

الفصل الثاني

نظرية التفسير الشكلي

١. تمهيد:

حينما يتخلى الباحث، أو الناقد عن دراسة البعد الاجتماعي أو التاريخي للأثر الأدبي ويتعد عن دراسة مضمونه الذي يبدو فيه ظواهر الحياة المختلفة وما يتصل به من بناء فني يحيله الباحث أو الناقد إلى صورة مجردة، أو ظواهر معزولة عن الواقع، نكون بصدد موضوع الإتجاه الشكلي في الأدب.

ولعل هذا الإتجاه الصوري في الدراسات الأدبية الروسية يذكرنا بمدرسة فرنسية معاصرة، ألا وهي المدرسة البنائية. خاصة حين يحاول الباحث أو الناقد النظر إلى الأثر نظرة شكلية محضة، فيدرس عناصره الداخلية بعيداً عن مؤثراته الخارجية ولا يربطها بسياقها الكلي 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 التي تخضع للملاحظة التجريبية. على اعتبار ان مهمة الدراسة الأدبية لا تتصل فحسب بدراسة تلك الكليات التي يزخر بها الأثر الأدبي، بقدر ما تتصل بتركيب هذه الكليات في نسق من العلاقات والنظم التي تتطور في ظل تبادل أنظمة شكل الأثر الأدبي. دون الاهتمام بدلالة تلك الأنسقة على المستوى الاجتماعي أو السياسي أو التاريخي.

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

٢- لقد أهتمت الدراسات الشكلية بدراسة الشكل الأدبي باعتباره في ذاته ظاهرة فنية، كما أهتمت بدراسة الأشكال الصوتية وبدراسة البنيات اللغوية، أي دراسة الشكل الأدبي بعد تفريره من محتواه فأصبح موضوع هذه الدراسات هو صورة العلاقات الأدبية الفارغة.

لقد حاول الإتجاه الشكلي في الدراسة الأدبية أن يحقق نوعاً من الصورية لعالم الأثر وأن يعتبر العلاقة الأدبية علاقة قائمة على البنيات الصوتية والتركييبية للغة الأثر. ومن البديهي أن تلك العلاقة تتغير بتغير مضمون الأثر، حيث يختلف مضمون العلاقة من نوع أدبي لآخر مع ثبات صورة تلك العلاقة. فعلى سبيل المثال يتميز مضمون علاقات الشكل الروائي عنه في مجال علاقات البطل في الأقصوصة. وقد يبقى موقع البطل واحداً في الشكلين كعلاقة صورية. إلا أنها تختلف باختلاف طبيعة بنيات الأثر نفسه. ولذلك تعالج الدراسات الأدبية الشكلية «صورة» العلاقة دون النظر إلى مضمون تلك العلاقة، فهي تنظر إلى دراسة العلاقات الأدبية، باعتبار أن الأثر كل يرتبط فيه سائر عناصر العلاقات الأدبية بعضها ببعض. فهي علاقة تفاعل وظيفي 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 في دراسة الشكل الأدبي على نحو مجرد وتدرس البنيات الصورية وتدرس خصائصها العامة. ومن ثم تكون الدراسة الأدبية عند تينيانوف شبيهة بالعلم الصوري.

ولكى نوضح هذه النقطة نقول على سبيل المثال أنه إذا كانت العلاقات الشكلية لا تتحقق إلا بفضل التراكييب في نظام الأثر، فإن التجريد الشكلي، إنما يضطلع فقط بدراسة الصور باعتبارها فناً يتم بواسطة اللغة. على الرغم من أن الصور المجردة لسائر العلاقات الأدبية قد صدرت أساساً من محتوى فني معين، ومن ثم فإن هذه الصور الأدبية إنما توصلنا إليها عن طريق تجريد العلاقات الأدبية وتفريرها من محتواها الفني، وعزلها عن مضمونها الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي. فلقد انفصلت مجردات العلاقات وصورها الفارغة فأصبحت عارية تماماً من محتواها الدينامي الذي صدرت عنه في بادئ الأمر.

وعلى ضوء هذا النهم تتمكن من معرفة الخواص العامة للمنهج الشكلي الذي يستخدمه الناقد أو الباحث في دراسة العلاقات الأدبية . فالأثر على هذا النحو ، ندرکه متحققاً في فوق الشخصيات الأدبية عن طريق عملية التجريد الشكلي ، حين يدرس الصور بصفة كلية مجردة عن محتوياتها الإنسانية . وحين يحاول تفرغها عن مضمونها المتأني ومحتواها الشخصي . هذه المهمة التي يضطلع بها الباحث الشكلي تشبه مهمة الرسام في عمله حين يجرد مكاناً معيناً عن محتواه .

ومن هذه المماثلة بين التجريد الذي يقوم به الرسام ، والتجريد الذي يقوم به الباحث أو الناقد الشكلي نستطيع أن نتعرف على طبيعة المنهج الشكلي . فهو يعتبر الأثر عدداً من المجردات المنفصلة ، ومتفاضلة بعد تفرغها عن محتوياتها فالصور الفارغة عن كل مضمون إجتماعي وإنساني تجردت عن فحوى الكاتب والجماعة التي يرتبط بها ، تاريخياً أو ثقافياً أو إجتماعياً فهو أذن يجرد الأثر الأدبي عن عناصر المجتمع ، وينظر إليه على أنه صور مفرغة . فالباحث الشكلي أذن ينظر إلى الأدب على أنه تجريد يتألف من عناصر وعلاقات وأنماط لغوية وشكلية .

تلك هي صور العلاقات الأدبية عند الإتجاه الشكلي حيث يفرغها من مضمونها السيكرولوجي وأصولها الذاتية أو الشعورية ومحتوياتها التجريبية . اما مجال هذه الصور الفارغة ، فهي أما أن تكون الشعر أو الأقصوصة أو الحكاية الشعبية أو الرواية فهذه اجناس أدبية عامة يدرسها الباحث الشكلي من زاوية شكلها البنائي الذي يتضمن مجموعة من العناصر الجزئية ، كشخصية بطل القصة ودوره بالنسبة لشخصيات أخرى . بمعنى أن تلك العناصر هي التي تشكل المادة التي تدخل في إطار تلك الصور أو العلاقات الأدبية .

فالقصة مثلاً ، جنس أدبي ، من وجهة النظر الشكلية عند تينانوف 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 في الدراسات النقدية المعاصرة ، حيث درس النقاد طبيعة العلاقات الأدبية على ضوء مقولة الشكل الخارجي ، والشكل

الداخلي، ومقولة التحول المتبادل بين الشكل والمضمون، وغيرهما من المقولات التي أضافوها وطوروها فيما بعد.

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

جملة القول أن الشكلية، تعتبر في أساسها نزعة علمية تسعى لإنشاء علم للأدب الخالص الذي هو علم تجريدي، كما أنه علم تفسيري، يقوم بهما الباحث الشكلى عند دراسته لصور العلاقات الأدبية.

٣- والواقع أننا لو أردنا أن نوجه نقداً للشكليين لرأينا أنه يتمثل في وجود طابع شائع في أحاديث نقاد وباحثين هذا الإتجاه يتمثل في الميل دائماً نحو الاغراب والتجريد، والجنوح إلى استخدام التعابير النقدية المغلقة التي يصعب فهمها بسهولة.

ولعل نقطة الضعف الشديدة التي تعاني منها الشكلية عن تينيانوف وبروب وتشومسكى، هي أنها تنظر إلى الأثر الأدبي على أنه صور فارغة من العلاقات الإنسانية. فهو يحيل الأثر إلى مجموعة عناصر وأجزاء مجردة منعزلة عن تبا، الحياة النفسية والاجتماعية، بينما أننا لا نستطيع فهم الصور الأدبية في عزلها عن محتواها الإنساني والتاريخي. نظراً لأن هناك علاقة تبادلية بين الصور الأدبية والمحتوى حيث يؤثر مضمون الأثر في تحديد بنية الشكل، كما يكون لبنية الشكل وقعها في طبيعة المضمون. فكأن ذلك الإتجاه يحاول أن يبعدنا تماماً عن حركة الواقع الإجتماعى أو النفسى أو التاريخى.

يقرر بروب في 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 .

وبدئى أن بررب 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 بررب كما هو واضح لديه ، يدل على أنه يحاول النظر إلى الأثر باعتبار مجموعة من العناصر الشكلية المتماكة 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 ، وبالتالي فإنه يعتمد على طريقة التحليل البنائى الشكلى .

والتحليل البنائى الشكلى لا تنفرد به مؤلفات بررب فحسب ، بل هناك تلامذته وأتباعه الذين جعلوا رسالتهم أن يتفهموا منهجه ويضيفوا إليه ما يتفق وطبيعته ، ويستخدمونه فى تحليل الأثر القصصى ، ومن هؤلاء بارت وتدرروف 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 يكتملها .

أما تدرروف 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 بكل 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 لتبين 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 - كما أوضحنا - فى جملة العناصر البنائية Elements structurels المكونة للحكاية، واكتشاف 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 شيء ذي 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 . وبديهي أن التعليل بالخصائص الشكلية لا يتفق والدعوة البنائية الدينامية، التي تنظر إلى الأثر الأدبي نظرة شاملة (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 في بحثه مثالا للباحث ذي المنهج التجريبي فلديه فكرة عامة، وهذه الفكرة وجهت ملاحظاته التجريبية، فهو قد وضع عدداً من الفروض ثم حاول اختبارها 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 والتزعة 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 النصص، 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 نجتمعها 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 المظاهر المتشابهة فى مجموعات أما ما وراء هذه المظاهر نفسها، فهذا ما لم يتقدم إليه بروب، بمعنى أنه يصف لنا المظاهر دون تفسيرها. ودليل ذلك أن هذا الإتجاه لا يعترف بوجود بنيات عامة خارجية تؤثر على البنى الأدبية، ويرفض تحليل 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 أفترض عام مؤداه، أن التحولات التى تعترى البنى الفكرية والثقافية على صلة دائمة بتحويلات 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 التغييرات 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 السوسولوجى 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 تحليل تطور هذا البناء فالأمر

يختلف تماماً. فعلى حين الأثر الأدبي 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 وبإبعادها المختلفة.

مجمل القول، إذا أردنا أن نحدد منهج جولدمان فى دراسته للنوع الأدبى، قلنا أنه يعتمد على التحليل البنائى من ناحية، والتحليل السوسىولوجى، 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 وعبد الحميد يونس ودراسة شكرى عياد وغيرهم. ولننظر أولاً 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 أثر ذلك ما نجمه فى تعليقه 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 نجمه 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 للمجتمع الفرنسى المعاصر - وهنا لا

يجب النظر إلى شكل القصة القصيرة كشكل مستقل عن التطويرات التي تعترض بنية الواقع. فالقارئ والناشر لا يفضلان هذا الشكل الأدبي لأسباب تكمن في البنية العامة للمجتمع، وفي البنية النفسية للكاتب، لا في مميزات ذلك الشكل الأدبي نفسه.

لقد بدأ جودن بحثه من الملاحظة التجريبية، لكنه لم يتخذ منها جسراً، يحقق له دوام الأتصال بالواقع للوصول إلى ديناميات الظاهرة التي حددها. فإذا لم يرد الباحث أن يتحدث في هذا المجال، وأراد أن يتحدث في مجال الشكل باعتباره مجموعة من العلاقات والعناصر المترابطة ترابطاً منطقياً داخلياً، فعمله 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 في بحثه. حقاً أنه قصد في البداية إلى الظاهرة موضوع بحثه مباشرة، وأعطى ملاحظات عابرة على بعض قوائم النشر، وموقف نقاري من هذا الشكل القصصي، ولكنه لم ينتفع كثيراً بهذه البداية، فهو قد اعتمد على خصائص البناء الفني للقصة، لتفسير الظاهرة، وهو بذلك لا يختلف كثيراً عن موقف أصحاب البنائية الشكلية، فقد اعتبر الشكل وسيلة إلى التفسير، من ثمة فقد صنف القصة إلى نوعين من القصص: الخيالي، والواقعي. كما صنف الشكل إلى قصة قصيرة، وقصة طويلة. والتصنيف لا يعتبر سوى مرحلة أولية في البحث، أما التفسير فهو أنهدف الجوهري لكل بحث علمي.

أما عبد الحميد يونس فقد أهتم بدراسة تطور شكل القصة القصيرة الحديثة، واضطر لهذا الأمر أن يتبع ذلك التطور عند فريق من القصاصين البارزين عن طريق الاستعانة ببعض نصوصهم القصصية حيناً وحياتهم الخاصة حيناً آخر. فهو يتقدم نحو التعرف، على الأسلوب الخاص بالقاص ليقدم لنا مميزات 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: في الفصل الأول نراه يتحدث عن القصة في التراث، وفي الفصل

الثانى نراه يتحدث عن الكلاسيكية الجديدة من ناحية، ثم يعقد بعد ذلك فصلاً لعدد معين من القصاصيين من ناحية أخرى. تلك هى التقسيمات التى أجراها يونس فى بحثه عن القصة القصيرة، وما 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 القصاصيين الذين تناولهم، والملاحظ أن كل نظراته فى هذا الصدد مصبوغة بالصيغة الترايطية بوجه عام. ومن مظاهر ذلك، منهجه لتصور القصة والواقع، فهو قد وجه أهتمامه نحو تحليل جزئيات المجالين، حيث قصد مباشرة إلى القاص وسيرته الخاصة، وحاول أن يلتبس فيها مظاهر تحليل 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 أيضاً 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 والاجتماعية 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 يخفى نموذجه الخاص فهو يتقدم لا يوضح قانون الشكل الأدبى ، الذى هو فى رأيه القانون الذى يبحث عنه الناقد . وهذا القانون - كما يوضح لنا - 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 - فى بعض الأحيان - 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 . ملاحظتها ملاحظة عابرة .

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

- منابع الفن القصصى .

- ألوان من الفن القصصى فى الشر العربى القديم .

- فن القصة القصيرة .

- تطور المقامة .

- المقالة القصصية .

- تمثى الشكل الجديد .

على ضوء هذا التقسيم بدأ عياد بحثاً وصفاً 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 في الاستفادة منه أم لم يوفق . فهو يبحث عن تطور الشكل القصصي ، وأسباب تطوره ، وفي رأيه أن تطور شكل أدبي معين وفي عصر معين ، لا يمكن أن يحدث إعتباطاً ، إنما هو راجع إلى الظروف التاريخية للمجتمع .

هل حقق عياد ما ينشده المنهج التفسيري الذي 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 افتراض سابق . ومن الحق أن عياد لا يدعى أنه يطبق المنهج التفسيري ، ولكنه مع ذلك فقد وعد بأن يقدم لنا تفسيراً للتطور 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 الأساس ناقش منهجه .

أن بحث عياد قد تضمن معلومات مفيدة ، تستطيع أن تفيد النقاد فائدة مباشرة ، فقد عنى عناية خاصة بالإجابة 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 المنهجي يرجع فى أساسه إلى مفهوم الباحث لمعنى التفسير ، فهو يقرر لنا فى مقاله السابقة الإشارة إليها : أن التفسير النفسى أو

الاجتماعى للعمل الأدبى يواجه مشكلة جوهرية تتعلق بمسألة اختلاف القيم (فالحكم على كاتب معين بأنه كان يعانى مرضاً نفسياً معيناً، يتضمن الحكم بأن إنتاجه الأدبى مريض، أو الحكم على كاتب آخر 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، وانى تؤيدها أو ترفضها التجربة.

وعنى سيد النساج يبحث تطور الشكل القصصى منذ بدايته الفنية عام ١٩١٧ حتى تطور وتنوع عام ١٩٣٣، وأوضح أثر العوامل الاقتصادية والاجتماعية على إنتاج هذا الشكل. وأجرى عبد الحميد إبراهيم بحثاً عن القصة وصورة المجتمع الحديث، وأهتم بوجه خاص يبحث أثر المجال الاجتماعى على الإلتجاهات 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 الاجتماعى 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 الاجتماعى، والمجال الأدبى عامة والشكل القصصى خاصة. وأعتمد فى ذلك على عدد من الشطحات التعميمية. فالباحث يذفع فى مطلع دراسته، ويقول فى نوع من الحماس أن تتبع العلاقة بين التطور الاجتماعى والمضمون الأدبى، يدخل فى

نطاق علم الاجتماع الأدبي، دون إلمامه بعلم الاجتماع عامة، وعلم اجتماع الأدب خاصة. لهذا بدت التطورات الفنية للشكل القصصي داخل إطار ذاتي معزول تماماً عن كافة صلاته بالحياة الاجتماعية. فقد أهتمت الدراسة، بصورة خاصة، بتطور الشخصيات، وأسلوب السرد، وكيف تحول من التقرير إلى التصوير الفني، وأختفاء التضخم الذاتي، وحلت محله الموضوعية الفنية، إلخ. ولكن هذه التطورات الفنية للشكل القصصي كانت تدور في فراغ، حيث لا نجد المجال الاجتماعي ودوره في تشكيل البناء الفني للشكل القصصي. لعل ذلك يرجع أولاً وقبل كل شيء إلى غيبة الإطار التاريخي عن الدراسة من جهة والفهم الخاطئ للباحث لسوسيولوجيا الأدب من جهة أخرى.

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

وعلى النضد من ذلك جاءت دراسة محمود شوكت - الفن القصصي في الأدب المصري الحديث - حيث نجد الباحث يعالج مشكلة العلاقة بين البناء الفني والاجتماعي على ضوء نظرة كلية متماسكة، كانت تفسر البناء الفني مرتبطاً بمحتواه ودلالته في الكل الاجتماعي.

والملاحظ أن معظم هذه المحاولات كانت تنظر إلى المجالات الجزئية (البنى الأدبية والفكرية)، ثم تنتقل إلى الكل (البنى الكلية للمجتمع)، دون أن تعين لنا دلالة الجزئيات في الكل الدينامي. هذا إلى جانب نزوءها 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 .

المراجع

- propp, L., Morphologie du conte, Paris, 1954.
- Todorov, t., les genres du discours, Paris, 1968.
- Todorov, t., Recherches de linguistique, dans langage, Paris, 1 mars 1966
- goden, R., la nouvelle française, Paris, 1970.
- عبد الحميد يونس، القصة القصيرة الحديثة، القاهرة، ١٩٦٥.
- شكرى عياد، القصة القصيرة فى مصر، القاهرة ١٩٦٧.
- شكرى عياد، النقد التفسيري، مجلة المجلة، القاهرة، عدد مايو، ١٩٧٠.
- سيد السائغ، تطور القصة القصيرة فى مصر، القاهرة ١٩٦٧.
- عبد الحميد إبراهيم، القصة وصورة المجتمع الحديث، القاهرة ١٩٧٠.
- مجلة الآداب، بيروت، عدد فبراير، ١٩٧٥.
- محمد جبريل، مصر فى قصص كتابها المعاصرين، القاهرة ١٩٧٧.
- محمود شركت، الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث، القاهرة ١٩٦٠.
- Barthes, R., Analyse du recit, in communication, Paris, 1966.
- Todorov, t., Theorie de la litterature, Paris, 1965.