المحاضرة 03: التحليل الشكلاني للسرد

إعداد الأستاذة: سعيدة حمداوي

الفئة المستهدفة: طلبة السنة الأولى ماستر، تخصص: نقد حديث ومعاصر

الأهداف:

أن يتعرف الطالب على أهم أعلام الشكلانية الروسية وأبرز مبادئها وتطبيقاتها على النصوص السردية.

الملخص:

توضح هذه المحاضرة الأسس التي قامت عليها مدرسة الشكلانيين الروس في تحليلها للنصوص السردية بعد أن كان اهتمامها في بداياتها بالشعر، وتتوقف عند بعض أعلامها البارزين الذين تركوا أثرهم في حقل الدراسات السردية.

ظهر الشكلانية الروسية تحت تأثير اللسانيات البنيوية وخاصة أعمال حلقة براغ 1916 وهي جمعية تعنى بدراسة اللغة الشعرية، اطلق عليها منتقدوها اسم الشكلانية الروسية، وقد اهتمت بإبراز التوجه الأدبي والجمالي الذي نشأ في العقود الثلاثة الأولى للقرن العشرين، والذي يلح على إبراز قوانين الخطاب الأدبي الداخلية ويرفض المشهد التاريخي الذي هيمن آنذاك في حقل النقد، ويبحث عن القوانين الداخلية التي تمكننا من القبض على العمل الأدبي، ما دام المنطلق الطبيعي والمعقول للعمل في البحث الأدبي هو تفسير الأعمال الأدبية ذاتها وتحليلها. فبعد كل شيء، نجد أن الأعمال الأدبية ذاتها هي التنوع التي تسوغ كل اهتمام نبديه بحياة الأديب وبمحيطه الاجتماعي وبعملية التأليف الأدبي كلها.

بدأ اهتمام الشكلانيين الروس بالشعر ثم توجهوا إلى تشييد نمذجة للحكايات انطلاقا من الأشكال البلاغية، حينما سعى بعضهم إلى وضع نحو لبعض أجناس النثر على غرار نحو الجملة. على اعتبار أن القصة مثلا، شبيهة في ترتيب معالمها بالجملة في ترتيب كلماتها. ومع هذا يبقى الفرق بين دراسة الجملة ودراسة الحكاية واضحا، حيث أن دراسة الحكاية عند الشكلانيين خاصة، تهتم بتبيان الارتباط السببي أو المنطقي بين أجزائها

كان أول رواد السردية الشكلانية فلاديمير بروب الذي حلل في كتابه تشكل الحكاية، الحكايات إلى وحدات ووظائف. في حين، طرح بوريس توماشيفسكي نظرية الأغراض التي تعتمد على تقسيم النص إلى متواليات سردية معنونة بتيمات وأغراض دلالية كلية وجزئية، حيث يرى أن النص أو العمل الأدبي يتكون من غرض أساس ي بارز أو من مجموعة من الأغراض، وهي بمثابة أفكار أو تيمات أو موضوعات. ويمكن الحديث عن الغرض الكلي أو الغرض الجزئي حيث يتضمن النص مجموعة من التيمات الدلالية التي تتحكم في متوالية أو مقطع سردي ما. يقول توماشفسكي: خلال السيرورة الفنية، تتمازج الجمل المفردة فيما بينها، حسب معانيها، محققة بذلك بناء محددا، تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة أو غرض مشترك. إن دلالات العناصر المفردة للعمل تشكل وحدة هي الغرض (الذي تتحدث عنه.) وإنه من الممكن أن نتحدث سواء عن الغرض العام للعمل، أو عن أغراض أجزائه. ما من عمل قد كتب في لغة لها معنى إلا ويتوفر على غرض. أما العمل غير العقلي، فلا غرض له، نظرا لأنه ليس سوى تدريب تجريبي، أو تدريب مختبري بالنسبة لبعض المدارس الشعرية. ويتميز العمل الأدبي بوحدة، عندما يكون قد بني انطلاقا من غرض وحيد، يتكشف خلال العمل كله. نتيجة لذلك، تنتظم السيرورة الأدبية حول لحظتين هامتين: اختيار الغرض وصياغته."

يؤكد توماشيفسكي على أنه يجب على الكاتب أن يختار غرضا مهما يراعي أفق المتلقي ويثيره ويستفزه ويشد انتباهه، ومفهوم الغرض هو مفهوم شامل يوحد المادة اللغوية

للعمل الأدبي. فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين. وفي الوقت نفسه، فإن كل جزء من أجزائه يتوفر على أغراضه الخاصة. ويتلخص تفكيك العمل في عزل أجزائه التي تختص بوحدة غرضية نوعية...وعن طريق تفكيك العمل إلى وحدات غرضية، نصل في النهاية إلى الأجزاء غير القابلة للتفكيك أي: إلى الجزئيات الصغيرة للمادة الغرضية. ويقصد بها الحوافز.

من هنا، يختار الكاتب المواضيع الإنسانية الخالدة والمتميزة، مثل: الحب والكراهية، والحياة والموت، والسعادة والشقاء، والخير والشر، والفضيلة والرذيلة...ويبتعد، قدر الإمكان، عن المواضيع الواقعية الراهنة، أو المشاكل اليومية والاجتماعية المؤرقة للإنسان، أو قضايا المرحلة (الثورات)، أو تناول مواضيع إيديولوجية التي تموت بانتهاء القضية والمرحلة الثورية...

وبالتالي، فكثير من النصوص الأدبية الروسية كانت تمجد الثورة الاشتراكية، لكنها سرعان ما اضمحلت هذه النصوص بفشل هذه الثورة سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وتاريخيا وثقافيا. وفي هذا السياق، يقول توماشفسكي: "إن الوضع اليومي هو الشكل الأولي للراهن. غير أن أعمال الراهن لا تبقى عند زوال الاهتمام الوقتي الذي ابتعثها. ولذلك، فأهمية هذه الأغراض تتضاءل نظرا لأنها تتلاءم وتنوع الاهتمامات اليومية للمستمعين. خلافا لذلك، فكلما كان الغرض مهما وذا أهمية باقية، كلما تم ضمان حيوية العمل. وباطراحنا، على هذا النحو، حدود الراهن، يمكننا أن نصل إلى الاهتمامات الكلية (مشاكل الحب والموت) التي لا تتبدل، في العمق، على امتداد التاريخ البشري. ومع ذلك، فهذه الأغراض الكلية يجب أن تثرى بمادة ملموسة.فإذا لم تكن هذه المادة متصلة بالراهن، فإن وضع تلك المشاكل يغدو إجراء لا جدوى منه.

يستند النص أو العمل الأدبي إلى المعنى أو الدلالة أو الغرض. لذا، تستوجب منهجية التحليل أن نقسم النص أو العمل إلى فقرات ومقاطع ومتواليات سردية أو شعرية أو درامية،

محددة بعناوين غرضية أو تيمات جزئية أو بتيمة كلية، كأن نقول: تيمة الاختطاف، وتيمة الهروب، وتيمة التحول، وتيمة العودة...، وتتحدد أغراض الأعمال الأدبية حسب أهميتها بالنسبة للمتلقي، وما يثيره هذا الغرض من انفعالات وجدانية على مستوى التعاطف والنفور. علاوة على ذلك لابد أن تكون هذه الأغراض مواضيع إنسانية مجردة وصالحة لكل زمان ومكان، تبتعد قدر الإمكان عن القضايا اليومية، ومواضيع الراهن، ومشاكل الحياة المؤقت

تختلف اللغة الأدبية بالنسبة للشكلانيين الروس بشكل أساسي عن أي لغة أخرى، لأنها، على عكسهم، ليس لها وظيفة عملية .بالنسبة لهم، الأدب هو اللغة التي تجعلنا نرى الأشياء بعيون مختلفة، ويتمكن من القيام بذلك بفضل التقنيات الأسلوبية والهيكلية الدقيقة. ضمن هذا التوجه، وضع شكلوفسكي نظرية لمفهوم التغريب ووفقا له، فإن الإنسان غير قادر على الحفاظ على رؤية "جديدة" دائما لإدراكه للأشياء: فالعادة تقوده إلى أتمتة كل ما يتكرر ويعود إلى وعيه. تتميز عملية الأتمتة هذه بأنها تخدم البقاء، ولكنها ما يؤدي إلى فقدان القدرة على الاندهاش، وبالتالي على التفكير في حقائق معينة .إن مهمة الفن هي على وجه التحديد "تجديد" رؤيتنا للأشياء، وتحويل طريقة إدراكنا من التلقائية والعملية إلى الفنية. "التغريب" هو اسم هذه السمة المميزة للأدب.

يعد التمييز بين "المتن" و"المبنى" إحدى النقاط الأساسية عند الشكلانية الروسية؛ فالحكاية هي القصة كما حدثت وفق ترتيب زمني صارم، ولذلك فإن المادة هي التي يستخدمها الأدب، وليس "الأدب" الحقيقي. على العكس من ذلك، فإن المبنى هو الطريقة التي يتم بها إعادة تنظيم الحكاية في العمل الأدبي، ولذلك فهي إحدى أدوات الأدب الأساسية. تم الفصل بين المتن الحكائي والذي يتعلق بالأحداث والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم وهي الحكاية (القصة)، والمبنى الحكائي وهو الطريقة التي بواسطتها يتم إيصال القصة والتعبير عنها وهي البنية السردية (الخطاب). حيث يرى توماشيفسكي "أن البنية السردية(Sujet) هي العقدة معروضة من خلال وجهة نظر أو (بؤرة سرد). أما الحكاية

فيمكن أن يقال إنها تجريد من "المادة الخام" للقصص (تجربة الكاتب وقراءته...إلخ.) والبنية السردية تجريد من الحكاية أو من الأفضل أن نقول إنها تركيز أكثر حدة للرؤية القصصية.

ولتوضيح هذين المفهومين نأخذ قصة ذات الرداء الأحمر حيث إن كل ما يشكل مادة القصة، أي مجموعة مغامرات الفتاة كما تحدث بتسلسل زمني، هو حكاية القصة، لكن منذ اللحظة التي نريد فيها سرد هذه القصة دون اتباع الترتيب الزمني بشكل صارم، على سبيل المثال من خلال تأجيل بعض الأحداث أو توقعها، عند أي نقطة سنكون قد خلقنا حبكتها الخاصة. لهذا يتم تحقيق المبنى باستخدام جميع الإجراءات التي تسمح بإعادة صياغة الحكاية؛ ومن بين هذه الإجراءات الأكثر أهمية الاستطرادات والتوقعات وتحريك أجزاء من الكتاب

من جهة أخرى، أطلق بوريس توماشيفسكي على أصغر جزء من الحبكة، والذي يمكن فهمه على أنه فعل واحد اسم الحافز أو الفكرة. ثم ميز بين الحوافز المقيدة والحرة؛ الأولى هي تلك التي يتطلبها القصة بشكل إلزامي، في حين أن الثانية غير ضرورية من وجهة نظر القصة. على سبيل المثال، إذا توقفت أثناء سرد قصة ذات الرداء الأحمر لوصف كيف قضت الجدة أيامها عندما كانت صغيرة، فإن هذا الوصف يعد إضافة لا تساعد القارئ على فهم ما سيحدث للذات ذات الرداء الأحمر بشكل أفضل؛ وبهذا المعنى فهو غير ضروري على الإطلاق وتعسفي. ومع ذلك، نظرا لأنها غير ضرورية على وجه التحديد، فإن الحوافز الحرة هي الأكثر إثارة للاهتمام من وجهة نظر أدبية بحتة، لأنها على وجه التحديد تلك التأثيرات الأسلوبية التي يرغب فيها المؤلف. ففي حين أن العناصر المقيدة هي عناصر غير مميزة (أي العناصر التي لا تثير اهتماما خاصا لأنها هي ما نتوقعه)، فإن العناصر الحرة هي عناصر مميزة (أي عناصر غير متوقعة، وبالتالي مثيرة للاهتمام بشكل خاص).

إن الأدوات الأدبية ليست ثابتة ولكنها تختلف مع الزمن والسياق؛ بمعنى آخر، يمكن أن يكون للأداة الأدبية نفسها تأثيرات مختلفة اعتمادا على النص الذي وجدت فيه. ولذلك، فمن داخل نظام النص نفسه يجب تقييم قيمته ومعناه. لهذا، يُنظر إلى النصوص الأدبية على أنها أنظمة ديناميكية يتم فيها تنظيم العناصر بشكل هرمي اعتمادا على قيمتها. ففي عام 1935، عرّف جاكوبسون مفهوم المهيمن بأنه العنصر الأساس في العمل الفني الذي ينظم العناصر الأخرى ويحددها ويحولها. ولذلك فإن المهيمن هو مفهوم ديناميكي يفسر كيف أن كل شعرية جديدة لا تحل محل سابقاتها بشكل عشوائي، ولكن وفقا لمعيار الاستمرارية. ولهذا، يربط جاكوبسون كل شعرية بفترتها التاريخية ويرى أن لكل منها مهيمنا مستمدا من نظام غير أدبي؛ على سبيل المثال، كان الشعر السائد في عصر النهضة مستمدا من الفنون البصرية، والشعر الرومانسي من الموسيقى، والواقعية من الفن اللفظي.

تطور ما يسمى بـ "مدرسة باختين" في الفترة الأخيرة من العهد الثوري حيث تم تفسير أعمال أعظم دعاتها بشكل مختلف مع مرور الوقت، واستخدمت في النقد الليبرالي أو اليساري، وجرت محاولات متكررة لتقريب هذا التوجه النقدي من الماركسية. وتظل هذه المدرسة شكلية في محاولتها تحليل البنية اللغوية للنصوص الأدبية، ولكن في كثير من الأحيان، على سبيل المثال، عند مؤلفين مثل فولوشينوف، يتم الحفاظ على الافتراض الماركسي بأن اللغة لا يمكن فصلها عن الأيديولوجيا؛ لأنها أداتها الرئيسة. وبحسب فولوشينوف، فإن الكلمات مثل أي علامة اجتماعية أخرى، يمكن أن تأخذ معاني ودلالات مختلفة حسب الطبقة الاجتماعية والسياق الاجتماعي والتاريخي، وهو في هذا يعارض هؤلاء اللغويين (مثل سوسير) الذين يتعاملون مع اللغة باعتبارها نظاما متزامنا (غير تاريخيا) ومجردا.

يعد مفهوم تغاير اللسان أمرا أساسيا نظرا لأن كل سياق يحدد معنى كل كلام لغوي (لكل جزء من الكلام)، فإن هذه الألفاظ تكون متغايرة اللسان؛ بمعنى أنها تلعب دورا في

العديد من الأصوات الاجتماعية وأصواتها والتعبيرات الفردية. لهذا، يمكن للصوت الواحد أن يعطي انطباعا بالوحدة والدائرية، لكن الانبعاث اللغوي باستمرار (وبلا وعي إلى حد ما) ينتج عددا ملحوظا من المعاني التي تتفاعل اجتماعيا، والمونولوج غير ممكن ففي الواقع كل شيء حواري. ينطلق باختين من هذه الافتراضات النظرية لتحليل كيف وإلى أي مدى تكسر النصوص الأدبية السلطة وتحرر الأصوات الهامشية البديلة.

ومن المفاهيم الأساسية الأخرى مفهوم الكرنفال فهو حسب باختين التأثير الذي يحدثه الكرنفال على الأنواع الأدبية. وهو مهرجان شعبي بامتياز، ومعناه التقليد أو السلطة (مثلا المؤتمر، أو الطبقة الاجتماعية المهيمنة، أو حتى السياسيين). ويمكن أن يحدث الشيء نفسه في الأدب عندما تهدف التقنيات المستخدمة على وجه التحديد إلى السخرية من السلطة.

المراجع:

مجموعة من المؤلفين، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي ج8: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر/ مجموعة من المترجمين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006.