عبد الكبير الخطيبي

المناضل الطبقي على الطريقة التاوية

Jamal Hatmal

تليه دراستان لكريستين بوسي غلوكسمان ومحمد الزاهيري

شعر

ترجمة كاظم جهاد

دار توبقال للنشر

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي. ساحة محطة القطار
بلفدير. الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تصميم الغلاف : عبد الله الحريري

المناضل الطبقي
على الطريقة التاوية

للكاتب

بالعربية

النقد المزدوج، دار العودة، بيروت، 1980.
في الكتابة والتجربة، دار العودة، بيروت، 1980.
الإسم العربي الجريح، دار العودة، بيروت، 1980.
الذاكرة الموشومة (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ سمير، الرباط ـ 1984.

بالفرنسية

Le roman Maghrébin, Maspero, 1968.
La mémoire tatouée, Roman, Denoel 1971, 10/18, 1979.
La blessure du nom propre, Denoel, 1974.
Vomito blanco, 10/18, 1974.
Le lutteur de classe à la manière taoïste, Paris, Sindbad, 1976.
le prophète voilé, Théâtre, l'Harmattan, 1979.
Le livre du sang, Roman, Gallimard, 1979.
De la mille et troisième nuit, essai, Smer, 1980.
Maghreb pluriel, essais, Smer-Denoel 1983.
Amour bilingue, récit, Fata Morgana, Montpellier, 1982.

عبد الكبير الخطيبي

المناضل الطبقي على الطريقة التاوية

تَليه دِراسَتان لكُرِيسْتِينْ بُوسِي غْلُوكْسْمَانْ ومحمد الزاهيري

شعـــر

ترجمة كاظم جهاد

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي. ساحة محطة القطار
بلفدير. الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تمّ نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
نصوص أدبية

الطبعة الأولى 1986
جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع القانوني 171 / 1986

كلمة المترجم

يضمّ هذا الكتاب ترجمة «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاويّة» لعبد الكبير الخطيبي، ودراستين ارتأينا، أنَا والخطيبي والناشر، إلحاقهما بالنص الشعريّ. الأُولَى للباحثة الفرنسية كريستين بوسي غلوكسمان، والثانية للباحث المغربي محمد الزاهيري. تعنى الدراسة الأولى بدراسة مجمل إنتاج الخطيبي، وبالأخص روايتيه «كتاب الدم» و «عشق اللسانين» انطلاقا من منظار الاختلاف والتصوّف والعشق. وتعنى الدراسة الثانية بتسليط ضوءٍ نقديّ وفكريّ على «المناضل الطبقي...»، متتبعة علاقاته مع التاوية من جهة والماركسية والمناهج النقدية والدلائلية الحديثة من جهة ثانية. هكذا، بحيث إذا كان بقي للمترجم من سؤال يطرحه في هذه العجالة فربما سيكون، وبكل تواضع، سؤال الشعر، أو، إذا ما شئتم، سؤال «الشعريّ».

نقول «الشعريّ»، لأنه، وإن كان الناشر الفرنسي قد وضع مفردة «قصيدة» على غلاف «المناضل الطبقيّ...»، فإن الخطيبي لا يعبأ في الحقيقة، ولا نعبأ نحن، بالفواصل القسرية المقامة بين الأنواع، خصوصا في كتابة حديثة يتمثل همُّها الأساس في زحزحةِ الموانع واختراقِ الحدود على نحو دائم. وهكذا، ففي إمكان القارئ أن يقرأ المقطّعات الأربعين التي تؤلّف هذا النص كما لو كانت سلسلةً فِي نشيدٍ شعريّ مقطّع عن عمد على طريقة الهَايكُو الياباني، أو كبَيَانَاتٍ شعرية ـ فلسفية على الطريقة التاويّة، أو كرسالة حِكَميَّة كما في الكثير من التقاليد الأدبية الشرقية. أي أننا نقف إجمالاً أمام نص ذي بساطة خداعة وتقشف بلاغيّ مقصودٍ تخوض فيه الفكرة والصورة حواراً لا يحسم لصالح أيٍّ منهما في نهاية الأمر.

Jamal Hatmal

نعتقد أن من أوّل وأهمّ الأسئلة التي يطرحها هذا النصّ على «الشعرية»، وخصوصاً الشعرية العربية مادام الأمر يتعلق بترجمة إلى العربية، السؤال المتعلق بعلاقة الشعر بالفكر والروحانية من جهة، وبالاقتصاد اللغويّ من جهةٍ ثانية.

الفكر، ذلك أن هذه «القصيدة» (وسنضع هذه التسمية بين معقفات) تُمثل في الحقيقة خلاصةً فريدةً وشديدةَ التكثيف لفكر الخطيبي، الذي أبان عن نفسه في روايات الكاتب ودراساته الفكرية، والذي تمحور حول مسألتي الهوية والاختلاف، أو حول ما يمكن إيجازه في مصطلح «النقد المزدوج». إن الخطيبي يفكك «طريق الأُصول»، ويتتبّع آثار النزعة اللاهوتانيّة في الفكر العربيّ، وعلامات «التمركز العرقي» في الفكر الغربيّ، وفيما يقوم بذلك فهو يفتح نوافذ عديدة على مكبوتات الحياة العربية وهوامشها المخفيّة، من السحر إلى الوشم فالأدب الشعبيّ، فالأُنوثة، فالجنسية. وعلى عكس ما اعتقده البعض من «انعزالية» في هذا الفكر (كما كتب البعض في الصحافة البيروتية !)، فإن هذا الفكر لا يتنكّر لمجال يتحقق فيه كيانه التاريخي وإنما يريد الخروج من أسار الفكر الأُصولي الرجعيّ، وفكر «الهوية العمياء»، فكر عدم الاكتراث بتحولات العالم وبالغيرية. وعلى خلاف ما قذفه به البعض من «تَفَرْنُسٍ»، فإنّ هذا الفكر يتوجه إلى الثقافة الغربية بنقد مستمرّ وصارم لا تسلم منه حتى الطليعة اليسارية، في تعاطفها مع الصهيونية مثلا، أو انغلاقها أمام كل ما يأتي «مما وراء السور» أو من بعيد. ولا يوفر هذا النقد حتى صاحبه نفسه، فقد كتب الخطيبي في «الذاكرة الموشومة»، بخصوص اللغة الفرنسية، أنه «يَتحرّكُ فوق أرضٍ ستَنتهي إلى ابتِلاَعِه».

إن الكاتب العربيّ بالفرنسيّة، من جيل الخطيبي، الذي وجد نفسه محكوماً عليه بهذه الغربة اللغوية، لا يبدو أنه يريد الخروج من هذه الممارسة لِلُغَةِ الآخَرِ إلا بعد أن يكون قد استنفد منها أقصى ما يستطيع استنفاده من إمكانات استنطاق اللغة ومساءلة الواقع. ومن هنا أهمية هذا الجيل، والخطيبي في موقع الصدراة منه، وضخامة الأسئلة التي يطرحها على الثقافتين العربية والفرنسية. فإذا كان الكثير من الكُتّاب والمثقفين العرب الشبّان يُقِرّون بدينهم للخطيبي لإقامته الجسور بين الموروثات العربية، العارفة أو الشعبية، وبين طرق البحث والتساؤل الحديثة وهي في معظمها غربية، ولكونه قام بذلك على نحو أبرعَ

بكثيرٍ ممّا قام به الكثير مِنْ أدباء العربيةِ وأساطين الفكر الجامعيّ بالعربية والفرنسية، فإن مفكرين غربيين مُهمين، كالفيلسوف الفرنسيّ جاك دريدا، قد بدأوا بالمقابل يولون نصوص الخطيبي اهتماماً قلَّمَا حظي به مفكر عربيّ معاصر قبله. وفي هذه الممارسة الشاملة، كما في هذه «القصيدة» بالذات، وباستعارته نماذج وأوليات من الفكر الصُّوفيّ والتَّاوِيّ والمَارْكسِية والرَّوَاقِية والبَارُوكِية وفكرة التقطيع ومبدإ طباق الضدّين لابن عربيّ، فإن الخطيبي يطرح السؤال حول الانغلاق الذي مافتئ الشاعرُ العربيُّ يبديه أمام المعارف الحديثة، كما لوْ لَمْ تكن «الفلسفة أختَ الشعر»، وكما لوْ لَمْ يكنِ الهمُّ الأساس للشاعر متمثلاً، كما كان يراه هايدغر، بِـ «الانفتاحِ علَى كلّ ما هُو مَنفتِح» !

أمّا من حيث الاقتصاد اللغويّ، فنحن نحسب أنّ الكثير من كُتَّاب الشعر بالعربية، والشبان منهم بخاصة، سيتوقفون وقفة تأمل أمامَ هذه البساطةِ المقصودةِ وهذا الإضمارِ المتعمّدِ، وأمام هذا التبنّي لإيقاعٍ خفيفٍ راقصٍ يتنكَّر لثقل البلاغة التصويريَّةِ المُفرطةِ ويجنح إلى بيانيةٍ تقشفيَّةٍ لاَ تَنِي تتصاعد فيها، بين الفينة والفينة، إضاءاتٌ شعرية أخّاذة، قائمةٌ على الازدواج والمفاجأة، كصورة هذا المناضل الطبقيّ الذي يحمل يَشْباً في صدره، أو المشهد البحريّ ـ الصحراوي (جدل البحر واليابسة، والطبيعة والكائن) الذي تختتم به القصيدة، بل نقصدُ، تنْفَتِحُ على لا نهائية السفر والتّيه.

كلمة أخيرة حول ترجمتنا لدراسة كريستين بوسي ـ غلوكسمان. إن هذه الدراسة، شأن أغلب الدراسات الفكرية الغربية الحاليَّة، تدفع إلى العمل عناصر كثيرة من الفكر الحديث وتوظّف جهازا مفهومياً باذخاً. وفي ما خَلاَ بعض الإيضاحات في الهوامش الختامية، فقد ركزت جهدي على إضاءة النصّ من داخله بدل الإثقال عليه بالكثير من الملاحظات التفسيرية. إن المصطلح يبقى يمثل العقبة الكأداء أمام المترجم أو الباحث العربيّ. ولكنْ بتراكم المحاولات والجهود، ربَّما ستزداد عُدة الباحث والقارئ العربيين من المفهومات، ويأخذ هذا الغموض المشعّ بالإضاءة أكثر فأكثر، حتى «يبدأ الشيء بالاتضاح وتبدأ نبتة بالنموّ انطلاقا من ذلك» (هايدغر).

كاظم جهاد

باريس 1984 ـ مدريد 1985

1

التاريخُ كلمة
الإيديولوجيةُ كلمة
اللاَّشعورُ كلمة
في أفواهِ الجَهَلة ترفرفُ الكلماتْ

ولكنَّ كلّ علامة تدوم
أَيتُها النداوةُ التي لا تُحدّ
لاَ تطيري في كلامكِ نفسِهِ
ولاَ تتلاشيْ في كلماتِ الآخرينْ

قِسْ دمَ فكركَ
فلأَسئلتكْ
لن تجد سوى درئياتٍ تتأَرْجحُ

يرسم الفعلُ الكلامَ كما يُحرِقُ القوسُ سهمَ البلَّورْ

2

يتيمٌ هُوَ المناضلُ الطبقيّ
سيّدٌ في يُتمِه

مَا تعْني بـ «يتيمْ» ؟
كلُّ مراتبيةٍ تفترِضُ
أبــاً وأُمّــاً وطرفــاً آخر
كلُّ سياسةٍ تفترضُ
سيِّداً وعبْداً وطرفاً آخر

محنةٌ هو الوجودُ التاريخيّ

أيُمكن أن تغيّر العدوَّ الطبقيَّ
بدونِ استعارةِ آثارِه ؟
أيُمكن أنْ تنقَلِب علَى سَرابِك ؟
العالمُ كلّهُ يعبُد الهويَّةَ
العالمُ كلّهُ يبحثُ عن الأَصْلِ
وأَنا أُعَلِّم المعرفةَ اليتيمهْ

تَشرَّدْ إذَنْ في الطرُقِ بدُون أن تمتزجَ بالعُشب

عَبَثاً يقْتفِي خطواتِكَ
شدْوُ العصفور
عبثــاً يرتسمُ علَى شفتيْــكَ
الجُرْحُ الأرجوانيُّ للشمسْ

أُعَلِّمُ الاختلافَ الذي لاَ رجوعَ مِنْهُ
والعُنف الدَّقيق
هذا هُو معنَى كلمةِ «يتيمْ»

ما تعني بـ «سيّدٍ في يُتمه» ؟
ـ المناضلُ الطبقيُّ لا يُلوّحُ بِسلاحِهِ
مِنْ نفسِهِ يستمدُّ إثباتَهُ ويُدمّر بصرامة

كلُّ مَنْ يفعلُ هذَا
كــــلُّ مَنْ يفْعَــــل ذاكَ
هوَ رفيقِيَ اليتيمْ

السيادةُ تُحرِقُ العدوَّ الطبقيَّ
كمَا تُحرِق النارُ كلباً من القشّ

3

خارِج / دَاخل
قرِيب / بَعيد
مَرئيّ / غيرُ مرئيّ
رأسُمال / عمَل
كذلِك هُوَ العدوُّ الطبقيّ

كيْف تُحاربُ العدوَّ الطبقِيّ ؟
غيِّرْ مقولاتِك الفكريةَ
وستُغيِّرُ فعْلَكْ
غيِّرْ فِعْلكَ
وسيسْمُو جسدُكْ
حِين يسْمو جسدُك تُحاورُ اللاّمُفكَّر بِهِ

السياسةُ قياساً إلى المعْنَى
رسومٌ حُروفية متبدّلةٌ
فارسمْ مصيرك بقوسِ قُزحِ حركاتٍ محدَّدة

انعكاساتُ السوسَنِ
تمحُو جاذبيةَ الأَرضْ
يجبُ أن تنتظمَ وثبتَك خِفّةٌ صارمهْ

كيفَ تُحاربُ العدوَّ الطبقيّ ؟
ـ بكلِّ ما قلتُهُ الآنَ
كُنْ أَمامَ العدوّ الطبقيِّ حشرةً سامَّةً !

4

حين يقرأ ثوريٌّ ماركسْ
يُمارسهُ بيقَظةٍ
حِين يقرأُ ليبراليٌّ ماركسْ
تـــــارةً يستثمرُه وطـــوْراً يُنْكِرُهُ
حين يقرأ فاشيٌّ ماركسْ
ينفَجِر ضاحِكاً منهُ
ولكنهُ لوْ لَمْ يضْحَكْ
لَمَا كانَ ماركسْ هُو مَاركسْ

ولكنَّ حكمتي تقول
الثورةُ العظيمةُ ليسَ لهَا أبطالْ

5

تُلوِّثُكَ الأُسْرةُ
وتمتصُّكَ الزوْجيةُ
نكوصيَّةٌ كلُّ مؤسَّسَهْ

مارِسِ الجِماعَ المُركَّبَ
ذلِك هوَ سرُّ كلِّ سُكْرٍ خفيف

يلتحمُ الأَمامُ والوراء
يتوالدُ الأَعْلى والأَسفلُ
ويتلامَس العضوُ الجنسيُّ والإلْية
هُنَا يَنسَلِخ كيانُكَ الرَّاغِب.

سمعتُ منْ يقولُ إن الثورةَ
جِماعٌ كونيّ
احترسْ من هذه الجملة
احترسْ !

الأَفضلُ مُجَامعةُ الجِماعْ
هذا هُو سرُّ كلِّ سُكْرة

6

مشروعٌ / غيرُ مشروع
خَيْرٌ / شَرٌّ
حضورٌ / غِيابٌ
قانونٌ / خرقٌ
الفاصلُ بينَ الإثنيْنِ تساوقٌ يتأَرْجَحُ

لاَ تَـأْسِرَنَّـكَ هَـذِه المطـابقـاتُ البـاردة
فالنِّضالَ الطبقيُّ يُغيِّرُ قيمةَ الكمّ

انفتحْ علَى اللَّعبِ المُتناقضِ
التناقضُ الأَساسيُّ يعمِي
والتناقضُ الفرْعيُّ يتلاشَى من تلقاءِ ذاتهِ

احترسْ
ولكُلِّ فعلٍ ابتكرْ سُلّماً راقِصاً

أبداً لا تضَلّ حركةُ الكواكبِ
أبداً لا تنحرفُ ثورةُ الرِّجَالِ
كيفَ تُحـدّدُ مَراتبيتـكَ الجـديـدة
ـ بكلِّ ما قلتُهُ الآنَ

لا أصابعَ مُرِنَّة ستمْحو هذيانِيَ الدقيقْ

7

أَعشَقُ الغزَالةَ الهاربةَ علَى الشاطِئ

كمثلِ ريحٍ مقْطوعةٍ أُغْمِيَ عليَّ
فوقَ حقولٍ من الرملِ وشُعاعٍ من الماءْ

هكذَا استِعارَتي رسْمٌ حالِم

اعْطِ كلَّ عضوٍ منْ جسدكَ
طَيِّبَ القُوتِ
وفِي كلِّ بُرهةٍ من حياتكَ
كُنْ متحرِّكاً وعصيّاً علَى القبض

الوجودُ الزمنيُّ فنٌّ رحّال

8

في عينيكَ خدْشٌ غريبٌ
أدعوهُ أَنَا لوْناً

غربيّاً تختارُ الأَحمرَ والأَصفرَ
وشرقيّاً الأَحمرَ والأَبيضَ
إذا ٱنقلبتْ جميعُ الشعوبِ إلى اللّونِ الأَحمرِ
فمَا سيبْقى مِن قوْس القزحْ ؟

كَمْ هُوَ الرّمشُ شيِّقٌ وشبيهٌ بالشمسْ !
يالَحنينِ دبُّوس اليَشْب* !

إنني أُعلِّمكَ السفرَ اليتِيم

مِنَ الهجرةِ المعلّقةِ إلَى الانجرافِ البلّوريِّ
تمزِّقُ الرغبةُ الطائرةُ المسافةَ
فانْتَم إذَنْ إلَى الاخْتلافِ الذي لاَ رجوعَ مِنهُ

كذلِك هُو الغناءُ الفَخْمُ لكلِّ سُكْرة

* نوع من الحجر الكريم له أهمية بالغة في الجمالية الصينيّة بخاصة (المترجم)

9

مُثيرةٌ أنتِ مثل فقمةٍ صغيرةٍ
يقولُ الإسْكِيمُو
مُثِيرةٌ أنتِ مثل وشْم الغزالةِ
يقُول البدويُّ
مُثيرةٌ أنتِ كالتَّناظرِ الهندسيِّ
يقولُ الهنديُّ
مُثيرةٌ أنتِ مثل ثورةٍ عظيمةٍ
يقولُ المناضلُ الطبقيّ

مَا تعنِي «ثورةٌ عظيمةٌ» ؟
لا تُدمّرُ طبقةٌ طبقةً أُخرَى
كمثْلِ قصر منَ الرمَال
لذا فالثورةُ نهمةٌ
تقهرُ العدوَّ الطبقيَّ وتبتلِعهُ

بِانقلابِها علَى نفسِهَا ترسمُ الثورةُ التاريخَ
وبِرسمِهَا التاريخَ تفتحُ عالَماً مُزدوِجاً

لتهيئْ وأنتَ تضحكُ العُنفَ الأعظم

10

الكونُ لعبةُ شطرَنْج
هذَا مبدأٌ بسِيطٌ
لكنْ لاَ أحدَ يلعبُهُ
الأفضلُ تَهْييمُ الحُظوظ

لِماذا هذَا السرُّ عصيٌّ علَى الإدراكِ ؟
مَنْ يُمسكْ ببيدقٍ يغزُهُ الوجودُ الزمنيّ
منْ يقارِبْ وجودَ الزمانِ يُدمِّرْهُ الجنونْ

مارِسْ وأَنْتَ تلعبُ الفنَّ الدوَّارْ

كلُّ حظٍّ لا تبريرَ له
ولكنَّ الارتجافَ شاسعٌ هنَا
الأفضلُ أنْ تقذِفَ بوجهِ العدوِّ الطبقيِّ
هكذَا يتدحْرجُ المنيُّ الثوريُّ
في بُلْعومِهِ

كلُّ حظٍّ لاَ تَبريرَ لهُ
لِمَ ذَلكَ ؟
لاَ شَيءٌ يُضاهِي الاختلافَ الذي لاَ رجوعَ مِنهُ

لاَ شيءَ يحْرِفُ الحُميّا الدائمهْ
لاَ تَأْخذنَّ مِنَ انفِعَاليَ غيرَ ارتجَافِه
وَحينَمَـا أَبكِي فـأَنَـا إلى الجَـذَلِ أَدعُـوكْ

إنْتَمِ إذَنْ إلَى العذابِ الأَبيضِ
وَاحْبِبِ الآخرَ مثل قطِيعتك نفْسِهَا

أَنْ نُحبَّ هوَ أَنْ نفهَم أكثَر
أَنْ نفهَم هـــوَ أَنْ نُقـــــاسيَ أكثرَ
أَنْ نقاسيَ أكثرَ هو أَنْ نقاربَ اليأس

المناضلُ الطبقيُّ يحمل يَشْباً فِي صَدْرِهِ

11

لِمَ أصبحتَ لاَ تأكلُ بالأَصَابع ؟
لِمَ لَمْ تعُدْ تقابلُ ذُباباً في أَيَّامكَ ؟
ما إنْ تستقرَّ حتى تهجُرُكَ
العلاَماتُ
الجمَاهيريَّة

مَنْ يعرفُ كيف يُوقِفُ انجرافَ العلامةِ
يُدركِ التراتبَ
ومَنْ يُدركِ المراتبَ المُتأرجِحةَ
يَعملْ بِحَسْبِ قيمٍ جدِيدة

لِذَا فالمنَاضلُ الطبقِيُّ
لاَ يقفِزُ مثلَ جرادةٍ قَلُوب

يجْرحُ بفرحٍ طبقَتَه نفسَهَا
فانْتَمِ إِذَنْ إِلَى الفكرِ المَائِل

12

الحقِيقةُ مَحْضُ كلمةٍ
لبنَاء جُملة

أَكتبُ هذهِ الكلماتِ البسيطةَ لأُفاجئَكَ
مَنْ يمتلكِ اللغةَ يَقسِ العنف
وَلكنَّ العنفَ الأَعظمَ لا يُقالْ

اجعلْ مِن فِعلكَ حقيقةً مترنّحةً
واصْنعْ مِن حقيقتِـك نقْـداً مُستمِرّاً

لَوْ قاسَ جميعُ المناضلين الطبقيينَ قوّتَهم
لهَمَى علَى الشُّعوبِ ندىً غريبٌ

التقدُّمُ خُطوةً واحدةً يستدْعِي التفكيرَ
فلْتُمارِسْ في كُلِّ مرَّةٍ تقنيةَ البرْق

اضربْ حيثُما يبهرْكَ حَظُّ الآخرِ
واقْذفِ السَّهمَ فِي قلبِ جُرحِهِ
خَانِقاً الأَسئلةَ التي تُحاصِركَ

يتفتَّحِ المصيرُ مثلَ إبرةٍ مِنَ البلَّورِ

13

أَنتَ لاَ تملكُ رُوحاً
لاَ تملِكُ قلْباً
لاَ تملِكُ جسداً

الروحُ الجسَدُ القَلبُ
مَقولاتٌ جوفاءُ عقِيمةٌ
إذَا كُنتُ أَستخدِمُ كلمةَ «الجسدْ»
فلأَنني أكرهُ غِوايةَ الرُّوحِ
وَإذا كنتُ أستخدِمُ كَلمة «القلبْ»
فَلِكي أَقِيسَ دمَ فِكركَ

كَيف تُراتِبُ جَسَدكْ ؟

فوق جَسَدكَ المُجزَّإِ ارْسُمْ حلقةً طائرةً
الإِيقاعُ الأَدقُّ يُطوّحُ باليمينِ وَاليسارِ
وَالسكرةُ المنعِشَةُ تُدمّرُ كلّ مرْكز

انقلْ جسدَكَ إلى نشوةِ الآخرِ
وَالْتحِقَا فِي رَقصِكُمَا بِنَفَس النجُومْ
بِلاَ وسَطٍ ولاَ يمينٍ ولا يَسارْ
هَلْ سيكُونُ جسدُكَ سيّداً في يُتْمِه
وهَلْ سترقُصُ علَى رُؤُوسِ أصابِعكَ بِلا ترنُّحٍ ؟

أَلاَ لَنْ يُضِلَّ حَدِيثِيَ لسْعُ نحلَةٍ !

تأمّلِ الاختبارَ المُرَّ الذِي أَكشِفُ لكَ عنهُ
وَإذا لمْ يبلغْ هذَا البُرهانُ قلبَك الدامِيَّ
فمَا تُريد أكثرَ يا مِسكيناً أبْلهَ ؟

انتزِعْ نفسَكَ مِن متعتكَ الجوَّانية

14

أَنْ تَعرف هُو أَنْ تُحِسَّ بقُوىً أَربَع :
قوّةَ الحرْفِ تذهبُ مِنَ العلاَمة إِلَى تلاَشِيهَا
قوةُ الخطّ تستأصِلُ اليدَ منَ الجذرِ
الرقصُ والصورةُ المتحرّكةُ يجْرفَان جَسَدك
وَالغِناءُ والمُوسيقَى يقِيسانِ إِمْكانَكْ

اِنْتَمِ إِلى المعْرفةِ الشعريَّةِ بِلا تصْنيمْ

ما تقصِدُ بـ «معْرفةٍ شعريَّةٍ» ؟
ـ بِالحرْف تُلجئ الفكرَ
بِالخطّ تتحكَّم بِالحركةِ الزائِغهْ
وَبالمُوسيقَى تجرحُ كينونَة الزمانْ

شجرةُ تِينٍ يابسةٌ تمتصُّ غناءَ النجومِ
اِرْتَمِ ضَاحِكاً علَى متْنِ الرِّيحِ

15

مِيزةُ البُؤسِ فِي الإنفَاقِ
لِذَا كانَ البؤسُ الأَعظمُ يتِيماً

يسْقط الإنسانُ أمامَ عينيْكَ كذُبابةٍ مبْقورة
وأَنتَ تبكِي كطِفْلٍ ـ فقاعة

المناضل الطبقيّ لاَ يبكِي، عُزلتُهُ هارِبةْ
مُتعاليا يحتضِنُ اللاَّ ـ قياسَ* البارِد

مَا منْ قطْرةِ دَمٍ تستحقُّ ذُعرَكَ

تَرغبُ بالثَّورةِ المُتعدّدةِ للْكمِّ
أوْلَى بِك أنْ تدُكَّ صرْحَ كلِّ ثروة
تحلُمُ بتحْويلٍ عَجيب للْعَالَمِ
فمتَى تجرؤُ علَى فكِّ وحدةِ رغبَاتِكْ ؟

تأمَّلْ إذَنْ خِطابِيَ الاهْتزازِيَّ
لأَنهُ يُفَكِّكُ طريقَ الأَصلْ

*) هكذا ترجمنا كلمة «démesure» وهي تعبّر في الحقيقة عن كلّ ما يزيد عن الحدّ ويتصف بشساعة مهولة وامتداد مرعب. وقد شكلت هذه المفردة ـ الفكرة موضوعة ريلكيّة بامتياز (المترجم).

16

اليومَ حواسُّكَ الخامدةُ تستيقظُ
وَلكِن احترِسْ مِن هــذهِ النّشــوةِ المشرُوعــة
«الكيفُ» والخمْرُ سيُمكّنانِكَ مِن النسيانْ

أنْ تُدخّن حيثُما ينْحدِرُ التّاريخُ
فَذلِكَ يُعزّي غفلتَكَ السهلةَ يا مِسْكيناً أحمق

أنْ تشربَ الخمر مُشمَّر الأَرْدانِ
فَهذَا يُسهّل وثْبتكَ الفُحوليَّةَ
الأَفضلُ أَنْ تبتَلِعَ رَاقِصاً العدوَّ الطَّبقِيَّ

أَقولُ لكَ هذَا لأُرطِّبَ فِكرَكَ

اِنْتَمِ إِذَنْ إِلى نَمَطِ الإِنتاجِ المَائيّ

17

أَنْ نحفِظَ جُرحَ العالَمِ ذلكَ هُو السرُّ
لِذا فأَنَا يتيمٌ بِلاَ انتهاءٍ
لأَنني قَادِرٌ علَى تدْمِيريَ أهزِمُ العدوَّ الطبقيَّ

لاَ عذابَ سيُوقِفُ عنفِيَ المُنخطِفْ

18

الحدودُ بينَ بلدٍ وآخرَ غيرُ مرْئيةٍ
هكَذا أقطِّعُ لغتَك ولاَ أضِيعُ

إنْتَمِ إلى الرَّنين الوحْشيِّ لكلمةِ «بَرْبَريّ»*

لوْ عرفتَ اختلافَ الاخْتِلافِ
لَحَملكَ عَالياً فَرَحُكَ الدوَّارْ
لَوْ تعلَّمتَ أبجديةَ الآخرِ
لغمرَتْكَ لغةُ أعراقِكَ بالزَّبَدْ

لاَ شيءٌ يُضاهِي كلِمةَ «بَرْبَريّ»
المقذوفةَ مِثل سيفٍ علَى الرمْل

تَعلَّمْ ناهِضاً رشَاقةَ لُغَتِي

*) من «barbare» بمعنى البربرية الوحشية (المترجم).

19

مَنْ يبقَ فِي مكَانِه لنْ يجرُؤَ علَى العيْشِ
وَمَنْ يُسافرْ بِلاَ معْرفةٍ ينجَرِفْ في التيَّارْ

قَوسُ القُزَحِ في السماء
يُقَلِّدُ تِيهي
ومِنْ غمَامةٍ إلى غَمامةٍ يُحْرِقُ خِطابيَ خطَواتِكْ

لِتَعِدْ برْبَرِيَّتَكَ بِوَمْضَةِ تهْديدٍ

20

بِمَ يُنَافِسُ شعبٌ شَعْباً آخَرَ ؟
ثرِيّاً يسقطُ الشعبُ تحتَ المَالِ
فَقِيراً ينْزِفُ مِن كُلِّ جِسْمِهِ

أنْ تُهيْمنَ هُو أنْ تُغامِر بآخِر أسْلحَتِكْ
أنْ تحْتقِرَ هُو أنْ ترتجِفَ مِن رُعبكَ أنتْ
أنْ تَسحقَ هُوَ أن تتلذذَ باخْتِلالِكْ

أُكشِفُ لكَ عَنْ هذَا الشيء البسيطِ جداً
حَتَّى يُضاعفَ النضالُ الطبقيُّ عُنْفَهُ

تارةً تَتقدمُ الشُّعوبُ
وَطوْراً تنزلِقُ فِي الجهْلِ
تَارةً تفسدُ في فوضاهَا
وَطَوْراً تنْتمِي إلى قِيَمٍ ثابتهْ

ولكنَّنِي أُعلِّمُكَ الاختلافَ الذي لاَ رُجوعَ منهُ
وأضيفُ إلَى قِيثَارِكَ وتَراً يهْتزُّ
أكشفُ لـكَ عنْ سُكْرِكَ علامـةً عـلامـةً
وأعلِّمُكَ المُتعةَ التي لا تعْرِف الإثْم

لوْ حمَلَتْ جميعُ الشعوب المُخْضَعَةِ السلاحَ
لَرَقَصتْ شامخَةً فوقَ جسدِ العدوِّ الطبقيّ
وَلكنَّ الشموخَ مَحْضُ كَلِمةٍ
لِبناء جُملهْ

لِقَساوةِ حَدِيثي البارعِ لاَ تسْتسْلِمْ
وَتَرَنَّحْ فِي كُل لحظةٍ بين شقَّيِ المِرآةِ المُزدوجهْ

الضفيرةُ التي تُضْفَر ترِنُّ فوقَ الرملِ المُهتزّ

21

كَيف تُقاومُ تَلَفَ كيانِك التاريخيِّ
وَاجهِ العدوَّ مُتحركاً زائِغاً
وَمُنغِّماً نَفَسَكْ

مُتظاهِراً
لِتكُن لكَ مُرونةُ القَصَبِ الراقصِ

سَجيناً
تخلّصْ من خوْفِكَ الداخليِّ
وَتعلَّمْ تقشّفَ اللاَّ ـ فِعلْ

بعدَ التعْذيبِ
افضَحْ معذّبِيكَ

مُقْبلاً علَى الانتِحَارِ
تَراجَعْ واهجُمْ علَى العدوِّ الطبقيّ
أَوْ فَتَغرَّبْ
واجْعلْ عُدوانَكَ يدُور دائِماً كَالمِصْراع

لأَنَّ الذاتَ التاريخيَّةَ عبَّارٌ
يُلزِمُ الصراعَ الطبقيَّ بِحركَة يَتيمةٍ

لأَنَّ النقدَ المُستمرَّ يُفككُ رغباتِكْ
يَشحذُ الفِعلَ والمَعرفةُ أحدُهمَا الآخرَ ويَتجَاذَبانْ

انفَتِحْ بصَرامةٍ علَى اللاَّ ـ مِلْكِيهْ

22

مُتحدِّثاً عنْ تِيههِ قالَ حَكيمٌ قَديمٌ
لاَ أعرِفُ إنْ كانتِ الرِّيحُ تحْمِلُنِي أَوْ كنتُ أحمِلُ الريح

تأمَّلْ هذهِ النقطةَ الشفَّافةَ مِن الكِيانْ

غَريباً عنِ المرْكز غَيِّرْ موقِعَ الأَشياءْ
غريباً عنِ الأَصلِ اَشرِعْ بالرجوعِ
وَإنْ يَكنْ أبديًّا

هُوَ ذَا أَمُرُّ حانِيَ الرأسِ
وَهُوَ ذَا أتسكَّعُ فِي إهابٍ قاتِلٍ مُجنَّح

23

كُنْ رجُلاً كُنِ امرأَةً كُنْ خُنْثَى*
كلُّ لفظٍ يحتضِنُ الآخَرين
والفراغُ الذي يُوحّدهمْ يُنعِشُك

الجِماعُ الرائعُ هُوَ أَنْ نُحكِم شدَّ هذهِ العُقْدَةِ الهاربةْ
الجماعُ الرائعُ هُوَ أَنْ نجْعلَ هذا الفراغ يكونُ أبيضَ
لِذَا أَتحدثُ عنْ مُجامعةِ الجِماعْ

سمِعتُ قائلاً يقولْ
إنَّ أَحدَ الأَطرافِ الثلاثةِ يكْفِي نفسَهُ
سَمِعتهُ وتفجَّرتُ ضحِكاً
لِمَ ذلِكَ ؟
بِقدْر مَا نبرمُ طرْفاً واحِداً ينْقطِع
بِقدْر ما نثمنّه نجهلُ أنفسَنَا
بِقدْرِ مَا نقتربُ مِنهُ نخسِرُ قيادَ الرُّوح
خِفَّة الجِماع كامنة في التَّركِيب

*) راجع الملاحظة (ز) في هوامشنا على نصّ كريستين بوسي - غلوكمان (المترجم).

24

يَسقُط الفحْلُ سبعَ مرَّاتٍ ويقومُ ثمانِيَ
تمنَحُ الأُنثَى نِصْفَها وفِي النِّصفِ الآخرِ تلعب

مَن يَدُرْ حوْلَ نفسِهِ بخفّةٍ
يعرفِ الوِجْهةَ الكونيةَ
وَمَنْ يُجامِعْ بِانسِجَام
يَصْنع «التركِيبةَ»

فَحْلٌ جيِّـدٌ هُو حَيوانٌ مضمّخٌ بـالبخـور
أُنثَى جيدةٌ هِي مَغارةٌ مِنَ الزنجبيل*
الخُنثَى الجيّدُ يجمعُ اليشْب والعِطر

قَال حكِيمٌ قديمٌ
مَا لكَ تفكّرُ بقرْصِ الخلودِ
إذا كنتَ تَقدِرُ أَنْ تشرَبَ مِنْ نبْعِ اليشْب ؟

تأملْ دائِراً هذهِ الاسْتعارة
بِحسَب إيقاعِ أَجْملِ الأَوضَـاعْ

* هو نبات عطر يُستعمل تابلاً. ويستخدم البعض محل هذه المفردة، خطأ، «الزنجفر»، وهو في الحقيقة معدن مقتّت يُدهن به الحديد منعاً له من الصدأ. والمفردتان، بحسب «المنجد»، أصلهما فارسيّ (المترجم).

25

مُحاكِياً أُسلوبَ الأَقدمين
أُشوِّهُ عُرْفَهمْ
مُفْسِداً صوتَهمْ أُفكِّكُ الأَصل

اللاّ ـ أصلُ يُمَارَسُ فِي الأَصلْ
المُحاكاةُ تُلزِم بِالمسافة
لِذَا فأَنَا لاَ أَرفُض شيئاً بِدُون أنْ أمضغَ الزَّنجبِيل

أَيُّها الأَحمقُ الذِي يجهَلُ سرَّ المُحاكاة
تعلَّمْ هذا تعلَّمْ هذهِ المبادِئَ الأَربعة
لِوصْلِ نصٍّ وفَصْلِهِ :
طِبَاقُ الضدَّينِ
وَهشاشَةُ الصُّوَرِ
وَبلاغةُ المُوسيقَى والدقَّةُ الصَّارِمةْ
هُنَا يكمُن مربَّعُ النصّ

بِتقْليدِكَ إيَّايَ تعرِفُ اختلافَك

26

سَاخنٌ هذَا الرَّغيفُ ومُدَوَّرٌ
لِهذَا آكُلُ بِفَرحٍ

مَنْ يَمْتلكِ الضحك يدوّخ العدو
حَقِّقْ سيادتَك فِي كُلِّ ضحكة

المُناضِلُ لاَ يرْضعُ مِنْ ثدْي أُمِّهِ
ولاَ مِنْ جسْم أبيهِ
وَإنَّمَا يبْتَلِعُهمَا رمْزياً*

لِتأكُلْ هذا لِتأكُلْ ذاكَ
هُنا يكْمُن سِرُّ كلِّ تَذَوُّق

*) نعتمد في ترجمة هذه المقطّعة تعديلاً أدخَله المؤلف بنفسه على نصّه الأصليّ (المترجم).

27

يسقطُ المطرُ السنويُّ فِي الصَّحراءِ
مرةً أوْ مرَّتينِ
بِحُنوٍّ يُدَاعِبُ البدويُّ نَاقَتَهُ
وَفي المدَى يلوّحُ الرحيلُ الأعظم

بِدْعة السَّفَر تُنعشُ الاختلاف
لكِنْ لِمَ نُلـحُّ علَى هــذَا الشيءِ
إنه لمُعْطىً للرِّجال
أنْ يتعلَّمُـوا مِن أشبــاهِهمُ الصيــام
مُعْطىً لهُم أنْ يُفكِّكوا الأَصلْ

عِنْد عتَبةِ الكِيَانِ تترنَّحُ عُزلتُكْ

أنْ ترشُقَ بخُطواتِكَ إيقاعَ الكوْنِ
هُوَ أنْ تبلُغَ الحِكمةَ التَّائهةْ
أنْ تحتضِن الحِكمةَ التائهة
هُو أنْ تعرِفَ الجانِب الخصْبَ مِنَ الجِسمْ

تعلَّمْ دَوَرانَ رغبَتِكَ وَاثِباً

28

مُنفصِلاً يترنَّحُ جَسَدُك
وَرحَّالاً يلدَغُ العدوَّ الطبقِيّ
لِـذَا فـالمَرضُ هُـو فـاتِحـة فـوضـاكَ
التأبيرُ* يُمزِّقُ الطبَّ الطبقيّ

سَمعتُ قائِلاً يقولُ
إنَّ تفسيرَ الأَحلامِ يُشفي مَرَضَكْ
سمعتُه وجمعْتُ كفِّي

لاَ معْرِفةَ تُعالجُ حزنَك الذِي لاَ شِفاءَ مِنهُ

فِي كلِّ يوْمٍ وفي كلِّ ليلةٍ
ابتلعْ وأنتَ تتنفَّسُ جنونَك الدائم
هُنا يكْمنُ سِرُّ كلِّ شِفاءْ

*) المعالجة بالوخز بالإبَرِ على الطريقة الصينية (المترجم).

29

كَمِثْلِ موْجةٍ شَاسعة
يَتنقَّلُ النضالُ الطبقيُّ
ذاهِباً إلَى اليَمِين وإلَى اليَسارِ

المُناضِلُ الطبقيُّ يَلِدُ مِنْ هَذهِ الزَّلزلة
بِدُون أنْ يكُون صانِعَهَا
يقومُ بأفْعالهِ السيّدةِ
ولاَ يملِكُهَا
يأخذُ الحُكْمَ
ويحرفُهُ مِنْ كُلِّ مَرْكَز

قوّتُهُ تصنعُ النقدَ المستمرّ

30

الأَسفلُ يمزِّق الأَعْلَى
الأَعْلَى يُخضِع الأَسفلَ
هكَذا يسْتنفِذُ الحاكمُ نفسَهُ

يَطردُ العنفَ البرَّانيَّ
فيلتهمهُ مِن داخِلِ
يُحيّد الصراعَ الداخليَّ
فيجرِفهُ فراغٌ هَذَيانِيٌّ عظيمْ

لأَنَّ السُّلطةَ اقتِسامٌ دَائِمٌ
يُلزِمُ الاستيلاءَ عليْهَا بفنٍّ لِلاَّ ـ مِلْكِيةِ
كُنْ في مُمارَسَةِ الحُكْمِ عبَّاراً يقِظاً
أقولُ لكَ هذَا لتُوَفِّرَ قُوّتَكْ

أَنصِتْ إِلَى دَعْوى نَشِيديَ دائِراً

31

خِطابٌ ذَهبيٌّ هُو الخِطاب الطبقيّ
هَذِه هِيَ حِكْمتِي الأُولَى
مزيدٌ مِنَ المعْرفة قوّةٌ طبقيَّةٌ
هَذِه هِيَ حِكْمتِي الثَّانيهْ

أَنْ تكونَ مُناضِلاً طبقيّاً
هُوَ أيضاً فضيلةٌ طبقيَّة

كُنْ بِلاَ هَدَفٍ وأَنتَ تُغيِّرُ العالَمَ
ذَلِك هُو السرُّ الأَعظمُ لِكُلِّ طُوباوِيَّة

بَسِيطةٌ جُمْلَتِي وَدقيقٌ قامُوسِي
وَفَرادَتي تسْتلهِمُ حِكْمـــــةَ الشّعب

32

كَيفَ يكُون كَـاتِبٌ مُمكنـاً
الكاتِبُ الجيّدُ يُغْرِي أَوّلاً
وَيُقدّم السُّمّ بعْدَ ذَلكَ
وَفي أَثْنـاءِ الكِتـابـةِ يَسمُّ نفْسَـهُ

كَيفَ يكُون قارئٌ مُمكِناً
القَـــارئُ الجيِّـــدُ يتجرَّعُ السُّمّ
ولكِنَّـــه مِنَ النَّشْـــوةِ لاَ يمـــوت
بَلْ يُهيّئ سُمّاً أكثرَ نَقاءً
وَيبَلُّ بهِ فِكرَ قُراءٍ آخرين

كيْفَ يكُونُ كِتابٌ مُمْكِناً ؟

الكِتَابُ الجيّدُ يتْبعُ التِّرحالَ الأعظمَ
يَخُطّ توْقيعاً يتيماً
ويَنفصِلُ عنْ لذّتهِ الباطِنَهْ

كَاتبٌ جَيِّدٌ قَارئٌ جيِّدٌ كِتَابٌ جيّدٌ
هَذَا هُو أيضاً فَضِيلةٌ طبقيَّة

خُطَّ بالأظافر شهوتَك الشفَّافهْ

33

تَتأَرجَحُ الصُّورَةُ الصافيةُ بيْن مِرآتيْن
مَا يتبقَّى يغطسُ فِي اللذَّة المُبْعَدَة
وَإلاَّ فكيفَ نُفاجِئُ نوتةَ القِيتارْ ؟

لاَ حَدَثَ سيُغَطِّي تِيهِي

كَانَ بِالأَمْس مُعْطىً لِي أنْ أركَبَ الرِّيحَ
اليومَ مُعْطىً لِي أنْ أقلبَ التارِيخ

صَعِّدْ انزلاقَ سهْمِكَ طَائراً

34

عُزلةٌ هادئةٌ وكآبةٌ غريبةٌ للْحنينْ
وَللخلاَءِ أن يُغذِّيَ حُميَّاهُمْ

مَنْ يأتِي ليَخترِقَ شبكةَ عيْني الزَّرْقاءْ ؟
مَنْ يأتِي يَتيماً وهَائماً ليعْشقَنِي فِي التَّبعثُرْ ؟
مَنْ يَأتِي ليهُزّ سُكْرتِي مثْلَ شعْرةٍ مِنَ المَاءْ ؟

بِجَانبٍ مِنَ العيْنِ أُبصِرُ نصفَ الكَونْ

35

الهُويَّةُ الاخْتِلافُ
إسْمانِ للرَّابطَةِ نفسِهَا
فكِّهما هُو رسْمُ لوْلَبٍ
رَسْمُ لوْلَبٍ مطَّاطٍ فِي الجسْمِ
هُوَ الحركةُ فِي المنْفَى
الانتِفاءُ فِي الآخَرِ بوحْشِية
هُوَ الانفِتاحُ علَى الاختِلاَفِ الَّذي لاَ رُجُوعَ مِنْهُ

يُلامِسُ الواحِدُ وَالكثِيرُ الفراغَ
فوقَ كُلِّ سطْحٍ بَارِدٍ تدورُ المِرْآة

عَلَى إيقاعِ عدَمِ اكْتِراثِيَ يرْتعِشُ الكِيانُ ذُو الثَّنايَا الأَلف

هَا هُمَا المعْنَى والعَلامَة يتشظَّيانِ مِنْ جَدِيد
هَا هُو وجْهِيَ المقنّعُ يُرقِصُ زهْرةَ النيْلُوفَر

أَثِيرٌ مِنَ النَّارِ يُضِيءُ الاختلافَ الذِي لا رجُوعَ مِنهُ
لذا أتفجَّر ضاحِكاً حينَ تحملُني الرِّيحْ

36

مِنَ الجذْرِ حتَّى الأَغصان
يتمايَلُ العُصفور
الرِّيحُ شبيهةٌ بِسياطٍ
كَلِمةٌ : هلْ هِيَ «بربريهْ» ؟

تعلّمْ أَنْ تُطبِّعَ الإنسانَ بفَرحٍ فِي الكوْن

منْفىً تحتَ المطرِ
حُمْرةُ البرقِ
حَباحِبٌ !
أَمْ دموعٌ مِنَ اليشْب ؟

37

يُخضِعُ الفيض إلى الإكْراهِ
هُنا يقومُ كل تراتُب
وَتحْترقُ كلّ حكمة
لِذا يجْرِفُ الفائِضُ الحاجاتِ

إنتاجٌ إعادةُ إنتاجٍ
رَأسمال عملٌ
يحْترِق تحويلُ العالَمِ فِي الإنفاقِ
والرغبةُ المُفرطةُ تنتظِم بِنفْسِهَا

مَن ينقَدْ إلَى الإفراطِ يتجِهْ نحوَ المُستحيل
من ينظُرْ إلى المستحيلِ يحلّ الإكراه

إنتَمِ إذَنْ إلى نَمطِ الإنتاجِ المُستَحيلْ

38

الرأسمَاليةُ والاشتِراكيةُ والقوْمية
تغييرُ كُلِّ كلمةٍ يفترضُ تغييرَ النَّهْج

تشْتُمُ رأسَ المَالِ
وَلكِنّ هَذا لاَ يكفِي لِتحْطيمِهِ
تُنادِي بالاشتراكية
وَلكنْ يجبُ طرْدُها مِنَ المرْكزِ كُلَّ مرَّة
القوميةُ تَارةً تحرِّرُ
وطوْراً تُضِيعْ

كيفَ تُناضِل إذَنْ ولا تَتِيهْ ؟
تعلَّمْ هذَا :
الآن وقدْ أينَعَ فِي جِسْمِكَ الفعل
وغيَّرَ جَسَدُكَ طريقَه
انقضَّ علَى عدُوِّكَ الطبقيّ
وشُدَّ مِرَاراً اندفاعَك الناريَّ وابْسُطْهُ
واجذبْ خصمكَ مِراراً قبل أن تَصْرعَهْ

إلتَزِمْ تمرُّدَ المرأةِ بِلاَ ضعف

كَرّرْ فِي فِعْلِك هذَا وكَرِّرْ ذاكَ
ولكنِ احْترِسْ مِنْ كَلِماتِيَ كلَّ مرة

حِينَ أُوبّخُكَ تَغَرْغَرْ بِلاَ اكْتِراثْ

39

ولكِنْ هَا أَنَا أنتَشِي بكلِمَةِ «الموْتْ»
فِيمـا يُحلّقُ بِقُربيَ الطـائرُ السَّكران
ألتفتُ وأُحدِّقُ بغمامٍ أبيض

يُثيرنيَ الموتُ
كلَيْلَةِ غرَامٍ تجْعلُنِي أَضحَك

وَهَا أَنَا أُغادِرُ الحِكْمَةَ المنظُومة
مُواصِلاً سَيْرِيَ فِي هذِهِ الرِّحلة
قَارِبِيَ الصغيرُ ينزلِقُ
والموجةُ ترشُقُ الزَّبَدَ الرَّاقص
ينْفصِمُ الزَّمنُ : تصرخُ العصافيرُ إزاءَ عينَيَّ الثابِتَتيْن

لا نَدَمَ سيُحطِّم نشيدِي
أُغادرُكم فِي البُخارِ اللاّزورديِّ
أُغادِركمْ
هَامَتِي المائلةُ تنْفصِل

تارةً يدورُ الإنسانُ حولَ نفسهِ وطوْراً يَضِيعُ
أو يُسكِرهُ المنْفَى وقدْ أطلقَ جناحيْهِ
ـ منفَى أصْلِه منْفَى اسْمِهِ ومنْفَى تارِيخِه ـ
وقدْ يكُونُ لُعبةً للاخْتِلاف
فيُلاَمِسهُ عذابٌ غريبْ
إنه لمُعْطىً للرِّجالِ
أنْ يفكِّكوا انعِكاسَ ظواهِرِهِمْ
مُعْطىً لهُمْ
أنْ يفْصِلوا الجَسَدَ عنْ هندَستِهِ العَنِيفة

إمَّا بإغراقِهم الأَصلَ فِي التفْكير الحائِر
أَوْ باستنطاقِهمْ علامَاتِ الانْجرَافِ فِي الطَّبيعة
أَوْ بِتجاوُزهِمُ الوجودَ بتعْكِير المِرْآةْ

هكَذَا مِنَ الأَطْوَارِ الثلاثَةِ تنْبثِقُ القوّةُ مُزْبدةً
ويرافقُ كَلامِي نسِيمٌ شفَّافٌ
دَائِماً تنْفِينِي الكلمةُ حيثُما يتمزَّقُ الأَصل
دَائِماً حيثُما أقدِرُ علَى الكلامِ أفسِّخُ وحدةَ الفِكر
أَلَيْسَ حوْليَ العاطِفة المتوتِّرة العلامَة ؟
أَمَا مِنْ مَنْظرٍ أرسُمُ تِيهِيَ فِيه ؟

مُتَّحِداً بالمجدافِ أهجُرُ قلْبِي

حيثُما تَغِيب العصَافِيرُ أمْنحُ نفْسِيَ لِلطَّيرَان
وشّة الزبدِ تُطلق شكْليَ المتغيِّر
ومُوسِيقى باردةٌ تُسْمَعُ حيثُ ينزَلِقُ قارَبِيَ الصغيرُ فِي اللَّيلْ

نَغَمٌ يجْعلُ الموجَ يسْتدِيرُ
وأَنَا أَخْتَرِقُ اللَّيْلَ بِثيابيَ المُبللَة
الصوتُ المُنشِدُ ثمَّة خارجٌ مِنَ الحُلْم

اليدُ المرتعشةُ صورةٌ خالِصة
واللونُ النقيُّ علامةٌ ثلجية
والأثَرُ على الموجة يرسُمُ البدر
طِوال النزهةِ يُنادي الكائنُ الطبيعة
في كلِّ مكانٍ يسْكبُ كيانَهُ اليتيمُ نشيداً وحْشِيّاً
أوَليْس قلبُهُ شعلةً مِنَ النشوة ؟
وجسدُه ذُو الثنايَا الألف ؟
وخطوتُه فوقَ حفنةٍ مِن العُشب ؟

حتَّى أصلَ إليكَ أستقرئُ وجهةَ الرِّيح
وحْدَهُ الفراغُ جاءَ : تَرتَعِشُ الأهْداب !

سُرعانَ مَا دَفعَ بِي النُّعاسُ إلَى ضِفَّةِ الأُوقْيانُوس
وَقذَفَ بِي صبَاحٌ ناعمٌ إلَى الجُرف
بلادٌ أميِّز فيهَا زهرةَ الفرْبيُّون
وأثرَ الغزالةِ
وعلى طرفِ الصَّحْراء يجْلِسُ صيَّادُ حُطامٍ
فجْأةً يُديرُ وجهَهُ ويلمَحُنِي
فجْأةً يستديرُ ويلمَحُنِي
أنَا الحُطَامُ الغرِيبُ الحطامُ الحطام

أُدرِكُ سُخريتهُ فيبتسِمُ غامِزاً بِعيْنيهِ
ليرويَ عطشي يُهـــديني حليبَ نـــاقـــة
وفيمَا أشربُ يُدخّن مُتأملاً البحر
غزالـةٌ تركْضُ عَلى الرَّمْـلِ يخِفّ تَعَبي
بَكارةُ الغزَالةِ تحتضِنُ عذَابِيَ اليتِيمَ
بياضٌ علَى بياضٍ تخطّ هِيَ راحَةَ جسَدِي
بياضٌ علَى بياضٍ تَجْثُم علَى الرَّمْلِ
مُحاذيةً الجُرف
وَفي ذاتِ ليلةٍ مِنَ السكْر
ستَموتُ
وقدْ أرَادتْ أنْ تُمسِكَ بانعِكاسِ القَمرِ علَى الماءْ

نَافِضاً غُليونَه يقولُ الصيَّاد :
مَا مِنْ راحةٍ لكَ أيُّهَا المسافرُ المجهُول
العـلاَمـاتُ الَّتِي تُضلّـكَ هنَـا مَحْضُ سكْرة
ومِرآةٌ كاذِبةٌ هُو الجمالُ الذِي يُشرِّدُكَ
انفصِلْ عنْه
قبلَ أن يحطّمكَ
انفصلْ عنْ أصلِكَ عنْ طفولتِكْ

صحراءُ هي المِرآةُ المُهاجِرة
صحراءُ هُوَ اسمُكَ الخاصُّ

بِقدْر مَا تتقدَّم فِي الرِّحلةِ تتمزَّقُ العلامةُ في الأُفُق
ويفقدُ الموتُ وَزْنَهُ
فِي كُلِّ خُطوةٍ يُطبقُ عليكَ ظلٌّ آخرُ
تتوهَّمُ الحياةَ فيما تُرفرفُ في مرآتِك
وأنا الجالسُ الأَزليُّ كمْ أُشبِهُ نورسَ الرَّمل !
يعبُر المسافرُون بيْنَ الأَرضِ والسماء
أتراهمْ يجهلونَ
أنَّ الصَّحراءَ حقيقةٌ يتيمة ؟

أَنْ تجرِفَ الحقيقةَ في صحرائِكَ الخَاصة
ذَلِك هُوَ القَانونُ الأَوّلُ للتّيه

أَلْقَى بكَ البحرُ نحْويَ أيُّها المسافرُ المجهول
فاتركْ حُطامَك وواصِلِ السَّير
لاَ أسألُك شيئاً الحمدُ لله
وَدَاعاً !

هَذَا النصُّ يحْملُ عُنواناً ومَراجِعَ
يحْمِلُ كذلِك اسْماً
لَوْ كَانَ يجبُ التّيهُ فسأتخَلَّى عنِ اسْمِي

سأَحْمِلُ مُؤقتاً اسمَ حكيمٍ يَتِيم

كْرِيسْتِينْ بُوسِي - غْلُوكسْمَانْ

• الفِتْنةُ
أو اختِلافُ الحبِّ، الذي لاَ يمكِنُ تذْوِيبهُ*

استهلال

تصوَّروا سلطان كلمة تستدعيكم في تفجّرها وومضها إلى مكان «الآخر».[أ] تزعزع استقراركم في هويتكم، وتجذّركم في غرابتكم وفي غربتكم. تصوَّروا أن هذه المفردة العربية تبذّر معناها بفعل تعدديّتها، وترجّ النظام القائم، تشكل حدثاً، وتمزج بين الإدهاش والإغراء والتشويش. كمثل هذا الأثر، هذا الجُرح للغة، أو كمثل هذه الذاكرة :

«لم يكن ليغيب عن باله أن كلمة «فتنة» تشير في لغته إلى هذا النزيف من الإغراء والحرب بصريح التعبير، إلى ذلك العشق الفروسيّ الذي يغني غائبي الصحراء، أولئك الأحبة المجهولين».[1]

(*) Christine Buci-Glucksmann, Fitna ou La différence intraitable de l'amour

1) «عشق اللسانين» أو«العشق المزدوج اللسان» : Amour Bilingue, Fata Morgana, p. 17

الفتنة، إذن، مادام هذا هو اسمها في تعدديّته غير المتناهية. **الإغراء** : الغواية، التشويش، وخلق حالة من الاضطراب والحيرة. «الفتّان» هو الشيطان، وإذَنْ فهي الخدعة والاقتياد إلى الجنون وبلبلة العقل. **العصيان** : حالة المروق على الشرع السماوي، «حيث يكون الضعفاء دائمي التعرّض إلى خطر الانجراف».[2] إثارة التمرد، إذن، وإشاعة الفوضى والهيجان إلى حدّ استحقاق العقوبة الإلهية وإلى حدّ تفجير حربٍ أهلية.

«الفتنة» : هذا الإغراء المتمرّد، ولكن أيضاً، وبحسب معناها الأول، البلوى والاختبار، كما يُختبر الذهب بأن يوضع في النار، وبمعنى الامتحان الذي يُخضع الخالق إليه عبده ليبلو ايمانه. «اختبار القبر»، واختبار الرعب» المميّز للجمال : استعارة «الشعريّ».

تصوّروا، إذَنْ، أنّ الفتنة هي هذه اليوتوبيا القاطعة، صانعة الانقسامات والبِدَع، التي تفصلني عن نفسي وتطوّح بي.

هذا النص هو ثمرة لقاء بين لغتين : لغة «العقل الباروكي»[3] المميّزة لكتابة متطرفة تتجاوز كل دلالة وكل شكل، ولغة «جمالية للفتنة» تمارس عملها في قصص الاختلاف الذي لا تمكن معالجته أو تذويبه(ب) في «**كتاب الدم**» و«**عشق اللسانين**» لعبد الكبير الخطيبي. إن هذا التقاطع للأشكال والبناءات المشهدية يفسح المجال، في تصوير الموضوع المستحيل للحب، إلى إقامة مبحث اختلافيّ للمعرفة (هيتيرولوجيا) يستحق منّا اجتيازه والإبانة عنه. أي، بإيجاز، إقامة مسرح للفتنة في جميع صورها : الازدواج والإغراء والعصيان والاختبار. كموضوع الذاكرة هذا، الذي يتشظى فيه «المعنى والعلامة» و«تتأرجح فيه الصورة الصافية بين مرآتين».[4]

2) «**موسوعة الإسلام**» Encyclopédie de l'Islam, p. 952 - 953.

3) بخصوص تحليل «العقل الباروكيّ» باعتباره جمالية للغيرية ووضعا موضع العمل للمزدوج «والآخر» المتعدّد التكافؤ والمجاز، أحيل القارئ إلى كتابي : «**العقل الباروكيّ من بودلير إلى بنيامين**»:
«Ch. Buci-Glucksmann, «la Raison baroque, de Baudelaire à Benjamin», Galilée, 1984.
ونجد تقاطعاً باروكيّاً في نص الخطيبي «**مستهلاّت**» Incipites (في «**الازدواج اللغويّ**» «Du bilinguisme», Denoël) إذ كتب : «اسميّ باروكياً، وبصورة تقليدية وإجمالية، نموّ البلاغة قياساً إلى البنية... حيث ينحت هيكلُ اللغة الجسدَ المتقطّع للكاتب، مسلّة أو اسما شخصياً أو توقيعاً أو قبراً، أي كتاباً يُشرّعُ بكتابته في لغة الآخر» (ص : 186)

4) «**المناضل الطبقي على الطريقة التاوية**»، سندباد.

المشهد الأول : الآخر والقرين

«كلّ نوعٍ (أدبيّ) كبير يكون أَضْبَط.(ج) إنه خطاب مزدوج، وحيثما لا يكون مكانٌ لعلاقة تكافؤ أو مساواة، ترى إليه وهو ينتهج الطريق المعاكسة ويُبرز إلى العيان الاختلافَ البارع». بالتاسار غراثيان Baltasar Graciān (د).

«مزدوج هو المحبوب، **كالاختلاف الذي لا يمكن تذويبه**» الخطيبي

السّوى : الآخر والذات

الحبيب : العاشق والمعشوق

أن ندفع إلى الكلام ما يزوغ باستمرارٍ، وإلى اللّعب «الاختلافَ الذي لا يمكن تذويبه» هو أن نستسلم دفعة واحدة إلى هذا الفضاء العائم المنتشر بين حدّين أو نصّين. فضاء من شأن الكتابة فيه أن تستدعينا وأن تفرقنا وتجمعنا في آن واحد. موضع غير متموضع، قلقٌ، ودائم الاختراق للحدود المقامة بين «شرق» و«غرب»، وبين العربية والفرنسية وثقافتيهما. موضع يكون التفكير فيه «عبوراً إلى الآخر»، ويبدو لي عبَّارَةُ الأَساسي متمثلا في شخص بالْتَاسَار غْراثيَان،(د) المفكر الباروكيّ الذي فكّر بـ «نظرية مشتعلة» وبجمالية للغيريَّة والمزدوج والقرين، نجد بعض صُوَرِها في روايات معاصِرنا عبد الكبير الخطيبي. أفلا يجب، لكي يقوم «آخر»، أن ينبثق ما يشبه «شرقا» للفرنسية، يكون دائم التجاوز لشفراتها، ودائم الاستعداد لاستقبال لعبة الازدواج والمثنوية هذه التي يتحدث عنها غراثيان، استقبالها في تعدّدية نماذجها ومستوياتها الدينية والغنائية والفلسفية ؟

إن كتاب الخطيبي حول «الخطّ العربيّ»[5] يحيلنا في الواقع إلى هذا الفضاء البدئيّ للازدواج. يُفتَتح الكتاب بقبسة من مالارمه يتحدث فيها عن «ومضة الشرق التي تحتضر»، وعن «غمامة عطورٍ ما فسدت بعد». ويختتم بقبسة للحلاّج تدعو إلى أن يقلب المرء لغته ويهيم كمجنون العشق. بهذا التقاطع بين نصّين يتحدث أحدهما عن الغياب المفعم بالأشذاء، والآخر عن الاجتياح الصوفيّ الذي ينبثق كاندفاعة وخروج عن النهج (جنون اللغات)، يدعونا

5) «**الخط العربي**». L'art Calligraphique arabe, Chêne.

الازدواج إلى خلخلة يقيناتنا الغربية انطلاقاً من نقطة الانزلاق هذه المتمثلة في «الآخر»، التائه، الجوّاب، المنفيّ. كمثل ذلك «المكان الفارغ» الذي تحدّث عنه والتر بنْيَامين Walter Benjaminبخصوص بودلير : «إن الإنتاج الشعريّ لبودلير يعمل بموجب مهمّة محدّدة هي هذه التي أوحت بها إليه **الأماكن الفارغة** التي موقَعَ فيها شعره».[6].

مَالآرْمِيه / الحَلاّج. هنا يتحدد موقعٌ للآخر، يجبرنا على أن نهجر المقابلات الميتافيزيقية والانثروبولوجية، التي نقابل فيها إما كونيَّة مزعومة لـ «عقل غربيّ» لم يكفّ في صيغه الحداثية عن إنكار كلّ مَا هو مختلف باعتباره متدنياً وسلفيّاً، خالقاً بذلك أو مسوّغاً جميع أنماط العنف المحتملة، من العنف الاستعماري إلى عنف المعازل (الغيتوات)، وإما نقيضها التام، منطق الهويَّة المتزمّت الباحث عن الاختلاف من أجل الاختلاف، والذي يكون من شأنه الإفضاء إلى استعادة لانهائية للتاريخ والأوجاع واللغات والهويّات المتعرضة للإنكار، مع ما يرافق هذا من مخاطرة كبيرة في الوقوع في استبعادٍ متعصّب وديني لـ «الآخر».

إذا كان الازدواج (اللغة المزدوجة، الثقافة المزدوجة) يُسلمنا إلى اختلاف لا يمكن تذويبه ولا رجوع عنه، فإنه يفسح المجال في الوقت نفسه إلى قيام معرفة يتيمة كهذه التي يتحدث عنها الخطيبي في «المناضل الطبقيّ على الطريقة التاوية» :

«العالم كله يعبدُ الهويَّة
العالم كله يبحث عن الأصل
وأنا أُعلّم المعرفة اليتيمة».[7]

إن من شأن المزدوج، بما هو فكرٌ زائغٌ و«نسيانٌ فعّال» (نيتشه)، أن يفكك المقابلات الميتافيزيقية المغالية في التبسيط، مقابلات الذات / الآخر، الشامل (أو الكونيّ) / الخاصّ، المذكر / المؤنث، الخ... ذلك أنه في الانزياح أو المسافة القائمة بين ما دعاه رولان بارت Roland Barthes بـ«المعنى الواضح» le sens obvie، وهو المعنى المقصود والمقنّن والمحوَّل إلى شفرة ثابتة، وما دعاه بـ «المعنى الغامض» le sens obtus، وهو المفتوح على لا ـ نهائية اللغة،

6) راجع كتابه : «**شارل بودلير**» منشورات بايو : «Charles Baudelaire», Payot, p. 15 وراجع خصوصاً : «كان المجهول لديه شعراً»، ص : 14.

7) «**المناضل الطبقي...**» ص : 10.

إنما تنبثق نزعة إلى الحوار هي كيفية في «بناء أو إنشاء الآخر».[8] إنهُ شيء من شأنه أن يشوّش الأصل والمعنى القائم والنّسَبية، ويُدخلنا إلى المثنوية الدائمة للمداليل التاريخية وإلى ترجمتها الممكنة (بين اللغات)، وإلى قوة الحرف السابقة للشيء والمرجع و«الذاهبة من العلامة إلى تلاشيها». وربّما لم يكن وليد الصدفة أن اللّبس الدلاليّ المميّز للعربية، عبر وفرة ما يدعى بـ «الأضداد» (وهي كلمات تتمتع إمّا بمعنيين متضادّين أو بمعانٍ عدّة يتضادّ منها اثنان) يزحرح. في هذا اللبس الثريّ بالدلالات، «مغلاق» المعنى، ويمكننا من أن نعثر في اللغة على هذا التكافؤ المتعدّد الذي يميّز اللاّ شعور في نظر فرويد.[9] هكذا يكون «السّوى» في هذه اللغة هو الذات والآخر، ويكون «النسخ» فعل كتابة الشيء ومحوه في الوقت نفسه.

في أصل هذا الازدواج الذي نتحدث عنه، يقوم لقاء بين متخيَّل معينٍ للأثر والعلامة العربيين، والأنموذج الباروكيّ الذي يتركز عليه جهديَ الخاص في البحث. وكلا الطرفين مأخوذٌ هنا داخل القوة التي يجتمع بها كلٌ من «الصورة» و «الإسم».[هـ] إن الخط العربي، إذ يجبرنا على متابعة حركة الحرف في ازدواجه وتنوُّعِه، إنما يتموقع دفعة واحدة في موضعٍ متعدد الأشكال تتعانق فيه العلامة والحركة وتتضامّان في تكرار لا نهاية له، وفي تحديد للكيان باعتباره حرفاً / علامةً / شكلاً. إن هذا الخطّ، بما هو كتابة فوق الكتابات، ومرجع نهائي يشير إلى شيء ما كان قائماً هنا من قبل، وإلى وحدة بدئية، وحدة الخالق أو ما يدعوه العرب بـ «التوحيد»، أقول إن هذا الخط ينتهي، في مشهديته الخاصة، إلى إخفاء المعنى والكشف عنه في آنٍ. ينتهي إلى خلق دالٍّ في حالته الخاصة، أو «أثر أكبر» architrace بالمعنى الذي يذهب إليه دريدا[10] J. Derrida. وكما كتب الخطيبي، فـ«إننا نعتقد مع آخرين بأن الكتابة، سواء أكانت الخط العربيّ أو غيره، هي مزدوجة، ودائمة الازدواج في قوّتها. وسوف يكون من العبث الإشارة إلى عنفها غير القابل للاحتواء. إن الكتابة لتنشطر أزليا في النصّ».[11]

8) «رولان بارت» «**الواضح والمغمض**». و Roland Barthes, «l'obvie et l'obtue», Seuil

9) فرويد : «**الغرابة المقلقلة**» و«**معان متضادة في الكلمات البدائية**»، في : «مقالات في التحليل النفسي المطبّق». Freud, «Essais de Psychanalyse appliquée», Gallimard.

10) راجع مجمل أعمال دريدا وخصوصاً كتابيه : «**الغراماتولوجيا**»، و«**الكتابة والاختلاف**». Jacques Derrida, «La Grammatologie (Minuit) et «L'écriture et la différence» (Seuil).

11) «**الخط العربي**».

الحال، أن هذا الإظهار إلى النور، وإلى المشهد، إظهار هذه الحركة الانشطارية، أي تنظيرها في النهاية، داخل ازدواج معمَّم يميّز لغة تعدديَّة، يمكن أن يشكل تحديداً للعلامة الباروكية أيضاً. إن هذه العلامة، إذ تتأصل في فراغ ـ أو في ما يُدعى في التاوية بـ«العدم الفعَّال» ـ إنما تتكاثر في فيضٍ من الصور الجسدية، وفي تشويش غير متناهٍ للمعنى من شأنه أن يزعزع الأنساق الأونطولوجية والكونية للكلاسيكية وأن يقوّض جميع أسسها، وخصوصا هذا العقل المؤسّس والممركز والكونيّ الذي تحيل نجاعتُه النهائية إلى يوتوبيا لغة تجريدية ومثالية صالحة لكل شيء وثابتة دلاليا. على العكس من هذا، يقوم الباروكيّ بتبذير وسائله التعبيرية، ويقيم مسافةً وانزياحاً بين «الطريقة» و«المادة»، مازجاً بين الإغراء والتشويش ومُدخلا إلى اللغة «إيروس» وموضوع الحبّ. وبخضوعه إلى الدوار غير المحدّد، دوار الأشكال المفتوحة، تراه يتبكر بنياته اللغوية الخاصة، أي «مجازات ما يتعذر تصديقه» التي يتحدث عنها بورخس Borges بخصوص الشاعر الإسباني الباروكيّ كيبيدو Quevedo.[12]

هكذا يحدّد المزدوج ـ هذه الاستحالة في الفصل بين ما يعود إلى الصورة وما يعود إلى الكتابة، أو بين موضوع الرغبة وموضوع الفكر ـ أقول يحدّد اقتصاده وتحدّيه. إن الازدواج يؤسس تأويلية تاريخية للوهم وانقشاع الوهم، مادام الباروكيّ يؤسس انبثاقه على أساس تاريخٍ زُحَلِيّ (نسبة إلى كوكب «زحل»[ق])، تاريخ منذور إلى الهشاشة والموت وتبديد الأوهام، وَهْم الكلّ ووهْم المعنى ووهْم الواحد. عالم مقلوب وبنية مزدوجة لكلٍّ واقع، وجنسية مشوَّشة بقوة الخرق التي يتمتع بها المزدوج والملاك والخنثوية[ن] («الأندروجينية»). كما أن «المجاز»، باعتباره تصويراً وخطاباً («لا ننس أن «allégorie» آتية من المفردة اللاتينية «allos» وتعني : «الآخر»)، يؤسس بدوره جمالية أو علم جمال. من هنا ازدواجية الكتابة المجذوبة في شلاّل معمّم من الاستعارات، وخصوصاً في هذا الشكل البلاغيّ والشعريّ الذي تتجاورُ فيه الأضداد داخل جَدَليّة مطلقة، والذي يُدعى بـ«الطباق». في هذا الشكل البلاغي، يكون الرعب ساحراً والثلج حارقاً والنور معتماً والحياة ميتة والشمس سوداء، أي صورة فعلية لفكرة «طباقِ الضدّين» العربية.

إن هذا الرجوع إلى مسرح حقيقيّ للمستحيل، هذا الإكثار الذي لا نهاية له ولكن الذي يخضع إلى توجيه حاذق، أقول الإكثار من الغموض واللبس والمصادفة والازدواج يقيم علاقة

12) راجع تقديم بورخس لمختارات من شعر كيبيدو
Quevedo, «Antología Poética», Alianza editorial, Madrid.

عقلانية مشتغلة بالآخر ومتشظية على يد موضوعها نفسه. إن «الاختلاف الذي لا يمكن تذويبه» هو بحسب تعبير لميشيل دوسرتو Michel De Certeau، «هيتيرولوجيا»، أي علم للمغايرة والاختلاف.[13] وإن اللغة، سواء أنظرنا إليها باعتبارها مومساً أو صورة جهنمية عن «بابل» إنما تنزع بفعل صيغتها نفسها إلى التعدّد واللانهائية، لفرط ما هي دائمة التعرُّض إلى عدوى الأساليب واللغات وإلى هذه «الغرابة المقلقة»(ح) التي يتحدث عنها فرويد.

وهكذا، ففي هذا الفضاء، فضاء المزدوج الذي يُفتتح بنصيّن لمالارمه والحلاّج، والمستمدّ من قوة أو سلطان الحرف، ألا تمكن قراءة نصوص الخطيبي المسكونة بـ«اللغة المزدوجة» و«عشق اللسانين»، قراءتها انطلاقاً من هذا الأنموذج الباروكيّ الذي لا يكفّ عن وضع «الآخر» واللاّشعور موضع الاختبار كل مرّة ؟ هذا هو التحدّي، هذه هي الحركة التأويلية السارية بين اللغات ـ من لغة الباروكيّ إلى لغة «الفتنة» ـ التي أريد خوضها وأنا أحاول القبض في روايتَيْ الخطيبي على فكرٍ ـ شكلٍ، أو على شكلٍ ـ صورة تشكل الكتابة فيه حركة مرورٍ من المرئيّ إلى اللاّمرئي.

المشهد الثاني : «كتاب الدم»

مناظر الدم وتمرّد الملاك

يُموقع «كتاب الدم» و«عشق اللّسانين» الكتابة في عمل الانفصال والحداد، من حيث أنّ الإثنين يضعان موضع العمل الأشكال الأكثر جذرية للانقطاع. فقدان النفس ـ ذلك الطفل الرائع المغتال ـ، هذا الفقدان المشار إليه في استعارة الدم، وفقدان موضوع الحب المرموز إليه في «جنون اللغة» وفي الثنائية اللغوية. إنه حداد أو حالة نفي، والكتابة هنا هي استبطان لخسارة غير قابلة للتعويض، أو حركة «انفصال عن الذات» من أجل أن يكون ثمة «آخر»، ولكي يُصَعَّد موضوع الموت إلى موضوع تلذّذ ومتعة.

مثْلُ هذا الانفصال ـ محاكاة الموت والحبّ ـ لايتمّ إلاّ بثمن مفارقة بدئية : أن نُدخل إلى التاريخ بُعداً ما فوق ـ تاريخيّ، هذا الشكل من اللازمنية أو «إلغاء الزمنية» بحسب تعبير لجاك بيرك، الذي يتمثل في الرجوع إلى صُورٍ وإجراءات صوفية : الملاك والمثنى والأنثوي

13) ميشيل دوسرتو، «**الحكاية الصوفية**» :
Michel de Certeau : «La fable mystique», Gallimard.
إن مقالتنا هذه لتدين بالكثير لعمل دوسرتو وبصورة خاصة لحلقته الدراسية في المعهد العالي للعلوم الاجتماعية بباريس، (1984 ـ 1985) ولمناقشاتنا الصداقية حول الموضوع.

وموت الحبّ (أو «الفناء»). صُوَرٌ تبتكر في اللغة، «لغة الآخر»، لغة حبٍّ انطلاقاً من السريّة والصمت. لكن يظل الجانب الشائق لهذه المفارقة : لمَ هذا المرور بصوفيّاتٍ إسلامية، عارفة أو شعبية، وأُخرى يونانية (الأورفيوسية) في عملٍ كعمل الخطيبي الذي يحيلنا إلى تاريخ لاحقٍ للصوفية أو مخترق لها، ويعزز موقعنا في النقد الدريديّ (نسبة إلى جاك دريدا Jacques Derrida) لميتافيزيقا الواحد والهوية والعلامة ؟

«هل أنا رجل ؟ هل أنا امرأة ؟ هل أنا حجر ؟ وحده أبو الهول يستطيع أن يجيب، وإن العلامة النازلة كالوحي لتسقط على وجهيَ مثل لكمة» («كتاب الدم»، ص 163).

إن صورة الشاعر وهو في حالة إشراقَ وتحلّلٍ قاتل، التي يختتم بها «كتاب الدم» يمكن أن تحدّد لنا الموضع الذي يتحقق فيه الفعل الصوفيّ : الإعلان عن «الآخر» في اللغة، وعن كلام يتصاعد ويُوجّه إليّ في لا ـ تعيّن الجنس (هل أنا رجل ؟ هل أنا امرأة ؟) وفي لا ـ تعيّنٍ بيولوجيّ (هل أنا حجر ؟ هل أنا كائن أم غير كائن ؟). وكما في جميع نصوص الحداثة الشعرية، من بودلير إلى مالارمه، ومن ريلكه إلى موزيل، فإن الاستعارة الصوفية تمثل علامة على لغة مزدوجة واختراقٍ للحدود يقوم بتفكيك الذات الفاعلة ويزحزحها عن موضعها. أي أنه يجعلها مجرّدة من المواصفات والنوعية، إذا أمكن استعارة عنوان رواية موزيل الشهيرة، وفي هذه اللحظة ترتدّ اللغة «مثل لطمة»، وأمام هذا العنف المتعذر تطويقهُ لايعود الشاعر أكثر من متلقّ / وسيط للموت الأورفيوسيّ الختاميّ. مفقود إلى الأبد هو الوطن الأصليّ، ووحده تقاطر الدم والكلمات يمكن له أن «يسكن» ذلك الموضع «غير المسكون» (ص 16).

إضفاء صفة الإيروسية على الاختلاف الدال، والتحدث إلى الآخر، والدخول في حالة إصغاءٍ دائم : هذا هو سؤال «من يتحدث ؟» و«عمّ يتحدّث ؟» الذي يسكن الموضع البنياميني (نسبة إلى والتر بنيامين)، هذا الموضع الباذخ الذي لا يكون «الجنون» الصوفيّ أو العشقيّ فيه غير هذا «الحقل لما لا يمكن أن يُعاش ولا أن ينقال» الذي يحمله كلٌّ واحد منا في داخله.

لهذا تتعهد الكتابة بهذا اللاّتساوق الغريب الذي يتحدث عنه لاكان Lacan في درسه عن الباروكيّ الذي دعاهُ بـ«مرة أُخرى» Encore، والذي يرمز فيه إلى النسق الباروكيّ بهذا التشويش للنسق اللغويّ : «J'aime à vous» («أنت أحبّ» بدلاً من : «أحبّك».) وبخلاف العلمويّة الكلاسيكية التي تنزع دائماً إلى التصنيف (تصنيف الأفراد والاختلافات والجنس...) انطلاقا من أنموذج أو معيار كونيّ مزعوم، ومن «الإبانة العقلانية» عن جميع الأشياء، تنزع «العلموية» الباروكية التي يطالب بها لاكَانْ إلى تحديد «نحو للدوافع» (بالمعنى التحليليّ ـ

النفسي للدوافع)، وتحديد شكل ـ قوّة، وإلى الوصل بين المعنى وتكشُّف الجسد : «إن الباروكيّة هي تنظيم للروح وفقاً لمشهديّة جسديّة».[14]

ولكن بناء الكيان على أساس الصُّوَريّ أو التشكيليّ، وعلى أساس الأجساد وهذا العدم للذّة، هو أن نجعل من الكتابة قوةً لتصوير تلك الأقاصي أو الوقائع النفسية الحدودية والملتبسة المتمثلة في الملاك والخنثى والأنثويّ والعشق المحرّم للأخت وركود الحبّ (كما نقول ركود الدم). فكما يحدث لدى بودلير، يتمّ القبض على استعراض الجسد المتلذذ / المتحضر في حركة معكوسة قائمة على السقوط إلى الأعلى (أوكتافيو باث)، وفي هذا التأرجح المجازيّ للفتنة (جاذبية وعصيان)، الذي يُمثله الجسد الرائع للجمال (الملاك) والجسد المتحلّل للدم والجنسية المحرَّمة والعهريّة.

إذ أنطلاقا ممّ تمكن الكتابة إذا لم يعد التراث ليؤمّن، كما في الثقافة العربية الكلاسيكية، موضع توصيل المعنى وتنوعَاته المكررة والمُزاحة في الوقت نفسه،[15] وإذا كانت الأنا الإنسانويّة للمعرفة الغربية تعيش تفككها في الغرب، أسيرة غرابة نفسها وأسيرة الآخرين ؟ تمكن الكتابة انطلاقا من شكلٍ للّغة يعمل في الوقت نفسه كصانع للخيال وكموضعٍ للكلام وكعالمٍ وسيطٍ أو «ما بينيّ» قائم بين الجمال والرعب، أي، بكلمة : الملاك. من هنا، يظل القرين الملاكيّ يسكن كل حداثة غربية منذورة منذ هذه اللحظة إلى أن تشكل صوفية بلا تصوّف. من «ملاك الغرابة» لدى إدغار آلان پو إلى «الملاك المرعب» في «مرثيات ديونو» لريلكه، بدون أن ننسى ملاك بودلير أو بنيامين أو رينه شار،[16] تقابل الملاك كاستعارة تعبّر عن اختراق الحدود بين الواقع وغير الواقع، بين ما يقبل التصوير وما يمتنع عليه، بين ما تمكن وما لا تمكنُ تسميته. وإن حضوره الخاطف ليدفع، بين الموت والحياة، إلى نشوء بلاغة كاملة قائمة على ما لا يمكن تصديقه وعلى ما يدعوه رولان بارت بـ «الواقع الشّائق أو العجيب». بلاغة تمارس عملها بالخطف والاجتذاب، فتؤمن بذلك ملاقاة موضوع الحبّ في خياليته وواقعه.

14) جاك لاكان، «**مرة أخرى**»، ص 95 وما بعدها :
Jacques Lacan : «Encore», p. 95 et suiv. (Seuil).

15) بخصوص هذا الدور الذي يضطلع به التراث، راجع مؤلف عبد الفتاح كيليطو :
«L'auteur et ses doubles», (Seuil).

16) بخصوص هذا الدور للملاك في الحداثة، راجع مؤلفنا «**العقل الباروكيّ**».

إن «كتاب الدم» إنما ينتظم انطلاقاً من هذا الجسد المتسامي :

«لقد تجلّى ملاك كما يقشعرّ جسدٌ ميت. أيها الجمال، يا جمالاً منسوجاً من الألم الملاكيّ، ما تراك تخفي في ضمّة كفّيك ؟» (ص 15).

ما الملاك ؟ إنه ظهور بلا أصل، وهجمة مباغتة للآخر والغريب، وفعل «الظهور» نفسه، فعل التجلّي وابتكار هذه المجازية البدئية للنصّ : متعبّد متصوف أو طفل كواكبيّ أو ملاك من المخمل. كما لو أنّ المشاهدة ـ مشهد المشاهدة ـ قد قام، من خلال إجراء مشترك بين النصوص الباروكية والصوفية، بتأسيس الكتابة، بإعطائه إياها جسداً، جسداً خيالياً : «إن الشعر لهو جسدٌ، وهذا الجسد هو رفات ملاك» (ص 32). إن الملاك، كما في جميع نصوص الحداثة الغربية، هو نفسه ملتبس ومزدوج. ألا يعلن ملاك ريكله في جماله عن مجاورتنا للرعب : «ذلك أن الجمال ليس سوى بداية الرعب» (المرثية الأولى من «مرثيات ديونو») ؟

إن هذه البنية الطباقيّة للملاك توجّه وتنعش الباطنية الصوفية كلها أيضاً. هكذا نرى في قصيدة «ملاك النوم» لجلال الدين الروميّ أن الملاك يتجلى في اللحظة التي تنفتح فيها «طريق اللا مرئي» على موتٍ جليلٍ، مصعّدٍ، صوفيّ :

«يقود ملاكُ النومِ الأرواح إلى العَتَبة
كما يقود راعٍ قطيعَه.
... تتأمل الروحُ ألفَ شكلٍ ومحيًا رائع».[17]

كذلك فإنّ هذه القدرة للظلام المضيء، الظلام المشرق، التي تمكّن من معاينة «الأشكال»، يصحبها عمل فعليّ للحقيقة عبر الجمال. ففي هذا التصوّف الذي يشكل فيه الجمال النعت الأساسيّ للّه الواحد، ومنبع الإيروسية، وتكون فيه المرآة رمزاً للعالم والروح، يكون الملاك هو من يتلقى «دمغة الحقيقة» وَيُبصرُ المرآة نفسها، لا الصور التي تنعكس عليها والتي شوّهها الصدأ كما يعبر الغزالي.[18] إنّ أفق الملاك يُمكّن من «رؤية ما يسبق كل

17) «**مختارات صوفية**» إيفا ڤيتراي ـ ميروڤتش :
«Anthologie du Soufisme», par Eva de Vitray-Meyerovitch, p. 227, (Sindbad).

18) المصدر السابق، ص 37. راجع بخصوص أهمية رمز المرآة : «هذا الذي ليس بعاشق يرى صورته الشخصية في الماء» (ص 288). يرد كذلك لدى ابن عربيّ أن الخالق مرآة يرى العبد فيها إلى نفسه وأن العبد مرآة يتأمل الخالق فيها أسماءه.

رؤية وكل صورة : النظرة أو فاعلية النظر نفسها، أي ما يدعوه لا كان بـ la voyure. كمثل هذه المرايا الباروكية المقعّرة التي تقيم لعبة دائمة وانفصاما بين العين والنظرة في يوتوبيا نقطة دائمة الفرار يحتلها «ناظرٌ أو بصّاصٌ كليّ القدرة» هو «الآخر» أو اللّه الدائم الإفلات في اللاهوت الباروكيّ.

«لأنّ الرؤية تمنح الموت / فأنا أموت من رغبتي في الرؤية» هكذا يهتف سيغيسموند، البطل الشقيّ لرواية «الحياة حلم» لكالديرون Calderõn. «إنني أموت من الرؤية، إنني أموت من رؤيتك» هذا هو ما يمكن أن يشكل شعار العشق الباروكيّ. ويمكن أن نقول الصوفيّ أيضاً، بما أن هذا «الألم الملاكيّ» الذي يتحدث عنه الخطيبي يجمع الملاك بدمغة الأثر أو لعبه، وبمستودع رمزيٍّ شديد الالتباس والازدواج. إن «الجمال» دائم الارتباط بـ«الجلال»، الذي هو صورة من صُوَر القدرة الإلهية الكلية المرعبة، كما أن «اسم الأب» الذي يعيد المتصوفة تأويله، يتمفصل في المجاز الطباقيّ المُمارِس عملَهُ في القرآن، والذي يكون فيه الله «الأول والآخر، والظاهر والباطن».[19]

وكما كتب نيكولاس أبراهام Nicolas Abraham في «التحليل النفسيّ للملاك»، فإن الملاك عملية خيالية تصويرية و«رمزٌ يضع موضعَ العمل حنيناً إلى ما يتعذر بلوغه والوصول إليه». أي أنه يحيل إلى قلق الافتقاد وإلى هذه الضرورة في تمييز «آخر» ما.[20] وهذا منظور يتقاطع مع الخيال المنفعل والفعّال في الوقت نفسه لدى ابن عربي، الذي يقيم هو الآخر جسوراً مع «عالمٍ صُوَريّ»، ويؤسس مشهداً آخر قادراً على مقاربة الرؤية وشَخْصنة الرسالة. ولكن المخيلة الفعّالة تفضي، هنا أيضاً، إلى الجمال كما تفضي إلى الرعب وجنون العشق.[21] من هنا الانزلاق الذي يقوم به الخطيبي منذ البداية في «كتاب الدم» : فما من جمال بلا جنون، ولا من اقتحامٍ ملاكيّ بلا جريمة : «دامي اليدين هو الملاك، ومتّشح بالمخمل».

19) «**قرآن كريم**»، سورة الحديد.

20) راجع : نيقولا ابراهام، «**اللحاء والنواة**»، ص 25 وما يتبعها :
Nicolas Abraham, «L'écorce et le noyau», p. 25 et suiv. (Aubier) – Flammarion.

21) راجع عبد الوهاب مؤدب : «**طُرْس ابن عربي ودانتي**» (في «**الازدواج اللغوي**» / مؤلف جماعيّ / منشورات دونويل) : «هناك معنى ثانٍ للخيال يشير إلى قدرة فعالة ترجع الذات إلى سلبية مستقبلة كان الفارابي وابن رشد قد عملا على تأسيسها كقوة قادرة على مقاربة المعرفة الكاملة أو العلم الكامل. إنّه محلّ استقبال المشهد النبويّ، حيث استقبل الملاك... وهو محلٌ غامض». (ص133).

إن الحكاية المسحورة في البداية ـ حكاية اللقاء ـ تفسحُ المجال إلى شكلٍ للغيرية مختلف كلياً : «مُثْنى»، هذه الأُخت المعشوقة، و«الشكل المزدوج» أو «الحلم المزدوج»، كاستعارة عن النص المزدوج والفكر المتطرف للخنثوية.

«نراك تشعر نحو أختك «مُثْنى» برغبة بلا شرع، وتضيع معها في المدّ ما قبل ـ الولاديّ، مبتكراً عند عتبة الرغبة جريمة ملاكية».

وهكذا، فمن الأنموذج الصوفيّ إلى الأنموذج التحليلي النفسيّ، يستعير التمرد والمروق جميع التحديدات التاريخية للفتنة : العصيان والمعرفة والعشق بعيداً عن كل شرع وبالتضادّ مع كل قانون، وضمن خرقٍ دائم للمقدس. إنه شيء يُبرز إلى العيان العنف الأصليّ لكل قانون : جريمة اغتيال مقترفة جماعياً، وجَسَدٌ منحورٌ، مضحّى به ومعروضٌ على الملإ في الشطح العظيم للكرنفال ولعالمه المقلوب. إنه عنف قربانيّ يؤسّس «الدينيُّ» انطلاقاً منه نظامَه، هذا التقسيم للسلطات والرموز والجنس. نظام ستقوم «الكتابة المزدوجة» بدفعه إلى التأرجح بين مقولتين متضادتين : «الأندروجينيّة» والعشق المُحرّم.

في هذا المنظور، تكون «مُثْنى» هي هذه التي تتحقق «الفتنة» من خلالها. محكومٌ عليها، باسمها نفسه، الذي يشير إلى الخنثوية وإلى التقاء الجنسين، بأن تجسّد الازدواج والتعددية الدلاليّة التي ترافق الفتنة عادة (الإغراء / الاختبار / العصيان).

«هُوَ ذا أنت في مغارة اسمك المضيافة. وكم هُوَ شديدُ الترحاب هذا المقام الإلهيّ الذي **يخطف** اسم المحبوب ويهَبه لِمَن يُحبّ ومن يدرك الاختبار !» (ص 26).

أي كما لو كان يجب العمل في هذا الاختبار ومن خلاله على استعادة الصلة العميقة التي تجمع النطاق اللاّحدوديّ للنفي والفاعل المهجور للكتابة وخرق القانون الرمزيّ والجنسيّ الذي يُحدّد له مكانه : أي الكتابة انطلاقاً من المزدوج وليس انطلاقاً من الواحد، من «الصوفي» وليس من «الدينيّ».

وإن هذه لمخاطرة كبرى ! ذلك أن المزدوج يلامس الأنثويّ ويقترب من سلطة الأنثويّ القائمة بين الجنسين، في الحياديّ الذي يقود الكتابة إلى تجربة الأقاصي وإلى تلك المواضع غير المتموضعة المتجاوزة لكل ما يمكن تمثيله، أي إلى الأندروجينية والعشق المحرّم. كتب الخطيبي : «إنّني أُسمّي «خنثوياً» هذا المعْلم الشطحيّ أو الإشراقيّ للكيان، هذا الظاهر في

ظاهر الرجل والمرأة الذي يعيش في حالة أمّحاءٍ دائم. نعم، إن الخنثى هو الخطيب السرمديّ لكل امرأةٍ والخطيبة السرمديّة لكلّ رجل» (ص 52) كما كتب في «المناضل الطبقيّ...» :

«كن رجلاً كن امرأة كن خنثى

كلّ لفظٍ يحتضن الآخَرين».

ما أن تسمّى «مثنى»، حتى تنتظم القصة في إطار هذا «الأثر» الذي تثيره رغبتها «المتحلّلة والمتعددة الأشكال». الخنثوية الأندروجينية : هذه هي الاستعارة التي ستُمْنحُ لعشقٍ «يلتهم نفسه إلى أقصى الحدود» ويمكن أن يحرق حتى جذوره ما قبل ـ الولادية. هنا تلتحم صورتا اللغة والأنوثة، وإنه لصحيحٌ أن التعبير عن «الآخر» هو رؤية الأنثويّ الذي يكمن في داخلك. وفي ثقافة توحيدية، إنما يعني هذا الخضوعَ إلى ذلك «الجانب الأنثويّ من اللّه» (لاكان) الذي يوجّه الباطنية الصوفية بكاملها. ألا يعلمنا ابن عربي أن اللّه لا يمكن تأمله بمعزل عن كيان مجسّد، وأننا **نراه** في كيانٍ إنسيّ بأكثر اكتمالاً ممّا نراه في أيّ «كيان» آخر، وفي المرأة بأكثر اكتمالاً مِمّا في الرجل ؟[22]

وكما أبان عنه هنري كوربان Henri Corbin في الصفحات الرائعة التي كرّسها لجدليّة العشق والأُنوثة لدى ابن عربي، فإن المزدوج ـ أو الوحدة المثنوية ـ تُبنْين كاملَ تجربة العشق الصوفيّ وتحيل إلى طبيعة الأنثويّ. ونحن نقول : «العشق الصوفي» بما هو سياق من «الحنين المتعاطف» يكون العاشق والمعشوق فيه مأخوذين في وحدة مثنوية جوهرية، وفي هيام روحيّ وجسديّ مزدوج يعمل بواسطة الصورة والخيال الفعّال الذي يحقق «التواصل التعاطفيّ» بين المرئي وغير المرئيّ، وبين الروحي والجسديّ. إنها «صورة نشوانية» حادّة يتحول فيها الشكل المحسوس والمباشر للمحبوب إلى «شكل ظهورٍ وتجلٍّ، إلى حَدَثٍ جوانيّ، وإلى حضور يمارس الكشف والحجب في آنٍ واحد». بهذا المعنى، فموضوع العشق أو المعشوق هو «معدوم» : إن للعشق نزوعاً دائماً إلى أن يمنح وجوداً للا ـ واقعه نفسه، أي هذه «الرؤية / اللارؤية» المميزة للإيروسية.

ومن هنا، فلا يمكن لهذه الصورة أن تتأمل ذاتها إلاّ في ما يشبهها : صورة الأنثويّ الخلاّق. أنثويّ سابق للذكوريّ ومتفوق عليه، ومزدوج بالضرورة : يجتمع في داخله الطرفان

22) الأنثوي لدى ابن عربي هو مجال تحقق العاطفة والأثر، حرفيا «محلّ الانفعال»، (المرجع السابق، ص 135).

الفاعل والمستقبل (أو المنفعِل) والظهور والخفاء. أي أن الأنثويّ، كمثل «أضداد» معممَّة، يمثل في الوقت نفسه القدرة الخلاقة للصورة (قدرة الرؤية غير المرئية) و«المظهر»، هذه المرآة التي يتأمل الرجل فيها نفسه وصورته المحجوبة عنه :

«المرأة قبسٌ من النور الإلهيّ، وليست الرغبة التي تتجّه إليها الحواسّ،
يجب أن نسمّيها خالقاً،
لا مخلوقاً».
(جلال الدين الروميّ)

إنني لمدفوعة إلى أن أرى في ما تقدّم علامة على تقسيم واضح، في ثقافة تبدو الإدانة الدينية للتجسيم وهي تحرمُ فيها الرمزيّ من صُوَرِه. تقسيم ينبثق فيه «الذكوريّ» من جهة «الاسم» والرمزيّ وغير المرئيّ. أما الأنثويّ، فمن جهة الرؤية والمرئيّ. الحال، إن كتابات الخطيبي تزعزع هذه القسمة لصالح نوعٍ من «الحركة الدائرية أو الرحوية بين الأنثويّ والذكوريّ»، ولصالح مجازيّة للحياديّ والخنثويّ. وإن هذه الوحدة المثنوية للرغبة، التي هي طوبولوجية (من «topos» وهو : الموضع) ودلائلية للمستحيل، إنما تحيل إلى جميع تجارب عشق الأخت المؤسّسة للحداثة : تجربة «جيوفاني» و«أنابيلا» في عمل «جون فورد» John Ford و«أغاثا» وأولريش» في «الرجل الذي لا مزايا له» لموزيل Musil. وفي جميع هذه التجارب تكون الغيّرية الراغبة معدومة الحيلة وبلا مخرج : «عدَم أصابه التحوّل» وإيروسيّة للعدَم ـ الكلّ.

أفلا تمثّل «مثّنى» هذه، المعتدى عليها والمغتصبة، ومنظمة العُهْر والمنعشة لإرادة القتل، هذه المعشوقة والمحرومة والمفنيّة، ألا تمثل هذه «الفوضى الجميلة في الحبّ» التي يتحدث عنها موزيل، والتي يستعيدها الخطيبي في اللغة الطّباقية للهوى القاتل، لـ«هذا الاسم الذي يتسبب بالفناء» ؟ إن البناءات المشهدية الكبرى للقصة (التحوّل (أ)، ليلة الزلّة، التحول)،[22] تسقط في شباك الكتابة والعشق العاصف، وتنجذب في اتجاه تلك النقطة غير الممكنة التحديد لـ«هوى مجنون» يتأرجح بين غربٍ منعدم المركز وشرقٍ مجتاح، بين استيهام الالتحام المستحيل بالأخت وواقع قطيعة دامية : «ملاكيّ المقطوع في الوجه المزدوج للخنثوية» (ص 93).

الفصل / الوصل : هكذا يتحقق فناء موضوع العشق المحرّم. ذلك أن رابطة الدم التي تجمع الأخ والأخت تُبرز إلى العيان الأصل الأمومي (شطح الهوية والتشنّج ما قبل الولادي) في اللحظة نفسها التي يُنكر فيها العشق المحرّمُ وجودَ كلّ أصلٍ في شخصٍ آخر غيري :

«لقد اعترى الساقيَ وهو يخترقها شعورٌ بأنه يخترق نفسه، وينقذف، في فزّةٍ مريعة، إلى لقاء... إلى لقاء ولادته ؟ أتراه كان يلد ثانية عبر أخته ؟ وهل كان يشهد ولادته، ولادة مجنونة ؟» (ص 118).

إنّ «ليلة الزلّة»، وكما يحدث في طور معمَّم للمرآة[ط] تُنشيء، في شرع يقع خارج كل شرع، «بناءً صوفيا» فعلياً تتكاثر فيه استيهامات الواحد والقرين إلى حدّ بلوغ دوار الفناء المتبادل. واحد في اثنين واثنان في واحد : هكذا يعمل هذا الرفضُ للشائع وهذا العصيانُ، هذه الرغبة العاشقة المتطرفة والمشبوبة على نحوٍ متطرف، التي يستحضرها موزيل أيضاً : «كانا على وفاقٍ كامل، وانطلاقاً من عتبة معينة شعرا بأنهما كيان واحد... وكان يعوم أمام نظريهما حلمٌ يتحولان فيه إلى جسد واحد. إنه لحلمٌ غير قابل للفهم، ومع ذلك فهو شديد الإقناع وجميلٌ على نحوٍ مؤلم. مثلما حين يبدو كائنان أحدهما إلى جانب الآخر فيما لا يشكلان غير كيان بذاته»،[23] أو كما عبّر جان فورد : «روح واحدة وجسمٌ واحد وحبّ واحدٌ وقلبٌ واحدٌ وكلٌّ واحدٌ».

هكذا نلتقي ما هو «جميل على نحوٍ مؤلم»، وهذه الذكرى لأصل ضائع، مشوّه ومُتحوّل، هذا الالتحام وليس التشوّش للجنسين وللأجساد وللأنواع. إنّ «اللاّ مفكّر به، الباروكيّ» للنصّ يُحطم ظاهرياً الاختلاف المؤسَّساتي والمؤسِّس للدينيّ والمجتمعيّ. غير أن هذا التبادل المجنون الذي يذهب إلى حدّ قلب الأدوار الجنسية، وإلى حدّ الموت، إنما يلد من «ولادة مجنونة» هي العملية الشعرية نفسها، والمرآة المحطمة للكتابة، كما نلاحظ في المشهد الأخير من الكتاب والذي يحمل عنوان «تحت نظرة أورفيوس». إن الانفصال الحقيقي ـ انفصال النفس عن نفسها ـ يؤسس مشهد الكتابة الممزّقة، بعيداً عن سراب الخنثوية الأندروجينية. ولا

23) روبير موزيل : «**الرجل الذي لا مواصفات له**» :
«Robert Musil, «L'Homme sans qualités» الترجمة الفرنسية لفيليب جاكوته، منشورات le Seuil (ج 2، ص 554). نجد فيه دور المزدوج أو القرين الخيالي، والصورة المستبطنة في بناء موضوع العشق المحرّم (مع الأخت) : «جميلة كصورة» (يقول موزيل). وبخصوص المزدوج، راجع في العمل نفسه صورة التوأمين وقطرتي الماء والسمكتين الحمراوين : «شخص واحدٌ في جندين».

شك في أن بإمكاننا أن نستحضر في هذه الحركة المتبادلة بين المستويين الغنائي والعشقيّ، قوّة تراثٍ شعريّ عربيّ كامل يجد أنموذجه الأمثل في غرام قيس وليلى، مع فصوله «المسرحية» الذاهبة من البوح الصارخ بالعشق إلى الانفصال فالتيه الوحشيّ فالجنون. ونحن نقابل هنا البنية الطباقية نفسها للرغبة، بنية حبّ متناهبٍ بين أقاصيه : تارةً الفتور وطوراً الحماسة، ونقع على «ذلك الجانب غير القابل للتذويب، من الحبّ» (رولان بارت)، الذي هو استعارة لإلهام شعري يتجه إلى «الآخر» كطرفٍ في الحوار، ويُحوّل المعيش العشقيّ إلى إشكالية للغيرية، وإلى غنائية موسيقية، مُدخلاً في المقال سياقاتٍ عاطفية وصوفية.

في «كتاب الدم» يتحقق هذا التبادل بين موضوع العشق وبين الكتابة انطلاقاً مما يؤسس العملية الشعرية نفسها : الاحتفال بحداد وبخسارة لا تُعوَّض، مرفوعة إلى مستوى الرمز، وبإخصاء لا يمكن تفاديه. وفي النهاية يصطدم المسار الصوفيّ بهذا الحضور النهائيّ للغيريّة : الموت وملاكه الكئيب. «الموت، ذلك الوطن الوحيد للشاعر»، «أيها الشاعر الذي مسّهُ الإشراق، لا تبحث عن موطنك في غير صُحبة الأموات» (ص 162).

هذا هو ما يفسّر جميع هذه الاستراتيجيات الجنائزية التي ترافق انفصالاً يتسامى بنفسه ويستحيل إلى موسيقى ومعالجة غنائية لشيء ما لا يمكن تفاديه. إن هناك :

أولا : الانفصال الرمزي، الذي يفتّت «وحدة هذا المؤمن المترع بحميّا صوفيّة». في هذه الحالة ما بعد ـ الصوفية يتحقق الحِداد :

«هكذا أريدك محتفلاً بحدادي. هكذا أجذبك إلى الملكوت الآخر المنفصل» (ص 150)

ثانيا : الانفصال المشخص مادياً في «سيناريو» بَصَريّ وجنائزيّ غريب يمثل إحدى الخصائص الأساسية لحداثة تقدمية مسكونة بأسطورة «سالومي»(ي). يرمز الرأس المقطوع إلى «البقية الباقية»، إلى المقطعية والخراب والجرح. رأس الحبّ، هذا الرأس الميت / الحيّ في اللحظة التي يتقاطع فيها الواقع والاستيهام، رأس الببغاء المقطوع : «وحده الببغاء يحتفظ وسط هذه الفاجعة برأسه البارد، رأسه الذي سيقطع بعد وهلة» (ص 153). والرأس المقطوع للحبّ :

«تطلّعْ يا حبيبي إلى رأسي ينفصل عن عنقي» (ص 158).

ثالثا : الانفصال الشعريّ، انفصال جسد الشاعر الأورفيوسيّ، المقطّع إرباً إرباً والذي أصابه التعفّن، في الصفحات الأخيرة من «كتاب الدم»، في تعادل رمزيّ بين الدم والكلمات.

«بلى، أورفيوس، يا سيّدي السماويّ، لتدع الدمَ يقطر على كل واحدة من كلماتي» (ص 162).

عند هذه النقطة تكتمل الحكاية ـ أو تبدأ ـ في حلقة الدم هذه، في هذا الوشم للذاكرة، وفي هذا الجرح للاسم. الملاك والخنثى والعشق المحرَّم والموت : إن جميع صور الغيرية هذه إنما تشكل مجازاتٍ لوضعية تاريخية، حين يكون المرء مزدوج اللغة ومتحاذباً في أصله، ومشتغلا بالتناقض القائم بين لغات الغرب والشرق. ولكنها تشكل في الوقت نفسه مسرح «إجابة» إنسان من هذا النوع. فلكي تقوم الكتابة، ألا ينبغي أن يُضاع الآخر وأن تُحطَّم المرآة وتُفقأ العين ؟ وألا ينبغي الذهاب أبعد من عملٍ حول صُوَر الغيرية باعتبارها منفذاً إلى الكينونة والشكل و«نحواً للدوافع» ؟ إنها طريقة أخرى تتأسس فيها الحكاية في فقدان ذاتها، وفي هذا المدّ والجزر الذي يمارسه المنسيّ والمهجور، في اتجاه مشهدٍ مستحيل. إنها الكتابة انطلاقاً من «الجسد الميت للحبّ»، كما تعبر مارغريت ديراس. كتابة «العشق المزدوج اللسان»، هذا الكتاب الآخر للانفصال والاختبار «الفتنيّ» (من «الفتنة»).

المشهد الثالث : «عشق اللسانين»
أو من مشهدٍ إلى آخر

الدخول في النصّ : لا على هيئة تجلٍّ للملاك، وإنما في حركة حاسمة وفي فعل قرار : «هو» بدئية تشكل علامة على الحياد، وموضوعة بين قوسين. «خرج، وعاد، ثمّ خرج من جديد. قرّر ـ الخروج نهائياً. يجب أن تتوقف هنا الحكاية، وينغلق الكتاب على نفسه» (ص 9).

«وإذن فنحن لم نعد أمام المسرح الوحشيّ الجميل لِـ«كتاب الدم»، وإنما أمام هذه الحركة السائلة للجملة والرغبة، أمام هذا التأرجح بين الانفصال والاتحاد، أمام انعدام قرارٍ يحسمهُ أخيراً فعل «قرّر». وهو يحسمه على أساس تقطيع (بالمعنى الشعريّ) متبادل بين النص والبحر، سيشكل استعارة للشعر والتيه والعشق. إلاّ أن هذا التقطيع يتحقق هذه المرة وينكتب وينقال في اللغة الأصلية، لغة الذاكرة (Mer / Mère البحر / الأمّ، مع مابين الإثنين من جناس لفظيّ واضح)، التي تعود فتلثم الشاطئ مثل موجة.

إن حكاية «عشق اللسانين» لم تعد تمثل محاكاة للخرق والموت، وإنما محاكاة للمنسيّ، لهذا الذي يغيب ويرجع ليغيب من جديد. محاكاة للعبور والسيولة، وليس للخرق: مشهدية الازدواج المعترف بها والمرفوعة إلى مصاف الرمز وليس قدرته على الأسر وفتنته القاتلة: اللقاء لقاء عناقٍ ولذة وليس هذا التحلّل القاتل للجسد: الذكرى وليس الحضور الطاغي للصورة : هذان هما القفزة والسفر في الكتابة اللذان يمكنان من الانتقال من «كتاب الدم» إلى «عشق اللسانين». إن الانفصال يخضع هنا إلى الحدث ويمتلئ به.

«لقاء عاشقين، أي لغتين في حالة تلذّذ، أي موكب من الخارجين والعائدين والمحتضرين» (ص 100).

إن لقاء الباروكيّ والفتنة لم يعد يتحقق في البناءات المشهدية المرئية وعبر أجساد الغيرية، حتى إذا كانت رواية «عشق اللسانين» تواصل تسمية هذا : «الملاك المتشح بالمخمل» و«استيهام العهر» و«سراب الأندروجينية»، الخ... إن هذه لم تعد أكثر من سيناريوهات مهجورة. تتبع قانوناً عاماً مختلفاً ذلكم هو قانون «الحبّ الخالص في الانفصال». هنا، يقوم الباروكيّ والفتنة بإنتاج شجرتيْ أنسابهما في «المكان الآخر»، بتهيئهتما ذاكرة للعمل. أو بالأحرى بتلاعبهما بالذاكرة كسابقة للمنسي (كما نتحدث عن «سوابق المرض»)، وللاستلاب عن الذات وللجرح الدائم الراهنيّة أو الإيلام، ضد تاريخ تراكميّ للتقدّم. غير أن هذه السوابق الفردية والتاريخية تنبثق من الحدث على هيئة لقاء وكارثةٍ وصدمة. أي أن اختبار الفتنة لن يعود متمثلاً في الخرق، وإنما في هذا الشيء الأكثر جذرية بكثير. اختبار نسيان الحبّ أو الخروج التدريجيّ منه (ما يدعوه الخطيبي بـdésaimer)، واختبار الألم بما هو **موتٌ في الذات**، في جانب من الذاتِ مطابق بينه وبين المعشوق، أو موت في **الأصل**. اختبار يصبح الفعل الشعريّ فيه، بتعبير رينيه شار : «المعرفة فائقة الوصف للماس النادر»، أو بتعبير شار أيضاً «التواصل مع الملاك» هذا «العارف بالدم».

«الملاك الذي يدعم داخل الإنسان، بعيدا عن المساومة الدينية، كلام الصمت الأعمق والدلالة التي لا تُثمنُ (....) يعرف الدم، ويجهل السماويّ. الملاك، هذه الشعة المنحنية على شمال القلب». المنحنية، كما لو كانت مقلوبة. ذلك أن الفتنة تتحقق على نحوٍ كامل الوضوح من ناحية الأنثوي هذه المرة، الانثويّ الذي يمارس الإغراء لأنه يزوغ ويتملص، عارضاً قوة غيابه و«عدمه». كما لو أنّ الأنثويّ، من «كتاب الدم» إلى «عشق اللسانين»، إذْ يمارس الاغراء فإنّما يكشف عبر فراغه عن فراغ الآخر : «كان فراغه نفسه هو ما يتكشف له على يدها».

إنّ ما يقدّمه الخطيبي عنها، هو صورٌ للاّكينونة، أو عدم الكون، صور الهوية المفقودة. فهناك :

غياب الأصل : «لقدْ أنكرتُ أهلَها ومازالوا أحياء» (ص 34)،

غياب الاسم : «كان يحدُث له أن ينسى اسمها أحياناً. ترى كيف كان يعذّبها هذا الفقدان ؟» (ص 34).

والغياب عن الجسد : مشاهد الدوار والإغماء (ص 66).

إن ما يقوم **بينهما**، هو فتنة قائمة على أساس الخسارة، وحوار بين منفيَّين :

هي : «مكان فارغ»، «ذاكرة للغياب وهوية مهجورة وجذّابة».

هو : «إنه يرتعش هلعاً أمام هذا الاحتمال : أن تكون، باستمتاعها بجهل ذاتها **وانقطاعها عن اسمها الخاص**، قد دخلت في جنون اللغة» (ص 34).

إننا لنفهمه، فما يعثر عليه في هذا الأنثوي المتراجع والدائم الإغراء في الوقت نفسه هو لذته الخاصة كمنفيّ وما يشبه «مرآة» : «كان ما أشتهيه منها كاماً فيّ». نعم، أو ليس ما فيها هو هذه المتعة الأنثوية، «قوة الأنثويّ» هذه التي يتحدث عنها إدموند جابس Edmond Jabés، أو هذا «الفيض الغامر من الأنوثة» الذي يشير إليه بلانشو M. Blanchot، والذي ما فتئت حداثة كاملة تتمثل فيه فعل الكتابة ؟ أي ضرب من قوّة غير قابلة للتذويب ؟

إن هذه المسيرة عبر صُوَر الغياب، هذا النفي للذات، وهذه الاستعارة لـ«الشيء الغريب في الإنسان الغريب»، حيث يمارس الازدواج عمله على الإثنين، هو وهي، في مرآة عشقهما المحطَّمة، لم يعد ليفضيَ إلى العشق المحرَّم القاتل للدم، وإنما إلى اختبار مختلف كلياً. إنه اختبار اللذة الشرهة، والفقدان الذي لا رجوع منه، واقتصاد للألم يعترف هو فيه بأنه يتيم : «يتيم المستحيل». وإن المعاناة بهذه المرأة وفيها ومن أجلها إنّما تُرجع إلى الذات، وتجبر على العيش في الفضاء شبه الملوّث لما بين الشعورين، شعور الالتحام العشقيّ وانفصامه. اختبار يساهم، أخيراً في ولادة فكر عنيد : «كان عليَّ أن أفكر. أن أفكر بعنادٍ وإصرارٍ حتى يكون الاختبار حقيقة هذا الانفصال وصدقه» (ص 87).

يدخلنا الخطيبي إلى هذا «الفكر الآخر» هذا «الفكر المختلف» بعملٍ يقلب اقتصاد اللغة الفرنسية، وهو اقتصاد هويَّة، لصالح كتابة فرنسية بلغة «الأضداد» العربية، ولصالح فنٍّ «للاّشيء». العزاء وانعدامه، الحبّ ونسيان الحبّ، الاتصال والانفصال أو الوصل والفصل، الكلية ونسف الكلية، التسمية ونزع الاسم، الخ... وهكذا، فلا يمثل «عشق اللسانين» كتاباً للانفصال

وإنما هو كتاب عملٍ مكتمل للحداد. فيه يصبح «الانفصال عن الآخر» se séparer de l'autre «تزيُّناً بالآخر»، se parer de l'autre بحسب لعبة على الكلمات لِلاكَانْ.

وإذا كان من نهاية ممكنة لهذا العمل اللانهاية له، عمل الذاكرة والحداد، فربَّما كان في الإمكان القبض على قوة فتنة معكوسة، أو فكر **آخر**، أو عمل أنثوي يفلت من قوة الخرق القاتلة، فيرسم تجويفاً أو عدما يمكن أن ينقال ويُسَمّع ويؤسِّس الأدب في فضاء الاستيهام والأقنعة المتبادلة، عمل يفلت في النهاية من دلائلية المعنى الكامل أو المليء. عن هذا المشهد المستحيل أو مشهد المستحيل، هذه المحاورة الأخيرة :

هي : تقول لاسمها أن : نَعَمْ. كانت تلك لحظة بَرَكة عالية. هذا التمجيد لحقيقتها هي. هذه المرأة التي كانت مجردة من كلّ حماية، وبمثل هذا الاستيحاش أمام هذا الامتداد كلّه، كبرتْ فجأة. صارت تتمتع بحقّ النظر إلى ما نفاها وقام بتبسيطها إلى أقصى حدّ.» (ص 116).

هو : «إن هذا الفراغ الوحشيّ لهو فراغي. إنني أكيد من أنها، بانتزاعها نفسها من انفصالنا، كانت تدرك صمتي».

هي / هو : «كانت تحدّث نفسها (أسمعها) وبالأخصّ أن نواصل عند هذه النقطة الثابتة، هذا الفكر الآخر الذي يدفعني ويدفعني إلى الكلام. يأله من رجاءٍ للحياة !» (ص 125).

«تُحدّث نفسها وأسمعها» : في غيرية الانفصال المسمّى :

«هي / أنا»، وفي هذا الصدى لكلام وإنصاتٍ متبادلين، يمكن للغياب أن يصبح أخيراً «وجه أحدٍ ما». في هذه الكيمياء، كيمياء الآخر المفقود والمستعاد، في هذه اللعبة بين الاتصال والعدم، يلد الأدب عبر اللغات، وهذا هو الدرس الأخير للرواية : «علِّمْني أن أتحدث في لغاتك» (ص.13).

إن «الآخر» يتحقق حيثما يكون الفقدان، وعبر عَدَم الحبّ الذي نال منه التعب والذي يدع آثاراً على انقسام محطَّم و«اختلاف لا يمكن تذويبه»، أي : أن يكون المرء أُناساً كثُراً في ذاته. هنا يكمن الأنثويّ، بما هو صورة للآخر ومرآة له، بالمعنى الصوفيّ للتعبير، وهنا يكمن الأصل واستعارة الغيريَّة ومشهدها. أي «العين» بتعدّد معانيها في العربية : العضو المُبصر والنبع ويقينيَّة الشيء إذْ يكون نفسه أو عينه. أي ما يوجّه مشهد الفتنة إجمالاً.

المشهد الرابع : الباروكيّ والفتنة
خطف الأبصار واللغات

أن تكون «الفتنة» هي هذا الإغراء المتمرّد المرتبط بالطبيعة الهرطوقية أو البدعيّة للأنوثة في استعارتها الكبرى المتمثلة في الانعداء المتبادل بين الجنسين وبين اللغات المختلفة فهذا ما تشير إليه نهاية «عشق اللسانين» وخروج الرواية من التصوّف الالتحاميّ للدم (تجربة العشق المحرَّم للأخت في الرواية السابقة). ذلك أن الكتابة انطلاقاً من العمل الفرويديّ للحِداد، والدخول كما لو على نحوٍ هجوميٍّ باغتٍ إلى المتخيّل الضائع، متخيّل «الآخر»، أليس هو القيام بعمليته **توحيد رمزيّ** للأنثويّ ؟ وألا تنبع من هنا هذه الصورة المقلوبة وهذا الانشطار لضائر الشخص، اللذان يميزان قصص «الفتنة» حيث يُفرغ «**هو**» كيانه الخاص ويقيم في المنفى ويخسر «عدَنيّته»(ك) بحسب لعبة على الكلمات للروائي الإسباني خوليان ريوس Julian Rios وتهيمن «**هي**» على حقّ النظر وعلى الكلام ؟ إنه تبادل للأدوار والأسماء ينتج من هذا المعمار القلق والعائم الذي يتبادلان فيه، هو وهي، كيانيهما الإثنين في لا ـ تعيّن هذه المنطقة الوسيطة، أو هذا الـ«ما بين» المميّز للرغبة، والنضال بين التمرّد والإغراء. إن الأنثويّ، الذي لم يعد مجرد زينة للذَّكَر، ولا هذا المجهول غير المسمى، كما في القرآن، إنما يعود هنا إلى «الاسم» وإلى «تشظّي العلامة».

هكذا تصل طوبولوجيا العشق الأسماء وتفصلها، وتقود حكاية الرغبات إلى «آخر» حكائيّ، أو راوية، يختم بصورة نهائية على غياب الـ«هو» عن ذاته. إن الـ«هو»، وقد صار شديد الشبه بهذه المرايا التي «تعكس ولكنها لا تتمكن من الرؤية» (أراغون، «مجنون إلْسا»)، لم يعد قائماً إلاّ في **صورة «الآخر»**، وإن «عشق اللسانين» هو هذه السابقة (كما نقول «السابقة المرضية») السابقة المعكوسة التي تحرّر لقاء الأنثوي في ذاته وفي «الآخر»، إلى حدّ زوال الحدود الفاصلة بين «الذكوريّ» و«الأنثويّ». لكن، بربطه حكاية الرغبات بهذا الآخر «الحكائيّ»، وبقلبه نظام الضائر بحيث يصبح «هو» «هي» و«هي» «هو»، وبدفعه الحكاية الخيالية إلى الانبثاق من راوية مزدوج الجنس يخرق كل قانون، ألا يحيلنا هذا النصّ إلى فكرِ **للفتنة** بما هي عملية روائية أو صوفية ومشهد إغراء بالكتابة وفي الكتابة ؟

إن القول : «علّمْني أن أتحدث بلُغاتك»، الذي تختتم به الرواية، إنما يُعلن عن قانون كل قصة. هذا القانون الذي يوجّه بالتحديد «ألف ليلة وليلة»، والذي صاغه الخطيبي على هذا

النحو : «إحكِ لي حكاية وإلاّ قتلتك». إن ما يفتن الملك هو جسدٌ أنثويّ، جسد متخيل لأنه صورة لرغبة «الآخر»، جسد شهرزاد. وهو يفتنه باستثماره إياه، بطبعه بالهلاسية واحتلاله فضاء الأقنعة والظلال. إن طوبوغرافية المستحيل التي تمارس عملها في الحكاية بما هي بناء لـ«الواقع الشائق أو العجيب»، وهذه التي تنتشر في العشق الفتنيّ لتنبعان من إوالية واحدة، إوالية الإنتاج الحسّي للمعنى وانتشار «إيروس» في اللغة المحالة إلى لغة جماعية والمدفوعة إلى آخر حدود الخيال والقناعيّة (من القناع).

«أن تسحر أحداً هو أن تحتلّ مكانه، لا بالتطابق الماهيّ وإنّما **بتطابق ماهيّ مصطنع** : إنني، أنا الساحر وممارس الإغراء والمتظاهر باحتلال مكانك، إنما أستثمر جسدك وأشلّك وأسمّك، وإذا كنت أتظاهر بكوني في مكانك فإنني أفعل ذلك لحسابي الخاص. أين أكون أنا إذن ؟ إنني مفصول عنّيَ وعنك، أرى إليك تراني وترى أنّني أراك : إن المسحور الساحر ليُلهمُ هذا المبدأ للحكاية».[24]

«**أرى إليك تراني وترى أنني أراك، ولكن أين أكون أنا ؟**» : إن خطف الأبصار، هذا الشكل الحدوديّ للفتنة، يُموقع موضوع الحبّ في لعبة غير متناهية من الحضور / الغياب والقرب / البُعد، تُميّز شِعرية عشقيّة وصوفية عربية. أفلا يقوم الميثاق أو العقد الغراميّ على الطابع «الاستيهاميّ»، على المشاهدة المستحيلة للمرأة، وعلى الصورة المستبطنة (أو «المتضمنة» بلغة المتصوّفة) وليس على الحضور الفعليّ وحده ؟[25] هذا هو ما يفسّر «الديكور» المفارق والشكليّ للعلاقة العشقية كما نراها في الكثير من شعر جميل بثينة، والتي يمكن أن نصوغها كالآتي : «أشتهيك إذ تغيبين، وإما حضرت تموت الرغبة»، أي تماماً كما لو كان يلزم دائماً العمى من أجل الرؤية بوضوح، والفقدان والغياب والظلمة من أجل أن «تستنير» النظرة. «إنني أموت من الرؤية»، هكذا يصرخ سيغسيموند بطل كالديرون.

مَوْقعة الكتابة في **مشهد الرؤية** بغية خرق الشفرات والمراجع والمعاني اللغوية، ضمن ممارسة كرنفالية نهمة تنتج أجساداً ومزيداً من التحقّق الماديّ والمتعة و«تعليقاً شديد التوتّر»

24) عبد الكبير الخطيبي : «عن الليلة الثالثة بعد الألف».
Khatibi, «De la Mille et Troisième nuit».

25) الجديدي : «شعر الغزل لدى العرب».
Djedidi : «La Poésie amoureuse chez les Arabes», SNED Ed.

للمعنى، في «بابل» سعيدة : أليس هذا هو بالضبط مفهوم الباروكية في الكتابة، سواء أكانت «كلاسيكية» (غونغورا، كالديرون، كيفيدو...) أو حديثة ما بعد ـ جويسية (ليثاما ليما، ساردوي، خوليان ريوس...) ؟ بهذا المعنى، لا يكون الأنموذج الباروكيّ شيئاً آخر سوى المضاعفة اللامتناهية و«المصطنعة» لكتابة تبذّر وسائلها الخاصة حتى تدرك هذا العِلْم للاستمتاع في اللغة، أو ضرباً من الـ «كاماسوترا» اللغوية. أو كذلك، وكما في «بلاغة الجِماع» التي يتحدث عنها الخطيبيّ بخصوص «الروض العاطر» فإن «الجماع والحلم والكتابة يرتبطون بالحركة نفسها، حركة جذلٍ بلاغيٍّ و«بُخارٍ» صوفيّ».[26]

لذا يمكن أن نميّز مع سيفيرو ساردوي Severo Sarduy بين نمطين للكتابة والعلاقة بالنص وقراءته : علاقة مباشرة أو جبهية تعنى بالمرجع والمونولوغ (الحوار الداخليّ الفرديّ)، و«العلاقة الزوَغانية» للكاتب / القارئ / البصّاص، هذا الذي يتحرك وفقاً لحركة مائلة، للقبض على كتابة مائلة هي الأُخرى.[27] أي (بالنسبة للعلاقة الأخيرة) لعبة قرائن وازدواجات ومرايا وأقنعة وظلال واستثمار للجسد كلّه. وربَّما كان الباروكيّ، بما **هو كتابة زوغانية**، هذه العملية الحدودية في اللغة، التي تقود إلى «سَوْدمة» (من «سادوم») جميع الأعراف اللغوية، بحسب تعبير لخوان غويتسولو Juan Goytisolo، وذلك بتحويل اللعبة اللغوية إلى لعبة إيروسية، وبالعكس.

بتعابير أخرى، وإذا أمكن استعادة تحليل لاكان الشهير للزوغانية أو التزيغية في لوحة «هولبان» Holbein : «السُّفَراء»،[28] فربَّما أمكن القول أنّ نمطيْ الكتابة المذكورين يحيلان إلى موقعين للنظر اثنين. فهناك من جهة، النظرة الهندسية أو الجبهيَّة، التي يهيمن عليها الخطّ والمنظور والتمثُّل والتي تكون مُحالة إلى موضوع محدّد الشكل. ومن جهة ثانية النظرة المائلة التي نرى فيها إلى الشيء الزوغانيّ في لوحة «هُولْبان» هذه وهو يعوم في «غرابته المُقلقة» مثل عظم الحبَّار، هذا الحيوان البحريّ، ولكننا ما إن نميل إلى اليسار قليلاً وعلى نحوٍ حاذق، حتى نرى إلى استعارة الرغبة الباروكية : رأس إنسان ميت. إن لعبة الأشكال

26) الخطيبي : «**جرح الاسم**» (الترجمة العربية **بعنوان : «الاسم العربي الجريح»**).
Khatibi : «La blessure du nom propre».

27) سيفيرو ساردوي في «كلمات إلى «يرقة»»، رواية خوليان ريوس.
S. Sarduy : in «Palabras para larva»

28) جاك لاكان : «**المفاهيم الأساسية الأربع في التحليل النفسي**»، ص 75 وما يتبعها :
J. Lacan, «Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse», Seuil, p. 75 et suiv.

تقوم بتقطيع الكيان وإعادته إلى سرّه المكشوف. وما يتعارض مع النظرة الاصطلاحية التي تظلّ قابعة في المرئيّ المباشر، وتتفادى النظرة بمعناها الحقّ، ليس فقط الحلم ـ حيث الكشف ـ وإنما كذلك نظرة العشق حين يقابل موضوع رغبته ولا يستطيع مواجهتها وجهاً لوجه. وإن الانبشاق والهجوم الباغت والإدهاش والظهور ما هي إلا تعابير نترجم بها في الخطاب العاشق هذا البهاء شديد الاستهلاك، للنظر، ووظيفته المتعددة التكافؤ في كل فتنة، دنيوية كانت أم صوفيّة. إن هناك ما يشبه العتمة المضيئة أو الليل الساطع الذي يشعّ فيه جسد الرغبة والذي وصَفَه المتصوفة جميعاً. من الإله «كلّي الرؤية» لدى نيكولا دوكوز Nicolas de Cuse إلى «اللّه المستنير»[29] لدى الحلاّج، إنما ينبثق العشق من رؤية حارقة ومن تجلّ وانكشاف هو في الوقت نفسه اختبارٌ أو سرّ. إنه ظهور هو من النورانية والحريق بحيث لا يمكنك التحديق بهِ مباشرة، أي كما كتب لاكان : «إنه لا يكمن في الخطّ المستقيم، وإنما في الخطّ المضيء. نقطة إشعاع وسيولة، ولعب ونبع متفجّر من الانعكاسات».[30]

من هنا، ففي مواجهة البُهْرة الشديدة المميزة لموضوعٍ كثير الالتهام و «غير قابل للمعالجة ولا للتذويب»، تكون النظرة الصوفية، نظرة القلب أو العقل، والنظرة الدنيوية، نظرة العشق الباروكيّ، أقول تكونان، بفعل بنيتهما نفسها، تزويغيتين. نظرة تجبر الناظر على أن يغض طرفه كما كتب الحلاّج، وإن هذا الإلزام بغضّ الطرف العاشق إنما يقلب اقتصاد اللغة ويشوشها ويسلمها إلى طباقية دائمة، فيكون الليل شروقاً والحضور غيبةً والنور عتمة والرعب المُطْبق سِحْراً أي كما كتب الحلاّج أيضاً :

طلعتْ شمسٌ من أُحبّ بليلٍ فاستنارتْ فما عليها غروبُ

إن هذا الليل الفجريّ الذي يسكن الشعرية الحلاّجية، يقيم اتصالاً وتبادلاً عجيبين بين الرؤية باعتبارها خطفاً للأبصار ولحظة جذلية ومسحورة للإغراء الإلهيّ، وبين سماع شيء لا تمكن موضعته، ويظل دائماً أبعد من المواقع ومن «الأوصاف النوعية»؛ في هذا السماع الشديد التأثير لصوتٍ دائم الزوغان والتَّحَضُّرْن (اكتساب الحضور) في انفصاله نفسه، تصبح «الذات الفاعلة»، محاورَ نفسها وصانعة اقتصادٍ ما قبل ـ اسميّ، اقتصاد مشوّش يخلق في السماع سابقةً للرؤية، كما كتب الحلاّج نفسه :

رأيتُ ربّي بعينِ قلبي فقلتُ : من أنتَ ؟، قال : أنتَ

29) هذه القبسة وسواها من شعر الحلاّج، من «الديوان»، نشرة لوي ماسينيون.
30) جاك لاكان، المصدر السابق.

إن أسئلة : «من يتحدث ؟» و«عمّ يتحدث ؟» و«أينَك ؟»، إنما تحيل إلى هذا الكلام الذي «يعلن عن نفسه انطلاقاً ممّا يمتصّه» (ماسينيون Massignon)، صوت العشق، هذا الكلام الفوريّ الإنجاز («كنْ»)، والذي يخلق بلا وسائط وبلا أي شيء. إن الفتنة الصوفية في بُعْدها الإغرائيّ ـ خطف الرغبة ـ لا يمكن إلا أن تكون مُروقاً على القانون المكتوب والنظم الأرثدوكسية والمثبتة، وهذا ما تشهد عليه مأساة الحلاّج. كتب ماسينيون : «إن هذه المأساة تقوم على استبطانٍ أو «تضمين» للمعشوق، ينتجُ فيه «القرب» الحقيقيّ من عمل اقترابٍ ونسفٍ للمركز **يحلّ فيه العاشق محلّ المعشوق، من الداخل**».[31]

من هنا هذا التقطيع المزدوج الذي تفرضه مأساة العشق. فمن جهة، هناك هروب «زوغاني» نقابل فيه استعارات انعدام المركز و«ليل الهجران» والتقشف والعزلة والصحراء. ومن جهة ثانية، جذل الاتحاد حيث نقابل استعارات جنون الامتلاء والحضور والفناء وركود الدم وسعادة العشق الكبرى.

إن البنية الطباقية للغة تستجيب إلى البنية الزوغانية للعشق، إلى حدّ إدخال التجربة الصوفية في ذلك الموضع الحدوديّ للاستيهام، وإلى سوابق ذكرى مشتركة تميز المعاناة العشقية. وهي تجربة من الجذرية بحيث تقود إلى لغة بلا جُمَلٍ، لغة تقلب اقتصاد الضائر الشخصية من أجل القبض على الـ«ما بين» الكامن في وحدة مثنوية، كما نقع عليه في هذه التعبيرات الحوشية التي تشكل المفارقة العشقية للغيرية : «أنا من أهوى ومن أهوى أنا / نحن روحان حللنا بدنا / فإذا أبصرته أبصرتني / وإذا أبصرتني أبصرتنا» الحلاّج.

في هذه اللغة الدائمة التجاوز والاستهلاك لنفسها، تكون «الفتنة» هي هذا العنف الذي يبهرُ ويجتذب ويمزّق : يصعق النظر و«يحجّر» الكيان. وكما لا تكون من باروكية ممكنة إلاّ بنحوٍ للدوافع أو بنزوعٍ طاقيّ (من «الطاقة») تتمثل ذروته في لحظة الجذل، فما من عشقٍ صوفيّ أو حتى دنيويّ ممكن بدون «هذا الاحتياطيّ من الاختلاف المتجاوز للحدود» الذي يتحدث عنه ماسينيون. نزوع طاقيّ، وعلى هذا النحو يجب أن نفهم «الروح»، أي العشق

31) ماسينيون : «**مقالة في مصادر المفردات التقنية في التصوف الإسلامي**»
Louis Massignon, «Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane», Vrin.

كوحدة بين النفس البشرية واللّه، باعتبارها «هذا الشيء الذي يُحدث شرارة المعرفة في النفس بواسطة صورةٍ روحانيةٍ تتوهج فيها».[32]

أن ندفع اللغة إلى التوهج : هذا هو ما يمكن أن يشكل الإعلان المشترك لهذا التقاطع الرمزيّ بين الباروكية والفتنة. إنّ الإغراء، الذي هو سر العصيان الذي يميّز العشق المحرّم وليل شهرزاد وليل حيازة الأنوثة للاسم الرمزيّ، يقودنا إلى الكتابة ودلائليتها العربية «المجنونة» : أفلا تحيل مفردة «الكتابة» إلى هذه المفردة الحربية «كتيبة»، وإلى هذه العملية غير ممكنة الاحتمال جنسياً : رَتْق الفرج ؟[ل]

إغراء وتمرّد في اللغة: كما لو كانت كل علامة عشقية منذورة للحرب، ولهذه الحرب الأكثر حذاقة المتمثلة بحرب اللغات. وإذا كان اللسان، بمعنييْه، والجنس مرتبطين أحدهما بالآخر إلى هذا الحدّ في الأخلاقية الإسلامية كما يحلّلها الخطيبي والجديدي، فربَّما كان هذا يحيلنا إلى العمق الشيطانيّ للفتنة. فإن ما ينطق فيها ينبع بالفعل من أساسٍ شيطانيّ، ويشكل تحدياً للقدر، باختراقه ممنوعَي اللسان والجنس : ألم يكتب الجاحظ أنّ مَنْ صان «لسانه وفَرْجه» حفظ نفسه من مكائد الدهر ؟

إن الفتنة لتُغري وتنطق وتكشف عن المحجوب. وإننا لنفهم أن تكون مسمَّاةً في أحاديث نبيّ الإسلام بـ«الآفة». إنها آفة لأنها متمرّدة بالقياس إلى الشرع ولكونها مفجّراً محتملاً للفتنة بمعنى الحرب الأهلية، ومجلبة للعقاب. ولكنها قبل أيّ شيء آخر، «آفة» في اللغات، وهذا هو مبدأ كل حكاية : كتابة لإيروس الذي يتسلّل فيها حتى يبلغ الحدود العائمة والجذليّة للذة.

خَطْفٌ للأبصار وللغات : فهل هي فتنة أم حلمٌ مستيقظ، متحقق، ديونيسيّ وأورفيوسيّ، حلم بفكر مختلفٍ، فكرٍ آخر ؟ إنها حلمٌ باروكيّ يحمل معه الابستمولوجية المسحورة للحلاّج الذي كان يرى دائما أن «مَنْ يحبّ يجِدْ».

خاتمـــة

«الفتنة»، هذه الكلمة ـ العبّارة، الكلمة ـ الحلم. كلمة مزدوجة تُفجّر فيّ هذا التعلّم للغات، هذا السفر والعبور إلى الآخر انطلاقاً من «عقلٍ باروكي» يخضع إلى عمل الازدواج

32) ماسينيون، المصدر السابق.

و«الآخر» والاختلاف والتكافؤ المتعدّد. وبالّهُ من ميثاق غريب يعاود الظهورَ فيه دائماً مشهدٌ طفوليّ. لحظات الانسحار النشوان بالعلامات الغامضة التي كان والدي «المستشرق» يخطّها بالعربيّة والفارسية في سكون الأمسيات الباذخ، على بياض الصفحات.

وإذن، فقد كان هذا «العشق المزدوج اللسان» عشقيَ أنا، وهُوَ ذا يُستعادُ في ما وراء الموت وعمل الحداد. عشقيَ، الذي فصلني عنه وعنّي بالتدريج، ليعيدني إلى جانبيَ الطفوليّ، جانب الانسحار والاغتراب.

في شفق اللغة هذا، الذي هو في الوقت نفسه نورٌ وعتمة، في هذا الانقشاع لليل الذي هو تجلٍّ للنهار (يُعسعس الليل ويتنفّس الصبح، كما في الآية القرآنية)، في هذا القرب البعيد، خَتَمَتْ «أضداد» العربية، هذه اللغة الصوفية والعشقية، على «اختلافٍ لا يُعالج» وعلى «مكانٍ فارغ» إلى حدّ امّحاء الصور وتلاشيها. هنا، في هذا الضياء المظلم للذكرى، وفي هذه العتمة المنيرة للرغبة، التي ذهبت ذات مرة إلى حدّ ذلك الحبّ الطفوليّ الذي هو الموت حبّاً، هنا، في هذا الـ«مابين» الشعريّ، يواصل «الازدواج اللغوي» رنينه الباذخ :

«ليس إرثنا مسبوقاً بوصية» (رنيه شار)

... أو كغناء الحلاّج هذا الذي لا شفاء منه، عشية صلبه :

أنعى إليك نفوساً طاحَ شاهدها فيما ورا الحيث بل في شاهد القِدَمِ
أنعى إليك لسان الحقّ مُذْ زمنٍ أودى وتذكارهُ في الوهمِ كالعدَمِ
أنعى إليك قلوباً طالما هطلتْ سحائب الوحي فيها أبحُرَ الحِكَمِ
أنعى إليك إشارات العقول معاً لم يبق منهنّ إلا دارس الرمَمِ

ولكنني أعرف الآن أن «عصفور الرؤية وحده يطير إليّ على جناحي الرغبة» (الروميّ).

هوامش المترجم

أ) «**الآخر**» تأتي في هذه المقالة بين معقفتين، وهي تبتدئ في النصّ الأصلي بحرف كبير : L'Autre. إنه الآخر المطلق في اختلافه، شخصاً كان أو فكرة.

ب) «**الاختلاف الذي لا يمكن تذويبه**» La différence intraitable. تتبع المفردة intraitable بمعانٍ عدّة، فهي ما لا يمكن معالجته ولا تذويبه ولا احتواؤه أو اختزاله، كما تعني العائد والمتصلّب وصعب المراس والمشاكس والحرون. ولا شكّ أن جميع هذه المعاني وفروقاتها الظلية يجب أن تكون موظّفة هنا في القراءة.

ج) «**الأَضْبَط**» ambydextre، لغةً، هو من يعمل بيساره كما يعمل بيمينه.

د) بالتاسار غراسيان (غراسيان) Baltasar Gracián فيلسوف أخلاقي وكاتب إسباني ولد في «أراغون» الإسبانية وتوفّي بها (1601 ـ 1658) من آب يسوعي متمرّد. واجه صعوبات جمّة في نشر أعماله التي مارست تأثيراً واضحاً على الفكر الأوربي حتى أيامنا. من مؤلفاته : «**البطل**» (1630) وهو مقالة سياسية في القائد المثالي، و«**كتاب الوحي**» (1647) ويضمّ مجموعة من الحِكَم، و«**الإنسان النقدي**» (El Criticón) (1651)، وهو كتاب متشائم وباروكيّ ينتمي إلى الرواية الفلسفية، ويقابل فيه بين الرجل «العاديّ» (ويسميه الرجل «الطبيعي» أو «المطبوع») والمثقف. ويوظّف فيه الأساطير اليونانية ومعرفته الثقافية الواسعة، ويرسم صورة شديدة القتامة لبؤس الإنسان، ويدعو في النهاية إلى أخلاقية قائمة على تعرية الأوهام.

هـ) **الاسم** Le Nom : يتمتع الإسم، وكذلك «إسم الأب» Le Nom du Père، الذي يرد ذكره أيضاً في المقالة، بأهمية كبيرة في التحليل النفسي، وبالأخصّ في مدرسة المحلل الفرنسيّ جاك لاكان. فمعرفته اسم الأب، واضطلاعه به بنحوٍ أو بآخر (وتساعد الأمّ في ذلك إلى درجة بعيدة)، يدخل الطفل إلى ا لنظام الرمزيّ وإلى الخطاب. غنيّ عن القول إن «المناضل الطبقي...» تنهض، بين أشياء أخرى كثيرة، ضدّ اسم الأب.

و) **التاريخ الزحليّ** Histoire Saturnienne تحيل الاستعارة الزُّحليّة (نسبة إلى كوكب زُحل Saturne) إلى الحزن والسوداوية، بعكس Jovien (من Jupiter كوكب «**المشتري**»)، فهي تحيل إلى الفتوة والفرح الدائم، ومنها جاءت صفة Jovial (الفيّ والمرح والبشوش، الخ...)

ز) **الخنثوية** : يستخدم الخطيبي، في هذا العمل كما في أعمال أخرى، مفردة «L'androgyne» وتعني الفرد الذي يتمتع ببعض خصائص الجنس الآخر. وهو يقترب من الـhermaphrodite» : الإنسان أو الحيوان أو النبات الذي يحمل خصائص مزيجاً من الجنسين. وتفي بهذه المعاني المفردة العربية : «الخنثى» (للكائن، و«الخنثوية» للحالة) شريطة أن نجرّدها من المعاني الحاطّة المتضمّنة في كلمة «مخنّث» والتي تشير، كما يرد في «المنجد» إلى «مَنْ هو كثير التثني والتكسّر، الخ...»

ح) «**الغرابة المقلقة**» Etrangeté inquiétante ترجمة لمصطلح فرويد الشهير (بالألمانية Unheimlich)، الذي يشير فيه إلى الشعور بالغرابة المحيّرة والمفزعة أحياناً، الذي نحسّ به أمام شيء أو لون أو رائحة أو مخلوق ما أو أيّ مشهد، قد نكتشف، بعد لأي، أنه رافق حادثة مهمة في تطورنا غير الواعي وبقي الجسد يحتفظ بذكرى عنه. ويلعب فرويد على المفردة الألمانية ويفسخها فيحوّل «Unheimlich» (وتعني اشتقاقيا : «الغريب»، من خارج المنزل» (حيث «heim» تعني المنزل) إلى «in-heimlich» («الأليف»، «مَنْ هو من المنزل»).

ط) «**طور المرآة**» Stade du miroir مفهوم أدخله المحلّل النفسي الفرنسي لاكان يحدّد به هذا الطور من أطوار نموّ شخصية الطفل الذي يحدث بين الستة أشهر والثانية عشر شهراً الأولى من عمره. في هذا الطور يتعرف الطفل على صورته في المرآة وتكون هذه علامة على توحيد رمزيّ ونشوء للـ«أنا»، ضمن ردّة فعل على متاعب الفطام وتأخّر النموّ النفسيّ.

ي) **سالومي** Salomé ابنة «هيروديار» في إنجيل متّى، أميرة يهودية رقصت أمام عمها، وبنصيحة من أمها طلبت كمكافأة رأس يوحنا المعمدان. ألهمت أعمالاً أدبية وفنية كثيرة، منها مسرحية بفصل واحد لأوسكار وايلد («سالومي») وعمل موسيقيّ لريشارد شتروس («مأساة سالومي» 1907 ـ 1911) ولوحات عدّة لغوستاف مورو.

ك) يلعب خوليان ريّوس على الكلمة الإسبانية «Idenditad» (الهويّة) ويحوّلها إلى «Edenditad» (الحالة العدنيّة وسكنى الإنسان في الجنّة، من «عدن» Eden).

ل) **رتق الفرج** : يرد في المنجد (ص 671 ـ 672 من الطبعة الثالثة والعشرين، بيروت) أن «الكَتْبة جمعها «كُتَب»، هي السِّيْر يخرز به، وإن «كَتَبَ القربةَ كَتْباً» تعني «خرزها بسيرين» أو «شدّ رأسها ورنطها» وأن «الكتيب» هي «القربة المشدودة بوكاء» وأنّ «كَتَبَ المرء بطنه» تعني «أمسكه». ويبدو أن بعض العرب اعتادت أن «تكتب» فرج المرأة أي ترتق جانبيه في غياب الرجل صيانةً للعفّة.

(المترجم)

محمد الزاهيري

• الخَطِيبي : فِكرُ الاخْتِلاَفِ وَكِتَابةُ الجَسد

للخطيبي* أهمية فكرية نوعية، فهو **يساهم** بأعمال مختلفة، وإنتاج مستمر، في ضبط الاشكالية العربية المعاصرة، ويقترح علينا تصورا جدليا منبثقا عن مفهومي الهوية / الاختلاف.

واهتمامات الخطيبي هاته، نجدها أيضا في شعره، ولربما كان هذا هو السبب في كون «المناضل الطبقي على الطريقة التاوية»[1] قصيدة يحاول فيها الشاعر تجربة فريدة تجمع بين التاوية والماركسية لمواجهة الفكر المسيطر، وخصوصا الفكر اللاهوتي والميتافيزيقي. ويمكن أن نعرف القصيدة كصراع وكمعرفة. إننا هنا بصدد مفهوم جديد للشعر.

تنقسم هذه الدراسة إلى جزئين. في الأول سنستخلص جملة المفاهيم والايديولوجيا التي يعبر عنها النص مما سيساعدنا على الإحاطة بفهوم «المناضل ـ اليتيم». وفي الثاني، سنحاول ضبط الكتابة الشعرية، وإظهار كيفية تداخل المعرفة والمتعة ـ كيف تصبح «المعرفة الجافة» متعة من خلال كتابة تنشد الموت. طبيعة النص وخصوصيته كانتا حافزا على اختيار قراءة معينة، فضلنا تتبعه خطوة خطوة. بتعبير آخر أردنا أن ننصت إلى هذا الصوت الذي يخاطبنا ويتوجه إلينا مباشرة.. فالقراءة هنا إنصات للنص، سفر عبره، رفقة الحكيم ـ اليتيم، وهذا هو ما تلح عليه القصيدة.

ليست هذه الدراسة، في نهاية الأمر، إلا إعادة إنتاج النص نفسه، ولكن بواسطة ومن خلال ثقافة القارىء ـ «خطاب الآخرين» كما يعرفها رولان بارط.

*) نشرت هذه الدراسة في مجلة «**الثقافة الجديدة**»، ع 29، سنة 1983.

1) نقدم القبسات من القصيدة بترجمة كاظم جهاد، إلا أن المقالة، السابقة كتابتها للترجمة، تعتمد أساساً على النصّ الفرنسي.

إيديولوجية المناضل الطبقي

1 ـ فكر الاختلاف

يهتم الخطيبي كثيرا بأعمال جاك دريدا الذي يسعى إلى هدم وإعادة بناء الخطاب الميتافيزيقي بواسطة المجهود النقدي الذي على أساسه يشيد مفهومه الخاص لـ «الاختلاف». وفعلا، بين دريدا كيف أن «المعرفة الغربية» مرتبطة بمسألة الكتابة. ف «الصوت»، «الكلام»، «الكتابة الصوتية» يجسد تاريخ الغرب الذي هو في الوقت ذاته تاريخ الميتافيزيقا. إن التعبير، أي «الكلام»، شيء مقدس من طرف الميتافيزيقا التي تعطيه في آن «قيمة حضورية» : حضور الشيء، حضور المعنى، حضور الإدراك، الإحساس بحضور الذات لنفسها في الكلام ومن خلال الكلام، وبطبيعة الحال حضور إله ضامن للمعنى.. وعلى نفس المنوال، يرى دريدا أن الفلسفة الغربية حصرت نفسها في فكر ضيق يتصور كل شيء انطلاقا من الثنائيات «حضور / غياب»، «عقلاني / حسي»، «كائن / لا كائن»، «وجود / عدم»، الخ... ويكون الغرب إذن قد ربط، عن طريق هذا الفكر، تاريخه بمغامرة اللوغوس الذي جعله ينغلق على نفسه قامعا وكابتا لكل فكر مغاير ومخالف. ولذا ف «الخطاب» الذي أنتجه الغرب مطبوع، في عمومه، بايديولوجيا اللوغوس مما يجعله غير بريء وغير محايد. وهكذا ينبغي اللجوء إلى عملية «هدم وإعادة بناء» هذا الخطاب والفلسفة الغربية عموما، إضافة إلى إعادة اعتبار مسألة «الوجود / العدم»[2].

ولكي يأتي على هذا العمل الهدام ـ البناء، يتفحص جاك دريدا مفهوم «الدليل» وهو أهم مفاهيم اللسنيات : نقد اللسنيات التي بدأت مع سوسير والتي تسقط في فخ الميتافيزيقا عندما استعارت منها مفهوم «الدليل» الذي يقود مباشرة إلى «مدلول متعال». ولكن دريدا يرد الإعتبار إلى سوسير الذي وضع مبدأ «الاختلاف» كأساس تقوم عليه اللغة. ومنذئذ أصبحنا نعتبر صيرورة الدلالة عبارة عن لعبة شكلية للاختلافات، الشيء الذي يستلزم إنتاج مفهوم جديد ل «الكتابة» : «Gramme» أو «Défférence» وعلما جديدا يهتم بالدلالة وبالكتابة باعتبارهما «لعبة للاختلافات»، ويطلق عليه جاك دريدا اسم «Grammatologie». ولعبة الاختلافات تفترض أن أي عنصر مهما كان لا يمكنه أن يوجد لذاته أو في ذاته، بل يؤدي إلى عناصر أخرى متعددة ومتشابكة. كل العناصر تكون إذن فيما بينها شبكة يرجع بعضها إلى

2) أثارت اجتهادات جاك دريدا مجادلات بين صفوف مثقفي اليسار بفرنسا (خلال السبعينات). فمنهم من رأي بأن الفلسفة الماركسية أصبحت مهددة ولذا توجهوا بالنقد إلى جاك دريدا، ومهم من رأى العكس، أي أن أعمال الفيلسوف الفرنسي تعتبر متممة لما قام به ماركس لأن الماركسية هي أول من قام بفك مفاهيم الميتافيزيقا والفلسفة المثالية.

البعض بداخل الخطاب؛ هذا التشابك يجعل كل عنصر يتكون ابتداء من أثر عناصر أخرى من السلسلة أو من النسق. إن هذا التشابك، هذا النسيج، هو «النص» الذي لا يبرز إلا من خلال وبداخل تحول نص آخر. وببساطة فلا شيء حاضر أو غائب، ليس هنا أو هناك سوى اختلافات وآثار الآثار. إن مفهوم «La différance» هو المفهوم الذي يعبر عن عملية إنتاج ما تسميه الميتافيزيقا ب «الدليل»[3].

يعكف الخطيبي بدوره على مسألة الكائن العربي (مستلهما درسي دريدا ونيتشه ويعتبر هذا الأخير أحد فلاسفة الاختلاف وقد قاوم بحدة المباديء الاخلاقية السائدة) محاولا اخراج العالم العربي من فكر اللاهوت والميتافيزيقا : «...هدفي هو أن اخرج من النزعة الإيديولوجية واللاهوت المسيطرين في العالم العربي. ذلك أن فكر اللاهوت لا زال قويا ليس فقط لدى السلفيين ولكن حتى لدى الايديولوجية السائدة في صفوف اليسار حيث يحتفظ بجذوره. فمادمنا نفكر ونتأمل العروبة كـ «شمولية» وكـ «أصالة» فإننا نسجن أنفسنا في الفكر اللاهوتي والميتافيزيقي. ذلك أن كائننا ليس معطى كشمولية، ولكنه بحث غير ممركز...»[4] المناضل الطبقي على الطريقة التاوية هو في العمق بحث عن هذا الكائن المتفكك، هذا الكائن الوحيد والذي ينفي كل أصل.

قصيدة الخطيبي تواجه الفكر الميتافيزيقي وتنتقد «المقولات الثنائية» :

خارج / داخل

قريب / بعيد

مرئي / غير مرئي

رأسمال / عمل

كذلك هو العدوّ الطبقي

(...)

غير مقولاتك الفكرية

(...) تحاور اللاّمفكّر به (ص 12).[5]

يدعونا النص إلى نقد منطق وإيديولوجية الميتافيزيقا.. وهذا النقد سيمكننا من تأمل ما هو مكبوت ـ ما هو غير مفكر فيه ـ من طرف كل فكر ميتافيزيقي. وعلى نفس المنوال،

3) مفهوم «La différance» : هذه الكلمة (ra بدل re) غير موجودة بقاموس اللغة الفرنسية وقد استقاها جاك دريدا من فعل «différer» و «différent» – «différence» معتمدا على الحال «différant». وأراد أن يكون هذا المصطلح كلمة تجمع بين مختلف دلالات الكلمات التي اشتقت منها (أرجأ، غاير، الخ...)

4) Jeune Afrique du 28 Janvier 1977.

5) أرقام الصفحات هنا تشير إلى هذا الكتاب.

فنقد الرأسالية التي تفرض علينا تقسيمها «الرأسمال / العمل» يزيح الستار عمّا تحاول الرأسمالية اخفاءه عنا، وهو استغلال عمل العامل. لنلاحظ كيف يوازي النص بين المنطقين : منطق الفكر الميتافيزيقي ومنطق الرأسمال الذي يشكل الواجهة الأخرى للميتافيزيقا.

مشروع / غير مشروع
خير / شر
حضور / غياب
قانون / خرق
الفاصل بين الاثنين تساوق يتأرجح
(...) لا تأسرنك هذه المطابقات الباردة
(...) انفتح على اللعب المتناقض (ص 15).

إن القاريء مدعو إلى التخلي عن الفكر الميتافيزيقي والتوجه نحو منطق التناقض، المنطق الجدلي. إننا، باستعمالنا للغة نستعمل ما تحمله ألفاظها من إيديولوجيا ومن معان ميتافيزيقية، لكن يجب وعي هذا والتنبيه له، هذا ما يشير إليه النص عندما يقول :

الروح الجسد القلب
مقولات جوفاء عقيمة (ص 23).

وبينما يحاول الفكر الميتافيزيقي أن يرجع كل شيء إلى مركز وإلى أصل، ويتأمل كل شيء (اللغة، الإنسان، العالم...) من خلال مفهومي المركز والأصل، ينبع نص المناضل الطبقي من منطلق مخالف يمارس اللا ـ تمركز وينادي ب اللا ـ أصل فيهمش كل أصل وكل مركز؛ وبينما تفكر الميتافيزيقا من منظوري «الوحدة» و«الشمولية»، يؤكد المناضل الطبقي على «الإنقسام»، على «الانفصام» وعلى «التعددية» :

تأمل إذن خطابي الاهتزازي
لأنه يفكك طريق الأصل (ص 26).
غريبا عن المركز غير موقع الأشياء
غريبا عن الأصل اشرع بالرجوع
وإن يكن أبديا (ص 32).

«العودة الابدية» : كان الخطيبي يرى دائما أنه يلزم العالم العربي أن يستوعب ويوظف نيتشه الذي تجاوز الفكر اللاهوتي والميتافيزيقي بقوة وإرادة فائقتين. إن مفهوم «العودة

الأبدية»، وهو رجوع أبدي للشيء نفسه ومع ذلك فهو ليس نفس الشيء يمكن من إعادة التفكير في مسألة الأصل وخصوصا من وضعها في إطار «فكر الاختلاف». إن المنطق الميتافيزيقي يرى أن الأضداد لا يمكن أن تكون متشابهة، وبالتالي لا تخضع لنفس الهوية، فيما يسجل النص ويمارس هوية الاضداد (مثل من بين الأمثلة العديدة والذي سنتحدث عنه بعد قليل : الذكر والأنثى). إن التاوية كثيرا ما تتدخل في هذا العمل المنتقد للمعرفة السائدة والنابعة من الفكر اللاهوتي والميتافيزيقي. وعملية النقد هاته ليست عملية مجانية : إنها تهدف إلى إبراز كائن عربي جديد. ولذا فهي ذات صلة وثيقة بمفهوم النقد المزدوج أو «الهوية / الاختلاف».

قصيدة «المناضل الطبقي» تفيض الحديث عن «البدوي»، «الرحالة»، «الصحراء»، لأن مسألة «الصحراء» تشغل أهمية خاصة لدى الخطيبي بطرحها لإشكالية الكائن. في هذا الصدد، يقول الخطيبي : «كنت أتحدث عن الصحراء في الوقت الذي لم يتحدث عنها أحد بالمغرب، في «الذاكرة الموشومة» وفي «المناضل الطبقي على الطريقة التاوية» التي تنتهي في الصحراء. كتب هذا النص سنة 1973. ولكن كيفية طرحي لمسألة الصحراء لم تكن مسألة سياسية بسيطة : إنما كانت تطرح مسألة الكائن أي كيف تسكن الصحراء كيان الإنسان، وكيف تسكنه كفكر، أو على الأقل، كحنين إلى كل ما هو راحل، يتيم، منكوب، ووحيد بداخل ذواتنا»[6]. وفعلا، فالمناضل، هذا الحكيم اليتيم، كائن قادم من الصحراء، لا ينفك عن الجري عبر العالم حاملا اختلافه كجواز سفر، كورقة تعريف، كهوية... إن «مخيلة» القصيدة تستقي عناصرها وألفاظها من «الصحراء»، لذا فعبارات «الرمل»، «الشاطىء»، «الريح»، «الغزالة»، الخ... تتردد بكثرة. وزيادة على هذا يكثر استعمال العبارات التي تدل على الحركة والهجرة : إن اختيار هذه الألفاظ وكثرة ترددها يمكن من إبراز موضوع «البدوي» الذي يتصف، كما نعرف، بكثرة تنقلاته. كما أن الخاتمة التي اختارها الخطيبي لقصيدته ذات مغزى : يلتقي المناضل ـ اليتيم، وهو يواصل ترحاله عبر الفيافي، بصياد (بحري)، فينتزع منه هذا الأخير ضمير المتكلم (الأنا) ويخاطبه قائلا (ونشير إلى أن المشهد يجري في الصحراء) :

أنْتَمِ إذنْ إلى الاختلاف الذي لا رجوع منه
كذلك هو الغناء الفخم لكل سكرة (ص 17).

ولكي نتمكن من الإحاطة بمفهومي الهوية / الاختلاف، لا بد لنا أن نسجل رفض الخطيبي لـ «الهوية العمياء» وهو مفهوم بسيط إلى حد السذاجة إذ ينفي نفيا مطلقا «الآخر»،

6) Lamalif، ع 85، يناير 1977، الدار البيضاء، المغرب.

ورفضه كذلك لـ «الاختلاف المتوحش» : «أسمي هوية عمياء» توهما لأنها مطلق و«اختلافا متوحشا» توهما لمغايرة مطلقة. ما دمنا لم نقم بفك مفاهيم الكائن والاختلاف والهوية من ارتباطها اللاهوتي، فإن الفكر العربي سيظل عالقا بأذيال الميتافيزيقا»[7]. عوض هذين المطلقين، يتبنى الخطيبي هوية متعددة : فالأنا عبارة عن مجموعة من العناصر غير ـ المتجانسة تمتد إلى فترة ما قبل ـ الإسلام (البداوة، الصحراء، الطوطمية، الوثنية...) وتعاشر عناصر أخرى (الإسلام، الإحتكاك بحضارات وثقافات أخرى ومن بينها الغرب). والتركيز على فترة ما قبل الإسلام (أي بالخصوص على «البداوة») يساعد على معاكسة الفكر اللاهوتي. لكن لنشر إلى أن هذه الرؤية للكائن لا تخلو من بعض المخاطر، فمن الممكن أن تؤدي «البداوة» إلى هوس بصدد الأصل فتجر الخطيبي إلى أرضية «فكر الأصالة» الذي ما انفك، مع ذلك، يحاربه وينقده ! فرغم معارضة الخطيبي لايديولوجية الأصالة، من الممكن أن يتبنى، لا إراديا وعن غير وعي، أصالة أخرى («البداوة») !.

يكتسي مفهوم «الاختلاف» في قصيدة المناضل الطبقي طابعا خاصا وهو وثيق الصلة بأهم مواضيع القصيدة كـ «النضال الطبقي» و«اليتيم» الخ.. كي تكون مناضلاً، حكيما ـ يتيما، يلزمك اعتناق «الاختلاف» :

يعبر المسافرون بين الأرض والسماء
أتراهم يجهلون
أن الصحراء حقيقة يتيمة ؟ (ص 53).

الإختلاف عنف وعدوانية موجهان أساسا ضد الغرب الذي يريد فرض هويته رافضا الآخر، كابتا وقامعا كل من لا يرغب في الدخول في لعبته، كل من يرفض أن يرى نفسه في مرآته. تواجه قصيدة الخطيبي هوية بمقابلتها بهويات الاسكيمو والبدوي والهندي (أنظر المقطع 9. ص 18 : إن هاته الهويات الثلاث، هاته الأنماط من الوجود والتفكير، من أهم ما كبته وقمعه الفكر الميتافيزيقي الغربي (وسار على منواله فكر الأصالة المسيطر في العالم العربي). لذا كان اختيارها من طرف النص اختياراً صائباً : إنه السلاح الذي يصيب في العمق نرجسيه الغرب ويحطم مراياه. وأكثر من هذا، تركز القصيدة على الاختلاف بواسطة تشبثها واقرارها ب «البربرية» (التوحش) : إنها إهانة للغرب الذي أبرز إلى الوجود مفهوم «الهمجية»،

7) Lamalif. ر. هامش 6.

الذي يدفع بالجميع إلى أن ينطلق من منظوره الخاص للعالم.. «الهمجية» هي التحدي بعينه :

إنتم إلى الرنين الوحشي لكلمة «بربري»

(...)

لا شيء يضاهي كلمة «بربري»

المقذوفة مثل سيف على الرمل (ص 28).

كان هذا أهم جانب من جوانب النضال الذي يخوضه المناضل الطبقي، هذا النضال الذي لم يعد ممكنا لولا تدخل نمطين من التفكير مختلفين جذريا عن الأنماط السائدة هما : التاوية والماركسية.

2 ـ فلسفتان للاختلاف : التاوية والماركسية

سنبدأ مؤقتا بتوضيح بعض الجوانب التي استقاها الخطيبي مباشرة من كتاب «التاو» بغض النظر عن طريقة القول والكتابة الشعرية لأننا سنتفحصها في القسم الثاني من هذه الدراسة وسنكتفي إذن باستخراج النسق الفكري للتاوية.

ومن المحتمل أن يكون لاوتسو هو صاحب كتاب التاو[8]، والمعنى الحقيقي لكلمة «تاو» هو «طريق»، «نهج»، وتدل أيضاً على «القول» لأن الإنسان الذي يدل إنسانا آخر على الطريق، يفعل ذلك بواسطة الكلام. وتكتسب هذه اللفظة لدى لاَوْتْسُو إيحاءا دينيا فتدل على الفن والقدرة على تمكين الأرض والسماء من الاتصال : إننا بصدد معرفة وفن خاصين ليسا في متناول أي كان. ونفس الشيء لدى الخطيبي لأنه من غير السهل أن يصبح الفرد مناضلاً ـ يتيما لأن ذلك يستلزم فنا ومعرفة يصعب الحصول عليها فالتاو إذن هو الكائن الوحيد الذي يتمكن من «المعرفة» و«القدرة».. والتاو عبارة عن وحدة لا ـ متميزة هي أصل الكون. يقول كتاب التاو :

«التاو الذي يمكن الاخبار عنه ليس هو التاو الأبدي

الاسم الذي تمكن تسميته ليس هو السلام الأبدي

غير المسمى هو مبتدأ السماء والأرض

المسمى هو أم عشرة آلاف شيء»[9]

8) اعتمدنا، في هذه الدراسة، على ترجمات كتاب التاو الموجودة باللغة الفرنسية وهي ترجمات كثيرة الاختلاف فيما بينها : ذلك أن كتاب التاو يعتمد أسلوبا شعريا رمزيا. وفيما يخص الفقرات التي أدرجناها هنا كاستشهاد رجعنا إلى الترجمة التي أصدرها هادي العلوي : التاو، نصوص من الفلسفة الصينية القديمة. دار ابن رشد، الطبعة الأولى 1981.

9) التاو، ترجمة هادي العلوي ص 53.

وفي مكان آخر، يعرف لاوتسو «التاو» كالتالي :

«شيء ما تشكل في السر
ولد قبل السماوات والأرض
في الصمت والخلاء
أحديا، لا متغيرا
حاضرا أبدا، ومتحركا أبدا
قد يكون هو الأم للعشرة الاف شيء
أنا لا أعرف اسمه
لكنني أسميه التاو
ولأني لا أجد كلمة أفضل ادعوه «ذو الجلال»[10]

لنلاحظ شيئا مهما، يتحدث الكتاب عن التاو ككائن مذكر ولكنه في الواقع مؤنث؛ إنه الام المنجبة والمغذية للمخلوقات، الأم الخصبة. ولهذا السبب تؤكد التاوية على أسبقية وأهمية الأنوثة. فإذا كان التاو يجذب ويغري الكائنات فلأنه شبيه بالوادي، متواضع وفارغ؛ هذه هي الخاصية الأنثوية التي وجب على التاو الحفاظ عليها في محيط كائنه الذكوري :

«اعرف قوة الرجل
وعليك برعاية المرأة
كن نهرا طاميا للعالم»[11].

لا بد لقارئ التاو من أن ينبهر لشدة الاهتمام الذي تحظى به الانوثة. والمكانة التي تحتلها في التاوية مثال آخر على هذا، وهو جزء من مقطع شعري يبلغ فيه التعبير الشعري الجميل ذروته :

«أرواح الوادي لا تموت
فهي المرأة.. الأم الأولى
مدخلها جذر السماوات والأرض
كأنها برقع لا يرى
استعمله ! فلن تخيب»[12]

10) م. س. ص 66.
11) م. س. ص 68.
12) م. س. ص 56.

إضافة إلى الأنماط الثلاثة لفلسفة التاو وهي : 1. التاو Tao 2. الأرض Ying 3. السماء Yang، ذات مغزى جنسي عميق، وهكذا، فالأرض رمز للظل والبرودة والأنوثة التي تحفز بالكائنات على الإنكماش وعدم الفعل، أما السماء فرمز للنور والحرارة والذكورة التي تدفع الكائنات نحو الفعل والحيوية. والناس مزيج من عناصر سماوية وأرضية وذكورية وأنثوية، ولكن من الواجب عليهم، حسب فلسفة لاوتسو، أن يفضلوا الأنوثة على الذكورة. والمناضل الطبقي يؤكد هو بدوره على أهمية الأنوثة (بتساو بالطبع مع الذكورة) مقتديا بالتاوية التي توظف للوقوف في وجه الايديولوجيا السائدة والمهمشة للأنوثة وللمرأة :

«كن رجلاً كن امرأة كن خنثى» (ص 33).

يرى الخطيبي إذن أن الكائن الحقيقي هو كائن الخنثى الذي يتمكن من الجمع بين الذكورة والأنوثة على حد سواء.

ويربط لاَوْتْسُو ربطاً محكماً بين مفهوم «الأم» («الأنثى») ومفهوم «الفراغ»، والفراغ من أهم مواضيع الصوفية التاوية :

- «السماوات والأرض وما بينهما تشبهان المنفاخ. لكنهما لا تنطويان. يتغير الشكل ولا تتغير الصورة»[13].

- «ثلاثون محورا تشترك في مركز العجلة.
لكن ثقب المركز هو الذي يجعلها صالحة للإستعمال
حول الطين إلى إناء
فالخلاء هو الذي يجعله صالحا للاستعمال
فصل أبواب وشبابيك الغرفة
فالفتحات هي التي تجعلها صالحة للاستعمال»[14]

- «التاو إناء فارغ، يستعمل دون أن يملأ»[15].

الفراغ إذن ذو فعالية : إنه يرمز إلى مزية كائن التاو وهي كونه يحتوي احتواء كليا التاو. كونك فارغا، يدل كذلك على أنك مطهر من جميع النزوات والرغبات. إن الفراغ، بهذا المعنى، استغل كثيرا من طرف نص المناضل الطبقي وايديولوجيته : الكائن اليتيم كائن فارغ، إلى حد ما غير - كائن، لأنه لا ينتمي إلى أية هوية مطلقة وثابتة.

13) م. س. ص 55.
14) م. س. ص 58.
15) م. س. ص 55.

في إحدى تجلياته، يظهر التاو كحركة، وبفضل هذه الحركة توجد الحياة والكائنات. فإذا انعدمت يصبح التاو بدون حياة :

«وأنا وحدي البليد، الابله
أواه انساق كأمواج البحر
دونما اتجاه، مثل ريح لا تهدأ»[16].

تقول التاوية بالنسبية في كل شيء : لا شيء نهائي، ولا شيء قار، كل إثبات يتطلب إثباتا مضادا... لنستشهد بالمقطع التالي :

«من هنا، أن تملك أو لا تملك يظهران سويا
يتكامل العسر واليسر
يتقابل الطويل والقصير
الأعلى والأسفل يعتمدان على بعضهما
الأصوات تتناغم
الإمام والخلف يقفو بعضهما بعضا.
ومن هنا يتجول الحكيم دون أن يفعل شيئا، ويعلم دون أن يتكلم».[17]

الجمود وعدم النشاط ـ وهي خاصيات أنثوية ـ من التعليمات التي تنادي بها التاوية. ولكن لا يفهم من الجمود على أنه سلبي، بل العكس :

«يقبع التاو في اللافعل
ولكن لا شيء يبقى غير مفعول»[18].

إن انعدام النشاط (عدم الفعل) يشير عند لاوتسو إلى القيم الإجتماعية السائدة التي تمنع الفرد من رؤية الحقيقة وبالتالي من الاتصال بكائن التاو. وخلاصة القول هو أن المنطق المتداول («La doxa» كما يقول رولان بارط) يقلب رأسا على عقب من طرف الفلسفة التاوية، فالأفكار الأكثر انتشارا والحقائق الأكثر تجذيرا تقلب وتعكس :

- **«الضعيف الرخو يغلب الشديد الصلب»**[19].
- **«من غير أن تسافر يمكنك أن تعرف الدنيا كلها»**[20].

16) م. س. ص 63.
17) م. س. ص 54.
18) م. س. ص 73.
19) م. س. ص 73.
20) م. س. ص 79.

كانت هذه هي الخطوة العريضة لمذهب لاوتسو. ولكن هذا لا يعني بتاتا أن كاتب المناضل الطبقي يتقبل جملة وتفصيلا الرؤية الفلسفية للتاو. فهناك العديد من أوجه الاختلاف التي تميز الخطيبي عن لاوتسو. لنكتف إذن بما هو أهم : بينما تقول التاوية بعدم العنف وعدم الممارسة وتدين المعرفة «توقف عن التعلم تضع حدا لمعضلاتك»[21]، لربما وظف الخطيبي التاوية لسبب رئيسي وهو كونها تنتمي لثقافة وحضارة لا زالتا مهمشتين إلى الآن من طرف ثقافة وحضارة اعتبرتا أنفسهما كـ «مركز اشعاع» بالنسبة للعالم أجمع، مما ينتج عنه طمس الإختلاف وفرض «الهوية الواحدة».. إذن تكمن وظيفة التاوية في كونها تزعزع «الرؤية ذات البعد الواحد».

استطاع الشاعر في قصيدة المناضل الطبقي على الطريقة التاوية، أن يربط بين كل من الماركسية وفكر الاختلاف والتاوية فخلخل بذلك المنطق الميتافيزيقي وخرف المحرمات وخلخل فكر الهوية العمياء. لنتذكر أن الطبقات الإجتماعية، في العالم العربي، «مطالبة» بأن تنسى - وتتخلى عن - تباينها وصراعها مع بعضها البعض وذلك بقبولها بـ «الهوية الواحدة والموحدة» وهي ما يعبر عنه بمفهوم «الأمة». النضال الطبقي نقد للأنظمة والمؤسسات، ويتطلب فعالية كبيرة في العمل : محاربة الطبقة الإجتماعية التي تعمل في صالحها كل المؤسسات والإيديولوجيات الموجودة والنقد بهذا المعني ممارسة :

حين يقرأ ثوري ماركس
يمارسه بيقظة (ص 13).

والممارسة عنف، لذا لابد للمناضل الطبقي من اعتناق المبدإ التالي : أن يكون عنيفا فيحطم كليا الطبقة المعادية. لكن في هذا التحطيم تجاوزا وامتصاصا لخصائص العدو :

لا تدمر طبقة طبقة أخرى
كمثل قصر من الرمال.
لذا فالثورة نهمة
تقهر العدوّ الطبقي وتبتلعه
(...)
لتهييء وأنت تضحك العنف الأعظم (ص 18).

21) م. س. ص 63.

والممارسة علم ومعرفة : على المناضل الطبقي أن لا يتخلى عن السلطة والقدرة اللتين يخولهما له العلم :

مزيد من المعرفة هو أيضا قوة طبقية (ص 42).

كثيرا ما أكد عمالقة الماركسية (من ماركس نفسه وانجلز وماو تسي تونغ مروراً بلِنين) على أهمية العلم والمعرفة بالنسبة للممارسة.

يخلص المناضل الطبقي لنفس الفكرة : «ممارسة ـ معرفة ـ ممارسة». كل تجربة تؤدي بنا إلى معرفة جديدة، وكل معرفة تحتم علينا ممارسة معيَّنة وهكذا دواليك. ولذا فالذات الثورية لا تتوقف عن المعرفة المستمرة وبالتالي تصبح ممارستها أكثر فعالية : ما دمنا نمارس الصراع إلا ونتعلم ونعرف، وما دمنا نعرف إلا ونمارس بفعالية ونجاح كبيرين. هذه هي الرؤية التي يعتنقها المناضل الطبقي. ينبغي أن نضيف أن كل ممارسة وكل نشاط لا يخلوان من أخطاء، ومن أحكام خاطئة، وبإيجاز لا يخلوان من ضعف يعرقل مسيرة النضال والصراع. في هذه الحال، يلزم المناضل الطبقي ألا يتردد في القيام بنقد ذاتي وأن يعتبر كل معرفة مؤقتة ومرحلية :

إجعل من فعلك حقيقة مترنحة
واصنع من حقيقتك نقدا دائما (ص 22).

إن الصراع يستلزم الحيطة والتفكير العميق :

التقدم خطوة واحدة يستدعي التفكير
فلتمارس في كل مرة تقنية البرق
واضرب حيثما يبهرك حظّ الآخر (ص 22).

يحاور المقطع هنا قولة لنين «خطوتان إلى الأمام، خطوة إلى الخلف».

إن الصراع الذي يفترض فيه أن يجعل من الثورة واقعا ملموسا، لا يأخذ شكلا واحدا ولا يتوقف عند واجهة واحدة، بل يهتم بجميع الواجهات وجميع الجبهات : الفكر والمعرفة النابعين من رؤية لاهوتية أو مثالية، محاربة همينة الطبقة الإجتماعية السائدة، الأفكار المسبقة والخلفيات والعقليات المتخلفة، المسألة الجنسية وعلاقتها بالمتعة وبوضعية المرأة.

3 ـ موقف النص من علم النفس

إن الموقف الذي يتخذه نص المناضل الطبقي من مسألة «علم النفس» أو «التحليل النفسي» موقف إلى حد ما غامض. من جهة يوظف في النص ـ بطريقة غير مباشرة ـ لإبراز الإيديولوجية الكامنة وراء بعض المؤسسات (كالعائلة والزواج والأبيسية)، ولكن من جهة ثانية، يحارب كايديولوجية كثيرا ما تخفي عنا بعض الحقائق.

من المعروف أن «عقدة أوديب» تحتل مكانة مركزية في التحليل النفسي الفرويدي، وقد ذهب بعضهم إلى جعله مبدأ عاما وقدراً لا ينفلت من قبضته أحد، أيا كان المجتمع الذي ينتمي إليه ! يرفض المناضل الطبقي «الاوديب» وكل ما يتعلق به :

ما تعني بـ«يتيم» ؟
كل مراتبية تفترض أباً وأماً وطرفاً آخر (ص 10).

إن المناضل الذي يقر بيتمه كمبدإ أساسي يرفض السلالة ويقتل «الأوديب» بداخله. إذا كان علم النفس قد جعل من «عقدة اوديب» أساسا لبنية شخصية الفرد في المجتمع، فإن المناضل ـ اليتيم يواجهه بـ «اللا ـ شخصية»، «اللا ـ سلالة»، وعوض «الاوديب» يضع الفراغ و«لا» : لا ـ انتماء، لا ـ أصل، لا ـ اب.

إن التطور الذي عرفه مؤخرا علم النفس وخصوصا على يد «جاك لاكان» أبرز أهمية «اسم الأب» بالنسبة لبنية لا شعور الفرد. واليتيم يرفض أن يمتثل إلى «اسم ـ الأب» وإلى اللا شعور : أنه يتيم يفتقر حتى للاسم العائلي !.

وفيما يخص المسألة الجنسية وعلاقة الرجل بالمرأة، فهنا أيضا تقلب القيم السائدة رأسا على عقب : رفض لمفهوم «العائلة» كما يتصورها المجتمع وبالتالي رفض للمفهوم التقليدي للقضية الجنسية :

تلوثك الأسرة
وتمتصك الزوجية
نكوصية كل مؤسسة (ص 14).

هذا الرفض الذي تبناه المناضل ـ اليتيم يواكب رفضا آخر لا يقل أهمية عنه، ذلك أن المناضل ـ اليتيم يكون قد تخلى عن نرجسيته وخرج من قوقعته : الأنا. في حين أن الآخرين يبالغون في تعظيم أنانيتهم ويتقوقعون داخل «الوحدة» و«الوحيد» وبالتالي اندرجوا ـ عن وعي أو عن غير وعي ـ في إطار إيديولوجية «الواحد» (الأب ـ الحاكم ـ الإله...)، يذهب المناضل إلى حد تفكيك أناه ورغبته وكائنه فيذوب كل التقاء بنفسه ومع نفسه وتتعدد الأنا في حركتها نحو الآخر، إنه يقطع كل صلة بنفسه حتى يتوجه نحو الآخر :

إنتم إذن إلى العذاب الأبيض
واحبب الآخر مثل قطيعتك نفسها» (ص 20).
انقل جسدك إلى نشوة الآخر
(...) إنتزع نفسك من متعتك الجوانية (ص 23).

انغلاق الذات على نفسها وتقديس الأنا يعكران صفو المتعة وهي عبارة عن تلاش وضياع (ضياع الهوية والأنا) وذوبان في مع الآخرين : المتعة عبارة عن ترنح Vacillation لذا لا بد للمناضل اليتيم من تقديس في آن ومعا، للذكورة والأنوثة، لا بد للكائن من أن يكون «تركيبا» Combinatoire مزيجا من السلبية والنشاط، من الجمود والحيوية.

كن رجلا كن امرأة كن خنثى (ص 33).

يمكن أن نفهم من هذه الدعوة ـ دعوة النص إلى الكائن الخنثى ـ وسيلة لمحاربة «اسطورة الذكورة» ومواجهة «الأبيسية»، أي بعبارة أخرى، التأكيد على المتعة التي لا تتحقق في مجتمع ابيسي، في مجتمع تهان فيه المرأة. ونفهم من هذا أيضا أن لا علاقة مطلقا للمتعة بما نسميه «اللذة الجنسية».

النضال الطبقي معناه، في هذا السياق، نضال ضد النفس وحرب ضد الأحكام الجاهزة، ضد المحرمات والمقدسات، الشيء الذي يترتب عنه الإقرار بإيديولوجية نقيض القيم الاجتماعية السائدة. نعرف إذن كائن الخنثى على أنه كائن ـ المتعة. والمتعة تحركٌ وتلاشٍ وترنحٌ بين قطبين من غير أن تستقر في أحدهما، كائن الخنثى هو الكائن الذي استطاع أن يجعل من ما هو مكبوت ولا شعوري شيئاً يعي نفسه تمام الوعي، شيئا شعوريا. فقصيدة الخطيبي تحاول أن تقوم بعمل نقدي لمفهوم «اللا شعور» : فإما تقليصه ومحاربته ـ وقد رأينا هذا بصدد «الأوديب» و«الأبوة» ـ وإما تقبل عن وعي وإدراك ما هو لا شعوري فيزول اللا شعور زوالا تاما. ولهذا أمكننا القول إن المناضل ـ اليتيم يرفض اللا شعور أو أنه يفتقر إلى اللا شعور : إنه وعي يتحرك في العالم وبالتالي يتغير باستمرار مُغيّراً في ذات الوقت العالم. ولذا فعلم النفس ـ كمؤسسة وكممارسة تدعي لنفسها القدرة على تفسير وحل مشاكل الفرد في المجتمع ـ «علم» غير معترف به من طرف المناضل الطبقي :

سمعت قائلا يقول
أن تفسير الأحلام يشفي مرضك
سمعته وجمعت كفي
لامعرفة تعالج حزنك الذي لا شفاء منه
في كل يوم وفي كل ليلة
ابتلع وأنت تتنفس جنونك الدائم
هنا يكمن سر كل شفاء (ص 38).

إذا كان المناضل الطبقي لا يخضع لأية سلطة ولا يحمل أي اسم وبالتالي ليست له أية هوية قارة، فلأنه أولا وقبل كل شيء «جسم». ولذا يحتل هذا المفهوم مكان الصدارة في نص

المناضل الطبقي على الطريقة التاوية. فالفرد يتناول من حيث كونه جسما، وكذلك الأمر بالنسبة للفكر إذ يمكن القول أن الفكر يتجسد ويصبح عبارة عن جسم، عبارة عن اهتزاز وحركة . وبما أن الجسم متحرك، فإنه «فراغ» لا يشغل أي مكان ثابت. إن جسم المناضل الطبقي يذكرنا بـ «الجسم المقطع» لدى جاك لاكان. ولا نكون قد تعسفنا كثيرا على النص إذا قلنا بأن «الأنا» الذي يخاطبنا (المناضل ـ اليتيم) يود العودة ـ داعيا ضمير المخاطب (القارىء) أن يصاحبه ـ إلى مرحلة ما قبل تكوّن ضميرِ الأنا، مرحلة ما قبل تموضع الذات، وهي ما عبر عنها لاكانْ بـ «مرحلة المرآة» حيث لا توجد للطفل أية هوية : اضطراب وتقطع الجسم أمام المرآة التي تعكس صُورَتِي ومع ذلك فهي ليستْ بصُورتِي ! إذن فليس من العجيب أن نلاحظ أن «مرحلة المرآة» هي أيضا منظمة ومُبَنْيَنَة من خلال الثنائية «هوية / اختلاف»، هذا المفهوم المزدوج الذي، كما نعلم، يؤسس جميع كتابات الخطيبي إضافة إلى أن لفظة «مرآة» ترد بكثرة في قصيدة المناضل الطبقي : وظيفتها التعبير عن الهوية. ومن الملاحظ كذلك أن المفاهيم والعبارات المستعملة بكثرة في نصوص الخطيبي لا تختلف بتاتا عن العبارات التي يوظفها جاك لاكان حين يتحدث عن «مرحلة المرآة» : إنها تنتمي جميعها لنفس «الحقل الدلالي». فلاكان يتحدث عن «الحركة»، «الاضطراب»، «الاهتزاز»، «التقطع»..، والخطيبي يتكلم عن «الحركة»، «التفكك»، «الانفصام»، «الترنح»، الخ.. يقول نص المناضل الطبقي :

كيف تراتب جسدك ؟
فوق جسدك المجزّإ ٱرسمْ حلقة طائرة
الإيقاع الأدق يطوح باليمين وباليسار(...)
انقلْ جسدك إلى نشوة الآخر
والتحقا في رقصكما بنفس النجوم
بلا وسط ولا يمين ولا يسار
هل سيكون جسدك سيدا في يُتمه
وهل سترقص على رؤوس أصابعك بلا ترنح ؟ (ص 23، 24).

إن هذا التشابه بين «مرحلة المرآة» وقصيدة المناضل الطبقي لا يعني بتاتا أن المناضل ـ اليتيم يبحث عن هوية يستقر بها. إذا كان «الطفل ـ أمام ـ المرآة» يتعرف، في النهاية، على صورته، ويتعرَّفُ على نفسه كذاتية فيتمكن من الهوية وبالتالي يخضع لايديولوجية وسلطة الأب (وهو رمز لكل سلطة)، فإن كل هذا لا يحصل بتاتا بالنسبة للمصارع ـ اليتيم :

إنه يظل متأرجحا بين «الأنا» و«اللاأنا»، بين الهوية والاختلاف، إنه «جسم» بكل ما تحمله هذه الكلمة من تعبير مادي محض، وليس فرداً أو شخصاً بالمعنى السيكولوجي.

هكذا نكون إذن قد استعرضنا الخطوط العريضة لايديولوجية المناضل الطبقي ونكون قد استخلصنا النسق الفكري لقصيدة الخطيبي. ونأمل، في الفقرة الموالية، أن نتمكن من مقاربة مفهوم «المناضل ـ اليتيم»، المفهوم الأساس الذي يحمل هذه الايديولوجيا ويجسدها في الممارسة. يبقى علينا أن نعطي تعريفا لهذا الفهوم. فما معنى أن تكون مناضلاً ـ يتيما ؟

4 ـ مفهوم المناضل : اليتيم

لكي يبلغ الصراع الطبقي هدفه، كان على الممارس أن يخضع لبعض اللوازم وأن يتحلى ببعض الصفات ومن جملتها اليُتْمُ. فماذا يقصد النص بهذه العبارة ؟

يتيم هو المناضل الطبقي
سيدٌ في يتمه
ما تقصد بـ «يتيم» ؟
كل مراتبيّة تفترض
أباً وأُمّاً وطرفاً آخر
كل سياسة تفترض
سيدا وعبدا وطرفا آخر (ص 10).

سبق أن أشرنا إلى رفض المناضل ـ اليتيم للعائلة وللأُبوة وللاسم. إن رفضه للعائلة وهي أساس كل مجتمع، نابع من نفي آخر وهو أهم وأسبق : الخضوع السياسي والإجتماعي. فاليتيم لا ينتمي لمجتمع معين ـ إن الإنتماء إلى مجتمع بعينه يعني في آن العيش بداخل ـ والإمتثال لـ ـ نسق من القيم يعتبر نفسه ثابتا وخالدا إلى الأبد. كل مجتمع يتبجح بنرجسيته ويتلذذ بمرآته فينبهر بصورته : هويته. ولذا، فاليتيم ينادي بالإنتماء المتعدد (الكونية) ويعتبر نفسه مسافراً يعبر كل الأمصار. أن تكون يتيماً هو أن تنفي عنك الهوية الواحدة، وبخصوص هذه النقطة، سبق للخطيبي أن صرح : «اليتيم هو الراحل العابر أرض الأموات. والتيه رغبة طوباوية لا تقهر، وهو رغبة السمو بين الأموات إلى مستوى علو الحياة وعظمة الموت»[22]. إذا

22) م. س. Jeune Afrique

كان اليتيم يهجر أصله وعائلته ومجتمعه فإنه قادر كذلك على أن يهجر كائنه، فيكسر كل المرايا ويفصم جسمه، إنه في آن «فرد متميز» وغير متميز عن الآخر، فلا يكون كائناً إلا باندماجه في الآخر.. وكثيرا ما تشير القصيدة إلى أن كائن اليتيم لا يتحقق إلا في ذات الآخر. وبما أنه يتحرك باستمرار، فإنه في آن هنا وهناك، ينتمي لهنا ولهناك، أي ينتمي لجميع الأزمنة والأمكنة. إنه عابر سبيل، يعرف الجميع وعلى إطلاع بأسرار المجتمعات لكن لا أحد يعرفه أو يتعرف عليه، وقد جعل من التجوال حكمة يقتدي بها :

أن ترشق بخطواتك إيقاع الكون
هو أن تبلغ الحكمة التائهة (ص 37).

وباختصار، يمكن اعتبار كل من ينتسب إلى فكر الاختلاف ويجعل من العنف محركا لصراع الطبقات يتيماً : ذاك هو المعنى الذي تعطيه القصيدة لمفهوم «اليتم».

أعلّم الاختلاف الذي لا رجوع منه
والعُنف الدقيق
هذا هو معنى كلمة «يتيم» (ص 11).

يُمكّن التيهُ اليتيمَ من المعرفة الخالصة والعلم الصحيح : إنها المعرفة النابعة مباشرة من التجربة ومن الممارسة، وهكذا أمكنه الانتصار بسهولة على العدو الطبقي. إن الصراع الذي يخوضه لا يمكنه إلا أن يحقق غايته. ولكن من الممكن أيضا أن نتيه بداخل كائننا وذواتنا : إنه السفر الذي لا بد لكل مناضل يتيم من أن يقوم به. ولعل أهم تعريف للمناضل ـ اليتيم هو كونه جسما في حركة دائبة إذ يستحيل تعريفه وضبطه كشخص ذي هوية متميزة (مزاج، عادات، سيكولوجية، الخ...) كما هو الشأن بالنسبة لأشخاص الرواية أو القصة. ونتج عن هذا أن الفكر والايديولوجيا اللذين يعبر عنهما المناضل ـ اليتيم يصبحان بدورهما عبارة عن كتابة على الجسم : فمدلول النص هو في الواقع دال جسمي، وشم وخط . المناضل ـ اليتيم جسم حافل بالكتابة والوشم، جسم يتنقل عبر أوراق وثنايا النص.إنه ذاكرة التاريخ التي تتقدم وتعرض على القاريء آثارها وكتاباتها، ذلك أن المناضل ـ اليتيم يتصف بالبداوة التي تجسد في الحاضر ماضي الكائن العربي وهو الكائن العربي في تعدده : إنه تجسيد للكائن العربي كما يتصوره فكر الاختلاف. وإذا ما وضعنا قصيدة «المناضل الطبقي على الطريقة التاوية» في إطارها التاريخي والاجتماعي بَدَا لنا واضحاً أن الشاعر الفلسطيني هو الذي يجسد، في الواقع، مفهوم «المناضل اليتيم».

هذا الحكيم اليتيم يواجه كل نظام وجميع أيديولوجيات الهوية، بواسطة شعوره باختلافه، ومعتمدا على السخرية والضحك والرقص. فالضحك والرقص بالفعل سلاحان لا يُحسن استعمالهما سوى المناضل ـ اليتيم، موجهان أساسا ضد عدو الطبقة :

من يمتلك الضحك يدوّخ العدو
حقق سيادتك في كل ضحكة (ص 36).
الأفضل أن تبتلع راقصاً العدوّ الطبقيّ (ص 19).
لرقصت [الشعوب] شامخة فوق جسد العدو الطبقي (ص 30).

الضحك والرقص نوعان من التعبير الجسدي، وبهذا فالجسم، ومرة أخرى، يُسجِّل في النص كرقص، وكضحك، وهنا تكمن علامة من علامات العنف والمتعة. يشير إلى العلاقة العميقة التي تربط العنف والعدوانية بالعشق وبالمتعة : علاقة المتعة بالموت . المتعة هي أن تموت لذاتك، أن تموت في الآخر، المتعة فناء الذات في الآخر : هذا ما تقوله قصيدة الخطيبي بوضوح، لأن المتعة هجرة إلى الآخر وذوبان فيه. لا غرابة إذن إذا أدمج الرقص أيضا في «تركيبة» العشق التي تميز كائن الخنثى : فجسمَا الرجل والمرأة يرقصان عبر حركة تمضي من الإندماج الكلي «حيث الاثنان يصبحان جسما موحداً : الخنثى» إلى الانفصام :

انقل جسدك إلى نشوة الآخر
والتحقا في رقصكما بنفس النجوم (ص 23).

الرقص عنف وعشق : إنه يدمج بداخل هاته الشبكة الواسعة التي تشمل «الحركة» و«التركيبة»، وهو ما سنتطرق له.

الكتابة : بين المعرفة والمتعة

1 ـ التركيب النحوي للنص

من المفيد حقا أن نقوم بدراسة وافية لعلاقة ضمير المتكلم بضمير المخاطب (أنا / أنت) عبر القصيدة بكاملها، لكن سنكتفي بالوقوف عند المقطعين الأول والثاني وبالإقتصار على بعض الملاحظات العامة، مع العلم أن هاته الملاحظات التي سنستخلصها تقوم ببناء وتوجيه القصيدة برمتها.

لنسجل أولاً وقبل كل شيء الظهور الجلي لضمير المخاطب «أنت» منذ المقطع الأول، أما «أنا» فإنه بطبيعة الحال مضمر، حاضر ولكنه خفي، لأن ضمير المخاطب يفترض لزوما ضمير

المتكلم الذي يخاطبه ويوجه إليه الحديث. فإذا لم يظهر ضمير المتكلم منذ افتتاح النص فلأنَّ ضمير المخاطب «أنت» سيكون محور القصيدة، ليست في النهاية إلا معرفة من الواجب على ضمير المخاطب أن يستوعبها، أما ضمير المتكلم «أنا» فلم يبرز بجلاء إلا في المقطع الثاني، وعلى هذا النحو :

وَأنا أُعلّم المعرفة اليتيمه (ص 10)
أعلّم الاختلاف الذي لا رجوع منه (ص 11).

إن ضمير المتكلم، هنا، يدخل في علاقة مزدوجة : اليتم والاختلاف. وسيكونان الموضوعين الأساسيين للدرس الذي سيلقيه على مسامع تلميذه، ضمير المخاطب. إذن، ومنذ البداية، يحتل ضمير المتكلم مقعد المعلم الذي يُدرِّس وينوِّر ويُرشِد. ضمير «الأنا» إذن حكيم وبصير.

هذه العلاقة للأنا والأنت، للمعلم والتلميذ، ستُبَنْيِنُ القصيدة إلى حين بروز «أنا» الصياد. من الممكن توجيه انتقاد إلى النص والاعتراض على هذا الدور الذي أسند إلى ضمير المتكلم الذي يجعل منه «أناً مطلقاً» يطمح إلى أن يكون إلها . بيد أن الخطيبي يدخل عنصرا جديدا، ألا وهو الماركسية، فتتحطم هذه العلاقة ذات الاتجاه الواحد.

أنا ـ أنت، المعلم، التلميذ حيث سيخاطب المعلم تلميذه قائلا : «رفيقي اليتيم» ـ فالصراع الذي يخوضانه معا يمكنهما من الدخول في علاقة جديدة، علاقة التساوي أي علاقة الرفيق بالرفيق. ولكن هذا لا يزيل اللبس لكون هذه العلاقة الجديدة لا تتم إلا بعد أن يتقبل ضمير المخاطب (المُريد) دروس ونظريات المعلم. إن الهدم الفعلي لهذه العلاقة، وبالتالي ابتعاد «الأنا» عن المطلقية، يتمان في آخر القصيدة عندما ينزع الصياد البحري ضمير المتكلم من المعلم فيصبح هذا الأخير «تلميذاً» له، فيخاطبه الصياد قائلا :

نافضاً غليونه يقول الصياد
ما من هدأة لك أيها المسافر المجهول
العلامات التي تضلك هنا محض سكرة (ص 52).

ويواصل الصياد إلقاء درسه على هذا الذي كان، منذ قليل، وطوال القصيدة، يلعب دور المعلم المطلق ! وتنتهي القصيدة دون أن يتمكن من استرجاع ضمير الأنا المطلق. وإذا كان قد ظهر «أنا» المعلم في آخر سطر من الكتاب فلكي يقول لنا بأنه لم تبق له أية هوية وأية معرفة.

هناك علاقات من نوع آخر تربط «الأنا» بـ «الأنت» : إنها علاقات اغراء ومتعة. زد على هذا أن «الأنت» (القارئ) يساهم في كتابة النص، وإذن فهو مدعو إلى أن يكون «أنا» (الكاتب) : من المرجح أن يعود ضمير المتكلم على كاتب النص نفسه، ولعل الخاتمة التي اختارها الخطيبي لقصيدته توضح ذلك :

هذا النص يحمل عنواناً ومراجع
يحمل كذلك اسماً
لو كان يجب التيه فسأتخلى عن اسمي
سأحمل مؤقتا اسمَ حكيم يتيم (ص 53).

قدم الناشر الفرنسي «المناضل الطبقي على الطريقة التاوية» على أنه «قصيدة» : ولكنها قصيدة لا تشبه في أي شيء ما نطلق عليه عادة «شعراً». فالخطيبي يقدم لنا مقاطع ـ مقلدا أسلوب كتاب لاوتسو ـ وهي شبْهُ حِكَمٍ تَحُثُّ القارئ على نهج هذا السبيل أو اتباع تلك الطريق . وعلى مستوى تركيب وبنية الجملة لا يفتأ التشابه الموجود بين كتاب التاو وقصيدة الخطيبي يثير انتباه القارئ. يقول لاَوْتْسُو :

«التلميذ الكيس يستمع إلى التاو ويمارسها باجتهاد
التلميذ الوسط.. يستمع إلى التاو ويعيرها ذهنه المرة تلو المرة
التلميذ الطائش يستمع إلى التاو ويقهقه
لو لم يكن ثمة مقهقه لما كانت التاو ما هي عليه».[23]

وكتب الخطيبي مقلدا شكل هذا المقطع :

حين يقرأ ثوري ماركس
يمارسه بيقظة
حين يقرأ ليبرالي ماركس
تارة يستثمره وطورا ينكره
حين يقرأُ فاشيٌّ ماركس
ينفجر ضاحكا منه
ولكن، لو لم يضحك
لما كان ماركس هو ماركس(ص 13).

23) م. س. ص 76

يتعلق الأمر هنا بأحد أسس النص الحديث الذي يكتب من خلال تحولات نصوص أخرى؛ إنه المبدأ الذي قامت عليه «أشعار» لوتريامون ويطلق على هذه الظاهرة التي أصبحت شائعة في الكتابات الحديثة مفهوم «التداخل النصي» الذي يعبر عن أن الكتابة تتشكل كتأريخ للنصوص. ونظرا لضيق المجال، فإننا نكتفي بهذا المثل الوحيد : «والمناضل الطبقي» ليس في نهاية المطاف إلا تحويلاً وتغييراً لكتاب التاو.

ومن ناحية أخرى، يفضل الخطيبي استعمال تراكيب خاصة وقد استقى أغلبيتها من كتاب لاوتسو، ونقدم فيما يلي نماذج من التراكيب الأكثر تداولاً :

- مَن + فعل... + فعل :

من يدرك المراتب المتأرجحة

يعمل بحسب قيم جديدة (ص 21).

يستعمل هذا النوع من التركيب بكثرة في الأمثال والحكم وكثيرا ما يصلح للتعبير على الحقائق بها.

- أن + فعل + هو أن + فعل :

أن تعرف هو أن تحس بقوى أربع (ص 25).

- «لا شيء + فعل..» و«إلا أن..»

لا شيء يضاهي كلمة «بربري» (ص 28).

الأفضل أن تبتلع راقصاً العدوّ الطبقيّ (ص 27).

- «لذا..» و«إذن» :

لذا فالمناضل الطبقي لا يقفز مثل جرادة قَلوب (ص 21).

تأمل إذن خطابي الاهتزازي (ص 26).

إن النص : وهو يواصل التفكير المنطقي ويحاول جاهدا اقناع القارئ يخلص دائما إلى نتيجة أو حقيقة يفرضهما على القاريء : «لذا» و«إذن» حرفان يستعملان للتأكيد على الخلاصة المنطقية التي توصل إليها النص والتي تفرض فرضا على المناضل الطبقي و / أو القارئ..

- النفي : ويستعمل كذلك بكثرة، وهذا أمر بديهي لأن إثبات حقائق يدلُّ في آن على نفي لـ «حقائق» أخرى مناقضة، وهي غالبا «الحقائق» المسلم بها والعائدة :

وَلاَ تتَلاشَيْ في كلمات الآخرين (ص 9).

لا عذاب سيوقف عنفي المنخطف (ص 27).

- وأخيرا لا بد من تسجيل أهمية «الأمر»، فالمناضل الطبقي قصيدة تربوية تأمر، وتنهي بلغة مناسبة لزمننا هذا ولقضاياه.

2 ـ كتابة النص

تلتقي قصيدة المناضل الطبقي مع النصوص الحديثة في كونها تجعل من اللغة موضوعا للتفكير والتأمل، وعيا منها بأن اللغة لا يمكن أن تكون محايدة وأن كل تعبير يحمل في طيه وعيا خاصا ورؤية خاصة :

التاريخ كلمة
الإديلوجية كلمة
اللاشعور كلمة (ص 9).

والعنف الذي ينادي به المناضل الطبقي يتجلى كذلك في اللغة : عنف الكلمة لا يقل أهمية عن عنف الفعل :

«من يمتلك اللغة يقِس العنف» (ص 22).

المسألة اللغوية لا تخلو من أهمية هي الأُخرى لأن «كل شيء» يجري بداخل اللغة بما في ذلك صراع الطبقات. إن المقطع (14) يعبر بوضوح عن سلطة الكلمة :

أن تعرف هو أن تحسّ بقوى أربع
قوة الحرف تذهب من العلامة إلى تلاشيها
قوة الخطّ تستأصل اليد من الجذر
الرقص والحركة يجرفان جسدك.
والغناء والموسيقى يقيسان إمكانك (ص 25).

لنؤكد على الرباط الموجود بين الكتابة وفن الخط والرقص والموسيقى والوشم والجسم. لقد بينت جوليا كريسطيفا أهمية الرقص والموسيقى كأنسقة دلائلية لا تخضع بتاتا لهيمنه الدليل الميتافيزيقي. ان الرقص والموسيقى تعبيران إيقاعيان ينبعان من «المكون الدلائلي» المتقدم على كل تعبير لغوي. وهكذا فالنص، وهو ينبني كهدم وإعادة تشكيل للغة، يلتقي مع الرقص والموسيقى. ومن جهة أخرى، اكتشف مؤلف «الاسم العربي الجريح» وهو يسائل النسق الدلائلي الخطى (الخط وخصوصا الوشم) ان هذا الأخير يساهم، بطرقه الخاصة، في زعزعة اللاهوت والمحرمات من الداخل.وقصيدة المناضل الطبقي تندمج في هذا العمل التحليلي الدلائلي الذي قام به الخطيبي في كتابه «الاسم العربي الجريح»، بل ويمكن القول إن القصيدة تواصله وتتممه، لأن الخطيبي صرح قائلا : «أما بالنسبة لي، فإني أحاول أن أتجه

نحو «القصيدة».[24] لذا ارتأينا أن نعرف «**الشعر**» لدى الخطيبي **كمعرفة وكسلطة**، كأداة معرفية تساهم في المجهود الرامي إلى إبراز وتحديد مفهوم جديد للكائن العربي.

وإذا كان الشعر معرفة (باعتبار أن المعرفة، في الأصل، جافة)، فكيف يتم الربط بين المعرفة والكتابة ؟ وبعبارة أخرى، كيف تصبح هذه المعرفة متعة ؟ سبقت الإشارة إلى أن المعرفة الشعرية ليست تجريدا محضا، انها تسجل كجسد، جسد وتجسيد لمجموعة محدودة من المفاهيم تخلق فيما بينها ترابطاً (لعبة) ترجع جميع عناصره إلى بعضها البعض. ان النص ينتج جدلية بين المعرفة والكتابة والجسم. والجسم، عند الخطيبي، مقسم ودائم الحركة، انه يسجل كتشتت وكضياع. وكذلك الشأن بالنسبة للمعرفة، إنها هي أيضا، كالكتابة وكالجسم، ترنحٌ :

اجعل من فعلك حقيقة مترنّحة
واصنع من حقيقتك نقداً مستمراً (ص 22).

وعلى هذا الأساس يمارس النص على مستوى الكتابة (الدال) ما يثبته على المستوى الفكري (المدلول) إلى درجة يصبح معها كل فكر عبارة عن دال. يتضح هذا جليا عندما نتفحص بإمعان جدلية ضميري المتكلم والمخاطب («أنا / أنت»، «الكاتب / القارئ»). يعرف النص الكتابة على أنها جاذبية وإغراء :

الكاتب الجيّد يُغري أولاً
ويقدّم السمّ بعد ذلك.
وفي أثناء الكتابة يسمّ نفسه (ص 42).

إن «التركيبة» التي يدعو إليها النص («كن رجلاً كن امرأة كن خنثى») والتي بدونها لا تتجسد المتعة، تتحقق، على مستوى الكتابة، بين «الأنا / الأنت» (الكاتب والقارئ). فالأنا يغري ويجذب الأنت إليه، ولولا هذين الضميرين، هذين الجسمين، لما كان للنص أن يكون. ويعرف النص الكتابة على أنها هي أيضا عبارة عن «تركيبة» .

«تركيب جملة»

«التركيبة» هي الخاصية التي تميز كلاً من الكتابة والمتعة، وبالتالي تجمع فيما بينهما. والنص إذن يحقق هذه «التركيبة» : انه جسم خنثى، منفرد ومضاعف في آن، جسم يجمع بين كل من الأنا والأنت، بين المعلم والتلميذ، بين الكاتب والقارئ، جسم يتبخر في «تركيبته».

24) م. س. Lamalif

والكتابة سُمٌّ وموت : لا تتحقق المتعة إلا في الموت، «أنا» الكاتب الذي يتحرك في ومن خلال الكتابة يوازي هو نفسه بين العشق والموت :

يثيرنيَ الموت
كليلةِ عشقٍ تجعلني أضحك (ص 48).

عرف مفهوم «الأدب» تطوراً كبيرا، خصوصا على يد كاتب من صنف لوتريامون Lautréamont ومالارميهMallarmé في القرن التاسع عشر. وشهد القرن العشرون على يد رواد «الرواية الجديدة» Le Nouveau Roman، قطيعةً فيما يخص علاقة القارئ بالنص الذي كان يعتبر، فيما قبل، بضاعة تستهلك كما تستهلك جل «المواد» المعروضة في السوق الرأسمالية. فأدمج القارئ كعنصر أساسي في بنية النص وأصبح بذلك المنتج الثاني لنفس النص. بدأ «الأدب» إذن في وعي إشكاليات اللغة والكتابة والقراءة والعلاقات المفروضة من طرف التنظيم الذي تخضع له السوق الرأسمالية، وجعل النص من هذه الإشكاليات مواضيع له و «فتح حواراً» مباشرا مع القارئ. بهذا المعنى، أمكننا اعتبار قصيدة المناضل الطبقي نصاً. تمد القصيدة القارئ بالمفتاح الذي يمكنه من ولوج النص الذي لا يحتاج لأي شيء «خارجي أو اجنبي لاكتشاف وتوضيح لغزه» : وعلى كل حال، فليس هناك أي لغز. اننا مدعوون، كقراء، إلى «التأمل» (هذا ما تؤكد عليه القصيدة في عدة مناسبات) : أن تقرأ معناه أن تتأمل :

تأمل إذنْ خطابي الاهتزازي (ص 26).

وفي المقطع 25 (ص 35)، يعطينا النص أسس كتابة وقراءة القصيدة :

محاكيا أسلوب الأقدمين
أشوّهُ عُرفَهم
مُفسِداً صوتهم أفكّك الأصل

(....)
أيها الأحمق الذي يجهل سرّ المحاكاة
تعلَّمْ هذا تعلَّم هذه المبادئ الأربعة
لوصلِ نصٌّ وفصله :
طباق الضّدين
وهشاشة الصُوَر
وبلاغة الموسيقى والدقّة الصارمة
هنا يمكن مربّع النصّ

بتقليدكَ إيَّايَ تعرفُ اختلافَك (ص 35).

أن تكتب، أن تمارس الكتابة، هو أن تموت لنفسك ولذاتك، أن يتبخر أناك في الكتابة، أن تمارس القراءة، هو أن تقبل بأن يأخذك الكاتب إلى شواطئ المتعة والموت. وعليه، فلا وجود للثنائي «أنا / أنت» إلا بواسطة الكتابة وفي الكتابة : لا داعي إلى البحث عمن يكون هذا الأنا / الأنت، خارج النص (سبق وأشرنا إلى أن كائن المناضل ـ اليتيم ليس «شخصا» ولكن جسم). ومجملا، تؤسس الكتابة كنشوة (سكرة) تلفِ الكاتب / القارئ إلى غاية الذوبان والضياع :

العلامات التي تُضلّكَ هنا مَحْضُ سُكْرَة (ص 52).

كتب رولان بارط في لذة النص : «يبدو أن علماء العرب، عندما يتحدثون عن النص، يستعملون هذه العبارة الرائعة «الجسم العيني» Le Corps propre، أي جسم ؟ توجد هناك عدة أجسام، فهناك جسم المشرحين والفيزيولوجيين، وهو الجسم الذي يراه أو يتحدث عنه العلم : انه النص الذي يهتم به النحاة، النقاد، الشارحون، فقهاء اللغة (انه النص ـ الظاهر). ولكن لدينا أيضا جسم آخر، جسم المتعة الذي يتكون فقط من العلاقات الشبقية وليست له أية علاقة بالأول : إنه تقسيم آخر، تسمية أخرى، وكذلك الأمر بالنسبة للنص : تحريف خطي anagramme للجسم ؟ نعم، ولكنه تحريف خطي لجسمنا الشبقي. إن لذة النص بعيدة كل البعد عن كيفية اشتغاله النحوي (التركيب الظاهري للنص) كما أن المتعة لا تنحصر عند الحاجة الفيزيولوجية».(25)

قصيدة الخطيبي هي بالفعل هذا الجسم الشبقي ـ جسم المتعة ـ الذي يتحدث عنه رولان بارط، جسم راقص، يتقدم نحونا، فيقبض علينا ويجرنا إليه، انه جسم يقول : «عندما ولدت، هل أخطأت جنسي ؟ أجل، كنت أريد أن أكون خنثى ـ زينة لكل النساء اللائي يعشقنني ولكل الرجال الذين كانوا يقبلونني .

ولكني كنت ذكرا بالرغم من كل شيء، أدور حول قضيبي المجثث. وبقدر ما ينغرز قضيبي في ظلمات الزمن، بقدر ما تسكن صورة الخنثى جسمي المنقسم. إذن خذني كما تشاء، ولكن خذني ! خذ !
ألستُ في متناول يدك !».(26)

25) R. Barthes, Le plaisir du texte,. Seuil. Paris 1973 الصفحتين 29 ـ 30.
26) مجلة Pro-Culture، رقم 12 ص 32. (عدد خاص بالخطيبي).
ونشير إلى أن هذه الفقرة موجودة في «كتاب الدم» الذي نشر فيما بعد.

وطبعا نص كهذا لا يمكنه أن ينغلق على نفسه، لا يمكنه أن يسجن نفسه في نرجسية ما، كما لا يمكنه أن يكون ملكا لأحد :

الكتاب الجيّد يتبع الترحال الأعظم
يخطّ توقيعاً يتيماً
وَينفصل عن لذته الباطنة (ص 43).

يتضح جليا من خلال هذه «الأبيات»، أن القصيدة تعي تمام الوعي القضية الأساس بالنسبة لكل نص وهي المبدأ أو المبادئ التي تقوم عليها عملية الكتابة / القراءة : هذا الأسلوب الذي اختاره الخطيبي يحفز القارئ على الديناميكية والمشاركة في عملية تشكل النص، وطبعا ليس هذا بالأمر الهين، لأن القارئ الحقيقي هو ذلك الإنسان الذي، كهذا المناضل ـ اليتيم، يستطيع أن يضحي بجسده وبهويته، ناقداً ومحللاً لذاته ولمجتمعه، للغته ولإديولوجية، لماضيه ولحاضره، لأخلاقه ولقيمه، قادراً على التجرد من كل سلطة والتحرر من كل هيمنة، وبالتالي أصبحت القراءة بحثا دؤوبا لا يتوقّفُ. فالقراءة تقليد للنص، ليس فقط على صعيد الشكل والأسلوب، ولكن كذلك على صعيد المضون، على صعيد الفكر الذي يجسده مفهوم «المناضل ـ اليتيم»، علما أن الشكل لا يفصل عن المضون... ولذا دعا النص القارئ، بصراحة تامة، إلى «الكتابة» ـ بكل ما تحمله كلمة «كتابة» من معنى : «أكتب بالأظافر شهوتك الشفافة» (ص 59).

3. متن الحركة

يستعمل الخطيبي في قصيدته مجموعة من الألفاظ تفيد «الحركية». فالمعرفة التي تصدر عن الحكيم ـ اليتيم والتي تدور حول فكر الاختلاف، «الفراغ»، «التيه» و«المتعة»، تسجل وتتجسد من خلال مجموعة من الكلمات ترسم فيما بينها شبكة من المقابلات.

سبق لمارك كونتار[27] أن تفحص هذا المتن في مجموع كتابات الخطيبي واستخلص النتائج التالية :

1 ـ يُكوّن الثنائي «vibratoire / Giratoire» القاعدة الأساسية لنص الخطيبي.

2 ـ يؤلف الحرفان الأولان للكلمتين (V و G) التحريف الخطي لـ VerGe-VaGin (قضيب / فرج). وهكذا يكون نص الخطيبي، في العمق، ذا «دلالة شبقية» وتصبح هذه

27) مارك كونتار : مجلة Pro-Culture م. س.

«الشبقية» منبعا للعنف وللعدوانية اللتين تسجلهما الكتابة كعلامة فوق جسم النص. ونلاحظ، فعلا، أن حرف «V» يوجد في أغلبية كلمات المتن.

سنحاول تفحص هذا المتن، هذا الجسم «النصي»، في قصيدة المناضل الطبقي وحدها معتمدين على الخلاصات التي آلت إليها دراسة مارك كونتار. دراستنا اعتمدت من جهة الإحصاء الدقيق لتردد مفردات المتن والتحليل الدلالي من جهة ثانية. هكذا أمكننا تسجيل ما يلي : وجود سلسلتين، **السلسلة الأُولى** مكونة من مجموعتين :

المجموعة الأولى وهي ذات تردد (تكرار) ضعيف وتتكون من المفردات : «تركيبة» ـ «ترحال» ـ دائري» ـ Combinatoir-Giratoir-Migratoire.

المجموعة الثانية وهي ذات تردد مرتفع وتتكون من المفردات : «ترنح» ـ «ارتجاف» ـ Vaciller-Vibratoire-volatil.

ينبغي أن نسجل بأنه رغم ضعف تردد ألفاظ المجموعة الأُولى، فإنها، من حيث الدلالة التي تحملها، تتحكم في مجموع مقاطع القصيدة وبالتالي تميل كفتها على كفة المجموعة الثانية. هاتان المجموعتان تتشابكان بواسطة عملية الكتابة وتمزجان بسلسلة ثانية مكونة من مجموعتين بحيث تشكل كلتا السلسلتين تركيبة أكثر اتساعا.

السلسلة الثانية : مكونة هي كذلك من مجموعتين :

المجموعة الأولى وتفيد : «الحركة» ـ «الارتجاف» ـ «الرقص».

mouvement-mouvance-tremblement-chancellement-mobile-danse.

المجموعة الثانية وتفيد : «اللذة» ـ «الإغماء» ـ «السكر» ـ «الرغبة» ـ «المتعة».

jouissance - évanouissement - ivresse - volupté - désir - plaisir

يبدو أن كلمة «تركيبة» رغم أنها ذات تردد جد منخفض («تركيبة» : 3 مرات؛ «ركب» مرة واحدة)، تكتسي أهمية بالغة ذلك أن «سكر الجماع» و «سكر الكتابة» (المتعة الجنسية والمتعة النصية) يستلزمان «التركيبة» :

مَنْ يجامع بانسجام
يصنع التركيبة (ص 34).

بما أن الكتابة، كالجماع، عبارة عن «تركيبة» للكلمات (يقول النص : «تركيب جملة») فإنها في ذات الوقت نشوة ومتعة. اننا بصدد تطابق بين كلتا العمليتين : الجماع والكتابة أو قل «الكتابة جماع» والملاحظ أن لفظة «تركيبة» تفيد مزج عناصر متغايرة وغير متجانسة، عناصر متعددة. ولكن الغير المتجانس والمتعدد، من جراء «التركيبة» يسيران نحو التجانس

والتوحد : حركة وتعاقب بين المتعدد والواحد، بين المتغاير والمتجانس، بين الكائن واللا كائن بين «الفارغ» و «المملوء». وأخيرا بين الذكر والأنثى لتشكيل كائن الخنثى، الكائن الموحد والمنقسم إلى ما لا نهاية. هكذا يبقى النص ـ على جميع مستوياته ـ منطقيا مع نفسه ومع ما يلقنه من معرفة : طرح وممارسة فعلية لـ «هوية الأضداد». فالكلمات التي تكون المتن الذي يهمنا ذات صلة وقرابة لا غبار عليهما وذلك على المستوى الدلالي : كلها تحتوي ضمنيا الوحدتين المعنويتين «حركة + تعاقب».[28] ومن المفيد جدا أن نسجل كون الوحدتين المذكورتين تؤسسان النص على مستوى مضمونه وشكله. والدليل على هذا أنه بإمكاننا طرح التعريفات التالية :

الجماع : حركة وتعاقب جسمين متغايرين، الشيء ينتج عنه كائن الخنثى، وهكذا دواليك إلى مالا نهاية.

اليتم : دائم الحركة، هنا وهناك.

صراع الطبقات : حركة نحو الآخر ثم انطواء.

الفكر : اهتزاز، حركة بين التقرير والنفي.

الخ...

قد يعترض البعض ملاحظا أن المجموعة الثانية من السلسلة الثانية لا تفيد الحركة والتعاقب وبالتالي لا يمكن دمجها في إطار هذا المتن. نجيب بأن الوحدتين المعنويتين حاضرتان ضمنيا في كل لفظة من ألفاظ المجموعة الثانية من السلسلة الثانية، فبما أنها تفيد المتعة فإنها في آن تفيد الحركة والتعاقب، إذ لا يمكن تصور متعة ـ حسب المفهوم الخاص للمصارع الطبقي ـ في غياب الحركة والتعاقب. ولذا أمكننا القول بأن المتن بمجموعه، هذا الجسم النصي، ينبع من الحركة والتعاقب، وكخلاصة ندرج هذا الملاحظة لمارك كونتار : «كل الكلمات التي تهمنا هنا ترسم حالة انقباضية أو ارتعاشية للحركة، غيبوبة الرؤيا، توحي بالضبط بإحساس شهواني، تتجلى كليا اللذة الشبقية في هذه السكرة الإحساسية التي تنتعش من الكلمات. تتحقّق الكتابة، من خلال تخطيطها المضبوط كانتعاظ.»[29]

إلا أننا لا نشاطر رأيه عندما يدعي بأن نصّ الخطيبيّ يدور حول «متعة نرجسية»، متعة أنانية، وقد بينت هذه الدراسة أن العكس هو الصحيح، ذلك أن لا مغزى للمتعة ـ على الأقل

28) «وحدة معنوية» أو Sème : يرى غريماس (انظر : Greimas : Sématique structurale) أن كل كلمة عبارة عن مجموعة محدودة من الوحدات المعنوية. والوحدة المعنوية هي أصغر وحدة يبرزها التحليل الدلالي لبنية معنى الكلمة. وهذه المجموعة بكاملها تكون «كلية» يطلق عليها Sémème أو «الوحدة الدلالية» وهي تساوي الكلمة.

29) مارك كونتار : المرجع السابق.

فيما يخص قصيدة «المناضل الطبقي» ـ في غياب «الآخر» كما انه لا معنى للكتابة في غياب القارئ.

هناك متن آخر ـ يقابل المتن الذي يعنينا هنا فيكون بمثابة صدى له ويتكون من المفردات التالية : «انفصام» «لاَ تملُكَ «جرح» ـ «ألم» ـ «هدم».

dislocation - désappropriation - blessure - souffrance - disjoindre - destruction

لاحظنا بأن هذه الكلمات تهم بالدرجة الأُولى (توظف في سياق) المفاهيم التالية «جسم»، «رغبة»، «اصل»، «ضمير المتكلم»، «ضمير المخاطب»، «اللغة». ونظرة خاطفة على هذا المتن تبين بوضوح بأن مفرداته تفيد «العدوانية» و «الجرح». يجوز إذنْ القول بأن قصيدة المناضل الطبقي تخضع لكل من المتعة والموت المصاحب لها بالضرورة : الموت الذي ينبع من العنف والعدوانية، من الكتابة ومن الجرح : جرح الاسم، جرح الأنا الذي يستهلك وينفذ في الكتابة وفي الآخر (ضمير المخاطب) شيئا فشيئا إلى حين التمازج الكلي، الموت النهائي.

خلاصة

توخينا من خلال هذه الدراسة أن نبين نوع الرؤية التي يتبناها الخطيبي وكذا مفهومه للشعر. إلى وقت غير بعيد، كنا نعتبر الشعر إلهاماً، كنا نعتقد أن الشعر تعبير وجداني، لغة ذاتية، وكنا نظن أن الشعر لا يمكن أن يهتم بالقضايا الكبرى، بل أكثر من هذا حصرنا الشعر في التغني بكل ما هو نابع من إحساسات ومشاعر «تجول بدواخل الشاعر».. وقد عمّ هذا التصور قراءتنا للشعر القديم، كما أعاق دور الشاعر والشعر في الارتباط بالإنسان وقضاياه الحق. ولم يخطر ببالنا قط أن لا شيء يمنع الشعر من مساءلة العالم، من طرح الأسئلة الكبرى، أي من التوجه بالنقد والتحليل إلى البنيات الفكرية والفلسفية التي كثيراً ما تحول بين الإنسان والتحرر.

أهمية قصيدة «المناضل الطبقي» تكمن في كونها توجهت بالسؤال والنقد إلى الفكر والمعرفة، إلى جملة المفاهيم والقيم والتصورات، سواء منها تلك التي فرضت علينا فرضا من طرف الغرب، أو تلك التي نبعت من ماضينا وتراثنا، أي باختصار إلى البنيات الفوقية التي تسيج الرؤية، والذاكرة، والحلم.

فهرس

كلمة المترجم 5
المناضل الطبقي على الطريقة التاوية 9
كريستين بوسي غلوكسمان
الفتنة أو الاختلاف الذي لا يمكن تذويبه 55
محمد الزاهيري
الخطيبي : فكر الاختلاف وكتابة الجسد 83

مطبعة فضالة ـ المحمدية (المغرب)

كَيفَ يكُون كَـاتِبٌ مُمكنـاً
الكاتِبُ الجيّدُ يُغْرِي أوّلاً
وَيُقدّم السُّمّ بعْدَ ذَلكَ
وَفي أثْنـاءِ الكِتـابـةِ يَسمُّ نفْسَـهُ

كَيفَ يكُون قارئٌ مُمكِناً
القَـــارئُ الجيِّـــدُ يتجرَّعُ السُّمَّ
ولكِنَّـــه مِنَ النَّشْـــوةِ لاَ يمـــوتُ
بَلْ يُهيّئ سُمّاً أكثرَ نَقاءً
وَيبَلُّ بِهِ فِكرَ قُراءٍ آخرينَ

كيْفَ يكُونُ كِتابٌ مُمْكِناً ؟
الكِتَابُ الجيّدُ يتْبعُ التِّرحالَ الأعظمَ
يَخُطّ توْقيعاً يتيماً
ويَنفصِلُ عنْ لذّتِهِ الباطِنَهْ

كَاتبٌ جَيِّدٌ قَارئٌ جيِّدٌ كِتَابٌ جيّدٌ
هُذَا هُو أيضاً فَضِيلةٌ طبقيَّةٌ

خُطَّ بالأظافر شهوتَك الشفَّافهْ

الموزع الوحيد في المملكة المغربية
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
(سوشيريس) - الدار البيضاء .

26 درهماً