

المنهج الشكلائي

1) من السياق إلى النص:

مع السنوات الأولى من القرن العشرين بدأ مفهوم النقد الأدبي يشهد تطورا تدريجيا نتج عنه بعد ذلك تحول جذري في طريقة تناول الأعمال الأدبية، بشكل يمثل ثورة على المناهج السياقية التي كانت تهتم بتفسير عوامل نشأة النصوص أكثر من اهتمامها بتحليل مكوناتها الجمالية.

وعلى الرغم من تعدد المناهج النصية التي وجهت اهتمامها إلى النص الأدبي ومكوناته البنيوية (الشكلائية - البنيوية - الأسلوبية - النقد الجديد - السيميوتيقا...) فإن السمة المشتركة بينها هي سمة التصور النسقي المغلق للنص، وتحرُّرها من النزعة التفسيرية التي تبحث في العوامل التاريخية والنفسية والاجتماعية عما يفسر نشأة النص الأدبي ويحدد حتميته.

وهكذا حدث تحول في مفهوم "المنهج العلمي" للنقد الأدبي من منهج يفسر حتمية العمل في ظل ظروف إنتاجه إلى منهج يستبعد كل المعطيات الخارجة عن النص ليخضعه للتحليل الذي يستكشف طرائق اشتغاله الداخلية.

وقد مهدت عدة عوامل لانتقال اهتمام النقد الأدبي الحديث من السياق إلى النص، لعل أبرزها الثورة التي قادها فرديناند دو سوسير في منهج دراسة اللغة "في ذاتها ولذاتها"، محدثا بذلك قطيعة مع الدراسات اللغوية الفيلولوجية والتاريخية التي ظلت سائدة إلى حدود أواخر القرن التاسع عشر، وما نتج عن هذا المنهج من تمييز بين اللغة والكلام وتحديد موضوع اللسانيات في اللغة التي تعد نسقا مغلقا لا يعرف سوى تنظيمه الخاص.

يضاف إلى ذلك رغبة عدد من النقاد الذين كانوا مهتمين بالدراسات اللسانية في مقاومة النزعة الإيديولوجية التي هيمنت على الأدب والنقد بعد الثورة الاشتراكية في روسيا.

هذه العوامل ساهمت في نشأة أول منهج نصي في النقد الأدبي الحديث هو المنهج الشكلائي.

2) نشأة المنهج الشكلائي:

نشأ المنهج الشكلائي من اندماج تجمعين لغويين هما: حلقة موسكو اللغوية التي تأسست عام 1915 وكان من روادها رومان ياكبسون وميخائيل باختين، وحلقة ليننغراد (أو جماعة الأوبوياز Opjazz: جمعية دراسة اللغة الشعرية) التي تأسست عام 1916 وكان معظم أعضائها من الطلبة.. وأبرز روادها: بوريس إخنباوم ويوري تينيانوف وبوريس

توماشيفسكي وفكتور شلوفسكي. وتشترك الحلقتان في اهتمامهما باللسانيات وبالشعر الجديد، أو شعر المستقبلين الروس، من أمثال أتا أختاتوفا وفلاديمير ماياكوفسكي، الذين أخذوا على عاتقهم تدمير تقاليد الكتابة الشعرية. فكان هذان المصدران من أهم المصادر الموجهة للنظرية النقدية الجديدة التي نشأت في حوض هاتين المدرستين. وكان من أبرز آثار التوجه اللغوي على الشكلانية نظرة الشكلانيين إلى العمل الأدبي بوصفه نظاما يستند إلى نظام آخر هو نظام اللغة، أو لغة من الدرجة الثانية، قائمة على مبدأ "التغريب" وكسر الألفة.

وإذا كانت الأوبوياز قد شهدت نهايتها السريعة حوالي سنة 1930 بعد إصدار الحزب الشيوعي الروسي مرسوما بحل التجمعات الأدبية، فإن المضايقات التي تعرضت لها حلقة موسكو بسبب موقفها من الثورة قد دفعت بياكسون إلى الانتقال إلى براغ لتأسيس حلقة اللسانية مع نهاية عشرينيات القرن العشرين بجانب عدد من اللغويين أبرزهم هافرنيك وترانكا.

وقد كانت حلقة براغ امتدادا للشكلانية الروسية وتمهيدا للبنىوية أيضا. لكن ضغوط الستالينية عجلت بنهايتها التي كانت أيضا سنة 1930، فاعتزل بعض أعلامها مجال النقد وهاجر بعضهم الآخر إلى فرنسا ليمهدوا الطريق أمام ظهور المنهج البنيوي بهذا البلد.

أما تسمية "الشكلانية" فهي صفة وصفت بها النقاد والمفكرون الماركسيون، من أمثال ليون تروتسكي، في بداية الأمر جماعة الأوبوياز تعبيرا عن انتقادهم "شكلي" المنهج الذي نادى به هذه الجماعة، إذ كان الماركسيون يرون في ذلك معارضة من الجماعة للإيديولوجيا الثورية. وكان الشكلانيون يسمون أنفسهم بالمورفولوجيين أو المتخصصين، دفعا لتهمة الشكلية التي رماهم بها خصومهم الإيديولوجيون. وفي هذا الإطار يقول بوريس إينباوم: "منهجنا عادة يعرف كمنهج شكلي، وأفضل أن أسميه بالمنهج المورفولوجي لتمييزه عن المقاربات الأخرى مثل النفسية والاجتماعية وما شابه ذلك، حيث يكون موضوع البحث ليس هو العمل نفسه".

(3) العمل الأدبي من منظور المنهج الشكلاني:

بنى النقاد الشكلانيون منهجهم على أساس نظري يحدد رؤيتهم للعمل الأدبي بوصفه إنتاجا مستقلا عن صاحبه وعن ظروفه الاجتماعية، وليس انعكاسا لأي منهما. ومن ثم فإن ما يمتاز به عمل عن آخر لا يعود إلى العوامل التي ساهمت في تكوين كل منهما، بل إلى خصائصهما الشكلية المهيمنة.

وقد نتج عن ذلك نظرهم الجديدة إلى تاريخ الأدب على أنه تاريخ تطور أشكاله وأساليبه، وليس نتيجة تطور عوامل إنتاجه الخارجية. فشكلت هذه النظرة تجاوزا للعلاقة الحتمية التي أقامها النقاد التاريخيون بين العصور الأدبية والعصور التاريخية.

يضاف إلى ذلك أن قولهم بكون تطور الأشكال ناتج عن هيمنة خصائص شكلية وتراجع أخرى قد نتج عنه أيضا إعادة النظر في طبيعة التطور الذي يخضع له الأدب: فهو ليس تطورا خطيا قائما على النفي والتجاوز، بل هو تناوب

في أهمية التيارات والاتجاهات والخصائص الشكلية، يهيمن بعضها في فترة من الفترات، ثم ينسحب ليحل محله عنصر آخر يحظى بالهيمنة دون أن يزيح العناصر الأخرى بشكل كلي...

وقد أخذ الشكلانيون هذا المبدأ الأخير من موقف سوسير من علاقة التاريخ باللغة: فهو يرى أن تطور اللغة يحدث بفعل تحول في أنظمتها الداخلية لا بفعل العوامل الخارجية، في الوقت الذي كان الماركسيون والتاريخيون يعتقدون أن التاريخ محددٌ مركزي في تطور الفكر والمجتمع، وأن كل شيء خاضع لتطور خطي يفضي في النهاية إلى سيادة النموذج الاشتراكي.

وتعني نظرة الشكلانيين إلى العمل الأدبي بوصفه نظاما خاضعا لقوانينه الداخلية تبنيًا لموقف سوسير أيضا في نظرتهم إلى النظام اللغوي بوصفه نظاما كليًا لا تكتسب عناصره قيمتها إلا في سياقها اللغوي وفي علاقتها ببقية العناصر وبهذا النظام الكلي. وفي هذا الإطار يقول يوري تينيانوف متحدثًا عن النظام الداخلي للعمل الأدبي: "إن العمل الأدبي يمثل نظاما من العناصر المترابطة. وترابط كل عنصر بالعناصر الأخرى هو وظيفة هذا العنصر بالنسبة للنظام ككل. ووظيفة كل عمل كامنة في ترابطه مع الأعمال الأخرى... هذه الوظيفة لا تكمن في العنصر في حد ذاته، بل تتجلى في العلاقات بين مختلف هذه العناصر".

4) مبادئ المنهج الشكلاني:

يقوم المنهج الشكلاني على تحديد موضوع النقد ومنهجه وهدفه من خلال المبادئ التالية:

أ- النقد علم (علم الأدب) قائم على الدراسة الموضوعية الداخلية للعمل الأدبي: ويعني هذا المبدأ استبعاد كل دراسة للأدب تمزج النقد بالإيديولوجيا أو الميتافيزيقا. وقد كان الشكلانيون يرون أنفسهم مبتكرين لمنهج جديد يطبق المنهج العلمي على الأدب الذي ظل، إلى حدود تلك الفترة، خارج دائرة اهتمام المناهج السائدة. وكانوا يصفون الأدب بأنه "أرض لا مالك لها". يقول بوريس إجنباوم: "إن الشكلانيين، في اعتراضهم على المناهج الأخرى، أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في ذاتها، وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة. لقد اعتبرنا، ولا نزال نعتبر كشرط أساسي، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى. وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع، بواسطة بعض ملامحها الثانوية، أن تعطي مبررا لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد" (نظرية المنهج الشكلي: 35). وفي هذا السياق عرّف شلوفسكي الشكلانية بأنها تطبيق النموذج التكنولوجي على الإنتاج الفني والأدبي، فشبّه الأدب بالسيارة والناقد بالميكانيكي. وعرّفها إجنباوم بأنها "تقنية" الأدب: "إن تسمية هذه الحركة باسم المنهج الشكلي، وهي التسمية التي باتت الآن مستقرة، تحتاج إذن إلى تبرير. فما يميزنا ليس الشكلانية بوصفها نظرية جمالية، ولا المنهجية بوصفها منظومة علمية محكمة، وإنما هو فحسب الكفاح من أجل إقامة علم أدبي مستقل، مؤسس على خصائص محددة للمادة الأدبية".

وبسبب هذه النزعة العلمية كان بعض الشكلانيين يؤكدون أن "علم الأدب" لا يهتم بغير الظواهر المدركة من العمل الأدبي، ولا شأن له بالجوانب الميتافيزيقية التي تعدّ بعيدة عن مجال النقد. يقول توماشيفسكي في رده على اتهام خصوم الشكلانيين لهم بإهمال الأبعاد الوجودية والواقعية المساهمة في نشأة العمل الأدبي: "سأجيب من خلال المقارنة: من

الممكن دراسة الكهرباء مع عدم معرفة ماهيتها. وما الذي يعنيه سؤال (ما الكهرباء؟) على أي حال؟ سأجيب: إنها تلك التي تضيء إذا أدار المرء مصباحا كهربائيا. ولا يحتاج المرء في دراسة الظواهر إلى تعريف مسبق لجوهر الأشياء. المهم هو أن يدرك تحليلاتها، وأن يكون واعيا بارتباطاتها. وهذه هي الطريقة التي يدرس بها الشكلاينيون الأدب. إنهم يتصورون أن الشعرية تحديدا علم يدرس ظواهر الأدب وليس جوهره".

وإذا كان الشكلاينيون يتفقون، عموما، حول تأسيس "علم الأدب" وحول الدراسة الداخلية التي تحلل مكونات العمل الأدبي واستبعاد الميتافيزيقا (العوامل النفسية والتاريخية والاجتماعية)، فإن ياكبسون كان يعارض التفسير الذي حدد به توماشيفسكي موضوع هذا العلم. إذ أن "علم الأدب" عند ياكبسون هو "الأدبية" لا الظواهر، أي: ما يجعل الأدب أدبا، مما قد يتجاوز الظواهر أحيانا. وفي هذا الإطار كان يرى في تفسير توماشيفسكي مبالغة في تحديد موضوع علم الأدب ويشبّهه بالشرطي الذي يريد أن يقبض على المجرم فيقبض على كل من يصادفه في الطريق.

ب- المنهج الشكلايني منهج وصفي: فهو يكتفي بوصف الظواهر الأدبية وكشف أدبية الأدب، ويتحرر من التفسيرات الميتافيزيقية ومن الإيديولوجيا والافتراضات والأحكام المسبقة.

ج- موضوع علم الأدب هو الأدبية (ما يجعل الأدب أدبا): يقوم هذا المبدأ على تمييز الشكلاينيين بين الأدب والأدبية، وبين العناصر الشكلية ومضمون العمل الأدبي، فيحصرون مجال دراستهم في الظواهر الشكلية ووظائفها الجمالية التي تحقق أدبية الأدب، كما تحدد الطبيعة النوعية للعمل الأدبي، ولا يلتفتون إلى المحتوى الذي يعد عنصرا متغيرا من نص إلى آخر. يقول إينباوم: "إن الباحث الأدبي يجب أن يهتم فقط بالبحث داخل المميزات العامة للمواد الأدبية". وكان شلوفسكي يشبّه النص بالثوب المنسوج، ويقول بأنه يهتم فقط بنوع الخيوط وطرق النسج، ولا يهتمه الوضع في سوق القطن العالمية. وبذلك وضع الشكلاينيون الروس أهم قواعد النقد السردية الذي سيتحول مع البنيويين إلى ما يسمى "علم السرد" أو "السرديات"، وذلك من خلال مجموعة من الثنائيات التي تعكس التقابل بين مضمون العمل الأدبي وشكله، وأهمها التمييز الذي أقامه توماشيفسكي بين مكونين في العمل السردية هما: **المتن الحكائي والمبنى الحكائي**، فحدد موضوع علم الأدب في **المبنى الحكائي**، أي في العناصر الثابتة المشتركة بين النصوص السردية والتي تحدد أدبيتها وانتماءها إلى جنس السرد أو إلى نوع خاص منه.

5) مفاهيم الشكلاينية:

تقوم الشكلاينية على مجموعة من المفاهيم التي تحدد رؤيتها لطبيعة العمل الأدبي ومنهج دراسته. وأبرز هذه المفاهيم:

أ- الأدبية: يقصد بها الخصائص البنائية التي تجعل العمل أدبيا يمتاز عن غيره. لذلك كان اهتمامهم منصرفا إلى هذا الجانب البنائي الشكلي أكثر من انصرافه إلى مضمون العمل الأدبي. فجعل ياكبسون الأدبية، لا الأدب، موضوعا لعلم الأدب: "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، ولكن هو الأدبية أي ما يجعل العمل الأدبي أدبيا".

ب- الأداة: يقصدون بها الأداة الفنية المستعملة في النص. فهي عندهم أساس لبناء الشكل الأدبي. والبحث لا يجب أن يقتصر على وصفها، بل على كشف وظيفتها الجمالية في علاقتها بالأدوات الفنية الأخرى داخل النص، بما يساهم في تحقيق أدبيته.

ج- التغريب وكسر الألفة: يرى الشكلانيون أن وظيفة الأداة الفنية هي تحقيق التغريب وكسر الألفة. وهذا ما يحقق للنص أدبيته وطبيعته النوعية ويميزه عن النصوص غير الأدبية القائمة على تحقيق الألفة. يقول شلوفسكي: "إن أداة الفن هي أداة تغريب الموضوعات وأداة الشكل التي بها يصير صعبا. وهي أداة تزيد من صعوبة الإدراك ومدته، لأن عملية إدراك الفن هي غاية في حد ذاتها، ولذلك ينبغي تمديدها". وينطبق هذا التغريب على طبيعة العلاقة القائمة على عدم المطابقة بين الدال والمدلول في النصوص الأدبية فتمتاز بذلك عن النثر العلمي، كما ينطبق على علاقة النص بالعالم الخارجي، حيث يرون أن وظيفة الفن تكمن في إعادة صياغة عناصر هذا العالم وتقديمها بصيغة غير مألوقة.

وفي هذا الإطار اهتم الشكلانيون بالعناصر الصوتية في الشعر بوصفها أدوات فنية تضاف إلى أدوات لغوية أخرى كالصورة الفنية، تسعى جميعا إلى تحقيق التغريب وكسر ألفة النص، بما يحدد أدبيته وطبيعته النوعية.

د- النسق: يقوم التصور الشكلاني لشكل العمل الأدبي على أنه مجموعة من الأنساق المترابطة التي تحدد شكل العمل الأدبي وتشكل صيغته النهائية. ومن هنا تقوم دراستهم لوظيفة الأداة الفنية على البحث في علاقتها ببقية الأدوات الأخرى ووظائفها الجمالية.

هـ- (القيمة) المهيمنة: يحدد هذا المفهوم طبيعة العلاقة التي تربط بين العناصر الشكلية للنص الأدبي. وهي علاقة قائمة على تبادل الهيمنة، بحيث تبرز أهمية عنصر ما حين تتراجع أهمية العناصر الأخرى. وينظر ياكبسون إلى القيمة المهيمنة في مستويات مختلفة منها: مستوى العمل الأدبي، حيث تؤدي هيمنة بعض العناصر إلى تحديد نوعه (هيمنة العناصر الإيقاعية على النص تحدد طبيعته الشعرية)، ومستوى النوع الأدبي (نوع الخطاب)، حيث تعد الوظيفة الشعرية، مثلا، مهيمنة على الخطاب الشعري وتهيمن وظائف أخرى على أنواع أخرى من الخطابات، ومستوى العصر، إذ تهيمن أنواع أو فنون محددة على بعض العصور الأدبية. يقول ياكبسون: "كان مفهوم المهيمنة جد مثير: لقد كان مفهوما من أكثر مفاهيم النظرية الشكلانية جوهرية وصيغة وإنتاجا. ويمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا للأثر الأدبي: إنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية. إن المهيمنة تُكسب الأثر نوعية. فالخصيصة النوعية للغة الشعرية هي، بدهاءة، حُطاطتها العروضية (...) لكن الشعر بدوره ليس مفهوما بسيطا، وليس وحدة غير منقسمة، بل هو في ذاته نظام من القيم. وكل نظام قيم، فهو يتوفر على سُلمية خاصة لقيمه العليا والدنيا (...). ففي الشعر التشيكي للقرن الرابع عشر، مثلا، لم تكن العلامة الملازمة للشعر هي الخطاطة المقطعية، بل القافية (...). وعلى العكس من ذلك، فالقافية في الشعر الواقعي التشيكي للنصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت نسقا اختياريا، بينما كانت الخطاطة المقطعية عنصرا إجباريا (...). وبدونه لم يكن الشعر شعرا (...). وبما أن التشيكيين اختاروا اليوم حل الشعر الحر المعاصر، فإنه لم يعد ضروريا لا القافية ولا أي نموذج مقطعي لكي يكون هنالك شعر. وعوضا عن ذلك غدا العنصر الإجباري الآن يتركز في النبر (...). إنه من الممكن بحث وجود مهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي لفنان مفرد (...). ولكن أيضا في فن حقبة معينة، باعتبارها كلاً واحدا. مثلا: في فن عصر النهضة كانت الفنون البصرية، بدهاءة، تمثل المهيمنة (...). أما في الفن الرومانتيكي، فإن

القيم العليا، خلافاً لذلك، قد أُسندت إلى الموسيقى. وهكذا أخذ الشعر الرومانتيكي يتجه صوب الموسيقى " (نظرية المنهج الشكلي: 81-82).

لكن حديث ياكبسون عن هيمنة قيم وعناصر على نصوص أو أنواع أو عصور لا يعني إلغاءها القيم والعناصر الأخرى التي تحافظ على وجودها منتظرة الفرصة لتعود للهيمنة مرة أخرى. ومن ثم فإن القيمة المهيمنة تعد عنصراً حاسماً في تطور الأشكال والأنواع الأدبية. ولهذا يرى ياكبسون أن تاريخ الأدب هو تاريخ هيمنة قيم وتراجع أخرى. وهو ما يعني أنه لا يسير بشكل خطي قائم على التجاوز، لأن القيم التي تتراجع في فترة قد تعود مرة أخرى إلى البروز وتحقيق الهيمنة. يقول في هذا السياق: "لقد كانت للأبحاث حول المهيمنة نتائج مهمة فيما يتعلق بالمفهوم الشكلي للتطور الأدبي: ففي تطور شكل إنشائي، لا يتعلق الأمر كلياً بزوال بعض العناصر وانبعثت عناصر أخرى، بقدر ما يتعلق بانزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام، بعبارة أخرى: بتبدل في المهيمنة. إن العناصر التي كانت في الأصل ثانوية في إطار مجموع معين من القواعد (...) تغدو، على العكس، أساسية وفي المقام الأول. وخلافاً لذلك، فالعناصر التي كانت في الأصل مهيمنة لا تعود لها سوى أهمية صغرى" (نفسه).

6) الإجراءات النقدية للمنهج الشكلي:

يقوم الإجراء النقدي الشكلي على تحليل المستويات اللغوية في النص الأدبي، بالتركيز على كل مستوى من جهة، ودراسته في علاقته بالمستويات الأخرى من جهة أخرى لاستخلاص وظائفه الجمالية. وقد لخص الشكلايون المستويات المتعددة لدراسة النص إلى ثلاثة رئيسة هي:

- مستوى العناصر اللغوية الشكلية ووظائفها الجمالية في النص
- ومستوى العمل الأدبي بوصفه نسقاً متكاملًا من العلاقات التي تربط بين هذه العناصر
- ومستوى الأدب القومي الذي ينتمي إليه العمل.

وكل مستوى من هذه الثلاثة يشكل بنية مستقلة وذات علاقة بالمستويين الآخرين، حيث تساهم الوظائف الجمالية للعمل الأدبي في تحقيق أدبيته وتحديد طبيعته النوعية، وتساهم دراسة الأعمال الأدبية المختلفة في عصر من العصور في تحديد الخصائص العامة للأنواع، كما تساهم معرفة الأنواع في معرفة خصائص الأدب القومي في كل عصر. وهو ما يفسر في نهاية الأمر تاريخ الأدب وتطوره من عصر إلى آخر.

7) أثر المنهج الشكلي في النقد الأدبي

لم تُعرف الشكلاوية في أوروبا إلا في الخمسينيات والستينيات بفضل بعض الكُتاب الذين شرعوا في الاهتمام بهذا المنهج والتعريف به، أمثال رونيه ويليك في كتابه "مفاهيم نقدية" الذي ظهر سنة 1963، وتزفيتان تودوروف الذي ترجم نصوص الشكلايين الروس إلى الفرنسية سنة 1965 ضمن كتاب "نظرية الأدب".

هذا البعث المتأخر لأعمال الشكلايين جعلها إرثا مشروعا للبنىوين الذين استغلوا إنجازاتها، فلم يكتسب المنهج الشكلاييني قيمته إلا من خلال الدراسات البنيوية التي استثمرت نتائجه لتأسيس المنهج البنيوي في النقد، ومن خلال الأفكار المتعددة التي أغنى بها نظرية الأدب، سواء في مجال السرد أو الشعر، مع بعض النقاد الذين صاغوا مفاهيم كان لها امتداد في المنهج البنيوي من أمثال ياكبسون وفلاديمير بروب وتوماشيفسكي.

وفي إطار هذا الامتداد الذي شهدته الشكلايينية في النقد البنيوي يمكن النظر إلى ياكبسون بوصفه حلقة وصل أساسية بين الدراسات اللسانية، من خلال انتمائه إلى حلقة موسكو اللغوية وتأسيسه حلقة براغ، وبين المنهجين النقديين: الشكلاييني والبنيوي، إذ تمثل مدرسته نهاية للشكلايينية وبداية للبنيوية.

ويتجلى الأثر الذي تركته الشكلايينية على مجال النقد الأدبي الحديث في صياغة بعض رواها نظريات في نقد السرد ونقد الشعر تعتمد على المبادئ والمفاهيم التي تمت الإشارة إليها آنفا، وتتضمن مفاهيم نقدية كان لها أثر كبير على تطور الدراسات النقدية وعلى نشأة المنهج البنيوي بشكل خاص:

ففي مجال نقد السرد أدى اهتمام الشكلايين بالخصائص البنائية الشكلية للنص إلى ثورة في دراسة السرد من خلال عدد من المفاهيم والتصورات النقدية التي تأسس عليها النقد البنيوي كثنائتي السارد/ الكاتب، والمتن الحكائي/المبنى الحكائي، والسرد الذاتي/السرد الموضوعي، ومفاهيم: الوظيفة والحبكة والحافز...

ويعد النموذج الذي قدمه فلاديمير بروب من أبرز النماذج السردية الشكلايينية تأثيرا في السرديات البنيوية والسيميائيات السردية، من خلال دراسته "مورفولوجية الحكاية الخرافية" التي أسس من خلالها لمفهوم "الوظيفة" مميزا بينها وبين الشخصية، حيث نظر إليها بوصفها "فعلا" للشخصية من جهة مساهمتها في بناء الحبكة.

فقد انتهى بروب، من خلال دراسته مائة حكاية خرافية روسية، إلى وجود ملفوظات سردية تظل ثابتة في معظمها على الرغم من تغير محتواها والشخصيات التي تساهم فيها من حكاية إلى أخرى. وحدد بروب هذه الملفوظات في ثلاثة وثلاثين وظيفة تشكل ما سماه **بالحبكة السردية** التي تتخذ شكلا ثابتا في تسلسل أحداث هذه الحكايات، بحيث تبدأ بالرحيل وتنتهي بمكافأة البطل وزواجه بالأميرة، متضمنة لوظائف أخرى منها: المنع والصراع والخداع...

ولاحظ بروب أن هذه الملفوظات السردية تؤديها شخصيات مختلفة، لكن وظائف هذه الشخصيات لا تخرج عن سبعة أنواع نمطية تتردد في معظم هذه الحكايات هي: الأميرة والبطل والبطل الزائف والمعتدي (الشرير) والباعث والواهب والمساعد.

وبذلك يكون بروب قد وضع نموذجا سرديا لدراسة الحكاية الخرافية من خلال تحديد مكوناتها الشكلية الثابتة، ومن خلال تمييزه بين الوظيفة والشخصية: إذ حدد الوظيفة بكونها إطارا مجردا ثابتا في معظم الحكايات التي شكلت موضوعا لدراسته، يمكن إسنادها لشخصيات تختلف من حكاية لأخرى. فكان عمله هذا تمهيدا لتأسيس غريماس نموذجه العملي على أساس التمييز بين الممثل (الشخصية التي تؤدي وظائف سردية في الحكاية) والعامل (الوظيفة المجردة التي يؤديها الممثل).

وفي مجال نقد الشعر توجه اهتمام الشكلايين إلى الجوانب الصوتية وغيرها من العناصر التي تحقق كسر الألفة كالصورة والاستعمال غير المعياري للغة، فبحثوا في هيمنة التوازي الصوتي على الشعر بوصفه من أبرز الأدوات الفنية التي

تحقق "شعريته". وشكل ذلك أساسا للنموذج البنيوي الذي طوره ياكبسون حول نقد الشعر، مستفيدا فيه من التوجه الوظيفي لمدرسة براغ، ومعتمدا فيه على تحليل المستويات اللسانية وخصائصها التي تحدد "شعرية" النص.

وبهذا تكون الشكلانية قد خلّصت النقد الأدبي من التفسيرات الأيديولوجية والتاريخية والنفسية التي ظلت مهيمنة عليه إلى حدود العقد الثاني من القرن العشرين، ووجهت اهتمامها إلى النص وجوانبه الجمالية التي أهملتها المناهج الخارجية، لتفسح المجال أمام ظهور المنهج البنيوي.

لكن اهتمامها بالجوانب الجمالية والشكلية انتهى بها إلى إهمال مضمون العمل الأدبي ورسالته. وهو ما عملت بعض المناهج التي جاءت بعدها على تجاوزه.

(8) الشكلانية في النقد العربي:

على الرغم من أن الشكلانية قد ظهرت على الساحة النقدية خلال عشرينيات القرن العشرين، فإن أثرها لم يصل إلى النقد العربي إلا بعد مرور نصف قرن على ظهورها، وذلك حين ترجم محيي الدين صبحي كتاب "نظرية الأدب" لروني ويليك وأوستين وارين سنة 1972.

ويعود عدم الاهتمام النقدي بها لعوامل أبرزها: العامل اللغوي والعامل الإيديولوجي: إذ يتمثل العامل اللغوي في تأخر ترجمة أعمال الشكلانيين الروس إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية، بما يتيح الاطلاع عليها ونقلها إلى اللغة العربية، ويتمثل العامل الإيديولوجي في انشغال النقد العربي بالنظريات والمناهج التي تربط العمل الأدبي بالسياق الاجتماعي بسبب الأوضاع التي عاشتها المجتمعات العربية خلال الخمسينيات والستينيات والتي تميزت بهيمنة الإيديولوجيا الماركسية.

وهكذا كان كتاب روني ويليك ووارين أول نافذة تفتح للنقد العربي على الشكلانية الروسية، لكنها مع ذلك لم تكن بالسعة التي تحقق اطلاعا حقيقيا على مبادئها ومفاهيمها، لأن ما تضمنه هذا الكتاب عن المنهج لم يتجاوز بعض الصفحات التي عرّف فيها الكاتبان به. وكان الباب الذي أشرع على الشكلانية خلال هذه المرحلة مغربا من خلال ترجمة إبراهيم الخطيب نصوصا من كتاب نظرية الأدب لتودوروف لأبرز الشكلانيين الروس بداية من سنة 1975، حين ترجم مقالة إينباوم "نظرية المنهج الشكلي"، ليتوج هذا الجهد بترجمة نصوص أخرى جمعها في كتابه "نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس" الذي صدر سنة 1982، متضمنا تقديم تودوروف لكتابه "نظرية الأدب" حول أهمية المنهج الشكلي ومساهمته في نشأة البنيوية.