عن التخييل والمتخيَّل والرّومانيسك

مصطفى النحال

I–على سبيل التقديم

من المعلوم أنّ مفهوم "التخييل" واحدٌ من المفاهيم التي باتت تحتلّ مكان الصّدارة في الخطاب النقدي المعاصر، داخل المغرب وخارجه، كما نجدَ أنّ العديد من المقاربات، التي تتخذّ الرواية موضوعاً لها، تتوسّلُ به. غيْر أنّ توظيفَ هذا المفهوم في العديد من هذه الدّراسات لا يخلو، في غالب الأحْيان، من التباسٍ وسُوءِ فهْم واستعمال. ولعلّ الالتباس لا يعود إلى الدارسين أنفسهم، بقدر ما يعودُ، في جانبٍ منه، إلى طبيعة المفْهوم وهُرُوبيّته النابعة من تعدد الاستعمالات والتعريفات.

فمن التّخْييل بصفته حقيقية مُضادّة، أو بناء مفهوميّا، إلى كوْنه عالَماً دلاليا، أو جنْسا أدبيّا، أوْ حالة ذهْنية، تتداخل الفُهُوم والاسْتعْمالات. كما أنّ الاستعمال اللغوي ينطوي، بدوْرِهِ، على التباسٍ كبير في مستوى آخر في هذا الشّأن. فالذي يحدث هو أنّ التعبير نفسه يشير، حسب السياقات، إمّا إلى بناءٍ متخيَّل يعي نفسه بصفته متخيلا، وإما إلى بناء متخيَّل يجهل وضعيته المتخيّلة، كما سيتّضحُ فيما بعدُ. غير أنّ الأمر لا يقتصر على مفهوم "التخييل" فحسب، بقدْر ما يمتدّ إلى مفاهيم تتقارب وتتداخل معه، على الأقلّ في الخطابات النقدية، عربيّاً ومغربيّاً، وفي مقدّمتها مفاهيم: الخيال والمتخيل.

وفي هذا الوقْفة مع هذه المفاهيم، التي سأرْبطها بمفهوم "الرّومانيسْك"، سأعتمد المقاربة الجديدة في مجال الدراسات الأدبية، والرّوائية على وجْه الخصوص، المقاربات التي بلورتها مجموعة الأبحاث في الإستتيقا والأدب بفرنسا، وهي المقاربات التي دشّنها الباحث الفرنسي جان ماري شايفير(1)، وواصلها وأثراها كلّ من ميشال مورا، جيلْ دوكليرْكْ(2)، وطوماسْ بّافيلْ(3)، إنّها

جهود تسعف على رصْد وتحليل وتأويل عدد من العناصر والمكونات التي يزخر بها الخطاب الروائيّ، وبخاصّة استناداً إلى العلاقات المعقدة القائمة بيْن مفاهيم الخَيَال (imagination)(4) والتخييل (fiction) والمتخيَّل (imaginaire).

وإذا كان الخيال مَلَكَة بشرية مُشتركة بين جميع البشر، باعتبارها تجمع بين الإحساس والإدراك، فإنّ التخييل هو استعمال وتوْظيف للخيال. فهو ينتمي، على وجْه التحديد، إلى ميدان التشْخيصات التخْييلية التي تتطلّب، لكيْ تعملَ بشكلٍ ملائم وجيّد، أنْ يكون هناك وعْي بطابعها المتخيَّل من طرف المُستعمِل والمتلقّي.

وخلافاً للخيال، فإنّ التّخييلَ يصْدُرُ عن قرار، بلْ أكثر من ذلك، يصْدر عنْ ميثاق تواصليّ، فيما يخصّ الاستعمال الذي يقرّر المرء القيام به لبعض التمثلات والتشخصيات، وبالأخص استعمال يرتكز على وضع مسألة قوّتها الإحالية بين قوسين. وللتعبير عن هذا بطريقة أخرى، أقول: إن ما يهمّ، في حالة التخييل، ليست هي معرفة ما إذا كان لتشخيصاته، أمْ لمْ يكن لها، بعد إحالي، وإنما هو تبنّي موقف قصديٍّ لا أهمية داخله لمسألة الإحالة(5).

لا بدّ من الإشارةِ إلى أنّ شايفير يدْرج برْنامجه "الطبيعي"، أو "الطبيعاني"، تحت راية المعلم الأول أرسطو. فما جاء عاما وجنينيا عند أرسطو ، يحاول الكاتب استثماره لتوجيه تحليله للتخييل نحوه، وتوسيعه. يتمثل ذلك أوّلا، في فكرة أن الأنشطة التخييلية والفنون هي عبارة عن "قطاع" واسع من الفنون وأنشطة المحاكاة(6)، وبالتالي يرتكز تحليله على توضيح مفهوم المحاكاة والمفاهيم المرتبطة به مثل مفهومي الخدعة والاصطناع. كما يتمثل ثانيا في أننا لا يمكن فهم طبيعة التخييل ما لمْ ننطلق من الميكانيزمات الأساسية لما يسمى "التظاهر ب"، والخداع" والتصنع الخيالي الذي تبدو جذوره وتكونه في ألعاب توزيع الأدوار بين الأطفال، وفي أحلام يقظة الطفولة.

تستعمل التخييلات اللعبية، جميعها، عملية تمثلية خاصة جدا، هي عملية الميميزيس، أو، لكيْ نستعمل مُصطلحًا أكثر مباشرة، عملية المحاكاة، بينما الأمر يختلف مع التخييلات الأداتية. يبدو لي أنه هنا يوجد مَفْصل خصوصية التخييل بالمعنى المتداول للمصطلح، بالقياس إلى الإنتاجات المتخيلة مأخوذة في سمتها الأجناسية.

من هنا تركيزه على البعد المعرفي، المخالف للبعد الدلالي، وعلى المحور البراغماتي الذي له فائدة مباشرة لفهم أفضل للمتخيل. فحين نختزل التمثلات المتخيلة في وضعها الدلالي، أي حين نركز على غياب قوتها التعيينية، فإننا نجد أنفسنا عاجزين أمام حدّ داخلي لهذه التمثلات، أي الحدّ الذي يفصل العمليات المتخيلة التي تعي نفسها بصفتها عمليات، عن تلك التي تجهل نفسها بصفتها كذلك.

تنتمي التخييلات الأداتية إلى دائرة النشاط "الجدي"، بينما تنتمي الألعاب التخييلية، وكذا التخييلات الفنية، إلى الدائرة "اللعبية"، بالمعنى الذي يشير إلى أننا ننخرط فيها بكل حرية، ومن أجل الإشباع الذاتي الذي توفره لنا.

وعلى الرّغْم كونه يستفيد من الآليات المحاكاتية القديمة جدا، التي ليست خاصة بالنوْع البشري، فإن الأمر يتعلق، في الحقيقة، بسلوك قصدي في غاية التعقيد، بخاصية ذهنية بارزة غير قابلة للاختزال في الآليات المحاكاتية الثلاث الأساسية التي يؤلف فيها بيْنها التخْييل، أيْ الخداع اللعبي والانغماس المُحاكاتيّ والنمْذجة التماثلية:

1–الخداع اللّعِبيّ: يرتبط الخداع اللّعبي بالطبيعة البشريّة، سواء أكانَ خداعاً جدّيا أمْ غيْر جدّيّ، صراعيّاً أمْ غيْرَ صراعيّ. يقوم الخداعُ اللّعِبي على الاصطناع والإيهام، وعلى إنتاج جاذبيات محاكاتيّة، وخُدع تخْلُقُ الانْغماسَ المُحاكاتيّ في العالَم التخييلي، كما سيتبيّنُ. وبهذا المعنى، يقومُ المحكيّ التخييليّ بمحاكاة صيغة تلفّظ المحكيّ الواقعيّ، وتقوم دمْية الرّضيع بمحاكاة الطفل الرّضيع الخ. فلا يتعلّق الأمر، في مثل هذه الحالات، بالإيقاع في الخطأ، بقدْر ما يتعلّق بتمكينِ مَنْ ينخرطُ في الفضاءِ التخييليّ من جاذبيّات معيَّنة تسْمح له بتبنّي السلوك الذي تشير إليه عبارة "كما لوْ" (comme si)، أيْ تلك التي تسمح له بولوجِ عالَم التّخييلِ.

2–أمّا الانغماس المحاكاتي هو دخول القارئ (أو المسْتمع أو المتفرّج) في الفضاء المحاكاتي والتخييلي، عبر عملية الخداع اللعبي التي توظّف مشابهات وتماثلات لفظية أو بصرية تحدِثُ تماهيًا لدى المتلقّي، بقدر ما تخْلُق جاذبيّات محاكاتيّة لديه. وقدْ سبق لأفلاطون، على سبيلِ المثالِ، أنْ وقف عند عنْصرٍ أساسيّ لهذه العملية التخييليّة، وهي التي تعني أنّ التخييل يشتغل بفضْل جاذبيّات محاكاتيّة، وبالتالي تكْمُنُ وظيفة هذه الجاذبيّات في إنتاج عمليّة انغماسٍ محاكاتيٍّ

تقودنا إلى معالجة التشخيص التخييليّ "كما لوْ" كان تشخيصاً واقعيّاً، وفي تبنّينا لهذا التّشْخيص عبْر آليات الإسْقاط والاستبْطان والتّماهيّ. عنْصر الانغماس هو مفتاح الولوج الذي بواسطته نتمكّن من الدخول إلى العالَم التخييلي. ومن ثمّ، ففي حالة التخييل السرْدي اللفظي، تشكّل المحاكاة الشكليّة للسرد الطبيعي، أو للمحكيّ التاريخيّ، موجّها لهذا الانغماس، وبالتالي المفتاح الذي يفتحُ بابَ العالَم التخييليّ المقدَّمِ من خلال الطّابع المظهريّ للعلاقة السّرْديّة. غير أنّ التخييل ليْس فقط نشاطاً مُحاكيا، بالمعنى الأفلاطوني(7) حيث يخلق مشابها؛ بلْ إنه نشاط مُحاكاتيّ كذلك، بالمعنى الأرسْطي(8) حيْث يخلق نَمُوذَجًا للواقع.

3–وبالنسْبة **للنمْذجَة التماثليّة**، فإنّه إذا كانَ التخييلُ يستدعي وُجُود خداع (لَعِبِيّ)، ويستدعي إنْتاجَ جاذبيّات، وعملية انغماس محاكاتيّ، فإنّ الهدفَ من العملية التخييليّة لا يكمُنُ، مَعَ ذلك، في الخِداع باعتبارها خداعاً، أيْ في المُحاكاة– الشّبيه، وإنّما في ما يدْخِلنا فيه، أيْ العالَم التخييليّ. وفي هذا الصدد، يشدّد شايفير على أنّه ينبغي فهْم لفظة "المحاكاة" هذه المرّة باعتبارها مصطلحاً يشير ليْس إلى "شبيه"، بلْ إلى "موجِّه معرفيّ تماثليّ"، أي إلى نموذج مُحتمل قائمٍ على علاقة التّماثل مع النماذج "الجدّية" للواقع.

إنّ علاقة التماثل، بناء على هذا التحليل، تُقام بين النموذج التخييليّ وبيْن نماذجنا "الجدّيّة"، ولا تتمّ مباشرة بيْن عالَم التخييل وبيْن العالَم الواقعيّ. ذلك أنّ التخييلَ لا يُحاكي الواقع، بقدْر ما يُحاكي صيغَ تمثّلنا للواقِعِ. فمن خلال قوّة إسْقاطه التّماثليّ يعملُ التخييل ويؤثّر، وليْس عبْر علاقة إعادة الإنْتاج(9). وهذه القوّة لا تتعلّق بدرجة **المُشابَهة** أو **الانزياح** المُطلقيْن إزاء الواقع، الذي هو واقع المتلقّي، وإنّما تتعلّقُ بالطّابَعِ المنْتظِمِ لمشابهاته وانْزياحاته. وبناءً عليه، فإنّ النموذج التخييلي قادرٌ فقط على أنْ يكونَ نموذجاً للواقِعِ، بل أيضا نموذجاً مُضادًّا للواقِعِ. وذلك لكوْنِهِ، في جميع الأحْوالِ، نموذج من أجْل الواقِعِ، بالمعنى الذي يكونُ فيه مُطالَباً بأنْ يُسْقَطَ على هذا الواقع، ما دامَ أنّ تنْضيضَهما يكتسي صيغة الطّرْس الشّفاف.

II– من المتخيَّل إلى الرّومانيسك

بعدما توقّفنا عند مصطح "التخييل"، في علاقته بالخَيَال بصفته ملَكة، وبُعْـــده المعـــرفيّ والتّشخيصيّ، نتوقّف الآن عنْد مصطلحيْن آخريْن يتمتّعان بحضور لافتٍ في الخطابات النقديّـــة

المُعاصِرة، ولهما امْتدادات عمليّة وإجْرائية في تحليلنا للنصوص الروائية في هذا الكتاب. يتعلّق الأمْر بمُصطلحيْ "المتخيَّل" و"الرّومانيسك".

تنحدر لفْظةُ "imaginaire"، التي نترجمها هنا بلفظة "متخيَّل"(10) من الكلمة اللاتينية "imaginarius"، التي تعني: "خيالي"، "مغلوط"(11). وتُسْتعمَل كلمة "متخيَّل"، في اللغة، بثلاث دلالات على الأقلّ:

1 ـــ صفة، وتعني ما لا يوجد إلا في المخيِّلة، الذي ليس له حقيقة واقعية؛

2 ـــ اسم مفعول، للدلالة على ما تمّ تخيله؛

3 ـــ اسم، وتعني الشّيء الذي تنتجه المخيلة، كما تعني ميدان الخيال.

وإذا كانت هذه اللّفْظة قد تحدّدت بصفتها مفهوماً أساسياً في حقل التاريخ (تاريخ الذهنيات) والأنتروبولوجيا، لإيلاء العامل الرّمزي دورا لا يقل أهمية عن العامل المادي في النظريات الماركسية، فإن المفهوم نفسه ستتسع مدلولاته بتعدد العلوم الإنسانية التي وظفته بخلفيات إبستيمولوجية مختلفة، وبمكوّنات مصطلحية مختلفة. لكنّني سأقْتصِرُ، هنا، على مجال الدراسات الأدبيّة وكيْف يسعفُ مثل هذا المصطلح، منَ الناحية الإجْرائيّة، على تقدّم مقاربة وتحليل وتأويل النصوص الإبْداعية التخييلية. ومنْ ثمّ، فإنّ "المتخيَّل" هو بنْية ترْتبط بوجود بناء منسجم ونهائيّ، يماثل البنية الفعلية التي تؤطر حياة المجموعات الاجتماعية المختلفة.

وبدَوْره، فقد استعمل عدد من الباحثين والنّقّاد مصطلح "الرومانيسك"، الذي هو المُقابل العربي للمصطلح الفرنسيّ "le romanesque". وهو كذلك من الألفاظِ المُشْترَكَة ينتمي إلى المفردات العادية، بقْدر ما ينتمي إلى المُصطلحات العالِمة. وهذا الالتباس هو الذي نجده في أغلب المقاربات العربية في هذا الشأن، والتي وظَّفتْ هذا اللّفظ بدلالته العادية، كما أسلفنا من قبلُ.

ولعّل أبْرز ناقد وظّف مفْهوم "الرُّومانيسْك"، هو الأستاذ محمد برادة، وذلك في سياق قراءاته للرواية العربية والمغربية. ففي محكيّات "مثل صيف لنْ يتكرّر"، يخصّص الكاتب فصْلاً بعنوان "الرومانيسك يمشي على قدميْن"(12)، يتحدث فيه عن الرومانيسك الذي يحيل، من جهة، إلى المادّة الخامّ، ويأخذ، من جهة أخرى، عندما يقترن بما يكسّر جاهزيّة الأشياء ورتابتها.

أما على مستوى الكتابة، وهو الذي يهمّنا هنا، فإنّ الرومانيسك، بالنسبة لبرّادة "يغدو بمثابة الملامح الثيماتيكيّة الأولى التي تتشيّد عليها العوامل السرديّة (...) عندما أتذكر الرومانيسك الذي اختزنته ذاكرتي عن مصر، لا أستطيع أن أضع حدودا بين ما قرأته أو شاهدته في الواقع أو على الشاشة، أو حتى ما سمعته من محكيّات"(13). ويضيف في الصفحة 197، أنّ رومانيسك القاهرة يرتبط، بالنسبة له، بالكلام أساساً "الكلام الفاضي والمليان (...) انطلاقا من سائقي الطّاكسيات، ومن كلام المارّة في الشّوارع والمقاهي وأحاديث الأصدقاء والمكالمات التلفونيّة إلى كلام الإذاعة والتلفزة والمسرح وما تنشره الصحف...". فالرومانيسك، من هذه الزاوية، مرتبط بالكلام الذي يتحول إلى ثرثرة.

ويتابع الأسْتاذ برّادة، في ما يشْبه البوْح والاعتراف: "لم أسترجع "كلامي" إلا عبر وساطة كلام الرومانيسك المصري، وذلك بعد سنوات حيث بدأت أتنبّه الى ذلك العالَم الآخر، الموازي، الذي ينسجه ذلك الكلام ويستوحيه القاصّون والروائيون ليشيِّدوا عوالم فتّانة جذابة. وبدأت أتساءل عما إذا كان الرومانيسك في المغرب أبكم... وبدأت الغشاوة تنجلي عن عينيّ..."(14).

والفصل الذي يفرده برادة لـــ"أم فتحيّة" الشغّالة أشبه ما يكون بدرس تطبيقي للرّومانيسك المصري. "فتلقائية أم فتحية في الأوج، وكلامها سكّر بلكنته الخفيفة المعهودة عند النوبيين المتمصرين..." ويتذكّرها برادة بعد عقود ليجدها في ذاكرته "تعلو حتى لتغدو وكأنّها جزء من جوهر الذات العميقة..." هو أثرٌ عميق أم فتحية نقطة من بحره دفع برّادة من خلاله الى استعادة العلاقة بالرّومانيسك المغربيّ.

وفي مقابلة له مع الناقد المصْريّ صبري حافظ يضيف برّادة عن "الرومانسيك" قائلاً: "إنه العناصر التي تؤلّف قصصاً وحكايات وعلاقات يمكن أن تنتج نصوصاً إبداعية". في كل حال يكاد يكون هذا ترجمة حرفية لمصطلح الرومانيسك بالفرنسية. إنّها تأملات في الصورة الفيلمية، في صور المتخيل، وفي صور التماثيل الفرعونية، في صور الحياة اليومية المستقاة من الحوارات مع الناس العاديين. هو ذا الرومانيسك الذي لا يمكن لمحمد برادة تصوره بدون كلام. إن هذا الرومانيسك يكثف سيرورة الإبداع الأدبي الفني لدى المؤلف، ومن منظوره. حيثُ تتفاعل

المكونات التأليفية والمعمارية الدينامية، من مادة بناء وشكل ومحتوى، في مستوى أعلى حيث العمل الإبداعي بصفته كلّا تأليفيّا وموضوعاتيّا وأسلوبيّا؛ والتحديد الذي يقترحه برادة للرّومانيسك يجعل ظاهرة لغوية بامتيازٍ.

يتّضحُ من هذه المقارَبة للرّومانسيك، وهي التي تستعيدها العديد من الدّراسات العربية، أنّها ترتكز، في المقامِ الأوّل، على فهْمٍ يعتبر الرّومانيسك نمطا حياتيا وليس كمصطلح له علاقة بحقل الدراسات الأدبية. كما ترتكز على مقاربته، ليْس بناءً على سماته ومكوّناته، وإنما بناءً على شكله الشّفهيّ، المميّز للبيئة المصريّة، وعلى موضوعاته من خلال رؤية نوستالجية بارزة.

خلافاً لهذا المنظور، ومنْ أفق نظريّ مغاير، يذهبُ جانْ ماري شايفيرْ، في تحديده لهذا المُصطلح، إلى أنّ المصطلحَ الآخرَ الذي اشْتُقّ منه الرومانيسكْ، أيْ مصطلح "رواية "(roman)، كان يشير في الأصل ليس إلى وقائع أدبية، وإنما إلى وقائع لغوية، أيْ إلى الكتابات باللغة الرومانية(15) romane. ثم انتقل فيما بعد ليدلّ على المحكيات المنظومة المنْتمية للعصر القديم (رواية الاسكندر)؛ ثم استعمل، في مرحلة ثالثة لتوْصيف محكيات النثر ذات الأصل الروماني romane أو الكلتي celtique (رواية الثعلب، رواية تريستان مثلا). بعد ذلك اتسع المعنى ليشمل كلّ ضروب محكيات المغامرات العجائبية أو الغرائبية. وفي النهاية بات يشيرُ (فيما بين القرنين 17 و 18) إلى الرّواية باعتبارها جنساً بالمعنى الحالي للمصطلح، مع إغنائه بدلالات مرتبطة بمصطلح "romance "، الذي كان بدوره يعني، حسب الحالات، شكلا ملحميا مختزلا للأدب الإسباني، أو أنشودة الحب. وهو المعنى نفسه الذي حافظ عليه المصطلح إلى يومنا هذا، بما أننا لازلنا نعتمد عليه للحديث عن الأناشيد أو التخييلات العاطفية.

ويشير الحقلُ الدّلالي لمصطلح "رومانيسك"، إلى المجال الأدبي والفني، في بُعْده التّشخيصيّ، وحتى إلى طريقة أو طرق العيش كذلك. مما يطرَحُ مسألةَ العلائق المُحتملة بين المجاليْن، مجال الحياة أو الواقع ومجال الحياة. وكما هو الشّأن مع مُصْطلح "المتخَيَّل"، فإنّ الصّيغة الفرنْسيّة Le romanesque تنْطوي صورة وصْفيّة (كنعْتٍ)، بمعنى "ما ينْتمي إلى الرّواية أو يتّصف بصفاتها"، أو اسمية.

يفسر هذا الاشتقاق الدلالي للمصطلح وجود إسقاطات استرجاعية مفرطة يعد مفهومنا المشترك الحالي، للفظة "رواية"، الحالة الأكثر تمثيلية : ذلك أن الجاذبية الآسرة إلى حد ما، التي يمارسها مفهوم "نظرية الرواية" على الدراسات الأدبية، تعود، على الأرجح، من بين ما تعود إليه، إلى كوننا نخلط بين هوية المصطلح وبين هوية دلالية عبْر- تاريخية مفترضة يمكن أن تكون هي المتحكمة في تطوره.

وفي سياق الوقوف عند الالتباسات المتصلة بالالتباسات التاريخيّة، يقول شايفير إنّ الصعوبة الأخرى، التي تعترض حصر الحقل المعجمي لمصطلح "رومانيسك"، تنبع من كون المصطلح ليس له تاريخ واحد يمكن أن يكون هو تاريخ جينيالوجيته الفرنسية، بل إن له تواريخ متعددة في مختلف اللغات الأوروبية. والحال، وحسب اللغات، أن شبكة التمايز التاريخي التي وجد فيها تختلف اختلافا كبيرا. من المعلوم أن المصطلح، في اللغة الإنجليزية، وجد نفسه داخل ثنائية مصطلحية كثيفة جدا، هي الثنائية التي يتقابل فيها مصطلحا " romance " و " novel ". فداخل هذا الزوج، يجد المعنى الموضوعاتي لمصطلح " romanesque " نفسه محصورا في حقل الرومانس romance، هذا في الوقت الذي يتطابق فيه مصطلح novel، بصفة عامة، مع ما يمكن تسميته في اللغة الفرنسية ب"الواقعية". والوضعية الألمانية مختلفة بدورها، مادامت اللغة الألمانية، خلافا لمثيلتها الإنجليزية، لم تبلور مقابلا لمصطلح novel، ومادام الحقل المعجمي،الذي فرض نفسه، عموما، بدءا من القرن 18، للإشارة إلى مجموع الأدب التخييلي الذي يندرج تحته romance و novel، أي مصطلح "رواية"، هو استيرادٌ من أصل " romance ". ينبغي التذكير، في هذا الصدد، بأن الحقل المعجمي لمصطلح "رواية"، على الأقل إلى حدود الحركة الرومانسية، كانت تنافسه مصطلحات ألمانية مثل Erzählung أو Geschichte، اللذين تختلف أطرهما المقولاتية وانتماءاتهما الدلالية اختلافا كبيرا عن أطر المصطلح الفرنسي " roman ". أما بالنسبة للنعت الوصفي romanesk، فإنه لم يظهر إلا في وقت متأخر"(16). ولحصْر دلالة المصطلح أكثر، لا بدّ من التمييز بين المعنى الموضوعاتي، في دلالته غير العادية، وبين التّعيين الأجناسي باعتباره تجلّيًا لمجموعة من السّمات.

1.II. الرومانيسك، الرواية، التخييل

إنّ العلاقةَ بين الرّواية والرّوائي roman et romanesque، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، تعود إلى أنّ المصطلح الثاني يشتغل، من بين ما يشتغل به، كشكل وصفي للأول. وعليه، فإنّ المصطلح يملك، في حقيقة الأمْر، معنيين كبيرين: معنى **أجناسيا**، ومعنى **موضوعاتيا**. وهكذا يمكن الانتقال، عند الضرورة، من تحديد أجناسي ("الجنس الروائي"، "الأدب الروائي"، "الأسلوبية الروائية" الخ)، إلى تحديد موضوعاتي ("العالم الروائي"، "السلوك الروائي" إلخ). وبطبيعة الحال ثمة قاسم مشترك بين المعنيين، إذ أن هناك حالات تاريخية عديدة لل"رواية"، كتعيين أجناسي جنيالوجي، تتطابق فيها مع نمط معين من المحكيات التي تصوغ صوْغاً موضوعاتيا الرومانيسك بالمعنى الموضوعاتي للمصطلح، أي من حيث هو عادات وتقاليد وسلوكات خاصة مرتبطة ببنيات سردية خاصة، مثلما رأينا عند محمد برادة.

من ثم، بطبيعة الحال، أهمية تمييز كالذي تتوفر عليه الإنجليزية، والذي يسمح لها بالتمييز بين الروايات الرومانيسكية والروايات غير الرومانيسكية : فحيث لا ترى اللغة الفرنسية (وحتى الألمانية كذلك) سوى جنس واحد ("الرواية")، فإن الإنجليزية تميز بين جنسين اثنين هما: novel و romance. من المعلوم أن المعايير التي تحد من المجال الامتدادي الذي تشير إليه الإنجليزية بمصطلح romance هي مقاييس موضوعاتية أكثر منها جينيالوجية، وأن هذه المقاييس الموضوعاتية تتطابق بدقة مع الاستعمال الثاني لمصطلح " romanesque " بالفرنسية. بعبارة أخرى، إن جنس "الرواية"، في اللغة الفرنسية، أو الرومانيسك، بالمعنى الأجناسي للمصطلح، هو واحد من الأمكنة التي يمكن أن نجد فيها تمثيلات للرومانيسك بالمعنى الموضوعاتي للمصطلح، وبالتالي للرّومانْسْ " romance " الإنجليزي: "الرّومانيسك"، باعتباره تحديدا موضوعاتيا، يشير إلى خَصائص ممثلة بوَسَاطة مَحْكيات وليس إلى الجنْس السّرْدي الذي يمثلها. وبالتالي، فإنّ الرُّومانيسك، في بُعده الأجْناسيّ، يمكنه توْظيف كلّ أشكال وأنْماط القدْرة التخييلية.

2.II. السمات الرومانيسك التكوينيّة

يبدو بالنظر إلى التاريخ المتشابك والمعقّد للمصطلح، أنَّ هناكَ إجماعاً شبْهَ عامٍّ حوْل السمات الأكثر ثباتا ورسوخا للرّومانيسك. من هنا يقف شايفير، مثلاً، عند أربع سمات هي:

سوف أقتصر، هنا، على أربع منها تبدو لي هي الأهمّ :

أ – التماهي مع العواطف والأهواء والأحاسيس، وكذا إبراز تمظهراتها المطلقة والقصوى: في البرنامج الرومانيسكيّ، يتحرك الفعل، أساساً، بدافع الترجمات السلوكية للحياة العاطفية للشخوص، وخصوصا بدافع المكوّن الأهوائي لحيواتهم الداخلية. ولا يمْكنُ أنْ نعتبرَ السرد روائيا إلا حين يلتقي فعلُ التشخيص السرْدي للعواطف والأهواء بالأهواء والعواطف المشخصَّة. فلا يكفي، إذن، أن يكون التشخيص مركزا على الحياة الداخلية الفردية للشخوص، ولا أن تكون المحفزات الذهنية الملائمة لحكاية ذات طبيعة عاطفية وليست فكرية (أي أن تكون الشخوص مأخوذة بالهوى والعواطف). ينبغي كذلك أنْ تكون وضعية السارد "متناغمة" مع وجهة نظر الشخوص. وعلى سبيل المثال، فإنّ شخصية زينة"، في رواية "طائر أزرق نادر يحلّق معي"، ليوسف فاضل، هي شخصية روائية، وبما أن المحكيّ هو المحصّلة العاملية لرؤيتها الرومانيسكية المتناغمة، فإنه بالإمكان النظر إلى نفسيتها الرومانيسكية باعتبارها الحافز الجوهريّ للحكي. في حين أنّ السارد حسن، في رواية "جيرترود"، بقدْر ما "يتضامن" مع نفسيّة محمد الطنجاوي، ومع وجْهة نظره، بقدْرِ ما يخلق له أفقا تأويليّا ضدّ رومانيسكي. ومن ثمّ، لا يمكن اعتبار هذا الطابع النموذجي ترجمة أدبية للإيطوس الرومانيسكي إلا إذا كان ثمة تناغم ما بين السارد وبين قيم الشخصية. أما حين نكون أمام التنافر، فإن الطابع النموذجي يتوارى ويختفي، بلْ إنه يتحوّل إلى نموذجية مضادة (كما هو الشأن مع حالة السارد حسن). من هنا يميّز شايفير ما بين التشخيص الرومانيسكي وبين تشخيص الرومانيسك. هذا الأخير، وخلافا للتشخيص الرومانيسكي يستلزم، عموما، وجود مسافة (ساخرة في غالب الأحيان)، وبالتالي وجود تنافر ما بين المؤلف وبين الشخصية.

ب –تشخيص النمذجات العاملية والفيزيائية والأخلاقية بحدودها القصوى، في جانب القطب الإيجابي وجانب القطب السلبي: ليس العالم الروائي فقط عالما يلعب فيه الإفراط العاطفي دور محرك القصة، بل إنه، في الواقع، **مكان** كل أشكال المغالاة والإفراط : فالأفعال فوق بشرية، والجمال والقبح مطلقان، والصحة البدنية مشرقة وكاملة، والمرض مهلك، والكائنات إما أنها نماذج للفضيلة أو تجسيدات للرذيلة والشر المطلق إلخ. وقد سبق لطوماس

بافيلْ أن أثار الاهتمام إلى هذه النقطة الأخيرة على وجه الخصوص، أيْ إلى أهمية المتّجهات القيمية التي تتجاذبها أقطاب قصوى، وكذا إلى أن ما يطبع التراث الروائي هي الطريقة التي تتموضع بها إزاء المسافة الفاصلة بين صفاء الأكسيولوجيات المشخصَّة، وبين السلوكات في الحياة الحقيقية(17): والتي تتجلى أساسا في تشْخيصات لسلّم القيم صادرة عن الشخصيات أو السارد الذي يتضامنُ أو لا يتضامن مع قيم الفرح والتعاسة والحزن والاتّهام والقذْف والخيْر والشّر، وغيرها. وقد يقتصر الأمر على مجرّد التعليق أو السخرية، كما هو الشأن مع المهرّج، في "قطّ أبيض جميل يسير معي"، ليوسف فاضل، والسارد في "علْبة الأسْماء"، لمحمد الأشعري"، وكذا موقف السارد حسن من صديقه محمد الطنْجاوي، في "جيرترودْ" لحسن نجمي، أوْ يصل إلى حدّ التعارُض المُطلق، كما هو الشّأن مع الزّوج الرّسام وزوجته، في "السعادة الزوجية".

ج- **الإشباع الحدثي والانتشار اللاّنهائي للمحكيّ**: المقصود بهذه السّمة، هو أنّه انْطلاقاً من المحكيّات الصغرى التي تؤسّس مجموعة من التنويعات للتيمة الروائية، تنتشر وتتراكم المحكيات الكبرى: التكرار داخل التنوّع، أو التنوّع داخل التّكرار.

د- **سمة رابعة تهم الخصوصية المحاكاتية للرومانيسك، أي كونه يتقدم بصفة عامة باعتباره نموذجا مضادا للواقع التي يعيشه القارىء:**

إن اللعبة الروائية لا يمكن أن تتحقق إلا لأنّ هناك توترا بين العالم، الذي يظل هو عالم القارئ، وبين السنن السلوكي للشخوص الذي ينفصل عن سنن القارئ. وخلافا للتخييل الواقعي، فإن البرنامج الروائي لا يشتغل، إذن، وفق منطق التوافق بين عالم تخييلي وعالم واقعي، بل يشتغل بالأحرى كإرادة، يعاد تأكيدها باستمرار، لتوسيع المسافة الفاصلة بين الإيطوس التخييلي وسطح إسقاطه الذي هو، شئنا أم أبينا، إيطوس الواقع الذي نعيش فيه. يذكّرنا الرومانيسك، إذن، بأنه إذا كان كل نموذج تخييلي نموذجا **من أجل** الواقع (بالمعنى الذي يكون مطلوبا منه أن يتم إسقاطه على هذا الواقع، بما أن تراكبهما له وضعية الطرس الشفاف)، فهذا لا يعني البتة بأنه يجب أن يكون نموذجا للواقع : ذلك أنه يمكن أن يكون نموذجا مضادا للواقع أيضا، كما سبقت الإشارة إلى ذلك عند حديثنا عن التخييل(18).

نسْتخلص، من كلّ ما سبق، أنّ الرّومانيسك هو بمثابة موضوع كبير للتّخييل، الذي تعتبره هذه المقاربة معطى إنسانيا كونيّا وطبيعيّا. وبالتالي فهو يجسّد "الرّؤية للعالَم" التي تصدر عن كلّ مجتمع على حدة، خلال مرحلة معيّنة من تاريخه(19). ومن هذا المنظور، يدخل في باب الرومانيسك كلّ تخييل تتجلّى فيه معظم الملامح والسمات التالية: ميل نحو الأهواء العاطفية و\أو المغامرات؛ ميل نحو الغلو وأسلوب المبالغة في توصيف الشخوص؛ حضور مانويّ قويّ (جيرترود"، "السعادة الزوجية")، أو على الأقلّ أكسيولوجيا تميل إلى طرفي النقيض (كما هو الشأن في رواية "السعادة العائليّة")، الإفراط؛ مراكمة المشاهد والتقلبات ("علبة الأسماء"، " قضية سروال داسوكين الغريبة")؛ وأخيرا التفاوت الموجود ما بين الطابع الاحتمالي للشخوص والأفعال وبين الطابع المتحقق والواقعيّ للعالم المشخَّص ("علبة الأسماء").

هوامش

1–جان ماري شايفير، مدير الأبحاث بالمركز الوطني للبحث العلمي بفرنسا. واحد من أهمّ الباحثين في مجال المعرفة الإنسانية وحقل الأدب. صدر له «إيكولوجية صغيرة للدراسات الأدبية. كيف ندرس الأدب ولماذا؟» منشورات تييري مارشيز، 2011. «ما الجنس الأدبي؟»، سويْ 1989، لماذا التخييل؟، سويْ 1999، «نهاية الاستثناء البشري»، غاليمار، 2007. يدرج شايفير أبحاثه المختلفة، ذات المنحى "الطبيعي"، أو "الطبيعاني"، تحت راية المعلم الأول أرسطو. فما جاء عاما وجنينيا عند أرسطو ، يحاول الكاتب استثماره لتوجيه تحليله للخيال الإنساني والسرد الكوني وتوسيعه. ومن جهة أخرى ينبذ شايفير وجود خصوصية بشرية لا تسمح بربط علاقات بين القدرات والملكات البشرية، وبين القدرات غير البشرية. لذلك يتوسّل في تحليلاته بمختلف المناهج والمعارف التي تساهم في إبراز العمق الطبيعي للبشر، سواء في تمثّلاتهم وتخييلاتهم وحكيهم. وهو اليوم واحد من أبرز الباحثين الذين نظّروا لمفاهيم الخيال والتخييل باعتبارهما بنية أنتروبولوجية وطبيعية.

2- Gilles DECLERCQ et Michel MURAT [dir.], **Le romanesque**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

3- PAVEL, Thomas, **La pensée du roman**, Paris, Gallimard, 2003

4–من المعلومِ أننا نستعمل، في اللغة العربيّة، لفظتين مختلفين هما: الصورة والخيال. فليس هناك ما يربط بينهما اشتقاقيا ولا صواتيا ، لكننا نعرف جميعا أن الأمر يتعلق في الحالة الأولى بلفظة Image ، وفي الحالة الثانية بلفظة Imagination . ومن ثم ، فإن الترجمة العربية تفقد خاصية أساسيـــة ، اشتقاقية وصواتية ، توجد بين المفهوم وأداته . إلا أننا نفكر، ضمنيا، في هذه العلاقة، والشيء نفسه مع مفهوم المتخيل، كما سنرى بعد قليل.

5- SCHAEFFER, Jean-Marie, «□La catégorie du romanesque□», dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT [dir.], **Le romanesque**, op. cit., p, p. 291, 302.

6–"في كتابي «نهاية الاستثناء البشري»، أسعى إلى دحض الفكرة الجاهزة الموروثة التي تعتبر أن للإنسان خصوصية غير طبيعية . لذلك اجتهدتُ في التدليل على أنه خارج القدرة اللغوية للإنسان، فإن هذا الأخير يتصل طبيعيا بكائنات يشترك معها في قدرات

تعبيرية عديدة من أبرزها قدرة المحاكاة التي تبدأ بالحركات وتنتهي بالتخييل والسرد". من حوار أجريتُهُ مع الكاتب، نُشِر في جريدة "الاتحاد الاشتراكي" بتاريخ 09 - 11 - 2012

7-توجد عند أفلاطون ثلاثة مستويات للمحاكاة، وثلاث درجات: تحيل الأولى على عالم الأشكال والمعاني، وتحيل الثانية على الصانع، النجار الذي ينتج سريرا ملموسا انطلاقا من الفكرة، بينما تختص الثالثة بالرسام الذي يشخص السّرير بواسطة الفن. إن الرّسام لا يقلد إلا المظاهر، أي لا يعمل سوى على إنتاج استيهامات وأوهام تستبدل القسمات الحقيقية المضبوطة للموضوع بأشكال توهم الجمهور، إنه لا يعمل سوى على إنتاج صور –سيمولاكرات تكمن حقيقتها في مشابهتها لما ليست هي، لما هي صنو له وشبح له. انظر في هذا الصدد:

Hélène Védrine, **Les grandes conceptions de l'imaginaire**, Biblio, Essais, Paris, 1990, p.42

8-مع أرسطو، لم يعد الخيال سجين مفهوم المحاكاة، وسجين النماذج والنسخ، بل أصبح له وضع اعتباري خاص ومتميز. تخلص من وضعية اللاوجود التي أسندها إليه أفلاطون، وصار موجودا باعتبارها وسيطا يلعب دورا أساسيا بين الفكر/العقل والإحساس. لقدْ كان أرسطو يسعى إلى حل إشكال يتمثل في السؤالين التاليين:أ ـــ ما هي العلائق الموجودة بين الخيال والإحساس من جهة؟ و ب ـــ ما هي العلائق الموجودة بين الخيال والفكر، من جهة ثانية؟

ويتبين، من خلال هذين السؤالين، أن أرسطو يجعل من الخيال محورا مركزيا بين الاثنين. فقد أبعده عن الإحساس، وجعله مستقلا عنه رغم ارتباطه به، وهو الشيء الذي يفسر قدرتنا على إنتاج الصور، وتنويعها، والتوليف بينها، أو اختبارها وفحصها وتوظيفها. ولهذا يؤكد أن المفاهيم ليست صورا رغم أنها ترد في شكل صور. فكل عملية تفكير، مهما كانت طبيعتها، تكون مصاحبة بالصور، وبذلك يلعب الخيال وظيفة الربط والوصل والتركيب. انظر: ARISTOTE, De l'âme, Traduction nouvelle et notes par M.J.Tricot, Vrin, Paris, 1947, pVIII.

9- Bourdieu (Pierre), **Les Règles de l'art**, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1998 [1992], p. 36.

10-كان هاشم صالح، في ترجماته لكتب محمد أركون، يترجم هذه الكلمة بـــ مخيال، على وزن اسم الآلة، لكنه عاد وتراجع قائلا، "(...) وبعدئذ غيرت رأيي بناء على نصيحة بعض المثقفين ورحت أستخدم المتخيل واستقر رأيي عليها"، محمد أركون، أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، 1993، ص13

11- Bornecque et Cauët, **Dictionnaire LATIN-FRANCAIS**, Ed., Belin, Paris, 1967, p229.

12-محمد برادة، **مثلَ صيف لن يتكرّر**، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1999، ص، ص. 187، 208.

13-نفسه، ص. 189.

14-نفسه، ص، ص. 203، 204.

15- SCHAEFFER, Jean-Marie (2004), «□La catégorie du romanesque□», dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT [dir.], Le **romanesque**, op. cit., p. 293.

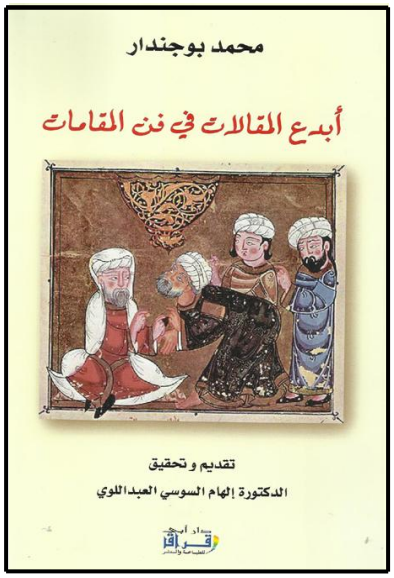
16-جانْ ماري شايفير، مرجع مذكور، ص. 296.

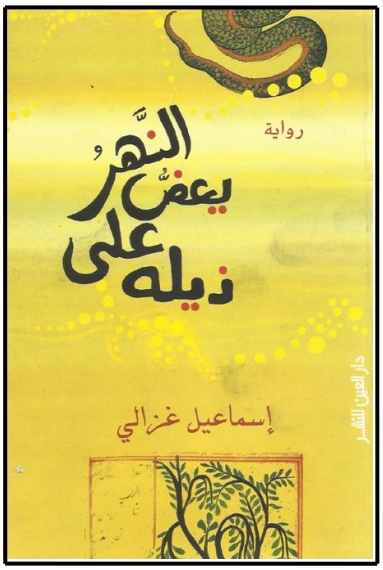
17- PAVEL, Thomas (2004), «□L'axiologie du romanesque□», dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT [dir.], **Le romanesque**, op. cit, p.□283-290

18-انظر في شأن تعبير الرواية عن فكر خاص بها: PAVEL, Thomas, La pensée du roman, Paris, Gallimard, 2003.

19- TADIÉ, Jean-Yves « Le roman et la pensée », dans Jean-Yves TADIÉ et Blanche CERQUIGLINI, **Le roman d'hier à demain**, Paris, Gallimard, 2012, p, p.□237-271

صدر حديثا


محمد بوجندار
أبدع المقالات في فن المقامات
تقديم و تحقيق
الدكتورة إلهام السوسي العبداللوي


رواية
يعضُّ النَّهرُ على ذيله
إسماعيل غزالي