

المُهَيْمَنَةُ

The dominant (Translation)

رومان جاكوبسون

ترجمة: أ. د. سيدي مُحَمَّد بن مالك

كلية الآداب واللغات – المركز الجامعي مغنيّة

benma_1971@yahoo.fr

تاريخ الإرسال	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2020/10/20	2020/11/08	2020/12/01

مُلخَصُ البَحْثِ

يصف رومان جاكوبسون Roman Jakobson، في هذا النص الذي ترجمه أندري جاري André Jarry من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الفرنسية، ونضطلع، بدورنا، بترجمته من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية. مصطلحًا جوهريًا عُني به الشكلايون الروس، وهو مصطلح المُهَيْمَنَةُ الذي يُشير إلى المكوّن اللسانيّ النَّوعِي والرئيس في العمل الفنيّ عمومًا، والعمل الشعري على نحوٍ خاصّ، وهو مُكوّنٌ يختلف شكله، نظير القافية والرّسم المقطعيّ والتنغيم، بناءً على العلاقة التي تُقيمها القصيدة مع الفنون الأخرى، مثل الموسيقى، وتعدّد المدارس الأدبيّة، من قبيل الرومانسية والواقعيّة، وتتغيّر قيمته الفنيّة، سلبيًا وإيجابًا، من حقبة تاريخيّة إلى أخرى، ويُسهّم، مع ذلك، في هيمنة الوظيفة الجماليّة.

كلمات مفتاحية: مُهَيْمَنَةُ – عمل شعريّ – قافية – تنغيم – وظيفة جماليّة.

Abstract

In this text that André Jarry translated from English into French, and we, in turn, translate it from French into Arabic, Roman Jakobson describes an essential term that Russian formalists were interested in. It is the term of the dominant that refers to the specific and main linguistic constituent of artwork in general, and the poetic work in particular. It is a constituent whose form, such as rhyme, syllabic diagram and intonation, differ on the basis of the relation that the poem establishes with other arts, such as music, and the multiplicity of literary schools, such as romanticism and realism, and its artistic value changes, negatively and positively, from one historical period to another, and it nevertheless contributes to the domination of the aesthetic function.

Keywords: dominant – artwork – rhyme – intonation – aesthetic function.

يُمْكِن، باختصارٍ، تمييز المراحل الثلاث للبحث الشكلائي، كالآتي: 1. تحليل المظاهر الصوتية لعملٍ أدبيّ؛ 2. مسائل الدلالة في سياقٍ شعريّ؛ 3. دمج الصوت والمعنى ضمن مجموعٍ غير قابلٍ للتجزئ. وفي غضون هذه المرحلة الأخيرة، كان تصوّر المُهَيِّمَةِ، بشكلٍ خاصٍ، خصبًا؛ فقد كان أحد التصوّرات الأكثر جوهريّةً، والأكثر تناوُلًا، والأكثر إنتاجية، في النظريّة الشكلائية الروسية. ويُمْكِن أن تُعرّف المُهَيِّمَةُ بوصفها العنصر البؤريّ لعملٍ أدبيّ: إمّا تضبط العناصر الأخرى وتحددها وتحوّلها؛ فهي التي تضمّن تماسك البنية.

تُحدّد المُهَيِّمَةُ العمل. والميزة الخاصة للغة المنظومة هي، بكلّ وضوح، رسمها العروضي، وشكلها من "أبيات". قد يبدو هذا حشوًا: "البيت" هو "بيت". ومع ذلك، ينبغي أن نضع في ذهننا، دائمًا، هذه الحقيقة: إنّ العنصر اللسانيّ التوعويّ يُهَيِّم على العمل في كليّته؛ فهو يشتغل بشكلٍ ضروريّ، لا جدال فيه، مُمارسًا تأثيره، مُباشرةً، على العناصر الأخرى. غير أنّ "البيت"، بدوره، ليس تصوّرًا بسيطًا، وليس وحدة غير قابلة للتجزئ. إنّ "البيت" هو، في حدّ ذاته، نسقٌ من القيم، وهو، مثل أيّ نسقٍ من القيم، يمتلك تراتبيته الخاصة من القيم العليا والدنيا، ومن بينها قيمة رئيسة، هي المُهَيِّمَةُ، والتي بدونها (في سياق فترة أدبيّة مُعيّنة واتّجاه فنيّ مُعيّن) لا يُمكن فهم البيت ولا اعتباره بوصفه كذلك؛ ففي الشعر التشيكي للقرن الرابع عشر، مثلاً، لم تكن علامة البيت، التي لا يُقبل التصرّف فيها، هي الرّسم المقطعيّ، بل القافية، بحيث كانت هناك قصائد ذات عدد غير مُتساوي من المقاطع حسب الخطوط (سُمّيَتْ أبياتًا "دون وزن")، عُدّت، مع ذلك، أبياتًا، بدلًا من أبيات دون قافية لم يُسَمَح بها في هذه الحقبة. وبالمقابل، كانت القافية، في الشعر الواقعيّ التشيكي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، طريقة اختيارية، بينما كان الرّسم المقطعيّ عنصرًا ضروريًا، لا جدال فيه، بدونها لم يكن البيت بيتًا؛ فمن وجهة نظر هذه المدرسة، عُدّ البيت الحرّ بمثابة اللّايقاع⁽²⁾ غير المقبول.

واليوم، حين خلّص التشيكيون إلى الحلّ المتمثّل في البيت الحرّ المعاصر، لم تصبح لا القافية ولا أيّ نموذج مقطعيّ ضروريًا، لكي يكون هناك بيت. وعضوًا عن ذلك، يكمن العنصر الضروريّ، الآن، في التنغيم الذي أضحي، بعبارةٍ أخرى، المُهَيِّمَةَ في البيت. وإذا كان علينا المقارنة بين البيت المنتظم والموزون لـ (Alexandriade)⁽³⁾ التشيكية القديمة، والبيت المقفّى للحقبة الواقعيّة، والبيت المقفّى والموزون، معًا، للفترة الحالية، فسُنْلفي، في الحالات الثلاث، العناصر ذاتها: القافية، والرّسم المقطعيّ، ووحدة التنغيم، ولكن تراتبية قيمٍ مختلفة، ونوعية مختلفة لعناصر ضروريّة لا غنى عنها. إنّ هذه العناصر النوعية، بالذات، هي ما يُحدّد دور المكوّنات الأخرى وبنيتها.

نستطيع أن نبحث عن وجود مُهيِّمَةٍ، ليس في العمل الشعريّ لفنانٍ مُفرد، وفي القانون الشعريّ ومجموع معايير مدرسة شعريّة فحسب، ولكن، أيضًا، في فنّ حقبة تُعدّ تشكيلاً كليًا؛ فمن الواضح، مثلاً، أنّه، في فنّ عصر النهضة، مثّلت المُهَيِّمَةُ، وأقصى المقاييس الجماليّة للحقبة، عبر الفنون المرئيّة؛ إذ كانت الفنون الأخرى مُوجّهة، كلّها، نحوها، وتموّضعت في سلّم القيم حسب بُعدها أو قُرْبها منها. وعلى العكس، أُسْنِدت القيمة العليا، في الفنّ الرومانسي، للموسيقى. هكذا، بدأ الشعر الرومانسي يتوجّه نحو الموسيقى: تمّ تنظيم البيت

موسيقياً، وأصبح تنغيم البيت يُحاكي النغم الموسيقي. إنَّ هذا التَّنْظِيمَ حول مُهَيِّمَةٍ خارجةٍ، في الواقع، عن الجوهرِ نفسه للعملِ الشَّعْرِي، يُؤثِّرُ في بنية القصيدة، فيما يخصُّ نسيجها الصَّوْتِي، وبنيتها التَّرْكِيبِيَّةَ، وتصويرها؛ فهي تُعَدِّلُ مقاييس أوزان القصيدة ومقاطعها الشَّعْرِيَّةَ وتألِفُها. وقد حدث أن أصبحت المُهَيِّمَةُ، في الجماليَّةِ الواقعيَّةِ، فنًّا لفظيًّا، و، من ثمَّ، تغيَّرت تراتبية القيمِ الشَّعْرِيَّةِ.

وعلاوةً على ذلك، يتغيَّرُ تعريف العملِ الفنيِّ، الذي نُقارِنُه بمجموعاتٍ أخرى من القيمِ الثَّقافيَّةِ، بشكلٍ كبيرٍ، حَالِمًا يُؤخِّدُ تصوُّر المُهَيِّمَةِ كنقطة انطلاق؛ فالعلاقة بين عملٍ شعريٍّ ورسائلٍ لفظيَّةٍ أخرى، مثلاً، يُمكنُ تحديدها. إنَّ الموقف الذي يركِّزُ إلى وضع علامة المساواة بين عملٍ شعريٍّ والوظيفة الجماليَّةِ أو الوظيفة الشَّعْرِيَّةِ، على وجه التَّحْدِيدِ، عندما يتعلَّق الأمر بمادة لفظيَّة، يُميِّز الحَقَبَ التي تدعو إلى فنِّ قادرٍ على أن يكتبَ بنفسه؛ فنِّ خالِصٍ؛ فنِّ للفنِّ. في غضون الخطوات الأولى للمدرسة الشَّكْلانية، كان لا يزال بإمكاننا إدراك العلامات المميِّزة لمعادلة كهذه، على الرِّغم من أن هذه المعادلة هي، بلا شكَّ، خاطئة؛ لا يُمكنُ اختزال العملِ الشَّعْرِي في الوظيفة الجماليَّةِ. بل إنَّ لديه عدَّة وظائفٍ أخرى. في الواقع، غالبًا ما تكون مقاصدُ عملٍ شعريٍّ في علاقة وثيقة مع الفلسفة، والأخلاق الاجتماعيَّةِ،... بالمقابل، إذا لم يسمح عملٌ شعريٌّ، تمامًا، بتعريفه من خلال وظيفته الجماليَّةِ، فإنَّ هذه الوظيفة لا تقتصرُ على العملِ الشَّعْرِي؛ فخطاب المتكلِّم، والمحادثَة اليوميَّة، والمقالات الصحَّفية، والإشهار، والبحوث العلميَّة؛ هذه الأنشطة جميعها تستطيع أن تُراعي الاعتبارات الجماليَّةِ، وأن تضطلع بالوظيفة الجماليَّةِ، وكلماتها غالبًا ما تُستعملُ لذاتها ومن أجل ذاتها، وليس، فقط، بوصفها طريقة مرجعيَّة.

وعلى العكس، تمامًا، من الموقف الأحاديِّ الصَّارم، توجد وجهة النَّظَرِ الآليَّة التي تعترف للعملِ الشَّعْرِي بتعدُّد الوظائف، وتُعالج هذا العمل، عن قصدٍ أو على نحوٍ مُفاجئٍ، بوصفه مجموعًا آليًّا من الوظائف. ولأنَّ للعملِ الشَّعْرِي، كذلك، وظيفة مرجعيَّة، فإنَّه يُعدُّ، أحيانًا، من قبَل أنصار هذا الموقف، مُجرَّد وثيقة عن التَّاريخ الثَّقافي، والبيئة الاجتماعيَّة، أو السَّيرة. وبالتعارض مع الأحادية والتَّعدُّدية الشَّاملتين، معًا، توجد وجهة نظر تُراعي، وإن كانت مُنتهية لتعدُّد الوظائف في العملِ الشَّعْرِي، تماسُكه، و، بعبارةٍ أخرى، ما يُكسبه وحدته ووجوده نفسيهما. ومن وجهة النَّظَرِ هذه، لا يُمكنُ تعريف عملٍ شعريٍّ بوصفه عملاً يُؤدِّي، حصراً، وظيفةً جماليَّةً، ولا باعتباره عملاً يُؤدِّي وظيفةً جماليَّةً بالموازاة مع وظائفٍ أخرى. ينبغي للعملِ الشَّعْرِي، في الواقع، أن يُعرَّف بوصفه رسالةً لفظيَّةً تُهيِّمُ فيها الوظيفة الجماليَّة. وغنيٌّ عن البيان أن العلامات التي يُتعرَّف بها على الوظيفة الجماليَّة، حين إنجازها، ليست قارة، ولا هي نفسها دائماً. وعمليًّا، يظلُّ كلُّ قانونٍ شعريٍّ، وكلُّ مجموعةٍ من المعايير الشَّعْرِيَّة، في حُقبه ما، يتضمَّنان عناصر لا غنى عنها ومميِّزة، بدونها لا يُمكنُ تحديد العملِ بوصفه شعريًّا.

يسمح تعريف الوظيفة الجماليَّة، باعتبارها المُهَيِّمَةُ في العملِ الشَّعْرِي، بتحديد تراتبية مختلف الوظائف اللِّسانيَّة داخل العملِ الشَّعْرِي. يُقيم الدَّلِيل، في الوظيفة المرجعيَّة، علاقةً دنيا مع الموضوع المحدد، وبالتالي، فإنَّ الدَّلِيل، في حدِّ ذاته، أهميَّة دنيا. وعلى العكس، تفترض الوظيفة التعبيرية علاقةً أكثر قوَّةً وأكثر

وضوحًا بين الدليل والموضوع، وتقتضي، ضمن هذه الشروط، مزيدًا من الاهتمام بالبنية الداخلية للدليل. مُقارنَةً مع اللّغة المرجعية، فإنّ اللّغة الانفعاليّة التي تُؤدّي، قبل كلّ شيءٍ، وظيفةً تعبيريةً، هي أقرب، عمومًا، إلى اللّغة الشعريّة (الموجّهة، تحديداً، نحو الدليل بصفته تلك). إنّ اللّغة الشعريّة واللّغة الانفعاليّة تتداخلان كثيرًا، والنتيجة هي أنّ هذين النوعين من اللّغة غالبًا ما يتمّ تحديدهما بشكلٍ خاطئٍ تمامًا. إذا كانت الوظيفة الجماليّة تضطلع بدورٍ المهيمنة في رسالة لفظيّة، فإنّ هذه الرّسالة، بالتأكيد، يُمكن أن تستخدم عددًا كبيرًا من طرائق اللّغة التعبيرية، غير أنّ هذه العناصر تخضع، بعد ذلك، للوظيفة الحاسمة للعمل، وبعبارة أخرى، يُعاد تشكيلها من قبلٍ مهيمنة ذلك العمل.

لقد كانت للبحوث حول المهيمنة نتائج مهمة، فيما يخصّ التّصوّر الشكليّ للتطوّر الأدبي. يتعلّق الأمر، في تطوّر الشكل الشعري، باختفاء بعض العناصر وبروز بعضها الآخر بشكلٍ أقلّ بكثيرٍ من تعديل العلاقات المتبادلة بين مختلف عناصر النّسق، وبعبارة أخرى، من تغيير المهيمنة؛ ففي ثنايا مجموعة ما من المعايير الشعريّة العامّة، أو، بشكلٍ أكثر تحديداً، في ثنايا مجموعة من المعايير التي تُؤايم جنسًا شعريًا ما، تصبح العناصر التي كانت، في الأصل، ثانويّة، على العكس، جوهريّة ورائدة. وبالمقابل، لا يصبح للعناصر التي كانت، في الأصل، مهيمنةً سوى أهميّة ضئيلة، كما تغدو اختيارية. في الأعمال الأولى لشكلوفسكي (Chklovski)، حُدّد العمل الشعري بوصفه مجموع طرائقه الفنيّة، ولم يكن التّطوّر الشعري شيئًا آخر سوى استبدال بعض الطرائق بأخرى. ومع التّطوّرات اللاحقة للشكليّة، ظهر التّصوّر الأكثر دقّةً للعمل الشعري بوصفه نسقًا مُبنيًا، ومجموعة من الطرائق الفنيّة المنسّقة والمتراتبة بانتظام. عندئذٍ، يصبح التّطوّر الشعري تغييرًا في هذه التّراتبية، حيث يتمّ تعديل تراتبية الطرائق الفنيّة في سياق جنس شعريّ ما، ويؤثّر ذلك التّعديل في تراتبية الأجناس الشعريّة، وفي توزيع الطرائق الفنيّة بين الأجناس المختلفة، في الوقت عينه؛ فالأجناس التي كانت، في البداية، مجالات ذات أهميّة ثانوية، وبدائل فرعيّة، أصبحت، الآن، في صدارة المشهد، بينما تراجعت الأجناس الأساسيّة إلى الخلف.

لقد تناول عددٌ من الأعمال ذات التأثير الشكليّ، من وجهة النّظر هذه، مختلف فترات التّاريخ الأدبي الرّوسيّ؛ فقد حلّل غوكوفسكي (Goukovski) تطوّر الشّعْر في القرن الثّامن عشر، وركّز تنيانوف (Tynianov) وإيخنباوم (Eikhenbaum)، يليهما عددٌ من أتباعهما، على تطوّر الشّعْر والنّثر خلال النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر، ودرّس فيكتور فينوغرادوف (Victor Vinogradov) تطوّر النّثر منذ غوغول (Gogol)، وعالَج إيخنباوم تطوّر النّثر عند تولستوي (Tolstoi) مُقارنَةً مع خلفيّة النّثر الرّوسيّ والنّثر الأوربي في تلك الحقبة. إنّ صورة التّاريخ الأدبيّ لروسيا قد تغيّرت إلى حدٍّ كبيرٍ، وأضحت، بشكلٍ لا يُقارن، أكثر ثراءً، وفي الآن ذاته، أكثر توحيدًا وتوليفًا وتنسيقًا من شذرات النّقد الأدبيّ السّابق المكتوبة⁽⁴⁾. ومع ذلك، لم تقتصر مسائل التّطوّر على التّاريخ الأدبيّ، حيث نرى، في الوقت نفسه، ظهور أسئلةٍ تخصّ تعديل العلاقات بين مختلف الفنون. وهنا، تكون دراسة مواطن الانتقال مُثمرةً بشكلٍ خاصٍّ، مثل تحليل موطن الانتقال بين الشّعْر والرّسم، نظير التصوير، أو تحليل المنطقة الفاصلة بين الشّعْر والموسيقى، من قبيل الرّومانس⁽⁵⁾.

أخيراً، نشهد ظهور مسألة التعديل في العلاقات بين الفنون وميادين ثقافية أخرى ترتبط بها ارتباطاً وثيقاً، خصوصاً في العلاقات بين الأدب وأنماط أخرى من الرسائل اللفظية. هنا، تحديداً، يبرز عدم استقرار الحدود، وجملة من التعديلات في المضمون، واتساع الميادين المختلفة. إنَّ الأجناس الانتقالية تمنح الباحثين فائدة كبرى؛ ففي حَقَبٍ مُعَيَّنَةٍ، عُدَّتْ بعض الأجناس غريبةً عن الأدب والشعر، وفي فترات أخرى، على العكس، أدَّتْ وظيفة أدبية مهمة، لأنَّها تضمَّنت عناصر أظهرت الآدابُ استغداداً للتركيز عليها، بينما حَلَّتْ الأشكال الأدبية الأساسية من تلك العناصر. من بين هذه الأجناس الانتقالية، توجد أشكالٌ مختلفةٌ من الأدب الخاص، كالرسائل واليوميات والمذكرات ويوميَّات السفر، التي مارست في حَقَبٍ مُعَيَّنَةٍ (في أدب النصف الأول من القرن التاسع عشر، في روسيا مثلاً) وظيفة مهمة في مجال القيم الأدبية.

وبعبارة أخرى، تُفضي التغييرات المتواصلة في نسق القيم الفنية إلى تغييرات في تقييم ظواهر الفن الملموسة. إنَّ ما كان، في منظور النسق القديم، مُستخفّاً به أو عُدَّ ناقصاً، ومُرادِفاً للاعتباطية والانحراف، أو، ببساطة، للخلل، أو عُدَّ مُتوارثاً، ومُنحطاً، وفاقداً للقيمة، يُمكن أن يبدوَ، في منظور نسق جديد، مقبولاً بوصفه قيمةً إيجابيةً. لقد انتقد الشاعران الغنائيان للمرحلة الأخيرة من الرومانسية الروسية: تيوتشيف (Tioutchev) وفيت (Fet)، من قبَلِ نقاد المذهب الواقعي، على أخطائهما، وتقصيرهما المزعوم،... وعندما نشر تورغنيف (Tourguenev) قصائدهما، صحَّح، بعزم، إيقاعها وأسلوبها، لتحسينها ومطابقتها مع المعيار السائد. وقد أصبحت طبعة تورغنيف النسخة الأساسية لهذه القصائد، ولم يتم استعادة النصوص الأصلية وردَّ الاعتبار لها سوى في عصرنا؛ فقد رأينا فيها خطوةً أولى في اتجاه تصوُّر جديد للشكل الشعري. لقد رفض الفيلولوجي التشيكي ج. كرال (J. Král) شعر أربين (Erben) وشيلاكوفسكي (Čelakovský)، باعتباره مُضليلاً وريئياً من وجهة نظر مدرسة الشعر الواقعي، بينما مجَّد العصر الحديث قصائدهما، و، تحديداً، ما تمَّ استقباحه باسم القانون الواقعي. ولم تستجب أعمال الملحن الروسي العظيم موسورغسكي (Moussorgsky) لمُتطلِّبات الآلات الموسيقية التي كانت سائدةً في نهاية القرن التاسع عشر؛ فنقَّحها ريمسكي - كورسكوف (Rimsky - Korsakov)، الذي كان في ذلك الوقت رائد التناغم، وفق ذوق العصر. إنَّ الجيل الجديد قد أعاد إحياء القيم القديمة التي حافظت عليها "سداجة" موسورغسكي، وحذفتها تصويبات ريمسكي - كورسكوف، واستبَعَدَ، بطبيعة الحال، مثل هذه التنقيحات لعملٍ مثل بوريس غودونوف (Boris Godounov).

لقد أصبح التغيير والتحوُّلات في العلاقات بين مختلف مجالات الفن انشغالاً مركزياً في أعمال الشكلايين. وهذا المظهر من التحليل الشكلاي في ميدان اللغة الشعرية قد فتح، بالفعل، الطريق أمام البحث اللساني عموماً، باعتبار أنه قد أدَّى، بشكلٍ كبير، إلى إقامة جسْرٍ بين المنهج التاريخي التعاقبي والمنهج الآني للمقاطع العرضية. ذلك هو التحليل الشكلاي الذي يُظهِر، بجلاء، أنَّ التغيير والتطوُّر ليسا إثباتين ذوي طبيعة تاريخية (هناك، أولاً، أ، ثمَّ يحلُّ أ₁ محلَّ أ) فحسب، بل إنَّ التغيير هو، أيضاً، واقعةٌ آنيةٌ معيشةٌ مباشرةٌ، وقيمةٌ فنيةٌ وجهية. إنَّ قارئ القصيدة أو مُشاهد اللوحة منبته، في الواقع، لأمرين اثنين: القانون التقليدي من جهة، والجدة الفنية بوصفها عدوً من جهةٍ أخرى؛ فعلى خلفيّة التراث، يُدرِك التجديد. لقد أظهرت الدراسات الشكلاية أنَّ هذا التزاُم بين الحفاظ على التراث وبين القطيعة معه هو ما يُشكِّل جوهر كلِّ عملٍ فنيٍّ جديدٍ.

إِحَالَاتُ الْبَحْثِ

(1) Roman Jakobson: «La dominante», in «Huit questions de poétique», seuil, paris, 1977, p 77 – 85.

(2) Arythmia.

(3) يبدو أنّ (Alexandriade) ملحمةً رومانيّةً، تُمجّد بطولات إسكندر الأكبر، وتُضفي عليه مسحةً أسطوريّةً. وقد نُظِّمَتْ، بعد ذلك، بلغاتٍ أجنبيّةٍ عديدةٍ.

(4) يُراد بالعبارة اللاتينية (membra disjecta) الكتابات التي تفتقر إلى الوحدة والتنظيم والتنضيد: فهي كتاباتٌ مُتَفَرِّقَةٌ ومُبَعَثَةٌ.

(5) تتعدّد مفاهيم مصطلح (La romance)، ولكنها قد تدلّ، في هذا السياق، على نمطٍ من الشعر الإسباني يتّسم بموسيقاه القائمة على ثمانية مقاطع شعريّة.