المبحث الثانى

الشكل فى الشعر

الشكلية.. ماذا يبقى منها؟*

١

يخيل لمن يتعقب تاريخ الظواهر الأدبية واتجاهاتها أنه بإزاء شريط من اللوحات والمشاهد ينسخ اللاحق منها سابقه، ويلغى الحديث فيها قديمه إلغاء مطلقا أو جزئيا، فلا يبقى منظورا فى النهاية سوى المشهد الأخير.. بيد أن مراجعة هذا المنظور لا تلبث أن تكشف لنا عن الكثير، فهذا الجديد لم يلغ القديم بقدر ما ورث منه، وعناصر المشهد الأخير لم تبتكر من عدم، وكل ما حدث هو تحول فى مراكز الثقل التى تحتلها تلك العناصر، واختلاف فى زوايا الرؤية ومقادير الضوء التى تلقى على هذه النقطة أو تلك من رقعة المشهد، وحينذاك قد نتذكر على الفور ما قاله تينيانوف Tynianov - وهو واحد من أبرز وجوه المدرسة الشكلية - من أن التطور الأدبى لا يعنى التعاقب بالضرورة، بل هو لا يعدو أن يكون «تبادلا فى أنظمة الظواهر الأدبية[1]»، حيث تتناوب مواطن الأهمية بين التيارات الأدبية والنقدية، فيلمع أحدها حين ينطفئ آخر، دون أن يفضى هذا بطريقة آلية إلى موت ذلك الأخير أو فقدان تأثيره فى التيار الوليد.

ونريد فيما يلى أن نختبر صدق هذه المقولة فيما يتعلق بالمنهج الشكلى خاصة، ثم فيما يتناول صلة هذا المنهج باللغة الشعرية، على نحو أخص، فهذا المنهج النقدى رغم تميزه من حيث البيئة والظروف التاريخية التى نشأ فيها، لم يفقد صلته بالمناخ الأدبى السائد منذ مطالع هذا القرن، ولم ينفلت من بعض تأثيرات

---

* نشر هذا البحث بمجلة «فصول» - يناير سنة ١٩٨١

المودرنيزم الأوربى رغم محاولة التمرد عليها، كما أنه - وبنفس القدر - لم يخل من آثار باقية فى الساحة النقدية، وحتى بعد غيابه رسميا فى أواسط العقد الرابع من القرن، حين توزع أنصاره ما بين مراجع لنفسه أو مستدرك على مبادئه أو لائذ بحقول اهتمام ليست فى قلب الأدب وإن وقعت حوله، حتى بعد هذا الاهتراء الذى أصاب الشكليين كجماعة ونشاط منهجى منظم، نرى وفرة من قضايا تراثهم النقدى تندلح ضمن طرائق واتجاهات لم تفقد حرارتها بعد، الأمر الذى يتجلى بوضوح فى مبادئ حلقة «براج»، ثم فى دراسات البنية وتطبيقاتها فى ميادين المعرفة المختلفة.

٢

والحق أن هذا التراسل المتبادل بين فكر الشكليين وما سبقهم أو أعقبهم من تيارات لغوية ونقدية ليس بعيدا عن طبيعة الإطار الذى اختاروه لنشاطهم منذ البدء، فهم لم يطلقوا على أنفسهم اسم «مدرسة» كما هو الشأن فى المذاهب الأدبية الكبرى، وإنما كانت هذه التسمية من صنع من درسوا الحركة وأرّخوا لها فيما بعد، وهم لم يولعوا بعملية التنظير الفلسفى والجمالى التى تجعل من فكرهم تيارا محدد الملامح والتخوم، بل على النقيض من ذلك، كان أول ما أثار اهتمامهم نشاط مدرسة الصوتيات التجريبية Experimental Phonetics، ذلك النشاط الذى تعرض لمراجعات دراسية ونقدية شاملة من قبل أعلام الشكلية، أمثال: «تينيانوف»، «برنشتاين»، «ايخنباوم»، «جاكوبسون»، وهى مراجعات تنم عن محاور اهتمامهم وتشير إليها. هذا فضلا عن أن تراثهم من الدراسات والبحوث لم يخل من إيثار صريح لاستخدام مصطلح المنهج Method دليلا على طريقتهم فى التحليل النقدى وعنوانا لها، فها هو «بريك» يكتب (سنة ١٩٢٣) عن «المنهج الشكلى»، و«شكلوفسكى» يستخدم نفس المصطلح عندما يخوض فى الجدل الدائر حول هذا التيار (سنة ١٩٢٤)، هذا على حين آثر «ايخنباوم»

أن يمزج بين مصطلحى النظرية والمنهج فى دراسته «نظرية المنهج الشكلى» سنة ١٩٢٧.[٢]

لقد أفضت مرونة الإطار إلى مزيد من حرية الحركة فى الأخذ والعطاء، فحين تبلورت الشكلية فى العقد الثانى من هذا القرن فيما عرف اصطلاحا باسم «جماعة دراسة اللغة الشعرية Opoyaz»[٣]، تلك الجماعة التى اتخذت من مدينة «موسكو» مقرا لنشاطها اللغوى والنقدى، كان ما يزال ماثلا فى أذهان دعاتها وتحت أبصارهم حصاد الرمزيين الروس الذى نما نموّا ملفتا فى العقد الأول من القرن، وبدا وكأنه استقطاب لأبرز ما خلفته الرمزية الأوربية من مغامرات فى الشكل الأدبى بخاصة، وجاء كتاب «بيلى A. Bely» «الرمزية The Symbolism» الصادر سنة ١٩١٠م ليمثل على مستوى النقد ما مثله شعر «ألكسندر بلوك» من قبل على مستوى الإبداع، وهكذا يمكن الزعم بأن الشكليين إن تمردوا على الرمزيين فى محاولة «لتحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينية المتصوفة التى أثقلها بها هؤلاء الرمزيون»[٤]، فقد اتفقوا معهم فى نقطة البدء على الأقل، نعنى تحرير الكلمة من إسار الدلالة الوضعية المسبقة، وربط هذه الدلالة بسياق الكلّ الشعرى، بل لقد اتفقوا معهم فيما هو أهم وأخطر، فى العناية البالغة بالجانب اللغوى والموسيقى فى القصيدة، وتوظيف الإيقاع والوحدات الصوتية والتركيبية بما يثرى الشكل الشعرى قبل كل اعتبار.

لقد كان مالارميه S. Malarme - ضمير الرمزية وشاعرها الأكبر - يرى الشعر مرتبطا فى أثره الجمالى بقدر ما يقوم به السياق الصوتى من عمل، وأنه لتحقيق الوضع الصوتى الكامل فى الجملة الشعرية ينبغى التخلص من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وتلقائية التعبير، ولا يتسنى ذلك إلا عن طريق ما يسمى «بإعادة الصياغة»، بحيث تصبح الكلمات فى انسجامها وتفاعلها كاللحن الموسيقى الذى ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب إيقاع الجملة الموسيقية برمتها، ومن ثم فإن صدى الكلمة عند الرمزيين لا يتمثل فيما تعنيه، بل فيما

يوائمها ويتناغم معها من الكلمات تناغما صوتيا غير مقيد بحدود الدلالة الأولى، وبهذا جميعه تفقد وحدة القصيدة صلابتها التقليدية، فلا تعود مرتكزة على المنطق أو الواقع، بل تغدو وحدة سيمفونية تتنوع نغماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية لدى الشاعر، وان اتفقت جميعا من حيث عضويتها فى العمل الشعرى[٥]

ترى هل أوغلنا بعيدا عما نحن بصدده ؟ وهل هو محض مصادفة أن نرى هذه العناية البالغة بالجانب الإيقاعى مبثوثة فى تضاعيف الدراسات الشكلية بعد أكثر من ربع قرن؟ قد لا نصادر على ذكاء القارىء إذا أوحينا اليه بالعلاقة الحميمة بين الموقفين، ورغم ذلك ينبغى الحذر من المضى فى تبسيط الأمور إلى أبعد من هذا الحد، لأن الإيقاع الشعرى لدى الشكليين بمستوييه الصوتى والتركيبى لم يعد ظاهرة نسبية مردّها ذات الشاعر، بل غدا موضوعا لتحليل منهجى يتكىء على نتاج الدراسات الصوتية الحديثة، كما يتكىء على حقول اهتمام قد تبدو بعيدة عن الدراسة الأدبية كالرياضيات والإحصاء وحتى الفيزياء. لقد أضحى التحليل الإيقاعى على أيديهم «علما»، ونهض توماشيفسكى (سنة ١٩٢٣) ليقترح ما أسماه «علم لحن الشعر» (Intonation)، على حين ركز «برنشتاين» اهتمامه على طريقة «الإنشاد»، تلك الطريقة التى تعتمد على نغمات البدء والوقوف ونبرة الأستفهام والجواب ومساحة الزمن سرعة وإبطاء وهكذا. وعنده «أن التأويل الإنشادى للعمل الشعرى يمكن أن يقارن - فى أهميته ومنهجيته معا - بطريقة الموسيقى فى تلحينها لنص أغنية أو كلمات نشيد»[٦].

لقد أفضى بنا الحديث عن الأثر الرمزى إلى نقطة كان التدرج الطبيعى يستوجب تأخيرها، ورغم ذلك يقتضينا المقام ألا نترك ذلك الخيط الأخير دون وقفة متأنية، ذلك أن النظرية الموسيقية التى أشار «برنشتاين» إلى طرف منها تقوم على افتراض أن الإيقاع الشعرى يماثل الإيقاع فى الموسيقى، وهى من ثم تربط الزمن الشعرى بالزمن الذاتى للمنشد، وتصرف اهتمامها إلى الطرق التى بها نخفض الصوت أو نعلو، ونسرع أو نبطىء، ونمدّ أو نقصر، وقد تكون طرق

كتلك بالغة القيمة فى تغذية الإيقاع، وبخاصة إذا اقترنت بالتجربة المعملية ومحاولة الاستقصاء الموضوعى، بيد أنها لا تخلو - فى التحليل الأخير - من ذاتية، لأنها ترتكز إلى تأويلات إنشادية يلعب اختلاف الأفراد دورا خطيرا فيها، وقد يخطىء المنشد وقد يصيب، وقد يضيف عناصر أو يحذف أخرى، الأمر الذى يؤدى إلى اهتزاز النمط الإيقاعى فى جملته.

بيد أن هذه الفجوة الذاتية فى التأويل الإنشادى ما تلبث أن تضيق كثيرا حين ينظر إليها فى ضوء استدراكات الشكليين على نظرية «الوزن الشعرى»، فالخطأ فى التأويل قد يكون مؤثرا فى ظل نظام وزنى يعتمد على وحدة التفعلية، سواء اعتمدت هذه التفعيلة على النبر أو طول المقاطع اللغوية، ولكن الجديد هنا أن الشكليين لم يعتبروا التفعيلة وحدة وزنية حاسمة فى هذا المقام، «فالوحدة الأساسية فى الإيقاع ليست التفعيلة، وإنما هى البيت كله، وليس للتفعيلات وجود مستقل، وهى لا توجد إلا حسب علاقتها بكامل القصيدة[٧]»، وهكذا يمكن القول بأن نبرة الإنشاد أو طريقة الإلقاء إن أسهمت فى تلوين الإيقاع داخل البيت، فإنها تظل محكومة بعلاقة توتر دائم بينها وبين وزن البيت، ثم بينهما وبين إيقاع القصيدة فى جملته، وهكذا - أيضا - يصبح الشعر ضربا من «العنف المنظم» يرتكب بحق اللغة اليومية، فالوزن نمط، والإيقاع العادى للكلام حافز، وإذا كان النمط بطبيعته سكونياً فإن الحافز الإيقاعى ديناميكى، وهو يؤثر فى اختيار الكلمات وتركيبها، ومن ثم فى المعنى العام للشعر[٨].

٣

وإذا كانت الشكلية فى خطواتها الأولى لم تخل من أصداء الرمزية، فإنها بالمثل لم تكن بعيدة بسمعها وقلبها عن صيحات التجديد التى غمرت الساحة الأدبية فى أوربا كلها مع مطالع القرن، وكان رجع هذه الصيحات فى الأدب

الروسى غامرا، فبالإضافة إلى النزعة المستقبلية Futurism التى رادها فلاديمير مایاكوفسكى، نرى عددا غير قليل من الأدباء والشعراء يتحلقون حول مجلة أطلقوا عليها اسم إله الفن لدى الأغريق - «أبولو»[٩] - موحين بذلك إلى ما يميز نتاجهم من ولوع بالماضى، ورغبة فى العودة بالشعر إلى منبعه الأول من الفطرة الإنسانية والطبيعة البكر، ولم يكن محض مصادفة أن تضم هذه المجلة بين كتابها أسماء ستكون فيما بعد من أعمدة المنهج الشكلى أمثال: «ايخنباوم»، «توماشيفسكى».

ولن نمض بعيدا فى تعقب المنظور التاريخى لتيار الشكلية، إذ تعنينا فى المقام الأول انعكاساته على الفكر النقدى المعاصر، ويكفى أن نشير هنا إلى مرحلتين بارزتين فى مسار نشأته وتطوره تبدأ أولاهما بكتيب صغير الحجم لفكتور شكلوفسكى نشر سنة ١٩١٤م تحت عنوان لا يخلو من غرابة: «بعث الكلمة»، الذى قصد به إلى انعاش دور الكلمة فى التركيب اللغوى، والنظر اليها باعتبارها كيانا حيًا له ذاتيته واستقلاله، وإذا كان التحليل النقدى التقليدى يعمد إلى «تحجير» الكلمات حين يردّ كل قيمتها إلى ما تدل عليه، فإن التحليل الشكلى يتوجه إلى هذه الكلمات من حيث هى «الواقعة الأدبية» بكل زخمها وحدّتها ورهافتها.

لقد صيغت فى هذا الكتاب - لأول مرة - الأقانيم المبكرة لجماعة دراسة اللغة الشعرية، تلك الجماعة التى قدمت المنهج الجديد وأضفت عليه الصبغة العلمية المنظمة، وما لبثت دراساتها التالية أن عمقت هذه الصبغة وحددت مناطق اهتمامها تحديدا قاطعا[١٠]، ففى موطن القلب من هذا الاهتمام كانت اللغة الشعرية، بحسبانها - من وجهة نظرهم - قسيما شديد الوضوح والتميز عن لغة النثر، فلكل منهما نظامه على مستويات التحليل المختلفة، كما أن لكل نظام لغوى منهما وظيفته، فالأول فنى يحمل قيمته فى شكله، والثانى «علمى» يستمد قيمته من وظيفته فى نقل الدلالة والقدرة على التوصيل.

ومع مفرق العقدين الثانى والثالث من هذا القرن تبدأ جماعة الشكليين حقبة جديدة من مسيرتها التى لم تستمر طويلا، فيحدث نوع من الاندماج بينها وبين «مدرسة موسكو اللغوية»، ويكون من نتيجة هذا التزاوج العلمى أن ينضم إلى تيار الشكلية بصفة رسمية كل من الناقدين اللغويين الشهيرين: «رومان جاكوبسون R. Jakobson»، و«ج. فينوكور G. Vinokor»، ويعاد تنظيم الجماعة فى إعلان ذى دوىّ تنشره مجلة «حياة الفن»[١١]، وتصدر عنها وفرة من الكتب والدراسات النقدية واللغوية تخطت فى تأثيرها نطاق المحلية الضيقة، واستطاعت - فيما بعد - أن تشكل حجر الزاوية فى دراسات حلقة «براج» اللغوية، ثم فى نظرية «البنية» بوجه عام، ولاشك أن شخصية «جاكوبسون» بنشاطه الموفور، وانتقالاته الأسطورية بين موسكو وبراج وأمريكا قد لعبت دورا رائدا فى انديلاح آماد هذا التأثير.[١٢]

لقد بلغت الشكلية ذروة ازدهارها فى أواسط العشرينيات، بيد أنها وقد رفعت لواء الشكل الأدبى دون أن تكترث كثيرا بمدلولاته السياسية والاجتماعية، لم تنج من قوارص النقد الرسمى الحاد، الذى بدأ ينوشها من هذا الجانب بصفة خاصة، كما لم تنج من اهتراءات داخلية مبعثها عدم وحدة الرأى بين دعاتها، ولم يكن هذا أو ذاك ليمضى دون نتيجة، فما يكاد العقد الثالث ينصرم حتى تبدأ موجة من المراجعات الذاتية والاستدراكات على بعض مفاهيم المنهج، وبخاصة فيما يتعلق بالبعد الاجتماعى فى النشاط الإبداعى والوظيفة الاجتماعية للفن، وتمتد هذه المراجعات حتى تشمل التدقيق - إن لم يكن الشك - فى دلالة بعض المصطلحات الأساسية مثل «لغة الشعر»، فنحن من هذه اللغة لسنا بإزاء نمط قولىّ واحد، بل نحن - حسب ما يرى جاكوبنسكى - أمام عدد من «الأساليب الوظيفية» يختلف فيها الشعر الملحمى عن الشعر الغنائى، كما يختلف الشعر الخطابى عن شعر الأغانى، وهكذا تبدو مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتنوع وظائفها.

وإذا كانت الوظيفة عبارة عن شكل اجتماعى يدخل فى دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة كما يتصور الشكليون، فإن معنى ذلك أنهم فى استدراكاتهم، قد قطعوا شوطا طويلا فى التراجع عن نقاء الشكل الأدبى واستقلاله، ولعل «شكلوفسكى» كان يستشعر هذا المعنى حين وقف ليحاضر سنة **١٩٣٠م** فلم يجد لمحاضرته عنوانا سوى أنها «تذكار غلطة علمية»، وسواء أكان حديثه ذاك اعترافا بالخطأ، أم حسرة على الظروف التى ألجأته إلى الارتداد عما لم يكن ليرتّد عنه، فإنه فى الحالتين واحد من النذر التى آذنت بانحسار مدّ الشكلية بعد رحلة ناهزت العشرين عاما.. رحلة تركت - على قصرها - أثرا واضحا فى مناهج التحليل الأدبى، وخلفت بحوثا متميزة فى حقول البنية الصوتية والتركيبية والإيقاعية للغة الشعرية، كما كانت نواة دارت حولها الدراسات البنيوية فى شتى أصقاع أوربا، ووصلت بطريق مباشر إلى فكر أعضاء **حلقة «براج»** اللغوية[١٣]، ومبادىء**مدرسة النقد الجديد** فى أمريكا، وهيأت المجال - فى النهاية - لاستغلال بعض الطرق الرياضية والإحصائية والمعملية فى النقد الأدبى الحديث.

٤

كانت معركة الشكليين منذ البداية فى «**فنية الشكل الأدبى**»، وفى معركة كهذه لم يكن مستغربا أن يكون المعوّل على ما به يصير هذا الشكل شكلا، على أدبية الأدب من حيث هو فنّ باللغة فى المقام الأول، ومن ثم تمثلت نقطة الارتكاز لديهم فى طرق البحث الفيلولوجى وقضايا علم اللغة بخاصة، واستأثرت الأشكال الصوتية منهم بتجارب وإحصاءات متنوعة عن عدد الأصوات المترددة، وعدد مرات التردد، والنظام الذى بموجبه تتتابع الأصوات فى الفئات المعادة، ومركز الأصوات فى الوحدات الإيقاعية، ثم دور القافية

باعتبارها نموذجا من نماذج التردد الصوتى، وأخيرا دور المستوى الصوتى جميعه فى بنية العمل الأدبى[١٤].

ومع أهمية هذا المستوى، فانه لا يمثل سوى طبقة واحدة فى نسيج معقد ومتعدد الطبقات، أما الطبقة الثانية فتمثلها **وحدات الدلالة** التى تشير اليها الكلمات مفردة، حتى إذا ما اتّسقت هذه الكلمات فى بنيات الجمل والتراكيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى ثالث هو **مستوى البنية النحوية**، ثم مستوى رابع هو **المستوى الصورّى** الذى تتجسد به ومن خلاله وحدات الصور الجزئية، كما تتجسد به ومن خلاله تشكيلات المواقف والأحداث والشخصيات، ونتيجة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سكونية جامدة، بل هى علاقة تفاعل وظيفى بين الجزء والكل، بين الوحدات الصغرى والأنساق الكبرى، فإن خصائص المعانى فى اللغة الشعرية ليست حاصل جمع هذه الوحدات، وإنما هى - فى التحليل الأخير - خصائص للنظام الذى تم به تنسيق هذه العناصر[١٥].

وواضح أن هذه القيم التدرّجية فى العمل الأدبى تتجاوز فكرة الفصل التقليدى بين الشكل والمضمون، بين الأسلوب الأدبى وما يظن محتوى له، فالأدب فى حقيقته ليس إلا **طريقة للتأليف** بين المستويات المشار اليها، ومعالجته بنفس منطقه، أى بطريقة أدبية، تقتضى ممن يتصدى له أن يحلله تحليلا تكامليا، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك الشكل الذى انتظمت من خلاله تلك العناصر المتدرجة، «والشكل الفنى لا يتحقق أساسا إلا بفضل التأليف بين الأصوات، ثم الكلمات، ثم التراكيب فى نظام معين[١٦]»، أما الأفكار المجردة والدلالات السياسية والاجتماعية فلم تحظ فى التحليل الشكلى - على الأقل فى مراحل تطوره الأولى - بكبير اكتراث.

وليس من شك فى أن أرق الشكليين تجاه **التوازى المفترض بين**

الشكل والمضمون هو الذى أفضى بهم إلى هذا المنعطف الأخير، وليس من شك أيضا أن موقفهم تجاه هذا المنعطف لم يكن يخلو من منطق، فإذا زعمنا بأن الشكل - فى مفهومه التقليدى - يضم الوسائل اللغوية التى يُتذرع بها إلى التعبير عن المضمون، وأن ذلك الأخير يضم محتويات تلك الوسائل من أحداث وشخصيات وأفكار وانفعالات، فسوف نجد أنفسنا إزاء مأزق حقيقى، لأن تلك الأحداث والشخصيات إن فصلت عن الطريقة التى يتم بها تنظيمها فى عمل أدبى لم تعد لها قيمة فنية على الإطلاق، وما هذه الطريقة فى النهاية سوى شكل، كما أن تلك الأفكار وهذه الانفعالات ليست قيما مجردة، بل هى ما عبّرت به الشخصيات فى مواقف محددة من العمل، وهذا التعبير أيضا شكل، ومن ثم لا يبقى أمام دارس العمل الأدبى - من منطلق شكلى - إلا أن يتبصر فى الطريقة التى تم بها تنظيم وحدات هذا العمل، والنسق الصياغى الذى جعل من هذه الوحدات واقعة فنية حية.

ولقد كان تصور الشكليين للظاهرة الأدبية على هذا النحو مقدمة أفاد منها « البراجيون » وطوروها تطويرا لا يخلو من أصالة، فإذا كان الشكليون قد فرقوا بين لغة الشعر واللغة العملية النثرية، ورأوا فى الأولى إحياء للكلمات وتكثيفا لدلالتها حين تنتعش من خلال إيقاع القصيدة، بعد أن تحجرت وجمدت فى واقعها اللاشعرى، فقد فرق البراجيون بدورهم بين اللغة والواقع، بين اللغة باعتبارها نظاما كليا، والأحداث الكلامية واللهجات الوظيفية باعتبارها تنفيذا لهذا النظام وإعمالا له، واللغة فى تصورهم - وطبقا لعالم اللغة السويسرى فرديناند دى سوسير - تختلف عن الكلام، فاللغة مجموعة القواعد والوسائل التى يتم التصرف اللغوى طبقا لها، والكلام هو الطريقة التى تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل فى موقف بعينه، ولوظيفة بعينها، ومن التفاوت الوظيفى بين هذه الطرق الأدائية تنبثق نظرة أخرى إلى اللغة الأدبية باعتبارها أكثر تميزا وخصوصية من لغة الحياة اليومية، إذ تقنع تلك الأخيرة من الوظائف اللغوية

بخاصية شديدة التواضع، هى خاصية التوصيل أو الإبلاغ.

ونعتقد أن تلك النقطة الأخيرة هى التى تفسر لنا سر الاهتمام الشديد من قبل الشكليين بلغة الشعر، فهى اللغة الأخصّ فى سلم الأساليب الوظيفية، والعناية فيها ببنية الرمز اللغوى تطغى كثيرا على حجم العناية بالمرموز، كما أنها ليست أتوماتيكية الطابع من حيث استغلال الوسائل اللغوية، بل تتميز بالتقطير الشديد فى انتقاء المواد وتنظيمها، ومن ثم يمكن القول بأن لها أعرافا خاصة لا يمكن أن تهاجم أو تنتقد بسبب تجاوزها للمستوى اللغوى العام، بل أكثر من هذا، قد تبدو اللغة الشعرية - أحيانا - وكأنها إخلال منهجى منظم بالأعراف اللغوية، ولا يتمثل هذا الإخلال فيما يسمى بالضرائر الشعرية وتجاوزاتها الصرفية والنحوية فحسب، بل يتعداه إلى الطابع المجازى الذى تتسم به هذه اللغة، إذ هو طابع يلتوى بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية، هى بمنطق الشعر أهمّ وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية.(١٧)

٥

ولعله قد اتضح - من ثمة - أن مقولة «الطريقة» فى إطلاقها ثم فى تطبيقها على بنية العمل الأدبى كانت حجر الزاوية فى النقد الشكلى، فقد أعانت رواده على الفكاك من أسر التوازى العتيق بين الشكل والمضمون فى الظاهرة الأدبية، وهى ظاهرة عضوية متكاملة بطبيعتها، وعضويتها تقتضى بالضرورة أن يكون التأثير الجمالى مرتبطا بها ككل، ومتعلقا بها كواقعة ماثلة، وليس كمشروع مفترض، واذا كنا نقبل التفرقة بين اللغة والكلام، فإننا بالمثل - وبمنطقهم - ينبغى أن نقبل التفرقة بين مكونات العمل الأدبى وهى مادة صماء، وهذه المكونات بعد أن تتخلق نظاما حيا من التراكيب والعلاقات، فهى فى الوضع الأول فى حالة غياب جمالى كامل، وهى فى الوضع الثانى فى حالة

حضور جمالى كامل، وهى فى وضعها الأول لَقيَات مهملة لا قيمة أدبية لها، على حين أنها فى وضعها الثانى تستمد قيمتها من النسق الفنى الذى يؤلف بينها، وما أشبه البون بين الوضعين بالبون بين وجود الشىء بالقوة ووجوده بالفعل، فهو بالقوة مجرد مشروع، وهو بالفعل واقعة وأداء.

بيد أن هذا التصور الشكلى للعمل الأدبى لم يحافظ على نقائه طويلا، فما لبث أن تعرض لمراجعة شاملة من قبل الجيل التالى من النقاد، بل ومن قبل بعض الشكليين أنفسهم، وها هو «تينيانف» يعترف صراحة «بأن الحياة الأجتماعية تدخل فى ترابط مع الأدب بمظهرها الكلامى قبل كل شىء»[١٨]. ولكن هذا الاعتراف - وأمثاله - كان من الإجمال بحيث اقتضى مزيدا من التفسير للكيفية التى يتم بها هذا الارتباط بين الأدب والوظيفة الاجتماعية، ومن هذا التفسير انبثقت مقولتان فى ديناميكية العمل الأدبى، احتفظتا بما فى مقولة «الطريقة» الشكلية من كلية هذا العمل وتوتر العلاقات بين عناصره، ثم أضافتا إلى هذه الطريقة ما يختص بتولد الدلالة الفكرية والاجتماعية من هذه العلاقات والعناصر.

مقولة الشكل الخارجى والشكل الداخلى: العمل الأدبى حسب هذه المقولة يتشكل أيضا من مستويات، فى مركز النواة من هذه المستويات تتخلّق فكرة العمل وموضوعه، وعلى سطح هذه النواة تتخلق درجتان تعبيريتان يمكن أن نصطلح على تسمية الخارجية منهما بالشكل الخارجى، وأن نصطلح على تسمية الداخلية منهما بالشكل الداخلى، فالأول هو مجموعة الوسائل التى يمكن بوساطتها إبداع نسيج لغوى يخضع فى تكوينه وتنظيمه لمقتضيات الشكل الداخلى، ومن هذه الوسائل ما هو صوتى مثل: القافية، تجنيس أواخر الكلمات أو بداياتها، ومنها ما هو عروضى يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته المقطعية والزمنية، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق صياغتها، كما أن منها ما يتعلق

بتناسب أجزاء العمل، كالاطّراد، المفارقة، تشعيب الأداء القصصى بين الوصف والحوار، وتوزيع الأداء المسرحى بين الحوار وملاحظات المؤلف، وما إلى ذلك.

أما الشكل الداخلى فهو نظام الصور الفنية الصادرة أساسا عما يدعى بطاقة التخيل، ابتداء بالصور الصغرى أو المجهرية، المتمثلة فى التشبيه والمجاز والكناية ونحوها، وانتهاء بالصور الكبرى، صور الشخصيات والطبائع وما بينها من صلات تبادلية. إن الناقد - حسب هذه المقولة - يبدو كمن يذرع درجات سلم صعودًا وهبوطًا، فالنواة الفكرية تلعب دور النظام التحتى الذى تنتشر منه الدلالة من مستوى إلى آخر حتى تزخم مناخ العمل كله، كما أن تنظيم المادة الكلامية وتحويلها إلى ما يسمى بالشكل الخارجى ينتج ما يدعى بالعلاقة المنعكسة، حيث تولد البنية الداخلية من تلك البنية الخارجية، الأمر الذى يصحح مسار الرسالة الدلالية، ويؤدى فورا - وفى ذات الوقت - إلى تغير جذرى فى طبيعة النواة الفكرية.

إن قيمة هذه المقولة فى التحليل النقدى تبدو واضحة فى تحديد دور كل عنصر من عناصر العمل الإبداعى، ومن ثم يكون تفاوت الأنواع الأدبية بتفاوت حظوظها من هذه العناصر، ففى الشعر يحتل الشكل الخارجى ثقلاً نوعيا أكبر بكثير مما هو فى النثر، وفى الرواية التعليمية يمارس الموضوع دورًا يفوق نظائره فى بقية الأجناس الأدبية، وهكذا[١٩].

ورغم ذلك لم تنج هذه المقولة من غموض ، وظلت العلاقة بين الشكلين الخارجى والداخلى غائمة رجراجة، كما ظل مصطلح النواة شاحب الملامح، فهل هو مقصور على الدلالة الإعلامية التى تلدها بنية الرموز والتراكيب والصور؟ أم هو يستوعب - بالاضافة إلى ذلك - الدلالة الميتافيزيقية وفلسفة الكاتب ونظرته إلى الوجود على وجه العموم؟ تلك المحاذير وأمثالها دفعت إلى منطقة الضوء مقولة أخرى مازالت تستأثر باهتمام فيلق من نقاد ما بعد الشكلية، وإن كانت

- كما سنرى - غير بعيدة تماما عن ميراث الشكليين.

مقولة التحول المتبادل بين الشكل والمضمون : يقابل الشكل فى هذه المقولة ما أطلق عليه آنفا مصطلح الشكل الخارجى، وهو هنا ينصرف إلى القيم الصوتية والتركيبية متكاملة، ودون اهتمام خاص بتعدد مستويات هذه القيم، لأن كل قيمة منها لا تكتسب معنى ولا تقوم بوظيفة إلا من خلال الشكل الذى يسلكها، فالإيقاع مرتبط بالإنشاد، وهذا الأخير مرتبط بالمعجم الشعرى، والمعجم الشعرى بدوره على صلة حميمة بالجانب الصوتى، وهكذا لا يستطيع الناقد إلا أن ينظر فى اللوحة بأكملها إذا أراد ألا يفلت من تحت بصره واحد من أبعادها أو ألوانها.

أما المضمون فتميز هذه المقولة فيه بين مستويين : مستوى «**المضمون المباشر**» المتمثل فى الصور والأحداث والطبائع والشخصيات وأفعالها ، وهى العناصر التى تحدد بطريقة مباشرة نوعية التجربة الفنية ولغتها، ثم مستوى «**المضمون غير المباشر**» الذى يعنى موقف العمل الإبداعى تجاه العلاقات والظواهر التى يصورها ، وما يستنتجه من هذه الظواهر، وكيفيه تقويمه لها، ومدى نفوره منها أو تعاطفه إزاءها، وهى دلالات فكرية عامة، ثم هى دلالات دائرية لا يحدثها الشكل عبر خط مستقيم، بل تولد عبر ما سمى بالمضمون المباشر ونتيجة له، لأن نوعية انتقاء الكاتب لمادته ومنهجه فى تصنيفها وتوزيعها ضمن إطار من الصلات والخطوط المتوازية والمتقاطعة والمنحنية - كل ذلك يومئ إلى فلسفة العمل وطبيعة رؤاه الفكرية.

ولعل مما لا يحتاج إلى تنبيه أن المضمون المباشر فى هذه المقولة لا يكاد يختلف عما قصد بالشكل الداخلى فى المقولة السابقة، بل إن حرص الشكليين على وحدة العمل الأدبى - رغم تدرج عناصره - يبقى ذات الحرص عند من تلاهم من المحدثين مع تحوير فى الصيغة التى تترجم عن هذه الوحدة، فالعلاقة

بين الشكل والمضمون ليست علاقة ثبات، بل هى علاقة تفاعل، والمسافة بينهما ليست فراغا صامتا، وإنما هى حوار متبادل مستمر، أكثر من هذا، ليست التفرقة الاصطلاحية بينهما إلا تفرقة نظرية، لأن المضمون - عند الممارسة فى جانبيها الإبداعى والنقدى - لا يعدو أن يكون شكلا متحولا إلى مضمون، كما أن الشكل لا يعدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل، وفى التحليل الأخير ليس ثمة إلا العمل الأدبى بكامل وجوده وكينونته[٢٠].

٦

ولئن بدا فى زماننا أن طرح وحدة العمل الأدبى على هذا النحو قد أصبح تنويعا على نغمة معادة، فليس علينا إلا أن نتذكر أن الشكليين قد خاضوا فيه منذ أكثر من نصف قرن، وفى ظل منلخ كان يعد الحديث عن «نقاء الشكل» «واستقلال البنية الأدبية» ضربا من الهرطقة الفكرية، وقد التقط البنائيون من بعدهم طرف الخيط فامتدوا به إلى مناطق عذراء فى حقول الدراسات الإنسانية، كما تسربت بعض أصداء منهجهم إلى ممثلى **النقد الجديد** New Criticism فى أوربا وأمريكا، وليس عسيرًا أن تجد ملامح شبه بين ناقد شكلى يدعوك إلى دراسة العمل الأدبى فى ذاته، وكما هو ، بوحدته المنبثقة عن وحدة مستوياته الصوتية والتركيبية والإيقاعية، وناقد جديد يتوجه إلى النص «كنقطة انطلاق ونقطة وصول لكل تحليل»، الأول يهاجم مؤرخ الأدب التقليدى لأنه «يبحث فى الجانب الفكرى للعمل الأدبى باعتبار هذا الجانب ماهية مستقلة، وهو بهذا يهدم القيم التدرجية لبنية العمل الفنى»، والثانى «يدير ظهره نهائيا للتاريخ الأدبى الوضعى ولكل محاولة لمعالجة النص الشعرى فقط كوثيقة سيرية أو نفسية أو اجتماعية أو تتعلق بتاريخ الأفكار»[٢١]. بل إنه لا يصعب أن نجد صلة قرابة بين نظرية الشكليين فى هذا الصدد وفكرة «ت.س. اليوت» عن

موضوعية الخلق الأدبى واستقلاله الكامل عن الوقائع والملابسات الخارجية، بما فيها حياة الكاتب وتجاربه الشخصية، «فالفنان الأمثل - فى نظره - هو ذلك الذى يمتاز فيه الإنسان الذى عانى عن الذهن الذى خلق»[٢٢].

وربما كان هذا الرافد الأخير - إليوت ودعاة النقد الجديد - أبرز المسارات التى اتخذتها فكرة «**استقلال البنية الأدبية**» مرورا إلى نقدنا العربى الحديث، وقد شهدت ساحتنا الأدبية فى الخمسينيات والستينيات حوارا لم يخفت صداه بعد حول أمثل المناهج لفهم طبيعة العمل الأدبى وتحليله، وتطرق الحوار إلى جوانب حميمة الصلة بقضية المنهج مثل موضوعية الأدب وما تقتضيه من تكثيف المشاعر الذاتية للكاتب وتجسيدها من خلال الصور والمواقف والأحداث، بحيث تظهر فى النهاية معتمدة على الفكر الخالق لا على الانفعالات المباشرة، ومثل استقلال العمل الأدبى ومدى الحاجة الى فهم هذا الاستقلال فى ضوء الملابسات التاريخية التى حفّت بهذا العمل وبكاتبه، ومن هذه الملابسات ما يتعلق بشخصية الكاتب وأطوار حياته، ومنها ما يتعلق بروح العصر ومناخه الثقافى والاجتماعى بوجه عام.

والحق أن هذا الحوار وأمثاله ليس بعيدا بسمعه عن نبض الزمن الذى نعيشه، وأيّا كان مصدر هذه النبضات فإن بوسعنا أن نعى الدرس المستخلص من تجرة الشكلية، وإن يكن بطريقتنا الخاصة. ولست هنا بصدد تكرار ما ورد فى تضاعيف هذه الدراسة، إنما يكفى أن أشير الى النزعة العملية التى ميزت دراسات الشكليين، وجنوحهم إلى التجريب والتطبيق فيما يتعلق بصرف اللغة الشعرية على وجه الخصوص، ثم عكوفهم على التحليل الوظيفى للبنية الأدبية وأنماطها بوجه عام، وجميعها آفاق توحى بأن مهمة الناقد المعاصر فى تحليل معمار النصّ الأدبى غدت أكثر إلحاحا من مهمته فى التفكير والتنظير، ولا يرجع هذا فقط إلى أن المهمة الأولى تنصرف ألى الظاهرة الأدبية باعتبارها - فى النهاية - غاية الغايات، بل يرجع كذلك إلى أن الممارسة هى محك الاختبار

الحقيق والصعب للنقد الأدبى وأدواته ومصطلحاته، اذ اننا كثيراً ما نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعنى عناية كافية - بل ربما دون عناية اطلاقا - بتوضيح ما نقصده منها، ومن ثم قد يبدو على المستوى النظرى وكأننا متفقون على المبادىء الضرورية لفهم طبيعة العمل الأدبى ، حتى إذا شرعنا فى تحويل هذا الفهم إلى ممارسة فعلية للنصّ برزت الفجوات بين المواقف والأفكار.

وقد لا نجد الآن سوى قلة قليلة ممن لا يزالون يعتقدون بالفصل التحكمى بين شكل العمل الأدبى ومضمونه، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة التى تتفق على وحدة هذا العمل، لأننا فى هذه الحالة الأخيرة مضطرون إلى مواجهة نماذج عديدة من المعالجة النقدية، بين من يبدأ من المضمون ليرى كيف تجلى من خلال مقدمات تعبيرية مباشرة، ومن يبدأ من الشكل بغية الوصول إلى الدلالة الجزئية لكل عنصر من عناصره، ومن يفهم الوحدة المشار اليها باعتبارها حاصل جمع الطرفين، فهو يتناولها على التوالى، معتقدا بذلك أنه قد أرضى وحدة العمل الأدبى حين استوفى حدّيها، وهو اعتقاد يفترض نوعا من التقابل بين الشكل والمضمون حين يوالى بينهما على هذا النحو، مع أن العلاقة بينهما من التعقيد والتفاعل بحيث تندّ عن كل تصور يفرض التوازى المطلق أو يفترضه[٢٣].

وإذا كان للشكليين مثل هذا الإسهام الذى سلفت الإشارة اليه فيما يخص وحدة العمل الأدبى، فربما كان أثرهم فى تحليل الإيقاع الشعرى أوضح وأبقى، فقد امتدّوا بنظريتهم فى الأساليب الوظيفية إلى حيث اختبروا آثارها فى التفرقة بين الأجناس الأدبية، ورأوا طبقا لها أن اللغة الشعرية تحتل قمة الهرم بين هذه الأساليب، من حيث خصوصيتها الأدائية أوّلا، ثم من حيث ازدياد حجم الدلالة التصويرية الإضافية فيها عن حجم الدلالة الإعلامية informative ثانيا، ثم - أخيراً - من حيث سمتها الإيقاعية التى تحظى من الاطّراد والانتظام بما يميزها عن ايقاع النثر. وفى هذه الناحية الأخيرة بخاصة حاولوا استخدام المناهج

الإحصائية فى الكشف عن العلاقة بين الوزن والايقاع، وأخضعوهما لتجارب معملية مضنية، كما نبهوا الى قيمة الإنشاد وارتباطه العضوى ببقية المستويات الشعرية.

أترانا - والشعر أعرق فنوننا القولية - فى حاجة الى التذكير بأهمية تلك الدرجة الإيقاعية من درجات التحليل؟ لعل من نافلة القول أن الإيقاع فى القصيدة العربية يتولد من توالى الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالى وحدة أساسية، هى التفعيلة التى تتردد على مدى البيت ، ومن ترددها ينشأ الايقاع، ومن مجموع مرّات التردد فى البيت الواحد يتكوّن ما يسمى بالوزن الشعرى. ومعنى ذلك أن عروض الشعر العربى إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات ما بين متحرك وساكن، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق نوعية تعود الى بنية الصوت ذاته، ثم ما بينها من فروق كيفية تعود إلى الطريقة التى ينطق بها الصوت، والخصائص التى يكتسبها من السياق اللغوى، هذه الفروق لم تراع بما فيه الكفاية، أو هى لم تراع أصلا رغم أهميتها، إذ يهم العروضىّ - فى المقام الأول - أن تتساوى التفعيلات فى حظها من الحركات والسكنات، وأن تتساوى الأبيات فى نصيبها من التفعيلات، أما نوع الصوت وبيئته ونمط إلقائه والزمن الذى يستغرقه ومدى التناسب بين هذا الزمن وأزمنة غيره من الأصوات ، فأمور ظلت تدور فى نطاق الذوق المحض للمبدع، ثم فى نطاق الاجتهاد الفردى للناقد، ولم تكن من العمق والتنظيم والمنهجية بحيث يمكن أن تؤدى الى نتائج إيجابية ذات قيمة فيما يخص البنية الإيقاعية.

والحال أن هذه البنية - فيما نحسب - نظام لغوى شديد التعقيد، ولا يمثل الوزن والقافية - على أهميتها - سوى عنصرين فى هذه النظام، وإذا كان على الناقد أن يعنى - مثلا - بظاهرة التكرار الصوتى فى خواتيم القوافى ، فانه من المنطق ذاته مدعوّللنظر فى ظواهر تشبهها ولا تقل عنها أهمية، كتنوع الأصوات،

ومدى انسجامها، ونسبة ترددها ، فإذا شاء أن يلج الى عالم الكلمات فربما التفت الى حظها من المواءمة، ونسبة ترددها كذلك، ومدى المماثلة أو المخالفة فى بدايات الجمل الشعرية وأعجازها، وربما مضى الى أبعد من هذا فدرس اتّساق التراكيب من منطلق تحليلى مماثل، أى من حيث هى وحدات تستمد من خواص الأطراد والمخالفة، والتكرار والتنوع، قيمتها فى ايقاع القصيدة.

وللإنشاد فى هذا المقام أثر حرىّ بالعناية فى شعرنا العربى، وبخاصة فى ظل الجفوة الناشئة بين الشعر وقرائه، فبفضله تبرز بعض السمات الزمنية فى الإيقاع، كالمدى الذى يبلغه الصوت طولا وقصرا، ومساحة الوقت الذى يستغرقه كل من المقطع والكلمة والجملة عند الإلقاء، والسكتات والفواصل وأطوالها ومواضعها، كما أنه يثرى الجانب الصوتى فى القصيدة، ويضفى عليه زخما إيقاعيا متجددا، فهو يقتضى تلوين الأسلوب تلوينا صوتيا يختلف عند الاستفهام عنه عند التعجب أو عند الجمل الإخبارية، كما يتفاوت فى تلك الأخيرة من البلاغ المجرد الى التوكيد، ومن الإثبات الى النفى، وهكذا تظل النغمة فى صعود وهبوط، حتى اذا انتهى المعنى هبط الصوت وأوحى بانتهائه، وإلا صعد ثانية وأشعر المتلقى بأن ثمة للمعنى بقية. وبهذه الطريقة يفضى الإنشاد إلى دلالة إضافية تغذى الدلالة الكبرى للعمل وتنميها، صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة مخففة من الغناء، إذ لا توجد فيه درجات صوتية محددة، أو قواعد صارمة يجب التزامها عند الالقاء أو القراءة، ولكنه ما من شك فى أن طبقة الصوت فى القراءة الشعرية تتراوح تراوحا بيّنا، وهذا التراوح فى الطبقة عنصر هام من عناصر الأداء الشعرى.

* * *

وقد يكون من المفيد - مع مختتم هذه الدراسة - أن نشير إلى ما بدأت به، أعنى فكرة الشكليين عن التطور الأدبى، والمسيرة المعقدة التى يسلكها هذا

التطور ، والتى لا تعنى التعاقب أو الاطّراد بالضرورة، بل قد تتقاطع أو تنحنى أوتنعكس،مرتدةإلى الماضى البعيد أوالقريب، آخذة منه،متمردةعليه،رافضة منه ما اعتبر لحينه جوهريا، مؤكدة فيه ما اعتبر فى زمنه هامشيا، حتى لتبدو معالم اللوحة فى النهاية وكأن لا قديم فيها ولا جديد، بل بقع من الضوء سلّطتها المناهج والتيارات المختلفة فوق مراكز ثقل نوعية، اتكأت عليها حتى عُرفت بها.

فإذا أخذنا الشكلية بمنطقها فقد نحسب لها ما منحته من عطاء فى دراسة قيم البنية الأدبية وتحليلها، وقد نزيد فنعترف لروادها بأدبية الموقف حين كان عليهم الاختيار بين دور الأدباء ودور الدعاة، وإذا حاكمناها بمنطقها فقد نحسب عليها أنها لم تنج من المنعطف الأبدى الذى تتعرض له المدارس والتيارات الأدبية فى كثير من حالاتها، حين يدفعها الغلوّ فى إنكار جانب الى الغلوّ فى التأكيد على نقيضه، وقد لا يخلو الغلوّ فى الحالتين من أثر، فهو آية الحوار المبدع، والتجدد المستمر، والوراثة الأدبية الدائمة.

مراجع وتعليقات :

(١) ى.ن. تينيانوف، فى دراسة له صادرة سنة ١٩٢٧ بعنوان : قضية التطور الأدبى. وقد آثرنا ترجمة أسماء المراجع المكتوبة بالروسية إلى العربية لانفراد الأولى ببعض الرموز الكتابية التى قد لا تتوفر عند الطباعة.

(٢) هذه الدراسة تضمنها كتابه «الأدب» - لينينجراد - سنة ١٩٢٧م.

(٣) هذه الكلمة مكونة من مجموعة الأحرف التى تبدأ بها الكلمات التى يتشكل من مجموعها عنوان هذه الجماعة فى اللغة الروسية، فالحرف الأول يشير إلى كلمة «جمعية» والثانى والثالث تبدأ بهما الصفة «شعرية»، أما الأحرف الثلاثة الأخيرة فاختصار لكلمة «لغة».

(٤) انظر : الدكتور صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى - مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨ - ص ٤٥، وقد تعرض ثمة بالتحليل لجملة من مبادىء الشكلية من حيث هى رافد هام من روافد البنائية

(٥) انظر : Bowra, C. M, The Heritage of Symbolism, London, 1959, P. 229

ولمزيد من التفصيل عن محاولات الرمزيين فى الشكل يراجع لكاتب هذه السطور : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - الطبعة الثانية - دار المعارف سنة ١٩٧٨ - ص ١١٩ وما بعدها.

(٦) انظر : ل. ا. تيموفييف : أسس نظرية الأدب - موسكو سنة ١٩٧١ - ص ٢٧١.

(٧) انظر : أوستن وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب - ترجمة محيى الدين صبحى - دمشق سنة ١٩٧٢ - ص ٢١٩.

(٨) السابق : ص ٢٢٠.

(٩) بدأ صدور هذه المجلة فى مدينة بطرسبورج سنة ١٩٠٩م.

(١٠) نشير هنا إلى مجموعة من الدراسات المشتركة أسهم فيها «شكلوفسكى»، «بليفانف»، «جاكوبنسكى»، وغيرهم، ومن أبرز هذه الدراسات : «بحوث فى نظرية اللغة الشعرية» سنة ١٩١٦م، «فنية الشعر» سنة ١٩١٩م، وواضح أن الموضوع الأهم فى هذه الدراسات هو «لغة الشعر».

(١١) العدد رقم ٢٧٣.

(١٢) تعرف الأمريكيون على ميراث الشكلية الروسية ومبادىء حلقة براج عبر شخصية جاكوبسون، فقد ألقى فى نيويورك أثناء الحرب العالمية الثانية مجموعة من المحاضرات عن البنية الأنثروبولوجية، وكان أثر هذه المحاضرات حاسما فى الدراسات البنائية الأمريكية.

وربما كان هذا هو السبب فى أن الأمريكيين كانوا أسبق من الفرنسيين فى اكتشاف الشكلية، فعلى حين يرجع كتاب فيكتور ايرليتمش «Russian Formalism» إلى سنة ١٩٥٥م، نرى نصوص الشكلية ومبادئها لم تتبلور فى الفرنسية إلا مع صدور كتاب تودوروف «نظرية الأدب» الصادر سنة ١٩٦٥م.

لمزيد من التفصيل عن أصول البنيوية الأمريكية يراجع مقال : اميل فان تيسلار : البنيوية، لكن على الطريقة الأمريكية، - مجلة الفكر العربى المعاصر - العددان ٦، ٧ سنة ١٩٨٠م - (بيروت).

(١٣) يبدو هذا الأثر واضحا فى واحد من أبرز أعضاء هذه الحلقة هو «رينيه ويليك»، وقد أصدر سنة ١٩٤٦ بالأشتراك مع «أوستن وارين» كتابهما الآنف الذكر : Theory of Literature ، الذى يعتبر فى مواطن عديدة منه وثيقة لفكر الشكليين وحلقة «براج» معا. ولمزيد من التفصيل عن الأطوار التاريخية للشكلية تراجع : «دائرة المعارف الأدبية المختصرة» - الجزء الخامس - مادة «Opoyaz».

(١٤) أوسيب بريك فى بحث له بعنوان : Sound - Figures - انظر : أوستن وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب - ص ٢٠٧.

(١٥) درس تينيانف خصائص المعانى فى لغة الشعر فى كتابه: «قضية اللغة الشعرية» الصادر بموسكو سنة ١٩٢٤م - انظر المرجع الأسبق، وبهذه النظرة التدرجية فى التحليل الأدبى تأثر الناقد البولندى «رومان اينجارون»، كما تأثر بها البنائيون من بعده.

(١٦) الكلام للناقد الشكلى الألمانى «ليادرير» فى كتابه المسمى :

Stil und Formprobleme In der Literatur.

انظر النص وتفصيل الفكرة فى كتاب «تيموفييف» الآنف الذكر - ص ١٤٣.

(١٧) عن حلقة براج ومدى صلتها بمبادئ الشكلية يراجع :

- أسس الاتجاهات البنيوية - (مجموعة بحوث) - موسكو سنة ١٩٦٤.
- جاكوبسون : استخدام النموذج الوظيفى فى علم اللغة الأورى - ضمن كتاب «الجديد فى علم اللغة» - موسكو سنة ١٩٦٥م.

ومن الطريف أن نجد آثارا من هذه الفكرة الأخيرة عن الحوار الدائم بين لغة الشعر واللغة العامة عند بعض الأسلوبيين المعاصرين ومنهم «تيرنر» الذى يرى أن اللغة الأدبية تستعمل نفس العناصر اللغوية، ولكن لتبنى منها أنظمة جديدة، فتضيف بذلك إلى القواعد اللغوية حيث يظن أنها تتخطاها. انظر :

G. W. Turner, Stylistics, Penguin Books,1975 P. 16-17.

(١٨) انظر : مجلة «الفكر العربى المعاصر» فى عدديها المشار اليهما سابقا - ص١٠٢

(١٩) انظر : كاجان M.S.Kagan : دراسة فى دائرة المعارف الأدبية المشار اليها آنفا، تحت عنوان : البنية Structure

(٢٠) انظر : تيموفييف : أسس نظرية الأدب - ص١٣٥ وما بعدها، ومما يجدر ذكره أن مبدأ التحول المتبادل بين الشكل والمضمون يضرب بجذوره الأولى فى فلسفة «هيجل» الجمالية - انظر : مؤلفاته الكاملة - الجزء الأول - ص٢٢٤.

(٢١) قارن نظرة الناقد الشكلى كما يقدمها كتاب :

زفيجينسف : تاريخ علم اللغة فى القرنين التاسع عشر والعشرين - الطبعة الثانية - موسكو سنة ١٩٦٠ ص٨١. بنظرة الناقد الجديد كما يصورها «اميل فان تيسلار» فى مقاله الآنف الذكر عن : «البنيوية، لكن على الطريقة الامريكية» - المرجع المشار إليه ثمة - ص٩٦.

(٢٢) انظر :

David Daiches, Critical Approaches to Literature, London, 1969, P. 243.

(٢٣) لمزيد من التفصيل فى هذا المعنى يراجع المبحث الأول من هذه الدراسة.