

نظرية «المنهج الشكلاني»

ب. ايخنباوم B. EIKHENBAUM

بيان :

أهمية هذا الموضوع متعددة الوجوه . فهو ، من جهة ، يقدم لنا عرضاً «داخلاً» عن الميادين النوعية التي خاض فيها الشكلانيون معاركهم: انه من هذه الناحية «ثبت» بأهم هذه المعارك وبالنتائج التي حصلوا عليها، سواء في مواجهة العلم الاكاديمي «المسترخي» ، أو في مواجهة الشعراء أشباه التقليديين . ولكن الموضوع من جهة ثانية ، ليس مجرد «استعادة للتاريخ» وإنما هو اسهام في نقده وفي تطويره : فالكتاب قدم هذا البحث (1925) في 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 باخطائهم . ما يزيد في أهمية هذا الموضوع من جهة أخيرة ، أن كاتبه كان أحد الذين ساهموا ، بجدية ، في انكفاء النقاش العلمي الرصين داخل الاتجاه الشكلاني ، كما كان أحد الذين حذروا هذا الاتجاه من طغيان الشعارات فيه على مجمل مكتسباته العلمية .

ابراهيم الخطيب

نظرية «المنهج الشكلاني» (*)

القسم الاول

ان ما يسمى «المنهج الشكلاني» ليس ناتجاً عن بناء نظام «منهجي» خاص ، ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملبوس . عموماً ، لقد أخذ مفهوم «المنهج» أبعاداً غير محدودة ، وهو يعنى الآن كثيراً من الأشياء أما بالنسبة «للسكلايين» (2) فانه ليس المهم منهج الدراسات الادبية ؛

ولكن منهج الادب كموضوع للدراسات . عمليا فاننا لا نتحدث ولا نناقش منهجية ما . اننا نتحدث ونستطيع ان نتحدث فقط عن بعض المبادئ التي توصفها بواسطة دراسة مادة ملموسة ودراسة خصائصها النوعية، وليس بواسطة نظام ما جلهز، منهجي أو جمالي أن الأعمال التي أنجزها الشكلانيون فيما يخص النظرية والتاريخ الادبي تعبر عن هذه المبادئ بوضوح كاف، ومع ذلك، ففي حال العشر سنوات الأخيرة تجمعت مشاكل جديدة واختلافات قديمة حول هذه المبادئ 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 وفيهم تطور .

أن كثيرا من أعدائنا وتلامذتنا لا يلقون بالا لذلك . اننا محاطون بانتقائين، وورثة يحولون المنهج الشكلاني الى نظام ساكن من «الشكلية» ينفهم في اقامة مصطلحات وتصاميم مبسطة وتصنيفات . اننا نستطيع بسهولة أن ننتقد هذا النظام ولكنه لا يمت بصلة الى المنهج الشكلاني . فنحن لم نملك ولا نملك حتى الآن أي مذهب أو نظام جاهزين . ففي علمنا العلمى ، نقسدر النظرية فقط كعرضية للعمل ، نستطيع بمساعدتها أن نشير الى — وأن نفهم الوقائع : نكشف صفتها النظامية التي بفضلها تصبح تلك الوقائع مادة للدراسة . لهذا السبب فاننا لا ننشغل بتعريفات يتحلب لها ريق الورثة ، كما أننا لا نبني نظريات عامة تريخ الانتقائين . اننا نضع مبادئ ملموسة ثم نتمسك بها في حدود امكانية تطبيقها على مادة ما . فاذا اقتضت المادة تعقيدا أو تحويلا لمبادئنا فاننا نعمل ذلك مباشرة . وبهذا المعنى ، نكون أحرارا لما فيه الكفاية أمام نظرياتنا الخاصة ، وكل علم ينبغى أن يكون كذلك في اعتبارنا في حدود ما اذا وجد اختلاف فيما بين النظرية والقناعة . فلا يوجد علم جاهز ، لان العلم انما يعيش متخطيا الأخطاء ، وليس وهو يضع الحقائق .

ان هدف هذا المقال ليس اشعال حرب كلامية ، ففترة بداية النقاشات العلمية والجدلية الصحفية قد انتهت . ان أعمالا علمية جديدة هي التي نستطيع أن نجيب وحدها ، على هذا النوع من الجدل ، ولقد اعتبرتنسى «صحافة وثورة» (1924 ، عدد 5) أهلا لذلك . ان مهمتى الأساسية هي أن أبين كيف ، فيما هو يطور ويوسع مجال دراسته تجاوز المنهج الشكلاني حدود ما يسمى عموما بالمنهجية ، وكيف تحولت المنهجية هذه الى علم مستقل يضع كموضع له الادب باعتباره مجموعة نوعية من الوقائع . ان مناهج كثيرة يمكن أن تجد لها مكانا في إطار هذا العلم ، بشرط أن يتركز الاهتمام في جوهر المادة المدروسة . تلك هي رغبة الشكلانيين منذ البداية ، وذلك هو معنى صراعهم ضد التقاليد البالية . ان اسم «المنهج الشكلاني» المرتبط

بقوة الى هذه الحركة ، ينبغي أن يفهم كترسمية اصطلاحية ، كمصطلح تاريخي ولا يجب الاعتماد عليه كالاتحاد على تعريف صالح ، ان ما يميزنا ليس هو «الشكلانية» كمنهجية جمالية وليس هو «منهجية» تمثل نظاما علميا محددًا ، ولكن الرغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقًا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية . هدفنا الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تكشف عن الفن الأدبي بما هو كذلك.

لقد أخذ ممثلو المنهج الشكلاني ، ومن جهات نظر مختلفة ، على الغموض أو عدم الكفاية الذي يطبع مبادئهم ، كما أخذوا على تجاهلهم للمشاكل العامة لعلم الجمال ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع الخ . هذه المؤاخذات رغم اختلافاتها الكيفية ، فانها مبنية على أساس واحد بمعنى انها تضع في حسابها بدفة البعد المراد الذي يفصل الشكلانيين سواء عن علم الجمال أو عن أي نظرية عامة ، جاهزة ، أو تدعى ذلك . هذا الانفصال وبالخصوص عن علم الجمال هو ظاهرة تميز بقليل أو كثير ، كل الدراسات المعاصرة حول الفن . فبعد ان وضعت هذه الدراسات جانبًا المشاكل العامة ، كمشكل الجبيل والمعنى في الفن ، السخ . فانها تركزت حو لمسائل ملموسة وضعت بواسطة التحليل للعمل الفني . ان مشكلة فهم الشكل الفني وتطوره قد أعيد وضعها موضع تساؤل من جديد خارج المسلمات التي افترضها علم الجمال العام . ولقد تبع تلك المشكلة مشاكل متعددة ملموسة تتصل بتاريخ ونظرية الفن فظهرت شعارات موحية ، من نوع شعار (رولفيلين) «تاريخ الفن بدون أسماء» ، ثم محاولات لها دلالتها في تحليل ملموس للأساليب والانساق «كمحاولة لدراسة مقارنة للوحات» لـ (ك. فول) أما في ألمانيا ، فان نظرية وتاريخ الفنون الرسومية كانا هما المذهبان الأكثر غنى في التجربة وفي التقاليد ، وقد أخذنا مكانًا مركزيًا في دراسة الفنون ، مؤثرين تبعًا لذلك سواء في النظرية العامة للفن ، أو في المذاهب الخاصة ، وبالخصوص في الدراسات الأدبية .

ونظرًا لدواعي تاريخية محلية ، فان العلم الأدبي هو الذي احتل في روسيا مكانًا مشابهًا . لقد جذب المنهج الشكلاني الاهتمام اليه فأصبح مشكلة حالية ، ليس قطعًا ، بسبب خصوصياته المنهجية ، ولكن بسبب موقعه في مواجهة تفسير ودراسة الفن . ففي أعمال الشكلانيين تبرز بوضوح كاف بعض المبادئ التي تعارض تقاليد وقواعد (تبدو قارة لأول وهلة) العلم الأدبي وعلم الجمال بصفة عامة . وبفضل هذه الدقة في المبادئ فإن البعد الذي يفصل المشاكل الخاصة لعلم الادب عن المشاكل العامة لعلم الجمال قد قلل منه بطريقة ملحوظة . فالمفاهيم والمبادئ التي وضعها الشكلانيون وأخذت كأساس لدراساتهم تهدف ، مع المحافظة على صفتها الملموسة ، الى النظرية العامة للفن . ان نهضة فن الشعر ، انم . كان ،

كل الدراسات حول الفن التي لم تقرر بعد إعادة الاعتبار لبعض المشاكل الخاصة . وهى وضرة تبحث عنها سلسلة من الاحداث التاريخية ، اهمها أزمة علم الجمال الفلسفى ، والتحول المفاجىء الذى يلاحظ فى الفن — وهو تحول اختار ، فى روسيا ، الشعر كميدان له . لقد وضع علم الجمال فى موضع عراء ، بعدما اتخذ الفن بطريقة طوعية شكلا ملموسا ولم يعد يتوفر سوى على الاصطلاحات الاكثر بدائية . وهكذا وجد المنهج الشكلانى والمستقبالية (3) نفسيهما مترابطتين تاريخيا . غير أن القيمة التاريخية للشكلانية تشكل موضوعا آخر ، أما هنا فاننى اريد أن أقدم صورة لتطور مبادئ ومشاكل المنهج الشكلانى ، صورة لوضعينه الحالية .

فى لحظة ظهور الشكلانيين ، كان العلم الاكاديمى — الذى يجهل بصفة كلية المشاكل النظرية ، والذى يستعمل باسترخاء القواعد البالية المستعمارة من علم الجمال وعلم النفس ، ومن التاريخ كان قد فقد الاحساس بموضوع دراسته الى درجة أن وجوده ذاته أصبح أمرا وهميا . اننا لم تكن فى حاجة الى النضال ضده : فليس من المجدى أن نضيع جهدا . لقد وجدنا الطريق مفتوحة ، ولم نجد قلعة محصنة . ارث ميراث (بوتيينا) و (فيسيلوفسكى) (4) النظرى ، والذى حافظ عليه تلاذمتها ، كان بمثابة رأسمال مجيد ، أو ككنز حرم من قيمته لأن 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 ، وفى سنوات 1907 — 1819 أصبح تأثير كتب ومقالات (ايفانوف ، بروسوف ، ببيلى ، مير يجكوفسكى ، الخ) أقوى بما لا يحد من تأثير الدراسات العالية ، والاطروحات الجامعية . هذا العلم الصحفى رغم طبيعته الذاتية والمغرضة ، كان مؤسسا على مبادئ وصيغ نظرية تساندها التيارات الفنية الجديدة الرائجة فى تلك الحقبة ان كتبنا ، مثل كتاب (الرمزية) لاندري ببيلى (1910) كان لها معنى كبير بالنسبة للجيل الشاب اذا ما قورنت بلخصات 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 نفتزع من أيديهم فن الشعر ، فنحرره من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية ، ولنعوده الى طريق الدراسة العلمية للوقائع . ان الثورة التى أثارها المستقبليون (خليبينكوف) (كروتشينيك) (مايكوفسكى) ضد النظام الشعرى للرمزية كانت تعضيذا

للشكلايين لانها اعطت طابعا حاليا لمعركتهم . ان تحرير الكلمة الشعرية من الميولات الفلسفية والدينية التي كان رجحان كفتها يتزايد باستمرار لدى الرمزيين — كان هو الامر اليومي الذي وحد اول جماعة من الشكلايين . لقد هيا الانشقاق فيما بين منظري الرمزية (1910 — 1911) ومجيبى الاوجيين *Les acméistes* كلاهما المجال لثورة حاسمة، وكان مسن الضروري تلامى 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 المبادئ الجمالية الذاتية التى كانت تلهم الرمزيين فى كتاباتهم النظرية ، بالحاجة الى موقف علمى وموضوعى من الوقائع (الادبية) . من هنا يأتى التهييج الجديد للوضع العلمية الذى ميز الشكلايين : رفض المسلمات الفلسفية ، والتأويلات الـسـيـكـولـوجـية والجمالية الخ . ان الحالة ذاتها تطلب منا ان نتفصل عن علم الجمال الفلسفى وعن النظريات الايدولوجية للفن . لقد كان ضروريا ان ننشغل بالوقائع وان ننطلق — بعيدا عن الانظمة والمشاكل العامة — من نقطة اصلاحية، من تلك النقطة التى نستطيع ان نتصل فيها بالواقع الفنية . ان الفن يستلزم ان يدرس عن قرب والعلم يريد ان يكون هينيا .

كان مبدا نوعية وعينية العلم هو المبدأ المنظم للمنهج الشكلاى . لقد ركزت كل الجهود لوضع حد للوضع السابقة ، حيث لا يزال الادب ، حسب عبارة (فاسيلوفسكى) *res nullius* وهذا هو المذهب الذى كان يجعل من المستحيل التوفيق بين موقف الشكلايين والمناهج الاخرى . كما كان يجعل قبول موقفهم من طرف الانتقاليين امرا مستحيلا . ان الشكلايين فى معارضتهم للمناهج الاخرى ، انكروا ولايزالون ينكرون ، ليس المناهج ، ولكن الخلط اللامسؤول بين علوم مختلفة ، ومشاكل علمية مختلفة . لقد وضعنا ونضع الان كتأكيد أساسى ، ان موضوع العلم الادبى ينبغى ان يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الادبية تميزا لها عن كل مادة اخرى ، وهذا باستقلال تام عن واقع ان هذه المادة تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية ان تعطى مبررا لاستعمالها فى العلوم الاخرى كموضوع مساعد . ان (رومان جاكوسبون) (الشعسر 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*) أى 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 انثريبة منها

وهكذا فان مؤرخى الادب يأخذون من كل شىء : من الحياة الشخصية ، من علم النفس ، من السياسة ، من الفلسفة . انهم يركبون حشدا من البحوث التقليدية بدلا من علم ادبى كما لو كانوا ينسبون ان كل موضوع من الموضوعات المذكورة اتما ينتمى 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 المتواليه SERIE الادبية بمتواليه أخرى من الوقائع ، يتم اختيارها من بين عدد كبير من المتواليات الموجودة نظرا لتداخلها بالمتواليه الادبية مع قيامها بوظيفة مختلفة ، ان مقابلة اللغة الشعرية باللغة اليومية هو ما يمثل هذه الخطة المنهجية . لقد طورت هذه المقابلة في المجموعات الاولى من مقالات (الابوياز L'opozaz) («5» مقالات لـ . ياكوبينسكى) وكانت صالحة كنقطة انطلاق لاعمال الشكلانيين حول المشاكل الاساسية لنظرية الشعر . وبينها كان من عادة الادباء التقليديين توجيه دراساتهم نحو تاريخ الثقافة او 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 مبادئ أخرى واقترح أهداف أخرى . ومن جهة ثانية ، فقد اهتم السنيون بدورهم بالمنهج الشكلانى ، فى حدود اعتبار ان وقائع اللغة الشعرية تستطيع ، كوقائع لغة ، أن تعتبر كما لو كانت تنتمى الى المجالات اللسانية 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 (بوتيينا) ، 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 حول نظرية اللغة الشعرية ، الفصل 1 ، بتروغراد ، 1916) ، وقد صاغ اختلافهما على النحو التالى : «ان الظواهر اللسانية 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 للوصول ، فان المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفهى) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الاجراس الصوتية العناصر الاعرابية) أى قيمة مستقلة ، ولا تكون هذه المكونات سوى اداة توصيل ولكننا نستطيع ان ننخيل أنظمة لسانية أخرى (وهى موجودة بالفعل) حيث يتراجع الهدف العملى الى المرتبة

الثانية مع أنه لا يخفى تماما) فنكتسب المكونات اللسانية اذ ذاك قيمة مستقلة».

انه من المهم ملاحظة هذا الفرق ، ليس فقط لبناء نظرية شعرية ، ولكن ايضا لفهم الميل الذي كان لدى المستقبلين نحو خلق لغة «عبر عقلية» «trans - rationelle» باعتبار هده اللغة كشافا كليا للقيمة المستقلة للكلمات، وهو الظاهرة التي لوحظت بصورة جزئية في لغة الاطفال وفي لغة معتوهسى (السيكطان Sectants) الخ. لقد اكتسبت البحوث المستقبلية في الشعر العبري - عقلية أهمية أساسية عندما وقفت كطليعة للبرهنة ضد النظريات الرمزية ، هذه النظريات التي لم تجرؤ على تخطي مفهوم الجرسية Sonorité الذي يصاحب المعنى والتي على هذا النحو تسيء تقييم دور الاجراس الصوتية في اللغة الشعرية . لقد اعطى لمشكلة الاجراس الصوتية في العمل الشعري أهمية خاصة : فحول هذه النقطة تصادم الشكلانيون ، بتحالف مع المستقبلين ، ومنظرو الرمزية . لقد كان من الطبيعي أن يخوض الشكلانيون أولى معاركهم على هذا الصعيد : كان من الضروري قبل كل شيء اعادة تقييم مشكل الاجراس الصوتية من جل وضع منظومة من الملاحظات الدقيقة في مواجهة الميولات الفلسفية والجمالية للرمزيين ، ولاشخاص النناج العلمية التي تتولد عنها بعد ذلك . وهكذا ظهرت اول مجموعة مقبالات خصصت كلية لمشكلة الاجراس الصوتية في الشعر ولمشكل اللغة العبري - عقلية .

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

وحدها هي التي تبقى خارج اللغة ، الوقائع التي أشرنا إليها تدفعنا الى أن نفكر في المسألة التالية : هل يكون للكلمات دائما معنى في اللغة الشعرية (وليس فقط في اللغة العبر - عقلية) ، أم أنه ينبغي أن نرى في هذا الرأي تعبيرا عن فقداننا لحاسة الانتباه ؟

كل هذه الملاحظات وكل هذه المبادئ قادتنا الى أن نستخلص ان اللغة الشعرية ليست فقط لغة صور . وان الاجراس الصوتية للشعر ليست فقط عناصر هارمونية خارجية ، وأن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فقط ، بل ان لها في ذاتها معنى مستقلا . هكذا كانت نظم عملية تمحيص النظرية العامة لس (بوتينيا) المبنية على التأكيد بأن الشعر هو الفكر بواسطة الصور . هذا المفهوم للشعر ، الذي كان يقبله منظرو الرمزية ، كان يضطرننا الى دراسة الاجراس الصوتية للشعر كتعبير عن شيء آخر يوجد وراء الاجراس ذاتها ، كما كان يضطرننا الى تأويلها اما ك«كلمة صوتية» واما كتجانس صوتي . لقد تميزت أعمال (بييلي) بصرة مميزة في هذا الاتجاه . ففي بيتين لـ (بشكين) ، وجد «تصويرا بواسطة الاجراس الصوتية» مكملا لصورة الشاهماني التي تنصب من القنينة الى القدح ، في حين رأى في تكرار مجموعة الاحرف R.D.T. عند (بلوك) تعبيرا عن «مأساة الصحو من السكر» ان محاولات تفسير التجانسات هذه ، التي كانت لا تزال في حدود المعارضة والمحاكاة ، كان ينبغي أن تثير مقاومتنا العنيدة وتدفعنا الى البرهنة - بواسطة تحليل ملموس - على ان الاجراس الصوتية توجد في البيت الشعري خارج كل ارتباط بالصورة ، وان لها وظيفة مستقلة . ان مقالات (ياكوبينسكي) كانت تصلح كقاعدة لسنية للتأكيد على القيمة المستقلة الاجراس الصوتية في 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 في صحة الرأي الشائع ، أي الرأي الذي يقول بأن اللغة الشعرية هي لغة صور ، توصل (أو. بريك) الى الخلاصة التالية : «بهما تكن الطريقة التي يقيم بها العلاقات بين الصورة والجرس الصوتي ، فانه لا ينبغي تجاهل أن الاجراس الصوتية والاسجاع Consonances ليست مجرد ملحق ترخيمي euphonique محض ، بل هي نتيجة تصميم شعري مستقل . ان جرس اللغة الشعرية لا تستهلك في الاتساق الخارجية للهارمونية ، ولكنها تمثل نتاجا معقدا لتفاعل القوانين العامة للهارمونية . فالقافية La rime والجناس L'allitération الخ ليسا سوى اعلان ظاهري (بين) حالة خاصة للقوانين الترخيمية الاساسية» ان مقال (أو. بريك) ، فيما هو يعترض على أعمال (أ. بييلي) ، لا يعطى أي تأويل لمعنى هذا الجناس أو ذلك : انه يفترض فقط ان ظاهرة التكرار ، تكرار الاجراس الصوتية هي نظائر نسق الطوطولوجيا في الفلكلور ، بمعنى أن التكرار في هذه

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

لقد استعمل عمل الشكلانيين بدراسة مشكل الاجراس الصوتية في الشعر وهو المشكل الذي كان في تلك الحقبة ، الأكثر حيوية والأكثر أهمية . طبعاً ، خلف هذا المشكل ، كان يتم تكوين أطروحات أكثر عمومية ، كان من المفروض أن يعلن عنها فيما بعد . ان التمييز بين نظامي اللصمة الشعرية واللغة الشعرية — الذي عين منذ البداية عمل الشكلانيين — كان اللازم أن يؤثر في مجرى نقاش عدد لا بأس به من المشاكل الأساسية . مفهوم (الشعر ، فكر بواسطة الصور) ، والصفة التي تنتج عن هذا المفهوم ، شعر = صور ، هذا المفهوم لم يكن يتطابق بالطبع مع الوقائع اللمائية ويعارض المبادئ العامة الاجمالية . وحسب وجهة النظر هذه ، لم تعد للقافية ، والاجراس الصوتية ، والتركيب الاعرابي ، سوى أهمية ثانوية ما دامت لا تميز الشعر ، ولا تدخل في نظامه . ان الرمزيين الذين قبلوا النظرية العامة — (بوتينيا) ، نظراً لأنها تسوغ الدور الطاغى للصور — الرموز ، لم يكونوا قادرين على تذليل عقبة النظرية الشهيرة حول تناغم الشكل والعمق ، رغم ان هذه النظرية تعارض جهاراً رغبتهم الخاصة في القيام بتجارب شكلية ، وتحط لذلك ، من قيمة هذه التجارب حين تصفها بالعبث . لقد كان الشكلانيون ، فيما هم يتعدون عن وجهة نظر (بوتينيا) ، يتحررون من رقبة التلازم التقليدي شكل / عمق ، ومن مفهوم اعتبار الشكل كغشاء ، او كإتاء نصب فيه سائلا (هو المضمون) ، ان الوقائع الفنية تشهد بان الاختلاف النوعي للفن *differentia specifica* لا يعبر عن نفسه في العناصر التي تشكل العمل الادبي ، وإنما في الاستعمال الخاص لتلك العناصر وهكذا يكتسب مفهوم الشكل معنى آخر ، ولا يعود في حاجة الى أي مفهوم اضافي او أي عنصر ملازم .

في سنة 1914 ، في فترة التظاهرات الجماهيرية للمستقبليين وقبل تكون الأوبوايز كان «شكلونسكي» قد نشر كراساً يحمل عنوان : (انبعاث الكلمة) اعتبر فيه — اعتماداً على (بوتينيا) و «ولم يكن لمشكل الصورة بعد تلك الأهمية» — ان مبدأ احساس الشكل هو صيغة مميزة للادراك الجمالي . «أنا لا نمتحن المعادى ، لا نراه ، وإنما نتعرف عليه . أننا

إننا لا نرى جدران حجراتنا . ومن الصعب علينا أن نرى الأخطاء المطبعية في نسخة ما ، خصوصا عندما تكون مكتوبة بلغة معروفة جدا ، بسبب أننا لانستطيع أن نجبر أنفسنا على رؤية ، وعلى قراءة ، وعلى عدم التعرف على الكلمة العادية . إذا شئنا أن نعرف الإدراك الشعري وحتى الفني ، فإن ما يلي يفرض نفسه علينا فلا نجد عنه محيدا : أن الإدراك الفني هو ذلك الإدراك الذي نختبر فيه الشكل (ربما ليس الشكل فقط ، ولكن على الأقل ، الشكل) أنه من الواضح أن الإدراك الذي نتحدث عنه ، ليس مجرد حالة سيكولوجية (الإدراك الخاص بهذا الشخص أو ذاك) وإنما هو عنصر للفن ، والفن لا يوجد خارج الإدراك . لقد اكتسب مفهوم الشكل معنى جديدا ، فلم يعد غشاء ، وإنما كلية *intégrité* ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها ، خارج كل عنصر ملازم . وهاهنا يبرز الفرق بين المذهب الشكلاني والبيادى الرمزية التي ترى أنه « عبر الشكل ينبغى أن يستشف شيء «من المضمون» . كذلك تم تدليل عقبة الجمالية *L'esthétique* ، 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 تأسيس الاختلاف بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ، واكتشاف تجلى الطابع النوعى للفن ، فى الاستعمال الخاص للأداة — كان من الضرورى تحويل مبدأ احساس الشكل الى شيء 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 لكي نختبر نحن ذلك الاحساس . ان مقال (شكوفسكى) «الفن كمنسق» (8) (مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، الفصل 2 ، 1917) ، الذى كان أشبه بما نفيست للمنهج الشكلاني ، قد فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل . وهنا نرى بدقة البعد الذى يفصل بين الشكلانيين و (بوتينيا) ، كما نرى أيضا البعد بين مبادئهم ومبادئ الرمزيين . يبدأ المقال بتقنيذات للمبادئ الأساسية لـ (بوتينيا) حول الصور ، وحول علاقة الصورة بما تشرحه . ويشير (شكوفسكى) — بين اشارات أخرى — الى أن الصور غالبا لا يتغير كلما سلطت الضوء على حقة ما ، كلما ازدادت اقتناعا بان الصور، التى كنت تظنها من ابتكار شاعر ، انها 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 أكثر على ترتيب الصور منه على خلقها . فالصو . مسلمات ، ونحن ننذكر الصور فى الشعر بكثرة الى حد أننا 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 الشعري «
 وفي مكان آخر يشير (شكوفسكى) الى الفرق بين الصورة الشعرية والصورة
 النثرية ، فيعرف الصورة الشعرية باعتبارها احدى وسائل اللغة الشعرية ،
 أو كنسق شبيه في وظيفته بياض انساق هذه اللغيمثل النوازو *Le parallélisme*
 البسيط والسليبي ، المقارنة ، التكرار ، التناظر *La symétrie* المبالغة
 الخ . وهكذا يدخل مفهوم الصورة في المنظومة العامة لانساق الشعرية
 ويفقد دوره الطاغى في النظرية . وفي ذات الوقت ، رفض مبدأ الاقتصاد
 الفني (٥) الذي كان قد فرض نفسه بصلابة في نظرية الفن وبالمقابل ، قدم
 الخصوصية (أو التفرّد) *Singularisation* ونسق الشكل الصعب الذى يضاف
 صعوبة ومدّة الادراك : ان نسق الادراك فى الفن ، هو غاية فى ذاته وينبغى
 ان يعتم . لقد اعتبر الفن وسيلة لتحطيم الآلة الذاتية المدركة ، فالصورة لا
 تعمل من أجل أن يسهل علينا فهم معناها ، ولكنها تعمل على ادراك خاص
 للشيء ، خلق رؤية وليس التعرف عليه (9) . من هنا تأتى الصلة المعتادة بين
 الصورة الخصوصية (أو التفرّد) لقد صيغ الاعتراض على أفكار (بوتينيا)
 بصورة نهائية من طرف (شكوفسكى) فى مقاله «بوينيا» (نظرية الشعر
 مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، بتروغراد ، 1919) فتقد
 اعد القول مرة أخرى بأن الصورة ، الرمز ، لا يشكلان ما يفرق اللغة
 الشعرية عن اللغة النثرية (اليومية) : «أن 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 مترك يمكن اختياره فى جوهر ذاته ، ولكنها ليست أكثر
 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 الاولى لعمل الشكلانيين.
 ويتجلى المكتسب الرئيسى لهذه الحقبة فى تأسيس عدد من المبادئ النظرية
 التى استعملت كتروض عمل خلال دراسة لاحقة للوقائع الملموسة ، وفى
 نفس الوقت ، بفضل هذه المبادئ استطاع الشكلانيون تذييل العقبة
 التى كانت تضعها امامهم النظريات الشائعة التى تعتمد على مفاهيم (بوتينيا)
 ان من الممكن انطلاقا من المقالات المشار اليها ، ان نلاحظ ان الجهود
 الأساسية للشكلانيين لم تكن تتجه نحو دراسة ما يسمى بالشكل ، ولا نحو
 بناء منهج خاص ، ولكنها كانت تهدف تأسس أطروحة مفادها انه ينبغى
 دراسة الملامح النوعية للفن الادبى لاجل ذلك ، كان يجب الانطلاق من
 من الاختلاف الوظيفى بين اللغة الشعرية واللغة اليومية . اما فيما يتعلق

بكلمة شكل فقد اهتم الشكلانيون بتعديل معنى هذا المصطلح الغامض حتى لا يعرف علم الاشرار الشائع له بكلمة «عمق» (مضمون) ، التي كان مفهومها أكثر غموضاً وأقل عملية . كان الاهتمام ينصب في مجرى تحطيم هذا للتشارك التقليدي بغية اغناء مفهوم الشكل بمعنى جديد . أما مفهوم النسق فقد كان ذا أهمية كبيرة جداً خلال التطور اللاحق ، لأن ذلك المفهوم يترتب ، مباشرة عن وضع تحديد للاختلاف فيما بين اللغة الشعرية واللغة اليومية—

هوامش

(1) ايخنايوم : (1886 — 1959) مؤرخ أدب ، درس تاريخ الأدب الروسي في جامعة لينينغراد من سنة 1918 إلى 1949 . أهم مؤلفاته في الحقبة الشكلانية : (الميلوديا في الشعر الغنائي الروسي) 1922 ، (أنا أختاتونا) الفترة ، في (معهد تاريخ الفن بلنينغراد) . اهتم في الثلاثينات بطبع كلاسيكيات الأدب الروسي . غادر الجامعة في سنة 1949 ، واستعاد نشاطه في سنة 1956 بمعهد الأدب الروسي . خصص سنين طويلة من حياته لدراسة كاتبين روسيين هما : «ليرمونتوف» و «تولستوي» .

(2) استعملت هذه التسمية من طرف خصوم الشكلانيين ، بمعنى قدحى ، والشكلانية اتجاه نقدي فرض نفسه على روسيا طيلة خمس عشرة سنة (1915 — 1930) وكان بمثابة الأساس للسنوات البنائية ، أو على الأقل للاتجاه الذي مثلته (حلقة براغ اللسانية) ، يقول رومان جاكسون (الشكلانية سمة غامضة ومضللة ، رفعها المفرضون لكي ينقصوا من كل تحليل للوظيفة الشعرية للغة) . (مقدمة : نظرية الأدب ، ص 10) .

(3) المستقبلية : أحد أكبر اتجاهات الحساسية الجمالية . ظهرت هذه لحركة في روسيا في مطلع القرن وأثرت أبلغ تأثير في الشعر الروسي منذ 1910 إلى غاية 1930 . ولم يكن تأثيرها مقصوراً على مضمون الشعر بل تعدى ذلك إلى التأثير في طريقة فهم وظيفة الشعر أيضاً . ويمكن اعتبار هذا الاتجاه نتيجة حتمية للاخفاقات التي أصيب بها الشعر الروسي في الحقبة الأخيرة من القرن الماضي (منذ 1890) وفي السنوات الأولى من القرن العشرين على يد (الجماليين) والرمزيين والأوجيين فيما بعد ، وقد أسس المستقبليون برنامجهم بهدف تجديد الوصي بالأشكال النوعية للحضارة المعاصرة التي سيطر عليها — في زعمهم — الظفر المزوج للمدينة الكبيرة والالية» يقول المانفست المستقبلى : «الشعر المستقبلى هو شعر المدينة، المدينة المعاصرة. لقد اغنت المدينة تجارينا وانطباعنا بعناصر جديدة كان يجهلها شعراء الماضى. ان العالم المعاصر يتحول اليوم الى مدينة عملاقة، هذه المدينة أخذت تحتل مكان الطبيعة ومناصرها . ان المدينة ذاتها أصبحت عنصراً يتولد في أمماته انسان جديد ، انسان المدينة، أجهزة الهاتف ،

الطائرات السريعة ، المصاعد الارصفة ، مداخن المصانع ، كتلة البيوت الحجرية المخام والدخان ، تلك هي مكونات الجبال في الطليمة الجديدة. لقد أصبحنا نرى الانعكاسات الكهربائية أكثر فأكثر من رؤيتنا للقرع الرومانتيكي المجوز . ذلك هو الأساس الأيديولوجي الذي بنى عليه المستقبليون دعوتهم الجديدة ، ولكنهم اهتموا أيضا بالمعاصر النوعية للشعر ، ومن هنا كان الجحيم على ضرورة ترجمة وتجسيد «مضمون» المدينة في أشكال خاصة الى هذه النقطة يشير المانيست المستقبلي حين يقول : «الكلمة لا ينبغي أن تصف ، وإنما أن تعبر في ذاتها . فلكل كلمة رائحة ، ولون وروح . أن الايقاعات البطيئة ، الهائلة ، المطردة التي تميز بها الشعر القديم تعد مطابقة للتكوين النفسي لمواطن اليوم ، في المدنية ، لم يعد هناك مكان للخطوط المستديرة ، المطردة ، المسحوبة ، الزوايا ، الانعطافات ، التمرجات المأدة، هذا هو ما يميز لوحة المدينة» . (راجع ماياكوفسكي - كلود نريو ، طبعة سوي)

4) أحد الذين اعتبروا الشعر «تفكيرا بواسطة الصور» . كان لنظريته حول (الصورة الشعرية) صدى واسما لدى الشعراء الرمزيين الروس ومنظريهم، نظرا لما توحى به النظرية من تعدد نواحي العلاقة بين الصورة والفكر انى وراها يقول في أحد أهم كتبه (ملاحظات حول نظرية لادب ، ص 83) « لا يوجد فن ويصنف خاصة شعر ، بدون صورة » . ويضيف (ص 314) «سارحا العلاقة بين الصورة ودلالاتها : يمكن تحديد العلاقة بين الصورة وما نشرحه على النحو التالي : أ) الصورة مسند ثابت لذوات متبدلة ، أداة جذب ثابتة لادراكات متميزة متغيرة ب) الصورة أوضح بكثير وأبسط بكثير مما نشرحه » . بمعنى أنه «بما أن هدف الصورة هو مساعدتنا على فهم ~~دلالاتها~~ وبما أن الصورة بدون هذه الميزة لا معنى لها . ~~الآن~~ فالصورة تكون مألوفة لدينا أكثر مما يكون مألوفنا لدينا ما نشرحه » ويقول (ويقول شكوفسكي) بما أن فهم الشعر على هذا النحو هو الذي أعطى الرمزيين مبررا لتبني أفكار (بوتيينيا) وتحديد ما حسب فهمهم الخاص فقالوا «فن الفن هو الذي قبل كل شيء ، مبدع الرموز » وفيما يبدو لسان (شكوفسكي) لم يكن معجبا بالصيغة غير التحليلية التي دون بها (بوتيينيا) أفكاره ولهذا السبب كان كثيرا ما يسخر من بعض صيغه ناعتا اياها بأنها تشبه جلا يكتبها «تلميذ في الثانوي» .

5) الأوبياز (L'opozar) مختصر «جمعية دراسة اللغة الشعرية» التي كان الناقد شكوفسكي أحد منظريها البارزين . تعتبر الضواة الأساسية لاتجاه الشكلاني . تأسست في مطلع سنة 1917 .

6) شكوفسكي (1893) كاتب وناقد أدبي . تلميذ بودوان دوكورثاني في السنين ، وقد ألف كتابه الاول (انبعاث الكلمة) 1914 تحت تأثيره . منظّم

(الابويار) . توجد وجهات نظره معروضة في غالبيتها في مجموعة مقالات قصيرة
داب طبع جدلي وكذلك كتب مخصصة للادب : (حول نظرية النثر) 1925
(الادوات والاسلوب في «الحزب والسلام» 1928 الخ. وقد وجه فيها بعدد
جهده كله نحو الخلق الادبي فكتب روايات تاريخية . عاد الى النقد الادبي
في الخمسينيات فكتب: ملاحظات حول النثر في النصوص الكلاسيكية الروسية
1955 ، (مع ضد : ملاحظات حول دوستوفسكي) 1957 ، (عن النثر
الادبي) 1959 (تولوستوي) 1963 .

(7) او. بريك (1888 — 1945) صحفى . ارتبط مبكرا بماياكوفسكى في علاقة
حبيبة وشاركه مصيره منذ فترة الشكلانية . كان يدير (مع ماياكوفسكى)
مجلات (من 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 في نظرية الادب . ساند في الشكلانيات
نظرية «الطلبات الاجتماعية» وهى نظرية تعتبر الادب ذا وظيفة اجتماعية
متجددة بتجديد حاجات الجمهور .

(8) نشرت هذه الدراسة (التي كتبت في سنة 1917) الى جانب دراسات اخرى
في كتاب (شكوفسكى) (نظرية حول النثر) الذى نشر بموسكو سنة 1929
«الطبعة الاولى 1925» وهى تعتبر احدى اهم الدراسات التى يعبر احد
مفاتيح المنهج الشكلانى : يقول (شكوفسكى) : «ان نسق الفن هو نسق

تفرد الاشياء (الموضوعات) ، وهو النسق الذى يعمل على تعميم الشكل»
(9) الرؤية والتعريف *vision et la reconnaissance* انشغل الشكلانيون منذ البداية
بالبحث فى الفروق النوعية فيما بين اللغة الشعرية ، واستطاع (شكوفسكى)
اذ ذاك ، ان يكشف ان من مميزات اللغة اليومية قدرتها على تحويل الاشياء

والموضوعات الى مجرد رموز (رموز جبرية) فائدة الخصوصية والتفرد .
ومن هنا تاتى مسألة صعوبة الوصف فى هذه اللغة . والواقع ، يقنول
(شكوفسكى) ، ان الحياة اليومية بواسطة العادة تفقدنا القدرة على

«معرفة» الاشياء وتجعلنا مجرد أشخاص نتعرف فيها على اشياء شاهداها
من قبل آلاف المرات (رموز). ان الفن هو الذى يستطيع ان يعيد الانسان
قدرته على «الرؤية» . اى الخروج من أسر العادة ، والتكرار ، والاقبال على
«رؤية الاشياء التى رايناها من قبل بدون شك ، كما لو كنا نختبرها لأول مرة

(وه) مبدأ الاقتصاد الفنى *principe de l'économie artistique* يقول (سبينسر) لى
اساس كل القواعد التى تعين اختيار واستعمال الكلمات نجد نفس الضرورة
الاساسية : اقتصاد الاصغاء .. ان اىصال 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 ،
لى اقل عدد ممكن من الكلمات . (انظر فلسفة الاسلوب) (سبينسر) . ويقنول

شكولونسكى معلقا على المفاهيم التي أشار اليها (سبنسر) «ان فكرة اقتصاد
القوى ، كقانون وهدف الابداع ، هي سالحة ، ربما ، في حالة خاصة من
حالات اللغة ، اعنى في اللغة اليومية . لقد شمل هذا التصور اللغة الشعرية
بسبب جهل الفرق بين قوانين اللغة اليومية وقوانين اللغة الشعرية . ان
أحدى الملاحظات الصحيحة على عدم تطابق هاتين اللغتين تأتينا من اكتشاف
ان اللغة الشعرية اليابانية لها أجراس صوتية غير موجودة في لغة الكلام»
(انظر : «الفن كمنسق») .

ترجم النص ووضع هوامشه : ا. الخطيب