المفاهيم النظرية الأساسية

1

لقد قُدمت الشكلانية الروسية إلى القراء باعتبارها، في غالب الأحيان، صياغة متشابكة لمذهب «الفن للفن» الذي ساد في القرن التاسع عشر. وهذه فكرة مضللة جدا، إذ الحقيقة أن الشكلانيين الروس لم يشغلهم جوهر الفن ولا أغراضه أو أهدافه. وقد حاولوا، نظراً لميلهم«الوضعي الجديد»، التنصل من كل المسبقات الفلسفية[1] فيما يتعلق بطبيعة الخلق الفني؛ كما لم يهتموا بالتأمل في الجمال والمطلق. لقد كانت الإستيطيقا الشكلانية وصفية أكثر مما كانت ميتافيزيقية. يقول إيخنباوم في واحدة من دراساته المبكرة: «يوصف منهجنا عند العموم بالشكلانية، وأفضل أن أسميه منهجا مورفولوجيا، وذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي والمنظور الإجتماعي وغيرهما حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث وإنما يكون موضوع البحث، في رأي الدارس، هو ما ينعكس في الأثر الأدبي»[2].

لم يكن مصطلح «مورفولوجي» المصطلح الوحيد الذي استخدمه ممثلو الشكلانيين [3] لوصف موقفهم المنهاجي. لقد صرح إيخنباوم وهو يدخل في سجال مع الماركسيين الأورثوذوكسيين [4]: «لسنا شكلانيين إننا بالأحرى تمييزيون»[5]. يمثل المفهومان «المنهج المورفولوجي» و« التمييزيون» مفهومين ملائمين جداً لإلقاء الضوء على

الأطروحتين الأساسيتين المترابطين عند الشكلانية الروسية:

أ- تشديدهم على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.

ب- الحاحهم على استقلال علم الأدب.

لقد كانت وراء القوة الدافعة نحو التنظير الشكلاني الرغبة في وضع حد للخلط المنهاجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية، وبناء علم الأدب بناء منتظماً باعتباره مجالا متميزاً ومتكاملاً للعمل الفكري. لقد ردد الشكلانيون القول: لقد آن الأوان لدراسة الأدب الذي ظل، منذ أمد بعيد، أرضاً بدون مالك [6] أن ترسم الحدود لحقلها وتحدد بوضوح موضوع البحث[7].

هذا الأمر بالذات هو الذي تفرغ له الشكلانيون. فقد انطلقوا من مسلمة لم تعد اليوم موضع اعتراض. تقول هذه المسلمة: ينبغي للناقد الأدبي أن يواجه الآثار الأدبية الخيالية بدل أن يواجه ما يسميه سير سيدني لي «الظروف الخارجية التي تُنْتَجُ في إطارها هذه الآثارُ»[8]. ينبغي للأدب، هو في ذاته، أن يكون كما يؤكد كريدل Kridl موضوع علم الأدب، ولا ينبغي أن يكون مجرد ذريعة لأية دراسة غريبة أخرى[9].

إلا أن هذا لم يكن في رأي التمييزي الشكلاني المناضل، مُمَيِّزاً بما فيه الكفاية. إذ ينبغي حصر التعريف لأجل فرز الدراسة الأدبية من بين باقي الحقول المعرفية المجاورة المعرقلة، مثل علم النفس وعلم الإجتماع والتاريخ الثقافي. يقول ياكبسون: «ليس الأدب في عمومه ما يمثل موضوع علم الأدب؛ إن موضوعه هو الأدبية، أي ما يجعل من أثر ما أثراً أدبياً»[10]. ويضيف إيخنباوم: «إن الناقد الأدبي، بوصفه ناقد أدب، لا ينبغي له أن يهتم إلا بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية»[11].

و هذا يطرح بدوره سؤالا بالغ الأهمية في نظرية الأدب: ما هي

السمات المميزة للأدب الخيالي؟ ما هي طبيعة الأدب وأين مكامن الأدبية؟ إن مادة الأطروحات النظرية الشكلانية تهتم بشكل مباشر أو غير مباشر بهذه المشكلة.

لقد عمل الشكلانيون، و هم يحاولون تقديم أجوبة على هذه الاسئلة الأساسية، على الإنفصال عن الأجوبة التقليدية والحلول المستهلكة. وانسجاما مع عدم ثقتهم المتجذرة في علم النفس، فقد رفضوا أية نظرية تلتمس الفارق بين الأدب وغيره عند الشاعر لا في الشعر، اعتماداً على «ملكة ذهنية ما» تقود إلى الخلق الشعري. لقد نفى المنظرون الشكلانيون دفعة واحدة وباستعجال كل الثرثرة حول «الحدس» و«الخيال» و«الموهبة» وغيرها. إن مكمن خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه وليس في الأحوال النفسية للمؤلف أو القارئ.

وإذا كان الشكلانيون قد رفضوا النزعة الساعية إلى الإحاطة بالأدب الخيالي بمنطق العمليات السيكولوجية المضمرة، فإنهم قد عارضوا البحث عن الأدبية في نوع التجربة التي يحتوي عليها الأثر الأدبي. إن الأطروحة الشهيرة القائلة إن الشعر يعتمد على الإنفعالات في حين يعتمد النثر على المفاهيم لم تكن موضع اهتمامهم. و باعتبارهم نسبيين واعين بالطابع المميز للواقعة الأدبية فقد كانوا يعرفون شيئا أكثر من مجرد اعتبار بعض المواضيع أكثر شعرية من الأخرى. لقد رفض ياكبسون في مقالة «ما الشعر؟» مفهوم المواضيع الشعرية في ذاتها، ذلك المفهوم العتيق والمسلم به بشكل دوغمائي. وأكد أنه قد اتضح الآن أن تنوع المواضيع التي تكاد تكون غير محدودة ملائمة لتناولها تناولا شعريا. ويكذب هذا الأمر كل الخطاطات الحصرية: «بالإمكان اليوم أن تتخذ أية مادة لصناعة قصيدة شعرية»[12].

لقد جعلت الرؤية النسبية للظواهر الأدبية والإلحاح على التغير الأدبي، الذي يجعل، في رأي تينيانوف، التحديدات السكونية

للأدب[13] شيئا مبتذلا، لأن الشكلاني الروسي أشد حذراً مما كان يحصل عادة في النقد الاستطيقي الذي يقيم تمييزات جامدة بين الخيال الشعري والواقع. كتب تينيانوف يقول: «إن الحدود بين الأدب وبين الحياة غير واضحة »[14]. وهذا الوعي، ممزوجاً بالاهتمام بالأدب التسجيلي، أي بالاستطلاعات والسيرة الذاتية واليوميات[15] هو الذي منع المنظرين الشكلانيين من الالحاح على الخيال باعتباره السمة الرئيسية للآثارالخيالية[16]. والأكيد هو أن الفارق بين الأدب وما ليس أدباً لا ينبغي البحث عنه في الشيء أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب، وإنما ينبغي البحث عنه في كيفية التمثيل. وحينما تناول الشكلانيون هذه المسألة الأخيرة واجههم مفهوم جد عتيق،مفهوم يعود في أصوله إلى أرسطو ويجد له مناصرين في العصور الحديثة بين نقاد متباينين مثل صامويل تيلور كولريدج وسسيل داي لويس وجورجي بليخانوف وهربرت ريد. والمقصود هنا هو الإحالة على النظرية القائلة بأن استعمال الصور هو الخاصية البارزة للادب الخيالي أو الشعر بالمعنى الأرسطي الواسع للكلمة. لقد أخضع الشكلانيون ومناصروهم هذا المذهب لنقد متقص.

لقد عبر جوستاف سبيت Gustav spet، الذي مارس تأثيراً مهما في بعض ممثلي الشكلانية،[17] عن تذمره من الثرثرة المتقلبة حول حيوية الصورة الشعرية. إن إسناد سمة الرسم إلى الصورة الشعرية يعني الوقوع في خطإ تقدير الطبيعة الحقيقية للخطاب الشعري. ويقول سبيت أيضا: «إن صورة خارج القماش هي مجرد صورة، أي محسن من محسنات الخطاب؛ الصور الشعرية هي الإستعارات والمجازات والأشكال الداخلية. لقد قدم علماء النفس خدمة سيئة إلى الشعرية حينما أولوا الشكل الداخلي باعتباره صورة بصرية بالأساس.» ويتابع سبيت: الصورة المرئية تعيق الإدراك الشعري... إن بذل الجهد لأجل الإدراك البصري لأثر مبني بدون يد إنسانية، يد بوشكين أو «كلمته

المتوقدة» أو في الأخير لأية صورة ولأي رمز حيث لا تكون الصورة مرئية وإنما تكون خيالية، لهو بذل للجهد لأجل الفهم والإدراك السيئين للخطاب الشعري»[18].

واتخذ جيرمونسكي، في دراسة له بعنوان «مهمة الشعرية» موقفا شبيها بما تقدم؛ إذاعترض، وهو يحيل على الناقد الالماني ت. ماير، على الموقف الذي يُسند بموجبه وزن كبير إلى السمات الحسية للخيال الشعري[19]. إن الصور البصرية التي يوحي بها الشعر هي صور باهتة وذاتية إذ إنها تخضع، في جزء مهم منها، لحساسية القارئ وتداعياته التي تكون في الغالب فردية.[20] ويتابع جيرمونسكي إن الشعر يظل دون شك فيما يتعلق بشدة التأثيرات الحسية دون الرسم. إلا أن الشعر يتوفر على«الرابطة الجامعة للعلاقات المنطقية/ الشكلية الملازمة للغة التي يتعذر التعبير عنها في أي فرع من فروع الفن»[21]. وتمثل الخلاصة الجازمة التي عبر عنها جيرمونسكي علامة على اهتمام الشكلانيين باللغة. «إن مادة الشعرلا تتكون من الصور ولا من العواطف وإنما تتكون من الكلمات. إن الشعر فن لغوي»[22]

لقد نقل جيرمونسكي، وهو يقيم، بشكل ملائم جداً، تمييزاً حاسماً بين الأدب والفنون البصرية، النقاش من مشكلة تمثيل الرسم إلى التلفظ الشعري. ومع ذلك، فإن هذا الإطار المرجعي لا يلغي من تلقاء نفسه الإهتمام بالصورة. والحقيقة هي أن العديد من زعماء مذهب التصويرية منذأرسطو إلى ج.ل. لووز J. L. Lowes قد أولوا الصورة بالمعنى الذي قصده سبيت أي باعتبارها ظاهرة لغوية. ولقد رأى هؤلاء في استخدام المجاز والإستعارة خاصة، النقطة الأساسية للتمييز بين الخطاب الشعري والنثري. وهذا لم يقنع الشكلانيين[23] [...] فقد كان منطلق المقالة الممنهجة لشلوڤسكي«الفن باعتباره أداة» هجوماً متحمساً ضد مذهب التصويرية.

لقد أكد شلوڤسكي أن اعتبار استخدام الصورة سمة مميزة للفن الأدبي يعني افتراض إطار مرجعي هو في نفس الآن جد واسع وجد ضيق. ويقول: إن التلفظ والتصويرية الشعريين لا يشيران كمفهومين إلى نفس المرجع. فمن جهة، نجد مساحة الخطاب المعتمد على المحسنات أعرض من مساحة الشعر، إذ إن «المجازات» متوفرة في مستويات لغوية متعددة. مثال ذلك ما نجده في الحوارات المرصعة أو في الخطابة. ومن جهة أخرى، وكما يشير ياكبسون[24] فإن أثراً شعرياً يمكنه أن يستغني عن الصور بمعناها المعهود، ولا يفقد مع ذلك شيئاً من جاذبيته. وإننا نتوفر، حسب ياكبسون، على مثال جيد في قصيدة لبوشكين «لقد أحببتك يوماً»، إذ إن القصيدة تحقق الأثر المطلوب، وهو أثر الخضوع المشوق الذي يكاد يخفي هوى كامنا، دون اللجوء إلى أي محسن من محسنات الخطاب. يقوم تأثير هذه التحفة الأدبية الغنائية على مجرد اتقان استعمال التعارضات النحوية وتنغيم الجملة.[25] وواضح، كما يلح الشكلانيون أنه توجد أشعار غير تصويرية كما توجد صور غير شعرية. يقول شلوڤسكي: «إن الشاعر لا يخلق صوراً وانما يعثر عليها أو يلتقطها من اللغة العادية»[26]. والخلاصة هي أن مكمن ما يميز الشعر ماثل في كيفية استخدام التصوير وليس في مجرد حضور هذا التصوير.

إننا نواجه بهذا مرحلة حاسمة جداً وهامة وهي مرحلة البرهنة الشكلانية. لقد كان شلوڤسكي وياكوبسون يطآن أرضاً صلبة حينما كانا يستنكران التسوية بين اللغة الشعرية والتصويرية. والواقع أنهما كانا مبالغين، وهما واقعان تحت تاثير حمى السجال، وذلك باعتبارهما أهمية الإستعارة من المحظورات[27]. إلا أنهما قد لاحظا مراراً ودون أدنى تردد، الفارق الوظيفي الحاسم بين الصورة الشعرية والصورة النثرية.

لقد سر شلوڤسكي بالهجوم على المفهوم العقلاني الذي يرى الصورة الشعرية كأداة تفسيرية[. . .]يقول: «إن النظرية الذاهبة إلى أن

الصورة هي دوما أبسط من المفهوم الذي تعوضه نظرية خاطئة تماما». وإذا لم تكن كذلك فكيف يمكننا، يتساءل شلوفسكي، أن نفسر ذلك التشبيه الشهير لتجوتشف Tjutcev أي تشبيه السحب بالجنون الصماء البكماء»[28].

يلح بيان أبوياز على أن قانون اقتصاد الطاقة الذهنية لهربرت سبنسر الذي كان معروفا في أوساط الإستطيقيين الهواة، لا يمكن تطبيقه على الأدب الخيالي. فإذا كانت الإستعارة في النثر الأدبي تسعى إلى تقريب الموضوع أكثر إلى الجمهور أو أن تحيط بالمشكلة، فإن الشعر يستخدمهما لتقوية الأثر الإستطيقي المطلوب، أكثر مما ترجم ما هو غريب في ألفاظ معهودة. إن الصورة الشعرية تحول ما هو معهود إلى شئ غريب، وذلك بتقديمه تحت ضوء جديد وبحشره في سياق غير متوقع.[29]

لقد نقلت نظرية شلوفسكي المتمثلة في «تغريب» الشئ الممثَّل التشديد من الإستعمال الشعري للصورة إلى الفن الشعري. وكان يعتبر المجاز هنا واحداً من الأدوات التي تكون في متناول الشاعر باعتباره مثالاً لنزوع عام للشعر وللفن عموما. إن تحويل الشيء إلى دائرة جديدة للإدراك[30] أي التحويل الدلالي المتميز المتحقق بفضل المجاز قد اعتبر الغاية الرئيسية للشعر وعلة وجوده. لقد كتب شلوفسكي: «إن الناس الذين يسكنون بجوارالشاطئ يصل بهم الأمر إلى التعود على خرير الموج إلى حد لا يكادون يسمعونه، ولنفس السبب لا نكاد نسمع الكلمات التي نتلفظ بها... إننا نتبادل النظرات، إلا أننا نكاد لا يرى بعضنا البعض. لقد اضمحل إدراكنا بالعالم. وما نحتفظ به هو مجرد تعرف»[31].

هذا الضغط القاسي للرتابة والعادة هو ما يطالب الشاعر باحتوائه. إن الشاعر وهو ينتزع الشيء من سياقه المعهود ويوحد التصورات المتباينة، يوجه ضربة قاضية للكليشيهات اللفظية، كما يقضي على

الإستجابات المتكررة دوماً وبرغمنا على إدراك أكثر سموا للأشياء ولنسيجها المحسوس. إن عملية التحويل الخلاق للأشياء تعيد لنا رهافة إحساسنا وتكسب العالم المحيط بنا الكثافة. «الكثافة هي الخاصية الرئيسية لهذا العالم الخاص المتشكل من الأشياء التي تم خلقها قصداً والتي تشكل في كليتها ما نسميه الفن »[32].

وعمد شلوڤسكي إلى اختيار أبلغ أمثلته من معلم الرواية الواقعية ليون تولستوي وذلك لأجل أن يوضح أن«الأداة التغريبية» لم تكن مجرد شعار الطليعة الأدبية وإنما هي مبدأ شامل الحضور في الأدب الخيالي[33].

يلاحظ شلوڤسكي، بشكل ذكي، أن آثار تولستوي غنية بالفقرات حيث يرفض المؤلف التعرف على الأشياء المعهودة، ويصفها وكأنه يشاهدها لأول مرة. هكذا، فحينما يصف تقديم أوبرا في **السلام والحرب**، يصف الزخارف باعتبارها «قطعا من الفحم المصبوغ» وفي مشهد الصلاة في البعث يستعمل العبارة النثرية «فتات الخبز» وذلك لاجل وصف القربان. وتستعمل نفس التقنية على صعيد أكبر في حكاية قصيرة لتولستوي Xolstomer التي تعتمد السرد بضمير المتكلم، وقد كان السارد فرساً. وكانت الأعراف والمؤسسات الإجتماعية التي يمثلها رب الفرس وأصدقاؤه مقدمة زاوية نظر مفيدة، زاوية نظر هذا الملاحظ الهامشي، أي الحيوان المندهش والمتعجب من ميوعة ونفاق الناس[34].

أما القول: إن ذلك التغريب يتحول عند تولستوي إلى رابط للنقد الإجتماعي، للدمار الحضاري، فهو شيء هامشي في رأي شلوڤسكي. إن الإهتمام لا ينصب هنا على المضمرات الإديولوجية للأداة الفنية. ما يهتم به تولستوي هو تحد للكليشيهات، أي نفي الكلمات «الرنانة» والمعجم التقني المستعمل عادة خلال تناول مشهد مسرحي او الصلاة أو مؤسسة الملكية الخاصة واستعمل بدل ذلك معجما أساسيا غفلا .

وقد يبدو غريبا للوهلة الأولى اعتماد واستثمار أحد أساتذة الصناعة الفنية البالغة على «البساطة» التولستوية. والحقيقة هي ألاتناقض في هذا. فـ«الغريب»لا يعني بالضرورة تعويض ما هو مصنوع بما هو بسيط، بل يمكن أن يعني، عكس ذلك، استعمال لفظة عادية أو بسيطة محل لفظة شريفة أو مخصوصة ما دامت هذه الأخيرة تمثل في حالة معينة الإستعمال المقبول. وليس ما يكتسي أهمية هو الإتجاه الذي يسير فيه «النقل الدلالي» وإنما المهم هو حصول هذا النقل، أي حصول هذا الإنزياح عن المعيار. هذا الإنزياح أو هذه المباينة[35] هو ما يمثل، حسب تأكيد شلوڤسكي، أساس أي إدراك إستطيقي.

أما نقل المعنى الملازم للإستعارة فهو، حسب شلوڤسكي، واحد فقط من طرق متعددة لتحقيق هذا التأثير الإستطيقي، إنه طريقة واحدة من طرق إنشاء عالم «محسوس» و«كثيف». هنا مظهر آخر أساسي أيضا في هذا الشكل المعاق بطريقة مقصودة، وهو الإيقاع: أي مجموعة من الزخارف المفروضة على الخطاب العادي. فكتابة الأشعار هي، في رأي شلوڤسكي «عبارة عن بهلوانية لفظية للأعضاء التلفظية»[36]. إن نمط خطاب الشاعر«المصنوع» يعرقل التواصل ويلزم القارئ على التواصل مع العالم بطريقة أشد حسما ولكنها مرضية بشكل قوي.

إن ميدڤديف، وهو واحد من خصوم شلوڤسكي الماركسيين، قد اتهمه، وهو يتناول بالدراسة ثنائية «الآلية» مقابل «الحسية» بالبعد عن سبيل التحليل الموضوعي والغرق في«الشروط الفزيولوجية للإدراك الإستطيقي»[37]. وبغض النظر عن النعت «الفزيولوجية» المستخدم بشكل سيء، فإن اتهام ميدڤديف يبدو بغير أساس. فالآثار الأدبية مواضيع قابلة للمعرفة بواسطة التجربة الفردية وحسب. ومع ذلك فإن الإستجابة الإستطيقية اهتمام مشروع عند منظر الفن«الموضوعاتي» بشرط أن يقع التشديد على السمات الملازمة للأثر الفني الكفيلة ببعث استجابات ذاتية مشتركة وليس على تداعيات القارئ الفردية.

وإذا كانت تهمة الإنزياح النفسي مبررة، فانه يمكن الإعتراض بأنه على الرغم من انطلاق شلوڤسكي من منطلقات وصفية فإنه انتهى إلى تعريف الشعر، ليس باعتبار ما هو وإنما باعتبار ما لأجله وجد[38]. لقد أصبحت النظرية الشكلانية دفاعا جديدا عن الشعر أكثر مما هي تحديد لـ«الأدبية». ويمكن، بالإضافة إلى ما تقدم، أن نلاحظ، ودون أن نحط من قيمة آراء شلوڤسكي، أن مفهومه للفن، باعتباره اكتشافا جديدًا للعالم يرتبط بالأفكار الموروثة أوالشائعة أكثر مما يمكن أن يقبله الناقد الشكلاني[39]. وكما أشار إلى ذلك رينيه ويليك وأوستين وارين فإن مقياس «الغرابة» هو الأقل حظا من الجدة. لقد كان أرسطو يعرف أن «قولا» شعريا جيداً لا يمكنه أن يستغني عن «الكلمات غير المعهودة»[40] وحديثاً نادت الإستطيقا الرومانسية، بلسان كولريدج ووردزورث بـ«الحس الجديد والطراوة» باعتبارهما من سمات الشعر الحقيقي[41]. وبنفس الطريقة اعتبر السرياليون الفن هو بالأساس «حدث تجديدي»[42]. وليس من قبيل الحشو الزائد التركيز على هذا القياس الأخير. ففي مقالة كتبها جان كوكتو سنة 1926[43] وهو أحد قادة الشعراء النقاد الذين قادوا السريالية الفرنسية، حدد مهمة الشعر في ألفاظ مماثلة لألفاظ شلوڤسكي. يقول شلوڤسكي: «وفجأة، وكأن البرق يضيئنا، نرى لأول مرة الكلب والسيارة والمنزل. وبعد برهة امحت بفضل العادة تلك الصور المهيمنة. لاطفنا الكلب وناديا على السيارة وعشنا في منزل. إننا لم نعد نشاهد هذه الأشياء». «تلك هي، حسب كوكتو، وظيفة الشعر. إنه هتك الحجب بالمعنى الممتلئ للكلمة[44]. إنه يكشف عن الأشياء المحيطة بنا والمثيرة للدهشة، تلك الأشياء التي تسجلها حواسنا بشكل آلي. اعمدوا إلى مكان معهود منظره وافركوه ولمعوه بطريقة يثيرنا شبابها وطراوتها وطاقتها الأولية، وستكونون بذلك قد أنجزتم عمل الشاعر. وما عدا ذلك فهي أمور زائدة»[45].

لاينبغي لهذا التشابه المدهش بين الموقفين أن ينسب إلى تأثير

شلوڤسكي في كوكتو. ليس هناك أي مبرر للإفتراض أن كوكتو كان على علم بكتابات منظر أوبوياز. وليس تماثل الصياغة مجرد أمر يتعلق بتقارب الأفكار بين الكاتبين الذين كتبا حول الشعر يحفزهما الحب والخيال. لا مجال للحديث عن الصدفة بشأن هذه الصياغة التي تبدو أحيانا صياغة فرنسية لبيان أوبوياز التي كانت من إنشاء ذلك الذي حمل، شأنه شأن شلوڤسكي، مشعل الطليعة الأدبية.

والجدير بالمعرفة أن فلسفة الفن العفوية عند شلوڤسكي قد حملت الكثير من حركة المستقبلية الروسية بقدر ما ساهمت في نظرية الأدب. هذا المشروع الإستطيقي غير الملتبس، المعبر عنه في كتابات شلوڤسكي وغيره من ممثلي الشكلانية، هو الذي يكسب المقالة نبرة متحمسة: الإهتمام غير المنتظر باستخدام الشعر والقيمة العلاجية للتحويل الخلاق. كل مدرسة شعرية، مهما حاولت الإبتعاد عن الحياة، فإنها تجد نفسها مضطرة خلال هروبها من مستمع ما إلى أن تقترح لنفسها ولفن الشعر طريقة حقيقية لتناول الواقع.

2

إن تقريظ الشعر الذي قدمه شلوڤسكي بشكل متناهي البراعة قد خلف تأثيراً هاماً في النظريات الشكلية اللاحقة. فالمصطلحات - المفاتيح التي استعملها مثل «الآلية» و«التغريب» و«الحسية» قد شاعت وراجت في كتابات الشكلانيين الروس. وعلى العموم، فان موقف شلوڤسكي كان أشد شكلانية لكونه بناءاً عقليا للتجربة الشعرية وليس لكونه دراسة منتظمة لمناهج النقد الأدبي. إن نزوع الشكلانيين نحو المشاكل الأساسية للنظرية الأدبية بربطها ربطاً حميمياً باللسانيات والسميائيات الحديثة قد وجدا الصياغة المختصرة في دراسات رومان ياكبسون. يقول ياكبسون سنة 1933[46]: «إن وظيفة الشعر هي تبيان أن

الدليل لا يتطابق مع المرجع. لماذا نحتاج إلى هذا التذكير؟ لأننا، حسب ياكبسون، بالإضافة إلى حاجتنا إلى الوعي بتماثل الدليل والمرجع (ا هو ا) نحتاج أيضا إلى الوعي بعدم كفاية هذا التماثل (ا ليس هو ا)؛ هذا الطباق جوهري إذ بدونه تصبح الرابطة بين الدليل والشيء آلية ويصبح إدراك الواقع متلاشياً»[47]. إن تحديد ياكبسون سمة الشعرية، وهو تحديد يتميز بقدر واضح من التجريد، قد كان موازيا لتقريظ شلوفسكي للفن الخلاق. وهما معا يسلمان بأن الشعر يحسّن صحتنا الذهنية وذلك حينما يعارض نزوع «الآلية» المؤذية لاستجاباتنا. إلا أن ياكبسون يركز اهتمامه، بخلاف شلوفسكي، على شيء آخر. ولهذا فالأمر الحاسم المباشر، في رأي ياكبسون، ليس التفاعل بين الذات المدرِكة والموضوع المدرَك، وإنما العلاقة بين «الدليل» و«المرجع». وليس موقف القارئ أمام الواقع وإنما موقف الشاعر في مواجهة اللغة.

لقد رأى ياكبسون، شأنه شأن المنظرين الشكلانيين، مكمن الأدبية في الشكل الذي يستعمل به الشاعر القناة [اي اللغة]. و بعبارة أخرى، فإن عمل ذلك الشيء المميز للأدب الخيالي والموجود في كل مكان قد تحول، في الجوهر، إلى مشكل يتعلق بحدود الخطاب الشعري في علاقته بالأنماط الأخرى من الخطاب.

ومع ذلك فقد ميزت البيانات الأولى للشكلانيين الروس اللغة الشعرية من اللغة العملية أوالإخبارية[48]. فهذه الأخيرة هي من الزاوية الإستطيقية محايدة وعديمة الشكل، في حين يوصف الشعر بكونه خطاباً منظماً بهدف تحقيق أثر إستطيقي. إننا لا نلتفت، في رأي الشكلانيين، حين نتلقى لغة تواصلية إلى الصوت أو إلى نسيج الدليل اللغوي. إن الكلمة هي في الخطاب العادي وبالخصوص في الخطاب العلمي مجرد بطاقة شفافة [إيتيكات]. وفي الخطاب الخيالي،

وخصوصا في الشعر، تستعمل عن قصد أصواتا خطابية. إن النظام اللغوي «يبرز» النسيج الصوتي للكلمة[49].

لقد خلطت الكتابات الأولى للشكلانيين بين الأمور، وذلك حينما سوت بين ثنائية اللغة الشعرية مقابل اللغة العملية وبين التمييز الذي يقيمه عالم الدلالة بين الإستعمال المعرفي للخطاب والإستعمال العاطفي[50]. وكان نقاد الأوبوياز يتكلمون عن اللغة الشعرية باعتبارها طريقة تعبيرية للتواصل أو طريقة غير منطقية للتواصل، وقد عملوا بهذا على دعم مواقع النظرية العاطفية للشعر. فهذا شلوڤسكي يضع في مقالته «الشعر واللغة العديمة المعنى» أدوات التعجب والكلمات الغريبة ذات الشحنة العاطفية والمحسنات الصوتية مثل الجناس الصامتي في نفس الخانة[51]. واستشهد ياكبسون بالنظرية التعبيرية للفونيمات التي قدمها موريس جرامون الذي حاول أن يحلل النماذج الصوتية للشعر الفرنسي انطلاقا من التلوين الفردي العاطفي للصوامت وللصوائت[52]. ومع هذا فقد انتفى سريعا هذا الإنحراف «العاطفي». وقد شرع الشكلانيون يسيرون بخطوات بالغة الحذر حينما كانوا يصارعون الإستطيقا الرمزية، وهم يواجهون «التناسبات» الأسطورية بين الأصوات والعواطف التي تند عن الوصف، إلا أن هذه العواطف يتم استحضارها بفضل «سحر اللفظ». يقول ياكبسون: «إنه لمن قبيل الخطإ التسوية بين الخطاب العاطفي وبين الخطاب الشعري كما سيكون من قبيل الخطإ أيضا اختزال التناغم الصوتي في الشعر إلى مجرد الأصوات المحاكية»[53]. بإمكان الشاعر أن يستخدم الإمكانات التعبيرية للغة، و هو يقدم أحيانا على ذلك فعليا، إلا أنه يتخطى بذلك حدود مقاصده[54].

ما هي مقاصد الخطاب الشعري باعتبار تلك المقاصد مختلفة عن مقاصد التعبير العاطفي؟ لقد طرح ياكبسون المسألة ببالغ الوضوح.

وأكد أن الشعر يقترب من الخطاب الإنفعالي أكثر مما يقترب من الخطاب المعرفي. فالعلاقة بين الصوت والمدلول أشد ترابطا وحميمية في الخطاب الإنفعالي منه في الخطاب المعرفي. إن السعي إلى نقل الإنفعالات بواسطة تأليفات صوتية مخصوصة يقتضي عناية بالنسيج الصوتي للكلمة. وبذلك ينتهي التشابه كما يؤكد ذلك ياكبسون. ففي الخطاب الإنفعالي، يتم تقويم الكتلة الصوتية المخصوصة ليس باعتبار ما هي وإنما باعتبارحمولتها: التناغم الصوتي يخدم التواصل«لكون الإنفعال يملي قوانينه على المادة اللفظية ولايحصل نفس الشيء في الشعر، فهنا تختزل إلى الحد الأدنى الوظيفة التواصلية الملازمة للغة العملية والإنفعالية على حد سواء، فالشعر الذي لايتخطى حدود الصياغة الموجهة نحو طريقة التعبير، يخضع لقوانين داخلية»[55].

ذلك هو موقف ياكبسون، في دراسة مستفزة إن لم تكن متطرفة، من المستقبلية الروسية. وعاد ياكبسون بعد خمسة عشرة سنة إلى عرض نفس الأفكار في ألفاظ أكثر اعتدالا.«تكمن السمة المميزة للشعر في كون كلماته لا تدرك باعتبارها مجرد تمثيل للشيء المشار إليه أو مجرد انبثاق للانفعال، وإنما تدرك باعتبارها كلمة حيث تكتسي الألفاظ والتركيب والمدلول والشكل الخارجي والداخلي في ذاتها، القيمة والوزن»[56]. ويبدو أن منظراً شكلانياً آخر هو توماشيفسكي قد انطلق من موقف ياكبسون. ففي كتاب توماشيفسكي[57] نظرية الأدب الذي يعتبر أطول عرض للمنهجية الشكلانية، عرفت اللغة الشعرية باعتبارها «واحداً من الأنساق اللغوية حيث تكون الوظيفة التواصلية مهمشة خارج البؤرة وتكتسي البنيات اللفظية قيمة مستقلة» لقد اختصر إفيموف Efimov وهو مؤلف دراسة عن الشكلانية الروسية، التصورالشكلاني للشعر بقوله: «إنه نشاط لغوي متسم بقابلية قصوى لإدراك كيفيات التعبير»[58].

إن «إبراز القناة» و«إدراك كيفيات التعبير» هما الصياغتان الأساسيتان اللتان تقابلان بشكل جذري بين لغة الأدب وبين الأنماط الأخرى من الخطاب. لقد عوضت ثنائية معرفي/ عاطفي [أو انفعالي] بالتمييز بين اللغة المرجعية للنثر الأدبي وبين اللغة الشعرية الموجهة نحو الدليل، والمتمفصل حول إبراز الرمز اللغوي وقد اعتبرت كل الأدوات التي تكون في متناول الشاعر الإيقاع والتناغم الصوتي، وبشكل أقل أهمية، التأليفات اللفظية غير المتوقعة والمعروفة بوصفها «صورا» أدوات تتلاقى في الكلمة لأجل إبراز كثافتها ونسيجها المعقد. إن الكلمة في الشعر هي، كما يؤكد الشكلانيون، شيء أكثر من مجرد ظل لفظي. إنها شيء يتمتع بكل الحقوق[59].

لقد قيل عن هذه النزعة إنها كانت، في جوهرها، انعكاسا للشعرية المستقبلية وشعاراتها المتعلقة بـ «تحرير الطاقة الصوتية» و«الكلمة المكتفية بذاتها». وهذا تبسيط للأمور. لا يمكن أن ننفي عن مفهوم الشكلانيين عن اللغة الشعرية تأثره البالغ بالمستقبلية. فياكبسون يستشهد بتجارب كليبنكوف المجردة من المعنى لأجل أن يؤكد أطروحته القائلة بأن «الخطاب الشعري... يتجه نحو حدوده القصوى، أي نحو الكلمة الصوتية، أو بعبارة أدق نحو الكلمة المتناغمة صوتيا» أي الكلمة باعتبارها صوتا خالصا[60] فشلوفسكي كان يتلذذ برقص الأعضاء المتلفظة كما كان يتحدث عن العروض وكأن الأمر يتعلق «بملء المسافات بين القوافي بعلامات صوتية حرة»[61].

لقد كان الميل نحو تفضيل نمط من الشعر، حيث «تذوب الدلالة» والصوت، واضحا ولا يمكن أن ننسبه كلية إلى تأثير المستقبلية. لقد كان الإلحاح على التناغم الصوتي الشعري عند المدرسة النقدية الجديدة الطريقة الأشد فعالية لطرح المسألة بشكل درامي، أي مسألة «الكشف» عما يميز الأدب الخيالي. لقد كان الشعر

يبدو، بسبب بنيته التي ترتقي إلى درجة سامية من حيث الصياغة، مثالا أشد ملاءمة من النثر الخيالي؛ كما بدا الشعر التجريبي، المعتمد على استخدام الألفاظ بدون روابط، محكا أفضل من مقطوعة شعرية تتكئ أكثر على«الأعراف».

ومهما كانت الدواعي وراء ظهور الشكلانية الأول، فإن إعجاب الناقد الشكلاني بالكلمة «المكتفية بذاتها» لم يعمر طويلا[62]،إذ تم الانتقال بسرعة من الصوت إلى الدلالة، أو بتعبير أدق، إلى التفاعل بين الصوت والمدلول. لا يعود هذا الوعي المتزايد بالدلالة إلى مجرد توسيع اهداف البحث. إن الأثر يتعلق في الحقيقة بمفهوم للدليل اللغوي أكثر اتساعا وأشد نضجا من ذلك الذي تميزت به المرحلة الأولى .

لقد أمكن للشكلاني أن يتحدث بشكل مثير عن تحرير الكلمة من مدلولها لأنه كان ينزع إلى اختزال الدليل اللغوي إلى نسيجه الحسي، أو إنه كان يخلط، وهذا يعني نفس الشيء، بين مدلول الكلمة ومرجعها .

إن ادموند هوسرل الفيلسوف الذي أثر بشكل قوي في بعض المنظرين الشكلانيين قد قدم تمييزاً مثمراً بين «الشيء» وهو الظاهرة غير اللفظية التي تشير إليها الكلمة وبين «المدلول» أي كيفية تقديم الشيء. و بعبارة أخرى، فإن المدلول عند هوسرل ليس عنصرا من الواقع غير اللغوي وانما هو جزء وقطعة من الدليل اللغوي. وإذا كان الأمر كذلك، فان الشعار الشكلاني سيصبح غير معقول أو إتيكات خاطئة على أقل تقدير.

و الحقيقة هي، وكما لم يخف ذلك ممثلو الشكلانية، أنه لا وجود لشعر، مهما ابتعد هذا الشعر عن الموضوعية، يمكنه أن يتجاهل المعنى. وعلاوة على ذلك، فإن المعنى في الشعر الأكثر تجريبية مثل

شعر اديث ستويل أو إزرباوند أومن الفقرة الاشد مباغتة في Finnegan wake المليئة بأنصاف الكلمات المقرونة بشكل مخصوص اعتماداً على مورفيمات معهودة، يظل حاضراً بطريقة ما، ولو كان ذلك الحضور على سبيل التقريب أو القوة. إن تأثيرالسياق والمشابهات مع كلمات «حقيقية» قريبة، يكسبان هذه الإنتاجات الغريبة التي أفرزها الخيال اللغوي عند الشاعر نفسا دلاليا.

واضح أن المشكلة لاتتلخص في انعتاق المدلول، وإنما في استقلاله عن المرجع. هذا النزوع الأخير يتضح في حالة الألفاظ المبتكرة الشعرية والتي لا تكون لها أية قيمة تعيينية [اي مرجعية] إذ لا تشير إلى أي عنصر يمكن إدراكه في إطار الواقع خارج اللغة. ولكن ينبغي الإعتراف بأن هذا يمثل موقفا شعريا متطرفا. والحقيقة هي أننا لانعثر في الشعرعلى ما تمكن تسميته بـ«المرجع الزائف»،كما يسميه يور وانتيرس [63] وإنما نصادف فيه الغموض بالمعنى الذي يقصده بهذه الكلمة وليام إمبسون[64]. فالتأرجح بين المستويات الدلالية المتعددة المعهودة في سياق الشعر يرخي العقدة الرابطة بين الدليل والشيء. والضبط التعييني المتحقق بفضل اللغة العملية يفسح المجال للكثافة الإيحائية ولفيض من التداعيات. وبعبارة أخرى، فإن سمة الشعر، باعتباره خطاباً متفرداً، لاتكمن في غياب المدلولات، وإنما تكمن في تعددها. هذه هي، في الواقع، الفكرة المعبرعنها في مواقف الشكلانيين الناضجة. لقد كتب إيخنباوم يقول: «إن قصد الشعر يكمن في جعل نسيج الكلمة مدركا في كل أبعاده »[65]. إلا أن هذا لايعني أن الصورة الداخلية للكلمة، أي الرابطة الدلالية الملازمة، ليست أقل جوهرية من الصوت الخالص في التأثير الإستطيقي. إن تحقق الدليل اللغوي الحاصل بفضل الشعر اعتبر بمثابة تفاعل معقد يساهم فيه المستوى الدلالي والصرفي والصوتي للغة.

3

ليس هناك بين التشديد على الوحدة المعقدة للدليل اللغوي وبين افتراض استحالة انقسام هذا النسق الخاص من الدلائل الذي هو الأثر الأدبي إلا خطوة واحدة. فإذا لم يكن ممكناً تطليق «المدلول» من الصوت في الكلمة المفردة، فإنه لمن قبيل السطحية فصل مدلول الأثر الأدبي، ذلك المدلول المتراكم، عن التعبير الفني المعروف باسم الشكل. لقد عجز الشكلانيون الروس عن التحمل، وهم يواجهون الثنائية التقليدية «الشكل مقابل المحتوى»، تلك الثنائية التي قال عنها رينيه ويليك وأوستن وارين «إنها تجزئ الأثر الأدبي إلى شطرين هما: المحتوى الخالص والشكل المحض الخارجي المركب فوقه»[66]. لقد تحدث بوريس إنجلهارت، وهو الفيلسوف النبيه المتعاطف مع الشكلانية الروسية والمحاول إعادة صياغة مبادئ أبوياز في مقولات إستطيقا كانتية، عن تصميم الشكلانية القضاء على ثنائية الموضوع المعبر عنه ووسائل التعبير[67]. ان فرضية الوحدة الحميمية بين «كيف» و«لماذا» في الأدب قد تمت صياغتها على يد جرمونسكي في مصطلحات حس نقدي مشترك وبسيط[68]. فقد انطلق من المفهوم البسيط غير النقدي، أي من الشكل بوصفه كساءاً محضاً لأفكار الشاعر أو إناءاً حيث يصب محتوى جاهزاً سلفاً. إن المحتوى، عاطفيا كان أم معرفيا، ينكشف في الأدب الخيالي عبر الأداة الشكلية فقط ولا يمكن مع ذلك أن يدرس بشكل مثمر، ولا أن يدرك خارج كسائه الفني. «فالحب والألم والصراع المأساوي الداخلي والفكرة الفلسفية غير موجودة، في ورأي جرمونسكي في الشعر إلا في شكل ملموس». واعترض جرمونسكي بحق على النزعة النقدية الخارجية المحضن، تلك التي تعمل على انتزاع الإنفعالات أو الأفكار المتضمنة في الأثر الشعري من سياقها الأدبي ثم تدرسها بمصطلحات علم النفس أوعلم

الاجتماع. يقول جرمونسكي: «لا تتمتع، في الفن الأدبي، عناصر ما يسمى المحتوى، بوجود مستقل وليست خالصة من القوانين العامة للبنية الإستطيقية[69]. فهذه العناصر تتخذ غرضا شعريا أوحافزاً فنياً أو صورة،ولكونها كذلك فهي تساهم في بعث الأثر الإستطيقي الذي يخلفه الأثر الأدبي ككل»[70].

وهاجم شلوڤسكي، على طريقته المعروفة بالنقد اللاذع والمثير للجلبة، السفسطة القائلة «بالمحتوى المستقل». واستهزأ من النقاد الذين يدرسون الشكل بوصفه «شرًا لا بد منه» ومظهراً «لشيء حقيقي» والذين يبعدون باستهتار الشكل بغاية فهم «محتوى» الأثر الفني. «إن أولئك الذين يعملون على«تحليل» الرسوم كما لو تعلق الأمر بألغاز الكلمات المتقاطعة، إنما يسعون إلى القضاء على شكل اللوحة لرؤيتها بشكل أفضل»[71]. إن ناقدا غربيا ينتمي الى «الاتجاه السياقي» قد لا يجد مغمزا في الإنتقادات المشار إليها سابقا. و قد ينزعج أمام تحديد شلوڤسكي للفن باعتباره شكلا خالصا كما قد ينزعج أمام تصريحه في هذه الفقرة المغتبطة «إن أمتع... ما في المنهج الشكلاني كامن في كونه لا يرفض المحتوى الايديولوجي للفن، وإنما يعتبر ما يسمى محتوى من مظاهر الشكل»[72]. قد يتساءل متسائل عن قصد ممثل الشكلانية: هل يعترض على أهمية «المحتوى» أم أنه يعترض على إمكانية الفصل؟ هل يفترض أن ما يكتسي أهمية في الفن هو الشكل أم أنه يقصد إلى مجرد القول بأن كل شيء في الأثر الأدبي قد صيغ شكلا لغاية إستطيقية ؟ .

يبدو أننا نواجه هنا لبسا مزدوجا: هو لبس فلسفي ودلالي. فموقف شلوڤسكي المتعلق بالمحتوى، مقابل الشكل، مشوب بالإفتقار إلى الوضوح وذلك نظراً لنسبية أهمية المقاييس الإستطيقية. ومن قبيل ذلك، الإستعمال غير المتسق لكلمة «شكل». فقد تأرجح القائد

الشكلاني الروسي بين تأويلين مختلفين لهذا المصطلح: إنه لم يتمكن من الحسم النهائي بصدد مصطلح «شكل»، فهل يعني كيفية ملازمة لمجموع إستيطيقي أم يعني مجموعا إستطيقييا متصفا بكيفية معينة؟. وحينما يبدو أن شلوفسكي يميل إلى الإختيار الأول، فإن الميل إلى التسوية بين الفن والشكل يؤدي إلى التعصب لنموذج فني خالص، وهو شيء رفضه في واحدة من دراساته لكون ذلك رأيا ميكانيكيا وعتيقا[73]. وحينما يستعمل هذا المصطلح ـ المفتاح بمعنى أوسع فان الإعتراضات المشارإليها أعلاه تصبح عديمة الجدوى؛ والحقيقة هي أن هناك من يمكن أن يوافق جرمونسكي على رأيه الذاهب إلى أننا إذا كنا نقصد بـ «شكلي» «إستطيقي» فإن كل ما يعلق بالمحتوى يصبح في الفن ظواهر شكلية[74]. وهناك من يمكن أن يشك، كما فعل م. كريدل M.Kridl[75] في إمكانية معاملة «الشكل» بوصفه مصطلحا كليا يدل على جنس الخلق الفني ـ وهذا تأويل واسع ويصبح في النهاية غير مجد عمليا، حتى لا نقول مضلّلاً. فحينما يستعمل «شكلي» باعتباره مرادفاً لـ «إستطيقي» فالأفضل هو الاستغناء عن مفهوم «شكل» الذي يعني في العادة وبصورة ضمنية الجزء، كما يعني الكل واستعمال «البنية» بدلا منه.

والواضح هو أن الشكلانيين الروس قد كانوا على علم بمخاطر التقليدية. وهم لم يقتنعوا أبداً بما فيه الكفاية بمفهوم الشكل، كما لم يقتنعوا بلقب «شكلاني» الذي الصقه بحركتهم أولئك الذين كانوا يحيطون بهم وليس أولئك الذين حذوا حذوهم. لقد أشرنا خلال تحديد موقفهم المنهجي، إلى أن الشكلانيين كانوا يفضلون استعمال مصطلحات من قبيل«المنهج المورفولوجي» و«التمييزيين» وغيرهما. وكان نزوعهم يزداد، في كل مرة يحللون خلاله «الواقعة الأدبية» وآلية الصيرورة الأدبية، نحو استبدال الثنائية الساكنة «شكل ـ محتوى» بزوج

من المفاهيم الدينامية وهما«المادة»materials و«الأداة» priem

يقدم هذا الزوج من المصطلحات فوائد منهجية عديدة فيما يرى الشكلانيون. فالوحدة العضوية للعمل الأدبي أصبحت مصونة، إذ أن مفهوم تعايش مكونين قابلين للفصل فيما يبدو ينتج، في الموضوع الاستطيقي، مرحلتين متقابلتين في الصيرورة الأدبية وهما مرحلة قبل إستطيقية ومرحلة إستطيقية. وفي لغة الشكلانيين تمثل «المادة» الخام للأدب التي تحقق فعالية إستطيقية[76]. ويمكن انتقاؤها لأجل المساهمة في الأثر الفني والأدبي بمجرد وساطة «الأداة»، أو بعبارة أدق بوساطة مجموعة من الأدوات التي تخص الأدب الخيالي.

ينبغي أن نلاحظ أننا نجد في كتابات الشكلانيين الأولى تصالحا مصطلحيا خاصا، وذلك في ثنائية «الشكل ـ المادة». ومن بين المفاهيم الموروثة، فإن أكثرها إثارة للشكوك «المحتوى» قد أصبح مهجوراً في حين تم تأويل الآخر بوصفه مبدءاً للادماج المشكل وللرقابة الديناميين أكثر مما هو كساء خارجي أو زينة خارجية. إن الأمر يتعلق بمفهوم قريب جداً من مفهوم أرسطو eidos الذي يوحي، حسب الفيلسوف اللغوي المعاصر انطون مارتي[77] بـ«القدرة التشكيلية الداخلية مطبقة على المادة الخام».

ولكن ما هي ملامح ومكامن هذه المادة ؟ وهل هي موضوع الأثر الأدبي، أي المجال الواقعي المتضمن في الأدب، أم أنها الوسيط أي اللغة؟ ليس هناك في الحقيقة اتفاق تام بصدد هذه المسألة بين ممثلي الشكلانية وأنصارهم. فإنجلهاردت، بوصفه فيلسوفا، كان يركز اهتمامه بالأونطولوجيا أكثر من اهتمامه باللسانيات. تعني كلمة «مادة» البقايا غير الإستطيقية الزائدة عن«التواصل» الشعري والقطاع المسيطر على الواقع. إن ما هو واقعي يتم عزله في دورالمرجع المتراكم للأثر الأدبي، أي في سلسلة تجريبية ملازمة للأدب، إلا أنه يظل متمتعا

بوضع أنطولوجي مختلف .

وكتب شلوفسكي في كتيبه عن الأدب و السينما [78] قائلاً: «ليس العالم الخارجي بالنسبة للرسام هو المحتوى وإنما هو مجرد مادة رسمه» ويتابع بقوله: وينطبق نفس الشيء على مكونات الأدب النفسية والإيديولوجية التي تصنف عموما تحت تسمية «المحتوى»الرئيسي. وكذلك تصنف الأفكار والعواطف «المعبر عنها في أثر أدبي شأنها في ذلك شأن الأحداث المعروضة فيه» باعتبارها «مواد البناء» والإنشاء الفني، وبوصفها ظواهر تنتمي إلى نفس نظام الكلمات أوتأليف هذه الكلمات[79]. ونجد في نفس السلسلة من المقالات الفقرة الآتية: «وفي كل الأحوال، فمن الواضح في نظري أن الكلمات ليست بالنسبة للأديب شراً بالضرورة، أو أنها مجرد طريقة لقول شيء ما، إنها مادة الأثر الأدبي نفسها. الأدب يتكون من الكلمات وهو محكوم بالقوانين المتحكمة في اللغة»[80].

هذا التأويل الأخير فرض نفسه في كتابات أخرى للشكلانيين. فجرمونسكي ومعه ياكبسون باعتبارهما ممثلين مختلفين من الشكلانيين يسويان بين مادة الأدب وبين نسيجه اللغوي. فالشاعركما كان يقال يستخدم لغته بنفس الطريقة التي يستخدم الموسيقي اللحن والرسام الألوان. كانت هذه الفكرة الملازمة أكثر انسجاما مع إلحاح الشكلانيين الروس على الطابع المستقل للأثر الأدبي. إن تصور عملية الخلق باعتبارها نزاعا بين الخطاب العادي والمقومات الفنية التي تشكله أو تمسخه تعزز صحة المبدإ الشكلاني المبكر القائل بأن الأدب هو من حيث الجوهر لغوي أو سميائي أو هو نسق من الدلائل، كما عبر البنيويون التشيكيون. لقد حدد عمل الشاعر بوصفه استعمالا للغة أكثر مما هو محاكاة للواقع. إن الواقع ينحصر في دور المرجع المتراكم في الأثر الأدبي. إنه سلسلة تجريبية لصيقة بالأدب، وهو يتمتع، بهذا،

بوضع أنطولوجي متميز[مختلف] .

إذا كان مفهوم«المادة» شاهداً على التوجه اللساني أوالدلالي للشكلانية، فإن المفهوم المتصل به «الأداة» قد كان أكثر حسما. ينبغي أن نعرف أن «الأداة » كانت شعار الشكلانية الروسية. «الفن باعتباره أداة» و«أداة التغريب» و«الكشف عن الأداة» و«الأثر الأدبي عبارة عن مجموع الأدوات المستخدمة فيه» يبدو في كل هذه الصيغ الأساسية مفهوم «الأداة» بوصفه مفتاحا، وهو الوحدة الأساسية للشكل الشعري أو هو وسيط الأدبية .

إن اختيار هذا المصطلح نفسه يحمل دلالة، ونجد أكثر من ناقد واحد يتحدث عن «وسائل التعبير» وهذا يؤدي في نظر الشكلاني إلى السيكولوجية وإلى «الصياغة الواقعية الساذجة القائلة بأن الشعر كشف عن روح الشاعر»[81]. لقد كان الشكلانيون يحاولون، تماما كما فعل فزلوفسكي الذي تأثروا «بشعريته التاريخية» على أكثر من مستوى، تجنب المشكلة الشائكة المتعلقة بالشخصية المبدعة. فالتكنولوجية الأدبية كانت توفر لهم موضوعا أصلب ومجالا ثابتا بالمقارنة مع سيكولوجية الابداع. ولهذا كان هناك نزوع لتناول الأدب بالدرس بوصفه ظاهرة تتعالى على الشخصية حتى لا نقول إنه ظاهرة غير شخصية، وبوصفه تطبيقا مقصودا لمجموعة من التقنيات على«مادة» ما أكثر مما هو تعبير عن الذات و بوصفه عرفا واصطلاحا أكثر مما هو اعتراف .

لقد كتب إيخنباوم: «إن الأثر الأدبي هو دائما شئ مصنوع ومتشكل ومبتدع، لا بفضل الفن وإنما بالصناعة بمعناها الواسع»[82]. وقدم شلوفسكي الإعتذار التالي عن مقالته «مرور الفارس» المشكوك في قيمتها: «كثيرة هي أسباب الأشياء الغريبة في عبور الفارس إلا أن الشيء الغريب الأساسي هو عرفية أواصطلاحية الفن. أنا أكتب عن

أعراف الفن»[83].

ذلك هو الموضوع الجذاب ليس فقط في كتابات شلوفسكي وإنما أيضا في كتابات الشكلانية الروسية عامة. والأكيد أن الأدب الخيالي، إذا كان نسقا من الدلائل تم ترتيبها لكي تكون مدركة، فإن كل مرحلة وكل نمط أدبي قد يقتضيان مبدأ منظما أو كيفية ما للفعل الإستيطيقي، أي مجموع الأعراف المركبة على «المادة». والواقع أن الناقد الشكلاني عندما يواجه موضوعا أدبيا ينبغي له أن يعرف ليس فقط لماذاصنع هذا أو لمن ، وإنما ينبغي أن يعرف أيضا كيف تم ذلك[84]. لا ينبغي له الشروع بالتساؤل حول الضغوط الإجتماعية أو التسلطات النفسية التي شكلت الأثر الأدبي، وإنما ينبغي التساؤل حول المواضعات الإستطيقية الملازمة لنمط أدبي معطى والمفروضة على نفس المؤلف ودون اعتبار لولاءاته الإجتماعية أو مزاجه الفني.