THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF MODERNISM IN CONTEMPORARY ARABIC POETRY (1798-1950)

نشأة حركة الحداثة وتطورها في الشعر العربي الحديث (1798-1950)

Salih TUR*

Abstract: This study has reviewed, the renovation movement in Arabic poetry ever since it was started by Mahmoud Sami al–Baroudi until the days the free verse movement as manifested in the poetry of Nazek al–Mela'ika, Badr Shaker al–Sayyâb, and Abdul wahhâb al-Bayyâtî.

The study also pointed to the repercussions of Napoleon's campaign against the Arab region because it showed what extent this area was deeply sinking in backwardness, further it– threw light on the need for renovation even if it came from the west.

Modern poets believed that, it was necessary to regain firstly the language and rhetoric of writers and poets of Abbasid period to get rid of weakness in the poetry. Then, once language has got back its vividness and strength, it was necessary to help new poetry to be a child of a new age. Adventures and visits to unknown are as were necessary in the fields of structure, rhyme, rhythm and subject, which ancient poetry left one by one. When Jubran's unique experience arrived, it was supported by the Appolo and the Diwan Group's effort and by the individual cooperations of the Arab poets living in different places of Arab world.

Keywords: Modernism, Arabic Language, Modern Arabic Poetry, al-Baroudi, Khalîl Cubrân.

* Doç. Dr., Harran University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Arabic Language and Literature (salih-tur@hotmail.com).

ÇAĞDAŞ ARAP ŞİİRİ'NDE MODERNİZMİN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ (1798-1950)

Öz: Bu makale, Mahmud Sâmi el-Bârûdî ile başlayan, Nâzik el-Melâike, Bedr Şâkir el-Sayyâb ve Abdulvehhâb el-Beyyâtî'nin şiirlerinde serbest vezin eğilimi görüldüğü dönemlere kadar Arap şiirindeki yenileşme hareketini inceler.

Bu çalışma aynı zamanda Napolyon'un Arap bölgesine seferinin etkilerini de ele alır. Çünkü Napolyon'un bu seferi, bu bölgenin ne denli geri kalmışlık içine gömüldüğünü, batıdan gelmiş olsa bile yenileşme ihtiyacına ışık tuttuğunu gösterir.

Şiirde zayıflıktan kurtulmak için Abbasî döneminin şair ve yazarlarının dilini ve sanatını geri getirme düşüncesi çağdaş şairler arasında egemendi. Zira Arap şiirinin gerek içerik gerekse şekil bakımından içine düştüğü geri kalmışlıktan kurtulmak ve ona yeni bir soluk aldırmak için eski dönemlerdeki gücünü ve canlılığını yeniden kazanması gerekirdi.

Biçim, kafiye, vezin ve temada eski şiirin örnek alınması ve bu bağlamda Çağdaş Arap şiirinin modernleşme sürecinin başlatılması birçok çağdaş Arap şairin ortak yaklaşımıydı.

Cubran'ın Çağdaş Arap Şiirinde getirdiği eşsiz açılım, gerek Apollo Grubunun gerek Divan Grubunun gerekse Arap dünyasının farklı yerlerinde yaşayan şairlerin bireysel çaba ve çalışmalarıyla desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Arap Dili, Modern Arap Şiiri, el-Bârûdî, Halîl Cubrân.

الملخص:

تعقبنا في دراستنا هذه حركة التجديد في الشعر العربي منذ ابتدائها على يد محمود سامي البارودي، وصولاً إلى انطلاق حركة الشعر الحر. كما ظهر في دواوين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي.

وفي السياق ناقشنا المعوقات التي تجعل الإبداع في مجتمع من الجتمعات ضرباً من المحال. بالأخص عندما يتم إحكام الأسيجة داخل العقول. ورأينا كيف جاءت غزوة نابليون بونابرت للمنطقة العربية فكانت صادمة لأنها كشفت كم كانت تلك المنطقة موغلة في التخلف وكشفت، بالمثل الحاجة إلى التجديد حتى لو جاء من الغرب. ففي مضمار الشعر كان ينبغي أولاً، إستعادة لغة الأقدمين، وديباجاتهم للخلاص من الركاكة. ثم بعد أن استعيد ألق اللغة وجزالتها، كان المطلوب أن يكون الشعر الجديد ابناً للعصر الجديد، الأمر الذي تطلب ارتياد مجهولات ومغامرات على صعيد البنية والإيقاع وحتى مواضيع الشعر، التي صارت تهجر أغراض الشعر القديم غرضاً إثر آخر. وصولاً إلى تجربة جبران خليل جبران الفريدة التي كان لها جنباً إلى جنبٍ مع كل الروح الطموحة لجماعة الديوان و جماعة ابوللو، والشعراء المفردين هنا وهناك دوراً فيه إرساء الحداثة كما تجلت في مطلع الخمسينيات، وجعلها واقعاً لا مَحِيدَ عنه وعنواناً من عناوين الإنتماء للعصرولهمومه وقضاياه، بحيث غدا ممكناً لبعض النصوص الشعرية العربية المعاصرة أن تزاحم للدخول إلى العالمية.

الكلمات المفتاحية: الحداثة، الأدب العربي، الشعر العربي المعاصر، البارودي، خليل جبران.

تحاول دراستنا هذه تعقُّب حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر منذ نشأتها أواخر القرن التاسع عشر الميلادي وصولاً إلى إبتداء ترسخها النهائي على صعيد الشكل والمحتوى في مطلع الخمسينيات من القرن العشرين. ولفهم تلك الحركة لا بد أن نتطرق للعصور التي سبقت هذا العصر والتي تسمى عصور الانحطاط لِما أحدثته من أعطاب على فكر المجتمع العربي.

ويمكن رصد الظروف الحياتية والفكرية التي قد تسود مجتمعاً من المجتمعات بدقةٍ فتجعل الإبداع في ذلك المجتمع ضرباً من المُحال. أما الأصعبُ فهو تقديم وصفات جاهزة لحدوث تجديد أو لولادة الشاعر العظيم. وربما يكون من البديهي التسليم أولاً أن التجديد لا يحدث عند الأفراد أو الشعوب، إلا إن ألحَّ عليه نزوعٌ داخلي، أو تحفيز خارجي، وذلك بأن تبدأ الأسيجة والمُشادّة داخل العقل ومن حوله بالتداعي، ويصاب شعور الرضى عن النفس بخيبة أمل، وإحساس بالضآلة في مواجهة إكتناز الآخر على أنه وأن راحت الأنفس تصبو إلى مألوفٍ يخرجها من الرتابة المُصَلِّبة لشراين الروح، فإن إنجاز كل تطلع مهما كان ضيئلاً، يحتاج إلى عناء شديد، ولا يتحقق بذات البساطة التي توجد فيها الرغبات.

وهكذا تمر في حياة الأمم أزمان، مثل عصور الانحطاط التي مرت بها الحضارة العربية الإسلامية. تستنقع فيها أنماط التفكير وأنشطة المجتمع قاطبة، ومنها الأدب بكافة تعبيراته. وما ذلك في الغالب إلا نتاج تواطؤٍ تُسهم في إيجاده ظروف عديدة لا مجال ها هنا للتفصيل فيها بين الحكام والنخب الفكرية، من فقهاء ومؤرخين وشعراء مترَسِّلين فتتكون تبعاً لذلك التواطؤ منظومة قيم وأعراف وضوابط صارمة تشير على نحو كاذبٍ بوجود بنيان ملحمي فكري مُؤيَّدٍ من العناية الإلهية لمكونات المجتمع قاطبةً، من القمة إلى القاعدة.

والواقع أنه حينما يتم إحكام الأسيجة داخل العقول ومِنْ حولها يُصبحُ مستحيلة رؤية الجديد، الذي قد يكون في حالة تَخَلُّقٍ في أمكنةٍ أخرى ويستحيل ،بالمثل، إستشعار الحاجة لتجديد البُنى شبه الميتة، ويكون للتواطؤ الذي أشرنا له سابقاً وظيفة واحدة: إشاعة طُمَأنِينة خادعة، بأن مألوف الأشياء هو النموذج الأمثل للتناغم بين ما تريده العناية الإلهية وما يقدرُ عليه البشر.

شعور الرضى عن النفس هذا؛ بأن ليس في الإمكان أبدع مما كان قد يستمر بعد أن يكون قد أنقطع عن رؤية ما يجري في أمكنة أخرى من العالم، وبعد أن يكون قد أخمد صبوات الروح، وأحل محلها منظومة الثواب والعقاب، كحِكَمٍ قيمةٍ تُدْرَسُ الأعمال الإبداعية وفقاً لضوابطها. وبعد أن يكون قد أقام قطيعة مع ماضيه المشرق، قد يستمر كالحالة التي سادت الأدب العربي في قرون طويلة، تختفي فيها الأسئلة وينتفي القلق، وليس هناك غير سطوح، بلا أعماق يقدرُ كلُّ أحدٍ، فقيهاً كان أم مؤرخاً أم حاكماً أم شاعراً عن وصفها جنباً إلى جنب لِتَحظى من الكتابة بإسمها دون جوهرها.[1] وفي هذا الصدد أحد الباحثين: «لم يتعلق الناسُ في العالم العربي بشيء، وهم في نهاية عصر الجمود والانحطاط مثل تعلقهم بفكرة الثبات. فهم لايطمعون في تطوّرٍ، أو يطمحون إلى تغير. وانعكس ذلك على عقيدتهم فهم يتخذون منها وقاءً ضد كل بدعة ومنطقاً لتبرير كل شيءٍ... وهذه الأفكار هي التي كانت تحيط ذلك الواقع الجامد بسياج من التبرير، فتجعل الحياة داخله بمثابة الحياة داخل كهف ... وكان ذلك الكهف الكبير بنجوة من حركة التطور، وكان أهله رقوداً في هَيْأةِ أيقاظ، يَجتَرُّهم الزمن كأنهم كابوس ثقيل فإذا تراءت لهم صورة لما كان يجري في أوروبا الناهضة أو سمعوا به استخفُّوا بِكُفرَتها، وأستهزأوا بقومٍ كتب لهم نصيب من الدنيا، وهم عن الأخرة غافلون. وحتى عندما داهمت أوروبا العالم العربي كان حكام هذا المجتمع يظنون أن قوة الأفرنج لا تستطيع

[1] يختلف تقدير الزمن الذي استغرقه عصر الإنحطاط من باحثٍ إلى أخر تبعاً للحقل المعرفي موضع الدراسة وتبعاً للموقف الفكري للباحث على أنها قد تمتد ما يقرب من سبعة قرون منذ سقوط بغداد على يد المغول عام ١٢٥٨م حتى أوساط القرن التاسع عشر.

أن تقف أمام خيولهم.»[2] ويصف تعاقب القرون الأخيرة كما يلي: « بدأت أخر طلائع الانحطاط في القرن التاسع (الهجري) وزاد انحطاط العلم في القرن العاشر... أمَّا القرن الحادي عشر فهو شبيه بتاليه وسالفه من حيث قلة الإبداع والتجدد والاكتفاء بالموجود ... ورحل القرن الثاني عشر ولا تجديد فيه ولا جديد، إلا النظر في قضايا قديمة لاكتها الألسنُ قديماً لا إبداع فيها ولا إختراع ... وكان القرن الثالث عشر تتمة القرن الثاني عشر، ولكن فيه بطءٌ وضعفٌ ...» [3]

لم يحدث الانحطاط في الحضارة العربية والإسلامية دُفعة واحدة، كما وأنه لم يُصب الجوانب المتنوعة للإبداع الحضاري بذات القدر المتساوي من الضرر. غير أنه وبسبب من رهافة الشعر وأعتماده، أولاً وقبل كل شيءٍ، على وجود الذات الشعرية المبدعة، وعلى تسامح الضوابط، بل وهشاشتها، وعلى إستعداد المجتمعات لِتَفَهم النُّبوغ وما سيتبعه من تَفَلُّتات تطالُ الضوابط القِيمِيَّة والأعراف المرغوب دوماً متابعة إملاءاتها، فإن علامات انحطاط أي بنيان حضاري تظهر أول ما تظهر في الشعر. إذ تنشأ حينها شروط إجتماعية وسياسية تتم فيها معاقبة كل شطط مهما ضَؤل. وحينذاك تستوي، لدى الجميع، حتى لمن يعتلجُ في داخله نازعٌ للابداع بوجود الشعر أوعدمه.

قد يبدو غريباً، القول بأن أعظم الشعر العربي القديم، كما تجلى في أمثلته الكبيرة؛ المتنبي، والمعري والشريف الراضي، كُتِب في ظلِّ تفسُّخ الخلافة الإسلامية وأنقسامها إلى إمارات متناحرة. الأمر الذي قد يغري بالقفز سريعاً إلى إستنتاج أوليٌّ بأنه كان لذلك التفسخ دورٌ كبيرٌ في إتاحة هامش واسع من حُرية لا يستطيع أي أبداع عظيم أن يوجد بدونها.

بيد أن حالة التفسخ تلك شكلت إغراءً للطامعين على كثرتهم للقضى على الحضارة العربية الإسلامية، والإستيلاء على ميراثها من الأرض والثروات. وكان أول القافزين لِملءِ الفراغ والإفادة من الوهن الأسلامي، الغرب اللاتيني الذي استنفر- أواخر القرن الحادي عشر الميلادي- طاقات أوروبا كلها لتحصيل موطِىء قدم له في قلب بلاد الشام (فلسطين). ولمْ يُتَح للقائمين على تلك الهجمة تحقيق الأهداف الأصلية لحملاتهم. إلا عبر إيقاد الحماسة الدينية لدى جموع الغرب الزاحفة نحو الشرق، وإقناعها بأن شحذ العزيمة والتسلح بالصبر، وتحمل الشدائد سيقود حتماً إلى تحقيق سعادة الدارين. وكان الرد على إيقاد الحماسة الدينية لدى الغرب إيقاد مماثل للحماسة الدينية في الشرق.

وما أن راح الوجود الإفرنجي في المنطقة يترنح تحت ضربات الفروسية الإسلامية بقيادة الأيوبيين حتى أنقض المغول عام ٨٥٢١ م. على بغداد، عاصمة الخلافة الإسلامية فتركوها هي وما تحتضنه من قصورها ودُورِها ومكتباتها من تراث حضاري إسلامي هباءً منثوراً. بيد أنَّ المماليك الذين اختطفوا الحكم من الأيوبيين استطاعوا أن يضعوا حداً لهجمة المغول التي دمَّرت بغداد، وأن يتصدوا لموجات المغول والتتار التي ظلت تنتاب المنطقة لأكثر من قرنٍ ونصف، وكان آخرها هجمة تيمورلنك المُروِّعة أوائل القرن الخامس عشر. ولم يُتَحْ للمماليك - ومن قبلهم الأيوبيين- تطهير البلاد من الوجود الإفرنجي الغريب والتصدي ببسالة لموجات التدمير التي قادها المغول والتتار إلا بتوحيد العالم الإسلامي، وإمساكه من نواصيه كلها بقبضة حديدية تُعْلي روح الاستنفار واليقظة، ولا تتيح أي مجال لتنوع الأفكار وتعدد الرؤى والإشتغال بعلوم الأُوَلِ من فلسفة وجدل وعلم الكلام وكل ما قد يُذكِي الترف الفكري للعصر الذهبي للحضارة الإسلامية في القرنين الرابع والخامس للهجريين.

ورغم أن الأيوبيين ومن بعدهم المماليك دافعوا عن الأرض العربية الإسلامية، و تصرفوا بها كما لو أنهم أبناؤها إلا أنهم وبالأخص المماليك ظلُّوا إلى أن أنتهى حكمهم بحلول العثمانيين مكانهم إبتداءً من عام

---

[2] محمد الكتاني، **الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي**، الجزء الأول، دار الثقافة-الدار البيضاء 1981، ص47-49.

[3] محمد كرد علي «**خطط الشام**» الجزء الرابع، مطبعة الترقي، دمشق 1926، ص 55-79.

1516 وكانت الجندية مهنتهم وإبداعهم الوحيد وكان سَيَّان عندهم إزدهار العلمِ والأدبُ أو إنحطاطهما. وبسبب من تواصل التهديدات الخارجية, وتواصل الصراع الدامي فيما بينهم للاستحواذ على السلطة ظلُّوا في قلب التقاليد العسكرية الصارمة. وتركوا للفقهاء ممن يتم التثبت من ولائهم لا من عِلْمِهِمْ مسألة ضبط الروح الجماعية للأمة ومراقبة التفلتات على مستوى الوعي والنظرة إلى الأشياء والعالم. قام هؤلاء الفقهاء بمساعدة السلاطين الجائرين - وعلى نحو غير مسبوقٍ في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية- بأصطناع اسوار شاهقة بين الدين والعلم، و أُوكل لأساليبهم في العقاب من تعزيرٍ وحبسٍ وقتلٍ، أمر محاسبة كل خروج عن الإجماع، الذي وضعوه هُم، لا الشريعة، ضوابطه ومحدداته فكان أن خبت المواهب، وقتل كل اجتهادٍ وإبداعٍ فور شيوعه إلى أن صار- أخيراً - ميتاً في النفوس، بعد أن انعدم كل حافزٍ يستدعي خروجه إلى العلن، ورُفعت العصى الغليظة في وجه جميع الفرق الإسلامية من غير المذاهب الأربعة المعترف بها؛ وهي: الحنفية والشافعية والمالكية والحنبلية. وازداد أكثر من أي وقت مضى العسف والتشدد على أهل الذمة، بحيث وجدوا أنفسهم في كثير من الأحيان في خيار بين استمرارهم في العيش، أو إستمرارهم في الدين الذي يتبعونه.

ثم جاء الحكم العثماني ابتداءً من أول القرن السادس عشر الميلادي، فكان متطابقاً- فكرياً- مع منظومة القيم التي سادت إبان حكم المماليك فظلَّ الوضعُ على ما هو عليه.

لم ينعكس الصراع العسكري بين أمراء المماليك. ومن بعده تمرد بعض الولاة العثمانيين على السلطة المركزية، ونشوء الأُمراء المحليين الذين استفحل أمرهم في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر؛ ازدهاراً، يذكر على حياة الناس المادية والروحية، بل لقد جَلبَ الكوارث في معظم حالاته. فكان أن أمعنت المنظومة الفكرية المهيمنة في تكلسها، وساد الأرض والأنفُس خرابٌ كان لا بدَّ للخروج منه من حدوث صدمة قوية تظهرُ القيم والأعراف البالية متلبسة بجريمة التجهيل، وإغلاق العقل وحجب الرؤية عما كان يجري في أمكنة أُخرى من العالم.

لقد حدث التصدع في موروث الوعي أو حدثت صدمة الحداثة- حسب تعبير الشاعر أدونيس- ابتداءً من مطلع القرن التاسع عشر، مع غزو نابليون بونابرت لمصر وبلاد الشام. فلقرونٍ خمسةٍ خلت، ومنذ أن قام السلطان المملوكي خليل بن قلاوون بإنهاء آخر وجود إفرنجي في عكَّا على ساحل بلاد الشام في فلسطين عام ١٩٢١م، ساد اطمئنان أثبتت الأيام كذبه بأن الأطماع الأوروبية في الشرق العربي هي أمرٌ من أمور الماضي. كان غزو نابليون بمثابة استئناف جديد لهجوم قديم أستنزف طاقات المنطقة، وكان واحداً من الأسباب الرئسية التي أدَّت –لاحقاً- إلى ترميدها وخروجها شيئاً فشيئاً من دائرة الخلق والإبتكار إلى دائرة اجترار الذات والموت البطيء.

ولم تحدث الغارة على الشرق هذه المرة بدعاوي الحماسة الدينية كما في غابر الأيام، بل لقد نبعت- وقبل أي شيء، ودون إغفال العوامل الأخرى- من حاجة التطور الهائل الذي بلغته المعارف والعلوم الصناعات في أوروبا، ومن حاجة القابضين على ذلك التطور للاستحواذ على العالم، وتسخيره لغرض إيصال المعارف إلى أُمدها القصية، وجعل مجتمعاتهم تنعمُ بالعيش الرغيد.

دخل القرن التاسع عشر والشعر العربي في أسوأ حالاته، فمنذ ابن عربي، وابن الفارض اللذين تواجدا في صدر الدولة الأيوبية، وتَرَكا أعمق شعر صوفي أنتجته اللغة العربية، لم يعرف الشعر العربي على مدى القرون السبع اللاحقة شاعراً واحداً يمكن للذائقة المعاصرة أن تتذكر له بيتاً واحداً من الشعر. لقد عرفت هذه الفترة شعراء كثيرين، كابن الساعاتي (1158-1207)، وابن عنين(1154-1232)، والشاب الظريف(1263-1289)، وفتيان الشاغوري(1139-1218) وغيرهم، وعرفت بالمثل ازدهاراً لشعر العامة من الناس، والذي قد تكون بعض نماذجه أفضل بكثير من الشعر المكتوب بالفصحى وأكثر تعبيراً عن روح العصر إلا أن تسابق الشعراء المحموم للوصول إلى كمال الصنعة أدَّى إلى التكلف الذي فتك

برونق الشعر وروحه. لقد عكس ذلك الشعر عالم المدينة الناشئة وحساسياتها، وأصبح مُشَاكلاً لعصره، ولكن كما يضيف أدونيس فإن سيره رِدْف اتجاه الصنعة الفنية إلى حدها الأقصى أوصله إلى الانحطاط.[4]

وبسبب من طبيعة التعليم الذي كان سائداً طوال تلك القرون المسماة (عصر الانحطاط)، وبالأخص القرون الأخيرة منها، وكان بمعظمه تعليماً دينياً؛ فقد جاء الشعر- سواء كان صاحبه مسلماً أم مسيحياً- مثقلاً بالموضوعات الدينية التي تتخذ من الوعظ أداةً مُثلى للاقناع؛ فهكذا لو فتش المرءُ في بطون الدواوين الموروثة من تلك القرون فلن يجد سوى المدائح النبوية أو موضوعات الكتب المقدسة المنظومة شعراً. «كما لن يجد سوى التقاريظ والألغاز والتاريخ بالشعر والتخميس والتشطير واللعب الذي لا طائل منه بالألفاظ فضلاً عن إستمرار الأغراض الموروثة من مديح ورثاء وتهنئة بالعودة من حجٍ أو سفرٍ أو بمجئى مولود إلى ما هنالك من موضوعات.»[5]

بالطبع، لم يكن النثر العربي بأحسن حالاً؛ ذلك أن قيود السجع «كانت قد تحكمت بفن التراسل النثري منذ الصابي والقاضي الفاضل والعماد الإصفهاني، فأحالت الكتابة الإنشائية إلى الفاظ مُنَمَّقة دون محصل لغويٍّ»[6] وهكذا أهلَّ القرن التاسع عشر» ولم يعد في إستطاعة كثير من الكتاب أن يسلموا من اللحن الفاحش أو يأتوا بالمفهوم المقبول، بل عزَّ عليهم اللفظ الجزل، والأسلوب القوي، فلجأوا لزخرفة الكلام والمحسنات البديعية، يخفون بها عوز كلامهم، وقد أكثروا من هذه الحُلى اللفظية حتى استغلق فهم الكلام، وأتوا بالغث السجع الذي إن حَسُنَ فيه شيء كان سرقة واغتصاباً من آثار من سبقوهم من الكتاب»[7]

ذاك هو واقع الإنحطاط في الشعر، والنثر، والتعليم، وفي شتى مناحي الحياة، حينما راحت في العامين الأخرين من القرن الثامن عشر، مدافع نابليون بونابرت تدك أسوار الإسكندرية وحارات القاهرة وأخيراً أسوار عكا. ورغم العمر القصير لغزوة بونابرت للمنطقة العربية، بسبب مقاومة أبناء المنطقة لها، وبسبب تألب القوى الإستعمارية الأخرى عليها، إلا أنه كان لتلك الغزوة، وبالأخص في مصر، أثر لايستهان به على التطور اللاحق للمنطقة العربية برمَّتها، فقد فتحت الباب واسعاً لالتقاء الشرق بالغرب، والإفادة، وإن كانت على نحو متفاوت من إنجازاته العلمية والثقافية بغية الخروج من بُرْهَة الإنحطاط التي كانت قد أحالت المنطقة العربية إلى ما يشبه الأرض اليباب.

فكان أن تتالت- في حكم محمد علي باشا، وحكم سلالته من بعده- البعثات العلمية إلى فرنسا، وانتشرت الطباعة، وتنوعت الكتب التي صارت تطرحها المطابع ما بين تراثية، أو مؤلفة، أو مترجمة، وصلت إلى قطاعات أوسع من الناس. كما ابتدأ- منذ أواسط القرن التاسع عشر- إنشاء الصحف العربية في بلاد الشام، والأستانة، وأوروبا، ثم في مصر على يد نفرٍ من المثقفين السوريين، الأمر الذي ساهم -على نحو كبير- بسرعة تجديد لغة النثر وتخليصها من قيود السجع، وتعبئتها بأكبر قدرٍ من المعنى، بعد أن كان للصنعة فيها النصيب الأوفر.

أما فيما يتعلق بالشعر العربي فقد كان عليه أن ينتظر وقتاً أطول حتى تدب الحيوية، وبراعم التعبير في عروقه؛ فقد كان كما تقول سلمى الخضراء الجيوسي « في حاجة إلى زمن أطول من النثر ليخلص نفسه مما علق به من تقاليد غير محمودة، تغلغلت فيه مع طول المدى ... (ذلك أنه) بأشكاله الأقل مرونة (من أوزان وإيقاعات يزيد عليها في الشعر العربي خاصة نظام الشطرين والقافية الواحدة) يقاوم لمدة أطول المحاولات التي تهدف إختراق مناعة، بعد أن غدت التقاليد غير المحمودة جزءاً من الفن الشعري»[8]وتقول

---

4 أدونيس «**الثابت والمتحول» صدمة الحداثة**، الجزء الثالث، دار العودة، بيروت 1978، ص 55.

5 عبدالرحمن ياغي **حياة الأدب الفلسطيني من أول النهضة حتى النكبة**، المكتب التجاري، بيروت 1967، ص 121-157.

6 إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة، بيروت1981، ص617.

7 عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**،دار الفكر العربي،القاهرة 1955، ص 13-14.

8 سلمى الخضراء الجيوسي، **الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، مركز درسات الوحدة العربية، بيروت 2001، ص42 .

الجيوسي- أيضاً-: «فإن النهضة الأدبية الحديثة عند العرب قد بدأت في سوريا ولبنان، وليس في مصر، وفي مجال النثر قبل الشعر.»[9] فقد عرف النثرُ العربي تحولاً كاملاً، كما أن التطورات التي أصابت النثر أثرت في لغة الشعر ومصطلحاته، مما قاد إلى إعادة النظر في إمكانات الشكل الشعري.

يبدو أنه لم يكن ممكناً النهوض بالشعر العربي إلا عبر تذكير الناس بأنه كان للعرب ذات يوم شعر عظيم، وأنه على اللغة أن تتخلص من ركاكتها، وتتأهب لصياغة شعرٍ معاصر يضارع ذلك الشعر. هذه المهمة التي لم يكن القيام بها- آنذاك- بالأمر السهل، قام بها على أمثل وجه الشاعر المصري محمود سامي البارودي. فثمة إجماع على أن البارودي يشكل بداية النهضة الشعرية وهو شاعرها الأول. فمعهُ صار السامعُ أوالقارئُ في حضرة شعر يشابه شعر أبي تمام، والمتنبي ويمثله من حيث الصياغة والجزالة، وفحولة العبارة. فقد أنهى التكلف الذي طغى في عصر الإنحطاط، و وَصْلَ شعر القرن التاسع عشر بأفضل أمثلة الشعر القديم، فضلا عن معالجته للهمِّ الوطني، وهو الأمر الذي كان قد غاب عن موضوعات الشعر لقرون عديدة.[10]

« لقد وثب البارودي- كما يقول العقاد- بالعبارة الشعرية وثبةً واحدةً من طريق الضعف والركاكة إلى طريق الصحة والمتانة... فإذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودي لم تكن تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه، وكنت كمن يقفُ على رأس الطَوْدِ المنفرد، فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد إلى أقصى مدىً في الأفق، وهذه وثبةٌ قديرةٌ في تاريخ الأدب المصري ترفع الرجل بحقٍ إلى مقام الطليعة أو مقام الإمام»[11].

كان عصر البارودي عصر نزوع إلى التحرر والتميز القومي «فقد عارض لغة زمانه بالعودة إلى لغة العصر العباسي وما يتميز به من متانة وفخامة، فأعاد إنتاج ما حملته تلك اللغة من قيم، هكذا شكلَّ شعرهُ صلة بين النصوص القديمة والمحدثة. وفي هذا يكمن دوره الإيجابي بالنسبة إلى عصره. إنه بهذ العودة إلى القدامى قد وصل الأجيال التي تلت بمنابع الشعر العربي الأصيلة في عصرٍ إفتقد النماذج الإبداعية، وهكذا أرْسى القاعدة التي هيأت للذين جاؤوا بعده أن يتزودوا بذلك الموروث وينطلقوا بدءاً منه في مغامرة التجديد والإبداع.»[12]

وعند هذا الحد ينتهي دور البارودي في معركة تجديد الشعر العربي، ذلك أنه من حيث بنية الشعر وأغراضه ظل أميناً لنموذج ثابت « يقوم على مثال الشعر القديم. وبقي مخلصاً له طوال حياته، فنحن لا نلمس تَغيراً اساسياً في الشكل. ولا في الموضوع في شعره على مر السنين لا بل إن الكلاسيكية المحدثة التي أرسى البارودي بنيانها، وأصبح شوقي فيما بعد أهم ممثليها صارت ورغم أنها أحيت النموذج الأكمل تمارسُ مع الايامِ دور الرقيب على الشعر ..»[13]

لقد حاكى» البارودي شعر البداوة وأفرط المحكاة حتى ذكر الرسوم والأطلال والرعيان والقبائل ...»[14] كما ظل «في ملامحه الأساسية إتِّباعياً فمن حيث البناء الصوتي حافظت قصائده على وحدة الوزن والقافية. كما حافظ شعره على وحدة البيت وإستقلاله، وتعددت الأغراض عنده في القصيدة الواحدة، أما من حيث الموقف والنظر فهو يقف من الأشياء موقف الواصف لأن بينه وبينها مسافة ذهنية وثقافية ومن حيث القيم كانت أغراضه الشعرية تعليمية، أما الألفاظ فقد تخيَّر أفصحها وأقربها إلى الأجواء العباسية بل

---

9 سلمى الخضراء الجيوسي، **المرجع السابق** ص37-38.

10 J.Brugman, ***An Introduction To The History of Modern Arabic Literature In Egypt***, Leiden 1984, p 28-33.

11 عباس محمود العقاد، **شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي**، مطبعة حجازي، القاهرة 1937، ص122.

12 خالدة سعيد، حركت الإبداع، دار العودة، بيروت 1979، ص27.

13 سلمى الخضراء الجيوسي، **المرجع السابق** ص62.

14 عباس محمود العقاد، **المرجع السابق** ص19-27.

البدوية في أحيان كثيرة»[15]

وكنموذج على شعره الذي وقف فيه على الأطلال والدِمَن، وتمثلت فيه الجاهلية روحاً ومعناً، نقطف هذه الأبيات من شعره: [16]

ألاَحيَّ مِنْ «أسْمَاءَ» رَسْمَ المَنازِلِ وإنْ هِيَ لَمْ تَرْجِعْ بَيَاناً لِسَائِلِ
خلاءٌ تعفتها الروامسُ والتقتْ عَلَيْهَا أهَاضيبُ الغُيُومِ الحَوَافِلِ
فلأياً عرفتُ الدارَ بَعْدَ ترسمٍ أراني بها ما كان بالأمسِ شَاغِلي
غدتْ وهَي مَرعىً للظباءِ وَطَالما غَنَتْ وَهِي مَأوىً لِلحِسَانِ العَقائِلِ

لقد أحسنَّ الرعيل الأول كالبارودي والساعاتي وشوقي وحافظ ممن كتبوا أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بالحاجة إلى قفزة تخلص الشعر من الركاكة وتملؤه بالمعنى، بعد أن امتلأ بسفاسف الأمور، فوجدوا الحلّ من خلال نموذج الماضي والنسج على منوال أروع ما فيه، والعودة إلى اللغة المشرقة والمتينة والقابلة؛ لأن تمتلىء بعظيم الأفكار والرؤى.

بيد أن إجلال هؤلاء للشكل القديم حال بينهم وبين رؤية الحاجة إلى إدخال تعديلات شكلية تتناسب واحتياجات العصر الذي يعيشون فيه، بل إن هؤلاء راحوا يعارضون- بعنف- أية تغيرات تطال بنية الشعر وإيقاعاته الموروثة. والواقع أن شعر هؤلاء وإن إفتتح التجديد في الشعر لكنه سرعان ما أثار المعركة حول ماهية التجديد، أهو فقط استبدال الركاكة بالفصاحة وإضافة شيء من التلوين العصري على الموضوعات الأبدية للشعر العربي.

يرى فريق من النقاد، وعلى رأسهم العقاد أن المشكلة كانت تتمثل في التخلص من الركاكة وإستعادة اللغة التي كانت قد ضاعت عبر عصور الانحطاط، وكما يقول العقاد: « الشعر في مصر تدرَّج من شعراء الحملة الفرنسية (العروضيين) إلى شعر صفوت الساعاتي، إلى شعر سامي البارودي (المطبوعين)؛ لأن الأمر هنا متصلٌ بتعليم اللغة وشيوعها بين المتأدبين والشعراء، وكأنه تدرج في العلم لا في الشعر وفي الأداة لا في الجوهر، فلما استوفى التقدم اللغوي أمَدَه، بطل التدرج عام بعد عام وحقبة بعد حقبة. وقد استوفى التقدم اللغوي غاياته في عصر البارودي، فصبري فشوقي، فلا تدرج فيه بعد ذلك، وإنما فيه إختلافٌ في المزايا والخصائص بين الفخامة والدقة أو الموسيقية أو الإغراب والسلاسة.» [17]

موقف العقاد هذا يُظْهِرُ - كما سنرى لاحقاً- لماذا ظل شعره وشعر مجموعة الديوان التي التفت حوله، وكان بمثابة الأب الروحي لها، خِلْواً إلا فيما ندر من المغامرة على صعيد الشكل في حين أننا نعد هؤلاء من التمردين على الشعر الذي كان في عصرهم، بالأخص على شوقي وحافظ اللذين كان لهما النصيب الأوسع من النقد الذي استهلوا به شهرتهم الأدبية وجاء على صفحات الكتب المسمى ب»الديوان».[18]

على الطرف المعاكس لهذا الموقف المحافظ للكلاسكيين الجدد وشعراء مدرسة الديوان، بل ولكل كتابةٍ تقليدية تَلَتْ، نجد موقف أدونيس أبرز روَّاد الحداثة الشعرية. فهو، وإن رأى الأهمية التاريخية للبارودي، كرائدٍ أستطاع أن يكون همزة وصل بين الأجيال الجديدة ومنابع الشعر العربي الأصيلة إلا أنه رأى أيضاً أن مقياس تقدم أي حركة شعرية يكمنُ في فهمها لروح عصرها، والتعبير عنه بلغةٍ وشكلٍ يناسبانه، لا بعودتها إلى أصلٍ ثابتٍ ومحاولة تقليده أو الإحتذاء به. وهكذا فإنه - أي أدونيس - يصل إلى إستنتاج مفاده أن شعر المرحلة التي سبقت البارودي والمسماة فترة الانحطاط وإن سار في إتجاه الصنعة الفنية

---

15 خالدة سعيد، **المرجع السابق** ص62 .

16 شوقي ضيف، **البارودي رائد الشعر الحديث**، دار المعارف، لقاهرة 1988، ص 141-142.

17 عباس محمود العقاد،**المرجع السابق** ص 190-191.

18 أنظر:

Rahmi Er, ***Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi***, Kültür ve Turizim Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004, p.15-16.

إلى حدّها الأقصى الذي اوصل إلى الانحطاط « ولكنه عكس، بالمقابل، عالم المدينة الناشئة وحساسياتها وأصبح مشاكلاً للعصر. وقد تكون فترة الإنحطاط إنحطاطاً بالقياس لشاعرٍ عظيمٍ كأبي تمام أو أبي نواس أو المتنبي أو إمرىء القيس، لكنها بكل تأكيد ليست إنحطاط بالقياس إلى البارودي إنها على الأقل حققت تطويراً اساسياً في بنية القصيدة وفي اللغة الشعرية.»[19] بالتالي؛ فإن هذا الموقف ينطبق على كل الذين كتبوا ضمن الأصولية العامودية، أو بنية التعبير السلفية مثل شوقي والزهاوي والرصافي وحافظ إبراهيم وغيرهم مع إدراكه لتفاوت ما بين هؤلاء من حيث الموهبة وامتلاك الناصية الشعرية. وعلى نسقٍ أقل حدةٍ من ذلك الموقف الذي أتخذه أدونيس، يقفُ تيارُ حداثيٌ، مثلت كتابات سلمى الخضراء الجيوسي الأكاديمية أعمق حالاته، يرى الحداثة سيرورة تاريخية فما كان ممكناً إحداثه في الشعر من تغير عميق لبنيته الشكلية ولإيقاعاته في الأربعينات والخمسينات كان شِبْهُ محالٍ في العشرينات، وما كان من تطورٍ هائلٍ للنقد في العشرينيات، بفضل الإنتشار الواسع للتعليم والانفتاح الكبير على آداب الغرب ما كان بالإمكان أن يكون متيسراً أواسط القرن التاسع عشر أو أواخره. وهكذا ففي تتبع الجيُّوسي لشعر البارودي ورؤيتها كما جمع النقاد لأهمية البارودي التارخية كحلقة وصل لوجه القصور عنده والمتمثل ببقائه أميناً لمثال الشعر القديم لم يَفُتْها أن ترى أنه، مع ذلك، قام ببعض «المغامرات المترددة خارج الشكل التراثي، مثل قصيدته في مجزوء المتدارك التي تبدو مغامرةً في زمانه.»[20]

وبالإجمال فإن التتبع التاريخي لبداية النهضة الحديثة يُظْهِرُ « أن النزوع نحو القديم أو بكلمة أدق: إحياؤه وبعثه كان أيامها (نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين) موقفاً حضارياً عاماً شمل جميع مجالات الحياة وأوجه النشاطات المختلفة، وعبَّر عن اعتصام لوجدان الجميع بتقاليده وقيمه إزاء المد الإستعماري الذي كان غزواً حضارياً وفكرياً أيضاً ... وهكذا فإن الردة إلى الموروث القديم في أَعْصُر قوته دليلُ صحة ثقافية ونفسية وملاذ يحمي الشخصية ويُمْسكها ...»[21]

وبين هذا الرأي النقدي وذاك يبقى الموقف الإبداعي للشاعر الحق الذي لا يتوقف عن طرح الأسئلة، والبحث عن حلول لها، حتى لو أن هذه الأسئلة سبق أن طرحت؛ إذ أنه من دون القلق يصبح الأدب من قبيل صف الكلمات لا خلقاً يُفرح ويغلق في آنٍ معاً. وفي هذا السياق تجيب رائدة من رواد الحداثة العربية هي نازك الملائكة عن سؤال: لماذا انْبَجَسَ هذا التجديد على يدها ويد زملائها في بنية القصيدة العربية أواخر الأربعينات؟ مؤكدة على كثير مما أشرنا إليه سابقاً حول التصدع الذي قد يعرض له روح الأمة العربية فيتولد الإبداع من جرّائه : « في الواقع إن الأفراد الذين يبدأون حركات التجديد في الأمة يخلقون الأنماط الجديدة، إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانهم وتناديهم إلى سدَّ الفراغ الذي يحسونه، لا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة. ويغلب أن يكون الفرد المبدع غير واعٍ وعياً حقاً لهذا التصدع، غير أنه ومع ذلك يندفع إلى التجديد الذي يُعَوِّضُ عما تصدع وهو في هذا مقودٌ بمجتمعات بيئية قاهرة لا قدرة له على مقاومتها.»[22] إلا أن السؤال الذي مالبث أن أنتصب بإلحاح، دون أن يمضي على الكلاسيكية المحدثة مزيدُ وقت؛ أكان كافياً لبعث الشعر العربي من حالة الإحتضار التي عاشها طيلة القرون التي أنحط فيها فخبا بريقه، وتسممت روحه، وإحياءُ النماذج القديمة السامية التي جرى إبداعها في العصر الذهبي والنسج على منوالها. لقد سبق للإبداع الحضاري العربي الإسلامي إبان إزدهاره في القرنين الثالث والرابع للهجريين أن احتك بتراث الحضارت الأخرى وبالاخص بالتراث اليوناني عبر الترجمة، فلم يستشعر حينها الحاجة للتعرف إلى أدب تلك الحضارات إذْ من بين كل

---

19 أدونيس، **المرجع السابق**، ص55.

20 سلمى الخضراء الجيوسي، **المرجع السابق**، ص61.

21 نعيم اليافي، **الشعر العربي الحديث**، دار المجد، دمشق 1986، ص 13.

22 نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار الأدب، بيروت 1962،ص 29-30.

تجليات العقل البشري وإبداعاته. يظل الشعرُ أشدها إلتصاقاً بالروح الجماعية للأمة العربية، رغم أن إنتاجه يتم من خلال أفراد، تفترضُ الأصالة أنهم يتمايزون في الموهبة وطريقة تناول الموضوعات.

لقد تم في الماضي طرح الإبداعات الشعرية للحضارات الأخرى، جانباً، لما كان يخالط تلك الإبداعات من عقائد دينية أعتبر العقل العربي الإسلامي أنه في غنىً عنها. ناهيك عن إشاعاتها بطرائق تؤدي إلى إستقرارها في الوعي الجمعي، وابتداء تشويشها لذالك الوعي. كما تم طرح تلك الإبداعات جانباً لقناعة، والعصر يومها عصرُ إبداعات كبرى، بأن البيان الجميل إمتيازٌ للعربية دون سواها.

ثم حدث في القرون الوسطى، زمن الحروب الصليبية التي استعر لهيبها طوال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين. إصطدام كبير بين الشرق والغرب. ويومها كان حظُّ الغرب الاتيني من الرقي العلمي والتحضر الإنساني، يعادل الصِّفر، فضلا عن أنه لم يكن قد أبدع أيَّ أدبٍ يُذكر. وما كان يمتلك غير مزية الفروسية وروح المغامرة، لذا فإنه لم يشكل تحدياً حضارياً تُصبِحُ معه أسئلة الأنا والآخر واجبة الوجود.

بيد أن الأمر- ومع تجدد الغزوة ابتداءً من أواخر القرن الثامن عشر- كان مختلفاً بالكلية. لم يكن التحدي الذي نشأ مع رغبة الغرب المتجددة في سيطرة على المنطقة تحدياً عسكرياً بحتاً، كما كان في العصور الوسطى بل كان بالمثل تحدياً حضارياً. ذلك أن الغرب يجيء-هذه المرة- وخلفه تراثٌ هائل وعميقٌ في الآداب والفلسفة والعلوم والأكتشافات الجغرافية، وهي إنجازات حملت، كما أشرنا، سمة كونية تجعل التعرف عليها ضرورة لا مناص منها لكل من يريد أن يكون له مكان تحت ضوء الشمس، أو إذا شئنا توسعة الفكرة لكل راغبٍ بالتجديد، أياً كان ذلك التجديد.

إن البعثات إلى الخارج، وإنتشار الطباعة والصحافة، وإتساع التعليم، بالأخص تعليم اللغات الأجنبية، أمَّنت جميعُها احتكاكاً مُبكراً بالغرب وآدابه، أو على الأقل ما كان سائداً منها في القرن التاسع عشر، فكان أن ساعد هذا على التبرم- سريعاً- من الكلاسيكية المحدثة والشعور أن تلك الكلاسيكية بعد أن أحيت المثال القديم بجزالته وصُوره الموروثة لم يَعُدْ أي جديدٍ لها يحمل غير تقليد باهت للماضي العظيم، وغير براعة لغوية تفتقر إلى الروح، والأنا المتعذبة بحثاً عن إجابات صادقة فضلاً عن عودته كما في عصور الإنحطاطات، لمديح الحكام، والإشارة بمناقبهم وإنجازاتهم التي لا وجود لها خارج القصائد.

إن لعالمية المعارف والعلوم والأدب، وإنفتاح الحضارات الإجباري بعضها على البعض الآخر، فضلاً في تسريع التحديث وتقليص زمن المراحل اللازمة لإحداث التغير واللحاق بركب الحضارة الغربية الذي من أبرز سماته عدم إنتظار المبطئين في سيرهم. « وفي نزوعه نحو الوصول إلى المعاصرة مع الشعر العالمي ... كان على الشعر العربي أن يمر بجميع التجارب الشعرية المختلفة التي عرفها الغرب قبل بلوغه مستوى الشعر العالمي المعاصر، ولذا نرى أن إنجازات مدارس شعرية عديدة في الغرب حدثت فيه على مدى قرون، مرَّ بها الشعر العربي الحديث في ظروف عقود قليلة ...»[23]

وهكذا ما أن راحت الكلاسيكية المحدثة تُوَطّد أقدامها على يد شعراء اكتسب بعضهم شهرة واسعة، مثل شوقي وحافظ، حتى قام فريق من أدباء مصر بشن هجوم نقدي واسع على شعراء تلك المدرسة وما تقدمه من تراث شعري، رأوا أن إستعادته للماضي لم تثمر إلا صوراً باهتة لا ترقى إلى عظمة النموذج ولا تعكس إحساساً بمسؤولية الشاعر إزاء مشكلات عصره الذي عليه قبل كل شيء أن يكون أميناً له وللوجدان الذي يسوده.

كان قطب الرحى في مجموعة النقاد الثأئرين على الجيل القديم هو عباس محمود العقاد الذي اصدر

---

[23] سلمى الخضراء الجيوسي، **المرجع السابق**، ص505.

عام ١٢٩١ بالتعاون مع المازني كتاباً من جزأين أطلقا عليه اسم « الديوان في النقد والأدب.» [24] لقد احتوى الديوان على أراء جريئة ومتقدمة، بالنسبة لعصرها، حول وظيفة الأدب عموماً، والشعر على نحو خاص، و على طرائق كتابته والعلاقة بين المبدع وبين نصِّه. وقام أتجاه تلك المجموعة التي سميت بجماعة الديوان، أنضم لها شاعر أخر وهو عبد الرحمن شكري: «على دعوى رفض النموذجية، من جهة، وتحقيق شعر يتآلف مع المكان والزمان من جهة ثانية. ويشترك هؤلاء الثلاثة (العقاد، المازني، شكري) من الناحية السياسية الإجتماعية في رفضهم الوضع السائد وطموحهم إلى ما هو أفضل، و من الناحية الثقافية، بانحيازهم إلى الثقافة الإنكليزية، ومن الناحية المنهجية-الفكرية بتغليبهم العقل.» [25] «لقد وضع هؤلاء الثلاثة – كما تقول سلمى الخضراء الجيوسي- الحجر الأساسي للنقد الشعري الحديث في مصر، وهم، إلى جانب نعيمة، يمكن وصفهم بأنهم أول كُتابٍ كبار كتبوا عن النظرية الشعرية الحديثة في اللغة العربية...» [26]

وفي المقدمة من الديوان وصف المؤلفان، العقاد والمازني، عملهما بأنه يبتغي إقامة حد فاصل بين عهدين، ورغم إنهما عرفا مذهبهما، على نحو سريع بأنه إنساني مصري عربي، إلا إنهما فضّلا وقبل تفصيل المبادىء الحديثة التي يقوم عليها مذهبهما أن يعمدا إلى تحطيم الأصنام التي إنتشرت عبادتها في دنيا الشعر، ثم تكريسها على أنها أبدع ما في الوجود.

أنصبت جهود العقاد في جزأي الديوان على نقد شعر أحمد شوقي وجاء تحت عنوان « شوقي في الميزان» ومنذ البداية نلمح عناصر نظريته التي فصلها في غير موضع، ولا سيما في كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» والصادر عام ٧٣٩١ حول التدرج اللغوي من جيل العروضيين إلى جيل المطبوعين. فبالنسبة للعروضيين «كان سَبْكُ الحروف ورصف الكلمات ومرونة الكلمات ومرونة اللفظ أصعب ما يعنيه أدباء ذلك العهد لندرة الأساليب ووعورة التعبير «أما مع جيل المطبوعين فقد كَثُرَ وتداول الدواوين البليغة والرسائل الرصينة أخرجت المطابعُ فئاتٍ من الكتب. وتُرجمتْ الأسفار الإفرنجية أو أطلع عليها الناشئة في لغاتها، فلم تعد مرونة اللفظ معجزة ذات بال وتقود القارىء إلى أن يبحث عن المعنى، بل لا يكفي القارىء المطلع أن يجد المعنى حتى يبحث عن وجهته ومُحصِّلتِهِ.» [27]

إذاً ومنذ الصفحات الأولى للديوان ينسف العقاد المزية التي قامت عليها شهرة شوقي الا وهي «مرونة اللفظ» فمنذ أن وضع البارودي حدّاً شبه نهائي لركاكة عصر الإنحطاط صارت مرونة اللفظ ملكاً لكل من يكتب وصار من الضروري، وقد غدت تلك المرونة مشاعاً، أن نبحث في الخصائص التي تميز شاعراً عن شاعر آخر، فنبحث عن المعنى ومن وراء ذلك عن غاية الكاتب والمؤدي النهائي لشعره. وبهذا المعنى يكون الشاعر هو «من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصيها...» [28] ويكشف بالتالي عن لباب الأشياء وصلة الحياة بها. وهكذا وعبر النقد المنهجي التفصيلي لبعض قصائد شوقي، يُظْهرُ العقاد إفتقار ذلك الشعر إلى مقومات العظمة، ويكشف كيف كانت ذائقة القُرَّاء تتطور سريعاً، في حين أن شعر شوقي ومن معه من الكلاسكيين ظل يراوح في مكانه بحيث غدا من الضروري قيام نقدٍ متحرر من التملق الذي كان يغذِيه البلاط، بغية تحطيم التحجُّر الذي أصاب نهضة الشعر الحديث، التي لم يكن قد مضى على بدايتها غيرُ بضعة عقود، ولكنها كانت عقود تطور متسارعٍ في المعارف وفي الذائقة، تطورٍ لم يستطيع الشعر الكلاسيكي مجازاة خَطْوِه السريع، فبانت عليه علامات الشيخوخة، وكان ما يزال بعد في ريعان النشأة.

---

[24] لقد وعد صاحبا الديوان أن كتابهما يتم في عشرة أجزاء إلا أنه لم يظهر من الديوان غير جزءين طبع أولهما في يناير، وثانيهما في فبراير سنة 1921 وأعيد طبعهما بعد شهرين. راجع: **فصول في النقد عند العقاد**، تقديم محمد خليفة التونسي، مكتبة الخانجي بمصر، دون تاريخ، ص25.

[25] أدونيس، **المرجع السابق** ص76.

[26] سلمى الخضراء الجيوسي، **المرجع السابق**، ص206.

[27] محمد خليفة التونسي، **فصول من النقد عند العقاد**، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد، بلا تاريخ،ص33.

[28] محمد خليفة التونسي، **المرجع السابق** ص39.

في معرض تثمينها لثورة جماعة الديوان في ميدان النقد الشعري ترى سلمى الخضراء الجيوسي أن تلك الثورة تميزت بصفتين رئيستين: « الأولى، إنها ثورة جاءت في وقتها، فقد كانت المدرسة الكلاسيكية المحدثة تُرسِّخُ مفهوماً في الشعر لو تُرِك بلا معارضة لضرب جذوره بعيداً بحيث يغدو الوصول إلى الحداثة مطلباً في غاية الصعوبة. وثانياً: كانت ثورة هؤلاء النقاد الثلاثة مفاجئة بشكل مذهل. فقد كان النظيرُ الهادىء من الشعر الذي قَدَّمه مطران لا يقاس بشئ إلى جانب ذلك التحرر العنيف الكامل من الآراء المتحجرة العتيقة التي كانت تسيطر على الشعر ...»[29]

وعلى النسق ذاته، أي تبيان الدور النقدي لجماعة الديوان التي أفادت كثيراً من إنفتاحها على مختلف الثقافات، وهو إنفتاح أدى مع الأيام إلى إكساب الأدب العربي حدة في المعاني، وأبواباً واسعة للتخليق الجديد، يمضي أدونيس مثنياً على الدور الريادي لهذه الجماعة بتوكيدها على الذاتية مما أدخل البعد الرومنطيقي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة، وتوكيدها على وحدة القصيدة مما مهد لتجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه وتقويمه.»[30]

ولكن رغم التحرر العنيف الذي أظهرته جماعة الديوان والرغبة الصادقة والعميقة لنقدهم بضرورة تخليص الشعر من الأغلال التي عادت الكلاسيكية المحدثة فكبلته بها، فإنه نتاج أفرادها من الشعر لم يَرقَ إلى مستوى الطموح، بل لقد ظل شعر بعض الكلاسكيين، بالأخص شعر شوقي وحافظ عالقاً بذاكرة جمهور الشعر العربي- آنذاك- ولاحقاً أكثر من معظم الشعر الذي أنتجه هؤلاء الثلاثة: العقاد، المازني وشكري.

والواقع أن الشعر الذي أنتجه العقاد بصفة خاصة «كان يفتقد إلى عناصر الفن الأساسية، لكنه استطاع أن يخلق انطباعاً ذهنياً عن أهميته كشاعر، وذلك في عقول جيلٍ متعطش للتغير والتحديث، وإن كان غائماً في رؤياه ومفاهيمه. وقد يكون سببُ ذلك الإنطباع عن أهمية العقاد شاعراً؛ غزارة إنتاجه الشعري من ناحية وكتاباته النقدية الغنية بالمعرفة والمليئة بالثقة من ناحية أخرى. وكان من نتيجة ذلك أن عدداً كبيراً من النقاد والمعنيين بالشعر في مصر تقبلوا شعره (إلى جانب شعر المازني وشكري) مثالاً على ما يجب أن يكون عليه الشعر الحديث في العربية، فنجم عن ذلك انحطاط لا مفرَّ منه في مستويات التقويم الجمالي في مصر ...»[31]

إذ رغم تثمين العقاد للحرية اللفظية التي كتب بها الشعراء العرب في الأقطار الأمريكية (شعراء المهجر) ووصفها بأنها هي التي فكَّت عن قرائهم قيود التقليد واخرجتهم من مآزق الأوزان المعهودة والقافية العتيقة، وأفهمتهم حقيقة الأدب فافتنوا في الشعر، وابتدعوا في أوزان النظم وساروا بالأدب على نهج الحياة والتقدم»[32] فإنه لم يُدخِل في شعره الذي كان بمعظمه ينزع إلى الذهنية والتفلسف، أيَّ تطوير على بنية القصيدة وموسيقاها، بل لقد أبدى غير مرة تَبرُّمهُ بمحاولات زميله عبد الرحمن شكري حل مشكلة القافية عبر صياغة شعرٍ مُرْسلٍ للقصائد المطولة، بحيث يَنْظِمُ القصيدة بحرٌ واحدٌ وقوافي شتى، وبعض قصائد المازني التي أحتَوت أمثلة على القوافي المزدوجة المتقابلة. يقول العقاد في كتابه «يسألونك»[33]: «أراني اليوم وقد انقضت ثلاثون سنة على كتابة تلك المقدمة- أي مقدمة الجزء الثاني من ديوان المازني- ولا يزال إختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في متعة السماع، ويفقدني لذة القراءة الشعرية والقراءة النثرية على السواء ...»[34]) ومن ثم فهو يرى أن الحل الأمثل لمشكلة القافية في

---

[29] سلمى الخضراء الجيوسي، **المرجع السابق**، ص207.

[30] أدونيس، **المرجع السابق** ص90.

[31] سلمى الخضراء الجيوسي، **المرجع السابق**. ص220.

[32] راجع: **مقدمة العقاد لكتاب الغربال لمخائل نعيمة**، طبعة دار المعارف بمصر، القاهرة 1947، ص9.

[33] انظر: الصادر عام 1946 عن لجنة البيان العربي بالقاهرة

[34] محمد كامل الخطيب، **نظرية الشعر**، الجزء الخامس، مرحلة مجلة شعر القسم الأول، وزارة الثقافة، دمشق 1997،ص45.

الشعر العربي قد وجدت طرقة حلها من خلال التجريبة الذي أنتج ما نسيغُ وما لا نسيغ، بالتزام القافية في المقطوعات المتساوية أو في القصائد المزدوجة والمسمطة وما إليها ولم تبقَ لنا من حاجة إلى إطلاقها بعد هذا الإطلاق الذي جرَّبناه وألفناه.» [35]

إلا إنه كُل نقدٍ لتقصير «جماعة الديوان» شعرياً وعدم خلقها لنماذج تضارع الشعر الذي صرفت جهدها لهدمه لا يلغي أنَّ أصحابها أمتلكوا نظرة نقدية شعرية متقدمة تتمثل في الخروج من المعلوم الشعري الموروث، والدخول في مجهولٍ شعريٍ يواكب الدخول في المجهول الكوني.

لقد توفي زميلا العقاد في جماعة الديوان في وقت مبكر، أما العقاد فقد امتدَّ به العمر حتى الستينيات حيث وتوفي عام ٤٦٩١ فشهد ثورة الشعر الحديث كما تجلت عند نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ومن تلاهما «من جيل الشباب من شعراء التجربيين، فرفض الحركة الجديدة في الشعر، وبخاصة حركة الشعر الحر، ففي الخمسنيات من القرن العشرين، لم يَعُدْ العقادُ ذلك الناقد الثائر الذي كان في العشرينيات. يومها استخدم أشد أسلحته ألا وهي السخرية اللاذعة المستندة إلى أرضية صلبة من المعرفة والثقافة الحديثة في الهجوم على العناصر غير المرغوبة في الشعر. أما في الخمسينيات فقد جعل من السلطات الممنوحة له بوصفه رئيساً للجنة الشعر في المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الإجتماعية في مصر وسيلةً يقمع من خلالها كُل شعرٍ يُكْتبُ على نموزج الشعر الحر أو يحتوي بعض الأمثلة منه. [36]

ومثل جماعة الديوان تمثل الإسهام الأبرز لجماعة شعرية أزدهرت في الثلاثينات من القرن العشرين هي جماعة (أبوللو) بالتنظير الشعري بأكثر مما تمثل بخلق نماذج شعرية ترقى إلى ما كان مُنْتظراً شكلاً ووظيفةً. ولكن وإن كانت جماعة الديوان في مجال النقد» ذات صوت أعلى وهدفٍ أشد تطرفاً، وهو تقويض دعائم الكلاسيكية المحدثة وتقديم مفهوم جديد للشعر ورفض التقاليد الراسخة في الشعر رفضاً قطعياً وحاسماً. [37] إلا أن إتساع حركة أبوللو لتشمل شعراء تنوعت مواهبهم وثقافتهم خَلقَ «رسماً شعرياً ثقافياً أكثر غنى واستقصاء ومن هنا أسهمت اسهاماً كبيراً في تجاوز شعر «النهضة» بخاصة، والسلفية الشعرية بعامة، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة ومفهوم جديد للشعر.» [38]

وهذان الأمران، أي البنية الجديدة للقصيدة، والمفهوم الجديد للشعر لم يشهدا تجريباً مغامراً في مصر كالحال الذي شهدته بعض التجارب السورية واللبنانية منذ أوائل القرن العشرين، والعراقية في أواخر الأربعينات منه.

يعترف الناقد المصري عمر الدسوقي بجهود شعراء المهجر بما أسهموا في تطور وتجديد الشعر العربي العربي بعامة والمصري بصفة خاصة فيقول:» لم يسر في ركاب شعراء المهجر أحد من أدباء مصر إلا نفر قليل، حاولوا نظم ما سموه بالشعر المرسل مثل شكري ... ولكنهم ما لبثوا أن أقلعوا عنه؛ لأنه لم يجد قبولاً من أذواق المصريين، كما لم نجد نظراتهم التشاؤمية ونزعتهم المغرقة في التحليل النفسي والتصوف الحزين رغبة في الشرق بعامة، ولكن دعوتهم إلى هجر بعض أغراض الشعر العربي القديم ولاسيما المديح والفخر والهجاء كان لها صدى في أدبنا الحديث.» [39]

يمكن للشروط التي قادت للتحديث في كل من مصر وبلاد الشام، وطبيعة المكونات السكانية في كلا القطرين أن تجيب- إلى حدٍ ما- عن سؤالٍ: لماذا كان التحديث والتجديد هادئاً ومحكوماً بكثيرٍ من الضوابط في مكان، وشديد المغامرة والانفلات في مكان آخر؟ لقد عرفت بلاد الشام الطباعة منذ أوائل القرن الثامن

---

35 محمد كامل الخطيب، **المرجع السابق**، الصفحات من 42-48.

36 سلمى الخضراء الجيوسي، **المرجع السابق**،ص234.

37 سلمى الخضراء الجيوسي، **المرجع السابق**،ص389.

38 أدونيس، **المرجع السابق**، ص 119.

39 عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، الجزء الثاني، دار الفكر العربي، القاهرة 1954،ص 206-207.

عشر، ونشأت قبل هذا التاريخ علاقات بين بعض الطوائف المسيحية ومراكز أوروبية مثل باريس وروما فاثمر هذا إطلاعاً مبكراً على نواحي التقدم العلمي في الغرب. وإبتداءً من اواسط القرن التاسع عشر شرعت الإرساليات الأجنبية في تأسيس مدارس في شتى أنحاء بلاد الشام بلغ عددها في سوريا ولبنان سنة 1883 نحو 1473 مدرسة تضم 62566 تلميذاً من مجموع مليونين من السكان «وصارت تلك المدارس صاحبة اليد الطويلة في نشر الثقافة ورفع المستوى الفكري العام. وهكذا بعد أن كان الناس في مطلع القرن الماضي (أي القرن التاسع عشر) يعيشون ضمن نطاق ضيق من المعرفة، يحيط بهم ظلام عام من الجهل والتقاليد والتأخر العمراني أخذوا يتدرجون في سبيل التقدم المادي والفكري فاتسعت لديهم آفاق الإختيار والنظر إلى الحياة والطبيعة وكان لهذا الإتساع أثر ظاهر في تفكيرهم وأساليب تعبيرهم.»[40]

هذا الهجوم الغربي على بلاد الشام، والذي كانت السلطنة العثمانية مضطرة للإذعان له بسبب تزايد النفوذ الغربي في شوؤن السلطنة، وما حققته دول الغرب من إمتيازات اتاحت لها- في كثير من الأحيان- فعل ما تريد. وهذا الهجوم لم تعرفه مصر التي شهدت مع مجيء محمد علي باشا قيام دولة، أمسكت هي بزمام كثير من الأمور. الأمر الذي ساهم مساهمة كبيرة في صوغ شخصية وطنية مصرية في حين أن الشخصية السورية تشظت إلى عديدٍ من الولاءات. وفي حين تمحورت الشخصية المصرية حول اللغة العربية كاساس لربط حاضر المصريين بماضيهم، كما رأينا عند البارودي وشوقي وحافظ. هذا الأمر أدركه على نحوٍ عميق الباحث محمد كرد علي في كتابه «خطط الشام» لدى حديثه عن المدارس الطائفية ومدارس الارساليات : «نعم تمت بالشاميين كما قلنا مرة (المقتبس من المجلد الخامس) دواعي التفريق في الوطنية، وضعفت ملكتها فيهم بقوة المدارس غير الوطنية في ديارهم. فإن كانت هذه المدارس قد نفعت الشام بما أدخلته إليها من النور القليل فقد أضرتها بإنحلال عقدة وطنية. إن المدارس التي تُعَلِمُ على غير الأسلوب الوطني هي التي تسلب من الشام اليوم بعد اليوم روحها...» [41]

والحقيقة أنه رغم كل ما أحدثته المدارس الأجنبية من نشرٍ للمعارف وتعريف بالآداب الأوروبية، و رغم تطور النثر تطوراً هائلاً على أيدي أُناس، كالشدياق والبُستاني ومرّاش وأديب إسحاق والكواكبي وغيرهم من نابهة بلاد الشام فإنه التطور على صعيد الشعر ظل بطيئاً، فظلت النماذج الشعرية أقرب إلى التكلف الساذجة مع أن راحت تتناهى إلى المسامع قصائد المهجريين، فكانت في كثير منها بيانات لحداثة جديدة في الشعر العربي على صعيد البنية والإيقاع، بالأخص عند شعراء مثل مخائيل نعيمة، ايليا أبو ماضي، وجبران خليل جبران.

يُعلق الأديب أحمد شاكر الكرْمِي في صحيفة الألفباء (13 فبراير سنة 1921) على كتاب «بلاغة العرب في القرن العشرين» لمؤلفه محى الدين رضاء، وهو أول كتاب يطبع في مشرق العرب، يعرفهم بما يكتبه ابناء جلدتهم فيما وراء البحار : «قرأت الكتاب من مبتداه إلى منتهاه فساورتني عاتفتان متناقضتان أحدهما عاطفة فرح وغبطة والثانية عاطفة حزن وحسرة. فرِحْتُ لأنني قرأت اسمى ما سكبَ قلم على وجنة قرطاس ... وحزنت لأنني القيت نظرةً على هذا الحقل (أي يقصد بلاد الشام) الذي أخرج لنا بالأمس تلك الأزاهير فإذا هو اليوم خالٍ من نظائرها مقفر من أشباهها كأن قد حلَّ به جدب أو حطَّ بساحتها قحط، أليست هذه هي سورية؟ فما بالها اليوم قد جفت تربتها وما بالنا لا نسمع فيها مثل تلك الألحان الشجية والنغمات السحرية التي يُسمعنا إياها أبناؤها الناؤون.» [42]

والوقع أن شعر المهجر بحاجة إلى وقفة أطول وأعمق من إطلالتنا هذه. لقد دُرس ذلك الشعر مُجتمعاً، ودرس شعر كل مهجرٍ من المهجريين، الشمالي والجنوبي على حدة. كما أفردت دراسات تناولت أبرز

---

40 أنيس المقدسي، **الفنون الأدبية وأعلامها**، دار الكاتب العربي، بيروت 1969، ص 35-38.

41 محمد كرد علي، **المرجع السابق**، ص 80-82.

42 محى الدين رضا، **بلاغة العرب في القرن العشرين**، المطبعة الرحمانية، ط2، بمصر،1924، ص 14.

أعلامه [43]. ذلك أنهم ليسوا سواسية في قوة الإبداع والأثر الذي خلفوه في مهاجرهم وفي الأدب العربي عموماً. على أننا، والتركيز في مادتنا هذه ينصب على أعلام التجديد الشعري وعلاماته، لا بد أن نقف بشيء من التأني عند تجربة جبران خليل جبران وما تركته من أثر على الكتابة العربية «بأعتباره الممثل الأعمق والأغنى لهذا الشعر (الشعر المهجري) وباعتباره مؤسساً لرؤيا الحداثة ورائداً أوَّلَ في التعبير عنها.» [44]

ترى الناقدة والشاعرة سلمى خضراء الجيوسي أن الخدمة التي أدَّاها جبران للشعر العربي جاءت من طرق ثلاثة: « أولاها عن طريق نثره الشعري، وثانيهما عن طريق شعره، وثالثها عن طريق كتاباته المتنوعة عن الشعر واللغة والفن عموماً.» [45]

فمنذ أن بدأ التجديد في الشعر العربي- أواسط القرن التاسع عشر-حتى العشرينات من القرن العشرين لم تسمع الآذان أرق وأعذب وأكثر التحاماً بالطبيعة من هذه الأبيات:

سَكَنَ الليلُ وفي ثوب السكـــون تختبـــــيءُ الأحـــــلامْ
وسَعى البـدرُ وللبدرِ عيـــون تَرْصُـــــدُ الأيـــــامْ
فتعالي، يا إبنة الحقـــل نـَـزُورُ كرمَـــــــةَ العُشَّـــــاقْ
علَّنـــا نطفي بذياك العَصِيـــر حُرقَـــةُ الأشـــــــواقْ

.....

ورغم جمال هذه الأبيات، وكثير مثلها في ثنايا دواوينه العديدة إلا أن نثره أقل أهمية. هذا إن لم نقل مع الجيوسي أنه أكثر أهمية، وذلك، لأنه شكَّلَ الأساس لِمَ صار يعرف لاحقاً في الستينيات والسبعنيات من القرن العشرين بقصيدة النثر. لقد «كان هو والريحاني أول ثائرين حقيقيين في الأدب العربي رفضا ليس مجرد الإعتداءات التي يشنها العالم الخارجي على عالمهما العربي ، بل أيضاً القيود التي كبلت الأمة العربية من الداخل ذلك الخمول والتهاون والتقاليد المرهقة والجهل والركود ... فالذي تضعضع على أيديهما (أي جبران والريحاني) وبعد ذلك على أيدي من تأثروا بهما هي التقاليد والمحرمات الأدبية البالية.» [46]

ومن أمثلة عنف ثورته على التقاليد مقالته الشهيرة «لكم لغتكم ولي لغتي»: « لكم لغتكم ولي لغتي لكم فيها القواميس والمعجمات والمطولات، ولي منها ما غربلته الأذن، وحفظته الذاكرة من كلامٍ مالوفٍ ومأنوسٍ تتداوله السنة العامة في أفراحهم وأحزانهم. لكم منها ما قاله سيبويه والأسود وابن عقيل، ومن جاء قبلهم وبعدهم من المضجرين المملين، ولي منها ما تقوله الأم لطفلها والمحب لرفيقته والمتعبد لسكينة قلبه ...» [47]

كانت أفكار وأراء جبران في معظم كتاباته ثورية وصادمة «لقد كتب القصة القصيرة والطويلة، والمسرحية الحوارية، والمقالة، والحكاية الرمزية، والحكمة ، والمثل والسيرة، وقصيدة النثر وقصيدة الوزن. استخدم الأسطورة والتاريخ والدين (الإسلامي والمسيحي)، والخطابة، والغنائية، والإيجاز أخيراً نستطيع أن نصف جبران بأنه، في أن، حديثٌ وكلاسيكيٌ، واقعي وصوفي، عدمي وثوري»[48]

ولقد غير جبران- كما تقول الجيوسي- الحاسة الأدبية في عصره فبعد تجربة جبران غدا من الممكن التجريب على أي مستوى، وفي أي مجالٍ من مجالات الأدب؛ لأنه استطاع تحرير الروح المبدعة.

---

[43] راجع بالتفصيل في هذا الموضوع:
Hüseyin Yazıcı, **Göç Edebiyatı-Doğuyu Batıya Taşıyanlar**, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2002; Jacob M. Landau, **Modern Arap Edebiyatı Tarihi 20 Yüzyıl**,(ترجمة Bedrettin Aytaç), Gündoğan Yayınları, Ankara 1994, p 93-111.

[44] أدونيس، **المرجع السابق**، ص 163.

[45] سلمى الخضراء الجيوسي، **المرجع السابق**، ص134.

[46] سلمى الخضراء الجيوسي، **المرجع السابق**، ص 208-211.

[47] محى الدين رضا، ، **المرجع السابق**، ص51-53.

[48] أدونيس، **المرجع السابق**،ص 208 -211.

وقد أستطاع أن يفعل ذلك لا عن طريق البيانات الشعرية والتنظير بقدر ما أنجز عن طريق تقديم المثال الأدبي الرائع وهو في هذا المجال يقف على النقيض الكامل من جهود العقاد في مصر.[49]

على أن ما هو بحاجة إلى دراسة مستقلة ومستفيضة هو حال الشعر العراقي الذي قدم شعراء بارزين كالكاظمي والشبيبي والزهاوي والرصافي والجواهري وأحمد الصاف النجفي وغيرهم، أضافوا الكثير من القوة والجزالة إلى رصيد الكلاسيكية الشعرية العربية كما تجلت عند كُلٍّ من شوقي وحافظ إبراهيم. وقد لعب ذلك الرصيد الضخم من الشعراء دوراً كبيراً في تجديد الشعر العربي.

كان العراق الذي أُعلن منه انطلاق «حركة الشعر الحر» عام ٩٤٩١ بصدور ديوان «شظايا ورماد» لنازك الملائكة وديوان «أساطير» لبدر شاكر السياب عام ٠٥٩١ وديوان «أباريق مهشمة» لعبد الوهاب البياتي عام٤٥٩١، منبراً من منابر الابداع التجديد. فبهذه الدواوين، ودواوين الشعر الحر التي أخذت تتلاحق في سوريا ولبنان، وفلسطين ومصر أكتسبت الحداثة الشعرية العربية دفعاً لا إنتكاساً بعده، وأنحشرت أساليب التعبير الكلاسكية في الزاوية.

النتيجة

تناولنا في هذا البحث تطور الشعر العربي الحديث، منذ البدايات حتى الخمسينيات. كان الشعر في عصر النهضة يعد امتداداً لشعر العصر العثماني، وكان الشعر في هذه الفترة مصطنع الألفاظ، ومعنيه مبتذلة، وأساليبه متكلفة، وأغراضه ضيقة وتافهة،لا روح فيه ولا عاطفة.

بدأت طلائع النهضة في الشعر العربي الحديث منذ بداية الحملة الفرانسية على مصر، وصولاً إلى الثور العرابية (٨٩٧١-٠٨٨١). وأخذت تظهر تباشير هذا التحول في الشعر، مثل شعرالشيخ ناصيف اليازجي، و نقولا الترك، وصفوت الساعاتي وغيرهم. ولكن شعراء هذه الفترة لم يتخلصوا – تماماً- من البديعيات المخمسات، التضمنيات. إنما الذي تخلص من ذلك كله هو البارودي. يعتبر البارودي الرائد وزعيم المجددين في الشعر العربي الحديث. حاكى البارودي فحول الشعراء في القرن الثالث والرابع الهجري مثل المتنبي والبحتري، وأبي تمام وغيرهم. ثم ورث البارودي في التجديد أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وإسماعيل صبري. كان التجديد في شعر هؤلاء ضيق النطاقز ظل شعرهم في الأغلب شعر المنسبات، بتقليهم للشعر العباسي، فاستنفذوا معانيه، وكثرعندهم تكرارالصور القديمة والقوالب الجاهزة، ولكنهم -على الرغم النزعة التقليدية- ابدعوا صوراً شعرية جميلة وأصيلة في بعض أجزاء قصائدهم، وبرز في شعرهم مظاهرعاطفية صادقة من وجدانهم، وكذلك واقع المجتمع العربي السياسي الذي دفع إلى منحى جديد في شعرهم.

ثم جاء بعد هؤلاء الشعراء خليل مطران، واللذي ينظر إلى الشعر على أنه مرآة لأحاسيس صاحبه. مطران طرق أغراض الشعر العربي التقليدية، وفي نفس الوقت طمح إلى التجديد ودعا إلى الحرية الفنية والابتعاد عن الاناقة والزخرفة ودعم وحدة القصيدة.

كان للجمعات الأدبية الفضل الكبيرفي تطور الشعر العربي الحديث، مثل مدرسة شعراء الديوان التي أقامت ثورة على القديم، ودعت إلى الشعر الوجداني وأكدت على وحدة القصيدة، وأحتفت بالأخيلة والصور الجديدة، ونادت بالرومانسية.

ولكن هذه المدرس على الرغم من ثورتها على القديم إلا أن شعراءها نظموا الشعر على المط القديم، وقلدوا كثيراً من شعراء القدماء، ونظموا القصائد الطوال، ملتزمين إلتزاماً تاماً بشكل القصيدة وهيكليتها، محافظين على القافية والروي، مع تمسكهم بوحدة المضمون.

---

[49] سلمى الخضراء الجيوسي، **المرجع السابق**، ص 148.

أما مدرسة شعراء «أبولو» فقد ابتعدوا عن التقليد والإقتباس عمن سبقهم، وعمدوا إلى ذواتهم ويبرزون نزعاتهم العاطفية بصد وإخلاص مستخدمين الصور الجميلة والألفاظ السهلة التي تناسب العصر.

نجحت مدرسة أدب المهجر في تطور وتجديد الشعر أكثر من الدارس الأخر إلى حد ما، حيث تحررت هذه المدرسة من القيود القديمة، و أقامت ثورة جريئة في الأدب العربي عموما، وفي الشعر خاصة، وكانت أكثر تأثراً وإنفتاحا على الأدب الغربي.

وهكذا أخذ الشعر العربي الحديث منذ حملة نابليون على مصر ينحى نحو التطور،وأخذ أبعاداً فنية تراوح بين القديم والجديد من حيث المضمون الشكل.

SUMMARY

THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF MODERNISM IN CONTEMPORARY ARABIC POETRY (1798-1950)

Salih TUR*

This study attempts to trace out the renovation movement in modern Arabic poetry, from its early beginnings in the nineteenth century until it reached the final stage of reestablishment as far as form and structure.

During the reign of Mohammad Ali Basha and his successors, scientific expeditions arrived from France. Printing spread. Books, written, translated or traditional ones, became at the hands of a wider sector of people. By the middle of the nineteenth century, Arabic news papers were established in Syria, Constantinople, Europe, and Egypt by several Syrian, thinkers and intellectuals. Consequently, language had to be swiftly renovated. Prose had to be relieved from the chains of assonance and become more meaningful after artificiality had the upper hand.

Such a task was not easy to accomplish in the way performed most wonderfully by the Egyptian poet Mahmoud Sami al–Baroudi, who is commonly believed to be the pioneer of this awakening and its first poet. Listeners or readers felt while dealing with his poetry as if they had been dealing with al–Mutanabbi, Abu Tammam. His poetry was a match in language, vocabulary, expressions, and signification. Artificiality which dominated in the decline ages disappeared. Nineteenth century poetry was connected with the ancient poetry by the best ways. Besides, it successfully dealt with national concerns, which were absent in poetry for several centuries.

al–Baroudi's age was an age of liberation and nationalism, Opposing the language of his time, he resorted to that one used during the Abbasids age, which was uniquely grand and subtle and reproduced the values of those days. Consequently, his poetry could be considered as a junction between old and modern

* Assoc. Prof. Dr., Harran University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Arabic Language and Literature (salih-tur@hotmail.com).

poetry. Here lies the favor he did for his age. Restoring ancient writings helped to join modern generations with the original fountains of Arabic poetry in an age which Lacked of creative examples.

Thus he paved the way for his successes to benefit from that heritage and to set out on the road of creativity and renovatioin.

al–Baroudi, al–Sa'ati, Shawki, and Haffez who wrote in the late nineteenth century and the beginning of the twentieth century felt that they needed to make a jump so as to help poetry to get rid of shallow meanings, and weak structure which stulled poetry whit silliness. For them, the remedy might come from the ancient poetry, through trying to imitate its best example and restoring its brilliant language which could conduct the greatest meanings.

Paying a high tribute to structure and form deprived them of the capacity to reform structure in such a way that it might become suitable for the age in which they lived. Further, they strongly opposed any attermpt to change the structure and inherited rhymes of poetry, though they might say that their poetry produced renovation and opened its age, they soon had to witness a war over the identity of that renovation. Could it only be limited to replacing weakness with eloquence, adding a modern touch of coloring to the eternal subjects of Arabic poetry.

Shawki and Haffez, who made the greatest parts of that criticism which brought them fame in literature, appeared in the book known as "Dewan"

Generally speaking, any review of the beginnings of modern renaissance shows an inclination to revisit the past, or more precisely, to try to revive it. Late in the nineteenth century and early the twentieth century, such a venture pointed out to a general cultural stand that included all spheres and the different fields of activity, showing how the collective conscious mess adhered to its values against the imperialist expansionism which took the shape a cultural as well as a civilization campaign. So, to return to the ancient heritage in its grand ages signifies a healthy state of culture and psychology and an attempt to protect the collective character.

al–Akkad passed away in 1964, his two colleagues died earlier. Thus he had the opportunity to witness the revolt of modern Arabic poetry as represented by Nazek al–Melaeka and Badr Shaker al-Sayyab, and those who followed them – the young generation of experimental poets.

The Appolo Group, is a twin of the Diwan Group contributed just like to the literary criticism in the thirties, Anyhow, the Appolo Group was more famous for

its theorization rather than in its capacity to produce a poetry in form and content equal to the theories of this group. But whereas the Diwan Group had a louder voice and more extremist stand, that is, to demolish all the pillars of neoclassicism and offer a new concept of poetry, besides completely rejecting the established traditions of poetry, the Appolo movement spread widely and included poets with different cultural and intellectual back grounds. This enabled it to create a poetic environment which was richer and more widely spread. Consequently, it managed to leave the renaissance poets behind it, and to prepare the ground for the appearance of the new structure and concept of poetry.

The conditions that led to modernization in Egypt and Syria, as well as the demographic nature of these two countries could to a certain extent, provide an answer to the question: Why was the renovation calm and governed by determinants in one place and extremely adventurous and haphazard in another place, Syria had known printing early in eighteenth century.

The renovation in Arabic poetry began in the mid–nineteenth century and continued to the twenties of the twentieth century, ears had not heard words more melodious, lyrical and true to nature.

But what really needs a thorough, independent and detailed study is the Iraqi poetry which gave us prominent poets such as al-Kadhemi, al–Shabai, al–Zahawi, al–Rassefi, al–Jawahri, Ahmad Safi al–Najefi… etc. who enriched Arab classicism with wealth of excellent poetry so did Shawki and Haffez Ibrahim.

That great number of poets played a role to make Iraq the country which the free werse movement started in 1941.

Affer Nazek al–Melaekai's anthology" Sharpnels and Ashes" and Bader Shaker al-Sayyab's anthology "Myths" which appeared in 1950, besides al-Bayyâtî's anthology" "Broken Jugs" in 1954, those anthologies, alongside with the free verse Anthology, and other ones which appeared in Syria Lebanon, Palestine, and Egypt gave the Arab modernity movement in poetry a powerful impetus which can never be defeated, isolating classical methods of expression in a corner.

المصادر والمراجع:Arapça Kaynaklar

1. محمد الكتاني، **الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث**، جزآن، دار الثقافة-دار البيضاء 1981.
2. محمد كرد علي، **خطط الشام**، الجزء الرابع، مطبعة الترقي 1926.
3. أدونيس، **الثابت والمتحول**، الجزء الثالث، «**صدمة الحداثة**» دار العودة، ط١، بيروت 1978.
4. عبدالرحمن ياغي، **حياة الأدب الفلسطيني من أول النهضة حتى النكبة**، المكتب التجاري، بيروت 1968.
5. إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة،ط١، بيروط 1981.
6. عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، الجزء الأول، دار الفكر العربي،ط٧، القاهر 1966.
7. .....، **في الأدب الحديث**، الجزء الثاني،ط٢، القاهرة 1955.
8. سلمى الخضراء الجيوسي، **الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2001.
9. شوقي ضيف، **البارودي رائد الشعر الحديث**، دار المعارف، لقاهرة 1988.
10. عباس محمود العقاد، **شعراء مصر وبئاتهم في الجيل الماضي**، مطبعة حجازي، القاهرة 1937.
11. خالدة سعيد، **حركة الإبداع**، دار العودة، بيروت 1979.
12. نعيم الياغي، **الشعر العربي الحديث**، دار المجد، ط٢، دمشق 1987.
13. محمد خليفة التونسي، **فصول من النقد عند العقاد**، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد، بلا تاريخ.
14. مخائل نعيمة، **الغربال**، دار المعارف، مصر 1946.
15. محمد كامل الخطيب، **نظرية الشعر**، الجزء الخامس-القسم الأول، وزارة الثقافة، دمشق 1996.
16. أنيس المقدسي، **الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة**، دار الكاتب العربي، بيروت 1973.
17. محي الدين رضاء، **بلاغة العرب في القرن العشرين**، المطبعة الرحمانية،ط٢، مصر 1924.
18. نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار الآداب، بيروت 1926.

Hüseyin Yazıcı, **Göç Edebiyatı-Doğuyu Batıya Taşıyanlar**, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2002.

Jacob M. Landau, **Modern Arap Edebiyatı Tarihi 20 Yüzyıl**,(ترجمة Bedrettin Aytaç), Gündoğan Yayınları, Ankara 1994.

J.Brugman, **An Introduction To The History of Modern Arabic Literature In Egypt**, Leiden 1984.

Rahmi Er, **Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi**, Kültür ve Turizim Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004.

Arapça Kaynaklar (Latin Alfabesiyle)

1. ‘Abbâs Mahmûd el-‘Akkâd, ***Şu‘arâ Mısır ve Binâtuhum fi’l-Cîl el-Mâzî,*** Matbatu Hicâzî, el-Kahire 1937.
2. ‘Abdurrahmân Yâğî, ***Hayatu’l-Edebi’l-Filistinî min Evveli’n-Nahda Hatte en-Nekbe***, el-Mektebetu’t-Ticârî, Beyrut 1968.
3. Adonis (Muammed said ‘Ali), ***es-Sâbit ve’l-Mutahavvil “Sadmatu’l-Hadâse”***, Daru’l-‘Avde, Beyrut 1978.
4. Enîs el-Makdisî, ***el-Funûn el-Edebiyye ve A‘lemuhe fi’n-Nahda el-‘Arabiyye el-Hadise,*** Daru’l-Kâtibi’l-‘Arabî, Beyrut 1973.
5. Hüseyin Yazıcı, ***Göç Edebiyatı-Doğuyu Batıya Taşıyanlar***, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2002.
6. Hâlid Sa’id, Hareketu’l-İbdâ‘, ***Dâru’l-‘Avde***, Beyrut 1979.
7. İhsân ‘Abbâs, ***Tarihu’n-Nakdu’l- Edebî inde el-‘Arab, Daru’s-Skâfe,*** Beyrut 1981.
8. Jacob M. Landau, ***Modern Arap Edebiyatı Tarihi 20 Yüzyıl***,(ترجمة Bedrettin Aytaç), Gündoğan Yayınları, Ankara 1994.
9. J.Brugman, ***An Introduction To The History of Modern Arabic Literature In Egypt,*** Leiden 1984
10. Muhammed el-Kettânî, ***es-Sirâ‘ Beyna el-Kadîm ve’l-Hadîs fi’l-Edebi’l-‘Arabî,*** Daru’s-Sekâfe-Daru’l-Beydâ, Beyrut 1981,C. I-II.
11. Muhammed Kurd ‘Ali, ***Hutatu’ş-Şâm***, Matbatu’t-Terakkî, Suriye 1926, C. IV.
12. Muhammed Halife et-Tunusî, ***Fusul min en-Nakd ‘ande el-‘Akkâd,*** Mektebetu’l-Hancî, Mısır tsz.
13. Miha’il Nu‘ayyme, ***el-Ğirbâl,*** Dâru’l-Ma‘arif, Mısır 1946.
14. Muhammed Kâmil el-Hatîb, ***Nazariyetu’ş-Şi‘r***, Vezâretu’s-Sekâfe, Dimaşk 1996.
15. Muhyeddîn Rıda, ***Belagatu’l-‘Arab fi’l-Karni’l-‘Işrîn,*** el-Matba‘a er-Rahmeniyye, Mısır 1924.
16. Nâzik el-Melâ’ike, ***Kadayâ eş-Şi‘ri’l-‘Arabî***, Daru’l-Adâb, Beyrut 1926.
17. Na‘im el-Yağî, ***el-Şi‘iri’l-‘Arabi’l-Hadîs***, Daru’l-Mecd, Dimaşk 1978.

18. Rahmi Er, ***Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi***, Kültür ve Turizim Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004.
19. Selmâ Hadra' el-Ceyyusî, ***el-İtticehât ve'l-Harkât fi'ş-Şi'ri'l-'Arabî el-Hadîs,*** Merkez Dirasât el-Vahde el-'Arabiyye, Beyrut 2001.
20. Şevki Dayf, ***el-Barudî Ra'idu'ş-Şi'ri'l-'Arabî el-Hadîs,*** Daru'l-Ma'ârif, Kahire 1988.
21. 'Umer ed-Desûkî, ***fi'l-Edebi'l-Hadîs***, Daru'l-Fikri'l-Arabî, Kahire 1966. C. I-II.