

1998

الصورلوجيا الأدبية محاولة ضبط تاريخية ونقدية

عبد النبي ذاكر
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المغرب

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Comparative Literature Commons](#)

Recommended Citation

ذاكر, عبد النبي (1998) "الصورلوجيا الأدبية محاولة ضبط تاريخية ونقدية" *Dirassat*: Vol. 8, Article 5.
Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol8/iss8/5>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Dirassat by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

الصورلوجيا الأدبية محاولة ضبط تاريخية ونقدية

Cover Page Footnote

نشر هذا العمل بالفرنسية في العدد الثالث من مجلة الأدب المقارن، سنة 1992*

الصورلوجيا الأدبية:

محاولة ضبط تاريخية ونقدية*

جان - مارك مورا

ترجمة وتقديم : عبد النبي ذاكر

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

أكادير

تقديم:

يعتبر جان - مارك مورا (Jean - Marc Moura) من الأقلام القليلة الجادة التي أسهمت تنظيرا وممارسة في حقل مقارني فتي، لا يتجاوز عمره ستة عقود. فمذ سنة 1987 ناقش أطروحة حول (صورة العالم الثالث في الرواية الفرنسية، من سنة 1968 إلى سنة 1980) بجامعة باريس III. وهو الآن يشغل منصب أستاذ بجامعة ستراسبورغ.

ونظرا لعطاءه التطبيقي والتنظيري في مجال الصورلوجيا الأدبية، يمكن القول إنه مؤهل أكثر من غيره لإسعافنا بمقاربة تاريخية ونقدية لها أصالة التنقيب الجينولوجي عن المسار الذي اختطه هذا البحث لنفسه. مثلما لها فريدة رسم ملامح تطور الصورلوجيا ومكتسباتها النظرية، خاصة على يد قيديم المقارنين الصورلوجيين المعاصرين الفرنسي جان-ماري كاري، مروراً بجهود باحثين آخرين أمثال: هيجو ديسرينك، مانفريد شتايجر، أليكساندرو دوتو، بوتر بورنر، دنيال - هنري باجو (أنظر ترجمتنا لدراسته الهامة : الصورة الثقافية : من الأدب المقارن إلى الأنثروبولوجيا الثقافية - بالعلم الثقافي، عدد 789، 15 شتبر 1990)، ميشيل كادو.

* نشر هذا العمل بالفرنسية بالعدد الثالث من مجلة الأدب المقارن، لسنة 1992.

والدراسة التي بين أيدينا -عدا ما سبق- مناسبة لإلقاء الضوء على مفاهيم صورولوجية ما زالت تشكو من غير قليل من التعتيم ومنها نذكر : الصورة، الميث، القالب، الكليشيه، المتخيل، الهوية، الغيرية، الرأي، النظرة، الآخر، الإيديولوجيا، اليوطوبيا. كما أنها مناسبة لتخليص الصورولوجيا من تهمة الوضعانية، وشرك الموسوعية العقيمة، وأحبولة القومية، والإثنوسيكولوجيا، منتهية إلى الإشادة بالإنفتاح على البنيوية ونظرية التلقي والسوسيو-سيمائيات.

المتن المترجم :

تحدد الصورولوجيا الأدبية (L'Imagologie littéraire) باعتبارها التمثيلات الأدبية في الأدب. وهي ذات توجهين مهيمينين : يتعلق التوجه الأول بـ «دراسة تلك الوثائق البسيطة والأولية التي هي محكيات الرحلة»، في حين يطال التوجه الثاني على الخصوص دراسة «مؤلفات تخيلية تقوم إما بتمثيل الأجانب مباشرة، أو أنها تستند إلى رؤية عامة مقوّلة إلى حد ما عن بلد أجنبي⁽¹⁾». فالصورولوجيا التي تم إلقاء الضوء عليها من خلال أعمال هامة حديثة العهد إلى حد ما، قد عرفت تطورا ملحوظا من المهم عرض ملامحه، وذلك أولا عن طريق الإقدام على جينياولوجيا مقتضبة، ثم عن طريق استخراج المكتسبات النظرية الخاصة بها.

I- من أجل جينياولوجيا الصورولوجيا الأدبية:

تعتبر صور الأجنبي من التمثيلات الأشدّ عراقية للبشرية، بل إنها - على الأرجح - قديمة قدم تكون المجتمعات البشرية. إن الأجنبي إذ يسمّ حدود المجتمع، فهو إنما يعكس (renvoie) حقيقة هذا الأخير، مثلما يعكس حقيقة ما يقصيه، وبالتالي حقيقة ما يتشبث به، باعتباره شيئا متأصلا في ذاته. وعليه ستكون الصورولوجيا أولا وقبل كل شيء ظنينة بمؤرخ الأدب. وبانتمائها إلى متخيل ثقافة ما أو مجتمع ما تتجاوز صورة الأجنبي الحقل الأدبي الخاص، لتشكل موضوع دراسة الأنثروبولوجيا أو التاريخ. ونظرا لتأسس التمثيلات الأدبية على هذا الأساس الفسيح، فإن الصورولوجيا تنهج نهجا متداخلا للمعارف (Interdisciplinaire) يظل موضوع ارتياب من قبل محافظي الأدب. وعلاوة على ذلك، ليس استحضار الأجنبي سوى خدعة من خدع القومية. وإذ أن الصورولوجيا تشتغل على مجموعات قومية (أو ثقافية) تصف مجموعات قومية (أو ثقافية) أخرى، فإنه قد يرتاب (أحيانا عن حق) من سقوطها في شرك القومية.

هذان إذن هما الخطران العامان المحذقان بهذا الحقل من حقول الأبحاث المقارنة. إنهما : التداخل المعرفي المتوحش، والقومية بله السيكولوجيا المتكتمة للشعوب. وإن التأريخ للدراسات المنجزة في هذا الباب لتبين، ليس فقط، كيف أنها عرفت سبيل الانفلات التدريجي من هذا المطب، وإنما تبين أيضا كيف أنها أفادت - على غرار الأدب العام والمقارن - من موقع هو ملتقى المسالك.

إن فرنسا البلد الأول الذي ابتدع في بحر القرن التاسع عشر تعليمًا نظاميًا للأدب المقارن، قد ورث عن القرن الثامن عشر تقليدًا للهيستوريوغرافيا الثقافية، لخصه بونالد (Bonald) جيدًا في الصيغة التالية : «إن الأدب هو تعبير المجتمع»⁽²⁾ ومن السيدة دوستايل (de Staël)⁽³⁾ إلى هيبوليت تين (Hippolyte Taine) - الذي اختزل الأثر الأدبي في التفاعل، باعتباره الملكة الرئيسية للكاتب وعوامله المحددة⁽⁴⁾ - نتذكر تلك الفرضية التي تشكل حصة الأسد في سيكولوجيا الشعوب وفي القومية. وبالتأكيد يمكن أخذ تلك الصيغة بمعناها العام، على غرار هوتشيسون بوسنيت (Hutcheson M. Posnett) الذي يقرن في كتبه (الأدب المقارن)⁽⁵⁾ أشكال التعبير الأدبي بأشكال المجتمعات حيث تولد. بيد أنه لا الصرامة التحليلية، ولا المقارنة، قد أفادت شيئًا. وكما نص على ذلك بول فان تيجهم (P. Van Tieghem) كان ذلك المؤلف الإنجليزي بعيدا عما أخبر به عنوانه. ولذا جاء بمثابة «محاولة توليف أو تركيب لتاريخ الأدب موضوعا ضمن تاريخ البشرية»⁽⁶⁾.

وستقترح الصور لوجيا الأدبية، بعد ذلك بكثير، تأويلا لتلك العلاقة بين المجتمع والأدب⁽⁷⁾، وذلك بفضل أولئك الذين أسماهم مانفريد فيشر (Manfred. Fischer) - محقا - بمؤسسيه (Begründer) وعلى رأسهم جان ماري كاري (Jean-marie Carré)⁽⁸⁾، الذي يحدد الصور لوجيا باعتبارها «التأويل المتبادل للشعوب والرحلات والسرايات»⁽⁹⁾. وهو بذلك يقدم «الترجمة الصور لوجية» - المحدودة، لكن الدقيقة - للصيغة البانورامية لبونالد.

إن الأدب - على الأقل - تعبير المجتمع، إذ عبره يمكن استجلاء الأوهام التي يغذيها مجتمع ما عن غيريته. ومن يومها وجهت أعمال كاري - وعلى الأخص مؤلفه (الكتاب الفرنسيون والسراب الألماني : 1800 - 1940) - ⁽¹⁰⁾ المقارنة الفرنسية وفق منظور جديد لخصه تلميذه غويار (M-F. Guyard) كالاتي : «فلنقل عن متابعة التأثيرات الوهمية العامة، ولنعمل على استيعاب كيف تتكون الميئات القومية الكبرى وتعيش في الأوعاء الفردية أو

الجمعية».(11) وإذا كانت كلمة «صورلوجيا» ما زالت يومها لم تفرض نفسها، فإن المبادئ الأساسية لهذا المبحث قد تم طرحها(12).

وما بقي تحديده هي العلاقات القائمة بين الأدب والميئات الجمعية حول الأجنبي. وبقي أيضا تحديد مكانة الصورلوجيا ضمن حقل الأدب العام والمقارن حتى لا يتسنى لها التحول إلى إثنوسيوكلوجيا لا تجرؤ على التصريح باسمها، أو إلى مصدر لما يسميه فرانسوا جوست (François Jost) بـ «الاستكفاء الثقافي»(13) (autarcie culturelle) وبعد تعرضها، على التوالي، لتهمة الوضعانية أو الموسوعية العقيمة(14)، عرفت توسعا وتشكلا مفاهيميا سما لها بتأكيد خصوصيتها حسب محورين :

- محور التداخل المعرفي (Interdisciplinarité) : تتموضع الدراسات الصورلوجية «عند ملتقى تاريخ الأدب وتاريخ السياسة وسيكلوجيا الشعوب»(15). إنها تلتقي بأعمال المؤرخين وعلماء الاجتماع(16). كما أنها تندرج في حقل النقد السوسيولوجي بقدر فحصها كيف أن صورة أدبية معينة مندرجة (أو غير مندرجة) ضمن مجموعات التمثيلات الأوسع تستطيع التأثير في شريحة اجتماعية برمتها. ولهذا الاعتبار يتم تمييز «سوسيولوجيا الإدراك الأدبي» (القريب جدا من التاريخ والسوسيولوجيا العامة)، وسوسيولوجيا الإبداع «(المماثلة للنقد السوسيولوجي)»(17).

- محور لقاءات النظريات الأدبية الجديدة التي تسمح بتحديد مسعاها، ومنها على وجه الخصوص السيميولوجيا(18) وجمالية التلقي(19).

في مؤلفه التركيبي لسنة 1951، اقترح غويار جدولا يوجز الدراسات الصورلوجية الفرنسية بحسب الحقب (من القرن الخامس عشر إلى القرن العشرين) والمناطق الجغرافية (ألمانيا، بريطانيا العظمى، إيطاليا، إسبانيا، روسيا)(20). ولا معنى لهذا التقسيم اليوم دون ريب. وبهذا الصدد، تكفي الإشارة إلى أهم الأعمال التي ظهرت منذ هذه الحقبة(21). وكذا الإشارة إلى الإسهامات النظرية ذات الصلة بالصورلوجيا. ويمكن أن نعتمد في هذا الإطار إلى لائحة قصيرة (ناقصة للأسف) : فبعد الأعمال الرائدة تقريبا لجان ماري كاري، تجدر الإشارة إلى :

1966 : هيجو ديسرينك (Hugo Dyserinck) مشكل «الصور» و «السرابات» وفحصه

في إطار علم الأدب المقارن»، أركاديا، I : 1971 : مانفريد شتايجر (Manfred Steiger) «
عن محتوى الأدب ودراسته من منظور مقارن»، ج بوير (G. Bauer)، كوبن (E. Koppen)، م.
شتايجر : في نظرية علم الأدب المقارن، برلين نيويورك :

1976 : أليكساندرو دوتو (Alexandru Dutu)، «نماذج، صور، مقارنات»، سنتيزيس
(Synthesis) III، بوخاريسست (من بين العديد من المقالات التي صدرت في المجلة نفسها
حول الصورة) : بوتر بورنر (Peter Börner) : «صورة البلد الأجنبي في مبحث علم الأدب»
اللغة في عصر التقنيات، برلين، هـ. 56 :

1980 : «الصورولوجيا الأدبية : شكل القالب القومي في الأدب ووظيفته»، دفتر المقارنة
(Komparatistische Hefte) دفتر 2، جامعة بيروت.

1981 : دنيال هنري باجو (D. H. Pageaux) «أفق دراسة الأدب المقارن : الصورة
الثقافية» سنتيزيس، VIII، بوخاريسست : م - س. فيشر (M. S. Fischer) : الصور القومية
في مبحث تاريخ الأدب المقارن - بحث في أصل الصورولوجيا المقارنة، بون : بوقي.

1982 : هـ : ديسرينك : «الصورولوجيا المقارنة بعيدا عن «محايشة الأثر» و«التهالي
عنه»، سنتيزيس، IX، بوخاريسست :

1983 : م. كادو (M. Cadot) : «دراسات الصور»، S.F.L.G.C. : البحث في الأدب
العام والمقارن، باريس، د. هـ. باجو : «الصورة الثقافية : من الأدب المقارن إلى الأنثروبولوجيا
الثقافية، سنتيزيس X بوخاريسست :

1988 : Colloquium Helveticum، 7، «الصورولوجيا ومشاكل التمثيلية الأدبية»، هـ.
ديسرينك و ك. - ف. ساندرايم (K. - V. Syndram) أوروبا والعقلية القومية، بون : بوقي :

1989 : د - هـ. باجو : «من الصورة الثقافية إلى المتخيل» ضمن : بيير برونيل
(P. Brunel) وإيف شو فرييل (Yves Chevrel) : موجز الأدب المقارن، باريس، منشورات
الجامعة الفرنسية.

تلك بعض المقالات والمؤلفات التوليفية التي رسم بفضلها التطور المنهاجي
للصورولوجيا. ويمكن استخراج مبادئها الجوهرية انطلاقا من آخر إسهام. ذاك هو إسهام
دانيال هنري باجو، حيث يقع الاشتغال على مفهوم صورة الغيرية في قلب الإشكالية. وحتى

يتسنى لنا تقديم فكرة موجزة (لكن أمينة) عنه، ينبغي تعريف الصورة في ذاتها أولاً، وفي علاقتها بالمتخيل الاجتماعي ثانياً، وبحسب المنهج الذي يسمح بتحليلها في النصوص ثالثاً. فلنتناول هذه النقاط الثلاث :

(1) تفهم الصورة باعتبارها «مجموعة أفكار حول الأجنبي تم أخذها في سياق أدبي واجتماعي»⁽²²⁾ وأصغر مثال لها هو القالب، ويعتبر «تعبيراً شعاعياً لثقافة ما»⁽²³⁾، يحيل حتى داخل النص الأدبي على دلالات إيديولوجية كثيفة.

ينبغي إجلاء مشكلتين زائفتين : مشكلة التناظر (إذ الصورة ليست مماثلة إلى حد ما، وإنما هي ملائمة بالإحالة على فكرة أو نسق قيم سابق الوجود عن التمثيلية)، ثم مشكلة مصطلحات مأخوذة من علم البصريّات : (الإدراك، النظرة، المَوْشور (Prisme، الرؤية ...)، تسمح بالتفكير في اعتبار الصورة مرآة أو ترجمة مشوّهة للواقع. وعليه إن الرهان الحقيقي لدراسة الصورة هو اكتشاف «منطقها» و «حقيقتها»⁽²⁴⁾، لا (فحص مطابقتها للواقع). وبهذا يتم - في العمق - فصل مفهوم التمثيلية عن استعمالها في التقليد الفلسفي لنظرية المعرفة. فمن المعلوم أن هذه النظرية تؤسس التمثيلية على الاستعارة المزدوجة للمسرح (الصورة تضعنا في حضرة) والدبلوماسية (التمثيلية بمعنى النيابة، إنها ضرب من ضِعْف الموضوع الواقعي)⁽³⁵⁾. فالتمثيلية بالنسبة لها تَرَاكُبُ نمطين من الحضور : حضور فعلي مباشر، وآخر مُوسَّط غير مباشر. إن الصورولوجيا نفسها ترفض أن تأخذ الصورة الأدبية مأخذ استحضر أجنبي سابق الوجود عن النص، أو مأخذ ضِعْفِ الواقع الأجنبي، وإنما تعتبرها بالأحرى بمثابة مؤشر على وهم (Fantasme) وإيديولوجيا ويوطوبيا (Utopie) خاصة بوعي يحلم بالغيرية، أي «تمثيلية لواقع ثقافي يكشف عبرها الفرد أو الجماعة المنتجة لها (أو المتقاسمة لها أو الناشر لها) ويترجمان الفضاء الإيديولوجي والثقافي اللذين يتموضعان فيه»⁽²⁶⁾

(2) إن هذه الصورة «جزء من مجموع واسع ومعقد هو : المتخيل. وعلى وجه التدقيق المتخيل الاجتماعي»⁽²⁷⁾، الذي هو التعبير - على مستوى مجتمع ما، أو جماعة ما، أو مجموعة إجتماعية وثقافية ما - عن ثنائية : الهوية / الغيرية. وله ارتباط وثيق «بالتاريخ بمعناه الحدسي والسياسي والاجتماعي»⁽²⁸⁾ وتكمن الصعوبة الكبرى التي تعتور الدراسة الصورولوجية في الاهتمام إلى الإيقاع والمباديء والقوانين الخاصة بهذا «التصور» (rêverie) عن الآخر. ذاك التصور أو العلم الذي يرتبط إلى حد ما بالتاريخ، كما سلف الذكر، لكن دون أن يكون بديلاً

له⁽²⁹⁾، أو في أسوأ الأحوال ظللاً له.

(3) يرتكز منهج تحليل الصورة على العلاقة بين الصورة والمتخيل الاجتماعي. ولن يكون ذلك المنهج قسرياً في حالة ارتباط أية إشكالية – بشكل متميز – بالإطارات التاريخية. لقد بين أليك. ج. هارغريفز (Alec. G. Hargreaves) جيداً أن أثراً ظاهر الذاتية (égotisme) و«اللامبالاة»، مثل أثر بيير لوتي (Pierre Loti) ينبغي أن يفهم في سياق المد الاستعماري الفرنسي، الذي كان يومها في أوجه⁽³⁰⁾. لكن من الواضح أن إجراءات التحليل المفوضية إلى إثبات هذه الحالة تختلف تمام الاختلاف عن تلك التي يفرضها أثر مرتبط ارتباطاً مباشراً بالروح الاستعمارية، مثلما هو الشأن بعمل روديار كيبلينغ (Rudyard Kipling). إن الأدوات المنهجية تفرضها في كل أن أشكال الحياة الأدبية و / أو الثقافية، وكذا أشكال المتخيل الاجتماعي للفترة. فبالنسبة للآثار الأدبية بالإمكان تمييز – على الأقل – ثلاث مراحل أساسية (وجد كلاسية للتحليل : كشف بُنى النص الكبرى (المتعارضة في أغلب الأحوال)، ثم الوحدات الثيمائية الكبرى، وأخيراً المستوى المعجمي (الكلمات التي تَكْتَبُ الغيرية بفضلها). وهكذا يتم ترميم «البناء العام للنص»، وكذا «الإستراتيجيات السردية أو الخطابية الأساسيتين»، بحسب مَسْعَى يمتح مبادئه من الأنثروبولوجيا البنوية لكلود – ليفي شتراوس (C. Lévi-Strauss)⁽³¹⁾. وإجمالاً، لقد تم إعداد مفهوم دقيق غير قسري لصورة الأجنبي، بالاعتماد على تداخل معرفي مضبوط. ومع ذلك، فإن هذه النتائج النظرية تستدعي التكملة. ويسمح التقليد الفلسفي المتأخم للصورة (وخاصة هيرمينوطيقا بُول ريكور (Paul Ricoeur)) بوسْم الحدود والنتائج.

II- معطيات نظرية:

1- الصورة:

كل صورة مدروسة هي بالنسبة للصورلوجيا الأدبية صورة الـ...، بمعان ثلاثة : فهي صورة الأجنبي، والصورة الصادرة عن أمة ما (أو مجتمع ما، أو ثقافة ما)، وأخيراً الصورة المبتدعة من قبل حساسية خاصة بكاتب ما. وفي هذا التحديد الثلاثي ما يجعلنا نقف على بداية تفسير للحيرة والتردد اللذين اعتورا دراسات الصور في مستهلها. وعليه، إن تركيزنا على نقطة من هذه النقاط سيمكنا من الحصول على نتائج جد متباينة. فإعطاء الأولوية للعنصر الأول، يعني الإلحاح على واقعية الصورة، مثلما يعني – حسب غويار – أن «كل الانكسارات، وكل المواشير لا تمنع الصورة من أن تكون صورة شيء ما، مثلما لا تمنعها من الاحتفاظ

بعلاقة ما مع الواقع الذي تعكسه إلى حد ما بأمانة. أن تقول «الألبيون (Albion) الخداع» ليس معناه أنك تقوم بعمل تاريخي، وإنما تستعمل التاريخ الذي تَمَتَّحَ منه معاداة الإنجليز (Anglophobie) حُجَّجُهَا⁽²³⁾. «أكيد، لكن من الذي لا يرى تحفظ غويار بخصوص أخذ الصورة مأخذ إنتاج الواقع بحيث تُستخرج منها معلومات عن الأجنبي الممثل؟ لقد انفتح الباب إذن في وجه سيكولوجيا الشعوب.

إعطاء المزيد من الأهمية للنقطة الثالثة (الصورة الخاصة بحساسية معينة لكاتب ما) لا يقل خطورة كذلك، لأننا نُؤَقِّنِ (Hypostasier) الأدب ونفصله عن السياق الاجتماعي الذي تربطه به صلة، حتى ولو كانت صلة الرفض والاحتقار⁽³³⁾. إن الدراسة المحايثة (الباطنية) للكتاب «الكبار» وصور الأجنبي التي أنجزوها ضرورية لكل تحليل صورلوجي، بيد أنها ينبغي أن تُشكِّل نتيجة تلك الدراسة لا مقدمتها ولا وجهها الوحيد.

في الواقع، إن الدراسات الصورلوجية القيمة هي تلك التي تركز عامة على النقطة الثانية، المتعلقة بالثقافة التي تُبتدع فيها الصورة. من هنا، تستطيع مفاهيم الصورلوجيا أن تتموضع داخل التقليد الفلسفي المتعلق بالتخييل. ومن المؤكد، أننا نعرف صعوبات أي تَقْصُّ فلسفي لمسألة التخييل التي حدد بول ريكور ثوابتها. ويمكن أن نسند الصورلوجيا إلى المحورين اللذين يميزهما : «فمن جانب الموضوع هناك محور الحضور والغياب ؛ ومن جانب الذات هناك محور الوعي المشدوه والوعي النقدي»⁽³⁴⁾.

تتجابه على مستوى المحور الأول «نظريتان متطرفتان». فإما أن تحال الصورة على الإدراك - الذي ليست سوى أثره (trace) - بمعنى الحضور المُضَعَّف (affaiblie)»، (وتلك هي نظرية هيوم (Hume))، وإما أن «تُدرك بحسب الغياب، غياب الآخر الحاضر» (وتلك هي نظرية سارتر (Sartre)). إن هاتين النظريتين تتقابلان تقابل نظرية «الخيال الخلاق» ونظرية «الخيال المنتج»⁽³⁵⁾. وهنا نرى كيف تترابط المفاهيم الصورلوجية : فمن جهة هناك تلك التي تعتبر صورة الأجنبي بمثابة إنتاج لهذا الأجنبي كما تم تصويره أو إدراكه من قبل كاتب ما (النقطة رقم واحد)، ومن جهة أخرى هناك تلك التي تبعد مسألة الإحالة إلى الدرجة الثانية، معتبرة التمثيلية الأدبية كابتداء أو إعادة ابتداء بعيدة كل البعد عن الإدراكات الأصلية التي أفرزت المسعى المفضي إلى إعدادها (النقطة الثانية والنقطة الثالثة). فبالنسبة لهاتين النقطتين الأخيرتين المفصلتين لدى الدراسات الصورلوجية منذ جان ماري كاري، لا يرى

المؤلف الأجنبي بل يعيد ابتداعه ((re) crée)، حسب حساسيته الخاصة⁽³⁶⁾. بمعنى أن الصورولوجيا تشتغل على أوجه الخيال المنتج. وهي بذلك تقترب من النظرية السارتيرية، وتبتعد عن نظرية هيوم. وهكذا نفهم جيدا رفض إشكالية المرجع من قبل الباحثين⁽³⁷⁾، لأن صورة الأجنبي هي أساسا غياب هذا الأخير، وإنتاج لملاحة جديدة تخصه) لكن أية ملاحة ؟ ذاك ما ينبغي البحث عنه في المحور الثاني الذي قدمه بول ريكور.

الواقع أن النظريات الفلسفية «تنتشر في محور ثان حسبما إذا كانت ذات الخيال قادرة أم عاجزة عن اتخاذ وعي نقدي للاختلاف بين المتخيل والواقعي». وعندها، إن ما يسمح بتوزيع مفاهيم الصورة على طول المحور، هي درجة الاعتقاد. ففي طرف «تؤخذ الصورة مأخذ الواقعي»، «وتلك هي القدرة على الكذب والخطأ التي أدانها باسكال»⁽³⁸⁾، وفي طرف آخر «حيث المسافة النقدية واعية تمام الوعي بذاتها، يكون الخيال هو أداة نقد الواقع. ويعتبر الاختزال الهوسرلي (Husserlienne) الصُّرف، باعتباره إبطالا للوجود، أكمل توضيح لذلك»⁽³⁹⁾ ننتقل الآن إلى النقطة الثانية المشار إليها أعلاه (الصورة الصادرة عن ...). لكن، في هذه الحالة، لا يكون الأدبي أقل ارتباكا من الفيلسوف، ذلك لأن إنتاج المحكي شأنه شأن تلقيه كلاهما يتيح حالة وعي تأخذ مأخذ الواقعي ما هو غير واقعي بالنسبة لوعي آخر⁽⁴⁰⁾، مثلما يتيحان معا «فعل تمييز» «يُطرحُ بفضل وعي ما، شيئا ما، بعيدا من الواقع، لينتج الغيرية في قلب تجربته ذاتها»⁽⁴¹⁾. لكن، ما هو المشترك بين هذا الفعل الأخير «الواعي بنفسه تمام الوعي»⁽⁴²⁾ وحالة الخلط الفارطة ؟ وهنا نصل إلى نفس الصعوبة التي تعترض النظرية الفلسفية. ذلك، لأن القبض على الواقع الأجنبي من قبل كاتب ما (أو قارئ ما) ليس مباشرا، وإنما موسّطا بتمثيلات متخيلة للجماعة أو المجتمع اللذين ينتمي إليهما. من هنا تأتي ضرورة الاشتغال على المتخيل الاجتماعي المحيط بالصورة الأدبية للأجنبي. ووحدهما دراسته، هي التي تمكن من التثبت مما إذا كان المؤلف قد أعاد إنتاج هذه التمثيلية العامة عن وعي أو عدمه، أو أنه ابتعد جذريا عن كل خطاوة متخيلة جمعية بقصد الإقدام على فعل الخلق، وبالتالي الإقدام على نقد الواقع. وعلى العموم، بالإمكان تحديد وضعية الصورولوجيا داخل نظريات الخيال، وبإجلائها لمشكل المرجع⁽⁴³⁾، أخذت تشتغل حسب مسلمة للخيال المنتج الذي يعيد أدبيا خلق الأجنبي في مقابل إثنوسيكولوجيا معينة تعمل جاهدة على إعادة الإنتاج الحرفي للواقع الأجنبي. وبإمكان الصور التي تدرسها أن تكون نتائج كاتب أعمته كليشيهات

ثقافته الخاصة، مثلما تكون نتاج مؤلف يتحفظ من تلك التمثيليات الإجمالية. لكن، في النهاية، تبقى القوة التجديدية للصورة، أي أدبيتها، كامنة في مبادئها لمجموع التمثيليات الجمعية (وبالتالي الاتفاقية)، التي سبقتها المجتمع الذي ولدت فيه⁽⁴⁴⁾. ولن يتأتى ذلك إلا عبر انعطاف ضروري يقوم على فحص المتخيل الاجتماعي.

2- المتخيل الاجتماعي :

تمثل دراسة المتخيل الاجتماعي المستوى التاريخي للصورولوجيا. وهنا لا يوجد أي امتياز للتمثيليات الأدبية عن باقي التمثيليات وباعتباره مفهوما فلسفيا وتاريخيا، يعد المتخيل الاجتماعي، أساسا، بمثابة «خلق مستمر وأساسا غير محدد (اجتماعي - تاريخي ونفسي) للأوجه / الأشكال / الصور التي، انطلاقا منها فقط، يمكن أن يتعلق الأمر بـ «شيء ما». فما نسميه «واقعا» و «معقولة» إنما هما أثران (Oeuvres)⁽⁴⁵⁾. ومن غير المستبعد أن كل تمثيلية للأجنبي تتمركز في هذا العمق. وعلى أي، بِمُكْنَة المؤرخ الأدبي أن يسمح لنفسه بالمطابقة بين المتخيل الاجتماعي ومحيط الحياة الثقافية، مثلما بمستطاعه تحديد المتخيل الاجتماعي باعتباره «مجموع التمثيليات الجمعية الخاصة بمجتمع ما (شعب ما أو طائفة أو أمة أو هيئة مهنية أو هيئة مدرسية ...)»، وما يُكُون هذا المجموع ويؤسسه⁽⁴⁶⁾.

أثناء دراسة المتخيل الاجتماعي ينبغي أخذ مجموعة من المستويات بعين الاعتبار : مستوى الرأي (على سبيل المثال : أعمال رونييه ريمون (René Rémond) عن الولايات المتحدة أمام الرأي الفرنسي من 1815 إلى 1852، أو أعمال ويليام كريزورد (William J. Grisword) المتخصصة جدا : صورة الشرق الأوسط في نصوص الثانويات)⁽⁴⁷⁾، ومستوى الحياة الثقافية (مثل العمل الذي أنجزه يوهان هاس - هي. (Johannes Haas -Heye) حول إدراك المثقفين والدبلوماسيين المعاصرين لألمانيا)⁽⁴⁸⁾، ومستوى التمثيليات الرمزية (الأدبية والأدبية الملحقة)⁽⁴⁹⁾. في الواقع، إن الدراسة تبدي للعيان مجموعات اجتماعية تعدّ تمثيلات للأجنبي تُعبّر كل مستويات المتخيل الاجتماعي. وهكذا، فإن ألمانيا القرن التاسع عشر الفرنسي أو «جيرمانيا» - حسب جان - ماري كاري - كانت على التوالي «مدينة الشعر» بالنسبة لمدام دوستايل (Madame de Staël)، وأرض الرومانسية بالنسبة لشعراء الإحياء، ومحراب الميتافيزيقا بالنسبة ليفيكتور كوزان (Victor Cousin) ومعبد الماضي بالنسبة لميشلي (Michelet)، وموئل العلم حسب رينان (Renan) وتين

(Taine)، ووكّر الموسيقى المطابقة لرغبات الرمزيين والإنحطاطيين. وكل هذه التمثيليات، إن كانت تخص، أساسا، الأدب والحياة الثقافية، فإنها تحيل أيضا على طبقات الحياة الاجتماعية الكبرى.

إن صورة ألمانيا الليبرالية المجدة والعالمية - حسب ميشلي - لا تقل إفصاحا عن الأفكار الليبرالية لسنة 1848، كما بين ذلك جان - ماري كاري. وهكذا يطرح مشكل علاقات الأدب بالمتخيل الاجتماعي، وهو سؤال خاص بسوسيولوجيا الأدب، وعلى الأخص بالسوسيو-سيمائيات. لقد ذكر مؤخرا دانيال مادلينا (D. Madelénat) بالمخاطر المحدقة بالسوسيو-سيمائيات، كـ «التأكيد المكثف والقطعي» و«إعداد رؤى العالم» على المقاس⁽⁵⁰⁾. فالصورولوجيا معرضة لهذه المطبات، ذلك لأن مجالات الرأي أو الحياة الثقافية تربطها بالمتخيل الاجتماعي علاقات أوضح من علاقتها بالأدب. إن جورج أسكولي (Georges Ascoli) قد استطاع بدقة استخراج التمثيليات الفرنسية لبريطانيا العظمى ومكانة تلك التمثيليات في ثقافة العصر⁽⁵¹⁾. بيد أن علاقة الأثر (أو الكاتب) بالصور الجمعية جد مبهم. فبإمكان كاتب ما الإسهام في فرض ميث (mythe) ما على الرأي الشعبي مثلما هو الشأن بالنسبة للفلاسفة الفرنسيين في القرن الثامن عشر، الذين نشروا في بلادهم ما أسماه لورثولاري (A. Lortholary) بـ «ميث بَيير الأكبر» أو «خرافة كاترين» وبإجمال «السراب الروسي» - مثلما بإمكانه استخدام ميث سبق إعداده - على غرار الكتاب الأمريكيين السود الذين اتخذوا صور إفريقيا، الأرض المكتنفة بالأسرار، من أجل شحنها بمعنى ميثي جديد، ذلك هو ميث البلاد الحرة الخصبة الجذابة التي منها أصولهم -،⁽⁵²⁾ وبإمكانه أيضا أن يكون مختلفا تماما عن التمثيليات الجمعية - وهكذا، كيف يمكن الربط بين آسيا ماركوريت دوراس (Marguerite Duras) والرؤية المعاصرة لهذه القارة ؟ - وعليه يحسن، في كل حالة، مواجهة وضعية الكاتب وصيغة إبداعه، حتى يتيسر عزل ما مرده إلى التعبير الذاتي و«المزاج»، عما يؤول إلى صور متخيلة جمعية. وإذا كان من المتعذر تقديم قانون يخص علاقة المتخيل الاجتماعي بالصورة الأدبية، فبالإمكان الإقدام على إنجاز نمذجة (typologie) لتمثيليات الأجنبي.

الإيديولوجيا واليوطوبيا:

في كتابه (مقالات في الهيرمينوطيقا) انطلق بول ريكور من مسلمة مفادها أنه بالإمكان تناول تنوع الممارسات التخيلية الاجتماعية من زاويتين هما : الإيديولوجيا واليوطوبيا. وبالإمكان

دراسة «هذين الوجهين المتعارضين وشبه المرضيين للتخيل الاجتماعي» على أساس معيار موحد هو: «لا ملائمة الواقع التاريخي والاجتماعي.» (53).

لقد أظهر بول ريكور ثلاث طبقات من المعاني تخص الظاهرة الإيديولوجية. وتلك الطبقات تطابق ثلاثة مستويات لذلك المفهوم. وسنعرِّجُ بسرعة على المستوى الأول (وهو المستوى الماركسي الذي يعتبر الإيديولوجيا بمثابة ظاهرة التشوه / الإخفاء)، وعلى المستوى الثاني (الذي يعتبر الإيديولوجيا بمثابة إعطاء الشرعية للسلطة) لتتوقف عند المستوى الثالث المتأصل جدا. وهنا ترتبط الإيديولوجيا «بحاجة مجموعة ما إلى تقديم صورة عن ذاتها، وتمثيل نفسها» بالمعنى المسرحي للكلمة، وكذا دخولها مجال اللعبة والمشهد.» (54).

إن لها «وظيفة الإدماج» التي لا تظهر جيدا إلا في «الاحتفالات التذكارية التي بفضلها تعيد - إلى حد ما - طائفة ما الأحداث التي تعتبرها مؤسسة لهويتها الخاصة» (55).

«فلإيديولوجيا وظيفة الوسيط بالنسبة للذاكرة الجمعية، حتى تغدو القيمة الافتتاحية للأحداث المؤسسة موضوع اعتقاد الجماعة ككل» (56). وهكذا تمتزج الظاهرة الإيديولوجية بالعلاقة الاجتماعية الأشد بساطة. إنها تأويل موسوم بالمثالية، يتم عبره للجماعة تمثيل وجودها، وبالتالي تأكيد هويتها (57). فالإيديولوجيا، إذن، تحدد بمحتوى ما. وهكذا نرى فيم تعتبر تمثيلية الأجنبي إيديولوجية. فالأمر يتعلق بصورة «إدماجية» للغيرية، تسمح بقراءة الأجنبي انطلاقا من تصورات الجماعة عما يكون أصلها وهويتها، ويضمن لها مكانتها في تاريخ العالم. وتنزع تلك الصورة نحو فرض هيمنة الهوية المفترضة للجماعة على الغيرية الممثلة (مع التعرض لخطر الكليشية الغرائبي). وقد تم تقديم مثال عن التأويل الإيديولوجي للأجنبي (من بين مئات الأمثلة!)، وذلك من قبل التمثيلية الفرنسية لإسبانيا في بحر القرن الثامن عشر. وهكذا تم الحكم على هذا البلد بمزاج عصر الأنوار، الذي اعتُبر دينامية ثقافية خاصة بفرنسا. وقد تم اعتبار الإسبانين أمة ظلامية تجهل التأثير الفلسفي المفيد. وهكذا أضحت بالنسبة «للوعي» الفرنسي ضربا من المثل السلبى، الذي يوحد بين التخلف الإقتصادي والنزق وغياب الإنتقادات الموجهة للسلطتين الكهنوتية والديونية، والتوجه نحو النبالة الفيودالية. وبإيجاز، إنها نقيض هذه الأمة المتنورة - على الأقل نخبها - التي هي فرنسا. (أنظر أعمال د. هـ. بـاجو). وهنا يدرك المرء جيدا التأويل الإيديولوجي الذي يسلم بهوية فرنسية محددة أساسا من قبل عصر الأنوار، وبانطلاق من هذا المفهوم يقدم الغيرية

بالإحالة على ما اصطنعت من رواية (histoire).

وهكذا تمت أقلمة الأجنبي بحسب رؤية خاصة للخصوصية الفرنسية الحديثة بيد أنه، عند فحص الظاهرة الإيديولوجية، يتبين أن «ما يجعل وظيفتها الأساسية واضحة شأنها شأن صيغتها المرضية (Pathologique) الخاصة، هي العلاقة القطبية للإيديولوجيا باليوطوبيا» (58).

وعلى غرار الإيديولوجيا، لا تحدد اليوطوبيا بفحواها. وإذ هي المكمل الضروري للظاهرة الإيديولوجية، تنتشر في ثلاث طبقات من المعاني، أهمها بالنسبة لنا : اليوطوبيا التي تسائل الواقع، في الوقت الذي تعمل الإيديولوجيا على صونه وحفظه. اليوطوبيا هي : «وظيفة الهدم الاجتماعي» (59). وقد لاحظ كارل مانهايم (Karl Mannheim) الذي يستوحى منه ريكور، هذا بدقة عندما عرفها بكونها : «فاصلا بين المتخيل والواقعي. ويكونها تهدد ثبات هذا الواقعي واستمراره» (60). وبهذا المعنى تكون خاصيتها الإيجابية الأساسية هي : «الحفاظ على انفتاح حقل الممكن» (61) وكذا «الحفاظ على الفاصل بين الرجاء والتقليد» (62).

وهكذا يمكن اعتبار صورةً للأجنبي، كما لو أنها يوطوبية، حين تقترب من الغيرية، ممثلة هذه الأخيرة كما لو أنها مجتمع تناوبي طافح بالوجود بالقوة الذي تَكْبِتُهُ الجماعة. إنها صورة هدامة بالمعنى الذي تبتعد فيه عن تصورات ثقافتها الخاصة من أجل بناء غيرية جذرية. وهي تنزع أيضا نحو فرض هيمنة الغرابة (Etrangeté) على هوية الجماعة (مع خطورة إسباغ الكمال المثالي على الآخر).

فأسياس كما مثلها هرمان هيس (Hermann Hesse) في رحلته الشرقية (1931) (Die Morgenlandfahrt)، وخاصة في كتابه سیدارثا (1922) (Siddhartha) تجسد رؤية يوطوبية نموذجية. لقد كان الكاتب - على غرار كيزرلينغ (Keyserling) يبحث فيها عن مصادر حضارة قادرة على مزج التطرف المادي والثقافي الغربيين، بروحانية شرق خامل، في توليف متناغم (63). إن رد الفعل هذا الذي يمكن اعتباره، عموما، لا عقلانيا، يطوح بنفسه في الغرابة الآسيوية (وعلى الخصوص في رمزياتها وروحانياتها البوذية) حتى يتسنى له هدم التصورات التي يفترض أنها وخيمة، والتي تنتمي لثقافته الخاصة. ورد الفعل ذاك يجسد بهذه الطريقة وظيفته اليوطوبية اللامركزية مقارنة بالخطاطة الرمزية المهيمنة التي كُوِّنت عن ألمانيا وقتئذ.

وإذا ما احتذينا حذو بول ريكور، ينبغي أن نقبل بأن المتخيل الاجتماعي يقوم على «التوتر بين وظيفة الإدماج ووظيفة الهدم»⁽⁶⁴⁾، أي بين قطب إيديولوجي وقطب يوطوبي. لكن فيم يخدم هذا التمييز الصورولوجيا الأدبية؟ وإذا كان هذا التمييز أساسيا - كما نرى - فإن على صورة الأجنبي - بما فيها صورة الخيال الأدبي - تدرج بين قطبي الممارسة التخيلية. إن تنوع الغيرية يمكن القبض عليه دوما بين الإيديولوجيا واليوطوبيا (وهما مفهومان مستعملان بالمعنى الصوفي لا الجدالي كما هي العادة). وهي مسلّمة تسمح بالتطلع إلى نمذجة لصور الأجنبي، يكون مبدؤها الأساس هو التمييز بين الإيديولوجيا التي تعيد وصف الغريب في المجتمع بألفاظ هذا المجتمع نفسه، وبين اليوطوبيا التي تعيد الوصف بمفردات غريبة تلائم الفكرة الغريبة التي يحملها مؤلف ما (جماعة ما) عن الغيرية.

تتميز الصور (أو التمثيلات) الإيديولوجية إذن بوظيفة الإدماج في الجماعة (أو المجتمع أو الثقافة). إنها تظهر الأجنبي بحسب تأويل مهيم للجماعة يخص أصولها وطبيعتها ومكانتها التاريخية. وبسببها للقيم الأساسية للجماعة على الغيرية، تقصي تلك الصور هذه الأخيرة وتلغيها أو تطوعها بواسطة تكييف واقعها للخطاطات الرمزية المعمول بها في الجماعة. وهناك ثلاثة نماذج مقتبسة من آداب وعصور متباينة، تسمح بضبط مفهوم الصورة الإيديولوجية.

لقد بين ناكاو نيشيكاوا (Nagao Nishikawa) في دراسته للرواية اليابانية⁽⁶⁵⁾ أن التمثيلات الروائية اليابانية للأمريكيين بعد الحرب، ينبغي أن تفهم في ضوء فترة احتلال اليابان (الذي دام إلى حدود سنة 1952) من قبل الولايات المتحدة. وقليلة هي الأعمال التي اتخذت هذا الاحتلال ثيمة أساس. بيد أن الأمريكيين حاضرون في عدد من الروايات منذ سنة 1945. وإن الخصائص السردية التي ألصقت بهم تفسر أولا بهذه التجربة الحاسمة. وبهذا الصدد أظهر نوبو كوجيما (Nobuo Kojima) شخصيات مولدة أمريكية ويابانية في الآن نفسه ممزقة بين وطنيها.⁽⁶⁶⁾ وفي هذه التمثيلات «نعثر على الصورة الحقيقية للياباني المحتقر من طرف الاحتلال»⁽⁶⁷⁾. وسيوجد هذا الإحساس المشوش عند كاتب شاب هو كينزابورو أو (Kemzaburô Oe) الذي تتأرجح صور الأمريكي لديه بين التصوير الغزلي المصالح⁽⁶⁸⁾ وذكريات ذل الاحتلال.⁽⁶⁹⁾ إن التمثيل الذاتي لبلاد جريح يسائل ماضيه، ينعكس على الأجنبي الأمريكي الشمالي ليجعل من هذه الشخصية وسيطا لمساءلة الذات.

وإن هذا الخطاب حول مستقبل الذات، الذي يُقَلِّمُ الغيرية دون أن يهتم بها، لمن طبيعة إيديولوجية. وفي الفترة نفسها نعثِر على أدب آخر وممارسات أخرى، كرواية الجاسوسية في فرنسا ما بعد 1945، التي تصف العالم الثالث كمجال للعنف والشغب والمؤامرة الشيوعية (منذ ج. بروس) (J. Bruce) إلى جيرار دو فيليي (Gerard de Villiers)). ومن اليسير أن نكشف في هذه الكليشيهات الغرائبية المليئة بالمغامرات الحنين الفرنسي لنظام استعماري بائد، وتأمل إيديولوجي حول ثيمة المجد المفقود.⁽⁷⁰⁾

وأخيرا، لقد بين جان ميرال (Jean Méral) كيف مرت باريس الكتاب الأمريكيين من وضع المدينة المكتنفة بالأسرار الخاصة بالدسائس البوليسية للقرن التاسع عشر⁽⁷¹⁾، إلى وضع المدينة الخائرة المتهنكة (دوس بّاسوس (Dos Passos)، هيمينغواي)، ثم وضع مكان التجربة الباطنية (هنري ميلر، أنيس نين (Anaïs Nin))، لتفادر في نهاية المطاف مدار اهتمام روائي ما وراء الأطلسي. كما لاحظ ميرال إلى أي حد هي أمريكية بشكل نمطي هذه العاصمة المتخيلة، التي تم النظر إليها ظاهريا (بالنظر إلى واقعها) بحسب القيم الخاصة التي سكبها المبدعون الأنجلو ساكسونيون على الغيرية الفرنسية.⁽⁷²⁾

وعلى العكس من ذلك، للتمثيلات اليوطوبية وظيفة تدمير قيم الجماعة. وإذ هي إظهار للأجنبي مدعوما برغبة مجتمع مغاير جذريا،⁽⁷³⁾ فإنها تشكل تمثيلات لا مركزية بالقياس إلى النظم الرمزية للجماعة. إنها تعيد إلى حد ما الأجنبي إلى غيريته. وهكذا، في القرن العشرين خلال الفترة ما بين الحربين، وضع ثلاثة كتاب إنجليز يوطوبيا ميكسيكية وهم: لاورانس (D. Lawrence)، وگراهام گرین (G. Greene)، ومالكولم لوري (Malcolm Lowry)⁽⁷⁴⁾. لقد فروا من بلادهم حيث كانوا ضحية أزمة سياسية وأخلاقية، ليجدوا في المكسيك أرض الوحي⁽⁷⁵⁾. ومقاومةً للكليشيهات الإمبريالية المتنامية في أدب المرحلة، رفعوا المكسيك إلى مصف المكان الميتافيزيقي (لاورانس)، و«مكان الإيمان والمعاناة» (گرین)، أو مكان «رمز اللازم في العالم» (لوري)⁽⁷⁶⁾. وهكذا، فإنهم حسب فيتش (D. Veitch) باستكشافهم للمكسيك وجغرافيته، عثروا على الانشاقات بداخلهم⁽⁷⁷⁾. لقد شكل المكسيك بالنسبة لهم «الاستجابة الميثية»⁽⁷⁸⁾. وهي صورة يوطوبية، بمعنى أنها تبتعد عن كل تمثيلية بريطانية متفق عليها. إن هذا «المشهد الخيالي للمكسيك» يكشف أسرار غيرية يستطيع الكتاب بفضلها الاستكشاف العميق «للمناطق المجهولة من نواتهم»⁽⁷⁹⁾. وهكذا نرى كيف تبتعد اليوطوبيا عن الشبكة الإيديولوجية المهيمنة، لكي «تقرأ» بلادا أجنبية في ضوء جديد.

إن الاختلاف بين الصورة الإيديولوجية والصورة اليوطوبية للأجنبي في العمق، هو اختلاف الضميرين اللاتينيين : الغير "alter" والآخر "alius" المقتنعين بالمقولة الواصفة للغيرية وبالكلمة الفرنسية "autre". فالغير هو آخر زَوْجٍ مأخوذ في بعده النسبي حيث تُعرَّف الهوية وضدها. أما الآخر فهو الآخر غير محدد، آخر الهوية، وآخر كل عنصر يرتبط بها، مفصولا عن كل ربط يسير، إنه الآخر اليوطوبي. فالغير يندرج في إطار مفهوم للعالم مركزه الجماعة، أما الآخر فمبعد ولا مركزي ويتم بلوغه على حساب التيه خارج هذه الجماعة. الغير انعكاس لثقافة الجماعة، والآخر رفض مطلق لها⁽⁸⁰⁾.

ومن الخطأ الاعتقاد بأن الظاهرتين متناقضتين، ذلك لأن أحدهما يستلزم الآخر بشكل جدلي. فالیوطوبيا الأشد تيهيا (Alius) تمتلك بُعدَ النموذج المضاد للقيم الاجتماعية. وبهذه الصفة، يمكن ربطها بثقافة الجماعة، والإيديولوجيا الأشد تكرارية (Alter) تستطيع إظهار الغيرية في قلب الإشادة بتصورات الجماعة. وهكذا شكلت يوطوبيا «المتوحش الطيب» مثال الغربة الباسية للعيان في الأدب، لكنها أيضا نموذج ضدي يصلح لنقد القيم الأوروبية (ديدرو : ملحق رحلة بوغانفيل). وفيها تقف جنبا إلى جنب توجهات يوطوبية تطوح بنفسها نحو الآخر، وإعادة تأويلات إيديولوجية حسب شبكة القراءة الفلسفية الفرنسية. ولهذا السبب لا يمكن الجزم بكون صورة الأجنبي يوطوبية أو إيديولوجية إلا في ما بعد. لقد تم عند نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين تقديم مثال واضح عن التمييز بين الغير / الآخر (Alius / Alter) انطلاقا من المعارضة بين مفهومين للغرائبية. فمن ناحية هناك بيير لوتي الذي يرثي المحيط أو الشرق المفقود بإيديولوجية ماضوية رومانسية تكرر الأوهام الاستشراقية الفرنسية، ومن ناحية أخرى هناك فيكتور سيغالين (Victor Segalen) الحالم «بجمالية المختلف»، التي تعيد إبداع غيرية منيعة إلى الأبد⁽⁸¹⁾.

إن إثبات الحالة المتمثلة لتلاشي العالم الغرائبي تفضي إلى روائية الغير والأجنبي المطوّع أو إلى شعرية الاختلاف الفريد للآخر. ففي قطب توجد رواية (زواج لوتي) أو «أزيادي» (Aziyadé)، وعلى النقيض من ذلك توجد (العريقون في القدم) أو (المسلات). وبين صورها يمكن القبض على كل التنوع الأدبي الغرائبي للعصر.

يبدو لنا أن التمييز بين الصورة الإيديولوجية والصورة اليوطوبية - Alius/Alter - له جدارة التأسس على متخيل اجتماعي مدرك عقليا، مثلما له جدارة رسم الصورة الأدبية في

علاقتها بهذا المتخيل. وتحديد صور الأجنبي لا بفحواها، المتغير غاية التغير⁽⁸²⁾، بل بوظيفتها. وبهذه الصفة الثلاثية يستطيع أن يطمح إلى ضرب من القيمة الإجرائية.

سواء منها الجينيولوجيا أم النظرية كلاهما يسمح بتوكيد ما يلي: إن الصورلوجيا المنبثقة عن ستين سنة من البحث المقارن بإمكانها التمسك باتساق أكيد. وباعتبارها تاريخ فكرة رئيسية خاصة بكل الثقافات والآداب، فإنها تطور مفهوما لصورة الأجنبي بعيدا عن التعقيدات النظرية الفلسفية للخيال، ودون السقوط في تبسيطية تفسير يقوم على انعكاس المتخيل الاجتماعي. إن كل صورة سراب، بمعنى أنها تعيد وصف الواقع الأجنبي عن المجتمع، وعلى غرار أي تخيل، تعيد إبداعه عند أعلى مستوى من الواقعية. ففي نجاحاتها الكبرى، تفتح وتبسط أبعاد جديدة لهذا الواقع. (لنستحضر آسيا هنري ميشو (H. Michaux) أو محيط فيكتور سيغالين). إن هذا البناء الرمزي يتم بين قطبي المتخيل الاجتماعي: الإيديولوجيا واليوطوبيا، بمعنى أن كل تمثيلية للغيرية تنزع نحو صورة الغير أو صورة الآخر، حسب التمييز السالف. وعلى العموم، يظهر البعد المقارني للصورلوجيا في كونها تريد - أساسا - أن تكون تاريخ علاقات عالمية، وتاريخ أدب، ودراسة لجدلية الهوية / الغيرية في الأنظمة الثقافية والأدبية. وبإيجاز إنها مبحث يدعمه التوتر الدائم (والخصب) للأدب العام والمقارن بين العالمية والتخصص المتبحر. وعليه، يجوز لنا اعتبارها تاريخ الأوهام حول الأجنبي. ويكفي أن نلاحظ بأن هذه الأخيرة تخالف الأوهام المنسوجة حول الذات، حتى نتبين أننا هنا نلامس المادة نفسها لأي أدب.

الهوامش

1. Yves Chevrel : La littérature comparée, P.U.F, Que sais je ? 1989. pp. 25 - 26.
2. Mercure de France, 1802.
3. على الخصوص كتابه الذي لا يخلو من إحياء، الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية، 1800.
4. هذه العناصر هي : الجنس والمكان واللحظة. (أنظر : مدخل إلى الأدب الإنجليزي، 1863).
5. إن تطور الأدب (Literary Growth) يتبع «التطور التدريجي للحياة الاجتماعية من القبيلة إلى المدينة، ومن المدينة إلى الدولة، ومن هذين معا إلى الإنسانية الكونية». (الأدب المقارن (C.L) 1886 ص 86).
6. الأدب المقارن، أرمان كولان، 1931، ص. 5.
7. في مؤلفه الكلاسي لسنة 1931، لم يشير بول فان تييرغ إلى الصورلوجيا بين «مناهج الأدب المقارن ونتائج» فقد تم إدراك التبادلات الأدبية العالمية بألفاظ من مثل «حظ»، «نجاح»، «تأثير» أو «تقليد».
8. M.S. Fischer : Nationale images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte Untersuchungen zur Entstehung Komparatistischen Imagologie, "Fondateurs", cf. notamment F. Baldensperger : La littérature : création, succès. durée, Paris 1913.
9. تقديم ماريوس فرانسوا غويار : الأدب المقارن، 1951، ص. 6.
10. باريس : بوفان وشركاؤه، 1947.
11. المرجع السابق، ص، 111.
12. عنوان غويار الفصل المخصص للصورلوجيا بـ «الأجنبي كما نراه».
13. هكذا هاجم فرانسوا جوست مفهوم جان ماري كاري للأدب المقارن، مبينا أن دراسة العلاقات الأدبية العالمية كما يدركها هذا الأخير، تجازف بترسيخ مفهوم الأدب القومي، خلافا لأهداف المقارنين (دراسات في الأدب المقارن، فريبورغ، الطبعة الجامعية 1968 ص 331).
14. أنظر : روني ويليك : «أزمة الأدب المقارن»، أعمال الملتقى الثاني للجمعية العالمية للأدب المقارن، 1958. إتياميل : المقارنة ليست علة، غاليمار، 1963، ص. 78-79. ويعتبر كتابه الأخير (أوروبا الصينية، غاليمار، في جزئين، 1988 و 1989) دراسة للتمثيلات الفرنسية والأوروبية للصين. ألا يمكن ردها إلى صورلوجيا لا تجرؤ على الإفصاح عن اسمها؟
15. مانفريد شتايجر : «لماذا الأدب المقارن؟» دراسات الآداب، 3 لوزان، 1974.
16. تاريخ «العقليات» (جورج دوبي) أو تاريخ الرأي وسوسيولوجيته (مثلا، يوهان ماس هي : Im urteil des Auslands. Dreißig Jahre Bundesrepublik. München : C.H. Beck Verlag, 1979

أو مانفريد كوخ هيلبريخت :

Das Deutenbild - Gegenwart, Geschichte, Psychologie, München
C.H. Beck Verlag, 1977.

17. م. شتايجر، المرجع السابق.
18. أنظر : د. هـ. باجو : «منظور جديد للدراسة في الأدب المقارن : «الصورة الثقافية»، سنتيزيس، VIII، بوخاريسست 1981.
19. إن تلقي مؤلف أو مؤلف يمكن أن تكون ذات أهمية بالنسبة لدراسة صورة بلد ما. (ولنفكر بتلقي شكسبير في فرنسا وتأثيره بالخصوص على الرومانسيين، وعلى صورة بريطانيا العظمى لديهم).
20. المرجع السابق، ص. 126.
21. نكتفي أساسا بالمجال الفرنسي حتى لا نثقل البيبليوغرافيا :
- جان ماري كاري : الرحالون والكتاب الفرنسيون في مصر، القاهرة، 1932. ألبير لورثولاري : السراب الروسي في فرنسا القرن الثامن عشر، باريس، 1951.
- ماريوس فرانسوا غويار : صورة بريطانيا العظمى في الرواية الفرنسية 1914 - 1940 باريس، وديدي، 1954.
- فرانسوا جوست : سويسرا في الآداب الفرنسية عبر العصور، فريبورغ، 1956. كلود بيشوا : صورة بلجيكا في الآداب الفرنسية من 1830 إلى 1870، باريس، 1937.
- أ. ديجون : الأزمة الألمانية للفكر الفرنسي، 1871 - 1914، منشورات سيمون جون : من غراندورغ (Graindorge) إلى بارنابوذ (Barnabooth) : نماذج أمريكية في الرواية والمسرح الفرنسيين 1860 - 1917، ديدبي، 1964.
- ميشيل كادو : روسيا في الحياة الثقافية الفرنسية، 1839 - 1856، فايار، 1967.
- كي توريي ديلوف : إفريقيا البربرية في الأدب الفرنسي في بحر القرنين السادس عشر والسابع عشر، جنيف، دروز، 1973.
- د - هـ. باجو : إسبانيا أمام الوعي الفرنسي خلال القرن الثامن عشر، أطروحة دكتوراه الدولة، باريس، 1975.
- دونيز براهيمي : رحالة فرنسيون من القرن الثامن عشر في بلاد البربر ؛ باريس : هـ. شامبيون، 1976.
- وهناك انطولوجيتان جد مهمتين لـ :
- جان كلود بيرشي : الرحلة إلى الشرق، باريس : ر. لافون، 1985.
- كلود دوغريغ : الرحلة إلى روسيا، ر. لافون، 1989.
- أما رسائل السلك الثالث التي درست صور الأجنبي فعديدة وقيمة وهنا ننوه بـ :
- عبد الجليل الحجمري : صورة المغرب في الأدب الفرنسي من لوتي إلى مونتيترلان، الجزائر، 1973.
- كي دوغا : صورة تونس في الآداب الفرنسية منذ سنة 1880، جامعة مونبوليه 3، 1980.

- م. أ. موريطا-كليمون : صورة ألمانيا في الرواية الفرنسية من سنة 1945 إلى يومنا هذا ، جامعة إيكس مارسيليا ، 1981.
- جورج سيگار ، صورة الشرق الأقصى في الرحلات الألمانية خلال الربع الأول من القرن العشرين ، جامعة ليل 3 ، 1981.
- ومن جهتنا ، ناقشنا أطروحة لنيل الدكتوراه « الجديدة » حول : « صورة العالم الثالث في الرواية الفرنسية ، من سنة 1968 إلى سنة 1980 ، جامعة باريس 3 ، 1987 . وهي دراسة صورولوجية متميزة بعض الشيء نظرا لإثارتها الانتباه إلى خليط ثقافي لا تعود وحدته إلى واقع ما ، وإنما إلى الأوهام الغربية حول البلاد الفقيرة ، بعد الحرب العالمية الثانية .
22. المرجع السابق ، ص. 135 .
23. « منظور جديد للدراسة » ، ص. 173 . أنظر بهذا الصدد : يانوس ريز (János Riezs) :
- Zur Omnipräsenz nationaler und ethnischer stereotype", Komparatistische Hefte, univ. Bayreuth, 2, 1980.
24. پ. برونيل، إيف شوفريل، موجز ... ، ص. 137 .
25. أنظر مادة « التمثيلية » لجان لاديرير ، الموسوعة العالمية .
26. د - هـ . باجو : المرجع السابق ، ص. 135 .
27. المرجع السابق .
28. الفرع نفسه ، ص. 135 و ص. 154 .
29. المرجع نفسه ، ص. 154 .
30. التجربة الكولونيالية في الخيال الفرنسي ، لندن ، ماكمليان ، 1981 .
31. أنظر على الخصوص « الصورة الثقافية » ، ص. 83 . من الملاحظ أن المسلمة البنيوية لا يتقاسمها كل منظري الصورولوجيا . بل يمكن أن نتساءل عن جدواها في الوقت الراهن حيث انفصلت نظرية الأدب - من حسن حظها - عن المفاهيم الأنثروبولوجية .
32. صورة بريطانيا العظمى ... ص. 363 .
33. وهكذا ، فحينما اعتبر ديونيز دوريسين (Dionyz Durisin) الرحلات « تجليات جد بعيدة عن الأدب ، بحيث لا يمكن أن تكون موضوع اهتمامات نظرية الأدب » « لأنه يزعم تقسيم الأدب إلى : أدب / لا أدب وهو ما يبدو بعيدا عن الصواب ، وغير مناسب لإطار الدراسة الصورولوجية (التي لا تفهرس الكتاب « العظام » فقط) علم الأدب المقارن ، برلين ، 1976 ص. 57 .
34. من النص إلى الفعل ، العتبة ، 1986 . ص. 214 .
35. المرجع السابق ، ص. 215 .
36. لقد استطاع وولفگانگ بادر (Wolfpang Bader) أن يبين أن الآداب البرازيلية المعاصرة تبتدع الألماني أكثر مما « تراه » حسب صورة رباعية لـ : العامل الكفاء المنهجي ، الميتافيزيقي المثالي ، المهاجر المنضبط المجتهد ، العنصري المتسلط المتعصب .

Zwischen Metaphysik und Arbeit : Die Deutschen in der Brasilianischen Literatur", Koparativistische Hefte, univ Bayreuth, 2, 1980.

وعن النظرة المتشددة لهذا الأخير، أنظر غوستاف سيبيينمان (G. Siebenmann) «الصورة الأمريكية اللاتينية للألماني». Colloquium Helveticum, 7, 1988.

37. وهو رفض أعلنه باجو حينما أبعد إشكالية المماثلة (analogie) والاستعمال الحرفي لمفردات آتية من حقل البصريات.

38. إنها أيضا الخيال (Imaginatio) حسب سيينوزا، باعتبارها ملوثة بمعتقد، طالما لم يزحزحه عن مكان معتقد آخر. (ريكور : أنظر ص. 216).

39. المرجع السابق. لنتذكر أن هذا الاختزال المحض هو عبارة عن وضع للعالم الموضوعي بين قوسين. هذا العالم الذي يضعني أمام موضوع مقصود، ويسمح لي بإدراك نفسي كـ «ذات خالصة» («في الحقيقة، ليس العالم بالنسبة لي غير ما هو موجود وله استحقاق، حسب وعي، في مثل هذا الكوجيتو (Cogito)»). هوسيرل : تأملات ديكارتية، فران 1969، ص. 18.

40. تجربة الكاتب (أو المستكتب ؟ (écrivain)) أو القاريء العاجز عن مواجهة الواقع الأجنبي بغير الكليشيهات التي تمدهما بها ثقافتها.

41. تجربة الكاتب (أو القاريء) المعترف بغيرية الأجنبي والرافض - لدى اتصاله بها - استدرجها إلى ثبات نظمه الثقافية.

42. ريكور، المرجع السابق، ص. 216.

43. وإما أنها تتناوله كتوطئة للتحليلات التاريخية والأدبية. وهكذا، فمن المفيد أن نلاحظ أن «اتصالات» ناثانييل هاوثورن (Nathaniel Hawthorne) بالشرق مرتبطة بمرحلة الطفولة (قراءة الخرافات الشرقية، حكايات الوالد الذي سافر إلى الهند ...) حتى يتيسر لنا فهم مدى ابتعاد أثرها عن كل أوهام (rêverie) أو تخيلات شرقية ومدى ارتباطه بالطفولة. وقد بين لوثر لويديك (Luther. S. Luedke) هذا في قوله : «لقد قدم (الشرق) ألوانا خصبة، ومشاعر طبيعية، وأحداثا غريبة، حاولت هاوثورن استيعابها - صحبة رفاقها الرومانسيين - من التاريخ وميثاث وطنها».

فالمرجع هنا متأصل وفي الآن نفسه محول من قبل الخيال الخلاق بحيث لا يمكن التعرف عليه.

44. وهكذا، فبعد فحص دقيق لصور روسيا في الحياة الثقافية الفرنسية تمكن ميشيل كادو من تبيان أصالة مؤلف كوستين (Custine)، روسيا في سنة 1839، الذي يتباين أساسه التوثيقي ومشاهداته الثاقبة في الغالب عن مجموع منشورات الفترة المهمة بروسيا.

45. كورنيليوس كاستورياديس (Cornélius Castoriadis) : المؤسسة التخيلية للمجتمع، العتبة، 1975، ص. 8-7.

46. باسكال أوري (Pascal Ory) : ما بين شهري ماي. التاريخ الثقافي لفرنسا، 1968 - 1981، العتبة، 1983، ص. 7. ونحن مع المؤلف في تفضيل مصطلح «تمثيلات» على مصطلح «عقليات» «الغامض» الذي يفترض وجود عقلية جمعية. وهو افتراض يصعب الدفاع عنه أكثر من مصطلح تمثيلي.

47. New-york : Middle East Studies Association of America, 1975.

48. المرجع السابق.

49. مثلاً : أمريكا في الأدب الألماني، بوشينغر، شتوتغارت، 1975، صورة أمريكا في الآداب الألمانية، أليكساندر رينز، هيلد شايم، نيويورك، 1977.
50. الأدب والمجتمع ضمن : برونيل وشوفريل، المرجع السابق، ص. 118.
51. بريطانيا العظمى أمام الرأي الفرنسي منذ حرب المائة عام إلى نهاية القرن السادس عشر، باريس، 1927.
52. أنظر ماريون بيرغان (Marion Berghan)، صُورُ إفريقيا في الأدب الأمريكي الزنجي، لندن، ماكميلان، 1977.
53. بالفعل، إن الأفراد والجماعات على حد سواء «هم أولاً ودوماً مرتبطون بالواقع الاجتماعي بطريقة مغايرة للاشتراك دون مسافة. وذلك حسب أوجه اللاتوافق، التي هي بالضبط أوجه المتخيل الاجتماعي.» (ريكور : المرجع السابق، ص 229 : في نفس الكتاب، أنظر «الإيديولوجيا واليوطوبيا تعبيران عن المتخيل الاجتماعي»، ص. 392/379).
54. المرجع السابق، ص. 230.
55. يشير ريكور إلى ظواهر من مثل : الإعلان الأمريكي الشمالي عن الاستقلال واحتلال باستيا إبان الثورة الفرنسية أو ثورة أكتوبر من أجل الوحدة السوفياتية.
56. المرجع السابق، ص. 385.
57. ينبثق من هذه الصيغة المثالية (Idéalisation)، الخطر الملموس غالباً للقولبة الإيديولوجية.
58. ريكور، المرجع السابق، ص. 231.
59. المرجع السابق، المستويان الآخزان للمفهوم هما : المسألة الدائمة للسلطة (مواجهة الإيديولوجيا التي تعطيها الشرعية) والمرضية الخاصة باليوطوبيا، التي تقتضي «تبديد الواقع نفسه لفائدة الخطاطات التطورية» المرجع السابق، ص. 390.
60. كارل مانهايم : الإيديولوجيا واليوطوبيا، أشار إليها ريكور في المرجع السابق، ص. 389.
61. المرجع السابق، ص. 390.
62. المرجع نفسه، ص. 391.
63. انظر م. و. ج. سينيس (M. et J. Sénès) : هرمان هيس الساحر، هاشيت، 1989.
64. المرجع السابق، ص. 391.
65. الرواية اليابانية منذ سنة 1945، منشورات الجامعة الفرنسية، 1988.
66. في أقاصيص من مثل : انقسام جامعة أنكي (1952) ونجمة (1954)، أو في روايات كرواية المدرسة الأمريكية (1955) ومحيط العائلة (1965).
67. ن. نيشيكافا : المرجع السابق، ص. 278.
68. تستحضر أقصوصة (Gibier d'élevage) «التفاهم العفوي العميق بين الجندي الزنجي (السجين) والقرويين اليابانيين الصغار» المرجع السابق، ص. 281.
69. تلح أقصوصة القبيلة المتدمرة (وهي أقصوصة كتبت في فبراير 1958، في حين أن السالفة كتبت في

يناير من نفس السنة) على إذلال الياباني زمن الاحتلال. أنظر التحليل الذي قدمه عنها ن. نيسيكاوا، المرجع السابق، ص. 281.

70. إريك نوفو (Erik Neveu) : الإيديولوجيا في رواية الجاسوسية منشورات المؤسسة الوطنية للعلوم السياسية، 1985، : ج. م. مورا «دراسة للصورلوجيا» Colloquium Helveticum، 10، 1989.

71. مثلاً في «قتلة شارع مورغ» لإدغار بو.

72. باريس في الأدب الأمريكي، ترجمة ل. لونغ (long) شابل هيل، جامعة كارولينا الشمالية، 1989.

73. هذا التجذر هو الذي يفصل اليوطوبيا عن أبسط نموذج مضاد (وهو عكس بسيط لمفهوم إيديولوجي). مثلاً، إن ألمانيا الشعراء الفرنسيين الإحيائيين التي يتم التوصل بها لمعرفة تأثير عصر الأنوار، هو نموذج ضدي.

74. هي على التوالي في :

The power and the glory. The Plumed serpent. Under the volcano.

75. أنظرو دوكلاس فيتش (Douglas W. Veitch) : المناظر الخيالية للمكسيك ووتيرلو وكندا : لوري، منشورات الجامعة، 1978.

76. المرجع السابق، ص. 184.

77. المرجع نفسه.

78. المرجع نفسه، تقديم وودكوك (Woodcok)، ص. 1.

79. المرجع السابق، ص. XI.

80. غير أن صورة الغير (Alter) ليست أبسط علامة على كون الثقافة «الناظرة» تعتبر أسمى من الثقافة «المنظور إليها» ؛ ولا صورة الآخر (Alius) كمؤشر على دونية مفترضة للثقافة المنطلق. وبعيدا عن إجراء الفوقية أو الدونية، ما هو أساسي هو قدرة الأثر الأدبي على تجريد الأجنبي من كل تمثيلية ملائمة لعرض غيريته، أي مسافته اللامختزلة.

81. الغرائبية بالنسبة له ليست «هي المطابقة، ولا الفهم التام لما هو خارج الذات، والذي يتم اعتناقه من قبلها، وإنما هي الإدراك الحاد المباشر لِلاتْفَهْمِ خَالِدٍ.» (ملاحظات حول الغرائبية، فاطا مورغانا، 1978، ص. 25).

82. اللهم إلا إذا تم تضمين هذا المحتوى داخل التعارض السهل إلى حد ما بين الميول (philie) و«النفور» (مثلاً : الميول الإنجليزي مقابل النفور الإنجليزي).