النقد الشكلاني La Critique Formaliste

أ/قرواز نجمة
جامعة جيجل

مقدمة:

تعد العلاقة بين الشكل والمضمون أو البنية والدلالة من أهم القضايا التي حظيت بدراسات وجدالات كثيرة في مجال النقد بعامة والنقد الأوروبي بخاصة، فهناك اتجاهات نقدية قدمت الشكل على المضمون مثل الاتجاه الشكلاني والبنيوي، وهناك اتجاهات عنيت بالمضمون على حساب الشكل مثل الاتجاه الاجتماعي والتاريخي والنفسي، واتجاهات أخرى اهتمت بالقارئ كنظرية القراءة والتأويل، وبما أن الحديث في هذا المقال يختص بالاتجاه النقدي الشكلاني، فهل هناك علاقة بين النقد الشكلاني والبنيوي ما دام أن كل واحد منهما قدم الشكل أو البنية على المضمون؟ وهل توجد خلفيات فلسفية للنقد الشكلاني؟ أم أنه نقد مستقل ليس له جذور فلسفية كما يدعي زعماؤه؟ وما هي المرتكزات الفكرية التي هيأت الأرضية الخصبة لازدهاره؟ وما عوامل أفوله؟ ومن هم أهم أعلامه وبخاصة الذين كان لهم الأثر الواضح في مجال النقد فيما بعد؟ وما هي أهم مدارسه ومبادئه ومقولاته؟

أولا–المرتكزات الفلسفية والفكرية للنقد الشكلاني:

على الرغم من عدم وجود أية مقدمة فلسفية مصرح بها في أعمال الشكلانيين تثبت استنادهم إليها، فإن الجذور الأولى للاحتفاء بالشكل في العصر الحديث تعود إلى الفلسفة المثالية، بداية من "كانت" (1724 – 1804م) حين أولى الاهتمام الكبير بشكل العمل الفني لا مضمونه، وذلك في غمار حديثه عن الحكم على ما هو جميل، دون أن يعطي أي اعتبار للمصلحة أو التصور العقلي أو الغائية، بل ارتكز في حكمه على جمال الشكل(Forme) حتى لا يكون الحكم ذاتيا ويتصف بقدر من الموضوعية؛ لأن جعل الصورة / التصميم / الشكل هو المظهر الأساسي للجمال يجعل الناس يدركون الشيء بطريقة واحدة إذا نظروا إليه من نفس الوضع ونفس الظروف(1)، وبالتالي فـ"كانت" لم يهتم بما هو ملائم لمصالح الناس، ولا يولي أي اعتبار للكمال أو الخير أو الأخلاق، بل اهتم بجمال الشكل.

كما أن مفهوم "هيجل"(1770-1831م) حول علاقة الكل بالأجزاء، والتي تفضي بأن أي جزء في الكل هو ما عليه بفضل علاقته بالنسق ككل وبالأجزاء الأخرى مثلما هو موجود بصورة أكثر وضوحا في الكائنات الحية(2)، كذلك الأمر بالنسبة للفن المكون من أجزاء بينها علاقة متبادلة ومتفاعلة؛ متبادلة لأن كل عنصر يكمل الآخر، ومتفاعلة لأنها دائمة الصراع من أجل الهيمنة، وهذا ما نلمسه في الشكلانية العضوية والنسقية.

وإذا انتقلنا إلى "كولريدج" (1772 – 1834م) نجده هو الآخر قد اهتم بالشكل حين تأثر ببعض الفلاسفة والنقاد الألمان مثل "شلنج" و"شليجل"، والذي انتهى إلى أن هناك نوعين من الشكل في الأعمال الفنية: الشكل العضوي، والشكل الآلي أو الميكانيكي، فالشكل العضوي هو الذي يبدعه الخيال، حيث ينبع من باطن العمل الفني ذاته ولا يفرض عليه من الخارج، أما الشكل الآلي الميكانيكي فهو الشكل المفروض على العمل الفني من خارجه، لذلك يقول "كولريدج":<< لو كان للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج لما كان شعرا وإنمّا تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية>>(3)، وقد شرح الفرق بين الشكلين قائلا:<< يكون الشكل آليا أو ميكانيكيا حينما نفرض على أيّ مادة معينة شكلا حدّدناه من قبل، شكلا لا ينبع بالضرورة من صفات هذه المادة ... أما الشكل العضوي فهو غير مكتسب، ولكنه في باطن الشيء، ويتحدد في تطوره من الداخل، ومعنى شكله هو بالضبط اكتمال نموه>>(4)، فالشكل عند "كولردج" ليس إلاّ المظهر الخارجي للمضمون، ويجد "كولردج" في مسرحيات شكسبير مثلا رائعا للشكل الفني العضوي؛ لأنها تتسم بالنمو والتطور(5) النابعين من داخل العمل الفني غير مفروضين عليه.

كما كان لفلسفة الأشكال الرمزية التي قدّمها الفيلسوف الألماني "إرنست كاسرر" (1874 – 1945) دور في إعادة الاعتبار للشكل، حيث قال:<< نقصد بالشكل الرمزي، الطاقة الكونية للذهن، التي تسمح بالتأليف بين محتوى دلالي ذهني مع علامة محسوسة متحققة، حيث ينسجم جوانيا مع هذه العلامة، وبهذا المعنى، فإنّ اللّغة والكون الأسطوري- الديني، والفن تتمظهر كلها في أعيننا بوصفها أشكالا رمزية خاصة>> (6)، وهذا يدل على أن المبدع لا بد أن يحوّل كل صوّره الذهنية وحالاته الانفعالية إلى وقائع خارجية تصنع تلك الصور والحالات مجسمة في أشكال محسوسة.

أما "بول فاليري" (1871 – 1945م) فيؤكدّ على الشكل بمعنى الترتيب، أي على الكلمات وقد اتخذت ترتيبا معيّنا، ولذلك مدح (هوغو) لأنّ الشكل عنده <<هو السيد دائما... والفكر وسيلة التعبير لا غايته>>، ويقول عن نفسه:<< أنا أضع الشكل فوق المضمون عندما أكون أقرب إلى أفضل ما عندي وأميل إلى التضحية بالمضمون من أجل الشكل>>(7)، وفي قول "فاليري" دعوة صريحة إلى تمجيد الشكل على المضمون لو تم التفاضل بينهما.

ولقد كانت الشكلانية في بدايتها مرتبطة أشد الارتباط بالطليعة الفنية للفترة، غير أن الموقف الذي كان من قبل فنّيا أصبح موقفا علميا، حيث كانت الشكلانية بمثابة الثورة على القواعد البالية المستعارة من علم الجمال، وعلم النفس، ومن التاريخ، وقد رأى الشكلانيون أن هذه القواعد تحمل عوامل انهيارها من الداخل، لذلك يقول "إيخنباوم"<< لقد وجدنا الطريق مفتوحة، ولم نجد قلعة محصنة، فميراث بوتبنيا(Potebnia)، و"فيسلوفسكي" (Vesselovisk) النظري الذي حافظ عليه تلامذتهما كان بمثابة رأسمال مجمّد، وأصبح التأثير في يد نقّاد الرمزية، ومنظريها خاصة في الفترة من (1907 – 1919م)، وتأثر جيل الشباب بالرمزية أكثر من تأثيرهم بملخصات التاريخ الأدبي المحرومة من المفاهيم الخاصة، واستطاع الشكلانيون أن يدخلوا في نزاع مع الرمزية من أجل تخليص الإنشائية من أيديهم وتحريرها من النظريات الذاتية الجمالية الفلسفية، وقادوها إلى طريق الدراسات العلمية للوقائع، وكانت الثورة التي أثارها المستقبليون ضد النظام الشعري للرمزية سندا للشكلانيين؛ لأنها أسبغت على معركتهم طابعا واهنا، وأدّت إلى الانشقاق بين منظري الرمزية أنفسهم (1910 – 1911)>> (8)، وعليه فإن الثورة التي أثارها المستقبليون أمثال: خلبنكوف، وكروتشينيك ضد النظام الشعري للرمزية كانت سندا للشكلانيين في دعم نضالهم ضد المبادئ الجمالية الذاتية التي كانت تلهم الرمزيين، والحاجة إلى موقف علمي وموضوعي من الوقائع الأدبية.

ومن هنا بدأت بذور الوضعية العلمية التي ميّزت الشكلانيين ورفضت المسلمات الفلسفية والتأويلات السيكولوجية والجمالية، وقد قال "إيخنباوم": << إنّ الشكلانيين في اعتراضهم على المناهج الأخرى أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في ذاتها، وإنّما الخلط اللاّ مسؤول فيما بين علوم مختلفة وقضايا علمية مختلفة، لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي

أنّ موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات Objet الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى>>(9)، غير أنّ نزعتهم إلى الوضعية كانت ساذجة، فكانوا في الغالب يعلنون في مقدمة أعمالهم أن العلم مستقل عن النظرية، حيث أنهم لم يكونوا يبحثون عن استخلاص النتائج التي تترتب عن أعمالهم أو تعميمها في منهجية العلوم الإنسانية بقدر ما كانوا مهتمين بالتأسيس لعلم أدبي مستقل(10)، وربما كان ذلك الأمر من بين أسباب تعجيل أفول نجم الشكلانية.

وقد بين" إيخنباوم" نشاط المنهج الشكلي قائلا: << إنّ مهمتي الأساسية هي أن أبيّن كيف أنّ المنهج الشكلي فيما كان يطور و يوسّع مجال دراسته تجاوز حدود ما يسمى عموما المنهجية، وكيف تحوّلت المنهجية هذه إلى علم مستقل يضع الأدب كموضوع له، باعتباره مجموعة نوعية من الوقائع، إنّ مناهج كثيرة يمكن أن تجد لها مكانا في إطار هذا العلم بشرط أن يتركز الاهتمام على جوهر المادة المدروسة>>، ومن هنا لا يمكن القول بوجود منهج شكلي بقدر ما يمكن الإقرار بوجود علم مستقل سعى إلى دراسة الأدب في جوهره بعيدا عن السياقات الخارجية.

ثانيا– نشأة النقد الشكلاني و تطوره:

لقد قامت الشكلانية كردّ فعل عنيف ومناهض لتلك الدعوات التي تقيّم الأدب من حيث الغايات التعليمية و الاجتماعية، والأخلاقية والإصلاحية، بغية تغيير الواقع، أو إحداث ثورة على الأنظمة الفاسدة، ولعل أشهر الدعوات التي قامت ضدها، الدعوة الرومانتيكية التي مجدّت الذات، ثم << تطورت بالاتجاه الاجتماعي الثوري فجعلت العمل السياسي غاية أساسا... فأحدث ذلك رد فعل... تبناه رومانتيكي قديم هو تيوفيل جوتيه، فرفع شعار <<الفن للفن>> يدين الذاتية وكل هدف... ويضع الفن في الشكل وضرورة رعايته والسهر على صناعته وصياغته كما يفعل الصائغ الماهر نفسه>>(11).

وعليه فإن الغلو في تمجيد النزعة الذاتية و اعتبارها المحور الأساس الذي يقوم عليه الأدب و من ثم النقد، ثم تحولهما إلى معالجة الواقع الاجتماعي ونقده دون إعطاء أية أهمية للأدب في حد ذاته، هو ما جعل النقاد يحاولون وضع أسس علمية للأدب، ويوجهون العناية الكاملة له، الأمر الذي جعل "فيكتور إيرليخ" يرى أن القوة الدافعة وراء << التنظير الشكلاني الرغبة في وضع حد للخلط المنهاجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية، وبناء علم الأدب بناء

منتظما باعتباره مجالا متميزا ومتكاملا للعمل الفكري، لقد ردد الشكلانيون القول: لقد آن الأوان لدراسة الأدب الذي ظل، منذ أمد بعيد، أرضا بدون مالك أن ترسم الحدود لحقلها وتحدد بوضوح موضوع البحث >>(12)، كما كان للتنظير الشكلاني دور كبير في نشأة ما أصبح يعرف باسم "نظرية الأدب"(Literary Theory).

لقد كانت أراء الشكلانيين المبكرة متطرفة جدا؛ لأنهم أرادوا أن يؤسسوا أسسا علمية لدراسة الأدب، وكانوا يؤمنون بأن المشاعر الإنسانية و الأفكار المعبر عنها في الأعمال الأدبية ثانوية، وقدّموا السياق فقط من أجل تطبيق التقنيات الأدبية، وخلافا للنقد الجديد في أمريكا، لم يهتم الشكلانيون بالدلالة الثقافية والأدبية للأدب، ولكنهم كانوا يسعون إلى استكشاف كيف تحدث مختلف التقنيات الأدبية تأثيرات جمالية متنوعة(13)، وعلى هذا الأساس فإن التبجيل كله للصورة الشكلية التي يظهر عليها النتاج الأدبي، وأما المضمون فهو تابع للشكل فقط، وبالتالي فإنّ الشكلانيين يؤمنون باستقلال الأدب عن مختلف المفاهيم الفكرية السائدة، لذلك جعلوا له علما قائما بذاته وسموه بـ"الأدبية".

يعود أصل تسمية الشكلانيين بهذا الاسم إلى خصوم جماعة (Opoiaz) الذين أطلقوا عليهم هذا الاسم، بيد أن الخصوم لم يكونوا أساتذة أو نقادا، بل كانوا أيديولوجيين بالدرجة الأولى، ومن أمثال هؤلاء نجد "تروسكي"، الذي صرّح في كتابه "الأدب والثورة "سنة 1924 بأن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسية السوفياتية، هي النظرية الشكلانية في الفن، كما وصف "لوناتشارسكي" سنة 1930 الشكلانية بأنها تخريب إجرامي ذو طبيعة أيديولوجية، ومن ثمة كانت بداية النهاية للشكلانيين؛ لأن أحد السوسيولوجيين الروس واسمه "أرفاتوف" أراد أن يطعم المنهج الشكلي بالتحليل الاجتماعي، وصفة الشكلانيين أصبحت فيما بعد ضربا من القدح يوجه لكل من يحاول الاهتمام بكل ما هو ملموس للعمل الأدبي(14).

نشأت الشكلانية الروسية أثناء الحرب العالمية الأولى وكانت بالتالي معاصرة تقريبا للمرحلة المبكرة من النقد الجديد (الأنجلو-أمريكي) واللسانيات السوسيرية، التي تشترك في

الأصول الفلسفية، كما أن "رومان جاكبسون" هو من ابتكر مصطلح البنيوية فيما بعد وهو أحد أعضاء كل من المدرسة الشكلانية في موسكو وحلقة براغ (Prague) اللّسانية فيما بعد(15)، فمنذ عام 1920 تمكّن "رومان جاكوبسون" من نقل روح الأبحاث الشكلانية إلى براغ، وهناك أسس حلقة براغ اللّسانية التي تمخضت عنها فيما بعد اللسانيات البنيوية، وعلى الرغم من طي الشكلانية لمدة 20 سنة في سجل النسيان، إلا أنها انتعشت من جديد بظهور مدرسة جديدة للبنيوية الأدبية في جامعة تارتو (Tartu) (16)وهذا ما يفسر العلاقة المتينة بين الشكلانية والبنيوية، وبالتالي يمكن القول أن البنيوية هي ميلاد جديد للشكلانية، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على قيمة النقد الشكلاني في مجال النقد الأدبي؛ لأن النقد الأدبي مهما تغيرت اتجاهاته يبق الاهتمام بالنص الأدبي هو الأصل.

و على هذا الأساس فإن النقد الشكلاني قد انطلق من الشكلانية الروسية التي توطدت أوّلا في روسيا بين عامي 1915-1930، وامتد ليشمل البنائية و الدلالية؛ لأن كلاً من هذين النقدين كان امتدادا للتيار الشكلاني، وتشترك هذه التيارات الثلاثة في عناصر جوهرية أهمها(17):

- الانطلاق من صلب النص الأدبي كأساس جوهري في العملية النقدية دون اللّجوء إلى عناصر خارجية عليه.
- الاستناد إلى المعطيات العلمية في فهم النص وتحليله، حيث تلتقي جميعها في محاولة علمنة الدراسة النصية للأدب.

وبهذا تصنف الشكلانية في طليعة الاتجاهات النقدية التي أنكرت ارتباط الفن بالواقع أو بحياة الأديب، والمناقضة للاتجاهات المضمونية التي كانت سائدة آنذاك، كالاتجاه النفسي، والاجتماعي، وقد عرفت الشكلانية فيما بعد بتسميات متنوعة منها: البويطيقا، أو السيميوطيقا، أو البنيوية الروسية أو السوفياتية(18).

لقد مر النقد الشكلانيّ بمرحلتين هامتين هما:

المرحلة الأولى: امتدت من عام 1915 إلى عام 1920، وقد تميّزت هذه المرحلة بالنشاط نتيجة أعمال "فيكتور شكلوفسكي" الذي قدّم للنظرية بعض التصورات والمصطلحات الأساسية، كما قدم أعضاء آخرون إسهامات مهمة في دراسة القصة ولا سيما بعد 1920م، وقد اتسمت الشكلانية حينئذ بمجموعة من السمات أهمها:

- وضع العمل الأدبي في دائرة اهتمامهم رافضين المقاربات السيكولوجية أو السوسيولوجية أو الفلسفية التي كانت مسيطرة آنذاك على النقد الروسي.
- حاول الشكلانيون الروس وصف صنعة العمل الأدبي بمصطلحات تقنية.
- ارتبطت الشكلانية في بدايتها أشد الارتباط بالطليعة الفنية للفترة.
- الاهتمام بالوظائف المتنوعة للنسق الواحد(19).

أما المرحلة الثانية فامتدت من عام 1921 إلى عام 1930م، وقد شهدت هذه المرحلة انتشار القواعد النظرية في مجالات عدة شملت الشعر، والدراما، والمسرح والسنما، والحكاية الشعبية، والعادات، غير أنها شهدت خلافا بين جماعتي الشكلانية – جماعة بطرسبورغ وجماعة موسكو- سببه العلاقة التبادلية (Mutual) بين دراسة الأدب واللّسانيات، فقد تحول أعضاء الأبويار(Opoiaz) من مؤرخي للأدب، إلى اللّسانيات بحثا عن أدوات تصورية من أجل السيطرة على مشاكل نظرية الأدب، وفي المقابل تحول المسكوفيون من دارسي اللّغة إلى دراسة الشعر بغرض اختبار فرضياتهم المنهجية(20).

أما بالنسبة إلى المراحل التي مرت بها الشكلانية انطلاقا من نظرتها إلى الأدب فيقول "دافيد كارثر":<< إن ثمة ثلاث مراحل متميزة في تطور الشكلانية الروسية، والتي يمكن أن تتميز بثلاث استعارات، تنظر المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من "الآلة" له تقنيات مختلفة، وله أجزاء تعمل، وعدّت المرحلة الثانية الأدب على أنّه "كائن حي"، أما المرحلة الثالثة، فقد رأت أن النصوص الأدبية هي عبارة عن أنظمة >>(21)، ونفس التقسيم اعتمده "بيتر شتاينر" والذي كان كالتالي:

1- **الشكلانية الآلية :**

جعل الشكلانيون الأدب يتماثل مع الآلة من حيث تركيبها من أجزاء، غير أن هذه الأجزاء ذات طبيعة لغوية تعمل في تناغم من أجل أداء وظيفة معينة << فهي نتاج لنشاط إنساني مقصود، تقوم فيه مهارة محدّدة بتحويل المادة الخام إلى آلية مركبة تلائم غرضا معينا، وهكذا سواء كان العمل الفني يعكس "روح العصر"، أو يعكس نفسية صاحبه، فإنه لا أهمية لذلك، المهم هو ملاءمته لوظيفة قدّر له أن يؤديها >>(22).

2- الشكلانية العضوية:

لقد أعطت الاستعارة البيولوجية إطارا مرجعيا للشكلانيين الروس المستائين من النموذج الآلي، إذ استغلوا التشابه بين الأجسام العضوية والظواهر الأدبية (بطريقتين مختلفتين، فقد طبقت على الأنواع المفردة، كما طبقت على الأنواع الأدبية)، فالعمل الفني بصفته كائنا عضويا هو جسم متحد، يتألف من أجزاء بينها علاقة متبادلة، وهي أجزاء تتكامل في تراتبيتها، والنص حين يتم تصوره على هذا النحو، لا يعود كلاّ ناتجا عن إضافة، بل منظومة من التقنيات، وقد ألحق "زيرمونسكي" (Zirmunsky) عام 1919م مصطلحا ثالثا وهو "المفهوم الغائي للأسلوب" بصفته مجموعة متحدة من التقنيات، مثلما تشبه الأنواع الحية التي تنتمي إلى نفس الجنس بعضها البعض، فإن العمل الفني الفرد يتشابه مع الأعمال الفنية الأخرى التي هي من شكله، والأشكال الأدبية المتجانسة تنتمي إلى نفس النوع الأدبي، وأشهر دراسة استلهمت هذا التماثل، هي دراسة "فلاديمير بروب" "مورفولوجية الحكاية الشعبية"(Morphology Of Folktal)(23) ، وعليه يصبح الأدب كائنا مكونا من عناصر تعمل في تناغم وتكامل حتى يتطور هذا الكائن الشبيه بالكائن الحي في نموه وتطوره، وهذا الأمر راجع لتأثر الشكلانيين بنظرية التطور لـ"داروين".

3- الشكلانية النسقية:

في حين جعل العضويون العمل الفني كلاّ متناغما، تصوّره الشكلانيون النسقيون انعداما للتوازن، صراعا بين مكوناته من أجل الهيمنة، وهذا التوتر الداخلي بين "العامل التشييدي" المهيمن و "المادة" التابعة يفسر القيمة العليا لإدراك الشكل الفني، وأن إدراك الشكل ليس قارا في النص نفسه بل يأتي عند عرض العمل على خلفية من الموروث الأدبي السابق على مجموعة من

المعايير؛ أي على النسق الأدبي، وقد أضفت هذه الخاصية المتميزة على عملية التغيّر الأدبي طابعا جدليا، فهناك نفي لقاعدة تشييدية ما؛ أي تحوير لمادة معينة مثلا من خلال قاعدة تشييدية لها خصوصياتها، وهو ما يغدو بالاستعمال المتكرر باليا، وغير قابل للفهم من منظور مبدأ آخر معاكس، وفي ضوء هذا الفهم للتطور الأدبي، بوصفه صراعا بين عناصر متنافسة يصبح المنهج القائم على المعارضة الساخرة، أو اللّعبة الجدلية للتقنيات أداة مهمة للتغيير، ويرى "تينيانوف" أن المعارضة الأدبية الساخرة لم تكن تهكما على النموذج محل التعارض، بقدر ما كانت إزاحة لشكل قديم أي نموذج التشييد الآلي(24)؛ أي أن الشكلانيين النسقيين يرون أن هناك صراعا قائما على المعارضة بين العناصر الموروثة المكونة للنسق و عناصر أخرى جديدة تسعى للهيمنة، من أجل خلق بناء جديد ومغاير يكون عصيا على المتلقي إدراك شكله، وحينها تنشأ المتعة الجمالية.

غير أن الشكلانية بعد الثلاثينات وبالضبط في المرحلة الستالينية قد شهدت ركودا، ويعود السبب في ذلك إلى طغيان النزعة الاشتراكية التي غدتها الأيديولوجية الماركسية، والرفض المطلق لأفكار الشكلانيين الروس الذين مجّدوا الشكل على حساب المضمون، وهذا الأمر انجرت عنه صراعات في المجتمع إلى أن و ضعت الحكومة الروسية حدا لهذه الصراعات حين أعلنت الاتجاه الواقعي الاشتراكي مذهبا للدولة، بحيث لا يسمح الانحراف عنه في أية حال من الأحوال، وفي أي مجال من المجالات، << ومن ثم، فقد حوربت الشكلانية الروسية أمدا طويلا، بعد أن تعاظم الدور الاشتراكي واليساري للأدب ولم يتحقق النجاح لهذه الشكلانية إلا بعد اطلاع الأوروبيين عليها، ولاسيما الفرنسيين منهم، وذلك سنة 1960م، عبر الترجمة، والصحافة، والاحتكاك الثقافي، والتمثل العملي، فطوروا تصوراتها النظرية والتطبيقية، وانطلقوا من مبادئها الفكرية، واستخدموا مفاهيمها الإجرائية، وبالضبط في مجال اللسانيات والسيميوطيقا ونقد الأدب، كما يتبين ذلك واضحا عند كثير من الدارسين الأوروبيين، نذكر منهم: رولان بارث، وكلود ليفي شتروس، وكلود بريمون، وجيرار جنيت، وكريماص، وفيليب هامون، وأمبرطو إيكو، وجان مولينو، و تزفيتان تودوروف، وجوليا كريستيفا، وجان كوهن، وفرانسوا راستيي، علاوة على اللسانيين؛ أمثال: أندري مارتيني، ولوي هلمسليف، وغيرهم>>(25).

ثالثا– مدارس النقد الشكلاني:

لقد تكونت الشكلانية من مدرستين أساسيتين، لكل منها نظرياتها وأهدافها ومنها:

1– حلقة موسكو الألسنية:

تأسست هذه الحلقة سنة1915، وقد تكونت من جماعة من الدارسين في جامعة موسكو، كان يتزعمها "رومان جاكوبسون"، الذي أثرى اللسانيات بأبحاثه الصوتية والفونولوجية كما أغنى الشعرية بكثير من القضايا الإيقاعية والصوتية والتركيبية، ولاسيما نظريته المتعلقة بوظائف اللغة، والتوازي، والقيمة المهيمنة، والقيم الخلافية(26).

وقد ضمت هذه الجماعة أيضا كل من "بيوتر بوجاتريف"(Pioter Bogatyrev) الذي أصبح فيما بعد عالم فلكلور، والعالم الفلكلوري "فلاديمير بروب"(Vladimir Prop)، والألسني "جريجوري فينوكور"(Grigori Vinokur)، والمنظرين للأدب والمؤرخين "أوسيب بريك" (Osip Brik)، و"بوريس توماشفسكي" (Tomashevsky)(27) ، والملاحظ لتركيبة هذه الجماعة يلمح تنوع اختصاصات أعضائها الذين يتراوحون بين الفلكلوريين، والأدباء، والنقاد، والمؤرخين، والألسنيين، والمنظرين مما يساعد على شمولية دراساتهم.

2– جماعة الأبوياز(Opoyaz):

وهي الرمز المختصر لـ "جمعية دراسة اللّغة الشعرية" التي أسست سنة 1916 في سان بطرسبورغ، والتي احتضنت معظم أعضاء النقد الشكلاني، هذه المدرسة التي تنفي وجود شعراء أو كتاب نثر، بل تقر بوجود شعر وأدب فقط، فالشاعر أو الأديب مجرّد صانع لا أكثر؛ لأنه لا يبتكر المواضيع، إنما يتلقاها جاهزة من بيئته (28)، وطبقا لما صرح به "فيكتور إيرليخ"(Victor Erlich) فقد تأسست هي نفسها من جماعتين فرعيتين منفصلتين، الجماعة الأولى تضم دارسي اللّغة المحترفين، والثانية تضم الباحثين في نظرية الأدب الذين حاولوا حل مشاكل اختصاصاتهم باستخدام اللّسانيات الحديثة، ولقد قاد هذه الجماعة "فيكتور شكلوفسكي"(Victor Shklovsky) الذي عدّه الكثيرون مؤسس الحركة الشكلانية، وأشهر واضعي

أسسها النظرية، وكان إلى جانبه الألسني "ليف جاكوبنسكي" (Lev Jakubinsky)، والمنظر والمؤرخ الأدبي "بوريس إيخنباوم" (Boris Eikhenbaum)، وما يلاحظ على هذه الجماعة أنها لم تكن متجانسة كليا؛ لأنها ضمت أعضاء ذوي أيديولوجيات مختلفة وتقاليد متباينة، وعلى الرغم من هذا التنوع بين أعضاء هذه الجماعة إلاّ أنهم قبلوا الاسم الذي أطلقه خصومهم عليهم ألا وهو الشكلانية (Formalist)، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على قبول التحدي مع المعادين لهم(29).

رابعا– أهم أعلام الشكلانية:

للنقد الشكلاني أعلام كثيرون منهم منظرون ومنهم أتباع تأثروا به ومارسوه من خلال أعمالهم النقدية، نذكر منهم:

1–رومان جاكسون (Roman Jakobson) (1896 – 1982):

هو مؤسس حلقة موسكو اللّسانية (1915 – 1920م) التي اندمجت في الأبوياز، فشكلتا الحركة الشكلانية، عاش فيما بين 1920 و1939م في تشيكوسلوفاكيا، حيث كان من أكثر الأعضاء نشاطا في حلقة براغ اللّسانية، يشكل كتاباه الأوّلان "الشعر الروسي الحديث" 1921م، و"حول الشعر التشيكي" 1923م، جزءا مهما من ميراث الشكلانية، وخلال الحرب العالمية الثانية لجأ إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ودرس اللّسانيات العامة واللّغات والآداب السلافية في جامعة هارفارد ومعهد ماساتشوستس للتكنولوجيا (MIT)، ظهرت له أبحاث في اللّسانيات العامة باللّغة الفرنسية سنة 1963م(30).

يعد "رومان جاكبسون" من الشكلانيين الأوائل الذين أرسوا دعائم علم الأدب، أو ساهموا في تطوير نظرية الأدب على أسس علمية وموضوعية، بحصر موضوع علم الأدب في دراسة الأدبية (La littérarité)، وكان جسرا بين الشكلانية الروسية والبنيوية، حيث تكشف جميع كتاباته عن مركزية النظرية اللغوية في فكره، وخاصة تأثير "دي سوسير"، كما كان أحد المؤيدين المتحمسين للشعراء التجريبيين في عام 1920م، انتقل إلى تشيكوسلوفاكيا، وساعد على تأسيس

دائرة براغ اللغوي، وبسبب الغزو النازي لتشيكوسلوفاكيا في عام 1939م غادر البلاد، واستقر في الولايات المتحدة في عام 1941م" (31).

اشتهر "رومان جاكبسون" باهتمامه بالشعرية من جهة، وبالنحو الكلي من جهة ثانية، فعلى مستوى الشعرية قام بربط اللغة بستة عناصر هي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والمرجع، والقناة، والسَّنَن، وحدد لكل عنصر وظيفة معينة، وعليه فقد تحدث عن أدبية الأدب، والقيمة المهيمنة في تصنيف الأجناس والأنواع الأدبية، كما تحدث عن تطور الأنساق الأدبية الشكلية، وتعمق في دراسة الشعر في ضوء عناصره البنيوية، سواء أكانت صوتية أم صرفية أم إيقاعية أم تركيبية أم دلالية أم بلاغية، ضمن المحورين الاستبدالي والتركيبي، ويعد أول من طبق المنهج البنيوي اللساني على الشعر، وذلك حينما حلل مع "كلود ليفي شتراوس" قصيدة القطط (Les Chats) لـ"شارل بودلير" سنة 1962م، حيث درسها الاثنان دراسة داخلية مغلقة، أما من الناحية اللسانية، فقد أرسى" رومان جاكبسون" نحوا كليا في مجال الفونولوجيا؛ أي أن جميع اللغات يمكن تحليلها "انطلاقا من مقاييس موحدة (معيارية)، وهذه النظرية التي طبقها "جاكبسون" في الفونولوجيا، والتي طبقها "تشومسكي" فيما بعد على التركيب، أتاحت له إبداع نظرية أخرى تعرف بنظرية (السمات المميزة)، فقد تختلف اللغات في بعض الأصوات مثل الخاء أو الضاد غير أنها تتشابه في السمات الأساسية كونها حلقية، أو شديدة، أو رخوة(32).

2- "ميخائيل باختين"(Mikhail Bakhtin) (1895-1975م)

في الحقبة المتأخرة من الشكلانية الروسية، ظهرت مدرسة "باختين" التي جمعت جمعا متميزا بين الشكلية والماركسية، على الرغم من وجود خلاف حول كتب هذه المدرسة من حيث الإسناد، إلاّ أنّ هناك أسماء بارزة ظهرت على صفحات العناوين الأصلية لهذه الكتب ك: "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtin)، و"بفل ميدفيدف" (Pouvel Medvedev)، و"فلينتين فولوشينوف" (Valentin Voloshinov)، وقد ظلت هذه المدرسة شكلية في اهتمامها بالبنية اللّغوية للأعمال الأدبية، ولكنها تأثرت تأثرا كبيرا بالماركسية وذلك يعود إلى إيمانها الشديد بأن اللّغة لا يمكن فصلها عن الأيديولوجيا(33).

لكن نظرة مدرسة "باختين" إلى الأدب تختلف عن نظرة الماركسيين؛ لأنها ترفض معالجة الأيديولوجيا بوصفها ظاهرة ذهنية خالصة تعكس البنية التحتية المادية (الاجتماعية والاقتصادية), بل الأيديولوجيا لا تنفصل عن وسيطها اللّغة، وهو الأمر الذي أكده "فولوشينوف" بقوله: <<إنّ الوعي نفسه لا ينشأ ويغدو حقيقة لها كيانها المستقل إلاّ في التجسيد المادي للعلامات>>، وعليه فإن مدرسة "باختين" لم تكن مهتمة باللّغويات التجريبية التي أصبحت أساسا للبنيوية فيما بعد, بل كانت مهتمة باللّغة – أو الخطاب – من حيث هي ظاهرة اجتماعية, لذلك هاجم اللّغويين الذين بحثوا في اللّغة بوصفها موضوعا جامدا ساكنا للبحث ورفض الفكرة التي تسلمّ بوجود تلفظ أحادي الجانب، جاهز ومعزول عن سياجه اللّغوي والفعلي(34)، بل يعتبر العلامات اللّغوية مضمارا للصراع الطبقي المستمر التي تحاول فيه الطبقة الحاكمة تضييق معاني الكلمات وصنع علامات اجتماعية "أحادية النبرة", ولكن "تعدد النبرة" يغدو واضحا في أوقات الاضطراب الاجتماعي، عندما تتصادم المصالح المتباينة للطبقات وتتقاطع على أرض اللّغة, وعليه فقد قام" باختين" بالكشف عن الكيفية التي يتم بها التعبير عن الطبيعة الدينامية للّغة في أنواع من التراث الأدبي(35).

ويعد كتابه "مشكلات شعرية دوستويفسكي" 1929م من أهم الكتب حيث قارن بين روايات "تولستوي" وروايات "دوستويفسكي" ولاحظ أن الأصوات المتباينة في روايات "تولستوي" لا تسمع إلا وهي خاضعة لهدف المؤلف وبالتالي لا ترى إلا الحقيقة التي يراها المؤلف، وقد أطلق باختين على هذا النمط من الروايات مصطلح "الوحيد الصوت" أو "المونولوجي" للرواية، أما النمط الأخر الذي يمثل شكلا جديدا سماه "متعدد الأصوات" أو "الديالوجي" الذي طوره "دوستويفسكي" حيث لا توجد أي محاولة للتوحيد بين وجهات النظر المتباينة التي تعبر عنها الشخصيات ولا يتمازج وعي الشخصيات بوعي المؤلف، ولا تذعن الشخصات لوجهة نظره بل تظل محتفظة بتكاملها واستقلالها(36), ولقد سمي هذا النوع من الرواية بـ "الرواية البوليفونية" التي تعتمد على تعدد المواقف الفكرية واختلاف الرؤى الأيديولوجية، وترتكز على كثرة الشخصيات والرواة وتستند إلى تنوع الصيغ والأساليب, واستعمال فضاء العتبة، وتشغيل الفضاءات الشعبية الكرنفالية... (37).

وعليه يعد "باختين" من أهم الدارسين الشكلانيين الذين توجهوا نحو دراسة الرواية لاسيما الرواية البوليفونية من خلال عدة أعمال، أهمها "شعرية دوستويفسكي"، "إستيتيقا الرواية ونظريتها" و"الماركسية وفلسفة اللّغة" وغيرها من الكتب التي جعلته المؤسس الحقيقي لأسلوبية الرواية.

3- بوريس إيخنباوم (Boris Eichenbaum) (1886 – 1959): مؤرخ أدبي، درّس في جامعة لينينكراد تاريخ الأدب الروسي، وذلك في الفترة الممتدة بين 1918 – 1949، من أهم أعماله في الحقبة الشكلانية "ميلوديا الشعر الغنائي الروسي" سنة 1922، و"أنا وأخماتوفا" 1923، و"خلال الأدب" 1924، و"أدب" سنة 1927، و"يوميتي" سنة 1929، وفي نفس الفترة درّس في معهد تاريخ الفن بلينينكراد، وانشغل في الثلاثينات بنشر الكتب الكلاسيكية الروسية، كما خصّص سنوات طويلة لدراسة كاتبين روسيين هما "لير ماتوف" و"تولستوي"(38).

4- بوريس توماشفسكي (1893 – 1984): بدأ دراساته الأدبية بتحليلات إحصائية للعروض لدى "بوشكين"، ونشرت فيما بعد ضمن كتاب "عن النظم" سنة 1929، كما يرتبط بالحقبة الشكلانية كتابان آخران له هما: "النظم الروسي" سنة 1923 و"نظرية الأدب" 1925، اهتم بعد ذلك بنشر الكتب الكلاسيكية الروسية بعد تحقيقها كما ساهم في نشر آثار "بوشكين"، وقام بدرسات حوله، كما قام تلامذته بنشر آخر كتابين له وهما: "الشعر واللّغة" 1958، و"الأسلوبية والعرض" 1959(39).

5- فيكتور شكلوفسكي (Victor Chlovski) (1893 – 1984): كاتب وناقد أدبي، تلميذ "بودوان كورتناي" في اللّسانيات، ومنظم الأبوياز (جمعية دراسة اللّغة الشعرية)، التي تعتبر النواة التي انبثقت عنها الشكلانية، أما فيما يخص وجهات نظره فقد عرضها في مقالات قصيرة ذات صبغة جدالية نشرت ضمن كتب أهمها: "روزانوف" 1921، "حركة الفارس" 1923، "الأدب والسنما" 1923، وكذا ضمن كتب مخصصة للأدب منها: "حول نظرية النثر" 1925، "المواد والأسلوب في <<حرب وسلام>> تولستوي" 1928، خصص جهده فيما بعد لكتابة القصة، فكتب الرواية التاريخية "ماركوبولو" سنة 1930، ثم عاد للنقد الأدبي في فترة

الخمسينات فأصدر "ملاحظات حول الكلاسكيين الروس" 1955، "مع وضد، ملاحظات حول دوتسويفسكي" 1957، و"عن النثر الأدبي" 1959، و"تولستوي" 1963(40).

5- **فلاديمير بروب (Vladimir Propp) (1895 – 1970):**

من أهم منظري الأدب، وخاصة في مجال الحكاية الشعبية، ويعتبر من أهم الدارسين الروس في الأدب الفلكلوري، إذ اهتم بالحكاية والقصيدة الغنائية، والقصيدة الملحمية، لقد مارس التدريس بجامعة لينينكراد مند 1938، فقد درّس اللّغتين الألمانية والروسية، والفلكلورية، والحكاية الشعبية، غير أنه لم ينل الشهرة إلاّ في آخر حياته بعد ترجمة كتاب "مورفولوجية الحكاية الشعبية" في أوروبا الغربية خاصة إنجليترا 1958 وفرنسا 1965، كما ترجم إلى العربية ثلاث ترجمات الأولى في المغرب سنة 1986 من قبل "إبراهيم الخطيب" و الثانية سنة 1989 بجدة قام بها "أبو بكر باقادر" و"أحمد عبد الرحيم نصر" والثالثة في دمشق من طرف "عبد الكريم حسن" و"سميرة بن عمو" سنة1996 (41).

خامسا– مبادئ النقد الشكلاني:

لقد قام النقد الشكلاني على مبادئ عديدة أهمها:

1– مبدأ الأدبية:

يؤكد "بوريس إيخنباوم" أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات(Objets) الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى، ويعتبر "رومان جاكسون" من خلال كتابه "الشعر الروسي الحديث" الذي صدر سنة 1921 هو الذي أعطى الصيغة النهائية لهذه الفكرة حين قال: << إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما <<الأدبية>> (Litterarité)؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا>> (42)، وهو بهذا يأخذ على مؤرخي الأدب كونهم يأخذون أطرافا من أشياء مختلفة: من الحياة الشخصية، ومن علم النفس، ومن السياسة، ومن الفلسفة؛ أي أنهم يركبون جمعا من الأبحاث التقليدية، بدلا من أن يؤسسوا علما أدبيا، ومن أجل تحقيق وتدعيم مبدأ النوعية، فإنّه من الضروري مقابلة المتوالية

(Serie) الأدبية بمتوالية أخرى نظرا لتداخلها معها مع قيامها بوظيفة مختلفة، وبالتالي فإنّ مقابلة اللّغة الشعرية باللّغة اليومية هو ما كان يمثل هذا النسق المنهجي(43).

ولقد أنجز "ياكوبنسكي" التقابل بين اللّغة الشعرية واللّغة اليومية في أول مقال له "حول أصوات اللّغة الشعرية"، وصاغ الفرق بينهما على النحو التالي: << إنّ الظواهر اللّسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة، فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بغرض عملي صرف، أي التوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللّغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللّسانية (الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل، ولكننا نتخيل أنظمة لسانية أخرى(...) حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية (...) فتكتسب المكونات اللّسانية إذ ذاك قيمة مستقلة>>(44).

والأمر نفسه أكّده "شكلوفسكي" في مقاله << حول الشعر واللّغة غير- العقلية >> بالاعتماد على عدد من الأمثلة، منها أن الناس يستعملون في بعض الأحيان كلمات دون اللّجوء إلى معناها، وأن الأبنية غير العقلية كانت تتكشف كواقعة لسانية منتشرة وكظاهرة تميز الشعر، غير أنه يجعل الأهمية الكبرى للصفة النطقية للكلمة غير العقلية وليس لدلالتها حيث يقول: << إنّ الصفة النطقية للّغة هي بدون شك مهمة بالنسبة للاستمتاع بكلمة غير-عقلية، كلمة لا معنى لها، فربما كانت معظم المتع التي يقدمها الشعر إنما توجد في الصفة النطقية، في الحركة التأليفية لأعضاء الكلام>>(45)، ومن هنا يتبين اهتمام الشكلانيين بالجانب الصوتي لا الجانب الدلالي، فهم يرون المتعة كلها من التأثيرات التي تحدثها الأصوات وليس معانيها، لأن المعاني نفسها قد لا يدركها الشعراء أنفسهم.

وبناء على ما سبق فإن الأصوات توجد في البيت الشعري خارج كل ارتباط بالصورة، وأن لها وظيفة لفظية مستقلة، وبالتالي فإن مقالات "ياكوبنسكي" تصلح كقاعدة لسانية للتأكيد على القيمة المستقلة للأصوات في الشعر، وتنفي صحة الآراء الشائعة التي تقول أن اللّغة الشعرية هي لغة صور، وتثبت أن الأصوات والأسجاع لا تأتي بصورة عفوية وإنما هي نتيجة تصميم وتخطيط شعري مستقل، أما القافية والجناس فهما ليسا سوى تخيلّ ظاهري وحالة خاصة لقوانين الترخيم الأساسية (46)، فلقد كان عمل الشكلانيين مستهلا بدراسة قضية الأصوات في الشعر، إذ تعد القضية المهمة والشائكة في تلك الفترة، وعلى أساسها تم التمييز بين الشعر و النثر.

2-مبدأ إدراك الشكل:

في فترة التظاهرات الجماهيرية للمستقبليين سنة 1914، وقبل تكوّن الأبوياز، نشر "شكلوفسكي" كتابا يحمل اسم "انبعاث الكلمة" اعتبر فيه أن مبدأ الإحساس بالشكل هو صبغة مميزة للإدراك الجمالي، حيث عرف الإدراك الفني بأنه ذلك الإدراك الذي نتحقق فيه من الشكل، وعليه فإن الإدراك الذي يتحدّث عنه ليس مجرّد حالة سيكولوجية، وإنما هو عنصر من عناصر الفن، والفن لا يوجد خارج الإدراك، ومن ثم فقد اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدا، فلم يعد غشاء، وإنما وحدة (Integrité) ديناميكية وملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي، وهذا ما يبرز الفرق بين المذهب الشكلاني والمبادئ الرمزية السائدة آنذاك والتي كانت ترى أنه << يجب أن يستشف عبر الشكل شيء من المضمون>>، وكذلك تم تذليل عقبة النزعة الجمالية (Lesthétisme)، وهي الإعجاب ببعض عناصر الشكل بعد عزلها عن <<المضمون>>، ففي الوقت الذي كان يتم فيه التأسيس للفرق بين اللّغة الشعرية واللّغة اليومية واكتشاف تجلي الطابع النوعي للفن في الاستعمال المتميز للأداة، كان من الضروري تحويل مبدأ إحساس الشكل إلى شيء ملموس، حيث يمكن تحليل هذا الشكل كمضمون في ذاته، كان من الضروري البرهنة على أن الإحساس بالشكل يظهر كنتيجة لبعض الأنساق الفنية الموجهة قصد تحققنا من ذلك الإحساس، ويعد مقال شكلوفسكي <<الفن كنسق>> والذي كان أشبه بميثاق للمنهج الشكلي، قد فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل(47).

كما فنّد "شكلوفسكي"مبادئ الرمزيين –بوتبنيا– حول الصور، وعلاقة الصورة بما تشرحه، حيث يرى أن الصورة لا تتبدّل تقريبا، فلو سلّط الضوء على الصور التي تبدو من ابتكار الشاعر في حقبة ما، لوجد أنها صور مستعارة من شعراء آخرين، وبالتالي فإن عمل المدارس الشعرية لا يغدو إلاّ أن يكون مراكمة واكتشاف لأنساق جديدة لترتيب وتحضير الأدوات الكلامية فهو بذلك يركز على ترتيب الصور أكثر من خلقها(48).

3– مبدأ القيمة المهيمنة:

يعد مبدأ القيمة المهيمنة من المفاهيم الجوهرية للنظرية الشكلانية، وقد عرف "رومان جاكبسون" المهيمنة << باعتبارها عنصرا بؤريا(Focal) للأثر الأدبي: إنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية . إن المهيمنة تكسب الأثر نوعية. فالخصيصة النوعية للغة الشعرية بداهة هي خطاطتها العروضية، أي شكلها كـ((شعر)) فـ((الشعر)) هو((شعر)) ومع ذلك فيجب للحقيقة التالية ألا تغيب عن بالنا: وهي أن عنصرا لسانيا نوعيا يهيمن على الأثر في مجموعه(Totalité) إنه يعمل بشكل قسري، لا راد له، ممارسا بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى، لكن الشعر، في ذاته، نظام من القيم، وككل نظام قيم فهو يتوفر على سلمية خاصة لقيمه العليا و الدنيا، وبين هذه القيم قيمة رئيسة، وهي المهيمنة، بدونها لا يمكن للشعر أن يفهم أو يحاكم باعتباره شعرا>>(49)، ومن الأمثلة التي أوردها "جاكبسون" ليوضح هذا المفهوم، المثال الذي قدمه عن الشعر التشيكي، ففي القرن الرابع عشر كانت العلامة المميزة له هي القافية وليست الخطاطة المقطعية، فلم تكن الأشعار التي ليست لها قواف مقبولة في تلك الفترة، أما في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فقد صارت القافية نسقا اختياريا بينما الخطاطة المقطعية عنصرا إجباريا، ومن دون هذا العنصر، لا يعد الشعر شعرا، ومن هذا المنطلق انتقد الشعر الحر كـ لا <<إيقاعية>>، وفي الوقت الحالي اختاروا الشعر المعاصر، حيث لم تعد القافية ضرورية ولا أي نموذج مقطعي لكي يكون هنالك شعر بل غدا العنصر الإجباري يتركز في النبر (L'intonation) وأصبح هو العنصر المهيمن(50).

مما تقدم يتضح أن القيمة المهيمنة هي عنصر بنائي من مجموع العناصر البنائية الأخرى، غير أنه هو العنصر البارز الذي يطغى على الشعر، ويكون بمثابة الخاصة المميزة له لدى جماعة معينة، ويسود في حقبة ما، ثم يتراجع بسبب هيمنة عنصر آخر في حقبة أخرى موالية، ومرد ذلك أن الأثر الأدبي يرفض الجمود وينشد التغيير والتجديد بفضل طبيعته الديناميكية.

سادسا– مقولات النقد الشكلاني:

1–المتن الحكائي والمبنى الحكائي:

إنّ مفهوم كل من المتن والمبنى الحكائيين يعود إلى جهود الشكلانيين الروس ولا سيما دراسة "توماشفسكي" الموسومة بـ"نظرية الأغرض" التي تناول فيها المفهومين، والملاحظ للدراسات النقدية السردية الأوروبية والعربية يجد أنها لم تغفل عن دراسة هذا المفهوم، الأمر الذي يؤكد على أن الدراسات البنيوية والنصية المعاصرة في مجال الرواية جاءت امتدادا لجهود الشكلانيين.

لقد أطلق "توماشفسكي" على مفهوم المتن الحكائي اسم (Fable)، الذي يرى أنهّ مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يتم الإخبار بها من خلال العمل الروائي، حيث يمكن أن تعرض تلك الأحداث بطريقة براغماتية (Pragmatique)؛ أي حسب النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث، أو أنه يتم إدخالها في المبنى الحكائي بطريقة يراعي فيها نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها(51).

أما "شكلوفسكي فقد صاغ " الفرق بين الموضوع(sujet) باعتباره بناء، والحكاية(fable) باعتبارها مادة البناء(matériau)، وقد أكّد على بناء الرواية باعتبار أن وعي الشكل الذي تمّ التوصل إليه بفضل تشويهه يشكل موضوع الرواية ذاته(52)، وفي هذا الصدد يقول " رينيه ويليك ": << الأحداث التي ترويها الرّواية مثلا هي جزء من المحتوى، بينما تشكل طريقة ترتيبها فيما يدعى بالحبكة جزءا من الشكل(...) وإذا زال هذا الترتيب زال عنها كل أثر فنّي >> (53)، وهذا ما يؤكد أن ما يحدث الآثار الفنية في العمل الروائي ليس

المضمون في حد ذاته، وإنما طريقة ترتيب أحداث المضمون وإخراجها في شكل بإمكانه أن يحدث تأثيرات جمالية معينة، والشكل في هذه الحالة يتضمن المحتوى ولا يستقل عنه، وهكذا يغدو الشكل هو ما يحوّل التعبير اللّغوي إلى عمل فنّي، الأمر الذي جعل "فيكتور شكلوفسكي" يرى أن الطريقة الشكلية لا تنكر الأيديولوجية أو المحتوى في الفن، ولكنها تعتبر ما يدعى بالمحتوى مظهر من مظاهر الشكل (54).

وقد رأى" شكلوفسكي" أن المبنى الحكائي يتشكل من نماذج الحوافز؛ ويعني به ذلك النسق الذي يحكم أبنية النص القصصي أو االروائي أو الدراما الشعبية؛ أي أنه يتشكل من الحوافز التي تتمازج فيما بينها، و مجموع هذه الحوافز التي تتتابع تتابعا زمنيا أو سببيا هي التي تشكل المتن الحكائي(55)، وعليه فإنّ << مواد المتن الحكائي تشكل المبنى الحكائي مرورا بعدد من المراحل>> وأهمها الحوافز التي تظهر في الرواية خلال المبنى الحكائي، سواء كانت حوافز قارة (مقيدة) أو حرة (هامشية)، وغالبا ما تقترن الحوافز الحرة بالمبنى الحكائي، وبصيغة أخرى، إذا كان المتن يتشكل من سياقات الأحداث المتتابعة فإن المبنى يتشكل من طبيعة هذا التتابع(56).

2- السرد Narration:

يشكل السرد آلية أخرى من آليات المنهج الشكلي، وتعود البدايات الأولى للاهتمام بالسرد إلى الشكلانيين الروس ولا سيما" إيخنباوم" في دراسته حول نظرية النثر، حيث أشار إلى "أوتو لودفيج"(Otto Ludwig) وكيف أنه فرّق بين شكلين من السرد، الأول: السرد الخالص الذي يتوجه فيه الكاتب/الراوي المتخيّل إلى المستمعين، وفيه يكون الحكي هو الأساس، والثاني: هو السرد المشهدي، وفيه يكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة، ولم يتم الاهتمام بالسرد من قبل "لودفيج" فقط بل تناوله أيضا "توماشفسكي" في "نظرية الأغراض"، حيث رأى أنه يوجد نمطان رئيسيان للحكي: سرد موضوعي(Objectif) وسرد ذاتي (Subjectif)، ففي السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما

السرد الذاتي فيمكن تتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع، بحيث يكونان متوفرين على تفسير لكل خبر (متى وكيف عرفاه) (57).

فالسرد إذا هو الطريقة التي تقدم من خلالها مواد المتن الحكائي، وهو مرتبط أشد الارتباط بالراوي الذي قد يكون كالإله عارفا بكل شيء يتعلق بالشخصيات يتموقع خارج الرواية أو داخلها، وقد يكون شخصية مشاركة تروي عن ذاتها أو عن غيرها.

3- التحفيز Motivation:

لقد عني به من قبل الشكلانيين الذين اهتموا بالسرد الروائي ومنهم "شكلوفسكي" في مقاله << بناء القصة القصيرة>>، و" توماشفسكي" في مقاله "نظرية الأغراض" ،و"بوريس إيخنباوم" في مقاله <<نظرية المنهج الشكلي>> ، فالتحفيز لدى "شكلوفسكي" يعني <<اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى (البناء المتدرج، التوازي، التأطير، التعداد...إلخ) ويقودنا إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بناء عمل ما، والعناصر التي تشكل مادته: المتن الحكائي، اختيار الدوافع، الشخصيات، الأفكار... إلخ >>(58)،ومن ثم فالتحفيز عند "شكلوفسكي" يقترن بالمتن الحكائي من ناحية والنسق الروائي من ناحية ثانية، ويرى أسبقية المبنى الحكائي على المادة، وقد فرّق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي من خلال التحفيز(59).

وتتعدد أنماط الحوافز عند "شكلوفسكي"، فقد يكون الحافز نفسيا كأن تعالج القصة مشكلة الحب من خلال العراقيل التي تعترض الحب بين شخصين ويصبح في هذه الحالة تحفيزا سيكولوجيا، يدور حول تصوير مشاعر الحب لشخصية تجاه أخرى، وفي اللّحظة التي تتحوّل فيها مشاعر الآخر تجاه الأول ويشرع في حبه تكون مشاعر الأول قد تغيّرت تجاه الآخر، وقد يتمثل الحافز في تناقض العادات؛ حيث يرى أن حافز الاستحالة الزائفة يعتمد على التناقض، هذا النوع من الحوافز يعتمد على النبوءة، ومن خلال التناقض القائم بين نوايا الشخصية التي تحاول تلافي وقوع النبوءة ومع أن ذلك كان يبدو مستحيلا لكن النبوءة تتحقق بفعل اشتراك لفظي(60).

أما "توماشفسكي" فيرى أن العمل الأدبي ككل يمكن أن يكون له غرض معين، وفي نفس الوقت فإن كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص، كما أنه ليس مهما أن يطّلع

القارئ على حدث في جزء معين من العمل، أو أن يبلّغ عنه من قبل الكاتب أو إحدى الشخصيات؛ لأن تقديم الحوافز وحده يمكن أن يقوم بدور في المبنى الحكائي، وأن حادثا عاديا يمكن أن يصلح كمتن حكائي أما المبنى الحكائي فهو صياغة فنية(61).

إن الحوافز عند "توماشفسكي" نوعان: حوافز مشتركة أو أساسية وحوافز حرة أو ثانوية، ويحدّد معيار الحوافز المشتركة أو الحرة وفقا لعلاقتهما بالمتن الحكائي، فالحوافز المشتركة هي التي لا يمكن الاستغناء عنها وتتصف بالأهمية الكبرى بالنسبة للمتن الحكائي، أما الحوافز الحرة فهي تلك التي يمكن إبعادها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث، ولها دور مهم ومهيمن في المبنى الحكائي(62)، وعليه فإن الحوافز المشتركة ضرورة تقتضيها القصة الأصلية، أما الحوافز الحرة فهي ليست ضرورية للمتن الحكائي، بل هي جزء من حيلة العمل ولها أهمية للمبنى الحكائي؛ لأنها تضيف جديدا للسرد بحيث تساهم في تحريك الأحداث.

أما "بوريس إيخنباوم" فيرى أن الحوافز يمكن أن تصنف تصنيفا آخر، فإما أن تكون حوافز ديناميكية وهي الحوافز التي تغير من وضعية ما، مثل أفعال وتحركات الأبطال، وإما أن تكون حوافز قارة لا تغيّر من الوضعية مثل وصف الشخصيات أو الطبيعة(63).

ومما سبق يتبين أن الحوافز متنوعة، وما يصنع هذا التنوع هو مدى ارتباطها بالمتن الحكائي، أو االمبنى الحكائي.

4- الصورة الشعرية والصورة النثرية:

يعرّف "شكلوفسكي" الصورة الشعرية بأنها إحدى وسائل اللّغة الشعرية، <<أو هي نسق تشبه وظيفته وظيفة باقي أنساق هذه اللّغة، مثل التوازي (Parallélisme) البسيط والسلبي، المقارنة، الإعادة، التناظر (La symetrie)، المبالغة...إلخ>>(64)، وهنا يتضح أن" شكلوفسكي" لا ينكر دور الصورة الشعرية، ولكنه يجعلها جزءا من النسق العام، وليست الكل، فهي مجرّد وسيلة من الوسائل المستخدمة في الشعر إلى جانب الوسائل التعبيرية الأخرى.

كما تم رفض مبدأ الاقتصاد الفني، ثم تقديم نسق الإفراد (الإغراب Singularisation)، ونسق الشكل الصعب الذي يضاعف صعوبة الإدراك ومدته، وهنا يصبح نسق الإدراك في الفن غاية في ذاته ولا بد أن يمدّد(65).

فالفن وسيلة لتحطيم آلية الإدراك الذاتية، وعليه فإن الصورة لا تعمل من أجل تسهيل فهم معناها، بل من أجل خلق إدراك متميز للشيء، وخلق رؤية (Vision) له وليس التعرف عليه، وبذلك تأتي الصلة بين الصورة والإفراد(66).

كما أكّد "شكلوفسكي" القول بأن الصورة والرمز ليسا هما ما يفرق اللّغة الشعرية عن اللّغة النثرية (اليومية) بل << تختلف اللّغة الشعرية عن اللّغة النثرية بالخاصية المدركة لبنائها، فنحن نستطيع أن ندرك سواء الصفة السمعية أو الصفة اللّفظية، أو الصفة الدلالية لها، وفي بعض الأحيان فإن ما يدرك ليس هو البناء، وإنما تمازج الكلمات أو ترتيبها، إن الصورة الشعرية هي إحدى الوسائل التي تصلح لخلق بناء مدرك، نستطيع التحقق منه في ماهيته، لكنها ليست أكثر من ذلك>>(67).

5- كسر الألفة/ التغريب:

من خلال البحث في ماهية الوظيفة، وغاية الفن، طور الشكلانيون مفهوم "كسر الألفة" (Ostranemie)، فمراد الفن هو تغيير طريقة التلقي 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 وتحويرها باستخدام التقنيات الفنية، وقد أكّد بعض جماعة "الأبوياز" أنه إذا كانت المادة المباشرة لفن القول هي اللّغة، فإن التقنيات الفنية تقنيات لغوية في الأساس، وقد أفضى هذا التفكير إلى مفهوم اللّغة الشعرية، وفي المقابل رأى "شكلوفسكي" على الفكرة التي مفادها أن هناك نصوصا فنية لا تقوم بكسر الألفة مع اللّغة، بل مع الأحداث والوقائع المتمثلة فيها، وبالتالي فقد ركّز على التقنيات القائمة في المؤلفات النثرية وفي السرد(68)، ويفهم مما تقدم أن كسر الألفة يتحقق بطريقتين: إما عن طريق الاستعمال غير المألوف للتقنيات اللغوية، وإما عن طريق الأحداث غير المتوقعة.

ما يلاحظ على الفترة الأولى للشكلانية أنها ركّزت اهتمامها على محاولة تأسيس عدد من المبادئ النظرية التي استعملت كفرضيات عمل لدراساتهم اللاّحقة للوقائع الملموسة، كما استطاعوا أن يذللّوا عقبة النظريات الشائعة آنذاك والمعتمدة على مفاهيم "بوتبنيا"، مع العلم أن جهودهم لم تهدف إلى تأسيس منهج خاص أو دراسة الشكل، وإنما هدفها هو دراسة الملامح النوعية للنص الأدبي(69)، إلا أن سعيهم الدؤوب لتأسيس علم أدبي له مبادئ وأسس و آليات، قد ساعدهم على إرساء قواعد النقد الشكلاني التي امتدت إشعاعاتها إلى البنيوية وما بعدها.

نقد الشكلانية:

لقد تطرق" بوريس إيخنباوم" إلى بعض الانتقادات التي وجهت إلى الشكلانية الروسية وجملها في قوله: << لقد أوخذ ممثلو المنهج الشكلي، من وجهات نظر مختلفة، على الغموض أو عدم الكفاية الذي يطبع مبادئهم، كما أوخذوا على تجاهلهم للمشاكل العامة لعلم الجمال، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، إلخ. هذه المؤاخذات، على الرغم من اختلافاتها الكيفية، مبنية على أساس واحد، بمعنى أنها تضع في حسابها، بدقة، المسافة المقصودة التي تفصل الشكلانيين، سواء عن علم الجمال أم عن أية نظرية عامة، جاهزة، أو تدعي ذلك .إن هذا الانفصال، بالخصوص عن علم الجمال، هو ظاهرة تميز، بقليل أو كثير، كل الدراسات المعاصرة حول الفن. فبعد أن وضعت هذه الدراسات جانبا القضايا العامة، كقضية الجميل والمعنى في الفن، إلخ، تركزت حول مسائل ملموسة طرحها التحليل للعمل الفني. إن قضية فهم الشكل الفني وتطوره قد أعيد، من جديد، وضعها موضع تساؤل، وذلك خارج المسلمات التي افترضها علم الجمال العام>>(70)، فمن هذا القول يتضح أن الغموض الذي يعتري مبادئ المنهج الشكلي جعلها توصف بعدم الكفاية من ناحية، ومن ناحية أخرى، القطيعة المقصودة من قبل الشكلانيين مع العلوم السائدة آنذاك والتي تبرز من خلال تجاهلهم للمشاكل العامة لعلم الجمال، وعلم النفس، وعلم الاجتماع الذي عزل نظريتهم عن النظريات الأخرى التي تهتم بالفن ذاته، أو بالفن في علاقته بالمبدع، أو الوسط الذي أنتج فيه، على الرغم من دور وأهمية كل تلك العوامل في العملية الإبداعية.

إضافة إلى ما سبق يؤخذ على الشكلانيين نزعتهم الساذجة إلى الوضعية، حين أعلنوا في مقدمة أعمالهم أن العلم مستقل عن النظرية.

خاتمة

في الختام يمكن القول أن الشكلانية اتجاه نقدي احتفى بالشكل على حساب المضمون، وليس معنى ذلك أن أصحاب هذا الاتجاه النقدي أهملوا المضمون بل جعلوه في خدمة الشكل، محاولين علمنة دراستهم متأثرين في ذلك بالمزاج العلمي الذي كان سائدا، وعلى الرغم من التطور والازدهار الذي حققته تلك الدراسات، إلا أن هذا الاتجاه قد أفل في بداية الثلاثينات بعد تأثير الحزب الحاكم وتعاظم الدور الاشتراكي وتمجيد الأيديولوجيا على الشكل، غير أن الشكلانية عادت إلى الحياة من جديد باسم آخر وهو البنيوية بعدما نقل "رومان جاكبسون" روح الدراسات الشكلانية إلى براغ، وتعرف الأوروبيين على مبادئ الشكلانية لا سيما بعد ترجمة كتاب >>&"نظرية المنهج الشكلي" من طرف "تزفيتان تودوروف".

الهوامش:

1. ينظر، حسين علي، **فلسفة الفن "رؤية جديدة"**، المجلد العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص232.
2. ينظر، وليم كلي رايت، **تاريخ الفلسفة الحديثة**، تر: محمود سيد أحمد، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010، ص312.
3. مصطفى بهجت بدوي، **كولردج**، سلسلة نوابغ الفكر العربي، العدد15، دار المعارف، ص93.
4. ينظر، **المرجع نفسه**، ص93.
5. ينظر، **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.
6. عبد القادر فهيم شيباني، **فلسفة الأشكال الرمزية**، فيلادلفيا الثقافية، ص73.
7. ينظر، رينيه ويليك، **مفاهيم نقدية**، تر: محمد جابر، عالم المعرفة، الكويت،العدد:110، 1978، ص48.
8. مراد عبد الرحمن مبروك، **آليات المنهج الشكلي في نقد الرّواية العربية المعاصرة التحفيز نموذجا تطبيقيا**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الاسكندرية، ط1، 2002، ص15.

9. **المرجع السابق**، ص10.
10. **المرجع السابق**، ص15.
11. علي جواد الطاهر، **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص 435.
12. فكتور إيرليخ، **الشكلانية الروسية**، تر: الوالي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 14.
13. ديفيد كارتر، **النظرية الأدبية**، ترجمة: باسل المسالمة، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، ص29.
14. ينظر، إبراهيم الخطيب، **نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)**، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982، ص9.
15. ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، **آليات المنهج الشكلي في نقد الرّواية العربية المعاصرة التحفيز نموذجا تطبيقيا**، ص12.
16. ينظر، تودوروف وآخرون، **نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)**، ص 9.
17. ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، **المرجع السابق**، ص5.
18. ينظر، **المرجع نفسه** ، ص12.
19. ينظر، **المرجع السابق** ، ص14.
20. ينظر، **المرجع نفسه**، ص16.
21. ديفيد كارتر، **المرجع السابق** ، ص 30.
22. بيتر شتاينر، **موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي**، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، العدد 1045، 2006م، ص 43.
23. ينظر، **المرجع نفسه**، ص 45.
24. ينظر، **المرجع السابق**، ص 47.
25. جميل حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن**، شبكة الألوكة ، ص 8.
26. ينظر، **المرجع السابق**، ص 6.
27. ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، **آليات المنهج الشكلي**، ص12.
28. ينظر، علي جواد الطاهر، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص439.
29. ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، **المرجع السابق**، ص13.
30. ينظر، **المرجع السابق**، ص 7.
31. ينظر، ديفيد كارثر، **النظرية الأدبية**، ص 37.
32. ينظر، جميل حمداوي، **االنظرية الشكلية**، ص ص 47-48.

33. ينظر، رمان سلدن, **النظرية الأدبية المعاصرة**، تر: جابر عصفور،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص38.
34. ينظر، **المرجع السابق**، ص38.
35. ينظر، **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.
36. ينظر، **المرجع نفسه**، ص39.
37. ينظر، جميل حمداوي، **النظرية الشكلانية**، ص 96.
38. ينظر، إبراهيم الخطيب، **نظرية المنهج الشكلي**، ص 7.
39. ينظر، **المرجع نفسه**، ص 8.
40. ينظر، **المرجع السابق**، ص8.
41. ينظر، جميل حمداوي، **النظرية الشكلانية**، ص 127.
42. بوريس إيخنباوم، **<<نظرية المنهج الشكلي>>** ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص 35.
43. ينظر، **المرجع السابق**، ص 36.
44. **المرجع نفسه**، ص ص 36-37.
45. **المرجع نفسه**، ص 38.
46. ينظر، **المرجع السابق**، ص 39.
47. ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك ،**آليات المنهج الشكلي**، ص ص 40-41.
48. ينظر، **المرجع السابق**، ص42.
49. رومان جاكبسون،<<**القيمة المهيمنة** >> ضمن كتاب: **نظرية المنهج الشكلي**، ص 81.
50. ينظر، **المرجع نفسه**، ص ص 81-82.
51. ينظر، مراد عبد الرحمان مبروك، **المرجع السابق**، ص23.
52. جيزيل فالانسي،<< **النقد النصي**>>، **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، سلسلة عالم المعرفة، تر: رضوان ظاظا، العدد221، ص1997.
53. رينيه ويليك، **مفاهيم نقدية**، ص 55.
54. ينظر، **المرجع السابق**، ص 55.
55. ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، **آليات المنهج الشكلي**، ص ص 23-24.
56. ينظر، **المرجع نفسه**، ص ص 25-26.
57. ينظر، **المرجع نفسه**، ص29.
58. بوريس إيخنباوم،<< **نظرية المنهج الشكلي** >>، ص 48.

59. ينظر، **المرجع نفسه**، ص ص 33-34.
60. ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك ،**آليات المنهج الشكلي**، ص ص48 - 49.
61. ينظر، توماشفسكي، << **نظرية الأغراض** >> ضمن كتاب: **نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)**، ص ص 180-181.
62. ينظر، **المرجع نفسه**، ص 182.
63. ينظر، **المرجع نفسه**، ص184.
64. مراد عبد الرحمن مبروك، **آليات المنهج الشكلي**، ص42.
65. ينظر، **المرجع السابق**، ص42.
66. ينظر، **المرجع نفسه**، ص42.
67. ينظر، **المرجع نفسه**، ص 43.
68. بيتر شتاينر، **المرجع نفسه**، ص 44.
69. ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، **آليات المنهج الشكلي**، ص43.
70. بوريس إيخنباوم، **نظرية المنهج الشكلي**، ص 32.