

تاريخ القبول: 2023/02/08

تاريخ الإرسال: 2020/09/30

تاريخ النشر: 2023/06/03

نظرية الأغراض لبوريس توماشفسكي: الأصول والامتدادات Boris Tomashevsky's Theory of Purpose Origins and Extensions

د. رشيد سلطاني

جامعة تبسة (الجزائر)، rachid.soltani@univ-tebessa.dz

الملخص:

يهدف هذا المقال، الموسوم بـ: " نظرية الأغراض لبوريس توماشفسكي: الأصول والامتدادات"، إلى البحث في الأصول المعرفية لنظرية الأغراض لبوريس توماشفسكي الصادرة سنة 1925: لسانية، أدبية، فكرية، نقدية، من جهة، وكذلك امتدادات هذه النظرية في النظريات السردية المعاصرة من جهة أخرى، انطلاقاً من الفرضية الآتية: لكل نظرية أدبية جادة أصول تنهض عليها، وفي الوقت نفسه تمارس فعل التأثير في ما يأتي بعدها من نظريات.

وقد توصل البحث بعد نقاش مستفيض إلى إثبات الفرضية التي انطلق منها، وهي أن نظرية الأغراض كغيرها من النظريات الأدبية الجادة تنكئ على أسس لسانية بنوية سوسيرية، وتتأطر بأطر وأدبيات المدرسة الأدبية الواقعية بخلفياتها الفلسفية المادية الماركسية، دون أن تضرب صفحا عن الإرث النقدي الإغريقي عند أرسطو على الخصوص في كتابه فن الشعر، وتمتد أفنانها إلى ما جدّ من نظريات بعدها وخاصة نظريتا: تودوروف وجيرار جينيت المهتمتين بالخطابات السردية.

الكلمات المفتاحية: نظرية، أغراض، توماشفسكي، أصول، امتدادات.

Abstract:

This article, titled: " Boris Tomashevsky's Theory of Purposes: Origins and Extensions ", aims to investigate the epistemological origins of Boris Tomashevsky's Theory of purposes, published in 1925: Linguistics, Literary, Intellectual, on one side, as well as extensions of this theory in contemporary narrative theories on the other hand, based on the following hypothesis: each serious literary theory has origins that rise upon it, and at the sametime it exerts an act of influencing what follows from the theories that follow.

The research after a deep discussion to prove the hypothesis from which it was launched, it is that the theory of purposes, like other serious literary theories lean on the basis of his linguistic structural, and it is framed by realistic school frameworks and literature, with its Marxist materialist philosophical backgrounds, without forgetting about Aristotle's critical legacy, especially in his book "The Art of Poetry", its branches extend to the later theories, especially two theories: Todorov and Gerard Genet, both interested in narrative discourses.

Keywords:

Theory, Purpose, Thomashevsky ,Origins, Extensions.

RACHID.SOLTANI@UNIV-TEBESSA.DZ، د. رشيد سلطاني،

1. مقدمة:

أطلق " بوريس توماشفسكي " تسمية " نظرية الأغراض " على تأملاته في الحكي، وذلك في مقاله الصادر سنة 1925، المنشور ضمن نصوص الشكلايين الروس، والذي شغل مساحة امتدت من الصفحة 175 إلى آخر الكتاب الذي تضمن

هذا المقال، حيث تكفل تزفيتان تودوروف بإخراجه وترجمته إلى اللغة الفرنسية،¹ وقد بنى توماشفسكي مقاله وفق المخطط الآتي: اختيار الغرض، المتن الحكائي والمبنى الحكائي، التحفيز، البطل، حياة أنساق المبنى الحكائي، الأنواع الأدبية.

وسنحاول في هذا المقال، انطلاقاً من الفرضية القائلة: بأن كل جهد تنظيري أدبي جاد لا بد له من أسس ينكئ عليها من جهة، وله أيضا امتدادات فيما يأتي بعده من نظريات، عرض هذا الجهد التنظيري عرضاً وصفيًا تحليليًا، بهدف وضعه في سياقه الأدبي والمعرفي الذي أنتج فيه، وكذلك لرصد امتداداته في النظريات البنوية السردية التي جاءت بعد ذلك، فما هي أصول هذه النظرية؟ وإلى أي مدى تركت هذه النظرية بصماتها في النظريات السردية التي جاءت بعد ذلك، وشهدت رواجاً على مستوى المشهد النقدي السردى المعاصر؟

2. الأصول اللسانية والأدبية لنظرية الأغراض:

تهض نظرية الأغراض لبوريس توماشفسكي على أسس لسانية وأدبية وفكرية ونقدية، شكلت منطلق هذه النظرية السردية في سياقها التاريخي وفي شرطها المعرفي والأدبي، فما هي هذه الأسس والركائز التي أسست عليها هذه النظرية كيانها المصطلحي والمفاهيمي؟

1.2 الأساس اللساني لنظرية الأغراض:

لعل من المتفق عليه أن جل الجهود التنظيرية للشكلايين الروس أو غيرهم من المنظرين في المجال النقدي الحديث والمعاصر قد اتكأت على مخرجات الدرس اللساني الذي أرسى دعائمه اللساني السويسري فردينان دي سوسير ثم تشعب بعد ذلك ووُلد لنا مدارس لسانية متعددة بتعدد المنطلقات والرؤى المعرفية.

وهذا ما يمكننا قوله بخصوص نظرية الأغراض عند بوريس توماشفسكي، حيث نجد جملة من المصطلحات التي تشكل عصب هذه النظرية منطلقاً لساني

صرف، على غرار المصطلحات الآتية: المبنى، المبنى الحكائي، المتن الحكائي، أنساق.

فالمتمتع في هذه المصطلحات وما تحمله من مفاهيم لا يجد عناء في ردها إلى أصولها اللسانية؛ فمصطلح أنساق ومفرده نسق الوارد في عنوان من عناوين ومفاصل هذه النظرية، وبالضبط على هذه الشاكلة: " حياة أنساق المبنى الحكائي " فإنه ليس غريبا عن الحقل اللساني وبالضبط عند سوسير في محاضراته، حينما عرّف (La langue) أي اللغة بأنها: « نظام من الإشارات (System of signs) التي تعبر عن الأفكار² ». فكما هو معروف ومتفق عليه إلى حد بعيد من طرف الباحثين فإن النظام هو النسق، والنسق هو النظام، وكلاهما يتشكلان من بني صغرى، وهذا ما يؤكد مرة أخرى صلة مصطلحات هذه النظرية بمصطلحات النظريات اللسانية.

وقد ورد مصطلح البنية حينما فرق توماشفسكي تقريبا إجرائيا بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي. وبالتمتع في هذه الثنائية التي تعني الشكل الحكائي والمحتوى الحكائي، فإننا نتذكر سريعا ثنائية الدال والمدلول اللذين يمثلان وجهي العلامة اللسانية، وهو ما يشاكل ثنائية المبنى والمتن الحكائيين، على اعتبار أن الحكاية علامة كبرى وجهها هما المبنى/ الدل، والمتن/ المدلول.

من خلال ما سبق نستنتج أن الدرس اللساني الحديث يشكل قاعدة ومعينا نثرا لنظرية الأغراض لتوماشفسكي وذلك باستثمار المخرجات المصطلحية لهذا الدرس. أما عن الأصول المعرفية فإننا نقسمها إلى أصول أدبية وفكرية وأخرى تنظيرية نقدية تعود بنا إلى العصر الإغريقي.

2.2 الأصول الأدبية والفكرية لنظرية الأغراض:

في ما يتعلق بالأصول الأدبية والفكرية فإنه كما هو معروف أن كل نظرية أدبية لابد أن تسبقها ممارسات إبداعية، ولا يمكن فهم النظرية إلا بتنزيلها في سياقها الأدبي الذي بزغت منه، وهذا ما ينسحب على نظرية الأغراض التي تأسست على معطيات الأدب الروسي الذي يتأطر بأطر المدرسة الواقعية، التي تتكئ بدورها على الفلسفة المادية الماركسية، التي تعتبر نصوص الثقافة وكل ما ينتجه العقل أبنية فوقية تخضع لسلطة البنية التحتية التي يمثلها الواقع المادي.

ودليلنا على الأصل الأدبي الواقعي بجذوره الفلسفية المادية لنظرية الأغراض التوماشفسكية هو أن كل النصوص والشواهد التي يقدم من خلالها توماشفسكي توضيحاته لمصطلحات النظرية ومفاهيمها تنتمي إلى المؤسسة الأدبية الواقعية في موطن نشأتها، على غرار الأعمال الكاملة لبوشكين، وبالضبط قصة صانع النعوش، من خلال الشاهد الآتي: «وفي الغد، في منتصف النهار بالضبط، خرج الصانع وابنتاه من بوابة البيت الذي ابتاع حديثاً، واتجهوا إلى بيت جارهم. إنني لن أصف لا قفطان "... بروخوروفيتش" الروسي ولا تبرج كل من "أكولينا" و "داريا" على الطريقة الأوروبية، مبتعدا بسلوكي هذا عن العادة السائدة لدى روائي هذا الزمان. غير أنني لا أعتقد أنه من السطحي أن أشير بأن الفتاتين قد اعتمتا بقبعتين صغيرتين صفراوين، وانتعلتا حدائين أحمرين، وهو ما لا تعلقانه إلا في ظروف جليلة».³ وكذلك قول تشيكوف الذي ساقه توماشفسكي وهو بصدد الحديث عن التحفيز التأليفي: «إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسمارا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه في النهاية»،⁴ وما يعضد الأساس الواقعي لهذه النظرية ما اصطلح عليه توماشفسكي بالتحفيز الواقعي، يقول: إننا نطالب كل عمل بوهم أولي: وهو أن يكون بالغ الخضوع للأوقاف، ومصطنعا إلى حد أننا يجب أن ندرك الفعل كحدث محتمل، إلى الحد الذي يمكن فيه للقارئ أن يعتقد بحقيقة

المحكي، ويعتقد بأن شخصياته موجودة في الواقع.⁵ فهذه الشواهد كما ذكرنا تؤكد الأرضية الأدبية الواقعية بخلفيتها الفلسفية الماركسية التي نهضت عليها هذه النظرية السردية.

2.3 الأصول التنظيرية النقدية لنظرية الأغراض:

في هذا العنصر التأسيسي لنظرية الأغراض سنركز على مبحث "الحبكة"، من جهة، وكذلك المبحث الأخير في هذا المقال الموسوم ب: "الأنواع الأدبية" من جهة أخرى.

ففيما يتعلق بمبحث الحبكة فإنه ليس غريبا أن يتكئ توماشفسكي على مفهوم الميثوس (mythose) عند أرسطو، الذي يترجم في الأغلب إلى حبكة، وقد ورد هذا المصطلح في كتاب فن الشعر لأرسطو، وذلك في سياق الحديث عن البناء التراجمي، وبالضبط في مبحث الحبكة والشخصية، يقول أرسطو: إلا أن أكثر تلك العناصر (الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، المرئيات المسرحية، الغناء) هو بناء الأحداث " الحبكة" لأن التراجمي لا تحاكي الأشخاص بل تحاكي الأفعال.⁶

ويطلق توماشفسكي مصطلح الحبكة (intrigue) على ذلك التطور الحاصل على مستوى الفعل ومجموع الحوافز التي تميزه.⁷ والحبكة عادة تبدأ بوضعية متوازنة من قبيل: كان الأبطال يعيشون في سكينه، فجأة يأتي حافز ديناميكي يحطم هذا التوازن فتصبح الوضعية متأزمة، وهذه الوضعية تسمى العقدة، ثم يتم حل العقدة وإعادة التوازن من جديد.⁸ من هنا يؤكد توماشفسكي أن الحبكة تنحصر « في تبدلات الحوافز الرئيسية التي يتم إدخالها بواسطة العقدة. هذه التبدلات تسمى تقلبات (peripéties) (أي المرور من وضعية إلى أخرى)».⁹

إذن اتضح لنا من خلال مناقشة مصطلح الحكبة عند توماشفسكي أنه مؤسس على مفهوم الميتوس عند أرسطو، باعتبارهما (الحكبة/ الميتوس) يحملان المحتوى نفسه أي نظام بناء المحكي.

أما فيما يتعلق بمبحث نظرية الأنواع الذي يختتم به توماشفسكي مقاله، قائلاً فيه: «إن أنساق البناء تتجمع حول بعض الأنساق المدركة، وهكذا يتم خلق طبقات أعمال أدبية مستقلة (أنواع) تتميز بتجمع أنساق حول أنساق مدركة، نسميها ملامح النوع»¹⁰ فإنه ليس خافياً استفادته في بنائه من تقسيمي: أفلاطون وأرسطو، فأفلاطون فصل بين نوعين من الإبداع الأدبي: المحاكاة الخالصة من جهة والسرد من جهة أخرى. أما أرسطو ففي بداية كتابه " فن الشعر" قسم الجنس الشعري (الأدب) إلى أنواع أساسها: الشعر الملحمي، والتراجيدي، والكوميدي، والديثرمبي.¹¹ ولا يستطيع أحد أن ينكر هذين الجاهدين في تشييد أركان نظرية الأنواع الأدبية.

3. أهم مباحث نظرية الأغراض، وامتداداتها في النظريات السردية المعاصرة:

1.3 اختيار الغرض

يميز توماشفسكي في العنصر الأول من مقاله بين أعمال لها أغراض وأعمال لا أغراض لها؛ فالأعمال التي لها غرض قد كتبت في لغة لها معنى، ومسألة اختيار هذا الغرض أو ذلك تعود إلى أن الكاتب حينما يكتب يضع في حسابه مسألة قبول القارئ لهذا الغرض من عدمه، وهذا القبول منوط بأهميته؛ فكما كان الغرض مهما في زمانه وذا أهمية باقية في المستقبل كلما تم ضمان حيوية العمل واستمراريته. أما الأعمال التي لا تتوافر على غرض فلأنها- كما يقول توماشفسكي- ليست سوى تدريب تجريبي، أو تدريب مختبري بالنسبة لبعض

المدارس الشعرية¹²، ويمكن أن نمثل لهذه المدارس بالاتجاه الأدبي السوريالي الذي يقيم قطيعة مع الواقع.

وهنا يمكننا أن نستنتج أن نظرية الأغراض هذه مستوحاة من محكيات المدرسة الواقعية في الأدب،¹³ وبالتالي لا نستطيع تعميمها على بقية الأنواع الأدبية التي تنتزل ضمن مدارس أدبية أخرى تخالف توجه المدرسة الواقعية بل وتجعل معها قطيعة ابستيمية كالسريالية مثلا.

وفي حديثه عن الغرض باعتباره وحدة، أي أنه: « مؤلف من عناصر غرضية صغيرة قد وضعت في نظام معين»¹⁴، فإنه لا يتحقق إلا حسب نمطين أساسيين، هما:¹⁵

- إما أن تخضع لمبدأ السببية فتزاعي نظاما زمنيا معيناً (chronologie)، ومحصلة ذلك أعمال ذات مبنى، كالقصة القصيرة، الرواية، القصيدة الملحمية.
- وإما أن تعرض دون اعتبار زمني - أي في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية، ومحصلة ذلك أعمال لا مبنى لها أي وصفية، كالشعر الوصفي والتعليمي، الشعر الغنائي، كتابات رحلات.

من خلال هذا التمييز، نفهم أن عماد الأغراض البنيوية هي تلك التي تعتمد تقنية السرد باعتبارها أحداثا ومغامرات، أما التي تخلو من المغامرات فهي ذات صبغة وصفية، وبالتالي لا يمكنها أن تنعت بأنها بناء؛ فالسفر - كما يقول توماشفسكي - يمكن أن يحكى باعتباره تتابعا زمنيا، أما إذا اكتفينا بعرض انطباعات المسافر، بدلا من تقديم مغامراته الشخصية فإن النتيجة لن تكون سوى غرض دون مبنى.¹⁶

2.3 المتن الحكائي والمبنى الحكائي:

من هذا المنطلق يصل توماشفسكي إلى جوهر نظريته السردية من خلال التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي؛ فالمتن الحكائي (fable) هو: «مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل»¹⁷؛ أما المبنى الحكائي (sujet) فهو « الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا».¹⁸

مما سبق نستنتج أن المتن الحكائي هو المادة الحديثة الخام التي يحولها السارد إلى مبنى حكائي؛ عن طريق التصرف في بناء أحداثها وفق زاوية نظر خاصة به، كما يضيف إليها ما يراه مناسباً من معلومات تؤطر الفضاء الذي جرت فيه أحداث المتن الحكائي، كما يمكن أن تكون أوصافاً ومعلومات تتعلق بالشخصيات المشاركة في الأحداث.

ولهذا فإن اشتغال نظرية توماشفسكي يكون على المبنى الحكائي الذي يؤطره غرض أكبر « يوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي»،¹⁹ ويمكن لهذا الغرض الأكبر أن يتكون من أغراض أقل منه، وفي هذا الصدد يقدم لنا توماشفسكي مثالا لبوشكين وهو قصة: " طلاقة مسدس"؛ التي « يمكن تفكيكها إلى سردين: سرد للقاءات الراوي بـ " سلفيو" و " بالكونت"، وآخر للآزمة فيما بين هذين الأخيرين. إن السرد الأول يمكن أن يتفكك، بدوره، إلى حكاية عن الحياة في الجيش وأخرى عن الحياة في الريف، ويمكن أن نميز في السرد الثاني بين المباراة الأولى بين سلفيو وألكونت، ولقائهما في الثانية»²⁰. وهكذا نستطيع أن نواصل التقطيع إلى أن نصل إلى أغراض صغرى لا نستطيع أن نفككها، مثل العبارات الحكائية الآتية:²¹

لقد حل المساء. قتل راسكولنيكوف العجوز. مات البطل. وصلت الرسالة.

يطلق توماشفسكي على الأغراض التي تحتويها هذه الأجزاء الصغرى غير القابلة للتفكيك مصطلح " الحافز" (motif)، إذ أن كل جملة من الجمل السابقة

«تتضمن في العمق حافزا خاصا بها»،²² ومن خلال هذا التوضيح نفهم أن الحافز أصغر وحدة غرضية في المبنى الحكائي.

من هذا المنطلق، يعيد توماشفسكي صياغة مفهومي: المتن الحكائي؛ والمبنى الحكائي، باستخدام أصغر وحدة غرضية وهي الحافز، قائلا: «... على هذا النحو، يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز، متتابعة زمنيا، وحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائي كمجموعة هذه الحوافز ذاتها، لكن حسب التتابع الذي تلتزمه في العمل».²³

وبعد عرضنا لهذا المبحث نستطيع أن ندرك امتداده في النظريات السردية اللاحقة لهذه النظرية وبخاصة تقسيم كل من تزفيتان تودوروف وجيرار حينيت؛ حيث يقسم تودوروف مستوى السرد إلى مظهرين: قصة وخطاب في الوقت نفسه: «بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية. وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى، فتنقل بواسطة شريط سينمائي مثلا، وكان بالإمكان التعرف عليها كمحكي شفوي لشاهد ما دون أن يتجسد في كتاب. غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، وإنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث»،²⁴ فالقصة، إذن، هي مادة العمل الأدبي السردية، والخطابُ طريقة السارد في تنظيم هذه المادة في نسق متكامل يتلقاه قارئ ما. وقد اعترف تودوروف بأسبقية الشكلانيين الروس وبالضبط توماشفسكي في إحداث هذا التقسيم الإجرائي، قائلا: «والشكلانيون الروس هم أول من عزل هذين المفهومين الذين أطلقوا عليهما الحكاية أو المتن الحكائي" ما وقع فعلا " والموضوع أو " المبنى الحكائي " الكيفية التي يتعرف بها القارئ على ما وقع».²⁵

أما جيرار جينيت فقد استثمر الثنائية التوماشفسكية في كتابه "خطاب الحكاية"، وذلك حينما كان بصدد تحديد المقصود من زمن الحكاية، قائلا: «الحكاية مقطوعة زمنيا مرتين... فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)»،²⁶ وهذه الثنائية التي يصطلح عليها الألمان مصطلحي: (زمن القصة/ زمن الحكاية) سمة لا تميز - كما يقول جينيت- الحكاية السينمائية فحسب، بل تميز الحكاية الشفوية أيضا على مستويات بلورتها الجمالية كلها.²⁷

4. الحكبة:

في إطار حديثه عن الحكبة، يُفصّل توماشفسكي الخصائص البنائية لهذه الأخيرة انطلاقا من رؤية زمنية، يقول في هذا الشأن: «إن مواد المتن الحكائي تشكل المبنى الحكائي مرورا بعدد من المراحل، وتتطلب الوضعية البدئية مدخلا حكائيا. إن سرد الظروف التي تحدد الحالة الأولية للشخصيات وعلاقاتهم يسمى العرض (l'exposition)، غير أن الحكى لا يبدأ ضرورة بالعرض»،²⁸ ويردّف الباحث تعليقا على هذا الكلام في الهامش 17 من المقال يوضح مقصده منه، يقول فيه: «من وجهة نظر حصيلة المادة الحكائية، يسمى مستهل الحكى بداية، والخاتمة نهاية. إن البداية يمكن ألا تتضمن عرضا ولا عقدة، وعلى نفس الطريقة، فإن النهاية يمكن ألا تتطابق مع الانفراج». وإذا أنعمنا النظر جيدا في هذا التعليق ندرك الانحرافات التي قد يحدثها بناء مواد المتن الحكائي، وبالتالي نكون إزاء مفارقات زمنية باصطلاح جيرار جينيت.

يطلق توماشفسكي على هذه المفارقات السردية مصطلحات، هي:²⁹

1- السرد اللاحق لحدث سابق: (Vorgeschichte) أي: سرد ما حدث

سابقا. والذي يمكن أن يتمظهر في الشكلين الآتيين:

أ- العرض المؤجل (Exposition retardée): وذلك حينما لا يعرفنا

الكاتب بالوضعية البدئية للأبطال إلا فيما بعد.

ب- الحل الرجعي (Dénouement régressif): وذلك حينما يتضمن الحل عناصر من العرض والذي هو أشبه بإضاءة رجعية لكل التقلبات التي عرفت منذ العرض الأسبق.

2- السرد السابق لحدث لاحق: (Nachgeschichte) أي: سرد ما سيحدث لاحقاً، والذي يدمج في الحكى قبل أن تقع الأحداث الممهدة لما سيأتي، ويأتي عادة على شكل حلم منبئ، أو نبوءة، أو افتراضات صحيحة أو غير صحيحة بصدد المستقبل.

وهنا يستوقفنا هذا التقسيم لأنواع السرد لنشير إلى امتداداته في النظريات السردية البنيوية التي أنتت لاحقاً على غرار ما جاء في نظرية خطاب الحكاية لجيرار جينيت، حينما قال بأن نتيجة المقارنة بين نظام أحداث القصة ونظام ترتيب هذه الأحداث على مستوى الحكاية هي تشكُّل مفارقات زمنية يمكن أن تكون استرجاعات كما يمكن أن تكون استباقات، مع افتراض وجود درجة الصفر يتطابق فيها النظامان.³⁰

كما نجد لهذه النظرية أثراً في مبحث الصوت من نظرية جيرار جينيت نفسها، وذلك حينما ميّز هذا الأخير بين أنواع السرد؛ باعتبار الموقع الزمني للسارد من جهة، وفعل الحكى من جهة أخرى، مميّزا بين أربعة أنماط للسرد، هي:³¹

- 1- السرد اللاحق: ويكون بصيغة الماضي وهو الأكثر تواتراً.
- 2- السرد السابق: ويكون بصيغة المستقبل عموماً، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر: مثل أشكال التنبؤ؛ السرد الرؤيوي؛ التنبئي، الاستشراقي.
- 3- السرد المتواقت: ويكون بصيغة الحاضر المزامن للعمل، والمقحم بين لحظاته، وهو الأكثر بساطة لوجود تزامن دقيق بين القصة والسرد.
- 4- السرد المتداخل: هو سرد متعدد المقامات تتشابه فيه القصة والسرد،

وهو أكثر أنواع السرد تعقيدا، وهو شائع في الروايات الترسلية متعددة المتراسلين. وبالعودة إلى نظرية الأغراض نجد أن توماشفسكي قد خصص مجالا للحديث عن السارد باعتباره المسؤول عن التطور غير المباشر للمتن الحكائي « نظرا لأن إدراج مختلف أجزاء المبنى الحكائي يترتب عن طبيعة الحكائي»³². هذا السارد، الذي يقوم بوظيفة مركزية وهي سرد أحداث المتن الحكائي بطريقة خاصة يترتب عنها مبنى حكاية مفارق له في ترتيب أحداثه « يختلف من رواية إلى أخرى: فالحكي يقدم إما بصورة موضوعية، باسم الكاتب، على شكل إخبار، ودون أن يفسر لنا كيف نتمكن من معرفة هذه الأحداث (سرد موضوعي)؛ أو باسم راو؛ أو شخصية معينة محددة بدقة»³³. وهو ما يفضي إلى نوعين من السرد: سرد موضوعي، وسرد ذاتي. في الأول يكون السارد³⁴ مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال. وفي النمط الثاني فإننا نتتبع الحكائي من خلال عيني الراوي أو من طرف مستمع، متوفرين - كما يقول توماشفسكي - على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه السارد أو المستمع نفسه. ويمكن لبعض الحكايات أن تُسرد بالتقنيتين معا: موضوعي وذاتي، وهو ما يطلق عليه مصطلح السرد المختلط.³⁵

مما سبق يستوقفنا هذا التمييز بين السرد الذاتي والسرد الموضوعي بناء على الجهة التي ترسل هذا الخطاب؛ ذلك أنه حاضر بقوة في نظريات السرد البنوية كنظرية جيرار جينيت التي أتينا على ذكرها سابقا، وهذا بالضبط في مبحث الصيغة في شقها الثاني الذي وسمه بالمنظور السردية الذي أبدله فيما بعد بمصطلح التبئير الذي ميز فيه بين ثلاثة أنواع:³⁶

1- الحكاية غير المبارة أو التبئير الصفر: وهو نفسه النمط الأول في

تصنيف جون بويون.

2- الحكاية ذات التبئير الداخلي: سواء أكان ثابتا، حيث يمر كل شيء من خلال شخصية واحدة؛ أم متغيرا، حيث تتغير الشخصية البؤرية، كما في رواية مدام بوفاري، حيث تُبأّر الحكاية أولا من طرف شخصية شارل، وثانيا من طرف إيما، ثم يعود زمام السرد إلى شارل؛ أم متعددا كما في الروايات الترسلية التي يمكن التصدي فيها للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهات نظر شخصيات مترسلة متعددة.

3- الحكاية ذات التبئير الخارجي: التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يُسمح لنا معرفة أفكاره أو عواطفه، ويمكن أن يصل التكتم حد الإلغاز، على غرار رواية: "الجدد المحبب" لبلزاك.

وفي الحقيقة فقد سبق للمنظرين: جون بويون وتزفيتان تودوروف استئثار هذا التصنيف الثلاثي في نظريتهما بمصطلحات مغايرة، حيث يصنف تودوروف مظاهر السرد كالآتي:³⁷

أ- السارد < الشخصية الروائية: وهو المظهر الذي عبر عنه " بويون" بمصطلح الرؤية من الخلف، وهي الصيغة الغالبة في السرد الكلاسيكي، وهي الحالة التي يكون فيها السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية: إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله.

ب- السارد= الشخصية: هذا المظهر عبر عنه " بويون" بـ " الرؤية مع"، ومن بين حالات حضوره حينما يكون السرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد أو بضمير الغائب لكن، دائما، بحسب الرؤية التي تكوّننها الشخصية نفسها عن الأحداث مع اختلاف في النتيجة؛ ويمكن للسارد أن يتبع ويتعقب شخصية واحدة أو شخصيات كثيرة؛ وأخيرا قد يتعلق الأمر بسرد واع من طرف شخصية روائية، أو بتشريح دماغها كما هي الحال في عديد من روايات فولكنر.

ج- السارد > الشخصية: هذا المظهر عبر عنه " بويون" ب الرؤية من الخارج، وفيه يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية. وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه لا أكثر، دون النفاذ إلى أي ضمير من الضمائر، وبالتالي فهو سرد حسي خارجي غير معقول لكنه حاضر باعتباره ضربا من ضروب الكتابة.

5. خاتمة:

في ختام هذا المقال الذي حاولنا فيه إمطة اللثام عن جهد تنظيري، يعتبر من بواكير النظريات السردية الحديثة، كيف لا وصاحبه واحد من الشكلانيين الروس الذين وضعوا اللبنات الأولى لتأسيس علم للأدب، ويتمثل هذا الجهد التنظيري في ما سماه صاحبه بوريس توماشفسكي بنظرية الأغراض.

وإيماننا مني أن كل جهد تنظيري جاد لا بد له من أسس معرفية متينة ينهض عليها من جهة، ولا بد كذلك أنه سيتترك بصماته في ما سيأتي بعده من نظريات تحاول التعمق في توصيف الظاهرة الأدبية، من هذا المنطلق جاءت فكرة فتح نقاش في هذه المسألة بخصوص نظرية الأغراض التوماشفسكية.

وقد أفضت مناقشة هذين المبحثين: الأصول، والامتدادات إلى النتائج الآتية:

1- تم إثبات الفرضية التي انطلق منها هذا المقال وهي أن كل نظرية جادة لا بد أن تتأسس على أسس معرفية متنوعة ومتينة، من جهة، ولا بد أيضا أن تترك صدق في ما يأتي من نظريات في سياقها التنظيري.

2- تنهض نظرية الأغراض في المقام الأول على أساس لساني بنيوي.

3- كل نظرية أدبية يجب تنزيلها في سياق المؤسسة الأدبية التي تهتم بها هذه النظرية.

4- لا تكاد تخلو أية نظرية أدبية غربية حديثة من عمقها الإغريقي، وهذا يؤكد اعتزاز الغرب بماضيه يصل إلى حد التقديس.

5- تركت نظرية الأغراض بصماتها الواضحة على أغلب النظريات السردية الرائجة في الدرس النقدي المعاصر، وبخاصة نظريتا: تودوروف وجيرار جينيت.

هذا ولا يدّعي هذا البحث أنه قد أحاط بمختلف أسس نظرية الأغراض وكذا امتداداتها، بل إنه مجرد لبنة في بناء صرح هذا الموضوع الشائك الذي يتطلب مزيداً من النباش والحفر لإيفاء الموضوع حقه.

6.المراجع

¹ هذا الكتاب هو مجموعة من نصوص الشكلانيين الروس، وقد أطلق عليه جامع هذا الكتاب و مترجمه إلى اللغة الفرنسية تزفيتان تودوروف عنوان: " نظرية الأدب (نصوص الشكلانيين الروس).

ينظر:

Tzvitán Todorov: Théorie de la littérature (textes des formalistes russe), présentés et traduits par Tzvitán Todorov, éditions du seuil, paris, 1965.

² فرديان دي سوسير: علم اللغة العام، تر: يوثيل يوسف عزيز، سلسلة آفاق عربية، ع 3، بغداد، العراق، 1985، ص 34.

³ بوشكين: الأعمال الكاملة،(قصة صانع النعوش)، تر: A. Meynieux، الناشر André Bonné، باريس، 1953، نقلا عن: توماشفسكي: نظرية الأغراض، ص183.

⁴ توماشفسكي: نظرية الأغراض، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب / مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص194.

⁵ ينظر: توماشفسكي، المصدر نفسه، ص194.

⁶ ينظر: أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، منتديات مكتبة العرب، www.alkottob.com، ص ص 96-97.

⁷ ينظر: توماشفسكي، مصدر سابق، ص185.

⁸ ينظر: المصدر نفسه، ص185-186.

⁹ المصدر نفسه، ص 186.

¹⁰ المصدر نفسه، ص 213.

¹¹ ينظر: أرسطو: فن الشعر(مقدمة المترجم)، تر: إبراهيم حماده، ص24.

بخصوص الديثرمبي فهي عبارة عن مقطوعات شعرية دينية غنائية راقصة، تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا، مقنعين في جلود الماعز، حول مذبح الإله ديونيسوس، رب الكرم والخمر والخصب بوجه عام. المرجع نفسه، ص60.

¹² ينظر: توماشفسكي، مصدر سابق، ص175-177.

¹³ تقوم واقعية عصر النهضة على أرضية المعرفة العقلانية للحياة، وكان أساسها - كما يقول (س. بينتروف) - طموح العقل الإنساني وسعيه لمعرفة حقيقة الحياة، واستيعاب خفايا العالم، وفهم قوانين التطور الاجتماعي واتجاهه، وفهم آلية المجتمع الإنساني، وطبيعة الإنسان وعلاقته الفعلية بواقعه المعاش.

ينظر: س. بينتروف: الواقعية النقدية في الأدب، تر: شوكت يوسف، سلسلة دراسات أدبية رقم 10، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 2012، ص09.

¹⁴ توماشفسكي: نظرية الأغراض، مصدر سابق، ص179.

¹⁵ المصدر نفسه، ص179.

¹⁶ ينظر: المصدر نفسه، ص179-180.

¹⁷ المصدر نفسه، ص180.

¹⁸ المصدر نفسه، ص180.

¹⁹ المصدر نفسه، ص180.

²⁰ المصدر نفسه، ص180.

²¹ المصدر نفسه، ص181.

²² المصدر نفسه، ص181.

²³ المصدر نفسه، ص181.

²⁴ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب: "طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين صحبان وفواد صفا، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، سلسلة ملفات، ع1، ط1، 1992، ص41.

²⁵ المرجع نفسه، ص41.

²⁶ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 1997، ص45.

²⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص45.

²⁸ توماشفسكي: مصدر سابق، ص 186.

²⁹ ينظر: المصدر نفسه، ص ص187-188. مع ملاحظة أن أصل المصطلحين 1 و2 الواردين في هذا النص المقتبس قد وردا باللغة الروسية على ما يبدو.

³⁰ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، مرجع سابق، ص47.

³¹ توماشفسكي: نظرية الأغراض، ص ص 230-239.

³² المصدر نفسه، ص 189.

³³ المصدر نفسه، ص 189.

³⁴ يجدر هنا التنبيه إلى أن الكتاب المترجم قد ورد فيه مصطلح الكاتب بدل السارد هذا الأخير الذي نرى أنه الأصوب.

³⁵ ينظر: المصدر السابق، ص ص189-190.

³⁶ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، مرجع سابق، ص ص 201-202.

³⁷ ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين صحبان وفواد صفا، ص ص58-59. وكذلك:

J. Pouillon: Temps et Roman, Gallimard, Paris, 1993, P76.