المشروع القومي للترجمة

موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي

8

من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية

تحرير : رامان سلدن

مراجعة وإشراف : ماري تريز عبد المسيح

شارك فى الترجمة

أمل قارئ / جمال الجزيري / حسام نايل / خيري دومة / عادل مصطفى /

محمد بريري/ محمد السعيد القن/ يمنى طريف الخولي

المشرف العام : جابر عصفور

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٦

العنوان الأصلي للكتاب

The Cambridge History of Literary Criticism

Volume 8: From Formalism to Poststructuralism

Edited by:

Raman Selden

Published by:

The Press Syndicate of the University of Cambridge

© Cambridge University Press, 1995

- العدد : ١٠٤٥
- موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبي (ج ٨)
- الطبعة الأولى ٢٠٠٦

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة.

شارع الجبلاية بالأوبرا ــ الجزيرة ــ القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel: 7352396 **Fax**: 7358084

الفصل الأول
المدرسة الشكلانية الروسية

بيتر شتاينر Peter Steiner
جامعة بنسيلفانيا

المدرسة الشكلانية الروسية، تسمية فضفاضة تطلق على مجموعة من النقاد، لا رابط بين أفرادها. وربما كان من العسير أن نقدر حجم ما لعبته هذه المجموعة من دور بالنسبة للدراسات الأدبية المعاصرة. لقد ولد معظمهم في تسعينيات القرن التاسع عشر، وبرز دورهم في الأدب الروسي خلال الحرب العالمية الأولى، فبنوا مكانتهم من الوجهة المؤسسية، وذلك عبر إعادة بنائهم للدراسات الأكاديمية الروسية في أعقاب الثورة الشيوعية، ثم تعرضوا للتهميش مع صعود الاستالينية أواخر العشرينيات من القرن العشرين. ورغم أن هناك صلات لا تُنْكَر، بين المدرسة الشكلانية الروسية، وبعض الاتجاهات السابقة في الشعرية الروسية (نظرية أ. بوتيبنيا A.Potebnya في اللغة الشعرية، أوشعرية أ. فيشيلوفيسكي A.Veselovsky التاريخية، أو موسيقا الشعر لدى الدارسين من الشعراء الرمزيين، مثل أ. بليي Belyj ، و في بريوسوف V. Bryusov)- رغم هذه الصلات، فإن المدرسة الشكلانية الروسية تمثل نقلة هائلة، بعيدًا عن نظرية الفن السائدة السابقة عليها، وهي نظرية كانت قائمة على المحاكاة.

هاجم الشكلانيون الروس الرأي القائل بأن الأدب فيض من روح المؤلف، أو وثيقة تاريخية اجتماعية، أو تجل لمنظومة فلسفية ما، وبهذه الطريقة كان توجههم النظري مماثلاً للحساسية الجمالية في الفن الحداثي، خصوصًا في المدرسة المستقبلية، تلك التي تحالفوا معها في البداية تحالفًا وثيقًا. كان الجانب الذي وجد ما يقابله في الشعرية الشكلية الروسية، هو تركيز المستقبليين على التأثير الصادم للفن، وعلى فهم الشعر بوصفه "فضًّا لمكنونات الكلمة في ذاتها".

تناوئ المدرسة الشكلانية الروسية أية فرضية تاريخية ذات طابع شمولي، وذلك لعدة أسباب: أول هذه الأسباب، أنها كانت ومنذ بداياتها الأولى، تقع جغرافيًا في مركزين اثنين، حلقة موسكو اللغوية التي تأسست عام ١٩١٥، والتي كان من أعضائها بيتر بوجاتيريف، ورومان ياكوبسون، وجريجوري فينوكور، وجماعة الأوبوجاز OPOJAZ في بطرسبورج (جماعة دراسة اللغة الشعرية)، وتأسست عام ١٩١٦، من دارسين مثل بوريس إيخنباوم، وفيكتور شكلوفسكي، ويوري تينيانوف. ورغم أن العلاقات بين هاتين الجماعتين كانت علاقات حميمة، فإن مدخلهما إلى الأدب كان من منظورين مختلفين على نحو ما؛ فبينما تنطلق حلقة موسكو اللغوية - طبقًا لموسكوفيتش، وبوجاتيريف،

وياكوبسون المنتمين إلى مدرسة موسكو- " من فرضية أن الشعر - من حيث وظيفته الجمالية- لغة، يزعم دارسو بطرسبورج أن الموتيفة الشعرية، ليست على الدوام مجرد فض لمكنونات المادة اللغوية. وبينما تؤكد الجماعة الأولى أن التطور التاريخي للأشكال الفنية له أساس اجتماعي، تصر المجموعة الثانية على الاستقلال الكامل للأشكال الفنية"(١).

بل إن اندماج الشكلانيين الروس في مؤسسات التعليم العالى السوفييتية بعد الثورة الشيوعية، قد شجع التوجهات الطاردة داخل المدرسة الشكلانية الروسية، وأفضى إلى تنويعة من المداخل النقدية التي ادعت بصورة أو بأخرى، أنها تقع تحت مسمى "شكلانية". كانت جماعة الأوبوجاز قد تفككت في أوائل العشرينيات، واندمجت في معهد الدولة لتاريخ الفنون في بطرسبورج، أما حلقة موسكو، فقد تحولت - بعد انتقال ياكوبسون وبوجاتيريف في العشرينيات إلى براغ - وأصبحت جزءًا من أكاديمية الدولة لدراسة الفنون في موسكو. كان أعضاء هذه المجموعة قد تأثروا عميقًا بالأفكار الفلسفية التي طرحها في أكاديمية الدولة، جوستاف شبيت، تلميذ إدموند هوسرل. ومثل هذا التلاقح الثقافي المتبادل، أدى إلى ظهور ما أسماه بعض الدارسين " المدرسة الشكلانية الفلسفية" في أواخر العشرينيات، وهي المدرسة التي ردت الاعتبار لكثير من المفاهيم والمناهج التي كان الشكلانيون الروس الأوائل قد طرحوها(٢).

إن التوالد والتعدد في المدرسة الشكلانية الروسية، لا ينبعان من تقلبات الجغرافيا والسياسة فحسب، بل أيضًا من الجماعية المنهجية التي كشف عنها، وبأفق مفتوح، أولئك الذين ساهموا فيها؛ ففي مقالته التأسيسية "قضية المنهج الشكلي"، قام فيكتور زيرمونسكي بتشخيص المدرسة الشكلانية على النحو التالي:

> وهذا الاسم العمومي الغامض "المنهج الشكلي"، يضم في العادة أعمالاً متباينة، تتناول اللغة الشعرية والأسلوب الشعري بالمعنى العام لهذين المصطلحين، كما تتناول الشعرية التاريخية والنظرية، والعروض،

---

(١) "Slavjanskaja filologija", p.458.
(٢) Efimov, "Formalizm", p. 56.

> والتوزيع الصوتي والألحان، وعلم الأسلوب، والتأليف وبناء الحبكة، وتاريخ الأنواع، والأساليب الأدبية .. إلخ. ومن الواضح - من استقصائي الشخصي الذي لا يدعي لنفسه إحاطة ولا منهجية - أنه سيكون من الأدق أن نتحدث، لا عن منهج جديد، بل عن مهام جديدة للدرس العلمي، عن مجال جديد للمشكلات العلمية(٣).

ولم يكن زيرمونسكي الشكلاني الروسي الوحيد، الذي أصر على أن هذا المدخل، يجب عدم المطابقة بينه وبين أي منهج مفرد؛ ذلك أن رائدًا آخر مثل إيخنباوم الذي شنَّ هجومًا في مناسبات عديدة على زيرمونسكي بسبب "انتقائيته"، كان قد اتفق معه حول هذه النقطة(٤). ففي تقدير إيخنباوم أن:

> المنهج الشكلي، بتطوره التدريجي، وبتوسع مجال بحثه، كان قد تجاوز تمامًا ما كان يطلق عليه في العادة "منهج"، وتحول إلى علم مخصوص يتناول الأدب بصفته سلسلة محددة من الحقائق. وفي إطار حدود هذا العلم، يمكن لأشد المناهج تعددية أن يتطور .. إن تسمية هذه الحركة باسم "المنهج الشكلي"، وهي التسمية التي باتت الآن مستقرة، تحتاج إذن إلى تبرير؛ فما يميزنا ليس "الشكلانية" بوصفها نظرية جمالية، ولا "المنهجية" بوصفها منظومة علمية محكمة، وإنما هو فحسب الكفاح من أجل إقامة علم أدبي مستقل، مؤسس على خصائص محددة للمادة الأدبية(٥).

---

(٣) Voprosy, p.154.
(٤) See,e.g.,"Metody,' Kniznyi ugol, 8 (1922), 21-3.
(٥) Literatura, P. 117.

ولكن برغم اتفاقهما على ضرورة الجماعية في المنهج، فإن هناك اختلافًا مهمًا بين "انتقائية" زيرمونسكي Zhirmunsky و"مبدئيَّة" إيخنباوم Eikhenbaum؛ فبينما يشخِّص زيرمونسكي الشكلانية، على نحو ضبابي إلى حد ما، بأنها "فضاء جديد للمشكلات العلمية"، يعرِّفها إيخنباوم، على نحو أكثر تحديدًا، بأنها "علم أدبي مستقل". وربما يمكن للمرء، مستغلاً حصافة إيخنباوم، أن يستطلع الهوية الأعمق للشكلانية الروسية؛ فوراء كل التباينات في المنهج، هناك طائفة من المبادئ المعرفية المشتركة، تولَّد عنها العلم الشكلاني للأدب.

ولسوء الحظ، فإن جماعية المنهج لدى الشكلانيين، تتضح أكثر ما تتضح في جماعيتهم المعرفية؛ فمبدأ أن الأدب يجب تناوله بوصفه سلسلة محددة من الحقائق مبدأ بالغ العمومية، بحيث لا يميز الشكلانيين من غير الشكلانيين، أو الشكلانيين الأصلاء من تابعيهم العابرين. لقد أفصح دارسو الأدب الروس السابقون عن اهتمامات مشابهة، واستقلالية الحقائق الأدبية في مقابل الظواهر الأخرى، لم تجد حلاًّ على الإطلاق لدى الشكلانيين أنفسهم، كما أنهم لم يتفقوا على الخصائص المحددة للمادة الأدبية، ولا على الطريق التي يجب للعلم الجديد أن يكملها بعدهم.

وتصبح التباينات المنهجية لهذا العلم الجديد واضحة، حين نقارن بين عالمين كانا متشابهين منهجيًّا؛ أي عالمي العروض الشكلانيين الرائدين، توماتشيفسكي وياكوبسون. فالأول - وهو يرد على اتهام الشكلانيين بأنهم يتهربون من القضايا الوجودية الأساسية للدراسات الأدبية (التي هي ماهية الأدب)، كتب يقول:

> سأجيب من خلال المقارنة. من الممكن دراسة الكهرباء مع عدم معرفة ماهيتها. وما الذي يعنيه سؤال "ما الكهرباء" على أية حال؟ سأجيب: "إنها تلك التي تضيء، إذا أدار المرء مصباحًا كهربائيًّا". ولا يحتاج المرء في دراسة الظواهر، إلى تعريف مسبق لجوهر الأشياء، المهم هو أن يدرك تجلياتها، وأن يكون واعيًا بارتباطاتها. وهذه هي الطريقة التي

> يدرس بها الشكلانيون الأدب. إنهم يتصورون أن الشعرية تحديدًا، علم يدرس ظواهر الأدب وليس جوهره[٦].

أما ياكوبسون، فيؤكد في المقابل أن إجراءً خاصًّا من هذا النوع، كان هو طريقة العمل في الدرس الأدبي التقليدي؛ "فحتي الآن، بدا مؤرخو الأدب وكأنهم رجل بوليس - في محاولة للقبض على شخص ما - يقوم على سبيل الاحتياط، بالقبض على كل شخص وكل شيء من شقته، وعلى من تصادف عبورهم في الشارع". ويؤكد ياكوبسون أن تعقُّب الظواهر العرضية، بدلاً من الجوهر الأدبي، ليس الطريقة الصحيحة التي يجب اتباعها؛ فـ"موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل معين عملاً أدبيًّا"[٧]. ويبدو أن التصورات المعرفية لعلم الأدب عند الشكلانيين، كانت من المرونة بحيث تلائم ظاهرية توماتشفسكي الصارخة، وظاهراتية ياكوبسون الضمنية على السواء.

ربما يجب ألا تدهشنا مثل هذه الخلاصة؛ فقد أعلن إيخنباوم على أية حال، أن الأحادية المعرفية - أي اختزال تعددية الفن في مبدأ تفسيري واحد - كانت الخطيئة الكبرى للدرس الأدبي الروسي التقليدي:

> تعرف الأوبوجاز OPOJAZ اليوم باسم "المنهج الشكلي"، وهذا أمر مضلل؛ فالمهم ليس المنهج بل المبدأ، والنخبة الروسية المثقفة والدارسون الروس على السواء، كانت قد أصابتهم فكرة الأحادية. فماركس، وبوصفه ألمانيًّا أصيلاً، اختزل كل الحياة في "الاقتصاد". والروس الذين لم تكن لهم رؤيتهم العلمية الخاصة للعالم، ودّوا أن يتعلموا من الدارسين الألمان.

---

(٦) Formal'nyj metod: Vmesto nekrologa', Sovremennaja literature: Spornik statej (Leningrad, 1925), p. 148.

(٧) Novejesaja, p.11.

> وهكذا غدت "النظرة الأحادية" حاكمة في بلادنا والبلاد التي تتبعها. كان قد تم الوقوع على مبدأ أساسي، كما تم رسم تصورات. وحيث إن الفن لا يتلاءم مع هذا المبدأ وتلك التصورات، فقد نُحِّي جانبًا - فلنقل إنه موجود في صورة "انعكاس"، ويمكن الإفادة منه أحيانًا في التعليم قبل أي شيء آخر.
>
> لكن لا، كفانا أحادية. نحن تعدديون. الحياة متنوعة ولا يمكن اختزالها في مبدأ واحد. العميان قد يفعلون ذلك، ولكن حتى هؤلاء أخذوا يرون. تجري الحياة مثل نهر في تدفق دائم، ولكنه نهر له عدد غير محدود من المسارات، وكل مسار له خصوصيته. والفن ليس حتى مسارًا في هذا الفيض، بل جسر يمرّ فوقه(٨).

وليس من الغريب أن تعيين الحدود التاريخية لهذا الاتجاه - بما يعتريه من غموض جوهري ملصق باسمه (الشكلانية الروسية) - وهي الحدود التي تفصله عن حركات نظرية الأدب المجاورة له، يظل أمرًا إشكاليًّا. في ذهني على الخصوص مدرستان نقديتان، كانت صلاتهما الثقافية مع المدرسة الشكلانية الروسية بدرجة أو بأخرى واضحة. بنيوية براغ، ومجموعة الماركسيين الجدد الذين قادهم ميخائيل باختين. ولنوضح هذه النقطة من خلال كتابات أقوى ثلاثة مؤرخين للمدرسة الشكلانية الروسية: فيكتور إيرلخ Victor Erlich، ويوري ستريدتر Jury Striedter، وأيج هانسن لوف Age Hansen-Love .

إن الصلات التأسيسية الوثيقة بين الشكلانية الروسية ومدرسة براغ صلات لا تنكر؛ فهما لا يملكان أعضاء مشتركين فحسب (بوجاتيريف وياكوبسون)، بل إن جماعة براغ كانت قد أسمت نفسها وعن قصد، على طريقة فرع موسكو من المدرسة الشكلانية - أي حلقة موسكو اللغوية. كما أن كثيرًا من رواد الشكلانية (توماتشيفسكي، تينيانوف، فينيكور)

---

(٨) 5=100', Kniznyi ugol, 8(1922), 39-40.

تم استدعاؤهم في العشرينيات ليلقوا محاضرات في حلقة براغ. وهكذا أصبح الدارسون التشيك على صلة بنتائج أبحاث هؤلاء. وليس من الغريب في ظل هذه العلاقة الوثيقة، أن تضم دراسة فيكتور إيرلخ المسحية الرائدة : *المدرسة الشكلانية الروسية*"، فصلاً يتناول مدرسة براغ. ولكي يفسر إيرلخ أصداء الشكلانية الروسية في البلدان المجاورة، يقدم المفهوم الأشمل الخاص بـ"الشكلانية السلافية"، التي اتخذت في صورتها البراغية اسم "البنيوية". وعلى الرغم من الفروق التي استخلصها بين ما يسميه "الشكلانية الخالصة"(٩) و"بنيوية براغ"، فإن النظرية الأدبية لمدرسة براغ عنده، هي إقرار كامل "بالمبادئ الأساسية للشكلانية الروسية، وبعبارات أكثر حسمًا ووضوحًا"(١٠).

وبينما يميل تفسير إيرلخ التاريخي إلى دمج الشكلانية الروسية ببنيوية براغ، يقوم المخطط التطوري لدى ستريدتر، على تصوير التباينات التدريجية بينهما؛ فهو يعرض للانتقالة من الشكلانية الروسية إلى مدرسة براغ، بصفتها عمليةً تبلور تصورًا عن ماهية العمل الفني، عملية مكونة من ثلاث مراحل:

١- العمل الفني بوصفه مجمل التقنيات، التي تلعب دورًا في نزع الألفة، بغرض تعويق الفهم.

٢- العمل الفني بوصفه منظومة من التقنيات، ذات وظائف محددة، متزامنة ومتعاقبة.

٣- العمل الفني بوصفه علامة في سياق وظيفة جمالية(١١).

المرحلتان الأولى والأخيرة فحسب من نموذج ستريدتر، هما اللتان يمكن نسبتهما وبشكل لا لبس فيه، إلى الشكلانية الروسية وبنيوية براغ. أما المرحلة الوسطى، فهي المنطقة الرمادية التي ينطبق عليها كلا الوصفين على السواء. وعلى هذا النحو تظل

---

(٩) Russian Formalism (New Haven, 1981) pp. 154- 63.

(١٠) "Russian Formalism", Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Enlarged Edition, ed. A. Preminger (Princeton 1974), p. 727.

(١١) Literary Structure; p. 88.

المدرستان النقديتان مترابطتين تاريخيًا، ومع ذلك، وفي الوقت نفسه، هناك تركيز على التباعد النظري بينهما.

ورغم الخلاف حول العلاقة بين الشكلانية الروسية ومدرسة براغ، فإن دراستي إيرلخ وستريدتر كلتيهما تشتركان في فرضية واحدة: أن تنظيرات جماعة باختين - كما يؤكد الباحثان دائمًا - تتجاوز بوضوح حدود الشكلانية الروسية. وإيرلخ على وجه الخصوص صارم في هذه المسألة؛ فهو يضع باختين ضمن ما يسميه "التطورات الشكلانية الجديدة"، ولكنه يستنكر تسميته بالشكلاني[١٢]. أما ستريدتر فهو بصورة ما أكثر مرونة، ويود لو أدرج أتباع باختين تحت عنوان الشكلانية، غير أنه أيضًا يسارع إلى الإشارة، إلى أنهم فقط يقفون على أهداب ما يعتبره شكلانية روسية أصيلة[١٣].

غير أن الجيل الأحدث من الدارسين السلافيين، يستنكر مثل هذه النظرة إلى الشكلانية الروسية؛ ففي أشمل الكتب وأدقها حول الموضوع، يقسم الدارس الفييني (من فيينا) هانسن لوف Hansen Löve، تاريخَ المدرسة الشكلانية إلى ثلاث مراحل متعاقبة. والمرحلة الأخيرة من هذا التاريخ تتضمن المداخل الاجتماعية والتاريخية، التي عمقها شكلانيون خُلّص من أمثال إيخنباوم وتينيانوف، ليس هذا فحسب، بل تتضمن كذلك السيميوطيقا ونظرية الاتصال. وهذا هو المدخل الذي طوره - كما يقول هانسن لوف - أتباع باختين وعالم النفس ليف فيجوتسكي Lev Vygotsky[١٤]. ومن ثم، ووفقًا لهذا التاريخ، فإن باختين وجماعته كانوا جزءًا لا يتجزأ من المدرسة الشكلانية الروسية.

وأعتقد أن هذه النسبية التاريخية لمفهوم "الشكلانية"، وهي النسبية التي اتضحت في الصفحات السابقة، تنبع من صيغة خاصة من صيغ التنظير لما يميز هذه الحركة. لقد طالب الشكلانيون الروس بتغيير كامل في وجهة العلم الذي يدرسونه، ليكون أقرب إلى النموذج

---

(١٢) Russian Formalism, p. 10.

(١٣) Einleitung, in Felix Vodiča, Die Struktur der Literarischen Entwicklung (Munich, 1976), p. xlviii.

(١٤) Der Russische Formalismus, pp. 426-62.

العلمي. وأصروا أن على الدراسة الأدبية، لكي تحقق هذا الهدف، أن تنطلق من مبدأين عامين: ١) يجب أن تدرك أن موضوع بحثها، ليس المجالات الثقافية المصاحبة للعملية الأدبية، بل الأدب نفسه، أو بالأدق خصائصه التي تميزه عن غيره من النشاطات الإنسانية. ٢) يجب أن تتفادى الالتزام الميتافيزيقي الذي يقف وراء النظرية الأدبية (سواء كان التزامًا فلسفيًا أو جماليًا أو سيكولوجيًا)، وأن تتناول الحقائق الأدبية بشكل مباشر، ودون افتراضات مسبقة.

لكن التطبيق العملي لهذين المبدأين، أدى إلى صعوبات معينة؛ فرغم أن الشكلانيين اشتركوا في الفرضية العامة حول خصوصية الأدب، فإنهم لم يتفقوا أبدًا حول طبيعة هذه الخصوصية. وقد أدى رفضهم المنتظم لأية معايير معرفية، إلى تفاقم هذا الخلاف. وهكذا، استعار رواد "علم الأدب الخالص" نماذجهم الشارحة من علوم أخرى، وذلك دون تمييز وبشكل يبدو مثيرًا للسخرية، كما أنهم صاغوا مادتهم في تنويعة من القوالب المسبقة.

ولا يعني هذا على أية حال، أن الشكلانية الروسية قد فشلت في تحقيق ما خططت له. وكان ما أنقذها من انعدام التكامل، وأدخلها في مجموعة من المبادئ الفردية لكل منها مكانته، هو تلك الصيغة "الجدالية" في التنظير؛ فالشكلانية الروسية بنزوعها غير الأصولي، لم تنظر إلى كل الشروحات العلمية، بما في ذلك شرحها هي، باعتبار أنها أحكام قاطعة، بل باعتبار أنها فرضيات عرضة للخطأ. وكما أكد إيخنباوم عام ١٩٢٥:

> نحن نطرح مبادئ محددة، وندور حولها بحيث تبررها المادة المدروسة. وإذا اقتضت المادة مزيدًا من التوضيح والتبديل يتم التوضيح والتبديل. ومن هذه الزاوية نحن متحررون من نظرياتنا نفسها، وذلك كما يقتضي العلم حين يكون هناك اختلاف بين النظرية والمعتقد. إن العلم لا يحيا بترسيخ يقين ما، بل بتجاوز الأخطاء(١٥).

(١٥) Literatura, p. 116.

لقد فقد الشكلانيون الروس الثقة في أي بحث منظم للفرضيات العلمية ذات الطابع الفلسفي؛ فتصوروا العلم صراعًا بين نظريات متنافسة، عمليةَ تصويب للذات قائمة على الاستبعاد والمراجعة. وكان الطابع الجماعي لمشروعهم هو الذي مكنهم من وضع مشروعهم هذا موضع التنفيذ. وكان الدارسون الشبان – حين بدأوا من مشروعات شديدة التباين – قد حولوا فرضياتهم المسبقة لتعمل ضد نفسها، ينافس بعضها بعضًا، وينقض بعضها بعضًا، ويدحض بعضها بعضًا. وكما يعلن إيخنباوم فإنه:

> في اللحظة التي نجد فيها أنفسنا مضطرين للاعتراف بأن لدينا نظريةً شاملة، جاهزة لكل الاحتمالات في الماضي والمستقبل، ومن ثم ليست في حاجة للتطور، سيكون علينا أن نعترف بأن المنهج الشكلاني لم يعد موجودًا، وبأن روح البحث العلمي قد غادرته(١٦).

وعليه، فإن المسار التاريخي للشكلانية الروسية ليس هو المجمل العام لنظرياتها، أي مجموعة النماذج التوضيحية الثابتة المستمدة من مصادر متنوعة، وإنما هو مناظرات، صراع بين آراء متضاربة ومتنافرة، لا يمكن لرأي واحد منها بمفرده، أن يقدم أساسًا كاملاً لعلم أدبي جديد.

ولأن روح الشكلانية الروسية، تكمن في اتفاق أبنائها على ألا يتفقوا، فإن عرض هذه الحركة يقتضي استراتيجية خاصة. وسوف أقوم بتوصيف هذه الحركة الشكلانية، من خلال النماذج التوضيحية المتعددة التي تقدمها في الدراسة الأدبية. وفي الوقت نفسه، ولكي أبقي على وحدتها البوليفونية، سأضع هذه النماذج في السياق الديالوجي الذي تولدت عنه. إن القيمة التوجيهية لهذه النماذج تتألف من قدرتها على نقض هذه النماذج النظرية التي اقترحها دارسون آخرون للأدب ، أو تصويب هذه النماذج، أو الإضافة إليها، وسواء كان هؤلاء الدارسون حلفاء أو أعداء.

---

(١٦) Ibid, p. 148.

الآلة

لقد زعم فيكتور شكلوفسكي عام ١٩٢٣ أن "المنهج الشكلاني في جوهره منهج بسيط"، وأنه "عودة إلى الحِرْفيَّة"(١٧). وهذه العبارة تلخص واحدًا من المفاهيم الخاصة بعلم الأدب بين أعضاء جماعة الأوبوجاز، أعني " دراسة قوانين الإنتاج الأدبي"(١٨). كما أنه تولد عن هذه العبارة منهج سأطلق عليه الشكلانية "الآليَّة". وكما سبقت الإشارة، فإن الهدف الرئيس للنقد الشكلاني الروسي، كان منصبًّا على نظرية الفن القائمة على مبدأ المحاكاة، أي تَصوُّر النصوص الأدبية بوصفها انعكاسًا لأنواع أخرى من الواقع. وهذه الصورة الاستعارية، كما يؤكد الشكلانيون، تختزل الأعمال الفنية التي هي من صنع الإنسان، إلى مجرد ظلال شبحية، وتغضُّ الطرف عن المادة المتعينة التي تتألف منها. ولإبراز هذا الجانب من جوانب الفن، كان لابد من إطار مرجعي جديد، والتماثل مع الآلة يلبِّي هذا المطلب. والأعمال الفنية وفقًا لهذا النموذج، تشبه الآلات؛ فهي نتاج لنشاط إنساني مقصود، تقوم فيه مهارة محددة بتحويل المادة الخام إلى آلية مركبة تلائم غرضًا معينًا. وهكذا، سواء كان العمل الفني يعكس "روح العصر"، أو يعكس نفسية صاحبه، فإنه لا أهمية لذلك. المهم هو ملاءمته لوظيفة قُدِّر له أن يؤديها.

خلال البحث في ماهية هذه الوظيفة، وخلال البحث في غاية الفن هذه، طور الشكلانيون مفهوم "كسر الألفة" *Ostranenie* ؛ فمراد الفن هو تغيير طريقة التلقّي لدى البشر، أي تقديم صيغ عسيرة التلقي، صيغ غير معتادة وغير واضحة. ولتحقيق هذا يجب زحزحة ظواهر الحياة (التي هي موضوع الفن) من سياقها الآلي، ويجب تحويرها باستخدام التقنيات الفنية. وهنا يسير الدرس الشكلاني بين الاتجاهين التاليين: أكد بعض أعضاء جماعة الأوبوجاز أنه إذا كانت المادة المباشرة لفن القول هي اللغة، فإن التقنيات الفنية تقنيات لغوية في الأساس. وقد أفضى هذا التفكير إلى مفهوم اللغة الشعرية. وفي المقابل أبقي شكلوفسكي على الفكرة القائلة بأن هناك نصوصًا فنية لا تقوم بكسر الألفة مع اللغة،

---

(١٧) Sentimental'noe Putesestive: Vospominanija 1971-1922 (Moscow, 1923), p. 317.

(١٨) Brik, T. n. "Formal'nyj metod", p. 214.

بل تقوم بكسرها مع الأحداث والوقائع المتمثلة فيها، ومن ثم فإنه ركز على التقنيات القائمة في المؤلفات النثرية وفي السرد.

وكان الفصل هو المبدأ المنطقي والرئيسي، الذي نظمت به الشكلانية الآلية مقولاتها الأساسية؛ فقد فصل هذا المبدأ فصلاً حاسمًا بين الفن واللافن، وعبر عن ثنائية ضدية تحدد معالم كل منهما على حدة. وثنائية القصة والحبكة التي باتت الآن مشهورة، هي تطبيق لهذه النزعة الثنائية على النثر الفني؛ فالقصة متوالية من الأحداث، يتم تقديمها كما هي في الواقع، وفقًا للتتابع الزمني وللسببية. وهذه السلسلة من الأحداث يستخدمها الكاتب ذريعة لبناء الحبكة؛ أي تحرير الأحداث من سياقها اليومي المبتذل، ومن توزيعها الغائي داخل النص. وتقوم تقنيات التكرار، والتوازي، والتدرج، والإعاقة، بخلط النظام الطبيعي للأحداث في الأدب، وتقدم شكلها الفني؛ فالأحداث الموصوفة يتم نفيها إلى وضعية أحداث مساعدة، وحرمانها من أية دلالة عاطفية، أو معرفية، أو اجتماعية. وتعتمد القيمة الوحيدة لهذه الأحداث، على كيفية إسهامها في تكنيك العمل الفني نفسه.

ولم يكن من المستغرب أن تستفز مسألة وضعيتها الأنطولوجية، وقد أخذت هذا الدور البارز للتقنية في النموذج الآلي، أولَ معارضة داخل المعسكر الشكلاني. فالتقنية، بأعمِّ معنى للكلمة، هي أصغر وحدة في الشكل الفني، تتنقل بحرية من عمل إلى عمل. ومن الواضح أنها عمومًا ظاهرة كونية، وغير مرتبطة بزمان معين. ونتيجة لهذا، فإن تاريخ الأدب سيبدو مجرد تكرار للتقنيات المتطابقة نفسها، تباديل من هذه التقنيات وراء مُسَمَّيات مختلفة. تدخل التقنية إلى شكل فني ما، ودون أي تفاعل مع عناصره الأخرى. ويبدو هذا بمثابة الأساس وراء شعار شكلوفسكي عام ١٩٢١، والقائل بأن "الروح المضموني للعمل الأدبي يساوي المجمل الكلي لتقنياته"(١٩). وقد اعترض منتقدوه قائلين بأن النص ليس أبدًا مجرد كتلة من التقنيات، بل هو كيان كلي مُتَّحِد في جوهره، على نحو لا يمكن معه تفكيكه آليًا إلى ذراته المكونة. غير أن رؤية العمل على هذا النحو، تتطلب منظورًا آخر، وتتطلب صورة استعارية مختلفة عن الصورة التي طرحها الشكلانيون الآليون.

---

(١٩) Rozanov: IZ Knigi "Sjuzet, kak javlenie stilja" (Petersburg, 1921), p. 8.

العضوية

لقد سيطر التماثل بين الكليات العضوية والظواهر الفنية على خيال الشعراء، والنقاد كذلك، منذ الثورة الرومانتيكية. وأعطت الاستعارة البيولوچية إطارًا مرجعيًا للشكلانيين الروس المستائين من النموذج الآلي. لقد استغلوا التشابه بين الأجسام العضوية والظواهر الأدبية بطريقتين مختلفتين:فقد طُبِّقت على الأعمال المفردة، كما طبقت على الأنواع الأدبية.

التماثل الأول تماثل صريح تمامًا؛ فالعمل الفني، بصفته كائنًا عضويًّا، هو جسم متحد، يتألف من أجزاء بينها علاقة متبادلة، وهي أجزاء تتكامل في تراتبيتها. والنص حين يتم تصوره على هذا النحو، لا يعود كلاًّ ناتجًا عن إضافة، بل "منظومة من التقنيات"(٢٠). إن التعريف المفيد لتقنية "كسر الألفة"، حلَّ محلَّه شرح لوظيفتها: أي الدور الذي تؤثر به في النص. وحيث إن الثنائية الضدية (المادة في مقابل التقنية) لا يمكنها أن تفسر الوحدة العضوية للعمل، فقد ألحق بهما زيرمونسكي عام ١٩١٩ مصطلحًا ثالثًا، وهو " المفهوم الغائي للـ"أسلوب"، بصفته مجموعة متحدة من التقنيات"(٢١).

الامتداد الثاني للبيولوچيا داخل الدراسة الأدبية، هو الأصناف العامة للأدب؛ فكما أن كل كائن عضوي فرد، يشترك في سمات معينة مع الكائنات العضوية التي من نمطه، وكما أن الأنواع الحية التي يشبه كل منها الآخر تنتمي إلى الجنس نفسه، فإن العمل الفني الفرد يتشابه مع الأعمال الفنية الأخرى من شكله، والأشكال الأدبية المتجانسة تنتمي إلى نفس النوع الأدبي. وأشهر دراسة شكلانية استلهمت هذا التماثل، هي دراسة فلاديمير بروب *مورفولوچيا الحكاية الشعبية* *Morphology of the Folktale* (١٩٢٨)، وهي الدراسة التي سعت إلى التأسيس لهوية نوع حكايات الجان الشعبية. وقد دخل بروب إلى هذه المشكلة من مدخل توليدي؛ فكل الحكايات القائمة هي فيما يعتقد، متولدة عن ثوابت عميقة وقارة، وهي ثوابت تميزها عن غيرها من الأعمال التي تنتمي إلى أنواع أدبية أخرى. وقد رصد بروب تكرارًا واضحًا للأحداث نفسها ("الرحيل"، "المنع"، "الخداع") في جميع حكايات الجان. وتتجه

---

(٢٠) Zirmunsky, Voprosy, p. 158.
(٢١) Ibid., p. 23.

هذه الأحداث إلى النهاية في نظام متطابق؛ فأحد الأحداث يؤدي إلى الحدث الآخر، وهكذا إلى أن تختتم متوالية الأحداث الكاملة. ومتوالية الأحداث هذه، أي المخطط السردي الأساسي لحكاية الجان، كانت الشيء الذي عدَّه بروب العنصرَ التوليدي الثابت.

وبالتركيز على جشطالتية الظاهرة الأدبية، تمكن الشكلانيون العضويون من تنقيح ما تصوروا أنه خلاصة الصورة الاستعارية الخاصة بالآلية. ومهما يكن من أمر، فإنه كان بمقدورهم – شأنهم في ذلك شأن الآليين – أن يتعاملوا مع مشكلة التغير في الأدب. وحيث إنهم كانوا معنيين بهوية المفاهيم الأدبية الكلية في انتظامها الداخلي، فإنهم لم يجدوا مكانًا في نموذجهم لتقلبات التاريخ. وهكذا باعوا عن رضى، خطرَ التغير بيقينِ التماثل، ووضعوا التعاقبيةَ في مرتبة أدنى من التزامنية. وقد جعل بروب هذا الخيار صريحًا، حين كتب يقول: " قد تبدو الدراسات التاريخية مثيرة أكثر من الدراسات المورفولوچية .. غير أننا نؤكد أنه مالم تكن هناك دراسة مورفولوچية صحيحة، فإنه لا مكان لدراسة تاريخية صحيحة"(٢٢). وهذا النزاع بين النظام والتاريخ، هو النموذج الشكلاني التالي الذي سأناقشه في محاولة لعلاجه.

النسق

التقينا بمصطلح "نسق" فيما سبق، حين استخدمه زيرمونسكي لتوصيف الطابع التكاملي للنص. ولكن بينما جعل العضويون العمل الفني كلاًّ متناغمًا، تصوَّرَه الشكلانيون النَّسَقِيُّون انعدامًا للتوازن، صراعًا بين مكوناته من أجل الهيمنة. وهذا التوتر الداخلي بين "العامل التشييدي" المهيمن، و"المادة" التابعة، يفسر القيمة العليا لإدراك الشكل الفني. وفي الوقت نفسه، فإن إدراك الشكل ظاهرة تاريخية. فإدراك الشكل ليس قارًّا في النص نفسه، بل يأتي عند عرض العمل على خلفية من الموروث الأدبي السابق، على مجموعة المعايير، أي على النسق الأدبي.

(٢٢) Morfologija, p. 26.

وقد أضفت هذه الخاصية المتميزة على عملية التغير الأدبي طابعًا جدليًّا؛ فهناك نفي لـ"قاعدة تشييدية ما" (أي تحوير لمادة معينة مثلاً، من خلال قاعدة تشييدية لها خصوصيتها) وهو ما يغدو بالاستعمال المتكرر باليًا، وغير قابل للفهم من منظور مبدأ آخر معاكس. ولقد قام يوري تينيانوف، وهو كبير هؤلاء النسقيين، بوصف منطق التاريخ الأدبي عام ١٩٢٤ كما يلي:

١- تنهض قاعدة تشييدية ما، وعلى نحو جدلي، إزاء قاعدة قائمة على الآلية.

٢- يجري تطبيقها؛ فهي قاعدة تشييدية تسعى إلى أسهل تطبيق.

٣- تنتشر القاعدة، وتعمم على أوسع عدد من الظواهر.

٤- إنها قاعدة آلية، وتسمح بظهور قاعدة تشييدية تقابلية(٢٣).

وفي ضوء هذا الفهم للتطور الأدبي، بوصفه صراعًا بين عناصر متنافسة، يصبح المنهج القائم على المعارضة الساخرة، أو "اللعبة الجدلية للتقنيات"، أداةً مهمة للتغير. ويرى تينيانوف أن المعارضة الأدبية الساخرة لم تكن تهكمًا على النموذج محل التعارض، بقدر ما كانت إزاحة لشكل قديم – أي نموذج التشييد الإلى – من خلال تغيير طرف واحد من أطراف هذه العلاقة. وتعد معارضات نيكولاي نيكراسوف الساخرة لأعمال يوري ليرمنتوف حالة دالة هنا؛ فالآلية التي تقوم عليها هذه المعارضات الساخرة آلية بالغة البساطة: "إضافة الصور الرفيعة ذات التراكيب الإيقاعية" (وهو العامل التشييدي في شعر ليرمونتوف)، إلى مادة خام غير ملائمة، أي موضوعات ومفردات "وضيعة"(٢٤). وقد حددت هذه المعارضات بداية التحول الدال في الشعر الروسي، من المعيار الرومانتيكي القائم على النعومة والفصاحة، إلى الطابع النثري في الشعر المديني لخمسينيات القرن الثامن عشر.

(٢٣) Archaisty, p. 7.
(٢٤) Ibid., p. 401.

ويمكن التأكيد في هذه النقطة، أن مخطط تينيانوف مجرد إعادة صياغة لفكرة كسر الألفة عند شكلوفسكي، وصبها في قالب تاريخي. غير أن النموذج النسقي ذهب إلى ما هو أبعد؛ فقد حاول أن يسد الفجوة التي فتحها الآليون بين الفن واللافن. لقد آمن تينيانوف أن السلسلة الأدبية تنتمي إلى النسق الثقافي العام، وأنها تتفاعل حتمًا في إطار "نسق الأنساق" هذا، مع الأنشطة الإنسانية الأخرى، وذلك نظرًا للجانب اللغوي في الحياة الاجتماعية. إن سلوكنا اللغوي مجموعة معقدة من الأشكال، والنماذج، وصيغ الخطاب - سواء متعمَّدة أو في حالة سيولة - تتخلق جنبًا إلى جنب مع البنية الكلية للاتصال. وهذه المنطقة الاتصالية، هي التي تمد الأدب بقواعد تشييدية جديدة. ويتجدد الأدب بالتكيف مع صيغ بعيدة عن الخطاب الأدبي، وبالتزود بأنواع الكلام الملائمة (خطاب، قصة مسلية، ... إلخ)، مبرزًا علاقات جديدة وغير مألوفة بين العامل التشييدي والمادة.

اللغة

ما من شك أن الوعي بالدور الخاص الذي تلعبه اللغة في الفن اللفظي، قد اتضح من خلال المماثلة التوضيحية الرابعة لدى المدرسة الشكلانية الروسية، أعني النموذج اللغوي. وفي انتقالة تشبه المجاز المرسل، قام هذا النموذج باختزال الأدب إلى مادته الأساسية؛ أي اللغة، واستبدل بالشعرية اللغويات، أي علم اللغة. وكانت المقولة الأساسية في الشكلانية اللغوية، هي مقولة "اللغة الشعرية"، ونظرًا لسيولة المدرسة الشكلانية الروسية، فإن مؤيدي النموذج اللغوي لم يصلوا أبدًا إلى اتفاق حول هذه المقولة، أو حول الإطار النظري لتوصيفها.

كان مصطلح اللغة الشعرية حين دخل إلى الرطان الشكلاني، مصطلحًا محمّلاً بالمعنى؛ فقد كان بالنسبة لفقهاء اللغة الروس الذين أوغلوا في التراث الهامبولتي Humboldtian ، هو الضد للغة النثرية. إن الطابع الشعري لكلمة ما ينبع - في رأيهم - من طابعها التصويري، ومن قدرتها على بعث تعددية المعنى. ولقد أعاد منظرو الأوبوجاز تعريف اللغة الشعرية في موازاة الخطوط التي اقترحها النموذج الآلي؛ فقد قسموا كل الأنشطة اللغوية إلى جدليتين شاملتين ومتبادلتين، وفقًا للغرض من استخدامهم لهذه الأنشطة.

وهكذا، وبدلاً من الحديث عن اللغة النثرية، تحدثوا عن اللغة العملية المستخدمة لأغراض اتصالية، وحيث تكون الآلية اللغوية وسيطًا شفّافًا تمر منه المعلومات. في النموذج الشعري المقابل لهذا – ووفقًا لصياغة ليف ياكوبنسكي Lev Jakubinsky عام ١٩١٦، "يتراجع الهدف العملي إلى الخلفية، وتكتسب التركيبات اللغوية قيمة في ذاتها"(٢٥). حين يحدث هذا، تصبح اللغة قد إنكسرت الألفة معها، ويغدو التلفظ شعريًا.

وفي بحثهم عن التقنيات اللغوية التي تكسر الألفة مع اللغة، ركّز أعضاء جماعة الأوبوجاز تركيزًا شاملاً على طبقات الصوت؛ ففي التلفظات العملية ينبني الصوت – كما يقولون– وكأنه مجرد خادم للمعنى، ينبني بطريقة مصقولة، لا نتوء فيها. أما في اللغة الشعرية، فإن اللعب المقصود بالصوت يربك الدلالة، فيجعل الأشكال اللغوية نفسها شيئًا ملحوظًا وملموسًا. إن كل مؤشرات اللغة الشعرية التي طرحها الشكلانيون في العقد الثاني من القرن العشرين (مفاهيم من قبيل "تنضيد الصوامت"، أو " النطق المعبِّر"، أو "إيماءات الصوت") كل هذه المؤشرات تشهد على ما لـ"الصوت" عندهم من مكانة.

غير أن الافتتان الذي كان في البداية باللغة الشعرية، أعقبه ارتداد حاد في أوائل العشرينيات؛ إذ تأكَّدَ أن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، أمر غير ملائم؛ فالنثر الفني ينتمي إلى فصيلة فنون القول، مع أنه نادرًا ما يجعل الصوت في الصدارة. وسعيًا إلى الخروج من هذا المأزق، عاد الشكلانيون إلى الثنائية الهامبولتية الأصلية، ثنائية الشعري والنثري. ولكن الأمر المدهش هنا، أن التركيز أصبح ينصب على النثري، أما الشعري فأصبح مرفوضًا. إن الصوت لا يلعب دورًا مهيمنًا سوى في النصوص التي تنبني على أساس إيقاعي. ومن ثم، فإنهم بدأوا يتحدثون – بدلاً من الكلام عن اللغة الشعرية عن لغة النظم، فكرسوا جهودهم لدراسة العروض.

وقد اتضح أن اهتمام الشكلانيين بالأشعار الروسية، قد أثبت أنه كان منتجًا إلى أبعد حد، وأن غالبية نتائجه لا تزال اليوم، صالحة في نظر الباحثين. ولكن نظرًا لاتساع الموضوعات التي تناولوها (من التنغيم الشعري، إلى البنية المقطوعية)، ونظرًا لتنوع

(٢٥) O zvukach, p. 37.

آرائهم؛ فإنني سأقصر دراستي على نظرية النظم كما صاغها بوريس توماتشيفسكي، وهو – من بين الشكلانيين الروس – واحد من أكثر دارسي العروض تأثيرًا.

النظم الشعري بالنسبة لتوماتشيفسكي، يتألف من ثلاثة أركان: ركن موضوعي، وركن ذاتي، وركن اجتماعي. وهذا ما يطلق عليه: الإيقاع، والباعث الإيقاعي، والوزن. الإيقاع هو الطور الموضوعي لتجربة النظم، إنه تكرار خاص لعلامات سمعية يوحي بما يقابل الفواصل الإيقاعية. غير أنه – في تحققه الفيزيقي – لا يمكن إضفاء النظام عليه؛ لأن كل تلفظ يكشف عن عدد من الإيقاعات، قائمة على تكرارية حتمية لعناصر صوتية معينة. ومن ثم، فإنه لابد – لكي يظهر النظم الشعري – من اختزال عدد وفير من المؤشرات الإيقاعية، وحصرها في حدود وعي المتلقي. وعبر تضخيم الأثر الذي تتركه سلسلة من الأبيات، يدرك المتلقي بعض العناصر العروضية بصفتها شيئًا أساسيًّا، ويبدأ في توقع تكراريتها على نحو حتمي. وحين يحدث هذا، يكون الدافع الإيقاعي قد تأسس. غير أن هذا الفرز للمؤشرات غير الضرورية، ليس عملية ذاتية من الألف إلى الياء؛ لأن اختيار المتلقي تقوده طائفة أساسية من المعايير الإيقاعية (الوزن)، أي تلك "التقاليد الضرورية" التي قال توماتشيفسكي عام ١٩٢٥ " إنها تربط الشاعر بجمهوره، وتساعد في جعل مقاصده الإيقاعية مفهومة"(٢٦) . وهكذا، لا يمكن لأي تلفظات ذات طابع إيقاعي أن تصبح شعرًا، إلا بعرضها على المعايير العروضية القائمة.

غير أنه لابد من التأكيد هنا، أن نجاح جماعة الأوبوجاز في مجال العروض، لم يؤد إلى إزاحة مفهوم اللغة الشعرية كليةً؛ لأنه بينما كانت مجموعة النموذج اللغوي تنحدر في بطرسبورج ، كان الشكر يتصاعد في موسكو، بفضل عبقرية نائب رئيس حلقة موسكو اللغوية رومان ياكوبسون.

ولكي يستعيد ياكوبسون اللغة الشعرية، رفض الثنائية الصارمة التي كانت لدى جماعة الأوبوجاز في بداياتها، وهي الثنائية التي وضعت اللغة الشعرية في مقابل اللغة العملية، على أساس من حضور المعنى أو غيابه؛ فالمعنى كما يؤكد ياكوبسون، هو المكون

(٢٦) O Stiche, p. 11.

الأساسي في الفن اللفظي، ولا يمكن استبعاده من هذا الفن دون أن نحرمه من طابعه اللغوي. وهذه الفكرة التي اكتسبها ياكوبسون من الفينومنلوجيا وعلم الأصوات المعاصرين، أكسبت النموذج اللغوي حيوية جديدة.

ولقد حلل كتاب إدموند هوسرل *أبحاث منطقية Logical Investigations*، وبتفصيل شديد، مجموعة متنوعة من الوظائف التي تقوم بها العلامات اللغوية. إن العبارات في الخطاب التواصلي، عبارة عن فهارس؛ فهي إما توحي بالحالة التي يكون عليها عقل المتكلم، أو تشير إلى الأشياء. ولكن بينما لا يمكن لعلامات الفهارس أن تقوم بعملها إلا في إطار سياق إمبيريقي (لابد أن تشير إلى مرجع فعلي)، تكون الكلمات متحررة من السياق. وذلك أن العلامات اللغوية – كما يؤكد هوسرل – تأتي إلينا محملة بمعانٍ مسبقة؛ لأنها ليست مجرد مؤشرات، وإنما هي تعبيرات تقصد إلى معنى *Ausdrucken* . ومن الواضح أن ياكوبسون كان يتبع خطى هوسرل، حين عرَّف جوهر الشعر في عام ١٩٢١، بأنه "نزوع عقلي إزاء التعبير"[٢٧] . غير أنه بهذه الطريقة، تمكّن من رفض ثنائية الأوبوجاز الخاصة بالجدليات الوظيفية، حال كونها تعني معارضة الصوت للمعنى. وحيث إن فن القول يعمل بالتعبيرات، فإنه ينطوي دائمًا على معنى. وهكذا طرح ياكوبسون تصنيفه هو لهذه الجدليات، وهو تصنيف قائم على التوجه إلى المكونات المختلفة للحدث الكلامي: المكون *العاطفي* الموجه إلى المتكلم، والمكون *العملي* الموجه إلى المرجع، والمكون *الشعري* الموجه إلى التعبير نفسه.

ورفض ياكوبسون فصل الصوت اللغوي عن المعنى لسبب آخر إضافي؛ فقد كان أحد رواد علم الأصوات، قد فكر في الفونيمات (وهي الوحدات الصوتية الصغرى في اللغة)، بحسبانها وحدات دلالية في جوهرها؛ ذلك أن وظيفتها الأساسية، هي التمييز بين الكلمات مختلفة المعاني. ولقد طبق ياكوبسون هذه الفكرة على العروض بصورة بالغة النجاح؛ فإذا كان الشعر – كما قال في عام ١٩٢٣ – هو " عنف منظم يمارسه الشكل الشعري على اللغة"[٢٨]، فإنه لابد أن يكون لهذا العنف حدوده؛ إذ لا يمكنه أن يعطل دور الفونيمات في

(٢٧) Novejsaja, p. 41.
(٢٨) O cesskom, p. 16.

التفرقة بين المعاني، لأن الشعر في هذه الحالة سيفقد طابعه اللفظي، ويتحول إلى نوع من الموسيقى. الإيقاع إذن يحور العناصر غير الصوتية، بينما تمدنا العناصر الصوتية بالأساس المنتظم الذي يقوم عليه التحوير. وفي اللغات التي لها علاقات وثيقة ببعضها، ولكن لها نظامين صوتيين مختلفين، كالتشيكية والروسية، تقوم خصائص صوتية متباينة بدورها كعناصر عروضية أساسية (النبر في الروسية، وحدود الكلمة في التشيكية). وهكذا، وبرغم التشابه الواضح بينهما، فإن الشعر الروسي والشعر التشيكي المكتوبين على نفس الوزن، يختلفان عن بعضهما البعض بشكل ملحوظ. وقد شرح ياكوبسون النظام الصوتي بشكل أكثر تفصيلاً في براغ، المكان الذي استقر فيه في أوائل العشرينيات.

الشكلانية الروسية، وبسبب تعدديتها المربكة، ليست متمرِّسة في النظرية الأدبية بالمعنى المعتاد للكلمة، وإنما هي مرحلة تطورية معينة في تاريخ الشعرية السلافية. إنها قطيعة مع ممارسات قديمة في العلم، وبداية لحقبة جديدة. ومن هذا المنظور يمكن اعتبار الشكلانية الروسية مرحلة ما بين نهجين معرفيين في الدرس الأدبي السلافي. ويؤكد توماس كون Kuhn الذي طرح فكرة الباراديام paradigm أو النهج المعرفي، أن الممارسة العلمية المعتادة تتميز بحضور "نهج معرفي"، "شبكة قوية من الالتزامات: التزامات مفهومية، ونظرية، وأداتية، ومنهجية" يشترك فيها الباحثون في مجال معين[٢٩]. النهج المعرفي يمد الجماعة العلمية بكل ما تحتاجه في عملها: أي المشاكل التي عليها حلها، والأدوات التي تفعل بها هذا، بالإضافة إلى معايير للحكم على النتائج. غير أنه، وفي لحظة معينة، يصبح النهج المعرفي الذي كان مقبولاً في الماضي موضع شك، بسبب فشله الدائم في تحقيق النتائج التي تنبأ بها. لقد لاحظ كون Kuhn أنه:

> حين يصادف العلماء شيئًا غريبًا أو أزمة، يتخذون موقفًا مختلفًا تجاه النهج المعرفية القائمة، وتتغير طبيعة البحث وفقًا لذلك. إن تكاثر التعبيرات المتصارعة، والرغبة في تجريب أي شيء، والتعبير

(٢٩) The Structure of Scientific Revolution, 2nd edn (Chicago, 1970), p. 42.

الصريح عن عدم الارتياح، واللجوء إلى الفلسفة والخلاف على الأساسيات، كل هذه الأشياء هي أعراض انتقال من بحث معتاد إلى بحث غير معتاد(٣٠).

كل هذه السمات التي تميز مرحلة ما بين نهجين معرفيين، هي خصائص أساسية للشكلانية الروسية. ورغم أنه يمكن التأكيد أن الموقف مختلف إلى حد ما في الإنسانيات عنه في العلوم الطبيعية، وأن الهيمنة الكاملة لنهج معرفي واحد لا تحدث في العلوم الإنسانية، فإن ملاحظات كون تنطبق تمامًا على الحركة الشكلانية. لقد طرح الدارسون الشكلانيون – مدفوعين بالرغبة في تقديم "تعريف للمجال أكثر صرامة" – القضايا الأساسية حول مبادئ الدراسة الأدبية ومناهجها. ولكي يخلخلوا النهج المعرفية الأقدم، جاهدوا من أجل أوسع انفتاح ممكن للفضاء النظري، لا من أجل تحديده وفقًا لأي اتفاق مسبق. ومن ثم، كانت هذه التعددية الواسعة لمشروعهم، وكان هذا التكاثر لنماذج مختلفة تمامًا، وغير متوافقة في الغالب. ما يربط بين هؤلاء الشكلانيين الأفراد، هو هدفهم الذي يسعون إليه: تغيير الممارسة العلمية في العلم الذي يتخصصون فيه. وهكذا تكون وحدة المدرسة الشكلانية وحدة من نوع خاص. إنها وحدة الفعل، تشكيل ديناميكي من قوى متعددة تتجمع في سياق تاريخي محدد.

إن فضح الشكلانية الروسية للنهج المعرفية الأسبق، وغنى أفكارها حول طبيعة العملية الأدبية، قدم أرضًا خصبة للفرضيات الجديدة، وللقوالب العلمية الجديدة التي أخذت تظهر في اللحظة نفسها التي بدأ فيها زوال الشكلانية في أواخر العشرينيات من القرن العشرين. أحد هذه القوالب ظهر في براغ تحت اسم البنيوية، وحقق في السنوات الأربعين التالية تأثيرًا واسعًا في العالم كله. أما القالب الآخر فهو سيميوطيقا باختين الشارحة، التي ظلت مقموعة لعقود كثيرة، لكنها تتمتع ومنذ السبعينيات بانتشار دولي، باعتبار أنها بديل ممكن للبنيوية.

---

(٣٠) Ibid, pp. 90-91.

ورغم أن هذه التطورات ما بعد الشكلانية، لا تتشابه في كثير من الوجوه، فإنها تكشف عن تشابه وحيد. كلا القالبين السابقين ينتقدان المبدأين العامين، اللذين كانا بالنسبة للشكلانيين الروس، حجر الزاوية في العلم الأدبي الجديد: مبدأ استقلال الأدب في مواجهة الحقول الثقافية الأخرى، ومبدأ طبيعة البحث النقدي الخالى من الفرضيات المسبقة. نظر أتباع باختين إلى الأدب بصفته مجرد فرع من مجال الأيديولوچيا الأشمل، وأكدوا في هذا الإطار أن فن القول يتفاعل دائمًا مع فروع الدراسات الإنسانية الأخرى، ومن ثم فإن استقلالية الأدب محدودة على الدوام.

وبطبيعة الحال، لم تكن هذه الفكرة بعيدة عن الشكلانية الروسية؛ فمبدأ خصوصية المتتالية الأدبية عند الشكلانيين، كان من الغموض بحيث يسمح لبعض أعضاء الحركة بالبحث بشكل محدود، في العلاقة بين الأدب والحياة الاجتماعية. كان ما ميز أتباع باختين هو إطارهم المرجعي القائم على السيميوطيقا ؛ فهم يزعمون أن كل ظاهرة أيديولوجية هي علامة، واقع يمثل واقعًا آخر. والمجال الأيديولوچي الأشمل شبكة كثيفة من العلامات المتداخلة (الأدبية، والدينية، والسياسية)، كل علامة منها تشير إلى الواقع بطريقتها الخاصة، وتكسر صورة هذا الواقع وفقًا لحاجاتها الخاصة.

قد تبدو صياغة أتباع باختين للأدب في صيغ سيميوطيقية، إعادة صياغة لياكوبسون الذي تصور فن القول نمطًا محددًا من العلامة، أو التعبير. والحق أن العلامة والتعبير أمران مختلفان تمامًا؛ فالعمل الأدبي بصفته تعبيرًا هو عطف لشيئين مختلفين، أو لا علامة من الوجهة السميوطيقية. إنها تقدم ومعها المعنى، لكنها لا تشير إلى أي واقع آخر. أما أتباع باختين فيميزون بين الأدب والمجالات الأيديولوچية الأخرى، لا بسبب إخفاق الأدب في أن يدل على شيء، بل بسبب طريقته في الدلالة؛ فالعلامات الأدبية بالنسبة لبافيل وميدفيديف، هي علامات شارحة، أي أنها تمثيل لتمثيل:

> يعكس الأدب من حيث مضمونه أفقًا أيديولوچيًا: صياغات أيديولوچية (معرفية، وأخلاقية) غير فنية، وغريبة. لكن الأدب وهو يعكس هذه

> العلامات الغريبة، يخلق أشكالاً جديدة (أعمالاً أدبية) تصبح بدورها مكونًا فعليًّا من مكونات الواقع الاجتماعي المحيط بالإنسان. والأعمال الأدبية بعكسها لما هو كامن خارجها، هي في الوقت نفسه ظاهرة من المحيط الأيديولوچي، مميزة وتقيِّم نفسها بنفسها. ولا يمكن اختزال حضورها في ذلك الدور البسيط التقني المساعد، الخاص بعكس المذاهب الأيديولوجية. إن لها دورها الأيديولوجي الخاص بها، وهي تعكس الواقع الاقتصادي الاجتماعي بطريقتها الخاصة (٣١).

وقد أفضي التعريف السيميوطيقي الشارح بأتباع باختين إلى مراجعة شاملة لنظريات اللغة، التي هي وسيط الأدب. فالعلامة اللفظية التي تعكس علامة أخرى، تشبه تمامًا ومن وجهة نظر لغوية، تلفُّظًا يعلق أو يرد على تلفُّظ آخر. إنها تشكل ديالوجًا. وهذا المفهوم هو الاستعارة الحاكمة لخطاب النظرية الأدبية الباختينية. بل إن المفهوم الديالوجي – أو الحواري – للغة، كان تحديًا مباشرًا للغويات الشكلانية، التي اهتمت في الأساس بالقوى الجاذبة نحو المركز في اللغة، بما يجعل من اللغة أمرًا نسقيًّا. أما أولويات أتباع باختين فكانت العكس تمامًا؛ فاللغة بصفتها ديالوجًا، ليست نظامًا بل عملية، هي صراع دائم بين وجهات نظر مختلفة، وبين أيديولوچيات مختلفة. ومن ثم فإن ما أسرهم لم يكن تجانس الخطاب، بل تعدديته، والقوى الطاردة فيه بعيدًا عن المركز، والتي ترفض الاندماج.

وقد رفض بنيويو براغ كذلك، مثل مجموعة باختين، النظرة الشكلانية المتطرفة للأدب، التي تعده واقعًا مستقلاً، كما أنهم برروا وبطريقة مشابهة، الاستقلال النسبي للبنية الأدبية من خلال النظرية العامة حول العلامات. ولأنهم عدوا كل ثقافة إنسانية تصورًا سيميوطيقيًّا، كان عليهم أن يقدموا بعض المعايير للتمييز بين الأبنية العلاماتية المختلفة؛

---

(٣١) Formal' nyj metod, p. 29.

ومن هنا دخلت فرضية *الوظيفة* إلى الرطان البنيوي. وحيث إن لهذه الفكرة أصولها في النظرة النفعية للسلوك الإنساني، فإنها وصفت التفاعل بين الأشياء والأغراض التي تستخدم لتحقيقها. وأكد البنيويون البعد الاجتماعي للوظيفية، والإجماع الضروري بين أفراد جماعة ما، حول الغرض الذي يستخدم فيه شيء ما، وحول ملاءمته لذلك الغرض. إن كل بنية سيميوطيقية (الفن، الدين، العلم) بدت من المنظور الوظيفي، بدت وكأنها مجموعة من المعايير الاجتماعية تحكم اكتساب القيم في هذه المجالات الثقافية.

لقد رأينا أن أتباع باختين وبنيويي براغ على السواء، قد أعادوا تعريف المبادئ الأساسية في العلم الأدبي الشكلاني من منظور سيميوطيقي. ولم يتوقفوا عند هذا، بل وضعوا أيضًا المبدأ الثاني في هذا العلم موضع المساءلة، أعني مبدأ أن نظرياته يجب أن تتولد من المادة المدروسة وحدها. وينطلق ميدفيديف في انتقاده للمدرسة الشكلانية الروسية عدة مرات من هذه النقطة، "إن من الصعوبة بمكان أن تقارب المادة الملموسة في الإنسانيات، وأن تفعل هذا بشكله الصحيح. ومما يثير الأسف أن الاحتكام إلى "الحقائق نفسها"، وإلى "المادة الملموسة"، لايثبت شيئًا ولا يقول الكثير". وحيث إن السعي الصحيح إلى المادة المدروسة، يؤثر على النظرية الكاملة التي تنبني على ذلك

> فإن بداية البحث، التوجه المنهجي الأول، مجرد التخطيط العام لموضوع البحث، كلها أمور بالغة الأهمية. إن لها قيمة حاسمة؛ فالمرء لا يمكنه أن يؤسس للتوجه المنهجي المبدئي في موضوع معين، مسترشدًا بنزوعه الذاتي وحده نحو الموضوع(٣٢).

وكان هذا بالطبع هو ما أخذه ميدفيديف على الشكلانيين الروس. لقد افتقرت الشكلانية – التي نشأت من "اتحاد غير مقدس" بين الوضعية والمستقبلية – إلى أي أسس فلسفية صلبة؛ فالدراسة الأدبية لكي تتناول مادتها بشكل ملائم، لابد أن تنطلق من وجهة

---

(٣٢) Ibid, p. 108.

نظر فلسفية محددة جيدًا. ويعلن ميدفيديف بسعادة أن وجهة النظر الفلسفية هذه هي الماركسية. إن الشعرية السوسيولوجية التي أذاعها، تنطلق من افتراض أن الحقيقة الأدبية هي حقيقة أيديولوجية قبل كل شيء، وأن الدراسة الأدبية فرع من علم عالمي هو علم الأيديولوجيا. "إن أسس هذا العلم، المرتبطة بالتعريف العام للأبنية الأيديولوجية الفوقية، وبوظائفها في وحدة الحياة الاجتماعية، وبعلاقتها بالأساس الاقتصادي، وجزئيًا بالتفاعل كذلك فيما بينهما، كل هذا كانت الماركسية قد طرحته بعمق وبقوة." [٣٣] ورغم أن المرء قد يسأل كيف انسجمت الميتاسيميوطيقا لدى أتباع باختين، مع الماركسية السوفيتية الرسمية ونظريتها المطلقة الخاصة بالانعكاس (وبالتالي ما إذا كان ينبغي وصفهم بالماركسية على الإطلاق) – رغم ذلك فإن اختيار اللقب ليس له أهمية. المهم هو أن أتباع باختين رأوا في الفلسفة أرضية أساسية للدراسة الأدبية، أما الشكلانيون فلم يروا ذلك.

ربما كان أعضاء مدرسة براغ أكثر تحفظًا في هذه القضية من أتباع باختين، بل إن الأمر المؤكد أنهم لم ينكروا علاقة الفلسفة بالنظرية. لقد عد الشكلانيون أنفسهم روادًا للعلم الجديد، علم الأدب. أما البنيويون فركزوا على الطابع البيني لمشروعهم، وعلي تشابه مبادئهم ومناهجهم مع المبادئ والمناهج الموجودة في مجالات المعرفة الأخرى. إن البنيوية، كما يقول رومان ياكوبسون، وهو الرجل الذي صك المصطلح عام ١٩٢٩ "هي الفكرة الرائدة لعلم أيامنا هذه في أوضح تجلياته"[٣٤]. إن ظهورها يعلن نهاية مرحلة، وبداية مرحلة أخرى في التاريخ الفكري الأوروبي.

هذا الرأي في البنيوية، ردده أيضًا أعضاء آخرون في حلقة براغ. فالتاريخ الحديث للدرس العلمي الأوروبي، يحدده – وفقًا لإيان موكاروفسكي – تذبذب بين المذهب الاستدلالى الرومانتيكي الذي أخضع المادة العلمية لمنظومة فلسفية عامة، والمذهب الاستدلالى الوضعي الذي اختزل الفلسفة إلى مجرد امتداد للعلوم الإمبيريقية. ولقد آمن موكاروفسكي أن جدَّة البنيوية تكمن في جهودها لتجاوز هذه الثنائية:

---

(٣٣) Ibid, p. 11.

(٣٤) 'Romantické všeslovanstvi – nova slavistika', Čin, 1, 11.

فالبحث البنيوي .. يقوم بعمله – بوعي وعن قصد – بين طرفي نقيض: فمن جانب هناك الفرضيات الفلسفية المسبقة، ومن جانب آخر هناك قاعدة البيانات. وهذان الطرفان يتشابهان في علاقتهما بالعلم. إن قاعدة البيانات ليست موضوعًا محايدًا للدرس، ولا هي موضوع محدد على نحو كامل كما يعتقد الوضعيون، بل إن الطرفين كليهما يحدد أحدهما الآخر.

البنيوية بالنسبة لموكاروفسكي "موقف علمي ينطلق من المعرفة بهذه العلاقة المتبادلة التي لا تتوقف بين العلم والفلسفة" ويستأنف موكاروفسكيك "وأنا أقول " موقف" لأتحاشى مصطلحات من قبيل "نظرية" أو "منهج"، والبنيوية ليست شيئًا من هذا، البنيوية *موقف معرفي* (التأكيد من عندي) من المؤكد أن قواعد فاعلة معينة، ومعرفة معينة تنبني عليه، غير أنه يوجد مستقلاً عنها، ومن ثم يكون بمقدوره التطور في كلا الجانبين معًا[٣٥] .

كان من الواضح أن طبيعة الشكلانية الروسية تقف على النقيض من هذين المشروعين العالميين، السيميوطيقا الباختينية الشارحة، وبنيوية براغ. إنها فترة انتقالية في تاريخ الدراسة الأدبية. غير أن هذا التشخيص لا يجب أن يفهم منه الإقلال من شأن الدلالة التاريخية للشكلانية الروسية؛ فدون زعزعتها الحادة للنقد التقليدي، ودون بحثها الدءوب عن تصورات بديلة، لم تكن لتظهر الحاجة إلى نهج معرفية جديدة في العلم. وكما أن النهج المعرفية التي دشنتها الشكلانية الروسية في نظرية الأدب، لا تزال معنا، فإنها تقف في الخطاب النظري ليومنا هذا، لا باعتبارها شيئًا تاريخيًا لافتًا، بل بصفتها حضورًا حيًّا.

ترجمة: خيري دومة

(٣٥) 'Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře', Kapitoly z české poetiky, 2nd edn, vol. 1 (Prague, 1948) p. 13-15.