شعرية القصيدة عند الشكلانيين الروس
بحث في الأسس والمقومات

Poetic poetry of the Russian form
Research in foundations and fundamentals

عروس محمد [1]

[1] جامعة العربي التبسي - تبسة، (الجزائر). *arousmohammed@gmail.com*

تاريخ الإستقبال: 2019.07.30 | تاريخ القبول: 2019.10.08 | تاريخ النشر: 2019.10.15

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في شعرية القصيدة عند الشكلانيين الروس، نظرا لأهمية الرؤية الشكلانية في التأسيس للنقد المعاصر، ونظرا للاهتمام الذي أعطوه للنص الشعري وما زال في حاجة إلى الجمع والتصنيف. ولقد كان للشكلانيين الروس منظورهم الخاص للإيقاع الشعري، واللغة الشعرية، والصورة الشعرية، والدلالة، ولذلك كانت هذه الدراسة.

الكلمات المفاتيح: *الأدبية، الإيقاع الشعري، الدلالة، اللغة الشعرية ، الشعرية.*

.

Abstract

The purpose of this study is to examine the poetry of the poem in the Russian formative, in view of the importance of the formal vision in the establishment of contemporary criticism, and given the interest they gave to the poetic text and still in need of collection and classification. The formalist Russians had their own perspective of poetic rhythm, poetic language, poetic imagery, and significance, and so this study was.

Key words: *literary, poetic rhythm, poetic language, connotation, poetic.*

.

[1] **المؤلف المراسل**: عروس محمد ، **الإيميل**: *arousmohammed@gmail.com*

مقدمة الدراسة و إشكاليتها

يخضع كل من الإبداع والنقد إلى التحولات الفكرية والمعرفية التي تعرفها الأمم والشعوب، وتميز الحضارات، و تمثل إرثا إنسانيا يبقى في حاجة ماسة إلى الكشف والدراسة، نظرا للأثر الذي يتجسد من خلاله وتبقى بصمته خافية تتطلب إعادة الدراسة، ذلك « أن الأدب وحياة الماضي من الأمور التي لها أهميتها في ذاتها»[1] مثلما لها الأهمية في ما تتركه من أثر.

وقد عرف القرن العشرين جملة من التحولات، نقلت المعرفة من طابعها العام والشمولي والقائم على الحدس إلى اعتبار العلم والتجربة العلمية أساس الحقيقة، وغدا الإنسان نتيجة ذلك واقعا في فلك التجربة والمصنع، وتابعا للآلة في شتى مجالات الحياة.

وذلك ما انسحب على المعرفة العلمية والأدبية والنقدية، فانتقلت الرؤية المنهجية من اعتبار الخارج أساس التفكير والمعرفة - وعليه لا يمكن فهم النص إلا من خلال السياقات التي أنتجته - إلى اعتبار الداخل الأساس الذي يجب دراسته والتعرف عليه وفهمه بعيدا عن كل إرغمات خارج نصية.

وعليه، فالتوجه الشكلاني« يلح على إبراز قوانين الخطاب الأدبي الداخلية ويرفض المشهد التاريخي الذي هيمن آنذاك في حقل النقد »[2]،إذ النص بمثابة العينة التجريبية التي يجب التوجه إليها مباشرة، وذلك ما قامت به الشكلانية الروسية التي حاولت العناية بالنص لذاته وكأنه ميكانيزم محرك يمكن فك لوالبه وإعادة تشغيله كلما حدث له عطب. وقد امتد تأثير الإرث الشكلاني إلى كل الثقافات ومنها العربية، فنجد ناقدا ك "عبد الله الغذامي" مثلا يعد النص« محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها»[3]. ومن العناصر النصية التي اعتنى بها التوجه الشكلاني القصيدة الشعرية التي سنجعلها مجالا للبحث في هذه الدراسة.

إن الإشكالية التي تريد هذه الدراسة مقاربتها هي محاولة إبراز مجهودات الشكلانيين الروس النقدية والمتعلقة بنظرتهم للقصيدة والتساؤل عما يحقق شعريتها، ذلك أن التوجه الشكلاني مثَّل حركة مفصلية في التوجهات النقدية الحديثة وما تفرع عنها من توجهات معاصرة، ومنه يمكن أن تصاغ إشكالية الدراسة في التساؤلات الآتية:- ما هي التصورات التي أطَّرت نظرة الشكلانيين الروس للنص الشعري؟ وما هي الخصائص التي تحكم انتماء النص إلى الشعر؟ وما هي المميزات التي تصنع شعرية القصيدة؟

أولا: الشكلانية الروسية، الأسس والمنطلقات

عرف الدرس النقدي مع بدايات القرن العشرين ، تحولات جوهرية تمثلت أساسا في التوجه الشكلاني (1914-1930) الذي مثل تمفصلا مهما في الدرس النقدي لما أحدثه من رؤية جديدة للنص الأدبي مخالفة للسائد والموروث، وذلك بالبحث في القوانين التي تتحكم في بناء النص، وتجعله ينتقل من اللاأدب إلى الأدب، ومن لغة الحياة اليومية إلى لغة الإبداع الفني، والوصول إلى سبل جديدة تتحكم في شعرية النص، وتصنع فرادته وتميزه.

وهذه الرؤية الجديدة قوامها التوجه إلى النص الأدبي ذاته والكشف عن أدبيته والقوانين المنظمة لبنائه، والمتحكمة في شعريته.

1/ ما قبل الشكلانية

لقد كانت الشكلانية في مقارنتها مع الرؤى السابقة بمثابة قطيعة كلية وفي بعض الأحيان جزئية مع الإرث الروسي المؤسس لشعرية النص الأدبي. وتتمثل تلك الرؤى في:

- نظرية اللغة الشعرية عند "أ. بوتيبنيا A. Botebnya"، وتتلخص في دستورها الذي وضعته كتب بوتبنيا بقوله: « لا فن دون الصور المجازية، وخاصة لا شعر دونها»[4]، وقوله: « إن الشعر، وكذا النثر، هما أولا وقبل كل شيء، طريقة خاصة للتفكير والمعرفة»[5]، وبذلك فالشعر عند بوتبنيا يساوي الصور المجازية.
- الشعرية التاريخية ل "أ. فيشيلوفيسكي A. Veselovsky"
- موسيقى الشعر والشعر التصويري لدى الشعراء الرمزيين مثل " أ. بليي A. Belyj، و ف بريوسوف V. Bryusov ".
- القطيعة مع التوجهات السابقة كانت لهم ثورة على الرؤى والتصورات المنهجية المؤسَّسة على حياة المؤلف والأبعاد النفسية الاجتماعية والفلسفية والثقافية .

وكل ذلك جاءت الشكلانية لإعادة النظر فيه، والتأسيس لمنظور جديد مخالف لما تعارفت عليه الدراسات السابقة والموجهة للأدب. إذ اعتبرت الشكلانية الأدب أرضا بلا مالك ولها الحق في امتلاكه.

2/ المنطلقات المنهجية للشكلانية الروسية

شدد الشكلانيون على أطروحتين رئيستين وهم يواجهون القضايا المنهجية والمعرفية التي جعلوها هدفا لدراستهم كما يقول "فيكتور إيرليخ" (*Victor Erlich*)[6]:

- تشديدهم على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.
- إلحاحهم على استقلال علم الأدب.

وينبغي للأدب في ذاته أن يكون موضوع علم الأدب، ولا ينبغي أن يكون مجرد ذريعة لأي دراسة غريبة عنه؛ مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ الثقافي. وبذلك، نجدهم كما يقول "رومان سلدن" *Raman Seldon)*: « نظروا إلى المضمون الإنساني من انفعالات وأفكار ووقائع بوجه عام نظرة تسقط عنه أية أهمية أدبية، وتجعل منه مجرد سياق يتيح للوسائل الأدبية أن تؤدي عملها»[7]. وتؤدي تلك الوسائل عملها بعيدا عن كل سياق أيديولوجي الذي زعم لنفسه حقوقا مقدسة في دراسة الأدب كما يقول "فيكتور إيرليخ"(*Victor Erlich*)[8].

وعليه، لم يعد الأدب بمفهومه المألوف موضوعا للدراسة، إنما أصبحت "الأدبية" هي موضوع الدراسة؛ يقول "رومان جاكوبسون" *(Roman Jackobson)*: « ليس الأدب في عمومه ما يمثل موضوع علم الأدب؛ إن

موضوعه هو الأدبية، أي ما يجعل من أثر ما أثرا أدبيا»[9]، وهي العبارة التي أصبحت بمثابة قانون يحكم التوجه الشكلاني في بناء تصوراته ووضع أهدافه وغاياته.

وقد عزز "بوريس إيخنباوم" (*Boris Eikhenbaum*) هذه الرؤية بقوله: « إن الناقد الأدبي بوصفه ناقد أدب لا ينبغي أن يهتم إلا بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية»[10]. لكن؛ ما هي السمات المميزة للأدب؟ ذلك ما عمل الشكلانيون على بحثه ودراسته بالتخلي عن الإجابات التقليدية الجاهزة التي تبحث عن تلك السمات في الملكة الذهنية، والحدس، والخيال، والموهبة، وروح العصر، والبحث عنها في العمل الأدبي ذاته بعيدا عن كل ما من شأنه تغييب النص.

عمل الشكلانيون الروس الذين « كان يدفعهم إحساس بضرورة إقامة علم للأدب، بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه»[11] على توجيه دراستهم لكل من الشعر والنثر على حَدّ سواء، وذلك ما قادهم إلى إيجاد قوانين تحكم شعرية النص الأدبي تختلف باختلاف الشعر عن النثر؛ غير أننا سنحاول التعرف على شعرية القصيدة من منظور شكلاني لما مثلته الظاهرة الشعرية عندهم من مجال خصب للدراسة ، إذ كلما تكوثرت حوله الدراسات كلما ازداد إغراء وثراء.

توصل الشكلانيون الروس إلى جملة من التصورات أطرت نظرتهم للنص الشعري، وحددوا من خلالها القوانين التي من شأنها أن تجعل النص مندرجا ضمن دائرة الشعر، ويتجلى ذلك في إعطاء رؤية جديدة لكل من الإيقاع، واللغة الشعرية، والصورة الشعرية، والدلالة، وبيان الفرق بين اللغة الشعرية ولغة الحياة اليومية.

ولئن اختلفت الرؤى والتصورات الشكلانية للنص الشعري، فإن ما ميز التوجه الشكلاني هو توحد رؤيتهم المتعلقة بغاية الدراسة. يقول "بوريس إيخنباوم" (*Boris Eikhenbaum*): « 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 »[12]. وفي سبيل ذلك أبعدوا من نظرتهم كل الرؤى السابقة ذات البعد الفلسفي أو النفسي أو الاجتماعي، أو المستند إلى القيم التي أرستها الدراسات التاريخية والتي يمكن أن تفسر بها الظاهرة الإبداعية، مثلما أقاموا تعارضا مع الرمزيين في بناء تصوراتهم الجديدة، متخذين من الإبداع الشعري الذي أتى به المستقبليون مادة ثرية للبحث والدراسة، ومن مفهومهم الجديد للشكل محورا تحركت في رحابه نظرتهم النقدية، إذ « غدا الشكل لدى الروس شعارا بلغ من شموبيته أنه أخذ يعني كل ما يكون العمل الفني. وكان هؤلاء الشكلانيون الروس يتناولون الموضوع في سياق من التمرد ضد النقد الأيديولوجي السائد من حولهم »[13].

يذهب"فيكتور جيرمونسكي" *(Victor Zirmunsky)* في مقالته التأسيسة "قضية المنهج الشكلي" -بعد أن أكد تعدد الرؤى المنهاجية داخل التوجه الشكلي، وتعدد مجالات الاهتمام لديهم- إلى أن قضايا النص الشعري وكذا النثري من صلب اهتماماتهم البحثية، ويبرز ذلك بقوله: « وهذا الاسم العمومي الغامض "المنهج" يضم في العادة أعمالا متباينة، تتناول اللغة الشعرية، والأسلوب الشعري بالمعنى العام لهذين المصطلحين، كما تتناول

الشعرية التاريخية والنظرية، والعروض، والتوزيع الصوتي للألحان، وعلم الأسلوب، والتأليف، وبناء الحبكة، وتاريخ الأنواع، والأساليب الأدبية..إلخ»[14]، ولذلك نجد الجهد الشكلاني متنوع الاهتمامات، إذ يكاد يكون لكل عَلَمٍ من أعلامه منظوره الخاص داخل التوجه الشكلاني، وخذ أمثلة على ذلك: "رومان جاكوبسون" *(Roman Jackobson)*، و"بوريس إيخنباوم" (*Boris Eikhenbaum*)، و"فيكتور شلوفسكي" (*Victor*. Borissovitch Chklovski.) وغيرهم.

ثانيا: مقومات شعرية القصيدة عند الشكلانيين الروس

ويمكن بيان القضايا التي كانت محط أنظار الشكلانيين وهم يبحثون عن القوانين التي تحكم شعرية القصيدة في الجوانب الآتية:

1/ الإيقاع الشعري

وضع أسس التصورات الشكلانية حول الإيقاع الشعري في علاقته بالوزن العديد من المنظرين الشكلانيين: "أوسيب بريك"*(Ossi- Brik)*، "بوريس إيخنوباوم" (*Boris Eikhenbaum*)، و"بوريس توماشوفسكي" *(Boris Tomashevsky*، و "فيكتور جيرمونيسكي"*(Victor Zirmunsky)* ، و"رومان جاكوبسون" *(Roman Jackobson)*.

بَيَّنَ "أوسيب بريك"*(Ossi- Brik)*أن الإيقاع يمثل مهيمنة بديلة عن الوزن في الشعر من منظور شكلاني في دراسته التي حملت عنوان "الإيقاع والنظم" 1920، وقد أبرزت هذه الدراسة كما يقول "بوريس إيخنوباوم"(*Boris Eikhenbaum*): « أن الشعر يتوفر على أبنية تركيبية قارة، مرتبطة، دون انفصام، إلى الإيقاع. تبعا لذلك فإن مفهوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجردة، ويصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر، أي الجملة. إن الوزن كان يتراجع إلى المرتبة الثانية مع احتفاظه بقيمة الحد الأدنى للاصطلاح الشعري، قيمته كأبجدية»[15]، وبهذه الرؤية لم يعد الإيقاع مجرد ملحق خارجي للنص، ولم يعد الوزن القيمة المهيمنة في النص الشعري، وإنما أصبح الإيقاع مؤسسا لنظرية الشعر الشكلانية، فالجوهر اللساني للجملة الشعرية هو الذي يصنع قيمتها الإيقاعية وما يتشكل حول هذا الإيقاع من قيم صوتية، وتركيبية، وتصويرية، ودلالية.

وعليه فالإيقاع أصبح مكونا « أساسا بنائيا للشعر، يحدد مجمل عناصره السمعية أو غير السمعية»[16]. والعناصر السمعية هي التي يمكن تلقها بواسطة الأذن سواء صنعها الإيقاع الخارجي المبني على الوزن، أو صنعها الإيقاع الداخلي المبني على التنغيم والنبر والفواصل الموسيقية وغيرها من القيم الصوتية. أما العناصر غير السمعية فتتمثل في اللغة الشعرية وعوالمها التصويرية والدلالية. وبذلك تم زحزحة الوزن من أعلى هرم البناء الشعري، ليصبح مجرد عنصر من عناصر البناء، وحل محله الإيقاع كمهيمنة للبناء الفني للنص الشعري من منظور "أوسيب بريك"*(Ossi- Brik)*الشكلاني.

وقد استند "بوريس إيخنوباوم"(*Boris Eikhenbaum*)، إلى ما توصل إليه "أوسيب بريك" *(Ossi- Brik)* حول علاقة الإيقاع بمكونات النص الشعري البنائية في كتابه "ميلوديا الشعر" 1922، وكانت نقطة انطلاقه أن

الأساليب تنقسم عادة على أساس المعجم، وبذلك كان الاهتمام منصبا حول اللغة الشعرية عامة، وقد قادته الدراسة إلى أن ما يميز اللغة الشعرية ويربط بين جوانبها الصوتية والدلالية هو النظم syntaxe. وعليه « فالظواهر الإيقاعية لم ينظر إليها هنا في ذاتها، ولكن في علاقتها بالدلالة البنائية للنبرة Intonation الشعرية و الخطابية»[17]. وكان ما يهم "إيخنباوم" (*Eikhenbaum*)هو على وجه الخصوص تحديد مفهوم "القيمة المهيمنة La dominante " والذي ينظم هذا الأسلوب الشعري أو ذاك.

وقد عَدَّ "إيخنباوم"(*Eikhenbaum*) مفهوم "الميلوديا Melodie " نظاما من النبرات التي بواسطتها يتم صناعة البناء الإيقاعي للنص، وفَصَلَ مفهوم الميلوديا Melodie عن الهارومونية العامة للشعر(التأليف)، والتي تتعلق أساسا بالانسجام الصوتي الذي يتم عن طريق الجناس مثلا، بينما تتعداه الميلوديا إلى النسيج الإيقاعي الذي يدخل فيه الصوت والتركيب وغير ذلك من عناصر الإيقاع بمفهومه الجديد. وعليه، اقترح إيخنباوم تمييز ثلاثة أساليب أساسية في الشعر الغنائي: الأسلوب الخطابي، والميلودي، والمتكلم. والأسلوب الخطابي هو الذي يتأسس على المخاطب في إنشاء النص، أما أسلوب المتكلم فهو الذي يحضر فيه المبدع من خلال الذات المنشئة للخطاب ، بينما الأسلوب الميلودي وهو المهم في منظور "إيخنباوم" (*Eikhenbaum*)فيقوم على الإيقاع.

إن تأكيد دور الإيقاع في بناء نظرية الشعر عند الشكلانيين أصبح بمثابة مسلمة خصوصا بعد أن أغنى المنطلقات النظرية العديدُ من الدراسات التطبيقية، وذلك ما تجلى في : مقال "توماشوفسكي" *Boris Tomashevsky*)) "عروض الوتد المجموع ذي المقامات الخمس لدى "ألكسندر بوشكين" (*Alexander Pushkin*) 1919، وكتاب "طريقة نظم الشعر الروسي" لـ "بوريس توماشوفسكي" (*Boris Tomashevsky*) 1924 والتي تَوَّجَتْ دراسته للوزن المعتمدة على الإحصاء.

نظرا لأهمية الإيقاع في بناء نظرية الشعر عند الشكلانيين فقد عملوا على تحديد طبيعته من منظور تقني وبيولوجي، يقول "بوريس توماشوفسكي" (*Boris Tomashevsky*):« إن هدف الإيقاع ليس هو الالتزام بخطوات خيالية، ولكن توزيع الطاقة الزفيرية في أطر حيوية واحدة هي البيت الشعري»[18]، وقد أكد هذه الرؤية في مقاله الذي حمل عنوان "مشكلة الإيقاع الشعري" 1922.

توصل "بوريس توماشوفسكي" (*Boris Tomashevsky*) إلى أن « مفهوم الإيقاع اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري: فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن المد في الكلمات، يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني (الجناسات إلخ). وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته مفهوم خطاب نوعي، تساهم كل عناصره في خاصيته الشعرية »[19]. وعليه، فلئن عد الوزن في الدراسات غير الشكلانية؛ كالرمزية الخاصية القابلة للتقنين وبالتالي فهي العنصر الجدير بالعناية في الشعر، فإن المنظور الشكلاني أعطى الأهمية الكبرى للإيقاع دون إهمال الوزن، إذ الإيقاع بدوره « قابل للمعاينة، وإنه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم إلا بهذه الملامح الثانوية»[20]، أي لا تلتزم إلا بالإيقاع مع إغفال الوزن، « فالخطاب يمكن أن يبقى

شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن»[21] كما يقول "فيكتور م جيرمونسكي" (*V.M.Germounski*) في كتابه "مدخل للعروض"، وهي الرؤى المؤسسة في الحقيقة للقوانين المنظمة لشعرية القصيدة الحرة وقصيدة النثر.

إن التصور الخاص بالإيقاع من منظور شكلاني ينبع من المفهوم الذي أعطوه للشكل، حيث لا يصبح الشكل في مقابل المضمون، وإنما يصبح قابلا للإحساس به من خلال العديد من العناصر، ومن بينها العناصر الإيقاعية، التي نحس بها نبرا وتنغيما وجرسا موسيقيا وغير ذلك.

2/ اللغة الشعرية

تعددت الرؤى الخاصة باللغة الشعرية لما مثلته اللغة من بعد جوهري في القصيدة الشعرية، وأهم المبادئ التي كانت مدارا للبحث في شعرية اللغة عند الشكلانيين يمكن بيانها في الآتي:

أ/ اللغة الشعرية ومبدأ كسر الألفة

شغلت اللغة الشعرية في علاقتها باللغة اليومية حيزا كبيرا من الجهد التنظيري والتطبيقي للشكلانيين الروس، لأنهم عملوا على التعرف على الشعر فيما يحدث بينه وبين اللغة اليومية من قيم خلافية يمكن أن تحكم شعرية اللغة. وتكتسي اللغة غير العقلية قيمة مهمة في التأسيس لشعرية اللغة كما يقول "بوريس إيخنوباوم"(*Boris Eikhenbaum*). إذ كثيرا ما نتلذذ بلغة شعرية ونتذوقها فنيا حتى عندما لا ندرك لها معنى.

وقد وجدت اختلافات في ضبط طبيعة اللغة الشعرية نظرا لاختلاف المداخل المنهجية لمادة الدراسة بين حلقة موسكو اللغوية وجماعةأوبوياز(*Opoyaz*) الشعرية، إذ تنطلق حلقة موسكو اللغوية طبقا لـ " موسكوفيتش" (*Moskowitz*)،و"فلاديمير بوجاتيريف" (*Vladimir Bogatyrev*) و"ياكوبسون" *(Jackobson)* من فرضية أن الشعر- من حيث وظيفته الجمالية- لغة، بينما تعد جماعة الأوبوياز أن الموتيفة الشعرية ليست على الدوام فَضًّا لمكنونات المادة اللغوية[22]. أي أن المادة اللغوية مكون أساسي لا ينفي بقية المكونات الإيقاعية والتصويرية وغيرها، والموتيفة الشعرية ترتبط باللغة مثلما ترتبط بالإيقاع أو الدلالة.

أكد أعضاء جماعة الأوبوياز« أنه إذا كانت المادة المباشرة لفن القول هي اللغة، فإن التقنيات الفنية تقنيات لغوية في الأساس. وقد أفضى هذا التفكير إلى مفهوم اللغة الشعرية »[23]. وهذه التقنيات اللغوية تتأسس على كسر الألفة، إذ الغاية من الفن عموما والفن الشعري على وجه الخصوص هو تغيير طريقة تلقي اللغة، فتصبح اللغة الشعرية قادرة على قول ما لم تتعود قوله من قبل، أو قول المعتاد بطريقة غير معتادة.

وقد أخذ كسر الألفة عند الشكلانيين منحيين مختلفين:

- يتعلق المنحى الأول باللغة ذاتها، إذ الألفة اللغوية حاصلة في لغة الحياة اليومية التي تعودت اللغة أن تقول ما يحقق التواصل، وفي اللغة الشعرية خروج على هذه اللغة وكسر لرتابتها من خلال ما تحدثه معها من قيم خلافية، فتصبح اللغة الشعرية ذاتية الغائية.

- ويجعل المنحى الثاني كسر الألفة ليس مع اللغة «بل يكون مع الأحداث والوقائع المتمثلة فيها. وبالتالي ركز على التقنيات القائمة في المؤلفات النثرية وفي السرد »[24]، وواضح أن المنحى الأول جعل هدفه اللغة الشعرية في النص الشعري، بينما المنحى الثاني جعل غايته النص النثري.

وفي بحث الشكلانيين عن التقنيات اللغوية التي تكسر الألفة مع اللغة ركز أعضاء جماعة الأوبوياز تركيزا كبيرا على طبقات الصوت، وتوصلوا إلى أنه في اللغة العملية التي هي لغة النثر التواصلي ينبني الصوت وكأنه خادم للمعنى بطريقة مصقولة لا نتوء فيها، بينما في اللغة الشعرية ينبني الصوت بطريقة قصدية وغير مألوفة. وعليه،« فاللعب المقصود بالصوت يربك الدلالة، فيجعل الأشكال اللغوية نفسها شيئا ملحوظا وملموسا»[25]. ويتجلى اللعب المقصود بالصوت في جملة من المظاهر كشفها البحث الشكلاني وأطلق عليها منظومة من المصطلحات وحدد لها مفاهيم خاصة من قبيل:

- تنضيد الصوامت الذي يجعل من تجاور الحروف الصامتة قيمة شعرية تؤثر إيقاعيا، وكأننا أمام ما يعرف في البلاغة العربية بتصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني عند عبد القاهر الجرجاني.
- النطق المعبر والذي يحول الملفوظات النطقية إلى قيم تعبيرية تتحكم في شعرية القصيدة.
- إيماءات الصوت، وهي قيم تعبيرية تجعل في النص نتوءات يمكن إدراكها شكليا خصوصا النبر والتنغيم والوقفات المقطعية.

لقد مثل اهتمام الشكلانيين بالصوت في بناء لغة الشعر جهدا مميزا في بداية الأمر، غير أن هذا المنظور سرعان ما تغير بتقدم الدراسات الشكلانية لأن أهم ما ميز البحث الشكلاني التطور وعدم الثبات، بل وتجاوز الآراء مع مستجدات البحث.

بعد التوجه الشكلاني القائم على هيمنة الصوت في اللغة الشعرية، وإقامة التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية على أساسه، كان التراجع عن هذه الرؤية مع تقدم البحوث الشكلانية، إذ تبين لبعض الدارسين الشكلانيين أن التعارض بين اللغة الشعرية ولغة النثر غير ملائم في بعض الحالات، وما أثار هذه الإشكالية هو النثر الفني الذي لا يحمل قيما صوتية من جهة أولى ولا يحمل هدفا تواصليا من جهة ثانية، ذلك أن غايته فنية أدبية، «إذ النثر الفني ينتمي إلى فنون القول مع أنه نادرا ما يجعل الصوت في الصدارة»[26]. ونتيجة لذلك توجهت الدراسات نحو النثر من جهة أولى، ونحو « النصوص التي تنبني على أساس إيقاعي»[27] من جهة ثانية. وعليه، فبدل الكلام عن اللغة الشعرية أصبح البحث منصبا على لغة النظم، وتوجهت الدراسات إلى النصوص الشعرية التي تمثل فيها لغة النظم مهيمنة وهي النصوص الإيقاعية بما يتشكل في بنائها الفني من قيم إيقاعية: الإيقاع الداخلي، والوزن، والقافية، وبالتالي كان الاهتمام منصبا على شتى عناصر القول الشعري من التنغيم إلى البنية المقطوعية، أي من القيم الصوتية المرتبطة بالكلمة إلى تلك التي تتجاوزها للجملة الشعرية، بل إلى المقطوعة الشعرية برمتها.

وضع "فيكتور شلوفسكي" (*Victor*. B. Chklovski.) مفهوما خاصا يحكم شعرية اللغة وينقل الخطاب من الرتابة والألفة إلى التميز والتفرد وهو مفهوم "التغريب"، الذي من خلاله نستطيع الإحساس من جديد بالأشياء، «فالتعود يفترس الأعمال، والأشياء، والملابس،... ويوجد الفن لعل الإنسان يسترد إحساس الحياة؛ يوجد ليجعل الإنسان يحس بالأشياء، ليجعل الحجر حجريا، غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تدرك وليس عندما تعرف.

وتقنية الفن هي جعل الأشياء غريبة، جعل الأشياء صعبة، مضاعفة. صعوبة الإدراك وطوله، لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها، وينبغي أن يُطال أمدها. الفن سبيل لاختبار فنية الشيء، أما الشيء نفسه فليس بذي قيمة»[28]. وبذلك فمن منطلق التغريب تمنح اللغة ولاءها للغة الشعر بقدر ما تستجيب للتغريب؛ فبه نتكلم الألفاظ وكأننا نقولها لأول مرة، ونستمع إلى التفاصيل في بناء النص فنستعيد استحضارها وكأننا نساهم في صناعتها. التغريب ببساطة يعطي المتلقي الإحساس الجمالي بالنص الشعري وكأن النص جديد في كل مكوناته البنائية والدلالية.

ب/ اللغة الشعرية ومبدأ التباين

أسس "رومان جاكوبسون" *(Roman Jackobson)*. الفروق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية على قيم التباين، وقد بينها في العناصر الآتية:

- تباين الدفقات الصوتية يكون ممكنا في اللغة اليومية واللغة الشعرية على حد سواء، خلافا لما ذهب إليه "ياكوبينسكي" *(Jakoubinski)* الذي يعد غيابها ضروريا في اللغة الشعرية فقط.
- التباين في اللغة اليومية تفرضه الظروف.
- التباين في اللغة الشعرية إرادي.

ونتيجة لذلك وضع "رومان جاكوبسون"*(Roman Jackobson)* فرقا جوهريا بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية في كتابه "الشعر الروسي الحديث"، وعد المطابقة بينهما مضللة من خلال توظيف الشعر للغة الانفعالية، إلا أن «هذه المطابقة خاطئة لأنها لا تضع في اعتبارها الفرق الوظيفي بين النظامين اللسانيين»[29]، فاللغة الانفعالية وظيفتها تواصلية، أما اللغة الشعرية فوظيفتها ذاتية، تستهدف الرسالة والبعد الجمالي وما يمكن أن تولده العناصر المكونة للرسالة من قيم شعرية، فحتى وإن حملت الرسالة قيما انفعالية إلا أن جوهرها الوظيفي الوظيفة الشعرية.

3/ الصورة الشعرية

لئن اعتقد زعماء مذهب التصويرية أن استخدام الصور اللغوية (المجاز، الاستعارة) هو النقطة الأساسية التي تميز الخطاب الشعري عن الخطاب النثري فإن ذلك لم يقنع الشكلانيين وكان منطلقهم في الهجوم على التصويرية، كما فعل "فيكتور ب شلوفسكي" *(Victor B. Chklovski)* في مقاله "الفن باعتباره أداة". إذ الخطابات المعتمدة على التصوير تتجاوز الشعر إلى أنواع أخرى من الخطابات التي يحضر فيها توظيف التصويرية

وليست من الشعر، مثل الخطابة، والنثر الفني وغير ذلك. ومن جهة أخرى يذهب رومان جاكوبسون *(Roman Jackobson)* إلى أن الشعر يمكن أن يستغني عن الصور بمعناها المعهود دون أن يفقد شيئا من جاذبيته وتأثيره، وذلك بتوظيف التقنيات اللغوية مثل التعارضات النحوية وتنغيم الجملة، ويمثل لذلك بقصيدة "لقد أحببتك يوما" لـ"بوشكين"*(Pushkin).*

وعليه، يؤكد الشكلانيون وهم يبحثون علاقة اللغة الشعرية بالتصويرية أنه توجد أشعار دون أن يحضر فيها التصوير، وتوجد أجناس إبداعية غير الشعر تحضر فيها التصويرية. ولكن حضور التصويرية في الشعر لا يمثل ملمحا تمييزيا بقدر ما يتعلق بحسن التوظيف، إذ«ما يميز الشعر ماثل في كيفية استخدام التصوير وليس في مجرد حضور هذا التصوير»[30].

يضع " فكتور شلوفسكي"(*Victor*. B. Chklovski.) أداة جديدة لتمييز الفن يطلق عليها "التغريب"، والتغريب لا يعني كسر ألفة مفردة اللغة فقط، بل يعني أكثر من ذلك؛ كسر ألفة الأشياء ذاتها، وكسر ألفة علاقتنا بالعالم من حولنا، وإذا ما استخدم الشعر التصويرية فإنها تدخل ضمن مفهوم التغريب. وعليه فالشعر يوظف الاستعارة كأداة للتغريب لا لتقريب الموضوع من المتلقي وإنما لتحقيق الأثر الجمالي، وبالتالي تتغير نظرتنا الرتيبة للأشياء وكيفية إدراك الموضوعات. كتب "شلوفسكي"(Chklovski): «إن الناس الذين يسكنون بجوار الشاطئ يصل بهم الأمر إلى التعود على خرير الموج إلى حد لا يكادون يسمعونه. ولنفس السبب لا نكاد نسمع الكلمات التي نتلفظ بها... إننا نتبادل النظرات، إلا أننا لا نكاد نرى بعضنا البعض. لقد اضمحل إدراكنا بالعالم. وما نحتفظ به هو مجرد تعرف»[31]. وبذلك يعد التغريب إستراتيجية بانية للنص عند "شلوفسكي"(Chklovski)، وهو الذي بمنح النص نتوءات تسمح بأن نحس به، فالتغريب كفيل بأن يعيد لنا الإحساس بالأشياء في طبيعتها الصفرية بعيدا عما أصابها من تكليس في مسارها الوجودي. إن التغريب مبدأ شامل للأدب الخيالي الذي يكون موضعا للأدبية وغنيا بالتصويرية بمفهومها الجديد.

تسمح الاستعارة في جانبها الجمالي حسب "شلوفسكي" (Chklovski)بنقل المعنى عن طريق إنشاء عالم محسوس وكثيف، وبالتالي فهي تجسيد محسوس للتغريب في النص الشعري.

وليست الاستعارة فقط ما يحقق التغريب في النص، إذ كل مكونات النص يمكن أن تتلبس به، فالإيقاع مثلا مظهر أساسي من مظاهر التغريب في الشعر، فالأشعار في رأي شلوفسكي(Chklovski)«عبارة عن بهلوانية لفظية للأعضاء التلفظية»[32]، إذ نمط خطاب الشاعر يعرقل التواصل المألوف، ويتطلب تواصلا جديدا قوامه كسر الألفة الإيقاعية. مثلما يمكن أن يهيمن التغريب على بقية المستويات التعبيرية والتصويرية والمضمونية مثلما تجلى في الاستعارات والمجازات والبنية الإيقاعية.

4/ الدلالة الشعرية

من القضايا المرتبطة باللغة الشعرية والتي أثارها "بوريس إيخنوباوم"(*Boris Eikhenbaum*)قضية المعجم والدلالة الشعرية، وقد ذهب إلى أن « الكلمة حين توضع داخل البيت الشعري، تكون كما لو استخرجت من

الخطاب العادي، وأحيطت بجو دلالي جديد، فتدرك بالضبط في إطار علاقتها باللغة الشعرية، وليس في علاقتها باللغة العامة»[33]، ومن جهة أخرى يذهب إلى أن «الخصوصية الرئيسة للدلالة الشعرية تكمن في تكوين معاني هامشية تغتصب التشاركات اللفظية المعتادة»[34]. وكسر العادة اللفظية قضية جوهرية أسس عليها الشكلانيون رؤيتهم من خلال ما اصطلحوا عليه بالتغريب كما أسلفنا.

من المشكلات التي أثارها "يوري ن تينيانوف" *(Yury Nikolaevich Tynyanov)* في علاقة الشعر بالدلالة قضية الإيقاع، معتبرا الدلالة في الشعر دلالة محرفة، تؤكد وجود علاقة بين الإيقاع والدلالة، وتتأسس في النص.

ولذلك فقد شدد "تينيانوف" *(Tynyanov)*على العلاقة الوثيقة بين دلالة الكلمات وبناء لغة الشعر في كتابه "قضية اللغة الشعرية" 1924، وذلك ما أثرى مفهوم الإيقاع الشعري ووضع المنهج الشكلي على طريق دراسة الخصيصات الدلالية للغة الشعرية، وليس فقط تلك الخصيصات المتعلقة بعلم الأصوات أو بالنظم[35].

وقد طرح "تينيانوف" *(Tynyanov)* العلاقة بين الشعر والنثر من منطق التباين أيضا، ذلك« أن تقريب الشعر من النثر يفترض أننا أقمنا الوحدة والتتابع في موضوع غير معتاد، ولهذا فإن هذه العملية لا تمحو جوهر الشعر. بالعكس، إن هذا الجوهر يتأكد أكثر.. إن أي عنصر من عناصر النثر، حينما يقع إدماجه في متوالية الشعر فإنه يظهر بشكل آخر إذ يبرز بواسطة وظيفته. وهكذا يسمح بتولد ظاهرتين مختلفتين: التشديد على هذا البناء، وتغير صورة الموضوع غير المعتاد»[36]. وبذلك، فالشعر له مقوماته البنائية التي تجعله يختلف عن النثر.

وكل متوالية لفظية في نطاق البناء الفني للشعر تجعل الألفاظ تتخلى عن طبيعتها المحايدة التي كانت تمتلكها قبل دخولها النص سواء أكان نثريا أم شعريا وتكتسب طبيعة جديدة بمجرد دخولها الفضاء النصي الجديد. وحتى الكلمات التي كان من المعتاد التعاطي معها على أنها من قاموس النثر، أصبحت تأخذ مكانتها الجديدة باندماجها في السياق التلفظي والدلالي للشعر.

خاتمة ونتائج

إن اهتمام الشكلانيين الروس بالوقائع الأدبية في حدّ ذاتها بِعَدِّهَا موضوعا للدراسة، بعيدا عن السياقات الخارجية، جعلهم يعيدون النظر في وجهة الدراسة وموضوعها. ولذلك نجدهم:

- يؤكدون على المنهج الذي يسمح بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية.
- يعطون مفهوما جديدا للشكل، يصبح فيه الشكل قابلا للإحساس به.

وأهم النتائج التي يمكن التوصل إليها ونحن ندرس شعرية القصيدة عند الشكلانيين الروس يمكن بيانها في:

1. يتأسس المنظور الشكلاني لشعرية القصيدة على عناصر نصية تتعلق بالإيقاع واللغة والصورة والدلالة.
2. التأسيس لمفهوم الإيقاع بناء على فكرة القيمة المستقلة للأصوات.
3. التأسيس للغة الشعرية انطلاقا من الشعر الصوتي الذي يؤثر إيقاعيا بعيدا عن الدلالة .
4. تراجع مفهوم الوزن ليحل بدله الإيقاع كمهيمنة في القصيدة الشعرية، تحدد هوية النص وتصنع شعريته.

5. تكتسب لغة القصيدة شعريتها من عدة منطلقات ومظاهر نصية: مبد أ الاختلاف والتباين ومبدأ التغريب وكسر الألفة، والتكثيف والتصوير.
6. إن مادة الشعر لا تتكون من العواطف والصور والأحاسيس بقدر ما تتكون من اللغة بما فيها من عناصر شكلية يمكن أن نحس بها من خلال ما تصنعه في النص من نتوءات، وعليه فالشعر فن لغوي بحت .
7. الدلالة الشعرية في القصيدة دلالة محرفة تؤكد علاقة اللغة بالإيقاع وتتأسس على النص، وعليه فمثلما يتشكل النص الشعري من خصيصات نوعية شكلية فإنه يتكون من خصيصات نوعية دلالية.

إن المنظور الشكلاني لشعرية القصيدة يمكن أن يمثل إطارا نظريا تقرأ من خلاله شعرية النص الشعري باعتبار هذا المنظور منظومة من القوانين العامة والشمولية التي تتعالى على النص الروسي إلى النص الشعري بصفة عامة.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

[1]- إيرليخ فيكتور: الشكلانية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

[2]- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية،ط1، بيروت، لبنان،1982.

[3]- شتاينر بيتر: المدرسة الشكلانية الروسية، ضمن موسوعة كيمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلد الثامن، تحرير رومان سلدن، ترجمة مجموعة من المترجمين بإشراف جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2006.

المراجع

[4]- سلدن رومان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

5- فريزر، ج، س: الكاتب الحديث وعالمه، النصف الأول من القرن العشرين، ج، ترجمة أحمد سلامة محمد السيد،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994.

6- الغذامي عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط4، مصر، 1998.

[7]- ناظم حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

[8]– نيوتن، ك. م: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، مصر،1996.

9- كابانس جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة عبد الجليل بن محمد الأزدي، دار الملتقى للنشر، ط1، 2002،

10- ويليك رينيه: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد 110، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، فيفري 1987.

الهوامش

[1] - ج، س فريزر: الكاتب الحديث وعالمه، النصف الأول من القرن العشرين، ج، ترجمة أحمد سلامة محمد السيد،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994، ص17.

[2] - جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة عبد الجليل بن محمد الأزدي، دار الملتقى للنشر، ط1، 2002، ص 105.

[3] - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط4، مصر، 1998، ص 08.

[4] - ك. م. نيوتن:نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، مصر،1996، ص 21.

[5] - المرجع نفسه، ص21.

[6] - ينظر، فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 14.

[7] - رومان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص27.

[8] - فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص8.

[9] - المرجع نفسه، ص14.

[10] - المرجع نفسه، ص 11.

[11] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 79.

[12] - بيتر شتاينر: المدرسة الشكلانية الروسية، ضمن موسوعة كيمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلد الثامن، تحرير رومان سلدن، ترجمة مجموعة من المترجمين بإشراف جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2006، ص 35.

[13] - رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد 110، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، فيفري 1987، ص 54،55.

[14] - المرجع نفسه، ص34،35.

[15] - مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية،ط1، بيروت، لبنان،1982، ص 52،53

[16] -المرجع نفسه، ص 53.

[17] - المرجع نفسه، ص 54.

[18] - المرجع نفسه، ص 55.

[19] - المرجع نفسه، 55.

[20] - المرجع نفسه، ص 56.

[21] - المرجع نفسه، ص 56.

[22] - بيتر شتاينر: المدرسة الشكلانية الروسية، ص 34.

[23] - المرجع نفسه، ص 43.

[24] - المرجع نفسه، ص 43،44.

[25] - المرجع نفسه، ص 49.

[26] - المرجع نفسه، ص 49.

[27] - المرجع نفسه، ص 49.

[28] - ك- م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، ص22.

[29] - ن م ش ص57.

[30] - فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص17.

[31] - المرجع نفسه، ص19.

[32] - المرجع نفسه، ص21.

[33] - مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 57.

[34] - المرجع نفسه، ص 58.

[35] - ينظر، المرجع نفسه، 57،58.

[36] - المرجع نفسه، ص 59.