محاضرة : نظرية الشعر عند حازم القرطاجني

مقدمة:

يُعد أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني (1211–1285م / 684هـ) واحدًا من أبرز المنظرين للنقد الأدبي والبلاغة في التراث العربي، وعاش في القرن السابع الهجري بالأندلس .تمتع حازم بثقافة موسوعية جمعت بين علوم العربية الأصيلة والعلوم العقلية؛ فقد حفظ القرآن ودرس الفقه المالكي والحديث، ثم انكب بفضل توجيه أستاذه أبي علي الشلوبين على دراسة المنطق والفلسفة اليونانية من خلال مؤلفات الفلاسفة المسلمين مثل ابن رشد وابن سينا والفارابي .هذا المزج الفريد بين ثقافتين – العقليلة الإسلامية والنقلية العربية – أهله لتأليف كتابه المؤسس "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء** "، الذي يمثل مشروعًا نقديًا رائدًا هدف إلى تأسيس "**نظرية شعرية عربية** "مكتملة الأركان.

01– الأسس الفلسفية والمنهجية للنظرية

لا يمكن فهم نظرية الشعر عند حازم بمعزل عن الإطار المعرفي الذي صاغها فيه، والذي يستند إلى دعامتين رئيسيتين:

أ– **المنهج المنطقي والتكاملي** :سعى حازم إلى نقل الدرس البلاغي والنقدي من حالة "الفوضى المعرفية" التي سادت عند كثير من نقاد عصره، إلى حالة من **المنهجية المنظمة** المعضودة بالأصول المنطقية. لقد رأى أن "روح الصنعة وعمدة البلاغة" يكمنان في الخوض في خفاياها ودقائقها، وليس الاكتفاء بظواهرها كما فعل من سبقه

ب – **الاستفادة من التراثين العربي واليوناني** :استقى حازم أفكاره من مرجعيتين:

– **المرجعية العربية** :من خلال التراث البلاغي والنقدي العربي، واللغة، والشعر.

– **المرجعية اليونانية** :حيث كان **الأثر الأرسطي** بارزًا في فكره، خاصة من خلال مفهومي "**المحاكاة** " **(Mimesis)** و"**التخييل** "الواردين في كتابي أرسطو عن "الشعر" و"الخطابة . "ومع ذلك، لم يكن نقله حرفيًا، بل كان إنتاجيًا نقديًا، حيث وظف هذه المفاهيم لتخدم نظريته المتماسكة في الشعر العربي

2. **مفهوم الشعر وعناصره الأساسية**

انطلاقًا من هذه الأسس، قدّم حازم تعريفًا دقيقًا ومبتكرًا للشعر، يجمع بين الشكل والمضمون والوظيفة، حيث عرّفه بأنه" **:كلام موزون مخيل، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك** "

أ – الموزون (الإيقاع :(يعد الوزن شرطًا أساسيًا في الكلام ليسمى شعرًا. لكن حازم لم يقتصر على ما وضعه الخليل بن أحمد، بل قدّم اجتهادات عروضية مهمة:

- رفض فكرة "الدوائر العروضية" وذهب إلى استقلال كل بحر.

- أدخل مصطلح "**الأرجل** "للإشارة إلى المقاطع الصوتية، وقسمها إلى أسباب (خفيفة، ثقيلة، متوالية) وأوتاد (مجموعة، مفروقة، متضاعفة.(

– ربط بين الوزن والمعنى، معتقدًا أن لكل بحر صفة تلازمه، فالطويل يعبر عن البهاء والقوة، والكامل عن الحسن والاطراد، والخفيف عن الرشاقة، والمتقارب عن البساطة

– المخيل (التخييل :(هذا هو حجر الزاوية في نظريته. فالشعر ليس مجرد نقل للحقائق، بل هو **قدرة على تصوير المعاني بصورة تثير الخيال**، وتحدث أثرًا نفسيًا وجماليًا في المتلقي

. أ– التخييل هو الآلية التي يحقق بها الشعر متعته وتأثيره.

ب– **التقفية (القافية :(**جعل القافية خاصية ملازمة للشعر العربي، ورأى أن نظامها وإحكامها يمنحان النفوس لذة وتأثيرًا، بعكس الكلام غير المنتظم

3. **أركان العملية الشعرية: الثالوث المتفاعل**

تنبأ حازم بالنظريات الحديثة حينما نظر إلى العملية الشعرية كمنظومة متكاملة تقوم على ثلاثة أركان متفاعلة:

- **الشاعر** :لا يكفي أن يكون الشاعر موهوبًا (طبع)، بل يجب أن يكون متعلمًا لقوانين الصنعة ومتمكنًا من الأصول والقواعد (تطبع (عليه أن يمتلك "المنظومة الجمالية الشعرية العربية" وأن يكون قادرًا على المحاكاة والتخييل

. **النص الشعري** :هو المنتج النهائي الذي يجب أن يكون متماسكًا، قائمًا على **الوحدة والتناسب** بين ألفاظه ومعانيه وأجزائه، ليحدث الأثر المطلوب . يتكون النص من ما أسماه حازم "**الأقاويل الشعرية**"، وهي وحدات تخيلية ذات وظائف مختلفة، في إشارة مبكرة لتحليل بنية النص

. **المتلقي** :يعد حازم من أوائل من ركزوا على **دور المتلقي** في إكمال الدائرة الشعرية

.فالتأثير الجمالي (الانبساط والانقباض، الإعجاب والاهتزاز) هو الغاية من الشعر. وقد صنف حازم الأقاويل الشعرية حسب كيفية تأثر الجمهور بها ومدى استجابته

4- وظيفة الشعر والتأثير في المتلقي

الوظيفة الأساسية للشعر عند حازم هي وظيفة **تأثيرية نفسية وجمالية** يحقق الشعر هذه الوظيفة عبر آلية دقيقة:

أ - **المحاكاة** :لا يعني حازم بمحاكاة الواقع حرفيًا، بل **محاكاة المعنى** بصورة فنية تثير في النفس الشعور بالتلذذ والانفعال

. إنها محاكاة إبداعية تحول المألوف إلى صورة مدهشة.

التخييل :هو الآلة التي تستخدم "الحيل والتمويهات" الشعرية لجعل الصورة المحكية مقبولة ومؤثرة، فيتجاوز

المتلقي حالة التلقي السلبي إلى حالة من **التفاعل والنفور** مع النص

ب - **التأثير** :الغاية النهائية هي إحداث أثر في نفس المتلقي، فيبعث فيه الارتياح أو يستحثه على فعل ما، حسب استعداده وطبيعة النص

5- التجديد والقرب من النظريات الحديثة

يُعتبر مشروع حازم القرطاجني مشروعًا تجديديًا بامتياز، ويمكن ملاحظة قربه من النظريات النقدية الحديثة في عدة نقاط:

- **السبق إلى علم النص** :تناوله لـ "التركيب الحسن" و"الوحدة" و"التناسب" بين أجزاء القصيدة يتقاطع مع مناهج النقد الحديث التي تركز على بنية النص وتماسكه الداخلي

. **نظرية التلقي** :كان سابقًا لزمانه في إيلاء المتلقي كل هذا الاهتمام، مما يجعله رائدًا للتداولية العربية وعلم استقبال النص

. **تصنيف الأجناس الأدبية** :وضعه لمصطلح "**العمدة** "الذي يقارب مصطلح "**الوظيفة المهيمنة** "عند رومان ياكوبسون، لتحديد نوع النص الأدبي ووظيفته الأساسية

خاتمة:

لم يكن "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" مجرد كتاب في البلاغة التقليدية، بل كان محاولة جريئة وناجحة لتأسيس **نظرية شعرية عربية ممنهجة**، تجمع بين الأصالة والابتكار، وبين العفوية والصنعة، وبين الشاعر والنص والمتلقي. إن استعادة هذا الإرث النقدي الضخم لا تثري فقط فهم تراثنا، بل تقدم أدوات تحليلية يمكنها أن تتفاعل بإيجابية مع المناهج النقدية المعاصرة، مما يؤكد راهنية حازم القرطاجني وأهميته كأحد عمالقة الفكر النقدي في الحضارة الإسلامية.

إضافة:

عناصر التخييل عند القرطاجني :

- **المحاكاة** :هي عملية تهدف إلى تجسيد المعاني في صور ذهنية للمتلقي، وتتجسد في تماثل القول الشعري مع ما يريد إيصاله من صور ومعانٍ .

. **الصور الحسية** :يعتمد التخييل على إحياء الحواس المختلفة (البصر، السمع، اللمس، الذوق، الشم) لتقديم المعنى بشكل مؤثر وملموس .

. **التأثير في النفس** :وظيفة التخييل الأساسية هي التأثير في نفسية المتلقي وجعله ينفعل بالمعنى المراد من الشعر، سواء بالطلب أو الهرب منه .

- **محاضرة حول نظرية الشعر في المدرسة الكلاسيكية**

سنتعمق في واحدة من أكثر الحركات الأدبية تأثيراً وطولاً في التاريخ: المدرسة الكلاسيكية، ونظريتها الأساسية في الشعر. لفهم الشعر الكلاسيكي هو فهم لنظرة كونية—فلسفة تضع النظام والعقل والتناغم والمحاكاة الواعية للأشكال المثالية في المقام الأول. ستأخذنا رحلتنا من جذورها الإغريقية–الرومانية القديمة إلى إحيائها القوي خلال فترة الكلاسيكية الجديدة، وخاصة في أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

أولاً: الأساس الفلسفي: النظام، العقل، والمحاكاة : نظرية الشعر الكلاسيكية ليست مجرد مجموعة من الخيارات الأسلوبية؛ إنها تعبير عن نظرة فلسفية أوسع. تقوم هذه النظرة على ثلاثة أركان أساسية:

1. النظام والتناغم: رأى العقل الكلاسيكي الكون كنظام واسع ومنظم، يحكمه قوانين ثابتة—ما أطلق عليه الإغريق "كوزموس". كان من المتوقع أن يعكس الفن، والشعر تحديداً، هذا النظام الكوني. يجب أن تكون القصيدة إناءً مصاغاً بإتقان، كوناً مكتفياً بذاته حيث يكون لكل عنصر مكانه ووظيفته الدقيقة.

2. أولوية العقل : كما صاغها الشاعر الكلاسيكي الجديد ألكسندر بوب، المبدأ التوجيهي كان: "ليكن الطبيعة دليلك". ومع ذلك، فإن "الطبيعة" هنا لا تعني البرية غير المروضة أو العاطفة الخام غير الوسيطة. بالنسبة للكلاسيكي، تعني "الطبيعة" الطبيعة البشرية الكونية —الحقائق الأساسية والخالدة والمشتركة للتجربة البشرية، التي يُستدل عليها من خلال العقل والملاحظة. كان الهدف هو التعبير عما هو صحيح بشكل عام، وليس عما هو فردي وغريب.

3. المحاكاة (الميميسيس): هذا هو المبدأ المحوري. الفن هو محاكاة للحياة. ولكن مرة أخرى، هذه ليست مجرد نسخة. إنها محاكاة انتقائية مكررة. مهمة الشاعر هي تمثيل الحياة ليس كما هي في كل تفاصيلها الفوضوية، ولكن كما ينبغي أن تكون —تمثيل المثالي والعالمي. علاوة على ذلك، آمن الشعراء الكلاسيكيون بمحاكاة روائع القدامى، ونظرتهم إليها على أنها قد حققت النماذج المثالية للتعبير الفني.

ثانياً: المبادئ المعمارية للشعر الكلاسيكي : من هذا الأساس الفلسفي، يمكننا استخلاص المبادئ العملية المحددة التي حكمت كتابة الشعر.

أ. **الالتزام بالشكل والنوع الأدبي** : الكلاسيكية مرادفة للانضباط الشكلي. الشعر لم يكن انسياباً غير شكلي للشعور، بل حرفة تتطلب المهارة والتعلم والعمل الجاد.

الإيقاع والقافية: أنماط الإيقاع الصارمة (مثل التفعيلة الخماسية اليامبية في الإنجليزية) وأنظمة القافية المنتظمة كانت هي القاعدة. لقد وفرت النظام الموسيقي الذي يعكس النظام الكوني.

الأشكال الثابتة: غالباً ما عمل الشعراء داخل الأشكال الأدبية الراسخة مثل الملحمة، والقصيدة الغنائية، والهجاء، والبيت البطولي المزدوج.

لكل شكل اتفاقياته وأسلوبه الرفيع، المناسب لهدفه.

تسلسل الأنواع الأدبية: كان هناك تسلسل هرمي صارم للأنواع الأدبية، يُشار إليه غالباً باسم "سلسلة الكتابة العظيمة". في القمة كانت الملحمة، التي تتناول مواضيعُ عظيمةٌ وأبطالٌ نبيلون (كما في ملحمة "فيرجيل" الأنيادة). تليها المأساة، ثم القصيدة الغنائية، ثم الكوميديا، وأخيراً الرعوية. كان خلط الأنواع—على سبيل المثال، إدخال عناصر كوميدية في المأساة—يعتبر خرقاً فادحاً للياقة.

ب. **البرستيج (اللياقة أو الملاءمة):** أمل هذا المبدأ أن جميع عناصر القصيدة يجب أن تكون مناسبة لبعضها البعض وللغاية العامة للعمل.

الأسلوب للموضوع: يجب أن تتناسب اللغة والأسلوب مع النوع الأدبي والشخصيات. يجب أن يتحدث الملوك والأبطال بأسلوب سامٍ ورصين، بينما يمكن للعامة استخدام كلام أكثر عادية.

اتساق الشخصية: يجب أن تكون الشخصيات متسقة وتتصرف بطرق معقولة تناسب مكانتها وطبيعتها.

ج. **الوحدات (في المسرح بشكل أساسي)** : على الرغم من تطبيقها بدقة على المسرح، فإن روح الوحدات الثلاث—المستمدة من سوء تفسير لكتاب "فن الشعر" لأرسطو—أثرت على كل فن سردي كلاسيكي.

وحدة الفعل: يجب أن يكون للعمل المسرحي فعل مركزي واحد، دون حبكات فرعية تشتت الانتباه.

وحدة الزمان: يجب أن يتم الحدث الرئيسي في 24 ساعة فقط

وحدة المكان: يجب أن يحدث الفعل في مكان فيزيائي واحد.

كان الهدف هو خلق وهم مكثف ومعقول للجمهور، مما يعزز الاحتمال.

د. الذكاء والحكم: احتفت فترة الكلاسيكية الجديدة، على وجه الخصوص، بالتوازن بين "الذكاء" و"الحكم". الذكاء كان ملكة الابتكار، وخلق الاستعارات والمفاهيم الذكية. الحكم كان ملكة التحكم، وتنقية وتقليم تلك الابتكارات لضمان خدمتها للعقل واللياقة. كان الشاعر المثالي يمتلك كليهما بالتساوي.

هـ. الهدف: الإمتاع والتعليم (نظرية هوراس): لخص الشاعر الروماني هوراس الهدف الكلاسيكي بشكل مثالي في كتابه "فن الشعر": يجب أن يكون الشعر ممتعا ومفيدًا. يجب أن يمتع القارئ بجماله وتناغمه ومهارته، بينما يقدم في الوقت ذاته

ثالثاً: شخصيات ونصوص رئيسية

أرسطو (فن الشعر): قدم التحليل الأساسي للمأساة، مُعرفاً مفاهيم رئيسية مثل المحاكاة ، التطهير (تنفيس وأهمية الحبكة.

هوراس (فن الشعر): قدم نصائح أكثر عملية فيما يخصُّ الحِرَفَ الفنيَّة، فهو يُؤَسِّسُ بِقُوَّةٍ لِمَثَالِيَّاتِ الآدَابِ وَسُلُوكِيَّاتِهِ وَمَبْدَأِ "**المتعة والفائدة.**"

فرجيل (الإنياذة): الشاعر الملحمي النموذجي للأجيال اللاحقة، يوضح كيف تُحاكي هوميروس مع ضخّ الروح الرومانية من أصالة ونظام في العمل.

أبرز شخصيات الكلاسيكية في أوروبا

يُعتبر الأدباء والنقاد الفرنسيون هم الأكثر تأثيرًا في تأسيس وتقنين هذا المذهب:

الشخصية	مجال التميز / الدور	بعض الأعمال / الإسهامات البارزة

نيكولا بوالو (1636 – 1711م)	الناقد والمنظر	قنن قواعد المذهب في قصيدته "فن الأدب".
بيير كورني (1606 – 1684م)	المسرح Tragedy	"السيد"، "أوديب".
جان راسين (1639 – 1699م)	المسرح Tragedy	"فيدرا"، "الإسكندر".
موليير (1622 – 1673م)	المسرح Comedy	"البخيل"، "طرطوف".
جان دي لافونتين (1621 – 1695م)	القصة الشعرية	"الحكايات والنوادر" (استخدم الحيوانات في الحكايات).
كليمان مارو (1496 – 1544م)	الشعر	من أوائل poets who نقلوا الأدب إلى عصر النهضة.

<u>رابعاً: الإرث والنقد:</u>

خلقت نظرية الشعر الكلاسيكية بعض أكثر الأعمال المصقولة وذكية وكاملة الشكل في التراث الغربي. دعت إلى الوضوح، والصّرامة الفكرية، واحترام عميق للتقاليد. ومع ذلك، لم تتخل من محدودياتها. نشأت الحركة الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر في معارضة مباشرة لها. رفض الرومانسيون:

- تركيزها على العقل على حساب العاطفة والخيال.
- قواعدها الشكلية الصارمة، التي رأوها قيوداً مصطنعة.
- تركيزها على "الطبيعة" الكونية على حساب التجربة الفردية الذاتية.
- تفضيلها للتحضر والرقي على حساب "فيض المشاعر القوية التلقائي" من الطبيعة.

خاتمة

في الختام، فإن نظرية الشعر الكلاسيكية هي نظام جمالي كبير ومتماسك. تطلب من الشاعر ألا يكون شاعراً منعزلاً، بل حرفياً ماهراً في خدمة الحقيقة الكونية. تقدر الحوار المتحضر بين الحاضر والماضي، وتوازن العاطفة والفكر، والجمال الخالد للشكل. بينما كانت حركات لاحقة هيمنتها، فإن مبادئها المتمثلة في الوضوح والبنية والسعي نحو الحقيقة الإنسانية الكونية تبقى جزءاً حيوياً دائماً من تراثنا الأدبي.

محاضرة: نظرية الشعر في المدرسة الرومانسية

1. المقدمة والسياق التاريخي

ظهرت المدرسة الرومانسية في أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر كحركة ثورية قوية ضد المبادئ الراسخة للمدرسة الكالسيكية السابقة. بينما قدّست الكلاسيكية النظام والعقل والموضوعية، سعت الرومانسية إلى تحرير الأدب من خلال تبني العاطفة والخيال والعبقرية الفردية. لم يكن هذا مجرد تحول فني، بل كان رد فعل فكري شامل ضد الثورة الصناعية والأعراف الاجتماعية والسياسية الصارمة في عصر التنوير. انتشرت الحركة بسرعة من أصولها في فرنسا وألمانيا إلى إنجلترا وما بعدها، لتصبح القوة الثقافية المسيطرة في عصرها.

يُعتقد أن مصطلح "الرومانسية" نفسه مشتق من كلمة 'رومان'، وتعني الرواية، أو من 'رومانسيوس'، وهو مصطلح استخدم للغات العامية التي تطورت من اللاتينية، والتي احتضنها الرومانسيون كرمز لانفصالهم عن التقاليد الإغريقية–اللاتينية. في جوهرها، كانت الرومانسية دعوة لنوع جديد من الشعر — شعر شخصي، صادق من القلب، وخالٍ من قيود التقاليد.

2. الأسس الفلسفية والفكرية والتحولات المعرفية:

١ .الأسس الفلسفية والفكرية

تم وضع الأساس الفلسفي للرومانسية من قبل مفكرين تحدوا المفاهيم السائدة عن الكون الآلي الذي يحكمه العقل وحده.

جان جاك روسو (1712–1778 :(أصبحت صيحته الشهيرة: "يولد الإنسان حرًا، لكنه في كل مكان مكبّل بالقيود "بمثابة بيان للرومانسيين. إن تركيز روسو على "الهمجي النبيل"، والطبيعة الفطرية الطيبة للإنسان التي

أفسدها المجتمع، والقيمة العليا للشعور الشخصي والصدق، قدّم بديلاً فلسفيًا مباشرًا لفكر عصر التنوير. ودعا إلى العودة إلى الطبيعة وصدق التجربة الشخصية.

يقول في كتابه إميل، أو عن التربية، يكتب: "ما أشعر بأنه صحيح، هو صحيح؛ ما أشعر بأنه خاطئ، هو خاطئ." هذا تفضيل للشعور الذاتي يُعد حجر زاوية في الحساسية الرومانسية.

إيمانويل كانط (1724–1804) :(على الرغم من كونه شخصية من عصر التنوير، فإن فلسفة كانط فتحت الباب أمام الرومانسية. أصبح مفهومه **للمتعة الجليلة** أو **المهيب** –الشعور بالرهبة والرعب عند مواجهة القوى الشاسعة والقوية واللامحدودة للطبيعة – موضوعًا محوريًا للفنانين الرومانسيين. علاوة على ذلك، فإن تركيزه على البنى الذاتية للعقل اقترح أن الواقع هو، جزئيًا، بناء للإدراك البشري.

يقول في *نقد ملكة الحكم*، يصف كانت "المهيب" بأنه "ما هو عظيم بشكل مطلق" و "لا يُقارن بأي شيء"، وهو ما "يرفع من متانة الروح" من خلال الكشف عن قدرنا على التفكير في مواجهة طبيعة ساحقة.

يوهان غوتفريد هيردر (1744–1803) :تحدى هيردر الشمولية الخاصة بعصر التنوير من خلال التأكيد على "روح الشعب ."وأكد على أن لكل أمة وثقافة طابعها الفريد وتاريخها وروحها، الذي يُعبر عنه بشكل أفضل في لغتها وفولكلورها وتقاليدها .مما غذى افتتان الرومانسيين بالماضي القومي وثقافة العصور الوسطى والفولكلور.

2 .التحول المعرفي: كيف عرف الرومانسيون العالم

كانت نظرية المعرفة لدى الرومانسية انزياحًا جذريًا. بالنسبة للرومانسيين، لم تكن المعرفة مستمدة فقط من الملاحظة التجريبية والاستدلال المنطقي (المنهج العلمي). بل إن الفهم الحقيقي والعميق يأتي:

العاطفة والحدس :آمن الرومانسيون أن الحقائق العميقة عن الوجود والله والذات يمكن الوصول إليها من خلال العواطف القوية مثل الحب والرهبة والكآبة. كان القلب مرشدًا أكثر موثوقية من العقل.

الخيال :لم يكن هذا مجرد تهيؤ، بل كان ملكة إبداعية وروحية عليا. كان الخيال الرومانسي هو "القوة الموحدة" (مصطلح صاغه صموئيل تايلور كوليردج) التي يمكنها تشكيل العالم وتوحيده، مما يسمح للفرد بإدراك الوحدة الكامنة للكون وخلق حقائق جديدة.

التجربة المباشرة مع الطبيعة :لم تكن الطبيعة نظامًا ميكانيكيًا يجب تحليله، بل كيانًا حيًا وإلهيًا – لغة ومعلم. من خلال الانغماس في الطبيعة، خاصة في جوانبها البرية وغير المروضة، يمكن للمرء أن يكتسب معرفة حدسية بالحقائق الأساسية للكون.

3. الخصائص الرئيسية للشعر الرومانسي

يتميز الشعر الرومانسي بمجموعة من السمات الأساسية التي تميزه عن أسلافه.

أولوية العاطفة والذاتية : رفض الرومانسيون بعنف عقلانية عصر التنوير الباردة. استسلموا للقلب، مسموحين للعاطفة والشعور بتوجيه إنتاجهم الإبداعي. أصبح الشعر وسيلة للتعبير عن أعماق الذات، انسكابًا صادقًا for لأفراح وأحزان الشخصية.

تمجيد الطبيعة: بالنسبة للرومانسيين، لم تكن الطبيعة مجرد خلفية، بل كيانًا حيًا نابضًا بالحياة ومصدرًا للسلوى والإلهام. رأوها أمًا وملهمة، يمكنهم مشاركة مشاعرهم معها. غالبًا ما جسّدوا عناصر الطبيعة، مخاطبين الأشجار والنجوم وأمواج المحيط ككائنات حية تشارك حالتهم العاطفية. كان لديهم افتتان خاص بالمناظر المضطربة والحزينة — الخريف، الليل، العواصف، والمحيطات الشاسعة — والتي عكست اضطرابهم الداخلي وحزنهم.

تمجيد الفردية و "الشاعر العبقري ": كان الشاعر الرومانسي شخصية فريدة، غالبًا منعزلة، حالمة ذات روح حساسة وسريعة التأثر. كان هذا الشاعر متمردًا، يسعى إلى التميز عن العامة في الفكر والمبادئ وحتى في الملبس. عرّف الرومانسي الألماني نوفاليس الشعر بأنه "تمثيل للشعور... للروح"، مؤكدًا أنه كلما كان الشعر أكثر شخصية ومحلية، كلما كان أقرب إلى الغنائية الحقيقية.

الفرار من الواقع واستخدام الرمزية : غير راضين عن واقع وجدوه مخيبًا للآمال، غالبًا ما سعى الشعراء الرومانسيون إلى الهروب. اتخذ هذا شكل التراجع نحو الخيال، الماضي، الغرائبي، أو عالم الأحلام والخوارق. لنقل المشاعر المعقدة والتي غالبًا لا توصف، اعتمدوا على التعبير الرمزي، باستخدام رموز بسيطة شفافة لتكثيف معاني متعددة ودعوة القارئ للمشاركة في خلق المعنى.

الابتكار الشكلي والتحرر : من حيث الشكل، دعا الرومانسيون إلى الحرية من القواعد الصارمة للشعر الكلاسيكي. ابتعدوا عن الأوزان والقوافي التقليدية نحو هياكل موسيقية جديدة يمكنها التقاط تدفق العاطفة التلقائي better. كما احتضنوا اللغة المحلية السهلة، مبتعدين عن الأسلوب الكلاسيكي المزخرف والمنمق.

4. أبرز الشعراء :

أنتجت الحركة الرومانسية مجموعة من الشعراء الأسطوريين whose تجسد أعمالهم هذه المبادئ.

وليام ووردزورث (1770–1850) يعتبر غالبًا منبع الرومانسية الإنجليزية، عرّف ووردزورث الشعر بأنه "فيضان spontaneous للمشاعر القوية: إنه ينشأ من عاطفة متذكرة في هدوء". يشيد شعره، كما في "تجولت وحيدًا كسحابة"، بالجمال العادي للعالم الطبيعي وتأثيره العميق on الروح البشرية.

صامويل تايلور كوليردج (1772–1834): استكشف كوليردج عالم ما وراء الطبيعة والخيال. في "قافية البحار العجوز"، يستخدم سردًا رمزيًا مؤثرًا لاستكشاف مواضيع عن الخطيئة والذنب والخلاص، مازجًا العالم الطبيعي مع الصوفي بمهارة.

جون كيتس (1795–1821): كان كيتس سيد اللغة الحسية والسوداوية العميقة. في "قصيدة عن السوداوية"، يستكشف الترابط العميق بين الفرح والحزن، الجمال والموت. يقول في سطوره الافتتاحية، "لا، لا، لا تذهب إلى نهر ليذي"، رمزًا كلاسيكيًا (نهر النسيان) ليؤسس نبرة من الجلالة العتيقة، تقنية للرفع تربط عمله بالنماذج الشعرية الأولية للعصور القديمة.

وليام بليك (1757–1827) شاعر وفنان مبصر، خلق بليك ميثولوجيا شخصية معقدة لانتقاد المؤسسات الاجتماعية والدينية في عصره. تقارن مجموعتاه "أناشيد البراءة " بين عالم الطفولة غير المقيد وفساد عالم البالغين.

5. خاتمة

باختصار، شكّلت المدرسة الرومانسية تحولًا معرفيا أساسيًا في نظرية الشعر. حيث وجهت بؤرة التركيز للأدب نحو الخارجي والاجتماعي إلى العالم الداخلي والذاتي للفردمن خلال وضع مشاعر الفرد وخياله وتجاربه الشخصية في مركز التعبير الإبداعي، غيّر الرومانسيون دائما فهمنا لما يمكن أن يكون عليه الشعر. إرثهم هو شهادة على القوة الدائمة للفن لاستكشاف أعماق الروح البشرية، لإيجاد السلوى والإلهام في العالم الطبيعي، والسعي باستمرار لأشكال جديدة للجمال والحقيقة فوق حدود التقليد. لا يزال تركيز الحركة في الشعور الذاتي، ولغتها الرمزية، وروحها الابتكارية تؤثر في الشعراء والكتاب إلى هذا اليوم.

محاضرة: نظرية الشعر في المدرسة الرمزية

1 المقدمة:

تمثل الحركة الرمزية، التي ظهرت في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، واحدة من أعمق التحولات في تاريخ النظرية والممارسة الشعرية. نشأت حوالي خمسينيات القرن التاسع عشر وتم تسميتها رسميًا في عام 1886 عندما نشر جان موریاس "البيان الرمزي" في صحيفة لو فيغارو، حيث رفض هذا النهج الثوري للأدب الاتفاقيات السائدة في زمانه لصالح جمالية متميزة من شأنها أن تغير مسار الأدب الحديث إلى الأبد. كانت الرمزية في جوهرها رد فعل ضد هيمنة الوضعية والعقلانية العلمية، ساعيةً إلى استعادة مجال للشعر يتجاوز مجرد الوصف والتمثيل الواقعي. بينما سعى سابقوهم إلى تصوير العالم الخارجي، اتجه الرمزيون إلى الداخل، مستكشفين مشاهد الوعي، والأحلام، والتوق الروحي من خلال ما أصبح أحد أكثر الأطر النظرية تأثيرًا في الشعرية الحديثة.

ستفحص هذه المحاضرة الأسس الفلسفية، والمبادئ النظرية، والابتكارات التقنية للشعر الرمزي، موضعةً إياها في سياقها التاريخي مع تتبع تأثيرها المستمر على الحركات الأدبية اللاحقة. سنستكشف كيف تصور المنظرون والممارسون الرمزيون الشعر كوسيلة لتجاوز الواقع العادي والوصول إلى حقائق أعمق من خلال الإيحاء والتلميح. من "التوازيات" لشارل بودلير إلى "الشعر الخالص" لستيفان مالارميه و"كيمياء الكلمة" لأرثر رامبو، تمثل النظرية الرمزية إعادة تفكير جذرية في طبيعة الشعر والغرض منه – واحدة لا تزال تشكل فهمنا لما يمكن أن يكون عليه الشعر وما يجب أن يكون في العصر الحديث.

2 السياق التاريخي والفلسفي

نشأت الرمزية من لحظة تاريخية محددة تميزت بالاضطراب الاجتماعي والفكري العميق. تطورت الحركة في أعقاب الثورات السياسية الفاشلة عام 1848 والقمع الوحشي لبلدية باريس عام 1871، وهي الأحداث التي جعلت العديد من الفنانين والمثقفين يشعرون بخيبة أمل من الحلول السياسية ويتشككون في الروايات التقدمية. اجتمعت هذه المشاعر بخيبة الأمل السياسي مع عدم الرضا المتزايد عن الاتفاقيات الفنية السائدة للواقعية والطبيعية، اللتين نظر إليهما الرمزيون على أنهما مهتمتان أكثر من اللازم بالمظاهر السطحية والواقع الخارجي. بينما سعى إميل زولا ومعاصروه الطبيعيون إلى توثيق المجتمع بدقة علمية، اتجه الرمزيون بعيدًا عن الملاحظة التجريبية نحو التجربة الداخلية، رافضين ما رأوه كتفاهة في التمثيل الحرفي لصالح شعر قادر على استحضار الأبعاد الغامضة والروحية للوعي البشري.

فلسفيًا، استمدت الرمزية إلهامها من عدة مصادر رئيسية شددت على قيود الفكر العقلاني وأهمية التجربة الذاتية. قدم الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور، بنظرته العالمية المتشائمة ورفعه للفن كملاذ من المعاناة الدنيوية، أرضية فلسفية مهمة للحركة. كما أن التقاليد الباطنية والغنوصية، بما في ذلك الثيوصوفيا، قدمت للرمزيين مستودعًا غنيًا للرموز ونظرة عالمية تفترض وجود روابط خفية بين العالمين المادي والروحي. اجتمعت هذه التأثيرات لتشكل حسًا رمزيًا متميزًا يقدس الحدس على العقل، والغموض على الوضوح، والإيحاء على التصريح – حس سيجد تعبيره الأكمل في نظرية وممارسة الشعر الرمزي.

جدول: التأثيرات الرئيسية على النظرية الرمزية

التأثير	المساهمة في النظرية الرمزية	شخصيات ممثلة
الرومانسية	التأكيد على الذاتية الفردية والعاطفة	نوفاليس، فريدريك هولدرلين
الفلسفة الشوبنهاورية	الفن كملاذ من المعاناة الدنيوية	آرثر شوبنهاور
التقاليد الباطنية	أنظمة المراسلات الرمزية	الثيوصوفيا
جماليات بو	الشعر كتأثير جمالي خالص	إدغار آلان بو
المثالية الفاغنرية	تركيب الفنون؛ موسيقية الشعر	ريتشارد فاغنر

3 الأسس النظرية للشعر الرمزي

3.1 الإيحاء والتلميح

حجر الزاوية في النظرية الرمزية يكمن في التزامها بالإيحاء والتلميح بدلاً من التصريح المباشر أو الوصف. نجد هذا المبدأ في تصريح ستيفان مالارميه الشهير بأن على الشاعر أن "يرسم ليس الشيء، بل التأثير الذي ينتجه". بالنسبة لمالارميه ومعاصريه الرمزيين، فإن تسمية الشيء مباشرة تدمر ثلاثة أرباع متعة القصيدة المحتملة، والتي تتمثل بدلاً من ذلك في "متعة التخمين شيئًا فشيئًا؛ أن توحي، هذا هو الحلم". مثل هذا التفضيل للتعبير غير المباشر انزياحًا جذريًا عن الاتفاقيات الشعرية السابقة، محولاً تركيز الشعر من ما يُقال إلى ما يُلمح به، ومن المعنى الواضح إلى الرنين الغامض. آمن الرمزيون أن الشعر الحقيقي يعمل في المسافة بين الكلمات وما وراء الفهم العقلاني، موقظا في القارئ ما سيسميه لاحقًا بول فاليري "حالة من الحلم".

غير هذا الالتزام النظري بالإيحاء بشكل جذري نهج الرمزيين تجاه اللغة الشعرية والصور. بينما استخدم الشعر التقليدي الرموز ك تمثيلات محددة لأفكار أو عواطف معينة، فإن النظرية الرمزية تصورت الرموز كأوعية لمعانٍ متعددة، غالبًا متناقضة، لا يمكن اختزالها إلى مراسلات رمزية بسيطة. كما كتب مورياس في بيانه الرمزي، في الفن الرمزي، "تمثيلات الطبيعة، الأنشطة البشرية وجميع أحداث الحياة الواقعية لا تقف بذاتها؛ بل هي انعكاسات محجبة للحواس تشير إلى معاني نموذجية من خلال اتصالاتها الباطنية". يصبح الرمز، في هذا الإطار النظري، بوابة إلى ما أسماه مالارميه "المثالي" – حقيقة مطلقة وراء عالم المظاهر – ومهمة الشاعر هي استحضار هذه الحقيقة الأعلى من خلال الترتيب الدقيق للصور والأصوات الموحية بدلاً من وصفها مباشرة.

3.2 موسيقية اللغة

المبدأ الأساسي الثاني للنظرية الرمزية يتعلق بأولوية الموسيقية في اللغة الشعرية. أصبح شعار بول فيرلين "الموسيقى فوق كل شيء" صيحة حاشدة للرمزيين، الذين سعوا إلى تحرير الشعر من وظائفه الخطابية والمنطقية التقليدية من أجل التأكيد على صفاته الصوتية المتأصلة. عكّس هذا التركيز النظري على الموسيقى اعتقاد الرمزيين أن الشعر يجب أن يعمل أساسًا على مستوى وجداني وليس معرفي، متجاوزًا الفكر العقلاني للتواصل مباشرة مع اللاوعيد والعواطف لدى القارئ. شجعت المثالية الفاغنرية "لتركيب الفنون" الشعراء الرمزيين بشكل أكبر على التفكير في مؤلفاتهم كأنها نوتات موسيقية، مع تطوير مواضيعها وتوزيعها من خلال التلاعب "بالتناغمات، والنغمات، والألوان المتأصلة في الكلمات المختارة بعناية".

كان للالتزام النظري بالموسيقية تداعيات عميقة على نهج الرمزيين تجاه الشكل الشعري. غالبًا ما تم تعديل الأنماط الإيقاعية التقليدية وقوافي القوافي أو التخلي عنها تمامًا لصالح هياكل إيقاعية أكثر مرونة وغير منتظمة يمكنها التقاط الحركات العابرة للوعي بشكل أفضل. استخدم فيرلين، على سبيل المثال، توليفات إيقاعية نادرة لخلق ما أسماه "ارتجالات" – قصائد بدت وكأنها تتكشف مع صفة الارتجال الموسيقي العفوية. قام رمزيون آخرون، بما فيهم غوستاف كاهن وجول لافورغ، بتجريب الشعر الحر كوسيلة لتحقيق مرونة موسيقية أكبر، بينما سيدفع مالارميه هذه التجارب إلى أقصى حد في قصيدته البصرية الثورية " Un Coup de Dés" ("رمية النرد")، التي استخدمت الابتكار الطباعي لخلق ما أسماه "التقسيمات المنشورية للفكرة". في كل حالة، بقي المبدأ النظري

ثابتًا: يجب أن تطمح اللغة الشعرية إلى حالة الموسيقى، ليس من خلال النوتة الموسيقية الحرفية ولكن من خلال تفعيل خصائصها الصوتية المتأصلة.

3.3 التوازيات والتباس الحواس

العنصر الرئيسي الثالث للنظرية الرمزية يتعلق بمفهوم التوازيات – الفكرة، المستمدة من التقاليد الباطنية والمعبر عنها شعرًا في سونيت بودلير بنفس الاسم، أن العالم المرئي يتكون من رموز تشير إلى واقع غير مرئي، وأن الحواس مترابطة بشكل وثيق في شبكة من العلاقات المتبادلة. تعطي كلمات بودلير الشهيرة من "التوازيات" التعبير الكلاسيكي لهذه النظرية: "هناك عطور طازجة كجلود الأطفال، / ناعمة كالمزمار، خضراء كالمروج". بالنسبة للرمزيين، لم تكن هذه الاتصالات المتبادلة بين الحواس مجرد استعارات زخرفية بل تعكس حقيقة وجودية أساسية عن الترابط في كل الواقع – ما أسماه بودلير "وحدة مظلمة وعميقة".

أجازت هذه النظرية للتوازيات ممارسة شعرية أصبحت فيها حدود التجارب الحسية مشوشة عمدًا، مخلقةً ما يصفه دينيس إيوف في موسوعة روتليدج للحداثة بـ "شعر التباس الحواس". يظهر المثال الأكثر شهرة لهذه الممارسة في سونيت أرثر رامبو "Voyelles" ("حروف العلة")، التي تبدأ بالإعلان المذهل: "A أسود، E أبيض، I أحمر، U أخضر، O أزرق: حروف علة...". بالنسبة لرامبو والرمزيين الآخرين، لم تكن هذه الخلطات الحسية ألعابًا جمالية اعتباطية بل تقنيات متعمدة "لخلط الحواس" من أجل تحقيق حالات إدراك أعلى وتحطيم الفئات التقليدية التي تحد من الفهم البشري. يصبح الشاعر، في هذا الإطار النظري، ما أسماه رامبو "الرائي" – شخص يمكنه، من خلال تشويه منهجي للحواس، الإدراك والتعبير عن التوازيات المخفية التي تبني الحقيقة.

4 المنظرون الرئيسيون وإسهاماتهم

4.1 شارل بودلير: المؤسس

على الرغم من أنه سبق التأسيس الرسمي للحركة الرمزية، إلا أن شارل بودلير (1821–1867) وضع الأساس النظري للرمزية من خلال ممارسته الشعرية وكتاباته النقدية على حد سواء. تجسّد تحفته، Les Fleurs du mal (أزهار الشر)، المنشورة عام 1857، العديد من المبادئ التي أصبحت لاحقًا مركزية للنظرية الرمزية، بما في ذلك استخدام الصور الحضرية لاستكشاف الحالات النفسية والروحية، وتصوّر الشاعر كشخصية منعزلة في

المجتمع الحديث، واستكشاف المواضيع المحرمة أو المتجاوزة كبوابات للحقيقة الأعلى. أصبحت نظرية "التوازيات" لبودلير – فكرة أن العالم المادي هو "غابة من الرموز" تشير إلى واقع روحي – المبدأ الأساسي للشعرية الرمزية.

كانت مشاركة بودلير مع أعمال إدغار آلان بو بنفس الأهمية، وهي الأعمال التي ترجمها بودلير إلى الفرنسية وكانت تصريحاتها النظرية حول الشعر مؤثرة بعمق في الفكر الرمزي. تبنى بودلير من بو فكرة "الفن لأجل الفن" – المفهوم القائل بأن الشعر يجب أن يهتم primarily بالجمال بدلاً من الأغراض الأخلاقية أو النفعية. أصبح هذا التركيز على الاستقلالية الشعرية حجر زاوية في النظرية الرمزية، مؤثرًا على المنظرين اللاحقين مثل مالارميه الذي جادل بأن الشعر يجب أن يُنقّى من جميع الوظائف غير الشعرية. أسس تصوّر بودلير للشاعر كـ "مترجم" يفك رموز العالم المادي وكـ "خيميائي" يحول المواد الخام للتجربة إلى ذهب فني القالب النظري للشاعر الرمزي كرائي ومبصر.

4.2 ستيفان مالارميه: الكاهن الأعلى

طوّر ستيفان مالارميه (1842–1898) النظرية الرمزية إلى أقصى حدودها صرامة وتطورًا، مما أكسبه سمعة "كمنظر رئيسي" و"كاهن أعلى" للحركة. أصبحت صالونات مساء الثلاثاء التي كان يقيمها مالارميه في باريس المكان المركزي للاجتماع الكتّاب والفنانين الرمزيين، حيث كان يلقي محاضرات عن نظرياته المعقدة حول الشعر واللغة. بالنسبة لمالارميه، كان الهدف النهائي للشعر هو استحضار المثالي – ما أسماه "الزهرة المثالية الغائبة عن جميع الباقات" – من خلال تنقية دقيقة للغة من وظائفها التواصلية العادية. تلخص تصريحه الشهير أن "تسمية الشيء تقمع ثلاثة أرباع متعة القصيدة" نظريته أن الشعر الحقيقي يعمل من خلال الإيحاء والغياب بدلاً من التصريح المباشر.

أهم مساهمة نظرية لمالارميه تتعلق بما أسماه "العدم" – مفهوم أن الشعر يجب أن يشير إلى الفراغ أو الغياب الذي يكمن وراء كل reality. وجد هذا التعبير النهائي في قصيدته الثورية " Un Coup de Dés" ("رمية النرد")، التي وصفها بأنها "التقسيمات المنشورية للفكرة". في هذا العمل، طبق مالارميه نظريته أن المساحة البيضاء للصفحة – ما لم يُقال – لها أهمية شعرية بقدر أهمية الكلمات نفسها، وأن ترتيب العناصر الطباعية يمكن أن يخلق "نوتة" للقراءة من شأنها تفعيل مشاركة القارئ التخيلية في خلق المعنى. ستؤثر نظريات مالارميه حول مادية

اللغة والدور النشط للقارئ في بناء المعنى بشكل عميق على النظرية الأدبية في القرن العشرين، وخاصة البنيوية وما بعد البنيوية.

4.3 أرثر رامبو: الرائي

ساهم أرثر رامبو (1854–1891) في النظرية الرمزية بأحد أكثر مفاهيمها تأثيرًا: الشاعر كـ رائي أو مبصر. في "Lettre du voyant" ("رسالة الرائي") الشهيرة التي كتبها عام 1871، أعلن رامبو أن على الشاعر أن يقوم "بخلق مضطرب، طويل، هائل، ومعقول لجميع الحواس" من أجل تحطيم الإدراك التقليدي وتحقيق البصيرة النبوية. بالنسبة لرامبو، لم تكن عملية خلط الحواس هذه غاية في حد ذاتها بل نهج منهجي لتحقيق ما أسماه "المجهول" – حقائق خارج متناول الوعي العادي. مثل هذا الموقف النظري تطرفًا في مفهوم بودلير للشاعر كرائي، محولاً الشعر من حرفة إلى وسيلة استكشاف روحي وتحول نفسي.

نظرية رامبو عن الذات كشيء غير مستقر ومتعدد بشكل أساسي – الملتقطة في إعلانه الشهير "أنا هو آخر" – تحدت بشكل أكبر المفاهيم التقليدية للصوت الشعري والذاتية. بالنسبة لرامبو، لا يعبر الشاعر عن ذات موجودة مسبقًا بل يشارك في عملية تحول ذاتي يمكن من خلالها أن تظهر طرقا جديدة للوجود والإدراك. كان لنظرية التحول الشعري هذه بدلاً من الثبات تداعيات عميقة على مفاهيم الشاعر السريالية والحداثية اللاحقة. جسدت الممارسة الشعرية لرامبو نفسه، خاصة في أعمال مثل Une Saison en Enfer (موسم في الجحيم)، هذه النظريات من خلال تعطيلها المتعمد للأعراف النحوية، واستكشافها لحالات الهلوسة، وخلقها لما أسماه "كيمياء لفظية" قادرة على تحويل كل من اللغة والوعي.

جدول: المبادئ الأساسية للنظرية الرمزية

المبدأ النظري	المؤيد الرئيسي	التعريف
الإيحاء	ستيفان مالارميه	يجب على الشعر أن يوحي بدلاً من أن يصرح، تاركًا المعنى غامضًا
الموسيقية	بول فيرلين	الصفات الصوتية للغة تأخذ الأولوية على المعنى الحرفي
التوازيات	شارل بودلير	الحواس مترابطة وتعكس وحدة روحية
الشاعر كرائي	أرثر رامبو	يجب على الشاعر أن يخلط حواسه لتحقيق بصيرة نبوية
الشعر الخالص	ستيفان مالارميه	يجب تنقية الشعر من جميع الوظائف والاهتمامات غير الشعرية

5 الابتكارات التقنية والممارسة الشعرية

5.1 تحول الشكل الشعري

أكدت النظرية الرمزية سلسلة من التغييرات الثورية على الشكل الشعري التي من شأنها أن توسع بشكل دائم ذخيرة الشعر التقنية. قاد التزام الرمزيين بالتقاط الحركات العابرة للوعي وتأكيدهم في الموسيقية على المعنى الخطي إلى تحدي القيود الشكلية للتقطيع الفرنسي التقليدي. بينما استمر بعض الرمزيين، بما فيهم مالارميه نفسه، بالعمل ضمن الأشكال التقليدية مثل السونيتة – التي حقنوها بتعقيد وغموض جديدين – دفع آخرون هذه الأشكال لخلق هياكل أكثر مرونة وابتكارًا. استخدم بول فيرلين، على سبيل المثال، توليفات إيقاعية نادرة وأنماط صوتية دقيقة لخلق ما أسماه "موسيقى فوق كل شيء"، مطورًا أسلوبًا شعريًا بدا وكأنه يتبع المنطق البديهي للعاطفة بدلاً من الفكر العقلاني.

كان أهم ابتكار شكلي مرتبط بالرمزية هو تطوير الشعر الحر، الذي حرر الشعر من الأنماط الإيقاعية المنتظمة القوافي الثابتة. كما تلاحظ موسوعة روتليدج للحداثة، يتميز الشعر الرمزي بـ "ابتكارات غير مألوفة في الشعر، والتي غالبًا ما تتضمن تجارب في الإيقاع، ونظام القافية مع توليفات إيقاعية نادرة (خاصة فيرلين)، مع القصيدة النثرية، مع الرواية في شكل شعري (هويسمانس)، أو مع الشعر الحر، وأخيرًا مع الشعر المنفجر لـ Coup de Dés لمالارميه (1897)". لم تكن هذه التجارب الشكلية من أجل ذاتها بل مثلت التطبيق العملي للنظرية الرمزية – المحاولة لخلق لغة شعرية كافية للتعبير عما أسماه مالارميه "المعنى الغامض لجوانب الوجود".

5.2 القصيدة النثرية والتباس الحواس

كان الابتكار المهم الآخر في الممارسة الرمزية هو رفع القصيدة النثرية إلى شكل أدبي رئيسي. بينما كانت القصيدة النثرية موجودة قبل الرمزية، إلا أن Petits Poèmes en Prose (المعروفة أيضًا باسم Paris Spleen) لبودلير هي التي أسستها كوسيط جاد للتعبير الشعري. عبرت نظرية بودلير عن القصيدة النثرية كـ "نثر شعري، موسيقي بدون إيقاع وبدون قافية" قادرة على التكيف مع "الاندفاعات الغنائية للروح، تموجات الأحلام، سخرية الضمير" بشكل مثالي عن الرغبة الرمزية في وسيط أكثر مرونة وإيحاءً. تم تطوير هذه النظرية بشكل أكبر

من قبل رامبو في Illuminations ومالارميه في Divagations، وكلاهما استخدم الشكل النثري لخلق أعمال تتراوح بين الشعر، والفلسفة، والموسيقى.

في سعيهم لتحقيق ما أسماه بودلير "توسيع الأشياء اللانهائية"، طور الرمزيون أيضًا تقنيات متطورة لترميز التباس الحواس في شعرهم. كما نرى في نتائج البحث، كل من "التوازيات" لبودلير و " Voyelles" لرامبو يخلقان اتصالات منهجية بين وسائط حسية مختلفة، مقترحين شبكة خفية من العلاقات يمكن للشاعر وحده فك شفرتها. لم تكن هذه التقنيات مجرد زخارف بل مثلت طريقة أساسية لتحقيق نظرية الرمزيين أن العالم المرئي هو حجاب يحجب reality أعلى. من خلال الخلط المتعمد لحدود الحواس، سعى الشعراء الرمزيون إلى تحطيم الفئات التقليدية للإدراك وتقديم لمحات مما أسموه "الوحدة المظلمة والمشوشة" للوجود.

6 التأثير الدولي والإرث

6.1 الرمزية الروسية

انتشرت النظرية الرمزية بسرعة beyond فرنسا، مجدية أرضًا خصبة بشكل خاص في روسيا، حيث طورت خصائص وطنية متميزة مع الحفاظ على المبادئ الأساسية للحركة الفرنسية. ظهرت الرمزية الروسية في تسعينيات القرن التاسع عشر، largely من خلال جهات فالييري بريوسوف، الذي حرر ونشر مختارات من القصائد الرمزية الفرنسية والروسية في 1894–95. اختلفت الحركة الروسية عن نظيرتها الفرنسية في توجهها الفلسفي والروحي القوي، مستمدة بشكل خاص من فلسفة فلاديمير سولوفيوف، الذي "اعتنق عقيدة دينية متماسكة سعت إلى تأمل العالم كنظام فريد من الرموز المتعلقة بواقعيات غير تجريبية معينة". أعطى هذا الأساس الفلسفي النظرية الرمزية الروسية طابعًا ميتافيزيقيًا أكثر وضوحًا، مع شعراء مثل فياتشيسلاف إيفانوف يطورون نظريات معقدة حول دور الفن في التحول الروحي.

طور المنظرون الرئيسيون للرمزية الروسية – بما فيهم أندريه بيلي، ألكسندر بلوك، وفياتشيسلاف إيفانوف – نظريات التوازيات والإيحاء الفرنسية في اتجاهات جديدة، دمجونها مع الروحانية الأرثوذكسية الشرقية والفلسفة المثالية الألمانية. مثلت نظرية بيلي عن "الرمزية كتحول" ومفهوم إيفانوف عن "الرمزية الواقعية" – الذي رأى أن الرموز يمكن أن توفر وصولاً فعليًا إلى واقعيات أعلى – تطورات مهمة للمبادئ الرمزية الأصلية. كما نظر

الرمزيون الروس أيضًا بشكل أكثر وضوحًا حول التداعيات الاجتماعية والتاريخية للرمزية، رؤيتها ليس فقط كنظرية جمالية بل كأساس لتجديد ثقافي وروحي من شأنه تحويل المجتمع. أثرت هذه الشمولية النظرية لاحقًا على حركات مثل المستقبلية الروسية والأكمية، حتى عندما كانت تتفاعل ضد المبادئ الرمزية.

6.2 التأثير على الحداثة الأنجلو-أمريكية

أثرت النظرية الرمزية بشكل عميق على الحداثة الأنجلو-أمريكية، largely من خلال جهات وسيطة مثل آرثر سيمونز، الذي قدم كتابه الصادر عام 1899 الحركة الرمزية في الأدب النظرية والممارسة الرمزية الفرنسية للقراء الناطقين بالإنجليزية. كما اعترف ت.س. إليوت لاحقًا: "أنا نفسي أدين للسيد سيمونز بدين كبير: لولا قراءة كتابه لما بدأت... بقراءة فيرلين؛ ولولا قراءة فيرلين، لما سمعت بكوربيير". وصف سيمونز الرمزية بأنها "محاولة لترقيق الأدب" ووصفها بأنها "نوع من الدين، مع جميع واجبات ومسؤوليات الطقوس المقدسة" – صياغة أ captureت الطموح النظري للحركة لتحويل الشعر إلى وسيلة للتجربة المتعالية.

كان تأثير النظرية الرمزية على دبليو.بي. ييتس وت.س. إليوت – عمودي الشعر الحداثي الأنجلو-أمريكي – مهمًا بشكل خاص. طور ييتس، الذي كرس له سيمونز كتابه، نظريته المعقدة الخاصة بالرمزية مستمدة من الأساطير الأيرلندية، والثيوصوفيا، والغنوصية، لكنها صقلت من خلال تفاعله مع المبادئ الرمزية الفرنسية. جدالاته في أفكار الخير والشر تجادل أن "الرموز وحدها تستحضر ثراء العقل والذاكرة العظيمين" – نظرية تردد clearly صدى الاعتقاد الرمزي في الرموز كبوابات للواقع المتعالي. وبالمثل، تظهر نظريات ت.س. إليوت حول "المرتبط الموضوعي" و "الشعر غير الشخصي" بوضوح تأثير الفكر الرمزي، خاصة مفهوم مالارميه للتجريد وتأكيده على الإيحاء بدلاً من التصريح المباشر. قدمت النظرية الرمزية لكلا الشاعرين موارد حاسمة للتغلب على قيود الشعرية الفيكتورية وتطوير لغة شعرية حديثة بوضوح.

7 الخاتمة:

في الخاتمة، تمثل نظرية الشعر التي طورتها المدرسة الرمزية لحظة محورية في تاريخ الأدب الحديث – واحدة أعادت توجيه الممارسة الشعرية بعيدًا عن الوصف الخارجي نحو التجربة الداخلية، ومن التصريح المباشر نحو الإيحاء والتلميح. من خلال نظرياتهم حول التوازيات، والموسيقية، والشاعر كرائي، أسس الرمزيون مجموعة

جديدة من المبادئ التي ستؤثر على virtually كل حركة أدبية رئيسية في القرن العشرين، من الحداثة إلى السريالية وما beyondها. وسّعت ابتكاراتهم التقنية في الشعر الحر، والقصيدة النثرية، والتجريب الطباعي إمكانيات الشعر الشكلية بشكل دائم، بينما أسست كتاباتهم النظرية إطارًا مفاهيميًا جديدًا لفهم علاقة الشعر بالوعي، والواقع، والمقدس.

تكمن الأهمية المستمرة للنظرية الرمزية في فهمها العميق للشعر كوسيلة للمعرفة متميزة عن – وفي بعض الطرق متفوقة على – الخطاب العقلاني. كما جادل مالارميه في رده على نقد مارسيل بروست لغموض الرمزية، فإن اللغة العادية تتضمن "تواصلًا" بمعاني جاهزة أو "مفترضة مسبقًا"، بينما تبرز اللغة الرمزية "الإمكانات الكاملة للغة كشكل من أشكال استعادة التفرد المخفي باللغة العادية". هذه البصيرة النظرية – أن غرض الشعر ليس توصيل أفكار موجودة مسبقًا بل خلق تجارب جديدة للمعنى من خلال الموارد المميزة للغة نفسها – لا تزال تشكل النظرية والممارسة الشعرية المعاصرة. علمنا الرمزيون أن الشعر في أقوى حالاته يعمل ليس من خلال ما يقوله بل من خلال ما يوحي به، ليس من خلال تصريحات واضحة بل من خلال رموز غامضة توقظ في القارئ ما دعاه بيتس "اللامحدود وغير المحدد". في هذه البصيرة الأساسية يكمن كلا التحدي الدائم والقوة الدائمة للنظرية الرمزية.

محاضرة: نظرية الشعر عند المدرسة البرناسية

المقدمة:

كانت المدرسة البرناسية حركة أدبية فرنسية مهمة ظهرت خلال الفترة الوضعية في القرن التاسع عشر، تقريبًا بين ستينيات وتسعينيات ذلك القرن. نشأت كرد فعل مباشر ضد المبالغات التي اتسمت بها الرومانسية، التي انتقدها البرناسيون لانغماسها العاطفي، وعدم دقتها اللفظية، ونشاطها الاجتماعي والسياسي المفرط. في جوهر الأمر، بينما احتفت الرومانسية بعالم الفنان الداخلي، سعت البرناسية إلى إقامة معبد للقصيدة نفسها، مقدّمة الحرفية المتقنة للعمل الفني على التعبير عن ذات الشاعر.

اشتُق اسم الحركة من لا برناس كونمبوران، وهو مجلد شعري من ثلاثة أجزاء صدر في أعوام 1866، و1871، و1876. يشير العنوان نفسه إلى جبل بارناسوس، موطن الإلهام في الميثولوجيا الإغريقية، مما يعبر عن

طموحات الحركة الشعرية السامية تجاه الجمال وتفانيها في الفنون. ضمت هذه المجموعة أعمالًا لشخصيات رئيسية مثل تشارلز لوكونت دي ليل، وتيودور دي بانفيل، وسولي برودوم، وستيفان مالارميه، وبول فيرلين، الذي أصبح لاحقًا من رواد الرمزية.

2 الأسس الفلسفية والجمالية

بُنيت النظرية البرناسية في الشعر على عدة مبادئ فلسفية وجمالية مترابطة.

- "**الفن لأجل الفن**" (**L'art pour l'art**): شكّلت هذه العقيدة، التي روّج لها الكاتب المؤثر ثيوفيل غوتييه في مقدمة روايته مادموزيل دي موبان (1835)، حجر الزاوية في الجمالية البرناسية. وقد نادت بأن الفن لا يحتاج إلى أن يخدم أي غرض أخلاقي أو سياسي أو تعليمي. فمبرر وجوده الوحيد هو جماله الجوهري. فالقصيدة المحكمة هي مبرر لذاتها.

- **تأثير شوبنهاور**: ساهمت الأفكار الفلسفية لآرثر شوبنهاور، مع تركيزها على الاستسلام والانفصال عن عالم الإرادة المضطرب، في الموقف البرناسي الداعي إلى الحياد العاطفي. شجّع هذا الأساس الفلسفي على ممارسة شعرية تقدّر التأمل فوق العاطفة.

- **الرد على الوضعية**: تطورت الحركة في عصر العقلانية العلمية المتنامية (الوضعية). بينما ربط بعض النقاد المعاصرين النهج الوصفي والموضوعي للبرناسيين بهذا التيار، تشير أبحاث أخرى إلى أن الصلة قد تكون أضعف مما يُعتقد عادة، مما يشير إلى أن دوافعهم كانت فنية في المقام الأول.

يوضح الجدول التالي الاختلافات الجوهرية بين الرومانسية والبرناسية لتسليط الضوء على التحول الذي اقترحه البرناسيون:

السمة	الرومانسية	البرناسية
المحور الأساسي	العاطفة الذاتية، والعبقرية الفردية، والنشاط الاجتماعي	الشكل الموضوعي، والإتقان التقني، و"الفن لأجل الفن"
الموقف العاطفي	تدفق المشاعر القوية العفوي، والعاطفية	الحياد العاطفي، والضبط النفسي، و**اللا عاطفية** (*l'impassibilité*)
دور الشاعر	رؤوي أو نبي منخرط في العالم	حرفي محايد أو صائغ مجوهرات، مكرّس للصنعة
المواضيع	المجتمع المعاصر، التجربة الشخصية، الطبيعة	الأراضي الغريبة، الميثولوجيا الكلاسيكية، الحقب التاريخية

3 المبادئ الأساسية للنظرية الشعرية البرناسية

دعت المدرسة البرناسية إلى نهج محدد ومنضبط لكتابة الشعر، يمكن تلخيصه في المبادئ الأساسية التالية.

3.1 اللا عاطفية والموضوعية: زرع البرناسيون اللا عاطفية، مما يعني أن على الشاعر أن يظل محايدًا وموضوعيًا، متجنبًا تدخل المشاعر الشخصية في العمل. الهدف لم يكن التعبير عن المعاناة أو الفرح الشخصي، بل خلق عمل فني جميل مكتفٍ بذاته. وقف هذا بشكل صارخ ضد النمط الاعترافي الرومانسي.

3.2 عبادة الشكل والإتقان التقني: كان "الكيف" في الشعر هو الأهم بالنسبة للبرناسيين. سعوا إلى إتقان حرفي دقيق وخالٍ من العيوب، رافعين المهارة التقنية إلى أعلى فضيلة. يتميز شعرهم بما يلي:

- **الدقة:** الاختيار المتقن لكل كلمة لمعناها وصوتها وتأثيرها البصري.

- **البنية الصارمة:** تركيز قوي على الأشكال التقليدية، وغالبًا ما تكون صعبة. كانت السونيتة المفضلة بشكل خاص، لا سيما كما مارسها خوسيه ماريا دي هيريديا، التي اشتهرت تركيباته ذات الأربعة عشر سطرًا بقوتها المكثفة وأسطرها الختامية المذهلة.

- **الجودة البصرية والنحتية:** مستلهمة من مجموعة غوتييه إيمو إيه كاميه (المينا والكاميوهات، 1852)، سعى الشعر البرناسي غالبًا إلى تحقيق الصفة الصلبة المصقولة والدائمة للنحت أو المجوهرات. كان على القصيدة أن تكون "عاطفة مُستحضرة في هدوء" ومحفورة في الرخام.

3.3 الخيارات الموضوعية: الهروب إلى الغرابة والكلاسيكية: برفضهم تركيز الرومانسية على الذات والمجتمع المعاصر، اتجه الشعراء البرناسيون غالبًا إلى الأساطير والملاحم والقصص البطولية للأراضي الغريبة والحضارات الماضية، وخاصة اليونان القديمة والهند. أكمل هذا التفضيل للمواضيع البعيدة والمثالية موقفهم غير الشخصي، مكّنهم من التركيز على الوصف والجمال النموذجي بدلاً من التعليق الشخصي.

4 الشخصيات الرئيسية والأعمال التمثيلية

قاد الحركة البرناسية مجموعة من الشعراء المكرسين الذين جسّدوا مبادئها.

- **تشارلز لوكونت دي ليل (1818–1894):** الزعيم المعترف به للحركة. اعتبرت مقدماته، وخاصة لمجموعة بويم أنتيك (1852)، بيانات تعلن عن المثل البرناسي. تشتهر قصائده بجمالها الصارم ومواضيعها الكلاسيكية.

- **ثيوفيل غوتييه (1811–1872):** على الرغم من سبقه للحركة الرسمية، فإن نظريته عن "الفن لأجل الفن" والحرفية البكر لمجموعته إيمو إيه كاميه جعلته الجد الفلسفي والجمالي الأول للبرناسية.

- **خوسيه ماريا دي هيريديا (1842–1905):** غالبًا ما يُعتبر الممثل الأكمل للمدرسة. مجموعة السونيتات الخاصة به ليه تروفيه (الغنائم، 1893) هي تحفة فنية للحركة، كل قصيدة فيها هي لوحة مصغرة مستقلة عن لحظة تاريخية أو أسطورية، مُصاغة بدقة فائقة وصورة حية.

- شخصيات مهمة أخرى: **تيودور دي بانفيل** (اشتهر برباعيته التقنية)، **فرانسوا كوبيه، وليون ديركس.**

5 الإرث والتأثير

على الرغم من تغلب حركة الرمزية عليها بحلول نهاية القرن، كان تأثير البرناسية عميقًا وبعيد المدى.

- **الانتقال إلى الرمزية:** العديد من الشعراء المرتبطين بالأوساط البرناسية المبكرة، مثل ستيفان مالارميه وبول فيرلين، أصبحوا لاحقًا روادًا للرمزية، التي على الرغم من رفضها للبرناسية، احتفظت بتقديرها العالي للحرفية الشعرية والإيقاع الموسيقي.

- **الانتشار الدولي:** امتد تأثير الحركة beyond فرنسا. ألهمت مؤلفين في البرازيل (مثل أولافو بيلاك وألبرتو دي أوليفيرا)، وبولندا (مثل أنطوني لانغ)، والبرتغال، وتركيا، مما أدى إلى تطورات لأشكال برناسية مميزة في تلك الدول.

- "**النيو-برناسيون**" الإنجليز: في إنجلترا، تأثر شعراء مثل ألغيرنون تشارلز سوينبيرن، وأندرو لانغ، وأوستن دوبسون بالبرناسيين، حيث جربوا الأشكال الفرنسية القديمة مثل البالاد والفلانلة، وركزوا على الإتقان التقني.

- **التأثير الدائم :** ظلّ إصرار البرناسية على الدقة والوضوح واحترام الشكل كتصحيح حاسم للتراخي الشعري، وبقي تيارًا حيويًا في تاريخ الشعر، مؤثرًا على الشعراء الحداثيين والشكليين في القرن العشرين.

6 الخاتمة

تمثل المدرسة البرناسية لحظة محورية في التاريخ الأدبي حيث تأرجح بندول النظرية الشعرية حاسمًا من الانفعال الذاتي إلى الحرفية الموضوعية. من خلال الدعوة إلى "الفن لأجل الفن" واللا عاطفية والإتقان التقني، أعاد البرناسيون التأكيد على قيمة القصيدة كقطعة مصنوعة بدقة تحمل جمالًا خالدًا. بينما تمردت حركات لاحقة على صرامتها، فإن الإرث البرناسي – السعي الذي لا يلين نحو التفوق الشكلي والاعتقاد بأن الأخلاق العليا للقصيدة هي كمالها الذاتي – لا يزال يتردد مع الكتاب والقراء الذين يجدون العمق ليس فيما يقال، بل في كيفية صياغته بشكل لا تشوبه شائبة.

محاضرة: نظرية الشعر عند المدرسة الوجودية

1 المقدمة:

برز الشعر الوجودي والعبثي كاستجابة أدبية وفلسفية قوية لمنتصف القرن العشرين المضطرب، وهي الفترة التي اتسمت بالحروب العالمية والاضطرابات المجتمعية وانهيار الأنظمة القيمية التقليدية. استكشفت هذه الحركات الأسئلة الأساسية للوجود البشري، متحدية المعاني الموروثة للحياة مؤكدة على مسؤولية الفرد في خلق القيمة في ما يبدو أنه كون غير مبال أو حتى عبثي. كشهادة على أهميتها الثقافية، أصبحت الشعرية الوجودية "استجابة قوية للشرط البشري والبحث عن المعنى" في أعقاب الدمار واسع النطاق الذي "غذى الأفكار الوجودية حول العبث والاغتراب".

سوف أجادل في هذه المحاضرة أن الشعر الوجودي يمثل إعادة تصور جذرية للمشروع الشعري نفسه – منتقلاً من الزخرفة الجمالية أو التعبير العاطفي إلى شكل من الاستقصاء الأنطولوجي الذي يحقق في هياكل الوجود والحرية والمعنى ذاتها. سنتتبع الأسس التاريخية والفلسفية لهذه الحركة، ونفحص ممارسيها وتقنياتها الرئيسية، ونحلل اهتماماتها الموضوعية الرئيسية، وأخيراً ننظر في إرثها الدائم في الممارسة الشعرية المعاصرة.

2 السياق التاريخي والفلسفي

2.1 الأصول في الأزمة

لم تنبثق الحركة الوجودية في الشعر في فراغ فكري، بل تشكلت بشكل عميق من "الكوارث التاريخية" لأوائل القرن العشرين. كشفت الحروب العالمية، على وجه الخصوص، عن هشاشة الحياة البشرية وإفلاس التفاؤل التنويري حول التقدم والعقل. أدى "الدمار الواسع النطاق وفقدان الأرواح إلى التساؤل حول القيم والمعتقدات الراسخة"، مخلقاً تربة خصبة لترسيخ الأفكار الوجودية. في هذا المناخ، لم يعد بوسع الشعر أن يكتفي بالموضوعات والأشكال التقليدية؛ كان عليه أن يواجه الوقائع القاسية لعالم حيث لم تكن المعنى معطاة بل يجب تشكيلها من جديد.

2.2 الأسس الفلسفية

تقوم الشعرية الوجودية على عدة مفاهيم فلسفية رئيسية تميزها عن الحركات الأدبية الأخرى:

– الوجود يسبق الماهية: هذا المبدأ الوجودي المركزي، الذي صاغه جان بول سارتر بشكل أشهر، يرى أن البشر لا يولدون بطبيعة أو هدف محدد مسبقاً. بدلاً من ذلك، نخلق ماهيتنا من خلال أفعالنا وخياراتنا. كما argued سارتر: "الإنسان يوجد أولاً، يصادف نفسه، يندفع في العالم – ويحدد نفسه بعد ذلك". ينقل هذا المبدأ عبء صنع المعنى من السلطات الخارجية إلى الفرد.

– العبث: طور ألبير كاموس مفهوم العبث كالتوتر الأساسي بين الرغبة البشرية في المعنى و"الصمت غير المعقول للعالم". يحتوي العبث "على فكرة أنه لا معنى في العالم beyond ما نعطيه إياه من معنى"، مسلطاً الضوء على "انعدام الأخلاق أو 'عدم إنصاف' العالم" عند النظر إليه من منظور ديني تقليدي.

– الأصالة مقابل المطابقة: تضع الفكر الوجودي قيمة عليا للوجود الأصيل – العيش وفقاً لذات الحقيقية على الرغم من الضغوط المجتمعية للمطابقة. يتضمن هذا غالباً مواجهة القلق الذي ينشأ من حريتنا الجذرية وغياب التحقق الخارجي لخياراتنا.

3 الشخصيات الرئيسية وإسهاماتها

3.1 جان بول سارتر: الشعر كالتزام

على الرغم من شهرته بأعماله الفلسفية ومسرحياته، فإن مفهوم سارتر عن "الأدب الملتزم" (littérature engagée) أثر بعمق في الشعر الوجودي. argued أن الكتّاب يجب أن يشاركوا في لحظتهم التاريخية ويعززوا الحرية الاجتماعية والسياسية من خلال عملهم. بالنسبة لسارتر، لم يكن الشعر هروباً من الواقع بل وسيلة لمواجهته، طريقة للكشف عن الحرية والمسؤولية البشرية في عالم بدون غاية إلهية. تظهر مساهماته الشعرية الخاصة، مثل "الجدار"، موضوعات الحرية والموت في سياق الحرب الأهلية الإسبانية، مظهرة كيف يمكن للشعر أن يتعامل مع الاهتمامات النهائية في المواقف التاريخية الملموسة.

3.2 ألبير كامو: البطل العبثي كشاعر

قدم كاموس، على الرغم من مقاومته غالباً للتصنيف الوجودي، مساهمات لا غنى عنها في النظرية العبثية وتعبيرها في الشكل الأدبي. في "أسطورة سيزيف"، يستخدم لغة شعرية لاستكشاف عبثية الوجود البشري، مصراً أننا يجب أن نتخيل سيزيف سعيداً في مهمته اللامتناهية والعقيمة – يجد المعنى ليس في الإكمال بل في الكفاح نفسه. أثرت هذه الرؤية لـ"البطل العبثي" الذي يثابر بدون أمل في النجاح النهائي على الشعراء لاستكشاف المرونة البشرية في مواجهة انعدام المعنى. رأى كاموس أن الإبداع الفني هو "الفرح العبثي المتفوق"، لأنه يجسد الدافع البشري لخلق المعنى على الرغم من استحالته النهائية.

3.3 مارتن هايدغر: الكشف الشعري عن الوجود

مساهمة هايدغر في الشعرية الوجودية هي ربما الأكثر عمقاً فلسفياً. في عمله اللاحق، طور ما يسميه الباحث ماريوس غيرتسيما "أنطو–شعرية" – فهماً للشعر كمكان متميز حيث يكشف الوجود عن نفسه. بالنسبة

لهايدغر، جوهر اللغة ليس التواصل بل "الإسقاط الشعري للوجود". فسر بشكل مشهور سطر هولدرلين – "ما يبقى يؤسسه الشعراء" – كمؤشر على دور الشعر في تأسيس والحفاظ على الطرق الأساسية التي يظهر بها الوجود لنا.

جادل هايدغر أن الشعر يمكن نوعاً خاصاً من التفكير يمكنه التغلب على قيود الميتافيزيقا. في رأيه، "يجب على التفكير المستقبلي أن يفكر في 'الحقيقة' من علاقتها بـ aletheia، أي عدم الإخفاء كانفتاح الحضور"، والشعر مؤهل بشكل فريد لهذه المهمة. مفهومه للـ Dasein (الوجود–هناك) كطريقة وجود خاصة بالبشر يؤكد على إلقائنا في عالم لم نختره، ومع ذلك يجب أن نتصور إمكانيات لأنفسنا فيه – مفهوم يتردد صداه في جميع أنحاء الشعر الوجودي.

4 الموضوعات في الشعر الوجودي

4.1 الاغتراب والعزلة

غالباً ما يستكشف الشعر الوجودي مشاعر الانفصال عن المجتمع والتقاليد وحتى الذات. ينبع هذا الاغتراب من الاعتراف بأن القيم والأدوار الاجتماعية التقليدية هي constructs لا يمكنها تقديم إجابات نهائية للأسئلة الأساسية للوجود. غالباً ما يستخدم الشعراء "صور المساحات الفارغة أو الحشود للتأكيد على الوحدة" و"يعكسون صعوبة الاتصال البشري الأصيل في المجتمع الحديث". يعكس هذا الموضوع ما أسماه هايدغر "الـ geworfenheit" أو "الإلقائية" – تجربة إيجاد المرء نفسه في عالم بدون تفسير أو تبرير.

4.2 الحرية والمسؤولية

مفهوم الحرية الوجودي ليس تحريراً بهيجاً بل غالباً ما يُختبر كـ "إدانة بأن تكون حراً"، كما قال سارتر. يفحص الشعر الوجودي "المفهوم الوجودي أن البشر محكوم عليهم أن يكونوا أحراراً" و"يستكشف القلق والكرب الذي يأتي مع اتخاذ الخيارات". يتجلى هذا الموضوع غالباً في قصصور تصور شخصيات تتناول القرارات وعواقبها، مؤكدة أننا مسؤولون في النهاية عمن نصبح من خلال خياراتنا.

4.3 الأصالة مقابل المطابقة

مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحرية هو الكفاح من أجل الوجود الأصيل في مواجهة الضغوط المجتمعية للمطابقة. هذا الموضوع "يقارن السعي للأصالة الفردية مع الضغوط المجتمعية للمطابقة" و"غالباً ما يصور شخصيات تكافح للتحرر من الأعراف أو الأدوار الاجتماعية". الفرد الأصيل يعترف بالطبيعة المُشيدة للهويات الاجتماعية ويأخذ مسؤولية خلق قيمه الخاصة، بدلاً من قبول القيم الجاهزة.

4.4 عبثية الوجود

ربما الموضوع الأكثر تحديداً للشعر الوجودي هو تناوله للعبث – "اللامعنى الظاهر للحياة البشرية في كون شاسع غير مبال". غالباً ما يستخدم الشعراء "الفكاهة السوداء أو السخرية لتسليط الضوء على عبثية المواقف اليومية" و"يستكشفون الحاجة البشرية للمعنى في مواجهة وجود بلا معنى في النهاية". يعكس هذا الموضوع فهم كاموس للعبث كما ينشأ من "المقابلة بين الاثنين؛ تصبح الحياة عبثية due إلى عدم التوافق بين البشر والعالم الذي يسكنونه".

5 التقنيات والأساليب الشعرية

5.1 التفتيت والتفكيك

غالباً ما "يكسر الشعراء الوجوديون والعبثيون الهياكل الشعرية التقليدية لتعكس الطبيعة المفككة للوجود الحديث". يتجلى هذا التفتيت من خلال "كسر غير منتظم للأسطر والأشكال المقطعية لخلق إحساس بعدم الاستقارة" و"مقابلة الصور أو الأفكار المتباينة لخلق تنافر معرفي". تجسد هذه التقنيات بشكل رسمي انهيار الرؤى العالمية المتماسكة والطبيعة المجزأة للتجربة في الشرط الحديث.

5.2 السخرية والمفارقة

غالباً ما يستخدم الشعر الوجودي "السخرية لتسليط الضوء على التناقضات الكامنة في الوجود البشري" و"عبارات مفارقة لتحديد افتراضات القراء حول الحياة والمعنى". يخلق استخدام "الفكاهة السوداء لمعالجة الموضوعات الوجودية الجادة" لوحة نغمية معقدة يمكنها الاعتراف بالعبثية دون الاستسلام للعدمية. تسمح هذه التقنية للشعراء بالحفاظ على ما دعاه كيتس "القدرة السلبية" – القدرة على احتواء الشكوك والتناقضات دون الوصول إلى حل.

5.3 الرمزية ذات البعد الوجودي

بينما للرمزية تاريخ طويل في الشعر، يوظفها الشعراء الوجوديون بطرق مميزة، مستخدمين "أشياء أو مواقف ملموسة لتمثيل مفاهيم وجودية مجردة". تشمل الزخارف الشائعة "المرايا، المتاهات لاستكشاف موضوعات الهوية والاختيار" و"صور طبيعية (صحاري، محيطات) لترمز لاتساع وعدم اكتراث الكون". لا تشير هذه الرموز إلى حقائق متعالية بل إلى هياكل الوعي البشري وعلاقته بالعالم.

5.4 تقنيات عبثية

بدفعها إلى ما وراء الوجودية السائدة، يستخدم الشعراء العبثيون تقنيات أكثر جذرية، بما في ذلك "اللاحواصل وعدم الاتساقات المنطقية التي تعطل التدفق الشعري التقليدي"، و"التكرار والهياكل الدائرية التي تؤكد على عدم جدوى المساعي البشرية"، و"استخدام كلمات أو عبارات غير منطقية تتحدى حدود اللغة والمعنى". هذه الطرق، متأثرة بكتاب مسرح العبث مثل صمويل بيكيت ويوجين يونسكو، تشكك في قدرة اللغة ذاتها على تمثيل التجربة بشكل مناسب.

6 الإرث والتلقي النقدي

6.1 التأثير على الحركات اللاحقة

مهد الشعر الوجودي والعبثي الطريق للعديد من التطورات الأدبية اللاحقة. تبنى الشعراء ما بعد الحداثة "وتوسعوا في التقنيات الوجودية للتفتيت والسخرية" و"انعكس تشكيكهم الوجودي في السرديات الكبرى في شعر ما بعد الحداثة". يتردد صدى التأكيد الوجودي على الحقيقة الذاتية والمنظورات المتعددة من خلال رفض ما بعد الحداثة للتفسيرات الشمولية.

6.2 الصدى المعاصر

تبقى اهتمامات وتقنيات الشعر الوجودي ذات صلة في الممارسة الشعرية المعاصرة. "يواصل الشعراء المعاصرون استكشاف الموضوعات الوجودية في سياق الحياة الحديثة"، بما في ذلك "شعر العصر الرقمي الذي غالباً ما يتناول اهتمامات وجودية حول الهوية والأصالة عبر الإنترنت" و"الشعر البيئي الذي يدمج أسئلة وجودية حول الوجود البشري في علاقته بالطبيعة". حتى الأشكال الشعبية مثل "شعر الـ slam والكلمة المنطوقة غالباً ما تستخدم موضوعات وجودية في معالجة القضايا الاجتماعية"، مما يظهر الحيوية المستمرة لهذا التقليد.

6.3 الجدالات النقدية

لم يخلُ الشعر الوجودي من منتقديه. "يجادل بعض النقاد أن الشعر الوجودي متشائم جداً أوعدمي"، بينما "تستمر المناقشات حول إتاحة الشعر الوجودي والعبثي للقراء العامين". بالإضافة إلى ذلك، "تحدى النقاد النسويون المنظور الذكري السائد في الأعمال الوجودية الكنسية"، و"تنشأ أسئلة حول صلة الموضوعات الوجودية في عالم معولم بشكل متزايد". تسلط هذه الانتقاطات الضوء على كل من القيود والاستفزازات المستمرة للمشروع الشعري الوجودي.

7 الخاتمة:

في الختام، يمثل الشعر الوجودي تطوراً حاسماً في أدب القرن العشرين – أعاد تعريف الأهداف والإمكانيات الأساسية للشعر. من خلال تناوله الاهتمامات الوجودية الأساسية للحرية والمسؤولية والأصالة والعبثية، حولت هذه الهيئة من العمل الشعر من مجرد تعبير جمالي إلى وسيلة حيوية للاستقصاء الفلسفي وعربة لمواجهة أكثر أسئلة الوجود البشري أساسية.

تحدنا النظرية الوجودية في الشعر لنظر إلى المشروع الشعري ليس كزخرفة أو هروب بل كما قد يسميه هايدغر "تطهيراً" يكشف فيه الوجود عن نفسه – فضاء حيث يمكننا مواجهة حريتنا ومسؤوليتنا في عالم بدون معنى محدد مسبقاً. كما لاحظ ميلان كونديرا من خلال رواياته، يجب فهم كل من الشخصية وعالمه كإمكانيات، واستكشاف الإمكانية البشرية داخل "الفخ الذي أصبح العالم" هو الذي يشكل الإرث الأكثر ديمومة للشعر الوجودي.

على الرغم من أن المدى العالي للوجودية كحركة فلسفية قد مضى، فإن إرثها الشعري يبقى كلما واجه الشعراء الأسئلة الأساسية حول ما يعنيه أن تكون إنساناً في عالم حيث المعنى غير معطى بل يجب خلقه. بهذا المعنى، يبقى الشعر الوجودي ليس مجرد ظاهرة تاريخية بل إمكانية دائمة – ما قد يسميه هايدغر مقاربة "دائماً وأبداً" متاحة للكلمة الشعرية كمكان للكشف الأنطولوجي.

محاضرة: ثورة الفلسفة ونظرية الشعر

(1781–1831): من النقد الكانطي إلى الإبداع الرومانسي

1 المقدمة:

تمثل الفترة بين 1781 و1831 واحدة من أكثر الحقب تحولاً في التاريخ الفكري الغربي، حيث تُشكل ثورة في الفكر غيّرت إلى الأبد كيفية تصورنا للواقع والمعرفة والتعبير الفني. يبدأ هذا الامتداد الزمني بنشر كتاب إيمانويل كانط "نقد العقل المحض" (1781) وينتهي بوفاة جورج فيلهلم فريدريش هيجل (1831)، وهما حدثان يحددان ازدهاراً استثنائياً للابتكار الفلسفي والشعري. شهد هذا العصر ليس مجرد تطور للأفكار، بل ما يمكننا وصفه بشكل صحيح بأنه ثورة في كل من الفلسفة والشعرية، تركزت بداية في الأراضي الناطقة بالألمانية ولكن بتأثيرات عميقة على أوروبا وفي النهاية في العالم الأوسع.

تطورت الثورات الفكرية في هذه الفترة على خلفية من التحول السياسي والاجتماعي الدراماتيكي. أعادت الثورة الفرنسية (1799–1789) والحروب النابليونية تشكيل المشهد السياسي الأوروبي بشكل أساسي، متحدية هياكل السلطة التقليدية ومُلهمة مفاهيم جديدة للحرية البشرية وتقرير المصير. في الوقت نفسه، بدأت الثورة الصناعية في تحويل العلاقات الاقتصادية والاجتماعية، مما خلق مخاوف جديدة حول العلاقة بين البشرية والطبيعة. في هذا السياق، أصبحت الفلسفة والأدب وسيلتين حاسمتين لمعالجة التغيرات العميقة التي تؤثر على كل جانب من جوانب الحياة البشرية.

سنفترض في هذه المحاضرة أن الثورة في الفلسفة والشعرية بين 1831–1781 تمثل تحولاً مترابطاً يتميز بثلاثة تطورات أساسية:

(1) المنعطف المعرفي الذي بدأته الفلسفة النقدية لكانط، والذي أعاد مركزة البحث الفلسفي على هياكل الوعي البشري[1]

(2) ظهور مفاهيم جديدة للعبقرية والإبداع الفني التي وضعت الخيال الفردي في مركز الإنتاج الجمالي

(3) تطور الوعي التاريخي الذي فهم كلا من الفلسفة والفن كمنتجات لسياقها الزمني بينما رأى التاريخ أيضاً كتطور تدريجي للحرية البشرية. سنحاول استقصاء هذه التطورات من خلال الأنظمة الفلسفية للمثالية الألمانية والابتكارات الشعرية للرومانسية، مختتمين بتقييم لإرثها الدائم.

2 الثورة الكانطية: أسس الفكر الحديث

يمثل نشر كتاب إيمانويل كانط "**نقد العقل المحض**" في عام 1781 نقطة تحول في تاريخ الفلسفة، كان هدف كانط المعلن هو وضع الفلسفة على أساس آمن من خلال فحص قدرات وحدود العقل البشري نفسه بشكل

---

[1]– **قلب كانط الفلسفة رأسًا على عقب** من خلال تركيزها على **الوعي البشري نفسه** بدلاً من العالم الخارجي. حيث أثبت أن:

- العقل البشري ليس صفحة بيضاء، بل له **هياكل قبلية** (مثل الزمان والمكان والفئات العقلية)
- نحن لا ندرك الواقع **كما هو**، بل كما يظهر لنا من خلال هذه الهياكل
- **المعرفة ممكنة** لأن العالم الذي ندركه مُشَكَّل مسبقًا بقوانين عقلنا

هذا التحول جعل الفلسفة تدرس **شروط إمكانية المعرفة** بدلاً من دراسة الوجود نفسه

نقدي. سعت مثاليته "النقدية" أو "المتعالية" إلى حل الصراع الفلسفي المركزي بين العقلانية والتجريبية [2] الذي أخذ الكثير من الفلسفة الحديثة المبكرة.

كانت بصيرة كانط الثورية هي أن معرفتنا ليست مجرد انعكاس سلبي للعالم الخارجي، بل هي مُهيكلة بشكل نشط بواسطة الفئات الفطرية للفهم البشري. كما جادل أنه لا يمكننا معرفة العالم إلا كما يظهر لنا (الظاهرة)، وليس كما هو في ذاته (الشيء في ذاته). وهذا يعني أن هيكل الوعي البشري نفسه يحدد هيكل العالم المعروف. يُوصف هذا التحول المعرفي بشكل صحيح بأنه "ثورة كوبرنيكية" في الفلسفة لأنه، بدلاً من تطابق عقلنا مع الأشياء، يجب أن تتطابق الأشياء مع الهياكل الكامنة في عقلنا.

كانت الآثار المترتبة على هذه الثورة عميقة وبعيدة المدى. قام نظام كانط في الوقت نفسه بتقييد نطاق العقل النظري (لا يمكننا الحصول على معرفة بالله أو الحرية أو الخلود من خلال العقل المحض) مع الحفاظ على مساحة للعقل العملي (الأخلاق) والحكم الجمالي. وسّعت أعماله اللاحقة، "**نقد العقل العملي**" (1788) و"**نقد ملكة الحكم**" (1790)، هذا المشروع النقدي إلى مجالات الأخلاق وعلم الجمال، مما خلق نظاماً فلسفياً شاملاً من شأنه تحديد المشاكل والمعالم لجميع الفلسفات اللاحقة في هذه الفترة.

3 توسع المثالية الألمانية: من فيخته إلى هيجل

بناءً على العمل التأسيسي لكانط، طور جيل من الفلاسفة أنظمة المثالية المطلقة الطموحة بشكل متزايد والتي سعت للتغلب على ما رأوه قيوداً وثنائيات في فلسفة كانط. قام **يوهان جوتليب فيخته (1762–1814)** بتطوير منهج كانط من خلال الإعلان عن "الأنا" المطلقة كنقطة انطلاق للفلسفة. بالنسبة لفيخته، هذه "الأنا" المطلقة لا تفهم العالم فحسب، بل تخلقه بنشاط من خلال فعل وضع الذات. حولت "المثالية الذاتية" لفيخته مثالية كانط المتعالية المتواضعة نسبياً إلى نظام أكثر شمولاً يستمد كل الواقع من نشاط الأنا المطلقة. فهم فيخته هذا

2– العقلانية :المصدر الوحيد للمعرفة هو الفكر والمنطق (مثل: الرياضيات)

التجريبية :المصدر الوحيد للمعرفة هو الحواس والتجربة (مثل: العلوم)
كانط حَلَّ الإشكال بقوله: العقل يقدم الهياكل الفكرية، والتجربة تقدم المادة الخام، والمعرفة الحقيقية تحتاج كليهما معًا.

النشاط بداية كعملية للوعي الذاتي، حيث تضع الأنا نفسها ونقيضها، اللا–أنا، مما يخلق التمييز الأساسي بين الذات والموضوع الذي يجعل المعرفة ممكنة.

فريدريش فيلهيلم جوزيف شيلينغ (1775–1854)، الذي كان في البداية تابعاً لفيخته، سرعان ما طور فلسفته المميزة "الهوية" أو "المثالية الموضوعية". جادل شيلينغ بأن الطبيعة والوعي، الموضوع والذات، يتطابقان في المطلق. حاولت فلسفة الطبيعة أن تظهر أن الطبيعة نفسها هي روح مرئية، والروح هي طبيعة غير مرئية. مثل هذا يمثل إبعاداً كبيراً عن تركيز فيخته على الأنا الذاتية. بالنسبة لشيلينغ، الطبيعة ليست مجرد اللا–أنا التي تضعها الأنا، بل هي نظام ديناميكي ذاتي التنظيم يظهر نفس القوة الإبداعية مثل الروح الذاتية. تميز نظام شيلينغ بتأكيده على الحدس الفكري – قدرة على المعرفة المباشرة غير الخطابية للمطلق – وفلسفته للفن، التي أسندت إلى الفن أعلى دور في الثقافة البشرية كتجسيد للمطلق.

تم تطوير أكثر الأنظمة المثالية تأثيراً وشمولاً من قبل **جورج فيلهيلم فريدريش هيجل (1770–1831)**. قدمت "المثالية المطلقة" لهيجل الواقع ككل ديناميكي، يمايز نفسه ويوحد نفسه، أطلق عليه اسم "الروح". جادل هيجل بأن الواقع عقلاني بشكل أساسي – وأن "الواقعي هو العقلاني والعقلاني هو الواقعي" – وأن مهمة الفلسفة هي استيعاب هذه العقلانية في تطورها الضروري. استخدم نظامه الطريقة الجدلية التي تكشف فيها المفاهيم وأشكال الوعي عن تناقضاتها الداخلية وبالتالي تتطور إلى وحدات أعلى وأكثر شمولاً. تقود عملية النفي والحفظ (ما أطلق عليه هيجل "رفع") تطور الفكر والواقع.

شمل نظام هيجل المنطق والطبيعة والروح، وتم تفصيله في أعمال مثل " **ظاهريات الروح**" (1807) و"**علم المنطق**" (1816–1812) و"**أصول فلسفة الحق**" (1821). قدمت فلسفته للتاريخ التاريخ العالمي على أنه "تقدم في وعي الحرية"، وهي نظرة غائية مؤثرة بشكل هائل، حتى عندما تم انتقاؤها وتحويلها من قبل المفكرين اللاحقين.

جدول: تطور المثالية الألمانية

	الفيلسوف	المفهوم الأساسي	العمل الرئيسي	الابتكار المركزي
	ي.غ. فيخته	المثالية الذاتية	*علم المعرفة* (1794)	الأنا المطلقة كأساس ذاتي الوضع
	ف.ف.ي. شيلينغ	فلسفة الهوية	*نظام المثالية المتعالية* (1800)	هوية الذات/الموضوع في المطلق
	غ.ف.ف. هيجل	المثالية المطلقة	*ظاهريات الروح* (1807)	التطور الجدلي للروح

4 الشعرية الرومانسية: الثورة في الأدب

بالتوازي مع الثورة في الفلسفة، شهدت الفترة من **1781** إلى **1831** تحولاً عميقاً بنفس القدر في الأدب والشعرية يُعرف الآن باسم الرومانسية. ظهرت هذه الحركة في جميع أنحاء أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر، رافضة بشكل أساسي تأكيد التنوير على العقل والنظام لصالح استكشاف الذاتية الفردية، والعاطفة، والخيال، والسامي. سعى الرومانسيون إلى استعادة إحساس بالدهشة والغموض اعتقدوا أنه قد ضاع في النظرة العالمية الآلية والعقلانية بشكل متزايد لعصر التنوير.

تأثرت الرومانسية الألمانية بعمق بالتطورات الفلسفية للفترة. كانت حركة العاصفة والإجهاد في سبعينيات وثمانينيات القرن الثامن عشر، بتأكيدها على العبقرية الفردية، والكثافة العاطفية، ومقاومة الأعراف الاجتماعية، بمثابة مقدمة مهمة. أصبحت رواية يوهان **فولفغانغ فون غوته** "آلام فرتر الشاب" (1774) نصاً أساسياً لهذه الحركة، حيث احتفلت بالعاطفة الذاتية بينما حذرت أيضاً من مخاطرها المحتملة. كان الرومانسيون الألمان الأوائل – بما في ذلك الأخوان شليغل (أوغست فيلهلم وفريدريش)، ونوفاليس، ولودفيغ تيك – مرتبطين شخصياً وفكرياً بالفلاسفة المثاليين، مما خلق تهجيناً خصباً للأفكار الفلسفية والأدبية.

طور الرومانسيون فلسفة جديدة للفن وضعت الخيال الإبداعي في مركز التجربة البشرية. بالنسبة للرومانسيين، لم يكن الخيال مجرد قدرة على إنتاج الخيالات، بل قوة إبداعية شبه إلهية أتاحت الوصول إلى الحقائق المتعالية. الشاعر الإنجليزي **صموئيل تايلور كوليريدج**، المتأثر بعمق بالفلسفة الألمانية، ميّز بين الخيال الأساسي (القوة الحية للإدراك البشري) والخيال الثانوي (القدرة الفنية التي تذيب الخبرة وتعيد خلقها). أدى هذا الارتقاء بالخيال إلى مفهوم جديد للفنان كـ خالق مبصر وليس حرفياً ماهراً. كما أعلن الرسام الألماني كاسبار دافيد فريدريش: "شعور الفنان هو قانونه".

شهدت هذه الفترة أيضاً تحولاً أساسياً في كيفية فهم الشعر وممارسته. حدد وليام ووردزورث الشعر على أنه "فيض تلقائي للمشاعر القوية" في مقدمته "للكرات الغنائية" (1800)، مما لاحظ قطيعة حاسمة مع المبادئ الشعرية في القرن الثامن عشر. أكد ووردزورث وكوليريدج على اللغة اليومية، والحياة العادية، والقوة المجددة للطبيعة كترياق ضد الاصطناع والفساد في المجتمع الحضري. عكس هذا الاعتناق للطبيعة ليس فقط رد فعل ضد التصنيع، ولكن أيضاً فهماً فلسفياً جديداً للطبيعة ككل عضوي حي بدلاً من نظام ميكانيكي.

أظهرت الحركة الرومانسية أيضاً افتتاناً بالماضي، خصوصا العصور الوسطى، التي كانت تُرى كزمن لوحدة عضوية أكبر وروح الفروسية والحيوية الروحية. تجلى هذا الاهتمام في جمع الحكايات الشعبية والقصائد

الملحمية والحكايات الخرافية من قبل شخصيات مثل الأخوان غريم، وكذلك في الروايات التاريخية مثل تلك التي كتبها السير والتر سكوت. في الوقت نفسه، استكشف الرومانسيون الجوانب الأكثر قتامة للتجربة البشرية – الخارق للطبيعة، والوحشي، واللاعقلاني – في التقليد القوطي، الذي تجسده ماري شيلي في "**فرانكنشتاين**" **(1818)**.

5 فلسفة التاريخ والوعي التاريخي

كان جانباً حاسماً من الثورة الفكرية بين **1781–1831** هو تطوير فلسفة جديدة للتاريخ فهمت التطور التاريخي كعملية تقدمية ذات معنى وليس مجرد سلسلة من الأحداث. مثلت هذه النظرة الغائية للتاريخ علمنة للتواريخ القدرية التي هيمنت على الفكر المسيحي السابق.

جيامباتيستا فيكو (1668–1744)، الذي يمكننا اعتباره مُقدمة لهذا التطور، جادل في "العلم الجديد" بأننا يمكننا فهم التاريخ أفضل من الطبيعة لأن "هذا العالم من الأمم قد صُنع بالتأكيد بواسطة البشر، ولذلك يجب أن يوجد مظهره في تعديلات عقلنا البشري نفسه". اقترح هذا المبدأ – أن الحقيقي هو المُصنع نفسه – أن التاريخ البشري كان مفهوماً بشكل فريد للبشر لأننا قد صنعناه.

طور هيجل الأكثر شمولية وتأثيراً لفلسفة التاريخ في هذه الفترة. بالنسبة لهيجل، التاريخ هو العملية التي من خلالها الروح العالمي يحقق الحرية بشكل متدرج في العالم. ذكر بشكل مشهور أن "التاريخ العالمي هو تقدم في وعي الحرية". يحدث هذا التقدم خلال عملية جدلية تصبح فيها أمم "عالمية–تاريخية" وأفراد معينون وسائلاً للتطور الذاتي للروح. لم تكن فلسفة هيجل لذلك التاريخ وصفية ، بل توضيحية، ترى في مسار الأحداث البشرية الفوضوي والعنيف غالباً التحقق الذاتي الضروري للعقل.

لم يكن هذا الفهم الغائي للتاريخ بمنأى عن منتقديه. كان **الفيلسوف فريدريش هاينريش جاكوبي** قد انتقد بالفعل ميل النظم العقلانية إلى إخضاع الحرية الفردية للضرورة النظامية، واصفاً إياها بـ"العدمية". سيعترض مفكرون لاحقون مثل سورين كيركغور ضد نظام هيجل لاستيعابه فيما يبدو الفرد في الحركة غير الشخصية للتاريخ. مع ذلك، أصبح هذا الوعي التاريخي – فهم أن الفكر وأشيائه كلاهما واقع تاريخياً ويتطور مع الزمن – أحد أكثر الإرث ديمومة لهذه الفترة.

6 التوليف والإرث: الثورات المتشابكة

لا تمثل الثورة الفكرية في 1781–1831 تطورين منفصلين في الفلسفة والشعرية فحسب، بل تحول متكامل في كيفية فهم الأوروبيين للواقع والمعرفة والإبداع الفني. كانت الحركات الفلسفية والشعرية في هذه الفترة مترابطة

بعمق، حيث ظهرت كلها من مجموعة مشتركة من الاهتمامات حول العلاقة بين الذات والموضوع، والذات والعالم، والحرية والضرورة.

كان إرث هذا نصف القرن من التخمر الفكري عميقاً ودائماً. الطريقة الجدلية التي طورها هيجل سوف تتحول بشكل جذري من قبل كارل ماركس إلى المادية الجدلية، والتي ستصبح بدورها الأساس لواحدة من أكثر الحركات السياسية تأثيراً في العالم الحديث. سيؤكد التركيز الرومانسي على التعبير الفردي والخيال الإبداعي على تشكيل الحركات الفنية اللاحقة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين. سوف تؤدي التأملات المنهجية حول التاريخ التي تم تطويرها خلال هذه الفترة إلى ظهور التأريخ الحديث والعلوم الاجتماعية.

ربما الأكثر دلالة، أن هذه الفترة تحدد الإشكالية الأساسية للكثير من الفلسفات اللاحقة:

كيفية فهم العلاقة بين الوعي البشري والعالم الذي يسكنه. لا تزال الأسئلة التي أثارها كانط حول حدود وقدرات العقل البشري، والاستجابات المختلفة التي طورها المثاليون والرومانسيون، تتردد في النقاشات الفلسفية المعاصرة. التقليد الفلسفي المسمى "القاري"، الممتد من شوبنهاور ونيتشه من خلال الظواهرية والوجودية إلى النظرية النقدية والتقويض، سيكون من غير الممكن تصوره خارج الأساس الذي وضع خلال هذه السنوات التحويلية.

وبالمثل، أسست الثورة الرومانسية في الشعرية العديد من اتفاقيات الأدب الحديث، من التركيز على الذاتية والداخلية الفردية إلى التركيز على الأصالة الفنية والعبقرية الإبداعية، يدين الفهم الحديث للفنان كشخص مبصر أو ثوري، يتحدى الأعراف الاجتماعية ويوسع حدود الإدراك، بالكثير للمفهوم الرومانسي للفنان الذي ظهر خلال هذه الفترة.

<u>خاتمة</u>:

تمثل الثورة في الفلسفة والشعرية بين 1781–1831 واحدة من أكثر الفترات إبداعاً وتحولاً في التاريخ الفكري الغربي. أقامت تطوراتها الحدود للعديد من المناقشات اللاحقة في الفلسفة والأدب والنقد الثقافي. من خلال إعادة مركزة الواقع على الوعي البشري وفي الوقت نفسه جعل ذلك الوعي تاريخياً، خلقت هذه الفترة الإشكالية الحديثة المميزة لفهم كيفية بناء المعنى البشري واكتشافه في تفاعلنا مع العالم. لا تزال الثورات المتشابكة في الفلسفة والشعرية خلال هذه السنين تشكل بطرق عميقة وغالباً غير معترف بها، كيفية تفكيرنا في أنفسنا ومكاننا في العالم اليوم.

محاضرة: بيانات الشعراء المعاصرين

1. توسيع تعريف البيان الأدبي: البيان الأدبي ليس مجرد "وثيقة" إعلانية، بل هو فعل كلامي أدائي (Performative Speech Act) كما نظر له جون ل. أوستن. فعندما يُصدر أندريه بريتون البيان السريالي، فهو لا يصف واقعاً قائماً فحسب، بل يخلق واقعاً جديداً من خلال فعل الإعلان نفسه. وكما يذكر الناقد مارتن باون في كتابه "البيان: كيف تطرق الفكرة الباب"، فإن "البيان هو لحظة تحول يصبح فيها الخطاب حدثاً، والكلمة ممارسة مادية". ويمكن النظر إليه أيضاً من زاوية بيير بورديو في "قواعد الفن"، حيث يعتبر البيان استراتيجية في "حقل الإنتاج الثقافي" لخلق موقع رمزي وفرض رأس مال ثقافي جديد.

2. خصائص البيان

الطابع الإعلاني والخطابي: البيان هو خطاب موجه، يستدعي جمهوراً ليحشده. تقول جوليا كريستيفا: "كل نص هو استيعاب لنص آخر"، لكن البيان يعلن صراحة عن نيته في استيعاب الماضي لتفكيكه. إنه يستخدم بلاغة الحماسة، كما في صيغ النداء: `أيها السادة...`، `إلى الشعراء الشباب...`.

اللغة الاستفزازية كاستراتيجية: الاستفزاز هنا ليس انفعالاً عشوائياً بل أداة تكتيكية. ريموند وليامز في "الثورة والرومانسية" يرى أن "لغة البيان تهدف إلى هزّ المتلقي من سباته الجمالي". وهذا ما عبر عنه تريستان تزارا في بيان الدادائية 1918 بقوله: "لا أريد حتى أن أعرف إذا كان هناك رجال قبلي"، مؤكداً على خطاب القطيعة المطلقة.

البعد الجماعي والهوية: يصنع البيان "نحن" جديدة. ميخائيل باختين قد يصفه بأنه خطاب "سلطوي" أحادي، يسعى إلى إغلاق الدلالة وتأسيس صوت جماعي موحد ضد "تعددية الأصوات" التي تميز الرواية. فهو يخلق هوية من خلال التضاد، كما لاحظ إدوار سعيد في "الثقافة والإمبريالية" على أن الهويات غالباً ما تُبنى عبر "التمييز ضد الآخر".

الرؤية المستقبلية والأوطوبيا: البيان هو دائماً مشروع نحو المستقبل. والتر بنيامين في "عملية الفن في عصر الاستنساخ الميكانيكي" تحدث عن كيف أن الطليعات الفنية تستخدم "تسييس الجماليات"، والبيان هو أداة هذا التسيس، فهو يعلن عن "مستقبل" يجب بناؤه، أو كما حلم مارينيتي: "لقد كنا واقفين طوال الليل أمام أضواء النجوم المتوهجة، تحت أعلام الموانئ المحمومة".

3. الأمثلة التاريخية وتحليلها

البيانات الغربية:

البيان السريالي (1924): يعلن أندريه بريتون: "الإيمان بالواقع الأسمى لبعض أشكال الارتباط المُهملة سابقاً، وبقدرة الحلم، وباللعب غير المغرض للفكر". هذا يعكس تأثراً مباشراً بـ سيغموند فرويد وتحرير اللاوعي، وهو ما يشير إليه ميشيل فوكو على أنه جزء من تاريخ "اختراع الذات" الحديثة.

بيان المستقبلية (1909): قول مارينيتي: "إن سيارة سباق... أجمل من تمثال النصر الساموسي"، هو تجسيد لـ موت النزعة الإنسانية القديمة وولادة إنسانية جديدة متوحدة مع الآلة، وهي فكرة حلل تبعاتها الاجتماعية أنطونيو غرامشي في مقالاته.

في السياق العربي:

بيانات مجلة "شعر": يقول أدونيس في "الثابت والمتحول": "القطيعة مع الماضي ليست قطيعة مع الزمن، بل هي قطيعة مع نمط من الفكر والرؤية". بيانات "شعر" كانت محاولة لترجمة **هذا المبدأ إلى مشروع شعري عملي، مؤسسة لما أسماه كمال أبو ديب "بلاغة جديدة" تقوم على الانزياح والانزياح.**

بيانات الحداثة والتجريب: يمكن اعتبار مقدمة عبد الرحمن منيف لـ "شرق المتوسط" بياناً ضمنياً يطرح إشكالية الفرد في سلطة الدولة الحديثة، وهي إشكالية ترتبط بما سماه جورج لوكاتش "الرواية والطبقية الوسطى".

4. الوظائف النقدية والنظرية

الوظيفة النظرية (نظرية الأدب): يقدم البيان ميتا–لغة جديدة. هو ليس أدباً فقط، بل هو "نظرية عن الأدب" مجسدة في نص. تزفيتان تودوروف يميز بين "خطاب الشعر" و"خطاب النقد"، والبيان هو الهجين الذي يجمع بينهما، مقدماً ما أسماه رولان بارت "لغة–موضوع" تنتقد اللغة الأدبية نفسها.

الوظيفة التكتيكية (حقل القوى الأدبي): يحلل بيير بورديو في "قواعد الفن" الظاهرة الأدبية كـ "حقل" للصراع على الرأسمال الرمزي. البيان هو السلاح المثالي للوافدين الجدد (الطليعة) لخلق أزمة وفرض أنفسهم كقوة جديدة، إنه "استراتيجية تمرد" لتحقيق "الاستقلال النسبي للحقل".

الوظيفة التنظيمية (علم اجتماع الأدب): يعمل البيان كـ "دستور" للجماعة. هاورد بيكر في "عالم الفن" يشير إلى أهمية "الشبكات التعاونية" والمعايير المشتركة التي تسمح للإنتاج الفني بالحدوث. البيان هو التعبير النظري عن تلك المعايير والشبكة.

الوظيفة التداولية: يهدف البيان إلى الإقناع والحشد. نجاحه لا يقاس بجماليته فقط، بل بـ"الفعلية" التي يحققها، أي بقدرته على تغيير التصورات والممارسات، وهي الفكرة التي طورها ستانلي فيش في جماعات "التأويلية".

5. <u>البيان كنوع أدبي هجين: تشريح الشكل</u>: البيان هو "تلوين" نصي بامتياز، يستعير من أجناس متعددة ليخلق شكلاً فريداً. جينيفر ل. غريفيث في دراستها "شعرية البيان" ترى أنه "يكسر الحدود بين الإبداع والنقد، بين الفن والحياة". إنه يجسد ما أسماه جاك دريدا "الاختلاف"، فهو يختلف عن جميع الأجناس التي يستوعبها. بنيته السردية غالباً ما تروي "أسطورة تأسيسية" للحركة، وهو ما يحيل إلى مفهوم هايدن وايت عن "تأريخية" النصوص.

6. <u>أهمية دراسة البيانات: منظور تاريخي ونقدي</u>

خريطة للتحولات: تكشف البيانات عن "الانزياحات البارادايمية" في التاريخ الأدبي، كما وصفها توماس كون في بنية الثورات العلمية، لكن على المستوى الجمالي. كل بيان كبير هو علامة على "أزمة" في البارادايم السائد.

كشف الأواصر الخفية: تظهر دراسة البيانات أن الحركات الجديدة تُعرِّف نفسها ضد سابقتها مباشرة، مما يكشف عن "جدل" الأدب، أو ما أسماه هارولد بلوم "قلق التأثر"، حيث يحاول الأبناء الأدبيون "قتل" آبائهم الرمزيين ليفسحوا لأنفسهم مكاناً.

سوسيولوجيا المثقفين: يكشف البيان عن استراتيجيات المثقفين في فرض أنفسهم، وهو ما حلله إدوار سعيد في "تمثيل المثقف"، حيث رأى أن دور المثقف هو أن يزعج السلطات والبديهيات، والبيان هو أداة هذا الإزعاج بامتياز.

نقد مفهوم "البيان" نفسه: في عصر ما بعد الحداثة، يتساءل منظرو "موت المؤلف" مثل رولان بارت وميشيل فوكو عن سلطة الصوت الجماعي الواحد الذي يدعيه البيان. هل لا يزال "للبيان" قوته في عصر تشظي الهويات وتفكك الروايات الكبرى؟ هذا السؤال يقودنا إلى النظر لأشكال جديدة من "البيانات" التعددية أو الرقمية التي ترفض المركزية التي ينطوي عليها البيان التقليدي.

خاتمة

البيان، في خلاصة موسعة، هو أكثر من مجرد وثيقة؛ إنه اللحظة البلاغية المركزية لأي طليعة أدبية. هو فعل وجودي يعلن "ها نحن ذا"، وهو سلاح استراتيجي في معارك "حقل الإنتاج الثقافي" كما صوره بورديو، وهو وثيقة تأسيسية تخلق هوية جماعية من رحم الرفض. دراسته، كما بينا عبر الاستشهادات، ليست دراسة لنص، بل دراسة لـ حدث ثقافي كامل، يجسد التشابك المعقد بين الإبداع والنظرية والاستراتيجية والسلطة، وهو مرآة عاكسة لأهم التحولات في الفكر والنقد الأدبيين عبر العصور.