

## الشكلائية الروسية الإرهاصات الممهدة

محمد الولي

بعد ثورة 1905 الروسية، ثورة الخبز ضد النظام القيصري في روسيا، وفي غمار سعي الحرب العالمية الأولى، وزمن الإعداد للثورة البلشفية الشيوعية المظفرة، وفي جو استنفاد الحركات الأدبية في روسيا كل إمكاناتها، ومع صعود الماركسية التي وعدت فقراء روسيا، بل وفقراء العالم، بالجنة على الأرض، ظهر التيار النقدي الذي ذاع بتسمية "شكلائية"، التي أطلقها عليهم الخصوم. وذاعت هذه الحركة بهذه التسمية القدحية والحادعة والتصقت بهم رغم أنهم صرخوا ملء حناجرهم مرددين بأنهم ليسوا من دعاة الشكلية في الأدب. ولم يكتب الفوز للتسمية التي اقترحها إينجنباوم "المدرسة المرفولوجية" كما لم تحظ بالرواج تسميات "التمييزيون" أو المقاربة "التعبيرية" أو "النسقية الوظيفية"(1).

رافقت الشكلائية الحركة الشعرية التي عرفت باسم "المستقبلية". جمع بين الحركتين، اللتين صممتا على تصفية الحساب بطريقة عسيرة مع أهرامات الإرث الأدبي والنقدي، وبالخصوص أهرامات الحركة الرمزية. ولقد كانت تلك التصفية، كما يشهد على ذلك بعض المنصفين، ظالمة في بعض الأحيان. وبسبب القناعات والاختيارات الجمالية والنقدية، ناهيك عن علاقة الصداقة الشخصية، قد كادت الحركتان تنصهران في تيار واحد. ومما يدل على هذه الوشائج القوية بين الحركتين هذه الشهادة لرؤمان جاكبسون وهو أعظم نقاد الحركة الشكلائية في حق الشاعر المستقبلي بيليمير كليبينيكوف: "أعتبر كليبينيكوف، وأنا واثق أنني على حق بهذا الصدد، أعظم شاعر في قرننا"(2).

يذهب كثير من مؤرخي الأدب إلى أن الشكلائية قد كانت رد فعل مبالغ فيه ضد التيار العام الذي حكم النقد الأدبي في روسيا القرن التاسع عشر. يقول رينيه وليك: "يمكن أن نلاحظ أن الاعتبارات السياسية والاجتماعية قد كانت مبالغة إلى المهيمنة على خطاب النقد الأدبي خلال الأيام الأولى من حياة هذه المعرفة في روسيا، وأن الأثر الفني يقوم، في المقام الأول، باعتبار محتواه السياسي والاجتماعي، في حين أن الاعتبارات الشكلية كانت توضع في المقام الثاني"(3). يعلق وليك على عمل هؤلاء النقاد الذين سماهم راديكاليين في خاتمة مقالة له عن ديميتري بيساريب: "لقد أغلقت آذانهم حصى المعارك الاجتماعية"(4).

ومع هذا ينبغي أن نلاحظ أن هذه الهيمنة للنقد الواقعي في روسيا لم تكن عامة، إذ إن هذا النقد قد تخلص من هذه التوجه الواقعي، حسب رأي إيرليخ، مع نهاية النصف الأول من القرن 19. وهذا ما سنوضحه من خلال تصورات العالَمين الأكاديميين أليكساندر بوتيينيا وأليكساندر فيزولوفسكي، وتصورات الناقدين الرمزيين: بياتشيسلاف إيبانوف وأندري بيليه. علاوة على الحركة الشعرية المستقبلية التي كانت متلاحمة مع الشكلائية، إذ كانت هذه التحقيق العملي للنموذج الشعري الذي دافعوا عنه. ومن أعلام هذه الحركة الشعرية دابيد بورليوك وبيليمير كليينيكوف وأ. كروثشينيك وبلادمير ماياكوفسكي.

تماماً كما حدث مع أرسطو الذي نتحدث عن بلاغته باعتبارها الحدث المفاجئ في الحاضرة الأثينية، متجاهلين كل التراث البالغ الغنى الذي خلفه السوفسطائيون، كذلك نتحدث عن الشكلائين، وكأهم الطفرة التي رأت النور بغتة ودون مقدمات مولدة. والواقع أننا حينما نستشير المؤرخين نجدهم يكشفون عن كون هؤلاء لم يكونوا يطأون أراضي بدون مالكين.

نستطيع ونحن ننظر بعين الإنصاف أن نعين بواكير الشكلائية الروسية عند علمين من أعلام النقد الأدبي ويتعلق الأمر بأليكساندر بوتيينيا الذي توفي سنة 1891 وأليكساندر فيزولوفسكي الذي توفي سنة 1906. وهذان العلمان الأبوان قد زرعوا البذور الأولى للنقد الشكلائي في تربة الفيلولوجية وفي حقول الفولكلور، أي بعيداً نسبياً عن مجال النقد الأدبي. إلا أن هذه الآثار المؤلدة نقع عليها أيضاً في حركة الشعر الرمزي الذي تربع على عرشه أليكساندر بلوك(5) وفي الحركة التي واكبهم وحالفهم وبادلوها العطف والاهتمام وهي الحركة المستقبلية التي تزعمها الشاعر ماياكوفسكي وكليينيكوف.

### I. أليكساندر بوتيينيا

يقول رينيه ويليك: "سيكون لتصور أليكساندر بوتيينيا الأثر البالغ في الحركة الرمزية وبعدها في الحركة الشكلائية. تتلمذ هذا العالَم على ويلهيلم فون هامبولدت واقتبس منه فكرة التمييز بين اللغة كمنتوج أو أثر ergon واللغة كمنشأ أو فعل energiea. لقد أكد أن الشعر هو فعل متصل متوجه نحو تكسير المواضع اللغوية المتراكمة باعتبارها أثراً. الشعر يتطابق مع الإبداع اللغوي"(6).

إن الملاحظات التي خلفها العلامة أليكساندر بوتيينيا بصيرته النافذة وذكائه المتوقد لما يسترعى انتباهنا. وأهم هذه الأفكار التي توحى بهذه التشابهات البنيوية هي تشديده على وصف طبيعة

الخلق الشعري بمصطلحات ومفاهيم لغوية. كما يؤكد أن النثر بدوره ينبغي أن يحدد بنفس المنطق اللغوي.

ومع هذا ففي الأثر الشعري تقترب اللغة من طبيعتها المثالية وتعتق فيها الكلمة من تسلط الفكرة. الشعر هو آلية للدفاع القوي الذي تتوسل به "الكلمة" بغاية امتلاك استقلاليتها إزاء الضغوط "المعارضة". "إننا من وجهة نظر الأصول الإيتيمولوجية نجد كل الكلمات التي نستعملها استعارات". والواقع أن هذا البعد الاستعاري، أو التصويري، يميل تحت ضغط التغيرات اللغوية والاجتماعية، إلى الاختفاء والاضمحلال. هكذا تشيخ الاستعارة تحت ضربات التداول ثم تموت، أي تتحول إلى مجرد رمز، ويحب ما كان في البدء صورة.

الشعر ليس نمطاً مختلفاً من السلوك اللغوي، إنه خاصية تسم اللغة وتفاعل على مستويات مختلفة من التوتر في مختلف أبعاد الفعل الخطابي. لا يتردد بوتيبينيا في وصف هذه الخاصية باعتبارها "رمزية اللغة"، إنها خاصية التصويرية: "يمكن أن نعتبر الرمزية قيمة اللغة الشعرية".

وبما أن التصويرية تمتح من معين العقائد الجمالية للقرن التاسع عشر، فإن الاهتمام بالتصويرية يصاحبه إبراز ملحوظ لخصائص من قبيل "الحوية" و"الملموسية". ويقوم بوتيبينيا تمييزاً بين العلم والشعر باعتبار الأول يقوم على مواد منسجمة في حين أن الشعر يعمد إلى تجميع العناصر المتنافرة. "العلم يشتغل بالمفاهيم العامة في حين يقدم الشعر حلولاً خاصة لمشكل خاص". العلم يُثبِتُ في حين أن الشعر يُمثَلُ، أي يقوم على تشبيهات أو استعارات.

ينبغي التذكير، بعد هذا، أن فكرة بوتيبينيا، "الشعر تفكير بالصور اللفظية"، لم تكن لا جديدة ولا خاصة به، لقد سبق لأرسطو أن حَيَّى "سلطة الاستعارة" باعتبارها علامة الموهبة والعبقرية التي لا نتعلمها من الآخرين. والاستعارة في تصور أرسطو "تجعلنا نرى"، أي تبعث الحياة في الجوامد وتجعل المجرّدات محسوسات. وفي العصور الحديث أصبحت "حتمية التصويرية" حجر الزاوية في نظرية الشعر الرومانسية.

لا يمكن لهذه التميزات المتعارضة التقليدية من قبيل الملموس، مقابل المجرّد والصورة، مقابل المفهوم والمركب، مقابل التحليلي، أن تقدم أساساً للتمييز بين الشعر والنثر باعتبارهما منضويين تحت جنس اللغة. كما لم يفد تمييز بوتيبينيا مسألة تصور الصورة الشعرية المبتوثة في كتاباته.

وعلى الرغم من العمق الذي يقوم عليه تمييز بوتيبينيا بين الاستعارة والأسطورة، فإن هذا لم ينقذه من الموقف العقلاني الذي يحطُّ من قيمة المظهر المعرفي للتصويرية. والواقع أن هذه واحدة من

الأفكار التي تفرغ الشكلايون لنقدها، لا اعتبارهم التصويرية لا تسعى إلى التلقين أو التوضيح وإنما تسعى، بالأحرى، إلى إثارة الدهشة والتغريب.

وعلى العموم فإن أغلب هذه الأفكار تعتبر ممهدة للتصور الشكلاي للشعر، وعلى وجه الخصوص فكرة اعتبار الشعر كياناً لغوياً واستعارياً. والنظر إلى الشعر والأدب عموماً بوصفه تمرداً على استعباد الفكر للقناة اللغوية. الشعر الذي يتعامل مع اللغة بوصفها سيده ومهيمنة على الفكرة يعيد للغة استقلاليتها ويمتعتها بوجودها الممتلئ غير التابع. إلا أن المثير هو أن أفكار بوتيبينا لم تفهم بالشكل اللائق، وربما تعرفوا عليها من خلال كتابات وسيطة من الدرجة الثانية(7).

## II. ألكساندر فيزولوفسكي

يقول رينيه ويليك: "يعتبر أليكساندر فيزولوفسكي رائد الأدب المقارن في اللغة الروسية وأحد آباء الشكلانية الروسية. وهو يكاد يكون مجهولاً في الغرب"(8).

على الرغم من انتسابه إلى مدرسة تاريخ الأدب بمعناه التقليدي، إلا أنه يصرح، أن تاريخ الأدب بمعناه السابق هو عبارة عن "أرض بدون مالك"، حيث يتعاطى الصيّد مؤرخُ الثقافة إلى جوار عالم الجمال، وعالم الفيلولوجية إلى جانب الباحث في مجال الأفكار الاجتماعية. ولأجل تفادي هذه الحالة السدّمية ينبغي التمييز بين أدب الخلق "والإنشاء الكتابي" بالمعنى الواسع لهذه الكلمة. إن تاريخ الأدب هو تاريخ الفكر الاجتماعي كما هو منعكس في التجربة الشعرية الخيالية وفي الأشكال التي تجسد هذه التجربة.

لا يمكن التغاضي هنا عن الإشارة إلى أخذ جاكبسون لهذا التمثيل التناسبي وهو يتحدث عن تاريخ الأدب الذي يفتقر إلى تحديد مجال دراسته تحديداً واضحاً. إنه بهذا المعنى الأخذ من كل فن بظرف. يقول جاكبسون: "الشعر هو اللغة في وظيفتها الاستطبيقية. وهكذا فإن موضوع علم الأدب ليس الأدب ولكنه الأدبية، أي ما يجعل من أثر معطى أثراً أدبياً. ومع ذلك فإن مؤرخي الأدب هم أشبه بالشرطة التي تتلصق تعليمات باعتقال شخص ما فتعتقل على سبيل الصدفة كل من تصادفه في بيت المطلوب، كما تعتقل المارين في الطريق. كذلك مؤرخو الأدب يستعينون بكل شيء: الحياة الشخصية والسيكولوجية والسياسة والفلسفة. بدلاً من علم للأدب يُبتدع ركاماً من الأبحاث الملفقة وكأننا ننسى أن هذه الموضوعات تعود إلى العلوم المناسبة: تاريخ الفلسفة، تاريخ الثقافة والسيكولوجية الخ، وأن هذه العلوم يمكنها أن تستخدم بطريقة جيدة هذه الآثار الأدبية باعتبارها وثائق ناقصة ومن

درجة دنيا. إذا كانت الدراسات الأدبية راغبة في أن تصبح علماً ينبغي لها الاعتراف "بالمقوم" باعتباره شخصيتها الوحيدة" (9).

إلا أن تصورات فيزولوفسكي تحتضن حدوداً عميقة بصدد "أشكال الوعي الشعري". الأدب الخيالي هو في نظره "نشاط متصل للفكر"، صيرورة دينامية لصياغة الصور وفهم الواقع. إنه بالأساس عبارة عن مجموع الإنتاجات الأدبية التي يمكن حصرها والربط بين أطرافها بدون الإحالة علي مبدعيها أو على مستهلكيه (10). لقد اعتبرت بحق مؤرخ الأدب الروسي الفذ ب. ن. بيريتس تطور التصور الفيزولوفسكي للدراسة الأدبية تحولا متدرجا من التاريخ الثقافي إلى الشعرية التاريخية. صحيح أنه في التحديد النهائي تصنف دراسة الأدب باعتبارها قسماً فرعياً من تاريخ الفكر الاجتماعي، إلا أن التشديد الأساسي يقع على الملامح المميزة للشعر، أي على "تطور الوعي الشعري وأشكاله".

يلاحظ بويريس إينجلهاردت أن المعالجة الفيزولوفسكية لفن الشعر هي أشد ثباتاً وأبعد عن السيكولوجية مما نجد عند بوتيبييا. ليس الأدب حسب فيزولوفسكي نشاطاً متصلاً للفكر، ونشاطاً دينامياً لصياغة الصور، والتمكن من الواقع. إنه بالأحرى المجموع الكامل للإنتاجات الأدبية التي يمكن أن تلاحظ وتترابط في ما بينها دون الإحالة على مبدعيها أو على مستهلكيها.

ومع ذلك فليس الأثر الأدبي الوحدة النهائية للبحث في شعرية فيزولوفسكي الاستقرائية. إن هذا الأثر الأدبي يُفكك إلى مكوناته الموضوعية القابلة للمعرفة: المفاهيم الإيديولوجية والهياكل السردية والمقومات الشعرية والصور السائرة أو الشائعة. هذه الأخيرة يمكن، لدواعي تيسير التحليل المقارن، اختزالها في سجل محصور من الأنماط العامة. من قبيل ذلك، الصيغ الأدبية الموروثة والمُوتَفَات [أي الأغراض] الثابتة التي تتوارثها الأجيال. وهذه تعاود الظهور في الأدب والآثار الشعبية أو الفولكلور في عديد من العصور والأزمان. ليس الإبداع ولكن الاتباع، وليس الخلق الفردي ولكن العوامل المقيدة فوق الأشخاص، ما يكون مركز التصور الفيزولوفسكي للأدب العالمي (11).

لا يهتم مؤرخ الأدب بتعيين المساهمات المفردة للمؤلفين الأفراد وإنما يمثل همه المركزي في الوقوف على الصيغ الشعرية المهاجرة والتنبيه على ظهورها عند مختلف الأعراق والوقوف في آخر المطاف، وعبر شتى المراحل التكوينية، على أصولها الأولى والماضي الملحمي بل والوقوف على ماضيها الأسطوري.

تبدو هذه العناية التوالدية مهملة عند النقاد الشكلايين، إلا أنهم مقابل ذلك قد اهتموا اهتماماً بالغاً بنظريات فيزولوفسكي في الشعرية وبالخصوص بكتابه الأخير *شعرية الحبكات*. المفهوم المفتاح

لهذا الكتاب هو مفهوم الوحدة الحكائية(12)، باعتبارها الوحدة السردية الأصغر، والحبكة(13) باعتبارها المجموع المتسق من الوحدات الحكائية(14). وعلى الرغم من أن هذه التصورات لم تحتضن بدون شروط، فقد استعملت على نطاق واسع عند الشكلايين في تحليل النصوص الخيالية الثرية والحكاية الفولكلورية أو الشعبية. واهتموا أيضاً بالحبكة باعتبارها مستوى تأليفاً أكثر مما هو مجرد كيان موضوعاتي. المضمير في الاستدلال فيزُولوفسكي، يستند على التمييز الجوهرى بين موضوع الأثر الأدبي والحبكة، التي تعتبر التنظيم الفني للموضوع.

إن نقاط الاتفاق بين فيزُولوفسكي والشكلايين الروس تتخطى التحديدات والتصنيفات الخاصة إلى مواطن اهتمام أعم وأشمل. فإذا كان فيزُولوفسكي يهتم بمكونات الأثر الأدبي والمقومات الجمالية والمجموعات المتنافرة والأجناس الأدبية قد سجلت خطوة هامة في اتجاه التحليل المورفولوجي الذي تحول إلى شعار في شعرية القرن العشرين. إن إلحاح فيزُولوفسكي على دراسة الشعر بدل الشاعر وعلى البنية الموضوعية للأثر الأدبي أكثر من الصيغرات النفسية الباعثة قد أنتج التزوع المضاد للدراسة النفسية للشكلانية في مراحلها الأولى. تماماً كما نجد أصداء نزوع فيزُولوفسكي إهمال دور الفرد في التاريخ الأدبي قد وجد صداه في بعض الشكلايين(15).

لقد كان على فيزُولوفسكي، وهو يهمل دور الفرد المبدع بوصفه عاملاً هاماً، أن يبحث عن أسباب التغير الأدبي، إما في الدينامية الداخلية للأشكال الشعرية أو في المحددات الخارجية. أي إن فيزُولوفسكي استهوت المحددات الخارجية. في حين أن الدينامية الداخلية تفترض مفهوماً يتنافى مع منهجه: وهذا المفهوم هو اعتبار الأثر الفني بنية متفردة تتمتع بقوانينها الداخلية الاندماجية. بل إن فيزُولوفسكي يلتزم مراسي للنص الأدبي في الخارج معتبراً هذه العناصر البرانية جزءاً متمماً. يقول: "أقصد بالوحدة الحكائية، أي المُموتيف صيغة تستجيب في الأزمان الأولى للمجتمع وتعلق بمشاكل تطرحها الطبيعة وتواجه بها الإنسان أينما كان، أو إنها تثبت لانطباعات خاصة وحية حول الواقع وتبدو تلك هامة أو إنها تتكرر. إن علامة المُموتيف هي خطاطيته الأولية وتصويريته"(16).

ويتقيد فيزُولوفسكي بهذا التوجه حتى حينما يتعلق الأمر بمكونات أدبية صرف، من قبيل "العبارات السائرة" ذات السمات الثابتة. "إن الصيغ الشعرية الموروثة تتسم بنوع من الاطراد متولدة عن صيغرات اجتماعية نفسية". ففي الربط بين هذه العبارات والمثل الاجتماعية الدائبة التغير نجد هذه المُمثل هي التي تكسب هذه العبارات النبرة، وهي التي تتحمل تغيرات جوهرية من مرحلة إلى

أخرى تبعاً لقوانين اجتماعية قائمة. إن الصور الموروثة تتسم بمرونة وقابلية لتطبيق شبه كوني، إنها لا تتغير إلا تغيراً خفيفاً جداً "للتلاؤم" مع الرؤية الجديدة إلى العالم. يقتضي هذا تقسيماً حاسماً للقوى، بين "الشكل" المتمسك جوهرياً بالثبات و"المحتوى" الدينامي. على مؤرخ الأدب المقارن أن يبين "كيفية نفاذ هذا المحتوى الحي، إلى هذه الصور العتيقة. إن التطور الأدبي يتحول إلى تنويع لتطور الرؤية إلى العالم، أو التحولات الدورية للإيديولوجية الاجتماعية. ظلت الاكتشافات الفيزيولوجية في الفن الأدبي حبيسة الخدعة التولدية أو النشوئية. وكان على منظري الأدب الأكثر استيعاباً للدينامية المحايثة أو الداخلية للفن الشعري، ولو أنهم لا يتمتعون بالعتاد العلمي المدهش الذي يتمتع به فيزيولوجي، أن يتقدموا بالحدوس الفيزيولوجية الأساسية إلى الأمام تلك الحدوس التي توحى بها دراساته البالغة النفاسة (17).

### III. الرمزية

تعتبر الحركتان الشعريتين الرمزية والمستقبلية (18) من البواعث القوية لولادة الشكلائية الروسية؛ الأولى باعتبارها تراثاً غنياً يلتقي الكثير من عناصرها ومبادئها النظرية مع التصورات الشكلائية، هذا على الرغم من أن الشكلائين قد تعابوا لنقد الكثير من تصوراتها. ولكن كما تفرغوا لنقد بوتينييا وفيزيولوجي كذلك تصرفوا مع الرمزية. إلا أن المحارب، بما في ذلك المحارب المنتصر، كثيراً ما ملأ حقايبه بالكثير من التقنيات والمعدات التي يستعيرها من العدو. أما بالنسبة إلى الحركة المستقبلية فقد كانت توفر لهم النموذج الشعري الذي كان محل حظوهم. إذ إن الشكلائية لم تكن حركة نظرية صرف؛ لقد كانت مورطة مع الحركة المستقبلية، وكانت هذه شريكها في النموذج الشعري الذي دافعت عنه بكل ما أوتيتا من قوة. كانت الشكلائية نظرية علمية وكانت صاحبة رأي في الشعر الذي تعتبره يجسد النظرية التي دافعت عنها.

كان لظهور الحركة الرمزية أثر ملحوظ على مستوى الإنتاج الشعري في روسيا. وواكب هذا النهوض الشعري ازدهار دراسة المنظوم، كما تركز الجهد للهجوم على المشاكل التقنية من وجهة نظر رمزية. وهكذا فتحت الشكلائية حواراً خلاقاً مع هذه الحركة، كما احتوت الكثير من أفكارها الغنية. لم تكن الرمزية الروسية مجرد حركة شعرية. إنها كانت تتوق إلى تبني رؤية عامة إلى العالم وفلسفة أو بالأحرى ميتافزيقا.

كان أليكساندر بُلوكَ أعظمَ شعراء الحركة الرمزية وامتاز شعره بتلك النبرة المأساوية أو الكارثية أو ما يدعوهُ بُلوكُ نفسه: "الإحساس اللاهائي بالكارثة"، ذلك الإحساس الذي تشرب كل شعره. ومن شعراء هذه الحركة بياثشيسلاف إيبانوف الذي كانت تتحلق حول "برجه" مساء كل أربعاء بين 1905 و1910 النخبة الأدبية والفكرية لسان بيترسبورغ والتحاور في مناخ فكري يختلط فيه "الفكر" الفرنسي و"الحميمية" الجرمانية والخوض المرح في أمور أدب أوسكار وايلد ونيتشه والفلسفة النيوكانتية.

ومن عناصر هذه الرؤية الرمزية إلى العالم موقفها من اللغة. فلقد كان أسلافهم وخصومهم من الوضعيين يلتمسون في اللغة جانبها النفعي التواصلية أو المرجع، حسب عبارة ريتشاردز. ففي خلال المرحلة الواقعية تم التشديد على الشيء ولم يلتفت نهائياً إلى الكلمة في حد ذاتها، التي اعتبرت مجرد أداة لتوصيل الفكرة أو علامة إحالة. كان نسيج الدليل اللفظي عديم الأهمية في هذا التصور. اعتبرت اللغة مجرد حلقة أو زخرف خارجي بالإمكان تجاوزه وتخطيه. الألفاظ هنا خدم المعاني. الألفاظ تعمل لحساب المعنى وليس لحسابها.

سعت الشعرية الرمزية إلى إبطال الثنائية الميكانيكية بين الشكل والمحتوى. لقد كان المفهوم الإبائونبي للوحدة الحميمية بين الدال والمدلول متحذراً كمفهوم خفي للإبداع الشعري. يعتبر الشعر عنده كشفاً للحقيقة النهائية، وشكلاً سامياً من المعرفة، أو سحر تواصل مع السماء، قادر على ردم الهوة القائمة بين الواقع التجريبي والمجهول. الكلمة الشعرية تعتبر هنا بمثابة لُغوس أسطوري كاشف عن المعاني الخفية. الاستعارة، وهي واحد من المقومات الأساسية الموضوعية تحت تصرف الشاعر، تنتقل من مجرد كونها محسن خطاب إلى رمز ذي وظيفة، كالتعبير عن التوازي القائم بين الفينومين والتومين. وفي الكشف عن التناسبات الخفية بين عالم الحواس والعالم العلوي المتسامي.

ويذهب إبائونب إلى "أن الكون الأكبر ينعكس في كل واحد من العوالم الصغرى بنفس الكيفية التي تنعكس بها الشمس في كل واحدة من قطرات المطر". وبقدر ما ينفذ القارئ الحساس إلى ما وراء العالم المصغر للصورة الشعرية نحو دلالتها الأعمق، يُمكننا إدراك الرمز المرئي من حدس المادة غير المرئية.

وإذا جاز لنا القول إن الكلمة في الشعر الرمزي تختلط بالشيء فإن العكس صحيح أيضاً، أي إن الشيء يدرك بوصفه دليلاً خالصاً (حيثه). الكلمة كما نعرفها تتقدم إلينا باعتبارها نسقاً غامضاً



ينتظر التفكيك. إن الطبيعة هي حسب بودلير "تداعيات" أي "غابة من الرموز" حيث تعبر كل شجرة مفردة عن واقع أسمى. وهكذا "يصبح الشكل محتوى والمحتوى شكلاً".

ففي ضوء هذه النظرية تكف العلاقات بين الدال والمدلول عن أن تكون اعتباطية وتوضعية، إنها تغدو محايدة وعضوية. لا تعود الكلمة مجرد إحالة على موضوع قابل للمعرفة ومحتوى فكر محدد. إنها بالأحرى توحى وتشير إلى ما لا تمكن الإشارة إليه إلا بواسطة تأليفات مناسبة من الأصوات أي بواسطة "سحر اللفظ". بهذه الكيفية أقيم تناسبٌ مباشرٌ بين النسيج اللغوي الشعري ونفوره من المرجع. ولكي تتمكن من تفكيك الرسالة الخفية علينا أن ننتبه جيداً إلى "كلمات الشاعر وإيقاعاته وصوره" وخطاطاته الإيقاعية ومقوماته الجناسية وآلية الاستعارة. وبكلمة واحدة، ينبغي التشديد على مسائل الشكل الشعري.

وكمثال على هذه العناية البالغة بالصناعة الشعرية كرس أندري بيليه دراسة مهمة للتنوعات الإيقاعية، فقد ذهب إلى الاطراد التام مع المعيار العروضي، أو حسب عبارة آبر كرومي "تعاقية النور المطردة اطراداً تاماً" ليس ممكناً كما أنه ليس مستحباً في البيت "النيري". لقد كشف بيليه بواسطة تحليلات إيقاعية مضنية بأن البيت الذي يبدو بالغ "الاطراد" مثل التَّيْتْرَامْتَرُو اليَامِّي لِبوَشْكِين لا يمكن أن ينفي التقطعات العروضية. كثيراً ما نصادف في قصائد بوَشْكِين نبوراً ضعيفة حيث كنا نرتقب نبوراً قوية. هذه الانحرافات عن الخطاطة هي، حسب تأكيد بيليه، أوفر من أن تعتبر مجرد استثناءات. الطاقات الإيحائية للقصيد لا تضيع، إنها، على العكس من ذلك، تغتنى بهذه الانحرافات العروضية التي تكسب البيت سمة الخفة والتنوع الإيقاعي.

إلا أن أحد المنظرين الرمزيين وهو باليري برُيُوزُوفُ نبه على مبالغات أندري بيليه قائلاً "إن اطراد نبور ضعيفة لا مجال لاعتبارها مميزة. إن غياب النور يمكن فقط أن يكون عامل توفيق جمالي ومرونة إيقاعية" إذا جاء متألماً بكيفية موفقة مع الوقفات وغيرها من عناصر البيت، أما في غير هذه الشروط فإن ذلك قد يبعث الإحساس بالغباوة.

#### IV . المستقبلية

وأخيراً دخل المستقبليون إلى الخشبة محدثين ضحيجاً وحبلةً غير معهودين. لقد أعلنوا الحرب على كل أوثان المجتمع الوقور وعلى الحس العام وعلى الذوق الرفيع. وبحركة واحدة شطبوا كل السلط والمعايير القائمة: الاجتماعية والأخلاقية والجمالية. ففي بيانهم الحموم الذي وضعوا له عنوان "صفعة في

وجه الذوق الشعبي" 1912، أعلن الموقعون: دابسيد بورليوك وبيليمير كليينيكوف وأ. كروثشينيك وبلادمير ماياكوفسكي الحرب على الأدباء السابقين بوشكين ودوستويفسكي وتولستوي، وعبروا عن "كراهيتهم للغة المستعملة حتى ذلك الحين". وألح الشعراء المستقبلون على حق الشاعر في تنوير المعجم والتركيب وتماتيكا المنظوم وتصفية كل المواضع الأدبية، بدءاً من التيمات العاطفية المتكلفة والمحبوبة حول الحب إلى القواعد النحوية التي عفى عليها الدهر. وبطبيعة الحال فإن هذا الرفض لا ينصرف إلى التراث القديم فقط، بل ينصرف أيضاً إلى الماضي الأقرب. والحقيقة هي أن بعض أعنف الخطابة المستقبلية كانت موجهة إلى أقطاب الرمزية الذين كانوا يشيرون إليهم بازدراء ووصفهم بالطفاء والتابعين المنحطين. كانت الرمزية شعر النبوءات القيامية والبحث الضجر عن الروح وعن السكنينة المعذبة المرهصة بالعاصفة. والآن حينما غدا الهدير الاستباقي، المرفق بالتخوفات والآمال، المشوب بأمل وخوف بلوك وبيليه، على وشك الاضمحلال، فإن الغناء الحبيس لليرة الخريفية البرلينية [نسبة إلى الشاعر الفرنسي بيرلين] كان محكوماً بالاختناق بدوي طبول ماياكوفسكي.

لقد كان الشاعر المستقبلي المتمرد محموماً بشهوة الكلام المدوي. إنه وهو يهجر الأناقة الأسلوبية والانسجام ركز في نظمه المفكك والحشن والمنعق من الروابط العروضية على دوي التعدد الأصواتي في عصر مضطرب. "هذه إيقاعاتنا، يقول ماياكوفسكي، إنها خليط هدير الحروب والثورات".

من هنا فقد كان مفهوم الشعر المستقبلي مختلفاً بالتمام عن الاستطيقا الرمزية. يتقاسم المستقبلون مع الرمزيين السالفين الضجر من الفن الواقعي والاعتقاد المطلق في السلطة الإيحائية السامية للكلمة الشعرية. لقد اعترض أندري بيليه على "الأميليمات، أو العبارات التقريرية، الميتة" للغة المفهومية بالصور الشعرية الحية. كما ميز بيليمير كليينيكوف تمييزاً صريحاً بين الخطاب الشعري والخطاب اليومي.

لم يكن الرمزيون الروس يعنونوا بالكلمة في حد ذاتها، إنما كانوا يهتمون بما توحى به. إن الهيكل التصويري والإيقاع أو التأليف اللفظي كان يُفترض فيها كلها الكشف عن الهيكل اللاشعوري للواقع السامي.

في حين يذهب رواد الحركة المستقبلية (19) كروثشينيك وكليينيكوف إلى أن الكلمة ليست ناقلة فكر عقلائي ولا برقاً من عالم آخر. ليست، كما كان يحاول أن يوحي إبانوب انبعثاً لأسطورة شباب الإنسانية وإنما على العكس من ذلك "خالقة أساطير". كانت حدثاً أولياً، وكلمة مكتفية بذاتها

و ذات قيمة خاصة. لقد تحول الخطاب الشعري إلى غاية في ذاته أكثر مما هو وسيط لنقل الأفكار والانفعالات. "إننا نحن الشعراء المستقبليين، يقول بيان معنون **الكلمة في ذاتها**، نفكر أكثر في الكلمة وليس في النفس، وهي الكلمة التي عاملها أسلافنا بفضاظة. فلنعش بحسب الكلمة في ذاتها، بدل العيش بتجارنا. ولقد أذان أحد الشعراء المستقبليين كل هذه الثرثرة حول المحتوى والروحانية باعتبارها "أكبر جريمة ضد الفن الحقيقي".

في حين كانت المستقبلية الأوروبية تشدد على تحديد المحتويات بمسيرة العصر والثورات الاجتماعية والتكنولوجية والحضارية والتخلص من المقومات النحوية القديمة مثل النعوت والأحوال وعلامات الترقيم والتحول "إلى اللغة الروحية التليغرافية". وهكذا ينبغي للشعر الحديث حسب ف. ت. مارينيتي في بيانه المستقبلي "أن يخفق بنفس خفقان المراكز الميتروبولية الكبرى. "وأن يغني الحشود الكبرى المتحركة لأجل العمل والمتعة والتمرد ...". في حين أن المستقبلية الروسية كانت تشدد على تحديد الأشكال لا المحتويات. "ففي الأدب، حسب كروثشينيك، لا يرتبط التحديد الأدبي بالمحتوى ... إن ضوءاً جديداً مسلطاً على العالم القديم يمكن أن يبعث نتائج مهمة". المهم عنده هو الشكل. "إذا خلقنا شكلاً جديداً ينبغي بالضرورة أن يوجد محتوى جديد... الشكل هو الذي يحدد المحتوى".

لقد كان تفضيل الشكل على المحتوى صرخة الحرب عند المستقبلية الروسية. اعتبروا الدليل اللفظي "كياناً مستقلاً ومنظماً للمواد الحسية والفكرية"، ولم يكن عندهم مجرد قشرة مجسدة للمحتوى. كانت العناية منصرفة إلى الشكل الخارجي أو النسيج الحسي للرمز اللغوي أكثر من الالتفات إلى القيمة التواصلية، أي إلى الدليل أكثر من الشيء. والواقع أنه كانت هناك محاولة مقصودة لتفكيك الرابطة بين الطرفين لأجل تحرير الكلمة، من "العبودية التقليدية للمعنى". وقد كان كروثشينيك وكامينسكي من الأنصار المتطرفين لهذا التصور. وكتبا استجابة لهذا التصور أشعاراً بمجرد التأليف الاعتباطي بين الأصوات، وزعما أن مكتسباتهما بهذا كبيرة فنياً من حيث التعبيرية والقوة عن الأشعار "الأنثوية" لبوشكين وليرمونتوف. والواقع أن كليينيكوف الذي توهم أنه يكتب أشعاراً بدون معنى قد كان في الواقع يكتب أشعاراً ذات معنى بالقوة. إن كليينيكوف "وهو المكتشف المستमित للغة" يتمتع بوعي بالغ الحيوية بالعلاقات العضوية بين الصوت والمدلول. إن أشعاره رغم غموضها وخطورتها لا يمكن نعتها، عكس ما يعتقد عامة، بخلوها من المعنى. يتسم شعره بالأحرى بدلالة مُعتمة". لم تكن أشعاره تتألف من أصوات ومقاطع، بل كانت تتألف من مؤرفيّات. إن الكلمات التي كان

يختلقها كليبنيكوف صدفةً تدل عن موقف هذا من اللغة. إن الكلمات التي كان يبتكرها تضمّر دائماً سلسلة من الإيحاءات ولو كان ذلك على سبيل غامض أو جنيني، دون أن تشير إلى معنى تعيني محصور. يظل الدليل في لغة التواصل اليومي خاضعاً للشيء الذي يحيل عليه. أما في منظوم كليبنيكوف النافر عن المعنى، يظهر الشيء، إذا ظهر حقاً، باعتباره صدى منطقياً للدليل، ويظل مهمشاً وتابعاً لهوى تفاعل المدلولات الممكنة للكلمة.

وما يقال عن مرجع الكلمة المفردة يمكن أن ينطبق على مرجع الأثر الأدبي برمته: العالم الخارجي. وهكذا يذهب ماياكوفسكي إلى حد القول "إن الفن ليس نسخة من الواقع وإنما هو اختبار لإزام الطبيعة بالاتفاق مع انعكاسها في الوعي الفردي".

هذا المبدأ التحريفي الخلاق الذي تتقاسمه الشعرية المستقبلية مع الاتجاهات الشبيهة للفنون البصرية والرسم السريالي والتكعبي لا يفعل فقط في القشرة اللفظية بل يفعل أيضاً في الصور والحبكة. يتجلى هذا التزوع نحو "الخلخلة الدينامية للأشياء وتأويلها" في المبالغات الفضة لماياكوفسكي الأول، وفي "التعاقبية المفككة للأحداث" و"منطق الأحلام" الشاحص في الأحداث الملحمية لكليبنيكوف وهذه المقومات التي تذكر بالسريالية.

كان صراخ المستقبلين وتشديدتهم على الاستقلالية التامة للكلمة الشعرية رد فعل عام، ولو غريب ضد الإهمال الذي تعرض له الشكل، كما نلاحظ ذلك في مختصرات تاريخ الأدب. وكانوا يعترضون أيضاً على التأويلات التصوفية المتعسفة للتصويرية الشعرية. إن نظرية الكلمة المكتفية بذاتها وتطبيقها العملي أبرزت عجز المقاربة الغرضية للبيت الشعري.

نبه نشاط المستقبلين على الدينامية الحايثة للوقائع اللغوية حينما كشفوا عن إمكان استخدام المقومات الشعرية، من قبيل التجانس الصوتي والقافية والسجع والتطريز، لأغراض مختلفة عن أغراض الرمزية أو المحاكاة الطبيعية. وبعبارة أخرى أعم، فقد ذكروا بالحقيقة، التي تم نسيانها ألا وهي أن درجة التطابق مع الواقع، حسيماً كان أم رمزياً، ليس المعيار الوحيد الصالح لتقويم الآثار الشعرية.

كان الاهتمام "بالكلمة المكتفية بذاتها" يدفع إلى الدراسة المنسقة للغة الشعرية وإلى تمجيد التحول الأدبي والتجديد، ونزَع إلى إعطاء الأسبقية لأموال الشعرية التاريخية. في حين أن المنظر الرمزي كان يلح على واحدية الخلق الفني. واهتم بالبحث في جوهر الفن الشعري أكثر من التماس هذا الجوهر في تمط الشعر الذي يكتبه هو أو معاصروه. "كل فن، كتب بيليه، هو رمزي: في الحاضر أو الماضي أو المستقبل". والحال أن المستقبلي كان يرفض من حيث المبدأ مثل هذا التعميم الإقصائي والدوغمائي.

لم يتمكن أقطاب الشكلايين من تلافي عثرات النقد النسبي المتطرف. بل لقد بالغوا حينما اعتبروا العصور السالفة غير جديرة بالتقدير الجمالي. إن النداء الهام المطالب بالتخلص من بوشكين ودوستويفسكي وتولستوي الموجه ضد "المنحطين" لا ينبغي أخذه مأخذ الجد. إذ الملحوظ، مع ذلك، هو أنه بعد صراخات الشكلايين الأوائل كتب ماياكوفسكي: "سيفهم كل العمال والفلاحين بوشكين تماماً كما نفهمه نحن في ليف: باعتباره الأعدب والأروع وأفضل ممثل لعصره. وبفهمه بهذه الكيفية، سيكفون عن قراءته وسيتحلون عنه لمؤرخي الأدب". إلا أن التجربة التاريخية أثبتت أن العمال والفلاحين كانوا يقبلون في الثلاثينات والأربعينات على قراءته بكثرة. ويبين هذا أن حجة ماياكوفسكي يمكن أن تصبح عبثية وغير معقولة. إلا أنه ينبغي أن نسلم بأن هذه المقاربة المفرطة في تاريخيتها قد كانت إلى حد ما، عاملاً إيجابياً. إن اهتمام المستقبلين بتفرد كل مدرسة تاريخية يترع إلى تقوية المبدأ الذي مجده برنيزوف وأندري بيليه وهو المبدأ القائل بأن النفاذ الجمالي لظاهرة أدبية ينبغي تقويمها أولاً وقبل أي شيء في ضوء المعايير القائمة في العصر المطروح.

كانت الحركة المستقبلية عاملاً مهماً في نشأة وتطور الشعرية الشكلاية إلا أنها كانت مسؤولة عن القصور الذي عانت منه أيضاً. من هذا القبيل، ضيق الأفق الفلسفي للحركة. والجفاف السيكولوجي الملحوظ عند الشكلايين يعود إلى تأثير مبالغت البيانات المستقبلية وهوسها بالتكنولوجيا الشعرية. إن شعار "الكلمة المكتفية" كان عرضة لخطر العزل المنهجي، وذلك بتطبيق الشعر من الحياة ورفض أهمية الاعتبارات السيكولوجية والاجتماعية.

لقيت ادعاءات البيانات المستقبلية صدى في مبالغت المنشورات الأولى للشكلايين التي كانت تعتمد المبالغة في أطروحاتها بغاية صدم العلماء الأكاديميين. لم تتمكن العقيدة المستقبلية أبداً من التحول إلى استطيعاً ناضجة وذلك يعود تارة إلى الفقر كما يعود إلى دونية المحتوى النظري. إن المبادئ المعلنة في شكل صراخ لا يمكن أن تعوض نسقاً متماسكاً من المبادئ الفكرية. كانت التصريحات الحارقة تسعى في الغالب إلى تشكيك الجمهور أكثر مما تسعى إلى تنوير المشاكل المطروحة؛ إنها دافئة أكثر مما هي منورة.

هذه أهم التيارات التي احتضنت الكثير من العناصر التي بنى عليها الشكلايون صروح نظرياتهم في الشعر والحكي وتاريخ الأدب. لا شك أن عدم الالتفات إلى هذه السوابق قد يجعل الدارس يبالغ في تقدير حركة أدبية ما، كما يساهم في تبخيس العناصر المولدة صاحبة السبق التاريخي. نرجو أن نعد

في مقالة لاحقة في العدد القادم من مجلة **علامات** إلى تقديم صورة لأهم مفاصل الشعرية الشكلانية. وبهذا نستكمل الصورة ونربط اللاحق بالسابق.

- 
- 1- P. Steiner, *El formalismo ruso, una metapoética*, ed. Akal, Madrid, 2001, p. 19
- 2- Roman Jakobson, *Russie folie poésie*, ed. Seuil, Paris, 1986, p. 25
- 3- Victor Erlich, *El formalismo ruso*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 25  
الأساسي في هذا العرض عن الشكَّالِيَّةِ الروسية. وهو كذلك بالنسبة لكل من يخوضون في الموضوع. إنه من الأبحاث الكلاسيكية التي لا يمكن، حسب علمي، الاستغناء عنها في أي بحث عن الشكلانية الروسية.
- 4- René Wellek, *Historia de la critica moderna (T. IV)*, (1750 \_ 1950) ed. Gredos, Madrid, 1988, p. 344
- 5- ومن الحركات القريبة من الرمزية الأكمية وهي حركة ذات عناية خاصة بالصياغة الجمالية. ومنها الشاعرة آنا أخماتوفا.
- 6- René Wellek, *Historia de la critica moderna (T. IV)*, (1750 \_ 1950) ed. Gredos, Madrid, 1988, p. 361
- 7- Victor Erlich, *El formalismo ruso*, p. p. 30-36.
- 8- Victor Erlich, *El formalismo ruso*, p. 336
- 9- Roman Jakobson, *Huit questions de poetique*, ed. Seuil, 1977, p. 16 17
- 10- يذكرنا هذا بتصور الناقد الألماني هنريش فولفلان Heinrich Wofflin حول "تاريخ الفن بدون أسماء". يؤكد فولفلان أن نظريته لا تنتقص من قيمة الفرد، ولكنه لا يترك مجالاً للشك في أن موضع اهتمامه الأول وغاية ما يؤثره هو تلك الضرورات الموضوعية اللاشخصية التي كشف له تاريخ الفن النقاب عنها، فقد ظل حتى النهاية يجد مرضاته في ذلك الحاضر الذي يقول بأن الفنان يتحرك داخل نطاق من الإمكانيات المحدودة، لحسن حظه، كما راق له النظرة التي تقول أن هناك مبدأً إبداعياً روحياً يقود الفنان ويرشده وهو غير قادر على انتهاكه أو الإخلال به. كما أن فكرة التطور الذاتي للصور وهو التطور الذي تثيري من خلاله أساليب الفنان التعبيرية وتزداد تلوناً وتنوعاً، فضلاً عن فكرة أن الفن يخضع دون شك لقانون باطن لا سبيل إلى انتهاكه، بقيتا على سحرهما وجاذبيتهما في نظر فولفلان. وعلى الرغم من الشكوك التي واجهها وأحس بها كافة، فقد تلخص حكمه النهائي في "أنه لا يقوم هناك غير رباط واه بين الفن والثقافة بعامه". وأن القول الفصل الذي لا قول بعده هو أن "الفن حياته الخاصة وتاريخه الخاص".
- آرنولد هاووزر، **فلسفة تاريخ الفن**، ترجمة رمزي عبده جرجس، مراجعة زكي نجيب محمود، منشورات الهيئة العامة للكتاب والأجهزة العلمية، 1967، ص. ص. 133 \_ 134
- 11- هنا نصادف التشابه المدهش بين تصور فيزولوفسكي وتصور بلادمير بوروب فيما يتعلق بهذه الهياكل الأدبية المتواترة.
- 12- أي ما يترجمه ابراهيم الخطيب بـ الحافز كمتقابل للمصطلح motif ويحدده بوصفه أصغر وحدة حكاية. **نظرية المنهج الشكلي**، منشورات الشركة المغربية للناسرين المتحددين ومؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، 1982، ص. 229
- 13- Argument ou sujet- أي ما يترجمه ابراهيم الخطيب بـ "المبنى الحكائي". ينظر: **نظرية المنهج الشكلي**، ص. 122

Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, ed. Gallimard, Paris, 1973, p.p. -14

323\_334

يطلق يوري لوتمان تسمية حدث على مل يدعوه الآخرون موتيف أي الوحدة الحكائية. وتسمية موتيف موروثه عن فيزولوفسكي.

ويختلف مفهوم فيزولوفسكي لهذا المصطلح عن مفهوم الشكلانيين من جهة اعتبار فيزولوفسكي الموتيف ذا إحالة على التجربة الاجتماعية المعيشة. أي إن الموتيف يجد المبرر والعلة في كونه انعكاساً لمعتقدات سائدة. وهذا التعالق بين طرفين أحدهما نصي دلالي والآخر مرجعي لحظة أساسية في التحليل. أما بالنسبة إلى الشكلانيين وعلى رأسهم بلادمير بروب فإن التعالقات الدلالية والنصية هي وحدها التي تحظى عندهم بالعناية التحليلية، في حين أن التعالقات النصية — المرجعية قد تجر إلى انتهاك حقول معارف أخرى من قبيل علم الاجتماع وعلم النفس و...و..

15- يرن في كل هذا الكلام الذي يدير الظاهر للمؤلف ويركز النظر إلى الآثار الأدبية أصداء نظرية هنريش فولفلان صاحب أطروحة "تاريخ الفن بدون أسماء".

16- نقلاً عن لوتمان، ص. 324

17- يرن في كل هذا الكلام الذي يدير الظاهر للمؤلف ويركز النظر إلى الآثار الأدبية أصداء نظرية هنريش فولفلان صاحب أطروحة "تاريخ الفن بدون أسماء".

Victor Erlich, *El formalismo ruso*, p. p. 45-56. -18

Victor Erlich, *El formalismo ruso*, p. p. 56-71. -19