخيرته من فهم العالم، من التواصل، التلاعب الإجتماعي و من ثورية القوى العقلانية للفرد على أساس من الإلمام بكل ما ينسج حضور الكائن في شبكة من العلاقات مع منظومات و قيم و فنون لا يستثني بعضها بعضاً. فمتطلبات التأويل التي رأينا و سنرى كيف أنها إرتبطت أصلاً بالسقف الديني في بداياتها، ستبرز مرة أخرى في تدخل غادامير و تتصل مع الفلسفة و الفن و القانون، و لا تقلت من النزعة التعبيرية للفكر البشري، فليس هنالك من هرمينوطيقاً حقيقية تفكك ثوابت الظواهر و تتمتع على الجزئي إذا لم تقترن بحلم سارسيها في المجتمعات التي وجدت نفسها ميداناً خصباً لها. هناك إذن في كل إجراء هرمينوطيقي دخول في زمن مغاير أو بديل. و تأخذ النصوص النصيب الوافر في هذا الإجراء، إذ "أن الظاهرة الشمولية للطابع اللغوي عند الإنسان تتسحب أيضاً على مجالات أخرى، لذا، نرى أن موضوع التأويل النصي يحتل مكاناً ضمن قرائن أخرى، القرائن التي تحدد الطابع اللغوي للتجربة الإنسانية في العالم" (2). اللغة إذن كوسيط بين الكائن و العالم، كناقل لتجربته (تجاربته) تحتل الصدارة في هذا النحت، وسواء ظل منظوراً إليها كوسيلة [و الأمر هنا نسبي بتعدد المذاهب و الإتجاهات] أو صورة لها هو كامن وراء المشهد أي في الخلفية [L'arrière-plan]. فإن الإتفاق يكاد ينتمي لنسق واحد من التأكيدات والإلحاحات خصوصاً بعدما أدخلتها اللسانيات الحديثة في غليان لم ينته بعد، و لم يستقر على معطى مكتمل، أي بإنتقالها من مجرد الخادم الطيع لهذه المجموعة البشرية أو تلك إلى نظام من العلامات و الرموز، أي من واصفة للسرعة إلى موضوع لها. فإن الأمر وبإختلاف بعض الأقطاب ينسحب من منطقة السجال و الجدل [Polémique] ليعانق محفزات ظل الإنتباه إلى صرامتها العاجلة مقرونا بالفهم الشاسع لطبائع النصوص كإنتاجات وضعية يكتنفها الواضح و الغامض، العقلاني و السريالي،

(1) هانس جورج غادامير "فن الخطابة و تأويل النص و نقد الإيديولوجيا" ترجمة نخلة فريفر، مراجعة: مطاع

صفدي. العرب و الفكر العالمي. عدد 3 صيف 1988، مركز الإنماء القومي - بيروت، ص 5.

(2) المرجع نفسه، ص 5

اللاهوتي و العلمي، ولهذه الثنائيات نسبيتهما المتنازلة. فاجتماعية اللغة تكاد تكون بداهة العصر الحديث من وجهة الفلسفة (الماركسية و ما بعدها)، أو من وجهة النقد، فغادامير نفسه يؤكد على هذه الزاوية "و الحال أن الطابع اللغوي للكائن البشري يرتبط في النهاية باجتماعية [Socialité] بقوة، و إلى عمق لا يمكن لمنظر العلوم الإجتماعية إلا أن تعنيه صحة الإشكالية التأويلية و حدودها"(1). و ستكون إشارته إلى جهد الألماني الآخر يورغن هامبرماس الذي "أعاد حديثاً ربط تأويل النصوص الفلسفية بمنطق العلوم الإجتماعية و أفاد منه"(2)

إن إنفتاح خطاب غادامير في هذا النموذج على الخطابة إنطلاقاً من مؤسسها اليوناني و هو أرسطو، يبرر في السياق ذاته وجود اللغة في ثانيا التفكير، و لأن الربط يستدعي دعائم أخرى فإن غادامير يعترف بأن "فن التأويل يستعير، بشكل واسع، وسائله من فن الخطابة"(3). لأن الإشكال يمس عمقاً حرارة إيصال الأفكار إلى الآخر، عبر ملفوظات يستحسن أن يحافظ تقديمها على الحد الأدنى من "الإقناع و الإفهام" ما دام أن هذا "الفن وحده يجعل العلم عنصر الحياة في المجتمع"(4). و يظل الرهان هو المعنى الذي لا تخفيه التعليقات الفقيرة نظرياً و تأملياً، تعليقات قد لا تدرك هذا المابين الذي يصنعه تقاطع التأويل و علم الخطابة، و لا تلقت إلى الأسس التي أقام عليها غادامير صرح تحليلاته و قناعاته، و هي أسس كما يتجلى من هذا النموذج ذات أرضية سوسولوجية حددت للتأويل نطاقات فعاليتها، "فالتفكير التأويلي يعلمنا، في الواقع، أن علاقة الناس في المجتمع، رغم كل التوترات و الإضطرابات التي تبلغها، لا تتي عن تجديد الإتفاق الإجتماعي الذي يؤس وجودها"(5). ينتهي غادامير إذن إلى وضع مهمة التفكير التأويلي في الموضع الذي لا يتلذذ بالتجريد و لا بالممارسة النصية، فالتأمين الخاص بالوجود الإجتماعي ناطق بالتجديد لا بالتجميد، لذا نفهم مرة أخرى لماذا كانت الخطابة هي الأخرى قريبة من هذا الترتيب، و لماذا يكون التأويل هو الفعل الذي حين يرجع الظواهر إلى أصولها بقراءات متبدلة يلامس معنى التجديد. و بالعودة إلى اللغة سنرى أن غادامير لا ينظر إليها نظرة الإنطباعي كما لو كانت مادة لها إيداعيتها أي جانبها المحيل على الجميل في سجل معين، و إنما يعتبرها وسط غير ممكن نقاديه لتحقيق التأويل، "فالمسألة التأويلية ليست إذن مسألة إتقان لغة ما، و لكنها مسألة التفاهم الصحيح على الشيء الذي يتحقق في هذا الوسط الذي هو اللغة"(6). في

(1) المرجع نفسه ، ص 6

(2) المرجع نفسه ، ص 6

(3) المرجع نفسه، ص 8

(4) المرجع نفسه، ص 9

(5) المرجع نفسه، ص 18

(6) المرجع نفسه، ص 21

تفاعل التوضيح تتبدى تدريجيا التجربة القصوى للغة، إذ ليس من العادي أن تطل مرة و تختفي، إن ترينا إنتشارها في كل موضوع هو نفسه يتكلم أي يستعملها، خصوصا إذا كان متوقعا بين جسد المفكر أو المبدع و جسد العالم، "فاللغة هي حقا، الوسط الشمولي الذي تجري فيه عملية الفهم بذاتها. و التفسير هو نمط عملية الفهم"(1). والنمو في هذا الإتجاه يستجمع من حوله نقاط تواشج تتضاف شيئا فشيئا إلى الغرض الذي من أجله أختيرت اللغة كوسيط و وسط شمولي أساسا، فهي الساهرة على الربط بين الأزمنة والتراثات و الآداب ربطا تحفظه و تعمل على إدامته عملية الكتابة، و ليس إعتباطا أن نصادف لدى غدامير تداخل هذه الفضاءات و تآزرها، إذ "يبلغ واقع تميز جوهر التراث، ببعده اللغوي، أقصى مدلوله التأويلي، عندما يصبح هذا التراث تراثا مكتوبا"(2). فلكي يحصل هنالك تأويل فعلي و راسخ لا بد من:

أ- تراث

ب- بعد لغوي

ج- كتابة

لذا عجن المؤلفون معرفتهم في بداياتها أي إزاء النصوص الدينية بإختمارات لغوية محضة تحيل هنا أو هناك، في هذه الجغرافيا أو تلك على رؤى لا تتسامح مع تسخير اللغة بما لها من طبقات في مواجهة غراض النصوص و عتاتاتها. لذلك يعود غدامير ليقول "هكذا تتبين مهمة التأويل إزاء النصوص المكتوبة"(3)، إذ يستحيل إختراق المجال النشيط لمجموعة لسانية لها وضعيات خطابية متعددة دون أن تتحس اللغة فعاليتها و ضمنا محتوياتها في غياب أدلة، أي أطر مكتوبة و هي النصوص المتنقلة من زمن إلى آخر و من تلقي إلى آخر، فاللغة: "إنما تكتسب روحيتها الحقة في الكتابة"(4). حين نفكر هذه العلائق الحريصة، من وجهة غدامير، على نشدان الحرية في البقاء و منطقيا في إدامة طرف مستجيب أو هو دوما على أهبة للإستجابة، و لن يكون هذا الطرف سوى المؤلف الذي ينتظر النص أو يذهب إليه، و غدامير حين يمنح الإمتياز للمكتوب [L'écrit] كموضوع للتأويل غير ممكن مناقشته يراهن على تاريخيته و معاصريته.

هل يتم التأويل من دون حيرة؟ و كيف يوقفنا النص عندما هو غير متفق عليه، ذلك الذي تعمل الإبداعية [créativité] على الإحاطة الفنية بأنظمتها و أعرافها؟. فالنص إذن و بالإتفاق مع الطرح الغداميري لا يفلت من السؤال. و لهذا المفهوم مركزيته في عملية التأويل، لأن "الموقع

(1) المرجع نفسه، ص 24

(2) المرجع نفسه، ص 25

(3) المرجع نفسه، ص 25

(4) المرجع نفسه، ص 25

المميز الذي يحتله السؤال بما هو ظاهرة تأويلية" (1) هو موقع غير أحادي ضمن الجدلية التي يشترطها موضوع الأدب كخطاب، و تفقد هذه التحليلات غدامير إلى شبه إستنتاج يكاد ينهي به جزءاً من رحلة لها الأفق الزاخر، حيث لم يعد هناك لك شك في أن العلائق المثبتة بين مدارات اللغة و التأويل هي مدارات ذات إنعكاسات قوية على الحقول التي تشتغل عليها ذات ناقدة أي الدلالة و الرمز، إذ "على طريق تحليلنا للظاهرة التأويلية، وجدنا أنفسنا في مواجهة الوظيفة الكلية للعنصر اللغوي. ففي إنكشافها بمظهرها اللغوي، تمتلك الظاهرة التأويلية ذاتها، مدلولاً كلياً على الإطلاق" (2).

و حين نمر إلى أحد أقطاب الهرمينوطيقا الحديثة و هو بول ريكور الفرنسي [Paul Ricoeur]، سنرى أن إهتمامه يباشر النص و لو أن النموذج المختار هو قطعة من كل، أي فصل من كتابه "من النص إلى الفعل" الذي أعيد طبعه عام 1986 بدار الساي، و هذه المباشرة ستفتح على القراءة التي هي رهن الكتابة. إذ "أن الكتابة تستدعي فعل القراءة تبعاً لعلاقة معينة هي التي ستسمح لنا بعد قليل بإدراج مفهوم التأويل" (3). فهناك إلى حد الآن وفق هذا التسلسل المتدرج خيط رفيع يربط بين موضوعة الهرمينوطيقا و بين موضوعة المكتوب إلى درجة التماهي أو المحايثة، لأن "العقل" الجامع بينهما هو "عقل" اللغة كممارسة و ليس كشيء مستقل عن بنيات التفكير و أنماط الدراسة، حيث المادة اللغوية تشكل دوماً هاجساً متجدداً له مفاجآته، لذا فإن التقريب بين هذين القطبين أساسي إلى درجة تمنع الأسباب ذاتها لهذا التقريب و كيفية تفكيرها في الإتجاه الذي يثري الخطاب السكن حول التأويل.

لهذا المنطلق المسترسل إمتداده، إذ لا يغفل ريكور في طريقه إلى تجلية أرضية التفكير حول موضوعة الهرمينوطيقا ذلك الفرق المنهجي بين التأويل و الفهم، لنكتشف أن الأول جزء من الثاني بحسب طاقوية معينة تشتغل داخل كل منهما بل و تعمل على تشغيلهما مقابل أعمال تظل فرادتها المستازة و ذات الكلية غير المشبوهة هي فرادة المكتوب، إذ "و على هذا الأساس، كان التأويل فناً للفهم طبقاً على مثل هذه التجليات و الشواهد و الآثار التي تشكل الكتابة طابعها المميز" (4). بمعنى أن الفهم لا يوازي التأويل سوى ليقترحه كطريقة لها منطقها و تماسكها، لأن لفظة فن هنا إجرائية و ليست معيارية أي أداتية و ليست إصطلاحية، و الإحتواء المنظور إليه من هذه الزاوية هو في العمق تداخل وظائف لا تداخل إستراتيجيات، فـ " داخل ثنائية الفهم - التأويل هاتيه، يشكل الفهم الأساس أو القاعدة، و هي المعرفة التي تتم بواسطة رموز نفسية

(1) المرجع نفسه، ص 29

(2) المرجع نفسه، ص 35

(3) المرجع نفسه، ص 37. [ترجم هذا الفصل المغربي منصف عبد الحق]

(4) - المرجع نفسه، ص 41

الأخرين. أما التأويل، فيعطى درجة الموضوعية المتحققة بفعل التثبيت و المحافظة الذين تلحقهما الكتابة برموز تلك النفسية" (1). بالترغل في بنية المفهومين لكون قد حررنا الإستشهاد من الأحادية أو من النسيان، و لأن زمن الإستحضار هو بكيفية ما زمن الإنتقاء. غير أن ريكور الذي يصنع الخطاب هنا بصيغة فلسفية لا يجدد صلته بالطرح الأنف سوى ليتساءل حول "الأهمية القصوى للهرمينوطيقا"، و أين تكمن و تقيم هذه الأهمية؟" أفي إدراجها داخل مجال الفهم، أم في انفصالها عند ذلك المجال و إختلافها عنه؟" (2)، و السؤال في هذا المنعطف مشروعيته، ما دام التصميم على تحديد وضعية الأول بالنظر إلى وضعية الثاني قد شكلت خطأ نظريا جاء لينح الإنشغال مناعة أخرى و يخلق الذات المتفلسفة بخصوص الحيز الذي بإمكان كل من التأويل أو الفهم أن يشغله و ما هي بالتأكيد حدود ذلك؟. لكن القلق الملقى ههنا كعقبة يتراجع بسيطرة ريكور على الموضوع منتبها ببقطة إلى إسهامات دلتاي و شلايرماخر اللذان فكرا الهرمينوطيقا في الغرب قبل أن يفكرها هو قادم إليها من الظاهرية. فالأول أي ولهم دلتاي (1833-1911) مؤرخ للفلسفة (ألماني) و أحد الذين أنجزوا للمرة مفهوم "العلوم الإنسانية" و الثاني أي فردريك شلايرماخر (1768-1834) لاهوتي (ألماني) قد قدم الكثير للتيار الألماني الحر إنطلاقا من فلسفته الخاصة بالتجربة الدينية، و هذا الإرتكاز غير الإعتباطي يستدل به غادامير كي يوضع المسألة المطروحة على الوعي الغربي للهرمينوطيقا قائلا: "لقد كان شلايرماخر [Schleiermacher] -قبل دلتاي- مثالا شاهدا على هذا التمزق الداخلي للمشروع الهرمينوطيقي" (3). لكن ما يهنا ليس هو إثارة الرهانات الأبستمولوجية حول هذه المسألة في السياقات التي أبدعتها و حولتها إلى مشاغل كونية، بل محفزاتها على الإمساك بالظلال التي تبسط دون تطاول بعض الأساسات اللامتغيرة على المعنى الخاص بالإستنباط، و الذي مفاده إلزام التحليل بالذهاب نحو هذه الأساسات بغية تأطير الخطاب البرهاني بمواد توقفه على إستثمار مخصب و متواصل، ما دام القصد هو العثور على جسور ممكنة بين الكتابة و النقد الجديد و التأويل.

يلزمنا تنويع حريص على مواءمة الفاعلة لضبط أهم ما يمكن أن يعمل على تقريب الصورة التي نحملها مسبقا عن موضوع ما. و إذا كان الأمر يتعلق بالتأويل فإن ذلك مرهون بذات التنويع و ليس لأن التأكيد هو جزء من خطابة حاسمة. ثمة عدة هوامش ينبغي الإشتغال عليها تكلمة لما سبق، و هذه الهوامش متفردة في خياراتها الأساسية و هي لا ترتبط بكيان فكري واحد له متعة الإستقلالية.

(1) - المرجع نفسه، ص 41.

(2) - المرجع نفسه، ص 41.

(3) - المرجع نفسه، ص 41.

إن ميشيل فوكو الذي ظلت المؤسسة تنظر إليه نظرة شك و حذر، يفتح النقاش حول هذه الإستراتيجية بتأسيسه لخطاب فلسفي/عقلاني بخصوص نيتشه و فرويد و ماركس. فهو يفحص وضعية التأويل إنطلاقاً من ما أنتجته الثقافات الهندو-أوروبية، أي مما يسميه هو بنوعين من الإعتقادات، إذ ثمة أولاً:

"الإعتقاد بأن اللغة لا تقول بالضبط ما تعنيه. فالسعى الذي ندركه، و الذي يتجلى مباشرة، قد لا يكون في الحقيقة إلا معنى أضعف يخفي معنى آخر و يغلفه"(1).
و ثمة ثانياً:

"إن اللغة تولد هذا الإعتقاد الثاني: و هو أنها تتجاوز صورتها اللفظية الصرف، و أن هناك أشياء أخرى في العالم تتكلم دون أن تكون لغة"(2). أمام هذه الثنائية ندرك أن تحديد ماهية التأويل هي قبل كل شيء ضبط الموضوع المعرفة، و إتخاذ المسافة النقدية اللازمة لتفعيل البرهنة المنهجية و إستدراك الأجزاء الغائبة في هذا الموضوع. هذه التوطئة تسمح للباحث بدمج الرهانات جميعاً في عملية واعية لن يكون لها مع ما تشغل عليه سوى الإيحاء. و فوكو يضطر للعودة إلى قرون مضت و إلى تقنيات تأويلية سابقة قبل أن يستنتج بأن نظرية الدليل، و طرائق التأويل كانت خلال القرن 16م مثلاً تقوم على التشابه. لكن ذلك لن يتوقف ليشهد تحولات جديدة مع الأقطاب الثلاثة للإختلاف، و الذين "لم يضيفوا معنى جديداً على أشياء لم يكن لها معنى. و إنما غيروا في الحقيقة طبيعة الدليل. و بدلوا الكيفية التي كان بإمكان الدليل أن يؤول بها"(3). هذا التغيير الحاصل في النظرة إلى الدليل [Signe] ينزل بالسعى إلى الأعماق الأولى، إلى ما قبل الكتابة مع تشغيل مبدأ عدم الإفتتان بالبدايات، أي عدم التسليم بكون العمل على تفصيل مفردات النص مثلاً تفصيلاً تأويلياً هو عمل نهائي و ذو حتمية. إن التأويل سعى نحو إستبدالات دائمة و نحو مراجعات لا يهمها ماضي النصوص بل قدرتها على إستقراز النظرية بإقتراح توجهات جديدة للتوصل للحصول على إنجاز لغوي مفتوح قدر المستطاع، و معناه حسب فوكو التوصل إلى إستعادة الخارج الذي تم قبره و تغليفه. لذلك فإن مثال نيتشه الذي إلزم بمفهوم الأعماق سيشكل وعداً مع المؤول، هو "مهمة لا نهاية لها"(4). مهمة مبنية على طبيعة الدليل الدائم الإختلافات. هذا الإلحاح قائم في فكرة أساسية هي "عدم إكتمال التأويل و قابليته الدائمة للفحص، و كونه يظل دوماً تأويلاً

(1) ميشيل فوكو "نيتشه، فرويد، ماركس" ترجمة و تعريب عبد السلام بنعيد العالي. مجلة الكرمل: العدد 11 سنة 1984. نيوقمبيا، ص 299.

(2) المرجع نفسه، ص 299.

(3) المرجع نفسه، ص 301.

(4) المرجع نفسه، ص 302.

معلقاً، كل هذا نجده بصفة مشاثلة سواء عند ماركس أو نيتشه أو فريد، و ذلك في صورة رفض
للبدائية" (1)

إن التدخل المباشر من طرف المؤول لن يكون بسيطاً حتى و لو وصل ذلك إلى حد
الإنحراف، لأن المسألة تتطلب وجود شرعية لمرجعية فاعلة و عنيفة، أي تمييزاً يراقب ما قيل
و ما سيقال، لكن ليس على حساب الإضافة التي يأتي بها مؤول آخر، لأن ذلك لن يتحمل ما من
شأنه أن يرفع من نسبة الدلالية في النص مثلاً أو في وضعية معرفية معطاة. فالتأويل إذن "لا
يمكنه إلا أن يستحوذ، و بعنف، على تأويل آخر سبق وجوده من قبل، فيقلبه، و يقلبه، و ينزل
عليه ضربات عنيفة" (2). هذا القلب جدير كارادة إستيعاب و نفاذ بأن يستدرك من جهة المرجعية
ماهية الكثافة و عدم تطابقها مع ما هو مألوف. أي لماذا هذا النص بالذات، و هل ثمة ما يجعل
منه مكاناً إمتيازياً. إن الجواب عن هذا التساؤل المنطقي موجود في كون العلامات و الدلائل
"تحتثا على القيام بتأويل لتأويلها، و تدفعنا لأن نثور ضدها من حيث هي علامات" (3). عند هذه
النقطة سنفهم لماذا يوجد الدليل في الوضعية التي تتوسط الجسد و العالم، وجوداً زاهراً و متنائاً،
بحيث يصعب على المؤول الواحد أن يسكن بمفرده هذه الوضعية و أن يسميها بشكل حاد
و مكتمل. لكن المقاربة لا تنتهي عند هذا الإنجاز و لا عند هذه القدرة، لأن التأويل ليس ذهاباً
فقط، بل هو ذهاب و إياب، إذ "مقابل زمن العلامات الذي هو زمن الأجل المحدود، و مقابل زمن
الجدل الذي هو بالرغم من كل شيء زمن خطي، لدينا زمن التأويل الذي هو زمن دائري" (4).
فالتأويل يكشف إذن إبتعاد الحقيقة عن كمالها، و عن الشرط الذي يجعل منه هو بصفته
تأويلاً خالصاً معرضاً في كل مناسبة، و لنقل عنها معرفية، لمجموعة أخرى من التأويلات. و لن
يتم سوى باللغة و داخلها، فهي كما يقول هيدغر مسكن الوجود. و الشيء نفسه يمارسه فوكو
بدوره في علاقته بتاريخ الجنسانية و الذي لن يكون سوى حرص قائم على مبدأ "الإنزياح
النظري" مقابل "تأويل الذات"، لنستشف أن علاقته بنيتشه هي نتاج رغبة مشتركة غير أنها تعمل
في عمق الإستطلاع الذي ليس هو ما "يحاول أن يتطابق مع ما يناسب إدراكه، و لكنه [هو ذلك
النموذج] الذي يسمح بانفصاله عن ذاته" (5).

أما إذا إنتقلنا إلى مفكر آخر و هو بيار مائري، فإننا و من خلال تحليل جد متقدم [ليظهر
كم هو منشبك إجراء المؤول] سنعر على سات مغايرة تفرض علينا ربطها بسابقتها حتى

(1) المرجع نفسه، ص 302 و 303

(2) المرجع نفسه، ص 304

(3) المرجع نفسه، ص 304

(4) المرجع نفسه، ص 305

(5) ميشيل فوكو "إستعمال الذات" ضمن "تاريخ الجنسانية : الجزء 2" ترجمة جورج أبي صالح، مراجعة :

مصاع صفدي. مركز الإنماء القومي، بيروت 1991، ص 10

يتضح أكثر لماذا سيكون للتأويل كظهير نقدي ذي فعالية خاصة هذا الإهتمام الذي تولد ضمن نطاقين حساسين، هما نطاق التاريخ و نطاق النص، أي سلالته هو و سلالته النص. سيوفر لنا عمل مباشري و سائل نظرية للتصنع في تجديدات أخرى فالنقد "الذي يريد أن يكون عميقا برفضه الأسطورة القديمة لشرح النص، يعين لنفسه كهدف تحديد المعنى: إنه يتعين من تلقاء نفسه بطبيعته المؤولة، بالمعنى الواسع للكلمة"(1).

يسوقنا ماثراي نحو الحقيقة الكامنة في هيئة النقد الذي ليس سوى بحث عن مكان المعنى و عن همومه، و إذ يسعى إلى ضبطه يكون قد إنخرط في الإستراتيجية الكبيرة للتأويل، و في تساؤلات حول مصير الضبط نفسه بمراجعة الخطوة و ليس الحكم، و يكون بذلك قد أعاد تعريف الممارسة النقدية، بل قلب الغم السائد و الخاص عموما بالوقوف عند السؤال القديم، أي لمن هو موجه هذا الإبداع، لكشف سر الكتابة من خلال سؤال مغاير يخترق كيف إختراقا يعيد حوصلة ما هو ثاو في نظام الفكر [Système de pensée] أي في وعي اللغة بإمتياز. و لكن ذلك معناه التساؤل مرة أخرى حول معنى التأويل. و لساثراي نفاذ خاص يلهم السياق و يدل على الإرادة المستترة للإعادة، إذ "أن نؤول معناه أن نعيد، و لكنها إعادة غريبة جدا تقول الكثير بقولها القليل: إعادة مطهرة، بمقتضاها يظهر المعنى، المخفي حتى الآن، في حقيقته الفريدة، و العمل ليس سوى التعبير عن هذا المعنى"(2). لن نحتاج إلى الكثير من التبريرات لنؤيد العتبة التي دشنها ماثراي، و لن نضع بين قوسين ذلك السرد المتعجل ليدل على الإكتفاء أو الإلتزام بحجة الإستيلاء على الوعي الشامل لهذه السألية، سوى لنقول أن المعنى لا يكمن في العلم الخاص بالحدافير و الإستمراريات التي تضمر نداء المقدمات و العناصر المغتوية بلعبة الكشف عن المطابقات بصرف النظر عن القوة الملزمة للمعنى، أي قوة الحجب و عدم التسمية السهلة و السريعة. ماثراي يلخص دور المؤول في هيئة المفكك للعمل كي يتمكن كلما سمحت له التقاطعات بإعادة بناء المعنى ذاته لهذا العمل. و هذه الإعادة في البناء ليست متسامحة سوى بالقدر الذي يتحمل وجهة الذات و يختبر إصرارها على السحائية و تفجيرها في شكل كتابة. إن ذلك مرهون بالسؤال الأكثر جوهرية للخط الذي تختاره الكتابة، إذ ليس شرطا أن يكون العمل سريرا فقط و لا برهانيا. بل قابلا لأن يكشف في لحظة التجلي عن تفرعاته كما عن تقلباته. إن العمل ليس واحدا و لذا يضطر المؤول إلى الإحتياط من أول معنى يواجهه، و من أول صورة قد تشير إليه، لذلك يرحل نحو عمق العمق، نحو العلة الأولى. لذلك يحذرنا ماثراي من عدم السقوط في ما يسميه بـ "إيديولوجية العمل المفتوح"(3). فال مسار الذي يقطعه العمل نحو الإكتشاف

(1) - بيار ماثراي : "الشرح و التأويل" ترجمة ع، الموسوي، جريدة أنوال الثقافي، السبت 1984/7/7، الرباط،

ص 11

(2) - المرجع نفسه، ص 11

(3) - المرجع نفسه، ص 14.

ليس مساره هو، وإنما ذلك المتعلق بالأثر، والبصمة. أنه ليس حدودا تتحل تدريجيا كلما يضمحل فجر التاريخية و إختفى وراء وهم الحقيقة، بل هو مجموعة بذور لا يخفيها اليتيم شريطة أن لا تكوكنها في صميم المعرفة تفريصات الإيديولوجية. سيجرنا الدكتور محمد مفتاح نحو مناطق منسية من خطاب التأويل واضعا برنامجا تأريخيا مزدوج الإرتكاز، أي أنه يشتغل على مستوى الموروث العربي الإسلامي و اللاهوتي المسيحي و على مستوى التفكير الحديث الذي تشعب ليصبح شكلا جديدا من القراءة و الإنخراط في المناخات المعتمدة للنصوص. لذلك يقدم مفتاح لمشروعه بالصفة التي تراهن على التخطيط المنهجي الذي ينتهي إلى ذاتية تطبيقية، إذ ليس سهلا مواجهة مسألة بهذا الحجم دون الإصرار على بلورتها من جديد أي دون تحريرها من فكرة الملكية الخاصة و الإستحقاق التاريخاني. فهي مسألة "شائكة و شاسعة و عريقة ذات أبعاد فلسفية و سياسية و ميتافيزيقية" (1). و لن يهنا الجانب الذي تحاور فيه الذات الباحثة السلسلة أو البرنامج بقدر ما سيهنا المحك الذي وضع فيه جهده الخاص ليتأمل شروطا أخرى للتأويل.

بعدما تعرض للأشكال تناول محمد مفتاح نظرة التأويل في العهدين و لدى الإجتهد الإسلامي، يتوقف عند التأويل الحديث بفروعه التالية:

أ- التيار الإنتروبولوجي و السيميائي (المعنى و الباطن ثم التعدد)

ب- التيار التفكيكي (تجاوز الأصل و اعتماد اللعب الحر كقراءة)

ج- التأويلية الفلسفية (مبدأ الشمولية و المراجعة النقدية للعلوم)

و ينتهي مفتاح إلى إعتبار أطروحة السقصدية "وسطا بين طرفين متضادين: التأويلات اللامتناهية التي قد تكون متناقضة و التأويل الحرفي الوحيد. إذ هي تنطلق من ثبات المعنى لثبات مقاصد المؤلف، و من تغيرات التأويل الخاضع لإلزامات عصر المؤلف و السياق الذي يعيش فيه" (2). ستمهد هذه الإحاطة للجهد الخاص و تمنحه شهية التفجير ضمن الحدود التي راهن عليها تاريخ السارسة التأويلية، و تاريخ التنظير لهذه السارسة. و إكتفى مفتاح بوضع ما أسماه بالضوابط التأويلية إنطلاقا من فكرة مركزية تتخلص في كون الإنسان "حيوان ناطق و مؤول" (3). و تتمثل هذه الضوابط في العناصر التالية:

- الطبيعة البشرية

- الخصائص البشرية

- جنس النص

- السياق

- عدم التناقض

(1) د. محمد مفتاح "مجهول البيان" دار توبقال للنشر. الدار البيضاء ط1، 1990، ص 89

(2) المرجع نفسه، ص 106

(3) المرجع نفسه، ص 109

هذا التخصيص تجريبي المنطلق، و هو كذلك يختبر الداخل و الخارج، الظاهر و الباطن، اللغة و الفكر، و يقترب من غائيته وفق تدرج لا يتعالى لا على القديم و لا على المحدث. و يعتبر كما هو ملحوظ بشكل بارز أن النص الذي هو المكان الوحيد و الفعلي و الدال المؤهل لأن يظل (بعدها كان) صيرورة متميزة لإجراءات تأويلية، و لكنه مكان غير عدمي، بمعنى غير مفصول عن خاصية الذات التي تتكلم و تدع أي التي تنتج الخطاب [Discours] و التي توجد ضمن وضعية سوسولوجية متراكبة و غير قابلة للتعميم السهل، و لها مرجعيات و ليس مرجعية واحدة. فهي غير مستعدة لأن تتكرر خارج هذه الضوابط التي ستظل كما أشرنا سابقا إلى ذلك ثمرة الجهد الخاص، لكنها مشروطة هي ذاتها بقراءات لا نهائية أي بتأويلات سياقية. إن التأويل لغة مبنية على كون هو نفسه لغة و ترميز.

12- الدلالات :

كثيرة هي الهوامش المخصصة للحديث عن فاعلية النقد، عنه كخطاب و عن المحمولات التي أضافتها إليه ترسانات المناهج الجديدة في مقارنة النص الأدبي، و تظل هذه الهوامش التي يحرص أصحابها من خلالها على تيسيم الآراء الخاصة بشاغلهم منتهية إلى الحدود شبه نظرية لما هو عمل متكامل كمنظومة تظل بتقلها على العلاقة المتحركة في النص و القارئ. لكنها ليست دائما إختلاجية أي متوفرة على الحد الأدنى من العنف اللازم لتبديد الإطلاعية و الأحكام القيمية التي تأسس عليها النقد (العربي) إلى غاية نهاية الثمانينيات. هذه التوطئة ثلاث ما سيكون كالتقاء ضروري مع هبة الوعي النقدي في المقام الذي إحتضنه تيار الحداثة العربي و إستمتر كإستثمار مؤكدا أهمية الأصوات الداخلية للنص على الشكل و الزماني. و سجل الحضور (و هو نوعي في نظرنا) فضاء ثقافي متميز هو مجلة "مواقف" كما سجله فضاء مماثل لاحقا هو مجلة "كتابات معاصرة". و لهذا الإختيار حجته في مرحلة تتصف بالإرتجاج و عودة اللاهوت. و لذا يظهر كل إنشاق بهذه الشاكلة فريدا و يحتاج إلى أحسن مصاحبة أي إلى قراءة توقعه من جديد كحلقة إضافية في سلم معرفي نحن مضطرون [لوزنه و كفاءته] إلى منحه حق التمايز، علما بأن المجلة في غياب الكتاب مشروع لا يتمثل ببساطة مع السائد بل يخترق بنيته و يفتت درغائيه.

ما الذي نتوخاه من هذه المصاحبة/المحايدة؟. قد يكون ذلك المتفصل الظاهر بين حدث الفعل الفكري للكتابة و حدث البحث ذاته ضمن لذة الإنتقاء المشرقة أي الإستدلال المبدع و الذي يكرس في حركة مستمرة و فاء المنطلق لبدائه. و لعل الأسماء الحاضرة و ذات الكتابات المتسائلة هي وحدها (دون نسيان لأدونيس) الدالة على أن إختيار الدواخل يحرق الخطاب النقدي من سطوة العلوية و من الإقصاء الأحادي للشكل أو للمضمون.

المجلة أدارت ندوة بمنوان "النقد العربي و آفاق النقد الجديد" (*) و إستدعت خالدة سعيد و إلياس خوري و الدكتور كمال أبودييب فيما إكتفى الشاعر سمير الصايغ بالتنشيط. السؤال المفتاح إذا شئنا كان كالتالي: "الملاحظة العامة التي يمكن إستخلاصها هي بروز أساليب نقدية متميزة و مختلفة عن النقد في السنوات الماضية، و الذي رافق الحركة الشعرية الحديثة. لكني أرى أن هذه الكتب النقدية، تأخذ نوعاً من الإستقلالية الإبداعية، كأن النقد عالم فني قائم بذاته، و ليس مرتبطاً ارتباطاً أساساً بالنصوص التي يتناولها" (1). بدنياً يحدد الصايغ الأرضية التي تفصل نظرياً بين ممارستين، الأولى إرتبطت بتراث لا يزال يمارس على النص أبوة البلاغة و البديع، و الثانية أتت من مكان مغاير يؤسلب و ينقّب و يركب من معنى النص (المقروء) علامة، هي لسانه غير المشتبه فيه.

إن تعدد الآراء سيختصر الطريق نحو حصانة نقدية لا تنكئ سوى على تجاربها أي على تاريخ من التكتيفات الإيحائية و من التصورات الوضعية و الظاهرانية، و هي وحدها المؤهلة لأن تفتح مجدداً التحليل النصي على معطيات أخرى مستمرة في عجن المعرفي و الموضوعي. لذلك فإن خالدة سعيد تحسم في معنى النص النقدي الذي هو "إنزياح آخر، إمتداد آخر للعمل الفني. و ليس النص الإبداعي مرجعه الوحيد، لأن هذا النص النقدي حصيلة حركات مركبة بينها: حركة النص كمؤثر فاعل في إتجاه الناقد، و حركة مجموع الحساسيات و المحاور لعصر ما وثقافة ما ممثلة بالمتلقي الناقد في إتجاهها نحو النص و إضاءته" (2). حين نتأمل في ملفوظ الإنزياح (و لساناً أمام شعرية لدى كوهن: Ecart)، و هذا هو المراد، يكون النص النقدي قد إنفرد بخصيصة تجسيع الصيغة النظرية و الصيغة المؤسسية بالتورط في إعادة تعريف مغايرة لهويته. فهو ليس مفصولاً عن بؤرة التغيرات المعرفية و التجريبية و لا عن إرادات الذات في توصيف العالم بلغة تنتج المضطرب و المفتوح. لذلك فإشارة خالدة مركزية بالمقارنة مع ما تجتلبه ظاهرة الكتابة و تسعى إلى الإقامة فيه بإمتياز. و يطرح إلياس خوري في الإتجاه ذاته نفس الإلحاح معتبراً أن "الجديد النقدي ينطلق أساساً من ذوق و حساسية فنية. و الذي ينظم هذه الحساسية، و يحولها إلى عمل نقدي له معنى، هو تركيزها على محاولة قراءة النص من الداخل" (3). حين قلنا أن الداخل يوحي أكثر لأنه يعيش تجربة الإنشطار و الغموض و التمزج، الداخل الذي يستحيل على القراءة الماضية أن تصنفه و تستيفه و تؤطره. لذلك يعيدنا كمال

(*) "مواقف" العدد 42/41، ربيع، صيف 1981، بيروت 1981

(1) المرجع نفسه، ص 13

(2) المرجع نفسه، ص 14

(3) المرجع نفسه، ص 15

أبو ديب إلى معنى الحصيلة، معتبرا أن النقد الجديد "جاء كنتيجة لتطور ثقافي شامل، تطور النصوص الإبداعية و التجربة الثقافية و نتيجة إحساس عميق بأن الوعي النقدي ضامر في الثقافة العربية" (1). يرشح كل تعليق و بشكل جلي الإحساس كنقيض للديكارتية و للتعامل التقني مع النصوص، لأن الإحساس خاضع للحالة (الكشف) و للباطن (السري)، و هو متقدم على القاعدة أو الفرضية، إنه لغة سائلة. غير أن ذلك لا يعني أنه كل شيء، فهو ليس الشمولية الموصدة، و لا الحدس العام. فالنقد حسب أبو ديب هو "نوع من التمرد العقلي، و محاولة للوصول إلى شمولية واسعة، و قدرة جديدة على إدراك تعدد المنظور، بدلا من وحدانيته" (2). ما يهمنا في هذا الرأي مرة أخرى هو التقدير السلق على الوظيفة الجديدة للنقد، و هذه الوظيفة صادرة أساسا عن تغيير جذري في المعطيات و في منطق هذه المعطيات و التي تتمحور حول التعدد. و هذا التعدد لن يكون فاعلا سوى حين يتمثل و يتقنص صفة الإبداع التي يدرجها إلياس خوري في صلب الإشكال، إذ النقد "يدرس علاقة بالغة التعقيد بين الإشارة و الدلالة، داخل نص غير جاهز، فإنه يضطر إلى تقديم نص جديد" (3).

هذه العلاقة تؤكد إنحلال المكتوب في المقروء و تبشر بتحول بنيوي في مصدر الكتابة، أي في الإنبثاق نفسه للذات التي تتجاوز إطارها المسبق أي معرفتها الجاهزة و تعيد بناء الدهشة في الطبيعة الإحتمالية للسؤال و التي تهاجر من عتبة إلى أخرى، هجرة لها النفس و الإختراق. لذلك فإن النص الإبداعي "هو في النهاية مجموعة قراءاته، التي قرئت أو التي لم تقرأ بعد، و النص النقدي، هو مجموع الإحتمالات التي تحققت أو التي يمكن لها أن تحقق" (4). إن مفهوم الإحتمال المفكر إنطلاقا من التعدد و عدم التجانس يفجر طرحا غير أحادي لصالح التجريب بالنظر إلى الطبقات التي يشكل منها النص و هي التي تحفز النقد و تنبئه إلى مسعى التأويل، فهو "التأويل الذي تقدمه أنت للعام، و تأويلك ينطلق من إعتبار النص تجربة تاريخية" (5). هذه الفكرة ستجد طريقها إلى السارسة الحرة، الحدسية، و التي حين تتعاطى نصا من النصوص تضع داخله في خدمة خارجه و لا تنفيه نحو رؤياها التي لا تملك من التطابق معه سوى الحاجة إلى قول شيء آخر، ذلك الذي يتحمل مسؤولية تكييف محتواه مع محتوى صراعية العصر و فوضاه. إن ذلك معناه التقدم نحو إطار متنوع يستلهم العلم و الفكر و التبصر، يفهم اللغة التي تنقل هذه الظواهر و تفرزها. إن ذلك يتجلى في أعمال إلياس خوري و أهمها "الذاكرة

(1) المرجع نفسه ، ص 17

(2) المرجع نفسه ، ص 20

(3) المرجع نفسه ، ص 24

(4) المرجع نفسه ، ص 25

(5) المرجع نفسه ، ص 35

المفقودة" و "دراسات في ندد الشعر" كما يتجلى أيضا في أعمال خالدة سعيد و بالخصوص في "حركية الإبداع"، و التي ترجح لغة الكشف "التي تضيء التجربة التاريخية للجماعة، تطرح الأسئلة، تتبكر الرموز و تستشرف المستقبل" (1). إن الكتابة تسكن نفس الهاجس، حتى و لو أن ما هو أمامها غير مستقر على حال و لا على مزية تفضل دائما أن تظل صامتة في شكل أصيل. أن الأسماء هاته لا تستجيب لمفاضلة هي من حسن حظ المبحث مؤهلة لأن تكفي الإستزادة و أن تدون خصوصيتها في هامش الحداثة النقدية. إن أسماء أخرى ستري إلى المسألة بنفس الحجم، معتبرة أن الرؤيا هي العمود الفقري في النقد. النسخ الذي هو خلاصة إستراتيجيات. فناقذ مثل حاتم الصكر لا يفهم مثلا ناقدا يأتي مباشرة إلى النصوص و يحثك بها و يقدم لها خدمات لكن دون رؤيا نقدية" (2). بدنيا تصطدنا النظرة / المفهوم و تختبر فينا إمكانية التعديل أو عدم التعدي كما لو أن مجالا مغائرا كل المغيرة قد ظهر ليلائم أطروحة الكتابة قبل أن يرافق ما معناه أن هنالك لدى الناقد حساسية "حول كونه مبدعا ثانيا أن صح التعبير، و هذا ما يسمى بالنقد الموازي أو النقد الإبداعي، مشكلته أنه خلق كتابة جديدة قد نعتبرها نوعا أو جنسا أدبيا جديدا" (3). نحن الآن في صلب الموضوع، و ما من شك في أن المناصرة الذي شرع يهتم بالعلوم الإنسانية في الآونة الأخيرة يدرك (و هو الشاعر) أن النقد الجديد قد جعل من اللغة مشكلة توصيلية و أنطولوجية و اعتبرها في ما وراء الحد اللساني جزءا من الحقيقة الثقافية التي تصاب كما لو أنها جسد، جسد يستعرب مبتهجا الدفقات النصية. فالنقد الجديد، الممتحن بالقدر الذي يجعل منه ليس معرفة فقط (لأنه كذلك) بل جسرا يربط بين أقصى الخارج و أقصى الداخل، علما بأن الأقصى ليس هو المبتغى النهائي للكتابة ما دامت مؤهلة لأن تحو ذاكرتها و تتخلى عن مشروعها إلى أجل غير مسمى. إن الكتابة النقدية بهذا الضوء تتحرك لتتفرد و تبدأ من جديد في نسج يحافظ على نزعتها بما هي نزعة مستقلة و يقطعة. هذه الإستقلالية هي إعلان صريح عن قطيعة تمت مع ثقافة كرست البلاغة كميّار لمقاربة النصوص و تفضيل بعضها. لذلك فإن مجرد الإشارة إلى هذا المفهوم يثير فضولا معرفيا و يستدعي العمل على الإلمام بالمفهوم و تركيبته، لأن التداخل الذي إستقدمته الإسترولوجيات [و الجمع ههنا مقصود] يفرض تحديقا من نوع خاص و يؤهل المعرفة النقدية وحدها للكشف المتدرج عن آليات تشابك المفهوم. فهو ينتمي إلى حقب فكرية اجتهد الكثيرون في التأريخ لها و التوسع في مضامينها.

(1) خالدة سعيد "حركية الإبداع"، دراسات في الأدب العربي الحديث "دار العودة"، بيروت ط 1، 1979،

ص 18

(2) حاتم الصكر ضمن "كتابات مناصرة" العدد 15، بيروت 1992، ص 10

(3) المرجع نفسه، ص 17

حين إلترمنا بالسير ذي التبادلات الفكرية ضمن المقترح العام إقتنعنا بوجود إحالات قوية بإمكانها التأثير في المصير الخاص بهذا السير، و هي تشكل محطات نحن ملزمون بالإنصات إليها و من ثم مساءلتها. لذلك رجب الإنتباه دوما إلى السعة التي توفرها لنا مثل هذه الإحالات (و هي كثيرة)، و إلى المنطق الذي يحكمها و يعمل على تشغيلها. لذلك تجعلنا مساهمات الشاعر و الناقد محمد بنيس أمام وضعية مماثلة و هي تفرض علينا توزيعا خاصا لمكونات المعرفة في الوقت الذي تحاول فيه أن تتقصى فرضية و مآل الإختلاف دون مهابة، مثلما هو الأمر مع نص جدالي و حميمي عنوانه "بيان الكتابة" (*).

يكتب بنيس حالة نسميها معرفية أساسها المستميت السؤال الشعري، و لكنها حالة ذات هاجس تنظيري تستقر من حيث البنية في فضاء الكتابة، الفضاء المشروط بزعة الظاهرة كمجرد إنتباه كتوم إلى وضعية لا يزال فيها الشعر سجين الإنشاد و الخطابة، سليل نداء الوطنية و الإلتزام الأحق. لكن ذلك قد لا يهمننا بقدر ما تهمننا الرؤية الإختلافية للبيان في نبرته كما في جدليته، و هو بذلك ينتمي إلى منطق الأطروحة و يوازي النماذج الحريصة على تقشير النص و ملء العالم بالأصوات و الإشارات.

بدئيا بموقع بنيس خطابه الذي سيحمل نفس التوتر و نفس الرجة في أعماله الأخرى الأكاديمية و الحرة. و سيكون لهذه الموقعة حظوظها التي تتمتع بأسبقية الجسدي على المفهومي، إذ ليس سهلا الشروع في التجريب "خارج اللغة و الجسد و التاريخ" (1)، لأن وضعية الكتابة في العالم العربي هي وضعية اليتيم، أي الفكر المنشق و الضال، و الذي ليس قائما على الإستسلام كما على الطواعية. لذلك يصنع بنيس خطأ متصاعدا و شبه درامي (صراعي) ضمن منظور حدائي غير إختزالي و لا جزئي، أي ضمن الشروط التاريخية و الإجتماعية و الثقافية المحيطة بل الفاعلة في الإنتاجية النصية. هنا فقط يكتسي الخصيصة المشغولة بإحداث التبدلات في العلائق بين الذات و النص و العالم. لماذا يا ترى؟ لأن "مفهوم الكتابة معارض أساسا للشعر المعاصر، كروية للعالم، لها بنية السقوط و الإنتظار. هذا الشعر هو الذي يواجه هنا، كروية برهن التاريخ على تخاذلها و تجاوزها، و ليس البيان فرضا لرؤية ما بقدر ما هو دفع صريح لآخرين إلى الارتباط بالقلق و تبني السؤال" (2).

(*) - "بيان الكتابة" نشر لأول مرة في مجلة الثقافة الجديدة ضمن العدد 19 السنة الخامسة 1981 ثم أعيد نشره ضمن كتاب "حادثة السؤال" ط 1 و 2 و الصادر عن المركز الثقافي العربي ببيروت/الدار البيضاء. 1985 ثم 1988.

(1) - المرجع نفسه، ص 11

(2) - المرجع نفسه، ص 16 و 17

إذن ثمة مبدئياً حاجة جديدة إيسنها السؤال كنعارض مع الجواب و التقليد، حاجة قصوى للإنخراط في تسمية مغايرة تحفل بما لديها من قدرة على الشك و النقد بعيداً عن التباس المفاهيم و سلطان الميتافيزيقا. أمام هذا المدخل تظهر الدعوة إلى الكتابة كسار وجودي أساساً يداهم الحركة المتراجعة للعمل الأدبي أمام الهيمنة الملحة للمؤسسة و للإنعزالية الفكرية. ثمة دوماً مقدمات لم يألّفها تاريخ النقد تفرض بساط غريبة ما يظل رهين سوء التفاهم بين التفسير العادي و التأويل. يحصر بنيس شروطها في العناصر التالية :

- تغيير مسار الشعر (النص).

- الإرتباط بالتأمل و السارسة.

- الإنفتاح على حس المغامرة و التجريب.

- إعتناء الوعي النقدي.

- الذهاب نحو الحرية أو التلق الد .

غير أن هذه العناصر و هي قواعد بنظر بنيس تمس ثلاثة مجالات أجمعت على أهميتها ليس فقط مقصدية البيان و إنما على الإنسان و اللسان، و هي اللغة و الذات و المجتمع. لذلك فإن "زمان الكتابة، إذن، تجربة و . سارسة، يعيد فيه الجسد تكوينه بإختياره، و هو المسؤول عن هذا الإختيار، لا القالب -الذاكرة التي يطوع الجسد للحبسة و التخلي عن نشوة المغامرة و جلال الخلق"(1).

تمنحنا اللغة وحدها البرهان على أن الكتابة ليست موضوعاً للمعرفة فقط بل هي صيرورة و تشكيل، وضعية تجتلب الأفق الواسع لإختبار حيوية الجسم و يقظة التنظير. إن محمد بنيس الجامع في ذاته بين الشعري و النقدي مدافع ههنا عن التصرف غير الخاضع للاضغوطات المحض علمية، عن فعل الكتابة كقرار من كل جاهزية و من كل مأسسة، فرار مبتهج نحو تأكيد ماء الكتابة الذي تحدث عنه الجاحظ، عن التشبث بالمفهوم الدريري، و لا يلزم نفسه بالدفاع الهستيري عن سارسة إستيقظت على نداء المواكبة و "التعبير" و التأقلم إلى غير ذلك من الكليشيات التي إستفحل سردودها خلال الصعود المنتصر للإيديولوجي. محمد بنيس يجعل من الكتابة قراءة "تسعى لتدسير التراتب السانوي، و تصدع الترابط و التوارد الصوريين، لتشبك الخبر بالإنشاء، النفي بالإثبات، تعيد صوغ توزيع الأزمنة"(2). هذا الحد الموضوع للكتابة هو بداهة سؤالها الذي لا تتوقعه البنية الكسولة للمعارف و الأفكار، سؤال به تحتمي خشية السقوط في الإتفاقي و السبق و السطر، فهي تستدرج الصعب لتعلم الحذر و الإنتباء، لتكون في الموقع

(1) المرجع نفسه، ص 24 ر 25

(2) المرجع نفسه، ص 28

الذي يشدد على عدم الخضوع للكثرة و التعميم، فهي ذات فعل تدميري "يهيء للقارئ حضرته، فهو الذي يعيد تركيب المتتالية -المتتاليات بنفسه، يعيد تكوين النص فيما يعيد تكوين جسده، رؤيته للعام. من هنا تكون القراءة إبداعا و تأسيسا لعالم، لحساسية مغايرين، لهما إشتهاء المواجهة"(1). بإستحضار المتلقي في اللحظة التي ينبثق فيها النص هاربا من البصر نحو البصيرة و من نفسه الضيقة، أي من إنتظاره التغيير الممكن في العلاقة بينه و بين النص، تكون الكتابة قد إندغمت في القراءة، و رتبت من جديد الفرص لمسارسة مستقلة عن شجون قارة في مجال تبادل الحساسية بين القارئ و القارئ و ضمن تراتبية الكتابة في الإتجاهين التعليقات التي تبعت "بيان الكتابة" تناولته من زوايا نظر متباينة، و كانت المعرفة الحدسية مرشحة لأن تحتفل به عن قرب كحدث فكري بالدرجة الأولى.

- عبد الله راجع (الجنون المعتل).

- نجيب العوفي (إثبات الكتابة و نفي التاريخ).

- محمد القاسمي (خلطة المعروف و الجاهز -الكتابة كفعل جسدي).

هذه الأسماء إضطلعت بهمة المسألة و إختلفت في الإختلاف ذاته الذي يبيحه منطق الكتابة و يدعو إليه.

عبد الله راجع يتوقف عندها (الكتابة) كعرس "عرس للعين و الأذن و الباطن"(2)، ناسفا التدجين و مباركا حاسة الجنون المعتلن فيما نجيب العوفي يقر بما لا يلفه الشك بأهمية البعد التنظيري للبيان و الذي "يتخذ الكتابة موضوعا له، يصبح هو نفسه موضوعا للكتابة. و عبر هذا الإنسجام -الاندغام بين الطرفين، تتعزز سلطة اللغة -الكتابة، و تمحي الحدود بين العقل و التخيل، بين الفكري و الفني، فيغدو كل من التنظيري و الكتابة، ذاتا و موضوعا في آن واحد"(3). ثمة إتفاق إذن على أن للبيان إيقاع مغاير لإيقاع البيانات التي يتبجح بها عادة دعاة الشعر من وجهة مسيئة لم تستطع أن تقاوم الرغبة الحادة للجسدي.

(1) المرجع نفسه، ص 29

(2) عبد الله راجع "الجنون المعتل" ضمن "الثقافة الجديدة"، العدد 19 سنة 1981. الدار البيضاء، ص 59.

(3) المرجع نفسه، ص 60.

الفصل الثاني

- 1- النقد / الكتابة
- 2- كيف ذلك
- 3- دريدا و تكسير الحدود
- 4- أزمنة نقدية : إنفجار النص
- 5- المسار و الإستبدالات
- 6- نقد النقد : تودوروف محاورا
- 7- بارت أو النقد المنفلت
- 8- ما الحقيقة نقدية؟
- 9- الخطاب السوداني (أوكتافيو باث)
- 10- الحداثة و الغيرية
- 11- النحو المرني
- 12- الميتالغوي = الواصف و الموصوف

1- النقد / الكتابة

ما الذي يستطيع أن يشكل - بالنسبة للناقد - ذلك الإمتياز الذي ينفلت بتحرره من نظام تريده الثقافة السائدة أن يفتخر بسلطة إنهاء مهمة النقد - الكتابة؟ إذا كان هذا السؤال عاما في إختياره لمنحى راغب في حضور الشك أو الصدمة أو التحول، فإن ما يتغيا هو تجريد ما يمتلكه من سمات لها الخضوع أو التجيل، لأن إنفجار النص المتبوع بإنفجار الكتابة حوله هو شبه إحتكاك بزمان الدمشة حيث تصارع العلوم في مجال اللغويات و التحليل النفسي و الأنثروبولوجيا و إنتقال المقال الفلسفي من المكان السلاوي إلى المكان الأرضي، حيث أسئلة الكينونة لم تعد تتقبل كلاما له رائحة الماضي، و إنما كلاما يضايق الشعر و تلك صرخة نيتشوية. كان منطقيا دون أن يكون ذلك حكم قيمة (Jugement de valeur) أو خنقا لمنطلق لا يزال يدين في إستمراريته للإبداعات بكثير من الفضل و الإعتراف.

فالإمتياز هنا ليس مطالبا يضيف إلى الموضوع هالة قد تختلف حولها الآراء و المطارحات أو الأفكار و المقاربات، فشة دائما هوامش تفعل في العتمة و لا تتعجل التقرب من المراكز، لأن ما نختلف حوله هو كيفية التسمية (Comment nommer?)، إذن كيفية العثور على مفردات تقول التسمية لتغير المواقع و ترج سمم الثوابت. فاللغة إذن هاجس مشترك، و كل نوعية ما في تشغيلها هي أصلا نوعية ما في تصورهما، لذلك تشعبت الدراسات التي جعلت منها مادة للدلالة على حكمة أو قدرة أو معنى أو فرق، و لم تنته بهذه البساطة أو تلك إلى تقنين يرضي فضول التساؤل و يحسم في المعايير سوى للدخول مجددا في حوار مع أسرارها. إنها كائن يتمنع على كل ضبط و مهنتها "هي أن تجعل من الوجود وجودا منكشفا في حالة فعل، و أن تضمنه بوصفه كذلك. و بواسطة اللغة يمكن التعبير عن أنقى الأشياء و عن أوغلها في الغموض" (1). و هذا الغموض لا يتم تفسيره إلا بواسطة لغة ثانية ليس شرطا أن تكون مخرصة أو متمرده فذلك شأن مستخدميها و العارف بكونياتها وفق "مقتضى الحال"، فهي ليست مجرد أداة

(1) - مارتان هيدغر "هيلدرلن و ماهية الشعر" ترجمة فؤاد كامل ضمن عمل و هو عبارة عن ترجمات لنصوص متفرقة. دار الثقافة للطباعة و النشر القاهرة 1974، ص 145.

يملكها الإنسان إلى جانب غيرها من الأدوات و إنما اللغة هي بوجه عام و قبل كل شيء، ما يضمن إمكان الوجود وسط موجود ينبغي أن يكون موجودا منكشفاً. و هناك فحسب حيث توجد لغة يوجد عالم. أعني هذه الدائرة المتغيرة بإستمرار من التصميم و المغامرة من الفعل و المسؤولية، و التي تتألف أيضا مما هو إعتباطي و صاخب و من السقوط و الظلال" (1)، فهيدغر بإدراجه اللغة في صلب ماهية العالم و حيث تتبدى إعتبرات الإنكشاف، المغامرة، المسؤولية، و الظلال يفصل في إنشاء السجد إلى المجرد، و هو إنتماء معقد تحضنه الدائرة المتغيرة و تحرص على تماسكه و فرادته. فاللغة تعيد خلق العالم تختصر عناصره إلى ما يسمح للكائن بتبليغ معارفه بخصوص هذا العالم. فاللغة هي "نسق تكون فيه الدلالات المحددة تابعة لدعائم مادية محددة" (2). نلاحظ رفقة آدم شاف أن المنطوق بهذا اللسان أو ذاك هو قبل كل شيء موجود عيني لا يفرض على الذات المتكلمة مواجهات عمياء لتحقيق حدث لساني دون غيره و إنما ثمة حقيقة خاضعة للتشوضع (Objectivation) تثير ميولات يحركها الفكر مهما كانت نوعية الجماعات، لأن ما يهم ليس هو شكل اللغة و لا متلقيها بل وظيفتها التي "تورط الفكر، لأنها تورط فهم الدلالات المربوطة إلى دعائمه المادية في لسان ما" (3). حينما نتأمل هذه الفقرة، سندرك من جهتنا لماذا خصص اللغوي الأمريكي نعوم تشومسكي كتابه (مجموعة من المحاضرات) و الذي عنوانه بـ "اللغة و الفكر"، نقول إذن : للإجابة عن المسألة الأساسية و الخاصة بمدى مساهمة دراسة اللغة في وعي الطبيعة الإنسانية و الإشارة بهذا الإقتضاب ليست تمكينا لفعل قد نظوف حول ماهيته كلما إحتاجت المقارنة من وجهة منهجية إلى ذلك، لأن موضوع اللغة ليس سوى ذريعة أمام طرح يخص إستعماليتها، فهي وحدها و كمفهوم فقط تتطلب تناولات لا تحصى.

هذه الكوة البيداغوجية لا ترتب قبولية معيارية وسط حشد من الأعمال لا تنتهي تساؤلاتها بل ولا تقضي سوى إلى المزيد من التبصر و الإستقرار. و ما دام سلطان الذريعة هو "الدليل" فإن الإضافة قد تلبي المقاصد و تبيع المشارب، لأن الكتابة ذات إلهاعات و إقتضاءات أخرى .

(1) - المرجع نفسه، ص 145، 146.

(2)- Adam Schaff . "Langage et connaissance" Points, Editions Anthropos, 1969 pour la traduction française - Paris. Page 136.

(3) المرجع نفسه، ص 137.

2- كيف ذلك ؟

قبل ان نصلها بالنقد الجديد ، نحاول قبل كل شئ رصد ملامحها بعدما أظهرنا خصيصتها المنظورة، و نقاديا لتلك التماثلات (هذا مقابل ذاك) و التي عادة ما تكرر منطق الثنائيات الذي لا يتماشى و العقل الجدلي، بل الذي يشكل نقيضه، إذ لا ينبغي ان يكون استنثار الحقل الكتابي بالمراهنة على ما لا يقاوم الأجل المبرمجة لإشكالية من الإشكاليات، فتثوير البنيات هو تثوير للطرق المؤدية إليها و مساءلة نقدية و غير رحيمة لأسسها و منطلقاتها. فقد ذكر غاستون باشلار أن " العلم الحديث يقوم فوق الذات ، و وراء الموضوع المباشر ، إنه يقوم على أساس المشروع. و أن تأمل الذات للموضوع ليأخذ في الفكر العلمي دوما صيغة المشروع" (1). ففيلسوف الطبيعة الإبيستولوجية يكاد يجزم بشأن اللايقين و التقبل اللامشروط للأدوات القابلة لإعادة النظر، و ليس لأن المحدودية هي بدورها مشروع في صيرورة، بل لأن طبيعة موضوعات المعرفة (الكتابة على سبيل مثال) لا تستقر على مظهر و لا تتجلى سوى لتشرق لحظات غير متوقعة يجد التفكير نفسه أمامها مضطرا لإنشاء حلقات إضافية تستلهم مختلف توجهات [Acheminements] هذه الموضوعات و تجعل منها مجددا مدونة في هيئة مشروع.

الشيء الآخر

قد تدعو إلى الإندماش عبارة معزولة و لكنها صميمية ، فهي (الشيء الآخر) تضع القارئ أمام احتمالات يتقطنها الآخر الذي ليس لا ذاتا [Sujet] و لا غيرية [Alterité] ، و إنما هو نمط صياغي ارتأينا سوقه لنقيم تعليلا خفيضا على حدس بارتني وجد في مثال بنفينست ما يؤكد نزعة تكسير التشابه الذي يسهل تذويبه و حصره. إذا كان الأمر كذلك فإن لغة غير عادية " سترخي سدولها " على النظرة و تتمتع بأولوية ذات طبيعة بلاغية" ، ثمة ، على سطح لسانياته، ما يشبه رجة ، مؤلمة لفرط ما هي كتومة ، لماء في طريقه إلى الغليان : هذه القوة، هذه الحرارة التي ترفع العلم (مهما كانت صراسته، في حالة بنفينست) نحو شيء آخر ، هي كما تعلم، ما أسميه الكتابة " (2). هذا المؤثر المنضاف إلى الطبيعة المختلفة لقواعد العلم و مهما كانت مقدماته أو نتائجه . إذن هذا " الشيء الآخر " لا يطيل رولان بارت بابداعيته المعهودة في

(1)- غاستون باشلار "الفكر العلمي الجديد". ترجمة عادل العوا، تقديم جيلالي اليابس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغبة، الجزائر، 1990، ص 12.

(2)- رولان بارت "عن الحياة و الأعمال". حوار من ترجمة مصطفى السناوي، "بيت الحكمة"، عدد 7، فبراير 1988، الدار البيضاء، المغرب، ص 16.

تسميته [نعتة] بالكتابة. و سندرك أن الظاهرة و فيما هي تتقدم نحو تبلورها تبدو مرتكزة على استدعاءات [Appels] متضافرة في عمقها على صياغة اتفاق لا تذيبه الترشيحات المنعزلة و التي تشكل في نهاية المطاف على قلتها صوتا له دلالتة. إنه انفتاح التبلور على مثال بارت [و الذي ستكون لنا معه وقفة خاصة] لا يختفي في همسة عابرة و لا يعيد استطرادا ما له علاقاته غير المباشرة بالمرجعيات الغائبة أو المسكوت عنها. لأن بارت وهو أحد مؤسس هذه النزعة في الخطاب النقدي الحداثي في فرنسا يعلق استنتاجه على اللوحة الظاهرة بعناصر الرجفة و الساء و القوة و الحرارة. و لعل تركيزا غير مائل على هذه العناصر له مسوغاتها الذوقية و التوقعية. فهناك في تقاطع تبايناتها ما يجدد الصلة بتزكية نظرية أساسها الخرق و المتعة. إن مثال بنييفست لا يداهم وضعا خجولا حيث المعرفة قد لا تنتبه إلى الأصداء القادمة من كتابات لها تواطؤاتها مع الإحتمال و التضمين ، اذ في حدودهما تقرر الكتابة من كل أسر وضبط ، بل تكسر العقد البسيكولوجية داخل الذات الكاتبة و لا تحرم خطوطها من اختبار الأشكال اللامتصورة.

إن الخطاب النقدي كما هو مقدر له وفق هذه الأطروحة سيعانق آفاقا أخرى لها تمظهراتها في العلوم الإنسانية ، و سنرى أن فيلسوف مثل ميشيل فوكو صاحب الإهتمام الذكي بالهياش (العبرة ، الحق، الجنس) سيطرح هذا الإشكال في مؤلفه "حفريات المعرفة" (1)، و سيفرق بين مستويين من الكلام الراصف للتحليل:

- كلام قابل للإكتاب (حسي)

- كلام غير قابل للإكتاب (مفهومي)

و ربما استحضرننا هنا الناقد الإيطالي بنيديتو كروتشه المؤكد على الجمع بين المعرفة الحسية و المعرفة المفهومية لتشكيل وعي وكتابة نقديين ، و سنرى أن الحاشية البارتيّة تكاد تتمفصل مع حاشية فوكو من خلال فقرة منغرسه انفعاليا في قلق الكتابة "ماذا. أعتقدون أنني سأشرع في كتابة كل تلك الأتراح و الأفراح ، أظنون أنني سأصر على ذلك ، مطأطأ الرأس ، إذا لم أسارع لأخط بيد محبوسة. التامّة التي أخطر فيها بنفسي ، و أغير وجه ما أقوله و افتح له خلفيات غامضة" (2) . عند هذا الحد لا يباعد فوكو بينه وبين مرمى موضوعه ، بل بينه وبين الحذف ، لا بمعنى ردم صفة شيء ينعم بماديته بل نزع المباشر من هذه الصفة و احلال سر ما محلها. لعله سر منكر يختار الدروب الصعبة لتجريد العالم و الإنصات لعملية الفتح. إذ "أن أكثر من واحد هم مثلي ، يكتبون ، بلا شك ، كي لا يكون ليم وجه واحد بعينه .

(1)- ميشيل فوكو "حفريات المعرفة"، ترجمة سالم يفوت.

(2)- المرجع نفسه، ص 17.

فلا تطلبوا مني من أنا ولا تأمروني بأن أظل أنا هو باستمرار : فذلك أخلاق الحالة المدنية، وهي أخلاق تحكم أوراقنا و بلباقاتنا الإدارية ، كبطاقة الهوية . فلنتركنا و شأننا أحرار ، و حينها يتعلق الأمر بالكتابة"(1). إن تعددية الوجه ، وكمطلب وقائي ضد التشابه لا تتحقق عمليا أي كمنارسة فكرية و ذلك هو المقصود، سوى لتحافظ على خصوصية المبدع و تجعله أمام خيارات أسلوبية يقرر من خلالها [بواسطتها] ميلا استثنائيا يترجم هو بدوره مزاجية ما في التعامل مع اللغة، و التي لا تخون إرادته في فك عزلة الخطاب ، ما دام مطلب تغيير الهيئة ومغادرة المواقع ذاتها يهيئان المشهد لفعل الكتابة. ذلك ما سنراه أيضا معى بارت حين يفرق بين الكتابة و الأسلوب قائلا: "ليست الكتابة لهجة فردية شخصية (مثلما كان الأسلوب القديم)، وإنما هي عملية إصدار لأقوال Enonciation (لا قول) تلعب الذات انشطارها عبرما بالتشتت، بالقاء نفسها وشاحا على مشهد الصفحة البيضاء" (2). ثمة تحايل طفيف على مفهوم الكتابة، فقد لا نفرق بسهولة بين إشتغالها على أشكال التعبير الخارج نقدية و بين حضورها كمستوى في الخطاب النقدي ، ولكن بارت لا يترك الهوية تتسع بين القارئ و نصه، يتقدم نحو تجلية اللبس قائلا: "إن حلم الكتابة ليس متاسكا كلية، فنحن لا ندع مشروع كتاب بطريقة منظمة ، طوعية ، سبررة، وإنما نصوغه، بالأحرى. عن طريق تنف شهوة، وشظايا رغبة" (3). إن عدم الإنتظام، و لنؤكد أيضا على انشطارية الذات، على حالة اللامسك و الصدفة، تأتي كموازين لتحليل الشروط في هذا المقام على استبصار لا يتعجل الإصطلاح عليه.

ليس المعنى الذي تأخذه الكتابة بهذه الإعطافة ذهابا نحو المطلق، و لا دفعا بالوضع الوجودي المتسائل للذات إلى نقطة معلومة لمعرفة النص الآخر غير المرئي، الكتابة تتجرد من كل تبويب و موقعة، تعيد استثمار الأشياء [التشتت] فيما هي تضطر الذات إلى مراجعة غير متقطعة لقوام الإجراء النقدي. و يكون لهذا الإجراء طابعه المغاير بنحت مسلك نحو أسلوبية تنتمي إلى سجل كتابة الكتاب. لهذه النظرة مبرراتها وحيثياتها المستميتة حيث القيم ، الأدوات، المفاهيم، والحاجة المتبادلة [Besoin réciproque]، وسواس الإقامة في بنية النصوص و النزعة اللاتأريخية تشكل المرجعية الراسخة لهذا الإجراء. كيف نشرح كل ذلك؟ هذه مهمة مندرجة في اختلاج السياق. فالناقد - الكاتب لا يفر النص، لا يؤرخ له، لا يسيجه بالعقلنة و لا يستدرجه نحو علم ما ، ولا يربطه بتيار أو بدرسة، انه يكتب من جديد منتبها إلى اللطخات المشتركة بينه و بين صاحبه ، يعطيه من "أسطورته الشخصية" بقراءة "عاشقة" بحيث يتحول نصه النقدي كمشروع مفتوح إلى نص نواز و سليم و إشكالي.

(1)- المرجع نفسه، ص 17.

(2)- رولان بارت "عن الحياة و الأعمال"، حوار من ترجمة مصطفى السناري، ص 24.

(3)- المرجع نفسه، ص 25.

الكتابة من جديد هي إذن نص ثان كما يتوصل إلى ذلك الأستاذ التونسي توفيق الزبيدي و هو يبحث في مفهوم الأدبية [Littérarité] داخل التراث النقدي العربي ، يقول: "أما العلة الثانية لإستعصاء الأدبية فتخص الجانب الإجرائي. إذ أن إخضاع النص للعملية النقدية لا يتم إلا بواسطة ما وراء النص أي بكلام دون الكلام الأول. إذ النص لا يقال إلا كما قيل، ما نقوله عنه إنما هو نص ثان - فهو إذن ضرب من الدوران تتحول معه " القراءة" إلى "كتابة". ففي صهر الكلامين أو النصين يكمن الإستعصاء "(1). هذه الإضاءة تشاطر الإضاءات السابقة، تجاورها حيث الدوران هو التحول ذاته دون انطماسات (Bavures) أي دون زوائد من شأنها الإخلال بمنطق التجانس الخاص برعي الناقد بالعملية النقدية.

غزو الكتابة لذاتها (في النقد)، وضعيتها التي لا بداية لها و لا نهاية، فضحها التسلسل و التتابع، إحالتها السرية أو الصامتة هي مؤشرات تجعلها خارج المصطلح، و كل ذلك يحررها من أصداء ليست فقط المبادئ و القوانين المتكررة، بإرادة امتلاك النصوص لصياغة علم لها، بل يحررها أيضا من استحضارها هي نفسها لما يجعلها تنوع على هذه المبادئ و القوانين زارعة في موادها و ابتكاراتها التخوف من المجهول. لأن كتابة النقد هي أصلا محو لما يعيق محاورة هذا المجهول، فإذا كان ما يهم العالم (Savant) هو تأطير نحو النص بأكبر عدد ممكن من المفاتيح تشخيصا له (على طريقة البنيوي، السيميائي، أو المحلل النفسي)، فإن ما يهم الكاتب الناقد هو العثور في النص (و قد اختاره لاتفاق ما) على تلك التأوهات ، النقائص، و الإضطرابات التي تستجيب لرغبة الكتابة في الإتجاهين ، اتجاه القارئ و اتجاه المقروء، و العثور على ما يقول مقاومة الفكر للإستقامة. ان كتابة النقد لا تعني ازدهارا في كشف الفواعل البرانية و انما في إبقاء المنطلق المزدوج لها محتفلا بالمدارات الجوانبية، فهي ذهاب و إياب، تارة في اتجاه النص و تارة أخرى في إتجاه ذاتها. لذا تخلق القارئ الآخر من خلال دافع التعدد كما لو انها تجعل من النص ذريعة لتبديله و تعوضه، و ليس لتقصيه او تواريه. ثمة خطوات ليست دائما بالموزونة توصل الناقد الى كتابة المقروء، و سنرى انه الإتجاه المبلور لهذه الظاهرة يتميز بمجموعة من العناصر ستشرح أفق هذا العمل.

3- دريدا و تكسير الحدود:

لجأ الخطاب الفلسفي الجديد ، أي تحديدا ذلك الذي جاء بعد الهيغلية الى اعادة النظر في مفهوم الفلسفة مخرجا إياها من علياء ملكة الميتافيزيقا ، ثم التجريبية العقلانية واضعا الأسس

(1)- توفيق الزبيدي "مفهوم الأدبية في التراث النقدي"، سراس للنشر، تونس، 1985، ص 4.

لغزرات من نوع مغاير حيال اللغة كرهان شغل طويلا العلوم المسماة إنسانية. اللغة إذن كوسيط بين الجسد و العالم ، بين الفكر و هاجس الإنمحاء، بين التمسك بالأصل الأعمى لطرق مقارنة الميثافزيقا و الوجود، و بين الإنخراط في سلسلة من الساءلات الحثيثة، هي مصير الكائن كمتكلم و مفكر و حالم و منهجوس . و لهذا سنفهم لا محالة ذلك الإمتياز الذي أعطاه جاك دريدا على غرار نيتشه و هيدغر و ميرلوبونتي و سارتر و دولوز و فيليكس غواتاري و ماشراي و بول ريكور و فوكو و بلانشو للنص الأدبي الملخص للتجربة كتفاعل مبدئي و أساسي مع حصيلة الفكر الجمالي و متغيرات الجنس كنص و تسارع التعريفات الممنوحة لهذه العوالم المتميزة، من حيث عدم اجترارها لدى الآخر لتراث لم يعد نموذجيا لإعادة تفكير الراهن سوى بصعوبة هي عادة متمثلة في تلك المآزق التي يدخلها من حين لآخر ، مآزق لاتفرض على الحركة الفلسفية و الأدبية تصانيف سهلة تورط الباحث في معادلات لانهائية من الرصد و المتابعة، دون الإنهمام بما يتبطنه النص -الجامع- او النص القصوي اي ذلك العمل الجمالي الذي يسائل ذاته فاتحا إياها على مجهولها الفكري، دون لعب لغوي على حدود التنبيه او المكاشفة. دريدا يهتم بهذا النوع من النصوص و يقترح مجموعة من الأعمال النشيطة ليؤكد على أن الخطاب الفلسفي هو ايضا تعامل متميز و حر و اختياري مع البلاغة، مع تلك اللغة المتحركة خارج القاموس و المضطرة الى تغيير جلاها كلما كان الباطن أكثر تحريضا و حضورا و خلخلة. من هنا فقط ظهرت أهمية دريدا المفكك، أهمية جعلت منه ذلك الفيلسوف الأكثر إثارة للإنتباه من غيره بعد فوكو الراحل. لن نتعرض في هذا الجزء الى علم الكتابة و لا الى التفكيكية بل و لا حتى الى الإختلاف بمعنى الإرجاء و التثيت، بل الى وعي دريدا للنقد كممارسة تعبيرية تحيل بالضرورة على ظاهرة الكتابة.

من الفلسفة اذن يأخذ دريدا حصيلة عمليات فهم متراكبة ليحاور أعمالا أدبية و يقترح كطريقة في التحليل تجعله على مقربة من مهمة الناقد دون أن يكون لذلك تأثير من النوع المريب على وضعيته (Statut) كنيكسوف، رغم ذلك فإن "نصوصه لا تشكل ثقلا في الفلسفة الحديثة، و لكنها تشكل تحديا لجميع التقاليد و للفهم الذاتي لذلك المنهج" (1). فهذا التحدي (Défi) هو ما يستحق التأمل فيه مع ما ينبثق عنه من هواجس تجعل من اللغة مداها و لاتهمل تلك الوقفة الصارمة مع نية الخطاب و الدوافع البسيكو-تاريخية و المؤهلات العقلانية . فدريدا الحاذق و المنصت برهافة الى الخطابات الفلسفية و الجمالية يقيم حيث "الفلسفة تجاهد لطمس نصيتها أو

(1)- كريستوفر نورس "التفكيكية النظرية و التطبيق"، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، 1992. ص 25.

شخصيتها (المكتوبة)، و الدلائل على ذلك الصراع هو أن تقرأ في مواقعها المعتمدة للمجاز و الإستراتيجيات البلاغية الأخرى." (1)

حينما يكون المجاز وسيطا بين وعي الناقد و وعي المبدع، و مادامت الوساطة في هذا المكان هي مجرد تحايل على اللغة الضمنية ، فإن المسألة تتجلى من خلال الأرضية المختارة من قبل دريدا في أهمية الرابط اللساني و مايدور في فلكه، هناك في المعنى و الإبلاغ و الأسلوب و الإشارة ، و في الأسرار التي لا تظهر للوهلة الأولى. إن كتابات دريدا " تبدو أكثر تجانسا مع النقد الأدبي منها الى الفلسفة و هي تستند الى فرضية أن أساليب التحليل البلاغي المطبقة حتى الآن و بشكل رئيسي على النصوص الأدبية لا غنى عنها لقراءة أي نوع من المعالجات و بضمن ذلك الفلسفة" (2). لا تقتصر هذه الإحالات أية ذريعة للتوصل الى برهنة ديكرتية على كتابية الكتابة لدى دريدا ، كما لا تقفز على سهول أعماله لترجح الكفة لصالح سفر لا ينتهي من التفاعلات النصية ، و انما تحفر لذاتها رقعة ممكنة ينظر من خلالها الى إحتفالية هذا السفر و هو يتعهد كل مركزية بعدم الهيمنة المتجددة على المكتوب . فدريدا كما يؤكد نوريس "ينشر بلاغة لإصطلاحات مماثلة كوسائل لمنع الإقتراب المفاهيمي-او تخفيضا للمعنى النهائي-" (3).

فهو يفلسف الكتابة و يكتب الفلسفة ، و يراعي الدرجة غير الخاضعة لما سبق ، احكاية قراءة مشبعة باليقين، و في أثناء المراجعة لا يقول من هو بالكيفية التي تجعل من نصه وحدة متجانسة و معروفة و ناضجة. لأن مشروع دريدا هو الإرتبط بكتابات غير مرغوب فيها من وجهة المتعاليات التي تعمل حيث السائد يحتقر كل فرق و كل تضییع. ثمة في أصوات نصوصه إنشطارات لا تحددها قراءة عادية سوى بالدخول معها في عراك و نقشير متبادلين و غير مسموعين، أي في نوع من الخلخلة السرية بحيث يكون النص الذي نكتبه على غرار النص المقروء هو حلقة ملتصقة من حلقات التفكير الحر حول الكتابة. و ذلك الحذر المطلوب حتى و نحن نقرأ نصه حول جون جنييه مزوبعا شكل وطوبوغرافية القراءة في بياض الصفحة هو تنبيه رأت فيه التقاليد نوعا من التشويه للعرف. و لكن دريدا ينبهنا إلى أنه إذا كان على " النقد أن يتحاور مع الكتابة الأدبية و يتبادل معها ذات يوم، فهو ليس مطالبا أن ينتظر انتظام هذا الصمود" (4)، لانه غير مجبر على ان يختبئ في مقولات لإنشاء خطاب ميكمل و ذي قسّمات عريضة ، و انما على ان يفلح في تثبيت جمل يصعب اختزالها و تقويضها. هذا الإنحراف عن

(1)- المرجع نفسه، ص 25.

(2)- المرجع نفسه، ص 25 - 26.

(3)- المرجع نفسه، ص 39.

(4)- جاك دريدا "الكتابة و الاختلاف"، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ط 1، الدار البيضاء، 1988، ص 164.

تواجد الإتفاقات في أرض أدبية ليست بالضرورة مشبعة بالإحتمالات يتطلب " النزول، العمل، والإنحناء، للنقش و حمل الروح الجديد الى الوديان، و قراءته و تقديمه للقراءة. الكتابة هي المخرج بما هو نزول للمعنى خارج ذاته : استعارة - من - أجل - الغير - في - اتجاه - الغير - ها - هنا." (1)

هذا النزول يتم عن طريقة الإستتقاق بالكتابة وفيها، حيث تنهار القلاع المعتمدة لاقتصاد الغيرية و لتدوين جسد الكتابة في خطاب الحقد و اللاجدوى. فهي اي الكتابة و بقلم دريدا "لحظة هذا الوادي الأصلي للأخر داخل الكيان. لحظة العمق ايضا بما هو سقوط. توسل النقش و إلحاحه" (2). ان شعرية هذه الفقرات ، المتقاربة تارة و المتباعدة تارة اخرى ، تخلق من حولها أواصر المصاحبة البقطة و لاتسقط. في موضوعية ما هو أمبريقي لكي تبرهن على أنها سليمة الخطاب .

فعدم تركزها في جهة خطابية قائمة بذاتها يكفيها كي تصبح كتابة حول الكتابة و مسكنا للدوال المهموسة بالإختلاف.

ان الطرق المؤدية الى جاك دريدا توهم بالإستغلاق، فتولد لدى المتتبع نوعا من اليأس أو الفشل المسبق ، لكن الحقيقة أن محاولة استبطان لغة بل لغات دريدا ، أي مجموعة أساليبه و إستعاراته يتطلب إرتجاجات جسمية و فكرية في مستوى ما تختزنه و تتسكك به هذه اللغات . فدريدا الذي فكك نيتشه ليس هو دريدا الذي فكك الهوية الأوروبية أو الذي أعاد كتابة ميتات رولان بارت. ثمة أكثر من طية (Pli) و أكثر من هاوية مجعولة كلها لإختيار التوصل الى مسائلة الحالات الدريدية، و كل حالة تكاد تكون لوحدها كونا من الإستفهامات و المآزق و الأصداء الغامضة.

لقد استنتج الناقد العراقي عبد الله ابراهيم أن "الحفريات التي يجريها دريدا، تبدو حفريات غامضة، و هو يقرب ذلك مؤكدا أنه من أجل القبض على فعل المخلية الخلاقة ، بأكثر ما يمكن من القرب، يجب الإلتفات إلى الداخل غير السري لحرية الشعرية" (3).

هذا الغموض لايجل من هاجس سوى التأكد من أن استراتيجية التفكيك هي في المقام الأول نظرة من الداخل السري الى العمل أو إلى الظاهرة الفلسفية و الجمالية، تأنيث هو في ظاهره هدم منتظم لعناصر الظاهرة و ارجاء غير محسوس للمشكلات الماثرة. لذلك وجب الإستغلال على "الحضور و الغياب، من خلال فهم جدلي عميق للعلاقة بين هذين المستويين في

(1)- المرجع نفسه، ص 167.

(2)- المرجع نفسه، ص 167.

(3)- عبد الله إبراهيم "التفكيك: الأصول و المذلولات"، عيون المقالات، ط 1، الدار البيضاء، 1990، ص 46.

جسد الخطاب" (1). غير أن الذي يهنا مع مثال دريدا ليس هو مجمل مؤلفاته التي تزيد عن العشرين مؤلفا ابتداء من ذلك الذي خصصه للفيلسوف الألماني أدولف هوسرل (مدخل إلى دراسة "أصل الهندسة"). و لكن إلحاحاته على تفضيل الكتابة و الكيفية التي يقرأ بها النصوص، أي تلك الطاقة على ما يسميه هو نفسه بالتشتيت [Dissemination]. هذا التفضيل يسيطر على مساره و يركب أفكاره في أقصى ما يبدو عليه من إختلاف و عدم عضوية. فدريدا مشروع مضاد لكل حلول في التام و المنجز الكلياني. فلسفته هي ذاتها كما يقول الأستاذ روجي لابورت كلام عليها و على إستراتيجيته، لذلك فإن "الخلط بين فكر دريدا و بين عقيدة ما، بدون الإحتراس من أن حديثه غير منفصل عن إستراتيجيته. و عن مسيرة و طريق شيق، هو تجاهل أن هذا الفكر هو قبل كل شيء كتابة" (2). هذا التحذير سيكرس منذ الوهلة الأولى ما معناه أن مشروع دريدا قائم على اللذة، على الإنشاء و على اللي، إنه يمارس هذه الطرائق لجعل من الآثار، آثاره هو مفترق طرق يشع عندها المعنى المادي للكتابة أي الدرجة القصوى للعلامة، و حججه في ذلك أن زمن الكتابة هو الزمن اللامحو و النقص الأبدي للإسم، إسم المعنى في التساؤل الشكوكي حول الجذور و القيم و الأحكام.

و يعود لابورت ليعترف بأن تلك الصعوبة في مقارنة دريدا ليست إستحالة الإنكتاب في فلسفته و هي بطبيعة الحال لا تعرف بنفسها من جراء تقرير أو حبكة، و إنما من فائض الإنشابات الذي فيها و من كونها "تتعلق بالطريقة التي تخضع فيها المعرفة للكتابة" (3). لماذا؟ لأن جاك دريدا "كاتب، و أي تقديم نسقي، تعليمي، لما قد نسميه أفكاره، لا يمكنه تحت طائلة الخيانة، إعادة التعقد المتكاثر للنص و إنياب تشابكه و حركيته" (4).

هل يمكننا الذهاب نحو ما يمكن أن نطلق عليه مجازا بالمستحيل الدريدي؟. سؤال يخص ليس صياغة السؤال بهبة شبه فلسفية فقط و إنما أولياته أمام، و هو يعلمنا لا محالة النظر إلى الأمام، إلى الأفق الذي يهاجر نحو الأمكنة العسية على كل إستفاد ميتافيزيقي للمعنى. إن القلق ذاته متبديه سارة كوفمان و هي تتقدم نحو دريدا، قلق يعترف قبل كل شيء أنه لن يقول الكثير فشة "جسم مجزء، بدون مكان [Atopique] مزاح عن المركز، يززع اللوغوس [Logos] القديم في كل إنتاجه. هكذا سيكون النص الدريدي [Derridien]. فكيف يمكن أن نجازف

(1) - المرجع نفسه، ص 48.

(2) - سارة كوفمان - روجي لابورت "مدخل إلى فلسفة جاك دريدا: تفكيك الميتافيزيقا و استحضر الأثر"، ترجمة إدريس كثير، عر الدين الخطابي، دار إفريقيا الشرق، ط 1، الدار البيضاء، 1991، ص 28.

(3) - المرجع نفسه، ص 52.

(4) - المرجع نفسه، ص 52.

بكتابة خطاب حسييف حول كتابة تقدم نفسها كلعب أحق؟" (1). هذه المحاولة المعترفة ببنيتشوية دريدا (اللعب) لا تستقر فيما هو متعارف عليه، فتتدخل ليس لتحسم الأمور، بل لتعترف من جديد أنها إرادة في قول شيء ما هو أساسا نتاج دهشة و أرق و إنفتاح. و عدم الحسم لن يكون في تقدير التفكيك سوى لحظة على هامش الهاش.

سيفرض علينا البحث مرة أخرى و بالتوقف دائما عند جاك دريدا معاينة لساامية الأهمية المعطاة للغة في غير المجال الستاز للسانيات الستازة، و لذلك نجد الثلاثي عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي و عواد علي يقول "أسا فلاسفة القرن العشرين و مفكروه، بدءا من جون دوي و برغسن و برتراند رسل، سرورا بهوسرل و هيدغر و سارتر، وصولا إلى دريدا و هابرماس، فقد إنهمكوا، بصورة عامة في تحليل نظم ذلك الصرح الكبير الذي بناه أسلافهم، و النظر في المنهجيات التي أرسوها" (2). شمة إتفاق يكاد يكون عاما على أن حقل الفلسفة خضع لهزات فعلية و أن خطابه (أي الحقل) لم يبق متسكا بلغة إقصائية و نرجسية بل تفتح على مشروعية الدليل [Signe]، و هي مشروعية لا تنتمي إلى عرقية معينة تستظل بالمركز و هيمنة النموذج [Paradigme]، بل إلى إتساع رقعة الدلالة و تشظيها بتكسير النظام السائد للممارسة اللغوية، و بالتالي طريقة خاصة في التنصيص. و جعل الوحدة الدلالية تهرب من ما هو موضوع لها أصلا في شكل نسق لا يخضع لأية مراقبة صارمة كهيئة نقدية و تحليلية، لا تعلق و لا تصف و لا تبرمج، بل تستغور و تعيد كتابة ذلك المقروء القائم أساسا على فكرة النقصان. هذا معناه أن اللغة هي بمثابة ما لا يمكن تفاديه أو تقويضه، فهي "في المنظومة الفكرية الحديثة، و بخاصة في القرن العشرين، قد احتلت أسمى الأمكنة، إذ أصبحت جزءا من مرتكزات الفكر، و أنموذجا للقياس و التطبيق، و مثالا للبحث في مستويات الظاهرة الفكرية" (3).

ففي داخل الأنظمة و الظواهر الفكرية تشع صلاحية الدليل اللساني و تتميز ضرورة حضوره في صميم البنية التفكيرية، و جعلته المناهج الحديثة يغادر الظل و يتحول إلى حدث بل حجة فلسفية هي في العمق ذلك التشظير الذي يتخذ كل خطاب مكتوب و مرسوم أي المدرج في خانة النص. هذه الوضعية ستعرف منظورات و تدقيقات غالبا ما تلفت الإنتباه حين يقترن عنصران إثنان و هما قوة العلوم الإنسانية و قوة البلاغة، و هما (عنصران) يشغلان على الحدود الممكنة للسعى كبرية و تاريخ و معرفة، و يحاولان الظفر بتقييده في مكان الجسد أو

(1) - المرجع نفسه، ص 65.

(2) - عبد الله إبراهيم - سعيد الغانمي - عواد علي "معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص 7.

(3) - المرجع نفسه، ص 7.

العالم. فالنظام "الذي يوظف معنى، مهدد نفسه بسبب من اتساع المعنى ذاته و عدم امكانية احتوائه الى الأبد، و لهذا كان لابد من البحث عن كيفية يبدأ فيها المعنى بتقويض النظام و تحطيم مرتكزاته، و التدفق في مسار بكر غامضة غير خاضعة لسطوة النظام و بالخصوص اللغوي"(1). في تعبير يرفض دوما فكرة الإحتواء يبرز فجر الكتابة التي تتوسل عدم قبول اللاعبور ، بحيث يصبح العبور من مكان معرفي الى آخر ، و من توترات الى أخرى هو رهانها في شق المهادي و وضع العلائم الغربية امام الإكتساح الفوضوي للأيديولوجيا. بمعنى أن الخطاب الفلسفي لم يعد مستعدا لأن يلعب لعبة المناهج المؤدلجة و لا ان ينتظر منها تفسير العالم و الحلم به. إن ما يهمه في مثال دريدا هو عدم الإطالة في الوعي المتعدد لإنطولوجيا المقابسات الإنسانية لأجل تخليص الكتابة الفلسفية من تراث الصوت.

إن الشرط الكافي لإعادة التأكد على ضرورة الفهم السنوح من طرف جاك دريدا للكتابة النقدية بذلك الإيقاع المتغير، يتموقع بين إقتضاءات الذات و حيل النص.

لذلك فإن كل تعامل مع دريدا هو في الحقيقة تعامل ينضوي تحته الإحساس بالنتية و بفقدان التوازن. و هي الملاحظة بلا شك التي يمكن إدارة شجونها ، ملاحظة للأستاذ فريد الزاهي تحمل أكثر من مدلول. ذلك ان ما تفرضه علينا ترجمة دريدا هو التمكن أولا من ماهية الدال اللساني الذي "عبر عليه انتهاك و خرق - لايزال دريدا يمارسها لحد الآن - الى مفهوم محدد بعنف ذاك الإنتهاك و بعنف كتابته، و و لان يخضع لـ "شعرية" معينة تمكنه من ان يتحكم في نص له صياغته الدقيقة و مسارب خاصة لشكل كتابته"(2). قد تكون ذات بنية إعجازية (الكتابة الدريدية)، دائمة الركض حول موضوعها ، رغبة في التضمن و ليست في الإشارة . إذ حتى و هي تتشكل ثم تنمو كذلك ، تصبح مرة أخرى كصياغة "متاهية" و هي بذلك "تفتح نفسها على نفسها و تجعل من قضية الصياغة مسألة كتابة و مسألة فكر و وجود"(3). لقد دأبت الكتابة في مثل هذه الحالة على التخلي عن كل الشبهات المجعولة للإطاحة بها، ولرميها خارج التاريخ الآخر للنقد، اللامرئي الذي يورط الذات "اللاكانية" و "الدرجة الصفرة" البارتية في تبادلية من التهميشات الهذيانة لنعل كتب بما هو فعل غير مطيع و انتشاري. هذه الإمكانية لاتفارق حجمها النوعي سوى لتلك حجما نوعيا آخر ضمن السلالة نفسها للنصوص الموزعة على النطاقات

(1)- المرجع نفسه، ص 30.

(2)- جاك دريدا "مواقع. حوارات"، ترجمة و تقديم فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1992، ص 7.

(3)- المرجع نفسه، ص 7.

المندمرة، حيث الوعي يفجر وهم الأنساق الفكرية المرتبة وفق التعصيدات الموحية بالواحد وبالتشابه. إن النقد التنيكي كما يقول ولیم رای: "يمثل و يعبر دائما عن مفارقة المعنى بوضعه في عملية ادراكية، ثم إثارة السؤال عن العملية الإدراكية هذه" (1).

4- أزمنة نقدية : انفجار النص:

سيكون من المستحيل تغيب اسم كبير مثل اسم الناقدة و المفكرة جوليا كرمستيفا التي قدمت من بلغاريا الى فرنسا فتغيرت في افقها النظري الكثير من المواصفات و من المواقع الفكرية في غمرة البحث عن نص نقدي مضاد، يحمل مشروعه المتعدد و يفجر في أسلوبية تلتبس عدم الإتكاء على مظهر واحد أو على منهج واحد. فقد أدركت أهمية تكاتف الحقول المعرفية من ماركسية و تحليل نفسي و دلالية و انثروبولوجيا و سوسيولوجيا الثقافة و لغات أخرى، و كان لعلاقتها بجماعة "تيل كيل" [Tel quel] و على رأسها المبدع فيليب سولرز الأثر الحاسم في تشكيل شخصيتها العلمية من جديد، و في إعادة إدراكها حجم المعنى اللانهائي في النص الأدبي المفتوح و تنمية شبه حس فلسفي حول القراءة . اسم حاضر من خلال المؤلفات كـ "ثورة اللغة الشعرية" و "اللغة ذلك المجهول" و "حكم الرعب" و "أبحاث من أجل تحليل دلالي" و غيرها ، و من خلال المساهمات في المجالات و الدوريات. و لأنه لايهمنا سوى في طريقة انشائه لخطاب نقدي متميز ضمن هذا الجزء بالذات توقفنا عنده من خلال آراء خاصة حتى نتسكن من تسديد نوع من الدين [Dette] تجاه الذين لاحظنا ان تجاربهم النقدية محسوبة على النقلة التي إنبتقت عن حركة البنيوية و ما بعدها ، خصوصا حين ظهر التحالف جليا بين النقاد و الفلاسفة الجدد فاخترت الممارسة غير المتفقة مع الأكاديمية (Académisme) المغلقة و بحثت عن كتابة مملوءة تحمل تجديدات في بنية التفكير الجمالي و توترات في الأنساق البلاغية، انطلاقا من معرفة نادرة بخبايا و طيات علم الأدلة (السينيولوجيا) و التي تقوم لديها "على استقراء علامات الأثر العلمي أو الفلسفي و ربطها بالنظام الإجتماعي و السياسي. هنا يكتسب الباحث صفة المبدع الذي يتمتع بمعرفة شاملة تسكنه من النواز الى عرق و جذور الظاهرة اللغوية" (2). هذه إشارة كافية لأن نتوقع كريستيفا كمشروع نقدي و تحدد ما معنى أن تتلاحم العلوم و الإستراتيجيات لتضع الى الوجود رؤية لا تكرر غيرها فيما هي تجترح لنفسها سبيلا الى التوفيق بين الهاجس الفكري و الهاجس

(1)- ولیم رای "المعنى الأدبي من النماذج التنيكية"، ترجمة د. يوريل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط 1، 1987، ص 165.

(2)- جوليا كريستيفا "سينيولوجيا الرعب و الإبتدال في الكتابة الجديدة"، حوار للدكتور فؤاد أبو منصور، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع. 19/18، 1982، بيروت، ص 123.

الحدائي، بتطوير آليات التققيب في العوالم الصامتة للعلامة، وإحداث تغييرات في المواصفات الخاصة بمهامية الأدب. النقد الجديد بهذه الكيفية هو جمع موفق وجذاب بين متاهية النص الأدبي و يقظة النص النقدي، بين سزال الحلم و المخيلة و بين سزال الوعي و التأمل الفكريين . حين توضح الفرق بينها و بين رولان بارت تلمح الى طريقة تعاملها مع النص و لا تتجاوز في رأيها حول بارت حدود الإمكان السعري لتستقل عنه مادامت الفوارق بينها و بينه "جوهريّة"، و مادام انه "اجتاز (بارت) مجموعة مراحل نقدية انتهت بالمقاربات الحرة، التي تجاوزت بين النقد الصارم و اللغة الشعرية"(1). هذا الفرق الذي تضعه بينها و بين بارت يضيء ما من شأنه أن يصنع مجموعة من نقاط الإستدلال و من المحاور المنهجية لتخصيص مجال النقد ككتابة و الظهور بالمظهر الذي يحبزه التحليل السمتع لتجاوز تلك الحدود الوهمية بين إرادة العلم و إرادة النزعة الذاتية. تلك التي تصاحب عادة الطرح المكثف للإختبار العمودي ضمن بنية معرفية ما. إذ في خضم التراتيبات العديدة اللون أو التي لاتعلن عن اصولها النظرية يشتغل الحدس بمحاذاة خطاب متفرد وجوهريا يتيم، إن كريستيفا التي ستصبح مبدعة في نص عنوانه "الساموراي" تعرف جيدا أن المعنى يتجاوز كل تعيين مادي و ميكانيكي، و انه متورط في البحث عن "العود الأبدي" (نيتشه)، لذلك لا يأخذ هيئة خطية و لا يستسلم للتزامنية، فهو يخترق كل فضاء ملموس و معياري ليضيع في حركة دؤوبة من النفي و النقص. لذلك فإنها تلح على أن الأدب "لايستطيع أن يكون Mimesis، أي طريقة للتمثل المقارن و لا Matesis، أي "الطريقة اللاإدراكية" بل Semiosis، أي طريقة دلالية Semantique، أي علم دلالات"(2). إذا كان الأدب بهذه الصورة التي تسمح له بتنفس العالم و ظهوراته المختلفة فإنه مسؤول بكيفية أي ما عن بروز تيار نقدي مغاير ، أي عن إنقلاب في هيكلية الأسئلة بدوافع تتفق مع ميزان قوى معرفي خلاق يضاهي ما تأسست عليه مدارس بكاملها منعوتة بالمقابل -بنبوية، يضاهيه في أدوات الإقتراب ولغة هذا الإقتراب ، و هي مضاهاة ذات منطق بلوري، متفجر و دائم التفرعات . لأن اللغة في هذا الموقع لاتعيد ملء بياض مستحيل على القراءة الشبه صرفية، بل تكتب هذا البياض فيما هي تمحوه.

ذلك أن " الكتابة الحديثة تعيش هاجس الزمن بقلق من يقترب من نهايته"(3)، و هو زمن متعدد في ما وراء زمن النص ذاته كذباب و إياب ، كعنف رمزي متعدد من جهة و سيميولوجي منفلت من جهة أخرى . ليس ، كما نقول كريستيفا "في إمكاننا رصد السياق الزمني في النصوص البلاغية إلا حركة مستمرة معقدة ، ضمن احتميات قسرية . الفهم ليس بحثا عن سيمياء

(1)- نفس المرجع السابق، ص 124 .

(2)- المرجع نفسه، ص 124 .

(3)- المرجع نفسه، ص 125 .

ميتافيزيقية" (1). إن دلالات هذه الصياغة ستأخذ من "الفكر الشامل" كامل طاقاتها و لا تفرض بالضرورة غاية لذاتها تتمركز حول حقيقة لها إقتصادها الفني سوى بدمج أفقين أساسيين هما تجربة الحداثة و شفافية التخوم.

لقد وضعنا تودوروف من جهته أمام تعريف يختصر فيه ذلك الخطاب حول الأدب ، و الذي ينشأ مع "نشوء الأدب نفسه" مورطا الشعرية بما هي طريقة في قراءة النص في مجموعة من التحديدات ليميز بينها و بين أي خطاب نقدي آخر ، مادامت قد غيرت في مواقع الأسئلة ما كان متحكما في درس نقدي بكامله. فهي إذن تتأسس انطلاقا من :

"(1) ما هو الأدب . و ذلك بالنظر الى الأدب كوحدة داخلية و نظرية. و تحديد التقاطع الحاصل بين الخطاب الأدبي و الأجناس الأخرى"(2). هاته الساهية تقتزن بطبيعة الرؤيا المغايرة الى الكتابة، و الى التغيرات نفسها التي عرفها مفهوم النص و خضع مرة أخرى لأدواتها و عناصرها. لأن الساهية محسوبة على الما قبل، على الاتيولوجيا(علم الأسباب) و على تلك الأسرار التي تحتويها التجربة المتزقة لكل ذات تعلن مسبقا أنها لن تقول كل شيء، بل أن كل شيء ليس قيمة متحركة خارج ما هو معياري و خارج ما هو كلياني. ففي صلب هذه التجربة تعاد النظرة الى الحرية الزمانية و الفضائية لتدوين الآثار و البروزات، ثم اختزال كل دلالة لا تخضع لقوانين داخلية و متجددة.

هذا المنعطف يستدرج الآخر . لا ليكرره ، بل ليجاوره ، و هو منعطف يخص قدرة الذات القارئة على ضبط "2/ ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى ، و تحديد مكونات الأدبي"(3). فبين السؤاليين تتوقع نوعية الأدب أي نوعية انتاج معرفة جمالية و نوعية مساحة لغوية لن تعلن عن إسئها سوى في السجل الحار لدورة الفعل النقدي بما هو و حسب تودوروف تلك الولادة المتزامنة مع ولادة الأدب . فهذان السؤالان يترجمان بحدّة تخلو من كل ارتباك نظري و من كل تأزم سياقي الوجهة القدرية و ذات الشفافية المتجانسة لأفق الإبداع و أفق النقد. ستكون ممارسة كريستيفا على موعد مع طروحات أخرى، وسنجد في آراء فيليب سولرز إيقاعات تستدرج نحو نفس الوجهة ذلك القلق المتأخم للكتابة و يشكل منعظا محترما ضمن جماعة "تيل كيل" مستمرا في اصدار الروايات و استنطاق النصوص. يحاول سولرز شرح طريقته في التعامل مع مايسيه ب"النصوص-التخوم"(Textes-Limites)، أي الأعمال التي تتوفر فيها الشروط الفنية المفتوحة على المطلق، تلك التي تتغذى من المعدن الميثولوجي للذات

(1)- المرجع نفسه، ص 125 - 126.

(2)- عثمان ميلود "شعرية تودوروف" عيون المقالات، الدار البيضاء، 1990، ص 5.

(3)- المرجع نفسه ص 5.

الكاتبة فتقرض صورها و أساليبها و بلاغاتها على قراء دون آخرين. قراء قادرون في نهاية الأمر على بلورة هوس الضياع الذي تخفيه هذه النصوص و ترجمة النهايات المعزولة للمعنى. أمام هذا التميز النظري نتأمل في المجال ذاته لظاهرة الكتابة في النقد الجديد هذا الذي يؤكد عليه سولرز و يمنحه مرجعية دياليكتيكية تقجر الصرح العتيد لتاريخ النزعة الخطية و اللامادية أي تلك التي سخرت النص كمجرد "تمثيل، موضوع، معنى، حقيقة" (1). فوعي بهذا الحجم و اللامتسامح في عمقه مع لاهوت الأحكام يدخل الأعمال الأدبية لأسماء مثل باطاي و ساد و لوتريامون و دانتي و مالارميه و آرتو، بل ينخرط في "الفكر الذي ينوجد محبوسا و مكرسا في شكل حجة ملائمة. و الحالة هذه أعتقد ان الملمح التمييزي لهذا الفكر هو التعدد البعدي، ذلك الذي بالضبط، تكتشفه و تقوده الكتابة و ليس الكلام" (2). تقع الكتابة إذن في مركز التتويجات التي يمارسها النقد الجديد و تتداخل مع الطبقات و الأروقة الممكنة للمعنى، دون أن يشكل ذلك عائقا امام انفجار أشكال أخرى تحطم و باستمرار وهم الشكل - القالب و الشكل - العالم، و دون أن تتسامح مع التفكير الدوغمائي، أي مع الرؤية التقزيمية لحرية المدلولات و تأججاتها. فسولرز و فيما هو يضغط على مادية الدليل و على صراعية المدى الذي تتحرك فيه هذه الطاقة الإستنباتية للكتابة، يمارس النقد بالكيفية التي تتبلور في هذا الكتاب مع الإنصات إلى أهمية جعل نسق القراءة بل القراءة هي "إشارة الكتابة الملعبوبة بواسطة هذه النصوص" (3). إذ يستحيل إدراج و عي القراءة في /وضمن و عي الكتابة سوى بفتح العملية على التفصيل و الإندغام، أي تقادي الفصل المؤدلج بينهما إلى درجة يصبح فيها النص ذلك الرهان اللساني و الدلالي يتما و مقصيا أي مفصولا عن بواطنه و أسباب نموه. فهذه القراءة "لم تكن ممكنة سوى بكتابة تعترف بالقطيعة . القطيعة تصيب مفهوم " النص " بالكيفية التالية: النص الحقيقي يتم تصويره كمنتوج لثنائية ينتجها هو" (4). و ستكون هذه الثنائية هي الفضاء الذي يعترف هو بدوره بالقطيعة (Rupture) و يتجلى ضمن حدودها المشروطة بالنصية (Textualité). هذه المشروطة توفر حسب سولرز مكائين اثنين، واحد للخارج و الآخر للداخل، و المسار اذن هو مسار التناقض و التحولات. لذلك ينقض مفهوم النظرية التي تعتبر الممارسة الأدبية كممارسة مغلقة.

(1)- Philippe Sollers "L'écriture et l'expérience des limites" Seuil, Points, Paris, 1986, Page 6.

(2)- Ibid, Pages 6 - 7

(3)- Ibid, Page 7.

(4)- Ibid, Page 11.

ميثافيزيقية" (1). إن دلالات هذه الصياغة ستأخذ من "الفكر الشامل" كامل طاقاتها و لا تفرض بالضرورة غاية لذاتها تتمركز حول حقيقة لها إقتصادها الفني سوى بدمج أفقين أساسين هما تجربة الحداثة و شفافية التخرم.

لقد وضعنا تودوروف من جهته أمام تعريف يختصر فيه ذلك الخطاب حول الأدب ، و الذي ينشأ مع "نشوء الأدب نفسه" مورطا الشعرية بما هي طريقة في قراءة النص في مجسوة من التحديدات ليميز بينها و بين أي خطاب نقدي آخر ، مادامت قد غيرت في مواقع الأسئلة ما كان متحكما في درس نقدي بكامله. فهي إذن تتأسس انطلاقا من :

"(1) ما هو الأدب . و ذلك بالنظر الى الأدب كوحدة داخلية و نظرية. و تحديد التقاطع الحاصل بين الخطاب الأدبي و الأجناس الأخرى"(2). هاته الماهية تقترن بطبيعة الرؤيا المغايرة الى الكتابة، و الى التغيرات نفسها التي عرفها مفهوم النص و خضع مرة أخرى لأدواتها و عناصرها. لأن الماهية محسوبة على الماقبل، على الاتيولوجيا(علم الأسباب) و على تلك الأسرار التي تحتويها التجربة المتمزقة لكل ذات تعلن مسبقا أنها لن تقول كل شيء، بل أن كل شيء ليس قيمة متحركة خارج ما هو معياري و خارج ما هو كلياني. ففي صلب هذه التجربة تعاد النظرة الى الحرية الزمانية و الفضائية لتدوين الآثار و البروزات، ثم اختزال كل دلالة لا تخضع لقوانين داخلية و متجددة.

هذا المنعطف يستدرج الآخر ، لا ليكرره ، بل ليجاوره ، و هو منعطف يخص قدرة الذات القارئة على ضبط "2/ سامي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى ، و تحديد مكونات الأدبي"(3). فبين السؤالين تتوقع نوعية الأدب أي نوعية انتاج معرفة جمالية و نوعية مساحة لغوية لن تعلن عن إسما سوى في السجل الحار لدورة الفعل النقدي بما هو و حسب تودوروف تلك الولادة المتزامنة مع ولادة الأدب . فهذان السؤالان يترجمان بحدة تخلو من كل ارتباك نظري و من كل تأزم سياقي الوجهة التقديرية و ذات الشفافية المتجانسة لأفق الإبداع و أفق النقد. ستكون ممارسة كريستيفا على موعد مع طروحات أخرى، وسنجد في آراء فيليب سولرز إيقاعات تستدرج نحو نفس الرجعية ذلك القلق المتاحم للكتابة و يشكل منعظفا محترما ضمن جماعة "تيل كيل" مستترا في اصدار الروايات و استتطاق النصوص. يحاول سولرز شرح طريقته في التعامل مع مايسيه ب"النصوص-التخوم"(Textes-Limites)، أي الأعمال التي تتوفر فيها الشروط الفنية المفتوحة على المطلق، تلك التي تتغذى من المعدن السيولوجي للذات

(1)- المرجع نفسه، ص 125 - 126.

(2)- عثمانى ميلود "شعرية تودوروف" عيون المقالات، الدار البيضاء، 1990، ص 5.

(3)- المرجع نفسه ص 5.

5- المسار و الإستبدالات:

هل هناك حيوات جديدة تقوم مقام أخرى دون شرط من شروط الإستبدال الذي لا يبرهن على ما فيه كوصايا أو كعقود، و لا يؤدي تلقائيا أو إراديا إلى نوع مغاير [نتمسك بمفاهيم النقد المتنوعة] كتجلية يرى إلى داخل الفنون الأدبية أكثر مما ترى إلى خارجها. لذلك فإن وضع الإنتباه الموضع اللائق به و الجذري (الحسن: مثالية) سيتفرق مع كل قياسات حادة و ديناميكية، شأنها في ذلك شأن النصوص ذاتها التي أصابها مبدأ اللذية. فهي لا تخون اتفاقات خاصة أو أكاديمية أو حتى مجتمعية، كتلك التي يحددها سبر الآراء في سوسيولوجيا القراءة، و لا تختفي كلغة وراء مواقف مريضة و هوائية، و إنما تتأكد كتصحيح لزوايا نظر تتعدى بكسل من حجة المطلق تارة و من القدرى تارة أخرى. و أما مسحة الغرابة التي تلفها و تجعل منها ممارسة شاذة أحيانا فهي قادمة من سيثولوجيا الذات الكاتبة و الناقدة أيضا. إن النقد الجديد لم يتبلور سوى كمنسار استبدالي و عرف ابهى مراحلها في فرنسا مع جورج بوليه (G.Poulet) و جان بيار ريشار و جورج باطاي و مورييس بلانشو و فليب سولرز و جوليا كريستيفا و رولان بارت و حتى جاك دريدا. و إذ تشكل هذه الأسماء الكبيرة إنجازات قطعت مع لهجة كانت مهيمنة و "متعجرفة"، فإنها أضافت إلى حسابات في النحت وسيلة غير علمية بالمفهوم المتداول.

لفظة نحت لن تخضع لمطاردة إبتسمية بحدودها و مداراتها، إذ ستتخلى عن كونها مجرد لفظة لتصبح أداة معرفية تستجيب لتحولات مدهشة أصابت مفهوم البنية و النص و الخطاب و التلفظ أي مفهوم اللغة. و هذه التحولات المطروحة وسط هزات فكرية و علمية لن تجعل بينها و بين هذه الهزات آذانا صماء، بل ستقترح بما أضافته اللسانيات [مع دي سوسير] و الأنثروبولوجيا [مع كلود ليفي ستراوس] و التحليل النفسي [جاك لاكان] و الفلسفة [جول دولوز و ميشيل سير...]. كل ذلك لن يمنعنا من الإشارة إلى تفرعات هذه العلوم و ميلاد أسماء أخرى عرفت كيف تجمع بين شار هذا الكل لتواجه به قوة المعنى و سر الدلالية [Signifiante]. و إذا كان علنا قائما على فكرة التأويل كعودة إلى ذلك الذي يسميه ميشيل فوكو "بالخطاب الآخر"، و مستندا عناصر تناضده و فعاليته من الأولويات التي يقدمها هذا البحث كالإعتداد على حرية الفكر، بما هي حرية نظرية إستراتيجية تحترم الترسانات المناهجية و لكنها في الوقت ذاته لا تخضع لها خضوع تابع لمتبوع. فالذي يشفع كثيرا و دون مزايدة لهذا البحث هو الإرتكاز إلى مجموعة غير متجانسة من المرجعيات الغاية منها الإبقاء على خصيصة الإحتتمالية التي تسم النصوص المفتوحة و تنتهي إلى النصوص النقدية و من ثم "تعمل التأويلية، باستمرار و بطريقتها الخاصة بخلاف السحابة البنيوية و الإستمولوجيا السيميائية، على تنشيط أبعاد كانت مقصاة من قبل: تجربة العالم، مرجع القراءة و نشاطها التي تحافظ عليها (الأبعاد) باعتبارها

غير قابلة للإنصال عن ادراك المعنى" (1). نلاحظ اذن ان المسألة تتعلق حينما نتحدث عن النقد الجديد بأسماء أخرى مثل تزفيتان تودوروف و رومان ياكوبسون و جون كوهين، و عموما الذين إشتغلوا على الطرح العلمي لنقد دمر الأسس التي قام عليها البناء النظري للإتجاه اللانسوني و مجمل الممارسة التاريخية. و لكنه طرح لا يخطر كما هو ملاحظ في السياق الذي إنتهى إليه بارت أو سولزر أو باطاي، و هنا ندرك لماذا يكون الإختلاف بين هؤلاء و أولئك واضحا، من حيث مساهمته في تثوير تقليد لم تعد له مقومات و لا حتى طموحات فوق راهنية تسعفها الرؤيا و تستنطق الملاحم السرية للأعمال دون أن تربطها ربطا تعسفيا بالتضاريس التي تصنع الحياة الثقافية و الإجتماعية و السياسية و الإقتصادية. مثلما كانت عليه "البنوية التكوينية" أو "سوسيولوجية القراءة"، و هي تحتم على الناقد مجموعة من العناصر و الفرضيات المسبقة ضمن "دوغم" أو "وثوقية" لا تراهن على جدل المعنى مثلما تراهن عليه الحركة الإختلافية للتأويل و اللغة الواصفة [Métalangage]. هذه العودة إلى توضيح هذا الإطار العملي للوعي بالمسألة سيدعم حجة الإلمام بالأفق الذي إفتتحته إشكالية النقد الجديد إنطلاقا من ظاهرة الكتابة. و لإبراز ماهيتها غير الثابتة أي الموجودة في صيرورة بالكيفية التي يرضاها النقد اليوم لذاته، ثمة ذلك التعدد في تصرر كلية النص و مراجعته كلحظة غير مستقرة و ذات أكثر من زمانية [Temporalité]، بل و كائن في ظل غليان إبداعات و ثورات العلوم الإنسانية. سنتوقف عند آراء تودوروف و جنيت و كوهين لنرى مرة أخرى كيف أن النزعة المسماة علمية ستمنح هي بدورها شبه "جنسية" أخرى للنص مع الإضاءة لما أشرنا إليه أعلاه. و نجد أولا الناقد تودوروف الذي ترجم "تصوص الشكلايين الروس" (1965) و كتاب فلاديمير برورب "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" (1970) يؤكد على تلك الإختلافات المهمة "بين النقد الفيلولوجي، للقرن التاسع عشر و الذي إمتد حتى عام 1950 تقريبا كما ذكرت، و النقد الألسني الذي شهد فترة إزدهار في الستينيات، و هو ما يسمى عادة بالنقد الجديد. لكن هذا لا يعني أن النقيدين المذكورين ليسا متكاملين في مشروعهما، أي في خروجهما على منظور الرؤيا الدينية للكون" (2). هذا الخروج على التصور اللاهوتي للعالم يخص في نظر تودوروف النقيدين معا، و هو خروج محمول على ظهر لغة يسعفها في كل الحالات برنامج يفكك كل محاولة ماضوية و "سكولاستيكية" للزج بالنص النقدي في المراقع الأكثر تأخرا عن إنجازات الحداثة و الخطابات التحديثية الملتنقة بها

(1) - جيرار دنيير فارسي "معجم النقد"، حول مفهوم الهرمنوطيقا، ترجمة علي سليطين و أحمد أنويش، جريدة أنوال، الأربعاء 12/02/1992، ص 6.

(2) - هاشم صالح "حوار مع ثلاثة نقاد فرنسيين: تودوروف، جنيت، كوهين"، مجلة مواقف، العدد 41/42، بيروت، 1981، ص 71.

ضمن التراثات الثقافية ذاتها لهذا البرنامج. و رغم الطابع الأيديولوجي الذي يسم إضافة تودوروف حين يشبه النقد بالقراءة، فإن ذلك لن يمنعه من توضيح هذه الإضافة مفرقا بين القراءة والنظرية النقدية حتما. لماذا؟، لأن "وجود نظرية للأدب اليوم شيء إيجابي حتما. ذلك أن كل قارئ يستخدم، واعيا أو غير واع، مفهومات معينة من أجل تحليل النص. فقط هو مخير ما بين أن يأخذ هذه المفهومات بداجة و براءة (و كأنها تمشي على حالها) أو أن يتساءل عن أصلها و توضيح جذورها و كيفية إستغلالها. هذه النقطة الأخيرة هي مهمة نظرية الأدب" (1). تصادفنا سلطة المفهوم من موقع التوظيف الأساسي لمناقشته، سواء فتح في سراديب النص مناطق صامتة أو منسية أو تعرض هو بدوره لعملية إستقصاء و مراجعة من خلال تفصلات لا تقولها سوى علاقة الفكري بالأدبي خارج كل نية مسبقة في إمتلاك كل أسرار الإستثمار و التشغيل. و لكن تودوروف لا يتأخر في الإعوال على "توضيح الجهاز التصوري و التفكير حول الأدوات المستخدمة في التحليل" (2). ففي داخل هذا الجهاز تنمو خلفية فلسفية مقرونة بتاريخ ثري من الحفريات، هو تاريخ سيجد نفسه الآن، و في اللحظة ذاتها لتحقيق نشوة التمايز، مضطرا لأن يؤسس لما يسمى "لغة فوق نقدية (Métacritique)" (3).

إن الميتا (Méta) إستحداث مترامن مع ما حصل في مجال اللغة نفسها من تراكيب و نحوات و تجاوزات إيجابية، ظلت الى وقت قريب ملفقة لنظر النقاد و المفكرين ، و كان لابد من أن يتعدى ذلك هذا المجال الى آخر أكثر دينامية أي النقد. و أن تثير هذه التسمية المركبة نقاشات عريضة و استعمالات مسائلة أو تقريبية كما هو الشأن مع المجهود العلمي للدانماركي لوي يلمسلاف بخصوص " الميتاسيوطيات" او السيميائيات الواصفة ضمن كتابه "مقدمات لنظرية في اللغة".

لا نملك تسويات متنازة عن حركة نظرية في مستوى كهذا المطروح لإعادة نظر جذرية لها مكوناتها في الصدى القريب لجل المساهمات المتفردة و غير المتوقفة عن تحقيق المزيد من التفرد، ليس لأن الآخر غير مائل أماننا في شكل جدارية تامة، و إنما أن الإستتطاق محكوم بالتنفس و جدية الإنتباه. إذ أمام اسم مثل جون كوهين سيكون للإضافة دلالة أخرى تفرض بلا شك أدوات مغايرة و أنماط ترهين مدافعة عن لزوميتها شريطة أن تراقب منحني ما تقدمه، و ما لا تقدمه أيضا. و اذا كان كوهين قد ابتدع مفهوم الإنزياح (Ecart) و اعتبر الشعر هو المكان اللساني الذي يمارس فيه "تدمير المعنى" فإنه اعتبر التحليل الشكلي البحت "علمية متطرفة لا يمكن أن تؤدي الى نتيجة" (4). و لم تجد صعوبة في الدعوة الى ممارسة " الوعي الغامض"

(1)- المرجع نفسه، ص 73.

(2)- المرجع نفسه، ص 73.

(3)- المرجع نفسه، ص 73.

(4)- المرجع نفسه، ص 85.

لفهم "الجوانب الغامضة للأشياء"، أي ذلك العالم الذي يعمل الشعر على صياغة أطرافه دون أن تتجلى كما هي في ما هو معتاد و مألف، لأن النص أصبح " غاية بحد ذاته. أصبح كل شيء مسخرا لخدمة النص" (1).

ما كان يهنا هو نقده الراديكالي للنقدين الماركسي الإيديولوجي و البسيكولوجي، فهما لا يختلفان عن النقد اللانسوني، لأن المتحكم في لغتهما هو الخارج الوحيد و بالتالي الإختزال، القاتل للنص باسم رؤية فكرية جاهزة لن تعمل سوى على ممارسة الإسقاط بواسطة المقولات و المصنفات ، أي بحبس المعنى في قوالب و نعوت. لكن الأمر سيعرف مع جيران جنيت تفسيرات من النوع الذي يعمل على إبراز علائق أخرى، و على تنويع مدى الخطابات . فبعد شرحه للوضع النقدية التي انفجرت مع البنيوية و التحليل النفسي و السوسيولوجيا يفرق جنيت بين:

"1- نظرية الأدب (البوتيك) أي النظرية العامة للأشكال الأدبية" و بين "2- النقد (القراءة)، الذي هو التحليل الخاص بأعمال أدبية محددة و الذي يقوم به أشخاص من مثل : جورج بوليه، جان ستاروبنسكي، أو جان بيير ريثار" (2)، يسمح لنا هذا التمييز بوضع أقواس كبيرة حول الجزء الثاني من كلام جنيت و هو متأصل في استيعاب متدرج لا تخونه التقطعات كما لا يمليه عليه مجرد السفر المبتهج للتساؤلات، لأن جنيت سيعمق هذا التمييز (الفرق = الإختلاف) لينجح فرضيتنا حقها من الشرعية النظرية حين يشرح ماهية النوع الثاني الذي يشمل " النقاد الذين يتمتعون بطاقة ابداعية خلقة على مستوى الأسلوب الكتابي نفسه. إنهم يحللون أعمال غيرهم بعمق و نضج، و يكشفون أشياء غير معروفة فيها ، تماما كأصحاب النوع الأول" (3)، لا لأنهم يتقنون إلى الطابع البنيوي أو المعماري للأعمال فيجددون العلاقة المعرفية بخلفياتها البسيكولوجية أو الأنطولوجية البحتة و إنما لأنهم في الأدوات المستثمرة " يفعلون ذلك بلغة مكثفة، لغة ابداعية لا تقل أهمية عن لغة المبدعين انفسهم" (4)، سيحضر كمثال بارز رولان بارت و جون بيير ريثار. هل تكني هذه الهيبة لإضاءة الكل في وضعية هي جد حديثة و تحمل في طيات كل خطاب تومجا خاصا، أم أن استقلالية التفكير النقدي هي استقلالية غير قابلة للتعميم، و بالتالي، فإن حريتها المختارة هي من حرية النصوص النموذجية ؟. إن ذلك خاضع أيضا لما يسميه بيير ريثار "الأدوات النقدية" التي "تتغير وفق الفن الذي تستجلي لحظاته اللغوية

(1)- المرجع نفسه، ص 87.

(2)- المرجع نفسه، ص 79.

(3)- المرجع نفسه، ص 82.

(4)- المرجع نفسه، ص 82.

و الفكرية" (1). و هذا الفن هو النص بجميع تراكيبه و إشعاعاته، النص الذي سيخضع لسمارسة من نوع مغاير ، نوع يحدده بيبير ريشار في شكل اكتشاف ليس لحقيقة مخفية، و إنما لملامح. إن إتجاه هذا الناقد السمي نقدا موضوعاتيا او جذريا يتلخص في " التجوال" و "ليس في إلقاء نظرة أو صياغة موقف" (2). فعنصر التجوال يجاور تلك الحرية في عدم الخضوع لأية هندسة مفاهيمية مسبقة عدا هندسة الرؤى المتزاحمة في مواجهة رؤى أخرى، لأن الناقد" مدعو الى اجتذاب القارئ الى النص و ايقاظه على جماليته الخفية" (3). ثمة علاقة ممكنة تستولدها القراءة النقدية لا في اتجاه الشرح و التعليل ، بل الإستتطاق و التأويل، أي بفتح سبل جديدة للقبض على خفكان المعنى و جنونه. فالنقد" ليس أرشيفا للنظريات و القواعد، بل مجموعة وسائل وتقنيات للدخول الى صميم الكتابة" (4).

كشفت لنا هذه الأمثلة عن تباينات واضحة بين فاعلية نقدية و أخرى ، و نزع الطابع الأسطوري الذي أضفاه القراء الذبح للتيارات التي لم نخترق بعد فلسفتها و لم نعثر لها في حقلنا الفكري عن معادلات (Equivalents) تقنية تستوعب مضامينها و تقوض مرتكزاتها. فهذه التباينات ليست طارئة إلى الحد الذي يجعلها خافتة و غير صبورة، بل هي ذات توقعات كتابية غير ممكن محورها لأنها منخرطة في أكثر من فضاء و كثيرة الإصغاء.

إنها من الجانب العملي البحث أشواط متراكبة لها محيطها الثقافي و شبه مجراها العام الذي تتأكد فيه من خلال التقصي و التساؤل، و من خلال صنعها للحركة كتاريخية لها التأثيرات الإيجابية على الإبداعات ذاتها.

إن الوثبات الحاصلة في ميدان لم تتحدد بعد معالمه بطواعية تنظيرية، سيكون محل مراجعات نقدية لم تجد الاسم الخارق لها كما لم تجد برغم غفوانها التعبيري ذلك المجرى المضبوط في نظر العلم النصي بالرغم من نسبية الحدود. لذلك يصعب علينا مثلا إدراج اسماء مثل هيدغر أو نيتشه في هذا الميدان علما بان هيدغر مثلا بحث في شعر ريلكه و تراكل و مولدرلين عن معادل جمالي للكينونة (L'être) و حاول بنبرة فلسفية أن يخلق مرابط أخرى للدخول في طقوسية مفتوحة إزاء الشعر أو مسكن الكائن كما يسميه. و ربما بحث آخرون مثل كلود اباستادو (Claude Abastado) عن ميتولوجيات الكتابة لدى مالارمييه على سبيل المثال ليعثر على هوس متميز يسميه "السمارسة التخمينية"، و سيكون له أرضيته في "الإيتيمولوجيا" أو

(1)- المرجع نفسه، ص 131.

(2)- المرجع نفسه، ص 137.

(3)- المرجع نفسه، ص 138.

(4)- المرجع نفسه، ص 139.

الأصل الإشتقاقي للكلمات. هذا العمل في قراءته التكنيكية لا يتناول على تاريخ ناقص للنصوص و لا على وظائفها السوسيولوجية بقدر ما يعيد تركيب الدلائل المتشظية أو ما يسميه مالا رمية بـ "السراب الداخلي للكلمات ذاتها". لماذا (علما بأن هذا الشاعر الخلاق ناقد)، لانه "يؤسس الكتابة الأدبية كتساؤل حول اللغة و كتجريب لسلطانها" (1). و معناه أن مالا رمية المتمسك إلى أقصى الحدود باشعاعية الكلمة (Mot) يرى فيها كل شيء، فهي تنطق و تعيش وتزوبع اليقين. لذلك فإن "تصور الكتابة كمنارسة تخمينية يحور الحد بين النصوص الأدبية و النصوص النقدية" (2)، لأن المسألة تتجاوز حقيقة ذلك الفهم الساذج للسؤال الإبداعي و تقترح بديلا إختلافيا يكون الإشتغال النصي فيه مزدوجا، أي تارة في اتجاه أفق الكتابة و تارة في اتجاه البعد الماهوي لها. لذلك يتوقف كلود عند مفهوم " القصيدة النقدية" حيث يتحول النص النقدي إلى بنية شعرية ، لماذا ؟ لأن " القصيدة في لغتها الواصفة (Métalangage) الخاصة ، و النقد هو الكتابة الشعرية" (3). في هذا المستوى يتماهى القارئ و المبدع ، يلتقيان حيث كل فكر كما يقول مالا رمية " يطرح ضربة نرد" (Coup de Dés). أي بالإتفاق على أن مسرح الكلمة هو مسرح الرعشة الكونية و الإنخطاف الصوفي . و في غمرة هذه الأجواء المشحونة بالتساؤلات الدائمة حول أسرار اللغة و مختلف تجلياتها سواء الخاضعة للإضافات ذات الطابع النقدي أو تلك الخاصة بصيرورة المفهومات ، سيكون لجرج باطاي المتعدد الإهتمامات ميزة تلخصها وجهة نظر حميمية حول الأدب فيما هو يبحث عن معنى " الشر" [Le mal] في مؤلفات إستثنائية لأسماء مثل إميلي برونتي و بودليز و ميشليه و بلاك و بروسست و كافكا و جان جونييه. ذلك الشر الذي يستحيل القبض عليه دون معرفة ماهو الأدب، أو ما هي القدرة الإستعارية و التدميرية للنص . أمام أسماء مماثلة لا يصبح النقد تخطيطات هندسية و لا حسابات رياضية تعيد المفهوم إلى أصل ثابت و إجتزاري و إنما إلى كتابة تراجع هي بذاتها الإرث المهاجر إلى لحظة القراءة كلحظة نسكية تخرج منطلق القراءة من الحضور في الشيء إلى الغياب فيه. ان الإتفاقات الحاصلة بين هذه الأسماء ستعكف على تكرير نسق من الكتابة إنتبه إليه المفكر الفرنسي فيليب لاكولابارت حين قال: "ليست القضية أن نعرف ما إذا كان الفكر يتيح المجال للشعر ، بل هي أنه عندما يفكر الفكر بشكل حقيقي و عيق، أفلا يكون شعريا بالضرورة" (4). هذا الخيار هو ناتج جور متداخلة

(1)- Claude Abastado "Mythes et rituels de l'écriture", E. Complexe Bruxelles, 1979, Page 318.

(2)- Ibid, Page 318.

(3)- Ibid, Page 319.

(4)- فيليب لاكولابارت "مولدولين و مسألة الشعر"، حوار أجراه الشاعر باتريك هتشنستون، ترجمة محمد عضية، سواقف: العدد 55، 1988، دار الساقي، لندن، ص 61.

من الجذور و الخيالات. من الروائع المتصدعة بصستها الرقور ، لأن الفكر و إذا ما عدنا إلى هيدغر مرهون بالجدلية و أن تتأمل الفكر . أن نتكلم على الفكر أمر ليس له معنى صحيح، إلا إذا اختبرنا الفكر بوصفه . على وجه الحصر ، فكرا يحدد وجودنا التاريخي"(1). فليس هنالك من دلالة ، ناقصة أو مثقلة ، ظاهرة أو باطنة سوى باعتماد الثراء المتعدد الألوان و الذي يتقاطع مع المهمة الحية و المستديمة للنكر. هذا الطرح هو في أساسه فكرة للعالم و النص ، عبر الكتابة و عبر النشاط السريع و الفياض للدوال بمغادرة الحس العام و الإتفاقي. سنرى مع هيدغر كيف أن الفكرة ، أي هذه البلاغة الأخرى التي انبثقت على هامش ما يمكن تسميته العقد الخفي بين الإبداع و التفكير ، هي جزء كبير من ذلك الذي كما يقول هيدغر "إعتدنا على تسميته بالخصب، العبقري في العمل الإبداعي"(2). و هو صاحب أنفاس و نبضات موجودة في الطاعة اليقظة للتاريخ و التي لن تكون في الأصل . ذلك الأصل المحض سوى الإمكانية المفضلة لجهة الأصغاء.

6- "نقد النقد" = تودوروف محاورا:

لا بأس من العودة . و لمر المستعدة على مرجع بعينه ، إلى مثال بارز مثل تزفيتان تودوروف للتسعين في حظيرة جبارة و جريئة، و التي تكاد تكون مثقلة و متسكة بالحظوظ الممنوحة إليها من طرف تاريخ أهل بالسارسة و المراجعات و التحفيزات و الإستبطانات. تاريخ يجد ترجمته في قراءات إختيارية و دقيقة ، متفرغة للعلم و للذاتية، و غير مهيلة للأنساق المجاورة كالبحت على الحقيقة و الأخلاق و الحوار مع الآخر. لذلك نجد تودوروف يقول: "يمكنني الدفاع عن موضوع كتابي هذا بالاحتجاج بأن النقد ليس ملحقا سطحيا للأدب و إنما هو قريبه الضروري (فلا يمكن للنص أبدا أن يقول حقيقته الكاملة) أو بأن السلوك التأويلي هو أكثر شيوعا من النقد. من ثمة فإن أهمية هذا الأخير تكمن في شكل من الأشكال في تحويله هذا السلوك إلى إحتراف"(3). يساعدنا هذا التوضيح في موقعة و بامتياز الموضوع الذي بدأنه بخصوص الآخر و سلطته على إعتامات أصبحت لا تنتمي قسريا إلى جغرافيا هي في تنقيب دائم عن مواصفات و تطلعات تجردتها من الأبعاد الضيقة للوطنية اللسانية و اللاهوتية . هذا الاستناد

(1)- المرجع نفسه، ص 162.

(2)- المرجع نفسه، ص 154.

(3)- تزفيتان تودوروف "نقد النقد: رواية تعلم"، ترجمة د. سامي سويدان، مراجعة د. ليلى سويدان، دار

الشؤون الثقافية العامة. وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، ط 82، 1986، ص 16.

يسير في نفس الخلد الذي رسمه التفكير النقدي بعزله كل تجديد عن هوس الأنا و محدودية الآخر أو الغيرية . إن مراعاة هذه الجوانب يخول للتحليل /التأمل الحق في تنويع موارده و عناصره، و في إعادة ترتيب الكل وفق منطق محسوب على راهن التجربة و ثراء المبحث. لقد كسرت الإبيستيمولوجيا كل السط التي إستحوذت على النسق (العلامة) معتبرة ذلك ملكية و احدية غير قابلة للإنشطار ، فرضت تعديلات بنيوية على مفهوم المونوغرافيا ، أي الدراسة المتعلقة بالموضوع الواحد و أخرجت النص ذلك الحاصل المتشعب من الإحالات و الإشارات من منظور الكل للكل و الجزء للجزء. ليكون محط أنظار الناقذ و الموسيولوجي و الفيلسوف و الأنثروبولوجي و المحلل النفسي و العالم في المنطق و المفكر الحر. يرى كاظم جهاد أنه نادرا ما يتم التوكيد على أهمية الفكر الشعري ليس في الشعر نفسه بما يشحنه به من محتوى نقدي و سلبي، و إنما بتزويده الفلسفة المعاصرة نفسها بأدوات نقدية و تفكيكية و هدمية شديدة الأهمية⁽¹⁾. وهذه العودة إلى النص ليس بريئة و لامفصلة عن مجموعة الإدراكات العقلانية و النفسية بل حتى الروحية [الستيكية] كما هو الشأن مع جورج باطاي ، بل مدروسة و خاضعة لدورات المعرفة المفتوحة على أسئلتها و مواجهها. سواء كان ذلك تطويرا لبنيات ثقافية و إجتماعية أو تبريرا لها في السياقات الملائمة و الفاعلة، إذ "من الممكن القول بأن كامل الفلسفة الفرنسية ما بعد السارترية (فوكو / دريدا / سير / دولوز / ليوتار، الخ...)، وجدت و تجد في الأدب أحد مصادر إلهامها وقوتها الأساسية. من بودلير إلى آرتو، مروراً برامبو و لوتاريامون، إذ أردنا الإكتفاء بأساء فرنسية. وجد الفلاسفة المعاصرون في الشعر ولغته النارية المحرقة، وكشوفاته الجوانية الحقيقة، عناصر لا غنى عنها للكشف عن الليل الداخلي للإنسان الحديث، و عن الطبيعة الإستدلالية للوضعية المدعوة بالحديثة"⁽²⁾. لقد راجع الخطاب الفلسفي الجديد منهجيته و مضامينه و منياته [Les oubliés] في نص ليس بفلسفي و لا ديني، نص شعري أضحي مكانا ستارا للإستلهم، هو خزان مجاهيل و ذاكرة نصوص. لذلك رأت فيه الأكاديميات الكسولة مجرد ألعيب لفظية و هوامات نفسية، شطحات فكرية ، و لم تستطع أن تمارس عليه فعل القراءة بالوسائل التي تحفز اللاتنهائي الذي فيه على الإنبثاق. فهي لم تختر سوى السهولة و الخطط الجاهزة لتجعل منه جدا -جثة أو جدا- هيكل، لذلك تجاهلته ونعتته بالمغرب.

يحاول تودوروف إذن في شروعه ، هو أساسي و مرقعي، أن يدخل في "معاينة الكيفية التي تم فيها التذكير بالأدب و النقد في القرن العشرين ، و أن أسعى في الوقت نفسه لمعرفة ما قد

(1)- كاظم جهاد، قراءة لسبعم المركز العربي الغربي بين كلود ليفي ستروس و دريدا، مجلة الوحدة العدد 4،

1985، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، يناير 1985، ص 48.

(2)- المرجع نفسه، ص 48.

تكون عليه فكرة صحيحة عن الأدب و النقد" (1)، فهذا السعى الثنائي المترجم تارة نحو نوعية التفكير و تارة أخرى نحو الفكرة المطروحة عن الإبداع و قراءته، هو تنويج لحفريات لها في النشاط المفهومي و التمييزي قوى عمل راسخة في التراتبية العلمية و الإستقراء المتجذر في الأجناس و الحركات. فتودوروف يحلل وينحث الأفاق الإيديولوجيا للمواد المطللة، فهو يجتهد في القبض على "معنى بعض الأعمال النقدية في القرن العشرين و إمكانية مواجهة العدسية بدون الإنقطاع عن الإلحاد" (2). هذا التأكيد ليس سوى علة لوقفه هي بلا شك تاريخية عنوانها "النقاد- الكتاب" وهم سارتر و بلانشو و بارت. أسماء تثير نقاشات حادة و تستوقف اللغة نفسها عند الحد الذي تتحول معه إلى وطن متعدد التضاريس. لأن السارسة المزدوجة تتبطن حكاية خاصة مع هذه الأداة و مع النتائج التي قد تبدو غريبة على مستوى المفردة المتنعة على كل اختزال [Irréductible]. وهذا الاختيار هو نفسه ما تكرسه أطروحتنا و تؤسس لمنظورها إنطلاقاً منه واضعة التقاطعات المنطقية و الراسخة في تبليغيتها رهن قارئ حديث و متأمل. لذلك سيتساءل تودوروف "حول النقد الذي يصبح هو نفسه شكلاً أدبياً، أو كما يقال اليوم بلفظ يكاد يفقد معناه لكثرة ما جرى استعماله. كتابياً" أو حيث يكتسب المظهر الأدبي في جميع الحالات تلاؤماً جديداً" (3). تقيم هذه المحاور في عنى تلك التقاطعات و تؤهل لدى سارتر الحدود القاطعة "بين فلسفته و نقده و حتى تخيله" (4). و يرتب هذه القراءة لدى سارتر انطلاقاً من مؤلفاته مثل "القديس جنيه" و "سامو الأدب؟" و ما خصصه لبودليز و فلوبير بالإرتكاز إلى آراءه حول الإلتزام و الحرية مستخلصاً أن "أسلوب سارتر السجازي هو أيضاً ضرورة و ليس زينة" (5). ربما جهزت هذه القراءة تصورات طائلة لا تزال تؤثر على وضعية بكاملها صانعة مجدها من الإرتدادات الملحوظة في العبارات البعيدة عن الجاهزية و المشتغلة هي بدورها في مجرى كتابي و مستقلة عن التقريرية الجوفاء، مخلفة الآثار الموهلة في الحدس، وباعثة لحيوية الكتابات السابقة، ثم المتعاقبة بقياس درجة تحقيقها للتثوير البلاغي و التعبيق الفلسفي. و بلانشو هو المثال الذي سيقطب الحقيقة كما صنعتها الدوائر الجامعية. إن مؤلفات بلانشو "النقدية جد باهرة إلى حد أنها تطرح مشكلة. وتمارس عباراته الصافية و الغامضة معا جاذبية لا تنكر" (6). سيظهر ذلك

(1)- تودوروف "نقد النقد: رواية تعلم"، ص 16.

(2)- المرجع نفسه، ص 17.

(3)- المرجع نفسه، ص 51.

(4)- المرجع نفسه، ص 51.

(5)- المرجع نفسه، ص 59.

(6)- المرجع نفسه، ص 59.

بشكل واضح في مؤلفيه الأساسيين و هما "الفضاء الأدبي" و "الكتاب القادم". ستعكف الباحثة فرانسواز كولان على الإلمام بنظرية بلانشوت حول الكتابة، وتحذر هي الأخرى من كون لغته بل عالمه ليس بالسهلين. إذ ثمة ما يبدد الإستهال الممنوح من طرف الإطمئنان إلى الوضوحات الأكثر سهولة، و في ما وراء الحسابات ذات النبرة التجريدية يظهر أن "أهمية و ملاءمة بعده النقدي لا تستطيع في الحقيقة أن تكتم كونها قبل كل شيء عمل فكر و خيال" (1). إن الحذر المطلوب أمام هذا النموذج هو في الواقع حذر المعرفة النشيطة ، تلك المتسائلة باستمرار عن الهوية المرموقة للإبداع من جهة و الهموم النظرية التي يفجرها من جهة أخرى. وستعرف فرانسواز التي يشير إليها تودوروف على كيفية ترحل من سعيد إلى آخر متحملة أهوال الترحال و حاضنة المشروع البلانشوتي. و إذ تقسم كتابها إلى مدخل و جزئين و خاتمة تتساءل من خلال كثافة المشروع عن ماهية الأدب و عن مكنيته. إن "رحلة الناقد، حتى ولو أنها تستهدف ظاهراً هدفاً محدداً ، و إن هي تثبت بالساحلة هناك حيث العمل الإبداعي يتشبث بالمغامرة، يتقاسم إذن و هذه الأخيرة طابعه الترحالي" (2). هذه الخصيصة المهيمنة في صرورة تفكيرات هي ذات سببية قائمة مقام الإجتياح المبذول لفرز الخيوط المنسوجة في نهاية الأمر لتحقيق شبه متعة هي فريدة الكتابة. لماذا؟ لأن هوية السعي النقدي بل الفلسفي، و السعي الأدبي كادت و تكاد تكون مدافعا عنها ، لكن لكي تكون ، فإنها ستكون في حدود، حيث هذان السعان لهما كقاسم مشترك ، ليس الفكرة ، بل الكتابة" (3). هذه الهوية المتعلقة إلى جسم الكتابة ستعرف امتدادات أخرى من خلال حركة مزدوجة و من خلال تبادلية مؤكدة في هذا الجسم نفسه و لها في ذلك شرعية متميزة أعطاهها بلانشوت لونها غير المعتاد في " الإستجواب اللانهائي" و في " كتابة الكارثة". سيواجه النقد نفسه بتقشف بلاغي و بومضات تظل محافظة على تفتحها و على جريان أدلتها. إنه سيعنى ذلك السعي بولع من يرتاب من لمعان البداية ، لأنها ، أي المواجهة مقرونة بفكر منخرط في تجربة الكتابة، فكر " يظل على هامش تاريخ الفلسفة في حدود ما اذا أقام فيها بلا إكثراث" (4). إن هذه الإقامة هي التي جعلت من بلانشوت صاحب صوت نادر مداوم على مباغثة التقليد و التقييدات البسيطة، يتكلم دون رغبة في إسماع كلامه ، كأنه لا يبحث عن اعتراف كلامي بكلامه. لذلك يقول عنه تودوروف: " إن الإيديولوجية النسبوية والعنصرية تعرف لديه نوعاً

(1)- Françoise Collin "Maurice Blanchot et la question de l'écriture", Tel Gallimard, 2ème édition, Paris, 1986, Page 9.

(2)- Ibid, page 11.

(3)- Ibid, pages 13 - 14.

(4)- Ibid, page 18.

من بلوغ غايتها، و بدلا من ألا تقول نصرصه شيئا فأنها تقول بصراحة ما قد يكون بقي مضمرا في مكان آخر " (1). هذا المنصر في جهة أخرى هو قدرته على عدم ترك الكتابة ذات امتلاء شفاف، هو الدخول في جدل مع الاستجاس الذي يتوسط أساس الذاتية و تشابكات العالم . مع أن بلانشو من جهته لا يتسرع في الحكم على أدواته، فهو يؤكد على أننا " نكتب لكي يعم السليبي و الحيادي في اختلافهما الموه دائما ، في القرب الأكثر خطرا ، على أن يذكر أحدهما الآخر بخصوصيته: الأول عاملا، و الآخر بلاعمل " (2). سيخلف فكر بلانشو اصداء مثيرة للدهشة تحتاج في نظر الهرمينوطيقا الى دورات من التأويل السلائم حيث تنكتب الأبعاد غير المتوقعة للنص النقدي من خلال المحاينة و التركيز الأكثر طوقسية . إن تجربة هذا المفكر - الكاتب هي أيضا تجربة ما سماه سولرز بتجربة التخوم، فهي تقرأ في إبداعيتها وتساوليتها.

7- بارت أو النقد المنفصل:

هناك أعمال لا يستطيع النقد التفسيرّي أو البيوغرافي النفاذ إليها و الإشتغال على عوالمها المستقرة في الصنت و في التقاطعات الموسيولوجية و الثقافية، و هي الأعمال ذات الصلة الوثيقة بحركة الفكر و اضطراب الأنا و عدم تركيز اللغة، أي التي تتغذى من الشعور بأهمية الإستعارة في صناعة نص يتسع للإكتتاب في ذات القارئ و الإنخاف في كلامه غير الطبيعي. و هي أعمال تستدعي بالضرورة نقدا يتماثل و إياها من حيث القدرة على عدم التطابق مع الرؤية الجاهزة الى سامية الأدب و موضوع الأدب، مادام العمل الأدبي ذي دلالة تتولد كما يقول روجيه فابول "من البحث بين جنباته عن ذلك الحضور المغري لعدد من الموضوعات التي تشكل بنية حتمية" (3). فإذا الحضور المفتوح على الإغراء و بالتالي على تأويل يساهم في تكثيف إرادة المعنى في عدم الإنكشاف للوهلة الأولى كما لو أن المسألة تتعلق بمجموعة متشابهة من الشفرات و من الخطوط الرمزية و بدى متميز من حيث الأسلوب المشروط لوضع العمل الأدبي في مواجهة مع ذاته و مع الغير (القراء)، هذا الإنتباه سيعرف حجمه الفعلي و التاريخي مع الناقد رولان بارت ذي الخصوصية غير المطابقة . إذ و في ما وراء تجديده المتواصلة، استطاع بارت أن يعيد النظر في اللغة نفسها للممارسة النقدية و أن يجعلها أكثر صرامة بوصفها بنية و إحياء، وسيلة وأفقا. لذلك يبدو بارت مجموعة من القراء المتنازين، شبكة من المعارف

(1)- ت. تودوروف/م.م. ص 66.

(2)- موريس بلانشو كتابه "الكثرة"، مراقف، العدد: 56، 1988، دار الساقي، لندن، 1988، ص 181.

(3)- روجيه بول "تحو علم الأدب، إتجاهات النقد المعاصر"، ترجمة: د. محمد خير البقاعي/مجلة "العرب و الفكر العالمي"، العدد السابع، صيف 1989، بيروت، مركز الإنماء القومي، ص 70.

و الأسئلة، بل و خيارات دون إرغاسات أو تعنتات. لقد منح بارت النقد الفرنسي البنيوي و ما بعد البنيوي إمكانات لتفجير السائد النقدي. عمل على تعميم نوع من الحرية المتمكنة في التعامل مع النص و مع النساءات الملامية مخلصا النظرة المنطقية إلى الدلالة لتبدو إبعاناته في الشيء الجمالي بلا حدود و بلا وسائل، محدثا بذلك إنقلابا حقيقيا في مفهومي النقد و الخطاب النقدي.

سيتوقف روجيه فابول في نفس الدراسة عند رولان ليلخص مساره بنبرة مندهشة و بحس معرفي محترز. ففي "هذا الإستعراض كيف يمكننا أن نكفر عن ذلك الذكر المتحفظ لرولان بارت، ذلك أن عمله لا يمكن أن نجد له مكانا في تصنيفنا السابق. فهو يأخذ من كل الاتجاهات التي تحدثنا عنها بطرف" (1). و هذا الإعتراف يمهّد فقط لسجل لا يفرض موقعا متحمسا و لا منظورا منفعا بقدر ما يصرح بسلسلة النقد البارتي على تاريخ حركة النقد الفرنسي. لماذا؟ لأن "تطوره كاشف لتطور النقد الفرنسي في الربع الأخير من هذا القرن، ففي الكتابة في درجة الصفر، 1953, le degré zéro de l'écriture"، يريد بارت أن يتصرف تصرف مؤرخ ماركسي للأدب، و أن يحدد بخطرط عريضة. تاريخ الكتابة مرتبطا بتاريخ الرأسمالية" (2). و هذه الحقيقة علمية لأنها ثابتة و موصولة و مؤرخة، تستدرج فهما لا يخلو من أهمية، لأنه متواصل في تاريخية الآثار البارتيّة. فبعد وصف كتابه عن "ميشليه" (Michelet: 1954) و عن "مبادئ السيميولوجية" و عن "S/Z" 1970، يؤكد فابول على أن "هذا التجديد المستمر لتفكير نقدي متوقّد و طموح، مدين في الحقيقة للتوق إلى التميز عن ما هو عام، و إلى التخلص من "الآراء الجامدة" (3).

مهما قيل و سيقال عن عبقرية بارت [ونحن لن نضعها سوى بين قوسين، لأنها في هذه الحالة ستخدم الجزء و ليس الكل]، فإن اللانهاية الذي يصنع موسوعيتها سيحتفظ بكامل حقوقه - الأدبية و المعرفية- و يرفعها إلى درجة متميزة من الأنوجاد عبر الإستلهم و إعادة التعريف. ففي "قلب الشروع" العلي لبارت: ليس الصانعة، التصنيف، الترتيب [حتى و لو، مع نسق الموضة تمكن من مكابدة العقاب]، لكن، باكرا جدا، منذ الأصل ثم طموح ذو وثبتين متعاكستين لكنهما متكاملان: قصد إسقاط مرتبة تراثيات اللغة (تشوشيا) و رؤية خطاب، (متجانس) مع موضوعه، بمصالحه كل علم و كل لذة (سيكون ذلك هو الكتابة) (4). هذان الوثبان يتحلمان الدور المؤثر للنقد بعلمية و أدبية، بما يشترطه في داخل كل تجربة من بروز و إختفاء، من كتابة ستدل بلا شك على ديمومة صراع ظل يخوضه بارت ضد إرث أبوي قاس.

(1)- المرجع نفسه، ص 75.

(2)- المرجع نفسه، ص 75.

(3)- المرجع نفسه، ص 75.

(4)- Philippe Roger "Roland Barthes", Grasset, Biblio/essais, Paris, 1986, Page 13.

8- ما الحقيقة نقدياً؟

حين نركز جيداً في الأمكنة التي دشنها بارت محارلاً من خلالها إيجاد علاقة منطقية بين الإجراء و الخطاب حول الإجراء، ضمن النقد دائماً، نعثر على أحسن تفصيل لذلك في كتابه "نقد و حقيقة" و الذي يمكن إعتباره بمثابة بيان يتضمن منظومة أفكاره حول ماهية النقد و كفاءاته تـمـفـصـله. إن هذا الكتاب، و الذي يقدر بنوعيته أو بثورية نوعيته سينبه المهتمين و المختصين إلى بقاء بارت على التسك بسيرته التي أرادها لنفسه أولاً، ثم إلى الطبيعة الجدلية و المؤسسة [Fondée] ثانياً. لقد حاول الباحث ستيفن نور دابل لاند في كتابه "مغامرة الدال، قراءة لبارت" [Puf-croissées: 1981] أن يتأمل حركيتها و أن يثير بالتأكيد من حولها نقاط تساؤل و زحزحة لن تختفي وراء ظلال من الآراء لـجـرد الإخفاء، معتداً على عدد مهم من المصادر البارتيية مستتجاً أن ما يتناوله "نقد و حقيقة" مقيم في عمل الناقد "الخاضع بشرطه هذا إلى المنطق الرمزي الكبير للدال" (1). ثم في التحول الذي عرفه الحقل الثقافي آنذاك، فسعاه كما يرى ستيفن مزدوج، فهو "من جهو بمثابة وجهة نظر في سجال متميز بعنفه، و هو دحض ليس فقط للهجومات الموجهة ضد صعود "النقد الجديد"، و لكن أيضاً ضد مزاعمه على النقد القديم، على الصعيد النظري الطي. و من جهة أخرى محاولة لإقامة شروط لنقد أدبي و مبادئ جوهرية لإنشاء علم حقيقي للأدب" (2). ما يظل غائباً إلى غاية هذا التحليل هو تلك النظرة التي تعودنا على مصادفتها في أعمال تجعل و للوهلة الأولى، من مبادئها أحكاماً تقوم على معرفة كل شيء. لقد واجهنا هذا النموذج في الواقعية و في القراءة الاجتماعية و الإيديولوجية، و التي لم تكن سوى عبارة عن تعليقات مضخمة و توشيدات إكراهية مقابل إنكفاءات جمالية لم تكن لتلقي بنفسها في فخاخ شبه نظرية هي أصلاً بريئة منها.

لذلك يعود ستيفن ليتول بـخـصـوص معنى النقد إنطلاقاً من الإختبارات البارتيية بأن: "النقد و قد تم إنزياحه في حقل القول، و إسترشد بنطق الرموز ليس له من تبرير سوى منظومة كتابته (3). و هذا تبرير كائن كما هو ظاهر في الحلقة المترابطة بين طيات الظاهرة. و ذلك فقط لأن الأدب و مهما قيل تنريعا على تعبيرياته و مثالاته الإستطيقية يحمل لنا "عبر التاريخ حقيقته،

(1) - س / نور دابل لاند "مغامرة الدال، قراءة لـرولان بارت"، ضمن "في أصول الخطاب النقدي الجديد: ت. تودوروف، ر. بارت، أ. إيكر، م. الجينو"، ترجمة و تقديم أحمد الدينني، عيون المقالات، الدار البيضاء و دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 2، 1989، ص 51.

(2) - المرجع نفسه، ص 52.

(3) - المرجع نفسه، ص 57.

حقيقته الوحيدة، تلك التي تحمل اسم الكتابة (1). و هذه الكتابة كمنطلق و كغاية تسع أرضية الإستغلال الفكري على الدال و المدلول. إذ ساهم هذا السر الذي يحمله هذا الكتاب يا ترى؟ ثم هل له، و في ما وراء كل تقدير عاشق فرادة باستطاعتها أن تلخص منطقته الداخلي؟. لدى ستيفن جوباب عن ذلك، جواب يرحل من أقصى دلالاته إلى الوعي الراهن بها في محاولة لتجنيدها ما يشبه الإلتصاع النظرية في إتجاه تجدد سره أخرى علاقته بالعمق الخاص بهذا الكتاب و هو "ميثولوجيا للمحتل النقدي" (2). سيلهم بارت منهم دون إدراك الفرق بين الكلام و القول بطرق جديدة و يترك لهم المجال عريضا ليكتبوا من جديد أواصر إرتباطهم بالمعنى إلى غاية إثبات العكس. و ستزداد هذه الميثولوجيا نسوا في ظل مشهد فكري يتغير في ضوء إطراد يتم النص، و سهر العلوم الإنسانية على تبديد الوحدة المزعومة للعلم أي اللغة. إن بارت سيخترق لا محالة جبهات معرفية لا تزال تشك في إمكانية النقد الجديد على تدمير الرؤى المتعالية و المحنونة له، رؤى ترعرعت في أحضان المؤسسة فتوضت كل إبداع نقدي يبدأ بالتساؤل عن مرجعيته و عن حقيقته التي تكمن "ليس في وحدة منهاجه، و لا في نزعة التباهي التي تدعمه - كما يقول البعض - و إنما في عزلة النقد. الذي يترسخ من الآن فصاعدا بعيدا عن تعلق العلم و المؤسسات، باعتباره فعل كتابة مكتملة بذاتها" (3).

التأكيد المضاعف على الكتابة يظهر في جميع التدخلات، فهو إستثناء يكاد يتحول إلى قاعدة و الذي رغم الإنتقادات المدرسية و الرئيسية الموجه إليه يكون قد إختار جهة الصمت غير المتكرر لتبرير ما يعتل في ثناياه. و يظل متمسكا بتعددية المعنى تمسكا شبه هستيري. بما أن إعطاء المعنى يحتمل أن يكون مكتوبا، فنفرق بين "قراءة الأثر" و "نقده": القراءة مباشرة بينما يتوسل النقد بقول وسيط هو كتابة الناقد. (4)

سنرى إذا كيف يفرق بارت بشكل فني و حاذق بين هذه الفعاليات الثلاثة:

- نقد.

- قراءة.

- علم.

يجوز لنا أن نشق (و الإستباق منها تأمل و ليس إنتقاء تحريفي أو تحويلي)، ما من شأنه

(1)- المرجع نفسه، ص 59.

(2)- المرجع نفسه، ص 61.

(3)- رولان بارت "مقدّم و حقيقة"، ترجمة إبراهيم الخطيب و مراجعة أحمد برادة، مجلة الكرمل، العدد: 11، 1984، قبرص، نيقوسيا، 1984، 1984، ص 24.

(4)- المرجع نفسه، ص 27 - 28.

إضاءة الطروحات البارتيية بالكينية التي تذهب في اتجاه التوالدات الممكنة للمعاني التي تتركها الآثار على قارعة الفهم: فهناك إذن:

أ - العلم : يهتم بالأشكال و حقله هو اللسانيات = علم للخطاب.

ب- النقد : يترسط العلم و القراءة ، و هو لغة ثانية تزيينية وشبه هذيانية و هو ذاتية واثقة من مخزونها، بل قراءة مستغورة للقول و محولة للعلامات، و منتجة لرمزية أخرى مع نبرة ساخرة.

ج- القراءة: نقد تليق به ممارسة دالة هي الكتابة ، و هي عاشقة بسبب شهوية المعنى.

هذه الفروقات الجلية تكتسي المكنة المرموقة بفعل السلالة التي تقبلها كما تشاء و تنظر ليس الى انتظامها و معقوليتها فقط . إنها غير مجبرة على ذلك ، و إنما الى حرارتها الكتابية، ذلك الدم الذي يسكنها فيما هي تسكن الدليل كلحظة و كتاريخ. فهذه الأشواط التي رسمها بارت تؤكد على أهمية المعنى . فير "إعتبارا لكونه شهوة ، ينتصب فيما وراء سنن اللغة" (1). هذه الممارسة الحية و الأصلية لن تترك تودوروف من دون رد فعل، ورد الفعل في هذا المقام صادر عن أكثر من صلة. هو تحسير واضح بدور بارت وإنضاج في الوقت ذاته لإختلافه بوضع المواد المقروءة تحت سجير الموضوعية و التقدير الكبيرين. وتودوروف أحد المهيين لذلك يلخص ذلك كالتالي ، أو ربما دخل في حوار ليست الصداقة فيه سوى معلم "Balise"، هو "يلتقي (بارت) النقاد- الكتاب الآخرين . و ذلك ليس بمزايا أسلوبية و حسب، و إنما لأنه يضع بين هلالين بعد حقيقة النقد. و يشدد بالعكس على الجانب التخيلي أو الشعري (حيث تكف اللغة عن أن تكون وسيلة لتصبح مشكلة). وهذه هي تماما بنظره، السمة المميزة للنقد اليوم" (2).

إن المسافات التي يخلتها بارت حول نشاطه النوعي كناقذ - كاتب ، هي وثائق جميلة ضد فشل المؤسسة في ادراك هيمة الكتابة، فشل مضاعف حين لا تكسر رؤيتها إلى اللغة كل رؤية - تقديسية هي التعبير الممتاز عن عجزها المتداخل عن مواصلة وعي الإلتفات إلى واقع ثقافي ونصوصي لا يستقر على حال، واقع معرض في كل لحظة إلى الطفرات المحسوبة على المعرفة و الحرية و الشئبة المتسارعة للحادثة النكزية. إن بارت في هذا كله سيبدو حالة شاذة . انعطافا مغامرا في أرض لا يزال منهزم النقد فيها لم يتبلور بعد.

سنتعرف على آراءه حول الرجعية التي اخترناها و حول مدى ترجمتها لرغبة الدال العلسي أي التبرين المنهجي من خلال حرصه هو على توليف مجموعة من الشاغل المنحدرة من

(1)- المرجع نفسه، ص 36.

(2)- تودوروف "نقد النقد: رواية تعلم". م. م. ص 68.

سلالة متوحدة لخصها بامتياز في مقالة عنوانها المترجم هو "النقد من حيث هو لغة" (*)، ثم في كتابه "نقد و حقيقة" و الذي هو بمثابة رد عنيف و لكنه بليغ على الناقد ريمون بيكار، المستزعم للحملة ضد النقد الجديد في فرنسا و ضد بارت خصوصا، أما تهجماته كما يشير الى ذلك بارت نفسه فتخص كتاب "حول راسين" (ساي 1963).

سنكتشف رأي بارت حول تاريخية النقد الفرنسي و حول أهم اتجاهاته التي تطورت في نظره مع الفلسفات التي ضخت في الحقل الثقافي الفرنسي دماء ستعرف استثمارات قوية، إنها الوجودية و الماركسيات التحليل النفسي و أخيرا البنيوية. علما بأن هذا الكلام محسوب في التاريخ المحدد سنة 1963. و فيه أي الرأي نلاحظ ذلك الترتيب الدقيق و الذي لاتجد الإشكاليات مخرجا لها سوى لتجد نفسها بين الأساء و الطموحات الفكرية، بين النشأة و الإمتداد. فبارت يؤكد على أنه لابد لكل نقد من ان يشتغل على تعليق ضمني على نفسه (رغم أنه قد يفعل ذلك بأكثر الطرق خفاء و لامباشرة). و كل نقد هو نقد، هو نقد لكلا العمل موضع الدراسة و للناقد نفسه (1). إننا نلاحظ ما نعتاه بالحركة المزدوجة في موقع آخر، أي الإستغلال الثنائي على الجسمين، جسم النص و جسم الكتابة النقدية. و غاية ذلك عدم التكرار للخصيصة التي سيسميها بارت نفسه "الفاعلية"، فهو "ليس (..) جدولا بالنتائج أو جسدا من الأحكام بل هو جوهريا فاعلية، أي سلسلة من الأفعال الفكرية إنشاكيا لاتحل عراه بالوجود التاريخي و الذاتي (المصطلحان مترادفان) للشخص" (2).

إن الكثافة الحاصلة في هذا الرأي تعرف من جهة و تتعرف من جهة أخرى، إنها تدل على الطريق المفتوحة على الهوية البعيدة لذاكرات النصوص و ذاكرات العالم، ضمن ما يشبه الوحدة الرمزية الفاتنة و اللعوبة. فبارت منغمس كل الإنغراس في أجواء ما يمكن أن نسميه بـ "مرض التحليل الكتابي". سيرينا ما معنى ان يكون النقد قائما في نهاية المطاف على الدلالات التالية:

- خطاب حول خطاب (تعليق على تعليق).
- ميتالغوي (لغة واصفة).
- تفاعل بين اللغة (السادة) و العالم (سيميولوجيا الموجودات).
- فاعلية فكرية (ليس مجرد خطاب فقط، أي فلسفة ما).

(*) - رولان بارت "النقد من حيث هو لغة"، ترجمة د. كمال أبو ديب / راقف، العدد 42/41، 1981، م. م.،

و هي نفسها مترجمة في كتاب "حاضر النقد الأدبي" للدكتور محمد الربيعي، تحت عنوان "النقد الأدبي بصنفته

لغة"، ط 2، دار المعارف، مصر، 1977.

(1) - المرجع نفسه، ص 108.

(2) - المرجع نفسه، ص 108.

- تشكيل مغاير بلغة الذات.

- إنتاجية رزينة و متفاعلة.

- تنخيل جديد لإكراهات و لزومات المعنى.

- موضوعي و ذاتي. تاريخي و وجودي ، شولي و تحريري.

- لغته جاسعة و اختلافية، قبلية و بعدية.

- ضرورة قصوى بارادة الأنا العميق.

- دمج مؤسلب للرغبات و المقاومات و التفضيلات و الوسوس.

لذلك ينتهي الى حقيقة تريبية تهرب من نرجسية العلم وسذاجة التعليق [Didactique]، هروب يؤول بدوره إلى "حوار بين موقعين تاريخيين وذاتيتين إثنين، موقع المؤلف و ذاتيته، و موقع الناقد و ذاتيته" (1). و هذا الحوار الصريح أو الضمني، لكن المثبت دوما ككتابة يعتمر و ينظم مجموعة من الشؤون الكونية و الزمانية، شؤون ما هو واضح ومستساغ في الراهن. الراهن الذي يشهد على الأدب الذي "يقحم المعرفة في دوامة الإنعكاس و التفكير اللامتناهين: فعبر الكتابة تنعكس المعرفة على نفسها و تفكر فيها دون انقطاع، وفق خطاب ينفك عن أن يكون ابستمولوجيا ليصبح دراميا مأسويا" (2).

سنفهم لامحالة لماذا كل تجديد في الخطاب النقدي قائم بكل تأكيد على التجديد الحاصل أولا و أساسا في المرجع الذي يجعل من النص المدافع الشرعي له، الوكيل الذي لا يخون ميثاق العلامة النارية و الحس المتورد على التكرار. فبارت الملتزم بالدفاع عن الأطروحات التي تتضمنها أعماله الإستثنائية عازم في كل مرة ينتبه فيها إلى ظاهرة أو طفرة على متابعة المسكوت عنه بحدثة لا ترحم عاوة المركز. فهو متعدد التساؤلات و حاضر في ما يبدو للمؤسسة الأدبية أو الثقافية هامشيا أو عديم الجدوى. لقد وفر للقراء مؤشرات أخرى للأحتكام الى التغيير في شجرة النسب المفاهيمية و في الكينونة ذاتها للأخلاقية النقدية. لم يكن مصالحا و لا مهادنا، و إنما قارنا نموذجيا للتصدعات الممكنة لما تصنعه الخطابات المتناقضة أو المتماثلة. ففي صميم هذه الأصالة [L'originalité]، يقر بارت بان "الكتابة الأدبية تجعل من المعرفة احتقالا" (3). إن الثرة في الخطاب النقدي هي من قوة ذلك المد و الجزر الموجود بين اللسان من جهة و الخطاب من جهة أخرى.

(1)- المرجع نفسه، ص 111.

(2)- رولان بارت "دور السيولوجيا"، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، سلسلة: المعرفة الأدبية، دار توبقال،

الدار البيضاء، ط 2، 1986، ص 15.

(3)- المرجع نفسه، ص 16.

إن النقد ينتج بشكل غير عادي و غير دوري معرفتين، معرفة عن موضوعاته، و التي تصححها قراءات لاحقة، و معرفة عن خصوصيته، و القائمة كما لاحظنا ذلك على الزرع و ليس على الإرغام. فهو يزرع قرائن لنص يراه دالا على انخطاف غير عادي و يتقاضي لحظة التتويج بتفاديه الفرض القسري لآليات قراءته -و بارت نموذج مستحب في هذا المجال و قد عمل على تجسيد ذلك في "حول راسين" و في "ساد، فوربييه، لويولا" و في "لذة النص" الذي هو دفاع إبداعى عن اللغة كجسد مدع.

9- الخطاب السردى: [أوكتافيو باث]

لاتراهن أسئلة الحداثة في عزم الممارسات النقدية و الفكرية على تبيان قوة النصوص البلاغية و التواصلية و حتى الرمزية فتقط بل تراهن أيضا على ربط هذه القوة بشروط اقتراح بدائل لوجودات تنصت الى المستقبل أكثر مما تنصت الى الماضي و الحاضر. لذلك فإن الأدلة على ذلك تتضاعف كلما كان لاختراق الجهول نجاحاته الممكنة. وتوفر لنا الأسئلة ذاتها جغرافيا شاسعة نرى اليها بعين ماهر معرفي و إنسي [Humaniste] ليكون الذهاب نحوها قادرا على تلمس المتجذر و الدائم. و إذ تلمن حركة مسألة عن نيتها فانها تقترح ضمن أفق الآخر إمضاء كونيا أعطى للكتابة الشعرية و التفكيرية أبعادا مغايرة مدرجا قلقها المتواصل ضمن منجزات السريالية و ارتعاشات الجسم اللغوي كجسم سيعرف انفتاحات مذهشة.

سيتعلق الأمر بالكسيكي الحاصل على نوبل للأدب لعام 1990 اي: اوكتافيو باث [Octavio Paz]. و للإسم الذي كان لاكتشافه من طرف الحداثيين العرب ألفة خاصة إختباراته المكانية و الأنطولوجية. ستتحوّل إلى كتابات لها التفاعلات و تأثيراتها. إذ تكسر من جهة صورة الغرب المتمركز حول ذاته بنماذج و أدوات و مقاييسه و حساباته، و من جهة أخرى تمنح الذات اللاتينو-أمريكية عبر الجملّة الإسبانية القدرة على إيصال لغاتها و مخيالاتها. و يكون إذن باث أحد الأصوات الأساسية في هذا السياق. و إذ نربط بين الحداثة و مجاري الممارسة النقدية فلأن الغائية المعلن عنها تفر من قبضة المحاكاة لتنتورط في رحلة لها النصوص المفتوحة دعامة، و كأمثلة حية فانها تستجيب لتوالي المتابعة.

أمام إختيار مسائل سنضطر الى تقديم نموذج كتابي يعكس بمثابة غرض الغائية و حيكاتها، و لن يكون مفصولا عن أسسه النظرية بين يدي باث ذاته، فعلمه "القرود النحوي" (1) إبتداد

(1)- Octavio Paz "Le singe grammairien", Champs. Flammarion Skira: Les sentiers de la création, Genève, 1972.

لوعي فجرته الأنسية المهاجرة و هي تنصت إلى مدير الثقافات الكونية. يقدمه الأديب و المترجم كاظم جهاد لقراء مجلة الكرمل بكيفية تكاد تكون مستوعبة⁽¹⁾ . والسبب في ذلك "أوكتافيو باث نتاج شعري و فكري واسع، فهو قد قرن منذ البداية عمل الشاعر بمهمة التفكير و التساؤل الذي لا يتراجع أمام أعتد ألغاز الواقع الهارب و التاريخ المتلون"⁽¹⁾. فاختيار هذا النموذج إذن يلزم عدم اليقين بترسخ ديمائية القراءة عبر تفحص المنخطف في النص المقصود، لأن القاء بين الشعري و النكري لن يكون مجرد حدث لغوي له استفاقة الأدلة عبورا نحو شرعية السؤال داخل النص و خارجه. سوى بالنظر الى التكايفات النظرية و هي تخترق الحدود الصاعدة في وجه جريان الكتابة و تدفقها ، و اذ يدعونا باث ذاته الى مرافقة نحت صارم بادوات صارمة لايئزنا بتأثير لغة منفصلة عن جدية المقروء ، اذ هنا فقط تكمن حرارة الرغبة في الإحتفال بمكان نصي يهيئ للتارئ ثنائية التمتع و المعرفة كما يقول بارت.

خلف هذه الحساسية تتجلى مقدمات سنرى الى تأسكها النظري من خلال عمل متعدد حول الحداثة مترجم هنا و هناك. عمل يوفر لسعي التحليل مادة سعيده بها يكون و لوج النص ممكنا بل و فاتحا لأفاق لا تكرر المنطلقات الخاصة بمعرفة تتأسل النص او بمعرفة مستويات الفكر. بوعي ثاقب يضع باث النقد و السهمة النقدية في مقدمة كل مسار أدبي مشيرا الى العلاقة الوطيدة التي ينبغي ان تتحقق بين الوعي النقدي و مجمل أشكال ورسوم التعبير البشرية. و اذ يظهر قلقا خاصا إزاء هذا الموضوع يترشد بقراءاته اذ يعلن انه " لاشيء عندنا مشابه لـ "النقد الجديد" (New Criticism) في الولايات المتحدة الامريكية ، لرتشاردس (Richards) و ليفيس (Leavis) في بريطانيا، او لينيويي باريس. أما سبب او احد اسباب هذا النص ، فهو أننا لم نبلور في لغتنا فكرا نقديا حقيقيا، لا في مجال الفلسفة ، و لافي مجالي العلوم أو التاريخ"⁽²⁾. يعلن هذا الاعتراف عن بديهية اساسية تلفت حولها إمكانات إدراكية، و هذه البديهية لا توطد العلاقة بين الممارسة النصية و بين العلوم الإنسانية فقط، و إنما تجعل منها مهمازا يدفع بالتفكير في هذه العلاقة إلى تخومه القصوى. إذ في غياب حقيقة كهذه يتساءل باث عن مدى استحقاق او عدم استحقاق الأدب الأمريكي باللغة الإسبانية لصفة الحديث [Le moderne] فهذا "الضعف الذي يظهر خصوصا في دائرة الفكر النقدي ، دفع بعضنا للتساؤل حول ما اذا كان الأدب الأمريكي باللغة الإسبانية، مهما كان جديدا و مبتكرا، هو أدب حديث فعلا. و لابد من طرح هذا السؤال هنا، طالما ان النقد ، منذ القرن الثامن عشر، يشكل أحد العناصر الأساسية للأدب الحديث. ان أدبا بلا نقد ليس أدبا حديثا، او أنه حديث بطريقة خاصة و متناقضة"⁽³⁾.

-
- (1) - أوكتافيو باث مكثرون و ليس أكثر. ترجمة كاظم جهاد، الكرمل، 1991/39، نيغوسيا، قبرص، ص 60.
- (2) - أوكتافيو باث "الأدب الأمريكي باللغة الإسبانية: النقد و الحداثة"، ترجمة عيسى مخلوف، مواقف، العدد 53، شتاء 1988، دار الساقي، لندن، ص 201.
- (3) - المرجع نفسه، ص 200.

هذا الإنتباه يشكل ليس فقط منسلفا جديرا بالتأمل لدى اديب كوني مثل باث، و انما يشكل في طريقه نحو اعادة بناء الذات اللاتينى-أفريقية في صراعاتها مع استبدادية الميثولوجي و السياسي و اللاهوتي، معيارا معرفيا لوضع هذه الذات في مواجهة اقتضاءات الحداثة و فضائلها.

ستدفع هذه الاساسات باث الى التعامل مع الحداثة تنظيرا و كتابة ، و ستوفر له فسحة للإنفصال عن زمن يراكم ماضو خطي في غياب ينابيع حية و متأصلة في الحوار المنتعش مع الخلق و الإختلاف. و سيكون من حق مبدع في مستواه ان يبادر الى اسئلة غريبة عن فضاءات تنتمي لحالة لها الغروب أو السمت.

لا يبرمج باث موعدا مع الحداثة سوى ليفتت معانيها من الداخل و بحسب علائق خفية بين الأمكنة الثقافية، تعمل على مستوى تصورات خاصة للعالم كان ينبغي نزع الطابع الأسطوري عنها [Démystification] . لان خلطة السطوئ هي هذه العملية بالذات ، و سنرى كيف يضع المفهوم على المحك بحساسيته الحادة.

10- الحداثة و الخيرية:

لسنا بصدد أطروحة تراهن بالدرجة على هذا المفهوم في تواريخه وارتباطاته كتواصل متناسق يجد ارضيته في هذا المرجع أو ذاك، اي في تفسيرات بودلير أو هنري لوفغر أو بورغن هابرماس أو جيانى فاتينو أو كرستين بوسي غلوكسمان أو حتى محمد اركون و عبد الله العروي. ان لهذه الدوائر انشغالاتها الكثيفة باجتهاداتها. غير ان المسألة هنا هي ذات طبيعة تهديدية أو تقديمية لنذكر كيفية انماء نص "الترد النحري" الى متاع نظري كابد في ترسيخ غيبيته [Altérité]. و الغيرية هنا ك مفهوم حداثي جديد ينبثق أساسا من الإشارة الى الغير أو الآخر في وضمن الحدود التي تمنح هذا الغير [Autrui] مدى فلسفيا و شعريا، أي ماهية للكثافة المعتمدة على قوى النصوص المدورة للآخر. فالغيرية اذن حسابات حيوية مع ذلك الذي نرى اليه كوجود يستحق التخاطب و الإستضافة. باث أحد الذين مارسوا ملاسة الغيرية من موقع يرى فيه الى الحداثة كـ "مفهوم غربي خاص لا نعثر عليه في اية حضارة اخرى. وسبب ذلك بسيط: الحضارات الأخرى جميعا تطرح مبادئ تقوم على صور و نماذج اصلية زمنية، يغدو معها من المستحيل - تماما كمثل سليلتها- استاط فكرة اننا نملك زمانا" (1). هذا الاعتراف بغيرية الحداثة

(1)- أوكتافيو باث "حداثة الغرب، حداثة الأمر"، ترجمة جوزيف كيروز، مجلة المقدمة، عدد 5 سبتمبر 87،

باريس، ص 10.

و بشرطها الزمني لن يكون سوى مدخل الى تحليلات تظهر تماسكاتها هي ذاتها كخطاب لا يرتكز الى خطاطة تاريخية ليبرهن على دلالته، و انما الى حفرياته من داخل موضوعاتها. لذلك فهي تبتدئ "حين يتضح ان وعي التناقض بين الله و الوجود، العزل و الوحي، لا يحل. ان العقل، عندنا بعكس ما حصل في الإسلام، يتروطد على حساب الألوهية . الله الأحد لا يسامح الغيرية و التغاير اى كخطايا الوجود" (1). ان اتضح الحادثة في هذه الصورة كان هو الأصل في ظهور حركة الأنوار بالعودة الى العقل و تجديد العقلانية [كانط، ديكارت]، و اعطى ذلك الإستقلال الفعلي للفكر عن المؤسسة الدينية برموزها و تراتبياتها، و ترسخ ذلك مع نيته ثم هيدغر. و أضحي الفكر النقدي ضرورة علمية و معرفية تسلمت الى الكتابة لتجعل بينها و بين العالم مجموعة من المجازات و العلامات تقترح حداثيا تغييرا للبنيات الإجتماعية و الذهنية يسمح للفكر بأن يظل بعيدا عن كل تطابق على اعتبار أن مفهوم الحادثة "مرادف للنقد و مسار للتغيير، و هي ليست توكيد لمبدأ لازمني، و انما امتداد للعقل النقدي الذي لايفك يسأل ذاته ، يحاسبها و يهدمها لكي يبعث من بعد" (2). و مادام الإنصات للمفهوم هو انصات متعدد و غير معطوب، ترافق مهمة الفكر اذن كل ما يخدم جوهر الانفصال بعيدا عن مبدأ الهوية، اي داخل " الغيرية و التناقض و النقد بمظاهره الدوخة" (3). حين ألقى خطاب الجائزة بستوكهولم، عاد باث ليقرا من جديد ما معنى هذا المفهوم، و لم تفتحه الفرصة ليؤكد على التباسه و تعدده مقرا بأن لكل مجتمع حداثته مع ان دلالتها غير اكيدة و اعتباطية، بل هي كلمة تبحث عن معناها، فهل هي "فكرة ، سراب ام لحظة تاريخية؟ هل نحن ابناء الحادثة ام هل هي ابداعنا؟ لا احد يعرف ذلك معرفة دقيقة" (4). ان جوابه عن سؤال اصلي و مفتوح لا يختزل المسألة الى مجرد نبأ ظرفية لها النوافذ الضيقة. و لأن باث لا يتعامل مع المعارف تعامل الأكاديمي، كأن يهندس تاريخيا للظاهرة رابطا بين البداية و النهاية ربطا غير جدلي، فإن أفقا آخر يفتح ليرى منه الى الحاضر و الحضور [Présence]. هناك تدرج يراقب ذاته بمراقبة المتغيرات التي يعتبرها باث فاعلة في صنع المجتمعات وتبدلاتها كالتاريخ و الطبيعة و التقدم، و هي مقرونة بحركة العلم و التقنية و استثمار الطبيعة. اذا كانت الحادثة داخل الكتابة الجمالية و خارجها مشروعا غير منته، فان ذلك لن يمنع المؤمنين بها كعيش و كتصور من أن يذهبوا الى استنطاق ما بعد الحادثة [Post-modernité] بخرق قوانين الحادثة ذاتها، ما دام قلق التدمير هو الموجود في مركز استقبال جسم العالم و شظاياه. في هذا المركز بتفاعلاته المتنقلة من حالة الى أخرى و من بنية الى أخرى،

(1)- المرجع نفسه، ص 11.

(2)- المرجع نفسه، ص 11.

(3)- المرجع نفسه، ص 11.

(4)- Octavio Paz "La quête du présent", Gallimard, Paris, 1991, Page 21.

يكون ايضا السرد مع باث لنته الخاصة. بحيث لا تخضع قراءة الخارج لمسلمات شبه تاريخية مكثفية بأداتها في ما وراء المؤلف، لتتحول القراءة ذاتها الى كتابة و مساءلة لها. فنشروع ما بعد الحداثة منح الذات المبدعة من خلال اجترانها لأنساق و اضافات العلوم الإنسانية دلالة ذات وضعيات متباينة أصبح معها من الميسر التمييز بين نص ابداعي و نص نقدي و تلك حالة باث التي فرضت علينا اشارة لايتوزعها المنطق البحثي فقط بل منطق الغيرية ضمن سيولة الفكر المختلف حيث الإبداعية تنطلق كسلطة بعيدا عن ميتافيزيقا الجنسيات. فاشعاع الغيرية بما هي الأفق اللائق لهذه السيولة يبسط بين يدي الباحث أكثر من إحالة تضيف الى المعرفة الأولية معارف لاحقة يشغلها وريد الكرنية و دماها. و اذ نلج على خاصية الكتابة في ما وراء الرموز المنظور اليها كحيل و تضمينات و قوة بلاغية من داخل النظم و التهيكلات النقدية، فاننا نقوم بذلك سعيا الى توضيح اكثر عقلانية يهرب من حساسية المنهج الى حريته في اختيار الأزمنة الإجرائية اللائقة بالنص او بالمشهد او بالكينونة. و هي هنا متعلقة جميعها بما يمكن قراءته و ترجمته، اي بما يمكن الإقامة فيه. فالنقد الجديد اذن هو هذه اللغة التي تضيف الى المقرء جمالية نوعية مؤسسة لشعرية المقال دون الإغترواء الإعتباطي او العمدي بما يؤدي الى لعبة غموضات لاجدرية لها و لا تاريخية.

11- النحو المرئي:

يلخص هذا النص - الفرجة، باهو تشهد لكائنات و حالات و أمزجة رحلة ذات كاتبة حولت ما رآته [غالطا=الهند] و ماتحسته الى مجموعة لوحات تقرأ كما لو انها مشتتة على جمل و مقاطع و كلمات. فهذا النص المحكي او المقيم في وحدات حكائية يبنني ايضا على اسرار الكتابة بالتساؤل تارة و بالإستبيان تارة اخرى. و اذ يلعب باث على حدود هذا الذي يراه يعود من حين الى آخر ليلتفت الى حركة الحروف و الى قوتها. فهي ليست معزولة عن وصف غرائبي [Exotique] له جنون التقاطعات التالية:

أ- ذات شاعرة # مكان شاعري.

ب- ذاكرة ما قبل كولومبية، آزتيكية، مكسيكية # ذاكرة هندية.

ج- لغة مجردة و منخبطنة # لغة في شكل أشياء و عناصر و تثارات.

إن ولع باث بهذا النضاء مثلا ولع بارت باليابان [امبراطورية العلامات] أو إلياس كانيثي بمراكش] يطرح من جديد ر في سياق تحديث النظرة الى الفضاء اي خلق نص بديل هو زعزعة تكاد تكون غريبة عن المؤلف السرد الذي انتفى -دب الرحلة في صورته التقليدية بصرف النظر عن اهمية هذا اللون التمييزي من ناحية التساؤل -لا يمكنه في علانقها بالأزمنة السياسية و الإقتصادية و الموسيقولوجية. تلك التي يوحى . و "الترد النحوي" هو في خصوصية

تركيبه و نسوه مثال حي عن ذلك، علما انه يجمع كما يقول كاظم جهاد عنه، بين لغة السرد الروائي و التأمل الفلسفي و الكتابة الشعرية. فعلاقته بالنقد تأتي من هذا التأمل الفلسفي الذي هو وعي المبدع لعملية الكتابة و ماميتها، تأمل يخترق مجال التظهير الحر الذي يفلت من صرامة المفهوم و اشتراطية المصطلح، ثمة إذن علاقة موضوعية قائمة داخل هذا المثال فرضت نفسها على الذات الباحثة ليس لإعادة النظر في مكونات اللغة الواصفة [Métalangage] كخطاب نقدي يخضع اليوم لإنتقالات سريعة و عاصفة ، و انما لتقريب الدلالة كاستثناء غير معزول عن جدوى الخيار. التبرير هنا لا يستلزم لوهم الكثرة كي يعثر على شرعية سهلة و انما ينتبه الى التقاربات الحاصلة بين المتون المنتقدة و التي تصب في نظرنا [بما هي متون متوفرة و حاسمة] في غائية البحث، باث لا يعلن بشكل مباشر عن ارضية مختارة لاحتضان الإلتماعات النظرية المحكية كاستطيقا ذات بلاغة مباغته و انما يسترسل، كأن يقول: "و ما أكتبه هو ايضا احتفال، تحريم لكلام يظهر و يختفي في دوراناته" (1)، كتابة، إحتفال، و كلام غير ثابت، و للحركة اللولبية ههنا سلطتها، و معناه ان الوصف لا يخفي فلسفة الزمن المتظهرة في الخطاب، محطات أخرى تؤكد هذه الإشارة من داخل التأكيد ذاته، و الذي يقترحه باث رؤية لهندسة المكان نصيا. ضمن عدم الإتفاق مع مواصفات التعليق على هيئة المكان يكون لاستقرار خطوات الكتابة رنينها، فهي تتشكل عبر ثنائية متصاعدة. هناك من جهة مقاربة المشاهد، و من جهة أخرى وضع المقاربة ذاتها في محايثة مع لغتها كحركة تساؤلية مدوخة و مفتوحة. فحين يقول باث: "جملتي تنزع نحو فك هذا التعارض و تقدم نفسها كاختراق ماهر لبدا الهوية" (2)، فإنه يستدعي مفهوم البلاغة مقابل مفهوم الإخلاق ليشير الى علاقتها المقلقة لأن اللغة التي تشكل مركز هذه العلائق تتعرض في نظره الى عملية لي بسهولة لي بسهولة مثيرة قد تجرّها نحوه ما يسميه بالإفساد [Corruption]، فهو يربط ذلك بعملية حل نسيج الجمل الأكثر بساطة "لاكتشاف ما تحتوي عليه (تعبير مجازية جديدة) و مم تتشكل و كيف (مم تتشكل اللغة ، و خاصة، هل هي متشكلة او هل هي شيء لا ينقطع عن التشكل)، حل النسيج الشفهي: يظهر الواقع" (3). يورطنا من جديد باث في المسألية الخاصة باضمار اللغة للواقع عبر مجازات و طاقات استعارية و انفلاتات تكثف الخارج في شكل نصوص لها نداءات الجذور. إن افساد اللغة هو استسلامها للإمكان، اي استحالتها عن تزويق غشاءات العالم و الخروج بمسييات جديدة و مغايرة لمفرداته و مناخاته. و باث حين يعود في كل مرة الى خلطة جهاز اللغة بالنقد و المراجعة فإنه يمارس فعل الخلطة

(1)- المرجع نفسه، ص 14.

(2)- المرجع نفسه، ص 19.

(3)- المرجع نفسه، ص 19.

باحثاً عن مدار تستمر فيه الوثبات باستمرار اللغة في النقاط احياءات و استماتات هذه الوثبات. هذه الإستشهادات لاتراجع لتنج خيط السرد مفاتيح سائلة و دون أن تظهر من جديد، فهي مبنوثة حيث التأمل لا يصلح التداعيات أو الهومات (Fantasmes) بل يركب دوالاً لمداولات أخرى تعمق الحفريات و تكشف عن مخيلة و عن باطن مسلحين يفيضان باستدراج الأقاليم المنظورة الى رغبة اللغة و جذبتها. فاللغة توجه برنامج السرد و تنصت لما يلحقها من رجاءات و تصدعات، أنها موضوعة بين إرادة الجسد و روحية العالم، مرتبطة بالإنطولوجي كمؤشر على انوجد تجربة لها ظلال العالم و بالمقابل نصي الذي يسمح بنسج علائق سرية مع الأعمال الأدبية، من حيث كونها فضاءات لتداولات المعنى. و اذا كان الأمر يخص هذه التداولات كذهاب و إياب، اختفاء و ظهور فان النقد الجديد سارع الى استيعاب الرهان و منحه اضافة الى ذلك مستوى تعبيريا لا يحمل اية إحالة على ما هو منغلِق او كامل او فضفاض. فالتوجه الجديد في حقل النقد لا يصبح مجرد تبرير لتغيير في بنيات التلقي و الفهم، فهو برئ من كل أفكار مسبقة غالبا ما تعتمد صياغتها و فرضها المناهج الواحدية، بل يسبقها الى ترك مسافة للتأمل او للإستكناه تورط قارئاً آخر في اجراء مشابه او تقريبي. يوفر لنا نص " القرد النحوي" كتابة شبه مثالية تتحاشى ذرائعية المفاهيم و الإستجابة لقوة الزمن. إذ يحاور تفاصيل كينونة مسيجة بالفضول الفلسفي، يضع مشاغله في صف المشاغل الحداثية ذات اللحمة التجريبية بما هي وسيلة لإختبار الممكن خارج "ميتافيزيقا الحضور" اي عدم تماثل الوعي مع الواقع بشكل مباشر. فالنص كوحدة لسانية ذات دلالية و تعددية صوتية منسوج كبنية متحركة لوليبا و ليس خطيا. تتعرض اللغة فيه الى عملية زحزحة متواصلة هي استقراء للعلامة و الظل و الذاتية. إنه ينتمي لجامع النص [Architexte] كما يسميه جيرار جنيث، اي " مجموع الخصائص العامة او المتعالية التي ينتمي اليها كل نص على حدة. و تذكر من بين هذه الأنواع: اصناف الخطابات، وصيغ التعبير، و الأجناس الأدبية" (1). انه يشكل نسطاً في السرد المكسر لوحدة الموضوع ووحدة الإيقاع.

12- الميتالغوي = الواصف و الموصوف:

كلما وضعنا اللغة موضع دراسة بلغة مغايرة و لكنها من نفس اللسان، نكون قد شرعنا في ممارسة الميتالغوي [Métalangage]، أو اللغة الواصفة كما تترجم اليوم، بمعنى نكون قد اعترفنا اولا و قبل كل شيء بالامتياز الشولي الذي تحظى به اللغة داخل الدراسات الألسنية

(1) - جيرار جنيث "نمذلة لجامع النص"، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، ط 1، 1985، الدار البيضاء، ص 5.

و خارجها. و خارجها لن يكون سوى الفروع العالقة بها و التي وجدت في بلاغات التواصل ارضية ملائمة لقياس إمكانية اللغة نفسها على قول اللامقول و على التخلص من ثقل الفيلولوجيا (فقه اللغة) و المنطق الذي أراد ان يكرسها كوسيلة و ليس كنظام رمزي، او كمجموعة نوافذ مفتوحة على ما توصل اليه التيار التأويلي الذي يلامسه الفيلسوف بول ريكور قائلا: "تنزع نظرية التأويل، مثل البنيوية، الى إنتاج صورة عن الواقع محددة، بشكل عريض، بسمات مأخوذة عن اللغة . و لكن في حين تستند البنيوية كل نتائج قصر اللغة على شكلها فقط و على حركة تعارضاتها الداخلية، فإن التأويلية تزخم الى اقصى حد المدلول و ما بعد المدلول، اي قصد النص و واضع النص"(1). هذا الإستحضار لريكور يصب في غائية التمثيل على معرفة يصعب تصنيفها بالشكل الذي لا يتفق عمليا مع الافتراضات و مع تلك الحسابات غير المنتهية الى تنظيمات الفكر النقدي و مراجعاته الحميمية. و ما يسميه ريكور بالقصد سيعاد بناؤه في السطح الذي هو اللغة الواصفة، اي في امتحان هذه اللغة الصائرة هي بدورها أفقا للكتابة. و صحة ذلك تتوقف بدورها على ماترحي به الكتابة في الجريان و التدفق، في الإنشقاق عن القاعدة، لانها تعني كما يقول بارت: "أن نضع انفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص، اي ان نضع لغتنا و انتاجنا الخاص للغة ضمن لانهائية اللغة"(2). و مادام الأمر يمس المعنى فانه غير ثابت و غير إجتماعي كما يزعم المبحث السوسيلوجي لانه مرتبط بل و منبثق من حالات متميزة من التأثيرات الرمزية في جسد له حريته كما له مسافته. و من حق هذا الجسد ان لايقول المنحى الإجتماعي، لأن "السعى يعود، لكن كاختلاف، و ليس كتطابق و هوية"(3). ليس لانه مطلوب في حدود ما تمنحه اياه السياقات التواصلية و عبر مقروئية اتفاقية، و انما لأنه دائم الإنتقالات، مفكر فيها ، و لن يكون تأويله من داخل ما يسميه بارت نظرية النص سوى مع "ممارسة فعلية للكتابة"(4). هذا المنحى غير الجديد في الحقيقة تعاضم في عمق خضوعه لترتيبات من نوع خاص عثرت على الميتا اول لتسبق كل كناية تختار لنفسها الاسم الدال على مهمتها و منطقتها، ثم تبلورت المسائل في الميتالغوي مع ما حققته الهرمينوطيقا من تطورات و كشوفات، سواء مع ديلتاي او مع غادمير او مع ريكور او مع هيدغر. و الموضوعية كل الموضوعية موجودة في اللغة و في دهاليزها اللانهائية، كوساطة بين الإنسان و العالم، بين العالم و ذاتها ايضا. لأنها

-
- (1)- بول ريكور "فلسفة اللغة"، ترجمة د. علي ستلا، مجلة "العرب و الفكر العالمي"، العدد 8، خريف 1989، مركز الإنماء القومي، بيروت. 1989، ص 27 - 28.
- (2)- رولان بارت "دُرس السيميولوجيا"، م. م.، ص 37.
- (3)- المرجع نفسه، ص 49.
- (4)- المرجع نفسه، ص 67.

معبرة عنه وملتقطه فيه. لقد شغلت الفلاسفة و العلماء في حقول شاسعة من الأنثروبولوجيا و المنطق و اللسانيات و حتى التحليل النفسي و ظلت محافظة على كفاءة اللغز الذي فيها، هاربة من الشفافية المطلقة و من التظاهرات السهلة بواسطة ما أضافه عالم المخيلة و البشرية الحديثة في ميادين الإتصال و الشفرة. ستصبح قابلة للموضوع و للهيمنة السريعة على مراتب اللسان ووحدات النصوص، و لذلك يمكن حسب بول ريكور للتأويلية "المنهجية" أي تأويلية غادامير "أن تتجادل مع العلم الألسني و مع التحليل التصوري، ومع البنيوية، و مع الماركسية، مع متابعتها الحوار مع التأويلية الأنطولوجية" (1). ليست هذه الفاصلة غير اعتبار مضاعف لما ينبغي أن يخطر فيه السؤال المعرفي كسؤال حول التفرعات، علما بأن اللغة لن تتوقف عن تغيير وجوها و علائقها، و تشتغل في التبليغ كما في الترميز على ترقية النظرة إليها من زوايا ليست حبيسة مناخات متطابقة و نهائية.

ستلمح الباحثة جوزيت ري- دېوف J. R. DEBOVE إلى هذه النقطة بعملية كبيرة تسع الميتاسيميوطيقا و النحو و تهدي لها بقولها انه من "المسلم به عموما أن اللغة وظيفة" ماوراء لغوية"، بتعبير آخر، ان اللغة تستخدم احيانا للتكلم عن اللغة. و كلام العالم اللساني هو خير مثال على ذلك، من حيث دوام الموضوع، غير أن كل واحدة منا، ايا كان كلامه، يلجأ حتما الى هذه "الوظيفة ما وراء اللغوية" عندما نكون شمة شروحات حول القول ضرورية للإتصال" (2). بدنيا يتضح لنا ان كل تشغيل لغوي مرجعه الأساسي هو امتياز اللغة، و مهما كانت درجة وظيفيته، ينتمي الى الموضوع أي الى اللغة الواصفة. و لا فرق بين الباحث في حقل اللسانيات و بين أي فاعل اجتماعي أي ذلك الإنسان الذي يستثمر اللغة ليتواصل بها و يحيا بالتواصل. هذه القاعدة تدل على ان كل "مستعمل للغة ما يجد في هذه اللغة مبررا لإقامة مسافة بين كلامه و نفسه كذات للفظ، و بين كلامه و العالم كموضوع للفظ" (3). وهذه الحركة الثنائية هي وظيفة اللغة الواصفة، وظيفتها المنحدرة من الثقافات اللسانية بمعنى الناطقة. و اذا اتفقنا مع هذا المبدأ فان التعليق هو الحد الوسط في هذا السياق دون ان نبرهن على ذلك بمثال، أن اللغة الواصفة "هي بأن معا ضابط ذاتي للغة الإتصال و احد العوامل المهمة لتطور اللغات" (4).

(1)- بول ريكور "فلسفة اللغة"، م. م. ص 31.

(2)- نفس المرجع، ص 62. علما للتوضيح أن اسم الباحثة ورد في المجلة بفاء أي جوزيف و هي Josette و النص مأخوذ من كتابها الذي عنوانه:

"Le métalangage: étude linguistique du discours sur le langage", Robert, 1978.

(3)- المرجع نفسه، ص 62.

(4)- المرجع نفسه، ص 76.

هذه المقدمة ليست معيارية و هي محاولة للتقريب بين وجهات النظر، و الضغط الشبه النظري هو تمهيد لتوضيح قائم على منح كل طرف ما معناه أن يضيف الى الموضوع شبكة من الأضواء، ستكون في هذه الإنعطافة قريبة من عالم النص. سيسعى الدكتور منذر عياشي إلى تحليل الخطاب الأدبي من منطلق لسانيات النص، فيضع إجراءاته في تماس مع الموضوع أي اللغة الواصفة، على اعتبار أن النص يرتبط من حيث هو "لغة مع اللسانيات بعلاقة تصير فيها اللسانيات نفسها لغة دراسة (Métalangage) نتحدث بها عن النص باعتباره لغة أولى. و لكن هذه العلاقة لاتجعل من نظام النص نظاما مطابقا لنظام اللسانيات، لأن طبيعة العلاقة بينهما تقوم على المجاورة و التشابه لا على التقمص و المطابقة" (1). هذا الاختلاف بين النظامين أو النسقين هو في جوهره اختلاف بين منظومتين داليتين. واحدة تنتمي لحقل التخيل و عدم الارتباط بالمفهوم، و الأخرى تجعل من الدقة و الوضوح و المنطق أدوات في خدمة بناءات تتجلى في رغبة الحقيقة. علما بأن اللغة هنا و هناك هي القاسم المشترك الذي يكاد يصبح البئر التي لابد منها، بئر الدلالة و الإنحراف عن المتفق عليه. فهي تصنع المدى الذي تتحرك فيه المرسلات بين الباث و المتلقي، أي أنها تزيح سوء التفاهات و تضمن الحد الأدنى من التضامن اللساني.

ستخصص الباحثة جوزت راي-دييوف مؤلفا كاملا لهذا المبحث و قد نظريا الى الترجمة التي وضعها فريق مركز الإنماء القومي و لنا ملاحظات عليها. هناك أولا الإختفاء الكلي للمصدر و هو المؤلف [Oeuvre] و النقائص الترجيمية ثانيا كترجمة لساني أو ألسني [Linguistique] بالغوي و حذف الفقرة (2-4-1) الخاصة بالسنن الغرافي (Code graphique) = (Page 11) من النص المترجم الى العربية، ثم نعت منطق من العنوان الفرعي [Langage Logique] ثم ترجمة لغة الموضوع [Langage d'objet] بلغة موضوعية كما لو أن الأمر يتعلق بـ: L'objectivité ، ثم لفظة تراتبية [Hiérarchie] بترتيب و هذه الأخيرة تعني بالفرنسية: Classification. إن الوضع يستمر مع اخطاء أخرى كان لابد من مراجعتها بعناية و أمانة منهجية من مثل كلام (Parole) يظل لدى المترجم معادلا لـ: Langage مع العلم انه حافظ على لفظة لغة قبل ذلك . ثم هامى لفظة: Didactique تصبح بالعربية جدلية علما بانها تعني تعليمي و ليست هي دياليكتيك أي الجدلية.

إن راهنية المبحث تهمننا في النتائج و في الإتفاقات، و حين نجتهد لإبرازها فاننا نسعف الحظوظ للعمل في كليته، لأن " دراسة اللغة الواصفة هي دراسة جمل اللسانيات الواصفة، بمعنى تلك التي يكون مدلولها لغويا. و هذا المدلول لا يمكن أن يكون سوى نتاج التركيبية المعجمية

(1)- د. منذر عياشي "الخطاب الأدبي و لسانيات النص"، مجلة دراسات أدبية و لسانية، العدد 6، ربيع 1987،

مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 87، ص 41.

للجملة" (1). اذ لا تأخذ الكلمة مقامها الجملي سوى وسط مجموعة او سلسلة من الكلمات الأخرى، التي تتباين عنها نحويا و دلاليا. فالدال مستحيل ان يكون دون مدلول، ليس لأنه قانون التسمية و التفعيل اللساني، بل لان الكلمة هي في الأصل شيء أي عالم. و هذا العالم لن يكون بالتأكيد مفرغا من أي منزع، إن له هدفا ينصت اليه، و هذا الهدف هو الدلالة Signification أي ما يدل عليه و يهدف إليه.

(1)- Josette Rey - Debove "Le métalangage", Page 25.

الفصل الثالث

- 1- السياق و النموذج
- 2- بؤرة الشروط
- 3- تحديدات أساسية
- 4- على هامش الفلسفة
- 5- ضمن "الاختلاف"
- 6- "النقد المزدوج"
- 7- الآخر، من هو ؟
- 8- على حدود الإزدواجية اللغوية
- 9- الفرونكوفونية و وهم العظمة
- 10- النص و حجتّه (ضمن الإزدواجية اللغوية)
- 11- الذات في المعرفة
- 12- رواق التحليل النفسي
- 13- الكتاب ذلك المشترك
- 14- الليلة البيضاء و اللاوعي
- 15- تجليات الآخر من جهة الجسد
- 16- هذا الكتاب

1- السياق و النموذج :

بإنتماء الكتابة الخطيبية إلى التعدد كمحور من محاور الحداثة وتجذرها في أفق الإختراق المحتفل بهدم الثنائيات (خير - شر، ظلام - نور، موت - حياة، ...) تضع هذه الكتابة كتجربة وأسئلة و وجود السياق الذي يوفر لها عدم الإنضباط في صورة واحدة أو في مشهد واحد. لذلك تضطرننا إلى التمييز بين الهواجس العميقة وتلك السطحية، أي التي تعلن ببساطة عن هوية ينابيعها فتختفي بمجرد إختفاء اللحظة التي أنتجتها.

في حالة الخطيب يفاجننا العميق، المتركب و ما لا يتمركز لذاته مقدما معرفة ثرية بطروحاتها و بلاغتها و أنسجتها، و هي معرفة تتقدم عصرها لأنها تواجه فيه وضعية الحبسة و الأنين و تفرض عليه نظرة مغايرة إلى طبيعة العلائق و الأزمنة .

إن إضافات الخطيب (و هي تنتقل من الفرنسية إلى العربية من خلال الترجمات و التحليلات) إلى الثقافة العربية الحديثة تعلن عن تراكمات متشعبة الجذور و الغائيات، فهي مجموعة أسفار داخل النصوص و خارجها، تحمل الصرامة النقدية لتتجاوز الوعي البئيس و المغلوط، و تفتح للقارئ سبلا لتدارك ثقافات الجواب القادمة من بنية صاغها و كرسها التقليد و من فكر ضل عاجزا عن أدواته و رهاناته. لذلك يحتل الخطيب موقعا متميزا في خريطة النقد الجديد من حيث موضوعات البحث و من حيث لغة هذا البحث . إن هذا الزواج العجيب بين الإثنين سيجعل من النص الخطيب نسا مستعصيا على الشرح أي الوصف الواقف على نبرة واحدة، و بالتالي يدعو التأويل واضعا أمامه أجهزة نظرية وطاقات حدسية وإعتبارات كتابية. وهي منظومة لا تعتمد على الفصل بين الدال والمدلول أو الشكل و المضمون، بل تستدرج نوعا من التقارب و من التبادلية [Réciprocité] تتراجع أمامها الذات المتكلمة لتستخلفها الذات القارئة. و لمعنى القراءة ههنا شروطه النصية والمخيلية والجسدية .

2- بؤرة الشروط :

أ : المجال النصي: هو مجموع النصوص الغائبة والتي يستحضرها القارئ أثناء القراءة لفك طلاسم النص المقروء أو القابل للقراءة. هي تدريباته السابقة على مساءلة العلامات و جرها إلى إدراكاته في محاولة للخروج من أسرها وفتنتها .

ب: المجال المخيالي: هو مجموع الأحاسيس المترتبة عن عملية المساءلة و التي تنشط مدار الخيال بعيدا عن رغبة العقلانية، أي بالانوجاد بين "مكان الأنا ومكان موضوع الرغبة" حسب جاك لا كان. فالخيالي كما تذهب إليه كاترين ب. كليمان "فهو ما يعكس الرغبة في الصورة التي تحملها الذات عن نفسها" هناك إذن علاقة ضمن السجل التحليلنفي لا تقصي كما هو ملحوظ دور الأنا في تحريك كفة المجال نحو أهمية الصورة، و هو ما تعزز به فكرة التبادلية على أساس أن النص هو أيضا مكان للرغبة حين يقترح نفسه للقراءة كدورة موت و حياة .

ج : المجال الجسدي: هو مجموع الآثار التي تحببها القراءة و تجد جسد القارئ مهيبا لإستقبالها و التورط في تحمل صفاتها و أحجامها. فهي إن شئنا المؤشر الحقيقي على القوة الدلالية للنص مقابل القوة الإنصائية للقارئ، مما يثير في هذا الأخير حالة غير عادية لا يعرف أحيانا كيف يسميها. و نصوص الخطيبي السردية أو الشعرية أو النقدية تتدرج في هذا الإطار بامتياز.

3- تحديدات أساسية :

إستدعاء لفظة سياق لوضعها كميماز [Epéron] مقابل منطق ينسج تحليلات متتالية يفسر مقصدية الإستدعاء كشعور بأهمية الموقعة المطلوبة أمام مثل هذا النوع. يضعنا الشاعر و الناقد محمد بنيس أمام جملة من الآراء رأينا أهميتها القصوى كمفتاح لمقاربة "السياق"، و هي آراء تكاد تلخص قيمة الخطيبي الفكرية و الأبتمولوجية في ما وراء النظرة المنحازة أو الموجودة تحت وطأة التأثير و عدم تشكيل خطاب عقلائي حول ما تحاوره أو تقترب منه .

آراء ناتجة عن قراءة ومعاينة وصدقة مبنية على الثقافة، إذ بدأت ذات يوم من تحمس الخطيبي لتدعيم مجلة "الثقافة الجديدة" (1)، و عليه فإن بنيس يستحضر الثقافة الخطيبي في شكل

(1) - "الثقافة الجديدة"، مجلة فكرية إبداعية، تأسست في نوفمبر 1974، و توقفت عند العدد 30 بقرار رسمي. مؤسسها الشاعر محمد بنيس .

خطاب قائلا: "استمر الخطيبي في مؤازرة المجلة بالتنبيه إلى متابعة الإبدالات الثقافية في أوروبا. وخاصة في فرنسا، حيث أصبحت اللسانيات والتحليل النفسي والماركسية ترسم مساراً نقدياً لنا أن نفيد منه في تجديد رؤيتنا إلى الثقافة والمجتمع، فردياً وجماعياً، آنياً وتاريخياً، و كان الخطيبي بالنقد المزدوج علامة على وعي مغاير بالعلاقة مع الذات والآخر، مع الفكر والتقنية، مع الشرق والغرب" (1). هل يصنع هذا المدخل أفق الإنخراط في الشروط الموضوعية التي تقف وراء فرادة المفكر والمبدع؟. الصيغة المتسائلة هي نوع من الاعتراف بعدم التوقف عند مجرد الإشارة والعمل تحليلياً على الإنسياق وراء حجج لا تمسها الإنطباعية في شيء مما ليست عليه الطروحات العلمية، لبناء تصور حقيقي عن الظاهرة وعن مكوناتها وعناصرها. إذ يضيف بنيس: "معرفة الخطيبي بالثقافة العربية خبرتها عن قرب، التصوف، الشعر، الخط، الصحراء، الحكاية، الفلسفة، اللغة، وممارسته لـ "حفريات الصمت" كانت تستبد بي. كان حديثه عن الثقافة العربية لا يشبه المتداول" (2). يقرب بنيس إلينا الجواب عن السؤال بوضع الشروط الموضوعية في مدارين إثنين: الغربي والعربي حاملاً إليهما مواد إشارية تبدو للوهلة الأولى كأنها مجرد خاطرة لا عبور لها نحو ضفة المعرفة، أو هي ذات صوت واحد. ولكن التعمق في تركيباتها يدل على أن بنيس لا يتكلم من موقع المتأثر بل العارف والملم والمتحسس مطوراً مفاسل خطابه معطياً الأمثلة وموسعاً مجال الصورة: "كان صدور الكتب الثلاثة "النقد المزدوج" و "في" الكتابة والتجربة" ثم "الاسم العربي الجريح" احتفالاً ثقافياً عربياً من خلال هذه الأعمال أصبحت الثقافة العربية متوفرة على رؤية إلى قضاياها، الإبداعية والاجتماعية والفكرية، من مكان يستعصي على التبسيط والإختزال" (3). و إذ تعتبر هذه المؤلفات المترجمة إلى العربية إجتهاادات تفكيكية لقضايا نظرية ونصية شبه جديدة فإنها تأسيسية ورائدة بإستثمارها لحقول علمية ومناهج حديثة أشار إليها بنيس، وفتحها لآفاق مغايرة في راهن الثقافة العربية وإشغالاتها الفعلية بعيداً عن كل تصنيفية ذات إيقاع إيديولوجي أو سياسي. إذ لم تكن هذه الأعمال نداء مرناناً لإهتمام العرب بفلسفة نيتشه وهيدغر ودريدا، وبالمناهج والمعارف الجديدة، ولكنها كانت مساهمة مبهجة في تناول إشكالياتها. بذلك إستحق الخطيبي أن يكون مبدعاً ومفكراً عربياً، يستقصي المنسي والمكبوت والمسكوت عنه، يختار الهامش لبناء خطاب لا يخشى العزلة" (4). نكتشف من خلال هذه الفقرة أسماء ينتمون إلى فلسفة الشك ونقد المطلق داخل الفضاء الغربي [ألمانيا وفرنسا] وهم فلاسفة جعلوا من أسئلتهم إستراتيجيات، إذ لم يعد

(1)- محمد بنيس "الجديدة تحتفل بالخطيبي"، اليوم السابع.

(2)- المرجع نفسه.

(3)- المرجع نفسه.

(4)- المرجع نفسه.

للفلسفة مع هؤلاء إلى جانب ألتوسير و فوكو و ميشيل سير و فيليب لاكلوبارت و هابرماس و ريكور و جول دولوز و موريس بلانشو، موضوعات تتحدد كمباديء كلياتية و ذات مصادر و مرجعيات ميتافيزيقية، أو أخلاقية. و الآثار التي تحملها كتابات الخطيبي على حدود الاسهام الغربي في تغيير المكان المفضل للمقال الفلسفي هي دليل آخر على عدم إنتساءه إلى الرعيل أو النخبة التي تفصل بين كبرياء الذات و إلتباس الموقف إزاء الآخر. فالخطيبي جذري في المسائل التي تطرح على الباحث المفكر خيوطا متداخلة و لا تفصل في هويتها فصلا يقطع مع التردد أو المحاباة. و العزلة كمسافة ذهنية و نفسية و ليس كمسكن جبري خارج إجتماع الأحياء أساسا، لم تمنع الخطيبي من أن يهاجر بكتاباته و توتراته في أصقاع العالم حاملا مشروع الإختلاف بفكر يتلمس ضحيح الهوية المنغلقة على ذاتها هنا أو هناك، لذلك "أصبح نتاج الخطيبي مكان حوار. بين مناطق متعددة في العالم يهاجر. بين الولايات المتحدة و اليابان يستقصي المواقع و ينعش السؤال. هناك في النقطة التي تعلق النموذج، و تشكل إستراتيجيات العالم، يكون لقاء الخطيبي" (1). ما تناوله بنيس ليس صلاحية الضرورة كتبرير سهل و فوري و بلا وازع معرفي، بل هو جزء من قراءة ترحيبية لها مستلزمات المنعطف في ظل ثقافة سائدة تروج للإختزال تارة و للإدانة تارة أخرى. سنفهم لماذا يفرض علينا هذا النموذج حذرا من نوع في التعامل مع المفاهيم و مع التلوينات الخطابية كمواضيع تؤول و لا تفسر.

4 - على هامش الفلسفة :

حين نتأمل التجربة الفكرية لعبد الكبير الخطيبي تواجهنا هذه اللغة التي يقرأ بها و يعيد قراءة المسائل النظرية لإشكاليات الفكر و التراث و الإستشراق و الجسد و الصهيونية و غيرها من القضايا التي تستدعي الحرص على تسخير و إستثمار مفاهيم محددة لا يعوزها النظر في بنية الموضوعات بالكيفية التي لازمت المنظور الكلاسيكي للخطاب الفلسفي ما قبل الهيغلي [Pré-Hégélien]. و لعل الميزة الأساسية لأعمال الخطيبي في هذا كله، تكمن في قدرته على إستحداث منطق لغوي إبداعي به يفارق المكان المفضل للفلسفة الموروثة و يتوغل في نوع من الحوار الجواني مع الموضوعات الجديدة مادام الهاجس الفلسفي اليوم هو هاجس تأويلي (هرمينوطيقي) و تغيير تفكيكي، بل معه إنهارت السطوح الماورائية للجدل المنطقي و الفلسفي و تحولت إلى إستراتيجية كما يؤكد على ذلك كل من لوي ألتوسير و جاك دريدا، بل لأن

(1) - المرجع نفسه.

موضوعات المعرفة في البحث عن المعنى المستتر للكينونة و النص عرفت انقلابا جذريا كما يرى ميشيل فوكو في مفهومه الدليل والعلامة على أيدي نيتشه و ماركس و فرويد. لقد دشّن هؤلاء خطوة الاختلاف كخطاب و كحقّ تطرح فيه و باستمرار مهمة الفكر العقلاني النقدي بارتضاء قوة العلوم الإنسانية مهمات جديدة لتقويض الميتافيزيقا و اللاهوت و التاريخانية الفارغة. سنرى كيف أن مسألة الاختلاف في المجال المماثل ستكون في عمق إنشغالات الخطيبي بل في تماس فكري و منهجي مع الطرح السابق، أي وجود الخطيبي في التقاطع الذي حصل بين النقد و تراكمات و تفعيلات و رهانات العلوم الإنسانية. ثمة إحتواءات و إمتصاصات رهيبة تعتمل في الأجسام النصية لدى الخطيبي و هي ملحوظة بشكل أساسي في ما يتعلق بغير الإبداع أي بالتراث و الآخر. هذه الحساسية ستغير من موقع التحديق و التأمل النظريين في نصوص لها تشابكاتها مادامت موجهة للقراءة أي للرغبة المفكرة [Désir pensant]. تقع الرغبة المفكرة في عمق الكتابة المغايرة و تتماشى مع نوع متميز من الفهم الاستيطيقي و الوجودي، بل و حتى الثقافي، و هي ذات حيز أساسي، ليس كانشقاق عن أسلوب سائد على هذا المستوى، و إنما كهدم مستمر لميتافيزيقا الأحكام. هل هناك فعلا رغبة مفكرة؟. للإجابة عن هذا السؤال ندخل في حوار مع بعض التجسيدات لكي لا يكون التوقع برهانا على غياب المسلك الممنهج، و لكي تثبت حقيقة إرادة الذات في إضفاء المعقولة على مشروع لا يزال مفتوحا و يتموقع في ما أسماه الناقد الإمريكي جيوفري هارتمان بـ "حركة لغوية خارجة عن المؤلف". و هو ما عقب عليه البروفيسور أدوارد سعيد قائلا "و تصل حركة اللغة هذه، أحيانا، إلى درجة غريبة الأطوار، حتى أنها تقترب من الأدب نفسه، أو تكاد تتحداه. كما تتحول، في أحيانا أخرى، إلى هاجس يستوحد على النقاد، الذين تجرفهم تياراتها صوب بلوغ المثال الأعلى، في قيام "محض" لغة كلياً" (1).

لكن ماهو مفهوم الخطيبي للفلسفة؟ هل ثمة هاجس متميز بخصوص الوعي بضرورة بناء صروح فلسفية و عدم التراجع أمام مشروع يتحمل تلك الرغبة ويخترق المؤسسة الأكاديمية ليعاود طرح السؤال الفلسفي في خضم نوعية صراعية تتمتع بتراث نظري متعدد، يجمع في إهتماماته بين الفني و الإجتماعي و الرمزي و يجانب الإنهيار أمام سوء الاستيعاب و التفسير المغلوط بحجة الهامشية، أي عدم التطابق مع إجراءات خطاب معمم و مكرس لإعادة إنتاج سلطة الميتافيزيقا. إن الخطيبي حين وضع المقدمة المكثفة لكتاب الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي "الميتافيزيقا، العلم، الإيديولوجيا" (*)، قدم وجهة نظر هي في تقديرنا خلاصة سيرة فكرية

(1) - البروفيسور أدوارد سعيد "إنتقال النظريات"، ترجمة أسعد رزوق، الكرمل، العدد 1982/9، نيقوسيا، قبرص، ص 14.

(*) - عبد السلام بن عبد العالي "الميتافيزيقا، العلم، الإيديولوجيا"، الشركة المغربية للناسرين المتحدّين، الرباط، ط1/1981، ص 3.

عمادها الملاحظات و التديقات و كثير من التقديرات مقوضا الأفكار القائلة بموت الفلسفة: "موت الفلسفة؟ ما أكثر ما نسمع عن هذا النبأ، هذا النبأ الخادع الذي تحول عند بعض إلى مجرد شعار فارغ، و أصبح عند آخرين فرصة لإيجاد حل "خيالي" لمسألة الفلسفة". هذا الإقتناع مصدره قلق شبه ملموس لأجل عدم تضييع اللحظات التاريخية بغية نفض الغبار عن موقع ظل إلى وقت قريب مندرجا في خانة اللامفكر فيه، و هو قلق متعمق في راهن المعطى و من داخل قدرة متزايدة على الربط بين الدور المنوط بالفيلسوف و بين أسبقية الفلسفة على الحقول المعرفية و العلمية الأخرى. الخطيبي إذن لا يؤدلج نقاشا لاتزال جذوره بحاجة إلى تهذيب و مراجعة بفعل هيمنة الدرس الكلاسيكي و عم التفتن إلى إنتظاراته، بل يضع عناصر لتفكير مؤسس و هادئ، يحذر من الكيفية التي تتم بها مواجهة الفلسفة سواء على يد الخصوم التقليديين أو الباحثين "في ميدان العلوم الإنسانية الذين يتوهمون أنهم تحرروا، و إلى الأبد، من كل تفكير فلسفي في حاجة إلى تحليل طويل لنبين بكل سهولة أن العلوم الإنسانية، بل العلوم بصفة عامة، ما زالت تقطنها الفلسفة و الميتافيزيقا" (1). هذه الإشارة، و هي ليست محض عبرة ذات هوية غامضة، تفتح من جديد المقاربة على أفقين أثنين:

- الإستمرار في الإعتراف بعدم التخلص العلمي من الميتافيزيقا.

- الحضور الدائم للفلسفة في البنية الواعية و اللاواعية للعلوم الإنسانية.

لكن ذلك لن يمنع الخطيبي من الإصرار على وجود ذلك الهامش الذي تحفر فيه الفلسفة جسدها وتكتب فيه أيضا مصيرها، وهذا الهامش جعلها تبقى "مكبوت العلم و التقنية الحديثة. و عندما يصبح العلم و التقنية هما الدعامة النظرية للدولة البيروقراطية، لا يبقى للتفكير الفلسفي من مبرر" (2). هذه المكانة التي يجب منحها للفلسفة تعود الفلسفة تعود لتتعلق بنيويا و عمقيا بالإختلاف و الذي يمثل دريدا المثل الساطع و القوي له، الإختلاف الذي يطال اللغة و الكائن و دورة الكتابة نفسها. و سنلاحظ ماهي الفروقات البسيطة بين مفهومه (أي الإختلاف) لدى الخطيبي من جهة و دريدا من جهة أخرى مع وجود ذلك المدى الكوني والذي يحزر كلا المفهومين من وهم الإنكفاء على جاهزية الذات، و من إستبعاد الآخر أو عدم إستدراجه. ثمة مرجعيات تتواصل في ما بينها لتخصب هذه المسألة متبادلة في نوع من الكتمان إحترامها لقواعد الضبط ممارسة هي ذاتها التفكير من مبدأ الإختلاف. هكذا إذن: "حسب دريدا لو كان الإختلاف إسم الوجود نفسه فهو ليس إسما لأن الإختلاف سابق على الوجود، يجب التفكير في الإختلاف بدون حنين للميتافيزيقا، يجب أن نفكر فيه إنطلاقا من الإعتراف [L'affirmation] كما يحلو لنييتشه

(1)- المرجع نفسه، ص 3.

(2)- المرجع نفسه، ص 3.

أن يتحدث عن هذا الإعراف إنطلاقاً من الضحك و اللعب و الرقص" (1). فأسبقية الاختلاف على الوجود هي التي تجعله في تعارض شبه مطلق مع كل ميتافيزيقا. و سيتعمق التعارض ليجد دعائمه الجينيولوجية في تاريخ الخطاب الفلسفي وفي الضواحي الفكرية للأنظمة المعرفية [Epistémés] حيث التظاهرات الكلية و المتألفة لنشاط العقل و المخيلة تقوم على مقدار تأكدها من موضوعاتها في الممارسة و خارجها، بحيث الاختلاف شرط من شروط التفلسف و البرهنة الإعرافية على التفلسف. هذا الإنزلاق من الخطاب إلى الميتاخطاب يحتاج إلى صور و نماذج و حيوات ليظفر بالقدرة على الترحال و على تغيير الأمكنة النظرية تحت رقابة الفكر الحي، ذلك المنشغل بوفرة الرغبة و حرية الغيرية و بعيداً عن إستحواذ فكرة الأصل ما دام الأصل [L'origine] هو المرتع المفضل للميتافيزيقا. سنرى مرة أخرى مع أستاذ عبد السلام بنعبد العالي كيف أن المسألة ليست متوقفة فقط على نوع معين من التحليل دون نسج لبلاغة غير مقيدة و أنها في الباطن مرتبطة بهاجس عام يلف مستويات عديدة من آليات المنطق و أسس التفكير. فلكي تقوم الفوارق كفوارق ينبغي القضاء على كل أصل و محو كل مركز، كما يلزم أن يتقبل الفكر التنوع و التعدد و أن ينظر إلى التشابه و الذاتية كما لو كانا وليدي تنوع و تعدد أولي و ليس العكس" (2). إن مشروع الخطيبي قائم في معترك هذه الطروحات، منها يصنع قوته و بها يواجه مسائل الثقافة و التراث و اللغة و الحداثة، و له أن يتأمل في البياضات التي توفرها النصوص الأدبية من داخل هذا المعترك نفسه .

هذه الوقفة عند الحد الفلسفي لدى الخطيبي كعتبة فقط و ليس كامتداد عمودي وشمولي، تجعل من إمكانية التساؤل عن فريدة مشروعة ذات أبعاد و ذات قابلية لإعادة التفسير في ضوء التقاطعات الممكنة بين مختلف الممارسات و التي هي في الحقيقة و من الناحية المنهجية تفكيرات [Réflexions]. أما إذا رجعنا إلى القراءة فإننا سنلاحظ مع عبد السلام أنها "تأويل يرفع عن كاتب النص كل السلطة و يحو اسمه ليجعل منه مفعول منظور معين لا يرتد إلى أي تأويل أصلي و لا يحيل إلى أي تفسير مركزي" (3). هناك شبه إجماع على تبديد كل مركزية و تشتيت كل تمسك بالأصل، و بين هذا و ذاك يكون لصلاحيّة التأويل في مثال الخطيبي إيقاع متميز و خطوة ذات طابع فكري. فهو حين يتكلم شارحاً مشروعه و الذي يشمل "تحديد الكيان العربي" فإنه يعين المكان الذي يتوجه إليه أي الإيديولوجيا الأرضية. و هذه "الأرضية لاهوتية تراثية أو خاضعة لنوع من الليبرالية القائمة على نوع من الصورة السياسية و الإيديولوجية المأخوذة من

(1) - الهواري إدريس "نزديا و الاختلاف"، مجلة "إختلاف"، العدد 1902. مجلة ثقافية فصلية، دار الأفق، سلا، المغرب، ص 41.

(2) - عبد السلام بنعبد العالي "التراث، العلم، و الإيديولوجيا"، ص 133.

(3) - المرجع نفسه، ص 134.

الخارج" (1). فالخطيبي إذن يعتمد على وعي الظاهرة في جذورها التي تتبطن الخطاب المناهض للعقل و لحرية العقل و يواجه الخلفيات التي تحبس إرادة الإستقلال عن التماثل من خلال تفكيك الترسانة المفاهيمية و التعاقدات القيمية المتحكمة في هذه الأرضية. و هذا التفكيك مؤسس في صيغة "وحدة" أي ضمن كل أعماله مهما كانت اشكالها التعبيرية و بنياتها الدالة. هذا المشروع الذي يتناول الذات العربية مرسوم من داخل حقل التحليل النفسي، و هذه الذات في نظره تتشكل من ثلاثة مستويات "المستوى الرمزي، بمعنى اللغة و القيم الموجودة و المفاهيم التي يستعملها الإنسان. و هناك المستوى الخيالي و الموجود في الفن، و كل إنسان يعيش فيه. و هناك المستوى الواقعي" (2). هذا الثالوث اللاكاني:

- الرمزي <-----> Le symbolique

- الخيالي <-----> L'imaginaire

- الواقعي <-----> Le réel

سيشتغل في متون الخطيبي و يتواصل مع أدوات جد خاصة هي في الواقع منحوتات قلق معرفي-كوني لا يتناول على غيره بقدر ما يحاول فهم هذا الغير و تجاوز تناقضه. و في ضوءه تتضح (أي هذا القلق) مجموعة من الإصرارات تتفاعل في المستوى التحليلي المتدرج خارج نوعية هذا الشكل التعبيري أو ذاك. و سيوفر لنا هذا التدرج وسائل الإلمام اليقظة بجدلية المتون و إثبات المعاني الأكثر خصوبة، المعاني المنصّة للكتابة و المندغمة بها في اللحظات المثيرة لمسائل المصير و الأين [Où].

سنرى مع محمد بنيس كيف أن الخطيبي يقيم داخل الاختلاف و يتوسله إنطلاقاً من النقد المزدوج [Critique double]، و هو مفهوم يتسع لفهم فلسفي و سوسيولوجي، فهو "منصب على تفكيك المفاهيم المتعالية و الميتافيزيقية في كل من الثقافتين العربية و الغربية معاً، معتمداً الاختلاف، نابذا الهوية الحمقاء و الاختلاف الوحشي" (3). فمشروعية السؤال الإختلافي توفر للدارس إمكانية ضم اللغتين، العربية و الفرنسية لتشكيل نص مغاير غير قائم على المسموع أي على قوة البنية الشفوية.

فهناك لدى الخطيبي حرارة متميزة في أسلوب التعامل مع المدونة المهاجرة تارة من التراث و تارة أخرى من الآخر في حادثته. في هذا المستوى يحقق الخطيبي نقلة تتجاوز المعرفة لذاتها لتفتح طرقاً جديدة باتجاه الفضاءين، و هي نقلة مسلحة، محددة و حية. ف "فكر الاختلاف أو الفرق أو المغايرة يعتمد وعياً نقدياً منخرطاً ضمن النقد الإيديولوجي، و أبرز عمل للخطيبي

(1)- بول شاوول "علامات من الثقافة المغربية الحديثة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ص: 21

(2)- المرجع نفسه، ص: 23.

(3)- محمد بنيس "حادثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة"، مرجع سبق ذكره، ص 47.

تجلت فيه الحرب الطبقيّة داخل المنظومات الفكرية هو "الإسم العربي الجريح" الذي ينفصل فيه الجسد المفهومي عن الجسد الواقعي المعيش و المتخيل، جسد تنحفر آثاره المشرقية و المغربية⁽¹⁾. هذا الوعي متماثل مع وعي اللغة بشكل مثير و لا يقع تحت أية سياسة هي ربما نوع من التوريط للذات في حسابات ليست لها لا في ماضيها النصي و لا في حاضرها النصي أيضا أية علاقة بما نسميه إستلابا. فتركيز الخطيبي على الأرضية التي يحصل داخلها التجديد و التي هي أرضية اللغة - الأم، معناه أن الحداثة ليست سطوا على لحظات لا تعين فيها الدراسة موضوعاتها كتلك المتعلقة مثلا بالتراث، و لا هي هدم عدمي لبياكله و منطوقاته. و الجديد إذن ليس خارجا عن الأرضية الموجودة، بل هو بين داخل و خارج اللغة العربية. أنه نوع من العنف الذي يتجاوز حدود الداخل و يمكن أن ينتج هذا العنف جديدا و لكن لا يمكن أن نقول مسبقا بأنه جديد⁽²⁾. فالخطيبي الذي يكتب أصلا بالفرنسية يقدم النموذج الممتاز عن المفكر الذي ينظر للاختلاف و يمارسه بما هو ليس فقط طريقة في التفكير و إنما صلات ذات معنى بالآخر (التراث العربي - الإسلامي). ثمة إمكانية لقراءة هذه الأبعاد في حضور الأداة اللغوية، علما بأن الخطيبي ملحاح على المسألة من وجهة نظر لسانية و حضارية، فهو يقرن باستمرار بين الفاعلين الحقيقيين من حيث إنتاج الرموز و توصيلها و بين السياق الذي ينتمي إليه هؤلاء الفاعلون من دون تفاضلية أو تهميش. ففي أعمال الخطيبي تقدير لقيم الكيان العربي و لإبداعيته النصية و التشكيلية و الطقوسية.

5- ضمن "الاختلاف":

ستتحرك موضوعة الاختلاف (la différence) ضمن دائرة فلسفية و انطولوجية واسعة، و ستجرف معها حمولة شبه تاريخية و خطابية لأنها متعاضدة في هذين المستويين بطريقة حذرة و دقيقة لأنها ليست معممة بالقدر الذي يؤجج في اتجاهها الانفتاح القرائي العفوي و الساذج، و إنما ذلك الذي أحاط و يحيط بسلالة كاملة من التطبيقات المختلفة بهذا المعنى. و التي لن تكتمل لتكوين ذات إسم وذات مكانة سوى بإدراكها لمغزى النقصان الذي يكتنف مقولات مثل الهوية و الوعي و العضوانية (organisme) و الإستعارة و الكلمة و البلاغة و النص. و هذا النقصان

(1) المرجع نفسه، ص 47.

(2) بول شاوول "علامات من الثقافة المغربية الحديثة"، مرجع سبق ذكره، ص 25.

الذي هو مبدأ من مبادئ الكتابة كما يرى الشاعر و الناقد المغربي محمد بنيس (*) يعاد بناؤه ضمن أواصر و علائق اللغة أي ضمن و تيرة التصييص.

إن الاختلاف لا يوازي القرب (كل قرب حقيقي يمر عبر الاختلاف: الكاتب المصري إدمون جابيس) إنه يتمثله، و حين ينغرس في قواعده التي تتقوى كشكل من أشكال الإقامة التي لا يمكن تكسيها يكون من السهل و بكل ذكاء توريط القرب في إغراء الاختلاف مادامت الإقامة متسعة و مادامت لغة التواصل خاضعة لأساسات التفاهم و القابلية. لأن الاختلاف (الفرق أو المغايرة) هو مفهوم لا يتحكم في حظوته كما في سلطته، أنه سليل الفكر الذي تنبأ و أعطى للمدى الذي فيه إيقاعات كفيفة بأن تبقى أسرة أو غامضة أو حتى سهلة الاستساغة أحيانا.

يحاول الباحث التونسي عبد العزيز بن عرفة أن يقدم مساهمة خاصة حول الاختلاف و سط مجموعة من التوضيحات النظرية لمقولات أخرى ولكنها متجاوزة كالأثر و الإنفاسح و البذر و الملحق و الوسم و الإبطاء، و هي في الحقيقة جزء مهم من عمل دريدا بهذا الشكل أو ذاك. فهو إذن الاختلاف "عبارة عن عملية مزدوجة قوامها "الارجاء" و التمييز (الفصل). و هي عملية لا يمكن وسمها بأنها إرادية، أو بأنها تلقائية. و نشاطها لا ينحصر في مجال "العلامة" فحسب، و إنما، هو يشمل أيضا مواضع "الأثر" الذي لا يعرف حدودا تحيط به" (1). هذه العملية المزدوجة هي الإحالة الأولى على عدم سلطة الواحد (l'un)، و بدنيا إذن هي ضد كل تشابه. فما من فكر إختلافي إلا و يبشر بالشساعة و بإمكانية ضم الآخر إلى حالة تتكتب في استمرار التباعد كتباين و تمايز، و هي عملية تتم داخل الكتابة ذاتها أي ضد يقين الدليل و هو يته الموصدة. فالاختلاف "يبدد التعارض المائل بين الأقطاب، مزحزحا إياه عن مكانه. و هذه العملية لاتعرف لنشاطها نهاية..." (2). إنه إذن ضد كل ثنائية غير جدلية أي كل ما نوبة ترى إلى العالم في الإثنيين المنشطرين و المتفارقين فالإختلاف دوام السؤال حول سؤال الفرق ذاته، إنه "الديالكتيك معمما" (3). هذه الانعطافة المعرفية تعكس تجليات ممارسة فكرية تهجس بالإنفصال عن واقع ثقافي محكوم بآليات وإستراتيجيات لا تزال تعتبر الجسم الفلسفي الإختلافي غريبا و دخيلا، مادام هذا الواقع لم يتفجر بعد في شكل نقاشات و مساءلات تقترح الإنخراط في سلسلة من المراجعات النقدية لبنية التقليد و هيمنة الشفوي، و بسط متاع يضمن للاختلاف النمو و التكاثر. فعدم الإنصات لهذه الضرورة السوسولوجية و الإنثروبولوجية لن يسمح لنا بفهم و استيعاب الدوافع

(*) - يراجع "بيان الكتابة"، المنشور في مؤلفه "حادثة السؤال"، بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط 2، 1988.

(1) - عبد العزيز بن عرفة "الدال و الإستبدال"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1/1993، ص 9.

(2) - المرجع نفسه، ص 9.

3 المرجع نفسه، ص 33.

إلى فلسفة الاختلاف، بل هل ثمة ماض لهذه الفلسفة و بأي معنى. لذلك فإن بن عرفة يحاول أن يوضع المسألة و لو بمجرد الإشارة، فأبرز "فلسفة الاختلاف في الوقت الحالي هم إلى زمن قريب: "تيتشه؟" و هيدغر. أما الآن فهما دولوز و دريدا أساساً" (1). و سنرى من جهتنا كيف أن مفكراً في مستوى هنري لوففر لم يكن خارج الدائرة و اجتهد كماركسي مجدد في بلورة تصوير خاص لهذه المقولة، و حفر في جسد التيارات العالمية ليضع شبه حدود لهذا التصور، و ليتساءل "لماذا الاختلاف؟ هذا السؤال قبلاً ليس له أي معنى. ها أنتم، ها نحن، و كل واحد منا، في المختلف" (2). هذا القلق سيبينيه لوففر على مقربة من الآخر و هو ذلك الذي يرفض محاكاة أي نموذج، كما يرفض التطابق مع ذاته. و هو حين يقر أيضاً بتشكيل مضمونه ضمن التاريخ و بفعل المآسي المتعددة للحركة و الفعل، أي المفهوم "بمجرد ما يكف عن أن يكون مجرد (منطقياً و فلسفياً) يسمح بإعادة اعتبار كل ما يؤدي إليه" (3). هذه الإضاءة تقلص من حظوظ الغموض في الهيمنة على فضاء الوعي بنسبية الكتابة في غير المكان المختلف عن الاختلاف، و تبشر بتحسيس ذي هيئة مادية هو موضوعية الطابع الصراعى لشأن نظري لا يزال يستحوذ على اهتمامات المثقفين العرب الذين حاول بن عرفة أن يحصّهم رغم قلتهم مركزاً على الخطيبي قبل أن يحلل الأرضية التي تقوم عليها الممارسة. فهي مؤسسة مبدئياً بل و عمقياً على الاصغاء إلى مفردات اللغة لاقتفاء آثار الاختلاف و تجاوز بعد الواحد لمعانيها و للدلالة الواحدة للنص و تجانسه مع ذاته و للمدلول الواحد للكلمة. فالنص يقول شيئاً معيناً ويقول، في ذات الوقت، شيئاً آخر، نقيضاً له، يكتمل به" (4). في الاختلاف إذن منطق متحرك ضد الواحد و الذي مهما تغير شكله أو موقعه فإنه لن يتعدد و لن يقبل بالتعدد. و هو لا ينتمي إلى الفلسفة (كما لا حظنا) فقط، بل إلى مجال النص أي الدلالية (signifiante). فهذه التحديدات الأساسية توجه التوقع النظري للمفهوم و تجترح لذاتها متسعا من الفرص "المختلفة" لتعالج الاختلاف في معنى القراءة النقدية التي تعيد رسم الكتابة (re-trace l'écriture). و ضمن هذا الإجراء يتجلى مهماز الأثر كارتباط فعلي بالاختلاف عبر المنظومة الدالة و المسماة كتابة. لمفهوم الاختلاف إذن طاقة غير عادية لأنه غير مرهون بذاكرة سياسية و لا مؤسساتية و لا هو في الوقت نفسه موجود في حالة النعت بل في حالة القطب مفتوحاً على خيارات ذات شأن هرميوطيقي تتفاعل

(1)- المرجع نفسه، ص 33.

(2)- Henri Lefebvre "Le manifeste différentialiste" Gallimard NRF: Collection Idées, Paris 1970, Page 51.

(3)- Ibid, page 69.

(4)- عبد العزيز بن عرفة "الدال و الاستبدال" ص 33.

في حدود المعقولية الفكرية باعادة تنظييم الدوافع و الغائيات. فهو مفهوم ذو إنزلاقات غير بسيطة و كل ترجمة مؤدجلة له تنقل الموضوع من مدار العلم و المعرفة إلى مدار الإيديولوجيا و الوثوقية.

التوضيح المماثل يحذر العتبة التي نضعها للخطيبي من الالتباسات المحتملة و التفسيرات البرانية و الاستعمالية، و يجعل من السؤال الحجة الوحيدة لمقاربة الاختلاف و الأداة الممكنة لاستجلاء معالم نظام متجانس من الفروقات و الإنعطافات.

6- "النقد المزدوج":

من جديد نعاود التأمل في الأهمية التي يوليها الخطيبي لثقافة الآخر و أدبه أي بصورة إجمالية للوجود التي تشكل الاختلاف العالي في المرتبة التي يحددها الفكر و يمنحها صلاحية الاستمرار على إيقاع التحديث المطلوب لفك العزلة عند ذات لها فراغها الرحيم. لذلك فإن "النقد المزدوج" موجود في قلب هذه الأهمية، و هو يحركها في إتجاه تحرير العقل من إنهمامه بأصله الذي لا يتعدد، هذا الأصل الذي يملئ عليه اللغة التي يسمى بها الأشياء. هذه الزاوية الأساسية يدرجها الباحث الفلسطيني الدكتور هشام شرابي المغترب في خانة التفكير، إذ الخطيبي في نظره "ينطلق من الموقف الراديكالي القائل إن الإستقلال الفكري لا يتم باتباع النموذج الغربي و لا بالعودة إلى النموذج التراثي التقليدي بل بتجاوزها معا" (1).

هذا الموقف لا يظهر في شكل مواجهة نصية تحتمي بأسلوبها و تعمل على صيانتها بشكل محافظ و غير علمي أي مضاد للتاريخية [Historicité]، بل هو قراءة داخلية و علائقية تعيد كتابة الأثر الأدبي مثلا أو المعرفي لترتب العلائق وفق منهاج و قدرة. لذلك فإن الآفاق التي فتحتها الخطيبي أمام البحث في هذا الإطار تعد رائدة و مغايرة. و هو حين يقتحم الفضاء الدلالي لهذه الآفاق يتفطن إلى الصوت الذي تنفرد به اللغة و التي هي في منتهى التجسيد كنموذج يبرز السطح الذي يجمع الرؤية إلى العالم و التي ليست أبدا بالهغلية، و الهوية الخاصة باللسان أي الفرنسية. هنا فقط يتضح لنا أن شرابي الذي أعتمد "الإسم العربي الجريح" فقط، أراد لهذه الإلتفاتة أن تكون منصتة، و تتعلم من عدم الرضى الذي هو نسغ الكتابة الخطيبيية- و عدم الرضى هذا كامن في النظرة إلى الصلات الممكنة بالفهم الذي يؤول و يفهم و يجدد الكائن بما هو حركة لغوية -إشارية لا تثبت على دال، لأن "الخطيبي أكثر النقاد العرب إتجاها نحو الغرب

(1)- الدكتور هشام شرابي "النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين"، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1990، ص 68.

في تفكيره و أسلوبه و لغته (إنه يكتب بالفرنسية)، فهو يتول بضرورة التخلص من الهيمنة الفكرية الغربية من خلال "قطيعة كاملة. فالمعرفة الغربية، بنظره، ملوثة في أعلى تعابيرها و يستشهد بما يقوله جاك دريدا حول (Ethnocentrism)" (1). إذا كان شرابي يتناول و بشكل يكاد يكون سريعا بعض المحاور المركزية في فكر الخطيبي كإنتقاده لمفهوم الوحدة و للإشتراق، فإن الباحث التونسي المنصف و ناس يضع بينه و بين المفكر عبد الله العربي خيطا يلتقيان بواسطته عند التاريخانية [Historisme] حين ينظر إلى المتقف في ضوء التاريخانية محاولا التمكن المنهجي من معانيها. الإجراء التعريفي لها يوصله إلى إستنتاج هذا الفرق بين المفكرين بالصيغة التي تضمن لكل واحد منهما تميزه، خصوصا إذا علمنا أن النقد الموجه من طرف الخطيبي للماركسية العربية يمس العروبي و بشكل لاذع، لكن "الخطيبي يحمل تصورا آخر، للتاريخانية، و للمتقف و لحدود التاريخانية. فهي ليست مشروعا، ممتدا، و هي ليست أيضا إعادة إنتاج لتاريخ أوروبا. و إسقاطا للنهضة الغربية، على أي مجتمع من المجتمعات. و إنما هي حركة مشدودة إلى حدودها مرتبة بفواصلها، و ملتفة إلى الخصوصية" (2). يعتمد المنصف على "النقد المزدوج" و يعتبر المسألة ذات أهمية بما هو يبشر بتفكير له الدليل التأويلي معبرا نحو جهات ليست أليفة سوى بما يجعلها تنتشر في الفضاءين العربي -الإسلامي و الغربي من خلال السلطة التي يمثلها اللاهوت. لذا فهو "نقد مزدوج يتسلل إلى الكيانات من فجواتها و يتخذ موقعه على هامشها. و لا تعني الإزدواجية هنا أن النقد ينصب على الميتافيزيقا الغربية ثم على الميتافيزيقا الإسلامية. إنه، على العكس من ذلك، يتخذ طريقة بين هذه و تلك" (3). إن اللاهوت ههنا لا يعني العلم المتعلق بالله (تعالى) و كلامه [Théologie]، و إنما الدوغمائية التي تبرر عجزها عن تفسير مشكلات الذات و العالم تفسيراً علمياً و تجريبياً، فتعيد الأمور إلى الواحد بانتسابها إلى الكتاب المطبق. إن ذلك يفسر لنا أن اللاهوت ليس قضية دينية بمقتضى طرح وضعاني هو في الرؤية التي يتميز بها الخطيبي جزء من "جينيالوجيا تهدف إلى إقامة تاريخ للتراث الفلسفي على هامش التاريخ المعهود الذي يقدمه التراث عن نفسه، أي على هامش تاريخ ميتافيزيقي يقوم على الأزواج أصل/إشتقاق، حضور/غياب" (4).

حين ندرج الفكر في الصورة الكلية له وصفا و تحليلا ثم إستنتاجا يظهر لنا أن عمق الخطيبي يتشكل من رفض مطلق لكل ما هو مسبق و متعال و ذي نزعة تعميمية أو تقزيمية.

(1)- المرجع نفسه، ص 68.

(2)- المنصف وناس "الدولة و المسألة الثقافية في الجزائر، دراسة في التعبير الثقافي و الإجتماعي"، أليف، تونس (دون تاريخ)، ص 223.

(3)- المرجع نفسه، ص 33

(4)- المرجع نفسه، ص 36

لذلك يتعامل مع المتون مباشرة، يسائلها و يبحث لها عن التأثير النظري الملائم لتقارب الإنعطاف الفكرية ذات النبرة الحداثية. لذا فإن هذا المؤلف ذو اللغة المتميزة يعيش وعوده مع الراهن المقروءة كعلامات تصنعه و تصنع ليل الثقافة العربية، لكن ينبغي في المواجهة المعقولة لعناصر الروح التي تبدو غريبة و متأزمة، الحرص على الفرق الذي يتحدد دوماً بمحاذاة الآخر، ذلك الذي لا يمكن إختزاله و لا تجاوزه. لكن الذي يقترحه الخطيبي هو التحكم في الخطاب الذي نؤسسه حوله، أي حول خطابه هو و مجموع مدلولاته الظاهرة و المضمرة. عند هذا المستوى يمكننا فقط مراجعة كامل مشروع الخطيبي بخصوص ماهية الآخر ما دام سؤاله هو سؤال المسؤولية المخصصة أي، تلك التي تتبادل المعنى و ترسخه، تقبل بالحوار المستفيد من تاريخ التماثل بل من تاريخ التفصل ضمن الحدود الممكنة للنظرية التي ليست في الحقيقة سوى إنشغال مشترك لطرفين يعملان على تشييد الصرح الفكري المستميت و المقاوم. و لكن سؤال الآخر لا يطرح بهذه البساطة سوى ليدفعنا نحو قلق محاذ له و مجاور، قلق أن يكون سؤال الهوية قد تم طرحه و تمت النظرة إليه في الأبعاد المتوخاة من طرف التاريخ و العلم بل و علم التاريخ، علماً بأن الخطيبي يصر "على الإنفلات من كل تحديد، و هو يأبى لأعماله أن تصنف تحت جنس من الأجناس الأدبية المعروفة، لذا فهو ميال إلى أعمال جهوية لا تخضع لمبدأ الكلية و التوحيد بقدر ما يطبعها التعدد و التشتت" (1). لا شك أن هذه النزعة الإنفلاتية هي التي تحرر إجراءاته من فكرة الحصانة و تفتحها على الأمداء المتنوعة لخطاب متنوع المشارب، هو تعبير عن إهتمامات موزعة على أكثر من معرفة. فمؤلفه "النقد المزدوج" الذي يدمر المفهوم الخطيبي و المستبد للفلسفة يشكل نموذجاً قوياً عن التفكير الفلسفي الجديد إذ "ما يقوم به الفكر، التراجع، في ملاحظة الآخر المبتعد في ذاته: فكر الكائن و الصحراء، الهيام الصوفي و الخنثوية. هذه القضايا (المكبوتة اليوم) في الفكر العربي التقليدي يجب أن نحتضنها في نقدنا المزدوج" (2). هذا الإحتضان هو سر الدورة الحية للأفكار و رنينها الكوني، إذ خارج هذا المعنى لا يعود لهذه القابلية من منطق يخونه الإحتفال بالمغايرة و شعرية هذه المغايرة. ستضمن هذه المقدمة للسؤال السوسيولوجي إمكانية الإنخراط في المشروع الشامل للنقد المزدوج الذي يعثر على مكانته الإستراتيجية في:

"1- تقليص المفهومية الميتافيزيقية الناتجة عن المصدرين معا: المصدر الغربي (يوناني في نهاية المطاف) و مصدر الثقافة العربية" (3)، ثم في:

(1) - عبد السلام بنعبد العالي "الفكر الفلسفي في المغرب"، الشركة المغربية للنشر المتحدين، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط 1، 1983، ص 32.

(2) - عبد الكبير الخطيبي "النقد المزدوج"، ترجمة جماعية، دار العودة، بيروت (دون تاريخ)، ص 17.

(3) - المرجع نفسه، ص 163.

"2- أن نعيد التفكير في مقومات و إيجابية العلوم الإجتماعية الرائجة على ضوء إدراك مختلف للتاريخ" (1). يبرز إلى السطح الدور الذي ينبغي أن يلعبه العلم حتى لا يتم الخلط بينه و بين الإيديولوجيا، و هو ما يجعل من الخطيبي ذلك الحداثي بإمتياز. و الذي لا يؤسس ومعقول حدائته على أرضية التمجيد أو التميع كي يتبوأ الفكر المكان النظري من دون تكلفة و لا تضحية. إن المسألة تمس جوهر العالم الذي يبدعه خيار الحدائة للحسم نهائيا و بشكل جذري مع ما هو قبلي و غنوصي يرسم للفكر الملامح التي يريدتها و يضعه في مواجهة شرسة و بدائية مع القضايا المتجددة أو المتكررة. للحدائة إذن وضع خاص، و للخطيبي فهم خاص سنرى ما هي العناصر التي تخضع لتدبيح ذهني قائم في القوة التي يمنحها سر الإسم الذي يتعلق بالعربي، بذاكرته و بكامل الرموز المرتبطة بها. فالحدائة "تخص كلمة و فعلا. فهي تنتمي بصفقتها كلمة إلى قوة لغوية، و هذه القوة مدعومة بأفكار و علوم و أنظمة رموز إعلامية. و بصفقتها فعلا فإن الحدائة هي تكنولوجيا و إستراتيجية و جغرافيا سياسية و توسع عالمي و نظام إقتصادي عالمي" (2).

هذا التقسيم الثنائي للمفهوم الخاص بالحدائة، يسمح لنا بعدم التدخل المتعجل في شوط الكتابة و الإنتباه إلى الجسم الكلي الذي يتحرك فيه عمل الخطيبي الفكري، حتى تتشكل الخريطة الخطابية و ينبثق الحس الخاص بضرورة إختراق ميثولوجيا المفهوم التي وضعها الخطيبي في هيئة معلمين هما الكلمة و الفعل. و هذه الموضوعة الأساسية تميزية و نشيطة و هي تتحكم في تصور شامل هو نتاج السؤال الذي لا يتعب، السؤال المتفرغ لمعالجة ما لم يقله الوعي، أي بالعودة إلى الرغبة التي تتحدى المتفق عليه (وعي الوعي) لتحرر المجال المفتوح على الخلق و الإبداعية، على الترميز و نمذجته، أي إخضاعه لسلطة الذاتية المحكمة و المشغولة بالتجديد و المتوصل. إن الفكرة المعطاة عن الحدائة لا تجتر خطاب الشعري و لا النهضة بالأدوات الإقليمية و الشبه ثقافية، فهي شمول و تعدد، بل أكثر من ذلك فهي بهذه الكيفية إنجاز لما بعد الحدائة التي هي "إبتكار لغة جديدة، و هي لغة إنتاج العلامات و الصور" (3).

بديهي إذن أن يخضع منطق لما بعد الحالة إسمها الإنتاج، أي الإستمرار في إستنتاج الزمان و المكان و تجريب صيرورتيهما لإحتواء ماهية التحول و الربط بين الفكرة و مرجعيتها. و لتحقيق هذه النجاعة في الإنتاج لا بد من وصل "قوى التكنولوجيا بأعماق الخيالي، ربط التكنولوجيا بالذاكرة، ترميز، فك الرموز، إبتكار، في كل ذلك يتجلى أحد أسرار الفكر" (4).

(1)- المرجع نفسه، ص 164.

(2)- عبد الكبير الخطيبي "الذاكرة العربية بين الحدائة و ما بعد الحدائة"، ترجمة الحبيب السالمي، مجلة المقدمة، العدد 2 جوان 1987، باريس، 87، ص 5.

(3)- المرجع نفسه، ص 5.

(4)- المرجع نفسه، ص 5.

إن المنعطف الذي يدشنه الخطيبي يتيح لنا مرة أخرى إستدراك المعنى الذي ينمو في ظل جملة من الأفكار و التفصيلات الممنهجة لإدراج روح العمل في إطار عريض تلتقي فيه الهموم الفكرية و التخيلية للخطيبي و يعاد فيه إلى جانب ذلك بناء الإفتراضات الموضوعية لتوسيع المحتمل في شكل كتابة و حلم كتابة.

7 - الآخر من هو؟

لعل الجوهري في هذه النقطة بالذات، نقطة العلاقة المعرفية بالآخر هو ترجمة و بلا إنقطاع لأهمية "الوعي بوحدة العلوم الإنسانية" التي يلح عليها الباحثان ميشيل دوشيه و بيير كوينتز و هما يمهدان للمؤلف الخاص بالفيلسوف لايبنتز (*). هذه الوحدة قائمة في التقاطعات الممكنة و التي تتحمل اللغة و حدها هموم نقلها و التبشير بها، و هي رهان أساسي بالنسبة إلى كاتب و مفكر من طراز الخطيبي. فهو يولي كبير أهمية للمجالين معا، مجال التعبير الذي يتحدد باللسان، و مجال الفكر الذي بدونه لا يقوى هذا اللسان على إستحضار و إستيعاب الوقائع و السيميولوجيات العالمية. فالمسألة إذن ذات حدة أنطولوجية تختلف كل الإختلاف عن آداب النية الصادقة و عن التوقع الفقير إزاء القضايا التي تهز وجود الجماعات و المؤسسات و بالتالي الوسائط بينهما. لذلك فإن الذهاب رفقة الخطيبي نحو حرية أكثر في التعامل مع الآخر لن يكون فعالا ودالا إلا إذا أدرك أن هذه الوحدة الضرورية هي مطلب تاريخي و حضاري متألق و إستباقي، و أن أرضية العلوم الإنسانية دائمة التحولات و الظهورات. لذلك فإنه "لا بد أن نبحث عن شيء مغاير، و أن نبني مواقفنا وفق فكر مغاير، فكر للإختلاف ربما لم يسبق له مثيل. نعم، إن هذا التحرر لا محيد عنه لكل فكر سيستمد قوته من إرادته لينساق في مغامرة لا يمكن أن تكون إلا عظيمة" (1). فوجوب التحرر يضيف في هذا المقام كامل الشرعية على طرح الخطيبي و يسمح له بأن يكون الدليل على يقظة هي الأخرى مزدوجة. يقظة تدفعه نحو جذرية غير قابلة للإنصياع قائمة على "إعادة التفكير في كل شيء، و ذلك بالحوار مع أكثر أنواع الفكر و التمردات جذرية، تلك الأنواع التي هزت الغرب و ما زالت تهزه، بحسب طرق متنوعة، لننظم تروا إلى ما تحقق أمامنا و لنحاول تحويله وفق نقد مزدوج" (2). يضعنا هذا الموقف النقدي وجها

(*)- صدر هذا المؤلف في إطار ملتقى حول لايبنتز عقد سنتي 76 و 77 في فونتوناي، و صدر في كتاب عن سلسلة 10/18 سنة 1977، و ساهم فيه مختصون و نقاد.

(1)- عبد الكبير الخطيبي "نحو فكر مغاير"، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، مجلة الكرمل، عدد 1985/16، ص 23. و هو مترجم عن "المغرب المتعدد" دونوويل باريس، 1983.

(2)- المرجع نفسه، ص 24.

لوجه أمام ما يشبه الخيار، و يقرأ في المكان الثقافي للغرب ما يعمل على التشكيك فيه و ما يتهدم كلما إتسعت الهوة بين أنا الغرب أي المؤسسة و الأب و بين دورة الحياة و الموت للفكر الذي لا يهادن.

لذلك فهذا الآخر ليس حقيقة كلية و منجزة بشكل تام، بل هو حقائق ناقصة في الصورة العامة للمعيش و التصور، للصمت كما للكلام. لذلك فإن الخطيبي يلح على ممارسة الفكر المتعدد، فوحدها إذن "مغامرة فكر متعدد (متعدد اللغات و الحضارات و البناء التقني و العلمي) تستطيع، على ما يبدو، أن تؤمن لنا الوجود في منعرج هذا القرن على الساحة الكونية. و لا خيار لأي منا في هذا الأمر، إنه تحول عالم لن يعود إلى أسسه الميتة" (1).

ستأكد صرامة هذا الطرح كتنظير و كممارسة، لأننا أمام تجربة لا تحجب إستمرارها في مسالة كل ما يختزن إنتسابه إلى الميتافيزيقا و يتصور العالم في شكل وحدة و نمط و تناغم. إن الخطيبي الذي يقلق التجمع المتخلف و القروسطي (Médiéval) للقبيلة يصوغ نظريته وفق منطق جدلي/بنائي، فهو يمارس ما علمته إياه الماركسية كعلم و كنظرية للمعرفة دون أن تتمكن من إسترجاعه لصالحها كمقابل تغذية الدوغمائية و الرؤية اللاتاريخية بل كعقل يواجه محلا لا مبشرا، منتقدا لا منفعلا. لذلك فهو منفكت على الدوام، واضعا ذلك الفرق المطلوب في كل تحليل بين المرجع و الخطاب حول هذا المرجع، لهذا "فعندما نحاور فكر الإختلاف الغربي (سواء فكر نيتشه أو هايدغر، أو مورييس بلا نشو، أو جاك دريدا)، فإننا لا نأخذ في إعتبارنا أسلوب التفكير فحسب، و إنما كذلك الإستراتيجية المتبعة كي نجعلها في خدمة نضالنا، ذلك النضال يتطلب تحررا فعليا منت الإستعمار، و فكرا عينيا للإختلاف" (2).

مسيرة فكر الإختلاف تمنح الذات المعاد تشكيلها نقديا القدرة على التخلص من وهم التبعية (مهما كان نوع هذه التبعية) التي يحددها الخارج و يضع لها شروطا و مآلات، لذلك فإن إعادة التفكير في هذا الخارج تجعلنا "نتحرر من الحاجة إلى الأب، و نتخلص من هيمنته، و ننزعه عن جذوره الميتافيزيقية أو نقربه من ذلك الإنتزاع، و نسير به نحو إختلاف قائم يأخذ ذاته على عاتقه في آلامها و حقارتها. ذلك هو الوجه الآخر لعلاقتنا بفكر الإختلاف" (3).

إن وتيرة هذه الرؤية الغير المتحمسة تجعلنا نوسع من دائرة التفكير في نوعية هذا الفكر و نوفر أمتعة الفهم غير المعطوب لنديم إنتزاع السؤال للموطن الذي ينظر منه إلى الموجودات و يراجع بذلك المعارف التي نصبت نفسها وصية على الإختلاف. إن ذلك ممكن شريطة أن

(1)- المرجع نفسه، ص 25.

(2)- المرجع نفسه، ص 27.

(3)- المرجع نفسه، ص 37.

نتحقق من المزايا العتيقة و البنيات المتعاضدة للفكر الذي يجعل "كل شيء بين مزدوجتين، أي العالم و ما يجعله كذلك بجميع نواحيه، أي : المحسوس و الغير و الأفكار" (1).

8- على حدود الأزواجية اللغوية:

ليست الفرنسية (لغة الآخر الذي هو المستعمر) ذلك المجال اللساني و المادي الذي يترجم قوة المدفعية و النار التي تعطل نمو الطبيعة بل هي مجموع القيم المنحدرة من فلسفات و توارىخ أي من كتابات تفكر ذاتها لتستحضر صورة الغير في كتاب أو في لوحة أو في مفهوم. لنكن عقلانيين و نتعلم التمييز و التأمل، و لنذهب نحو تفادي "شر القوم" هذا الشر الذي ليس سوى الذكاء المفطور على الإحتفال الممكن بالأسطوري. لذلك لن يكون لنا أي موعد مع تجاوز شبح الآخر وتفكيك منطقته كنسق سوي بمساءلة نحو لغته أي الإلتقان البنائي للجملة والرمز. إن أية محاولة للبلوغ هذا المسعى لن تكون ذات قدرة تحليلية/تحريرية، و هذا البلوغ المستميت كامن في الهجرة نحو هذه اللغة، و الإنخراط في لعبها و إستعارتها. لأن ما هو لغة هذا الآخر يتأجج كتجربة خلق و إبدال، و لذلك يستوجب الأمر فعالية قرائية أي فهما مضادا بعيدا عن كل هستيريا و عن كل لاهوت. يقيم الآخر فينا عن طريق اللغة (سحر الكلمات، الخدع البلاغية و ما شابه ذلك)، و ما دامت إقامته لغوية إن شئنا ودون قلب لن نتحرر من هندسته لنا أي من إستمراره في مدنا بالإلتباسات و العصابات. إن ذلك كما لاحظنا هو الدرس الذي نستشفه من طرح الخطيبي الذي يعتبر ضمن المنظور المكرس من داخل الحداثة صانعا ليس لثوابت و إنما لمتغيرات تعمل داخل اللغة و خارجها مدمرة الأشكال المتحطة للفكر، فاتحة السبل أمام الإعتراض الذي يحقق الإختلاف بالمراهنه على الإستراتيجي و المباحث.

ففي هذه القيم إذن تستقيم المقاربة المعقولة و يتم العجن الكوني للثقافات من داخل ذلك الذي نسميه الحوار. فكل مكسب لغوي متمكن و عالم هو خطوة نحو الكونية، و نحو المزيد من الوعي بالذات. إن ذلك ليس إنتصارا لمركز على آخر من غير العلم بما قد ينتج عن هذا العجز من صعوبات معرفية و أصلية (متعلقة بالأصل)، بل هو الإخصاب ذاته للسان و للوعي الذي يحرك هذا اللسان. فالغيرية هي الفضاء الذي لا يدع أي شك أمام الفرص التاريخية لإعادة توصيف الذات و تعريفها، أي في نهاية المطاف تشغيلها و مكاشفتها. و الخطيبي الذي لا يفرق بين تفكيك اللغة و تفكيك المركز كآخر حقوق و عنصر، ينتمي إذن لهذه الفئة من المتقنين

(3)- هنري لوففر "ما هو التفكير؟"، ترجمة و تقديم مصطفى كاك، مجلة الكرمل، العدد 1991/39، نيوسيا،

المنشغلين بالموسوعية في النظرة إلى الموجودات، نظرة تحقق ما تتوخاه من خلال المواقع الأكثر إثارة للنقاش، حيث يتحول الموضوع المفكر فيه إلى مكتوب له هيئة الوثيقة ذات النقل التاريخي. لذلك فالخطيبي يعتبر أن العنصرية هي "اللاتسامح تجاه الآخر، و تدميره الفعلي أو المتخيل. غير أنني أميل للقول أن الآخر ليس هو العدو المباشر فحسب، أو الخصم في لحظة المواجهة الجنائزية بل هو كل طغيان يتحول إلى حقيقة، و إلى مؤامرة مستمرة ضد الحياة في كنهها المستند لمبدأي الحرية و الكرامة" (1). نلاحظ أن هذا النقد مهيكل بالصفة التي نعثر فيها على وجه المبدع الذي يربط بين الهم المعرفي و الهم الوجودي، و لذلك إمتداده في النصوص.

تتأسس فكرة نقد الآخر و الغيرية إنطلاقاً من اللغة ذاتها أي الفرنسية و هي التي ستصبح جزءاً من أطروحة النقد المزدوج، هذا الآخر الذي يحيل على مجموعة من القيم و الأفكار و المنظومات التي تخترق التصور السماوي للثقافات و التغيرات الجمالية، فيما هي تمتد نحو آفاق أكثر صرامة، من حيث التصنيفات المتعلقة بالواجهة التي تجعل من الآخر بلا شك موضوعاً للمعرفة. إذا كان الأمر كذلك فإن الخطيبي يمارس النقد دون تبريرية و دون مغالاة، و يكتب فلسفته في الخط الذي يلتقي فيه أدوارد سعيد و هشام شرابي و محمد أركون و أدونيس و سامي قويدر ناير و غيرهم. صحيح أن هناك أسماء تحتضن نفس الهم و لكنها لم تبلوره في شكل نمط أو نموذج [Paradigme]، و هي الأسماء التي جعلت من الإزدواجية نقطة تحول نحو الاختلاف الذي لا يمكن هيكلته أو إختزاله، مثل المصري جاك حسون و التونسي عبد الوهاب المؤبد و فتحي بن سلامة و الجزائريين جمال الدين بن الشيخ و رضا بن سماية، و المصري أيضاً فؤاد زكريا، و المغربيين عبد الله بونفور و عبد السلام بنعبد العالي. هذه العائلة تحاول أن تجعل من سؤال الآخر سؤال معرفة دون أقنعة إيديولوجية أو إلتباسات أنوية بإلحاحها على القراءة المتأمله و العقلانية، و بتوجيه الجهد النظري نحو ما هو مشترك بين لحظة الوعي النقد في الفضاء العربي و بين لحظة الحداثة و ما بعد الحداثة في الفضاء الغربي. إن ذلك سيجعلنا في الوقت ذاته متحمسين و حذرين، تارة في إتجاه المزيد من الفهم لما يعتمل و ينضج و يصبح علامات في جسم الآخر، و تارة أخرى في إتجاه الإنتباه إلى منطق المزايدة أو التضخيم بوضع الفكر أساساً و قبل كل شيء في مواجهة الحقائق و الأطر المرجعية لهذه الحقائق،. إذ دون ذلك يصبح خطابنا تشويشاً على الحركة الكونية للعقل أو "فانتازمات" تجعل من القلب المركزي لأننا قلباً عصابياً و مريضاً.

سنرى من خلال أمثلة حية كيف يحسن الخطيبي الانتقال من مكان ثقافي إلى آخر، و كيف يشكل هذا الانتقال الشفاف و المدروس مساره الفكري و الجمالي و يؤكد في الوقت ذاته.

(1)- عبد الكبير الخطيبي "تضحية الآخر"، ترجمة محمد الأشعري، مجلة "أفاق"، ملف أسئلة الحرب، العدد 1، ماي 1991، الرباط، ص 108.

فالمناطق الداخلي لذلك لا يرجع إلى القدرة وحدها على الإقامة داخل النصوص و الظواهر ثم
نفس علاقتها الكليانية، بل يرجع أيضا إلى حرية ذاتية هي نقيض جذري لفكرة المركز أينما
حلت و ارتحلت.

9- الفرونكوفونية و وهم العظمة:

يفرق بدنيا بل و مبدئيا الخطيبي بين الأدب الفرنسي و الآداب الفرونكوفونية أو المكتوبة
باللغة الفرنسية واضعا الإشكالية في واقعيته أي في عدم استمرار الحديث عن الأدب الفرنسي،
وذلك يعني أن تنوعا ما طرأ على هذه الإشكالية و هو وجود أكثر من إيديوم (لغة إصطلاحية)
= [Idiome]. مما يدل على أن هوية الفرنسية نفسها قد تعرضت لخلخلة و هي مرهونة اليوم
بأسئلة اللغات الحية، و التي لا تعاني من مشكلة "الدخيل" أو الغريب. هذه الوضعية تجعل
الخطيبي يطرح ملاحظتين أساسيتين بالإنابة إلى الإزدواجية اللغوية [Bilinguisme]، فمن جهة
هناك "التركيبة اللسانية الفعلية للمغرب و هامشيا إسبانية" (1)، و هناك من جهة أخرى "اللغة
العربية الديغلوسية [Diglossique] الموزعة بين تقليدين، الخاص بالذكرة المكتوبة، و خاص
أيضا بالحكاية الشفوية" (2). نحن إذن أمام منطلق معلوم لا يستر قلقه ووضوحه، و هو كذلك
يعلمنا منهجيا أن أية ظاهرة ليست مفصول عن أصول إنتاجها مهما كانت هذه الأصول.

فالإزدواجية واقع تتأسس في التاريخ و في الممارسة و ينبغي أن نتم مساءلته مثلما هو
كائن أي من منظور اللسانيات و الأنثروبولوجيا. لكن الخطيبي ينتبه إلى اللعبة الإغوائية للغة
الأخرى أي الفرنسية، و هي تصبح أداة تعبير بالنسبة لكاتب يعيشها إضطراريا مقابل اللغة -
الأم. فكلما " بنيت من جديد الفرنسية اللغة -الأم، فإنها تتعاطى لعبة الغواية. غواية كلمات تنتظم
بعضها ببعض في لغة حب تحفظ على قواعد التلاطف والمهارة" (3). إن هذه الغوية ليست غير
الدلالات التي تحملها هذه اللغة عن نفسها و عن غيرها.

و الغواية تسكن مكان التملك الذي سيجعل من الكاتب، هذا الذي يوجد تحت وطأة هذا
الشعور بممارسة الإزدواجية اللغوية لأن "تملك لغة الحب، المعارضة من تقليد أدبي آخر، يرغم هذا
الكاتب على ممارسة الإزدواجية اللغوية" (4). لأنه يواجه وضعية لسانية غير أحادية و لا يمكنها

(1)- A.Khatibi "Francophonie et idiomes littéraires", Editions - Diffusion "AL KALAM" Rabat, 1989, page 1.

(2)- Ibid, Page 1.

(3)- Ibid, Page 2.

(4)- Ibid, Page 3.

أن تكون كذلك لمجرد كون الأمة إتفقت سياسيا و ربما دينيا على لغة ترمز إليها و تعيد توزيعها في العالم. □ إن المسألة هي كيف تساهم هذه الحالة أي الإزدواجية اللغوية في إثراء مسار الكتابة وتنشيط الحرية الخالصة للفكر. ولذلك جوابه في الفرنسية مع شعراء مثل بودلير ومالارميه ورامبو الذين كانت لهم من خلال تجاربهم الشعرية المدمرة حاجة داخلية تشبه "الوعي الجد الحاد و الجد أليم بنهاية الكتاب" (1). هذه النهاية تجد معادلها الأدبي إذن في نصوص تختلف تم تنشيطها، غايتها في ذلك هي تفسير نمط الكتابة - الكتاب أي السنة المعتمدة في الإملاء و الإنشاء.

10- النص و حجته (ضمن الإزدواجية اللغوية):

حتى و لو تأكدنا أكثر من مرة (و ذلك حق من حقوق الوازع المنهجي) بأن الخطيبي متعدد الممارسات-القراءات، فإنه بذلك لا يثبت على موقع هو منه متمكن الى درجة يصبح معها تصنيفه (مجددا) صعبا و إشكاليا. لأن الخطيبي يوفر لنا أكثر من مسافة كي ننشغل بالعمق والباطن واللامرئي، و هي الكلمات التي يجعل منها شبه أدوات إجرائية يفتتح بها الأزمنة القرائية المغايرة ويعلن بها عن سعة إستيعاب لا يضطره الفرح بالإسم الى تجنب المغامرة التي هي جزء كبير من الحداثة.

إنه النص الذي يقيم في عمق الإشكالية و يقدم في الوقت ذاته حجة بالغة على تفكير ثنائي، تارة في إتجاه مسألة الإزدواجية و تارة في إتجاه الفعل النقدي. لكن ينبغي توضيح ما يلي:

إن النص الخطيبي المعنون بـ "إزدواجية لغوية و أدب" و الموجود ضمن المؤلف الذي عنوانه "المغرب المتعددة" (Maghreb pluriel) (*) هو نفسه الموجود حرفيا ضمن المؤلف (*) الجماعي الذي عنوانه "عن الإزدواجية اللغوية" [Du bilinguisme] و لكن بعنوان مختلف كلية عن الأول "مستهلات كتاب" [Inscipits]. و هو قراءة في الدلالة المفضية إلى الإزدواجية التي تترجمها رواية الأديب التونسي "Talismano" و الصادرة عن دار سندباد للنشر عام 1987 و قبلها عن دار كريستيان بورجوا عام 1979. تفجر هذه الرواية الإختلاف الذي تباركه اللغة بماهي حسب هذا المثال، ذلك الفضاء الذي يحسن ضيافة اللغات الأخرى، أي ذلك الإنشطار الذي تقبله اللغة من جراء إنفتاح قاموسها الممسك بالمدلول أكثر من إمساكه بالدال. هذه الوضعية ليست

(1)- Ibid, Page 7.

(*)- A. Khatibi "Maghreb pluriel", Denoël, Paris 1983 .

(*)- "Du bilinguisme", Ouvrage collectif, Denoël, Paris 1985.

منطقاً خاصاً بالفرنسية، إذ ثمة ما هو مشترك بين عدة معاجم على هذا المستوى الذي يليق بالإستثمار الذي ينكتب لينقرأ، و الذي حين يصبح كذلك، يطرح من جديد مشكلية الديغلوسيا أي التعايش اللغوي الثنائي. و هنا فقط يتفطن الخطيبي إلى كون لغة المبدع لا ترهن نفسها في واحدة غير مرغوب فيها، كون الخطاب الذي يبدو مجزءاً هو خطاب كتابة أي قدرة علي تسوية وضع لساني اعتبره العقل التقليدي عاجزاً عنه إحتواء ملامح و صور الاختلاف. إن ذلك لايشترط الرواية بما يليق ببنيتها اللغوية -البلاغية، سوى لجعلها قادرة على مواجهة سؤال الخرق المرادف لعدم التبعية، و هذا النحت هو تعبير عن هذه القوة الدلالية التي تتمتع بها كل لغة ذات توارخ و أزمنة حضارية، و داخل الرمزية التي يخلقها الإسم الشخصي كوطن آخر للكتابة. تصبح إذن رواية "طاليسمانو" حافزاً نقدياً تحليلياً لمساءلة دور اللغة و ألعابها من جهة وتوطيد العلاقة بروح التجاوز من جهة أخرى. فالخطيبي يلح على أن هذا "الفكر الألسني للحركة، لركود الدم و الصمت، و الذي ينتمي إلى منطق آخر، إلى ميتافيزيقا أخرى للعلاقة، يشترط أن يتم تناوله في عنصره الخاص بالتظير و التصنيف" (1). هذا الامام بيهوية الفكر الألسني يدل علي أن عمل المؤدب يتضمن هندسة مضمرة هي نتاج الذاتية المتعددة والنضرة الحداثيّة الي الأداة أي اللغة. إن ذلك معناه ليس فقط تكسير التطابق على مستوى وعي السرد و إنما تفجير إمكانات اللغة على ضم أكثر من لغة ليست بالضرورة من لسان واحد. فالواحدة ههنا تم تجاوزها من داخل المنطق ذاته لهذا الفكر. لذا فإن الخطيبي لا يتناول مضمون العمل و تشعباته بقدر ما يتابع فكراً التعدد المرجعي للاسم (المؤلف) ثم للعنوان. إذ أن: "هرمسية طاليسمانو، ذات الوجه الجلي و الخاص بالتعليق (الحشو، التشديق الحمل الثقيل) تطوي النص تحت إرتجاج باروكي أسمى باروكية و بشكل تقليدي و شمولي تطور البلاغة بالمقارنة مع البنية. هذه الباروكية لم يقررها المؤلف، بل الصرح، هندسة اللسان الذي يتكاثر ضمن موتيفات متصادمة. جمل و شعارات في تجاور" (2). نحن أمام موقف عميق من الناحية النقدية والذي في ظاهره كما في باطنه لا يقول الأشياء بصفة عادية و غير مثيرة، فاللغة نفسها تبدو مشتتة، مرتجفة حتى ولو كانت نظرياً متقدمة، عالمة و مشعنة. إن الخطيبي المفكر يلتقي أمام هذا المثال مع الخطيبي المبدع، يتلازمان، يتداخلان ثم يتدفان في اللغة عصارة مخيال هو ذاته في صيرورة. فالمسألة تخص "الإزدواجية اللغوية النصية" (3)، إذ "هي حركة هذا الطرس الجد غريب" (4)، و هو طرس اللغة التي تأتي من شجرة نسب أليفة لتزدهر في الفضاء الذي يعيد

(1)- Ibid, page 174.

(2)- Ibid, page 186.

(3)- Ibid, page 194 .

(4)- Ibid, page 194.

صناعته الإبداع الذي تظل مادته الأصلية هي اللغة. هذه القراءة المتميزة في "طاليساسانو" شهوية وعلمية، فهي فعل يستحضر معرفته تنطق بسر اللغات والأساليب. فالإزدواجية اللغوية "ليست فقط أما، هي التكفل بالنص، بالألم و بالتلذذ اللذان يجريان فيه" (1). و هو يناقش عبد الفتاح كليطو انطلاقاً من مفهوم الأدب يقرأن الأدب هو "توع خصوصي عربي جداً، متماسك في حركة سريعة، متاهية، و معيدا بذلك الإزدواجية اللغوية في متاهة لانهاية" (2). لأن كليطو يشتغل بالفرنسية على نصوص عربية، و لذلك فهو يطعم لغة بلغة، لا يتراجع أمام غوايتها ليؤكد أن كل ممارسة لغوية هي ممارسة مزدوجة بمعنى من المعاني. هذه النقطة و المتفاعلة في نطاق يضل ملتصقا بالعلوم الإنسانية يثيرها من جهته الناقد الصيني فرانسوا شينج (Cheng) الذي يرجعها إلى علاقته بالخطيبي من حيث الإهتمام كما حصل مع رولان بارت، فهو "قريب مني جداً، رفيق معترف به مسبقاً كدليل. لكنه برز في لغة يتحكم فيها، يحولها من الداخل، مضيفاً إليها من مخياله الخاص المنبثق عن تقليد عريق" (3). حين نحصل هذه النظرات و نطرحها في سياق التسلسل العاقل للمعلومات و الإشارات، نجد أن نص المؤدب لم يكن سوى ذريعة (prétexte) بالمفهوم الإيجابي، لإبراز ثراء اللغة بما هي مسكن يقبل بهجرة اللغات الأخرى إليه، و يضمها لكي تشكل جزءاً من دلاليته و قدرته على رد الجميل. إن فكرة الإزدواجية اللغوية يخرج من الطرح المؤدلج و الذي سجنها في دوائر مغلقة من النعوت المشبوهة و التوصيفات المخلوطة لفقدان القدرة العلمية على حل المشكلات بالطرق التي تتفادى الأوهام و التشنجات .

11- الذات في المعرفة :

سيظل مهما بالنسبة إلى المبحث الذي نحن بصدد، الإحاطة بالنقاط المتباعدة في مراتعها النظرية ولكنها القريبة جداً من هذا المبحث، خصوصاً إذا تراحمت لتتوافد على الجغرافيا الخطابية للخطيبي وظلت تضيء فيه الكثير مما ينبغي تحليله. ففي كتابه "التراث و الهوية" (*) يحاول الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي تمكين سؤاله الشبه فلسفي من طروحات الخطيبي فيشير إليه في المقدمة قبل أن يخصص له مقاربتين كاملتين. و هذه الإشارة هي محاولة تقريبية لسوقه

(1)- Ibid, page 197.

(2)- Ibid, page 219.

(3)- Ibid, page 240.

(*)- عبد السلام بنعبد العالي "التراث والهوية: دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب"، سلسلة المعرفة الفلسفية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.

الخطيبي داخل الحقل الفلسفي المغربي بوضع اليد على معاني و محاولات مفاهيم: التاريخ، الهوية و الايديولوجيا. و النظر إلى الاختلافات الموجودة من حيث المنظورات بين هذا الاسم و بين الجابري و العروي. هذه المحاولة تبرهن و تتأكد من أن الخطيبي بعيد كلية عن اللعبة الايديولوجية في تفسير و وعي الظواهر، فهو من مفهوم النقد الايديولوجي مع معظم مفكري الاختلاف كهيدغر و نيتشه و فوكو و دريدا و دولوز. و المعروف أن هذا المفهوم يحمل في طياته كما يقول فوكو، رواسب الإشكالية النقدية التي نحت داخلها" (1). إذا كان الأمر كذلك فإن معرفة المعرفة تتطلب وضع برنامج لا يتعجل النتائج بقدر ما يوحي بها خصوصا إذا كنا أمام بناء هو أصلا مضاد للممارسة العاشقة للنهايات. لذلك فإن ما يجعل من الخطيبي مختلفا عن العروي هو هذه السمة الخاصة بالصرامة الفلسفية التي لاتتعجل إستعارة الخارج لتكون دليلا على تقدم أو تخلف، على ما ليس ثبوتية. بل هناك في دينامية الانفصال المتدرج عن تقاليد تحرص دوما على جعل الكائن صيغة متطابقة لصيغ تراثية تنتجها ميتافيزيقا التحرر كما لو أن الأمر بسيط إلى الدرجة التي يستحيل عندها وضع الفروق الأساسية بين النسبي و المطلق أو التاريخي و الآني. لذلك فإن الخطيبي "يدعو إلى إستراتيجية مفككة تفسح المجال لفكريتمسك بالفوارق" (2). و هي إستراتيجية التأكيد على الطابع الدريدي لكل سؤال يحتمي ببراغماتية المركز و يظل غير خاضع لأي ترتيب. هذا الذي أطلقنا عليه الطابع الدريدي، يرافقه في مسار الكلمة المهيكل خارج الإكتفاء الذي يعلن عنه كل فكر نكوصي بالمفهوم الذي يجعل منه منشبا بالميتافيزيقا دون محاولة نقض الفكر القائم في نزعتة التراجعية على هيبة اليقين. إن السؤال وحده مدعو، في حالة الخطيبي إلى تمزيق غشاء التردد أمام جعل المستقبل، الحركة و الطفولة اليتيمة للعقلانية أدوات لإضاءة دروب و مسالك هذا الفكر يصعب تصنيفه. و الذي هو في جميع الحالات فكر الاختلاف (Pensée de la différence). إن الإذعان بدون شروط للوضعية التي يسيرها الإنحباس على مستوى المخيلة و الأستغال المبسط على هذا الإذعان لا يسمح للاختلاف بأن يختلف و لا أن ينوجد بالضرورة التي يفرضها فيض تاريخي و موسوعي يستحضر تجربة الأنوار و لا يفصل كلما سعى إلى تجديد منطلقاته بين الصدفة و الحدد، الرهان و الرغبة، و ربما كثرت الثنائيات و كف التفكير عن إختراق صمت المعرفة المؤهلة لمعاودة التساؤل حول الاختلاف.

لذلك فإن الأستاذ كمال عبد اللطيف يظهر نفس الإهتمام بطروحات الخطيبي و لا يتوانى في وضعه كطرف نقيض للعروي بخصوص التاريخية ما دام الخطيبي حالة خاصة. فهو و قد

(1) - المرجع نفسه، ص 13.

(2) - عبد السلام بنعبد العالي "آفاق الفكر الفلسفي في المغرب"، ضمن "الفلسفة في الوطن العربي المعاصر"، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1985، ص 256. و المداخلة هي نفسها موجودة ضمن "التراث و الهوية"، و كذلك "الفكر الفلسفي في المغرب"، مع إختلاف في العناوين فقط.

"حاور العروي في هوامشه، و متون بعض مقالاته في كتاب "النقد المزدوج" فإنه يفكر فعلا في إستراتيجية مخالفة لإستراتيجية العروي. و يكمن عمق الخلاف بينهما في المنظور الفلسفي الثاوي وراء مجهود كل واحد منهما" (1). هذه الموازنة لا تعني أن مجرد الإلتفات إلى هذا الموقع قد يحرر الإنتساب إلى هذا المكان النظري أو ذاك من وطأة الفلسفة كخطاب و كمنظومة من المقولات هي ذات أصداء غير قابلة للتعميم .

لذلك فإن هذا العودة إلى العروي هي عودة تقنية لا تبرر و لا تسوغ سوى ما ينضم إلى سياق يحمل هو وحده أفضلية الدفاع عن مشروعيته. فإذا كان العروي يدافع عن "الماركسية التاريخية" مستلهما لينين، و غرامشي، مع حس سياسي تاريخي مباشر، يعتمد الخطيبي على ميتافيزيقا نيتشه، و هايدغر، ثم دريدا محاولا الإستماع بكثير من اليقظة لدرس التحليل النفسي، مع حس مبالغ فيه بمسألة المغايرة و الإختلاف" (2). إن الإضاءة التي يحتفل بها تحليل عبد اللطيف تكمن في التحليل النفسي، و سنرى كيف أن الخطيبي الذي يتعامل مع هذا الحقل المعرفي يربط البعد النظري بتفعيلات تنتمي إلى التراث كما إلى الحداثة. و هو لا يفرق بين الإثنيتين من حيث ثراء السؤال الذي تتبطنه المعرفة و يكرسه التفكير الجدلي ضمن حوار لانهائي يستحضر لاكان و لا يختفي فيه. إن المسألة مشروطة بإبداعية تتعدى واجهة النوع لتصبح دليلا على إستمرارية فلسفية هي في مراجعة دائمة لمنطلقاتها إبتعادا عن اليقين و تجسيدا للفرق. إن ذات الإضاءة إذا محسوبة على إعادة تعريف للذات المفكرة، لهذا المسار الذي يحتمل التعدد في هيكلية الجسم الذي يتعرف على حدوده في اللحظة التي تكسر فيها الكتابة أسطورة النوع، مثلما هي مطروحة في المنظور الما قبل تفكيكي. و هي بذلك ترجع بالموضوع إلى خيار الحرية الذي هو تجريبي مفتوح يكون فيه سبب وجود الممارسة بمثابة حجة لإعادة هندسة الفكر بالإنصات إلى نداءات الجسد كلغة، أي بانوجاده في التحليل النفسي و التمتع بإيجاءاته. إن الإغتراف باللجنة (الانات) و تحسس عدم إقليمية أي تحولها إلى علامات و أنظمة رمزية و ميتارمزية و وحدات تأويلية (Hermeneutèmes)، يطرح بشكل أساسي إعتقاد هذا الحقل المعرفي لبلورة سبل و طرائق و وضعيات يعاد ضمنها النظر إلى الدور الموكول إلى المحلل (L'analyste).

(1)- كمال عبد اللطيف "التأويل و المغارقة نحو تأصيل فلسفي للنظر السياسي العربي"، المركز الثقافي العربي،

ط 1، الدار البيضاء، 1987، ص 130.

(2)- المرجع نفسه؛ ص 130.

12- رواق التحليل النفسي:

ثمة حضور خاص لحقل التحليل النفسي في كتابات الخطيبي يفسر ليس فقط كيفية بناء الخطاب المتعدد و تلك الشهوة المرتبطة به، بل إعتبار هذا الحقل مفتاح الكتابة نفسها كعمل بالرموز على ذات لها وعيها ولا وعيها. أي بملء ما يبدو شاغرا في منظور العلوم الإنسانية من الوجهة التي تتسق بين المبدع من جهة و المحلل - الباحث من جهة أخرى. و الأمثلة التي تسكن هذا الحضور تتمتع بسياق كاف لأن يجعل من هذه العلاقة بالتحليل النفسي علاقة دالة على الفكري المقوي للمعرفة المطمئنة و هي التي لن تعثر على سؤالها في ما سيكونه مستقبل كل حوار مع العلم متخلفا عن حداثة الذات. إذا كان الأمر كذلك، فإن الخطيبي يجعل من هذا الحقل دعامة نظرية و أداة تعميق لمشاغل طرحها الجسد على نفسه، و كان عليه و هو يجدد وعيه و يسائل زمنه المعرفي أن ينظر دون كلل إلى "مسألة الحدود النظرية" (1). و هي المسألة التي تدفع هذه الحقيقة إلى أن "تربط إستقصاءها بمجهول ما" (2). لذلك فإن أي تفسير يخل بمنطق المجهول و الغاية التي تظل مفتوحة، مضادة للإكتمال، و متوفرة على خلايا التنوع، سيكون دون تقديرات الشرط المنهجي الموضوع من طرف المحلل. لكنه كما قلنا المبدع الذي لن يتخلى عن دمج الحرف في الحركة الإختلافية للدلالة المؤسسة على الترجمة غيرالمباشرة للألم و الجرح، و ربما للعلائق التي قدر لها أن تكون خاضعة لتوزيع يشمل النص كما يشمل الوقائع. فالخطيبي حين يقترب من فرويد إنطلاقا من مؤلفه "موسى الإنسان و ديانة التوحيد" لا يباشر مشروع أسلمة و لا تهويد لمنطلق فرويد أي للحقل ، كما لو أن المسألة النظرية تجد في ماهية العقيدة تلك الحدود، و تغلق بالتالي كل الأبواب التي تؤدي إلى إعادة إكتشاف الإشارات و لا تبوح سوى بما هو متموقع في سياق وظيفتها الرمزية، ما دام الأمر هو بالدرجة الأولى البحث عن إمكانية تحديد السقف الذي ينتمي إلى الفكر في المثال الذي هو فرويد، و النظر إلى ذلك في الرضعية المتاحة من طرف دلالات العمل و الإحتراف و الإبتكار. لقد جعل الخطيبي من فرويد نموذج المفكر الذي حين يستوعب التقسيم الأنثربولوجي للبشر في ما وراء مبدء الأصل. يتخلى عن كل نعوت لا تحترم الإختلاف كي يحول الإستعاب إلى سلطة معرفية.

(1)- عبد الكبير الخطيبي "حدود نظرية"، ترجمة المعطي قبّال، ضمن "مواقف"، العدد المزدوج 61/62، دار الساقى، لندن، ص 48 (دون تاريخ). و هو مترجم عن مجلة "Intersignes"، العدد 1، باريس، 1990، بعنوان "حدود". و منشور أيضا في "Paradoxes du sionisme" للخطيبي، بعنوان "فرويد و الإسلام"، الصادر عن دار الكلام، الرباط، 1990.

(2)- المرجع نفسه، ص 48.

لذلك فإن الخطيبي يتجه نحو تبيان "الشيء الذي يجعل من فرويد ذلك الغريب المحترف، الذي ما إن أعاد ترتيب الفكر إلى تقسيم جديد ما بين العقل و اللاعقل، اللا شعور و الشعور، حتى وضع نظرية، وضع قصة خيالية نظرية للبرانية (Extraneité) بأطرها، حدودها، و معابرها" (1). فهو حين يتأمل في وضعيته و يستنتج منها ما يدل على هذه الهوية الخالصة للفكر كما هو معبر عنه لديه، فإنه يطرح مشكلية المنفى الفرويدي ممهدا لموقع الإسلام في خريطة التحليل النفسي، ولموقع محمد (صلعم) في نفس الخريطة مقارنة مع فرويد من حيث مبدأ اليتيم بل في ضوء الفرويدية كخطوة ثانية. إذن يوجد "اللامقروء في اللحظة التي يوجد فيها المكتوب. إذن، بتماهيه مع الوحي و الكتاب الذي لم يكتبه أحد، أصبح محمد مسكونا بالكتاب" (2). يحلل الخطيبي العلاقة الممكنة ما بين شجرة النسب الكتابية أي المتعلقة بالكتاب و الكلام الذي هو المجسد في الوحي و في التلقي، و التي تظهر في مستوى مفصول، ليسكن الفصل، هذه الثنائيات المتضادة و الفعالة في قراءة محض تأويلية تتابع بدقة و شاعرية دورة الوحي النبوي. هذه القراءة بما هي مسألة لعلامات و إعادة كتابة لها، تفتح المدى في هذا السياق بالذات على حقيقة تكمن نجاعتها في كون الإسلام كنظام رمزي و طريقة وجود يحتاج إلى أدوات جديدة لتحليله يكون على رأسها التحليل النفسي الذي ينبغي أن يسهم في "إعادة النظر و لو قليلا في ما هو متاخم للحدود في ديانة التوحيد" (3). هذه المتاخمة هي أيضا علة بقاء ما له صلة بالإسلام على مقربة من العلوم الإنسانية، سواء اعتبرنا ذلك مقدمة لمبحث خاص أو دعوة هي في صيرورة.

الخطيبي لا يهمل هذه الضرورة، فهذه الدراسة هي "جسر نظري بين التحليل النفسي ومختلف أشكال المقدس التوحيدي، منظور إليه انطلاقا من فرويد و نوعا ما ملقيا بفكره في تحليل حضارة غربية عنه" (4). وهي دراسة تتمثل التقاطعات بين عدة تجارب انطولوجية تسهر على تنمية نقاء الجسد و الفكر" (5). فمعالجة غير مباشرة تجعل من تنوع المسالك و تعدد الخطاب كيفية أخرى للاشتغال على ما يتمنى، أي ما يصبح بين السماوي و الضعفي ذا معنى و حكاية لها عقل. إن هذه الحكاية موجودة في الكتاب و بجواره، في التاريخ الذي يجعل من الكتابة مسألة حضارة و أنوار، و يرحب بكل مقاربة هي في حدا تثنها "لغة و ممارسة معينة"، مقاربة تعيد بشكل دائم تعريف الذات الإسلامية خارج التقليد، معتبرة إياها المكان الثقافي الذي

(1) - المرجع نفسه، ص 48.

(2) - المرجع نفسه، ص 52.

(3) - المرجع نفسه، ص 56.

(4) - A.khatibi "Paradoxe du sionisme", Ed Al-kalam, Rabat, 1990, page 10.

(5) - الخطيبي "حدود نظرية"، ص 56.

يشع بالرمز و بالاختلاف، و الذي حين ينصت لديانات أخرى توحيدية و غير توحيدية يكون قد رمق الضوء الكوني في اتساع الحرف و الخط و الإنخطافه الإشراقية، أي في كل ذلك كما لو أنه سيميولوجيا.

13- الكتاب ذلك المشترك:

لأجل أن نضبط مسار الكتابة و ما بإمكانها أن تفرزه من مقولات ذرية في السياق الذي يجعل من نموذج الخطيبي المفكر الكوني و الجامع بين لذة اللامركز و انفتاح اللغة، ذلك المنصت إلى الغيرية، بل فيلسوفها الذي يحتويها في معناها الأقصى وهي تمتثل أمامه بوصفها صورة لا يقاع حضاري له مبررات وجوده كما له قنواته الطبيعية و الإبداعية. أن الخطيبي الذي يكشف عن الطابع المرضي (الوعي الشقي) للصهيونية، لأسطورة أرض الميعاد في المستوى الذي يجعل من مؤلفه "مفارقات الصهيونية" و قبله "قوميتو بلانكو" [Vomito Blanco] سيرى، أهمية حوار في "ما وراء السلالة" و ما يسميه بالذاكرة النصية، فيدخل في مراسلة جد متميزة مع المحلل النفسي المصري اليهودي المقيم بفرنسا جاك حسون. و هي مراسلة قد استمرت على أوقات متباعدة و من أمكنة متباينة، فكانت حصيلتها كتاب عنوانه "الكتاب ذاته" (*) [Le même livre]. يوحى العنوان الإشاري بوصفه وحدة لسانية جزئية، دالة وشبه نصية بحضور سببي للاهوت في بياض الكتابة نفسها وهي تتأمل هذا الخيار الذي يتأمل بدوره التجربة العسيرة للصراع العربي-الإسرائيلي. قد يقذف بنا هذا المدخل إلى عمق سياسي لا يتبين أهمية السؤال الفكري المتصل بدوافع هذا الكتاب و هو يبرهن مرة أخرى على تعددية الخطيبي في هواجس كاللغة و الاختلاف و الآخر و البرانية. و البرهنة التي تحولت إلى مصير لا يدل بالضرورة على الموضوعية أو على الذاتية، هي حدود واقية ضد كل إفراط من شأنه أن يؤدلج المسائل و يحجب كل طرح علمي وذي معقولية. فهذا الكتاب هو بمثابة قراءة مفتوحة على أكثر من موضوع، فائقة و ممتلئة، لأن التفاهم قد حصل على اللاتفاهم في أثناء الرسالة والرسالة-الجواب، لأنه ذلك إصطدام بأشياء حياتية، بأسفار وعلائق طارئة جعلت كلها من محتوى هذا الكتاب-المحاورة بنية تفكيرية وإمتاعية يهيمنها ما يلي: [بإحاء من الخطابات] :

-الخطيبي يقرأ "نظايا اللسان الأمومي" (1979) وحسون يقرأ "الإسم العربي الجريح"

(1947).

(*)- A. khatibi / Jacques Hassoun "Le même livre", Editions de l'Eclat, 1985, Paris.

- ظلال المسألة اليهودية-العربية، أي طبيعة هذا الآخر المتميز و المنتمي إلى "أهل الكتاب".

- العودة مجددا إلى اللغة و التاريخ و العلائق الغامضة بين معنى الأقلية و الأغلبية، بين الأصل و اللاأصل، ثم ظهور و من جديد الحركة الدينية و الأصولية .

- ماهية الوجه التابع للآخر و الظاهر في الرسالة الدائرية ؟.

-إختبار الغيرية الخاضع لسؤال اللغة و الكتابة بوصفه إعترافا و تقديرا.

فهذا الكتاب إذن المطروح بين يدي قاريء هو بلا شك مدعو إلى التأمل في اللغة أولا ثم في الدلالة ثانيا، هو "مراسلة مكتوبة في طرس حكاية ألفية" (1). فهذا الذي يهمننا يبدو خاضعا بدوره لانشغالات تتوزعها مؤلفات المفكرين في مواقع تحتاج إلى ترتيب و إلى تصنيف. و هذه المهمة ستوضح العديد من النقاط التي تبدو مبهمّة بسبب الإقتضاب و الإيجاز و الإستعمال الإستعاري- الكتابي للكثير من المواقف و الآراء. إن ما يستأثر بإهتمامنا أساسا ورغم كل هذا التفصيل هو ماله جذر في سؤال الكتابة، و في زمنها الهرمينوطيقي ذلك الذي لا يغفل الأولوية الممنوحة للحرف و لماديته. إذ الحرف هو "المخيال نفسه، التعبير الخطي، و علم الخط الخاص بالجسد الممثل في بعض الموتيفات للذات- المنعزلة ، و المرغم على الإحتفال بالصورة الغائبة بالكلام، الصورة التي تختم الحرف" (2). فما بين حد الكتابة و حد الموت تتشكل ذهنيات هي في الحقيقة مجموعة التصورات التي تستحضر العالم لتقيم فيه بالأثر الذي يصبح هوية. إن المسألة تتعلق بالوجود أو بعدم الوجود، بالعمق الذي يحول الفكر نفسه إلى مبرر عبور له إختراق الأزمنة. غير أن تفكير المنعطف الذي يشكله هذا الحرف الذي يترجم تاريخا من الحضورات، ينبغي أن ينخرط في السؤال الكبير للولادة الثانية المرتبطة بلغة الآخر من أجل أن يفهم المزدوج اللسان ما معناه أن "اللغة الأمومية لم تعد أبدا تلك الخاصة بكتابه (كتابات) و هي هذه المحايدة لكل كتابة" (3). يطرح إذن هذا اللقاء بين مبدع و محلل نفسي آفاقا ليست بالبسيطة أمام ماهو خاضع أساسا لتشكيل على مراحل، أي اللغة و مكوناتها اللاواعية في السياق الذي يحدد من جديد مشكلية التسمية لإحتضان توترات الفكر و توقعات العالم الذي ليس سوى هذه الغيرة المتحولة. أن ما يفجره العقل اللغوي يتعدى مجرد الإنصات إلى ذات واحدة و منطوق واحد. لذلك فإن هذا الكتاب يطرح و بجرأة نادرة الكيفية التي لا يتوقف من خلالها عمل عنصرين إثنين و هما الكتابة و بسيكولوجيا الإختلاف في ما وراء مبدأ القدرة الصوتية للسان . و هو بالإضافة إلى ذلك يعلم

(1)- Ibid, page 10.

(2)- Ibid, page 18.

(3)- Ibid, page 43.

التسامح الذي ترفعه المعرفة إلى سماء التقارب بعيدا عن النرجسيات الجريحة، تلك التي ليست قادرة على الإمتلاء بفكرية المزدوج (Le double).

14- الليلة البيضاء و اللاوعي:

حين فتحنا هذا الفصل على الإضاءة التي يفتخر بها التحليل النفسي في علائقه بمشهد الكتابة (و المثال هنا لا يحيل على عمل دريدا المخصص لفرويد في "الكتابة و الاختلاف - الطبعة الفرنسية-" رأينا أن الأساسي في كل ذلك هو متابعة ظاهرة البصمة الكتابية و تجديد حواسنها الممكنة بالإعتراف المسبق بما سترسمه على جسم الحكاية التي هي فعل لغوي مشتمل على المفهوم المضاد للنوع. هنا فقط تكمن الكثافة التي يتمتع بها الموضوع، الذي تنمو فيه و تتحول إلى قطب ينفرد بخصيصته الأسلوبية و الرؤيوية. فجاك حسون الذي قرأ "ألف ليلة و الليلة الثالثة" (صدر النص الأول عن منشورات سمار (SMER) بالرباط 1980) وجد نفسه في نهاية مسار القراءة "ملقى في عالم غريب لثنائية اللغة" (1).

فما يسميه الخطيبي *L'être bi-Langue* "ليس معزولا عن مفهوم الإزدواجية الخاص بالأداة التي تساهم بها الذات في بلورة خطاب عن نفسها، هو عبارة عن إمكانية هي على عدم تكرار الذاكرة، بل على إنشاء مسافة من الملفوظات تتسع لقدرتها على تفجير مكان الواحد والواحدية والنظر إلى الهيئة المزدوجة لكل ما هو مرئي في حدود لا يتركز عندها شغل الرغبة و كأنه شغل ضد الإزدواجية. غير أن ذلك غير مستقل لدى الخطيبي عن الكتابة ما دامت غير قادرة على عرض مخيالها، إلا إذا تكللت بعمقها الأسطوري. إنها تدعو إلى منفى داخلي، إلى انصات للسحيق إلى تدريب على الأساطير المؤسسة. لكن لترجمتها إلى لغتنا الراهنة" (2). إن رمزية الكتابة تحضر في هذا النص من خلال ممارستين إثنيتين، أي من خلال الزمن الذي ينتقده جماليا و إشاريا و هو التابع للأصل أو المتن، ثم الزمن الذي تصنعه الحركة المختلجة نفسها للكتابة كعبور غير قسري لغبطة الجملة و عدم سقوطها في الدوران المغلق لإرادة الخارج. و يكون مبدأ الحكي مقابل الموت هو المحرك النشط لاختراق سلبية الصمت، مبدأ حكاية كغواية مطلقة" (3). تتفتح على أزمنة نظرية و بسيكولوجية و جسدية تكوّن لصالحها مجالا حيا به ترسم معلوم النص أي دليله. إن المتن المعروف "ألف ليلة و ليلة" هو هنا بمثابة حجة و مهماز لا يعود بمنطق التحليل إلى وراء بحثا عن قرار يفجربه اللحظة التي تؤرخ لمشهد الغواية و تهندس للهروب الجميل من الموت، كأن نص الخطيبي هو نص ثان ذي وتيرة تفكيرية.

(1)- Ibid, page 11.

(2)- Ibid, page 163.

(3)- A.khalibi "Ombres Japonaises", Fata Morgana, Paris, 1988, page 11.

هذا النص الثاني يشغل وقفا لمنطق حواي -جدلي، فثمة بنيويا العرض و نقض العرض، الفكرة و اجتراحها أي ضمن إمكانية عشق شهرزاد في المشهد النظري كما يؤكد على ذلك الخطيبي. و هذه الإمكانية مسخرة في سياق الإحتفال بلعبة السرد. فالحكاية "كعمل مطلق للموت، و دون هذا العمل لن تكون الحكاية" (1). هناك إذن نظرة ترابطية تشغل في اتجاه الحكيم و المكتوب، الحكيم الذي يخلص الأنثى (الجسد) من المحور، و المكتوب الذي يتلأل لبحث اللذة و المعرفة. فهذا النص يطرح في نظر صافية السباعي "قضايا إجتماعية و فنية و فلسفية لها أهميتها، و لكن من الصعب إدعاء تحديد جلتها لما يتميز به النص من شاعرية، مما يدفع بالقارئ العادي إلى الإعتقاد بأنه أمام كتابة خالصة تفنن صاحبها في إبداعها" (2). هذه الشاعرية هي مناخ مادي تقوله الانساق اللغوية و التعالقات البلاغية، هي إنزياح يقف دون عتبة اشتراطية كما لو أن المسألة لا تتعلق بالدرجة الأولى بالمستوى الذي يحترم المتن / المرجع، و إنما ذهاب الكتابة نحو أقصى ما فيها مستحضرة التجربة نفسها للخطيبي مع سردياته في "الذاكرة الموشومة" و "كتاب الدم" ثم "عشق اللسانين" و "صيف في استوكهولم". إن هذا الوفاء إذا صحت العبارة لممارسة لصيقة بجسم المفكر-المبدع تعود إلى هذا النص بنفس الكثافة لتحافظ على خصيصته الإنزياح، هو وفاء لما يسميه الخطيبي بالذاكرة النصية [Mémoire textuelle].

تتسع هذه الذاكرة النصية لتتألق في أكثر من موقع كنا قد ألمحنا إلى إستراتيجيته، وتجعل من هذا الإتساع حدا ضمن الحدود التي تجعل من هذا العمل إمضاء له مصادره الأخرى في "ماكتبه موريس بلانشو و تودوروف و والتر بنجمان عن الحكاية، و ما قاله دريدا عن المهبل من خلال مالارمييه" (3). فالذاكرة هاته كونية و هي بذلك حريصة على أن تكسر المرجع الوحيد الذي لن يضمن تحقيق الحد الأدنى من ملموسية الكتابة. هذا العمل المنشق عن الذكورية الهاضم للأودوبية هو و عي مضاد للأبسية. و يظهر ذلك في المشهد الثاني الذي "يصور المجامعة المشتركة، حيث يعاين شهر الزمان فسق زوجته مع العبيد، و ثانية يعاين فسق زوجة أخيه مع العبيد، ويشاهد بحضور أخيه شهر يار المشهد الأخير يتكرر. و يصبو الخطيبي من وراء هذا المشهد إلى تفكيك نظام الأبوة و يستوحي التحليل النفسي لتتبع ضلاله في المجتمع المتخلف" (4). و إذ يدور الحديث مرة أخرى حول الكتاب فإنه يستدرج، كما لو أننا أمام عالم، خيار البحث عن التسانل (Convergence) الممكن بغية فتح الأسلوب على النظري و النظري على الأسلوب مرة أخرى. و هو ما تنتبه إليه صافية حين تستنتج أن الليلة البيضاء "تطرح

(1)- Ibid, page12.

(2)- صافية السباعي "الخطيبي وتفكيك الأبسية"، الثقافة الجديدة، العدد25/1982، الدار البيضاء، ص94.

(3)- المرجع نفسه، ص 59.

(4)- المرجع نفسه، ص 97.

إشكالية الكتابة عموماً، و هي الصمت المتكلم و قد تكون الإشارة إلى الكتابة المنطلقة من الصفر -كإدانة للكتابات المعلبة البائدة التي تجاوزها العصر، و هذا المنهج جديد و خطير" (1). هل الدرجة الصفر تحيل على حدس رولان بارت ضمن ما يعتمل في جسم الثقافة التي أنتجت مجموعة من القيم والمعايير والمتغيرات الأستطيقية؟. إن المسألة لا تتوقف عند هذه الفرضية كما لو أنها هي بدورها مفتوحة على أسباب أخرى للدرجة الصفر. لذلك فثمة "تحول مدهش للحكاية، الحكاية لا تقول بالضبط أن الكتابة تقتل و تسم، و إنما الكتاب الأبيض و الصفحة البيضاء هما اللذان يقتلان، كما لو أن طرس الكتاب والكتابة، فالحكاية تسبق سلطة كل صفحة بيضاء" (2). هذا الجنون الذي يهشم الضرورات السهلة للإنشاء السهل، مقوضاً كل نمط شكلي لا يحمل خارج المعنى أي إحتواء مغاير للكينونة ككتابة، هو جذر التاريخ الذي يتحرك في إتجاه الذات و في إتجاه حريتها بما هي ممارسة ضد الموت، بل ممارسة مختلفة بالآخر الذي يغري و لكنه يعيد رسم الوجه الناقص لأننا بعيداً عن نرجسيتها وذكوريتها. هذا النص هو توليفة لها التأسيس المتباين والعريض للإختلاف. إنه في مستوى هذا المثال مندرج في كلية إنطولوجية وفلسفية وجمالية، و هو منبثق من مخيال عربي إسلامي فضح الأورتودوكسية الدينية وتحدد كخطاب ذي صوت كوني وإنساني (إنسي = Humaniste). هذا الآخر سيكون محل مدح من طرف الخطيبي في فقرات تكثف تجربته وتحافظ لها على شعريتها التي بها تتشوق عن بلاغة سائدة، لأن الخطيبي ينتمي إلى فئة "تأبى أن تخضع لمواصفة المؤسسات، كتابتها حرة تخرج إلى العالم بأسئلتها المستمرة المدهشة، رافضة للأشكال القديمة التي تجاوزها العصر، منطلقة من تحليل وتفكيك عنيفين للأشكال والقيم القديمة ذاتها" (3). إن مهمة من هذا النوع، و لنقل نقدية تحليلية ستعيد من جديد توسيع رقعة الموضوعات التي تيرب من المدى التقليدي لتنادي التجربة معتملة في نوع من عدم التخطيط وعدم النمذجة، فتتحول إلى كتابة كما لو أن الآخر الذي سيحضر في نقاط وفقرات وفي جذبة ماثية لن يكون مختلفاً عن الأفق الذي رسمه لنفسه فكر الخطيبي و هو يمارس حرية التجريب. هذه الحرية هي عملته النادرة بما هي خلطة للنزعة الأفقية و المدرسية ولكل نظرة تختزل الآخر (الذي هو الأنثى) إلى شيء و حاجة، وتستصغر فيه طاقة الخصب وتعيد بذلك الممارسة الإبداعية إلى صورة تنتج فكرة الحريم.

إن الخطيبي وضمن مبدأ التحاب سيدشن بلاغة لأنثى تحاور و تؤسس و تكتب على جسم الكاتب الخلاق آثار مسارات لاتتشابه في إيقاعاتها، و "دفتر النساء" هو هذه التجربة المتكيفة بالجسد الذي يفكر، لا ليبنى مقولات و إنما ليفتت أصول كتابة لها العمى و التجاهل. يقع هذا

(1) - المرجع نفسه، ص 99.

(2) - Ibid, déjà cité, page 21.

(3) -صفية السباعي "الخطيبي وتفكيك الأبيسية"، مرجع سبق ذكره، ص 101 - 102.

النص ضمن مؤلف إختلافي بعنوان "وراء الظهر" [Par-dessus l'épaule] (*) ترجمت منه أميمة الكاظمي فقرات عديدة نشرتها مجلة مواقف في عددها 53 (شتاء 1988) (من ص 92 إلى ص 100).

15 - تجليات الآخر من جهة الجسد:

ثمة خطاب صريح، مفتوح، مشعر، مرفوع إلى جسد يكوكب حضور الآخر ضمن ثنائية العشق و الكتابة، كما لو أن الخطيبي يستعيد حالات و مواسم و أجواء، بل مقطوعات معزوفة لها حرية الكلام على الحميمية المحفورة في يومياته هو، عبر أوراق و حروف و نقاط ضوء كما لو أن الطبيعة الشذرية للنص متأثرة بالنسق الصوفي، بالأختلاجات التي تحتضن كثافة كل شيء هو جزء من التحاب [Aimance]، جزء من مسافة يصوغها الإبتكار و السر و الشراكة. بل الكلمات و اللعب و الجموح و الطبيعة. الآخر هنا يتجلى في كائنيته و رمزيته، في الملموس و المستشعر في الناطق و الصامت، كما لو أنه من هذه الجهة ملاك، لكن "الملاك مسألة أسلوب: إنها الطريقة التي يدثر بها جسمه و وعضونه المغطاة" (1). و هذا الأسلوب مدرج في سلسلة كلامية و شبه منطق تحكمه الأسئلة، الأسئلة التي تغاير الموقع المعهود لتباغت على طريقة رولان بارت في "أجزاء خطاب عاشق" سماء الإسم الديني الذي يقسم البشر إلى ذكر و أنثى، إلى واجب و حق، و هو تقسيم يخترقه الخطيبي واضعا المسألة أمام حقيقة أخرى نتأملها في الملحق المعنون بـ "توصية" [Apostille].

حقيقة من وضع الخاص و المعيش و المعرفي من جهة الحداثة ليخالف خطابات جعلت من الآخر [الأنثى] ذريعة، كفايتها في عدم تنويعها للموضوع وحصره في رؤية أحادية مهما تظاهرت بالفتح. إن ذلك ظاهر من خلال أعمال لها قوة الدعوة و ليس قوة التفكير. لذا فإن الخطيبي يحضر كفكر بامتياز و يؤسس لبلاغة تكتب التحاب و الصداقة و تصاحب جدواها في تدفق أسر و مباغيات مدهشة و أصلية. فهو في التوصية الحاشية يدعو "برفق القارئ و أنت القارئ، إلى اعتبار هذه الكلمات بمثابة نشيد، نشيد خلفي يرغب في مصاحبة الكلام الأنثوي في كرامته و وقاره" (2). و هذه الدعوة هي ذاتها خطاب و اصف [Métadiscours]، إذ ضمن نسق التبادل "المرأة و الرجل ليسا كلية ممكنين إلا في إطار علاقة غير متساوقة هناك حيث الإختلاف

(*)- A. Khatibi "Par dessus l'épaule", Aubier, France, 1988.

(1)- Ibid, Page 14.

(2)- Ibid, Page 41.

البيولوجي مؤطرا بعلاقة تفاوت" (1). لكن هذا النسق غير المعياري و المحكوم بخبرة دنيوية و ربما أنطولوجية عاجز عن تغطية و من جهة الرجل/ الذكر ما يسميه الخطيبي بـ "الأنوثة المحفوظة". إن ذلك معناه البحث داخل المعرفة و خارجها عن أدوات للتواصل المتوازن و المعقول مع هذا النوع من الآخر الذي يوجد في وضعية الموضوع الشاعر في نظر أساسات التقدم المدني و الذهني في ما وراء مبدأ الجنس. هذا النوع هو في مستوى من مستوياته تحليل و مراعاة يقظة للخطورة الفكرية التي يفجرها في الجسم البطريركي للثقافة العربية و التي يعود إليها الأستاذ هشام شرابي ضمن نسقها الأبوي مميزا بين الحداثة و الأبوية وفق الخطاطة التالية:

* المقولة:	* الحداثة:	* الأبوية:
- المعرفة	- فكر/ عقل	- أسطورة / معتقد
- الحقيقة	- عملية/ نقدية	- دينية/ مجازية
- اللغة	- تحليلية	- بيانية
- السلطة	- ديمقراطية / إشترابية	- سلطنة أبوية مستحدثة
- العلاقات الإجتماعية	- أفقية	- عمودية
- التشريح الإجتماعي	- طبقة	- عائلة/ عشيرة/ طائفة" (2)

هل بإمكاننا قراءة عمل الخطيبي في ضوء هذا التمييز؟، و هل الإمكانية هي مجرد إقتراب أم هي بالأساس معرفة لا تستوعب الظاهرة دون أن تحسب لها من الناحية المنهجية حساب الإنسجام و ما يمكن أن يتحول إلى مادة مركزية قابلة للتحليل و التبويب.

إن الطابع الحكائي (السردى) الذي يهيكل بعض خطابات الخطيبي كما هو الشأن في النص الذي عنوانه "بقايا الأموات و رفات القديسين" [Cendres et reliques] لا يمتنع عن إثارة التأمل النظري في مسائل تخص أساسا الكتابة، و هي في هذا السياق مدرجة في نوع من الحوار مع ظاهرة الموت بالإقلاع عن الأحكام التي تظل من مكان غيبي يكتب الجسد و يملئ على الفكر نظاما كلاميا مألوفاً. هذه الإلتماعات تخترق الجسم النصي و تتحت لذاتها ألفة من نوع خاص تظل متمسكة بمبدأ الاختلاف و الرغبة. فكلمة "موت": السماح بالعيش في ذاته دون صخب أليست الكتابة تمرينا على سر لا مقروء" (3). هذا التقدير لما تضيفه حركة الكتابة على الموت، على شيء سيصبح ذات يوم غير واضح هو شبيه بنسغ يحافظ على القوة الإيحائية للنص

(1)- Ibid, Page 41

(2)- هشام شرابي "الأبوية و الحداثة"، كتاب الأسئلة، العدد الأول/ 91، تونس، 1991، ص 8.

(3)- A. Khatibi "Par-dessus l'épaule", déjà cité, page 149.

و يطرحه في الموقع الذي يركب من جديد فلسفة الخطيبي. فهذا الطابع (الحكائي) هو طريقة أسلوبية في تقديم مادة قلنا سابقا أنها تقع بين الفكر و الإبداع، و منتمية إلى شجرة نسب خاصة تفضل أن لا يتدخل العقل سوى لمأما و كقوة و عي و ضبط و إعادة تصنيف. فالخطيبي متحرر من كل شكل مسبق و من كل قبلية [A - priori] في مدارج الكتابة و التشكيل. النبرة ذاتها تتكرر ضمن هذا الكتاب في النصوص التالية :

- سوسيو-كليب [socio-clips].

- دفتر ذاكرة من أجل الرجل.

أنها نصوص تضع أمام القارئ / المحلل إشكالية فنية و فلسفية تشترط إلماما بمؤلفات الخطيبي و المعرفة بالحيل الأسلوبية و ما يسمى في الفرنسية بـ "Nuances" أي التفردات. إذ لا تدل بسهولة على مرجعيتها و تشتغل بروح تفكيرية هي مزج بين الحالة و العقلانية، النشوة و التأمل.

16- هذا الكتاب:

يقسم هذا الكتاب نفسه إلى ثلاثة دون أن ينزع نحو تسمية كبيرة و تعليمية لأنه مؤلف "يقترح عدة مداخل و عدة مخارج للقراءة" (1). فهو يذهب في اتجاه التحاب (Aimance)، و قد شرحنا كيفية تجسيده لذلك كخطاب و كميولات ضرورية للإهتمام غير المعطوب بالآخر، و يذهب في اتجاه التحليل النفسي و ممارسة بتفكير كيفية إمتصاص ثنائية اللسان بين إنضمام الأفكار و "الكلام الصادر عن الذي يتم تحليله، ضمن بناء شكل و أسلوب أدبيين" (2). شاجس الأدب أي التخيل حاضر دائما و هو محور نصوص الخطيبي التي يظهر فيها كناقذ مختلف بلغة أخرى تحفزه البنية اللامتجنسة للنص كما يؤكد على ذلك دريدا، حيث يصبح التفكير ليس مفيوما تطله الإستراتيجية بل تركيبا متناصا مع بنية أخرى راغبة فيه. إذن هي دراسات "لا تخضع مثل بقية أطراف المؤلف، لنسق أدبي من الملحوظات، بل لجملة برهانية" (3). إن ذلك معناه أن النسق الأدبي يتراجع مرحليا و من وجهة عملية، دقيقة و معتبرة منصتا ككتابة تحلل و تؤكد. هذه مهمة غير سهلة بالمقارنة مع الإنجاز النظري الذي يواكب الحس النقدي السائد في دوائر الثقافة العربية، و هي مهمة ترفض الإستقلال كما هو محال عن الصراعات التي تتفاعل

(1)- Ibid, page 7.

(2)- Ibid, page 8.

(3)- Ibid, page 8.

على مستوى هذه الدوائر، و تحكم منطقها و تفتح لها الآفاق عريضة ضمن ما يشغل أو يقلق هذا الإنجاز المحسوب على توجهات مغايرة، تحرك الفكر العربي اليوم نحو مساءلة المسكوت عنه و اللامفكر فيه. يستولد الخطيبي من خلال الإلتماع المتفكرة التالية:

1- تواريخ جينالوجية لكلمة "Divan" (أريكة).

2- يوميات موازية.

3- ما بعد الأريكة.

سلسلة من العبر، الترجمات، الرؤى و الأقاليم التي يحضر فيها الذاتي و الفلسفي و الأنثروبولوجي و الشعري، و كثير من الحس النقدي الذي يخضع القيم المرتبطة بالتراث الشخصي للخطيبي بما هي جزء مكمل لموج الكتابة. لأسئلة لا تعترف بالمعيار سوى لتجعل منه مادة تراقبها حيوية الإستعارة و لتتسلف بها قانون الحضور المباشر للدلالة. إن تجربة الملحوظات التي تعود ضمن هذه الكتابة تجترح تاريخ كلمة ديوان في الإضاءة التي يأتي بها القاموس و الإستعمال الحضاري. لكن المهم ليس هو العملية الإسترجاعية و إنما هو قدر الكتابة كنوع من الجنون، بل "صدى هذا السؤال: ماذا يقول الكلام (و الصمت) الخاص بالمحلل، في لغته الأمومية، عندما ما يكون أبكم و معدوم الصوت؟" (1).

لكن هذه الملحوظات ليست "تحليلا ذاتيا. معلم بسيط. خطوة خطوة لكي يتم رسمه. وبالخصوص التفكير أتكلم على الفكر الذي ينمو في عنصره الخاص بالمنطق و بالعقل المتوحد" (2). نكتشف في كل مرة أن الخطيبي الذي يغير زمان القراءة و القارئ يكتب تألق لحظات أساسية في تجربة لا تزال تتميز باختلافها و تفرض إيقاع النقاطها و فهمها و ربما تجاوزها. هذا الاختلاف يحمل ولها خاصا باللانهاشي و بالإستعارة بما لا يتوقف عن بسط نفوذ المعنى في رقصاته و في كثافته إذ لا بد من "التقدم في مسألة الإستعارة. القبول بالإستعمال الإستعارة إلا إذا كانت حقا غير خاضعة للمقارنة؟" (3). هذه القيمة التي تكتسبها هذه الطريقة في رسم العالم و النص في ترصيعهما هي في هذا السياق الذي شرحنا خطوطه متمحورة حول العلاقة الممكنة و ليس المبتكرة، القائمة و ليس المحتملة بين الكاتب و المحلل النفسي. فالثاني يقترح و الأول يتصرف و على الذي يكتب "أن يكتشف، أن يسير مختلف أمكنة اللغة التي تبدو له أكثر حجباً بسر مهنته. الكتابة هي تمرين على سر غير مقروء" (4). و الكتابة مدركة في المقام

(1)- Ibid, page 54.

(2)- Ibid, page 57.

(3)- Ibid, page 58.

(4)- Ibid, page 69.

الذي تحدده الأريكة أو ما يسمى "Le divan du psychanalyste" ذلك الذي لا يخفي الخطيبي أهميته القصوى في تجربته لأجل أن يصحح مسار الحلم من خلال اصغاء المحلل النفسي له. إن هذا المثال لا يعني إختياراً شارداً و دون هوية بل هو إختيار يوفر نوعاً من الموضوعية العلمية لمعاودة التأكد من أن اللاوعي يشتغل بقوة خلف معطى الكتابة و خلف أسرارها و هو بذلك جزء من حركة حلمية تجاوزية. هذا المعطى حاضر و يكاد يتحول إلى أسطورة كما لو أن تاريخها في كل مرة هو تاريخ جذبة تصوفية، خلخلة اثراقية راسخة في قراءات الخطيبي المفضلة، أي تلك التي تجيب عن سؤال الغياب و الهزة الديونيزوسية و المعالجة في مشروعه المتعدد و المنفلت. فكلما "كان غير المقروء غريباً كلما كان انتباهي منصبا على نقطة عمياء للكتابة" (1). و حينما نعود إلى مسألة اللاوعي (و هو عند جاك لاكان مبنين كلغة) نجد أن الخطيبي يقرنه كما أشرنا بتجربة المطلق أي التصوف. فـ "التحليل النفسي: فكر مؤسس للمنفى. قراءة اللاوعي كصفحات كتاب حفريات، ياله من تصوف" (2). إن لهذا التأكيد (و لنعتبره تمهيداً) انشباك خاص بالممارسة، بشئ هو نوع لا يتكئ على خطاطة جاهزة سلفاً ليكون، حتى و لو أنه إنحدر من سلالة تقليدياً منتمة لعصر أدبي أو لنزعة أسلوبية أو لحركة جمالية. لكن الخطيبي يدمر النسق المألوف ، و يبتكر فضاء حراً يمنحه شرعية الإقامة خارج وهم الحدود. فهو، يستشعر الداخل كقوى متفاعلة ضد التصريح و ضد مقولة التعبير لينظر إلى هذه الملحوظات لكنه لا يسمع فكرها الداخلي لذلك يرغب في "إدراك التحليل النفسي كنوع أدبي جديد، لأكثر و لا أقل" (3). و لكن ماهي التسويغات التي ينبغي طرحها لوضع الدراسات التالية بوصفها منتمة إلى حس التحليل النفسي في سياق الدلالة المخصصة، حتى و لو كان ذلك يتعلق بممارسة ليست ذات علاقة بنيوية بالنقد الأدبي.

هناك في هذه الدراسات :

1- حول الرسالة النبوية.

2- إمتلاك إبليس .

3- أوديب النهائية .

4- فيما وراء الصدمة [مترجم في مجلة الكرمل : العدد 1984/12] .

ما يشبه الحوار مع التحليل النفسي في صلاته بالمقدس و بالصدمة، حوار هو استمرار دون أية موارد، لرغبة في تفجير الصامت و المنسي في داخل الثقافة العربية و الإسلامية. داخل

(1)- Ibid, page 70.

(2)- Ibid, page 71.

(3)- Ibid, page 72.

شبيه بالفروقات و المتون و المقاومات. إن ذلك سيمكن الخطيبي الذي يكتب بالفرنسية من أن يقرأ أي أن يتحول من خلال "أفق الانتظار" إلى لحظة متأثرة بخطاب، و أن يترجم التحويل إلى كتابة تؤول المدلول و لا تسجنه في قارة ايديولوجية بل هي ترتب مجاله ضمن تحليل متوازن و متساوق هو شبيه بإمضاء شخصي له الأثر و المناعة.

فالدراسة الأولى تؤكد على فكرة الكتاب مقابل الوحي المنقول أي غير المكتوب و هي فكرة لها قرينتها في دراسة سابقة بعنوان "حدود نظرية". و هذا الفصل بين المقروء و اللامقروء الصوت و المكتوب ، المرئي و اللامرئي، بين الامضاء الأبيض و توضحية الاسم، هذا الفصل يشغل كلية الرسالة النبوية" (1). أما الدراسة الثانية فتتمحور حول الكتابة التي تخون إبليس فيلجأ إلى لعبة الأغواء ليتحول إلى آخر مرغوب فيه. و المسألة إذن تدشن تحليلاً عقلانياً لوضعية غير عقلانية. إبليس تكلم و لم يكتب لذلك يقترب من الشعراء و يمارس عليهم سلطة أخرى، يغويهم بل يجذبهم نحو كتاب غير مرئي. أما في "أوديب النهاية" فيخلق الخطيبي تمفصلاً مشهيداً للسر بين "القانون الإلهي و القانون الإنساني" ضمن عدم تساوق، لكن مع الأجني حين يليق به موقع الحوار أو الإنخراط في تجربة الغيرية. أما في "ما وراء الصدمة" فيفتح بنبرة إبداعية، بتمللات لغوية، يفتح الخطيبي إذن مشهد الذاكرة في المكان الذي هو الاندلس، في الاسلام المعافي وفي الطرس الذي يحمل الاسم و شجرة النسب و حرارة الكتابة . ففي ما وراء الصدمة هو تفكير ضد الضغينة و الجرح و الإقصاء التاريخي للقسم التاريخي. نص يفكر مسار التحولات بتدميره المركزية الأوروبية و وضع الأسس النظرية لمقارنة لا تهتم في طريقها إلى الحديث عن الانثروبولوجي ماهو جمالي و خيالي و فاتن. لغة الخطيبي تكشف عن إصرار داخلي أو داخل- نصي على تحويل الفكري إلى أسلوب و تسخير حرية الكتابة لصالح عنصر الحكاية ضمن أفق لا يكرر ماقبله، لأنه يتأسس كما لاحظنا على ثنائية المعرفة و المتعة. أننا لا نقرأ ذلك في المدونة البارثية كما لو أن عمل الخطيبي واقع تحت ظله، ظل المركز اللائق بذاته فقط و إنما في المدى الذي يستقرئ انعطافة الآداب الكونية و الإضافات النقدية بغية تجديد راسن التفكير الأدبي و أنسقته.

هذا الجهد البنائي ليس مشروطاً بتصنيفات تقليدية و ميثافيزيقية بل بتدقيقات جوانية تؤمن بقلق الجسم نفسه للمعرفة في ما وراء الهوية المغلقة للنوع و تطرح سؤال النقد كسؤال للكتابة و تألقها.

(1)- Ibid, page 88.

الفصل الرابع

- 1- نقد الرواية [التاريخ و النص]
- 2- المسرح و "المشهد الكوني"
- 3- نقد الشعر: أدونيس نموذجاً.
- 4- نص العالم و عالم النص
- 5- التحليل الدلالي المتداخل
- 6- ما معنى ذلك؟
- 7- الزربية كمجال علامي
- 8- الوجبة و طعم الحالة
- 9- الكاليفرافيا و تجاوز الفراغ
- 10- الشرقاوي و إقلاع الجنود

1- نقد الرواية [التاريخ و النص]

ستكون الرواية هذا البناء الموازي للعالم في استقراره و عدم استقراره و في انفجار تفاصيله و ثراء سردياته بماهي تجربة للأنا ولحضور الآخر، اللغة و للمخيال . هي هذه المادة التي سيقروها الخطيبي في إطار الفترة الممتدة بين 1945 و 1962. و الرواية في هذا المؤلف "في الكتابة و التجربة" (*) لها حضور متميز لأنها تتعلق بالفترة [الإستعمار] و بالأداة [اللغة] و على هذين الحدين تلعب القراءة فيما هي تنزع عن ذاتها كل أدلجة مريضة لتسكن في الكتابة عن تجارب هي فضاء "التمازج و تماس أنماط من الوعي و الرؤيات و مرصدا لمتابعة بدايات و تحولات الكتابة الروائية في مجتمعات مستعمرة تخطو خطواتها الأولى نحو الاستقلال عبر النضال الوطني (تونس و المغرب) أو عبر الثورة الوطنية المسلحة (الجزائر)" (1). هذه الإشارة التي يبرزها المترجم هي في العمق الميمار النظري لهذا العمل كما لو أن المسار بما هو خطوة خطوة للفكر في "الذاكرة الموشومة" و كذلك "المغرب المتعدد" هو إذن مجموعة من المعانيات و الإستثمارات، سلسلة تناسقية من التأملات و الحضورات في الواقع كما في النص. عبر الإحالة على الذاكرة و على الأنا. أمام هذا المنطق ستكون قراءة الرواية ذات هاجسين أساسيين، التاريخ بشظاياها و البنية بأصواتها. لذلك يلتفت برادة مجددا إلى ما يسميه بالعين الراصدة للخطيبي و التي "يحركها سؤال أساسي: ما معنى الكتابة الروائية بالنسبة لي الآن (في 1968) و على ضوء هذا الإنتاج الروائي الممتد من التصور الاتنوغرافي و الواقعي إلى رواية الحلم و الشعر و الباروكية؟" (2). هذا السؤال المركزي لا يشرح إتفاقا نقديا و فلسفيا يخول للذاكرة معرفة الأعماق و لغات الأعماق من دون استحضار لقوة الآلام و التمزقات، بما هي محصول تجربة لها الفزادة و الصمت. لذلك تبدو الرواية للخطيبي "مجالا ملائما لتحليل الأدب المغربي فهي لا

(*) - عبد الكبير الخطيبي "في الكتابة و التجربة"، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت، 1980. و العنوان بالفرنسية هو "Le roman maghrébin" الصادر مرتين عن منشورات SMER، الرباط، 1979.

(1) - المرجع نفسه، ص 8.

(2) - المرجع نفسه، ص 8.

تتميز فقط بنغمة أصيلة لكونها مولود جديد في الأدب العربي يقدم لنا تفكيراً يسعنا على تفهم بعض مظاهر الترابط الثقافي، بل تشكل كذلك التقاط طريقة ثقافية معينة يبدعها الخيال" (1). هذه الكيفية في الإحتواء الجمالي للعالم هي التي تلفت الإنتباه و تقدم منظورا حول الذهن و الإدراك و الفضاء و الأشياء و الرغبات و الأهواء، و تفضي إلى هيكلية الشكل. هذه الحلقة خاضعة إلى "البنية التحتية اللازمة لحياة أدب قومي، والقوانين الاقتصادية المسيرة لانتاج و استهلاك الثقافية" (2). هذه البنية "تكيف تداول الأفكار و المشاعر" (3). سنفهم لماذا يربط الخطيبي في صلب المقارنة بين الخارج (من وجهة مادية)، و بين الداخل من وجهة نظر رمزية دلالية. هذا الربط يسمح له بتوسيع النظرة و تحسس مجاهيل الهموم في ضوء طبيعة الداخل و الخارج. و هذه النظرة لن تكون من دون مرتكز فهي، مستوحاة و بعنف من موضوعات المثاقفة و التمزق و التمرد. ففهم الأدب بل هذا الأدب المغربي "لا يقف عند حد تسمية الموضوعات الأساسية التي استأثرت باهتمام الأدباء ذلك أنه إذا كانت هناك في الثقافة العالمية بعض الموضوعات الخالدة مثل الحب و الكراهية و الغيرة فإن على الناقد أن يحدد في كل مرة المحتوى الخاص لذلك الحب أو تلك الكراهية ضمن إطار تطور التاريخ و تبعا للخصائص النوعية للثقافات" (4). و لأجل بلورة تتسع أكثر لمدار الموضوع يلتفت الخطيبي إلى الوضع [La situation] ليحرك فيه الإرهاصات و يسائل البدايات ضمن خطاطة لا تحتاج إلى الكثير من الجهد لكي يتم تفكيك معالمها. ففي النزعة الجزائرية و بخصوصها يؤكد الخطيبي على فضل "روبير راندو" و مدرسته التي استطاعت أن تحدد "خصائص نوعية عن الأدب الروائي المغربي المكتوب باللغة الفرنسية. لقد حرص راندو على أن رسم بعناية الملامح الاجتماعية للجزائر كما يتضح ذلك من الحوار القصصي الذي كتبه بالتعاون مع أحد الجزائريين" (5). (ضمن رفاق الحديقة 1933). و هنا يشير الخطيبي إلى أول رواية وهي "زهرة امرأة عامل المنجم" (1926) لصاحبها الجاج حمو عبد القادر. الإشادة بدور هذا الكاتب لم تمنع الخطيبي من توجيه نقد موضوعي وثقافي في للجيل الثاني من الكتاب الأوربيين المولودين بشمال إفريقيا (أوديزيو، كامبي، روا...) الذين كانوا "أقل إهتماما بالمشاكل الاجتماعية و السياسية. كان هذا الجيل نمطية أصيلة للأهواء المتوسطة" (6).

(1)- المرجع نفسه، ص 17.

(2)- المرجع نفسه، ص 18.

(3)- المرجع نفسه، ص 18.

(4)- المرجع نفسه، ص 21.

(5)- المرجع نفسه، ص 24.

(6)- المرجع نفسه، ص 24.

إن الجهد التحقيقي الذي يفردّه الخطيبي لهذه الفترة يسائل البدايات ليموقعها في الأطر التاريخية مع ملاحظة نقدية متمكنة من المرجع النصي، و تظل خلاصة ذلك مرتبطة بعالم الكتابة الروائية التي "نشأت على يد المدرسة ذات النزعة الجزائرية" (1). وفيما كان الأدب المغربي [Littérature Maghrébine] يتابع طريقه معتمداً على تراكم فنية متناثرة وغائصة، ولم تتبلور الرواية كفن قائم بذاته عند بعض مثقفي بلدان المغرب إلا بعد الحرب العالمية الثانية" (2).

في الوضعية المختلة لما يسميه الخطيبي بالخصومة الجدلية يتعرض لنموذجين عاشا سوء الفهم ما بين زمن النفي وزمن العودة، وهما مولود معمري من الجزائر وأدريس الشرايبي من المغرب. فالإحتلال موكول كما لو أنه عضوي إلى مسألة الوطنية وكيفية التعبير عنها أدبي. أما الموضوعات و تقسيمها فيضعه الخطيبي في سياق كرونولوجي كالتالي:

"أ - من سنة 1945 إلى 1953: طغت الرواية الإثنوغرافية المهتمة بوصف الحياة اليومية وتمثلها روايات الصفرىوي وفرعون ومعمري وديب في طوره الأول.

ب - من سنة 1954 إلى 1958: أصبحت معضلة التقاء ثقافتين هي المحور المستقطب لإهتمام هذا الاتجاه ويمثله الشرايبي وألبيرممي.

ج - من 1958 إلى 1962 : أزهر الأدب المناضل المستوحى من حرب الجزائر و يمثله: بوربون، وآسيا جبار ، وكريا ، وحداد وديب (في طوره الثاني)" (3).

يقتنع الخطيبي أن هذا الأدب يغلب عليه الوسواس السياسي وينتمي إذن إلى المرحلة و هو منهكل كجمالية نصية ضمن هذا الوسواس مع بعض الاختلافات الطفيفة و على رأسها رواية "تجمة" لكاتب ياسين. إن السياسي لن يطمس كاختفاء مسألّة اللغة و لن يعزز مواقعه خلف معقولة تاريخية ذاتية بل خلف موضوعيتها الممكنة. و التي لن يجعل منها الخطيبي مكانا ثقافيا شاغرا من المعنى. لذلك يحلل الوضع الإجتماعي للكاتب و يشير إلى إزدواجية المهنة أو النشاط. فمن جهة هناك الوظيف ومن جهة أخرى هناك الكتابة. لكن "التمزق و فقدان الهوية، و الاستئصال الثقافي (Déculturation) تلك هي المصطلحات التي لجأ إليها الكتاب المعبرون بالفرنسية حينما يحللون وضعيتهم الخاصة. إعتد الخطيبي على 37 رواية وسمحت له هذه الكمية بأن يلحظ نوعا من التقدم في كتابة الرواية بعد الحرب العالمية الثانية. و لقد استطاع أن يميز خمسة أنماط من الرواية:

(1)- المرجع نفسه، ص 28.

(2)- المرجع نفسه، ص 28.

(3)- المرجع نفسه، ص 28.

1- الرواية الاثنوغرافية التي تهتم بالوصف الدقيق للحياة اليومية خصوصا ما يتصل بالطبائع و العادات.

2- الرواية التاريخية المتجهة صوب الماضي.

3- الرواية النفسانية المجسمة للحياة الجوانية.

4- الرواية (الواقعية - الإجتماعية) التي تحرص على أن تجعل من نفسها بناء متناسقا و حيا للمجتمع برمته.

5- الرواية الشعرية المحملة بالرموز و الإشارات الخيالية و التي هي عبارة عن مجموعة من الحالات الروحية المتتالية" (1). هذا التميز يأخذ هيئة التصنيف [Classification] و ينظر بما هو قراءة إلى الداخل الذي لا تحده حدود على مستوى الثراء الدلالي، إذن و الموضوعاتي [Thématique]. هنا تكمن قدرة الخطيبي على الفرز و المساءلة و استدراج العمل نفسه إلى صرامة التحليل. و هذا الفرز هو إستنتاج لإتجاهين غالبيين هما:

1- التكنيك البيوغرافي.

2- التكنيك غير البيوغرافي.

فالأول يشغل المكان الذاتي الإجتماعي و الثاني المكان الأدبي المتنوع بوصفه طرحا شكلانيا متقدما. لكن الخطيبي ينتبه إلى الموضوع الفولكلوري رواية أحمد الصغريوي "سندوق العجائب" و إلى إلترام مالك واري (الجزائر) باليومي المسدود في "الحبة في الطاحونة"، و إلى الربط بين القيم و المتطلبات الوطنية في "برق الليل". لكن ما معنى أنه "لا تتوقف طريقة وصف الحياة اليومية فقط على التركيبات الفنية الخاصة بكل فنان بل هي مرتبطة أيضا بمقدار انخراطه في الحياة القومية" (2). معناه أن المشكلة ستثار مع مولود فرعون من خلال عدم الإتفاق على إما أهميته الإنسانية أو الفنية. لكن إستعادة هذا الكاتب ستكون بعد مقتله و بعد إعادة إدماجه عند نهاية الحرب التحريرية، أي "عندما إستعادت الحياة اليومية تفوقها على الحدث السياسي" (3). يقرأ الخطيبي "ابن الفقير" و يلتقط فيها شفافيتها و مظهرها البسيط ثم "الأرض و الدم" و "الطرق الصاعدة" [ترجمتها الموفقة هي "الدروب الوعرة" عن "Les chemins qui montent"]، و فيهما يغادر فرعون الجملة المدرسية ليفتح السرد على عوالم الفكاهة، و تصبح للشخصيات "حياة قائمة الذات". مولود معمري يلفت نظر الخطيبي في "التل المنسي" و في "سبات العادل" بما هو "الصوت العذب و هو يغني أمل رجل لا يخشى الليل" (4).

(1)- المرجع نفسه، ص 44.

(2)- المرجع نفسه، ص 52.

(3)- المرجع نفسه، ص 55.

(4)- المرجع نفسه، ص 58.

أما ديب الذي ينعت نفسه بالكاتب العمومي [Ecrivain public] . فيقدم من خلال ثلاثيته الشهيرة [الحريق، النول، الدار الكبيرة] صورة عن الحياة اليومية للطبقات الاجتماعية في الجزائر، و انتشار الوعي عند شعب مضطهد" (1)، هي ثلاثية مشغولة في فضاء كتابة تؤرخ ولكنها أيضا تستشرف. إن ذلك لم يمنع الخطيبي من توجيه بعض الانتقادات الخاصة بكيفية النقاط العالم إلى هؤلاء الكتاب علما بأن الرواية الواقعية في المغرب [Maghreb] اضطلعت "خلال فترة الاستعمار والكفاح الوطني بمهمة اثبات الشخصية وإبراز كيان المجتمع و معنى ذلك أن كل منهج يؤدي وظائف متباينة تبعا للمرحلة التي يوجد فيها و تبعا للجمهور الملتقي" (2). هذه الوضعية ككتابة و كحس تاريخي و كتمفصلات بين الإثنين ليست حيادية من جهة علم التاريخ و القوة التعبيرية التي يضطلع بها خصوصا إذا تعلق الأمر كما هو الحال في هذا المؤلف بفترة جد متميزة و معرضة لإختراقات من كل صوب. فهناك الكثير من التورطات [Implications] و الإيحاءات [Connotations]. تبدأ مع الأنثى و كتاباتها و النموذج الذي ينبغي أن تكون عليه كتابة روائية بالتحديد، لها هويتها و لغتها سواء مع آسيا جبار أو طاوس عمروش أو جميلة ديبش، ثم تتقدم نحو موضوع المثاقفة [L'acculturation] و التي ليست سوى ذلك الوصف الخاص بالحياة اليومية "مضافا إليها الآخر، و تفهم و ضعية صراعية و إنتقالية من بنية مجتمعية إلى بنية أخرى" (3). هذا التفهم [Compréhension] ستكون له حججه بواسطة الإبداع لأن ما يهم ليس هو الافتخار بوجود نص مناهض ضمن نزعة نضالية و إنما التفكير الخاص بقوة هذه النزعة و اختبار ما بعدها ، أي التحول في الوعي و الحساسية و الفكر. لقد "طرحنا الرواية المغربية، في بعض الأحيان مشكلة المثاقفة بكيفية قوية و بإرادة عجيبة في التحليل. و كثيرا ما كانت السيرة الذاتية تعبر عن هذا الإلتقاء الثقافي. و هكذا فإن الكاتب المستعمر يحلل نفسه، و يتخفف من هوسه، و يضع ذاته موضع تساؤل، و يسجل الحصيلة" (4). هذه الملاحظة أساسية و سيدعمها الخطيبي (إلى الدرجة التي تستوقف الآخر نفسه) بنماذج موجودة في أسماء مثل أدريس الشرايبي و ألبير ميمي. وحين يفتح كراس الرومانسية و الميتافيزيقا يجعل من محمود المسعدي مثلا على ذلك إنطلاقا من روايته "مولد النسيان" فهو الكاتب الذي سكنه القلق الوجودي و "أقام صرح ميتافيزيقا بعيدة كل البعد عن مشاغله السياسية" (5). هذه الآراء النقدية تنتهي بالخطيبي و هو المبدع الذي أنصت للثورة الجزائرية و كتب عنها باسم مستعار في جريدة

(1) - المرجع نفسه، ص 61.

(2) - المرجع نفسه، ص 61.

(3) - المرجع نفسه، ص 67.

(4) - المرجع نفسه، ص 71.

(5) - المرجع نفسه ، ص 86.

المجاهد، سينتبه إلى تميزها و نموذجيتها و يطرح عليها ليس سؤال الحدث و كونيته بل سؤال الجمال أو الإستيقظا و هل هي ثورة ساهمت في خلق هذا السؤال بما حد بين الإبداعية و التلقي، بل بما هو حد لحدثة روائية.

لذلك كان من اللازم "إنتظار فاتح نوفمبر لكي يشعر الكتاب الجزائريون بأنهم مسؤولون عن تاريخ جديد يوجهه العنف و الدم. وإنطلاقا من هذا الحدث، أصبح على كل أدب جزائري معاصر أن يحدد مكانته بالنسبة لذلك التاريخ" (1). ليست المسألة متعلقة بقدر يفوق إرهابات الزمن منطق الصيرورة ، بالكيفية التي تحدد معالم جديدة لمسيرة أدبية و ثقافية ستكون الحرب دافعها المباشر القوي، و إنما بتفجير للقدرة نفسه باحتلال المواقع الأمامية و تجسيد معادلة الرصاص و الكلمة.

ينمذج لذلك الخطيبي بمثال حداد الذي توازي الكتابة عنده الحلم و في رواياته الأربعة (الإنطباع الأخير) (58)، (أهديك غزالة) (59) ، (التلميذ و الدرس) (61) ، (رصيف الأزهار لا يجيب) (61)، يصادف الخطيبي لديه نفس الموضوعات يحلل رواية "جمال" لهنري كريا" التي هي " الوطن، المنفى، معنى السعادة و الإلتزام" (2). ثم يحلل رواية جمال لهونري كريا التي يعبر فيها عن إرتباطه بالجزائر و بقضيتها العادلة. لكن الإختيار الحقيقي و الأكثر رسما للخللة التي بإمكان الأدب أن يحدثها على مستوى مفهوم الكتابة و لو في ظل الثورة (أي ثورة) سيحتل بمحمد ديب و كاتب ياسين. فهما "للذان استطاعا أن يدمجا موضوع الثورة في إطار أدب روائي قيم" (3). سواء من خلال "من يتذكر البحر؟" و "صيف إفريقي"

فتكسیر هیکل الرواية الواقعية لدى ديب يتم بواسطة الحلم و النفس الشعري و الوعي الجدلي. و هو ما يميز كاتب ياسين صاحب "القبة المرصعة بالنجوم" و "نجمة" التي ينعتها الخطيبي بالرواية الباروكية.

هذه القدرة على اقتفاء الآثار و الانتقال من سرداب إلى آخر و من فضاء إلى آخر، هي هنا تأكيد على أن الذي يحرك الخطيبي من الداخل ازاء هذه الأعمال يكمن في العناصر التالية:

- مغاربيته المفروطة.
- لغته التي يكتب بها (الفرنسية) و بمخيلة مقلقة.
- مجالته للحدث و الخطاب الروائي حول الحدث.
- ازدواجية ممارسته (كاتب و باحث).
- معاناته هو ازاء مشكلة الاستعمار و النهاية و الآخر.

(1)- المرجع نفسه، ص 90.

(2)- المرجع نفسه، ص 91 و 92.

(3)- المرجع نفسه، ص 94.

لكن الذي يلاحظ على هذه الدراسة هو كونها تفادت الإطناب و اختصرت المسافة في طريقها إلى الموضوعات لذلك بدت كما لوأنها شبه التماعات عن عمل أو عن موقف انتهت إلى تكريس فكرة السيرة الذاتية (الصفرىوي، فرعون، ديب) ، و التفكير مجددا في علاقة الكاتب بالواقع. فالأدب "تعبير محظوظ. و لكنه لا يشكل سوى و سيلة من وسائل أخرى للتواصل مع النفس و للتأثير في العالم" (1). لكن الأدب و سيلة غير قارة بمعنى لا ترتبط كجزء من وجود بحدود وهمية و إنما بتصورات تبلور الداليات بما هي تفكير و لغة.

2- المسرح و "المشهد الكوني":

يمكن النظر إلى المسرح و في ما وراء التجربة المنقولة إلى المشاهد من فوق الخشبة كلغة ذات شفرات و أصداء، وهي لغة يجمعها نص مكتوب خصيصا لأن يتحول إلى لعبة، ولأن يتمشهد خالقا المعنى الخاص بزمانية ذاتية، لم تعد بترجمتها إلى أفعال مرئية كملكية خاصة. لذلك يطرح تعريف المسرح مشكلات نظرية ذات غائيات مغيرة تورط الكاتب و الممثل و الفضاء و المشاهد، وتتحوّل من مكان فلسفي و جمالي إلى آخر بانتسابها إلى ممارسات و ذاكرات و تأملات شخصية هي دائما موضع مساءلة و مراجعة. لأنها لا تدل على اللحظة الكتابية المملوءة كلحظة هواجس و تطلعات، بل على كفاءات ايجاد المناسبة الحاسمة للتحقق من النجاعة أو الخيبة. إن الإهتمام المنصب أساسا على التأليف الدرامي منذ اليونان إلى اليوم لم يرافقه إهتمام على مستوى التطوير بالكيفية التي تحدد قيم وقوانين ومفردات الإتجاهات الكبرى، إلا في ما ندر ولم يكن للذات العربية معرفة شاملة أو متابع (به و له). و ما دمنا أمام كتابة فكرية و في المجال التعبيري نفسه كإختبار و كمسيرة فإنه من الضروري في حدود "إرادة المنهج" تدشين الكلام على المسرح ببعض التدخلات قبل أن نعيد مفصلة نص الخطيبي حول المسرح . لعل الإنتفاة إلى تجارب كونية لا يعني فقط الوزن المترتب عن التجربة المتشعبة و إنما المنحى الذي يصاحب هذا الوزن لبلورة قسط وافر من الفهم المتعدد ضمن الإدراك الممكن لحدود السؤال المسرحي. سيغير إذن المسرحي بيتر بروك الاتجاه ليعود إلى أبسط العناصر مخضعا الجدل لتحليل يمس عدة وجوه من المسرح السائد و المعمول به. إذ يتأنى في الجزم بتقديم أطروحة متراجعا لصالح دلالات معثور عليها في يوميات الممارسة الدرامية العالمية و لكنها مركبة بشكل يحيل على تعامل متواضع مع الصرح النظري. فبروك يعيد عجن الأشياء المنتمية إلى هذا العالم خالقا سؤالا مذهشا حول ماهية المسرح. وإذ يفرق بين المسرح البرجوازي و المقدس و الخام

و الفوري بسرد تقنيات و طقوس ولغات و أزمنة ، يؤكد على أنه بإمكانه أخذ "أي فضاء فارغ و تسميته خشبة. ثمة من يعبر هذا الفضاء الفارغ في الوقت الذي يشاهده شخص آخر، و ذلك كاف لكي يصبح الفعل المسرحي منبثقا. مع أنه عندما نتحدث عن المسرح فإننا نفكر في شيء آخر. الستار الأحمر، كشافات النور، الشعر، الضحك ، العتمة، كل هذا يختلط في صور غامضة، منعوتة بإسم واحد" (1). نلاحظ أن بروك يؤسس لخيار شبه نظري قائم على مقولة الشيء الآخر و هي طريقة لتفادي ضمن المنظور المنهجي كل علاقة بمركز يسمى نفسه بنفسه ليصبح قانونا لا يقبل الزحزحة أو النقض

لكن رولان بارت بالماميته المنهجية و تفرع اهتماماته النقدية و بفرضه علائق من طبيعة اخرى بين هذا الحقل و ذاك، يفتح من جهته سبيلا لا يوضح تقريبي و تجريبي إنطلاقا من خبرة و جمالية برتولد بريخت مقدما لذلك بملاحظات مخترقة للتاريخ قبل أن يعيد النظر في ماهية المسرح مدرجا إياه في مستوى يتمفصل عنده المسرح و التاريخ، فالأول ظل في أوروبا "منذ أربعة و عشرين قرنا، مسرحا أرسطوطاليسيا، و لازلنا حتى الآن في كل مرة نذهب فيها إلى المسرح سواء لمشاهدة عمل شكسبير أو لمونترلان، لراسين أو لروسان، لماريه كازايص او بيير فريزناي، نصدر مراسيم اللذة و القلق، والخير والشر كيفما كانت أذواقنا و اختلفت إئتساءتنا تنفيذاً لعقيدة أخلاقية قديمة" (2). هذه الموضوعة المذهبية للمسرح بمعنى الإتجاه و ليس "الدوغم"، هي أساسا لحظة قطيعة مع فهم معين للمسرح وربما قبل أن يتكاثر كإنتاجات، و هي لحظة تحدد علتها إنطلاقا من تجربة الذات المتفرجة - القارئة، لتتطور بتشخيص نوعية العقيدة القائلة أنه : "كلما كان الجمهور منفعلا إزداد تقمصا لشخصية البطل ، وكلما كانت المسرحية تحاكي الحدث، يجسد الممثل دوره بدقة، و كلما كان المسرح ساحرا وجيدا إلا وتوفرت الفرجة" (3). يتسع التشخيص متحركا في اتجاه نظرية الجمهور أي التقبل لتحاصر معناها الموصول إلى جذره الخاص بالتمفصل المشار إليه بين التاريخ و المسرح. ففي ماوراء مساندة المسرح للتاريخ انطلاقا من مبدأ الجرأة يظل حاملا في علاماته و لغاته رؤى لا تحدد ظلالها و امتداداتها، و لا تأخذ الهيئة الملازمة لبقائها كخطاب قارئ ومثروء سوى بإعداد فواصل نظرية كالتي يفتتحها علينا الخطيبي. و هو الذي كتب نصا مسرحيا واحد بالفرنسية عنوانه "النبى المقنع" [Le prophète voilé] ، و قد صدر عن دار لارماتان الباريسية عام 1979، مضيفا إلى سيرة

(1) Peter Brook "L'espace vide" Ecrits sur le Théâtre. Tr. de l'anglais de C. Estienne et F. Fayolle . Editions du Seuil, Paris, 1977, page 25.

(2)- رولان بارت " الثورة البريختية" ترجمة عبد الإلاه قيدي . بتصرف بسيط، جريدة أنوال المغربية عدد 1992/11/18. ص أدبية أسبوعية خاصة.

(3)- المرجع نفسه .

الخطيبي الأدبية "ذاكرة نصية" أخرى إلى جانب الروايات [الذاكرة الموشومة"، "عشق اللسان"، كتاب الدم"، ثم "صيف في ستوكهولم"] و الشعر [المناضل الطبقي على الطريقة التاوية"].

إذا كان العنوان و ما يحمله من دلالة شبه نصية ملفتا للإنتباه أمام حضور النص النظري بكثافته الشعرية، فإنه وجب القول إن عنوان هذا الخطاب الوحيد حول ماهية المسرح و الموضوع من طرف الخطيبي هو من اقتراح المترجم الغائب كإسم معين لنفهم أن الترجمة، هي لأحد أعضاء هيئة تحرير مجلة "الثقافة الجديدة" الناشرة لهذا النص الموجود في نهاية مسرحية "النبى المقنع" و في أربع صفحات (من 111 إلى 114) في نفس الطبعة). و لكن مع عنوان بارز هو "المسرح لم يمت أبدا". هذا التوضيح البسيط ضروري لموضوعة القراءة في مجرى مؤطر و غير شاذ، إذ من شأنه أن يساهم في تقوية معنى الإحالة. يمكن اعتبار هذا الخطاب بما هو بنية دالة و موحية تستقطب موضوعا أو خارجا و تتجه نحو مخاطب فعلي و مستجيب. يفتح الخطيبي الفقرة الأولى بجملة قطعية "و لكن المسرح لم يمت أبدا" (1). فهذه الجملة - العتبة لن تتكرر في شكل دائري منخطف بتعداد الأسماء و المدارس أو التفرعات التي آل إليها المسرح ، وإنما ستأخذ مسارا لوليا يجمع على إمتداد الفقرات بين التأمل الفكري و قوة اللغة ، أي ككتابة يعاد الرجوع إليها من حيث أنها قائمة على عنصر الإنفتاح. فالمسرح لم يمت لأنه "تأسس في الأصل على القانون الدرامي، لأنه مسقي بشعر ساطع كان يداعب الآلهة بيننا كمالو أنها أفكار محمومة تهيئ نشوة العاطفة، سكر الفكر اللا محدود، رافعة وعلوية مصير الانسان نحو اللعبة الكبرى للمسرح الكوني" (2). تفهم للوهلة الأولى تركيز الخطيبي على الأصل كإعتراف لا يضاهى بالأسئلة التي طرحها المسرح اليوناني و هي كبرى و ميتافيزيقية جعلت من الإنسان ذاتا قادرة على مواجهة الألوهيات [Les divinités] و استشعار قيمته و تحفيز مخيلته. و لن يتم ذلك في نظر الخطيبي سوى "باندماج اللغة في لغة فبلية قديمة ملتحمة بالجسد الإنساني، ملتحمة أكثر بحيث كان يلزم تعزيز فلسفي للآلهة و الأساطير العظيمة لتقريب الفكر التائه من عالمها، لإلتقاط الرموز منها" (3). هذه السمة التي تجمع بين اللغة و المتاع الفلسفي و دائرة الجسم الملموس و الذي عليه كتب اليونانيون فهمهم للمسرح في ما وراء اللعبة السهلة هي فرح يجعل الفكر قريبا من العالم ضمن حركة رمزية و ترميزية . إذن ثمة أكثر من مستوى كان يتعاضد في هذا الفضاء ليبلور حياة فنية و جمالية، ذات لغة تجسيمية خفاقة و تراثية أي مدرجة

(1)- عبد الكبير الخطيبي " إنه المسرح... المسرح "، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 15، السنة 4 . 1980

المحمدية، المغرب، ص 138.

(2)- المرجع نفسه، ص 138.

(3)- المرجع نفسه، ص 138.

في العتيق و ليس القديم [Antique]. ففي "المسرح الكوني كان الإنسان يحاكي الطبيعة و كانت هذه تشيد من أجل رغبته الخاصة مسرحا في الجسد و الفكر الإنساني، كانت تلاعب مصيره و موته، والإنسان بتحوله إلى شخصية داخل هذا المسرح الكوني، كان يكتشف رعب حدوده، باحثا صحبة فن فزع و مآكر عن الجمال الطبيعي" (1). هذه الأسئلة المتجهة صوب الطبيعة ستفجر لدى اليوناني معنى المحاكاة مع مسافة من القلق و الدهشة عن العلامات الأكثر طبيعية أي الأكثر صفاء و شاعرية لإعادة تشكيل الحضور الطبيعي. فكما يؤكد الخطيبي "كانت تجيء أسطورة عظيمة، يكون تاريخ الشعوب مرتجا، و من جديد كان يبرز مؤسسون للقانون، غزو وراء غزو مصاحبا الاسطورة تلو الأسطورة حاملا مآسي دامية جديدة للمرئي و اللامرئي" (2). ضمن علاقة متوترة بما كان يراه و لا يراه، يعرفه و لا يعرفه، أعاد اليوناني إنشاء الكونية في جدلية الحضور و الغياب، النشوة و التأمل و سنرى مع الفيلسوف فردريك نيتشه كيف أن "ميلاد التراجيديا" [هو عنوان كتاب مترجم عن الألمانية من طرف كورنيليوس هايم و الصادر عن منشورات دونوويل "Denoel" عام 1964م]، يشع بتحليلات تفكك الكثير من الرموز والعلائق المبنوثة في العلم الخاص باليونان كحضارة و ثقافة و جماليات. وإذ يلح نيتشه على التعارض بين أبولون و ديونيزوس، يقيم حفلا فكريا شعريا حول هذا التعارض أي بخلق مسكن لهما يتحدد عنده مدلول الأسطورة الدرامية بمعنى المأساوية [La Mythologie tragique]، و الذي يمكن فهمه فقط (لدى نيتشه) كـ "مثيل ملموس للحكمة الديونيزية بطرائف فن أبولونية" (3). فهذا المدلول الذي يحرك العالم إلى غاية حده الأقصى، يعود إلى ماهو واقعي ووحيد. وإذا كان نيتشه بتعرضه المتفلسف لمبدأ النشوة والوضوح، فإن الخطيبي في نص مجرد يناشد أورغيوس بتعرضه [Orphée] الشاعر و الموسيقي و المطرب الذي ينزل إلى الجحيم من أجل حب زوجته أوريديس [Eurydice] الميتة إثر لسعة أفعى. نشدان ومرثية، ثم اندهاش لهذه الشجاعة في تقديم الجسد فدية للآخر المتوحش و غير الرحيم. ضمن مبدأ التضحية المتعدد المواهب، يكون لمقاربة الخطيبي إنصات من نوع آخر لميلاد الحسي التراجيدي و لكيفية إنبثاق هذا الجنس الجمالي المسمى مسرحا. هذا الإنصات مقيم في عمق ثقافي ووعي حاد ومقارنة نسقية و ليس في غبطة فكرية وإنزياح أسلوب معلق. إذ في نظره "كان يلزم كبرياء لا حدود له و شعر لا حدود له من أجل أن يظهر المسرح، المسرح، المسرح ! كان يظهر ليس فقط كتجل للأشياء و الكائنات (خيالية و حقيقية) و لكن التجلي نفسه، المرئي نفسه" (4). فعنصر الكبرياء و الشعر يشكلان كما نرى

(1)- المرجع نفسه، ص 138.

(2)- المرجع نفسه، ص 138.

(1) Friederich Nietzsche "La naissance de la tragédie", Traduction de H. Cornélius. Donoël. Paris 1964, page 144.

ماهية المسرح كخلفية و كبناء. و هو ما تجلى أدبيا في نصوص اليونانيين، الكبرياء كعمل على الذاتية غير المرتبكة و الشعر كهرمونيا و موسيقى و إنفلات، أي كقوة جوانية تضمن الحياة للجنس الجمالي و تبقى فاعلا في حدود الزمن و تبدل العصور. لذلك نجد الخطيبي يوضح هذه الفكرة بالإلحاح على الطبيعة الشعرية التي هي "ملجأ مسكون بهذا المسرح و إذن أقول لك بهدوء، بصميمة، أعمق إلى حد الحنان، بأن المسرح لم يمت قطعا، أنه لن يختفي باختفاء الشعر" (1). فالديمومة يضمنها الشعر و يؤكد على واقعيته و جدواها، بالنظر إلى الحاجة الذوقية و إلى النزعة الإنسانية التي جعلت من المسرح اليوناني صديقا حتى للأزمنة الحديثة. وهو كذلك " يلزمه أن يمتلك الصرامة، العنف المحتال، و الفرح "الديونيسي" مما هو لازم لبنائه" (2). هذه اللحظة المنتسبة إلى ديونيزوس تشكل لدى الخطيبي اللحظة التي يكون فيها الفكر راقصا أي غير خاضع لأية أبوة ميتافيزيقية أو لاهوتية، من غير أن تفقد الصرامة كحس نقدي أساسا. وإذا يتحول إلى الشخصية في النص نفسه فلأنه يرى فيها تلك "الحزمة من الكلمات و من الحركات تتخلل صمت كل حياة ما تزال ممكنة، الشخصية رمز، شارة تتوج نفسها بفكرتها الخاصة، أنها تغلق نفسها بنظريتها المتميزة في الظهور، في المرئي واللامرئي، الشخصية رمز نعم، رمز" (3). هذا البعد المتمثل في أساس وقوة الرمز يجعل من الشخصية كقلب أي كمرکز لكيمياء الفلسفة الإنسانية و الإنسانية، و جهة كل جهد إبداعى وإختلافى يتحسسه تراجيديا الوجود كتراجيديا قائمة على حدود هذا الكائن بل هذه الكائنية. ومن هنا نفهم إلحاح الخطيبي في أكثر من موقع على الإشارات التي تخص النشوة و المتعة و الموت و الجمال و الرغبة و الرعدة. فالمسرح إذن هو عمل على خطاب الدهشة و ليس خطاب الاطمئنان، و إمتيازه التخيلي و ليس النظري فقط، هو في هذه القدرة على جعل الحياة في مواجهة جميلة للموت و لن تكون هذه المواجهة سلبية المرعب سوى بإدراجها للإنسان في العمق الأكثر تدفقا لحساسيته و ذكائه. فالمسرح هو كما يقول الخطيبي "بالكلمة الشعرية و بالحركة، نعم بالصورة الحية، الإنشاد، بالموسيقى و الرقص، كل شكل يتحوله في الأشكال الأخرى، وتوطيده للأساس النابع من كل فن، النابع و المتدفق في اللغة البدائية المسجلة في كل شئ". (4).

ينهض الخطاب ههنا على ثنائية الجسد والفكر، الأعضاء المنصنة لتوتر العالم والرؤى المترجمة لهذا الانصات، كما لو أننا أمام صيغة ابن عربي القائمة بشكل خارق على "جسدنة الروح وروحنة الجسد". فالخطيبي لا يضع تخوما آمنة لوجهة النظرهاته، ولا يطنب بالشكل الذي يجعل من خطابه، خطاب الفرجة لها المقدمات فقط، وإنما يدعم ذلك بأسئلة ذات نبرة انطولوجية

(1) - المرجع نفسه، ص 139.

(2) - المرجع نفسه، ص 139.

(3) - المرجع نفسه، ص 139.

(4) - المرجع نفسه، ص 139.

وتفكيرية تمحو المرجعية المألوفة، و تحاور كيان المسرح في العمق الذي يستأنس به الإنسان، و "حينئذ سيظهر جمال آخر للمصير، مسرحنا على المشهد الكوني" (1). فالمسرح من هذا المنظور هو ولع بالهيئة الكونية لخطاباته.

3- نقد الشعر:

أ - أدونيس [Adonis] نموذجاً:

لم يعد الشعر قلعة لبلاغة لم تنتهياً بعد لإحتمال المواجهة في سياق الفكر و الفلسفة و الموت، أي بتجاوزه حقل التعبير و معانقته حقل الاختراق، إذن، يكون الشعر في هذه الحالة عقداً مع الجنون و المخيلة المترحلة و القلق الكوني، أي إدراجاً في لغات متعددة بها يكثف ما يتنفسه وما لا يتنفسه. الخطيبي الشاعر يتجه صوب أدونيس حيث النص حول الحرب يصبح عالماً بتفكيره الحالة ودواخلها، و بتفرغه دلالياً للكارثة. كيف "يوماً بعد نعيش، نموت، نبقي شعرياً؟ على ماذا و على من يسهر الشاعر حينما تشترط منه الحرب الكلام بعنف أحشائي، خيط بالصراخ، بالجلد، بشحوب الوجه؟" (2). مبدئياً نحن أمام وضع متميز بفضائه القولي والإيحائي. بشروطه البرانية و الوجودية و أمام موقف ينبغي على الشاعر فيه أن يسهر أيضاً على القول الشعري" (3). أشرنا إلى أن الاحتمال يهاجر بمقاومة الموت، وهو ما يركز عليه الخطيبي جاعلاً من القصيدة وطناً لغوياً يفتش فيه الشاعر عن رقعة يختبر فيها مسؤوليته الخاصة بالشكل و كذلك التاريخ. إن ذلك يتطلب نوعاً من العنف يحدثه الزلزال الداخلي لاستحداث كلام آخر مغاير لكلام الخطابة، و لذلك يظل الشعر/الفكر في قراءته للكارثة [Désastre] هو الدال على هذه العلاقة. فهو أيضاً يلتقط لدى أدونيس الحداثي و المؤسس عربياً للخراب الجميل، هذا "البدء المتجدد، العودة إلى أصل الأشياء، الإنصات لحفيف بدئي ينبجس من أسطورة الإنبعاث" (4).

قد لا يكفي مثال أدونيس للتدليل على علاقة الخطيبي بنقد الشعر من حيث هو بنية و خطاب، لكن المادة في وحدتها و ربما عزلتها تشكل إستثناءاً يجعل من مفهوم الشعر لدى الخطيبي قائماً على حدائته و اختلافه. و هذا المفهوم يجد في صوت أدونيس مدى لتثبيت رؤية مغايرة إلى ماهية الشعر ووظيفته. فهو إذن سؤال حول ماهيته بالنظر إلى طبيعة اللغوية و إلى الحقل الذي يلعب فيه بما هو حقل للوجود و المحو، للإثبات و النفي.

(1)- المرجع نفسه، ص 139.

(2)- A. Khatibi "Oeuvre Collective" déjà cité, page 145.

(3)- Ibid, page 145.

(4)- Ibid, page 147.

4- نص العالم وعالم النص:

لن يتعلق الأمر بممارسة نقدية تعلق مصيرها الوضعي و المفهومي على كتابة الأدب فقط، أي على نوع معين من التجريب الأسلوبي و الانتظام البلاغي، وإنما على قدرات نصية صامتة تتحرك في اتجاه تغيير منظورين اثنين : هما منظور الممارسة النقدية نفسها كسؤال ذاتي غير استدخالي [Qui n'intériorise pas] و منظور الكتابة، بما هي فعل أو حدث لساني و عبر لساني. و الأمر إذن (المشار إليه) سيتخذ كمقومات له في حالة المفكر و المبدع عبد الكبير الخطيبي العناصر المرتبطة بذاكرة خاصة لها إمتداداتها في أسئلة السرد و العلم و الإنشاء الطليقي، كما لها علائقتها الخاصة أيضا بفهم عريض لمكانة المكتوب ضمن الجدول الإمتيازي لما هو كوني [Universel]، و قابل لأن يتحمل أعباء سفر متعدد و كريم. إن ذلك معناه أن الصورة التي نملكها عن النقد، عن طبيعته و مكوناته هي بصدد التغير فاتحة المجال لمقاربة مغايرة، تجد ضرورة غزوها للوعي وللمقروئية في الإستغلال النصي الذي يتمسك بالمعرفة المحرقة و المدمرة بالاصرار على التقليل من سلطة الخارج و المؤسسة و المعنى الاعتباري. إن هذه النقطة هي التجديد نفسه لمفهوم الحداثة الإبداعية و الفكرية ولقيم الذات الكاتبة كمكن في حقل مشغول بالترتيبات و الهزات التي تسائل باستمرار، منطق التحول في حد ذاته وتجمع بين الهم الشكلي (الدال) و الهم المضموني (المدلول).

أما حين نتمقق أكثر و نرى إلى الموضوع في شفافيته الخالصة، أي في التفاصيل التي تتشكل منها الخريطة الجديدة عربيا و عالميا، و نتعامل معها بالكيفية التي تخدم هذا الموضوع فإن الأفق يتشعب معها بالكيفية التي تخدم هذا الموضوع، فإن الأفق يتشعب و يتخذ حجما يغري بالتأمل النظري و بالتساؤل رفقة الأسماء الحاضرة بكثافة و تميز، عن ماهية هذه التفاصيل و عن إمكانية وضع إطار تقريبي يفكر ذاته من خلال الظلال التي يلقي بها على جغرافيا عملية تجسد التطور الممكن للمفاهيم و الإجراءات. إن ناقدًا مثل بيار ماشري سيتساءل حول النقد الأدبي و يحاول أن يدرج خطابه ضمن كلية من القيم التي يصنع بها قاعدة لنظرية خاصة بالإنتاج الأدبي. لكن الذي يهمننا في هذه القاعدة ما يتعلق بمفهوم النقد و كيفية انبثاقه. فالنقد هو "البحث عن معرفة ما هو المؤلف الأدبي، منح النشاط النقدي ميدانا للبحث، لكن ليس موضوعا بصريح العبارة" (1). و هو بذلك يكون قد خضع لتغيير في الهيكلية (البنية) الناتجة عن تغيير جذري و عميق في أصل الشئ، في استراتيجيته و في مداه. إن الأمر يتعدى نطاق الرصف الخاص كمهمة الناقد المجردة من حس التاريخ إلى حس الإبداع في الممارسة نفسها أي باعتبار النقد

(1)- Pierre Macherey "Pour une théorie de la production littéraire", François Maspéro, Paris, 1980, page 13.

"كفن"، و ليس كشكل للمعرفة" (1). و الفن يضبط صورة غير متخفية حول وضعية الناقد إزاء نص يكسر المألوف و يرتبط بمظهره كدال نشيط ودائم التفاعلات. إن هذه الوضعية ستمنح الناقد صفة ليست من صميم السوسولوجيا و لا التاريخ، بل من صميم بصمات و توقيعات تحفز اللغة نفسها على اختيار التوتر لمواجهة موجات لا نهائية من الدلالة و من الانحرفات المسجلة على جسد الناقد - الكاتب. فالخطيبي هو هذا النموذج الفعال أي الذي لا يمكن اختراقه ببساطة سواء اتخذنا من كتاباته ما يجيب عن أسئلة الطرح أو ما يجاورها كمتون عالمة، ونقصد بها تلك التي تجعل من مرابط الفلسفة بدايات لها تتأكد ضمن الأطر المرئية و الفيزيقية. وهذه الأطر التي تحرره هو شخصيا من النعت النهائي تنصت بدورها للأخرى، أي التي تبلور عمليا أسس نقد ممتع و معلم سنفكك ممراته و نستغور دهاليزه. الخطيبي مغم بحكاية الكتابة و بلطخاتها، لذلك تشبك كمزاج و كحالة و كفائض بالممارسة النقدية و لاتنتهي كماهي كذلك إلى تدريب على استحقاق القانون. هذا القانون قد لا يحيل على ترسانة معرفية بالشكل الذي يلائم بين الذات التي تتحمل أهوال الإنصات، وبين الموضوعات التي يتم استجوابها في ما وراء مبدأ النظرية النقدية. فأن نعرف "ليس معناه أن ننصت إلى كلام مماثل و موجود سلفا، و الذي يكون حكاية ثم نترجمه: بل إبداع كلام جديد، منح الكلام للذي جوهريا يلزم الصمت، ليس لأنه منع القول، ولكن بالأحرى لأنه حارس الصمت" (2).

الحكاية لا تعود مع الصمت الذي ينتمي إلى فعل الكتابة في ما وراء الاختلاف الشاسع بينهما، إذ المهم هو درجة الإنصات قصد التكلم بشكل أساسي ومدشش. و لكنها تعود إلى طريقة ذات شفافية مستساغة و طيبة لبناء علاقة بين الذات و المرجع، لها تجذرها في الزمان و في الفضاء الذي هو العالم، إن التعلق الذي دشنا به بداية هذه الفقرات يحيل على ماهو جار، على ما هو فعل مستمر بحسب المواكبة التي تعين لطخات السؤال الناس وتزداد اقترابا منه. و الحقيقة أن تجربة الخطيبي تطرح سؤال النص من دون أن تبشر و تجهز على غرار المبحث العنسي الذي يضع الأطر المفاهيمية ضمن ابستمولوجيا ما لكل تحديد يثبت [Fixer] النص و يقنن له. فالخطيبي يتابع تحليل العلامات و هجراتها و لا يجزم سوى ليبيح المجال لكل تأويل يتيم في لا تركز نصوصه. إن هذه الخصيصة تنفادي العقل البرهاني و الإستدلالي وتباشر إشغالها الموضوعي وفق ما تسميه كريستيفا بالدلالية التي هي هذا "العمل الخاص بالمفاضلة و التنفيذ و المواجهة التي تمارس في اللغة و تطرح على خط الذات المتكلمة سلسلة دالة تواصلية و مبنية نحويا. فالتحليل الدلالي الذي يدرس في النص الدلالية و أصنافها له أن يجتاز الدال مع الذات

(1)- Ibid, page 13.

(2)- Ibid, page 14.

و الدليل بما في ذلك التنظيم النحوي للخطاب لتبلغ هذه المنطقة حيث تتجمع أسباب ما يدل في حضور اللغة" (1). إن الخط في هذا المستوى دليل كما هو الوشم و الجسد و يظهر ذلك بشكل واضح في "الاسم العربي الجريح" (*). الذي يقدم هيكله بمعنى إعادة تنظيم لمسكوت عنه من خلال مجسّدات و تأويلات. إذ يتوفر المؤلف بين طياته على الصور الدالة على انفجار لغات ممكنة وعلى معالجة تكسر كل تراتبية تكسر من الاحالات و الشروح. هنا التحليل يأخذ مداه الحقيقي في النص و عناصره التي تضيئها التوترات و الدهشة، كما لو أن الدرس العلمي الذي يتجلى في الدلالية [Sémiotique]، ينفرد بخصيصة الانحراف ولا يجعل من برنامج القراءة و اضحا و معياريا. هذا الحضور للأسم بما هو قدر هوية لها المكتوب في ثقافة و في حياة و في تواصل، سيجعل من كل دليل من هذه الأدلة سفرا لا نهائيا نحو تشييت المعنى و تقطيعه لصياغة جمالية للتلقّي غير محصورة في النص فقط .

5- التحليل الدلالي المتداخل :

ماهو ذلك الحد الأدنى من المعرفة التي تغويها المرئيات التي تحيل على اللامرئيات ؟ (و الجمع هنا مقصود). قد يكون هو الاقتراب من كامل الحواس المشاركة في إبرام عقد آخر مع الكتابة. وبما أن المسألة في تجديدها من عالم رمزي إلى آخر، ومن ثقافة حادة إلى أخرى، تفرض زاوية نظرمغايرة لها معالجة الكمال و النقصان. أما حين نقرأ هذه المعالجة في سياقها و في قدرة هذا السياق على ترجمة العمق نكون ملزمين بتوزيع مهام القراءة على الاستحقاق ذي الهيئة الدالة على دور الأسم و الهامش و المسكوت عنه، في صياغة وجود فردي أو جماعي و إنتاج لغة لها قوانينها و طقوسها.

بداية موقع محمد بنيس الكتاب في فرادته التحليلية، فهو "يعيد قراءة الجسم العربي من خلل موروث الثقافة الشعبية المغربية بوعي نقدي يعتمد بعدين أساسيين هما نقد المفهوم اللاهوتي للجسم العربي من ناحية و نقد المقاربات الاثنولوجية التي تتعامل مع الثقافة الشعبية تعاملا خارجيا و متعاليا من ناحية ثانية. إنه النقد المزدوج كما يسميه الخطيبي" (2). بدنيا نحن أمام أهم مؤلف نقدي للخطيبي، على أن يتم فهم النقد في مجال مماثل بوصفه هتئية نظرية و إنخراطا شبه كلي في خطاف الأدلة الخاضعة لتحليل دلالي متداخل [Intersémiotique]. و الأدلة محددة

(1) Julia Kristeva "Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse", Points, Editions du Seuil, Paris 1969, page 11.

(*) - عبد الكبير الخطيبي "الإسم العربي الجريح"، ترجمة محمد بنيس.

(2) - المرجع نفسه، صفحة 5.

في هذا المؤلف كالموسيقى والمكتوب و المرسوم و الكتابة هي الأخرى "قلبية تعطي للنص بعدا ابداعيا متعدد الدلالة، تسائل الذات فيما هي تقارب الموضوع" (1).

لا يختفي الخطيبي وراء المفاهيم الكبيرة كتلك التي عودتنا عليها الخطابات العلمية الجافة، و لا يجرب المطلق في شكل تدقيقات [Précisions] لا يهيمن عليها حس الكتابة حيث الدليل [Signe] يجرف معه نقلة الوعي بتغيراته و انتقالاته كما هو الحال في هذه النماذج الدليل ناطق على حدود الجسد "إذ ربما يكون الكتاب المحلوم به قد رفرغ في هذه اللحظات الأكثر حدة حول بعض العلامات الملحة و العلاقات الموجودة بين المكتوب و المرسوم و الموسيقى وقد احتفظت الأدلة المهاجرة من نظام دلالي (كالوشم أو الخط) إلى آخر (كالكتابة) بحركة تساؤلية مستقرة دوماً" (2). كيف تشغل هذه العلائق بين دليل و آخر، و هل اشتغالها يزداد نشاطاً مع هجرتها أم مع فعل القراءة الممارس عليه؟ هذا المؤلف يحمل إجابة و لكنها ليست مصنفة بحيث يمكن تبنيها و معالجتها، لأنه ما دامت الذات الكاتبة "ذات حساسية بجرح الهوية و الإسم الذي يمزقها فإنها تتجه نحو نص مرح، منشبك بالنفس الحيوي و الكوني لجسدها، أي قدرتها على التنفس و الضحك و الجماع" (3). فإنها (هذه الذات) ستظل متمسكة بمبدأ الدليل و قدرته على التلميح و الستر و التفجير. سيكون ذلك تأكيداً على التعدد و على الحضور الإيجابي للوعي الذي به فجر الجسد الشعبي الأرضية العمياء للمتعاليات و داخل كتابة نقدية أراد لها الخطيبي أن تكون "تمزيقاً للوجود التاريخي تمزيقاً ماحياً، بدءاً من تساؤله، حدود هذا الاستبداد، أي المركز، الأصل، و تعارضات الدال / المدلول، المعقول / المحسوس" (4).

لا يتعلق الأمر بقراءة متواطئة مع التاريخ المجرد، والذي يبدو مفروضاً كإمضاء رسمي و مؤسسي، التاريخ الذي سيحق الكتابة و الأسم الشخصي و الإنشاق البلاغي، و إنما بتحليل منتظمة وفقاً لدافعين أساسيين:

1- كون الأنظمة الدلالية [Systèmes Sémiotiques] تترجم متعة الجسم من "الرسم الموشوم إلى اللذة المحرمة المتمثلة في قصة الطائر الناطق. إنه نشر كتابة مرحة و عليها يعتمد اقتصاد النص و اللذة" (5).

2- ثمة تداخل نصي مجسد حسب ثلاثة محاور هي محور الوشم و الخط و بلاغة الجماع ثم الدلالية الشفوية المتمثلة في الحكاية و الأمثال.

(1)- المرجع نفسه، صفحة 9.

(2)- المرجع نفسه، ص 19.

(3)- المرجع نفسه، ص 19.

(4)- المرجع نفسه، ص 22.

(5)- المرجع نفسه، ص 25.

إن مؤلفا يستدرج، كي يستنطق و يسائل و يعيد كتابة الدليل في حالته الديونيزوسية هو مشروع حدد إطاره الذي هو الثقافة الشعبية التي يخترقها الحس التاريخي بما هي إحداثة الأصل الذي لا يضاهي، و المتشكل في نوع من الذاكرة المسافرة، و المشتغلة في الهامش، المتطابقة مع المسكوت عنه، بالكيفية التي تطرح "أزمة الجسم المفهومي مقابل الجسم (الحقيقي) الذي يتكلم من خلل هذه الكوكبة من الأمثال"(1). أمثال مغربية بتعبيريتها و فلسفتها ، بما هي نصوص حتى و لو كانت عبارة عن جمل ، ثم الوشم بما هو كتابة بالنقطة، حفر خطي في جهة من جهات الجسم كما أن ماض ما يعود ليظهر إلى السطح. لغة فقدتها الذات ثم عملت على استرجاعها في شكل احتفال صامت و مشهدية مبهجة.

ليس كتاب "الروض العاطر في نزهة الخاطر" للشيخ النخراوي كتاب خلاعة و إباحية بل إيروسية يجيب من داخل النظام الديني عن كيفية الجماع "يرضي الله وكلمته؟" (2). ثمة إجابة إذن منهجية لها عدة "حجج طبية و تربوية، ولكن الجميل هو النقل البلاغي العذيف، والتحوير المصور لتمرين تربوي بسيط على شكل شبيقي حقيقي" (3). إن سبيل التحليل لا تتمذج ما هو متمنع على الظاهر بالكيفية التي تبعد عنه اللقاء الحاسم بين الأخلاق الخاصة بالشكل و البنية و الدلالية التي هي إعادة بروز للباطن و تكييف له، مع وضع جديد يحقق بما هو قراءة مغايرة تاريخية العمل من جهة، و يقربها من عقلانية الوقفة من جهة أخرى. إن الخطيبي يميز في هذا العمل (الروض العاطر في نزهة الخاطر) بين ثلاثة قوانين هي القانون الحمدي الذي يدشن النص و يقفله، و القانون الحكائي المتعلق بالنادرة و المكيدة، و القانون الرمزي الخاص بالخاصية البلاغية و شذرات التأويل اللاهوتي و العلمي. أما الخط فيحضر بما هو نظام للصور البلاغية كما لو أن المسألة تستحيب خصوصاً لمفهوم الدليل و بالتالي المنظور الدلالي. و لكن ماهي هذه الحكاية التي تتخللها الموسيقى؟ إنها حكاية الطائر الناطق أو الهدار بما هي حدث صوتي "و تركيبية تمنح الإنسان سلطة المتعة ضد الفناء الجامد"(4). لقد حكته للا مريم (50 سنة) غير متعلمة من قرية سيدي سليمان (المغرب) أنها منقولة في هذا المؤلف، باللهجة المغربية و اللغة الفصحى.

(1)- المرجع نفسه، ص 29.

(2)- المرجع نفسه، ص 101.

(3)- المرجع نفسه، ص 101.

(4)- المرجع نفسه، ص 156.

6- ما معنى ذلك ؟

هذه الإثارة المكتوبة في مجرى الحكاية و في تلويناتها، في المنسي الذي يعاد الإعتبار له من خلال هذا الإستحضار، قل هذه الإنعطافة خشية الإختفاء الكلي في ظلام الأزمنة، هذه الإثارة تراهن على حد نظري مخلص للمنطق الذي هو إثبات الدلائلية من جراء تظاهرات نصية، و مشاهد لم يمزقها كبرياء المركز و عجزته. لأن القصة تروي عن "المستحيل، وتنسج روحنا برضى غريب، فانفتاح الحياة على الفعل الخالص هو الكبرياء القهار. وهنا يجب قلب القول المأثور، إذا ليس الجسم هو النص، ولكن الجسم هو الصورة الغامضة لنصوص يتيممة لانتهائية. إن الجسم ليس شيئا آخر سوى منتج لهذه النصوص اللانهائية" (1). ما يهمنا في هذا المقام ليس هو التخليص الذي يبحث لنفسه عن تأييد منمق به يواجه مفعول القراءة أو لا يواجهه، بل تلك التلميحات التي تولد الرغبة في محاكاة أسلوب تمفصله تعددية الأقاليم النظرية و الأمكنة الثقافية الغير معزولة عن سياقاتها العالمية و الشعبية. فالإسم العربي الجريح هو وشم لا يتعالى على متونه سوى ليكتب فرادتها اللغوية و التخيلية ويدمر بواسطتها الثنائية القاتلة للمركز و الهامش. الخطيبي يضرم النار في حقل ظل ممنوعا ، وبرعي نادر يفكك قوانين لعبة الألغاء المسارس على الجسم كما على الكتابة. "الإسم العربي الجريح" يسعى قد لا يعادله من ناحية التيمات المختارة سوى الممارسة نفسها للخطيبي جامعة بين الفكر المتخيل

7- الزربية كمجال علامي:

حينما وضعنا الحدود المنهجية بين حقل و آخر، ظللنا نراقب ليس القدرة التي يتمتع بها الخطيبي على تحليل البنيات الدالة [structures signifiantes] للإشكاليات المتفرعة عن المعقول و المتخيل ، و إنما طبيعة هذه الحقول و بخاصة جانبها اللغوي/اللساني. هذا الجانب لم يطرح سؤال المضمون إلا حين أرادت القراءة الداخلية أن تجترح لنفسها مكانا شبه نظري يذهب في اتجاه الظل و ليس الأثر، الإحياء و ليس العلامة أو الشفرة أو الأيقونة . سنرى من خلال مساهمتين كيف يحول الخطيبي فضاء الزربية إلى فضاء ناطق، أي كيف يحل اللغة محل الخطيبي فضاء الزربية إلى فضاء ناطق أي كيف يحل اللغة محل الشكل [la forme] و هي عملية إخراجية تدللية تعكس وجود عقل جدلي متعايش مع الشعرية. إن ذلك يؤسس لمعرفة أصبحت اختصاصا له أساليبه و تقنياته، إذ فرضت نظرية التواصل تاملا سنايرا

(1)- المرجع نفسه، ص 170.

مع غايات الشكل و بلاغاته، علما أن الصناعة التقليدية لا تقتصر على المغرب العربي فقط، بل هي منتشرة في جغرافيات تربطها بالآلوهي [Divin] أسباب طقوسية و احتفالية و انثروبولوجية. وهذه الصناعة (و للمفهوم رنين تراثي إيجابي) لاتتعلق بمادة حبيسة نظرة ميركانتيلية تتوفر عليها أسواق و فضاءات شعبية، وإنما بممارسة تضع خيار الشكل العفوي بين يدي معرفة غائبة و إله حاضر. إن المنتج المسمى زربية ليختصر المسافة بين الطرفين أي بين الغياب و الحضور و يركب صوراً هي ديمومة من التبلور و تداخل التجارب المرئية و اللامرئية. فالزربية فضاء له دلالة متصلة بالجسد المجتهد في صياغة التصاميم.

إن ذلك يعني أن الجسم حاضر حضوراً كلياً و شبه استثنائي، إذ لا يعرف "الإنسان جسده إلا بما يسمع عنه، ذلك أن اللغة تحجب دائماً جسم الإنسان، و أن الإحساس الأكثر حميمية نسيج من الإستعارات" (1). هذا اللقاء القصوي بين الجسم و اللغة ليس حجة ضد فراغ غير ملو، ولربما شغل موقع نظرية الإستعارة لتمكن الإختراق [Transgression] من نحت حركة باتجاه المعنى كفعل مناهض للتكرار و العدمية. لذلك ينبغي "أن ننطلق من فكرة أنه لا يمكننا أن نتمثل جسمنا كمدرّك أو مجموعة مدركات [Concepts] بل كصورة و إيقاع للحياة يجسدهما الفكر والفن . فكثيراً ما ترتبط بجسمنا بعلاقة سحرية بل بقصة سحرية" (2). يصحح الخطيبي تصورتنا للهيئة التي يجب أن يكون عليها الجسم، فهو ليس مدرّكاً (و ترجمتها ب Conception و ليس Concept التي هي المفهوم) بوصفه حقيقة منتمية إلى الإمضاء الفلسفي المجرد، إنما بإنتمائه دون شك إلى التجربة و الإحتفال بالمعنى الذي تمنحه إياه الحياة ، بما هي خفريات فكر و ترنحات فن. يكون الجسد صورة (تمثيلاً عينيّاً و تواصلياً) وإيقاعاً (انجذاباً و تحوّلًا) و يفجر الصامت و المنسي [L'oublié] تم يصبح مجالاً دلاليّاً.

إن التوقف عند دلالية [Sémiotique] الجسد ثم الزربية يمر لدى الخطيبي عبر لغة أخرى هي الوشم [Tatouage] و الذي سنتأمل تضاريسه و طقوسيته من خلال "الإسم العربي الجريح [La blessure du nom propre] . ولأن الوشم هو أيضاً لصيق بعنوان أول رواية له أي "الذاكرة الموشومة" فإنه يراهن على ندائه العميق و اللجي، ذلك الذي لا يرتبط في إطار قوانين المعرفة بإكراهات [Contraintes] السياق الذي لا دلالة له في موقع مماثل و الذي ينبغي قراءته كما لو أنه حد من حدود الانثروبولوجيا. فأحياناً "يخفي الإنسان دلائل الفصل وراء فن المظاهر و وراء اللغة، وأحياناً يبرزها جليلة في شكل رسوم ثابتة كما هو الشأن بالنسبة إلى الوشم" (4). يظهر لنا

(1) - عبد الكبير الخطيبي "الجسد بين الصورة و الدليل"، مجلة الثقافة التونسية، العدد 66، 1993، تونس، ص 65.

(2) - المرجع نفسه، ص 65.

(3) - المرجع نفسه، ص 65.

(4) - المرجع نفسه، ص 65.

أن الإمضاء الشعبي ذي الحمولة الاستيطيقية يشكل عبورا حقيقيا بالنسبة إلى كتابة ذاتية و إلى دراسة يعتبرها الخطيبي جزءا من مشروع و ليس مجرد وقفة أو مساءلة لها الأنبي و العابر. إن ذلك يعني أن الحياة نفسها من جهة المرأة ، إذ هي التي تحتضن الوشم، مرهونة على حدود هذا الإمضاء. فهذه "القوة التي تجسم و تجرح جسدها تلزمها بإستجماع صورة جسدها في شكل طقوس ورسوم. و الوشم ذكرى إصابة الحياة هذه" (1). فالمرأة ذات حضور خاص، فهي التي تعلم [Balise] جسدها و تفتح معه حوارا سريا يجد ترجمته الشيقة و الفاتنة في بؤر من الأوشام، في لغات تكتسح العلامة و تقول تاريخا شخصيا هاويا للكتمان. إن الوشم يدخل "في قانون للدلائل يتجلى في حاملات مختلفة خارج الجسد: منها المجوهرات و الخزف و الزرابي و غيرها من الرسوم الزخرفية" (2). سيتسع التحليل لسيميائية تأويلية أي لفك الرمز و قلبه حتى يقول مائبة العلاقة التي تربط الأنثى بالنول أي بإنتاج و تلوين ذلك الفضاء المسمى زربية. هذه العلاقة تتجذر في طقوسية [Rituel] سلالية ووجودية. فهي تشخيص لآثار ناطقة من داخل الروابط الأسرية والاجتماعية المعززة للتآلف و للجماعية القوية غير الخاضعة للآلام الفردية و للكلام اليتيم لذلك تبدو قراءة [Lecture] الزربية قراءة غير عادية و تستحضر عناصر لبيكولوجيا لا يهددها سوى المحو و غطسة المؤسسة. فالزربية تدل على مبتكرها أي الانسان و على "تفسيثها و على هندستها الداخلية و هي خريطة للرغبات و الإرادات التي تعوقها غريزة الألوان و عقدنا الهندسية داخل لاشعورنا و أحلامنا" (3). هذه الدلالة التي تخرج من بين اليد والصباغة، الحركة و اللون، تطرح مشكلية معرفية لا تختزل الإنتاج كعملية آلية و ذهنية في الشئ القابل للاستهلاك، و إنما تختار السفر المتعدد لكي يكون السؤال و في ما وراء المقتضى المنهجي متمكنا من الأرضية النظرية، لأن فضاءها "كتابة أولية أي مجموعة من الآثار طرحت على المختصين أسئلة جمة: فهل هذه الدلائل (مثل رسم اليد السحرية بالمغرب : الخمسة) مؤشرات على نماذج عالمية (فرضية يونغ وكاسطون باشلار و جلبير دورون) أم هي رموز لغة تبرز عن طريقها الثقافات و اللاشعور الفردي ماضيها في شكل نقوش و ألغاز تستدعي الشرح (فروود)؟ أو هي شبكة دلائل فارغة ومبهمة على الدوام" (4). إن المسألة تتعدى مجرد كون الزربية كما ذكرنا سابقا انتاجا فقط، بل إنتاج خاضع لدورة تقيم في ما وراء النول، وهي لذلك تطرح خصوصيتها على الفكر من خلال التنوع و تعدد الأبعاد. فهي ذات معنى و تحليل على عدة مستويات من الدلائل تورط التجسيد الكريم لأصالة الهندسة و اللون :

(1)- المرجع نفسه، ص 65.

(2)- المرجع نفسه، ص 66.

(3)- المرجع نفسه، ص 67.

(4)- المرجع نفسه، ص 67.

أ - المستوى التاريخي التقني (قائم على الوصف).

ب - المستوى اللساني (قائم على الاعلام).

ج - المستوى السيميائي (قائم على اللسانيات).

د - المستوى الإثنولوجي (قائم على فكرة البنية الاجتماعية).

ر - المستوى الأنثروبولوجي الترميزي (قائم على فكرة الخيال و الحلم).

إن هذه المستويات التي تخدم مجمل التحليل المدرج ضمن وعي شامل لحدث شاملة بما هي تفكير و تزيين للتفكير نفسه في هذا الفضاء و عليه، أي الزربية، تدل على أن تعدد الدلالة هو الذي يفرض فكرة الشمول و لكنه لا يقترح ذاته بشكل مطلق على اختيار بحثي هو نتاج ذاكرة بكاملها و ليس مجرد إنتقال من حقل معرفي إلى آخر. هذه الذاكرة ستتكمّل في موقع آخر له عنوان "ما بين العلامات" [Intersignes] و هذا الموقع سيؤكد للوهلة الأولى على أن قراءة زربية هي بمثابة قراءة لنص من نصوص أرسطو، وهذه الزربية "أستلها قادمة من الأطللس في رسم هذا العرض. فما تشخصه هذه الزربية هو أشكال خيالية نسجت أياي نساء من قرن إلى قرن. و هذه الأياي نقلت إليها خط طاقة حية، نماذج سرية لحكاية" (1). هذه الأشكال تعيد ربط الجسد الأنثروبولوجي برغبة الفكر لتفرض على الغيرية نظرة بعيدة عن الشئ الفولكلوري. فهذا البعد الفكري يدمر الفلكلورة [Folklorisation] و يجعل من "ما بين العلامات" ذلك الفصل الذي يهاجر من أثر إلى آخر، من بصمة إلى أخرى. فحسب هذه المقارنة و ككل مؤلف فني - و كل مؤلف هو نظري جهارا أيضا - فإن الزربية مساحة ما بين دلالية" (2). إن تمتع الزربية بهذه الخصيصة يورط المقاربة في عتبات أخرى و يجعل من هذه الخصيصة فرادة على مستوى التحليل السيميائي. فالزربية "عبار علامات ، رموز و Stoichéa" (3). إنها تؤرخ و تدل و تحتضن ذلك الذي يحلم أو تلك التي تتخيل. لقد حرص الخطيبي على مفهومة خريطة ذات رنين معرفي له قرابته بكتابة تعثر على جذرها الموضوعاتي (أقصد الزربية) في رواية "كتاب الدم" وفي "ألف ليلة و ليلة". هناك إذن حفريات متراكبة ينصت بعضها لبعض في الكلمات التي لا تشبه الكلمات بل في الموسيقى التي تتألف في تركيب لتوزيع لا يختار دوما جهة المتاه ليقيم في صمت الحكاية .

(1)- "Imaginaires de l'autre, Khatibi et la mémoire littéraire", Ouvrage collectif, L'Harmattan 1987 Paris, page 123.

(2)- Ibid, page 124.

(3)- Ibid, Page 125.

8- الوجبة و طعم الحالة :

ما علاقة الوجبة بالعلامة، كيف يسكن الاثنان معا ما جسما معرفيا و يخرجان بالتالي عن الكينونة الكسولة ليراجعان طقوسية الجماعة التي لا تبتكر العادة لأجل وهم الابتكار. إن ذلك ليس هبة أرضية تتعلق بالوثني [Païen] و ما ليست له أية صفة من دونها لا يتحرك فيه السماوي كنشيد للعيش و البقاء، للحرية و الكلام . لذلك تظهر هذه الاشارة الواردة في كتاب رولان بارت عن ساد وفوريي و لويولا غير خاضعة لقانون المؤلف، حدسا بما يمكن أن يكون عليه العالم، عالم التغذية و فن الطبخ من خصيصة علامية (و قد رأينا كيف برهن على ذلك بارت في مؤلفه حول اليابان ثم حول نسق الموضة و الميثولوجيات)، هي خصيصة من لا يذهبون نحو المصير، أي مصير دون دورة تختار سؤال الموت بدل سؤال الحياة، لتقارع به الإختفاء في الإحتفال الساذج بالأبدية.

إن العلاقة، و سواء تجسدت في اللباس أو في التواصل أو في إيقاع الرجيل هي ما يدل على أركيولوجيا من تفتحت قريحتهم الجمعية ورسمت لهم السبيل نحو البحث عن المنايرة الطليقة في المسرح الانثروبولوجي لداوم الآثار الدالة على الكينونة التي تسعفها العلامات. فالخطيبي في هذا النص الممرجع و المهمش في الصفحة 84 من الكتاب (*) يعترف بتفضيله للكسكس باليقطينة مدافعا عن أطروحة : Le ranci ، أي طعم الزنخ (السنخ) و هي الحالة التي يؤول إليها الدهن عندما يتغير فيفسد .

هذه الحالة ستحيل على عادة لدى الإنسان المغربي الذي تكمن في دفن الدهن أي الزبدة في حفرة في الأرض ليكتسي هذا الطعم الذي هو الزنخ. هذه العادة تسمح للمغربي أن "يبحث عن نفسه في العوز: الإستعارة تمنح الفائض، الأرض ملكية الله. يخفي الزبدة الغضة. ثم يستخرجها في الوقت المناسب" (1). لكن للمرأة دور في تحضير العملية من فوق لتصبح وجبة الكسكس ذات نكهة خاصة بالتفاف العائلة، أي بإستدراج الجماعة. لذلك يقبل الخطيبي بالتحرك "ضمن هذه الحدود: طعم الزنخ هو فانتازم ضروري . فاللذة تكمن في الأكل رفقة الجماعة" (2). يربط الخطيبي بين هذه العملية و بين عادة لعلاج المجانين، ربط يعتبره للوهلة الأولى علامات موجودة ما بين الأرض و السماء . للذين يعرفون . لكن المزايدة على " الكسكس - موضوع جد ملغز - يرغمني على الصمت و على أن أحييكم بمودة" (3). يلمس الخطيبي كسوسولوجي و كمؤول

(*)- Roland Barthes "Sade, Fourier, Loyola", Points, Seuil, Paris, 1971.

(1) Ibid, page 84.

(2) Ibid, page 84.

(3) Ibid, page 84.

للعلامات ممارسة شعبية حية وراسخة في الخيال الإجتماعي [l'imagination social] كما لو أنه يترجم لغة صامتة و حضوراً رمزياً لتبادل سري ما بين البشر و الأرض بما هي منشأ الخلق و مرتع الأجساد الغائية. هل يختبر البشر موتهم من خلال استعارة الزبدة ثم ينتظرون رائحة ما بعد الموت ليتحققوا من موتهم ثم إنبعاثهم المتغير من خلال الزنخ؟. كيف يشتغل الانثروبولوجي و السيميائي لفك مغاليق هذه الدورة؟ . الخطيبي خلخل الآخر الذي في رولان بارت فاستشهد بهذا النص الذي يخرج عن المألوف ،و يؤكد على أن صاحب "الذاكرة الموشومة" يعيش غواية الحالة و مادية الاختلاف .

9 - الكاليفرافيا و تجاوز الفراغ:

ها نحن أمام قراءة متميزة، متشعبة، حرة و تأويلية، ولأنها قراءة فإنها تتجذب للأشكال المتفرعة عن تنوع اليد و الحبر و العالم، أي ممارسة تجعل من الخط بلاغة و من ذاتها بلاغة واصفة [Métarethorique]. لكن الخطيبي يوقع في مكان آخر هذا الانجذاب مع دوافعه التي تقرأ بدورها انخطاف العين و اللمس والسمع أيضاً. فهو لا يتوانى في ربط ذلك بأهمية و جمالية الملحوظات أو الإشارات التي لا حظنا سابقاً كيف أن ثلث مؤلفه " وراء الظهر" يتشكل منها فهي: "نوع أدبي مستقل، بقوانينه و قواعد صرامته" (1). لكن العلاقة بينه و بينها تتأسس في رقعة مختلفة هي الرغبة في الممارسة الحية، فهي التعميق الفضائي لفكر يهاجر من زمن ثقافي إلى آخر. فهو قد حلم "دون أن يعرف السر بكتابة نص بالتنقيط، أقصد هذه الحركة اليدوية التي تكتب كما لو أنها تلتقي في ملتقى الطرق إشارة الرسام و توليفة الموسيقى أمام منظر يقترب من فكر، من فكر كبير للعشق" (2). هذا العالم لن ينتصب أمام الخطيبي من جراء نزعة تحلم بالغرائبي لتعيد إنتاجه محلياً و في نطاق لا يسمو على الخلافات المفتعلة بين الذات و الآخر . كما لو أن الأمر يحتمل في النطاق الضيق لتجربة الأرابيسك (الترويق) و الانتوغرافيا و التهيئة الاستشرافية للمكان مقابل جمالية المتعة، و ذلك المشهد الفارغ من علائم العقلانية و الحضارة و الوعي الكوني. إن الخطيبي يدمر هذه الوجهة و يقترح رفقة الدكتور محمد السجلماسي الذي إشتغل على "الرسم المغربي" (1972)، وعلى "الفنون التقليدية بالمغرب" (1974)، قراءة خاصة في استطيعاً و أسس ميتافيزيقا الخط العربي. هذا العمل يجد طريقه إلى الطبع عام 1980 ضمن سلسلة "شان" "Cheine" (الدار البيضاء) ثم يترجمه الأستاذ محمد برادة بـ "ديوان الخط العربي". عمل مشترك

(1)- A. Khatibi "Par-dessus l'épaule", Déjà cité, page 9.

(2)- Ibid, page 9.

قائم على معرفة و ذوق و عشق مزدوج اللسان، فيه الخط المنهجي المهيكل بدقة متابعة لجزيئات الحرف [Gramme] و لحركته في سماء الكتابة و سماء الألوهية [Divinité]. ثمة التاريخ و التاريخ الواصف و الانصات للتاريخية الرويائية و المشكلة لكل نوع من أنواع الخط (الكوفي، النسخي، الفارسي...) . ولأن العمق الذي يتوفر عليه هذا العمل يخلخل الكثير من القناعات ذات النظر الضيق من جهة المعنى الذي يكتسبه حضور الممارسة الفنية الكالغرافية كتجربة عالم وجود و مصير و ليس كتتسيق لفضاءات و أزمنة لمجرد أنها تحتاج ظرفيا و تكتيكا إلى أن تتمق و تتحول إلى زخرفة. إن عمل الخطيبي و السجلماسي يتحرك انطلاقا من فكرة الإحتفال باللامرئي، بما هو لغة أخرى تطرح على المستوى الفلسفي أسئلة الجسد العربي الاسلامي و مخيلته و إبداعيته ضمن التصانيف التي يبتهج بها فكر يتطور باستمرار عبر الخرق و المراجعة. إن الخط العربي "إذ يجبرنا على متابعة حركة الحرف في إزدواجه و تنوعه، إنما يتموقع دفعة واحدة في موضع متعدد الأشكال تتعاقب فيه العلامة و الحركة و تتضامان في تكرار لا نهاية له، وفي تحديد الكيان باعتباره حرفا/علامة /شكلا" (1). لكن هذا الخط لا يقيم بساهر سؤال حول الكتابة و امتلائها، و حول كتابة الكتابة المنتمية إلى الشرق و إلى نوع من الروح، و لكنه "يشير إلى شئ ما كان قائما من قبل، إلى وحدة بدئية، وحدة الخالق أو ما يدعوه العرب بـ " التوحيد"، أقول إن هذا الخط ينتهي، في مشهديته الخاصة، إلى إخفاء المعنى و الكشف عنه في آن. ينتهي إلى خلق دال في حالته الخاصة أو " أثر أكبر" [Architrace] بالمعنى الذي يذهب إليه دريدا" (2). ينبغي إذن قراءة هذا الكتاب كاحتفال بالخط العربي وبظل الألوهية المبثوث في الحروف المندرجة في حضرة اللامرئي، في موسيقى الجسم الذي يختفي في اللانهائي بما هو ماء شعري يبلل فضاء الحبر و الساق إذ أن "كل حركة الخط، تشظيها إلى طباق وفق شعريّة هزوزة لما يتجه صوب اللامرئي، كل تشخيص حاذق يحدد إذن تنفس النص" (3). نحن إذن أمام معادلة من نوع متميز سواء على مستوى التحليل أو التركيب، فهي تدمج مجموعة عناصر نوجزها من منظور المقاربة كالتالي:

- الخط [Tracé].
- طباق [Contrepoint].
- شعريّة [Poétique].
- اللامرئي [L'invisible].

(1)- كريستين بوسي؛ غلوكسمان "الفتنة أو إختلاف الحب الذي لا يمكن تدوينه"، مرجع مذكور، ص 59.

(2)- المرجع نفسه، ص 59.

(3)- A. Khatibi, Mohammed Sijelmassi "L'Art calligraphique arabe", CHENE Casablanca,

- تشخيص [Figuration].

- تنفس النص [Respiration du texte].

أسامنا أطروحات ضمن معادلة مركبة تحيل حقول معرفية و أقاليم جمالية تأويلية مقترحة على بعضها البعض، انفتاح يساهم في منح المجال المخطوط دلالية موصوفة و غير خاضعة لتراتبية دينية /تصوفية. لكن القراءة ذاتها من حيث كونها لغة تفجر ايقاعا إشراقيا بما هي لغة تمارس فعلها من جهة الأسلوب كانزياح بمفهوم كوهن و من جهة المتن الذي يقدم بهاء منخطفنا برغبة المخيلة في زوبعة اللامرئي. نحن إذن أمام عمل يدون للكتابة و بها و لا يفتأ يعلن عن الجزء العلمي منه حين يتعلق الأمر بالتاريخ الخاص ببداية الخط و بالأصناف الكاليفرافية. إن المسألة كتابية يحددها عالم الخط الموجود تحت مجهر غير استشرافي، و هو بالتالي، لا يخشى الإحتواء من طرف النوع الغرائبي المشتغل بالمفاهيم المسبقة التي عودت تقسيم الجغرافيا إلى شرق ساحر و عجيب و إلى غرب علمي و حداثي. لذلك فإن المؤلفين يشيران إلى هذه النقطة حيث "نظرية الدليل تقفز في كل الاتجاهات لذا يبدو من الضروري و النفعي التقريب بين الغرب و الشرق في اعترافهما اللازم" (1). إن عملا في مثل هذا الحجم و هذه الأهمية، سيصبح ذريعة ضد تهميش مبالغ فيه، تهميش مارسته القبيلة والمؤسسة والوعي اللاهوتي للعالم، بل قوة تقديرية و معرفية تعيد إلى الخط أي إلى الحروف (أمة من الأمم كما يقول ابن عربي) شأنها المنغرس في العلاقة بالكتابة و الرسم و الترقيش و الوشم كما بدأها الشعراء في العصور السابقة للإسلام. إن ذلك لا يعني وجود علم للكتابة كما يطور ذلك جاك دريدا في مبحثه الفلسفي الهرمينوطيقي عن علم الكتابة " [De la Grammatologie]. إن الاشارات وحدها لا تكتفي لاجتراح مكان نظري منه نرى إلى الظاهرة في جذورها و نموها و اختلافاتها، ولربما أضحت القضية بما هي مدار معرفة مقارنة لها انتهاز الفراغ و لها انسحاب السؤال النقدي.

لذلك فإن "التمثيل الكاليفرافي ينشط وفقا لقوانينه الخاصة بالبناء، في حوار مع النص: من الصورة إلى النص، تهاجر مسألة الدليل نحو اصلها المزدوج" (2). هذا الأصل المزدوج يمحور منطق الواحد الذي ليس هو الألوهية بزعم لامتاع نظري له. و المزدوج ههنا ينبني في الهيئة العاشقة، عشق الخطاط من جهة و عشق الباحث/الكاتب من جهة أخرى.

يتشكل هذا العمل وفق الهيكل التالي:

* أولا : الأصل في ما بين السطور.

* ثانيا : قياس الخط.

* ثالثا : مدارس و أساليب.

(1)- Ibid, Page 10.

(2)- Ibid, page 10.

* رابعا : لوحات رمزية.

* خامسا : ضمن رؤية الله.

هذا الترتيب [Disposition] يسمح بتأمل إرادة الهيكل في نسج و إعادة نسج عبقرية اليد/ الفكر، القلم / المخيلة، إذن تصورا كاملا للكتابة أراد الوعي الديني الضيق أن يجعل منه مجرد تنميق و زخرفة .كما لو أن ابن مقلة مثلا لم يكن ليحمل هذا الهاجس الأرضي و السماوي، نقل كلام الله بحركة يحفزها الجسد و تراقبها المخيلة ضمن تناغم خلاق. فالخط معناه" فن يتم تفكيره كما هو في حد ذاته، مؤسسا على قانون قواعد هندسية و زخرفية يتم تفكيره كما هو في حد ذاته، بمعنى يورط في رسمه نظرية للغة و للكتابة" (1).

تتشع المساوات ويحددها الخطيبي خطوة خطوة في النشأة و الضرورة، أي في زمن الخليفة الثالث عثمان بن عفان و في جدية العمل قصد الحفاظ على الخط ضمن أصله الديني. هذه المسارات تترايط برغم تشعبها لتفجر سؤال الكتابة، و ذلك النسخ لكلام موحى على مراحل ووفقا لمناسبات. فحسب"أبو العباس أحمد البوني، الأصل الخاص بالحروف ينبثق من ضوء، صادر عن القلم الذي يسجل على اللوح المحفوظ القدر الكبير" (2). هذا الضوء الذي يتسكع في الكون، نقطة منه ستتحوّل إلى ألف و منه انحدرت بقية الحروف، إنه حسب المؤلفين ذلك الأصل المعلوم به للغة العربية. أصل ينتمي إلى الميثوس أو اللوغوس ليورط معه بالضرورة أصل اللغة، و يحيل بشكل طبيعي على الكتابة. فالخط إذا إسترجاع لنداء الله و"الصحف الأولى" من خلال حالة و موسيقى يد ترتب و تهندس ثم تنصب للختم. فإذا كان الحلم "بفجر الكتابة موعودا سوى لأغنية الألوهي، فالخط سيكون من جهته قد ساءل كل المسلك" (3). مسلك البداية المرتبطة بالأصل، بنقصان العالم و الذي ستعمل الكتابة على شحنه بالدلالات، فهي "ككتابة لكتابة مقدسة، ستعيد من جديد أصلها انطلاقا من الأثر المطلق للفنان" (4). ربما تم إنشاء خطاب علمي حول الخط و حول سلطة الرسم الذي يزعرع التقليد الهندسي المتحكم في رؤية بكاملها إلى العالم و الوجود. و لأن القلم حليف تقني لليد، ربما يد أخرى تكتب مصير الآيات و السور ثم الموجودات. فإن الخطيبي و السجلماسي منحاه مكانة ضمن التحليل و التي لن يكون التأمل فيها سوى في إحتياط منهجي مقبول في نداء الإنطولوجيا بما هي ترجمة ليس لفرضية اللغة و كونيتها بل لعمق الجرح الصوفي بما هو وجد و مجاهدة. إذ "فن الخط ليس قط مجرد ديكور، فانتاشه (تكاثره) يندرج و يخلق في بنية متفردة للغة. فهذا التفرد -الذي ينبغي مساءلته باستمرار- هو

(1)- Ibid, page 20.

(2)- Ibid, page 32.

(3)- Ibid, page 66.

(4)- Ibid, page 66.

الذي يضبط قوة، إيقاع و تلونية الوحدة الخطية" (1). هذا النفي للحالة الديكورية يضع الممارسة الخطية في صلب الإشكال النظري لماهية هذه الممارسة وحدودها كمعرفة و كفن. هنا يلتقي منظوران و يتقاطعان، و قبل ذلك ثمة هذا الذي يخط العالم و الكينونة و ينص عليهما [Textualiser] أي يجعلها مادة للقراءة مورطا حقل نظرية أو جمالية التلقي في مجموعة من العتبات. فالخط "يمس كامل تنظيم اللغة و الكتابة بما هما سومولاكر - فهو يمجّد الوجه الخفي لله" (2). إن السومولاكر (و لم يتفق النقاد المترجمون على مقابل لها في العربية) موظفة [بل تعود لدى الخطيبي كلما تعلق الأمر بما هو خاطف] بشكل مثير للإنتباه يحرص على نقطة الظل أو الدليل الخيالي (حسب القاموس العربي)، لأن المركز هو هذه العلاقة بين الظاهر و الباطن. إن ذلك سيوحي بشعرية الحرف هذه المرة كمكان يكتف الذاكرة و الحلم، يلاقي بين الغياب و الحضور. هذا التفرد غير الإعتباطي يحوصل تاريخا بكامله من الثقافة البصرية و الجوانية تحفظ الألوهية في الحركة السرية لماء الكتابة، ما بين اللوح المحفوظ ومشهد الإبداعية.

الخطاط يخط ما هو موجود ، الحروف و الأدلة محفوظة و لها الكتاب المبين. لكن الإبداعية، بما هي سؤال للمكاشفة كاستبعاد واع للتكرار تترجم هيئة أخرى تثير شنية عناصر للغير الشغوف. لذلك فتحريك "لعبة الضوء معناه حت الأرضية اللسانية من تأبهات الحنية وعطفها نحو دلائل زلزالها. الأثر الخطي ملتصق بنا، كصدي دون مصير" (3). ستكون المعرفة الصوفية في قلب إهتمام الباحثين و لو أن المسألة ستفجر العلاقة بين الجسد كثافة و التخطيط. إنها دعوة إلى تأمل و إعادة التأمل ما ستركه التجلي من آثار على جسد مشرق لعارف تضئ باطنه لغة لها لعبة الظهور والإختفاء . و بما أنها لغة متميزة مرتبة ههنا وفقا لرؤية الله [La vision d'Allah]، فإن الخط بما هو "تزويق المقدس" (4)، سيثع لا محالة على كل فضاء لذلك فإن الكتابة "تتكيف مع كل مادة، مع كل شكل. إنها تأوي التدبير الجوهري للكينونة" (5). عمل مشترك إذن، قائم على تصنيف علمي و مفهومي و على تأويل منسق لأنواع الخط ، لأسرار الحروف المعزولة أو الفتوحات لخطر التفتية على الكتابة، لكنه مهيكلك قراءة عاشقة لها المزج بين آثار الفتنة وحركية النص. كما لو أن الكتابة عن الخط هي نفسها نوع من الإلتحاق الأنطولوجي مع الكاليفرافيا، مع عوالم الصوائت و الصوامت، ومع أمال تقرأ انتعاشها في التشكيلات الزخرفية المهاجرة من الرباط إلى عدن و من اسلاماباد إلى قرطبة. كما لو أنها قصائد مسكونة بالنفس الميتولوجي وبقدر الأبدية.

(1)- Ibid, page 102.

(2)- Ibid, page 102.

(3)- Ibid, page 108.

(4)- Ibid, page 242.

(5)- Ibid, page 242.

10- الشرقاوي و إقلاع الجذور:

تتأكد لنا خارج كل ترتيب منطقي وجاف لأمكنة المعرفة هذه الميزة غير الرتيبة لدى الخطيبي على مباغثة المدخل أو التمهيد الخاص بورقة ما أو بحفريات ما. مباغثة لها أسبابها في نزعة الكتابة ضد كل تشغيل أكاديمي للفضاء، لذلك الذي يشع ما بين القلب و اليد. لكن "مؤلفا في الفن ليس قابلا للتفادي بواسطة المعيش حتى و لو كان هذا المعيش مؤثرا. نعلم أن المعيش في حد ذاته فارغ. لا بد دائما من اداج سؤال ليرن وفقا للحميمية الهزوزة لكي ننته - الفن يتكلم إنطلاقا من عرق جذوره الأكثر مقنعة و يستغرق في التأمل في المعيش" (1). الفن بهذا المعنى لا يتعاطى المرئي بما هو مرئي و يعكس العالم دون تحويله إلى حركة من الشفرات و الرموز مادامت المسافة المطلوبة هي هذا السؤال في قوته و درجة كثافته - هذه المسافة تتلحق في حالة أحمد الشرقاوي (المتوفي عام 67) بمسألة الجذور، سعة الانتماء إلى شجرة و تحديدا إلى ذاكرة ليس الجمالي منها سوى ذلك الكتاب المعلوم به . ينفجر الاسم بإجراء تفكيكي ليدل على الفعل شرق و على الجهة الشرق و على المشرق و على الحالة الإشراق. لي طرح الخطيبي ما تتوفر عليه الأعمال الفنية للشرقاوي من شعاع خاص، فهي مونوغراماتيكية [Monogrammatique] ، أي ذلك الاسم المتشابه الأحرف أو حسب المنجد روبير : رقم مركب من الحرف الأولي أو عدة حروف أولية لإسم محبوبة في طابع واحد. لذا فإن المونوغرام يحيل على كاليغرافيا الجذور. فالفن "يمضي في العين التي غيرت موقعها، عين الشمس خط اسم عربي" (2) و إذا يلحظ الخط هيمنة اللون الخبازي على رسوماته فإنه يربط ذلك باللون المطلق للوطن.

لقد أحس الشرقاوي بحدود "الهندسوية التي تختزل الرسم في بناء علمي كاذب" (3). لهذا يواجه هذا المبدع مشكلة التقنية و العلم، و ينصت إلى آثارهما على الفن. لقد عالج هيدغر بمسئ فلسفي كبير هذه المسألة و اعتبر التقنية عديمة التفكير. الفن ههنا يغاير المنظور الحسابي الذي يتكشف في صياغة الوجود، منظور يخطئ بلاشك منطلق الجذور و ما يسميه الخطيبي برقصة الشمس. يسائل الشرقاوي ما يمثل نداء الجذور من أوشام و لعب الزرابي و أشكال تزيينية ورموز، فهو "يسخر بحثه في النقاط هزات الوشم، كلامها للجسد" (4). الالتقاط هو ذاته توريث للجسد الشخصي في حالة من الكتابة تراهن على الداخل الذي يفتت الكل لأجل أجزاء تترجم ذلك

(1)- A. Khatibi "Maghreb Pluriel", Donoel, Paris, 1983, Page 213.

(2)- Ibid, page 216.

(3)- Ibid, page 217.

(4)- Ibid, page 218.

القصي الذي يكشف عن صدمة الحدود. هذه القراءة تعرج على بول كليه [Paul Klee] ذلك الرسام الذي سكنه الشرق من خلال أمثلة تشكيلية كـ "أغنية عربية" (1932) أو "رقعة الشرق" (1938). هذه الالتفاتة تسعى نحو ضبط الرؤية الجمالية الغربية إلى العالم. فكليه الذي عاش في تونس و أختبر اللقاء بين مخيالين سيكون من جهة الشرقاوي أو العكس، الشرقاوي من جهة كليه. هناك التجريد الذي لا يفصل بالضرورة بينهما، فالشرقاوي يحمل ضوء الله في الدليل الخطي مصاحبا ذلك الوجه "الصوفي لايروس" لا يملكه الرعب أمام مشهد المكاشفة. تطرح هذه القراءة من خلال هذا النموذج إمكانية وصل سؤال الفن في خلخلته للواقعي بسؤال الغياب في ملكوت الألوهية و الحضرة.

لكن ما معنى أن نعيد طرح هذه المسألة اليوم؟ لعل ذلك مرتبط بشراسة التقنية ، بالخائنها للجسد المغلف بصوت الروح و بتغيبها للإحتفال السماوي المتوقع، إحتفال اليد، النجوم ، الساق و العلامة باللانهائي مكسرا جفاف الدوغماتيات و منبها إلى الموت الرمزي لاجمالية العربية الإسلامية. الخطيبي يدخل في عمق الإشكالية يمارس النقد المزدوج و ينسج لحظة فكرية لها لغتها و صمتها. نسيج كتابة يبارك التجلي و يستكثر السفر، سفر السؤال نفسه من إقليم إلى آخر و من وضعية إلى أخرى.

الفصل الخامس

- 1- إختيار الشمول
- 2- بنية الكتابة [محاولة تركيب]
- 3- ذاتي الكتابة أو الحرقّة
- 4- المتعة
- 5- في ما وراء البيت الفلسفي
(الخطيبي و امتياز الضيافة)
- 6- الإحتفال المكتوب [المخيل و الذاكرة]
- 7- الغير الكاتب و مجالات المساءلة
- 8- غونار الكيلوف [Gunnar Ekelof]
- 9- بورخيس و قرينه
- 10- اليابان و كلام العلامة
- 11- الآخر في الأدب الفرنسي

1- إختبار الشمول:

إن الإهتمام بفكر الخطيبي الذي يتجلى في كتابات تهرب بعنف من كل تصنيف جعل من نفسه في أحيان كثيرة حجة لكي يتحوت إلى مسائلة من النوع الذي يتجاوز الاستسهال و التبسيطية، يحفر في حقل المعرفة خطوطا عريضة لا تعترض على مجرد الجواب الذي قد يتبها لها خفية أو علانية من أجل الحصول على مسوغات لها سقفها الفلسفي المحدود، بل تدخل في علاقة متميزة مع نوعية السؤال الذي يصمد في وجه العقلنة أيضا. فالخطيبي لا يشرط لقراءة كتاباته هذا الاجراء الذي سميناه بالعقلنة [Rationalisation] كما لو أن النص هو خطاطة لاختبارات علمية لها لغتها المستعصية على التوليد. في هذا المستوى يخصص الباحث المغربي محمد نور الدين أفاية فصلا كاملا من كتابه "الهوية و الاختلاف في المرأة، الكتابة و الهامش" (*) يحاور فيه بشكل عميق (و هذه الملاحظة ليست برانية و لا إعجابية) نصوصا للخطيبي، ذات الصبغتين الكتابية و التحليلية. لأن فكر الخطيبي "يتعالى على كل إطراء أو مجاملة، لأنه لا يدخل في أخلاقيات الحوار السائدة. وهو لا يستأذنك حين يعلن حضوره، لأنه يفرض نفسه عليك دون أن يحركه ادعاء للسيطرة و الإحتواء أو خلفية تروم تعليما إستقطابيا للانخراط في إطار إيديولوجي معين" (1). هذا المدخل الذي يتحرر بدئيا من كل عقلنة كما قلنا أي من كل سلطة خطابية تتوخى فرض نمط أو منظور ميبكل في شكل منظومة متمركزة حول ذاتها، لذلك تختار هي نفسها نوعا من الهامش لتصوغ دورتها ككتابة تقرر أن هذا الفكر هو "النص جسور في محاوراته سواء مع التراث أو الغرب أو الواقع. يتميز بعناد و عنف لا مثيل لهما على مستوى الكتابة، سواء تعلق الأمر بالرواية و بالشعر و المسرحية أو البحث السوسيولوجي و النقد الاجتماعي، أو الكتابة عن الفن و الجسد و الشعب. فإن الخطيبي داخل هذه الاهتمامات يعلن عن

(*)- محمد نور الدين أفاية "الهوية و الاختلاف، في المرأة، الكتابة و الهامش"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1988.

(1)- المرجع نفسه، ص 76 و ص 77.

ذاته بتواضع نادر، مطالبا اعتباره كاتباً، وكاتباً فقط" (1). هذا التواضع لا يرغب في أن يكون نتيجة أو استنتاجاً لقراءة محضّة و غير مضطربة، إذ لا يهم بشكل كبير وحتّى أن نضع في خانة ثابتة ما هو متحرك، وأن نباشر عملاً تفكيكياً يظن ذاته و لذاته أنه موضوع معرفة بإمكانها أن تطال النهائي و اللانهائي و تحتويهما في وضوح نهضوي. فهذا المجهود يراوغ مؤقتاً، (لأنه ينظر إلى الاشكالية بنسبية: Relativiser) ما تعتبره الدراسة الأكاديمية حقيقة لها الدقة و الكمال، ويفتح في الإيقاع ذاته للنص إمكانات تشبّثت بالمفهوم الدريدي تنصت لما هو رقرق فيه أي لما هو أصوات و ليس صوتاً واحداً و وحيداً. فهو "إذن كاتب مختلف لا يتوقف عن التدخل في فضاءات يصعب تحديدها، و لكنه "يستقر" في كتابة تتسج نصاً متعدد الأصوات و الاهتمامات و الإيقاعات. و استقراره لن يكون إلا مؤقتاً" (2). إن عدم الاستقرار هذا يتأكد من خلال حركة الدليل التي يتوقع لها "أفائية" أن تظل كذلك ضمن عدم الامتلاك و عدم الحيازة، و هو ما تترجمه الرؤية ذاتها للخطيبي إلى البناء النصي و إلى كامل المفهوم الجمالي، فهو مفهوم متحرر، متمنع على التشخيص و المعيارية [Normativité] و مفتوح على الإضافة المرتكزة إلى ألق السؤال الفلسفي ودورة الحداثات الكرنية. فكتابة الخطيبي "كتابة فرحة تلوح بفرحها بألم شخصي ووجودي يندر شبيهه. ذلك الألم الضروري الذي بدونه تصبح الفرحة تعبيراً عن استراحة وجودية واطمئنان حياتي يتميز بالقنوع الحاسم، بما تمليه الحياة من عدم وإنسحاب و تكرار بليد و موت ميتافيزيقي" (3). و بين الفرح و الألم تتموقع هذه الكتابة، بين فرح المعرفة بالمفهوم النيتشوي و حس الموت المعبر عنه في أشعار ريلكه و رامبو، كتابة لا تجهر بالمكبوت سوى من خلال ما يتشعب فيها و يلتوي و يتعرج، ذلك الفكر الذي لا يهدأ مفتشاً في الحالة القصوى و المطلقة للشكل عن معنى لا يللم أطراف العالم و إنما يجرئها من جديد. فالكتابة بما هي نقد (في حالة الخطيبي) ترافق ما يمكن تفكيره بوصفه مجموعة علائق ممكنة بأسئلة "المتعة و الفرح و الموت" (4). لأن الخلفية الفلسفية التي تعيد تنظيم أنطولوجيا الكتابة و إنكسارها، بما هي تجربة صعود و سقوط في موقع الكارثة الذي يحدده مورييس بلانشو في مؤلفه الأساسي "كتابة الكارثة : L'écriture du désastre". تفيد المبتغى و تتحقق في الحديث عن عمل متكامل يحاول أن ينجزه الأستاذ أفائية. فعندما ندقق النظر في هذا الإنجاز المتمفصل بالكيفية التي تجمع في داخلها بل في داخل داخلها بين وعي الفكر و تمثيله من جهة، و وعي الجسد و تمثيله من جهة

(1) المرجع نفسه، ص 77.

(2) المرجع نفسه، ص 77.

(3) - المرجع نفسه، ص 77.

(4) - المرجع نفسه، ص 79.

أخرى. فإن الأمر سيخص المنطلق (المصدر) الذي سوى النص في حقيقته السيميائية والتعبيرية، النص بما هو بؤرة التقاءات و تقاطعات، نص العالم إذ جاز لنا أن نستعمل هذه العبارة و نستثمر حقلها الدلالي. [Le texte du monde] فعندما "تكون الكتابة إمتدادا للجسد الذي لا يتوقف عن الترنح و تعبيراً عن الفكر المترحل على الدوام، فإن هذه الكتابة ذاتها تكون مترنحة و مترحلة تتداخل مفاصلها و نصوصها لتبلور تداخلا نصيا متميزا" (1). هذا التأكيد على أن مايكتبه الخطيبي لا يمكن تصنيفه أو وصفه و جعله تابعا لنظام خطابي بعينه. فأفائية يجترح لغة النص في ماهو عليه من انجذاب منصتا لحجرياناته واضطراب خلجانه موقعا الحذر المطلوب أمام كتابة تسير نحو "القصيدة" كما يؤكد على ذلك الخطيبي نفسه بحس نقدي كبير. إذ النقد عنده "يجب أن ينصب على جميع المستويات. و المؤسسات السائدة هي إطار تنتعش فيه ايديولوجيا الذكر بشكل مهول، على إعتبار أن هذه المؤسسات لا يمكنها أن تخلق الا التفاوت والاستغلال و القهر، و من ثم يتعين وضع فكر اجتماعي مغاير للفكر السوسيولوجي المتداول" (2). إن ما يكمن في خلفية هذا الحديث هو شبه إقرار بكون السلطة التي يتمتع بها الأب الرمزي في مجتمع تحكمه أوامر القروسطية ["Médiévale"] اللاهوت كالمجتمع الحربي بحاجة إلى تفكيك يراوغ الأجهزة التي تسهر عليها و تعيد إنتاجها. و هذا التفكيك يطرح كيفية خالصة في التعامل مع اللغة أولا ثم مع الأشياء ثانيا، وهو في ذلك سيتحول ضمن منطق الإختلاف إلى أداة لصنع كتابة مغايرة تقاوم تاريخا بكامله من الهشاشة و التدجين. ومن هنا تأتي "ضرورة صياغة كتابة جديدة داخل حقل السوسيولوجيا. فعبد الكبير الخطيبي لا يكتب بشكل مختلف في الرواية و الشعر و المسرح فحسب، بل أن عنف كتابته لا يعفي علم الاجتماع كذلك كحقل معرفي" (3). إن عدم الاعفاء لا يتشكل ضمن المنظور الذي يرهن نفسه كتكرار لمقولات و استراتيجيات و نماذج و أنماط تفكير هيمنت في إطار الماركسية أو الوجودية أو الظاهرانية، وإنما ضمن اللغة نفسها كبيت للكائنية لها إحتفالها بالمغاير في الواقع و في العلامة. و هذه الجذرية في التأسيس لنص العالم هي التي تجعل من الخطيبي رحالة يجوب الربوع و الفيافي، يسائل الهامش في أقصى عزلة له. لذلك يدعو إلى كل فكر للاختلاف ينبذ كل علاقة للسيطرة أو الإستعباد، ينشد التعدد و الحرية التي تكمن وراء كل إبداع أو تجاوز أو فعل حضاري... (4). هذا الهامش الذي يتحرك فيه سؤال الاختلاف لدى الخطيبي هو هامش "يقظ" بالمعنى الذي يجعله صاحب إدراك شمولي لماهية الكتابة نفسها كصراع مع الموت و الحياة. إذ يعبر فكر الإختلاف

(1)- المرجع نفسه، ص-79.

(2)- المرجع نفسه، ص 94.

(3)- المرجع نفسه، ص 96.

(4)- المرجع نفسه، ص 106.

عن ذاته داخل عملية الكتابة التي بدورها تستلهم نمطا تساؤليا لا يكف عن التحرك و البحث" (1). تحاول دراسة أفاية (*) أن تختبر الشمول و تحرص على ملائمة النص في وجوده العيني، فهي لا تنطلق من بياضات تلتهم كلما قاربتها الذات القارئة في لحظة غياب و لاعقلانية، وإنما تفجر في شكلها هيئة تتمتع بالطلاقة والحريّة، و الممكن الذي يخبئ [Cacher] ألوان البلور الذي تتشكل منه نصوص الخطيبي المنتقلة من الشعر [المناضل الطبقي على الطريقة التأوية] إلى الهامش "هو في جوهره الرفض الذي يعبر عن ذاته أمام كل إرادة كلياً نية تروم التوحيد و الهيمنة، وتفكر الهامش الذي يتحرك داخل سياق فكر الاختلاف يمكن أن يعبر عن الرفض و يصوغه، و يعمل على إعلان الرغبة الجامحة في تفجير كل القوى المكبوتة" (2). تبلغ هذه الدرجة مستوى الاختيار كمسألة شكورة ببلوغها حد الأشكلة [Problématisation] الخاصة بالكتابة. وهي لا تعلنها بادعاء معرفة صبورة و مفاهيم إدراكية هي الأخرى بل بحركة الإنصات إلى دواعي النصوص و إلى جغرافياتها الخطابية من خلال القلق و الإنوجداد في التنفس ذاته لهذه النصوص. لذلك ينسج أفاية تعريفا يعلن عن كون الكتابة في الفهم الشبه تشكيلي لها هي "أولا وقبل كل شيء ممارسة للمتعة، ولكنها ممارسة استراتيجية تكسر الإطار الضيق للذات الكاتبة و تقوم بمسألة المكبوت و المسكوت عنه في كل مكان لابرار التعدد" (3). لهذا الاختيار إذن حجته، إنها الصفة المتحررة للنص من شرطي النهي والأمر، الترغيب و الترهيب الميتافيزيقيين. هذه القراءة التي ذهبت في إتجاه مزدوج إلى نصوص الخطيبي [المشار إليها] تنحت لنفسها هذه الزاوية المتأملّة لفهم الكتابة في متسع الإرادة، ارادة الخلق و الاستقصاء. فهي المتعددة مثل هذا "السفر اللامتوقف من محطة إلى أخرى من نص إلى آخر من المتخيل إلى الفكر إلى الوهم. إنه السفر الذي يجد في الكتابة كل أنواع اللقاءات لأن السفر كان دائما لقاء، سواء مع المعلوم أو مع المجهول. والكتابة عند الخطيبي مجموعة لقاءات تخلقها فجأة اللحظة و تفجرات الجسد" (4). الكتابة بهذا المعنى لا تعتبر و لا تبحث في دائرة التعبير [L'expression] لأنها مشغولة بما يفرقها عن المماثل أي المحاكاة و الإنعكاس. وهي في ذلك تدمر المتفق عليه وتهرب من كل اصطلاح. إنها قائمة على الرغبة و المطلق و الجرح، فحتى وأن كانت تقود مشروعا نقديا فإنها متميزة كدليل و كممارسة فكرية. لذلك تكون "مبدعة، لأن فعل الإبداع في حقيقته، هو

(1) - المرجع نفسه، ص 108.

(*) - المبدأ ن ص 76 إلى ص 121.

(2) - المرجع نفسه، ص 115.

(3) - المرجع نفسه، ص 118.

(4) - المرجع نفسه، ص 121.

عملية إنتاج الشك و السؤال، والقلق، ومولد للتأويل" (1). نقف على أهمية الابداع بما هو باعث على التأويل أي على التوغل في دهاليز النص و إستغوار الأقص فيه كتجربة نقصان و مرض و جنون. فأفائية يقول الأشياء من الداخل و يحتوي موضوعه بوصفه ضفة مقابلة لضفة أخرى، و يمارس عليه إغراء التأويل ليبسط المعنى المنشطر و ليس الكلي. إن قراءته للخطيبي غير ساخبة، قراءة لها الفرح و اليتيم، لأنها تحافظ على سؤال الاختلاف واقفا على الحركة و الإنبعاث.

2- بنية الكتابة (محاولة تركيب):

إذا سلمنا بحضور مشاغل الكتابة في النقد الجديد فإن الأمر يدعونا للتساؤل عن قدرة النص النقدي في خلق قارئ يتقاسم و إياه وجهة شبكة المعنى بما يملكه من نصوص سابقة ممحوة لكنها فاعلة. هذه القدرة ستعمل بالتأكيد على أشكلة القراءة [Problématisation]، و هي مستوى استيعابي غير عادي. إذ لا يكفي في موقف مشابه الإشارة إلى النية الطيبة أو إلى إنسجام التحصيل، كي تتخطى الملاحظة الجارية كتساؤل متوازن الإستسهال الذي عولمت به قضايا نقدية تضع اللغة النقدية بذاكراتها وحاضرها أمام طروحات تتغير بشكل مذهش. و هي طروحات مأزقية تفضي كخاصية إيجابية إلى حقائق غير جاهزة أو غير متعالية، فالجهد المضاعف الذي يشترطه النص النقدي الجديد [وللفظة نص هنا إنعطافها الدال] يجعل من المسافة التي بينه و بين القارئ الجديد مسافة عدم إطمئنان و معاودة. لأن اللغة المستعملة لا تنتمي كما كان معهودا إلى القاموس، الذي يتعجل الاحاطة بالمعنى ذاته منتجا بذلك نبرات و أمزجة و فجوات تستدعي التأويل ثم التأويل.

فالكتابة في هذا الإتجاه هي بكيفية مامحاولة لوضع حد لاستبدادية مفاهيم مثل الموضوعية أو حدة الشكل و المضمون أو العضوية، و لنسفها من الداخل بغية إبراز محدوديتها الإجرائية والتوليدية، أي بإدراجها في المنطق للإستبدال و الإخلاف. ماذا تعني الكتابة في حد ذاتها؟ - و ليكن هناك تمييز مقبول أو ممكن قبوله بين الحد [Limite] و الذات [Sujet] -. إذ ليس الارغام الخاص بتساؤل مسائل مناصرا للامتياز الممنوح للكتابة من طرف المعارف الجديدة، نصرة لها و عود الامساك بخيوط اللعبة وتضييع ذلك المكان المفضل لترويض اللغة أي الجسد. نحن أمام مختبر ذي رواية خاصة حيث ما يظهر للوهة يبدو مرادفا للعنف كما لو أنه قادم من غرابة نادرة.

(1)- المرجع نفسه، ص 121

يبدو لنا مما تقدم، و ما تقدم هو رحلة تخمين و تحليل، أن النقد بهذا المعنى هو مسعى حر في تأويل وإستيعاب المعنى، و في هدم التاريخ الميتافيزيقي للنصوص. إنه ليس علما بالمفهوم الشائع، ذلك الذي يفترض و يختبر ثم يستنتج، لكن فيه من الإستنتاجات ما يكفي لأن يصبح هو نفسه محل تعيين خاص لا يصارح الأسئلة الرائجة حول وجود النص و مصيره. فهو يفكر المعنى كعالم، كشبكة من الحجج و الدفاعات غير المستمرة مستلهما ما من شأنه أن يثري مستويات اللامرئي فيه. هذا الإثراء المتبادل سيظل شاهدا على الصوائت كما على الصوائت، و يفتح في ردود الفعل ليس الإمتلاء فقط ذا النوعية الجمالية التي هي من صنف اللذة، وإنما الهزة الفكرية و التحول البسيكولوجي. هناك حركة مزدوجة و فعل غير لاهت في الاتجاه المقرون بالحميمية المشتركة بين النص وقراءته. فالكثابة النقدية هي تمرين على التنصيص، وحينما نقول ذلك ندخل مباشرة في الفهم الدلالي، أي في الإعتراف بوجود خطاب و نظام علامي و فسحة تتمتع فيها الدلالية بمفهوم كريستيفا بالأهمية البالغة. هذه الحالة ليست عامة و لا يمكنها أن تحصل على قانون التعميم مادام ظهورها المتغاير باستمرار خاضعا لقوى الداخل أي للاتساعات الفاعلة في الباطن. لقد علمنا بارت في درسه النقدي ذلك الذي كان عبارة عن افتتاح [cours inaugural] في الكوليج دي فرانس يوم 7/1/77، أن حديث النقد هو "حديثه عن الدلائل عن طريق دلائل أخرى". هذا الإعتراف مقرون بما آل إليه المحتوى الذي ينقله الخطاب الأدبي و الثقافة الحديثة، إنه إذن نتاج إن شئنا التجمعات الكبرى للنصوص في نص واحد، و الشعر كما الرواية اليوم لخير دليل على ذلك. فكل قراءة إلا و تلتفت شئت أم أبت إلى ما يقول عنه بارت و هو يهيئ نفسه للشروع في التدريس بالكوليج دي فرانس "أن العملية الأساسية لمنهج التحرر هذا هو الشذرات عند الكتابة، و الإستطراد عند العرض، أو لنقل بتعبير أكثر التباسا التجوال"(1).

3- ذاتي الكتابة أو الحرقه:

لماذا نكتب؟ ماهي الكتابة؟ ما مآلها؟ أسئلة محرقة إلى درجة الإهتبال بموضوعاتها (لأنها ليست واحدة) و إلى درجة خلق مكان للذات الكاتبة و هي تستجمع تاريخا عريضا من الممارسات و من الخيالات. لذا يضعنا الخطيبي أمام التجربة في لغة الازدواج الذي ينقل شفافيته وجنونه إلى درجة لها الوعي النقدي و لها الولع بالحكي. وذاتي الكتابة [Le subjectif de L'écriture] هو الصورة التي تركبها الأحاديث و الاعترافات الخطيبية عن ذات الكتابة و الحق فيها. أن ذلك يضى منطقتين أساسيتين هما أولا: الدوافع الخاصة بالأسطورة الشخصية كما يسميها شارل

(1)- رولان بارت "درس السيميولوجيا" م 27، ص 27.

موران، ثانيا : اللعبة المفتوحة على درجات الكتابة و نوعيتها. إن ذلك يتطلب مساءلة لهذا كله من داخل شعور حاد بثقل الذاتي الذي يحمل عادة الكثير من المواجهة مع الدأخل، أي مع البنيات التي ترسخت عبر أزمنة عديدة بمعقولها وبلا معقولها . فالخطيبي كاتب متعدد كما قلنا "لا يبحث عن نفي و لا عن عزلة. منهجي الشكلي بين الفكر و الشعر هو منهج تساؤل. المهم هو طريقة هذا التساؤل مثلا من الذاكرة الموشومة "إلى "وراء الظهر" هناك خطة واعية و لا واعية في نفس الوقت"(1). حين نتعرف على الحرقة من خلال التساؤل ندرك أن هذا البعد الذي تحدده المعرفة النقدية وتشرطه هو نسغ الممارسة لدى الخطيبي، وأن النص هو البؤرة التي يتحول فيها التساؤل إلى دلالية "Signfiance".

لماذا الكتابة بعد كل هذه التجربة؟ ، لأنها " خطوة منسجمة بين الإحساس و الفكر بين التساؤل و الكشف" (2). هي خطوة بمعنى إجراء و فعل و ذهاب نحو غاية و خصيصة هذه الغاية. لذلك فإن الخطيبي صاحب عمل مفتوح، و النوع لا يهمله بقدر ماتهمة كيفية إبداع الأشكال الأدبية الجديدة. فهذه الأهمية الممنوحة للشكل تقترب من اللذة كمبدأ و تستأنف بالتالي ذلك الحوار الذي بدأه المبدع مع الكتابة في "الذاكرة الموشومة" و في "المناضل الطبقي على الطريقة التاوية". أن هذا الحوار هو الذي سيسعف تجربة تكرر مفهوم الانقلاب لتظل متمسكة بالهامش غير قابلة لأية قولبة كانت. إن النوع هنا أو الجنس لا يشكل محور العالم و لا يفرض منظورا مبدئيا يحتال على الصيرورة لتتسى سر العمل في تقاطع الوجوه و التوقعات . فالخطيبي لا يدافع عن عليّة فنية أو جمالية لينتظر ولادة معطى مرئي في السياق ذاته لسوالي الفن و الجمال، لأن ذلك سهل بالمقارنة مع الإجراء الذي لا يهيئ الأطر، و بشكل مسبق، ليبدأ في التعامل مع موضوع من الموضوعات أو مرجعية من المرجعيات . في هذا المستوى تكمن حداثة المعرفة الخطيبية، فهي لا تبرمج الهيئة الوضعية للفكري كما للأدبي سوى لتحديث خلخلة شبه جذرية في إنتقالات المعنى و تنوعاته. إن الخطيبي سيعرف عند بداية السبعينيات نشاطا مزدوجا، الخاص برجل السوسيولوجيا و برجل الإبداع. في هذا الإتجاه يفتح "بابا نظريا على الثقافة الشعبية في عملي الإسم العربي الجريح (3). هذه الإشارة تحرر المجال الوهلة الأولى من كل التباس حول مآل قراءة لها التأصيل الفعلي في الملموس وتعمل على تأكيد إنخراط المشروع النظري ضمن المشروع الكتابي وعدم الالتفات إلى مسألة الحدود بين الأنواع بتعسف يتناقض مع مبدأ الأطروحة نفسها.

(1)- لقاء الشهر مع المفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي"، أجراه بختي بن عودة، مجلة المسار المغربي، العدد 1989/28، الجزائر، ص 65.

(2)- المرجع نفسه، ص 66.

(3)- "Abdelkebir Khatibi", Ouvrage Collectif , DAR AL ASA: AKAD. Rabat, 1990, page 130.

فالحوار الذي نقيمه مع تصريحات كهذه يسمح لنا بإعادة بناء الممارسة النصية الخطيبية و التي تحتل بما هي كذلك، الكثير من نقاط الضوء أي من التعليقات الأساسية. إذ هناك مثلاً عمل شبه جمالي لم ير النور بعد، هو عبارة عن محفورات للمنفى مع شعر محمود درويش وإنجازات الفنان رشيد قريشي. إن الخطيب يُلح على التعدد الذي يكسر التهيكَل و يلغي التوتر، التعدد الذي ينضج و يخصب الكتابة فهو "باحث ينقب في مختلف المظورات، مختلف نقاط التبصير، حول الموضوعات، القضايا، الأشياء" (1). تنقيب يجعل من ذاته رهانا و يعلن عن عدم اعترافها بسلطة ميتافيزيقا التخصص. الخطيب يرفض الخانة لأنه "مساح" [Arpenteur] و يجد لذلك معادله الفني في لغة تحب صاحبها من خلال علاقة خاصة تمنحها محبة الغير أو ما يسميه هو بـ"التحاب" [Aimance]، فيما المهمة الأساسية للذي يكتب هي مع ضغوطات التاريخ بكارثيته و قيامته "إقتفاء أثر ذلك، ترجمته إلى كلمات في اللغة" (2). ينقل الحياة إلى فضاء نصوص غير قارة، مسافرة لفك مستويات المعرفة و مستويات المتعة. فالخطيب يعتبر كتبه بمثابة "شواخص، محض نصوص: لن أجرؤ على الحديث عن مؤلف. أدافع عن قوى حياة بمنحها أشكالاً فنية. أحاول خدمة هذه الطاقات بقولبتها في شكل جمالي. هذا هو الذي يهمني و هو يحرر طاقة كثيرة" (3). فعودة الشكل و الجمال هي الصورة التي ثبتت و تثبت عن مبدع جعل من اللغة ورشة مفتوحة على النحت و اللعب، أي الهروب من كل ما يجعلها حاملة لبلاغة مضادة [Contre- Rethorique]. إن ذلك يعني امتلاك فهم خاص للغة، لطواعيتها، ولعنفتها. فاختصاصه إذن هو اللغة و"اللغة هي المسألة الكبرى للإنسان. إختصاصي هو التنقيب عن إمكانية لغة توحى لي إما ببنيات، ليس فقط الخاصة بالفكر، بل بالمجتمع، بالسلطة" (4). إنه تنقيب يظل من دون إسم، بلا هوية محددة. هذا الصمت المقابل لممارسة اختارت متاهاتها المتفرد، تعترف بتأثيرات سارتر و ماركس و ليفي ستروس و نيتشه، كيركغارد، ميشيل فوكو و بشكل أساسي جاك دريدا و مورييس بلانشو. هذه العاطلة الكونية نقيم في مايلي:

- الإختلاف مقابل التطابق و الهوية المنجزة أو الكلية.
- نقد العقلانية الصرفة و الانصات لأسئلة الكتابة .
- أسبقية الجسم على المفهوم و الحقيقة و المعنى
- تبديد سلطة الأنوية و الذهاب نحو الغيرية و الآخر .
- نقد فلسفة الحضور و مراجعة النسيان و الموت و الغياب .

(1)- Ibid, page 137.

(2)- Ibid, page 137.

(3)- Ibid, page 140.

(4)- Ibid, page 141.

إن الخطيبي يسير في صحراء "تتسع في فكرها . فكر الصحراء، كتابة تضاعف آثارها : مامن طريق من بعد، و لا هدف، تيه عضال" (1). هي إذن إقامة في اللامكان [Non-lieu]، حيث عدم الارتباط بما هو ثابت و واضح يسمح بالسفر نحو أقاليم غير مسماة و غير مكتشفة. فالخطيبي يفكر الصحراء كشظايا ممكن من دون هوس الهوية و من دون هاجس الإنتماء إلى أفق مسمى و مسبق. لكن هل أن نصا "كهذا هو ضحكة آخر؟ نص آخر؟ أرتعش. ضحكة شبح، و كتابة انطلاقا من هذه الضحكة في سبيل لذة لا تصلح" (2). هذه اللذة التي يصعب إصلاحها ترجع إلى قدرة الخطيبي على تجاوز المفاهيم المغلوطة في أساسها، تلك التي تنتجها السلطة لتفرض وعيها وخطابها وفقها. لذلك فإن الذي يميز الخطيبي هو عدم قدرتنا على تفاديه، هو ما يسميه الكاتب و الباحث المغربي المعطي قبّال : اللااختزالية [Irréductibilité] وفق منطق الانتقال [Passage]. إن الاحتفال بالكتابة يصبح إحتفالا بهذه المسألة، بصوفية ماهي "صوفية جسد بيضاء" (3). فما ينضاف إلى الكتابة، ينضاف إلى سيرة ذاتية حافظت دوما على التقاليد العتيقة والخاصة باحترام كل أنواع الطقوس التي يرغب فيها الجسد و ترغب فيه. رغبة متبادلة وفقا لنظام نصي [Système textuel] يهيئ اليد و الأصابع لمغامرة الدليل. في هذا المستوى نقرأ الانتقال كخطوط عمودية و كحفرات متبدلة لها في مختلف الحقول منابع يقظة لا تتعرف على بعضها البعض سوى في النص، كما لو أن الخطيبي مهندس بارع يشتغل "على التشكيلي لتسجيل مسافة حيال الكتاب بما هو بد و هلوسة. لصناعة الكتابة بمحاورة نظرات أخرى حول العالم : النظرة السينمائية، نظرة فكر التحليل النفسي حول المحسوس . هناك تقاطع نظرات يهمني لتخذية نصوصي بداخل، بغيرية جد كبيرة" (4).

(1)- عبد الكبير الخطيبي "الذكرة الموشومة"، ترجمة بطرس حلاق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر

SMER ط 1 1984، ص 138.

(2)- المرجع نفسه، ص 140.

(3)- المرجع نفسه، ص 140.

(4)- Entretien collage in "Regards sur la culture marocaine", KALIMA /Librement.n° 1- 1988

Casablanca, page 47.

4- المتعة :

ليس من السهل وضع حدود لذلك الأثر الذي تخلخله الكتابة و المنحدر من ذات دائمة التفاعل. الأثر الذي يهدم الواحدية في صوته وظله وعشقه للموضوع. ولأنه يشكل لدى الخطيبي خصوصية قائمة خارج المتعارف عليه، فهو إذن يدفع المحلل إلى البحث عن الجذور، عن الميثولوجيا (بالمفهوم البارثي) التي تكمن وراء هذه الخصوصية المتعذر احتواؤها و القريبة من اللذة كشكل لغوي غير دائري بل لولبي وسحيق . لذلك فنص الخطيبي بما فيه النقدي عصي على التصنيف و على الجدولة، متموقع بين ليل الكتابة و نور المفهوم، نص يزوبع ما قبله و ما بعده. حين ندقق النظر فيه بالإستناد إلى خارج ما، إلى حركة فكرية مضاعفة في السلالة الفلسفية كما هو الحال مع المختصة في الباروكية، كريستين بوسي غلوكسمان التي خصصت لمؤلفي الخطيبي "عشق اللسانين" و "كتاب الدم" دراسة مفتاحية داخلية ، تضيئ ليس فقط الخلفية الإنطولوجية و الفلسفية لهما، وإنما الطبيعة الإشراقية التي تخترقهما و تكوئهما. لذلك فقراءة غلوكسمان تتطع مع تقليد إستشراقي أورو مركزي و تنخرط في اللغة و البلاغة العربيتين، أي الرؤية المتفصلة مع التصوف ومع الإختلاف الذي لا يمكن تذويبه بحسب الخطيبي [Différence intraitable]. دراسة غلوكسمان هي إحالة قوية و عمل على مد الجسور النظرية ما بين خطاب إيحائي و خيالي ينتمي لنظام ثقافي شرقي لكنه عالم، و متلق ينتمي إلى نظام هو الآخر ثقافي. إننا إذن أمام عقل موضوعي لكنه مفتون، لأنه في حضرة كتابة منتجة للحسي و الكرني و العتيق، إذ ليس سهلاً أن يعثر الغرب في الشرق على احتياطي فكري يؤسس للإختلاف و يصدره بعيداً عن كل ما تستهلكه الإيديولوجيا و ترعاه الميتافيزيقا. إن الكتابة في هذا المقام هي التقدير المتخاير لما هو جميل و جليل، لما هو متشعب و خفاق، لما يقيم في المسكن الهيدغري للمعرفة و نشاطاتها الدؤوبة. فنص غلوكسمان هو "ثمرة لقاء بين لغتين : لغة "العقل الباروكي" المميزة لكتابة متطرفة تتجاوز كل دلالة و كل شكل، ولغة "جمالية للفتنة" تمارس عملها في قصص الاختلاف الذي لا يمكن معالجته" (1). هذا التوقع ينطبق على المؤلفين المذكورين و يخص وحدتهما المنفصلة عن الوحدة المريضة أي الكليانية. إننا أمام إختيار لا يشك في مقدماته وقد اطلع على المتن الصوفي في نماذج الحلاج و ابن عربي و جلال الدين الرومي . فهو لا يخص ذكرى قديمة و لا رجوعاً إلى أرشيف حضاري لتبرير نزعة قرب حقيقي أواخرافي بقدر ما هو طلب استحقاق نصي يشكل علاقة قوية ضمن فهم الآخر و الانصات إليه. ففي هذا الفضاء إذن "فضاء المزدوج الذي يفتتح

(1)- كريستين بوسي غلوكسمان ضمن "المناضل الطبقي على الطريقة التأوية"، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال.

الدار البيضاء 1986، ص 56.

بنصين لما لارمية و الحلاج، و المستمد من قوة و سلطان الحرف، ألا تكن قراءة نصوص الخطيبي المسكونة بـ "اللغة المزدوجة"، و "عشق اللسانين" قراءتها إنطلاقاً من الأنموذج الباروكي الذي لا يكف عن وضع "الأخر" و اللاشعور موضع الإختبار كل مرة" (1).

هذه الفسحة تتقدم في إتجاه بلورة معنى عريض يتسع من جهته لأسئلة الباطن و المجاز والأنثى و المثوية، لعناصر بها يشتغل مفهوم الكتابة و يتدارك في أفق الجمالية الغربية مشروع تحديث القراءة و النقد و اللسان. إن غلوكسمان تكتب من جديد ما قرأته، تزرع فيه لغة هي نفسها مغرمة بالمزدوج [Le double] و بالهتك المستمر لفظاً و مركزية. إن ذلك سيكون بمثابة الدافع غير المتراجع أمام نص الخطيبي، سيكون "هذه الحركة التأويلية السارية بين اللغات من لغة الباروكي إلى لغة "الفتنة" التي أريد خوضها وأنا أحاول القبض في روايتي الخطيبي على فكر - شكل أو على شكل - صورة تشكل الكتابة فيه حركة مرور من المرئي إلى اللامرئي" (2). هذه المحاولة تستحضر جهازاً نظرياً تتداخل فيه المعرفة النقدية بالمعرفة التراثية و تاريخ الحداثة. إنه عمل جامع، حيث الإضافة تظل (من الظل) على نثرية متأملة و على إشارات شعرية لها موقعها في التماثل الكوني للغة. إن المسألة تتعلق بسند ضروري و فعال فرض هذا التواصل مع مواده قصد تخصيص المكان النظري الذي عليه تأسست فرضية الكتابة. الفرضية التي تشترط الحد الأدنى من الرغبة في الإنفراد بالنص و ضمه إلى الأنفاس و إلى المقابسات التي تتجلى في لحظة من الإستقلال عن المقصدية السهلة. توفر هذه الدراسة و ضعية متميزة للاختلاف الذي يعبر اللغات و يتحدى مغاليقها بإسم هوية ثابتة و نهائية. هذا الربط بين الحداثي والإشراقي لدى الخطيبي له مرجعيته المشتغلة في حقل الوعي و اللاوعي، في التكاثر الإيجابي، إذ و كما هو ملاحظ، فـ "جميع نصوص الحداثة الشعرية، من بودلير إلى مالارمه، و من ريلكة إلى موزيل، فإن الإستعارة الصوفية تمثل علامة على لغة مزدوجة واختراقاً للحدود يقوم بتفكيك الذات الفاعلة و يزحزحها عن موضعها" (3). هذه الزحزحة هي مسؤولية مشروع يتابع أطوار و محطات تشكل و إعادة تشكل الخطاب في الإتجاه نفسه لتجربة تظل محتفظة علمياً و أدبياً باستقلاليته و امتلائها. إن قراءة غلوكسمان التي تستحضر أدوات تحليل و بحث و استنتاج لها مصادرهما الأساسية في تواريخ بكاملها من الاستيطاق و أنظمة المعرفة و التحليل النفسي و علم الدلالة و الأنثروبولوجيا، هي قراءة توليدية ذات عمق تفكيكي لها أثر آخر على مقروئية [Lectorat] الخطيبي. فهي بمثابة فعل فكري له نسقه كحس و مقاربة و مفاهيم، فعل يتساءل لماذا هذا "المرور بصوفيات إسلامية، عارفة أو شعبية، وأخرى يونانية (الأورغوسية) في عمل كعمل

(1) - المرجع نفسه، ص 61.

(2) - المرجع نفسه، ص 61.

(3) - المرجع نفسه، ص 62.

الخطيبي الذي يحيلنا إلى تاريخ لاحق للصوفية أو مخترق لها، ويعزز موقعنا في النقد الدريدي (*) لميتافيزيقا الواحد و الهوية و العلامة؟" (1). ليس هناك من شك في أن أول إشكالية تثيرها إذن الكيفية التي ينسج بها الخطيبي نصوصه هي علاقته الحميمة و المسحورة بالتصوف، بحالة الترانس (الجذبة) التي تصبح عبورا من عالم مدرك وممكن رؤيته إلى عالم غير مدرك وغير ممكن رؤيته.

يعمق محمد الزاهيري نظرة غلوكسمان ليضع يده على الإيديولوجيا و المفاهيم التي تنترق نص "المناضل الطبقي على الطريقة التاوية" وعلى ذلك الشكل الذي أصبح معه المعرفة عبارة عن متعة. في هذه الدراسة الملحقة بالترجمة التي وضعها كاظم جهاد لنص الخطيبي والتي نشرت من قبل في مجلة الثقافة الجديدة (ع 29، سنة 1983). يؤكد الزاهيري على أن الخطيبي صاحب "أهمية فكرية نوعية، فهو يساهم بأعمال مختلفة، وإنتاج مستمر، في ضبط الإشكالية العربية المعاصرة، ويقترح علينا تصورا جديدا منبثقا عن مفهومي الهوية/الاختلاف" (2). ستكون المقاربة التي تضمن لذاتها حضورا نوعيا متمفصلة وفق الخطاطة التالية:

1- فكر الاختلاف (من دريدا إلى نقد الثنائيات).

2- التاوية و الماركسية (المنهج والرؤية إلى العالم).

3- النص و مناهضة الأبيسية (فضاء التحليل النفسي).

4- اليتيم و مسرح الصراع (الأرضية التطبيقية للوجود).

غير أن ذلك لن يكون بدون معالجة للعلاقة التي تتحول بمقتضاها المعرفة (المعارف) إلى متعة، وليس سهلا في السياق ذاته الحديث عن تحول لا يخضع لقوانين البلاغة و إنما لحفريات الجسد والفكر. إن ذلك يبين من جهة نظر منهجية كيف أن الخطيبي موجود بحميمية الكتابة في نص الكتابة، وأنه لذلك سيحتل موقعا مختلفا كاسم وكإبداعية ضمن مجموعة الرموز التي ارتفعت بممارستها النصية في المغرب العربي. باستثناء التونسي عبد الوهاب المؤدب الذي له نفس الهواجس. لذلك فأن تكتب كما يستنتج ذلك الزاهيري هو "أن تمارس الكتابة، هو أن تموت لنفسك ولذاتك، أن يتبخر أنك في الكتابة، أن تمارس القراءة هو أن تقبل بأن يأخذك الكاتب إلى شواطئ المتعة و الموت" (3).

(*) - نسبة إلى جاك دريدا.

(1) - المرجع نفسه، ص 62.

(2) - محمد الزاهيري "فكر الاختلاف وكتابة الجسد"، ضمن "المناضل الطبقي على الطريقة التاوية"، مرجع مذكور، ص 83.

(3) - المرجع نفسه، ص 107.

إن الزاهيري يقرأ نص الخطيبي و يمارس في أثناء القراءة الإنشقاق الذي تسمح به الكتابة، كتابة تقر بمبدأ الإثنتين بدل الواحد و تستثمر قوى اللاشعور لتدغم في خطاب هو نوع من الإحتفال بطقس التجربة.

إن فكرة المتعة تتحقق بطرفين أساسين هما القدرة على فكرنة الجسد وجسدنة الفكر. وإذا كنا نلاحظ تقاطعا بين هذه الصيغة و صيغة ابن عربي "جسدنة الروح وروحنة الجسد"، فإن ذلك يعني أن التجديد الحاصل في الرؤية إلى العالم يتعلق أساسا بالحواس و بالقدرة على استنتاج تضاريسها في الزمان و في المكان. لأن الخطيبي "يعد همزة الوصل بين الفلسفة و الأدب بين عقلانية المفكر و حسية المبدع" (1). ربما حدقنا مليا في هذا النموذج ورافقناه في أكثر من رحلة على هامش مايسمى بالفلسفة و العلم و الفن. فوجدنا كما حاولنا إثبات ذلك من قبل، أن الخطيبي يقيم قرب بارت و يكاد يفجر نفس الموضوعات مثله، وبالقلق نفسه الذي يدمر الانغلاق الثابت للمفاهيم التي "ترتد إلى نوع من الفراغ . ذلك أن مجال استثمار الدليل هو مجال اللاتجانس، و هو استثمار بمثابة انتقال من الثقافة إلى الكتابة. أما الكتابة فهي قسط الدافع و نزع الكلمات عن أرضها، نزع الدليل عن حقل دلالاته وشبكة استعمالاته" (2). هذا الارتداد إلى قاع الفراغ، إلى حالة بيضاء هو حجة إنتقال الدرجة اليقظة للعلاقة بالنص المقروء من الوعي الموضوعي المدرسي إلى وعي منخطف بالمآل الذي تدشنه كتابة تتأصل تدريجيا في معادلة الدليل و التمتظهر الشبه المادي له. إن تحقيق قوة داخلية لهذا المعطى لا يسترجع تراثا انوجد في ماضي النصوص الغائبة و انما يوازي شهوة الجسد في تغيير جلد اللحظة و بنية المعرفة.

هذه الوضعية لا تبتكر سجلا أو مدونة خاصة تفضل جهازا نظريا دون غيره، ولا تذهب إلى أبعد مما هو إملأ شفاف توحى به الكلمات والأنفاس، المتاه والانشباك، فيصبح الخطاب جزءا من الكتابة الشذرية التي تمثل بلورات الخطاب لأجزاءه أو مقاطعه، و من خلالها تخترق العلاقة بين العلم و غير العلم، بين الخيال و المفهوم، بين التمام والبدائية" (3). هذه الحالة الشذرية هي ما يوفر أرضية المتعة بما هي نتاج حقل تجريبي متسائل وشاذ. ثمة كتابة داخل النقد ذاته تقود معناه و تبتكر حدودا للقراءة تبدأ من اللبس و الضياع و العتمة، ثم تنتهي إلى غرض نصي أي إلى تفجير النواة الواضحة و الممكن ضبطها للعمل الجمالي.

(1)- نجيب العوفي "كان المغرب يقرأ فصار المغرب يكتب"، مجلة "المجلة" العدد 308، لندن 1986، ص 44.

(2)- رولانبارت "لذة النص" ترجمة فؤاد صفا و الحسين سبحان . دارتوبقال الدار البيضاء 1988 ، ص 8.

(3)- المرجع نفسه، ص 8.

5- في ما وراء البيت الفلسفي :

(أ) - الخطيبي و إمتياز "الضيافة" :

ينبغي أن نتفحص ماهية الأسئلة الممكنة و التي تشتغل في صلب الحادثة و ما بعد الحادثة، أي في المدى ذاته للإختلاف حيث الذات الكاتبة و المفكرة لا تتوارى خلف الحسابات المؤدجة وذات الرنين الضيق و المردود على نفسه، من دون حس المغامرة و إبتهاج النقد. كما لو أنها تملك اليقين بأن الإختلاف هو إمتياز عرقي و لساني لايراجع الهوامش الملتصقة به سوى ليجعل منها (ليس فرضيات علمية) مسلمات يواجه بها الآخر ويملي عليه شروط إنوجاده و ديمومته. لذلك فإن تناولات من هذه الطبيعة تبعث كل جدوى متوخاة من طرف الإختلاف قصد إعادة النظر و تهيئة المناخ الفلسفي لمساءلة "الضيافة" وإيجاد العلاقة المنطقية بين النسبي والتجريبي، أي بين الاقرار المعرفي و التسييج الحداثي. كيف إذن "أستجيب لهذه الدعوة؟" ، كيف أنزل ضيفا على الخطيبي؟ أية هدية أحملها في يدي أو في صدري؟ بسبب هذا الكثير الذي فيها، هذا اللانهائي و المتعذر عليا تحديده تماما مثل نموذج هلامي، أوماء سماوي بعيد الغور في أسطوريته" (1). إن إشغال الخطيبي بالآخر الذي تحول لديه إلى هاجس و حكاية، هاجس جعله يستخلص من هذه الحلقات المترابطة من العوالم و المخيلات صيغة "قوانين الضيافة في اللغة". هذه الصيغة سيعبر عنها في نص بعنوان "قومية وعالمية أدبيتين" [Nationalisme et internationalisme littéraires] و المنشور في مؤلفه "صور الأجنبي في الأدب الفرنسي". هذه الصيغة ليست استعارة جميلة قفزت إلى مخيلة الخطيبي لتصبح جزءا من بنية فكرية، بل هي نتاج تأملات مكثفة في معاني الآخر و الغيرية، و الأجنبي المحترف و الفكر الآخر و الإختلاف الذي لا يمكن تذويبه. ففي "حالة ما إذا- مع كامل صرامة الإحتياطات - إنخرطنا في تبادل (هذا اللقاء على سبيل المثال)، و في حالة ما إذا تم أيضا إحترام الإختلاف (في الإقليم، اللغة، الفكر، الميثولوجيا) بما هو مقام ضيافة في الواقع و في المتخيل ، في الحالة هاته يمكننا مصاحبة مخيال الآخر، و إلا الدخول في هياة مدعو ودي" (2). هذا الإستدعاء يسمح للسفر المتعدد بأن يتجلى في المكتوب، في النداءات الموجهة إلى الآخر كي يعثر على البصمات المختلفة لاختلاف كريم. هنا فقط نفهم لماذا يختار الخطيبي أسماء دون أخرى ، و لماذا يلج على هذه "القوة

(1) بختي بن عودة "في ضيافة الخطيبي: الكتابة الأخرى"، الكرمل، العدد 40-41/1991. نيترسيا 1991، ص 295.

(2)- A. Khatibi "figures de l'étranger dans la littérature française", déjà cité, page 204.

الجوانية لكل كتابة". تلك التي لا يدركها في الشرط المفتوح للقراءة سوى من قبلوا الدعوة لضيافة لها ضيافتها في الكلمات التي تختصر العالم في اشراقه كونية مدمرة، مبدأ العرق و اللغة و اللون. هنا يلاحظ الشاعر إريك سيلين هذه المسألة فيحاورها من خلال و ضعية قارئ يختبر كيفية تلقيه لنص من نصوص الخطيبي . فعندما "يتعلق الأمر بكاتب مثل عبد الكبير الخطيبي فإن اللقاء العبر-ثقافي بين الكاتب وبين لغته "الثانية" أو الثالثة" كذلك اللقاء بين كاتب ذي تكوين ثقافي و بين قارئ ذي تكوين ثقافي آخر، يكون حفلا شمسيا، احتفالا أو شراة حيث الضيافة هي جدول الأعمال" (1). إن سيلين يظهر من خلال هذه الفكرة ضيفا و هو الذي مارس الكتابة عابرا القارات من أوربا (السويد) ثم إفريقيا (الجزائر) ثم أمريكا الشمالية (الولايات المتحدة) حيث يدرس الآن. إنه إحساس مشترك و كتابة مورطة للأثر في طقوسية الكتابة .

6- الإحتفال المكتوب [المخيل و الذاكرة] :

إذا نحن تأملنا دون إلتفات إلى الراء، الراء السحيق والملتبس، (وعوضا عن أن ندقق مليا في التفاصيل النظرية ذات الدلالة الفلسفية) ينبغي أن نتوقع ضمن الحد المشترك بين كتابة و أخرى أو بالأحرى بين كتابة و آخرها [Son autre]. هذه المقدمة تنطبق على مشروع الخطيبي الذي يرفض أن يقول عن نفسه بأنه فيلسوف أو مفكر و لا حتى سوسيولوجي بل يفضل توتر الكتابة و سؤالها . و على هذا الأساس أصبح الخطيبي متميزا في تقاطع الخطابات و تواترها، و قدم متونا للقراءة و ليس للاستهلاك. في "مخيلات الآخر الخطيبي و الذاكرة الأدبية" (2)، تبحث مجموعة من الأسماء في القوة الدلالية التي تتفرد بها نصوصه، و في الإشكاليات الفكرية والجمالية التي تثيرها. بحث متعدد يدمر سلطة الأكاديمي ليمتوقع ضمن الجسم الكلي لممارسة تفاجئ بجديدها و ترفض أن يكون نعتها بهذا الحقل أوداك، هو الصورة المفهومية. ففي ما وراء مبدأ الإختزال تفتح هذه النصوص باب النقاش لتعيد ترتيب شجرة النسب الرمزية التي تقدم الخطيبي ضمن تنوع مفتوح . هذا التنوع يمكن تصنيفه وفقا للإسم الشخصي بإعادة هيكله الخطاب و ترصيعه. ولكن لننقق على أن المؤلف الجماعي هو مجموع الأشغال التي قدمت في ملتقى بمدينة غرونوبل الفرنسية خلال شهر ماي 1985 بعنوان "فكر الإختلاف الذي لا يمكن تذويبه"، مؤلف يمكن تقسيم محتواه بإعتباره مدونة إلى ما يلي:

(1) Eric Sellin in "Ecritures maghrébines lectures croisées", Ouvrage collectif, coordination de Abderrahman Tenkoul. Afrique/Orient Casablanca 1991, page 93.

(2)- Imaginaires de l'autre: "Khatibi et la mémoire littéraire", ouvrage collectif l'Harmattan. 1987.

* نقد إبداع فلسفي: غلوكسمان، عبد السلام بنعبد العالي، رضا بن سماية).

* نقد على هامش النقد : (جاك حسون، عبد الحي ديوري، مارك غونتار، أنطوان رايبو).

* نقد خاص له المناسبة (عبد الفتاح كليطو، عبد الله بونفور).

ولكن الممارسات المشمولة في هذا المؤلف، و إذا إستثنينا منها المترجمة إلى العربية و التي حاورناها في مواقع أخرى (غلوكسمان وعبد السلام بنعبد العالي) تكون المهمة منها أي المصوغة كسؤال متميز تلك المضادة من طرف رايبو، الديوري، حسون وبن سماية.

يحاول أنطوان رايبو أن يجعل من اشراقات رامبو الذي اشتهر بمقولة منفردة هي "أنا هو الآخر" عبورا، إلى الاختلاف الذي لا يمكن تدويبه للخطيبي، عبور طيع في حضرة الشعر وبواسطته، له قدرة على مساءلة قناعات الغرب و الذهاب نحو ملاقة الهناك الخاص بالاختلاف. هذه المساءلة تتم وفق معنيين، الأول يمس محاولة رامبو المتعلقة بإنتاج العجيب أو ما لا يمكن تصديقه [L'incroyable]، و الثاني يكمن في "تزع التثبيت الخاص بالخطاب لحفر موضع آخر في ختم التمثلات بإنتاج إمكانية الوجود" (1). هذان المعنيان ينطبقان في نظر رايبو على أعمال الخطيبي و المقصود بها تلك التي تنضوي تحت مفهوم الإبداع. غير أن الديوري (المنربي) يدرش مكانا مغايرا للكائن الثنائي اللغة [L'être bi-langue] الذي تصعب ترجمته بمعنى فك وظيفته في حالة المغرب Maghreb و التي ستحيل على سؤالين اثنين هما سؤال الإزدواجية اللسانية و سؤال التقنية. كما لو أن المغرب ثم المغرب [Maroc] يتحركان على هامشهما ويحتاجان إلى النوع كنظرية لملامسة حد [Limite] التقدم و الحادثة. أن ذلك يتطلب تعريفات جديدة لهذين السؤالين و تحديدات واقعية لمراعاة الحاجة. أن هذه الدراسة تفكر السوسولوجيا اللسانية والمعرفة من منظور هيدغري يتساءل حول إمكانية جعل فيلسوف الكينونة و الأنطولوجيا ضيفا على المغرب. قلق مشروع له مقابله لدى الخطيبي في "النقد المزدوج". أما مارك غونتار فيعمل على بناء خط نظري إنطلاقا من الاختلاف لدى الكاتب الفرنسي فيكتور سيغالان الذي عاش بآسيا و الذي تجلت أفكاره بخصوص هذه المسألة في "محاولة في الغرائبية" وسنرى كيف سيخصص له الخطيبي دراسة مستقلة في صور الغريب [Figures de l'étranger]. غونتار يستنطق هذا الذي ينتمي إلى العائلة التي فجرت المركزية العرقية الأوروبية من الداخل، وطرحته على الفكر الأنسانوي أسئلة مدمرة و جديدة لم يعهدها العقل الأوربي بل عقلانيته التي أعيد النظر فيها من طرف هيدغرونيته و بلانشو وفوكو ودريدا. هذه اللحظة المقروءة لدى سيغالان جذرية و لها علاقة بالكتابة كطريقة تواصل. بهذه الكيفية فإن "الاختلاف لا يسمح فقط باكتشاف الكائن بل أن هذا الأخير لا يظهر للذات سوى تحت نمط المختلف" (2). فمافو عند

(1)- Ibid, page 46.

(2)- Ibid page 73.

الخطيبي إختلاف متعذر تذويبه هو عند سيغالان إختلاف متعذر الإختزال [Différence irréductible]. فهذه القراءة إذن قائمة على حسن التقارب و على الإنوجد الحقيقي ضمن الخريطة الفكرية التي تصنعها حداثة الذات و النص، حيث حساب الأشياء يتم وفقاً لتمييز منطوق هو الآخر على ضرورة الإختلاف.

جاك حسون يطرح السؤال الذي يحمل عنوان ورقته أي "كتابة ما لا ينعكس. فما الذي يسمح لنا بإعتبار الكتابة تتشأ مما لا ينعكس؟ ماهي الشروط الضرورية التي تجعل من الشيء الذي يجد موقعا له في ورقة بيضاء فقط لأنها خاضعة لعقد، بأن يمثل بالنسبة للمؤلف و للبعض من قرائه ذلك اللامنعكس المقصود؟" (1). يصبغ حسون على هذه الورقة نزعة المحلل النفسي الذي يهتم بالذات و اللاوعي و الذاكرة و الأثر، جاعلا من الخطيبي النموذج الذي تضعه الإزدواجية اللغوية خارج الرؤية الأحادية، سواء تلك التي تعلقت بالصوت التراثي الحاد أو الحدائي الحاد أيضا. الخطيبي يقيم بعيدا عن هذا النوع من الفولكلور و يطور مسألة الإختلاف الذي يصعب تذويبه بما هو توريط للذات في سؤال الكتابة و في شجرة النسب. نفهم من هذا أن حسون المزدوج الإلتواء (مصري يهودي مقيم في فرنسا) مبهوس بالإختلاف و هو مه محيوش كتجربة طبية أيضا. لذلك فقط يمكن القول ان الخطيبي "على غرار آخرين يكتب الفرنسية (ف. صغيرة) بالعربية (ع كبيرة)، في لغة رائعة و مهيبة، والتي تحضر فيها العربية من حيث اختيار الصور، ترتيب الألفاظ" (2). ليست كتابة الخطيبي سوى معبر، والدلالة كل الدلالة في ذلك العمل المشترك بينهما (حسون و الخطيبي) في "الكتاب نفسه [Le même livre]". أما الباحث الجزائري رضا بن سماية فينظر إلى الإزدواجية انطلاقا من رواية "عشق اللسانين". فمقابل وضعية النفي كيف تتحمل الكتابة ترجمة بل تبييض هذا الألم؟. هذا التساؤل هو نفسه عنوان ورقة ابن سماية الذي يعتبره الخطيبي من أحسن محلي نصوصه (*). مايركز عليه المحلل هو مافرضته الوضعية الإستعمارية و التي نتج عنها هو تحديد المجموعة القومية تحديدا جيولسانيا. فيذه الرواية تطرح بشكل قوي و لارجعة فيه مشكلية اللسان الذي آل إلى ازدواجية حتمية بعد خروج الاستعمار أي بعد الاستقلالات. والخطيبي يفكرها إنطلاقا من مفهوم مفتوح، يبدو استراتيجيا أي مفهوم ثنائية اللغة [bi-langue]، ليس على صعيد الكلام الذي يظهر من خلاله اللسان بل من خلال الكينونة و الوجود و الفكر. مادامت اللغة ترجمة لهذه العناصر. يحلل ابن سماية ترابط هذه العناصر و لا يقدم رؤية ناقد يهزه الشكل فيكتب خطابا حول لعبة الدال ليجرده من تاريخيته، أي

(1)- Ibid, page 111.

(2)- Ibid, page 121.

(*)- يراجع الحوار الذي أجريناه معه عام 1988.

من مجمل الرهانات السوسيو- ثقافية التي تجعل منه متميزا ومخترقا للحدود التي تبسطها و تطرحها النظرية القديمة كفصل تعسفي بين الشكل و المضمون. فما "يميز قوة و جمال نص الخطيبي، هو ربما وقبل كل شيء فن إلقاء البياض، تبييض اللغة الفرنسية التي يحشّتها" (1). إن العشق ههنا ملكة تطوير بالكيفية التي نعثر عليها لدى محمد ديب، و هي التي يشرحها الخطيبي دون أن يربطها ربطا مؤدلجا بـماض قد انتهى أو بآثار لم تنته. لقد "أدرجت الوجود الثنائي للسان المؤسس (أولا بين العربية الأم و العربية المكتوبة / الأب، ثم مع التمرين على التاشلحيت البربرية، لغتي الأم الثانية، ثم بعد ذلك مع الفرنسية، اللغة المكتوبة بما هي لغة المدرسة) وتكفلت بكل هذه التجربة اللسانية المتعددة" (2). هذا العبور المتعدد للغات عبر جسد يكتب ليل المعرفة و متاه الشعر، سيحمل خارج سلطة الحدود ليبقى الجسد وحده حاملا غليانها و إتساعها في المستوى الذي به تفاجئ القراءة متونها ، و تترقب فيها ثورة المطلق. لذلك أضحي الخطيبي ذا حساسية إزاء كل الذين يرغبون في ادراج لغات في اللغة" (3). هذا النص التصووي [Texte extrême] يدفع بالناقد المنحدر من شجرة الكتابة إلى وعي التعدد خارج النوع، بل في الآلام المصاحبة للقراءة و نقد القراءة في هذا العبور الذي يخلخل المسبق و المبرمج، و يفتح اللنة على المجاهيل، فتتحول العملية النقدية بما هي كتابة إلى حركة مزدوجة، تارة بإتجاه اللغة و تارة أخرى بإتجاه المقروء، كي تنبعث اللغة الأخرى التي تتوفر على خيوط التقاطعات الممكنة. لذلك فإن الخطيبي يعتبر الكتابة "كخط إتجاه لعبار بين عدة حدود، عدة لغات، عدة قارات" (4). يمتوقع الخطيبي إجراءات و لا يبحث في القواميس و الفهارس عن كلمات تقوض الكلمات بل عن مسالك و منافذ و هجومات ليرفع اللبس [L'équivoque] عن ممارسة لها "الجنون المحقن". إنه ينتقل من لغة إلى أخرى ومن معرفة إلى أخرى ليكون في الغفوان الذي يشتغل على دوام الحركة و التنفس. إنه يخلق مسكنا رمزيا إليه تأوي الكائنات و النصوص و الحكايات . فهذا المبدع الذي جاء من السوسولوجيا حيث الإستمرارية [La continuité] إلى الكتابة التي "تقرّد الخطابات الأخرى المستدخلة : أجزاء نظرية، تحليلية، سيميائية" (5)، يسجل ذاته في خط "أفلاطون، نيتشه، شوبنهاور، كيركغارد ، إذ المحسوس و المعقول يتوافقان في هذه النصوص. أدب آخر يدرج حركة الفكر و الكتابة في عصره" (6). هذه الشهادة تتوافر على أجزاء حية من بلاغة

(1)- Ibid, page 153.

(2)- Ibid, page 169.

(3)- Ibid, page 169.

(4)- Ibid, page 176.

(5)- Ibid, page 176.

(6)- Ibid, page 176.

التجاوز بما هي نفسها كتابة في الكتابة. فالخطيبي يحدد المرجعيات و لا يهرب من رنينها مقدما بذلك الدرس الذي ينكتب في الصيرورة الحياتية و العلمية . درس الفلسفة و الشعر أو الإثنين معا، كما لو أنه ينتج بلغة نيتشوية أخرى ظلت محددة في مقولة نيتشه "الفلسفة إما أن تكون شعرا أو لا تكون". إنه يلح إلى شجرة النسب، إلى ما يسميه هو شخصا بالذاكرة النصية، و لعله يرتاح للعبور (و العبور مجاز أيضا: Passage)، إنه بالنسبة إليه هذه الترجمة لما ننصت إليه، ونشاهده. هذه الطاقة المتداخلة ، طاقة اللمس، الجسد، الروح، تشير بواسطة الكتابة، لحظة مامتيزة، لأنه كي تكون عبارة لا بد من التوغل بما فيه الكفاية في مخيال الآخر مهما كان زربية، حضارة أخرى، منظرًا خارقًا" (1). سمحت لنا هذه الإحالة المتعددة بأن نربط بين مشهد الكتابة و مدلول الخيار مع إعتبار التفاصيل المصاحبة هي الأخرى ذات دلالة.

7- الغير الكاتب و مجالات المساءلة:

الخطاب والغير، نحو ثراء الحد ومقاومة المعنى، أي حيث تتخذ الكتابة بما هي موجة إثر موجة من موضوعية، الغير أداة للإعلان عن وجودها في شكل لغة توصف و لا توصف، حركة فكر في إتجاهات معلومة و مجهولة . هناك إذن دوما هذه الثنائية التي تعزز موت الواحد في النظرة إلى العالم، بما هي ثقافة و مسلك و طقوس إنشاء. إن الغير في هذه الصور/ الوجوه أو الأشكال، لأن كلمة [Figure] تحتل كل هذه الترجمات (بالإضافة إلى مجاز و رمز و هيئة) هو المائل كإبداعية مدمرة للمركز و المستوعبة للغيرية. ثمة إذن هذه المخيلة المشتغلة خارج حدودها و التي أفكتت من خلال بلاغة التعدد و فكر الغيرية رشان الكونية و أضحت موضوعية في سياق تداول غير عمومي متميز بالحد الأدنى من الفهم وإعادة الانتاج، في ضوء جدلية القارئ والمقروء. و الخطيبي المقيم أصلا في مركز هذه الجدلية، يقدم لنا النموذج الذي لا يكل في تعيين و صياغة ظلال هذا المركز. إن الأمثلة كثيرة و ستمتد من شرفانتش إلى بارت إلى تانيزاكي، وهي الأمثلة التي تحرص على إيجاد المعادل الكتابي في ما وراء مبدأ ثوية اللغة و الأرض ، لفكر طرح على نفسه العلاقة بالآخر في نص "الذاكرة الموشومة" ثم فكك الوشم وفلسفه. فالخطيبي المتأمل هذه التفاصيل من خلال القراءات و الأسفار يلائق فيها البصمة التي تدل على الاختلاف ، بما هو تدمير على المستوى الفكري للمركز الأعمى. إن ذلك سيكون بمثابة إستحقاق أساسي يعمم معرفة لها مناهضة اليقين، إذ تحتل الأمثلة المختارة في إطار بحوث و دروس بالكوليج دي فرانس ما شكل في وقته ثورة ضد الأب في الكتابة و خارجها. بهذه الكيفية يكون عمل الخطيبي هو ذلك الحوار الكتوم مع الآخر و اعترافا بصوته المتورد

و المضاد، حوار فعال يتابع الآخر كما لو أنه وحدة لها ما يخلخل بنيته و يصدعها. انه لا يبحث عن تشابهات ترتاح لها المؤسسة و الايديولوجيا و تجعل منها ضمانات لتبرير وجود ما أو سلطة خطابية ما. لذلك فتاريخ المثال بل و تاريخيته هي في زحزحة مقولة المركز الكلياني والعارف، و في أشكال علائقه بالآخر الواقع في الأطراف. إن هذا الذهاب المعرفي في اتجاه الآخر تبرره هذه الفلسفة و تبلور سياقه الذي هو الإبداعية في التنوع الذي يكرس خطأ كتابيا له إنفلاتاته.

ففي "المستويات المتعددة للكتابة" (*) ينطلق للخطيبي من كون ثرفانتس مارس الكتابة "على نصوص قائمة من قبل، و لكنه يتجه بعكس الواقع. أي أنه معه تبطل مقولة اللاهوتانيين في تساقو عالم الكتاب و كتاب العالم" (1). لذلك فإن مهمة الناقد تكمن في تحديد هذه المستويات و إنعاش المنطلق بما هو المرجعية التي تتوافر على البعد النظري للطرح أمام نص إشكالي مثل "دون كيخوته". ماينتبه إليه الخطيبي هو هذه المسافة المضمرة من طرف البطل بين القراءة والكتابة، وهذا الجنون الذي يسكن البطل الذي هو جنون ثرفانتس، بل كيف "تمكن من معالجته في الكتابة" (2). لكن المسألة تستدعي نصا آخر هو "حامل الليسانس الزجاجي" من مجموعته "القصص النموذجية" و هو استدعاء تتوقف عنده قراءة ذات ثلاثة مستويات.

في المستوى الأول يقيم ثرفانتس، "فاصلا و عدم تنافذ بين العقل والجنون، بين القراءة و الكتابة" (3). أما المستوى الثاني فتظهر فيه الشخصية كتجربة قذفت بنفسها خارج نفسها (والاحالة على دون كيخوته) و هي تجربة "تابعة من إعتقاده بإمكان وجود تنافذ وشفافيه بين العقل و الجنون و بين القراءة و الواقع" (4). و في المستوى الثالث الذي هو نتيجة منطقية للمستويين الأولين ينتهي إلى "كتابة قصص غريبة على منطق كل من الجنون والعقل" (5). تتحرك القصة في فضاء الجنون و تفصح عن المواد التي يستمد منها ثرفانتس عناصر كتاباته أي الأدب المقدس و الأدب العارف [Savant] و الأدب الشعبي. ما يركز عليه الخطيبي هو كون مقولة الجنون غير جديدة على الثقافة العربية الإسلامية، و لذا فإن قراءة إداع ثرفانتس ينبغي أن تكون نقدية إلى الدرجة التي تجعل من الفصل لديه بين المقروء و المتخيل ممكنة. مقارنة الخطيبي أثارت إشكالية القراءة و حددت الإطار المفهومي الذي تحرص عليه كل أسئلة تنبثق من احتكاكها بممارسة نصية متداخلة تظل متمنعة على كل تأويل أحادي.

(*)- عبد الكبير الخطيبي "المستويات المتعددة للكتابة"، ترجمة كاظم جهاد، الكرمل، العدد 17/1985، نيوسيا، 1985.

(1)- المرجع نفسه، ص 112.

(2)- المرجع نفسه، ص 112.

(3)- المرجع نفسه، ص 113.

(4)- المرجع نفسه، ص 113.

(5)- المرجع نفسه، ص 113.

8- غونار إكيلوف [Gunnar Ekelof]:

تتحقق العلاقة الشعرية بالغيرية إنطلاقاً من نموذج الشاعر السويدي غونار إكيلوف (1907-1968) وهو شاعر كوني بالمعنى الذي يلتبس لديه أهوال السفر و نزوعات المغامرة في مواطن ليست له و لا هي منه، أي بنزوله ضيفاً على الشرق من خلال موضوعة الحب العفيف والعذري . يقدم الخطيبي قراءة في "خرافة فطومة إنطلاقاً من خاصيتين لها : الأولى هي كون هذه المجموعة مقدم لها من طرف إكيلوف كحوار مع الشرق بما هو أصل أسطوري، والثانية هي كون هذه المجموعة مندرجة في التقليد الشعري للحب العفيف" (1). سؤال الغيرية لا يؤجل الحديث عن المكان الشعري بإحالاته و مقصدياته، كما لا يتوانى في سر المفارقة الشعرية. إذ ماذا "يعني لشاعر سويدي حديث أن يتماثل مع وجه أسطوري غريب عنه بالأصل، الأرض، الحضارة، اللغة؟" (2). سر هذه المفارقة يحفز الخطيبي على التتقيب في الخلفية و في المرجع الذي هو البناء نفسه للنص كسبحة [Chapelet]. فالسبحة هي "لعبة من لعب الجسد، لكنها تكتسي هذه الميزة في إيقاظ الحواس ودوارها على نظام شعري، على مثالية دائرية بين الكلمات، بين الإستعارات ، كما لو أنه، بهذا الإيقاع تكون القصيدة مثيرة لحركة للأفلاك" (3). يميز الخطيبي في هذه المجموعة قدرة الشاعر على تثبيت الظل كقوة خيال، الظل الذي يسكن المسافة بين الشاعر و موضوعه، و ليس الظل الذي يدل على وجود الشيء. فالحياة تولد من الموت مثل ظل مقدر له بالامحاء" (4). شعر يتمثل الإغراء لجهة تسمى الشرق، و الموقع الساحر بالأشياء و النساء و المسكوت عنه . فطومة "تغير موقعها بإستمرار، تدور مع الدائرة و الحلقية الخاصة بالقصيدة : مرة امرأة أو رجل ، مرة عاشقة، باغية، طفل، عذراء، جدة دون طفل، أنها تجسد الوجه الأسطوري لربة باغية. ربة الخنثى، الأصول و أشجار النسب الغير متميزة" (5). في هذه القراءة التي تعتمد التأويل و التفتح، لا يفرض الخطيبي على النصوص، إذن على رؤية إكيلوف خطأ تفكيرياً يصدم به المتخيل الشعري، بل يستنبط و يفاجئ الإستنباط نفسه بتخصيص يكثف الكلام و يحاور الأطروحات، كما لو أنها غير مكتملة و تحتاج إلى إنضاج. فالشاعر، و هنا بين القصيد هو هذا "الرأي الأبدي" بما هو "أعنى مخلوط، يتحول إلى

(1)- A Khatibi "Oeuvre collective", déjà cité, page 161.

(2)- Ibid, page 161.

(3)- Ibid, page 163.

(4)- Ibid, page 164.

(5)- Ibid, page 193.

أعنى ليرينا جيدا قوة النظرة العاشقة و مميزات السحرية. سحر أسود و أبيض" (1). هذه
السلحظة تحيلنا على فكرة أساسية لدى جاك دريدا وجدت سياقها في نصه "ما هو الشعر؟" حيث
الأعنى يعود بخطوطه ليقول الوجهة مغامرة مثل الحيوان المسمى بالقنفذ [Hérissou]. ألا تعود
بنا هذه الفكرة إلى تجربة المطلق لدى المتصوفة، إلى حالة الترانس، حيث المجاهدة و جذبة
الجسد تقصيان النظر مؤقتا لينفتح القلب الذي به يرى الناسك الله. هنا يرتب الشعر ما هو أعشق
من الإنعكاس، أي الإنخراط في اللامرئي.

9- بورخيس و قرينه:

هذا الكاتب القادم من الأرجنتين المتأثر بألف ليلة و ليلة، الملقب بالمكتبة الكونية، كيف
شغل الخطيبي واستأثر باهتمامه، عموما، كيف فاجأه في عقر الكتابة؟. هذه محادثة مع جمهور
كلية الآداب بمدينة تطوان (يوم 27 نوفمبر 1991)، هي حوار مع السيرة الذاتية و مع نقاط
ضوء للسخرية التي تتطبن الحكمة و التأمل. فبورخيس "يبوح للقارئ كما لو أنه صديق. يرغب
في إغرائه دون أن يحيره و لا أن يلزمه ، بل أقل من ذلك دون أن يضايقه" (2). يحاول
الخطيبي أن يمهد لهذه المفاجأة مصاحبا "بورخيس و أنا" في "المؤلف و نصوص أخرى" [غاليما
82]. تمهيد يركز على الحلم، على ولع آخر لدى بورخيس يكمن في "رج هويته وأشكالها، متدسا
نفسه دوما مقنعا، كما لو أنه شمة في السابق، في قدره، حياة قبلية يكون هو قرينه" (3). يرجع
الخطيبي ذلك إلى العمى لديه، إلى رغبته في أن يكون معدودا من بين الكتاب العالميين المصابين
بنفس العاهة، و هو ما يبرره بورخيس نفسه بإعتباره فاقد عالم الظواهر. لذلك سيجد نفسه
مدفوعا نحو جهد يبقى للمستقبل. بورخيس حسب الخطيبي استطاع أن يبتكر نوعه الأدبي
الخاص الحامل لسر النوع نفسه، و المقصود في تجاوزه لثنائية الشكل و المضمون. فكل كتاب
لبورخيس "هو كتاب سرير، مائل نحو الليل. ليس هنالك أحد قد استطاع مثله أن يحتفل بالظل،
بحيث أن نصوصه تبدو و كأنها مشغولة بتوزيع متدرج للواضح وللمعتم" (4). يعود الخطيبي إلى
الشرق الذي يسكن كتابة بورخيس، وهو يعود إليه بحس نقدي، كما لو أن العودة هي سائلة لما
هو كائن و ممكن، لما ينبغي أن يحضر في جسم النص الذي هو ذاكرة و دليل و تاريخية غير

(1)- Ibid, page 166..

(2)- A . Khatibi "Penser le Maghreb", Ed. Smer. Rabat ,1993 page 90.

(3)- Ibid, page 91.

(4)- Ibid, page 93.

غير معزولة عن شرط المعرفة و الفكر. يعترف بورخيس أنه لا يعرف العربية و ينتقد مفهوم "الأدب الوطني"، كما لو أن "كتاب الشرق العجيب" لم يكن "من وضع بورخيس. إنه عنوان كتاب خيالي. يمكن ، في ذكراه، تركيبه بواسطة نصوصه المتحدثة عن الشرق، مثل ليلة إضافية"(1). بورخيس مقروء ككتابة مهووسة بتدمير الشكل المؤلف ، كأخرنين له في حقل الضيافة بإنخراطه في سؤال الشرق الإسلامي كعلائق بالعقل (إين رشد وبحشه) بالنبوة، وبالحرف الذي يسكن إسبانيته. هذه المحادثة تدشن إنصاتا لرجل يقرأ، يسافر في كتب مكتبة بيرنس ايرس، يصوغ الحالات شعرا و يذهب نحو العالم رغم عاهته بسخرية و قوة بلاغية. فالخطيبي يواصل من خلال هذا العمل محاورته للغيرية التي تعمل على تفكيك المركز و كل أشكال الوطنيات الضيقة، مؤسسة وطنية الكتابة وحدها.

10- اليابان و كلام العلامة:

إن الاهتمام بالعلامة و بالآخر الذي يوصف، شكل جذرا أساسيا من جذور الممارسة الفكرية و النقدية للخطيبي و جعله يلتفت إبتداء من عمل المبدع الياباني الكبير جونيثيرو تانيزاكي "مديح الظل" (*) في نص فائن عنوانه "ظلال يابانية" (2). لم يمنعه ذلك المدخل الذي وضعه لهذا النص المعتبر بمثابة "الليلة الرابعة بعد الألف [Mille et quatrième nuit] من أن يقول عن الياباني بأنه ذلك السارق المحترف، رابطا ذلك بالصمت و الهدوء المقلقين، في هذا الفضاء الذي ينتمي إلى الشرق الكبير. إذا كان بارت يقول عن اليابان أنه نسق [Système] ، فإن الخطيبي، يجعل من الظل نموذج حضارة. وهو بذلك لا يختلف مع بارت الذي أفرد كتابا بكامله لهذا البلد الباعث على الدهشة. فالخطيبي يطرح مسألة الأجنبي [L'étranger] و لا يتوانى في دعمها باللواحق والمستلزمات مثل الأطر و الخطوط، و عموما تلك الحدود الضرورية لكل عبور و مقاومة. يقترح علينا حسب الخطيبي هذا المبدع النادر (تانيزاكي) فكرا للظل جاعلا منه فعل كتابة، و الذي لن ينتمي كحركة ضدية لا إلى الضوء الذي تبشر به الحضارة اليونانية في أفلاطونيتها، و لا إلى هيدغرية رأت أن التقنية تنتج الميتافيزيقا لأنها لا تشعر بأهمية التفكير. فهذه المقارنة مشروطة في ذات الوقت بالأطروحة الخاصة بالغيرية المشعة و الفاعلة في المعنى

(1)- Ibid, page 95.

(*)- صدر هذا المؤلف بطوكيو عام 1933 و ترجمه إلى الفرنسية روني سيفرت لدى المنشورات الإستشرائية لفرنسا (باريس) عام 1977. و ترجمه إلى العربية التونسي الحبيب السالمي و صدر عند دار توبقال عام 1988.

(2)- A. Khatibi "Ombres japonaises", Fata Morgana 1988.

الخاص باستلاك حظ الكونية، و بالتالي المساهمة في ابداع الإستراتيجيات من جهة، و بالقدرة على إقتراح نموذج كتابي هو الوجه الدال على إسم و هوية هذه الغيرية من جهة أخرى. لذلك يقترح الخطيبي نفسه ضيفا على اليابان و على علاماته لتصبح هذه القراءة هي عربون الإستجابة لدعوة سرية لا يناقشها إثنان و لا يعزلانها عن بداية قد لا تكون خاطفة، بوصفها مقدسة لحوار سيبدأ بين المغرب و اليابان. بما هو زمن من أزمنة ذلك الشرق الكبير. فمؤلف "مديح الظل" كتاب يقرأ "بلذة لأنه يتيح لنا التوغل في عمق اليابان بأساطيره و رموزه و تصوراته و فلسفته القديمة" (1). في تقديم قصير لترجمة الكتاب إلى الفرنسية في المجلة الفكرية الصادرة عن دار غاليمار [La nouvelle revue française] العدد 394 (نوفمبر 1985)، تركز الناقدة جانين آيلي [J.AEPLY] على المبدع بوصفه ذلك المدافع عن إختفاء الظل خلف الضوء، كما لو أن هذا المؤلف [L'oeuvre] هو دعوة إلى التأمل في حركة هذا الإختفاء، و بالتالي استحداث مسة [Ardeur] للعودة إلى الأصل و ممارسة جمالياته الخاصة بالمطبخ، و المسرح، و العمل، و الرسم، و الحب، أي إلى فلسفة التاو و إلى نداء الروح اليابانية العتيقة. يتورط الخطيبي في التأكيد على هذا المعنى و هو الذي جسده في "المناضل الطبقي على الطريقة التاوية" محاولا تقديم حجج جوانية لهذه الرغبة القرائية، لهذا الذي استمر فيه محاورا الدلالات الأكثر إثارة للتساؤل. فالخطيبي يذهب و يجيء، تارة من داخل النص و أخرى من خارجه، و لكنه يذهب هذه المرة إلى تلك الحدود و لا يعود لأنه حسم في كون تانيزاكي عبار [Passeur] و أنه "منذ نصف قرن لا يزال نصه راهنا، طارحا على الكتاب هذا السؤال: كيف نكتب في عصر التقنية و توسعها؟" (2). سيكون هذا الطرح قلقل ذاتيا. مع مصير لا شك في تغيراته و مفاجآته. إن ذلك سيدفع الخطيبي إلى حلم خاص، حلم التحول إلى ياباني ليبدأ "حياته في السماء" (3).

سيحضر اليابان في مكان آخر، في الجسد الراقص بإنتمائته إلى نفس المدار الخاص بالغيرية، إلى جلال الحوار، بما هو الكيفية الممكنة لنسج دوام عافية حضارية، و التخلص من فكرة الإنتظار. إذ لا حوار دون الذهاب نحو ماضية هذا الآخر بما هو لغة مترجمة لفكر خالص. و الخطيبي الممارس لهذه الإستراتيجية يسجل قلقه في هذا الطرح بالذات مبرهنا عليه و فاتحنا له موقعا سعيدا في الرغبة الثقافية للذات. ترقص إذن لام تيراموطو و يرتب كولين و يضع الموسيقى أوليفيه كوبي. و المناسبة هي دعوة الخطيبي إلى المشاهدة لوضع نص لهذا العرض الموسيقي و الراقص ضمن تظاهرة فنية أقيمت يوم 3 أكتوبر 1987 بباريس 12. يوطد هذا

(1) - جونيئيرو تانيزاكي "مديح الظل"، ترجمة الحبيب السالمي، ترنقال 1988، الدار البيضاء، ص 6.

(2) - A. Khatibi "Ombres Japonaises", déjà cité, page 56.

(3) - Ibid, page 65.

النص علاقة الخطيبي بالنسق الآخر الذي هو اليابان من خلال الجسد و العلامة، قارنا المتحرك و المسموع، ومنخرطا في لحظة انجذاب مسكوبة بماء عاجز عن قول اسمه هناك في الحد الأقصى لحروف تترنج طليعة و غير طليعة.

إن النص هنا مجموع نبضات إنتشرت في الجسم الخطيبي [Corps Khatibien] محددة دورة الإنصات و النظر، ذلك التبادل الرشيق بين حاستين أو أكثر، بين جهات تتعدى الخضوع لما هو عيني ومرئي . لذلك فإن "كل شئ يجري كما لو أنه لوحة حية، لوحة مشهد ياباني. إنه على الأقل اليابان و بالتأكيد شئ آخر، مانعرفه عن اليابان [جمالية الإطار، النممة وإنتاج التمثيلات المرسومة] بإمكاننا إقتفاء أثره في العرض" (1). هل تكفي الإشارة إلى اللوحة [على ما هي عليه هنا] لطى المشروع بمعنى الاكتفاء بتخريجه بدلا من منحه توصيفا قد يحجز عن ربط القراءة بالآخر، ضمن أفق جد ضيق، و بالتالي الظهور بمظهر القاصر عن إنتاج موقع منه يطل النص على نفسه كقوة دلالية و كاختلاف مبهج. يؤكد إذن هذا النص، أن الكتابة هي استسلام للفكر الذي ينبعث في ومن الجسد دون أن يتظاهر بالقدر الكافي من الحق في الترجمة و التأويل. أن سفر الدلالة هو وحده المدمر للإتفاق المجتمعي و الفقه المؤسسي بعيدا عن كل تركيز عروبي له وسواس التفوق الميتافيزيقي. ولا يزال نموذج الخطيبي يدحض هذه المسألة ويوطد فكرة الذات التي لا تكون من دون مرآة الآخر، والتي تسمح لها بالمراجعة النقدية لمكوناتها ووشائجها و حتى أوهامها.

11- الآخر في الأدب الفرنسي:

يقترح الخطيبي أرضية أخرى لمعينة هيئة الآخر في الأدب، بل الآخر على مستوى مخيال ذاته. إذ يتعلق الأمر بما هو مسألة جد نقدية لها كل مستلزمات الإدراج في الحقل المعرفي كسؤال له دوام الإشتغال، بذلك الغريب الذي يقدمه الأدب الفرنسي في شتى صوره ووجوهه. هذا الغريب سيكون موضوع تحليل له سلطته على مجموعة من التصورات المبنية أساسا على العلاقة المختلة بين الأنا و الآخر، وكيفية انزلاقها النظري ثم الجمالي. إذ شدة حدود قصوى تلامسها النصوص المحللة في "صور الأجنبي في الأدب الفرنسي" (2). وهي حدود ترغب في التوقع على هامش حدود أخرى، هي هذه العلاقة بين ذات كاتبة و مفكرة عربية

(1) - عبد الكبير الخطيبي "سينوغرافيا الجسد الراقص"، ترجمة بختي بن عودة. مجلة "كلمات" العدد 16/1992. البحرين، ص 163.

(2) - Abdelkebir Khatibi "Figures de l'étranger dans la littérature française", Denoël 1987.

بلسان فرنسي و بين الآخر الذي يتجلى في ذاته متعدد و متمردا . طارحا بذلك ما يسميه دريدا بالتمركز العقلي الأوربي و الغربي دون الدخول مجددا، في تفرعات ذات أضلاع لا حصر لها. إن طموح الخطيبي هو تبين المشكلية النظرية التي ينضوي تحتها هذا التمرد الموضوعاتي كما هو بارز في الأعمال التالية :

1- [Equipée] مشروع خطر : فيكتور سيغالان (منشورات غاليمار ، 1983).

2- امبرطورية العلامات : رولان بارت (سكيرا، 1970).

3- المغرم : مارغوريت دورا (مينوي 1984).

4- مجنون إلزا : لوي أراغون (غاليمار 1963).

5- مراكش المدينة : كلود أوليي (فلاماريون 1979).

6- أسير عاشق: جون جنيه (غاليمار 1986).

هاته الأعمال أخذت من حيث دراستها من طرف الخطيبي العناوين التالية:

1- إحتفال بالغرائبي.

2- يابان بارت.

3- أن تعشق، قالت.

4- أن تعشق، قال.

5- على آثار صدمة.

6- الانشقاق النهائي لجنيه.

ماهو هذا الكتاب؟ كيف أراده الخطيبي أن يكون. إن الجواب عن ذلك موجود لديه في شكل تدشين مبتهج لن يجعل منه سوى سفر السفر "منذ خطواته الأولى، اكتفى هذا المسار ذو المرتبة الثانية بتساؤل حول تمثيل الأجنبي في المخيال الأدبي الفرنسي، و في ما يسمى خصرصا بالغرائبية. الغرائبية ليست هنا فولكلورية سطح، لكنها سر كل أدب، لكل نماذج" (1). لا شك أن الإضطلاع بهذا الدور من قبل آخر كان مستعمرا (وضعية الكاتب المغاربي)، لن يكون بالشئ السهل، ليس كأى سهولة تطاردها فتنة متبادلة أو حقد لايزال متربصا باللحظة، لحظة التبدلات العالمية ذات التأثيرات النافذة. هنا فقط ندرك أهمية هذا العمل النقدي و الفكري لأنه لا يحل نصوصا و إنما يستقرئ عوامل و مخيلات، و يؤشكل الكل ليقبض على منعطف الاختلافات في هذا الأدب فهذا السفر هو "حركة بديلة : خطوة نحو حذو الذاكرة النصية، وأخرى نحو هذه الذاكرة الصيرورية في النص الحديث و استغواراته للمخيال" (2).

(1)- Ibid, page 9.

(2)- Ibid, page 11.

لماذا هذا التورط في الحدود التي تسمح بها جماليا أي كخطاب مهيكّل و مضمون القراءة؟ فرنسا تتكلم بالفرنسية في النماذج المختار؟. لأن ذلك يسمح للخطيبي بأن يجعل من هذا التورط تمويّنا قرائيا يوفر لذة التيه في الذاكرة الأدبية لفرنسا، و تمرين لأجل اكتشاف هذه الأرض المجهولة المسماة فرنسا في حفرياتنا الأكثر غورا. لذلك لا يستبعد العثور في فرنسا على ذاكرة نصّية قادرة على التخفيف من حدة مفارقة اللاقروئية [L'illisibilité] بعد ما كانت فرنسا الكلاسيكية عبارة عن وحدة خيالية بين اللسان الممالك والسلطة الكاريزمية و القومية اللاهوتية⁽¹⁾. إن هاجس الخطيبي سيكون هو الظفر بمعادل قائم ضمن الكتابة الأدبية بما هو خارج، لما هو "برانية داخلية" على أساس أن الآخر المعلوم به لا يعيد إنتاج أسطورة الصحراء و الخيال العاري، أي أرضيات إستراتيجية لها ذلك الإتفاق السري مع الحدد الكولونيالي. لكن "كيف يتم إستقبال الأجنبي دون قوانين ضيافة في لغة عشقه الخاصة؟ أطرح أيضا هذا السؤال على نفسي: كيف نكتشف أنفسنا من جديد أمام مهوي هويته؟ أن حظ نص ما هو حبس سر ما"⁽²⁾. لغة العشق هذه لن تكون سوى كتابة مدعومة بوازع الاختلاف الأكثر نضجا، لأنه لا يهرب نحو الأمكنة المخفية وراء الهويات الصالحة لكل زمان، فذلك منطق عذمي يخلق دورة المعرفة و يشتت الاحساس المغاير بالعالم، منهزما أمام حقائق تفرضها التواصلات الأكثر نضجا لحساب فكر طموح و خلاق.

(1)- Ibid, page 13.

(2)- Ibid, page 13.

الختامه

- السؤال و إثارته

السؤال و إثارته:

أ - تستدعي إثارة مسألية النقد الجديد، كما لا حظنا ذلك من خلال ما إنتهينا إلى وضعه في خاناته الممكنة، مجموعة غير متماثلة من التأملات و التدقيقات التي لها فضل إعادة رسم العلائق أو الانفصالات بين الآثار الأدبية و بين القراءات المفككة لبنياتها و مستوياتها. مع أن الإثارة لا تفرق وسط هذه الإنبثاقات بين الجيد و الرديء ، السليم و المعاق، تفاديا للتقسيم المانوي للظواهر، وإنما تحتكم إلى أصول تمنح الذات القرئ إمكانات تفجير ليس فقط إحتمالات الآثار هاته، بوصفها أمكنة معرفية، بل لغاتها أيضا أي تفاعلاتها مع هذه الأمكنة. من دون أن تخضع غاياتها لتسمية لها المعالم الضائعة. إن النقد الجديد دال لأكثر من مدلول، لأنه المستحيل كممارسة تتمنع على قول مخزونها حين لا تجد مانعا من الإحتفاظ بالحد الأدنى من الإخلاص لهذا التقاطع بين المفهومين أي النقد و جديده. إن الثورة التي حققتها اللغة كمرجع أساسي لكل خطاب و سط الانفجار المذهل للمعارف التي لا تزال تلاحق المعنى ضمن الحقول الأكثر احتواء له، تخرق الاتفاقات التي جعلت من يقينياتها، تتعرض لأقصى المراجعات، و هو ما سيفرز نزعات تفهمت خطر صرف النظر عن عمق التبدلات التي تنقلها الصور و الرموز بوسائط مختلفة و متسارعة. لم يعد ممكنا استقبال نص ما دون تدخل هذه الوسائط و التي تثرى نمط القراءة فارضة حجبا جديدة للنظر إلى لعبة السواد و البياض، وإلى شبكة تداول هذا النص. بحيث لا تهم بالدرجة الأولى مرجعيته الأجناسية إلا إذا كان للشرط السوسيوي - ثقافي و هو الماقبل - تأويلي غرض مباشر على مفهوم إنتاجية النص كظرف و ليس كهاجس، كخارج و ليس كداخل.

ب - ها قد يكون التحقيق قد تألق في ما ليس له تلك الجوامع لابرار ما هيّة السؤال من دون الامتثال الجذري لخط الكتابة التي تظل كامنة في عمق مشكلاتنا الوجودية و الجمالية و التواصلية. علما أن التحقيق لم يكن سوى إقتناء لآثار لا يزال رنينها مخلصا لحضرة الحداثة و ما بعد الحداثة. فما لم يستطع تفجير ه ندد نهضوي مؤرق بالصورة الشبه ببيضاء للدال، يقلبه النقد الجديد رأسا على عقب مرتكبا ما لم يكن في الحسبان و مخضعا الفهم الثقافي للقلب، كحكمة غير مشكوك فيها لما هو دائم الاختلافات. مانحا السبيل المرتابة كل الممكنات لاستقراء زمن

العصيان و التضليل على القبول المحض بكل ماهو سائد و محمي و مؤسطر. لذلك يكون النقد الجديد قد أعاد توزيع الأدوار على المفهوم أولا ثم الكلمة ثانيا، و لن يتمتع هذا التوزيع بكامل الصلاحية إلا باندراجه في خط رسمته مسبقا طاقة فلسفية تقرن مسلسل التغيير و فك الارتباط مع الأصول البعيدة بنظرات لا تتراجع أمام الإنهيار المتوقع للصروح البلاغية القديمة، و للتسميات التي خانتها و عود الميتافيزيقا. هنا يظهر من جديد ذلك المعنى القوي لظاهرة (هي دوما نسبية) الكتابة مع التفريعات المؤدية إلى جريان حديث لمفهوم الدليل [Signe]. أما و قد إنتهت الفلسفة إلى هذه الأهمية الخاصة بالدليل مع فردريك نيتشه ثم جاك لاكان ، و صولا إلى جاك دريدا و امبرتر إيكو، فإن الأساسي [Le Fondamental] أي العنف الداخلي لها، سيقود الأصوات الناطقة في النص نحو تفتتات أكثر دينامية من جهة جدلية و تناسية. و يجد النقد نفسه إذن مجبرا على إختيار مواقع لا تستنزفها حروب الاستهلاك و المعادة السماوية للخيرات الجاهزة. فهو مشروط منذ الآن فصاعدا بالمعرفة المتعددة ليصبح ذلك الخطاب المغروس في الأدب و الذي "لا يتوقف عن إنتاج و إبداع مقولاته و يبادل علائق التوصيل في الحقل و الحقول التي ينصرف إليها، إنه في هذه الحالة ليس تكملة، عدا أنه ليس سلطانا على النص، و لاتعليقات موازية، إنه يتحول إلى كتابة أخرى في الكتابة فتعدد حيازاته و يصبح محكوما بقوانين الخاص (الشكل) قبل أن يصل إلى العام (المضمون) ثم ليبلور عام الخاص و خاص العام" (1).

ج - سيتميز هذا النوع من النقد بصفات حادة، بها يراهن على الطبقات الجيولوجية للنص، و على إنشئاته، كما لو أن النص سيصبح سلطة متعددة الأطراف به تسمي كل حداثة إبداعية نفسها، و به تعيد لحظة الإلتحام بالعالم توقيع جسد الرؤيا صمتا صمتا، ثم ترحل مع الراحلين إلى أقاصي الخيال. إن التوقيع لن يكون سهلا و قد استبدت بالتقاني [Le culturel] كل أنواع التقدير، دون أن يكون الإستثناء هو الحجة على مقاومة الأعضاء.

(1)- تودوروف، بارت، إيكو و إنجينو "في أصول الخطاب النقدي الجديد"، ترجمة و تقديم أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 2، 1989، ص 6.

قائمة المراجع و المصادر

المصادر باللغة العربية

- 1- إبراهيم عبد الله، "التفكير: الأصول و المقولات"، عيون المقالات، ط1، الدار البيضاء 1990.
- 2- إبراهيم عبد الله، الغانمي سعيد، علي عواد، "معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي المنري، الدار البيضاء، ط1، 1990.
- 3- أحمد علي أسعد و الدكتور الكك فيكتور، "صناعة الكتابة"، الملحق به التلخيص للتزويني، دار السؤال، دمشق، ط4، 1981.
- 4- د. أحمد علي أسعد "فن الحياة فن الكتابة"، الإتحاد الوطني لطلبة سوريا، اللجنة الإدارية، كلية الآداب، ط1، دمشق 1977.
- 5- أفاية محمد نور الدين، "الهوية و الاختلاف، في المرأة، الكتابة و الهامش"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1988.
- 6- بارت رولان، "درس السيميولوجيا"، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986.
- 7- بارت رولان، "لذة النص"، ترجمة فؤاد صفا و الحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.
- 8- باشلار غاستون، "الفكر العلمي الجديد"، ترجمة عادل العوا، تقديم جيلالي اليابس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1990.
- 9- بنعبد العالي عبد السلام، "التراث و الهوية دراسات في الفكر الفلسفي في المغرب"، سلسلة المعرفة الفلسفية، دار توبقال، الدار البيضاء 1987.
- 10- بنعبد العالي عبد السلام، "الفكر الفلسفي في المغرب"، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، دار الطليعة للطباعة و النشر، ط1، بيروت 1983.
- 11- بنعبد العالي عبد السلام، "الميتافيزيقا، العلم و الإيديولوجيا"، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1981.
- 12- بن عرفة عبد العزيز، "الدال و الإستبدال"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1993.
- 13- بنيس محمد، "حادثة السؤال - بخصوص الحادثة العربية في الشعر و الثقافة"، المركز الثقافي العربي، بيروت.

- 14- بوسي غلوكسمان كريستين و آخرون، "الفتنة أو الاختلاف الذي لا يمكن تدويله للمشرق"، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء 1986.
- 15- تانيزاكي جونيشير، "مديح الظل"، ترجمة الحبيب السالمي، دار توبقال، الدار البيضاء 1988.
- 16- التوحيدى أبوحيان، "كتاب الإمتناع و المؤانسة"، تصحيح و ضبط و شرح أحمد أمين و أحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (د.ت).
- 17- تودوروف ترفيتان، "تقد النقد : رواية تعلم"، ترجمة د.سامي سويدان، مراجعة د.ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط2، 1986.
- 18- الجابري محمد عابد، "بنية العقل العربي، دراسة تحليلية".
- 19- جنيت جيرار، "مدخل لجامع النص"، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 1985.
- 20- الخطيبى عبد الكبير، "الإسم العربى الجريح"، ترجمة محمد بنيس، دار العودة، بيروت 1980.
- 21- الخطيبى عبد الكبير، "الذاكرة الموشومة"، ترجمة بطرس حلاق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر SMER، الرباط 1984.
- 22- الخطيبى عبد الكبير، "فى الكتابة و الترجمة"، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت، 1980.
- 23- الخطيبى عبد الكبير، "النقد المزدوج"، ترجمة حمادية، دار العودة، بيروت (د.ت).
- 24- دريدا جاك، "الكتابة و الاختلاف"، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 1988.
- 25- دريدا جاك، "مواقع حوارات"، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1992.
- 26- راي وليم، "المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية"، ترجمة د. يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987.
- 27- الزاهيري محمد و آخرون، "فكر الاختلاف و كتابة الجسد"، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء 1986.
- 28- الزبيدي توفيق، "مفهوم الأدبية فى التراث النقدى"، سراس للنشر، تونس 1985.
- 29- سعيد خالدة، "حركية الإبداع - دراسات فى الأدب العربى الحديث"، ط1، دار العودة، بيروت 1979.

- 30- شاورول بول، "علامات من الثقافة المغربية الحديثة"، المؤسسة العربية لدراسات و النشر، بيروت 1979.
- 31- شرابي هشام، "النقد الحضاري للمجتمع العربي في القرن العشرين"، م.د. و ع.، ط1، بيروت 1990.
- 32- د. عياد إحصان، "تاريخ النقد الأدبي عند العرب"، دار الثقافة بيروت، لبنان، ط5، 1986.
- 33- عبد اللطيف كمال، "التأويل والمناقشة نحو تأصيل فلسفي للنظر السياسي العربي"، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1987.
- 34- د. عيد كمال، "فلسفة الأدب و الفن"، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس 1978.
- 35- فوكو ميشيل، "تاريخ الجنسانية - استعمال الذات"، ج2، ترجمة جورج أبي صالح، مراجعة مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت 1991.
- 36- فوكو ميشيل "حفريات المعرفية"، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1986.
- 37- فوكو ميشيل، "نظام الخطاب"، ترجمة محمد سبيلا، دار التوزيع للطباعة و النشر، بيروت 1984.
- 38- قدامة بن جعفر أبو الفرج، "نقد الشعر"، تحقيق و تعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر، ط1، 1979.
- 39- كيليطو عبد الفتاح، "الأدب و الغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي"، دار الطليعة، بيروت و SMER الرباط 1982.
- 40- ماكري محمد، "الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1991.
- 41- د. مرتاض عبد المالك، "النص الأدبي، من أين؟ و إلى أين؟"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.
- 42- مفتاح محمد، "مجهول البيان"، دار توبقال، الدار البيضاء 1990.
- 43- الميلود عثمان، "شعرية تودوروف"، عيون المقالات، الدار البيضاء 1990.
- 44- مؤلف مجهول، "رسالة في صناعة الكتابة"، تحقيق الدكتور عبد اللطيف الراوي و الأستاذ عبد إلاله نبهان، فصلية من مجلة مجمع اللغة العربية، مجلد 62 ج4، دار الفكر للطباعة، دمشق 1987.
- 45- نورس كريستوفر، "التفكيكية النظرية و التطبيق"، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر و التوزيع الأردنية 1992.

- 46- مايدغر مارتان، "هيلدرلين و ماهية الشعر"، ترجمة عادل العوا، تقديم جيلالي اليابس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1990.
- 47- وناس المنصف، "المسألة الثقافية في الجزائر، دراسة في التخيير الثقافي و الاجتماعي"، أليف تونس (د.ت).

المؤلفات الجماعية

- 1- بنعبد السلام عبد العالي، "آفاق الفكر الفلسفي في المغرب"، ضمن "الفلسفة في الوطن العربي المعاصر"، م.د.و.ع، بيروت 1985.
- 2- تودوروف، بارت، ايكو، أنجينو، "في أصل الخطاب النقدي الجديد"، ترجمة و تقديم أحمد المدني، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1989.
- 3- س. لاند نوردايل و آخرون، "مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت"، ضمن "في أصول الخطاب النقدي الجديد: ت. تودوروف، ر. بارت، إ. ايكو، م. أنجينو"، ترجمة و تقديم أحمد المدني، عيون المقالات، الدار البيضاء و دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1989.
- 4- كوفمان سارة و لابورت روجيه، "مدخل إلى فلسفة جاك دريدا تفكيك الميتافيزيقا و استحضار الأثر"، ترجمة إدريس كثير و عز الدين الخطابي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

الدوريات و المجلات

- 1- إيش إلرود و د.فوكما و.، "مناهج الدراسة الأدبية و خلفياتها النظرية و الفلسفية"، تعريب محمد العمري، دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، العدد 2 شتاء 87/ربيع 1988.
- 2- بات أوكتافيو، "الأدب الأمريكي باللغة الإسبانية : النقد و الحداثة"، ترجمة عيسى مخلوف، مواقف، ع 53، دار الساقي، لندن.
- 3- بارت رولان، "الثورة البريختية"، ترجمة عبد الإلاهقيدي، أنوال المغربية، ع 18/11/1992.
- 4- بات أوكتافيو، "حداثة الغرب. حداثة الآخر"، ترجمة جوزيف كيرون، المقدمة، ع 5 سبتمبر، باريس 1987.
- 5- ريكوز بول، "فلسفة اللغة"، ترجمة د. علي مقلد، العرب و الفكر العالمي، ع.8، مركز الإنشاء القومي، بيروت، خريف 1989.
- 6- بارت رولان "عن الحياة و الأعمال" حوار من ترجمة مصطفى المسناوي. بيت الحكمة. عدد 7 فبراير الدار البيضاء 1988.
- 7- بارت رولان، "لذة النص"، ترجمة محمد الرفرافي و محمد خير بقاعي، العرب و الفكر العالمي، العدد 10، بيروت 1990.
- 8- بارت رولان، "النقد من حيث هو لغة"، ترجمة د. كمال أبو ديب، مواقف، 41/42، بيروت 1981.
- 9- بارت رولان، "نقد و حقيقة"، ترجمة إبراهيم و الخطيب، مراجعة محمد برادة، الكرمل، ع 11، قبرص، نيقوسيا 1984.
- 10- بلانشو موريش، "كتابة الكارثة"، مواقف، ع.56، جار الساقي، لندن 1988.
- 11- بنيس محمد، "الجديدة تحتفل بالخطيبي"، اليوم السابع، 22/7/1990 باريس.
- 12- جهاد كاظم، "قراءة لمفهوم التمرکز العرقي الغربي بين كلود ليفي ستروس و دريدا"، الوحدة، ع.4، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، يناير 1985.
- 13- حرب علي، "التجديد و التأويل في الثقافة العربية الإسلامية"، دراسات عربية، ع 8 جوان 82، بيروت.

- 14- الخطيبي عبد الكبير، "إنه المسرح... المسرح"، الثقافة الجديدة، ع.15، السنة الرابعة، المحمدية 1980.
- 15- الخطيبي عبد الكبير، "الباحث الناقد"، ترجمة عبد الله راجع، الكرمل، ع.11، نيقوسيا 1984.
- 16- الخطيبي عبد الكبير، "تضحية الآخر"، ترجمة محمد الأشعري، ع.1 ماي 1991، الرباط.
- 17- الخطيبي عبد الكبير، "الجسد بين الصورة و الدليل"، الثقافة التونسية، ع.66، 1993 تونس.
- 18- الخطيبي عبد الكبير، "حدود و نظرية"، ترجمة المعطي قبال، ع.61-62، دار الساقى، لندن (د.ت).
- 19- الخطيبي عبد الكبير، حوار من إجراء بختي بن عودة، المسار المغاربي، ع.1989/28 الجزائر.
- 20- الخطيبي عبد الكبير، "الذاكرة العربية بين الحداثة و ما بعد الحداثة"، ترجمة الحبيب السالمي، المقدمة، ع جوان 87 باريس.
- 21- الخطيبي عبد الكبير، "سينوغرافيا الجسد الراقص"، ترجمة بختي بن عودة، كلمات، ع.16، البحرين 1992.
- 22- الخطيبي عبد الكبير، "المستويات المتعددة الكتابة"، ترجمة كاظم جهاد، الكرمل، 1985/17، نيقوسيا.
- 23- الخطيبي عبد الكبير، "تحو فكر مغاير"، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، الكرمل، ع.16، نيقوسيا 1985.
- 24- دنيس فارصي جيران، "معجم النقد"، حول مفهوم الهرمينوطيقا، ترجمة على سليطين و أحمد أنويش، أنوال، الرباط، الأربعاء 1992/12/2.
- 25- راجع عبد الله، "الجنون المعقلن"، الثقافة الجديدة، ع.19، الدار البيضاء 1981.
- 26- السباعي صفية، "الخطيبي و تفكيك الأبيسية"، الثقافة الجديدة، ع.25، 1982 المحمدية.
- 27- سعيد إدوارد، "إنتقال النظريات"، ترجمة أسعد رزوق، الكرمل، ع.9، نيقوسيا 1982.
- 28- شرايبي هشام، "الأبوية و الحداثة"، كتاب الأسئلة، ع.1، تونس 1991.
- 29- صالح هاشم، "حوار مع ثلاثة نقاد فرنسيين: تودوروف، جينيت، كوهين"، مواقف، ع.42/41، بيروت 1981.
- 30- الصكر حاتم، "تدوة"، كتابات معاصرة، ع.15، بيروت 1992.
- 31- د. عياشي مندر، "الخطاب الأدبي و لسانيات النص"، دراسات أدبية و لسانية، ع.6، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ربيع 1987.
- 32- العوفي نجيب، "كان المغرب يقرأ فصار المغرب يكتب"، المجلة، ع.308، 1986 لندن.

- 33- غادامير هانس جورج، "فن الخطابة و تأويل النص و نقد الإيديولوجيا"، ترجمة نخلة فريفر، مراجعة مطاع صفدي، العرب و الفكر العالمي، ع3، صيف 88، مركز الإنماء القومي، بيروت.
- 34- فابول روجيه، "تحو علم للأدب، إتجاهات النقد المعاصر"، ترجمة د. محمد خير البقاعي، العرب و الفكر العالمي، ع7، صيف 89، بيروت، مركز الإنماء القومي 1989.
- 35- فوكو ميشيل، "نيتشه، فرويد، ماركس"، ترجمة و تعريب عبد السلام بنعبد العالي، الكرمل، ع11، 1984 نيغوسيا.
- 36- كريستيفا جوليا، "سيمولوجيا الرعب و الابتذال في الكتابة الجديدة"، حوار للدكتور فؤاد أبو منصور، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 19/18، بيروت 1982.
- 37- لافكو لبارت فيليب، "هولدرلين و مسألة الشعر"، حوار للشاعر باتريك هتشنسون، ترجمة محمد عزيمة، مواقف، ع55، دار الساقي، لندن 1988.
- 38- لوففر هندي، "ما هو التفكير"، ترجمة و تقديم مصطفى، الكرمل، ع39، نيغوسيا 1991.
- 40- ماشراي بيير، "مفاهيم أولية"، ترجمة د.سامي سويدان، العرب و الفكر العربي، العدد 1، شتاء 88 بيروت
- 41- ميشيلباستايير كارلو، "الكتابة خارج المصطلح الإقناع و البيان"، ترجمة جورج سعد، العرب و الفكر العالمي، العدد 10، بيروت 1990.
- 42- هار ميشيل، "هيدغر و الشعر، الشاعر لا يأتي بالخالص"، فكر و فن، العدد 47، ميونيخ 1988.
- 43- الهواري إدريس، "دريدا و الاختلاف"، اختلاف، ع5، 1993، دار الأفق، سلا، المغرب.

مصادر باللغة الأجنبية

- 1- *Abastado Claude*, "Mythes et rituels de l'écriture", E, complexe, Bruxelles, 1979.
- 2- *Barthes Roland*, "Le grain de la voix" (Entretiens 1962-1980), Seuil, Paris 1981.
- 3- *Barthes Roland*, "Sade, Fourier, Loyola", Points, Seuil, Paris 1971.
- 4- *Brook Peter*, "L'espace vide", Ecrits sur le théâtre Tr. de l'anglais de C.Estietane et F.Fayolle. Seuil
- 5- *Collin Françoise*, "Maurice Blanchot et la question de l'écriture" Tel. gallimard 2 ed. Paris 1986.
- 6- *Khatibi Abdelkebir*, "Figures de l'étranger dans la littérature française" Donoël. Paris 1987.
- 7- *Khatibi A.*, "Penser le Maghreb" Ed. SMER, Rabat 1993.
- 8- *Khatibi A.*, "Ombres japonaises" fata Morgana. 1988
- 9- *Khatibi A.*, "Francophonie et idiomes littéraires", Ed. Al-Kalam, Rabat, 1989.
- 10- *Khatibi A.*, "Maghreb pluriel", Donoël, Paris, 1983.
- 11- *Khatibi A.*, "Paradoxes du sionisme", El-Kalam, Rabat, 1990.
- 12- *Khatibi A.*, "Par-dessus l'épaule" Aubiet, France, 1988.
- 13- *Kristeva Julia*, "Semeitike recherches pour une sémanalyse", Points, Seuil Paris 1969.
- 14- *Kristeva Julia*, "Le langage cet inconnu, une initiation à la linguistique" Seuil, série Points, Paris 1981.
- 15- *Le febvre Henri*, "Le manifeste differentialiste", Gallimard, N.R.F., Paris, 1970.
- 16- *Macherey Pierre*, "Pour une théorie de la production littéraire", France Maspéro, Paris 1980.
- 17- *Nietzsche Friedrich*, "La naissance de la tragédie", Tr. de H. cornélius. Donël, Paris 1964.
- 18- *Paz Octavio*, "Le singe grammairien", Champs Flammation Skira : Les sentiers de la création, Genève 1972.
- 19- *Paz Octavio*, "La quête du présent", Gallimard, Paris 1991.
- 20- *Roger Philippe*, "Roland Barthes. Roman" Grasset Biblio/essais, Paris 1986.
- 21- *Rey-Debove Josette*, "Le métalangage : étude linguistique du discours sur le langage", Robert, Paris 1978.
- 22- *Saussure Ferdinand*, "Cours de linguistique générale", ENAG, Alger 1990.
- 23- *Schaff Adam*, "Langage et connaissance", Points Anthropos, Paris 1969.
- 24- *Sollers Phillippe*, "L'écriture et l'expérience de limites" Seuil, Points, Paris 1968.

Ouvrages collectifs

- 1- Khatibi et autres, "Du biliguisme", Donoël, Paris, 1985.
- 2- Ducrot Oswald et Todorov Tzvetan, "Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", Seuil, Paris, 1972.
- 3- "Khatibi Abdelkebir", Ouvrage collectif, Dar-al-asas Okad, Rabat, 1990.
- 4- Khatibi A. Hassoun Jacques, "Le même livre", L'éclat, Paris, 1985.
- 5- Khatibi A. et Sijelmassi M., "L'Art calligraphique arabe", Chêne, Casablanca, 1980.
- 6- "Imaginaires de l'autre : Khatibi et la mémoire littéraire", l'Harmattan, 1987.
- 7- Sellin et autres in "Ecritures maghrébines, lectures croisées", Coordination de Abderrahmane Tenkoul, Afrique/Orient, Casablanca, 1991.

Périodiques et revues

- 1- Khatibi Abdelkebir, Entretien collage in "Regards sur la culture marocaine" Kalima / librement, n°1/1988, Casablanca.

Dictionnaires

1- Dictionnaire de la philosophie, Larousse, les dictionnaires du XX siècle, Dider Julia, Librairie Larousse, Paris, 1964.

2- Petit Larousse illustré, Dictionnaire encyclopédique pour tous, Librairie Larousse, Paris, 1982.

فهرس البحث

المقدمة

التمهيد

الفصل الأول

14	مسألة المتن العربي
17	المسكنان المتعاضدان
19	الكتابتان
21	المنعطف "المجهول"
21	المنعطفات الممكنة
25	المنعطف "المجهول"
29	هامش المجاز
30	من الكتابة إلى الصناعة
31	التأويل
33	غواية المجاز
35	الهرمينوطيقا : جينولوجيا ممكنة
46	الدلالات
50	الإختراق

الفصل الثاني

56	النقد / الكتابة
----	-----------------

58	كيف ذلك
61	دريدا و تكسير الحدود
68	أزمة نقدية : إنفجار النص
72	المسار و الإستبدالات
78	نقد النقد : تودوروف محاورا
82	بارت أو النقد المنفلت
84	ما الحقيقة نقديا؟
89	الخطاب السردى (أوكتافيو باث)
91	الحداثة و الغيرية
93	النحو المرئى
95	الميتالغوى = الواصف و الموصوف

الفصل الثالث

103	السياق و النموذج
104	بؤرة الشروط
104	تحديدات أساسية
106	على هامش الفلسفة
111	ضمن "الإختلاف"
114	"النقد المزدوج"
118	الآخر، من هو؟
120	على حدود الإزدواجية اللغوية
122	الفرونكوفونية و وهم العظمة
123	النص و حجته (ضمن الإزدواجية اللغوية)
125	الذات في المعرفة
128	رواق التحليل النفسى
130	الكتاب ذلك المشترك
132	الليلة البيضاء و اللاوعى
135	تجليات الآخر من جهة الجسد
137	هذا الكتاب

الفصل الرابع

144	نقد الرواية [التاريخ و النص]
150	المسرح و "المشهد الكوني"
155	نقد الشعر: أدونيس نموذجاً
156	نص العالم و عالم النص
158	التحليل الدلالي المتداخل
161	ما معنى ذلك؟
161	الزربية كمجال علامي
165	الوجبة و طعم الحالة
166	الكاليفرافيا و تجاوز الفراغ
171	الشرقاوي و إقلاع الجذور

الفصل الخامس

176	إختبار الشمول
180	بنية الكتابة [محالة تركيب]
181	ذاتي الكتابة أو الحرق
185	المتعة
189	في ما وراء البيت الفلسفي (الخطيبي و امتياز الضيافة)
190	الإحتفال المكتوب [المخيل و الذاكرة]
194	الغير الكاتب و مجالات المساءلة
196	غونار أكيلوف [Gunnar Ekelof]
197	بورخيس و قرينه
198	اليابان و كلام العلامة
200	الآخر في الأدب الفرنسي

الخاتمة

206	السؤال و إثارته
-----	-----------------