وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب و اللّغة العربية

مطبوعة بيداغوجية بعنوان:

محاضرات في النص الشعري العربي الحديث

المقياس: النص الشعري العربي الحديث
المستوى: سنة أولى ماستر
الشعبة: دراسات أدبية
التخصص: أدب حديث ومعاصر
السداسي: الأول

إعداد : د. فطيمة الزّهراء رزّاق لبزة
الرتبة: أستاذ محاضر "ب"

السنة الجامعية: 2025-2026

محتويات المادة التعليمية

المحاضرات

- **المحاضرة الأولى:** الإرهاصات التاريخية والفكرية للأدب الحديث (تقويض مغالطات نابليون)
- **المحاضرة الثانية:** الصنعة وامتدادها في مدارس الشعر الحديث
- **المحاضرة الثالثة:** مفهوم التجربة الإبداعية في العصر الحديث (تحليل لمجموعة من الآراء الشعرية لشعراء العصر الحديث)
- **المحاضرة الرابعة:** الأسس التراثية في القصيدة الإحيائية
- **المحاضرة الخامسة:** المعارضات في العصر الحديث
- **المحاضرة السادسة:** محاولات التجديد في القصيدة الإحيائية

- ✍ **المحاضرة السابعة:** تجربة الجواهري
- ✍ **المحاضرة الثامنة:** نقد المدرسة الإحيائية
- ✍ **المحاضرة التاسعة:** مفهوم التجربة الإبداعية في المدرسة الرومنسية من خلال عناصر التواصل
- ✍ **المحاضرة العاشرة:** المدرسة الرومنسية والتحامل على التراث (الخيال الشعري الشابي نموذجا)
- ✍ **المحاضرة الحادي عشر:** تقويض المفاهيم الجاهزة في التجربة الرومنسية (العاطفة، العقل، الفرد، الجماعة)
- ✍ **المحاضرة الثاني عشر:** الجماعات الشعرية وتوجهاتها الإبداعية
- ✍ **المحاضرة الثالث عشر:** شعراء المهجر (العصيان، التمرد الشعري)
- ✍ **المحاضرة الرابع عشر:** ملف الحداثة الشعرية

***أهداف المقياس:**

يهدف مقياس «النص الشعري العربي الحديث» إلى تمكين الطلبة من الإحاطة بمختلف التحولات الفكرية والفنية التي عرفها الشعر العربي الحديث، والكشف عن طبيعة التطور الذي شهدته القصيدة العربية منذ بدايات النهضة إلى تجارب الحداثة الشعرية المعاصرة، ويمكن تحديد أهداف هذا المقياس فيما يأتي:

- التعرّف إلى السياقات التاريخية والفكرية التي أسهمت في ظهور الشعر العربي الحديث وتطوره.
- فهم التحولات التي طرأت على مفهوم القصيدة العربية الحديثة من حيث الرؤية والبناء واللغة والإيقاع.
- إدراك العلاقة بين التراث والتجديد في التجربة الشعرية الحديثة، وكيفية تعامل الشعراء مع الموروث الأدبي والثقافي.
- دراسة الاتجاهات الشعرية الحديثة ومدارسها المختلفة، مثل الإحيائية والرومنسية وشعر المهجر والحداثة الشعرية.
- التعرّف إلى أبرز الجماعات الشعرية الحديثة وتوجهاتها الفكرية والإبداعية.
- تنمية القدرة على تحليل النصوص الشعرية الحديثة تحليلًا فنيًا وفكريًا وجماليًا.
- اكتساب مهارات قراءة النص الشعري في ضوء السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية والثقافية.
- الوقوف على خصائص اللغة الشعرية الحديثة وأساليب التشكيل الفني والرمزي والإيقاعي داخل القصيدة.
- فهم مفهوم التجربة الإبداعية وعلاقتها بالذات والواقع والخيال في الشعر الحديث.
- تنمية الحس النقدي لدى الطالب من خلال مناقشة القضايا الشعرية الحديثة ومظاهر التجديد في القصيدة العربية.

- تمكين الطلبة من التمييز بين خصائص المدارس الشعرية المختلفة واتجاهاتها الجمالية والفكرية.
- تدريب الطلبة على توظيف المناهج النقدية الحديثة في مقاربة النصوص الشعرية وتحليلها.
- إبراز دور الشعر العربي الحديث في التعبير عن قضايا الإنسان العربي وتحولاته الفكرية والحضارية.
- تعزيز قدرة الطالب على الربط بين الجانب النظري والتطبيقي من خلال تحليل نماذج شعرية متنوعة من مختلف الاتجاهات الحديثة.

***مكتسبات المقياس:**

في نهاية دراسة مقياس «النص الشعري العربي الحديث» يكون الطالب قد اكتسب جملة من المعارف والمهارات العلمية والمنهجية التي تمكّنه من فهم طبيعة التحولات التي عرفها الشعر العربي الحديث وتحليل نصوصه المختلفة، ومن أبرز مكتسبات هذا المقياس:

- اكتساب معرفة تاريخية وفكرية بمراحل تطور الشعر العربي الحديث وسياقاته الثقافية والحضارية.
- الإلمام بأهم المدارس والتيارات الشعرية الحديثة، مثل الإحيائية والرومنسية وشعر المهجر والحداثة الشعرية.
- التعرّف إلى أبرز الشعراء المجددين وإسهاماتهم في تطوير القصيدة العربية الحديثة.
- فهم خصائص اللغة الشعرية الحديثة وأساليبها الفنية والجمالية.
- القدرة على تحليل النصوص الشعرية الحديثة تحليلًا فنيًا وفكريًا ودلاليًا.
- اكتساب مهارة قراءة النص الشعري في ضوء السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية والثقافية.
- التمييز بين خصائص الاتجاهات الشعرية المختلفة من حيث الرؤية والبناء والإيقاع والصورة الشعرية.
- فهم العلاقة بين التراث والتجديد في التجربة الشعرية الحديثة.
- إدراك مظاهر التجديد التي مست بنية القصيدة العربية من حيث اللغة والإيقاع والرؤية الشعرية.
- اكتساب القدرة على توظيف المفاهيم النقدية الحديثة في دراسة النصوص الشعرية وتحليلها.
- تنمية الحس النقدي والجمالي لدى الطالب من خلال مناقشة القضايا الشعرية الحديثة.
- اكتساب مهارات الربط بين الجانب النظري والتطبيقي في دراسة الشعر العربي الحديث.
- التمكن من قراءة النصوص الشعرية قراءة واعية تقوم على التأويل والتحليل والاستنتاج.
- تطوير القدرة على إنجاز بحوث ودراسات أكاديمية في مجال الشعر العربي الحديث وفق منهجية علمية سليمة.

مقدمة :

يُعدّ الشعر العربي الحديث مرحلةً مفصلية في تاريخ الأدب العربي، لما شهده من تحوّلات عميقة مست بنية القصيدة العربية ورؤيتها الفكرية والجمالية، إذ انتقل الشعر من دائرة التقليد والمحاكاة إلى فضاءات التجديد والبحث عن أشكال تعبيرية جديدة تستجيب لتحوّلات العصر ومتغيراته الفكرية والاجتماعية والسياسية، ولم يكن هذا التحول وليد لحظة معزولة، بل جاء نتيجة تراكمات تاريخية وثقافية وفكرية بدأت مع الاحتكاك بالغرب، وظهور حركات النهضة العربية، وتنامي الوعي بضرورة إعادة النظر في المفاهيم الشعرية التقليدية التي ظلّت تحكم القصيدة العربية قرونًا طويلة.

ومن هذا المنطلق يسعى مقياس «النص الشعري العربي الحديث» إلى تتبّع المسار التاريخي والفني الذي عرفه الشعر العربي الحديث، بدءًا من الإرهاصات الفكرية والتاريخية التي مهّدت لظهور حركة التجديد، مرورًا بدراسة مفهوم الصنعة الشعرية والتجربة الإبداعية، وصولًا إلى تحليل الأسس التراثية التي قامت عليها المدرسة الإحيائية، وما ارتبط بها من معارضات شعرية ومحاولات لتطوير بنية القصيدة العربية، كما يقف هذا المقياس عند تجربة عدد من الشعراء والنماذج التي أسهمت في بلورة ملامح الشعر الحديث، مثل تجربة الجواهري، وتجارب شعراء الرومنسية والمهجر، إضافة إلى دراسة الجماعات الشعرية وتوجهاتها الإبداعية المختلفة.

ويهتم هذا المقياس كذلك بالكشف عن التحولات الفكرية والجمالية التي عرفتها القصيدة العربية الحديثة، من خلال دراسة موقف الشعراء من التراث، وتقويض المفاهيم الجاهزة المرتبطة بالعاطفة والعقل والفرد والجماعة، إلى جانب إبراز مظاهر العصيان والتمرد الشعري لدى شعراء المهجر، ثم الوقوف عند ملف الحداثة الشعرية بوصفه مرحلة متقدمة في تطور الرؤية الشعرية العربية، وبذلك يتيح هذا المقياس للطالب فهمًا أعمق لمسار تطور الشعر العربي الحديث، ويمنحه القدرة على تحليل النصوص الشعرية في ضوء سياقاتها التاريخية والفنية والفكرية، مع إدراك طبيعة التحولات التي أسهمت في تشكيل القصيدة العربية الحديثة بمختلف اتجاهاتها وتجاربها الإبداعية.

المحاضرة الأولى: الإرهاصات التاريخية والفكرية للأدب العربي الحديث (تقويض مغالطات حملة نابليون)

تمهيد:

تُعدّ إشكالية نشأة الأدب العربي الحديث من أكثر القضايا تعقيدًا في الدرس النقدي العربي، إذ ارتبطت بسؤال النهضة: هل كانت وليدة صدمة خارجية أم نتيجة تطور داخلي؟ وقد ساد في كثير من الدراسات التقليدية رأيٌ يُرجع بداية النهضة إلى حملة نابليون على مصر، باعتبارها لحظة فاصلة أدخلت العرب في عصر الحداثة، غير أن هذا التصور، رغم شيوعه، لا يخلو من اختزال، إذ يُغفل مسارًا طويلًا من التحولات التي سبقت هذه الحملة ومهّدت لها.

وفي هذا السياق، يؤكد ألبرت حوراني أن «النهضة العربية لم تكن انفجارًا مفاجئًا، بل نتيجة تراكم بطيء لعوامل متعددة سياسية وفكرية وثقافية»[1]، وهو قول يكشف عن ضرورة تجاوز النظرة الحداثية الضيقة، والانتقال إلى فهم بنيوي تاريخي.

إن هذه المحاضرة تسعى إلى تفكيك "مغالطة البداية النابليونية"، من خلال إبراز الإرهاصات الداخلية والخارجية التي أسهمت في تشكّل الأدب العربي الحديث، بما يرسخ تصورًا علميًا متوازنًا.

أولًا: مغالطة البداية النابليونية في الخطاب الاستشراقي والعربي

لقد كرّس عدد من الباحثين، خاصة في بدايات الدراسات الحديثة، فكرة أن حملة نابليون على مصر تمثل نقطة الصفر في تاريخ الأدب العربي الحديث، مستندين إلى ما حملته من مطبعة، وعلماء، ومظاهر حداثية، غير أن هذا الطرح يخضع اليوم لمراجعة نقدية.

يشير عبد الله العروي إلى أن «الوعي بالتاريخ في الفكر العربي الحديث غالبًا ما يُبنى على لحظات صادمة تُضخّم دلالتها، بينما تُهمل السيرورات الطويلة التي تُعدّ أساس التحول»[2]، ويعني ذلك أن التركيز على حدث واحد يُفضي إلى قراءة مبتورة للتاريخ.

كما يذهب حسين مروة إلى أن «النهضة العربية ليست نتاج احتكاك خارجي فحسب، بل هي تعبير عن تحولات داخلية في البنية الاجتماعية والفكرية»[3]، وهذا الطرح يعيد الاعتبار للعوامل الذاتية التي غالبًا ما همّشتها القراءة التقليدية.

إن مغالطة "البداية النابليونية" لا تكمن في الاعتراف بأثر الحملة، بل في تحويلها إلى سبب وحيد، وهو ما يتعارض مع منطق التاريخ القائم على التراكم.

ثانيًا: الإرهاصات الفكرية قبل الحملة (الإصلاح الديني وبداية الوعي النقدي)

قبل الحملة الفرنسية، شهد العالم العربي حركات فكرية إصلاحية تعبّر عن بداية وعي نقدي تجاه الواقع، فقد ظهرت دعوات إلى العودة إلى الأصول وتنقية الفكر من الجمود، كما نجد عند محمد بن عبد الوهاب، الذي دعا إلى تجديد العقيدة ومحاربة البدع.

---

[1] ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، ترجمة: كريم عزقول، دار النهار، بيروت، لبنان، ط5، 1986، ص12.

[2] عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص45.

[3] حسين مروة، النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1978، ص210.

وفي سياق موازٍ، يشير شوقي ضيف إلى أن «القرن الثامن عشر لم يكن قرن ركود مطلق كما يُشاع، بل شهد محاولات إصلاحية مهدت لليقظة الحديثة»[1]، وهذا القول يفكك الصورة النمطية عن "عصر الانحطاط".

كما أن هذه الحركات لم تكن دينية فقط، بل حملت في طياتها بذور وعي جديد يقوم على النقد والمساءلة، وهو ما سيتطور لاحقًا في الأدب الحديث، حيث يصبح النص مجالًا لطرح الأسئلة لا لتكرار الموروث.

ثالثًا: البنية التعليمية والثقافية قبيل الحملة

من الخطأ تصور أن العالم العربي كان يعيش فراغًا ثقافيًا قبل حملة نابليون على مصر، إذ كانت هناك مؤسسات تعليمية نشطة، مثل الأزهر في القاهرة، والزوايا في المغرب العربي، التي لعبت دورًا في حفظ المعرفة ونقلها.

ويذكر جرجي زيدان أن «العلم لم ينقطع في الشرق، بل ظل مستمرًا في حلقات التعليم التقليدي، وإن كان في حاجة إلى تجديد»[2]، وهذا يعني أن المشكلة لم تكن في غياب المعرفة، بل في طبيعتها.

كما أن العلاقات التجارية مع أوروبا، خاصة عبر البحر المتوسط، ساهمت في نقل بعض الأفكار والمنتجات، وهو ما يشير إلى وجود احتكاك سابق للحملة، وإن كان محدودًا.

إن هذه المعطيات تدل على أن المجتمع العربي كان يمتلك بنية ثقافية قابلة للتطور، وهو ما يفسر سرعة استجابته لاحقًا لمظاهر الحداثة.

رابعًا: حملة نابليون بين الأثر الواقعي والتضخيم التاريخي

لا يمكن إنكار أن حملة نابليون على مصر أحدثت صدمة حضارية، خاصة من خلال إدخال المطبعة، واحتكاك النخب بالعلوم الحديثة، غير أن هذا الأثر يجب أن يُفهم في حدوده.

يقول ألبرت حوراني: «كانت الحملة الفرنسية لحظة كاشفة أكثر منها لحظة مؤسسة، إذ كشفت الفجوة الحضارية لكنها لم تخلقها»[3]، وهذا التمييز مهم لفهم طبيعة التأثير.

كما أن قصر مدة الحملة (1798–1801) يجعل من الصعب اعتبارها عاملًا كافيًا لإحداث تحول جذري، وهو ما يدفع إلى البحث عن عوامل أخرى أكثر استدامة.

وعليه، فإن الحملة تمثل محفزًا، لا أصلًا، وهو ما ينسجم مع المنظور التاريخي التراكمي.

خامسًا: الترجمة والبعثات وبناء الوعي الحديث

---

[1] **شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي – العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 10، 2005، ص15.**
[2] **جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال، القاهرة، مصر، 1996، ص22.**
[3] **ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، ص18.**

يُعد القرن التاسع عشر مرحلة حاسمة في تشكل الأدب العربي الحديث، خاصة مع حركة الترجمة التي نشطت في عهد محمد علي باشا.

وقد لعب رفاعة الطهطاوي دورًا محوريًا، حيث نقل التجربة الأوروبية إلى السياق العربي، لا بوصفها نموذجًا يُقلَّد، بل تجربة تُفهم وتُعاد صياغتها.

يقول الطهطاوي: «إن منافع العلوم لا تختص بأمة دون أخرى، بل هي مشتركة بين بني الإنسان»[1]، وهو قول يعكس انفتاحًا فكريًا جديدًا.

هذا النص لا يكتفي بوصف الواقع، بل يؤسس لفكرة عالمية المعرفة، وهو ما سيؤثر لاحقًا في الأدب، حيث تتسع الرؤية وتتجاوز الحدود المحلية.

كما أن الترجمة أدخلت أشكالًا أدبية جديدة، وأسهمت في تطوير اللغة، مما جعل الأدب العربي قادرًا على التعبير عن قضايا العصر.

سادسًا: انعكاس الإرهاصات على الأدب

لقد انعكست هذه التحولات في الأدب، حيث بدأ النص يتجه نحو التعبير عن الواقع الاجتماعي والسياسي، بدل الاكتفاء بالموضوعات التقليدية.

ويؤكد شوقي ضيف أن «الأدب الحديث هو أدب الحياة، يعبر عن المجتمع وقضاياه، لا عن الأغراض الموروثة فقط»[2]، وهذا التحول يعكس انتقال الأدب من وظيفة جمالية خالصة إلى وظيفة فكرية واجتماعية.

كما ظهرت أشكال جديدة، مثل المقالة، التي أصبحت وسيلة للتعبير عن الأفكار، وهو ما يدل على تداخل الأدب مع الفكر.

يقول رفاعة الطهطاوي في وصفه لباريس: «رأيت في بلاد الفرنسيس نظامًا عجيبًا في ترتيب المدن، وحرصًا على التعليم، حتى كأن العلم عندهم هو أساس العمران».[3]

هذا النص يكشف عن عدة مستويات:

- **مستوى وصفي:** نقل صورة دقيقة للمجتمع الأوروبي.
- **مستوى مقارن:** ضمنيًا يقارن بالواقع العربي.
- **مستوى فكري:** يربط بين العلم والعمران.

كما أن اللغة تميل إلى الوضوح والتقرير، وهو ما يميز النثر الحديث، ويبتعد عن الزخرفة البلاغية التقليدية.

إن هذا النص يمثل نموذجًا مبكرًا للوعي الحديث، حيث يتحول الأدب إلى أداة لفهم العالم، لا مجرد وسيلة للتزيين اللفظي.

---

[1] **رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، دار الهلال، القاهرة، مصر، 1988، ص45.**
[2] **شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي – العصر الحديث، ص20.**
[3] **رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ص73.**

خاتمة:

يتضح أن الأدب العربي الحديث لم ينشأ فجأة مع حملة نابليون على مصر، بل هو نتيجة مسار تاريخي معقد، تداخلت فيه عوامل داخلية وخارجية، كما أن تقويض مغالطة "البداية النابليونية" يسمح بفهم أكثر عمقًا للنهضة، بوصفها عملية تراكمية.

وعليه، فإن دراسة الأدب الحديث تقتضي النظر إليه في سياقه التاريخي والفكري، وهو ما يشكل الأساس الذي سنبني عليه المحاضرات القادمة.

المحاضرة الثانية: الصَّنْعَة وامتدادها في مدارس الشعر الحديث

تمهيد:

تُعدّ قضية الصَّنْعَة الشعرية من الإشكالات النقدية الكبرى التي رافقت تطور الشعر العربي منذ نشأته الأولى، إذ ارتبطت بمسألة جوهرية تتعلق بطبيعة الإبداع الشعري: هل هو فعل تلقائي نابع من الطبع، أم هو نتاج جهد واعٍ يقوم على التشكيل والتعديل؟ غير أنّ الشعر العربي الحديث أعاد طرح هذا السؤال في ضوء تحولات فكرية وجمالية عميقة، جعلت الصنعة تتجاوز معناها التقليدي لتصبح مفهومًا مركزيًا في فهم الحداثة الشعرية.

لقد أدرك النقاد العرب مبكرًا أن الشعر ليس مجرد تدفق عاطفي، بل هو بناء لغوي محكوم بعلاقات دقيقة، وفي هذا السياق يقول عبد القاهر الجرجاني: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت

فلا تزيغ عنها»[1]، هذا القول يكشف أن الصنعة ليست ترفًا فنّيًا، بل هي أساس الإبداع، إذ تقوم على وعي بالعلاقات الداخلية بين عناصر النص.

غير أن هذا المفهوم سيعرف تحولات جذرية في الشعر الحديث، حيث لم تعد الصنعة مرتبطة فقط بالبنية النحوية أو البلاغية، بل أصبحت تعبيرًا عن رؤية شعرية جديدة للعالم، تتداخل فيها اللغة مع الفكر، والتجربة مع الشكل.

أولا: مفهوم الصنعة بين التراث و الحداثة

في التراث النقدي العربي، ارتبطت الصنعة غالبًا بمفهوم التهذيب والتنقيح، ولم تكن تعني التكلف السلبي كما قد يُفهم اليوم، بل كانت تشير إلى قدرة الشاعر على إعادة تشكيل نصه وتحسينه.

وفي هذا السياق يقول ابن طباطبا العلوي: «ينبغي للشاعر إذا قال الشعر أن يعرضه على عقله، فما قبله أثبته، وما أنكره محاه، وأن يروّيه مرة بعد مرة، حتى يستقيم له لفظه ومعناه».[2]

يتضح من هذا الاقتباس أن الصنعة تمثل مرحلة واعية من الإنتاج الشعري، حيث يتحول الشاعر إلى ناقد لنصه، يعيد صياغته وفق معايير الجمال والانسجام، وهذا التصور يلتقي مع ما ذهب إليه بعض النقاد المحدثين، الذين رأوا أن الكتابة الشعرية هي عملية إعادة كتابة مستمرة.

وقد عبّر صلاح فضل عن هذا التحول بقوله: «إن الشعر العربي الحديث لم يعد مجرد صياغة لغوية أو التزام بقالب وزني، بل أصبح تجربة وجودية تعيد تشكيل العالم عبر اللغة، وتكشف عن رؤية جديدة للذات والكون».[3]

إن هذا القول يكشف عن انتقال الصنعة من كونها تقنية شكلية إلى كونها أداة معرفية، إذ لم يعد الشاعر يشتغل على اللغة فقط، بل على المعنى والرؤية أيضًا، ومن هنا أصبحت الصنعة مرتبطة بالوعي الجمالي والفكري في آن واحد.

ثانيا: الصنعة في مدرسة الشعر الحر

مع ظهور الشعر الحر، حدث تحول جوهري في مفهوم الصنعة، حيث لم يعد الوزن عنصرًا ثابتًا، بل أصبح خاضعًا للتجربة الشعورية، وقد عبّرت نازك الملائكة عن هذا التحول بوضوح حين قالت: «إن الوزن في الشعر الحر لا ينبغي أن يكون قيدًا جامدًا، بل يجب أن يتبع الحالة النفسية للشاعر، فيطول حين يطول النفس الشعوري، ويقصر حين يضيق».[4]

إن هذا التصور يعيد تعريف الصنعة الإيقاعية بوصفها بنية مرنة، تتشكل وفق إيقاع التجربة لا وفق قواعد جاهزة. وهذا ما يجعل الصنعة في الشعر الحر قائمة على التوازن بين الحرية والنظام.

---

[1] **عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1982، ص 47.**

[2] **ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ص 23.**

[3] **صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1996، ص 112.**

[4] **نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1962، ص 65.**

ويُجسد بدر شاكر السياب هذا التحول في قصيدته الشهيرة "أنشودة المطر"، حيث يقول:

«عَيْناكِ غابتا نَخيلٍ ساعةَ السَّحرِ

أو شُرفتانِ راحَ ينأى عنهما القمرُ

عَيْناكِ حينَ تبسمانِ تُورِقُ الكرومْ

وترقصُ الأضواءُ... كالأقمارِ في نهرِ

يرجّهُ المجذافُ وهناً ساعةَ السحرِ

كأنما تنبضُ في غوريهما النجومْ».[1]

يتجلى في هذا المقطع حضور الصنعة على مستويات متعددة؛ فمن الناحية البلاغية، نلاحظ اعتماد السياب على الصورة المركبة، حيث تتداخل الطبيعة مع الجسد في بناء استعاري كثيف، ومن الناحية الإيقاعية، يتضح تنويع التفعيلات بما يتلاءم مع حركة الشعور، مما يخلق إيقاعًا داخليًا متحركًا، كما أن التكرار «عيناك» يضطلع بوظيفة إيقاعية ودلالية، إذ يعمّق البعد العاطفي للنص.

وهكذا، فإن الصنعة هنا لا تقوم على الزخرفة، بل على تنظيم التجربة الشعورية داخل بنية لغوية متماسكة.

ثالثا: الصنعة في قصيدة النثر

مع ظهور قصيدة النثر، بلغ مفهوم الصنعة درجة أعلى من التجريد، حيث تم التخلي عن الوزن الخليلي، لكن دون التخلي عن الإيقاع أو البنية، وقد عبّر أنسي الحاج عن طبيعة هذا التحول بقوله: «قصيدة النثر ليست خروجًا على الشعر، بل هي بحث عن جوهره، فهي تقوم على الكثافة، وعلى اقتصاد اللغة، وعلى خلق إيقاع داخلي لا يعتمد على الوزن».[2]

إن هذا القول يكشف أن الصنعة في قصيدة النثر تقوم على آليات خفية، مثل:

- التوازي التركيبي.
- التكرار الدلالي.
- الإيقاع النفسي.

ويؤكد هذا الطرح ما ذهبت إليه سوزان برنار حين قالت: «قصيدة النثر هي شكل شعري يعتمد على وحدة عضوية داخلية، حيث تتماسك عناصر النص عبر علاقات دلالية وإيقاعية غير مرئية».[3]

ومن أبرز نماذج هذا النوع ما نجده عند محمد الماغوط، حيث يقول:

---

[1] **بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ضمن: ديوان السياب، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971، ص 102.**

[2] **أنسي الحاج، لن، دار النهار، بيروت، لبنان، 1960، ص 12.**

[3] **سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مغامس، دار المدى، دمشق، سوريا، 1997، ص 71.**

«الشوارعُ تلاحقني

والمدينةُ تضعُ يدَها على فمي

كي لا أصرخ

أفتحُ النافذةَ

فيدخلُ الخوف

أجلسُ...

فينهضُ التعب».[1]

يتضح من هذا المقطع أن الصنعة تقوم على البساطة الظاهرية والتعقيد العميق؛ فالجمل قصيرة، لكنها مشحونة بدلالات نفسية كثيفة، كما أن التكرار الحركي (أفتح – يدخل – أجلس – ينهض) يخلق إيقاعًا داخليًا يعوض غياب الوزن.

إن الصنعة هنا تكمن في الاقتصاد اللغوي والتكثيف الدلالي، حيث تتحول اللغة إلى أداة تعبير عن القلق الوجودي.

رابعا: الصنعة في شعر الحداثة

في شعر الحداثة، بلغت الصنعة مستوى أعلى من التعقيد، حيث أصبحت مرتبطة بالتناص والرمز والبنية الأسطورية، وقد عبّر أدونيس عن هذا التحول بقوله: «الشعر ليس وصفًا للعالم، بل هو إعادة خلق له، وهو بهذا المعنى فعل لغوي يبتكر علاقاته الخاصة»[2].

إن هذا القول يؤكد أن الصنعة لم تعد مجرد تشكيل لغوي، بل أصبحت عملية خلق معرفي، حيث يعيد الشاعر بناء العالم داخل النص، وهذا ما نجده أيضًا عند محمود درويش، الذي يقول:

«على هذه الأرض ما يستحق الحياة:

على هذه الأرض سيدةُ الأرض

أمُّ البدايات... أمُّ النهايات

كانت تُسمّى فلسطين

صارت تُسمّى فلسطين».[1]

---

[1] **محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973، ص 34.**

[2] **أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972، ص 45.**

في هذا المقطع، تتجلى الصنعة في التكثيف والرمزية؛ فالجملة الشعرية قصيرة لكنها تحمل دلالات تاريخية وإنسانية عميقة، كما أن التكرار «على هذه الأرض» يخلق إيقاعًا داخليًا يعزز البعد التأكيدي للنص.

إن الصنعة هنا تقوم على تحويل التجربة الفردية إلى خطاب إنساني كوني.

خاتمة:

يتضح من خلال هذا العرض أن الصنعة في الشعر العربي الحديث لم تعد مجرد مهارة تقنية، بل أصبحت بنية جمالية ومعرفية معقدة، تتجلى في مختلف المدارس الشعرية بأشكال متعددة، فهي في الشعر الحر تنظيم للإيقاع، وفي قصيدة النثر تكثيف لغوي، وفي الحداثة إعادة خلق للعالم.

ويمكن استخلاص النتائج الآتية:

- الصنعة تحوّلت من مفهوم تقني إلى مفهوم جمالي وفلسفي.
- تعددت أشكال الصنعة بتعدد المدارس الشعرية.
- أصبحت الصنعة أداة لإنتاج المعنى لا مجرد وسيلة للتزيين.

[1] **محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس، بيروت، لبنان، 2008، ص 15.**

المحاضرة الثالثة: مفهوم التجربة الإبداعية في الشعر الحديث

أولا: التجربة الابداعية

لم يعد مفهوم التجربة الإبداعية في الشعر الحديث مرتبطًا بالانفعال اللحظي أو التعبير المباشر عن العاطفة، بل أصبح يشير إلى بنية معقدة من التفاعل بين الذات واللغة والعالم، حيث تتشكل التجربة داخل النص لا خارجه، وهذا التحول يرتبط بانتقال الشعر من التعبير إلى إنتاج المعنى.

وفي هذا السياق يؤكد أدونيس «التجربة الشعرية ليست انعكاسًا لحالة نفسية سابقة على النص، بل هي بناء لهذه الحالة داخل اللغة، فالشاعر لا يعبّر عن تجربته، بل يخلقها عبر الكتابة، حيث تتحول اللغة إلى مجال للتجربة لا مجرد أداة لها».[1]

هذا القول يطرح تحولًا جذريًا، إذ تصبح التجربة نتاجًا لغويًا، لا مادة جاهزة. فالشاعر لا ينقل إحساسًا، بل يعيد تشكيله داخل نظام دلالي جديد، مما يجعل التجربة الإبداعية عملية خلق مزدوجة: خلق للمعنى وخلق للذات.

كما يذهب صلاح فضل إلى توسيع هذا التصور بقوله: «القصيدة الحديثة لا تنبع من تجربة مكتملة، بل من توتر داخلي يدفع اللغة إلى تجاوز وظيفتها التواصلية لتصبح أداة لاكتشاف المجهول، وهنا تتحول التجربة إلى مغامرة في اللغة قبل أن تكون تعبيرًا عن الواقع».[2]

يتضح من هذا الطرح أن التجربة الإبداعية هي حركة استكشافية، وليست إعادة إنتاج للواقع، إذ تتحول اللغة إلى فضاء بحث، لا وسيلة نقل.

ومن زاوية لسانية، يرى جان كوهن: «اللغة الشعرية تقوم على انحراف عن اللغة العادية، وهذا الانحراف ليس شكليًا فقط، بل هو الذي يسمح بتحويل التجربة من حالة نفسية إلى بنية جمالية قابلة للتلقي».[3]

إن هذا "الانحراف" (الانزياح) يمثل جوهر الصنعة الحديثة، حيث يتم تفكيك العلاقة التقليدية بين الدال والمدلول؛ فالكلمة لا تشير إلى معناها المباشر، بل تفتح شبكة من الإيحاءات.

ويؤكد رولان بارت هذا المعنى حين يقول: «النص الأدبي ليس رسالة ذات معنى واحد، بل هو نسيج من العلامات، تتقاطع فيه دلالات متعددة، مما يجعل القراءة عملية إنتاج للمعنى لا استهلاكًا له»[4]، وهذا التصور يجعل التجربة الإبداعية تجربة مشتركة بين الشاعر والقارئ، حيث لا يكتمل المعنى إلا عبر التأويل.

---

[1] **أدونيس، زمن الشعر، ص 52.**
[2] **صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 125.**
[3] **جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 40.**
[4] **رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 22.**

أما غاستون باشلار فيربط التجربة الشعرية بالخيال، إذ يقول: «الصورة الشعرية ليست صدى لتجربة سابقة، بل هي ولادة جديدة للوعي، تنبثق فجأة في اللغة وتخلق واقعها الخاص»[1]، وهذا يعني أن التجربة الإبداعية تقوم على الانفجار التخييلي، حيث تنتج اللغة عالماً جديدًا لا يُختزل في الواقع.

من خلال هذه الرؤى، يمكن القول إن التجربة الإبداعية في الشعر الحديث تقوم على ثلاث ركائز أساسية:

- أنها تُبنى داخل اللغة لا خارجها.
- أنها تقوم على الانزياح وتفكيك الدلالة.
- أنها تجربة مفتوحة على التأويل.

ثانيا: التجربة الوجودية عند بدر شاكر السياب

«أتعلمين أيَّ حزنٍ يبعثُ المطرْ؟

وكيفَ تنشجُ المزاريبُ إذا انهمرْ؟

وكيف يشعرُ الوحيدُ فيه بالضياعْ؟

بلا انتهاءٍ – كالدم المراق، كالجياعْ

كالحب، كالأطفال، كالموتى – هو المطرْ

مطرٌ... مطر... مطر...».[2]

في هذا المقطع، لا يصف السياب المطر بوصفه ظاهرة طبيعية، بل يحوّله إلى بؤرة دلالية مركبة تتداخل فيها مشاعر الحزن والفقد والاغتراب، فالعلاقة بين الدال (المطر) والمدلول (المعنى) لم تعد مباشرة، بل أصبحت علاقة رمزية مفتوحة؛ فالمطر يدل على الحزن، وعلى الدم، وعلى الجوع، وعلى الموت، في آن واحد، وهذا ما يُعرف بتفكيك العلاقة بين الدال والمدلول، حيث تتحول الكلمة إلى مركز إشعاعي للدلالات.

كما أن التكرار «مطر... مطر... مطر» لا يؤدي وظيفة إيقاعية فقط، بل يخلق ضغطًا شعوريًا يعكس تراكم الإحساس، أما التشبيهات المتتالية «كالدم... كالجياع... كالحب...» فتكشف عن بنية تراكمية تعمّق التجربة وتوسّع أفقها.

إن الصنعة هنا تقوم على:

- تحويل الظاهرة الطبيعية إلى رمز وجودي.
- بناء شبكة من الدلالات المتراكبة.
- توظيف الإيقاع النفسي عبر التكرار.

وهكذا تتحول التجربة إلى رؤية شعرية للوجود، لا مجرد وصف.

---

[1] **غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، دط، 1984، ص 82.**

[2] **بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص 110.**

ثالثا: التجربة اللغوية عند أدونيس

«هذا هو اسمي

أمشي إليه

في داخلي يتكسّر المعنى

وتتبعثر الكلمات

كأنني لغةٌ تبحث عن نفسها

في مرايا الغياب».[1]

يمثل هذا النص نموذجًا واضحًا لتفكك العلاقة بين الدال والمدلول؛ فـ "الاسم" هنا لا يدل على هوية ثابتة، بل يصبح كيانًا متحركًا يسعى الشاعر إلى بلوغه، إن اللغة لم تعد أداة تسمية، بل أصبحت مجالًا للضياع والبحث.

عبارة «يتكسّر المعنى» تعني أن العلاقة التقليدية بين الكلمة ومعناها قد انهارت، وأن الدلالة أصبحت غير مستقرة، وهذا ما ينسجم مع التصور التفكيكي للغة عند جاك دريدا، حيث لا يوجد معنى ثابت، بل سلسلة من الإحالات.

أما الصورة «لغة تبحث عن نفسها» فتكشف عن وعي لغوي حاد، حيث تتحول اللغة إلى موضوع للتجربة، لا مجرد وسيلة لها.

إن الصنعة هنا تقوم على:

- تفكيك الدلالة.
- خلق غموض دلالي مقصود.
- تحويل اللغة إلى كائن حي.

وبذلك تصبح التجربة الإبداعية عند أدونيس تجربة في اللغة ذاتها.

رابعا: التجربة الجماعية عند محمود درويش

«على هذه الأرض ما يستحق الحياة:

على هذه الأرض سيدةُ الأرض

أمُّ البدايات... أمُّ النهايات

كانت تُسمّى فلسطين

[1] **أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 78.**

صارت تُسمّى فلسطين».[1]

في هذا المقطع، تتحول التجربة الفردية إلى تجربة جماعية، حيث يصبح "الأرض" رمزًا للهوية والانتماء، إن التكرار «على هذه الأرض» لا يؤدي وظيفة إيقاعية فقط، بل يخلق بنية إنشائية تؤكد المعنى.

كما أن عبارة «أم البدايات... أم النهايات» تمثل صورة شعرية مكثفة تقوم على التضاد الدلالي، حيث تجمع بين البداية والنهاية في كيان واحد، وهو ما يعكس عمق التجربة الفلسطينية.

أما من حيث الصنعة، فنلاحظ:

- ✍ التكثيف الدلالي (عبارات قصيرة بمعانٍ عميق).
- ✍ التكرار البنيوي.
- ✍ تحويل الخاص إلى كوني.

إن العلاقة بين الدال والمدلول هنا تتسع، حيث تصبح "الأرض" دالًا على الوطن والهوية والوجود الإنساني.

خامسا: التجربة اليومية المأزومة عند محمد الماغوط

«وطني حقيبة

وأنا المسافر الدائم

لا بيت لي

ولا عنوان

أبحث عن نافذة

أطلّ منها على نفسي

وأبكي بصمت».[2]

يقدم هذا النص نموذجًا لتجربة يومية بسيطة ظاهريًا، لكنها تحمل عمقًا وجوديًا، فعبارة «وطني حقيبة» تمثل انزياحًا دلاليًا، حيث يتحول الوطن من فضاء جغرافي إلى شيء محمول، أي إلى حالة فقد.

إن العلاقة بين الدال والمدلول هنا قائمة على الاختزال والتكثيف؛ فكلمة "حقيبة" تحمل دلالات الرحيل واللاستقرار والاغتراب، كما أن الجمل القصيرة تخلق إيقاعًا متقطعًا يعكس تفكك التجربة النفسية.

الصنعة هنا تقوم على:

---

[1] **محمود درويش، أثر الفراشة، ص 45.**

[2] **محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1975، ص 22.**

- الاقتصاد اللغوي.
- بناء دلالة من اليومي.
- توظيف البساطة كقناع للعمق.

وبذلك تتحول التجربة إلى مرآة لواقع إنساني مأزوم.

خاتمة:

إن التجربة الإبداعية في الشعر الحديث ليست معطى جاهزًا، بل هي عملية تشكّل داخل اللغة، تقوم على تفكيك العلاقات التقليدية وإعادة بنائها، وقد أظهرت النماذج المدروسة أن الصنعة الشعرية ليست منفصلة عن التجربة، بل هي شرط تحققها، حيث تتجلى في:

- الانزياح الدلالي.
- تفكيك العلاقة بين الدال والمدلول.
- بناء الإيقاع الداخلي.
- التكثيف الرمزي.

وهكذا يصبح الشعر الحديث مجالًا لتجربة مركبة، تتداخل فيها الذات واللغة والعالم في بناء جمالي مفتوح.

المحاضرة الرابعة: الأسس التراثية في القصيدة الإحيائية

تمهيد:

تُعدّ القصيدة الإحيائية إحدى أبرز الظواهر الشعرية في العصر الحديث، حيث سعى شعراؤها إلى استعادة النموذج التراثي العربي، ليس بوصفه شكلاً جاهزًا فحسب، بل باعتباره منظومة فنية وثقافية متكاملة، وقد نشأت هذه الحركة في سياق تاريخي اتسم بالاحتكاك بالغرب، مما دفع الشعراء إلى التشبث بالهوية الثقافية العربية من خلال العودة إلى التراث الشعري القديم، واستلهام عناصره الجمالية والموضوعية، ومن هنا فإن دراسة الأسس التراثية في القصيدة الإحيائية تكشف عن طبيعة العلاقة بين الماضي والحاضر، وعن آليات التفاعل مع النموذج الشعري الكلاسيكي.

أولاً: استعادة النموذج العمودي (البنية الإيقاعية)

تقوم القصيدة الإحيائية على إحياء البنية العمودية التقليدية، المتمثلة في نظام البيت الشعري القائم على وحدة الوزن والقافية، وقد رأى شعراء الإحياء أن هذه البنية تمثل جوهر الشعر العربي،

إذ يقول أحد النقاد: «الشعر العربي في جوهره موسيقى قبل أن يكون معنى، وأن الإيقاع العمودي هو أساس هذه الموسيقى».[1]

يُعدّ التمسك بالبنية العمودية من أبرز مظاهر الإحياء، حيث لم يكن مجرد اختيار شكلي، بل موقفًا جماليًا وثقافيًا، ويؤكد شوقي ضيف أن «شعراء الإحياء رأوا في نظام الشطرين والقافية الموحدة عمود الشعر الذي لا يقوم بدونه»[2]، وهو ما يفسّر إصرارهم على الحفاظ على الإيقاع الخليلي.

يقول أحمد شوقي:

«وُلِدَ الهُدى فالكائناتُ ضياءُ

وفمُ الزمانِ تبسُّمٌ وثناءُ

والروحُ والملأُ الملائكُ حولهُ

للدينِ والدنيا به بُشرىءُ

والعرشُ يزهو والحظيرةُ تزدهي

والمنتهى والسدرةُ العصماءُ

والوحيُ يقطرُ سلسلاً من سلسلٍ

واللوحُ والقلمُ البديعُ رواءُ».[3]

في هذا النموذج نلاحظ التزام الشاعر بوحدة البحر والقافية، وهو ما يعكس تمسكه بالبنية التراثية، غير أن هذا الالتزام لا يعني الجمود، بل يُفهم في إطار محاولة إعادة بعث الإيقاع القديم في سياق حديث، فالقصيدة هنا لا تكتفي بتكرار الشكل، بل توظفه لإنتاج دلالة معاصرة مرتبطة بمدح الرسول، مما يكشف عن تداخل البعد التراثي مع الوعي الحديث.

يتجلّى البناء العمودي هنا في التزام الشاعر ببحر الكامل وقافية موحّدة (الهمزة الممدودة)، وهو ما يمنح النص وحدة إيقاعية صارمة، لكن هذه الصرامة لا تُنتج جمودًا، بل تتحول إلى طاقة إنشائية، إذ إن التكرار الصوتي في القافية («ـاء») يخلق امتدادًا دلاليًا يرتبط بالضياء والسمو.

ومن الناحية البلاغية، تتكثف الصور عبر التوازي: (العرش/الحظيرة/السدرة)، مما يعكس نزعة تراثية قائمة على الترصيع، وهنا يمكن استحضار قول جان كوهن: «الإيقاع ليس زينة خارجية، بل هو تنظيم داخلي للمعنى»[4]، إذ نلاحظ أن الإيقاع هنا يسهم في بناء المعنى الديني الاحتفالي.

---

[1] **شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ص 210.**
[2] **المرجع نفسه، ص 210.**
[3] **أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988، ص 45.**
[4] **جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 40.**

كما أن حضور المعجم التراثي (الملأ، السدرة، اللوح) يؤكد أن الشكل العمودي يتكامل مع المضمون التراثي، مما يجعل القصيدة بنية متماسكة تعيد إنتاج النموذج القديم بروح جديدة.

ثانياً: استلهام المعجم التراثي واللغة الكلاسيكية

اعتمد شعراء الإحياء على معجم لغوي مستمد من التراث العربي، يتسم بالفخامة والجزالة، وهو ما يؤكد ارتباطهم بالبلاغة القديمة، ويشير شوقي ضيف إلى أن «شعراء الإحياء التزموا اللغة العربية في أصفى منابعها، واستمدوا ألفاظهم من المعاجم التراثية».[1]

يرتبط المعجم في القصيدة الإحيائية بالهوية، إذ لا يُفهم بوصفه اختيارًا لغويًا فحسب، بل موقفًا ثقافيًا، ويقول محمد مندور: «لغة الإحيائيين لغة فخمة جزلة تستمد قوتها من اتصالها بالتراث العربي القديم».[2]

يقول محمود سامي البارودي:

«ألا حيِّ من أسماءَ رسمَ المنازلِ

وإن هي لم ترجعْ بيانًا لحائلِ

وقِفْ بالديارِ وقوفَ حزنٍ مُشَوَّقٍ

وخطّ على الأطلالِ سطرَ التأمُّلِ

فكم قد بكينا من حبيبٍ مُفارقٍ

وكم قد شكونا لوعةَ المتحمّلِ

وما الدهرُ إلا صرعةٌ بعد صرعةٍ

وما الناسُ إلا بين باغٍ وعادلِ».[3]

يُلاحظ في هذا النص حضور الألفاظ التراثية مثل: "رسم المنازل"، "بيان"، "حائل"، وهي مفردات تنتمي إلى الحقل الشعري القديم، غير أن توظيفها هنا ليس مجرد تقليد، بل هو استعادة لروح اللغة العربية في بعدها الجمالي، فاللغة الإحيائية تسعى إلى إعادة الاعتبار للفصاحة بوصفها علامة على الهوية الثقافية.

يتضح من خلال هذا النص أن البارودي يستعيد معجم الأطلال الجاهلي (الديار، الأطلال، البكاء)، وهو ما يشير إلى وعي تراثي عميق، غير أن هذا الاستحضار ليس تكرارًا آليًا، بل إعادة بناء لذات الشاعر الحديثة في مرآة الماضي.

---

[1] **شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، 2002، ص 67.**

[2] **محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 134.**

[3] **محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، دار الكتب، القاهرة، 1998، ص 112.**

فالعبارات مثل «صرعة بعد صرعة» تحمل بعدًا فلسفيًا يتجاوز مجرد الوصف، لتعبّر عن رؤية تشاؤمية للوجود، وهنا يمكن استحضار قول رولان بارت: «اللغة الأدبية ليست مرآة للواقع، بل هي إعادة تشكيل له»[1]، وهو ما ينطبق على هذا النص، حيث تتحول اللغة التراثية إلى أداة لإنتاج دلالة معاصرة.

كما أن تكرار الأفعال (بكينا/شكونا) يخلق إيقاعًا داخليًا يعوّض عن رتابة التقليد، مما يدل على أن المعجم التراثي لم يُستخدم بوصفه قالبًا جامدًا، بل بوصفه مادة حية قابلة للتشكيل.

ثالثاً: محاكاة الأغراض الشعرية التقليدية

من أبرز الأسس التراثية في القصيدة الإحيائية اعتماد الأغراض الشعرية القديمة مثل المدح، الرثاء، الفخر، والوصف، وقد اعتبر النقاد أن هذه العودة تمثل نوعًا من الاستمرارية الثقافية، إذ يقول محمد مندور: «الأغراض الشعرية في الإحياء ليست مجرد تقليد، بل هي إعادة توظيف للتراث في سياق جديد».[2]

لم يكن اعتماد الأغراض التقليدية (كالمدح والرثاء) مجرد استعادة شكلية، بل كان إعادة توظيف لهذه الأغراض في سياق حديث، ويؤكد صلاح فضل أن «الشعر الحديث يعيد تشكيل الأغراض القديمة في ضوء رؤية جديدة للعالم».[3]

يقول حافظ إبراهيم:

«قد كنتُ أوثرُ أن تقولَ رثائي

يا منصفَ الموتى من الأحياءِ

لكن سبقتَ وكلُّ طولِ سلامةٍ

قدرٌ، وكلُّ منيةٍ بقضاءِ

فإذا رزئتُ فقد رزئتُ بمثلهِ

من لي بأن يُرضي فؤادَ بكائي

إنّا لنفجعُ بالحبيبِ وإنّما

يبقى لنا بعد الفراقِ رجائي».[4]

هذا البيت يحاكي تقاليد الرثاء العربي القديم، سواء من حيث اللغة أو البنية أو العاطفة، غير أن خصوصيته تكمن في توظيف هذا الغرض للتعبير عن قضايا معاصرة، مثل فقدان القيم أو تراجع الأمة، مما يجعل القصيدة الإحيائية تجمع بين الوفاء للتراث والانشغال بالحاضر.

---

[1] **رولان بارت، لذة النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص 22.**
[2] **محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 134.**
[3] **صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 125.**
[4] **حافظ إبراهيم، الديوان، دار العودة، بيروت، ابنان، 1993، ص 76.**

ينتمي هذا النص إلى غرض الرثاء، حيث تتجلى ملامح الحزن والأسى، لكن ما يميزه هو الطابع التأملي، فالشاعر لا يكتفي بالتعبير عن الفقد، بل يحوّل الرثاء إلى تأمل في القدر.

ويظهر ذلك في الثنائية (السلامة/المنية)، التي تعكس رؤية فلسفية للحياة، وهنا يمكن استحضار قول إحسان عباس: «الشعر الحقيقي هو الذي يحول التجربة الفردية إلى تجربة إنسانية عامة»[1]، وهو ما يتحقق في هذا النص.

كما أن البناء الإيقاعي المتوازن يعزز هذا الطابع التأملي، حيث تتكرر البنية التركيبية، مما يخلق انسجامًا بين الشكل والمضمون، وبالتالي فإن الرثاء هنا يتجاوز حدوده التقليدية ليصبح خطابًا إنسانيًا.

رابعاً: توظيف الصور البلاغية التراثية

اعتمدت القصيدة الإحيائية على الصور البلاغية التقليدية مثل التشبيه والاستعارة والكناية، وهي أدوات أساسية في البلاغة العربية، ويؤكد عبد القاهر الجرجاني أن «بلاغة الكلام تقوم على حسن النظم، وعلى العلاقات التي تنشأ بين المعاني»[2].

ويظهر ذلك في شعر أحمد شوقي:

« وإذا رحمتَ فأنتَ أمٌّ أو أبٌ

هذانِ في الدنيا هما الرحماءُ

وإذا غضبتَ فإنّما هي غضبةٌ

في الحقّ لا ضغنٌ ولا بغضاءُ

وإذا عفوتَ فقادِرٌ ومُقَدَّرٌ

لا يُستهانُ بعفوِ من هو قادِرُ».[3]

في هذا المثال نلاحظ استخدام التشبيه الضمني الذي يقارن بين الرحمة والأبوة والأمومة، وهي صورة مألوفة في التراث، غير أن الشاعر يعيد توظيفها في سياق جديد، مما يمنحها بعدًا إنسانيًا معاصرًا، وهكذا تتجلى البلاغة الإحيائية بوصفها امتدادًا للبلاغة القديمة مع إعادة تأويلها.

يُلاحظ في هذا النص اعتماد الشاعر على التشبيه الضمني (أنت أم أو أب)، وهو تشبيه يستند إلى المخزون الثقافي العربي الذي يربط الرحمة بالأبوة، كما أن التوازي التركيبي (وإذا... وإذا... وإذا) يخلق إيقاعًا بلاغيًا يرسّخ المعنى.

---

[1] **حسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1997، ص 88.**
[2] **عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992، ص 55.**
[3] **أحمد شوقي، الشوقيات، ص 88.**

ويؤكد صلاح فضل أن «البلاغة الحديثة لا تلغي القديمة، بل تعيد تأويلها»[1]، وهو ما يظهر في هذا النص، حيث يتم توظيف الأدوات البلاغية القديمة لإنتاج خطاب أخلاقي معاصر.

كما أن التدرج (رحمة ← غضب ← عفو) يعكس بناءً منطقيًا يربط بين القيم، مما يدل على أن البلاغة ليست مجرد زخرف، بل هي بنية فكرية.

خامساً: استحضار الشخصيات والرموز التراثية

من الأسس التراثية كذلك استدعاء الشخصيات التاريخية والدينية بوصفها رموزًا دلالية، فالشاعر الإحيائي لا يكتفي باستحضار الماضي، بل يوظفه لإضاءة الحاضر.

يمثل استحضار الرموز التراثية آلية لربط الماضي بالحاضر، حيث تتحول الشخصية أو المكان إلى رمز دلالي، ويشير أمبرتو إيكو إلى أن «النص الأدبي فضاء تتقاطع فيه الإشارات الثقافية».[2]

يقول أحمد شوقي:

«قم ناجِ جلقَ وانشد رسمَ من بانوا

مشت على الرسم أحداثٌ وأزمانُ

يا شامُ ما المجدُ؟ أنتِ المجدُ لم يغبِ

إذا غبتِ عنّا فكلُّ المجدِ حيرانُ

سقى الله أرضًا لو ظفرتُ بتربها

كحّلتُ من شغفي منها أجفاني».[3]

في هذا البيت استحضار لمدينة دمشق (جلق)، وهو استدعاء للتراث العربي والإسلامي، فالرمز هنا يؤدي وظيفة مزدوجة: إحياء الماضي والتعبير عن الحنين إليه، وهذا ما يجعل القصيدة الإحيائية فضاءً للتفاعل بين التاريخ والوجدان.

تحضر دمشق (جلق) هنا بوصفها رمزًا حضاريًا، وليس مجرد مكان، فالشاعر يستدعيها ليعبّر عن الحنين إلى الماضي المجيد، وهذا ما يجعل النص قائمًا على التداخل بين التاريخ والوجدان.

ويؤكد تزفيتان تودوروف أن «الرمز الأدبي لا يحيل إلى معنى واحد، بل يفتح شبكة من الدلالات»[4]، وهو ما يتجلى في هذا النص، حيث تتحول دمشق إلى رمز للأمة.

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 130.

[2] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000، ص 34

[3] أحمد شوقي، الشوقيات، ص 132.

[4] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1993م، ص 17.

كما أن التكرار (يا شام) يعزز البعد العاطفي، ويجعل الخطاب أقرب إلى المناجاة، مما يدل على أن الرمز التراثي ليس جامدًا، بل ديناميكيًا.

خاتمة:

يتضح من خلال هذه المحاضرة أن القصيدة الإحيائية تقوم على مجموعة من الأسس التراثية التي تشكل بنيتها الفنية والفكرية، ويمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

- استعادة البنية الإيقاعية العمودية بوصفها جوهر الشعر العربي.
- توظيف اللغة التراثية بما تحمله من فصاحة وجزالة.
- محاكاة الأغراض الشعرية التقليدية مع إعادة توظيفها.
- الاعتماد على البلاغة العربية القديمة في بناء الصورة الشعرية.
- استحضار الرموز والشخصيات التراثية لإضفاء عمق دلالي.

وبذلك فإن القصيدة الإحيائية لا تمثل مجرد تقليد للماضي، بل هي محاولة لإعادة بناء الهوية الشعرية العربية في مواجهة التحولات الحديثة.

المحاضرة الخامسة: المعارضات في العصر الحديث

تمهيد:

تُعدّ ظاهرة المعارضات الشعرية من أهمّ المظاهر التي تكشف عن طبيعة العلاقة الجدلية بين الشاعر الحديث والتراث، إذ لا يقوم الإبداع الشعري على القطيعة بقدر ما يقوم على التفاعل وإعادة الإنتاج، فالشاعر الحديث لا يكتفي باستحضار النموذج القديم، بل يدخل معه في حوار فني يراوح بين الامتثال والتجاوز، وقد تنبّه النقاد إلى هذه الوظيفة المركبة، حيث يرى صلاح فضل أن «المعارضة ليست استعادة شكلية للنص القديم، بل هي إعادة إنتاجه في ضوء رؤية جديدة تكشف عن وعي الشاعر بذاته وبتراثه»[1]، وهو ما يجعلها ممارسة جمالية قائمة على التفاعل لا التبعية.

أولًا: مفهوم المعارضة الشعرية وتحوّلاتها

تتأسس المعارضة الشعرية، في بعدها التقليدي، على قيام شاعر بكتابة نص يحاكي نصًا سابقًا في الوزن والقافية، وقد يقترب منه في الموضوع، غير أنّ هذا التعريف لم يعد كافيًا لفهم الظاهرة في العصر الحديث، حيث اتسع مفهوم المعارضة ليشمل أشكالًا من التفاعل النصي تتجاوز المحاكاة الشكلية إلى إعادة بناء الدلالة، فالمعارضة الحديثة أصبحت فعلًا تأويليًا، يعيد من خلاله الشاعر قراءة النص القديم وإعادة توظيفه في سياق جديد، وفي هذا الإطار يشير محمد عبد المطلب إلى أن «المعارضة الحديثة لم تعد مجرّد مجاراة، بل صارت إعادة إنتاج للنص القديم

[1] **صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص125.**

داخل بنية دلالية جديدة»[1]، وهو ما يجعلها قريبة من مفهوم التناص الذي تحدّثت عنه جوليا كريستيفا بقولها: «كل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى».[2]

شوقي ومعارضة البوصيري

يقول البوصيري:

«أمِن تذكّرِ جيرانٍ بذي سلمِ

مزجتَ دمعًا جرى من مقلةٍ بدمِ

أم هبّت الريحُ من تلقاءِ كاظمةٍ

وأومضَ البرقُ في الظلماءِ من إضمِ».[3]

ويقول أحمد شوقي معارضًا:

«ريمٌ على القاع بين البان والعلمِ

أحلّ سفك دمي في الأشهر الحرمِ

رمى القضاءُ بعيني جؤذرٍ أسدًا

يا ساكنَ القاع أدركْ ساكنَ الأجمِ

يا لائمي في الهوى العذري معذرةً

مني إليك ولو أنصفتَ لم تلمِ».[4]

يتّضح من هذا النموذج أن شوقي التزم بالبنية الإيقاعية للقصيدة الأصلية (البحر البسيط والقافية الميمية)، غير أنه لم يكتفِ بالمحاكاة، بل أعاد بناء المدخل الشعري من خلال غزل تصويري مكثف، يفتح أفقًا جماليًا مختلفًا عن المدخل الوجداني عند البوصيري، إن هذا التحويل من استهلال عاطفي تقليدي إلى مشهد غزلي حيّ يدل على وعي شوقي بوظيفة المعارضة بوصفها إعادة تشكيل للنص لا استنساخًا له، ولذلك يرى شوقي ضيف أن «شوقي لم يكن تابعًا للبوصيري، بل أعاد بناء القصيدة في إطار تقليدي بروح حديثة».[5]

ثانيًا: المعارضة بوصفها إحياءً للتراث

ارتبطت المعارضة في العصر الحديث، خاصة في مرحلتها الأولى، بحركة الإحياء التي سعت إلى إعادة الاعتبار للنموذج الشعري القديم بعد فترة من التراجع، وقد وجد شعراء الإحياء في المعارضة وسيلة فعالة لإثبات قدرتهم على استعادة اللغة الكلاسيكية وأوزانها، ومن ثمّ إعادة بناء

---

[1] **محمد عبد المطلب، بلاغة الخطاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص112.**

[2] **Julia Kristeva, Desire in Language, Columbia University Press, 1980, p 66.**

[3] **لبوصيري، ديوان البردة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص15.**

[4] **أحمد شوقي، الشوقيات، ص45.**

[5] **شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الحديث، ص102.**

الهوية الشعرية العربية، وفي هذا السياق يرى شوقي ضيف أن «المعارضة كانت أداة أساسية في يد شعراء البعث لإحياء النموذج الشعري القديم وإعادة بعثه في العصر الحديث».[1]

البارودي وإحياء النموذج القديم

يقول محمود سامي البارودي:

«ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلُ

عفافٌ وإقدامٌ وحزمٌ ونائلُ

إذا غامرتَ في شرفٍ مرومِ

فلا تقنعْ بما دونَ النجومِ

فطعمُ الموتِ في أمرٍ حقيرٍ

كطعمِ الموتِ في أمرٍ عظيمِ».[2]

يمثّل هذا النص معارضة ضمنية للنموذج البطولي في الشعر العربي القديم، حيث يستعيد البارودي لغة الفخر والحماسة، لكنه يعيد توجيهها لتخدم وعيًا حديثًا قائمًا على استعادة الكرامة الفردية والجماعية، فالقصيدة لا تحاكي نصًا بعينه، بل تحاكي نسقًا شعريًا كاملًا، وهو نسق الفخر العربي، ومن هنا تتحول المعارضة إلى إحياء للروح الشعرية القديمة داخل سياق حديث، وقد أشار أحد النقاد إلى أن «البارودي أعاد للشعر العربي لغته القديمة، لكنه حمّلها دلالات جديدة».[3]

ثالثًا: المعارضة بوصفها تجاوزًا وإعادة إنتاج

لم تبقَ المعارضة في حدود الإحياء، بل تطورت لتصبح وسيلة لتجاوز النص القديم وإعادة إنتاجه، فالشاعر الحديث لا يقف عند حدود المحاكاة، بل يعيد صياغة المعنى وفق رؤيته الخاصة، وهو ما يجعل المعارضة فعلًا إبداعيًا مستقلًا، وفي هذا السياق يرى صلاح فضل أن «الشاعر الحديث يدخل في حوار مع التراث، لكنه لا يذوب فيه، بل يعيد تشكيله وفق رؤيته الخاصة».[4]

حافظ إبراهيم وتحوير النموذج

يقول حافظ إبراهيم:

«أنا إن قدر الإله مماتي

لا ترى الشرق يرفع الرأس بعدي

أنا إن عشتُ لستُ أعدم قوتًا

---

[1] **أحمد شوقي، المرجع السابق، ص45.**
[2] **محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ص210.**
[3] **شوقي ضيف، المرجع السابق، ص60.**
[4] **صلاح فضل، المرجع السابق، ص130.**

وإذا متُّ لستُ أعدم مجدي».[1]

في هذا النص، نجد أن حافظ إبراهيم يستعيد روح الفخر القديمة، لكنه يحمّلها بعدًا قوميًا حديثًا، حيث يتحول "الأنا" الفردي إلى "أنا" جماعي يمثل الأمة، وهنا تظهر المعارضة بوصفها تحويرًا للنسق القديم، إذ لم يعد الفخر تعبيرًا عن الذات الفردية فقط، بل أصبح تعبيرًا عن الهمّ القومي، وهذا ما يجعل النص يتجاوز النموذج القديم دون أن ينفصل عنه.

رابعًا: المعارضة الساخرة في الشعر الحديث

مع تطور التجربة الشعرية، ظهرت أشكال جديدة من المعارضة، من بينها المعارضة الساخرة التي تقوم على تفكيك النموذج القديم بدل محاكاته، وهنا تتحول المعارضة إلى أداة نقدية تكشف عن تناقضات الواقع، وفي هذا السياق يمكن استحضار تجربة نزار قباني، الذي استخدم بنية الخطاب التقليدي ليقلبها إلى خطاب ساخر.

نزار قباني ومعارضة الخطاب التقليدي

يقول نزار قباني:

«إذا خسرنا الحربَ لا غرابة

لأننا ندخلها...

بكل ما يملك الشرقي من مواهب الخطابة

بالعنتريات التي ما قتلت ذبابة

لأننا ندخلها...

بمنطق الطبلة والربابة».[2]

يقوم هذا النص على معارضة غير مباشرة للخطاب البلاغي العربي التقليدي، حيث يستحضر الشاعر مفرداته (الخطابة، العنتريات) ليكشف عن عجزها، فالمعارضة هنا ليست محاكاة، بل تفكيك وسخرية، إذ يتم قلب القيم القديمة (الفصاحة، البلاغة) إلى علامات على العجز، وهذا يمثل تحولًا نوعيًا في مفهوم المعارضة، حيث تصبح أداة نقد ثقافي.

خامسًا: المعارضة الرمزية في الشعر المعاصر

في الشعر المعاصر، اتخذت المعارضة طابعًا رمزيًا، حيث لم تعد موجهة إلى نص محدد، بل إلى أنماط فكرية وخطابات ثقافية، وهنا تصبح المعارضة شكلًا من أشكال المقاومة الرمزية.

محمود درويش

يقول محمود درويش:

---

[1] **حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ص98.**

[2] **نزار قباني، الأعمال الكاملة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ج2، ص233.**

«على هذه الأرض ما يستحق الحياة

على هذه الأرض سيدة الأرض

أمُّ البدايات أمُّ النهايات

كانت تسمى فلسطين

صارت تسمى فلسطين».[1]

يمثّل هذا النص معارضة للخطاب الذي يسعى إلى طمس الهوية، حيث يعيد الشاعر بناء العلاقة بالأرض عبر لغة شعرية مكثفة، فالمعارضة هنا ليست مع نص شعري، بل مع خطاب سياسي وثقافي، ومن ثم تتحول إلى فعل مقاومة، يعيد من خلاله الشاعر تشكيل الوعي الجمعي.

خاتمة:

يتبيّن من خلال هذه النماذج أن المعارضة في العصر الحديث قد شهدت تحوّلًا عميقًا، إذ انتقلت من كونها محاكاة شكلية للنصوص القديمة إلى كونها حوارًا إبداعيًا مع التراث، بل وأداة لتفكيكه وإعادة بنائه، كما تحولت من وظيفة جمالية إلى وظيفة فكرية ونقدية، تعبّر عن وعي الشاعر بذاته وبعصره، وهكذا أصبحت المعارضة أحد أهم مظاهر الحداثة الشعرية، لأنها تجمع بين الذاكرة والتجديد، بين الاستحضار والتجاوز.

[1] **محمود درويش، أثر الفراشة، ص45.**

المحاضرة السادسة: محاولات التجديد في القصيدة الإحيائية

تمهيد:

تُعدّ القصيدة الإحيائية (أو قصيدة البعث) مرحلة مفصلية في تطور الشعر العربي الحديث، إذ مثّلت نقطة انتقال من حالة الجمود التي عرفها الشعر في عصور الانحطاط إلى محاولة استعادة مجده الفني واللغوي، غير أن هذه العودة إلى التراث لم تكن عودة ميكانيكية، بل صاحبتها محاولات واضحة للتجديد داخل الإطار التقليدي، فقد أدرك شعراء الإحياء أن مجرد تقليد القدماء لا يكفي، فحاولوا إدخال عناصر جديدة على مستوى الموضوع واللغة والتصوير، وفي هذا السياق يرى صلاح فضل أن «شعراء الإحياء لم يكونوا مجرد مقلدين، بل سعوا إلى إدخال روح العصر في القالب القديم»[1]، وهو ما يجعل القصيدة الإحيائية مجالًا للتوتر بين المحافظة والتجديد.

أولًا: التجديد في الموضوعات الشعرية

لم تعد القصيدة الإحيائية حبيسة الأغراض التقليدية كالفخر والمدح، بل انفتحت على موضوعات جديدة تعكس تحولات المجتمع العربي في العصر الحديث، مثل الوطنية، والإصلاح الاجتماعي، ومقاومة الاستعمار، وقد فرضت هذه القضايا نفسها على الشاعر، فاضطر إلى إعادة توظيف الأغراض القديمة لتستوعب مضامين جديدة، ويشير شوقي ضيف إلى أن «شعراء البعث أدخلوا موضوعات العصر الحديث في القصيدة التقليدية، فوسّعوا من آفاقها الدلالية».[2]

أحمد شوقي (الشعر الوطني)

يقول أحمد شوقي:

«وطني لو شُغِلتُ بالخلدِ عنهُ

نازعتني إليه في الخلدِ نفسي

وهفا بالفؤادِ في سلسبيلٍ

ظنّهُ الماءَ وهو نارٌ بقلبِ

وطني أنتَ روحي ومُهْجتي

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص125.

[2] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الحديث، ص47

وبكَ التاريخُ يستعيدُ حُضوري».[1]

يكشف هذا النص عن تحوّل واضح في موضوع القصيدة، إذ ينتقل شوقي من الأغراض التقليدية إلى التعبير عن الشعور الوطني، ورغم احتفاظه بالبنية الكلاسيكية، فإن المضمون يعكس وعيًا حديثًا بالوطن بوصفه قيمة وجودية، فالوطن هنا ليس مجرد مكان، بل هو كيان يتداخل مع الذات «وطني أنت روحي ومهجتي»، وهو ما يدل على عمق التحول الدلالي، إن الشاعر يستثمر اللغة التراثية، لكنه يحمّلها دلالات جديدة مرتبطة بالوعي القومي.

ثانيًا: التجديد في اللغة الشعرية

حافظ شعراء الإحياء على فصاحة اللغة العربية الكلاسيكية، لكنهم حاولوا تبسيطها وتقريبها من المتلقي، مع إدخال بعض الألفاظ الحديثة التي تفرضها الحياة الجديدة، وقد أدى ذلك إلى نشوء لغة وسطى تجمع بين الجزالة والوضوح، ويؤكد محمد عبد المطلب أن «لغة شعراء الإحياء تمثل توازنًا بين المحافظة على التراث والانفتاح على متطلبات العصر».[2]

يقول حافظ إبراهيم:

«أنا البحرُ في أحشائه الدرُّ كامنٌ

فهل سألوا الغواصَ عن صدفاتي

وسعتُ كتابَ الله لفظًا وغايةً

وما ضقتُ عن آيٍ به وعظاتِ

فكيف أضيقُ اليوم عن وصف آلةٍ

وتنسيقِ أسماءٍ لمخترعاتِ».[3]

يعكس هذا النص محاولة واضحة لتحديث اللغة الشعرية، إذ يدمج حافظ إبراهيم بين لغة فخمة «أنا البحر في أحشائه الدر كامن» وبين مفردات حديثة «آلة»، «مخترعات» وهذا المزج يدل على وعي الشاعر بضرورة مواكبة العصر دون التفريط في أصالة اللغة، كما أن النص يحمل بعدًا دفاعيًا عن اللغة العربية، حيث يثبت قدرتها على استيعاب مفاهيم الحداثة، وهو ما يمثل أحد أوجه التجديد في القصيدة الإحيائية.

ثالثًا: التجديد في الصورة الشعرية

لم تظل الصورة الشعرية في القصيدة الإحيائية جامدة، بل شهدت نوعًا من التطور، حيث بدأ الشعراء يميلون إلى الصور الحية المستمدة من الواقع، بدل الصور التقليدية المستهلكة، وقد ساهم

---

[1] **أحمد شوقي، الشوقيات، ص112.**
[2] **محمد عبد المطلب، بلاغة الخطاب، ص118.**
[3] **حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ص55.**

ذلك في إضفاء حيوية جديدة على النص الشعري، ويرى شوقي ضيف أن «الصورة عند شعراء الإحياء أصبحت أكثر اتصالًا بالحياة، وأقل اعتمادًا على القوالب الجاهزة».[1]

يقول محمود سامي البارودي:

«أرى شجرَ الأيكِ يحنو كأنهُ

صديقٌ يواسي في الخطوبِ صديقهُ

وتبكي الغيومُ الغُرُّ حتى كأنها

عيونُ يتامى في المآتمِ تذرفُ».[2]

تقوم الصورة في هذا النص على تشخيص الطبيعة، حيث تتحول الأشجار إلى كائنات إنسانية «يحنو كأنه صديق»، وتصبح الغيوم عيونًا تبكي، وهذا يدل على انتقال الشاعر من الصورة التقليدية إلى صورة أكثر حيوية وتأثيرًا، كما أن هذه الصور تعكس تجربة وجدانية صادقة، وهو ما يميزها عن الصور الموروثة الجاهزة.

رابعًا: التجديد في بناء القصيدة

رغم محافظة القصيدة الإحيائية على نظام الشطرين ووحدة الوزن والقافية، فإنها شهدت بعض محاولات التجديد في البناء، مثل تنويع الموضوعات داخل القصيدة الواحدة، والانتقال من غرض إلى آخر بشكل أكثر مرونة، وقد أدى ذلك إلى كسر الجمود الذي كان يميز القصيدة التقليدية، ويشير أحد النقاد إلى أن «القصيدة الإحيائية بدأت تتخلص تدريجيًا من وحدة الغرض الصارمة».[3]

يقول أحمد شوقي:

«سلامٌ من صبا بردى أرقُّ

ودمعٌ لا يُكفكفُ يا دمشقُ

ومعذرةُ اليراعةِ والقوافي

جلالُ الرزءِ عن وصفٍ يدقُّ

ذكرتُكِ والرصاصُ على جوانحي

[1] **شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الحديث، ص63.**
[2] **محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ص178.**
[3] **محمد مندور، في الأدب والنقد، ص90.**

كأنكِ طائرٌ مذبوحُ».[1]

يجمع هذا النص بين الغزل والوطنية والرثاء، وهو ما يدل على تعدد الأغراض داخل القصيدة الواحدة، كما أن الانتقال بين هذه الأغراض يتم بشكل سلس، مما يعكس تطورًا في بناء القصيدة، فالشاعر لا يلتزم بوحدة الغرض، بل يعبّر عن تجربة مركبة، وهو ما يمثل خطوة نحو الحداثة.

خامسًا: التجديد في الوظيفة الشعرية

لم تعد القصيدة الإحيائية مجرد وسيلة للتعبير الجمالي، بل أصبحت أداة للإصلاح والتوجيه الاجتماعي والسياسي، فقد لعب الشعر دورًا مهمًا في نشر الوعي ومقاومة الاستعمار، ويؤكد صلاح فضل أن «الشعر في عصر الإحياء أصبح يحمل رسالة تتجاوز المتعة الجمالية إلى التأثير في الواقع».[2]

يقول معروف الرصافي:

«علمٌ ودستورٌ ومجلسُ أمةٍ

كلٌّ عن المعنى الصحيحِ محرّفُ

أسماءُ ليس لنا سوى ألفاظها

أما معانيها فليست تُعرفُ».[3]

يعبّر هذا النص عن وظيفة نقدية واضحة، حيث يكشف الشاعر عن زيف الواقع السياسي فالمفاهيم الحديثة «الدستور»، «مجلس الأمة» تتحول إلى مجرد ألفاظ فارغة، وهنا يظهر دور الشعر كأداة نقد اجتماعي، وهو ما يمثل تحولًا مهمًا في وظيفة القصيدة.

سادسًا: التجديد في الإيقاع الشعري

رغم التزام شعراء الإحياء بالبنية العروضية التقليدية القائمة على وحدة البحر والقافية، فإنهم لم يكونوا جامدين إيقاعيًا، بل حاولوا إدخال نوع من الحيوية داخل الإطار الخليلي، وقد تمثّلت هذه المحاولات في تنويع التراكيب الإيقاعية، وتكثيف التكرار الصوتي، واستثمار الموسيقى الداخلية الناتجة عن التوازي والتقابل، فضلًا عن مرونة الانتقال بين الجمل الشعرية بما يخفف من رتابة الإيقاع، وهذا ما يجعل الإيقاع في القصيدة الإحيائية أقل صلابة مما كان عليه في العصور السابقة، وفي هذا السياق يشير شوقي ضيف إلى أن «شعراء البعث لم يخرجوا عن الأوزان الخليلية، لكنهم أضفوا عليها حيوية جديدة من خلال حسن توزيع النبرات والتراكيب»[4] ، كما يرى محمد عبد

---

[1] **أحمد شوقي، شوقيات، ص34.**

[2] **صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص140.**

[3] **معروف الرصافي، ديوان الرصافي، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1977م، ص88.**

[4] **شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الحديث، ص70.**

المطلب أن «الإيقاع في القصيدة الحديثة لم يعد مجرد وزن خارجي، بل أصبح شبكة من العلاقات الصوتية الداخلية».[1]

يقول أحمد شوقي:

«اختلافُ النهارِ والليلِ يُنسي

اذكُرا لي الصِّبا وأيامَ أُنسي

وسلا مصرَ: هل سلا القلبُ عنها

أو أسا جرحُه الزمانُ المؤسّي

كلما مرّت الليالي عليه

رقّ والعهدُ في الليالي تقسي

مستطارٌ إذا البواخرُ رنّت

أولَ الليلِ أو عوت بعد جرسِ».[2]

يقوم هذا النص على بحر خليلي منتظم، لكنه يكشف عن حيوية إيقاعية واضحة تتجاوز مجرد الالتزام بالوزن، فالتكرار الصوتي في الألفاظ «الليل»، «الليالي»، «النهار» يخلق إيقاعًا داخليًا يوازي الإيقاع الخارجي، كما أن التوازي التركيبي بين الجمل «اختلاف النهار والليل يُنسي / اذكرَا لي الصبا...» يساهم في إنتاج موسيقى داخلية متدفقة، ويُلاحظ أيضًا أن الشاعر يوظّف التقابل الدلالي (النهار/الليل، النسيان/الذكرى)، وهو ما يعزز الإيقاع من خلال التوازن الصوتي والمعنوي.

إن هذا التداخل بين الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية) والإيقاع الداخلي (التكرار، التوازي، التقابل) يدل على وعي شوقي بوظيفة الموسيقى الشعرية، حيث لم تعد مجرد إطار شكلي، بل أصبحت عنصرًا دلاليًا يعبّر عن الحالة الوجدانية، فحركة التكرار في النص تحاكي حركة الزمن «اختلاف النهار والليل»، وهو ما يجعل الإيقاع متوازيًا مع المعنى.

ومن هنا يمكن القول إن التجديد الإيقاعي في القصيدة الإحيائية لم يكن خروجًا على النظام الخليلي، بل كان تعميقًا له من الداخل، عبر تفعيل الإمكانات الموسيقية الكامنة في اللغة، وهذا ما مهّد لاحقًا لظهور الشعر الحر، الذي سيقوم على تحرير الإيقاع بشكل أوسع، دون أن ينفصل كليًا عن هذا التراث.

خاتمة:

يتضح من خلال هذه المحاور أن القصيدة الإحيائية لم تكن مجرد عودة إلى الماضي، بل كانت مرحلة انتقالية حاول فيها الشعراء التوفيق بين الأصالة والمعاصرة، وقد تجلّت محاولات التجديد في الموضوع واللغة والصورة والبناء والوظيفة، مما مهد الطريق لظهور الاتجاهات

[1] **محمد عبد المطلب، بلاغة الخطاب، ص135.**

[2] **أحمد شوقي، الشوقيات، ص78.**

الشعرية الحديثة، وهكذا يمكن القول إن القصيدة الإحيائية تمثل حلقة وصل أساسية في تطور الشعر العربي الحديث.

يتبيّن أن التجديد في الإيقاع الشعري داخل القصيدة الإحيائية كان تجديدًا "داخليًا" لا "ثوريًا"، إذ حافظ الشعراء على الأوزان الخليلية، لكنهم سعوا إلى تليينها وإغنائها بعناصر موسيقية جديدة، وقد شكّل هذا المسار خطوة تمهيدية أساسية نحو التحولات الكبرى التي سيشهدها الشعر العربي لاحقًا، خاصة مع حركة الشعر الحر.

المحاضرة السابعة: تجربة الجواهري في الشعر العربي الحديث

تمهيد:

تُعدّ تجربة الجواهري من أكثر التجارب الشعرية اكتمالًا في الشعر العربي الحديث، إذ استطاع أن ينهض بالقصيدة العمودية إلى مستوى جديد من الحيوية، جامعًا بين فخامة التراث وقلق الحاضر، فالشاعر لم يكن مجرد امتداد لمدرسة الإحياء، بل كان تطويرًا داخليًا لها، حيث تحوّلت القصيدة عنده من قالب تقليدي إلى فضاء تعبيري نابض بالحياة، وقد أشار صلاح فضل إلى أن «الجواهري يمثل الذروة التي بلغتها القصيدة العربية الكلاسيكية قبل أن تنفتح على أشكال الحداثة»[1]، وهو ما يجعل تجربته حلقة مركزية في فهم تطور الشعر العربي.

[1] **صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص150.**

أولًا: الجواهري والامتداد الإحيائي (الأصالة والتمكن اللغوي)

ينطلق الجواهري من مرجعية إحيائية واضحة، حيث يتكئ على التراث الشعري العربي في لغته وبنائه وإيقاعه، لكنه لا يقف عند حدود التقليد، بل يوظف هذا التراث توظيفًا إبداعيًا، فقصيدته تقوم على جزالة اللفظ، وقوة التركيب، واستحضار المعجم الكلاسيكي، غير أن هذه العناصر تأتي في سياق تجربة حديثة، وفي هذا الإطار يرى شوقي ضيف أن «الجواهري من أكثر الشعراء المعاصرين تمكنًا من أدوات الشعر العربي القديم».[1]

يقول الجواهري:

«أتعلمُ أم أنتَ لا تعلمُ

بأنَّ جراحَ الضحايا فمُ

فمٌ ليس كالمدّعي قولَهُ

وليس كآخرَ يسترحمُ

يفوحُ دماً وهو في صمتهِ

ويصرخُ حتى يكادُ يُصمُّ».[2]

يحافظ النص على بنية عمودية صارمة من حيث الوزن والقافية، وهو ما يعكس الامتداد الإحيائي، غير أن القوة التعبيرية تتجاوز مجرد المحافظة الشكلية، فالجملة الشعرية عند الجواهري مشحونة بطاقة انفعالية عالية، وهو ما يجعل اللغة التراثية تنبض بالحياة، كما أن التراكيب «جراح الضحايا فم» تكشف عن قدرة الشاعر على تحويل المعجم القديم إلى أداة تعبير حديثة.

ثانيًا: البعد السياسي في شعر الجواهري (الشعر بوصفه موقفًا)

تُعدّ التجربة السياسية أحد أبرز ملامح شعر الجواهري، حيث تحوّلت القصيدة إلى وسيلة احتجاج وكشف، فهو شاعر لا يكتب من خارج الواقع، بل من قلبه، وقد جعل من الشعر أداة مواجهة للظلم والاستبداد، ويؤكد صلاح فضل أن «القصيدة عند الجواهري ليست تأملًا جماليًا فقط، بل هي فعل مقاومة».[3]

يقول الجواهري:

«تنامُ ملءَ جفونِها عن شواردِها

ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصمُ

وكمْ من دمٍ لا يُستثارُ لهُ

وكمْ من حقٍّ يُضامُ وهو يُهضمُ

---

[1] **شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الحديث، ص120.**

[2] **محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ج1، 1982، ص220.**

[3] **صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص152.**

يا أمّةً ضحكتْ من جهلِها الأممُ».[1]

يقوم النص على خطاب احتجاجي واضح، حيث يستثمر الشاعر البناء الكلاسيكي ليحمّله مضمونًا سياسيًا حادًا، فالمفارقة بين «تنام» و«يسهر» تخلق توترًا دلاليًا يعكس حالة الوعي مقابل الغفلة، كما أن الأسلوب الخطابي المباشر يمنح النص قوة تأثيرية كبيرة، وهنا تتجلى وظيفة الشعر كأداة نقد اجتماعي، وهو ما يمثل أحد أهم أوجه التجديد عند الجواهري.

ثالثًا: التجديد في الصورة الشعرية (من البلاغة إلى الرمزية)

لم يكتفِ الجواهري بالصور التقليدية، بل عمل على تطويرها لتصبح أكثر كثافة وعمقًا، حيث تميل إلى الرمزية والتشخيص، فالصورة عنده لا تُستخدم للزينة، بل للتعبير عن تجربة معقدة، ويرى محمد عبد المطلب أن «الصورة الحديثة تقوم على التكثيف والقدرة على حمل دلالات متعددة».[2]

يقول الجواهري:

«جراحُ الضحايا فمٌ ناطقٌ

إذا ما سكتَ الورى يُفهمُ

تئنُّ، ولكنَّ في أنينها

حديثٌ يُفسَّرُ أو يُترجمُ».[3]

تقوم الصورة هنا على تشخيص «الجراح» وتحويلها إلى كيان ناطق، وهو ما يخلق بعدًا رمزيًا عميقًا، فالجراح تمثل الشعب، والصمت يمثل القهر، بينما يتحول الأنين إلى لغة بديلة، إن هذه البنية الرمزية تدل على انتقال الصورة من مستوى البلاغة التقليدية إلى مستوى التعبير الدلالي المركب.

رابعًا: التجديد في الإيقاع (الموسيقى الداخلية والتصعيد)

رغم التزام الجواهري بالوزن الخليلي، فإنه يخلق داخل القصيدة إيقاعًا داخليًا قائمًا على التكرار والتوازي والتصعيد، فالإيقاع عنده ليس مجرد وزن، بل هو جزء من المعنى، وفي هذا السياق.

يرى شوقي ضيف أن «الجواهري أحسن توظيف الموسيقى الشعرية لتخدم التجربة الشعورية».[4]

«ويصرخُ... ويصرخُ... لا صمتَ في

---

[1] **محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، ص88.**
[2] **محمد عبد المطلب، بلاغة الخطاب، ص140.**
[3] **الجواهري، ديوان الجواهري، ص225.**
[4] **شوقي ضيف، ، تاريخ الأدب العربي: العصر الحديث، ص130.**

جراحٍ تُفجّرُها الأنجمُ

ويصرخُ حتى يُرى صوتهُ

ويُسمعُ حتى يُرى الموجمُ».[1]

يعتمد النص على التكرار «ويصرخ» بوصفه عنصرًا إيقاعيًا ودلاليًا في آنٍ واحد، حيث يعكس التصعيد النفسي، كما أن الامتداد الصوتي للجمل يخلق إيقاعًا متدفقًا يوازي الانفعال، وهنا يتجلى التجديد في الإيقاع من خلال تفعيل الموسيقى الداخلية، لا كسر الوزن.

خامسًا: البعد الوجداني والذاتي (الوطن بوصفه تجربة شعورية)

لا يقتصر شعر الجواهري على البعد السياسي، بل يتضمن بعدًا وجدانيًا عميقًا، حيث يتحول الوطن إلى تجربة شعورية متجذرة في الذات، وفي هذا الإطار يرى أحد النقاد أن «الجواهري جمع بين حرارة العاطفة وقوة الموقف».[2]

يقول الجواهري:

«حييتُ سفحَكِ عن بُعدٍ فحييني

يا دجلةَ الخيرِ يا أمَّ البساتينِ

حييتُ سفحَكِ ظمآناً ألوذُ بهِ

لوذَ الحمائمِ بين الماءِ والطينِ

يا موطني، وطني، لو كنتُ أملكُهُ

لما تركتُ بهِ دنيايَ تأتيني».[3]

يبرز في هذا النص تداخل العاطفة بالوطنية، حيث يتحول الوطن إلى ملاذ نفسي «ألوذ به» كما أن التكرار «وطني، وطني» يعمّق الإحساس الوجداني، وتُظهر الصورة «لوذ الحمائم» حساسية عالية في التعبير، وهو ما يكشف عن بعد إنساني عميق في التجربة.

سادسًا: اللغة الخطابية في شعر الجواهري

تُعدّ اللغة الخطابية من أبرز السمات الأسلوبية في تجربة محمد مهدي الجواهري، حيث تتحوّل القصيدة إلى فضاء تواصلي مباشر بين الشاعر والمتلقي، قائم على الإقناع والتأثير والتحريض، فالخطاب الشعري عنده لا ينغلق على ذاته، بل ينفتح على الآخر، مستثمرًا أدوات البلاغة العربية التقليدية مثل النداء، والاستفهام، والتكرار، والتوكيد، غير أنه يعيد توظيفها في سياق حديث يتسم بالوعي السياسي والاجتماعي، وفي هذا الإطار يرى صلاح فضل أن «اللغة

---

[1] **الجواهري، ديوان الجواهري، ص95.**

[2] **إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص210.**

[3] **الجواهري، ديوان الجواهري، ص45.**

الشعرية الحديثة، حين تكتسب بعدًا خطابيًا، تتحول إلى أداة تأثير في الواقع لا مجرد وسيلة تعبير»[1]، وهو ما ينطبق بوضوح على تجربة الجواهري.

يقول الجواهري:

«أتعلمُ أم أنتَ لا تعلمُ

بأنَّ جراحَ الضحايا فمُ

أتعلمُ كمْ في العراقِ جريحٌ

يئنُّ، وكم فيه مستسلمُ

أتعلمُ أنَّ القيودَ التي

تُغلُّ بها الناسُ لا تُكسرُ؟».[2]

يتجلّى البعد الخطابي في هذا النص من خلال توظيف الاستفهام التكراري «أتعلم» الذي يتحول من مجرد سؤال إلى أداة إدانة وتحريض، فالشاعر لا ينتظر جوابًا، بل يفرض وعيًا على المتلقي، وهو ما يجعل الخطاب ذا طبيعة جدلية، كما أن التكرار الإيقاعي لهذا الأسلوب يخلق توترًا صوتيًا يعزز من تأثير النص.

إضافة إلى ذلك، يعتمد الجواهري على الجمل القصيرة المكثفة، التي تشبه العبارات الخطابية المباشرة، مما يمنح النص قوة إلقائية واضحة، وهنا تتحول القصيدة إلى خطاب جماهيري، يتجاوز البعد الجمالي إلى بعد تداولي، حيث يسعى الشاعر إلى التأثير في وعي المتلقي، إن هذا التداخل بين الشعر والخطابة يمثل أحد أهم أوجه التجديد في القصيدة الإحيائية.

سابعًا: البنية الدرامية في قصيدة الجواهري

تتميّز قصيدة الجواهري ببنية درامية واضحة، تقوم على الصراع والتوتر والتصعيد، وهو ما يمنح النص حيوية خاصة، فالشاعر لا يقدّم تجربة ساكنة، بل يبني نصه على حركة داخلية تتطور من لحظة إلى أخرى، من الهدوء إلى الانفجار، ومن الصمت إلى الصراخ، وقد أشار النقاد إلى أن «القصيدة الحديثة تميل إلى الدرامية من خلال احتوائها على صراع داخلي أو خارجي»[3]، وهو ما يتجلى بوضوح في شعر الجواهري.

يقول الجواهري:

«تنامُ ملءَ جفونِها عن شواردِها

ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصمُ

ويصرخُ الحقُّ في آذانِ غافلةٍ

---

[1] **صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص160.**
[2] **محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، ص230.**
[3] **محمد عبد المطلب، بلاغة الخطاب، ص150.**

ويخنقُ الصوتَ من في أذنهِ صممُ

ويمتدُّ الليلُ في أعماقِ أمتِنا

حتى كأنَّ صباحَ العدلِ مُنعدمُ».[1]

تكشف هذه الأبيات عن بنية درامية متصاعدة، تبدأ بحالة من السكون «تنام» ثم تنتقل إلى التوتر «يسهر الخلق»، ثم إلى الذروة «يصرخ الحق»، لتنتهي بصورة قاتمة «يمتد الليل» وهذا التدرج يعكس حركة درامية واضحة داخل النص.

كما أن الصراع يتجلى في تقابل الصور: النوم/السهر، الصمت/الصراخ، الليل/الصباح، وهي تقابلات تمنح النص بعدًا حركيًا، إن هذه البنية تجعل القصيدة أقرب إلى مشهد درامي، حيث تتفاعل العناصر لتشكّل تجربة متكاملة.

ومن هنا يمكن القول إن الجواهري قد أدخل عنصر الدرامية إلى القصيدة العمودية، مما منحها طاقة تعبيرية جديدة، وجعلها أكثر قدرة على تمثّل الواقع المعقد.

خاتمة:

تؤكد دراسة تجربة الجواهري أن القصيدة العمودية لم تكن بنية مغلقة، بل كانت قابلة للتجديد من الداخل، حيث استطاع الشاعر أن يطوّرها عبر:

- ✍ توظيف لغة خطابية مؤثرة تتجاوز الزخرف البلاغي إلى الفعل التداولي.
- ✍ بناء قصيدة ذات طابع درامي قائم على الصراع والتصعيد.
- ✍ تعميق الإيقاع الداخلي عبر التكرار والتوازي.
- ✍ توسيع الدلالة لتشمل البعد السياسي والإنساني.

وبذلك تمثل تجربة الجواهري ذروة النضج في القصيدة الإحيائية، وتمهيدًا حقيقيًا لظهور الشعر الحديث.

المحاضرة الثامنة: نقد المدرسة الإحيائية

[1] **محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، ص102.**

تمهيد:

مثّلت المدرسة الإحيائية، التي ارتبطت بأسماء مثل محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، أول محاولة واعية لإعادة بناء الشعر العربي في العصر الحديث، من خلال العودة إلى الأصول الكلاسيكية واستعادة النموذج العباسي والجاهلي، غير أن هذه العودة، رغم أهميتها في إنقاذ اللغة الشعرية من الانهيار، لم تسلم من نقد حادّ، خاصة من طرف رواد الحداثة، الذين رأوا فيها مشروعًا محافظًا يعيد إنتاج الماضي بدل تجاوزه، وقد تنوعت هذه الانتقادات لتشمل البنية الفنية، واللغة، والخيال، والإيقاع، والعلاقة بالواقع، وهو ما سنحاول تفصيله نظريًا وتطبيقيًا.

أولًا: هيمنة التقليد وإشكالية "إعادة إنتاج النموذج"

تقوم المدرسة الإحيائية في جوهرها على مبدأ "البعث"، أي إعادة إحياء التراث الشعري القديم، غير أن هذا الإحياء غالبًا ما تحوّل إلى محاكاة شكلية صارمة، حيث التزم الشعراء بالبنية الجاهزة للقصيدة القديمة (الوقوف على الأطلال، الغزل، الرحلة، المدح...) دون أن يعيدوا إنتاجها ضمن رؤية جديدة، وهذا ما جعل النص الإحيائي يبدو في كثير من الأحيان مستنسخًا من الذاكرة الثقافية أكثر منه منبثقًا من التجربة المعاصرة.

وقد أشار شوقي ضيف إلى هذا المعنى بقوله: «لم يكن إحياء الشعر عند هؤلاء إحياءً لروحه، بل كان إحياءً لقوالبه وأشكاله الخارجية».[1]

كما يذهب أدونيس إلى أبعد من ذلك حين يرى: «إن الإحياء لم يكن إلا إعادة ترتيب للماضي في الحاضر دون أن يتحول إلى قوة خالقة».[2]

يقول أحمد شوقي:

«قِفْ بِالدِّيارِ وَسَلِّمْ أَيُّهَا الطَّلَلُ

وهلْ يُجيبُ نداءَ الحيِّ مَنْ رَحَلُوا

بَكَتْكَ عَيْنِي وَأَسْعَفْتُ البُكاءَ بِهَا

فَلَمْ يَزَلْ دَمْعُهَا يَجْرِي وَيَنْهَمِلُ

يا دارَ عَهْدِي بِالأَحْبَابِ قَدْ ذَهَبُوا

كَأَنَّهُمْ حُلُمٌ فِي الطَّرْفِ مُنْتَقِلُ

ما بالُ قَلْبِيَ لا يَنْفَكُّ مُحْتَرِقًا

وَالدَّهْرُ يُضْحِكُنِي طَوْرًا وَيُبْكِينِي».[3]

---

[1] **شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الحديث، ص 112.**
[2] **أدونيس، زمن الشعر، ص 52.**
[3] **أحمد شوقي، الشوقيات، ص 45.**

يتضح من هذا المقطع أن الشاعر يعيد إنتاج بنية الطلل الجاهلي بكل مكوناتها: النداء، البكاء، استحضار الماضي، الحسرة على الزمن، غير أن هذه البنية هنا لا تنبع من تجربة معيشة في الصحراء أو من فقدان حقيقي للديار، بل من ذاكرة شعرية جاهزة، فالشاعر لا يقف على طلل فعلي، بل على نموذج ثقافي محفوظ.

ومن هنا يمكن القول إن النص يعاني من انفصال بين التجربة والتعبير، إذ لا يتولد المعنى من واقع معاصر، بل من استعادة شكل موروث، وهذا ما يجعل القصيدة، رغم جمالها اللغوي، تبدو أقرب إلى "تمرين بلاغي" منها إلى تجربة شعرية حقيقية.

ثانيًا: غلبة النزعة الخطابية وتحوّل الشعر إلى خطاب تعليمي

من أبرز مظاهر النقد الموجّه إلى المدرسة الإحيائية أن الشعر فيها تحوّل إلى وسيلة خطابية مباشرة، تُستخدم للتوجيه والإقناع، بدل أن تكون أداة لاكتشاف الذات والعالم، فاللغة هنا تقريرية، واضحة، تعتمد على المباشرة بدل الإيحاء، ويؤكد صلاح فضل أن: الشعر الحديث لم يعد خطابًا مباشرًا، بل أصبح نظامًا دلاليًا معقدًا تتداخل فيه المستويات التعبيرية»[1]، كما يشير جان كوهن إلى أن الشعر الحقيقي يقوم على "الانزياح" لا على التقرير.[2]

يقول محمود سامي البارودي:

«إذا غامرتَ في شرفٍ مرومِ

فلا تقنعْ بما دونَ النجومِ

فطعمُ الموتِ في أمرٍ حقيرٍ

كطعمِ الموتِ في أمرٍ عظيمِ

وما المجدُ إلا السيفُ والرمحُ والقنا

وما العزُّ إلا في ذُرى المتقدّمِ

ومن يتهيب صعود الجبالِ

يعش أبد الدهر بين الحفرِ».[3]

يلاحظ في هذا النص أن الخطاب موجّه مباشرة إلى المتلقي بصيغة الأمر "غامرت"، "لا تقنع"، وهو ما يحوّل القصيدة إلى خطاب وعظي تعليمي، كما أن المعاني تُقدَّم بشكل مباشر (المجد، الشرف، العز)، دون بناء صور شعرية معقدة.

---

[1] **صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 125**

[2] **جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 40.**

[3] **محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ص 67.**

إن هذا النوع من الشعر يعتمد على الإقناع العقلي أكثر من التأثير الجمالي، وهو ما يجعله أقرب إلى الخطابة منه إلى الشعر، فالقارئ لا يُطلب منه أن يشارك في إنتاج المعنى، بل أن يتلقاه جاهزًا.

ثالثًا: محدودية الخيال وغياب الرؤية الشعرية

لم تستطع المدرسة الإحيائية أن تطوّر الخيال الشعري بما يتناسب مع التحولات الحديثة، إذ ظل الخيال فيها تقليديًا يعتمد على الصور الجاهزة، ويقول غاستون باشلار: «الصورة الشعرية ليست صدى للماضي، بل هي ولادة جديدة للمعنى»[1]، كما يرى أدونيس: «الشعر خلقٌ للعالم لا انعكاسٌ له».[2]

يقول حافظ إبراهيم:

«العلمُ يرفعُ بيتًا لا عمادَ لهُ

والجهلُ يهدمُ بيتَ العزِّ والكرمِ

إنَّ الذي ملأَ اللغاتِ محاسنًا

جعلَ الجمالَ وسرَّه في الضادِ

وسعتْ كتابَ الله لفظًا وغايةً

وما ضقتُ عن آيٍ به وعِظاتِ

فكيف أضيق اليوم عن وصف آلةٍ

وتنسيق أسماءٍ لمخترعاتِ».[3]

يعتمد النص على صور ذهنية جاهزة (العلم/الجهل، البناء/الهدم)، وهي صور لا تخلق عالماً جديدًا، بل تعيد إنتاج علاقات معروفة، فالخيال هنا تزييني لا توليدي، لا يفتح أفقًا دلاليًا جديدًا.

كما أن حضور اللغة بوصفها موضوعًا للفخر يجعل القصيدة تدور في إطار الهوية اللغوية بدل الانفتاح على التجربة الإنسانية.

رابعًا: الجمود الإيقاعي وهيمنة الوزن التقليدي

ظل الإيقاع في المدرسة الإحيائية قائمًا على الوزن الخليلي الصارم، مما حدّ من حرية التعبير الشعوري.

وتقول نازك الملائكة: «الوزن ينبغي أن يتبع الشعور لا أن يُفرض عليه».[4]

يقول أحمد شوقي:

---

[1] **غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 82.**
[2] **حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، دار الهلال، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 88.**
[3] **حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ص 88.**
[4] **نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 35.**

«وما نيلُ المطالبِ بالتمنّي

ولكن تؤخذُ الدنيا غلابا

وما استعصى على قومٍ منالٌ

إذا الإقدامُ كان لهم ركابا

فلا تحسبْ المجدَ تمرًا أنت آكلهُ

لن تبلغَ المجدَ حتى تلعقَ الصبرا».[1]

الإيقاع هنا منتظم وثابت، وهو ما يمنح النص موسيقى واضحة، لكنه في الوقت نفسه يفرض على المعنى قالبًا جاهزًا، فالشاعر يكيّف تجربته لتناسب الوزن، بدل أن يكيّف الوزن للتجربة.

وهذا ما جعل الشعر الإحيائي عاجزًا عن التعبير عن التوترات النفسية الحديثة التي تتطلب إيقاعًا أكثر مرونة.

خامسًا: الانفصال عن الواقع المعاصر

رغم أن الشعراء الإحيائيين عاشوا في زمن التحولات (الاستعمار، النهضة، التغير الاجتماعي)، فإن نصوصهم غالبًا ما بدت منفصلة عن هذا الواقع.

يقول حافظ إبراهيم:

«أنا البحرُ في أحشائه الدرُّ كامنٌ

فهل ساءلوا الغواصَ عن صدفاتي

أرى كلَّ يومٍ في الجرائدِ مزلقًا

من القبرِ يدنينا بغيرِ أناةِ

وأسمعُ للكتّابِ في مصرَ ضجّةً

فأعلمُ أن الصائحين نُعاتي

فيا ويحكم أبلى وتبلى محاسني

ومنكم وإن عزّ الدواءُ أُسَاتي».[2]

النص هنا ينشغل بالدفاع عن اللغة، لكنه لا يعكس تجربة اجتماعية أو إنسانية معاصرة بعمق. فالقضية تُطرح بشكل عام، دون تجسيد ملموس.

---

[1] **أحمد شوقي، الشوقيات، ص 102.**

[2] **حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ص 120.**

وهذا ما يجعل القصيدة أقرب إلى خطاب ثقافي عام منها إلى تجربة شعرية متجذرة في الواقع.

خاتمة:

يمكن القول إن المدرسة الإحيائية، رغم دورها التأسيسي في إنقاذ الشعر العربي من الضعف، ظلت حبيسة تصور تقليدي للشعر، يقوم على استعادة النموذج القديم دون إعادة إنتاجه في ضوء تحولات العصر، وهو ما جعلها عاجزة عن تحقيق قطيعة معرفية وجمالية مع الماضي، فقد هيمنت عليها النزعة الشكلية، وغلبت فيها اللغة الخطابية، وضعف فيها الخيال الخلاق، كما ظل إيقاعها أسير النظام الخليلي الصارم، وانفصلت في كثير من الأحيان عن الواقع المعاصر، غير أن هذه النقائص نفسها كانت دافعًا لظهور حركات التجديد، التي لم تكن لترى النور لولا هذا "الإخفاق النسبي" للإحياء، مما يجعل المدرسة الإحيائية مرحلة ضرورية في جدلية التطور الشعري، لا يمكن فهم الحداثة دون المرور بها.

المحاضرة التاسعة: مفهوم التجربة الإبداعية في المدرسة الرومانسية من خلال عناصر التواصل

تمهيد:

تُعدّ التجربة الإبداعية في المدرسة الرومانسية من أكثر المفاهيم ثراءً وتعقيدًا، إذ لا يمكن فهمها بوصفها مجرد فعل إنتاج نصي، بل باعتبارها سيرورة تواصلية متكاملة تتداخل فيها الذات الشاعرة، والرسالة الشعرية، والمتلقي، والسياق، واللغة، وإذا كانت المقاربات الكلاسيكية قد اختزلت الشعر في كونه بناءً لغويًا محكومًا بقواعد ثابتة، فإن الرومانسية أعادت تعريفه بوصفه تجربة حية تنشأ من أعماق الذات وتتحقق عبر شبكة من العلاقات التواصلية التي تمنح النص ديناميكيته ومعناه.

وفي هذا الإطار، يمكن النظر إلى التجربة الإبداعية الرومانسية من خلال عناصر التواصل (المرسل، الرسالة، المتلقي، السياق، القناة، الشفرة)، حيث تتخذ هذه العناصر أبعادًا جديدة تتجاوز التصورات التقليدية، وتُعيد تشكيل مفهوم الشعر ذاته.

أولًا: المرسل (الذات الشاعرة) ـــ من الناقل إلى مركز التجربة

في التصور الكلاسيكي، كان الشاعر مجرد وسيط ينقل القيم العامة ويجسد النموذج المثالي، أما في الرومانسية فقد تحوّل إلى مركز العملية الإبداعية، حيث أصبحت الذات مصدر المعنى ومنبع الخطاب.

يقول ميخائيل نعيمة: «ليس الشاعر من يقول ما يفكر فيه الناس، بل من يقول ما يشعر به هو».[1]

[1] **ميخائيل نعيمة، الغربال، دار العلم للملايين، بيروت، 1982، ص 65.**

يكشف هذا القول عن انتقال جذري في وظيفة الشاعر، إذ لم يعد معبرًا عن الجماعة، بل عن ذاته. فالفعل الإبداعي هنا لا ينطلق من الخارج (القيم الاجتماعية)، بل من الداخل (التجربة الذاتية) وهذا يعني أن المرسل في الرومانسية ليس عنصرًا محايدًا، بل هو مركز الطاقة الإبداعية، حيث تتشكل الرسالة وفق تجربته الخاصة.

ويقول جبران خليل جبران:

«أنا لست أكتب ما أرى

بل أكتب ما أحسّ وما أكون

فإن ضاق صدري بالسكوت

تفجّر الحرف الحزين».[1]

يعبر هذا النص عن اندماج الذات بالخطاب، حيث يصبح القول امتدادًا للوجود، فالشاعر لا يصف العالم، بل يعبّر عن ذاته من خلاله، إن عبارة "تفجّر الحرف" تشير إلى أن الكتابة فعل اضطراري ناتج عن امتلاء داخلي، وهو ما يؤكد أن المرسل في التجربة الرومانسية ليس مجرد ناقل، بل خالق للمعنى.

ثانيًا: الرسالة (النص الشعري) — من البناء إلى التجربة الحية

لم يعد النص الشعري في الرومانسية بناءً شكليًا قائمًا على الزخرفة، بل أصبح تجسيدًا لتجربة شعورية عميقة، تحمل في طياتها توتر الذات وانفعالاتها.

يقول وليم وردزورث: «الشعر هو انبثاق تلقائي لمشاعر قوية، يُسترجع في لحظة من الهدوء».[2]

هذا التعريف يقدّم تصورًا ديناميكيًا للنص، حيث لا يُنظر إليه كمنتج جاهز، بل كسيرورة تبدأ بانفعال قوي، ثم تُعاد صياغته في لحظة تأمل، فالنص هنا يحمل أثر التجربة الأصلية، لكنه في الوقت نفسه نتيجة إعادة تنظيمها، وهذا يعني أن الرسالة ليست شكلًا ثابتًا، بل كيان حيّ يتشكل عبر الزمن.

ويقول أبو القاسم الشابي:

«أحبّ الحياة إذا ما استطعتُ

إليها سبيلًا

وأكره أن أرى الذلّ فيها

وأرضى الهوانَ سبيلا

سأكتب بالدم ما شئتُ

[1] **جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، دار الجيل، بيروت، 1990، ص 72.**

[2] **William Wordsworth, Preface to Lyrical Ballads, 1802, p 14.**

إن لم يكن بالحبر تسجيلا».[1]

يعكس هذا النص اندماج الرسالة بالتجربة الوجودية، حيث تتحول الكتابة إلى فعل مقاومة، فالتعبير "سأكتب بالدم" يرمز إلى أن النص ليس مجرد كلمات، بل امتداد للحياة نفسها، وهنا تتجاوز الرسالة حدود الجمال إلى مجال الفعل، مما يعكس طبيعتها الحية.

ثالثًا: المتلقي (من مستهلك إلى شريك في الإبداع)

في الكلاسيكية، كان المتلقي عنصرًا سلبيًا يكتفي بفهم الرسالة وفق قواعد محددة، أما في الرومانسية فقد أصبح شريكًا في إنتاج المعنى، يقول رولان بارت: «النص لا يكتمل إلا بالقارئ».[2]

يشير هذا القول إلى أن المعنى ليس جاهزًا داخل النص، بل يتشكل عبر التفاعل مع القارئ، فالتجربة الإبداعية لا تنتهي عند الشاعر، بل تستمر في ذهن المتلقي، الذي يعيد تأويل النص وفق تجربته الخاصة.

وهذا التصور يتناغم مع الرؤية الرومانسية التي ترى في التلقي فعلًا إبداعيًا، لا مجرد استهلاك.

رابعًا: السياق (من الإطار الخارجي إلى الامتداد الوجداني)

لم يعد السياق في الرومانسية مجرد ظرف خارجي، بل أصبح جزءًا من التجربة الشعورية، حيث يتداخل مع الذات ويؤثر في تشكيل الخطاب.

يقول أحمد زكي أبو شادي:

«يا وطني هل فيك لي موطنٌ

أم أنا فيك غريب الديار؟

أبحث عن نفسي في أرضي

فلا أرى إلا الانكسار».[3]

يظهر في هذا النص تداخل السياق بالذات، حيث لا يُقدَّم الوطن بوصفه إطارًا خارجيًا، بل بوصفه تجربة شعورية، فالإحساس بالغربة داخل الوطن يعكس أزمة في العلاقة بين الذات والسياق، وهو ما يجعل السياق عنصرًا داخليًا في التجربة.

خامسًا: الشفرة والقناة (من الوضوح إلى الانزياح)

اعتمدت الرومانسية على لغة مشحونة بالصور والانزياحات، حيث لم تعد الشفرة اللغوية وسيلة نقل مباشرة، بل أصبحت مجالًا للإيحاء والتأويل.

يقول إيليا أبو ماضي:

«وإذا نظرتَ إلى الوجود بعينِ

الرضا رأيتَ الوجود جميلا

---

[1] **أبو القاسم الشابي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1984، ص 120.**
[2] **رولان بارت، لذة النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص 22.**
[3] **أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي، القاهرة، 1933، ص 31.**

ومن رضي فله الرضا

ومن سخط فله السخط طويلا».[1]

يعتمد هذا النص على البعد الإيحائي، حيث لا يقدّم معنى مباشرًا، بل يفتح المجال للتأويل، فالجمال ليس صفة في الأشياء، بل نتيجة نظرة المتلقي، وهو ما يجعل اللغة أداة لإعادة تشكيل الواقع، لا مجرد وصف له.

خاتمة:

تُظهر دراسة التجربة الإبداعية في المدرسة الرومانسية من خلال عناصر التواصل أنها ليست عملية خطية، بل شبكة معقدة من العلاقات التي تتداخل فيها الذات واللغة والمتلقي والسياق، فقد تحوّل المرسل إلى مركز للمعنى، وأصبحت الرسالة تجسيدًا لتجربة حية، وأُعيد تعريف المتلقي بوصفه شريكًا في الإبداع، بينما اكتسب السياق بعدًا وجدانيًا، وتحوّلت اللغة إلى مجال للإيحاء، ومن خلال هذا التحول، أسست الرومانسية لرؤية جديدة للشعر بوصفه فعل تواصل حيّ يعكس تعقيد التجربة الإنسانية.

المحاضرة العاشرة: المدرسة الرومنسية والتحامل على التراث (الخيال الشعرى عند أبي القاسم الشابي نموذجًا)

تمهيد:

مثّلت المدرسة الرومنسية في الأدب العربي الحديث حركة تمرّد فني ووجداني على النموذج الشعري التقليدي الذي ظلّ، في نظر كثير من الرومنسيين، مشدودًا إلى سلطة الماضي، ومقيّدًا بمفاهيم البلاغة القديمة، وأغراض الشعر الموروثة، وصورة الشاعر بوصفه ناظمًا يحاكي الأسلاف أكثر مما يعبّر عن ذاته، ولم يكن موقف الرومنسيين من التراث موقف رفض مطلق، بل كان في جوهره رفضًا للجمود الذي حوّل التراث إلى سلطة ضاغطة، وأفقد الشعر حريته الداخلية، فالرومنسية العربية لم تأت لتلغي الماضي، وإنما جاءت لتعيد ترتيب علاقة الشاعر به؛ بحيث لا يكون التراث نموذجًا مغلقًا، بل مادة قابلة للحوار والتجاوز، ومن هنا يمكن فهم عبارة «التحامل على التراث» في سياقها النقدي: فهي لا تعني كراهية التراث أو إنكار قيمته، بل تعني مقاومة تحوّله إلى معيار وحيد للحكم على الشعر.

وقد وجد هذا الموقف أوضح تجلياته عند شعراء المهجر وجماعة الديوان وأبولو، ثم عند أبي القاسم الشابي، الذي اتخذ من الخيال والوجدان والطبيعة والحرية أدوات لبناء عالم شعري مغاير، فالشابي لم يكتب قصيدته بوصفها امتدادًا للقصيدة القديمة في أغراضها الموروثة، بل جعلها تعبيرًا عن ذات قلقة، متمرّدة، حالمة، ترى في الشعر طاقة حياة، لا صنعة لفظية فحسب، لذلك يصبح الخيال الشعري عنده مدخلًا أساسيًا لفهم التحوّل الرومنسي في الشعر العربي الحديث.

أولًا: المدرسة الرومنسية بوصفها ثورة على النموذج الشعري القديم

نشأت الرومنسية العربية في سياق تاريخي وثقافي مضطرب، عرف فيه العالم العربي صدمة الحداثة، وتراجع البنى التقليدية، وبداية تشكّل الوعي الفردي الحديث، وقد شعر الشاعر الرومنسي بأن القصيدة القديمة، على عظمتها الفنية والتاريخية، لم تعد قادرة وحدها على التعبير

[1] إيليا أبو ماضي، ديوان إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت، 1980، ص 85.

عن أزمات الإنسان الحديث: قلقه، غربته، توقه إلى الحرية، صراعه مع المجتمع، وحنينه إلى المطلق، ولهذا جاءت الرومنسية لتعيد للشعر بعده الوجداني والذاتي، ولتجعل التجربة الداخلية أصلًا في الإبداع.

ويرى ميخائيل نعيمة في نقده للشعر التقليدي أن الشعر لا ينبغي أن يكون مجرد زخرفة لفظية، بل حياة داخلية صادقة، ولذلك يقول في سياق نقده للجمود الأدبي: «ليس الشعر رصفًا للكلمات ولا تنميقًا للقوافي، ولكنه قبل كل شيء حياة تنبض في الكلام».[1]

ويكشف هذا القول عن جوهر الموقف الرومنسي؛ فالشاعر لا يكتب لكي يبرهن على قدرته البلاغية، بل لكي ينقل تجربة إنسانية حية، ومن هنا بدأ التوتر بين الرومنسيين والتراث، لأن التراث في صيغته المدرسية كان يُقدَّم غالبًا بوصفه مجموعة قواعد ونماذج ينبغي اتباعها.

وقد عبّر عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري والمازني عن هذا الاتجاه حين هاجموا شعر المناسبات والتقليد، ورأوا أن قيمة الشعر لا تكمن في الجزالة وحدها، بل في صدق التجربة ووحدة الشعور، فالقصيدة عندهم ليست أبياتًا متفرقة تجمعها القافية، بل بناء نفسي وفني ينبع من وجدان الشاعر، وهذا التحول مهّد للشابي، الذي جعل الشعر تعبيرًا عن إرادة الحياة، وعن صراع الذات مع العجز والخمول والموت.

ثانيًا: معنى التحامل على التراث في الرومنسية العربية

لا ينبغي أن نفهم التحامل على التراث فهمًا سطحيًا، لأن الرومنسيين لم يقطعوا صلتهم باللغة العربية ولا بالميراث الشعري قطعًا كاملًا، لقد ظلوا يكتبون بالعربية الفصيحة، ويستعملون الوزن والقافية في كثير من نصوصهم، ويستفيدون من الرموز والصور القديمة، لكنهم رفضوا أن يكون الماضي سلطة تمنع الشاعر من أن يرى العالم بعينيه، فالتحامل هنا موجّه ضدّ «التقليد»، لا ضدّ «التراث»؛ وضدّ «النموذج الجامد»، لا ضدّ «القيمة الحضارية».

وقد لخّص جبران خليل جبران هذا الموقف حين كتب مهاجمًا عبادة الماضي: «ويل لأمة تلبس مما لا تنسج، وتأكل مما لا تزرع، وتشرب مما لا تعصر»[2]، وعلى الرغم من أن هذا القول ورد في سياق اجتماعي وحضاري عام، فإنه ينسجم مع الموقف الأدبي الرومنسي؛ لأن الأمة التي تعيش على ما أنتجه السابقون فقط، دون أن تخلق رؤيتها الخاصة، تتحول إلى أمة مقلّدة، وهذا ما رفضه الشابي في شعره ونثره، إذ كان يرى أن الحياة لا تُنال بالخضوع للماضي، بل بالإرادة والخلق والتجدد.

ومن هنا كان الخيال الرومنسي أداة تحرّر من سلطة التراث؛ لأن الخيال يفتح أمام الشاعر عالمًا لا تحكمه المعايير الجاهزة، فإذا كان التراث يميل إلى تثبيت الصورة، فإن الخيال الرومنسي يعيد تشكيلها؛ وإذا كانت البلاغة القديمة قد اهتمت بالتشبيه والاستعارة بوصفهما أدوات تزيين، فإن الشاعر الرومنسي جعلهما وسيلة لاكتشاف الذات والعالم.

ثالثًا: الخيال الشعري عند الشابي بين الرؤية والتمرد

[1] **ميخائيل نعيمة، الغربال، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1952، ص 32.**
[2] **جبران خليل جبران، العواصف، دار الهلال، القاهرة، مصر، ط1، 1920، ص 45.**

الخيال عند أبي القاسم الشابي ليس زخرفة بلاغية، بل طاقة رؤيوية، فهو لا يكتفي بوصف الطبيعة أو تسجيل الانفعال، وإنما يحوّل عناصر الكون إلى كائنات حية تشارك الإنسان ألمه وأمله، ولذلك تبدو الطبيعة في شعره ناطقة، متحركة، ذات روح: الليل يسمع، الفجر يستجيب، الحياة تنادي، الموت يطارد، الجبال تصغي، والريح تغني، وهذا ما يجعل الخيال عنده خيالًا تشخيصيًا وحركيًا ورمزيًا في الوقت نفسه.

يقول الشابي في قصيدته المشهورة «إرادة الحياة»:

«إذا الشعبُ يومًا أراد الحياةَ

فلا بدَّ أن يستجيبَ القدرْ

ولا بدَّ لليلِ أن ينجلي

ولا بدَّ للقيدِ أن ينكسرْ

ومن لم يعانقه شوقُ الحياةِ

تبخّرَ في جوّها واندثرْ

كذلك قالت لي الكائناتُ

وحدّثني روحُها المستترْ».[1]

يقوم الخيال في هذا المقطع على تحويل المفاهيم المجردة إلى قوى حية، فـ«الشعب» لا يظهر بوصفه جماعة بشرية متفرقة، بل كائنًا واحدًا يملك إرادة قادرة على مواجهة «القدر». والقدر، في المقابل، لا يبدو قوة غيبية صماء، بل قوة يمكن أن «تستجيب»، أما الليل والقيد فهما صورتان رمزيتان؛ الليل يحيل إلى الظلم والخمول والاستعمار والجهل، والقيد يحيل إلى الاستعباد والقهر، ومن خلال الخيال الرومنسي تتحول هذه المعاني المجردة إلى مشهد كوني تتحرك فيه القوى: الشعب يريد، القدر يستجيب، الليل ينجلي، القيد ينكسر.

وهنا يظهر التحامل على التراث من جهة خفية؛ فالشابي لا يتعامل مع الشعر بوصفه مدحًا أو وصفًا أو حكمة تقليدية، بل يجعله خطابًا وجوديًا يحرّك الوعي، إن الصورة الشعرية لا تنطلق من قاموس الأطلال والناقة والقبيلة، بل من قاموس الحياة والحرية والإرادة، وهذا لا يعني أن الشابي خرج على العربية أو على الوزن، بل يعني أنه أعاد توجيه القصيدة من الماضي إلى المستقبل، ومن المحاكاة إلى الرؤية.

رابعًا: الطبيعة في شعر الشابي بوصفها بديلًا عن النموذج التراثي

في الشعر العربي القديم كانت الطبيعة حاضرة، لكنها غالبًا جاءت في سياق الوصف الخارجي: وصف الصحراء، الناقة، المطر، البرق، الليل، الخيل، أما في الشعر الرومنسي فقد أصبحت الطبيعة مرآة للذات، وامتدادًا للوجدان، ومجالًا يهرب إليه الشاعر من فساد المجتمع، وهذا

[1] **أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1984، ص 68.**

التحول واضح عند الشابي؛ فالطبيعة عنده لا تُرى بعين الحس فقط، بل بعين الروح، إنها ليست مشهدًا خارجيًا، بل كائن حي يواسي الشاعر ويعلّمه ويحادثه.

يقول الشابي في قصيدة «إرادة الحياة»:

«وقالت لي الأرضُ لمّا سألتُ:

أيا أمُّ هل تكرهين البشرْ؟

أباركُ في الناس أهلَ الطموحِ

ومن يستلذُّ ركوبَ الخطرْ

وألعنُ من لا يماشي الزمانَ

ويقنعُ بالعيش عيشَ الحجرْ

هو الكونُ حيٌّ يحبُّ الحياةَ

ويحتقرُ الميّتَ المحتقرْ».[1]

في هذا المقطع تبلغ الطبيعة درجة عالية من التشخيص، فالأرض تتحول إلى أمّ تتكلم وتجيب وتبارك وتلعن، وهذه الصورة لا تنتمي إلى الوصف التقليدي للطبيعة، بل إلى الخيال الرومنسي الذي يمنح الكائنات الطبيعية وعيًا وروحًا وصوتًا، والأرض هنا ليست مكانًا جغرافيًا، بل سلطة أخلاقية وجمالية تحكم على البشر، إنها تبارك الطموح، وتحتقر الجمود، وتدعو إلى الحركة.

واللافت أن الشابي يربط بين الطبيعة والزمن؛ فالأرض «تلعن من لا يماشي الزمان»، أي أنها ترفض الإنسان الجامد الذي يعيش خارج حركة التاريخ، وهذه الفكرة تمثل جوهر التحامل الرومنسي على التراث حين يتحول إلى جمود، فالتراث إذا منع الإنسان من مسايرة الزمان صار شبيهًا بـ«عيش الحجر»، أي حياة بلا نمو ولا حركة، وبذلك تصبح الطبيعة عند الشابي معلمة للحداثة والتجدد، لا مجرد موضوع للزينة الشعرية.

خامسًا: الخيال الرومنسي وتمجيد الذات الفردية

من أهم سمات الرومنسية أنها أعادت الاعتبار إلى الذات الفردية، فالشاعر لم يعد لسان القبيلة أو الجماعة فقط، بل أصبح ذاتًا مستقلة ترى وتشعر وتحلم وتتمرد، وهذا واضح عند الشابي، خصوصًا في قصيدة «نشيد الجبار»، حيث تظهر الذات في صورة كائن صاعد، متحدٍّ، لا يخضع للمرض ولا للأعداء ولا لليأس.

يقول الشابي:

«سأعيشُ رغمَ الداءِ والأعداءِ

كالنسرِ فوقَ القمّةِ الشمّاءِ

[1] **أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ص 70.**

أرنو إلى الشمسِ المضيئةِ هازئًا

بالسحبِ والأمطارِ والأنواءِ

لا ألمحُ الظلَّ الكئيبَ ولا أرى

ما في قرارِ الهوّةِ السوداءِ

وأسيرُ في دنيا المشاعرِ حالمًا

غَرِدًا وتلك سعادةُ الشعراءِ».[1]

يظهر الخيال هنا في بناء صورة الذات الجبارة، فالشاعر لا يقول: سأصبر على المرض، بل يخلق لنفسه صورة رمزية كبرى: «كالنسر فوق القمة الشماء» والنسر رمز للعلو والحرية والقوة والانفراد، أما القمة فهي فضاء الارتفاع الروحي، في مقابل «الهوة السوداء» التي ترمز إلى السقوط واليأس، وبذلك يبني الشابي مشهدًا قائمًا على التضاد: القمة/الهوة، الشمس/الظل، التحليق/السقوط، الحياة/الموت.

وهذا الخيال يكشف موقفًا رومنسيًا من الذات؛ فالذات ليست منكسرة أمام الواقع، بل قادرة على تحويل الألم إلى نشيد، ولذلك فإن المرض عند الشابي لا يؤدي إلى الانطفاء، بل إلى تمجيد الإرادة، وهذا يختلف عن النموذج التراثي الذي كثيرًا ما ربط الذات بالفخر القبلي أو البطولة الخارجية؛ أما الشابي فينقل البطولة إلى الداخل، إلى معركة الإنسان مع ضعفه وخوفه وموته.

سادسًا: الشابي ونقد الجمود الحضاري

لم يكن تحامل الشابي على التراث تحاملًا فنيًا فقط، بل كان أيضًا تحاملًا على الذهنية الجامدة التي تجعل الإنسان خاضعًا للماضي، وقد ظهر هذا بوضوح في كتابه ومحاضرته الشهيرة «الخيال الشعري عند العرب»، حيث انتقد ضيق الخيال في الشعر العربي القديم مقارنة بما وجده عند الشعراء الغربيين، وقد أثارت آراؤه جدلًا، لأنها بدت عند بعض الدارسين قاسية في حكمها على التراث الشعري العربي، لكنه في الحقيقة كان يهاجم نمطًا من القراءة التي تجعل الشعر العربي القديم المثال الأعلى الوحيد.

يقول الشابي في سياق حديثه عن الخيال: «إن الخيال هو جوهر الشعر ولبّه، فإذا ضعف الخيال ضعف الشعر، وإذا اتسع الخيال اتسعت آفاقه».[2]

ويكشف هذا القول عن معيار نقدي واضح: ليست قيمة الشعر في فخامته اللفظية وحدها، ولا في محافظته على الأوزان والأغراض، وإنما في قدرته على خلق عالم جديد، لذلك كان الشابي يرى أن الشعر الذي لا يملك خيالًا حيًا يبقى أسير التقرير والمباشرة.

ويقول أيضًا في نقد التقليد: «إن الأدب الذي لا يساير الحياة ولا يعبّر عن روح العصر يظلّ أثرًا جامدًا، لا نبض فيه ولا حرارة»[1]، وهذا القول يفسّر موقفه من التراث؛ فهو لا يرفض القديم لأنه قديم، وإنما يرفض أن يتحول القديم إلى سلطة تمنع الأدب من مسايرة الحياة.

---

[1] **أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ص 112.**

[2] **أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، دار الكتاب التونسي، تونس، ط1981،1، ص 25.**

سابعًا: الخيال والصورة الرمزية في شعر الشابي

تقوم الصورة عند الشابي على الرمز أكثر من قيامها على التشبيه التقليدي، فهو لا يصف الأشياء لذاتها، بل يجعلها علامات على حالات نفسية ووجودية، فالليل رمز للقهر، والفجر رمز للانبعاث، والغاب رمز للحرية البدائية، والطير رمز للانطلاق، والربيع رمز للتجدد، والموت رمز للجمود، وهذا يجعل خياله قريبًا من الرؤية الكونية التي تتجاوز حدود الواقعة الجزئية.

يقول في قصيدة «إلى طغاة العالم»:

« ألا أيها الظالمُ المستبدُّ

حبيبُ الظلامِ عدوُّ الحياةْ

سخرتَ بأنّاتِ شعبٍ ضعيفٍ

وكفُّكَ مخضوبةٌ من دماهْ

فويلٌ لمن أشعلوا النارَ في

صدورِ العبيدِ... وويلٌ لهمْ

لقد أظلمتْ في عيونِ الورى

فلا فجرَ يُرتجى في سواهْ

رويدَك لا يخدعنك الربيعُ

وصحّةُ الأجواءِ والضياءْ

ففي الأفقِ الرحبِ نارٌ تُدجّى

وفي الأرضِ بركانُها المختبئْ».[2]

يقوم الخيال في هذا النص على بناء شبكة رمزية متكاملة، فالطاغية ليس مجرد حاكم سياسي، بل يتحوّل إلى رمز كوني للظلام، في مقابل الحياة التي تمثل النور والحرية، ويلاحظ أن الشاعر لا يصف الظلم مباشرة، بل يجسّده عبر صور حركية: «النار»، «البركان»، «الدم»، «الظلام» وهذه الصور تجعل الواقع أكثر كثافة وتأثيرًا، لأنها تنقل الظلم من مستوى الفكرة إلى مستوى المشهد الحيّ.

كما أن صورة «البركان المختبئ» تمثل ذروة الخيال الرومنسي؛ فهي تشير إلى طاقة كامنة في الشعوب، قد تبدو ساكنة لكنها قابلة للانفجار في أي لحظة، وهذا النوع من التصوير لا نجده في الشعر التقليدي بهذا العمق الرمزي، لأنه يتجاوز الوصف إلى الرؤية المستقبلية، فالخيال هنا ليس انعكاسًا للواقع، بل استشراف له.

---

[1] **نفسه، ص 30.**

[2] **أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ص 95.**

وهذا يؤكد أن التحامل على التراث عند الشابي يتمّ عبر تجاوز أدواته التعبيرية، لا عبر إلغائه؛ فهو يستعمل اللغة العربية الموروثة، لكنه يحمّلها دلالات جديدة، ويخلق بها صورًا حديثة.

ثامنًا: الخيال بوصفه أداة للتحرر من النموذج التراثي

يُعدّ الخيال في الرومنسية عامة، وعند الشابي خاصة، وسيلة للتحرر من القوالب الجاهزة التي فرضها التقليد، فإذا كان الشاعر القديم يبدأ غالبًا بالوقوف على الأطلال، فإن الشاعر الرومنسي يبدأ من ذاته ومن رؤيته الخاصة، وإذا كانت الصورة القديمة تميل إلى التكرار، فإن الصورة الرومنسية تميل إلى الابتكار.

وفي هذا السياق يرى الناقد صلاح فضل أن «الشعر العربي الحديث لم يعد مجرد بناء لغوي موزون، بل أصبح رؤية للوجود وإعادة تشكيل للعالم عبر اللغة»[1]، وهذا القول ينطبق تمامًا على تجربة الشابي؛ فالشاعر لا يصف العالم كما هو، بل يعيد خلقه وفق رؤيته.

ويظهر ذلك في قوله:

«أنا ما حياتي غيرُ حلمٍ ضائعٍ

في عالمٍ مجنونِهُ الأهواءُ

أمشي وفي قلبي عواصفُ حيرةٍ

وتثورُ في روحي الدجى والأنواءُ

وأرى الوجودَ كأنّهُ ليلٌ بهيمٌ

ليس فيه سوى الأسى والبؤساءُ

لكنّ في أعماق نفسي جمرةً

تتحدّى الظلماءَ وهي ضياءُ».[2]

في هذا المقطع، يتحول الوجود كله إلى «ليل بهيم»، وهي صورة كونية تعكس نظرة الشاعر إلى العالم بوصفه فضاءً للمعاناة، لكن هذه الصورة لا تنتهي إلى اليأس، لأن هناك «جمرة» في داخل الذات، تمثل الأمل والمقاومة، وهذا التوتر بين الظلام والنور، بين اليأس والأمل، هو من أهم سمات الخيال الرومنسي.

كما أن الصورة هنا لا تعتمد على عناصر تراثية جاهزة، بل تنبع من تجربة داخلية، فالليل ليس وصفًا طبيعيًا، بل حالة نفسية، والجمرة ليست نارًا حقيقية، بل رمز للإرادة، وهذا يؤكد أن الخيال عند الشابي يخلق معجمه الخاص، ولا يكتفي باستعارة معجم التراث.

---

[1] **صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 78.**

[2] **أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ص 120**

تاسعًا: حدود التحامل على التراث عند الشابي

على الرغم من كل هذا التمرد، فإن الشابي لم ينفصل عن التراث انفصالًا كاملًا، فقد ظلّ وفيًا للغة العربية في فصاحتها وإيقاعها، واستفاد من بعض صورها وأساليبها، لكنه أعاد توظيفها في سياق جديد، وهذا ما يجعل موقفه موقف «إعادة تأويل» لا «إلغاء».

وفي هذا السياق يقول أدونيس: «إن التراث ليس ماضياً منتهياً، بل هو حاضر فينا، يتجدّد بقدر ما نعيد قراءته»[1]، وهذا ما فعله الشابي؛ فقد قرأ التراث بعين حديثة، واستفاد منه دون أن يخضع له.

فهو لم يلغِ الوزن، لكنه حمّله تجربة جديدة؛ ولم يرفض اللغة، لكنه وسّع دلالاتها؛ ولم يهجر الصورة، لكنه جدّدها، ولذلك فإن التحامل على التراث عنده كان موجّهًا ضدّ الجمود، لا ضدّ الإبداع القديم.

خاتمة:

تكشف المدرسة الرومنسية عن لحظة مفصلية في تاريخ الشعر العربي، حيث تحوّل الشعر من محاكاة التراث إلى بناء رؤية ذاتية للعالم، وقد كان الخيال الشعري الأداة الأساسية لهذا التحوّل، لأنه أتاح للشاعر أن يخلق عالمه الخاص، بعيدًا عن القوالب الجاهزة.

وقد مثّل أبو القاسم الشابي نموذجًا بارزًا لهذا الاتجاه، إذ استطاع أن يحوّل القصيدة إلى فضاء حيّ تتفاعل فيه الطبيعة والذات والتاريخ، فالخيال عنده ليس ترفًا فنيًا، بل قوة تغيير، به واجه الجمود، وبه عبّر عن إرادة الحياة، وبه تجاوز التراث من الداخل لا من الخارج.

ومن هنا يمكن القول إن التحامل على التراث في الرومنسية لم يكن هدمًا، بل كان شرطًا للبناء؛ لأنه حرّر الشاعر من التقليد، وفتح أمامه أفق الإبداع.

المحاضرة الحادى عشر: تقويض المفاهيم الجاهزة فى التجربة الرومانسية (العاطفة، العقل، الفرد، الجماعة)

تمهيد:

حين نقرأ التجربة الرومانسية في سياقها التاريخي والفكري، يتضح أنها لم تكن مجرد انتقال من أسلوب إلى آخر، بل كانت لحظة تفكيك جذري للمنظومة الكلاسيكية التي هيمنت طويلًا على الوعي الأدبي، لقد كانت الكلاسيكية تؤسس لمجموعة من "المفاهيم الجاهزة" التي تُقدَّم بوصفها

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص 90.

حقائق نهائية: العاطفة يجب أن تُضبط، العقل هو المرجع الأعلى، الفرد تابع للجماعة، والجماعة هي الإطار الطبيعي للانسجام، غير أن الرومانسية جاءت لتزعزع هذه المسلمات، لا عبر رفضها فحسب، بل عبر إعادة بنائها على أسس جديدة قوامها الذات، والحرية، والوجدان.

وفي هذا السياق، يقول ميخائيل نعيمة: «ليس الفن مرآة تعكس الواقع كما هو، بل هو نار تذيب هذا الواقع لتعيد تشكيله»[1]، هذا القول لا يقتصر على تعريف الفن، بل يكشف عن رؤية رومانسية شاملة، فـ "المرآة" تحيل إلى التصور الكلاسيكي الذي يرى الفن انعكاسًا موضوعيًا للواقع، بينما "النار" ترمز إلى الفعل التحويلي الذي يغيّر طبيعة الأشياء، إن نعيمة هنا يؤسس لفكرة أن الشاعر لا يستقبل الواقع كما هو، بل يعيد إنتاجه وفق تجربته الذاتية، وهذا يعني أن كل مفهوم جاهز (كالعاطفة أو العقل) لا يُقبل بوصفه معطى ثابتًا، بل يُعاد تشكيله داخل التجربة الفردية. ومن هنا، فإن التقويض في الرومانسية ليس هدمًا سلبيًا، بل إعادة بناء خلاقة.

أولًا: تقويض مفهوم العاطفة (من الانضباط إلى الانفجار الوجداني)

لقد كانت العاطفة في التصور الكلاسيكي محكومة بقانون الاعتدال، حيث يُنظر إلى الإفراط في التعبير الوجداني بوصفه خللًا في الذوق، غير أن الرومانسية جعلت من العاطفة مركز التجربة الشعرية، بل جعلتها مصدرًا للحقيقة، إذ لم يعد الصدق مرتبطًا بالعقل، بل بعمق الإحساس.

يقول أبو القاسم الشابي:

«ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجلي

بصبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ

وما لي أرى نفسي تُعذّبُ نفسها

وتُشقي فؤادي بالهوى المتغلغلِ

سأعيش رغم الداء والأعداءِ

كالنسر فوق القمة الشمّاءِ

أرنو إلى الشمس المضيئة هازئًا

بالسحب والأمطار والأنواء

لا بدّ لليل أن ينجلي

ولا بدّ للقيد أن ينكسر».[2]

يتحرك هذا النص بين قطبين: الألم والأمل. ففي البداية، نجد استغراقًا في المعاناة "تُعذّب نفسها"، "تشقي فؤادي"، وهو تعبير عن عمق التجربة الوجدانية، حيث لا يخفي الشاعر ألمه بل يضخّمه، ثم ينتقل إلى موقف تحدٍّ "سأعيش رغم الداء والأعداء"، فتتحول العاطفة من حالة سلبية

[1] **ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 72.**

[2] **أبو القاسم الشابي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 115.**

إلى طاقة مقاومة، إن صورة "النسر فوق القمة" ليست مجرد استعارة جمالية، بل هي تعبير عن سمو الذات فوق الواقع.

هذا التحول يكشف أن العاطفة لم تعد مجرد إحساس داخلي، بل أصبحت موقفًا وجوديًا، فالرومانسية هنا تقوّض فكرة الاعتدال الكلاسيكي، وتستبدلها بفكرة "الانفجار الوجداني" الذي يمنح الإنسان القدرة على تجاوز الواقع.

ويقول جان جاك روسو: «إن القلب يرى ما لا يراه العقل».[1]

يطرح روسو هنا مفارقة معرفية عميقة، حيث يُنسب إلى القلب (العاطفة) فعل "الرؤية"، وهو فعل كان حكرًا على العقل، فالرؤية هنا ليست بصرية، بل معرفية، أي أن القلب يمتلك قدرة على إدراك الحقيقة، هذا القول يقوّض التصور الكلاسيكي الذي يجعل العقل المصدر الوحيد للمعرفة، ويؤسس لفكرة أن العاطفة ليست مجرد انفعال، بل وسيلة إدراك، ومن ثم، فإن الرومانسية لا تمجّد العاطفة فحسب، بل تمنحها شرعية معرفية.

ثانيًا: تقويض مفهوم العقل (من المرجعية إلى النسبية)

إذا كانت الكلاسيكية قد جعلت من العقل معيارًا مطلقًا، فإن الرومانسية أعادت النظر في هذه المركزية، معتبرة أن العقل أداة محدودة لا تستطيع الإحاطة بكل أبعاد التجربة الإنسانية.

يقول جبران خليل جبران:

«للعقل حدودٌ يقف عندها،

أما الروح فتمتدّ إلى ما لا نهاية،

والعقل يحسب الأشياء،

أما القلب فيحياها».[2]

يقوم هذا النص على تقابل ثنائي بين "العقل" و "الروح/القلب"، فالعقل مرتبط بالحساب، أي بالكمّ والقياس، بينما الروح مرتبطة بالحياة، أي بالتجربة المباشرة، إن جبران لا ينفي دور العقل، لكنه يحدّه، ويكشف عن قصوره في إدراك ما هو حيّ ومتغير، فالتجربة الإنسانية، في بعدها العاطفي والخيالي، لا يمكن اختزالها في معادلات عقلية.

هذا الطرح يقوّض فكرة "العقل المطلق"، ويستبدلها بفكرة "العقل النسبي"، الذي يعمل إلى جانب قوى أخرى كالخيال والحدس.

ويقول وليم وردزورث: «الشعر هو انبثاق تلقائي لمشاعر قوية، يُسترجع في لحظة من الهدوء».[3]

---

[1] **جان جاك روسو، إميل أو التربية، ترجمة عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، 1958، ص 63.**

[2] **جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1 ، 1990، ص 70.**

[3] **William Wordsworth, Preface to Lyrical Ballads, p. 14.**

يتضمن هذا التعريف مرحلتين: "الانبثاق التلقائي" و "الاسترجاع في الهدوء"، فالمرحلة الأولى تعني أن التجربة الشعرية تنشأ خارج سيطرة العقل، إذ هي فعل انفعالي حرّ، أما المرحلة الثانية فتشير إلى دور الوعي في إعادة تنظيم هذه التجربة.

وهذا يعني أن العقل لا يُلغى، بل يُعاد توظيفه بوصفه أداة تنظيم لا مصدرًا للإبداع، وهنا يتجلى التقويض: فالعقل لم يعد أصل العملية الإبداعية، بل أصبح مرحلة لاحقة لها.

ثالثًا: تقويض مفهوم الفرد (من النموذج إلى الذات المتفردة)

في الكلاسيكية، كان الفرد مجرد تجسيد لقيم عامة، أما في الرومانسية فقد أصبح كيانًا مستقلًا، يعبّر عن تجربته الخاصة، حتى وإن تعارضت مع الجماعة.

يقول إيليا أبو ماضي:

«أيّها الشاكي وما بك داءٌ

كيف تغدو إذا غدوت عليلا؟

إن شرّ الجناة في الأرض نفسٌ

تتوقّى قبل الرحيل الرحيلا

وترى الشوك في الورود وتعمى

أن ترى فوقها الندى إكليلا

والذي نفسه بغير جمالٍ

لا يرى في الوجود شيئًا جميلا».[1]

يؤسس هذا النص لفكرة مركزية مفادها أن الواقع ليس معطًى موضوعيًا، بل تجربة ذاتية، فالشاعر لا يصف العالم كما هو، بل كما يراه، إن الجملة "ترى الشوك في الورود" تعني أن القبح ليس في الأشياء، بل في نظرة الفرد إليها.

وهذا التحول يجعل الفرد مصدر المعنى، لا مجرد متلقٍ له، فالرومانسية هنا تقوّض فكرة "النموذج العام"، وتستبدلها بفكرة "الذات المتفردة" التي تخلق عالمها الخاص.

ويقول ميخائيل نعيمة: «الفن صوت الفرد حين يضيق به صمت الجماعة».[2]

يحمل هذا القول بعدًا احتجاجيًا واضحًا، إذ يصوّر الجماعة بوصفها قوة كابحة "صمت الجماعة"، بينما يظهر الفرد بوصفه صوتًا يسعى إلى التعبير، إن الفن هنا ليس ترفًا، بل ضرورة وجودية، لأنه الوسيلة التي يعلن بها الفرد اختلافه.

---

[1] **إيليا أبو ماضي، ديوان إيليا أبو ماضي، ص 82.**

[2] **ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 60.**

وهذا يعني أن الرومانسية لا تحتفي بالفرد بوصفه كيانًا جماليًا فقط، بل بوصفه كيانًا مقاومًا، وهو ما يعمّق تقويض المفهوم الكلاسيكي الذي كان يذيب الفرد في الجماعة.

رابعًا: تقويض مفهوم الجماعة (من الانسجام إلى الاغتراب)

في التصور الكلاسيكي، كانت الجماعة تمثل فضاء الانسجام والتوازن، غير أن الرومانسية كشفت عن جانب آخر، حيث تتحول الجماعة إلى مصدر اغتراب.

يقول أحمد زكي أبو شادي:

«أنا في الناسِ غريبٌ كأنّي

طائرٌ ضلّ في فضاءِ الديارِ

لا أنا منهمُ ولا همُ مني

بين روحي وبينهم ألفُ نارِ

أبحثُ عن ذاتي فلا ألقاها

في زحام الوجوهِ والأفكارِ

كلّما ضجّ حولي الجمعُ يومًا

ازددتُ وحدي كأنني في صحارٍ».[1]

يبني الشاعر صورة مركبة للاغتراب، تبدأ بتشبيه الذات بـ "طائر ضلّ"، وهو رمز لفقدان الانتماء، ثم تتعمق القطيعة "لا أنا منهم ولا هم مني"، لتصل إلى حالة من الانفصال الكامل.

إن عبارة "زحام الوجوه والأفكار" تشير إلى كثافة الجماعة، لكنها في الوقت نفسه تكشف عن فراغها، إذ لا يجد الفرد ذاته داخلها. وهذا ما يجعل الجماعة مصدر اغتراب لا مصدر انتماء.

ويقول إحسان عباس: «الرومانسية تعبير عن قلق الذات في عالم فقد توازنه».[2]

يشير هذا القول إلى أن الاغتراب ليس حالة فردية فقط، بل نتيجة خلل في العالم ذاته، فحين "يفقد العالم توازنه"، يصبح من الطبيعي أن يشعر الفرد بالقلق.

وهذا يوضح أن تقويض مفهوم الجماعة لا يعني رفضها فقط، بل كشف أزمتها، أي أنها لم تعد قادرة على احتواء الفرد.

خاتمة:

[1] **أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي، مطبعة أبولو، القاهرة، مصر، ط1، 1933، ص 28.**
[2] **إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 318.**

إن التقويض الذي مارسته الرومانسية على المفاهيم الجاهزة لم يكن مجرد فعل نقدي، بل كان إعادة تأسيس لرؤية جديدة للإنسان، فقد تحوّلت العاطفة إلى مصدر للحقيقة، والعقل إلى أداة نسبية، والفرد إلى مركز للمعنى، والجماعة إلى فضاء إشكالي، ومن خلال هذا التحول، أسست الرومانسية لوعي حديث يقوم على الحرية والاختلاف والقلق الوجودي، وهو ما سيؤثر لاحقًا في مسارات الشعر العربي المعاصر، حيث ستتعمق هذه المفاهيم وتتشظى في تجارب أكثر حداثة.

المحاضرة الثاني عشر: الجماعات الشعرية وتوجهاتها الإبداعية

تمهيد:

تُعدّ ظاهرة الجماعات الشعرية في الأدب العربي الحديث والمعاصر من أهم الظواهر التي كشفت عن تحوّل عميق في بنية الإبداع الشعري ووظيفته الثقافية، فبعد أن كان الشاعر في العصور السابقة يُنظر إليه بوصفه صوتًا فرديًا يعبر عن ذاته أو قبيلته، أصبح في العصر الحديث جزءًا من شبكة ثقافية تتفاعل فيها الرؤى والتصورات، وتتشكل ضمنها مشاريع جماعية تسعى إلى إعادة تعريف الشعر ووظيفته، وقد ارتبط ظهور هذه الجماعات بتحولات تاريخية كبرى، مثل الصدمة الحضارية الناتجة عن الاحتكاك بالغرب، وصعود الوعي القومي، وتنامي الإحساس بالأزمة الثقافية، الأمر الذي جعل الشعراء يبحثون عن أطر جماعية تنظّم رؤيتهم وتدعم مشروعهم التجديدي.

وفي هذا السياق، يؤكد الناقد صلاح فضل أن «الشعر العربي الحديث لم يعد مجرد إنتاج فردي، بل أصبح نتاج حوار ثقافي تتداخل فيه الأصوات والرؤى داخل أفق جماعي»[1]، وهو ما يبرز أن الجماعة الشعرية لم تكن مجرد تجمع عرضي، بل كانت ضرورة تاريخية فرضها واقع التحول الثقافي.

أولًا: مفهوم الجماعات الشعرية وأسس نشأتها

تمثل الجماعة الشعرية إطارًا فكريًا وجماليًا يجتمع داخله عدد من الشعراء الذين يشتركون في رؤية معينة للشعر، سواء تم التعبير عنها بشكل صريح عبر بيانات تنظيرية، أو تجلت ضمنيًا في نصوصهم الإبداعية، غير أن هذا الاشتراك لا يعني التطابق، بل يقوم على وحدة الاتجاه مع احتفاظ كل شاعر بخصوصيته الأسلوبية، فالجماعة، بهذا المعنى، ليست إلغاءً للفرد، بل إعادة تأطير له داخل أفق جماعي يمنحه قوة التأثير والانتشار.

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص125.

وقد نشأت هذه الجماعات في سياق تاريخي اتسم بوعي جديد بدور الأدب، حيث لم يعد الشعر مجرد تعبير جمالي، بل أصبح أداة لفهم الواقع وإعادة تشكيله، وهنا يمكن استحضار تصور "جان فرانسوا ليوتار" الذي يرى أن الفن الحديث «لم يعد يكتفي بتمثيل الواقع، بل يسعى إلى خلخلة بنياته وكشف تناقضاته»[1]، وهو ما يفسر تعدد الجماعات الشعرية واختلاف توجهاتها، إذ إن كل جماعة تحاول تقديم قراءة خاصة للعالم.

كما أن نشأة الجماعات الشعرية ارتبطت بمجموعة من العوامل المتداخلة، من بينها التحولات الاجتماعية والسياسية، وتطور وسائل النشر (المجلات الأدبية خاصة)، والانفتاح على الآداب العالمية، وقد أسهمت هذه العوامل في خلق فضاء ثقافي يسمح بتشكّل تيارات شعرية متعددة، تتنافس فيما بينها أحيانًا، وتتقاطع أحيانًا أخرى، لكنها في النهاية تشترك في هدف واحد هو تجاوز النموذج التقليدي للشعر.

ثانيًا: أبرز الجماعات الشعرية في الأدب العربي الحديث

1- جماعة الديوان:

تمثل جماعة الديوان بداية الوعي النقدي الحديث بالشعر، حيث سعى أعضاؤها إلى تقويض الأسس التقليدية التي قام عليها الشعر العربي، خاصة النزعة الزخرفية والاهتمام بالشكل على حساب المضمون، وقد دعا عباس محمود العقاد إلى شعر يقوم على الصدق الشعوري، معتبرًا أن «الشعر تجربة نفسية قبل أن يكون بناءً لغويًا».[2]

ويكشف هذا الطرح عن تحول نوعي في مفهوم الشعر، حيث انتقل من كونه صناعة لفظية إلى كونه تجربة إنسانية عميقة، فالشاعر لم يعد صانعًا للصور البلاغية، بل أصبح كاشفًا عن أعماق الذات، وهذا التحول يعكس تأثر جماعة الديوان بالرومانسية الغربية، خاصة في تأكيدها على الفردية والوجدان.

2- **جماعة أبولو:**

جاءت جماعة أبولو لتعمّق النزعة الرومانسية، لكنها أضافت إليها بعدًا إنسانيًا وجماليًا أكثر اتساعًا، حيث دعت إلى التحرر من القيود التقليدية والانفتاح على الطبيعة والخيال، ويؤكد أحمد "زكي أبو شادي" أن الشعر ينبغي أن «يعبر عن النفس الإنسانية في أعمق حالاتها، لا أن يكرر أنماطًا جاهزة».[3]

ويُظهر هذا التصور أن جماعة أبولو لم تكن مجرد امتداد للديوان، بل كانت محاولة لتأسيس حساسية شعرية جديدة تقوم على الانفعال والشفافية، وقد انعكس ذلك في نصوصهم التي اتسمت بالحنين، والحزن، والبحث عن المطلق، مما جعلها تعبيرًا عن أزمة الإنسان في العصر الحديث.

3- **جماعة مجلة "شعر"**:

---

[1] **Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, Paris, 1979.**

[2] **عباس محمود العقاد، الديوان في الأدب والنقد، دار الهلال،ط1، القاهرة، مصر، 1921، ص45.**

[3] **أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة ابولو، ط1، القاهرة، مصر، 1935، ص12.**

تمثل هذه الجماعة لحظة مفصلية في مسار الحداثة الشعرية، حيث انتقلت بالشعر من التعبير عن الذات إلى مساءلة اللغة ذاتها، وقد دعا أدونيس إلى تجاوز اللغة الموروثة وخلق لغة جديدة داخل اللغة، معتبرًا أن «الشعر هو إعادة خلق العالم عبر اللغة».[1]

ويكشف هذا الطرح عن تأثر واضح بالفكر البنيوي وما بعد البنيوي، حيث لم يعد النص يعكس الواقع، بل ينتجه، كما أن جماعة "شعر" تبنت مفاهيم مثل الغموض والانزياح، ورفضت المباشرة، مما جعل نصوصها أكثر تعقيدًا وانفتاحًا على التأويل.

4- جماعات الشعر الحر:

مثلت هذه الجماعات ثورة حقيقية على مستوى الشكل الشعري، حيث تم كسر نظام الشطرين واعتماد نظام التفعيلة، وقد أكدت نازك الملائكة أن «الوزن ينبغي أن يتبع الشعور لا أن يفرض عليه»[2]، وهو ما يعكس مركزية التجربة في تشكيل الإيقاع.

ويُظهر هذا التحول أن الشكل لم يعد سابقًا على المضمون، بل أصبح تابعًا له، مما أتاح للشعراء حرية أكبر في التعبير، وقد ساهم هذا الاتجاه في تحرير القصيدة من القيود التقليدية، وفتح المجال أمام تجارب جديدة أكثر تنوعًا.

ثالثًا: التوجهات الإبداعية للجماعات الشعرية

يُعدّ التوجه الإحيائي من أبرز التوجهات التي طبعت بدايات الشعر العربي الحديث، حيث سعت الجماعات الشعرية الأولى إلى استعادة النموذج الكلاسيكي العربي من حيث البنية العروضية واللغة والخيال، مع محاولة تطعيمه بمضامين جديدة تستجيب لتحولات العصر، ولم يكن هذا الاتجاه مجرد تقليد للتراث، بل كان في جوهره فعلًا ثقافيًا واعيًا يهدف إلى تثبيت الهوية في مواجهة التحديات الحضارية، لذلك ظل الشاعر الإحيائي وفيًا للشكل العمودي، لكنه حمّله قضايا جديدة كالوطنية والنهضة.

ومن أبرز تمثلات هذا التوجه ما نجده عند أحمد شوقي في قوله:

«وطني لو شُغلتُ بالخلدِ عنهُ

نازعتني إليه في الخلدِ نفسي

شهدَ اللهُ لم يغب عن جفوني

شخصُهُ ساعةً ولم يخلُ حسي

كلما مرّت الليالي عليه

رقَّ والعهدُ في الليالي تقسي

---

[1] **أدونيس، زمن الشعر، ص52.**

[2] **نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص73.**

مستطارٌ إذا البواخرُ رنّت

أولَ الليلِ أو عوت بعد جرسِ».[1]

يتجلى في هذا المقطع حضور واضح للنموذج الكلاسيكي من حيث انتظام الوزن والقافية واستعمال المعجم التراثي، غير أن هذا البناء لا يخلو من تحوّل دلالي عميق، إذ لم يعد الشعر موجّهًا إلى الممدوح التقليدي، بل أصبح موجّهًا إلى الوطن بوصفه قيمة عليا، فالوطن هنا يتخذ مكانة تكاد تكون مقدسة، حيث يلازم الشاعر حتى في الخلد، وهو ما يكشف عن انتقال القصيدة من فضاء البلاط إلى فضاء الأمة، كما أن الصور الشعرية، رغم تقليديتها، تحمل حسًا وجدانيًا يعبّر عن حنين داخلي، مما يدل على بداية تشكّل الذات داخل الإطار الإحيائي نفسه، وهو ما يجعل هذا الاتجاه مرحلة انتقالية بين التقليد والتجديد.

التوجه الذاتي (جماعة الديوان)

مع ظهور جماعة الديوان، بدأ الشعر العربي الحديث يشهد تحولًا نوعيًا من الخارج إلى الداخل، حيث لم يعد الشاعر منشغلًا بوصف العالم بقدر ما أصبح معنيًا بكشف أعماقه النفسية، وقد جاء هذا التوجه كرد فعل على ما اعتبره شعراء الديوان سطحية في الشعر الإحيائي، إذ ركزوا على أن الشعر الحقيقي هو الذي ينبع من تجربة ذاتية صادقة.

ويجسد عباس محمود العقاد هذا التوجه في قوله:

«أعاصيرُ نفسي لا تهدأُ في دمي

وأمواجُ فكري لا تزالُ تصولُ

أعيشُ غريبًا بين أهلي كأنني

نزيلٌ بأرضٍ لا تُطاعُ عقولُ

أفتّشُ في نفسي عني فلا أرى

سوى قلقٍ في القلبِ وهو رسولُ

إلى عالمٍ أسمى من الحسِّ يرتقي

وفيه من الأسرار ما لا يُقالُ».[2]

يعبّر هذا النص عن تحوّل جذري في بنية التجربة الشعرية، حيث تنتقل القصيدة من وصف العالم الخارجي إلى استبطان العالم الداخلي، فالشاعر هنا لا يصف واقعًا محسوسًا، بل يعيش صراعًا نفسيًا تتجسد ملامحه في صور حركية مثل "أعاصير" و"أمواج"، وهي صور تكشف عن اضطراب داخلي عميق، كما أن إحساس الشاعر بالغربة بين أهله يعكس أزمة الذات الحديثة التي لم تعد تجد انسجامًا مع محيطها، وهو ما يمنح النص بعدًا فلسفيًا يتجاوز مجرد التعبير الوجداني.

---

[1] **أحمد شوقي، الشوقيات، ص 112.**

[2] **عباس محمود العقاد، ديوان العقاد، ص 75.**

ويبدو الإيقاع هنا محافظًا على العمود الخليلي، لكنه لم يعد غاية في ذاته، بل أصبح وسيلة لاحتواء هذا القلق الداخلي، مما يدل على أن التجديد بدأ من المضمون قبل أن يمتد إلى الشكل.

التوجه الوجداني الرومانسي (جماعة أبولو)

يمثل التوجه الرومانسي ذروة التحول نحو الذات في الشعر العربي الحديث، حيث أصبح الشعر تعبيرًا عن العاطفة الفردية في أقصى تجلياتها، وعن الحنين والحزن والبحث عن المطلق، وقد جاءت جماعة أبولو لتعميق هذا الاتجاه، فحررت القصيدة من كثير من القيود النفسية والفكرية، وجعلت من الطبيعة مرآة للوجدان.

ويتجلى هذا التوجه في شعر إبراهيم ناجي، خاصة في قوله:

«يا فؤادي لا تسل أين الهوى

كان صرحًا من خيالٍ فهوى

اسقني واشرب على أطلاله

وارو عني طالما الدمعُ روى

كيف ذاك الحبُّ أمسى خبرًا

وحديثًا من أحاديثِ الجوى

لستُ أنساكِ وقد أغريتِني

بفمٍ عذبِ المناداةِ رقيقِ

ويدٍ تمتدُّ نحوي كيدِ

من خلالِ الموجِ مدّت للغريقِ».[1]

يعكس هذا المقطع حالة وجدانية مركبة تقوم على استحضار تجربة الحب بوصفها تجربة فقد وانكسار، حيث يتحول الحب إلى "صرح من خيال" سرعان ما ينهار، وهي صورة تختزل الرؤية الرومانسية للحياة باعتبارها حلمًا هشًا، كما أن استدعاء الماضي واستحضار تفاصيله الدقيقة يكشف عن نزوع واضح إلى الحنين، وهو ما يشكل سمة مركزية في الشعر الرومانسي، ويتجلى البعد الدرامي في النص من خلال الحوار الداخلي الذي يخاطب فيه الشاعر قلبه، مما يمنح القصيدة طابعًا اعترافيًا حميميًا، أما الموسيقى الشعرية، فهي رغم التزامها بالوزن، تتسم بالنعومة والانسياب، بما يتلاءم مع طبيعة التجربة العاطفية.

التوجه التأملي الإنساني (الرومانسية المتأخر)

في مرحلة لاحقة من تطور الشعر الحديث، بدأ التوجه الرومانسي يتخذ بعدًا أكثر عمقًا، حيث لم يعد مقتصرًا على التعبير عن العاطفة، بل أصبح وسيلة للتأمل في قضايا الوجود الكبرى، مثل

[1] **إبراهيم ناجي، ديوان الأطلال، دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر، 1965، ص 45.**

الحياة والموت والقدر، وقد اتسم هذا الاتجاه بنزعة إنسانية تسعى إلى تجاوز الألم عبر الإيمان بإرادة الإنسان.

ومن أبرز نماذجه شعر أبو القاسم الشابي:

« سأعيشُ رغمَ الداءِ والأعداءِ

كالنسرِ فوقَ القمةِ الشمّاءِ

أرنو إلى الشمسِ المضيئةِ هازئًا

بالسحبِ والأمطارِ والأنواءِ

لا أرمقُ الظلَّ الكئيبَ ولا أرى

ما في قرارِ الهوّةِ السوداءِ

فالحزنُ ظلٌّ زائلٌ يتبدّدُ

والليلُ لا يخلو من الأضواءِ

سأعيشُ رغمَ الداءِ والأعداءِ

وأقولُ للقدرِ الذي لا ينثني

أنا لا أحبُّ قيودَك السوداءَ».[1]

يتجلى في هذا النص حضور قوي لفكرة التحدي، حيث يواجه الشاعر القدر والألم بإرادة صلبة تجسدها صورة النسر المحلق، وهي صورة ترمز إلى العلو والتجاوز، كما أن تقابل النور والظلام في النص يعكس صراعًا وجوديًا بين اليأس والأمل، غير أن الكفة تميل في النهاية إلى الإيمان بالحياة، ويكشف هذا التوجه عن تطور في الرومانسية العربية، حيث لم تعد مجرد تعبير عن الحزن، بل أصبحت مشروعًا إنسانيًا يسعى إلى مقاومة الانكسار.

خاتمة:

يتضح من خلال هذه التوجهات أن الجماعات الشعرية في الأدب العربي الحديث لم تكن مجرد أطر تنظيمية، بل كانت تعبيرًا عن تحولات عميقة في رؤية الشعر ووظيفته، فقد بدأ الشعر بمحاولة إحياء التراث، ثم اتجه نحو اكتشاف الذات، قبل أن ينفتح على التجربة الوجدانية والإنسانية في أبعادها المختلفة، وهذا المسار يكشف عن تطور تدريجي انتقل فيه الشعر من الخارج إلى الداخل، ومن الثبات إلى الحركة، مما مهّد لظهور أشكال أكثر جرأة في المراحل اللاحقة، لكنه في جوهره يظل تعبيرًا عن صراع الشاعر الحديث بين الماضي والحاضر، وبين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون.

[1] **أبو القاسم الشابي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 102.**

المحاضرة الثالث عشر: شعراء المهجر (العصيان والتمرد الشعري)

تمهيد:

يمثّل شعراء المهجر لحظةً فارقة في تاريخ الشعر العربي الحديث، إذ لم يكن ظهورهم مجرد تحوّل أسلوبي، بل كان ثورةً معرفية وجمالية على مجمل التصورات التقليدية للشعر، فقد وجد الشاعر المهجري نفسه في فضاء حضاري جديد، يختلف جذريًا عن بيئته الأولى، فكان عليه أن يعيد تعريف ذاته، وأن يعيد النظر في اللغة والتراث والإنسان، ومن هنا نشأ ما يمكن تسميته بـ"العصيان الشعري"، وهو ليس تمردًا عابرًا، بل موقفٌ فكريٌّ عميق من العالم.

وقد عبّر "ميخائيل نعيمة" عن هذا التحول بقوله: «الأدب ليس ترديدًا لما قاله الأقدمون، بل هو تعبير عن النفس كما تحسّ وتفكر».[1]

إن هذا القول لا يقدّم تعريفًا للأدب فحسب، بل يؤسس لموقف تمردي واضح، حيث ينتقل الأدب من كونه تقليدًا إلى كونه تجربة ذاتية، فالعصيان هنا هو رفض الانصياع للسلطة الجمالية الموروثة، والسعي إلى بناء خطاب شعري جديد ينطلق من الداخل.

أولًا: العصيان على النموذج الكلاسيكي

لقد شكّل النموذج الكلاسيكي، خاصة في صيغته الإحيائية، سلطةً صارمة فرضت على الشاعر الالتزام بالوزن والقافية والموضوعات الموروثة، وهو ما رأى فيه شعراء المهجر قيدًا على حرية التعبير، ومن هنا جاء عصيانهم بوصفه رفضًا لهذه السلطة، وسعيًا إلى بناء شعر ينبع من التجربة الذاتية.

يقول جبران خليل جبران:

«أنا لا أريدُ من الحياة سوى حياةٍ

تفيضُ بالحبِّ العميقِ وتشتعلْ

أنا لا أريدُ من الزمان سوى زمانٍ

---

[1] **ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 45.**

يُحطِّمُ الأصنامَ في قلبي ويكتملْ

أنا لا أريدُ من الوجودِ سوى الندى

يُحيي الزهورَ ويغسلُ القلبَ المُثقلْ».[1]

هذا المقطع يمثل نموذجًا واضحًا للعصيان الشعري، حيث يرفض الشاعر القيم الجاهزة (الأصنام) ويستبدلها برؤية ذاتية قائمة على الحب والنقاء، إن تكرار صيغة (أنا لا أريد) يحمل دلالة إيقاعية ونفسية قوية، إذ يؤكد موقف الرفض ويحوّله إلى فعل شعري متكرر، مما يعكس إصرار الذات على التحرر.

كما أن الألفاظ (يحطم – يغسل – يحيي) تشير إلى حركة تطهيرية، وكأن الشاعر يمارس فعلًا رمزيًا لتطهير الذات من قيود الماضي، وهنا يتحول الشعر إلى أداة للتحرر، لا مجرد وسيلة للتعبير.

وقد أشار ميخائيل نعيمة إلى هذا المعنى حين قال: (الشاعر الحق هو الذي يخلق عالمه، لا الذي يصف العالم كما هو»)[2]وهو قول ينسجم مع هذا المقطع، حيث لا يصف جبران الواقع، بل يعيد خلقه وفق رؤيته الخاصة.

ثانيًا: التمرد على سلطة اللغة التقليدية

لم يكن تمرد شعراء المهجر مقتصرًا على الموضوع، بل امتد إلى اللغة نفسها، حيث سعوا إلى تحريرها من الزخرف البلاغي والتكلف، واستبداله بلغة بسيطة صادقة تعكس التجربة الشعورية.

يقول إيليا أبو ماضي:

«أيُّها الشاكي وما بك داءُ

كيف تغدو إذا غدوت عليلَا؟

إن شرَّ الجناة في الأرض نفسٌ

تتوقّى قبل الرحيل الرحيلَا

وترى الشوكَ في الورودِ وتعمى

أن ترى فوقها الندى إكليلَا».[3]

يتميّز هذا المقطع ببساطة لغته ووضوح خطابه، حيث يعتمد الشاعر على أسلوب مباشر يخاطب الإنسان في جوهره، غير أن هذه البساطة لا تعني السطحية، بل تعكس عمقًا فكريًا يتمثل في دعوة الإنسان إلى تجاوز نظرته السلبية.

---

[1] **جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة (الشعرية والنثرية)، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 78.**

[2] **ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 60.**

[3] **إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 34.**

إن العبارة (ترى الشوك في الورود) تمثل صورة رمزية للإنسان المتشائم، بينما تقابلها (أن ترى فوقها الندى إكليلًا) بوصفها رؤية إيجابية، وهنا يتحول التمرد إلى فعل معرفي، حيث يدعو الشاعر إلى إعادة تشكيل الواقع عبر الرؤية.

وقد عبّر "أنسي الحاج" عن هذا التحول لاحقًا بقوله: «الكلمة في الشعر ليست زينة بل ضرورة وجودية».[1]

وهو ما يفسر توجه المهجريين نحو لغة بسيطة لكنها محمّلة بالدلالة.

ثالثًا: العصيان الوجودي والبحث عن الذات

لقد ولّدت تجربة الاغتراب لدى شعراء المهجر إحساسًا عميقًا بالقلق الوجودي، مما دفعهم إلى طرح أسئلة كبرى حول الهوية والمعنى، ومن هنا أصبح الشعر وسيلة للبحث عن الذات.

يقول ميخائيل نعيمة:

«أنا غريبٌ عن الناسِ في وحدتي

وغريبٌ عن نفسي إذا ما التقيتُ بها

أبحثُ عني فلا أجدني

وأهربُ مني فلا أنجو».[2]

يعكس هذا المقطع حالة من الاغتراب المزدوج: اغتراب عن الآخرين واغتراب عن الذات، إن التكرار (غريب – غريب) يعمّق الإحساس بالعزلة، بينما تشير الأفعال (أبحث – أهرب) إلى حركة دائمة دون وصول، مما يعكس قلقًا وجوديًا عميقًا.

وفي سياق مشابه، يقول جبران خليل جبران:

« أنا لستُ من هذا العالم

أنا منه وإليه

ولكنني غريبٌ عنه

أمشي بين الناسِ

ولا يسكنني أحد».[3]

---

[1] **أنسي الحاج، لن، ص 15.**

[2] **ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص 22.**

[3] **جبران خليل جبران، النبي، ترجمة: ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة، 1975، ص 40.**

هذا النص يكشف عن وعي فلسفي عميق، حيث يعترف الشاعر بانتمائه للعالم، لكنه في الوقت نفسه يشعر بالانفصال عنه، وهنا يتجلى العصيان بوصفه رفضًا للاندماج الكامل، وسعيًا إلى الحفاظ على استقلال الذات.

رابعًا: التمرد على القيم الاجتماعية

لم يتردد شعراء المهجر في نقد القيم الاجتماعية التقليدية، خاصة تلك التي تقيد حرية الفرد، وقد جاء هذا التمرد في شكل خطاب مباشر أحيانًا، ورمزي أحيانًا أخرى.

يقول جبران خليل جبران:

«أولادكم ليسوا لكم

أولادكم أبناء الحياة المشتاقة إلى نفسها

بكم يأتون إلى العالم

ولكن ليس منكم».[1]

يمثل هذا المقطع ثورة فكرية على مفهوم الملكية الأسرية، حيث يعيد الشاعر تعريف العلاقة بين الأبناء والآباء، إن التكرار (أولادكم ليسوا لكم) يحمل قوة تقريرية، بينما تكشف العبارة (أبناء الحياة) عن رؤية كونية تتجاوز الفرد.

وفي اتجاه آخر، يقول إيليا أبو ماضي:

«كن بلسماً إن صار دهرك أرقما

وحلاوةً إن صار غيرك علقما

إن الحياةَ حُبٌّ جميلٌ

فكن لها قلبًا رحيما».[2]

هذا النص يمثل تمردًا أخلاقيًا إيجابيًا، حيث يدعو الشاعر إلى بناء قيم جديدة قائمة على التسامح والمحبة، بدلًا من القيم السائدة القائمة على القسوة.

يقول جبران خليل جبران (تمرد شامل)

«أنا لا أعيشُ لأرضي الناسَ كلهمُ

ولا أُطيعُ قيودَ العرفِ والعاداتْ

أنا الذي كسرتُ الأصنامَ في وطني

وأطلقتُ فكري من كلِّ سُلطاتْ

---

[1] **نفسه، ص 55.**

[2] **إيليا أبو ماضي، الخمائل، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 60.**

أنا الذي جعلتُ الحبَّ مذهبي

ورفضتُ ظلمَ القومِ والآفاتْ».[1]

هذا النص يختزل جوهر العصيان المهجري، حيث يعلن الشاعر استقلاله عن المجتمع (لا أرضي الناس)، ويرفض القيود (قيود العرف)، ويؤكد فعله الثوري (كسرت – أطلقت) إن هذا التتابع الفعلي يمنح النص طاقة حركية تعكس روح التمرد.

كما أن الجمع بين (الحب) و(الرفض) يكشف عن رؤية مزدوجة: فالشاعر لا يهدم فقط، بل يبني بديلًا قائمًا على قيم جديدة.

يقول إيليا أبو ماضي (تمرد داخلي)

« قال: السماءُ كئيبةٌ وتجهّما

قلتُ: ابتسم يكفي التجهّم في السما

قال: الصبا ولّى فقلتُ له: ابتسم

لن يرجع الأسفُ الصبا المتصرّما».[2]

هذا المقطع يقوم على حوار داخلي، حيث يواجه الشاعر التشاؤم بالتفاؤل، إن التكرار (قال – قلت) يخلق حركة جدلية بين موقفين، وينتهي بانتصار الرؤية الإيجابية.

فالتمرد هنا ليس صاخبًا، بل يتمثل في مقاومة اليأس، وهو نوع من العصيان النفسي.

يقول ميخائيل نعيمة (تمرد تأملي)

« دعني وشأني في الحياة فإنني

أبغي لنفسي أن أكون كما أريد

لا أرتضي قيدًا يُكبّل خاطري

ولا أريد لغير قلبي أن يقود».[3]

يعكس هذا النص نزعة فردية واضحة، حيث يرفض الشاعر أي سلطة خارجية، إن الألفاظ (قيد – يكبل) تشير إلى رفض القيود، بينما تعكس (أكون كما أريد) تأكيد الحرية الفردية.

وهكذا يتحول الشعر إلى إعلان صريح للتمرد.

---

[1] **جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، ص 102.**

[2] **إيليا أبو ماضي، الجداول، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 45.**

[3] **ميخائيل نعيمة، همس الجفون، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1945م، ص 67.**

خاتمة:

إن شعراء المهجر لم يكتفوا بتجديد الشعر، بل أعادوا تعريفه من الأساس، فقد حوّلوا العصيان إلى موقف وجودي شامل، وحرروا اللغة من قيودها، وأعادوا تشكيل العلاقة بين الشاعر والعالم، ومن هنا، فإن تجربتهم تمثل منعطفًا حاسمًا في مسار الشعر العربي، حيث انتقل من التقليد إلى الإبداع، ومن الامتثال إلى الحرية.

المحاضرة الرابعة عشر: ملف الحداثة الشعرية

تمهيد:

تُعدّ الحداثة الشعرية واحدة من أكثر القضايا تعقيدًا في تاريخ الأدب العربي، لأنها لا تشير إلى مجرد انتقال زمني من مرحلة إلى أخرى، بل تعبّر عن تحوّل عميق في بنية الوعي الشعري ذاته، فالحداثة ليست قالبًا جاهزًا، ولا تيارًا واحدًا متجانسًا، بل هي شبكة من التحولات الفكرية والجمالية التي مست علاقة الشاعر باللغة، وبالتراث، وبالذات، وبالعالم.

وقد لخّص صلاح فضل هذا التحول بقوله: «الشعر العربي الحديث لم يعد مجرد بناء لغوي موزون، بل أصبح رؤية للوجود وإعادة تشكيل للعالم عبر اللغة».[1]

هذا القول لا ينبغي فهمه على أنه مجرد تعريف، بل هو إعلان قطيعة مع مفهوم الشعر القديم، فالشعر لم يعد قائمًا على الوزن والقافية، بل أصبح فعلاً معرفيًا يعيد إنتاج العالم، إن عبارة (إعادة تشكيل العالم) تعني أن الشاعر لم يعد ناقلًا للواقع، بل أصبح خالقًا له، وهذا هو جوهر الحداثة.

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 125.

أولًا: الحداثة بوصفها قطيعة مع النموذج التقليدي

إن أول مظهر من مظاهر الحداثة يتمثل في الوعي النقدي بالتراث، حيث لم يعد الشاعر الحداثي يقبل بالموروث بوصفه سلطة مطلقة، بل تعامل معه بوصفه مادة قابلة للفحص والتفكيك وإعادة البناء، وهذه القطيعة لا تعني الرفض الكلي، بل تعني التحرر من التبعية.

يقول أدونيس: «ليس التراث ما نرثه، بل ما نخلقه نحن من جديد».[1]

إن هذا القول يعكس تحوّلًا جذريًا في مفهوم التراث، حيث لم يعد شيئًا ثابتًا، بل أصبح عملية مستمرة من الإبداع، فالتراث هنا لا يُستعاد كما هو، بل يُعاد إنتاجه في ضوء الحاضر.

ويظهر هذا الموقف في شعره:

«هذا هو اسمي

أمشي إليه

في داخلي يتكسّر المعنى

وأجمع من شظايا اللغة جسدي

وأعيد ترتيب الخراب

كي أولد من جديد».[2]

في هذا المقطع، تتجلى القطيعة بشكل واضح، حيث يتحول الاسم – وهو رمز الهوية الثابتة – إلى شيء خارجي (أمشي إليه)، مما يدل على انفصال الذات عن ماضيها، أما عبارة (يتكسر المعنى) فهي إعلان صريح عن انهيار الدلالات التقليدية، بينما تعكس (أجمع من شظايا اللغة جسدي) محاولة بناء هوية جديدة من خلال اللغة.

إن هذا التحول يجعل الشعر فعلًا تأسيسيًا، حيث لا يكتفي الشاعر بوصف العالم، بل يعيد خلقه.

ثانيًا: تحوّل اللغة الشعرية (من البلاغة إلى الانزياح)

من أهم ملامح الحداثة الشعرية التحول في اللغة، حيث لم تعد اللغة وسيلة للتزيين البلاغي، بل أصبحت أداة لإنتاج المعنى عبر الانزياح، والانزياح هو خروج اللغة عن استعمالها العادي، مما يخلق دلالات جديدة غير متوقعة.

يقول محمد الماغوط:

«الشوارع تلاحقني

والمدينة تضع يدها على فمي

---

[1] **أدونيس، زمن الشعر، ص 52.**
[2] **أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص 78.**

كي لا أصرخ

أفتح النافذة

فيدخل الخوف

أجلس

فينهض التعب

وأغلق الباب

فأدخل في نفسي كالسجين».[1]

هذا النص يقوم على سلسلة من الانزياحات، حيث تتحول الأشياء الجامدة إلى كائنات حية (الشوارع تلاحقني – المدينة تضع يدها)، ويتحول الخوف إلى كائن مادي (يدخل)، إن هذه التحولات لا يمكن فهمها في إطار اللغة التقليدية، بل تعكس رؤية جديدة للعالم تقوم على التوتر والقلق.

كما أن التقطيع السطري يمنح النص إيقاعًا داخليًا يعتمد على التكرار والتوازي، بدلًا من الوزن التقليدي، وهذا ما يجعل النص أكثر قربًا من التجربة الشعورية.

وقد عبّر جان كوهن عن هذا بقوله: «الشعر هو انحراف اللغة عن استعمالها العادي»[2]، وهذا الانحراف هو ما يمنح الشعر قوته، لأنه يفتح المجال أمام تعدد المعاني.

ثالثًا: الذات الشعرية وتحولها في الحداثة

في الشعر التقليدي، كانت الذات مرتبطة بوظائف محددة (مدح، رثاء، غزل)، أما في الحداثة، فقد أصبحت الذات مركز التجربة، تعبر عن قلقها وأسئلتها الوجودية.

يقول محمود درويش:

«على هذه الأرض ما يستحق الحياة

على هذه الأرض سيدة الأرض

أم البدايات... أم النهايات

كانت تسمى فلسطين

صارت تسمى فلسطين».[3]

---

[1] **محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، ص 45.**
[2] **جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 40.**
[3] **محمود درويش، أثر الفراشة، ص 45.**

هذا المقطع يبدو احتفاليًا، لكنه في العمق يعكس مأساة وجودية، حيث يأتي هذا الاحتفاء بالحياة في سياق فقدان الوطن، إن التكرار (على هذه الأرض) يحمل بعدًا إيقاعيًا، لكنه أيضًا يعكس إصرارًا على التمسك بالحياة رغم الألم.

كما أن الجمع بين (البدايات) و(النهايات) يخلق توترًا دلاليًا يعكس حالة الازدواجية التي يعيشها الشاعر.

وقد أشار صلاح فضل إلى أن درويش: «نقل القصيدة الفلسطينية من مستوى الشعار إلى مستوى الرؤيا الشعرية المركبة»[1]، وهذا يعني أن الذات لم تعد مجرد صوت جماعي، بل أصبحت وعيًا معقدًا يعيد تشكيل التجربة.

رابعًا: انفتاح النص وتداخل الأجناس

من أبرز مظاهر الحداثة انفتاح النص الشعري على أجناس أدبية أخرى، حيث لم يعد الشعر معزولًا، بل أصبح يتداخل مع السرد والفلسفة والمسرح، يقول أدونيس: «القصيدة الحديثة ليست نوعًا أدبيًا، بل هي كتابة تتجاوز الأنواع».[2]هذا القول يعني أن القصيدة لم تعد محكومة بقوانين ثابتة، بل أصبحت فضاءً مفتوحًا، وقد أكد تزفيتان تودوروف ذلك بقوله: «الأجناس الأدبية ليست قوالب ثابتة، بل أنظمة قابلة للتحول».[3]

إن هذا الانفتاح يظهر في نصوص الحداثة التي تجمع بين السرد والتأمل، كما في نصوص محمود درويش التي تتحول فيها القصيدة إلى حكاية، أو في نصوص أدونيس التي تقترب من الخطاب الفلسفي.

يقول أدونيس (تفكيك الهوية واللغة)

«هذا هو اسمي

أمشي إليه

في داخلي يتكسر المعنى

وأعيد ترتيب الخراب

كي أولد من جديد

لغةً لا تشبهني

وأشبهها

أدخل في جسدي كالغريب

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 130.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص 60.

[3] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى،1993، ص 17.

وأخرج منه كالنار».[1]

هذا النص يمثل نموذجًا مكثفًا للحداثة، حيث تتحول الهوية إلى مشروع دائم التشكّل، إن عبارة (أمشي إليه) تعكس انفصال الذات عن اسمها، بينما تشير (يتكسر المعنى) إلى انهيار المرجعيات، أما (أعيد ترتيب الخراب) فهي تعبير عن فعل إبداعي يقوم على إعادة بناء العالم من الفوضى.

يقول محمود درويش (تحول الرؤية)

«على هذه الأرض ما يستحق الحياة

تردد إبريل

رائحة الخبز في الفجر

تعويذة امرأة للرجال

كتابات أسخيليوس

أول الحب

عشب على حجر».[2]

هذا النص يعتمد على تقنية التعداد، حيث يقدّم الشاعر مجموعة من التفاصيل التي تبدو بسيطة، لكنها تتحول إلى رموز للحياة، إن الجمع بين (الخبز) و(الحب) و(الكتابة) يخلق شبكة دلالية تربط بين الجسد والروح.

يقول محمد الماغوط (قصيدة النثر)

«وطني حقيبة

وأنا المسافر الدائم

أحمل وجهي في يدي

وأبحث عن وطن

لا يضع يده على فمي

ولا يطاردني في الشوارع

ولا يعلّق قلبي على أبواب الخوف».[3]

---

[1] **أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص 80.**

[2] **محمود درويش، أثر الفراشة، ص 45.**

[3] **محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، (د.ت)، ص 52.**

هذا النص يعكس تجربة الاغتراب، حيث تتحول الوطنية إلى حالة من التيه، إن الصورة (وطني حقيبة) تختزل الوطن في شيء مادي قابل للحمل، مما يعكس فقدان الاستقرار.

خاتمة:

إن الحداثة الشعرية ليست مجرد تجديد في الشكل، بل هي ثورة في الوعي، فقد أعادت تعريف الشعر بوصفه تجربة مفتوحة، وحررت اللغة من قيودها، وجعلت من الذات مركزًا للمعنى، ومن هنا، فإن فهم الحداثة يقتضي قراءة الشعر بوصفه فعلًا إبداعيًا يتجاوز القوالب، ويسعى إلى اكتشاف العالم من جديد.

خـاتـمـة :

يمكن في ختام مقياس «النص الشعري العربي الحديث» استخلاص جملة من النتائج الفكرية والجمالية التي تكشف طبيعة التحولات التي عرفتها القصيدة العربية الحديثة، وذلك من خلال المحاور التي تناولتها المحاضرات المختلفة، ويمكن إجمالها فيما يأتي:

- كشفت الإرهاصات التاريخية والفكرية للأدب الحديث أنّ حركة التجديد لم تكن قطيعة مفاجئة مع التراث، بل جاءت نتيجة تحولات حضارية وفكرية وثقافية عميقة ارتبطت بالنهضة العربية والاحتكاك بالغرب.
- بيّنت دراسة الصنعة الشعرية أنّ الشعر الحديث لم يهمل الجانب الفني، بل أعاد تشكيله وفق رؤية جديدة جعلت اللغة أكثر كثافة وإيحاءً وانفتاحًا على التجريب.
- أوضحت التجربة الإبداعية في الشعر الحديث أنّ القصيدة لم تعد مجرّد تعبير عاطفي مباشر، بل أصبحت رؤية فكرية وجمالية تعبّر عن قلق الإنسان الحديث وأسئلته الوجودية.
- أكّدت الأسس التراثية في القصيدة الإحيائية أنّ شعراء الإحياء حافظوا على البنية التقليدية للقصيدة العربية، مع محاولات لإعادة توظيف التراث بما يخدم قضايا العصر.
- أبرزت المعارضات الشعرية في العصر الحديث استمرار حضور التراث الشعري في الوعي الأدبي الحديث، مع تحويل المعارضة من مجرد تقليد إلى وسيلة للحوار الفني والتجديد.
- أظهرت محاولات التجديد في القصيدة الإحيائية أنّ المدرسة الإحيائية كانت مرحلة انتقالية أسهمت في التمهيد لتحولات الشعر العربي الحديث رغم محافظتها النسبية.
- كشفت تجربة الجواهري عن قدرة الشعر العربي الحديث على الجمع بين الأصالة الفنية والالتزام بقضايا الأمة، مع المحافظة على قوة اللغة والبعد الخطابي.
- بيّن نقد المدرسة الإحيائية أنّ الاتجاهات النقدية الحديثة سعت إلى تجاوز محدودية التقليد والبحث عن أشكال شعرية أكثر تعبيرًا عن الواقع والذات الإنسانية.
- أوضحت التجربة الرومنسية أنّ الشعر أصبح قائمًا على الذات والوجدان والخيال، مع التركيز على عناصر التواصل الإبداعي بين الشاعر والعالم.
- كشفت المدرسة الرومنسية عن موقف نقدي من التراث التقليدي، حيث اتجه الشعراء إلى تمجيد الخيال والطبيعة والحرية الفردية بوصفها بدائل للرؤية الكلاسيكية الجامدة.
- أبرزت الرومنسية الحديثة تقويض المفاهيم الجاهزة المرتبطة بالعاطفة والعقل والجماعة، إذ أصبح الفرد مركز التجربة الشعرية ومحور رؤيتها الوجودية.
- بيّنت دراسة الجماعات الشعرية أنّ تطور الشعر العربي الحديث ارتبط بظهور تيارات وجماعات أدبية حملت مشاريع تجديدية مختلفة أسهمت في تنويع الخطاب الشعري.
- أكّد شعراء المهجر أنّ التمرد والعصيان الشعري كانا وسيلة للتحرر من سلطة النموذج التقليدي، وبحثًا عن لغة أكثر إنسانية وحرية وانفتاحًا.
- كشفت الحداثة الشعرية أنّ القصيدة العربية الحديثة تجاوزت الشكل التقليدي لتصبح فضاءً للتجريب والانزياح وتداخل الأجناس والرؤى الفكرية والجمالية.

ومن خلال هذه النتائج يتضح أنّ الشعر العربي الحديث لم يكن مجرد تطور شكلي في بنية القصيدة، بل كان مشروعًا فكريًا وجماليًا متكاملًا عبّر عن تحولات الإنسان العربي وأسئلته الحضارية، وأسهم في إعادة تشكيل مفهوم الشعر ووظيفته داخل الثقافة العربية الحديثة.

قائمة المصادر و المراجع:

الكتب العربية:

1-إبراهيم ناجي، ديوان الأطلال، دار المعارف، ط 1، القاهرة، مصر، 1965م.

2- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 1982م.

3- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 4، 1983م.

4- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط 1، بيروت، لبنان، 1997م.

5- أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي، المطبعة السلفية، ط 1، القاهرة، مصر، 1926م

6- أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر الجديد ، مطبعة أبولو، ط 1، القاهرة، مصر، 1935م.

7- أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، ط 1، بيروت، لبنان، 1988م.

8- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار العودة، ط 1، بيروت، لبنان، 1971م.

9- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط 1، بيروت، لبنان، 1972م.

10- أنسي الحاج، لن، دار النهار، ط 1، بيروت، لبنان، ، 1960م.

11- إيليا أبو ماضي، الجداول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، د ت.

12- إيليا أبو ماضي، الخمائل، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

13- إيليا أبو ماضي، ديوان إيليا أبو ماضي، دار العودة، ط 1، بيروت، لبنان،1980م.

14- بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ضمن: ديوان السياب، دار العودة، د ط، بيروت، لبنان، 1971م.

15- جبران خليل جبران، العواصف، دار الهلال، القاهرة، مصر، د ط، 1920م.

16- جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة (الشعرية والنثرية)، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

17- جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، دار الجيل، بيروت، د ط، 1990م.

18- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ط 1، دار الهلال، القاهرة، مصر، 1996م.

19- حافظ إبراهيم، الديوان، دار العودة، ط 1، بيروت، لبنان، 1993م.

20- حسين مروة، النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1978م.

21- رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، دار الهلال، القاهرة، مصر، 1988م.

22- شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ط 10، دار المعارف، القاهرة، 2002م.

23- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي –العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، 24، 2005م.

24- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، ط 1، القاهرة، مصر، 1996م.

25- عباس محمود العقاد، الديوان في الأدب والنقد، دار الهلال، ط 1، القاهرة، مصر، 1921م.

26- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة، 1992م.

27- عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997م.

28- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط 2، القاهرة، 1992م.

29- أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، دار الكتاب التونسي، ط 2، تونس، 1981م.

30- ابو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، ط 1، تونس، 1984م.

31- لبوصيري، ديوان البردة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1997م.

32-محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1982.

33- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، دار العودة، ط 2، بيروت، لبنان، 1973م.

34- محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1975م.

35- محمد عبد المطلب، بلاغة الخطاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، القاهرة، مصر، 1994م.

36- محمد مندور، في الأدب والنقد، ، دار نهضة، ط 2، مصر، القاهرة، 1985م.

37- محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس، ط 1، بيروت، لبنان، 2008م.

38- محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ط 1، دار الكتب، القاهرة، 1998م.

39- معروف الرصافي، ديوان الرصافي، دار الحرية للطباعة، ط 1، بغداد، العراق، 1977م.

40- ميخائيل نعيمة، الغربال، دار العلم للملايين، ط 7، بيروت، لبنان، 1982م.

41- ميخائيل نعيمة، همس الجفون، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1945م.

42- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، لبنان، 1962م.

43- نزار قباني، الأعمال الكاملة، دار الآداب، ط 6، بيروت، لبنان، 1993م.

الكتب المترجمة:

1-ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، ترجمة: كريم عزقول، دار النهار، بيروت، لبنان، ط 5، 1986م.

2- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1996م.

3- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1993م.

4- جان جاك روسو، إميل أو التربية، ترجمة: عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، 1958م.

5- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م.

6- جبران خليل جبران، النبي، ترجمة: ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 5، 1975م.

7- رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

8- رولان بارت، لذة النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990م.

9- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مغامس، دار المدى، دمشق، سوريا، 1997م.

10- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، د ط، 1984م.

الكتب الاجنبية:

1. Julia Kristeva, Desire in Language, Columbia University Press, 1980.
2. William Wordsworth, Preface to Lyrical Ballads, 1802.
3. Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, Paris, 1979.

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ

المحاضرة الأولى: الإرهاصات التاريخية والفكرية للأدب العربي الحديث (تقويض مغالطات حملة نابليون)..... 2

أولًا: مغالطة البداية النابليونية في الخطاب الاستشراقي والعربي..... 2

ثانيًا: الإرهاصات الفكرية قبل الحملة (الإصلاح الديني وبداية الوعي النقدي) 2

ثالثًا: البنية التعليمية والثقافية قبيل الحملة..... 3

رابعًا: حملة نابليون بين الأثر الواقعي والتضخيم التاريخي..... 3

خامسًا: الترجمة والبعثات وبناء الوعي الحديث..... 3

سادسًا: انعكاس الإرهاصات على الأدب..... 4

المحاضرة الثانية: الصَّنْعَة وامتدادها في مدارس الشعر الحديث..... 5

اولا: مفهوم الصنعة بين التراث والحداثة..... 6

ثانيا: الصنعة في مدرسة الشعر الحر..... 6

ثالثا: الصنعة في قصيدة النثر..... 7

رابعا: الصنعة في شعر الحداثة..... 8

المحاضرة الثالثة: مفهوم التجربة الإبداعية في الشعر الحديث.....10

اولا: التجربة الابداعية.....10

ثانيا: التجربة الوجودية عند بدر شاكر السياب.....11

ثالثا: التجربة اللغوية عند أدونيس.....12

رابعا: التجربة الجماعية عند محمود درويش.....12

خامسا: التجربة اليومية المأزومة عند محمد الماغوط.....13

المحاضرة الرابعة: الاسس التراثية في القصيدة الاحيائة.....14
أولاً: استعادة النموذج العمودي (البنية الإيقاعية).....14
ثانياً: استلهام المعجم التراثي واللغة الكلاسيكية.....16
ثالثاً: محاكاة الأغراض الشعرية التقليدية.....17
رابعاً: توظيف الصور البلاغية التراثية.....18
خامساً: استحضار الشخصيات والرموز التراثية.....19
المحاضرة الخامسة: المعارضات في العصر الحديث.....20
أولًا: مفهوم المعارضة الشعرية وتحوّلاتها.....20
ثانيًا: المعارضة بوصفها إحياءً للتراث.....21
ثالثًا: المعارضة بوصفها تجاوزًا وإعادة إنتاج.....22
رابعًا: المعارضة الساخرة في الشعر الحديث.....23
خامسًا: المعارضة الرمزية في الشعر المعاصر.....23
المحاضرة السادسة : محاولات التجديد في القصيدة الإحيائية.....25
أولًا: التجديد في الموضوعات الشعرية.....25
ثانيًا: التجديد في اللغة الشعرية.....26
ثالثًا: التجديد في الصورة الشعرية.....26
رابعًا: التجديد في بناء القصيدة.....27
خامسًا: التجديد في الوظيفة الشعرية.....28
سادسًا: التجديد في الإيقاع الشعري.....28
المحاضرة السابعة : تجربة الجواهري في الشعر العربي الحديث.....30
أولًا: الجواهري والامتداد الإحيائي (الأصالة والتمكن اللغوي).....31
ثانيًا: البعد السياسي في شعر الجواهري (الشعر بوصفه موقفًا).....31
ثالثًا: التجديد في الصورة الشعرية (من البلاغة إلى الرمزية).....32
رابعًا: التجديد في الإيقاع (الموسيقى الداخلية والتصعيد).....32
خامسًا: البعد الوجداني والذاتي (الوطن بوصفه تجربة شعورية).....33
سادسًا: اللغة الخطابية في شعر الجواهري.....33
سابعًا: البنية الدرامية في قصيدة الجواهري.....34
المحاضرة الثامنة : نقد المدرسة الإحيائية.....35
أولًا: هيمنة التقليد وإشكالية "إعادة إنتاج النموذج".....36

ثانيًا: غلبة النزعة الخطابية وتحوّل الشعر إلى خطاب تعليمي 37
ثالثًا: محدودية الخيال وغياب الرؤية الشعرية.....38
رابعًا: الجمود الإيقاعي وهيمنة الوزن التقليدي 38
خامسًا: الانفصال عن الواقع المعاصر 39
المحاضرة التاسعة : مفهوم التجربة الإبداعية في المدرسة الرومانسية من خلال عناصر التواصل.....40
أولًا: المرسل (الذات الشاعرة) ـــ من الناقل إلى مركز التجربة.....40
ثانيًا: الرسالة (النص الشعري) ـــ من البناء إلى التجربة الحية 41
ثالثًا: المتلقي ـــ من مستهلك إلى شريك في الإبداع.....42
خامسًا: الشفرة والقناة ـــ من الوضوح إلى الانزياح.....42
المحاضرة العاشرة : المدرسة الرومنسية والتحامل على التراث (الخيال الشعري عند أبي القاسم الشابي نموذجًا).....43
أولًا: المدرسة الرومنسية بوصفها ثورة على النموذج الشعري القديم 43
ثانيًا: معنى التحامل على التراث في الرومنسية العربية.....44
ثالثًا: الخيال الشعري عند الشابي بين الرؤية والتمرد.....44
رابعًا: الطبيعة في شعر الشابي بوصفها بديلًا عن النموذج التراثي.....45
خامسًا: الخيال الرومنسي وتمجيد الذات الفردية 46
سادسًا: الشابي ونقد الجمود الحضاري.....47
سابعًا: الخيال والصورة الرمزية في شعر الشابي.....48
ثامنًا: الخيال بوصفه أداة للتحرر من النموذج التراثي 49
تاسعًا: حدود التحامل على التراث عند الشابي.....50
المحاضرة الحادي عشر: تقويض المفاهيم الجاهزة في التجربة الرومانسية (العاطفة، العقل، الفرد، الجماعة) 50
أولًا: تقويض مفهوم العاطفة ـــ من الانضباط إلى الانفجار الوجداني.....51
ثانيًا: تقويض مفهوم العقل ـــ من المرجعية إلى النسبية.....52
ثالثًا: تقويض مفهوم الفرد ـــ من النموذج إلى الذات المتفردة.....53
رابعًا: تقويض مفهوم الجماعة ـــ من الانسجام إلى الاغتراب 54
المحاضرة الثاني عشر: الجماعات الشعرية وتوجهاتها الإبداعية 55
أولًا: مفهوم الجماعات الشعرية وأسس نشأتها.....55
ثانيًا: أبرز الجماعات الشعرية في الأدب العربي الحديث 56

1- جماعة الديوان 56
2- **جماعة أبولو**.....56
3- **جماعة مجلة "شعر"**.....56
4- **جماعات الشعر الحر**.....57
ثالثًا: التوجهات الإبداعية للجماعات الشعرية.....57
التوجه الذاتي (جماعة الديوان) 58
التوجه الوجداني الرومانسي (جماعة أبولو) 59
التوجه التأملي الإنساني (الرومانسية المتأخر).....59
المحاضرة الثالث عشر : شعراء المهجر (العصيان والتمرد الشعري) 61
أولًا: العصيان على النموذج الكلاسيكي.....61
ثانيًا: التمرد على سلطة اللغة التقليدية.....62
ثالثًا: العصيان الوجودي والبحث عن الذات.....63
رابعًا: التمرد على القيم الاجتماعية 64
المحاضرة الرابعة عشر: ملف الحداثة الشعرية.....66
أولًا: الحداثة بوصفها قطيعة مع النموذج التقليدي 67
ثانيًا: تحوّل اللغة الشعرية (من البلاغة إلى الانزياح).....67
ثالثًا: الذات الشعرية وتحولها في الحداثة.....68
رابعًا: انفتاح النص وتداخل الأجناس 69
خاتمة: 71
قائمة المراجع: 73