التّلقّي والنّقد الأسطوري

بقلم: إيف شوفرال Yves Chevrel

ترجمة: د. سامية عليوي

جامعة عنّابة- الجزائر

أسفر مفهوم **التّلقّي** منذ أن دخل العبارات التّقنية للبحث الأدبي، انطلاقا من ستّينيات القرن الماضي، عن عدد من الدّراسات التي تطوّرت وفق محوريْن متكامليْن، هما: **جمالية التّلقّي** ﴿وهي الأبحاث التي تدور حول قدرة الأعمال الأدبية على المساءلة وعلى تغيير معايير القراءة﴾، و**تاريخ التّلقّي** ﴿وهي الأبحاث التي تدور حول تتابع القراءات التي أجريتْ حول الأعمال الأدبية﴾. أُقيمت حول هذيْن المحوريْن أعمال كثيرة، عادة ما تكون أحادية الموضوع ﴿تلقّي كاتب أو عدد من الكُتّاب لعمل أدبي، أو لأديب، أو لأسطورة﴾، في الوقت الذي تقدّم فيه مقاربات نظرية إطارا مفاهيميا ﴿ياوس Jauss، 1978، شوفرال Chevrel 1986، 1989﴾؛ لقد نوقشت علاقاتها بالنّقد الأسطوري ﴿مورتيي Mortier، 1994﴾ وأصبح من الضّروري تحديدها.

مسائل منهجية:

لا تنفصل أيّة إشكالية «نقد أسطوري و تلقّ» عن تفكيرٍ أساسيٍّ قوامه الخطوات الإجرائية الثّلاث: التّجلّي، والمطاوعة والإشعاع التي بلورها "بيار برونال" ﴿برونال، 1989، ص: 29 – 55﴾؛ غير أنّ هذا التّفكير مرتبط بمفاهيم الأسطورة نفسها، وهي كلمة جاءت من عهود بعيدة،

ويبقى أصلها العميق بعيد المنال، وتدعو إلى الإبحار أعمق ممّا تقوله. تُعرض شروط تلقّي كلام كهذا تحت مظاهر خاصّة.

أوّلا، الأسطورة **إجابة**. لا نفهمها إلاّ بعد أن تكون قد عرفت عملية تطوّر سابقة لأوّل لظهور لها يمكن تحديد موقعه في الأدب؛ إنّها إذن هي ذاتها، في هذا التّحديد الأوّل؛ عقب تلقٍّ قام به ناسخٌ أو راوٍ سلفا. هل من الممكن أن نعيد تركيب السّؤال أو الأسئلة التي تجيب عنها، والأوضاع التي تطلّبت صورة سردية كهذه؟، أم أنّه علينا أن نعترف بأنّ الأسطورة تجيب عن سؤال لم تتمّ صياغته بعد أم لم يعد كذلك، وبأنّ شعب حضارة كهذه لا يجرؤون على صياغته، أو أنّه تستعصي صياغته؟. يلامس البحث هنا حدّا في استكتشاف «منبع الإجابة» هذا: إذا اعترفنا مع –جون بول فرنان Jean Paul Vernant–، بأنّه، أُقيم في وقت مبكّر جدّا، – أي منذ القرن الخامس قبل الميلاد–، «تحريف أدبي» في الآداب الأوروبية ﴿فرنان، 1974، ص: 206﴾ يرجع إلى بندار، وإسخيلوس، وسوفوكليس، ومعنى ذلك، الاختيار في المادّة التي أمدّنا بها التّراث الأسطوري، وقد يحسن بنا الانصراف عن العودة إلى الماضي البعيد.

ثمّ، الأسطورة **نداء**. تستمدّ قوّتها من قدرتها على استثارة المستمعين، أو المشاهدين، أو القرّاء، وقد تجد من بينهم –لأنّ كلمة كهذه غير مسموعة دائما، ولا حتّى قابلة للاستماع في بعض العصور–، من يستولي عليها ويستمر في إحيائها. في الواقع، للأسطورة وحدها العمر الطّويل: يمكن أن تختفي، في الظّاهر، أم تزول عن أيّ أفق انتظار، وأن تنبثق بعد مسار في الظّل يمكن أن ينجو من أيّ نقد ﴿أسطوري﴾ والذي هو دون شك مزيد من الخروج من تاريخ الذّهنيات ﴿شوفرال، 2001﴾. ليست الأسطورة مجرّد منبع للذّة الجمالية، بل إنّها **استفزاز** أيضا.

زيادة عن ذلك، الأسطورة **قابلة للمعاينة** وتحافظ على بقائها عن طريق التّكرار: لكي تحيا، ينبغي أن تُردّد. نعرف قدرة الانتقال عن طريق المشافهة، في معظم المجتمعات، حيث سمحت لبعض القصص –سواء أسميناها أساطير أم لا– بأن تعبر العصور محتفظة بعناصر جوهرية، سواء كانت موضوعاتية أم بنيوية. يطرح الانتقال إلى الكتابة، التي هي أساس الأدب، مسائل جديدة. في الواقع، يؤدّي الحفظ عن طريق الكتابة، وربّما عن طريق التّسجيلات الصّوتية / المرئية، إلى تثبيت النّص والفُرص، التي سنسمّيها أدبية، وإلى تحويله بطريقة متعمّدة؛ ولكن، بوساطة ذلك أيضا، يجابه النّص الأدبي حدودا محتملة عن أصالته، إذا اعتُبرت تحريفا لمعطى أسطوري.

وأخيرا، لا تنفصل الأسطورة عن درجة **الاعتقاد** الذي نمنحها إيّاه. يستند التّراث الأدبي الأوروبّي، وأوسع من ذلك، الغربي، في جزء كبير منه، على مجموعتيْن أسطوريّتيْن ثريّتيْن على الخصوص، تتشكّل إحداهما من الأسطوريات الإغريقية اللاّتينية، والثّانية من الكتاب المقدّس، اللّتيْن لا تستفيدان اليوم من درجة المصداقية ذاتها. مجرّد أن نسمّي هذيْن المصدريْن مجموعة، يطرح مسألة إيمان ﴿الإيمان﴾ تُمنح لقانون القصص التي تتقلها. أسطورة «عير Er» التي ذكرها أفلاطون في «جمهوريته La République, 614a, et sv»، هي حكايةٌ (ميثوس) يؤكّد فيها أنّه «نجا» وبأنّه «يمكنه إنقاذنا أيضا، إذا أضفنا الإيمان»؛ في مقدّمته لـــ «التّاريخ الرّوماني»، أراد "تيت لايف Tite- Live" أن يتقبّل الشّعرية الخرافية التي تحيط –في عصره– بالأزمنة السّابقة لتأسيس روما، شرط أن يتقبّلها على أنّها كذلك، وألاّ ينسى بأنّ مردَّ ذلك عدم امتلاك ما يسمّيه «الأشياء غير الفاسدة المعالم التّاريخية *incorrupta rerum gestarum*

monumenta»؛ يقرأ "كلوديل Claudel" الكتاب المقدّس مؤمنا بمن يتمسّك بالواقع ومصداقية الحقائق المنقولة، دون أن يكون ذلك سببا في إقصاء الرّمز. طرح "بول فاين Paul Veyne" سؤالا عن العصور القديمة، لا تزال أخبارها ماثلة: هل آمن اليونانيون بأساطيرهم (فاين، 1983) ؟

تميل مجموع هذه الاعتبارات إذن إلى نظرية للتّلقي خاصّة بالنّقد الأسطوري، أو على الأقل إلى منظور أصلي لبعض المفاهيم الفاعلة التي وُضعت لأجل دراسات التّلقّي.

التّعرّف على أثر الأسطورة أو آثارها:

لقد أكّد "سقراط" لـــ "غلوكون Glaucon"، قبل أن يشرع في سرد ما نسمّيه أسطورة **عير** عليه، بأنّها لن تكون «حكاية [*apologos*] من حكايات ألسينوس Alcinoos»، بمعنى المقابل البسيط لما رواه عوليس في النّشيديْن التّاسع والثّاني عشر من الأوديسة؛ وقد صنّفها في نهاية سرده، على أنّها ميثوس *muthos*. لم يستخدم أفلاطون هذا المصطلح الأخير بالمعنى الذي نتحدّث فيه عن أسطورة: إنّه يكشف بالأحرى حكاية مجازية مخصّصة، في هذا المقام، لتصوير خلود الرّوح. هذا لا يمنع أنّ تمنحنا الحكاية التي أوردها أفلاطون على لسان سقراط، والتي ترجع دون شك، بعد وسائط أخرى، إلى **عير** نفسه ﴿الذي يُفترض أن يكون راويتها الأوّل﴾ حكمةً تكون مهمّةُ النقد الأسطوري مقابلتها مع حكايات أخرى –إن وُجدت– تقترح إجابات مماثلة، وتقدير إلى أيّ مدى كان أفلاطون متلقّيا – قبل كلّ شيء – لموروثات فيتاغورية وأورفية على وجه الخصوص.

لا تتّصف كلّ الحكايات بأنّها أسطورية على الإطلاق حسب زعم أولئك الذين رووها أو استثمروها. سيكون من العدل تبنّي موقف «متطرّف» يكون كلّ كاتب –حسبها– مرغما بوعي ما على استعادة أساطير في عمله، فيعيد صياغتها، ونقلها. وبالفعل، فإنّ دراسات التّلقّي تقوم بمتابعة تظاهرات الأسطورة واستثماراتها في الآثار الأدبية الإبداعية، ولم يسلم من هذا النّوع من الغربلة إلاّ قلّة من الكتّاب؛ ومن الممكن أن نعمّم ما كتبه "جون إيف تاديي Jean – Yves Tadié" عن النّص الشّعري حين قال: «إمّا أن يكون النّص الشّعري أسطوريا برمّته، وإمّا أن يضم الأساطير بين طيّاته، في شكل حكايات مرصّعة بالأساطير، وإمّا أن يكون حضور الأساطير باطنيا، ويُقرأ عبر بعض مراحل التّاريخ، أو بعض الأبطال. ويمكن أن تنفجر الأسطورة في وابل من الشّرر الرّمزي» ﴿تاديي، 1994، ص 147﴾. وضع بعض الكتّاب مباشرة، وبشكل فعّال ﴿عن طريق العنوان خاصّة﴾ عملا ما تحت إشارة أسطورة أو صورة أسطورية ما: أنتيجونة، دون جوان بصوره المتعدّدة، يوسف وإخوته؛ في حين اعترف البعض الآخر، أو سمحوا بأن يُفهم، بأنّهم اختاروا أن يرجعوا إلى إطار أسطوري: لقد أعلن "شاطوبريان" في تعليقه على «رينيه *René*» بأنّه «اعتقد صراحة بأنّ عليه تلقّي عقوبة رينيه في دائرة شقائه المروّع، والذي يعود على عائلة الإنسان أكثر مما يعود على الشّخص، والذي وسم به القدماء القَدَر» ﴿شاطوبريان، «دفاعا عن العبقرية المسيحية *Défense du génie du christianisme*»، 1803﴾، ويشير إلى روايتيْن محدّدتيْن: إحداهما عند سينيكا، والثّانية في الإنجيل.

كما يمرّر البعض، بنوع من الإلحاح، جزئيةً –ولتكن اسما، في معظم الأحيان– تقترح أو تؤكّد مفتاحا: ماكسيم ساكار Maxime Saccard

وحماته رينيه Renée اللّذان شهدا عرض مسرحية «فيدرا» ﴿زولا، المحجر *La Curée*﴾، ويردّد القبطان في مسرحية «الأب *Le Père*» لـــ "ستريندبارغ Strindberg" الذي أذلّته زوجته ودمّرته، منهارا «أُومفال Omphale» و«هرقل Hercule»، وهي مرجعية بيجماليون الوحيدة في «أكاسير الشّيطان *Elixirs du diable* » لـــ "هوفمان Hoffmann"، إلخ. تذكّرنا هذه الأمثلة بدرجات متفاوتة، بثبات الرّكيزة الأسطورية، وتتمثّل مهمّة النّقد الأسطوري بطبيعة الحال في تقصّي الجزئية التي تحيل على إطار أوسع، يكون حاملا للمعاني على الخصوص، أو متسائلا عنها.

كما توجد حالات أخرى، يبدو فيها سلوك الحكاية ببساطة كشفا عن نظام سرديّ جدّ معروف. استعاد "بول ألكسيس Paul Alexis" في قصّته القصيرة «بعد المعركة *Après la bataille*»، التي نُشرت ضمن مجموعة «أمسيات ميدان *Les Soirées de Médan*»، ﴿أبوليوس، لافونتين﴾، بنيةَ «قيّمةُ إيفيز matrone d'Ephèse» –بعد بنيات أخرى–، لكن دون الرّجوع إلى «الساتيريكون *Satiricon*» ﴿في حين أنّه ذكر بعض القراءات الخليعة أو البذيئة لبطلة قصّته القصيرة﴾. السّؤال يُطرح إذن لمعرفة إذا لم يكن الأمر يتعلّق بمجرّد موضوع أدبي هنا، بموضوع بسيط، محدود نوعا ما في بعده. إضافة إلى ذلك، فإنّ أقصوصة "ألكسيس" ليست من الأقصوصات التي تؤخذ على أنّها أغنت الأدب حقّا: قد يُبرِز ضعفها بالتّحديد أنّ عُدّةً تقليدية يمكن أن تكون نافعة، بطريقة محدودة جدّا، بالنّسبة إلى كاتب يفتقر إلى الخيال؛ بقي لنا أن نتساءل أيضا عمّا إذا كانت «قيّمةُ إيفيز» تشكّل صورة أسطورية، ومن هنا أيضا، أن تُبقي ملفّ تسليط

الضّوء على الأساطير مفتوحا، بمعنى، قبل، التّساؤل عن مفهوم الأسطورة نفسه.

وأخيرا، يمكن أن يكون تحديد البنيات الأسطورية فرضية تفسيرية عادة ما يكشفها النّقاد مشوّهة –في الموقف المتشدّد ذاته المذكور سابقا–، ضمن منتوجات أدبية تصنّف من ناحية أخرى على أنّها آداب هامشية؛ سنذكر على سبيل المثال تغيّرات شخصية سندريلاّ المتداخلة مع شخصية الأمير الوسيم، أو مغامرات طارازان الذي يتّسم بصفات وأفعال تقرّبه من هرقل. ولكننّا سنتساءل هنا أيضا، هل يكفي تكرار الأمكنة لكي يأخذ عمل أدبي بعدا أسطوريا.

النّقد الأسطوري والأجناس الأدبية:

مهما كانت التّعريفات المقترحة، فالأسطورة شكلٌ سردي رمزي. إن لم يكن من الممكن عدّها جنسا أدبيا –سنضعها بالأحرى في موضع أدنى من النّظم العامة– بما أنّها تروي شيئا يقترح إطارا سرديا تمنحه الملحمة وسليلاتها الحديثة –الرّواية، والقصّة القصيرة، والحكاية– على الفور إطارا شكليا مناسبا، ستكون مسألة العبارة الشّعرية أو النّثرية هنا ثانوية؛ بالنّسبة إلى "ميرسيا إلياد"، «تُوسّع كلٌّ من الحكاية الملحمية والرّواية [...] على مستوى آخر ولأغراض أخرى، السّردَ الأسطوري. [...] أخذ النّثر السّردي، والرّواية خصوصا، في المجتمعات المعاصرة المكانَ الذي كانت تحتلّه رواية الأساطير والحكايات في المجتمعات القديمة والشّعبية» (إلياد، 1963، ص:230). ولكن، إذا تقبّلنا ما ذهب إليه "غوته"، من أنّه توجد ثلاثة أشكال أدبية «طبيعية»، وأساسية في كلّ الأحوال، علينا أن نتساءل

إذا كان المسرح والشّعر لا يقومان أيضا بدور في تلقّي الأساطير ونقلها. سنهمل هنا تطوّر أجناس أدبية فرعية متنوّعة داخل أشكال أساسية كبرى.

كانت النّصوص المؤسِّسةُ في معظم حضاراتِ المكتوب، ملاحمَ شعرية، وكان النّظْم وصيَغه الأثرَ الدّال على أصلها الشّفوي: ملحمة الخلق، وملحمة جلجامش الرّافديّتين، الإلياذة والأوديسّا، والماهابهارتا... ولكن، إذا كان "هوميروس" و"هيزيود" –في بلاد الإغريق– يحدّدان في قصائدهما الأساطيرَ الأولى التي ورثاها، فإنّ تلقّي هذه الأخيرة واستلهامها من طرف كتّاب تراجيديا، وكذا تناول شخصيات "هوميروس" المجهولة –مثل بروميثيوس–، كلّ ذلك سيمنح المسرحَ دورا رائدا لمجموع الآداب الغربية.

يمكننا أن نتساءل عمّا إذا كان للأسطورة استعداد للارتباط بشكلٍ محدّدٍ. كان "دون جوان" الأنيق، المغوي شخصيةً حاضرة على الرّكح خصوصا، وعلى المسرح كما على الأوبرا، منذ مسرحية «دون جوان *Don Juan* » لـــ "تيرسو دو مولينا Tirso de Molina". صورتا أيّوب أو أورفيوس، جاهزتان دون شك للعبارة الغنائية، بل وحتّى الرّثائية. ولكن، حتّى في هذه الحالات الثّلاث، سنصادف أنماطا تعبيرية أخرى، وسيكون من العبث محاولة العثور على تطابقات منتظَمة بين الأسطورة وجنس أدبيّ ما، خاصّة وأنّ المسرح قادر في الآداب الغربية –فيما يبدو– على تلقّي أيّة أسطورة كانت. لكن ينبغي الحذر من الانتقال من جنس إلى آخر، سواء من وجهة نظرِ جماليةِ التّلقّي، أو تاريخ التّلقّي. كان "فاوستوس" في البداية بطلَ سيرةٍ أصبحت شعبية، (كتابٌ شعبي *volksbuch*)، قبل أن يجعله "مارلو Marlowe" يصعد على الرّكح على أنّه بطلُ مسرحيةِ «قصّة تراجيدية *tragical history* » وأن يمنحه "غوته" حضورا عظيما في جزأيْ مأساته. صحيح أنّ البحث عن المعرفة الكاملة التي يجسّدها

"فاوست" منذئذ، وخاصّة في الجزء الثّاني من تراجيديا "غوته"، يلائم تمثيل سلسلة من المشاهد التي يضمن وحدتَها هذا البحث ذاته؛ يقارَن "فاوست" في ذلك بـــ "دون جوان"، الذي هو أيضا رجل البحث. لقد جمع "كريستيان دييتريش غرابChristian Dietrich Grabbe" بينهما في موضع آخر، وجعلهما يتجابهان في مسرحيته «دون جوان وفاوست *Don Juan et Faust*». وهكذا، يتمّ تلقّي أسطورة فاوست بشكل واسع حـــتّى الرّومانسية وحتّى إلى أبعد من ذلك، في أعمال مسرحية؛ غير أنّ تطوّر الرّواية، التي أصبحت «الجنس الأكبر» في نهاية القرن التّاسع عشر، سمحت له بالاستيلاء على هذه الصّورة: جمع "جورج لويس بورخيس Georges luis Borges" ملفّا صغيرا من الشّهادات عن « *Bouvard et Pecuchet*» (1881) التي تشبّه أبطال "فلوبير" المثيرين للشّفقة بفاوست (Borges, 1993, pp.260-261): أصبحت «قصّة د. يوهان فاوست*(l'Histoire de D. Johann Faust (1587*» المغامرةَ المحزنة لمرشّحيْن أخرقيْن للمعرفة؛ بعدئذ، وضع "طوماس مان Thomas Mann "، في منتصف القرن العشرين، لروايته التي بطلها الموسيقي "أدريان لوفركوهن Adrian Leverkühn " عنوانَ «الدّكتور فاوست *Doktor Faustus*».

كما يسمح هذا المآل ذاته الذي آلت إليه الرّواية، والذي بدأ في القرن الثّامن عشر، لعملين مختلفيْن مثل «حياة روبنسون كروزوي ومغامراته المذهلة *La vie et les aventures surprenantes de Robinson Crusoé*» و «آلام الشّاب فارتر *Les Souffrances du jeune Werther*» بأن يثيرا صورتين موعودتيْن بمستقبل أدبي مزهر، وخاصّة في المجال السّردي؛ لن تحتفظ أوبرا "ماسونيت Massenet" التي تحمل

عنوان «فارتر» أبدا بغير الصّراع الغرامي، قبل أن يركّز "أولريخ بلانزدورف Ulrich Plenzdorf" على روح الشّاب "فيبو Wibeau" الاحتجاجية –وهو مواطن بسيط من الجمهورية الألمانية الدّيمقراطية– في مسرحيته «آلام الشّاب ف. الجديدة *Les nouvelles Souffrances du jeune W.* » (1972)، والتي نُشرت –فيما بعد– على أنّها قصّة: بعد أن عبر «إلى الضّفة الأخرى من "نهر الأردن" Jourdain»، يعلّق هذا القارئ السّاذج لرواية "غوته"، الذي قطع كلّ صلة مع والديْه وأصدقائه، على التّحرّيات التي قام بها هؤلاء ليفهموا كيف عاش قبل أن يموت. استطاعت رواية "غوته" أن تصنّف على أنّها «أوّل رواية تراجيدية أوروبية»: يذكّر هذا المصطلح الأخير بهيمنة التّراجيديا الإغريقية على الآداب الغربية، وعلى الدّور الذي يمكن أن تقوم به الأسطورة –من هذا المنظور–، مثلما أشار "نيتشة" على الخصوص في مؤلّفه «نشأة التّراجيديا *La Naissance de la tragédie* » (1872).

ما يمكننا أن نسمّيه السّيقَنة النّوعية للأساطير مسألةٌ تنبجس حين يتعلّق الأمر بالصّور التّوراتية على الخصوص. في الواقع، تفرض التّوراة نوعا معيّنا من السّيقَنة في المكتبة الواسعة التي تشكّلها: يرتكز أفق الانتظار الذي تفترضه عند قرّائها على الصّلات الصّريحة بين مختلف الكتب، على الرّغم من أنّها كانت قد أُلّفت على امتداد فترة طويلة جدّا وأنّها تنتمي إلى أجناس (فرعية) مختلفة. حالة نشيد الإنشاد مثالية: يفسَّر العاشقان المجهولان عادة على أنّهما رمز للرّب وإسرائيل، أو المسيح والكنيسة؛ غير أنّ "رينان Renan" يقترح قراءتها بدمجها مع نوع من البرنامج المقارني قبل الرّسالة التي ستضمّ مثلا، "أناكريون Anacréon" و"حافظ Hafiz" ("رينان"، 1949، ص:946)، والذي، سيعيد بذلك، للحوار

مكانته بين القصائد الإيروسية (اقترح بعض المختصّين في مكان آخر أن نجعل منها قصيدة معاصرة من العصر الإسكندري). لم يُنظر إلى قصّة "قابيل Cain"، التي نقلها سِفر التّكوين بإيجاز، ولم يتمّ تلقّيها على أنّها أسطورة إلاّ حين استولى عليها الرّومنسيون وخاصّة "بيرون Byron".

في الواقع، ينبغي أن نخلي مكانا لنصوص من نوع خاصّ: الأعمال الهزلية. عادة ما تكون المحاكاة السّاخرة دليلا على تلقٍّ واسع إلى حدّ كبير، بل ودقيق: تتوجّه «هيلينة الجميلة *La Belle Héleine*» إلى جمهور له معرفة معيّنة ببعض الصّور الهوميرية، وتُعرض «فينوس الشّقراء *La Blonde Vénus* »–، التي يوظّفها "زولا Zola" في روايته «نانا *Nana*» بإصرارٍ، جاعلا أساطير الأولمب الإغريقية موضع سخرية. وقبل ذلك بكثير، عرض «الكيشوت *Le Quichotte*» سخرية مماثلة لروايات الفروسية، ويجوز أن نعثر على الكثير من المحاكاة السّاخرة سابقة لها. وهكذا، يمكن أن تُعرّف المحاكاة السّاخرة في حالة النّقد الأسطوري، على أنّها نوع خاصٌّ من التّلقّي في سياق ما، محيلة على درجة معيّنة من بروز الأسطورة.

يتطلّب القيام بدراسات في التّلقّي، أو دراسات في النّقد الأسطوري في الواقع، التّمسّكَ بالتّحويرات النّوعية: يمكن لأسطورة ما كما يبدو «بأن تغيّر الجنس»، بمعنى أن تسجّل نفسها في عمليّة تلقٍّ أدبيٍّ شكلي تابع لآفاق انتظار الجمهور والكاتب بقدر أفق انتظار الأسطورة نفسها. في حالة الآداب الغربية، ينبغي على الخصوص أن نأخذ بعين الاعتبار بأنّ عرض أسطورة ما على المسرح يعدّ ثابتا من ثوابت موروثاتهم: ضَمِن المسرح حياة عدد كبير من الأساطير، لا مجرّد بقائها.

النّقد الأسطوري وتغيير الأفق:

لكلّ أسطورة أفقها الخاصّ: إنّها تجيب عن سؤال، ربّما لم يعد مطروحا. غير أنّ النّقد لا يفهم هذا الجواب إلاّ إذا كان في شكلٍ ظرفيٍّ، بما في ذلك الأثر الأوّل الذي يمكن الاهتداء إليه: أفق العمل، بمعنى، الطّرق المضمرة والجليّة التي يفترضها لفهمه، وبالتّالي فصلها بصعوبة عن أفق انتظار الجمهور الذي وُجِّهَ إليه أصلا، وعن أفق انتظارِ مؤلِّفه لزاما. مثلما ليس هناك أصل خالص، ولا صياغة تامّة للأسطورة، فلن يكون من الممكن إعادة تركيب أفق انتظارها «بموضوعية». من هذا الواقع، فإنّ جمالية التّلقّي تعتمد إلى حدّ كبير على تاريخ التّلقّي، وخاصّة إذا سلّمنا بما قاله "ليفي ستروس Lévi-Strauss"، بأنّ أسطورة تتكوّن من مجموع متغيّراتها. تغيير الأفق (مفهومٌ مستعار من هوسيرل Husserl") هو إذن تغيير أفق الأسطورة، الذي يمكن أن يكون في النّهاية مشوَّها، أي أن يُعكس تماما بالنّسبة إلى صيغ سابقة، كما أنّه في الوقت نفسه تغييرٌ لأفق المتلقّين، بمن فيهم المؤلّف والقرّاء – المشاهدون – المستمعون.

فراغات النّص –على الخصوص– ملائمة لإثارة تغيّرات كهذه، وقد أثار "فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser" (1985) الانتباه إلى هذه «الفضاءات الفارغة Espaces vides» – *Leere Stellen*– التي قد يتوجّب على القرّاء ملؤها؛ وقد اعتمد الاهتمام بالعديد من الأساطير التّوراتية –منذ الرّومانسية–، على هذه الفراغات: لم يعد قابيلُ قاتلَ أخٍ، ولا مذنبا، بل أصبح ثائرا، في وجه الظّلم، ومؤسّسا لفكرة معيّنة عن الحريّة الإنسانية؛ كما أنّ يهوذا لم يعد خائنا بدافع الجشع، ولكن، بدافعٍ مثالي، فهو الحَواريُّ المقتنع الذي يرى بأنّه من الضّروري إرغام يسوع على الكشف عن ألوهيّته ومجده. بما أنّ ذلك طبيعيّ، فإنّ هذه التعديلات،

تكشف لا محالة عن براعة كاتبٍ ما أو عن خياله، ولكنّها تكشف عن تطوّر العقليات، كما تكشف عن ليونة الأسطورة.

يمكن أن يحدث تغيير الأفق بالتقاء أسطورتين أو تلاقحهما. وتبقى بعض هذه المحاولات وقفا على خصوصية كاتبٍ ما؛ فقد خلق "فيكتور هيجو" في «نهاية الشّيطان *La fin de Satan*» شخصية "ليليث-إيزيس Lilith-Isis" من خلال شخصيّتين مستمدّتيْن من نظاميْن أسطوريّيْن مختلفيْن، كما يأمل "ألفريد دو فيننى Alfred de Vigny" بدوره في أن يدمج تلك التي يسمّيها "ليليث Lilith" في "بوفاني Bowanie"، الرّبة الهندية: وفي الحالتيْن، لم تنتج هاتان المحاولتان أيّة نتيجة دائمة. في المقابل، تبادلت صورتا "قابيل" و"برومثيوس" المستمدّتان بدورهما من سياقيْن ثقافيّيْن مختلفيْن «عناصر أساسية مشتركة بينهما mythèmes» أسهمت في تشكيل الوجه الجديد لقابيل الرّومنسي.

يمكن لبنية أسطورية أن تكون غريبة كلّيا عن أفق انتظار جمهورٍ ما، حين يتعلّق الأمر بأسطورة مستمدّة من ثقافة أخرى، وأصبحت مُتاحة بفضل ترجمةٍ ما: مثل رواية «رجال من الذّرى *Hommes de mais* » (1949) للكاتب الغواتيمالي "ميغال أنجل أستورياس Miguel Angel Asturias"، التي تحيل على الموروثات المذكورة في كتاب "بوبول فوح *Popol Vuh*" لـــ"شعب المايا Maya-quiché"، والذي يعبر فيه المرسول- الذّئب le facteur-coyote الغاباتِ في حلقة من الحلقات؛ وبذلك يكون القارئ الغربي مدفوعا إلى الاطّلاع على ديانات أو معتقدات أخرى غير تلك التي ألفها، وبما أنّ الهوّة كبيرة جدّا، فمن المستبعد تماما هنا أن «تكشف» له الكلمة الأسطورية عن شيء ما. من جهة أخرى، وفي حالة ما إذا كانت الهوّة أكثر اتّساعا، يروي بعض الكتّاب، ولكن في محاولة

منهم للتّفسير، لأنّهم يتوجّهون عن قصد إلى قرّاء يفترض أن يكونوا جهلة: ذلك ما قام به "فيكتور سيغالانVictor Sigalen" في مؤلّفه «الضّاربون في القِدم *Les immémoriaux*» (1907)، المؤسّس على أساطير بولينيزية polynésiens . ولكن، حتّى حين يتعلّق الأمر بثقافاتٍ جدّ متقاربة، فقد يتسبّب ذلك في اختلافات في الرّؤية، وخاصّة في إيحاءات محدّدة لتعابير أساسية: لم يمنح كتاب «الانسلاخ *La métamorphose*» لكافكا (1915) –في النّقد المكتوب بالألمانية– قطّ إمكانية ربط علاقات مع أساطير تعرض تحوّلاتٍ شأن تلك التي رواها "أوفيد"، لأنّ العنوان الأصلي «الانسلاخ *Die Verwandlung*» لا يوجّه القرّاء النّاطقين باللّغة الألمانية نحو اتّجاه من هذا النّوع، بخلاف النّقد المكتوب بالفرنسية الذي ينطلق من العنوان الذي اختاره أوّل مترجم، وهو "ألكسندر فيالات Alexandre Vialatte".

إذا أخذنا حذرنا من هذا النّوع من الصّعوبات، يمكن لجزء معتبر من النّقد الأسطوري أن يتّجه نحو تساؤلات مقارنية صرفة: في أيّة أوضاع أمكن لأسطورة أن تعبر من ثقافة إلى أخرى؟ وما هي شروط ترجمتها؟ حين نقل المصري "توفيق الحكيم" «الملك أوديب» إلى الثّقافة العربية الإسلامية، اختار أن يقصي بعض العناصر، تماشيا مع الثّقافة المستقبِلة، وأن يركّز اقتباسه أكثر على عائلة أوديب، وعلى أنتيجونة بشكل خاص. غير أنّ التّحويرات المهمّة التي أدخلها "شيلر Schiller" على قصّة "جان دارك" في مسرحيّته «عذراء أورليان *La Pucelle d'Orléans*» (1801)، –إذا كانت تشكّل عنصرا من تاريخ هذه الأسطورة الأدبي–، تبقى حقّا غير مفهومة، وبالأحرى «غير مقبولة» في البلد الأصلي لتلك التي أصبحت فيه بطلةً أسطورية حقيقية. كما تبيّن مقابلة صورتيْ هرقل

في كلٍّ من إنجلترا وفرنسا، بأنّ كلّ واحدة من الثّقافتين فضّلت عناصر مختلفة من الشّخصية، وبأنّ ذكره باسمه يتيح إذن تداعي أفكار ليست متجانسة في الأصل. وهكذا، فإنّ دراسات التّلقّي العالمية للأسطورة تؤدّي إلى تساؤلات متعلّقة بالمبادلات الثّقافية.

في عملية تلقّي أسطورة ما، هناك إذن دائما فعل مزدوج: فعل ينبع من الأسطورة نفسها، والفعل الذي يأتي من المتلقّين، وتندرج تغييرات الأفق في فترة قد تطول أو تقصر. وبعيدا عن ذلك، ليس من المؤكّد –حتّى في العصور التي تدّعي بأنّها الأكثر عقلانية–، ألاّ تشكّل قوّة الأسطورة دائما نوعا من التّهديد. وتشهد على ذلك، مثلا، ردود أفعال الرّقابة: تقصي عروض «أنتيجونة» "صوفوكل" في نهاية القرن التّاسع عشر، في فرنسا، أبياتا تحيل على ارتكاب أوديب لزنا المحارم.

التّعاقبية، والتّعدّدية، والتّزامنية:

المنظور التّعاقبي هو ذلك الذي أعطى مكانا للعدد الأكبر من الدّراسات الدّقيقة: ليس من الضّروري الإصرار على هذا النّوع من الأعمال الخصبة التي يمكن من خلالها رصد "العناصر الأسطورية" المميِّزة، وتتبّع الطّريقة التي تتطوّر بها أسطورة ما: يسمح تاريخ التّلقّي هذا، الذي يمكن أن يرتكز على تفسيرات مختلفة، بأن نتناول على الخصوص أسئلة كبرى، مثل أسئلة محمولات الفكر* أو خيالات البشر الممكنة، مع وضع علامة على بعض فترات الحياة الثّقافية لأمّة أو مجموعة من الأمم: يمكن أن تقاس شعبية أسطورة ما جزئيا بفضل أعمال أدبية مغمورة؛ مثل رواية "بول ألكسيسPaul Alexis" المذكور سابقا، التي

تحمل عنوان «السّيدة موريو *Madame Meuriot* » (1890) ، والتي كانت بطلتها مؤهّلة لأن تكون «فيدرا المنحطّة Phèdre décadente».

ولكن قد يكون من المهمّ أيضا أن نعمد إلى دراسات متعدّدة، بمعنى ليكن موضوعها منافسة بين عدد من الأساطير، وأن نجعل منظورا تعاقبيا يتقاطع مع منظورات تزامنية، وبالتّالي، أن نطرح أسئلة من مثل: ما هي الأساطير المهيمنة في عصر محدّد من العصور؟ وهل يُحتمل أن تكون هناك أسطورة بإمكانها أن «تلخّص» أو أن تلبس لبوسَ عصرٍ ما؟ وهل هناك تلاقح بين أساطير دالّة في فترة من الفترات على الخصوص؟ وسيوضّح مثالان الفائدة المتوخّاة من منظورات كهذه.

لقد بيّن "جيلبير دوران Gilbert Durand" في خاتمة مجموعة دراساته المعنونة بـــ «صور أسطورية ووجوه الأثر *Figures mythiques et Visages de l'œuvre*»، بأنّه من الممكن، عن طريق دراسات استقصائية مؤسَّسة في الوقت نفسه، على مقتطعات دقيقة جدّا من "العناصر الأسطورية mythèmes" وعلى الحسابات، بأن نمزج إذن بين النّوعيّ والكمّي، وأن نتتبّع التّحوّلاتِ المتزامنةَ إلى حدّ ما لعدد من الأساطير، وأن نحلّل تلك التّطوّرات، وأن ننظر في إمكانية «تعويض» أسطورة بأخرى، وأن نبحث في العلاقات المحتملة بين هذه التّحوّلات وتحوّلات المجتمع الذي يستقبل الأسطورة، بل وحتّى تقدير إلى أيّ حدّ تكون أسطورة ما مهيمنة؛ وقد منح "دوران" في المجموعة نفسها، وفي موضع آخر، الفصلَ الأخيرَ عنوان «القرن العشرون وعودة هرمس Le XX^{è} siècle et le retour d'Hermès» (دوران، 1979، ص ص243-306).

وتشير "آن غيسلر سميلوفيتش Anne Geisler-Szmulewicz" التي تكمل إلى حدّ ما أعمال "جيلبير دوران"، في بداية دراستها الاستقصائية عن «أسطورة بيجماليون في القرن التّاسع عشر Le mythe de Pygmalion au XIXè siècle» إلى أنّ هذه الأسطورة تمكّنت في الأدب الفرنسي، «من أن تفرض نفسها بطريقة عجيبة: دون أن تبرُز في أيّ مكان آخر، ودون أن تسجّل اسمها بحروف من ذهب في العناوين [...]، إنّها تخيّم على عدد معتبر من النّصوص» (Geisler-Szmulewicz , 1999, p.13). لقد أجهدت "آن" نفسها، معتمدة على مدوّنة جدّ واسعة – تشمل آثارا من آداب أخرى أيضا – في الإقناع بوجود «التحام» بين أسطورة بيجماليون وأسطورة برومثيوس، وبين أسطورة الخنثى وأسطورة ميدوزا، وينسحب الأمر على أساطير أخرى. وهكذا، فهي تقتطع لحظات مختلفة من تجلّي الأسطورة، بإلقائها نظرة خاطفة على ظروف التّلقّي لدى القُرّاء أو المشاهدين.

المقاطع الزّمنية المدروسة في الأمثلة السّابقة، سميكة نسبيا. فهل بإمكاننا أن نعمد إلى تقطيعات أقلّ سمكا، ولكن مع تمديد عدد الآداب المدروسة إلى نطاق أوسع، آخذين بعين الاعتبار إمّا أسطورة واحدة لدراسة شروط تلقّيها، أو عدّة أساطير، مع التّركيز على ظاهرة الالتحام، والتّلاقح، والانتقال؟ من الواضح أنّ امتداد القراءات سيكون معتبرا، بالقدر الذي، يبيّنه عمل "غيسلر سميلوفيتش" مثلا، فلا يكفي أن نهتمّ بالعناوين، ولكن ينبغي قراءة النّصوص، دون أن نقصي على العكس الأعمال التي لا تنتمي إلى المعايير المتحصّل عليها؛ ممّا يفرض سلفا، أن نقدّم فرضيات عن النّصوص، ويمكن أن نكتشف في النّهاية، بأنّها في محلّها. إنّه أحد الأهداف التي ينبغي أن يمتدّ إليها النّقد الأسطوري، مرتكزا على المؤلّفات

الكثيرة العدد فعلا والمكرّسة لتلقّي هذه الأسطورة أو تلك، أو هذا الأساس الأسطوري أو ذاك، والتي يمكن بذلك أن تكون قاعدة لدراسات يُتوخّى منها أن تكون تركيبية أكثر من غيرها، والتي تتقاطع من جديد مع الأبحاث عن العقليات.

يبدو إذن، أنّه يمكن لدراسات التّلقّي –نظرا لتسخيرها لخدمة النّقد الأسطوري–، أن تنقل عناصر إعلامية عن المتلقّين وعن ظروف التّلقّي، وبذلك تسهم في التّقريب بين عقليات مجتمع معيّن، وخياله؛ وفي ذلك، تتموضع بشكل جيّد في الإطار التّقليدي لهذا النّوع من الدّراسات. ولكن، وهي تتعلّق بالنّقد الأسطوري، فقد يمكنها أن تقول شيئا عن الأساطير نفسها: ألا يمكن أن تكون هناك أساطير أكثر ثراء من غيرها؟ وهل هناك أساطير أكثر تشكيليّة من الأخرى؟ هل يتيح تعدّد الدّراسات الاستقصائية تحليلات أكثر دقّة "للعناصر الأسطورية" المكوِّنة؟ من البديهي أنّه لا يمكن أن يكون هناك تلقٍّ «صحيح» لأسطورةٍ ما تكون مثالا معياريا؛ قوّة الأسطورة الخالصة هي أنّها تحدث حوارا: ليس بين الكاتب والموروثات التي يرجع إليها، أحيانا عن غير وعي، وليس بين القرّاء –المشاهدين– المستمعين وبين الأثر فحسب، ولكن بين النّاقد الذي يدرس تلقّي هذه الأسطورة والآثار التي يُفترض أن يقرأها أيضا. من الصّعب تصوّر نقدٍ أدبيٍّ موضوعيّ حقّا: ويكون الأمر أكثر صعوبة في حالة تلقّي الأساطير، ويأخذ كلّ عمل في هذا المجال مكانه –بدوره– في السّجلّ (الحيّ؟) للأسطورة.

هوامش التّرجمة:

⋆ أو الكلّيات، وهي المعاني المجرّدة الخمسة: الجنس والنّوع والفصل والخاصّة، والعرض العام. وقد سمّاها أرسطو المحمولات.

BIBLIOGRAPHIE :

Borges, J-L, *Œuvres complètes*, t.I, Gallimard, Paris, 1993.

Brunel, P, « Le fait comparatiste », in P.Brunel, Y.Chevrel, *Précis de littérature comparée*, P.U.F, Paris, 1989, pp. 29-55.

Chevrel, Y (dir), « Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes », in *Œuvres et critiques*, XI, 2, paris, 1986, pp. 129-136.

Chevrel, Y, « Les études de reception », in P. Brunel, Y. Chevrel, *précis de littérature comparée*, P.U.F, Paris, 1989, pp.171-214.

- « Etudes de réception et histoire des mentalités ; réflexions sur quelques perspectives », in *Romanistische Zeitschrift für literaturgeschichte*, 25 (2/3), 2001, pp. 247-264.

Durand, G, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, *De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg international, Paris, 1979.

Eliade, M. *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.

Figures bibliques, *Figures mythiques*, *Ambigüités et réécriture*, textes édités par C. Hussert et E. Reibel, préface d'Y . Chevrel, Edition rue d'Ulm, 2002.

Geisler- Szmulewicz, A., *Le Mythe de Pygmalion au XIXè siècle*. *pour une approche de la coalescence des mythes*, Champion, Paris, 1999.

Iser, W, *L'Acte de lecture* (*Der Akt des lesens*, 1976), traduit par E. Sznycer, P. Mardaga, Bruxelles, 1985.

Jauss, H. R, *Pour une esthétique de la réception* (*Literaturgeschichte als provokation*, 1974), traduit par C. Maillard, Gallimard, Paris, 1978.

Mortier, D., « Mythe littéraire et esthétique de la réception », in *Mythes et littérature*, textes réunis par P. Brunel, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, Paris, 1994, pp. 143-151.

Nietzsche, F., *La Naissance de la tragédie* (*Die Geburt der Tragödie*, 1872), traduit par Ph. Lacoue-Labarthe, Gallimard, Paris, 1977.

Renan, E, *l'Avenir de la science*. *Œuvres complètes*, t. III, Calmann-Lévy, Paris, 1949.

Tadié, J. Y, *Le Récit poétique*, Gallimard, Paris, 1994.

Vernant, J. P ; *Mythe et Société en Grèce antique*, Maspero, Paris, 1974.

Veyne, P., *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Le seuil, Paris, 1983.