المنهـــج الأسطـــوري بين النظرية والتطبيق

أ.د/ الربعـــي بن ســـلامـــه

قسم الآداب واللغة العـــربية

جامعة منتوري ــ قسنطينة

ملخص

تعود أصول المنهج الأسطوري وتطبيقاته عند الغربيين إلى زمن متقدم نسبيا، حيث يذهب بعض الدارسين إلى أن بدايته كانت في مطلع القرن الثامن عشر، واكتملت ملامحه في منتصف القرن العشرين مع (نورثروب فراي) في كتابه (تشريح النقد) سنة 1957م.

أمّا في العالم العربي فقد تأخر ظهوره، ولم يشرع في الاستفادة منه إلاّ في أواخر القرن العشرين. وفي تقديرنا أنه لكي نتعرف على هذا المنهج بشكل يمكننا من استخدامه بوعي وفعالية، يستحسن أن نجيب عن السؤالين الآتيين:

1 ــ ماهي الأصول النظرية التي انطلق منها المنهج الأسطوري؟

2 ــ ما هي الكيفيات التي طبق بها في النقد الغربي ثم في النقد العربي؟

Résumé :

Les origines de la mythocritique ainsi que ses applications, chez les occidentaux, remontent à un temps relativement lointain, selon certains chercheurs, elle a connu ses débuts à l'aube du dix-huitième siècle. Mais, en réalité, cette pratique n'a pris son élan qu'au milieu du vingtième siècle avec le livre de Northrop Frye, Anatomie de la critique publié en 1957 en anglais.

Le monde arabe n'a connu cette approche qu'à la deuxième moitié du vingtième siècle, marquant ainsi un retard considérable. A notre avis, et pour mieux bénéficier de cette méthode, il est impératif de l'appréhender avec conscience pour l'appliquer efficacement. Pour ce fait, il s'avère important de répondre aux deux questions suivantes :

1- Quels sont les fondements théoriques de la mythocritique ?

2- Quelles sont ses procédures d'application au sein de la critique occidentale, puis dans la critique arabe ?

تعود أصول المنهج الأسطوري وتطبيقاته عند الغربيين إلى زمن متقدم نسبيا، حيث يذهب بعض الدارسين إلى أن بدايته كانت مع الفيلسوف الإيطالي (فيكو) (Vico) في مطلع القرن الثامن عشر من خلال كتابه (العلم الجديد) الذي صدر سنة 1725 م، [1] ثم تطور مع الزمن إلى أن اكتملت ملامحه في منتصف القرن العشرين مع (نورثروب فراي) في كتابه (تشريح النقد) سنة 1957م.[2]

أمّا في العالم العربي فقد تأخر ظهوره ولم يشرع في الاستفادة منه بوضوح إلاّ في أواخر القرن العشرين، حيث ظهرت تطبيقاته في الدراسات العربية ــ كما أورد حنا عبود ــ في أواخر السبعينيات مع ظهور كتاب (أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث) لريتا عوض سنة 1978. [3] وتعززت مع مطلع الثمانينيات بظهور عدد من البحوث والدراسات. [4]

ولكي نتعرف على هذا المنهج بشكل يمكننا من استخدامه بوعي وفعالية، يستحسن أن نتعرف على الأصول النظرية التي انطلق منها وعلى أهم الكيفيات التي طبق بها في النقد الغربي ثم في النقد العربي، فما هي تلك الأصول؟ وكيف طبقت؟

أولا: الأصول النظرية للمنهج الأسطوري أو (الميثولوجي)

لاحظ الدارسون والفلاسفة العلاقة بين الأدب والأسطورة منذ زمن بعيد؛ فالكل يعرف العلاقة بين الإلياذة والأساطير، وبين المسرح اليوناني والروماني والأساطير... ومنذ عهد أرسطو، حاولوا أن يفسروا تلك العلاقة، وأن يضعوا أيديهم على الكيفية التي يستفيد بها الأدب من الأسطورة، وعلى الحد الذي يفصل بين الأدب والأسطورة، وعن هذه المحاولات تبلورت ملامح المنهج الأسطوري في النقد الأدبي، بعد أن استفاد من علوم إنسانية متعددة، من أهمها علم النفس التحليلي، وعلم الأنثروبولوجيا، وعلم الأديان المقارن، وعلم الآثار،

والفلسفة الرمزية بصفة عامة. وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين هذه العلوم المتداخلة فإننا سنحاول التوقف عند أهمها للتعرف على الكيفية التي أسهمت بها في بناء هذا المنهج.

1 ــ 1

يجمع الباحثون على أن الخلفية الأساسية للمنهج الأسطوري تتمثل في علم النفس، ويذهب معظمهم إلى أن الفضل في وجود هذا المنهج يرجع إلى نظرية (كارل غوستاف يونغ) (C. G. Jung) في التحليل النفسي وإلى اكتشافه لما عرف بـــ (اللاوعي الجمعي) أو (العقل الباطن الجمعي) أو (اللاشعور الجمعي)، (Le subconscient collectif) وهو يختلف عن (اللاشعور الفردي) (Le subconscient individuel) الذي اكتشفه أستاذه (سيغموند فرويد) (S. Freud).

فإذا كان اللاشعور الفردي الذي اكتشفه فرويد يتمثل في ذلك المخزن المظلم الذي يقع خلف العقل الواعي والذي يختزن فيه الفرد كل المكبوتات التي ترجع في معظمها إلى مرحلة الطفولة المبكرة، والتي لم يكن بمقدور الفرد أن يشبع متطلباتها في الوقت المناسب بسبب القوانين والأعراف الاجتماعية التي لا تسمح بذلك؛ لأنها في الغالب مكبوتات جنسية، ولذلك تتحول إلى عقد، ويمكن أن تظهر في الأحلام أو في بعض الأعمال الفنية بكيفية لاشعورية، ولا يمكن الكشف عنها أو تفسيرها إلا بواسطة التحليل النفسي، فإن (اللاشعور الجمعي) الذي اكتشفه (يونغ) يقع خلف اللاشعور الفردي وفي طبقة أعمق من طبقة اللاشعور الفردي، وهو لا يختزن مكبوتات الأفراد وإنما يختزن موروثات الجنس البشري كله، لأن الإنسان لا يولد مزودا بالموروثات البيولوجية فقط، وإنما يرث معها أيضا تلك الموروثات العقلية والنفسية التي يشترك فيها جميع أبناء البشر بغض النظر عن اختلاف الأزمنة التي ولدوا فيها والأمكنة التي عاشوا أو

يعيشون بها؛ بحيث يستوي فيها الإنسان المتحضر مع الإنسان البدائي، فالإنسان لا يولد صفحة بيضاء وإنما يولد مزودا باللاشعور الجمعي الذي يختزن الأنماط والنماذج العليا. " ويشكل هذا اللاوعي الجمعي جزءًا من هذا الإرث الإنساني الذي يرثه كل إنسان، ومن هنا كان هذا النوع من اللاوعي عاما وشاملا ومتشابها ودائم الحضور في كل الناس، وهو ــ على نحو ما نرى ــ مختلف كل الاختلاف عن " اللاوعي الشخصي" إننا نستطيع أن نصوغ هذا الكلام صياغة أخرى فنقول: إن في أعماق كل منا ــ نحن معشر البشر ــ إنسانا بدائيا نصدر عنه في أمور كثيرة دون أن نعي. وعن هذا الإنسان البدائي أو اللاوعي الجمعي أو الأنماط العليا ــ بتعبير (يونغ) ــ تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام."[5]

[و] " هذا اللاوعي الجمعي ليس عشوائيا، كما قد يظن بعضنا. إنه يؤلف نظاما مشتركا بين البشر. ومنه ظهر النظام الأدبي الذي يمتلك قوانين صاغتها حديثا نظرية النقد الأسطوري."[6]

وللتفرقة بين التجارب الشخصية واللاشعور الجمعي يقسم (يونغ) الإبداع الفني إلى نوعين؛ يسمي النوع الأول الإبداع النفسي، وهو ذلك النوع من الإبداع الذي " يتخذ مادته دائما من مجال التجربة الإنسانية الواعية، وقد أسميت هذا النوع من الإبداع بالنفسي لأنه لا يتجاوز في نشاطه حدود الوضوح والفهم النفسي "[7] " وهو الذي يعالج مواد مستمدة من مجال الشعور الإنساني مثل دروس الحياة، الصدمات العاطفية... وهذه الموضوعات يرتفع بها الفنان بعد أن يتمثلها نفسيا من مستواها العادي إلى مستوى التجربة الشعرية ويمنحها التعبير الذي يهب قارئها صفاء أكثر وعمقا أعظم لبصيرته الإنسانية."[8]

أمّا النوع الثاني الذي يسميه الإبداع الكشفي أو الرؤيوي فالتجربة فيه غير عادية، لأنها تستمد وجودها من أغوار النفس الإنسانية، وهي تجربة

تستعصي على الفهم. " وتظهر قيمة هذه التجربة وقوتها في ضخامتها لأنها تولد في الأعماق السرمدية جبارة شاذة متشعبة الجوانب، لأنها مستمدة من اللاشعور الجمعي ... وهذا النوع من الإبداع يمثل تجارب أكثر عمقا وأقوى تعبيرا من مجرد الانفعال الإنساني الذي يتم لدى الفنان على المستوى الشخصي، إنها تجارب أولية بدائية أصيلة.

" إن ما تظهره الرؤى في هذا النوع من الأدب هو تلك الصور المخزونة في ذلك النسق النفسي الذي شكلته عوامل الوراثة والمسمى باللاشعور الجمعي، تلك الصور ذات الصيغة البدائية التي تنحدر من طقوس بدائية قديمة أو من مكرورات أسطورية نسجت في ثوب جديد. والفنان حين يفعل ذلك، يستعيد تلك الصور، إنما يتسلل إلى رحم الحياة التي يقر فيها الجميع، والتي تشكل إيقاع الوجود الإنساني، فتهيئ للفنان أن يصل بأحاسيسه ومشاعره للإنسانية جمعاء، لأنه يستمد حيوية إبداعه من حيوية الجنس البشري، ومن هنا يصبح العمل الأدبي الناتج رسالة إلى الإنسان في جميع أجياله لأن الفنان إنسان جمعي يحمل اللاشعور البشري ويشكل الحياة النفسية اللاشعورية للجنس الإنساني."(9)

والفنان وهو ينطلق من مخزونات اللاشعور الجمعي ممثلة في ما ورثه عن أسلافه من أنماط عليا، لا يصدر عن مضامين هذه الأنماط وإنما يصدر عن أشكالها، لأن الأنماط العليا ــ كما يقول (يونغ) ــ " لا تحدد باعتبار المضمون contenu ولكن باعتبار الشكل Forme لأن هذه الأنماط في ذاتها شكلية خالصة مثلها مثل النسق البلوري الذي يشكل قبلا البنية البلورية فليس له وجود مادي في ذاته ولكنه على الرغم من ذلك يبقى نسقا ثابتا "(10)

" وبناء على هذا التحديد تكون كل " يوتوبيا " تسعى لاستعادة العصر الذهبي تكرارا لجنة عدن، وهكذا تكون ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ جمهورية أفلاطون وشيوعية ماركس والفردوس المفقود لملتون صورا نمطية تكرر

النمط الأعلى أو النموذج البدائي الذي هو "جنة عدن"، وتكون رحلة السندباد، وزيارة "عوليس" لبيت الموتى، ودخول "يونس" في بطن الحوت، وإلقاء "يوسف" في البئر ــ على ما بينها من اختلاف في المضامين ــ صورا مكررة لصورة نمطية واحدة، فكل هذه الصور صور استعارية للموت تكرر الرحلة إلى العالم الآخر التي يعقبها الانبعاث من جديد. ويرى "فراي" أن هذه الصور الكونية موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقا، وسيظل ينحدر منها أبد الدهر، وعلى الناقد أن يقف بعيدا عن القصيدة ويتأملها ليكتشف منظومتها الأسطورية أو تصميمها الميثولوجي."[11]

1 ــ 2

وقد تعززت نظرية يونغ بما توصل إليه علم الأنثروبولوجيا من نتائج؛ فمن خلال تتبع العلماء لثقافات الشعوب في مختلف القارات وعلى امتداد العصور ــ منذ فجر التاريخ البدائي للإنسان إلى أكثر العصور تقدما وتحضرا ــ لاحظوا أن الشعوب، مهما بدت مختلفة، تشترك في الكثير من الموروثات.

ومن هؤلاء العلماء (إدوارد طايلر) (E. Taylor) الذ ي تضمن كتابه " الثقافة البدائية" (1871) الكثير من العناصر الثقافية التي يُعد فيها الإنسان المتحضر امتدادا للإنسان البدائي، "حيث يذهب إلى أن تلك المخلفات المتمثلة في العادات والمعتقدات الموجودة في المجتمعات الحديثة تعد آثارا للماضي الثقافي... والإنسان المتحضر وغير المتحضر يتبعان نفس النوع، أي النوع المحب للبحث والاستقصاء.

" وقد أنكر "تايلر" وجود ما يسمى بالعقلية البدائية على الرغم من اعترافه بوجود حضارة بدائية حيث يقول: " لا وجود لاختلاف أساس بين عقلية البدائي وعقلية المتحضر، وتبدو أفكار الهمجي للوهلة الأولى وهمية ولكنها ليست بأية حال مضطربة أو متناقضة، ويتصور الهمجي منطقه معصوما

من الخطأ على نحو ما، ولا يعتمد الاختلاف الكبير بين تفسير البدائي للعالم وتصورنا له على صور الفكر وقواعد البرهان والاستدلال ولكنه يعتمد على "المادة" أو المعطيات التي تنطبق عليها القواعد، وبمجرد فهمنا لطابع هذه المادة فإننا سنكون في موقف يساعدنا على وضع أنفسنا موضع الهمجي وأن نفكر في أفكاره وننفذ من خلال مشاعره."[12]

وبعد طايلر نجد (جيمس فريزر) (James Frazer) بكتابه الضخم "الغصن الذهبي" الذي تتبع فيه تطور السحر والدين من خلال أسطورة عبادة "ديانا" في "نيمي"، حيث تَحَدَّث في الفصل المعنون بـــ (ملك الغابة) عن كاهن المعبد الذي كان ملكا، والذي كانت الطقوس والأعراف تحتم عليه أن يقطع غصنا (الغصن الذهبي) من شجرة معلومة في غابة المعبد المقدّسة، كما تحتم عليه أن يبارز سلفه ويقتله قبل أن يصبح ملكا كاهنا، ولكنه بمجرد أن يتسلم منصبه يصبح عرضة وهدفا للملك الكاهن الذي سيخلفه، ولذلك يعيش بقية عمره حذرا مُجَرِّدًا سيفه متحفزا للقتال متوقعا أن يموت في أي لحظة، وأسطورة ديانا هذه، بما انطوت عليه من تصرفات همجية تتكرر بشكل دوري، هي التي كانت منطلقا لتتبع الأساطير التي تناولت طقوس العبادة والتي تكشف كلها عن مدى التشابه الأساسي في عمليات العقل البشري وهو يضع فلسفته الأولى الساذجة عن الحياة.[13]

وبالإضافة إلى ما لاحظه فريزر من تشابه بين الكيفيات التي كانت تنتقل بها السلطة بين هؤلاء الملوك الكهنة لدى العديد من الشعوب، فقد تحدث عن التشابه بين طقوس النار التي كانت تقام في معبد "نيمي" تقربا لديانا ووفاء لنذور عُبّادِها وبين عادة نذر الشموع المقدسة وإيقادها في الكنائس الكاثوليكية بما يوحي أنه يعتبر هذه العادة المسيحية امتدادا لتلك العادة الوثنية.[14]

وينتقل فريزر من معبد ديانا بالساحل الإيطالي محاولا التعرف على كيفية توارث الكهنوت في بلاد أخرى وبين شعوب أخرى بالبحث عن جواب لسؤالين هما:

" لماذا يتعين على الكاهن ملك الغابة أن يقتل سلفه؟ ولماذا كان يتعين عليه قبل ذلك أن ينتزع أحد الأغصان من شجرة معينة كان الأقدمون يعتقدون أنها الغصن الذهبي الذي ذكره فرجيل؟"[15]

ويكتشف فريزر من خلال تتبعه لعدد من الأساطير ــ عبر مختلف القارات ــ أن الملوك كانوا يجمعون بين دور الساحر والكاهن معا؛ فقد كانوا يمتطون السحر للوصول إلى السلطة، ومع تقدم الزمن، وبعد أن تزعزعت ثقة الناس في السحر، حل الدين محل السحر، وتحول الملك الساحر إلى الملك الكاهن. "ومن ثم يتناول "فريزر" نظرية التقمص أو التجسيد من ناحية ونظرية الملوك المؤلهين من ناحية أخرى موضحا تصور البدائي للآلهة، حيث تلك الحقبة التي كان ينظر فيها إلى الآلهة والبشر على أنهم كائنات من نوع واحد، فالإله الإنسان أو الإنسان الإله ليس سوى درجة أعلى وأسمى، بل لم يكن البدائي يفرق بين الإله والساحر القوي. وكما أن الآلهة يمكن أن تفصح عن نفسها في هيئة بشر فيمكن للساحر أن يكتسب بفضل إعجازه شهرة بأنه إله متجسد في صورة إنسان، وهذا الاعتقاد في التجسد أو الإلهام كان شائعا في كل أنحاء العالم، يجمع له فريزر أمثلة من شتيت الأنحاء والأزمنة، وما زالت آثاره تدل على استبقائه إرثا إنسانيا واعتقاديا."[16]

وإذا كان (فريزر) و (طايلر) ينتميان إلى مدرسة الأنثروبولوجيا التطورية التي ترصد الظواهر وتتتبع تطورها عبر العصور، فقد جاء بعدهما (كلود ليفي شتراوس) (Claude Lévi. Strauss) بالأنثروبولوجيا البنيوية التي لم تعد تقنع بتتبع الظواهر الثقافية لاكتشاف ما يطرأ عليها من تطورات، وإنما حاول،

بعد دراسته لحوالي ألف أسطورة.[17] أن يتجاوز القشرة الخارجية لتلك الأساطير بحثا عن القوانين الداخلية التي تتحكم في بنائها، وقد توصل بالفعل إلى أن الأساطير تتشابه في كل أنحاء العالم ــ رغم ما قد يبدو بينها من اختلاف ــ كما توصل إلى أن هذا التشابه لا يرجع إلى انتقال هذه الأساطير من شعب إلى آخر أو من ثقافة إلى أخرى، وإنما يرجع إلى وحدة التفكير البشري الناتج عن وحدة البنية العقلية الموروثة.[18]

1 ــ 3

وإذا كان اعتماد (فريزر) على علم الأديان المقارن قد جاء في إطار منهج الأنثروبولوجيا التطورية الذي اعتمده، فإن الباحث الروماني (مرشيا إلياده) (Mircea Eliade ــ الذي عدّه الدكتور وهب رومية مجريا ــ قد تتبع تاريخ الأديان وأجرى بينها مقارنة بنائية توصل من خلالها إلى أن أساطير السحر والطقوس الدينية يشبه بعضها بعضا في جميع أنحاء العالم، مما يعني أنها تعود جميعها إلى أصول مشتركة، وأن ما يبدو بينها من اختلافات لا يعدو أن يكون مظاهر خارجية تتكشف عند التحليل عن أصولها المشتركة، وأنها تنحدر جميعها من لاوعي جمعي مشترك بين جميع الأجيال البشرية.

وقد استطاع مرشيا إلياده ــ في كتابه "المقدس والدنيوي" أو " المقدس والمدنس" (Le sacré et le profane) أن يكشف عن الكيفية التي انتقلت بها الطقوس البدائية عبر السحر والأساطير إلى العصور الحديثة، وسنعتمد في عرض رأيه على التلخيص الذي قدمه الدكتور وهب رومية للكتاب مع شيء من التصرف الذي تقتضيه مقارنة التلخيص بالنص الأصلي، وما قد يتطلبه من تدخل بالإضافة أو التعليق أو الإشارة إلى مكان ورود الفكرة المقصودة في النص الأصلي أو في غيره من نصوص أخرى للمؤلف، وقد ينتج عن هذا نوع من التكرار أحيانا.

وملخص ما أورده الدكتور رومية هو أن (ميرسيا إلياد)؛ الذي نسبه إلى الحجر، قد " عمد إلى تحليل أنماط الخبرة الدينية للإنسان عبر تاريخه الممتد من عصور سحيقة غامضة حتى عصرنا الحاضر، فوقف على أساطير الحضارات المختلفة وعلى ديانات كثير ــ بل كثير جدا ــ من الشعوب والقبائل، وحللها وكشف عن رمزيتها العميقة التي دقت فخفيت أو أوشكت أن تخفى عن الأنظار، فجلا هذا التشابه الواسع العميق بين ديانات شتى وشعائر دينية لا تكاد تتصل بين أهلها الأسباب. وقد وقف على التشابه والتكرار في المكان المقدس (الأقاليم والمعابد والمدن ونماذجها السماوية، ورمزية المركز، وتكرار خلق العالم و...)، [حيث لاحظ أن النماذج العليا (السماوية) (celeste) للعديد من المدن والعديد من الأماكن تتكرّر في أساطير وديانات شعوب متباعدة؛ كمدينة (بابل) ومدينة (القدس) وعدد من مدن الهند التي تعتقد شعوبها أنها قد بنيت وفق نموذج سماوي، كما لاحظ اهتمام ديانات الشعوب القديمة بفكرة المركز وادعاء كل منها أن مركز العالم يقع في بلده؛ بحيث يعتقد البعض أن جبل (جرزيم) في فلسطين هومركز العالم، ويعتقد المسيحيون أن (الجلجلة) (Golgotha)؛ التي صلب فوقها السيد المسيح هي مركز العالم، ويعتقد الهنود أن جبل (ميرو) (Meru) هومركز العالم، ويعتقد المسلمون أن الكعبة هي مركز العالم... وهكذا.[19]

[وتتلخص أهمية المركز في كونه يعين نقطة الارتكاز التي تُحدِّدُ الاتجاه وتقضي على الفوضى التي تعني العدم، وتمكن من اكتشاف المكان والتعرف عليه؛ هذا التعرف الذي يعد خلقا جديدا للمكان وتقديسا له، وقد امتد هذا السلوك الديني تجاه الأراضي المجهولة لدى الأمم الغربية إلى مطلع العصر الحديث، وبه تــملّك الإسبان والبرتغاليون الأقاليم التي اكتشفوها واستولوا عليها باسم المسيح، حيث عُدّ اكتشافها وإعلاء الصليب فوقها بمثابة خلق جديد

لها]،[20] [ويرجع السبب في اهتمام الإنسان المتدين بالمركز وحرصه على العيش فيه أو بجواره، إلى اعتقاده بأن خلق العالم إنما يبدأ دائما من المركز أو (السرة)، وبأن المركز هو أقرب نقطة للاتصال بالعالم العلوي (عالم الآلهة)، ولذلك كانت قبيلة (أشيلبا) (Achilpa) الاسترالية المتنقلة تحمل معها دائما عمودها المقدس الذي يمثل مركز العالم حتى تبقى على اتصال دائم بالآلهة.][21]

وأما الزمان المقدس فيتمثل في " (تجديد الزمان وولادة الكون، والإعادة المستمرة لولادة الزمان وزمان الأعياد وبنيتها و...)" [فإذا كان الزمن العادي أو الدنيوي هو ذلك الزمن الذي يضمحل ويتلاشى مع مشاغل الحياة اليومية للإنسان فإن الزمن المقدس هو ذلك الزمن الذي يمكن استرداده من خلال المناسبات والأعياد الدينية التي تشكل الرزنامة المقدسة للإنسان المتدين، ومن خلال الاحتفالات الدينية يشعر المشاركون في طقوس الحفل بأنهم قد عادوا إلى الزمن الأول الذي خلقت فيه الأشياء، أو استرجعوا ذلك الزمن البكر الطاهر الذي خلق فيه العالم لأول مرة، ويشعرون بأنهم قد أصبحوا معاصرين للآلهة، أو أنهم يعيشون مؤقتا في حضرة الآلهة، وهذا لا يصدق على الديانات البدائية فقط وإنما يصدق على جميع الديانات، حيث تمثل رزنامة الاحتفالات نوعا من الرجوع الدوري للحالات البدئية الأصيلة التي يُسترجعُ فيها الزمن المقدس بالنسبة للإنسان المتدين؛ الذي يتجدد أمله في اللقاء مع الزمن الأسطوري الأولي الذي باركته الآلهة، وبفضل هذا الرجوع الخالد إلى مصادر المقدس والحقيقي يُنقذ الوجود الإنساني من العدمية.][22]

ونظرة الإنسان إلى الطبيعة هي التي شكلت "(عالمية بعض الرموز كالرمزية المائية ورمزية الأرض والشجرة الكونية و...)" [وحسب (ميرسيا إلياد) تتجلى الرمزية المائية بوضوح من خلال اعتبار الماء مطهرا في كل الديانات، كما يبدو في الطوفان الذي طهر الأرض من العصاة والمفسدين، وكما يتكرر في عملية

التعميد المسيحي التي لا تعني التطهر من الخطايا فقط، وإنما يعني العري المعمداني شعيرة ميتافيزيقية أيضا مفادها التخلص من الثياب القديمة؛ ثياب الفساد والخطيئة التي ارتداها آدم بعد الخطيئة، كما يعني العري العودة إلى زمن البراءة البدائية التي كان عليها آدم قبل السقوط.][23] [كما أشار ــ بمناسبة حديثه عن تأثر الإنسان المعاصر بالأساطير والديانات القديمة ــ إلى أنه يمكن تفسير ظاهرة العُرْي لدى الإنسان اللاديني المعاصر وبحثه عن الحرية الجنسية على أنهما بقايا من الحنين إلى الجنة وتعبير عن الرغبة في استعادة مرحلة ما قبل الخطيئة.][24]

ورأى [إلياد] " أن التدين يشكل البنية الأخيرة للوعي،... وأن اختفاء الأديان لا ينطوي أبدا على اختفاء التدين، وأن علمنة قيمة دينية لا تشكل غير ظاهرة دينية... وأن إضفاء صفة الدنيوية على مسلك كان فيما مضى مقدسا لا ينطوي على حل للاستمرارية، فالدنيوي ليس غير مظهر جديد لنفس البنية التكوينية التي بني عليها الإنسان، وكانت فيما مضى تتجلى في تعبيرات مقدسة ويضيف في موطن آخر: "يمكننا القول إن تاريخ الأديان، من أكثرها بدائية إلى أكثرها ارتقاء عبارة عن تراكم من الظهورات الإلهية بدءًا من أكثرها بدائية كتجلي القدسي في شيء ما، حجر أو شجر، وانتهاء بالتجلي الأعلى الذي يتمثل لدى المسيحي في تجلي الله في يسوع المسيح، فهو دائما نفس الفعل الخفي: تجلي شيء مختلف تماما، أي حقيقة لا تنتسب إلى عالمنا، في أشياء تشكل جزءًا لا يتجزأ من عالمنا الطبيعي الدنيوي." وقد يبدو للقارئ العجلان أن "إلياد" يتحدث عن إنسان الحضارات القديمة وحدها، أو عن الإنسان الديني الذي يكرر حركات غيره وهو بهذا التكرار ما ينفك يعيش حاضرا غير زماني، فكل ما يفعله هو تكرار لفعل "بدئي". ولكن مقاصد قوله تخالف هذا الانطباع مخالفة واضحة، فاختبار الطبيعة، منزوعة عنها القدسية جذريا، هو اكتشاف

حديث. ولا يزال هذا الاختبار لايدركه إلا قلة من المجتمعات الحديثة." وهذا " الإنسان غير الديني ينحدر من سلالة الإنسان الديني، وهو صنيعته أيضا، أراد ذلك أم لم يرد، وقد تكون من أوضاع اتخذها أسلافه... مهما فعل فهو وارث لا يستطيع أن يلغي ماضيه نهائيا ما دام هو نفسه نتاجا لهذا الماضي... إن الإنسان غير الديني، في حالته الصرف، ظاهرة تكاد أن تكون نادرة حتى في أكثر المجتمعات الحديثة تجردا من القداسة. فغالبية الذين لادين لهم ما زالوا يتكونون دينيا على غير علم منهم. ويرى "إلياد" أن جملة من خرافات الإنسان الحديث ومحرماته ذات أصل سحري ديني، وكذلك الميثولوجيا المموهة التي يحياها، والشعائر التي يمارسها، كالمباهج التي تصاحب السنة الجديدة، أو الانتقال إلى منزل جديد، أو الأعياد، و أفراح الزواج أوالولادة، أو الحصول على وظيفة جديدة، أو الارتقاء في السلم الاجتماعي...إلخ حتى ليستطيع المرء أن يؤلف عملا كاملا من " أساطير الإنسان الحديث" بعبارة "إلياد" نفسها، فالسينما تتناول ما لا يقع تحت حصر من الموضوعات الميثولوجية، والقراءة تتألف من وظيفة ميثولوجية لأنها تتيح للإنسان خروجا من الزمان شبيها بالخروج الذي تحدثه الأساطير، والمعمودية المسيحية تكرار لطوفان نوح، " والعري المعمداني ينطوي على مغزى طقسي (كذا) وميتافيزيقي في نفس الوقت؛ إنه التخلي عن الملابس القديمة، ملابس الفساد والخطيئة التي يتجرد منها المعمد اقتداءً بالمسيح، وهي أيضا الملابس التي قد ارتداها آدم بعد الخطيئة، لكنه (أي العري) أيضا العودة إلى البراءة البدائية، إلى حالة آدم قبل السقوط." بل إن "الشيوعية" نفسها ذات بنية ميثولوجية، فقد تناول ماركس ــ حسب رأي إلياد ــ إحدى أساطير العالم الآسيوي المتوسطي وطورها. وتظهر في هذه الأسطورة شخصية المخلص الصالح (الممتاز، الممسوح بالزيت، البريء، الرسول، البروليتاريا) الذي تكون آلامه سببا في تغيير الوضع الأنطولوجي

للعالم، وباختصار: إن ما تحلم به الشيوعية من تحقيق مجتمع بلا طبقات، وما يترتب على ذلك من غياب للشدائد التاريخية " يجد أدق سابقة له في أسطورة " العصر الذهبي " الذي يعين بداية التاريخ ونهايته، على ماترويه كثير من التقاليد."[25]

ولم يكتف المنهج الأسطوري بالتوقف عند ظاهرة الأساطير، أو السحر، أو الدين، وإنما حاول تجاوزها للكشف عما تحمله من دلالات رمزية مشتركة.

1 ــ 4

كان من نتائج انتشار أفكار المدرسة الرمزية في الأدب، منذ منتصف القرن التاسع عشر، أن ازدادت عناية الأدباء والنقاد بالرموز وازداد احترامهم لرموز الشعوب البدائية فراحوا يبحثون عن أصولها الفلسفية ويحاولون إدراجها ضمن نظرية المعرفة، وحينها اكتشفوا أن المنبع الروحي لهذه الرموز يحول دون إخضاعها للمنطق العقلي الـــمُعتمد في تصنيف العلوم ضمن النظرية العامة للمعرفة، فانتقد (كانط) (I. Kant) قصور الفلسفة العقلية عن الإحاطة بأفعال وأنشطة الروح الإنسانية في تلقائيتها المبدعة، ونشط البحث عن فلسفة للأشكال الرمزية تكون أكثر مرونة من قواعد المنطق، وتحاول التركيز على وظائف تلك الرموز بدل التركيز على جوهرها، لأنه يستعصي على قواعد العقل الصارمة. وكان من أوائل الفلاسفة الذين أسهموا في بحث الرموز الفيلسوف الإيطالي (جيوفاني باتيستا فيكو) (**1668 ــ 1744**) الذي يعتبره كاسيرر المكتشف الحقيقي للأسطورة، والذي "يعتبر الرائد الحقيقي لمنهج العودة إلى الموروث الذي يقوم على دراسة الفن من حيث اتصاله بمنابعه وأصوله الأولى، فقد وضع كتابه (العلم الجديد) (**1725**) ليكون أول دراسة للأساليب الإبداعية للفكر تحتل فيها المجتمعات البدائية وحكمتها وأشكال تفكيرها معظم

الاهتمام...[و] يمزج "فيكو" بين الشعر والأسطورة مزجا لا يكاد يبين فرقا بينهما، فكلاهما يشبه الآخر تماما نشأة وشكلا ووظيفة. "[26]

ومن خلال تقسيمه لمراحل التاريخ (الآلهة ــ الأبطال ــ البشر) يجعل "فيكو" لكل عصر لغته المتميزة؛ فتبدو اللغة في شكلها الأول صامتة تقوم على الحركات والإشارات، ثم مالت إلى الرمزية حينما ارتبطت بما يراد التعبير عنه من الأشياء قبل أن تصبح لغة اصطلاحية في المرحلة الأخيرة.

ويعد (أرنست كاسيرر) (E. Cassirer) من أقطاب الفلسفة الرمزية ومنظريها بكتابه "فلسفة الأشكال الرمزية" (1929) الذي تميز فيه عن بعض من سبقوه كـــ(هردر) (J.g.v Herder) الذي كان يرى أن اللغة استنبطت من الأسطورة، وأصر (كاسيرر) على أن إحداهما لم تشتق من الأخرى " فعلينا أن نفكر باللغة والأسطورة بوصفهما فرعين مختلفين من جذع واحد " يصدران عن دافع واحد للتشكيل الرمزي. يسمي كاسيرر هذا الدافع بأنه " تركيز وتصعيد التجربة الحسية البسيطة."[27]

وحينما لاحظ كاسيرر تلهف (كولريدج) (S.T. Coleridge) على اكتشاف منطقة يَـــمَّحي فيها التمييز بين الكلمات والأشياء، أعلن أن تلك المنطقة موجودة بالفعل في العقلية المتوحشة للإنسان البدائي، إذ غالبا ما يكون اسم الألوهية وليس الإله ذاته، المصدر الفعلي للقدرة، ويكتسب موقع الاسم عند كاسيرر أهمية قصوى، لأن " التجربة الإنسانية إذا افتقدت الاسم لا يمكن أن "تخزن وتثبت" وقدرة الإنسان على وضع مثل هذه الرموز واستعمالها هي التي تجعل الإنسان إنسانا: الإنسان حيوان صانع للرموز ــ الحيوان الوحيد في هذا النطاق."[28]

ويقول (غراهام هو) (Graham, Hough): إن " الرمزية بمعناها الواسع فعالية أساسية من فعاليات العقل الإنساني ــ فهي القدرة على ممارسة

تجربة يصعب الإفصاح عنها بشكل محسوس قابل للفهم نوعا ما. وقد حلل كاسيرر عمل هذه القوة الرمزية تحليلا مفصلا. وهو ينظر إليها على أنها ملكة إنسانية عامة نموذجية ومركزية، تقوم بجزء من عملها في الأسطورة، الدين، اللغة، الفن، العلم، فتبدع الواقع الإنساني بإعطائه شكلا رمزيا. "[29]

وانطلاقا من هذا يذهب كاسيرر إلى أن نظرية المحاكاة التي سادت إلى منتصف القرن الثامن عشر، والتي حلت محلها النظرية التعبيرية، لا تعدوان كونهما معا وجهين للعملة نفسها؛ إذ بدل إعادة إنتاج العالم الخارجي ــ حسب نظرية المحاكاة ــ يقوم الفن في المدرسة التعبيرية بإعادة إنتاج الحياة الداخلية؛ حياة العواطف والانفعالات، " ويستبدل كاسيرر بهذه النظرية نظرية الفن كشيء تشكيلي في جوهره، فهو لا يعيد إنتاج واقع سبق وجوده، إذ ليس من واقع أمام الإنسان إلى أن يخترعه بشكل رمزي. والفن أحد النظم ذات الشكل الرمزي. "[30]

وانطلاقا من هذه الأفكار التي تعيد للأشكال الرمزية ــ بجميع أنواعها ــ قيمتها في عملية الإبداع بصفة عامة، والإبداع الشعري على وجه الخصوص، لدرجة اعتبرت معها هذه الأشكال مقدسة، خاصة في مراحلها البدائية. " فاللغة في مراحلها الأولى كانت لغة شعرية حية لأنها لغة من كانوا شعراء بالفترة، وإن تكن اللغة قد فقدت كثيرا من قوتها في المرحلة الأخيرة، فإن الشاعر المتحضر غالبا ما يعود إلى لغة العصور "المقدسة" حين يستسلم لفطرته ويفلت من أغلال عقله. "[31]

وإذا كانت تلك هي عناصر التربة التي احتضنت الجذور النظرية للمنهج الأسطوري فكيف كان تطبيقه في النقد الأدبي لدى الغربيين؟ وكيف استفاد منه النقد العربي؟

ثانيا تطبيقات المنهج الأسطوري بين النقد الغربي والنقد العربي

2 ـ 1

سبق أن أشرنا إلى أن تطبيقات المنهج الأسطوري في النقد الغربي كانت سابقة على تطبيقاته في النقد العربي بزمن طويل نسبيا، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أسبقية ظهور علم الأنثروبولوجيا وعلم النفس في الغرب وإليهما يرجع الفضل في نشأة المنهج الأسطوري؛ الذي لم تكن نشأته في الأصل أدبية، وإنما كانت أنثروبولوجية نفسية، وفي هذا الصدد يقول (غراهام هو):

" من ناحية المنهج... لا يمكن الافتراض بأن فراي كان سيفكر إطلاقا في الأسطورة والنموذج البدئي لولا الوجود المسبق لأبحاث علم النفس وعلم الإنسان."[32] وكما كانت نشأة المنهج على يد الأنثروبولوجيين وعلماء النفس فإن تطبيقاته الأولى على النصوص الأدبية قد تمت على أيديهم أيضا، فهم الذين درسوا النص الأدبي دراسة أسطورية، وإن لم تكن دراستهم لأغراض أدبية؛ لأنهم لم يدرسوا النص الأدبي لمعرفة مستواه الفني أو للتعرف على ما استخدم فيه من تقنيات، وإنما درسوه من حيث هو مكون ثقافي أو شكل رمزي يسهم في إضاءة جانب أو زاوية من زوايا حياة الإنسان البدائي، ويرشد إلى الكيفية التي انتقلت بها تلك الأشكال الرمزية بين أجياله. ولهذا يمكن اعتبار ما كتبه (جيمس فريزر) في "الغصن الذهبي" وكذلك الدراستين الموسعتين اللتين كتبهما (كارل يونغ) عن (غوته) وعن (جويس)[33] أعمالا يتجلى فيها اللاشعور الجمعي، وهي تجمع بين التنظير والتطبيق في آن، بل أكثر من هذا يذهب (نورثروب فراي) إلى أن "الغصن الذهبي" أقرب إلى النقد الأدبي منه إلى الأنثروبولوجيا، حيث يقول:

" والغصن الذهبي كتاب يسعى إلى أن يكون كتابا في الأنثروبولوجيا لكن تأثيره على النقد الأدبي كان أعظم من تأثيره على حقله الذي يدعي الانتماء إليه، وقد يثبت في النهاية أنه كتاب في النقد الأدبي حقا. "[34]

وقد أكد (كريس بولديك) (Chris Baldick) حقيقة هذه النشأة وعين بدايتها حيث يقول:

" لقد بدأ النقد الأسطوري، أو تأويل الأدب حسب الموضوعات والحوافز الأبدية، مع المحللين النفسانيين وعلماء الأنثروبولوجيا، دون أن ينتشر كثيرا قبل الحرب العالمية الثانية، غير أن سنوات ما بعد الحرب أعطته نفسا جديدا ووضعت فكرة "الأسطورة" في بؤرة النقاش النقدي. فقد نشر رائد فلسفة الأساطير، أرنست كاسيرر Ernest Cassirer، كتابه الموسوم بحث عن الإنسان Essay on Man ، سنة **1944**، بعد سنتين منه نشرت تلميذته سوزن ك. لانجر Susanne K. Langer ، كتابها الفلسفة بنظرة جديدة Philosophy with a New Key ؛ أما أوروبا فقد شهدت نشر كتاب الإلهة البيضاء The white Goddess لروبرت جرايفز Robert Graves سنة **1948** وأسطورة العودة الأبدية Le Mythe du Retour Eternel لـــميرسيا إلياد Mircea Eliade في السنة الموالية...."[35]

ومن الدراسات التي طبقت المنهج الأسطوري على الأعمال الأدبية في النقد الغربي ــ كما أورد غراهام هو ــ[36] كتاب جيمس وستون " من الشعائر إلى الرومانس" كامبريدج **1920**، وكتاب الآنسة مود بودكين " أنماط النماذج البدائية في الشعر" أكسفورد **1943**؛ الذي أشار إلى أهميته (ويمزات) (W.k. Wimsatt) و (بروكس) (C. Brooks) واعتبراه توضيحا ممتازا لكيفية تطبيق المنهج الأسطوري في دراسة الشعر، ولكنهما أشارا إلى أنه صدر سنة **1934**.[37] وكتاب (نورثروب فراي) "تشريح النقد " **1957**. وغيرهم...

وحيث أننا لا نستطيع أن نتتبع كل هذه الأعمال، فإننا سنكتفي بالتوقف عند أشهرها وأحدثها في مجال النقد الأسطوري، وهو كتاب " تشريح النقد" لنورثروب فراي. فمن هو نورثروب فراي؟ وما أهمية كتابه (تشريح النقد)؟

2 ــ 2

نورثروب فراي (Herman Northrop. Frye)(1912 ــ 1991) أستاذ جامعي وناقد أدبي كندي، ولد بمنطقة (الكيباك)، درس الأدب الإنكليزي والفلسفة بجامعة طورونطو، ثم درس العلوم اللاهوتية وتخرج قسا بالكنيسة الكندية الموحدة، ولكنه لم يتقلد مهامه الكنسية وفضل التفرغ لمتابعة الدراسات الأدبية بأنكلترا إلى أن أصبح أستاذا للأدب الإنكليزي.[38] يُعد واحدا من أهم منظري الأدب في القرن العشرين، اشتهر في العالم بنظريته في النقد الأسطوري التي جسدها كتابه " تشريح النقد" الذي طبع سنة 1957 بعنوان:

(Anatomy of criticism – Four essay) ثم ظهر بالفرنسية سنة 1969 (anatomie de la critique – quatre essais) ثم بالألمانية والإيطالية وغيرهما...، ولهذا الكتاب تأثير كبير على نظرية النقد المعاصر.[39] وقد ترجمه إلى العربية الدكتور محمد عصفور ونشرته الجامعة الأردنية سنة 1991، وهو كتاب كبير يقع في 480 صفحة، قسمه المؤلف إلى أربع محاولات جعل الأولى للنقد التاريخي (نظرية الأنماط) وجعل المحاولة الثانية للنقد الأخلاقي (نظرية الرموز) وقسمها إلى مراحل هي:

(1) ــ المرحلتان الحرفية والوصفية (الرمزية "موتيفا" وعلامة) (ص 92)

(2) ــ المرحلة الشكلية: الرمز صورة (ص 102)

(3) ــ المرحلة الأسطورية: الرمز نموذجا أعلى (119)

(4) ــ المرحلة التأويلية: الرمز بؤرة (ص 146)

وقد شرع في توضيح منهجه بداية من المرحلة الثالثة من المحاولة الثانية، حينما أشار إلى أن ما يعتبره البعض تقليدا هو الأدب الأصيل، لأنه "... قد يعبر الأدب عن الحياة أو الواقع أو التجربة أو الطبيعة أو الحقيقة الإبداعية أو الظروف الاجتماعية أو ما شئت من حيث محتواه، ولكن الأدب نفسه لا يتشكل من هذه الأمور. فالشعر لا يتشكل إلا من قصائد أخرى، والروايات من روايات أخرى. والأدب يشكل نفسه ولا يتشكل من الخارج، والأشكال الأدبية لا توجد خارج الأدب إلاّ بمقدار ما توجد أشكال السوناتا والفيورغ والروندو خارج الموسيقى. "[40] ثم قال: " ولكن أي دراسة جادة للأدب سرعان ما تبين أن الفرق الحقيقي بين الشاعر الأصيل والمقلد هو أن الشاعر الأصيل أشد إيغالا في التقليد."[41] فالأصالة هي العودة إلى أصول الأدب. ولا يستطيع القيام بهذا النوع من الدراسة النقد التاريخي أو البلاغي أو الشكلي، وإنما يقوم بها "النقد النموذجي" الذي يعنى بالأدب من حيث هو حقيقة اجتماعية ولون من ألوان الاتصال، والذي يحاول عن طريق دراسة التقاليد الأدبية أن يضع القصائد في محلها الصحيح من الكيان كله.

" وعندما نجد أن ملتن يستعمل الصورة الرعوية استعمالا متعمدا في قصيدة لِسِداس نتذكر انحدار القصيدة الرعوية من ثيوقريطس ثم فرجيل، ثم الرموز الرعوية في الكتاب المقدس ــ هابيل وقابيل ــ المزمور الثالث والعشرين ــ المسيح الراعي الطيب، والمدلولات الكنسية لكلمتي " الراعي" و"الرعية"[42] ويتضح من كلام نورثروب فراي أن " النقد النموذجي" هو ذلك النوع من النقد الذي لا ينظر إلى النص الأدبي نظرة بسيطة، ولا يحكم عليه بالتقليد لمجرد ملاحظة بعض مواطن الشبه بينه وبين بعض النصوص السابقة عليه أو المعاصرة له، لأن تلك النصوص يمكن أن تكون كلها أصيلة لأنها تستقي جميعها من نبع مشترك هو "النموذج الأعلى".

ويخصص فراي المحاولة الثالثة من كتابه، كلها، لتوضيح منهجه في النقد النموذجي (نظرية الأساطير) من خلال تطبيقاته على عدد كبير من نصوص الأدب القديم والحديث، بعد أن حاول شرحه وبيان كيفية تطبيقه، بمقارنته بفن الموسيقى مرة وفن الرسم مرة أخرى، ومن ذلك قوله.

" عندما ننظر إلى لوحة فإننا قد نقف قربها لتحليل تفاصيل ضربات الفرشاة وحركات سكينة الرسام. ويماثل هذا ما يفعله النقاد الجدد من تحليل بلاغي في الأدب. ولو ابتعدنا عن اللوحة قليلا لأخذ تصميمها يتضح لنا، ولتحول اهتمامنا إلى محتواها. وهذا هو البعد الأمثل لدراسة اللوحات الواقعية الهولندية على سبيل المثال، وهو البعد الذي "نقرأ" فيه هذه اللوحات إن شئت. ولو ابتعدنا أكثر من ذلك لازداد وعينا بالتصميم الذي تنتظم فيه اللوحة. فعندما نبعد كثيرا عن لوحة تمثل العذراء مثلا يصعب علينا أن نرى أكثر من نموذج العذراء الأعلى الذي يتشكل من كتلة زرقاء ضخمة تجذب النظر إلى الداخل حيث نجد وسطها نقطة مغايرة تثير الاهتمام [لعله يقصد صورة الطفل الذي تحمله عادة] كذلك نصنع في نقد الأدب أيضا، فغالبا ما " نقف بعيدا " عن القصيدة لنرى تنظيمها الأعلى. ولو "وقفنا بعيدا" عن " نشيدي التحول" (Mutabilitie Cantoes) لسبنسر لرأينا خلفية من الضوء الدائري المنظم وكتلة مشؤومة سوداء تنبثق من أسفل المقدمة ــ وهو الشكل الأعلى الذي نراه في مطلع سفر أيوب. ولو "وقفنا بعيدا" عن مطلع الفصل الخامس من هاملت لرأينا قبرا يفتح فاه على المسرح ينزل فيه البطل والعدو والبطلة يتبعه صراع قاتل في العالم الأعلى. ولو "وقفنا بعيدا" عن رواية واقعية مثل رواية البعث لتولستوي أو جرمنال لزولا لرأينا التصميم الأسطوري الذي يشير إليه العنوان.[43]

وملخص فكرته في "النقد النموذجي" وهو النقد الذي ينطلق من النماذج أو الأنماط العليا أو (نظرية الأساطير) هي أن الأدب كله انحدر من منابع أسطورية وسيظل ينحدر منها، وهذه المنابع تدور كلها حول أصل الكون، وحول ما يتداوله من خلق وفناء، أو موت وإعادة بعث، أو جدب وخصب... ولذلك قسم هذه المنطلقات بحسب نشاط الطبيعة إلى أربع "ميثات" أساسية تجسدها فصول السنة التي تمثل دورة الحياة. وهكذا ارتبط فصل الربيع بالكوميديا؛ التي تَتَبَّعَ نماذجها منذ عهد "أرسطوفانس" إلى العصر الحاضر، مرورا بـــ "بلاوتس" و "موليير" و "شيكسبير" الذي توقف عنده مطولا.(44)

وقدم قبل ذلك ملخصا نظريا لبنية الكوميديا، فقال:

" ظلت الكوميديا الدرامية التي انحدرت منها الكوميديا القصصية بالدرجة الأولى متشبثة بمبادئها اليونانية وأنماط شخصياتها بشكل يلفت النظر. وقد ذكر برنارد شو أن كاتب المسرحيات الكوميدية يمكن أن يحصل على سمعة واسعة بأنه كاتب أصيل إذا ما سرق طريقته من موليير وشخصياته من دكنز...فأقدم مسرحية كوميدية أوروبية وصلتنا، وهي مسرحية أرسطوفانس الأخارنيون The Acharnians تضم شخصية الجندي المتبجح الذي ما يزال يتمتع بالحياة في فلم الطاغية لتشابلن،...

" لقد أصبحت بنية الحبكة في المسرحية اليونانية الجديدة كما وصلتنا على يدي بلاوتس وتيرنس، وهي حبكة أقرب إلى الوصفة منها إلى الشكل، أصبحت أساس معظم الكتابات الكوميدية، خاصة بشكلها المسرحي المقولب حتى يومنا هذا. ولسوف يكون من المناسب جدا لنا أن نصوغ نظريتنا عن تركيب الكوميديا من الدراما، مع الاستعانة بالأمثلة التوضيحية من القصص كلما دعت الحاجة. وما يحصل عادة هو أن شابا يريد الزواج من شابة وأن هذه الرغبة تجابه بالمعارضة من قبل الآباء عادة، وأن الحبكة تغير مجرى الأحداث قرب نهاية

المسرحية، لتمكن البطل من الحصول على ما يريد، وتدخل في هذا النسق البسيط عناصر معقدة عدة. أولها أن حركة الكوميديا هي من نوع من المجتمع إلى نوع آخر، ويكون الواقفون أمام سعادة الشاب في بداية المسرحية هم المسيطرون على مجتمع المسرحية، ويرى النظار أنهم مغتصبون، لكن الحيلة التي تجمع البطلة إلى البطل في نهاية الحبكة تتسبب في بلورة مجتمع جديد حول البطل، وتكون لحظة التبلور هذه هي لحظة حل العقدة، أو لحظة الاكتشاف الكوميدية أو لحظة التعرف."[45]

وخصص فصل الصيف لأعمال الرومانس الذي تعتبر قصصه أقرب الأشكال الأدبية لحلم تحقيق الرغبة (ص 239) كما تجلى في قصص الفروسية في العصور الوسطى، وقصص الرومانس الأرستقراطية في عهد النهضة... إلى أن وصل إلى قصص الرومانس البروليتارية...

" والشكل المركزي لقصة السعي الرومانسي هو ثيمة قتل التنين"[46] وتجسده أنواع الصراع في الكتاب المقدس بين قوى الخير والشر، ويكون النصر دائما لقوى الخير في النهاية. وقد عالج (فراي) هذه الثيمة باستعراض العديد من قصص الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، لأنه عنده كتاب أساطير.[47]

أما ثيمة الخريف فهي عنده الحاضنة لكل ما هو مأساوي، وتتميز الأعمال المأساوية ــ عادة ــ بالتركيز على البطل الواحد، لأن " البطل المأساوي النمطي يحتل موقعا بين الكائنات الإلهية والكائنات التي "ما أشد ما تتبدى فيها الصفات الإنسانية، ولا بد أن يصح هذا الكلام على الآلهة"[48] كـــ (بروميثيوس) الذي لا يموت لأنه إله، ولكنه يتعذب لقاء عطفه على البشر، ومن أهم مميزات هذه الثيمة "الألم" وصرامة قوانين الطبيعة التي لا يستطيع البطل أو لايرغب في تغييرها، "وينطبق هذا الكلام في المسيحية على شخصية المسيح في علاقته بما يرسمه الأدب من أمور تفوق الفهم."[49]

أما ثيمة الشتاء فينضوي تحتها كل ما له صلة بالسخرية والهجاء من " الأنماط الأسطورية للتجربة الهادفة إلى إعطاء شكل محدد لتقلبات الوجود وتعقيداته بعد تجريده من النظرة المثالية."[50] وقد تتبع (فراي) هذه الثيمة من خلال نماذج منتقاة من مختلف العصور، "كدون كيشوت" و "رحلات غوليفر" و"آليس في بلاد العجائب" وغيرها من الأعمال التي تتفق في الرجوع إلى فكرة انقلاب القيم والمعايير إلى درجة تتحول فيها السخرية والهجاء إلى توأم للمأساة. " إن المأساة والسخرية تأخذاننا عبر جحيم تضيق دوائره وتنتهيان برؤيا ترينا الشر وقد اتخذ هيئة شخص ما. والمأساة لا تستطيع التقدم بنا أكثر، ولكننا إذا ثابرنا مع قصة السخرية والهجاء فسنعبر المركز ونرى في نهاية المطاف أمير الظلام المحترم وقد انقلب عقبا على رأس. "[51]

* * *

ومما سبق نستخلص أن المنهج الأسطوري عند فراي يقوم على فكرة الفصل بين الأدب والتجربة الواقعية؛ فالأدب عنده كما رأينا ينحدر أو ينزاح عن الأسطورة، والأسطورة عنده هي قصة تكون فيها الشخصيات كائنات تفوق الإنسان وتقوم بأعمال لاتقع إلاّ في القصص، مثلما نرى " في قصة الشقيقين المصرية، وهي قصة يقال أنها أصل قصة زوجة بوتيفار في قصة يوسف."[52]

وبقوله إن الأحداث التي يتناولها الأدب ــ باعتباره انزياحا عن الأسطورة ــ: " لا تقع إلاّ في القصص " يكون فراي قد استحدث " طريقة جديدة لتناول الأدب. فبدلاً من أن نراه على أنه محاكاة للتجربة العملية، صار يمكن أن يرى على أنه ترميز ميول العقل البشري، القديمة والعميقة الجذور ــ وهي الميول التي وجدت تعبيرها الأولي في الأسطورة. وبحسب هذه النظرة فإن المحاكاة الأدبية

للخبرة التجريبية ليست سوى ستار يخفي مادة أقدم وأعمق جذورا في النفس."[53]

3 ــ 2

أما إذا أردنا أن نتتبع مسار المنهج الأسطوري في النقد العربي، فإنه يمكن من حيث المبدأ أن نقسمه إلى قسمين؛ قسم الدراسات التطبيقية التي حاولت أن تدرس النصوص دراسة أسطورية، وقسم الدراسات النقدية التقييمية التي حاولت أن تقيِّم نتائج الدراسات التطبيقية. ويمكن أن يدرج تحت الصنف الأول ما كتبه عبد الله الطيب سنة 1969 في الباب الثالث من الجزء الثالث من كتابه " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها" ــ الذي صدر سنة 1970 ــ عن رمزية النسيب في الشعر العربي، (ص ص 874 ــ 1015) وما كتبه الدكتور نصرت عبد الرحمن عن " الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ــ في ضوء النقد الحديث"، وما كتبه الدكتور علي البطل عن "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري"، وما كتبه نصرت عبد الرحمن أيضا عن "الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي" ثم ما كتبه الدكتور مصطفى الشوري عن "الشعر الجاهلي ــ تفسير أسطوري"، وهناك أبحاث أخرى صدرت في العدد الثالث من مجلة (فصول) سنة 1981م، منها ما كتبه أحمد كمال زكي عن "التفسير الأسطوري للشعر القديم" (ص ص 115 ــ 126)، وما كتبه إبراهيم عبد الرحمن عن "التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي"(ص ص127 ــ 140)، وغيرهم.

أمّا الصنف الثاني فهو عبارة عن دراسات تقييمية تناولت الدراسات التطبيقية السابقة وحاولت أن تبرز ما لها وما عليها، ومن أهمها ما كتبه عبد الفتاح محمد أحمد عن "المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ــ دراسة

نقدية"، وما كتبه الدكتور وهب أحمد رومية في الفصل الثاني من كتابه "شعرنا القديم والنقد الجديد" بعنوان: "رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم" (ص ص 31 ــ 136)، ثم ما كتبه الدكتور عاطف أحمد الدرابسة في الفصل الثاني من كتابه " النص الشعري ــ في ضوء نظرية التأويل" بعنوان: "مشكلات التفسير التاريخي والأسطوري للشعر الجاهلي ــ رؤية نقدية في القراءات المغيرة" (ص ص 89 ــ 159)، ومثله ما كتبه الدكتور محمد بلوحي في الفصل الثالث من كتابه " آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي " بعنوان (القراءة الأسطورية) (ص ص 124 ــ 172)، وهناك دراسات نظرية وأبحاث أخرى تصعب الإحاطة بها في مثل هذه المناسبة.

وإذا كنت لا أريد ــ هنا ــ أن أكرر ما ورد في الدراسات التطبيقية، ولا أرغب في ترديد ما قيل حولها في الدراسات النقدية، فإنني سأحاول أن أكتفي بالإشارة إلى أهم النتائج التي توصل إليها الدارسون على سبيل الإجمال، وإلى أهم ما ورد حول تلك النتائج من ملاحظات تقييمية.

2 ــ 4

يعد الدكتور عبد الله الطيب المجدوب ــ في حدود ما نعلم ــ أول من حاول تفسير الشعر العربي تفسيرا أسطوريا ــ وإن لم يصرح بأنه يتبنى المنهج الأسطوري ــ حيث توقف عند غرض النسيب وقدم له قراءة رمزية تستند إلى خلفية أسطورية من معتقدات الجاهليين التي تصبح بموجبها المرأة (المتغزل بها) إلهة معبودة باعتبارها رمزا للخصوبة، ثم يحاول تأويل كل ما يحيط بصورتها من عناصر الطبيعة لدعم وجهة نظره؛ فتتحول مجموعة من النباتات ومجموعة من الحيوانات وعدد من ظواهر الطبيعة إلى رموز تصب كلها في خانة الأنوثة والخصوبة؛ فمن النباتات نجد النخلة والسدرة والدومة...، ومن الحيوانات نجد الناقة والحمامة، ومن مظاهر الطبيعة نجد البرق والسحاب والنار.

ومن ذلك قوله عن رمزية الناقة: " وقد ذكرت أيضا القلوص في الكناية عن المرأة. وقد كانت الناقة مما ألهته العرب. من آية ذلك معجزة سيدنا صالح في الناقة وفصيلها إذ أخرجهما الله له من الحجر....

" ومن نماذجها قول نصيب:

ظللت بذي دوران أنشد بكرتي * * وما لي عليها من قلوص ولا بكر

وما أنشـــد الرعـــيان إلاّ تـــعلة * * بواضحـــة الأنياب طيـــبة النشر

" وأوضح من جميع هذا في الكناية عن المرأة بالقلوص قول بعض أهل الجهاد كتب به إلى سيدنا عمر لما بلغه أن رجلا يقال له جعدة، من سليم، كان يخرج بالعقائل فيلهو معهن بأن يعقلهن فإذا قمن تعثرن أو تكشفن، قال:

ألا أبلغ أبا حفص رسولا * * فدى لك من أخي ثقة إزاري

قلائصـــنا هـــداك الله أنا * * شغـــلنا عنكم زمن الحصار

يعقلهن جـــعدة من سليم * * فبئس معقل الذود الطواري

" وما رمزوا به للمرأة من النبات أصناف من الشجر. منها النخلة مثلا. وقد ذكر صاحب السيرة أن أهل نجران كانوا يعبدون نخلة قبل أن يطرأ عليهم فيميون النصراني ومنها السدرة ... وقد اتصلت كرامة السدرة بالإسلام في سدرة المنتهى...

" وأحسب تشبيه الظعائن بالنخل والدوم راجعا في أصله إلى رمزية المرأة الكامنة في النخلة، مع ما قد يتبادر إلى الذهن من أن هذا التشبيه من وحي البيئة وظاهر ما يبديه النظر لاغير... والذي يرجح عندي أنه راجع إلى الرمزية ما قدمته لك من عبادة النخلة، وما يحيط بها من معاني الخصوبة المؤنثة في رشاقتها وبسوقها واحتفال أشطورها بالتمر. وفي الحديث ما ينبئ بأن النخلة ذات كرامة وبركة. ومن ذلك تشبيهها بالمؤمن واستحسان وضع شيء من جريدها الأخضر على قبر الميت... وقول امرئ القيس في الرائية، يوشك أن يكون نصا على قوة

الصلة بين الخصوبة والتشبيه الدائر في الشعر من جعل الظعائن كالنخل والدوم وذلك هو:

فشبهتهم في الآل لـــما تكمّشوا * * حدائـــق دوْم أو سفينا مقيـــرا

أو المُكرعات من نخيلِ ابنِ يامنٍ * * دُويْن الصفا اللائي يلين المشقرا

سوامـــقُ جبار أثـــيثٍ فروعُه * * وعالين قنوانا من البُسر أحـــمرا

حـــمته بنو الربداء من آل يامن * * بأسيافهم حـــتى أقـــر وأوقرا

وأرضى بني الربداء واعتمَّ زهرُه * * وأكمامه حتى إذا ما تـــهصّرا

أطافتْ به جيْلانُ عند قطـــاعه * * تردّدُ فيه العين حـــتى تـــحيرا

كأن دمى سقف على ظهر مرمر * * كسا مزبد الساجوم وشيا مصورا

غرائر في كنٍّ وصـــونٍ ونـــعمةٍ * * يُحَـــلَّين ياقوتا وشذْرا مفقـــرا

" فالشاعر كما ترى ههنا وقف وقفة غير قصيرة عند فروع النخل الأثاث وبُسره الزاهي، وحمله المكتنز، وخصبه الذي تردد فيه العين حتى تتحير ثم خلص من ذلك إلى ذكر الدُّمى التي في السقف ذي المرمر..."[54]

وبالإضافة إلى الناقة والنخلة يتوقف عبد الله الطيب مطولا عند الحمامة من حيث هي رمز للشوق والحنين، ومن حيث هي رمز للحزن والصبابة والبكاء، ثم من حيث هي رمز للأنوثة والخصوبة والجمال، ورمز للألفة والوداعة والمأوى، وهي في قصة نوح رمز للنجاة والوفاء والأمل...[55]

ومن مظاهر الطبيعة التي توقف عندها نجد البرق والسحاب والنار، وكلها في تقديره رموز تمثل الخصوبة. وإذا كانت خصوبة السحابة واضحة لارتباطها بالمطر ــ عادة ــ فهو يقول عن خصوبة النار:

" وأحسب أن النار قد كانت مما يرمز به من قريب أو من بعيد إلى خصوبة الأنثى وحرارة ما يكون من اشتهائها. وقد قرنت العرب قرنا قويا بين ذكر النار والمحبوبة في نسيبها، وغير بعيد أن يكون منشأ هذا القرن من عبادة الخصوبة

الأولى في الشمس أو غيرها من النيرات المؤنثات، ومما يقوي عندك أن المراد من ذكر النار رمزية الشوق الغزلي والهوى دون مجرد نعتها الحسي قول امرئ القيس مثلا:

تنورتها من أذرعاتٍ وأهلها * * بيثرب أدنى دارها نظر عالي

فقد جعل حبيبته كما ترى هي النار المُتنوَّرة. "[56]

كما يرى أن البرق " رمز بعيد الغور، شديد العمق، وذلك أن فيه معنى النار يرمز إلى خصوبة الأنثى، كما أن فيه معنى السحابة والسقيا."[57]

وعلى الرغم من خصوبة قراءة الدكتور عبد الله الطيب وذكاء تأويلاته، فإن نظرته تبقى مفتقرة إلى ما يدعمها من الأدلة، حسب ما يذهب إليه الدكتور عبد الفتاح محمد أحمد، حيث يقول:

" إن الافتراضات التي يطرحها الدكتور الطيب عن الصلة بين النسيب وبين عقائد الأولين تدور حول محور واحد هو تأليه الأنثى وعبادة الخصوبة، وما زالت هذه الافتراضات وغيرها في حاجة أكثر إلى توثيق وتعميق لتقف على أرض صلبة وخاصة فيما يتعلق بالصلة بين تأليه الأنثى وعبادة الخصوبة وبين الديانات السامية القديمة."[58]

2 ــ 5

أمّا الدكتور علي البطل فقد ذهب في دراسته " الصورة في الشعر العربي ــ حتى آخر القرن الثاني الهجري" إلى أن معظم معبودات العرب قد تجلت في الكواكب " وكان أهمها الشمس، فعبدوها وعبروا عنها بعدة صفات تبين نظرهم إليها، وتأثيرها في حياتهم... وقد جعلوا لها رموزا مقدسة، فالمرأة، والحصان، والمهاة، والغزالة، والنخلة، وجوه متعددة لها. أمّا صنمها فهو اللات... وشاعت عبادتها في جزيرة العرب من شمالها وجنوبها، وقد ذكر القرآن

الكريم عبادة سبأ لها مما يدل على أن ذكرى هذه العبادة كانت ما تزال حية في الأذهان إلى عهد قريب من الإسلام.

" كما عبدوا القمر...وعبروا عنه بأسماء وصفات متعددة...، فهو "أد" أو "ود"...وهو "هبل" في الكعبة...، ورمزوا له برموز متعددة الصور، فقد عبد على شكل رجل مكتمل الرجولة وعلى شكل ثور، وقد ورد في بعض النصوص عبارة " المقة ثور بعل" أي المقة الثور هو الرب، وقدمت إليه صور الثيران نذورا، ولا يخفى ما بين الهلال وقرني الثور من تشابه في الصورة. ورمزوا له بالنسر أحيانا... وكان صنمه هبل وهو إله الكعبة الأكبر، على صورة رجل...

" ومن الأم الشمس، والأب القمر، وباقترانهما جاء ثالث الثالوث، الإبن "عشتر" أو كوكب الزهرة الذي عبدوه بوصفه إلها ذكرا في الجنوب... ويرى بعض المستشرقين أنه رب الصنم "العزى"، وهي أنثى لأنه عبد في الشمال على أنه إلهة لا إله. وكان يقدم إليه القرابين البشرية من الأولاد والبنات، كما يرى إسحق الأنطاكي. "[59]

وقد عبدوا الشمس باعتبارها "الإلهة الأم" التي تجسد الأنوثة والخصوبة ولذلك جاءت مؤنثة في اللغة العربية بخلاف اللغات الأخرى.[60] وبهذا المعنى عبدت المرأة التي كانت رمزا للشمس والتي صورت فيها كل ملامح الخصوبة والأنوثة؛ فنظر إليها على أنها مصدر التناسل والإنجاب، ولذلك قُدِّست فيها البدانة لدى العديد من الشعراء.[61] ومنهم طرفة بن العبد[62] وزهير بن أبي سلمى.[63] ومن أبرزهم الأعشى الذي " لا ينفصل عن التقليد الفني القديم، على الرغم من تأخره، بل لعل شعره أكثر هذا الشعر المتأخر اتصالا بالنماذج القديمة التي كانت تنتمي إلى الشعر الديني في صوره الأسطورية، نرى ذلك في صورة المرأة في قوله:

وقد أراها وسط أترابـــها * * في الحي ـــ ذي البهجة ـــ والسامر

كدمـــية صور محرابـــها .. * * بـــمذهـــب في مـــرمر مائـــر
أو بيـــضة في الدعص مكنونة * * أو درة شيـــفت لدى تاجـــر

* * *

عهدي بها في الحي قد سربلت * * هيفاء، مثل الـــمهرة الضامر
قد نـــهد الثدي على صدرها * * في مـــشرق ذي صبح، نائر
لو أسندت ميتا إلى صـــدرها * * عاش، ولـــم ينقل إلى قابـــر
حتى يقول الناس ــ مما رأوا ــ * * يا عجـــبا.. للميت الناشر!

" فهو يجمع لها كل العناصر التي تجتمع رموزا للمرأة المثال، بيضة في الدعص، درة يتلهف عليها الناس، مهرة يضمر منها ما يحسن ضموره من البطن والكشحين ــ ثم الإشراق، والإصباح والنور، يضاف إلى ذلك ما أسلفنا القول فيه من الربط بينها وبين الدمية ــ المثال المقدس للشمس الأم ــ في هيكل عبادتها، المموه بالذهب المصفح بالمرمر ذي التجازيع، كل هذه العناصر تجعل منها صورة مقدسة هي الأخرى وتتجلى هذه القداسة فيما تتمتع به من قوى خارقة تذهل الناس، فلديها القدرة على بعث الحياة في الموتى، إذا أسندتهم إلى صدرها، ولا يخفى ارتباط الثدي بالخصوبة وبالأمومة، فهي الأم المحببة:

لو أسندت ميتا إلى صـــدرها * * عاش ولـــم ينقل إلى قابـــر
حتى يقول الناس ــ مما رأوا ــ * * يا عجـــبا: للميت الناشر !

" فنحن إذن أمام نموذج للعذراء الأم ــ المعبودة، التي نهد الثدي على صدرها فهي ما زالت صغيرة، ومع ذلك تكمن في هذا الصدر قوى بعث الحياة في الموتى."(64)

وعلى هذه الشاكلة يستمر البطل في ربط العلاقات بين النماذج الشعرية وخلفياتها الأسطورية البعيدة؛ فنرى الثور الذي كان طوطما أو جدًّ أعلى وقد

أصبح رمزا للإله القمر، كما نرى صورة مصرع الفرقد (أي ولد البقرة الوحشية) وهي تجسد أسطورة مصرع الإله الطفل على يد القوى الشريرة، وما يستلزمه ذلك من تقديم القرابين البشرية من الأطفال الذين يكونون في مثل عمر الإله عند مصرعه..[65]

وعلى الرغم من خصوبة هذه التأويلات وإسهامها في إثراء قراءة الشعر القديم إلا أنها تظل مفتقرة إلى ما يسندها من الأدلة الصلبة، لأنها ــ في معظمها ــ مبنية على افتراضات يتوقّعُ البطل أن تكشف الحفريات ويكشف التاريخ عن صحتها مستقبلا.

ولهذا يذهب الدكتور وهب رومية إلى أن البطل عكس الأمور حين جعل النتائج سببا للمقدمات، حيث يقول: ".... ولا أكاد أخشى الخطأ إذا قلت: إن د. البطل قد سلك الطريق في الاتجاه المعاكس تماما، فانتقل من النتائج إلى المقدمات، وراح يقيس هذه المقدمات ويسويها على قد النتائج التي بين يديه. لقد ثبت في نفسه أن الصورة في شعرنا القديم منحدرة من أصول دينية، فراح يلتمس الأدلة لذلك من الديانات المختلفة التي عرفتها مجتمعات شبه الجزيرة العربية في تاريخها الطويل، السحيق منه والقريب العهد بالإسلام على حد سواء ــ وإذا أعوزته الحجة أو ضاقت به السبل عطف على ديانات أخرى لأقوام آخرين وراح يقيس، أو رجم بالظن و بنى حكمه على الإيمان العميق بضياع الأصول الدينية، أو على يقينه الثابت بأن الكشوف الأثرية القادمة ستكون الدليل الساطع على ما يقول."[66]

وفي هذا السياق يقول الدكتورمحمد بلوحي معلقا على عدد من الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي من منطلق أسطوري:

" ندرك من خلال هذه الأطروحات التي حاولت القراءة العربية الأسطورية أن تقارب بها الشعر الجاهلي أن القول بميثيوديني الشعر الجاهلي كان

هو الدافع الرئيس وراءها، والغاية الكبرى التي تعمل من أجل الوصول إليها، وأن آليات القراءة الأنثروبولوجية... هي جوهر التصور الذي تنطلق منه، مما جعلها قراءة تغلب المنهج على المادة المقروءة، حتى أصبحت وكأنها دراسة في الأنثروبولوجيا لا في النقد الأدبي.."[67]

* * *

وعلى الرغم مما وجه للمنهج الأسطوري من انتقادات؛ كاتهامه بأنه لا يعنى بالقيمة، والأعمال الأدبية إنما وضعت لتكون موضوعا لأحكام قيمية، ويرجع (غراهام هو) السبب في إهمال المنهج الأسطوري لجانب القيمة إلى " أن النقد الأسطوري في أصفى حالاته لا يعنى بالأدب عناية جوهرية، فهو يستخدم الأدب بوصفه موضوعا لما هو في جوهره دراسة علم الإنسان، واهتمامه الأساسي في تنقل الأشكال الرمزية، وهو يجد مادته في الأدب وقد يجدها في أي مكان آخر. وهو في صميمه لا يهمه إذا كان الأدب الذي يستخدمه ذا ميزات أو بلا ميزات."[68] كما انتُقِد التفسير الأسطوري بأنه " جاء بمقولات معرفية جاهزة ليفرضها على الشعر الجاهلي فرضا. "[69] كما انتقدت مقولاته " لأنها مقولات تحد من عملية الفهم وتقصر فعل القراءة على بعد واحد، أي انها تعيد لنا الرمز الأسطوري نفسه، وتعيد المتلقي إلى الأفق الأسطوري ذي المعنى الواحد، ولا تعيده إلى أفق النص."[70]

والحقيقة أن القراءة الأسطورية لاتعيد المتلقي إلى المعنى الواحد وإنما تعيده إلى القانون الواحد؛ وهو الشكل الأولي الذي تنضوي تحته الكثير من المعاني، دون أن تلزمه بمعنى معين.

وقد أثبت حنا عبود ــ من خلال نماذج إبداعية متعددة ــ أن المنهج الأسطوري يفتح آفاقا كبيرة للتجديد على مستوى الإبداع وعلى مستوى النقد

معا؛ فـــ" الجديد [على مستوى الإبداع] هو الإجادة في التعديل الذي يزيح العمل الأدبي عن الأسطورة النموذجية وفقا للضرورات القائمة. "[71] والمطلوب من النقد الأسطوري هو ألاّ يكتفي بالكشف عمّا بين النصوص، المنحدرة من أسطورة واحدة، من علاقات التشابه، وإنما يكشف أيضا عما بينها من فروق وانزياحات، " وقد أثبت النقد الأسطوري أن ثمة هامشا كبيرا للتجديد، كما أن هناك فسحة واسعة للتفرد، فإذا كان النول واحدا فإن النسيج متنوع تنوعا غنيا جدا."[72]

ومهما اختلفت الآراء، ولابد أن تختلف، فللمنهج الأسطوري بعض المميزات التي تبرر وجوده ومشروعية استمراره في الدراسات الأدبية، ولعل أهمها يتمثل في اكتشافه طريقة جديدة لدراسة الأدب يتحرر بموجبها النص من أسر الواقع والتجربة، كما يقول (غراهام هو): " فبدلا من أن نراه على أنه محاكاة للتجربة العملية صار يمكن أن يرى على أنه ترميز ميول العقل البشري، القديمة والعميقة الجذورـــ وهي الميول التي وجدت تعبيرها الأولي في الأسطورة، وبحسب هذه النظرة فإن المحاكاة الأدبية للخبرة التجريبية ليست سوى ستار يخفي مادة أقدم وأعمق جذورا في النفس."[73]

ومهما كانت النتائج التي توصل إليها الباحثون في دراساتهم التطبيقية للنصوص، والتي تميزت ـــ في معظمها ـــ بالخصوبة والثراء، وبغض النظر عما وجه إليهم من انتقادات لا تخلو من وجاهة في الكثير من الأحيان أيضا، فإن المنهج الأسطوري يظل ـــ في تقديرنا ـــ واحدا من المناهج التي استفادت من علوم ومعارف شتى وأفادت الدراسة الأدبية بأدوات ووسائل جديدة يمكن أن يستفيد منها الدارسون إن هم أحسنوا استخدامها في حدود ما يجب أن تتسم به من نسبية ومرونة.

وانطلاقا من كل هذه المعطيات وغيرها، فإنه لا يجوز للباحث المعاصر أن يستغني عما يمكن أن يقدمه هذا المنهج من إضاءات، بل إنه ــ كما يقول (غراهام هو) ــ: " سيكون من التعامي بالنسبة لناقد الأدب أن ينصرف عن هذا الصقع الرحيب من أصقاع المعرفة الجديدة."[74] بدعوى أن المنهج لا يعنى بجانب القيمة، ولا يفرق بين الجيد والرديء من الأعمال الأدبية، أو أنه يفرض مقولاته النظرية على الباحث أو الناقد، وكل ما يطلب من الباحث هو أن يحافظ على النسبية فيما يصدره من أحكام أو يتوصل إليه من نتائج، وأن يتعامل مع هذا المنهج بحذر، وألاّ يستسلم لقواعده ومسلماته، حتى لا يلتوي بالنص الأدبي إلى غير وجهته؛ كأن يقصره على اتجاه واحد يقيده ويحد من حرية انطلاقه نحو قراءات أخرى، أو يحمله ما لا يحتمله من التأويلات، وبالله التوفيق.

المصادر والمراجع

(1) ينظر: ويمزات، وليم ك ــ و بروكس، كلينيث. النقد الأدبي ــ النقد الحديث. تر: حسام الخطيب ومحي الدين صبحي. دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1976م. ج4، ص 192 + عبد الفتاح، محمد أحمد. المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي. ط1. بيروت: دار المناهل، 1987م. ص 56

(2) رومية، وهب أحمد. شعرنا القديم والنقد الجديد. ط1. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون ــ عالم المعرفة ــ ع207، 1996م. ص 33

(3) حنا، عبود. النظرية الأدبية والنقد الأسطوري. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1999م. ص9

(4) تنظر: مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع3، 1981م. ص ص 99 ــ 140

(5) رومية، وهب. المرجع المذكور. ص 34

(6) حنا، عبود. المرجع المذكور. ص 7

(7) سرحان، سمير. "التفسير الأسطوري في النقد الأدبي". مجلة فصول، ع3، 1981م. ص 100

(8) عبد الفتاح، محمد أحمد. المرجع المذكور. ص ص 18، 19

(9) نفسه. ص ص 20، 21

(10) نفسه. ص 22

(11) رومية، وهب. المرجع المذكور. ص 33

(12) عبد الفتاح، محمد أحمد. المرجع المذكور. ص ص 40، 41

(13) ينظر: فريزر، جيمس. الغصن الذهبي ــ دراسة في السحر والدين. تر: أحمد أبو زيد. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م. ص ص 68 ــ 71

(14) نفسه. ص 75 وينظر: عبد الفتاح محمد. المرجع المذكور. ص 43

(15) عبد الفتاح، محمد. المرجع المذكور. ص 44

(16) نفسه. ص 45

(17) ينظر: غزول، فريال. "المنهج الأسطوري مقارنا". مجلة فصول، ع3، 1981م. ص113

(18) ينظر: شتراوس، ليفي. الأنتروبولوجية البنيوية. تر: مصطفى صالح. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977م. ص ص 243 ــ 272

(19) Voir : Eliade, Mircea. Le Mythe de l'éternel retour. Ed : Gallimard, 2009, pp 14 – 30

(20) Eliade, Mircea. Le sacré et le profane. Ed : Gallimard, 1965, p 34

(21) Eliade. Le sacré et le profane. pp 43 – 45

(22) Ibid. pp 93- 95

(23) Ibid. pp 112- 116

(24) Ibid. p 176

(25) Ibid. pp 173, 174 + رومية، وهب. المرجع المذكور. ص 37

(26) عبد الفتاح، أحمد. المرجع المذكور. ص 56

(27) ويمزات و ـــ كلينيث. النقد الأدبي. 4 / 193

(28) نفسه. ص 195

(29) غراهام، هو. مقالة في النقد. تر: محي الدين صبحي. جامعة دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1973م. ص 158

(30) نفسه. ص 159

(31) عبد الفتاح، أحمد. المرجع المذكور. ص ص 57، 58

(32) غراهام، هو. مقالة في النقد. ص 181

(33) حنا، عبود. المرجع المذكور. ص 16

(34) فراي، نورثروب. تشريح النقد. تر: محمد عصفور. عمان: الجامعة الأردنية، 1991م. ص ص 137، 138

(35) بولديك، كريس. النقد والنظرية الأدبية منذ 1890. تر: خميسي بوغرارة. منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات ـــ جامعة منتوري ـــ قسنطينة، 2004. ص 158

(36) ينظر: غراهام، هو. المرجع المذكور. ص 174

(37) ويمزات و بروكس. النقد الأدبي. 4 / 214

(38) بولديك، كريس. المرجع المذكور. ص 295

(39) L'Encyclopédie canadienne. consultée le 24/08/2010

(40) فراي، نورثروب. المرجع المذكور. ص 122

(41) نفسه. 123

(42) نفسه. 125

(43) نفسه. ص ص 176، 177

(44) ينظر: فراي، نورثروب. المرجع المذكور. ص ص 208 ـــ 239

(45) نفسه. ص ص 208، 209

(46) نفسه. ص 243

(47) ينظر: فراي. نفسه. ص ص 239 ـــ 265

(48) نفسه. ص ص 266، 267

(49) نفسه. ص 268

(50) نفسه. ص 288

(51) نفسه. ص 310

(52) نفسه. ص 170

(53) غراهام، هو. المرجع المذكور. ص 174

(54) الطيب، عبد الله. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ط1. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، ص ص 882 ــ 884

(55) ينظر: المرجع نفسه. ص ص 910 ــ 919

(56) نفسه. ص ص 892، 893

(57) نفسه. ص 901

(58) عبد الفتاح، محمد أحمد. المرجع المذكور. ص 125

(59) البطل، علي. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ــ دراسة في أصولها وتطورها. ط2. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981م. ص ص 43 ــ 45

(60) ينظر: البطل. نفسه. ص 57

(61) نفسه. ص 61

(62) نفسه. ص 70

(63) نفسه. ص 71

(64) نفسه. ص 73

(65) ينظر: البطل. نفسه. ص ص 134 ــ 137

(66) رومية، وهب. المرجع المذكور. ص ص 57، 58

(67) بلوحي، محمد. آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي ــ بحث في تجليات القراءة السياقية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2004م. ص 142

(68) هو، غراهام. المرجع المذكور. ص 179

(69) الدرابسة، عاطف أحمد. النص الشعري في ضوء نظرية التأويل. ط1. الأردن: عالم الكتب الحديث ــ جدارا للكتاب العالمي، 2006م. ص 111

(70) نفسه. ص 138

(71) حنا، عبود. المرجع المذكور. ص 109

(72) نفسه. ص 19

(73) هو، غراهام. مقالة في النقد. ص 174

(74) نفسه. 176