# الفصـل الأول

## الجذور الثقافية للشعر العربي الحديث

قبل البدء في الحديث عن الشعر العربي الحديث، علينا أن ندرس بإيجاز الجذور الثقافية لهذا الشعر في القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، على أمل أن نكتشف إلى أي مدى كانت التقاليد الشعرية في ذينك القرنين ذات أثر في التطورات الحديثة. إنه لمن المهم ملاحظة أثر التراكم الثقافي في نمو الشعر؛ فمع أن المرء لا يستطيع استبعاد بروز موهبة خارقة في أرض مجدبة، فإنه من الواضح أن التراكم الثقافي يهيئ خلفية أكثر خصوبة للنمو الشعري والتطور الفني.

## أولاً: الثقافة العربية في القرن الثامن عشر

في القرن الثامن عشر كان ثمة تراث حيّ للتعليم الإسلامي في مصر والعراق وسوريا. ففي مصر بلغ الجامع الأزهر أسمى منزلة كمركز للعلم، وصارت مدارس القاهرة وكلياتها تدور في فلكه[١]. وكان لدى العراق في القرن الثامن عشر بقية حية من تراث تعليمي عريق في بغداد والموصل والبصرة (حوفظ عليه بصعوبة بعد الغزو المغولي)، إلى جانب الكليات الشيعية[٢] الكبرى في النجف وكربلاء. وقد جرت المحافظة على هذا التراث من جيل إلى جيل، ليس في المراكز الدينية وحسب بل، كما كانت الحال في غيرها من مراكز العلم العربية والإسلامية المهمة، كتراث عائلي في الأسر العريقة ثقافياً[٣].

---

(١) Hamilton Alexander Rosskeen Gibb and Harold Bowen, *Islamic Society and the West: A Study of the Impact of Western Civilization on Moslem Culture in the Near East* (London; New York: Oxford University Press, 1950-), vol. 1, part 2, p. 154.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٦.

(٣) في حديث جرجي زيدان عن المكتبات القديمة العامة والخاصة في العراق، يذكر وجود عدد هائل من الكتب المهمة المخزونة فيها، ومن بينها كثير من المخطوطات النادرة المحفوظة في حرص بالغ في =

كانت الثقافة في مصر والعراق إسلامية صرفة، لكن المجال الثقافي في سوريا لم يكن مقتصراً على التراث الإسلامي في التعليم. ففي الكنيسة المسيحية، شهد القرن الثامن عشر اللغة العربية تحل محلّ السريانية[٤]، كما شهد بداية ما يدعى بالعرف المسيحي في الأدب العربي الحديث.

كان التعليم الإسلامي في سوريا أقل تركزاً منه في مصر، إذ بالإضافة إلى المراكز الرئيسية في دمشق وحلب وطرابلس، كان ثمة مدارس إقليمية في القدس ونابلس وجوامع مدرسية في المدن جميعاً. لكن دمشق وحلب كانتا أهم المراكز الثقافية الإسلامية في القطر، حيث كان في دمشق ما يقرب من خمس وأربعين مدرسة دينية، وربما كان مثل ذلك العدد في حلب[٥].

كان مجال الدراسات في مراكز التعليم الإسلامية محدوداً[٦]، كما هي الحال في أغلب المعاهد الدينية، كما كان يتصف بالخضوع الكامل لسلطة التقاليد. وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك في التعليم بعامة، وكان هذا التعليم قد هبط إلى مستوى متدن حتى إن جلّ خدمته اصبحت أن يحافظ على تماسك المجتمع عن طريق تلقين التقاليد[٧]. يرى غيب وباوين أن الثقافة في مصر كانت أشد الثقافات مركزية في

---

= المكتبات الخاصة. وهو أمر معروف اليوم للباحث، وإن كان الوصول إلى بعض هذه الذخائر لم يزل متعذراً. انظر: جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ٥ ج في ٥ مج (القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩١٤ ـ ١٩٣١)، ج ٤، ص ١٤٠، مشيراً إلى الأب انستاس الكرملي، محرر مجلة **لغة العرب**.

(٤) مارون عبود، **رواد النهضة الحديثة** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٢)، ص ٢٨ و٣١. لا يحدد عبود كنيسة بعينها، لكنه لا شك يتحدث عن الكنيسة المارونية لأنه يناقش منجزات جرمانوس فرحات، المتروبوليتان الماروني الذي سنتحدث عنه لاحقاً. لكن د. آتواتر يقول إن الطقوس المارونية كانت لا تزال تجري بالسريانية رغم أن «الدروس وبعض الصلوات كانت بالعربية». انظر: Donald Attwater, *The Christian Churches of the East*, Religion and Culture Series, 2 vols., 2nd ed. (Milwaukee: Bruce Pub. Co., [1947-1948]), vol. 1: *Churches in Communion with Rome*, p. 174.

والواقع أن اللغة السريانية لا تزال مستعملة في عدد من الكنائس الأخرى في الشرق الأوسط العربي. انظر قائمة الكنائس الكاثوليكية الشرقية في: Attwater, Ibid.

(٥) Gibb and Bowen, *Islamic Society and the West: A Study of the Impact of Western Civilization on Moslem Culture in the Near East*, p. 155.

وحول أهمية حلب مركزاً أدبياً، انظر: أنور الجندي، **الأدب العربي الحديث في معركة المقاومة والحرية والتجمع، ١٨٣٠ ـ ١٩٥٩** (القاهرة: مطبعة الرسالة، [١٩٦٠])، ص ٣٥٣ ـ ٣٥٧. انظر أيضاً: «Farḥât,» in: *Encyclopaedia of Islam* (London: Luzac, 1927).

(٦) Gibb and Bowen, Ibid., p. 159.

حول التعليم الضيق الحدود في الأزهر، انظر: شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٢٤، ط ٢ (مصر: دار المعارف، ١٩٦١)، ص ١٩ ـ ٢٠.

(٧) Gibb and Bowen, Ibid., p. 160.

الوطن العربي في القرن الثامن عشر، وأكثرها محافظة على التقاليد. فإلى جانب كون التعليم جميعاً قد تمركز حول الأزهر، يبدو أن الإنتاج الأدبي كان يصدر برمته عن المشايخ[٨]. بينما نرى في سوريا وإلى حد ما في العراق، أن طبقات المتعلمين من خارج النطاق الديني مثل الكتبة والموظفين قد أدوا دوراً مهماً في الشعر والأدب[٩]. يبدو أيضاً أن مصر قد استطاعت البقاء مكتفية بذاتها ومتقوقعة ثقافياً، بينما كانت سوريا على اتصال وثيق مع تركيا وأقطار عربية اخرى[١٠]. وبسبب وجود الأزهر، ذلك المركز العظيم للدراسات الإسلامية السنية في المشرق[١١]، الذي يقصده الطلاب من جميع أصقاع العالم الإسلامي، نجد القاهرة قد حافظت على هذا الموقف من الاكتفاء الذاتي، بمعنى أن المصريين لم يجدوا من الضروري أن يبحثوا عن المعرفة في أي مكان خارج بلادهم. وقد يكون هذا الموقف من الاكتفاء الذاتي، الذي حكم علاقات مصر الثقافية بالأقطار العربية الأخرى في الأزمنة الحديثة، هو الموقف الذي بقي لمدة طويلة يميز أغلب الكتاب والنقاد المصريين حتى منتصف القرن العشرين، مما جعلهم يهملون إنجازات غيرهم من الكتّاب العرب. وحتى في الوقت الحاضر، وبالرغم من حتمية الانصهار الثقافي في الوطن العربي المعاصر، نجد كثيراً من الكتابة النقدية والتاريخية الصادرة عن مصر لا تزال تحمل إلى حد ما شيئاً من صفة التركيز على الذات.

كان التراث التعليمي في سوريا يتميز بقدر أكبر من روح المغامرة والانفتاح، إذ يبدو أن طلبة العلم السوريين كانوا أكثر استعداداً من المصريين للسفر خارج حدود بلادهم. فقد ذهب كثير منهم إلى الأزهر نفسه[١٢]، ولو أن كثيراً غيرهم قد شدوا الرحال إلى المدارس الإسلامية في إستانبول. ثم إن سوريا، بما فيها لبنان، كان لها

---

(٨) المصدر نفسه، ص ١٦٤، و Pierre Cachia, *Ṭāhā Ḥusayn: His Place in the Egyptian Literary Renaissance* (London: Luzac, 1956), p. 5.

(٩) Gibb and Bowen, Ibid., p. 164.

(١٠) في كتابه **الفكر العربي في عصر التحرر** يقدم ألبرت حوراني أسباباً سياسية وغيرها دعت إلى إبقاء صلات قوية بين المدن الكبرى في سوريا (والعراق) وتركيا أكثر مما كانت عليه الحال مع مصر. انظر: Albert Habib Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939* (London; New York: Oxford University Press, 1962), p. 32.

(١١) لمزيد من التفاصيل عن منزلة الأزهر وسيطرته في مصر، انظر: محمد عبد الله عنان، **تاريخ الجامع الأزهر**، ط ٢ (القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٥٨)، وبخاصة ص ٢٢٠ ـ ٢٢٨، و Bayard Dodge, *Al-Azhar: A Millennium of Muslim Learning* (Washington, DC: Middle East Institute, 1961).

(١٢) Gibb and Bowen, *Islamic Society and the West: A Study of the Impact of Western Civilization on Moslem Culture in the Near East*, p. 155.

في القرن الثامن عشر مجال ثقافي آخر أُحسن استغلاله في القرن التاسع عشر، وتمثّل في التيار الأدبي المسيحي الذي بدأ في حلب وانتشر منها إلى لبنان. فقد كانت حلب مركز تعليم إسلامي ومسيحي في آن معاً. ففي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر أنجبت هذه المدينة العريقة عدداً طيباً من الأدباء بين مسلم ومسيحي[١٣]، فحفظت بذلك نوعاً من التراث الأدبي. وقد كانت ثمة علاقات ثقافية أكيدة بين المسيحيين والمسلمين. ففي حلب كان المسيحيون: «قد صمموا على إتقان علوم اللغة العربية، فأخذوها عن الجماعة الوحيدة التي كانت تمتلك ناصيتها في ذلك الوقت، وهم مشايخ الدين الإسلامي. وقد استطاع بعضهم أن يكتب الشعر والنثر بإتقان وشغف، وكانوا هم الذين حملوا مشعل الأدب العربي إلى لبنان»[١٤].

وقد قوي التراث الأدبي أيضاً بفعل مؤثرات أوروبية معينة، وبخاصة بين المسيحيين الناطقين بالعربية[١٥]. وقد نشأت علاقات مبكرة بين المراكز المسيحية في حلب ولبنان. وفي كلا البلدين تركز النشاط الثقافي في الأديرة والمعاهد الدينية إضافة إلى المدارس التابعة لهما[١٦]، التي كان عددها في تزايد مستمر. وفي لبنان كانت العلاقات السياسية والثقافية مع أوروبا قد بدأت مع بداية القرن السابع عشر[١٧]. كان كثير من رجال الدين الموارنة في لبنان يدرسون في المعهد الماروني في روما، وقد اشتهر منهم كثيرون، ترجموا من العربية عدداً من الكتب في التاريخ واللاهوت والأدب[١٨]. وكانت اللغات الأوروبية تدرّس في العديد من المدارس التي أسست في لبنان، فعلى حد قول عبود: «كان الذين تعلموا في تلك المدارس تراجمة الأجنبي حين

---

(١٣) انظر: زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ج ٤، ص ١١ ـ ١٢. حول أهمية حلب وتراثها الأدبي القديم، انظر أيضاً: عباس محمود العقاد، **الرحالة «كاف»، عبد الرحمن الكواكبي**. مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ١١ (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٥٩)، ص ١٣ ـ ٢١.

(١٤) Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, p. 56.

(١٥) «Farḥat,» in: *Encyclopaedia of Islam*.

(١٦) Hourani, Ibid., p. 56, and

لويس شيخو، **الآداب العربية في القرن التاسع عشر**، ٢ ج (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩١٠)، ج ١، ص ٥ ـ ٦.

(١٧) بولس قرالي [الخوري]، **فخر الدين المعني الثاني، أمير لبنان: إدارته وسياسته، ١٥٩٠ ـ ١٦٣٥**، نشر برعاية مجمع العلوم والفنون الملكي الإيطالي، المجلة البطريركية؛ السنة ١٠ شباط ١٩٣٥ ـ السنة ١١ تموز ١٩٣٦، ٣ ج (حريصا، لبنان: مطبعة القديس بولس، ١٩٣٧ ـ ١٩٣٨)، ص ٣٧ ـ ٣٨، ٤١ ـ ٤٢ و ١٣٤ ـ ١٥٥.

(١٨) شيخو، المصدر نفسه، ص ١٣، و Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, pp. 55-56.

جاء مصر غازياً»[١٩]. كان اللبنانيون، كما يقول عبود أيضاً، رسل الثقافة بين الشرق والغرب[٢٠].

ربما كانت أهم مساهمة في التراث الأدبي المسيحي في القرن الثامن عشر قد تمت على يدي الأب جرمانوس فرحات (١٦٧٠ ـ ١٧٣٢) العالم المعجمي النحوي الشاعر. تلقى فرحات تعليمه على أيدي العلماء المسيحيين والمسلمين في حلب، وقد اشتهر بأنه أول السوريين المستعربين ممن بلغ بأسلوبه درجة من النقاء الكلاسيكي. لكن شعره لا يخلو من الأخطاء النحوية أو التعبيرات العامية. غير أن هذه المثالب قد يكون مرجعها تلك المصاعب التي لا بد من أن يواجهها كل رائد في حقل جديد. إن ما قام به من نقل الأفكار المسيحية إلى الشعر العربي، أو بعبارة **الموسوعة الإسلامية**: «إن الجهد الذي بذله في فرض مواضيع مسيحية صرفة على أشكال الشعر العربي» يشكل بداية تراث طويل لا يزال حياً في الشعر العربي المعاصر[٢١].

وفي بداية القرن التاسع عشر كان ثمة تياران ثقافيان، يصدر كلاهما عن المراكز الدينية، ويجريان بهدوء في قناتين اثنتين: قناة إسلامية تربط القاهرة بدمشق وحلب، غير منقطعة عن المراكز الثقافية في العراق (إذ لم يفقد علماء السنة في العراق اتصالهم بالقاهرة كما لم يفقد علماء الشيعة اتصالهم بعلماء الشيعة في سوريا الذين كانوا يقصدون المراكز الشيعية في العراق طلباً للعلم)[٢٢]، وقناة مسيحية تربط حلب بجبال

---

(١٩) مارون عبود، **الرؤوس**، ط ٢ (بيروت: دار المكشوف، ١٩٥٩)، ص ٢٨٦ ـ ٢٨٧.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٢٨٦.

(٢١) مثال ذلك هذان البيتان من شعره يصف فيهما صراعه ضد الغواية. ورغم أنهما لا يخلوان تماماً من المؤثرات الصوفية، إلا أنهما يحملان، من حيث الجوهر، صفة مسيحية مباشرة:

إني بليت بأربع لم يخلقوا ... إلا لشدة بلوتي وعنائي

إبليس والدنيا ونفسي والهوى ... كيف الخلاص وكلهم أعدائي؟

إنهما بيتان طريفان جديدا الرؤيا، ولعله لو كان شاعراً مسلماً لقال على الأغلب «اين المفر؟» بدل قوله «كيف الخلاص؟» وهو الخلاص المسيحي. ورغم قدرة هذا الشاعر على التجديد إلا انه لم يستطع التخلص من سيطرة التقليد الشعري العربي الموروث، مع أن جزءاً كبيراً من هذا التراث لا بد كان ميتاً بالنسبة إليه. امثل على هذا بالبيت التالي الذي كتبه بمناسبة تعيينه مطراناً:

أرى أُحُداً بل طور سينا ويذْبُلا ... أدقّ وأخفى بل أخف ثبيرها

اذ لا معنى هنا لذكر هذه الجبال في الجزيرة العربية، إلا أنها جبال وردت في الشعر العربي القديم وتبناها فرحات تقليداً.

جميع الأبيات من: عبود، **رواد النهضة الحديثة**، ص ٣٠ ـ ٣١. ولمزيد من التفاصيل عن الموضوعات المسيحية عند فرحات، انظر: «Farḥāt,» in: *Encyclopaedia of Islam*.

(٢٢) Gibb and Bowen, *Islamic Society and the West: A Study of the Impact of Western Civilization on Moslem Culture in the Near East*, p. 156.

لبنان. غير أن القرن التاسع عشر كان قد هُيِّئ له أن يشهد العديد من التطورات في الوضع العام مع بداية النهضة الأدبية الحديثة.

## ثانياً: النهضة الأدبية العربية في القرن التاسع عشر

### ١ ـ نهضة النثر

#### أ ـ مصر

ثمة كثير من الأدلة تشير إلى أن حملة نابليون على مصر (١٧٩٨ ـ ١٨٠١) كانت فاتحة النهضة الوطنية في البلاد. كان الاحتلال الأوروبي بمثابة صدمة فكرية واجتماعية هزت التصلب والجمود في مجتمع القرن الثامن عشر في مصر[٢٣]. ورغم أن الفرنسيين لم يقيموا طويلاً في مصر فإنهم قد تركوا أثراً كبيراً وأثاروا نشاطاً ثقافياً ملحوظاً. وخلال فترة الحكم الوطني التي تلت ذلك، على عهد محمد علي، نصير التقدم (وقد حكم بين ١٨٠٥ ـ ١٨٤٩)، امتد ذلك النشاط إلى المجالات السياسية والصناعية والعسكرية، رغم أن ذلك قد حدّت منه طموحات محمد علي الشخصية والسياسية، إلى جانب افتقاره إلى التقدير الفعلي لقيم التحرر[٢٤]. وقد جرت أحداث مهمة في المجال الثقافي، مثل تأسيس مطبعة بولاق عام ١٨٢٢، وإصدار الجريدة الرسمية **الوقائع المصرية** عام ١٨٢٨، وإرسال إحدى عشرة بعثة علمية إلى أوروبا بين عامي ١٨٢٦ و١٨٤٧، وتأسيس عدد من معاهد التعليم كان أشهرها «مدرسة الألسن» التي أسسها محمد علي عام ١٨٣٦، بناء على نصيحة رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) الذي أصبح أول مدير لتلك المدرسة. وقد بدأت فترة ترجمة نشطة في عهدي محمد علي وإسماعيل (١٨٦٣ ـ ١٨٧٩). فبين عامي ١٨٢٢ و١٨٤٢ مثلاً جرت ترجمة ٢٤٣ كتاباً عن اللغات الأوروبية[٢٥] نشرتها مطبعة بولاق. وقد ساعدت ضروب النشاط الثقافي هذه في الانتعاش الفكري بشكل عام. إنه من النافل أن نكرر

---

(٢٣) Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, p. 54.

(٢٤) انظر: Cachia, *Ṭāhā Ḥusayn: His Place in the Egyptian Literary Renaissance*, p. 7.

(٢٥) أنيس الخوري المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ط ٢ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠)، ص ٣٦٩. يذكر غيب أن حوالى ألفين من الكتب ترجمها الطهطاوي وتلامذته إلى العربية والتركية. انظر:
H. A. R. Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, I: The Nineteenth Century,» *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 4, no. 4 (1926-1928), p. 748;
وقارن مع: عمر الدسوقي، **نشأة النثر الحديث وتطوره** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٢)، ج ١، ص ٣ وانظر أيضاً ص ٥ ـ ٦ حول نشاط التراجمة خلال عهد إسماعيل.

هنا تفاصيل النهضة الثقافية في مصر في القرن التاسع عشر، فهي تفاصيل تتصدر مقدمات كثير من كتب التاريخ التي تعرض للنهضة الأدبية العربية. غير أن كثيراً من الكتب التي صدرت عن مؤلفين مصريين تميل إلى تجاهل النشاط الثقافي الكبير في سوريا ولبنان في القرن التاسع عشر، والأهمية الكبرى للدور الريادي الذي قام به كتّاب سوريا ولبنان في النهضة الأدبية العربية بشكل عام.

غير أن هذا الفصل يرمي فقط إلى تناول أهم الإسهامات في الأدب العربي في القرن التاسع عشر، وذلك لكي يتتبع الجذور الجمالية والثقافية للوضع الشعري المعاصر، كما يحاول مواكبة بعض النزعات الفنية المهمة في مسارها بين الأجيال الأدبية المتعاقبة.

إن النشاط الثقافي في مصر في النصف الأول من القرن التاسع عشر، على رغم أهميته الحيوية لمصر والوطن العربي بوجه عام، لم تنضج ثماره في المجال الأدبي إلا في حدود آخر عقدين من ذلك القرن. هنا لا بد من الإشارة بشكل خاص إلى رفاعة رافع الطهطاوي، ذلك الإنسان الفريد الذي كان يمكن أن يُعد بحق اول شيخ متنوّر في الأزمنة الحديثة في الوطن العربي. إن كتابه **تخليص الإبريز في تلخيص باريز** لا يقتصر على كونه وصفاً للحياة الفرنسية، كما شهدها المؤلف خلال السنوات الخمس التي أقامها في باريس (حيث كان إماماً لأول بعثة من الطلبة المصريين الذين أرسلوا إلى باريس عام ١٨٢٦)، لكنه يشكل كذلك تلخيصاً مهماً للفكر التحرري الغربي في فرنسا في حقبة العشرينيات والثلاثينيات كما رآها كاتب مصري.

كان الطهطاوي واحداً من ألمع العقول العربية التي اتصلت بالفكر التحرري الغربي وأعمقها. ولقد استطاعت أفكار عصر التنوير الفرنسي أن تترك أثراً لا يمحى في ذهنه، ومن خلاله على أذهان المصريين[٢٦]. فمن المعروف عنه أنه من أوائل المصريين (إن لم يكن أولهم)، في العصر الحديث، الذي تصدى للترجمة من لغة أوروبية إلى اللغة العربية. وإذ كان مدير «مدرسة الألسن»، فقد استطاع أن يكون معلماً ومرشداً لأول جيل من المترجمين المصريين. وكان كذلك يحرر **الوقائع المصرية** بين عامي ١٨٤٢ و١٨٥٠، إضافة إلى ترجماته العديدة (وأغلبها كتب في موضوعات علمية)، كما أصدر عدداً من الكتب من تأليفه. لكن كتب الطهطاوي المؤلفة، بما فيها أهم كتابين له، وهما **التخليص** وكتاب **مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب**

---

(٢٦) Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, p. 69.
وللموجز عن أفكار الطهطاوي انظر ص ٧٢ ـ ٨٣؛ انظر أيضاً: جمال الدين الشيال، **رفاعة رافع الطهطاوي** (١٨٠١ ـ ١٨٧٣)، نوابغ الفكر العربي؛ ٢٤ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨).

**العصرية** (الذي يضم آراء الطهطاوي عن مستقبل مصر، وطبيعتها ومصيرها، إضافة إلى نظرية كاملة في السياسة) هي كتب لا تتميز بالإبداع الأدبي.

والواقع أن الطهطاوي قضى حياته جميعها وهو يكافح في مجال الكتابة النثرية، لكنه لم يستطع أن يبلغ، حتى في آخر المطاف، أسلوباً فيه من المرونة ما يساعد على تقديم المثال لغيره من كتاب النثر المصريين. ففي كثير من كتاباته النثرية الموضوعة لم يستطع تجنب السجع والمحسنات اللفظية والبديعية، التي كانت تميز النثر في عصره، لكنه استطاع تجنب ذلك عند الكتابة عن موضوعات جديدة تماماً، أو عند الترجمة. وهو يدرك في **التخليص** أن الفرنسيين يعدّون المحسنات علامة ضعف يجب ألا تستعمل إلا نادراً، وفي الكتابات الهزلية فقط[٢٧]. لكن ذلك لم يقنعه بأنه الموقف الصحيح الذي يجب اتخاذه دوماً. غير أن المرء ليتساءل إن كان بوسع الطهطاوي، في تلك المرحلة المبكرة، أن يفلح حقاً في اتباع نهج مختلف في الكتابة في فن النثر الصعب، فقد كان مضطراً للخضوع إلى قوى أكبر منه، قوى تراث متأصل في الأزهر، تشرّبه وهو طالب من أصل ريفي بلا خلفية ثقافية. ولم يكن ذكاؤه اللامع، ومثابرته وعمق ذهنه، بالأمور الكافية بحد ذاتها لإحداث انقلاب في أسلوبه النثري. ونستطيع أن نرى صراعه مع الكتابة عندما كان يكتب في مواضيع جديدة كلياً لا يناسبها أسلوب النثر الشائع في عصره. ويتضح لنا جلياً أنه لم يكن عندئذ يقف على أرضية مألوفة. وبوسعنا إذ نقرأه أن نشعر بما كان يقاسي، وهو يترجم عن الفرنسية، أو عندما كان يكتب عن الأخبار الداخلية في **الوقائع**[٢٨]. وكان عندما يجابه سيلاً من الكلمات الجديدة والتعابير التي كان عليه أن يؤديها بالعربية، يلجأ بغريزته إلى السبيل الوحيد المتاح له: فيعرّب الكلمة الأجنبية أو يستخدم العربية العامية. لكن هذه الوسيلة الطبيعية الغريزية، في التغلب على المصاعب والنواقص في لغة بعدت الشقة بينها وبين الحياة المعاصرة، لم يقدّر لها أن تصبح التقليد المتبع، لأنه مع ظهور القومية العربية استطاعت فكرة نقاء اللغة الكلاسيكية العريقة أن تستحوذ، بعد حين، على أذهان العرب.

إن الإنجازات الإبداعية التي حققها الطهطاوي يجب أن يُحكم عليها بالنسبة إلى

---

(٢٧) رفاعة رافع الطهطاوي، **تخليص الإبريز في تلخيص باريز** (القاهرة: دار التقدم، ١٩٠٥)، ص ٦٧ ـ ٦٨. حول صراعه مع اللغة، انظر: عبد اللطيف حمزة، **أدب المقالة الصحفية في مصر**، ٨ ج (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٠)، ج ١، ص ١٥٦، والدسوقي، المصدر نفسه، ص ٢٧ ـ ٢٨.

(٢٨) الأمثلة على ذلك كثيرة في **الوقائع**؛ وثمة أمثلة أخرى في: حمزة، المصدر نفسه، ص ١٢٨ ـ ١٣١. وحول أمثلة على ترجمته للدستور الفرنسي وتعديلاته، انظر: الطهطاوي، المصدر نفسه، ص ٨٣ ـ ٩٠ و٩٤ ـ ٩٦ على التوالي.

عصره جميعه وإمكانات ذلك العصر. فقد كان أول صحافي مصري مهم، كما كانت محاولاته الشجاعة الدؤوب للتوصل إلى أسلوب أكثر صفاء وبساطة، ولبلوغ هدف ذي قيمة حيوية ووطنية، من الأمور التي لا بد من أن تستثير الاعجاب. وعلينا أن نذكر أنه كان رائداً في هذا المجال، ولا شك في أن مصاعبه، وقصوره عن خلق أسلوب نثر جديد يلائم الموضوعات الجديدة، تبرهن على العلاقة الحتمية بين الشكل والمضمون. فعندما يكون الشكل مُزوّقاً ومعقداً وأسير قواعد قاسية انحدرت إليه بعد طول استعمال، كما كانت الحال في النثر المسجوع في زمنه، فإن المحتوى سيتضاءل إلى حيز محدود، ويكرّر نفسه باستمرار، مرة بعد مرّة. في حالة كهذه يتطلب اختراق مثل هذا الممر المسدود شيئاً أكثر من الذكاء وحسن النية: إنه يتطلب الوقت ـ الوقت اللازم للتجريب والتنقيب في جميع الإمكانات، ومن ثم الوقت اللازم للتوصل إلى هيمنة جديدة على لغة وأسلوب جديدين كلياً. واذ كان كتّاب سوريا ولبنان أكثر انفتاحاً على التيارات الثقافية الخارجية فقد استطاعوا بلوغ نجاح مرموق في تجاربهم لتحديث النثر[٢٩]، بينما لم يستطع كتّاب النثر المصريون بلوغ حساسية أكثر حداثة إلا عند اقتراب القرن من نهايته[٣٠]. وقد يكون مرجع ذلك **أولاً** إلى نوع النهضة التي حدثت في مصر، في عهد محمد علي، إذ كان التأكيد على الدراسات العلمية من دون تشجيع الأدب أو الإبداع بعامة، و**ثانياً** إلى طبيعة التراث الثقافي في مصر الذي انحدر من القرن الثامن عشر: تراث متمركز في الأزهر، ضيق، مكتفٍ بذاته، مفرط في اتباع التقاليد. صحيح أن الوطن العربي أجمع شهد تدهوراً ثقافياً عاماً، لكن الوضع الثقافي في مصر كان أشد ضيقاً مما هو عليه في سوريا ولبنان. إن المسيحيين المتعلمين في حلب، حيث بدأ النشاط الأدبي المسيحي، قد حملوا مشعل الأدب العربي إلى لبنان. أما اللبنانيون الذين كانوا يريدون أن يصبحوا موظفين، فقد كانوا يدرسون العربية بنهَم، ونقلوا ما تعلموه إلى أبنائهم. وقد نشأت عوائل كاملة من الأدباء بهذه الطريقة. وكان من بين مآثر هذه العوائل ـ اليازجي، الشدياق، البستاني ـ أن ظهر في بدايات القرن التاسع عشر مؤسسو النهضة الأدبية الحديثة عند العرب[٣١].

## ب ـ سوريا ولبنان

ليس من شك في أن النهضة الأدبية الحديثة عند العرب قد بدأت في سوريا

---

(٢٩) حول أسبقية الكتاب السوريين ـ اللبنانيين، انظر: الياس أبو شبكة، **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة**، ط ٢ منقحة (بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٥)، ص ٧٩.

(٣٠) للمثال على ذلك، انظر وصف الدسوقي لتطور أسلوب عبد الله النديم، في: الدسوقي، **نشأة النثر الحديث وتطوره**، ص ٨٧ ـ ٩٣.

(٣١) Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, p. 56.

ولبنان وليس في مصر، وفي مجال النثر قبل الشعر. إننا لا نستطيع هنا الدخول في تفصيلات حول تطور النثر العربي في القرن التاسع عشر، غير أن نمو جنس أدبي استطاع أن يستغل أقصى ما فيه من طاقات عظيمة مسألة تعني هذا البحث من وجهات نظر متعددة. **فأولاً**، على مستوى التجربة الأدبية بعامة، كان النثر هو الشكل الأدبي الوحيد الذي عرف تحولاً كاملاً خلال تلك الفترة. **وثانياً**، كانت التطورات التي أصابت النثر في القرن التاسع عشر الأساس الذي قامت عليه اللغة العربية الحديثة، وهو أساس أثّر في لغة الشعر ومصطلحاته. **وثالثاً**، كان من شأن بعض التجارب المعينة في النثر العربي في القرن التاسع عشر أنها قادت إلى إعادة النظر في امكانات الشكل الشعري، واستطاعت في مرحلة مبكرة جداً من تطور الشعر أن تقدم نماذج فنية ممتازة تتمتع بالفرادة والطرافة أغنت الشعر شكلاً ومضموناً، كما أغنت الحساسية الشعرية جميعها لدى الأجيال اللاحقة، كما سنرى.

من بين الجيل الأول من الكتّاب اللبنانيين، أولئك الذين يدعوهم مارون عبود بحق باسم «الروّاد» ثلاثة على وجه الخصوص قدموا للنثر العربي خدمات كبيرة كان في حاجة شديدة إليها، ليغدو أداة تعبير حية قوية. هؤلاء هم ناصيف اليازجي (١٨٠٠ ـ ١٨٧١) وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ ـ ١٨٨٧) وبطرس البستاني (١٨١٩ ـ ١٨٨٣). كان اليازجي والشدياق خصمين في الأدب، وكانا يعملان في مجالين متعاكسين، وقد برهن عملهما على حيوية وأهمية عظيمتين. كان النثر العربي في لبنان في بداية القرن التاسع عشر، علاوة على اشتراكه في السمات العامة التي أثقلت كاهل النثر العربي في كل مكان، يعاني نقيصتين أخريين: **أولاهما** انه كان مهدداً بالانحدار إلى مجرد «ظل شاحب لثقافة غربية غريبة عن طبيعته وتقاليده»[٣٢]، بسبب ما كان للمتعلمين في لبنان من علاقات مع مبعوثي التبشير الغربيين؛ **وثانيتهما** أنه كان مثقلاً بمفردات تفتقر إلى الأساس القوي[٣٣] والفصاحة العربية الموروثة، وذلك لأن لبنان لم يكن قد استعرب في جميع مناطقه إلا حديثاً، ولم تكن

(٣٢) Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, I: The Nineteenth Century,» p. 750.

(٣٣) حول «اللغة عديمة الجذور» لدى الكتّاب اللبنانيين، انظر: Khalīl S. Ḥāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, foreword by Nabih Amin Faris, Publication of the Faculty of Arts and Sciences. Oriental Series; no. 41 (Beirut: American University of Beirut, 1963), p. 38 et passim.

لمزيد من التفاصيل عن ضعف اللغة العربية لدى الكتّاب اللبنانيين في هذه الفترة، انظر: عبود، **رواد النهضة الحديثة**، ص ٢٩ و٣١، وبطرس البستاني، **أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث: حياتهم، آثارهم، نقد آثارهم**، ط ٣ (بيروت: مكتبة صادر، [د. ت.])، ص ١٣٣ ـ ١٣٤.

اللغة العربية الفصيحة في جبال لبنان قد اتخذت لها جذوراً قوية بعد في التراث الأدبي اللبناني، لأنها كانت قد نمت تدريجياً بين الناس في عصر من التدهور الأدبي والفكري العام في الوطن العربي جميعه. لذلك لم يصدر في لبنان أي عمل مهم ذي قيمة أدبية باللغة العربية قبل القرن التاسع عشر، إذ ليس بمقدور أي لغة أن تضرب جذورها في شعب ما وتتأصل فيه من دون صدور كتب أدبية جيدة مكتوبة بتلك اللغة. فهي لا تغدو لغتهم فعلاً إلا عندما يصبح بمقدورها التعبير عن تجاربهم العاطفية والجمالية وتصوير ما يعتلج في أعماق وعيهم. فوق هذا، كانت الترجمات الأولى للكتاب المقدس إلى العربية ضعيفة وغير صحيحة نحوياً، لذلك اكتسبت كتابات العرب المسيحيين بالعربية سمعة رديئة تدريجياً[٣٤]. وكان لزاماً، لكي تغدو اللغة العربية في لبنان قوية متينة الجذور، أن ترتبط بروائع الأدب العربي، وتنشئ العلاقات بينها وبين التراث القديم. وقد كان ناصيف اليازجي هو التراثي الذي قُدر له أن يقوم بهذا الواجب، فاستطاع أن يحذو حذو الكتّاب العرب القدامى إلى درجة أنه غدا يُحسد لتمثله أساليب الأقدمين[٣٥]. كان اليازجي شاعراً ناثراً، لكن الخدمة الكبرى التي قدمها للنهضة الأدبية العربية كانت في مجال النثر. كان شعره يحمل روح التكلف السائدة في الأنماط الشعرية في عصره، ورغم أنه كان شديد الإعجاب بالمتنبي ويحفظ قسماً كبيراً من شعره، إلا أنه على النقيض مما ورد في **دائرة المعارف الإسلامية**[٣٦]، لم يستطع في الكثير من شعره أن ينفصل عن التقاليد الشعرية المهيمنة في عصره، وأن يُنشئ صلة حقيقية مع أفضل الأمثلة من الشعر القديم. لكنه في النثر كان سيداً وكان أول رواد اللغة العربية في لبنان. ففي مجموعة من ستين مقامة كتبها بعنوان «مجمع البحرين»، استطاع اليازجي أن يتخلص من التراث الأدبي المسيحي أسلوباً وفكراً، كما استطاع أن يُنشئ صلة مع أسلوب الحريري ولغته، مقدماً بذلك خدمة مزدوجة ذات اهمية بالغة. فقد ساعد في انتعاش النهضة الشامل في نثر العربية ولغتها، كما قدم عملاً أدبياً مهماً ساعد في إرساء

---

(٣٤) انظر: عبد الحميد الرشودي، «مطارحات أدبية بين شعراء العراق وشعراء لبنان في القرن التاسع عشر،» **المعارف** (بيروت) (حزيران/يونيو - تموز/يوليو ١٩٦٣)، ص ٤٣ حيث يقتطف من قصيدة للشاعر العراقي الشيخ صالح التميمي يعتذر فيها لداود باشا، الوالي العثماني على العراق، عن الرد على الشاعر المسيحي بطرس كرامة، وكان الوالي قد طلب من الشاعر العراقي أن يرد على الشاعر اللبناني:

عهدناك تعفو عن مسيء تعذّرا ... ألا فاعفنا عن ردّ شعر تنصّرا

وهل من مسيحيٍّ فصيح تعدّه ... إذا أينع الشعر الفصيح وأثمرا

وكان كرامة قد نظم القصيدة في مدح داود باشا.

(٣٥) عبود، **الرؤوس**، ص ٢٨٨.

(٣٦) «Al-Yāzidjī,» in: *Encyclopaedia of Islam*.

اللغة العربية في لبنان، كأداة للثقافة والتعبير عن النفس على مستوى فني[٣٧].

لكن التراثية لم تستطع أن تصبح موقفاً شديد الرسوخ في النثر اللبناني في القرن التاسع عشر. فقد كان القديم قصياً زمنياً وروحياً، بحيث لم يستطع أن يمد له جذوراً في النثر اللبناني يومئذ. ثم إن النثر لا يستطيع الاحتفاظ بالأعراف العاطفية والجمالية الكامنة في ثقافة وطنية، كما يفعل الشعر. فالنثر وسيلة تعبير تخضع أكثر من الشعر للتجريب، وتفرض عليها الحاجات الآنية تغيراً وتطوراً أسرع بكثير من الشعر. فوق ذلك، كان عند الأوائل من كتّاب النثر اللبنانيين قدر من التفتح اليافع النشط، ومن روح المغامرة والوعي الفعلي بزمنهم، بحيث كان من المستحيل عليهم قطعاً أن يبقوا طويلاً ضمن إطار الحساسية الأدبية القديمة. كانت محاولة اليازجي[٣٨] خلق أدب جديد يقوم على نماذج تراثية امراً ممكناً، لأنه لم يكن قد نال أي تعليم غربي، أما بقية رواد النهضة اللبنانية فقد كانوا جميعاً على اتصال مباشر بالثقافة الغربية. فوق هذا، فقد كان من الضروري استحداث صلة مباشرة مع الحياة العربية الحديثة. وكان الرجلان الأطول باعاً في هذا المضمار هما أحمد فارس الشدياق وبطرس البستاني.

كان أحمد فارس الشدياق[٣٩] من أكبر النهضويين والإصلاحيين، وكان شديد الإحساس بحاجات العصر، وكان مزيجاً نادراً من حداثة القرن التاسع عشر وروح الثقافة العربية، ومزايا الحيوية والمبادرة الخلاّقة وحب المغامرة التي اتصف بها اللبنانيون. ولا شك في أن إنجازه الأدبي كان كبيراً بالقياس إلى زمنه. وكان همه الأول منصباً على اللغة، وكان متمكناً منها تمكناً اعترف به كل من كتب حول

---

(٣٧) لم يكن تقليده لأسلوب الحريري المليء بالجمل المسجوعة المزينة بالمحسنات غريباً على التقليد المتوارث في النثر، لكنه استطاع بلوغ مستوى نفيس من الجمل الحسنة الحبك التي تضارع الأسلوب القديم، متحرراً بذلك من خواء المعنى في النثر المعاصر. ويذكر زيدان أن هذا الأسلوب كان موضع احترام عميق «فلم يكن ثمة أديب في سوريا إلا ويحفظ قصيدة أو مقامة له طوال ذلك القرن». انظر: المصدر نفسه، وزيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ج ٤، ص ٢٦٠.

(٣٨) لمزيد من المعلومات عن حياة اليازجي، انظر: كمال اليازجي، **رواد النهضة الأدبية في لبنان، ١٨٠٠ ـ ١٩٠٠** (بيروت: مكتبة رأس بيروت، ١٩٦٢)، ص ٨٢ ـ ٩٠، وفؤاد أفرام البستاني، **الشيخ ناصيف اليازجي**، سلسلة الروائع؛ ٢١، ط ٢ منقحة ([د. م.: د. ن.]، ١٩٥٠).

(٣٩) لمعلومات كاملة عن حياته، انظر: مارون عبود، **صقر لبنان، بحث في النهضة الأدبية الحديثة ورجلها الأول أحمد فارس الشدياق** (بيروت: دار المكشوف، ١٩٥٠)؛ ميخائيل صوايا، **أحمد فارس الشدياق: حياته ـ آثاره**، أعلام الفكر العربي؛ ١٩ (بيروت: دار الشرق الجديد، [١٩٦٢])؛ اليازجي، المصدر نفسه، ص ٩٥ ـ ١٠٦، ومحمد أحمد خلف الله، **أحمد فارس الشدياق وآراؤه اللغوية والأدبية: محاضرات** ([القاهرة]: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٥)، حيث يعرض خلف الله آراء الشدياق النقدية.

الموضوع[٤٠] ، وقد بلغ بذلك درجة فاق بها معاصريه بمن فيهم الطهطاوي. بإمكان الإنسان أن يقول إن الشدياق كان يخوض مغامرة دائمة مع اللغة العربية استمرت طوال حياته، لأنه لم يتوقف عن استكشاف إمكاناتها واستغلال ثروتها. ولا شك في أن اسلوبه، رغم ما يبدو عليه من ثقل أحياناً بالنسبة إلى القارئ الحديث، كان ممتعاً كثير التنوع، لا يفتقر إلى السخرية ويحفل بالظرف والدعابة. وعلى عصريته في زمنه، كان أسلوباً متصلاً بأفضل النثر العربي القديم. ليس غير النبوغ دليلاً يفسر لنا نجاح الشدياق في الارتباط الوثيق بأسلوب قديم لم يرسخ له عرف حقيقي في تاريخ لبنان الأدبي، وتحرره المدهش من الأعراف البالية في نثر القرن التاسع عشر، وقدرته في الوقت نفسه، وهذا هو الأهم، على الخوض في مواضيع حديثة وطرق أفكار جديدة تلائم عصره. وقد كان بإمكانه أن يقارن الأوضاع الحياتية أينما حل، وأن يقابل ثقافة الشرق وجهاً لوجه بثقافة الغرب، متجولاً بحرية كاملة بينهما. أما معاصروه الذين حاولوا سلوك بعض هذه السبل فإنهم لم يبلغوا قط مستواه الأسلوبي. وهنا لا بد من ذكر جريدة الشدياق المشهورة باسم **الجوائب**، التي صدرت أول الأمر في إستانبول عام ١٨٦٠. فقد كانت أول جريدة مهمة فعلاً في الوطن العربي، «أول جريدة تنتشر حيثما تُقرأ العربية، وتفسر قضايا السياسة العالمية»[٤١]. ففي جريدة **الجوائب**، كما في كتابيه **الساق على الساق فيما هو الفارياق** و**كشف المخبأ**، نجد الشدياق المصلح يشن هجومه المرير أحياناً على المجتمع، منتقداً مثالبه، كما نجد الشدياق الأديب المجدد يشن هجوماً مباشراً على التقليدية في الشعر والنثر معاً، فيساعد بذلك على تمهيد الطريق أمام التجديد.

أما البستاني فقد كانت جهوده في إحياء اللغة لا تقل أهمية في نتائجها، غير أن أسلوبه الأدبي كان يفتقر إلى الطلاوة. وقد كانت نصف جهوده، في رأي ألبرت حوراني، تتركز على إحياء المعرفة باللغة العربية وإذكاء الحب لها: «كان قاموسه العربي **المحيط**، وموسوعته العربية **دائرة المعارف**، والدوريات التي حررها، اعمالاً ساهمت جميعها في خلق النثر العربي الحديث»[٤٢]. إن اللغة عند البستاني يجب أن تكون قادرة على التعبير عن مفاهيم الفكر الحديث بصورة بسيطة، مباشرة، دقيقة، من دون

---

(٤٠) انظر: Hourani. *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*. p. 98;

عبود، المصدر نفسه، ص ١٦٢ ـ ١٦٧ و ٢٠١ ـ ٢٠٨ والمراجع الأخرى؛ زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ج ٤، ص ٢٦٢، وحمزة، **أدب المقالة الصحفية في مصر**، ص ٢٢٢ و٢٢٧ وغيرها.

(٤١) Hourani. Ibid., p. 98.

(٤٢) المصدر نفسه، ص ٩٩ ـ ١٠٠. وللمزيد عن البستاني، انظر: اليازجي، **رواد النهضة الأدبية في لبنان، ١٨٠٠ ـ ١٩٠٠**، ص ٩٠ ـ ٩٥.

الانحراف عن ماضي اللغة الصحيح في النحو والعبارة. كان البستاني رائداً يعمل من قلب النهضة الأدبية، وكان محاطاً بحلقة من رجال الأدب ومحبيه، جميعهم تلامذته، ومن بينهم أبناء وأقارب له أصبحوا الجيل الثاني من الكتّاب والشعراء في القرن التاسع عشر.

كان أوائل رواد النهضة الأدبية العربية يقومون بتجاربهم الإبداعية في مجال النثر بشكل خاص، وفيه برعوا وأبدعوا. أما جهودهم في الشعر فقد كانت محدودة وغير موفقة. قد يكون ذلك برهاناً على أن الشعر في حاجة إلى زمن أطول من النثر ليخلص نفسه مما علق به من تقاليد غير محمودة تغلغلت فيه مع طول المدى. فحتى لو جرت محاولات الإحياء في النثر والشعر في الوقت نفسه، فالشعر بأشكاله الأقل مرونة (من أوزان وإيقاعات يزيد عليها في الشعر العربي خاصة نظام الشطرين والقافية الواحدة) يقاوم لمدة اطول المحاولات التي تهدف إلى اختراق مناعته، بعد أن غدت التقاليد غير المحمودة جزءاً من الفن الشعري[٤٣]. فإيقاع الأبيات ذاته يستثير المعاني القديمة وظلالها، وإذ تستعاد هذه مرة بعد مرة تحدث أثراً يشبه ما تحدثه رحىً تدور حول نفسها. من المسلّم به أن النثر في أوائل القرن التاسع عشر كان يعاني كذلك جمود الشكل، لكن الشكل في النثر لا يكون أبداً في مثل الجمود والصلابة اللذين يستحوذان على الشعر. ففي عصر متحرك ينزع إلى التقدم، يصبح محتوماً على النثر أن يجد طريقه نحو إنجاز مهمته الحيوية كوسيلة للتواصل، فهو يطوّع للتغير بحكم الضرورة أكثر مما يطوّع الشعر. ثم إن الشعر ينطوي على تجربة الشعب الجمالية والعاطفية، وهي تجربة فيها قدر أكبر من العنصر الشخصي، وتظل شديدة البطء في تقبل التغيير.

إن القول بأن الشعر أشد مقاومة للتغير من النثر له ما يسانده في تاريخ الشعر والنثر العربيين في القرن التاسع عشر. فهذه الفترة التي لم تشهد الا مغامرة شعرية محدودة، عرفت تطوراً هائلاً في النثر ـ استقصاءً عظيماً جريئاً في إمكاناته، في المرونة الكامنة في المفردات والعبارات، وفي الأساليب والإيقاعات.

بعد جيل الرواد الأوائل من سوريين ولبنانيين نأتي إلى الجيل الثاني من كتاب النثر في سوريا ولبنان، وأهم من يمثلهم عبد الرحمن الكواكبي (١٨٤٩ ـ ١٩٠٢)[٤٤]

---

(٤٣) عندما حاول اليازجي أن يجيء بجديد ابتكر مثالاً آخر عن التظرف، وهو أساس النشاط الشعري في أيامه. ودعاه «عاطل العاطل»، نمط من النظم تكون فيه جميع الكلمات غير منقوطة. وقد عالج أنواعا من الألاعيب اللغوية. انظر: جرجي زيدان، **تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر** (القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٠٣)، ج ٢، ص ١٦.

(٤٤) حول الكواكبي، انظر: سامي الكيالي، **محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ١٨٠٠ ـ ١٩٥٠** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٦)، ص ٨٩ ـ ١١٢؛ سامي =

وفرانسيس مرّاش (١٨٣٦ ـ ١٨٧٣)[٤٥] وأديب إسحق (١٨٥٦ ـ ١٨٨٥)[٤٦]. لقد ترك هؤلاء الكتّاب أثراً كبيراً في الاتجاه الفكري والثوري في الوطن العربي في القرن التاسع عشر، وكانوا على اتصال وثيق بالفكر التحرري الغربي، كما كانت أمزجتهم ثورية لا تقبل التساهل والتسوية.

يعدّ أسلوب أديب إسحق فريداً بالنسبة إلى عصره ومثالاً للأجيال اللاحقة من كتّاب النثر. فقد كان يحاول بحماس إحياء الأسلوب الكلاسيكي في الكتابة. ولا يخفى على القارئ العربي الحديث أن يرى في العبارات الجزلة المتناسقة القوية (الثائرة غالباً) صلة مباشرة مع أحسن أمثلة النثر القديم. أما أسلوب الكواكبي فيكاد يكون حديثاً، فهو جليّ جزل متين الحبك، وعبارته المباشرة الدقيقة تمثل النثر العربي الحديث الذي يبني أسلوبه على التراث الإسلامي المستمد من القرآن الكريم. ورغم أن غيب قد يكون له رأي آخر[٤٧]، فإن هذا الوصف ينطبق على أسلوب أديب إسحق أيضاً.

غير أن فرانسيس مرّاش هو الذي قدم أكبر إضافة إلى التراث الأدبي المسيحي في النثر العربي في القرن التاسع عشر. كان أديباً على درجة كبيرة من الطرافة والجدّ. فكتابه **غابة الحق** يتحدث عن رؤيا رمزية لأحداث تجري في عالم من الأحلام وتدور حول قضية توطيد الحرية والحضارة. تكمن أهمية هذا الكتاب في المزج العجيب بين الفكر الأوروبي المتقدم في ذلك العصر (فوائد السلام، أهمية الحرية والمساواة) ومفهومه الشخصي للعقيدة المسيحية في الحب الأشمل. ويكشف الكتاب كذلك عن اهتمام الكاتب المخلص بعملية التحديث والتحرير في الوطن العربي، وهو اهتمام كان يرتكز على وطنية خالية من الاعتبارات الدينية.

---

= الدهان، **عبد الرحمن الكواكبي: حياته وآراؤه**، نوابغ الفكر العربي؛ ٢٣ (مصر: دار المعارف، ١٩٦٤)؛ Khaldūn S. Al-Husry, *Three Reformers: A Study in Modern Arab Political Thought* (Beirut: Khayats, 1966), and

العقاد، **الرحالة «كاف»، عبد الرحمن الكواكبي**، وهو وصف كامل للكواكبي.

(٤٥) حول مرّاش، انظر: Ḥāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, pp. 58-62, and other writers.

(٤٦) حول إسحق، انظر: المصدر نفسه، ص ٥٢ ـ ٥٧، والمقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ص ١١١ ـ ١١٢.

(٤٧) يقول غيب إن إسحق قد أوجد أسلوباً يقوم على المثال الفرنسي لا العربي. قد تكون ثمة آثار فرنسية في أسلوب إسحق مثل المباشرة والبساطة والخلو من التكلف، لكن الجزالة والقوة ذات مصدر عربي حتماً. ومن ناحية فنية، يشك المرء في ما لو كان بالإمكان الوصول إلى أسلوب عربي جزل في القرن التاسع عشر يقوم على أمثلة أجنبية صرفة. انظر: Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, I: The Nineteenth Century,» p. 755.

تنطوي كتابات مراش على عنصر مسيحي صرف، يسري فيها ليدخل برفق في الأدب العربي الحديث. لكن ذلك لم يكن أول تعبير مبدع عن الروح المسيحية في العربية، فقد كان جرمانوس فرحات، كما سبق متقدماً، على مرّاش بقرن من الزمن. أما من بين معاصريه فقد برع ابن مدينته رزق الله حسون (١٨٢٥ ـ ١٨٨٠) بهذا، وكتب الجزء الأكبر من شعره حول موضوعات مسيحية صرفة[٤٨]. لكن كتاب مرّاش ربما كان أول عمل أدبي مهم يمزج الأفكار والمثل المسيحية مع أفكار ومثل غيرها في نسق فكري متكامل. ومن الآن فصاعداً نجد الأفكار المسيحية تتسرب برفق إلى الأدب العربي، وتندمج باستمرار مع المواقف الإسلامية.

والعنصر الثاني المهم في كتابات مراش هو الأسلوب. لعل أسلوبه لا يتمتع بالرصانة أو قوة الحبك اللذين نجدهما عند إسحق أو الكواكبي، لكنه في أحسن نماذجه، يتميز بالجدة والطرافة، وتغلب عليه النبرة الرومانسية، ويرتفع أحياناً إلى ذرى الشعر فيجيء مثيراً، متلوناً، ممسوقاً، مليئاً بالحيوية. وهو أول أمثلة النثر الشعري في الأدب العربي الحديث. لقد أثبت خليل حاوي بشكل حاسم أثر أسلوب مرّاش في أسلوب جبران[٤٩]. وليس من شك في أن النماذج الأولى للنثر الشعري في الأدب العربي الحديث هي من أعمال الكتّاب العرب المسيحيين الذين استمدوا إلهامهم بدورهم من أسلوب الكتاب المقدس.

بهؤلاء الكتّاب اكتملت حلقة الوصل مع الفكر الغربي الحديث، في عصر التنوير، وعن طريقهم انتقل هذا الفكر مباشرة إلى الفكر العربي الحديث، وتكرر التعبير عنه مراراً وتكراراً بأساليب حديثة. إن بذور التحرر الغربي هذه، التي حملتها تلك النماذج المبكرة من الأدب العربي الحديث، سوف تفجر العديد من الثورات والانتفاضات في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وسوف تضع الوطن العربي في مهب المذاهب الفكرية والمعتقدات المتصارعة التي بشّرت بها المراكز الكبرى للسياسة العالمية.

هنا يجدر بنا ذكر تلك القبضة اللامعة من الكتّاب والصحافيين السوريين اللبنانيين

---

(٤٨) على النقيض مما يقوله: Ḥāwī, Ibid., p. 59.
لمزيد من التفاصيل عن حسون، انظر: الكيالي، **محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ١٨٠٠ ـ ١٩٥٠**، ص ٢٩ ـ ٥١. انظر أيضاً ديوان: رزق الله حسون، **أشعر الشعر** (بيروت: المطبعة الأميركانية، ١٨٧٠)، وهو نظم قصص توراتية من سفر أيوب، نشيد موسى في سفر الخروج، نشيد الأنشاد لسليمان، مراثي ايرميا النبي وغيرها.

(٤٩) Ḥāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, pp. 61 and 270 et passim.

الذين هاجروا إلى مصر في عهد إسماعيل وبعده، هرباً من الإجراءات القمعية التي كانت تمارسها السلطات العثمانية في سوريا ولبنان ضد الفكر الحر، وطلباً للحرية النسبية التي كانت تتيحها مصر للكتّاب والصحافيين. وقد أرست الجرائد العديدة والمجلات التي أسسوها[٥٠] المثال الأكبر للصحافيين المصريين، الذي كانوا لا يزالون يكافحون للتغلب على تقعّر النثر المسجوع، الذي كانوا يستخدمونه في كتابة الموضوعات الحديثة[٥١]. لقد استطاع عبد اللطيف حمزة، بإنصاف وموضوعية، أن يبين العلاقة بين المصلحين والصحافيين المصريين الناشئين والصحافة المستنيرة عند كتّاب سوريا ولبنان، واعترف بدين أولئك لهؤلاء. وقد أوضح أن هذا اللقاء بين العقلين السوري والمصري كان عاملاً مهماً في النهضة الثقافية العامة في مصر[٥٢].

لا يسمح المجال في هذا الكتاب لإطالة الحديث أكثر عن انتعاش النثر العربي في القرن التاسع عشر، الذي بلغ درجة كبيرة من الحداثة في نهاية ذلك القرن. إن حركة جمال الدين الافغاني (١٨٣٩ ـ ١٨٩٧) وتلميذه الشهير محمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥)، وأثرهما الكبير في الفكر العربي الإسلامي وفي حركة التحرر، إنما تهم هذا الكتاب، لأنها تشكل جزءاً من النهضة الفكرية والروحية العامة في القرن التاسع عشر. فمحمد عبده، برغم اهتمامه بتجديد اللغة العربية، وهو تجديد أدخله في مناهجه، لم ينتج أي عمل أدبي، ولكن ذلك لا يدعو إلى إنكار ما قام به من دور مهم، فبسبب مساعيه قرر المسلمون تبنّي موقف التغيير والتجديد؛ كما تزايدت قوة الحركة الأدبية شيئاً فشيئاً حتى شملت معظم المصريين[٥٣]. لقد استطاع محمد عبده أن يفتح أذهان الناس نحو وعي جديد بالذات، فأعاد إليهم بذلك ثقة بالنفس كان يمكن أن تصاب بصدمة عند مواجهة حضارة غربية حديثة متفوقة.

يشكل هؤلاء الكتّاب بشكل خاص جزءاً من الإطار العام الذي تطور الشعر

---

(٥٠) من بينها **الأهرام** التي أسسها سليم وبشارة تقلا عام ١٨٧٦؛ **المقتطف** التي أسسها يعقوب صروف وفارس نمر أولاً في بيروت عام ١٨٧٦، ثم انتقلت إلى القاهرة عام ١٨٨٥؛ **المحروسة** التي أسسها أديب إسحق وسليم النقاش عام ١٨٨٠؛ **المقطم** التي أسسها أصحاب **المقتطف** عام ١٨٨٨، و**الهلال** التي أسسها جرجي زيدان عام ١٨٩٢.

(٥١) ما حدث لأسلوب محمد عبده ذو مغزى: فقد بقي محافظاً على الأسلوب التقليدي في عصره الذي تميز بشكل خاص بالسجع والجمل المتوازية حتى بدأ يحرر **الوقائع** عام ١٨٨٠ وهي تجربة حملته على تبسيط أسلوبه وتحديثه.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ٢٦ ـ ٢٧. انظر أيضاً: أ. كراتشكوفسكي، «في الأدب العربي الحديث،» **الرسالة** (٥ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٣٦)، ص ١٦٢٧.

(٥٣) أ. كراتشكوفسكي، «في الأدب العربي الحديث،» **الرسالة** (١٢ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٣٦)، ص ١٦٦٧.

العربي من خلاله. لكن هذا الكتاب سيعنى من الآن فصاعداً بتطور الشعر، وسوف يقتصر على الإشارة إلى كتّاب النثر فقط الذين كان لهم أثر ملموس في تطور الشعر، إما بوصفهم من النقاد أو من الكتّاب المبدعين الذين ساعدوا في تأسيس اتجاه جديد في الشعر، أو تشكيل حساسية معينة.

## ٢ ـ تطور الشعر العربي في القرن التاسع عشر

كان الشعر العربي في أوائل القرن التاسع عشر متخلفاً بكل ما في الكلمة من معنى. فقد غدا لا يعنى بغير التسلية والمجاملات. حتى الرثاء الذي كان موضوعاً دائم الحضور في الشعر العربي، غدا هيكلاً شكلياً مليئاً بالعبارات المكرّرة. كان الشعر عامة معنياً بالمحسنات البلاغية من بديع وجناس وطباق... إلخ.، والتمرينات الشكلية من تخميس وتشطير، إلى جانب فنون البديعيات والتطريز والتأريخ والتراسل وغيرها من الألاعيب الشعرية، مما جعل الشعر صنعة لا فناً[٥٤]، مليئاً بالتظرف الأجوف، يدور حول نفسه في فراغ. وغدا المفهوم الشائع للشعر الجيد هو أن يكون قائماً على اختيار بارع للمفردات، وقدرة على التفوق على الشعراء الآخرين والتغلب عليهم في لعبة المساجلة. وكانت الدعابة وسرعة الخاطر والبراعة في عرض ظل من المعنى طريف ظريف أهم الصفات التي تميز الشاعر المجيد.

لهذا، اتصف الشعر بالصنعة والتقليد والزيف، ولم تعد له صلة بأفضل أمثلة

---

(٥٤) البديعيات: قصائد في مدح الرسول محمد (ﷺ) على بحر البسيط، في كل بيت نوع من البديع، يغلب أن يذكر الشاعر اسم ذلك النوع في البيت نفسه. وقد بدأ ذلك في بردة البوصيري وقلده شعراء آخرون من بعده. وربما كان البارودي ومن بعده شوقي آخر من نظم هذا النوع من الشعر الذي يقتل روح الأصالة.

التطريز: نوع آخر من الفنون الشعرية، يستعمل في المديح حيث يستخدم الشاعر أحرفاً باسم الممدوح فيبدأ كل شطر بواحد منها على التوالي.

التأريخ: وهو تشكيل كلمات من أحرف لها قيمة عددية لتناسب البيت أو الشطر. وتأتي الكلمات بعد كلمة «أرّخ» أو أي من مشتقاتها، وتشير أعداد الأحرف بعدها إلى تاريخ معين (ولادة، أو وفاة، أو زواج... الخ). ولا تزال هذه الطريقة تستعمل في الوطن العربي أحياناً حتى الوقت الحاضر.

التراسل: وهو أن يتبادل الشعراء قصائد المديح بالوزن والقافية نفسيهما إعادة. وقد استعملت هذه الطريقة بين الشعراء في الوطن العربي بشكل واسع؛ وكانت بعض هذه الأمثلة تأتي على شكل جدل وتسمى حينئذٍ «مساجلات».

للمزيد حول هذه الوسائل، انظر: محمد مصطفى هدارة، **التجديد في شعر المهجر** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٧)، ص ١٣ ـ ١٧؛ عبود، **رواد النهضة الحديثة**، ص ٤٢ ـ ٤٩، والرشودي، «مطارحات أدبية بين شعراء العراق وشعراء لبنان في القرن التاسع عشر،» التي تسرد عدداً من «المراسلات» الطريفة.

الشعر القديم، أو بالمغامرات الفكرية والأسلوبية التي كانت تجري في مجال النثر. ويبدو أن مجال الشعر قد بقي بعيداً نسبياً لم تمسه إنجازات النهضة التي كانت تنتشر على امتداد القرن التاسع عشر. فكما سبق ورأينا، لم يستطع حتى الشدياق العظيم أن يجتاز الامتحان الصعب لإحداث تغير فعلي في الشعر، رغم إدراكه الواضح لمثالب الشعر العربي في عصره. ففي مقدمته الطويلة لديوانه **المغنى لكل معنى**، التي ربما كانت أول مقدمة يكتبها شاعر عربي حديث لديوانه، يقول الشدياق إن المفردات في الشعر يجب أن تكون مناسبة للمعنى، وإن الشعر يجب أن يكون بسيطاً، متناسقاً، خالياً من الادعاء والتكلف[٥٥]. لكنه رغم هذا الإدراك لماهية الشعر الجيد كان يميل إلى كتابة شعر المديح جرياً على التقاليد، معترفاً بأنه كان يطمع بأن «يزّين ديوانه بمدائح تقول: وقال يمدح الأمير»[٥٦]. وكانت قصائدة المدحية هذه ذات أسلوب بالغ التكلف، تفتقر إلى الروح والصدق. ولا شك في أن شعره قصر عن أعماله النثرية وعن آرائه الخاصة عن الفن الشعري. ويصح القول نفسه على اليازجي، إلا أن الأخير كان شاعراً أفضل.

### أ ـ العـراق

كانت المثالب نفسها موجودة في الشعر على امتداد الوطن العربي، حيث انتشر التكلف والزيف. وتُعزى النهضة الشعرية العربية إلى محمود سامي البارودي (١٨٣٩ ـ ١٩٠٤)، الشاعر المصري الذي اشتهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ومع أن البارودي كان أكبر شاعر عربي في ذلك القرن، إلا أن الشعر في العراق كان يسير وئيداً نحو نهضة مستقلة، بدأت حتى قبل زمن البارودي، وهي نهضة قامت على أسس ونزعات محلية.

كان العراق في القرن التاسع عشر معزولاً عن الاتصالات الدائمة مع العالم الخارجي، وكان القطر العربي الأقل تأثراً بالغرب. لكن تراثاً حياً من الشعر بقي ماثلاً هناك، رغم أن أغلب الشعر في القرن التاسع عشر في العراق كان يعاني الأدواء نفسها التي عكست عقم الحياة العربية وقتئذ. ولكن على الرغم من كثرة المدائح الموجهة إلى الولاة، التي كانت تتميز بالمبالغة أو، على الأقل بالمديح الصرف، وعلى

---

(٥٥) انظر خلاصة آرائه، في: محمد يوسف نجم، «الفنون الأدبية،» في: الجامعة الأميركية في بيروت، هيئة الدراسات العربية، **الأدب العربي في آثار الدارسين** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١)، ص ٣٣٤ ـ ٣٣٦، وخلف الله، **أحمد فارس الشدياق وآراؤه اللغوية والأدبية: محاضرات**، ص ١٨٠ ـ ١٩٢.

(٥٦) انظر: أحمد فارس الشدياق، «مناهل الأدب العربي،» في: أحمد فارس الشدياق، **مختارات أحمد فارس الشدياق** (بيروت: ١٩٣٥)، ص ٧٥. وعن أمثلة من مدائحه، انظر: أحمد فارس الشدياق، **كنز الرغائب في منتخبات الجوائب** (إستانبول: مطبعة الجوائب، ١٢٨٨ ـ ١٢٩٨هـ).

الرغم من افتتان الشعراء بالشكل والتلاعب اللفظي، كان الشعر العراقي يُجنُّ تياراً من القوة والحيوية[٥٧]. إن دراسة الشعر العراقي في القرن التاسع عشر تفيدنا كثيراً في اكتشاف أسباب قوة ذلك الشعر وتفوقه في القرن العشرين. لكن قلة نادرة جداً من مؤرخي الأدب عندنا حاولوا تقويم شعر القرن التاسع عشر في العراق تقويماً كاملاً. لقد ظهرت مؤخراً دراسات متعددة، لكن ليس بينها دراسة واحدة متكاملة استطاعت أن تبرز أهمية هذا الشعر، وأن تقدم إنجازاته بشكل مقنع للقارئ العربي[٥٨]. ورغم أن إنجازات البارودي وإسماعيل صبري في مصر، وابراهيم اليازجي وسليمان البستاني في لبنان، وغيرهم من أبناء جيلهم، قد تم الاعتراف بها عموماً وقبولها أساساً لتطور الشعر العربي الحديث، فإن المساهمة العراقية لم تحظ بما تستحقه من مكانة في هذا المجال على الصعيد العربي العام[٥٩].

---

(٥٧) يذكر يوسف عز الدين في مقدمة كتابه **الشعر العراقي**، حيوية الشعر العراقي في القرن التاسع عشر ويعترف أن المسألة تحتاج مزيداً من البحث. انظر: يوسف عز الدين، **الشعر العراقي: خصائصه وأهدافه في القرن التاسع عشر**، المكتبة العربية؛ ٢٦، ط ٢ (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، المقدمة.

(٥٨) الدراسات الثلاث المهمة الأولى عن شعر القرن التاسع عشر في العراق كانت أولاً كتاب: محمد مهدي البصير، **نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر** (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٤٦)، يمدح هذا الكتاب ويبالغ أحياناً في قيمة الإنتاج الأدبي في العراق خلال ذلك القرن، ويحاول ربط نشاط شعراء العراق في القرن التاسع عشر بالشعراء المحدثين (ص ٣٣١)، لكنه يقصر في وصف ميزات الشعر في ذلك القرن والقوى المؤثرة فيه. ثم يأتي كتاب يوسف عز الدين المذكور أعلاه؛ والكتاب الثالث هو لـ: إبراهيم الوائلي، **الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر** (بغداد: مطبعة العاني، ١٩٦١)، ويجد القارئ في هذا الكتاب (ص ٢٥٩ ـ ٢٩٥) وصفاً جيداً لمصادر القوة والحيوية التي غذت الشعر العراقي وحافظت على تيار الإبداع في أيام الاضطراب السياسي. لكن الوائلي، رغم الأدلة بين يديه، يقصر في إدراك القيمة الفنية الكاملة للشعر السياسي في القرن التاسع عشر في العراق. في ما عدا ذلك فإن الكتب عن الشعر العراقي في القرن العشرين يغلب أن تضم فصولاً تقدم للشعر العراقي في القرن التاسع عشر، لكن هذه أيضاً تعاني النقص نفسه في تقويم هذا الشعر ورؤيته كأساس لقوة الشعر العراقي الحديث في القرن العشرين". انظر: عبد الكريم الدجيلي، **محاضرات عن الشعر العراقي الحديث**، ألقاها عبد الكريم الدجيلي على طلبة قسم الدراسات العربية واللغوية ([القاهرة]: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٩)، وأحمد أبو سعد، **الشعر والشعراء في العراق، ١٩٠٠ ـ ١٩٥٨: دراسة ومختارات**، تاريخ الشعر العربي المعاصر؛ ٢ (بيروت: دار المعارف، ١٩٥٩).

(٥٩) أنيس الخوري المقدسي في كتابه **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، لا يتحدث عن الشعر العراقي قدر ما يتحدث عن الشعر السوري والمصري في القرن التاسع عشر؛ ويصدق القول نفسه على كتاب: عمر الدقاق، **الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث**، ط ٢ (حلب: مكتبة الشرق، ١٩٦٣)، بينما غيب لا يتناول الشعر في العراق على الإطلاق في مقالة: Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, I: The Nineteenth Century».

كان أغلب الشعر العراقي في القرن التاسع عشر، لا جميعه، يقوم حول ما يمكن أن يدعى بـ «الموضوع السياسي الثوري». ويشكل هذا النوع من الشعر السياسي أرقى مثال في العربية الحديثة للشعر الذي تجدد بتأثير العوامل الخارجية، من سياسية واجتماعية. كان ذلك ممكناً لأن تراث الشعر القديم في العراق بقي حياً من جيل إلى جيل، فقد حافظت عليه معاهد العلم في جوامع المراكز الإسلامية الموجودة في المدن العراقية الرئيسية، وبخاصة في بغداد والموصل والبصرة والحلة وكربلاء، وأخيراً وليس آخراً، في النجف. بيد أن كثيراً من التبادل الثقافي الذي كان قائماً بين تلك المراكز لعل مبعثه هو وفرة المواهب الإبداعية في العراق. لقد لاحظ زكي مبارك، الذي أقام حوالى سنة في العراق في أواخر حقبة الثلاثينيات، استمرار تيار من المنافسة بين مراكز العلم السنية والشيعية، كما لاحظ المجادلات الأدبية التي كانت تجري بينها[٦٠]. ولا شك في أن حيوية التراث الثقافي في العراق وقوته الاستمرارية تفسر لنا ذلك الانتقال السهل، الذي حققه شعراء القرن التاسع عشر في العراق، إلى نوع من الشعر أكثر حداثة، لغة وموقفاً، كلما تطرقوا إلى موضوع جديد. لقد ثبت أن البساطة والأسلوب المباشر كانا طوع أيديهم، وتلك مسألة ذات مغزى كبير.

كانت الأوضاع الاجتماعية والسياسية في العراق في القرن التاسع عشر سيئة جداً، وكانت الإدارة العثمانية شديدة الضعف، فانتشر قدر كبير من الظلم والاضطهاد والانحراف والتجسس والسلب والرشوة وغيرها من أشكال الفساد. وكان المجتمع غير متجانس يعج بالمتناقضات العميقة. فقد كان يضم الأتراك والأكراد والعجم والآشوريين، إضافة إلى السكان العرب. وكان سكان المدن الأصليون يفوقهم عدداً أبناء القبائل الذين كانوا في حالة دائمة من عدم الاستقرار. كان بعض هذه القبائل من الأكراد وبعضها من عرب البادية، وجميعهم لم ينصاعوا قط إلى القوانين. كانوا غلاظاً، عتاة، قليلي الاحتفال بالدين، فأثاروا القلاقل وبثوا الخراب في ثوراتهم العديدة ضد الحكومة، وفي حروبهم القبلية في ما بينهم. وكانت حياة الإقطاعيين من أصحاب الأراضي، برفاهها الكبير، تشكل نقيضاً عجيباً للفقر السائد بين الفلاحين وأهل المدن البسطاء. وكما كان هناك العديد من الأجناس والأنظمة الاجتماعية، فقد كان هناك أيضاً العديد من الملل والأديان[٦١].

---

(٦٠) زكي مبارك، «الأدب العربي الحديث في العراق،» **الرسالة** (٣١ آذار/ مارس ١٩٤١)، ص ٣٧٢ ـ ٣٧٦.

(٦١) حول الأوضاع السياسية والاجتماعية في العراق في ذلك الوقت، انظر: الوائلي، **الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر**، ص ٣٦ ـ ٨٩، وعز الدين، **الشعر العراقي: خصائصه وأهدافه في القرن التاسع عشر**، ص ٢٣.

من البديهي أن يرى الإنسان أن مثل هذه الأوضاع الاجتماعية والسياسية لا يمكن أن تؤدي إلى ازدهار الأدب. كانت مصر في حاجة إلى الانفتاح على أوروبا ولو عن طريق غزو غاشم وإلى بروز رجل متنور طموح مثل محمد علي لتبدأ فيها النهضة، كما كانت سوريا في حاجة إلى نشاط عدد من المسيحيين المتبرمين بالحكم العثماني، وإلى التأثير التثقيفي للمدارس التبشيرية الكثيرة التي أسست فيها لكي ينشط فيها الدافع الإبداعي والفكري. أما العراق فلم يكن لديه شيء من ذلك، مما يدفع المرء إلى الاستنتاج الصحيح بأن العراق لم تقم فيه أي نهضة أدبية في القرن التاسع عشر. إن صحة هذا الاستنتاج تعود إلى أن كلمة «نهضة» تعني انبعاثاً شاملاً في الحركة الأدبية والفكرية يتناول عدة فروع من المعرفة، ويتوجه فكرياً نحو اقتباس أشكال وأساليب جديدة في الأدب والحياة.

ولكن إذا كانت النهضة العراقية في شكل حركة ثقافية كاملة قد تأخرت، فإن جزءاً من شعر القرن التاسع عشر كان يتسم بالحيوية والقوة. وقد سبق الحديث عن كيفية استمرار النشاط الشعري حياً في المدارس الدينية. وثمة نقطة أخرى تستحق النظر هنا وهي أن الشعر في العراق يكاد يكون طريقة حياة. فهو على حد قول محيي الدين إسماعيل: «أخطر تعبير عن الشخصية العراقية»[٦٢]. ويبدو أن العنصر الشيعي قد لعب دوراً في استمرار إنتاج شعر يتميز بالجزالة في العراق. كانت مدينة النجف الأشرف، وهي المركز الثقافي الشيعي الرئيسي، واحداً من أهم مراكز الثقافة العربية الإسلامية، وفيها العديد من المخطوطات النادرة. والنجف مدينة تتمتع بمنزلة ثقافية عظيمة لها هيبتها المعترف بها، برغم الفقر وقساوة الحياة. وقد احتفظت النجف، مع سواها من المراكز الشيعية، بروح بدوية تسربت إلى لغة الشعر وبنائه[٦٣]. غير أن هذا يجب أن لا يعني أن المؤثرات البدوية في العراق كانت تقتصر على المراكز الشيعية بحال من الأحوال، فنحن نلمس تلك المؤثرات لدى بعض شعراء السنة في القرن العشرين أمثال معروف الرصافي. لقد نشأت في تلك المراكز الشيعية تقاليد شعرية خاصة ازدهرت على منابر الشعر العامة وفي المجالس الخاصة وفي صحون مساجد النجف. وكان الكثير من هذه التقاليد يُراعى في الاحتفالات الموسمية والمناسبات الدينية التي تقام في ذكرى مقتل الحسين حفيد الرسول (ﷺ). وتستطيع النجف أن تفاخر بعدد من الشعراء يفوق ما لدى أي مدينة عراقية أخرى باستثناء الحلة. ويبدو أن هاتين المدينتين قد أنجبتا عدداً من الشعراء يفوق ما أنجبته بقية المدن العراقية. كما يبدو أن

---

(٦٢) محيي الدين إسماعيل، «ملامح من الشعر العراقي الحديث،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٥٧.

(٦٣) انظر: إبراهيم السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين** (بيروت: دار الثقافة، [د. ت.])، ص ٢٧.

الشعر كان من المشاغل اليومية في النجف، يتراوح بين الظرف والدعابة وبين شعر الرثاء. وكانت المسابقات الشعرية موضع تشجيع كذلك[٦٤].

إضافة إلى كونها مركز الحياة الشعرية، كانت النجف في قلب الصراع والاضطراب السياسي. ويبدو أن الأتراك السنّة لم يكونوا راضين عن الشيعة فضايقوهم في حياتهم ومعتقداتهم. وقد جلبت عليهم عقيدتهم في من يجب أن يكون إمام المسلمين، وآراؤهم في الخلافة، نقمة الإدارة العثمانية. وقد كان هذا مبعث قلق لهم أدخل إلى شعرهم الديني عنصراً سياسياً تسرب أيضاً إلى مراثي الحسين، التي كانت تعبّر أحياناً عن تمرّد روحي عظيم. والواقع أن تلك المراثي كان يمكن أن تصبح كليشيهات مكرَّرة لولا الموضوع السياسي والاجتماعي الذي أدخل إليها زخماً جديداً وعاطفة حقيقية صادقة. وثمة سبب آخر لظهور الشعر السياسي المناهض في القرن التاسع عشر، وهو الحركة الوهابية. فالشعر الذي ناهض الوهابية، رغم دافعه الديني، كان ذا مسحة سياسية، وبعضه يكشف عن مقدرة مبكرة في كتابة شعر يتسم بالبساطة وقوة التأثير[٦٥]. وعلى رغم أن العثمانيين كانوا غير راضين عن الشيعة بشكل خاص، إلا أن السكان العرب جميعاً، بمن فيهم السنّة، كانوا يتعرضون للظلم، والواقع أن بعضاً من أهم شعراء تلك الفترة كانوا من السنّة، مثل عبد الغني الجميل (١٧٨٠ ـ ١٨٦٣)، وعبد الغفار الأخرس (١٨١٠ ـ ١٨٧٣). وربما كان هذا الشعر الذي صدر ضد الاضطهاد العثماني بداية شعر الاحتجاج في العربية في الأزمنة الحديثة. وهو شعر يستحق الاعجاب، لما ينطوي عليه من بساطة ومباشرة، وقوة في الروح، وجزالة في اللغة، واندفاع في العاطفة. ويبدو أن بعض الشعراء في العراق في تلك الفترة كانوا يدركون الحاجة إلى البساطة والوضوح. يقول صالح التميمي وهو ينتقد التصنع في شعر الشاعر اللبناني بطرس كرامة:

ولست أرى المصنوع إلا مؤمِّرا  كما لا أرى المطبوع الا مؤمَّرا

---

(٦٤) لا تزال هذه التقاليد سائدة في النجف، انظر: الدجيلي، **محاضرات عن الشعر العراقي الحديث**، ص ٣٦. حول حلقات الشعر والعلوم في النجف، انظر: علي الشرقي، **الأحلام** (بغداد: شركة الطباعة والنشر، ١٩٦٣)، حيث نجد بعض الفصول الممتعة في وصف هذا النوع من الحياة التي تغذي التقاليد الشعرية. انظر أيضا: جعفر الخليلي: **هكذا عرفتهم** (بغداد: مطبعة الزهراء، ١٩٦٣)، و**هكذا عرفتهم: خواطر عن أناس أفذاذ عاشوا بعض الأحيان لغيرهم أكثر مما عاشوا لأنفسهم**، ٥ ج (بغداد: دار التعارف للمطبوعات، ١٩٦٨ ـ ١٩٨٢). ولمزيد من التفاصيل عن أهمية النجف مركزاً للنشاط الأدبي، انظر: جعفر محبوبة، **ماضي النجف وحاضرها**، نشره محمد سعيد محبوبة، ٣ ج، ط ٢ (النجف: المطبعة العلمية؛ مطبعة الآداب، ١٩٥٥ ـ ١٩٥٨)، ص ٣٨٨ ـ ٣٩٦، وجعفر الخليلي [وآخرون]، **موسوعة العتبات المقدسة**، ١٣ قسم (بغداد: دار التعارف، ١٩٦٥ ـ ١٩٧١)، قسم النجف، ج ٢، ص ١٩٧ ـ ٣١٦.

(٦٥) أورده: الوائلي، **الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر**، ص ١٢٤.

وما الشعر إلا ما أبانت صدوره  قوافيه لا ما السمعُ فيه تحيّرا[٦٦]

وقد يجد الناقد في شعر الأخرس والجميل كثيراً من الأمثلة تتضمن مشاعر صادقة وتمكناً كبيراً من اللغة الشعرية. كان شعر الجميل يعكس تلك الحقبة المضطربة في بلاده أكثر من شعر معاصريه في العراق[٦٧]. وفي ما يلي أبيات من شعره ذات دلالة في هذا المجال:

وكم لي على الكرْخ من وقفةٍ  تسيلُ دموعي بها كالديمْ
أسائلُ أين الرفاقُ الكرام  وأين الأعزّةُ أهل الكرمْ
فلم أرَ لي من مجيبٍ بها  وأنّى تجيبُ العظامُ الرّممْ[٦٨]

هذه مشاعر سنجدها كثيرة الورود في الشعر العراقي في القرن العشرين، وشعر الجميل إرهاص جيد لها. ويعكس شعره كذلك اعتزازاً كبيراً بأمجاد العرب القديمة وهو اعتزاز ردده كثيراً شعراء القرن العشرين:

متى يلثم اللبّات رمحي وترتوي  سيوف بأعناق اللئام صليلُها
وحولي رجال من معدٍ ويعربٍ  مصاليتُ للحرب العوان قبولها[٦٩]

وثمة أمثلة كثيرة في شعر الأخرس (وهو شاعر ممتع جداً) تعكس القوة والحيوية في الشعر العراقي المبكر. والقصيدة التالية عن الخمر والنساء واللهو تكشف عن كثير من الحيوية والطرافة وخفة الروح، وهي حسنة الأداء، وذات وحدة عضوية، وهو إنجاز نادر في تلك الأيام:

أقول لصاحبي ورضيعُ كأسي  رفيقي بالفسوقِ وبالفجورِ
علامَ صددتَ عن كأس الحميَّا  لقد ضيعتَ أوقات السرورِ
أبعدَ الشيب ويحكَ تُبتَ عنها  وما لكَ في مَتابك من عذيرِ
وكيف عدلت عن حالات سوء  تصير بها إلى بئس المصيرِ
لبستْ بها وإيّاك المخازي  فأسحبُ ذيل مختارٍ فخورِ
أتنسى كيف قضّينا زماناً  به الأيامُ باسمةُ الثغورِ

---

(٦٦) أورده: الرشودي، «مطارحات أدبية بين شعراء العراق وشعراء لبنان في القرن التاسع عشر،» ص ٤٣. الأبيات نظمت بين عامي ١٨٤٠ و١٨٤٥. لمزيد من الأمثلة على شعر يخلو من التكلف، انظر: الوائلي، المصدر نفسه، ص ١٥٢ ـ ١٧٨ وغيرها.

(٦٧) الوائلي، المصدر نفسه، ص ٧٤ ـ ٧٦ و٢٨٢ ـ ٢٨٤. انظر أيضاً: **مجموعة عبد الغفار الأخرس في شعر عبد الغني الجميل وما قاله الأخرس فيه**، تحقيق عباس العزاوي (بغداد: شركة الطباعة والتجارة، ١٩٤٩)، ص ٢٠.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٦٩) المصدر نفسه، ص ٤٨. الأبيات مأخوذة من مخمس للأخرس بني على أبيات الجميل الأصلية.

وكنا كلما بتنا سكارى ورحْنا بالمدام بلا شعور
وقمنا بعد ذلك واصْطبحنا فما ندري المساء من البكور
وأنتَ مع العواهر والزواني تُطاعنهنّ بالرمح القصير
وكنت تقول لي اشرب هنيئاً وخذها بالكبير وبالصغير
وكنت إذا نظرت ولو عجوزاً سللت سلول غرمول الحمير[٧٠]

كان الشعراء في تلك الأيام على اتصال قوي بالحياة العامة، فقد كان شعرهم مكرّساً لخدمة الروح الجماعية، وقد وجد ذلك سبيله حتى إلى شعر الحب. كان أسلوبهم هذا في الحياة والتوجه يكاد يخلو من أي خصوصية حقيقية، ولم يسمح بالتالي لظهور الصوت الخاص في الشعر. لهذا كان التعبير الشخصي الأصيل عن تجربة ذاتية حقيقية، كما يظهر في القصيدة السابقة وفي أفضل قصائد الأخرس[٧١]، دليلاً على أصالة الشاعر واستقلاله. وبالرغم من الأخطاء المستغربة في شعر الأخرس، فإن قصائده تتميز بقيمة فنية غير قليلة، لأن الشاعر نجح فيها بالتخلص من الموضوع التافه المكرر الذي غلب على شعر عصره.

في ما يلي مثال لشاعر آخر في زمن الأخرس يدور كذلك حول موضوع الحب والخمر والنساء، ولكنه يعكس النهج التقليدي الذي كان متبعاً في الشعر آنذاك:

غنّى النديم فأرقص الحببا وتصفقت أكوابه طربا
قمر وشمس عقاره ازدوجت بالماء حتى أنتجت شهبا
رقّت كرقته سلافته فكأنه في كأسه انسكبا[٧٢]

إن نوع النبوغ الذي خص به الأخرس، وحبه التلقائي للحياة، ومسحة العبث الطريفة التي تظهر لنا عندما يبرز الصوت الخاص في شعره، وسلاسة أسلوبه، ونبرته الأصلية، تظهر جميعها كذلك في مطالع بعض مدائحه التقليدية. ففي مطالعه الغزلية، يبدأ الشاعر بالطريقة التقليدية، ولكن سرعان ما تحمله عواطفه بعيداً عن الموضوع الأساسي في القصيدة، ثم عندما يصل أخيراً إلى المديح، يفعل ذلك بشكل مفاجىء مرتبك خال مما يسمى بقانون «حسن التخلّص» في عمود الشعر. وقد يجد الناقد

---

(٧٠) **الطراز الأنفس في شعر الأخرس** (إستانبول: ١٣٠٤هـ)، ص ٢٤٢ ـ ٢٤٣، قصيدة موجهة إلى صديقه ملا خضر.

(٧١) لمثالين طريفين، انظر: البصير، **نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر**، ص ١١٩ ـ ١٢٠.

(٧٢) أوردها: عز الدين، **الشعر العراقي: خصائصه وأهدافه في القرن التاسع عشر**، ص ١٦٢. قارن أيضاً قصائد الأخرس بقصائد معاصره الشيخ عباس النجفي (١٨٢٦ ـ ١٨٦٠) الذي يدعوه البصير «الشاعر الغزل»، في: المصدر نفسه، ص ٢١٠ وكذلك ص ٢١٢ ـ ٢١٨ حول قصائد أخرى جميعها تقليدية جداً في صورها وعباراتها ومواقفها العاطفية.

المعاصر في هذه المحاولات العفوية عند بعض الشعراء العراقيين الاوائل في العصر الحديث صراعاً غير واع للتخلص من التقاليد البالية[٧٣].

ومن أهم شعراء القرن التاسع عشر إلى جانب الأخرس والجميل الشاعر حيدر الحلّي (١٨٣١ ـ ١٨٨٦) وصالح التميمي (١٧٧٦ ـ ١٨٤٥) وعبد الباقي العمري (١٨٣١ ـ ١٨٨٦) ومحمد سعيد الحبّوبي (١٨٥٠ ـ ١٩١٦). ففي أواخر القرن، عندما بدأت المجلات المصرية والسورية تصل إلى العراق بانتظام، ترك الشعراء بشكل مفاجىء ونهائي جميع أنواع المحسنات والتزويقات. وقد ساعدهم على ذلك من دون شك استمرار تيار أصيل في الشعر العراقي، ووجود نوع من الشعر المباشر البسيط مكرس غالباً، لا دائماً، لموضوع الثورة السياسية امتد خلال القرن كله. والواقع أن شعر القرن التاسع عشر في العراق، كما يعتقد البصير، كان مقدمة لكثير من نزعات القرن العشرين في الشعر العراقي[٧٤]. ويمكن القول إن شعر التمرد السياسي في العراق، الذي بدأ مبكراً في الربع الثاني من القرن التاسع عشر، كان يتفوق في المستوى الفني على جميع الشعر في الوطن العربي في ذلك الوقت، لأن البارودي في مصر لم يشتهر الا بعد موت الجميل.

إن استمرار هذا التيار الأصيل مكّن الحبّوبي، في أواخر القرن،من أن يُدخل إلى الشعر العراقي سلاسة أكبر، ورقّة في العواطف، ولغة شعرية جديدة ولهجة أكثر انخفاضاً. ومع أننا لا نجد أي تغير أساسي في الصورة الشعرية عنده، إلا أن ذلك غير منتظر في هذا الوقت المبكّر من النهضة الشعرية، لأن الصورة الشعرية لا تتغير إلا عندما يحدث تغير أساسي شامل في الحساسية الشعرية. يرى عدد من الباحثين أن الحبوبي هو رائد الشعر الحديث في العراق، فهو في نظرهم صلة الوصل بين «الفترة المظلمة» والأزمنة الحديثة[٧٥]. لكن هذه النظرة تفتقر إلى كثير من الدقة، لأنها لا تتجاهل إنجازات الأخرس والجميل فحسب، بل جميع شعر التمرد السياسي الذي كتب في العراق في القرن التاسع عشر.

---

(٧٣) وثمة أمثلة كثيرة على ذلك في: **الطراز الأنفس في شعر الأخرس**. انظر أيضاً: عبد الغفار الأخرس، **مخطوطة شعر الأخرس، شاعر العراق في القرن التاسع عشر**، تحرير يوسف عز الدين (بغداد: دار البصري، ١٩٦٣)، ص ٢١ ـ ٢٣ و ٣٠ ـ ٣٢، ويلاحظ بشكل خاص هذا البيت اللطيف عن الخمرة، ص ٢١:

لطفت حتى كأن لم نرها  فتخيلنا الوجود العدما

وهو غير مذكور في: **الطراز الأنفس في شعر الأخرس**.

(٧٤) البصير، المصدر نفسه، ص ٣٣٠ ـ ٣٣١.

(٧٥) المصدر نفسه، ص ١٤ ـ ١٥، والدجيلي، **محاضرات عن الشعر العراقي الحديث**، ص ١ و٣٢.

غير أن الإنجاز الشعري الأكبر الذي حققه الحبوبي في ما كتب من شعر كان ترسيخه للغة شعرية مبسطة غلبت عليها مسحة حضرية أكيدة. وقد تضافرت موهبته الشعرية الأصيلة مع ثقافته النجفية الكلاسيكية لترتفع بشعره بعيداً عن عناصر الانحطاط في الشعر الذي سبقه.

على مستوى الوطن العربي، كان طغيان الحكم العثماني هو عنصر التوحيد في الشعر. وكان ثمة موقفان تجاه العثمانيين: موقف يساند العثمانيين ويعبر عن حماسه لوحدة إسلامية شاملة في ظل الخلافة العثمانية، وموقف قومي عربي يتجه نحو الإصلاح. وقد بلغ هذا الموقف الأخير قوة ملحوظة في شعر القرن التاسع عشر، فوجد تعبيره في موضوع ماضي العرب المجيد، وهو موضوع يثير الحنين والحماس، استغله الشعراء أكبر استغلال في القرن العشرين.

### ب ـ سوريا ولبنان

كان بلاط الأمير بشير الشهابي في لبنان يجتذب مشاهير الشعراء ورجال الأدب امثال ناصيف اليازجي، واحمد فارس الشدياق، وبطرس كرامة (١٧٧٤ ـ ١٨٥١) ونقولا الترك (١٧٦٣ ـ ١٨٢٨)[٧٦]. كان شعر البلاط نفسه مبتذلاً لغةً وخيالاً، ولكن شغف الشعراء بـ «التراسل» في ذلك الزمن سبّب شيئاً من الحركة في الشعر في لبنان وأقطار عربية أخرى.

ومن ناحية أخرى، شهدت سوريا تجارب غير عادية في الشعر. لعل جبرائيل دلاّل (١٨٣٦ ـ ١٨٩٢)، وهو شاعر مسيحي من حلب، كان أول عربي يستشهد في سبيل حرية الفكر في الأزمنة الحديثة. كان يكتب شعر الاحتجاج ويهجو سلطة رجال الدين وطغيان الملوك ويدعو إلى الجمهورية[٧٧]. أما رزق الله حسون فقد عبر عن تجربة مختلفة تماماً. لقد كان إلى جانب مرّاش ودلاّل من بين السوريين الكثيرين الذين هاجروا وراحوا يكتبون في المنفى. وقد صدر له ديوانان: **الأول** بعنوان **أشعر الشعر** وقد صدر عام ١٨٦٧، فكان استمراراً لتيار مسيحي صرف في الأدب العربي الحديث. كان هذا الديوان يضم منظومات لبعض المنتخبات القصصية من سفر أيوب. ونشيد موسى في سفر الخروج، ونشيد سليمان، وبكائيات إيرميا النبي، وغير ذلك

---

(٧٦) حول حياة كرامة وأعماله، انظر: عبود، **رواد النهضة الحديثة**، ص ٥٥ ـ ٦٣، ولويس شيخو، **الآداب العربية في القرن التاسع عشر**، ط ٢ مصححة مع زيادات شتى، ٣ ج في ١ (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٤ ـ ١٩٢٦)، ج ١، ص ٥٨ ـ ٦٥. وحول حياة الترك، انظر: شيخو، المصدر نفسه، ص ٢٣ ـ ٢٤ و ٤٠ ـ ٤٤، وعبود، المصدر نفسه، ص ٥٠ ـ ٥٤.

(٧٧) توفي دلاّل في السجن حيث أوصله تحريض رجال الدين بسبب قصيدته «العرش والهيكل» التي يهاجم فيها الملك ورجال الدين. انظر: الكيالي، **محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ١٨٠٠ ـ ١٩٥٠**، ص ٧٨ ـ ٨٥ حيث أورد هذه القصيدة.

من أسفار الكتاب المقدس. وكان ديوانه **الثاني، النفحات**، يقع في قسمين: يضم الأول ترجمة حكايات رمز من الشاعر الروسي (كرويلوف) لعلها أول محاولة في العربية للترجمة عن الروسية؛ ويضم القسم الثاني قصائد عربية تراثية من الهجاء والمديح، وقصائد حنين إلى أرض الوطن وقصائد أسى وتفجع. وكان حسون، شأن غيره من شعراء سوريا ولبنان، يكتب عن الحرية ويساعد بشكل عام في يقظة الشعب العربي.

لكن هذه المحاولات الشعرية، على رغم ما أثارته من نشاط، لم تستطع بلوغ ما يقترب من النهضة الحقيقية في الفن الشعري، فلم تكن مواهب هؤلاء الشعراء ولا العوامل الداخلية في الفن الشعري نفسه من القوة بحيث تولّد أي تغير حاسم. ويبدو أن الشاعر اللبناني خليل خوري (المتوفى عام ١٩٠٧) كان أول من استطاع التحرر من الطريقة القديمة البالية في التعبير، فكتب شعراً جيداً، وأصدر أربعة دواوين، جميعها قبل عام ١٨٨٤. وتكمن أصالته في تناوله الجديد للشعر واستخدامه الطريف للصورة الشعرية، مع الحفاظ على قوة الأسلوب واللغة[٧٨]. وقد تفوق في هذا على تلميذه مرّاش والشاعر حسّون، وكلاهما من المجددين في الموضوع الشعري. وقد يعجب المرء لم لَمْ يترك خوري أثراً أكبر من شعر عصره، لأنه لا جدال في حداثة صوره ورقة تعابيره المرهفة. وقد يعود ذلك إلى الطبيعة اللاثورية في مواضيع شعره، مما حال دون إحداث أثر قوي في القراء في ذلك الزمن.

## ج ـ فلسطين والأردن

إن المغامرات الشعرية في سوريا (ولبنان) لم تشمل جنوب سوريا، وهو الجزء الذي عرف بعد الحرب العالمية الأولى باسم فلسطين وشرق الاردن[٧٩]. ففي القرن الثامن عشر وحتى في القرن التاسع عشر لم يتمتع هذا الجزء من سوريا بنشاط ثقافي ملموس أو بعرف شعري مستمر. وقد لاحظ آخرون هذه الظاهرة. يقول محمد سليم رشدان: «وحين نتوغّل في تاريخها [فلسطين]، نجد أنها لم تنجب ـ على تطاول العصور ـ غير آحاد من الأفذاذ الذين كانوا يلتمعون بين حين وآخر... وندر أن تعاصر منهم اثنان»[٨٠]. لكن الأسباب التي يسوقها الكاتب في دعم قوله، من أن

---

(٧٨) عبود، المصدر نفسه، ص ٨٨.

(٧٩) حول التقسيمات الأولى لشرق الأردن وفلسطين، انظر: ناصر الدين الأسد، **الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٧)، ص ٨ ـ ٩.

(٨٠) محمد سليم رشدان، «الأدب في فلسطين،» **الرسالة** (١٣ آب/أغسطس ١٩٤٦)، ص ٨٩٧.

فلسطين أولاً مكان مقدس، وأنها ثانياً تفتقر إلى المناظر الجميلة، ليست بالأسباب المقبولة. فقد يتوقع المرء من قدسية مدينة القدس أن تنتج تراثاً ثقافياً عظيماً: إسلامياً ومسيحياً. أما عن المناظر الطبيعية فإن فلسطين قد تمتعت دائماً بكثير من الجمال الطبيعي في جبالها وبحارها ونهرها، ثم إن الصحراء نفسها قد أنجبت العديد من المواهب الفذة. قد يكمن السر في بطء الحركة الثقافية في فلسطين في أنها ربما كانت أقل حظاً من بقية الولايات العربية (كما كانت الأقطار العربية تدعى آنذاك) في مقدار التعليم الذي أتاحته لها الدولة. فقد تأسست أول مدرسة متوسطة في القدس عام ١٨٨٩ وحسب، وأول مدرسة ثانوية كاملة عام ١٩١٣. ويبدو أن هذا القسم الجنوبي من سوريا قد بقي منقطعاً عن التيار الثقافي الرئيسي الذي كان يجري بين مصر وسوريا (بما في ذلك لبنان)، وبين سوريا والعراق. وقد بقيت علاقاتها الثقافية ضعيفة مع الوطن العربي طوال القرن التاسع عشر. وعلى النقيض من عواصم عربية أخرى، لم تكن القدس يومئذ عاصمة لأي سلطة سياسية مركزية، كما لم يكن فيها أمراء ورعاة فنون يساعدون الشعراء والكتّاب ويشجعونهم. والواقع أن فلسطين قد أهملها الأتراك سياسياً وإدارياً. وثمة ظاهرة أخرى ذات مغزى هنا لأنها تكررت من جديد في أيامنا هذه، وهي أن عدداً من المواهب الأدبية من جنوب سوريا، ممن ساهموا في المسار الرئيسي للأدب العربي في القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين، قد درسوا وعاشوا غالبية حياتهم بعيداً عن مسقط رأسهم، مما حرم المنطقة من تأثيرهم المباشر[٨١]، وحال دون بداية مبكرة لتقليد ثقافي نام مستمر. وهذه مسألة في غاية الأهمية، لأنه كان بإمكان الناقد أن يلمس شيئاً من عدم النضج في المفهوم الفني أحياناً في الأردن الحديث حيث بقي فيها حتى الستينيات شيء من البساطة بعيد إلى حد ما عن حذلقة المدينة العربية الحديثة وتطور الاساليب الشعرية فيها.

### د ـ مصر

كان الشعر في مصر في القرن التاسع عشر يعاني العيوب نفسها الموجودة في بقية الوطن العربي. يصف لنا العقاد كيف أن الشعراء، باستثناء البارودي، كانوا على اتصال بقصور الكبار والأغنياء[٨٢]. وكان بلاط الأمير بشير في لبنان لا يضاهيه في مصر بلاط الخديوي وحسب، بل قصور المتنفذين وشخصيات المجتمع الكبرى. وقد كان مشاهير الشعراء المصريين في القرن التاسع عشر، بما فيهم الثوري المعتد بالذات

(٨١) الأسد، المصدر نفسه، ص ٢٨ ـ ٢٩.

(٨٢) انظر: عباس محمود العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٣٧).

عبد الله النديم (الشاعر، الخطيب، الصحفي، الكاتب، الزعيم، المعلم)[٨٣]، يحومون حول البلاط ومجالس علية القوم.

كان محمود صفوت الساعاتي (١٨٢٥ ـ ١٨٨٠) أفضل شعراء مصر في القرن التاسع عشر، قبل البارودي. كان يحب المتنبي ويحفظ شعره، وكان مداحاً يكتب المديح على طريقة المتنبي نفسه. ولا شك في أن الشقة قد بعدت بين شعره وشعر معاصريه، فتميز أغلب إنتاجه بالجدية، ولما كان متمثلاً مزايا الشعر القديم فإن شعره لم يكن يشكو من منازع الضعف في الأسلوب التي كانت سائدة في شعر الكثيرين من حوله، لكنه لم يستطع التخلص من بعض المزايا الشعرية السائدة في محيطه، فاتبع المألوف في استعمال «التأريخ» والأحاجي الشعرية والدعابة الحكمية وغير ذلك من المحسنات اللفظية.

كانت مصر تعجّ بصغار الشعراء، يملأون العالم الأدبي بمنظوماتهم الفارغة. وكان بعضهم من موظفي البلاط الذين يدعوهم العقاد باسم «الديوانيين». أما الآخرون فكانوا الشعراء الذين يرافقون الأعيان، ويسميهم «الندماء». كانوا جميعهم يتعاطون المديح ويعتمدون على علاقاتهم بالخديوي أو غيره من أعيان البلد. أما شاعر البلاط عبد الله فكري (١٨٣٤ ـ ١٨٨٩) وهو أشهر هؤلاء فقد كان موظفاً بارزاً في بلاط إسماعيل، لكن شعره كان مليئاً بالتكلف والمحسنات المفرطة وغير ذلك من العيوب[٨٤].

كان الشعراء المرافقون للأعيان يقومون بدور محدد بارز في الحياة الاجتماعية العامة عند علية القوم في مصر، وهم يسترعون نظر الناقد الحديث لأنهم يشكلون النقيض الأكبر للحركة الشعرية المتطورة في مصر، بسبب مناهضتهم الطبيعية للتغير المطرد في الحساسية الشعرية في ذلك القرن. إن ما كانوا يقومون به من دور نصف شاعر ونصف مُسَلّ ربما كان من أكثر الأدوار مهانة للشعراء في تاريخ الشعر العربي. كان على الشاعر النديم[٨٥] أن يمتلك قدراً جيداً من المعرفة العامة، وأن يكون محيطاً

(٨٣) لمزيد من المعلومات عنه، انظر: المصدر نفسه، ص ٩٣ ـ ٩٧.

(٨٤) ثمة أمثلة عديدة من شعره في: عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، ٢ ج، ط ٦ (القاهرة: مطبعة الرسالة، ١٩٦٤ ـ ١٩٦٦)، ج ١، ص ١٤٩ ـ ١٥٥.

(٨٥) يبدو أن هذا التقليد لم يتوقف نهائياً في مصر، فقد بقي إلى وقت متأخر. لقد كانت المؤلفة على معرفة شخصية بشاعر مصري عاش هذا التقليد وطبقه في نظمه. إنه محمد مصطفى حمام المتوفى سنة ١٩٦٤. كان نظّاماً من الطراز الأول، ومن أسرع الناس بديهة وأكثرهم ظرفاً في عصر أصبح الشعر فيه جاداً منشغلاً بالحياة، ومأساوياً في كثير من الوجوه. كان هذا النظام يتقن فن المنادمة ويحفظ ألوفاً من الأبيات بعضها من نظمه هو، وكان يتجول في البلدان العربية يمدح الأمراء ويملأ قصور الكويت والعربية السعودية ومجالس الأدب في العواصم العربية بنكاته الحاضرة وحكاياته الممتعة. وقد حاول أن يعيش بهذه =

بالأدب العربي القديم بما فيه من شعر ونثر وأخبار وأمثال؛ وكان عليه أن يكون صبوراً كظوماً، ظريفاً، كيّساً، سريع الخاطر، ذكياً. كما كان عليه أن يقدم النصح لوليّه، أو يسرّي عنه، أو يسلّيه بدعابته وظرفه، بحسب مقتضى الحال. وكثيراً ما كان يُدعى للارتجال في مناسبات عديدة[٨٦]. كان من شأن هذه الطراوة المدنية الزائدة وهذا التكلف أن يذهبا ببقايا القوة والجزالة اللتين ميزتا الشعر العربي في أوج قوته، وأن يسدّا منافذ الروح الشعرية، فارتفع بذلك جدار بين الشعر وقلب الإنسان.

كان أشهر اثنين من الشعراء «الندماء» هما علي الليثي (١٨٢١ ـ ١٨٩٦) وعلي أبو النصر (١٨٠٠ ـ ١٨٨٠). وقبل أن يتوفى الليثي استنزل اللعنات على كل من ينشر شعره، وهو نوع من الاعتراف غير المباشر بالاحتقار الداخلي للدور الذي أريد لذلك الشعر أن يقوم به. وكان عبد الله النديم، قبل وفاته، يود كذلك لو يحرق شعره لولا أنه ضاع، فقد كان ذلك الشعر يحوي الكثير من الهجاء الكريه، كما قال صاحبه[٨٧].

من الواضح أنه كان في الشعر حاجة شديدة إلى نَفَس جديد من الحياة، لكن أي محاولة لتجديد شباب الشعر عن طريق الاقتباس من الآداب الأجنبية كانت خليقة بأن تصاب بالإخفاق. فلم تكن الموضوعات والمواقف وحدها في حاجة إلى التغيير (وهما عنصران يمكن استعارتهما من الآداب الأجنبية) بل إن الاطار العام بأكمله، من مصطلحات ولغة وتركيب جملة، كان في حالة تبعث على الرثاء. وكانت العودة إلى الأسس الثابتة القوية، وتجديد العلاقة مع أفضل ما في اللغة والتراث من كنوز هما السبيل الوحيد أمام الشعر العربي في ذلك الحين للخلاص من الحالة المتدهورة التي وصل إليها في أواسط القرن التاسع عشر. كان على الشعر أن يخلص نفسه من تكلف عصر الانحطاط وسطحيته، بإقامة صلة مع أفضل أمثلة الشعر القديم التي بقيت، بسبب قوة لغتها، وسلامة عبارتها، وإطارها القوي العام، وجودة المصطلح الشعري فيها، أمثلة على الإبداع الشعري النموذجي.

ولقد قام بهذا الدور في مصر **محمود سامي البارودي**[٨٨]. كان البارودي سليل

---

= الموهبة النادرة في عصره، إلا أنها لم تكفه، فكان يلجأ إلى الصحافة والإذاعة أحياناً ليكسب قوته. كانت الحساسية الشعرية جميعاً في هذا العصر قد تغيرت.

(٨٦) انظر: العقاد، المصدر نفسه، ص ١٠٠ ـ ١٠٣.

(٨٧) المصدر نفسه، ص ٩٠.

(٨٨) حول حياته، انظر: المصدر نفسه، ص ١٢٥ ـ ١٢٦؛ عمر الدسوقي، **محمود سامي البارودي**، نوابغ الفكر العربي؛ ٤، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨)، ص ٢٢ وما بعدها، وشوقي ضيف، **البارودي: رائد الشعر الحديث**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٣٧ ([القاهرة]: دار المعارف، ١٩٦٤)، ص ٤٦ ـ ٩٦.

أسرة شركسية نبيلة تنتمي إلى الطبقة التركية ـ المصرية الحاكمة. وقد تضافرت عدة عوامل في بداية حياته لتضمن نجاحه في مجال الشعر، فقد درس في المدرسة الحربية حيث كان أبناء الطبقة الحاكمة يستعدون لحياة عسكرية. ولو أنه درس في الأزهر، فلربما تخرج مثل بقية الأزهريين الموهوبين في تلك الأيام، نتاج نظام تعليم محدود ضيق الأفق يقوم على تراث لغوي راسخ شديد الجمود. لكن المدرسة الحربية، لأنها لم تقدم له أي ثقافة أدبية، تركت له الحرية في اتباع ميوله الخاصة. وعندما تخرج عام ١٨٥٤ وجد نفسه بلا عمل، نتيجة السياسة الرجعية التي اتبعها عباس، وسعيد من بعده، فاستغل أوقات فراغه لإرواء عطشه الشديد للأدب. ويبدو أن اهتمامه الرئيسي كان بالشعر. فمن المعروف أنه قرأ **ديوان الحماسة** ومجموعات الشعراء الأقدمين. ويبدو أن نماذج النثر القديم، بما اتسمت به من بساطة ومباشرة، لم تستهوه كثيراً، لأن أسلوبه في النثر، حتى في أواخر حياته، عندما كتب مقدمته لديوانه (الذي نشر بعد وفاته)، بقي محافظاً على أسلوب المحسنات البلاغية المسجوعة وما شاع من تزويقات بديعية في القرن التاسع عشر. لكنه كان يقرأ الشعر بكثرة ونهم، ويختزن مئات من الصور والعبارات الشعرية. وكان من السهل عليه أن يتجاوز تراثاً شعرياً قائماً لم يكن يشعر تجاهه بالإخلاص أو الاهتمام، فقد كان بالدرجة الأولى عسكرياً ينتمي إلى الطبقة الحاكمة، فلم يشعر بأي تعاطف مع ذلك النوع من الشعر المتهافت الذي كان شائعاً في عصره. ولما كان منفصلاً عاطفياً عن التقاليد الشعرية في عصره، فقد كان حراً.

ثبت أن هذا الوضع كان بالغ الأهمية لتطور الشعر العربي الحديث في مصر. كان شعر البارودي يتميز بالمباشرة والبساطة وقوة التعبير، وكان نتاج رجل من النبلاء معتد بنفسه وأرومته، وقد جعل همه الأكبر أن يكون أبرز شاعر معاصر ممن يكتبون في العرف الكلاسيكي المعافى الذي كان قد عاد إلى الحياة يومئذٍ بفضل حركة الإحياء.

يربط العقاد بين ما يدعوه «طفرة» البارودي الشعرية وشعور الحرية الوطنية الذي أحس به المصريون خلال حكم إسماعيل، والذي تكلل بثورة عرابي[٨٩]. غير أن شخصية البارودي الشعرية كانت قد تكونت في وقت سابق لهذه الأحداث، التي ساهم فيها الشاعر بدور فعّال بوصفه شخصية مرموقة. والواقع أن تجنبه التقاليد الشعرية في عصره كان موقفاً واعياً، يقوم على فهم واضح لدور الشعر وأهميته كما يراهما:

الشعر زين المرء ما لم يكن وسيلة للمدح والذام

(٨٩) يؤكد العقاد أهمية الحرية الوطنية، انظر: العقاد، المصدر نفسه، ص ١٢٠ ـ ١٢١ و١٢٣. انظر أيضا: ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ص ٤٣ ـ ٤٤.

لقد كان شديد الوعي بأهمية العمل الذي كان يقوم به، فهو يقول في مقدمته لديوانه إن الشعر «لمعةٌ خياليةٌ يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان. . .»[٩٠]، وأفضل الشعر ما كان بعيد المرمى، ذا تناسق في اللغة وجمال في المعنى، واضحاً سهل الفهم، خالياً من التكلف والغموض. وهو يرى أن للشعر هدفاً غيرياً، فهو يوسع المدارك وينقي الروح ويشجع على جلائل الأعمال[٩١].

اتبع البارودي نموذجاً ثابتاً يقوم على مثال الشعر القديم، وبقي مخلصاً له طوال حياته. فنحن لا نلمس تغيراً أساسياً في الشكل[٩٢] ولا في الموضوع في شعره على مرّ السنين. لكن ذلك في الواقع لم يكن منتظراً منه، إذ يكفي أنه جوّد (على قدر ما استطاع) النموذج الذي اختاره لنفسه، وأنه نفى عن الشعر كل زائف متكلف، وكل خاوٍ مزوّق، وأنه أثبت للشعر دوره الإيجابي الرفيع في تطوير المجتمع. لقد كانت موهبته غريزية تلقائية، كما كانت دراسته الأدبية النظامية المحدودة في المدرسة، وعدم معرفته اللغات الأجنبية في شبابه[٩٣] إلى جانب توفر مجموعات من الشعر القديم بين يديه في تلك الأيام، نعمة من النعم الكبرى، ويبدو أن أغلب النقاد المحدثين يقدرون أهمية دور البارودي في ربط الشعر العربي في القرن التاسع عشر بالشعر القديم، ويدركون أصالته وقدرته على التعبير عن تجربته الشخصية وإعطاء صورة عن عصره في الوقت نفسه. لكن زكي نجيب محمود لا يرى أن شعر البارودي «(مرآة) لحياته. . . بقدر ما كان مرآة قراءاته (في الشعر القديم)»[٩٤]. والواقع أن شعره يصور حياته وقراءاته معاً. فقد عبّر في شعره عن ذلك الجزء من حياته الذي شعر أن بإمكانه التعبير عنه وتأكيده وكشفه للعالم. فقد كانت القيم الاجتماعية في عصره تحدّد وتتحكم في مدى قدرة الشاعر على التعبير عن نفسه وتجربته بصورة أوسع. فقد كان في الدرجة الأولى رجلاً عسكرياً من وجوه المجتمع، ومن أصحاب المطامح العالية. وكان على شعره أن يدفع به لا أن يعيق تقدمه في الحياة نحو هذه الأهداف، لذا فقد

---

(٩٠) محمود سامي البارودي، **ديوان البارودي**، ضبطه وصححه وشرحه علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ٢ ج (القاهرة: المطبعة الأميرية، ١٩٥٢ ـ ١٩٥٤)، مقدمة الشاعر، ج ١، ص ٣.

(٩١) المصدر نفسه، ص ٣ ـ ٥.

(٩٢) ثمة بعض المغامرات المترددة خارج الشكل التراثي مثل قصيدته في مجزوء المتدارك التي تبدو مغامرة في زمانه. انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٢ ـ ١٠٤.

(٩٣) كان البارودي يعرف التركية والفارسية؛ لم يذكر أي من مؤرخيه أي معرفة له بالفرنسية، لكن ثمة إشارة إلى معرفة متأخرة بالإنكليزية، ربما تعلمها أثناء إقامته منفياً في سيلان. ولكن ذلك غير ذي أثر ملحوظ في شعره الذي كان قد بلغ النضوج قبل ذلك الوقت.

(٩٤) زكي نجيب محمود، **فلسفة وفن** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣)، ص ٣٧٣.

كان يناسبه أن يتخذ الشعر القديم مثالاً له، لأن مكانته وروحه وتطلعه وشخصيته ونوع العمل الذي كان يمارسه، كل هذه لم تكن غريبة عن ذلك المثال الكلاسيكي. والواقع أن موضوعات الشعر القديم من فروسية وفخر ووصف وشعر حرب ورثاء وحنين وهجاء وحتى المديح (فقد كتب بضع قصائد يمدح بها الخديوي) تنسجم جميعها مع مواقفه الأساسية في الحياة، ومع روح عصره أيضاً. فقد كان الناس لا يزالون يفكرون ويعيشون بحسب المقاييس القديمة. ثم إن الفكر التحرري في القرن التاسع عشر والحرية الفكرية النسبية لم يكونا يناقضان الموقف الأساسي في الشعر القديم. فعلى الرغم من شيوع شعر المديح فيه كان يتسم غالباً بحب الحرية والاعتداد بالنفس. لذلك كانت تقليدية البارودي، القائمة على النماذج الأفضل من الشعر القديم، منسجمة ومقبولة. إن الكتّاب الذين يخفقون في تقدير مدى إنجازات البارودي[٩٥]، لا يدركون محدودية وضعه في زمنه، ولا أهمية شعره بوصفه حلقة حيوية في سلسلة التطور الشعري الحديث.

وهكذا أرسى شعر البارودي حجر الزاوية لبنيان الكلاسيكية المحدثة في الشعر العربي الحديث. وتتميز هذه المدرسة الشعرية برصانة الأسلوب وقوته، وبالقافية الجزلة الرنانة، وباللغة المنتقاة بعناية، والمعنى الواضح، وبمباشرة التناول ـ وفوق كل شيء بالاهتمام الكبير بالشكل والموسيقى ـ وهو شكل كان قد توطد وبلغ الكمال في العصور الكلاسيكية وشكلت فيه الموسيقى عنصراً حيوياً. وقد كانت هذه المدرسة التي أصبح شوقي في ما بعد أهم ممثليها، قد قدّر لها أن تقوم في الشعر العربي الحديث بدور لا يقف عند إحياء النموذج الأكمل في الفترة الكلاسيكية، وهو الدور الذي قامت به بنجاح كبير في أيامها الأولى المتفجرة بالقوة والحيوية، بل قامت بعد ذلك تبرعاً بدور الرقيب على الشعر، واستمرت في ذلك مدة طويلة، حتى بعد أن حققت هدفها الأصلي في إحياء الشعر وإنقاذه من تهافت شعر القرن التاسع عشر. وقد اتخذت هذه المدرسة منذ البداية موقفاً مترفعاً بسبب ارتباطها بالشعر القديم الذي أعيد إحياؤه، والذي ما زال حتى اليوم موضع احترام وتقديس عند الكثيرين من العرب المعاصرين. وقد بقي هذا الموقف قائماً في وجه أي محاولة يبدو أنها تريد الخروج عن المثال القديم «من الكمال»، وعندما غلبته في اواسط القرن العشرين قوى الإبداع، أطلق أتباع هذه المدرسة صرخة احتجاج مدوية بقيت أصداؤها تتردد في أرجاء الوطن العربي جميعاً مدة طويلة بعد منتصف القرن.

---

(٩٥) مصطفى عبد اللطيف السحرتي، **الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث** (القاهرة: مطبعة المقطم والمقتطف، [١٩٤٨])، ص ٢١٩ ـ ٢٢١، حيث لا يدرك المؤلف أن النجاح في إنتاج قصيدة جيدة على النهج القديم كان بحد ذاته إنجازاً في ذلك الوقت.

ربما كان إسماعيل صبري (١٨٥٤ ـ ١٩٢٣)، الذي يرتبط اسمه غالباً باسم البارودي، أول شاعر مصري يظهر في شعره أثر الدراسة الغربية[٩٦]. وقد كتب أفضل شعره في القرن العشرين، في وقت كان شوقي قد قطع عليه طريق الشهرة. كان صبري شاعراً جيداً لكنه ليس بالشاعر الكبير، وقد يكون شعره أول مثال في مصر يعكس عقلية حديثة ذات إحساس مرهف بالتيارين المتصارعين: تيار الإحياء للقديم وتيار الفكر التقدمي الحديث. لكن أثر التراث القديم فيه يبدو أقوى من أثر أي ثقافة غربية. غير أنه من المهم أن نشير هنا إلى أن صبري يختلف عن البارودي في كونه لا يحمل ميسم أدب العصور الوسطى، فشعره يتميز بالرقة والموسيقية والضبابية غالباً ـ وهو يصوّر حياة الرسميين المدنيين من الطبقة الراقية في مصر في تلك الأيام، بتهذيبها وتذوقاتها وتطلعاتها ومحدوديتها. ولا شك في أنه شعر يبعث على الارتياح، لخلوه من موقف التعالي والتفاخر الواثق بالذات الذي ميز شعر البارودي، وهو موقف موروث رُزئ به الشعرالعربي الحديث في بعض أحسن نماذجه وبقي عالقاً في مواقف الشعراء إلى يومنا هذا، فلم يسلم منه حتى بعض دعاة الحداثة الشعرية والمروّجين لها[٩٧]. أما شعر صبري فكان بريئاً منه، كما تضمن هذا الشعر موقفاً تأملياً هو أيضاً من المقومات الحديثة في الشعر. وقد كشفت بعض قصائده عن أصالة وطرافة في الموضوع والتناول، كما تضمنت وحدة في الموضوع والمعنى[٩٨].

إلى جانب الموضوعات المعاصرة المألوفة من مديح ووطنية، كتب صبري في مواضيع أخرى كموضوع الله، والحب، والموت. وقد لفت الموضوعان الأخيران انتباه النقاد لأنهم وجدوا في ذلك علائم أصالة وتجديد عند هذا الشاعر[٩٩]. ويظهر في شعره نوع من الغنائية يراها مندور بداية الغنائية الحديثة في مصر[١٠٠]. ويبدو ذلك

---

(٩٦) حول التأثيرات الغربية المحتملة فيه، انظر: محمد صبري، **أدب وتاريخ**، ط ٢ (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٧)، ص ١٣٧ و ١٤٦؛ العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، ص ٣٣ ـ ٣٤، وعبد الوهاب حمودة، **التجديد في الأدب المصري الحديث** (القاهرة: دار الفكر العربي، [١٩٥٠؟])، ص ٩٥.

(٩٧) للمزيد حول هذا يمكن العودة إلى دراسة المؤلفة للحداثة الشعرية المنشورة في:
*The Cambridge History of Arabic Literature* (1993), vol. 4.

(٩٨) انظر قصيدتي «الساعة» و«الدواة» في: إسماعيل صبري، **ديوان إسماعيل صبري**، صممه وشرحه أحمد الزين؛ جمعه حسن رفعت (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٨).

(٩٩) انظر: أنطون الجميل، **ديوان صبري**، ص ٢٠، ومحمد مندور، **إسماعيل صبري** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٦)، ص ١٤، حيث يؤكد أصالة صبري في قصائده الغزلية.

(١٠٠) مندور، المصدر نفسه، ص ٣١.

على أحسنه في قصائد الحب لديه. فقصيدته المشهورة «لواء الحسن» التي أثارت الكثير من التفسيرات، يمكن أن تعد تعبيراً فريداً عن حساسية حضرية مرهفة نادرة. ويختلف الكتّاب حول معاني هذه القصيدة الطريفة ولكن لم يكتشف أي منهم فيها حب صبري الرفيع للجمال كمطلق:

إن هـذا الحـسـن كـالماء الـذي  فـيـه لـلأنـفـس ريّ وشـفـاء[١٠١]

فالمرأة الجميلة التي يخاطبها تتسم بمثالية رفيعة لم تعرفها العربية الحديثة قبل سعيد عقل:

انـت روحـانـية لا تـدّعـي  ان هـذا الحـسـن مـن طـين ومـاء
وانزعي عن جسمك الثوب يبنْ  لـلـملا تـكـويـن سـكـان الـسـماء
وأري الـدنـيا جـنـاحـي مـلـك  خلف تمثال مصوغ من ضياء[١٠٢]

وتشير القصيدة بأكملها إلى حساسية جديدة وإلى تبدل في المواقف الإنسانية والشعرية قد تُعزى إلى طبيعة صبري المهذبة أساساً وقد أرهفتها قراءات الشاعر في الأدب الفرنسي. يعتقد مندور أن هذه القصيدة تعبّر عن تجربة فعلية وأنها ربما كتبت عن الكاتبة اللبنانية الشهيرة مي زيادة[١٠٣]. لكن هذا التفسير يقصّر في تقدير الأبعاد الحقيقية للقصيدة ذاتها، وإدراك تعبيرها المبدع عن شوق عميق للجمال والكمال، يقترب من التشوف الميتافيزيقي[١٠٤].

وفي شعر صبري أحياناً عنصر ميتافيزيقي، رهيف الإشارة:

أتـزوّدت مـن ضـيـاء الـبـدور  لـلـيال كـثـيـفـة الـديجـور
أمـلأت الـعـينين مـن قـبـل أن يـدهمـك الـبـين مـن بهـاء ونـور[١٠٥]

وموقفه من الموت يسترعي الاهتمام، فيبدو أنه كان يتشوق للموت من دون خوف أو قلق:

---

(١٠١) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(١٠٢) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

(١٠٣) المصدر نفسه، ص ١٣.

(١٠٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٨ ـ ١٤؛ تعليق عمر الدسوقي على هذه القصيدة التي يدعوها رخيصة ومادية، في: الدسوقي، **في الأدب الحديث**، ج ٢، ص ٣٣٩ ـ ٣٤١، وتعليق العقاد على القصيدة نفسها، وهو تعليق لا يقدم تفسيرا كافياً عنها، في: العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، ص ٣٥. وفي حديثه عن قصيدة أخرى يعكس مندور تفهماً عميقاً لمحبة الجمال المعنوي عند صبري، انظر: مندور، المصدر نفسه، ص ٢٩.

(١٠٥) الجميل، **ديوان صبري**، ص ١١٢.

يـــا مـــوت هـــا أنـــذا فـــخـــذ ... مـــا أبـــقـــت الأيـــام مـــنـــي
بـــيـنـــي وبـــيـنـــك خـــطـــوة ... إن تخـطـهـا فـرّجـت عـنـي[١٠٦]

ثم:

إن سـئـمـت الحـيـاة فـارجـع إلى الأرض تـنـم آمـنـاً مـن الأوصـابِ
تـلـك أمٌ أحـنـى عـليك مـن الأمّ الـتـي خـلّـفـتـك لـلأتـعـابِ
لا تخـف فـالممـات ليس بـمـاحٍ ... منك إلا ما تشتكي من عذابِ
..... .....
وحـيـاة المرء اغـتـراب فـإن مـات فـقـد عـاد سـالمًا لـلـتـراب[١٠٧]

تكشف هذه الأبيات عن تشوّق وقلق غريبين عن الموقف الوضعي عند معاصره الأصغر شوقي. والواقع أن بوسع المرء أن يلمس في شعر صبري لمحات عابرة من قوة البصيرة تكشف عن روح أصيلة كبتتها في كثير من الأحيان وطأة الحياة التقليدية. أما اللغة الشعرية عند صبري فبالغة الرهافة الحضرية، وتبدو لدى المقارنة بسواها حديثة تماماً. أما الصور الشعرية عنده فتقليدية غالباً، لكنها قد تكون طريفة جديدة أحياناً:

كـأن حـبـيـبـاً فـي خـلال حـبـيـبـه ... تـسـرّب أثـنـاء الـعـنـاق وذابـا[١٠٨]

والاستعارة في الابيات التالية التي تنتظم عدة أبيات وتدور حول البحر والسفن والأمواج، مثال آخر على الطرافة والجدة في شعر صبري:

أنـت يـمّ الحـسـن فـيـه ازدحـمـت ... سفـن الآمـال يـزجـيـهـا الـرجـاء[١٠٩]
يـقـذف الـشـوق بـهـا فـي مـائـج ... بـيـن لـجّـيـن: عـنـاءٍ وشـقـاء
شـدة تـمـضـي وتـأتي شـدة ... تـقـتـفـيـهـا شـدة، هـل مـن رجـاء؟

ولا شك في أن صبري في قصائده الأكثر أصالة شق الطريق باكراً أمام الشعر الحديث نحو صدق العاطفة. ففي بعض تلك القصائد غير المكرسة إلى نوع أو آخر من التجربة الخارجية، يستطيع المرء فعلاً أن يتعرّف على شخصية هذا الشاعر وأن يحبه. ففي قصيدة مثل «أخلاق الناس» يلمس المرء لدى هذا الشاعر الحضري المتزن المهذب بذوراً كامنة من الرفض الاجتماعي التي لم يتيسر لها أن تعبر عن

---

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ١٩١.

(١٠٧) المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(١٠٨) المصدر نفسه، ص ١١٠. انظر أيضاً: مندور، المصدر نفسه، ص ١٧ ـ ١٩، حيث يدفع عنه بحق تهمة السرقة الأدبية.

(١٠٩) الجميل، المصدر نفسه، ص ١٠٨.

نفسها كلياً تعبيراً كاملاً في ذلك الوقت المبكر.

ليس بالإمكان القول إن صبري شاعر من القرن التاسع عشر، لأن أفضل شعره قد كتب في القرن الحالي، كما سبق القول. ولكن، قبل البدء بالحديث المسهب عن شعر القرن العشرين، يجب أن نذكر هنا الناقد المصري حسين المرصفي (المتوفى عام ١٨٨٩)[١١٠]. فكتابه المؤلف من جزأين عن علوم اللغة العربية والنقد الأدبي بعنوان **الوسيلة الأدبية في علوم اللغة العربية** كان أفضل كتاب من نوعه في القرن التاسع عشر. وقد بنى المرصفي أغلب آرائه النقدية على مفاهيم النقاد العرب القدامى. وهو وإن مثل لآرائه بمقتطفات من معاصره البارودي إلا أن كتابه لا يعدو أن يكون استمراراً للتراث النقدي القديم. كان المرصفي نفسه من محكّمي الأدب في أيامه، وقد فعل الكثير للدفع بالنشاط الأدبي في مصر من خلال تدريسه في «دار العلوم» (التي تأسست عام ١٨٧٢) ومن خلال منشوراته في عدد من المجلات.

لكن الكتّاب والمفكرين السوريين (واللبنانيين) المتمصرين هم الذين أدخلوا أفكاراً جديدة على الشعر في مصر. فقد كانوا يعملون هناك خلال حكم إسماعيل ومن بعده في محيط من الحرية النسبية، وقد حملوا معهم إلى موطنهم الجديد ثمار ثقافة شديدة التنوع، اغتنت كثيراً بالمفاهيم والأساليب الغربية. يرى إسماعيل أدهم أن هذه الجماعة (التي ضمت زيدان وفرح انطون ويعقوب صرّوف ومطران وغيرهم) تشكل طبقة نادرة متميزة بحد ذاتها. فقد كانت هذه الجماعة هي التي بدأت أول محاولة لبلوغ أسلوب منظم في النقد الشعري، وقد كانوا ينشرون مقالاتهم النقدية في مجلاتهم، ويشكلون مدرسة فكرية أمينة على التراث الأدبي العربي، ولكنها حريصة في الوقت نفسه على الإفادة من كل جديد في الحقول الأجنبية. وقد بحثوا في تلك المقالات مشكلات الشكل والأسلوب، وقضية الصدق والتلقائية في الأدب، إلى جانب دور الخيال والعاطفة[١١١]. وعلى صفحات هذه المجلات التي كانت تصدر في سوريا ومصر[١١٢] معاً تمّ الاتصال بين الحقول الأدبية في مختلف الأقطار العربية.

### هـ ـ تونس

في حقبة الثمانينيات من القرن الماضي التي شهدت بداية الحكم الأجنبي في مصر، وقع العدوان السياسي على تونس أيضاً، إذ قامت الجيوش الفرنسية عام ١٨٨١ باحتلال ذلك البلد وإقامة الحكم الفرنسي فيه. لكن محمد الفاضل بن عاشور يروي

---

(١١٠) حول حسين المرصفي، انظر: محمد مندور، **النقد والنقاد المعاصرون** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [د. ت.])، ص ٧ ـ ٢٤، ونجم، «الفنون الأدبية،» ص ٣١٧.

(١١١) المصدر نفسه.

(١١٢) ويشمل ذلك **المقتطف**، و**الهلال**، و**البيان**، و**الضياء**، و**الزهور**، و**المقتبس** وغيرها.

أنه قبل ذلك الاحتلال بحوالى خمسين سنة كانت الأفكار والعادات الغربية قد بدأت ترد إلى تلك البلاد، وقد جاء ذلك مع المستوطنين الأوروبيين، والفرنسيون منهم بخاصة. لكن الأدب التونسي في السنوات التي سبقت الاحتلال لا يعكس أي وعي عام بوجود حضارة غربية متفوقة، بل استمر «تقليدياً ضعيف الروح»[١١٣]. كان الشعر في تونس في القسم الأكبر من القرن التاسع عشر متخلفاً، شأنه شأن الشعر في المشرق العربي قبل النهضة. فقد كان يحمل العيوب نفسها من تزويق وخواء وسطحية، ويعنى بالتراسل والتشطير والتخميس وغيرها من الألاعيب المصطنعة.

ويظهر أن بدايات النهضة الأدبية في تونس كان مبعثها أولاً تطورات ثقافية محلية. لكن محاولات التونسيين المنعزلة، على رغم أهميتها، لم تكن كافية لبلوغ نهضة حقيقية، واضطر التونسيون أخيراً للاعتماد كثيراً على الإنجازات الأدبية في الشرق العربي. لقد شهد القرن التاسع عشر في تونس حكم رئيس الوزراء خير الدين الذي كان رجلاً مستنيراً مثقفاً تقدمياً ينحدر من أصل شركسي. ففي خلال حكم دام ثماني سنوات (١٨٦٩ ـ ١٨٧٧) أسس خير الدين «المدرسة الصادقية» وأعاد تنظيم التعليم في جامع الزيتونة الذي كان لقرون طويلة قلعة العلم والثقافة في تونس. وقد أسس كذلك مكتبة كبيرة تضم كثيراً من الدوريات، إضافة إلى عدد كبير من الكتب التي كانت تطبع في المشرق العربي وأوروبا، كما شجع نشر الكتب والمجلات في المطبعة التونسية، التي تأسست قبل حكمه بخمس عشرة سنة تقريباً. وقد طبعت كثير من الكتب الأدبية والتاريخية والمجلات في هذه المطبعة. ولا بد هنا من ذكر «الجمعية الخلدونية»، التي بدأت كحركة علمانية سنة ١٨٩٦ تهدف إلى إدخال المواضيع العلمية الحديثة بالعربية إلى المنهج التعليمي، تعويضاً من نواحي الضعف في هذا المنهج في جامع الزيتونة، الذي كان اهتمامه الرئيسي منصباً على الدراسات اللغوية والدينية. نتيجة لذلك تبنى جامع الزيتونة شيئاً من روح الإصلاح والتقدم هو نفسه. وقد وجدت حركة محمد عبده في مصر حقلاً من أخصب حقولها في تونس. فقد كان كثير من المتعلمين في تونس يميلون إلى الاصلاح الديني. وقد قام محمد عبده نفسه بزيارة تونس في نهاية القرن، ويبدو أنه ترك أثراً عميقاً في نفوس صفوة المتعلمين.

تلقت هذه الحركة التقدمية في تونس دعماً آخر من النهضة الأدبية في المشرق العربي. فقد كان المتعلمون التونسيون على اتصال دائم بالحركة الأدبية الثقافية السورية ـ

---

(١١٣) محمد الفاضل بن عاشور، **الحركة الأدبية والفكرية في تونس**، ط ٢ (تونس: الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢)، ص ٢٦. يذكّر ابن عاشور بأن الأدب الرسمي بقي بمعزل عن الأوضاع الاجتماعية والنفسية الفعلية عند الأمة، لكن هذه انعكست في بعض الزجل المكتوب بالعامية الذي كان غالباً يُغنّى.

المصرية، وكانت المجلات المشرقية مثل **المنار**، و**المقتطف**، و**الهلال**، و**الضياء**، إضافة إلى أعمال كتّاب مثل جرجي زيدان ورفيق العظم، ومحمد فريد وجدي، وروحي الخالدي، وسليمان البستاني، وأحمد فتحي زغلول، وغيرهم، مبعث وحي يثير نشاطهم ويغذي فضولهم العلمي. وكان من شأن التطورات في النثر الحديث التي حدثت في المشرق العربي، أنها بدأت تؤثر تدريجياً في أسلوب الكتّاب التونسيين، كما كان شعر الكلاسيكية المحدثة عند حافظ وشوقي الأساس في النهضة الشعرية في تونس. ويدلي ابن عاشور بملاحظة مهمة، إذ يقول إن شعر حافظ هو الذي كان أكثر شيوعاً[١١٤]. وقد يكون سبب ذلك أن حافظاً كان على اتصال وثيق مع محمد عبده.

إلى جانب المؤثرات من المشرق العربي، كانت اللغة والثقافة الفرنسيتان تزدادان قوة وحضوراً مع السنين. وغدا الجيل اللاحق في تونس الذي نشأ في بدايات القرن العشرين أكثر ميلاً إلى الثقافة الغربية بفعل استتباب نظام التعليم الفرنسي. ومنذ بداية القرن العشرين كان في تونس تياران ثقافيان يسيران جنباً إلى جنب: التيار الإسلامي القديم، والتيار الفرنسي. وكان من شأن ذلك أن ظهر انشقاق في ثقافة البلد، وهو انشقاق توطد تدريجياً مع السنين ولم تعانه تونس وحدها، بل عاناه المغرب أيضاً وإلى حد كبير جداً الجزائر.

كانت الجمعية الخلدونية تسعى إلى الإصلاح ضمن إطار عربي اسلامي. وكان أعضاؤها من بين أكثر المتحمسين لمحمد عبده. ولكن في عام ١٩٠٥ تأسست جمعية «قدماء الصادقية» التي كانت تهدف إلى إنشاء علاقات أكبر مع الثقافة الغربية، وإلى إدخال تغييرات أساسية في المجتمع وفي المؤسسات العامة تقوم على المفاهيم الغربية، من دون التخلي عن الأهداف الوطنية.

كان استمرار الحركة النهضوية التي تأسست مبكراً في تونس، إلى جانب عوامل ثقافية ودينية وسياسية أخرى، قد حافظ إلى حدّ ما على التراث الأدبي العربي في البلاد. وبالرغم من العلاقة الوثيقة التي أقيمت مع الثقافة الفرنسية في وقت مبكّر من القرن، بقي عاملان اثنان ماثلين للعيان. **أولهما** هو أن أهم شعراء تونس في بدايات القرن الحالي (بما فيهم الشابّي) لم ينالوا أي ثقافة فرنسية ذات قيمة، و**ثانيهما** أن الشعر العربي في تونس في العقود الأولى من القرن العشرين باستثناء شعر الشابي، لم يبلغ قط أي مستوى راق. وباستثناءات قليلة، أهمها أبو قاسم الشابي، لم تستطع المواهب الأدبية في تونس والمغرب والجزائر وحتى في ليبيا أن تقدم الكثير للنهضة الأدبية العربية الحديثة.

---

(١١٤) المصدر نفسه، ص ٨٦.

كان أهم محرك للنهضة الشعرية في تونس، كما في غيرها من أقطار الشرق الأوسط، هو يقظة الشعور الوطني. كان الشعراء التونسيون في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين يحسون بدوافع القومية، وتحركهم رغبتهم بالإصلاح والتقدم إلى التعبير عنها بالشعر، وقد كان نصب أعينهم ما قام به في هذا المجال الشعراء في المشرق العربي. ولكن يبدو أنهم أول الأمر وجدوا هدفهم صعب المنال، لأسباب فنية على ما يظهر، إلى أن جاء الشيخ محمد النخلي «فبدأ ذلك لهم... بقصيدة تزيد على ثمانين بيتاً نشرتها له جريدة **الحاضرة** (التونسية) عام ١٣١٩هـ (١٩٠١م)[١١٥]. وقد ظهرت هذه القصيدة تحت عنوان «الشعر العصري»، وهي صفة كانت تطلق في تونس على الشعر الطليعي الذي كان يكتب في الوطن العربي. كان هذا الشعر يهتم بالإصلاح الاجتماعي والتحرر السياسي، ويتغنى بماضي العرب المجيد ويدعو إلى الحرية والتقدم.

ويبدو أن عدداً من الشعراء الآخرين في تونس قد ساروا في هذا السبيل[١١٦]، ومع تطور الوعي الاجتماعي والوطني، ارتبط الشعر بقوة بحركة التحرر والإصلاح، وهي حركة كانت بدورها ترتبط بالإسلام.

في الكتابة عن هذه الموضوعات، كان الشعراء التونسيون يحاكون قصائد معاصرة كتبها الشعراء العرب في الشرق الأوسط، أغلبها ذو طبيعة تقليدية، وبذلك كانوا يعانون جموداً في إبداعهم، خصوصاً لأن الشعر التونسي لم يمر بمرحلة انتعاش مهمة خلال القرن التاسع عشر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأن التعليم الحديث كان غالباً باللغة الفرنسية[١١٧]. وزاد على هذا الوضع العسير أن الاهتمام باللغة العربية وآدابها انحصر في المراكز الإسلامية. هذا كله أدى بالوضع الثقافي إلى طريق مسدود.

---

(١١٥) المصدر نفسه، ص ٩٤ ـ ٩٥.

(١١٦) شعراء من أمثال صالح السويسي. انظر: المصدر نفسه، ص ٩٥ و٢٨٤ ـ ٢٨٦. انظر أيضاً: زين العابدين السنوسي، **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**، ٢ ج (تونس: مطبعة العرب، ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨)، ج ٢، ص ٢٣١ ـ ٢٥٦. وثمة شاعر آخر يستحق الالتفات إليه هو محمد خضر حسين. انظر: السنوسي، المصدر نفسه، ص ١٩٣ ـ ٢٣٠، وابن عاشور، المصدر نفسه، ص ٩٥ وكذلك ص ٢٩٠ ـ ٢٩٩ لأمثلة من نثره وشعره.

(١١٧) ابن عاشور، المصدر نفسه، ص ٩٧ ـ ٩٨ وغيرها.