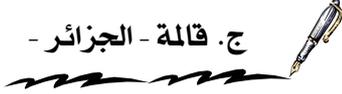


من المنهج الموضوعاتي، إلى منهج النقد الأسطوري في الدراسات المقارنتة

د. سامية عليوي

ج. قالة - الجزائر -



كان لتطوّر وسائل الإعلام¹ - الذي شهده القرن الماضي - ، دورٌ في تطوّر النقد الأدبي، انطلاقاً من إسهامات علم النفس مع " فرويد Freud " - المعاصر للأخوين Lumière - ، حيث دخلت مفاهيمه التعبيرية المشتركة لدى كلّ الناس، واخترقت آفاق تصرّفاتهم وتأويلاتهم، فأصبحت الأساطير - تبعاً لذلك - شيئاً شائعاً بالنسبة إلى الجمهور شبه المتثقف الذي لعبت التلفزة وكتب التحليل النفسي دوراً في ثقافته .

هذا العصر الذي احتضن النقيضين: الثورة الصناعية والانتصار التكنولوجي، والعقلانية الكلاسيكية - سليلة "أرسطو" التي بلغت أوجها مع "نيوتن" - من جهة؛ وأوها² الرومانسية التي جسدها كبار الشعراء والموسيقيين والرّسامين من جهة أخرى، فجعلت منه مزيجاً من تيارين متعادين. وكان هذا المزيج من صنع فلاسفة علم الاجتماع في ذلك العصر*، حيث أصبح (الاجتماع) هو الملاذ غير المعترف به، والمتنكر في (الفيزياء) أو (الفيزيولوجيا) ** الاجتماعية، للخيالي والأحلام³ الخيالية؛ وأصبح الوضع الوضعي الأخير والرائهن، هو وضع الإنسانية السعيدة الذي يسمح برقيّ العلو⁴ والتقنيات (1) . ومن ثمّ



أضحت الأسطورة من مشاغل عالم الاجتماع، بصفتها حقيقة اجتماعية ثقافية ضمن مجموع الظواهر الاجتماعية الكلية - على حدّ تعبير دوركايم - .

لقد أرخى هذا العصر ظلاله التكنولوجية حتّى حدود زمننا هذا، حيث خالط بُناة الأيديولوجيات الأسطورية طهارة العقلانية *** .

ولقد بدّد التاريخ استيهامات الأسطورة، على الرغم من أنّ الأساطير لا تزال تتجلى في أحضان حضارتنا التي تعتبر نفسها بعيدة عنها (الأساطير)؛ لذلك وجب علينا البحث في الموتيفات التي نتج عنها انبثاق الأساطير في قرنا العشرين (2) .

ويرى "فرويد" ومنافسوه أنّ نسبة من تشخيص الأمراض النفسية تركز على صور الأحلام المخزونة، وهذا ما دفع علماء التحليل النفسيّ إلى إعادة تقييم مفاهيم الرموز والصّور.

ولقد تأرجح النقد الأدبي - تبعاً لذلك - بين نقد يملؤه الاهتمام بالتفسيرات الظاهرية التاريخية للعمل الأدبي مع "هيوليت تين H . Taine"، و "جوستاف لانسون G . Lanson"، نحو مقارنة أكثر خصوصية للعمل الأدبي، أُطلق عليها في الخمسينيات (النقد الجديد La Nouvelle critique)، تعلّقت في بداياتها بموضوعاتية الأعمال الأدبية وموضوعها، وهذا ما وجّه الدارسين للاهتمام أكثر بالصّورة، والرمز، والأسطورة (3) .

فقد شهدت نهاية القرن الثامن عشر - بعد فشل الثورة الفرنسية - وحتّى منتصف القرن التاسع عشر (وريت عصر التنوير) - ، وعند كلّ الكتاب من "ماستر Maistre"، إلى "ماركس Marx" - ، عودة إلى أسطورة "برومثيوس" الثائر، المحسن إلى البشر، الذي سرق النّار الإلهية وعوقب بطريقة غير عادلة. وكانت هذه الموضوعات (Les Mythes) هي التي شكّلت الصّورة الكبيرة

التي تعزّز السيرة الأسطورية لـ "نابليون" - كما درسها "جون تولار Jean Tulard" - (4).

ولقد أُطلق - في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين - اسمُ مقارِنٍ على العالمِ المتخصّص في الدراسة المقارنة للأديان والأساطير (5)، لأنّ عمله كان قبل ذلك مقصوراً على البحث التاريخي عن دور المترجمين في تسلسل الأفكار؛ وبتحفُّظٍ كبيرٍ سُمح للمقارِن بدراسة (الموضوعات)، وتداولها، وتحوُّلها، شريطة إبعاد كلّ قيمة أو كلّ نظريّة أدبية، أو كلّ مشروع جمالي (6).

وإذا كان المقارِن يشعر أنّه في بيته عندما يخوض ميدان علم الموضوعات، فإنّه يشعر الشّعور ذاته عندما يخوض بين الأساطير؛ فما هو الموضوع ؟ والأسطورة ؟ ، وما علاقة الأدب المقارِن بهما؟

أولاً - الموضوع :

صار يحقّ للأدب المقارِن بدءاً من عام 1939^[2] ، أن يفتخر بما حقّق من نتائج جدّ إيجابية تتمثّل في : تاريخ التبادل الأدبي العالمي، ولا سيّما البحث في المنابع والمؤثرات، الخاصّة أو العامّة، ودراسة الموضوعات والحوافز، وتاريخ الأدب الغربي العام^[2]، في عصوره الكبرى، وأجناسه الأدبية (7).

غير أنّ الموضوع ليس خاصيّة المقارِن الفكرية، إنّ له أصوله الخاصّة في الدّراسات الفلكلورية التي تستخدم^[2] أيضاً مفهوم^[2] الحافز* ، وقد شغل تفكير الشّكلايين الروس الشّعريّ بقوة، وهو واحد من القواعد التّصوّرية والمنهجية لعدّة مقاربات نقدية**، إنّّه لا يعني الأدب وحده، ولكن الموسيقى أيضاً.

ويتداخل مصطلح الحافز Motif مع مصطلح الموضوع Thème، إلى درجة أنّ ما يعتبره بعضهم حافزاً يعتبره الآخرون موضوعاً، والعكس صحيح، فـ

"ريمون تروسون" مثلا، يُعرّف الحافز بأنه « مفهومٌ واسع يعيّن وضعية أو موقفا غير شخصي، ويكون ممثّله غير مشخّصين، مثل وضعيات الرجل بين امرأتين، أو الصّراع بين الإخوة الأعداء، أو الصّراع بين الأب والابن (...)، أمّا الموضوع فهو الصّيغة المميّزة للحافز وخصوبيّته، أو إن جاز القول هو الانتقال من العالم إلى الخاص، فنقول إنّ حافز الإغواء يتجسّد في شخصية (دون جوان)، وحافز الخلق الفنّي في موضوع (بيجماليون)، وبالتالي فإنّ حافزا ما يصبح موضوعا عندما يتجسّد في شخصيّة واضحة المعالم » (8).

لذلك يظلّ الحافز - حسب تروسون - فكرة مجردة أو تصوّرا ذهنيا أو وضعية أو موقفا غير مجسّد، في حين يتجسّد الموضوع في شخصيّة معيّنة بمعالم واضحة كتمثّل حافز الغيرة في (زوجة عزيز مصر في موضوع يوسف عليه السّلام)، وحافز الجمال في (فينوس أو أفروديته وعشتار)، وحافز التّحدّي في (برومثيروس) إلخ ...

واقترح "سيمون جون S . Jeune " أن نتحدّث عن نماذج أو أنواع مختلفة : خرافية أو أسطورية (برومثيروس ، وأورفيوس ..)، أو توراتية (موسى)...، والموضوعات (التي ترجع إلى تاريخ الموضوعات : الستوفغيشيست Stoffgeschichte الألمانية)، التي تعني مادّة أكثر تحديدا كالمحيط، والجبل، والمشاعر (كالكرامية والحبّ)، أو الأفكار (التقدّم والعدالة).. (9)

وقد فصل بذلك بين النماذج: أسطورية وخرافية، وبين الموضوعات، فمنح النّموذج مفهوما أوسع من المفهوم الذي منحه إيّاه "تروسون" ، وجعله يتجسّد في شخصيّات واضحة المعالم، في حين جعل الموضوع مادّة أكثر تحديدا، وبالتالي لا يمكن للحافز - عند سيمون جون - أن يتحوّل إلى موضوع، إذ لا يمكن لبرومثيروس أن يتجسّد في مشاعر معيّنة، بل العكس، فشعور الثّورة هو

الذي يمكن أن يتجسد في شخصية برومئوس الثائرة، وبالتالي فالموضوع - حسبه - هو الذي يمكن أن يتحوّل إلى نموذج. فقد جعل "سيمون جون" - بذلك - ما اعتبره "تروسون" حافزا، موضوعا، وما اعتبره موضوعا، حافزا .

وقد لاحظ "كايزر W . Kayser" أنّ الموضوع يرتبط عادة بعدة صور، فهو معيّن في الحدث والفضاء والزّمن؛ في حين يبقى الحافز غير محدّد، ولا يُعتبر أمرا منتهيا (...) ، كما أنّ مادّة الموضوع يمكن أن تُخفي، ولا مناص من أن تُخفي في أعماقها حوافز عديدة . (10)

ويرى آخرون أنّه ليس هناك عنصر حسي لا يمكنه أن يكون موضوعا. ويمكن أن يتعلّق الأمر: بشكل، بشيء، بإحساس، بفعل من الحياة اليومية (لنقل بالترتيب: المرأة، النظارات، الرّغبة، الحياة)، كما هو الشّأن بالنسبة إلى أكثر الشّخصيات الأسطورية والخرافية، أو التاريخية (أوديب، فاوست، ريشار III، نابليون) (11)

في حين هناك من استعمل المصطلحين - الموضوع والحافز - في بعض الأحيان، وكأنتهما مترادفان متساويا المعاني، ولم تنجُ من هذا الخلط الفهارس والموسوعات المتخصصة، ففي بليوغرافيا "بيتز Betz"، وفي فصل حول الموتيفات والموضوعات والنماذج الأدبية، يجمع بين دراسة حول اليهودي، ودراسة أخرى حول التّقاليد والحكايات في بلجيكا (12).

ينما فصل بعضهم بين المصطلحين، حيث نظر الشعريون - مثلا - إلى الموضوع على أنّه عنصر بنائي في النص، وذلك عكس الحافز الذي يُعتبر عنصرا مكمّلا متغيّرا، كما أنّ الموضوع يبدو نوعا ما إشارة إلى الحافز (13).

وهناك من يعدّ الموضوع نموذجا منتجا للنص: نموذجا واصفا، ساردا حسب الحالة - (ما نسّميه بالسيناريو) ، فهو دائما وضع استطرادي، معطى مع

إمكانيات سردية متفاوتة؛ في حين يظهر الحافز حين يبقى التفسير معلقاً، وحين يصبح الانتباه مركزاً على الخطوط التي تشكله كدال أو صورة صرفة: قوية ومبسطة في الوقت نفسه، تفرز الحافز من النص، مع ترسيخه كرسماً على السجّاد مهتماً ببعض الخطوط، ومهملاً بعضها الآخر. (14)

فيكون الموضوع في هذه الحالة، بمعنى مجموع مرّات ظهور الشخصية الأسطورية في زمن ومكان أدبي محدّد، ويغدو عنصراً دالاً يتكرّر عبر نصّ أو مجموعة نصوص .

وبما أنّ الموضوع يتكرّر، فإنّه يتغيّر، وهكذا يظهر كسلسلة من التغيّرات، أو بتعبير رياضي: الموضوع (متغيّرة) .. أو (وضع) .. أو (موضع) في النصّ، يمكن أن تحتلّه مجموعة من القيم الملموسة: هي متغيّراته (15)

ومع ذلك، فهناك نقد وُجّه إلى هذا التفريق، حيث يرى أصحاب هذه النظرة أنّ تتبّع تطوّر شخصية واحدة أو وضع ما في الآداب، يقودنا إلى عزل هذه الشخصية أو هذا الوضع عن أخرى موازية لها في جميع نقاطها، وتعكس فكرة واحدة.

ومن بين من دافعوا عن هذه الوضعية - مثلاً - "بول فان تيغم Paul Van Tieghem" بقوله « إن كان (برومئوس) "شيللي" يمثّل ثورة العقل البشري على ديانة تضطهده، فإنّه مثله مثل (شيطان) " كاردوكسي Carducci"، و (كاين) " لوكونت دو ليسل Leconte DE Lisle"، يمثّلون في الأصل رمزا واحداً بأسماء ثلاثة، وهذا دليل على أنّ علم الموضوعات تربطه صلة قويّة بالأفكار، أكثر من هوية الموضوع الخارجية» (16).

كما أنّ مجموع النصوص التي يعبرها الموضوع يمكن أن تختلف من نصّ واحد (قصيدة، رواية ..)، إلى مجموع الأدب العالمي (إذا وُجد هناك من يقبله)،

مرورا بعمل كاتب واحد، أو جنس أدبي واحد، أو بأدب عصر من العصور، أو بأدب حركة، أو بأدب دولة، أو قارة أو عدة تداخلات لهذه الميادين (المسرح الكلاسيكي الفرنسي، الرواية الروسية، إلخ ..)

فيصبح الموضوع بذلك، هو الخيط القائد، السرمدي عبر الزمن، الذي يتكفل عبر القرون بكلّ الذخيرة الفنيّة الفلسفية التي كدّسها الإنسان المغامر في طريقه اللامحدود؛ ولهذا يحتفظ ويعيد عبر تحولاته اللامعدودة عدة ثوابت، وعدة اهتمامات أساسية، وبكلمة واحدة شيئا مهما من الطّبيعة الإنسانية . (17)

ونستنتج من كلّ ذلك، أنّ النماذج هي تصرّفات الإنسان، ومشاعره وأحلامه، ورغباته .. إلخ، التي تجسّدت عبر مراحل تاريخه كلّها في شخصيّات، وأسماء ظلّ يعيد تشكيلها جيلا بعد جيل، محاولا استحضارها عبر الزمن من خلال ما تميّزت به، وما عُرفت من خلاله، واشتهرت، أو التصق بشخصيّات معيّنة كانت تلك النماذج أجزاء بانية فيها، لذلك ظلّ الأدب يعيد استحضار عدد من الشخصيّات، أسطوريّة² تاريخيّة، من خلال عدد من النماذج الدالة عليها .

من الموضوعاتية إلى علم الموضوعات :

ترتبط دراسة الموضوعات تاريخيا ببدايات الأدب المقارن، أي بعد تشكّل المساحات النصّية الكبرى الناتجة عن التقارب غير المطبوع، ذلك أنّ بعض المقارنين يرون بأنّ المقارنة البسيطة تشكّل - في كلّ الحالات - النخاع الشوكي لعلم الموضوعات .

وقد تكشّف علم الموضوعات عن نُظمٍ ضرورية وفتيّة، قريبة من تاريخ الأفكار، كما أنّها ابنة للتاريخ الأدبي، ستبدو كذلك تمرينا صعبا بعيدا عن



المعرفة الضبابية المهجورة بعده عن نتاج المبتدئين، مهمّة عادةً وملتهبة، وعاقبة في بعض الأحيان، ولكنها عادةً مثيرة وجديدة، معلنة عن الحياة، خفيّة وقويّة للتّماذج العليا التي جعلنا منها أمجادنا المزدوجة، قرنا بعد قرن (18)

ولن يستطيع علم الموضوعات في هذه الحالة، الإجابة عن الرّغبة التي صاغها "إتيامبل Etienne" في وجه الأدب المقارن : حيث لا يكتفي هذا الأخير بدراسة « العلاقات بين الآداب المقارنة للعصر الحديث والمعاصر، ولكن في جملته، تاريخ هذه العلاقات التي يمكن أن ترجع إلى الماضي البعيد جدًا. إنّه استدعاء تتداخل فيه بمهارة المقارنة الأفقية بالمقارنة العمودية ». (19) وهكذا ستبدو دراسة أيّ موضوع كأنّها فسيفساء معقّدة، حيث يكون لكلّ حجر مكانه ومدلوله .

وقد استغلّ الألمان هذا المجال بحماسة في بداية القرن العشرين مع مجلّة "ماكس كوخ Max Koch"، مبرزين من خلالها ارتباط تاريخ الموضوعات Stoffgeschichte بدراسة الموضوعات .

فبين الشّيء والوعي بالشّيء ستتكوّن إذن منطقة وسطى، تكون الحقل الحقيقيّ لتاريخ الموضوعات أو (خطاباً منشوراً) - حسب "ج . جينو G . Genot" - ، يتضمّن بنسب متفاوتة السلوكات المميّزة لقيم حضارة ما، وتعبيراتها، أو صورها المتغيّرة، وأحكامها المستخلصة التي تتعلّق بسلوكاتها أو صورها، وهكذا يكون المرجع الحقيقي للعمل، وليس المرجع الواقعي، ولكن مجموع "الموضوعات" أو المقامات المشتركة التي تنتقل من كاتب إلى آخر، ومن عصر إلى آخر .

ذلك أنه لا يمكن عزل الموضوع - حتى وإن قمنا بعزل عمل أدبي عن غيره - ، لأنه يتداخل مع مواضيع أخرى، وسيكون من الأصح الحديث عن (مركب موضوعاتي) ، ومن هنا جاءت تسمية الشبكة الموضوعاتية التي اقترحها "شارل مورون Charle Mauron" ، أو سلاسل الحوافز التي بلورها "جان بيير غيستو Jean Pierre Guisto" في دراسته لأعمال "رامبو" . كما يمكننا أن نجد الموضوع موظفا بطرق مختلفة في عمل أدبي واحد: فسحنة "جويان" المتوردة لا تسمح بدمجها ضمن مجموعة (الفتيات المتورّدات) (20) .

وقد يحدث أن يتداخل علم الموضوعات - الذي اقترحه "فان تيغم" عا² 1931 معادلا لتاريخ الموضوعات - في النقد الحديث مع الموضوعاتية، حيث يصبح الموضوع (شبكة منظمة لفكرة متسلطة) - حسب "رولان بارث Roland Barthes" - ، أو (حدثا أو وضعية طفولية) - حسب "ج . ب . ويبر J . P . Weber" - أو (كوكبة من الكلمات والأفكار والتصورات) - حسب "ج . ب . ريشار J . P . Richard" - .

وأما² هذه التعريفات المتعددة، يحق لنا أن نتساءل عما إذا كان مجدّدو دراسات الموضوعات يتحدّثون حقًا عن الحقيقة نفسها (21).

فلقد عدّ علم الموضوعات من أخصب ميادين الدرس المقارن التي عرفت جدلا واسعا، دفع ببعض الدارسين إلى صرف المقارنين عنه، ذلك أنهم يرون أنّ علم الموضوعات يهتم بمادّة الأدب لا بالأدب نفسه .

وقد أسقط "فراي N . Frye" التقد الموضوعاتي من بين أصناف التقد الأربعة * التي حدّدها، لأنّه يعتبر الموضوعاتية ميدانا خاصا بالأدب: حيث يطبق هذا المنهج الوصفي - حسب - على آثار أدبية، من الصّعب القول إنّه يمكن



الفصل بين صاحبها (الآثار الأدبية) و جمهوره. فالكاتب يفكر في المتلقي قبل أي شيء آخر .

لكن "فراي" يرى - في حديثه عن الأصناف الموضوعاتية، مناقضا نفسه-، أن كل عمل أدبي يحمل في طياته مظهرا موضوعاتيا وآخر خرافيا، وتبقى معرفة أيهما له الأهمية الأكبر عادةً، مجرد مسألة رأي أو تحليل بسيطة (22).

لذلك وجب انتظار مدافعين أشدء ك " ريمون تروسون Raymond Trousson"، و "هاري لوفين Harry Levin" لرد الاعتبار إلى هذا الميدان الذي يرى "تروسون" أنه (علم الموضوعات) يمكن أن يصبح علما مستقلا عن الأدب المقارن، وأنه سيُعرف ليس كمنظما² ثانوي أو ملحق، وليس كتسلية ذهنية، ولكن كجنس في ذاته، يُسجل بداهة في رموز الأدب المقارن، ويمكن أن يُنتظر منه المطالبة بالاستقلالية (23).

ولقد كان الفيلسوف "ديلتاي Dilthey" (1833 - 1911) الذي يدين له الأدب بمبادرات كثيرة، يرى أن دراسة الحوافز أكثر المناهج فائدة بالنسبة لتاريخ الأدب المقارن. وقد تمّ التوصل عن طريق ذلك إلى نتائج مهمة تتصل بشخصية الشاعر؛ فقد اتضح أن هناك حوافز معينة تتكرر في أعمال بعض الشعراء باستمرار، وتوصل الباحثون إلى أنه لا يمكن الوصول إلى معرفة شخصية كاتب ما إلا من خلال مؤلفاته (24).

غير أن دراسة الموضوعات والأساطير لم تأخذ حظها من الدراسات الأدبية إلا ابتداء من سنة 1930 تحت تأثير كتب التحليل النفسي، وعلماء الأسطوريات - بعد ذلك - مثل "مرسيا إلياد" .

إذ إن الموضوعاتية، وبعد أن عرفت ساعة مجدها، وغدّت صراع (النقد الجديد) ما بين 1964-1967²، فقدت مكانها في الدراسات الأدبية، وكان ذلك ما نادى به "رولان بارث" منذ 1954³، حيث ضمّ المنهج الموضوعاتي إلى كلّ المناهج التي تعتمد التأويل أو التفسير، وقسم النقد الفرنسي إلى نمطين متوازيين: نقد جامعي « يطبق أساساً منهجا وضعيا موروثا عن "لانسون"، ونقد تأويلي يختلف ممثله اختلافا شديدا بعضهم عن بعض، ما دأ الأمر يتعلق بنقاد من مثل: "جان بول سارتر"، و"غاستون باشلار"، و"لوسيان غولدمان"، و"جورج بولي"، و"جان بول ويبر"، و"رينيه جرار"، و"جان بيير ريشار"، وهم يشتركون في أنّ مقاربتهم للتأج الأدبي يمكن أن تتصل قليلا أو كثيرا، ولكن بطريقة واعية في الغالب، بإحدى الأيديولوجيات الكبرى المعاصرة: الوجودية، الماركسية، التحليل النفسي، الظاهرية، وهذا ما يجعلنا قادرين على تسمية هذا النقد بأنه (أيديولوجي) « (25). وبذلك، يقرب "بارث" كثيرا بين المناهج التي بدت لجميع النقاد متباينة، بحكم اهتمام كل منها بزوايا معينة من العمل الأدبي؛ إذ إن كل هذه المناهج تنتصر للخيال الإنساني ضد المدّ التقني العلمي بعقلانيته الصارمة، وهذا النقد الإنساني هو ما يجمع بين النقاد (المجدد) من الظاهراتيين أو الفينومينولوجيين، والوجوديين، وغيرهم من الداعين إلى نقد إنساني يهتم بتناول النصوص، مستشعرا كونه تجربة ذاتية أو معاشة، بين الذات من جهة، وما تصوّره النصوص الأدبية عبر اللغة التي تتحوّل بدورها إلى وجود شفاف من جهة أخرى .

فالعمل الأدبي عالم خيالي خارج من العالم المعاش، عالم يجسد وعي الكاتب في تشكيل فريد من نوعه، قوامه اللغة، التي تتسم بالمجازية



والاستعارة والغموض والتجسد والحيوية والحياة، الذي تحاربه لغة العلم، لتعلي من شأن الوضوح والمعاني المعجمية ولغة المعادلات الرياضية .

وقد جعل "بارث" جملة من النقاد الذين اعتُبروا وحدهم نقادا موضوعاتيين إلى جانب نقاد علم النفس، وعلم الاجتماع، لأنهم - حسبه - يستندون إلى الأيديولوجيا . وبذلك جعل "بارث" النقاد الموضوعاتيين يحتكمون أيضا إلى الرّية الأيديولوجية، وأغفل بذلك الفروق التي نبّه هو نفسه إلى وجودها، ليهتم فقط بما هو مشترك .

وقد عاب عليه "جان بيير ريشار Jean Pierre Richard" في كتابه « قراءات دقيقة » 1978 [2]، أنه اتّجه نحو التحليل النفسي، واستعان بالجناس التصحيفي، ومع ذلك مازالت الموضوعاتية موجودة . (26)

وقد ذهب مذهب "بارث" قبلا "هيدجر Hidger"، و "جون بول سارتر J . P . Sartre"، في تأكيدهما على أهمية الوعي وراдикаليته، حيث يستطيع الناقد الموضوعاتي - الذي كان مرتبطا بالعمل الأدبي - أن « يتحرّر من النص أي من التجربة الإبداعية ليجول في عالم خارج النص . ويسعى الناقد هنا بقوة حدسه أو بأيديولوجيته الخاصة » (27) .

كما لاحظ "روجي فايول R . Fayolle" ارتباط المنهج الموضوعاتي بممارسات علم النفس والتحليل النفسي، إلى جانب الفلسفة الوجودية، واعتبر "باشلار" من رواد هذا المنهج، ويعتقد أن علم الأفكار يزود الناقد الموضوعاتي بمادة خصبة في التحليل، كما أنّ الموضوعات (Les Thèmes) تكون مقصودة في كلّ تحليل يسير في هذا الاتجاه، بحيث يكون شغل الناقد هو تتبع أفكار محدّدة خلال نتاج مبدع ما . (28)

كما نفى آخرون ارتباط العمل الأدبي بالأيدولوجيا *، كونه حواريا أكثر منه مونولوجا .

وقد عيب على المقاربة الموضوعاتية تفضيلها (الموضوعات) على حساب (السلوكات) ، وفصل المضمون عن الشكل، والمدلول عن الدال، لأنّ الشكل انبثاق للأعماق - كما يقول "جون رو" [2] Jean Rousset - (29).

كما اعتبرها آخرون مقاربة تعتمد على الشرح، وسمّوها نقدا سرديا «ينتقل من تيمة إلى تيمة، ويقف عند نقطة تبدو تقريبا اعتباطية، أما التيمات فهي أيضا تقترب من أن تكون مجردة، إنها تشكّل سلسلة لا متناهية، ويختار الناقد بالصدفة تقريبا - مثله في ذلك مثل السارد - بداية حكيه (..)، وإذا ما انتقلنا إلى مستوى أكثر عمومية، وهو بهذا المعنى أمر مستحيل، فإنّ النظرية لا يُسمح لها أبدا أن تُقيم في مثل هذا النقد» (30) ؛ وذلك عندما لاحظ "تودوروف" طغيان الطابع السردى على النقد الموضوعاتي في أغلب الممارسات التي قام [2] باستثمارها، وتجلّت في نظره عند "باشلار" - خاصة - من بين النقاد الموضوعاتيين .

ونستخلص من كلّ ذلك، أنّ الإبداع لدى النقاد الموضوعاتيين يمثّل وعي المبدع، لذلك لجأوا أحيانا إلى التحليل النفسي، أو إلى أحال [2] اليقظة البدائية العميقة المترسّبة في الذات المبدعة، استنادا إلى آراء "يونج" *، الذي يرى أنّ الفنّان والمريض عصيبا يعيدان بتفصيل الأساطير المستمدّة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي أحيانا عن وعي، وأحيانا من خلال عملية (حلمية)، دون أن يعني ذلك أنّ الشاعر أو الفنّان مريض بالأعصاب (31)، بل إنّه - حسب يونج - الحاضن المشكّل للنفس الإنسانية الحيوية لا شعوريا .

ولا ينفي النقاد الموضوعاتيون * انفتاح ممارستهم النقدية على كل المناهج، واستفادتهم من علم النفس، ومن البنيوية، إلى جانب التحليل النفسي والشكلية؛ حيث يرى "جان بيير ريشار" ضرورة حصر العلاقة في «التأثيرات التي تمارسها الكتابة على نفسية القارلا، وليس فقط على شرح شخصيته من خلال العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي» (32)، كما يرى ضرورة استخدام الناقد الموضوعاتي لطاقة الحدس؛ إذ إنَّ النقد الموضوعاتي - عنده - تجوال في النص، وليس إلقاء نظرة أو صياغة موقف.

ولا يقف النقد الموضوعاتي في استيعابه لشتى التأثيرات الواردة من مناهج أخرى، عند هذه الحدود، بل يستوعب مناهج، أخرى كالتنقد الأسطوري والديني. وقد فسّر "جان بيير ريشار" « لجوء بعض النقاد الموضوعاتيين مثل "جان ستاروبنسكي" إلى نزعة صوفية مغرقة في تحليله النقدي، ب عورة متعلقة بطبيعة الموضوع المدروس» (33).

وقد اعتمد الباحث العربي "فؤاد أبو منصور" - في دراسته لهذا الاتجاه الموضوعاتي - على مثل هذه الأقوال، فأفرد قسماً خاصاً عن النقد الأسطوري والديني الذي مارسه "بيير برونال P. Brunel"، مستفيداً من "بول كلوديل P. Claudel" (34).

وإذا كان النقد الموضوعاتي قد خرج من معطف الأدب المقارن، فبعلaque متعدية، يمكننا اعتبار النقد الأسطوري - أحد المناهج التي يستوعبها النقد الموضوعاتي -، قد خرج من معطف الأدب المقارن، حتى وإن كان بعضهم لا يزال يخلط بين المنهجين - الموضوعاتي والأسطوري - وإن كان النقد الأسطوري لا يزال عبارة عن خطوات إجرائية لم ترق بعد إلى أن تكون منهجاً.

وما يقرب بين المنهجين (الموضوعاتي والأسطوري) هو أنّ كليهما قد استفاد من نقد الأفكار - الذي يستفيد بالعودة من تاريخ الأفكار، ويقترّب بدوره كثيرا من الموضوعاتية، ويعمل على تتبع تيمات معيّنة ورصد التطوّرات المحاصلة فيها - ، فهو « يرصد ويصنّف كلّ ما ينتمي إلى عالم الأساطير، من أسماء وعبارات وحركات كان لها وجودها الفاعل في زمنها، ورمزيتها المتوارثة فيما تلا عصر الأساطير من عصور » (35).

لذلك، ولإزالة اللبس، علينا أن نقف عند النقد الأسطوري، وأن نفرّد له صفحات من هذا المقال، للحديث عن أسسه الفلسفية وبداياته، وعلاقته بالمناهج الأخرى، وخطواته الإجرائية .. إلخ.

ثانيا - النقد الأسطوري :

شكّلت الأسطورة ظاهرة في الأدب العالمي الحديث في ظلّ الثورات العلمية والتكنولوجية والأدبية التي عرفها القرن الماضي، واقتحاحاً ما أسماه "ليفى ستروس" (الفكر البدائي) تفكير الإنسان المتحدّ ع* ، حيث أدرك الإنسان وخاصّة (البدائي) ! أنه فكّر دائماً بطريقة جيّدة .

ويكمن الفرق بين الموضوع والأسطورة في كون الموضوع مادّة اهتمام الإنسان أو انشغاله عموماً؛ أمّا الفكرة فهي اتخاذ موقف فكري بالنسبة إلى الموضوع، في حين يكون الشّعور موقفا عاطفيا. ويكون الموضوع في درجة الصّفر أو - إذا شئنا - في مرحلته المحايدة موقعا مشتركا. ونعني بالأسطورة كما سرديا أفرّه العُرف، وعبر في بدايته - على الأقلّ - عن ظهور المقدّس أو الخارق في العالم. ويمكن للأسطورة في مرحلة من مراحل تطوّرها أن تُشحن بمعنى مجرد:



مثل "برومثيوس" الذي أضحي رمزا للثورة، و"سيزيف" الذي أصبح رمزا للعبث. فتنحوّل الأسطورة هكذا إلى فريسة للموضوع وتنحو نحو الالتباس به (36).

وقد بدأ الاهتمام²⁷ بالأسطورة في فترة مبكرة (لنقل القرن الثامن عشر في أوروبا وخلال القرن التاسع عشر) ، حيث لم تكن القصص الأسطورية تنفصل عن القصص الأخرى التاريخية أو الوصفية أو الأخلاقية، وغيرها، ولم تُطرح المسألة إلا حين تمّ فصل (الأجناس الأدبية) ، وخاصة حين أدرجت الرواية و الرومانسية منها - على الخصوص - خطابها ضمن الخطابات السياسية والدينية والعلمية إلخ (37)

وقد عرف النقد تبعا لذلك ثورات مماثلة بدءا بمدرسة النقد الجديد وصولا إلى النقد الأسطوري (ythocritique) الذي يهدف إلى مقارنة النصوص الإبداعية التي تحمل الأساطير بين طبيّاتها. فمتى ظهر هذا المنهج ؟ وأين ؟ وكيف ؟ وعلى يد من ؟ وكيف تبلور ؟ ومن هم أشهر رواده ؟

الأسس والبدايات :

من أبرز دعاة المنهج الأسطوري الناقد الكندي "نورثروب فراي N . Frye " الذي يُعدّ كتابه « تشريح النقد Anatomie de la critique » (1957²⁸) من أكثر المحاولات الطموحة جرأة، لإنشاء تصنيف جديد للأدب يرتكز على مبادلا أسطورية، حيث يعالج رمزية الإنجيل، كما يعالج بدرجة أقلّ الأساطير الكلاسيكية، ويتعامل معها كقواعد للنماذج الأصلية الأدبية، انطلاقا من وجهة نظره التي تعتبر الأدب أسطورة أزيحت من مكانها، وأفضل طريقة لفهمه هو إرجاعه إلى نصّه الأسطوري الصحيح (38).

وينطلق "فراي" من نظرية (النماذج الأصلية) أو (الأنماط العليا) ، ويتربّث على ذلك أن يدرس الناقد القصيدة باعتبارها جزءاً من الشعر، والشعر باعتباره جزءاً من محاكاة الإنسان للطبيعة التي ندعوها (حضارة)، والحضارة ليست مجرد محاكاة للطبيعة، ولكنها عملية صياغة شكل أسا 2 من الطبيعة. والرغبة هي الدافع وراء هذه العملية الحضارية، إنها الرغبة في الطعاً 2 والمسكن التي لا تكفي بالجذور والكهوف، بل بإبداع شكل إنساني من الطبيعة، هو ما ندعوه الزراعة، وفنّ العمارة (39).

فنورثروب فراي إذن يسمّي هذا النقد بـ (نقد النماذج)، ويرى أنّ الناقد الذي يهتمّ بالنماذج وبفعل الطّقس والحلم، سيستفيد كثيراً من أعمال الأنثروبولوجيا المعاصرة التي تتعلّق بالطّقس، وأبحاث علم النفس الحديثة في مجال الحلم؛ وخاصة تحليل الأُسس الطّقسية للكتابات المسرحية البسيطة، في (العصن الذهبي) لـ"فريزر Frazer"، وأعمال "يونج" ومدرسته حول الأُسس الحلمية لرواية المغامرات، وسيعود كلّ ذلك بالفائدة الكبيرة على الناقد (40).

ويرى "فراي" أنّ النصّ الأدبي يشكّل سلسلة من رموز الإدراك، أو بعبارة أخرى طقساً. فيدرس الناقد القصة .. كطقس، أي أنّه يدرس تقليد الفعل الإنساني الدال (...) لأنّ الطّقس والحلم يشكّلان - حسبه - المحتوى الحليّ للعمل الأدبي الذي يؤخذ على أنّه نموذج .

ويعرّف "فراي" هذا النوع من النقد بأنّه دراسة الرموز الأدبية كأجزاء من كلّ. وإن كانت النماذج نفسها موجودة على هذا النحو، فعلينا أن ندرك إمكانية أن نقو 2 بخطوة إضافية، أو نتصوّر وجود عالم أدبي مستقلّ. ولن يكون البحث المؤسّس على نقد النماذج إلاّ بريق أملٍ مجرد أو متاهة دون مخرج، إذا



اعتبرنا الأدب مجرد كتلة من الأعمال الأدبية بدلا من أن نتصوره (الأدب) شكلا كلياً لمجموع منظم . (41) .

ونخلص إلى القول، إنّ "فراي" يعتبر الأدب إطارا عاما لكل عمل أدبي، وبالمثل فإنّ التراث الأسطوري هو الإطار العا² لكل أسطورة، ويرى أنّ الأساطير عنصر بنائي في الأدب، لأنّ الأدب - حسبه - حلّ محلّ الأساطير، فلا بدّ للنّاقد الذي يتغني تفهّم الأدب من أن يبحث عن ذلك الإطار الأسطوري العا² (42) .

ولم يبدأ الحديث عن النّقد الأسطوري بهذا الاسم إلا بعد 1970²، مع الفيلسوف "جيلبير دوران Gilbert Durand"، في الوقت الذي بدأت فيه حدّة (النقد الجديد) تهدأ، على الرّغم من أنّ هذا المنهج قديم النّشأة يرجعه "جيلبير دوران" إلى "فيكتور هيجو Victor Hugo"، الذي يعدّه مؤسس الدّراسات الأسطورية، متجاوزا بذلك زمنه، لانعد² المنهج (43) .

وقد جاء نقد "جيلبير دوران" إذن - الذي يُرجع "برونال" أسس هذا المنهج إليه- ردّا على نقد "شارل مورون C. Mauron" التّفسي - بعد أن بدأت حدّة النّقد الجديد تخفّ - ، لذلك لم ينتبه النّقاد إلى هذا النّقد « الذي ظهر أيضا على يد فيلسوف يدعى جيلبير دوران » (44) ، ذلك أنّ معظم المناهج التّقديّة، قد ظهرت على أيدي الفلاسفة * .

ويمكن تطبيق هذا المنهج التّقدي - الذي سمّاه "جيلبير دوران" (النّقد الأسطوري) وصنّفه في التّيار المسمّى (النّقد الجديد) - على النّصوص الشّفهية والمكتوبة، بغية استرجاع الفكر الأسطوري إلى موكب الأفكار (الجادّة)؛ مستعينا - في ذلك - بكلّ ما يهتمّ بالأسطورة، للكشف عن خلفية الحكاية التي يمكن أن تكون نصّا شفهيّا،² مكتوبا، أو نواة أسطورية، أو نموذجا أسطوريا .

وككلّ المناهج، فإنّ هذا المنهج لم يكن قفزة من فراغ، ولكنه يعتمد في نشأته على أساس فلسفي وسيكولوجي، وسياق علمي معرفي وصلت إليه المناهج المتعاقبة، فكان أحد طرائق الحداثة في النّقد الأدبي الحديث والمعاصر .

وعلى الرّغم من أنّ المنهج تبلور على يد "بيير برونال"، إلاّ أنّه هو ذاته يقرّ بأنّ الإرهاصات الأولى جاءت على يد نقاد آخرين منهم "يونج" و"يولس Jolles"، و"نورثروب فراي"، الذي يقول: « كانت أولى جهودي المستمرة في البحث محاولة لكتابة تعقيب موحد على كتب "وليام بليك" التنبؤية، إنّها قصائد أسطورية الشّكل، وكان عليّ أن أتعلّم شيئاً عن الأسطورة لكي أكتب عنها. وهكذا اكتشفتُ بعد نشر الكتاب أنّي من مدرسة (النّقد الأسطوري)، التي لم أكن قد سمعتُ بها من قبل » (45).

وقد كان لإسهامات "فرويد" في التحليل النفسي، و"يونج" - بعد ذلك - في علم نفس الأعماق، الفضل الكبير في لفت انتباه النّقاد إلى المتون الأسطورية؛ حيث رأى "فرويد" أنّه يمكننا تناول عمل فنيّ (لوحة، أو قصيدة، أو آية قصّة) بالطريقة نفسها التي يمكننا أن نتناول بها قصّة أو تخيلاً (46).

وقد انطلق "فرويد" من المفهوم الأفلاطوني للفنّ، الذي يعتبره (أفلاطون) حلماً مهدياً للفكر المتيقظ. ويرى عالم النفس أنّ كلّ الرّموز الحلمية هي رموز شخصية تمّ تفسيرها على مستوى وجود الحائر. وبالنسبة إلى الناقد، ليس هناك رمزية شخصية؛ أو حتّى إن وُجد شيء كهذا، فإنّ على الناقد أن يعمل على جعله يختفي .

فحين قال "فرويد" بتحليل « أوديب ملكا » لسوفوكل، قال بأنّ العناصر الدرامية والعناصر النفسية يمكن أن تكون متصلةً، دون أن تكون لها مرجعية



إلى حياة سوفوكل الشخصية (..)، كما شرح "يونج" ومدرسته - في حديثه عن اللاوعي الجمعي - المميزات العامة لتواصل النماذج (47).

لذلك، جاء التحليل الأسطوري لـ "دوني دو روجمان Denis de Rougemont" ردًا على التحليل النفسي لـ "فرويد"، وجاء النقد الأسطوري لـ "جيلبير دوران" ردًا على النقد النفسي لـ "شارل مورون Charles Mauron"؛ فظهر مصطلح النقد الأسطوري بعد «البنيات الأنثروبولوجية للخيال» (1960) (1961) لـ "جيلبير دوران"، الذي أنارت مقالته المختصرة: «إسهامات في النقد الأسطوري» - التي نُشرت في العدد 4 من المجلة الرومانسية، سنة 1972 - منهج التحليل الأدبي الذي اختار تطويره.

جاء النقد الأسطوري إذن مضافًا للنقد النفسي، ووقف "دوران" ضدّ "مورون"، فكانت معركة علماء الأنثروبولوجيا، حيث يعتبر "دوران" الأدب وخاصة النصّ الروائي (مكانًا خاصًا بالأسطورة)، في حين أسّس "مورون" تحليلاته النفسية حول (حضور شخصية) الأديب التي تشكّل استيهاما ثابتا، وديناميا، يستمرّ بطريقته تحت الشعور، ويعرّف الأسطورة، على أنّها الصيغة الشخصية اللاواعية وانتشارها (48).

ونستنتج من كلّ ما سبق، أنّ النقد الأسطوري عبارة عن خطوات إجرائية، تدعمها كلّ المعارف المهتمّة بالأسطورة، في إعادة تشكّل الفكر الأسطوري ضمن موكب الأفكار، بالبحث خلف القصة التي ليست سوى نصّ - شفهي أو مكتوب - . (49)

فالتقدُّ الأسطوري يتطلَّب قراءة دقيقة للنصِّ كالشكلي (المذهب الشكلي أو الجمالي)، ولكنه يعني من النَّاحية الإنسانية، بأكثر من القيمة الجوهرية لثَّشباع الجمالي، ويبدو أقرب إلى علم النَّفس لتحليله استهواء العمل الأدبي للجمهور...، وهو مع ذلك اجتماعي، بالنظر إلى اهتمامه بالأطُر الحضارية، وهو تاريخي في بحثه عن الماضي - الحضاري أو الاجتماعي -، ولكنه ليس تاريخاً في عرضه قيمة الأدب، بصرف النظر عن الزَّمن، وبمعزل عن الحقب والعصور (50).

ونستنتج من ذلك أيضاً، أنَّ التقدُّ الأسطوري يستوعب كثيراً من المناهج، ولكنه يختلف عنها في الطَّرائق، وفي تتبُّع العناصر المكوِّنة للنصِّ الإبداعي، وفي رصد تأثيرات هذا العمل على الجمهور المتلقِّي .

ويقولُ هذا المنهج، على تتبُّع بصمات الأسطورة وملاحظتها داخل النصِّ الإبداعي، انطلاقاً من مصادرها، وذلك للوصول إلى تجلِّيات هذه الأساطير داخل العمل الأدبي، بُغية الوقوف على مدى احتفاظها بأثوابها الأولى، أو الأزياء التي أجبرها الكتاب على ارتدائها، ومدى تكيفها مع غيرها من العناصر الجمالية داخل النصِّ الإبداعي، وذلك من خلال :

أ - قابلية الأسطورة لأن تكون عنصراً بنائياً داخل القصيدة، بامتلاكها خاصَّيتي التحوُّل، والتَّحوير، - وهنا يأتي الأساس الفلسفي / السيكولوجي الذي يرى أنه لا شيء يمحى، لا شيء موجود يمكن أن يتحوَّل إلى عدلٍ مطلق، وإنما يتحوَّل أو يتحوَّر، ويعيد تشكيل نفسه ليظهر ويستمرُّ في هيئة جديدة، تنمُّس ومنطق الأزمنة المستجدة - .

ب - القدرة على تمثُّلها وجعلها عنصراً بنائياً يذوب في قلب التَّجربة، إذ إننا « لن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيماً فنيّة جديدة ما لم نتمثُّلها حتَّى



تصبح جزءاً من أصالتنا « (51)، فإذا تمثّلها المبدع أمكنه أن يحدث فيها من التحويلات ما يخلد ريته، فيجعل منها عنصراً بنائياً جمالياً، لأنّ الأسطورة التي تُغني الأدب يجب أن تمتلك القدرة على استثارة المتلقّي، وجعله يتجاوب معها؛ وذلك ما يفسّر دون شكّ ما يعنيه برومثيوس لإنسان اليو[2]؛ فتلك القدرة التي تمتلكها الأسطورة هي التي جعلت ذلك الثائر ضدّ الآلهة يصبح نموذج الإنسان المعاصر، وجعلت ذلك الإعلان المرفوع منذ آلاف السنين، في صحارى سيشي Scychie، ينتهي اليو[2] في انتفاض تاريخي ليس له مثيل (52).

فالوعي بالكيفية المثلى لتحقيق الجمالية المرجوة من توظيف الأساطير، هو الذي يمكّن المبدع من توظيف الرّمز الأسطوري ويجعله يتفاعل بعفوية وتلقائية « مع السياق، دون قسر خارج النص، ودون شرح أو تحليل يُفقد الرّمز الأسطوري تجسّده لموقف ما أو (معادل رمزي) لموضوع ما، فإنّ هذا يتطلّب اختياراً صحيحاً للرّموز الأسطورية المعبرة عن الحالة الشعورية، كما يتطلّب أن تكون هذه الرّموز موحية، بعيدة عن المباشرة والتراكم « (53)، يتطلّبها السياقات الأدبي والشعوري.

الخطوات الإجرائية :

عمل "برونال Brunel" على بلورة هذا المنهج، ولكنّه تنازل عن إمكانية خضوع الظاهرة الأدبية لقوانين أو قواعد، واكتفى بالحديث عن «ظواهر يمكن أن تتجدّد داخل العمل الأدبي، وأن تكون موضع مفاجأة أو حادثة مميزة تُعتبر محاولة الإمساك بها داخل شبك القوانين العامّة محاولة باطلة ...» (54)، ذلك أنّ "برونال" كان يحاول - من خلال هذا التقد الأسطوري - أن يضع تصنيفاً للأساطير هدفه التحليل الأدبي لا غير. فلا ينفك يردّد قوله: « ظننتُ لفترة ما أنّه يمكننا صياغة القوانين، لكنّ الأدب يُبدي مقاومة أخرى غير مقاومة المادّة.

أعتقد أنه من الأجدر اعتبار تجليّ الأسطورة ومطاوعتها وإشعاعها في النصّ ظواهر دائمة التجدد، وحوادث مميّزة، يكون من العبث محاولة الإمساك بها داخل شبك القوانين العامّة، ولكنني أقترح تصنيفا لا يهدف إلاّ إلى تسليط الضوء، وتأسيس نظرية تحليل أدبي، هو (التقدّ الأسطوري).» (55)

وقد وقف بعض الدارسين على الظواهر ذاتها التي حدّدها "برونال" لدراسة العمل الأدبي الذي يضمّ الأساطير بين طيّاته. إذ يذكر "باجو D. H Pageaux" أنّ "جان إيف تاديي Jean Yves Tadié" وضع ثلاث إمكانيات للوقوف على شعرية النصّ الشعري تتقارب مع ظواهر "برونال" الثلاث، وتتمثّل عند "جان إيف تاديي" في :

أ- إمّا أن يكون النصّ الشعري كلّ أسطوريا، وهو ما أسماه برونال بـ (الإشعاع Irradiation).

ب- أو أن يجمع الأساطير بين طيّاته، على شكل نصوص مؤطّرة، وهو ما أسماه برونال بـ (المطاوعة Flexibilité).

ج- أو أن يكون وجود الأساطير مضمرا (مختفيا) ، وتُقرأ (الأساطير) عبر بعض حلقات التاريخ، أو تنفجر في وابل من الشرر الرمزي، وهو ما أسماه برونال بـ (التجليّ Emergence) (56).

أما الظواهر التي يقترحها برونال، فتتمثّل في :

1 - التجليّ : Emergence

يتعلّق الأمر بملاحظة الحوادث الأسطورية في النصّ، دون الاكتفاء بالتجليّ منها؛ فهناك حتما أثر لأسطورة ما في النصّ، من خلال عدد من الإشارات الدالة عليها .

ويأتي التّجليّ على ثلاث مراتب : إمّا صريحاً أو تاماً، وإمّا جزئياً، وإمّا مضمراً أو مبهماً .

أ- الصّريح أو التّام: ويكون عن طريق :
- العنوان * أو اللّازمة
- الاقتباس أو التّضمين
- ذكر الاسم

ب- الجزئيّ : ويرد عن طريق :

الإشارة إلى جزئية أو صفة من صفات

- العنصر الأسطوري أو تصرّف من تصرّفاته
- الصّور البلاغية

ج- المضمّر أو المبهم : وهو الأكثر شيوعاً، ونجدّه في معظم أنواع التّجليّ، وفي الصّور البلاغية على وجه الخصوص .

2- المطاوعة : Flexibilité

يجيل المفهوم على المرونة في التّكيّف، وعلى مقاومة العنصر الأسطوري في النّص، والتّغيّرات التي تحدث في النّص ذاته (57) .

وتسمح مزاجية التّجليّ مع المطاوعة بالوقوف على الإشارات والكنيات، ومرونتها في التّكيّف، وفي مقاومتها، كي لا تنزل إلى أن تكون مجرد مجازات أو استعارات، محتفظة بوجود آخر في النّص الأدبي: وجود مشعّ (58)

وقد أعطى "غريماس Greimas" للأسطورة خاصية يمكننا أن ندرجها ضمن المطاوعة، وهي خاصية التكرار، التي تميّز الأسطورة عن باقي النصوص الأخرى، « لأنّ لها القدرة على تشكيل أو خلق بعض النصوص الأخرى التي تنتج عنها، وذلك بإعادة عناصرها المكوّنة، وهو ما أسماه "ليفني ستراوس" :
« * Les mythes »

3- الإشعاع : Irradiation

لشعاع حضور إجباري. وانطلاقاً من هذا الحضور يتم تحليل النص، لأنّ العنصر الأسطوري - حتّى وإن كان دقيقاً أو مستتراً- فإنّه يُعتبر دالاً مهماً، ويمتلك القدرة على الإشعاع .

فقد تؤخذ بعض العناصر الأسطورية في النص على أنّها ديكور غريب. و « في بعض الأحيان، نعتبر وجود العناصر الأسطورية في النص - وبعيداً التّسامح - اختصاراً متعمّداً لآثار علم الأساطير (...)، نتقبّلها، لكن كمحسنات أو كزخارف، كاغتراب دائم، أو على العكس كأشياء مثيرة للسّخرية . » (59)

ويكون الإشعاع عن طريق :

- إشارة يندرج تحتها النص ←
- نقطة يمكنه أن يدلّ على الحياة ←
- صرخة يفتتح بها النص ←
- كلمة أو جملة دالّة على الأسطورة * ←
- حوار داخلي للمبدع ، يحيل إحالة غير مباشرة على ←

الأسطورة (60)

ويقسّم "برونال" الإشعاع المستتر (Sous - textuelle) إلى نوعين :

1 - إشعاع مجموع أعمال الكاتب: حيث أنه يمكن لصورة أسطورية في نصّ ما من إبداعات هذا الكاتب، أن تُشعّ في نصّ آخر تكون فيه غير واضحة الملامح؛ كأن يذكر الشاعر الشخصية الأسطورية - اسما - في إحدى قصائده، ثمّ يذكر صفة من صفاتها أو عملا من أعمالها في قصيدة أخرى، فإنّ ذلك الاسم يظلّ مشعّا على كامل أعمال المبدع، دالّا على الأسطورة .

2 - إشعاع الأسطورة نفسها في ذاكرة المبدع وخياله؛ ذلك أنه تكفي الإشارة إلى الأسطورة للدلالة عليها، دون الحاجة إلى الإيضاح .

وانطلاقا من هذه الخطوات الإجرائية الثلاث : التّجلي، والمطاوعة، والإشعاع، يمكن للناقد أن يتتبّع آثار أسطورة ما في نصّ أدبيّ واحد، أو في عدد من النصوص الإبداعية، حيث يمكن للأسطورة أن تتجلى اسما، أو من خلال العنوان، أو صفة من صفات الشخصية الأسطورية، أو عمل من أعمالها ... إلخ . وبذلك يمكن للناقد أن يتتبّع الأسطورة، انطلاقا من الموتيّفات * الدالّة عليها، ثمّ يرصد التحويلات والمطاوعات التي أحدثها فيها المبدع، بحكم قابلية الأسطورة للتشكيل والتحوّل، حيث يمكن توظيف الأسطورة وفق :

أ - منطلق سيا [2]، حيث يختبئ المبدع والشاعر خاصّة وراء الرّمز الأسطوريّ، ويرشق من خلاله أعداءه ومعارضيه بسها [2] الاحتجاج والمعارضة .

ب - منطلق فنيّ، حيث يختار المبدع الرّموز الدالّة الغنيّة بالإيحاء، ليخرج القصيدة من الخطائية والمباشرة والسّطحية التي كانت تطفح بها، ممّا يفتح آفاقا أكبر للتأمّل .

كما يرصد الإشعاعات التي تحيل على الأسطورة سواء كان ذلك في القصيدة الواحدة، أو من خلال ماتدعوننا إلى الرجوع إليه من أعمال المبدعين سواء في فترة واحدة، أو في فترات مختلفة من فترات توظيف الرمز الأسطوري .

الهوامش :

* عند "سان سيمون Saint – Simon " وتلاميذه، أو عند "لوسابيس Lesseps" – مهندس قناة السويس الشهير – ، وعند "فوريي Fourier"، و"أوغست كونت Auguste Conte" – أبو الفلسفة الوضعية، وأختها الفلسفة الاجتماعية – .
** فيزيولوجيا Physiologie : علم وظائف الأعضاء.

(1)Durand Gilbert: Introduction à la Mythodologie , Edition Albin Michel Sa, France et Cérés édition , Tunis , 1996 , p : (23 – 30) .

*** كونّ الأسطورة "تاريخاً" وعرضاً لتاريخ المستقبل، فهي قريبة جداً من (روى) الروائية عند "بلزاك Balzac" ثمّ "زولا Zola" في ذلك العصر. حيث تفتنّ أكبر الروائيين بصورة واضحة إلى أنّهم لم يقوموا بغير تمديد للخطابات المؤسّسة للأسطورة بطرق أو بأخرى، ف "بلزاك" الذي عنون عمله الفخم « الكوميديا الإنسانية » ، كان واعياً جداً بأخذ رباط الأسطوريّات الشهيرة هذه التي هي « الكوميديا الإلهية » .

(2) Durand Gilbert : Introduction à La mythodologie , p : 25.

(3) Ibid , pp : 16 – 17.

(4) Ibid , p : 26 .

(5) Brunel Pierre. Pichoi Cl . Rousseau Am : Qu' est- ce que la littérature comparée?, Armand colin - collection U, Paris . 1983 .p: 125

(6)Brunel Pierre : Littérature comparée , Encyclopedia Universalis Microsoft.

(7)Brunel Pierre. Pichoi Cl . Rousseau Am : Qu' est- ce que la littérature comparée ?, p: 24 .

* (مدرسة غاستون باري Gaston Paris في القرن التاسع عشر وآخرون) .

** عند (غاستون باشلار Gaston Bachelard ، وجان بيير ريشار Jean Pierre Richard) .

(8)Trousseau Raymond : Thèmes et mythes , édition de l'université de Bruxelles, 1981, pp : 22 – 23 (9)Ibid , p : 15 .

(10) فولغانن كايزر : العمل الفني اللغوي – مدخل إلى علم الأدب - ، ترجمة وتقديم : د . أبو العيد دودو ، الجزء الأوّل ، دار الحكمة، الجزائر، 2000 ، ص : 90 .

(11)W. Smekens : Méthodes du texte , sous la direction de Maurice De la croix , Fernand Hallyn, Edition Duculot , Paris , 1987 , p : 97 .

(12)Trousseau Raymond : Thèmes et mythes , p : 22 .

(13) يُنظر :

- Pageaux Daniel Henri : La littérature générale et comparée, Ed Armand Colin, Paris,1994 ; p : 78

-Trousseau Raymond : Thèmes et mythes , p : 23.

(14)W. Smekens : Méthodes du texte , p : 101 .

(15) Ibid , p : 96

(16)Trousseau Raymond : Thèmes et mythes , p : 26

(17)W. Smekens : Méthodes du texte , p : 97- 122.

(18)W . Smekens : Méthodes du texte , p : 97 ...124 .

(19)Trousseau Raymond : Thèmes et mythes , p : 93 .

(20)Brunel Pierre. Pichoi Cl . Rousseau Am : Qu' est- ce que la littérature comparée ?, p:121- 132.

(21)Trousseau Raymond : Thèmes et mythes , p : 16 . * هي : النّقد

التّاريخي، والنّقد الأخلاقي، ونقد التّماذج، والنّقد البلاغي .

(22) Frye . N : Anatomie de la critique , Traduit de l'Anglais par : Guy Durand ; Bibliothèques des sciences Humaines , n r f, Edition Gallimard ,Paris, 1969 , p : 72 .

(23) يُنظر :

- Qu' est- ce que la littérature comparée ?, p : 115

- Trousseau Raymond : Thèmes et mythes , p : 121 – 122

(24)Qu' est- ce que la littérature comparée ?, p : 116 .

(25)Barthes R : Essais Critiques , Seuil , Paris ,1964, p:246

(26) Brunel et Autres : Qu' est- ce que la littérature comparée?, p: 116

(27) روبرت ماجليولا : التّناول الظّاهري للأدب، نظريته ومناهجه، ترجمة : عبد الفتّاح

الديدي، مجلّة "فصول"، العدد : 3 ، 1981 ، ص : 183 .



(28) Barthes R : Essais Critiques , p : 175 .

* كباختين وجان بيير ريشار، يُنظر على التوالي :

Qu'est- ce que la littérature comparée?, p : 120.

و حميد لحميداني : سحر الموضوع ، منشورات "دراسات سيميائية أدبية لسانية" ، 1990 ، ص : 26 .

(29) Qu' est- ce que la littérature comparée?, p : 120 – 121 .

(30) Todorov . T : Introduction à la littérature Fantastique , Seuil , Paris,1974 , p : 104 .

* حيث انتهى يونج - وهو من أتباع المدرسة الفرويدية - إلى أن صور الأمراض النفسية التي تظهر في اللاشعور وفي الأحلام وفي الخيالات، تبدو وكأنها تقاتل الأساطير القديمة، وقد سمى هذه الأساطير "الصّور القديمة" أو "الأنماط الأساسية" التي تشترك فيها البشرية جمعاء. (31) د . محمد حسن عبد الله : أساطير عابرة الحضارات - الأسطورة والتشكيل - ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د . ط ، 2000 ، ص : 168 .

* وُلد النقد الموضوعاتي في كنف " غاستون باشلار Gaston Bachelard " ، وقد جمع نقّادا ذوي موهبة كبيرة ، مثل " جورج بولي Georges Poulet " و " جان بيير ريشار Jean Pierre Richard " و " جان ستاروبنسكي Jean Starobinsky " ، دون أن ينغلق أحدهم في صيغة جامدة . يُنظر لذلك :

- Brunel Pierre : Mythocritique – Théorie et parcours - , Puf , écriture , presses universitaires de France , 1 ère édition , 1992 , p:10.

(32) Cabanes Jean Louis : Critique littéraire et sciences Humaines, Privot éditeur, Paris, 1974, pp:66 – 67.

(33) حميد لحميداني : سحر الموضوع ، ص : 26 .

(34) يُراجع الفصل، ضمن كتاب : فؤاد أبو منصور : النقد البنيوي الحديث في لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، ط 1 ، 1985 .

(35) د . محمد حسن عبد الله : أساطير عابرة الحضارات - الأسطورة والتشكيل - ، ص : 181 – 182 .
* حيث تصبّ إعادة اكتشاف الإنسان هذه، مع اكتشافات التحليل النفسي الفرويدية، وعلم نفس الأعماق لـ "كارل يونج"؛ ولكن الألمان كانوا أول من تنبّه إلى تأثير البني الأسطورية والصّور الرمزية في التصرّفات الاجتماعية، وفي ما أسموه (البنية التّحتية) ، يُنظر لذلك :

Durand Gilbert : Introduction à La mythodologie , p : 32

(36) Brunel et Autres : Qu' est- ce que la littérature comparée ? , p : 125.

- (37) يُنظر : Brunel Pierre : Mythocritique – Théorie et parcours – , p : 10 .
- Durand Gilbert : Introduction à La mythodologie , p :216
- (38)Ruthven . K . K : Myth , The critical Idiom ,Founder Editor , John D . Jump , 1969, p: 80 .
- (39)Frye Northrop : Anatomie de la critique , p : (120 – 124)
- (40)OP Cit , p : 36.
- (41)Ibid , p :131- 146
- (42)Frye Northrop : Fables of Identity : studies in poetic mythology , New York Harcourt , Brace and world , Inc , 1963 , pp : 36 – 37 .
- 43)Durand Gilbert : Introduction à La mythodologie , p : 233 . P :10
- (44)Brunel Pierre : Mythocritique – Théorie et parcours–
ويذكر "برونال" أنّ أوّل من تحدّث عن التّقد الأسطوري كان "سيمون فيارن" Simon Vierre
" وآخرون من تلامذة "جيلبير دوران" إظهارا لولائهم له ، واعترافا له بالفضل . يُنظر : Brunel
* Pierre : Mythocritique – Théorie et parcours – , p : 10
جاء التّحليل التّفسي على يد " فرويد " ، والتّحليل الأسطوري على يد "دوني دوروجمون
Denis de Rougement " والتّقد التّفسي على يد "شارل مورون C. Mauron " ، وتأسّس
التّقد الظّاهراتي على فلسفة "ادموند هوسيرل" .
(45) نورثروب فراي: الأسطورة والرّمز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات
والنّشر، بيروت، ط2، 1980، ص: 9 .
- (46)Durand Gilbert : Introduction à La mythodologie, p: 223 .
- (47)Frye Northrop : Anatomie de la critique , p : 139
- (48)Brunel Pierre: Mythocritique – Théorie et parcours - , p : 47 .
- (49) Durant Gilbert : Introduction à la mythodologie , p : 314 .
- (50) د . محمد حسن عبد الله : أساطير عابرة الحضارات، ص : 181 .
- (51) د. محمد مندور : الميزان الجديد، مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة، 1944، ص: 18
- (52)Brunel Pierre: Mythocritique – Théorie et parcours - , p : 218 .
- (53) محمّد عزّا: الأسطورة في الشّعّر السّوري المعاصر، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العرب،
دمشق، العدد : 372 ، 2002 (عن الأنترنت) .



(54) Brunel Pierre: Mythocritique – Théorie et parcours - , p : 72

(55)Ibid , p : 72 .

(56)Pageaux Daniel Henri : La littérature générale et comparée, p : 105 .

* لأنّ العنوان يمتلك أبوية بعيدة للأسطورة المؤسسة للقصيدة أو الرواية . يُنظر :

Durant Gilbert : .

Introduction à la mythodologie , p : 231

Brunel Pierre: Mythocritique – Théorie et parcours - p : 77 . - يُنظر (57)

Pageaux Daniel Henri : La littérature générale et comparée , p : 101

(58) Siganos André: Le minotaure et son mythe, Presses

Universitaires de France , PUF écriture, Paris, 1993, p : 29 .

ويقصد به : أصغر العناصر المكوّنة للأسطورة .

(59) Brunel Pierre : Mythocritique – Théorie et parcours - , p31

* كـ : " فقدتها مرّة أخرى " ، الدّالة على أسطورة (أورفيوس و يوريديس) .

(60) يُنظر :

Pageaux 101-102 - Daniel Henri : La littérature générale et comparée ;pp :

- Brunel Pierre: Mythocritique – Théorie et parcours - , p : 81 .

* الموتيّف أو الحافز : Motif : هو أصغر العناصر المكوّنة للموضوع، أو هو أصغر وحدة دالة في

النّص، أو هو عنصر غير قابل للتّفكيك، انظر :

Ducrot Oswald ; Todorov Tzvetan : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , Editions du Seuil ,Paris , 1972 , pp : 280 – 281