الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/08/28م
تاريخ القبول: 2023/10/06م

نماذج مختارة من تطبيق الشكلانية في النقد العربي
عرض وتفسير

د. إلهام أحمد علي الغامدي*
elhama@kku.edu.sa

ملخص:

يهدف البحث إلى تحليل دقيق لمبادئ الشكلانية النقدية وكيفية تجسيرها في السياق النقدي العربي، مع التركيز على أبرز النقاد الذين اعتمدوا هذا المنهج في مجالي الشعر والنثر، بالإضافة لاستكشاف الأسس النظرية للشكلانيّة وأثرها في فهم النصوص الأدبية عند النقاد العرب، ويهدف أيضا إلى مراجعة نقدية لنماذج من الأعمال النقدية العربية التي اعتمدت الشكلانية كإطار تحليلي، موضحًا مدى فعالية هذا التطبيق، وتم تقسيم البحث إلى مبحثين، تناول المبحث الأول تطبيق النقد العربي للمنهج الشكلاني على الشعر وكان المبحث الثاني يتمحور حول تطبيق النقد العربي للمنهج الشكلاني على النثر، وأفضت نتائج الدراسة إلى كشف مدى حرص النقاد العرب على نحت مسارات تطبيقية لمنهج الشكلانية في التعامل مع الأعمال الأدبية، سواء في جنسي الشعر أو النثر، وقد برزت قابلية النص العربي لاستيعاب وتمثُّل بعض آليات الشكلانية، كما يتجلى ذلك في الدراسات العيّنية كتلك التي أنجزها مراد عبد الرحمن. بيد أن البحث لم يُمسك بأي دراسة مكتملة الأركان قد أجادت توظيف جميع آليات الشكلانية في تحليل نقدي واحد. ومن الجدير بالذكر أن الدراسات السردية التي تنتهج المنحى الشكلاني قد أخذت بُعدًا أوسع نسبيًا في المقارنة مع نظيراتها الشعرية، مما يشير إلى تفضيل ملحوظ للنص السردي في المعالجة الشكلانية على امتداد الساحة النقدية العربية.

كلمات مفتاحية: الشكلانية، التحفيز، التوازي، المهيمنة، النقد العربي.

* أستاذ الأدب والنقد المساعد - قسم اللغة العربية - كلية العلوم والآداب بخميس مشيط - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الغامدي، إلهام أحمد علي. (2023). نماذج مختارة من تطبيق الشكلانية في النقد العربي: عرض وتفسير، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *5*(4): 510-538.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i4.1675

OPEN ACCESS
Received: 28 -08 -2023
Accepted: 10- 06-2023

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Selected Models of the Application of Formalism in Arab Criticism: Presentation and Interpretation

Dr. Elham Ahmed Ali Al-Ghamedi *

elhama@kku.edu.sa

Abstract

The research aims to carefully analyze the principles of critical formalism and how to bridge them in the Arab critical context, with a focus on the most prominent critics who adopted this approach in the fields of poetry and prose. In addition to exploring the theoretical foundations of formalism and its impact on understanding literary texts among Arab critics. It also aims to critically review examples of Arab critical works that adopted formalism as an analytical framework, explaining the effectiveness of this application. The research was divided into two sections. The first section dealt with the application of Arab criticism of the formal approach to poetry, and the second section revolved around the application of Arab criticism of the formal approach to prose. The results of the study revealed the extent of Arab critics' keenness to carve out practical paths for the formalist approach in dealing with literary works, whether in poetry or prose. The ability of the Arabic text to absorb and represent some of the mechanisms of formalism has emerged, as is evident in sample studies such as those conducted by Murad Abdulrahman. However, the research did not find any fully-fledged study that was able to employ all the mechanisms of formalism in a single critical analysis. It is worth noting that narrative studies that follow a formal approach have taken on a relatively broader dimension in comparison with their poetic counterparts, which indicates a noticeable preference for narrative text in formal treatment throughout the Arab critical arena.

Keywords: Formalism, Motivation, Parallelism, Hegemony, Arab Criticism.

* Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Science and Arts in Khamis Mushait, King Khalid University, Saudi Arabia

Cite this article as: Al-Ghamedi, Elham Ahmed Ali. (2023). Selected Models of the Application of Formalism in Arab Criticism: Presentation and Interpretation, *Arts for Linguistics & Literary Studies*, *5*, (4): 510 -538.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

مقدمة:

النقد الأدبي نشاط فكري مهم، وتنبع أهميته من حاجة النص الإبداعي إلى القراءة والتفسير والتحليل، من هنا أصبح النقد متعلقًا بالنص الأدبي ومبدعيه، وهو إبداع على إبداع، وكما هو معلوم فإن الإبداع يختلف باختلاف البيئة، والمبدع، والزمن، وكذلك النقد يختلف باختلاف تلك العوامل التي تؤثر في الإبداع، لذا شهد النقد المعاصر منذ بدايات القرن العشرين تحولات ظاهرة، أخذت تعيد النظر في العلاقة بين النص وطاقات اللغة المختلفة؛ فنشأ عن ذلك تيار النقد الشكلانيّ، وقد تلقفته مدارس عدة مثل: مدرسة الشكلانيين الروس، وحلقة براغ التشيكية.

وعند الحديث عن المناهج النقدية بشكل عام نجدها مرت بثلاث محطات: مناهج سياقية؛ تنطلق من منطلقات سياقية، كالسياق الاجتماعي والتاريخي والنفسي، وتقرأ العمل الأدبي في ضوئها.

ومناهج نصية؛ وهي على النقيض من القسم الأول لا تعير السياق أي اهتمام، فالقيمة الجمالية تنبع من النص في ذاته ولا شيء خارج النص، وكانت ثورة على المناهج السياقية وروادها، والمحطة الثالثة هي العودة إلى السياق وتتمثل في نظريات التلقي والنقد الثقافي.

ويهدف البحث إلى:

- تسليط الضوء على أحد المناهج وهو المنهج (الشكلاني) الذي يركز على العلاقة النصية الداخلية، سواء " كانت الأعمال الشعرية أو التشكيلية التي تؤكد وجودها الشكلي وليس علاقتها بما هو خارج عن شكلها" (زياد، 2016، ص 100)، وتنبع أهمية هذا المنهج من كونه فاتحة الطريق للمناهج النصية الحديثة، فقد كان له تأثير منقطع النظير على أغلب المناهج النقدية فيما بعد، فيعدُّ حجر الأساس للحداثة النقدية، والذي قام على "رفض الرؤى النقدية الشائعة التي تعتبر الإبداع تعبيرا عن الفرد المبدع أو تصويرا للمحيط أو انعكاسا للمجتمع، ورأوا أن علم الأدب ينبغي أن يهتم بالخصائص المميّزة للأدب" (القاضي، والخبو، والسماوي، والعمامي، وعبيد، وبنخود، والنصري، ومبهوب، 2010، ص 273).
- كما يهدف إلى الكشف عن موقف النقد العربي من الشكلانيّة، وكيف تفاعل الناقد العربي مع معطيات النقد الشكلاني نظريًا وتطبيقيًا.

ويحاول البحث الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ما هي الشكلانية وما هي أهم مبادئها التي قامت عليها؟
- ما موقف الناقد العربي من المنهج الشكلانيّ؟
- هل اكتفى الناقد العربي بالتنظير أو تجاوز ذلك إلى التطبيق؟
- ما أهم النماذج النقدية التي طبقت الشكلانية؟

ومن الدراسات السابقة:

- انتقال النظريات السردية الشكلانيّة في النقد العربي، محمد مريني، بحث نُشر في مجلة المنظمة العربية للترجمة، مج4، ع12، 2013. سلطت الدراسة الضوء على أهم الأنساق التي في ضوئها انتقلت الشكلانيّة إلى النقد العربي، مع الإشارة إلى بعض التجارب النقدية العربية التي تمثلت المنهج الشكلاني، بالإضافة إلى الوقوف على تجربة إبراهيم الخطيب التطبيقية.
- الشكلانيون الروس والنقد المغربي الحديث، أحمد بو حسن، مجلة الحكمة، 26-12-2016.

تناولت الدراسة الإطار النظري للشكلانيّة، وكيف كانت تجربة النقد المغربي مع النقد الشكلانيّ، فهذه الدراسة حصرت في قطر من الأقطار العربية وهو بلاد المغرب.

وإن تقاطعت دراستي مع الدراسات السابقة إلا أنها تفترق في كونها تخصصت في مناقشة تطبيق الناقد العربي لآليات المنهج الشكلاني، هل تمكن من تطبيق جميع الآليات؟ أم أنه اكتفى ببعضه؟ وكيف كان التطبيق؟ هل كان ناسخا لتلك الآليات دون الأخذ بأي اعتبارات كخصوصية النص العربي؟

انتظم البحث في مقدمة وتمهيد ومبحثين. اشتملت المقدمة على موضوع الدراسة وحدودها، والهدف منها والدراسات السابقة، وخطة البحث.

- تمهيد: تضمن نشأة الشكلانية وأهم مبادئها.
- المبحث الأول: أثر الشكلانية في نقد الشعر.
- المبحث الثاني: أثر الشكلانية في نقد السرد.

التمهيد:

1- النشأة وإشكالية المصطلح

نشأت الشكلانيّة على أنقاض المناهج التاريخية بجميع أيديولوجياتها، لتعكس الوجهة النقدية نحو الدراسة النصية عوضا عن الخلفيات التاريخية والنفسية والاجتماعية، فـ"ظهرت ما بين 1915- 1930م في سياق تاريخي ينبذ الرأسمالية، ولا يعترف إلا بالاشتراكية العلمية التي تعود في جذورها إلى كتابات كارل ماركس، وبيلخانوف، وهيجل، وإنجلز وجورج لوكاش، وغيرهم من المنظرين الجدليين، مع السعي الجاد نحو ربط المضمون الأدبي بالواقع الثوري والعملي والمادي، ومحاربة جميع التيارات الشكلية والنزعات البنيوية التي تعنى بالشكل على حساب المضمون، ومن ثم فقد حوربت الشكلانية الروسية أمدا طويلا بعد أن تعاظم الدور الاشتراكي اليساري للأدب.

ولم يتحقق النجاح لهذه الشكلانية إلا بعد اطلاع الأوربيين عليها، لا سيما الفرنسيين منهم، وذلك سنة 1960م، عبر الترجمة والصحافة، والاحتكاك الثقافي، والتمثل العلمي؛ فطوروا تصوراتها النظرية والتطبيقية، وانطلقوا من مبادئها الفكرية، واستخدموا مفاهيمها الإجرائية، وبالضبط في مجال اللسانيات والسيموطيقيا ونقد الأدب، كما يتبين ذلك واضحا عند كثير من الدارسين الأوربيين"[1].

برزت النظرية الشكلانية بموقفها المناقض للمقاربات النفسية، والسوسيولوجية، والتاريخية والإيديولوجية التي كانت تسيطر على المشهد النقدي الأدبي الغربي لفترة طويلة. وقد كان محرك هذه النظرية الرغبة في دراسة الأدب من منظور يركز على جمالياته وبنيته، فكان الشكلانيون ينظرون إلى الأدب كنسق بنيوي - سواء كان بسيطًا أم مركبًا - تتداخل فيه عناصره بتفاعل مستمر حتى بدأ بعضهم في مقارنة الأدب بالكائن الحي أو التقنية.

في السياق الروسي انبثقت الشكلانية كمعارضة للمنهجية الأكاديمية الروسية السائدة التي كانت تنظر في الأدب من خلال عدسة تقليدية معتمدة على علم الجمال، وعلم النفس والسوسيولوجيا والتاريخ، بينما كانت تلك المقاربات تتمحور حول الإشارة إلى المرجعيات خارج نطاق النص، وركزت الشكلانية على استقلالية الأدب وبنيته الفنية والجمالية.

ومن ثم يمكن تعريف المنهج الشكلاني على أنه نهج متخصص يركز على خصوصية النص الأدبي، بدلًا من مجرد كونه أداة تحليلية، وتهدف الشكلانية إلى تطوير نظرية شاملة للفن والأدب بناءً على مقاربة شكلانية بنيوية لسانية (حمداوي، 2016، ص 6).

كما نشأت في واقع الأمر بين مؤسستين أدبيتين في ذلك الحين، هما:1)- جمعية دراسة اللغة الشعرية في سان بترسبورغ (لينكراد) أو جماعة الـ Opoiaz ومن أشهر نقادها (فيكتور شلوفسكي، وبوريس إيخانوم، وأوسيب بريك، 2)-والدائرة اللغوية اللسانية في موسكو التي يطلق عليها اسم Mlk وكان عنصرها البارز ياكبسون، ولذلك فإنه من الأصح أن نتكلم عن الشكليين الروسيين بدل استخدام مصطلح الشكلية الروسية (إيخنباوم، 1982، ص 10).

وتوجد أسماء متعددة للشكليّة الروسية، إلا أن هذا الاسم هو الأغلب عليها، ويذكر أن أول من أطلقه هم المناهضون لهذه الحركة، وهو مصطلح يشير إلى معان يرفضها الشكليون أنفسهم.

هذه التسمية أُلصقت بهم للتقليل من شأنهم نتيجة لأبعاد أيديولوجية مثل قول تروتسكي في كتابه (الأدب والثورة): "إذا ما تركنا جانبًا الأصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة أيدلوجية سابقة على الثورة، نجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية خلال السنوات الأخيرة هي النظرية الشكلانية في الفن" فهذا الاسم أطلقه خصوم جماعة الـ "Opoiaz" أو حلقة سان بترسبورغ (لينكراد) التي كان معظم أعضائها من طلبة الجامعة، على أن أولئك الخصوم لم يكونوا نقادا أو أساتذة جامعيين، بل كانوا فقط أيدلوجيين؛ ولنأخذ مقولة لوناتشارسكي كمثال حيث وصف الشكلانية في سنة 1930م، بأنها "تخريب إجرامي ذو طبيعة أيدلوجية" (إيخنباوم، 1982، ص 9)، إذ إن الشكلانيين كانوا يطلقون على أنفسهم تسميات متعددة، منها (مخصصون: specifers) (بشبندر، 1996م، ص 121) فـ"مصطلح الشكليّة أطلقه خصوم تلك المدرسة شأنه في ذلك شأن مصطلح التكعيبية حيث كرست مجلة الصحافة والثورة عددًا خاصًا حول الشكلية وباختين ربما بالتعاون مع ميدييف في كتابه المنهج الشكلي في الأدب عام 1928 وكان معتنقو هذه المدرسة يتحدثون عن التحليل الصرفي(المورفولوجي) ومنذ عام 1915-1916 كان هذا المصطلح يشكل نوعا من رد الفعل على الذاتية والرمزية كما عارض آنذاك النقد الواقعي والأيديولوجي لمفكري القرن التاسع عشر" (تاديه، 1993، ص 24).

كما سمى الشكلانيون أنفسهم (مورفولوجيين) و(تمييزيين) ولكنهم عرفوا في الأوساط النقدية بالشكلانيين، وإذا كان لا بد من وصفهم بالشكلانيين فلأنهم عالجوا الشكل بوصفه مجموعة من الوظائف، وليست مجرد صيغة سطحية مبسطة (وغليسي، 2007، ص 67).

2- امتدادت الشكلانيّة خارج روسيا

من المعلوم أن الشكلانيّة ارتبطت ارتباطا وثيقًا بالروس دون غيرهم، في الوقت ذاته كان لها امتدادات خارج روسيا خاصة (حلقة براغ)، ناهيك عما عرف عن الشكلانيين في ألمانيا -عند آيرز - وفي أوربا عامة وأمريكا فيما بعد، ثم أخيرا في العالم العربي.

من هنا عند الحديث عن الشكلانيين الروس يفترض الحديث عن امتداداتها خارج روسيا، ما دامت الشكلانيّة قد نسبت إلى الروس تميزًا لها عن الشكلانيّة في أمريكا وأوربا وغيرها. وفي جميع الحالات فحديثنا يقتضي الكشف عن انتقال المعارف والأفكار والمناهج من روسيا إلى غيرها وخاصة أمريكا.

يقول فيكتور أرليتش في سنة 1955 (وهي السنة التي ظهر فيها كتابه عن الشكلانيين الروس بالإنجليزية): لم تكن الشكلانيّة معروفة في الغرب، ولكن منذ ذلك الوقت فإن كثيرا من مفاهيمهم ومصطلحاتهم قد أدخلت إلى خطابنا النقدي [يقصد الغربي] ويرجع الفضل في ذلك إلى التقاء جهود جيلين من الدارسين الغربيين المتباينين في تمثيل وتأويل البنيوية الشكلانية السلافية، مثل ياكوبسون وديمتري تشيفسكي ورونيه ويليك (أبو الحسن، 2016، ص 11).

لقد عرفت الشكلانيّة في أمريكا أكثر من أوروبا، خاصة بعد رحيل ياكوبسون إلى الولايات المتحدة الأمريكية. خلال الحرب العالمية الثانية وانضمامه إلى حلقة براغ، فقد تمكن ياكبسون " من أن ينقل إلى براغ روح الأبحاث الشكلانيّة" (إيخنباوم، 1982، ص 9) ولعلنا نتوقف في الحديث عن امتداد الشكلانيّة خارج روسيا عند "حلقة براغ" في أمريكا وذلك في لمحة موجزة.

حلقة براغ:

وتسمى أيضًا " التشيكية " (إيرليخ، 2000، ص 50) لقد ضربت المدرسة الشكلية المثل الذي أخذت تحتذيه بعض الأوساط العلمية، فقامت طائفة من علماء اللغة في "تشيكوسلوفاكيا" بتكوين

حلقة دراسية، " وأخذوا يصوغون جملة من المبادئ الهامة تحت عنوان " النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية" (فضل، 1985، ص 108).

لقد أسس رومان جاكبسون، بتنسيق مع تروبوتسكوي (Nikolaï Troubetzkoï)، وماتيسيوس (Mathesius)، وأندريه مارتيني (Martinet A.)، ووليام لابوف (William Labov)، اتجاها لسانيا يعرف بالاتجاه البنيوي الوظيفي، وتعد حلقة براغ (Prague) بمثابة الحاضن الرئيسي لهذا الاتجاه اللساني (حمداوي، 2016، ص 47). فإذا كان زعيم هذه الحركة هو "ماتياس" فإن المحرك الأساسي لها هو نفسه مؤسس المدرسة الشكلية الروسية "ياكبسون" الذي تنقل بين روسيا وبراغ والسويد والولايات المتحدة الأمريكية.

وقد طبق جاكبسون بعض مبادئ المدرسة الشكلية على الشعر التشيكوسلوفاكي، مما أذن بنجاح هائل، وقد التقت أفكاره عندئذ بأفكار المجموعة المحلية خاصة والأوربية عامة في وجوب تعميق الدراسة الأفقية الوصفية للغة الرأسية التاريخية، واتخاذ أسس وظيفية لهذه الدراسة يتم بها المزاوجة بين البحوث الجمالية واللغوية، ومن هنا برزت أهمية القول الشعري (حمداوي، 2016، ص 1).

وقد أخذ كثير من باحثي حلقة براغ في دراسة القوانين التي تحكم بنية النظم الصوتية، ويعد استكشاف هذا الميدان من أهم المكاسب العلمية التي أسهمت فيها الحلقة، ويتولى ياكبسون في إطار حلقة براغ تنمية هذا الاتجاه البنائي في دراسة الصوتيات مشيرا إلى أنه لا بد "أن يقوم على منهج متكامل غير منعزل؛ إذ إن كل حدث صوتي يعالج على أنه وحدة جزئية تنتظم مع وحدات أخرى في مستويات مختلفة" (حمداوي، 2016، ص 116).

وإذا كانت البنيوية السوسيرية تهتم بدراسة اللغة فقط، فإن وظيفيي براغ يربطون اللغة بوظائفها في المجتمع. أي: يدرسون بنية اللغة وشكلها في علاقتها بوظائفها السياقية والاستعمالية، وعلى أساس أن اللغة وظيفتها التواصل داخل المجتمع.

ومن هنا نجد أن حلقة براغ تبحث "في وظائف اللغة. أي: استعمالاتها، بالإضافة إلى شكلها وبنيتها. وإذا كان سوسير ينظر إلى اللغة باعتبارها منظومة (System) فإن جماعة براغ تضيف إلى

ذلك بعدين اثنين، وهما: البعد البشري والبعد الأدبي. أي: الوظيفة الاجتماعية والوظيفة الشعرية (مع جاكبسون خاصة)" (المعتمد، وخريص، 1993، ص 49).

ويُعْرَف رومان جاكبسون باهتمامه بالشعرية من جهة، وبالنحو الكلي من جهة ثانية. فعلى مستوى الشعرية فقد ربط اللغة بستة عناصر، هي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والمرجع، والقناة، والسَّنَن. وحدد لكل عنصر وظيفة معينة.

وعليه فقد تحدث عن أدبية الأدب، والقيمة المهيمنة في تصنيف الأجناس والأنواع الأدبية. كما تحدث عن تطور الأنساق الأدبية الشكلية، وتعمق في دراسة الشعر في ضوء عناصره البنيوية، سواء أكانت صوتية أم صرفية أم إيقاعية أم تركيبية أم دلالية أم بلاغية، ضمن المحورين الاستبدالي والتركيبي (حمداوي، 2016، ص 47).

مما سبق يمكن القول: إن الشكلانية الروسية كانت لها امتداداتها خارج روسيا، خاصة في أمريكا، متمثلة في حلقة براغ، التي كان من أبرز ممثليها (جاكبسون) الذي أسهم في هذه الحلقة إسهاما كبيرا في النهوض بالشكلانية خارج روسيا.

3- مبادئ الشكلانيّة الروسية

من المعلوم أن المناهج النقدية، والنظريات الحديثة تقوم على جملة من المبادئ و المفاهيم التي وضعها أعلام هذه النظريات، و(الشكلانيّة) كنظرية قامت على عدد من المبادئ، وعلى الرغم من تاريخها القصير إلا أنها تركت إرثًا كبيرًا في ميادين مختلفة: كالشعر والسرد، والأجناس الأدبية، وتاريخ الأدب، ونظرية الأدب بشكل عام. وكان هذا الإرث الأدبي منظمًا، وواضحًا في نصوصهم ؛ لأنه يقوم على عدد من المبادئ والمفاهيم التي استعانوا بها في محاولة النهوض بمفهوم جديد ومختلف للأدب، ولعل من أهمها:

1- الأدبية: حدد جاكبسون موضوع الأدب بقوله:" إن موضوع علم الأدب ليس الأدب، وإنما هو الأدبية" (ياكبسون، 1981، 31)، أي التركيز على الخصائص الجوهرية لكل جنس أدبي، أو ما يسمى بـ "الوظيفة الجمالية أو الشعرية" (ياكبسون، 1981، 19) عند جاكبسون، وترتكز الوظيفة الجمالية على إسقاط المحور الاستبدالي على المحور الأفقي، ونعني بالمحور الاستبدالي الترادف، أو المعنى، أو الدلالة، في حين يقصد بالمحور الأفقي علاقات المجاورة، أو علاقات

التركيب النحوي. وقد نقل مفهوم الأدبية النقد الأدبي من الاهتمام بالظروف المحيطة بالنص الأدبي (التاريخية، الاجتماعية، النفسية) إلى الاهتمام ببنيات النص الداخلية، والتركيز على الخصائص الجوهرية لكل جنس أدبي (إيخنباوم، 1982، ص 10).

2- العناية بالشكل: ركز الشكلانيون على دراسة الشكل بهدف فهم المضمون، أي شكلنة المضمون، ورفض ثنائية الشكل والمضمون التقليدية، يقول إيخنباوم:" كان الشكلانيون يتحررون من ربقة التلازم التقليدي شكل/مضمون، ومن مفهوم اعتبار الشكل كغشاء، أو كإناء نصب فيه سائلًا ما (المضمون)" (إيخنباوم، 1982، ص 40).

واختلفت النظرة للشكل والمعنى عما كانت عليه في السابق، ويؤكد ذلك إيخنباوم بقوله: "وهكذا يكتسب مفهوم الشكل معنى آخر، فلا يعود بحاجة إلى أي مفهوم إضافي أو أي ارتباط متبادل" (إيخنباوم، 1982، ص 40).

وبذلك أكد الشكلانيون أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله، ونظروا إلى الأدب بوصفه وحدة متكاملة ينصهر فيها المضمون في بوتقة الشكل.

3- التغريب: وهو مفهوم ارتبط بشكلوفسكي، ويعني جعل المألوف لدى المتلقي غريبًا عن طريق التنويعات الفنية، وذكره في مقاله " الفن بوصفه تقنية " 1917م،حاول فيه تأكيد أن الفن يجدد الإدراك البشري بإيجاد الأدوات التي تقوض أساس أشكال الإدراك المعتادة والآلية، وتتمثل تقنية الفن في جعل الموضوعات غير مألوفة، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة الإدراك؛ وذلك لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدها، ويعتقد شكلوفسكي أن ما يمنح الفن معناه هو قدرته على أن يسقط الألفة عن الأشياء، فيقوم بتغريبها ؛ ليرينا إياها بطريقة جديدة، وغير متوقعة (Shklovsky, 2023, p 26).

فالهدف من الفن عند الشكلانيين هو نقل الإحساس بالأشياء ليس كما نعرفها وإنما كما ندركها، ويقصدون بالتغريب نزع الألفة الاعتيادية التي أصبحت موجودة بيننا وبين الأشياء، عن طريق جعل هذه الأشياء مدركة وملحوظة بكيفية مغايرة، ليست آلية وليست اعتيادية كما كان الحال في السابق (النجيمي، 2015).

ومن الطرائق التي يتم بها تغريب الأحداث المألوفة استخدام تقنيات الإبطاء، والإطالة، والقطع، وهي تقنيات تقوم بإرجاء الأحداث وتطويلها وتدفعنا كي نوليها انتباهًا عاليًا، فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكًا آليًا، وبذلك نسقط عنها الألفة ؛ لأن الألفة والاعتياد يقضيان على الإحساس، ويؤدي التغريب إلى أن تصبح الأشكال الفنية جاذبة لانتباهنا فلا تغدو غايتها توصيل المعنى، وإنما أن نرى بطريقة مختلفة، ويتم ذلك بجعل عملية الإدراك طويلة الأمد عبر المجاز وتغيير صور الأشياء، وعدم تسميتها بأسمائها المألوفة، ووضعها في سياق متنافر، وإطالة السرد، والقطع وغيرها من الوسائل والتقنيات التي تزيح المألوفية (زياد، 2016م، ص 101، 102).

4- العنصر المهيمن: توقف "جاكبسون" عند مفهوم العنصر المهيمن عام 1935م، بوصفه مفهومًا لدى الشكلانيين، قائلًا:" ويمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها عنصرًا بؤريًا للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد، وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية " (ياكبسون، 1981، ص 81).

إنه العنصر الذي يحتل البؤرة في العمل الأدبي،ويسهل وحدته أو نظامه الكلي، فلكل عمل مجموعة من القيم، وبينها قيمة رئيسة هي المهيمنة، وبدون هذه القيمة المهيمنة لا يمكن فهم العمل أو محاكمته، وقد ذكر جاكبسون ذلك في مقاله عن القيمة المهيمنة، إذ يقول: " لكن الشعر بدوره ليس مفهومًا بسيطًا، وليس وحدة غير منقسمة، بل هو في ذاته نظام من القيم... وبين هذه القيم قيمة رئيسية هي المهيمنة، بدونها لا يمكن للشعر أن يفهم أو يحاكم باعتباره شعرًا" (ياكبسون، 2020، ص 81).

والمهيمنة مختلفة، وليست واحدة في كل عمل، وفي كل فن، وفي كل عصر وزمان، وهذا ما أشار إليه جاكبسون بقوله: "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... أما في الفن الرومانتيكي فإن القيم العليا خلافًا لذلك قد أسندت إلى الموسيقى... أما في الجمالية الواقعية فتكون المهيمنة موجودة في الفن اللفظي" (ياكبسون، 2020، ص 81)، فالفنون البصرية كانت المهيمنة في عصر النهضة، في

حين كانت الموسيقى هي المهيمنة في العصر الرومانسي، أما الفن اللفظي فقد كان مهيمنًا في فترة الجمالية الواقعية (سلدن، 1982، ص 28، 29).

والمهيمنة في العمل الأدبي تنظم العناصر الأخرى في العمل في بناء كلي متكامل، وتؤلف بينها، فالصور الشعرية تتغير وتتطور ليس عشوائيًا بل نتيجة تغير المهيمنة، أي أن هناك تحولًا متواصلًا في العلاقات المتبادلة بين مختلف عناصر النظام: "إن العناصر التي كانت في الأصل ثانوية، في إطار مجموع معين من القواعد الإنشائية العامة تغدو على العكس أساسية وفي المقام الأول، وخلافًا لذلك فالعناصر التي كانت في الأصل مهيمنة لا تعود لها سوى أهمية صغرى، فتغدو اختيارية" (ياكبسون، 2020).

ويبقى العنصر المهيمن معيارًا شكليًا جوهريًا للتمييز بين الأجناس والأنواع الأدبية، ويستخدم أيضًا للتفريق بين الأنساق الشكلية الأدبية، وتمييز النصوص بعضها عن بعض (حمداوي، 2016، ص 66).

5- التحفيز: أطلق توماشفسكي على أصغر وحدة في الحبكة اسم الحافز، يقول: "إن غرض هذا الجزء من العمل غير القابل للتفكيك يسمى حافزًا، وكل جملة تتضمن في العمق حافزًا خاصًا بها " (إيخنباوم، 1982، ص 181)، وكان الشكلانيون يسمون الاعتماد على الفرضيات والعناصر الخارجية غير الأدبية تحفيزًا، وأكثر أنواع التحفيز ألفة هو ما ندعوه في العادة بـ"الواقعية"، وقد كانت نظرتهم إلى الواقع مختلفة، فهو مجرد ذريعة يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه للوسائل الشكلية (بشبندر، 1996م، ص 26، 27).

ومهما كان بناء العمل الأدبي من الناحية الشكلية فإنه - غالبًا – ما يوهم بالواقع، وهذا الإيهام بالواقع يسمى تحفيزًا عند الشكلانيين، فهم يفصلون النص عن الواقع، والمجتمع، والتاريخ، والمؤلف، وإذا ظهر في نص ما يشير إلى الواقع ويدل عليه، فإنه -عند الشكلانيين- يعد تحفيزًا للعمل الأدبي (بشبندر، 1996م، ص 34).

6- الأداة: يميز الشكلانيون بين الأداة والوظيفة، بحيث لم يعد مجرد وجود الأداة هو مناط الأدبية، بل وظيفتها داخل العمل الأدبي باعتبارها وسيلة لتحقيق مبدأ الإحساس بالشكل، وتقنية مساعدة على الإدراك الفني للموضوع؛ ولهذا كان ياكبسون يضعها في صميم التأويل

الأدبي، يقول:" إذا ما أردنا للدراسات الأدبية أن تصبح علمًا فلا بد لها أن تقبل الأداة باعتبارها بطلها الوحيد " (هولب، 1999، ص 21).

إن الاهتمام الذي أولاه الشكلانيون للشكل دفعهم إلى تتبع الوسائل المفضية إليه؛ ولذلك كانوا يبالغون في تقدير العناصر المكونة لبنية العمل الأدبي، ويتعاملون معها على أنها:

- وسيلة لبناء العمل الفني، أي أن محلها التركيب، ولا علاقة لها بالمضمون.
- المجال الصالح للاستثمار الأدبي.
- توطد العلاقة بين النص وقارئه، وتفتح مجال الإدراك الجمالي بينهما.

ومن خلال هذه الأبعاد الثلاثة يأخذ مفهوم " الأداة " طابعًا مركزيًا يجعله محور المفاهيم الأدبية المؤطرة للرؤية الشكلانية للأدب (رحماني، 2017).

7- الإدراك: يتحدث الشكلانيون عن الإدراك الفني الذي يسعى من خلاله المتلقي إلى ملامسة جمالية الشكل، وقد يتجاوز ذلك إلى ما ليس شكلًا، ولكن يبقى جوهر القراءة هو الإحساس بالأبعاد الجمالية للعملية الإبداعية، يقول إيخنباوم: "الإدراك الخاص هو عنصر من عناصر الفن، والفن لا يوجد خارج الإدراك" (إيخنباوم، 1982، ص 42).

ويشترط الشكلانيون في الإدراك الفني أن يكون غير اعتيادي، وإن كان ذلك مرهونًا بطبيعة النصوص المقروءة، وحجم الأبعاد الفنية الكامنة في طياتها، فالمتلقي مطالب بتحديد طبيعة الإدراك الذي يمارسه انطلاقًا من تصنيف النص ووضعه في المرتبة الفنية اللائقة به (إيخنباوم، 1982، ص 42).

وهكذا تعد الشكلانية حركة أدبية نقدية، عاشت الحداثة ما بين 1915 و1930م، ودعت إلى تأسيس علم للأدب موضوعه الأدبية، مهملة الجوانب النفسية والتاريخية والاجتماعية، وجاؤوا بعدد من المفاهيم التي تتفق مع رؤيتهم الأدبية، ومنها: الأدبية، الاهتمام بالشكل، والتغريب، والتحفيز، والأداة، والإدراك.

ولكن في ضوء هذه المبادئ هل تركت الشكلانيّة قيمة جوهرية في تاريخ النقد الأدبي؟

يمكن القول بأن الشكلانيّة تنطلق في الأساس من فكرة الجمال؛ فالنص الأدبي ليس وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، والمعلومات التي يتضمنها النص الأدبي تمثل جزءًا من تكوينه وتتكون به، وليست مستقلة عنه، وليس المعارف المتعددة في صورها الذاتية المستقلة هي نفسها في النص الأدبي؛ إذ تصبح خصائصها في النص الأدبي مختلفة عن خصائصها المستقلة.

وترفض الشكلانيّة أن يكون الفن مرآة للحياة؛ لأن الفن الحقيقي مستقل عن التجربة الإنسانية وموضوعاتها، وله قوانينه الذاتية المستقلة، ومهمة الفن أن تخضع له الحياة، مثلما تخضع المواد والعناصر الأخرى لعالمه وليس العكس. وقد عني النقاد الجماليون بالعناصر الشكلية حرصًا منهم على استقلالية النص، ونفورهم من عده تابعًا للمواد الأولية التي تأتي من خارج النص (رحماني، 2017).

وهنا تكمن قيمة الشكلانيّة في عنايتها بالعناصر الشكليّة، وتركيزها على الأعمال الفنية ذاتها، والتأكيد على قيمة الابتكار والإبداع، "ولا نبالغ إذا قلنا إن تفجر النظرية الأدبية منذ النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي هو قرين ارتكازها على الشكل، وأن الشكل في النظرية الأدبية هو الذي فتح آفاقًا جديدة في النظرية والنقد الحديث ما تزال إلى آخر التجليات النظرية تستمد من مقولات اللغة والشكلية حتى وهي تجاوز الشكل إلى الوقائع الاجتماعية والمادية وتكشف عن بُنى الوعي المجاوزة للفردية. وبوسعنا أن نقرأ في الشكلية كثيرًا من المقولات التي تطورت فشكّلت مرتكزات للنظرية في البنيوية وما بعدها" (زياد، 2016، ص 108).

ومن أهم ما امتازت به الشكلانيّة اهتمامها بمكتسبات اللسانيات، وخاصة في دراسة الشعر، وذلك بتوظيف المستويات الفونولوجية والصوتية والإيقاعية والتنغيمية، ودراسة البنية الصرفية، ورصد مستويات الدلالة والتركيب معًا، بالإضافة إلى تطبيقها على السرد، كما فعل (فلاديمير بروب) في كتابه "مورفولوجيا الخرافة"، حينما درس الحكايات الروسية العجيبة، في ضوء التركيب السردي القائم على الوظائف والتحولات النحوية.

وقد اهتم الشكلانيون الروس بتقنين الأجناس الأدبية تجنيسًا وتصنيفًا وتنميطًا، وفق المقاييس اللسانية والشكلية، مستبعدين المضامين والمرجعيات الإيديولوجية، ودافعوا عن الشعر الجديد أو ما يسمى بالشعر المستقبلي كما عند (ماكايوفسكي) (حمداوي، 2016، ص 14).

لقد تصدى الشكلانيون الروس كما سجل ذلك (تودروف) لتحليل النصوص أكثر من تصديهم لبناء نظرية منسجمة. والأعمال التي تمثل أكثر اللحظات في إنتاج الشكلانيّة الروسية هي: ملاحظات شلوفسكي حول طريقة الخلط في قصص (تشيخوف)، ودراسته لـ (دون كشوت)، ومقال (بوريس إخنباوم) "كيف صنع معطف كوكول"، وتأملات (ياكبسون) حول الشعر الروسي الجديد.

ومع ذلك فإن الشكلانيين قد اشتهروا على وجه خاص في أوربا الغربية من خلال تأملاتهم النظرية، غير أنه لتقويم مساهماتهم النظرية ينبغي الاعتماد على تحليلاتهم؛ ففي المرحلة الأولى للشكلانية (وتمتد إلى حوالي 1925م) كان النص الأدبي يعد معطى منفصلًا عن القارئ، ومعزولًا عن السياق التاريخي الذي هو جزء منه. وتتميز المرحلة الثانية بطابع آخر خاصة تحت تأثير (تنيانوف) الذي وجّه انتباهه إلى العلاقة بين نص ما والسلسلة الأدبية التي ينتمي إليها، وتناول هذه القضية في مقالاته المتعلقة بتاريخ الأدب خاصة "الواقعة الأدبية" و"من التطور الأدبي"، وصاغ مع رومان ياكوبسون عددًا من الأطروحات البرامجية التي تعالج مشكلة العلاقة بين السلاسل الأدبية والسلاسل الأخرى (التاريخية، الاجتماعية، الاقتصادية...إلخ) (العمري، 2004، ص 28).

نخلص مما سبق إلى أن الشكلانيين أرادوا أن يؤسسوا علمًا لدراسة الأدب؛ فقوضوا دعائم النقد الكلاسيكي الذي كان يحاكم النص الأدبي، وفق تصورات مرجعية وإحالية اجتماعية ونفسية وتاريخية، دون الاهتمام بالبنى المؤلفة للنص، وتركوا تأثيرًا إيجابيًا يتمثل في العناية بالشكل، وعده علامة الدلالة، وأس المعنى.

المبحث الأول: تطبيق النقد العربي للمنهج الشكلاني على الشعر

سبق القول بأن المنهج الشكلاني من أبرز المناهج النقدية الحديثة التي أحدثت ثورة في المجال النقدي، وجاءت بأدوات جديدة لقراءة العمل الأدبي، **فكيف كان استقبال النقد العربي** للمنهج الشكلاني في **تحليل** الشعر؟ وكيف تمثله وطبق مبادئه؟ وهل استجاب لكل حيثيات المنهج؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في الأسطر الآتية:

بعد الوقوف على مختلف الدراسات التي طبقت آليات المنهج الشكلاني في الشعر العربي يتضح أنه لا توجد دراسة نقدية عربية قد طبقت كل آليات المنهج الشكلاني في دراسة واحدة، وإنما اكتفت الدراسات النقدية المختلفة بتطبيق آلية واحدة **من آلياته** المتعددة كعنصر التوازي، أو

عنصر المهيمنة، لذا فقد **اتخذت** الدراسة نماذج من تلك الدراسات النقدية العربية وفق ما تم تطبيقه من مبادئ.

إن مِن المبادئ الشكلانيّة التي تناولها النقاد العرب مبدأ (التوازي) وهو من ضمن المفاهيم التي وضعها جاكبسون، ويعني "وجود انسجام في العمل الفني نتيجة لتماثل أطرافه وتناسبها" (وهبة، والمهندس، 1984، ص 119)، وينجم هذا الانسجام في "متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي- النحوي المصاحب بتكرارات أو اختلافات إيقاعية وصوتية ودلالية" (كنوني، 1999، ص 80)، فقدم الناقد المغربي (محمد الكنوني) دراسة نقدية حول التوازي ولغة الشعر، أشار فيها إلى مفهوم التوازي عند جاكبسون، وج. مولينو مشيرا إلى مستويات التوازي في لغة الشعر، وهو يذهب إلى أن مصطلح (التوازي) وما يدل عليه في النقد الحديث يحمل دلالة المعادلة والمناسبة التي تحدث عنها السجلماسي في كتابه المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، فيشير إلى أن نقطة الالتقاء بين المعادلة والتوازي تتمثل في أن التوازي علاقة تماثل أو تعادل بين طرفين أو أكثر، بالإضافة إلى أن مفهوم المعادلة يستقطب بمجموعة من سمات التوازي على المستوى الصوتي.

وتتبع الكنوني مستويات التوازي المختلفة وكيف كان تطبيقها في الشعر العربي فالمستوى الدلالي الذي ينبني على عدد من العلاقات، فعلاقة دلالية تنبني على الترادف، وهناك علاقة دلالية تنبني على التضاد، وأخرى تنبني على أساس الارتباط الشرطي، وأخيرا علاقة تنبني على أساس الاشتراك في مجموعة من السمات (كنوني، 1999، ص 84).

وانتقل إلى المستوى الإيقاعي حيث توصل إلى أنه " إذا كانت بنية الأصوات تخلق لونًا من التوازي الظاهري، لأنها تمارس فعلها على مستوى خط الكلمات، فإن بنية الوزن تخلق لونًا من التوازي الخفي الذي يساهم في بناء متواليات متوازية على المستوى الصرفي- النحوي، وذلك لوقوع صيغ متماثلة صرفيا بأدائها لنفس الوظائف النحوية في مواقع عروضية متماثلة" (كنوني، 1999، ص 84). وطبق ذلك على مقطع شعري للشاعر محمود درويش حيث ذهب إلى أن الشاعر حقق التوازن الذي يبحث عنه في الواقع من خلال اللغة وحصر سمات التوازن في مقطع درويش في التكرار والموازنة والتجانس والترصيع والتسبيغ.

وفي كل ذلك يستشهد ببعض الشواهد التطبيقية (كنوني، 1999، ص 82)، أما مستوى التركيب فقد تم تطبيقه على مقطع شعري للشاعر حميد سعيد في قصيدته (ولادة في ساحة التحرير)، وأبيات للشاعر المتنبي، وانتهى إلى أن كلا الشاعرين استخدما مجموعة من المتوازيات المتواليات والتي تتعلق بمحور معين في القصيدة (كنوني، 1999، ص 82).

ومن النقاد الذين طبقوا مبدأ (التوازي) على شعر شاعر بعينه أو قصيدة من مجموع قصائد لشاعر معين، الباحث (غانم صالح سلطان) إذ قدم استقصاءً نقديًا لظاهرة التوازي في قصيدة في قصيدة محمود درويش (عاشق من فلسطين) (سلطان، 2011، ص 361)، ووقف عند أبرز أنواع التوازي في قصيدة درويش فتعددت ما بين (توازي الترادف، التراكم، التلاشي، الذروي، الطباق، التناوبي) (سلطان، 2011، ص 363-374).

وكان التوازي التناوبي من الإضافات التي أضافها الناقد، فكشف تحليل الناقد لنص درويش أهمية التوازي في النص الشعري وأن له دورًا بارزًا في تعزيز هيكلة النص وتناغم مختلف مستوياته، كما أن الناقد وضح أثر تنوع الجمل ما بين الجمل الاسمية والفعلية وأشباه الجمل، وأثر الموسيقى والتناوب بين الضمائر، ودور كل ذلك في دعم المستوى الدلالي والإيقاعي للنص، فالتوازي هنا أداة ناجحة بيد الشاعر للتعبير عن علاقته بحبيبته فلسطين.

كما قدم عبد القادر فيدوح دراسة بعنوان (بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر) (فيدوح، 2014، ص 63) حيث تناول تقنية من تقنيات التوازي وهي تبئير الفضاء حيث أشار إلى أهمية تبئير الفضاء في الشعر العربي فهو ليس مجرد ترك فراغات؛ بل هو فن يحتاج لدقة في التوظيف، فهذا البياض يشكل جسرًا بين المعنى والمبنى، وهو يدعو القارئ لملء هذه الفجوات بتأويلاته الخاصة، وعبره يصير الشاعر مهندسًا للفضاء والزمن داخل النص، متحكمًا في نبضات القارئ وتجربته الإدراكية.

وعند الغوص في مقارنة تناول فيدوح لمبدأ التوازي مع منهج جاكبسون، نلحظ تباينًا ملحوظًا في الأسلوب التطبيقي لفيدوح. يشدد جاكبسون على التوازي كأداة تحليلية بنيوية مفتاحية في فهم الشعرية والسمات اللغوية، ويعتبر أن التوازيات تصوغ النص بأدوات متناغمة من التكرار والتماثل، سواء على مستوى الصوتيات، البنية التركيبية، أو المعنى، مما يُسهم في تعزيز الانسجام والتماسك

الداخلي للنص، بينما فيدوح ذهب إلى حصر التوازي في التبئير وترك فجوات في النص ومهمة المتلقي هي تعبئة هذه الفراغات، وإشراكه في عملية التأويل.

وإذا ما انتقلنا إلى (العنصر المهيمن) وهي آلية من آليات الشكلانية فإننا نجدها مطبقة عند صدام فهد الأسدي في بحثه الموسوم بـ (مهيمنة الرميثة في الشعر العراقي الحديث) (الأسدي، 2016، ص 44) حيث أشار إلى معنى المهيمنة المعنونة في بحثه بأنها العنصر البؤري في الأثر الأدبي وهي تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى، وهذا ينطبق مع تعريف الشكلانية للعنصر المهيمن كما سبق الإيضاح، وفي بحثه قام بمتابعة تأثير مهيمنة الرميثة، موضحًا التوقيت الذي ظهرت فيه والأسباب وراء ذلك، وكيف كانت ردود الفعل عند تسجيلها. وأوضح السبب وراء بروز الرميثة بشكل بارز في معارك العشرين. كما تناول الخصائص الفنية المتواجدة في القصائد التي ذكرها، مشددًا على دلالات الرميثة كرمز وطني خالد، ولم ينسَ أن يبرز الإشارات التاريخية والأدبية التي كشفت عن تلك التأثيرات.

وإذا ما تناولنا عنصر(التحفيز) كآلية من آليات المنهج الشكلاني فإن زكية العتيبي في بحث (تجليات التحفيز والجذب في شعر النقائض) حاولت تتبع هذا العنصر في شعر النقائض وذلك من خلال تتبع البنى التحفيزية في شعر النقائض، فقد "أدى التحفيز دورا فعالا في نشأة وتطور شعر النقائض" (الحارثي، 2023، ص 416)، بدأت الباحثة تنقيبها في أعماق التجليات التحفيزية المتجلية في شعر النقائض، وألقت الضوء على الأبعاد التي يضفيها الارتجال والتوافق الشفهي على تحفيز الشاعر، مؤكدة على الدور الحيوي الذي يلعبه كل من المشافهة والارتجال في هذا السياق مؤكدة على مدى ارتباط ذلك بالواقع، وهذا يتوافق مع ما ذهب إليه الشكلانيون حيث يؤكدون على أن الخروج إلى الواقع يعد لونًا من ألوان التحفيز (بشبندر، 1996م، ص 34).

يظهر من خلال التأمل النقدي أن تطبيق النقد العربي للمنهج الشكلاني على الشعر قليل نسبيًا، وقد اكتفى الناقد العربي في بعض الأحيان بتقييم ظاهري للأعمال الأدبية مقتصرا على بعض الآليات الشكلانية، دون الغوص في أعماق النص الشعري وتفكيكة، ربما يعزى ذلك إلى توجه النقاد العرب نحو متابعة الأطروحات النقدية الغربية التي بدورها كانت تميل نحو المقاربات السردية في إطار الشكلانية أكثر من المقاربات الشعرية، وفي هذا السياق يمكن أن نقول إن النص السردي يميل بطبيعته إلى التجاوب بشكل أكبر مع أدوات ومقاربات المنهج الشكلاني، وهذا يمكن أن يشكل الدافع

لهيمنة المقاربات السردية الغربية واستيلائها على المشهد النقدي؛ الأمر الذي عكسه السياق النقدي العربي.

المبحث الثاني: تطبيق الشكلانية في النقد العربي للرواية

من أهم ما يطالعنا في هذا الجانب دراسة مراد عبد الرحمن والمعنونة بـ(آليات المنهج الشكلاني في نقد الرواية العربية) (مبروك، 2001، ص 73-199) فقد كانت دراسته خطوة في مسيرة النقد السردي الشكلاني، استوفت الدراسة التفصيل في موضوعها من خلال تقسيمها إلى قسمين رئيسيين: قسم تنظيري وقسم تطبيقي. فيما يخص القسم التنظيري فقد رُكز فيه على محورين مهمين: المحور الأول كان مكرسًا لمناقشة مفهوم المنهج الشكلي وتطوره التاريخي، بدءًا من المدرسة الشكلانية الروسية وصولًا إلى مفكري المدرسة البنائية. بينما تناول المحور الثاني النظر في مجموعة من الآليات التشكيلية، مستعرضًا المقاربات التشكيلية والاختلافات بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، بالإضافة إلى مفاهيم السرد والتحفيز.

كما تناول في القسم النظري عددًا من الدراسات النقدية العربية، حيث تم التطرق لكيفية توظيف النقاد العرب للمنهج الشكلاني، مؤكدًا أن التركيز كان يميل بشكل كبير نحو الجانب النظري على حساب الجانب التطبيقي؛ فالنقاد العرب في معظمهم استندوا بشكل أساسي إلى ما قدمه الشكلانيون والبنائيون، مثل بروب وجريماس وتودروف، دون أن يبتكروا أو يضيفوا لمسات خاصة بهم، وقد كشف مراد عبد الرحمن عن وجود تباين في المعالجات السردية العربية، وهذا التباين نشأ نتيجة لاختلاف الدراسات الشكلانية بين أمريكا وأوروبا وروسيا، وأكد أيضا على أن آلية السرد من الآليات التي تميزت بالعناية والدراسة من قبل النقاد العرب أكثر من غيرها من الآليات الشكلانية.

وفي ظل الحاجة الملحة للدراسات النقدية العربية التي تتناول "آلية التحفيز"، أقدم مراد عبد الرحمن على استقصاء هذه الآلية في عدد من الروايات العربية المعاصرة ضمن القسم التطبيقي من بحثه. ومع أنه اعتمد في نهجه على المفاهيم المستمدة من النقد الشكلاني بخصوص التحفيز؛ فإنه تجاوز هذا الإطار النظري ليكشف عن وظائف تحفيزية جديدة ترتبط بالشخصيات والأحداث، واستطاع مراد أن يقدم تفسيرات جديدة تلمس خصوصية النصوص العربية.

وقبل الدخول إلى التطبيق العملي استعرض الناقد الدراسات النقدية العربية التي تناولت آلية التحفيز، وخلص إلى أن بعض النقاد مثل حميد لحمداني وعبد الرحمن كردي، قاما بالتطرق لعنصر التحفيز لكنهما اكتفيا بالجانب النظري، معتمدين على مفهوم التحفيز عند وماشيسكي، دون التوجه نحو التطبيق العملي (مبروك، 2001، ص 57)، أما بالنسبة للناقدة يمنى العيد، فقد أشار مراد إلى أن تقديراتها كانت تفتقر للدقة وتتسم ببعض التناقضات، ومع أنها قدمت مفهومًا للتحفيز الساكن على صعيد التنظير، إلا أن تطبيقها لهذا المفهوم لم يكن ناجحًا (مبروك، 2001، ص 61).

كشف مراد في مقدمة دراسته التطبيقية عن نيته تطبيق مفهوم الحوافز استنادًا إلى رؤية توماشفسكي، مع مراعاة التحولات التي شهدها هذا المفهوم عند المدرسة البنائية، وقد أكد على أهمية مراعاة التطور التاريخي للحوافز، بالإضافة إلى مراعاة تطور الرواية العربية المعاصرة، كما أوضح مراد حرصه على تجنب إعادة الاقتصار على أنماط التحفيز أو الحوافز التي ظهرت بتكرار ضمن السياق النقدي للتحفيز، وكان تطبيقة مختصا بثلاث روايات هي (الغرف الأخرى لجبرا إبراهيم جبرا، والصياد واليمام لإبراهيم عبد المجيد، والمستنقعات الضوئية لإسماعيل فهد إسماعيل).

ففي دراسته التحليلية تطرق الناقد إلى أربعة محاور رئيسية، فاختار أن يبدأ بالاستناد إلى السياق البنائي، حيث أسس تحليله على ثلاثة أعمدة: اللغة، الشخصية، والحدث، وفيما يتعلق بالجانب اللغوي قام بتفصيل ثلاثة أنماط من التحفيز السياقي أبرزها كان التحفيز اللفظي المشترك، وهو يتجلى في تكرار لفظة معينة داخل العمل الأدبي حتى تأخذ دورًا محوريًا في بناء الأحداث. فقد استشهد بتكرار صوت الطلقات النارية، الذي أصبح له دلالة قوية ترتبط بفكرة الهروب؛ فتلك الطلقات ليست سوى مظهر من مظاهر القوة السلطوية التي تحفز الكائنات، سواء كانت طيورًا أم بشرًا على الانسحاب من مواقعهم، ولكن في النهاية يظل الهروب محدودًا ويصطدم بجدران الحصار المطبق.

وفي تحليله للمفارقة اللفظية، استنتج الناقد أن المفارقة هي أداة للكشف عن دلالات محددة وأحداث جزئية ضمن سرد الرواية فعلى سبيل المثال، تسلط الضوء على عبارات مثل "أجمل الأغاني هي الحزينة"، تلك التي تحمل في طياتها مزيجًا من التناقض والجمال، بالإضافة إلى ذلك تستخدم المفارقة للتعبير عن السخرية التي تمارسها الذات السلطوية على الأنا المتعددة الأخرى، أما بالنسبة

لمفارقة الصورة، فقد أشار الناقد إلى أنها تمثل التناقضات الموجودة في الواقع في حين أن مفارقة الموقف تكشف الفجوة بين الواقع الملموس وما يُعتقد أنه يجب أن يظهر به.

أجرى نقاشًا متعمقًا حول تحفيز الشخصية من خلال أربعة سياقات، مُركزًا على التحفيزات التي تتجلّى في أفعال الشخصية والتي تؤثر في تقدم الأحداث وأدوارها في الرواية، فتقدم الشخصية أفعالًا إيجابية مثل الرغبة والتواصل والمشاركة، أو سلبية كالكراهية والانفصال والإعاقة، استند في تحليله إلى التصنيف البنيوي، خصوصًا ما قدمه تودروف حول العلاقات المتغيرة بين الشخصيات مُقسمًا الحوافز إلى نوعين: إيجابية وسلبية، كل هذه التحفيزات سواء كانت إيجابية أم سلبية، تُعتبر مُحركًا للأحداث أو للشخصيات نفسها من حيث التقارب أو الابتعاد، وفي هذا السياق قام مراد بتحليل هذه الأنماط في الروايات المستهدفة، مُبرزًا أهميتها في تطور الحبكة الروائية، حيث تُمثل هذه التحفيزات أساسا جوهريا في البنى السردية.

وكانت معالجة مراد لتحفيز الأنماط التشكيلية للشخصية ثاني المحاور التي تناولها في تحفيز الشخصية، فيتمثل الاهتمام الرئيسي هنا في كيفية مشاركة مختلف الأنماط الشخصية في تشكيل وتأسيس النص الروائي، وعلى هذا الصعيد يمكن الإشارة إلى دور "المرسل" الذي تم تصنيفه إلى فئتين: المرسل المركزي - الذي يُمثل الشخصية الرئيسية، والمرسل الفرعي - الذي يُمثل الشخصيات الثانوية الداعمة أو المعارضة.

و بالنظر إلى فعالية الراوي، أو ما سُمي "الفاعل" في السياق النقدي عند مراد، فإن دوره يمثل مفتاحًا لفهم تقلبات الرواية ومفاجآتها؛ هذا الدور يتغير حسب السياق والوضع الحكائي، كما في روايتي "الغرف الأخرى" و"صياد اليمام"، ومن جهة أخرى تعتبر "الرسالة" عنصرًا حيويًا يُظهر التوجهات والمعاني الملموحة في النص الروائي، سواء كانت تلك المعاني ترتبط بالصراعات الاجتماعية، أم بأفكار الحرية، أم بأي موضوعات أخرى تناولها الكاتب، وعلى نحوٍ مشابه كان نمط "المساعد" أي الشخصيات المساعدة والمضادة لها أهمية قصوى في التكوين السردي؛ حيث تتفاعل الشخصيات المساعدة مع الراوي بطريقة تعزز الحبكة، في حين يقوم نمط الشخصيات المضادة بتحديد وتعقيد الخط السردي، وهذا يكشف عن تعقيدات وأبعاد معينة داخل النص، وأخيرًا يُظهر مراد تأثير نمط "المرسل إليه" كعامل مؤثر في السرد والمتمثل في المجتمع والسلطة، وهو ما يظهر بوضوح في الروايات التي اختارها للتحليل.

كما قام مراد عبد الرحمن بتسليط الضوء على التحفيز الذي تقوم به الأنماط الوصفية ضمن نطاق التحفيز السياقي البنائي. وهنا، يُظهر كيف يمكن لوصف الشخصية أن يكون محفزًا لخصوصية ثابتة، كالاستقرار على مجموعة معينة من المبادئ والقيم دون التخلي عنها. وفي المقابل قد يكون وصف الشخصية محفزا لخصوصية متغيرة، وهنا يبرز دور الشخصيات التي تعيش تقلبات داخلية بحسب مقتضى الحال.

وفي إطار دراسته لتحفيز الأنماط التبادلية يُظهر مراد أن التبادل والتوافق بين الشخصيات المتواجدة في النص الروائي يشكل جوهر هذا التحفيز، حيث ركز على تقصي التفاعلات المحورية بين الشخصيات التي يكون لها ارتباط مباشر بعضها ببعض، وتأتي مساهمته في محاولة فهم تطور هذه الشخصيات وطبيعة الروابط التي تجمعها، وقد قام بتصنيف هذه الروابط إلى مجموعات متعددة تمتد من الشراكة والشك، مرورًا بالود والتآمر، وصولًا إلى الاحترام والإخلاص. ومن ثم يُعتبر التفاعل والتوافق بين الشخصيات عاملًا محوريًا وتحفيزيا في دفع عجلة الحدث الروائي.

وفي تناوله لتحفيز الحدث في إطار حديثه عن التحفيز السياقي البنائي، ركز الناقد على دور تحفيز الحدث في السرد الروائي، مؤكدا على الأهمية الفائقة للتسلسل السببي. وهنا ينبغي أن يكون كل حدث بمثابة السبب المحرك للحدث الذي يليه، فأحداث الرواية قد تتبع نمطًا سببيًا، أو قد تظهر بصورة توضيحية أو حتى تكرارية، وهذه التتابعات تجمعها الرواية في إطارها الكلي. وأضاف أن هذا التتابع في الأحداث يكتسب قيمته النقدية من خلال ارتباطه الوثيق بالهيكل الحكائي للرواية.

وفي تقديمه للتحفيز الفعلي للمتن الحكائي، يتبنى مراد عبد الرحمن منهجًا يختلف به عن توماشفسكي، فبينما يرى توماشفسكي أن التحفيز الفعلي للمتن يستند إلى وحدات غرضية دقيقة – وهي الجمل– التي لا يمكن تجزئتها بشكلٍ أدق، يقف مراد موقفا مختلفا. إذ يفضل الاعتماد على وحدات فعلية صغيرة، سواء كانت قابلة للتجزئة أو غير قابلة، ولم يقيدها بالجملة الواحدة.

ومن ثم يُعتبر التحفيز في المتن واقعًا في أي وحدة فاعلة صغيرة ضمن السياق الروائي سواء كانت هذه الوحدة تتألف من جملة، أو مجموعة من الجمل، أو حتى موقفٍ أو صورة، فكان هذا المفهوم أكثر اتساعا عند مراد عبد الرحمن، فقد قسم التحفيز الفعلي للمتن إلى قسمين: التحفيز الفعلي المركزي، الذي يعتبر المحور المشترك لكافة الأحداث والسياقات بالرواية ويُمثل أساس المتن

الحكائي، والتحفيز الفعلي الفرعي الذي يُمثل الوحدات الثانوية التي يمكن الاستغناء عنها دون التأثير في الهيكل الحكائي.

هذا التحفيز المركزي يُقابل فكرة الحوافز المشتركة عند توماشفسكي، في حين يُشابه التحفيز الفعلي الفرعي مفهوم الحوافز الحرة لدى توماشفسكي.

وتحليل مراد عبد الرحمن لتحفيز الطبيعة أو الخاصية في المتن الحكائي يرتكز على التمييز بين طبيعة العمل الروائي وخصوصياته من خلال محاور التأليف، الواقعية، والجمالية.

بالنظر إلى التحفيز التأليفي عند مراد عبد الرحمن نجده يقصد به كيف يتم استعمال المؤثثات في سياق الرواية بطريقة تحفز الحدث، مشيرًا إلى أن الوصف يجب أن يكون متناسقًا وموجهًا فيقسم الوصف إلى وصف الطبيعة المنسجمة، الذي يبرز العلاقة بين أحداث الرواية والبيئة المحيطة، ووصف الطبيعة اللامبالية، الذي يبرز التناقضات في السياق الحكائي، ويبرز التزييف الفني كوسيلة لإحداث مفاجآت غير متوقعة في النص.

أما التحفيز الواقعي، فيُقصد به التحفيز المستمد من المادة الواقعية في المتن، وذلك من خلال دمج عناصر الواقع بالمادة الأدبية. وتتجلى هذه الفكرة عند مراد في مستويين: تحفيز المادة الواقعية التي تعتمد على العناصر الحقيقية في الواقع وتحفيز المادة غير الأدبية التي تتضمن الجوانب التاريخية والسياسية والاقتصادية.

وفيما يتعلق بالتحفيز الجمالي، يُركز مراد على تحفيز النسق الفردي الذي يعبر عن الأنماط الفنية الخاصة بالرواية، بالإضافة إلى تحفيز النسق التركيبي الذي يتناول التفاعل بين نصوص مختلفة لتقديم وحدة فنية متكاملة، وهذا ما يُعرف بالتضمين أو التناص في النقد الأدبي.

وأخيرا خصص مراد عبد الرحمن فصلًا لبحث تحفيز الدلالة الموضوعية بالنص الروائي، مبرزًا التوجهات السياسية، الاجتماعية، التاريخية، الأدبية، النفسية، الأسطورية، الفلكورية، الصوفية، والتوليدية التي قد يتضمنها النص. وأشار إلى أنه لا يتعين وجود جميع هذه التوجهات في كل رواية.

فيما يتعلق بتحفيز الدلالة السياسية، ركز على القضايا المتعلقة بمعارضة القمع السياسي، مثل الاحتجاج على القهر والحصار وظروف الاعتقال، ويركز تحفيز الدلالة الاجتماعيةعلى كيفية تجسيد الأحوال الاجتماعية المعقدة والصعوبات التي تواجه طبقات معينة، مثل البؤس الذي تعاني منه الفئات المحرومة. ويتمركز تحفيز الدلالة التاريخية حول المواقف والأحداث المؤثرة مثل حروب فلسطين والصراعات العالمية.

وأشار إلى أن تحفيز الدلالة الحضارية يختص باستعراض التداخلات بين الثقافات المختلفة وتأثيراتها، مع التركيز على القيم والمفاهيم الذاتية والاجتماعية، كما هو الحال في تصورات الثقافة الفرنسية للإنسان المعاصر، ويتمثل تحفيز الدلالة الأدبية في الاستفادة من التراث الأدبي، بما في ذلك النصوص الشعرية المتنوعة.

ويشير تحفيز الدلالة النفسية إلى ذلك النوع الذي يتعامل مع التجليات النفسية، والتفكير الداخلي والتفاعل الخارجي للشخصيات، وكيفية معالجتها النفسية للقضايا والتحديات التي تواجهها. وفي تحفيز الدلالة الأسطورية، يتطرق للتفاعل بين الشخصيات والأحداث الأسطورية في الرواية، وكيف يتم استخراج الرموز من الموروث الأسطوري، مع التأكيد على الفجوة المعرفية في الثقافة الشعبية.

وكان في تحفيز الدلالة الفلكورية، يركز رؤيته على العناصر الثقافية مثل العادات، التقاليد، الأعراف، اللباس، والغذاء. وهو يبرز كيف يمكن لتفاصيل صغيرة مثل زي الشخصية أن تحمل دلالات تأويلية عميقة. أما تحفيز الدلالة الصوفية، فيظهر في عدد من المستويات، كمستوى الشخصية ومستوى النص أو على مستوى الحدث أو اللغة.

وأخيرًا، فيما يتعلق بالدلالة التوليدية، ينظر مراد عبد الرحمن إلى الأبعاد الرمزية التي يمكن أن تحملها كلمات محددة أو تعبيرات في النص. مثل استخدام مصطلح "المستنقعات الضوئية" كرمز للحصار والقيود التي تقيد الحرية البشرية في رواية مستنقعات ضوئية.

مما سبق يتجلى جهد مراد عبد الرحمن في الاستناد إلى الأسس الشكلانية للتحليل الأدبي، مما يبرز الربط الوثيق بين هذا التوجه النقدي ونظريات التحفيز التي قام بتطبيقها على النصوص الروائية العربية، فالشكلانية كما هو معروف تعطي الأولوية لدراسة النص من حيث بنيته وتكوينه

الداخلي، وتركز على العلاقة بين مكونات النص وكيفية تفاعلها معًا لإنتاج الدلالة، و في هذا السياق استعان مراد بأدوات الشكلانية لاستكشاف كيفية تحفيز الدلالة داخل النص الروائي.

ومع ذلك لم يكتف بتطبيق مفاهيم الشكلانية بشكل ميكانيكي على النصوص العربية، بل قام بتحويرها وتكييفها لتلبية خصوصيات الأدب العربي. وهذا يظهر تعامله مع بعض المفاهيم كالتحفيز الأسطوري والفلكوري والصوفي، حيث كان له نهج متميز في التعامل مع هذه المفاهيم معتبرا إياها جزءا لا يتجزأ من الخلفية الثقافية للنص الروائي العربي، ومن ثم فقد أدخل مراد مفاهيم نقدية جديدة تأتي في سياق الحضارة العربية وتقاليدها الأدبية.

فمثلًا عندما تناول مفهوم التحفيز في الأدب لم يقتصر على البعد الشكلي، بل استفاد من الموروث الثقافي والتاريخي للأمة العربية، وربطه بالنصوص التي قام بتحليلها، مما أعطى التحليل عمقًا ثقافيًا وفكريًا.

هذا النهج الذي اتبعه مراد يُظهر القدرة على التواصل بين النظرية والتطبيق، وبين العالمية والمحلية، حيث أعاد صياغة مفاهيم نقدية عالمية بما يتناسب مع خصوصيات النص العربي، مضيفًا للميدان النقدي العربي رؤية متجددة وعميقة.

النتائج:

وفي خاتمة البحث يمكننا إجمال النتائج فيما يلي:

1- الشكلانية منهج نقدي حديث يهتم بالأشكال اللغوية دون الاهتمام بملابسات إنتاج النص الأدبي؛ من هنا كان ردة فعل لما همشته المناهج السابقة، ولكن التسمية جاءت من السياق الاجتماعي المحيط بالشكلانية، فالأيديولوجيون من أصحاب النظريات السياقية أطلقوا عليها هذا الاسم، وإلى الأيديولوجيين أيضا يرجع تأخر ظهور المنهج الشكلاني في الأوساط النقدية الغربية، من خلال محاربتهم لها.
2- ارتبطت الشكلانية بالدراسات اللسانية، وكان لها الفضل في تطورها.
3- انصرف اهتمام الشكلانيين عن الأدب إلى الأدبية وما به يكون الأدب أدبا.
4- من الأسباب التي كتبت للشكلانية البقاء والانتشار هو ذلك الامتداد إلى خارج روسيا، ثم وصولها إلى فرنسا وترجمة أبحاث الشكلانيين الروس، وبذلك فتحت آفاق النقد الحديث.

5- تتمثل قيمة النقد الشكلاني في جميع الدراسات النظرية والتطبيقية والإبداعية التي قدمها، والتي تهتم بجمالية الأدب وما به يكون الأدب أدبا.
6- كان القطر المغربي أكثر نشاطا في توظيف النظرية الشكلانية.
7- صلاحية النص العربي لتطبيق المبادئ الشكلانية كما اتضح في دراسة مراد عبد الرحمن.
8- لم أقف على دراسة طبقت جميع آليات المنهج الشكلاني في دراسة واحدة،
9- الدراسات السردية الشكلانيّة العربية أكثر من الدراسات الشعرية الشكلانيّة.
10- أن الرواية أكثر طواعية لتطبيق آليات المنهج الشكلانيّ، وأكثر قابلية، وهذا ما يفسر كثرة المقاربات الشكلانيّة للرواية العربية مقارنة بالشعر.
11- التطبيق العربي للمقاربات الشكلانيّة يشير إلى انفتاح النقد العربي على النقد الغربي، وقدرته على تمثل واستيعاب جل هذه الآليات.

مراجع

الأسدي، صدام. (2016). *مهيمنة الرميثة في الشعر العربي العراقي الحديث*، المنتدى الوطني لأبحاث الفكر والثقافة.

أمين، عاصم محمد. (2014). *مناهج تحليل النص الأدبي ونظرياته*، جامعة الملك فيصل.

إيخنباوم، بوريس. (1982). *نظرية المنهج الشكلاني (نصوص الشكلانيين الروس)*، (إبراهيم الخطيب، ترجمة)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

إيرليخ، فكتور. (2000). *الشكلانية الروسية*، (الولي محمد، ترجمة)، المركز الثقافي العربي.

بشبندر، ديفيد. (1996). *نظرية الأدب المعاصر*، (عبد المقصود عبد الكريم، ترجمة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

تاديبه، جانايف. (1993). *النقد الأدبي في القرن العشرين*، (قاسم مقداد، ترجمة)، منشورات وزارة الثقافة.

الحارثي، زكية. (2023م). تجليات التحفيز والجذب في شعر النقائض، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *5*(2)، 525-480، https://doi.org/10.53286/arts.v5i2.1505

أبو الحسن، أحمد. (2016). الشكلانيين الروس والنقد المغربي الحديث، *مجلة فكر ونقد*، (9).

حمداوي، جميل. (2016). *النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن*، أفريقيا للنشر.

رحماني، الطيب. (2017)، دعائم ومفاهيم المذهب الشكلاني في النقد الأدبي، *مجلة الكلمة*، (119).

زياد، صالح. (2016). *آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية*، دار التنوير للطباعة والنشر.

سلدن، رامان. (1982م). *النظرية الأدبية المعاصرة*، (سعيد الغانمي، ترجمة)، المؤسسة العامة للدراسات والنشر.

سلطان، غانم صالح. (2011). التوازي في قصيدة محمود درويش: عاشق من فلسطين، *مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية*، *11* (2)، 61 - 377.

صقر. (2023). *المدرسة الشكلية الروسية*، الحوار المتمدن، https://ahewar.org/

العمري، محمد. (2004). *نظرية الأدب في القرن العشرين*، أفريقيا الشرق.

فضل، صلاح. (1985). *نظرية البنائية في النقد الأدبي*، دار الآفاق الجديدة.

فيدوح، عبد القادر. (2014). بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر، *علامات في النقد*، *2*(79): 537 - 553.

القاضي، محمد، والخبو، محمد، والسماوي، أحمد، والعمامي، محمد، وعبيد، علي، وبنخود، نور الدين، والنصري، فتحي، ومهوب، محمد. (2010). معجم السرديات، دار الفارابي.

الكنوني، محمد. (1999). التوازي ولغة الشعر، *مجلة فكر ونقد*، (18): 79-88.

مبروك، مراد عبد الرحمن. (2001). آليات المنهج الشكلي في نقد الروية العربية المعاصرة التحفيز أنموذجا، *دار الوفاء*.

المعتمد، ابن رشد، وخريص، محمد. (1993). *مدارس علم اللغات*، المكتبة الثقافية.

النجيمي، وائل. (2015). حلقة براغ اللغوية، مدونة وائل النجيمي - النقد الأدبي تنظيرًا وتطبيقًا وتواصلًا مع القارئ العربي: https://waelnajmy.blogspot.com/2014/05/prague-linguistic-circle.html

هولب، روبرت. (1999). *نظرية التلقي*، (خالد التوزاني، ترجمة)، مطبعة المتقي برينتر.

وغليسي، يوسف. (2007). *مناهج النقد الأدبي*، جسور للنشر والتوزيع.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل. (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، مكتبة لبنان.

ياكبسون، رومان. (1981). *قضايا الشعرية*، (محمد الولي، ومبارك حنون، ترجمة)، دار توبقال للنشر.

ياكبسون، رومان. (2020). المهيمنة، (سيدي محمد بن مالك، ترجمة)، *مجلة إحالات*، (6): 131-136.

Arabic references

al-Asadī, Ṣaddām. (2016). *Mhymnh alrmythh fī al-shiʿr al-ʿArabī al-ʿIrāqī al-ḥadīth*, al-Muntadá al-Waṭanī li-Abḥāth al-Fikr & al-Thaqāfah, (in Arabic).

Amīn, ʿĀṣim Muḥammad. (2014). *Manāhij taḥlīl al-naṣṣ al-Adabī & naẓarīyātihi*, Jāmiʿat al-Malik Fayṣal, (in Arabic).

Abū al-Ḥasan, Aḥmad. (2016). *alshklānyyn al-Rūs & al-naqd al-Maghribī al-ḥadīth*, Majallat fikr & naqd, (9), (in Arabic).

Iykhnbāwm, bwrys. (1982). *Naẓarīyat al-Manhaj alshklāny (nuṣūṣ alshklānyyn al-Rūs)*, (Ibrāhīm al-Khaṭīb, tarjamat), al-Sharikah al-Maghribīyah lil-Nāshirīn al-Mattaḥidin, (in Arabic).

Iyrlykh, Fiktūr. (2000). *alshklānyh al-Rūsīyah*, (al-Walī Muḥammad, tarjamat), al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, (in Arabic).

Bshbndr, Dīfīd. (1996). *Naẓarīyat al-adab al-muʿāṣir*, (ʿAbd al-Maqṣūd ʿAbd al-Karīm, tarjamat), al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, (in Arabic).

Tādyyh, jānāyf. (1993). *al-Naqd al-Adabī fī al-qarn al-ʿishrīn*, (Qāsim Miqdād, tarjamat), Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah, (in Arabic).

al-Ḥārithī, Zakīyah. (2023). Tajallīyāt al-taḥfīz wāljdhb fī shiʿr al-naqā'iḍ, *al-Ādāb lil-Dirāsāt al-lughawīyah & al-adabīyah*, *5* (2), 480-525, (in Arabic). https://doi.org/10.53286/arts.v5i2.1505

Ḥamdāwī, Jamīl. (2016). *al-Naẓarīyah alshklānyh fī al-adab & al-naqd & al-fann*, Afrīqiyā lil-Nashr, (in Arabic).

Ziyād, Ṣāliḥ. (2016). *Āfāq al-naẓarīyah al-adabīyah min al-Muḥākāh ilá al-tafkīkīyah*, Dār al-Tanwīr lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, (in Arabic).

Raḥmānī, al-Ṭayyib. (2017), Daʿā'im & mafāhīm al-madhhab alshklāny fī al-naqd al-Adabī, *Majallat al-Kalima*. (119). (in Arabic).

Sldn, rāmān. (1982m). *al-Naẓarīyah al-Adabīyah al-muʿāṣirah*, (Saʿīd al-Ghānimī, tarjamat), al-Mu'assasah al-ʿĀmmah lil-Dirāsāt & al-Nashr, (in Arabic).

Sulṭān, Ghānim Ṣāliḥ. (2011). al-Tawāzī fī qaṣīdat Maḥmūd Darwīsh: ʿāshiq min Filasṭīn, *Majallat Abḥāth Kullīyat al-Tarbiyah al-asāsīyah, 11* (2), 61-377, (in Arabic).

Ṣaqr. (2023). *al-Madrasah al-shaklīyah al-Rūsīyah, al-Ḥiwār al-Mutamaddin*, (in Arabic). https://ahewar.org, (in Arabic).

al-ʿUmarī, Muḥammad. (2004). *Naẓarīyat al-adab fī al-qarn al-ʿishrīn*, Afrīqiyā al-Sharq, (in Arabic).

Faḍl, Ṣalāḥ. (1985). *Naẓarīyat al-Binā'īyah fī al-Naqd al-Adabī*, Dār al-Āfāq al-Jadīdah, (in Arabic)..

Faydūḥ, ʿAbd al-Qādir. (2014). Balāghat al-tawāzī fī al-shiʿr al-ʿArabī al-muʿāṣir, *ʿAlāmāt fī al-naqd, 2* (79): 537-553, (in Arabic).

al-Qāḍī, Muḥammad, wālkhbw, Muḥammad, wālsmāwy, Aḥmad, wālʿmāmy, Muḥammad, wʿbyd, ʿAlī, wbnkhwd, Nūr al-Dīn, wālnṣry, Fatḥī, wmyhwb, Muḥammad. (2010). *Muʿjam al-Sardīyāt*, Dār al-Fārābī, (in Arabic).

al-Kanūnī, Muḥammad. (1999). al-Tawāzī & Lughat al-shiʿr, *Majallat fikr & naqd*, (18), 79-88, (in Arabic).

Mabrūk, Murād ʿAbd al-Raḥmān. (2001). *ālīyāt al-manhaj al-shaklī fī Naqd alrwyh al-ʿArabīyah al-muʿāṣirah al-taḥfīz anmūdhajan*, Dār al-Wafā', (in Arabic).

al-Muʿtamad, Ibn Rushd, wkhryṣ, Muḥammad. (1993). *Madāris ʿilm al-Lughāt*, al-Maktabah al-Thaqāfīyah, (in Arabic).

al-Najīmī, Wā'il. (2015). *Ḥalqat brāgh al-lughawīyah*, Mudawwanat Wā'il al-Najīmī-al-naqd al-Adabī tnẓyran wtṭbyqan wtwāṣlan maʿa al-qāri' al-ʿArabī, (in Arabic). https://waelnajmy.blogspot.com/2014/05/prague-linguistic-circle.html

Hwlb, Robert. (1999). *Naẓarīyat al-talaqqī*, (Khālid al-Tawzānī, tarjamat), Maṭbaʿat al-Muttaqī Brīntir, (in Arabic).

Waghlīsī, Yūsuf. (2007). *Manāhij al-naqd al-Adabī*, Jusūr lil-Nashr & al-Tawzīʿ, (in Arabic).

Waghlīsī, Yūsuf. (2007). *Manāhij al-naqd al-Adabī*, Jusūr lil-Nashr & al-Tawzīʿ, (in Arabic).

Wahbah, Majdī, & al-muhandis, Kāmil. (1984). *Muʿjam al-muṣṭalaḥāt al-ʿArabīyah fī al-lughah & al-adab*, Maktabat Lubnān, (in Arabic).

Yākbswn, Rūmān. (2020). almhymnh, (Sīdī Muḥammad ibn Mālik, tarjamat), *Majallat iḥālāt*, (6): 131-136, (in Arabic).

Yākbswn, Rūmān. (1981). *Qaḍāyā al-Shiʿrīyah*, (Muḥammad al-Walī, & Mubārak Ḥannūn, tarjamat), Dār Tūbqāl lil-Nashr, (in Arabic).

ثانيا: المراجع باللغة الإنجليزية

Art as Technique: Viktor Shklovsky, 1917: https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist-2015-16-2/shklovsky.pdf