المذاهب النقدية والأدبية والمصطلحات الحديثة

(1) يطلق مصطلح « الآداب » Lettres حديثًا على الأدب ودراساته ، وعلى علوم اللسان ، والفلسفة والتاريخ والجغرافيا . وعلى هذا الأساس فإننا سنتناول المصطلحات الجديدة التى ظهرت فى أغلب هذه المجالات ، التى عرفت تطورات جديدة فى مفاهيمها ومناهجها ابتداء من عام 1966م حتى يومنا . بفضل ظهور نزعة فكرية جديدة أطلق عليها العلماء والباحثون اسم « البنيوية » Structuralisme وصلت مفاهيمها إلى مضمار الآداب والعلوم الإنسانية ، وتاريخ الثقافة ، فأحدثت تغيرات جذرية فى نظرة وطريقة معالجة الباحث أو الناقد أو العالم لموضوعه ، بسبب التطبيقات الواسعة لمنهج التحليل البنيوى ، الذى صادف قبولاً فى مختلف مجالات الفكر المعاصر .

ومن بين الأسباب الجوهرية التى ساعدت على ذلك هو شعور الباحث أو الناقد أو العالم بالحاجة إلى الإمساك بوحدة الموضوع أو الظاهرة موضوع الدراسة ، بعد أن أمدته النزعة البنيوية بمفاهيم جديدة نذكر من بينها مفهوم « النسق » أو النظام الذى يجعله يدرك الموضوع أو الظاهرة أو يتوصل إلى معرفتها فى ظل العقلانية البنيوية ، التى استمدت أصولها من علوم اللسان ، التى اعتبرها العلماء والباحثون والنقاد مثالاً يحتذى به فى مضمار الآداب والعلوم الإنسانية .

وهكذا فتحت العقلانية البنيوية أمام هذه المجالات آفاقًا جديدة ، باعتبارها لغة قادرة على فهم كافة ظواهر أو موضوعات الثقافة المعاصرة ، باعتبارها بنية لها لغة خاصة .

وأن على الباحث أو الناقد أو العالم أن يكتشف عالم هذه اللغة ، فى ضوء مفهوم النسق أو النظام الذى يوصله إلى الكشف عن الرمزية الكامنة وراء الظواهر الإنسانية أو الثقافية أو الأدبية بوساطة دراسة بنياتها التى تخلصه بطريقة مباشرة من كافة الشوائب والنزعات الأيديولوجية أو الميتافيزيقية .

لقد أصبحت المفاهيم اللغوية البنيوية مكلفة بدراسة ظواهر الإنسان والثقافة والآداب ، بعد أن أصبحت دراسة هذا الأخير فى ظل هذه المفاهيم يطلق عليها اسم « علم الخطاب الأدبى » وأصبح ينظر إليه من زاوية شروطه الفنية أو من زاوية العوامل التى تجعل منه عملاً فنيًا . وعلى هذه الأساس ظهرت مصطلحات جديدة مثل مصطلح « بنية النص » ومصطلح « البنيات الدالة » ومصطلح « التعاقب » والتواقت ، ومصطلح « بنية رمزية » وغيرها من المصطلحات الأخرى التى انبثقت من النزعة البنيوية وأساليبها التحليلية والتى كان لها الفضل فى النظر إلى العمل الأدبى باعتباره عملاً لغويًا منظمًا وفق قواعد خاصة ، والفضل أيضًا فى اعتبار كل أنماط التحاليل تحتم على الباحث أو الناقد أن يتأمل اللغة باعتبار أن هذا التأمل هو الذى يفتح أمامه الطريق إلى الكشف عن الدلالات المراد إبرازها فى عمله .

مجمل القول أن الدراسات الأدبية والإنسانية قد عرفت نهضة كبرى فى ستينيات القرن الماضى مع ظهور البنيوية ، التى أطلق عليها فى مضمار النقد اسم النقد الجديد .

(2) عقب ظهور هذا الاتجاه ظهرت تساؤلات على لسان المتخصصين وغير المتخصصين تدور حول ماهية النقد الأدبى ومناهجه ، بدعوى أن النقد الأدبى أصبح يعتمد على مفاهيم العلوم الإنسانية ، والتجريبية اعتمادًا أساسيًا فى دراسته للأثر الأدبى . هذا الاتجاه يعد فى نظر بعض النقاد اتجاهًا مضادًا لطبيعة الأدب ، ولا يدخل فى نطاق البحث الأدبى ، نظرًا لأن الأثر الأدبى لا يحتل مكانة أساسية فى هذه الدراسات .

فالحقائق السيكولوجية والسوسيولوجية أو الفلسفية قد طغت على دراسة الناقد ، ولكن البعض الآخر من النقاد رأوا أن الوظيفة الأساسية للنقد هى الوصول إلى المعانى الخفية العميقة فى الأثر الأدبى وإن مراعاة طبيعته تتطلب الاعتماد على نظرية عامة للعلامات . فلمعرفة الأدب ، يجب الاستعانة بدراسات العلوم الإنسانية ؛ لكى تساعدنا على فهم معانيه ودلالاته المتعددة . وتعتبر وظيفة الناقد وظيفة علمية نظرًا لأنه يعتمد على تحليل اللغة الرمزية للأثر ، ويعتبر هذا الأخير واقعة أنثروبولوجية .

لقد تجلت بوضوح فى المرحلة الراهنة مظاهر تعدد الاتجاهات النظرية ، وشدة الصراعات الفكرية التى استقرت أخيرًا عن انتصار النزعة العلمية فى النقد لا سيما بعد شيوع المنهج البنائى فى ميدان النقد خاصة وفى ميدان العلوم الإنسانية عامة .

ولعل هذا هو السبب فيما ذهب إليه بعض النقاد من أن وراء النقد الأدبى المعاصر ابستمولوجيا خفية تود أن تحقق نمطًا من الوضعية الجديدة ، فالكتابات الشائعة أصبحت تتميز بحرصها الشديد على التزام حدود العلمية .

والحق أننا لو أمعنا النظر فى الاتجاهات النقدية المتباينة التى نلتقى بها لدى كل من بارت وجولدمان وتشومسكى وغيرهم ، لوجدنا أنه ليس ثمة منهج واتجاه واحد يجمع بينهم ، لأن النقد الجديد الذى يجمع بينهم ليس له مدخل واحد ، فهناك من يركز على بنية الأثر فى ذاته ، دون النظر إلى العوامل التى ساهمت فى تشكيله وفى توجيهاته . وهناك من يركز على الصلات بين بنية الأثر وبنية العالم الخارجى . هناك لاشك لقاء ذهنى بصفة عامة ومنهجى بصفة خاصة بين نقاد متباينين يعيشون معًا عصرًا واحدًا ، ألا وهو عصر النزعات العلمية .

والحق أن الذى يجمع بين بارت وجولدمان لا مفهوم الأثر الأدبى الواحد ، وإنما هو التمسك بالنزعة الوضعية ، والتشبث بتطبيق مناهج العلوم التجريبية والإنسانية فى دراسة الأثر الأدبى . فالقول بأن النقد الأدبى أصبح علمًا لا فنًّا ، إنما يعنى أن مهمة النقد قد تغيرت ولم تعد تعتمد على التأملات الميتافيزيقية والطرق العشوائية ، وأصبحت فى أساسها مهمة علمية منهجية لدراسة الآثار الأدبية والفنية عمومًا . سواء أكان الأثر نمطًا بنائيًا أو بناءًا صوريًا أو رمزًا للحياة الاجتماعية ... إلخ .

والقول بأن مهمة النقد الأدبى أصبحت مهمة علمية ؛ لأن الأثر الأدبى يتضمن لغة رمزية عميقة متعددة المعانى تتطلب الفهم والبحث فى معانيها وهذا يحتم على الناقد أو الباحث الاستعانة بمناهج تلك العلوم . هذا القول ليس قولاً معيبًا ما دام أن النظرية النقدية بوجه عام لا تستطيع الاستناد إلى مصادر ذاتية ؛ لهذا يجب أن تدعمها الأسس العملية والنظرية الميتافيزيقية

نظرًا لأنه لم تتوافر فيها اللغة والمصطلحات التى يمكن بفضلها أن تحقق تلك المصادر الذاتية . ولكن القول بأن مهمة النقد أصبحت مهمة علمية تعتمد على المعايير العقلية لأن الأثر الأدبى نمط بنائى ذو لغة رمزية متعددة المعانى والدلالات ، إنما هو فى الحقيقة قول ناقص يفسر الأثر الأدبى على ضوء نظرة وحيدة الجانب . والسبب فى ذلك أن الأثر الأدبى لا ينطوى فقط على أنماط عقلية من البنيات ، نظرًا لأن هذه البنيات تتفاعل بصورة دينامية مع مضمون الحياة النفسية أو الاجتماعية رغم أن مفهوم البنية فى ميدان النقد الأدبى ، يعد مفهومًا فكريًا خاصًا يحمل فى طياته تجديدًا وانقلابًا نقديًا فى تاريخ النقد المعاصر .

والواقع حينما صدر كتاب جولدمان Goldman المسمى « نحو سوسيولوجيا الرواية » سنة 1964م . وحينما ظهر فى أعقابه مؤلف بارت Barthes الموسوم باسم « درجة الصفر فى الكتابة » سنة 1965م . وهما الكتابان اللذان أحدثا ضجة كبرى فى عالم النقد ، كما حظيا بالكثير من الاهتمام من جانب النقاد . هذا الحدث المزدوج قد دفع بالنقد الجديد من نزعته العلمية إلى نزعة أيديولوجية . ودليل ذلك أن المفهوم النقدى الذى انطوت عليه حركة النقد الجديد قد جاء مؤكدًا للدعوى القائلة بأن تضاعيف هذا الاتجاه النقدى الجديد إنكار لقدرة النقد القديم على القيام بتطوير مهمة النقد ، ومن ثم فقد أخذ البعض يؤكد أن النداء الخاص الذى اتحدت عنده كلمة النقد الجديد هو إعلان نهاية النقد القديم .

والمشاهد أن المدافعين عن حركة النقد الجديد باعتبارها حركة علمية تدعو لفهم أو تفسير الأدب على ضوء منهج علمى محض ، قد لاقوا فى هذا المنظور النقدى خصومًا من أنصار « النقد التقليدى » ، فهذا الأخير يعد من وجهة نظرهم مجرد تشويه أو سوء فهم لصميم الطابع العلمى للنقد .

ويذهب واحد من أصحاب النقد الجديد فى رده على « أصحاب النقد التقليدى » فيقول : إن الأثر الأدبى يتضمن بحكم بنائه لغة رمزية ومعانى متعددة ، ولفهم هذه المعانى المتعددة ينبغى إنشاء علم مستقل يسمى : « علم الأدب » ويضيف بأن خصوصية الأدب لا يمكن أن تحقق إلا بإنشاء نظرية

عامة للعلامات ، تعتمد على شتى مجالات العلوم الإنسانية ، ولا يهمنا - فى هذا الصدد - أن نتوقف عند مضمون هذه العبارة التى ترى فى إنشاء علم الأدب ضرورة لفهم دلالات الأثر الأدبى ، وإنما الذى يعنينا من وراء ذلك هو أن نكشف عن المنظور العلمى أو البعد الأيديولوجى الذى انطوت عليه حركة النقد الجديد .

حقًا ، إن النقد الجديد قد ظهر فى أساسه للتعبير عن حاجة الأدب المعاصر إلى لغة نقدية ذات طابع علمى ، وكأنما هى مجرد تعبير عن حاجة النقد إلى نظرية علمية . والبحث عن لغة علمية للنقد لم يحل دون ظهور النقد الجديد بمظهر الموقف النظرى ، وبالتالى فإنها قد خلقت من معارضة النقد الجديد للنقد التقليدى صورًا جديدة من صور الجدل النقدى .

ومن مظاهر هذا « الموقف النظرى » ، هو تلك الحملة التى شنها دعاة النقد الجديد ، وفى مقدمتهم بارت ، خصوصًا فى كتابه المسمى : « النقد والحقيقة » ودوبرفسكى فى كتابه المسمى : « لماذا النقد الجديد ؟ » وفبير فى كتابه المسمى : « النقد القديم والنقد الجديد » أو ضد بيكار ، حيث تتجلى بوضوح نزعتهم العلمية الجديدة .

وحينما ظهرت محاولة جولدمان لتفسير الأدب تفسيرًا علميًا سوسيولوجيا يعتمد على مفاهيم النقد البنائى ومفاهيم علم الاجتماع فى وقت معًا ، هنالك تم نمط من التلاقى بين هذه السوسيولوجية العلمية الجديدة من جهة وبين النقد الجديد من جهة أخرى . وقد كانت نقطة التلاقى بين الاتجاهين على المستوى النظرى ، إنما هى تلك النزعة العلمية للنقد (أعنى تفسير الأثر باستناده إلى لغة علمية) .

ولم تكن هذه القراءة النقدية الجديدة للأدب من جانب جولدمان وأتباعه مجرد محاولة علمية لتخليص النقد الأدبى السوسيولوجى من التفاسير المبتذلة ، والأنظار الميتافيزيقية المحضة ، وإنما كانت - أيضًا - تأكيدًا لذلك الموقف النظرى العلمى الذى كان من آثاره تصفية الدراسة النقدية من شوائب التأويل المبتذلة ، من أجل استبعاد كل إحالة إلى الانطباعات ، أو التأثيرات الوجدانية لقراءة الآثار الأدبية .

وهكذا لم يعد النقد الجديد مجرد حركة منهجية علمية تبرز أهمية مفهوم اللغة العلمية فى تفسير الظواهر الأدبية والفنية والفكرية ... إلخ ، بل أصبح شيئًا أكثر من مجرد تطبيق للمنهج النقدى العلمى على الآثار الأدبية . إذ صار المحور الذى تدور حوله المشكلة الأدبية التى تواجه الباحث أو الناقد ألا وهى : ماهية الأثر الأدبى فى ضوء تلك النظرة العلمية . إن هذه الآراء تود أن تبرز بصفة مطلقة إلحاق النقد الأدبى بالعلوم الإنسانية والتجريبية وخصوصًا أن كلا من بارت وجولدمان قد أعلن بوضوح أن الجهود النقدية التى يقوم بها هى الكفيل بدفع النقد نحو ميدان العلوم الإنسانية ، باعتبار أن النقد الأدبى اليوم يحمل فى طياته مجموعة العلوم المهتمة بدراسة بنيات الأثر ودلالاته . فلابد لنا مع ذلك من محاولة التعرف على الوضع الحالى للأثر بعد حركة النقد الجديد ، أو بالأحرى ، ما الذى أصبح فى وسع الناقد أن يقوله فى ظل التطور الذى أحرزته الدراسات النقدية فى مجال التحليل النفسى ، والسوسيولوجى والفينومونولوجى ؟ ... إلخ . وفضلاً عن ذلك ، فإنه من المؤكد أن نقادًا من أمثال جولدمان ، وبارت ، ودوبرفسكى إنما يدينون بالشىء الكثير فى صميم تفكيرهم النقدى للدروس المنهجية التى تلقوها من ميدان العلوم الإنسانية والتجريبية ، حقًا إنه ليس ثمة منهج واحد يجمع بينهم فى إطار نقدى واحد ولعل هذا ما جعل الناقد الفرنسى المعاصر ، دوبروفسكى يشير إلى وجود سمات مشتركة تجمع بين كل المنتمين إلى النقد الجديد ومن بينهم تودورف (ناقد شكلى) وبلوم (ناقد نفسى) ولنهاردت (ناقد سوسيولوجى) ... إلخ .

لسنا الآن بصدد حصر السمات العامة المشتركة بين اتجاهات النقد الجديد . وإنما حسبنا أن نقول - مع دبروفسكى - أن للنقد الجديد مثلاً أعلى واحد مشترك يتلخص فى البحث عن لغة علمية لدراسة الأثر الأدبى . ولكننا ما نكاد نتجاوز هذا المثل الأعلى المشترك ، بين كافة الاتجاهات حتى نجد أنفسنا بإزاء اتجاهات نقدية متباينة ، تحاول التوصل إلى نظرية نقدية تحت تأثير العلوم الإنسانية والتجريبية . وهذه المحاولة تعد من بعض الجوانب محاولة يوتوبية لا علمية . برغم وجود حشد من المداخل النظرية النقدية الوصفية تارة ، والوظيفية تارة أخرى ، والشكلية طورًا ، والتاريخية

طورًا آخر . تلك المداخل النظرية المتباينة التى اختلطت فيما بينها أشد الخلط وامتزجت فى النقد الأدبى المعاصر وظهرت فى كتابات بارت وجولدمان ، ومورن ، وتدورف ، وبروب ، وغيرهم .

إن الاتجاهات النقدية التى تتابعت وتواترت خلال السياق النظرى ، المتكامل فى تاريخ النقد الأدبى المعاصر هى بمثابة مواقف تراكمت حتى خيل إلى مؤرخى النقد أنها جميعًا بمثابة المناهج أو الطرق التى تتخذ مجموعة من المسارات للتوصل إلى النظرية النقدية . ومن هنا تعددت النزعات وتضافرت الاتجاهات كى تصب قضاياها ومفاهيمها فى أشكال متمايزة من أجل تحقيق نظرية نقدية ، إلا أن هناك صعوبات تقف حجر عثرة من أجل تحقيق نظرية نقدية علمية .

إن النقد الأدبى اليوم يود أن يؤسس مجموعة من القضايا والأسس النظرية التى يستخلص منها الباحث أو الناقد أحكامًا عامة تقرر وجود علاقة علمية بين بناء الأثر وعناصره الداخلية ، أو بين الأثر والبنيات الاجتماعية ، معتمدًا فى ذلك على المشاهدات والفروض والإجراءات التجريبية . انطلاقًا من التزامه بالمعايير العقلية فى تحليل الأثر ، على الرغم من أن المفاهيم الميتافيزيقية مازالت مستغرقة فى أصول النقد الأدبى ، فهى مبعث القضايا النظرية الأولية التى توجه الدراسة الأدبية وتنظم جانبها التجريبى .

فالمفاهيم الميتافيزيقية تمد النقد الأدبى كما تمد العلوم الإنسانية بالافتراضات المفيدة التى تستضىء بها النظرية النقدية ، وغيرها من النظريات فى مجال العلوم التجريبية أو مجال العلوم الإنسانية .

(3) إن النقد البنائى الشكلى (بمعناه الرمزى) من أكثر مجالات الدراسات النقدية نشاطًا وشيوعًا فى جامعات أوروبا وفى مراكز بحوثها ، ذلك بفضل تطور النزعة البنيوية عامة وعلوم اللغة خاصة التى بدأت فى الثلاثينيات ، وأخذت تمام نضجها فى الستينيات من القرن الماضى .

إن العلاقة بين اللغة والأثر الأدبى كانت موضوع دراسة موسعة بفضل جهود رولان بارت وتلاميذه وجهود عدد آخر نظرًا لأهمية تحليل العلاقة بين

لغة الأثر والأثر نفسه فى ضوء الحقائق الأنثروبولوجية واللغوية . بقصد الكشف عن المعانى الخفية للأثر ، والتخلى عن الفهم الجمالى المباشر الذى يمارسه السواد الأعظم من النقاد أو الباحثين التقليديين ، فالأثر الأدبى فيما يرى بارت يتضمن دلالات ورموزًا متعددة يجب التركيز عليها وإبرازها لنعمق فهمنا للأثر الأدبى .

وبارت منذ الثلاثينيات وهو يتابع أبحاثه العلمية فى ميدان الدراسات النقدية من جهة وفى ميدان السيميولوجيا من جهة أخرى . ولم تلبث الشهرة أن عرفت طريقها إليه عام 1952م حين ظهر له كتاب تحت عنوان « درجة الصفر للكتابة » فى حوالى 100 صفحة جمع فيه عددًا من الأبحاث والمقالات تناولت فى أساسها أشكالية الكتابة وأنماطها . ومنذ ذلك التاريخ والأوساط الثقافية تعتبر ذلك المؤلف مساهمة نقدية جديدة ومرحلة هامة من مراحل النقد الفرنسى المعاصر تضم صاحبه إلى الحركة البنيوية النقدية الداعية إلى ارتياد عالم الأثر على ضوء طبيعة لغته الرمزية ، والتخلى عن واقعه وعناصر خيالاته .

وهكذا جاءت دعوة بارت بالتركيز على العلاقة بين الأثر الأدبى ولغته ، فهذه الأخيرة فى رأيه ليست جوهر الأثر بل هى بنيته . وهذا يعنى بوضوح انضمام بارت إلى البنيويين . والجديد لدى بارت أنه قد أعطى الصدارة لبنية الأثر على مضمونه ، ودعى إلى البحث فى ماهية العلاقة بين الأثر الأدبى ولغته . وهذا يعنى أنه لم ينطلق من إثارة بعض المشكلات الجزئية المرتبطة بالنزعة البنيوية ، بل هو قد مضى إلى صميم ماهية الأثر لمحاولة العمل على تأسيس هذا المجال (لغة الأثر) باعتباره علمًا . مستندًا فى ذلك إلى نتائج العلوم الإنسانية والأنثروبولوجية عامة واللغوية خاصة ، بقصد إلقاء الضوء على الدلالات الخفية التى تكمن وراء بنيات الأثر نفسه .

على ضوء ذلك الفهم نستطيع أن نعلل معارضة بارت للنقد القديم ، الذى رأى أنه وقف عند حدود الأثر ومعانيه الظاهرة ، وترك جانبًا معانيه الخفية ، وبالغ فى دفع الأثر نحو المفاهيم الجمالية التقليدية .

وما يأخذه على أصحاب هذا الاتجاه أنهم لم يستعينوا فى دراستهم

بمفاهيم العلوم الإنسانية التى تعد سندًا هامًا لقراءة الأثر الأدبى قراءة جيدة ، فلكى نفسر رواية أو قصة لابد أن نعرف علم النفس ، والتاريخ ، والمنطق وغيرها من العلوم التى يمكن أن تلقى الضوء على النظام الذى يحكم الأثر .

وإذا دققنا النظر الآن فى أساس دعوة بارت القائلة بضرورة تجاوز المعانى المباشرة للوصول إلى المعانى الخفية فى الأثر ألفينا أن بارت فى الحقيقة يريد الكشف عن أهمية دراسة الأثر باعتباره لغة ذات بنية خاصة . وهذا يعنى أنه يركز اهتمامه على مجال اللغة بصفة خاصة . ويجعل من النزعة البنيوية أساسًا لدراسة الأثر ، ويفسر مجال اللغة بصفة خاصة . ويجعل من النزعة البنيوية أساسًا لدراسة الأثر ، ويفسر مجال النقد الأدبى تفسيرًا لغويًا شكليًا . والواقع أن بارت حين يجعل من الاستناد إلى النزعة البنيوية وكأنها هى نظرية لغوية جعلت من منهجه مجرد منهج بنيوى لغوى . ومن هنا فإن الأثر عنده لم يكن بمثابة الواقعة التاريخية ، وإنما كان عبارة عن واقعة أنثروبولوجية تنفرد بميزتها الرمزية . وهذا هو السبب فى أن بارت كان يرى إمكانية بناء علم جديد للعلامات لفهم المعانى الرمزية الخاصة التى تكمن وراء بنيات الأثر .

حقًا : إن النقد الفرنسى كان قد عرف النزعة البنيوية قبل ظهور بارت ولكنه لم يكن بعد قد قام بعمل مواجهة بين لغة الأثر والنقد الأدبى ، مما أتاح له فرصة التلاقى على يد بارت . والظاهر أن تصور الأثر باعتباره نمطًا له لغته الخاصة المستقلة . واعتبار النقد الأدبى نشاطًا عقليًا تنحصر وظيفته الأساسية فى الكشف عن الدلالة الرمزية للأثر جعل من بارت مفكرًا وناقدًا بنيويًا يوحد بين الأثر واللغة انطلاقًا من فكرة أن الأثر نسق يتألف من شبكات أو عناصر من الدلالات . فحين يقول « بأن الأثر الأدبى يكون خالدًا ليس لأنه يفرض معنى مفردًا على أناس مختلفين ، ولكن لأنه يوحى بمعانى متعددة » فإنه يعنى بذلك أن الأثر له لغة رمزية من جهة وله بنية نمطية من جهة أخرى . ويعنى أيضًا أن حقيقة الأثر تكمن فى اللغة ، وهذه الحقيقة فى رأيه لا تصنع أية علاقة مع الواقع ، بل تتمثل فى ذلك النمط البنائى وحده ، الذى يشكل موضوع الدراسات اللسانية الحديثة . واللغة هنا ليست نتاجًا للأثر كما يعتقد البعض ، وإنما هى المكونة له ، وهى التى تضفى عليه

كل ما له من دلالة ورمز . ولما كانت الرابطة قوية بين مفهوم اللغة ومفهوم الرمز عند بارت فإنه من الممكن القول بأن الوظيفة الرمزية هى العلة التى تحدد وجود الأثر . وبارت نفسه يذكرنا فى هذا الصدد بكتابات دى سوسير التى كشفت النقاب عن الوظيفة الرمزية للغة ، التى وجد أنها نسق عضوى منظم من العلامات .

وعلى ضوء ذلك الفهم يبحث بارت فى دراسته للأثر عن البنية ، وعن طابعها المميز ، فينظر إلى لغة النص باعتباره رمزًا أو دالاً ، وعليه أن يكتشف صور العلاقة القائمة بينها وبين المدلول . وأن ينظر إلى الدلالات على أنها مترابطة وذات علاقات عضوية ملتقية فى وحدة كلية .

فلا يمكن فهم الأثر على رأى بارت بغير معرفة البحوث التى أجريت فى مجال علم اللغة خاصة وفى مجال التحليل النفسى عامة . وهنا قد يقول قائل بأن ما يدعو إليه بارت ليس فيه من جديد لأن دى سوسير قد سبقه إلى تأكيد كل هذه الحقائق خصوصًا فى كتابه (محاضرات فى علم اللغة) . حيث نلاحظ أن المبدأ الذى أقامه فى مجال اللغة (باعتبارها نسقًا عضويًا من العلامات) يوضح أنه قد فطن بالفعل إلى الدلالة الرمزية للغة . ولكن الجديد لدى بارت هو إلحاحه على ضرورة اعتماد النقد الأدبى على تحليل لغة الأثر ، باعتبار أن البعد اللغوى هو الدعامة الحقيقية للنقد والأثر فى وقت معًا .

وهذا يعنى أن القانون الذى يحكمه إنما هو قانون اللغة ، مادام من شأن تعدد معانيه (الأثر) أن تسيطر على كافة عناصره ، وتؤسسه باعتباره ظاهرة أنثروبولوجية .

ولا يقتصر بارت على القول بأن اللغة الرمزية هى صميم الأثر الأدبى ، وهى التى تؤسس بوجود الأثر الأدبى ، بل هو يحاول أيضًا أن يشرح لنا بنية هذا الرمز (أو الدال) على نحو ما يتجلى فى صميم الأثر ، مستعينًا فى ذلك بالنظرية اللغوية فى الدلالة عند سوسير . وهنا يقرر بارت أنه لابد لنا من تفسير العلاقة بين الدال أو الرمز والمدلول ، على اعتبار أنها صلة وثيقة غير قابلة للانفصال .

إن بارت كما هو واضح يريد بناء علم للأدب على أسس عقلية متينة ، ولهذا نراه يعتمد على مبدأ أساسى مؤداه أن مفهوم بنية الأثر لا ينصب على الواقع الأدبى الفعلى بل ينصب على النماذج الأدبية نفسها . وهو يعطى لمفهوم النموذج أهمية خاصة فى مجال النقد . ويرى أن مهمة الناقد البنيوى تتحصر فى بناء النماذج التى يضعها الناقد فى إطار منظم للوصول إلى نظام معين من المعقولية .

ونلاحظ فى هذا المجال أن بارت قد انطلق من اللغويات وأنه وقع تحت تأثير الأنثروبولوجيا ، وأخذ بفكرة (النماذج) . واستهدفت منذ البداية إلى تخليص النقد الأدبى من النزعات الجمالية ، والنزعات الميتافيزيقية ، ومن ثم فقد راح يدعم النقد الأدبى بدعائم منهجية دقيقة مستوحاة من مناهج اللسانيات من أجل الوصول إلى أكبر قدر ممكن من الصرامة العلمية .

وقد طبق بارت هذا المنهج فى دراسته المسماة « مقدمة فى التحليل البنائى للقصة » التى تناول فيها مسألة تحليل الشكل القصصى تحليلاً بنائيًا يعتمد على ثلاثة مستويات : مستوى الوظائف ، ومستوى الحدث ، ومستوى السرد . ويبرز فى المستوى الأول مسألة الوحدات البنائية من جهة ويجرى عملية تصنيف لها من جهة أخرى ، ويقسم هذا الجزء إلى فرعين : أحدهما يطلق عليه الوظائف التوزيعية ، والثانى يطلق عليه اسم الوظائف التكاملية .

أما فى المستوى الثانى فيبحث فيه مسألة الأشخاص حسب الأعمال المسندة إليها فى القصة ، مع صرف النظر تمامًا عن السلوك أو التصرفات التى تقوم بها داخل عالم النص .

بينما يبرز اهتمامه فى المستوى الثانى بموضوع الراوى الذى يعتبر فى رأيه الكاتب نفسه ، أو راويا آخر يروى الأحداث على لسانه .

واهتم أيضًا بارت بدراسة الأسطورة واعتبرها « لغة رمزية » غنية بالمعانى حافلة بالدلالات ، وإن وراء تلك المعانى قوانين بنيوية . لذا فإن المعنى على رأيه ينتج عن انتظام عناصر معينة ، نتيجة فعل اللغة . ومن هنا فإن الأشخاص أو الأبطال فى الأسطورة ، يمثلون أولاً وقبل كل شىء مجموعة من العناصر القائمة داخل بنية ما من البنيات . وهذا يعنى أنه يريد أولاً أن يبرز ما للغة من

صدارة وأولوية ، ثم يبرز ثانيًا أن الأسطورة تظهر لنا كما لو كانت منفصلة تمامًا عن كل أرضية تاريخية .

على أننا لو دققنا النظر فى أعمال بارت بصفة مجملة لوجدنا أنها تعبر عن حرص شديد على تحطيم الأسس الجمالية التى طالما ارتكز عليها النقد التقليدى . وكأنه يأخذ على عاتقه مهمة إظهار الخطأ الذى وقع فيه النقاد التقليديون حين خلعوا طابع المباشرة على الأثر الأدبى ، دون أن يفطنوا إلى أن الأثر الأدبى لغة رمزية .

وتبعًا لذلك فإن موقف بارت النقدى يتخذ منذ البداية طابع المعارضة الشديدة لكل ما اصطلح عليه النقد التقليدى باسم « الأبعاد الجمالية » ، نظرًا لأنهم لا يسلحون بمبدأ وحدة اللغة والأدب ، وما يتطلبه ذلك المبدأ من رجوع إلى الحقائق الأنثروبولوجية واللغوية . والظاهر أن كل جهد بارت قد انحصر فى التساؤل عن طبيعة العلاقة بين الأثر الأدبى واللغة ، التى طالما أحالها النقد التقليدى إلى بديهة من البديهات المسلم بها . فحين يقول بارت : « إن الأدب واللغة يخوضان اليوم عملية البحث أحدهما عن الآخر ، وهذا البحث سيؤدى إلى نمط جديد من الالتحام بينهما » فإنه يريد بهذه العبارة أن يؤكد على عدم وجود فاصل حاسم بين اللغة والأدب . فهناك ارتباط عميق يحكم النشاط الرمزى الذى يكمن وراء بنيات الأثر .

ولو فحصنا الآن رأى بارت عن وحدة اللغة والأدب لوجدنا لديه مواقف (ميتا - نقدية) تتمثل فى وقوعه فى حبال الأيديولوجيا . حقًا أنه قد كسب المعركة الضارية مع النقد التقليدى ، ولكن من المؤكد أن بعض تصوراته الفكرية قد بقيت مجرد آراء مصبوغة بصبغة تأملية تفتقد إلى التجريب العلمى ، وبالتالى لم يتجاوز حدود الاعتراضات الميتافيزيقية . وهذا القول يحتم علينا الوقوف قليلاً لتأمل الوظيفة الرمزية للأثر التى تمثل فى رأى بارت جوهر النقد البنائى .

وهذا المنطق يدفعنا إلى التساؤل عن الوظيفة الحقيقية للأثر نظرًا لأن رمزية الأثر الأدبى لا تمثل ظاهرة أدبية فى حد ذاتها ، وإنما هى ظاهرة رمزية مشتركة بين العديد من أنماط الثقافة الأخرى . وآية ذلك أننا لو نظرنا مثلاً

إلى لوحة فنية لوجدنا أنفسنا بإزاء ظاهرة على مستوى الصورة الحسية لأعلى مستوى النطق الصوتى أو التعبير الدلالى . وحين يعمد بارت إلى تفسير الأثر على ضوء الوظيفة الرمزية فإنه من الواضح أنه ينتقل بنا من مجال اللغة الفنية إلى مجال الكلام ، خصوصًا وأن الرمز لا ينصب على اللغة فى حد ذاتها . فنحن نعرف أنه إذا كانت اللغة نظامًا مشتركًا بين الجميع فإن الحديث يعد أداة اتصال ولا يمثل اللغة الفنية ذاتها . والظاهر أن الناقد البنائى يحاول فى العادة الاهتداء إلى ما وراء الرمزية المضمرة فى اللغة من أجل الكشف عن رمزية أخرى من نوع خاص ، ألا وهى تلك الرمزية الفنية التى تعمل عملها من خلال الكتابة نفسها .

ولكن بارت حين يرى أن من شأن الدراسة السيميولوجية أن تلقى الكثير من الضوء على دراسة الأثر الأدبى فإن هذه النظرة قد توحى بأن منطق اللغة عمومًا هو نفس منطق الأثر الفنى . بينما المحاولات التى قدمها النقاد البنائيون لم تثبت حتى الآن وجود تماثل بين أساليب الأثر الفنى من جهة ، وبين الأساليب المستخدمة فى اللغات من جهة أخرى . ومن هنا فإن خصائص اللغة تعد شاهدًا على خطأ ذلك التماثل المزعوم بين منطق الأثر الفنى من جهة ، ومنطق اللغة من جهة أخرى .

هذا وإن كان من الممكن جدًا أن يجد الناقد البنائى فى كثير من الآثار الأدبية السريالية منطقًا شبيهًا بمنطق لغة الأحلام التى تحدث فى حياة الأفراد المبدعين وغيرهم ، والذى نقصده من وراء ذلك ضرورة إقامة تفرقة واضحة بين رمزية الأثر الأدبى من جهة ، والرمزية اللغوية من جهة ثانية .

فرمزية الأثر الأدبى رمزية كلية ، ولكن الرمزية اللغوية لها طابع خاص نظرًا لأن الفرد يكتسبها بواسطة احتكاكه بمحيطه الثقافى . ويمكن التحكم فيها كلما أصبح فى وسعه إدراكها باعتبارها وقائع اجتماعية ، أما رمزية الأثر الأدبى فلها صفات نوعية محددة ، ليست ذات طابع منطقى محض كما يتصور بارت .

وآية تلك أننا نجد فى الأثر الأدبى أنماطًا من الصور البلاغية تختلط بآليات اللاشعور المبدع . وهكذا نخلص إلى القول بأن رمزية الأثر رمزية

فريدة من نوعها ، وترتبط بجوانب منطقية واعية وجوانب أخرى غير واعية ، لهذا يصعب إدراجها فى صف الرمزية العادية . ويمكن أن يؤخذ أيضًا على منهج بارت ، أنه يضحى بمضمون الأثر لحساب البنية وتعمل على استبعاد كل إحساس بالمعاش . فالأثر وفق هذه النظرة أصبح ظاهرة منعزلة من الظواهر التى كونته وشكلت وجوده ، فهو - أى الأثر - منفصل عن سياقه الاجتماعى والتاريخى ، هذا بجانب أنه يفتت وحدته المترابطة من أجل البحث عن القوانين التى تحكم عناصره الشكلية .

أما الاتجاه البنيوى الاجتماعى للأدب فينهض على افتراض أساسى مؤداه أن الإبداع الأدبى يعد رمزًا للحياة الاجتماعية بكل أبعادها المختلفة ، وهذا الفرض يسمح للباحث أو الناقد أن يدرك ملامح الآثار الأدبية ، وملامح المجتمعات بصورة إجمالية بالاعتماد على تطبيق المنهج البنائى الدينامى ، الذى شرحه لوسيان جولدمان فى الدراسات التى جمعها فى كتابة المسمى (بحوث ديالكتيكية) الذى يتضمن فى أحد أجزائه الأولى فصلاً بعنوان (المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب) و(مفهوم البناء التعبيرى فى تاريخ الثقافة) وهناك دراسة ثالثة تعتبر تطبيقًا للمنهج البنائى الدينامى وعنوانها (الجنسيزم والرؤية التراجيدية للعالم) .

وهذه الأعمال يقدمها المؤلف فى صورة بحوث تتسم بالعمق ، نحاول أن نعرضها هنا عرضًا يحافظ على إطارها بقصد إيضاح منهج التحليل البنائى . وجولدمان يعتبر من جهة أن الأدب والفلسفة يعدان شكلاً من أشكال التعبير الذى يبرز رؤية متماسكة للعالم فى مستويين مختلفين ، ومن جهة أخرى يعتبر أن رؤية العالم هذه ليست بظاهرة فردية ، ولكنها ظاهرة اجتماعية ، وهى (أى رؤية العالم) كمشهد أو منظر علينا أن نفهمه على أنه تركيب ذو عناصر مترابطة ترابط وثيق ، ويمكن وصف هذه الرؤية بأنها كنظام للفكر يفرض نفسه على فئة معينة من الناس تعيش فى ظروف اقتصادية واجتماعية متشابهة .

فالفرد وحده لا يستطيع أن ينجز رؤية معينة للعالم ، فهذه الرؤية ينجزها فى كثير من الحالات جماعة من الأفراد على صلة معينة بجميع العناصر التى

تشكل الواقع ، أو تصور بيئته الاجتماعية الخاصة ، والمحاولات التى تفسر الأثر فى ضوء حياة المؤلف الفردية تعد محاولات غير مجدية نظرًا لأن العلاقات التى تنهض فى ميدان الأثر الأدبى أو بالأحرى العلاقة بين الفرد والمجتمع تعد علاقة ذات طابع معقد ، بحيث أننا لا نستطيع أن نفسرها تفسيرًا آليًا ، كما أننا لا نستطيع أن نحصل على جميع عناصر التفسير التى عرفتها حياة المؤلف ، مثلما حاول بعض المشتغلين بالنقد الأدبى فى فترة سابقة فهذه المحاولة لا تمكننا من الوصول إلى ما هو جوهرى ، أى اكتشاف طبيعة العلاقة بين الأثر الأدبى ، ورؤية العالم المتعلقة ببعض الطبقات الاجتماعية . ولهذا السبب لا يمكننا أن نهتم بالمقاصد التى تعترى وجدان المؤلف وقد عين نوعها فى بناء الأثر الفنى أو الأدبى .

يجب أن لا نفهم من هذا أن جولدمان يدعو إلى إهمال التوطئات التى يكتبها المؤلف ، فالتوطئات التى كتبها راسين مثلاً يجب أن نضع لها وظيفة خاصة فى ميدان الأثر الأدبى نفسه فإن لها دورًا معينًا ، ولكنها محدودة الأهمية ، فإدراك المؤلف لآثاره فى أحيان معينة يجوز أن ترشد الدارس إلى حقيقة معينة ، كما يجوز أيضًا أن تضلل دارسى تاريخ الثقافة عن الحقيقة .

إن جولدمان يميز بين المعنى الذاتى للأثر ، والمعنى الموضوعى الذى يفرض علينا أن نحلل الأثر تحليلاً داخليًا . وهذا التحليل يشبه تمامًا التحليل الذى يتبعه ليفى شتراوس حين يفرق بين الأنماط الشعورية واللاشعورية .

إن المعنى الموضوعى الذى ينطلق منه جولدمان ينهض على فكرة أساسية مؤداها : أن هناك وحدة منطقية داخلية فى نظام الفكر ، كما هو الحال بالنسبة للأشخاص فى مسرحية أو رواية ، وهذه الوحدة المنطقية تجعل الأشخاص أعضاء جملة واحدة أجزاؤها تفسر وتفهم بانتسابها إلى عناصر البناء بصورة مجملة . فالأثر الأدبى فى نهاية الأمر يعد شكلاً بنائيًا ، يتجلى فى وحدته العضوية ، وفى تماسكه الداخلى . ويذهب جولدمان إلى القول بأن بناء الأثر العظيم يعبر عن مؤلفه كما يعبر عن عصره فالكاتب العبقرى - حسب رأيه - هو الذى تتفق حساسيته مع جملة التحولات والتطورات

الاجتماعية والتاريخية ، وهو الذى يتحدث عن قضاياه الحية ، ويطرح علينا تساؤلات شاملة ترتبط به بصورة معينة باعتبارها حقائق تعبر عن نفسها دون وساطة فى شعوره أو حدسه .

إن الصلة وثيقة بين الفرد والمجتمع والثقافة ، وهذه الصلة لا تتحقق فى مجال الفكر المجرد ، وإنما يمكن تحقيقها بوضوح فى مجالات الأثر الأدبى أو الفنى ، أى يمكن تحقيقها على المستوى الثقافى لهذه الأقطاب الثلاثة (الفرد والمجتمع والثقافة) التى يعتبرها بارسون خاضعة لنظام ترابط أو نظام رقابى ، كما هو حاصل فى مجال العمل أو النشاط الإنسانى ، بينما يرى جولدمان أن الحديث عن قضية العلاقة بين الفرد والأثر ، يفرض علينا أن نميز بين الدور الشخصى للكاتب ، ووظيفة سلوكه الفردى من ناحية وبين المضمون الفلسفى أو الأدبى من ناحية أخرى فالوظيفة الموضوعية للسلوك الفردى للكاتب ليست فى حقيقة الأمر سوى دورة . والباحث فى هذا المجال لا يهدف إلى اكتشاف دور الكاتب أو سلوكه ، بل يهدف إلى اكتشاف المعانى أو الدلالات التى يتضمنها الأثر نفسه ، فالأثر له منطقة الداخلى الخاص ، وهذا هو المجال الجوهرى الذى يجب أن نوجه إليه كل اهتمامنا .

أما كيف نصل إلى المنطق الداخلى للأثر أو بالأحرى ما هو المنهج الذى ينبغى تطبيقه ؟ يجيب جولدمان بأنه المنهج البنائى ، فهو أكثر صلاحية لإبراز التماسك الداخلى للأثر . والآثار الأدبية العظيمة على رأيه تتسم عادة بوجود مجموعة من العلاقات الضرورية التى تتألف من عنصرى الشكل والمضمون ، فالدراسات التى تحاول بحث بعض عناصر الأثر دون اعتبار العناصر الأخرى التى تكون أجزاءه ، تفتت وحدة بنائه وتبعد الباحث عن اكتشاف دلالاته الموضوعية فكل عنصر له وظيفة مرتبطة بشكل مباشر بالبناء ذى الدلالات الإجمالية . والتماسك الداخلى للآثار الأدبية العظيمة يعتبر نتاجًا لرؤية معينة للعالم فى عصر معين ، وهى - أى رؤية العالم - تعد تعبيرًا عن موقف معين لفئة أو لفئات بشرية مختلفة من سير التاريخ . ومعنى هذا أن جولدمان يرى فى التماسك الداخلى للأثر قوة من النشاط داخل الجماعات البشرية وليس حقيقة جامدة .

فالتماسك الداخلى للأثر له وظيفة أساسية تتمثل فى إبراز الدلالات الموضوعية المختلفة ، فهو يبرز بصورة معينة الأفكار والعواطف والسلوك كافة . ذلك المفهوم يبدو على جانب من الأهمية فهو من ناحية يعتبر الأثر الأدبى بناء فى بنية واسعة متغيرة ومتطورة تنأى به عن المعطيات الجامدة وهو من ناحية أخرى يثبت وجود وحدة بين الفرد والمجتمع على مستوى ذلك التماسك الداخلى ، فالبناء فى الأثر لا يمكنه أن يبدو كانعكاس للبناء الاجتماعى ولا كتعبير عن شخصية الكاتب وحده بل يبدو كواقعة لها دلالة موضوعية تتمثل فى وجود وحدة بين الفرد والمجتمع وهذه الوحدة تتم بصورة ديالكتيكية فى التاريخ .

أما بخصوص المنهج فإنه يلزم على الباحث تحقيق خطوتين لا يمكن الفصل بينهما ، الأولى أن يحلل الأثر تحليلاً بنائيًا ، أى محاولة استخلاص البناء الخاص ذى الدلالة ، ثم محاولة دمجه فى بناء كلى واسع . وفى هذا الصدد يقول جولدمان : إن أهم الخطوات العلمية فى تحليل الأثر هى محاولة دمج الأبنية الخاصة ذات الدلالة فى أبنية أكثر اتساعًا وهذه الخطوة يفترض فيها الإتيان والغدو الدائم من الجزء إلى الكل والعكس بالعكس .

مجمل القول أن استعمال مفهوم البناء ذى الدلالة يلزم تدبير دراستين الأولى دراسة شاملة تتطلب بعد تقسيم موضوع البحث تعين اتساقه الداخلى ، والثانية تعتبر دراسة تفسيرية تضع البناء المستنبط فى بناء أوسع وهو البناء الكلى للمجتمع .

ومن هنا فإن هذا المنهج يفرض على الباحث أو الناقد تحقيق دراستين : الأولى هدفها تعيين الخصائص الداخلية للأثر كافة ، ثم يليها دراسة أخرى تفسيرية مجملة . وتعتمد المرحلة الأولى من الدراسة على منهج التحليل البنائى الذى ينطلق أساسًا من النظام اللغوى للأثر للوصول إلى البنى ذات الدلالة التى يستخلصها من مجمل العلاقات الداخلية التى يحتويها الأثر ، أما المرحلة الثانية فتتلخص فى عملية فهم وتفسير الأثر بمعنى توضيح علاقته بنظرة معينة للعالم ، أما تفسيره فمعناه توضيح هذه النظرة المعينة للعالم عن طريق دمجها فى البنى الكلية للمجتمع وهذه المرحلة المنهجية تبدو فى حالة ترابط واندماج كلى جدلى ، فعمليتا الفهم والتفسير تبدو فى حالة ترابط وثيق حتى

أنـه يجـوز القـول بأنـهما يمثـلان عمليـة واحـدة فالتفسـير لا يتـم إلا إذا دمـج الباحث البنى الخاصة (البنى ذات الدلالة) فى بنى عامة أكثر شمولاً وهذا يوضح أنه لا يمكن فصل العملية الأولى عن الثانية .

من ذلك يتضح أن فلسفة هذا الاتجاه تكاملية ديالكتيكية ، فالباحث ينظر فى أجزاء الأثر وفى البنى الكلية للمجتمع ، وفى البداية يتقدم نحو أجزاء الأثر ليراها فى البنى الكلية من حيث أنها ذات دلالة معينة فى بنائه ، فأجزاء الأثر ليست مجالاً مستقلاً بذاته وعلى الباحث أن يوضح لنا وظيفة هذه البنى الخاصة فى البنى الكلية للمجتمع هذا بخصوص اتجاهات النقد المعاصر .

(4) أما بخصوص المذاهب النقدية والأدبية الحديثة فإننا نلاحظ أن المذاهب النقدية والأدبية نشأت وتطورت فى الثقافة الغربية ، وأغلب هذه المذاهب انحصرت فى المذهب الكلاسيكى والمذهب الرومانسى .

وكلمة كلاسيكى ظهرت فى بادئ الأمر فى القرن الثانى الميلادى ، بمعنى توجه الكاتب إلى جمهور خاص من الناس ، وعكسه الكاتب الذى يتوجه بعمله إلى عامة الجماهير ، واتسع فيما بعد مفهوم الكاتب الكلاسيكى حتى شمل الكاتب الذى تتميز أعماله باللغة ذات الطابع الأصيل الذى يمثل التراث فى جوهره ، وتنقل عنه كنموذج يقدم للأجيال المختلفة .

وقد تداولت كلمة كلاسيكى فى اللغات الأوروبية ، وكان مدلولها يشير إلى أعمال الكاتب التى تتميز بالرصانة ، والارتباط بالنماذج الأدبية التى تمثل تاريخ الأدب الأوروبى على مدى العصور .

وقد قام الناقد الأمريكى الشهير رينيه ويليك بعملية استقراء واسعة لمصطلح « كلاسيكى » فى مختلف الثقافات الأوروبية ، وانتهى إلى أن العصور التى نطلق عليها اسم كلاسيكية لم تستخدم هذا المصطلح بالمعنى الحديث وأنه استخدم فى إيطاليا لأول مرة فى عام 1818م ، وفى ألمانيا فى عام 1820م ، وفى فرنسا فى عام 1822م ، وفى روسيا فى عام 1830م ، وكان المصطلح يعنى من خلال هذه الاستخدامات نمطًا من الأدب يقدم للجماهير مفاهيم وقيمًا تعبر عن نظرة الأجداد للعالم .

أما مصطلح « الرومانسية » فيختلف عن الكلاسيكية من حيث المدلول فهو يعنى ذلك النمط من الأعمال الأدبية الذى يعبر عن نظرة الجماهير إلى عالمهم الراهن أو المعاصر ، بوساطة لون من الكتابة يخالف تقاليد الكتابة السائدة فى عصرهم .

وأبرز سمات المذهب الكلاسيكى هى الوضوح الفكرى ، والعقلانية ، والالتزام بالقواعد الفنية والعرف الأخلاقى السائد بين أفراد المجتمع . أما الأسلوب الكلاسيكى ، فيتميز بالوضوح ويعتمد على اختيار الألفاظ والتراكيب ، والموضوع الجوهرى له هو الموضوعية الاجتماعية .

أما المذهب الرومانسى ، فيعتبر الأدب وسيلة للتعبير عن المشاعر الفردية الغامضة ، ووسيلة للخلاص من آلام الواقع تتم بطريقة عفوية ونظرية .

أما المذهب الواقعى فكان يتخذ من الواقع الاجتماعى مادة أساسية لموضوع الأدب ويعتبر الشخصية تعيش داخل المجتمع من خلال بيئة محددة المعالم .

والإنسان من منظور الواقعية هو الإنسان بجميع قواه وعلاقاته المختلفة التى تضرب فى جذور العلاقات الاجتماعية والإنسانية المختلفة .

وإذا ما انتقلنا إلى أوائل القرن العشرين وجدنا المذهب السريالى (السريالية) يظهر فى آفاق الفن باعتباره حركة جديدة جدة تامة تتضمن التجديد فى الشكل وفى المضمون ، وهى بذلك حركة متكاملة فى ذاتها لا يمكن المقارنة بينها وبين حركات فنية أخرى كالانطباعية (impressionisme) والتكعيبية (cumbisme) ، إذ أن هاتين الحركتين لا تتضمنان سوى التجديد فى الشكل لا فى المضمون . ولعل أصحابها كانوا على وفاق مع فلوبير فيما ذهب إليه من أن المهم فى العمل الفنى هو صناعة الفنان ومهارته لا المضمون ، فهو يستطيع أن يتناول أشد الموضوعات تفاهة دون أن يخشى على تقدير عمله مادامت يده حاذقة .

أما السريالية فهى تتضمن إعادة النظر فى غاية الفنان ووسيلته على السواء . وهى من هذه الناحية تعتبر حركة ثورية فى تاريخ الفن ، ومن ثم رأينا بعض الفنانين يتجهون إليها أو إلى المنطق الذى تنطوى عليه فى مستهل حياتهم ،

ومن هؤلاء بيكاسو المصور الأسبانى الشهير وأراجون الشاعر الفرنسى المشهور أيضًا ومن قبلها رامبو الذى اشترك فى ثورة فرنسا عام 1870م .

والسرياليون يرون أنه لا يوجد فى مجتمعهم أساس مقبول لنهضة الفن نهضة صادقة أصيلة ، ومن ثم فقد أصبحت الدعوة إلى التغيير واجبة وكان هذا التغيير من وجهة نظرهم يبدأ بالثورة على الفنانين السابقين لأن هؤلاء الفنانين على اختلاف مدارسهم ونزعاتهم كانوا عبيدًا لواقع خارجى ، كانوا يحاولون تصويره . وليست هذه مهمة الفنان فى نظر السرياليين .

إنما مهمته التعبير عن الواقع الداخلى ، مهمته التعبير عن الخبرات الوجدانية . وقد يقال إن الفنانين جميعًا حتى التقليديين منهم إنما يعبرون عن خبراتهم الوجدانية من خلال تصويرهم للوقائع الخارجية ، وذلك بأن يصورها الفنان ويحملها لونًا عاطفيًا معينًا هو لون وقعها عنده .

لكن هذا لا يرضى السرياليين فهم يطلبون تعبيرًا مباشرًا عن هذه التجارب بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة . على هذا الأساس نفهم كيف أن مهمة الفنان ليست فى أن يقدم ما يشبه الواقع ولكن فى أن يقدم ما يعادله ، وبذلك فهم يدعون الفنان للتخلى عن الواقع الخارجى نهائيًا .

وحاول « إندريه بريتون » أن يبرر هذه الدعوة بأن يبين أنها دعوة مؤقتة لحين إحداث توازن نفسى لدى الفنان بين جوانب النفس الشعورية وجوانبها اللاشعورية .

فإن من مساوئ الانقياد والخضوع للواقع الخارجى طغيان هذا الواقع على حرية الفنان ، وينعكس ذلك فى الأفراد فى صورة طغيان للشعور على اللاشعور ، وبالتالى بدأت مظاهر الاختلال النفسى تجتاح جيل هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية .

والذى يريده بريتون وأتباعه هو إقامة حياة جديدة متزنة على أنقاض هذا الاختلال وكأن السريالية من هذه الناحية بمثابة فن للعلاج النفسى للفنان . ولذلك يرى بريتون الواقع الباطنى والواقع الخارجى كعنصرين يمضيان نحو اتحاد نهائى يمثل الهدف الأخير للسريالية .

ومن الجلى أن الخطوات المنطقية لتفكير السرياليين تقتضيهم البدء من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية ، ومن ثم فإن الفن السريالى عند الفنانين يوازى طريقة التداعى الحر لدى المحللين النفسيين . وهم بالفعل يستلهمون طرائق التحليل النفسى ويعتمدون على كثير مما يعتبره المحلل النفسى مصادر طبية للكشف عن مخبآت اللاشعور وسبر أغواره .

ولكن هناك فئة من الفنانين السرياليين رجعوا عن مفاهيم هذا المذهب حيث رجعوا إلى الاعتراف بالواقع الخارجى كأرجوان وبيكاسو ، وأعلنوا سخطهم على الدور الاجتماعى الذى يقوم به دعاة السريالية والفنانون المنضمون تحت لوائها وعلى رأسهم دالى .

أما المذهب الرمزى فقد ظهر فى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر ، والرمزية ظهرت كرد فعل لكل من الواقعية والطبيعية . فالواقعية تقدم العقل على الخيال وتعنى بالواقع وتجسيمه وشرحه وتفسيره وتعنى بقواعد اللغة . والطبيعية قريبة من الواقعية بنظرتها التشريحية إلى الواقع والاهتمام بتفاصيله . والبرناسية تجسم الموصوف محاولة الإحاطة بكل أوصافه وخصائصه الخارجية وهو ما لا يتفق مع اتجاهات الرمزية ومبادئها .

ومن أهم مبادئ الرمزية اعتمادها على الإيحاء بدلاً من المباشرة والبوح بالشىء ، وتعود القيمة الإيحائية فيها إلى تأثرها بأصول المثالية الأفلاطونية ، والمثالية الألمانية . ولعل هذا ما حدا ببعض الرمزيين إلى الزعم بأن ما يروه من الواقع الخارجى ليس هو الحقيقة بل قناعًا يسترها ، وأن كل مظهر حسى إنما هو رمز لحقيقة أو إيحاء بحقيقة لا نراها ولا نحسها .

ومن هنا فهموا الشعر الرمزى على أنه يشق عن الأشياء قشورها وينفذ إلى جوهرها وطلبوا أن يكون الشعر موحيًا مثلما يذهب فاليرى ، فعنده أن الشعر يتطلب أن يوحى بعالم مختلف تمامًا ، فهو يختلف عن النثر الذى جوهره الفناء ، أى أن يفهم ويذوب ويقضى عليه إلى الأبد .

إن الشاعر الفرنسى مالارميه الذى تبلورت الرمزية على يديه ، يصفها بأنها إيحائية إيمائية ، وبأن شعره لا يصف الشىء وإنما يصف تأثيره . وعلى

هذا الأساس لا قيمة للرمز إذا لم يوح ، لأن وظيفة الشعر الأساسية عند الرمزيين هى الإيحاء .

إن الرمزيين يؤمنون بوجود عالم آخر نموذجى وأكثر واقعية من هذا العالم المادى هو عالم الجمال والإيحاء ، وأن الجمال المثالى غامض وغير محسوس وعلى هذا الأساس عليهم أن يعبروا عنه بالإيحاء .

ويرى مالارميه أن اللغة عاجزة عن نقل عالم الشاعر الحقيقى وتمثيله . ولأنها عاجزة عن هذا النقل والتمثيل ، فهى قاصرة عن تجسيم ما يتحرك خلف الحواس . وعلى هذا الأساس اتجه الرمزيون إلى استغلال إمكاناتها الإيحائية تعويضًا عن هذا العجز والقصور . وعند الرمزيين أن تسمية الشىء تفقده متعته ؛ ولهذا لجأوا إلى الرمز له والإيحاء به حتى لا تذهب متعته وحتى تتحقق إحدى وظائف الرمز وهى الإثراء والتعدد الدلالى .

أما الدادية فقد أسسها تريستان تازار فى سويسرا خلال الحرب العالمية الأولى باعتبارها حركة قائمة على رد فعل لهذه الحرب ، حيث أن المنطق لم يعد يحكم الأشياء ، بعد أن حرقت كل شىء فى طريقها . وعلى هذا الأساس قامت الدادية لتصنع أدبًا غير منطقى وعبثيًا وفوضويًا .

وهدف هذه الحركة يتمثل فى تحرير الشعر من رقابة الحس السليم والتحرر من كل رقابة على الذات . والتعبير من خلال إقصاء المعنى عن اللغة بتفريغها منه ، وأبرز سماتها العشوائية والتناقض وعدم الترابط ، وهى سمات انعكست على أعمال شعرائها بالإبهام والغموض .