الفصل الثانى

نظرية التفسير الشكلى

١. تمهيد:

حينما يتخلى الباحث، أو الناقد عن دراسة البعد الاجتماعى أو التاريخى للأثر الأدبى ويبتعد عن دراسة مضمونه الذى يبدو فيه ظواهر الحياة المختلفة وما يتصل به من بناء فنى يحيله الباحث أو الناقد إلى صورة مجردة، أو ظواهر معزولة عن الواقع، نكون بصدد موضوع الإتجاه الشكلى فى الأدب.

ولعل هذا الاتجاه الصورى فى الدراسات الأدبية الروسية يذكرنا بمدرسة فرنسية معاصرة، ألا وهى المدرسة البنائية. خاصة حين يحاول الباحث أو الناقد النظر إلى الأثر نظرة شكلية محضة، فيدرس عناصره الداخلية بعيداً عن مؤثراته الخارجية ولا يربطها بسياقها الكلى العام، فيرصد علاقاته ويحاول الكشف عن قوانينها ومسارها عن طريق الاهتمام بلغة الأثر بوجه عام، والشكل بوجه خاص. من أجل التوصل إلى الأنماط والايقاعات التركيبية، والعلاقات التى تخضع للملاحظة التجريبية. على اعتبار ان مهمة الدراسة الأدبية لا تتصل فحسب بدراسة تلك الكليات التى يزخر بها الاثر الأدبى، بقدر ما تتصل بتركيب هذه الكليات فى نسق من العلاقات والنظم التى تتطور فى ظل تبادل أنظمة شكل الأثر الأدبى. دون الأهتمام بدلالة تلك الأنسقة على المستوى الاجتماعى أو السياسى أو التاريخى.

ولعل ذلك يمثل نقطة ضعف شديد فى الإتجاه الشكلى. حيث يبدو أنه يعبر فى الواقع عن وجهة نظر ميتافيزيقية تدور حول «البنيات» و«الكليات» التى تنهض على أساس العلاقات الشكلية المضمرة فى الأثر، والمعزولة عن مضمون الحياة الاجتماعية.

٢ ـ لقد أهتمت الدراسات الشكلية بدراسة الشكل الأدبى باعتباره فى ذاته ظاهرة فنية، كما أهتمت بدراسة الأشكال الصوتية وبدراسة البنيات اللغوية، أى دراسة الشكل الأدبى بعد تفريغه من محتواه فأصبح موضوع هذه الدراسات هو صورة العلاقات الأدبية الفارغة.

لقد حاول الإتجاه الشكلى فى الدراسة الأدبية أن يحقق نوعاً من الصورية لعالم الأثر وأن يعتبر العلاقة الأدبية علاقة قائمة على البنيات الصوتية والتركيبية للغة الأثر. ومن البديهى أن تلك العلاقة تتغير بتغير مضمون الأثر، حيث يختلف مضمون العلاقة من نوع أدبى لآخر مع ثبات صورة تلك العلاقة. فعلى سبيل المثال يتمايز مضمون علاقات الشكل الروائى عنه فى مجال علاقات البطل فى الأقصوصة. وقد يبقى موقع البطل واحداً فى الشكلين كعلاقة صورية. إلا أنها تختلف باختلاف طبيعة بنيات الأثر نفسه. ولذلك تعالج الدراسات الأدبية الشكلية «صورة» العلاقة دون النظر إلى مضمون تلك العلاقة، فهى تنظر إلى دراسة العلاقات الأدبية، باعتبار أن الأثر كل يرتبط فيه سائر عناصر العلاقات الأدبية بعضها ببعض. فهى علاقة تفاعل وظيفى بين الأجزاء الصغرى بالإنساق الكبرى.

إستناداً لهذا الفهم، يذهب تينيانوف إلى أن صور العلاقات الأدبية وما يحكمها من أنساق شكلية تحتاج بالضرورة إلى دراسة. وهذه الدراسة فيما يذهب تينيانوف تتمثل فى دراسة الشكل الأدبى على نحو مجرد وتدرس البنيات الصورية وتدرس خصائصها العامة. ومن ثم تكون الدراسة الأدبية عند تينيانوف شبيهة بالعلم الصورى.

ولكى نوضح هذه النقطة نقول على سبيل المثال أنه إذا كانت العلاقات الشكلية لا تتحقق إلا بفضل التراكيب فى نظام الأثر، فإن التجريد الشكلى، إنما يضطلع فقط بدراسة الصور بإعتبارها فناً يتم بواسطة اللغة. على الرغم من أن الصور المجردة لسائر العلاقات الأدبية قد صدرت أساساً من محتوى فنى معين، ومن ثم فإن هذه الصور الأدبية إنما توصلنا إليها عن طريق تجريد العلاقات الأدبية وتفريغها من محتواها الفنى، وعزلها عن مضمونها الاجتماعى أو النفسى أو التاريخى. فلقد أنفصلت مجردات العلاقات وصورها الفارغة فأصبحت عارية تماما من محتواها الدينامى الذى صدرت عنه فى بادئ الأمر.

وعلى ضوء هذا الفهم نتمكن من معرفة الخواص العامة للمنهج الشكلى الذى يستخدمه الناقد أو الباحث فى دراسة العلاقات الأدبية . فالأثر على هذا النحو ، ندركه متحققاً فى فوق المشخصات الأدبية عن طريق عملية التجريد الشكلى ، حين يدرس الصور بصفة كلية مجردة عن محتوياتها الإنسانية . وحين يحاول تفريغها عن مضمونها المكانى ومحتواها الشخصى . هذه المهمة التى يضطلع بها الباحث الشكلى تشبه مهمة الرسام فى عمله حين يجرد مكاناً معيناً عن محتواه .

ومن هذه المماثلة بين التجريد الذى يقوم به الرسام ، والتجريد الذى يقوم به الباحث أو الناقد الشكلى نستطيع أن نتعرف على طبيعة المنهج الشكلى . فهو يعتبر الأثر عدداً من المجردات المنفصلة ، ومتفاضلة بعد تفريغها عن محتوياته فالصور الفارغة عن كل مضمون إجتماعى وإنسانى تجردت عن فحوى الكاتب والجماعة التى يرتبط بها ، تاريخياً أو ثقافياً أو إجتماعياً فهو أذن يجرد الأثر الأدبى عن عناصره المجتمعة ، وينظر إليه على أنه صور مفرغة . فالباحث الشكلى أذن ينظر إلى الأدب على أنه تجريد يتألف من عناصر وعلاقات وأنماط لغوية وشكلية .

تلك هى صور العلاقات الأدبية عند الإتجاه الشكلى حيث يفرغها من مضمونها السيكولوجى وأصولها الذاتية أو الشعورية ومحتوياتها التجريبية . اما مجال هذه الصور الفارغة ، فهى أما أن تكون الشعر أو الأقصوصة أو الحكاية الشعبية أو الرواية فهذه اجناس أدبية عامة يدرسها الباحث الشكلى من زاوية شكلها البنائى الذى يتضمن مجموعة من العناصر الجزئية ، كشخصية بطل القصة ودوره بالنسبة لشخصيات أخرى . بمعنى أن تلك العناصر هى التى تشكل المادة التى تدخل فى إطار تلك الصور أو العلاقات الأدبية .

فالقصة مثلا ، جنس أدبى ، من وجهة النظر الشكلية عند تينيانوف أو بروب ، تعد مجموعة من الصور الفارغة المكونة من عدد من الأشخاص أو الأحداث ، دون النظر إلى واقع تلك الأشخاص الذين يعبرون عن مضمون القصة .

والشكلية وفق هذا المفهوم كان لها دورها فى الدراسات النقدية المعاصرة ، حيث درس النقاد طبيعة العلاقات الأدبية على ضوء مقولة الشكل الخارجى ، والشكل

الداخلى، ومقولة التحول المتبادل بين الشكل والمضمون، وغيرهما من المقولات التى أضافوها وطوروها فيما بعد.

وإلى جانب مساهمة الشكلية فى بناء أسس الدراسات الأدبية فى فرنسا، نجد صداها فى الدراسات الأدبية فى ألمانيا كما نجد صداها فى الدراسات الأدبية فى إنجلترا حيث استعان بها كبار الباحثين الذين أخذوا بفكرة أستقلال البنية الأدبية التى نمت وذاعت عند البنائيين بوجه خاص وعند الشكليين بوجه عام.

جملة القول أن الشكلية، تعتبر فى أساسها نزعة علمية تسعى لإنشاء علم للأدب الخالص الذى هو علم تجريدى، كما أنه علم تفسيرى، يقوم بهما الباحث الشكلى عند دراسته لصور العلاقات الأدبية.

٣ ـ والواقع أننا لو أرادنا أن نوجه نقداً للشكليين لرأينا أنه يتمثل فى وجود طابع شائع فى أحاديث نقاد وباحثين هذا الإتجاه يتمثل فى الميل دائما نحو الاغراب والتجريد، والجنوح إلى استخدام التعابير النقدية المنغلقة التى يصعب فهمها بسهولة.

ولعل نقطة الضعف الشديدة التى تعانى منها الشكلية عن تينيانوف وبروب وتشومسكى، هى أنها تنظر إلى الأثر الأدبى على أنه صور فارغة من العلاقات الإنسانية. فهو يحيل الأثر إلى مجموعة عناصر وأجزاء مجردة منعزلة عن تيار الحياة النفسية والإجتماعية، بينما أننا لا نستطيع فهم الصور الأدبية فى عزلها عن محتواها الإنسانى والتاريخى. نظراًلأن هناك علاقة تبادلية بين الصور الأدبية والمحتوى حيث يؤثر مضمون الأثر فى تحديد بنية الشكل، كما يكون لبنية الشكل وقعها فى طبيعة المضمون. فكأن ذلك الإتجاه يحاول أن يبعدنا تماماً عن حركة الواقع الإجتماعى أو النفسى أو التاريخى.

يقرر بروب فى كتابه الشهير Morphologie du Conte الذى ظهر عام ١٩٢٧، أن المنهج الشكلى يهتم بصفة جوهرية، باكتشاف صورية العلاقة بين أجزاء الأثر بعضها ببعض، وعلاقة هذه الأجزاء بالكل باعتباره أن هذه الأجزاء، على علاقة تفاعل وظيفى مع ذلك الكل.

فهو يتناول الأثر من الجانب الشكلى المحض، وهذه الخاصية تكشف لنا عن إتجاه منهجه بوجه عام. أضف إلى ذلك أن الإتجاه لديه يدل على أنه يحاول بالفعل أن يعالج مشكلة دراسة الأثر عن طريق منهج شكلى، فهو يحاول أن يبرز لنا العناصر الشكلية للحكاية، ويتطرق إلى استقصاء جوانبها، وهذا واضح فى اشاراته المختلفة، فهو يركز اهتمامه على وظائف الشخصيات وتقسيمها وتحديد ملامحها بواسطة أسمائها، أو الأفعال المسندة إليها من ناحية، ويحاول إجراء عملية تصنيف لها من ناحية أخرى. وفرضه الأساسى يتلخص فى أن وظائف الشخصيات وتقسيمها يعتبر تقسيماً للحكاية نفسها، فهذا التقسيم على رأيه يقود الباحث إلى تصنيف أنماط أشكال الحكاية بوجه عام.

وبديهى أن بروب يدرس نوع الحكاية، عن طريق وظائف الشخصيات، وأنه لا يهتم بوظائفها إلا من حيث مدلولها فى البناء العام للأثر، بصرف النظر عن الصفات التى تتميز بها الشخصية، لأنه يهتم بالإجابة على السؤال: ما هى وظيفة الشخصيات؟

فالإتجاه العام عند بروب كما هو واضح لديه، يدل على أنه يحاول النظر إلى الأثر باعتباره مجموعة من العناصر الشكلية المتماسكة تماسكاً منطقياً خاصاً، ليصل فى النهاية إلى اكتشاف القوانين العامة التى تحكم نظامه الداخلى، فهو يتقدم نحو الحكاية، للتعرف على وظائف الشخصيات وتقسيمها وعلاقتها بالبناء العام للحكاية، وبالتالى فإنه يعتمد على طريقة التحليل البنائى الشكلى.

والتحليل البنائى الشكلى لا تنفرد به مؤلفات بروب فحسب، بل هناك تلامذته وأتباعه الذين جعلوا رسالتهم أن يتفهموا منهجه ويضيفوا إليه ما يتفق وطبيعته، ويستخدمونه فى تحليل الأثر القصصى، ومن هؤلاء بارت وتدروف وجريماس وغيرهم، هؤلاء قد حاولوا أن يتفهموا النصوص الأدبية على أنها نظام من العلاقات المنطقية، تجعل الباحث ينظر إلى النص نظرة وصفية وتحليلية، تهدف إلى اكتشاف المبدأ العام الذى يحكمها.

أما تدروف فقد أهتم بتحليل القصة أيضاً، وانطلق فى دراسته من فرضية أساسية

مؤداها: أن كل أثر قصصى معين له منطق داخلى خاص، وتحكمه مجموعة من النظم والعلاقات الخاصة فكل أثر قصصى على رأيه يتضمن هذه العلاقات والنظم الخاصة، وفى تحليله للأثر نفسه، نراه يهتم بالشخصيات من ناحية، وبالبعد الذى ينظر منه الراوى لأحداث القصة من ناحية أخرى.

وتناول كل من جريماس وتوماشفسكى وغيرهم من الباحثين مسألة شكل الأثر الأدبى ونظامه العام. وفى السنوات الأخيرة نال المنهج الشكلى اهتماماً كبيراً من الباحثين.

من ذلك يتضح لنا أننا بصدد حركة علمية لا سبيل إلى إنكارها، فإن هذه البحوث تحتم علينا النظر فى منهاجهم، وآرائهم لنتبين منها خواصها العامة وإتجاهاتها الرئيسية التى تغالى فى النزعة الشكلية، وتقطع صلة الأثر بالمجتمع والتاريخ. وهى تعتمد فى تحقيق ذلك على منهج الفروض المجردة، والمنهج التجريبى الحديث ومن ثم تكون مهمة الباحث فى هذا المجال هى التوصل إلى تلك العلاقة الموضوعية التى توجد بين العناصر البنائية للأثر، والنظرية التى تحدد الإطار التصورى للباحث. فالفكرة العامة التى جعلت بروب يهتم أكثر الاهتمام بدراسة الحكايات، هى التى وجهت بحثه، وصبغته بالصبغة الشكلية. فهو يبحث ـ كما أوضحنا ـ فى جملة العناصر البنائية Elements structurels المكونة للحكاية، وأكتشاف دلالتها الشكلية. لهذا يعطى بروب لوظيفة الشخصيات اهتماماً خاصاً. فعلى رأيه أن الأسماء والصفات تتغير من أثر لآخر، أما وظيفة الشخصيات فهى ثابتة عادة، ولا تتغير إلا فى أحوال نادرة وأن كانت الشخصيات تختلف من حكاية لأخرى.

من المؤكد أن بروب، علم من أعلام البنائية الشكلية المبرزين، ومن المؤكد أيضاً أنه صاحب فتح جديد، وأنه أحد مؤسسى الإتجاه الشكلى. حاول أن يعالج مشكلة العلاقات الداخلية للأثر ويوضح مبادئها العامة على ضوء نظرة علمية محددة. غير أن هذا الإتجاه لا يخلو من أخطاء منهجية بارزة. فبروب يرى أن الأثر الأدبى يتألف من ثلاثة عناصر أساسية (وظائف الشخصيات، تكرار الوظائف، توزيع الوظائف)، تعمل فى نطاق هذه المستويات، فالأثر يبدو فى نظره مجموعة من

الوحدات البنائية المستقلة بذاتها، وقد يكون هذا صحيحاً على ضوء النظرة المنطقية للأثر، ولكن هذا التقسيم الدقيق قد أحال الأثر إلى شئ ذى خصائص معينة يمكن التعليل به لأن له هذه الخصائص.

فالمسألة تبدو وكأنها تعليل بالخصائص الشكلية، وهذا التعليل هو النتيجة المنطقية لمقدماته، ونحن لم نزد على أننا قد أوضحناها. وبديهى أن التعليل بالخصائص الشكلية لا يتفق والدعوة البنائية الدينامية، التى تنظر إلى الأثر الأدبى نظرة شامله (على مستوى البناء والمحتوى) تتفق وخصائصه الفنية. أما البنائية الشكلية فتضخم من قيمة العناصر الشكلية وتحاول عزلها عن علاقتها المنطقية مع المحتوى.

ومع هذا كان بروب فى بحثه مثالاً للباحث ذى المنهج التجريبى فلديه فكرة عامة، وهذه الفكرة وجهت ملاحظاته التجريبية، فهو قد وضع عدداً من الفروض ثم حاول أختبارها بواسطة الدراسة التجريبية. هذا إلى جانب أنه قد حاول معالجة مشكلة نوع الحكاية كأجزاء مرتبطة بالكل. فقدم لنا بحثه الذى يدور حول الحكايات الشعبية، وهذه الحقيقة نفسها هى السبب فى أننا نلح إلحاحاً شديداً على النظر فى منهجه.

أنه قد دعا إلى وجوب تحليل الأثر على ضوء عناصره الداخلية، وعلى هذا الأساس، دعا إلى إرجاع مظاهر العناصر البنائية إلى عدد من الوحدات المرتبطة بالبناء الكلى للأثر. والقضية بهذا الوضع مقبولة، لكن محاولة تعليل الشكل بالشكل مع عزله عن المحتوى أمر غير مقبول لأنه ملئ بمظاهر التعسف والنزعة الآلية فى وقت معاً. فهو يفسر العناصر الداخلية للشكل بإرجاعها إلى الشكل نفسه، بغض النظر عما يتضمنه محتوى الأثر، ومن هنا قلنا أن محاولته فيها الكثير من التعسف.

فإذا تساءلنا كيف كانت هذه النتيجة، ألفينا الإجابة الشافية فى طريقة فهمه للأثر. فهو يفهم الأثر على أنه مجموعة من العناصر الشكلية، دون أن يحدثنا عن الجانب الآخر، بحيث أصبح التعليل غير كلى أو شامل، بل أصبح له طابع ثباتى تحليلى.

أضف إلى هذا خطأ منهجياً آخر، وهو أن هذا الإتجاه يعتمد فى بحوثه على تصنيف أنماط القصص، وأنماط العناصر الشكلية، بحيث نستخلص من هذه البحوث أن الآثار الأدبية أصناف، ونحن هنا بإزاء صنف منهم، ويمتاز هذا التصنيف بمجموعة من المظاهر يصطبغ بها الأثر ويمكن أن نجمعها تحت مجال أفعال الشخصيات (مثل مجال أفعال الأميرة، مجال أفعال البطل، . . . . إلخ) كما هو الحال فى دراسته للحكايات، والتصنيف الذى قام به بروب، لا يزيد على تجميع الظاهرات المتشابهة فى مجموعات أما ما وراء هذه الظاهرات نفسها، فهذا ما لم يتقدم إليه بروب، بمعنى أنه يصف لنا الظواهر دون تفسيرها. ودليل ذلك أن هذا الإتجاه لا يعترف بوجود بنيات عامة خارجية تؤثر على البنى الأدبية، ويرفض تعليل العناصر البنائية الخاصة عن طريق ربطها بالبنى الكلية للمجتمع، بحجة أن البنى الأدبية فى حال أستقلال عن البنى الإجتماعية العامة.

إذا كان منهج بروب أو تدوروف قد بحث الحكاية أو القصة بمنهج شكلى وصفى، ذو نظرة أحادية الجانب، فإن منهج جولدمان فى الحديث عن الأدب بوجه عام والرواية بوجه خاص، نستخلص منه نظرة شاملة للأثر، وبأن الطريق لفهمه وتفسيره لا يكون بتفتيت جوانبه، ثم عقد الصلة بين أجزائه، فالبناء من حيث هو جانب فى الأثر ليس له وجود إلا بالأثر ككل. فنظامه الداخلى مرتبط بصورة معينة بالنظام الجماعى العام، وهذا الإرتباط يتم فى شكل أفتراض عام مؤداه، أن التحولات التى تعترى البنى الفكرية والثقافية على صلة دائمة بتحولات البنى الاجتماعية ومعنى هذا أن هذا الإتجاه يرجع التحولات الثقافية والأدبية إلى تحولات البنى الكلية للمجتمع، فالبحث عند أصحاب هذا الإتجاه متجه نحو دراسة علل التغيرات التى تطرأ على الأشكال الأدبية بواسطة ربطه بالاطار العام Cadre General للمجتمع.

فقد اعتمد جولدمان نفسه فى تحليله للبناء الروائى على المنهج البنائى، من ناحية، والمنهج السوسيولوجى من ناحية أخرى، فهو قد أخذ بالفكرة القائلة بأن الأثر الأدبى نمط بنائى يحتوى على مجموعة من العلاقات المنطقية الخاصة، وهو بذلك متفق مع البنائية الشكلية. أما فى الحديث عن تعليل تطور هذا البناء فالأمر

يختلف تماماً. فعلى حين الأثر الأدبى عند بروب نظام من العلاقات المستقلة يتألف من شكل فارغ نراه عند جولدمان يتألف من عنصرى البناء والمحتوى باعتبارهما كلاً غير منفصل، وأن هذا الكل على علاقة دينامية بالحياة الاجتماعية وبابعادها المختلفة.

مجمل القول، إذا أردنا أن نحدد منهج جولدمان فى دراسته للنوع الأدبى، قلنا أنه يعتمد على التحليل البنائى من ناحية، والتحليل السوسيولوجى، من ناحية أخرى. ومن هذا المنهج نستطيع أن ندرك صفة تكاملية.

ولنقصد الآن إلى دراسات أخرى معاصرة متجهة إلى دراسة القصة، مثل دراسة رينيه جودن وعبدالحميد يونس ودراسة شكرى عياد وغيرهم.

ولننظر أولا فى محاولة جودن.

أراد جودن أن يتعرف على ظاهرة أختفاء شكل القصة القصيرة فى الأدب الفرنسى الحديث، ولم يقصد فى وضوح منذ البداية إلى النظر فى ديناميات الظاهرة، وقد كان من آثر ذلك ما نجده فى تعليله للظاهرة التى يرجعها للقارئ حيناً، وإلى الناشر فى حين آخر، فالأول أصبح لا يرغب فى قراءة أثر يتألف من أقاصيص ذات أحداث مستقلة، فذلك الشكل الفنى يجعله يتتبع عادة حوادث جديدة يتركها فى اللحظة التى بدأ يتهم بها، لهذا يفضل قراءة الرواية، فهى تتيح له فرصة تأمل الأحداث، والرجوع إليها عندما يتوقف عن متابعتها. وكان من أثره أيضاً أن نراه يتحدث عن عدم قبول الناشر لهذا النوع من المؤلفات، نظراً لأنها لا تجد رواجاً فى سوق الأدب.

ويتطرق جودن فى معظم أجزاء الدراسة إلى تطور البناء الفنى للقصة القصيرة، ويتحدث عنه دون تخصيص، فهو حين نراه يتحدث عن تطور الشكل فى بداية القرن العشرين نجده يرجع هذا التطور إلى النظام الداخلى لهذا الشكل الفنى، بينما نلاحظ أنه قد بدأ بملاحظة الواقع نفسه، فهو لم يحدد ما إذا كان يريد أن يتحدث عن ظاهرة اختفاء القصة القصيرة من حيث هى ظاهرة ثقافية إجتماعية، وأنها مظهر من مظاهر التحول الحضارى الذى طرأ على المجتمع الفرنسى المعاصر ـ وهنا لا

يجب النظر إلى شكل القصة القصيرة كشكل مستقل عن التطورات التى تعترى بنية الواقع. فالقارئ والناشر لا يفضلان هذا الشكل الأدبى لأسباب تكمن فى البنى العامة للمجتمع، وفى البنية النفسية للكاتب، لا فى مميزات ذلك الشكل الأدبى نفسه.

لقد بدأ جودن بحثه من الملاحظة التجريبية، لكنه لم يتخذ منها جسراً، يحقق له دوام الأتصال بالواقع للوصول إلى ديناميات الظاهرة التى حددها. فإذا لم يرد الباحث أن يتحدث فى هذا المجال، وأراد أن يتحدث فى مجال الشكل بإعتباره مجموعة من العلاقات والعناصر المترابطة ترابطاً منطقياً داخلياً، فعليه حتماً أن يخص بالذكر وظائف الشخصيات ومستوى السرد والحدث ويترك جانباً، مشاهدة الواقع، ولكن يبدو أن الخلط بينهما عند جودن يرجع إلى مصادر لم يصرح بها فى بحثه. حقاً أنه قصد فى البداية إلى الظاهرة موضوع بحثه مباشرة، وأعطى ملاحظات عابرة على بعض قوائم النشر، وموقف القارئ من هذا الشكل القصصى، ولكنه لم ينتفع كثيراً بهذه البداية، فهو قد اعتمد على خصائص البناء الفنى للقصة، لتفسير الظاهرة، وهو بذلك لا يختلف كثيراً عن موقف أصحاب البنائية الشكلية، فقد أعتبر الشكل وسيلة إلى التفسير، من ثم فقد صنف القصة إلى نوعين من القصص: الخيالى، والواقعى. كما صنف الشكل إلى قصة قصيرة، وقصة طويلة. والتصنيف لا يعتبر سوى مرحلة أولية فى البحث، أما التفسير فهو الهدف الجوهرى لكل بحث علمى.

أما عبدالحميد يونس فقد أهتم بدراسة تطور شكل القصة القصيرة الحديثة، واضطر لهذا الأمر أن يتبع ذلك التطور عند فريق من القصاصين البارزين عن طريق الأستعانة ببعض نصوصهم القصصية حيناً وحياتهم الخاصة حيناً أخر. فهو يتقدم نحو التعرف على الأسلوب الخاص بالقاص ليقدم لنا مميزاته العامة، عن طريق عدد من الملاحظات العابرة على آثاره القصصية. وهو يعمد إلى عرض ملاحظاته هذه دون أن يقرنها بفرض أو تساؤلات معينة ليوجهها نحو غاية أو هدف معين، على نحو يوضح لنا أننا بصدد نمط من أنماط الدراسات التقليدية فلننظر كيف قسم الباحث دراسته: فى الفصل الأول نراه يتحدث عن القصة فى التراث، وفى الفصل

الثانى نراه يتحدث عن الكلاسيكية الجديدة من ناحية، ثم يعقد بعد ذلك فصلاً لعدد معين من القصاصين من ناحية أخرى. تلك هى التقسيمات التى أجراها يونس فى بحثه عن القصة القصيرة، ومما لا شك فيه أنه قد عنى كل العناية بالابانة عن تطور البنية الفنية لهذا النوع القصصى فى الأدب العربى الحديث كما حدد بدقة جوانب هذا التطور عند كل قصاص من القصاصين الذين تناولهم، والملاحظ أن كل نظراته فى هذا الصدد مصبوغة بالصبغة الترابطية بوجه عام. ومن مظاهر ذلك، منهجه لتصور القصة والواقع، فهو قد وجه أهتمامه نحو تعليل جزئيات المجالين، حيث قصد مباشرة إلى القاص وسيرته الخاصة، وحاول أن يلتمس فيها مظاهر تعليل أسلوبه، فى حين أن مؤثرات التيارات الثقافية، والاطار العام للمجتمع لم يكن لهما دور بارز فى تكوين وتشكيل البنى الفنية للأثر القصصى.

ولنا بعد ذلك أن نتساءل، وما قيمة هذا كله فى حدود تفسير تطور الشكل القصصى؟ أنه خارج هذا التفسير، فلم يوضح لنا كيف يتم هذا التطور فى بنية الواقع، أو فى البنية النفسية للقاص نفسه.

واهتم أيضا شكرى عياد بدراسة شكل القصة القصيرة، وحاول أن يقدم لنا صورة واضحة المعالم عن سماته الفنية، مستعيناً فى ذلك بمنهج شبيه جداً بمنهج التجريب، فهو يستخلص من البنى الفنية ذاتها عناصرها الخاصة، ويحاول ربطها ببنية الواقع نفسه. وهذا يدل على أننا بصدد محاولة هامة، فالباحث على صلة بالنصوص الأدبية نفسها، يستخلص من داخلها الوحدات الشكلية ويحاول أن يربطهما بالبنى العامة للمجتمع. فهذه الدراسة تعد من أسبق المحاولات فى هذا الميدان وأشدها حرصاً على الدقة العلمية فى وقت معاً.

أراد عياد أن يتعرف على الخصائص الفنية لهذا الشكل الأدبى، فقصد إلى ذلك من ناحيتين:

أصول منابعه الأولى، والظروف التاريخية والإجتماعية المصاحبة لها. والإتجاه العام لدى الباحث هو الشكل الأدبى لا مضمونه، فالشكل حسب رأيه، له دلالة معينة، أهم من دلالة المضمون الصريح. واهتمامه بهذا الجانب لم يجعله يعزله عن

بنية الواقع. فهو يحاول أن يوضح لنا هذه الصلة، ويتطرق إلى استقصاء ديناميتها. وهذا واضح فى مقالته التى كتبها عام ١٩٧٠ عن «النقد التفسيرى» والتى ذكر فيها أن الناقد حين يدرس الشكل الأدبى لا يكون فى ذهنه نماذج متعددة، ولا يحاول أن يطبق مثل هذه النماذج، بل يسعى ليرى إلى أى حد استطاع العمل أن يخلق نموذجه الخاص فهو يتقدم لايضاح قانون الشكل الأدبى، الذى هو فى رأيه القانون الذى يبحث عنه الناقد. وهذا القانون ـ كما يوضح لنا ـ ليس له عمومية القانون العلمى، فعلى رأيه أنه قانون ذاتى، يصلح وحده لتفسير الشكل الأدبى.

فما هو منهج عياد؟

هو منهج تحليلى وصفى. فهو ينظر إلى النصوص الأدبية ويستنتج منها بعض الآراء الجزئية، وهو فى جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائية للأثر عن طريق عدد من الجمل والفقرات التى يحاول ربطها ـ فى بعض الأحيان ـ بالشكل العام، مع ربط هذا الأخير بالظروف الموضوعية للمجتمع، وهو لا يفسر تلك الصلة بقدر ما يضعها فى إطار لا يتجاوز حدود الوصف وتجميع الظواهر الإجتماعية والأدبية. أى ملاحظتها ملاحظة عابرة.

هذا الإتجاه نحو وصف الظواهر دون تفسيرها، هو الذى حدد لعياد تقسيم دراسته على النحو التالى:

ـ منابع الفن القصصى.

ـ ألوان من الفن القصصى فى النثر العربى القديم.

ـ فن القصة القصيرة.

ـ تطور المقامة.

ـ المقالة القصصية.

ـ تمثل الشكل الجديد.

على ضوء هذا التقسيم بدأ عياد بحثاً وصفياً تحليلياً، يحاول فيه بقدر الإمكان أن

يبرز لنا الدلالات المختلفة من النصوص الأدبية كإشارات لتطورها وربطها بتطور الواقع نفسه. وهذا جانب له أهميته وقيمته، بغض النظر على أن الباحث قد وفق فى الإفادة منه أم لم يوفق. فهو يبحث عن تطور الشكل القصصى، وأسباب تطوره، وفى رأيه أن تطور شكل أدبى معين وفى عصر معين، لا يمكن أن يحدث إعتباطاً، أنما هو راجع إلى الظروف التاريخية للمجتمع.

هل حقق عياد ما ينشده المنهج التفسيرى الذى قد حاول على الدوام تطبيقه؟ وهل وجه فلسفته نحو تحقيق ظاهرة أدبية معينة؟

كلا، فلم يقصد منذ البداية ظاهرة معينة يريد تحقيقها عن طريق عدد من الفروض يحاول إثباتها. فمنهج الفرض شرط أساسى للبحث العلمى أيا كان نطاق اختصاصه فعرض بعض مظاهر التغير التى تطرأ على الشكل الأدبى، ومحاولة ربطها بالظروف الموضوعية للمجتمع لا يعتبر تفسيراً لمظاهر التغير، لأن ذلك يقتضى من الباحث أولاً وقبل كل شئ أن يتخلى عن أسلوب الملاحظات العابرة على الواقع، والنصوص الأدبية لأن هذه الملاحظات تعد فى كثير من الحالات عديمة الفائدة، طالما لم تفسر على ضوء أفتراض سابق. ومن الحق أن عياد لا يدعى أنه يطبق المنهج التفسيرى، ولكنه مع ذلك فقد وعد بأن يقدم لنا تفسيراً ا لتطور ذلك الشكل الأدبى، فهو يحدد لنا بنفسه فى مقدمة دراسته: أن ما يجب البحث عنه هو تفسير التحولات التى مر بها الفن الأدبى. وعلى هذا الاساس نناقش منهجه.

أن بحث عياد قد تضمن معلومات مفيدة، تستطيع أن تفيد النقاد فائدة مباشرة، فقد عنى عناية خاصة بالإنابة عن موضوع تطور الأشكال الأدبية فى التراث العربى، وفى الأدب المصرى الحديث، كما حدد بدقة الفرق بين شكل القصة القصيرة، وشكل الرواية، ومن هنا قلنا أن بحثه يتضمن معلومات خصبة لهذه المواضيع، ولكن كيف استفاد من هذه المعلومات، هذا ما لم يعنى به الباحث عناية كافية.

والظاهر أن هذا العيب المنهجى يرجع فى أساسه إلى مفهوم الباحث لمعنى التفسير، فهو يقرر لنا فى مقالته السابقة الإشارة إليها: أن التفسير النفسى أو

الاجتماعى للعمل الأدبى يواجه مشكلة جوهرية تتعلق بمسألة أختلاف القيم (فالحكم على كاتب معين بأنه كان يعانى مرضاً نفسياً معيناً، يتضمن الحكم بأن إنتاجه الأدبى مريض، أو الحكم على كاتب أخر بأن أفكاره تمثل طبقة إجتماعية رجعية، مؤدياً إلى الحكم بأن أدب هذا الكاتب رجعى، يعد خلطاً فى القيم).

يبدو أن الباحث قد التبس عليه الأمر حتى خلط بين الحكم والتفسير، فغاية هذا الأخير (مهما كان نوعه) هى محاولة الربط بين الظاهرة الأدبية من ناحية، والفروض النظرية من ناحية أخرى، ومن ثمة تصبح مهمة الباحث هنا هى التوصل لإيجاد مجموعة من العلاقات الموضوعية تضم الظاهرة الأدبية والفروض النظرية أو الإطار التصورى للباحث.

والمهم أن نستدل من هذه المحاولات على ما وراءها. فمحاولته ليست علمية بالمعنى الدقيق، حقاً أن عياد قد قصد إلى الظاهرة موضوع الدرس مباشرة، ولكن لم يضعها فى إطار علمى محدد، لم يبدأ بالفروض التى تؤيدها الملاحظات، والتى تؤيدها أو ترفضها التجربة.

وعنى سيد النساج ببحث تطور الشكل القصصى منذ بدايته الفنية عام ١٩١٧ حتى تطور وتنوع عام ١٩٣٣، وأوضح أثر العوامل الاقتصادية والاجتماعية على إنتاج هذا الشكل. وأجرى عبدالحميد إبراهيم بحثاً عن القصة وصورة المجتمع الحديث، وأهتم بوجه خاص ببحث أثر المجال الإجتماعى على الإتجاهات الفكرية عند القاص، وأثر ذلك على المحتوى والبناء القصصى.

ولا يفوتنا هنا أن نتحدث عن الأخطاء المنهجية الشائعة فى دراسة شكل القصة وعلاقته بالعوامل الخارجية أن نشير إلى دراسة «العلاقة بين التطور الإجتماعى والتطور الفنى فى القصة المصرية»، (بحث قدمه يوسف الشارونى إلى مؤتمر الأدباء فى الجزائر ونشر، فى ١٩٧٥)، أراد فيه الباحث أن يبرز لنا طبيعة العلاقة بين المجال الإجتماعى، والمجال الأدبى عامة والشكل القصصى خاصة. وأعتمد فى ذلك على عدد من الشطحات التعميمية. فالباحث يدفع فى مطلع دراسته، ويقول فى نوع من الحماس أن تتبع العلاقة بين التطور الإجتماعى والمضمون الأدبى، يدخل فى

نطاق علم الإجتماع الأدبى، دون إلمامه بعلم الاجتمع عامة، وعلم اجتماع الأدب خاصة. لهذا بدت التطورات الفنية للشكل القصصى داخل إطار ذاتى معزول تماماً عن كافة صلاته بالحياة الاجتماعية. فقد أهتمت الدراسة، بصورة خاصة، بتطور الشخصيات، وأسلوب السرد، وكيف تحول من التقرير إلى التصوير الفنى، وأختفاء التضخم الذاتى، وحلت محله الموضوعية الفنية، ، إلخ. ولكن هذه التطورات الفنية للشكل القصصى كانت تدور فى فراغ، حيث لا نجد المجال الإجتماعى ودوره فى تشكيل البناء الفنى للشكل القصصى. لعل ذلك يرجع أولاً وقبل كل شئ إلى غيبة الإطار التاريخى عن الدراسة من جهة والفهم الخاطئ للباحث لسوسيولوجيا الأدب من جهة أخرى.

وأهتم محمد جبريل بإجراء دراسة حول موضوع (مصر فى قصص كتابها المعاصرون)، أراد أن يبرز لنا طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع، عن طريق ربط الموضوعات الروائية والقصصية، وبعض الحقائق التاريخية والاجتماعية فى الفترة بين الأحتلال الإنجليزى، وقيام ثورة مصر عام ١٩٥٢. ونقطة البدء عند الباحث تتلخص فى فكرة أساسية مؤداها: (أن العمل الفنى بأسلوبه ومنهجه يؤرخ لعصره، ويبرز قسماته وملامحه). والملاحظة الدقيقة على البحث توضح لنا أن الدارس قد أندفع نحو النظر إلى الأثر الأدبى، على أنه مجموعة من الوثائق التاريخية والاجتماعية، تستطيع أن تمده بقدر هائل من المعلومات عن هذه الفترة، وكان من نتيجة ذلك أن قضى الباحث على وحدة الأثر الأدبى من ناحية وإهدار قيمته الفنية من ناحية أخرى.

وعلى النقيض من ذلك جاءت دراسة محمود شوكت ـ الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ـ حيث نجد الباحث يعالج مشكلة العلاقة بين البناء الفنى والإجتماعى على ضوء نظرة كلية متماسكة، كانت تفسر البناء الفنى مرتبطاً بمحتواه ودلالته فى الكل الإجتماعى.

والملاحظ أن معظم هذه المحاولات كانت تنظر إلى المجالات الجزئية (البنى الأدبية والفكرية)، ثم تنتقل إلى الكليات (البنى الكلية للمجتمع)، دون أن تعين لنا دلالة الجزئيات فى الكل الدينامى. هذا إلى جانب نزوعها إلى الوصف والتحليل

عوضاً عن الوصف والتفسير، وهذه النزعة تدلنا على أن أصحاب هذه الدراسات من ذوى النظرة التقليدية للعلم.

بإنتهاءنا من مناقشة بعض المحاولات الحديثة لدراسة الشكل القصصى، ناقشناها من حيث المنهج، وما أدى إليه من أخطاء بالنسبة للأدب، وبالنسبة للمجتمع، ومن الجلى أن معظم هذه الأخطاء مرجعها إلى النزعة التحليلية والوصفية التى تشيع عندهم، وتظهر فى بحوثهم بمظاهر مختلفة.

ولقد بينا فى هذا البحث خطأ الاعتماد على هذا المنهج، كما بينا الخصائص العامة للمنهج البنائى الدينامى.

المراجـــع

- propp, L., Morphologie du conte, Paris. 1954.

- Todorov, t., les genrs du discovrs, Paris, 1968.

- Todorov, t., Rech se mantique, dans langage, Paris, l mars 1966

- goden, R., la nouvelle francaise, Paris, 1970.

ـ عبدالحميد يونس، القصة القصيرة الحديثة، القاهرة، ١٩٦٥ .

ـ شكرى عياد، القصة القصيرة فى مصر، القاهرة ١٩٦٧ .

ـ شكرى عياد، النقد التفسيرى، مجلة المجلة، القاهرة، عدد مايو، ١٩٧٠ .

ـ سيد الناسخ، تطور القصة القصيرة فى مصر، القاهرة ١٩٦٧ .

ـ عبدالحميد إبراهيم، القصة وصورة المجتمع الحديث، القاهرة ١٩٧٠ .

مجلة الآداب، بيروت، عدد فبراير، ١٩٧٥ .

ـ محمد جبريل، مصر فى قصص كتابها المعاصرين، القاهرة ١٩٧٧ .

ـ محمود شوكت، الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث، القاهرة ١٩٦٠ .

- Barthes, R., Analyse du recit, in commnication, Paris, 1966.

- Todorov, t., Theorie de la litterature, Paris, 1965.