نظرية «المنهج الشكلاني»

ب. ايخنباوم B. EIKHENBAUM

بيان :

أهمية هذا الموضوع متعددة الوجوه . فهو ، من جهة ، يقدم لنا عرضا «داخليا» عن الميادين النوعية التى خاض فيها الشكلانيون معاركهم: انه من هذه الناحية «ثبت» بأهم هذه المعارك وبالنتائج التى حصلوا عليها، سواء فى مواجهة العلم الاكاديمى «المسترخى» ، أو فى مواجهة الشعراء أشباه التقليديين . ولكن الموضوع من جهة ثانية ، ليس مجرد «استعادة للتاريخ» وانما هو اسهام فى نقده وفى تطويره : فالكاتب قدم هذا البحث (1925) فى وقت كان فيه الشكلانيون لا يزالون يقاتلون ولكن ليس بنفس الحدة ، ولا بنفس الصلابة ، ولا بنفس الايمان : لقد كانت اجسامهم اذ ذاك مهورة بالجراح ، بعض هذه الجراح مصدره تلك المعارك ، وبعضه جراح فتحوها بأخطائهم . ما يزيد فى اهمية هذا الموضوع من جهة اخيرة ، أن كاتبه كان أحد الذين ساهموا ، بجدية ، فى اذكاء النقاش العلمى الرصين داخل الاتجاه الشكلانى ، كما كان أحد الذين حذروا هذا الاتجاه من طغيان الشعارات فيه على مجمل مكتسباته العلمية .

ابراهيم الخطيب

نظرية « المنهج الشكلانى » (*)

القسم الاول

ان ما يسمى «المنهج الشكلانى» ليس ناتجا عن بناء نظام «منهجى» خاص ، ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملموس . عموما ، لقد اخذ مفهوم «المنهج» أبعادا غير محدودة ، وهو يعنى الان كثيرا من الاشياء أمابالنسبة «للشكلانيين» (2) فانه ليس المهم منهج الدراسات الادبية :

ولكن منهج الادب كموضوع للدراسات . عمليا فاننا لا نتحدث ولا نناقش منهجية ما . اننا نتحدث ونستطيع أن نتحدث فقط عن بعض المبادىء التى توصلنا اليها بواسطة دراسة مادة ملموسة ودراسة خصائصها النوعية، وليس بواسطة نظام ما جاهز، منهجى أو جمالى ان الاعمال التى أنجزها الشكلانيون فيما يخص النظرية والتاريخ الادبى تعبر عن هذه المبادىء بوضوح كاف. ومع ذلك، ففى خلال العشر سنوات الاخيرة تجمعت مشاكل جديدة واختلافات قديمة حول هذه المبادىء بحيث لا يبدو من غير المفيد محاولة تلخيصها : ليس كنظام دوغمائى ، ولكن ككشف حساب تاريخى . انه من المهم أن نبين كيف بدأ عمل الشكلانيين ، وكيف وفيم تطور.
ان كثيرا من اعدائنا وتلامذتنا لا يلقون بالا لذلك . اننا محاطون بانتقائيين، وورثة يحولون المنهج الشكلانى الى نظام ساكن من «الشكلية» ينفعهم فى اقامة مصطلحات وتصاميم مبسطة وتصنيفات . اننا نستطيع بسهولة أن ننتقد هذا النظام ولكنه لا يمت بصلة الى المنهج الشكلانى . فنحن لم نملك ولا نملك حتى الان أي مذهب أو نظام جاهزين . ففى علمنا العلمى ، نقسدر النظرية فقط كفرضية للعمل ، نستطيع بمساعدتها أن نشير الى — وأن نفهم الواقع : نكتشف صفتها النظامية التى بفضلها تصبح تلك الوقائع مادة للدراسة . لهذا السبب فاننا لا نتشغل بتعريفات يتحلب لها ريق الورثة ، كما أننا لا نبنى نظريات عامة تريح الانتقائيين . اننا نضع مبادىء ملموسة ثم نتمسك بها فى حدود امكانية تطبيقها على مادة ما . فاذا اقتضت المادة تعقيدا أو تحويلا لمبادئنا فاننا نفعل ذلك مباشرة . وبهذا المعنى ، نكون أحرارا لما فيه الكفاية امام نظرياتنا الخاصة ، وكل علم ينبغى ان يكون كذلك فى اعتبارنا فى حدود ما اذا وجد اختلاف فيما بين النظرية والقناعة . فلا يوجد علم جاهز ، لان العلم انما يعيش متخطيا الاخطاء ، وليس وهو يضع الحقائق .

ان هدف هذا المقال ليس اشعال حرب كلامية ، ففترة بداية النقاشات العلمية والجدلية الصحفية قد انتهت . ان اعمالا علمية جديدة هى التى تستطيع أن تجيب وحدها ، على هذا النوع من الجدل ، ولقد اعتبرتنى «صحافة وثورة» (1924 ، عدد 5) اهلا لذلك . ان مهمتى الاساسية هى أن أبين كيف ، فيما هو يطور ويوسع مجال دراسته تجاوز المنهج الشكلانى حدود ما يسمى عموما المنهجية ، وكيف تحولت المنهجة هذه الى علم مستقل يضع كموضوع له الادب باعتباره مجموعة نوعية من الوقائع . ان مناهج كثيرة يمكن ان تجد لها مكانا فى اطار هذا العلم ، بشرط ان يتركز الاهتمام فى جوهر المادة المدروسة . تلك هى رغبة الشكلانيين منذ البداية ، وذلك هو معنى صراعهم ضد التقاليد البالية . ان اسم «المنهج الشكلانى» المرتبط

بقوة الى هذ «الحركة ، ينبغـــى أن يفهم كتسمية اصطلاحية ، كمصطلـــح تاريخى ولا يجب الاعتماد عليه كالاعتماد على تعريف صالح ، ان ما يميزنا ليس هو «الشكلانية» كنظرية جمالية وليس هو «منهجية» تمثل نظاما علميا محددا ، ولكن الرغبة فى خلق علم أدبى مستقل انطلاقا من الخصائـــص الجوهرية للمادة الادبية . هدفنا الوحيد هو الوعى النظرى والتاريخى بالوقائع التى تكشف عن الفن لادبى بما هو كذلك.

لقد أو خذ ممثلو المنهج الشكلانى ، ومن وجهات نظر مختلفة ، على الغموض أو عدم الكفاية الذى يطبع مبادئهم ، كما أوخذوا على تجاهلهـــم للمشاكل العامة لعلم الجمال ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع الخ. هـــذه المؤاخذات رغم اختلافاتها الكيفية ، فانها مبنيـــة علـــى أســـاس واحـــد بمعنى أنها تضع فى حسابها بدقة البعد المراد الذى يفصل الشكلانيين سواء عن علم الجمال أو عن اى نظرية عامة ، جاهزة ، أو تدعى ذلك . هـــذا الانفصال وبالخصوص عن علم الجمال هو ظاهرة تميـــز بقليل أو كثـــير ، كل الدراسات المعاصرة حول الفن . فبعد أن وضعت هـــذه الـــدراسات جانبا المشاكل العامة ، كمشكل الجميل والمعنـــى فى الفن ، الـــخ. فانها تركزت حول لمسائل ملموسة وضعت بواسطة التحليل للعمل الفنى . ان مشكلة فهم الشكل الفنى وتطوره قد أعيد وضعها موضع تساؤل من جديد خارج المسلمات التى افترضها علم الجمال العام . ولقد تبع تلك المشكلة مشاكل متعددة ملموسة تتصل بتاريخ ونظرية الفن فظهرت شعارات موحية، من نوع شعار (رولفلين) «تاريخ الفن بدون أسماء» ، ثم محاولات لهـــا دلالتها فى تحليل ملموس للاساليب والانساق «كمحاولة لدراســـة مقارنـــة للوحات» لـــ (كـ فول) أما فى المانيا ، فان نظرية وتاريخ الفنون الرسمية كانا هما المذهبان الاكثر غنى فى التجربة وفى التقاليد ، وقد أخذا مكانـــا مركزيا فى دراسة الفنون ، مؤثرين تبعا لذلك سواء فى النظرية العامة للفن، او فى المذاهب الخاصة ، وبالخصوص فى الدراسات الادبية .

ونظرا لدواعى تاريخية محلية ، فان العلم الادبى هو الذى احتل فى روسيا مكانا مشابها . لقد جذب المنهج الشكلانى الاهتمام اليـــه فأصبـــح مشكلة حالية ، ليس قطعا ، بسبب خصوصياته المنهجية ، ولكن بســـبـــب موقعه فى مواجهة تفسير ودراسة الفن . ففى أعمال الشكلانيـــين تبـــرز بوضوح كاف بعض المبادىء التى تعارض تقاليد وقواعد (تبدو قارة لاول وهلة) **العلم الادبى وعلم الجمال بصفة عامة . وبفضل هذه الدقة فى المبادىء** فان البعد الذى يفصل المشاكل الخاصة لعلم الادب عن المشاكـــل العامة لعلم الجمال قد قلل منه بطريقة ملحوظة . فالمفاهيم والمبادىء التى وضعها الشكلانيون وأخذت كأساس لدراستهم تهدف ، مع المحافظة على صفتهـــا الملموسة ، الى النظرية العامة للفن . ان نهضة فن الشعر ، الذى كان ،

كل الدراسات حول الفن التى لم تقرر بعد اعادة الاعتبار لبعض المشاكل الخاصة . وهى وضعية تبحث عنها سلسلة من الاحداث التاريخية ، اهمها ازمة علم الجمال الفلسفى ، والتحول المفاجىء الذى يلاحظ فى الفن — وهو تحول اختار ، فى روسيا ، الشعر كميدان له . لقد وضع علم الجمال فى موضع عراء ، بينما اتخذ الفن بطريقة طوعية شكلا ملموسا ولم يعد يتوفر سوى على الاصطلاحا تالاكثر بدائية . وهكذا وجد المنهج الشكلانى والمستقبلية (3) نفسيهما مترابطين تاريخيا . غير أن القيمة التاريخية للشكلانية تشكل موضوعا آخر ، اما هنا فاننى اريد أن أقدم صورة لتطور مبادىء ومشاكل المنهج الشكلانى ، صورة لوضعيته الحالية .

ففى لحظة ظهور الشكلانيين ، كان العلم الاكاديمى — الذى يجهل بصفة كلية المشاكل النظرية ، والذى يستعمل باسترخاء القواعد البالية المستعارة من علم الجمال وعلم النفس ، ومن التاريخ كان قد فقد الاحساس بموضوع دراسته الى درجة أن وجوده ذاته اصبح أمرا وهميا . اننا لم نكن فى حاجة الى النضال ضده : فليس من المجدى أن نضيع جهدا . لقد وجدنا الطريق مفتوحة ، ولم نجد قلعة محصنة . ان ميراث (بوتيبينا) و (فيسيلوفسكى) (4) النظرى ، والذى حافظ عليه تلامذتهما ، كان بمثابة رأسمال مجمد ، أو ككنز حرم من قيمته لان احدا لم يستطع أن يلمسه. لم تعد السيطرة والتأثير ، كلاهما، فى ملك العلم الاكاديمى ، ولكن فى ملك علم صحفى — اذا سمح لنا استعمال هذا المصطلح . لقد اصبحا فى ملك أعمال نقاد الرمزية ومنظريها. وبالفعل، ففى سنوات 1907 — 1819 اصبح تاثير كتب ومقالات (ايفانوف، بروسوف ، بيبلى ، مير يجكوفسكى ، الخ) أقوى بما لا يحد من تاثير الدراسات العالية ، والاطروحات الجامعية . هذا العلم الصحفى رغم طبيعته الذاتية والمغرضة ، كان مؤسسا على مبادىء وصيغ نظرية تساندها التيارات الفنية الجديدة الرائجة فى تلك الحقبة ان كتبا ، مثل كتاب (الرمزية) لاندرى بيبلى (1910)كان لها معنى كبير بالنسبة للجيل الشاب اذا ما قورنت بملخصات التاريخ الادبى المحرومة من المفاهيم الخاصة ومن كل حس علمى . وهذا يفسر لماذا — فى لحظة اللقاء المفاجىء والتاريخى بين جيلين ، وهو اللقاء البالغ التوتر والاهمية ، لماذا حصل هذا اللقاء ، ليس فى حقل العلم الاكاديمى ، ولكن داخل تيار هذا العلم الصحفى المؤلف من النظرية الرمزية ومن مناهج النقد الانطباعى . قد دخلنا فى نزاع مع الرمزيين من أجل أن ننتزع من أيديهم فن الشعر ، فنحرره من النظريا تالذاتية الجمالية والفلسفية ، ولنقوده الى طريق الدراسة العلمية للوقائع . ان الثورة التى اثارها المستقبليون (خليبينكوف) (كروتشينيك) (مايكوفسكى) ضد النظام الشعرى للرمزية كانت تمضيدا

للشكلانيين لانها اعطت طابعا حاليا لمعركتهم . ان تحرير الكلمة الشعرية من الميولات الفلسفية والدينية التى كان رجحان كفتها يتزايد باستمرار لدى الرمزيين — كان هو الامر اليومى الذى وحد أول جماعة من الشكلانيين. لقد هيا الانشقاق فيما بين منظرى الرمزية (1910 — 1911) ومجيء الاوجيين Les acméistes كلاهما المجال لثورة حاسمة، وكان من الضرورى تلافى كل التسويات . لقد كان التاريخ يطالبنا بتهييج ثورى حقيقى ، باطروحات حازمة ، بغضب شرس ، وبرفض جسور لكل أشكال التراضى ما كان يهيج فى نضالنا ، هو معارضة المبادىء الجمالية الذاتية التى كانت تلهم الرمزيين فى كتاباتهم النظرية ، بالحاجة الى موقف علمى وموضوعى من الوقائع (الادبية) . من هنا يأتى التهيج الجديد للوضعية العلمية الذى ميز الشكلانيين : رفض المسلمات الفلسفية ، والتأويلات السيكولوجية والجمالية الخ. ان الحالة ذاتها تطلب منا أن ننفصل عن علم الجمال الفلسفى وعن النظريات الايديولوجية للفن. لقد كان ضروريا أن ننشغل بالوقائع وأن ننطلق — بعيدا عن الانظمة والمشاكل العامة — من نقطة اصلاحية، من تلك النقطة التى نستطيع أن نتصل فيها بالواقعة الفنية . ان الفن يستلزم أن يدرس عن قرب والعلم يريد أن يكون هينيا .

كان مبدا نوعية وعينية العلم هو المبدا المنظم للمنهج الشكلانى . لقد ركزت كل الجهود لوضع حد للوضعية السابقة ، حيث لا يزال الادب ، حسب عبارة (فاسيلوفسكى) res nullius وهذا هو المذهب الذى كان يجعل من المستحيل التوفيق بين موقف الشكلانيين والمناهج الاخرى . كما كان يجعل قبول موقفهم من طرف الانتقاليين أمرا مستحيلا . ان الشكلانيين فى معارضتهم للمناهج الاخرى ، انكروا ولايزالون ينكرون ، ليس المناهج ، ولكن الخلط اللامسؤول بين علوم مختلفة ، ومشاكل علمية مختلفة . لقد وضعنا ونضع الان كتاكيد اساسى ، ان موضوع العلم الادبى ينبغى أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الادبية تمييزا لها عن كل مادة اخرى ، وهذا باستقلال تام عن واقع أن هذه المادة تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية أن تعطى مبررا لاستعمالها فى العلوم الاخرى كموضوع مساعد . ان (رومان جاكوسبون) (الشعر الروسى الحديث ، المخطط 1 ، براغ ، 1921 ص 11) هو الذى اعطى لهذه الفكرة صيغتها النهائية : موضوع "العلم الادبى ، ليس هو الادب وانما « الصفة الادبية » (Littérarité) اى ما يجعل من عمل ما عملا ادبيا . ومع ذلك ، وحتى الان ، فاننا نستطيع ان نقارن مؤرخى الادب بتلك الشرطة التى تفكر فى اعتقال أحد فتصادر ، على سبيل الحظ ، كل ما وجدت فى حجرته وحتى الناس الذين يعبرون الطريق القريبة منها

وهكذا فان مؤرخي الادب ياخذون من كل شيء : من الحياة الشخصية ، من علم النفس ، من السياسة ، من الفلسفة . انهم يركبون حشدا من البحوث التقليدية بدلا من علم ادبي كما لو كانوا ينسون ان كل موضوع من الموضوعات المذكورة انما ينتمي ضروره الى علم معين : تاريخ الفلسفة ، تاريخ الثقافة ، علم النفس الخ ، وان هذه الموضوعات يمكن بالطبع ان تستعمل الوقائع الادبية كوثائق ناقصة من الدرجة الثانية ».

ومن أجل تحقيق وتدعيم مبدأ النوعية هذا ، دون اللجوء الى علم جما لناملى ، فانه كان من الضروري مقابلة المتوالية SERIE **الادبية** بمتواليه أخرى من الوقائع ، يتم اختيارها من بين عدد كبير من المتواليات الموجودة نظرا لتداخلها بالمتوالية الادبية مع قيامها بوظيفة مختلفة ، ان مقابلة اللغة الشعرية باللغة اليومية هو ما يمثل هذه الخطة المنهجية . لقد طورت هذه المقابلة فى المجموعات الاولى من مقالات (الابوياز L'opoïaz) «5» (مقالات لـ. ياكوبينسكى) وكانت صالحة كنقطة انطلاق لاعمال الشكلانيين حول المشاكل الاساسية لنظرية الشعر . وبينما كان من عادة الادباء التقليديين توجيه دراساتهم نحو تاريخ الثقافة أو نحو الحياة الاجتماعية ، فان الشكلانيين وجهوا أبحاثهم نحو اللسنيات ، التى كانت تتمثل كعلم يواكب نظرية الشعر فى مادة الدراسة ، ولكنه كان مع ذلك، يتجاوزها فى الاعتماد على مبادىء اخرى واقتراح أهداف أخرى.. ومن جهة ثانية، فقد اهتم اللسنيون بدورهم بالمنهج الشكلانى ، فى حدود اعتبار ان وقائع اللغة الشعرية تستطيع ، كوقائع لغة ، أن تعتبر كما لو كانت تنتمى الى المجالات اللسنية الصرف . وقد نتج عن ذلك علاقة شبيهة بالعلاقة التى كانت موجودة مثلا بين الفيزياء والكيمياء ، فيما يتعلق بالاستعمال والتجديد المزدوج للمادة . ان المشاكل التى وضعها من قبل (بوتيبينا)، وقبلها تلامذته دون تمحيص، ظهرت فى ضوء جديد فاتخذت على هذا النحو معنى جديدا .

لقد حقق (ياكوبينسكى) المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية فى شكلها العام فى مقاله الاول «حول أصوات اللغة الشعرية» (مجموعة مقالات حو لنظرية اللغة الشعرية ، الفصل 1 ، بتروغراد ، 1916) ، وقد صاغ اختلافهما على النحو التالى : «ان الظواهر اللسنية ينبغى ان تنصف من وجهة نظر الهدف الذى تتوخاه الذات المتكلمة فى كل حالة على حدة . فاذا كانت الذات تستعمل لك الظواهر بهدف علمى صرف، أى للوصل، فان المسالة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفهى) حيث لا يكون للمكونا تاللسنية (الاجراس الصوتية العناصر الاعرابية) أى قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى اداة توصيل ولكننا نستطيع أنتخيل أنظمة لسنية أخرى (وهى موجودة بالفعل) حيث يتراجع الهدف العملى الى المرتبة

الثانيه (مع أنه لا يختفى تماما) فتكتسب المكونات اللسنية اذ ذاك قيمة مستقلة ».

انه من المهم ملاحظة هذا الفرق ، ليس فقط لبناء نظرية شعرية ، ولكن أيضا لفهم الميل الذى كان لدى المستقبليين نحو خلق لغة «عبر عقلية «trans - rationelle» باعتبار هذه اللغة كشفاكليا للقيمة المستقلة للكلمات»وهو الظاهرة التى لوحظت بصورة جزئية فى لغة الاطفال وفى لغة معتوهى (السيكطان Sectants) الخ. لقد اكتسبت البحوث المستقبلية فى الشعر العبر ــعقلى أهمية أساسية عندما وقفت كطليعة للبرهنة ضد النظريات الرمزية ، هذه النظريات التى لم تجرؤ على تخطى مفهوم الجرسية Sonorité الذى يصاحب المعنى والتى على هذا النحو تسىء تقييم دور الاجراس الصوتية فى اللغة الشعرية . لقد أعطى لمشكلة الاجراس الصوتية فى العمل الشعرى أهمية خاصة : فحول هذه النقطة تصادم الشكلانيون ، بتحالف مع المستقبليين ، ومنظرو الرمزية . لقد كان من الطبيعى أن يخوض الشكلانيون أولى معاركهم على هذا الصعيد : كان من الضرورى قبل كل شىء اعادة تقييم مشكل الاجراس الصوتية من جل وضع منظومة من الملاحظات الدقيقة فى مواجهة الميولات الفلسفية والجمالية للرمزيين ، ولاشخاص النتائج العلمية التى تتولد عنها بعد ذلك . وهكذا ظهرت أول مجموعة مقالات خصصت كلية لمشكلة الاجراس الصوتية فى الشعر ولمشكل اللغة العبر ــ عقلية .

وفى موازاة (ياكوبينسكى) ، أكد (شكلفسكى) «6» فى مقاله «حول الشعر واللغة العبر ــ عقلية » ، بالاعتماد على عدد من الامثلة ، ان « الناس يستعملون احيانا بعض الكلمات دون اللجوء الى معناها » ان الابنية العبر ــ عقلية كانت تتكشف اذ ذاك كواقع لسنى منتشر ، وكظاهرة تميز الشعر . «ان الشاعر لا يجرؤ على أن يقول كلمة عبر ــ عقلية ، ان مابر الدلالة trans-signification يختفى عادة تحت ظاهر دلالة خادعة ، متخيلة ترغم الشعراء ان يعترفوا بأنهم لا يفهمون معنى أبياتهم الشعرية» ان مقال (شكلوفسكى) يوجه العناية الى الصفة النطقية فيما ينفصل عن الجانب الايصائى الصرف الذى يجعل من المحتمل تأويل العلاقة المتبادلة فيما بين الجرس الصوتى والشىء الموصوف أو الانفعال تأويلا انطباعيا : «ان الصفة النطقية للغة هى بدون شك مهمة بالنسبة للاستمتاع بكلمة عبر ــ عقلية ، كلمة لا معنى لها . ربما كانت معظم المتع التى يقدمها الشعر انما تتواجد فى الصفة النطقية ، فى الحركة الهارمونية لاعضاء الكلمة ». ان مشكلة العلاقة باللغة العبر ــ عقلية اكتسبت على هذا النحو أهمية مشكل وقائع اللغة الشعرية لقد صاغ (شكلوفسكى) المشكلة العامة هكذا : « كنا ، عندما نتحدث عن معنى كلمة نطالب بن تكون صالحة بالضرورة لتعيين مفاهيم ، فان الابنية العبر ــ عقلية تبقى خارج اللغة ، ولكن هذه الابنية

وحدها هى التى تبقى خارج اللغة ، الوقائع التى أشرنا اليها تدفعنا الى أن نفكر فى المسألة التالية : هل يكون للكلمات دائما معنى فى اللغة الشعرية (وليس فقط فى اللغة العبر — عقلية) ، أم أنه ينبغى ان نرى فى هذا الرأى تعبيرا عن فقداننا لحاسة الانتباه ؟

كل هذه الملاحظات وكل هذه المبادىء قادتنا الى أن نستخلص ان اللغة الشعرية ليست فقط لغة صور . وأن الاجراس الصوتية للشعر ليست فقط عناصر هارمونية خارجية ، وأن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فقط ، بل ان لها فى ذاتها معنى مستقلا . هكذا كانت تنظم عملية تمحيص النظرية العامة لـ (بوتيبنيا) المبنية على التأكيد بأن الشعر هو الفكر بواسطة الصور . هذا المفهوم للشعر ، الذى كان يقبله منظرو الرمزية ، كان يضطرنا الى دراسة الاجراس الصوتية للشعر كتعبير عن شىء آخر يوجد وراء الاجراس ذاتها ، كما كان يضطرنا الى تأويلها اما كـ«كلمة صوتية» واما كتجانس صوتى . لقد تميزت أعمال (بيلى) بصرة مميزة فى هذا الاتجاه. ففى بيتين لـ (بشكين) ، وجد «تصويرا بواسطة الاجراس الصوتية» مكتملا لصورة الشامبانيا التى تنصب من القنينة الى القدح ، فى حين رأى فى تكرار مجموعة الاحرف R.D.T. عند (بلوك) تعبيرا عن «ماساة الصحو من السكر»

ان محاولات تفسير التجانسات هذه ، التى كانت لا تزال فى حدود المعارضة والمحاكاة ، كان ينبغى ان تثير مقاومتنا العنيدة وتدفعنا الى البرهنة — بواسطة تحليل ملموس — على ان الاجراس الصوتية توجد فى البيت الشعرى خارج كل ارتباط بالصورة ، وان لها وظيفة مستقلة . ان مقالات (ياكوبينسكى) كانت تصلح كقاعدة لسنية للتأكيد على القيمة المستقلة الاجراس الصوتية فى الشعر : لقد قدم مقال (أو. بريك) (7) «تكرار الاجراس الصوتية» مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية، الفصل 2، بتروغراد 1917) النصوص نفسها (مقتطفات من بوشكين وليرومونتوف) ورتبها حسب طبقات مختلفة فبعد أن عبر عن شكوكه فى صحة الراى الشائع ، أى الراى الذى يقول بأن اللغة الشعرية هى لغة صور ، توصل (أو. بريك) الى الخلاصة التالية : «مهما تكن الطريقة التى يقيم بها العلاقات بين الصورة والجرس الصوتى ، فانه لا ينبغى تجاهل أن الاجراس الصوتية والاسجاع Consonances ليست مجرد ملحق ترخيمى euphonique محض ، بل هى نتيجة تصميم شعرى مستقل . ان جرسة اللغة الشعرية لا تستهلك فى الاتساق الخارجية للهارمونية ، ولكنها تمثل نتاجا معقدا لتفاعل القوانين العامة للهارمونية . فالقافية La rime والجناس L'allitération الخ ليسا سوى اعلان ظاهرى (بين) حالة خاصة للقوانين الترخيمية الاساسية» ان مقال (أو. بريك) ، فيما هو يعترض على أعمال (أ. بيلى)، لا يعطى اى تأويل لمعنى هذا الجناس أو ذلك : انه يفترض فقط أن ظاهرة التكرار ، تكرار الاجراس الصوتية هو بمثابة نسق الطوطولوجيا فى الفلكلور ، بمعنى أن التكرار فى هذه

الحالة يقوم فى ذاته بدور جمالى : «طبعا ، ان الامر يتعلق ، هنا ، بتجليات مختلفة لمبدأ شعرى مشترك ، مبدأ بسيط ، حيث يمكن أن تصلح ، كمواد لهذا التنسيق ، اما الاجراس الصوتية للكلمات ، واما معانيها ، واما هذه وتلك ». ان قابلية تعميم نسق ، على هذا النحو ، على مواد مختلفة ، كان صفة تميز بوضوح الحقبة الاولية لعمل الشكلانيين . فبعد مقال (أو. بريك) فقد مشكل الاجراس الصوتية فى الشعر اهمية كمشكل ملح خاص ، ودخل فى المنظومة العامة لمشكل النظرية الشعرية .

لقد استهل عمل الشكلانيين بدراسة مشكل الاجراس الصوتية فى الشعر وهو المشكل الذى كان فى تلك الحقبة ، الاكثر حيوية والاكثر اهمية . طبعا ، خلف هذا المشكل ، كان يتم تكوين اطروحات أكثر عمومية ، كان من المفروض ان يعلن عنها فيما بعد . ان التمييز بين نظامى اللغة الشعرية واللغة النثرية — الذى عين منذ البداية عمل الشكلانيين — كان اللازم أن يؤثر فى مجرى نقاش عدد لا بأس به من المشاكل الاساسية . فمفهوم (الشعر ، فكر بواسطة الصور) ، والصيغة التى تنتج عن هذا المفهوم ، شعر = صور ، هذا المفهوم لم يكن يتطابق بالطبع مع الوقائع المعاينة ويعارض المبادىء العامة الاجمالية . وحسب وجهة النظر هذه ، لم تعد للقافية ، والاجراس الصوتية ، والتركيب الاعرابى ، سوى اهمية ثانوية ما دامت لا تميز الشعر ، ولا تدخل فى نظامه . ان الرمزيين الذين قبلوا النظرية العامة لـ (بوتيبنيا) ، نظرا لانها تسوغ الدور الطاغى للصور — الرموز ، لم يكونوا قادرين على تذليل عقبة النظرية الشهيرة حول تناغم الشكل والعمق ، رغم ان هذه النظرية تعارض جهارا رغبتهم الخاصة فى القيام بتجارب شكلية ، وتحط لذلك ، من قيمة هذه التجارب حين تصفها بالعبث . لقد كان الشكلانيون ، فيما هم يتعدون عن وجهة نظر (بوتيبنيا) ، يتحررون من رقبة التلازم التقليدى شكل /عمق ، ومن مفهوم اعتبار الشكل كغشاء ، او كاناء نصب فيه سائلا (هو المضمون) ، ان الوقائع الفنية تشهد بان الاختلاف النوعى للفن differentia specifica لا يعبر عن نفسه فى العناصر التى تشكل العمل الادبى، وانما فى الاستعمال الخاص لتلك العناصر وهكذا يكتسب مفهوم الشكل معنى آخر ، ولا يعود فى حاجة الى اى مفهوم اضافى او اى عنصر ملازم .

فى سنة 1914 ، فى فترة التظاهرات الجماهيرية للمستقبليين وقبل تكون الاوبوياز كان «شكلوفسكى» قد نشر كراسا يحمل عنوان : (انبعاث الكلمة) ، اعتبر فيه — اعتمادا على (بوتنبنيا) و «ولم يكن لمشكل الصورة بعد تلك الاهمية» — ان مبدأ احساس الشكل هو صبغة مميزة للادراك الجمالى . «اننا لا نمتحن العادى ، لا نراه ، وانما نتعرف عليه . اننا

اننا لا نرى جدران حجراتنا . ومن الصعب علينا أن نرى الاخطاء المطبعية في نسخة ما ، خصوصا عندما تكون مكتوبة بلغة معروفة جدا ، بسبب اننا لانستطيع أن نجبر انفسنا على رؤية ، وعلى قراءة ، وعلى عدم التعرف على الكلمة العادية . اذا شئنا ان نعرف الادراك الشعرى وحتى الفنى ، فان ما يلى يفرض نفسه علينا فلا نجد عنه محيدا : ان الادراك الفنى هو ذلك الادراك الذى نختبر فيه الشكل (ربما ليس الشكل فقط ، ولكن على الاقل ، الشكل) انه من الواضح أن الادراك الذى نتحدث عنه ، ليس مجرد حالة سيكولوجية (الادراك الخاص بهذا الشخص او ذاك) وانما هو عنصر للفن، والفن لا يوجد خارج الادراك . لقد اكتسب مفهوم الشكل معنى جديدا ، فلم يعد غشاء ، وانما كلية intégrité ديناميكية وملموسة لها معنى فى ذاتها، خارج كل عنصر ملازم . وهاهنا يبرز الفرق بين المذهب الشكلانى والمبادىء الرمزية التى ترى انه « عبر الشكل ينبغى ان يستشف شىء «من المضمون» . كذلك تم تدليل عقبة الجمالية L'esthétisme ، وهى الاعجاب ببعض عناصر الشكل بعد عزلها عن «المضمون» .

غير أن ذلك كله لم يكن كافيا للقيام بعمل ملموس . ففى نفس الوقت الذى كان يتم فيه تاسيس الاختلاف بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ، واكتشاف تجلى الطابع النوعى للفن ، فى الاستعمال الخاص للاداة — كان من الضرورى تحويل مبدأ احساس الشكل الى شىء ملموس ، حيث يمكن تحليل هذا الشكل باعتباره مضمونا فى ذاته لقد كان من اللازم البرهنة على أن احساس الشكل يظهر كنتيجة لبعض الانساق الفنية التى توجه الينا لكى نختبر نحن ذلك الاحساس ان مقال (شكلوفسكى) «الفن كتسق»(8) (مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، الفصل 2 ، 1917) ، الذى كان اشبه بما نفيست للمنهج الشكلانى ، قد فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل . وهنا نرى بدقة البعد الذى يفصل بين الشكلانيين و (بوتيبنيا) ، كما نرى ايضا البعد بين مبادئهم ومبادىء الرمزيين يبدأ المقال بتفنيدات للمبادىء الاساسية لـ (بوتيبنيا) حول الصور ، وحول علاقة الصورة بما تشرحه . ويشير (شكلوفسكى) — بين اشارات أخرى — الى أن الصور غالبا لا يتغير كلما سلطت الضوء على حقبة ما ، كلما ازدادت اقتناعا بان الصور، التى كنت تظنها من ابتكار شاعر ، انما استعيرت من شعراء آخرين وبدون تغيير تقريبا . ان عمل المدارس الشعرية كله ، لم يعد سوى تجميع واكتشاف انساق جديدة لترتيب وتحضير المادة الكلامية وهو يرتكز اكثر على ترتيب الصور منه على خلقها . فالصور مسلمات ، ونحن نتذكر الصور فى الشعر بكثرة الى حد اننا لا نستعملها فى التفكير . فالتفكير بواسطة الصور ، ليس فى كل الاحوال الصلة التى تربط بين كل مذاهب الفن ولا بين مذاهب الفن الادبى ، ما دام

تغيير الصور لا يشكل جوهر النمو الشعرى »
وفى مكان آخر يشير (شكلوفسكى) الى الفرق بين الصورة الشعرية والصورة النثرية ، فيعرف الصوة الشعرية باعتبارها احدى وسائل اللغة الشعرية ، أو كنسق شبيه فوظيفته بباقى انساق هذه اللغةمثل التوازى Le parallélisme التبسيط والسلبى ، المقارنة ، التكرار ، التناظر La symétrie المبالغة الخ . وهكذا يدخل مفهوم الصورة فى المنظومة العامة للانساق الشعرية ويفقد دوره الطاغى فى النظرية . وفى ذات الوقت ، رفض مبدأ الاقتصاد الفنى (*) الذى كان قد فرض نفسه بصلابة فى نظرية الفن وبالمقابل ، قدم الخصوصية (أو التفرد) Singularisation ونسق الشكل الصعب الذى يضاعف صعوبة ومدة الادراك : ان نسق الادراك فى الفن ، هو غاية فى ذاته وينبغى ان يعمم . لقد اعتبر الفن وسيلة لتحطيم الالة الذاتية المدركة ، فالصورة لا تعمل من اجل أن يسهل علينا فهم معناها ، ولكنها تعمل على ادراك خاص للشىء ، خلق رؤية وليس التعرف عليه (9). من هنا تأتى الصلة المعتادة بين الصورة الخصوصية (أو التفرد) لقد صيغ الاعتراض على أفكار (بوتيبنيا) بصورة نهائية من طرف (شكلوفسكى) فى مقالته «بوتيبنيا» (نظرية الشعر مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، بتروغراد ، 1919) فقد اعاد القول مرة اخرى بأن الصورة ، الرمز ، لا يشكلان ما يفرق اللغة الشعرية عن اللغة النثرية (اليومية) : «ان اللغة الشعرية تختلف عن اللغة النثرية والطابع المحرك لمبناها.اننا نستطيع ادراك الصفة السمعية،أو النطقية أو الصفة الدلالية على حد سواء . احيانا فان ما يدرك ليس المبنى . ولكن تركيب الكلمات ، ترتيبها ان الصورة الشعرية هى احدى الوسائل التى تصلح لخلق مبنى مدرك يمكن اختياره فى جوهر ذاته ، ولكنها ليست اكثر من ذلك .. ان ابداع نظرية شعرية علمية يقتضى ان نقبل منذ البداية — بوجود لغة شعرية ولغة نثرية تختلف قوانينهما . وهذه فكرة اثبتتها وقائع متعددة ، وينبغى ان تبدأ من تحليل الاختلافات» .

يجب أن نرى فى هذه المقالات حصيلة الحقبة الاولية لعمل الشكلانيين. ويتجلى المكتسب الرئيسى لهذه الحقبة فى تأسس عدد من المبادىء النظرية التى استعملت كفروض عمل خلال دراسة لاحقة للوقائع الملموسة ، وفى نفس الوقت ، بفضل هذهالمبادىء استطاع الشكلانيون تذليل العقبة التى كانت تضعها امامهم النظريات الشائعة التى تعتمد على مفاهيم (بوتيبنيا) انه ممن الممكن انطلاقا من المقالات المشار اليها ، ان نلاحظ ان الجهود الاساسية للشكلانيين لم تكن تتجه نحو دراسة ما يسمى بالشكل ، ولا نحو بناء منهج خاص ، ولكنها كانت تهدف تاسيس أطروحة مفادها انه ينبغى دراسة الملامح النوعية للفن الادبى لاجل ذلك ، كان يجب الانطلاق من من الاختلاف الوظيفى بين اللغة الشعرية واللغة اليومية . أما فيما يتعلق

بكلمة شكل فقد اهتم الشكلانيون بتعديل معنى هذا المصطلح الغامض حتى لا يعرقل عملهم الاشتراك الشائع له بكلمة «عمق» (مضمون) ، التى كان مفهومها أكثر غموضا وأقل عملية . كان الاهتمام ينصب فى مجرى تحطيم هذا التشارك التقليدى بغية اغناء مفهوم الشكل بمعنى جديد . أما مفهوم النسق فقد كان ذا أهمية كبيرة جدا خلال التطور اللاحق ، لأن ذلك المفهوم يترتب ، مباشرة عن وضع تحديد للاختلاف فيما بين اللغة الشعرية واللغة اليومية.

هوامش

1) ايخنباوم : (1886 — 1959) مؤرخ أدب ، درس تاريخ الادب الروسى فى جامعة لنينكرا من سنة 1918 الى 1949 . اهم مؤلفاته فى الحقبة الشكلانية : (الميلوديا فى الشعر الغنائى الروسى) 1922 ، (أنا أخماتوفا) الفترة ، فى (معهد تاريخ الفن بلنينكراد . اهتم فى الثلاثينات بطبع كلاسيكيات الادب الروسى . غادر الجامعة فى سنة 1949 ، واستعاد نشاطه فى سنة 1956 بمعهد الادب الروسى . خصص سنين طويلة من حياته لدراسة كاتبين روسيين هما : «ليرمونتوف» و «تولستوى» .

2) استعملت هذه التسمية من طرف خصوم الشكلانيين ، بمعنى قدحى ، والشكلانية اتجاه نقدى فرض نفسه على روسيا طيلة خمس عشرة سنة (1915 — 1930) وكان بمثابة الاساس للسنيات البنيانية ، أو على الاقل للاتجاه الذى مثلته (حلقة براغ اللسنية) ، يقول رومان جاكسبون) الشكلانية سمة غامضة ومضللة ، رفعها المغرضون لكى ينقصوا من كل تحليل للوظيفة الشعرية للغة» . (مقدمة : نظرية الادب ، ص 10).

3) المستقبلية : أحد أكبر اتجاهات الحساسية الجمالية . ظهرت هذه لحركة فى روسيا فى مطلع القرن وأثرت ابلغ تاثير فى الشعر الروسى منذ منذ 1910 الى غاية 1930 . ولم يكن تأثيرها مقصورا على مضمون الشعر بل تعدى ذلك الى التأثير فى طريقة فهم وظيفة الشعر أيضا . ويمكن اعتبار هذا الاتجاه نتيجة حتمية للاخفاقات التى أصيب بها الشعر الروسى فى الحقبة الاخيرة من القرن الماضى (منذ 1890) وفى السنوات الاولى من القرن العشرين على يد (الجماليين) والرمزيين والاوجيين فيما بعد ، وقد أسس المستقبليون برنامجهم بهدف تجديد الوعى بالاشكال النوعية للحضارة المعاصرة التى سيطر عليها — فى زعمهم — الظفر المزدوج للمدينة الكبيرة والالية» يقول المانفست المستقبلى : «الشعر المستقبلى هو شعر المدينة. المدينة المعاصرة. لقد اغنت المدينة تجاربنا وانطباعتنا بعناصر جديدة كان يجهلها شعراء الماضى. ان العالم المعاصر يتحول اليوم الى مدينة عملاقة، هذه المدينة اخذت تحتل مكان الطبيعة وعناصرها . ان المدينة ذاتها أصبحت عنصرا يتولد فى أعماقه انسان جديد ، انسان المدينة. اجهزة الهاتف ،

الطائرات السريعة ، المصاعد الارضية ، مداخن المصانع ، كتلة البيوت الحجرية السخام والدخان ، تلك هي مكونات الجمال في الطبيعة الجديدة. لقد أصبحنا نرى الانعكاسات الكهربائية اكثر فاكثر من رؤيتنا للقمر الرومانتيكي العجوز» . ذلك هو الاساس الايديولوجي الذي بنى عليه المستقبليون دعوتهم الجديدة ، ولكنهم اهتموا ايضا بالعناصر النوعية للشعر ، ومن هنا كان الحاحهم على ضرورة ترجمة وتجسيد «مضمون» المدينة في اشكال خاصة الى هذه النقطة يشير المانيفست المستقبلي حين يقول : «الكلمة لا ينبغي ان تصف ، وانما أن تعبر في ذاتها . فلكل كلمة رائحة ، ولون وروح . ان الايقاعات البطيئة ، الهادئة ، المطردة التي تميز بها الشعر القديم لم تعد مطابقة للتكوين النفسي لمواطن اليوم ، في المدنية ، لم يعد هناك مكان للخطوط المستديرة ، المطردة ، المسحوبة . الزوايا ، الانقطاعات ، التعرجات المادة، هذا هو ما يميز لوحة المدينة» . (راجع مايا كوفسكي — كلود فريو ، طبعة سوى)

4) احد الذين اعتبروا الشعر «تفكيرا بواسطة الصور» . كان لنظريته حول (الصورة الشعرية) صدى واسعا لدى الشعراء الرمزيين الروس ومنظريهم، نظرا لما توحي به النظرية من تعدد نواحي العلاقة بين الصورة والفكر الذي وراءها يقول في احد اهم كتبه (ملاحظات حول نظرية الادب ، ص 83) « لا يوجد فن وبصفة خاصة شعر ، بدون صورة » . ويضيف (ص 314) قارحا العلاقة بين الصورة ودلالتها : يمكن تحديد العلاقة بين الصورة وما نشرحه على النحو التالي : ا) الصورة مسند ثابت لذوات متبدلة ، اداة جلب ثابتة لادراكات متميزة متغيرة ب) الصورة اوضح بكثير وابسط بكثير مما نشرحه ». بمعنى انه «بما ان هدف الصورة هو مساعدتنا على فهم دلالتها وبما ان الصورة بدون هذه الميزة لا معنى لها . اذن فالصورة تكون مالوفة لدينا اكثر مما يكون مالوفا لدينا ما نشرحه » ويقول (ويقول شكلوفسكي) بما ان فهم الشعر على هذا النحو هو الذي اعطى للرمزيين مبررا لتبني أفكار (بوتيبنيا) وتحديدها حسب فهمهم الخاص فقالوا ان الفن هو الذي قبل كل شيء ، مبدع الرموز » وفيما يبدو فان (شكلوفسكي) لم يكن معجبا بالصيغة غير التحليلية التي دون بها (بوتيبنيا) افكاره ولهذا السبب كان كثيرا ما يسخر من بعض صيغه ناعتا اياها بانها تشبه جملا يكتبها «تلميذ في الثانوي» .

5) الابوياز (L'opoiaz) مختصر « جمعية دراسة اللغة الشعرية » التي كان الناقد شكلوفسكي احد منظميها البارزين . تعتبر النواة الاساسية للاتجاه الشكلاني . تاسست في مطلع سنة 1917 .

6) شكلوفسكي (1893) كاتب وناقد ادبي . تلميذ بودوان دوكورتاني) في اللسنيات ، وقد الف كتابه الاول (انبعاث الكلمة) 1914تحت تاثيره . منظم

(الابوياز) . توجد وجهات نظره معروضة فى غالبها فى مجموعة مقالات قصيرة داب طبع جدلى وكذلك كتب مخصصة للادب : (حول نظريه النثر) 1925 (الادوات والاسلوب فى «الحرب والسلام» 1928 الخ. وقد وجه فيما بعد جهده كله نحو الخلق الادبى فكتب روايات تاريخية . عاد الى النقد الادبى فى الخمسينيات فكتب: ملاحظات حول النثر فى النصوص الكلاسيكية الروسية) 1955 ، (مع ضد : ملاحظات حول دوستويفسكى) 1957 ، (عن النثر الادبى) 1959 (تولوستوى) 1963 .

7) أو. بريك (1888 — 1945) صحفى . ارتبط مبكرا بمايكوفسكى فى علاقة حميمة وشاركه مصيره منذ فترة الشكلانية . كان يدير (مع مايكوفسكى) مسجلات (فن الكمونة) 1918 . (ليف) 23 — 1925 «وهى مجلة جبهة يسار الفن » (ليف الجديدة) 27 — 1928 . ومع انه منظم وموجه الحركة الشكلانية الا انه لم يترك كتابا فى نظرية الادب . ساند فى الشكلانيات نظرية «الطلبات الاجتماعية» وهى نظرية تعتبر الادب ذا وظيفة اجتماعية متجددة بتجديد حاجات الجمهور.

8) نشرت هذه الدراسة (التى كتبت فى سنة1917) الى جانب دراسات اخرى فى كتاب (شكلوفسكى) (نظرية حول النثر) الذى نشر بموسكو سنة 1929 «الطبعة الاولى 1925» وهى تعتبر احدى أهم الدراسات التى يعبر احد مفاتيح المنهج الشكلانى : يقول (شكلوفسكى) : «ان نسق الفن هو نسق تفرد الاشياء (الموضوعات) ، وهو النسق الذى يعمل على تعتيم الشكل»

9) الرؤية والتعريف vision et la reconaissance انشغل الشكلانيون منذ البداية بالبحث فى الفروق النوعية فيما بين اللغة الشعرية ، واستطاع (شكلوفسكى) اذ ذاك ، أن يكشف ان من مميزات اللغة اليومية قدرتها على تحويل الاشياء والموضوعات الى مجرد رموز (رموز جبرية) فاقدة الخصوصية والتفرد . ومن هنا تأتى مسألة صعوبة الوصف فى هذه اللغة . والواقع ، يقول (شكلوفسكى) ، ان الحياة اليومية بواسطة العادة تفقدنا القدرة على «معرفة» الاشياء وتجعلنا مجرد أشخاص نتعرف فيها على أشياء شاهدناها من قبل آلاف المرات (رموز). ان الفن هو الذى يستطيع ان يعيد الانسان قدرته على «الرؤية» . أى الخروج من أسر العادة ، والتكرار ، والاقبال على «رؤية الاشياء التى رأيناها من قبل بدون شك ، كما لو كنا نختبرها لاول مرة (**) مبدأ الاقتصاد الفنى principe de l'économie artistique يقول (سبنسر) فى أساس كل القواعد التى تعين اختيار واستعمال الكلمات نجد نفس الضرورة الاساسية : اقتصاد الاصغاء .. ان ايصال الفكر الى المفهوم المراد ، بواسطة الطريق الاسهل ، هو دائما الهدف الوحيد ، ودائما الهدف الرئيسى ، ان قيمة الاسلوب تكمن فى قدرته على احتواء اقصى قدر ممكن من الفكر ، فى أقل عدد ممكن من الكلمات» (انظر فلسفة الاسلوب) (سبنسر) . ويقول

شكلوفسكى معلقا على المفاهيم التى اشار اليها (سبنسر) «ان فكرة اقتصاد القوى ، كقانون وهدف الابداع ، هى صالحة ، ربما ، فى حالة خاصة من حالات اللغة ، أعنى فى اللغة اليومية . لقد شمل هذا التصور اللغة الشعرية بسبب جهل الفرق بين قوانين اللغة اليومية وقوانين اللغة الشعرية .ان احدى الملاحظات الصحيحة على عدم تطابق هاتين اللغتين تاتينا من اكتشاف ان اللغة الشعرية اليابانية لها أجراس صوتية غير موجودة فى لغة الكلام» (انظر : «الفن كنسق»).

ترجم النص ووضع هوامشه : ا. الخطيب