نظرية المنهج الشكلي

نصوص الشكلانيين الروس

ترجمة ابراهيم الخطيب

الشركة المغربية للناشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية

* نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس .
* الطبعة العربية الأولى ، 1982 .
* جميع الحقوق محفوظة .
* الناشران :
● مؤسسة الابحاث العربية ، ش . م . م ص . ب . 5057 - 13 (شوران) ، بيروت ، لبنان .
هاتف : 804257 ، تلكس : 20639 ، جلتا ، لبنان .
● الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، SMER .
Siège : 3 , Rue Ghazza - Rabat
Tél : 237.25 . Telex : 327.46 M
* التنفيذ الفني : دار المثلث ، ش . م . م ، بيروت .
* ينشر هذا الكتاب بالاتفاق مع Editions du Seuil . Paris ، ويضم في معظمه محتويات كتاب :
THEORIE DE LA LITTERATURE. Textes des Formalistes russe ;
Reunis , présentés et traduits par Tzvetan Todorov;
Editions du Seuil , 1965.

المحتويـــات

المؤلفون والمترجم 7
المقدمة 9
تمهيد بقلم ت . تودوروف 11

I تاريخ وأبحاث

ر . جاكوبسون
نحو علم للفن الشعري 25
بوريس إيخنباوم
نظرية « المنهج الشكلي » 30

II مفاهيـــم

يوري تينيانوف
مفهوم البناء 75
ر . جاكوبسون
[القيمة] المهيمنة 81

ر . جاكوبسون
عن الواقعية في الفن 89
ر . جاكوبسون ـ ي . تينيانوف
مشاكل الدراسات الأدبية واللّسانية 101

III ـ في نظرية القصة

ب . إيخنباوم
حول نظرية النثر 107
ف . شلوفسكي
بناء القصة القصيرة والرواية 122
ب . إيخنباوم
كيف صنع «معطف» غوغول 153
توماشفسكي
نظرية الأغراض 175

ثبت المصطلحات
فرنسي ـ عربي 223
عربي ـ فرنسي 225

ملحق توضيحي 227
بيليوغرافيا 231

المؤلفون والمترجم

* إيخنباوم ، بوريس (1886 - 1959) : مؤرخ أدب . درَّس في جامعة لينتكراد تاريخ الأدب الروسي ، وذلك فيما بين 1918 و 1949 . أهم أعماله في الحقبة الشكلانية : « ميلوديا الشعر الغنائي الروسي » (1922) ، و « أنّا أخماتوفا » (1923) و « خلال الأدب » (1924) و « أدب » (1927) و « يوميتي » (1929) . في نفس الفترة ، درَّس في معهد تاريخ الفن بلينتكراد . وانشغل ، في الثلاثينات ، بنشر الكتب الكلاسيكية الروسية . كما خصص ، سنوات طويلة ، لدراسة كاتبين روسيين هما ليرمانتوف وتولستوي ، وأصدر بصدد الأول كتابين (« ليرمانتوف » ، 1924 ، و « دراسات حول ليرمانتوف » ، 1960) وبصدد الثاني كتاباً من ثلاثة أجزاء (« تولستوي » ، ج 1928. I ؛ ج 1931. II : ج III 1960) .

* جاكوبسون ، رومان (1896) : مؤسس حلقة موسكو اللسانية (1915 - 1920) التي اندمجت في الأوبوياز ، فشكلتا الحركة الشكلانية . عاش فيما بين 1920 و 1939 في تشيكوسلوفاكيا حيث كان من أكثر الأعضاء نشاطاً في حلقة براغ اللسانية . وبشكل كتاباه الأولان ، « الشعر الروسي الحديث » (1921) و « حول الشعر التشيكي » (1923) ، جزءاً من تيار الشكلانية . لجأ إلى الولايات المتحدة ، خلال الحرب العالمية الثانية ، حيث اشتغل بتدريس اللسانيات العامة واللغات والآداب السلافية في جامعة هارفارد وفي الـ MIT . ظهرت « أبحاث في اللسانيات العامة » (Essais de linguistique generale) ، باللغة الفرنسية ، سنة 1963 .

* تينيانوف ، يوري (1894 - 1943) : كاتب ومؤرخ للأدب . درَّس تاريخ الأدب الروسي ، فيما بين 1920 و 1931 ، بمعهد تاريخ الفن بلينتكراد . من كتب حقبته الشكلانية : « دوستويفسكي وغوغول » (1921) ، « مشكلة اللغة

الشعرية » (1924) « قدماء ومحدثون » (1929) . كتب ، في الثلاثينات ، بيوغرافيات روائية لشعراء معاصرين لبوشكين ولبوشكين ذاته ؛ كما قام بمحاكاة الرواية التاريخية .

* توماشفسكي ، بوريس (1890 - 1957) : بدأ دراساته الأدبية بتحليلات إحصائية للعروض لدى بوشكين ، ونُشرت فيما بعد ضمن كتاب « عن النظم » (1929) ؛ كما يرتبط بالحلقة الشكلانية كتابان آخران له هما : « النظم الروسي » (1923) و « نظرية الأدب » (1925) . اهتم بعد ذلك بنشر الكتب الكلاسيكية الروسية بعد تحقيقها (وترك كتباً تبسيطياً عن علم تحقيق النصوص : « الكتب والكتاب » ـ (1928) وساهم في نشر آثار بوشكين . كما قام بدراسات حوله . نشر تلامذته آخر كتابين له وهما : « الشعر واللغة » (1958) . و « الاسلوبية والعروض » (1959) .

* شلوفسكي ، فيكتور (1893) : كاتب وناقد أدبي . تلميذ بودوان دو كورتناي في اللسانيات . ومنظم الأوبوياز (« جمعية لدراسة اللغة الشعرية ») النواة التي انبثقت عنها الشكلانية . توجد وجهات نظره معروضة في مقالات قصيرة ذات صبغة جدالية نشرت ضمن كتبه الثانية : « روزانوف » (1921) ، « حركة الفارس » (1923) ، « الأدب والسينما » (1923) ، « المصنع الثالث » (1926) ؛ وكذا ضمن كتب مخصصة للأدب : « حول نظرية النثر » (1925) ، « المواد والأسلوب في » حرب وسلام « لتولستوي » (1928) إلخ . خصص جهده فيما بعد لكتابة القصة فكتب الرواية التاريخية (« ماركو بولو » ، 1936) ، ثم عاد ، خلال الخمسينات ، للنقد الأدبي فأصدر : « ملاحظات حول نثر الكلاسيكيين الروس » (1955) ، و « مع وضد ، ملاحظات حول دوستويفسكي » (1957) ، و « عن النثر الأدبي » (1959) و « تولستوي » (1963) .

المترجم

* إبراهيم الخطيب (1945) : استاذ مساعد ، مدرّس مادة الأدب بالمدرسة العليا للأساتذة ، جامعة محمد الخامس (الرباط) . ناقد ، يهتم بالرواية والقصة القصيرة ، في المغرب والعالم العربي ، توجد مقالاته منشورة في صحف ومجلات مغربية ومشرقية . عضو سابق في المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب .

مقدمـــة

كما حدث بالنسبة لجماعة « ايبنا » من قبل الذين أطلق عليهم خصومهم اسم « الرومانتيكيين » فان « الشكلانيين » كان هو الاسم الذي أطلقه خصوم الـ « Opoiaz » على هذه الجماعة . على أن الخصوم لم يكونوا نقاداً أو أساتذة جامعيين ، بل كانوا كذلك ايديولوجيين ، مثل تروتسكي الذي يقول في كتابه « الأدب والثورة » : « اذا ما تركنا جانباً الاصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة ايديولوجية سابقة على الثورة ، نجد أن النظرية الوحيدةالتي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية ، خلال السنوات الأخيرة ، هي النظرية الشكلانية في الفن » (1924) أو نقاداً أيديولوجيين مثل لوناتشارسكي الذي وصف الشكلانية ، في سنة 1930 ، بأنها « تخريب اجرامي ذو طبيعة أيديولوجية » .

إن سنة 1930 ، المشار اليها ، تشكل بداية نهاية الشكلانيين : فقد حاول أحد السوسيولوجيين الروس ، واسمه أرفاتوف، أن يطعم المنهج الشكلي بالتحليل الاجتماعي الماركسي ، فكان ذلك ايذاناً بنهاية الشكلانية الروسية ، هذه الصفة التي أصبحت فيما بعد نوعاً من القدح يوجه لكل من حاول الاهتمام بالوقائع العينية الملموسة للعمل الأدبي . لكن ، ومنذ 1920 ، كان ياكوبسون ، قد تمكن من أن ينقل إلى براغ روح الأبحاث الشكلانية ، وهكذا أسس هناك حلقة براغ اللسانية التي تولدت عنها ، فيما بعد ، اللسانيات البنيوية . ومع أن أعمال الشكلانيين الروس بقيت طي النسيان أكثر من 20 سنة (قبل أن يقوم ناشرون غربيون بترجمتها وطبعها) إلا أن ظهورها من جديد برهن ، بما لا يدع مجالاً للشك ، على قيمتها . ونشاهد حالياً بزوغ هذا التراث في الإتحاد السوفياتي حيث تظهر مدرسة جديدة للبنيوية الأدبية في جامعة تارتو Tartu .

لقد نشأت الشكلانية الروسية من جهود تجمعين أدبيين : 1) حلقة موسكو اللسانية (التي تكونت سنة 1915) ويطلق عليها اسم MLK وكان عنصرها البارز هو ياكوبسون الذي كان اذ ذاك مهتماً بالاثنوغرافيا السلافية وفلسفةاللغة، 2) احلقة سان ترسبورغ (لنينكراد) ويطلق عليها إسم Opoiaz ، والتي كان معظم أعضائها من طلبة الجامعة . على أنه كان هنالك عنصران مشتركان يجمعان بين أفراد الحلقتين هما : الاهتمام باللسانيات ، والحماسة للشعر الجديد ، خصوصاً الشعر المستقبلي . وهكذا لم يكن كل من ياكوبسون وشلوفسكي يكتبان فقط عن مجازات الشاعر مایاكوفسكي وانما كانا يرتبطان به في صداقة مضطربة . غير أن هذا لا يعني أن أعضاء الحلقتين كانوا متفقين في أذواقهم الأدبية بل اننا نجد فيهم طائفتين : طائفة تهتم بالشعر الغير ـ عقلي (وهو اتجاه المستقبليين) وطائفة أخرى تحبذ الاتجاه الاخماتي ، (نسبة إلى الشاعرة أنا اخماتوفا) ، الذي كان يتميز بصميميته السيكولوجية ، ونظمه السريع .

على أن ظهور الشكلانية انما يعزى إلى الفترة التي تميز فيها الأدب الروسي ، وخصوصاً الدراسة الأدبية ، بأزمة منهجية . لقد كان الأدب ، في روسيا ، خاضعاً لهيمنة نقد سوسيولوجي له خلفيات سياسية وايديولوجية ، وبذلك أصبحت العلاقة السببية بين الأدب والحياة اشبه بعقيدة مغلقة . غير أن هذا النير لم يهتز الا بمجيء جيل الرمزيين الذي لم يؤكد فقط العلاقة بين الأدب والميتافيزيقا ، وانما حاول أن يلم بأسرار اللغة الشعرية . ونظراً لعلاقتهم بآراء فقيه اللغة بوتبنيا ، فان الرمزيين سيتوقفون عند حدود مفهوم اللغة الشعرية كصورة ، وهو ما سيتجاوزه الشكلانيون من بعد ، وذلك بعد أن صاغوا عملهم ، استرشاداً بمبدأين اثنين :

ـ المبدأ الأول ، وقد لخصه ياكوبسون قائلاً : « إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وانما الأدبية Littérarite» وبذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص .

ـ المبدأ الثاني ، ويتعلق بمفهوم الشكل . فقد رفضوا رفضاً باتاً ما كانت تذهب اليه النظرية النقدية التقليدية من أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين : هي الشكل والمضمون ، وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله .

ففي سنة 1910 أصدر أ . بيالي مجموعة ضخمة من مقالاته في كتاب سماه الرمزية» . وتتركز تلك المقالات على دراسة الشعر الروسي الغنائي . وقد عرّف بيالي البيت الشعري بأنه نوع من الصراع فيما بين العروض (وهو نظام) والايقاع (الوحدة الداخلية للنظم) ، الأمر الذي يدفع الشاعر إلى اقتراف مخالفات ايقاعية . وبعد دراسات متأنية للانساق الشعرية ، قام الشكلانيون برفض مبدأ أن الشعر يختلف عن النثر بصوره ، وقالوا : بأن الخصلة المميزة للرؤية الفنية هي مبدأ الاحساس بالشكل . وتبعاً لذلك ، اعتبر شلوفسكي أن الصورة في الشعر هي وسيلة من بين وسائل متعددة تتجى وظيفتها في « جعل الشكل مدركاً بصعوبة » ، وان وظيفة اللغة الشعرية كاملة ، في رأيه ، هي تقنيع العادي ومراكمة العوائق السمعية . أما بريك فاعتبر العمل الفني « حصيلة أنساق » ، لكن أحد هذه الأنساق يبرز فيسيطر على الأنساق الأخرى . إن الإيقاع ليس ، في الغالب ، سوى « نسق مهيمن » يتعارض مع النظم النثري .

تلك كانت المرحلة الأولى في عمل الشكلانيين . وتبدأ المرحلة الثانية بالبحوث التي تتعلق بوصف تطور الأنواع الأدبية . وفي هذا الصدد يرى شلوفسكي ان الأنساق تستهلك وتجدد نفسها باستمرار : « إن الفن يجاهد ان يجعل رؤيتنا للأشياء جديدة . وهذا هو ما نسميه نسق الإفراد » الذي كان يلجأ اليه تولستوي . غير أن هذا النسق مدعو الى أن يتجدد إلى ما لا نهاية وذلك لكي لا يتحول إلى نمط متكرر . ان كل جيل يعمل على رفض « طريقة الرؤية » التي تكون لدى الآباء ، وهو في ذلك يعتمد على الأنواع الأدبية القليلة القيمة ، والمهملة ، المترتبة عن الحقب السابقة . إن هذا النوع من التطور يسميه شلوفسكي « حركة الفرس » حيث لا يتم الانتقال في خط مستقيم . بعد ذلك ، أخذ الشكلانيون يخرجون من حلقة الاهتمام بالأعمال الأدبية « القيمة » ، وبدأوا يدرسون الأنواع القليلة القيمة ، كالمذكرات وأدب المراسلة الخ ، التي لاحظوا أنها ، في كل جيل ، تعترض الأعمال الكبيرة ، وتكون زاداً لا ينفد بالنسبة لها . هذا ، وقد أغنى تينيانوف دراسة التوالد الأدبي بواسطة الدور التوليدي الذي أسنده إلى الباروديا ، وذلك لنزع القداسة عن الانساق السابقة . إن التطور الأدبي ، في رأي تينيانوف لا يحدث بواسطة الترسب ، كما يعتقد

المفهوم التقليدي ، وانما بواسطة انزلاق الظواهر من متوالية الى أخرى ، وذلك حسب قوانين « الطلب » الأدبي .

إن هدف هذه المقدمة ليس احصاء المفاهيم التي نتجت عن أبحاث الشكلانية الروسية ؛ بل اعطاء صورة عن الظروف التي ظهرت فيها . ان نص ايخنباوم* هو الذي سيقدم « كشف الحساب » النهائي لكل تلك الجهود . على أنه من المفيد أن نشير إلى أن تراث الشكلانيين الروس هو تراث مهم ومتنوع . ويمكن تصنيفه إلى ثلاثة أبواب :

1 ـ الباب الأول ، ويتضمن الدراسات والأبحاث النظرية . ومعظم هذه الدراسات غير موجود في اللغة العربية ولا في الفرنسية . غير أنه توجد مجلات فرنسية تعمل على نشره بصورة تدريجية : مثل Change , Poétique .

2 ـ الباب الثاني ، ويتضمن الأبحاث التطبيقية ، وهي تعكس مرحلة نضج الشكلانيين . من أهمها : « كيف صيغ معطف غوغول » لـ ايخنباوم 1919 ، وكتاب « انشائية دوستويفسكي » لـ باختين ، بالاضافة إلى كتاب تينيانوف « الشعر ذاته » ومقالات شلوفسكي المنشورة في كتابه « حول نظرية النثر » . وكتاب « علم شكل الحكاية » لبروب .

3 ـ الباب الثالث ويتضمن الكتابات الابداعية التي قام بها الشكلانيون أنفسهم والتي كانت تتميز بطابع تجريبي . مثل رواية شلوفسكي « السفر العاطفي » التي قلد فيها رواية « تريستام شاندي » للورانس شتيرن ، وتينيانوف الذي حاكى الرواية التاريخية في « موت الوزير مختار » .

* * *

إن النصوص التي نقدمها للقارىء قد ترجمت في معظمها عن كتاب « نظرية الأدب » Theorie de la litterature لـ تزفيتان تودوروف (1) ـ الذي يضم مختارات من أعمال الشكلانيين الروس فيما بين 1915 و1930 . ولقد أضيف اليها نص «القيمة المهيمنة» لـ ياكوبسون ـ الذي أخذ من كتابه « مسائل الانشائية »

* رُجع هذا النص في القسم الأول من الكتاب .

Questions de Poetique (2) نظراً لصلته المتينةبنصوص أخرى ترجمناها . ويجب أن نقول بأن عملنا لم يقتصر على الترجمة ، بل أضفنا إلى الهوامش الموجودة في النصوص الأصلية هوامش توضيحية تخص أسماء الأعلام أو المصطلحات .

إلا أن عملنا سيبقى منطوياً على نقائص ، ما دام عملاً فردياً . وتتجلى النقيصة الكبرى في مسألة المصطلح . ولذلك نعتقد أن تضافر الجهود ، في المستقبل ، قد يمكننا من العمل على تجاوز عثرات اللحظة الراهنة .

إ . الخطيب

(1) *Theorie de la litteratue* (Textes des Formalistes russes) - ed . Seuil , Paris 1965.

(2) . *Questions de Poetique.* ed. Seuil , Paris 1973

تمهيد *

لقد كانت « الشكلانية » هي الكلمة التي نعت بها ، في الادراك القدحي الذي تلقاه به الخصوم ، تيّار النقد الأدبي الذي رسّخ نفسه ، في روسيا ، فيما بين السنوات 1915 و 1930 . إن المذهب الشكلاني يوجد في أصل اللسانيات البنيوية ، أو على الأقل : في أصل اتجاهها الذي مثلته حلقة براغ اللسانية . واليوم ، فان النتائج المنهجية للبنيوية قد مسّت عدداً من المجالات . هكذا نجد أفكار الشكلانيين حاضرة في الفكر العلمي الحالي ، أما نصوصهم فانها ، على العكس ، لم تستطع تخطي الحدود العديدة التي ظهرت فيما بعد .

إن ما يثير الاستغراب هو أن الحركة كانت ها ، في مبدأ أمرها ، صلة وثيقة بالطليعة الفنية ، ونعني : المستقبلية . لقد كانت هذه الأخيرة تعطي شعارات شعرائها (خليبنيكوف ، مایاكوفسكي ، كروتشينيك) لكي تستقبل ، في رجع سخي ، التفسير والتبرير . هذه القرابة جعلت بين الشكلانية والفن الحديث صلة مباشرة : فعبر الحقب ، وتحت تنوع التسميات ، تبقى ايديولوجية الطليعات ، فيما يبدو ، قارة نسبياً .

إننا ندين للشكلانية بنظرية أدب محضرة (. . .) كان من المفروض أن تلتئم ، لساناً وفرضاً ، بنظرية جمال هي نفسها جزء من مذهب انثروبولوجي . وذلك مطمح صعب يكّشف أن كل أدب حول الأدب لا يبلغ أن يخفي وراء غزارته الثرثارة القليل

---

* يتألف التمهيد الذي قدم به تودوروف الكتاب « نظرية الأدب » من ثلاث فقرات : تتناول الفقرة الأولى بالعرض العطاء المنهجي للشكلانية وأهميته في اطار تطور البنيوية والتفكير في الأدب ، وتهتم الفقرة الثانية ببلورة التبويب الذي اختاره الكاتب لكتابه مع عرض لمختلف النصوص التي يحتوي عليها ، أما الفقرة الأخيرة فقد خصصها تودوروف للتنويه بالشخصيات التي قدمت له المساعدة لانجاز عمله . ونظراً لفروق التبويب بين عملنا وكتاب « نظرية الأدب » ، ونظراً أيضاً لخصوصية مسألة التنويه ، فقد ارتأينا ترجمة الفقرة الأولى وحذف الفقرتين الثانية والثالثة .

من المعرفة الذي يستمدّ منه عن الخصائص الملازمة للفن الأدبي . كذلك فعندما يتعلق الأمر باستخلاص حصيلة من الماضي ، وهو ما يشتغل به العلماء والمؤتمرات العالمة ، فان النظريات الشكلانية ترتقي إلى الصدارة .

سوف لن نقدم في هذه المقدمة عرضاً منهجياً عن المذهب الشكلاني : فالنصوص التالية كافية للتعبير عن ذلك . إضافة إلى أن النص الأول يمدّنا بخلاصة تاريخية تستوعب عشر سنوات من النشاط الشكلاني (1) . إن ترجمة المذهب الى مصطلحات اللسانيات الحديثة سيكون محاولة تتجاوز اطار مدخل ؛ ولقد عزمنا على انجاز هذه المهمة في مكان آخر (2) . وسنقتصر هنا على بعض الاشارات التاريخية ، وعلى بعض الملاحظات التي تدخل في اطار عام .

يبدو لنا اليوم أن الأفكار التي تأسس حولها مذهب الشكلانية قد أصبحت خارج النظام (Système). فبي أفكار حول الآلية الذاتية للادراك وحول الدور المجدد للفن . إن العادة تمنعنا من رؤية ونحس الأشياء ، ولذلك يجب تشويهها حتى يتوقف عندها نظرنا : ذلك هو هدف الأوفاق الفنية . وتنفس السيرورة تغيّر تبدلات الأسلوب في الفن : فالأوفاق بمجرد ما تغدو مقبولة ، تسهّل الآلية الذاتية بدلاً من أن تحطمها (3) . بعد ثلاثين سنة ، تبعث نظرية الاعلام أطروحات شلوفسكي موضحة بأن الخبر الذي يحمله بلاغ معين يتناقص تدريجياً كلما ازدادت احتمالاته (Probabilité) ويؤكد نوربرت وينر (4) (Norbert Wiener) باعتباره شكلانياً جيداً ، أنه « حتى في العظماء الكلاسيكيين في الفن والأدب ، لم يعد يوجد الكثير من قيمتهم الاعلامية نظراً لتعود الجمهور على محتوياتهم . إن التلاميذ لا يحبون شكسبير بسبب أنهم لا يجدون فيه غير كمية من الاستشهادات المعروفة » . لكن من المؤكد أنه من التبسيط المطابقة بين قيمة عمل أدبي وجدته ـ مثلما كان يحلو للشكلانيين أن يفعلوا في بعض الأحيان .

مبدأ آخر تبنّاه الشكلانيون منذ البداية هو وضع العمل الأدبي في مركز اهتمامهم ، رافضين المقاربات السيكلوجية ، أو الفلسفية ، أو السوسيولوجية التي كانت ، في ذلك الوقت تسير النقد الأدبي الروسي . ففي هذه النقطة بالضبط يتميز الشكلانيون عن أسلافهم ـ اذ لم يعد ممكناً ، بالنسبة لهم ، تفسير العمل الأدبي انطلاقاً من سيرة حياة الكاتب ولا انطلاقاً من تحليل للحياة الاجتماعية المعاصرة . في هذا الطور ، عرّف مفهوم الشكلانيين هذا امتداداً واسعاً ، إذ ظهرت في نفس

الفترة ، في مجموع أوروبا تقريباً ، حركة مماثلة . إن بداهة هذه القناعات تجعلها اليوم غير ذات أهمية، فضلاً على أن أي نظرية بنيت انطلاقاً من نفي عقيدة (dogme) سابقة ، عن طريق قلب القيم ، لا تتمكن من الخروج عن اطار المفهوم الذي انتقدته . فبمجرد ما ترفض الآراء التقليدية ، فانه لا يبقى لدينا أي مكتسب ايجابي . ومع ذلك فهذه الأفكار ذاتها ستكتسي شكلاً آخر خلال التطور اللاحق للشكلانية وستولد عنها نظرية لا تزال اليوم راهنة .

فكرة أخرى مهمة ، بالنسبة للمرحلة الأولى للشكلانية ، هي تلك التي لخصها ف . شلوفسكي في عنوان إحدى مقالاته : « الفن كتسق » (5) . فعن طريق رفضهم كل صوفية لا يمكن الا أن تحجب فعل الخلق ، والعمل الأدبي ذاته ، حاول الشكلانيون وصف صنعة هذا الأخير بمصطلحات تقنية . وبدون شك ، فان الاتجاه الفني الذي يقترب أكثر من الشكلانيين هو ذلك الاتجاه الذي يكون أكثر وعياً بوسائله الخاصة . إن مفهوم « الصنعة » قد تدعم بصورة اضافية عندما انتشرت روحه ، بعد ثورة 1917 ، على مجموع الثقافة السوفياتية . فكل انطلاق جديد يعمل على الاعتقاد بقوة التقنية ، وهذا أراد الباحثون ، مزودين بمعجم اصطلاحي جديد ، تفسير كل ما أعمى سابقوهم باستحالة تفسيره . لكن لم يكن يتمكن الشكلانيون من استخلاص الخلاصات النظرية لهذه المبادىء إلا فيما بعد .

إن السنوات التي تلت ذلك كانت سنوات عمل مكثف . فقد اعتمدت الجماعة على المبادىء المحضرة فتناولت عدداً كبيراً من مشاكل النظرية الأدبية ، وكذا تاريخ الأدب الروسي وحتى المغربي - وهي مشاكل لم تكن مدركة قبل ذلك الوقت . فلنذكر بالموضوعات النظرية الأساسية : العلاقة بين اللغة الانفعالية واللغة الشعرية ، التركيب الصوتي للشعر (ر . جاكوبسون : « الشعر الروسي الحديث » ، و « حول الشعر التشيكي ») ، النبر كمبدأ بان للشعر (ب. ايخنباوم : « ميلوديا الشعر الغنائي الروسي ») ، الوزن والقاعدة الوزنية والايقاع في الشعر وفي النثر (ب . توماشفسكي : « حول الشعر ») ، العلاقة بين الايقاع والدلالة في الشعر ، ومنهجية الدراسات الأدبية (ي . تينيانوف : « مشكل اللغة الشعرية ») ، كيف تتداخل الضرورات المفروضة على الأثر الأدبي من طرف الواقع بتلك المفروضة من طرف بنية الأثر الخاصة (أ . سكا - فتيموف : « نظرية الشعر وتخلق البيلين (6: Bylines ») ، بنية الخرافة العجيبة (ف . بروب : « علم شكل الخرافة ») ، تصنيف الأشكال

الحكائية (ف . شلوفسكي : « حول نظرية النثر ») .

لقد ظهر تحول خلال تلك السنوات ، دون أن يشعر به أحد . وكما لاحظنا ذلك ، كانت الشكلانية في بداياتها مرتبطة أشد الارتباط بالطليعة الفنية للفترة . ولم تكن هذه الصلة تتجلى فقط على المستوى النظري ، وانما أيضاً على مستوى الأسلوب ، مثلما تبرز ذلك النصوص الأولى للشكلانيين . فالبحث عن المفارقة ، والاستطرادات الغنائية تحل غالباً محل التدليل المدعوم ، خاصية البرهنة العلمية . وهكذا كانت هذه النصوص تظهر ، في معظمها ، في مجالات فنية فتغدو مادة لنقاشات محتدة حيث تتلاشى التدقيقات الفقهية . غير أن هذه الخاصية ستتوقف في الأعمال المنشورة خلال السنوات اللاحقة فتترك المفارقة والصياغة العفوية مكانها لفكر صارم ومنطقي . ويعود هذا التحول ، في جزء منه ، الى تطور شخصي ، كما لدى ر . جاكوبسون على سبيل المثال ، ولكن أيضاً إلى الأهمية التي اكتستها أعمال بعض الشبان المساهمين في الجماعة ، مثل ي . تينيانوف ، و ب . توماشفسكي ، و ف . فينوغرادوف . إن الروح الطليعية استمرت ، لكن الموقف الذي كان من قبل فنياً قد غدا منذ الآن موقفاً علمياً .

واذا كانت الأعمال التي عندناها ليست سوى أمثلة على المبادىء التي صيغت من قبل ، فانها ما كان لها أن تساهم في تطور المذهب . إن واحداً من هذه المبادىء قد فتح ، مع ذلك ، الطريق نحو اتقان لاحق ونعني به ذلك الذي يعتبر أن المنهج يجب أن يكون محايثاً للدراسة . هكذا نرى أن قيمته تتجلى في مقام سام ، نظراً لأن هذا المبدأ لا يستثني المقاربات المتباينة لنفس الموضوع : إن المنهج المحايث يراعي امكانية تلقي اقتراحات الوقائع المحللة . وفعلاً ، كان الشكلانيون يغيرون ويعملون على اتقان منهجهم كلما اعترضتهم ظواهر لا يمكن حصرها ضمن القوانين المصاغة من قبل . هذه الحرية هي التي مكنت ، عشر سنوات بعد بيانات البداية ، من استخلاص خلاصة جديدة ، بالغة الاختلاف عن الأولى .

لقد قوى هذا السلوك النزعة الوضعية الساذجة لدى الشكلانيين ، فكانوا في الغالب يعلنون في مقدمة أعمالهم أن العلم مستقل عن النظرية . فاذا صدقنا ، لم نجد في عملهم أية مقدمة فلسفية أو منهجية . انهم لم يكونوا يبحثون عن استخلاص النتائج التي تترتب عن أعمالهم ، فبالأحرى تعميمها في منهجية للعلوم الانسانية . ومثل ذلك التصريح لا يمكن الا أن يثير الدهشة نظراً لصدوره من طرف هؤلاء العلماء

الذين ، وهم يرفضون كل قيمة مستقلة لمنهجهم ، قد صاغوا منه أحد المذاهب المنهجية البالغة الاكتمال . واليوم ، قد يلامون على أنهم لم يفكروا إلا في المنهجية . وذلك ما يبرز ، مرة أخرى ، أن النزعة الوضعية الساذجة في العلم ، تكون دائماً خادعة . فذلك ، على الأصح ، مؤشر ظاهرة شائعة لدى الاختباريين : أعني فقدان الوعي بامكانياتهم ، وحتى بماهية الاجراء الذي يقدمون عليه .

إن ي . تينيانوف هو واضع الخلاصة الجديدة في أخريات مقالاته ، حيث نجد عدة أفكار هامة أكدت السنوات اللاحقة مداها . الأمر يتعلق أولاً بالتفرقة المقامة فيما بين شكل ووظيفة العنصر (الدليل Signe) الأدبي . ويمكن تقريب هذا الزوج من ثنائية الدال والمدلول السوسيريّة، لكن بما أن الأمر يتعلق بالأدب، أي بنظام دال من الدرجة الثانية ، فالمفهومان لا يوجدان هنا غير مفترقين فحسب ، وانما متداخلين . وبما أن الشكل مؤلف من عناصر لسانية ، فان التأويل الذي يحدثه على مستوى اللغة المشتركة يغدو مسموحاً به . من هنا ، أيضاً ، تلك القدرة التي تتوفر عليها ماهية واحدة للمشاركة في وجه وظهر الدليل خلال حقب مختلفة أو لدى كتاب متباينين : هكذا يتدخل الخلط الذي يتركز في وضع عناصر شكلية خطأ تحت مقولة المعنى ، والعكس بالعكس . فلنضرب مثلاً . ان « السفر بحثاً عن وسيلة عيش » لم يكن عنصراً شكلياً بالنسبة للرواية الشطارية Picaresque في القرن السادس عشر . لكنه سيغدو ، فيما بعد ، مجرد نسق يمكن أن تكون له وظائف متنوعة : فهو يسمح للكاتب بربط أوضاع مختلفة مع المحافظة على نفس البطل (وظيفة أولى) أو بالتعبير عن انطباعاته حول مختلف الأماكن التي زارها (وظيفة ثانية) أو بتقديم صور وصفية Portrait لشخصيات ما كان لها ، في ظروف أخرى ، أن تجتمع في نفس الحكاية (وظيفة ثالثة) . الخ . إن هاتين الخاصيتين اللتين تميزان الخطاب الأدبي توجدان ، فيما بينهما ، في علاقة تبعية معقدة ، ويظهر مفهوم الدلالة الوظيفية Signification fonctionnelle بالغ الفائدة في الأدب حيث نكون بمحضر مادة متعارضة ، اذ هو يسمح لنا بأن نضع ، في نفس المستوى ، عناصر بالغة الاختلاف مثل الايقاع ، والبناء الصوتي ، والفونولوجي ، وأنساق التركيب ، والأوجه البلاغية الخ .

لقد أضاف تينيانوف تفرقة هامة إلى مفهوم الوظيفة : فهي يمكن أن تعرّف سواء بالنسبة لوظائف أخرى مشابهة يجوز أن تحل محلها ، أو بالنسبة لوظائف مجاورة تدخل واياها في حالة اتساق . زيادة على ذلك ، فانها تظهر على مستويات متعددة . فبالنسبة

« للوظيفة المسيّرة » Synnome ⊃ (وظيفةالاتساق) يكون المستوى الأول هو مستوى « الوظيفة البانية » Constructive بمعنى امكانية ادراج الأدلة في عمل ، ونجد في المستوى التالي « الوظيفة الأدبية » ، بمعنى ادراج الأعمال في الأدب ، وأخيراً فان الأدب كله يدمج في مجموع الوقائع الاجتماعية بفضل « وظيفته اللغوية » . نتيجة لذلك يكتسي نظام الوصف أو الطريقة الاجرائية المتبعة أهمية خاصة ، فيغدو الخلط بين المستويات معادلاً لتأويل المعنى تأويلاً مزيفاً . هكذا يتجلى مفهوم السّلّمية حاضراً سواء في الظاهرة المدروسة أو في تسلسل تحليلنا لها .

تشكل الأشكال والوظائف ، داخل كل طبقة سلّميّة ، مجموعة من الأنظمة (وليس فقط مجرد مجموعات من الوقائع المتجاورة) . وكل نظام يعكس منمحاً متساوقاً من ملامح الواقع ـ يسميه تينيانوف « متوالية » Série . هكذا نجد ، في حقبة معينة ، إلى جانب المتوالية الأدبية متوالية موسيقية أو مسرحية الخ ، زيادة على متوالية من الوقائع الاقتصادية ، والسياسية وغيرها . ويجب التأكيد بأن النظام المنطقي للعلاقات يلعب هنا دوراً رئيساً ، وليس الا بمعرفته نستطيع الالمام بمجموع الوقائع . ونقطة انطلاق مثل هاته ، تسمح باستيعاب البعد التاريخي في الدراسة البنيوية للأدب (أو لكل نشاط اجتماعي آخر) . وسيجد الأنصار الخاليون للبنيوية ، بدون شك ، في خلاصة الأنثروبولوجيا الاجتماعية هذه ، توافقاً بين آرائهم وآراء الشكلانيين .

إننا سندرك ، بسرعة ، أن معظم هذه الأفكار لا يمكن أن تدّعي مطلق الجدّة . فوضع العمل الأدبي في مركز الاهتمام ، وفحص مادته وبنائه دون أحكام مسبقة ، هما اجراءان قادا مفكرين في كل الحقب والبلدان الى استنتاجات قريبة من تلك التي توصل اليها الشكلانيون . انهم مبدعون ، في غالب الأحيان ، أكثر منهم نقاداً : ففي فرنسا ، في نفس الفترة تقريباً ، كان لكل من مالارميه وأندريه جيد ومارسيل بروست نفس التأملات حول الفن الأدبي في الغالب . غير أن التطابق سيكون مدهشاً ، بصفة خاصة ، في حالة فاليري الذي يتجلى ، من خلال آرائه النظرية ، أشبه بـ « شكلاني » ذي امتياز (8) . واذن ، فهل لنظريات الشكلانية قيمة متفردة ؟ فاذا كانت الإجابة بالايجاب ، فما مصدر تلك القيمة؟ ولماذا كانت الشكلانية هي التي عملت على ميلاد المنهجية الحالية للعلوم الانسانية وليس مذهب آخر ؟ فليس الأسلوب ، بالتأكيد ، هو ما ضمن لكتابات الشكلانيين استمرارها . . . .

لكي يكون لنا حظ إعطاء اجابة صحيحة على مشكلة القيمة هذه ، فيجب

البدء ، بدون شك ، بالامساك بالمعيار الذي يؤسسها . اننا ندرك أن العمل العلمي لا يمكن أن يختصر إلى نتيجته الختامية : فخصوبته الحقيقية تكمن في النشاط الذي يغدو العمل بواسطته راهناً ، وفي تناقضاته الملازمة له ، وفي مآزقه الجديرة بالتقدير . وكذا في درجات تحضيره المتتابعة . إن المربي وحده من يطالب بمقالة تصف نظاماً تنبثق من المعادلات الصائبة ـ وليس الباحث الذي يجد في تقريريات من سبقه نقطة انطلاق لعمله الاجرائي . إن محتوى أي عمل علمي ، مثله مثل محتوى أي عمل فني ، لا يختلط أبداً بارساليته Message المنطقية ، حيث يختصر إلى عدد قليل من القضايا . فالأفضل التأكيد على الخاصية المتنبهة للمعرفة ، وادعاء امكانية استنفادها ، بغض النظر عن ذلك الذي يصوغ معنى الواقع بملاحظته إيّاه . إن الأفكار المجردة تضع نفسها دون العمل العلمي الذي يستلزم ، من أجل أن يتكوّن ، أن يستأنف في تجربة شخصية . من هنا نجد أن أي مفهوم لا ينتشر إلا بعد مرور مدة على صياغته ، وذلك عندما يلتحم طرفا دائرته بمجموعة من الأشكال والعلاقات المعيشية . فالأمر ، في العمل العلمي ، اذن لا يتعلق بإبلاغ معرفة سبق أن اتخذت شكلها النهائي وانما يتعلق بخلق عمل وبكتابة كتاب . لقد عرف الشكلانيون كيف يبقون في كتاباتهم على بصمات مجهوداتهم ، فنحن لا نجد هناك النتيجة فقط وانما الفعل أيضاً . إنه عمل يحمل في نفسه صورة صيرورته .

هكذا نرى ، عن طريق المفارقة ، أن الخطر المزدوج الذي يشكله التحقق من النظريات أو المعرفة الأفضل للوقائع هو خطر وهمي : فلا تأكيد الفرضيات (ما يجعلها بديهية فيختطفها من التفكر النشط) ولا دحضها (اذ يلزمها بأن تكتفي بمكان في تاريخ الأفكار) يمكنها أن يسيئا إلى قيمة العمل العلمي . إن الانتقال الذي أنجزته النظرية الشكلانية من الطليعة الفنية إلى الطليعة العلمية لم يكن انتقالاً عرضياً ولا غير قابل للتفسير : ففي هذا المستوى يسير السكونان معاً ويترافقان . وعلى هذا النحو يكون من الممكن تبرير كل معرفة بالأدب ـ معرفة لن تبلغ أبداً قيمة مشابهة لقيمة العمل الفني المحلّل .

يمكن أن نتساءل في الوقت الراهن عن معنى الشكلانية بالنسبة لنا . الى أي حد تتطابق والصورة التي لدينا عن معرفة الأدب ؟ إن هذا السؤال يضطرنا أن نضع في الصدارة الثنائية من المنهج وموضوع الدراسة . إن مأخذ « الشكلانية » الذي اعترض به على الشكلانيين يبدو غير مبرر . وبالنظر إلى معارفنا الحديثة ، سيبقى تقطيعهم المفهومي للواقعة الأدبية ، في رأينا ، دائم الصلاحية . وإذا لم نختصر المنهج الى

متوالية من الأنساق التقنية للتفكيك وللتجميع ، فستدرك أن البرنامج الذي أعلنوا عنه لا يزال بعيداً عن أن ينجز . ويمكن الاعتراض بأن صورة الأدب التي تستخلص من تحليلاتهم صورة « فقيرة نسبياً ولا تتجاوز مطلقاً التعقيد الذي تختص به حكاية أسطورية . غير أن هذا الانطباع ببساطة النتائج راجع الى التعقيد البنيوي للعمل الأدبي ، باعتباره شكلاً سامياً من أشكال التعبير خاصاً بحضارتنا . لقد أبرز الشكلانيون ، في داخل العمل الأدبي ، عن حق ، وجود مستويات متراكبة تؤدي وظائف مترابطة ، بالرغم من تباين ماهياتها : مثل الصّويتات phonomes والموسيقى الداخلية والايقاع والنبر . الخ . غير أن التحليل الأدبي لا يمكن أن يتوقف عند هذا الحد : فهذا التّفريغ لا يتطابق والتعدد الحقيقي للدلالات الملازمة للعمل الأدبي . وفعلاً ، فمستوى الحكاية recit المؤلف من العناصر اللسانية يصلح في ذاته كدال للعالم التقديري ، ولأمزجة الشخصيات ، وللقيم الميتافيزيقية . إن المبدع يغدو بدوره مأخوذاً داخل هذه الشبكة (ليس في شخصيته وانما من خلال صورة مدمجة كلياً في العمل الأدبي) ، وهكذا تصبح حساسيته مدلولاً اضافياً . إن المنهج الذي نصطفيه لا يحدّ من موضوعنا : فبامكاننا أن نستوعب في التحليل كل مستوى دلالي نراه صالحاً لأن يفرد . بينما طبيعة القانون code هي ما يرشدنا إلى الوسائل والتقنيات التي سنستعملها . وذلك ما يؤكد من جديد غنى الطريق الذي اقترحته الشكلانية .

---

(1) الاشارة هنا إلى مقالة ب . ايخنبوم : « نظرية المنهج الشكلي » (راجع النص الثاني من القسم الأول ضمن هذا الكتاب) .

(2) راجع : « الإرث المنهجي للشكلانية » ـ مقالة تزيفتان تودوروف ، من كتابه :

- *Poetique de la prose*. coll : « Poetique». ed. Seuil. Paris 1971.

(3) راجع : « الفن كتسق » ، مقالة لشلوفسكي ضمن كتاب :

- *Theorie de la litterature* » Textes des formalistes russes». ed. Seuil. Paris 1965P 76 - 97

(4) عالم أمريكي 1894) - 1964) أحد مؤسسي السيبرنطيقا (1938) اهتم بدراسة منهج الآلية الذاتية المرنة .

(5) راجع هامش رقم 3 .

(6) كلمة أصلها روسي *Bylina* وهي ملحمة شعبية ذات نهاية مأساوية .

(7) كلمة مؤلفة من جذرين : syn ـ الذي يعني مع ، و nome ـ الذي يعني ما يسيّر وما يتحكم وما يقنّن . وفي معجم تيشانوف نجد مصطلح الوظيفة المسيّرة في مقابل مصطلح الوظيفة المستقلة : autononme .

(8) يمكن مراجعة بعض آراء بول فاليري في كتابه :

-*Varieté* 1 et 2. coll. «idées». Gallimard. Paris 1978.

I تاريخ وابحاث

ر . جاكوبسون

نحو علم للفن الشعري

كانت الحقبة حقبةالتجريبيين الشباب في العلوم وفي الفنون. ففي شتاء 1914 - 1915 ، أسس بعض الطلبة ، تحت رعاية أكاديمية العلوم ، حلقة موسكو اللسانية رغبة في تشجيع اللسانيات والإنشائية ـ مثلما عبر عن ذلك البرنامج الذي قدَّمه منظمو هذه الحلقة لسكرتير الأكاديمية ، اللساني الشهير شاخاتوف Chakhmatov (1) . ولقد كانت لمبادرة أو . بريك O. Brik (2) الذي ساندته فريق من الباحثين الشباب ـ الفضل في نشر أول كتاب جماعي للدراسات المتصلة بنظرية اللُّغة الشعرية (بترو غراد ، 1916) ، كما كان له الفضل بعد ذلك ، أي في بداية سنة 1917 ، في تشكيل « جمعية دراسة اللغة الشعرية » الجديدة ، التي عرفت فيما بعد بالإسم المختصر «Opoïaz» والتي ستتعاون ، بصورة وثيقة ، وحلقة موسكو .

لقد تم وضع الخصيصة اللسانية للشعر ، بشكل متعمَّد ، موضع الصدارة من تلك المشاريع . ففي تلك الفترة ، شُرِعَ في تعبيد طرق جديدة للبحث في اللغة ، فكانت لغة الشعر مهيأة لذلك أفضل تهيىء نظراً لأن هذا المجال ـ الذي أهمل من طرف اللسانيات التقليدية ـ كان يسمح بمغادرة أحدود النحويين الجدد Néo grammairiens ، ونظراً ، أيضاً ، لأن العلاقات بين الأهداف والوسائل ، وكذا بين الكل والأجزاء ـ أي ، باختصار ، القوانين البنيوية والخصيصة الخالقة للغة ـ كانت أكثر قرباً من متناول الملاحظ في الخطاب الشعري منها في الكلام اليومي . ومن جهة أخرى ، فإن القاسم المشترك للآداب الرفيعة ـ أي : أثر الوظيفة الإنشائية في بنيتها اللفظية ـ كان يوفر [قيمة] مهيمنة واضحة بين مجموع القيم الأدبية : هكذا وجد تاريخ الأدب

نفسه وقد وُهِبَ علامة موجهة فَوَعَدَ بالالتحاق بركب العلوم المراجعة لقوانينها Nomothetiques .

إن الدلالة الرئيسية لمصطلح Poesie في اللغة اليونانية القديمة هي « الخلْق » ؛ وفي التقليد الصيني القديم نجد أن Shih بمعنى « شعر » فن لفظي » و Chih بمعنى « غاية ، تصميم ، هدف » هما إسمان ومفهومان جد مترابطين . وإن صفة الخلق والغائية الواضحة في اللغة الشعرية هي ما كان يبحث الشباب الروس عن اكتشافه .

إن « الشكلانية » ـ وهي سمة غير محددة ومضللة أطلقها المخرصون لوصم كل تحليل للوظيفة الإنشائية للغة ـ قد خلقت سراب عقيدة موحَّدة وتامة . ومع ذلك ـ وهذا ما لم يفتأ ب . إ يخنباوم (3) يكرره ـ فإن كل حركة أدبية أو علمية إنما يجب أن تحاسب ، قبل كل شيء ، اعتماداً على العمل الذي أنتج وليس من خلال بلاغة بياناتها . غير أننا ، للأسف ، عندما نناقش حصيلة المدرسة « الشكلانية » ، نميل إلى الخلط فيما بين الشعارات الطامحة والساذجة لمبشريها ، والتحليل والمنهجية المجددين لعملها العنصين .

إن البحث المتقدم في القوانين الداخلية للفن الشعري لم يكن ليمحو ، من برنامج البحث ، المشاكل المعقدة للعلاقة بين هذا الفن والقطاعات الثقافية الأخرى أو الواقع الإجتماعي . ولا حاجة للقول أن أحداً ، فيما بين الباحثين في هذه القوانين المحايثة ، لم يأخذ مأخذ الجدية الكتابات المسترسلة التي تأسف للخلاف داخل « الأوبوياز » والتي أعلنت ، استدراراً لشفقة القارىء ، أن « الفن ، الذي كان دائماً حراً في علاقته بالحياة ، ما كان له أن يعكس لون العلم الذي يتوج الحصن » . لكن الذين كانوا ، للأسف ، يجادلون هذا « المنهج الشكلي » إنما كانوا يتشبثون بما يشبه تلك المزحات . ولقد كان من الخطأ ، كذلك ، المطابقة بين الكشف ، أو جوهر الفكر « الشكلاني » ، والتبسيطات المسفة عن سر مهنة الفن ـ الذي يُفْتَرَضُ أن يكون تخليص رؤية الأشياء من آليتها وجعلها مدهشة (« الإغراب ») بينما الأمر متعلق ، في اللغة

الشعرية ، بتبدل جوهري في العلاقة بين الدال والمدلول ، وكذا بين الدليل Signe والمفهوم .

ومن البديهي أن التطور العالمي للتحليل البنيوي في اللسانيات وفي العلوم الاجتماعية الأخرى ، خلال الحقبة التالية ، قد قدّم عدداً من التصويبات للفرضيات التمهيدية ، وعدداً من الإجابات الجديدة على المسائل السابقة ، ووضع عدداً من المشاكل غير المتوقعة . ورغم ذلك ، فيجب أن نعترف بالمساهمة الجوهرية للرواد الروس ، خلال السنوات 10 و 20، داخل مجال الإنشائية ، في تقدم الفكر العلمي المتصل باللغة في تعدد وظائفها . وإنه بواسطة المجموعة الروسية ـ التشيكية ، التي تشكلت في براغ سنة 1926 ، تمكنت تلك الأفكار المشجعة من الدخول للتداول العالمي .

إنني أحب أن أذكر أحد ممثلي الفريق ، وأكثرهم دقة وصرامة ـ أعني ب . توماشفسكي (*) ـ الذي جعلني ألاحظ ، إبان لقائنا الأخير في موسكو سنة 1956 ، أن الأفكار ، البالغة الجرأة والبالغة الإثارة للحركة المعنية ، لا تزال حبيسة الظل . يمكننا أن نذكر النظرات النافذة عن تشارك الوظيفتين الإحالية والإنشائية ، أو عن تعالق Interdependance التزامنية والزمنية ، وبصفة خاصة : عن الحركية ، التي يقع تجاهلها عادة ، داخل سلمية القيم . إن الأعمال التي مددت استعمال المبادىء التركيبية إلى مجال تحليل العبارات التامة وتبادلها الحواري Dialogique قد أدت إلى احدى اكتشافات الإنشائية الروسية الكبرى ، ألا وهي اكتشاف القوانين المتحكمة في تركيب المباني الحكائية Sujets الفلكلورية (بروب ، سكافتيموف Skaftymov) أو الآثار الأدبية (باختين Bakhtine) .

لقد جذبت المسائل النظرية ، منذ البداية ، انتباه الباحثين ، مثلما يشير عنوان مطبوعاتهم الأولى . لكن بالرغم من أن محاولات وضع حصيلة للمذهب (مثل كتاب « إنكلكارد Engelgardt » الصادر عن بروبة) هي أمر متوفر، فإن ما تبقى من عمل دال لدى « الشكلانيين » هو مناقشاتهم ، سواء الشفوية أو تلك التي عكستها كتاباتهم . إننا نجد هنالك التكامل الضروري بين مختلف الآفاق ، على نحو ذلك التكامل الذي أنجز في حوارات افلاطون والذي رُفِعَ

مَبْدَأً في المفهوم الأساسي لـ نيل بوهر Neil Bohr (٥) . إن تلاقي محللي الفن الشعري وأعلامه هو ما وضع البحث على محك التجربة وأغناه ، وليس من قبيل الحظ أنْ عُدَّ شعراء مثل مايا كوفسكي وباسترناك و ماندلشتام Mandelchtam و أسييف Asseiv أعضاء في حلقة موسكو اللسانية . ففي وقائع المناقشات بحلقة موسكو ، أو في « الأوبوياز » ـ كانت أشد المناقشات ضراوة وإيحاء ـ حسب الظن ـ تلك التي كانت متصلة بالعلاقات فيما بين الخصيصات اللسانية الخالصة للشعر وخصائصه التي تتجاوز حدود اللغة وتمس الدلالية العامة للفن .

لقد أعطت السنوات العشرون للدراسات الروسية حول الإنشائية انتشاراً قوياً . فالبحث ، والتعليم ، ولائحة الكتاب ، والمنشورات ، وكذا المعاهد المتخصصة في دراسة الشعر والفنون الأخرى ، والدروس والمحاضرات ـ كل ذلك تنامى بدون انقطاع . فبدا أن أزمة النمو غدت وشيكة الوقوع . لقد كان النمو المتصل للإنشائية يتطلب انطلاقة جديدة للسانيات العامة ، التي لم تكن سوى في حالة جنينية . غير أن هذا الانحسار المؤقت سرعان ما تحول إلى سبات طويل الأمد .

« إن الانقطاع الطويل عن دراسة لغة الآداب الرفيعة كظاهرة جمالية » ـ كما تقرر نشرة حديثة من منشورات أكاديمية العلوم بالاتحاد السوفياتي ـ « لا يرجع كلية إلى المنطق الداخلي لسيرورة المعرفة ، بقدر ما يرجع إلى عوائق أجنبية عن الفكر العلمي » . وقد كشفت صفة هذه الحواجز ، بوضوح ، من طرف الشاعر النابه س. كيرسانوف S.Kirsanov في المؤتمر الأول للكتّاب السوفياتيين (موسكو ، 1934) : « إنه ليس بالإمكان مس مشاكل الشكل الشعري ، والمجازات ، والقافية ، والنعوت ، دون إثارة رد سريع : اعْتَقَلُوا الشكلانيين ! فكل واحد مهدد بأن يتهم بالجريمة الشكلانية . ولقد أصبح هذا المصطلح نوعاً من الـ bunching - bag لتدريب عضلات النقاد . إن كل ذكر لـ « الأوجه الصوتية » أو لـ « الدلالة » ليتبع آلياً بصدٍّ جافٍ : فلنهاجم الشكلانيين ! . لقد جعل بعض النقاد آكلي اللحوم من جملة الأمر هذه صيحة

حرب للدفاع عن جهالتهم الخاصة في ممارسة وفي نظرية الفن الشعري ، ولسحل كل من سولت له نفسه تعكير صفو ظلاميتهم » .

ورغم المخلفات المحزنة لهذه المواقف الكريهة ، فإننا نلاحظ اليوم « ميلاً للتذكير بالإكتشافات الحقيقية للسانيات وعلم الجمال السوفياتيين ، في العشرينات ، لاعادة تأويلها وتنميتها في هيأة جديدة خالقة » ـ وذلك عن طريق مقابلتها بالتيارات الراهنة للفكر اللساني والسيميائي ، وإدماجها في النظام المفهومي المستعمل اليوم . إن هذا الميل النافع ليتجلى بحيوية في المناقشات ، وفي الأعمال الجذابة لباحثين شباب ، في كل من موسكو ، ولينكراد ، وتارتو .

1965

---

(1) شاخاتيوف ، ألكسي (1864 - 1920) سلافي روسي ، متخصص في اللغة الروسية .

(2) بريك ، أوسيب (1888 - 1945) صديق وملهم لأعمال الشكلانيين ، لكنه لم يترك سوى أعمال نظرية قليلة .

(3) راجع هامش رقم (1) من مقال « نظرية المنهج الشكلي » .

(4) توماشفسكي ، بوريس (1890 - 1957) مؤرخ ومُنَظِّر سوفياتي للأدب .

(5) تيوهر ، نيل (1885 - 1962) عالم فيزيائي داغاركي ، أدخل في سنة 1927 مفهوم « التكامل » الذي يفترض أن الجُسَيْم والموجة هما صفتان متكاملتان للواقع .

بوريس إيخنباوم (1)

نظرية « المنهج الشكلي »

إن ما يسمى « المنهج الشكلي » لم ينتج عن بناء نظام « منهجي » خاص ، ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملموس . لقد أصبح لمفهوم « المنهج » ، على وجه العموم ، أبعاد غير محدودة ، وهو يعني الآن الجم الكثير من الأشياء . أما بالنسبة « للشكلانيين » (2) فليس المهم منهج للدراسات الأدبية ، بل منهج للأدب كموضوع للدراسة . في الواقع ، اننا لن نتحدث ولن نناقش أية منهجية ، وانما سنتحدث ونستطيع أن نتحدث فقط عن بعض المبادىء التي توصلنا اليها بواسطة دراسة مادة ملموسة ، دراسة خصائصها النوعية ، وليس بواسطة نظام ما جاهز ، منهجي أو جمالي . إن الأعمال التي أنجزها الشكلانيون فيها يخص النظرية والتاريخ الأدبي لتعبر عن هذه المبادىء بوضوح كاف . ومع ذلك ، فخلال السنوات العشر الأخيرة تراكمت مشاكل جديدة وخلافات قديمة حول هذه المبادىء بحيث لا يبدو من غير المفيد تلخيصها : ليس كنظام دوغمائي ولكن ككشف حساب تاريخي . انه من المهم أن نبيّن كيف بدأ عمل الشكلانيين ، وكيف وفيم تطور .

إن عنصر التطور هو عنصر جد هام بالنسبة لتاريخ المنهج الشكلي . غير أن كثيراً من خصومنا وتلامذتنا لا يلقون بالاً لذلك . فنحن محاطون بانتقائين ، وورثة ، يحولون المنهج الشكلي إلى نظام ساكن من « الشكلية » ينفعهم في اقامة مصطلحات وتصاميم مبسطة وتصنيفات . إننا نستطيع بسهولة انتقاد هذا النظام ، ولكنه لا يمت بصلة إلى المنهج الشكلي . ذلك انه لم يكن لدينا وليس لدينا حتى الآن أي مذهب أو نظام جاهزين . لقد كنا ، في عملنا العلمي ،

نقدر النظرية كفرضية للعمل فقط ، نستطيع بمساعدتها أن نشير إلى ـ وأن نفهم ـ الوقائع : نكتشف صفتها النظامية التي بفضلها تغدو تلك الوقائع مادة للدراسة . لهذا السبب لم نكن ننشغل بتعريفات يتحلب لها ريق الورثة ، كما لم نبن نظريات عامة تريح الانتقائيين . كنا نضع مبادىء ملموسة ثم نتمسك بها في حدود امكانية تطبيقها على مادة ما ، فاذا اقتضت المادة تعقيداً أو تغييراً لمبادئنا فعلنا ذلك مباشرة . بهذا المعنى ، نكون احراراً بما فيه الكفاية أمام نظرياتنا الخاصة . وكل علم ، في اعتبارنا ، يجب أن يكون كذلك في حدود ما اذا وجد اختلاف فيما بين النظرية والقناعة . فلا يوجد علم جاهز . لأن العلم انما يعيش متخطياً الأخطاء ، وليس وهو يضع الحقائق .

ليس هدف هذا المقال اشعال حرب كلامية ، فالفترة الأولية للنقاشات العلمية والجدال الصحفي قد انتهت . ان اعمالاً علمية جديدة هي القادرة وحدها أن تجيب على هذا النوع من الجدل ، ولقد اعتبرتني « صحافة وثورة » (1924 ، عدد 5) جديراً بذلك . إن مهمتي الأساسية هي أن أبين كيف أن المنهج الشكلي ، فيما كان يطور ويوسع مجال دراسته ، تجاوز حدود ما يسمى عموماً المنهجية ، وكيف تحولت المنهجية هذه إلى علم مستقل يضع الأدب كموضوع له ، باعتباره مجموعة نوعية من الوقائع . إن مناهج كثيرة يمكن أن تجد لها مكاناً في إطار هذا العلم ، بشرط أن يتركز الاهتمام على جوهر المادة المدروسة . تلك كانت رغبة الشكلانيين منذ البداية ، وذلك هو معنى صراعهم ضد التقاليد البالية . إن اسم « المنهج الشكلي » المرتبط بقوة إلى هذه الحركة ، ينبغي أن يدرك كتسمية اصطلاحية ، أي كمصطلح تاريخي ، ولا يجب الاعتماد عليه كتعريف صالح. فنحن لا نميزنا « الشكلانية » كنظرية جمالية ، ولا « المنهجية » التي تمثل نظاماً علمياً محدداً ، لكن الرغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية . فهدفنا الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي ، بما هو كذلك .

لقد أوخذ ممثلو المنهج الشكلي ، ومن وجهات نظر مختلفة ، على الغموض أو عدم الكفاية الذي يطبع مبادئهم ، كما أوخذوا على تجاهلهم للمشاكل العامة لعلم الجمال ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، الخ . هذه المؤاخذات ، رغم اختلافاتها الكيفية ، مبنية على أساس واحد ، بمعنى أنها تضع في حسابها ، بدقة ، المسافة المقصودة التي تفصل الشكلانيين سواء عن علم الجمال أو عن أية نظرية عامة ، جاهزة ، أو تدعي ذلك . إن هذا الانفصال ، وبالخصوص عن علم الجمال ، هو ظاهرة تميز ، بقليل أو كثير ، كل الدراسات المعاصرة حول الفن . فبعد أن وضعت هذه الدراسات جانباً القضايا العامة ، كقضية الجميل والمعنى في الفن ، الخ ، 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 على الجمال العام . ولقد اتبعت تلك القضية بقضايا متعددة ملموسة تتصل بتاريخ وبنظرية الفن . فظهرت شعارات دالة من نوع شعار وولفلين « تاريخ للفن بدون أسماء » ثم محاولات لها دلالتها في تحليل ملموس للأساليب والأنساق مثل « محاولة لدراسة مقارنة للوحات » لـ ك . فول K. Foll أما في المانيا ، فان نظرية وتاريخ الفنون التشخيصية كانا هما المذهبان الأكثر غنى في التجربة وفي التقاليد ، وقد أخذا مكاناً مركزياً في دراسة الفنون ، مؤثرين بذلك سواء في النظرية العامة للفن وفي المذاهب الخاصة ، وبالضبط في الدراسات الأدبية (1) .

ونظراً لدواعي تاريخية محلية ، فان العلم الأدبي هو الذي احتل في روسيا مكاناً مشابهاً . فلقد جذب المنهج الشكلي الاهتمام اليه فأصبح قضية راهنة ، ليس قطعاً بسبب خصوصياته المنهجية ، ولكن بسبب موقعه في مواجهة تفسير ودراسة الفن . لقد برزت بوضوح كاف ، في أعمال الشكلانيين ، بعض المبادىء التي تعارض تقاليد وقواعد العلم الأدبي ، وعلم الجمال بصفة عامة ـ التي تبدو قارة لأول وهلة . وبفضل هذه الدقة في المبادىء ، فان

البعد الذي يفصل المشاكل الخاصة لعلم الأدبّ عن المشاكل العامة لعلم الجمال قد قلل منه بطريقة ملحوظة . فالمفاهيم والمبادىء التي وضعها الشكلانيون واعتبرت كأساس لدراساتهم كانت تهدف ـ مع المحافظة على صفتها الملموسة ـ الى النظرية العامة للفن . إن نهضة الانشائية التي كانت ، في ذلك الوقت ، غير مستعملة تماماً ، قد حدثت في شكل غزو لمجال كامل من الدراسات حول الفن الذي لم يكن مقصوراً على اعادة النظر في بعض القضايا الخاصة ، وهي وضعية نتجت عنها سلسلة من الأحداث التاريخية ، أهمها أزمة علم الجمال الفلسفي ، والتحول المفاجىء الذي لوحظ في الفن ـ وهو تحول اختار ، في روسيا ، الشعر كميدان له . لقد تمت تعرية علم الجمال ، بينما اتخذ الفن ، عن طواعية ، شكلاً مسلوباً ولم يعد يتوفر سوى على الأوفاق الأكثر بدائية . وهكذا وجد المنْهج الشكلي والمستقبلية Futurisme (٤) نفسيهما مترابطين تاريخياً . غير أن القيمة التاريخية للشكلانية هي موضوع مستقل : أما هنا فانني أقدم صورة عن تطور مبادىء وقضايا المنهج الشكلي ، صورة عن وضعيته الراهنة .

ففي لحظة ظهور الشكلانيين ، كان العلم الأكاديمي ـ الذي يجهل بصفة كلية المشاكل النظرية ، والذي يستعمل باسترخاء القواعد البالية المستعارة من علم الجمال وعلم النفس ، ومن التاريخ ـ كان قد فقد الاحساس بموضوع دراسته الى درجة أن وجوده ذاته أصبح أمراً وهمياً . إننا لم نكن بحاجة إلى النضال ضده : فليس من المجدي أن نضيع جهداً . لقد وجدنا الطريق مفتوحة ، ولم نجد قلعة محصنة . فميراث بوتيبنيا Potebnia (٥) و فيسيلوفسكي Vesselovski (٦) النظري ، والذي حافظ عليه تلامذتهما ، كان بمثابة رأسمال مجمد ، أو بالأحرى ككنز لم تعد له قيمة لأن أحداً لم يمسه . إن السيطرة والتأثير ، كلاهما ، لم يعودا في ملك العلم الأكاديمي ، ولكن في ملك علم صحفي ـ اذا جاز استعمال هذا المصطلح . لقد أصبحا في ملك أعمال نقاد الرمزية ومنظريها . وفعلاً ، ففي سنوات 1907 - 1919 ، أصبح تأثير كتب ومقالات ف . ايفانوف ، بروسوف ، أ . بيالي ، ميريجكوفسكي ، تشوكوفسكي ، الخ (٧) أقوى بما لا يحد من تأثير الدراسات العالمة،

والأطروحات الجامعية . ورغم طبيعته الذاتية المغرضة ، فان هذا العلم الصحفي كان مؤسساً على مبادىء وصيغ نظرية تساندها التيارات الفنية الجديدة الرائجة في تلك الحقبة . إن كتباً ، مثل كتاب « الرمزية » لاندري بيالي Biely (1910) ، كان لها معنى كبير بالنسبة للجيل الشاب اذا ما قورنت بملخصات التاريخ الأدبي ، المحرومة من المفاهيم الخاصة ومن كل حس علمي . وهذا ما يفسر لماذا ـ في لحظة اللقاء المفاجىء والتاريخي بين جيلين ، وهو اللقاء البالغ التوتر والأهمية ـ لماذا حصل هذا اللقاء ، ليس في حقل العلم الأكاديمي ، ولكن داخل تيار هذا العلم الصحفي المؤلف من النظرية الرمزية ومن مناهج النقد الانطباعي . لقد دخلنا في نزاع مع الرمزيين من اجل أن نخلص من أيديهم الإنشائية ، فنحررها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية ، ونقودها على طريق الدراسة العلمية للوقائع . إن الثورة التي أثارها المستقبليون : خليبنيكوف Khlébnikov و كروتشينيك Kroutchennykh ومایاکوفسکي Maiakovski (*) ضد النظام الشعري للرمزية قد كانت سنداً للشكلانيين لأنها أسبغت على معركتهم طابعاً راهناً . إن تحرير الكلمة الشعرية من الميولات الفلسفية والدينية التي كان رجحان كفتها يتزايد باستمرار لدى الرمزيين ، كان هو الأمر اليومي الذي وحّد أول جماعة من الشكلانيين . ثم هيأ الانشقاق بين منظري الرمزية (1910 - 1911) ومجيىء الأوْجيين Les acméistes (*) ، كلاهما ، المجال لثورة حاسمة ، وكان من الضروري تلافي كل التسويات . لقد كان التاريخ يطالبنا بحمية ثورية حقيقية ، بأطروحات حازمة ، وغضب شرس ، وبرفض جسور لكل أشكال التراضي . ما كان يذكي تضالنا هو مقاتلة المبادىء الجمالية الذاتية التي كانت تلهم الرمزيين في كتاباتهم النظرية ، بالحاجة إلى موقف علمي وموضوعي من الوقائع (الأدبية) . من هنا يأتي التحمس الجديد للوضعوية العلمية Positivisme Scientifique الذي ميز الشكلانيين : رفض المسلمات الفلسفية ، والتأويلات السيكولوجية والجمالية الخ . إن الحالة ذاتها هي التي ألزمتنا أن ننفصل عن علم الجمال الفلسفي وعن النظريات الأيديولوجية للفن . لقد كان من الضروري أن ننشغل بالوقائع وأن ننطلق بعيداً عن الأنظمة والقضايا

العامة ـ من نقطة اصطلاحية ، أي تلك النقطة التي نستطيع بواسطتها أن نتصل بالواقعة الفنية . إن الفن يستلزم أن يدرس عن قرب ، والعلم يريد أن يكون عينياً .

2

كان مبدأ نوعية وعينية العلم هو المبدأ المنظم للمنهج الشكلي . لقد ركزت كل الجهود لوضع حد للوضعية السابقة ، حيث كان الأدب لا يزال ، حسب عبارة فيسيلوفسكي . « أرضاً لا مالك لها » . وهذا هو السبب الذي كان يجعل من المستحيل التوفيق بين موقف الشكلانيين والمناهج الأخرى ، كما كان يجعل قبول موقفهم من طرف الانتقائين أمراً مستحيلاً . إن الشكلانيين ، في اعتراضهم على المناهج الأخرى ، أنكروا ولا يزالون ينكرون ، ليس تلك المناهج في ذاتها ، وانما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة ، وقضايا علمية مختلفة . لقد اعتبرنا ، ولا نزال نعتبر كشرط أساسي ، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات Objets الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى ، وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع ، بواسطة بعض ملامحها الثانوية ، أن تعطي مبرراً لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد . إن رومان جاكوبسون R. Jackobson (1) (« الشعر الروسي الحديث » كراسة 1 ، براغ ، 1921 ص 11) هو الذي أعطى لهذه الفكرة صيغتها النهائية حين قال : « ان موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وانما « الأدبية » Litterarité أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً . ومع ذلك ، وحتى الآن ، فاننا نستطيع أن نشبه مؤرخي الأدب بالشرطة التي تفكر في اعتقال شخص ، فتصادر ، على سبيل الحظ ، كل ما وجدت في حجرته ، وحتى الناس الذين يعبرون الطريق القريبة منها . وهكذا فان مؤرخي الأدب يأخذون أطرافاً من كل شيء : من الحياة الشخصية ، من علم النفس ، من السياسة ، من الفلسفة . انهم يركبون جمعاً من الأبحاث التقليدية ، بدلاً من علم أدبي ، كما لو كانوا ينسون أن كل موضوع من الموضوعات المذكورة انما ينتمي ، بالضرورة ، الى علم معين : تاريخ الفلسفة ، تاريخ الثقافة ، علم النفس

اضح ، وان هذه الموضوعات يمكن ها بالطبع ان تستعمل الوقائع الادبيه - كوقائع ناقصة ومن الد جة الثانية » .

ومن أجل تحقيق وتدعيم مبدأ النوعية هذا ، دون اللجوء إلى علم جمال تأملي ، فانه كان من الضروري مقابلة المتوالية Serie الأدبية بمتوالية أخرى من الوقائع يتم اختيارها من بين عدد كبير من المتواليات الموجودة نظراً لتداخلها بالمتوالية الأدبية مع قيامها بوظيفة مختلفة . إن مقابلة اللغة الشعرية باللغة اليومية هو ما كان يمثل هذا النسق المنهجي ، وتم تطوير هذه المقابلة في المجموعات الأولى من مقالات : « الأوبوياز » L'Opoïaz (مقالات ل . ياكوبينسكي Iakoubinski)فكانت صالحة كنقطة انطلاق لأعمال الشكلانيين حول القضايا الأساسية لنظرية الشعر . وبينما كان من عادة الأدباء التقليديين توجيه دراساتهم نحو تاريخ الثقافة أو نحو الحياة الاجتماعية ، فان الشكلانيين وجهوا أبحاثهم نحو البنيات ، التي كانت تظهر كعلم يواكب نظرية الشعر في مادة الدراسة ، ولكنه كان مع ذلك يتجاوزها في الاعتماد على مبادىء أخرى واقتراح أهداف أخرى . ومن جهة ثانية ، اهتم البنيويون بدورهم بالمنهج الشكلي في حدود أن وقائع اللغة الشعرية تستطيع ، كوقائع لغة ، أن تعتبر كما لو كانت تنتمي إلى المجالات اللسانية الصرف . وقد نتج عن ذلك علاقة شبيهة بالعلاقة التي كانت موجودة ، مثلاً ، بين الفيزياء والكيمياء ، فيما يتعلق بالاستعمال والتجديد المزدوج للمادة . إن القضايا التي وضعها من قبل « بوتيبنيا » ، وقبلها تلامذته دون تمحيص ، ظهرت في ضوء جديد فانحذت على هذا النحو معنى جديداً .

لقد أنجز ياكوبينسكي التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية في شكله العام ، في مقاله الأول « حول أصوات اللغة الشعرية » (مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، كراسة 1 ، بتروغراد ، 1916) وصاغ الفرق بينهما على النحو التالي : « إن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة . فاذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف ، أي للتوصيل ، فان المسألة تكون

متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات ، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة ، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل . ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى ـ وهي موجودة بالفعل ـ حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية ـ مع أنه لا يختفي تماماً ـ فتكتسب المكونات اللسانية اذ ذاك قيمة مستقلة » .

إن ملاحظة هذا الفرق لأمر هام ، ليس فقط لبناء نظرية شعرية ، ولكن أيضاً لفهم الميل الذي كان للمستقبليين نحو خلق لغة « غير عقلية trans-rationelle » باعتبار هذه اللغة كشفاً كلياً للقيمة المستقلة للكلمات (13) ، وهي ظاهرة ملاحظة بصورة جزئية في لغة الأطفال وفي لغة معتوهي « السيكطان Sectants » الخ . لقد اكتست البحوث المستقبلية في الشعر الغير ـ عقلي أهمية أساسية عندما وقفت كطليعة للبرهنة ضد النظريات الرمزية ، هذه النظريات التي لم تجرؤ على تخطي مفهوم الجرسية Sonorité الذي يصاحب المعنى ، والتي كانت ، على هذا النحو ، تسيء تقييم دور الأصوات ، في اللغة الشعرية . لقد أعطى لمشكلة الأصوات في العمل الشعري أهمية خاصة : فحول هذه النقطة تصادم الشكلانيون ، بتحالف مع المستقبليين ، ومنظرو الرمزية . وكان ضبيعياً أن يخوض الشكلانيون أولى معاركهم على هذا الصعيد ، اذ أن الضرورة كانت تقتضي ، قبل كل شيء ، اعادة تقييم قضية الأصوات من اجل وضع منظومة من الملاحظات الدقيقة في مواجهة الميولات الفلسفية والجمالية للرمزيين ، ولاستخلاص النتائج العلمية التي تتولد عنها بعد ذلك . وهكذا ظهرت أول مجموعة مقالات خصصت كلية لقضية الأصوات في الشعر ولمشكلة اللغة الغير ـ عقلية .

وفي موازاة ياكوبسكي ، أكد شلوفسكي Chklovski (14) في مقاله « حول الشعر واللغة الغير ـ عقلية » ، اعتماداً على عدد من الأمثلة ، ان « الناس يستعملون أحياناً بعض الكلمات دون اللجوء إلى معناها » . إن الأبنية الغير ـ عقلية كانت تتكشف اذ ذاك كواقعة لسانية متشرة ، وكظاهرة تميز الشعر . « فالشاعر لا يجرؤ على أن يقول كلمة غير ـ عقلية . إن الدلالة المغايرة - trans

signification تختفي عادة تحت ظاهر مغزى خادع ، مختلق ، يرغم الشعراء أن يعترفوا بأنهم لا يفهمون معنى أبياتهم الشعرية » . إن مقال شلوفسكي يوجه عنايته ، ضمن أشياء أخرى ، إلى الصفة النطقية منفصلاً عن الجانب الايصائي الصرف الذي يجعل من المحتمل تأويل العلاقة المتبادلة فيما بين الصوت والشيء الموصوف أو الانفعال تأويلاً انطباعياً : « إن الصفة النطقية للّغة هي بدون شك مهمة بالنسبة للاستمتاع بكلمة غير ـ عقلية ، كلمة لا معنى لها . فربما كانت معظم المتع التي يقدمها الشعر انما توجد في الصفة النطقية ، في الحركة التأليفية لاعضاء الكلام » . لقد اكتسب مشكل العلاقة باللغة الغير ـ عقلية ، على هذا النحو ، أهمية مشكل علمي حقيقي ، كانت دراسته ستسمح بفهم عدد من وقائع اللغة الشعرية . ولقد صاغ شلوفسكي المشكلة العامة هكذا : « اذا كنا نفترض ، عند الحديث عن مغزى كلمة ، أن تكون هذه الكلمة صالحة بالضرورة لتعيين مفاهيم ـ فان الأبنية الغير ـ عقلية تبقى خارج اللغة . إن الوقائع التي ذكرنا تدفعنا إلى التفكير في المسألة التالية : هل كان للكلمات دائماً معنى في اللغة الشعرية (وليس فقط في اللغة الغير ـ عقلية) أم أنه لا ينبغي أن نرى في هذا الرأي الا ما يعبر عن فقداننا لحاسة الانتباه ؟ » .

كل هذه الملاحظات ، وكل هذه البادىء قادتنا إلى أن نستخلص أن اللغة الشعرية ليست فقط لغة صور ، وأن أصوات الشعر ليست فقط عناصر خارجية ، وأن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب ، بل ان لها في ذاتها معنى مستقلاً . هكذا كان يتم تنظيم عملية اعادة بحث النظرية العامة لـ « بوتيبنيا » والقائمة على التأكيد بأن الشعر هو الفكر بواسطة الصور . ان مفهوم الشعر هذا ، والذي كان يقبله منظرو الرمزية ، كان يضطرنا الى دراسة أصوات الشعر كتعبير عن شيء آخر يوجد وراء الأصوات ذاتها ، كما كان يضطرنا إلى تأويلها إما كـ « دلالة ذاتية » أو كجناس . ولقد كانت أعمال أ . بيالي دالة ، بصورة بارزة ، على هذا الاتجاه . فقد وجد في بيتين لـ بوشكين « تصويراً حقيقياً بواسطة الأصوات » لصورة الشامبانيا التي تنصب من القنينة إلى القدح ، كما رأى في تكرار مجموعة الأحرف r, d, t عند بلوك تعبيراً عن « مأساة الصخو من السكر » (13) .

إن هذه المحاولات التي كانت تبذل لتفسير الجناسات ، والتي كانت تبلغ حد المحاكاة ، كان ينبغي أن تثير مقاومتنا العنيدة ، وتدفعنا إلى البرهنة - بواسطة تحليل ملموس - على أن الأصوات توجد في البيت الشعري خارج كل ارتباط بالصورة ، وأن لها وظيفة لفظية مستقلة . وفي هذا الصدد ، كانت مقالات ياكوبينسكي تصلح كقاعدة لسانية للتأكيد على القيمة المستقلة للأصوات في الشعر . ولقد أبرز مقال أو . بريك O. Brik (16) « تكرار الأصوات » (مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، الكراس 2 ، بتروغراد ، 1917) النصوص بذاتها (مقتطفة من بوشكين وليرمنتوف) ورتبها حسب طبقات مختلفة . وبعد أن عبَّر عن شكوكه في صحة الرأي الشائع الذي يقول بأن اللغة الشعرية هي لغة صور ، توصل أو . بريك الى الخلاصة التالية : « مهما تكن الطريقة التي ينظر بها إلى العلاقات بين الصورة والصوت ، فانه لا ينبغي تجاهل أن الأصوات والاسجاع Consonances هي ليست مجرد ملحق ترخيمي euphonique محض ، بل هي نتيجة تصميم وتخطيط شعري مستقل . إن الصفة الصوتية للغة الشعرية لا تستهلك في الأنساق الخارجية للهرمونية ، ولكنها تمثل نتاجاً معقداً لتفاعل القوانين العامة لها . أما القافية la rime والجناس فهما ليسا سوى تجل ظاهري ، وحالة خاصة لقوانين الترخيم الأساسية » . إن مقال أو . بريك ، فيما كان يعترض على أعمال أ . بيالي ، لم يكن يعطي أي تأويل لمعنى هذا الجناس أو ذاك : انه يفترض فقط أن ظاهرة التكرار ، تكرار الأصوات ، هي نظير نسق الطوطولوجيا في الفلكلور ، بمعنى أن التكرار ، في هذه الحالة ، يقوم ، في ذاته ، بدور جمالي : « بديهي أن الأمر يتعلق ، هنا ، بتجليات مختلفة لمبدأ شعري مشترك : هو مبدأ المزج المجرد ، حيث يمكن أن تصلح ، كمواد للمزج ، أما أصوات الكلمات ، أو معانيها ، أو هذه وتلك . » . ان التوسع ، على هذا النحو ، في تطبيق نسق على مواد مختلفة ، قد ميز بوضوح الحقبة الأولية لعمل الشكلانيين . وبعد مقال بريك ، فقد مشكل الأصوات في الشعر صفته كمشكل راهن متميز ، ودخل في المنظومة العامة لقضايا الانشائية .

كان عمل الشكلانيين قد استهل بدراسة قضية الأصوات في الشعر ، وهي القضية التي كانت في تلك الحقبة شائكة ومهمة جداً . طبعاً ، وراء هذه القضية الخاصة من قضايا الإنشائية ، كان يتم تحضير أطروحات أكثر عمومية كانت ستظهر فيما بعد . إن التفريق بين نظامي اللغة الشعرية ولغة النثر ، الذي حدد منذ البداية عمل الشكلانيين ، كان من المفروض أن يؤثر في مناقشة عدد من القضايا الأساسية . فمفهوم الشعر كفكر بواسطة الصور ، والصيغة التي تنتج عن هذا المفهوم ، شعر = صور ، كل ذلك لم يكن ليتطابق أصلاً مع الوقائع المعاينة ، كما كان يتعارض مع المبادىء والمقدمات العامة . وانطلاقاً من وجهة النظر هذه ، لا يكون للقافية ، والأصوات ، والنظم سوى أهمية ثانوية ، نظراً لأنها لا تميز الشعر ، ولا تدخل في نظامه . إن الرمزيين الذين قبلوا النظرية العامة لـ بوتيبنيا ، نظراً لأنها تسوغ الدور الطاغي للتصوير ـ الرموز ، لم يكونوا قادرين على تذليل عقبة النظرية الشهيرة حول تناغم الشكل والمضمون (Fond) ، رغم أن هذه النظرية تعارض جهاراً رغبتهم الخاصة في القيام بتجارب شكلية ونحط ، لذلك ، من قيمة هذه التجارب حين تسبغ عليها صفة اللعب . لقد كان الشكلانيون ، فيما يبتعدون عن وجهة نظر بوتيبنيا ، يتحررون من بقية التلازم التقليدي شكل / مضمون . ومن مفهوم اعتبار الشكل كغشاء ، أو كإناء نصب فيه سائلاً ما (المضمون) . إن الوقائع الفنية كانت تشهد بأن الاختلاف النوعي differentia specifica للنص لا يعبر عن نفسه في العناصر التي تشكل العمل الأدبي ، وانما في الاستعمال المتميز لتلك العناصر . وهكذا يكتسب مفهوم الشكل معنى آخر ، فلا يعود بحاجة إلى أي مفهوم اضافي أو اي ارتباط متبادل .

في سنة 1914 ، أي في فترة التظاهرات الجماهيرية للمستقبليين ، وقبل تكون الأوبوياز ، كان شلوفسكي قد نشر كرّاساً يحمل اسم : « انبعاث الكلمة » اعتبر فيه ـ اعتماداً ، بصفة جزئية ، على بوتيبنيا وفيسيلوفسكي (ولم يكن لمشكل الصورة بعد تلك الأهمية) ـ أن مبدأ الاحساس بالشكل هو صيغة

مميزة للادراك الجمالي . « اننا لا نتحقق من الشيء العادي ، لا نراه ، وانما نتعرف عليه . فنحن لا نرى جدران حجراتنا . ومن الصعب علينا أن نرى الأخطاء المطبعية في نسخة ما ، خصوصاً عندما تكون مكتوبة في لغة نعرفها جيداً ، وذلك لأننا لا نستطيع أن نرغم أنفسنا على رؤية ، وقراءة ، وعدم التعرف على الكلمة العادية . واذا شئنا أن نعرف الادراك الشعري وحتى الفني ، فان التعريف التالي يفرض نفسه علينا إلا محالة » .

« إن الادراك الفني هو ذلك الادراك الذي نتحقق فيه من الشكل (ربما ليس الشكل فقط ، ولكن ، على الأقل ، الشكل) » . وانه من الواضح أن الادراك الذي نحن بصدده ، ليس مجرد حالة سيكولوجية (الادراك الخاص بهذا الشخص أو ذاك) وانما هو عنصر من عناصر الفن ، والفن لا يوجد خارج الادراك . لقد اكتسى مفهوم الشكل معنى جديداً ، فلم يعد غشاء، وانما وحدة integrité ديناميكية وملموسة ، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر اضافي . وها هنا يبرز الفرق بين مذهب الشكلاني والمبادىء الرمزية التي ترى أنه « يجب أن يستشف عبر الشكل ، شيء من المضمون » . كذلك تم تذليل عقبة النزعة الجمالية l'esthétisme ، وهي الاعجاب ببعض عناصر الشكل بعد عزلها عن « المضمون » .

على أن ذلك كله لم يكن كافياً للقيام بعمل ملموس . ففي نفس الوقت الذي كان يتم فيه تأسيس الفرق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ، واكتشاف تجلي الطابع النوعي للفن في الاستعمال المتميز للأداة ـ كان من الضروري تحويل مبدأ احساس الشكل إلى شيء ملموس ، حيث يمكن تحليل هذا الشكل كمضمون في ذاته . كان من اللازم البرهنة على أن الاحساس بالشكل يبرز كنتيجة لبعض الانساق الفنية الموجهة قصد تحققنا من ذلك الاحساس . إن مقال ف . شلوفسكي « الفن كتسق » (مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، كراسة 2 ، 1917) (11) ، والذي كان أشبه بميثاق للمنهج الشكلي ، قد فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل . وهنا نرى بدقة المسافة التي تفصل الشكلانيين عن بوتيبنيا كما نرى أيضاً المسافة بين مبادئهم ومبادىء

الرمزيين . يبدأ المقال بتفنيدات للمبادىء الأساسية لـ بوتبنيا حول الصور ،- وحول علاقة الصورة بما تشرحه . ويشير شلوفسكي ، بين اشارات أخرى ، إلى أن الصور لا تتبدل تقريباً : « فكلما سلطت الضوء على حقبة ما ، كلما ازددت اقتناعاً بأن الصور التي كنت تعتبرها من ابتكار شاعر ، انما استعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين ، وبدون تغير تقريباً . إن كل عمل المدارس الشعرية لا يغدو اذ ذاك سوى مراكمة واكتشاف انساق جديدة لترتيب وتحضير الأدوات الكلامية ، وهو يرتكز على ترتيب الصور أكثر منه على خلقها . إن الصور هي معطيات ، ونحن نتذكر الصور في الشعر أكثر بكثير مما نستعملها في التفكير . فالتفكير بواسطة الصور ليس هو ، على كل حال ، الصلة التي تربط بين جميع مذاهب الفن ، أو بالأحرى مذاهب الفن الأدبي ، وتغير الصور لا يشكل جوهر النمو الشعري » . وفي مكان آخر يشير شلوفسكي إلى الفرق بين الصورة الشعرية والصورة النثرية . فيعرف الصورة الشعرية بأنها احدى وسائل اللغة الشعرية ، أو هي نسق تشبه وظيفته وظيفة باقي أنساق هذه اللغة مثل التوازي Parallélisme البسيط والنسبي ، المقارنة ، الاعادة ، التناظر la symetrie ، المبالغة الخ . وهكذا يدخل مفهوم الصورة في المنظومة العامة للأنساق الشعرية ، ويفقد دوره نطاقي في النظرية . وفي نفس الوقت ، وقع رفض مبدأ الاقتصاد النفسي الذي كان قد فرض نفسه بصلابة في نظرية الفن . مقابل ذلك ، تم تقديم نسق الافراد (أو الاغراب) Singularisation ونسق الشكل الصعب الذي يضعف صعوبة ومدة الادراك : ان نسق الادراك في الفن هو غاية في ذاته وينبغي أن يمتد . لقد اعتبر الفن وسيلة لتحطيم آلية الادراك الذاتية ، وهكذا فالصورة لا تعمل من اجل أن يسهل علينا فهم معناها ، بل تعمل على خلق ادراك متميز للشيء، خلق رؤيته Vision وليس التعرف عليه . من هنا تأتي الصلة المعتادة بين الصورة والافراد .

إن معارضة أفكار بوتبنيا قد صيغت ، بصفة نهائية ، من طرف شلوفسكي وذلك في مقالة «بوتبنيا» (الانشائية، مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، بتروغراد ، 1919) فلقد أعاد مرة أخرى القول بأن الصورة والرمز ، ليسا هما مما يفرق اللغة الشعرية عن اللغة النثرية (اليومية) :

« تختلف اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالخاصيّة المدركة لبنائها . فنحن نستطيع أن ندرك سواء الصفة السمعية أو الصفة اللفظية ، أو الصفة الدلالية لها . وفي بعض الأحيان فان ما يدرك ليس هو البناء ، وانما تمازج الكلمات أو ترتيبها . ان الصورة الشعرية هي احدى الوسائل التي تصلح لخلق بناء مدرك ، نستطيع التحقق منه في ماهيته ، لكنها ليست أكثر من ذلك . . وان خلق انشائية علمية ليستلزم القبول ، بدءاً ، بوجود لغة شعرية ولغة نثرية تختلف قوانينها . وهي الفكرة التي برهنت عليها وقائع متعددة ، ويجب أن نبدأ بتحليل هذه الاختلافات

إنه من الواجب أن نرى في هذه المقالات ، حصيلة للحقبة الأولية لعمل الشكلانيين . ويتجلى المكتسب الرئيسي لهذه الحقبة في تأسيس عدد من المبادىء النظرية التي استعملت كفرضيات عمل خلال دراسة لاحقة للوقائع الملموسة . وفي نفس الوقت ، وبفضل هذه المبادىء ، استطاع الشكلانيون تذليل عقبة النظريات الشائعة التي تعتمد على مفاهيم بوتين . إنه من الممكن ، انطلاقاً من مقالات المشار اليها ، أن نلاحظ أن الجهود الأساسية للشكلانيين لم تكن تهدف إلى دراسة ما يسمى بالشكل ، ولا إلى بناء منهج خاص . إنما كانت تهدف تأسيس أطروحة مفادها أنه يجب دراسة الملامح النوعية للفن الأدبي . لأجل ذلك ، وجب الانطلاق من الاختلاف الوظيفي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية . أما فيما يتعلق بكلمة « شكل » فقد اهتم الشكلانيون بتعيين معنى هذا المصطلح الغامض حتى لا يعرقل عملهم الاشراك الناشئ له بكمة « مضمون » . التي كانت تدورها اكثر عموضاً وأقل صلاحية للاستعمال . لقد كان الاهتمام ينصب في مجرى تحطيم هذا التشارك التقليدي ، بغية اغناء مفهوم الشكل بمعنى جديد . أما مفهوم النسق ، فكان ذا أهمية كبيرة جداً خلال التطور اللاحق ، نظراً لأنه يترتب مباشرة عن وضع تحديد للاختلاف فيما بين اللغة الشعرية واللغة اليومية .

إن المرحلة التمهيدية للعمل النظري كان قد تم تجاوزها . كما أجملت المبادىء النظرية العامة التي سيمكن بمقتضاها أن نسترشد بين العدد الكبير من الوقائع . لقد أصبح ضرورياً ، من الآن فصاعداً ، اختيار المادة عن قرب وجعل المشكلات محسوسة أكثر . وان مسائل الانشائية النظرية التي لم نكن سوى ألمسنا بها في الأعمال الأولى أصبحت تحتل الآن مركز اهتمامنا . لقد كان من الواجب الانتقال من مسألة أصوات الشعر ـ التي لم تكن لها سوى أهمية ثانوية ، من اجل ادراك الفكرة العامة للاختلاف بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ـ إلى نظرية عامة للشعر . الانتقال من مسألة النسق بعامة ، إلى دراسة أنساق التركيب ، وان مشكلة المبنى Sujet . الخ . فالى جانب المشاكل التي طرحتها نظريات بوتيبنيا الشروحية ، يوجد مشكل العلاقة بآراء فيسلوفسكي ونظريته عن المبنى .

لقد كان طبيعياً أن تكون الأعمال الأدبية ، خلال هذه الفترة ، لا تمثل بالنسبة للشكلانيين إلا مادة جميلة بالتأكيد من ـ وليبرهنة على ـ الأطروحات النظرية . ولقد تركنا ، من جديد ، جانباً المسائل المتعلقة بالنقيد ، والتطور الخ . في كان مهماً هو أن نسيطر على المادة الأكثر سعة ، وأن نضع قوانين ، ونلخص اختباراً عدديا للوقائع . وهكذا لم يعد ضرورياً أن يسجأ الشكلانيون إلى مقدمات منطقية مجردة ، ومن جهة أخرى كان بامكانهم أن يضطلعوا بالمادة دون أن يضيعوا في جزئيات .

إن أعمال ف . شلوفسكي حول نظرية المبنى Sujet والرواية كانت لها أهمية خاصة خلال هذه الفترة . فلقد برهن شلوفسكي على وجود أنساق خاصة بالتركيب ، مرتبطة بالأنساق الأسلوبية العامة ، وذلك بالاعتماد على أمثلة جد مختلفة : حكايات ، قصص قصيرة شرقية ، « دون كيشوط » لسرفانتس ، تولستوي ، « تريستام شاندي » لشتيرن . ودون الدخول في التفاصيل ، التي سوف نلم بها خلال أعمال ملموسة وليبنى في مقال عام عن المنهج الشكلي ، فإنني سأقف عند هذه النقاط التي تتجاوز أهميتها النظرية اطار القضايا المتعلقة

بالموضوع والتي تركت آثاراً في التطور اللاحق للمنهج الشكلي .

يحتوي أول هذه المقالات : « الصلة بين أنساق التركيب والانساق الأسلوبية العامة » (الانشائية ، 1919) على سلسلة من تلك النقاط . فبتأكيده ، منذ البداية ، على وجود أنساق خاصة بتركيب المبنى (وهو ما مثل له بعدد من الأمثلة) تغيرت لدينا الصورة التقليدية للمبنى ـ وهكذا كف عن أن يكون مزجاً بين سلسلة من الخوافز motifs ، وانتقل من مستوى العناصر الموضوعاتية Thematiques إلى مستوى عناصر التحضير . لقد استفاد مفهوم المبنى معنى جديداً ، دون أن يتوافق على أية حال مع مفهوم المتن الحكائي Fable ، ودخلت قواعد تركيب المبنى بصفة منطقية إلى مستوى الدراسة الشكلية باعتبارها ميزة ملازمة للأعمال الأدبية . لقد اغتنى مفهوم الشكل بملامح جديدة ، وأخذ يتحرر تدريجياً من صفته المجردة ، ليفقد بذلك أهميته الجدالية Polemique . ومنه من الواضح ، بالنسبة لنا ، أن مفهوم الشكل قد امتزج شيئاً فشيئاً بمفهوم الأدب ومفهوم الواقعة الأدبية . بالاضافة إلى ذلك ، فان اقامة تناظر بين أنساق تركيب المبنى والانساق الأسلوبية ، قد كان ذا أهمية نظرية عظمى . إن أثناء التدرج الذي يميز المنحنة قد أصبح يحتل نفس التوالية التي كان يحتلها تكرار الأصوات ، والطوطولوجي ، والتوازي الطوطولوجي ، والاعادة الخ ؛ هذه التوالية التي تقوم على مبدأ عام للفن الأدبي مبني دائماً على التجزئة وعلى التباطؤ .

وهكذا قوبلت الضربات الثلاث التي وقعها رولاند على الحجر La chanson de Roland والتكرارات الثلاثية المشابهة ، والمعهودة في موضوعات الحكايات ، بظواهر مماثلة مثل استعمال المترادفات عند غوغول Gogol والأبنية اللسانية مثل Plushki - Mlushki. Kudi - Mudy الخ [التي تعادل أبنية عربية مثل : حيص ـ بيص] ؛ إن حالات البناء المتباطىء ، والمتدرج ، كلها ، لا تكون في العادة مجتمعة . وقد حاول البعض شرح كل واحدة منها بمعزل عن الأخرى » . إننا نرى هنا بوضوح الرغبة في تأكيد وحدة النسق ، وان بالنسبة لمواد مختلفة . وهنا يحدث الصراع الذي لا يمكن تلافيه مع نظرية فيسيلوفسكي

إن المرحلة التمهيدية للعمل النظري كان قد تم تجاوزها . كما أجملت مبادىء النظرية العامة التي سيمكن بمقتضاها أن نسترشد بين العدد الكبير من الوقائع . لقد أصبح ضرورياً ، من الآن فصاعداً ، اختيار المادة عن قرب وجعل المشكلات محسوسة أكثر . وان مسائل الانشائية النظرية التي لم نكن سوى ألمسنا بها في الأعمال الأولى أصبحت تحتل الآن مركز اهتمامنا . لقد كان من الواجب الانتقال من مسألة أصوات الشعر ـ التي لم تكن لها سوى أهمية ثانوية ، من اجل ادراك الفكرة العامة للاختلاف بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ـ إلى نظرية عامة للشعر . الانتقال من مسألة السجع بعامة ، إلى دراسة أنساق التركيب ، وإلى مشكلة المبنى Sujet . الخ . فإلى جانب الأشكال التي طرحتها نظريات بوتيبنيا الشعرية ، يوجد مشكل العلاقة بين فيشوفسكي ونظريته عن المبنى .

لقد كان طبيعياً أن تكون الأعمال الأدبية ، خلال هذه الفترة ، لا تمثل بالنسبة للشكلانيين إلا مادة جميلة يمكن أن تثبت من ـ وتبرهن على ـ الأطروحات النظرية . ولقد تركنا ، من جديد ، جانب المسائل المتعلقة بالتقنيات ، والتطور الخ . في كان مهماً هو أن نسيطر على المادة الأكثر سعة ، وأن نضع قوانين ، وننجز اختباراً عندياً للوقائع . وهكذا لم يعد ضرورياً أن يمجأ الشكلانيون إلى مقدمات منطقية مجردة ، ومن جهة أخرى كان بامكانهم أن يضطلعوا بالمادة دون أن يضيعوا في جزئيات .

إن أعمال ف . شلوفسكي حول نظرية المبنى Sujet والرواية كانت لها أهمية خاصة خلال هذه الفترة . فلقد برهن شلوفسكي على وجود أنساق خاصة بالتركيب ، مرتبطة بالأنساق الأسلوبية العامة ، وذلك بالاعتماد على أمثلة جد مختلفة : حكايات ، قصص قصيرة شرقية ، « دون كيشوط » لسرفانتس ، تولستوي ، « تريستام شاندي » لشتيرن . ودون الدخول في التفاصيل ، التي سوف نلم بها خلال أعمال ملموسة وليس في مقال عام عن المنهج الشكلي ، فإنني سأقف عند هذه النقاط التي تتجاوز أهميتها النظرية اطار القضايا المتعلقة

بالموضوع والتي تركت آثاراً في التطور اللاحق للمنهج الشكلي .

يحتوي أول هذه المقالات : « الصلة بين أنساق التركيب والانساق الأسلوبية العامة » (الانشائية ، 1919) على سلسلة من تلك النقاط . فبتأكيده ، منذ البداية ، على وجود أنساق خاصة بتركيب المبنى (وهو ما مثل له بعدد من الأمثلة) تغيرت لدينا الصورة التقليدية للمبنى ـ وهكذا كف عن أن يكون مزجاً بين سلسلة من الخوافز motifs ، وانتقل من مستوى العناصر الموضوعاتية Thematiques إلى مستوى عناصر التحضير . لقد استفاد مفهوم المبنى معنى جديداً ، دون أن يتوافق على أية حال مع مفهوم المتن الحكائي Fable ، ودخلت قواعد تركيب المبنى بصفة منطقية إلى مستوى الدراسة الشكلية باعتبارها ميزة ملازمة للأعمال الأدبية . لقد اغتنى مفهوم الشكل بملامح جديدة ، وأخذ يتحرر تدريجياً من صفته المجردة ، ليفقد بذلك أهميته الجدالية Polemique . وإنه من الواضح ، بالنسبة لنا ، أن مفهوم الشكل قد امتزج شيئاً فشيئاً بمفهوم الأدب ومفهوم الواقعة الأدبية . بالاضافة إلى ذلك ، فان اقامة تناظر بين أنساق تركيب المبنى والانساق الأسلوبية ، قد كان ذا أهمية نظرية عظمى . إن بناء التدرج الذي يميز المنحمة قد أصبح يحتل نفس المتوالية التي كان يحتلها تكرار الأصوات ، والضوضوجي ، والتوازي الضوضوجي ، والاعادة الخ . هذه المتوالية التي تقوم على مبدأ عام للفن الأدبي مبني دائماً على التجزئة وعلى التباطؤ .

وهكذا قوبلت الضربات الثلاث التي وقعها رولاند على الحجر La chanson de Roland والتكرارات الثلاثية المشابهة ، والمعهودة في موضوعات الحكايات ، بظواهر مماثلة مثل استعمال المترادفات عند غوغول Gogol والأبنية اللسانية مثل Plushki - Mlushki. Kudi - Mudy الخ [التي تعادل أبنية عربية مثل : حيص ـ بيص] « إن حالات البناء المتباطىء ، والمتدرج ، كلها ، لا تكون في العادة مجتمعة . وقد حاول البعض شرح كل واحدة منها بمعزل عن الأخرى » . إننا نرى هنا بوضوح الرغبة في تأكيد وحدة النسق ، وان بالنسبة لمواد مختلفة . وهنا يحدث الصراع الذي لا يمكن تلافيه مع نظرية فيسيلوفسكي

الذي لجأ ، في حالات مشابهة ، لفرضية تاريخية وتوليدية ، والذي فسر التكرارات الملحمية بآلية التأويل الأصلية (النشيد العديم الشكل amorphe). وحتى لو كان هذا التفسير صحيحاً بالنسبة للنشوء ، فانه لا يفسر الظاهرة باعتبارها واقعة أدبية . إن شلوفسكي لم يكن يرفض الصلة العامة للأدب بالحياة الواقعية ، التي تصلح لـ فيسلوفسكي ولغيره من ممثلي المدرسة الاثنوغرافية ، لتفسير دوافع وموضوعات الحكايات ـ ولكنه لا يستعمل تلك الصلة لتفسير خصوصيات الواقعةالأدبية . إن التكون genese يفسر الأصل ولا شيء غيره ، بينما يهم بالنسبة للانشائية هو فهم الوظيفة الأدبية . إن وجهة النظر التكوينية لا تقيم اعتباراً لوجود النسق ، الذي هو استعمال نوعي للمادة ، كما لا تقيم اعتباراً للاختيار الذي وقع على المادة المستعارة من الحياة ، أو للتحول التي تعرضت له هذه المادة ، ولا لدورها البنائي constructif . باختصار ، ان وجهة النظر المذكورة ، لا تضع في اعتبارها أن وسطاً ما يتلاشى ، بينما تبقى الوظيفة الأدبية التي أنجبها ، ليس فقط كمخلفة ، ولكن كنسق أدبي محتفظ بدلالته خارج كل علاقة بذلك الوسط . انه من الممكن أن نلاحظ أن فيسلوفسكي يناقض نفسه ، حينما يعتبر مغامرات الرواية اليونانية محض نسق أسلوبي .

لقد اصطدمت النزعة الأثنوغرافية لـ فيسلوفسكي بالمقاومة الطبيعية للشكلانيين ، الذين اعتبروا هذه النزعة بمثابة تجاهل للصفة النوعية للنسق الأدبي ، وبمثابة احلال لوجهة النظر التكوينية محل وجهة النظر النظرية والتطورية evolutif . إن نظرائه حول التلفيقية Syncretisme كظاهرة لا ترتبط الا بالشعر البدائي وتولدت عن ظروف عيش معينة ، قد انتقدت فيما بعد ، في دراسة ب . كازانسكي B. Kazanski : « فكرة فن الشعر التاريخي » (انشائية ، جريدة القسم الأدبي بمعهد الدولة للتاريخ والفن ، لنينغراد ، أكاديميا ، 1926) ، إذ برهن هذا الأخير على أن طبيعة كل فن تتضمن ميولات تلفيقية تظهر بجلاء متميز في بعض الفترات ، ومن هنا أيضاً يرفض وجهة النظر الاثنوغرافية . إنه من الطبيعي ألا يستطيع الشكلانيون قبول آراء فيسلوفسكي حينما تمس المشاكل العامة للتطور الأدبي . لقد استخلصت

المبادىء الأساسية للانشائية النظرية انطلاقاً من الصراع مع آراء بوتبنيا ، وبفضل الصراع مع أفكار فيسيلوفسكي وتلامذته ، أمكن صياغة مفاهيم الشكلانيين حول التطور الأدبي ، وبالتالي حول وضعية التاريخ الأدبي .

إن التمهيد لهذا التغير كان موجوداً في نفس مقالة شلوفسكي . ففيها كان يناقش صيغة فيسيلوفسكي ، المستمدة من نفس المبدأ الانثوغرافي ، « ان الشكل الجديد يظهر ليعبر عن مضمون جديد » ، اقترح شلوفسكي وجهة نظر أخرى : « إن العمل الأدبي يدرك في اطار علاقته بأعمال فنية أخرى ، وبمساعدة الترابطات التي نقيمها بواسطتها . . ليس فقط المعارضة Pastiche ، ولكن كل عمل فني يخلق موازياً أو معارضاً لنموذج ما . إن الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد ، ولكن ليحل محل الشكل القديم ، الذي يكون قد فقد صفته الجمالية » . وكي يدعم هذه الأطروحة ، يحيل شلوفسكي على اشارة ب . كريستيانسن B. Christiansen حول وجود احساسات فرقانية Differentielles أو إحساس بالفروق . من هنا تم تأكيد الدينامية التي تميز كل فن ، والتي تظهر في الانتهاكات المستمرة للقاعدة الموضوعة . وفي نهاية المقال ، يستشهد شلوفسكي بـ ف . برونتيير F. Bruntiere الذي يقول بأنه « من بين كل المؤثرات التي تؤثر في تاريخ أدب ما ، فان المؤثر الاساسي هو أثر أعمال أدبية على أعمال أخرى » وبأنه « لا يجب أن نعدد الأسباب بدون جدوى ، ولا أن نخلط ـ بحجة أن الأدب هو التعبير عن المجتمع ـ تاريخ الأدب بتاريخ العادات : فيها تاريخان اثنان » .

هكذا ، كان هذا المقال قد رسم الانتقال من الانشائية النظرية الى التاريخ الأدبي . ولقد اغتنت النظرة الأولية للشكل ، بملامح جديدة مستمدة من الدينامية التطورية ، والتنوع المستمر . إن الانتقال إلى التاريخ الأدبي كان نتيجة لتطور مفهوم الشكل ، وليس مجرد توسيع لموضوعات الدراسة . فلقد اكتشفنا أن العمل الأدبي لا يدرس كواقعة معزولة ، وان شكله يحس به في علاقته بأعمال أخرى وليس في ذاته . لقد خرج الشكلانيون نهائياً من اطار الشكلية التي فهمها البعض كتحضير لمخططات وتصنيفات ـ وهي الصورة المعتادة لدى نقاد على اطلاع قليل بالمنهج الشكلي ـ ، وطبقت بحرص كبير من

طرف عقول سكولاستية تلتذ أمام كل معتقد Dogme . إن هذه الشكلانية السكولاستية لا صلة لها بعمل الأوبوياز لا تاريخياً ولا من حيث الجوهر . فنحن لسنا مسؤولين عنها . بالعكس ، اننا خصومها الألداء والأكثر صلابة .

5

سأتوقف فيما بعد عند أعمال الشكلانيين المتعلقة بالتاريخ الأدبي ، وسأنهي الآن تلخيص المبادىء والقضايا النظرية الموجودة في دراسات الأوبوياز خلال حقبتها الأولى . ففي مقال شلوفسكي ، الذي تحدثت عنه ، يوجد مفهوم آخر لعب دوراً كبيراً في الدراسات اللاحقة حول الرواية : انه مفهوم التحفيز Motivation . إن اكتشاف الانساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى (البناء المتدرج ، التوازي ، « التأخير » ، التعداد ، الخ) قد قادنا إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بناء عمل ما ، والعناصر التي تشكل مادته : المتن الحكائي ، اختيار الدوافع ، الشخصيات ، الأفكار الخ . لقد كان هذا الفرق بارزاً بوضوح في أعمال هذه الفترة ، نظراً لأن المهمة الأساسية كانت اثبات وحدة هذا النسق البنائي أو ذاك من خلال مواد مختلفة . إن العمل القديم قد انشغل خاصة بالمادة ، معطياً لها اسم مضمون Fond ، راداً كل ما تبقى للشكل الخارجي ـ الذي لا يكون مهماً إلا بالنسبة للهواة ، أو لا يكون مهماً على الاطلاق . من هنا تأتي النزعة الجمالية ، الساذجة والمؤثرة ، التي اتصف بها نقادنا ومؤرخو الأدب القدامى الذين كانوا يجدون اهمالاً للشكل في أشعار تيوشيف Tioutchev ، وشكلاً سيئاً ، بكل بساطة ، لدى نيكراسوف Nekrassov ودوستويفسكي . وفي الحق ، كان يغتفر هؤلاء الكتّاب الشكل السيء بسبب عمق أفكارهم وتجاربهم . لقد كان من الطبيعي ، خلال أعوام الجدال والنضال ضد هذا النوع من التقليد ، أن يركز الشكلانيون كل جهودهم بهدف البرهنة على أهمية الانساق البنائية ، وأن يهملوا كل ما تبقى باعتباره مجرد تحفيز . وحينما نتحدث عن المنهج الشكلي وعن تطوره ، فيجب أن نضع في اعتبارنا أن عدداً من المبادىء التي أشهرها الشكلانيون ، في سنوات النقاش الكثيف مع خصومهم ، لم تكن لها أهمية

كمبادىء علمية فقط ، وانما كشعارات كانت تحتد ، لهدف دعائي أو اعتراضي ، الى حد المفارقة . إن اهمال هذه الحقيقة ، وتناول أعمال الأوبوياز فيما بين 1916 - 1921 كأعمال أكاديمية ، يعني تجاهل التاريخ .

إن مفهوم التحفيز ، قد أتاح للشكلانيين امكانية الاقتراب أكثر من الأعمال الأدبية ، وبصفة خاصة من الرواية والقصة القصيرة ، ومعاينة تفاصيل البناء . لقد كان هذا هو موضوع دراستين تاليتين لـ شلوفسكي : « بسط المبنى » و « تريستام شاندي ، لشتيرن (٣) ، ونظرية الرواية » (طبعات خاصة بالأوبوياز ، 1921) . ففي هاتين الدراستين ، يلاحظ شلوفسكي العلاقة بين النسق والتحفيز ، ويعتبر « دون كيشوط » لسرفانتس ، و « تريستام شاندي » لشتيرن مادتين صالحتين لدراسة بناء القصة القصيرة والرواية ، بمعزل عن مشاكل التاريخ الأدبي . لقد تم اعتبار « دون كيشوط » كحلقة وسيطة بين المجموعة القصصية من نمط « الديكاميرون Decameron »والرواية ذات البطل الواحد ، البنية بمساعدة نسق « التنضيد » Enfilage والمحفزة Motivé بواسطة رحلة . إن هذه الرواية أخذت كمثال ، لأن النسق والتحفيز فيها ليسا مترابطين ترابطاً كافياً يسمح بصياغة رواية محفزة كلياً ، وجميع أجزائها متلاحمة . إن المادة تكون في الغالب مضافة دون أن تخضع للالحاح ، أما أنساق التركيب ، والطرق المختلفة للبناء ، فتظهر بوضوح . على أنه في النمو اللاحق للرواية « تتسرب المادة المنثورة بصورة أكثر عمقاً إلى جسم الرواية ذاته » . لقد أبرز شلوفسكي ، عندما حلل « صياغة رواية دون كيشوط » ، من بين عدة مسائل ، الصفة غير المستقرة للبطل ، ووصل إلى استخلاص أن « هذا النوع من الأبطال هو نتيجة للبناء الروائي » . وهكذا كان يقع الالحاح على أسبقية المبنى Sujet والبناء على المادة .

من البديهي أن فناً غير محفز بصفة كلية ، أو يحطم التحفيز عن بصيرة ، ويعري البناء ـ انما يقدم المادة الأكثر ملاءمة لاضاءة هذا النوع من المشاكل النظرية . فوجود أعمال يتعرى بناؤها عن بصيرة ، يجب أن يكون شاهداً لصالح هذه المشاكل ، مؤكداً وجودها وأهمية دراستها . بل يمكننا أن نقول بأن هذه الأعمال لم تفهم إلا على ضوء المشاكل والمبادىء النظرية . ولقد كانت هذه

هي وضعية « تريستام شاندي » لشتيرن . فبفضل دراسة شلوفسكي ، لم تبق هذه الرواية فقط شاهداً على مبادىء نظرية ، ولكنها اكتسبت بذاتها معنى جديداً ، وجذبت اليها الانتباه . لقد أمكن الاحساس برواية شتيرن كعمل معاصر ، وذلك بفضل الاهتمام العام بالبناء : فلقد لفتت انتباه أولئك الذين ما كانوا يرون فيها ، حتى ذلك الوقت ، غير ثرثرة مملة أو نوادر ، وأولئك الذين كانوا يعتبرونها من وجهة نظر النزعة الستمتالية الشهيرة ـ التي لم يكن شتيرن مسؤولاً عنها ، مثلما لم يكن غوغول مسؤولاً عن الواقعية .

فبملاحظته للتعرية الواعية للأنساق البانية، Constructif ، يؤكد شلوفسكي أن بناء الرواية نفسه لدى شتيرن قد وقع التشديد عليه : ان الوعي بالشكل المحصل عليه بفضل تغييره ليشكل عمق الرواية ذاته . وفي ختام دراسته ، يصوغ شلوفسكي على النحو التالي الفرق بين المبنى ، والمتن الحكائي : « اننا نخلط غالباً مفهوم المبنى بوصف الأحداث ، أي بما اقترح تسميته ، على سبيل الاتفاق ، المتن الحكائي . وفي الواقع فان المتن الحكائي ليس سوى مادة تصلح لتكوين المبنى . وهكذا ، فان موضوع أوجين أونيغين ليس هو قصة البطل مع تاتيانا ولكن تحضير هذا المتن الحكائي داخل مبنى ، التحضير الذي يتحقق بمساعدة استطرادات مضافة . . إن الاشكال الفنية تفسر بضرورتها الجمالية وليس بواسطة تحفيز خارجي مستعار من الحياة العملية . فعندما يبطىء الفنان حدث الرواية ـ ليس بادخال خصوم ، ولكن فقط بتبديل مواضع بعض الفصول ـ فانه يبرز لنا ، على هذا النحو ، القوانين الجمالية التي يعتمد عليها نسق التركيب » .

إن مقالي « كيف صيغ « معطف » غوغول » (انشائية ، 1919) ، يتعلق ، كذلك ، بقضية بناء القصة القصيرة . ولقد وضعت ، إلى جانب مشكل الموضوع ، مشكل السرد المباشر ، حيث يكون المبنى معتمداً على نغمة السرد Narration . حاولت أن أبرز ، في هذا المقال ، أن نص غوغول « يتألف من صور لفظية جية وبين انفعالات لفظية » وأن الكلمات والجمل Propositions اختيرت وركبت من طرف غوغول استرشاداً بمبدأ السرد المباشر

المعبر ، حيث يقوم التلفظ ، والايماء ، والاشارات الصوتية الخ بدور متميز . لقد حللت تركيب « المعطف » من وجهة النظر هذه ، مبرزاً تناوب السرد المباشر الفكاهي ، المرتبط بالنوادر ، والتوريات الخ ، مع خطابية عاطفية وميلودراماتيكية ـ هذا التناوب الذي يعطي للقصة القصيرة المعنية طابعها الفظ Grotesque . وفي هذا السياق من الأفكار ، عالجت خاتمة « المعطف » كتمجيد للاغراب ، على نمط المشهد الصامت في مسرحية « المفتش Revizor » . وهكذا أصبح واضحاً أن التأملات التقليدية حول رومانتيكية وواقعية غوغول ، هي غير مفيدة ، ولا تقدم أي شيء لفهم عمله .

كان مشكل النثر قد خرج اذن من نقطة التوقف . لقد حددنا الفرق الموجود بين مفهوم الموضوع كبناء ، ومفهوم المتن الحكائي كمادة . اكتشفنا الأنساق النوعية لتركيب المبنى . بعد ذلك ، انفتح أمامنا أفق واسع لعمل ينصب على التاريخ ونظرية الرواية ، وفي نفس الوقت وضعنا مشكل السرد المباشر كمبدأ بنائي للقصة القصيرة التي بلا موضوع . ولقد أثرت هذه الدراسات على عدد كبير من الأبحاث التي ظهرت في السنوات الأخيرة ، والتي كتبها أشخاص لم يكونوا يرتبطون ، بصورة مباشرة ، بالاويوياز .

6

إن عملنا لم يكن فقط يسير باتجاه توسيع القضايا وتعميقها ، ولكن ، كذلك ، باتجاه التفريق بينها ، الى درجة أن جماعة الأويوياز قد اغتنت بأعضاء جدد ، كانوا من قبل يعملون كل بمفرده ، أو كانوا قد شرعوا محدثاً في العمل . إن التفريق الرئيسي كان يتبع الخط الفاصل فيما بين النثر والشعر . لقد كان الشكلانيون ـ فيما يعارضون الرمزيين ، الذين كانوا يحاولون ، في ذلك الوقت ، القضاء ، في النظرية وفي التطبيق ، على الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر ، ويدأبون في البحث عن وزن métre في النثر (أ . بيالي) ـ كانوا يلحون على أنه يوجد حد واضح بين هذه الأنواع في الفن الأدبي .

أبرزنا ، في الفصل الماضي ، أن العمل على دراسة النثر ، كان يجري على وتيرة كثيفة . وفي هذا المجال ، فان الشكلانيين كانوا رواداً ، ما لم نحص

بعض الدراسات الغربية التي تتفق بعض ملاحظاتها حول المادة مع ملاحظاتنا (مثلاً : ف . ديبليوس V . Dibelius : Engliche Romankunst (1910) ، لكنها كانت بعيدة عن كل مشاكلنا ومبادئنا النظرية . فلقد كنا ، في عملنا حول النثر ، أحراراً تقريباً من التقاليد . على أن الأمر لم يكن كذلك مع الشعر . إن الكمية الكبيرة لأعمال النظريين الغربيين والروس ، والتجارب النظرية والعملية للرمزيين ، والمناقشات حول مفهومي الايقاع والوزن التي تولد عنها ، خلال السنوات 1910 إلى 1917 ، أدب متخصص بكامله ، بالاضافة إلى ظهور أشكال شعرية جديدة لدى المستقبليين . . . كل ذلك كان يعقد دراسة الشعر ، ومناقشة مشاكله ، بدلاً من تسهيلها . وعوضاً عن العودة إلى المشاكل الأساسية ، فان عدداً من الباحثين انشغلوا بمسائل ملموسة تخص الوزن ، أو حاولوا تصنيف الآراء والأنظمة المتراكمة . ومع ذلك ، فلم يكن ثمة نظرية للشعر ، بالمعنى الواسع للكلمة : فلا مشكل الايقاع الشعري . ولا مشكل الصلة بين الايقاع والنظم ، ولا مشكل أصوات الشعر (فالشكلانيون ، في هذا الصدد ، لم يشيروا إلا الى بضعة مقدمات لسانية) ولا مشكل المعجم والدلالة الشعرية لم تكن قد وجدت بعد أساساً نظرياً . بعبارة أخرى ، ان مشكل الشعر قد بقي في الواقع غامضاً . لقد كان ضرورياً ترك المشاكل الملموسة للوزن . والانكباب على مسألة الشعر من وجهة نظر عامة أكثر ، كما كان ضرورياً وضع مشكلة الايقاع بطريقة لا يستنفد فيها مع الوزن ، ولكن يدمج الملامح الأكثر جوهرية للغة الشعرية .

وكما فعلت في الفصل السابق ، فانني لن أتوقف هنا عند قضية الشعر الا ي الحدود التي تقودنا مناقشته إلى نظرات نظرية جديدة حول الفن الشعري أو حول طبيعة اللغة الشعرية . لقد وضعت الأسس بواسطة عمل أو . بريك « الايقاع والنظم » ، الذي قرىء في 1920 خلال اجتماع الأوبوياز ، والذي لم ينشر فقط ، ولكن ، فيما يبدو ، بقي دون كتابة . لقد أبرزت هذه الدراسة أن الشعر يتوفر على أبنية تركيبية قارة ، مرتبطة ، بدون انفصام ، الى الايقاع . تبعاً لذلك ، فان مفهوم الايقاع ذاته يفقد صفته المجزدة ، ويصبح مرتبطاً بالجوهر اللساني للشعر ، أي الجملة . إن الوزن كان

يتراجع إلى المرتبة الثانية ، مع احتفاظه بقيمة الحد الأدنى للاصطلاح الشعري ، قيمته كأبجدية . إن أهمية هذا المسعى ، بالنسبة للشعر ، كانت تعادل أهمية اقامة الصلة بين الموضوع والبناء بالنسبة لدراسة النثر . فالنثور على أوجه ايقاعية ونظمية قد قلب ، بصفة نهائية ، مفهوم الايقاع كملحق خارجي يبقى على سطح الخطاب Discours . لقد أخذت نظرية الشعر في دراسة الايقاع باعتباره أساساً بنائياً للشعر ، يحدد مجمل عناصره ، السمعية أو غير السمعية . إن أفقاً لنظرية الشعر كان قد فتح واسعاً ، وقد وضعت هذه النظرية نفسها في مستوى أكثر علواً ، بينما ترك للوزن أن يأخذ مكان تمهيد أولي . إن الرمزيين ومنظري مدرسة أ . بيالي ، لم يتمكنوا من الارتفاع إلى ذلك المستوى ، رغم كل جهودهم ، نظراً لأن مسائل الوزن ، بالنسبة لهم ، بقيت دائماً مركزية .

ومع ذلك ، فان عمر بريك لم يقم الا بالاشارة إلى امكانية مقاربة جديدة ، فالدراسة نفسها ، وكذلك مقاله الأول « تكرار الأصوات » ، قد اكتفيا بعرض أمثلة وتوزيعها إلى مجموعات . وانطلاقاً من هذه الدراسة كان يمكن الاتجاه : إما جهة الأشكال الجديدة ، وإما جهة تصنيف أو منهجة مجردين للمادة ، التي تبقى خارجية بالنسبة للمنهج الشكلي . إن كتاب ف . جيرمونسكي V. Jirmounski ، « تركيب القصائد الغنائية » (أويوياز ، 1921) يطابق ، بصفة منحوتة ، هذا النوع من الدراسات . فلقد اهتم جيرمونسكي ، الذي لم يكن متفقاً مع المبادىء النظرية للأويوياز ، بالمنهج الشكلي اهتمامه بأحد الموضوعات العلمية الممكنة ، أو بطريقة لإعداد المادة في مجموعات وخانات . إن هذا المفهوم للمنهج الشكلي لم يكن بامكانه ، بالطبع ، أن يعطي غير ذلك : فبالاعتماد على مقياس خارجي ، توزع المادة الى مجموعات . إن كل الأعمال النظرية لـ جيرمونسكي كان لها بالنتيجة طابع بيداغوجي ، طابع تصنيف . إن دراسات من هذا النوع ليس لها أهمية أساسية في التطور العام للمنهج الشكلي ، وهي تشير فقط الى النزعة (التي لا يمكن تفاديها تاريخياً) التي تبحث عن اعطاء صبغة أكاديمية للمنهج الشكلي . ولهذا السبب لم يكن مستغرباً أن ينفصل جيرمونسكي ، فيما بعد ، نهائياً عن

الأوبوياز وأن يعلن عدة مرات اختلافه مع المبادىء الشكلانية (خصوصاً في مقدمة ترجمة كتاب أو . والزل O. Walzel : « مشكلة الشكل في الشعر » 1923) .

إن كتابي « ميلوديا الشعر » (أوبوياز ، 1922) كان مرتبطاً ، بصفة جزئية ، الى عمل بريك بصدد الأوجه الايقاعية والنظمية ، ولكنه كان قد مهد له أيضاً بدراسة الشعر في صفته السمعية ، وهو ، بهذا المعنى ، كان مرتبطاً بعدد من الدراسات الغربية (سيفرس Sivers ، ساران Saran الخ) . لقد كانت نقطة انطلاقي أن الأساليب تنقسم عادة على أساس المعجم : « وهكذا كنا نبتعد عن الشعر ذاته ، لكي نهتم باللغة الشعرية عامة . . . كان من الضروري العثور على شيء ، يكون مرتبطاً بالجملة في الشعر ، ولا يبعدنا ، في الوقت ذاته ، عن الشعر نفسه ، شيء يتموضع في الحد الفاصل ما بين علم الأصوات وعلم الدلالة . إن هذا الشيء هو النظم Syntaxe » . إن هذه الظواهر الايقاعية والنظمية لم ينظر اليها هنا في ذاتها ، ولكن في علاقتها بالدلالة البنائية للنبرة Intonation الشعرية والخطابية . إن ما كان يهمني ، على وجه الخصوص ، هو تحديد مفهوم « القيمة المهيمنة la dominante » (24) الذي ينظم هذا الأسلوب الشعري أو ذاك ، معتبراً مفهوم الميلوديا Melodie كنظام من النبرات ، فاصلاً إيّاه عن مفهوم الهارمونية العامة للشعر (25) . واعتماداً على هذه المقدمات ، اقترحت تمييز ثلاثة أساليب أساسية في الشعر الغنائي : الأسلوب الخطابي ، والميلودي ، والمتكلم . لقد خصص الكتاب كله لدراسة الخصائص النبرية للأسلوب الميلودي ، اعتماداً على أمثلة للشعر الغنائي لدى كل من جوكوفسكي Joukovski (26) وتيوتشيف Tioutchev وليرمانتوف وفيت Fet (27) . واختتمت الكتاب ، متلافياً الخطاطات الجاهزة سلفاً ، مؤكداً : « ان ما أعتبره هاماً بالنسبة للعمل العلمي هو ليس وضع خطاطات ، بل امكانية رؤية الوقائع . ولرؤية الوقائع ، نحن بحاجة إلى النظرية ، لأن الوقائع لا تصير منظورة ، أي لا تصير وقائع حقيقية ، الا على ضوئها . لكن النظريات تموت أو تتغير ، في حين تبقى ، بفضلها ، الوقائع المكتشفة أو المثبتة » .

إن التقليد المتبع في الدراسة الملموسة للوزن ، كان لا يزال حياً بين المنظرين المرتبطين بالرمزية (أ . بيالي ، ف . بروسوف [36] V. Brussov ، س . بوبوروف [37] S. Bobrov ، ف . تشودوفسكي V. Tchoudovski الخ) . لكنه كان يتجه شيئاً فشيئاً صوب الحسابات الاحصائية المضبوطة ، فيفقد بالتالي أهميته كمبدأ . إن الدراسات الوزنية التي قام بها ب. توماشفسكي B. Tomachevski [38] والتي توّجت بكتابه الوجيز « طريقة نظم الشعر الروسي » (1924) ، قد قامت ، في هذا الاتجاه ، بدور كبير . وتبعاً لذلك ، كان الوزن يتراجع إلى المرتبة الثانية ، فلم يعد غير مادة مساعدة ، ليس لها إلا مجال ضيق من القضايا . أما نظرية الشعر ، بعامة ، فقد أصبحت تحتل المكان الأول . لقد كشف التطور السابق للمنهج الشكلي عن ميل يتجلى في توسيع واغناء تصوراتنا عن الايقاع الشعري ، وذلك بربطه ببناء اللغة الشعرية ـ وهو الميل الذي كان قد أصبح بديهياً في مقال ب . توماشفسكي : « عروض الوتد المجموع ذي المقامات الخمس لدى بوشكين » (1919 ، ونشر في مجموعة مقالات : دراسات حول فن الشعر عند بوشكين ـ برلين ، 1923) . اننا واجدون هنا محاولة للانتقال من مجال الوزن الى مجال اللغة . من هنا ، ذلك التأكيد الرئيسي الموجه ضد أ . بيالي ومدرسته : « إن هدف الايقاع هو ليس الالتزام بخطوات خيالية ، ولكن توزيع الطاقة النفسية في اطر حيوية واحدة هي البيت الشعري » . إن هذا الاتجاه قد تم التعبير عنه ، بوضوح حاسم ، في مقال لنفس الكاتب ، هو : « مشكلة الايقاع الشعري » (الفكر الأدبي ، كراسة 2 ، 1922) . ففي هذا المقال وقع تجاوز التعارض القديم بين الوزن والايقاع ، لأن مفهوم الايقاع اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانيةالتي تساهم في بناء البيت الشعري : فالى جانب الايقاع الذي ينتج عن المد في الكلمات ، يظهر الايقاع الذي يأتي من نبرات الجمل ، بالاضافة إلى الايقاع الهارموني (الجناسات الخ) . وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته ، مفهوم خطاب نوعي ، تساهم كل عناصره في خاصيته الشعرية . ويغدو من الخطأ القول بأن هذا الخطاب لا يقوم سوى بالتلاؤم مع شكل وزني عن طريق مقاومته ، ويخلق انزياحات Ecarts ايقاعية (وهي وجهة النظر التي لا

زال يدافع عنها ف . جيرمونسكي في كتابه الجديد : « مدخل للعَروض » 1925) . « إن الخطاب الشعري هو خطاب منظم فيما يتعلق بأثره الصوتي . لكن بما أن الأثر الصوتي هو ظاهرة معقدة فان واحداً من عناصره فقط يتعرّض للتقنين . هكذا ، فان العنصر المقنن في العَروض الكلاسيكي يتمثل في المدات Accents التي أخضعها ذلك العَروض لتسلسل ، وقاسها بقوانينه . لكن يكفي أن تتعرض سلطة الأشكال التقليدية لبعض الاهتزاز ، لكي تظهر بالحاح هذه الفكرة : ان جوهر الشعر لا يستهلك في ملامحه الأولى ، بل يعيش ، كذلك ، بواسطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي . فالى جوار الوزن ، هناك الايقاع الذي هو ، كذلك ، قابل للمعاينة . وانه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم بهذه الملامح الثانوية . فالخطاب يمكن أن يبقى شعرياً حتى مع عدم المحافظة على الوزن » . لقد تم التأكيد على أهمية مفهوم الاندفاع الايقاعي الذي كان قد ظهر في عمل بريك ، والذي كان يميز التصميم الايقاعي العام : « ان الأنساق الإيقاعية تساهم بدرجات مختلفة في خلق الانطباع الجمالي : فهذا النسق أو ذاك يمكن أن يهيمن في أعمال مختلفة ، وهذه الوسيلة أو تلك يمكن أن تسند اليها مهمة « الظاهرة المهيمنة » . ان الاتجاه نحو نسق ايقاعي معين هو الذي حدد الصفة الملموسة للعمل الشعري . انطلاقاً من وجهة النظر هذه ، يمكننا أن نقسم الأشعار الى : أشعار مداتية Accentuels (مثلاً ، وصف المعركة في «بولتافا Poltava») وأشعار هارمونية (تأليفية)، (وهي التي ميزت السنوات الأخيرة من عمر الرمزية الروسية) » . فاذا فهم الشكل الشعري على هذا النحو ، فانه لا يعود مقابلاً لمضمون سيقى بالنسبة له ، خارجياً ومن الصعب ادماجه فيه ـ ولكنه (أي الشكل) سيتناول كمضمون حقيقي للخطاب الشعري . وها هنا ، كما حدث من قبل ، فان مفهوم الشكل يكتسب صفة تكامل جديدة .

لقد أثار كتاب ر . ياكوبسون : « عن الشعر التشيكي » (مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، كراسة 5 ، 1923) قضايا جديدة تتعلق بالنظرية العامة للايقاع واللغة الشعرية . فقد قابل ياكوبسون بين نظرية « تغيير منظم » للغة بواسطة الشكل الشعري ، ونظرية امتثال الشعر المطلق لروح

اللغة ، أي نظرية الشكل الذي لا يصمد للمادة . كما أدخل في نظرية الفرق بين علم أصوات اللغة اليومية ، وعلم أصوات اللغة الشعرية تصوياً مميزاً : فتباين الدقات الصوتية ـ الذي يكون ، حسب ل . ياكوبينسكي غائباً في اللغة الشعرية ، مما يجعل هذه مقابلاً للغة اليومية ، ـ يظهر كما لو كان أمراً ممكناً في كلتا الحالتين . فالتباين ، في اللغة اليومية ، تفرضه الظروف ، بينما هو في اللغة الشعرية ارادي ، انهما اذن ظاهرتان جوهريتان مختلفتان . وفي نفس الوقت ، أشار ياكوبسون إلى الفرق المبدئي فيما بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية (وكان قد قام بذلك في كتابه : « الشعر الروسي الحديث ») : « ان الشعر يمكنه أن يستعمل مفاهيم اللغة الانفعالية ، ولكن دائماً لاغراض خاصة به . إن التشابه فيما بين النظامين اللسانيين ، وكذلك استعمال اللغة الشعرية للوسائل الخاصة باللغة الانفعالية ، ينتج عنه المطابقة بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية . هذه المطابقة خاطئة ، لأنها لا تضع في اعتبارها الفرق الوظيفي الأساسي بين النظامين اللسانيين » . في هذا الصدد ، يرفض ياكوبسون محاولات غرامون Grammont ومنظرين آخرين للشعر ، باقتراح اللجوء إلى نظرية الدلالة الذاتية Omomatopeique أو إلى إقامة صلة انفعالية بين الأصوات والصور أو الأفكار ، وذلك لتفسير الأبنية الصائتة : « إن البناء الصوتي phonique صورة صائتة Sonore ، والصورة الصائتة لا تستعمل ، دائماً ، مناهج اللغة الانفعالية » . هكذا يخرج ياكوبسون ، باستمرار ، عن اطار موضوعه الملموس والمتميز (عروض الشعر التشيكي) ليقيء القضايا النظرية للشعر ولغته . إن مثالاً كاملاً عن مایاكوفسكي ، الذي يتمم الدراسة السابقة لـ ياكوبسون عن خليبنيكوف ، قد أضيف في نهاية الكتاب .

وفي دراستي عن «أنا أخماتوفا» (1923) ، حاولت اعادة فحص القضايا النظرية الأساسية ، المرتبطة بنظرية الشعر : قضية الايقاع في ارتباطه بالنظم والنبر ، ثم قضية الأصوات في الشعر وارتباطها بالتلفظ ، وأخيراً قضية المعجم والدلالة الشعرية . فلقد أشرت ـ فيما كنت أحيل على الكتاب الذي كان ج . تينيانوف J. Tynianov بصدد اعداده ـ الى أن الكلمة ، حين توضع داخل البيت الشعري ، تكون كما لو استخرجت من الخطاب العادي ، وأحيطت بجو

دلالي جديد ، فتدرك ، بالضبط ، في اطار علاقتها باللغة الشعرية ، وليس في علاقتها باللغة عامة . كما أشرت ، في نفس الوقت ، إلى أن الخصوصية الرئيسية للدلالة الشعرية تكمن في تكوين معاني هامشية تغتصب التشاركات اللفظية المعتادة . في اللحظة التي أتحدث عنها ، كانت الصلة الأولية بين المنهج الشكلي واللسانيات قد ضعفت بدرجة ملحوظة . فالتمييز بين القضايا كان قد تعاظم ، إلى درجة أننا لم نعد بحاجة إلى سند خاص من طرف اللسانيات ، خصوصاً اللسانيات ذات الصبغة السيكولوجية . فضلاً عن ذلك ، فان بعض أعمال اللسانيين في مجال الأسلوب الشعري كانت تلاقي اعتراضات مبدئية من جانبنا . إن كتاب ج . تينيانوف « قضية اللغة الشعرية » (أكاديمياً ، 1924) ـ الذي طبع في نفس الفترة ـ قد شدد على الخلافات التي توجد بين اللسانيات السيكولوجية ، ودراسة اللغة والاسلوب الشعري . لقد كشف هذا الكتاب الوحدة الوثيقة فيما بين دلالة الكلمات وبناء الشعر ، مثرياً بذلك ، ومن جديد ، مفهوم الايقاع الشعري ، واضعاً المنهج الشكلي على طريق دراسة الخصيصات الدلالية للغة الشعرية . وليس فقط تلك الخصيصات المتعلقة بعلم الأصوات أو بالنظم . يقول تينيانوف في مقدمته : « لقد حققت دراسة الشعر ، في المدة الأخيرة ، نجاحات كبيرة ، وانها ستمتد قريباً ، بدون شك ، لتشمل مجالاً بكامله . ومع ذلك فلا زلنا نتذكر بداياتها المنهجية . لكن قضية اللغة والأسلوب تبقى خارج هذه الدراسات . إن الدراسات في هذا المجال توجد معزولة عن دراسة الشعر ، وان المرء ليخيل اليه كما لو أن اللغة والأسلوب الشعري ليسا مرتبطين بالشعر ، وأنهما ليسا مشروطين به . إن مفهوم اللغة الشعرية ، الذي أطلق منذ مدة قليلة ، يمر الآن بأزمة نتجت ، ولا ريب ، عن المعنى اللا محدد لهذا المفهوم ، القائم على أساس من اللسانيات السيكلوجية والاستعمال الواسع له » .

من بين القضايا الانشائية العامة التي أعاد هذا الكتاب التساؤل بشأنها ، أو أضاءها ، قضية « المادة » التي كانت ذات أهمية كبرى . فالتناول السائد يفرض على هذا المفهوم استعمالاً يجعله مقابلاً لمفهوم « الشكل » . وهكذا يفقد المفهومان أهميتهما ، ويصبح تقابلهما بديلاً اصطلاحياً للمقابلة القديمة « شكل ـ

مضمون » . في الواقع ، وكما سبق لي أن قلت ، فان الشكلانيين كانوا قد ضمنوا مفهوم « الشكل » معنى التكامل ، ومزجوه ، لذلك ، بصورة العمل الفني في وحدته ، إلى درجة أن هذا المفهوم لم يعد يتطلب أي مقابلة الا بالنسبة لأشكال شخصية ذات صفة جمالية . لقد أبرز تينيانوف بأن مادة الفن الأدبي متنافرة وتتضمن دلالات مختلفة ، وأن « عنصراً يمكن أن يرتقي على حساب عناصر أخرى ، بحيث تجد هذه العناصر نفسها ، نتيجة لذلك ، وقد تغيرت ، وأحياناً انحطت ، وربما صارت مجرد توابع محايدة » . من هنا يستخلص : « ان مفهوم « المادة » لا يتعدى حدود الشكل ، فالمادة هي أيضاً شكلية ، وانه من الخطأ الخلط بينها وبين عناصر خارجة عن البناء » . زيادة على ذلك ، فان مفهوم الشكل قد أثري بملامح الديناميكية : « ان وحدة العمل الأدبي هي ليست كياناً متناسقاً مغلقاً ، ولكنها تكامل ديناميكي يتوفر على سيرورته الخاصة . إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساوي أو إضافة ، بل بعلامة التلازم والتكامل الديناميكية . ولذا يجب الاحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي » . أما الإيقاع ، فقد تم تقديمه هنا كقاسم بناء وأساسي للشعر ، حاضر في جميع عناصره . إن الخصائص الموضوعية للايقاع الشعري هي ، حسب تينيانوف ، الوحدة ، وتتابع المتوالية الايقاعية ، مرتبطين فيما بينهما ارتباطاً مباشراً . ومن جديد وقع الالحاح على الفرق الاساسي بين الشعر والنثر : « ان تقريب الشعر من النثر يفترض أننا أقمنا الوحدة والتتابع في موضوع غير معتاد ، ولهذا فان هذه العملية لا تمحو جوهر الشعر . بالعكس ، ان هذا الجوهر يتأكد أكثر . . ان أي عنصر من عناصر النثر ، حينما يقع ادماجه في متوالية الشعر ، فانه يظهر بشكل آخر ، اذ يبرز بواسطة وظيفته . وهكذا يسمح بتولد ظاهرتين مختلفتين : التشديد على هذا البناء ، وتغيير صورة الموضوع غير المعتاد » . بعد ذلك ، يطرح مشكل الدلالة : « أليس علينا أن نهتم ، في الشعر ، بدلالة محرفة ، لا يمكن ، لهذا السبب ، أن ندرسها إلا بعد عزلها عن مبدئها الباني ؟ » . إن القسم الثاني من الكتاب ، بكامله ، يجيب عن هذا السؤال ، مبرهناً على وجود صلة دائمة بين عوامل الايقاع والدلالة . فوجود الصور اللفظية ، ضمن الوحدات

الايقاعية ، يعتبر حاسما بالنسبة للأوبيات . [illegible] تكون أقوى وأمتن من تلك الصلة التي تربط بينها في اللغة العادية . إن علاقة موضعية ، غير موجودة في النثر ، لتبرز بين الكلمات » .

هكذا تم ، بطريقة أفضل ، تأسيس الفصل بين نظرية بوتنيا ونظرات الشكلانيين . وفي نفس الوقت ، انفتحت آفاق جديدة نحو نظرية للشعر . لقد ظهر المنهج الشكلي ، بفضل كتاب تينيانوف ، قادراً على احتضان قضايا جديدة ، وتحمل تطور لاحق . كما أصبح من البديهي ، حتى بالنسبة لأشخاص لا صلة لهم بـ الأوبوياز ، أن جوهر عملنا يتركز في الخصيصات الأصلية للفن الأدبي ، وليس في إقامة « صحح شكلي » قد [illegible] أولئك قد أدركوا أن الأمر يتعلق بموضوع الدراسة وليس بمنهجها . وهي نفس الفكرة التي صاغها تينيانوف مرة أخرى حين قال : [illegible] موضوع دراسة تدعي أنها دراسة للفن ، يجب أن يكون مؤلفاً من الملامح المميزة التي تفرق الفن عن المجالات الأخرى للأنشطة الثقافية ، تلك المجالات التي لا تكون ، بالنسبة هذه الدراسة ، سوى مادة أو أداة . إن كل عنصر في هو تفاعل معقد لعدة عوامل ، ونتيجة لذلك فإن هدف الدراسة هو تحديد الصفة النوعية هذا التفاعل

8

لقد أشرت من قبل إلى لحظة التي شهدت ، إلى جانب القضية النظرية ، بروز قضية الحركة وتغير الأشكال ، أي مسألة التطور الأدبي . ظهرت هذه القضية حينما فحصنا ، من جديد ، نظرات فيسيلوفسكي عن الحوافز motifs ، وأنساق الحكايات ، وكانت الإجابة : الشكل الجديد لا يظهر لكي يعبر عن مضمون جديد ولكن ليحل محل الشكل القديم ،) نتيجة للمفهوم الجديد للشكل . إن فهم الشكل كمضمون حقيقي يتبدل بدون انقطاع عن طريق علاقته بأعمال الماضي ، كان يفرض علينا ، بالطبع ، أن نعرض له دون مساعدة التصنيفات المجردة ، الموجودة سلفاً ، ولكن واضعين في اعتبارنا معناه الملموس وأهميته التاريخية . كان قد ظهر أفق مزدوج : أفق الدراسة النظرية لهذه القضية أو تلك (مثلاً : « بسط المبنى » لشلوفسكي ، أو

كتابي . « ميثودي [illegible] » التاريخية ، دراسة التطور الأدبي بما هو كذلك . على أن الجمع بين الافقين ، وهو ما كان نتيجة طبيعية لتطور المنهج الشكلي ، قد وضع أمامنا عدداً من القضايا الجديدة والمعقدة ، والتي لم يجد أغلبها حلاً كما لم تحدد بطريقة كافية .

إن الرغبة الأولية للشكلانيين في استخلاص هذا النسق أو ذاك ، واقامة وحدته اعتماداً على مادة واسعة ـ قد حلت محلها رغبة في مخالفة هذه الصورة العامة ، وفهم الوظيفة الملموسة للنسق في كل حالة على حدة . إن مفهوم الدلالة الوظيفية قد تقدم تدريجياً إلى الصدارة ، وغطى بذلك على المفهوم الأولي للنسق . إن هذه المباينة بين مفاهيمنا الخاصة ، ومبادئنا العامة ، قد كانت هي ما يميز التطور لكي نسميه الشكلي . فنحن لم نكن نتوفر على مبادىء دوغماتية ، مثل تلك التي يمكن أن تعرقل سيرنا أو تمنعنا من الوصول إلى الوقائع . كما أننا لم نكن نستطيع ضمان خطاطاتنا اذا ما حاولنا تطبيقها على وقائع لم نكن نعرفها : فالوقائع يمكن أن تطالب بتغيير المبادىء أو تصحيحها أو جعلها أكثر تعقيداً . إن البحث عن مادة ملموسة هو الذي أرغمنا على أن نتحدث عن الوظيفة ، وبالتالي ، أن نعقد مفهوم النسق . إن النظرية كانت تطالب بحقها في أن تصير تاريخ .

وها هنا ، اصطدمنا ، من جديد ، بتقاليد العلم الأكاديمي ، والاتجاهات السلفية . فخلال سنوات دراستنا ، كان التاريخ الأكاديمي للأدب يفضل أن يبقى مقصوراً على الدراسة البيوغرافية والسيكولوجية لكتاب معزولين (ولم يكونوا ، بالطبع ، سوى « الكبار ») . وحتى المحاولات القديمة ـ التي كان هدفها كتابة تاريخ كامل للأدب الروسي ، والتي تدل على النية في منهجة مادة تاريخية كبيرة ـ كانت قد تبخرت . ومع ذلك ، فان تقاليد هذه الأعمال الكبيرة (من نوع : « تاريخ الأدب الروسي » لـ A. N. Pypine) قد احتفظت بسلطة علمية فائقة القوة ، الى درجة أن الجيل التالي لم يكن يجرؤ على التفكير في دراسة موضوعات تبلغ ذلك القدر من السعة . ورغم ذلك ، فان مفاهيم عامة ، وغير مفهومة من طرف أي كان ، مثل الواقعية أو الرومانتيكية (وكان الاعتبار الشائع هو أن الواقعية هي أسمى من الرومانتيكية) هي التي كانت

تقوم بالدور الرئيسي في هذه الأعمال الكبيرة ، لقد كان التطور يفهم كاجادة متواصلة ، كتقدم (من الرومانتيكية إلى الواقعية) وكان تتابع الحركات يؤول كاستعراض وديع لميراث ينتقل من السلف إلى الخلف ، بينما بقي الأدب ، كأدب ، غائباً تماماً : لقد كان يعوض بمادة معارة من تاريخ الحركات الاجتماعية ومن تراجم الكتاب الخ .

هذه النزعة التاريخية البدائية ، التي تبعدنا عن الأدب ، قد جرت إلى الرفض الطبيعي ، من طرف منظري الرمزية ونقّاد الأدب ، لكل نزعة تاريخية . هكذا تضاعف لديهم عدد من الدراسات الانطباعية و « الصور الشخصية Portraits » ، كما باشروا ، على نطاق واسع ، عملية تحديث الكتاب القدامى وذلك بجعلهم « رفاقاً خالدين »[1] . وكانوا يوحون من وراء ذلك (وأحياناً يعلنونه بصوت مرتفع) أن تاريخ الأدب أصبح بدون جدوى .

كان علينا أن نحطم التقاليد الأكاديمية ، وأن نتخلص من ميولات العلم الصحفي . كان يلزم أن نقابل التقاليد الأكاديمية بفكرة التطور الأدبي في ذاته ، خارج مفاهيم التقدم والتتابع الطبيعي للحركات الأدبية ، خارج مفاهيم الواقعية والرومانتيكية ، خارج كل مادة غريبة عن الأدب ـ الذي كنا نعتبره كمتوالية نوعية من الظواهر . كما كان يجب أن نقابل ميولات العلم الصحفي بالوقائع التاريخية الملموسة ، بقلق وتنوع الشكل ، وبضرورة اعتبار الوظائف الملموسة لهذا النسق أو ذاك ، أي بالاعتماد على الفرق بين العلم الأدبي كواقعة تاريخية معينة ، وبين حرية تأويله من وجهة نظر الحاجات المعاصرة والأذواق أو المصالح الأدبية . وهكذا فان المهيج الرئيسي لعملنا في التاريخ الأدبي كان يجب أن يكون مهيج تحطيم ونفي . وبالفعل ، فقد كان ذلك هو السمة الأولى لتظاهراتنا النظرية ، التي لم تكتس الصفة الهادئة لدراسة القضايا المتميزة الا فيما بعد .

لهذا السبب ، أخذت تصريحاتنا الأولى في مادة التاريخ الأدبي شكل أطروحات غير اعتيادية تقريباً ، وخاصة بخصوص مادة ملموسة . لقد كانت مسألة معينة تكتسي ، بدون مناسبة ، أبعاداً قضية عامة ، فتتوحد النظرية

بالتاريخ . إن كتابي ج . تينيانوف « دوستويفسكي وغوغول » (أوبوياز ، 1921) و ف . شلوفسكي « روزانوف » (أوبوياز ، 1921) ، هما دالان دلالة مصيبة في هذا الصدد .

لقد كان هدف تينيانوف هو اثبات أن « قرية ستيبانتشيكوفو » لدوستويفسكي هي من قبيل المعارضة Pastiche ، وأنه ، وراء المستوى الأول ، يختفي مستوى ثان تم تطعيمه بشخصية غوغول و « مراسلاته مع الأصدقاء » . لكن تينيانوف يضيف إلى هذه المسألة الخاصة نظرية كاملة عن المعارضة كنسق أسلوبي (أسلوب المحاكاة الساخرة Parodie) ، وكبروز للاستعاضة الجدلية التي تحدث فيما بين المدارس الأدبية ، تلك الاستعاضة التي تتوفر على أهمية عظمى بالنسبة للتاريخ الأدبي . وهنا تظهر مسألة التعاقب Succession والتقاليد . وفي هذا الصدد ، تثار القضايا الأساسية للتطور الأدبي : « حينما نتحدث عن التقليد أو عن التعاقب الأدبي ، فاننا نتخيل ـ بصفة عامة ـ وجود خط مستقيم يصل خلف فرع أدبي ما بسلفه . ومع ذلك ، فان الوضعية هي أكثر تعقيداً . فليس الخط المستقيم هو الذي يستطيل ، بل نشاهد عملية انطلاق تنتظم بدءاً من نقطة معينة يتم دحضها . . ان كل تعاقب أدبي هو ، قبل كل شيء ، معركة ، معركة تحطيم كل موجود سلفاً واقامة بناء جديد انطلاقاً من عناصر قديمة » . إن صورة التطور الأدبي لتتعقد بكشف صراعاته ، وثوراته الدورية ، فيفقد بذلك معناه القديم : معنى التقدم الهادىء . في هذا الاطار اتخذت العلاقات الأدبية بين دوستويفسكي و غوغول شكل صراع معقد . أما كتاب شلوفسكي عن « روزانوف » ، فيتناول ـ تقريباً في شكل استطراد حول الموضوع الرئيسي ـ نظرية كاملة عن التطور الأدبي . إن هذا الكتاب يعكس النقاشات النشطة التي كانت تدور في الأوبوياز حول هذه المسألة . ويشير شلوفسكي إلى أن الأدب يتقدم في خط متقاطع Entrecoupeé : « إن كل حقبة أدبية تتضمن مدارس متعددة وليس مدرسة أدبية واحدة . وهذه المدارس تتواجد في نفس الوقت داخل الأدب ، غير أن واحدة منها تستولي على الصدارة فيقع تقنينها ، وتبقى المدارس الأخرى غير مقننة ، في الخفاء : هذا ما حصل ، زمن بوشكين ، بالنسبة لتقليد ديرجافين

Derjavin في أشعار كوهلبيكر Kuhelbeker وغريبويدوف Griboedov ، وتقليد روايات المغامرات الخالص لدى بولكارين Boulgarine ، وتقليد شعر الفودفيل الروسي ، وتقاليد أخرى كثيرة » فبمجرد ما يتم تقنين التقليد الأكبر حتى تشرع المستويات السفلى في افراز أشكال جديدة : ان الخط الأصغر هو الذي يحل محل الخط الأكبر ، فيولد من جديد كاتب الفودفيل Vaudeville بيلوبياتكين Belopiatikin في نيكراسوف (دراسة :. أو . بريك) ، ويخلق الوريث المباشر للقرن الثامن عشر ، تولستوي ، رواية جديدة (ب . ايخنباوم) ويقنن بلوك Block موضوعات وايقاعات الرومانس الجوال Romance ، ويعطي تشيكوف لجريدة « اليقظة » (35) حق التواجد في الأدب الروسي ، ويرفع دوستويفسكي الى مستوى القاعدة الأدبية أنساق رواية المغامرات . إن كل مدرسة أدبية جديدة تمثل ثورة ، ظاهرة تشبه ظهور طبقة اجتماعية جديدة . غير أن هذا ، بالطبع ، ان هو الا من قبيل التناظر . فالشرع المهزوم لا يقضى عليه . ولا يكف عن الوجود . انه يغادر فقط الذروة ، ويحال على قاعة انتظار ، حيث يمكنه أن يبرز من جديد مثل مطالب بالعرش . إن الوضعية تتعقد في الواقع ، ذلك أن الهيمنة الجديدة ليست مجرد استئناف للشكل القديم ، بل ان مدارس أخرى صغيرة ، بالاضافة إلى ملامح موروثة ، تأتي لكي تثريها - غير أن هذه العوامل كلها لا تقوم إلا بدور مساعد » . بهذه المناسبة ، تم الحديث كذلك عن الصفة الديناميكية للأنواع ، وشوهد في كتب روزانوف ميلاد نوع جديد ، نمط روائي جديد ، لا تترابط فيه الأجزاء بأي مخزن : « ان طابعه الموضوعاتي Thematique ينم عن تكريس موضوعات جديدة . أما طابعه التأليفي Compositionelle فيتجلى كتعرية للنسق » . إلى جانب هذه النظرية العامة ، أدخل مفهوم « الخلق الذاتي الجدلي للأشكال الجديدة » ، الذي يتضمن في ذاته ، وفي نفس الوقت ، التناظر مع نمو متواليات ثقافية أخرى ، والتأكيد على استقلال التطور الأدبي . إن الشكل المبسط لهذه النظرية ، قد عرف انتشاراً سريعاً واكتسى ، مثلما يحدث دائماً ، صفة الخطاطة المبسطة ، الجامدة ، والمريحة جداً بالنسبة للنقد . وفي الواقع ، فان ما عرضناه هنا لا يعدو أن يكون خلاصة للتطور محاطة بعدد من التحفظات

المعقدة . ولقد حول الشكلانيون هذه الخلاصة العامة إلى دراسة منهجية لقضايا ووقائع التاريخ الأدبي . وبذلك جعلوا المقدمات النظرية الأولية ، ملموسة أكثر ، وغنية أكثر .

9

من الطبيعي أننا ، في مفهومنا للتطور الأدبي كتعاقب جدلي للأشكال ، لم نكن نستعين بتلك المادة التي تشغل مكانة مركزية في الدراسات التقليدية للتاريخ الأدبي : كنا ندرس التاريخ الأدبي بمقياس توفره على صفة نوعية ، وفي الحدود التي يكون بداخلها مستقلاً ، وغير متعلق مباشرة بمتواليات ثقافية أخرى . بعبارات أخرى ، كنا نقوم بحصر العوامل المعنية حتى لا نضيع في العدد الكبير من الصلات والترابطات غير المحددة ، والتي لا تستطيع تفسير التطور الأدبي في ذاته . ففي دراساتنا لم نكن نتعرض لقضايا بيوغرافيا أو سيكولوجيا الخلق ، مفترضين أن هذه القضايا ، الهامة جداً والمعقدة جداً ، يجب أن تحتل مكانتها في علوم أخرى . لقد كان يهمنا أن نعثر في التطور على ملامح القوانين التاريخية ، لهذا تركنا جانباً كل ما يظهر ، من وجهة النظر هذه ، كعارض ولا يرتبط بالتاريخ . اننا نهتم بسيرورة التطور ذاته ، بديناميكية الأشكال الأدبية ، في حدود قدرتنا على رؤيتها في وقائع الماضي . إن قضية التاريخ الأدبي المركزية ، بالنسبة لنا ، هي قضية التطور خارج الشخصية ، وخارج دراسة الأدب كظاهرة اجتماعية في الأصل . وفي هذا الاتجاه أعطينا أهمية فائقة لمسألة تكون الأنواع واستعاضتها . نتيجة لذلك فان أدب الدرجة الثانية ، أدب العامة ، يأخذ اعتباره لكونه يساهم في هذه السيرورة . ما يهم ، هنا ، هو أن نميز بين أدب العامة الذي يمهد لتكون أنواع جديدة ، وذلك الذي يظهر في سيرورة انحلالها والذي يكون مادة محتملة لدراسة الركود التاريخي . من جهة أخرى ، فاننا لم نكن نهتم بالماضي في حد ذاته ، أي باعتباره واقعة تاريخية فردية ، كما لم نكن نشتغل باحياء هذه الفترة أو تلك لأنها راقتنا لأسباب معينة . لقد كان التاريخ يعطينا ما لم تكن الوقائع اليومية بقادرة على اعطائه : اكتمال المادة . ولهذا كنا نتناوله بواسطة متاع معين

من المبادىء والقضايا النظرية التي توحي لنا بها ، جزئياً ، وقائع الأدب المعاصر . لهذا كان الشكلانيون يتميزون بصلتهم الوثيقة بالأدب المعاصر ، وبتقريبهم للنقد من العلم (بخلاف الرمزيين الذين كانوا يقربون العلم من النقد ، ومؤرخي الأدب القدامى الذين كانوا ، في معظمهم ، يبقون بمنأى عن الوقائع اليومية) . هكذا كان التاريخ الأدبي يختلف عن النظرية بمنهاجه الخاص في دراسة الأدب (أي بوجهة النظر التي يتبناها هذا المنهج) أكثر من اختلافه عنها بموضوعه . وهذا ما يفسر طابع أعمالنا في مجال التاريخ الأدبي ، حيث نميل ، دائماً إلى خلاصات سواء نظرية أو تاريخية ، وإلى وضع قضايا نظرية جديدة موضع تساؤل واعادة فحص القضايا القديمة .

وخلال السنوات من 1922 إلى 1924 ، ظهر عدد من هذه الأعمال ، وبقي عدد آخر بدون نشر (بسبب الوضع الحالي للسوق الأدبية) فلم يعرف الا بواسطة محاضرات . وسأكتفي بذكر الأعمال الرئيسية : ج . تينيانوف « أشكال شعر نيكراسوف » ، « دوستويفسكي وغوغول » ، « قضية تيوتشيف » ، « تيوتشيف وهاينه » ، « المقلدون وبوشكين » ، « بوشكين وتيوتشيف » ، « الـ Ode كنوع خطابي » ؛ ب . توماشفسكي : « غافريلياد » (الفصول المتعلقة بالتركيب والنوع) . « بوشكين ، قارىء الشعراء الفرنسيين » ، « بوشكين » (القضايا الحالية للدراسات الأدبية) ، « بوشكين وبوالو » ، « بوشكين ولافونتان » . كتابي : « تولستوي شابا » ، «ليرمونتوف» ؛ ومقالاتي : « قضايا فن بوشكين الشعري » ، « طريق بوشكين نحو النثر » ، « نيكراسوف » . ويجب أن نضيف هنا أعمال التاريخ الأدبي التي لم تكن مرتبطة بكيفية مباشرة بـ الاوبوياز مع أنها كانت تتبع نفس خط دراسة تطور الأدب كمتوالية نوعية : ف . فينوغرادوف « موضوع وتركيب قصة غوغول القصيرة : الأنف» ، « موضوع ومعمار رواية دوستويفسكي (الفقراء) وعلاقاتها بانشائية المدرسة الطبيعية » ، « غوغول وجول جانين » ، « غوغول والمدرسة الطبيعية » ، « دراسات في أسلوب غوغول » ؛ ف . جيرمونسكي « بيرون وبوشكين » ؛ س . بلوخاتي « فن المسرحة عند تشيكوف » ؛ أ . تسيتلين « أقاصيص دوستويفسكي حول الموظف الصغير » ؛ ك . شينكيفيتش

« نيكراسوف وبوشكين » . من جهة أخرى فان المشاركين في السمنارات العلمية التي نظمناها (في جامعة ومعهد تاريخ الفن) قد نشروا عدداً من الدراسات في كتاب « النثر الروسي » (أكاديمياً ، 1926) : عن دال ومارلينسكي وسينكوفسكي وفيازمسكي [37] و ـ ويلتمان وكرامزين [38] ، وعن نوع حكاية الرحلات الخ .

انه ليس من المناسب أن نتحدث هنا ، بالتفصيل ، عن هذه الدراسات . وسأقول فقط أنها ، بدون استثناء ، تهتم بكتاب من الدرجة الثانية أو التابعين ، وبدراسة دقيقة للتقاليد ، وتغيرات الأنواع والأساليب الخ . وعلى ضوء ذلك ، ظهرت من جديد ، أسماء ووقائع منسية ، ودحضت التخمينات الشائعة ، كما غيرت صور تقليدية ، وعلى الخصوص كشفت ، تدريجياً ، سيرورة التطور ذاتها . إن دراسة هذه المادة لا تزال في بداياتها . وأن عدداً من المهام الجديدة ينتظرنا : كالتفريق اللاحق بين مفهومي النظرية والتاريخ الأدبي ، ودراسة نصوص جديدة ، واكتشاف مسائل جديدة ، الخ .

لم يبق لي إلا أن أصوغ حصيلة عامة : ان تطور المنهج الشكلي ، الذي حاولت تقديمه ، قد حدث بشكل نمو متعاقب للمبادىء النظرية ودون اعتبار ـ اذا شئنا القول ـ للدور الفردي لكل واحد منا . بالفعل ، لقد حقق الأوبوياز نموذجاً للعمل الجماعي ذاته . إن الأسباب بديهية : فمنذ البداية ، أدركنا أن عملنا هو عمل تاريخي وليس عملاً شخصياً لكل منا بمفرده . وفي هذا تتجلى صلتنا الجوهرية بالعصر . فالعلم يتطور ، ونحن نتطور بمحاذاته . وسأشير باختصار إلى اللحظات الرئيسية لتطور المنهج الشكلي خلال السنوات العشر الأخيرة :

1 ـ فانطلاقاً من التقابل الأولي والشامل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ، توصلنا إلى تمييز مفهوم اللغة اليومية حسب الوظائف المختلفة لها ـ (ل . ياكوبينسكي) ، والى حصر مناهج اللغة الشعرية واللغة الانفعالية (ياكوبسون) . لقد انصب اهتمامنا ، ارتباطاً مع هذا التطور ، على دراسة الحديث الخطابي الذي كان يبدو لنا قريباً جداً من الأدب في اللغة اليومية ،

والذي كان له ، مع ذلك ، وظائف مختلفة . كما شرعنا في الحديث عن ضرورة بلاغة تتولد من جديد إلى جانب الانشائية (مقالات شلوفسكي ، آيخنباوم ، تينيانوف ، ياكوبينسكي ، كازانسكي ، وتوماشفسكي حول لغة لينين ، والمنشورة في مجلة « ليف Lef » (39) عدد 1 (٧) 1924) .

2 ـ وانطلاقاً من المفهوم العام للشكل ، في ادراكه الجديد ، توصلنا إلى مفهوم النسق ، ومن هنا الى مفهوم الوظيفة .

3 ـ وانطلاقاً من التقابل بين الإيقاع الشعري والوزن ، ومن مفهوم الايقاع كعامل بان للشعر في وحدته ، توصلنا إلى ادراك الشعر كشكل متميز للخطاب يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة (نظمية ، معجمية ، دلالية) .

4 ـ وانطلاقاً من اقامة هوية النسق اعتماداً على مواد مختلفة ، ومن تمييز النسق بحسب وظائفه ـ توصلنا إلى مسألة تطور الأشكال ، بمعنى : قضايا دراسة التاريخ الأدبي .

اننا اذن أمام سلسلة من القضايا .

ويشهد مقال ي. تينيانوف الأخير : « الواقعة الأدبية » (« ليف » ، عدد 2 (VI) , 1925) على ذلك بوضوح . ذلك أنه وضع هنا قضية العلاقة بين الحياة العملية والأدب ، وهي القضية التي كانت تحل غالباً بلا مبالاة اخواة . لقد برهنا ، اعتماداً على أمثلة ، أن وقائع تخص الحياة العملية تدخل إلى الأدب ، وأن الأدب ، بصورة عكسية ، يمكن أن يصير عنصراً من عناصر الحياة العملية : « ففي حقبة تحلل نوع أدبي ، يتحول هذا النوع من المركز إلى المحيط . وتحتل مكانه ظاهرة جديدة ، جاءت من أدب الدرجة الثانية أو من الحياة العملية » ..

انه ليس من قبيل العبث أنني وضعت عنواناً لمقالي « نظرية المنهج الشكلي » مع أن ما قمت به ، بداهة ، هو وضع خلاصة عامة لتطور ذلك المنهج . والسبب هو أننا لا نتوفر على نظرية يمكن أن نعرضها على شكل نظام قار وجاهز . إن النظرية والتاريخ ، عندنا ، لا يشكلان الا شيئاً واحداً ، وهذا

الرأي يجب أن يؤخذ عنا : نصاً أو روحاً . لقد ربّانا التاريخ جيداً ولذلك لا يمكننا أن نقع في خطأ تلافي تلك الوحدة . أما في اللحظة التي سنكون فيها مضطرين للاعتراف بأننا نتوفر على نظرية تفسر كل شيء ، وتجيب عن كل حالات الماضي والمستقبل ، وليست مضطرة ـ بسبب ذلك ـ للتطور أو ليست بقادرة عليه ، إذ ذاك سنكون ، كذلك ، مرغمين على الاعتراف بأن المنهج الشكلي قد انتهى ، وأن روح البحث العلمي قد غادره . أما الآن فاننا لا نزال بعيدين عن ذلك .

1925

---

(1) بوريس ايخنباوم (1886 - 1959) مؤرخ أدب . درس تاريخ الأدب الروسي في جامعة لينكراد من سنة 1918 إلى 1949 . أهم مؤلفاته في الحقبة الشكلانية : « الميلوديا في الشعر الغنائي الروسي » (1922) ، « أنا أخماتوفا » (1923) . اهتم في الثلاثينات بطبع كلاسيكيات الأدب الروسي . غادر الجامعة في 1949 ، واستعاد نشاطه في سنة 1956 تمعهد الأدب الروسي . خصص سنين طويلة من حياته لدراسة كاتبين روسيين هما : ليرمونتوف ، وتولستوي .

(2) (في هذا المقال ، سأطلق اسم « شكلانيين » على جماعة المنظرين الذين شكلوا « جمعية دراسة اللغة الشعرية » (أوبويين) . وانتهى نشروا كتبهم منذ 1916) .

(3) (يلاحظ ر . أنجر R. Unger التأثير الخامس الذي كان لأعمال وولفلين على ممثلي التيار الجمالي في الدراسات الحالية للتاريخ الأدبي ، ثانيا : ف . وال ، و ف . ستريش (. . .)) .

(4) المستقبلية . أحد أكبر اتجاهات الشعر . ظهرت هذه الحركة في روسيا في مطلع القرن وأثرت في الشعر الروسي منذ 1910 الى غاية 1930 . غير أن تأثيرها تعدى شكل ومضمون الشعر ليصل إلى وظيفته . ويمكن اعتبار هذا الاتجاه نتيجة حتمية للاختفاقات التي أصيب بها الشعر الروسي في الحقبة الأخيرة منذ القرن الماضي (منذ 1890) ، وفي السنوات الأولى من القرن العشرين ، على يد الجماليين والرمزيين ، والأرجيين فيما بعد . وقد أسس المستقبليون برنامجهم بهدف تجديد الوعي بالاشكال النوعية للحضارة المعاصرة التي سيطر عليها ـ في رأيهم ـ الظفر المزدوج للمدينة الكبيرة والآلية . ويقول « المانيفست المستقبلي » بصدد الشعر الجديد : « الكلمة لا ينبغي أن تصف ، وانما أن تعبر في ذاتها . فلكل كلمة رائحة ، ولون وروح . ان الايقاعات البطيئة ، الهادئة ، والمطردة التي تميز بها الشعر القديم لم تعد مطابقة للتكوين النفسي لمواطن اليوم . ففي المدينة ، لم يعد هناك مكان للخطوط المستديرة ، المطردة . ان الزوايا والانقطاعات ، والتعرجات الحادة هي ما يميز لوحة المدينة » (راجع : مياكوفسكي ـ كلود فريز ، سوي ـ باريس) .

الكسندر بوتبنيا (1835 - 1891) فقيه لغة وأنثولوجي سلافي . تأثر بآراء هيمبولد Humbold وستيتال Steintha . وكان يعتقد أن « الشعر تفكير بواسطة الصور » ، وقد أثرت آراؤه في عدد من النقاد

ولقيت صدى واسعاً لدى الرمزيين الروس . يقول في كتابه « ملاحظات حول نظرية الأدب » ، ص 83 ، « لا يوجد فن ، وبصفة خاصة شعر ، بدون صورة » ، ويضيف في ص 314 : « يمكن تحديد العلاقة بين الصورة وما تفسره على النحو التالي : أ) الصورة مسند ثابت لذوات متبدلة وأداة جذب ثابتة لادراكات متميزة متغيرة ، ب) الصورة أبسط بكثير وأوضح بكثير مما تفسره » .

(6) ألكسندر فيسلوفسكي (1838 - 1906) . فقيه لغة ومؤرخ أدب .

(7) فسيفولود ايفانوفف (1295 - 1963) كاتب وعضو جماعة « السرابيون » . أندريه بيالي (1880 - 1934) شاعر ، وروائي ، ومنظر للرمزية . كاتب دراسة مشهورة عن « الايقاع كديالكتيكية » . فاليري بريوسوف (1873 - 1924) شاعر رمزي ، وناقد أدبي . كتب أبحاثاً نظرية عن الشعر .

(8) فليمير خليبنيكوف (1885 - 1922) شاعر مستقبلي ، وأحد شعراء مطلع هذا القرن المدهشين . فلاديمير ماياكوفسكي (1883 - 1930) شاعر مستقبلي روسي . محرك « جبهة يسار الفن » LEF ، ثم « ليف » الجديدة . وجه بارز في السنوات من 1920 الى 1930 . كان يمارس شعراً مرتبطاً بعمل الجماهير ، دون التنازل فيما يتعلق بالشكل . انتحر في السابعة والثلاثين من عمره .

(9) حركة شعرية تنتمي إليها شاعرة روسية شهيرة : أنا اخاتوفا (انظر هامش : (32) . والـ Acmé هو أعلى نقطة في الجملة الميلودية .

(10) رومان ياكوبسون (1896) . لساني ، وأحد مؤسسي حلقة موسكو اللسانية ، وحلقة براغ اللسانية . اهتم بلغة الشعر وخصص لها مقالات كثيرة جمعت في كتاب : « مسائل الانشائية » Paris - ed. Seuil كما جمعت مقالاته اللسانية في كتاب من جزأين : « مقالات في اللسانيات العامة » Paris - ed : Minuit يعزى اليه مفهوم « الوظيفة الانشائية » .

(11) أوبوياز OPOIAZ جمعية دراسة اللغة الشعرية) . جماعة الشكلانيين الروس التي تولدت سنة 1914 ، والتي كانت تتركب من عدد من الأعضاء أهمهم : شلوفسكي ، بريك ، بوليفانوف ، تينيانوف ، ايخنبوم ، جيرمونسكي ، ياكوبسون . توقفت أعمالها في النصف الثاني من العشرينات .

(12) ليف ياكوبينسكي (1892 - 1945) . لساني ، ومنظّر أدب . تلميذ بودوان دوكورتناي ، وعضو بـ الأوبوياز .

(13) (نترجم على هذا النحو مصطلح Zaummyj الذي يعني نوعاً من الشعر يفترض لأصواته معنى . دون أن تشكل تلك الأصوات كلمات) .

(14) فيكتور شلوفسكي (1893) كاتب وناقد أدبي . تلميذ بودوان دوكورتناي في اللسانيات ، وقد ألف كتابه الأول « انبعاث الكلمة » (1914) تحت تأثيره . منظم جماعة الأوبوياز . توجد وجهات نظره معروضة ، في غالبها ، في مجموعة مقالات قصيرة ذات طابع جدالي ، وكذلك في كتب مخصصة للأدب : « حول نظرية النثر » ed. l'Age d'Homme . له روايات ، أهمها : « السفر العاطفي » ، و « حديقة الحيوانات » .

(15) راجع مقالات أ . بيالي في مجموعتين : « السيثيون les Seythes (1917) و « غصون Rameaux » (1917) ، ومقالي « حول الأصوات في الشعر » 1920 ، اللذي أعيد نشره في مجموعة مقالات « عبر الأدب » (1924) .

(16) أوسيب بريك (1888-1945) . كاتب ومنظّر أدب . أحد مؤسسي جماعة الأوبوياز . يعزى اليه مفهوم « التكرار الصوتي » . صديق ماياكوفسكي ورفيقه في ادارة مجلات « فن الكومونة » 1918 ، « ليف » 23 - 1925 ، « ليف الجديدة » 27 - 1928 ، ومع ارتباطه بالشكلانية الا انه لم يترك كتاباً في الأدب أو نظريته .

(17) « الفن كنسق » ، دراسة منشورة في كتاب شلوفسكي السالف الذكر ومحول نظرية النثر » ، وفيها يقول : « ان نسق الفن هو نسق تفرد الموضوعات . وهو النسق الذي يعمل على تعتيم الشكل » .

(18) مبدأ الاقتصاد الفني ، الذي يعزى الى سبنسر Spencer ، يقول : « في أساس كل القواعد ، التي تعين اختيار واستعمال الكلمات ، نجد نفس الضرورة الأساسية : اقتصاد الاصغاء . . إن ايصال الفكر الى المفهوم المراد ، بواسطة الطريق الأسهل ، هو دائماً الهدف الوحيد ، والرئيسي . إن قيمة الأسلوب تكمن في قدرته على احتواء اقصى قدر ممكن من الفكر ، في أقل عدد ممكن من الكلمات » (راجع ، كتابه : «فلسفةالأسلوب»). ويعلق شلوفسكي على مبدأ سبنسر قائلاً : « ان فكرة اقتصاد القوى ، كقانون وهدف للابداع ، قد تكون صالحة في حالة واحدة من حالات اللغة ، وأعني في اللغة اليومية . لقد تعمم هذا التصور على اللغة الشعرية بسبب جهل الفرق بين قوانين اللغة اليومية وقوانين اللغة الشعرية . إن احدى الملاحظات التي تبرهن على عدم تطابق هاتين اللغتين ما اكتشفناه من أن اللغة الشعرية اليابانية لها أصوات غير موجودة في لغة الكلام » .

(19) يقترح توماشفسكي في مقاله «نظرية الأغراض» اعتبار الدافع motif أصغر وحدة حكائية ، ويرى أنها توافق ، في النص ، اجملة البسيطة كقولنا : « جن الليل » أو « وصلت الرسالة » . ويقسم الدوافع الى أربعة أصناف : الدافع المرتبط ، الدافع الحر ، الدافع القار ، والحركي .

(20) فيودور تيوتشيف (1803 - 1873) شاعر ودبلوماسي . أحد أعلام الشعر الفلسفي .

(21) نيكولاي نيكراسوف (1821 - 1877) شاعر ، يتبنى الواقعية والالتزام المدني .

(22) « تريستام شاندي » ، رواية الراهب والروائي الانجليزي ، لورانس شتيرن (1713 - 1768) التي قلب فيها الزمن رأساً على عقب . وبدلاً من أن يتقدم بطله ، كما كان متبعاً ، في أولى صفحات الرواية ، فانه لم يسمح له بالظهور الا بعد انقضاء أكثر من نصف الرواية .

(23) فيكتور جيرمونسكي (1891 - 1971) فقيه لغة ، وكاتب دراسات حول القافية والوزن ، والنقد الأدبي .

(24) راجع : *Questions de Poetique*, ed. Seuil ، حيث خصص ياكوبسون مقالة لهذا المفهوم .

(25) الهارمونية (أو التأليفية) مفهوم يطلق على كل ادماج لعناصر مختلفة بهدف إحداث أثر موحد ومقبول . انها ، بعبارة أخرى ، الوحدة الخاصة للتنوع .

(26) فاسيلي جوكوفسكي (1783 - 1892) شاعر ، يعتبر بمثابة أب للرومانتيكية الروسية .

(27) أفاناسي فيت (1820 - 1892) شاعر ، وأحد أوائل الشعراء الانطباعيين .

(28) فاليري بوروسوف (1873 - 1924) شاعر رمزي ، وناقد أدبي . كتب مقالات نظرية حول الشعر .

(29) سيميون بوبيروف (1760 - 1810) شاعر ، وكانت أشعاره موضع هزء من طرف بوشكين وياتيوشكوف .

(30) بوريس توماشفسكي (1890 - 1957) منظّر أدب ، واختصاصي في بوشكين . له كتابات حول الشعر والأسلوب .

(31) (في تلك الفترة ، كان ل . ياكوبينسكي يشير ، بدوره ، للطابع العمومي لمفهوم « اللغة اليومية » ، ويرى ضرورة تنويعه بحسب وظائف تلك اللغة : العائلية ، العلمية ، الخطابية الخ . أنظر مقاله « حول الخطاب الحواري » في مجموعة مقالات : « اللغة الروسية » (1923) .

(32) أنا أخماتوفا (1889 - 1966 شاعرةأوجية . شعرها الغنائي تعرض ، من طرف جدانوف ، لهجوم عنيف بعد 1946 .

(33) يوري تينيانوف (1894 - 1943) كاتب ومؤرخ أدب . درس تاريخ الأدب الروسي فيما بين ١٩٢٥ - 1931 بمعهد تاريخ الفن (لينينغراد) . من بين كتبه : « قدماء ومحدثون » (1929) .

(34) (عنوان كتاب في النقد الأدبي لـ د . ميريجكوفسي الشاعر الرمزي)

(35) (جريدة روسية ساخرة كانت تصدر في أواخر القرن التاسع عشر) .

(36) سيرجي بلوخاتي (1892 - 1945)مؤرخ ومنظّر أدب . عمل بعد 1930 مديراً لقسم الأدب المعاصر في أكاديمية العلوم السوفياتية .

(37) بيوتر فيازمسكي (1790 - 1878) شاعر ، ومؤلف أشعار في المدح .

(38) نيكولاي كرامزين (1766 - 1826) كاتب ومنظر النزعة الستمانتالية الروسية . له مؤلف ضخم حول « تاريخ الدولة الروسية » .

(39) راجع هامش : (8) وهامش : (15) .

(**) الهوامش الموضوعه بين ( ) موجودة في النص مترجمه عنه .

II مفـــــاهيم

يوري تينيانوف

مفهـــوم البنـاء*

ترتبط دراسة الفن الأدبي بنوعين من الصعوبات : النوع الأول ، تلك الصعوبات التي تتعلق بمادته التي نعتها عادة بأسماء مثل : كلام ، كلمة . والنوع الثاني ، تلك التي تتصل بمبدأ بناء هذا الفن .

في الحالة الأولى ، يكون موضوع دراستنا مرتبطاً بقوة إلى وعينا العملي ولا يكتسب معناه إلا من واقع هذا الارتباط . إننا ننسى بسهولة مفرطة وجود مثل تلك العلاقة ، التي تتوفر على ملامح مميزة ، ونتابع الدراسة الأدبية معتمدين على علاقات أخرى نستعيرها من الحياة العملية فيكون ورودها هنا تحكمياً (1) . على هذا النحو ، فاننا لا نراعي الخاصية المتعارضة ، والمتعددة الدلالة Polysémique للمادة ـ تلك الخاصية التي تتصل بدور ومصير هذه الأخيرة ؛ كما لا نراعي ، على نفس النحو ، واقع أن بالكلمة عناصر غير متعادلة تترتب عن الوظيفة الملموسة لها ، وأن عنصراً يمكن أن يرتقي على حساب عناصر أخرى تجد نفسها ، نتيجة لذلك ، وقد تبدلت وأحياناً انحطت أو غدت مجرد توابع محايدة . إن محاولة بوتبنيا Potebnia (2) العظمى لصياغة نظرية للأدب تنطلق من اللغة باعتبارها ٤٧ (وحدة) (3) ، وصولاً إلى الأثر الأدبي المعقّد باعتباره ٤٧٠ (كلية) (4) ، قد كان محكوماً عليها بالفشل ، نظراً لأن جوهر العلاقة فيما بين ٤٧ و ٤٧٠ كائن في تعارض وتنوع دلالة هذه الـ ٤٧٠ . إن مفهوم المادة لا يخرج عن حدود الشكل ، فالمادة هي ، أيضاً ، شكلية ؛ وانه من الخطأ خلطها بعناصر خارجية عن البناء .

وتأتي الصعوبة الثانية من كوننا نعالج ، عادة ، مبدأ البناء أو التشكّل

Formation كمبدأ قار Statique . فلنضرب لذلك مثلاً . لقد هجرنا مؤخراً ذلك النمط من النقد الذي يعمل على وضع شخصيات الرواية موضع التساؤل والمحاكمة باعتبارها كائنات حية . غير أن أحداً لا يستطيع أن يضمن لنا ما اذا كانت تراجم الشخصيات ، أو محاولات إقامة الواقع التاريخي اعتماداً على تلك التراجم ، قد اختفت تماماً . إن هذا كله يقوم على مسلمة البطل القار . وانه من الملائم ، هنا ، التذكير بما قاله غوته عن التخيل Fiction الفني ، ومشاهد روبنس Rubens (5) المزدوجة الإضاءة ، وثنائية الواقعة لدى شكسبير : « لكن ، في المناطق العليا للفن ، حيث تغدو اللوحة جديرة بهذا الاسم ، فإنه يكون للفنان مزيد من الحرية ويمكن أن يلجأ حتى إلى التخيلات . . . إن الفنان يريد أن يخاطب العالم بواسطة كلٍّ واحد . . فإذا كان ست ضد الطبيعة ، فإنني أقول في نفس الوقت : إنه أسمى من الطبيعة » . لقد قالت الليدي ماكبث ذات مرة : « إني أرضعت أطفالاً » ، وفيما بعد يقال لنا بأنْ لا أولاد لها البتة ، ومع ذلك فشخصيتها مبررة نظراً لأن ما كان يهم شكسبير « هو قوة كل مقطع من مقاطعه . إنه من الواجب دائماً عدم الإقدام على تحليل لمسة فرشاة الرسام . أو كلمة الشاعر بفائق الحرص والدقة . . . فالشاعر يجعل شخصياته تقول . في كل مرة ، ما هو ملائم وصحيح وجيد في لحظة ما ، دون أن يسيم نفسه العذاب أو ينشغل بما اذا كانت تلك الكلمات يمكن أن تبدو معارضة لأخرى » . ويفسر غوته ذلك انطلاقاً من المبدأ الباني للدراما الشكسبيرية : « من جانب آخر ، فإن شكسبير لم يكن فكر أن مسرحياته ستقرأ ذات يوم مطبوعة ، وأنه ستُحْصَى كلماته ، وسيقابل بعضها ببعض ، وستوضع لها لوائح جرد ؛ فعندما كان يكتب كانت الخشبة وحدها أمام بصره . لقد كان يرى في مسرحياته شيئاً متحركاً وحياً يمر من الخشبة ، بسرعة ، أمام الأنظار وخلال الأسماع ، شيئاً لم يكن من المتخيل الإمساك به ونقده بالتفصيل ، لأن الأمر لم يكن يتعلق سوى بالعمل على انتاج انطباع» (6). إذن ، فالوحدة القارة للشخصية (ككل وحدة قارة للعمل الأدبي) هي ، في الواقع ، أبعد ما تكون عن الاستقرار . إنها تترتب ، كلياً ، عن مبدأ البناء ، ويمكن أن تتدحرج خلال الأثر (الأدبي) بالطريقة المرسومة لها من طرف كل

حالة على حدة ، أي من طرف الديناميكية العامة للأثر . إنه يكفي أن تكون هنالك علامة signe تعين الوحدة : فمقولتها تعطي الشرعية للحالات الأكثر عنفاً لكل انتهاك عملي ، وترغمنا على أن نعتبرها معادلات لتلك الوحدة .

لكن هذه الوحدة ليست ، بداهة ، الوحدة القارة للبطل حسبما نتخيلها بساذجة : فعلامة الكيان القار تحل محلها علامة الإدماج الديناميكي ، علامة التكامل . فليس هناك بطل قار ، بل هناك فقط أبطال ديناميكيون . وإن علامة البطل ، واسمه ، قد يكونان كافيين بالنسبة لنا ، فلا نجشم أنفسنا البحث في تفاصيله داخل كل وضعية معطاة .

إن استقرار وصلابة العادات القارة للوعي ، تظهر في حالة الشخصية ، لكننا نجد الأمر ذاته في مشكلة « شكل » الأثر الأدبي . لقد هجرنا مؤخراً القياس الشهير : شكل : محتوى = كأس : خمر . غير أن كل القياسات المكانية ، التي تطبق على مفهوم الشكل ، لا تكون هامة إلا في حدود كونها غير حقيقية . وفعلاً ، فالخصائص القارة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً الى مفهوم المكان تنزلق باستمرار إلى مفهوم الشكل (بينما كان من المفروض الوعي بالاشكال المكانية كأشكال ديناميكية sui generis) . ويلاحظ نفس الشيء بالنسبة للمصطلح . إنني أجرؤ على التأكيد بأن كلمة « تركيب Composition » . تخفي لدى الباحث ، في تسع حالات من عشر ، فكرة شبيهة بتلك التي يطبقها على شكل قار . لقد نزع مفهوما « بيت » و « مقطع » ، بشكل غير ملحوظ ، من المتوالية الديناميكية ، كما أن التكرار لم يعد يدرك كواقعة تشديد مختلفة بحسب اختلاف التواترات والكميات ، وتم إحداث مفهوم خطير هو « تناظر الوقائع التركيبية » ـ مفهوم خطير ، نظراً لأن المسألة لا تتعلق بالتناظر حينما يكون الأمر هو التقوية renforcement .

إن وحدة الأثر ليست كياناً تناظرياً ومغلقاً ، بل تكامل إديناميكي له جريانه الخاص . إن عناصره لا ترتبط فيما بينها بعلامة تساوي أو إضافة ، إنما بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية .

إن شكل الأثر الأدبي يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكي . وتظهر

هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء . فليس يوجد تعادل فيما بين مختلف مكونات الكلمة ، كما أن الشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات أو اندماجها (راجع : المفهوم الدارج لـ « التطابق » correspondance) ولكن نتيجة تفاعلها ، وبالتالي ، نتيجة ارتقاء مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى . إن العامل المرتقي يغير العوامل التي تغدو تابعة له . هكذا يمكننا ، إذن ، أن نقول بأننا ندرك الشكل ، دائماً ، خلال تطور العلاقة فيما بين العامل المسيطر ، الباني ، والعوامل التابعة له . إننا لسنا مضطرين إلى تضمين مفهوم التطور بعداً زمنياً ، اذ بامكاننا اعتبار التطور والديناميكية ، في ذاتيهما ، خارج الزمن ، كحركة خالصة : فالفن يتغذى من هذا التفاعل ومن هذا الصراع . إن الواقعة الفنية لا توجد منفصلة عن إحساس كل العوامل بالخضوع والتبدل تحت تأثير العامل الباني (إن اتساق coordination العوامل هو صفة سلبية لمبدأ البناء ـ ف . شلوفسكي) ؛ لكن اذا تلاشى الاحساس بتفاعل العوامل (ذلك الإحساس الذي يفترض الحضور الضروري لعنصرين هما : المسيطر والمسيطر عليه) فإن الواقعة الفنية تمحي ويغدو الفن آلية automatisme .

هكذا يتم إدخال البعد التاريخي في مفهوم « مبدأ البناء » ، وفي مفهوم « المادة » ، مع أن التاريخ الأدبي يبرهن لنا عن استقرار هذه المبادىء الأساسية ، واستقرار المادة . لقد كان النظام الوزني والجرسي لشعر لومونوسوف Lomonossov (٧) عاملاً بانياً ، وفيما بعد ، في زمن كوستروف Kostrov (٨) ثمّ إشراك ذلك العامل في نظام تركيبي Syntaxique ومعجمي معين ، فضعف دوره المسيطر ، والمغير ، وغدا الشعر آلياً . ولقد استطاعت ثورة ديرجافين Derjavine (٩) أن تحطم ذلك الاشتراك فحولته من جديد إلى تفاعل وصراع ، أي إلى شكل . ما يهم هنا هو أن الأمر يتعلق بتفاعل جديد ، وليس فقط بإدخال عامل من العوامل . فالوزن ، مثلاً ، يمكن أن يمحي عندما يلتحم ، بصورة كلية وطبيعية ، بنظام جملة مداتي Accentuel أو ببعض العناصر المعجمية . فإذا جعلنا هذا الوزن ، متصلاً بعوامل جديدة ، فاننا نكون قد جددناه ، وأيقظنا فيه إمكانيات بنائية جديدة (وهذا هو الدور

التاريخي للمعارضة Pastiche الشعرية) . إن إدخال خطاطات وزنية جديدة يساهم ، أيضاً ، في إعادة إقرار المبدأ الباني في الوزن .

إن المقولات الأساسية للشكل الشعري تبقى ثابتة : فالنمو التاريخي لا يعمل على بلبلة الأوراق ، ولا يدمّر الخلاف فيما بين المبدأ الباني والمادة . بل ، على العكس من ذلك ، يشدد عليه .. ومن البديهي أن هذا لا يمحو المشاكل الملازمة لكل حالة على حدة ـ مثل العلاقة الفردية بين المبدأ الباني ،والمادة، وكذا مشكل شكله الديناميكي الفردي .

1923

(*) هذا النص هو جزء من القسم الأول من كتاب يوري تينيانوف « الشعر ذاته » (مشاكل نظم الشعر) ـ سلسلة U. G. E. 18 / 10, 1977 .

(1) حين أقول هذا ، فإنني لا أعترض على « الصلة القائمة فيما بين الأدب والحياة » . إنني أخشى فقط أن يكون المشكل قد وضع بطريقة غير صحيحة . هل يمكننا أن نتحدث عن « فن الحياة » بينما الفن هو أيضاً « الحياة » . هل يجب أن نطالب لـ « الفن » بصفة نفعية اذا ما لم نطالب بهذه الصفة لـ « الحياة » ؟ . إن الأمر يختلف تماماً حينما نتحدث عن أصالة الفن ، وعن ملاءمته لقوانين داخلية ، مفارزين له بالحياة العملية والعلم الخ . كم من سوء فهم أفرط فيه مؤرخو الثقافة ـ سوء فهم ترتب عن الخلط بين « واقعة الفن » و « واقعة الحياة » . كم من وقائع أقيمت كوقائع تاريخية ، بينما لم تكن سوى وقائع أدبية تقليدية وضعت عليها الخرافة أسماء تاريخية ؛ فهناك حيث تدخل الحياة الأدب ، تغنو ، هي ذاتها ، أدباً . ويجب تقديرها كذلك . إنه من المفيد التوقف عند أهمية واقعة فنية في حقبة ثورة أدبية ، حينما تبدأ في التهرب حدود الأدب المقبولة من الجميع ، وحينما تستهلك خميرة الأدب ، ولا يكون قد عثر بعد على القيادة الجديدة . ففي هذه الحقب ، تغدو الحياة الفنية في ذاتها ، مؤقتاً ، أدباً وتحل مكانه . ففي زمن لومونوسوف Lomonossov انحصر الأدب في الأنواع السامية ، وفي عهد كرامزين Karamzine انحط ؛ هكذا ثم رفع التوافه ، الميزة للاستعمال العملي للأدب (كالرسائل الإخوانية)، و (السخرية العابرة) الى مصاف الوقائع الأدبية . لكن جوهر الظاهرة يكمن في أن واقعة من الحياة العملية قد رفعت إلى مستوى واقعة أدبية، بينما لم تكن المراسلات الشخصية ، في حقبة تفوق الأنواع العظمى ، سوى فن من فنون الحياة العملية لا صلة مباشرة بينه وبين الأدب .

(2) الكسندر بوتبنيا (1835 - 1891) فقيه لغة وإثنولوجي سلافي .

(3 , 4) اعتمدنا في صياغة مقابل الكلمتين على الترجمة الفرنسية لكتاب تينيانوف « الشعر ذاته » (مشاكل نظم الشعر) ـ سلسلة U. G. E. 18 / 10 , 1977 .

(5) رسام فلاماني (1577 - 1640) .

(6) « محادثات غوته وإيكرمان Eckerman » ترجمها إلى الفرنسية J. Chuzeville ، طبعة Gallimard باريس ، 1949 .

(7) شاعر وفيلسوف وعالم روسي (1711 - 1765) مؤسس اللغة الأدبية .

(8) شاعر (1750 - 1796) ومترجم فولتير وأبيليه Apulée وهومير الى الروسية .

(9) شاعر (1743 - 1816) والممثل الأكبر للكلاسيكية الروسية .

ر . جاكوبسون

[القيمة] المهيمنة*

لقد أمكن تمييز المراحل الثلاث الأولى للبحث الشكلاني ، باختصار ، كما يلي : 1) تحليل الخصائص الصوتية لأثر أدبي ؛ 2) مشاكل الدلالة في إطار نظرية للشعر ؛ 3) إدماج الصوت والمعنى في رحم كلٍّ غير منقسم . وخلال هذه المرحلة الأخيرة كان مفهوم « المهيمنة » جد مثمر : لقد كان مفهوماً من أكثر مفاهيم النظرية الشكلانية جوهرية ، وصياغة وانتاجاً . ويمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها عنصراً بؤرياً focal للأثر الأدبي : إنها تحكم ، وتحدد وتغير العناصر الأخرى ، كما أنها تضمن تلاحم البنية .

إن المهيمنة تكسب الأثر نوعية . فالخصيصة النوعية للغة الشعرية هي ، بداهة ، خطاطتها العَروضية ، أي شكلها كـ « شعر » . ان هذا القول يمكن أن يظهر كتحصيل حاصل : فـ « الشعر » هو « شعر » ومع ذلك فيجب للحقيقة التالية ألا تغيب عن بالنا : وهي أن عنصراً ثانياً نوعياً يهيمن على الأثر في مجموعه Totalité ؛ إنه يعمل بشكل قسري ، لا راد له ، ممارساً بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى . لكن « الشعر » بدوره ، ليس مفهوماً بسيطاً ، وليس وحدة غير منقسمة ؛ بل هو ، في ذاته ، نظام من القيم ، وككل نظام قيم ، فهو يتوفر على سلمية خاصة لقيمه العليا والدنيا ، وبين هذه القيم ، قيمة رئيسية ، هي المهيمنة ، بدونها (في إطار حقبة أدبية معينة ، واتجاه فني معين) لا يمكن للشعر أن يفهم أو يحاكم باعتباره شعراً . ففي الشعر التشيكي للقرن الرابع عشر ، مثلاً ، لم تكن العلامة الملازمة للشعر هي الخطاطة المقطعية Syllabique بل القافية ، بحيث كانت توجد قصائد ذات عدد غير متساوٍ من المقاطع حسب الأسطر (سُمِّيَتْ أشعاراً « بدون قياس »)

وكانت مع ذلك تعتبر أشعاراً ، بينما لم تكن الأشعار التي ليست لها قوافٍ مقبولة في تلك الحقبة . وعلى عكس ذلك ، فالقافية ، في الشعر الواقعي التشيكي للنصف الثاني من القرن التاسع عشر، كانت نسقاً اختيارياً، بينما كانت الخطاطة المقطعية عنصراً اجبارياً، لا رجعة فيه، وبدونه لم يكن الشعر شعراً؛ فمن وجهة نظر هذه المدرسة، كان الشعر الحر ينتقد كـ «لا ايقاعية» Arhytmia غير مقبولة . وبما أن التشيكيين اختاروا اليوم حل الشعر الحر والمعاصر ، فإنه لم يعد ضرورياً لا القافية ولا أي نموذج مقطعي لكي يكون هنالك شعر ؛ وعوضاً عن ذلك ، غدا العنصر الاجباري ، الآن ، يتركز في النبر l'intonation ـ بعبارة أخرى ، أصبح النبر مهيمنة في الشعر . واذا كان لنا أن نقارن شعر الانكسندرياد Alexandriade التشيكي القديم ، المنتظم والموزون ، بشعر الحقبة الواقعية المقفى ، ثم بشعر الحقبة الحالية ، المقفى والموزون في نفس الوقت ، فإننا واجدون في الحالات الثلاث نفس العناصر : القافية ، وخطاطة مقطعية ، ووحدة نبر ـ لكن بسلميّات قيم مختلفة ، أي بتمييز مختلف للعناصر الإجبارية التي لا يمكن الاستغناء عنها . إن هذه العناصر النوعية هي ما يحدد ، بالضبط ، دور وبنية المكونات الأخرى .

إنه من الممكن بحث وجود مهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي لفنان مفرد ، ولا في الأصل Canon الشعري أو في مجموع أصول مدرسة شعرية ، ولكن ، أيضاً ، في فن حقبة معينة ، باعتبارها كلاً واحداً . مثلاً : في فن عصر النهضة ، كانت الفنون البصرية ، بداهة ، تمثل المهيمنة ، أي جماع المعايير الجمالية للحقبة . فكل الفنون الأخرى كانت موجهة نحو الفنون البصرية ، كما كانت تتموضع ، في سلم القيم ، بحسب بعدها أو قربها من هذه الأخيرة . أما في الفن الرومانتيكي ، فان القيم العليا ، خلافاً لذلك ، قد اسندت إلى الموسيقى . وهكذا أخذ الشعر الرومانتيكي يتجه صوب الموسيقى : لقد أصبح منظماً بطريقة موسيقية ، كما حاكى نبرة ميلوديا الموسيقى . إن هذا الانتظام حول مهيمنة كانت ، في الواقع ، خارجة عن جوهر الأثر الشعري ذاته ، كان يؤثر على بنية القصيدة فيما يتعلق بنسيجها الصوتي ، وبنيتها التركيبية Syntaxique ، ومجازها ؛ بغير المعايير الوزنية والفقراتية Strophique

للقصيدة ، كما يغير تركيبها . أما في الجمالية الواقعية ، فتكون المهيمنة موجودة في الفن اللفظي ، مما ينتج عنه تغير في سلمية القيم الشعرية .

من جهة أخرى ، فإن تعريف أثر أدبي ، فيما لو قارناه بمجموعات أخرى من القيم الثقافية ، يتغير بدرجة ملحوظة منذ أن يؤخذ مفهوم المهيمنة كنقطة انطلاق . مثلاً : إنه من الممكن تدقيق الصلة فيما بين أثر إنشائي وبلاغات لفظية أخرى . إن الموقف الذي يتلخص في وضع علامة التساوي بين هذا الأثر والوظيفة الجمالية أو ، بدقة أكثر ، الوظيفة الإنشائية ، حينما يتعلق الأمر بمادة كلامية ـ هو موقف يميز الحقب التي تبجّل الفن الكفيل بأن يكفي ذاته بذاته ، الفن الخالص ، (الفن للفن) . ولقد كان بإمكاننا ، خلال الخطوات الأولى للمدرسة الشكلانية ، أن نشاهد آثاراً مختلفة لمثل تلك المعادلة ، ومع ذلك فهي ، بدون جدال ، خاطئة : فالأثر الإنشائي لا يمكن أن يحصر في الوظيفة الجمالية ، بل هو يتوفر ، إضافة إلى ذلك ، على وظائف أخرى . وفعلاً ، فبيات أثر إنشائي ترتبط ، في الغالب ، ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة ، وبخلق اجتماعي معين الخ . وعلى العكس من ذلك : إذا لم يكن الأثر الإنشائي قابلاً كلياً لأن يعرف بواسطة وظيفته الجمالية ، فإن الوظيفة الجمالية لا تنحصر فقط في ذلك الأثر ؛ فحديث الخطيب ، والمحادثة اليومية ، ومقالات الصحف ، والإشهار ، والكتابات العلمية ـ كل هذه الأنشطة من الممكن أن تضع في اعتبارها حيثيات جمالية ، وأن تلعب لعبة الوظيفة الجمالية ، فتستعمل الكلمات ، في الغالب ، لذاتها وفي ذاتها ، وليس فقط كنسق إحالي .

في مقابل هذا الموقف الأحادي moniste الصارم ، هناك وجهة النظر الآلية (الميكانيكية) التي ترى تعدداً في وظائف الأثر الإنشائي ، وتعامل هذا الأثر ، عن سبق إصرار أو بصورة مباغتة ، كتراكم آلي من الوظائف . فنظراً لأن الأثر الإنشائي يتوفر ، أيضاً ، على وظيفة إحالية ، فانه يعتبر أحياناً ، من طرف الآخذين بهذا الرأي ، مجرد وثيقة عن التاريخ الثقافي ، والمحيط الاجتماعي ، أو حياة شخص biographie .

واعتراضاً ، في نفس الوقت ، على الأحادية الكلية ، والتعددية الكلية ، توجد وجهة نظر تنتبه إلى تعدد وظائف الأثر الانشائي ، لكنها تحسب حساب تلاحمه ؛ بعبارة أخرى : ما يضفي عليه وحدته ووجوده ذاته . من وجهة النظر هذه ، لا يغدو ممكناً تعريف الأثر الإنشائي كأثر يشغل بصورة استثنائية وظيفة جمالية ، ولا كأثر يشغل وظيفة جمالية بموازاة وظائف أخرى ؛ بل يجب أن يُعرَّف ، في الواقع ، كبلاغ كلامي تكون فيه الوظيفة الجمالية مهيمنة . وإنه من نافل القول أن نؤكد بأن العلامات التي تعرف بها الوظيفة الجمالية ، أثناء إنجازها ، ليست قارة ولا متطابقة دائماً . بقي أن نبرز ، بصورة ملموسة ، أن كل أصل إنشائي ، وكل مجموعة من القواعد الإنشائية تتضمن ، في حقبة معينة ، عناصر مميزة لا غنى عنها ، بدونها لا يمكن للأثر أن يعرف كأثر إنشائي . إن تحديد الوظيفة الجمالية كمهيمنة على الأثر الإنشائي يسمح بتحديد سلمية مختلف الوظائف اللسانية داخل ذلك الأثر . ففي الوظيفة الإحالية يرتبط الدال Signe بالموضوع المعين برباط داخلي أدنى . وتبعاً لذلك يكتسب الدال ، في ذاته ، أهمية دنيا . وتفترض الوظيفة التعبيرية ، على العكس ، فيما بين الدال والموضوع رباطاً أقوى وأشد مباشرة ، وفي هذه الشروط تلتمس اهتماماً أعظم بالبنية الداخلية للدال . بالمقارنة باللغة الإحالية ، تكون اللغة الانفعالية ، التي تشغل قبل كل شيء وظيفة تعبيرية ، في القاعدة العامة ، أقرب إلى اللغة الإنشائية (التي هي موجهة بالضبط نحو الدال باعتباره كذلك) . إن اللغة الإنشائية واللغة الإنفعالية تتواكبان ، في الغالب ، والنتيجة هي أن هاتين التنويعتين اللغويتين تعتبران ، بصورة بالغة الخطأ ، متطابقتين . فاذا كانت الوظيفة الجمالية تؤدي دور مهيمنة في بلاغ كلامي ، فإن هذا البلاغ يمكن ، بالتأكيد ، أن يلجأ إلى عدد كبير من أنساق اللغة التعبيرية ؛ لكن هذه العناصر تغدو اذ ذاك مشدودة إلى الوظيفة الحاسمة للأثر ، أي ، بعبارة أخرى ، يتم صياغتها من طرف المهيمنة .

لقد كانت للأبحاث حول المهيمنة نتائج مهمة في ما يتعلق بالمفهوم الشكلاني للتطور الأدبي . ففي تطور شكل إنشائي ، لا يتعلق الأمر كلياً بزوال بعض العناصر وانبعاث 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 الإنشائية العامة أو بالأحرى خاصة في مجموع القواعد الصالحة لنوع إنشائي معين ـ تغدو ، على العكس ، أساسية وفي المقام الأول . وخلافاً لذلك ، فالعناصر التي كانت ، في الأصل ، مهيمنة لا تعود لها سوى أهمية صغرى فتغدو اختيارية . لقد كان الأثر الانشائي ، في الأعمال الأولى لـ شلوفسكي ، يعرف باعتباره جماع أنساقه الفنية ، بينما لم يكن التطور الإنشائي شيئاً آخر غير تعويض بعض الأنساق لبعض الأنساق الأخرى . ونتيجة للإضافات اللاحقة للشكلانية ، ظهر مفهوم أدق للأثر الإنشائي كنظام مُنْبَنٍ ، أي : مجموعة من الأنساق الفنية مرتبة ، بانتظام ، وذات سلمية . إن التطور الأدبي يغدو إذ ذاك تبدلاً في هذه السلمية . إن سلمية الأنساق الفنية تتبدل في إطار نوع إنشائي معين ، فيؤثر هذا التبدل في سلمية الأنواع الإنشائية و ، في الوقت نفسه ، في توزيع الأنساق الفنية فيما بين أنواع مختلفة . فالأنواع التي كانت ، في الأصل ، ذوق اهتمام ثانوي ، أو تنويعات صغرى ، تتصدر الخشبة حالياً ، بينما يتم صد الأنواع القاعدية الى المؤخرة . لقد عالجت كثير من الأعمال المستوحاة من الشكلانية ، من وجهة النظر هذه ، مختلف حقب التاريخ الأدبي الروسي : فـ جوكوفسكي Goukovski يحلل تطور الشعر في القرن الثامن عشر؛ ويركز كل من تينيانوف وايخنباوم ، متبوعين بثلة من تلاميذهما ، جهودهم في تطور الشعر والنثر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر؛ ويدرس فيكتور فينوغرادوف V. Vinogradov (1) تطور النثر منذ غوغول؛ بينما يعالج ايخنباوم نمو وتطور نثر تولستوي بالنسبة لخلفية النثر الروسي والنثر الأوروبي في ذلك العهد . لقد كانت صورة التاريخ الأدبي لروسيا تتبدل بصورة ملحوظة ؛ فغدت أغنى ، بصورة لا مجال فيها للمقارنة ، و ، في نفس الوقت ، أكثر وحدة ، وأكثر تركيزاً ، وأكثر ترتيباً من الـ membra disjecta (2) للنقد الأدبي السابق .

ومع ذلك ، فمشاكل التطور لم تكن مقتصرة على التاريخ الأدبي . لقد رأينا ، في الوقت نفسه ، بروز مسائل تتعلق بالتغيرات في العلاقات بين فنون مختلفة ، وها هنا فإن فحص قطاعات الانتقال يكون ، على وجه الخصوص ،

خصباً : مثل تحليل قطاع انتقال فيما بين الشعر والرسم ، كـ « الرسم التمثيلي » illustration (3) ؛ أو تحليل منطقة متاخمة للشعر والموسيقى ، كـ « الرومانس Romance » .

وأخيراً نشاهد الإلمام بمشكل التغيرات في علاقات الفنون بالمجالات الثقافية الأخرى التي ترتبط بها عن قرب ـ خصوصاً في علاقات الأدب بأنماط أخرى من البلاغات اللغوية . وها هنا يمكن اعتبار عدم استقرار الحدود ، وعلاقة التغيرات داخل المضمون ، وسعة مختلف المجالات ـ ظواهر جد مضيئة . إن أنواع الانتقال لتثير في الباحثين اهتماماً عظيماً : ففي بعض الحقب تعتبر أنواع بذاتها أجنبية عن الأدب وعن الشعر . وفي أوقات أخرى تشغل ، خلافاً لما سبق ، وظيفة أدبية هامة ، نظراً لتوفرها على عناصر تستعد الآداب الجميلة للتشديد عليها ، بينما تخلو الأشكال الأدبية الأصولية Canonique منها . من بين أنواع الانتقال تلك ، يمكننا أن نذكر مختلف اشكال « الأدب الشخصي » intime ـ كالرسائل ، واليوميات الشخصية ، والبطاقات ، ويوميات السفر ، إلخ ـ التي تؤدي ، في بعض الحقب (مثلاً : في روسيا ، في أدب النصف الأول من القرن التاسع عشر) ، وظيفة هامة في مجال القيم الأدبية .

بعبارات أخرى : إن التغيرات المتواصلة في نظام القيم الفنية يحدث تغيرات في تقييم الظواهر الملموسة للفن . إن ما كان يعتبر ، من زاوية النظم القديم ، ضئيل القيمة أو ناقصاً ، مرادفاً للهواية والزيغ ، أو مجرد مرادف للخطأ ؛ كما أن ما كان يعتبر بدعة أو منحطاً أو لا قيمة له ـ يمكن أن يظهر ، أو يُتبنَّى ، في أفق نظام جديد ، كقيمة إيجابية . فالشاعران الغنائيان تيوتشيف Tiouthchev وفيت Fet (4) ، اللذان ينتميان للحقبة الأخيرة من تاريخ الرومانتيكية الروسية ، قد هوجما من طرف النقاد ذوي الولاء الواقعي بسبب اخطائهما أو تفريطهما المزعوم إلخ . وعندما نشر تورغنيف أشعارهما ، قام بتصحيح إيقاعاتها وأسلوبها لتجويدها وجعلها ملائمة للقاعدة السائدة . ولقد غدت طبعة تورغنيف الصيغة الأصولية لتلك الأشعار . غير أن نشر الصيغ الأصلية وإعادة الاعتبار لها في عصرنا هذا ، قد جعلنا نرى في تلك الاشعار

خطوات اولى في اتجاه مفهوم جديد للشكل الشعري . إن فقيه اللغة التشيكي ج . كرال J. Krâl (5) كان يرفض شعر كل من إربن Erben وتشيلاكوفسكي Celakovsky (6) ـ باعتباره شعراً مغلوطاً جديراً بالرثاء ، من وجهة نظر المدرسة الواقعية ؛ بينما تمجد الحقبة المعاصرة قصائدهما بالضبط بسبب ما كانت تدان من أجله ـ باسم القاعدة الواقعية . ونظراً لأن أعمال الملحن الروسي العظيم موسورجسكي Moussorgsky (7) لم تكن تلبي متطلبات الآلية الموسيقية التي كانت متداولة في نهاية القرن التاسع عشر ، فإن ريمسكي ـ كورساكوف Rimsky Korsakov (8) الذي كان في ذلك الوقت سيد الهارمونية ، قد عدل من تلك الأعمال وجعلها مناسبة للذوق السائد . غير أن الجيل الجديد أعاد تمجيد قيم النزعة التقليدية التي حافظت عليها « سذاجة » موسورجسكي وحذفتها مؤقتاً تصحيحات ريمسكي ـ كورساكوف ، وأبعد بالطبع مثل تلك التعديلات عن اعمال مثل « بوريس غودونوف » (9) .

إن تبدل ، وتغير العلاقات بين مختلف قطاعات الفن ، قد غدت الشاغل الأساسي لأعمال الشكلانيين . ولقد شق هذا الجانب من التحليل الشكلاني بالفعل ، فوق أرضية اللغة الإنشائية ، الطريق للبحث اللساني عموماً ، في حدود عمله بقوة على إقامة جسر بين المنهج التاريخي الزمني والمنهج التزامني ذي القطع العرضاني . لقد كان من نصيب البحث الشكلاني أن يبرهن بوضوح على أن التبدل والتطور ليسا فقط قولاً تاريخياً (في البدء كان هنالك أ ، ثم حلت أ 1 محل أ) بل إن التغير هو أيضاً واقعة تزامنية معاشة بصورة مباشرة ، وقيمة فنية ملازمة . إن قارىء القصيدة ، أو مشاهد اللوحة ينتبه ، في الواقع ، إلى وجود نظامين اثنين : من جهة ، القاعدة التقليدية ؛ ومن جهة أخرى ، التجديد الفني كانحراف عن هذه القاعدة . فالتجديد يدرك فوق خلفية التقليد . ولقد برهنت الدراسات الشكلانية أن هذا التواقت ، بين الإبقاء على التقليد والانقطاع عنه ، هو ما يشكل جوهر كل عمل فني جديد .

(*) النص هو مقتطف من سلسلة من المحاضرات ، لم تنشر ، باللغة التشيكية ، ألقيت في جامعة مازاريك Masaryk في برنو Brno ، ربيع 1935 ، حول المدرسة الشكلانية الروسية .

(1) فيكتور فينوغرادوف (1895 - 1969) لساني وأسلوبي روسي ، كان مقرباً من الشكلانيين .

(2) في اللاتينية بالأصل .

(3) ربما كان جاكوبسون يقصد التوظيف التشكيلي للشعر . وتلك ظاهرة ميزت شعر السرياليين والمستقبليين على حد سواء ، كما ميزت الحقبة الأولى من شعر أبوللينير .

(4) تيوتشيف (1803 - 1873) شاعر روسي ، ظل مغموراً خلال حياته ، وأثر بقوة في الشعر الرمزي ؛ فيت (1820 - 1892) شاعر غنائي روسي ، أثر بدوره على الشعر الرمزي .

(5) كرال ، جوزيف (1853 - 1917) .

(6) إربن (1811 - 1870) شاعر وفقيه لغة تشيكي ؛ شيلاكوفسكي (1799 - 1852) شاعر وفقيه لغة تشيكي ، ساهم في النهضة الوطنية عن طريق نشر نصوص فلكلورية .

(7) موسورجسكي (1839 - 1881) ملحن روسي .

(8) ريمسكي ـ كورساكوف (1844 - 1908) ملحن روسي .

(9) « بوريس غودونوف » أوبرا للملحن موسورجسكي . قدمت لأول مرة سنة 1874 .

ر . جاكوبسون

عن الواقعية في الفن*

منذ وقت غير بالغ البعد ، لم يكن تاريخ الفن ، وتاريخ الأدب خاصة ، علماً بل مجرد « محادثة » Causerie (1) . كان يحتذي قوانين « المحادثة » مارا بعذوبة بين موضوع وآخر ، بينما يترك السيلُ الغنائي للكلمات حول دقة الشكل مكانَهُ لأحدوثات مستمدة من حياة الفنان ؛ وتتعاقب البديهيات السيكولوجية والمشاكل المتعلقة بالعمق الفلسفي للأثر وكذا المشاكل المتعلقة بالوسط الاجتماعي المعني . فلكم هو بالغ السهولة والمردودية أن نتحدث عن الحياة والعصر انطلاقاً من الآثار الأدبية ! كما أن النسخ عن جص هو أسهل وأكثر مردودية من رسم جسد حي . إن « المحادثة » لم تكن تعرف مصطلحاً دقيقاً بل العكس هو ما كان ؛ فتنوع الاصطلاحات ، والكلمات الغامضة التي تكون مبرراً لتلاعب بالألفاظ ، قد كان ميزة تكسب الحديث ، في الغالب ، ظرفاً . كذلك لم يعرف تاريخ الفن مصطلحاً علمياً ، بل كان يستعمل كلمات مستمدة من اللغة اليومية دون أن يمررها من غربال النقد ، أو يحددها بدقة ، أو يضع في حسابه تعدد معانيها . لقد كان مؤرخو الأدب ، مثلاً ، يخلطون بسفاهة بين المثالية كصفة لمفهوم فلسفي للعالم ، والمثالية باعتبارها لا مبالاة ، أو رفضاً للخضوع لحوافز مادية صرف . أما الخلط المتعلق بمصطلح « شكل » ، والذي انكشف باتقان في كتب أنطون مارتي Anton Marty (2) عن النحو العام ، فهو أشد دفعاً الى الخيبة . غير أن مصطلح « واقعية » هو الذي كان ، في هذا المجال ، أقل حظاً . فالاستعمال غير المنظم لهذه الكلمة ، ذات المحتوى البالغ الغموض ، قد كانت له عواقب قاضية .

فما هي الواقعية ، بالنسبة لمنظّر الفن ؟ إنها تيار فني وضع لنفسه هدفاً نسخُ الواقع بأكثر ما يمكن من الأمانة ، والطموح إلى أقصى ما يمكن من الاحتمالية Vraisemblance . إننا نعتبر تلك الأعمال التي تظهر لنا محتملة ، أو تعكس الواقع عن قرب ـ واقعيةً ، مع أنه حتى هنا فإن الإبهام ظاهر جداً :

1 ـ إن الأمر يتعلق برغبة ، أو باتجاه ، بمعنى أننا نسمي العمل الذي قدمه الكاتب المعني كمحتمل ، واقعياً (دلالة أ) .

2 ـ كما نسمي واقعياً العملَ الذي يتقبله الشخص الذي يعاينه كمحتمل (دلالة ب) . في الحالة الأولى ، نكون مضطرين الى الحكم بطريقة محايثة ؛ وفي الثانية ، يكون انطباعي هو المعيار الحاسم . إن تاريخ الفن يخلط ، بيأس ، بين هاتين الدلالتين لمصطلح « واقعية » . فوجهة نظري الفردية ، الخاصة ، تكتسب قيمة موضوعية ، وصادقة بكيفية مطلقة : هكذا يحصر مشكل واقعية أو لا واقعية هذا العمل الفني أو ذاك ، خلسة ، في علاقتي بذلك العمل ؛ ويستعاض خفية عن الدلالة أ بالدلالة ب .

لقد أكد الكلاسيكيون ، والعاطفيون ، والرومانتيكيون (بصفة جزئية) ، وحتى « واقعيو » القرن التاسع عشر ، والمنحطون (بشكل أوسع) ، وأخيراً : المستقبليون والتعبيريون ـ أكدوا غالباً وبإلحاح على أن الأمانة تجاه الواقع ، والحد الأقصى من الاحتمالية ، بكلمة واحدة : الواقعية ، كانت هي المبدأ الأساسي لبرنامجهم الجمالي . ولقد أعطت هذه الكلمة البرنامجية ، في القرن التاسع عشر ، إسمها لتيار فني . وإن ورثة هذا التيار هم الذين خلقوا ، بالأساس ، التاريخ الحالي للفن وخصوصاً التاريخ الحالي للأدب . وهذا السبب تُقدم لنا حالة خاصة أو تيار فني معين كإنجاز مكتمل للاتجاه المعني ؛ ولتقدير درجة واقعية المدارس الفنية ، السابقة أو اللاّحقة ، فإنها كانت تقارن بواقعية القرن التاسع عشر هذه . هكذا يتحقق ، خفية ، تطابق جديد ، ويتم إدخال دلالة ثالثة لكلمة « واقعية » (دلالة ج) ، باعتبارها جماع الخصائص المميزة لمدرسة فنية في القرن التاسع عشر . بعبارة أخرى : إن مؤرخ الأدب يعتبر أن الأعمال الأدبية الأكثر احتمالاً هي الأعمال الواقعية للقرن الأخير .

فلنحلل مفهوم الاحتمالية الفنية . إذا كان ما يزال ممكناً ، في الرسم ، أو في الفنون التشخيصية ، الحصول على وهم أمانة موضوعية ومطلقة إزاء الواقع ، فإن مسألة وجود احتمال « طبيعي » (حسب مصطلح أفلاطون) للتعبير اللفظي ، أو الوصف الأدبي هي ، بداهة ، غير ذات معنى . هل يمكننا أن نتساءل عن درجة احتمالية هذا النوع أو ذاك من المجاز Trope الشعري ؟ هل يمكننا أن نقول بأن هذه الاستعارة أو الكناية هي ، موضوعياً ، أكثر واقعية من أخرى ؟ فحتى في الفن ، تكون الواقعية اتفاقية ، تشخيصية اذا شئنا القول ، مثلما هي اتفاقية مناهج عرض الفضاء ذي الأبعاد الثلاثة فوق سطح ما ، واللون ، والتجريد ، وتبسيط الشيء المنسوخ ، واختيار الخصائص التي تعرض . إن معرفة اللغة البيكتورالية الاتفاقية ضرورية لرؤية اللوحة ، مثلما لا يمكن إدراك الكلمات بدون معرفة اللغة . إن الخاصية الاتفاقية ، والتقليدية ، للتشخيص البيكتورالي ، هي التي تحدد ، في مدى واسع ، فعل الإدراك البصري ذاته . فكلما ترسخ التقليد إلا وغدت الصورة البيكتورالية رمزَ فكرةٍ Idéogramme ، أي صياغة نربطها مباشرة إلى الشيء حسب تشارك تَمَاسّي - فينتج التعرف في نفس اللحظة . لكن رمز الفكرة يجب أن يتغير . فالرسام المجدد مطالب بأن يرى في الشيء ما لم يكن قد شوهد فيه من قبل ، وعليه أن يفرض رؤية شكل جديد ؛ واذ ذاك يُقَدِّمُ الشيء بواسطة اختزال غير عادي . هكذا يروي كرامسكوي (3) Kramskoï وهو أحد مؤسسي المدرسة التي تدعى واقعية في الرسم الروسي ، في يومياته كيف كان يبحث عن تغيير مفرط للتركيب الأكاديمي ، مدفوعاً إلى هذه « الفوضى » بالرغبة في الاقتراب من الواقع . وذلك تحفيز مميز للـ (Strumund Drang) للمدارس الفنية الجديدة ، بمعنى أنه تحفيز من اجل تغيير رموز الأفكار .

تعرف اللغة المستعملة عدداً من التّوريات ، وصياغات اللباقة ، والألفاظ ذات الكلمات المغطاة ، والتلميحات ، والأشكال التعبيرية الاتفاقية . فاذا طلبنا من الخطاب أن يكون صريحاً ، طبيعياً ، معبراً ، فإننا نستغني عن المحسنات التي تكون سارية المفعول في صالون ، وندعو الأشياء بأسمائها ، فيكون لهذه التسميات صدىً جديد ؛ إننا نقول في هذه الحالة : c'est le mot (4).

[إنها الكلمة المناسبة] . لكن الاسم ، في الاستعمال العادي ، لا يشكل مع الشيء المسمى إلا شيئاً واحداً ـ فنكون مضطرين ، خلافاً لذلك ، للجوء إلى المجاز ، والتلميح ، وأشكال التعبير غير المباشرة إذا ما كنا نريد الحصول على تسمية معبرة . إن هذه التسمية لَتَزِنُ بصورة بالغة الحساسية والإقناع . بعبارات أخرى : عندما نبحث عن الكلمة الصائبة التي تشير علينا بالشيء ، فإننا نختار كلمة قد أُخذت من بعيد ، أو لا تكون عادية بالنسبة لنا ، على الأقل في هذا السياق : كلمة مغتصبة . هذه الكلمة غير المتوقعة إما أن تكون التسمية المجازية أو التسمية الحقيقية : إذ يجب أن نعرف أيهما المستعمل في العادة . إن لدينا ألف مثل (على هذه الوضعية) خصوصاً في تاريخ المعجم البذيء Obscène . فدعوة الفعل باسمه الحقيقي أمرٌ لاذع . لكن ، في الوسط الذي تعوَّدَ الكلمات المستهجنة ، يؤثر المجاز والتورية بطريقة قوية ومقنعة . وتلك حالة كلمة الخيالة الروس : « استعمال » (Utilizirovat') . وهذا هو السبب في أن العبارات الأجنبية تكون شديدة القذع ، فتستعمل ، تلقائياً ، لأهداف خاصة . كما أن هذا هو السبب في أن نعتاً غير محتمل ـ مثل (هولندي) أو (فيل بحر) ـ حينما يُلحق ، من طرف متكلم روسي بذيء ، باسم شيء لا علاقة له بفيلة البحر ، ولا بهولندا ـ فإنه يضاعف من قوة الكلمة . وهذا هو سبب اختيار « الموجيك » ، عوضاً عن أن يذكر كالعادة مضاجعة الأم (في العبارات الشهيرة الجارحة) ، الصورة المتخيَّلة عن مضاجعة الروح مدعماً لها بتوازٍ سلبي (Tvoju dushu ne mat') [روحك ، وليس أمك] .

كذلك هو الشأن في الواقعية الثورية في الأدب . فالكلمات التي كنا استعملناها بالأمس في محكي recit ، لم تعد تعني اليوم شيئاً . وهكذا بدأنا نصف الشيء بالخصائص التي كنا قد اعتبرناها أمس أقل تميزاً له ، وأقل جدارة بالإبقاء عليها ـ أي تلك الخصائص التي لم تكن لتلاحظ . « إنه يفضل التوقف عند ما هو غير جوهري » : ذلك هو الحكم الكلاسيكي الذي يصدره الناقد المحافظ ، في كل زمان ، على المجدد المعاصر . وإنني لأترك للهاوي أن يختار بنفسه الاستشهادات المناسبة من لدن النقاد المعاصرين لـ بوشكين وغوغول وتولستوي وأندريه بيالي (٥) إلخ . إن تلامذة المدرسة الجديدة يعتبرون الخصائص

اللاجوهرية خصائص أكثر واقعية من تلك التي استهلكها التقليد المسكوك السابق . أما الآخرون ، الذين يتميزون ببالغ المحافظة ، فيواصلون تشكيل رؤيتهم حسب الأصول القديمة ؛ وهذا هو سبب شعورهم بأن التغيير الذي أنجزته المدرسة الحديثة هو أشبه برفض للاحتمالية ، أشبه بالانحراف عن الواقعية ـ ولذلك يواصلون العناية بالأصول القديمة كما لو كانت وحدها أصولاً واقعية . إذن ، بما أننا تحدثنا ، فيما سبق ، عن الدلالة «أ» لمصطلح واقعية ، باعتبارها الميل نحو احتمال فني ، فنحن نلاحظ أن هذا التعريف يسمح بظهور إبهام :

أ 1 ـ الميل إلى تغيير الأصول الفنية المستعملة ، مؤولاً كاقتراب من الواقع .
أ 2 ـ الميل المحافظ في إطار تقليد فني معين ، مؤولاً كأمانة إزاء الواقع .

إن الدلالة « ب » تفترض تقديري الذاتي للظاهرة الفنية المعنية كظاهرة أمينة للواقع ؛ إذن ، فبتعويض النتائج المحصل عليها ، نجد :

الدلالة ب 1 ، بمعنى : إنني ثوري بالنسبة للعادات الفنية القائمة ، وأدرك تشويهها كاقتراب من الواقع .

الدلالة ب 2 ، بمعنى : إنني محافظ ، وأدرك تغيير العادات الفنية القائمة كتحويل للواقع عن طبيعته .

في الحالة الأخيرة ، يمكن أن نسمي الوقائع الفنية التي لا تعارض ، بالنسبة لي ، العادات الفنية القائمة ـ وحدها واقعية ؛ لكن نظراً لأن العادات الأكثر واقعية ، من وجهة نظري ، هي عاداتي الخاصة (أي التقليد الذي أنتمي اليه) ، ونظراً لأن هذه الأخيرة لا تتجلى إلا بصورة جزئية في إطار التقاليد الأخرى (حتى اذا لم تكن تعارضها) ـ فإنني لن أجد في التقاليد الأخرى إلاّ واقعية جزئية ، جنينية ، غير متطورة أو منحطّة ؛ فأعلن ، في نفس الوقت ، أن الواقعية الوحيدة الأصيلة انما هي الواقعية التي تربيت في مناخها .

وخلافاً لذلك ، فإن موقفي ـ في الحالة ب 1 ـ يكون موحداً إزاء الصيغ التي تعارض العادات الفنية القائمة ، وغير المقبولة من طرفي ، وكذا إزاء تلك

العادات التي لا تعارض ـ في الحالة ب 2 ـ العادات المذكورة . في هذه الحالة ، يمكنني ، ببالغ السهولة ، أن أصف بالميل الواقعي (في المعنى أ 1 للكلمة) الأشكالَ التي لم توضع لتحقيق هذا الغرض . على هذا النحو ، كان عمل « البدائيين » (les primitifs) يَؤُولُ ، في الغالب ، انطلاقاً من وجهة النظر ب1، ولذلك يتم ، مباشرة ، ملاحظة تمردهم على أصولنا ، بينما لا توضع في الاعتبار تقليديتهم ، ووفاؤهم لقانونهم الخاص (إذْ أن أ 2 يؤول كما لو كان أ 1) .

كما يتم ، على نفس النحو ، إدراك وتأويل الكتابات التي لم توضع لتكون كتابة شعرية ـ كما لو كانت كذلك . يشهد على هذا حكم غوغول الذي يخص جرد الممتلكات التي كانت لقياصرة موسكو بخصائص شعرية ، وملاحظة نوفاليس Novalis عن الخصيصة الشعرية للأبجدية ، وتصريح المستقبلي كروتشينيك Kroutchenykh (6) عن الانطباع الشعري الذي تتركه بطاقة حساب دكان غسيل ، أو تصريح الشاعر خليبنيكوف (7) عن كون القوقعة تفد الكلمة ، شعرياً ، في بعض الأحيان .

إن المحتوى الملموس للدلالات أ 1 و أ 2 و ب 1 و ب2 هو محتوى جد تقريبي . فالخبير المعاصر سيكتشف الواقعية لدى دولاكروا (8) Delacroix لكن ليس لدى دولاروش (9) Delaroche ؛ لدى الغريكو (10) le Greco وأندريه روبليف (11) A. Roublev لكن ليس لدى كيدو ريني (12) Guido Reni : في صورة المرأة السيتية scythe وليس في صورتها لدى لاوكون (13) laocoon . وإنه لمن المفترض أن يكون لتلميذ النزعة الأكاديمية في القرن الأخير حكم مخالف تماماً . فمن يشعر بوجود الاحتمالية لدى راسين لن يجد ذلك لدى شكسبير . والعكس بالعكس .

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، أخذت جماعة من الرسامين ، في روسيا ، تناضل في سبيل الواقعية (المرحلة الأولى من ج ، أي حالة خاصة من أ 1) . ويرسم أحدهم ، ويدعى ريبين (14) Répine ، لوحة « ايفان الرهيب يقتل ولده » . إن رفقاء نضال ريبين يساندون اللوحة باعتبارها واقعية (ج ، كحالة خاصة من ب 1) ، بينما يغتاظ استاذ ريبين في الأكاديمية ، خلافاً لذلك ، ضد لا واقعية اللوحة ، فيصف بالتفصيل كل انتهاكات الاحتمالية مقارناً لها

بالأصل الأكاديمي ـ الأصل الوحيد الصالح بالنسبة له (بمعنى ، من وجهة نظر ب 2) . لكن ها قد مات التقليد الأكاديمي ، وتم استيعاب قانون « الواقعيين الجوالين»(14) ، فغدا واقعة اجتماعية . إن اتجاهات جديدة تبزغ في الرسم ، ولقد شُرِعَ في Strum und Drang جديد ؛ فلنقل ، بلغة البيانات : لقد بدأ البحث عن حقيقة جديدة . ولهذا يكون من الطبيعي ، بالنسبة للفنان المعاصر ، أن تكون لوحة ريبين مصطنعة ، وغير إحتمالية (من وجهة نظر ب 1) بينما يكون المحافظ الذي يعلي من شأن « الإرشادات الواقعية » ، وحده من يرغم نفسه أن يرى اللوحة بعيني ريبين (المرحلة الثانية من ج ، بمعنى : حالة خاصة من ب2) . إن ريبين ، بدوره ، لا يرى في أعمال ديغاس Degas (15) وسيزان Cezanne (16) سوى تصنعات وتشويهات للطبيعة (من وجهة نظر ب 2) . فهذه الأمثلة تجعل كل نسبية لمفهوم « واقعية » أمراً بديهياً ؛ ومع ذلك فمؤرخو الفن ، الذين ينتمون في معظمهم ، كما قلنا من قبل ، إلى ورثة « الواقعية » (في المرحلة الثانية من ج) يساوون ، بشكل تحكمي ، بين ج و ب 2 ، رغم أن ج إن هو إلا حالة خاصة من ب . هكذا يُسْتَعَاضُ خفية ، كما عرفنا ،عن الدلالة بالدلالة ب ، فلا يُدْرَكُ الفرق المبدئي بين أ 1 و أ 2 ؛ ويُفْهَمُ تحطيم رموز الأفكار كوسيلة فقط لخلق رموز أفكار جديدة ؛ ولا يُدْرِكُ المحافظ ، بالطبع ، القيمة الجمالية المستقلة للتشويه . وهذا فوراء ظاهر أ (بدقة أكبر أ 2) يَسْتَعِينُ مؤرخو الفن ، فعلاً ، بـ ج . وهذا هو السبب في أن مؤرخ الأدب عندما يعلن ، مثلاً ، أن « الواقعية هي خاصية من خصائص الأدب الروسي » ، فإن حكمه يكون شبيهاً بالقول المأثور : « إن سن العشرين هو خاصية من خصائص الإنسان » .

وبما أنه يوجد تقليد يقول بأن الواقعية هي ج ، فان الفنانين الواقعيين الجدد (بمعنى أ 1 للكلمة) يضطرون لإعلان أنفسهم واقعيين جُدداً، أي واقعيين بالمعنى السامي للكلمة ، طبيعيين ، وذلك لوضع حد فاصل بين واقعية تقريبية ، وهمية (ج) ، والواقعية الأصيلة حسب رأيهم (أي واقعيتهم) . لقد صرح دوستويفسكي من قبل : « إنني واقعي ، لكن بالمعنى السامي للكلمة » . ولقد كرر الرمزيون ، والمستقبليون الإيطاليون والروس ، والإنطباعيون الألمان الخ ـ بدورهم نفس الجملة تقريباً . في بعض الأحيان ،

العادات التي لا تعارض ـ في الحالة ب 2 ـ العادات المذكورة . في هذه الحالة ، يمكنني ، ببالغ السهولة ، أن أصف بالميل الواقعي (في المعنى أ 1 للكلمة) الأشكالَ التي لم توضع لتحقيق هذا الغرض . على هذا النحو ، كان عمل « البدائيين » (les primitifs) يَؤُولُ ، في الغالب ، انطلاقاً من وجهة النظر ب1، ولذلك يتم ، مباشرة ، ملاحظة تمردهم على أصولنا ، بينما لا توضع في الاعتبار تقليديتهم ، ووفاؤهم لقانونهم الخاص (إذْ أن أ 2 يؤول كما لو كان أ 1) .

كما يتم ، على نفس النحو ، إدراك وتأويل الكتابات التي لم توضع لتكون كتابة شعرية ـ كما لو كانت كذلك . يشهد على هذا حكم غوغول الذي يخص جرد الممتلكات التي كانت لقياصرة موسكو بخصائص شعرية ، وملاحظة نوفاليس Novalis عن الخصيصة الشعرية للأبجدية ، وتصريح المستقبلي كروتشينيك Kroutchenykh (6) عن الانطباع الشعري الذي تتركه بطاقة حساب دكان غسيل ، أو تصريح الشاعر خليبنيكوف (7) عن كون القوقعة تفد الكلمة ، شعرياً ، في بعض الأحيان .

إن المحتوى الملموس للدلالات أ 1 و أ 2 و ب 1 و ب2 هو محتوى جد تقريبي . فالخبير المعاصر سيكتشف الواقعية لدى دولاكروا (8) Delacroix لكن ليس لدى دولاروش (9) Delaroche ؛ لدى الغريكو (10) le Greco وأندريه روبليف (11) A. Roublev لكن ليس لدى كيدو ريني (12) Guido Reni : في صورة المرأة السيتية scythe وليس في صورتها لدى لاوكون (13) laocoon . وإنه لمن المفترض أن يكون لتلميذ النزعة الأكاديمية في القرن الأخير حكم مخالف تماماً . فمن يشعر بوجود الاحتمالية لدى راسين لن يجد ذلك لدى شكسبير . والعكس بالعكس .

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، أخذت جماعة من الرسامين ، في روسيا ، تناضل في سبيل الواقعية (المرحلة الأولى من ج ، أي حالة خاصة من أ 1) . ويرسم أحدهم ، ويدعى ريبين (14) Répine ، لوحة « ايفان الرهيب يقتل ولده » . إن رفقاء نضال ريبين يساندون اللوحة باعتبارها واقعية (ج ، كحالة خاصة من ب 1) ، بينما يغتاظ استاذ ريبين في الأكاديمية ، خلافاً لذلك ، ضد لا واقعية اللوحة ، فيصف بالتفصيل كل انتهاكات الاحتمالية مقارناً لها

بالأصل الأكاديمي ـ الأصل الوحيد الصالح بالنسبة له (بمعنى ، من وجهة نظر ب 2) . لكن ها قد مات التقليد الأكاديمي ، وتم استيعاب قانون « الواقعيين » الجوالين(**) ، فغدا واقعة اجتماعية . إن اتجاهات جديدة تبزغ في الرسم ، ولقد شُرِعَ في Strum und Drang جديد ؛ فلنقل ، بلغة البيانات : لقد بدأ البحث عن حقيقة جديدة . ولهذا يكون من الطبيعي ، بالنسبة للفنان المعاصر ، أن تكون لوحة ريبين مصطنعة ، وغير إحتمالية (من وجهة نظر ب 1) بينما يكون المحافظ الذي يعلي من شأن « الإرشادات الواقعية » ، وحده من يرغم نفسه أن يرى اللوحة بعيني ريبين (المرحلة الثانية من ج ، بمعنى : حالة خاصة من ب2) . إن ريبين ، بدوره ، لا يرى في أعمال ديغاس (15) Degas وسيزان (16) Cezanne سوى تصنعات وتشويهات للطبيعة (من وجهة نظر ب 2) . فهذه الأمثلة تجعل كل نسبية لمفهوم « واقعية » أمراً بديهياً ؛ ومع ذلك فمؤرخو الفن ، الذين ينتمون في معظمهم ، كما قلنا من قبل ، إلى ورثة « الواقعية » (في المرحلة الثانية من ج) يساوون ، بشكل تحكمي ، بين ج و ب 2 ، رغم أن ج إن هو إلا حالة خاصة من ب . هكذا يُسْتَعَاضُ خفية ، كما عرفنا ،عن الدلالة ب ، فلا يُدْرَكُ الفرق المبدئي بين أ 1 و أ 2 ؛ ويُفْهَمُ تحطيم رموز الأفكار كوسيلة فقط لخلق رموز أفكار جديدة ؛ ولا يُدْرِكُ المحافظ ، بالطبع ، القيمة الجمالية المستقلة للتشويه . وهذا فوراء ظاهر أ (بدقة أكبر أ 2) يَسْتَعِينُ مؤرخو الفن ، فعلاً ، بـ ج . وهذا هو السبب في أن مؤرخ الأدب عندما يعلن ، مثلاً ، أن « الواقعية هي خاصية من خصائص الأدب الروسي » ، فإن حكمه يكون شبيهاً بالقول المأثور : « إن سن العشرين هو خاصية من خصائص الإنسان » .

وبما أنه يوجد تقليد يقول بأن الواقعية هي ج ، فان الفنانين الواقعيين الجدد (بمعنى أ 1 للكلمة) يضطرون لإعلان أنفسهم واقعيين جُدداً، أي واقعيين بالمعنى السامي للكلمة ، طبيعيين ، وذلك لوضع حد فاصل بين واقعية تقريبية ، وهمية (ج) ، والواقعية الأصيلة حسب رأيهم (أي واقعيتهم) . لقد صرح دوستويفسكي من قبل : « إنني واقعي ، لكن بالمعنى السامي للكلمة» . ولقد كرر الرمزيون ، والمستقبليون الإيطاليون والروس ، والإنطباعيون الألمان الخ ـ بدورهم نفس الجملة تقريباً . في بعض الأحيان ،

يطابق هؤلاء الواقعيون الجدد ، تمام المطابقة ، بين أرضيتهم الفكرية الجمالية والواقعية بصفة عامة ؛ ولذلك يجدون أنفسهم مضطرين لعزل ممثلي ج عن الواقعية . هكذا جعلنا النقد الذي جاء بعد وفاة غوغول ، ودوستويفسكي وتولستوي وتورغنيف وأوستروفسكي (17) نشك في واقعيتهم .

زيادة على ذلك ، فإن مؤرخي الفن (وخاصة مؤرخي الأدب) يعملون على وصف ج بطريقة غامضة وتقريبية : فلا يجب أن ننسى أنهم تابعون . وإن تحليلاً ، أكثر دقة ، سيكون عليه ، بدون شك ، أن يستعيض عن ج بسلسلة من خصائص ذات محتوى أشد ضبطاً ؛ وربما اكتشف ذلكم التحليل أن بعض الانساق التي ننسبها ، تساهلاً ، إلى ج هي أبعد من أن تميز كل ممثلي المدرسة المسماة واقعية ، وانه بالإمكان أيضاً ، خلافاً لذلك ، اكتشاف تلك الأنساق بمعزل عنها .

لقد أشرنا من قبل إلى أن وصف شخصية بملامح غير جوهرية هو خاصية من خصائص الواقعية المتقدمة . وهناك نسق وصف تعهده عدد من ممثلي المدرسة ج (في روسيا ، المدرسة المسماة مدرسة غوغول) وهذا النسب يطابق ، خطأ ، بينه وبين ج بصفة عامة ؛ إنه تكثيف السرد باستعمال صور اختيرت بسبب التماس ، أي : بمتابعة الطريق فيما بين الكلمة المناسبة والكناية أو المجاز المرسل . إن هذا « التكثيف » إما أن ينجز خارج الحبكة وإما أن يعمل حتى على محوها . فلنضرب مثلاً بعمليتي إنتحار وُصِفَتا في الأدب ، هما انتحار « ليزا » المسكينة (18) ، وانتحار « آنا كارنين » .

لقد توقف تولستوي بشكل أخص ، وهو يصف انتحار « آنا » ، عند حقيبة يدها . وما كان لهذا الملمح ، غير الجوهري ، أن يكون ذا معنى بالنسبة لـ كرامزين ، مع أن سرده يبدو أشبه بسلسلة من الخصائص اللاجوهرية ، اذا ما قارناه برواية المغامرات في القرن الثامن عشر . ففي هذه الرواية ، إذا حدث والتقى البطل بشخص ، فإن لقاءه يكون دائماً بالشخص الذي يحتاج اليه ، أو ، على الأقل ، تكون الحبكة في حاجة إليه . بينما يكون على البطل ، لدى غوغول ودوستويفسكي وتولستوي ، أن يلتقي أولاً ، وبشكل إجباري ،

بشخص غير مفيد تماماً بالنسبة للحكاية ، كما لا يقدم حديثها شيئاً لها . وبما أنه يُعْلَنُ ، دائماً ، أن هذا النسق هو خاصية من خصائص الواقعية ، فلنتعته بـ (د) ولنكرر بأننا نجد ، في الغالب ، د في ج .

تُوضَع أمام الطفل الصغير مسألة : « لقد فر العصفور من قفصه . بما أن المسافة بين القفص والغابة هي (كذا) ، فما المدة الزمنية التي استغرقها وصوله إلى الغابة ، اذا كان يقطع (كذا) متراً في كل دقيقة ؟ » فيسأل الطفل : « والقفص ، ماذا كان لونه ؟ » إن هذا الطفل هو ممثل نمطي للواقعيين بالمعنى « د » للكلمة .

هناك أيضاً الأحدوثة من نوع « الاحجية الأرمنية » : « ما الأخضر المعلق في القاعة ؟ ـ حسناً . إنه رنكة hareng ـ لماذا داخل القاعة ؟ ـ لأنه لا يوجد مكان بالمطبخ ـ لماذا خضراء ؟ ـ لأنها طليت بذلك اللون ـ لكن لماذا ؟ ـ حتى تستعصي على التخمين » . فهذه الرغبة في جعل الأحجية بالغة الصعوبة ، وهذا الميل إلى إبطاء التعرف ، يكون من نتائجها التشديد على الملمح الجديد ، نعت المتفرد . لقد كتب دوستويفسكي بأن المبالغات في الفن أمر لا مفر منه ؛ ولإبراز الشيء يجب تشويه ظاهره السابق ، وتلوينه مثلما نلوّن المحضرات لمراقبتها بواسطة مجهر . إنك تهب الشيء لوناً مختلفاً فتفكر : ها قد أصبح منموساً أكثر ، مرئياً أكثر ، واقعياً أكثر (أ 1) . لقد ضاعف الفنان التكعيبي حضور الشيء على اللوحة ، وأبرزه من وجهات متعددة ، وجعله أكثر قابلية للمس . ذلك نسق بيكتوراني . لكن هناك أيضاً إمكانية لتحفيز وتبرير وجود هذا النسق في اللوحة ذاتها : مثلاً ، لقد تكرر الشيء نظراً لأنه منعكس في مرآة . الأمر نفسه يحدث في الأدب ، فالرنكة الخضراء خضراء لأنها لُونت كذلك : إن النعت المذهل قد ربط بالواقع ، والمجاز غدا حافزاً ملحمياً . وسيجد الكاتب ، باستمرار ، جواباً على السؤال : « لماذا لُونت ؟ » لكن ليس هناك غير إجابة واحدة صحيحة : « حتى تصير مستعصية على التخمين » . هكذا يغدو من الممكن فرض كلمة غير صحيحة على الشيء ، أو تقديمها باعتبارها ملمحاً خاصاً به . على أن التوازي السلبي يرفض المجاز ، باسم الكلمة الخاصة . تقول الفتاة في قصيدة للشاعر التشيكي شراميك (19)

Sramek : « لست شجرة ، إنني امرأة » . وإنه من الممكن تبرير هذا البناء الأدبي ، كما يمكن تطوير هذه الخاصة الأسلوبية باعتبارها عنصراً من عناصر المبنى الحكائي : « لقد قال البعض : إنها آثار خطى القاقم hermine ، واعترض البعض الآخر قائلاً : كلا ، إنها ليست آثار خطى القاقم . إنها « تشوريلا بلينكوفيتش » التي مرت من هناك » . أما المتوازي السلبي المقلوب فيرفض الكلمة الصحيحة ليؤكد المجاز (ففي قصيدة شراميك المذكورة ، تقول الفتاة : « لست امرأة ، إنني شجرة » . وفي مسرحية لشاعر تشيكي آخر ، هو شابيك Čapek نقرأ : « ما هذا ؟ ـ منديل ـ ليس هذا منديلاً . إنها امرأة جميلة متكئة بالقرب من النافذة ، ترتدي لباساً أبيض ، وتحلم بالحب . . . ») .

في الحكايات الجنسية الروسية ، تقدم صورة المضاجعة ، غالباً ، في صيغة توازٍ مقلوب . ونجد الأمر نفسه في أغاني الأعراس ، لكن مع فرق واحد ، وهو أن البناء المجازي هنا لا يبرر في العادة ، بينما يحفز للمجازات في الحكايات : إنها طريقة لاغراء الفتاة يستعملها البطل الخبيث ؛ أو تفسر تلك المجازات التي تنعت المضاجعة باعتبارها تأويلاً تعطيه الحيوانات لفعل بشري غير مفهوم بالنسبة لها . إن التحفيز المترتب عن ذلك ، أي : تبرير الأبنية الإنشائية ، يُسمى ، في بعض الأحيان ، واقعيةً . هكذا نجد الروائي التشيكي شابيك ـ شود Čapek - Chód يسمي ، بنكهة خبث ، « فصلاً واقعياً » الفصل الأول من كتابه « السلافي الغربي جداً » حيث يحفز للتخيل « الرومانتيكي » باستعمال هذيان سَبَّبَهُ التيفوس .

فلنرمز بـ (هـ) لهذه الواقعية ، أي : المطالبة بتحفيز منطقي ، وتبرير الانساق الإنشائية . إننا نخلط ، غالباً ، هذه الـ (هـ) بـ (ج) و (ب) الخ . ونظراً لأن منظري ومؤرخي الفن (وخصوصاً الأدب) لا يفرقون بين مختلف المفاهيم المختفية وراء مصطلح « واقعية » ، فإنهم يعتبرون هذا المصطلح أشبه بكيس جامع قابل لأن يتسع إلى ما لا نهاية : ومن الممكن أن يُخْفَى فيه أي شيء .

غير أن أحدهم يمكن أن يعترض علينا : ليس أي شيء . فلا يوجد من

يمكن أن يصف حكايات هوفمان (22) Hoffman الخيالية بأنها « واقعية » . إذن فكلمة « واقعية » لها ، مع ذلك ، دلالة معينة ، ومن الممكن العثور على القاسم المشترك .

أجيب : إن أحداً لن ينعت الجُعل بواسطة كلمة « Vers » ، لكن هذا لا يعني أن كلمة « Vers » ليس لها سوى معنى واحد (23) . إنه ليس من الممكن أن نطابق ، بدون عاقبة ، بين مختلف دلالات كلمة « واقعية » ، مثلما لا يمكن الخلط بين الدود « Vers » الذي يتسلق ، وذلك الذي نلقيه ـ دون أن نعتبر حمقى . صحيح أن الخلط الأول أسهل ، نظراً لأن مختلف المفاهيم التي نجدها وراء كلمة « bière » هي بالغة الحصر (24) ، بينما يمكننا أن نتخيل وقائع يمكن القول ، في نفس الوقت ، بأنها « واقعية » بالمعاني : ج ، ب ، أ 1 إلخ للكلمة . ومع ذلك ، فلا يعقل الخلط بين ج ، ب ، أ 1 إلخ . إنه توجد ، حسب الظن ، قصور حيث يكون الطفلان اللذان يمثلان دور الأمير والأميرة ـ أميرين حقاً ؛ وبدون شك ، هناك عشاق (jules) اسمهم الشخصي « جول » (Jules) ، غير أن هذا لا يسمح بوصف كل « جول » من العشاق ، ولا باستخلاص نتائج عن ألعاب القصور . فهذه القاعدة الأساسية بديهية إلى حد البلاهة ؛ ومع ذلك ، فإن أولئك الذين يتحدثون عن الواقعية ، في الفن ، لا يكفون عن مخالفة أمرها .

1921

(*) راجع :

R. Jakobson : *Questions de poétique* . coll. « Poétique ». ed. Seuil . Paris. 1973. p. 31 - 39.

(1) بالفرنسية في الأصل .

(2) أنطون مارتي (1847 - 1914) ، فيلسوف ألماني ، وكاتب لمؤلفات عديدة عن فلسفة اللغة والنحو العام .

(3) كراسكوي ، إيفان نيكولايفيتش (1837 - 1887) ، رسام روسي ، ممثل الواقعية .

(4) بالفرنسية ، في الأصل .

(5) أندريه بيالي (1880 - 1934) شاعر وروائي وناقد . ممثل الرمزية الروسية .

(6) كروتشينيك ، ألكسي إليسيفيتش (1886 - 1968) شاعر روسي ، أحد الأعضاء الأكثر حيوية في جماعة المستقبليين .

(7) خليبنيكوف ، فيلمير (1885 - 1922) شاعر روسي ، زعيم الحركة المستقبلية .

(8) دولاكروا ، أوجين (1798 - 1863) رسام فرنسي .

(9) دولاروش ، بول (1797 - 1856) رسام فرنسي .

(10) الكريكو (1541 - 1614) رسام ونحات إسباني .

(11) أندريه روبليف (1360 - 1430) رسام روسي .

(12) كيدو رني (1575 - 1642) رسام إيطالي .

(13) لاوكون ، راهب (أبوللو) في طروادة .

(14) ريبين (1844 - 1930) رسام روسي والممثل الرئيسي للمدرسة الواقعية .

(15) ديغاس (1834 - 1917) رسام فرنسي .

(16) سيزان ، بول (1839 - 1906) رسام فرنسي .

(17) أوشروفسكي (1823 - 1886) كاتب روسي ، ممثل رئيسي لتيار الواقعية في المسرح .

(18) « ليزا المسكينة » لـ كرامزين (1766 - 1826) وهو كاتب روسي مبتكر الأسلوب العاطفي .

(19) شرامبك ، فرانا (1877 - 1952) كاتب تشيكي ، من ورثة الرمزية .

(20) شيبيك ، كاريل (1890 - 1930) روائي ومسرحي تشيكي .

(21) شيبيك ـ شود ، كاريل (1860 - 1927) روائي تشيكي .

(22) هوفمان ، برنست تيودور (1776 - 1822) كاتب ألماني .

(23) في الروسية Kosa (مزيف وقصّة شعر) .

(24) في الروسية Kljuch (نبع ومفتاح) .

(* *) في الروسية : Peredvizhniki : « الجوالون » (جمعية رسامين في روسيا في القرنين التاسع عشر والعشرين) .

إن مفهوم أنصار المستقبلية الذين لم يتفاهم معهم

ر . جاكوبسون
ي . تينيانوف

مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية

1

إن مشاكل العلم الأدبي واللساني الحالية ، في روسيا ، يستلزم أن توضع فوق قاعدة نظرية واضحة ؛ إنها تستلزم أن نقطع صلتنا بأساليب الحشد الميكانيكية التي يتنامى ورودها . والتي تضيف المنهجية الجديدة إلى المناهج القديمة البالية ، مدخلة بلطف النزعة النفسية الساذجة ونزعات رثة أخرى تحت غشاء مصطلح جديد .

إنه من الضروري الانفصال عن الانتقائية الأكاديمية (جيرمونسكي Jirmounski (١) وجماعته) وعن « النزعة الشكلية » التي تستبدل التحليل بإدخال مصطلح جديد وتصنيف الظواهر ؛ كما أنه من اللازم تلافي تحول العلم النظامي Science Systématique للأدب واللغة من جديد إلى أنواع عرضية وأحدوثية anecdotiques .

2

يرتبط تاريخ الأدب (أو الفن) ارتباطاً وثيقاً بالمتواليات التاريخية الأخرى ؛ وكل متوالية serie من تلك المتواليات تتضمن نسيجاً معقداً من القوانين البنيوية الخاصة بها . وإنه من المستحيل إقامة ترابط بين المتوالية الأدبية والمتواليات الأخرى دون أن يتم مسبقاً إضاءة تلك القوانين .

(6) كروتشينيك ، ألكسي إليسيفيتش (1886 - 1968) شاعر روسي ، أحد الأعضاء الأكثر حيوية في جماعة المستقبليين .

(7) خليبنيكوف ، فيلمير (1885 - 1922) شاعر روسي ، زعيم الحركة المستقبلية .

(8) دولاكروا ، أوجين (1798 - 1863) رسام فرنسي .

(9) دولاروش ، بول (1797 - 1856) رسام فرنسي .

(10) الكريكو (1541 - 1614) رسام ونحات إسباني .

(11) أندريه روبليف (1360 - 1430) رسام روسي .

(12) كيدو رني (1575 - 1642) رسام إيطالي .

(13) لاوكون ، راهب (أبوللو) في طروادة .

(14) ريبين (1844 - 1930) رسام روسي والممثل الرئيسي للمدرسة الواقعية .

(15) ديغاس (1834 - 1917) رسام فرنسي .

(16) سيزان ، بول (1839 - 1906) رسام فرنسي .

(17) أوشروفسكي (1823 - 1886) كاتب روسي ، ممثل رئيسي لتيار الواقعية في المسرح .

(18) « ليزا المسكينة » لـ كرامزين (1766 - 1826) وهو كاتب روسي مبتكر الأسلوب العاطفي .

(19) شرامبك ، فرانا (1877 - 1952) كاتب تشيكي ، من ورثة الرمزية .

(20) شابيك ، كاريل 1890 - 1930) روائي ومسرحي تشيكي .

(21) شابيك ـ شود ، كاريل (1860 - 1927) روائي تشيكي .

(22) هوفمان ، ارنست تيودور (1776 - 1822) كاتب ألماني .

(23) في الروسية Kosa (مزيف وقصة شعر) .

(24) في الروسية Kljuch (نبع ومفتاح) .

(* *) في الروسية : Peredvizhniki : « الجوالون » (جمعية رسامين في روسيا في القرنين التاسع عشر والعشرين) .

[illegible]

إن مفهوم أسطورة [illegible]

ر . جاكوبسون
ي . تينيانوف

مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية

1

إن مشاكل العلم الأدبي واللساني الحالية ، في روسيا ، يستلزم أن توضع فوق قاعدة نظرية واضحة ؛ إنها تستلزم أن نقطع صلتنا بأساليب الحشد الميكانيكية التي يتنامى ورودها ، والتي تضيف المنهجية الجديدة إلى المنهج القديمة البالية ، مدخلة بلطف النزعة النفسية الساذجة ونزعات رثة أخرى تحت غشاء مصطلح جديد .

إنه من الضروري الانفصال عن الانتقائية الأكاديمية (جيرمونسكي Jirmounski (1) وجماعته) وعن « النزعة الشكلية » التي تستبدل التحليل بإدخال مصطلح جديد وتصنيف الظواهر ؛ كما أنه من اللازم تلافي تحول العلم النظامي Science Systématique للأدب واللغة من جديد إلى أنواع عرضية وأحدوثية anecdotiques .

2

يرتبط تاريخ الأدب (أو الفن) ارتباطاً وثيقاً بالمتواليات التاريخية الأخرى ؛ وكل متوالية serie من تلك المتواليات تتضمن نسيجاً معقداً من القوانين البنيوية الخاصة بها . وإنه من المستحيل إقامة ترابط بين المتوالية الأدبية والمتواليات الأخرى دون أن يتم مسبقاً إضاءة تلك القوانين .

3

ليس من الممكن فهم التطور الأدبي ما دام المشكل التطوري مقنّعاً بمشاكل التخلق genése ـ التي تتدخل بكيفية عرضية ، مستقلة عن النظام ـ سواء كان هذا التخلق أدبياً (« المؤثرات ») أو غير أدبي . كما أنه ليس بالإمكان أن ندخل ، في حقل البحث العلمي ، المواد المستعملة في الأدب ، سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، إلا بشرط النظر إليها من وجهة نظر وظيفية .

4

بالنسبة للسانيات كما بالنسبة للتاريخ الأدبي ، كان التقابل الفاصل فيما بين الصفة التزامنية Synchronique (القارة) والصفة الزمنية Diachronique ، وإلى غاية عهد قريب ، مسلمة عمل مثمرة نظراً لأنها أظهرت بداهة الخصيصة النظامية للغة (أو الأدب) في كل مرحلة متميزة من حياتها . أما اليوم ، فإن مكتسبات المفهوم التزامني ترغمنا على أن نعيد فحص مبادىء الزمنية . لقد أخذ العلم الزمني يهجر ، بدوره ، مفهوم الخشد الميكانيكي للظواهر ، ذلك المفهوم الذي استبدله العلم التزامني بمفهوم النظام والبنية . إن تاريخ نظام ما هو ، أيضاً ، نظام . وهكذا تتجلى النزعة التزامنية الخالصة الآن أشبه بوهم : فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان الملازمان ـ أ) نزعة تقليد القديم كواقعة أسلوب ؛ أي الخلفية اللسانية والأدبية التي نحس بها كأسلوب متجاوز ، وبال . ب) الميولات التجديدية في اللغة وفي الأدب ، والتي نشعر بها كتجدد للنظام .

لقد كانت ثنائية التزامنية والزمنية تقابل مفهوم التطور بمفهوم النظام ؛ وها هي قد فقدت أهميتها كمبدأ نظراً لأننا أخذنا نتعرف أن كل نظام يظهر ، بالضرورة ، كتطور ، وأن التطور ، من جانب آخر ، يتوفر بصورة لا مفر منها على صفة بنظامية .

5

إن مفهوم النظام التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقبة Epoque

الساذج ، نظراً لأن هذا المفهوم لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن ، وإنما أيضاً من أعمال انجذبت الى فلك النظام آتية من آداب أجنبية أو من حقب سابقة . إنه ليس كافياً أن نفهرس ، بلا مبالاة ، الظواهر المتعايشة ؛ فما يهم هو دلالتها السلّمية بالنسبة لحقبة معينة .

6

لقد كان وضع مفهومين مختلفين ـ كلام ولغة [2] ـ وتحليل علاقتهما (مدرسة جنيف) [3] عمليتين جد مثمرتين بالنسبة للسانيات . إن تطبيق هاتين المقولتين (القاعدة الموجودة والعبارات الفردية) على الأدب ودراسة علاقتهما ، هو مشكل من الواجب فحصه بعمق . فليس بإمكاننا ، هنا أيضاً ، أن نقدر العبارة الفردية l'énoncé individuel دون ربطها إلى مركب القواعد الموجود (إن الباحث الذي يعزل هذين المفهومين ، يشوه ، لا محالة ، نظام القيم الفنية ، ويُبْخِسُ إمكانية إقامة قوانينه الملازمة) .

7

إن تحليل القوانين البنيوية للغة والأدب ، وكذا تطورها ، يقودنا ، بصورة حتمية ، إلى وضع متوالية محددة من الأنماط البنيوية التي توجد في الواقع (أو وضع أنماط تطور البنيات ـ بالنسبة للزمنية) .

8

إن البرهنة على القوانين الملازمة لتاريخ الأدب (أو اللغة) ، قد تسمح لنا بوصف كل استعاضة Substitution فعلية لأنظمة أدبية (أو لسانية) ، لكنها لا تفسر إيقاع التطور ، ولا الاتجاه الذي يختاره هذا الأخير عندما نكون أمام طرق تطور متعددة ، وممكنة نظرياً . فالقوانين الملازمة للتطور الأدبي (أو اللساني) لا تعطينا إلا معادلة غير محددة ، تقبل بتعدد الحلول، رغم محدوديةهذه، ولكنها لا تقدم لنا ، بالضرورة ، حلاً وحيداً . إنه ليس من الممكن حل المشكل

الملموس لاختيار اتجاه أو بالاحرى [قيمة] مهيمنة la dominante ، دون تحليل ترابط المتوالية الأدبية بالمتواليات التاريخية الأخرى ـ هذا الترابط (نظام الانظمة) الذي له قوانينه الخاصة به ، والتي يجب دراستها . غير أن الاهتمام بترابط الأنظمة ، دون اعتبار للقوانين الملائمة لكل نظام هو اجراء مشؤوم من وجهة نظر منهجية .

(*) نشر هذا النص في مجلة « اليسار الجديد *Novyi Lef* » 12 ، 1928 ص 36 - 37 .

(1) فيكتور جيرمونسكي (1891 - 1971) . فقيه لغة ، وعضو (الأوبوياز) . كتب حول القافية والعروض ، وله دراسات في الأدب .

(2)باللغة الفرنسية ، في الأصل .

(3) مدرسة جنيف : تنتسب إلى اللساني السويسري فرديناند دو سوسير (1857 - 1913) . كما ينتمي إليها تلميذاه مييه A. Meillet و بايه Ch . Bailley .

III في نظرية القصة

ب . إيخنباوم

حول نظريـــة النثر

1

لقد أشار أوتو لودفيج (1) Otto Ludwig من قبل الى الفرق ـ حسب وظيفة الحكي ـ فيما بين شكلين من السرد: «السرد بالمعنى الحرفي للكلمة» (die eigentliche Erzählung) و « السرد المشهدي » (die szenische Erzählung). في الحالة الأولى ، يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين : فالحكي يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي ، وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساسي ؛ أما في الحالة الثانية ، فيكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة ؛ ويُكتفى من القسم الحكائي narrative بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه ، بمعنى أنه يقتصر ، عملياً ، على الإشارات المتعلقة بالمشهد . إن هذا النوع من السرد يذكر بالشكل المسرحي ، ليس فقط بواسطة التركيز على الحوار ، وإنما ، أيضاً ، بواسطة الحُظْوَة التي تعطى لتقديم الوقائع لا للحكي : إننا لا نتلقى الأفعال كأفعال محكية (الشعر الملحمي) وإنما كما لو كانت تتخلق أمامنا على الخشبة .

وما دامت نظرية النثر تقتصر على مشكل تركيب الأثر الأدبي ، فإن هذا الفرق يظهر كما لو كان بدون معنى . غير أنه يكتسي أهمية أساسية بمجرد ما نمس بعض المشاكل الأولى المرتبطة ، ضمناً ، بنظرية النثر الأدبي . إن هذه النظرية لا تزال ، إلى الآن ، في حالة جنينية لأننا لم ندرس بعد العناصر التي تحدد شكل سرد معين .. وتتوفر نظرية الأشكال والأنواع الشعرية التي أقيمت على الايقاع ، على مبادىء نظرية قارة لا تزال نظرية النثر بحاجة إليها .

فالسرد المركّب لم يُرْبط بما فيه الكفاية الى الكلمة لكي يغدو نقطة انطلاق صالحة لتحليل كل أنماط النثر الأدبي . وفي هذا الصدد ، يتبيّن لي أن مشكل شكل السرد وحده قد عولج هناك .

إن العلاقة فيما بين الحكي الأدبي والسرد الشفوي لتكتسي ، في هذه الحالة ، أهمية أساسية . فالنثر الأدبي قد استعمل دائماً وبتوسع ممكنات التقليد المكتوب وخلق أشكالاً لم يكن ممكناً تصورها بمعزل عن إطار هذا التقليد . لقد كان القصد من الشعر ، دائماً ، أن يكون ملقى Parleé ؛ ومن هنا عاش خارج المخطوطة . والكتاب ؛ بينما نجد معظم الأشكال والأنواع النثرية معزولة ، كلياً ، عن الكلام وفا أسلوب يميز اللغة المكتوبة . إن سرد الكاتب إما أن يتجه إلى الشكل التراسلي أو إلى المذكرات والملاحظات notes أو يتجه نحو الدراسات الوصفية أو الرواية المتسلسلة (le feuilleton) إلخ . وتستقي أشكال الخطاب هذه مباشرة من اللغة المكتوبة ، فهي تتجه إلى القارىء وليس إلى المستمع ، كما أنها بُنِيَتْ انطلاقاً من علامات signes مكتوبة وليس انطلاقاً من الصوت . ومن جهة أخرى ، ففي الحالات التي تنبني فيها الحوارات حسب مبدىء المحادثة الشفوية وتتلون بصبغة تركيبية ومعجمية مناسبة ، فإنها تُدْرِجُ في النثر عناصر مُتَكَلَّمة وسروداً شفوية : إن الراوي ، على وجه العموم ، لا يقتصر على سرد واحد ، وإنما ينقل كذلك كلمات ...

فاذا تركنا ، في حوار معين ، مجالاً واسعاً لأحد المتكلمين ، فسنزداد اقتراباً من السرد الشفوي . ونلاحظ ، في بعض الأحيان ، تجاوز القصة القصيرة والكلمة . ومن هنا إدراج راوٍ معين يُخَفِّفُ الكاتب حضوره أو يتركه دونما تفسير .

هكذا نحصل على صورة شاملة لتنوع الأشكال في النثر الأدبي . وإن وجهة النظر هذه لتلقي ضوءاً بالغ الجدة على مشاكل الرواية . لقد تطورت القصة القصيرة الإيطالية ، في القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، مباشرة انطلاقاً من الخرافة والأحدوثة ولم تفقد صلتها بأشكال الحكي البدائية . إنها ـ دون أن تقلد عن قصد الخطاب الشفوي ـ مالت إلى طريقة الراوي الذي لا

مزاعم له ، والذي يحاول أن يُعَرِّفَنَا على حكاية معينة دون أن يستعمل سوى كلمات بسيطة . هذه القصة القصيرة لم تكن تتضمن لا وصفاً مسهباً للطبيعة ، ولا أوصاف مفصلة للشخصيات ، ولا استطرادات غنائية أو فلسفية . إننا لا نجد فيها حواراً ، أو على الأقل : لا نجد حواراً على الشكل الذي عودتنا عليه القصة القصيرة أو الرواية المعاصرتان . في رواية المغامرات القديمة ، كانت الصلة فيما بين المراحل التي يجعل المتن الحكائي fable بعضها يتبع البعض ـ كانت تتم بمساعدة بطل حاضر دائماً . لقد تطورت هذه الرواية انطلاقاً من مجموعة قصص قصيرة ، مثل « الديكاميرون »(3) ، نظراً لأن الأهمية تعطى لتأطير السرد ولأنساق التحفيز motivation (ف . شلوفسكي) . وهنا فإن مبدأ الحكي الشفوي لم يكن تحطم بعد ، كما أن الصلة بالخرافة والأحدوثة لم تكن قُطعت بصفة نهائية .

ومنذ منتصف القرن الثامن عشر ، وخصوصاً في القرن التاسع عشر ، أخذت الرواية تكتسي طابعاً آخر . فلقد صورت الثقافة الكتابية الأشكالَ الأدبية للدراسات ، والمقالات ، وحكايات الأسفار ، والذكريات إلخ . فالشكل التراسلي يسمح بوصف مفصل للحياة الذهنية ، والمشهد الملاحَظ والشخصيات إلخ (مثلما لدى ريشاردسون = Richardson) . ويعطي الشكل الأدبي للملاحظات notes والذكريات الخرية توصيف مفصل أكثر للأخلاق والطبيعة والعادات الخ . لقد حصل ، في بداية القرن التاسع عشر ، انتشار كبير للدراسات الأخلاق والرواية المتسلسلة اللتين أخذتا فيما بعد شكل الدراسات المسماة « فيزيولوجية » . وهي دراسات حُرمت من كل خاصية تهذيبية ، وتركزت في وصف احياء احضرية بتنوع طبقاتها ، وفئاتها ، ومهنها الخ . إن رواية القرن التاسع عشر ، لدى كل من ديكينز وبلزاك وتولستوي ودوستويفسكي ، قد اشتقت من هذه الدراسات الوصفية والسيكلوجية . كما أن مصادر هذه الرواية كانت هي الدراسات الإنجليزية من نمط Life in London [الحياة في لندن] (ب . إيغان(3) P. Egan) والكتابات الوصفية الفرنسية عن باريس (« الشيطان في باريس » ، « الفرنسيون كما رسموا أنفسهم» الخ) و « الدراسات الفيزيولوجية » الروسية . ومع ذلك ، فهناك ،

رواية تنتمي إلى النمط القديم من رواية المغامرات ، وهي إما أنها تكتسي شكلاً تاريخياً (و . سكوت W. Scott) أو تستعمل أشكال الخطاب الإلقائي Oratoir ، أو تكون نوعاً من الحكي الغنائي أو الشعري (ف . هيجو) . وهنا تتم المحافظة على الصلة بالكلام ـ الذي يقترب ، مع ذلك ، من الخطابة declamation وليس من الحكي ؛ أما الروايات من النمط الوصفي والسيكلوجي ، ذات الطابع الكتابي المحض ، فتفقد حتى هذه الصلة المخففة .

تتميز رواية القرن التاسع عشر باستعمال كثيف للوصف ، والصور الشخصية السيكلوجية والحوارات . . وتُقدم لنا هذه الحوارات ، في بعض الأحيان ، كمجرد محادثة ترسم لنا الصور الشخصية للشخصيات من خلال ردودهم (تولستوي) أو باعتبارها ، فقط ، شكلاً مُقَنَّعاً لحكي يكون ، نتيجة لذلك ، بدون خاصية « مشهدية » . لكن هذه الحوارات تتقمص ، في بعض الأحيان ، شكلاً محض مسرحي فتغدو وظيفتها دفع الحدث إلى أمام وليس فقط وصف الشخصيات بواسطة الردود التي يدلون بها . وهكذا تغدو [تلك الحوارات] عنصراً أساسياً من عناصر البناء . إن الرواية تقطع بهذه الطريقة صلتها بالشكل الحكائي وتغدو مزيجاً من الحوارات المشهدية ، والإشارات المفصلة التي تقوم بالتعليق على الديكور ، والإيماءات ، والنبر الخ . إن المحادثات تشغل صفحات وفصولاً بكاملها ، بينما يكتفي الراوي بملاحظات تفسيرية من نوع «قال» أو « أجابت » . ومن المعروف جيداً أن القرّاء يبحثون ، في هذا النمط من الرواية ، عن وهم الحدث المشهدي ، وأنهم لا يقرأون ، في الغالب ، إلا هذه المحادثات التي تغفل عن كل وصف أو تعتبره ، فقط ، مجرد إشارات ثقنية . إن بعض الكتّاب ، شعوراً منهم بهذه الواقعة ، يستبدلون الوصف بشكل مسرحي . في هذا الصدد ، كتب زاكوسكين (6) Zagoskine : « عندما يتحدث الجميع ، فإن السرد لا يكون في مكانه المناسب . فهذه العبارات الشارحة : « قال أحدهم ، وقاطعت إحداهن ، واعترض آخر ، ووأصلت أخرى » لا تؤدي إلا إلى بلبلة أو تشتيت ذهن القارىء ! ولهذا فلتسمحوا لي باللجوء إلى الشكل المسرحي العادي ، فإنه

أوضح وأبسط » («موسكو والموسكوفين»). وكتب في مكان آخر: «عندما نصوغ محادثة معينة ، خصوصا عندما يشارك فيها جمع بأكمله ، فإننا نكون مضطرين ، رغم إرادتنا ، أن نسمي المتكلمين وأن نكرر ، زيادة على ذلك وبدون انقطاع : « قال أحدهم ، أجابت إحداهن . . . » . فلتلافي هذه التكرارات التي لا جدوى منها ، يكون من الأفضل ـ اذا ~~[illegible]~~ أنواع السرد ـ أن نستعمل شكلاً مسرحياً » .

على هذا النحو تكون رواية القرن التاسع عشر الأوروبية شكلاً ملفقاً Syncrétique لا يتضمن إلا بعض عناصر الحكي ـ هذه العناصر التي قد تنفصل عنه ، في بعض الأحيان ، بصفة كلية (7) .

لقد بلغ تطور هذه الرواية ذروته في سبعينات القرن التاسع عشر تقريباً ؛ ومنذ ذلك الوقت لم نتحرر من هذا الانطباع بأنه تطور نهائي ، معتقدين أنه لا يوجد شكل أو نوع جديدان في النثر الأدبي . ومع ذلك ، فإن الرواية من هذا النمط تتفكك أمامنا وتتفارق . فمن جهة ، تتم العناية بالأشكال الصغيرة القريبة من الحكي البسيط ؛ ومن جهة أخرى نجد المذكرات وحكايات السفر ، والمراسلات ، ودراسات الطبائع . في نفس الوقت ، نلاحظ أن العناصر المتعلقة بحبك affabulation الرواية تنتقل رويداً رويداً إلى السيناريوهات السينمائية : وهذه واقعة دالة لأنها تبرهن على امكانية ترجمة أثر لغوي من هذا النوع إلى لغة « صامتة » ؛ كما يمكن أن نلاحظ أن تولستوي ، بعدما كتب « آنا كارنين » ، قد شرع في كتابة قطع مسرحية و « حكايات شعبية » . لقد أبرز لنا النثر الروسي ظاهرة نابهة وذات دلالة : وهي وجود كتّاب مثل دال (8) Dal و غوغول وليسكوف (9) leskov ، وكتّاب إثنوغرافيين مثل أ . ميلنيكوف ـ بتشرسكي (10) و ب . ياكوشين و س . ماكسيموف إلخ . فهذه الظواهر ، التي أخفاها تطور الرواية والخمود الذي أحدثه ، تعود للظهور الآن كتقليد جديد : إن النثر المعاصر قد جعل ، من جديد ، مشكلة الشكل أمراً راهناً ، وكذلك مشكلة الحكي . ولنا الشاهد على ذلك في خرافات وقصص ريميزوف (11) Remizov و زامياتين (12) Zamiatin القصيرة ، كما في

أعمال جوركي الأخيرة ، في دراسات بريشفين (13) Prichvine ، وفي القصص القصيرة لكل من زوشتشنكو (14) Zochtchenko و فس . إيفانوف (15) Vs. Ivanov وليونوف (16) Leonov وفيدين (17) Fédine ونيكيتين (18) Nikitine وبابل (19) Babel إلخ .

2

ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين متناظرين ، بل هما ، على العكس ، شكلان أحدهما أجنبي عن الآخر بصورة عميقة . ولهذا فهما لا يتطوران في أدب معين ، في نفس الوقت ، ولا بنفس الدرجة من القوة . فالرواية هي شكل تلفيقي (ولا يهم إلا قليلاً كونها تطورت انطلاقاً من مجموعة قصص قصيرة ، أو أنها تعقدت بإدراجها كتابات تصف العادات) ؛ أما القصة القصيرة فهي شكل أساسي ، وبدئي (وهو ما لا يعني : بدائي) . الرواية أتت من التاريخ ومن حكاية الأسفار ؛ أما القصة القصيرة فقد جاءت من الخرافة ومن الأحدوثة . إن الفرق ، كما هو واضح ، فرق مبدئي ، حدده طول الأثر الأدبي . وهناك كتاب مختلفون وآداب مختلفة تُعنى إما بالرواية أو بالقصة القصيرة .

تبنى القصة القصيرة على قاعدة تناقض ، أو انعدام تصادف ، أو خطأ ، أو تعارض إلخ . لكن هذا غير كاف . فكل شيء في القصة القصيرة ، كما في الأحدوثة ، يميل نحو الخلاصة . إن القصة القصيرة يجب أن تنطلق بقوة ، مثل صاروخ ألقي من طائرة ليضرب بحَدِّه ، وبكل قواه ، الهدف المنشود . إنني لا أعالج هنا ، بالطبع ، إلا القصة القصيرة ذات الحبكة ، مهملاً القصة القصيرة ـ الوصف التي تميز الأدب الروسي وكذا « السرد المباشر » . ويوحي مصطلح short - story دائماً بوجود حكاية عليها أن تلبي شرطين أثنين : الأبعاد المختصرة والتشديد على الخلاصة conclusion . فهذان الشرطان يخلقان شكلاً مختلفاً تمام الاختلاف ، في أهدافه وأنساقه ، عن الرواية .

وهناك عوامل أخرى تقوم بدور رئيسي في الرواية ، ونعني التقنية المستعملة لإبطاء الحدث ، والمزج ووصل العناصر المتعارضة ، وقابلية تطوير

وربط المراحل فيما بينها ، وخلق مراكز اهتمام متباينة ، وسَوْق حبكات متوازية الخ . إن هذا البناء يستدعي أن تكون خاتمة الرواية لحظة إضعاف ، وليس لحظة تقوية ؛ ذلك أن نقطة أوج الحدث الرئيسي يجب أن تكون في مكان ما قبل النهاية . إن الرواية تتميز بوجود خاتمة épilogue : وهي خلاصة زائفة أو بيان حصيلة يفتح أفقاً أو يحكي للقارىء Nachgeschichte [مآل] الشخصيات الرئيسية (راجع : « رودين » لتورغنيف ، و « الحرب والسلام ») ، ولهذا فإنه من الطبيعي أن تكون الخاتمة غير المنتظرة ظاهرة جد شاذة في الرواية (فإذا وجدت فإنها تشهد على تأثير القصة القصيرة) : إن الأبعاد الكبيرة ، وتنوع المراحل يمنعان وجود نموذج بناء مماثل ؛ بينما تميل القصة القصيرة ، على وجه التحديد ، الى النهاية غير المتوقعة حيث يصل كل ما سبق إلى أوجه . ويجب أن يتبع نقطة الأوج ، في الرواية ، نوع من الانحدار ، بينما يكون من الطبيعي جداً ، في القصة القصيرة ، التوقف عند القمة التي تم بلوغها . فلنقارن الرواية بنزهة طويلة خلال أمكنة مختلفة تفترض رجوعاً هادئاً ؛ والقصة القصيرة بصعود تل هدفه أن يتيح لنا مشهد ما يتكشف من ذلك الارتفاع .

لم يستطع تولستوي أن يختم « آنا كارنين » بموت « آنا » : لقد وجد نفسه مضطراً إلى كتابة قسم اضافي ـ مع أن هذا العمل كان شاقاً نظراً لأن الرواية كانت متمحورة على مصير « آنا » . إن منطق الشكل الروائي يفترض إطالة معينة ، فإذا اختلف الأمر فستكون الرواية أشبه بقصة قصيرة ذائبة تتضمن شخصيات ومراحل لا جدوى منها البتة . لقد كان هذا البناء نوعاً من التغلب على عقبة : إذ تقتل الشخصية الرئيسية قبل أن يتقرر مصير الشخصيات الأخرى . وليس من قبيل الحظ أن يبلغ الأبطال ، في العادة ، نهاية الرواية ناجين بعد أن كانوا قاب قوسين من الموت (فلا يموت إلا رفاقهم) . إن توازي البناء قد ساعد تولستوي : فمنذ البداية ينافس « ليفين » « آنا » على احتلال الصدارة . ومن جهة أخرى ، نجد بوشكين قد عمل ، في « حكايات بيلكين les recits de Bielkine » ، على أن يطابق تماماً بين خلاصة القصة القصيرة وذروة الحبكة بهدف الحصول على انطباع بوجود حل غير متوقع (راجع : « العاصفة » ، « بائع النعوش »)

إن القصة القصيرة تذكرنا بالمسألة التي تتلخص في وضع معادلة ذات طرف مجهول واحد ؛ أما الرواية فهي مسألة ذات قواعد متباينة ، نقوم بإيجاد حل لها عن طريق نظام من المعادلات ذات أطراف مجهولة متعددة ، نظراً لأن الأبنية الوسيطة هي أهم من الجواب النهائي . القصة القصيرة لغز ، أما الرواية فتطابق الأحجية اللغوية charade (21) أو العلامة الرمزية Rébus (22) .

لقد اتجهت عناية أمريكا ، أكثر من أي مكان آخر ، إلى القصة القصيرة الموجزة short - story . كان الأدب الأمريكي ، إلى حدود منتصف القرن التاسع عشر ، يختلط في أذهان الكتّاب والقرّاء بالأدب الإنجليزي ، كما كان يُستَوْعَبُ - في قطاع واسع منه - من طرف هذا الأخير ، نظراً لأنه كان يعتبر أدباً شبيهاً بالأدب الإقليمي . ولقد كتب واشنطون إرفينغ W. Ivring (23) ، بمرارة ، في مقدمة دراساته عن الحياة الإنجليزية : « دُهش الناس من أن رجلاً خارجاً من صحراء أمريكا كان يعبر في لغة إنجليزية بصورة محتملة . لقد نظروا إلي باعتباري ظاهرة غريبة في الأدب ، أو صنفاً نصف متوحش ، يأخذ الريشة بيده بدلاً من أن يثبتها فوق رأسه ، فكانوا متطلعين إلى معرفة ما يمكن لكائن من هذا النوع أن يقول عن المجتمع المتحضر » (24) .

ومع ذلك ، كان يعتبر أنه قد تتلمذ على فكر الثقافة والأدب الإنجليزيين ، وأن دراساته ترتبط ، ارتباطاً وثيقاً ، بتقليد دراسات العادات الإنجليزية : « بما أنني ولدت في بلد جديد ، وإن تعودت في طفولتي على أدب بلد قديم ، فإن فكري كان مشبعاً منذ البداية بالأفكار التاريخية والشعرية التي ترتبط بأمكنة وضائع وعادات أوروبا التي لا تطابق - إلا نادراً - أمكنة وطبائع وعادات وطني ... إن إنجلترا ، بالنسبة لأمريكي ، هي أرض كلاسيكية مثلها مثل إيطاليا بالنسبة لإنجليزي ، ولندن القديمة توحي له بالأفكار التاريخية بقدر ما توحي له به روما القديمة » . لقد حاول [إرفينغ] ، بالفعل ، في كتاب دراساته الأول (The sketch Book, 1819) استعمال أدوات أمريكية ، مثلاً في « ريب فان وانكل Rip Van Winkle » أو « فيليب من بوكانوكيت Philip of Pokanoket » - حيث يبدأ هذا الكتابُ الأخير بأسف من كون : « الكتّاب القدامى الذين وصفوا اكتشاف واستعمار أمريكا لم يتركوا لنا كتابات وصفية ،

مفصلة وموضوعية ، عن الأخلاق والعادات النابهة التي ازدهرت لدى المتوحشين » ؛ ومع ذلك ، فإن نمط هذه الدراسات ، ذاته ، يظل تقليدياً في طريقته وأسلوبه : فنحن لا نجد ، هناك ، شيئاً « أمريكياً » بالمعنى الحالي لهذه الكلمة .

لقد برهنت السنوات الثلاثون والأربعون من القرن التاسع عشر ، بجلاء ، على ميل النثر الأمريكي إلى تطوير نوع القصة القصيرة - short) (story ، بينما كان الأدب الانجليزي ، في تلك الحقبة ، معنياً بالرواية . تكاثرت دوريات مختلفة (مجلات) وأخذت تقوم بدور هام في انجلترا وفي أمريكا ، لكن من الضروري أن نسجل أن الدوريات الانجليزية قد اكتظت خاصة بالروايات الكبرى لكل من بولوير (25) Bulwer وديكينز وتاكري (26) Thakeray ، بينما أفسحت الدوريات الأمريكية مكاناً مركزياً للقصص القصيرة short - stories . وإنه لمثل جيد ، نظراً لأنه ليس من الممكن اعتبار تطور القصة القصيرة في أمريكا مجرد نتيجة لظهور الصحف : فهنا ، كما هناك ، لا توجد سببية بسيطة . إن اتساع الصحف مرتبط بترسيخ نوع الـ short - story ، لكنه لا يُوَلِّدُه .

وإنه من الطبيعي أن يظهر ، خلال تلك الحقبة ، اهتمام خاص في النقد الأمريكي بالقصة القصيرة ؛ فضلاً عن ذلك فإن [هذا الاهتمام] كان مرتبطاً بسوء نية ظاهرة إزاء الرواية . في هذا الصدد ، فإن تعليلات إدجار بو - الذي تشهد قصصه القصيرة ، بدورها أيضاً ، على ترسيخ النوع - قد كانت بالغة الأهمية ودالة . إن مقاله عن قصص ناتانيال هاوثورن (27) Nathaniel Hawthorne القصيرة هو أشبه ببحث عن الخصائص البانية للقصة القصيرة . كتب بو : « لقد وجد - ولأمد طويل - في الأدب حكم مسبق بمشؤوم ولا أساس له ، وسيكون من مهمة زماننا أن يتخلص منه : ألا وهو اعتبار أن طول الأثر الأدبي يجب أن يدخل في تقدير ميزاته . إنني أشك في أن ناقداً ، مهما يكن ضعفه ، يمكن أن يدافع عن الفكرة القائلة بأنه يوجد في طول أو كتلة أثر أدبي ، منظوراً إليهما بصورة مجردة ، ما يبعث بالضرورة إعجابنا . على هذا

إن القصة القصيرة تذكرنا بالمسألة التي تتلخص في وضع معادلة ذات طرف مجهول واحد ؛ أما الرواية فهي مسألة ذات قواعد متباينة ، نقوم بإيجاد حل لها عن طريق نظام من المعادلات ذات أطراف مجهولة متعددة ، نظراً لأن الأبنية الوسيطة هي أهم من الجواب النهائي . القصة القصيرة لغز ، أما الرواية فتطابق الأحجية اللغوية charade (21) أو العلامة الرمزية Rébus (22) .

لقد اتجهت عناية أمريكا ، أكثر من أي مكان آخر ، إلى القصة القصيرة الموجزة short - story . كان الأدب الأمريكي ، إلى حدود منتصف القرن التاسع عشر ، يختلط في أذهان الكتّاب والقرّاء بالأدب الإنجليزي ، كما كان يُسْتَوْعَبُ - في قطاع واسع منه - من طرف هذا الأخير ، نظراً لأنه كان يعتبر أدباً شبيهاً بالأدب الإقليمي . ولقد كتب واشنطون إرفينغ W. Ivring (23) ، بمرارة ، في مقدمة دراساته عن الحياة الإنجليزية : « دُهش الناس من أن رجلاً خارجاً من صحراء أمريكا كان يعبر في لغة إنجليزية بصورة محتملة . لقد نظروا إلي باعتباري ظاهرة غريبة في الأدب ، أو صنفاً نصف متوحش ، يأخذ الريشة بيده بدلاً من أن يثبتها فوق رأسه ، فكانوا متطلعين إلى معرفة ما يمكن لكائن من هذا النوع أن يقول عن المجتمع المتحضر » (24) .

ومع ذلك ، كان يعتبر أنه قد تتلمذ على فكر الثقافة والأدب الإنجليزيين ، وأن دراساته ترتبط ، ارتباطاً وثيقاً ، بتقليد دراسات العادات الإنجليزية : « بما أنني ولدت في بلد جديد ، وإن تعودت في طفولتي على أدب بلد قديم ، فإن فكري كان مشبعاً منذ البداية بالأفكار التاريخية والشعرية التي ترتبط بأمكنة وطبائع وعادات أوروبا التي لا تطابق - إلا نادراً - أمكنة وطبائع وعادات وطني . . . إن إنجلترا ، بالنسبة لأمريكي ، هي أرض كلاسيكية مثلها مثل إيطاليا بالنسبة لإنجليزي ، ولندن القديمة توحي له بالأفكار التاريخية بقدر ما توحي له به روما القديمة » . لقد حاول [إرفينغ] ، بالفعل ، في كتاب دراساته الأول (The sketch Book, 1819) استعمال أدوات أمريكية ، مثلاً في « ريب فان وانكل Rip Van Winkle » أو « فيليب من بوكانوكيت Philip of Pokanoket » - حيث يبدأ هذا الكتابَ الأخير بأسف من كون : « الكتّاب القدامى الذين وصفوا اكتشاف واستعمار أمريكا لم يتركوا لنا كتابات وصفية ،

مفصلة وموضوعية ، عن الأخلاق والعادات النابهة التي ازدهرت لدى المتوحشين » ؛ ومع ذلك ، فإن نمط هذه الدراسات ، ذاته ، يظل تقليدياً في طريقته وأسلوبه : فنحن لا نجد ، هناك ، شيئاً « أمريكياً » بالمعنى الحالي لهذه الكلمة .

لقد برهنت السنوات الثلاثون والأربعون من القرن التاسع عشر ، بجلاء ، على ميل النثر الأمريكي إلى تطوير نوع القصة القصيرة (short - story) ، بينما كان الأدب الانجليزي ، في تلك الحقبة ، معنياً بالرواية . تكاثرت دوريات مختلفة (مجلات) وأخذت تقوم بدور هام في انجلترا وفي أمريكا ، لكن من الضروري أن نسجل أن الدوريات الانجليزية قد اكتظت خاصة بالروايات الكبرى لكل من بولوير (25) Bulwer وديكينز وتاكري (26) Thakeray ، بينما أفسحت الدوريات الأمريكية مكاناً مركزياً للقصص القصيرة short - stories . وإنه لمثل جيد ، نظراً لأنه ليس من الممكن اعتبار تطور القصة القصيرة في أمريكا مجرد نتيجة لظهور الصحف : فهنا ، كما هناك ، لا توجد سببية بسيطة . إن اتساع الصحف مرتبط بترسيخ نوع الـ short - story ، لكنه لا يُوَلِّدُه .

وإنه من الطبيعي أن يظهر ، خلال تلك الحقبة ، اهتمام خاص في النقد الأمريكي بالقصة القصيرة ؛ فضلاً عن ذلك فإن [هذا الاهتمام] كان مرتبطاً بسوء نية ظاهرة إزاء الرواية . في هذا الصدد ، فإن تعليلات إدجار بو - الذي تشهد قصصه القصيرة ، بدورها أيضاً ، على ترسيخ النوع - قد كانت بالغة الأهمية ودالة . إن مقاله عن قصص ناتانيال هاوثورن (27) Nathaniel Hawthorne القصيرة هو أشبه ببحث عن الخصائص البانية للقصة القصيرة . كتب بو : « لقد وجد - ولأمد طويل - في الأدب حكم مسبق مشؤوم ولا أساس له ، وسيكون من مهمة زماننا أن يتخلص منه : ألا وهو اعتبار أن طول الأثر الأدبي يجب أن يدخل في تقدير ميزاته . إنني أشك في أن ناقداً ، مهما يكن ضعفه ، يمكن أن يدافع عن الفكرة القائلة بأنه يوجد في طول أو كتلة أثر أدبي ، منظوراً إليهما بصورة مجردة ، ما يبعث بالضرورة إعجابنا . على هذا

النحو ، فإن جبلاً سيثير فينا مشاعر السمو فقط لمجرد إحساسنا بعظمة فيزيقية ؛ غير أننا لا يمكن أن نوافق أن يكون الأمر على هذه الشاكلة إذا شئنا تقدير الكولومبياد la columbiade » . ويطور بو ، بعد ذلك ، نظريته الأصيلة عن القصيدة التي هي ، في اعتباره ، أسمى من كل الأنواع الأخرى - من وجهة نظر جمالية (ويتعلق الأمر بالقصيدة التي لا تتجاوز أبعادها ما يمكن أن يُقْرأ في ساعة واحدة : « . . . إن وحدة التأثير أو الانطباع هي مسألة بالغة الأهمية » (28) . أما القصيدة الطويلة ، بالنسبة له ، فهي مفارقة) . « لقد كانت الملاحم ثمرة إحساس فني غير مكتمل ، ولقد دالت دولتها » . إن القصة القصيرة تقترب كثيراً من النمط المثالي الذي هو القصيدة ؛ فهي تقوم بنفس دور هذه الأخيرة لكن في مجالها الخاص ، مجال النثر . ويعتقد بو بإمكانية تقليص حدود الطول إلى ساعتي قراءة جهراً (بعبارات أخرى : إلى صفحة طباعة مزدوجة) ؛ كما يرى أن الرواية هي نوع « غير مكتمل » بسبب طولها : « بما أنك لا تستطيع أن تقرأها دفعة واحدة ، فإنها تحرم نفسها ، طبعاً ، من القوة الهائلة التي يمنحها إيّاها المجموع » .

ويضيف بو ، في النهاية ، نوع القصة القصيرة : « لقد بنى كاتب ماهر حكاية . فإذا كان مطلعاً على مهنته ، فإنه لن يكيف أفكاره حسب أحداثها ، ولكنه - بعدما يكون قد تخيل بعناية وتأمل أثراً وحيداً معيناً يقترح إحداثه - يبتكر أحداثاً - يمزج فيما بينها - تتيح له أن يحصل ، بأفضل وجه ، على الأثر السابق تخيله . فإذا لم تكن جملة البداية نفسها تميل نحو إحداث هذا الأثر ، فإنه يكون قد فشل منذ الخطوة الأولى . إذ لا يجب - في الأثر الأدبي بأكمله - أن تكون هناك كلمة واحدة مكتوبة لا تعمل مباشرة أو بطريقة ملتوية على تحقيق هذا التصميم الموضوع مسبقاً . فبفضل هذا المنهج ، وهذه العناية وهذا الفن ، تكون قد رسمنا أخيراً لوحة تترك في فكر المتأمل لها بحس فني مشابه ، احساساً مكتملاً بالرضى . لقد قُدمت فكرة الحكاية في منتهى صفائها نظراً لأن شيئاً لم يختلط بها ؛ وذلك هدف لا يمكن للرواية أن تبلغه » . كان بو يقول بأنه تعود كتابة قصصه القصيرة مبتدئاً بالنهاية ، مثلما يكتب الصينيون كتبهم .

بو ، إذن ، يعطي أهمية خاصة لأثر رئيسي تساهم فيه كل التفاصيل ،

وكذا للقسم الأخير الذي يجب أن يكون إضاءة لكل ما سبقه . إن الشعور بالأهمية الخاصة التي يجب أن تعطى للنبرة النهائية يتصادف وجوده في عموم القصة القصيرة الأمريكية ، بينما يقوم القسم الأخير في الرواية (خصوصاً بالنسبة للرواية من نمط روايات ديكينز وتاكري) بدور خاتمة epilogue أكثر من قيامه بدور حل . لقد كتب ستيفانسون (29) ، في 1891 ، لصديق له حول واحدة من قصصه القصيرة يقول : « ما العمل ؟ ... هل أبتكر خلاصة جديدة ؟ نعم ، هذا مؤكد ، لكنني لا أكتب على هذا النحو ؛ فهذه الخلاصة تم الإيحاء بها على امتداد القصة القصيرة ؛ إنني لا أستعمل أبداً تأثيراً معيناً اذا ما كان في إمكاني أن أحتفظ به إلى اللحظة التي يصلح فيها لإدراج تأثيرات لاحقة ؛ ففي هذا يتلخص جوهر القصة القصيرة (a story) . إن خلق نهاية أخرى سوف يعني تغيير البداية . إن حل قصة قصيرة طويلة هو ليس أمراً ذا بال لأنه ليس سوى خلاصة (coda) لا تشكل عنصراً أساسياً من ايقاعها ؛ بيد أن محتوى ونهاية قصة قصيرة موجزة (short - story) هما لحم ودم بدايتها » .

تلك هي الصورة العامة لخصائص القصة القصيرة في الأدب الأمريكي . وإن مجمل القصص القصيرة الأمريكية ، وفي مقدمتها قصص إدجار بو ، قد بنيت ، إلى هذا الحد أو ذاك ، على هذه المبادىء . وذلك ما يؤدي إلى إيداء عناية خاصة بالمفاجآت الختامية وإلى بناء القصة القصيرة على لغز أو خطأ يحتفظ بالدور المحرك للحبكة إلى حين النهاية . ولقد أخذ هذا النوع من القصة القصيرة ، في البداية ، يبالغ الجدية ؛ فأضعف بعض الكتّاب من أثر المفاجأة باستعمال ميولات تهذيبية أو عاطفية ، بيد أنهم احتفظوا دائماً بمبدأ البناء . هكذا نجد لدى بريت هارت (30) Bret Harte أن اقتراح اللغز هو ، بصفة عامة ، أهم من حله . فلنتناول قصته القصيرة « الوراثة » . لقد أقيمت على لغز وربما على اثنين : لماذا أورث الشيخ ماله ، بالتحديد ، لهذه المرأة القبيحة والغبية ، ولماذا تتصرف به هي بتقتير ؟ . غير أن الحل يخيب أملنا : فاللغز الأول يبقى بدون حل ، بينما يعطى للغز الثاني حل غير كاف وشاحب (إن الشيخ أمر ألا يعطى المال لمن سوف تحبهم هي) ، وتترك الحلول التهذيبية

والعاطفية لحكايات مثل « الغبيّ » و « مايغلز Miggles » و « الرجل ذو العبء الثقيل » تفسّر الانطباع - على أنه يمكن القول بأن بريت هارت يخشى من رفع حدة القسم الختامي حتى لا تنفصل عن السذاجة العاطفية التي تميز نغمة الراوي .

في تطور كل نوع ، تظهر لحظات يكتسي فيها النوع الذي استعمل إلى ذلك الحين لأهداف مطلقة الجدية أو « راقية » ـ شكلاً فكاهياً أو شكل معارضة ساخرة . لقد حدثت نفس الظاهرة للقصيدة الملحمية ورواية المغامرات ورواية السيرة Roman biographique إلخ . إن الشروط المحلية والتاريخية قد خلقت ، بالطبع ، فروقاً مختلفة ، لكن السيرورة ذاتها تحتفظ بهذا الفعل كقانون تطوري : فالتأويل الجاد لحبكة تم التحفيز لها بعناية وبالتفصيل ، قد أفسح مكاناً للسخرية والهزء والمعارضة ؛ والصلات التي صلحت تحفيزاً لوجود مشهد غدت أكثر ضعفاً وانكشافاً نظراً لأنها محض صلات اتفاقية ؛ ويبرز الكاتب نفسه ، في المقدمة ، فيحطم في الغالب وهم صحة المروي وجديته ؛ ويغدو بناء المبنى الحكائي تلاعباً بالمتن الحكائي الذي يتحول إلى أحجية أو أحدوثة . هكذا يحدث تجديد النوع : فيجد إمكانات جديدة ، وأشكالاً جديدة .

لقد أنجزت الحقبة الأولى للقصة القصيرة الأمريكية على يد كل من إرفينغ وإدجار بو وهاوثورن وبريت هارت وهنري جيمس الخ : غيرت القصة القصيرة من أسلوبها ومبناها ، لكنها بقيت ، دائما نوعاً « راقياً » وجادا . ولهذا فإن ظهور قصص مارك توين القصيرة الملهية ، خلال الثمانينات ، هو أمر جد طبيعي ومشروع : إنها تقرب القصة القصيرة من الأحدوثة وتقوي دور الراوي الظريف . ويكشف الكاتب نفسه ، في بعض الأحيان ، هذه القرابة من الأحدوثة ، مثلما هو الشأن في «About Magnanimous - Incident literature » حيث يقول مارك توين : « لقد احتفظت طيلة حياتي بعادة ـ ثقفتها منذ نعومة أظفاري ـ قراءة مجموعة أحدوثات . . . كنت أريد ألاّ تتوقف هذه الأحدوثات الرائعة عند نهايتها السعيدة ، بل تواصل حكيها السار عن مختلف الأخيار والذي هم في حالتهم . . إن هذه الامكانية كانت تراودني إلى درجة أنني

قررت ، في النهاية ، تحقيقها بابتكار إضافات لتلك الأحدوثات » . هكذا يقدم إضافات (sequel) لثلاث أحدوثات .

تتراجع الرواية إلى المرتبة الثانية وتواصل وجودها بوجه أخص في شكل رواية بوليسية . على هذا النحو تتأسس دُرْجَةُ la mode المعارضات ، فنجد لدى بريت هارت ، الى جانب رواياته المحبطة ، سلسلةً من معارضات روايات آخرين ؛ إنها خلاصات مركزة (condensed - Novel) تمثل طرق مختلف الكتّاب أمثال : كوبر (31) cooper ومس برادون (32) Miss Braddon ودِماس Dumas وبرونتي Bronté وهيجو و بولوير وديكينز إلخ . وليس من قبيل الصدفة إذا ما هاجم إدجار بو الرواية ؛ فمبدأ وحدة البناء ، الذي يعتمد عليه ، ينزع كل فضيلة عن الشكل ذي الأبعاد الكبيرة حيث نجد ، بشكل لا مفر منه ، عدداً من مراكز الاهتمام ، وخطوطاً متوازية ، وكتابات وصفية إلخ . ويغدو ، في هذا الصدد ، مقال إ . بو النقدي عن رواية ديكينز « بارنابي رادج Barnaby Rudge » بالغ الدلالة ، إذ يعيب بو على ديكينز ، بين مسائل أخرى ، التناقض والأخطاء التقنية للرواية المذكورة ، مبرزاً أن سبب ذلك كامن في « العادة العابثة الحالية التي تتلخص في كتابة روايات لدوريات ، حيث يكون الكاتب على غير علم بعد بكل تفاصيل التصميم عندما يشرع في نشر روايته » .

إلى جانب ذلك ، تظهر روايات تميل بشكل ملحوظ ، في مجمل جوانبها ، نحو القصة القصيرة : فلها عدد محدود من الشخصيات ، وسر واحد كأثر رئيسي إلخ . تلك هي حالة رواية هاوثورن نفسه : « الرسالة الارجوانية » (Scarlet Letter) التي لا يكف منظرو ومؤرخو الأدب الأمريكي عن الاستشهاد بها كمثل على البناء البارع . إن هذه الرواية لا تتضمن سوى ثلاث شخصيات يرتبطون فيما بينهم بسر نكتشفه في الفصل الأخير (Revelation) ؛ فلا توجد حبكات موازية ، ولا استطراد ، ولا مرحلة هامشية : إنما نحن أمام وحدة تامة للزمن والمكان والحدث . إن الأمر يتعلق هنا بظاهرة مختلفة اختلافاً جذرياً عن روايات بلزاك أو ديكينز التي لا توجد أصولها في القصة القصيرة وإنما في دراسات العادات ، والدراسات المسماة فيزيولوجية .

هكذا يتميز الأدب الأمريكي بتطور القصة القصيرة . ولقد أقيمت هذه القصة القصيرة على الميادىء التالية : وحدة البناء ، وأثر رئيسي عند منتصف الحكاية ، ونبرة قوية ختامية . وإلى غاية الثمانينات ، ظلت هذه القصّة القصيرة تتراوح بين الاقتراب أو الابتعاد من الوصف الصحفي reportage ؛ لكنها احتفظت دائماً بخصيصتها الجادة : التهذيبية أو العاطفية ، السيكلوجية أو الفلسفية . وانطلاقا من هذه الحقبة (مارك توين) خطت القصة القصيرة الأمريكية في اتجاه الأحدوثة خطوة عظمى ، مبرزة دور الراوي الظريف ، أو مدخلة عناصر المعارضة والسخرية الأدبية . لقد أخضعت المفاجأة الختامية ذاتها لنعبة الحبكة وتوقعات القارىء ، وكُشِفَتْ عن قصد أنساق البناء فلم تعد لها الا دلالة شكلية ؛ بُسِّط التحفيز ، واختفى التحفيز السيكولوجي . في هذه الحقبة تظهر قصص أو . هنري O. Henry (33) القصيرة ، حيث يتجلى الميل الأحدوثي في أعلى درجاته .

1925

(*) المقتطفات التي يضمها هذا العنوان تنتمي في الأصل إلى مقالات مختلفة .

(1) كاتب ألماني (1813 - 1865) روائي وباحث في الدراما الشكسبيرية .

(2) راجع في كتاب ك . هيرزل K. Hirzel 1895 Der dialog *Eien literar historicner Versuch*, إشارات عن الدور الهام للحوار كنوع نثري : فهو يحطم الأشكال المسكوكة للغة الأدبية ويدخل عناصر من اللغة المتداولة ، المنطوقة . تضرب الأمثلة بحوارات ماكيافيلي ، وحوار كاستيليوني castiglioneالشهير الذي ينهض ضد اللهجة الثيسكانية السائدة في ذلك الوقت في الأدب الإيطالي ، وكذا الحوارات الموجهة ضد اللاتينية إلخ (الجزء : ، ص 87 وما يتلوها) .

(3) مجموعة قصص داخل قصة مؤطرة لـ بوكاتشيو . فيما يتعلق ببنائها راجع ملاحظات لـ شلوفسكي عن طريقة « التأطير » حيث يكون الحكي هدفاً في ذاته : « بناء الرواية والقصة القصيرة » . وكذا كتاب ت . تودوروف : *Grammaire du Décaméron*, Mouton, 1969 ـ الذي يحلل المجموعة من وجهة نظرية .

(4) روائي إنجليزي (1689 - 1761) .

(5) صحفي وكاتب إنجليزي ساخر (1772 - 1849) .

(6) كاتب روايات تاريخية روسي (1789 - 1852) .

(7) من المثير للانتباه أن نلاحظ أن مفهوم الرواية كشكل تلفيقي جديد قد كان متداولاً في النقد

القديم . سأذكر مثلاً لذلك عبارات س . شيفيريف S. chevirev : « الرواية في رأينا ، هي ثمرة مزج جديد ومعاصر لكل الأنواع الشعرية . فهي تتقبل - على قدم المساواة - عناصر ملحمية ودرامية وغنائية . غير أن العنصر المهيمن هو الذي يعطي للرواية خاصيتها كرواية » هكذا يمكننا أن نشير إلى روايات غنائية : أذكر « فرتر » لـ غوته أيضاً ؛ ويمكننا أن نسمي روايات والتر سكوت « دراماتيكية » نظراً لأنها مبنية على الدراما ، دون أن نستثني العناصر الأخرى « Moskvitiamine » (T 1 - p 574) .

(8) كاتب ولساني وإثنوغرافي روسي (1801 - 1872) .

(9) كاتب واقعي روسي ، يهتم بالعادات الشعبية (1831 - 1895) .

(10) كاتب رواية روسي (1819 - 1883) .

(11) روائي وكاتب حكايات روسي (1877 - 1957) .

(12) كاتب حكايات وروائي روسي (1884 - 1937) .

(13) كاتب سوفياتي (1873 - 1954) .

(14) كاتب حكايات سوفياتي (1895 - 1958) .

(15) روائي سوفياتي (1895 - 1963) .

(16) روائي سوفياتي (1899 -) .

(17) كاتب حكايات وروائي سوفياتي (1892 -) .

(18) شاعر وروائي روسي (1824 - 1861)

(19) كاتب قصة قصيرة سويدي (1894 - 1-18) .

(20) كلمة المثانة معناها : بعد الحكاية .

(21) لعبة لفظية تنخص في الحث على تخمين كلمة مجزأة إلى أقسام تشكل في ذاتها كلمة واحدة . مثلاً orange : or و ange .

(22) لعبة عقلية تعتمد على التعبير عن كلمات أو جمل بوساطة رسوم أو علامات تتيح تلفظاً بها نريده أيضاً . مثلاً : g grand : j'ai grand appetit: a . g peut و a .

(23) كاتب مقالات ومؤرخ وكاتب حكايات أمريكي (1753 - 1859).

(24) و . إرفينغ : « قصر براسبريدج » ترجمها للفرنسية J. Cohen ، باريس 1822 .

(25) كاتب إنجليزي (1803 - 1873) .

(26) روائي وصحفي وقصاص انجليزي (1811 - 1864) .

(27) قصاص وروائي أمريكي (1804 - 1864) .

(28) إ . بو : « حكايات مختارة » Aubier منشورات Montaigne باريس ، 1958 . « الحكايات التي حكيت مرتين » لـ هاوثورن ترجمة R. Asselineau .

(29) كاتب انجليزي (1850 - 1894) .

(30) كاتب أمريكي (1836 - 1902) .

(31) روائي أمريكي (1789 - 1851) .

(32) روائية انجليزية (1837 - 1917) .

(33) كاتب أمريكي (1862 - 1910) .

ف . شلوفسكي

بنـاء القصـة القصيرة والروايـة

1

يجب أن أعترف ، في بداية هذا الفصل ، وقبل كل شيء ، أنني لم أعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة . أي أنني لا أستطيع أن أقول بعد ما هي الخاصية التي يجب أن تميز الحافز le motif ، ولا كيف يجب أن تتمازج الحوافز لكي نحصل على مبنى حكائي Sujet . ذلك أن وجود صورة ما ، أو توازٍ ما ، أو وصف حادث ما ـ لا يكفي لكي يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة .

لقد حاولت ، في المقال السابق(*) ، أن أوضح العلاقة فيما بين أنساق البناء والأنساق الأسلوبية العامة . حاولت أن استخلص ، بصفة خاصة ، نمطاً بنائياً حيث تتراكم الحوافز في مراقي Paliers متتابعة . إن هذا النوع من التراكم هو ، في الواقع ، غير متناهٍ ، مثلما هي غير متناهية روايات المغامرات التي تستعمله . وذلك ما يفسر لنا أجزاء « روكامبول Rocambole » (1) التي لا تحصى ، وكذلك أجزاء « عشرون سنة ، فيما بعد » و « فيكونت براجلون » لـ ألكسندر ديماس ، كما يفسر لنا كيف أن هذا النمط يحتاج إلى خاتمة epilogue ، إذ لا يمكن الوصول إلى النهاية دون الإسراع في شيرورة الحكاية ، ودون إحداث تغيير في سلم الزمن .

كل سلسلة قصص قصيرة ، تكون ، في العادة ، محصورة داخل قصة

قصيرة تؤطرها Nouvell - Cadre . ففي رواية المغامرات ، يستعمل الاختطاف ، والتعرف ، وكذلك الزواج الذي يتحقق رغم الصعوبات - غالباً كدعامات للقصة القصيرة الرئيسية . وهذا ما جعل مارك توين في نهاية « مغامرات توم سوايز »[2] يعلن أنه لا يدري كيف ينهي حكايته ، نظراً لأن السرد الذي يتعلق بصبي لا يمكن أن ينتهي بالزواج - الذي يختم ، بصفة عامة ، رواية حول أشخاص بالغين . ولهذا يشير بأنه سينهي كتابه متى ما سنحت الفرصة . ونحن نعرف أن حكاية « توم سوايز » تتواصل بواسطة حكاية « هاك فاين » (حيث تنقلب شخصية ثانوية إلى شخصية رئيسية)[3] كما تتواصل فيما بعد بواسطة روايةٍ أخرى تستعمل أنساق الرواية البوليسية ؛ وفي خاتمة المطاف ، بواسطة رواية ثالثة تستعير أنساقها من رواية « خمسة أسابيع في بالون » لـ جول فيرن .

لكن ما هو الشيء الضروري الذي يجعلنا ندرك أن قصة قصيرة قد كتمت ؟ إنه من السهل ، في تحليل ما ، ملاحظة أن البناء المتدرج يشيّ ببناء دائري أو ، بعبارة أصح ، حَلَقي . فوصف حب متبادل وسعيد لا يمكن أن يسمح بتوليد قصة قصيرة ؛ وإذا ما تم ذلك فسيكون معارضاً للقصص القصيرة التقليدية التي تصف حباً تعترضه عراقيل . مثلاً : « أ » يحب « ب » ، و « ب » لا يحب « أ » ؛ وعندما يشرع « ب » في حب « أ » فإن « أ » يكف عن حب « ب » . لقد كانت علاقات « أوجين أونغين » و « تاتيانا »[4] مبنية حسب هذه الخطاطة ؛ وهناك تخيز سيكولوجي معقد يوضح لماذا لا يقع البطلان ، احدهما في حب الآخر ، في نفس الوقت . أما بويردو Boïardo (5) فيحفز النسق عينه بواسطة رقيً سحرية . ففي روايته « رولاند محباً Roland amoureux » يحب « رولاند » « أنجليك » ؛ لكنه يشرب ، بالصدفة ، ماء نبع مسحور ، فينسى فجأة حبه . وخلال ذلك ، إذ « أنجليك » تكون قد شربت ماء نبع آخر ذي خصائص مناقضة ، فإنها تستشعر ، مكان كراهيتها القديمة لـ « رولاند » ، حباً مشتعلاً نحوه . وهكذا نكون قد حصلنا على الجدول التالي : يهرب « رولاند » من « أنجليك » التي تطارده من بلد إلى بلد . وبعدما يكونان قد قطعا على هذا النحو العالم بأسره ، يلتقيان من جديد في الغابة نفسها ذات النبعين المسحورين ،

فيشربان مرة أخرى من الماء ، ويتبادلان تبعاً لذلك دورهما : إذ تشرع « انجليك » في الحقد على « رولاند » ، بينما يقع هذا في حبها . إن التحفيز ، في هذه الحالة ، يكاد يكون بادياً للعيان . والقصة القصيرة ، بهذه الكيفية ، لا تقتضي الفعل فقط بل رد الفعل أيضاً : إنها تقتضي انعدام الصدفة ، وهذا ما يقرب الحافز من الاستعارة والجناس . إن موضوعات الحكايات الجنسية ، كما لاحظت في مقالي عن الإغراب الجنسي Singularisation erotique ، تكون ، في الغالب ، مجازات قد تم تطويرها ، مثل مقارنة بوكاس Boccace (6) عضوي الرجل والمرأة الجنسيين بمدك ومدفع . فلقد حفزت هذه المقارنة بواسطة حكاية بأكملها ، وهكذا نحصل على حافز . ونلاحظ نفس الظاهرة في قصة قصيرة عن « الشيطان وجهنم Le diable et l'enfer » . لكن في هذه الحالة ، فإن سيرورة التطور تكون بديهية أكثر ، نظراً لأنه يتم التصريح ، في النهاية ، بأن مثل هذا التعبير الشعبي موجود . وهكذا لا تكون القصة القصيرة ، بداهة ، سوى عملية تطوير لهذا التعبير .

وهناك عدد من القصص القصيرة لم يكن في الأصل سوى تطوير لجناسات . إن الحكايات التي تروى حول أصل بعض الأسماء ، تكشف ، مثلاً ، عن هذا النمط من القصة القصيرة : لقد سمعت بنفسي سكاناً عجوزاً من سكان ضواحي « أوهتا Ohta » يؤكد بأن هذا الاسم مصدره هتاف بطرس الأكبر : « أوه ! تا » (7) . وحينما لا يكون من السهل شرح الإسم بواسطة جناس ، فإنه يقسم إلى أسماء أعلام لا وجود لها : فموسكو ، مثلاً ، مصدره إسما « موس » و « كفا » « Moskva » . و « ياوسا Iaousa » (8) مصدره « إيا » و « أوسا » (في الحكاية المتعلقة بتأسيس موسكو) .

على أن الحافز لا يكون دائماً تطويراً لصياغة لسانية . فتناقض العادات يمكن أن يصلح ، بدوره ، كحافز . وهاك تفصيلاً من الفلكلور العسكري (الذي يمتزج به ، كذلك ، تأثير العناصر اللسانية) : إن ثغرة الحربة تدعى حلقة Virole مانعة من التشقق ؛ ويحكى أن الجنود الشبان كانوا يشتكون قائلين : « لقد فقدت حلقتي » . ولقد ولّد ظهور الضوء الذي لا يصدر دخاناً (الكهرباء) حافزاً مشابهاً نجده في حكاية عسكرية أخرى : فبعض الجنود ،

الذين دخنوا في الثكنة ، يقنعون رقيبهم بأن الدخان صادر عن المصابيح (الكهربائية) .

ويعتمد حافز الاستحالة الزائفة La fausse impossibilité كذلك على التناقض . ففي نبوءة ما ، مثلاً ، يكون هذا التناقض فيما بين نوايا الشخصيات التي تحاول تلافي النبوءة وحادث وقوعها (حافز « أوديب ») . أما في حالة حافز الاستحالة الزائفة فتتحقق النبوءة ، مع أن ذلك كان يبدو لنا مستحيلاً ؛ لكنها تتحقق بفضل اشتراك لفظي jeu de mots . مثلاً : تعد الساحرات « ماكبث » بأنه لن يعرف الهزيمة ما لم تخرج الغابة ضداً عليه ؛ وأنه لن يقتل بيد « من ولدته امرأة » . وعندما يهاجم الجنود قصر « ماكبث » فإنهم كانوا يتقدمون مختفين وراء أغصان أمسكوها بأيديهم ؛ والشخص الذي قتل « ماكبث » لم « يولد » بل انتزع من رحم أمه . ويحدث الأمر نفسه في رواية عن « الاسكندر » : فلقد أنبيء أنه لن يموت الا فوق أرض من حديد تحت سماء من عظام . ويموت فوق درع ، وتحت سقف من عاج ؛ وفي مسرحية لـ شكسبير : أنبيء الملك أنه سيموت في أورشليم ، فيموت في حجرة بدير يدعى أورشليم .

ونستطيع أن نجد حوافز أخرى ناتجة عن مفارقة : كـ« عرفك الأب والإبن»، و «الأخ الذي يغدو زوجاً لأخته» (لقد صير بوشكين هذا الحافز أكثر تعقيداً، وذلك في تنويعته على الأغنية الشعبية) و «الزوج الذي يحضر حفل زواج زوجته » . أما حافز « المجرم المتعذر إمساكه » ، الذي ضمنه هيرودوت « تاريخه » ، فيعتمد على نفس النسق : إذ تُقدم لنا ، في البداية ، وضعية بدون مخرج ، ثم يعطى لها ، فيما بعد ، حل روحاني . إن الحكايات التي تبرم وتفك فيها الألغاز ، تتصل بنفس الحالة ؛ وكذلك الحكايات التي تحل فيها المشاكل أو تنجز الأعمال الباهرة . غير أن الأدب ، سيظهر فيما بعد ميلاً خاصاً لحافز المجرم المزيف ، والمجرم البريء . إن هذا النوع من الحوافز يفترض التتابع التالي : فالبريء يكون قابلاً لأن يتهم ، فيتهم ، وفي النهاية تبرأ ساحته . في بعض الأحيان يتم التوصل إلى التبرئة بواسطة تقابل الشهادات المزيفة (مثلما

يحدث في حالة « سوزان » أو في حكايات كامويـنس Camoëns (9) ، وميـنايف Minaev) : و في أحيان أخرى يتدخل شاهد حسن النية .

فاذا لم يقدم لنا حل ، فإننا لا نحصل على انطباع بأننا أمام مبنى حكائي . وذلك ما يلاحظ بسهولة في « الشيطان الأعرج » لـ لوسّاج Lesage (10) حيث تحرم بعض اللوحات من المبنى . وها هي فقرة من الرواية :

« نأتي إلى هذه العمارة الجديدة التي تحتوي على بنايتين منفصلتين ، يشغل إحداهما المالك ، الذي هو هذا الفارس الذي يتجول في شقته تارة ، وتارة أخرى يهوي جالساً فوق مقعد . إنني أقسم ، يقول « زامبيلّو » ، أن مشروعاً هائلاً يدور داخل رأسه . من هو هذا الرجل ؟ إذا اعتبرنا الغنى الذي يشع في بيته ، فإنه يجب أن يكون أحد كبار رجال الطبقة الأولى . إنه ، مع ذلك ، ليس سوى حاسب centador ، يقول الشيطان . لقد شاخ في وظائف جد مربحة ، وها هو يملك ثروة تقدر بأربعة ملايين . وبما أنه غير قلق من جهة الوسائل التي استعملها للحصول عليها ، وأنه يرى نفسه وشيك الذهاب لدفع حساباته في العالم الآخر ـ فقد أصبح متشككاً . إنه يحلم ببناء دير . وهو يباهي أنه بعد هذا العمل الفاضل ، سيكون ضميره مرتاحاً . لقد حصل على اذن بتشييد ذلك الدير ؛ لكنه لا يريد أن تضم جنباته سوى رهبان يتصفون جميعاً بالعفة والزهد والتواضع البالغ . إنه في حيرة شديدة من هذا الاختيار .

« أما الجسم الثاني من ذاك المبنى فتشغله سيدة جميلة ، قد اغتسلت للتو في اللبن ، واستلقت على الفراش . إن هذه الشخصية القوية هي أرملة فارس من رتبة « القنيص جاك » ، لم يترك لها زوجها من الممتلكات سوى اسم جميل . لكن من حسن الحظ أن لديها ، من بين الأصدقاء ، مستشارين من مجلس قشتالة ، يقتسمان فيما بينهما مصاريف بيتها .

« ـ آه ، آه ـ يصرخ التلميذ ـ إنني أسمع اختناقه صرخات وتوجعات . هل حدث شيء ؟

« ويقول الطيف : هاك ما حصل . هناك فارسان شابان يلعبان معاً لعبة الورق ، في هذه المقمرة ، حيث ترى هذا العدد الكبير من المصابيح

والشمعدانات المشتعلة. فلقد أثار كلاهما الآخر بسبب تلك اللعبة ، فامتشقا السيف ، وجرح أحدهما الآخر جرحاً مميتاً . إن المتقدم في السن منهما هو رجل متزوج ، والأصغر وحيد أبويه ، إنهما يسلمان الروح . ولقد أتت زوجة الأول ، ووالد الثاني ، عندما أخبرا بالحادث المؤسف . وها هما يملآن بالعويل فضاء الحي المجاور .

« ـ أيها الولد الشقي ؛ يقول الأب مناجياً ابنه الذي لا يمكن أن يصيخ السمع ؛ كم مرة نصحتك بالابتعاد عن اللعب ؟ كم مرة تنبأت لك بأنه سيكلفك حياتك ؟ إنني أعلن أن الذنب ليس ذنبي ، إذا كنت تموت الآن بصورة بئيسة . أما المرأة فتعبر ، من جهتها ، عن يأسها . ومع أن زوجها قد أضاع في الميسر كل ما حملت له من أمتعة لدى زواجها ، ورغم أنه باع كل المجوهرات التي كانت تملكها ، فضلاً عن ملابسها ـ فإنها لا يمكن أن تواسى في فقده . إنها تلعن لعبة الورق التي كانت السبب ؛ وتلعن المقمرة وجميع ساكنيها » (١١) .

إنه من الواضح أن المقتطفات المذكورة هي ليست قصصاً قصيرة ؛ غير أن هذا الانطباع لا صلة له بأبعادها . وفي مقابل ذلك ، فإن قراءة المشهد القصير الذي يتخلل القصة القصيرة التي يرويها أسْمُودي ، تعطينا انطباعاً بوجود كل مكتمل :

« مهما تكن أهمية القصة التي ترويها لي ، فإن شيئاً ألاحظه يمنعني من أن أنصت اليك بالامعان الذي أريد . إنني اكتشف في داخل البيت امرأة تبدو لي لطيفة ، واقفة بين رجل شاب وآخر عجوز . إنهم يشربون ، ثلاثتهم ، شراباً روحياً لذيذاً ؛ وبينما يقبل الفارس المتقدم في السن السيدة ، تسمح هذه النصابة ، من خلف ، للرجل الشاب ، الذي هو بدون شك خليلها ، بتقبيل يديها ـ الأمر عكس ذلك تماماً ؛ يحب الأعرج ؛ فهذا زوجها والآخر عشيقها . إن العجوز رجل جليل القدر ، آمر في نظام كالاترافا Calatrava العسكري . إنه ينهار من أجل هذه المرأة ، التي يقوم زوجها ، في البلاط ، بمهمة

متواضعة . إن المرأة تلاطف عن قصد عجوزها المولّه ، وترتكب ، لصالح زوجها ، خيانات زوجية ، تعبيراً عن ميلها له ؟[12] .

إن صفة الاكتمال تنتج عن واقع أنه بعد تضليلنا بتعرف Reconnaissance مزيف ، يتم كشف الوضعية الحقيقية . وهكذا يتحقق احترام المعادلة . وخلافاً لذلك ، فإن قصصاً قصيرة ، طويلة نسبياً ، يمكن أن تتجلى غير مكتملة . وهذا ما نلاحظه في نصف قصة قصيرة ، في الفصل العاشر ، تبدأ بحكاية سريناد serenade[13] حيث تندرج بعض الأشعار :

« لنترك هذه المقاطع الغنائية ؛ يتابع قائلاً : وستسمعون موسيقى أخرى . فلتتابعوا بأبصاركم هؤلاء الرجال الأربعة الذين يظهرون فجأة في الشارع . ها هم يتزحزحون بعازفي السمفونيات . وكان هؤلاء يستعملون آلاتهم كدروع . ويبدو أنها لم تكن قادرة على مقاومة ضربات القوية ، فإنها كانت تتطير شظايا . ها هي فرسان يأتيان لنجدة . أحدهما هو صاحب السريناد . بأية حيوية يهجمان على المغنين ! لكن هؤلاء ، الذين هم في مستوى المرؤوسين ، كانوا يستقبلونهم بصمود رهيب . أية نار تتدفق من سيوفهم ! لاحظوا سقوط أحد المغنين على الرصيف . إنه ذلك الشخص الذي عزف الكونسيرتو . لقد جرح جرحاً قاتلاً . وها إن رفيقه ، لما لاحظ ذلك ، يعود بالفرار . إن المغنين يفرون جميعهم . ويختفي كل الموسيقيين . ولم يبق في ذلك المكان سوى الفارس المتعب ، الذي أدى ثمن السريناد . لاحظوا ، في نفس الوقت ، بنت القاضي ، إنها تطل من مشربيتها ، حيث كانت تراقب كل ما حدث قبل قليل . إن هذه المرأة بالغة الثقة والزهو بجمالها ، مع أنه جمال عادي . وبدلاً من أن تأسف للآثار المميتة ، فإن القاسية تصفق وتظن أنها بذلك تحسن صنعاً .

« لكن هذا ليس كل شيء ؛ أضاف . أنظروا هذا الفارس الآخر الذي يتوقف في الشارع ، قريباً من ذاك الغارق في دمه ، يريد أن ينقذه ، اذا كان ذلك ممكناً . لكن ، فيما كان منشغلاً بتأدية هذه الخدمة الرحيمة ، ها هوا يفاجأ بدورية حراسة تظهر على حين غرة : إن الدورية تقوده الآن إلى

السجن حيث سيمكث أمداً طويلاً ، ليس أقل مما لو كان هو القاتل الحقيقي .

« ويقول « زاميلُو » : كم تعاسة حدثت في هذه الليلة » (14) .

إن الانطباع الذي يتكون لدينا هو أن القصة القصيرة لم تنته . في بعض الأحيان ، يُضاف الى هذه اللوحات ـ القصص القصيرة ما أسميه نهاية وهمية . إن مادة هذه النهايات الوهمية تتشكل ، في العادة ، من وصف للطبيعة أو الوقت ، مثلما نجد في حكايات نويل Noël التي جعلتها صحيفة « لساتريكون Le Satiricon » (15) ذائعة الصيت : « البرد يلسع بقسوة أكثر » . أما فيما يتعلق بمقتطف لوساج فإنني أقترح على القارىء ، في أقل الأحوال ، ابتكار وصف لليل في اشبيلية ، أو وصف سماء غير مباليةواضافته إليه . أما في « خصومة الإيفانين la brouille des deux Ivan » (16) فيكون وصف الخريف ، وهتاف : « أيها السادة ، إن العيش في هذا العالم ممل ! » هو الشكل النموذجي الدال على هذه النهاية الوهمية . إن هذا الخافز الجديد يتشكل كموازٍ للحكاية السابقة ، وبفضله تظهر القصة القصيرة مكتملة .

وهناك طبقة جد متميزة من القصص هي طبقة القصص ذوات « النهاية السلبية » . سأشرح هذا المصطلح أولاً . ففي الكلمتين stol - a و stol - u (17) نجد أن الصوتين (a) و (u) هما العلامة ، أما الجذر stol فهو الأساس . أما في حالة المرفوع المفرد ، فنجد الكلمة stol دون علامة . ولكن اذا ما راعينا وجود حالات إعرابية أخرى ، فعدم وجود علامة يصبح ، بالنسبة الينا ، علامة حالة إعرابية يمكننا تسميتها « الشكل السلبي » (حسب مصطلح فورتوناتوف Fortounatov (18)) وحركة « الصفر الإعرابية » حسب اصطلاح بودوان دوكورتناي (19) . إن هذا النوع من الأشكال السلبية يرد بكثرة في القصص ، وبصفة خاصة : قصص مواسان .

مثلاً : تذهب أم لرؤية ولدها غير الشرعي المقيم في البادية . لقد أصبح بدوياً فظاً . تهرب الأم ، لفرط حزنها عليه ، فتسقط في النهر . لكن

متواضعة . إن المرأة تلاطف عن قصد عجوزها المولّه ، وترتكب ، لصالح زوجها ، خيانات زوجية ، تعبيراً عن ميلها له [12] .

إن صفة الاكتمال تنتج عن واقع أنه بعد تضليلنا بتعرف Reconnaissance مزيف ، يتم كشف الوضعية الحقيقية . وهكذا يتحقق احترام المعادلة . وخلافاً لذلك ، فإن قصصاً قصيرة ، ضويلة نسبياً ، يمكن أن تتجلى غير مكتملة . وهذا ما نلاحظه في نصف قصة قصيرة ، في الفصل العاشر ، تبدأ بحكاية سريناد serenade [13] حيث تندرج بعض الأشعار :

« لنترك هذه المقاطع الغنائية ؛ يتابع قائلاً : وستسمعون موسيقى أخرى . فلتتابعوا بأبصاركم هؤلاء الرجال الأربعة الذين يظهرون فجأة في الشارع . ها هم يمتزجون بعازفي السمفونيات . وكان هؤلاء يستعملون آلاتهم كدروع . وبما أنها لم تكن قادرة على مقاومة ضربات القوية ، فإنها كانت تتطير شظايا . ها هي فرسان يأتيان لنجدة . أحدهما هو صاحب السريناد . بأية حية يهجمان عن المعتدين ! لكن هؤلاء ، الذين هم في مستوى الفرسين ، كانوا يستقبلونهم بصمود رهيب . أية نار تتدفق من سيوفهم ! لاحظوا سقوط أحد الفرسان عن حصانه . إنه ذلك الشخص الذي عزف الكونسيرت . لقد جرح جرحاً قاتلاً . وها إن رفيقه ، لما لاحظ ذلك ، يعود بالفرار . إن المعتدين يفرون بدورهم . ويختفي كل الموسيقيين . ولم يبق في ذلك المكان سوى الفارس المعتدي . الذي أدى بموته ثمن السريناد . لاحظوا ، في نفس الوقت ، بنت القاضي . إنها تطل من مشربيتها ، حيث كانت تراقب كل ما حدث قبل قليل . إن هذه المرأة بالغة الثقة والزهو بجمالها ، مع أنه جمال عادي . وبدلاً من أن تأسف للآثار المميتة ، فإن القاسية تصفق وتظن أنها بذلك تحسن صنعاً .

« لكن هذا ليس كل شيء ؛ أضاف . أنظروا هذا الفارس الآخر الذي يتوقف في الشارع ، قريباً من ذاك الغارق في دمه ، يريد أن ينقذه ، اذا كان ذلك ممكناً . لكن ، فيما كان منشغلاً بتأدية هذه الخدمة الرحيمة ، ها هوا يفاجأ بدورية حراسة تظهر على حين غرة : إن الدورية تقوده الآن إلى

السجن حيث سيمكث أمداً طويلاً ، ليس أقل مما لو كان هو القاتل الحقيقي .

« ويقول « زامبيلُو » : كم تعاسة حدثت في هذه الليلة » (14) .

إن الانطباع الذي يتكون لدينا هو أن القصة القصيرة لم تنته . في بعض الأحيان ، يُضاف الى هذه اللوحات ـ القصص القصيرة ما أسميه نهاية وهمية . إن مادة هذه النهايات الوهمية تتشكل ، في العادة ، من وصف للطبيعة أو الوقت ، مثلما نجد في حكايات نويل Noël التي جعلتها صحيفة « ساتريكون Le Satiricon » (15) ذائعة الصيت : « البرد يلسع بقسوة أكثر » . أما فيما يتعلق بمقتطف لوساج فإنني أقترح على القارىء ، في أقل الأحوال ، ابتكار وصف لليل في اشبيلية ، أو وصف سماء غير مبالية واضافته إليه . أما في « خصومة الإيفانين la brouille des deux Ivan » (16) فيكون وصف الخريف ، وهتاف : « أيها السادة ، إن العيش في هذا العالم مملّ ! » هو الشكل النموذجي الدال على هذه النهاية الوهمية . إن هذا الخاتم الجديد يتشكل كموازٍ للحكاية السابقة ، وبفضله تظهر القصة القصيرة مكتملة .

وهناك طبقة جد متميزة من القصص هي طبقة القصص ذوات « النهاية السلبية » . سأشرح هذا المصطلح أولاً . ففي الكلمتين stol - a و stol - u (17) نجد أن الصوتين (a) و (u) هما العلامة ، أما الجذر stol فهو الأساس . أما في حالة المرفوع المفرد ، فنجد الكلمة stol دون علامة . ولكن اذا ما راعينا وجود حالات إعرابية أخرى ، فعدم وجود علامة يصبح ، بالنسبة الينا ، علامة حالة إعرابية يمكننا تسميتها « الشكل السلبي » (حسب مصطلح فورتوناتوف Fortounatov (18)) وحركة « الصفر الإعرابية » حسب اصطلاح بودوان دوكورتناي (19) . إن هذا النوع من الأشكال السلبية يرد بكثرة في القصص ، وبصفة خاصة : قصص موباسان .

مثلاً : تذهب أم لرؤية ولدها غير الشرعي المقيم في البادية . لقد أصبح بدوياً فظاً . تهرب الأم ، لفرط حزنها عليه ، فتسقط في النهر . لكن

الولد ، الذي لا يعلم من أمرها شيئاً ، يبحث في قاع النهر بواسطة عصا ، فيعثر عليها ، ويخرجها جراً من سترتها . ها هنا تنتهي القصة ، لكن القارىء يقيم ، بدون وعي ، مقارنة فيما بينها وبين القصص القصيرة من النمط التقليدي التي تتوفر على « نهاية » . ونلاحظ ، في هذا الصدد (والأمر يتعلق برأي أكثر مما يتعلق بجزم) أن رواية العادات الفرنسية ، في عصر فلوبير ، قد استعملت بتوسع ، وكنسق ، وصف فعل لا يكتمل أبداً (« التربية العاطفية ») .

إن القصة القصيرة هي ، على وجه العموم ، تركيب للبناء الخَلْقي والبناء ذي المراقي ، قد طُعِّم بواسطة تطويرات متنوعة .

من بين أعمال تشيكوف الكاملة ، لوحظ أن الجزء الخاص بالقصص القصيرة هو الأكثر تعرضاً للاستعمال . إن الجمهور الواسع يقرأ بالدرجة الأولى الحكايات الأولى لـ تشيكوف ، تلك القصص القصيرة التي وصفها الكاتب بـ « التنوع » . فلو أننا حاولنا حكايتها ، فستظهر موضوعاتها عادية جداً . إن الكاتب إنما يروي حياة صغار المستخدمين ، وصغار التجار . ولقد كانت تلك العادات معروفة من لدن القارىء ، فلقد وصفها ، من قبل ، كل من لايكين Leïkine (20) وغوربونوف Gorbounov (21) . أما بالنسبة للقارىء المعاصر ، فإنها تفوح برائحة مخزن التحف القديمة .

ويمكن تفسير نجاح قصص تشيكوف القصيرة ، بطريقة بناء مبناها . فالأدب الروسي لم يبذل إلا جهداً محدوداً لتحسين ذلك المبنى الحكائي . ولقد كان على غوغول أن ينتظر ، لمدى سنوات ، أحدوثات ليطورها في شكل رواية أو قصة قصيرة (22) .

ومن وجهةنظر المبنى الحكائي ، فإن أبنية غونتشاروف Gontcharov (23) هي بالغة الضعف . ففي سياق عرض « أبلوموف » Oblomov ، يستقدم غونتشاروف أناساً جد مختلفين لزيارة البطل في نفس اليوم ؛ وربما اعتقد القارىء أن تلك الشخصية تعيش حياة شديدة الاضطراب . أما قصة « رودين » Roudine ، لـ تورغنيف ، فهي ليست سوى قصة قصيرة ،

فصل وحيد يتلوه اعتراف « رودين » .

إن قصص بوشكين تنفرد بتوفرها على مبنى حكائي جيد البناء . غير أن نصف الانتاج الأدبي في القرن التاسع عشر إنما يتألف ، تقريباً ، من قصص قصيرة ، اجتماعية وعملة ، مثل قصص مارلينسكي Marlinski (24) وفونليارلياركسي Vonliarliarski (25) وسلوغوب Sologoub (26) وليرمونتوف (27) و كلاشنيكوف (28) .

وتقطع قصص تشيكوف القصيرة صلتها بغتة بهذا التقليد . ومع أنها ليست أصيلة من حيث موضوعاتها ، إلا أنها تختلف تماماً عن الدراسات « الفيزيولوجية » التي لا عد لها ، والتي نافست القصة القصيرة الاجتماعية لاحتلال المرتبة الأولى . إن تشيكوف ينظم قصصه القصيرة اعتماداً على مبنى حكائي مضبوط ، وواضح ، يعطيه حلاً غير متوقع .

إن الخلط يصلح كنسق أساسي للتركيب Composition . فحكاية « في الحمام » تكتسب قيمتها عندما نعرف أن العدميين (29) والرهبان كانوا ، في روسيا القديمة ، يطيلون شعورهم . لقد كان من الضروري استبعاد كل الملامح الثانوية لكي يتم خلق الخلط ، وهذا هو سبب حدوث الفعل في الحمام . ولتقوية الصراع ، عمد الكاتب إلى اختيار حقبة الصوم حيث تكون مشاكل الرهبان مشاكل الساعة . إن إجابات الأب الراهب ، الذي اعتبر أحد العدميين ، قد رتبت بطريقة تجعل القارىء يفاجأ عندما يدرك أن الأمر يتعلق براهب ، وليس بعدمي . ومع ذلك ، فإننا نجد أن هذا الكشف مشروع نظراً لأنه يوضح لنا خلجة الراهب الغامضة . فلأجل تضمين الحكاية حلاً ، وللتشديد على التعرف ، يجب على الشخصيات أن تهتم بهذا الخلل . وفي الحالة التي نحن بصددها ، يكون الحلاق محزوناً لأنه ، مع احترامه للصوم بغية الاعتراف ، قد شتم رجل الدين ، ملتبساً عليه الأمر بسبب شعره ، ومعتقداً أن هذا الأخير له أفكار شيطانية . إننا نجد أنفسنا هنا إزاء معادلة قد أقيمت حسب القواعد ، وارتبطت أجزاؤها فيما بينها ارتباطاً وظيفياً .

وتحتل القصة القصيرة « السمين والهزيل » فضاء صفحتين . إن بناءها الحكائي يقوم حول عدم المساواة الاجتماعية التي تفرق بين رفيقين قديمين من رفاق المدرسة . تكون الوضعية بالغة البساطة ، غير أنها تنمو بمساعدة زخرف artifice غير منتظم بيد أنه ملائم : ففي البداية يتعانق الصديقان ، ويدقق كلاهما النظر في الآخر ، وعيناهما مبتلتان ؛ لقد كان كلاهما مسروراً بالمفاجأة . إن « الهزيل » يعطي أنباء عائلته على عجل ، بأسلوب ودي ومهذار ، لكنه ، في منتصف القصة القصيرة ، أي في نهاية الصفحة الأولى ، سيعلم أن « السمين » قد أصبح مستشاراً سرياً . تنفتح هوة من اللامساواة الاجتماعية فتبدو لنا شديدة العمق بقدر ما كان الصديقان قد قدما إنهما عاريين ، بمعزل عن أية ظروف . وعندما يعيد « الهزيل » الحديث عن عائلته ، فإنه يتول ، على وجه التقريب ، متلعثماً ، نفس الجمل وإن كان يسبغ عليها حالياً صفة تقرير . إن تكرار الإجابات يبرهن عن الفرق بفضل التراكب Superposition الذي يمكن استعماله بواسطته ، وعن هذا النحو يكشف بناء القصة القصيرة .

إن التوازي الظاهر على امتداد الحكاية ـ التي تنتهي بانفراج مزدوج يناسب حساسية كل من الصديقين : يصاب « السمين » تقريباً بالغثيان أمام أدب صديقه القديم ، فيلتفت صادا يده له قبل أن ينطق . أما « الهزيل » فيشد على ثلاثة أصابع من يد صديقه ، أما زوجته فتبتسم ، ويجمع ناتانيال ، ولده ، عقبيه ثم يترك قبعته تسقط . لقد كان ثلاثتهم في دهشة سارة .

وينتهك تشيكوف ، في غالب الأحيان ، الشكل المقولب ، التقليدي . ففي قصة من قصصه القصيرة ، « ليلة رهيبة » ، يحكي لنا كيف أن شخصاً يصادف نعوشاً في كل الشقق ، وحتى في شقته هو .

هناك تصوف أولي يلون بداية القصة القصيرة المذكورة . فاسم الراوي هو « باينخيدين » (30) وهو يعيش في « أوسبينيه » (31) ، قريباً من « موغيلتسي » (32) في بيت يملكه موظف يدعى « تروبوف » (33) .

وللتخفيف من عري النسق ، يضيف الكاتب : « بكلمات أخرى ، في أحد أماكن « أربات » (34) الأكثر ضياعاً » .

إن هذه المراكمة للمخاوف المقولبة تجعل نهاية الحكاية غير متوقعة تماماً : إذ تستعمل التناقض بين النعش ، كشيء صوفي ومحمول من محمولات قصة الرعب ، والنعش كأحد ممتلكات بائع النعوش . فلقد أخفى التاجر نعوشه لدى بعض أصدقائه ، هروباً من مصادرتها .

وتمتلىء القصة القصيرة « طبيعة ملغزة » بالسخرية من ورثة (ومقلّدي) القصة القصيرة الاجتماعية . ولكي يكشف تشيكوف نسقه ، يعمد إلى إبراز البطنة وهي تحكي قصتها ، مباشرة ، لأحد الكتاب . إن الحدث يجري في مقصورة بالدرجة الأولى ، وهي وضعية غدت تقليدية لدى ادخال شخصيات اجتماعية :

« أمامها كان يجلس موظف مكلف بالمهام الخاصة لدى الحاكم ، وهو كاتب شاب ، مبتدىء ، ينشر حكايات صغيرة ، أو أخباراً ، كما يسميها هو نفسه ، عن الجمهور الواسع ، ينشرها في « رسل les Messagers » الحكومة » (35) .

تحكي المرأة قصتها فتكون البداية جد تقليدية . لقد كانت فقيرة ؛ وفيما بعد « عبث التربية المعطاة في الكوليج ، قراءة روايات تافهة ، أخطاء الشباب ، الحب الأول الخجول » . إنها تحب رجلاً شاباً وأملها أن تكون سعيدة : هذه هي بداية معارضة Pastiche جديدة للرواية السيكلوجية . « مدهشة ! يهمس الكاتب مقبلاً يد السيدة الصغيرة حول سوارها . إنني لا أقبلك أنت ، أيتها المعبودة ، بل أقبل المعاناة الإنسانية ! » . تتزوج المرأة الشابة رجلاً عجوزاً ، توصف لنا حياته وصفاً موجزاً ، بنغمة ساخرة . ثم يموت العجوز فيترك امرأة ثرية . إن السعادة كانت تبدو قريبة ، لكن ها هي عقبة جديدة تظهر « ماذا إذن في طريقك ؟ من جديد عجوز ثري » .

إن هذه الإعادة تفقد الحافز تحفيزه ، فتظهر موضوعات القصة القصيرة الاجتماعية في هذه الحكاية مجرد « دعارة » .

أما القصة القصيرة « إذن فقد كانت هي » فأقل اكتمالاً بالنسبة لجودتها . إنها تستعمل الخمول الخاص بحكايات « نويل » ، أي : لقاء رجل ما بامرأة مجهولة . إن الراوي لا يؤكد لنا أن المرأة مجهولة لكن القارىء أو السامع يتكهن بذلك . ونكتشف ، في النهاية ، أن تلك المرأة هي زوجة الراوي فيحتج السامعون ، ونجد الراوي نفسه مضطراً للجوء إلى الخاتمة التقليدية .

— ولقد بنيت قصة تشيكوف القصيرة النابهة « رجل من معارفها » على علاقة مزدوجة تجاه نفس الشيء ؛ فهي لا تستعمل خمول نوع آخر : تغادر مومس المستشفى . لقد خرجت من ملابس المهنة ، ومن سترتها القصيرة الحديثة الزي ، ومن قبعتها الكبيرة ، ومن خفيها الاسمرين الذهبيين ، فهي تشعر بالعري ـ ليس « فاندا Wanda » المحترفة . بل « أناستاسي كنافكين A. Kanavkine » كما هو منصوص عليه في بطاقة هويتها . يجب العثور على المال . وبعد أن قامت برهن آخر خاتم لها مقابل روبل واحد ، تذهب « فاندا ـ أنا ستاسي » ، هذه المرأة المزدوجة ، إلى طبيب أسنان كان أحد معارفها المقربين . ويدعى « فانكل » . وفي الطريق ، وضعت مخططها : فستدخل مثل دفقة ريح إلى عيادة الطبيب ، وستطلب منه ضاحكة 25 روبلاً . كانت ترتدي سترة عادية ، تدخل وتسأل بخجل : « هل الدكتور موجود ؟ » . لقد بدا السلم لها أنيقاً ، ولاحظت وجود مرآة كانت تعكس صورتها : بدون قبعة كبيرة ، أو سترة حديثة الزي ، أو خفين أسمرين ذهبيين . تدخل « فاندا » إلى الطبيب ، فتعترف ، بخجل ، أن أسنانها مريضة . يوسخ « فانكل » ، بأصابعه المصفرة تحت تأثير التبغ ، شفتيها ولثتها ، ثم يقتلع لها سناً ، فتعطيه « فاندا » روبلها الأخير .

إن الفكرة الموجهة للقصة القصيرة التي نحن بصددها هي أن لكل شخص وجود مزدوج . إننا نكون بمحضر مهنتين مختلفتين : مومس وطبيب أسنان ، غير أن المرأة تقدم نفسها كغير محترفة لدى شخص محترف . ونظراً لأن « فاندا » تلبس بشكل مختلف ، فإنه يقع تذكيرنا باستمرار بوضعيتها التي تبدلت . وفي عمق كل ذلك ، نجد الشعور بالعار ، الشعور بالخوف من قول من نكون ،

ذلك العار الذي يجعلنا نختار الألم . إن هذا الموضوع هو ما يلخص القصة القصيرة برمتها .

« في الشارع ، كانت تشعر من جديد بأنها أشد خجلاً ، لكن ليس بعد بسبب فقرها . إنها لم تعد ترى أنه تنقصها قبعة كبيرة وسترة حديثة الزي . كانت تسير في الشارع وتبصق دماً . وكل بصقة حمراء كانت تحدثها عن حياتها الشقيّة الصعبة . عن المواجهات التي تعرضت لها ، والتي سوف تتعرض لها غداً ، والاسبوع القادم ، وطيلة حياتها ، إلى أن تموت » (١) .

لم يستعمل تشيكوف « السرد المباشر le recit directe » الخالص إلا بصفة نادرة . ومع ذلك فقد كتب قصة قصيرة رائعة ، « بولينكا » ، استعمل في صياغتها مختلف أساليب الخطاب لأهداف تركيبية .

كان الوكيل (التجاري) يحدث صانعةالقبعات عن حبه لها،ويوضح بأن الطالب الذي تعلقت به لن يكف عن خداعها . إن الحديث كان يجري بينهما في الوقت الذي كان الوكيل يبيع مستوردات ـ بينما النغمات الصوتية ، الخاصة بكلٍّ أزيد ، تبدو عن نقيض من الدوافع التي تحدث . ونظراً لأن أحد الشخصين يحب ، والآخر يشعر بأنه مذنب ، فإن عملية البيع تنبأنا عن قصد .

« إن اكثرها حداثة هي تلك المصنوعة من ريش الطيور . واللون ، الآن ، إذا شئت ، هو لون عباد الشمس ، أو « كناك » بعبارة أخرى : البنفسجي المختلط بالأصفر . هناك مجال واسع للإختيار . وإلى أين تقودك كل هذه الحكاية ؟ إنني ، بالتأكيد ، لا أفهم .

كانت المرأة شاحبة ، تبكي ، وتنتقي بضعة أزرار .

ـ أشتريها كتاجرة . أعطني شيئاً يخرج عن إطار العادي . . .

ـ نعم ، بالنسبة لتاجرة ، يجب أن تختاري شيئاً يجذب البصر . هذه الأزرار ، أيتها الآنسة ، هي خليط من الأزرق الغامق والأحمر والمذهب ـ لون محدث . وليس يوجد ما يلفتُ النظر أكثر منه . ان زبائننا المتميزين، يأخذون

أزراراً سوداء محاطة بدائرة صغيرة لامعة . فقط إنني لا أفهم ذلك ؛ ألا يمكن أن تفكري وحدك بتعقل ؟ إلى ماذا يمكن أن تؤدي تلك الفسحات ؟ .

ـ إنني نفسي لا أدري ، همست « بولينكا » وهي تميل على الأزرار . إنني لا أعرف ، « نيكولاي تيموفييتش » ، ماذا يجري بداخلي ؟ » .

وتنتهي القصة القصيرة بسلسلة من كلمات تجارة الخردة ، بدون معنى تقريباً ، تقاطعها الدموع .

« يحجب « نيكولاي تيموفييتش » « بولينكا » عن الأنظار . وبينما كان يمهد لاخفاء انفعاله هو ، ينقبض فيما كان يريد أن يبتسم ، ويتلفظ بصوت قوي :

ـ هناك نوعان من الدانتلا ، أيتها الآنسة : نوع من قطن ، وآخر من حرير . فالدانتلات الشرقية و « البروتونية » و « البلانسية » ، والكلابات والمماسح هي من قطن . أما الدانتيلات المثقلة بالزخرف ، والاشرطة المضفورة ، و « الكامبراي » فهي من حرير ... بحق السماء ، كفكفي دموعك ! إنهم آتون !

وبينما يلاحظ أن دموعها لا تزال تسيل ، فإن صوته كان يزداد ارتفاعاً :

ـ « إسبانيوليات » ، دانتلات مثقلة بالزخرف ، أشرطة مضفورة ، « كامبراي » ، جوارب من فتيل « إيفوسيا » : من قطن ، ومن حرير ... » (37) .

لقد كانت قصص تشيكوف القصيرة تنتمي ، أول الأمر ، إلى السلسلة الدنيا للأدب ، فقد نشرت في جرائد فكاهية . أما المجد الأدبي العظيم له ، فلم يبدأ إلا بظهور مسرحياته وقصصه القصيرة الطويلة . واليوم ، فإننا لا نحتاج فقط إلى إعادة طبع تشيكوف ، ولكن إلى اعادة فحصه أيضاً ؛ فمن المحتمل أن يعترف الجميع ، خلال إعادة الفحص تلك ، بأن تشيكوف الذي يُقرأ بكثرة ، هو تشيكوف الكامل من وجهة نظر الشكل .

2

هناك نسق آخر ، يستعمل في بناء القصة القصيرة ، هو التوازي

Parallelisme . ولقد لاحظناه في بعض نصوص تولستوي .

لكي نجعل من شيء ما واقعة فنية ، فيجب إخراجه من متوالية وقائع الحياة ، ولأجل ذلك ، فمن الضروري ، قبل كل شيء ، « تحريك ذلك الشيء » ، مثلما كان إيفان الرهيب « يستعرض » رجاله . إنه يجب تجريد الشيء من تشاركاته Associations العادية ، كما يجب تقليبه ظهراً لصدر مثلما تقلب حطباً على النار . في كراس تشيكوف نجد المثل التالي : تعود أحد الاشخاص ، خلال خمس عشرة أو ربما ثلاثين سنة ، أن يقطع نفس الشارع ، ويقرأ ، في كل يوم ، لافتة تقول « أنواع كثيرة من اللُّوْر » . وكان ، في كل يوم أيضاً ، يتساءل : « من يمكن أن يكون بحاجة إلى أنواع كثيرة من اللُّور ؟ » . ذات يوم ، تنزع اللافتة ، ثم توضع بجوار الحائط ، وإذ ذاك قرأ : « أنواع كثيرة من السيجار »[58] . إن الشاعر يقوم بنزع كل اللافتات من أماكنها ، والفنان هو المحرض على تمرد الأشياء . فالاشياء ، لدى الشعراء ، تنتفض ، خالعة أسماءها القديمة ، حاملة معنى إضافياً إلى جانب الإسم الجديد . إن الشاعر يستعمل الصور ، والمجازات ، لصياغة تشبيهات : فهو يدعو النار ، مثلاً ، وردة حمراء . أو يطبق نعتاً جديداً على كلمة قديمة ، أو يقول ، مثل بودلير ، بأن الجثة كانت قدماها في الفضاء مثل امرأة شبقة . هكذا يحقق الشاعر تنقلاً دلالياً ، إذ يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التي كان يوجد بها ، ثم يحله ، بمساعدة كلمات أخرى (بمساعدة مجاز) متوالية دلالية مختلفة . إننا نشعر بالجديد ، عندما يوضع الشيء في متوالية جديدة . والكلمة الجديدة تتلبس الشيء مثل كساء جديد . إزالة اللافتة : تلك هي إحدى وسائل جعل الشيء مدركاً محسوساً ، أي تحويله إلى عنصر في عمل فني . لكن إبداع شكل ذي مراقي هو وسيلة أخرى ، نظراً لأن الشيء هنا يثنى ويثلث بفضل انعكاساته وتضاداته .

آه أيتها التفاحة الصغيرة ، إلى أين تتدحرجين ؟
آه أيتها الأم الصغيرة ، إنني أرغب في الزواج .

ذلك ما ينشده سككي « روستوف Rostov » مواصلاً ، بكل تأكيد ، تقليد أناشيد من نوع :

التفاحة الصغيرة ، تود أن تسقط من الجسر .
« كاتيا » الصغيرة ، تريد أن تغادر المائدة .

إننا نكون هنا بصدد مفهومين لا يتصادفان ، بل ينفي أحدهما الآخر من متواليات التشاركات المعتادة .

في بعض الأحيان تضاعف المادة أو تقسم . فـ ألكسندر بلوك (39) يقسم كلمة « السكة الحديدية » إلى « حزن السكة ، وحزن الحديد » . ويعطي ل . تولستوي ، في أعماله المشكّلة كقطع موسيقية ، أمثلة سواء من نمط الإغراب Singularisation (الذي يتلخص في نعت الشيء باسم غير عادي) أو من نمط البناء ذي المراقي .

لقد كتبت من قبل عن الإغراب لدى تولستوي . وهناك نوع منه يتلخص في التوقف عند جزء من اللوحة والتركيز عليه ـ مما ينتج عنه تشوه في النسب المعتادة . على هذا النحو طور تولستوي ، أثناء وصف معركة ، صورة فم مبلل يمضغ . إن التركيز على تلك الصورة يخلق تشوهاً متميزاً ، غير أن كونستانتان ليونتيف Leontiev (40) ، في كتابه عن تولستوي لم يفهم هذا النسق .

لكن تولستوي تعود بصورة أوسع استعمال نسق آخر : فهو يرفض أن يتعرف على الأشياء فيصفها كما لو كان يبصرها للمرة الأولى . إنه يشير إلى الديكورات كقطع ورق مقوى مطلية ، وإلى القربان المقدس كخبز صغير . أو يؤكد لنا بأن المسيحيين يأكلون ربهم . وحسب اعتقادي ، فإن هذا النسق مستقى من تقليد فرنسي أدبي : إما من « هيرون المدعو الساذج Huron dit le Naïf » لـ فولتير ، أو من وصف البلاط الملكي من طرف متوحش (شاتوبريان) . وعلى أية حال ، فقد جعل تولستوي أعمال فاغنر مغربة وذلك عندما وصفها من وجهة نظر فلاح ذكي ـ أي من وجهة نظر شخص لا يمكن له ، مثله في ذلك مثل المتوحشين الفرنسيين ، أن يحيل على تشاركات معتادة . ومع ذلك ، فقد عُرفت الرواية الإغريقية القديمة هذا النسق عندما وصفت المدينة من وجهة نظر فلاح (فيلوفسكي) .

على أن تولستوي قد استعمل ، بطريقة جد متميزة ، النسق الثاني : أي نسق البناء ذي المراقي . إنني سوف لن أحاول القيام بدراسة ، ولو مختصرة ، لهذا النسق في إنشائية Poetique تولستوي ، بل سأكتفي بالإشارة إلى بعض الأمثلة . لقد كان تولستوي الشاب يصوغ التوازي بسذاجة كافية ، وهكذا ظن أنه من الضروري إدخال تنويعات ثلاث لكي يعطينا موضوعاً واحداً : موت السيدة ، وموت « الموجيك » ، وموت الشجرة . إنني أحيل على القصة القصيرة « ثلاث ميتات » (41) . هناك تحفيز ما يربط بين أجزاء هذه الحكاية : فالموجيك هو سائق عربة السيدة ، والشجرة قد قطعت ليصنع منها صليب لها .

في الشعر الفلكلوري الحديث العهد ، يقع أحياناً تبرير التوازي : وهكذا فالتوازي الشائع « حب ـ وطء العشب » يفسر بظاهرة أن العشاق يطأون العشب فيما يتفسحون .

وتقوي الجملة التالية ، في قصة « خولستومير » (42) ، التوازي بين رجل وفرس :

« إن جسد « سيربوخوفسكوي» الذي سار عبر العالم ، طاعماً شارباً ، قد وضع في التراب في وقت متأخر ، فلا جلده ، ولا لحمه ، ولا عظامه كانت صالحة لأي شيء » .

إن الصلة فيما بين عنصري التوازي تبرر بكون « سيربوخوفسكوي » قد كان من قبل مالك «خولستومير». أما في «جنديان من فرقة الخيالة»، فقد عبر التوازي عن نفسه من خلال العنوان ومن تفاصيل متعددة : كالحب ، ولعبة الورق ، والموقف من الأصدقاء . وقد تم الربط بين الأجزاء بواسطة حافز القرابة بين الشخصيات .

فإذا قارنا الأنساق التقنية لدى تولستوي ، بتلك التي لدى موباسان ، للاحظنا أن الاستاذ الفرنسي يقوم بإسقاط الطرف الثاني للمتوازي . ففي قصصه القصيرة يصمت موباسان عن هذا الطرف الثاني كما لو كان يفضل الإيحاء به . إن هذا الطرف يمكن أن يكون البنية التقليدية للقصة القصيرة (التي يغيرها موباسان في قصصه التي « بدون نهاية ») أو الموقف الاتفاقي

للبرجوازية الفرنسية تجاه الحياة . على سبيل المثال : يصف موباسان في قصص قصيرة متعددة موت فلاح ، حيث يكون الوصف بسيطاً لكنه جد مُغرب . إن معيار المقارنة هو بالطبع وصف موت رجل من المدينة ، غير أن هذا الوصف يكون محذوفاً من القصة القصيرة . في بعض الأحيان ، يتم ادخال هذا العنصر التكميلي في شكل صلة انفعالية للراوي بالحدث . من هنا يمكننا القول بأن تولستوي هو أكثر بدائية من موباسان ـ نظراً لحاجته إلى توازٍ ظاهر ، مثلما هو الحال في « فواكه الحضارة » حيث يعرض علينا المطبخ والصالون . إنني أعتقد أنه من الممكن تفسير هذه الظاهرة بالوضوح الكبير الذي يختص به التقليد الأدبي الفرنسي بالمقارنة بالتقليد الأدبي في روسيا ؛ فالقارىء الفرنسي يشعر بدقة أكثر بانتهاك الأصل Canon فيعثر بسهولة على صيغة التوازي ، بينما يتوفر قارئنا على صورة غير محددة عن العادي .

أريد أن ألاحظ ، بصورة عابرة ، أن تشبيه التقليد الأدبي بالاقتباسات emprunts التي يقوم بها كاتب عن آخر ، يبدو لي أمراً مستحيلاً . إنني أتخيل أن احترام التقليد بالنسبة للكاتب هو التعلق بمجموعة من القواعد الأدبية ، تكون ، مثل تقنيد الاختراعات ، مؤلفة من الإمكانيات التقنية للحظة .

إن التقابل بين بعض الشخصيات أو بعض مجموعات الشخصيات ، في روايات تولستوي ، يقدم مثلاً أكثر تعقيداً للتوازي . هكذا نشعر بوضوح ، في « الحرب والسلام » ، بالتقابلات التالية : 1) (نابليون ـ كوتوزف) ، 2) (بيار بيزوكوف ـ أندريه بولكونسكي) ، بالإضافة إلى (نيكولا روستوف) الذي يستعمل كمحور للإحالة على أحدهما أو على الآخر . وتقابل مجموعة (آنا ـ فرونسكي)، في « آنا كارنينا » ، مجموعة (ليفين ـ كيتي) ؛ أما الرابط بين هاتين المجموعتين فقد حُفز له بالقرابة ـ الذي هو تحفيز معتاد لدى تولستوي ، وربما لدى كل الروائيين . لقد كتب تولستوي بنفسه قائلاً أنه جعل العجوز « بولكونسكي » « أباً للشاب اللامع (اندريه) » نظراً لأنه يخيل اليه أنه « من المحرج وصف شخصية غير مرتبطة بالرواية » . لكن هناك نسق لم يستنفده تولستوي ، تقريباً ، ويتلخص في جعل شخصية معينة تشارك في

تركيبات مختلفة (وهو النسق الذي يفضله الروائيون الإنجليز) . غير أن فصل « بتروشكا » و « نابليون » (٥٥) ، حيث يستعمل هذا النسق للإغراب ، هو على الأرجح من قبيل الاستثناء . وعلى أية حال ، فإن أعضاء المتوازي ، في « آنا كارنينا » ، هم أقل ارتباطاً بعضهم ببعض ، إلى درجة أن الضرورة الفنية هي ، وحدها ، ما يمكن أن يفسر ذلك الارتباط .

إن تولستوي لا يستعمل الغرابة ، لإقامة توازٍ فحسب ، ولكن أيضاً لإرساء البناء ذي المراقي ؛ وهكذا يقدم إلينا الأخوين « روستوف » ، وكذا اختهما ، كتجليات مختلفة لنفس النمط . إنه يقارن فيما بينهم أحياناً ، مثلما هو الشأن في الفقرة التي تسبق موت « بيتيا » (٥٦) . هكذا يتجلى « نيكولا روستوف » كصورة مبسطة ، وقاسية لـ « ناتاشا » . ويكشف لنا « ستيفا أوبلونسكي » عن احد ملامح البنية العقلية لـ « آنا كارنين » ؛ أما الصلة بينهم فتتجلى في جملة « تقريباً » التي تلفظها « آنا » بصوت « ستيفا » . لقد كان « ستيفا » ، بالنسبة لأخته ، في مرتبة أقل وذلك لأن القرابة ، هنا ، لا تصحح للربط بين الأمزجة : لقد قرب تولستوي ، في روايته ، وبدون حرج ، فيما بين شخصيات كان قد تصورها كلا على انفراد لكنه كان هنا بحاجة إلى قرابة لكي يبني مراقي .

ويبرز النسق التقليدي الذي يتلخص في وصف أخ نبيل و آخر مجرم ، أن تقديم آباء ، في التقليد الأدبي ، لا يترتب عنه بالضرورة انعكاسات مختلفة لنفس المزاج . ومع ذلك ، ففي بعض الأحيان ، يتم إدخال تحفيز معين : فأحدهما يُكتشف أنه دعي (فيلدينغ Fielding) .

إن كل شيء هنا ، مثلما يحدث دائماً في الفن ، هو ليس سوى تحفيز تفرضه قواعد المهنة .

3

إن المجموعة القصصية قد سبقت الرواية المعاصرة . غير أن هذا الحكم لا يفترض وجود رباط سببي ، بل يحدد ، بالأحرى ، واقعة زمنية .

في الغالب ، تتم محاولة للربط بين الأجزاء المكونة للمجموعة ، وإن بطريقة

شكلية : إذ توضع القصص القصيرة المستقلة داخل قصة قصيرة أخرى يفترض أن تلك القصص تشكل أجزاء لها . على هذا النحو وضعت مجموعات « بانتشاتانترا (45) Panchatantra » و « كليلة ودمنة » ، و « الهيدو باديشاه Hidopadeshah » و « حكايات الببغاء » و « الوزراء السبعة » ، و « ألف ليلة وليلة » ، و المتن الجيورجي للقصص القصيرة في القرن الثامن عشر ، و « كتاب الحكمة والكذب » ، و مجموعات أخرى .

إنه بإمكاننا أن نحدد عدداً من أنماط القصص القصيرة التي تصلح إطاراً لقصص قصيرة أخرى ، والتي هي ، بالأحرى ، طريقة لتضمين قصة قصيرة ، قصةً قصيرة أخرى . إن الوسيلة الأوسع انتشاراً هي سرد هذه القصص أو الحكايات بغية تأخير اكتمال هذا الحدث أو ذاك . على هذا النحو ، يوقف « الوزراء السبعة » ، بواسطة حكاياتهم ، الملك من الإجهاز على ولده ؛ وتؤخر « شهرزاد » ، في « ألف ليلة وليلة » ، بواسطة حكاياتها أيضاً ، موعد إعدامها . أما في مجموعة الحكايات المغولية ذات الأصل البوذي ، « أرجي بارجي » ، فتمنع الأنصاب الخشبية التي تشكل درجات السلم ، بواسطة حكاياتها ، وصول الملك إلى الحكم . إن الحكاية الثانية ، في المجموعة المذكورة ، تتضمن ، بدورها ، حكايتين أخريين . ويشغل الطائر ، في « حكايات الببغاء » ، بواسطة حكاياته ، المرأة التي تعتزم خداع زوجها ، فيستبقيها على هذا النحو إلى حين مجيء هذا الأخير . ولقد بنيت دورات الحكايات ، داخل « ألف ليلة وليلة » ، حسب نظام التأخير ذاته : فهي حكايات تسبق الإعدام .

ويمكننا أن نعتبر المناقشة بمساعدة حكايات ، طريقةً ثانية لتضمين قصة قصيرة قصةً أخرى : فالحكايات تذكر للبرهنة على فكرة ، كما تستعمل الحكاية الجديدة كاعتراض على سابقتها . إن هذا النسق يهمنا ، نظراً لأنه قد يمتد ليشمل مواد أخرى يمكن تضمينها في السرد ، كبعض الاشعار أو الأقوال المأثورة Aphorismes .

من المهم أن نلاحظ أن هذه الأنساق هي أنساق كتابية Livresques

محض . فطول نص ما قد لا يسمح للتقليد الشفوي بربط الأجزاء ، اعتماداً على وسائل مشابهة . إن الصلة بين الأجزاء تكون بالغة الشكلية ، إلى درجة أن القارىء هو وحده الذي يستطيع أن يدركها . إن الخلق الذي نسميه شعبياً ، أي : مجهول القائل ، والذي ليس له وعي شخصي ، لم يكن قد عرف سوى نمط ربط أولي . ومنذ أن ظهرت الرواية كنوع ، وحتى قبل هذا الوقت ، فإنها قد مالت إلى التعبير المكتوب .

إننا نجد في الأدب الأوروبي ، الذي يرجع إلى فترة مبكرة ، مجموعات قصص قصيرة ، قد عُرضت كما لو كانت كلاً واحداً ، مع أنه رُبط فيها بينها بقصة قصيرة استعملت كإطار . ولقد أتاحت المجموعات القصصية الشرقية ، التي تدين بوجودها للعرب واليهود ـ أتاحت للأوروبيين الإطلاع على عدد من الحكايات الأجنبية التي توجد نظائر لها فيما كتبه السكان المحليون .

في موازاة ذلك ، تخلقت في أوروبا طريقة أصيلة لتأطير القصص ، هي الطريقة التي يكون فيها الحكي la narration هدفاً في ذاته .

إنني أريد أن أتحدث ، هنا ، عن « الديكاميرون » (46) .

لقد كانت « الديكاميرون » ، وكذلك وريثها الأدبي ، مختلفتين بالغ الاختلاف عن الرواية الأوروبية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، نظراً لأن الفصول المختلفة لا ترتبط فيما بينها بنفس الشخصيات . هذا فضلاً على أننا لا نعثر ، هنا ، على الشخصية ؛ إن الاهتمام يتركز على الفعل . والعامل l'agent (47) هو ليس سوى ورقة لعب تسمح للمبنى الحكائي بأن يتطور .

وأستطيع أن أؤكد ، دون أن أبحث في هذه اللحظة عن برهان لرأيي ، بأن هذه الوضعية قد استمرت مدة طويلة . ولا يزال « جيل بلاز Gil Blaz » بطل لوساج يعكس صورة رجل لا خصائص له ، إلى درجة أن النقاد قد بادروا إلى القول بأن الكاتب لم يكن يهدف إلا إلى تقديم كائن ضعيف . إن هذا غير صحيح فـ « جيل بلاز » ليس رجلاً ، بل هو الخيط الذي يربط فيما بين فصول

الرواية ـ خيط رمادي . غير أن الصلة ، في « حكايات كانتربري (48) Contes de Canterbury » ، بين الفعل والعامل ، هي أكثر قوة .

إن الروايات الشطارية Picaresques تستعمل بتوسع نسق التأطير encadrement ، وسيكون من المفيد تتبع مصير هذا النسق في أعمال سرفانتيس ولوساج وفيلدينغ ، وفي الرواية الأوروربية الحديثة ـ بعد تشويهه من طرف شتيرن . وتقدم لنا بنية حكاية (قصة قمر الزمان والأميرة بدور) مثلاً لافتاً للانتباه في هذا الصدد . تبدأ الحكاية في الليلة المائة والسبعين ، وتستمر إلى الليلة المائتين وتسع وأربعين ، ثم تنقسم بعد ذلك إلى حكايات متعددة (49):

1) قصة الأمير قمر الزمان (ابن شاهرَمان) وأعوانه الشياطين ، وتتميز بتركيب بالغ التعقيد ، منتهية بزواج المحبين ، ومغادرة بدور لوالدها .

2) قصة الأميرين أمجد وأسعد ، التي لا ترتبط بالحكاية الأولى إلا لكون هذين الأميرين هما من أبناء نساء الملك قمر . لقد أراد الملك إعدامهما ففرا ، وعرفا بذلك مغامرات متنوعة تقع الأميرة مرجانة في حب أسعد ، الذي اكتشفته متخفياً ، بين عبيدها ، تحت اسم مملوك . لقد عرف المغامرة تلو المغامرة ، وكان في كل مرة يسقط بين يدي ساحر إسمه بهرام . غير أن الأخوين يجتمعان في النهاية ، فيحكي الساحر ، الذي اعتنق الإسلام ، بهذه المناسبة قصة « نعمة ونعم Neameh et Noam » ، وهي قصة بالغة التعقيد ولا تتداخل ، في أية لحظة ، بقصة الأخوين : « ولما سمعا القصة ، دهش الأميران » . في هذا الوقت بالذات يصل جيش الأميرة مرجانة فتطلب أن يعاد إليها مملوك الأسرد الذي كان قد انتزع منها . ويصل ، بعد ذلك ، جيش الملك الغيور ، فتكتشف أن هذا الأخير هو والد الملكة بدور ـ وأنها أم أمجد (50) وفي وقت آخر ، يصل جيش ثالث ، هو جيش قمر الزمان ، الذي كان يبحث عن ولديه بعدما علم ببراءتهما . وختاماً نرى جيش شاهرَمان ، الذي كنا نسيناه تماماً ، والذي كان يبحث ، بدوره ، عن ولده . هكذا نلاحظ أن حكايات متعددة قد اتصلت فيما بينها بهذه الوسيلة المصطنعة .

ويشكل المبنى الحكائي للدراما الشعبية « الملك ماكسيمليان » ، في هذا الصدد ، حالة أخرى مهمة . فهو مبنى حكائي بسيط : لقد تزوج نجل الملك ماكسيمليان « فينوس » ، فقرر ألا يعبد الأصنام ، ولهذا يقتل على يد أبيه ، الذي يحصده الموت ، هو وحاشيته . إن هذا النص يعامل معاملة سيناريو : إذ تضاف اليه حوافز اجنبية عنه ، ونتيجة لذلك يتم اللجوء إلى تحفيزات بالغة الاختلاف فهناك درامات شعبية أخرى ، مثل « السفينة » و « العصابة » ، يقع تضمينها ، أحياناً ، في « الملك ماكسيمليان » ، دون أي تحفيز ، مثلما يتم تضمين « دون كيشوط » مشاهد رعوية ، أو « ألف ليلة وليلة » بعض الأشعار . لكن ، في بعض الأحيان ، يختلق مبرراً لوجودها على النحو التالي (إنني أعتقد أن هذه الظواهر هي ظواهر متأخرة) : فـ « أدولف » ، الذي يرفض الطاعة ، يفر من أبيه ويلتحق بعصابة . ويمكن القول أن فصل « أتيكا » والموت قد تم تضمينه النص في وقت مبكر . وحسب الظن ، فإن هذه الإضافة قد أنجزت عندما ظهر النص لأول مرة ، باحدى القرى ، في شكل رواية مختلفة للأصل ، يمكن ، على وجه التبسيط ودون دقة ، أن نسميها نصاً أولياً . إن فصل مكتب الأموات الذي صار هزأة ، والذي عرف مستقلاً عن هذه المسرحية ، قد ضمنها أيضاً في وقت متأخر جداً . وفي الغالب ، فإن الفصول الجديدة ، التي أضيفت ، والاشتراكات اللفظية (تراكم الجناسات المحفزة بواسطة الصمم) ، قد طورت إلى درجة أنها طردت « ماكسيمليان » من مسرحيته ، فلم يعد سوى ذريعة لبدء التمثيلية . إن المسافة بين « الملك ماكسيمليان » في صيغتها الأولية التي تحدرت ، ربما ، من احدى درامات روسيا الجنوبية ، والنص الحديث العهد الذي حطمته الجناسات ، والذي يتطور حسب مبدأ مختلف ، هي ليست أقصر من الطريق الذي ينطلق من ديرجافين Derjavine (31) إلى أندريه بيالي A. Biély (32) . فلنلاحظ أن أشعار الأول تظهر ، أحياناً ، في نص الدراما .

تلك هي ، على وجه التقريب ، قصة الأنساق التي استعملت لتطوير الحدث في نص « الملك ماكسيمليان » . فحسب كل رواية مغايرة ، يقع تغيير النص ، وذلك عن طريق تطعيمه بمواد محلية .

لقد قلت بأننا لو أخذنا قصة قصيرة ـ أحدوثة anecdote عينة ، فسوف نرى أنها تتوفر على خاصية الاكتمال . فإذا أمكن أن نحدث ، في قصة قصيرة ، وضعية صعبة عن طريق الإجابة الصحيحة على لغز ، فإننا واجدون كل مركب العناصر التكميلية : التحفيز لهذه الوضعية ، وإجابة البطل ، ثم حل معين . تلك هي ، على وجه العموم ، حالة القصص القصيرة « ذوات الحيلة à ruse » . لقد قُطعت ، مثلاً ، خصلة من شعر الشخص الذي قام بارتكاب الجريمة ؛ لكن المجرم يقوم أيضاً باقتطاع خصلات من شعر رفاقه ، وهكذا ينقذ نفسه . وفي حكاية مشابهة عن البيت المعلم بالطباشير (« ألف ليلة وليلة » ، « أندرسن Andersen » (53)) نجد نفس النسق . إن المبنى الحكائي يتشكل هنا في حلقة ، قد أحيطت بقطع وصفية أو استطرادات سيكولوجية ـ لكن المبنى يبقى ، في ذاته ، مكتملاً . وكما قلت في الفقرات السابقة ، فإنه من الممكن جمع قصص قصيرة في رحم بناء أكثر تعقيداً ، مدخلين لها في إطار ، أو رابطين إياها إلى جذع .

غير أن التركيب بواسطة التنضيد enfilage هو أكثر شيوعاً . في هذه الحالة ، تتتابع قصص قصيرة ، مستقلة كل واحدة عن الأخرى ، لكن تصل فيما بينها شخصية مشتركة . إن الحكاية المتعددة المقاطع الصوتية Polysyllabique التي تفرض على البطل القيام بعدة مهام ، كانت قد تبنت من قبل تركيباً قائماً على التنضيد . إن حكاية ما ، تعمل على استيعاب حوافز حكاية أخرى ، اعتماداً على التنضيد ، وهكذا نحصل ، حينئذٍ ، على حكايات تتضمن حكايتين أو أربع . إنه بإمكاننا أن نحدد ، حالاً ، نمطي تنضيد . في النمط الأول ، يكون دور البطل محايداً : فالمغامرات هي التي تطارده ، أما هو فلا يبحث عنها . إن هذه الظاهرة ملاحظة ، غالباً ، في روايات المغامرات حيث يختطف القراصنة فتاة أو مراهقاً ، بينما سفنهم ، التي لا تستطيع أن تصل إلى مستقر ، تتعرض طيلة الوقت لمغامرات متعددة . وهناك تركيبات أخرى تعمل على ربط الحدث بالفاعل أو تحفيز المغامرات . لقد

حفزت مغامرات « أوليس » ؛ وإن بطريقة جد سطحية ، بواسطة غضب الآلهة الذين لا يتركون للبطل وقتاً للاستراحة . كما أن « سندباد » البحار ، شقيق « أوليس » العربي ، كان يحمل في ذاته تفسيراً للتعدد الكبير لمغاماته : فهو يتوفر على شهوة الأسفار ، ولهذا السبب فإن إبحاراته السبعة تسمح بأن يُربط إلى مصيره مجموع الفلكلور السياحي المعاصر ـ في ذلك الوقت .

إن تحفيز التنضيد في « الحمار الذهبي » (« les metamorphoses ») لـ أبيليه Apuleé (54) هو حب الاستطلاع الذي يتصف به « ليسيوس » . إذ يقضي الوقت متجسساً ومتسمعاً وراء الأبواب . إنني ألاحظ بهذا الصدد ، أن «الحمار الذهبي » تنجز تنسيقاً بين نسقين : نسق التأطير ونسق التنضيد . إذ يجتمع بواسطة التنضيد فصل مصارعة القِرب ، بحكايات المسوخات ، بمغامرات قطّاع الطرق . وبالأحدوثة عن الحمار في مخزن القمح ، إلخ . أما بمساعدة التأطير فيتم تضمين الحكايات حول الساحرة ، والحكاية الشهيرة عن الحب والنفس (Amouret Psyché) وقصص قصيرة أخرى . إننا نشعر ، في الغالب ، بأن أجزاء الأعمال التي بنيت اعتماداً على التنضيد ، قد كان لها من قبل حيوات مستقلة . هكذا ، بعد فصل الحمار الذي اختفى في مخزن القمح ، عندما ينبه القارىء إلى أن القصة برمتها قد كانت أساساً لمثل معين ، فإنه يفترض فيه الاطلاع على الحكاية أو على الأقل ، على خطاطتها .

لقد كان السفر ، منذ وقت مبكر التحفيز الأكثر وروداً في نسق التنضيد ، وخصوصاً السفر بحثاً عن عمل ـ مثلما نجد في « لازاريو دي تورميس » (55) إحدى أقذع الروايات الإسبانية . فـ «لازاريو» ، الذي يخرج بحثاً عن عمل ، يتعرض لأنواع منوعة من المغامرات . لقد لوحظ في غالب الأحيان ، أن بعض الفصول ، وكذا بعض جُمل « لازاريو » قد أصبحت أمثالاً سائرة ؛ وأنا أعتقد أنها كانت كذلك قبل أن تتضمنها الرواية . إن الرواية تنتهي بمغامرات عجيبة وتحولات ، وتلك ظاهرة بالغة الانتشار نظراً لأن الكتّاب تنقصهم ، في معظم الأوقات ، أفكار بانية للقسم الثاني من رواياتهم ـ بانية التي تكون سنية ، في الغالب ، على مدأ كامل الجدة ، وتلك هي وضعية « دون كيشوط » لـ سرفانتيس و « جوليفر » لـ سويفت .

في بعض الأحيان ، يستعمل نسق التنضيد خارج المبنى الحكائي . ففي « مُجاز من فير Verre » (وهي قصة قصيرة لـ سرفانتيس عن عالم يعيش معزولاً عن الشعب ، ويغدو مجنوناً بعد تناوله شراب المحبة) نجد مونولوجاً أخرق يسرد ظلال صفحات كاملة : .

« أما عن الذين يعرضون الدمى ، فكان يقول بما هو أفظع من شتمهم . وبأنهم كانوا أناساً مشردين ، يعاملون الأشياء الإلهية بدون حشمة ، نظراً لأنهم ـ بواسطة صورهم التي يعرضونها على رافد مذبحهم ـ يجعلون الورع هزأ ، وربما جمعوا كل وجوه العهد القديم والجديد في صرة وجلسوا فوقها لتناول الأكل والشراب في الملاهي والحانات . وفي النهاية يُدهش الناس من أن يترك أولئك دون أن يفرض عليهم ، في أكواخهم ، صمت مؤبد ، أو أن يطردوا من المملكة .

وتشاء الصدف أن يمر بجانبه ممثل يرتدي زي أمير .

ـ إيه! يصيح عندما يراه ، أتذكر أنني رأيت هذا يخرج من المسرح وقد عُفرت فنطيسته بالطحين . وعلى ظهره فروة مقلوبة ، ومع ذلك ، ففي كل خطوة كان يخطوها خارج الخشبة ، كان يقسم بإيمانه كرجل نبيل !

ـ من الواجب أن يكون كذلك ـ يلاحظ أحدهم ـ إذ يوجد عدد كبير من الممثلين الذين هم من اصل طيب ونبلاء .

ـ ليس ذلك من المستحيل ، يجيب « فيريير » . ومع ذلك فإن الذين لا تحتاج اليهم الميزلة هم قوم رفيعوا القدر . ظرفاء من أول أمرهم ! ورجال محيون الستهم مدلاة . يمكن أن أقول أيضاً عن هذه الأنواع أنهم يحصلون على خبزهم بعرق جباههم ومقابل أعمال لا تطاق ـ مستعملين دائماً ذاكرتهم ، مسرعين من نزية إلى قرية ، ومن فندق إلى مطعم حقير! مثل غجر لا خلاص لهم ، يقضون سهراتهم في إسعاد الآخرين ، نظراً لأن راحتهم تتركز في لذة أولئك . فضلاً عن ذلك ، فهم لا يخدعون أحداً بفنهم ، نظراً لأنهم مضطرون إلى أن يعرضوا بضاعتهم في الساحة العمومية ، على مرأى ومسمع من

الجميع . إن عمل مدرائهم لا يصدق وأملهم يفوق الحد . إن من واجبهم أن يحصلوا على مداخيل هائلة لكي لا يجدوا أنفسهم ، في نهاية العام ، أمام ديون ومحاكم . غير أنهم ضروريون في جمهورية ، ضرورة الخرائج ، والمسرات ، وحدائق اللهو ، وكل ما يحيي ، بشرف ، النظر والفكر .

إنه يستشهد برأي أحد أصدقائه ، بأن من يقوم بخدمة ممثلة ، فإنما يقوم بخدمة عدة نساء في نفس الوقت ، نظراً لأنها كانت ملكة ، وحورية ، ومعبودة ، وغاسلة أطباق ، وراعية ، وربما أراد له الحظ أن يخدم فيها غلاماً أو تابعاً » (56) .

إن هذه الجمل تحل ، بصفة كلية ، محل الحدث في القصة القصيرة . ومع أن (المجاز) يشفى في نهاية القصة ، فإننا واجدون ، هنا ، ظاهرة بالغة الانتشار في الفن : فالنسق يبقى رغم زوال تحفيزه . فعندما يتحدث (المجاز) عن البلاط ، حتى وقد شفي ، فإنه يتلفظ بجمل من نفس نمط الجمل السابقة .

وهذا ما يحدث في « خلوستومير » : إذ أن تولستوي ، حتى بعد موت الفرس ، يستمر في وصف الحياة من وجهة نظر هذا الأخير ؛ ويبني أندريه بيالي ، في « كوتيك ليطايف Kotik Letaev » ، صوراً مشوهة ، محفزة بإدراك طفل ، حتى عندما يعالج مادة يجهلها الأطفال .

وأعود الى الموضوع . يمكننا أن نقول ، بصفة عامة ، أن كلا من نسق التأطير ونسق التنضيد قد ساعدا على إدماج مزيد من المواد الأجنبية في جسم الرواية . وإنه من السهل ملاحظة هذه الظاهرة في مثال « دون كيشوط » النابه (57)

1925

(*) « العلاقة بين أنساق الحبك وأنساق الأسلوب العامة » ، راجع : (حول نظرية النثر) ، طبعة ed. l'Age d'homme ، ص 29 - 79 .

في بعض الأحيان ، يستعمل نسق التنضيد خارج المبنى الحكائي . ففي « مُجاز من فير Verre » (وهي قصة قصيرة لـ سرفانتيس عن عالم يعيش معزولاً عن الشعب ، ويغدو مجنوناً بعد تناوله شراب المحبة) نجد مونولوجاً أخرق يسرد ظلال صفحات كاملة :

« أما عن الذين يعرضون الدمى ، فكان يقول بما هو أفظع من شتمهم . وبأنهم كانوا أناساً مشردين ، يعاملون الأشياء الإلهية بدون حشمة ، نظراً لأنهم - بواسطة صورهم التي يعرضونها على رافد مذبحهم - يجعلون الورع هزأ ، وربما جمعوا كل وجوه العهد القديم والجديد في صرة وجلسوا فوقها لتناول الأكل والشراب في الملاهي والحانات . وفي النهاية يُدهش الناس من أن يترك أولئك دون أن يفرض عليهم ، في أكواخهم ، صمت مؤبد ، أو أن يطردوا من المملكة .

وتشاء الصدف أن يمر بجانبه ممثل يرتدي زي أمير .

- إيه! يصيح عندما يراه ، أتذكر أنني رأيت هذا يخرج من المسرح وقد عُفرت فنطيسته بالطحين . وعلى ظهره فروة مقلوبة ، ومع ذلك ، ففي كل خطوة كان يخطوها خارج الخشبة ، كان يقسم بإيمانه كرجل نبيل !

- من الواجب أن يكون كذلك - يلاحظ أحدهم - إذ يوجد عدد كبير من الممثلين الذين هم من اصل طيب ونبلاء .

- ليس ذلك من المستحيل ، يجيب « فيربير » . ومع ذلك فإن الذين لا تحتاج اليهم المهزلة هم قوم رفيعوا القدر . ظرفاء من أول أمرهم ! ورجال محيون الستهم مدلاة . يمكن أن أقول أيضاً عن هذه الأنواع أنهم يحصلون على خبزهم بعرق جباههم ومقابل أعمال لا تطاق - مستعملين دائماً ذاكرتهم ، مسرعين من قرية إلى قرية ، ومن فندق إلى مطعم حقيراً مثل عجز لا خلاص لهم ، يقضون سهراتهم في إسعاد الآخرين ، نظراً لأن راحتهم تتركز في لذة أولئك . فضلاً عن ذلك ، فهم لا يخدعون أحداً بفنهم ، نظراً لأنهم مضطرون إلى أن يعرضوا بضاعتهم في الساحة العمومية ، على مرأى ومسمع من

الجميع . إن عمل مدرائهم لا يصدق وألمهم يفوق الحد ، إن من واجبهم أن يحصلوا على مداخيل هائلة لكي لا يجدوا أنفسهم ، في نهاية العام ، أمام ديون ومحاكم . غير أنهم ضروريون في جمهورية ، ضرورة الخرائج ، والمسرات ، وحدائق اللهو ، وكل ما يحيي ، بشرف ، النظر والفكر .

إنه يستشهد برأي أحد أصدقائه ، بأن من يقوم بخدمة ممثلة ، فإنما يقوم بخدمة عدة نساء في نفس الوقت ، نظراً لأنها كانت ملكة ، وحورية ، ومعبودة ، وغاسلة أطباق ، وراعية ، وربما أراد له الحظ أن يخدم فيها غلاماً أو تابعاً » (56) .

إن هذه الجمل تحل ، بصفة كلية ، محل الحدث في القصة القصيرة . ومع أن (المجاز) يشفى في نهاية القصة ، فإننا واجدون ، هنا ، ظاهرة بالغة الانتشار في الفن : فالنسق يبقى رغم زوال تخميزه . فعندما يتحدث (المجاز) عن البلاط ، حتى وقد شفي ، فإنه يتلفظ بجمل من نفس نمط الجمل السابقة .

وهذا ما يحدث في خلوستوميرو » : إذ أن تولستوي ، حتى بعد موت الفرس ، يستمر في وصف الحياة من وجهة نظر هذا الأخير ؛ ويبني أندريه بيلي ، في « كوتيك ليطايف Kotik Letaev » ، صوراً مشوهة ، مخمزة بإدراك طفل ، حتى عندما يعالج مادة يجهلها الأطفال .

وأعود الى الموضوع . يمكننا أن نقول ، بصفة عامة ، أن كلا من نسق التأطير ونسق التنضيد قد ساعدا على إدماج مزيد من المواد الأجنبية في جسم الرواية . وإنه من السهل ملاحظة هذه الظاهرة في مثال « دون كيشوط » التابه (57)

1925

(*) « العلاقة بين أنساق الحبك وأنساق الأسلوب العامة » ، راجع : (حول نظرية النثر) ، طبعة ed. l'Age d'homme ص 29 - 79 .

(1) روكامبول : شخصية تقوم بدور ملحوظ في ثلاثين عملاً من أعمال Ponson du terrail التي تنتظم تحت العناوين التالية : أعمال روكامبول الباهرة (1859) ؛ انبعاث روكامبول . (1866) ؛ آخر كلمة لروكامبول (1866) ؛ حقيقة روكامبول (1867) ؛ إن الأحداث غير المحتملة التي تمج بها هذه الروايات قد ساهمت في جعل روكامبول نمطاً للشخصية التي كان خالـ- أو تدعي انه كان ذا مغامرات مثيرة لا تصدق .

(2) *The Adventures of Tom Sawyer* ، كتبت سنة 1875 ، ونشرت في 1876 .

(3) *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) .

(4) بطلا رواية شعرية لـ بوشكين تحمل اسم « أونجين أو نغين » .

(5) ماتيو ماريا بويارد و (1441 - 1494) شاعر ايطالي ومترجم عدد من الآثار اليونانية واللاتينية . كتب « رولاند محباً » ، وهي قصيدة فروسية مستوحاة من أغاني المآثر الشعبية في ايطاليا .

(6) جيوفري بوكاتشيو : كاتب ايطالي (1313 - 1375) مؤلف « الديكاميرون » ـ انظر هامش (36) .

(7) « آه ، تلك التي هناك » ـ في اللغة الروسية .

(8) أحد أنهار موسكو ، يتفرع من نهر الموسكفا .

(9) لويس دي كامويس : شاعر برتغالي (1524 - 1580) .

(10) كاتب الرواية الشطارية الفرنسية الشهيرة « جيل بلاز » (1668 - 1747) .

(11) الفصل الثالث (أو أي مكان نقل الشيطان الأعرج التلميذ ، والشبه الأول التي أراه إياها) . راجع : *Romanciers au XVIII* ، سنة La Pléiade ، طبعة NRF ، 1960 ، ص 1-1 .

(12) الفصل الرابع (قصة عربات الكونت بنفور وليونور دي سيسيليس) ـ الفصل السابق ص 305 .

(13) أنشودة شعرية ، تصحبها الموسيقى ، يغنيها عاشق لمعشوقته ليلاً .

(14) المصدر المذكور في الهامش (12) .

(15) مجلة روسية أسبوعية محافظة (1908 - 1914) .

(16) قصة قصيرة لـ غوغول من مجموعة «القصص القصيرة الأوكرانية» راجع طبعة La Pléiade « أعمال غوغول الكاملة » ـ ص 325 .

(17) Stol كلمة روسية ومعناها طاولة .

(18) لساني روسي (1843 - 1914) كان متخصصاً في النحو المقارن للغات السلافـ- أوروبية . يعتبر مؤسس المدرسة اللسانية الروسية .

(19) عالم نحوي من أصل أوروبي ، تتلمذ عليه بعض أعضاء الـ أوبوياز ومن جملتهم شلوفسكي .

(20) نيكولاي ألكسندرو فيتش لايكين (1841 - 1906) .

(21) فان فيودوروفيتش غوربونوف (1831 - 1895) .

(22) راجع رسالته إلى بوشكين ، 1835 ، وأخرى إلى بروكوفيتش ، 1837 حيث يقول في الأولى: « أرجو أن تتفضل باعطائي موضوعاً ما ، سواء كان مضحكاً أم لا ، أحدوثة روسية خالصة ، مستمدة موضوع متصل في كطالب فكاهية من خمسة فصول ، وستكون ـ أقسم لك ـ من أكثر

الفكاهيات طرافة»، ويقول في الرسالة الثانية: «أطلب على وجه الخصوص من (جول) أن يكتب لي. إن له مادة للكتابة. فقد حدثت دون شك أحدوثة ما في المستشارية».

(23) إيفان ألكسندروفيتش غونتشاروف (1812 - 1891). كاتب واقعي روسي.

(24) الكسندر الكسندروفيتش مارلينسكي (1797 - 1837).

(25) فاسيلي أنكسندروفيتش فونلبار ليّارسكي (1814 - 1852).

(26) فلاديمير أنكسندروفيتش سولوغوب (1813 - 1882).

(27) ميخائيل يوريفيتش ليرمونتوف (1814 - 1841)، كاتب رواية «رجل من عصرنا».

(28) إيفان تيموفييفيتش كلاشنيكوف (1797 - 1863).

(29) لقب كان يطلق على الشبيبة الراديكالية في روسيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

(30) Panikhida وتعني مكتب الأموات.

(31) Ouspenie وتعني عيد الأموات.

(32) Moguila وتعني قبر.

(33) Troup وتعني جثمان.

(34) حي قديم بموسكو، مشهور بهدوئه الشديد - يقع إلى غرب الكرملين.

(35) اسم جريدة منخفية، والفقرة مأخوذة من قصة تشيكوف «زوجتي»، راجع: الأعمال الكاملة، الجزء 8، طبعة Plom، باريس، 1924.

(36) تشيكوف: «أعمال» (1886) الجزء 8 طبعة EFR - 1956.

(37) «ثلاث سنوات» - راجع المصدر المذكور بهامش 35، الجزء 5.

(38) تعتمد هنا الخادمة على تشويه لفظي قائم على كلمتي Sigar . Sigov الروسيتين.

(39) شاعر روسي، والممثل الرئيسي للرمزية (1880 - 1921).

(40) إشارة إلى كتابه: «حول روايات تولستوي: تحليل، أسلوب واتجاه» - صدرت سنة 1911 (وكان قد كتب سنة 1890).

(41) راجع الجزء الثالث من «الأعمال الأدبية الكاملة» لتولستوي، ترجمة: د. سامي الدروبي، طبعة وزارة الثقافة، دمشق 1975، ص 155.

(42) المصدر السابق، ص 803.

(43) «لافروشكا» وليس «بتروشكا».

(44) راجع: «الحرب والسلام»، المجلّد الرابع، القسم الثالث، الفصل العاشر.

(45) مجموعة قصص هندية، كتبت بالسانسكريتية - راجع ترجمة إدوار لانسرو لها إلى الفرنسية طبعة NRF، غاليمار - 1965 Gallimard.

(46) مجموعة حكايات ألفها بوكاتشيو، في فلورنسا، فيما بين 1348، 1353. ويبرز العنوان الإطار الذي أدمج فيه بوكاتشيو قصصه القصيرة. إنه يفترض أن سبعة شبان وثلاث شابات، في فترة الوباء في 1348، قد اجتمعوا في كنيسة القديسة مريم الجديدة، فيتحدثون عن الآلام الحاضرة، ويقررون، فراراً بجلودهم، الاعتزال في منزل بضواحي فلورانسا - حيث سيعيشون حياة مرحة. في كل يوم، تأخذ شخصية من المجموعة لقب ملك أو ملكة، وتحدد الموضوع الذي تصوغ حوله حكاية. تؤلف هذه المجموعة نصاً متنوعاً تتجاور فيه قصص إباحية إلى جوار أخرى

مأساوية أو روائية . لكن من الضروري القول بأن(بوكاتشيو) لم يبتكر إلا الطريقة التي روى بها تلك الحكايات ، أما أصولها فقد كانت معروفة .

(47) المقصود به « الفاعل » .

(48) مجموعة حكايات شعرية لـ شوسر Chaucer (1390) . تسبق الحكايات مقدمة يقدم فيها المؤلف مجموعة من الحجاج يقصدون ضريح (سان طوما) في (كانتربري) . وللتخفيف من متاعب السفر يعمد كل حاج إلى حكاية قصتين ذهاباً وقصتين إياباً . هكذا يتمكن شوسر ، داخل هذا الإطار المتواضع ، من إدماج قصص من أنواع مختلفة معروفة في التراث الشعبي .

(49) في الطبعة العربية : تبدأ هذه القصة في الليلة 198 وتستمر إلى الليلة 284 ـ راجع طبعة دار العودة (بيروت) .

(50) في النص العربي لا وجود لهذا « الاكتشاف » ـ بل إن الأمر كان معلوماً منذ البداية .

(51) غافريلا رومانوفيتش ديرجافين (1743 - 1816) شاعر روسي ، ممثل الكلاسيكية .

(52) (1880 - 1954) شاعر ، روائي ، وناقد ، ممثل الرمزية الروسية .

(53) هانس كريستيان أندرسن (1805 - 1875) كاتب دانماركي .

(54) كاتب لاتيني (125 - 180) .

(55) العنوان الأصلي هو : « حياة لاثاريو دي تورميس » . نشرت سنة 1554 . وترجمها إلى العربية الدكتور عبد الرحمن بدوي .

(56) *le licencie de verre* ترجمة Jean Casson . سلسلة Folio Gallimard (1980).

(57) ذلك ما سيدرسه شوفسكي في الفصل الثاني من كتابه « حول نظرية النثر » والذي يحمل عنوان : « كيف صيغت » دون كيشوط » .

ب . إيخنباوم

كيف صيغ « معطف » غوغول(*)

1

يتعلق تركيب القصة القصيرة ، في الغالب ، بالدور الذي تقوم به النغمة الشخصية للكاتب في بنيتها . إن هذه النغمة ، بعبارة أخرى ، يمكن أن تكون مبدأً منظماً يخلق ، بدرجة متفاوتة ، سرداً مباشراً ؛ لكنها ، أيضاً ، يمكن ألا تكون سوى صلة شكلية بين الأحداث - صلة تكتفي بدور مساعد . إن القصة القصيرة البدائية ، وكذا رواية المغامرات ، لم تكونا تعرفان السرد المباشر le recit directe ولم تكونا بحاجة إليه نظراً لأن الأهمية والحركة تتحددان بواسطة تتابع سريع وغير مرتقب للأحداث والأوضاع . تنسيق للحوافز ولمحفزاتها : ذلك هو المبدأ المنظم للقصة القصيرة البدائية . وينطبق نفس الأمر على القصة الفكاهية : إذ تعرض أحدوثة أساسية تكون ، بحد ذاتها ، وباستقلال عن السرد ، غنية بالأوضاع الفكاهية .

غير أن التركيب يغدو مختلفاً تماماً إذا ما كف المبنى الحكائي sujet - أي تنسيق الحوافز ومحفزاتها - عن القيام بالدور المنظم ، بمعنى : اذا ما برز الراوي في المقدمة ، مستعملاً المبنى الحكائي ليقوم ، فقط ، بالربط بين الأنساق الأسلوبية المتباينة . هكذا يتم نقل مركز الثقل من المبنى - الذي يختصر إلى حده الأدنى - إلى أنساق السرد المباشر ؛ كما يعطى الأثر الفكاهي الرئيسي للجناسات ، التي يمكن أن تبقى مجرد تلاعبات لفظية أو تتطور في شكل أحدوثات صغيرة . إن الآثار الفكاهية متعلقة بالطريقة التي يساق بها السرد المباشر . لهذا السبب فإن « الأشياء التافهة » تغدو أساسية أثناء دراسة هذا النوع من التركيب ، إذ يكفي

إبعادها حتى تتفكك بنية القصة القصيرة . إنه بإمكاننا أن نميز نوعين من السرد الفكاهي المباشر : 1) السرد الحكائي Narratif و 2) السرد التمثيلي (أو التشخيصي) Representatif . فالأول يقتصر على المزحات والجناسات الخ ، بينما يُدخل الثاني أنساقاً ميمية mimique وإيماءات ، مبتكراً تلفظات فكاهية فذة ، وإبداليات ، وهيآت نحوية شاذة الخ ؛ إن السرد الأول يعطي انطباعاً بأننا أمام حديث متساوٍ ؛ أما الثاني فيسمح لنا باستشفاف ممثل يؤديه . هكذا يصبح السرد المباشر تمثيلاً ، ولا يعود مجرد تنسيق المزحات هو ما يحدد التركيب ، وإنما نظام من التكشيرات المختلفة والحركات التلفظية الفذة .

يمكننا أن نعثر على مادة غنية لدراسة « السرد المباشر » في عدد من قصص غوغول القصيرة ، أو في بعض مقتطفات منها . إن التركيب ، لدى غوغول ، لا يتحدد بواسطة المبنى الحكائي . فهذا المبنى يكون فقيراً دائماً أو لا وجود له البتة ؛ إن غوغول ينطلق من وضع فكاهي معين (يكون ، في بعض الأحيان ، غير فكاهي في حد ذاته) فيغدو هذا الوضع صاخباً كمنبه أو كمبرر لتراكم الأنساق الفكاهية . هكذا تتطور « الأنف » (1) انطلاقاً من أحدوثة ؛ كما تتولد كل من « الزواج » (2) و « المفتش » (3) داخل وضعية قارة ؛ أما « الأرواح الميتة » (4) فهي مجرد تجميع لمشاهد مختلفة ، موصول فيما بينها بواسطة أسفار تشيتشيكوف (5) . إنه من المعروف أن غوغول كان مهدداً دائماً بالحاجة إلى إعطاء مبنى حكائي ما لأعماله الأدبية ، وبهذا الصدد ينقل لنا أنينكوف P. V. Annenkov عبارة غوغول : « لكي تنجح قصة قصيرة أو ، بصفة عامة ، كل حكاية ـ فيكفي أن يصف الكاتب غرفة أو شارعاً مألوفين لديه » . وفي رسالة لـ بوشكين ، سنة 1835 ، يكتب غوغول : « أرجو أن تتفضل ـ بإعطائي موضوعاً ما ، سواء كان مضحكاً أم لا ، أحدوثة روسية خالصة . . . أرجو أن تتفضل بذلك علي ، أعطني موضوعاً ، وسأصوغ منه في الحال فكاهية من خمسة فصول ، وستكون ـ أقسم لك ـ من أكثر الفكاهيات طرافة » . لقد كان ، في الغالب ، يطلب أحدوثات ؛ هكذا كتب ، في رسالة لـ بروكوفيتش (1837) ، يقول : « أطلب على وجه الخصوص من جول (أي :

أنينكوف) أن يكتب لي . إن لديه مادة للكتابة : فقد حدثت ، دون شك ، أحدوثة ما في المستشارية » .

من جهة أخرى ، كان غوغول يصف نفسه بأنه يجيد قراءة أعماله الخاصة ، مثلما يشهد بذلك عدد كبير من معاصريه . ويمكننا أن نميز لديه أسلوبين في القراءة : فاما خطابة حزينة ، شجية ؛ أو طريقة خاصة في الأداء ، محاكاة إيمائية ـ لكنها ، مع ذلك ، لا تتحول ـ كما يشير تورغنيف ـ إلى مجرد قراءة مسرحية للأدوار .

إننا نعرف ، من خلال ما رواه بانايف I. I. Panaev ، كيف أدهش غوغول جمعاً بأكمله عندما انتقل ، دون أي تمهيد ، من الحديث إلى التمثيل ، إلى درجة أن فواقاته والجمل التي صاحبتها لم تفهم بوصفها جزء لا يتجزأ من التمثيل . يقول الأمير أوبلونسكي obolenski : « كان غوغول قد غدا أستاذاً في فن القراءة : لقد كانت كل كلماته واضحة ، و بتنويعه في الغالب نبرة أقواله ، كان يحطم رتابتها ، وبرغم القارىء على إدراك التنويعات الدقيقة لفكرته . إنني أتذكر كيف كان قد بدأ بصوت أصم ، أصحل قليلاً : « لماذا استعراض الفقر ، ولا شيء غير الفقر ؟ . . . . وها نحن من جديد في ركن مجهول . ها نحن قد جنحنا إلى ضيعة منسية » . وبعد هذه الكلمات ، رفع غوغول رأسه ، ورد شعره ، وتابع بصوت قوي وجهوري : «لكن أي ركن وأية ضيعة ! » وبعد هذا استهل وصفه الرائع لقرية « تيتيتينكوف » . ومن خلال قراءة غوغول ، شعرنا بأنه كتب ذلك الوصف حسب وزن منتظم . . لقد اندهشت إلى أبعد حد للتناغم المدهش لحديثه . فهمت إذ ذاك أن غوغول قد استعمل بصورة تثير الاعجاب التسميات المحلية للأعشاب والزهور ؛ تلك التسميات التي كان يجمعها بعناية بالغة . إن إدخال كلمة صائتة لم يكن له من هدف ، في بعض الأحيان ، سوى إحداث تنغيم معين » . ويصف إ . إ . بانايف على النحو التالي طريقته في القراءة : « لقد كان غوغول يقرأ بطريقة لا يمكن تقليدها . إن أوستروفسكي يقرأ دون أي أثر درامي ، ببساطة متناهية ؛ لكنه يعطي لكل شخصية تنويعتها المميزة ؛ ويقرأ بيسيمسكي مثل ممثل . إنه

إبعادها حتى تتفكك بنية القصة القصيرة . إنه بإمكاننا أن نميز نوعين من السرد الفكاهي المباشر : 1) السرد الحكائي Narratif و 2) السرد التمثيلي (أو التشخيصي) Representatif . فالأول يقتصر على المزحات والجناسات الخ ، بينما يُدخل الثاني أنساقاً ميمية mimique وإيماءات ، مبتكراً تلفظات فكاهية فذة ، وإبداليات ، وهيآت نحوية شاذة الخ ؛ إن السرد الأول يعطي انطباعاً بأننا أمام حديث متساوٍ ؛ أما الثاني فيسمح لنا باستشفاف ممثل يؤديه . هكذا يصبح السرد المباشر تمثيلاً ، ولا يعود مجرد تنسيق المزحات هو ما يحدد التركيب ، وإنما نظام من التكشيرات المختلفة والحركات التلفظية الفذة .

يمكننا أن نعثر على مادة غنية لدراسة « السرد المباشر » في عدد من قصص غوغول القصيرة ، أو في بعض مقتطفات منها . إن التركيب ، لدى غوغول ، لا يتحدد بواسطة المبنى الحكائي . فهذا المبنى يكون فقيراً دائماً أو لا وجود له البتة ؛ إن غوغول ينطلق من وضع فكاهي معين (يكون ، في بعض الأحيان ، غير فكاهي في حد ذاته) فيغدو هذا الوضع صاخباً كمنبه أو كمبرر لتراكم الأنساق الفكاهية . هكذا تتطور « الأنف »(1) انطلاقاً من أحدوثة ؛ كما تتولد كل من « الزواج »(2) و « المفتش »(3) داخل وضعية قارة ؛ أما « الأرواح الميتة »(4) فهي مجرد تجميع لمشاهد مختلفة ، موصول فيما بينها بواسطة أسفار تشيتشيكوف(5) . إنه من المعروف أن غوغول كان مهدداً دائماً بالحاجة إلى إعطاء مبنى حكائي ما لأعماله الأدبية ، ولهذا الصدد ينقل لنا أنينكوف P. V. Annenkov عبارة غوغول : « لكي تنجح قصة قصيرة أو ، بصفة عامة ، كل حكاية ـ فيكفي أن يصف الكاتب غرفة أو شارعاً مألوفين لديه » . وفي رسالة لـ بوشكين ، سنة 1835 ، يكتب غوغول : « أرجو أن تتفضل ـ بإعطائي موضوعاً ما ، سواء كان مضحكاً أم لا ، أحدوثة روسية خالصة . . . أرجو أن تتفضل بذلك علي ، أعطني موضوعاً ، وسأصوغ منه في الحال فكاهية من خمسة فصول ، وستكون ـ أقسم لك ـ من أكثر الفكاهيات طرافة » . لقد كان ، في الغالب ، يطلب أحدوثات ؛ هكذا كتب ، في رسالة لـ بروكوفيتش (1837) ، يقول : « أطلبُ على وجه الخصوص من جول (أي :

أنينكوف) أن يكتب لي . إن لديه مادة للكتابة : فقد حدثت ، دون شك ، أحدوثة ما في المستشارية » .

من جهة أخرى ، كان غوغول يصف نفسه بأنه يجيد قراءة أعماله الخاصة ، مثلما يشهد بذلك عدد كبير من معاصريه . ويمكننا أن نميز لديه أسلوبين في القراءة : فاما خطابة حزينة ، شجية ؛ أو طريقة خاصة في الأداء ، محاكاة إيمائية ـ لكنها ، مع ذلك ، لا تتحول ـ كما يشير تورغنيف ـ إلى مجرد قراءة مسرحية للأدوار .

إننا نعرف ، من خلال ما رواه بانايف I. I. Panaev ، كيف أدهش غوغول جمعاً بأكمله عندما انتقل ، دون أي تمهيد ، من الحديث إلى التمثيل ، إلى درجة أن فواقاته والجمل التي صاحبتها لم تفهم بوصفها جزء لا يتجزأ من التمثيل . يقول الأمير أوبلونسكي obolenski : « كان غوغول قد غدا أستاذاً في فن القراءة : لقد كانت كل كلماته واضحة ، و بتنويعه في الغالب نبرة أقواله ، كان يحطم رتابتها ، ويرغم القارىء على إدراك التنويعات الدقيقة لفكرته . إنني أتذكر كيف كان قد بدأ بصوت أصم ، أصحل قليلاً : « لماذا استعراض الفقر ، ولا شيء غير الفقر ؟ . . . . وها نحن من جديد في ركن مجهول . ها نحن قد جئنا إلى ضيعة منسية » . وبعد هذه الكلمات ، رفع غوغول رأسه ، ورد شعره ، وتابع بصوت قوي وجهوري : «إلكن أي ركن وأية ضيعة ! » وبعد هذا استهل وصفه الرائع لقرية « تينتيتنيكوف » . ومن خلال قراءة غوغول ، شعرنا بأنه كتب ذلك الوصف حسب وزن منتظم . . لقد اندهشت إلى أبعد حد للتناغم المدهش لحديثه . فهمت إذ ذاك أن غوغول قد استعمل بصورة تثير الاعجاب التسميات المحلية للأعشاب والزهور ؛ تلك التسميات التي كان يجمعها بعناية بالغة . إن إدخال كلمة صائتة لم يكن له من هدف ، في بعض الأحيان ، سوى إحداث تنغيم معين » . ويصف إ . إ . بانايف على النحو التالي طريقته في القراءة : « لقد كان غوغول يقرأ بطريقة لا يمكن تقليدها . إن أرستروفسكي يقرأ دون أي أثر درامي ، ببساطة متناهية ، لكنه يعطي لكل شخصية تنويعتها المميزة ؛ ويقرأ بيسيمسكي مثل ممثل . إنه

يمثل مسرحيته بقراءته لها ـ إذا صح التعبير . . . أما قراءة غوغول فتشترك في أسلوبي القراءة معاً . فهو يقرأ بطريقة دراماتيكية أكثر من أوستروفسكي وببساطة أكثر من بيسيمسكي » . إن إملاء غوغول ذاته كان يغدو نوعاً من الخطابة déclamation ، إذ يروي ب . ف . أنينكوف : « كان نيكولاي فاسيليفيتش يضع الدفتر أمامه ويغرق فيه بمجامعه ؛ وكان يستهل الإملاء متبعاً إيقاعاً معيناً وبصوت فخم ، وكان يبذل في ذلك من الإحساس والتعبير إلى درجة أن فصول الجزء الأول من « أرواح ميتة » اصطبغت في ذاكرتي بلون خاص . لقد كان الأمر أشبه بإلهام هادىء ذي جريان منتظم . إلهام متولد عن تأمل عميق . كان نيكولاي فاسيليفيتش ينتظر بفارغ صبر أن أكون قد أنهيت كتابة آخر كلمة فكان يشرع إذ ذاك في مرحلة جديدة بنفس الصوت الغني بالأفكار والتأمل . وخلال مقطع حديقة « بلوشكين » كان « تفخيم » Pathos إملائه يبلغ درجة من السمو لا نظير لها ، مع احتفاظه ببساطته . لقد غادر غوغول مقعده وأخذ يصاحب الإملاء بإيماءات متعالية وآمرة » .

إن ما سبق كله يشير إلى أن السرد المباشر يوجد في صلب نص غوغول ، هذا النص الذي ينتظم انطلاقاً من صور حية منتزعة من اللغة المتكلمة ، ومن انفعالات ملازمة للخطاب . زيادة على ذلك ، فإن هذا الحكي Narration لا يهدف فقط إلى مجرد السرد ، أو مجرد الخطاب . ولكنه ينسخ الكلمات بواسطة خدعة الميمية la mimique والتلفظ . إن اختيار الجمل والربط فيما بينها لا يقع حسب مبدأ الخطاب المنطقي ولكن حسب مبدأ الخطاب المعبِّر ، حيث يقوم التلفظ ، والميمية ، والإيماءات الصائتة (6) بدور خاص . وهناك تبرز ظاهرة الدلالية الصوتية (7) la semantique phonique للغته : فالغشاء المنغوم للكلمة ، وطابعها الصوتي يغدوان دالين في خطاب غوغول ، وذلك باستقلال عن معناها المنطقي والملموس . إن التلفظ وأثره الصوتي يصبحان ، لدى غوغول ، نسقاً معبراً من المقام الأول . ولهذا السبب كان يؤثر التسميات ، والأسماء ، والألقاب إلخ . لقد كان يجد ، هنا ، مجالاً رحباً للتمثيل التلفظي . ومن جهة أخرى ، كان خطابه مصاحَباً ، في الغالب ، بإيماءات ، (أنظر أعلاه) ، فيكتسي شكل محاكاة ، حساسة حتى في شكلها المكتوب . إن

شهادات معاصريه تشير ، أيضاً ، إلى هذه الخصائص ، وهكذا نقرأ في ذكريات « أوبلونسكي » : « كنت قد وجدت في المحطة دفتر شكايات ، وقرأت فيه شكوى مضحكة سجلها أحدهم . وبعد أن استمع اليها ، سألني غوغول : « من يكون هذا السيد في رأيك ؟ ما هي ميزاته وكيف يكون مزاجه ؟ ـ وأجبته : في الحقيقة إنني لا أدري ـ إذن سوف أقول لك » وشرع ، في عين المكان ، يصف مظهره بطريقة مضحكة وطريفة ؛ وبعد ذلك حكى لي حياته كلها كموظف ، كما مثل لي ، أيضاً ، بضعة فصول منها . أتذكر أنني ضحكت كمجنون ، أما هو فقد ظل جاداً . وفيما بعد اعترف لي أنه صاحب في السابق الشاعر ن . م . يازيكوف N. M. Yazikov ، وأنهما كانا ، عندما يأويان إلى الفراش مساء ، يتسليان بوصف أمزجة مختلفة ويبتكران لكل مزاج اسماً » . وتدلنا أ . ن . سميرنوفا A. N. Smirnova على دور الأسماء لدى غوغول : « لقد كان يعطي أهمية قصوى لأسماء شخصياته ؛ فكان يبحث عنها في كل مكان عسى أن يكون لها لون مميز . كان يجدها في الإعلانات (إن إسم « تشيتشيكوف »[8] وجد على باب منزل : فقديماً لم تكن العادة كتابة رقم البيت على اللافتات ، وإنما اسم مالكه) . وعندما بدأ كتابة الجزء الثاني من « أرواح ميتة » عثر على اسم الجنرال « بيتر يشيف » في كراس بالبريد . ولقد روى لأحد أصدقائه أن هذا الإسم أوحى اليه بهيأة الجنرال وشواربه البيضاء » . إن موقف غوغول الخاص من الأسماء والألقاب ، ومهارته في هذا المجال ، سبق أن سجلا من قبل في كتب الأدب ، وعلى سبيل المثال في كتاب البروفيسور إ . مانديلشتام Mandelchtam : « إن هذا النمط من تكوين الأسماء الذي لا يهدف إلى « الضحك من خلال الدموع » يوافق المرحلة التي كان فيها غوغول يملي نصه Poupopouz Dovgotchkhoum Golopupenko, Golopouz. Sverbygoug, Kizjakoloupenko, Perepertchikha Krouychtchenko, Petcherytsia, Zakroutygouba, الخ) . لقد عرف غوغول كيف يبتكر دائماً أسماء مثيرة للضحك ؛ Iaïchnitsa في «الزواج»[9] و Bachmatchikine, Belobrouchkova, Neouvajai Koryto في «المطعم»[10] ؛ إضافة إلى ذلك ، فإن هذا الاسم الأخير يغدو مبرراً لتلاعب لفظي . أحياناً كان غوغول يختار ،

مع سبق الإصرار ، أسماء موجودة : Trefily. Akaky Akakiévitch Vahtissy. Pavsikahy. Varassakhy.Doula. إلخ . وفي حالات أخرى، كان يستعمل الأسماء لايجاد جناسات (لقد كان هذا النسق معروفاً من طرف جميع الكتاب الهزليين. فقد كان موليير يقوم بإضحاك جمهوره بأسماء مثل : Pourceaugnac Diafoirus, Purgon, Macroton Des Fonandrés . Villebrequin. ويستعمل رابليه بصورة جد موسعة تركيبات غريبة من الأصوات تجعلنا نضحك مسبقاً بسبب سجعها الشاذ ، مثل : Trouillogan , Trinquamelle. Solmigonbinois الخ) » .

إن الموضوع لدى غوغول ، إذن، لا يتوفر إلاّ على أهمية هامشية؛ وبسبب جوهره هذا فهو قار . وإنه لأمر ذو دلالة أن تنتهي مسرحية « المفتش » بمشهد صامت ، فلا يكون كل ما سبقه سوى تمهيد له . إن الديناميكية الحقيقية لأعمال غوغول ، وفي نفس الوقت تركيبها ، يتلخصان في البناء الحكائي ، وفي لعبة الأسلوب . إن شخصياته هي ليست سوى إسقاط مسكوك لموقف معين . والفنان ، الذي هو في الوقت ذاته مخرج وبطل حقيقي ، يهيمن عليها بكامل مرحه وحبه للتمثيل .

إنطلاقاً من هذه المواقف العامة حول التركيب ، واعتماداً على كل ما قمنا بعرضه الآن حول غوغول ، سنحاول أن نلقي ضوءاً على الطبقة التركيبية الأساسية « للمعطف » . فهذه القصة القصيرة مهمة بالنسبة لتحليلنا نظراً لأن الحكي الفكاهي الخالص ، الذي يستعين بكل أنساق التمثيل الأسلوبي الخاصة بـ غوغول ، مرتبط بالخطابة المؤثرة التي تشكل الطبقة التركيبية الثانية . لقد اعتبر نقادنا أن هذه الطبقة الثانية هي الأساس ، وهكذا اختصرت كل « تلك المتاهة من الروابط » المعقدة (حسب تعبير ل . تولستوي) إلى فكرة ما لا تزال تكررها ، وإلى يومنا هذا ، كل « الدراسات » حول غوغول . غير أن غوغول يستطيع أن يجيب أمثال أولئك النقاد والعلماء ، بنفس إجابة ل . تولستوي على نقاد « أنا كارنين » : « إنني اعتهم، وأستطيع أن أركد، دون أن أبالغ ، أنهم يعرفون أضعاف ما أعرف » .

سنهتم في البداية . وبكيفية مستقلة ، بالأنساق الرئيسية للحكي في « المعطف » ثم نثني بفحص نظام اتساقها .

إنَّ الجناسات المختلفة تقوم بدور هام، خصوصاً في البداية. ولقد بنيت هذه الجناسات إما على أساس تناظر صوتي أو على أساس اشتراك لفظي اشتقاقي ، أو على أساس لا معقولية ضمنية . لقد كانت الجملة الأولى للقصة القصيرة ، في المسودة ، تتضمن جناساً : « في قسم الضرائب والمداخيل ، الذي يسمى ، في بعض الأحيان ، قسم النذالات والسخافات . . . (11) » . ويضيف الكاتب إليها ، في المسودة الثانية ، ملاحظة تؤكد التشارك اللفظي : « يجب ألا يظن القرّاء أن هذه التسمية تعتمد في الواقع على أساس . كلا . إن الأمر لا يتعلق إلا بتشابه اشتقاقي . وبسبب ذلك ، فإن قسم المياه والغابات يدعى قسم الشؤون المرة والمالحة (12) إذ يحدث لموظفيه أن يعثروا على لقيات فيما بين المكتب وطاولة اللعب » . غير أن هذا الجناس لم يكن موجوداً في الصيغة النهائية للنص . لقد كان غوغول شغوفاً شغفاً خاصاً بالجناسات الاشتقاقية . هكذا كان اسم Akaky Akakiévitch في الأصل Tich Kiévitch ولم يكن ، بذلك ، قابلاً لاستعماله في جناس ؛ تبعاً لذلك تردد غوغول بين صيغتين : Bachmakiévitch(انظر :Sobakiévitch) و Bachmakov . ثم قرر في النهاية استعمال Bachmatichkine إن الانتقال من Tich kiévitch إلى Bachmakievitch قد أوحت به ، بالطبع ، الرغبة في صياغة جناس ؛ أما اختيار Bachmatchkine فيمكن أن يفسَّر بتفضيل غوغول للواحق التصغير ، بقدر تفضيله للتعبيرية التلفظية الكبرى لهذه الصيغة ، التي تخلق إيماءة صائتة Sui generis (13) . إن الجناس الذي صيغ بواسطة هذا الإسم العائلي ، يغتني بأنساق فكاهية ، تخفي الجناس وراء ظاهر جاد تماماً . « إننا نلاحظ جيداً أن هذا الاسم مصدره Bachmak ، لكن أين ومتى وكيف تأسست هذه البنوة ، فذلك ما نجهله . فوالد ، وجد ، وحتى صهر بطلنا (إن دفع الجناس تلقائياً الى حدود العبث ، هو نسق شائع لدى غوغول) ـ باختصار : كل آل Bachmatchkine كانوا يتعلون أحذية

يجددون نعالها كل سنة ، ثلاث مرات » (14) إن الجناس يبدو كما لو تم تكسيره بهذا النوع من التعليقات ، فضلاً عن أن هذه التعليقات تُدخل تفاصيل غريبة تماماً (حول النعال) ؛ وفي الواقع ، يتكون لدينا جناس معقد ، ومزدوج . إننا نجد لدى غوغول ، في كثير من الأحيان ، نسقاً يتركز في إخفاء العبث ، عن طريق الاشراك اللامنطقي لبعض الكلمات بواسطة نحو منطقي وصارم ، إلى درجة أن هذا الاستعمال يبدو كما لو كان غير إرادي مثلما نلاحظ في الفقرة المتعلقة بـ « بيتروفيتش » الذي «مع أنه كان أعور ، مطبوعاً بالجدري ، فإنه كان ينشغل بنجاح في ترقيع السراويل والفراكات البيروقراطية وغيرها » . إن العبث المنطقي هذا ، يتم إخفاؤه بغزارة التفاصيل التي تحرف اتجاه انتباهنا . أما الجناس فهو ليس بديهياً . بالعكس : لقد أخفي بصورة جيدة ، ومع ذلك فإن قوته الفكاهية تزداد نمواً . على أننا نجد ، في مرات عديدة ، الجناس الاشتقاقي الخالص : « المصائب المتزايدة المنتشرة ليس فقط في طريق المستشارين الرسميين ، ولكن أيضاً في طريق مستشاري البلاط الخانيين ، السريين ، وكذلك في طريق أولئك الذين لا يشيرون ولا يطلبون استشارة من أحد » .

تلك هي الأنماط الرئيسية للجناسات التي يستعملها غوغول في « المعطف » . ويمكن أن نضيف اليها نسقاً آخر يهدف إلى احداث أثر صوتي . لقد تحدثنا أعلاه عن شغف غوغول بكل الأسماء والنعوت التي لا معنى لها . إن هذا النوع من الكلمات « غير العقلية trans rationnels » (15) يفتح آفاقاً واسعة لعلم دلالة صوتي متميز (16) . إن اسم Akaky Akakiévitch هو نتيجة اختيار صوتي جد محدد ؛ وانه لأمر معقول أن تصاحب هذه التسمية أحدوثة كاملة . ففي المسودات ، يلاحظ غوغول ، بصفة خاصة ، : « بالطبع ، كان يمكن تلافي التكرار الغزير لحرف K. ، لكن الظروف كانت على نحو جعل من المستحيل القيام بذلك » . إن الدلالة الصوتية لهذا الاسم قد تم تهيئها بواسطة سلسلة من الأسماء الأخرى التي تتوفر على تعبيرية صوتية متميزة ، والتي تم « البحث » عنها باهتمام بديهي . أما في المسودة ، فإن المجموعة المختارة من الأسماء كانت تختلف بصورة طفيفة

1 - Evvoul . Mokky. Evloguy

2 - Varassakyhy . Doula. Trefily

(Varadat . Pharmouphy) [17]

3 - Pavsikahy. Phroumenty

وفي الصيغة النهائية :

1 - Moky. Sossy. Kozdozatt

2 - Trifily. Doula. Varassakhy

(Baradatt, Barouch)

3 - Pavsikahy. Vahtissy و Akaky

فإذا قارنا اللائحتين ، للاحظنا أن الاختيار التلفظي قد روعي أكثر في اللائحة الثانية ، التي تتوفر على نظامها الصوتي المتميز . إن الطبيعة الفكاهية لهذه الأسماء لا تنتج عن صفتها غير المألوفة (فغير المألوف لا يمكن أن يكون ، في ذاته ، فكاهياً) لكن عن الدوافع التي جعلت الكاتب يختار اسم « أكاكي » ويربطه فوق ذلك بلقب « أكاكيفيتش » . فبفضل التشابه المقطعي الصارخ ، تغدو تلك التسمية شديدة الشبه بـ « اسم مستعار » مشحون بدلالية صوتية . إن اختيار المرأة النساء لأسماء تخضع دائماً للنظام نفسه ، يقوي الانطباع الفكاهي . وتنتج عن ذلك ميمية تلفظية ، وإيماءة صوتية . من هذه الناحية ، هناك فقرة أخرى مهمة في « المعطف » ، تصف مظهر « أكاكي أكاكيفيتش » : « كان هناك إذن ، في وزارة ما ، موظف ؛ موظف غير نابه الذكر ؛ صغير القامة ، أصيب قليلاً . أحول بعض الشيء أيضاً ، جبهته خفيفة الصلع ، وخداه مخددان بالتجاعيد وسحنته من تلك التي تسمى مبسورة » . لقد وضعت هذه الكلمة الأخيرة بطريقة يتم معها الحصول على قوة تعبيرية خاصة ؛ ونحن ندركها كإيماءة فكاهية صائتة ، مستقلة عن المعنى ، قد هيأ لها ، من جهة ، التقدم الايقاعي ، ومن جهة أخرى اللواحق المقفاة [18] . ولهذا السبب ، فإن تلك الكلمة تصدر صوتاً بصورة نافذة وغير واقعية ، ودون ارتباط بالمعنى . إنه من المهم أن نلاحظ أن المسودات تسجل جملة أكثر بساطة : « في هذا القسم ، إذن ، كان يعمل موظف لا يكاد يبصر ، ضئيل القامة ، أصلع ، به حدري

خفيف ، محمر ، وأعمى بعض الشيء ـ إذا شوهد لأول مرة » . أما في الصيغة النهائية فإن هذه الجملة تغدو أكثر منها وصفاً واقعياً ، نسخاً ميمياً وتلفظياً : فالكلمات اختيرت ورتبت حسب مبدأ الدلالية الصوتية ، وليس حسب مبدأ تسمية الصفات المميزة . إن الرؤية الداخلية لم يقع بعد الإلمام بها (إنني أعتقد أنه لا يوجد ما هو أصعب من رسم شخصيات غوغول) : فالجملة تترك لدينا ، بصفة خاصة ، إنطباعاً بتعاقب صوتي ، حيث تنتهي بكلمة مسلية (« مبسورة ») وليس لها على وجه التقريب معنى منطقي ، لكنها قوية بتعبيريتها التلفظية . إن ملاحظة د . أوبولنسكي Obolensky تغدو ، هنا ، مناسبة : « كان غوغول يضع أحياناً كلمة صائتة فقط للحصول على تناغم ما » . أما الجملة بكاملها فتعطينا انطباعاً بكيان مغلق ، بنظام من الإيماءات الصوتية يحدد اختيار الكلمات . وهذا هو الأصل في أن هذه الكلمات لا تكاد تدرك كوحدات منطقية ، أو كتسميات لمفاهيم ؛ لقد تم تفكيكها ثم أعيد تركيبها حسب مبدأ الخطاب الصوتي discours phonique . وذلك أحد الآثار البارزة للغة غوغول : فبعض جمله تخلق بروزاً صوتياً نظراً لأن التلفظ والسماع يرتقيان إلى المقام الأول . إن الكاتب يقدم كلمة جد مألوفة بطريقة تجعل الدلالة المنطقية أو المنموسة تمحي ؛ وعلى العكس ، فإن الدلالة الصوتية يتم فرزها ويأخذ النعت المجرد هيأة لقب « أو كنية » : « كان قد اصطدم فجأة بموظف أفرغ ـ بعد أن وضع طبرته إلى جانبه ـ تمع طابة ثمين على قبضته المتقشرة » أو « انه من الممكن إخفاء عروات العنق تحت مخالب من فضة ، كما هو الزي الشائع حالياً » . إن الحالة الأخيرة هي اشتراك تلفظي بديهي (تكرار : p l k - l p k) (19) .

إن غوغول لا يستعمل خطاباً محايداً ؛ بمعنى : مجرد مفاهيم سيكلوجية أو ملموسة ، موزعة ، بصورة منطقية ، في نسب مضبوطة . إن الخطاب الصوتي ، الذي يعتمد المبادىء التلفظية والميمية ، يتناوب هو والنبر الممتد الذي يدعم الفترات الكلامية ، وقد بنيت أعمال غوغول ، في الغالب ، انطلاقاً من هذا التناوب . ونحن نجد مثلاً مدهشاً في « المعطف » : فترة خطابية وعورة ، في الساعات التي تنطفيء أثناءها سماء بترسبورغ الرمادية ،

وحيث جهرة الموظفين ـ الذين تعشّى كل منهم حسب امكانياته وذوقه ـ تستريح من نصب ، وحيث الناس كلهم ، بعدما قاموا بصر الأقلام في الوزارة ، وبعدما أسرعوا وعملوا من اجل الآخرين أو لصالح أنفسهم ، وقاموا بإنجاز المهمة التي يفرضها على نفسه ، وعن طيب خاطر وبعيداً عما هو ضروري ، الرجل القلق الخ » . إن هذه الفترة الهائلة التي تقود النبر ، عند نهايتها ، الى نقطة توتر قصوى ، تختتم في انفراج ذي بساطة غير متوقعة : « إن « أكاكي أكاكييفيتش » لم يكن يبحث عن ألهية »(20) . هكذا نشعر بعدم توافق فكاهي فيما بين ترتر النبر التركيبي ، الذي بدأ بصورة خفية ومعقولة ، وبين قوامه الدلالي . إن هذا الانطباع يتقوى بواسطة اختيار الكلمات الذي يبدو وكأنه يناقض البناء التركيبي لتلك الفترة : « وجوه . . . آنسة قارصة . . . يشرب الشاي في جرعات صغيرة ، مع قطع بسكوت رخيصة » ؛ كما يتقوى بواسطة أحدوثة عن نصب « فالكونيه Falconnet » ادخلت بصورة عابرة . إن هذا التناقض أو عدم التوافق يؤثر على الكلمات نفسها فتغدو غريبة ، ومزعجة ؛ إنها ترن بطريقة غير متوقعة ، وتضرب السمع كما لو كانت مفككة أو ابتدعت لأول مرة من طرف غوغول . ونجد في « المعطف » أيضاً فترة أخرى خطابية وعاطفية وميلودراماتيكية ؛ إنها تندمج بشكل مباغت في أسلوب الجناسات العام . إن الأمر يتعلق بذلك المقطع « الإنساني » الذي أولاه النقد الروسي اهتماماً بالغاً ، فاعتبره جوهر القصة القصيرة برمتها ، بدلاً من أن يحتفظ له بدور نسق في ثانوي : « دعوني ! لماذا تقومون بتعذيبي ؟ . لقد كان هناك شيء غريب في هذه الكلمات ، وفي الصوت الذي كان يتلفظها . إننا ندرك نغمة مثيرة للرثاء لا يمكن لرجل شاب . . . وبعد مدة طويلة أيضاً ، وفي خضم أكثر الأفكار غبطة ، كان يرى فجأة الموظف الصغير ذي الجبين الاصلع . . . لكن ، من خلال كلماته ، كان يدرك كلمات أخر ، فكان يختفي اذ ذاك وجهه بين يديه » . إن هذا المقطع لم يكن موجوداً في المسودات ، فهو متأخر ، ويتسمي ، بدون جدال ، إلى التعديل الثاني ، الذي يعمل على تناوب أسلوب الخطاطات الأولى ذي الحكائية المحضة ، وعناصر خطابية مؤثرة (21) .

إن غوغول لا يترك لشخصيات « المعطف » أن تتكلم إلا قليلاً . فإذا

تكلمت كان خطابها مشكّلاً بطريقة خاصة ، ثابتة لدى الكاتب ـ على نحو أن ردودها تكون مقولبة دائماً ، وأن هذا الخطاب ، رغم الفروق الفردية ، لا يعطي الانطباع بلغة مستأنسة ، مثلما هو الحال لدى أوستروفسكي (فليس من دوغا سبب كون غوغول كان يقرأ بطريقة مختلفة عنه) . إن كلمات « أكاكي أكاكيفيتش » تدخل ضمن النظام العام للخطاب الصوتي ، والتلفظ الميمي لدى غوغول . كما أنها تصاغ دائماً مصطحبة بتعاليق : « إنه من الواجب القول بأن « أكاكي اكاكيفيتش » يقوم بالشرح معظم الوقت ، مستعملاً حروف الجر ، أو جملاً تكميلية . أو أدوات لا معنى لها » . أما لغة « بيتروفيتش » فهي ، على عكس تلفظ « أكاكي أكاكيفيتش » المتقطع ، لغة مركزة ، متماسكة وصلبة ، وتباشر تأثيرها عن طريق التضاد ؛ إننا لا نجد ، هنا ، تلاوين اللغة المستأنسة ، فالنبر اليومي لا يناسبه ، مع أن كملاته تكون « منتقاة » واتفاقية ، مثلما في ذلك مثل كلمات « أكاكي أكاكيفيتش » . وكما يحدث دائماً لدى غوغول (مثلاً في : « زيجة العيد الماضي » «ت» و « خصومة الايفانين » «ت» و «الأرواح الميتة » وفي القطع المسرحية) ، فإن تلك الجمل تكون موجودة باستقلال عن الزمن . وباستقلال عن اللحظة . قارة ونهائية : إنها لغة دمى marionettes . أما الكلمات الخاصة بـ غوغول ، وبحكيه ، فتكون منتقاة . إن هذا الحكي يكون ، في « المعطف » ، شبيهاً بثرثرة مهملة وساذجة ، فتظهر التفاصيل « الزائدة » كما لو كانت غير مقصودة : « عن يمينه يقف العراب . « ايفان ايفانوفيتش جيروشكين » ، وهو رجل رائع ، رئيس مكتب في مجلس الشيوخ ، والإشبينة « إرينكا سيميونوفنا بيلو بريوشكوفا » ، وهي زوجة ضابط شرطة ، وهبت خصالاً نادرة » . أو يكتسي الحكي صفة هذر معتاد : « انه من الممكن ، بداهة ، ألا نتوقف أكثر عند شخصية هذا الخياط . لكن ، بما أنه يسمح ، في القصص ، بتحديد أوصاف كل شخصية ، فإنه لا مفر لنا من ذلك : «يجب أن نقدم لكم هذا «البتروفيتش» ». وبعد اعلان ذلك، يقوم غوغول بوصف « بتروفيتش » عن طريق الإشارة الى كونه يشرب خمراً كل عيد ، وبدون استثناء ، ها هنا يكمن جوهر النسق الفكاهي . نفس الشيء يحدث بالنسبة لزوجته : « وبما أننا نتحدث عن المرأة ، فيجب أيضاً وصفها في

بضع كلمات وللأسف فإننا لا نعرف شيئاً كثيراً ، عنها ، عدا أن « بتروفيتش » كانت لديه امرأة تضع على رأسها قلنسوة بدلاً من خمار ؛ لكن يبدو أنها لم تكن قادرة على المباهاة بأنها جميلة . على أية حال ، إن جنود الحراسة وحدهم كانوا ، حينما يلتقونها في الشارع ، يصبون نظرة على قلنسوتها ، رافعين شواربهم وهم يصدرون دمدمة دالة » . إن أسلوب الحكي هذا يندرج بطريقة جد قاطعة في جملة مثل : « للأسف الكبير ، فإننا لا يمكن أن نحدد أين يسكن الموظف الذي استدعاه : إن الذاكرة قد بدأت تخذلنا بقوة . كما أن شوارع بترسبورغ ومنازلها قد اختلطت في الذهن إلى درجة أن غدا من المستحيل التوصل إلى ارشادات دقيقة » . فاذا أضفنا إلى هذه الجملة عبارات « إلى حد ما » ، « للأسف نعرف عنه الشيء القليل » ، « لا نعرف شيئاً » ، « لا أتذكر » إلخ ، فإنه ستكون لدينا صورة عن نسق السرد المباشر ، وهو النسق الذي يعطي للقصة القصيرة كلها ظاهر قصة حقيقية ، قصة على طريقة الحدث العدي ، لكن حيث لا يكون الراوي على علم بكل التفاصيل . إنه ينحرف بشكل مقصود عن الحكاية الرئيسية ليقوم بتضمين حكايات استطرادية : « يقال بأن . . . . » ، هذا ما نلاحظه في طلب رئيس الشرطة بإحدى المقاطعات (« لا أتذكر في أية مدينة ») . وأيضاً في أسلاف « باشماتشكين » ، وفي ذيل فرس نصب « فلكونيه » . وفي المستشار الرسمي المعين عاملاً ، والذي احتفظ لنفسه بـ « حجرة إقامة » الخ . إنه من المعروف أن فكرة القصة القصيرة هذه ، قد تولدت لدى غوغول من « حكاية مستشارية » عن موظف تعس فقد البندقية التي اقتصد لاقتنائها مدة طويلة من الزمن . ويخبرنا ب . ف . أينكوف بأن « الفكرة الأولى لقصته القصيرة البديعة . « المعطف » ، كانت في الأصل حكاية » ، وكانت تحمل عنوان « حكاية موظف يسرق معطفاً » . وكان الحكي في المسودات يميل الى قولبة أكبر ، وإلى ثرثرة مهملة وعادية : « في الحقيقة ، إنني لم أعد أتذكر اسمه » ، « لقد كان ، في العمق ، بهيمة شجاعة » الخ . لقد خفف غوغول بلطف من هذا النوع من النسق في الصياغة النهائية ، حيث أدخل جناسات وأحدوثات ، ولكن حيث أدخل أيضاً عنصر الخطابية . معقداً بذلك الصياغة التأليفية الأولى . لقد نتج عن ذلك أثر مستهجن

grotesque (*) تتناوب فيه تكثيرة الضحك وتكثيرة المعاناة ؛ وتكتسي كلتاهما هيأة تمثيل حيث تتعاقب ، بشكل اتفاقي ، الإيماءات والنبرات .

3

إننا سنقوم الآن بفحص هذا التناوب ، بهدف الإحاطة بنمط تمازج أنساق متميزة . إن هذه التمازجات ، وهذا التنسيق يترتبان عن السرد المباشر الذي حددت خصائصه من قبل . لقد رأينا أن هذا السرد يتميز بأنه إيمائي وخطابي وغير حدثي non evenementiel : فليس الراوي هو الذي يتراءى من خلال نص « المعطف » ، وانما غوغول الذي يقوم بالأداء ، إن لم يكن الممثل . فما هي حبكة Trame هذا الدور ، وما خطاطته ؟

تبدأ القصة القصيرة بصراع ، بانقطاع، وبتبدل مفاجىء في النغمة . فالمقدمة السريعة (« في الوزارة ») تتوقف بغتة ، ليحل محل النبر الملحمي للراوي ، ذلك النبر الذي كنا بانتظاره ، نغمة تهكمية ، ذات إزعاج مفرط . إن التركيب الأول يستبدل باستطرادات من أي نوع كان ، حيث يتولد أثر ارتجال . فقبل أن يقال لنا شيء ، يتم الإسراع بسرد أحدوثة ، باهمال تام (« لا أعرف بعد في أية مدينة » ، « أية رواية ») وبعد ذلك تعود النغمة التي خصت في البداية : « كان هناك إذن ، في وزارة ما ، موظف » . ومع ذلك ، فهذه العودة الجديدة الى السرد الملحمي سرعان ما تستبدل بالجملة التي تحدثنا عنها من قبل ، تلك الجملة التي اختيرت بعناية بغية إحداث أثر سمعي ، إلى درجة أنه لا يبقى شيء من السرد اللاشخصي والبارد . يتقمص غوغول دوره ، وبعد إنهاء تلك السلسلة من الكلمات المدهشة والمزاجية بمصطلح ذي جرسية فخمة ولا معنى لها (« مبسورة ») يختتم بالتكثيرة التالية : « ما العمل ؟ فالخطأ هو خطأ الطقس البترسبورغي ! » . إن النغمة الشخصية ، وكل أنساق السرد الغوغولي تدخل بصفة نهائية إلى القصة القصيرة ، حيث تكتسي صفة تظارت متهجن أو صفة تكثيرة ، تمهد الطريق للجناس المتعلق بالإسم العائلي وبالأحدوثة عن ميلاد وتعميد « أكاكي أكاكييفيتش » . إن

الجمل اللاشخصية التي تختم هذه الأحدوثة (« ذلك كان أصل هذا الاسم » ، « هكذا ، إذن ، كيف حدثت الأشياء ») تعطي الإنطباع بتلاعب بالشكل الحكائي : فليس من دونما سبب أنه يُوجد هناك جناس خفيف يكسب هذه الجمل هيأة تكرارات رعناء . يتلو ذلك تزايد في المزحات ، الى أن تصل جملة : « لكنه لم يكن يجيب بأية كلمة » حيث يتم قطع السرد الفكاهي بغتة بواسطة استطراد عاطفي وميلودراماتيكي يميز أنساق الأسلوب العاطفي . إن هذا النسق يرفع أحدوثة « المعطف » البسيطة إلى مستوى النوع المستهجن . إن محتوى هذا المقطع العاطفي ، ذي البدائية المقصودة (في هذه الصفة يشبه المستهجن الميلودرام) يتم التعبير عنه بمساعدة نبر ذي توتر متنام وخاصية مهيبة ومؤثرة (« واوات » المدخل ، والنظام المتميز للكلمات) : « وكان هناك شيء ما مستغرب . . . وبعد مضي مدة طويلة أيضاً . . . كان يرى فجأة . . . لكن خلال تلك الكلمات . . . ومرات عديدة فيما بعد ، لاحظ برعب . . . » . إن هذا النسق يذكرنا بالنسق المسرحي ، حيث يتخلى الممثل عن دوره لكي يتوجه مباشرة إلى المتفرجين (راجع في « المفتش » : « مم تسخرون ؟ إنكم تسخرون من أنفسكم » أو العبارة الذائعة الصيت : « أيها السادة ، إن العيش في هذا العالم عمل ! » ، في « خصومة الايفانين ») . لقد تعودنا أن نفهم هذا المقطع حرفياً : حيث يعتبر النسق الفني الذي يحول القصة القصيرة الفكاهية الى مهزلة Farce مستهجنة ، ويمهد الخاتمة « الفنتازية » ـ تدخلاً صادقاً وأصيلاً من طرف الكاتب . فاذا كان هذا الوهم « ظرفاً للفن » ، حسب تعبير كرامزين (25) . وكانت سذاجة المتفرج مؤثرة ، فإن مثل تلك السذاجة لا ينبغي أن تكون انتصاراً للعلم ، الذي تؤكد عجزه . إن هذا التأويل يحطم بنية « المعطف » برمتها ، كما يحطم تصميمها الفني . وما دمنا قد تبنينا المبدأ الأساسي ـ ألا وهو أن أية جملة في الأثر الأدبي لا يمكن أن تكون في ذاتها « تعبيراً » مباشراً عن العواطف الشخصية للكاتب ، بل هي دائماً بناء وتمثيل ـ فإنه ليس بإمكاننا، ولا ينبغي علينا ، أن نرى في مقطع مشابه شيئاً آخر غير استعمال لنسق فني معين . إن الإجراء السائد الذي يتلخص في المطابقة بين حكم متميز ، مستخلص من العمل الأدبي ، وعاطفة يفترض أنها عاطفة الكاتب ـ يؤدي

بالعلم إلى الوقوع في مأزق . فالفنان ، هذا الرجل الحساس الذي جرب ذاك المزاج أو غيره ، لا يمكن ولا ينبغي أن يعاد خلقه انطلاقاً من ابداعه . إن العمل الأدبي هو شيء objet مته ، قد أعطي له شكل ، ابتدع له ، وهذا الشكل ليس فقط، شكلاً فنياً، بل مصطنعاً artificiel ، في أفضل معاني هذه الكلمة ؛ ولذا فهو ليس ـ ولا يمكن أن يكون ـ انعكاساً للتجربة السيكلوجية . إن الصفة الفنية والمصطنعة لنسق غوغول المذكور في مقطع « المعطف » تنكشف ، بالدرجة الأولى ، بواسطة وتيرة cadence هذه الجملة الميلودراماتيكية التي تظهر في شكل عبارة ساذجة وعاطفية ، استعملها الكاتب للتشديد على المستهجن : « وأخفى ، إذ ذاك ، وجهه بين يديه ، الشاب التعس ! وفي مرات عديدة ، فيما بعد ، لاحظ برعب ، خلال وجوده ، كم قاس هو الإنسان ، وأية بهيمية مؤذية واقعية تتخفى وراء لباقة التربية ، ذلك الرجل نفسه ، للأسف ، الذي يظهر أمام الأنظار نبيلاً وشريفاً . . . » .

لقد استعملت الفترة الميلودراماتيكية لتخلق تضاداً مع السرد الفكاهي . فبقدر ما تكون الجناسات مرنة ، بقدر ما يجب أن يكون النسق الذي يكسر التمثيل الفكاهي مؤثراً ومقولباً في اتجاه نزعة عاطفية ساذجة . إن التأمل الجاد ما كان له أن يخلق تضاداً أو يكسر التركيب بكامله صفة مستهجنة ، لذلك لن يكون من المدهش أن يعود غوغول ، منذ انتهاء هذه المرحلة ، إلى الأسلوب السابق ، الذي يكون شخصياً بصورة مقصودة تارة ، وتارة هزلاً وثرثاراً عن إهمال ، مخترقاً إيّاه بجناسات من مثل : « إذ ذاك فقط لاحظ أنه لم يكن في وسط الصفحة ، بل كان على الأصح في وسط الشارع » وبعد أن يحكي كيف يأكل « أكاكي أكاكيفيتش » ، وكيف يتوقف عن الأكل حينما يشعر بأن معدته قد امتلأت ، يستعيد غوغول خطابيته ، لكن في نغمة مختلفة : « في الساعات ذاتها ، حيث . . . » . فللحصول على نفس الأثر المستهجن ، يتم هنا إدخال نبر أصم ، « لغزي » ، يتضخم ببطء خلال فترة شاسعة لينحل في بساطة غير متوقعة : فالتوازن الذي ننتظره ، بفضل نمط تركيب الفترة ، فيما بين القوة الدلالية للتصعيد الطويل (« عندما . . . عندما . . . عندما . . . ») وبين الإيقاع ، لا يتحقق ، مثلما يؤكد ذلك اختيار الكلمات

والتعابير ذاته . إن عدم التوافق فيما بين النبر المهيب والجاد ، وبين المحتوى الدلالي ، يستعمل مرة أخرى كنسق مستهجن . ويستبدل هذا « الإدعاء » الجديد للممثل ، منطقياً ، بجناس جديد حول النصحاء . إن الفصل الأول من « المعطف » ينتهي بالكلمات التالية : « هكذا تمر الحياة الهادئة لهذا الرجل الذي . . . » . وهذا المخطط ، الذي لخص في القسم الأول ، والذي يقيم تقاطعاً فيما بين الحكي الأحدوثي المحض ، والخطابة الميلودراماتيكية ، يحدد مجموع تركيب « المعطف » كتركيب مستهجن . فأسلوب النوع المستهجن يقتضي بادىء ذي بدء أن تكون الوضعية الموصوفة أو الحدث الموصوف منغلقين في عالم مصطنع ، آيل إلى أبعاد قزمية (مثلما هو الحال في « زيجة العهد الماضي » و « خصومة الإيفانين ») ، ومعزول بشكل مطلق عن الواقع الشاسع ، وعن غنى حياة باطنية حقيقية ؛ كما يقتضي ، بعد ذلك ، الابتعاد عن أي هدف تعليمي أو هجائي والتصرف بشكل يجعل من الممكن التلاعب بالواقع ، وتفكيكه ، ونقل عناصره بكل حرية ، من اجل هدف وحيد هو جعل العلائق والروابط المعتادة (سيكلوجية أو منطقية) تتكشف في هذا العالم المعاد تركيبه كعلائق وروابط غير واقعية ، مع جعل جميع التفاصيل قادرة على أن تكتسي أبعاداً عملاقة . فلدى مراعاة مثل هذا الأسلوب يكتسب وميض عاطفة حقيقية ، متناه في الصغر ، لوناً خلاباً . إن غوغول يستحسن ، في أحدوثته عن الموظف ، هذا المركب المغلق من الأفكار والعواطف والرغبات . والمختصر إلى حد كبير : ففي هذا الإطار الضيق ، يمكن للفنان أن يبالغ في التفاصيل ويحطم النسب المعتادة للعالم . لقد وضعت خطاطة « المعطف » اعتماداً على هذا المبدأ . وهكذا فالأمر لا يتعلق لا بـ « لاشيئية » nullité « أكاكي أكاكيفيتش » . ولا بالعظة المبشرة بـ « الخلق الإنساني » تجاه أخ سيء الحظ ، بل الأمر متعلق بإمكانية قيام غوغول بتوحيد ما لا يتوحد ، والمبالغة في ما لا دلالة له ، واختصار الأهم ـ بعد أن قام ، مسبقاً ، بعزل عالم القصة القصيرة عن الواقع الشاسع . بعبارة أخرى ، لقد غدا بإمكانه التلاعب بكل قواعد وقوانين الحياة الباطنية الواقعية ـ وذلك ما فعله . فالعالم الباطني لـ « أكاكي أكاكيفيتش » ليس صفراً nul (مثلما تمكن من اقناعنا بذلك مؤرخو

أدبنا السذّج والحسّاسين ، الذين نَوْمهم بيلينسكي Biélinski (26)ولكنه عالم نوعي ومعزول بصورة مطلقة : « في شغل النسخة هذه ، يتراءى له عالم جذاب ومتعدد . وعدا ذلك ، فلا شيء ، فيما يظهر ، موجود بالنسبة له » . عالم له قوانينه وأبعاده : فحسب قانونه يغدو اقتناء معطف جديد حدثاً جباراً ، وهكذا يعطينا غوغول صياغة مستهجنة : « يغدي نفسه روحياً ، بينما تحتل أفكاره ، باستمرار ، صورة المعطف » وكذلك : «يمكن أن يقال . . . إن رفيقة لطيفة قد وافقت على أن تقطع ، بجانبه ، سبيل الحياة : وهذه الرفيقة لم تكن غير المعطف ـ المبطن بشكل جيد ، والذي يتوفر على بطانة سميكة » . إن التفاصيل الضئيلة تغدو ذات دور أساسي : مثلاً ، ظفر « بتروفيتش » : « سميك وصلب مثل قوقعة سلحفاة » ، أو حافظة نبغه : « المزينة بصورة جنرال غير معروف : لقد ثقب موضع الوجه بواسط اصبع ، فأعيد سده بعد ذلك بمربع ورق » (27) .

لقد تم تطوير هذا الغلو المستهجن ، مثلما في السابق ، بمراعاة حكي فكاهي ، تعترضه جناسات ، وكلمات وتعابير طريفة ، وأحدوثات إلخ : « ليس بالإمكان شراء السَّمُّور نظراً لأنه ، بالفعل ، باهظ الثمن ؛ لكن من الممكن استبداله بقط ، من اجمل القطط الموجودةفي المتجر ، قط يمكن أن يُظَنَّ عن بعد سَمُّوراً » أو « أية وظيفة يشغل هذا الشخص ، وما هي مهامه ؟ إننا ، لغاية الآن ، لا ندري شيئاً . لكن نستطيع القول بأن هذا الشخص لم يكن قد صار مهماً إلا منذ وقت وجيز » أو « يحكى بأن مستشاراً رسمياً ، بمجرد ما اسندت اليه رئاسة مستشارية ، لم يعجله شيء قدر الانغلاق في حجرة صغيرة سماها « حجرة المجلس » ووضع على بابها بوابين ، مزينين ، بشرائط وأعناق سترات حمراء ، يفتحانها على مصراعيها للأشخاص القادمين ، مع أن « حجرة المجلس » تلك قد كانت أصغر من أن يعثر فيها على مكان لطاولة كتابة » . في هذا الوقت نفسه ، « يأخذ » الكاتب الكلمة ، أحياناً ، في نغمة مهملة تبناها منذ البداية ، ويظهر أنها تنطوي على تظرف : « إنه من الممكن ألا يكون قد فكر في شيء مشابه . فمن المستحيل التسرب إلى نفس إنسان (إن الأمر هنا هو نوع من الجناس ، اذا ما أخذنا في الاعتبار التأويل العام لصورة

« أكاكي أكاكييفيتش ») ومعرفة ما يجري فيها بالضبط » (التلاعب بالأحدوثة كما لو كان الأمر متعلقاً بالواقع) . إن موت « أكاكي أكاكييفيتش » يحكى بأسلوب تعادل هجانته أسلوب حكاية ميلاده ، إذ تتناوب التفاصيل المأساوية والفكاهية ، وتحدث المفاجأة انقطاعها : « وفي النهاية يسلم التعس « أكاكي أكاكييفيتش»روحه» (28) حيث ننتقل مباشرة إلى أنواع مخالفة من التفاصيل : كتعداد ميراثه : « علبة من ريش الإوز ، دفتر من ورق ذي ديباجة رسمية ، ثلاثة أزواج جوارب ، زران أو ثلاثة أزار سراويل ، والمعطف القديم الذي يعرفه القارىء جيداً » الذي ينتهي بخلاصة في الأسلوب المعتاد : « من يرث كل هذا ؟ الله أعلم . إنني أعترف أن كاتب القصة لم يهتم بذلك » . ويتلو هذا كله ، خطابة ميلودراماتيكية ، كان بإمكاننا توقعها بعد وصف مشهد بذلك الحزن ، يذكرنا بالفقرة « الإنسانية » : « وبقيت بترسبورغ دون « أكاكي أكاكييفيتش » ، كما لو أنه لم يوجد أبداً من قبل . لقد غاب هذا الكائن الذي لم يحمه أحد ، ولم يستظرفه أحد ، ولم يهتم به أحد ـ حتى عالم لم يكن ليضيع فرصة يفحص فيها بالمجهر أصغر ذبابة » إلخ .

إن خاتمة « المعطف » هي تمجيد مثير للمستهجن ، يشبه ، تقريباً ، المشهد الصامت في « المفتش » (29) . لقد أصيب العلماء السذّج ، الذين اعتقدوا أن الفقرة « الإنسانية » هي ملح القصة القصيرة كلها ، بحيرة أمام التداخل غير المنتظر لمفهوم « الرومانتيكية » في « الواقعية » . ويقترح غوغول عليهم بنفسه : « لكن من كان يظن أن قصة « أكاكي أكاكييفيتش » ما كان لها أن تنتهي عند هذا الحد ، وأنه كان مقدراً له ، بعد موته ، أن يعيش ، بضعة أيام ، حياة صاخبة ، كما لو كان ذلك تعويضاً عن حياته التي مضت دون أن يشعر بها أحد ؟ ومع ذلك فهذا ما حصل ، فاكتست قصتنا المتواضعة ، فجأة ، هيأة عجيبة » . وبالفعل ، فالخلاصة ليست أكثر فنتازية ولا أكثر « رومانتيكية » من القصة القصيرة كلها . بالعكس ، ففي تلك كان هناك مستهجن فانتازي يعرض علينا كتلاعب بالواقع ؛ أما في هذه ، فإن القصة القصيرة تدخل عالم صور ووقائع عادية جداً ، لكن مجموع ذلك يواصل تلاعبه بالفانتازي . إنه « إدغاء » جديد ، ونسق مستهجن مقلوب : « إن الشبح ، بما

أنه التفت ، كان قد طلب منه أخيراً : « وماذا تريد ؟ » وأظهر قبضة من حجم خارق ، حتى بالنسبة للأحياء . وأجاب الموظف : « لا أريد شيئاً » ثم دار للتو نصف دورة . وكان الشبح ، هذه المرة ، من قامة أشد طولاً ، وعلى وجهه شاربان هائلان . ثم غاب في الظلمات الليلية ، متجهاً ، فيما يبدو ، صوب جسر « أوبوكوف Oboukhov » » .

إن الأحدوثة التي تم تطويرها في النهاية ، تبعدنا عن « القصة التعسة » وعن فصولها الميلودراماتيكية . إنها عودة إلى الحكي الفكاهي المحض الذي وجدناه في البداية ، والى مجمل أنساقه . ومع ظهور الشبح ذي الشاربين ، يختفي المستهجن في الظل أو ينحل في الضحك ، مثلما اختفى « خليستاكوف Khlestakov » في « المفتش » (30) وأعاد المشهد الصامت المتفرج إلى بداية المسرحية .

1918

(*) « المعطف » ـ راجع : « الأعمال الكاملة لغوغول » . (Bib de la Pléiade (N. R. F) 1966 ص : 635

(1) « الأنف » ـ نفس المصدر السابق : ص 597 .

(2) « الزواج » ـ Hyménée ـ نفس المصدر السابق ، ص : 827 - 888 .

(3) « المفتش » ـ نفس المصدر ، ص 943 .

(4) « الأرواح الميتة » ـ نفس المصدر ، ص 1123 .

(5) الشخصية الرئيسية في « الأرواح الميتة » . انظر : الهامش السابق .

(6) هكذا يسمي الكاتب المزح غير المعتاد والمقصود للأصوات .

(7) إننا نحتفظ بالمصطلح المستعمل من طرف الكاتب .

(8) راجع هامش (5) .

(9) راجع هامش (2) و laïshnitsa من الكلمة الروسية Jaichnica : عجة بيض .

(10) راجع هامش (*) . Neuvazhaj كلمة روسية معناها : لا يحترم . أما Koryto فتعني معلف .

Belobrjushkova : ذو كرش بيضاء . Bashmak : حذاء .

(11) في اللغة الروسية : Vzdorov و Poshlostej i Podatej i zborov .

(12) في اللغة الروسية : soljanyx gorkix i soljonyx gornyx .

(13) في اللاتينية في الأصل .

(14) راجع : N. Gogol : *Recits de Petersbourg* trad. par : B. de schloezer et B. Janin . باريس Paris 1946. p. 57 - 107.

(15) مصطلح صيغ للتعبير عن شعر قائم على تركيبات صوتية لا معنى لها ينسب إلى فيليمير خليبنكوف ، أحد كبار الشعراء الروس في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . راجع بصدده :

R. Jakobson: *Questions de Poétique*. Seuil , paris. 1913 p. 11 - 24.

(16) راجع : Mon' mouñja و poul' poutik في « *la carette* » :

(17) الإسمان اللذان اختارتهما المرأة النفساء .

(18) في الروسية : Podslepovat - Ryzhevat - Rjabevat ، بمعنى : أصهب وأحول .

(19) في الروسية : Lapki pod aplike .

(20) إن هذا البناء الموقع لم يحتفظ به في الترجمة الفرنسية لـ « المعطف » حيث تقابل الجملة في اللغة الروسية أربع جمل في اللغة الفرنسية . كما أن نظام الكلمات تغير بصورة طفيفة .

(21) يشرح ف . روزانوف V. Rozanov هذه الفقرة باعتبارها تعبيراً عن « معاناة الفنان أمام مبدأ إبداعه، بكائه عبر اللوحة المدهشة التي لا يعرف كيف يرسمها بطريقة أخرى . نظراً لأنه رسمها فهو يشده هنا ، يجذد عليها ويحفرها » . (مقال : « كيف تم خلق شخصية أكاكي أكاكيفيتش » من كتاب « قصة المحقق الأعظم » ، بتريسبورغ ، 1906 ص 278 - 279 . ويضيف : « وها هو ، بعد أن أوقف سيل المزحات ، وبعد أن ضرب اليد التي لا يمكن أن تتوقف عن كتابته ، يردف ملاحظة هامشية زيدت مؤخراً : « غير أن أكاكي أكاكيفيتش لم يكن قد قال قط كلمة . . . » . إننا نتلمّس جانباً مشكلة المعنى النفسي والبكنوجي هذه الفقرة . فنعتبرها هنا فقط كنسق فني ونقدرها . من وجهة نظر التركيب كإدماج للأسلوب الخطابي في النظام السردي الفكاهي .

(22) « زينة العهد الماضي » ، من مجموعة « القصص القصيرة الأوكرانية » . راجع : « الأعمال الكاملة لغوغول » : ص 259 . 1967 (N. R. F) Bib la Pléiade .

(23) « خصومة الايفانين » ، من مجموعة « القصص القصيرة الأوكرانية » ـ راجع المصدر السابق ص 325 .

(24) استعملنا كلمة مستهجن ترجمة لـgrotesque للدلالة ، في نفس الوقت ، على معنى الغرابة وعلى معنى ازدواجية أسلوب غوغول (حسب تحليل إيخنباوم) . ومعلوم أن كلمة « هجين » في العربية تدل على معنى اختلاط الدم والنسب ، ولكن استعمالنا لها هنا لا يحمل أية دلالة أخلاقية أو معيارية .

(25) كرامزين Karamzine ، نيكولاي ميخايلوفيتش (1766 - 1826) كاتب روسي ، مبتكر الأسلوب « العاطفي » ، في « ليزا المسكينة » La pauvre Liza .

(26) بيلينسكي فاساريون (1811 - 1848) ناقد أدبي ، وفيلسوف روسي .

(27) إن الناس الذّج سيقولون لنا : إنها « الواقعية » . إنه « الوصف » إلخ . وإنه من غير المجدي مناقشتهم . لكن فليفكروا في أن الحديث عن الظفر وعلبة التبغ يطول،بينما لا يقال لنا عن « بتروفيتش » ذاته سوى أنه كان من عادته أن يشرب خمرا كل يوم عيد ، ولا عن زوجته : سوى أنه كانت لديه زوجة وكانت تضع على رأسها قلنسوة . إنه نَسَق يدعي من أنساق

التركيب المستهجن : التشديد على التفاصيل التافهة ، وإهمال تلك التي يفترض أنها تستحق اهتماماً أكبر .

(28) حتى هذا التعبير العادي يرن ، في السياق العام ، بطريقة غير عادية وغريبة ، ويغدو أشبه بالجناس : وتلك ظاهرة ثابتة في لغة غوغول .

(29) « المشهد الصامت » ـ راجع نهاية الفصل الخامس من « المقتش» (N. R. F) Bib la Pléiade 1967 ص 1040 - 1041 .

(30) ايفان ألكسندروفيتش خليستاكوف ـ إ شخصية الموظف الذي يأتي من بترسبورغ ـ راجع : « المقتش » ، المصدر السابق ـ ص 943 .

توماشفسكي

نظرية الأغـراض

إختيار الغرض

خلال السيرورة الفنية ، تتمازج الجمل المفردة فيما بينها ، حسب معانيها ، محققة بذلك بناء محدداً ، تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة أو غرض مشترك . إن دلالات العناصر المفردة للعمل تشكل وحدة هي الغرض (الذي نتحدث عنه) . وإنه من الممكن أن نتحدث سواء عن الغرض العام للعمل ، أو عن أغراض أجزائه . ما من عمل قد كُتب في لغة ما معى إلا ويتوفر على غرض . أما العمل غير العقلي transrationnnelle (1) فلا غرض له ، نظراً لأنه ليس سوى تدريب تجريبي ، أو تدريب مختبري بالنسبة لبعض المدارس الشعرية .

ويتميز العمل الأدبي بوحدة ، عندما يكون قد بني انطلاقاً من غرض وحيد ، يتكشف خلال العمل كله .

نتيجة لذلك ، تنتظم السيرورة الأدبية حول لحظتين هامتين : إختيار الغرض وصياغته elaboration .

إن اختيار الغرض هو أمر وثيق الصلة بالقبول الذي قد يجده لدى القارىء . ويدل كلمة « قارىء »، عامة ، على حلقة من الأشخاص ، غير محددة بدقة ، ويكون الكاتب نفسه ، في أغلب الأحوال ، على غير معرفة دقيقة بها .

إن صورة القارىء تكون حاضرة ، باستمرار ، في وعي الكاتب ، حتى

التركيب المستهجن : التشديد على التفاصيل التافهة ، وإهمال تلك التي يفترض أنها تستحق اهتماماً أكبر .

(28) حتى هذا التعبير العادي يرنّ ، في السياق العام ، بطريقة غير عادية وغريبة ، ويفقد أشبه بالجناس : وتلك ظاهرة ثابتة في لغة غوغول .

(29) « المشهد الصامت » ـ راجع نهاية الفصل الخامس من « المفتش» (N. R. F) 1967 Bib la Pléiade ص 1040 - 1041 .

(30) ايفان ألكسندروفيتش خليستاكوف ـ إ شخصية الموظف الذي يأتي من بترسبورغ ـ راجع : « المفتش » ، المصدر السابق ـ ص 943 .

توماشفسكي

نظرية الأغـراض

إختيار الغرض

خلال السيرورة الفنية ، تتمازج الجمل المفردة فيما بينها ، حسب معانيها ، محققة بذلك بناء محدداً ، تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة أو غرض مشترك . إن دلالات العناصر المفردة للعمل تشكل وحدة هي الغرض (الذي نتحدث عنه) . وإنه من الممكن أن نتحدث سواء عن الغرض العام للعمل ، أو عن أغراض أجزائه . ما من عمل قد كُتب في لغة ما معنى إلا ويتوفر على غرض . أما العمل غير العقلي transrationnnelle (1) فلا غرض له ، نظراً لأنه ليس سوى تدريب تجريبي ، أو تدريب مختبري بالنسبة لبعض المدارس الشعرية .

ويتميز العمل الأدبي بوحدة ، عندما يكون قد بني انطلاقاً من غرض وحيد ، يتكشف خلال العمل كله .

نتيجة لذلك ، تنتظم السيرورة الأدبية حول لحظتين هامتين : إختيار الغرض وصياغته elaboration .

إن اختيار الغرض هو أمر وثيق الصلة بالقبول الذي قد يجده لدى القارىء . وتدل كلمة « قارىء »، عامة ، على حلقة من الأشخاص ، غير محددة بدقة ، ويكون الكاتب نفسه ، في أغلب الأحوال ، على غير معرفة دقيقة بها .

إن صورة القارىء تكون حاضرة ، باستمرار ، في وعي الكاتب ، حتى

ولو كانت مجردة ، أو تطلبت من الكاتب أن يفرض على نفسه أن يكون قارىء عمله . هذه الصورة يمكن أن تصاغ في خطاب كلاسيكي ، وذلك ما نجده في أحد مقاطع « أوجين أو نغين » الأخيرة :

مهما تكن ، آه يا قارىء
عدواً أو صديقاً ، فإنني أريد منك
أن نفترق أحبة .
وداعاً . ومهما تبحث بعدي
في هذه المقاطع اللامبالية :
عن ذكرى انفعال
أو استراحة بعد العمل
عن لوحات حية ، أو نكت
أو أخطاء نحوية
فلتكن إرادة الله أن تعثر في هذا الكتاب ،
حتى ولو على فتات
من أجل اللهو ، والحلم
من أجل القلب ، أو جدل الصحفيين
ولنفترق الآن . وداعاً (2) .

إن شاغل وجود قارىء مجرد ، يُعبر عنه بواسطة مفهوم « الأهمية » . فالعمل يجب أن يكون مهماً . ومفهوم الأهمية يقود الكاتب ، مسبقاً ، إلى اختيار الغرض . لكن الأهمية يمكن أن تكتسي أشكالاً بالغة التباين . فمشاغل المهنة ، هي مشاغل عادية لدى الكاتب ، ولدى قرائه الأقرب إليه ؛ وهي تنتمي لأحد دوافع التطور الأدبي الأكثر قوة . لقد كان التطلع إلى تجديد مهني ، والى تطويع جديد ، خصيصة مميزة ، باستمرار ، للطرق والمدارس الأدبية الأشد تقدماً . فالتجربة الأدبية ، والتقليد الذي يميل عليه الكاتب ، يتكشفان لديه كمهمة لوعيه إيّاها أسلافه ، ويستحوذ إنجازها على انتباهه كله . من جهة أخرى ، فإن اهتمام قارىء محايد ، غريب عن مشاكل المهنة ، يمكن أن يكتسي أشكالاً مختلفة تتراوح بين المطالبة بجودة محض ملهية (يروي [illegible] في انفعالاته

ظمأها أدب « رصيف محطة القطار » ، من نات بانكرطون Nat Pinkerton إلى طرزان) وتداخل اهتمامات أدبية بمسائل ذات أهمية عامة .

في هذا الإتجاه ، فإن الغرض الحالي ، أي ذلك الذي يعالج مشاكل الساعة الثقافية ، يعتبر مشبعاً لنهم القارىء .

هكذا يتراكم أدب صحفي بالغ الكثرة حول كل رواية من روايات تورغنيف ـ أدب يهتم بمشاكل الثقافة العامة ، وخصوصاً المشاكل الإجتماعية ، أكثر من اهتمامه بالعمل الفني . إن هذا الأدب الصحفي قد كان مشروعاً تماماً كرد على الغرض الذي اختاره الروائي .

فأغراض الثورة ، والحياة الثورية ، هي أغراض راهنة في أيامنا هذه ، وقد تسربت إلى كافة أعمال بيلنياك Pilniak (3) و اهرنبورغ Ehrenbourg (4) وناثرين آخرين ، أو إلى أعمال شعراء كـ مایاكوفسكي وتيخونوف Tikhonov (5) و أسَّيف Asseev (6) .

إن الوضع اليومي هو الشكل الأولي للراهن . غير أن أعمال الراهن (« الغزل الخفيف » ، ومقاطع التَّوال) لا تبقى بعد زوال الاهتمام الوقتي الذي ابتعثها . ولذلك فأهمية هذه الأغراض تتضاءل نظراً لأنها لا تتلاءم وتنوع الاهتمامات اليومية للمستمعين . خلافاً لذلك ، فكلما كان الغرض مهماً وذا أهمية باقية ، كلما تم ضمان حيوية العمل . وباطّراحنا ، على هذا النحو ، حدود الراهن ، يمكننا أن نصل إلى الاهتمامات الكلية (مشاكل الحب والموت) التي لا تتبدل ، في العمق ، على امتداد التاريخ البشري . ومع ذلك ، فهذه الأغراض الكلية يجب أن تُثرى بمادة ملموسة . فإذا لم تكن هذه المادة متصلة بالراهن ، فإن وضع تلك المشاكل يغدو اجراء لا جدوى منه .

غير أنه لا يجب فهم الراهن كتشخيص للحياة المعاصرة . فإذا كان الاهتمام بالثورة هو ، اليوم ، موضوع الساعة ، فهذا يعني أن الرواية التاريخية ، التي ترسم عصر حركات ثورية ، أو الرواية اليوطوبية utopique ، التي تصف الثورة في وضعية متخيلة ، يمكن أن تصيرا راهنتين . فلتتذكر ، على سبيل المثال ، سلسلة مسرحيات عصر الفتن التي قدمت على المسارح الروسية .

ولو كانت مجردة ، أو تطلبت من الكاتب أن يفرض على نفسه أن يكون قارىء عمله . هذه الصورة يمكن أن تضاغ في خطاب كلاسيكي ، وذلك ما نجده في أحد مقاطع « أوجين أو نغين » الأخيرة :

مهما تكن ، آه يا قارىء
عدواً أو صديقاً ، فإنني أريد منك
أن نفترق أحبة .
وداعاً . ومهما تبحث بعدي
في هذه المقاطع اللامبالية :
عن ذكرى انفعال
أو استراحة بعد العمل
عن لوحات حية ، أو نكت
أو أخطاء نحوية
فلتكن إرادة الله أن تعثر في هذا الكتاب ،
حتى ولو على فتات
من أجل اللهو ، والحلم
من أجل القلب ، أو جدل الصحفيين
ولنفترق الآن . وداعاً [2] .

إن شاغل وجود قارىء مجرد ، يُعبر عنه بواسطة مفهوم « الأهمية » . فالعمل يجب أن يكون مهماً . ومفهوم الأهمية يقود الكاتب ، مسبقاً ، إلى اختيار الغرض . لكن الأهمية يمكن أن تكتسي أشكالاً بالغة التباين . فمشاغل المهنة ، هي مشاغل عادية لدى الكاتب ، ولدى قرائه الأقرب إليه ؛ وهي تنتمي لأحد دوافع التطور الأدبي الأكثر قوة . لقد كان التطلع إلى تجديد مهني ، والى تطويع جديد ، خصيصة مميزة ، باستمرار ، للطرق والمدارس الأدبية الأشد تقدماً . فالتجربة الأدبية ، والتقليد الذي يحيل عليه الكاتب ، يتكشفان لديه كمهمة لوعيه أيّاها أسلافه ، ويستحوذ إنجازها على انتباهه كله . من جهة أخرى ، فإن اهتمام قارىء محايد ، غريب عن مشاكل المهنة ، يمكن أن يكتسي أشكالاً مختلفة تتراوح بين المطالبة بجودة محض ملهية (يروي

ظماها أدب « رصيف محطة القطار » ، من نات بانكرطون Nat Pinkerton إلى طرزان) وتداخل اهتمامات أدبية بمسائل ذات أهمية عامة .

في هذا الإتجاه ، فإن الغرض الحالي ، أي ذلك الذي يعالج مشاكل الساعة الثقافية ، يعتبر مشبعاً لنهم القارىء .

هكذا يتراكم أدب صحفي بالغ الكثرة حول كل رواية من روايات تورغنيف ـ أدب يهتم بمشاكل الثقافة العامة ، وخصوصاً المشاكل الإجتماعية ، أكثر من اهتمامه بالعمل الفني . إن هذا الأدب الصحفي قد كان مشروعاً تماماً كرد على الغرض الذي اختاره الروائي .

فأغراض الثورة ، والحياة الثورية ، هي أغراض راهنة في أيامنا هذه ، وقد تسربت إلى كافة أعمال بيلنياك Pilniak (3) و اهرنبورغ Ehrenbourg (4) وناثرين آخرين ، أو إلى أعمال شعراء كـ مایاكوفسكي وتيخونوف Tikhonov (5) و أسّيف Asseev (6) .

إن الوضع اليومي هو الشكل الأولي للراهن . غير أن أعمال الراهن (« الغزل الخفيف » ، ومقاطع القوّال) لا تبقى بعد زوال الاهتمام الوقتي الذي ابتعثها . ولذلك فأهمية هذه الأغراض تتضاءل نظراً لأنها لا تتلاءم وتنوع الاهتمامات اليومية للمستمعين . خلافاً لذلك ، فكلما كان الغرض مهماً وذا أهمية باقية ، كلما تم ضمان حيوية العمل . وباطّراحنا ، على هذا النحو ، حدود الراهن ، يمكننا أن نصل إلى الاهتمامات الكلية (مشاكل الحب والموت) التي لا تتبدل ، في العمق ، على امتداد التاريخ البشري . ومع ذلك ، فهذه الأغراض الكلية يجب أن تُثرى بمادة ملموسة . فإذا لم تكن هذه المادة متصلة بالراهن ، فإن وضع تلك المشاكل يغدو اجراء لا جدوى منه .

غير أنه لا يجب فهم الراهن كتشخيص للحياة المعاصرة . فإذا كان الاهتمام بالثورة هو ، اليوم ، موضوع الساعة ، فهذا يعني أن الرواية التاريخية ، التي ترسم عصر حركات ثورية ، أو الرواية اليوطوبية utopique ، التي تصف الثورة في وضعية متخيلة ، يمكن أن تصيرا راهنتين . فلنتذكر ، على سبيل المثال ، سلسلة مسرحيات عصر الفتن التي قدمت على المسارح الروسية

(أوستروفسكي Ostrovski و ألكسي تولستوي A. Tolstoï وتشايف Tchaev إلخ ، وفي الوقت ذاته أعمال كوستوماروف Kostomarov) والتي برهنت على أن الأغراض التاريخية ـ حتى وهي تحيل على عصر متباعد ـ يمكن أن تغدو راهنة فتبعث ، فيما نظن ، اهتماماً أكبر مما يمكن أن يثيره تشخيص الحياة المعاصرة . على أنه من الضروري ، في النهاية ، معرفة ملامح هذه الحياة الجديرة بأن تشخص . فكل ما هو معاصر ليس راهناً ولا يبعث نفس الاهتمام .

هكذا تكون خصيصات الحقبة التي ترى خلق عمل أدبي أمراً حاسماً فيما يتعلق بالاهتمام الذي يولى للغرض . ولنضف بأن التقليد الأدبي ، والمهام التي يضعها ، لها دور راجح فيما بين هذه الشروط التاريخية .

ليس يكفي اختيار غرض مهم . بل يجب تدعيم تلك الأهمية ، وإثارة انتباه القارىء . فالأهمية تجذب ، والانتباه يستبقي .

إن العنصر الانفعالي يساهم مساهمة واسعة في لفت الانتباه . ولهذا فليس عبثاً كون المسرحيات الموجهة إلى التأثير مباشرة في جمهور واسع تصنف ، حسب خصيصتها الانفعالية ، إلى كوميديات ومآسي . فإثارة انفعال معين هو أفضل السبل لجذب الانتباه .

إن نغمة المُخْبِر Rapporteur الباردة ، التي تلاحظ مراحل الحركة الثورية ، لا تكفي . بل يجب إثارة الإعجاب ، والشعور بالخجل ، والاغتباط ، والتمرد . على هذا النحو ، يغدو العمل راهناً ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، نظراً لتأثيره في القارىء باعثاً فيه الانفعالات التي توجه إرادته . إن معظم الأعمال الإنشائية قد بنيت انطلاقاً من الاستلطاف أو الكراهية اللذين يشعر بهما الكاتب ، أي انطلاقاً من حكم معياري على المادة التي تعرض على انتباهنا . فالبطل الفاضل (الإيجابي) والمؤذي (السلبي) إنما يمثلان التعبير المباشر عن هذا العنصر التقييمي للعمل الأدبي . ويجب أن يُوَجِّه القارىء سواء في استلطافه أو في انفعالاته .

لهذا يلون غرض العمل الأدبي عادة بانفعال ، فهو يثير إذن عاطفة خجل أو إعجاب . وسوف يثير دائماً حكماً قيمياً .

عدا ذلك ، يجب ألا ننسى أن العنصر الانفعالي يوجد داخل العمل ، ولا يتم إدخاله فيه من طرف القارىء . إنه ليس من الممكن مناقشة الخاصية الإيجابية أو السلبية لشخصية ما (مثلاً شخصية « بيتشورين » (9) لليرمانتوف) بل يجب اكتشاف العلامة الانفعالية التي ينطوي عليها العمل (حتى ولو لم تكن الرأي الشخصي للكاتب) . فهذه الصبغة الانفعالية ، التي تظل بديهية في الأنواع الأدبية البدائية (مثلاً : رواية المغامرات ، حيث تكافأ الفضيلة ، ويعاقب الشر) قد تصير دقيقة ومعقدة في الأعمال الأكثر تطوراً . وقد تبلغ ، في بعض الأحيان ، حداً من التشوش والغموض لا يمكن معه التعبير عنها في مجرد صياغة . ومع ذلك ، فلحظة الاستلطاف هي التي توجه ، على العموم ، الاهتمام وتستبقي الانتباه ، داعية القارىء للمشاركة في تطوير الغرض .

المتن الحكائي والمبنى الحكائي Fable et Sujet

يشكل الغرض وحدة ما ، فهو مؤلف من عناصر غرضية صغيرة قد وضعت في نظام معين .

إن تنظيم هذه العناصر العرضية يتحقق حسب نمطين أساسيين : فإما أن تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاماً وقتياً معيناً chronologie ؛ وإما أن تُعرض دون اعتبار زمني ـ أي في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية . في الحالة الأولى ، نكون بإزاء أعمال « ذات مبنى à sujet» (قصة قصيرة ، رواية ، قصيدة ملحمية) ، ونكون ، في الثانية ، بصدد أعمال لا مبنى لها ، أي وصفية (شعر وصفي وتعليمي ، غنائي ، كتابات رحلات : « رسالة مسافر روسي » لـ كرامزين (10) ، و « البارجة بلاس Pallas » لـ غونتشاروف (11)) . ويجب أن نؤكد أن المتن الحكائي لا يستلزم فقط علامة زمنية ، ولكن أيضاً علامة سببية .

إن السفر يمكن أن يُحكى كتتابع زمني . لكن اذا اكتفينا بعرض انطباعات

المسافر ، بدلاً من تقديم مغامراته الشخصية ، فإن النتيجة لن تكوّن سوى حكي بدون مبنى .

فكلما كان الرابط السببي أميل إلى الضعف ، كلما ازدادت أهمية الرابط الزمني . إن إضعاف الحبكة يجعل من الرواية ذات المبنى مجرد مجموعة من الوقائع chronique ، أي وصفاً حسب الزمن (« سنوات طفولة الحفيد باغروف » لأكساكوف Aksakov (12)) .

لنتوقف عند مفهوم المتن الحكائي fable (13) . إننا نسمي متناً حكائياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل . إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية pragmatique ، حسب النظام الطبيعي ، بمعنى : النظام الوقتي والسببي للأحداث ، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها [تلك الأحداث] أو أدخلت في العمل .

في مقابل المتن الحكائي ، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث ، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا .

إن مفهوم الغرض هو مفهوم شامل يُوحّد المادة اللغوية للعمل الأدبي . فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين ، وفي نفس الوقت فإن كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص . ويتلخص تفكيك العمل في عزل أجزائه التي تختص بوحدة غرضية نوعية . في هذا الصدد ، فإن قصة بوشكين القصيرة ، « طلقة مسدس » le coup de pistolet ، يمكن تفكيكها إلى سردين : سرد للقاءات الراوي بـ « سيلفيو » وبالكونت ، وآخر للأزمة فيما بين هذين الأخيرين . إن السرد الأول يمكن أن يتفكك ، بدوره ، إلى حكاية عن الحياة في الجيش ، وأخرى عن الحياة في الريف ؛ ويمكن أن نميز في السرد الثاني بين المبارزة الأولى بين « سيلفيو » والكونت ، ولقائهما الثاني .

عن طريق تفكيك العمل إلى وحدات غرضية ، نصل في النهاية إلى الأجزاء غير القابلة للتفكيك ، أي إلى الجزئيات الصغيرة للمادة الغرضية :

« لقد حل المساء » ، « راسكولنيكوف قتل العجوز » ، « مات البطل » ، « وصلت الرسالة » إلخ . إن غرض هذا الجزء من العمل غير القابل للتفكيك يُسمى حافزاً motif ، وكل جملة تتضمن ، في العمق ، حافزاً خاصاً بها .

ويجب أن نعبر ، هنا ، عن بعض التحفظات فيما يتعلق بمصطلح « حافز » : فاستعماله في الإنشائية التاريخية ، وفي الدراسات المقارنة بصدد الموضوعات المتنقلة ، يختلف بدرجة ملحوظة عن استعمالنا له هنا ، رغم أن كلا الاستعمالين يعرَّفان عادة بنفس الطريقة . ففي الدراسة المقارنة ، تُسمى حافزاً الوحدة الغرضية التي توجد في أعمال مختلفة (مثلاً : اختطاف الخطية ، أو الحيوانات التي تساعد البطل على تنفيذ مهامه إلخ) . إن هذه الحوافز تنتقل ، كلية ، من خطاطة حكائية إلى أخرى ؛ ولا تهتم الإنشائية المقارنة إلا قليلاً بما اذا كان من الممكن تفكيكها إلى حوافز أصغر . فالمهم هو وجود تلك الحوافز ، في إطار النوع المدروس ، على حالها دون تغيير . إنه من الممكن ، تبعاً لذلك ، أن نتلافى في الدراسة المقارنة جملة « غير قابل للتفكيك » ، وأن نتحدث عن عناصر بقيت دون تفكيك طيلة التاريخ الأدبي ، واحتفظت بوحدتها خلال الانتقال أو الهجرة من عمل إلى آخر . وبالفعل ، فإن عدداً من الحوافز التي تتعلق بالإنشائية المقارنة قد بقيت أيضاً حوافز من وجهة نظر الإنشائية النظرية .

إن السند الغرضي للعمل يتشكل من الحوافز المتمازجة فيما بينها . على هذا النحو ، يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز ، متتابعة زمنياً ، وحسب السبب والنتيجة ؛ كما يتجلى المبنى الحكائي كمجموعة هذه الحوافز ذاتها ، لكن [مرتبة] حسب التتابع الذي تلتزمه في العمل . وليس يهم كثيراً ، فيما يتعلق بالمتن الحكائي ، أن يطلع القارىء على حدث في جزء معين من العمل ، وأن يُبلَّغ بهذا الحدث مباشرة من طرف الكاتب ذاته ، أو من خلال محكي Recit شخصية ما ، أو حتى اعتماداً على تلميحات هامشية . خلافاً لذلك ، فتقديم الحوافز ، وحده ، يقوم بدور في المبنى الحكائي . إن حادثاً عادياً ، ليس من المفترض أن يكون الكاتب قد اخترعه ، يمكن أن يصلح له كمتن حكائي ؛ أما المبنى الحكائي فهو صياغة فنية بشكل تام .

تتصف حوافز عمل (أدبي) بأنها حوافز متعارضة . فمجرد عرض المتن الحكائي يكشف لنا أن بعض الحوافز يمكن أن يتم تجاهلها دون أن يتحطم ، مع ذلك ، تتابع الحكي ؛ بينما لا يمكن حذف البعض الآخر دون أن يُمَسَّ رابط السببية الذي يوحِّد الأحداث . إن الحوافز التي لا يمكن الاستغناء عنها تسمى حوافز مُشْتَرِكة associés ؛ أما تلك التي يمكن إبعادها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث فهي حوافز حرة Libres .

إن الحوافز المشتركة تتصف ، وحدها ، بالأهمية بالنسبة للمتن الحكائي . أما في المبنى الحكائي ، فالحوافز الحرة هي التي تقوم ، على وجه خاص ، بدور مهيمن محدِّدة بناء العمل . إن هذه الحوافز الهامشية (التفاصيل إلخ) تُستعمل بسبب البناء الفني للعمل (الأدبي) ، وهي تتضمن وظائف مختلفة ، سنرجع إليها فيما بعد . ويتحكم التقليد الأدبي ، في الجانب الأكبر من استعمال تلك الحوافز ، كما تتميز كل مدرسة بذخيرة من الحوافز الحرة ؛ بينما تتجلى الحوافز المشتركة ـ وهي ، على العموم ، أشد حيوية من غيرها ـ على نفس الصورة في أعمال مدارس متباينة . إنه يمكن للتقاليد الأدبية ، ضمناً ، أن تقوم بدور ملحوظ ، أيضاً ، في تطور المتن الحكائي (مثلاً : تتميز القصة القصيرة في أربعينات القرن التاسع عشر ، بمتن حكائي يعالج تعاسات الموظف الصغير : « المعطف » لغوغول ، و « الفقراء » لدوستويفسكي ؛ كما تتميز السنوات العشرون بالمتن الحكائي المشهور [الذي يحكي] علاقة حب شقي ، بين (أوروبي) وأجنبية : « أسير القوقاز » ، و « الجوالون » لبوشكين) . ويتحدث بوشكين في قصته القصيرة « بائع النعوش » عن تقليد أدبي في إدخال الحوافز الحرة :

« وفي الغد ، في منتصف النهار بالضبط ، خرج الصانع وابتاه من بوابة البيت الذي ابتيع حديثاً ، واتجهوا إلى بيت جارهم . إنني لن أصف لا قفطان « أدريان بروخوروفيتش » الروسي ، ولا تبرج كل من « أكولينا » و « داريا » على الطريقة الأوروبية ، مبتعداً بسلوكي هذا عن العادة السائدة لدى روائي هذا الزمان . غير أنني لا أعتقد أنه من السطحي أن أشير بأن الفتاتين قد اعتمّتا

بقبعتين صغيرتين صفراوين ، وانتعلتا حذاءين أحمرين ، وهو ما لا تفعلانه إلا في ظروف جليلة » (14) .

فوصف اللباس ، هنا ، قد اعتبر حافزاً حراً وتقليدياً بالنسبة لتلك الفترة (1830) .

ويمكن أن نميز ، فيما بين الحوافز الحرة ، طبقة خاصة من حوافز التقديم motifs d'introduction تطالب بحصة حوافز إضافية . هكذا ، فالوضعية التي تتلخص في اعطاء مهمة للبطل ، هي وضعية تميز نوع « الخرافة » conte . مثلاً : يريد الملك أن يتزوج ابنته ، ولتلافي الزواج ، فإن البنت تكلفه بمهام مستحيلة . أو يبحث البطل عن بنت الملك ليتزوجها ، ولتلافي هذا الزواج غير المرغوب فيه ، تكلفه بنت الملك بمهام تبدو ، لأول وهلة ، غير ممكنة التحقيق (انظر : لدى بوشكين « خرافة بالدا Balda ») . وللتخلص من خادمه ، فإن الراهب يكلف هذا الأخير بتحصيل إتاوة الشيطان . إن حافز المهام يستلزم أن يدعم بسرد ملموس للمهام ذاتها ، وهو يصلح مدخلاً للسرد المتعلق بالبطل - فاعل هذه المهام . وتلك أيضاً هي حالة الحافز الذي يستعمل لإبطاء الفعل . ففي « ألف ليلة وليلة » ، تؤخر « شهرزاد » الإعدام الذي يهددها بسردها للخرافات . إن حافز الحكي narration هو نسق يستعمل لإدخال خرافات جديدة ، وتلك أيضاً هي وضعية حوافز المطاردة في روايات المغامرات إلخ . ويُقَدَّمُ إدخال الحوافز الحرة في القصة القصيرة ، عادة ، كتدعيم لحافز التقديم ؛ ونظراً لأن الأخير هو حافز مشترك فإنه لا ينفصل عن المتن الحكائي .

إن الحوافز يجب أن تصنف ، من جهة أخرى ، حسب الفعل الموضوعي الذي تصفه .

إن تطور المتن الحكائي يتحقق ، في العادة ، بفضل وجود بعض الشخصيات أو الأبطال الذين يرتبطون فيما بينهم بمصالح مشتركة أو بروابط أخرى (مثلاً : القرابة) . وتشكل العلاقات المتبادلة بين الشخصيات ، في لحظة معينة ، وضعية situation . مثلاً : البطل يحب البطلة ، لكن البطلة

تحب منافسه . فالروابط هنا هي : حب البطل للبطلة ، وحب البطلة للمنافس . إن الوضعية تكون تحليلية عندما تتضمن روابط متناقضة : فالشخصيات المختلفة تريد تغيير الوضعية المعنية بطرق مختلفة . مثلاً : يحب البطل البطلة فيكون محبوباً ، غير أن الأقارب يعرقلون الزواج . البطل والبطلة يطمحان للزواج ، ويطمح الأقارب للتفرقة بين البطلين . إن المتن الحكائي يمثل المرور من وضعية إلى أخرى . وهذا المرور يمكن أن يتحقق بفضل إدماج شخصيات جديدة (تعقيد الوضعية) أو اخراج شخصيات قديمة (موت المنافس) أو تغيير الروابط .

إن الحوافز التي تغير وضعية ما تسمى حوافز ديناميكية ، أما تلك التي لا تغيرها فتسمى حوافز قارة . فلنضرب مثلاً بالوضعية التي تسبق النهاية في قصة بوشكين القصيرة « الآنسة البدوية » : في « ألكسي بيريستوف » يحب « أكولينا » ، بينما يجبره الأب على التزوج من « ليز موروسكايا » . وبما أنه لا يعرف أن « أكولينا » و « ليز » هما شخص واحد ، فإن « ألكسي » يقاوم الزواج الذي يفرضه الأب . ويذهب ليوضح الأمر لـ « موروسكايا » فيتعرف على « أكولينا » في « ليز » . هكذا تتغير الوضعية ، إذ تسقط احتياطات « ألكسي » ضد هذا الزواج . إن حافز التعرف على « أكولينا » في « ليز » هو حافز ديناميكي .

وتكون الحوافز الحرة ، في العادة ، قارة . لكن ليست كل الحوافز القارة حوافز حرة . فلنفترض أن البطل كان بحاجة إلى مسدس لتنفيذ عملية قتل ضرورية بالنسبة للمتن الحكائي . إن حافز المسدس ، وإدخاله إلى المجال البصري للقارىء هو حافز قار ، لكنه ، في نفس الوقت ، مشترك لأنه ليس من الممكن ارتكاب ذلك القتل بدون مسدس . أنظر مثلاً لذلك في « فتاة بدون مهر » لـ أوستروفسكي

يعتبر وصف الطبيعة والمكان والوضعيه ، ووصف الشخصيات وطبائعها الخ ، من وجهة نظر ، حوافز قارة ؛ أما أفعال وتحركات البطل فهي ، من نفس الوجهة ، حوافز ديناميكية .

إن الحوافز الديناميكية هي ، بالنسبة للمتن الحكائي ، حوافز مركزية أو مُحركات . خلافاً لذلك ، يقع التأكيد ، في المبنى الحكائي ، على الحوافز القارة ، أحياناً . إنه من الممكن ، وبسهولة ، توزيع الحوافز حسب أهميتها بالنسبة للمتن الحكائي . فالحوافز الديناميكية تأخذ الصدارة ، تتلوها الحوافز المهدة ، فالحوافز التي تحدد الوضعية الخ . وتبرهن المقارنة بين عرض مركز للسرد وآخر متراخ ، عن أهمية الحافز بالنسبة للمتن الحكائي .

يمكن وصف تطور المتن الحكائي بأنه أشبه بمرور من وضعية إلى أخرى [15] نظراً لاتصاف كل وضعية بصراع المصالح ، أو بالصراع بين الشخصيات . إن التطور الجدلي للمتن الحكائي هو نظير تطور السيرورة الاجتماعية والتاريخية ، التي تقدم كل مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية في المرحلة السالفة ، وفي نفس الوقت ، كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية ، التي تؤلف النظام الاجتماعي القائم .

إن تناقض المصالح والصراع بين الشخصيات يترافق بتجمع هؤلاء ، وبتحديد كل مجموعة منهم خطّة أعمالها ضد المجموعة الأخرى . إن تطور الفعل ، ومجموع الحوافز التي تميزه ، يسمى حبكة intrigue (تختص الحبكة بالشكل الدرامي) .

إن تطور الحبكة (وفي حالة تجمع معقد للشخصيات : تطور حبكات موازية) يؤدي إما إلى تلاشي الأزمة ، أو إلى خلق أزمات جديدة . وتتمثل نهاية المتن الحكائي ، عادة ، في وضعية تتلاشى فيها الأزمات ، وتتراضى المصالح . إن وضعية أزمة ، تثير حركة درامية ، نظراً لأن التعايش الدائم لمبدأين متعارضين أمر غير ممكن ويجب أن يكون الظفر لأحدهما . وعلى العكس من ذلك ، لا تؤدي وضعية « تراخ » إلى حركة جديدة ، ولا توقظ انتظار القارىء ؛ ولهذا السبب تظهر مثل تلك الوضعية في النهاية وتسمى حلاً denouement . هكذا كانت الروايات الأخلاقية السابقة تبدأ بوضعية تُكْبَتُ فيها الفضيلة ويتصر الشر (أزمة من نوع أخلاقي) ، بينما تُكَافَأ الفضيلة ، في الحل ، ويُعاقَبُ الشر . في بعض الأحيان ، نلاحظ وجود وضعية متوازنة في

تحب منافسه . فالروابط هنا هي : حب البطل للبطلة ، وحب البطلة للمنافس . إن الوضعية تكون تمثيلية عندما تتضمن روابط متناقضة : فالشخصيات المختلفة تريد تغيير الوضعية المعنية بطرق مختلفة . مثلاً : يحب البطل البطلة فيكون محبوباً ، غير أن الأقارب يعرقلون الزواج . البطل والبطلة يطمحان للزواج ، ويطمح الأقارب للتفرقة بين البطلين . إن المتن الحكائي يمثل المرور من وضعية إلى أخرى . وهذا المرور يمكن أن يتحقق بفضل إدماج شخصيات جديدة (تعقيد الوضعية) أو اخراج شخصيات قديمة (موت المنافس) أو تغيير الروابط .

إن الحوافز التي تغير وضعية ما تسمى حوافز ديناميكية ، أما تلك التي لا تغيرها فتسمى حوافز قارة . فلنضرب مثلاً بالوضعية التي تسبق النهاية في قصة بوشكين القصيرة « الآنسة البدوية » : فـ « ألكسي بيريستوف » يحب « أكولينا » ، بينما يجبره الأب على التزوج من « ليز مورومسكايا » . وبما أنه لا يعرف أن « أكولينا » و « ليز » هما شخص واحد ، فإن « ألكسي » يقاوم الزواج الذي يفرضه الأب . ويذهب ليوضح الأمر لـ « مورومسكايا » فيتعرف على « أكولينا » في « ليز » . هكذا تتغير الوضعية ، إذ تسقط احتياطات « ألكسي » ضد هذا الزواج . إن حافز التعرف على « أكولينا » في « ليز » هو حافز ديناميكي .

وتكون الحوافز الحرة ، في العادة ، قارة . لكن ليست كل الحوافز القارة حوافز حرة . فلنفترض أن البطل كان بحاجة إلى مسدس لتنفيذ عملية قتل ضرورية بالنسبة للمتن الحكائي . إن حافز المسدس ، وإدخاله إلى المجال البصري للقارىء هو حافز قار ، لكنه ، في نفس الوقت ، مشترك لأنه ليس من الممكن ارتكاب ذلك القتل بدون مسدس . أنظر مثلاً لذلك في « فتاة بدون مهر » لـ أوستروفسكي

يعتبر وصف الطبيعة والمكان والوضعيه ، ووصف الشخصيات وطبائعها الخ ، من وجهة نمطية ، حوافز قارة ؛ أما أفعال وتحركات البطل فهي ، من نفس الوجهة ، حوافز ديناميكية .

إن الحوافز الديناميكية هي ، بالنسبة للمتن الحكائي ، حوافز مركزية أو مُحركات . خلافاً لذلك ، يقع التأكيد ، في المبنى الحكائي ، على الحوافز القارة ، أحياناً . إنه من الممكن ، وبسهولة ، توزيع الحوافز حسب أهميتها بالنسبة للمتن الحكائي . فالحوافز الديناميكية تأخذ الصدارة ثم تتلوها الحوافز المهدة ، فالحوافز التي تحدد الوضعية الخ . وتبرهن المقارنة بين عرض مركز للسرد وآخر متراخ ، عن أهمية الحافز بالنسبة للمتن الحكائي .

يمكن وصف تطور المتن الحكائي بأنه أشبه بمرور من وضعية إلى أخرى (15) نظراً لاتصاف كل وضعية بصراع المصالح ، أو بالصراع بين الشخصيات . إن التطور الجدلي للمتن الحكائي هو نظير تطور السيرورة الاجتماعية والتاريخية ، التي تقدم كل مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية في المرحلة السالفة ، وفي نفس الوقت ، كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية ، التي تؤلف النظام الاجتماعي القائم .

إن تناقض المصالح والصراع بين الشخصيات يترافق بتجمع هؤلاء ، وبتحديد كل مجموعة منهم خطّة أعمالها ضد المجموعة الأخرى . إن تطور الفعل ، ومجموع الحوافز التي تميزه ، يسمى حبكة intrigue (تختص الحبكة بالشكل الدرامي) .

إن تطور الحبكة (وفي حالة تجمع معقد للشخصيات : تطور حبكات موازية) يؤدي إما إلى تلاشي الأزمة ، أو إلى خلق أزمات جديدة . وتتمثل نهاية المتن الحكائي ، عادة ، في وضعية تتلاشى فيها الأزمات ، وتتراضى المصالح . إن وضعية أزمة ، تثير حركة درامية ، نظراً لأن التعايش الدائم لمبدأين متعارضين أمر غير ممكن ويجب أن يكون الظفر لأحدهما . وعلى العكس من ذلك ، لا تؤدي وضعية « تراخ » إلى حركة جديدة ، ولا توقظ انتظار القارىء ؛ ولهذا السبب تظهر مثل تلك الوضعية في النهاية وتسمى حلاً denouement . هكذا كانت الروايات الأخلاقية السابقة تبدأ بوضعية تُكْبَتُ فيها الفضيلة ويتصر الشر (أزمة من نوع أخلاقي) ، بينما تُكَافَأ الفضيلة ، في الحل ، ويُعاقَبُ الشر . في بعض الأحيان ، نلاحظ وجود وضعية متوازنة في

بداية المتن الحكائي (من نمط : « كان الأبطال يعيشون في سكينة ، وفجأة حدث ، إلخ ») . فلكي يبدأ هذا المتن سيره ، يتم إدخال حوافز ديناميكية تحطم توازن الوضعية الأولى . إن مجموع الحوافز ، التي تغتصب سكونية الوضعية الأولى وتستهل الفعل ، تسمى عقدة noeud . وتتحكم العقدة ، عادة ، في مجرى المتن الحكائي ، بينما تنحصر الحبكة في تبدلات الحوافز الرئيسية التي يتم إدخالها بواسطة العقدة . هذه التبدلات تسمى تقلبات peripéties (أي المرور من وضعية إلى أخرى) .

كلما كانت الأزمات التي تميز الوضعية معقدة ، وكانت الشخصيات متعارضة كلما كانت الوضعية متوترة . إن التوتر الدرامي يزداد بقدر ما يزداد قرباً موعد انقلاب الوضعية . ويتم الحصول على هذا التوتر ، عادة ، بالتهيؤ لذلك الانقلاب . هكذا تكون للأعداء الذين يريدون موت البطل ، في رواية المغامرات المقولية ، اليد الطولى دائماً . لكن ، في اللحظة الأخيرة ، وعندما يغدو الموت وشيك الوقوع ، يتحرر البطل فجأة ، فتنهار المكائد . إن التوتر يزداد بفضل التهيؤ الذي أشرنا اليه .

يبلغ التوتر حده الأقصى قبل الحل . ويسمى هذا الحد الأقصى ، عادة ، بكلمة ألمانية هي Spannung (16) . في البناء الجدلي للمتن الحكائي البالغ البساطة يتجلى الـ Spannung كنقيض للأطروحة (ما دامت العقدة هي الأطروحة ، والحل التركيب) .

إن مواد المتن الحكائي تشكل المبنى الحكائي مروراً بعدد من المراحل . وتتطلب الوضعية البدئية مدخلاً حكائياً . إن سرد الظروف التي تحدد الحالة الأولية للشخصيات وعلاقاتهم يُسمى العرض l'exposition . غير أن الحكي لا يبدأ ضرورة بالعرض (17) .

في الحالة البالغة البساطة ، عندما يعرفنا الكاتب ، منذ البداية ، على الشخصيات التي تساهم في المتن الحكائي ، فإننا نكون بصدد عرض مباشر exposition directe . لكن البداية تكتسي ، كذلك ، في الغالب ، شكلاً آخر يجعل من الملائم تسميتها بداية ex - abrupto (18) . وذلك عندما يستهل

السرد بالفعل. وهو في طريق التطور ؛ ولا يعرفنا الكاتب بالوضعية البدئية للأبطال إلا فيما بعد : في هذه الحالة ، نكون بصدد عرض مؤجل exposition retardée . إن تأخير العرض هذا يمكن أن يستمر ، أحياناً ، زمناً طويلاً . فإدخال الحوافز التي تشكل العرض ، يتنوع بكيفية محسوسة . إننا ، في بعض الأحيان ، نُعْلَمُ بالوضعية بفضل تلميحات هامشية ، لكن إضافة هذه الملاحظات العرضية هو ما يعطينا الصورة النهائية . في هذه الحالة ، لا نكون بصدد عرض بالمعنى الدقيق للكلمة : إذ لا يوجد مقطع حكائي ، متصل ، حيث يكون من المفترض أن تجتمع حوافز العرض .

غير أن الكاتب ، في بعض الأحيان ، بعد أن يقوم بوصف حدث لا نعرف كيف نضعه في الخطاطة العامة ، فإنه يشرحه (إما في شكل تدخل مباشر ، أو في حديث شخصية) بواسطة عرض ، أي : بواسطة سرد عما قد حكِيَ من قبل . إن هذا التغيير لمكان العرض يمثل حالة خاصة من حالات التبديل الزمني في تطور المتن الحكائي .

ويمكن لهذا التأخير للعرض أن يستمر إلى نهاية النص : هكذا يُسْتَبْقَى القارىء ، طيلة السرد ، على جهل ببعض التفاصيل الضرورية لفهم الفعل . إن جهل القارىء هذا ، يقابله في السرد ، عادة ، جهل المجموعة الرئيسية للشخصيات بهذه الظروف ، بمعنى أن القارىء يُخْبَرُ فقط بما هو معروف لدى شخصية معينة ، ولا يُخْبَرُ بالظرف المجهول إلا خلال الحل . إن الحل الذي يتضمن عناصر من العرض ، والذي هو أشبه بإضاءة رَجْعية لكل التقلبات التي عُرِفت منذ العرض الأسبق ، يسمى حلاً رَجْعياً denouement regressif . فلنفترض أن قارىء « الآنسة البدوية » ، مثله مثل « ألكسي » ، لا يعرف هوية « أكولينا » و « ليزا مورومسكايا » . في هذه الحالة ، فإن المعلومة التي سيزودنا بها الحل حول هذه الهوية كان ينبغي أن تكون لها قوة رجعية ، بمعنى أنه كان ينبغي أن تحمل فهماً جديداً وحقيقياً لكل الأوضاع السالفة . ذلك هو بناء « العاصفة » ، القصة القصيرة التي أُخذت من مجموعة « حكايات المرحوم إيفان بتروفيتش بيلكين » لـ بوشكين .

ـ إن تأخير العرض يستعمل ، في العادة ، على شكل مجموعة من الأسرار . هكذا تغدو الصياغات التالية ممكنة : القارىء يعرف والشخصيات لا تعرف ؛ قسم من الشخصيات يعرف وقسم آخر لا يعرف ؛ لا أحد يعرف بينما تكتشف الحقيقة على سبيل الحظ ؛ الشخصيات تعرف والقارىء لا يعرف .

هذه الأسرار يمكن أن تهيمن على الحكي بكامله ، ويمكن ألا تلتحم إلاّ ببعض الحوافز . في هذه الحالة ، فإن نفس الحافز يمكن أن يظهر عدة مرات في بناء المبنى الحكائي . فلنأخذ النسق التالي ، الذي تختص به الرواية : لقد اختطف طفل إحدى الشخصيات قبل أن يبدأ الفعل بمدة طويلة (حافز أول) . تظهر شخصية جديدة ، فنعلم أن صاحبها قد رُبِّي في عائلة لم تكن عائلته ، وأنه لم يعرف أبويه (حافزٌ ثانٍ) . فيما بعد ، نعرف ، بفضل مقابلة للتواريخ والظروف أو بمساعدة حافز « علامة » ـ تميمة ، أو شامة ـ ، أن الطفل الذي ربي والبطل الجديد ليسا سوى شخص واحد . بهذه الطريقة يتم تحديد هوية الحافزين : الأول والثاني . إن تكرار الحافز ، في شكل معدل ، يميز ذاك النموذج من بناء المبنى الحكائي الذي لا تدمج فيه عناصر المتن الحكائي بنظام زمني طبيعي . ويكون الحافز المكرر ، عادة ، علامة هذه الصلة التي يضعها المتن الحكائي بين جزئيّ الخطاطة التأليفية compositionelle . فاذا كانت التميمة هي علامة التعرف ، في المثل النموذجي المذكور أعلاه ، « التعرف على الطفل الضائع » ، فإن حافز هذه التميمة يرفق سواء بسرد فقدان الطفل أو سيرة الشخصية الجديدة (راجع : « الأبرياء المذنبون » لـ أوستروفسكي) .

إن التقلبات الزمنية ، في الحكي ، تصير ممكنة بفضل الصلة التي تقيمها الحوافز فيما بين الأجزاء (19) . فليس العرض وحده ، وإنما أي جزء من المبنى الحكائي ، يمكن أن يصير معلوماً من طرف القارىء ، بعد أن يكون هذا الأخير قد أُخْبِرَ بما حدث بعد ذلك .

إن البيان المتابع للقسم الأعظم من الأحداث التي تكون قد سبقت تلك التي يُدْخَلُ خلالها هذا البيان ، يسمى Vorgeschichte . أما العرض المؤجل فهو شكل عادي من أشكال الـ Vorgeschichte ، وكذلك الشأن بالنسبة

لسيرة شخصية جديدة يقع إدخالها في وضعية جديدة . وبالإمكان العثور على أمثلة لذلك في روايات تورغنيف .

أما الحالة الأكثر ندرة فهي حالة الـ Nachgeschichte ، أي سرد ما سيحدث لاحقاً ، والذي يدمج في الحكي قبل أن تقع الأحداث الممهدة لما سيأتي . ويكتسي الـ Nachgeschichte أحياناً ، شكل حلم منبيء ، أو نبوءة ، أو افتراضات صحيحة أو غير صحيحة بصدد المستقبل .

ويقوم الراوي بدور كبير في حالة تطور غير مباشر للمتن الحكائي ، نظراً لأن إدراج مختلف اجزاء المبنى الحكائي يترتب عن طبيعة الحكي .

يمكن للراوي أن يختلف من رواية إلى أخرى : فالحكي يقدم إما بصورة موضوعية ، باسم الكاتب ، على شكل إخْبَار ، ودون أن يفسر لنا كيف نتمكن من معرفة هذه الأحداث (سرد موضوعي) ؛ أو باسم راو ؛ أو شخصية معينة محددة بدقة . ويتم إدراج الراوي ، في بعض الأحيان ، كظرف يُخْبِرُ [بالأحداث] ، خلال مجرى السرد ، من طرف شخصيات أخرى (راوي قصصي بوشكين القصيرتين : « طلقة مسدس » و « رئيس الموقع ») . أو كشاهد ، أو كمساهم في الفعل (البطل في « بنت الضابط » لبوشكين) . في أحيان أخرى ، يمكن لهذا الشاهد أو المستمع ألا يكون راوياً فَيُخْبِرَنا السرد الموضوعي بما عرفه مع أنه لا يقوم بأي دور في السرد (« ميلموث Melmothe أو الرجل التائه » لماتوران Mathurin) . وفي أحيان ثالثة ، تستعمل مناهج معقدة للحكي (مثلاً : يتم ، في « الإخوة كرآمازوف » ، إدراج الراوي كشاهد ، ومع ذلك فهو لا يكون حاضراً في الرواية ، ويستمر الحكي كسرد موضوعي) .

هكذا يوجد نمطان رئيسيان للحكي : سرد موضوعي objectif ، وسرد ذاتي subjectif . ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء ، حتى الأفكار السرية للأبطال . أما في نظام السرد الذاتي ، فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر : متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه .

ويمكن للنظامين ، أيضاً ، أن يختلطا . ففي السرد الموضوعي ، يتتبع الراوي ، عادة ، مصير شخصية معينة ، فنعرف ، بطريقة متتابعة ، مافعلته أو عرفته هذه الشخصية . فيما بعد ، ينتقل انتباهنا من هذه الشخصية إلى أخرى ، ومن جديد نطلع ، بطريقة متتابعة ، على ما فعلته أو سمعته هذه الشخصية . هكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد . بمعنى : أنه يكون أيضاً راويه ؛ أما الكاتب ، متكلماً باسم الراوي ، فيحرص ، في نفس الوقت ، على ألا يخبرنا بالأشياء التي لا يستطيع الراوي الإخبار بها . في بعض الأحيان ، تكون وضعية الراوي ، كخيط مرشد للسرد ، كافية لتحديد بناء العمل بكامله . ومع بقاء مادة البناء الحكائي على حالها ، فإن البطل يمكن أن يتعرض لبعض التغييرات إذا ما تابع الكاتب شخصية أخرى .

سنحلل ، على سبيل المثال ، خرافة و . هوف W. Hauff (21) « الخليفة اللقلق » .

« في يوم جميل ، اشترى الخليفة « قاسم » Kasside ووزيره ، من بائع متجول ، قمع سعوط مليء بمسحوق مجهول وبه اعلان كتب باللاتينية . قرأ العالم « سليم » الإعلان حيث يقال بأن كل من نَشِقَ السعوط ونطق بكلمة « موتابور Mutabor » فسيصير حيواناً على الشكل الذي يختار . لكن يجب الامتناع عن الضحك بعد التحول ، وإلا فان الكلمة ستُنْسَى وسيغدو من المستحيل إذ ذاك الرجوع إلى الأصل إنساناً . وتحول الخليفة ووزيره إلى لقلاقين ، فأضحكهما لقاؤهما بلقالق أخرى . نُسِيَت الكلمة ، فأصبح محكوماً على اللقلاقين ، الخليفة والوزير ، أن يبقيا الى الأبد طائرين . وبينما كانا يحلقان فوق بغداد ، أبصرا جمهرة من الناس في الشوارع ، وسمعا نداءات تعلن أن السلطة قد استولى عليها رجل يدعى « ميرزا » . و « ميرزا » هو ابن الساحر « كاشنور » ، ألد أعداء « قاسم » . وحلق الطائران اذ ذاك باتجاه قبر المرسول عليها بنجوان من أسر الرقى . وفي الطريق توقفا عند خرائب لقضاء ليلتهما ، فالتقيا بومة صمغاء تجيد لغتهما فحدثتهما بقصتها : لقد كانت وحيدة ملك جزر الهند ، وبعدما يئس الساحر « كاشنور » من طلب يدها لانه

« ميزرا » ، تسرب خفية إلى القصر في صورة عبد ، وأعطى الأميرة شراباً سحرياً صيرها بومة صمعاء ، ثم نقلها ، فيما بعد ، إلى هذه الخرائب قائلاً لها بأنها ستبقى على حالها إلى أن يقبل أحد بالتزوج منها . ومن جهة أخرى ، فقد سمعت في طفولتها نبوءة تخبرها بأن السعادة ستأتيها بمجيء « اللقلق » . واقترحت على الخليفة أن تشير عليه بوسيلة للتخلص من أثر الرقية إذا ما وعدها أن يصير زوجاً لها . وبعد تردد ، وافق الخليفة فقادته البومة الصمعاء إلى الحجرة التي يلتقي فيها السحرة . وهناك اكتشف الخليفة سر حديث « كاشنور » ـ الذي تعرف فيه على البائع المتجول : إن هذا الأخير يحكي كيف تمكن من تضليل الخليفة . ويسترجع الخليفة بهذه المناسبة الكلمة المنسية : « موتابور » فيتحول هو ووزيره بشرين ، وكذلك البومة الصمعاء ، ثم يدخلون ثلاثتهم بغداد ، حيث ينتقمون من « ميزرا » و « كاشنور » .

إن الخرافة تسمى « الخليفة اللقلق » ، أي أن البطل هو الخليفة « قاسم » ، نظراً لأن الكاتب يتابع مصيره في الحكي . أما قصة الأميرة البومة فَأُدْرِجَتْ بواسطة السرد الذي تحدثت به إلى الخليفة خلال لقائهما في الخرائب . ويكفي أن نبدل قليلاً ترتيب المادة حتى نجعل من الأميرة البومة بطلة : يجب أن نحكي أولاً قصتها ثم نثني بإدراج قصة الخليفة عن طريق سرد يحل قبل التحرر من أثر الرقية .

إن المتن الحكائي سيبقى على ما هو عليه ، غير أن المبنى سيتغير بصورة محسوسة ، نظراً لأن الخيط المرشد للحكي لن يعود كما كان .

إنني ألاحظ هنا انتقال الحوافز : فحافز البائع المتجول وحافز « كاشنور » ، أبي « ميزرا » ، سنكتشف أنهما نفس الحافز في اللحظة التي يكشف فيها الخليفة اللقلق سر الساحر . أما كون تحول الخليفة كان نتيجة لمكائد عدوه « كاشنور » فَنُخْبَرُ به في نهاية الخرافة ، وليس في بدايتها ـ كما يفترض أن يكون الشأن في عرض عملي .

أما فيما يتعلق بالمتن الحكائي فهو مضاعف :

1) هناك حكاية الخليفة الذي أخضعه « كاشنور » لسحره بفضل خدعة .

ويمكن للنظامين ، أيضاً ، أن يختلطا ـ ففي السرد الموضوعي ، يتبع الراوي ، عادة ، مصير شخصية معينة ، فنعرف ، بطريقة متتابعة ، مافعلته أو عرفته هذه الشخصية . فيما بعد ، يَنتقلُ انتباهنا من هذه الشخصية إلى أخرى ، ومن جديد نطلع ، بطريقة متتابعة ، على ما فعلته أو سمعته هذه الشخصية . هكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد . بمعنى : أنه يكون أيضاً راويه ؛ أما الكاتب ، متكلماً باسم الراوي ، فيحرص ، في نفس الوقت ، على ألا يخبرنا بالأشياء التي لا يستطيع الراوي الإخبار بها . في بعض الأحيان ، تكون وضعية الراوي ، كخيط مرشد للسرد ، كافية لتحديد بناء العمل بكامله . ومع بقاء مادة البناء الحكائي على حالها ، فإن البطل يمكن أن يُس لبعض التغييرات إذا ما تابع الكاتب شخصية أخرى .

سنحلل ، على سبيل المثال ، خرافة و . هوف W. Hauff (21) « الخليفة اللقلق » .

« في يوم جميل ، اشترى الخليفة « قاسم » Kasside ووزيره ، من بائع متجول ، قمع سعوط مليء بمسحوق مجهول وبه اعلان كتب باللاتينية . قرأ العالم « سليم » الإعلان حيث يقال بأن كل من نَشِقَ السعوط ونطق بكلمة « موتابور Mutabor » فسيصير حيواناً على الشكل الذي يختار . لكن يجب الامتناع عن الضحك بعد التحول ، وإلا فان الكلمة ستُنْسَى وسيغدو من المستحيل إذ ذاك الرجوع إلى الأصل إنساناً . وتحول الخليفة ووزيره إلى لقلاقين ، فأضحكهما لقاؤهما بلقلاق أخرى . نُسِيَت الكلمة ، فأصبح محكوماً على اللقلاقين ، الخليفة والوزير ، أن يبقيا الى الأبد طائرين . وبينما كانا يحلقان فوق بغداد ، أبصرا جمهرة من الناس في الشوارع ، وسمعا نداءات تعلن أن السلطة قد استولى عليها رجل يدعى « ميرزا » . و « ميرزا » هو ابن الساحر « كاشنور » ، ألد أعداء « قاسم » . وحلق الطائران اذ ذاك باتجاه قبر الرسول عليها ينجوان من أسر الرقى . وفي الطريق توقفا عند خرائب لقضاء ليلتهما ، فالتقيا بومة صُمعاء تحيز لغتهما فوجدتهما بقصتها . لقد كانت وحيدة ملك جزر الهند ، وبعدما يئس الساحر « كاشنور » من طلب يدها لانه

« ميزرا » ، تسرب خفية إلى القصر في صورة عبد ، وأعطى الأميرة شراباً سحرياً صيرها بومة صمعاء ، ثم نقلها ، فيما بعد ، إلى هذه الخرائب قائلاً لها بأنها ستبقى على حالها إلى أن يقبل أحد بالتزوج منها . ومن جهة أخرى ، فقد سمعت في طفولتها نبوءة تخبرها بأن السعادة ستأتيها بمجيء اللقالق . واقترحت على الخليفة أن تشير عليه بوسيلة للتخلص من أثر الرقية إذا ما وعدها أن يصير زوجاً لها . وبعد تردد ، وافق الخليفة فقادته البومة الصمعاء إلى الحجرة التي يلتقي فيها السحرة . وهناك اكتشف الخليفة سر حديث « كاشنور » ـ الذي تعرف فيه على البائع المتجول : إن هذا الأخير يحكي كيف تمكن من تضليل الخليفة . ويسترجع الخليفة بهذه المناسبة الكلمة المنسية : « موتابور » فيتحول هو ووزيره بشرين ، وكذلك البومة الصمعاء ، ثم يدخلون ثلاثتهم بغداد ، حيث ينتقمون من « ميزرا » و « كاشنور » .

إن الخرافة تسمى « الخليفة اللقلق » ، أي أن البطل هو الخليفة « قاسم » ، نظراً لأن الكاتب يتابع مصيره في الحكي . أما قصة الأميرة البومة فَأُدْرِجَتْ بواسطة السرد الذي تحدثت به إلى الخليفة خلال لقائهما في الخرائب . ويكفي أن نبذل قليلاً ترتيب المادة حتى نجعل من الأميرة البومة بطلة : يجب أن نحكي أولاً قصتها ثم نثني بإدراج قصة الخليفة عن طريق سرد يحل قبل التحرر من أثر الرقية .

إن المتن الحكائي سيبقى على ما هو عليه ، غير أن المبنى سيتغير بصورة محسوسة ، نظراً لأن الخيط المرشد للحكي لن يعود كما كان .

إنني ألاحظ هنا انتقال الحوافز : فحافز البائع المتجول وحافز « كاشنور » ، أبي « ميزرا » ، سنكتشف أنهما نفس الحافز في اللحظة التي يكشف فيها الخليفة اللقلق سر الساحر . أما كون تحول الخليفة كان نتيجة لمكائد عدوه « كاشنور » فَنُخْبَرُ به في نهاية الخرافة ، وليس في بدايتها ـ كما يفترض أن يكون الشأن في عرض عملي .

أما فيما يتعلق بالمتن الحكائي فهو مضاعف :

1) هناك حكاية الخليفة الذي أخضعه « كاشنور » لسحره بفضل خدعة .

2) وهناك حكاية الأميرة التي أخضعها لسحره « كاشنور » نفسه .

إن طريقي هذا المتن الحكائي المتوازيين تتقاطعان في لحظة لقاء الخليفة والأميرة وتبادلهما الوعود . وفيما بعد يسير المتن الحكائي في اتجاه وحيد : تحررهما ومعاقبة الساحر .

إن خطاطة المبنى الحكائي تتتبع مصير الخليفة . ففي شكل خفي ، يمكن القول ، هنا ، أن الخليفة هو الراوي ، بمعنى : أن السرد ، الموضوعي ظاهرياً ، يحكي لنا ما اطلع عليه الخليفة ، وحسب الترتيب الذي اطلع فيه عليه . إن هذه الوضعية تحدد مجموع بناء المبنى الحكائي . وهي حالة كثيرة الورود حيث يكون البطل ، في العادة ، راوياً محتجباً (كامناً) . ولهذا تستعمل القصة القصيرة ، غالباً ، البناء الخاص بالمذكرات ، بمعنى : أنها ترغم البطل أن يحكي قصته . هكذا ينكشف نسق ملاحظة البطل ، وتجد الحوافز المعروضة وكذا النظام الذي اتبعته تحفيزها .

ويجب إعطاء عناية خاصة ، أثناء تحليل تركيب أعمال عينية ، للأدوار التي يقوم بها الزمن ومكان الحكي .

ويجب أن نميز ، في العمل الأدبي ، زمان المتن الحكائي من زمان الحكي . فالزمن الأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه ؛ أما زمن الحكي ، فهو الوقت الضروري لقراءة عمل (مدة عرض) . إن هذا الزمن الأخير يوازي المفهوم الذي لدينا عن حجم العمل dimention .

ويمكن الحصول على زمن المتن الحكائي :

1 . بواسطة تاريخ الفعل الدرامي ، سواء بطريقة مطلقة (عندما توضع الأحداث في زمن ، مثلاً : « في الثانية بعد الزوال من يوم 8 يناير ..... 18 » أو « في الشتاء ») أو نسبية (عن طريق الإشارة الى توافق الأحداث أو إلى علاقتها الزمنيه . « سنتان فيما بعد » الخ) .

2 . بواسطة الإشارة إلى المدد الزمنية التي تشغلها الأحداث (« ودام الحديث نصف ساعة » ، « وتواصل السفر لمدة ثلاثة شهور ») أو بطريقة غير

مباشرة ... « ووصلا إلى المقصد في اليوم الخامس ») ... سنة

3 . بواسطة خلق الانطباع بهذه المدة la durée : فحسب طول الخطابات أو الاستمرار العادي لفعل معين ، أو حسب إشارات أخرى ثانوية ، يمكن أن نقيس بصورة تقريبية مدة الأحداث المعروضة . ويجب أن نلاحظ بأن الكاتب يستعمل هذا الشكل الثالث ببالغ الحرية ، وذلك عن طريق إدراج خطابات مطولة في مدد زمنية جد قصيرة أو ، خلافاً لذلك ، عن طريق تمديد كلمات موجزة وأفعال سريعة إلى فترات طويلة .

أما فيما يتعلق باختيار مكان الفعل ، فهناك حالتان مميزتان : الحالة القارة ـ عندما يجتمع كل الأبطال في نفس المكان (وهذا ما يفسر لماذا تكون الفنادق ومعادلاتها ـ التي تتيح إمكانية لقاءات غير متوقعة ـ كثيرة الورود) ؛ والحالة الحركية Cinetique ـ عندما يبدل الأبطال المكان للتوصل إلى لقاءات ضرورية (حكي من نمط حكايات الأسفار) .

تحفيز motivation

يجب على نظام الحوافز ، التي تشكل نسيج أغراض عمل ما ، أن يعبر عن وحدة جمالية . فإذا كانت الحوافز ، أو مركباتها ، غير متسقة اتساقاً كلياً داخل العمل ، أو بقي القارىء غير راض عن الصلة فيما بين هذا المركب والعمل بأجمعه ، فإنه يقال إذ ذاك بأن هذا المركب لا يلتحم بالعمل . إذا كانت أجزاء العمل سيئة الاتساق ، فإن العمل ينحل .

وهذا يبين لماذا يجب أن يكون إدراج كل حافز مستقل أو كل مجموعة من الحوافز أمراً مبرراً (مُحفَّزاً) . إن نظام الأنساق ، الذي يبرر إدراج حوافز معينة أو إدراج مجموعاتها ، يسمى تحفيزاً .

وتختلف أنساق التحفيز بالنظر إلى طبيعتها أو خاصيتها . لهذا يجب تصنيف التحفيزات :

1 . التحفيز التأليفي compositionnelle . ومبدؤه يتلخص في اقتصاد وصلاحية الحوافز . فالحوافز المستقلة يمكن أن تصف الأشياء الموضوعة في

المجال البصري للقارىء (المؤثثات les accessoires) أو أفعال الشخصيات (المراحل) . إن جميع المؤثثات يجب أن تستعمل من طرف المتن الحكائي . ولقد فكر تشيكوف في التحفيز التأليفي عندما قال بأنه إذا ما قيل لنا ، في بداية قصة قصيرة ، بأن هناك مسماراً في الجدار ، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه ، في النهاية .

إننا نلاحظ استعمالاً مماثلاً للمؤثثات في « فتاة بدون مهر » لأوستروفسكي فيما يتعلق بالأسلحة . إذ تتضمن الإشارات المتعلقة بإخراج الفصل الثالث : « فوق الديوان طنفسة علقت عليها قطع سلاح » . في البداية ، لا تعدو هذه الملاحظة أن تكون تفصيلاً من تفاصيل الديكور يهدف إلى الإشارة إلى عادات « كراندیشیف » . أما في اللوحة السادسة ، فيتم لفت الانتباه إلى هذا التفصيل عن طريق الردود التالية :

« روبانسون (ناظراً إلى الطنفسة) : ـ ما الشيء الذي لديك هناك ؟

كراندیشیف : ـ سيجارات .

روبانسون : ـ كلا ، أقصد ما هو معلق ، هل أشياء مصطنعة ؟ أم تقليدات ؟

كراندیشیف : ـ أية أشياء مصطنعة وأية تقليدات ؟ إنها أسلحة تركية » .

ويستمر الحوار بينما يعمد الحاضرون إلى السخرية من تلك الاسلحة . وهكذا يزداد حافز الأسلحة أهمية ؛ ويتلو الإعلان عن حالتها السيئة هذا الجواب :

« كراندیشیف : ـ ولماذا تكون في حالة سيئة ؟ هذا المسدس مثلاً (وينزع المسدس من فوق الجدار) .

براتوف : ـ (يمسك بالمسدس) هذا المسدس ؟

كراندیشیف : ـ إيه ! حذار ، إن به رصاصاً !

براتوف : ـ لا تخف ، فسواء كان به رصاص أم لا فإن الخطر هو هو . وعلى أية حال ، فالرصاص لن ينطلق . صوِّبه إليّ على بعد خمس خطوات ، فأنا أسمح لك بذلك .

كراندیشیف : ـ أوه، كلا . فهذا المسدس لا يزال صالحاً للاستعمال .
براتوف : ـ أجل ، لدق المسامير على الجدران (ويقذف بالمسدس فوق الطاولة) » .

وفي نهاية الفصل ، وبينما « كراندیشیف » يهم بالفرار ، يحمل المسدس من فوق الطاولة . وفي الفصل الرابع ، يطلق الرصاص من المسدس ذاته على « لاريسا » .

إن إدراج حافز المسدس يتوفر هنا على تحفيز تأليفي ، نظراً لأن السلاح المعني ضروري أثناء الحل .

تلك كانت الحالة الأولى للتحفيز التأليفي . أما الحالة الثانية فهي إدراج حوافز في شكل أنساق وصف . ويجب على هذه الحوافز أن تكون منسجمة وديناميكية المتن الحكائي . ففي مثال « فتاة بدون مهر » أيضاً ، يقوم حافز الخمر « البورغونية » ، التي يصنعها بائع خمر مزيف ويبيعها بثمن بخس ، بوصف الوجود البائس لـ « كراندیشیف » ويمهد لذهاب « لاريسا » .

هذه التفاصيل الواصفة يمكن أن تكون على انسجام مع الفعل وذلك :

1 . حسب تناظر سيكلوجي (المشهد الرومانتيكي : ضوء القمر بالنسبة لمشهد حب ؛ عاصفة أو سيل بالنسبة لمشاهد الموت أو الجريمة) .

2 . بواسطة التناقض (حافز الطبيعة اللامبالية الخ) . ففي مثال « فتاة بدون مهر » أيضاً ، وفي لحظة موت « لاريسا » ، نسمع من خلال باب المطعم أنشودة مغنيين متجولين .

ويجب أن نضع في اعتبارنا ، أيضاً ، وجود امكانية تحفيز مزيف . إن مؤثثات ومراحل يمكن أن تدرج بغرض تحريف انتباه القارىء عن الحبكة الحقيقية . ويتجلى هذا النسق ، في أغلب الأحوال ، في الروايات البوليسية ، حيث يُقدم عدد معين من التفاصيل بهدف دفع القارىء (وقسم من الشخصيات : مثلما لدى (كونان دويل) (22) ـ واطسون أو الشرطة) في طريق خاطئة ، ويترك لنا الكاتب أن نفترض حلاً مزيفاً . إن أنساق التحفيز المزيف

كثيرة الورود خصوصاً في الأعمال القائمة على تقليد أدبي عظيم : إذ يعود القارىء على تأويل كل تفصيل من تفاصيل العمل بطريقة تقليدية . وتنكشف الذريعة ، في النهاية ، فيفهم القارىء أن كل تلك التفاصيل قد أدرجت لهدف وحيد : هو إيجاد حل غير متوقع .

إن التحفيز الزائف هو أحد عناصر المعارضة الأدبية . بمعنى التلاعب بأوضاع أدبية معروفة تنتمي إلى تقليد أدبي متين وتستعمل من طرف الكتاب بوظيفة غير تقليدية .

2 . التحفيز الواقعي **realiste** . إننا نطالب كل عمل بوهم أولي : وهو أن يكون بالغ الخضوع للأوفاق ومصطنعاً إلى حد أننا يجب أن ندرك الفعل [كحدث] محتمل . إن الشعور بالاحتمال هذا هو أمر بالغ القوة لدى القارىء الساذج ، فهذا القارىء يمكن أن يعتقد بـ « حقيقة » المحكي recit ، كما يمكن أن يُحمل على الاقتناع بأن الشخصيات موجودة في الواقع . هكذا ، بمجرد ما أنهى بوشكين « تاريخ تمرد بوغاتشوف Pogatchov »(23) ، نشر « بنت الضابط » في شكل مذكرات « جرينييف » مصحوبة بالتذييل التالي : « إن أحد أحفاد بترواندرفتش هو الذي قدم إلينا مخطوطة هذه المذكرات التي كتبها جده ، حين علم أننا نعمل في تاريخ تلك الفترة . فقررنا أن ننشر المخطوطة مستقلة بعد أن استأذنا في ذلك أصحاب الشأن »(24) . على هذا النحو يقع إيهامنا بأن « جرينييف » ومذكراته أمران حقيقيان ـ وهو وهم يدفع للتصديق خصوصاً بسبب بعض ملامح الحياة الشخصية لـ بوشكين المعروفة من طرف الجمهور (أبحاثه حول تاريخ بوغاتشوف) ، كما يدفع للتصديق بسبب عدم تطابق الآراء والقناعات التي يعلنها « جرينييف » وتلك التي يعبر عنها بوشكين ذاته .

أما بالنسبة لقارىء مطلع ، فإن الوهم الواقعي يكتسي شكل مطلب احتمال . فعلى الرغم من معرفته التامة بالخاصية الابتداعية للعمل ، فإن هذا القارىء يطالب بنوع من التطابق مع الواقع ، ويرى قيمة العمل في هذا التطابق . وليس بإمكاننا القراءة إن تجردنا سيكلوجياً ، من هذا الوهم ، نظراً لقوانين التركيب الفني .

ـ في هذا الاتجاه ـ فإن كل حافز يجب أن يُدرج في شكل حافز محتمل بالنسبة للوضعية المعنية .

لكن ، نظراً لأن قوانين تركيب المبنى لا تشترك مع الاحتمالية في شيء ، فإن كل إدراج للحوافز إن هو الا تراض بين هذه الاحتمالية الموضوعية والتقليد الأدبي . فبفضل خاصيته التقليدية ، نعمى نحن عن إدراك العبث الواقعي في الإدراج التقليدي للحوافز . وللبرهنة على استحالة تراضي هذه الحوافز والتحفيز الواقعي ، فيجب أن نقيم منها معارضة . إننا نتذكر معارضة إخراج أوبرا « فامبوكا Vampouka » التي لا تزال تعرض حالياً على خشبة « المرآة المشوّهة » (25) مقدمة عرضاً عن حصيلة من الأوضاع التقليدية للأوبرا جُمع فيما بينها بروح فكاهية .

فبسبب تعودنا على تقنيةرواية المغامرات، لا نتمكن من ملاحظة لا معقولية إنقاذ البطل ، دائماً ، خمس دقائق قبل موته المحقق ؛ كما أن متفرجي الكوميديا القديمة ، أو كوميديا موليير ، ما كانوا ليلاحظوا لا معقولية اكتشاف الشخصيات لأنفسهم ، في الفصل الأخير ، وقد ارتبطوا فيما بينهم بروابط قرابة (حافز الأبوة المتعرف عليها ، راجع : حل « بخيل » موليير . ويظهر نفس النسق في كوميديا بومارشيه « زواج الفيغارو » لكن في شكل معارضة ، نظراً لأن هذا النسق كان ، في تلك الفترة ، في لحظة احتضار . وتبرهن مسرحية أوستروفسكي « الأبرياء المذنبون » ، حيث تتعرف البطلة ـ في النهاية ـ على ابنها في شخصية البطل ، أن هذا الحافز ، مع ذلك ، لا يزال حياً بالنسبة للدراما) . إن حافز الابوة المتعرف عليها يسهل كثيراً من أمر الحل (فالقرابة تصالح بين المصالح بتغييرها ، جذرياً ، الوضعية) ولهذ استقر بصلابة كتقليد . إن التفسير الذي يرى بأن العثور على ابن أو أم ضائعين كان عملة شائعة في العصور القديمة ، قد أخطأ هدفه كلية . فلقد كانت تلك الوضعية عملة شائعة ، فقط ، على الخشبة ـ وبفضل قوة وصلابة التقليد الأدبي .

عندما تحل مدرسة انشائية محل أخرى ، فإن المدرسة الجديدة تحطم التقليد ، وتستبقي ، تبعاً لذلك ، طريقة التحفيز الواقعي في إدراج الحوافز .

كثيرة الورود خصوصاً في الأعمال القائمة على تقليد أدبي عظيم : إذ يُعوّد القارىء على تأويل كل تفصيل من تفاصيل العمل بطريقة تقليدية . وتتكشف الذريعة ، في النهاية ، فيفهم القارىء أن كل تلك التفاصيل قد أدرجت لهدف وحيد : هو إيجاد حل غير متوقع .

إن التحفيز الزائف هو أحد عناصر المعارضة الأدبية - بمعنى التلاعب بأوضاع أدبية معروفة تنتمي إلى تقليد أدبي متين وتُستعمل من طرف الكتاب بوظيفة غير تقليدية .

2 . التحفيز الواقعي **realiste** . إننا نطالب كل عمل بوهم أولي : وهو أن يكون بالغ الخضوع للأوفاق ومصطنعاً إلى حد أننا يجب أن ندرك الفعل [كحدث] محتمل . إن الشعور بالاحتمال هذا هو أمر بالغ القوة لدى القارىء الساذج ، فهذا القارىء يمكن أن يعتقد بـ « حقيقة » المحكي recit ، كما يمكن أن يُحمل على الاقتناع بأن الشخصيات موجودة في الواقع . هكذا ، بمجرد ما أنهى بوشكين « تاريخ تمرد بوغاتشوف Pogarchov »[23] ، نشر « بنت الضابط » في شكل مذكرات « جرينيف » مصحوبة بالتذييل التالي : « إن أحد أحفاد بترواندرفتش هو الذي قدم إلينا مخطوطة هذه المذكرات التي كتبها جده ، حين علم أننا نعمل في تاريخ تلك الفترة . فقررنا أن ننشر المخطوطة مستقلة بعد أن استأذنا في ذلك أصحاب الشأن »[24] . على هذا النحو يقع إيهامنا بأن « جرينيف » ومذكراته أمران حقيقيان - وهو وهم يدفع للتصديق خصوصاً بسبب بعض ملامح الحياة الشخصية لـ بوشكين المعروفة من طرف الجمهور (أبحاثه حول تاريخ بوغاتشوف) ، كما يدفع للتصديق بسبب عدم تطابق الآراء والقناعات التي يعلنها « جرينيف » وتلك التي يعبر عنها بوشكين ذاته .

أما بالنسبة لقارىء مطلع ، فإن الوهم الواقعي يكتسي شكل مطلب احتمال . فعلى الرغم من معرفته التامة بالخاصية الابتداعية للعمل ، فإن هذا القارىء يطالب بنوع من التطابق مع الواقع ، ويرى قيمة العمل في هذا التطابق . وليس بإمكان القرّاء أن يتجردوا سيكلوجياً ، من هذا الوهم ، نظراً لقوانين التركيب الفني .

ـ في هذا الاتجاه ـ فإن كل حافز يجب أن يُدرج في شكل حافز محتمل بالنسبة للوضعية المعنية.

لكن ، نظراً لأن قوانين تركيب المبنى لا تشترك مع الاحتمالية في شيء ، فإن كل إدراج للحوافز إن هو الا تراض بين هذه الاحتمالية الموضوعية والتقليد الأدبي . فبفضل خاصيته التقليدية ، نعمى نحن عن إدراك العبث الواقعي في الإدراج التقليدي للحوافز . وللبرهنة على استحالة تراضي هذه الحوافز والتحفيز الواقعي ، فيجب أن نقيم منها معارضة . إننا نتذكر معارضة إخراج أوبرا « فامبوكا Vampouka » التي لا تزال تعرض حالياً على خشبة « المرآة المشوّهة » (25) مقدمة عرضاً عن حصيلة من الأوضاع التقليدية للأوبرا جُمع فيها بينها بروح فكاهية .

فبسبب تعودنا على تقنيةرواية المغامرات، لا نتمكن من ملاحظة لا معقولية إنقاذ البطل ، دائماً ، خمس دقائق قبل موته المحقق ؛ كما أن متفرجي الكوميديا القديمة ، أو كوميديا موليير ، ما كانوا ليلاحظوا لا معقولية اكتشاف الشخصيات لأنفسهم ، في الفصل الأخير ، وقد ارتبطوا فيما بينهم بروابط قرابة (حافز الأبوة المتعرف عليها ، راجع : حل « بخيل » موليير . ويظهر نفس النسق في كوميديا بومارشيه « زواج الفيغارو » لكن في شكل معارضة ، نظراً لأن هذا النسق كان ، في تلك الفترة ، في لحظة احتضار . وتبرهن مسرحية أوستروفسكي « الأبرياء المذنبون » ، حيث تتعرف البطلة ـ في النهاية ـ على ابنها في شخصية البطل ، أن هذا الحافز ، مع ذلك ، لا يزال حياً بالنسبة للدراما) . إن حافز الابوة المتعرف عليها يسهل كثيراً من أمر الحل (فالقرابة تصالح بين المصالح بتغييرها ، جذرياً ، الوضعية) ولهذ استقر بصلابة كتقليد . إن التفسير الذي يرى بأن العثور على ابن أو أم ضائعين كان عملة شائعة في العصور القديمة ، قد أخطأ هدفه كلية . فلقد كانت تلك الوضعية عملة شائعة ، فقط ، على الخشبة ـ وبفضل قوة وصلابة التقليد الأدبي .

عندما تحل مدرسة انشائية محل أخرى ، فإن المدرسة الجديدة تحطم التقليد ، وتستبقي ، تبعاً لذلك ، طريقة التحفيز الواقعي في إدراج الحوافز .

وهذا هو السبب في أن كل مدرسة أدبية تعارض الطريقة السابقة لها ، تتضمن بياناتها ، دائماً وعلى أي شكل كان ، تصريحاً بالوفاء للحياة ، وللواقع . هكذا كتب بوالو Boileau (25) يدافع ، في القرن السابع عشر عن الكلاسيكية الشابة ضد تقاليد الأدب الفرنسي القديم ؛ كما دافع الموسوعيون في القرن الثامن عشر ، عن الأنواع الأدبية البرجوازية (الرواية العائلية ، الدراما) ضد الأصول البالية ؛ كما انتفض الرومانتيكيون ، في القرن التاسع عشر ، ضد قواعد الكلاسيكية المتأخرة ، باسم الحيوية ، والوفاء ـ بدون تمويه ـ للطبيعة . إن المدرسة التي حلت محل هؤلاء ، قد سمت نفسها المدرسة الطبيعية . لقد تكاثرت في القرن التاسع عشر ، بصفة عامة ، مدارس تضمنت أسماؤها إشارة الى التحفيز الواقعي للأنساق : واقعية ، وطبيعية ، وطبعوية naturisme ، رواية العادات ، أدب شعبوي populiste إلخ . وحل الرمزيون ، في عصرنا ، محل الواقعيين ، باسم طبيعة فوق الطبيعة de realibus ad realiora (من الواقعي إلى ما هو أكثر من الواقعي) ، وهو ما لم يمنع من ظهور النزعة الأوجية Acmeisme (27) التي تطالب بشعر جوهري وملموس ؛ كما لم يمنع من ظهور المستقبلية التي رفضت في بداياتها النزعة الجمالية ، وأرادت اعادة انتاج السيرورة الإبداعية « الحق » ، كما اهتمت فيما بعد ، عمداً ، بحوافز « سوقية » ، أي واقعية .

فمن مدرسة إلى مدرسة ، يرن الحض على ما هو طبيعي . لكن لماذا لم يتم خلق المدرسة الطبيعية « الحقيقية » التي لا تترك المكان لأي مدرسة طبيعية أخرى ؟ لماذا أمكن استعمال صفة واقعية لكل مدرسة (وفي نفس الوقت لم تستعمل لأية واحدة منها) ؟ (إن سنّج مؤرخي الأدب يستعملون هذا المصطلح كمدح سام لكاتب معين : فعبارة « كان بوشكين واقعياً » ـ هي كليشيه نمط للتاريخ الأدبي الذي لا يضع في حسابه أن استعمالنا لهذه الكلمة اليوم مختلف عن الاستعمال لها في زمن بوشكين) . إن هذه الظاهرة تُفَسَّرُ دائماً بتعارض المدرسة الجديدة والمدرسة القديمة ، بمعنى : تعويض الأوفاق القديمة ، التي ترى على هذا الشكل ، بأوفاق أخرى لم يُنْظَر اليها بعد كأصول أدبية . ثم إن المادة الواقعية ، من جهة أخرى ، لا تمثل ، في ذاتها ، بناء فنياً . ولكي

تصير كذلك ، فيجب عليها أن تطبق قوانين خاصة بالبناء الفني لتلك القوانين التي ستبقى ، دائماً ، من وجهة نظر الواقع ، مجرد أوفاق .

التحفيز الواقعي ، إذن ، يمنح إما من الثقة الساذجة ، أو من متطلب الوهم . وهذا لا يمنع من تطور الأدب العجيب Fantastique . فاذا كانت الخرافات الشعبية تظهر ، في العادة ، في وسط شعبي يؤمن بوجود واقعي للساحرات والجنّة المُسْتَأْنَسَة ـ فإن الوجود اللاحق [لتلك الخرافات] قائم على توهم واع لا يكون النظام الأسطوري فيه ، أو الفهم العجائبي للعالم ، أو القبول بإمكانيات لا يمكن الثبت منها في الواقع ، إلا فرضية طوعية .

على أشباه تلك الفرضيات بنيت روايات ويلز Wells العجيبة (28) . فهذا الكاتب لم يكن يكتفي ، عادة ، بنظام أسطوري كامل ، وإنما بقبول معزول ، لا ترضيه قوانين الطبيعة (هناك نقد للروايات العجيبة من وجهة نظر لا واقعية مقدماتها المنطقية ، وذلك في كتاب بيرلمان Pérelman الهام : « أسفار خلال الكواكب ») .

إنه من المهم ملاحظة أن المحكيات العجيبة ، في وسط أدبي متطور ، تتيح إمكانية تأويل مزدوج للمتن الحكائي بموجب متطلبات التحفيز الواقعي : فمن الممكن فهمها ، في الوقت ذاته ، كأحداث واقعية وكأحداث عجيبة . لقد كتب فلاديمير صولوفيوف V. Soloviov (29) ، في مقدمته لرواية الكسي تولستوي ، « مصاص الدماء le vampire » ، التي هي مثل جيد للبناء العجيب : « إن الأهمية الجوهرية للدلالة العجيبة للشعر تقوم على قناعة بأن كل ما يقع في العالم ، وخاصة في الحياة الإنسانية ، متعلق ، زيادة على الأسباب الحاضرة والبديهية ، بسببية أخرى كونية وأكثر عمقاً ، لكنها أقل وضوحاً . إليك الخاصية المميزة للعجيب الحقيقي : إنه لا يظهر أبداً في شكل سافر . فأحداثه يجب ألا ترغم أبداً على الاعتقاد بالمعنى الصوفي لأحداث الحياة ، وإنما يجب ـ على الأقل ـ أن توحي به ، وأن تشير إليه . إن العجيب الحقيقي لا يخلو من إمكانية ، خارجية وشكلية ، لتفسير بسيط للظواهر ، لكنه ، في نفس الوقت ، يحرم هذا التفسير ، كلياً ، من احتمالية باطنية . إن

كل التفاصيل الخاصة يجب أن يكون لها طابع يومي ، غير أنها ، في مجموعها ، يجب أن تشير إلى سببية أخرى مجهولة ، لو نزعنا من هذه العبارات الطلاء المثالي لفلسفة صولوفيوف ، لواجدون فيها صياغة جد مضبوطة لتقنية الحكي العجيب من وجهة نظر قواعد التحفيز الواقعي . تلك هي تقنية قصص هوفمان Hoffman (30) القصيرة ، وكذا روايات رادكليف Radcliff (31) الخ . إن الحوافز المعتادة ، التي تتيح إمكانية تأويل مزدوج ، هي : الحلم ، والهذيان ، ووهم الرؤية ، وحوافز أخرى . (راجع ، من وجهة النظر هذه ، مجموعة قصص بريسوف Brussov القصيرة : « محور الأرض ») .

أما إدراج مادة غير أدبية ، في عمل أدبي ، بمعنى : إدراج أغراض لها دلالة واقعية خارج التصميم الفني ، فمن السهل فهمه من زاوية التحفيز الواقعي لبناء العمل الأدبي .

على هذا النحو يتم ، في الروايات التاريخية ، إظهار شخصيات تاريخية ، أو اعتماد هذا التأويل للأحداث أو ذاك . راجع : في « الحرب والسلام » لـ ليون تولستوي تقريراً كاملاً عن الخطة العسكرية لمعركة بورودينو Borodino (32) وكذا إحراق موسكو ، وهو ما أثار جدالاً في الأدب المختص . إن الأعمال الأدبية المعاصرة ترسم عادات مألوفة لدى القارىء ، كما تثير مشاكل من نوع أخلاقي ، واجتماعي ، وسياسي إلخ ؛ بعبارة واحدة : إنها تدرج أغراضاً لها حياتها الخاصة خارج الأدب . وحتى في معارضة اتفاقية (حيث نشاهد استعراضاً لبعض الأنساق) فإن الأمر يتعلق في النهاية ، وفي حالة واحدة معينة ، بمناقشة بعض المشاكل الخاصة بالإنشائية . إن تعرية النسق ، بمعنى : استعماله خارج تحفيزه التقليدي ، هو إبراز للخصيصة الأدبية للعمل الأدبي - مثل « مسرح فوق المسرح » (مثلاً : التشخيص المسرحي في « هاملت » شكسبير . ونهاية « كين Kean » (33) لـ ألكسندر ديماس) .

3 . التحفيز الجمالي esthetique : إن إدخال الحوافز ، كما أشرت الى ذلك من قبل - إنما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء

الجمالي : فكل ما يقتبس من الواقع قد لا يتلاءم بالضرورة مع العمل الأدبي . حول هذه النقطة يلح ليرمانتوف عندما يكتب بصدد النثر الصحفي المعاصر (1840) :

من يرسمون الصور الشخصية Portraits ؟
وما مصدر هذه المحادثات ؟
فحتى لو كانوا قد سمعوها ،
فإننا لا نريد سماعها .

ولقد تحدث بوالو ، من قبل ، عن هذا المشكل ، متلاعباً بالألفاظ ، « إن الحقيقي le vrai يمكن ، في بعض الأحيان ، ألا يكون محتملاً «Vraisemblable» ناعتاً بكلمة « حقيقي » ما يكون له تحفيز واقعي ، وبكلمة «محتمل» ما يكون له تحفيز جمالي.

إن نفي الخصيصة الأدبية للعمل ، داخل العمل ذاته ، هو تعبير عن التحفيز الواقعي كثيراً ما نصادفه . غير أننا نعرف المعادلة : « اذا كان هذا يحدث في رواية ، فقد كان على بطلي أن يتصرف على هذا النحو ، لكن بما أننا نوجد في الواقع ، فهاك ما حدث الخ » ، فواقع التوجه إلى شكل أدبي يؤكد ، لأول وهلة ، قوانين البناء الجمالي .

إن كل حافز واقعي ، يجب أن يدرج بطريقة معينة في بناء المحكي ، ويجب أن يتمتع بإضاءة خاصة ، كما أن اختيار الأغراض الواقعية نفسه ، يجب أن يبرر من وجهة جمالية .

إن المناقشات التي تدور بين المدارس الأدبية ، المحدثة والقديمة ، إنما تثار بصدد التحفيز الجمالي . فالتيار القديم ، التقليدي ، يعمل على نفي وجود أية خاصية جمالية للأشكال الأدبية الحديثة . وهذا ما يظهر ـ على سبيل المثال ـ في المعجم الشعري الذي يفترض فيه الانسجام مع التقاليد الأدبية الصارمة (مصدر النزعات النثرية Prosaismes والكلمات التي لا يجوز استعمالها في الشعر) .

سأتوقف ، هنا ، عند نسق الإفراد Singularisation باعتباره حالة خاصة من حالات التحفيز الجمالي . فإدراج مادة غير أدبية ، في عمل أدبي ما ، يجب أن يبرر بجدتها وفرديتها ، حتى لا تتنافر والمكونات الأخرى للعمل الأدبي . يجب الحديث عن المبتذل والعادي كجديد وغير عادي ؛ كما أن المألوف ، يجب أن يتم تناوله كشاذ .

إن هذه الأنساق ، التي تجعل الأشياء المألوفة شاذة ، قد حُفِّزَتْ هي ذاتها ، وفي العادة ، بانحراف هذه المشاكل في نفسية البطل ، الذي يجهلها . معروف هو نسق الإفراد لدى ل . تولستوي الذي أدرج ـ بهدف وصف مجلس حرب في قرية « البنات » (« الحرب والسلام ») ـ شخصية فتاة ريفية صغيرة ، تلاحظ وتؤول ، بطريقتها الطفولية ، كل ما يفعله أو يقوله المشاركون ، دون أن تفهم جوهره . إن العلاقات البشرية تقدم لنا ـ في قصة تولستوي القصيرة : « خلوستومير »(٢٤) ـ من خلال نفسية حصان مفترضة (راجع : قصة تشيكوف القصيرة : « كاشاطانكا » . حيث نوضع بإزاء نفسية ، مفترضة أيضاً ، لكلبة صغيرة ، وهو نسق لا يصلح إلا لجعل الغرض شاذاً . وتنتمي قصة كورولنكو Korolenko القصيرة ، « الموسيقي الأعمى » ، حيث تمر حياة المبصرين من خلال إدراك أعمى ، إلى نفس النمط) .

ولقد توسع سويفت Swift في استعمال نسق الإفراد هذا في « أسفار غوليفر » ، وذلك بهدف رسم لوحة هجائية للأنظمة الاجتماعية والسياسية في أوروبا . فلدى سقوط « غوليفر » في بلد الـ houyhnhnms (أفراس وهبت عقولاً) ، أخذ يصف لمضيفه الفرس العادات القائمة في المجتمع البشري . وعندما يُرْغَم على أن يكون واضحاً أكثر في سرده ، فإنه ينزع عن ظواهر الحرب ، والنزاعات الطبقية ، والسفسطة السياسية البرلمانية الاحترافية ـ غشاءها اللفظي الجميل ومبرراتها التقليدية الوهمية إلخ . وحين تحرم من غشائها اللفظي المألوف ، فإن هذه الموضوعات تغدو شاذة ، وينكشف جانبها المنفِّر . على هذا الشكل يحصل نقد النظام السياسي ، الذي هو مادة غير أدبية ، على تحفيزه فيندمج انْدماجاً وثيقاً في العمل الأدبي .

ويقدم تأويل غرض المبارزة ، في « بنت الضابط » ، نفس المثل عن الإفراد .

في سنة 1830 ، نقرأ في « الصحيفة الأدبية » ، ملاحظة بوشكين التالية : « إن الطبقة الراقية لها طريقتها الخاصة في التفكير ، وأحكامها المسبقة ، التي لا تفهم من طرف طبقة أخرى . كيف يمكنكم تفسير مبارزة بين ضابطين فرنسيين لـ « أليوسي Aleoutien » عادىء ؟ فنزقهما سيظهر له بالغ الغرابة ، وهو محق في ذلك تقريباً » . لقد استعمل بوشكين هذه الملاحظة في « بنت الضابط » (36) . وفي الفصل الثالث [من هذه الرواية] يعرف « جرينييف » ، عن طريق حكاية زوجة الضابط « ميرنوف » ، كيف نقل « شفابرين » من الخرس إلى حامية على التخوم :

« انظر إلى « شفابرين ألكساي ايفانوفتش » ، لقد نقل إلى هنا منذ خمس سنين لقتله أحد الضباط . ذهب مع أحد الملازمين إلى ظاهر المدينة ، واصطحب كل منهما سيفه ، وظلا يتضاربان إلى أن بقر « شفابرين » بطن الملازم ، وكان ذلك بحضور شاهدين ! » .

وفيما بعد ، في الفصل الرابع ، عندما يثير « شفابرين » ، « جرينيف » إلى التبارز ، فان هذا الأخير يتوجه إلى ملازم أول الحامية ليقترح عليه أن يكون شاهداً له .

« تريد أن تقول إنك تنوي أن تغمد سيفك في جسمه ، وأنك تريد أن أحضر هذا بصفتي شاهداً ؟ أهذا ما أردت أن تقوله ، إذا جاز لي أن أطرح هذا السؤال ؟

ـ نعم .

ـ اسمع يا بترو اندرفتش ، ما هذا الكلام الفارغ ؟ لقد تشاجرت مع ألكسي ايفانتش ! يا لها من فاجعة !! إن الالفاظ يا بني لا تقتل . إن كان قد شتمك فاشتمه ! وان كان قد صفعك على فنطيستك فاصفعه على أذنيه مئتي وثلاث ، ثم تفترقان ، وواجبنا نحن بعد ذلك أن نصلح بينكما ! » (37) .

في نهاية الحادثة يتلقى « جرينييف » رفضاً قاطعاً

« لك ما تشاء (. . .) إذا أردت أن أتدخل في هذا الأمر ، فلعل الأحسن أن أمضي إلى ايفان كوزمتش أخبره بأن ثمة أمراً مخالفاً لمصالح الدولة يدبر في هذا المكان » .

في الفصل الخامس ، يجعل وصف « سافلتش » لهجومات المسايفة تظهر لنا بالغة الغرابة :

« لست أنا السبب ! السبب هو ذلك « المسيو » اللعين الذي علمك هز السيوف والركل بالأرجل ، كأن ذلك هو الوسيلة التي يحفظ بها الإنسان نفسه من الأذى ! » .

فنتيجة لهذه الإضاءة الفكاهية ، تعرض فكرة المبارزة تحت ضوء جديد وغير مألوف . إن الإفراد يكتسي ، هنا ، شكلاً فكاهياً يزيده المعجم تشديداً (« صفعك على فنطيستك » ـ فالصفة السوقية لـ « فنطيسة » لا تحدد ، في خطاب الملازم الأول ، خشونة وجه « جرينييف » وإنما عنف المعركة ، كما أن « على أذنيه ، مئتى ، وثلاث » ـ لا يطابق حسابها عدد الآذان وإنما عدد الضربات : فالتقريب المتعارض للكلمات يخلق أثراً فكاهياً) . ومن البديهي أن الإفراد لا يحدث دائماً أثراً فكاهياً .

البطـل

يعتبر تقديم الشخصيات ، وهي نوع من الدعائم الحية لمختلف الحوافز ، نسقاً شائعاً لتجميع وربط هذه الأخيرة . إن إلصاق حافز معين بشخصية معينة يسهل عملية انتباه القارىء . كما أن الشخصية تقوم بدور خيط مرشد ، يسمح بالاسترشاد بين ركام من الحوافز ، وبدور وسيلة مساعدة لتصنيف وتنظيم الحوافز المختلفة . ومن جهة أخرى ، فهناك أنساق نستطيع بفضلها أن نعرف مكاننا وسط جمهرة من الشخصيات ، وعلاقاتها المعقدة . إنه من اللازم أن

نقدر على التعرف على شخصية . ومن جانب آخر ، فإن [هذه الشخصية] يجب أن تعمل ، بهذا القدر أو ذاك ، على تركيز انتباهنا .

ويستعمل وصف الشخصية نسقاً للتعرف عليها . إن نظام الحوافز الذي يرتبط ارتباطاً قوياً بشخصية معينة يسمى « مميزات caracteristique » تلك الشخصية . وفي معنى أضيق ، يفهم من « المميزات » الحوافز التي تحدد نفسية الشخصية ومزاجها . إن دعوة شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من « التميز » . وتكتفي الأشكال الأولية للمحكي ، أحياناً ، بإعطاء البطل إسماً ـ دون أية صفة أخرى (« بطل مجرد ») ، وذلك لكي تنسب إليه الأفعال الضرورية لسيرورة المتن الحكائي . أما الأبنية البالغة التعقيد ، فتتطلب أن تكون أفعال البطل مترتبة عن وحدة سيكلوجية معينة ، وأن تكون ـ من الناحية السيكلوجية ـ محتملة بالنسبة لتلك الشخصية (التحفيز السيكلوجي للأفعال) . في هذه الحالة تسند للبطل بعض الخصائص المزاجية .

إن وصف البطل يمكن أن يكون مباشراً ، بمعنى : أننا نتلقى معلومات عن طبيعته إما من الكاتب ، أو من الشخصيات ، أو في إطار وصف ـ ذاتي Auto - description (الإعترافات) يقوم به البطل . ونجد ، في غالب الأحيان ، وصفاً غير مباشر : فالمزاج يتجلى من خلال الأفعال أو سلوك البطل . وتقدم هذه الأفعال ـ في بعض الأحيان ـ في بداية الحكاية ، باستقلال عن خطاطة المتن الحكائي ، وذلك بهدف واحد هو وصفه . وهذا ما يفسر لماذا تعتبر هذه الأفعال الخارجية عن المتن الحكائي جزءاً من العرض . هكذا ، ففي قصة ك . فيدين K. Fedine القصيرة ، « آنا تيموفييفنا » ، لا تستعمل الأحدوثة عن « ياكوفليف » والراهبة ، في الفصل الأول ، إلا لغرض وصف الشخصية .

إن نسق القناع ، بمعنى : تحضير حوافز ملموسة تطابق نفسية الشخصية ، هو حالة خاصة من حالات التميز غير المباشر . هكذا يمكن أن يصنف وصف ظاهر الشخصية ، وألبستها ، ومثواها (مثلاً ، شخصية « بلوشكين » لدى غوغول) ضمن الأقنعة . فليس فقط وصف الأشياء ، أو ما يعرض أمام البصر

في نهاية الملحادثة يتلقى « جرينييف » رفضاً قاطعاً :

« لك ما تشاء (. . .) إذا أردت أن أتدخل في هذا الأمر ، فلعل الأحسن أن أمضي إلى ايفان كوزمتش أخبره بأن ثمة أمراً مخالفاً لمصالح الدولة يدبر في هذا المكان » .

في الفصل الخامس ، يجعل وصف « سافلتش » لهجومات المسايفة تظهر لنا بالغة الغرابة :

« لست أنا السبب ! السبب هو ذلك « المسيو » اللعين الذي علمك هز السيوف والركل بالأرجل ، كأن ذلك هو الوسيلة التي يحفظ بها الإنسان نفسه من الأذى ! » .

فنتيجة لهذه الإضاءة الفكاهية ، تعرض فكرة المبارزة تحت ضوء جديد وغير مألوف . إن الإفراد يكتسي ، هنا ، شكلاً فكاهياً يزيده المعجم تشديداً (« صفعك على فنطيستك » ـ فالصفة السوقية لـ « فنطيسة » لا تحدد ، في خطاب الملازم الأول ، خشونة وجه « جرينييف » وإنما عنف المعركة ، كما أن « على أذنيه ، مثنى ، وثلاث » ـ لا يطابق حسابها عدد الآذان وإنما عدد الضربات : فالتقريب المتعارض للكلمات يخلق أثراً فكاهياً) . ومن البديهي أن الإفراد لا يحدث دائماً أثراً فكاهياً .

البطـــل

يعتبر تقديم الشخصيات ، وهي نوع من الدعائم الحية لمختلف الحوافز ، نسقاً شائعاً لتجميع وربط هذه الأخيرة . إن إلصاق حافز معين بشخصية معينة يسهل عملية انتباه القارىء . كما أن الشخصية تقوم بدور خيط مرشد ، يسمح بالاسترشاد بين ركام من الحوافز ، ويدور وسيلة مساعدة لتصنيف وتنظيم الحوافز المختلفة . ومن جهة أخرى ، فهناك أنساق تستطيع بفضلها أن نعرف مكاننا وسط جمهرة من الشخصيات ، وعلاقاتها المعقدة . إنه من اللازم أن

نقدر على التعرف على شخصية . ومن جانب آخر ، فإن [هذه الشخصية] يجب أن تعمل ، بهذا القدر أو ذاك ، على تركيز انتباهنا .

ويستعمل وصف الشخصية نسقاً للتعرف عليها . إن نظام الحوافز الذي يرتبط ارتباطاً قوياً بشخصية معينة يسمى « مميزات caracteristique » تلك الشخصية . وفي معنى أضيق ، يفهم من « المميزات » الحوافز التي تحدد نفسية الشخصية ومزاجها . إن دعوة شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من « التمييز » . وتكتفي الأشكال الأولية للمحكي ، أحياناً ، بإعطاء البطل إسماً ـ دون أية صفة أخرى (« بطل مجرد ») ، وذلك لكي تنسب إليه الأفعال الضرورية لسيرورة المتن الحكائي . أما الأبنية البالغة التعقيد ، فتتطلب أن تكون أفعال البطل مترتبة عن وحدة سيكلوجية معينة ، وأن تكون ـ من الناحية السيكلوجية ـ محتملة بالنسبة لتلك الشخصية (التحفيز السيكلوجي للأفعال) . في هذه الحالة تسند للبطل بعض الخصائص المزاجية .

إن وصف البطل يمكن أن يكون مباشراً ، بمعنى : أننا نتلقى معلومات عن طبيعته إما من الكاتب ، أو من الشخصيات ، أو في إطار وصف ـ ذاتي Auto - description (الإعترافات) يقوم به البطل . ونجد ، في غالب الأحيان ، وصفاً غير مباشر : فالمزاج يتجلى من خلال الأفعال أو سلوك البطل . وتقدم هذه الأفعال ـ في بعض الأحيان ـ في بداية الحكاية ، باستقلال عن خطاطة المتن الحكائي ، وذلك بهدف واحد هو وصفه . وهذا ما يفسر لماذا تعتبر هذه الأفعال الخارجية عن المتن الحكائي جزءاً من العرض . هكذا ، ففي قصة ك . فيدين K. Fedine القصيرة ، « آنا تيموفييفنا » ، لا تستعمل الأحدوثة عن « ياكوفليف » والراهبة ، في الفصل الأول ، إلا لغرض وصف الشخصية .

إن نسق القناع ، بمعنى : تحضير حوافز ملموسة تطابق نفسية الشخصية ، هو حالة خاصة من حالات التمييز غير المباشر . هكذا يمكن أن يصنف وصف ظاهر الشخصية ، وألبستها ، ومثواها (مثلاً ، شخصية « بلوشكين » لدى غوغول) ضمن الأقنعة . فليس فقط وصف الأشياء ، أو ما يعرض أمام البصر

هو ما يمكن أن يستعمل كقناع، بل كل وصف آخر. وحتى اسم البطل يمكن أن تكون له هذه الوظيفة. في هذا الصدد، تتجلى تقاليد الأسماء ـ الأقنعة الخاصة بالكوميديا كأمثلة هامة. فبدأ بالأسماء البالغة البساطة: «بْرَافْدِينْ» (39) و «مِيلُونْ» (40) و «سْطَارُودُومْ» (41) وإلى غاية «يَايْتْشِينِيتْسَا» (42) و «سْكَالُوزُوبْ» (43) و «غْرَادُوبِيفْ» (44) إلخ يمكن القول بأن كل الأسماء، تقريباً، في الكوميديات تشير إلى خاصية مميزة للشخصية. ويكفي النظر، في هذا الصدد، إلى أسماء الشخصيات لدى أوسْتروفسكي.

إنه من الضروري التمييز بين حالتين رئيسيتين في أنساق وصف الشخصيات: الخصيصة الثابتة، التي تبقى كما هي خلال المتن الحكائي، والخصيصة المتغيرة، التي تتطور بموازاة سيرورة الفعل. في هذه الحالة الأخيرة، تكون العناصر المميزة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمتن الحكائي، أما انقطاع الخصيصة (توبة المؤذي الشهيرة) فيكون، في حد ذاته، تغييراً للوضعية الدرامية.

من جهة أخرى، فإن معجم البطل، وأسلوب كلماته، والموضوعات التي يتناولها أثناء حديثه ـ يمكن أن تصلح قناعاً له.

لكن تميز الأبطال، وفصلهم عن مجموع الشخصيات بواسطة ملامح مميزة ونوعية، غير كاف: بل يجب تركيز انتباه القارىء، وإيقاظ اهتمامه بمصير الشخصيات. في هذا الاتجاه، تتلخص الوسيلة الأساسية [لإنجاز ذلك] في إثارة الاستلطاف نحو الفعل الموصوف. إن الشخصيات تحمل، في العادة، صبغة انفعالية. ففي الأشكال الأشد بدائية، كنا نجد الطيبين والأشرار. وها هنا فإن العلاقة الإنفعالية تجاه البطل (استلطاف ـ نفور) يتم تطويرها انطلاقاً من قاعدة خلقية. إن الأنماط الإيجابية والسلبية هي عنصر ضروري لبناء متن حكائي. كما أن إثارة استلطاف القارىء نحو عدد معين من الشخصيات أو نفوره من عدد معين آخر، يترتب عنه، بدون شك، مساهمته الانفعالية في الأحداث المعروضة واهتمامه بمصير الأبطال.

إن الشخصية التي تتلقى الصبغة الانفعالية الأشد قوة وظهوراً تسمى

البطل . ويتابع البطل من طرف القارىء بأكبر قدر من الاهتمام ، نظراً لأنه يثير تعاطفه أو استلطافه ، أو فرحه أو حزنه .

ويجب ألا ننسى بأن العلاقة الانفعالية تجاه البطل تبعث من العمل الأدبي ذاته . ولهذا يمكن للكاتب أن يثير الاستلطاف نحو شخصية ربما يبعث مزاجها في الحياة الواقعية لدى القارىء النفور والتقزز . فالعلاقة الانفعالية بالبطل ناتجة عن البناء الجمالي للعمل الأدبي ، ولا تتطابق ضرورة والقاعدة التقليدية للأخلاق أو الحياة الاجتماعية ـ إلا في الأشكال البدائية .

إن هذا الجانب من المسألة قد أهمل ، غالباً ، من طرف النقاد الصحفيين في السنوات الستين من القرن التاسع عشر ، إذ كانوا يقدرون الأبطال من وجهة نظر ما يقدمه مزاجهم وإيديولوجيتهم من نفع اجتماعي ، عازلين إيّاهم عن العمل الأدبي . هكذا اعتُبر المقاول الروسي « فاسيلكوف » ، الذي شخصه أوستروفسكي (« المال المجنون ») ، بطلاً إيجابياً معارضاً للطبقة النبيلة التي كانت تؤول الى الخراب ؛ غير أن نقادنا ، نقاد الانتلجنسيا الشعبوية ، اعتبروه نمطاً سلبياً يمثل الرأسمالي المستغل في غمرة صعوده الإجتماعي ـ نظراً لأن أشباهه في الحياة قد كانوا مدعاة لنفورهم . إن إعادة تأويل العمل الأدبي على هذا النحو ، عن طريق الاستعانة بإيديولوجيا القارىء ، وكذا التثبت من النظام الانفعالي للعمل الأدبي ، حسب انفعالات [ذلك القارىء] اليومية أو السياسية ـ من شأنه أن يخلق جداراً فيما بين القارىء والعمل الأدبي ، لا يمكن اقتحامه . إننا يجب أن نقرأ بطريقة ساذجة ، وأن نطيع اشارات الكاتب . فكلما كانت موهبة الكاتب عظيمة أو كان من الصعب معارضة توجيهاته الانفعالية ، كلما كان العمل مقنعاً . إن قوة الاقناع هذه ، ونظراً لأنها وسيلة تعليم وتنبؤ ، فهي مصدر انجذابنا نحو العمل الأدبي .

إن البطل ليس ضرورياً لصياغة المتن الحكائي . فهذا المتن ، باعتباره نظام حوافز ، يمكن أن يستغني ، كلياً ، عن البطل وعن خصائصه المميزة . إن البطل يترتب عن تحويل المادة إلى مبنى sujet وشكل ، من جهة ، وسيلةً للوصل فيما بين الحوافز ، ومن جهة أخرى ، تجفيزاً مشخصاً لتلك الصلة .

هذه الظاهرة تظهر موضوح في ذلك الشكل الحكائي الأول الذي هو الأحدوثة anecdote . فالأحدوثة تمثل ، بصفة عامة ، شكلاً موجزاً ، غامضاً ومتقلباً ، للمتن الحكائي .. وفي كثير من الحالات ، يختصر [هذا الشكل] حتى لا يكون سوى نقطة تقاطع حافزين رئيسيين ـ (أما بقية الحوافز فتنتمي إلى التحفيز الإلزامي : المحيط ، والمدخل إلخ) . أثناء تقاطعهما ، يخلق الحافزان أثر غموض ، وتعارض ، يوصف بكلمات فرنسية مثل « bon mot » (كلمة لائقة) و « pointe » (نكتة) (إن مفهوم الـ concetti الإيطالية ، وهي عبارات مليئة بالنكات ، يتطابق جزئياً وهذه الكلمة) .

فلنأخذ أحدوثة بنيت على تطابق حافزين في صياغة واحدة (calembour جناس) . يصل مبشر إلى احدى القرى ، فينتظر المؤمنون خطبته الدينية ، فيبدأها على هذا النحو : « هل تعرفون ما أريد أن أقول لكم ؟ » ـ « كلا ، لا نعرف » ـ « إذن ، ماذا يكون بإمكاني أن أقول عمّا لا تعرفونه ؟ » وهكذا لم تُلْقَ الخطبة . إن لهذه الأحدوثة تكملة تشدد على الاستعمال الغامض لكلمة « معرفة » . ففي المرة التالية ، يجيب المؤمنون على نفس السؤال : « نحن نعرف » ـ « إذا كنتم تعرفون من دوني ، فلا ضرورة ، إذن ، أن أحدثكم في ذلك . . . » (45) .

إن الأحدوثة قد بنيت فقط على التأويل المزدوج لكلمة ، وستظل قائمة مهما يكن الإطار الذي يعطى لها . لكن الحوار ، في تحققه الملموس ، يتركز دائماً على بطل معين (في العادة : المبشر) . هكذا نحصل على وضعية متن حكائي : المبشر الماكر ، وفي نفس الوقت ، غير الحاذق في أداء مهمته ؛ ، والمؤمنون المخدوعون . فالبطل ضروري للوصل بين أجزاء الأحدوثة حوله .

هاك مثلاً ، أحدوثة أدق تحضيراً ، مأخوذة من الفلكلور الإنجليزي ، شخصياتها : إنجليزي ، وإيرلندي (في الأحدوثات الشعبية الإنجليزية ، يكون الإيرلندي هو الشخص الذي يرد الفعل ببطء ، وأحياناً عن خطأ) . يأخذ الرجلان طريق « لندن » ، وفي مفترق طرق يقران الكتابة التالية : « هذه طريق لندن . وليقصد الأميون الحداد الذي يسكن وراء المنعطف » فيضحك الإنجليزي ، ويصمت الإيرلندي . في المساء ، يصلان الى « لندن » وينزلان في فندق لقضاء ليلتهما . وخلال الليل يستيقظ الانجليزي على الايرلندي وهو ينفجر

ضاحكاً : « ماذا دهاك ؟ » ـ « لقد فهمت الآن لماذا ضحكت أنت أثناء قراءة اللافتة على الطريق » ـ « ولماذا ؟ » ـ « فقد يكون الحداد غائباً عن منزله » . ها هنا أيضاً يتقاطع الحافزان : الطبيعة الفكاهية للافتة ، والتأويل الغريب للإيرلندي الذي يقبل ، كما قبل كاتب اللافتة ، بأن الأمين يستطيعون قراءتها .

لكن مجرى هذه الأحدوثة يلتزم النسق الذي يتلخص في ربط الحافزين ببطل معين اختير بسبب مزاجه الوطني (هكذا تزدهر ، في فرنسا ، أحدوثات عن « الغاسكونيين » les gascons ـ كما يوجد عندنا عدد من الأبطال الجهويين أو الأجانب) . وهناك وسيلة أخرى لوصف موجز لبطل الأحدوثة ، وهي تركيز الحافز على شخصية تاريخية معروفة (في فرنسا : البارون روكنور Roquelaure ؛ وفي ألمانيا : تيل الكَيِّس Till l'Espiégle ؛ وفي روسيا : المهرج بالاكيريف Balakirev ؛ كما يربط أيضاً إلى هذا النمط من الأحدوثات تلك التي صيغت عن شخصيات تاريخية مختلفة : مثل نابليون ، وديوجين ، وبوشكين الخ) . إذ أنماط الأحدوثات تتخلق بموازاة الإيصال المتواصل للحوافز بنفس الاسم . إن شخصيات الكوميديا الإيطالية ليس لها إلا أصل واحد (أرلكان arlequin ، وبييرو Pierrot ، وبانطالون Pantalone) (١٠) .

حياة أنساق المبنى الحكائي

رغم أن أنساق التركيب تتميز ، في كل البلدان وبالنسبة لكل الشعوب ، بتشابه ملحوظ إلى درجة أنْ يغدو بمستطاعنا الحديث عن منطق مميز لبناء المبنى الحكائي ـ فإن الأنساق الملموسة والخاصة ، وكذا اتساقها وطرق استعمالها ، وحتى وظائفها (وإن بصورة جزئية) تتبدل بشكل هائل خلال تاريخ الأدب . فكل حقبة أدبية ، وكل مدرسة تتميز بنظام من الأنساق خاص بها ، ويمثل أسلوباً (بالمعنى الواسع للكلمة) للنوع أو للتيار الأدبي المعني . في هذا الاتجاه ، ينبغي أن نفرق بين الأنساق الأصولية canoniques والأنساق الحرة . فالأنساق الأصولية هي تلك التي تكون ضرورية لنوع معين أو عصر معين . إن

الكلاسيكية الفرنسية للقرن السابع عشر مثلاً (والتي تتميز بالوحدات الدرامية ، والتقنين الدقيق لكل شكل أدبي) ، تشكل النظام الأكثر وضوحاً للأنساق الأصولية . فالخصائص الأساسية لأعمال مدرسة أدبية معينة هي الأنساق الأصولية التي تتبناها تلك المدرسة . ففي كل مأساة من مآسي القرن السابع عشر يبقى مكان الحدث واحداً لا يتغير ، ويُحْصَرُ الزمن في أربع وعشرين ساعة . كما أن كل الكوميديات تنتهي بزواج العشاق ، بينما تنتهي المآسي بموت الشخصيات الرئيسية . إن كل قاعدة أصولية تكون صالحة لتحديد نسق . وفي هذا الصدد ، فكل شيء في الأدب ، بدءاً من اختيار المادة الغرضية ، والحوافز المستقلة ، وتوزيعها ووصولاً إلى نظام العرض ، واللغة ، والمفردات الخ ـ يمكن أن يصبح نسقاً أصولياً، وهكذا يُقَنَّنُ استعمال بعض الكلمات ويُمنع بعضها الآخر ، كما يُقَنَّنُ اختيار بعض الحوافز وينبذُ بعضها الآخر الخ . إن وجود الأنساق الأصولية رهين بسهولتها ؛ فهي تغدو تقليدية نظراً لتكرارها ، وعندما تصير ضمن الإنشائية المعيارية فإنها تقام كقواعد ضرورية . غير أنه ليس يوجد أصل يمكن أن يستهلك كل الامكانيات أو يتوقع كل الانساق الضرورية لخلق عمل أدبي كامل : فإلى جانب الانساق الأصولية ، هناك دائما أنساق حرة ، ولا تتصف بالضرورة ، تظل خاصة ببعض الأعمال الأدبية ، أو بعض الكتاب ، أو بعض المدارس الخ .

إن الأنساق الأصولية ، في العادة ، تنفي نفسها من تلقاء ذاتها . وقيمة الأدب تتجلى في جديده وأصالته . وكل رغبة في التحديد تعني ، بصفة عامة ، أن تنقل الأنساق الأصولية التقليدية المقولة من فئة الأنساق الإجبارية ، إلى فئة الانساق الممنوعة ـ وهكذا تتولد تقاليد جديدة وأنساق جديدة . غير أن هذه العملية لا تمنع الأنساق التي كانت محظورة من قبل أن تنبعث بعد جيلين أو ثلاثة أجيال . وحسب تقدير الوسط الأدبي للأنساق ، فإنه يمكن تصنيف هذه الأخيرة إلى مدركة وغير مدركة .

إن النسق يمكن أن يكون مدركاً لسببين إثنين : أقدميته البالغة أو جدته البالغة . فالأنساق الخَلِقَةُ ، القديمة ، المتداعية تكون مدركة ؛ مدركة كبُقَيَا

مزعجة ، -وكظاهرة فقدت معناها لكن تستمر في الوجود بسبب جمودها ، كجسم ميت بين كائنات حية . خلافاً لذلك ، تصدمنا الأنساق الجديدة بطابعها غير المعتاد ، خصوصاً عندما تستعمل في حصيلة كانت ، إلى ذلك الحين ، محظورة عليها ؛ مثل استعمال « الكلمات السوقية » vulgarismes في الشعر الراقي . ولمعرفة ما اذا كان نسق ما مدركاً أم لا ، فمن الضرورة ألا يغرب عن بالنا أفقه التاريخي . إن لغة بوشكين تبدو لنا سيالة . ولا نكاد ندرك خصيصاتها مع أنها كانت تصدم المعاصرين لها بمزجها الفذّ بين اللهجات الصقلبية slavonismes والتعابير الشعبية ، فكانت تبدو لهم غير مستوية ، أو متنافرة الألوان . فالمعاصر هو وحده من يستطيع تقدير إدراكية هذا النسق أو ذاك . إن الأبنية غير المتوقعة التي تتميز بها أعمال الرمزيين ، والتي ظلت تصدم محافظي الأدب إلى غاية 1908 ، لم تعد مدركة على هذا النحو من طرفنا ، بل إننا لنجد ، فضلاً عن ذلك ، في أشعار بالمون (47) Balmont وبريسوف Brussov الأولى ، أشكالاً مقبولة وعادية .

إنه يوجد تصرفان أدبيان مختلفان فيما يتعلق بإدراكية Perceptibilité الأنساق المستعملة . أما التصرف الأول ، وهو التصرف الذي ميز كتّاب القرن التاسع عشر ، فيعمل على إخفاء النسق . إن مجموع نظام التحفيز يجاهد ليجعل الانساق الأدبية غير مرئية ، وليطور المادة الأدبية بصورة أكثر ما تكون طبيعية ، بمعنى : غير مدركة . غير أن الأمر يتعلق بتصرف ، وليس بقانون جمالي عام . يقابل هذا التصرف تصرف آخر ، لا يحاول إخفاء النسق بل يميل ، فوق ذلك ، إلى جعله بديهياً ظاهراً . فاذا قطع كاتب خطابه ، -وكان قد نقل إلينا - في الصفحة السابقة - أفكار بطله السرية ، فإنه يبرر ذلك القطع زاعماً أنه لم يسمع الخاتمة . إنّ الأمر لا يتعلق بتحفيز واقعي ، وإنما بكشف النسق أو ، بالأحرى ، تعريته . لقد كتب بوشكين في الفصل الرابع من « أوجين أو نغين » :

وها هو قد تجمد مثل حجر تصدع
وفضضت نفسها الحقول المحيطة

(إن القارىء ينتظر قافية أروع [48]
ها هي ، خذها ، بأقصى سرعة) .

فنحن هنا بصدد تعرية ظاهرة وواقعية لنسق « القافية » .

ولقد غدت تعرية النسق ، لدى المستقبلية في بداياتها (خليبنيكوف) كما لدى الأدب المعاصر ، [سلوكاً] تقليدياً . (راجع أمثلة متعددة لتعرية بناء المبنى الحكائي في قصص كافرين Kavérine القصيرة) [49] .

بين الأعمال التي تعري أنساقها يجب عزل تلك التي تكشف وجود نسق غريب عن العمل ، سواء كان تقليدياً أو كان خاصاً بكاتب آخر . فإذا ما ترتب أثر فكاهي عن تعرية نسق أدبي معين ، فإننا نكون بازاء معارضة Pastiche . إن وظائف المعارضة متعددة . وفي العادة يتجه القصد إلى السخرية من المدرسة الأدبية موضوع المعارضة والى تحطيم نظامها المبدع ، أي : إلى « كشف حجابها » .

إن أدب المحاكاة الساخرة هو أدب واسع . وقد كان تقليدياً في النوع المسرحي ، حيث يترتب عن ظهور كل عمل بارز ، ازدهار متراوح ومباشر للمعارضات . ففي عمق كل معارضة ، هناك عمل أدبي آخر (أو مجموعة من الأعمال) يبرز فوق خلفيته . ويمكننا أن نقوم بحصر عدد من المعارضات الأدبية في قصص تشيكوف القصيرة . غير أن المعارضة ، في بعض الأحيان ، لا تكون لها أهداف قَدْحِيَّةٌ فتطور كفن حر للنسق المُعَرَّى . هكذا كان مُقَلِّدُو شتيرن Sterne ، في أوائل القرن التاسع عشر ، يمثلون مدرسة تزرع المعارضة كنوع مكثف بذاته . كما أن انساق شتيرن (قلب نظام الفصول ، والقيام باستطرادات غير مضبوطة لأدنى مبرر ، وإبطاء الحدث الخ) قد عادت إلى الظهور ، في الأدب المعاصر ، وهي تحظى باهتمام كبير [50] .

لماذا كانت هناك تعرية النسق ؟ إن النسق المدرك لا يبرر جمالياً إلا إذا قُصِدَ الى جعله مُدركاً بصورة طوعية . والنسق المدرك، إذا وضع عليه الكاتب قناعاً، أحدث انطباعاً مضحكاً (على حساب العمل الأدبي) . وانتقاء لهذا الانطباع، يعمد الكاتب الى كشف النسق

هكذا تولد الأنساق ، تعيش ، تشيخ ، ثم تموت . وتبعاً لتطبيقها ، فإنها تغدو آلية ، فتفقد وظيفتها ولا تعود فعّالة . وسعياً لقهر آلية النسق ، فإنه يجدد بفضل وظيفة جديدة أو معنى جديد . إن تجديد النسق هو شبيه بالاستشهاد بقول كاتب قديم في سياق جديد وبدلالة جديدة .

الأنواع الأدبية

إننا نلاحظ في الأدب الحي تجمعاً ثابتاً للأنساق . هذه الأنساق تتمازج في بعض الأنظمة المتعايشة آنياً ، لكنها تطبق في أعمال أدبية مختلفة . إن تمييزاً مثاوح الدقة للأعمال الأدبية إنما يتأتى حسب الأنساق المستعملة فيها . وهذا التمييز للأنساق يمكن أن تكون له أصول مختلفة : فنحن نقول بتميز طبيعي عندما ينتج عن تناغم داخلي فيما بين الأنساق المستقلة ، ذلك التناغم الذي يسمح بسهولة تمازجها ؛ ونقول بتميز أدبي واجتماعي عندما يترتب عن مرامي موضوعة للأعمال المستقلة ، وعن أوضاع خلقيا ، واتجاهها . والاستقبال المخصص لها ؛ ونقول بتميز تاريخي عندما يتعلق الأمر بإجراء محاكاة لأعمال قديمة أو تقاليد أدبية . إن أنساق البناء تتجمع حول بعض الأنساق المدركة ، وهكذا يتم خلق طبقات أعمال أدبية مستقلة (أنواع) تتميز بتجمع أنساق حول أنساق مدركة ، نسميها ملامح النوع .

إن هذه الملامح يمكن أن تكون جد متباينة ، ويمكن أن تحيل على أي جانب من جوانب العمل الأدبي . فيكفي أن تظهر قصة قصيرة فتظفر بنجاح معين (مثلا : قصة قصيرة بوليسية) حتى يتبعها ، مباشرة ، ظهور قصص محاكية لها ، فيتولد نوع من القصص القصيرة يكون ملمحه الأساسي اكتشاف الجريمة من طرف مفتش الشرطة ـ بمعنى : غرض معين . وهذه الأنواع الغرضية كثيرة في الأدب ذي الحبكة . ونجد في الأدب الغنائي ، من جهة أخرى ، أنواعاً يكون غرضها تحفزاً بجواب مكتوب (غرض تراسلي) : إنه نوع الرسالة épitre الذي لا يكون الغرض ملمحه المميز ، وإنما تحفيز ذلك الجواب . وأخيراً فإن الاستعمال المتباين للغة الشرية أو الشعرية يخلق الأنواع

الشعرية أو النثرية.. وحسب توجيه العمل الأدبي: إلى القراءة أو إلى التشخيص ، يتم التفرقة بين الأنواع المسرحية أو الحكائية إلخ .

إن ملامح النوع ، بمعنى : الأنساق التي تنظم تركيب العمل الأدبي ، هي أنساق مهيمنة ، أي أن كل الأنساق الأخرى الضرورية لخلق المجموع الفني تكون خاضعة لها . إن النسق المهيمن يسمى « المهيمنة »(51) . ومجموع المهيمنات يمثل العنصر الذي يسمح بتشكل نوع معين .

إن هذه الملامح متعددة الصلاحية ، وهي تتقاطع ولا تسمح بتصنيف منطقي للأنواع حسب معيار وحيد .

إن الأنواع تعيش وتنمو . وهناك سبب أولي أرغم سلسلة من الأعمال الأدبية على أن تتشكل في نوع مستقل . أما في الأعمال الأدبية التي تظهر فيما بعد . فإننا نلاحظ ميلاً إلى مشابهة أعمال نوع معين ، أو ، خلافاً لذلك ، إلى مخالفتها . إن النوع يزداد غنى بالأعمال الأدبية الجديدة التي تلتحم بالأعمال التي سبق وجودها للنوع المعين . إن السبب الذي عمل على نمو نوع ما يمكن أن يفقد فعاليته ؛ والملامح الأساسية للنوع يمكن أن تتغير ببطء ، لكن النوع يستمر في الحياة كصنف espece ، أي : عن طريق الرابط المعتاد للأعمال الجديدة بالأنواع الموجودة سلفاً . قد يتعرض النوع لتطور وأحياناً لثورة مفاجئة . ومع ذلك ، فبسبب الربط المعتاد للعمل الأدبي إلى الأنواع المحددة سلفاً ، يحتفظ [النوع] باسمه ، برغم حدوث تبدل جذري في بناء الأعمال التي تنتمي إليه . إنه من الممكن ألا يجمع الرواية الفروسية ، في القرون الوسطى ، ورواية أندريه بيالي Biély (52) أو بيلنياك (53) أي ملمح مشترك . ومع ذلك تظهر الرواية المعاصرة كنتيجة لتطور عريق بطيء للرواية البدائية . إن الأسطورة الشعرية Ballade ، لدى جوكوفسكي Joukovsky (54) ، ومثيلتها لدى تيخونوف Tikhonov (55) ، هما شيئان جد مختلفين ؛ لكن تجمعهما صلة نشوئية ، ويمكن الربط بينهما بواسطة حلقات وسيطة تشهد على المرور التدريجي من تشكل إلى آخر .

في بعض الأحيان ، يتفكك النوع الأدبي . ففي الأدب المسرحي للقرن

الثامن عشر ، انقسمت الكوميديا إلى كوميديا خالصة وتراجيكوميديا ، تولدُ عنها المسرح المعاصر . كما نشاهد بدون انقطاع ، من جهة أخرى ، ميلاد أنواع جديدة انطلاقاً من تفكك أنواع قديمة . هكذا يبرز ، في بداية القرن التاسع عشر ، على انقاض القصيدة الملحمية والوظيفية للقرن الثامن عشر ، نوع جديد من القصيدة الغنائية أو الرومانتيكية (البيرونية) . إن الأنساق المستقلة بذاتها ، والتي لا تشكل نظاماً ، يمكن أن تجد « مركزاً » موحِّداً ، أي نسقاً جديداً يوحِّد فيما بينها ، ويجمعها ضمن نظام واحد ؛ وهذا النسق الموحِّد يمكن أن يصبح الملمح المدرك الذي ينظم حول ذاته النوع الجديد .

ويجب أن نسجل هنا وجود ظاهرة شاذة في تعاقب الانواع : واضح أننا نصنف الأنواع ، عموماً ، حسب درجة سموها أو حسب أهميتها الأدبية والثقافية . ففي القرن الثامن عشر كانت « الأود ode » المهيبة ، التي تتغنى بالأحداث السياسية العظمى ، تنتمي إلى النوع السامي ، بينما كانت الخرافة المُلهية ، السمجة ، أحياناً ، والتي لا طموح لها ، تنتمي إلى النوع السوقي .

إن الإحلال المستمر للأنواع السوقية محل الأنواع السامية ، ينتمي الى سيرورة تعاقب الأنواع . وبالإمكان ، أيضا ، جعله موازيا لتطور الاجتماعي ، حيث تحل الطبقات الديموقراطية ، تدريجياً ، محل الطبقات السامية ، المهيمنة مثل : حلول طبقة الموظفين النبلاء الصغيرة محل الطبقة الإقطاعية ، والبرجوازية محل الارستوقراطية بأسرها . إلخ . ويأخذ حلول الأنواع السوقية محل الأنواع السامية شكلين اثنين :

1) التلاشي الكلي للنوع السامي . ففي القرن التاسع عشر مات الأود ode » ، ثم الملحمة في القرن الثامن عشر .

2) والشكل الثاني هو تسرب أنساق النوع السوقي إلى النوع السامي هكذا تسربت عناصر من قصائد المحاكاة الساخرة والهجائية إلى القصيدة الملحمية في القرن الثامن عشر من اجل ابتكار أشكال مثل « روسلان ولوديلا » لـ بوشكين . وفي فرنسا ، في عشرينات القرن التاسع عشر . تسربت أنساق فكاهية إلى التراجيديا الكلاسيكية السامية من اجل خلق الدراما

الرومانتيكية ؛ وتسربت ، في المستقبلية المعاصرة ، أنساق الشعر الغنائي السوقي (الساخر) الى الشعر الغنائي السامي ، وهي الظاهرة التي مكنت من بعث الأشكال السامية للـ « أود ode » والملحمة (لدى مايا كوفسكي) . ويمكن ملاحظة نفس الظاهرة في نثر تشيكوف الذي تطور في الصحف الساخرة . إن الملمح المميز للأنواع السوقية هو الوظيفة الفكاهية للأنساق . فتسرب الأنساق الخاصة بالأنواع السوقية إلى الأنواع السامية يتميز بواقع أن الأنساق المستعملة إلى ذلك الحين لأهداف فكاهية تخصص عن وظيفة لا ترتبط بالفكاهي - وفي هذا يتجلى جوهر تجدد الأنساق .

لقد أبقى معاصرو فوستوكوف (56) Vostokov ، حسب شهادة هذا الأخير في سنة 1817 ،على القافية الداكتيلية dactylique (57) « فقط في الأعمال الممتعة التي يمكن أن تضحكنا متى سنحت الفرصة » ؛ بينما لم يلاحظ أحد ، عشرين سنة فيما بعد ، أية متعة أو إيحاء في قصيدة ليرمانتوف « خلال لحظة صعبة من الحياة » . إن القافية الخاصة بالجنس ، والتي كانت قد لدى مينايف (58) Minaev وظيفة فكاهية ، قد فقدت تلك الوظيفة لدى مايكوفسكي .

ويمكن ملاحظة نفس الظاهرة فيما يتعلق ببعض الأنساق . فإذا كانت تعرية التركيب ، لدى شتيرن ، لا تزال تسقط فكاهيا ، أو على الأقل ، تسقط يدرك أصله الفكاهي ، فإن الأمر لم يعد كذلك لدى ورثة شتيرن ، حيث أصبحت تعرية النسق أسلوباً مشروعاً لصياغة المبنى الحكائي .

إن سيرورة تأصيل Canonisation الأنواع السوقية لا تشكل قانوناً كلياً ، لكنه بالغ التواتر الى درجة أن مؤرخ الأدب ، في بحثه عن مصادر هذه الظاهرة الأدبية الهامة أو تلك ، لا يكون مضطراً للتوجه إلى الظواهر الكبرى السابقة للأدب ، وإنما الى الظواهر التي لا دلالة لها . إن الكتاب العظام يمسكون بزمام هذه الظواهر الخاصة بالأنواع السوقية ، ويرفعونها إلى مقام أصول أنواع سامية ، حيث تغدو مصدراً لآثار جمالية غير متوقعة وذات أصالة عميقة . إن فترة الإزدهار الجمع للأدب « تُشَيِّدُ » تراكم بطيء في الطبقات الأدبية الدنيا

لمجموعة من الوسائل لا تكون قد غدت بعد أصولية ، وسيكون مصيرها أن تعمل على تجدد الأدب بصفة كلية . إن ظهور عبقري يعادل دائماً ظهور ثورة أدبية تطيح بعرش الأصل المهيمن ، وتسلم زمام الأمور للأنساق التي ظلت - إلى ذلك الحين - مغلوبة على أمرها . وعلى العكس من ذلك ، فإن ورثة التيارات الأدبية السامية ، الذين يكررون عن قصد أنساق اساتذتهم العظام ، إنما يشكلون ، على وجه العموم ، مجموعة من التابعين فقدت جاذبيتها بما فيه الكفاية. إنهم إنما يكررون مزيجاً بالياً من الأنساق ؛ ومهما يكن ذلك أصيلاً أو ثورياً ، فإنه يغدو مقولباً وتقليدياً . هكذا يقتل التابعون أحياناً - ولمدة طويلة - قابلية المعاصرين للاحساس بالقوة الفنية التي تتوفر عليها النماذج التي يحاكونها : إنهم يحطون من قيمة اساتذتهم . فالهجمات على تقنية راسين المسرحية ، مثلاً ، التي نجدها في القرن التاسع عشر ، لا تفسر إلا بواقع أن الأنساق الراسينية قد شبع منها وبجّها كل قرائها بسبب محاكاتها محاكاة خنوعة من طرف الأدب التابع للكلاسيكيين المتأخرين والخالي من أية موهبة .

فإذا عدنا إلى مجموع الأعمال الأدبية المعزول تاريخياً ، والموحّد بغض نظام مشترك من الأنساق ، حيث يهيمن البعض موحداً البعض الآخر ، فإننا نرى أنه لا يمكن إقامة أي تصنيف منطقي وصارم للأنواع . فالتمييز بينها هو دائماً تمييز تاريخي ، بمعنى : أنه مبرر فقط خلال مدة زمنية معينة . هذا فضلاً على أن ذلك التمييز يصاغ ، في الوقت نفسه ، من ملامح متعددة ؛ وملامح نوع يمكن أن تكون طبيعتها مختلفة كل الاختلاف عن طبيعة ملامح نوع آخر . في نفس الوقت ، تبقى تلك الملامح متساوقة ، منطقياً ، فيما بينها نظراً لأن توزيعها لا يخضع إلا للقوانين الداخلية للتركيب الجمالي .

إنه من الضروري إنجاز منهج وصفي لدراسة الأنواع ، وتعويض التصنيف المنطقي بتصنيف عملي pragmatique وَنَفْعِي يضع في اعتباره فحسب توزيع المادة في الأطر المحددة . . .

إنه من الواجب أيضاً أن نلاحظ بأن تصنيف الأنواع هو عمل معقد . فالأعمال الأدبية موزعة في طبقات شاسعة تتمايز ، بدورها ، الى أنماط

وأصناف ـ في هذا الاتجاه ستذهب ـ نزولاً في سلم الأنواع ، من الطبقات المجردة إلى الفروقات التاريخية الملموسة (قصيدة « بايرون Byron » ، قصة تشيكوف القصيرة ، رواية بلزاك ، الأود ode الروحية ، الشعر البروليتاري) وحتى إلى الأعمال الأدبية المفردة .

1925

---

(1) يشير هذا المصطلح (الذي ينسب إلى « خليبنيكوف ») إلى كتابة قائمة على تراكيب صوتية لا معنى لها .

(2) بوشكين : « أوجين أونغين » ، الترجمة الفرنسية Michel Bayat ، نشر R. Laffont باريس 1956 .

(3) بيلنياك بوريس : كاتب سوفياتي (1894 - 1935) . كان مرتبطاً بالشعب الروسي فوصف الثورة كقوة موجهة لتحرير روسيا من الغرب في روايته « السنة العارية » (1922) . كما تناول مشاكل التصنيع في « آلات وذئاب » (1924) .

(4) اهرنبورغ ، ايليا : كاتب سوفياتي (1891 - 1967) . عاش في باريس من 1908 الى 1917 . في سنة 1954 ظهرت روايته « ذوبان الجليد » التي تنتقد الحياة السوفياتية تحت الستالينية .

(5) تيخونوف ، نيكولاي : من مواليد 1896 . شاعر سوفياتي ، ينتمي إلى جماعة « الإخوة سيرابيون sérapion » . كان لديوانيه الأول والثاني موضوع واحد هو الحرب الأهلية . حصل على جائزة لينين سنة 1957 .

(6) أسيف ، نيكولاي : (1889 - 1963) شاعر سوفياتي ، عضو جماعة المستقبليين و « جبهة يسار الفن » (LEF) ، التي كان ماياكوفسكي محركها خلال 1922 - 1929 .

(7) أوستروفسكي ، الكسندر نيكولايفيتش : كاتب مسرحي روسي (1823 - 1886) . حاول خلال غوغول فأغنى خشبة المسرح الروسي بحصيلة مسرحيات ذات طابع وطني . كان رسامًا لبرجوازية لا تزال مستعدة للرضوخ للارستقراطية ، فوصف بحدة اخلاقيتها السيئة المغلوطة ، وتطلعاتها اللاعجدية إلى الشرف والسعادة . يتميز إخراجه بحس واقعي قوي .

(8) تولستوي ، الكسي : شاعر وروائي سوفياتي (1883 - 1945) . اتخذ أدبه أشكال العجيبة واليوطوبية ، كما اهتم بكتابة القصص العلمي الذي كان أباً له في الاتحاد السوفياتي .

(9) « بيتشورين » هو الشخصية الرئيسية في رواية « بطل من زماننا » لـ ليرمونتوف .

(10) كرامزين ، نيكولاي : (1766 - 1826) كاتب ومنظر الكلاسيكية الروسية التي كانت تعارض جماعة شيشكوف ، المناصرة للقديم المحافظ .

(11) غوغول ، نيقولا : روائي روسي (1812 - 1891) . صدرت روايته الأولى « قصة عادية » سنة 1846 . وهي تحكي قصة أمل فتى مثالي . وتعتبر من حيث كتابتها إحدى أوائل الروايات الواقعية الروسية . لكن « أوبلوموف » هي التي جعلت شهرته ، ذائعة الصيت (1859) . أما في « البارجة (بلاس) » فيحكي رحلة قام بها إلى اليابان موفداً في مهمة .

(12) اكساكوف ، سيرجي : كاتب روسي (1791 - 1859) . كان من أنصار النزعة السلافية (وهي نزعة وطنية روسية ، تحارب الميل الى الغرب) . ترك مجموعة من الحكايات عن حياة ملاكي الأراضي أشهرها « وقائع العائلة » (1852) .

(13) باختصار ، المتن الحكائي هو ما قد حدث بالفعل ؛ أما المبنى الحكائي فهو الطريقة التي يتعرف بها القارىء على ذلك .

(14) بوشكين : « الأعمال الكاملة » الناشر André Bonné ، باريس ، 1953 . « صانع النعوش » ترجمة : A. Meynieux .

(15) يتعلق الأمر نفسه بالقصة القصيرة السيكلوجية ، حيث يحل محل الشخصيات وعلاقاتهم حكاية داخلية لشخصية واحدة . إن الحوافز السيكلوجية لافعال هذه الشخصية ، والجوانب المتباينة لحياتها الفكرية ، وغرائزها ، وأهوائها ، الخ ، تقوم بدور الشخصيات المعتادة . ويمكن أن نعمم في هذا الاتجاه كل ما قيل وما سيقال .

(16) ومعناها : الضغط .

(17) من وجهة نظر حصيلة المادة الحكائية ، يسمى مستهل الحكي « بداية » ، والخاتمة « نهاية » . إن البداية يمكن ألا تتضمن عرضاً ولا عقدة . وعلى نفس الطريقة ، فإن النهاية يمكن ألا تتطابق مع الانفراج .

(18) باللاتينية في الأصل .

(19) عندما يتكرر هذا الحافز ، بصورة غالبة ، خصوصاً عندما يكون حراً ، أي خارجاً عن المتن الحكائي فانه يسمى لازمة leitmotif . فبعض الشخصيات التي تظهر موسومة بأسماء مختلفة خلال الحكي (متنكرة) تصطحب بحافز ثابت يمكن القارىء من التعرف عليها .

(20) ماتوران ، شارل روبير : روائي ومسرحي من أصل ايرلندي (1782 - 1824) . يتميز نثره الحكائي بالتشاؤم والطابع العجائبي . وتحكي « ميلموث أو الرجل التائه » قصة رجل حصل من الشيطان على وعد بإطالة حياته في مقابل إعطائه روحه . ولن يكون بامكان ذلك الرجل التخلص من اللعنة إلا بالعثور على شخص يقاسمه مصيره . تتوالى الفصول و « ميلموث » يبحث عن شريك له في أوضاع يائسة . ويزول حبه لـ « إيمادورا » إلى موت هذه الأخيرة التي لم تستطع تحمل آلام شريكها . وينتحر « ميلموث » في النهاية .

(21) هوف ، ويلهلم : شاعر وروائي وقاص ألماني (1801 - 1827) . كتب في أنواع كثيرة (كالرواية التاريخية ، والحكاية العجيبة ، والقصة القصيرة) . مات قبل أن تكتمل أصالته التعبيرية .

(22) دويل ، كونان : روائي وكاتب مسرحي من إيقوسيا (1859 -1930) كتب روايات بوليسية أصبح بطلها « شيرلوك هولمز » نمطاً حقيقياً للمفتش الهاوي ذي الذكاء الباهر .

(23) بوغاتشوف (أوبوغوتشيف) ، زعيم قوقازي (1742 - 1775) وابن أحد ملاكي الأراضي .. ساهم في حرب السبع سنوات ضد بروسيا ، وفي الحرب الروسية ـ التركية . ألقي عليه القبض كهارب

من الجيش فرنسية 1775م ظهر في هضاب شرق الفولجا معلناً نفسه قيصراً تحت اسم «بطرس الثالث» وواعداً الفلاحين بالقضاء على الاستعباد . جمع سلسلة من الانتصارات انضمت اليه طوائف من الفلاحين ؛ لكنه انهزم في النهاية فأسلمه أنصاره القوقازيون إلى الجنرال «صوفوروف» فنقل إلى موسكو في قفص من حديد ، حيث قطعت رأسه سنة 1775 .

(24) «بنت الضابط» ، ترجمة : د . سامي الدروبي - روايات الهلال ، عدد 270 ، ص : 144 .

(25) مسرح هجائي بلينغراد .

(26) بوالو : كاتب فرنسي (1636 - 1711) . اهتم بالكتابة في النوع التراسلي الرزين . وكانت كتابته مشحونة بالمعاني الأخلاقية . ويلخص كتابه «الفن الشعري» ، في صياغة صارمة ، المذهب الكلاسيكي .

(27) الـ acmé هو أعلى نقطة في الجملة الميلودية . والنزعة الاختية حركة شعرية كان أحد أعلامها الشاعرة الروسية : أنا أختاتوفا . (1889 - 1966) .

(28) مثل : «عالم جديد شجاع» ، «آلة الوقت» ، «الرجل الخفي» الخ .

(29) صولوفيوف ، فلاديمير : فيلسوف وشاعر روسي (1853 - 1900) . أقام فلسفته الدينية والصوفية حول مفهوم عن الإنسان وسيط بين الله - الواحد ، والعالم المتعدد . كان له دور هام في تكوين الشعراء الرمزيين .

(30) هوفمان ، ارنست تيودور : كاتب وملحن ألماني (1775 - 1822) . تشبه معظم أعماله ، ذات الطابع العجيب ، على خيال حي ، مع قدرة خاصة على الملاحظة . إن الخلم والواقع كانا يتداخلان لديه . فقد كان يعتقد أن على الكتاب أن يرى «ما لا تراه العيون الأرضية» .

(31) رادكليف ، آن وارد : كاتبة روائية إنجليزية (1764 - 1823) . تعتبر خالقة قصص الرعب ، رغم محاولتها عقلنة الغرابة وتفسيرها .

(32) بورودينو : المعركة الدامية التي جرت في منطقة بروسيا ، تحمل نفس الاسم ، يوم 7 سبتمبر 1812 حيث تمكن نابليون من دحر الجيش الروسي ، والاستيلاء على موسكو .

(33) لقد استوحى دياس هذه الشخصية من حياة الكاتب المسرحي الانجليزي إدمون كين - الذي كان ، أيضاً ، ممثلاً مسرحياً في الفترة الرومانتيكية .

(34) راجع هذه القصة في الجزء الثالث من «الأعمال الأدبية الكاملة» لتولستوي ، ترجمة : د . سامي الدروبي ، طبعة وزارة الثقافة - دمشق ، 1975 ، ص 303 .

(35) كورولنكو ، فلاديمير : كاتب روسي (1854 - 1921) . وتعبر أعماله عن طابع إنساني ، وشغف بالحديث عن الطبيعة .

(36) راجع هامش 24 .

(37) لقد استعملنا ترجمة د . سامي الدروبي بعض التصرف ، وهكذا فبدلاً من «صفعك على وجه ك» استعملنا «صفعك على فنطيسك» حتى نلائم بين النص وتحليل توماشفسكي .

(38) فيدين ، كونستانتان : قصاص وروائي سوفياتي (1892) . التحق بجماعة «الإخوة سرابيون» . كانت أعماله الأدبية الأولى حكايات ذات طبيعة واقعية أو بيكلوجية ، غير أنه سرعان ما تبنى موضوع الثورة : «المدن والسنون» (1924) ، «الإخوة» (1928) .

(39) Pravda : حقيقة .

(40) Milyi : باهظ .

(41) storye duny : أفكار قديمة .

(42) Jaichnica : عجة بيض .

(43) Skalit ' zuby : إبراز الاسنان ، الضحك بأسنان بارزة .

ويجب أن نشير بأن هذه « الأسماء » قد استعملت في مسرحيات لمسرحيين روس ، وهم : Fonvizin فونفزين ، غريبويدوف Grihoédov ، أوستروفسكي ، غوغول .

(44) gradoboy : بَرْدْ .

(45) في بعض الروايات الأخرى ، تكون هذه الأحدوثة تكملة . فعندما يسأل المبشر ، يجيب قسم من المؤمنين قائلاً : « إننا نعرف » ويجيب القسم الآخر : « لسنا نعرف » ، ويتلو ذلك هذه الاجابة : « فليقل من يعرف منكم لمن لا يعرف » .

(46) أرلكان : بيرو ، بانطلون : شخصيات شهيرة من الكوميديا الايطالية . عبرت الأولى عن شخصية مهرج خبيث ، ثقيل الروح ، قبل أن تتحول إلى نمط من الناس حساس وساذج . واستعملت الثانية كشخصية صامتة في مسرح اليه . أما الثالثة فكانت تعبر عن عجوز عاشق ، بخيل من أصل فينيسي .

(47) بالمون ، كونستانتان : شاعر روسي (1867 - 1942) . كتب عدداً من الدواوين الشعرية ، وكان مقرباً من الرمزيين . يتميز شعره ، بالاضافة الى غناه ، تميزة « غريبة » .

(48) في الروسية : rozy . morozy . وقد ادخلنا تعديلاً في الترجمة حتى يتطابق النص وتحليل توماشفسكي .

(49) كافرين ، فينيامين : قصاص وروائي سوفيتي (1902) . كان ينتمي إلى جماعة « الإخوة سيرابيون » . بعد نشره قصصاً تنتمي للنوع العجيب (« السادة والمعلمون » 1923) أخذ يصف في رواياته واقع الحياة في لينينكراد .

(50) استعمل لورانس شتيرن (1713 - 1768) هذه الأنساق ، بصفة خاصة ، في روايته « تريستام شاندي » .

(51) راجع بصدد هذا المفهوم :

Questions de Poétique . Roman. Jakobson. coll « Poétique » Seuil. Paris . 1973 . p. 145 - 151.

(52) بيالي ، أندريه : (1880 - 1942) شاعر وروائي وناقد ، ممثل الرمزية الروسية

(53) راجع هامش 3 .

(54) جوكوفسكي ، فاسيلي : شاعر روسي (1783 - 1852) صديق بوشكين . ساهم في ترجمة بعض أعمال الرومانتيكيين الألمان ، كما ترجم (أوديسا) هومير عن الالمانية .

(55) راجع هامش 5 .

(56) فوستوكوف ، ألكسندر : فقيه لغوي روسي (1781 - 1864) واضع أسس نحو مقارن للغات السلافية .

(57) Dactylique مصطلح في العروض القديم . ويستعمل العروض « الداكتيلي » في الملحمة وبعض أشكال الشعر الديني . وهو يتلاءم بسهولة مع التعبير عن الاحاسيس البالغة التنوع .

(58) ميّايف ، ديمتري : (1835 - 1889) .