

المحاضرة الأولى

الحداثة وتداخل المصطلح

قد يبدو الجمع بين الحداثة والمعاصرة والحداثة والتجديد، أو الحداثة والأصالة، أمراً شائكاً ملفتاً للنظر، يطرح أكثر من تساؤل حول حقيقة هذه المصطلحات، وحول الدلالات التي تحملها مجتمعة. ذلك أنه ليس من السهل أن تجد جواباً شاملاً ونهائياً لها. نظراً للمتاخمة الموجودة بينها والتشابك الوارد بين النقاد العرب بسبب اختلاف وجهاتهم في دراسة كل من الحداثة والمعاصرة والتجديد والأصالة، إضافة إلى الخلط الشائع في استخدامها كمصطلحات نقدية، ارتبطت بالفكر الأدبي بمنظوره الحضاري في الثقافة العربية.

فما الحداثة؟ وما المعاصرة؟ وما الجدة؟ وما التجديد؟ وما الأصالة؟ وهل هناك علائق وروابط جدلية قريبة أو بعيدة بين هذه المصطلحات، بوصفها قواعد أصول تحتم على دارس للأدب المعاصر معرفة معانيها ودلالاتها الزمنية والفنية، ليتحدد معها التقويم المنهجي لمظاهر الجدة والإبداع في التجربة الشعرية المعاصرة.

بعد طرح هذا السؤال المنهجي، بجدر بنا الوقوف أما هذه المصطلحات كل على حدة. ليتأتى لنا معانيها، والخروج برؤية موحدة عليها تفرز الخلط الشائع بين هذه المصطلحات، وتوضح جدلية التقارب أو التباعد بينها في النقد العربي المعاصر.

1- الحديث:

إن كلمة حديث كلمة قديمة في معاجم اللغة تعني؛ الجديد من الأشياء، أو إيجاد شيء لم يكن⁽¹⁾. فهي على قدمها كلمة مرنة تحمل دلالة زمنية لأنها نقيضه القدمة وترتبط بالزمن

(1) _ أنظر، الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، باب: الحاء والذال والتاء، ص 177.

-ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج 2، باب: الحاء والذال وما يتلوها، ص 36.

-الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص 463.

-ابن منظور: لسان العرب، مادة حدث، ص 796-797.

المعاصر. إذ «ما يكون حديثا اليوم يصبح قديما في المستقبل»⁽²⁾. وما اصطلاح النقاد على تسميته حديثا في زمنه صار قديما في زماننا. يقول ابن قتيبة: «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عبادته. وجعل كل قديم حديثا في عصره، وكل شرف خارجية في أوله: فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، وكان عمرو ابن العلاء يقول: لقد كثر المحدث وحسن، حتى لقد دهمت براويته ثم صار هؤلاء قدما عندنا ببعدهم منهم وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا»⁽³⁾. إذ كل حديث سيصير بعد زمانه قديما بعد أن كان في زمنه حديثا، وبالتالي يمكن القول أن كلمة حديث تخضع للزمن، ولا تكاد تنفصم عنه. أنها مرتبطة به ولا تحيد عنه أبدا. لأنها ممتدة فيه.

غير أننا إذا ربطنا كلمة الحديث بالأدب عموما، فإننا سنقف على ما اتفق عليه مؤرخو الأدب، من أن الحديث في إطاره التاريخي يعني الانتساب إلى العصر الحاضر أو القريب وبخاصة إلى الفترة التي أعقبت العصر الوسيط. وقد ضببت تحديدا بالجملة الفرنسية على مصر بزعامة " بونايرت " سنة 1798 إلى ما بعدها من العصور. وبالتالي فإن كل أدب أنتج ابتداء من هذه الفترة فهو أدب حديث⁽⁴⁾.

وما كادت الحملة الفرنسية تمد جذورها في تاريخ العالم العربي عموما ومصر بوجه خاص، حتى أحدثت تغييرا جوهريا ورد فعل عنيف نجم عنه انقلاب واسع النطاق في الكيان العربي، وشغف كبير بالانفتاح على الحياة الجديدة في ظل ألوان المدينة الحديثة التي شهدتها أوروبا وفرنسا في القرن التاسع عشر. ممثلة فيما جلبه نابليون بونايرت من أساليب حديثة أثناء الغزو إلى مصر⁽⁵⁾.

في ظل هذا البناء من اعلم الحديث ومكتشفاته، تشكلا للأدب من بعض وجوهه ولاسيما من ناحية الأغراض، والمعاني الجديدة، كان لابد منها في حياة الأدب الحديث الذي سلك في خطه الإبداعي مسارين اثنين:

أ- المسار التأصيلي: ويمثل ريادته جيل جديد أفاده الاحتكاك بالغرب ففتح عينيه على ذاته

(2) _ حامد حفي داود: تاريخ الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1983، ص 6.

(3) _ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط 4، درا احياء العلوم، بيروت، سنة 1991، ص 31.

(4) _ انظر، حامد حفي داود: تاريخ الأدب الحديث، ص 6 وانظر أيضا، محمد هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، د ت ط، ص 18.

(5) _ للتوسع أنظر عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ط 8، دار الفكر، مصر، سنة 1973، ص 21-22. وانظر أيضا، حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ط 1، دار الجيل، بيروت، لبنان، سنة 1986، ص 11.

وعلى تاريخ أمته فراح يستوحي التراث ويحاكي نماذجه من حيث المعاني والصور والأخيلة ونجح القصيدة والأسلوب الموسيقي، هدفه تطوير الشعر بالعودة الحميدة إلى أصوله التراثية، والخروج به من الركافة والضعف والعامية التي شهدها قبل النهضة إلى قوة المعنى، وحرصاً على المبنى في إطار ثقافتنا العربية الإسلامية الأصيلة وتراثنا الحضاري السامق ومقوماتنا الشعرية الخليلية. عبر مواضيع لا تنفصل عن وجدانات الشعراء، وعن تجاربهم الذاتية، وقضاياهم السياسية والاجتماعية التي شهدها عصرهم⁽⁶⁾.

ولعل من خصائص هذا المسار ما لخصه محمد الكتاني فيما يلي:

- 1- تصحيح مفهوم الشعر، وارتقاء به إلى مستوى الرسالة بعد أن كان في عصر الانحسار مجرد فوضى وترف لاه، وفن من فنون المبالغة بالكلام في صناعة الألفاظ والأوزان وتشويه المعاني.
- 2- قيام الشعر على يد رائده البارودي على أسسه القديمة، من متانة التركيب وجزاله اللفظ ونصاعة المعنى وقوة الجرس. بما رد للشعر سلامة لغته وقوة بنائه.
- 3- الاقتباس من القلم والتسامي إلى شعر الفحول من الشعراء القدامى عبر التأثير بصورهم الأدبية وبطرائقهم في التعبير، والمجاز لفظاً ومعنى في كل باب من أبواب القول والقرض إلى درجة جعلت البارودي يتغزل في أجوائه مثلما تغزل شعراء الجاهلية ولذا يصف بعض خصائص شعره قائلاً:

واليك من حوك اللسان جبيرة يغنيك رونقك عن التشبيب

حضرية النساب إلا أنها بدوية في الطبع والتركيب

- 4- استبدال الصياغة البيانية من النظم البديعي، بالاعتماد على المجاز والتشبيه والاستعارة الوصفية المادية أو الملموسة للمعاني وهي طريقة الشعراء القدامى⁽⁷⁾.

وبجدر الذكر أن هذا المسار التأصيلي، مثلته حركة الإحياء للقلم بزيادة محمود سامي البارودي، وشكيب أرسلان، وعائشة التيمورية. وان استمر نامياً متطوراً وداعياً للتجديد في إطار

(6) _ للتوسع أنظر، عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ص 209-211 وتوضح أكثر ملامح هذا المسار عند قراءة نموذج

محمود سامي البارودي كرائد أول له. ص 212-301 وانظر أيضاً، حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، مقدمة رواد النهضة الحديثة في الشعر وانظر محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، ص 18-23.

(7) _ محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، ج 1، تحقيق: علي الجارم، محمد شفيق معلوف، دار المعارف مصر، سنة 1971، ص 99.

التأصيل، عبر إنتاج شعراء أعلام كحافظ إبراهيم وأحمد شوقي، ومعروف الرصافي، وأحمد محرم، وبدوي الجبل وبشارة الخوري⁽⁸⁾. وغيرهم كثر، ليدخلوا جميعا في فلك الأحياء أو ما يسمى بمرحلة التقليد الواعي التأصيلي.

ب-المسار الانفتاحي: اشتد اتصال الشرق بالغرب ولاسيما بعد الحرب العالمية الأولى، فراح الأدباء ينادون ببحر العربية، وبالثورة على كل ما هو عربي قديم، وبالاقتداء بالغرب في أدبه وطرق آدائه، في المعنى والخيال، والعاطفة والتعبير، تأثرا بالجديد الوافد من أوروبا عبر قناتين اثنتين:

-قناة التأثير بالشعر الانجليزي ممثلا بـ "ازراباوند" و"اليوت" و"كيتس" Keats.

-قناة التأثير بالشعر الفرنسي ممثلا في "رامبو" و"بودلير" و"مالارمييه" و"بول فلييري" وغيرهم.

وبلغ هذا التأثير مداه في التيارات التي أعقبت مسار الإحياء من رومانسية وواقعية، ورمزية، وسريالية تأرجحت بين التحديد الأصيل، والتغريب القاصر.

وقد مثل هذا المسار «خريجو المدارس التنصيرية أمثال: رزق الله حسون، خليل مطران، وجبران خليل جبران⁽⁹⁾. وغيرهم إذ نقلوا [إلى الشعر] بعض صفات الشعر الأوروبي الذي تثقفوا به، فبدأ انعطاف مهم في مسار تطوره، ثم قام العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري بأول حركة أدبية مذهبية، وأسسوا تيارا رومانسيا أدخلوا به أدوات فنية، وصورا وقضايا مستعارة من الرومانسية الانجليزية، ولكن أصالة هؤلاء الثلاثة واتصالهم القوي بالتراث، حفظ شخصيتهم الأدبية من الضياع ثم جاءت بعدهم أجيال من الشعراء لم يكن لديهم اتصال عميق بالتراث، وكانت ثقافته الأدبية الغربية أكثر من ثقافتهم العربية فاندفعوا وراء المذاهب الغربية بقوة⁽¹⁰⁾. ينهلون من مبادئها أفكارا تقليعية، بعيدة عن هويتها العربية الإسلامية، فصرنا نقرأ بعدها شعرا عربيا في ألفاظه غريبا في صورته

(8) _ أريد أن أشير إلى نقطة مهمة وهي أن الشعراء الذين أدخلتهم في المسار التأصيلي إنما مثلوا التيار الذي ينتمون إليه بمعظم شعرهم وروح هذا الشعر وخصائصه، لأننا قد نجد من أشعارهم ما يمكن أن يصنف في إطار قديم لم يستطيعوا التخلص منه أو جديد دعوا إليه ولم يوافقوا إلى تحقيقه ويمكن أن تمثل في هذا المقام بأمير الشعراء أحمد شوقي أو حافظ إبراهيم أيضا.

(9) _ تشير أكثر الدراسات أن أول من وضع لبنة التحديد في الشعر هم مسيحيو سوريا ولبنان خاصة وامتدت الدعوة إلى شعر المهجر موصولة بشعراء مجلة شعر ويرجعون أسباب ذلك إلى ما يلي: أن البيئة اللبنانية التي ينتمي إليها هؤلاء كانت أكثر تفتحا على الجديد الوافد من أوروبا من جهة، ومن جهة أخرى أن دعاة الثورة على التقليد من غير القاطنين بلبنان [المهجرين] لم تكن لديهم عوائق نفسية أو بيئية تدفعه لإحجام عن الدعوة إلى الجديد. للتوسع أنظر

-محمد الكتاني: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج1، ص408-409.

-أنور الجندي: خصائص الأدب العربي، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سنة 1985، ص377.

(10) _ عبد الباسط بدر: حاجتنا إلى مذهب أدبي إسلامي، مجلة الأمة، ع 61 أيلول سبتمبر، سنة 1985، ص74.

وأفكاره ومشاعره، غامضا في دلالاته ومراميه.

ونخلص مما تقدم إلى أن حياة الشعر تأثرت بمساري التأصيل والانفتاح، لتتحول القصيدة الشعرية بفعل تأثرها بالأدب الغربي خاصة بقناتيه⁽¹¹⁾. من صورتها التقليدية الأولى إلى ما نشهده اليوم في الشعر الجديد. وبخاصة شعر ما بعد الحرب العالمية الثانية.

2- المعاصرة:

لم ترد كلمة "المعاصرة" بلفظها في معجمات اللغة عموما، ولكن جاءت بصيغ هي :
العصر، العصر، العصر، العصر، وتعني الدهر أو الحين أو الليل والنهار.

قال صاحب اللسان: «عصر: العصر والعصر والعصر والعصر. الدهر قال تعالى: ﴿وَالْعَصْرِ﴾ (1) إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ (2)». قال الفراء: «العصر: الدهر، وقال ابن عباس العصر: ما يلي المغرب من النهار، والعصران: الليل والنهار والعصر: الليلة، والعصر: اليوم، والعصار: الحين يقال: جاء فلان على عصار من الدهر أي حين»⁽¹²⁾.

إن دلالة كلمة "معاصر" معجميا تخضع لناموس الزمن «بوصفه كل مركب ليس الماضي فيه متخلفا، ولكنه متحرك مع الحاضر ويؤثر فيه»⁽¹³⁾. ممتدا في المستقبل وان حافظ كل زمن على خصوصيته. إذ المعاصر بالنسبة لزماننا لا يكون معاصرا في المستقبل. وما يكون معاصر في زمنه، يصبح قديما عندنا. بل انه يدخل في الحديث بإطاره الزمني المحدد سابقا.

وارتباط المعاصرة بالعصر مجرد العصر، ينأى بالمصطلح عن اقتناص روح العصر، ويحول إلى مجرد وعاء زمني. بحيث تظل صفة المعاصر قائمة حول البعد الزمني فقط، على أننا إذا ربطنا المعاصرة بالأدب، فهل تبقى المعاصرة قائمة دوما حول المدلول الزمني؟

قبل الإجابة على هذا السؤال يجدر بنا أولا أن نحدد معنى الأدب المعاصر. يقول حامد حفي داود: «أما الأدب المعاصر فإننا نعني به؛ الأدب الذي نعيشه خلال الخمسين عاما الأخيرة... وقد تسألني لم حددت فترة المعاصرة بخميس عاما ولا تكون أطول من ذلك أو أقصر وعلة ذلك في نظرنا أن هذه الفترة الزمنية تساوي متوسط عمر الأديب أو العالم مستنديين في ذلك على علم

(11) _ للتوسع أنظر: محمد الكتاني: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج1، ص455-471.

(12) _ ابن منظور: لسان العرب، ج4، ص2968.

(13) _ محمد إقبال: تجديد الفكر الديني في الإسلام، ترجمة: عباس محمود العقاد، مراجعة، عبد العزيز المراغي، مهدي علام، درا آسيا للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، سنة 1985، ص60.

الأحياء وهو امتداد زمني كاف لإبراز خصائص معينة في حياة جيل معين من الأدباء أو العلماء، تعاصروا في حقبة معينة من الزمن، وكانت لهم انطباعاتهم الخاصة وسماتهم الفنية، التي تميزهم عن غيرهم من السابقين واللاحقين بعدهم»⁽¹⁴⁾.

ولئن لاحظنا في هذا التحديد بعدا فنيا، قائما على استيعاب الشعراء لهموم المرحلة التي يعيشونها إنسانيا وفكريا وفرديا، وتسجيل انطباعاتهم وتصوراتهم لها فإن جابر عصفور ينفي هذا البعد، حين يحدد معنى المعاصرة بقوله: «تظل صفة المعاصر حاكمة حول البعد الزمني. أي الوجود في العصر، في دائرة لا تتجاوز ثلاثين عاما تقريبا لا تحيد عنها ولا تتجاوزها إلى غيرها. لتحوم حول "روح العصر، ذلك أن أي تجاوز يوقع المعاصرة في مزالق مفهومية تترك دلالتها من ناحية، وتعكر على الجذرية الكامنة في تصورات الحداثة من ناحية ثانية. ذلك أن روح العصر نوع من المطلق المجرد لا معنى له دون تحديد هذا الروح المخلق، وتحويله إلى مجموعة من الخواص، وارتباط الشعر بروح العصر يحول الشعر إلى نوع من المحاكاة، تنطوي على إذعان لهذا الروح، فيظل الشعر المحدث تابعا للعصر مع أنه يتمرد عليه، ولا يقبل الإذعان لروح العصر، وبقدر ما يتمرد الشعر المحدث على هذا الروح، بقدر ما ينطوي على نوع من الرفض الجدري أو ما يسمى بالتجاوز الذي تنسرب معه المستقبلية في الشعر، فتتأى بذلك عن الثبات الملتصق بالعصر، لتتحقق حسب رأيه مفهوما آخر أكثر ضرورة وشرعية وهو "الحداثة" ذلك أن المعاصرة تنصرف إلى مجرد وجود في العصر دون أن تقتنص دلالة فعل الخرق الذي يقوم به الشعر والذي لا تحققه إلا الحداثة.

ولئن وازن جابر عصفور بين مصطلحي الحداثة والمعاصرة، فإن ما يهمننا ذكره هنا هو أن المعاصرة في رأيه لا تحيد أبدا عن إطارها الزمني، ولا تخرج عن وعائه إلى دلالات فنية لصيقة بالعصر وهو بهذا يدفعنا إلى اعتماد رأي محمد مصطفى هدارة القائم على «أن مروحي الحداثة يرفضون المعاصر شكلا وموضعا لأنها وجود في الزمن الحاضر ولا تعي أي تغيير»⁽¹⁵⁾.

لقد رفض هدارة فصل البعد الزمني للمعاصرة عن بعدها الفني، وربط بينهما برابط متين يتصل بجذورنا الثقافية وأصالة أمتنا حين تبني مفهوم محمد مصطفى بدوي للحداثة، مفهوما عنده للمعاصرة بقوله "وما أصدق الزميل محمد مصطفى بدوي في قوله عن المعنى الحقيقي للمعاصرة في الأدب، وهو من أحص الشؤون الدالة على شخصية الأمة، وحقيقة انتمائها" لكي يكون الأديب

(14) _ حامد حنفي داود: تاريخ الأدب الحديث، ص 7.

(15) _ محمد مصطفى هدارة: الحداثة في الأدب العربي المعاصر- هل انفض سامرها- ص 103.

حديثا يكفيه أن يكون صادقا مخلصا لنفسه، معمقا في تأمله لذاته بوصفة فردا يعيش في مجتمع بعينه في نقطة معينة من الزمن.

أما أن يفقد الأديب العربي ثقته بنفسه وثقافته وأصالته، ويهرع لاهثا في مختلف الاتجاهات، ليتقنى أثر آخر البدع أو الموضات في الغرب. فيقلدها سواء عن معرفة أو جهل فلا يجعله مقلدا [لموضة] من الموضات الحديثة في الغرب»⁽¹⁶⁾. على أن هذا لا يعني رفض الاستفادة من تجارب الشعوب في آدابها كما لا يعني رفض الذات وإغفالها. وإنما يعني بتعبير أدق إقامة علاقة جدلية بين المشاعر الذاتية الأصيلة من جهة، والهموم الاجتماعية والقومية والإنسانية من جهة أخرى لتعطي قيما جديدة وأصيلة دافعة لمسيرة التقدم، والإبداع في إطار قيمنا ومعتقداتنا.

ويعرف محمد زكي العشماوي المعاصرة أيضا بقوله "أما المعاصرة فهي شيء آخر. إنها إدراك من الشاعر للإنسانية من خلال عصره، أو تحت حجاب عصره. وعندما نقول: أن هذه القصيدة معاصرة، وإنما نعني أن القصيدة استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر في صورها وكلماته، وموسيقاها. بل في طرائق تعبيرها وصياغتها وفيما تتضمنه من فكر العصر وقيمه، وما تطرحه من قضايا الإنسان في عصر ما ومن ثم فالشاعر المعاصر هو الذي يستطيع إن يعبر عن أشد المشاعر الإنسانية فاعلية في زمنه وأكثرها شيوعا وذيوعا بين معاصريه، وأعمقها تأثيرا هي أفكار الناس وأذواقهم"⁽¹⁷⁾.

يرى محمد زكي العشماوي دوما أن قيمة الإحساس بالعصر لن تتحقق عن طريق شعر يعطيك أوصافا للعصر من الخارج، ذلك أن تلك الأوصاف الخارجية سرعان ما تتجرد مفضوحة أمام أي خبير بالنسيج الشعري، وبالتالي ولكي تكون المعاصرة فنا لا بد أن تحقق -حسب قوله- دنيا مبتدعة وفريدة لا يمكن مقارنتها بغيرها، وتكون صورة حية وطازجة على الدوام⁽¹⁸⁾.

بعد عرضنا لآراء بعض النقاد عموما حول المعاصرة يمكننا القول: أنها تحمل في الساحة النقدية عدة دلالات.

(16) _ محمد مصطفى هدارة: التراث والمعاصرة وئام لا خصام (مقال) ضمن، نحو أدب إسلامي، جامعة أم القرى، السعودية، ص65، وأنظر نص محمد مصطفى بدوي في مقاله مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول م4، ع3، ج1، ص104.

(17) _ محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، دت ط، ص155..

(18) _ المرجع نفسه.

1- دلالة زمنية: هي الوجود في الزمن فقط.

2- دلالة فنية: وتنطلي تحتها عدة معاني:

أ- إن المعاصرة وهي اقتناص روح العصر والتعبير عن مشاكله وهمومه، ومطارحاته الفكرية والثقافية والاجتماعية السائدة في ذلك في ذلك العصر.

ب- إن المعاصرة اقتناص روح العصر، والتعبير عن همومه مع ارتباط وثيق بشخصية الأمة، وفردتها وانتمائها الحضاري.

ج- إن المعاصرة أيضا اقتناص روح العصر، والتعبير عن همومه وفق المطارحات والأفكار المنبثقة عن الفلسفة الغربية.

4- الجدة:

إن لفظ الجدة من المفردات التي عرفتها اللغة العربية من القديم. كما يستفاد من المعاجم القديمة نفسها. فقد جاء في لسان العرب أن: "الجدة نقيض البلى، يقال شيء جديد، والجمع أجده، وجدد، وجدد، جد الثوب والشيء يجد بالكسر، صار جديدا وهو نقيض الخلق والجدة مصدر الجديد وأجد ثوبا واستجده، وتجدد الشيء: صار جديدا، والجديد ما لا عهد لك به. ولذلك وصف الموت بالجديد⁽¹⁹⁾. وتكاد تنحصر الصيغة في معنى زمني قائم على أن الجديد هو آخر ما استجد أو كل مبتكر لم يعرف من قبل، ويقابله في الفرنسية كلمة Nouveau وفي الإنجليزية كلمة New⁽²⁰⁾.

إن تجاوز الدلالة اللفظية "للجدة" تدفعنا للوقوف على آراء النقاد حول ماهية الجدة، وصلتها بالتجديد، ذلك أنها تمس جوهر المضمون في العمق يقول أدونيس: «للجديد معنيان زمني، وهو في ذلك آخر ما استجد وفي أي ليس فيما أتى قبله ما يماثله فمعيار الجديد يكمن في الإبداع والتجاوز، وفي كونه مليئا لا يستنفذ [وبالتالي] فدلالة التجديد الأولى في الشعر هي طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما بعده. أي طاقة الخروج عن الماضي من جهة، وطاقة احتضان المستقبل من جهة أخرى»⁽²¹⁾. بمعنى آخر تجاوز الماضي، وتغيير الحاضر لاحتضان المستقبل. ذلك أن «علامة

(19) _ ابن منظور: لسان العرب، ص 562-563.

(20) _ إميل يعقوب، بسام بركة، مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، سنة 1987، ص 164.

(21) _ أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط4، دار العودة، بيروت، لبنان، سنة 1983، ص 99-100.

الجددة في الأثر الشعري؟، هي طاقته المتغيرة التي تتحلى في مدى الفروقات، ومدى الإضافات، في مدى اختلافه الآثار الماضية، وفي مدى أغنائه الحاضر والمستقبل»⁽²²⁾. فالجدد بهذا المفهوم رفض للطرق القديمة التقليدية، وتجاوزها، ودعوة صارخة لجدد يقوم على الاختراع والكشف. ذلك أن التجديد على قول مارون عبود: «ليس ترديد ما قيل. بل قول ما لم يقل. وهجر التقليد، وتحطيم الوثنية الأدبية. لأن الفن يخلق خلقاً بدون أقيسة، وهو بكر لا يعرف إلا إلهاً واحداً هو الجمال»⁽²³⁾.

إن نظرة ممتدة إلى هذين التعريفين، تدفعنا إلى القول: أن الناقلين يلتقيان في تحديد ماهية التجديد في الشعر مضمونياً، وإن اختلفا في تسميته لفظياً من جهة ومن جهة أخرى فإن نظرتهم وإن تميزت بالمبالغة، والتعميم والتحامل على الموروث. إلا أنها أدخلت إلى النقد العربي الحديث رؤية جديدة تقوم على ما يلي:

1- الثورة على الطرق التقليدية القديمة

2- التجديد أو الجدة. تعني فعل الخلق الذي يتميز بالفرادة والابتكار وتجاوز القديم⁽²⁴⁾.

ويمكن الإشارة هنا إلى فكرة طالما تبناها النقاد عموماً، وهو أن مفهوم الجدد لا يذكر بمعزل عن القديم. ذلك للترابط الذي يجمع اللفظين في واقع الحياة بعامة، وفي الأدب شعراً ونثراً بخاصة. نتيجة لديمومة الصراع والتدافع اللذين يحكمان هذين المفهومين توأماً وانقطاعاً.

أ- فالجدد تواصل: ما ارتبط الإبداع والابتكار في الشعر خاصة بالقديم من تراثنا الموروث في الثقافة والأدب والدين والتقاليد.

ب- والجدد انقطاع: ما قطع الإبداع والابتكار في الشعر خاصة عن تراثنا العربي الموروث في الثقافة والأدب والدين والتقاليد، واتصل بكل طريف طارئ علينا مما هو منقول في معظم الأحيان عن الأوروبيين دون غربة أو نقد⁽²⁵⁾.

(22) _ أنظر خليل أبو جهجة: الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، سنة، 1995، ص83.

(23) _ أنظر خليل أبو جهجة: الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، سنة، 1995، ص83.

(24) _ المصدر السابق.

(25) _ أنظر محمد محمد حسين: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ج2، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، سنة، 1972، ص190.

إننا وبعد وقوفنا -فيما تقدم- على آراء بعض النقاد حول مصطلح الجدة- لاحظنا أنه يفضي فنيا إلى معنى الحداثة. ويلبس لفظيا كلمة التجديد. فنقول جدة أو تجديد هما في لغة النقد سيان.

-التجديد:

يعود التجديد لغويا إلى لفظة "الجدة" وجد الثوب والشيء يجد : صار جديدا... وتجدد الشيء، صار جديدا⁽²⁶⁾. وجد في المر يجد جدا، اجتهد فيه، وجدده صيره جديدا والجديد ضد القديم وجمعه جدد.⁽²⁷⁾

فالجديد بهذه الصيغة فعل. أما التجديد فهو أثر الفعل . وحين نربطه بالشعر فإننا يمكن أن نتبنى الرأي القائل أن التجديد مجرد إحياء للأنماط الشعرية، أو التعامل مع القديم عبر تطوير مضمونه وتحويره، ليخرج جديدا مستمدا مقوماته وجدته وإبداعه من عناصر القديم⁽²⁸⁾. ذلك أن وظيفة الشاعر المحدد هو المزج بين القوة والصالة والصدق

في الشعر القديم وبين المعاني المستحدثة التي بدأ يفرضها التطور. وهذا الاستقصاء من القديم غير مقصود لذاته، وإنما تعبير عن الأصالة الفنية لذا هذا الفنان.

فالتجديد بكل صفة لا يعني الثورة على ما هو قديم. بل يعني تجاوز حواجز الثبات والتحجر في القديم مع التسلح بأصالته. وهذا الالتقاء المتناسب بين القديم والحديث هو الذي يضيف على النمو طابعا من الدوام والقوة والصالة. كما أن أي محاولة للتجديد ترمي وراء ظهرها المنجزات الفنية التقليدية التي حققها التيار الموروث إنما هي محاولات للقفز من فراغ، مكتوب عليها الفشل من بدايتها⁽²⁹⁾. ذلك أننا قد نلقى بين القديم جديدا لا يبلى. كما نلقى بين الجديد مالا يستحق أن يتلى على قول مارون عبود.

إن هذا المفهوم وإن كان سليما في أساسه، إلا أن من النقاد⁽³⁰⁾. من يرى بأن التجديد هو إبداع واختراع فني يتميز بالفرادة وفرديته تمكن في نبذ القديم ومفارقة سننه وقواعده الشعرية «وهذا

(26) _ أنظر ابن منظور: لسان العرب، ص562-563.

(27) _ محمد فريد وجدي: دائرة معرف القرن العشرين، ج3، دار الفكر، بيروت، لبنان، ص42.

(28) _ عناد غزوان: الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي، مجلة الآداب، م3، ع1، سنة 1986، ص34.

(29) _ عبد الله بن حمد المحارب: أبو تمام بين نافديه قديما وحديثا، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة 1992، ص39.

(30) _ انطوان غطاس، للتوسع أنظر، خليل أبو جهجة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص87.

يعني أنه لا يصح تقييم الإبداع الشعري الجديد بمقايسته مع الماضي أو مقارنته به، بل يجب أن نقيمه استناداً إلى حضور ذاته إلى حضور القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الإبداعي الخاص فكل إبداع برق لا يتكرر، وانبحاس مفاجئ قائم بذاته ينظر إليه في حدود ذاته»⁽³¹⁾.

إن هذا التعريف ينطلي على المضمون الفني للفظه الجدة ولفظة الحدائة أيضا.

وينطوي في ذاته على جوهر الآراء الحدائية القائمة أصلا. على أن القصيدة في النقد العربي المعاصر كشف وإبداع وتجاوز⁽³²⁾. هذا وتبتعد بعض الدراسات عن هذا المفهوم لتعطي للتجديد بعدا تاريخيا حين ترى بأن صيغة التجديد، ولدت على قاعدة تغاير اجتماعي نضوي، بدأ يحتل مساحة الحياة العربية منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر، باحثا عن تكامل ما في أفق نضوي مهد له تغلغل الفكر الأوروبي في الشرق العربي منذ حملة بونابرت، وانفتاح هذا الشرق على حضارة الغرب، وثقافتها التي اخترقت أصول ثقافتنا وآدابنا. مما ولد لدى الشعراء خاصة الإحساس بالنفور من الأدب التقليدي الجامد الذي ورثوه منذ عصر الانحسار، وبرغبتهم الجاحمة في تطوير، وتجديد الشعر شكلا ومضمونا. بسبب ولعهم بجماليات الغرب عن فنوننا، وثقافتنا. ليس في الأجناس الأدبية فقط والفنون فحسب. وإنما في الرؤيا الكونية أيضا.

ويمكن أن نلاحظ هنا. أن مفهوم التجديد في بعده التاريخي، مرادفا لمعنى الحديث الذي سبق الحديث عنه. ومرتبطا بحركات أدبية اصطبغت بصبغة التجديد، وأخذت صورته، فباتت حركة الإحياء بزعامة البارودي تجديدا. ورومانسية الشابي وجبران وجماعة أبو لو تجديدا. وما تلاها من الحركات. كلها أسهمت في تطوير القصيدة العربية، وتزودها بأدوات فنية أفرزتها طبيعة المتغيرات في المجتمع الأوروبي. كتوظيف الرموز التاريخية والأسطورية وغيرها من الأدوات التي وان أعطت صبغة الجدة، إلا أنها أسهمت في تعطيل أدواتنا الثقافية الموروثة، وفي بع الأحيان إقصائها كما سآبين في مباحث لاحقة.

ولعل الملفت للنظر، أن بعض هذه الحركات، كانت دعوة واعية لتجديد الشعر وتحديثه. ذلك أن شعراءها جددوا وأحدثوا دون أن يقعوا في الرداءة، وهم يمارسون تجربة الحدائة. فقد قيل أنه نض بالتحديد في الشعر العربي أربعة تيارات كبرى بموازاة المدرسة الكلاسيكية المعروفة بمدرسة البعث.

(31) _ أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص103.

(32) _ للتوسع أنظر: المصدر نفسه، وانظر أيضا خالدة سعيد: حركية الإبداع - دراسات في الأدب العربي الحديث، ط2، دار العودة، بيروت، لبنان، سنة 1982، ص13-14.

وهي التيارات المعروفة عند الباحثين بالحركة المهجرية، وحركة الديوان، وحركة الشعر الحر وهناك من يسمي هذه التيارات بما يحدد نزعتها النفسية، أو المذهبية ويحصرها في ثلاث مدارس. هي المدرسة الكلاسيكية والمدرسة الرومانسية، والمدرسة الواقعية الاشتراكية التي تعكس مجتمعه المستويات الثلاثة للتجديد في الشعر.

أولاً: مستوى المضمون.

ثانياً: مستوى الشكل.

ثالثاً: مستوى المضمون والشكل مجتمعين.

فالتجريدية والرومانسية جددتا المضمون ثم الشكل، وان كانتا لم تريا ضرورة في تجديد الشكل، سوى ارتداء الشاعر للعفوية، والذاتية. أما الواقعية الاشتراكية فقد جددت الشكل والمضمون معا⁽³³⁾. وأخذت مسلكاً حديثاً ولده تأثير عميق للشعراء بحركات الشعر الأوروبي الإنجليزي منه، والفرنسي. هذا التأثير أسهم في انتقال مفهوم التجديد من مفهوم بسيط قائم على مجرد إحياء الأنماط الشعرية - كما سبق الذكر - إلى مفهوم حديثي شائك تمثلته بخاصة حداثة ما بعد الحرب العالمية الثانية. كما سيرد توضيحها.

ونخلص بالقول بعد هذه الاستفاضة إن التجديد يحمل عدة دلالات:

1- دلالة زمنية تاريخية. حيث ارتبط التجديد ببداية النهضة في العامل العربي، وأطلق على تلك المرحلة مرحلة التجديد.

2- دلالة فنية تنطلي تحتها عدة مفاهيم:

أ- التجديد: مجرد إحياء للأنماط الشعرية القديمة، وتطويرها انطلاقاً من عناصر القديم.

ب- التجديد: إبداع واختراع فني يتميز بالفرادة، التي لا تتحقق إلا بنبذ القديم ومفارقة قواعده الشعرية.

ج- التجديد: هو تلك التغيرات التي أحدثتها حركات التجديد الأدبية في الشعر على مستوى المضمون والشكل معا.

ولئن تباينت آراء النقاد حول مفهوم التجديد، فهذا يعكس رؤى جديدة إلى الشعر والفن

(33) _ محمد الكتاني: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، جزء 1، ص 406-407.

وطرائق التعبير، تساعد على إبراز المواقف الرؤيوية ازاء العامل، والمجتمع والفن فرضته قوانين التطور والتجدد التي غصت بها مناحي الحياة في العامل الغربي بوجه خاص.

5-الأصالة:

جاء في لسان العرب: «أصل: أسفل كل شيء، ويقال: استأصل هذه الشجرة: أي ثبت أصلها، ورجل أصيل: أي له أصل، ورأي أصيل : أي له أصل، ورجل أصيل: ثابت الرأي عاقل»⁽³⁴⁾. وورد في غير هذا المعجم «الأصل: أسفل الشيء وأساسه، جمعه أصول يقال ما فعلته أصلا أي المرة... والأصيل: الذي له أصل. وأصل: صار ذا أصل، وأصله أظهر أصالته وجعله ذا أصل واستأصله: قلعه من أصله، والأصالة: الثبات وجودة الرأي»⁽³⁵⁾. ولئن تركنا الدلالات المعجمية لكلمة الأصالة، فإنه يجدر بنا أن نتحدث عن مدلولها في اصطلاح النقاد.

يرى زكي نجيب محمود أن الأصالة مجرد لزوم الأصل، والتمسك بالتراث وهي نقيضة التجديد، الذي يبني معطياته على تجاهل القديم وتجاوزه⁽³⁶⁾.

ويرى أدونيس أن الأصالة في منظور الثقافة السائدة، هي المنوالية أي تكرارية الأشكال القديمة، دون إبداع أشكال جديدة مغايرة تكشف عن عبقرية اللغة⁽³⁷⁾. غير أنه يتجاوز هذا المفهوم، ويؤثر عليه مبدأ المغايرة. ويمكن أن يتضح هذا في قوله: «الأصالة هي مغايرة القديم، والخروج عن الأصل، والشذوذ عنه إنها فذوذية التجربة الإبداعية، وفرادتها فحين تصف قصيدة بالأصالة، فهذا لا يعني أنها صادرة عن أصل قديم، أو جارية مجراه، أو أنها تكتسب أصالتها من تشبثها بهذا الأصل. وإنما يعني أنها فذة مغايرة للقديم. وأنها تتجه نحو المستقبل، لا نحو الماضي. وأنها أصل ذاتها. فهي ليست ابنة نموذج أب. بل إن لها بنيتها الفنية الخاصة بها، ورؤياها الخاصة بها، وعالمها الخاص بها أيضا»⁽³⁸⁾. والشعر الأصيل في ضوء هذا المنظور- هو «الشعر الذي يبحث عن نظام آخر غير النظام الشعري القديم، انه الشعر الذي يغير أولا، طريقة استخدام أدواته، لكي يستطيع أن يغير طريقة التذوق وطريقة الفهم.. عما كان عليه في النظام القديم لحياة

(34) _ ابن منظور: لسان العرب، مادة: أصل، ص89.

(35) _ محمد فريد وجددي: دائرة معارف القرن العشرين، ج1، مادة أصل، ص385-386.

(36) _ زكي نجيب محمود : ثقافتنا في مواجهة العصر، ط3، دار الشروق، القاهرة، سنة 1982، ص6-39.

(37) _ أدونيس: الثابت والمتحول، -صدمة الحداثة- ج3، ط4، درا العودة، بيروت، سنة 1983، ص134.

(38) _ المصدر نفسه: ص142.

العربية»⁽³⁹⁾.

ولعلنا نرى في هذا التعريف دعوة واضحة لبناء شعري جديد، يقطع الصلة بالجذور التراثية، ولا يلتزم بالأصل، ولا يحاكيه أو يقلده من جهة. ويلبس الأصالة معنى الحداثة من جهة أخرى، بوصفها تجاوز لكل قديم، وتخلص من كل أنواع التقليد.

وقد يبدو لغير المطلع أن الأصالة تأخذ هذا المعنى فحسب. غير أننا نجد أحمد بسام ساعي يجعلها مرادفا للشخصية على أساس أن الأصالة «هي الحفاظ على محور الماضي الحاضر الذي ينتظم كل الموجودات»⁽⁴⁰⁾. بمعنى أن الأصالة تنبع من الثابت وتتفتح بالمتغير، ولا تلغيه، ولا تتحقق كرؤيا إلا عندما يربط الأديب، أو الناقد أو المفكر بين ماضي الأمة وحاضرها. بحيث لا يتوقع في ماضيها، ولا ينسلخ عنه إلى حاضر دون جذور، أو أصول يفقدها هويتها وذاتها، ذلك أن الأديب الأصيل حين يبحث في كنوز التراث إنما يأخذ ما يتلاءم مع مقتضيات الحاضر، دعما للتطور المتبعي، وتأكيدا للهوية التاريخية، والأصل التراثي. وهكذا لا يصبح التجديد اغترابا عن الذات ولا التراث اغترابا عن العصر، وبهذا ترسم معالم الصالة التي تفرضها سنة التطور وقوانين الحياة.

ولعله من المفيد هنا الإشارة إلى أن الأصالة تأتي بمعنى الموهبة الفردية. ويمكن أن يتضح ذلك من خلال عبارة شكري عياد حين يقول: «الكاتب المعاصر إنما يسمى أصيلا حين يضيف إلى الذخيرة التي تلقاها عن سابقه شيئا من عصره شيئا يختلف عن القديم ويتلاءم معه»⁽⁴¹⁾. ذلك «أن استمرار حياة أي فن وتجدده رهن بتوفر فنانيين يملكون موهبة التفرد هذه لأنهم وحدهم القادرون على الإضافة إليه، ومنحه الهواء المتجدد الضروري لاستمرار الحياة»⁽⁴²⁾.

فالأصالة إذن قراءة وتميز متى استطاع المبدعون أن يضيفوا جديدا مستمدا مقوماته من الأصول الحضارية لأمة، جديدا يربط بين الحاضر والماضي ويهيئ لثقافتها المعاصرة جذور تنمو بها، وأولا تقوم عليها تعين الشاعر المعاصر على مواجهة الحضارة الغربية الحديثة، التي أفسدت عليه حياته.

هذا وتشير بعض الدراسات أن «الأدب الأصيل في فنونه وألوانه ومعانيه وأفكاره، هو

(39) _ المصدر نفسه.

(40) _ أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الدب والنقد، ط1، دار المنارة، السعودية، سنة 1995، ص67.

(41) _ شكري عياد: الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سنة 1978، ص24.

(42) _ أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية ف الأدب والنقد، ص66.

الأدب الذي يصور حياة صاحبه، ويمثل العواطف، والآمال للأمة، أو الجماعة التي أنتجت تلك الألوان الأدبية، تمثيلاً صادقاً، وليس هو ذلك الدب الذي يتخطف الصور والمشاعر والأحاسيس من حياة الآخرين، بقصد الإغراب على الجماعة، والرغبة في الإبداع المجتلب الذي يضيع معامل القوميات وعبقرية اللغات، ويمحو أثر العوامل الفعالة في الآداب والفنون وأساليب التفكير»⁽⁴³⁾.

إن الأصالة وفق هذا التعريف هي: التزام قائم على الصدق الفني والأدبي فيما يعلنه الأديب ويدعه الشاعر والفنان من أفكار وأحاسيس ومواقف نابغة من قلب الأمة وفي ذات الوقت دعوة رفض لتقليد الغرب، والنهل من مضانه في تطوير لغة الأدب وفنه.

بعد أن استعرضنا آراء النقاد حول مفهوم الأصالة يمكننا الوقوف على ما يلي:

أن لفظة الصالة تحمل عدة دلالات فنية نوجزها فيما يلي:

أ- الأصالة: محاكاة القديم، وهي بهذه الصورة تقليد يؤدي إلى الجمود.

ب- الأصالة: محاكاة الجديد الغربي، وهي بهذه الصورة أيضاً تقليد، يؤدي إلى التغريب.

ج- الأصالة: انقطاع عن ماضي الأمة، وأصولها التراثية، وهي بهذه الصورة تجديد وابتكار يحقق الفرادة.

د- الأصالة: ربط وثيق بين إنتاج العصر، وتراث الأمة.

هـ- الأصالة: تفرد بمعنى؛ إضافة جديد لم يسبق ابتكاره لا يناقض القديم، ولا يتماشى مع الأصول التراثية والحضارة للأمة.

ولئن أظهر وقوفنا على هذه المصطلحات - كلا على حده - شيئاً من التمايز، إلا أن الملاحظ عموماً أن كل مصطلح يحمل:

1- مداً تأصيلياً يتفق مع مفهوم الأصالة، بوصفها نقيض التغريب.

2- مداً تغريبياً يتفق في جوهره مع أبعاد الحدائثة⁽⁴⁴⁾. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن تلك المصطلحات عبر المسار التاريخي الأدبي، والنقدي اختزلت مع مفهوم الحدائثة اختزالاً مكثفاً بحيث أصبح مصطلح الحدائثة ينعكس بعده الإيديولوجي والفني على كل المصطلحات، على الرغم

⁽⁴³⁾ _ بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، سنة 1963، ص35.

⁽⁴⁴⁾ _ أنظر مبحث: الحدائثة في الاصطلاح الغربي، ص13.

من أنه لم يكن يزاحمها في نفس تلك المراحل على المستوى الاصطلاحي، وان كان هناك شبه اتفاق على المستوى الفكري العام، لأنه لم يتطور توظيفه الاصطلاحي إلا في حدود الخمسينيات⁽⁴⁵⁾. إلى السبعينات⁽⁴⁶⁾. وامتد إلى ما بعدها من العشرينات.

(45) _ على يوسف الخال في مقالاته المجموعة في كتابه الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة، بيروت، سنة 1978.

(46) _ أدونيس في كتابه الثابت والمتحول بأجزائه الثلاثة لاسيما الجزء الثالث المعنون ب صدمة الحداثة.

المحاضرة الثانية

النقد اللساني ومدارسه في النقد العربي المعاصر

النقد اللساني / الوظيفة / الاتجاهات

. تحديد مفاهيم .

تمهيد

تطور النقد الأدبي في العقود الأخيرة تطوراً كبيراً فتغير من حيث المنهج والرؤية فقد كان يخضع لعلوم أخرى غير علم اللغة وعلم الأدب كعلم الفلسفة والاجتماع والتاريخ وعلم الأخلاق وغيرها من العلوم. غير أنه في القرن الماضي تعالت كثير من الأصوات تدعو إلى ضرورة استقلال الأدب وانعزاله عن باقي العلوم عبر التشكيك في قدرة المنهج التاريخي على تقديم رؤية ثابتة للأدب كان من زعمائها سانت بييف ومارسيل بروت

نادى النقاد الجدد بضرورة الالتفات إلى الشكل في العمل الأدبي من خلال نبذ الطرق التقليدية القديمة القائمة على نبش الماضي في البحث عن سيرة المؤلف والعوامل المؤثرة فيه فدعوا إلى ضرورة تجاوز المناهج السياقية فيه والدعوة من خلال حركة النقد الجديد إلى ضرورة الاهتمام بوضع الإجابات التي أثارها الشكل في العمل الأدبي وما فيه من تناسق وتضاد وتنافر وتوتر ووحدة وتنوع ورموز ولغة موحية ودالة وأساطير وصور فنية يتشكل فيها المعنى فطرح سؤال آخر هو : لماذا لا نجعل من اللغة وعلمها منطلقاً لدراسة النص الأدبي؟ أليس النص بما فيه من شكل ومحتوى إنما هو علامات لغوية لا أكثر ولا أقل، وإذا كانت اللغة مادة الأدب فلماذا لا ننتفع من علم اللغة ومعانيه في دراسة أدبية الأدب، وهذا السؤال وغيره من الأسئلة فجره الشكلايون الروس فكانت السبب المباشر في ظهور الأسلوبية وظهرت دعوات أخرى أطلقها شارلز بالي وكروزو وميشال ريفاتير ، فترسخت النظرة الجديدة للأدب ، ولم تمر سنوات قلائل حتى بدأت المدارس النقدية الجديدة تعلن انفصالها عن العلوم الإنسانية واندماجها فيما يعرف بالنقد الألسني فظهرت

إلى جانب الأسلوبية الطرائق البنيوية والسيمائية والتفكيكية ونظرية القراءة والتلقي والتأويل والنقد النسوي والنقد الثقافي.... إلخ مما جعل النظرية النقدية المعاصرة لم تعد كالسابق وإنما أصبحت متعددة الأشكال متباينة الوجوه ترتبط بمدارس نقدية مختلفة

1 مفهوم النقد الألسني :

وهو النقد القائم على الإفادة من علوم اللسان الحديث أو هو " ذلك النقد الذي ينطلق إلى موضوعه المستهدف نقدا انطلاقا من مرتكزات لسانية عامة أو جزئية خاصة " ويقصد بالمرتكزات اللسانية العامة الأسس المشتركة بين المدارس اللسانية المعروفة أما المرتكزات اللسانية الخاصة فنقصد بها الأسس التي تختص بها نظرية لسانية، إنَّ النقد اللساني ليس مجرد نقد للغة بل نقد يوظف اللسانيات في النقد بعينها. للتوسع انظر: روجر فولر: النقد اللساني ت : عفاف البطاينة، مراجعة : هيثم غالب الناهي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط1 سنة 2012 ص13 وما بعدها.

وقد استخدم باحثون مصطلحات كثيرة تحمل معنى النقد اللساني مثل التحليل النقدي اللساني والكتابة النقدية ومنهم من جعله منضويا تحت مصطلح آخر وهو استيمولوجيا الكتابات اللسانية، غير أن المصطلح الذي اجتمعوا عليه هو النقد اللساني.

2 وظائف النقد اللساني: تحددت وظائف النقد اللساني حسب الدارسين فيما يلي:

1 . توجيه الباحثين واطلاعهم على النظريات اللسانية الجديدة

2. القضاء على الهيمنة في مجال الدراسات اللسانية ، والمقصود بالهيمنة : سيطرة تفكير معين أو نظرية معينة في مجال محدد وعدم قابليته للرأي الآخر ولعل أثر النقد اللساني يظهر في أنه يستعمل إجراءاته النقدية على الإنجاز المهيمن فيظهر محاسنه بموضوعية ما يجعل القارئ يعيد النظر في آرائه.

3 الحفاظ على النظريات اللسانية من التشويه من جراء الترجمة وعدم أخذها من أصولها، حيث يحاول الرجوع إلى النظريات في مصدرها حتى يمنح القارئ الثقة فيما يقرأ

4. وصف سيرورة البحوث اللسانية والكشف عن اتجاهاتها المختلفة، ومحاولة تصنيفها بناء على المرجعيات والنظريات التي أخذت عنها

3 اتجاهات النقد اللساني : حدد الباحثون اتجاهات النقد اللساني فيم يأتي

1. النقد اللساني العام: ويقوم على مرتكزات لسانية عامة

2. النقد اللساني الخاص: و يقوم على مرتكزات لسانية خاصة ترتبط بأحد اللسانيين أو بمدرسة لسانية خاصة

4 مدارس النقد اللساني:

تعددت مدارس النقد اللساني عند النقاد وانفتحت على مجموعة من الاتجاهات:

. الشكلائية

. البنيوية

. الأسلوبية

. السيمائية

. القراءة والتلقي

وسنأخذ كل واحدة على حده مرتبطة بالدراسات العربية المعاصرة

المحاضرة الثالثة

الشكلانية في الدراسات العربية المعاصرة

1المدرسة الشكلانية:

إن مصطلح الشكل غني بالدلالات فهو يشير إلى القالب و البنية أو الصورة أو المنظومة أو الصياغة الشكل هو مجموع العلاقات المرتبطة بكل عنصر داخل النسق ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغوية . وما دامت اللغة شكلا ، وليس مادة ، فسيكون الجانب الشكلي في النص هو المهم، وبالتالي هو موضوع للدراسة عند الشكلانيين ، ولذا اهتم جان كوهين بالبنية الصوتية وما يتبعها من نظم ومقطع وقافية الذي يؤكد وجوب الابتعاد عن المستوى الايديولوجي لأنّ الذي يهتم هو اللغة وتركيبها الفني الجمالي والشاعر بقوله لا بفكر هو إحساسه لأنه منشئ كلمات وليس منشئ أفكار وعبقريته تظهر في الجانب اللغوي بحيث يمكن أن نتطرق لموضوع واحد في عصور مختلفة ولكن طرائق التطرق تختلف بوصف الطرق التركيبية تختلف من مبدع لآخر

اهتم جون كوهين بالشكل وجعله بؤرة اهتمامه من منطلق أنّ:

أ . الأدب ليس علما بل هو فن

ب . الفن شكل وليس شيئا غير الشكل

ج . اللغة الإبداعية لها خصوصيتها التي تميزها عن اللغة العادية

د . جمالية اللغة الأدبية ليست اعتباطية بل هناك مقاييس يتم نحتها وصور تعبيرية يستعملها المبدع

وقد عمد أنصار النزعة الشكلية إلى التحرر من ريقه التلازم التقليدي أي ثنائية الشكل والمضمون ومن ثم اكتسب الشكل معنى آخر تجاوز الثنائية وعض بفكرتين اثنتين هما المادة والوسيلة أو الأداة والأجزاء وتعني المادة : المواد الأولية للأدب والتي تكتسب جمالية ، ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة من الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الأدبي ، وبناء على ذلك فإن الكلمات في

العمل الأدبي تمثل مادته وبالتالي تحكمها القوانين التي تحكم اللغة، وقد تطور هذا المفهوم فيما بعد إلى مفهوم النسق الذي صار يعبر عن وحدة عضوية لما يسمى تقليدا الشكل والمضمون

استعمل الشكلانيون أربع مصطلحات هي شكلي ، فني ، جمالي ، أسلوبى للدلالة على العناية بالجانب الشكلي وهي بهذه المعطيات تقوم على :

1. نفي المرجعيات

2 المجال المحدد للناقد هو النص المغلق، فلا يجب أن يستعين بالسياقات والظروف الخارجية

3 فصل الأدب عن الحياة والمناداة بمبدأ الفن للفن.

4 استقلال النص عن العوامل الخارجية.

5. المبدأ الأساسي عند الشكلانيين هو استقلال الوظيفة الجمالية

6. الأدب علم ومن ثمة ضرورة إنشاء شعرية حديثة مستمدة من الأدب نفسه

ومن ثم انصرف الناقد إلى الاعتناء بالشكل وصارت اللغة غاية عند الإنشاء أو عند الدراسة والنقد

لقد اعتبر الشكلانيون العملية الأدبية ظاهرة سيميولوجية حيث تتحدد مادة النص الأدبي في شكل أنظمة *ensembles symboliques* رمزية بمجموعات

فالأديب ينتج نصا أدبيا بواسطة التشاكلات اللفظية الذهنية في شكل مجموعات رمزية وينتج الناقد أثناء تعامله مع المنتج النص الأدبي تشاكلا لفظيا منظما لتصبح العملية النقدية عند الشكلانيين مجرد تصرف في اللغة وفقا لقواعد تقنية مضبوطة إن الحديث عن المدرسة الشكلانية مفرع وقد اكتفينا بذكر بالأهم عموما للتوسع انظر : أد عرابي لخضر محاضرات في المدارس النقدية المعاصرة ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ص2 وما بعدها.

2 - الشكلانية في الدراسات العربية

وإذا رجعنا إلى المشهد النقدي العربي فإننا نجد أن مصطلح البنيوية الشكلانية في عرفهم لم يعرف بهذا المسمى في الدراسات الغربية وإنما استمد من إحدى الدراسات العربية حيث تحدث ميجان الرويلي وسعد

البازعي عن وجود اتجاهين للبنىوية: البنىوية الشكلانية والبنىوية التكوينية المعروفة في الغرب وهي بهذا السياق تتحدد بمدى اعتماد الدراسات البنىوية على اللغة ومعطياتها وكيفية استغلال النموذج اللغوي في تحليل الأعمال الأدبية كما سبق الذكر

وقد تمثل هذان الاتجاهان في استعارة النموذج الألسني في التحليل لدى النقاد العرب سواء من خلال البحث في الأنساق اللغوية لدى كمال أبوديب أو البحث عن حيثيات اللغة الشعرية من منطلقات لغوية كما جاء عند محمد بنيس وشربل داغر

لقد قدم كمال أبوديب العديد من الدراسات البنىوية في دراسة النصوص الشعرية قديها وحديثها الأمر الذي جعله يتبوء الصدارة في النقد الأدبي الحديث حيث قام بدراسة لقصيدة أدونيس كيمياء النرجس في الفصل المعنون ب الآلهة الخفية نحو نظرية بنىوية للمضمون الشعري هاجس النزوع في كتابه جدلية الخفاء والتحلي والأنساق والبنية، وشوقي والذاكرة الشعرية دراسة في بنية النص الإحيائي (للتوسع انظر اتجاهات النقد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، د سامي عباينة، عالم الكتب الحديسنة 2004 ص239 وما بعده انظر كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتحلي دراسات بنىوية في الشعر دار العلم للملايين بيروت ط1 سنة 1979 ص262 وما بعدها

كما عمد محمد بنيس في دراسة الشعر إلى تبني البنىوية الشعرية التي تعتبر علما موضوعه الشعر، وهذا المفهوم و واحد من المفاهيم المرتبطة بالنظرية الأدبية المعاصرة وبجهود الشكلانيين الروس في تحديدهم للوظيفة الشعرية من بين الوظائف اللسانية الأخرى في عملية الاتصال اللغوي.

لقد قام محمد بنيس بدراسة الشعر العربي الحديث خلال ما يزيد على قرن محاولا ضبط الأطر النظرية للشعر والتأصيل للشعرية العربية من خلال ثلاث مراحل : التقليدية، الرومانسية، والشعر المعاصر معتبرا كل مرحلة بنية يتعامل مع متنها كما يتعامل مع قصيدة واحد لما للبنية المشتركة من فاعلية وهذا يعني أن التمايز بين المراحل الثلاث آت محاولا بذلك تحديد البنية وبمجرد الحديث عن وجود بنية عامة موحدة لكل متن شعري يربط الجهد النقدي مباشرة بطروحات البنىوية الشعرية المستغرقة في المدرسة الشكلانية الروسية والتي يمثلها رومان جاكبسون وبشكل آخر رولان بارت حين يرى أن البنىوية محاولة لإيجاد علم الأدب.للتوسع انظر محمد بنيس : الشع العرييس الحديث بنياته وإبدالاته ج1 دار توبال الدار البيضاء ط1 سنة 1989 ص8 وما بعدها ا راجع أيضا رومان جاكبسون : قضايا الشعرية

المحاضرة الرابعة

البنوية في الدراسات العربية

2 المدرسة البنوية

1 . البنية : تعود كلمة بنية إلى الفعل الثلاثي بني يبنى بناء، والبنية هيئة البناء ومنه بنية الكلمة

: أي صيغتها، وفلان صحيح البنية، وهي مقابلة لمعنى structure في اللغات الأوروبية أما اصطلاحاً فهي نظام أو نسق من المعقولية أو وضع لنظام رمزي مستقل عن الواقع ونظام الخيال وأعمق منهما أو هو نسق من التحولات له قواعده الخاصة ويعرفها لالاند بأنها: " كل مكون من ظواهر مختلفة، يتوقف كل منها على ماعده ولا يمكنه أن يكون ماهو إلا بفضل علاقته بما عده" انظر زكريا ابراهيم : مشكلة البنية مكتبة مصر الفحالة سنة 1976 ص 42 وهي بهذه الصورة حلقة مترابطة فيما بينها تمتلك خاصية مشتركة بين عناصرها أو وهي ترابط داخلي بين الوحدات التي تشكل المنظومة اللغوية تعزل الظاهرة عن العناصر الخارجية وتبحث عن مكوناتها الداخلية تحافظ في المجموعة على ما يشكل وجهها الأصيل دون أن تدعي الوجه الوحيد.

سماتها:

أولاً : الكلية أو الشمولية (الوجود الكلي): وتعني ، اتساق البنية وتناسقها داخليا ، بحيث تتسم بالكمال الذاتي ، فهي ليست مجرد وحدات مستقلة جمعت قسراً أو تعسفاً، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها،

ثانياً : التحوّل: وتعني أن البنية ليست وجوداً قارراً ثابتاً وإنما هي متحركة وفق قوانين تقوم بتحويل البنية ذاتها إلى بنية إيجابية فاعلة تسهم في التكوين والبناء وفي تحديد القوانين ذاتها وهي بهذا تعمل بوصفها تؤثر في تكوين ما بداخلها من مادة جديدة مثلما تتأثر بوضعها أو مكانها الجديد

ثالثاً: ذاتية الانضباط أو الانضباط الداخلي:

وهو يتعلق بكون البنية لا تتكئ على مرجع أو سياق خارجي لتبرير أو تعليل إجراءاتها التحويلية بمعنى أنّ اللغة لا تبني تكويناتها ووحداتها من خلال رجوعها إلى أنماط خارجية.1 للتوسع انظر بسام قطوس: مدخل إلى مناهج النقد المعاصر ص 125 وانظر أيضا ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، المغرب ط3 ، سنة 2003 ص 63.72

2. تعريف البنيوية:

البنيوية هي نظرية لسانية تعتبر اللغة نظاما مستقلا ، ومهيكلًا بعلاقاته المحددة والمعرفة للمصطلحات على اختلاف المستويات (الفونيمات ،المورفيمات والجمل) أو هي تيار لغوي يعني بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة في لغة ما حيث يتم تصورهما على أنّهما كل كامل تنتظمه مستويات متعددة ترى النص الأدبي نصا مغلقا عن نفسه له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته، وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتتنظم بنيته حيث ركزت جل اهتمامها على بنية النص الأدبي ، تلك البنية التي تكشف عن نظامه من خلال تحليله تحليلا داخليا مؤكدة أهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية للتوسع انظر: بسام قطوس المدخل إلى المناهج النقد المعاصر ص128

فهي قد تجاوزت النظرة التقليدية في النظر إلى العالم وإلى الأشياء من خلال محور الذات الموضوع الذات والوجود والذات والانسان كما نبذت طريقة النظر إلى النظام الكلي نظرة جزئية مادية معلنة أوليّة النسق أو البنية على العناصر وانعكس هذا على تقديم للنص الأدبي حيث نجد النقاد البنيويون يعتبرونه " ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا والأعمال الأدبية تصبح حين إذن أبنية كلية ذات نظام وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي فيه وظائفها الجمالية المتعددة ومن هنا سنجد أنّ العنصر الجوهرى في العمل الأدبي هو الذي لا يرتبط بالجانب الخارجى سواء المؤلف أو سياقه النفسى ولا بالمتجمع وضرورته الخارجى ولا بالتاريخ وضرورته، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب، أي تلك العناصر التي تجعل الأدب أدبا، تلك العناصر التي يمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة لجنسه الفنى ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لمدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد"1 للتوسع انظر صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر

ص74

ويمكن أن نلتبس من هذا النص أن النقد لم يعد مرتبط بالإبانة عن التوجهات والأيديولوجيات أو النظريات الأدبية المرتبطة بالجانب النفسي أو الاجتماعي أو التاريخي وهو يقوم بالعملية النقدية وإنما يتجاوزها إلى قراءة النص من الداخل بعيد عن أي معطيات خارجية كي تتحقق صفة الأدبية فيه فمهمة الناقد البنيوي ليست هي " اختيار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان الناقد الإيديولوجي يحصرها في هذا النطاق وإنما أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية ليرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي والرمزي ومدى قوتها وضعفها بغض النظر عن الحقيقة التي تزعم أنها تعكسها أو تعرضها في كتاباتها" 2 انظر المرجع نفس ص 76

3 البنيوية النشأة والأسس

لقد نشأت البنيوية في مطلع القرن العشرين وما إن تأسست لغويا حتى اقتحم منهجها دراسة المجالات المعرفية المختلفة واستغرقت الفكر الأدبي والنقدي، وقد أسهمت في نشأتها مدارس وجماعات لغوية بداية من مدرسة جنيف ثم الشكلية الروسية ثم حلقة براغ اللغوية ثم مدرسة كوبنهاغن وأخيرا المدرسة الأمريكية فالنقد الجديد

وإن اعتبر النقاد أن الأب الروحي للبنيوية هو فرديناند دوسيسور 1913.1857 الذي استخدم كلمة نسق بدل كلمة بنية ومع هذا كانت محاضراته في علم اللغة 1916 بداية الانخراط في الخطاب البنيوي وظهور المنهج البنيوي في دراسة الظاهرة اللغوية

أما النزعة البنيوية فلم تظهر إلا في سنة 1928 في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان انعقد بلاهاي بهولندا حيث قدم ثلاث علماء روس هم جاكسون وكارشفسكي وترويتسكوي بحثا علميا تضمن الأسس الأولى لهذه النزعة ولم يلبثوا بعد ذلك أن أصدروا بيان أعلنوه في المؤتمر الأول للغويين السلافوالذي انعقد في براغ وفيه أعلنوا استعمال كلمة بنية بالمعنى المستعمل اليوم

أما في فرنسا فقد ظهرت في منتصف الخمسينات ثم ما فتئت وأن ماتت في الستينات ومع صدور كتابي ليفي شتراوس المدارات الحزينة 1955 و الأنثروبولوجية البنيوية سنة 1958 اتخذت البنيوية مسارات متنوعة وأشكالا مختلفة في النظرية والمنهج

ولعل من أهم أعلام البنيوية رومان جاكبسون العالم اللغوي وليفي شتراوس عالم الاجتماع ولاكان المحلل النفسي وفوكو الفيلسوف وغولدمان وغيرهم كثر أسهموا في بلورة مفاهيم ومرتكزات البنيوية للتوسع انظر

ولعل الأسس النظرية تقوم علي مبدأ الثنائيات :اللغة والكلام، التزامن والتعاقب، الدال

والمدلول، وثنائية العلاقة، التشابه والاختلاف . للتوسع انظر محاضرات المناهج النقدية المعاصرة.

لقد تبلور الاتجاه البنيوي منذ أعلن جاكبسونوتينيانوف على المبادئ الأساسية للبنيوية وهي :

1ارتباط تاريخ الأدب بالعلوم الأخرى وعلى كل من يتصدى لدراسته أن يلم بمجموع القوانين التي تسعفه في فهم الأنظمة الأدبية.

2 النص وحدة مغلقة ولا يمكن فهمه من الخارج

3 . النص الأدبي هو المحور الأساسي للنقد لأنه نتاج لغوي في الأصل ولا يجب دراسته إلا من هذا الجانب بوصفه شبكة معقدة من العلاقات ذات الدلالة التي تقوم بينها والتحليل البنيوي يوم على دراسة الجانب اللغوي فيها.

4. التمييز بين الزمني والتطوري يعد فرضا خصبا للدراسة الأدبية

5. لا يتطابق النظام الأدبي التوقيتي مع النظرة السطحية للعصر

6 . مثلما ميز دو سيسور بين اللغة والكلام ميز البنيويون بين القواعد القائمة والممارسات الفردية في الأدب وإن كانا متلازمين والتفريق بينهما يفسد نظام القيم الفنية. للتوسع انظر شكري عزيز ماضي : في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي ط1 سنة1993ص171 وما بعدها

لقد تمحورت أهداف البنيوية من حيث العمل النقدي حول البحث في القوانين والأنساق الداخلية للعمل الأدبي والتعامل معه كنص مغلق يقرأ من الداخل للكشف عن لعبة الدلالات وهذه ميزته وليس النقد في هذا سوى وصف للعبة الدلالات. للتوسع انظرأد عرابي لخضر : المدارس النقدية المعاصرة ص33 وما بعدها

4 . البنيوية في الدراسات العربية المعاصرة:

إن انتشار البنيوية وهيمنتها على النقد العربي، تأتي لتؤكد تأثر العقل النقدي العربي بالنظريات الحديثة ومناهجها في قراءة النص الأدبي، وتتفق جل الدراسات على أنها بدأت مع السبعينات وبالضبط منذ اهتمام المختصين بترجمة النقد الأجلو أمريكي الجديد وتقديمه إلى الساحة النقدية العربية حيث دخل تحت مسميات كثيرة النقد الجمالي، النقد الموضوعي، النقد التحليلي وغيرها من المسميات مرجعين الفضل في ذلك إلى الناقد المصري رشاد رشدي (1983.1912) الذي ناضل من أجل إدخال النقد الجديد وتكوين تلامذة تبعوا مساره مثل مصطفى ناصف محمود الربيعي وعبد العزيز حمودة....

ويشير الناقد يوسف وغليسي أنه بحكم التداخل بين النقد الجديد والبنيوية واستئناسا بالساحة النقدية المصرية التي كانت رائدة في تهيئة الجو للتلقي البنيوي ظهرت دراسات في المغرب العربي تنحو هذا المنحى لعل من أوائلها دراسة الناقد التونسي حسين الواد البنية القصصية في رسالة الغفران والتي كانت من الدراسات المهمة التي توصل للدرس النقدي البنيوي ثم تلتها دراسات أخرى تتقاسم معها المنهج البنيوي على اختلاف الآليات والاتجاهات كدراسة كمال أو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي 1974 ثم تلاه كتابه جدلية الخفاء والتجلي 1979 وكتاب محمد رشيد ثابت البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام 1975 وكتاب إبراهيم زكريا مشكلة البنية وكتاب صلاح فضل النظرية البنائية في النقد الأدبي 1978 وكتاب محمد بنيس ظاهرة الشعر المغربي المعاصر 1979 غير أن الخط البنيوي تأخر في الدراسات الجزائرية إلى بدايات الثمانينات مع دراسات النقدية لعبد المالك مرتاض والفلسفية لعمر مهيبل في كتابه البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر. للتوسع انظر يوسف وغليسي: مناهج النقد المعاصر ص 72 وما بعدها.

لتظهر دراسات أخرى وأسماء كثيرة كيمنى العيد وسيزا قاسم وحميد الحميداني وغيرهم كثر تبنا البنيوية ودافعوا عنها في كتاباتهم من خلال الممارسة النقدية التطبيقية من منطلق أسس يرونها موضوعية تتجلى بأمرين :

1 . الإحساس بقصور المناهج النقدية السابقة

2 . تجاوز المرحلة الانطباعية والتأثيرية من النقد.

لقد انعكست المفاهيم البنيوية على كثير من الدراسات وأضحى الأدب في الفهم النقدي ليس ذلك الإبداع العبقرى الذى يعتمد على قدرة المؤلف بل أصبح صيغة كتابية مؤسسية تحكمها قوانين وشيفرات أثرت على مفاهيم وظيفة الأدب وطبيعته فلا هو يحيل إلى العالم الخارجى ولا هو يعتمد على عبقرية المؤلف ولا تزال لحد الان تطرح إشكالاتها بصياغات مختلفة رغم إجماع الكثيرين على انها انتهت لا سيما بعد تحلى رولان بارت وهو مثال البنيويين كثير من طروحاتها برفضه ونفيه لمفهوم العلمية البنيوية سنة 1971 كما وصفها دريدا بالاختزالية والتجريد ووقوفها تحت هيمنة التزامن الآنى التى حكمت كل بنيوية وكل شارة بنيوية. للتوسع انظر ميجان الرويلى ، سعد البازغى دليل الناقد الأدبى ص74 وما بعدها.