نظرية الأغراض عند توماشفسكي

Tomashevsky Theory of Purposes

د. عبد الحكيم المرابط

المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين مراكش

المغرب

hakim22h@gmail.com

د. مولاي المصطفى الفدادي

جامعة القاضي عياض

المغرب

dirassate1981@gmail.com

نظرية الأغراض عند توماشفسكي

د. عبد الحكيم المرابط، د. مولاي المصطفى الفدادي

ملخص:

نسعى من خلال هذه البحث إلى قراءة وتحليل ما قدمه الناقد الروسي توماشفسكي، حول "نظرية الأغراض" باعتبارها دراسة بالغة الأهمية ضمن كتاب "نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس"، الذي ترجمه إبراهيم الخطيب سنة 1982، وسنقف بداية، لتقديم لمحة عن حياة توماشفسكي، ثم سنناقش عنوان المقال قبل تخصيص القراءة والتحليل للقضايا النقدية التي تناولها توماشفسكي، والمتمثلة في:

- اختيار الموضوعة
- المتن الحكائي والمبنى الحكائي
- التحفيز
- البطل
- حياة أنساق المبنى الحكائي
- الأنواع الأدبية

الكلمات المفاتيح: الموضوعة – المتن الحكائي- المبنى الحكائي- التحفير- البطل.

ABSTRACT:

Through this research, we aim to read and analyze the Russian critic Tomashevsky contributions to "The Theory of Purposes", a highly significant study in his book "The Theory of Formal Method: Texts of the Russian Formalists," translated by Ibrahim Al-Khatib in 1982. We will begin by providing an overview of Tomashevsky life, then discuss the title of the article before devoting the reading and analysis to the critical issues addressed by Tomashevsky, namely:

- Selection of Theme
- Narrative Text and Narrative Structure
- Motivation
- The Hero
- The Life of Narrative Structure Patterns
- Literary Genres

Key words: Theme - Narrative Text- Narrative Structure- Motivation - The Hero.

1- تقديم:

يعد مجال السرد من أبرز المجالات التي أثارت اهتمام العديد من الاتجاهات النقدية، ولعل أول اتجاه نقدي خاض غمار البحث في هذا المجال بشكل متقدم، نجد الشكلانيين الروس الذين سعوا إلى تقديم دراسات حول أنواع الحكي، وفي مقدمتهم فلاديمير بروب الذي يعود إليه الفضل الكبير في إخضاع الخطاب السردي لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولأجل ذاته من خلال بنيته الشكلية. كما أن الشكلانيين الروس حازوا قصب السبق في تحديد مفاهيم جديدة تخص الحكاية بجميع أنواعها (العجيبة، الشعبية، القصة القصيرة، الرواية...)، ومن المفاهيم التي كانت محط نقاش بين الدارسين نجد الحافز (Motif)، والتحفيز (Motivation)، بالإضافة إلى المتن الحكائي والموضوعة (Thème)، وكذا مختلف أنساق التركيب بما في ذلك أشكال السرد.

2- لمحة عن حياة توماشفسكي:

عاش بوريس توماشفسكي ما بين (1890 و1657)، بدأ دراسته الأدبية بتحليلات إحصائية للعروض لدى بوشكين، ونشرت فيما بعد ضمن كتاب "عن النظم" (1929)، كما يرتبط بالحقبة الشكلانية كتابان آخران له هما: "النظم الروسي" (1923) و"نظرية الأدب" (1925) اهتم بعد ذلك بنشر الكتب الروسية الكلاسيكية بعد تحقيقها، وترك كتابا تبسيطيا عن علم تحقيق النصوص. "الكاتب والكتاب" (1928)، وأسهم في نشر آثار بوشكين، كما قام بدراسة حوله. نشر تلامذته آخر كتابين له وهما "الشعر واللغة" (1958) و"الأسلوبية والعروض" (1959)"[1].

3- مناقشة عنوان المقال:

قبل الخوض في مقاربتنا لهذا المقال، لا بد من الوقوف عند تحديد دلالة العنوان بصفته عتبة أولى تعيننا على فهم ما تغياه المؤلف من هذه الدراسة، وبذلك، فإن العنوان، كما يتضح يتكون من شقين أساسين هما: "النظرية" و"الأغراض"؛ فأما النظرية فالمقصود بها عادة –كما يذهب إلى ذلك سعيد علوش- مجموعا منسجما من الافتراضات القابلة للتقصي: فالافتراض والانسجام والتقصي مفاهيم رئيسة تحدد بعد "النظرية"، كما يفترض في كل نظرية ضرورة اعتبارها لموضوع المعرفة، وقد جعل ألتوسير من مهمته تعريف مقياس النظرية في علاقتها بالتطبيق من الوجهة الماركسية، حيث يوجه التطبيق والنظرية في علاقة جدلية، بالإنتاج من جهة، ومن جهة أخرى فالنظرية تطبيق بدورها؛ أي التطبيق للنظري. والنظرية أو العلم هما التطبيق الإنتاجي للمعرفة، حيث تعتبر المفاهيم وسائل للإنتاج عند ألتوسير. ولا يتعلق الأمر باختزال التطبيق إلى نظرية، ولا بتوضيح نظرية عبر التطبيق، لأن النظرية عند ألتوسير هي شكل مخصوص

1- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1982، ص8.

للتطبيق.[1] لهذا، فالنظرية تتبلور وتتأسس انطلاقا من جملة من المعايير التي تعد داخل هذا المنهج أو ذاك معايير مميزة تبعا لمستويين: الأساس الإبستيمولوجي والمردودية التحليلية[2].

أما فيما يخص "الأغراض"، فهي ترجمة لمصطلح (Les Thèmes) بالفرنسية، لذا، يتضح أنه من المستحسن ترجمته بـ"الموضوعات"، لأن مصطلح "الأغراض" يحيل لدى المتلقي إلى الأغراض التقليدية المتداولة في الشعر العربي القديم من قبيل المدح والهجاء والفخر والرثاء والغزل... تفاديا للخلط بين المفهومين سنعتمد الأكثر تدولا ألا وهي "الموضوعات".

4- اختيار الموضوعة:

يفتتح توماشفسكي مقالته بالبحث عن اختيار الموضوعة، والذي من خلاله يشير إلى أن الشيء الذي يجعل الجمل تكون بناء محددا داخل عمل فني ما، هو اشتراكها في فكرة أو موضوعة معينة، بحيث إذا استثنينا الأعمال غير العقلية، فإنه لا بد لأي عمل مهما كانت لغته أن يتوفر على "تيمة" معينة، ثم إن العمل الأدبي يتسم بالوحدة عندما يكون مبنيا على موضوعة وحيدة، ولهذا، فإن السيرورة الأدبية تمر بمرحلتين رئيستين هما: اختيار الموضوعة وصياغتها[3]. واختيار الموضوعة –حسب توماشفسكي- هو أمر وثيق الصلة بالقبول الذي قد يجده لدى القارئ والذي تكون صورته حاضرة باستمرار في وعي الكاتب، إما بشكل مجرد أو بافتراضه قارئ عمله بنفسه[4].

تبعا لما سبق، يتضح أن أساس اختيار الموضوعة يرجع إلى بالدرجة الأولى إلى "مفهوم الأهمية"؛ أي أن العمل الأدبي يجب أن يكون مهما لكن الأهمية يمكن أن تكتسي أشكالا بالغة التباين، إذ لا بد من التمييز بين مشاغل المهنة التي تبدو عادية بالنسبة للكاتب وللقارئ القريب إليه، وبين اهتمام القارئ المحايد الذي يكتسي أشكالا مختلفة تتراوح بين المطالبة بجودة محض ملهية، وتداخل اهتمامات أدبية بمسائل ذات أهمية عامة[5].

وفي هذا الصدد يذهب توماشفسكي إلى بيان أن الموضوع الذي يشبع نهم القارئ هو الموضوع الحالي الذي يعالج مشاكل الساعة الثقافية، بحيث يتم التمييز هنا بين موضوعات الراهن التي تزول بزوال الاهتمام الوقتي الذي ابتعثها لكونها لا تتلاءم وتنوع الانشغالات اليومية للمتلقين، وبين الموضوعات التاريخية حتى وهي تحيل إلى عصور متباعدة، يمكن أن تغدو راهنية[6].

بالإضافة إلى كونه اختيارا مهمّا، فإنه يجب، على حد قول توماشفسكي، تدعيم تلك الأهمية، وإثارة انتباه القارئ بشتى وسائل الإثارة من قبيل الإعجاب والشعور بالخجل والاغتباط والتمرد وغيرها، وذلك حتى

1- سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص126.
2- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، رقم 29، 2001، ص7.
3- نظرية الأغراض، توماشفسكي، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي، ص157.
4- المرجع نفسه.
5- المرجع نفسه، ص176.
6- المرجع نفسه، 177.

يتسنى للعمل الأدبي أن يكون راهنيا، مؤثرا في القارئ، وباعثا فيه الانفعالات التي توجه إرادته، وللإشارة فإن العنصر الانفعالي يوجد داخل العمل ولا يتم إدخاله إليه من قبل القارئ[1].

5- المتن الحكائي والمبنى الحكائي:

قبل أن يتوقف توماشفسكي عند تحديد مفهومي "المتن الحكائي" و"المبنى الحكائي"، أشار إلى أن تنظيم العناصر المؤلفة للموضوع تتم بطريقتين: أولاهما هي الخضوع لبدأ السببية مع مراعاة نظام زمني معين، وثانيهما هي العرض بدون اعتبار زمني، ففي الحالة الأولى نكون أمام أعمال ذات مبنى (قصة قصيرة- رواية- قصيدة ملحمية)، ونكون في الثانية أمام أعمال وصفية لا مبنى لها (شعر وصفي وتعليمي- غنائي- رحلات...)[2].

بعد ذلك، يقف توماشفسكي عند مفهوم "المتن الحكائي" محددا إياه بقوله:" إنما نسمي متنا حكائيا مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل". ثم يضيف إلى ذلك أنه من الممكن للمتن الحكائي أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الزمني والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل، ويشر إلى أن المبنى الحكائي يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا[3].

يعرف توماشفسكي الموضوعة أو التيمة بقوله:" هي مفهوم شامل يوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي، فالعمل ككل يمكن أن تكون له قيمة معينة وفي [الوقت نفسه] فإن كل جزء من أجزائه يتوفر على قيمته الخاصة، وبهذا فإن قيمة كل جزء من أجزاء العمل يسمى حافزا، وكل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها"[4]. ويخلص إلى أن السند الموضوعاتي للعمل يتشكل من الحوافز المتآلفة فيما بينها، وبالتالي، فإن المتن الحكائي يظهر كمجموعة من الحوافز المتتابعة زمنيا ومترابطة منطقيا تبعا للعلاقة القائمة بين الأسباب والنتائج، كما أن المبنى الحكائي يتجلى كمجموعة من الحوافز ذاتها لكن مرتبة حسب التتابع الذي نلتزمه في العمل[5].

وقد قادت هذه النتيجة توماشفسكي إلى تصنيف الحوافز والتمييز بين أنواعها، حيث ميز بين الحوافز المشتركة التي لا يمكن الاستغناء عنها في المتن الحكائي، وبين الحوافز الحرة التي يمكن الاستغناء عنها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث. وعلى هذا، فإن الحوافز المشتركة مهمة بالنسبة للمتن الحكائي، أما بالنسبة للمبنى الحكائي فإن الحوافز الحرة هي التي تقوم على وجه خاص بدور مهم في تحديد بناء العمل. وتتميز كل مدرسة أدبية بذخيرة من الحوافز الحرة، بينما تتجلى الحوافز المشتركة على الصورة نفسها في أعمال مدارس أدبية متباينة[6].

1- نظرية الأغراض، توماشفسكي، مرجع سابق، 177- 178.
2- المرجع نفسه، 179.
3- المرجع نفسه، ص180.
4- المرجع نفسه.
5- المرجع نفسه، ص181.
6- المرجع نفسه، ص182.

بعد هذا التصنيف الأول للحوافز، يأتي تصنيف آخر يقوم على الفعل الموضوعي الذي تضعه، وهنا يتم التمييز بين حوافز ديناميكية يكمن دورها في تغير وضعية ما، وبين حوافز لا تغير من شيء في مسار تطور الأحداث. وعلى هذا، فالحوافز الدينامية هي بالنسبة للمتن الحكائي، حوافز مركزية أو محركات، وخلافا لذلك يقع التأكيد في المبنى الحكائي على الحوافز القارة[1]. وترتيب الحوافز لدى توماشفسكي، تتوزع حسب أهميتها بالنسبة للمتن الحكائي، حيث تأتي الحوافز الدينامية في الصدارة، تتلوها الحوافز الممهدة، فالحوافز التي تحدد الوضعية. ويرتبط عمل الحبكة بتطور الفعل ومجموعة من الحوافز، والحبكة إما أن تؤدي إلى تلاشي الأزمة أو إلى خلق أزمات جديدة، وتتمثل نهاية المتن الحكائي عادة، في وضعية تتلاشى فيها الأزمات وتتراضى فيها المصالح[2].

ولكي ينتقل المتن الحكائي من ثباته نحو سيرورات التحول والتغير من وضعية إلى أخرى، يقترح توماشفسكي إدخال حوافز دينامية تحطم الوضعية الأولى، وتسمى جملة من الحوافز التي تخلخل سكونية الوضعية الأولى وتسهل الفعل عقدة، وهي التي تتحكم عادة في مجرى الأحداث والوقائع، وكلما كانت الأزمات التي تميز الوضعية معقدة ومتشابكة، وكانت الشخصيات متعارضة ومتصارعة ونشأ بينها خلاف في المواقف والتصورات، كلما كانت الوضعية متوترة، ويزداد التوتر الدرامي بقدر ما يزداد قرب موعد انقلاب الوضعية بعد التهيؤ له، حيث يبلغ التوتر حدة الأفق قبل الحل.

هكذا، فإن مواد المتن الحكائي تشكل المبنى الحكائي، مرورا بعدد من المراحل؛ فوضعية الاستهلال تتطلب مدخلا حكائيا قد يتم فيه سرد الظروف والحيثيات والملابسات الأولى التي تحدد أحوال الشخصيات وعلاقاتها، ويسمى هذا المدخل عرضا حيث يكون إما مباشرا وهو عندما يعرفنا الكاتب منذ البداية بالشخصيات المشاركة في الأحداث، وإما مؤجلا حين يستهل السرد بالفعل وهو في طريق التطور، ولا يعرفنا الكاتب بالوضعية الأولى للأبطال إلا فيما بعد[3].

يميز توماشفسكي بين نمطين من السرد: الأول موضوعي (Objectif)، وسرد ذاتي (Subjectif)، ففي السرد الموضوعي يكون السارد مطلعا على كل شيء، وفي السرد الذاتي نكتفي بتتبع الحكي من خلال عيني الراوي، ويمكن لهذين النمطين أن يمتزجا في عمل واحد. وفي ختام حديث الباحث عن علاقة المتن الحكائي بالمبنى الحكائي، توقف بنا عند تناول قضية زمكان الحكي؛ مشيرا إلى وجوب التمييز في العمل الأدبي زمان المتن الحكائي وزمان الحكي، فالزمن الأول يفترض أن الأحداث وقعت فيه، أما الزمان الثاني فيرتبط بالوقت الضروري لقراءة العمل الأدبي (مدة العرض)، ويمكن الحصول على زمان المتن الحكائي إما بواسطة تاريخ الفعل الدرامي سواء بطريقة مطلقة (في ساعة كذا من يوم كذا)، أو بطريقة الإشارة إلى وقت الأحداث، وإما بواسطة الإشارة إلى المدة الزمنية التي تشغلها الأحداث أو بواسطة خلق الانطباع بهذه المدة[4].

1- نظرية الأغراض، توماشفسكي، مرجع سابق، ص183- 184.

2- المرجع نفسه، ص185.

3- المرجع نفسه، ص186.

4- المرجع نفسه، ص189- 193.

توجد حالتنا متعلقتان باختيار مكان الفعل: أولاهما قارة عندما يجتمع كل الأبطال في المكان نفسه، وثانيهما حركية عندما يبدل الأبطال المكان للتوصل إلى لقاءات ضرورية، ويعد الفضاء المكاني مسرح وقوع الأحداث، ويسهم في تطورها ونموها من خلال الكشف عن علاقات الشخصيات وصراعاتها وتباين مواقفها وقناعاتها حول قضية معينة تثير لديها إشكالات متعددة، وتسعى إلى إيجاد حل لها. وفي هذا السياق، تجدر الإشارة إلى أن تزفتان طودوروف قد استبدل ثنائية المتن الحكائي/ المبنى الحكائي (Sujet/Fable) بثنائية (Discours/Histoire)[1].

6- التحفيز (La motivation):

يتحدث توماشفسكي عن الحافز أو التحفيز الذي يعتبره نظاما، والذي يشكل موضوعة عمل ما يجب أن يشكل وحدة جمالية، وبالتالي، فإذا كانت الحوافز أو مركبات غير منسجمة أو غير متسقة بشكل متكامل داخل العمل، أو أن القارئ لا يجد رابطا بين هذا المركب والعمل بصفة عامة فإنه آنذاك يكون العمل منحلا، نظرا لعدم اتساق أجزائه، هكذا، فنظام الاتساق الذي يعتبر مبررا لإدراج مواقف معينة أو مجموعاتها يسمى تحفيزا[2]، ولذلك، تختلف تصنيفات التحفيز باختلاف طبيعتها وخاصيتها، ويمكن التمييز بينها حسب الأنواع الآتية:

6-1- التحفيز التأليفي (Compositionnelle):

يدخل التحفيز التأليفي ضمن ما يسمى المؤثثات (Les accessoire)، أو أفعال الشخصيات، وجميع هذه المؤثثات تستعمل في المتن الحكائي، ونجد تشيكوف فكر في التحفيز التأليفي خصوصا فيما يتعلق بالمؤثثات المستعملة في العمل، فمثلا عندما تتم الإشارة في بداية قصة قصيرة إلى وجود مسمار في الحائط، فهذا يعني أن البطل سيشنق نفسه فيه، لذا، فالمسمار يعتبر حافزا للتأليف، لأن بدونه لن يستمر المؤلف في الكتابة، ولأن هذا الحافز هو الذي يتحكم في عملية الحل التي نتعرف إليها في نهاية القصة[3].

ويمكن ملاحظة مؤثثات مماثلة في "فتاة بدون مهر" لأستروفسكي خصوصا فيما يتعلق بالأسلحة، فالمشاهد لهذه المؤثثات يعتقد للوهلة الأولى أنها عبارة عن ديكور تشير إلى عادات "كرانديشيف"، لكن بعد تطور العمل خصوصا في اللوحة السادسة، يتم لفت الانتباه إلى تلك الأسلحة المعلقة في الجدران، وتزداد أهمية الحافز عندما نتمعن في الحوار الآتي:

- براتوف: (يمسك بالمسدس) هذا المسدس؟

- كرانديشيف: إيه، احذر، إنّ به رصاص.

1- ف. شلوفسكي ــ ب. إيخنباوم، نصوص الشكلانيين الروس- أنساق التركيب والحبك الحكائي، ترجمة ابراهيم الخطيب، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 20، 1981، ص76.

2- نظرية الأغراض، توماشفسكي، مرجع سابق، ص193.

3- المرجع نفسه، ص194.

- براتوف: لا تخف، فسواء كان به رصاص أم لا فإن الخطر هو هو، وعلى أي حال، فالرصاص لن ينطلق، صوبه إليّ على بعد خمس خطوات فأنا أسمح لك بذلك.

وفي نهاية الفصل، أخذ كراندیشیف المسدس من فوق الطاولة، وفي الفصل الرابع يطلق الرصاص من المسدس ذاته على "لاريسا"[1].

يقول توماشفسكي في السياق ذاته:" إن إدراج حافز المسدس يتوفر هنا على تحفيز تأليفي، نظرا لأن السلاح المعني ضروري أثناء الحل"[2]. وبخصوص الحوافز يجب أن نضع في اعتبارنا مسألة الحوافز المزيفة التي تستخدم كمؤثثات الهدف منها الدفع بالقارئ في طريق مغلوط، وتترك القارئ يفك رموز العمل ليجد نفسه في النهاية، يبحث عن حلّ غير منتظر أو غير متوقع، لذا، فـ"التحفيز الزائف هو إحدى عناصر المعارضة الأدبية، بمعنى التلاعب بأوضاع أدبية معروفة تنتمي إلى تقليد أدبي متين، وتستعمل من لدن الكاتب بوظيفة غير تقليدية"[3].

2-6- التحفيز الواقعي (Réaliste):

فيما يخص هذا التحفيز، نجد القارئ الساذج يعتقد أن العمل المحكي يعتبر حقيقيا، كما أن يحمل على الاقتناع بأن الشخصيات واقعية، ويتجلى ذلك في الوهم الذي يقدمه العمل، علما أن ما يقدمه النص الأدبي كله متخيل في أحداثه وشخصياته وأزمنته وأمكنته وإن كانت مستوحاة من الواقع، فهذا التحفيز يؤدي دورا مثاليا في جذب المتلقي إلى العمل قصد متابعة أحداثه وتطوراتها وما يقع لها من انعطافات للوصول إلى الحل أو النهاية، ونمثل لذلك بما نشره بوشكين في "بنت الضابط" في شكل مذكرات "جرينييف" مصحوبة بالتذييل الآتي:" إن أحد أعضاء بتروأندرفتش" هو الذي قدم إلينا مخطوطة هذه المذكرات التي كتبها جده، حين علم أننا نعمل في تاريخ تلك الفترة، فقررنا أن ننشر المخطوطة مستقلة بعد أن استأذنا في ذلك أصحاب الشأن"[4].

لذا، فالتحفيز الواقعي هو كل ما يرتبط بالأحداث، "أما بالنسبة لقارئ مطلع، فإن الوهم الواقعي يكتسي شكل مطلب احتمال، فعلى الرغم من معرفته التامة بالخاصية الابتداعية للعمل، فإن هذا القارئ يطالب بنوع من التطابق مع الواقع، وقيمة العمل في هذا التطابق، وليس بإمكان القراء أن يتحرروا سيكولوجيا، من هذا الوهم، نظرا لقوانين التركيب الفني"[5].

إذن، يمتح التحفيز الواقعي حسب توماشفسكي، إما من الثقة الساذجة، أو من متطلب الوهم، وهذا لا يمنع تطور الأدب العجيب، فإذا كانت الخرافة الشعبية في العادة، في وسط شعبي يؤمن بوجود واقعي

1- نظرية الأغراض، توماشفسكي، مرجع سابق، ص195.
2- المرجع نفسهما.
3- المرجع نفسه، ص196.
4- المرجع نفسهما.
5- المرجع نفسهما.

للساحرات، فإن الوجود اللاحق لتلك الخرافات قائم على توهم واعٍ لا يكون النظام الأسطوري فيه، أو الفهم العجائبي للعالم، أو القبول بإمكانيات لا يمكن التثبت منها في الواقع، إلا فرضية طوعية[1].

3-6- التحفيز الجمالي (Esthétique):

إن استخدام الحوافز في عمل أدبي ما يكون مرهونا بالوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي، فليس كل ما يقتبس من الواقع يتوافق بشكل أساس مع العمل الأدبي، يقول بوالو في هذا الصدد:" الحقيقي le vrai يمكن، في بعض الأحيان، ألا يكون محتملا، ناعتا بكلمة حقيقي ما يكون له تحفيز واقعي، وبكلمة محتمل ما يكون له تحفيز جمالي"[2].

هكذا يقول توماشفسكي:" إن كل حافز واقعي يجب أن يندرج بطريقة معينة في بناء المحكي، ويجب أن يتمتع بإضاءة خاصة، كما أن اختيار الموضوعات الواقعية نفسها، يجب أن يبرر من وجهة جمالية"[3].

اعتبر توماشفسكي نسق الإفراد (Singularisation) حالة من حالات التحفيز الجمالي، ولذلك، يدعو إلى أن إدراج مادة غير أدبية في عمل أدبي، يجب أن يبرر بجدتها وفرديتها، حتى لا يحدث تنافر مع المكونات الأدبية، ومن بين الذين استعملوا نسق الإفراد يوجد سويفت (Swift) من خلال عمله "أسفار غوليفر"، وتحقق ذلك من خلال تقديم صورة هجائية للأنظمة الاجتماعية والسياسية في أوربا، ونقده للنظام السياسي الذي هو مادة غير أدبية، والذي يعد تحفيزا يندمج اندماجا وثيقا في العمل الأدبي.

7- البطل:

تقوم الشخصية في العمل الأدبي بدور رائد إذا تمّ اختيارها بعناية دقيقة، خصوصا عندما يتم إلصاق حافز معين بشخصية ما، فهذا الاختيار دون غيره، هو الذي يشد انتباه المتلقي، يقول توماشفسكي:" إن الشخصية تقوم بدور خيط مرشد يسمح بالاسترشاد بين ركام الحوافز، وبدوره وسيلة مساعدة لتصنيف وتنظيم الحوافز المختلفة... إنه من اللازم أن نقدر على التعرف على شخصية، ومن جانب آخر، فإن (هذه الشخصية) يجب أن تعمل بهذا القدر أو ذاك، وعلى تركيز انتباهنا"[4].

ولهذا، فنظام الحوافز الذي يرتبط بشخصية معينة، يعتبر مميزات (Caractéristique) لها، فهي التي تحدد سيكولوجية الشخصية ومزاجها، فتسمية شخصية باسم معين يشكل العنصر الأوسط من "التمييز"، حيث "إن وصف البطل يمكن أن يكون مباشرا، بمعنى أننا نتلقى معلومات عن طبيعته إما من الكاتب، أو من الشخصيات، أو في نطاق وصف ذاتي (Auto-description) (الاعترافات) يقوم به البطل"[5].

1- نظرية الأغراض، توماشفسكي، مرجع سابق، ص199.
2- المرجع نفسه، ص201.
3- المرجع نفسه، ص201.
4- المرجع نفسه، ص204.
5- المرجع نفسه، ص205.

وبالتالي، يتطلب العمل الأدبي تحضير حوافز ملموسة تطابق سيكولوجية الشخصية، ويتجلى ذلك في الوصف الظاهر للشخصية، وألبستها التي تشكل أقنعة، وكذلك اسم البطل يمكن أن تكون له هذه الوظيفة، ويجب التمييز بين حالتين في أنساق وصف الشخصيات بين "الخصيصة الثابتة التي تبقى كما هي من خلال المتن الحكائي، والخصيصة المتغيرة التي تتطور بحوافز سيرورة الفعل، في هذه الحالة الأخيرة تكون العناصر المميزة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمتن الحكائي، أما انقطاع الخصيصة (...) فيكون في حدّ ذاته تغييرا للوضعية الدرامية"[1].

إن شخصية البطل لا يمكن تمييزها عن باقي الشخصيات بواسطة ملامح مميزة ونوعية، وإنما يجب تركيز انتباه القارئ، وتحفيزه للاهتمام بمصير البطل، ولذلك توجد علاقة انفعالية بين القارئ والشخصية البطل، فإما أن تكون علاقة تعاطف واستلطاف أو علاقة نفور، حيث "إن الشخصية التي تتلقى الصبة الانفعالية الأشد قوة وظهورا تسمى البطل، ويتابع البطل من لدن القارئ، بأكبر قدر من الاهتمام، ونظرا لأنه يثير تعاطفه أو استلطافه، أو فرحه أو حزنه... فالعلاقة الانفعالية بالبطل فاتحة عن البناء الجمالي للعمل الأدبي، ولا تتطابق ضرورة والقاعدة التقليدية للأخلاق أو الحياة الاجتماعية إلا في الأشكال البدائية"[2].

8- حياة أنساق المبنى الحكائي:

يتحدث توماشفسكي في هذا المحور، عن أنساق المتن الحكائي، حيث إن هذه الأنساق تتشابه في مختلف البلدان، علما أن هذه الأنساق الملموسة وطرق توظيفها، وكذا وظائفها تتبدل وتتغير بشكل كبير في تاريخ الأدب، ولذلك نجد أن كل حقبة زمنية تمتاز بنظام خاص من الأنساق، ويفرق الباحث بين الأنساق الأصولية (Canonique) والأنساق الحرة؛ فالأنساق الأصولية هي التي تكون ضرورية لنوع أدبي معين أو عصر معين، لذل، "فالخصائص الأساسية لأعمال مدرسة أدبية معينة هي الأنساق الأصولية التي تتبناها تلك المدرسة، ففي كل مأساة من مآسي القرن السابع عشر يبقى مكان الحدث واحدا لا يتغير، ويحضر الزمن في أربع وعشرين ساعة، كما أن الكوميديات تنتهي بزواج العشاق، بينما تنتهي المآسي بموت الشخصيات الرئيسية"[3]. إلى جانب الأنساق الأصولية، هناك دئما أنساق حرة، ولا تتصف بالضرورة، تظل خاصة ببعض الأعمال الأدبية، أو بعض الكتاب، أو بعض المدارس.

تتجلى قيمة الأدب في جديته وأصالته، ولذلك، فكل عمل ينحو نحو التغيير، يفترض بالضرورة تحويل أو نقل الأنساق الأصولية التقليدية من الأنساق الإجبارية إلى فئة الأنساق الممنوعة، وهكذا، تتوالد تقاليد وأنساق جديدة، إن "النسق يمكن أن يكون مدركا لسببين اثنين: أقدميته البالغة، أو جدته البالغة، فالأنساق الخلقة، القديمة، المتداعية تكون مدركة، مدركة كبقيا مزعجة، وكظاهرة فقدت معناها لكنها

1- نظرية الأغراض، توماشفسكي، مرجع سابق، ص206.
2- المرجع نفسه، ص207.
3- المرجع نفسه، ص210.

تستمر في الوجود بسبب جمودها كجسم ميت بين كائنات حية، خلافا لذلك، تعد من الأنساق الجديدة بطابع غير معتاد، وخصوصا عندما تستعمل في حصيلة كانت إلى ذلك الحين، محظورة عليها، مثل استعمال الكلمات السوقية في الشعر الراقي، ومعرفة ما إذا كان نسقا ما مدركا أم لا، فمن الضروري ألا يغرب عن بالنا أفقه التاريخي"[1].

9- الأنواع الأدبية:

لعل أقدم الجهود التي وصلت إلينا فيما يخص الحديث عن الأنواع الأدبية، هي ما خلفه أفلاطون وأرسطو، فعندهما نجد تقسيم الأدب إلى أنواع، وتفريقا بينها استند إلى مقاييس شتى، وقد وضع أرسطو في ذلك قوانين للأنواع، أثرت بعمق على مجرى النقد طيلة العصور الوسطى، ولا تزال الإشارة إليها مستمرة، وهذا، يؤكد أن قضية الأنواع الأدبية غير جديدة، بل إنها من أقدم قضايا الشعرية (poétique) على حد تعبير تودوروف (Todorov)، فمنذ القديم وحتى يومنا هذا، فتح تعريف الأنواع وتعدادها والعلاقات المشتركة بينها مجالا للنقاش[2].

نجد عند أرسطو الاستعمال الفلسفي لكلمتي "جنس" و"نوع"، حيث وظفهما في تصنيف صور الموجودات، ويعد "الجنس" أعم من "النوع"، لأن قولنا: حيوان جنس، وقولنا إنسان نوع من جنس الحيوان، ولهذا عرف الإنسان بأنه حيوان ناطق، فجمع في هذا التعريف مقولات: الجنس والنوع والحد الذي هو النطق[3].

غير أن الذي سيعطي لهذا المصطلح حيويته أكثر هو العالم الإنجليزي "داروين" في دراسته عن أجناس الكائنات الحية وأصولها، ثم إن ناقدا ومؤرخا فرنسيا هو فردناندبرونتيير نقل هذه الأفكار من ميدان البيولوجيا إلى ميدان النقد، فألف كتابه عن "تطور الأنواع الأدبية في تاريخ الأدب"، حيث استعمل مصطلح "نوع" ليصف من خلاله خصائص الأدب وتطوره. إن كلمة (Genre) كلمة فرنسية لكنها انتقلت إلى الإنجليزية، كذلك رغم وجود كلمة أخرى هي (Kind)، نمط (Type)، أو طبقة أدبية، ويضيف بأن الأنواع الكلاسيكية المعروفة كانت هي الملحمة، التراجيديا، الغنائي، الكوميديا، والساتيرية (Satire)، يضاف إليها حاليا: الرواية والقصة القصيرة، ومنذ عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر ميزت الأنواع الأدبية بعناية، وكان يتوقع من الكتاب دائما أن يتتبعوا القوانين المرسومة لها[4].

تصطدم نظرية الأنواع في مباشرتها عملية التصنيف بعدة إشكالات منها: كثرة الأنواع وتداخلها، وكذلك خصوصية الأثر الأدبي وفرادته، وهذا ما يجعل تصنيف الأدب غير قادر على تحقيق النجاح نفسه الذي حققه في المجالات العلمية كالبيولوجيا، لكن مما يساعده على الخروج من هذه الإشكالات ارتباط النوع

1- نظرية الأغراض، توماشفسكي، مرجع سابق، ص211.

2 - Todorov tzvetan, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Edition du seuil, Paris, 1972, p 193.

3- انظر التحديد الاصطلاحي لكلمتي "جنس" و"نوع": إيساغوجيفرفوريس. نقل أبي عثمان الدمشقي، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ضمن منطق أرسطو، مكتبة النهضة، مصر، 1952.

4 - Cuddon. J.A: A dictionary of literary terms. Ander Deutsch. London. 1979.

بالأسلوب، ذلك، أن "لكل جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة والتي لا تقتصر على تكوينه فحسب، بل تشمل أيضا مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية وأدواته الفنية التصويرية"[1]. ولا يمتلك كل نوع بطبيعة الحال، هذا الوضوح نفسه في العلاقة بينه وبين أسلوبه، وهذا ما جعل توماشفسكي يصف تصنيف الأنواع بأنه "عمل معقد" لأن "الأعمال الأدبية موزعة في طبقات شاسعة، تتمايز بدورها إلى أنماط وأصناف"[2].

وإذا كان هذا العمل، بالرغم من صعوبته، ممكنا في إطار حقبة ما لكون الأنواع تشكل نسقا، فإن الصعوبة الحقيقية هي في تجميع أنواع وجدت في حقب مختلفة، لأن النوع يتغير من حقبة إلى أخرى بسبب تغير العلاقات بين الأنساق التي تكوّن تلك الأنواع. فالكلام عن نوع المسرحية غير ممكن دون الإشارة إلى ما عرفته من تغيير طيلة التاريخ، حيث "لا يمكن إقامة أي تصنيف منطقي وصارم للأنواع، فالتمييز بينها هو دائما تمييز تاريخي بمعنى أنه مبرر فقط خلال مدة زمنية معينة، هذا فضلا على أن ذلك التمييز يصاغ في الوقت نفسه من ملامح متعددة، وملامح نوع يمكن أن تكون طبيعتها مختلفة كل الاختلاف عن طبيعة ملامح نوع آخر، في الوقت نفسه تبقى تلك الملامح متساوقة منطقيا فيما بينها نظرا لأن توزيعها لا يخضع إلا للقوانين الداخلية للتركيب الجمالي"[3].

يذهب توماشفسكي إلى وجود تجمع ثابت لأنساق متمازجة فيما بينها مكونة لأنواع، حيث يجب أن يراعي التمييز بينها تمييز الأنساق المستعملة فيها، وهو تمييز قد تكون له أصول مختلفة:" فنحن نقول بتمييز طبيعي عندما ينتج عن تناغم داخلي فيما بين الأنساق المستقلة، ذلك التناغم الذي يسمح بسهولة تمازجها. ونقول بتمييز أدبي واجتماعي عندما يترتب عن مرامي موضوعة للأعمال المستقلة وعن أوضاع خلقها واتجاهها والاستقبال المخصص لها. ونقول بتمييز تاريخي عندما يتعلق الأمر بإجراء محاكاة لأعمال قديمة أو تقاليد أدبية، إن أنساق البناء تتجمع حول بعض الأنساق المدركة. وهكذا يتم خلق طبقات أعمال أدبية مستقلة (أنواع) تتميز بتجمع أنساق حول أنساق مدركة نسميها ملامح للنوع"[4].

يتكون النوع إذن، من أنساق ضمنها أنساق مهيمنة، هذا ما يوضحه ياكبسون من خلال مفهوم المهينة (La dominante)، وهي عنده عنصر لساني نوعي يهيمن على الأثر في مجموعة (La totalité)، ويمارس بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى، إنها عنصر بؤري (Focal) للأثر الأدبي: إنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية"[5].

1- صلاح فضل، علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1985، ص249.
2- نظرية الأغراض، توماشفسكي، ص217.
3- المرجع نفسه.
4- المرجع نفسه، ص213.
5- عن الواقعية في الفن، ياكبسون، ضمن نظرية المنهج الشكلي، ص81.

10- خاتمة:

يمكن القول في الأخير، بأن الحكي ضارب بجذوره في التاريخ الإنساني، ولن يموت إلا بموته، هذا ما أكده رولان بارت، لكن الاهتمام بالحكي والتنظير له، ومحاولة تعريفه بطرق دقيقة ومضبوطة لم تبدأ إلا مؤخرا، ولقد تضاربت الآراء والاتجاهات حول مفهوم الحكي، ومفهوم البنية السردية للخطاب، وفي تعريف معظم الاتجاهات نادرا ما نجد تعريفا شاملا يستطيع أن يهم كل أنواعه، بل غالبا ما نجد هذه الاتجاهات تنصب على نوع معين ومحدد من قبيل الرواية والحكاية والقصة والقصيدة، أما النصوص المركبة والمعقدة مثل السينما والمسرح والأوبرا والملصقات الإشهارية، فغالبا ما كانت تقصي من دائرة الحكي، وذلك لاعتمادها وسيطا إدراكيا مختلفا عن المكتوب والمنطوق.

هذا ما وجد عند توماشفسكي في تعريف الحكي بقوله:" إننا يمكن أن نسمّي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل، والمتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الوقتي والسببي للأحداث"[1].

ما يمكن ملاحظته أن هذا التعريف الذي قدمه هذا الباحث يشدد على مسألة جوهرية تكون وراء عملية الحكي، وتتمثل ضرورة وجود قصدية معينة، وهذه القصدية وراء عملية الحكي، تجعل من وظيفة القارئ تتحدى الاستهلاك إلى الإنتاج، وفي هذا الطرح رؤية سميوطيقية سابقة لأوانها، ونستشف هذه الوظيفة الدينامية للقارئ من خلال ضرورة إعادة ترتيب الأحداث، وفي ضوء هذا التعريف، نستنتج أن الحكي كان مشروطا بوجود قصة تحكى بطريقة معينة، ووراء عملية حكيها لا بدّ من وجود قصدية محددة، وبالرغم من كون هذا التعريف وضع من أجل غاية شاملة، فإننا لا نستطيع إدخال بعض النصوص المعقدة في إطاره مثل السينما والمسرح واللوحة الإشهارية.

1- نظرية الأغراض، توماشفسكي، ص180.

لائحة المراجع:

1- أرسطو، إيساغوجيفرفوريس. نقل أبي عثمان الدمشقي، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ضمن منطق أرسطو، مكتبة النهضة، مصر، 1952.

2- بنكراد سعيد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، رقم 29، 2001.

3- علوش سعيد، المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

4- ف. شلوفسكي _ ب. إيخنباوم، نصوص الشكلانيين الروس- أنساق التركيب والحبك الحكائي، ترجمة ابراهيم الخطيب، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 20، 1981.

5- فضل صلاح، علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1985،2.

6- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1982.

7- Cuddon. J.A: A dictionary of literary terms. Ander Deutsch. London. 1979.

8- Todorov tzvetan, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Edition du seuil, Paris, 1972.