



Tarek Khalifa

Genèse de la critique poétique arabe moderne

KHALIFA Tarek. *Genèse de la critique poétique arabe moderne*, sous la direction de Henri Hassan Sahloul. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2018.

Disponible sur : <http://www.theses.fr/2018LYSE3066>



Document diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Attribution – Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification** »

Vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



N°d'ordre NNT : 2018LYSE3066

**THESE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON
UNIVERSITE JEAN MOULIN LYON3**

ECOLE DOCTORALE 3LA

Lettres, Langues, Linguistique et Arts

DOCTORAT EN ETUDES ARABES ET ISLAMIQUES

Soutenue publiquement le 20/11/2018, par :

Tarek Khalifa

**Genèse de la critique poétique arabe
moderne**

Devant le jury composé de :

M. DEHEUVELS Luc, Professeur des Universités, Langue et littérature arabes, INALCO, Paris.

Mme DENOZ Laurence, Professeur des Universités, Langue et littérature arabes, Université de Lorraine, Rapporteuse.

M. GHARRAFI Miloud, Maître de conférences, Langue et littérature arabes, Ecoles de St-Cyr Coëtquidan, Rapporteur.

Mme VAUTHIER Elisabeth, Professeur des Universités, Langue et littérature arabes, Université Jean Moulin-Lyon3, Présidente de jury.

M. SAHLOUL Henri Hassan, Professeur des Universités, Langue et littérature arabes, Université Jean Moulin-Lyon3, Directeur de thèse.

Remerciements

Je tiens à remercier très sincèrement mon directeur de thèse, M. Henri Hassan Sahloul pour sa disponibilité, sa compréhension, ses encouragements et ses précieux conseils qui m'ont permis de mener à bien ce travail qui me tenait à coeur. Merci infiniment.

Mes remerciements aux professeurs Mme Elisabeth VAUTHIER pour sa confiance et son soutien, Mme Laurence DENOOZ, M. Luc DEHEUVELS et M. Miloud GHARAFFI qui ont accepté de faire partie du jury, de lire et d'évaluer mon travail.

Dans mon parcours, j'ai eu la chance d'être entouré de belles personnes qui m'ont encouragé et ont contribué à l'enrichissement de mon travail :

Je remercie Brigitte et Bernard Golly, Khalida el-Kebich, Kamal Tayara, M. le professeur Bernard Kress, M. le professeur Ahmed Mourssi et un grand merci et une profonde reconnaissance à M. Albert Petit.

Je tiens à remercier Danielle, qui depuis un quart de siècle accepte d'être envahie par des piles de livres et des tonnes de papier, c'est grâce à son soutien et son amour que j'ai pu tracer mon chemin.

Enfin, une pensée à mes parents, qui, je suis certain veillent toujours sur moi, là où ils sont.

Sommaire

Remerciements	3
Tarnslittération de l'arabe	7
Résumé	9
Summary	10
Introduction	12
Problématique.....	15
La période.....	17
Objectifs et objets de la recherche.....	18
Parcours	19
Corpus et interdisciplinarité	20
Avertissement	20
1) Les prémices de la nahḍa	22
1-1) Contact et Résistance	22
1-2) Le réveil des nations	33
2) Les sources de la critique moderne.....	46
2-1) La mise à jour des sources classiques.....	47
2-2) Le phénomène al- Marṣafī	60
2-2- a) Marṣafī aux yeux de ses élèves.....	66
2-2-b) La critique chez al-Marṣafī.....	70
2-2-c) L'impact de la poésie classique sur les néoclassiques	73
2-3) La critique à double source	83
2-4) Les influences des sources européennes.....	91
3) Les rapprochements entre deux littératures	100
3-1) La littérature comparée	103
3-2) Coupure et retour aux sources arabes	113
4) Les prémices de la traduction poétique	118
4-1 Les premières traductions poétiques	122
4-2) Les démarches des traducteurs	131
4-2-a) La traduction en poésie.....	131
4-2-b) La traduction en prose	139

4-2-c) L'influence de la traduction poétique sur les novateurs.....	144
4-3) Ḥalīl Muṭrān poète et traducteur (exemple).....	154
5) L'impact des batailles littéraires sur l'évolution de la critique arabe moderne.....	160
5-1) La subjectivité incontrôlable.....	160
5-2) Le temps des regrets et des explications.....	167
6) L'école d'al-Dīwān.....	173
6-1) La période productive du trio d' <i>al-dīwān</i>	177
6-2) Le concept de la critique de l'école d'al-Dīwān.....	184
6-2-a) La conception de la poésie.....	184
6-2-b) La poésie vraie ou la vérité dans la poésie.....	192
6-3) Le romantisme d'al-Mahğar.....	201
Conclusion.....	214
Bibliographie.....	217
Journaux, revues et publications scientifiques.....	224
Index des noms, des notions.....	226
Aide-Mémoire.....	233

Tarnslittération de l'arabe

Lettres arabes	Transcription internationale (revue Arabica)
ء	’
ب	b
ت	t
ث	ṯ
ج	ġ
ح	ḥ
خ	ḫ
د	d
ذ	ḏ
ر	r
ز	z
س	s
ش	š
ص	ṣ
ض	ḏ
ط	ṭ
ظ	ẓ
ع	‘
غ	ġ
ف	f
ق	q
ك	k
ل	l
م	m
ن	n
و	w
ه	h
ي	y

N.B. :

1. Les conjonctions de coordination *fa-* et *wa-*, les prépositions *fi*, *bi-* et *li-* ainsi que les pronoms affixes sont reliés au mot qui les précède ou qui les suit par un trait d'union, comme suit : *wa-dāhaba*, *fa-daḥala*, *ma 'a-hum*, *fī-l-bayt*, *bi-l-madīna*.

2. Dans le cours d'une phrase française (ou anglaise), les mots arabes seront écrits en italique sauf les noms propres de personnes et de lieux : Ibn Ḥawqal et non *Ibn Ḥawqal*, Qūs et non *Qūs*.

3. Les noms propres et noms communs entrés dans le vocabulaire courant ou figurant dans le dictionnaire suivront l'orthographe simplifiée. Aussi écrira-t-on de préférence Muhammad et non *Muḥammad*, Nil et non *Nīl* ou encore imam et non *imām*.

4. On veillera à ne pas transcrire l'assimilation de l'article qui sera toujours écrit *al-* ou *l-*, y compris lorsqu'il précède une lettre « solaire » (ex : *al-rasūl* et non *ar-rasūl*). Cette règle peut néanmoins être amendée dans le cas des dialectes ou les règles de l'assimilation de l'article peuvent varier.

5. On évitera d'employer les formes plurielles des noms (pluriels brisés et externes) au sein d'une phrase française. Le mot reste au singulier ou peut éventuellement être suivi de -s. On écrira donc : les *kitāb* ou les *kitāb-s* et non les kutub.

6. Les abréviations courantes tels que *k.* pour kitāb ou *b.* pour *Ibn* peuvent être employées.

Nous préconisons l'emploi d'un système de translittération fondé sur la norme DIN-31635, mieux connue sous le nom de « translittération *Arabica* », d'après le nom de la célèbre revue orientaliste qui l'a adopté et popularisé.

Résumé

Cette recherche porte sur l'évolution de la critique poétique arabe moderne, elle combine deux volets, l'un diachronique et l'autre analytique. D'une part, elle examine l'histoire de cette évolution qui en l'espace d'un siècle a été impressionnante et d'autre part elle analyse ce phénomène qui dans l'histoire littéraire mondiale ne s'est jamais produit sur une durée aussi courte. La période de la nahḍa a commencé durant la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle et a duré jusqu'aux années trente du XX^{ème} siècle. La littérature arabe a été ébranlée par une multitude de mouvements à la fois conservateurs et modernistes, mouvements qui ont tantôt cohabité et tantôt se sont opposés ; la poésie, en particulier a comblé un retard de cinq siècles, comme en témoignent le nombre de poèmes et de recueils publiés et la multiplication des styles et des écoles littéraires.

Durant un siècle et souvent pendant la même période, nous pouvons découvrir des poètes classiques, néoclassiques, romantiques, symboliques et réalistes. La production poétique a aussi été très variée et a respecté les règles classiques relatives à la mesure et aux rimes tout en affichant un retour vers la forme classique pour affirmer la maîtrise. Puis, l'inspiration du "muwaššah" a fait son apparition et s'est détourné de l'exigence de la forme traditionnelle avec quelques tentatives pour écrire de la poésie libre et en prose avec de nouvelles mesures et enfin l'arrivée de la poésie blanche...etc.

Toutes ces tentatives pour se rattacher à un courant n'ont pas échappé à la critique qui a parfois ouvert la voix aux poètes et a parfois précédé la production poétique et qui a subi la pression moderniste en essayant de la rejoindre ; la critique a puisé dans les écrits anciens et en même temps une ouverture sur la critique occidentale. La révolution contre le traditionalisme est lancée avec des écoles qui ont revendiqué une coupure avec l'héritage des classiques.

D'autres courants vont résister à l'influence européenne en prenant pour prétexte le combat contre le colonialisme occidental. Ces courants très résolus ont défendu l'attachement à l'ancienne école en invoquant la pureté de la langue du Coran, la richesse de cet héritage et le fait que cette modernisation peut susciter des théories inadaptées à la réalité sociale et culturelle.

Nous tentons dans cette étude de présenter et d'analyser les quatre étapes que la poésie et la critique poétique ont traversées durant cette période :

- L'étape de l'imitation médiocre.
- L'étape de l'imitation cohérente et éloquente.
- L'étape de l'innovation liée à la ferveur nationaliste.
- L'étape de l'innovation liée à un sentiment de liberté individuelle.

Summary

The research work presented in this manuscript focuses on the evolution of the modern Arab poetry critic. The work is two fold: one diachronic and the other analytical. We detail on one hand the history of such evolution, which, in the space of a century, has been quite impressive, and on the other hand, we analyze this phenomenon, which has never occurred in the world literacy history over such a short time span. The period of the *nahda* started in the second half of the XIXth century and lasted up to the last years of the XXth century.

The history of the Arab literature has been shattered by numerous events, at the same time conservative and modernist. Those events were at times contiguous and at times opposite: poetry in particular, has caught up with a major delay of nearly five centuries, as witnessed by the number of poems and collections published, and as well as by the multiplication of styles and literary schools.

Over the span of a century, and often within the same period, one may discover and study classical, neoclassical, romantic, symbolic as well as realist poets. Furthermore, the poetry production has also been diverse in styles, but at the same time addressed the classical rules related to the measure and the rhymes, while displaying a reversal movement towards the classical form, mainly to show and prove mastering skills. Then, the inspiration of the "muwaššah" appeared and has strayed away from the requirements of the traditional form, with a few attempts to write free poetry as well as prose with new measures, and eventually came to the birth of white poetry, ... etc.

All those various efforts attempting at reclaiming a main historic literacy flow has definitely not been overlooked by the critic, which at times has brought forward poets, and at times has even preceded the poetic production which has undergone through the modernistic pressure by trying to join that same flow; the critique has drawn in the ancient scripts and at the same time in the opening into the occidental critic. The revolution against traditionalism has been launched with various schools who have claimed a split with the inheritance of the classics.

Other currents have resisted to the European influence by pretexting a fight against occidental colonialism. These very resolute currents have defended the attachment to the ancient school by invoking the purity of the language of the Koran, the richness of this heritage and the fact that this modernization can produce ill-adapted theories to the social and cultural reality.

We attempt in this work to present and analyze the four stages, through which poetry and the poetry critic have gone through during the past century:

- 1) The stage of mediocre imitation
- 2) The stage of coherent and eloquent imitation,
- 3) The stage of innovation linked to a nationalist fervor
- 4) And eventually the stage of innovation linked to a feeling of individual freedom

[...] Qu'il soit citadin ou nomade, l'Arabe aime la poésie. Elle lui redonne confiance. Elle est la version profane de la prière et de l'âme, qui se recueille dans l'une, se déploie dans l'autre pour sonder les parois flexibles de l'univers. L'aimant, l'Arabe s'incline plus facilement devant la médiation de la poésie qu'il n'admettrait l'insistance malséante de la raison. Pour l'homme en état d'éloignement, la plainte poétique est un début de voisinage. Peut-être, au lever du jour, le réconciliera-t-elle avec l'acte de présence, avec le projet et l'objet, avec la rocaïlle de la ville et la vilénie du métier, avec tout ce qui paraît toujours si contraire au vœu profond de l'être¹.

George Henein

¹) Luc Morin, Edouard Tarabay, *L'anthologie de la littérature arabe contemporaine*, Editions de Seuil, Paris, 1967.

Introduction

L'évolution poétique arabe a été impressionnante en l'espace d'un siècle dans l'histoire littéraire mondiale, il ne s'est pas produit un phénomène semblable sur une durée aussi courte. La période de la *nahḍa*² a commencé durant la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle et a duré jusqu'aux années trente du XX^{ème} siècle.

La littérature arabe a été ébranlée par une multitude de mouvements conservateurs et modernistes qui ont cohabité et se sont opposés. La poésie en particulier a comblé un retard de cinq siècles, comme en témoignent le nombre de poèmes et de recueils publiés et la multiplication des styles et des écoles littéraires.

Durant un siècle et souvent sur la même période nous pouvons trouver des poètes classiques, néoclassiques, romantiques, symboliques et réalistes. La production poétique a été aussi très variée et a respecté les règles classiques pour la mesure et les rimes avec un retour vers la forme classique pour affirmer la maîtrise du poète de cet art.

Puis l'influence du « *muwaššah* » est arrivée et a contourné l'exigence de la forme traditionnelle avec quelques tentatives d'écrire de la poésie libre et en prose avec de nouvelles mesures, et enfin l'arrivée de la poésie blanche³.

Tous ces essais n'ont pas échappé à la critique moderne qui a parfois ouvert la voix aux poètes pour s'exprimer autrement et qui a, en même temps, précédé la production poétique. Le mouvement traditionaliste a subi la pression moderniste, en résistant, il a puisé dans les écrits anciens pour prouver une similitude avec la critique moderne. La révolution contre le traditionalisme est lancée avec des écoles qui revendiquent une coupure avec l'héritage des classiques.

D'autres courants vont résister à l'influence européenne en prétextant le combat contre le colonialisme occidental. La ténacité de quelques défenseurs de la tradition poétique a été illustrée par l'attachement à l'ancienne école en évoquant la pureté de la langue du Coran, la richesse de cet héritage et le fait que cette modernisation peut apporter des théories inadaptées à la réalité sociale et culturelle.

²) Tomiche Nada, *La littérature arabe contemporaine*, Editions Maisonneuve-Larose, Paris, 1993.

Ce terme que l'on a traduit improprement par « Renaissance » se développe en un sens opposé à celui de la Renaissance du XVI^e siècle en Europe. Elle n'est pas un retour à l'héritage classique, un néo-classicisme qui ferait revivre les modèles du passé. Ceux-ci en fait étaient toujours restés vivaces et contraignants pour les écrivains arabes. Le concept de la *Nahḍa*, en revanche, manifeste une volonté d'éveil, de « redressement », sens premier du terme.

³) Edgar Allan Poe, *Poèmes suivi de la Genèse d'un poème*, Gallimard (Collection Poésie n° 161), Paris, 1982. Trad. de l'anglais par Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé, préface de Jean-Louis Curtis. La poésie blanche est Née aux États-Unis sous la plume d'Edgar Allen Poe, Baudelaire traduisant celui-ci en français et l'important au continent européen, la poésie blanche a connu un cheminement sinueux en passant, en français, par Guillaume Apollinaire et Stéphane Mallarmé, pour aboutir à Du Bouchet. La première règle s'applique au préalable: le poète, pour écrire blanc, supprime toute réalité descriptive ou anecdotique. La poésie ne décrit pas, ni ne décrète, elle évoque. Elle évoque par la musique, c'est-à-dire par un jeu – métaphysique – de sonorité et de temps et contre-temps dans la construction des phrases, phrases devenant musicales de la sorte. Voir aussi ch. 6, le romantisme d'al-Mahgar.

Les hommes de lettres de l'époque pré-*nahḍa* ont eu une seule approche pour moderniser la vie littéraire, celle des théologiens et des lexicologues. Le système éducatif et culturel a imposé dès le plus jeune âge l'apprentissage du Coran et des règles grammaticales apprises par cœur jusqu'aux études supérieures. Cette doctrine va tout au long de sa vie guider l'élève et plus tard le professionnel.

Ce lien sacré entre la religion et la langue va imposer aux premiers intellectuels arabes de la *nahḍa* le devoir de redonner vie aux ouvrages lexicaux et grammaticaux. Dans sa volonté d'entrer en compétition lexicale avec *Fayrūzabādī*⁴, al-Šidyāq⁵ a publié l'ouvrage *al-ḡāsūs 'ala al-qāmūs*, Ibrāhīm al-Yāziḡī va poursuivre en critiquant les anciens par la publication de l'ouvrage intitulé : *Des remarques sur la langue de la presse*⁶. Pour d'autres comme al-Bāḡūrī⁷ ou 'Abdallāh Fikrī⁸ (m1889) la question de la conjugaison et de la syntaxe va être leur priorité.

Pour plusieurs raisons, cette *nahḍa* lexicale va évoluer. La multiplication des revues, des journaux et des livres a donné au style littéraire la priorité par rapport à la rigidité syntaxique. Cette tendance a joué un rôle majeur dans la tradition littéraire arabe; elle va provoquer une mise au point d'un groupe d'hommes de lettres qui s'inspiraient des Anciens ; l'éloquence pure et le retour à la langue des bédouins sont demeurés l'échelle d'évaluation utilisée pour déterminer la qualité d'un poème ou d'un texte en prose¹.

Durant le dernier tiers du XIX^{ème} siècle, deux courants ont présenté leurs approches de la modernisation de la poésie : le courant des conservateurs et le courant des innovateurs; chaque groupe a fixé la direction à suivre pour moderniser cette poésie; chacun a mobilisé ses soutiens par une école de pensée. C'est la première étape de la critique moderne.

Nous constatons en examinant des échanges entre ces deux courants que cette modernisation tant désirée n'a concerné que la poésie, ou plutôt que la poésie lyrique; en fait le théâtre, les essais ou le roman n'étaient pas suffisamment reconnus à cette époque pour que l'on puisse les critiquer. En même temps, la poésie était l'art littéraire qui représentait le mieux cette culture arabe; cet art a dominé la pensée arabe durant quinze siècles et il a meublé les bibliothèques d'un grand nombre d'ouvrages théoriques.

Cependant cette *nahḍa* va révéler deux nouveaux phénomènes contradictoires qui vont ébranler la société arabe ; le premier s'est manifesté par la naissance d'une pensée collective arabe qui a été à la fois le moteur d'un mouvement anti colonialiste et en même temps a coïncidé avec l'arrivée des pionniers de la modernisation de la société arabe restés longtemps dans l'ombre de l'Empire Ottoman.

⁴) Fayrūzabādī (m. 1414).

⁵) al-Šidyāq Aḥmad Fāris, *al-ḡāsūs 'ala al-qāmūs*, al-Ġawā'ib. Constantinople, 1881.

⁶) al-Yāziḡī 'Ibrāhīm, *Tanbihāt 'ala lūgat al-ḡarā'id*, Maṭba'at al-Ḥaṭāb al-kutabī, Alexandrie, (s.d).

⁷) al-Bāḡūrī 'Ibrāhīm, *Ḥašiyat al-'is'ād 'ala bānat Sū'ād*, Maṭba'at al-Kastalyā, le Caire, 1840.

⁸) Fikrī 'Abdallāh, *al-Fuṣūl al-fikriyya li-l-makātib al-miṣriyya*, Maṭba'at al-Amīra al-šarqyya, le Caire, 1889.

Le deuxième phénomène s'est développé parallèlement à la modernisation urbaine et culturelle avec le sentiment d'une subjectivité individuelle proche des écoles européennes de la pensée moderne, lesquelles ont opté pour plus de liberté et ont pris plus de distance avec les écoles de pensée traditionnelles.

La présence de ces deux écoles, la traditionaliste et la moderniste a fait la preuve d'une maturité et d'une stabilité déontologique que nous pouvons rapidement constater dans la réflexion de ces intellectuels. Ces deux courants sont venus en aide aux intellectuels arabes qui ont présenté leurs idées dans un esprit d'égal à égal et non plus dans un esprit de supériorité d'un côté et d'infériorité de l'autre.

Durant les premières années de cette rencontre Orient/Occident, ces préceptes ont aussi aidé les intellectuels arabes à sélectionner ce qui dans la pensée européenne pouvait convenir à la société arabe sans rejeter l'héritage culturel de ce dernier vieux de plusieurs siècles.

Plusieurs réformes ont été bénéfiques pour la société égyptienne sans qu'elles n'aient provoqué un choc brutal des civilisations comme par exemple dans le domaine éducatif et culturel : l'éducation des filles, la création des théâtres, l'inauguration d'une salle d'opéra ; dans le domaine politique et sociétal: la création d'une chancellerie avec un poste de premier ministre, la création de deux chambres parlementaires et le fait de s'inspirer des codes civils européens pour moderniser la législation⁹.

Il est évident que la poésie arabe a évolué tout au long de son histoire. Nous ne pouvons pas comparer l'époque omeyyade à l'époque abbasside et plus tard à l'époque andalouse. Les *Muwaššah* ont fait éclater une révolution dans l'histoire de la poésie arabe. Quelques poètes comme Abū Nuwās, al-Mutanabbī et al-Ma'arrī étaient de vrais novateurs.

Nous constatons que la poésie moderne n'a pas échappé à cette évolution. Elle n'a pas connu une seule évolution mais plusieurs en l'espace d'un siècle. Compte tenu de la rapidité de ses métamorphoses, à une époque où les moyens modernes de communication ont eu une influence sur la vie sociale et culturelle, de nouvelles thématiques ont émergé, ainsi qu'une langue liée à la vie moderne, des images qui sortent des clichés classiques, une poésie moderne, personnelle et subjective. Nous l'évoquerons dans cette étude en étudiant les différentes étapes de ces cheminements.

La guerre menée par les prosodistes pendant des siècles contre toute tentative de modernité n'a pas été gagnée d'avance. Au nom de la tradition, de la consécration des textes anciens et même parfois au nom de la religion, ils ont appliqué à la lettre une méthodologie d'apprentissage stérile. Leurs connaissances et leurs études sur la prosodie, la rhétorique et l'élocutionⁱⁱ étaient basées sur l'allégation et la validation d'un

⁹) Hallaq Boutros, Toëlle Heidi, *Histoire de la littérature arabe moderne*, Actes Sud, Paris, 2006.

texte ancien reconnu. L'apprentissage par cœur est resté la règle dans tous les domaines de la théologie à la littérature¹⁰.

Les historiens ont imposé une période qu'ils ont appelée « la Renaissance » ou l'école de la *nahḍa*, inspirée du même terme européen. Il est pourtant difficile de comparer cette renaissance à celle de l'Europe, si nous pensons à la différence entre Dante (1265-1321) et al-Bārūdī

Bārūdī a su ajouter un ou deux nouveaux mètres, mais il est resté fidèle à une tradition vieille de dix siècles. Il a tout simplement adopté le même langage, les mêmes thématiques et le même style classique de la rhétorique canonique, héritage des quatre premiers siècles de l'Islam considéré comme un modèle à suivre et un ordre à respecter, ainsi que les thématiques traditionnelles de la poésie arabe : éloge, jactance ou éloge de soi, satire, élégies funèbres, description, éloge du vin ou poésie bachique, *Ḥamriyyāt*¹¹, poésie d'amour et même parfois larmoiement sur les ruines.

Nous tentons dans cette étude de présenter et d'analyser les quatre étapes que la poésie et la critique poétique ont traversée durant cette période :

- L'étape de l'imitation médiocre.
- L'étape de l'imitation cohérente et éloquente.
- L'étape de l'innovation liée à la ferveur nationaliste.
- L'étape de l'innovation liée à un sentiment de liberté individuelle

Problématique

Comment qualifions-nous cette renaissance ? Un retour aux sources avec les mêmes règles classiques, un renouveau malgré quelques hésitations et résistances ou une révolution à la tradition établie ? Est-ce qu'il y a une ou plusieurs renaissances ? Est-ce que chaque étape de ces renaissances est liée à un contexte historique, géopolitique, à un courant philosophique ou tout simplement à une ouverture vers un autre monde, le monde occidental par exemple ?

Quel regard avons-nous sur la période pré-*nahḍa* ? Les rares critiques de cette période considérée comme médiocre n'ont pas permis de créer des liens avec la *nahḍa* et de mettre en lumière une poésie méconnue par les chercheurs.

Al-ʿAqqād a influencé la plupart des chercheurs et écrivains de cette période post *nahḍa*. Lors de la parution de son livre *Les poètes et leur environnement durant la*

¹⁰) al-ʿAqqād ʿAbbās Maḥmūd, *Šūʿrā mišr wa bī ʿātihim fī al-ġīl al-māḍī*, Maktabat al-nahḍa al-mašriyya, Le Caire, 1937.

¹¹) Les trois grands poètes de la *nahḍa* et *d'al-ihyāʿ* (Bārūdī, Šawqī et Ḥāfiẓ) avaient un chapitre sur le vin dans leurs recueils.

*génération précédente*ⁱⁱⁱ, il a un jugement sévère sur l'ensemble de la poésie et des poètes d'avant Bārūdī à l'exception de Maḥmūd Ṣafwat al-Sā'ātī qu'il considère comme le maillon d'une chaîne reliant les deux générations al-Bārūdī et Ḥāfiẓ Ibrāhīm, mais avec beaucoup de réserves.

Cette analyse nous amène à nous poser des questions et à nous interroger sur les affirmations d'Aqqād sur le fait que l'œuvre de Bārūdī soit considérée comme l'unique acte novateur de la poésie arabe moderne¹². Nous pouvons évoquer quelques faits et nous poser quelques questions :

- Est-ce que l'éducation et les conseils de son ami al-Marṣafī sont à l'origine de sa carrière poétique exceptionnelle¹³ ? Grâce à l'application par ce dernier des méthodes traditionnelles comme apprendre par cœur des milliers de vers de poésie, puis les oublier pour composer le temps venu sa propre poésie.

- Comment pouvons-nous analyser l'évolution des différents poètes de la *nahḍa*: une aptitude naturelle, un goût pour la poésie classique ou l'influence d'autres poètes contemporains, tels que l'Iraqien Abd al-Ġaffār al-Aḥras (1805-1873) et l'Égyptien Maḥmūd Ṣafwat al-Sā'ātī (1825-1880)?

- Ou, est-ce un contexte historico-politique qui l'a conduit à devenir ce poète-chevalier et à écrire cette œuvre ?

- Nous savons ainsi que al-Bārūdī a vécu pendant une partie de sa jeunesse en Turquie, qu'il a appris le persan et a même essayé d'écrire de la poésie dans les deux langues¹⁴, quelle est l'influence de cette ouverture sur sa poésie ?

Le palestinien Rūhī al-Ḥālīdī (1864-1913) évoque dans ses articles¹⁵ l'existence d'un mouvement d'intellectuels turcs¹⁶ qui a provoqué la modernité de la poésie turque à

¹²) Somakh Sasson, *The Neo-classical Arabic poets*, In. Modern Arabic Literature, Cambridge University Presse, Cambridge, 1992. p.43. Lebanon was evidently the first country in which the old corpus was emulated. The new wave of poets came mainly from amongst the court poets whom rulers, princes and church prelates employed in their service. In the early decades of the nineteenth century, the court of Bashīr al-Shahābī was the scene of much poetic activity. In that court, poets of some note, such as Nīqūlā al-Turk (1763-1828) and Buṭrus Karāmāh (1774-1851) continued to write in accordance with the late medieval style, and a great many of their poems consisted of elaborations of older poems (*tashīr* and *takhmīs*). But it was in the selfsame court that one of the precursors of neo-classicism rose to prominence. Nāṣīf al-Yāzījī (1800-1871) was a scholar and poet, steeped in classical Arabic lore.

¹³) *Ibid.* p.46. Shaykh Ḥusayn al-Marṣafī was by far the most proficient literary scholar of the day. In his lectures delivered at Dār al-ʿUlūm (later published under the title *al-Wasīlah al-ādabīyyah* { The literary organon}, 1874), al-Marṣafī devoted many pages to the poetry of al-Bārūdī. Quoting some of al-Bārūdī's poems, he compared them, sometimes favourably, with the mediaeval poems upon which al-Bārūdī described his experience on the battlefield, making much of fact that they emanated from first-hand encounters with war than from a prior liberty model.

¹⁴) Zaydān Ġurġī, *Trāġim maḥāhīr al-Ḥarq fī-l-qarn al-tāsi'-āšr*, Hindāwī li-l-ṭāqāfa, le Caire, 2012.

¹⁵) Al-Ḥālīdī Rūhī, *Tārīḥ 'ilm al-adab 'ind al-'ifraġ wa-l'arab*, Maṭba'at al-Hilāl, le Caire, 1912.

¹⁶) Laurens Henry, *L'Orient arabe: arabisme et islamisme de 1798 à 1945*, Editions Armand Colin, Paris, 2002 : C'est la période des (Tanzīmāt) , des grandes reformes de l'administration turque de 1839 à 1876.

la même époque, le même phénomène ayant eu lieu en Iran avec le même objectif: le retour aux sources ou au classique.

- Quelle influence a eu ce mouvement sur la période de la *nahḍa* ?
- Quelle influence la culture occidentale a-t-elle eu sur les œuvres des poètes de cette période ?

La période

La deuxième moitié du XIX^{ème} siècle est une période mouvementée dans de nombreux domaines: la première mondialisation avec la multiplication des déplacements et la facilité de voyager, la recherche d'identité dans un empire en déclin et la manifestation des forces coloniales qui s'installent et imposent un nouveau mode de vie.

Face à cette menace, plusieurs mouvements politiques et intellectuels naissent dans le monde arabe. Le premier, identitaire, c'est-à-dire attaché aux valeurs de l'Islam comme rempart idéologique, est le courant salafiste, né un siècle plus tôt par les *Wahhabites* dans la péninsule arabe, les *Senoussis* en Lybie et les *Mahdi's* au Soudan.

Ces deux courants, le moderniste et le conservateur se trouvent face à face pour occuper la scène politique et littéraire. Un troisième mouvement est né qui est guidé par une idéologie politico-religieuse. Il milite pour un islam pur, un retour aux sources comme à l'époque du Prophète, considérant que l'Empire Ottoman n'est ni fidèle aux valeurs de l'Islam ni capable de défendre celui-ci. Il mène sa propre guerre d'indépendance contre l'Empire.

Le courant moderniste est représenté par un ensemble d'intellectuels arabes musulmans et chrétiens, qui se considèrent comme modernes tout en gardant les valeurs de leurs deux religions. Ils soutiennent l'idée qu'il existe un équilibre entre la religion et la modernité.

Les progrès philosophiques, scientifiques et techniques de l'Europe ne leur font pas peur, au contraire. Les intellectuels musulmans peuvent s'appuyer sur le fait que l'Islam a eu son âge d'or dans l'histoire, les penseurs et les philosophes arabes ont laissé à l'humanité une empreinte considérable. Les chrétiens arabes à leur tour révediquent une pensée mystique qui a influencé sans doute la culture humaine, cette pensée donnera une nouvelle impulsion pour les poètes d'*al-Mahğar*.

Avec l'influence de la culture européenne sur la jeunesse arabe et les échanges universitaires, les différents modes de pensée modernes occupent de plus en plus la place laissée pendant des années aux théologiens.

Le rationalisme des Lumières s'installe dans la critique littéraire, le retour à la nature crée le courant romantique, les luttes nationalistes trouvent dans le marxisme un idéal sociétal. L'effet de la deuxième guerre mondiale et le pessimisme ambiant trouvent refuge dans l'existentialisme.

Objectifs et objets de la recherche

- Examiner la variété des préoccupations des poètes, généralement promoteurs de la *nahḍa* à plusieurs niveaux. Le contexte politique et historique nous a imposé de nouvelles influences et une ouverture évidente à l'Europe. Il a créé ainsi une fascination devant cette modernité, une recherche identitaire liée à de nouvelles situations politiques, des revendications nationalistes avec en face une affirmation de l'appartenance à la culture arabo-islamique.

- Etudier l'évolution de la thématique poétique qui reflète l'adaptation des poètes à un nouveau langage. Ils inventent un nouveau vocabulaire, de nouvelles thématiques et surtout proposent une innovation sur le plan stylistique.

- Analyser les grands débats et leur classification autour de la poésie, l'art le plus ancien dans la culture arabe situé entre tradition et modernité, avec plusieurs courants: classique, néo-classique, romantique et moderne, qui vont jusqu'à mettre en garde contre une éventuelle menace de l'identité arabo-musulmane et contre l'attachement à un esprit nationaliste des Etats naissants suite à l'éclatement de l'empire ottoman.

- Mettre à la disposition des collègues (enseignants-chercheurs) ou des futurs étudiants, des textes inédits traduits pour la première fois en français.

- Mieux appréhender la production poétique et intellectuelle de la période en question et émettre une conclusion qui suscitera un jour, je l'espère, l'ouverture de débats et d'échanges sur le sujet.

- Passer en revue les changements profonds de l'expression poétique arabe depuis la *nahḍa* jusqu'à la période fixée par l'étude, soit un siècle, les dits changements étant accompagnés d'autres évolutions sur l'ensemble des composants de la société : politique, économique, culturel, sociologique et psychologique.

- Donner à cette étude qui traite de l'évolution de la poésie, un élan qui favorise les avancées significatives des poètes dans la pensée arabe moderniste. Ils ont été à l'avant-garde pour secouer la société et les tabous imposés par la tradition d'un côté et le conservatisme de l'autre.

- Etudier l'environnement, l'héritage culturel de chaque poète, les influences extérieures à son éducation ainsi que sa production, afin de mieux appréhender son œuvre.

Parcours

- **Dans le premier chapitre** de cette étude, nous traiterons de l'évolution de la poésie dans la dernière étape de l'Empire Ottoman et durant les prémices de la *nahḍa*, un regard plutôt historico-social que critique littéraire théorique. La plupart des intellectuels de la *nahḍa* ayant travaillé sur le sujet ont eu un jugement méprisant sur la production poétique de cette période. En raison de plusieurs facteurs, à tort ou à raison, ils ont appliqué la critique d'une manière contemporaine sur des textes anciens. Ils se sont attachés à une tradition dans un contexte géopolitique dont ils ont voulu faire table rase avec l'Empire Ottoman : politique, social et intellectuel.

- **Dans le deuxième chapitre** nous aborderons les différentes sources de la critique moderne, l'émergence des poètes de la renaissance, le phénomène d'al-Marṣafī, son influence sur ses contemporains, l'influence européenne dans leurs œuvres, ainsi que l'évolution des thématiques chez les néoclassiques.

- **Dans le troisième chapitre**, les frontières culturelles et poétiques se sont dessinées avec de nouvelles idées. Des mouvements nationalistes naissent, des idéologies nouvelles émergent avec une liberté de pensée capable d'affronter l'immobilité des institutions religieuses et des anciennes écoles littéraires. La révolte est aussi dirigée sur plusieurs fronts. La lutte contre les puissances coloniales, la guerre contre les classiques et la nouvelle critique apparaissent avec plus de cohérence au travers des propos du poète et des sujets qu'il traite.

- **Dans le quatrième chapitre** nous traiterons de l'influence de la traduction poétique et de l'innovation des poètes d'al-*Mahḡar* sur la poésie arabe. Un regard nouveau venu d'ailleurs, avec beaucoup de liberté et d'audace. Malgré les réserves que les orientaux ont émises envers leurs compatriotes immigrés, les idées et la langue du nouveau monde pénètrent dans l'esprit des poètes des pays arabes. Le courant romantique inspire aux poètes une liberté d'expression et de nouveaux thèmes.

- **Dans le cinquième chapitre**, nous étudierons l'impact des batailles littéraires sur l'évolution de la critique arabe moderne. Une subjectivité excessive liée à l'évolution de la presse écrite a constitué l'une des principales raisons qui a limité l'évolution de la critique de plusieurs mouvements modernistes. Cette subjectivité a déclenché des échanges violents qui ont empêché la construction d'une critique solide, d'une analyse méthodologique et d'une recherche neutre sur la nature et la qualité de l'œuvre littéraire.

- **Dans le sixième chapitre**, les poètes *d'al-Dīwān*¹⁷ éditent leur livre dont le nom est le même que celui du mouvement sur la critique poétique. Ils se démarquent déjà de la critique basée sur les valeurs morales des poètes et préfèrent un texte sincère démontrant toutes les qualités poétiques^{iv}. Mais le cofondateur du mouvement al-ʿAqqād est resté fidèle à un conservatisme poétique tout en défendant ardemment l'idée d'une poésie nouvelle. Il a attaqué violemment Šawqi, en le traitant d'arriéré, comme si tous les problèmes de la poésie arabe se trouvaient dans la production de ce poète. En même temps, al-ʿAqqād s'est attaché à une forme de conservatisme en abordant les mêmes thématiques et surtout les règles de base : rime et métrique de la poésie.

Nous aborderons aussi l'influence de la traduction poétique et l'innovation des poètes du *Mahğar* sur la poésie arabe. Un regard nouveau venu d'ailleurs, avec beaucoup de liberté et d'audace. Malgré les réserves que les orientaux ont émises envers leurs compatriotes immigrés, les idées et la langue du nouveau monde ont pénétré dans l'esprit des poètes des pays arabes. Le courant romantique a inspiré aux poètes arabes une liberté d'expression et de nouveaux thèmes.

Corpus et interdisciplinarité

Nos travaux se situent à un carrefour de disciplines complémentaires que sont: L'histoire contemporaine du monde arabe, les différentes écoles de critique, la sociologie, la stylistique, les courants de pensées contemporaines...

C'est donc le caractère éminemment perceptible des évolutions durant la période que nous abordons qui nous impose d'élargir ce corpus, en même temps qu'il multiplie les disciplines.

Avertissement

Pour rendre compte au plus près des citations et des poèmes arabes, les traductions sont généralement les nôtres, nous avons gardé à la fin du texte dans la rubrique "Aide mémoire" des passages en arabe ainsi qu'en français que nous avons considéré comme utile à la lecture générale.

¹⁷) Māzinī, al-ʿAqqād et Šukrī.

1) *Les prémices de la nahḍa*

1-1) Contact et Résistance

A l'arrivée des Français en Egypte, l'Empire Ottoman règne sur l'ensemble du Monde arabe. L'Egypte est gouvernée par les Mamelouks, certes fiers et brillants cavaliers, mais inaptes à une guerre moderne, celle que pratiquent les armées de l'Expédition.

En imposant les Mamelouks dans les postes clés de l'administration alors que certains d'entre eux ne parlaient même pas l'arabe, le pouvoir Ottoman n'a pas réussi à améliorer la vie sociale et intellectuelle des pays arabes. Le peuple s'est adapté aux besoins du quotidien et des échanges en mêlant souvent le dialecte populaire avec la langue turque.

Quelques Mamelouks ont échappé à la coutume, ceux là sont des hommes cultivés, connaisseurs en matière de poésie: les meilleurs poètes ont émis des jugements sur la pratique du pouvoir en adressant à leur égard des louanges ou des blâmes en fonction de la politique qu'ils menaient, mais la méfiance de la Porte Sublime à l'égard de ses fonctionnaires ainsi que le système de mutations appliqué par Istanbul ne leur laissait pas le temps de se familiariser avec le peuple.

Comme dans toutes situations analogues, les arabes ont réagi comme un peuple colonisé et au service des colons ; ils mélangeaient le turc avec le langage courant 'Amiyyā'. Pour la population, c'était une façon de garder un peu d'humour pour dépasser les difficultés du quotidien ; mais ce langage a aussi influencé la poésie et la prose ; ils ont bafoué les règles grammaticales et les formes élégantes classiques de la langue arabe.

Cependant, la littérature n'existait pas vraiment dans le sens qu'on lui connaît aujourd'hui, elle était considérée plutôt comme un art populaire dans le sens basique du mot, autant pour exprimer le mécontentement vis-à-vis du pouvoir que pour gagner sa vie. La poésie, qui a perdu l'essentiel des fonctions qu'elle avait à l'époque du pouvoir des dynasties arabes, a continué en quelque sorte à se populariser, d'autant plus que dans le cercle fermé du pouvoir le poète ne bénéficiait plus des avantages du mécénat.

La poésie "*d'al-Ḥaṣṣa'*", l'élite, n'a plus eu sa place dans la sphère du pouvoir, c'était la poésie "*d'al-āmma'*", dite populaire, qui l'a remplacée, le métier de poète a changé, il est devenu populaire dans tous les sens du terme. Pour les hommes de lettres, le titre de poète était attribué à cette époque aux joueurs de rabab (troubadour) qui faisaient les tournées des cafés du Caire ou animaient les fêtes populaires *Mūlid* et les fêtes d'anniversaire des saints locaux.

L'essentiel de la production littéraire de cette époque se consacrait aux: éloges prophétiques *madīh-nabawī*, aux échanges fraternels *Iḥwānīyyāt*, aux élégies *riṭā'*, aux sermons *Mawā'iz* directs et parfois marquait un événement par la datation dans une langue simple^v.

Dans ce contexte, les modes d'expression se sont cantonnés dans cet art populaire : la chansonnette, le *Mawwāl* et les récits populaires qu'ils soient religieux comme les récits d'Alī (quatrième calife), d'Ibrāhīm al-Dasūqī et al-Sayīd al-Badawī (saints locaux), ou les récits populaires en forme d'épopées comme 'Antarā', les Hilālī ou Baybars.

Après une arrivée sans résistance à Alexandrie et une traversée du désert qui ressemble à une promenade d'été, Bonaparte écrase ses adversaires au pied des Pyramides, entre au Caire (le 23 juillet) et se rend maître de la terre des pharaons.

La première révolte du peuple du Caire contre l'armée de Bonaparte a éclaté les 21 et 22 octobre 1798. Elle est réprimée sans pitié mais elle a réveillé le sentiment nationaliste chez les Egyptiens. Pour la première fois depuis la conquête arabe, le peuple égyptien lutte contre un occupant sans que la tâche en soit confiée aux armées professionnelles ou aux Mamelouks. L'ivresse des premiers succès va lui donner le courage de résister et de mener une deuxième révolte un an après la première, révolte qui se terminera par l'assassinat du successeur de Bonaparte, le général Kléber.

La deuxième révolte a laissé des traces dans l'esprit des Egyptiens en raison des concepts républicains qui ont inspiré certaines des mesures prises par les Français.

Al-Ġabartī (1756-1825) dans ses chroniques va nous livrer l'essentiel des leçons tirées de cette expérience historique qu'il vient de vivre. Il est désormais écartelé entre deux mondes, d'un côté sa fidélité à l'Égypte malgré le regard de plus en plus critique qu'il porte sur les Egyptiens et, de l'autre, sa condamnation de l'occupation bien qu'il y voie l'occasion de transformer son pays, de le faire évoluer au contact de l'occupant.

J.E. Bencheikh a considéré qu'al-Ġabartī a été un observateur méticuleux et qu'il pourrait être reconnu comme le père putatif de la *nahḍa* et comme l'annonceur des développements à venir¹⁸. Mais al-Ġabartī reste un chroniqueur traditionnel, dans son expression comme dans ses préoccupations.

Al-Ġabartī est né en 1756, dans une famille de notables aisés. Son père, qui a fait des recherches en mathématiques et en sciences naturelles, lui lègue, en même temps qu'un revenu confortable, une ouverture intellectuelle et une indépendance d'esprit peu connues à l'époque. À la veille de l'expédition, al-Ġabartī est occupé à réunir de la documentation sur une vie des hommes illustres de son siècle. Lorsque les Français

¹⁸) Bencheikh, Jamel Eddine, Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone, PUF-Quadrige, Paris, 2000.

débarquent, il remet ce travail à plus tard, pour rendre compte, au jour le jour, de l'événement sans précédent que l'Égypte est en train de vivre¹⁹.

Le livre qu'il tirera de cette chronique sera réécrit trois fois. La troisième version, intitulée *Merveilles biographiques et historiques*, est rédigée peu après la prise de pouvoir par Muḥammad 'Alī en 1805. Al-Ġabartī y rétablit nombre des faits fardés ou supprimés dans les deux versions précédentes. En outre, ayant été le témoin des atrocités commises par les Mamelouks durant la restauration provisoire de leur pouvoir, l'auteur tempère par comparaison nombre des précédentes critiques qu'il adressait aux Français.

Il présente la naissance de ce courant, fasciné et attaché à cette modernité européenne qui a comme modèle les scientifiques français de l'expédition. Mais, si al-Ġabartī applaudit à la bravoure des Français sur le champ de bataille, à leur science et à leurs techniques modernes qui réveillent l'Égypte de son état moyenâgeux, ainsi qu'au respect qu'ils témoignent aux Égyptiens dans la rue, il est partagé entre son esprit très conservateur, *azharī*, et sa fascination devant la manière dont les Français se comportent.

Al-Ġabartī n'accepte pas d'être un bon musulman gouverné par des mécréants... Ainsi il déplore les mesures qu'ils prennent au mépris du droit et des mœurs locales. Il s'offusque des égards que les français ont pour leurs femmes^{vi}.

« Non seulement ces dernières sortent le visage et les bras découverts, se comportant comme si elles étaient des hommes, mais ils leur témoignent en public un respect si ostensible... qu'il en devient gênant pour les Égyptiens ²⁰ » .

Mais il applaudit à l'état d'esprit des français et à l'application sur place des mesures inspirées par le concept républicain : la consultation des élites par Bonaparte, le droit à la parole, les rudiments de rationalité administrative et de justice impartiale sont dans toutes les mémoires. Sans compter la fascination intellectuelle qu'a provoquée le spectacle donné par les français avec leur avance scientifique. Le despotisme arbitraire, arriéré et chaotique des Mamelouks a fait son temps.

Muḥammad 'Alī (1760-1849) mettra fin à ce sentiment de liberté ressenti par les élites qui fréquentent les français. Ayant pris le pouvoir à la faveur de la vague populaire, il a instauré un despotisme nouveau, centralisateur et modernisateur, qui fera largement appel aux savoirs et aux techniques français. Mais des notions de liberté et d'égalité, il ne sera plus question. Al-Ġabartī en gardera un goût amer jusqu'à sa mort en 1825 et ne s'en consolera pas.

¹⁹) Rif'at 'Adil, *Bonaparte en Égypte (L'expédition vu par Al-Ġabartī)*, Institut de Monde Arabe, Paris, 2008, p.125.

¹⁹) al-Ġabartī 'Abd al-Raḥmān, *Aḡ'ib al-Aṭār fī-al-Tarāḡim wal-Aḥbār*, Hindāwī li-l-ṭaqāfa, le Caire, 2013, p.240.

Il est désormais convaincu qu'on ne peut pas changer les mentalités sans libérer les esprits. Les trois années durant lesquelles il a fréquenté les Français lui ont fait découvrir une nouvelle figure politique, fondée sur les notions de liberté et de droit, qu'il a fini par considérer comme un passage obligé vers une modernisation en profondeur.

C'est une nouvelle disposition de l'esprit, qui porte les Français à faire confiance à leur raison et à leur expérience plutôt qu'à des arguments d'autorité, à douter plutôt qu'à croire, à questionner les évidences plutôt qu'à s'y soumettre, à rechercher l'innovation plutôt qu'à la fuir. D'où cette incroyable liberté de ton avec laquelle ils parlent et divergent entre eux, allant même jusqu'à discuter parfois les opinions de leur général en chef.²¹

Les autres chroniqueurs contemporains de l'expédition comme 'Abdallāh al-Šarqāwī (m.1812), Ismā'īl al-Ḥašāb (1815 ou Ḥasan al-ʿAṭṭār (1776-1835) n'ont traité l'événement que sous l'angle de la chronique cherchant aussi à en dégager la signification providentielle. Ils s'inscrivaient dans le prolongement naturel de la tradition médiévale, ou plus précisément de sa décadence : des chroniqueurs, des annalistes, dénués de toute vision analytique ou de méthode critique.

De temps en temps, quelques lumières isolées traversent la scène littéraire, laissant une empreinte qui témoigne de l'effort de modernisme dans le langage et aussi dans les sujets. Tout en restant conservateurs dans le style, nous observons chez ces chroniqueurs et dans leurs expressions la nouveauté et l'influence de la culture française, citons comme exemples trois personnes liées par la transmission maître/élève: le Cheikh Ḥasan al-ʿAṭṭār maître de Ṭaḥṭāwī, et ce dernier à son tour maître de l'élève Ṣalīh Maḡīdī.

Ils nous ont transmis les faits survenus au cours de ces trois années, du point de vue égyptien certes, mais sans que l'événement constituât pour eux un objet de réflexion sur les questions du réveil national, de la modernisation ou de l'appartenance collective. Ḥasan al-ʿAṭṭār est le seul à avoir noté la nécessité d'une transformation du pays et d'un renouvellement des connaissances ; c'était là la conséquence directe de ses contacts avec les savants de l'expédition^{vii}.

Ḥasan al-ʿAṭṭār rejoint al-Ġabartī dans son combat. Il a senti explicitement la nécessité d'une transformation du pays et d'un renouvellement des connaissances. L'Orient devrait s'inspirer du savoir et des méthodes d'éducation de l'Occident. Quand on sait qu'il était le maître d'un certain Rifā'a al-Ṭaḥṭāwī, (1801-1873), élève de l'université *d'al-Azhar* en 1817, nous comprenons l'influence du maître sur l'élève.

²¹) Abū Ḡazī 'Imad, *L'Expédition française dans les écrits des historiens égyptiens*, In. (Bonaparte en Egypte), l'Institut de Monde Arabe, Paris, 2008. p129.

Ce n'est donc assurément pas un effet du hasard si le livre de Rifā'a al-Ṭaḥṭāwī²², et le titre est *l'Or de Paris*, contient un panégyrique de Ḥasan al-Āṭṭār, devenu cheikh d'al-Azhar depuis 1830. Il évoque le voyage des idées dans l'espace géographique et dans l'espace intellectuel, voyage par lequel la conscience s'élargit à mesure qu'elle s'instruit et apprend à mieux connaître les réalités de l'œkoumène.

Malgré cette fascination envers la modernité française, al-Āṭṭār reste un farouche résistant contre l'occupation. En tant que musulman, *azharī* et poète, il a en lui cette obligation de défendre les terres d'Islam. Il exprime ce sentiment en se moquant de l'envahisseur...

Les français ont perdu leur argent
en Egypte entre caléchier et tavernier
Et bientôt ils vont périr dans le Levant
en perdant leurs temps et leurs vies

إن الفرنسيين قد ضاعت دراهمه
في مصرنا بين حمّار وخمّار
وعن قريب لهم في الشام مهلكة
يضيع لهم فيها آجال أعمار²³

L'expédition de Bonaparte en Egypte, bien que de courte durée, est considérée par certains historiens comme la ligne de démarcation entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle. Elle a été ainsi un élément moteur de l'intensification des relations avec l'ensemble de l'Europe et plus particulièrement avec la France. Le XIX^{ème} siècle arabe est une période de grandes transformations sociales, politiques et culturelles. Ces changements qui touchent aussi bien les Etats que les sociétés arabes ont des répercussions sur les populations urbaines et rurales.

La première mission envoyée en France revêt donc une importance toute particulière : quarante-quatre étudiants, dirigés par Jomard et encadrés par l'Imam al-Ṭaḥṭāwī, vont découvrir un monde totalement étranger au leur.

Tous ces jeunes étudiants, destinés à devenir les cadres de l'administration de Muḥammad Ālī sont engagés dans des travaux dans des domaines les plus variés²⁴.

Toutefois, plusieurs d'entre eux, dont principalement al-Ṭaḥṭāwī, se spécialisent dans le domaine de la littérature et vont jouer à leur retour en Egypte un rôle important dans la mise en place d'un nouveau système éducatif, fondé sur l'édition de nombreuses traductions parfois nommées *littérature de découverte de l'Autre*.

²²) Abd al-Malek Anouar, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine (Les essais)*, Editions du Seuil, Paris, 1964. pp.41/42.

²³) Al-Ġabartī, V4, p.65.

²⁴) Ṭaḥṭāwī Rifā'a, *L'Or de Paris: relation de voyage, 1826-1831*, (traduit par Anouar Louca), Actes Sud, Paris, 2012.

Ces traductions arabes faites à partir de langues européennes et surtout du français viennent donc achever le processus d'exploration de l'Autre. Les effets de ce processus se prolongent avec la fondation de l'Ecole des Langues *al-Alsun* par Ṭaḥṭāwī lui-même.

Quant à la génération suivante d'intellectuels, qui a vécu et s'est formée sous le règne de Muḥammad Ālī et de ses successeurs, elle a établi avec la culture européenne des contacts plus apaisés par le truchement des missions universitaires, dont les premiers boursiers du gouvernement égyptien furent notamment Rifā'a al-Ṭaḥṭāwī et Ālī Mubārak (1823-1893).

A la même époque, en Syrie, et encore plus largement dans "*al-Šām*", l'éducation n'est pas seulement l'affaire des cheikhs musulmans. L'église partage également cet espace éducatif et culturel^{viii}. Si les grandes villes que sont Damas et Alep monopolisent la concentration des centres culturels islamiques, c'est pour une raison simple. La première c'est que Damas la capitale d'un empire du passé a su garder toute son histoire glorieuse. La seconde c'est qu'Alep a été favorisée par sa position géographique située à la frontière avec l'empire Ottoman²⁵.

La mentalité syrienne, plus à l'aise dans l'aventure et l'ouverture aux autres, a permis aux jeunes syriens de franchir les frontières tout d'abord à l'intérieur de la grande Syrie, à Istanbul, au Caire et plus tard en Amérique. Une autre ouverture non négligeable s'est produite, celle des chrétiens syriens et surtout dans la région d'Alep où les deux communautés ont étudié ensemble auprès des cheikhs musulmans^{ix}. Leurs productions littéraires ont énormément enrichi la culture arabe des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles²⁶.

Un autre événement va renforcer l'intéressement de la communauté chrétienne à la langue: le remplacement du syriaque par l'arabe dans les cérémonies liturgiques, en gardant ce dernier uniquement pour la prière^x.

A cette époque, Alep, ville Lumière, au carrefour des routes qui relie l'Asie mineure aux pays méditerranéens, devint ainsi un centre intellectuel dont le rayonnement s'étendit aux régions avoisinantes. Les historiens citent des grammairiens, des juristes, des philosophes et des écrivains de cette ville devenus célèbres dans le monde arabe et musulman.

²⁵⁾ Mārūn Abbūd, *Mū'alafāt Mārūn Abbūd, al muḡalid al-tās'i*, Dār Mārūn Ābūd, Beyrouth, 1975. p.81.

²⁶⁾ Zaydān Ġurḡī, *Tārīḥ Adāb al-luḡā'al-Arabīyyā(1)*, Hindāwī li-l-ṭaqāfa, le Caire, 2013. pp.11/12.

Les relations entre les chrétiens Libano-Syriens, l'Europe et surtout Rome ont commencé très tôt²⁷, à partir de XVII^{ème} siècle^{xi}. Plusieurs hommes connus plus tard comme traducteurs ont étudié à l'institut maronite de Rome. Le nombre d'écoles de missionnaires a été multiplié par dix en l'espace d'un siècle²⁸. Un homme va marquer cette époque, le Père Ğermānos Farḥāt qui avait été éduqué à Alep à la fois auprès de professeurs musulmans et chrétiens.

Farḥāt a vécu à cheval entre le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle à une époque où la langue arabe a été en pleine décadence. Le pouvoir Ottoman n'avait pas l'attention d'encourager l'étude ni l'intérêt de rendre à cette langue la gloire qu'elle avait connue au temps des califes Abbassides de Bagdad, Il a plutôt cherché à en diminuer la portée et même à la faire disparaître au profit de la langue turque.

Malgré une vie agitée et une activité prolifique, Ğermanos Farḥāt a fourni une production littéraire considérable. Il a composé, traduit, résumé, corrigé un grand nombre d'ouvrages traitant les aspects les plus divers du savoir. On peut les classer en quatre groupes : ses écrits personnels ; ses traductions ; ses corrections et ses abrégés^{xii}.

Il a écrit un résumé du gros dictionnaire arabe *al-Qāmūs al-muḥīṭ* de Fayrūzabādī (1329-1413), qu'il a intitulé : *Bāb al-'I'rāb 'an lūgāt al-'arāb*. Citons également son ouvrage sur la grammaire *Baḥṭ al-maṭālib*, qui a eu un grand retentissement dans le monde arabe et qui est encore enseigné aujourd'hui dans de nombreuses écoles.

Par ailleurs, grâce à son style raffiné, Ğermanos a donné à la langue arabe un essor qui l'a fait apprécier par ceux-là mêmes qui la méprisaient. Il est le premier, dans cette renaissance littéraire, à avoir ouvert la voie aux chrétiens qui travailleront à réhabiliter la langue arabe en Syrie, au Liban et même jusqu'en Egypte. A la lumière de ses nombreux écrits, de tous les sujets qu'il a traités, notamment dans le domaine ecclésiastique, on est en droit de voir en lui un des pères de la renaissance arabe^{xiii}.

Pour faciliter l'étude et la compréhension de la langue arabe à ses compatriotes, en la mettant à leur portée, Farḥāt n'a pas eu besoin de puiser dans la poésie arabe classique ni dans le Coran. Il a plutôt emprunté à l'Écriture Sainte chrétienne une poésie classique raffinée, en commettant parfois des erreurs grammaticales ou en utilisant

²⁷) Cachia Pierre, *The Neo-classical Arabic poets*, In. *Modern Arabic Literature*, Cambridge University Presse, 1992. p.27. Of direct relevance here is that rival translations of the Bible were undertaken. Until then, the only parts of the Bible that had been printed in Arabic were the Gospels, produced by the Medici Oriental Press in 1591, but apparently not in wide circulation at the time with which we are concerned, and the Psalms, printed in Roe as early as 1614. In the new undertaking, alongside western scholars, some of foremost Arab writers of the period were engaged, namely Fāris (later Aḥmad Fāris al-Shidyāq), Buṭrus al-Bustānī (1819-1883) and Nāṣif al-Yāzījī (1800-1871).

²⁸) Mārūn 'Abbūd, *Rūwād al-nahḍa al-ḥadīṯā*, Dār Mārūn 'Abbūd, Beyrouth, 1975. p.22.

volontairement la langue courante, dans le seul but de trouver une expression à la portée de tous.

La poésie de Farḥāt dévoile deux aspects de son écriture ²⁹ :

- Une écriture inspirée par la poésie des soufis marquée par la lutte perpétuelle entre l'Homme et Satan.
- Une écriture chrétienne qui porte des expressions bibliques plus que coraniques ^{xiv}

J'ai été frappé par quatre épreuves qui n'existaient
que pour me troubler et que pour mon malheur
Satan, la vie, mon existence et le désir
comment puis-je m'échapper loin de mes ennemis?

إني بليت بأربع لم يخلقوا
إلا لشدة بلوتي وعنائي
إبليس والدنيا ونفسي والهوى
كيف الخلاص وكلهم أعدائي

A la lumière de ses nombreux écrits et de tous les sujets qu'il a traités, nous pouvons le qualifier d'être l'un des pères de la renaissance arabe contemporaine. Grâce à ce réveil, de grands écrivains syro-libanais se sont distingués et ont rivalisé avec les meilleurs auteurs arabes, tels que les Būstānī et les Yāziḡī. Certains d'entre eux, pour fuir la tyrannie, se sont réfugiés en Egypte et ont été l'âme de la renaissance arabe de ce pays.

« Un autre aspect du Iḥyā est le soin amoureux que certains hommes de lettres prennent de la langue. Ce sont surtout des libanais que se sont illustrés dans ce type de travaux. Naṣīf al-Yāziḡī (1800-1883), son fils Ibrāhīm al-Yāziḡī (1846-1906) et Buṭrus Būstānī (1819-1883) rédigent ainsi, le premier, des manuels de grammaire, de rhétorique et de poétique ; le deuxième, un dictionnaire synonymique et analogique (1904) ainsi qu'une sorte de (Ne dites pas, mais dites) relatifs à la langue de la presse (Lūḡat al-Ġarā' id, 1901) ; le troisième, un dictionnaire monolingue (Muḥīṭ al-muḥīṭ) L'Océan de l'océan et son abrégé (Qaṭr al-Muḥīṭ) la Goutte de l'océan. De leur point de vue, il s'agissait, en premier lieu, de débarrasser l'arabe des mots turcs qui s'y étaient insidieusement infiltrés ainsi que des archaïsmes qui l'encombraient et qui rendaient les textes difficiles à comprendre pour le commun des mortels. Il s'agissait aussi de plaider le retour à la correction

²⁹) Mgr. Féghali Joseph, *Germanos Farhat, archevêque d'Alep et arabisant 1670-1732*, In. Revue d'études et de recherche sur les églises de langue syriaque, vol.2 n° , p.122, Paris, 1966 : Al Dīwān (recueil de poésies). Ce recueil s'est fort répandu du vivant même de l'auteur, notamment à Alep et au Liban. Edité à Beyrouth en 1850, il a été, depuis lors, réédité un certain nombre de fois. En 1894, Saïd Chartounī l'a révisé et s'est appliqué à le corriger et le commenter.

grammaticale, à la précision lexicale et du proposer un nouveau code du (bien écrire) qui se rapprocherait des modèles anciens, notamment 'abbassides'³⁰».

Naṣīf al-Yāziǧī fut le premier à sortir de cette identité "chrétienne arabe". Il était conscient de la faiblesse des premières traductions du nouveau testament et des chants liturgiques; il a su se débarrasser de la pensée et de la manière d'écrire "chrétienne" en apprenant les classiques arabes par cœur et surtout le recueil d'al-Mutanabbī pour lequel il avait une admiration particulière³¹.

Yāziǧī était prosateur-poète. Si sa prose a influencé des générations après lui, il a mérité d'être reconnu dans le classique de la *nahḍa*^{xv}. Sa poésie fut moins connue, mais elle mérite aussi un regard par rapport à ses sources et son influence. A une époque où la plupart des intellectuels "chrétiens" suivait une éducation ecclésiastique, il a décidé de puiser dans les classiques arabes et même d'apprendre le Coran par cœur. Il était respecté et apprécié par ses contemporains à tel point que Ğurgī Zydān a déclaré³²:

« c'est la première fois qu'un poète chrétien reçoit un éloge pareil de ses confrères musulmans »^{xvi}».

Comme poète, il est resté fidèle aux principaux sujets traités par la poésie arabe : les éloges (*madīḥ*), les échanges fraternels (*Iḥwaniyyāt*), les élégies funèbres (*riṭa'*) surtout pour la mort de son fils aîné), les sermons (*Mawā'iz*) directs et parfois, il a pénétré sur le terrain de ses confrères égyptiens comme nous verrons ci après pour montrer ses talents dans cette compétition : la datation d'un événement à travers la poésie, ou l'allitération rhétorique, comme l'utilisation des lettres sans point pour composer une poésie..., ou le jeu de mots, mais avec un peu plus de finesse liée à son éducation « 'Abbasside »^{xvii}.

Naṣīf al-Yāziǧī a été parmi les premiers poètes arabes de l'époque à s'intéresser à la poésie 'abbasside et spécialement à al-Mutanabbī Il a transmis sa culture à ses enfants Ḥalīl et Ibrāhīm, qui deviendront acteurs de la *nahḍa* au Liban et bien sûr dans le Monde Arabe, plus encore à sa fille Warda (1838-1924), une des premières femmes poètes arabes modernes avec l'égyptienne 'Ā'īša Taymūr.

³⁰) Toelle Heidi et Zakharia Katia, *A la découverte de la littérature arabe (du VI^e siècle à nos jours)*, Flammarion, Paris, 2003. p.201.

³¹) Mārūn 'Abbūd, *Ruwād al-nahḍa al-ḥadīṭa*, p.68.

³²) Zaydān Ğurgī, *Tarāǧim mašāhīr al-šarq fī-l-qarn al-tāsi ' : 'ašr*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012. V2, p. 23.

Aḥmad Fāris al-Šidyāq (1804-1887) a été le premier intellectuel à se révolter contre la poésie classique, comme il le déclare dans son livre, *Kašif al-maḥbā'*³³. Gustave Dugat (1824-1894), traducteur d'un poème d'al-Šidyāq a comparé la poésie arabe à la poésie européenne³⁴, en prenant le poème de Šidyāq dédié à Aḥmad Pacha, Bey de Tunis, comme exemple. A la publication de sa traduction, Dugat l'interroge sur la raison de commencer cette composition par des vers d'amour qui n'ont rien à voir avec le sujet principal.

Al-Šidyāq répond que c'est la tradition depuis toujours chez les arabes de commencer un poème en évoquant le passé^{xviii}. Quelque soit le thème, la poésie arabe a toujours commencé par des souvenirs du passé : de lieux en ruines ou la nostalgie d'une histoire d'amour. Puis al-Šidyāq a ajouté que les européens n'ont pas eu besoin de ces règles rigides : rimes, métrique, ni rhétorique exagérée dans leur poésie.

« De plus, il n'y a pas de correspondance entre les vers arabes et les vers occidentaux, car eux ne s'imposent ni en vers la contrainte de rimer de bout en bout sur la même sonorité, ni en prose l'obligation de pratiquer l'inversion afin d'imiter le style poétique, et pour dire vrai, notre prose rythmée exige plus d'efforts que leur poésie. Il n'est point de poète franc qui ait mérite d'être invité à la table de son roi. Au mieux ils obtiennent l'auguste permission de réciter leurs vers dans les lieux publics : tel est le point suprême de la grâce qui leur est faite. Ce serait une inimaginable chute pour le prestige royal que de prendre pour commensal et interlocuteur privilégié un poète. Serait-ce que les poètes sont nombreux chez les Francs et qu'il est impossible au roi d'en choisir un sans vexer des autres ? Montrez-les-moi, ces poètes innombrables (la royale cassette en sait quelque chose) ! Les prosateurs anglais, les poètes français, sur combien de doigts de la main en compte-t-on ?

Autres chose : rares sont les poètes arabes ou non arabes qui composent et plaisent à tout le monde; les uns privilégient sur le sens les attaques emphatiques, les formes énergiques; d'autres s'attachent avant tout au sens et se moquent de la joliesse du vocabulaire; pour une troisième catégorie, ce qui compte avant tout, c'est une syntaxe qui coule de source et un lexique plein d'aisance; d'autres enfin cherchent le mot qui émeut ou touche

³³) al-Šidyāq Aḥmad Fāris, *Kašif al-maḥba'*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2013, p.166.

³⁴) Benchraoui Mohammed-Fadhel, In. *Histoire Epistémologie Langage 23/1*, Lyon, 2001, pp.107-126, Persée-UMS3602, ENS de Lyon : Gustave Dugat, orientaliste, spécialiste de l'étude des manuscrits arabes et professeur à l'Ecole des langues orientales, co-auteur avec al-Šidyāq de (la grammaire française à l'usage des Arabes en 1854).

d'un façon ou d'une autre. Personne ne parvient à réunir sur son seul art l'ensemble de ces qualités, et à plaire à tous à la fois³⁵»

Le poème ne traite que d'un sujet unique et la langue utilisée est la plupart du temps de style direct ^{xix}. Šidyāq n'a pas non plus ménagé sa plume pour critiquer les méthodes de l'école classique, représentée à cette époque par Naṣīf al-Yāziġī. Cette modernité, dont il a été un militant convaincu, ne pouvait se réaliser que si les arabes se débarrassaient de vieux modes d'expression inutiles. Il a comparé cette écriture rimée lourde, sans raison ni intérêt syntaxique, à un homme qui marche avec une jambe de bois qu'il traîne pour avancer pas à pas, et à un autre homme, dont la jambe saine lui permettrait de courir sans difficulté ^{xx}.

³⁵) Al-Šidyāq Aḥmad Fāris, *al-Sāq 'ala al-sāq*, al-Dār al-namūdaġiyya lil-ṭibā'a wa al-naš'r, Damas, 2006, p.316.

1-2) Le réveil des nations

La seconde moitié du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle sont caractérisés par la naissance de deux phénomènes, le premier a été qualifié de résurrection par les historiens et a porté le nom d'*Ihyā'*, le deuxième, plus osé, plus pertinent, est la *nahḍa*, une renaissance sociétale et intellectuelle..

La *nahḍa* n'est pas un événement historique fortuit mais un ensemble de faits historiques et sociétaux marqués par un démarrage caractéristique pour chaque région arabe. Cette réactivation a démarré à la fin du XIX^{ème} siècle pour des motivations diverses. Cependant, ni le grand projet de Muḥammad Ālīde moderniser l'Égypte³⁶, ni l'influence éducative et culturelle des missions étrangères du Levant n'ont eu le seul pouvoir de changer le cours de l'histoire; il a fallu des hommes éclairés pour poser la première pierre de cette *nahḍa*.^{xxi}

Si cette *nahḍa* a impacté globalement l'ensemble des domaines de la société arabe, elle a eu une influence particulière sur la vie littéraire et intellectuelle. Elle a été à l'origine d'une multitude d'œuvres littéraires qui ont envahi rapidement les étagères des bibliothèques arabes. Ce fut aussi un échange sans frontières entre les intellectuels arabes et l'apparition d'idées novatrices bousculant l'héritage littéraire en place depuis cinq siècles.

La *nahḍa* a su créer une grande richesse littéraire; plusieurs catégories d'intellectuels arabes représentant divers genres littéraires en ont été les acteurs; l'ensemble de ces genres datant de quinze siècles voire plus ont été valorisés. Les contemporains de la *nahḍa* n'ont eu aucunement l'intention d'abandonner ces arts.

D'autres arts se sont développés comme la nouvelle, l'article journalistique, le théâtre et le théâtre poétique. Ce dernier a démarré grâce à Šawqī et perdure jusqu'à nos jours. C'est le premier acte dans la modernisation de la poésie, la forme théâtrale avait donné plus de possibilités aux poètes pour se libérer du cadre stricte fixé par la poésie classique. La dramaturgie et la multiplication des personnages ont eu aussi leurs effets sur la composition : pièces courtes pour les dialogues, changements de rimes, musicalités différentes...

Les auteurs littéraires ont su en même temps se moderniser afin de répondre à une actualité nouvelle et à un contexte tourmenté. Les problématiques et les sujets à traiter les ont poussés à s'adapter au public et aux circonstances: la présence étrangère dans les pays arabes, la recherche d'identité nationale après la chute de l'empire Ottoman, le sentiment partagé entre une modernité européenne à suivre et un historique attaché à une civilisation/religion.

³⁶) al-Dasūqī 'Umar, *Fī al-Adab al-Ḥadīth*, Dār al-Fikr al-Arabī, le Caire, 2007, p.15.

Comment pouvons-nous analyser le déclic face à ce même message par des intellectuels qui n'ont pas eu la même éducation à la base ? D'un côté un certain Naṣīf al-Yāziḡī ou, Buṭrus al-Bustānī et de l'autre un Ṭaḥṭāwī ou Ḥasan al-Aṭṭār avaient la même volonté d'accomplir leur mission de moderniser la pensée arabe.

Elle a pris plusieurs formes : la progression de la langue avec le retour vers les grands classiques de la littérature arabe, l'ouverture vers la modernité (le mot modernité étant aussi l'œuvre de l'autre), engendrée par une nouvelle pensée encyclopédique dont le but était de donner une nouvelle jeunesse à l'expression littéraire.

Nous ne pouvons pas affirmer que les poésies d'al-Yāziḡī ou de Ṭaḥṭāwī étaient innovatrices ou présentaient une spécificité quelconque; au contraire, elles ont été dans la suite logique de la poésie traditionnelle, avec les mêmes thématiques et la même manière d'aborder les sujets.

En effet, le XIX^{ème} siècle littéraire suivait la même voie que celle des siècles précédents; malgré cela, ce fut notablement le début d'un réveil littéraire, surtout dans la poésie. On percevait une amélioration dans la phrase grammaticale et le langage poétique était plus travaillé. Si Yāziḡī et al-Šidyāq ont donné une priorité à la langue arabe³⁷, Ṭaḥṭāwī a partagé avec Bustānī l'idée de commencer par l'éducation, la diffusion de la science et les réformes sociétales^{xxii}.

Dans son livre (*Fākihāt al-nudamā* ³⁸) al-Yāziḡī a regroupé une trentaine de messages et d'échanges qu'il a eus avec ses amis à travers le monde arabe. Ces échanges se faisaient en poésie, étaient conditionnés par une réponse en poésie, en utilisant la même rime et la même métrique. Il a donné à ses échanges l'équivalent de la critique d'aujourd'hui. C'étaient des louanges plutôt que des critiques et des échanges fraternels qui utilisaient le terme arabe تقرير éloge.

Parmi ces (critiques) ^{xxiii}, on peut citer celle du Cheikh 'Abd al-Hādī al-Ibyārī³⁹ (1821-1888), le Muftī de la région du Delta d'Egypte et ami d'al-Yāziḡī. Le seul reproche du Muftī à al-Yāziḡī a été qu'il soit chrétien alors qu'il disposait d'une telle éloquence ! Il lui a souhaité qu'un jour il décide d'adopter la religion musulmane afin qu'il ait, le jour du jugement dernier, le bonheur de se désaltérer avec la Kawṭar⁴⁰.

Nous n'avons pas encore entendu qu'un jésuite

ما سمعنا بمثله عيسويًا

a défié le prodigieux texte "d'Aḥmad"

يتحدى بمثل معجز أحمد

Il a composé ses perles en vers de poésies

نظم الدرّ و الدراري في

³⁷) Abbūd Mārūn pp.86-93.

³⁸) Al-Yāziḡī Naṣīf, *Fākihāt al-nudamā*, Maṭbā'at 'Azīz Zīnīd, le Caire, 1889.

³⁹) Cheikh 'Abd al-Hādī Naḡā al-Ibyārī, Muftī de la région du Deltad'Egypte.

⁴⁰) Sourate 108 dans le Coran, elle parle d'un des fleuves du paradis offert par Allah à Muḥammad le jour du jugement dernier.

dans la plus belle forme d'éloquence

أحسن سمط من البيان ومهد

C'est un génie, bien qu'il soit jésuite

ألمعي لكنه عيسوي

Il aura plus de mérite d'être parmi les fidèles de Moḥammad

كان أولى بفضل دين محمد

S'il réfléchit, il aura bu la délicieuse goutte d'al Kawṭar

لو ترَوَى ارتوى بكوثره العذب

et il aura convaincu ceux qui reniaient l'Islam

وأروى إظماء من كان يجحد

La carrière de Naṣīf al-Yāziḡī a commencé à l'âge de seize ans, après qu'il ait entendu ses fidèles parler à son endroit d'un jeune prodige, maîtrisant la littérature, poète et doué d'une mémoire impressionnante. Le patriarche catholique Qatan lui a proposé un poste administratif dans le monastère de sa région.

Deux ans plus tard, c'est le prince al-Šihābī, gouverneur du Liban qui lui a proposé un poste de secrétaire du palais pendant douze ans jusqu'à son exil^{xxiv} après la défaite d'Ibrāhīm Pacha. Durant ces années au service du prince, il a eu l'occasion de rencontrer Lamartine lors de son long séjour au Liban, leurs correspondances ayant duré quelques temps et étant empreintes d'un respect mutuel.

« Parmi les secrétaires de l'émir se trouvait alors un des plus grands poètes de l'Arabie. Je l'ignorais et je ne l'ai su que plus tard. Quand il apprit par d'autres Arabes de Syrie que j'étais moi-même un poète en Europe, il m'écrivit des vers toujours imprégnés de cette affectation et de cette recherche, mais enlaidis par des jeux de mots qui sont le caractère des langues et des civilisations dépassées où l'on sent néanmoins une grande élévation du talent et un ordre d'idées bien supérieur à ce que nous imaginons en Europe⁴¹ ».

Le parcours de Nāṣīf al-Yāziḡī a été semblable à celui de Ṭaḥṭāwī, au moins sur quelques points : ils ont effectué tous les deux quelques années au service du pouvoir et avaient donc une connaissance des règles administratives et des relations au plus haut niveau de l'état avec les avantages et les inconvénients attachés à ces relations. Ils ont consacré une grande partie de leur existence à l'éducation avec la certitude qu'elle

⁴¹) De Lamartine Alphonse, *Voyage en Orient 1832-1833*, Librairie de Charles Gosselin, Paris, 1838, p.230.

demeurait la seule voie pour qu'une société progresse. Ils ont aussi été confrontés à l'enseignement et à l'écriture littéraire et journalistique pour appuyer leurs pensées.

Cependant, Nāṣif al-Yāziǧī s'est détaché de Ṭaḥṭāwī sur un aspect qu'il considérait comme essentiel, au moment où Ṭaḥṭāwī s'est consacré à une production massive dans la traduction de manuels scientifiques et techniques^{xxv}, Yāziǧī a pris un soin particulier à la langue arabe, à son éloquence, à sa grammaire et à son lexique avec un esprit encyclopédique^{xxvi}.

Dans son parcours d'enseignant, d'abord à l'école nationale, puis à l'école patriarcale et enfin à l'Université Américaine, ses références ont été al-Mutanabbī pour la poésie, al-Ḥarīrī pour les *Maqāma's*, al-Ġāḥiẓ pour les discours^{xxvii}. Il y a ajouté ensuite ses écrits sur la grammaire et le style⁴².

Nous ne pouvons que constater le fait que la poésie de Nāṣif al-Yāziǧī a provoqué une renaissance dans l'histoire de la poésie arabe: en réalité, l'époque d'al-Yāziǧī était plus ou moins dans la continuité du XVIII^{ème} siècle. Il n'a pas abordé de nouvelles thématiques ni utilisé un style spécifique, mais, il a cherché à corriger cette langue par un retour au passé glorieux afin d'améliorer la locution et le respect des règles grammaticales, après des siècles durant lesquels la grossièreté de la langue parlée a régné autant dans le domaine littéraire que sur la place publique⁴³.

Simultanément, cette période a été mouvementée dans l'ensemble du Monde Arabe et dans plusieurs domaines : politique, religieux, social et intellectuel. L'Europe se trouve héritière de l'Empire Ottoman par la force, comme en Algérie, ou en douceur comme dans les deux autres pays du Maghreb et du Levant, cette douceur, masquée derrière un système de protectorat devenait une réalité coloniale dénuée de diplomatie hypocrite. La Grande Bretagne impose son pouvoir sur le reste du monde arabe.

Face à cette situation, plusieurs mouvements politiques et intellectuels naissent dans le monde arabe, d'abord identitaires et attachés aux valeurs de l'Islam comme rempart face à cette menace. Deux courants se trouvent face à face pour occuper la scène politique et sociale. Le premier est le courant *salafiste*, représenté par les Wahhabites dans la péninsule arabique, les Senoussis en Libye et les Mahdis au Soudan.

Les trois mouvements sont guidés par une idéologie politico-religieuse; ils militent pour un islam pur, pour un retour aux sources comme à l'époque du Prophète.

⁴²) Mārūn 'Abbūd, p.98.

⁴³) Somakh Sasson, *The Neo-classical Arabic poets*, In. *Modern Arabic Literature*, Cambridge University Presse, Cambridge, 1992, p. 43 . Nāṣif al-Yāziǧī was a scholar and poet, steeped in classical Arabic lore. After leaving the court he participated in the new translation of the Bible into Arabic. His many books on grammar and rhetoric attest to his great erudition in the traditional branches of knowledge. His interest in Abbasid poetry is reflected in his edition of the *dīwān* of al-Mutanabbī... At times, his panegyrics addressed to Prince Bashīr are truly reminiscent of those of al-Mutanabbī and al-Sharīf al-Rāḍiyy, and the last poem he wrote, lamenting the death of his son Ḥabīb, is in its sincerity and simplicity far superior to the elegies of the late medieval versifiers.

Considérant que l'Empire Ottoman n'est ni fidèle ni capable de défendre les valeurs de l'Islam, ils mènent leur propre guerre d'indépendance face à l'Empire.

Le deuxième courant est représenté par un ensemble d'intellectuels musulmans qui se considèrent comme modernistes et gardent les mêmes valeurs que l'Islam. Ils soutiennent l'idée qu'il existe toujours un équilibre entre religion et modernité. Les progrès scientifiques et techniques de l'Europe ne leur font pas peur. Pour eux, au contraire, l'Islam a eu son âge d'or dans l'histoire à travers les sciences et la pensée scientifique.

A l'intérieur de ce courant deux mouvements se distinguent : Le premier est *al-Ğami 'a al-Islāmiyya*, le rassemblement islamique. Sous l'influence de Ğamāl al-Dīn al-Afġānī (1838-1897) et de son élève Muḥammad 'Abduh (1849-1905), ce courant se bat pour rassembler les musulmans sous une seule bannière. Afġānī voit la division des musulmans comme un suicide face à la puissance militaire européenne.

Le Sultan Ottoman 'Abd al-Ĥamīd II, lui, soutient le mouvement et la doctrine panislamique qui prône l'union de tous les musulmans, quelle que soit leur appartenance nationale. Il joue sur les deux fronts, d'abord pour ménager son intérêt à se présenter comme un calife régnant sur le monde arabe et ensuite pour faire face aux troubles internes menés par des révolutionnaires nationalisés turcs de *la jeune Turquie*.

Il prétend devenir le leader de tous les pays où il y a une majorité de musulmans, avec une dose de tolérance vis à vis des minorités chrétiennes ou juives. Il envoie dans toutes les provinces des prédicateurs pour convaincre les populations que la délivrance dépend de lui. Il est la personne légitime qui peut rassembler les peuples musulmans contre l'Occident envahisseur et mécréant⁴⁴.

A la mort en 1897 d'al-Afġānī qui était le penseur et l'idéologue du mouvement, l'action est arrêtée rapidement, mais du fait que le Sultan turc est le garant de ce mouvement, la paix perdure encore quelques années. La petite classe bourgeoise et conservatrice trouve une sécurité et un apaisement dans la continuité d'un système vieux de quatre siècles⁴⁵.

Le courant nationaliste arabe émerge en parallèle avec le courant de Ğamāl al-Dīn al-Afġānī. Il prend de l'ampleur à travers des associations littéraires ou politiques, quelques unes travaillant sur la notion d'identité arabe avec beaucoup d'intelligence en utilisant des codes internes pour éviter toutes réactions de la part des représentants du Sultan. D'autres mouvements préfèrent l'action secrète comme l'association des jeunes

⁴⁴) Badawi Mohamed Mostapha, *The Neo-classical Arabic poets*, In. *Modern Arabic Literature*, Cambridge University Presse, Cambridge, 1992. p. 12. And al- Afġānī most influential disciple Muḥammad 'Abduh, became not so much how to convince their contemporaries to adopt western institutions without losing their Muslim identity, as to reinterpret Islam so as to make it compatible with living in the modern world.

⁴⁵) 'Umāra Muḥammad, *Tayyārāt al-Fikr al-'Islāmī*, Dār al-churūq, le Caire, 2003, p.88.

chrétiens de la faculté protestante syrienne de Beyrouth. Rapidement plusieurs antennes de cette association s'installent dans d'autres pays arabes du Moyen Orient.

Les revendications principales du mouvement sont basées sur quatre axes : L'indépendance de la Syrie, la reconnaissance de la langue arabe comme langue officielle, l'abolissement des mesures contraires à la liberté d'expression et à la publication des journaux et enfin l'obligation de donner un caractère local au service militaire des jeunes dans chaque province.

En 1881, un groupe d'intellectuels syrien fonde une nouvelle association secrète *les droits du culte nationaliste*, cette association ayant comme but une arabité pour tout citoyen et l'union islamo-chrétienne contre l'injustice et la tyrannie de l'empire et contre la politique d'Abd al-Ḥamīd II.

Les idées nationalistes seront adoptées par plusieurs penseurs et poètes de l'époque. L'intellectuel Syrien Abd al-Raḥmān al-Kawākibī (m.1902) sera l'un des premiers penseurs à défendre la thèse du panarabisme à la place du panislamisme. Pour marquer son désaccord avec le pouvoir ottoman, il adopte les idées défendues jusque là par des arabes chrétiens proches par la pensée de la politique européenne⁴⁶.

Dans son livre *La Mère des cités*, al-Kawākibī soutient la révolution contre les ottomans. Il met en doute leur légitimité d'être calife ou prince des croyants car, selon la tradition, un calife doit être arabe et surtout mecquois⁴⁷.

Les écrits d'al-Kawākibī ont convaincu d'autres intellectuels arabes de se révolter contre les ottomans^{xxviii}. Ibrāhīm al-Yāziḡī en Syrie, Ma'rūf al-Ruṣāfī et Ğamīl Ṣidqī al-Zahāwī en Iraq, Muḥammad 'Abduh en Egypte⁴⁸. Al-Bārūdī sera le plus farouche révolutionnaire contre ce système en déclarant son souhait d'une république et d'un régime parlementaire^{xxix}.

Le plus surprenant sera que de jeunes poètes *d'al-Iḥyā'* comme Ṣawqī, Ḥāfiẓ Ibrāhīm, Aḥmad Muḥaram et Aḥmad al-Kaṣīf prendront la défense du pouvoir ottoman des années après la révolte de leurs aînés.

Il faut bien préciser que les premières années de règne d'Ismā'īl ont été prospères dans plusieurs domaines : le domaine économique par les conséquences de la guerre civile américaine qui ont joué en faveur de l'exportation du coton égyptien à prix d'or, mais aussi la modernisation de la capitale avec un aménagement du territoire à la manière européenne et par l'émergence d'une nouvelle classe sociale liée à la politique d'ouverture à la propriété foncière menée par son frère Sa'īd pour répondre à la

⁴⁶) Bārūt Ğamāl, *Ḥarākat al-tanwīr al-'arabiyyā fī al-qarn al-tasī' - 'aṣr*, Manṣūrāt wīzārat al-ṭaqāfā' al-Sūriya, Damas 1994, p.128.

⁴⁷) Al-Kawākibī 'Abd al-Raḥmān, *Umm al-Kura'*, al-ha'yya' al-'Āma lil Kitāb, le Caire, 2012, p.171.

⁴⁸) Bayrā Ğīklī Zaynab, , *Šī'r al-ṭawārīte fī al-Ahd al-'Ūtmānī*, al-Dār al-Bayḍā' lil naṣr, Aman, 1999.

demande d'exportation des matières premières et enfin par l'admission des égyptiens dans l'ordre des officiers de l'armée.

Dans les autres domaines qui touchent au quotidien du peuple, il crée différentes écoles et associations comme l'Ecole de Droit, l'Ecole des Langues ou la Maison des Sciences qui forment une nouvelle génération éduquée à l'européenne et consciente de ses droits. Il met en place un parlement constituant une chambre législative, composé en majorité de la classe bourgeoise naissante et de l'élite éduquée en Europe.

Tous ces dispositifs vont entraîner des revendications et des critiques contre la politique d' Ismā'īl :sa folie des grandeurs, sa gestion hasardeuse de l'économie du pays et surtout l'influence de son entourage, en majorité des européens, dans la politique intérieure du pays.

Ṣaliḥ Mağdī critique ouvertement et sans réserve le Khédive, qui a mis le pays dans cette situation. C'est la première fois qu'un poète peut aller aussi loin. Durant l'époque des Mamlouks, les égyptiens ont exprimé leur mécontentement envers le pouvoir par le biais de vers « codés », c'est-à-dire plus ou moins déchiffrables, ou de vers « farces », qui ont fait rire plutôt les milieux populaires, ceci afin d'éviter toute confrontation ou tout risque face au pouvoir en place. Quelques exemples sont devenus des proverbes encore d'actualité.

Le XIX^{ème} siècle de la Renaissance arabe est celui de la première mondialisation, de la première révolution des communications. Celle-ci va permettre que soit implanté dans le Moyen-Orient un nouveau système de distribution des productions culturelles, lesquelles, naturellement, ne tarderont pas à trouver un écho pour être commentées, modifiées, métamorphosées même dans certains cas, par les canaux qu'elles ont empruntés pour être partagées.

Pour ses besoins militaires et son nouveau système éducatif, Muḥammad Ālī décide d'envoyer une mission en Italie en 1809 pour étudier, fabriquer et installer une imprimerie en Egypte. En 1822, la première imprimerie gouvernementale dans le monde arabe, c'est l'imprimerie de Bulāq.

Cependant, avant même que Bonaparte amène sa fameuse imprimerie arabe pour les besoins de l'expédition, quelques moines maronites avaient déjà en 1706 à Alep, installé une imprimerie arabe pour imprimer les textes bibliques, suivis par d'autres à Choueir ⁴⁹ en 1734 et à Beyrouth en 1753 ⁵⁰.

En effet, l'évolution de l'imprimerie conduit peu à peu à un nouveau système de production culturelle, à une modification des représentations du monde et à la transformation en profondeur du système de production symbolique. La naissance du

⁴⁹) Une division administrative dans le gouvernorat du Mont Liban.

⁵⁰) Badawi Mohamed Mostapha, *Moderne Arabic Literature*, The Cambridge History of Arabic Literature- Cambridge, 1992, page 27.

premier Journal Officiel en 1828 au Caire va ouvrir la route à d'autres publications à travers tout le monde arabe^{xxx}. Elles vont jouer un rôle important dans la vie littéraire arabe. Dans la première année de son existence⁵¹, le Journal Officiel a publié plus de neuf mille trois cent cinquante et un vers de poésie écrits par la plupart des poètes de l'époque⁵².

La multiplication des organes de presse et des livres imprimés par des particuliers, ainsi que les réformes du système éducatif ont modifié les modes de communication, entraînant la vulgarisation des savoirs et une diffusion de masse qui, à leur tour, transformeront la signification sociale de la littérature et s'accompagneront d'une modernisation de la langue.

Les journaux se multiplient, accompagnant la ferveur populaire de la révolte *Urābī*. Ils mettent l'accent sur la poésie et ouvrent leurs portes aux poètes connus, aux amateurs mais aussi à quelques poètes arabes comme *Ibrāhīm al-Yāziǧī*, *As'ad Ṭarād*, *Amīn Šmayyl*, le soudanais *Muḥammad al-Bašīr* et d'autres...

La poésie prend bien sa place auprès du public, en l'espace de quatre années. Quinze mille quatre cent quatre vingt treize vers sont publiés: ils représentent presque le double de l'ensemble des publications du Journal Egyptien durant 60 ans. Cette évolution aboutit, à la fin du XIX^{ème} siècle, à la naissance d'une intelligentsia productrice de nouvelles valeurs et à la constitution d'un champ littéraire et culturel moderne et traditionnel^{xxxi}.

Mais, le statut du poète a changé. Il n'est plus celui qui récite à ses compagnons sa poésie en direct, qui partage avec eux le plaisir en agrémentant les soirées par des blagues et des anecdotes. Il est maintenant à distance, sur du papier ou derrière un rideau de théâtre. Il a le temps de penser, de se corriger et de répondre à d'autres critères comme l'évolution de la société et les grands événements de son époque.

Divers foyers culturels se constituent et la *nahḍa* essaime dans les milieux favorisés des grands carrefours urbains du Caire à Bagdad. En passant par Beyrouth et Damas, l'œuvre voyage, se déplace et se lit à la vitesse du chemin de fer naissant.

En effet, il est devenu désormais naturel pour un auteur égyptien de cette époque de faire appel aux services d'un imprimeur. Au début des années 1870, ils sont déjà largement plus d'un millier au Caire à en être passé par là. Le développement d'une "librairie" arabe, au sens que prend ce terme dans la France du XVIII^{ème} siècle par exemple, ainsi que l'essor d'échanges de plus en plus médiatisés par le mot "imprimé", dessinent le cadre d'une nouvelle économie symbolique.

⁵¹) arrêt du journal sur ordre de deux Khédives *Abbās* et *Sa'īd* de (1848-1863), le journal revient durant le règne d'*Ismā'īl* (1863-1879).

⁵²) *Wādī Ṭahā, al-šī'r wa al-šu'arā al-maǧhūlūn fī al-qarn al-tas'-ašr*, *al-Mašrīya al-Ālamīyā lil našīr*, le Caire 2003, p.15.

Elle sera structurée de manière totalement inédite par la primauté de l'impression sur le manuscrit et de l'écrit sur la parole, l'individualisation grandissante des pratiques et la "vulgarisation" démocratique du savoir profane porteur de progrès. Le message écrit va se parer d'une clarté qui favorisera sa diffusion massive.

De 1850 à 1900, la publication de la poésie à elle seule a dépassé les cent quatre vingt quatorze ouvrages. Ces recueils témoignent des différentes époques durant l'âge d'or de la poésie arabe, de l'époque Abbasside à l'époque Andalouse ainsi que des sélections de l'époque préislamique et bien d'autres écrits de poètes philosophes ou simplement ordinaires^{xxxii}.

C'est grâce à cette mine d'or tombée dans les mains des poètes de la *nahḍa* que la poésie a pu connaître cette évolution. Al-Bārūdī est l'exemple de l'écrivain qui a su traduire dans ses écrits toutes les qualités et les thématiques de la poésie classique arabe tout en se mettant en harmonie avec son temps. C'est grâce à cette bibliothèque et à son talent incontestable que la tradition poétique arabe n'a plus de secret pour lui.

Cette forme moderne de ce que l'on pourrait appeler la tradition littéraire de la découverte de l'autre commence par les séances d'al-ʿAṭṭār à l'Université d'al-Azhar. La publication des conférences d'al-Marṣafī à *Dār al ʿUlūm* parues au journal « Le Jardīn des écoles » complète les décisions politico-éducatives d'Alī Mubārak (1823-1893) qui permettent de donner la priorité à la modernisation de l'école et à l'éducation en général.

En partant de la constatation que le système éducatif de l'Azhar ne répond plus aux besoins de cette modernisation, il crée en 1871 une école parallèle, la Maison des Sciences. C'est une école (laïque) qui traitera avec beaucoup de professionnalisme les textes anciens en même temps que les textes modernes. Son but sera de former une nouvelle génération d'enseignants armés d'une nouvelle méthodologie pour les écoles du premier degré moderne.

Cet effort officiel sera accompagné d'un autre, mené par la société civile en 1879, effort se traduisant par la création de l'association *Union des Jeunes Egyptiens*, qui milite pour l'ouverture massive d'écoles pour l'ensemble des enfants de la nation. Quelques années plus tôt, une autre association avait déjà marqué ainsi son époque.

Il s'agit de l'Association des Connaissances qui a pris en charge les études et la publication d'œuvres anciennes et qui avait l'avantage de posséder son imprimerie privée afin de publier des sélections de livres historiques et de recueils de poésie.

De grands poètes arabes classiques de différentes périodes sortiront de l'oubli grâce au travail acharné de cette association qui n'a eu de cesse de vivifier la gloire du passé, de marquer son attachement à la culture arabo-musulmane et surtout de lutter contre l'invasion des cultures européennes qui ont séduit une partie de la population.

Cette tradition de modernisation va se poursuivre jusqu'à la fin du siècle et au-delà; elle franchira le seuil du XX^{ème} siècle, alors que la tradition et le pouvoir de l'Azhar ont résisté encore quelques décennies jusqu'à la réforme nassérienne en 1961.

Cependant, cette *nahḍa* a prouvé que malgré une certaine léthargie, la littérature arabe n'était pas morte. L'héritage poétique ou prosodique vieux de quinze siècles n'a pas déserté la mémoire collective arabe : il suffisait de trouver les clés pour ouvrir le coffre et puiser dans le trésor.

Quelques intellectuels arabes de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle ont cru à la mission de redonner vie à cette littérature. Ils ont pensé qu'un retour vers le passé, avec ses règles et sa richesse d'élocution pouvait servir de socle pour bâtir une littérature contemporaine inspirée de l'âge d'or de la civilisation arabe.

En même temps, ils n'ont pas cessé de justifier ce retour comme une modernité en mettant l'accent sur le fait que les poésies sociétales et politiques étaient une nouveauté originale dans l'histoire de la poésie arabe, une originalité liée à un esprit jeune et ouvert grâce au vécu des poètes de cette période. Un argument complètement irrationnel, depuis l'époque préislamique jusqu'à la fin des abbassides, les poètes arabes se sont exprimés sur les problématiques sociétales et politiques.

La tribu était l'univers du poète préislamique dont il était le porte parole et le défenseur de ses valeurs, puis proclamer la notion d'une nation unie derrière un calife ou une dynastie était devenue la mission des poètes islamiques. La seule nouveauté à noter est que les sujets avaient changé et qu'était né un esprit nationaliste avec de nouvelles frontières, des dirigeants indépendants, un empire dans un état végétatif et une confrontation culturelle et identitaire avec un envahisseur étranger.

Si nous nous référons à une vraie nouveauté, il faut sans doute la trouver dans l'écriture du théâtre poétique, originalité de Šawqī puis de ses successeurs avec plus ou moins de réussite. Malgré quelques réserves qui doivent être émises en analysant ses pièces, comme l'aspect lyrique, intouchable à cette époque par la culture des poètes et critiques littéraires, d'autres ouvertures se sont imposées aux poètes ouvertures touchant l'intrigue, l'effet dramatique et le contexte historique des pièces.

La critique conservatrice aussi a su s'adapter: la liberté avec les rimes, le changement de métrique selon le passage de chaque caractère ou le nombre limité des vers considéré auparavant comme une imperfection et un manque de maîtrise de son art sont devenus une norme dramatique.

Cette production théâtrale a bouleversé le paysage poétique moderne. Deux décennies à peine après la publication de la première pièce de Šawqī, les critiques influencés par les écoles européennes ont commencé à classer les différents styles de poètes: classiques, néoclassiques, romantiques...etc.

En examinant les analyses de la poésie de Šawqī publiées la même semaine dans deux articles, on peut constater qu'il a été un néoclassique et un romantique à la fois.

Nous pouvons donc discerner une réelle divergence entre les différentes écoles de critiques. L'école traditionnelle s'est imposée comme la gardienne du temple, la ligne de défense de l'identité arabe et l'héritière des grands noms de la critique littéraire de l'époque abbasside.

les éditions des grandes œuvres de la rhétorique et de la critique classique sont mises à jour pour le public arabe comme : *al-Mūwāzana bayn al-Buḥturī et Abū Tammām* (Le Parallélisme entre al-Buḥturī et Abū Tammām) d'al-Amidī (m.980), *Tā'wil muḥtalif al-ḥadīṯ*, (L'interprétation des différents discours) d'ibn-Qutayba (828-889), *Dalā'il al-'i'ğaz* (Les indices de l'inimitable) d'Abd al-Qāhir (1009-1078), *Kitāb al-Šinā'atayn* (Livres des deux arts) d'al-Askarī (m.1005), *Kitāb al-Badī'* (Le livre de la rhétorique) d'ibn-al-Mu'tazz (861-909).

Au départ, ils ont fixé des points de repères comme l'avaient fait leurs aïeux pour juger de la qualité et de la fiabilité d'une œuvre. Si l'œuvre était écrite en prose, les références à consulter étaient donc dans l'ordre : le Coran, La Sunna, les discours de l'Imām 'Alī (599-661), d'al-Ḥaḡḡaḡ (660-714), d'Abd al-Ḥamid al-Kātib (m.750), d'ibn al-Muqaffa' (724-759), al-Ġaḥiẓ (780-869), d'ibn al-Amīd (N.912)...

Si l'œuvre était écrite en poésie, les références étaient les *mu'alaqqat's*, des poètes préislamiques et pour les poètes islamiques, se sont les recueils d'al-Ma'arrī (973-1057), d'al-Mutanabbī (915-965), d'al-Buḥturī (820-897), d'abū-Tammām (807-846) et d'autres appartenant spécifiquement à l'âge d'or de l'islam. Ce groupe de critiques a accepté l'œuvre qui prolongeait leurs références, qui répondait aux exigences rhétoriques, grammaticales et lexicales utilisées dans leurs livres.

Nous pouvons citer quelques noms dans cette étude comme : al-Marṣafī (m.1889), Muḥammad Abduh (1849-1905), Muṣṭafā Luṭfī al-Manfalūtī (1876-1924), Ḥamza Faḥ Allāh (1849-1918), 'Alī Mubārak (1823-1893), Ibrāhīm Muwayliḥī (1868-1930), Nāṣif (1800-1871) et Ibrāhīm al-Yāziḡī (1847-1906), Buṭrūs Būstānī (1819-1883) dans la prose et la critique.

Le déclin de l'Empire Ottoman et les menaces d'une domination européenne sur l'Orient arabe ont donné raison à cette école traditionaliste. Buṭrūs Būstānī a été parmi les premiers à lancer l'alerte relative à cette menace, dans l'édito de son journal *al-Ġinān*⁵³ dont le commentaire était consacré à la guerre turco russe; il a incité par un discours enflammé le peuple arabe à défendre sa terre et sa culture.

⁵³) *Al Ġinān*, janvier 1876.

Si le discours était patriotique, il ne manquait pas pour autant d'analyser la situation sans simulation et d'utiliser l'auto critique constructive.

Un autre groupe est né dans un nouveau contexte sociopolitique. En gardant une culture arabe solide, les intellectuels ont perfectionné leur culture européenne sans complexes ni préjugés. Ils ont trouvé dans cette culture étrangère une rationalité et une méthodologie qu'ils avaient longuement cherchées dans leur propre culture. Ils ont su interpréter leurs héritages culturels avec une autre vision et surtout une lecture contemporaine. Ils n'ont pas eu de difficultés à aborder la critique en se référant à ces deux cultures.

En effet, les critiques syriens (égyptianisés) comme Nağīb Ḥaddād (1867-1899) ou Qusṭākī al-Ḥimṣī (1858-1941), comme leurs confrères égyptiens Ḥusayn al-Marṣafī Muḥammad Ḥusayn Haykal ou Ṭāhā Ḥusayn ont été francophones. Ils ont maîtrisé cette langue et ont puisé dans sa culture, cette influence a été remarquée dans leurs œuvres. Ḥaddād a rédigé une longue étude sur la comparaison entre la poésie arabe et la poésie occidentale, surtout la poésie française. Al-Ḥimṣī n'a jamais caché, souvent même avec une certaine fierté, son admiration pour la culture française.

2) *Les sources de la critique moderne*

De multiples idées novatrices post-*nahḍa* se sont développées dans l'ensemble des domaines littéraires. La poésie n'a pas été oubliée ; elle a même été le premier sujet que les intellectuels arabes ont commencé à traiter. Ils se sont posés plusieurs questions sur la manière de moderniser cette poésie. La place de la poésie dans la culture arabe et son lien direct avec une langue considérée comme sacrée ont compliqué le débat.

Les premières démarches ont tenu compte du passé glorieux de la culture arabe. Elles ont exploré la poésie et la prose ancienne afin de repérer des exemples à suivre. Comme pour la poésie, la critique littéraire a aussi cherché des repères dans les écrits de l'époque abbasside. L'ensemble de ces écrits sont devenus des manuels d'apprentissage pour la jeune génération de poètes et d'hommes de lettres arabes. Un contexte éducatif particulier à chaque pays arabe a joué un rôle majeur dans la manière d'aborder cet héritage.

Dans ce contexte, se ressentait le désir d'en finir avec la platitude ennuyeuse représentée par la majeure partie des poètes arabes durant la période ottomane. Un changement entraînait l'autre, les poètes et les critiques travaillaient à de nouvelles formes d'expressions. Après le travail acharné qu'ont effectué des syro-libanais au milieu du XIX^{ème} siècle pour compiler d'honnêtes dictionnaires, l'Égypte est devenue le foyer de la renaissance arabe remettant en question les fondements de la littérature arabe.

Quelques penseurs ont tenté de réaliser la combinaison de la rationalité par le retour aux textes anciens et des croyances acquises, d'autres, par une ouverture sur les cultures européennes ; Georges Henein les a qualifiés :

« d'animateurs qui ont voulu réaliser des lettres de créance qui n'étaient, au mieux, qu'un diplôme d'application touristique »⁵⁴.

⁵⁴) Luc Morin et Edouard Tarabay, p.7

2-1) La mise à jour des sources classiques

Le retour vers le passé était le but et le moteur des intellectuels pour favoriser la renaissance de la vie culturelle dans le monde arabe. Cependant, il était fort naturel d'enseigner les théories anciennes comme l'a fait al-Marṣafī ou de commenter un ouvrage connu, comme l'a fait Muḥammad Abduh^{xxxiii} ; celui-ci enseigne la critique littéraire en même temps que ses cours de théologie. Il suffit de prendre connaissance des noms de ses élèves pour comprendre la suite : Aḥmad Taymūr, al-Manfalūṭī Ḥāfiẓ Ibrāhīm, Alī al-Ġārim, Alī Abd al-Rāziq et Muḥammad Sa'īd

Cette lecture demeurera dépourvue d'intervention directe du lecteur ou du commentateur^{xxxiv}. On résume, on raconte, mais on reste toujours sur cette ligne invisible entre le passé et le présent. Surtout quand on fusionne le profane et le sacré en associant la poésie avec le texte divin⁵⁵, comme l'ont montré des écrits d'ibn-Qutayba ou d'ibn al-Mu'tazz:

« Nous trouvons dans la poésie arabe ancienne toute la sagesse que les philosophes enseignent. Aucune sagesse n'est oubliée, elle est écrite, résumée, composée dans des vers et mentionnée dans leurs expressions ⁵⁶ ».

Le même Ibn Qutayba^{xxxv} a écrit dans son livre *Ta'wīl muḥtaṣaf al-ḥadīṯ*⁵⁷:

« l'imitation est plus bénéfique pour un poète et la tradition est de respecter le chemin tracé par le prophète. Il n'est pas conseillé pour les poètes d'abandonner la tradition des anciens, chaque science est basée sur l'écoute dont l'application directe est sur la théologie et la poésie ⁵⁸ ».

Ibn al-Mu'tazz a confirmé la méthodologie de ses prédécesseurs comme (*al-Sama'a*^{xxxvi}), et surtout de son maître Ibn Qutayba⁵⁹. En cherchant dans la poésie de ses contemporains, il a repéré l'écho de la poésie ancienne, resté gravé dans la mémoire collective pour déterminer si cette poésie mérite d'être classée dans le répertoire poétique arabe. Sa méthode pour juger cette poésie est restée basée sur une tradition ancrée dans la société arabe depuis la nuit des temps.

⁵⁵) al-Marṣafī Ḥusayn, *Al-wasīlā 'al-Adabiyya lil 'Ulūm al-'Arabiyya*, , Dār al-MaDāris al-Malakiyya, le Caire, 1875, V2, p.2.

⁵⁶) Ibn Qutayba Abū Muḥammad, *Kitāb al-Anwā'*, Dār al-kūtūb al-Maṣrīyā, le Caire, 1919, p.103.

⁵⁷) Ibn Qutayba Abū Muḥammad, *Ta'wīl muḥtaṣaf al-ḥadīṯ*, al-Maktab al-Islāmī, Beyrouth, 1999.

⁵⁸) *Ibid.* p.78.

⁵⁹) Ibn Qutayba Abū Muḥammad, *al-Šī'r wa al-Šu'ara'*, al-Maktaba' al-Tūġrīya al-kūbrā, le Caire, 1932, p.82.

«Nous avons présenté dans les différents chapitres de cet ouvrage (La rhétorique), ce que nous avons trouvé comme référence de comparaison : la langue du Coran, les hadiths du prophète et de ses compagnons, le langage des arabes préislamiques de la péninsule arabe et la poésie des anciens, ce que les contemporains ont appelé la rhétorique^{xxxvii}».

L'école égyptienne a donné une importance majeure à la première lecture du texte en cherchant en même temps les références classiques du passé pour théoriser la critique. L'intérêt de ce retour vers le classique est de sélectionner dans les œuvres de l'âge d'or de la littérature arabe des critères de qualité qui donnent aux contemporains l'espoir d'atteindre ce niveau jugé parfait.

L'appartenance directe ou indirecte de ces intellectuels à l'Université al-Azhar nous explique en partie leurs démarches littéraires. L'enseignement et la méthodologie selon le rite *Ach'arite*⁶⁰ ont formé jusqu'à nos jours des générations dans la discipline et le respect de l'ancienneté des textes^{xxxviii}.

Cette école qui a débattu entre l'évolution de la pensée et le suivi des anciens aura fait le choix de la parole des anciens jugée comme un rempart contre la pensée philosophique et ses dérives. *Ach'arī* aura le dernier mot par une réflexion simple dans son livre *«La clarté dans l'origine de la religion⁶¹»* :

« Notre parole énoncée et notre religion à laquelle nous croyons tant nous conduisent à nous raccrocher au livre sacré , à la sunna de notre prophète, à la parole des compagnons du prophète et aux imams des Hadiṭ's. Nous suivons ibn Ḥanbal, car il est l'imam vertueux et le chef parfait auquel Dieu a donné les signes de la vérité, l'a purifié de l'égarément, l'a éclairé par la pensée et lui a donné la force de réprimer les hérésies^{xxxix}».

Les manières successives d'aborder ce patrimoine depuis la fin du XVIII^{ème} siècle et jusqu'à nos jours, étaient de privilégier la filiation de la racine à la branche ou des pères à leurs héritiers au lieu d'avoir une lecture historique. Cette tradition qui attribue une autorité légitime à un texte selon son ancienneté restera la règle dans les transmissions littéraires pour les futures générations. Cette relation entre le texte et le temps nous incite à nous poser quelques questions :

⁶⁰) al-Aš'arī Abū al-Ḥasan (873-935).

⁶¹) al-Aš'arī Abū al-Ḥasan, *al-'ibāna 'an Uṣūl al-Dīnyāna* ; Dār Ṣadir, Beyrouth, 1985, p.8.

- qu'est-ce que le patrimoine littéraire ?
- quel intérêt à le lire ?
- comment le lire ?

Des questions qui reviennent chaque fois qu'on assiste à la naissance d'un grand mouvement littéraire novateur. Cependant, le critique est obligé de suivre la production avec un regard tourné vers l'héritage classique pour comparer sur le plan théorique et sur le plan pratique le contemporain selon les règles de l'ancien.

C'est à partir de ce constat qu'il faut chercher une réponse à la troisième question: pouvons-nous avoir une lecture contemporaine d'un texte ancien ?

La distinction entre les deux dimensions, la théorie et la pratique dans la lecture d'un texte ancien est très importante. Cette lecture nous pose plusieurs problèmes : à savoir la relation entre le lecteur et le texte, entre le texte et son contexte historique et enfin entre le lecteur et son environnement historique.

Il existe sans aucun doute une réelle relation entre la théorie et la pratique pour décrypter un texte de la littérature ancienne. Pour chaque lecture, il y a l'effet du texte et l'influence du texte sur le lecteur. En l'absence de cette compréhension théorique dans la manière de lire ce texte ancien, il est possible d'arriver à imiter le texte dans un contexte inadapté.

« La lecture d'un texte ancien doit être comme n'importe toute autre lecture. Elle ne peut pas être efficace sans que le lecteur arrive à partager sa conscience à un moment précis de la lecture. Une double conscience qui doit être subjective et en même temps rationnelle. Il doit être attentif dans sa relation avec le texte ancien et en même temps avoir une lecture contemporaine. Il faut ainsi que le lecteur ait son propre contrôle sur le texte pour le placer dans son contexte historique et l'amener vers son temps. Une lecture juste est une lecture capable de faire le parallèle entre le texte ancien et le contexte historique du lecteur et de son environnement ^{xl} »⁶².

L'évolution de la poésie a été la principale motivation des intellectuels arabes pour moderniser les différents modes d'expression poétique. Ils ont cherché de nouveaux concepts qui pourraient donner une nouvelle dynamique et un sens nouveau. Leurs différents points de vue ont été le reflet de leur environnement culturel, politique et social. Le débat entre les différents courants a permis de moderniser quelques anciens concepts et d'en créer d'autres.

⁶²) Aşfür Ğābir, *Qir'a fī al-Turāt al-naqdī*, Ibal Publishing institution, Cyprus, 1991, p. 16.

Selon al-Marṣafī, la poésie est un ensemble de mots éloquents⁶³, structuré par une métaphore et des descriptions agencées en segments conformes à la métrique et la rime. Chaque segment est indépendant dans son but et dans son sens à celui qui le précède et à celui qui lui succède, en respectant les procédures imposées par les arabes^{xli}.

Puis al-Marṣafī a insisté sur le fait que les poètes exerçaient un métier exigeant qui nécessitait la clarté du sens, la musicalité de la phonation et la maîtrise de la structure. Si tel n'était pas le cas, leur poésie serait médiocre⁶⁴. Toutefois, l'étude de la poésie arabe a été une nécessité absolue liée à la spécificité de la langue arabe, elle a facilité la compréhension du sens du Coran et des Hadiths du Prophète, comme le dit le poète :

- La protection de la langues est un devoir comme la prière .
- Si nous ne protégeons pas la langue, la religion peut être mise en péril ^{xlii}."

En effet, al-Marṣafī a tracé son chemin en suivant les mêmes méthodes et les mêmes principes que la critique ancienne. L'école d'Abd al-Qāhir (1009-1078) et de ses disciples a appliqué une méthodologie regroupant les trois disciplines littéraires en une : la littérature, la critique et la rhétorique⁶⁵.

C'est pour cette raison qu'il a intitulé son ouvrage *L'instrument littéraire pour la syntaxe arabe*. Cet ouvrage avait comme objectif d'approfondir la recherche stylistique et syntaxique des générations futures afin de les encourager à enrichir leurs talents en exécutant des exercices et des corrections proposés par le maître⁶⁶.

Muḥammad al-Ḥiḍr Ḥusayn a commenté à son tour les écrits d'Abd al-Qāhir. Il a critiqué la vérification d'un texte par le seul aspect rationnel, cette règle visait la progression de la compréhension. Il a ajouté que le faite de ne tenir compte que de l'imaginaire serait une appréciation inexacte. Nous voyons qu'il a bien assimilé les propos du maître, car selon Abd al-Qāhir :

« *La composition poétique est sans doute un métier, ce qui les différencient les uns des autres ce sont les idées exprimées par les poètes* ».

⁶³) *Al-wasīlā 'al-Adabiyya*, p.45.

⁶⁴) *Ibid.* p.12.

⁶⁵) *Ibid.* p.51.

⁶⁵) Mandūr Muḥammad, *Al-Naqd al-Manhaḡī*, Nahḡā Misr, le Caire, 1948, pp.5-7.

⁶⁶) Somakh Sasson, *The Neo-classical Arabic poets*, In. *Modern Arabic Literature*, Cambridge University Presse, Cambridge, 1992, p. 46. Admittedly, al-Marṣafī in his lectures did not advocate a new poetic concept, but his clear partiality for the classical masterpieces was instrumental in showing the way to (the roots) and encouraging the fledgling poets of his time to follow the example of the grand old poets. His tribute to the poetry of al-Bārūdī was an added incentive to the young poet to purdue his own bent. In comparing al- Bārūdī to the great poets of the Golden Age (Abū Nuwās, Abū Firās, al-Sharīf al-Raḡiyy), al-Marṣafī, in effect, canonized him, thus causing his poetic lead to serve as an inspiration to a new generation of poets.

Nous allons essayer à notre tour de décrypter les propos d'Abd al-Qāhir qui ont influencé plusieurs générations de critiques littéraires modernes⁶⁷. Il a utilisé un schéma mathématique : Métier = apprentissage, apprentissage = sama'a سماع ; à noter que le verbe composer en arabe نظم^{xliii} (versification) renferme une discipline indiscutable (ordonner, organiser ou arranger). Selon Ibn-Manzūr, c'est l'acte de rassembler les perles et les verroteries sur un fil pour fabriquer des colliers. Pour les linguistes, le fil sera plus tard lié à la présentation de la discipline de la prosodie khalilienne^{xliiv}.

Bien que ce mot prosodie (نظم) regroupe l'ensemble des actes de compositions poétiques, les anciens commentateurs lui ont donné une double connotation. L'une va dans le sens où on établit un stéréotype pour des catégories de poètes, le compositeur qui maîtrise la prosodie est un bon artisan mais un poète médiocre. L'autre a la compétence mais se moque des règles par une réelle faculté poétique, il est ainsi considéré comme un (poète) sous réserve.

Ainsi la réflexion rationnelle d'Abd al-Qāhir va jusqu'à comparer la versification à des métiers mauels : tissage, écriture, orfèvrerie, construction, broderie, scribe^{xliv}.

Il est intéressant de souligner la contribution d'Abd al-Qāhir dans l'analyse lexicale et rhétorique arabe. Il a analysé la signification d'un mot dans le texte, ensuite *la signification de la signification*, en quelque sorte le sens logique, la compréhension d'une notion qui peut se cacher derrière une autre. Il a déclaré que si la forme change, la signification change aussi .

En partie c'est juste, si son propos est basé sur la métaphore et non pas sur le texte. Mais, si nous affirmons que la signification change au moment où le lecteur change, la réception, selon ses compétences intellectuelles, peut donner ainsi un autre sens au texte.

Cette idée qui ouvre la possibilité à plusieurs lectures et compréhensions d'un texte est refusée catégoriquement par Abd al-Qāhir : accepter plusieurs interprétations d'un vers de poésie peut amener les commentateurs à se libérer dans la manière d'interpréter un texte coranique.

Ainsi, il est plus rassurant d'imposer cette théorie qui empêche la polémique

« Une composition est jugée selon les règles grammaticales^{xlvi} ».

Muḥammad al-Muwayliḥī (1858-1930) a donné à son tour deux concepts de la poésie⁶⁸ :

Le premier concept concerne la métrique et il explique que « la mesure est un ensemble de sons que l'oreille détecte l'un après l'autre, quand on perçoit le dernier, le premier revient en écho pour composer une unité que l'oreille reçoit d'un seul coup. Un

⁶⁸) Al-Manfalūṭī Muṣṭafā Luṭfī, *Muḥṭārāt al-Manfalūṭī*, Dār al-ṭaqāfa', Beyrouth, 1988, pp.143-147.

vers bien rythmé est une construction musicale qui ressemble au placement d'une flûte dans un orchestre » .

Le deuxième concept concerne l'état émotionnel :

« Chaque âme a des sentiments de noblesse qui facilitent la découverte de la beauté et de la magnificence cachée, les sentiments se manifestent au moment où l'âme est sereine et pure de toute imperfection. Parfois elle reçoit ces signes en pensant que c'est un phénomène extérieur, c'est pour cette raison que les anciens ont qualifié cette émergence de beauté à d'autres âmes qui s'entremêlent dans la même personne^{xlvii} ».

Al-Muwayliḥī affirme que quand les conditions sont réunies pour assurer la pureté de l'esprit, il ne faut pas oublier l'acquisition d'une culture solide. Il est conseillé de s'ouvrir à une grande connaissance des arts visuels et dramatiques et aux faits essentiels de l'histoire humaine pour obtenir cette sensibilité à la beauté de la nature , à la modernité et aux inventions de l'époque, à ce moment l'esprit discerne et choisit la plus belle manière pour exprimer en poésie une phonation contrôlée par la musicalité de la métrique^{xlviii}.

Al-Muwayliḥī a précisé les conditions requises pour qu'un poète puisse influencer ses lecteurs : du talent, de la culture générale, la connaissance de la syntaxique, des sentiments épurés, une maîtrise complète de la métrique et enfin la possibilité pour ses lecteurs de découvrir de nouvelles pistes de réflexion pour l'essentiel de l'existence humaine.

Sur l'un des concepts de la critique classique, al-Muwayliḥī, dans son journal *Miṣbāḥ al-Šarq*, a principalement critiqué les compétences lexicales et logiques dans la poésie de Šawqī. Pour présenter son recueil, al-Muwayliḥī a commencé par critiquer l'introduction écrite par Šawqī, puis il a choisi des passages de ce recueil pour mettre en évidence les mêmes défaillances de Šawqī pour la prose et pour la poésie.

La critique de Muwayliḥī a été une critique subjective ; il pouvait critiquer à la fois la même poésie en faisant les louanges pour quelques vers sans explication rationnelle, en se basant seulement sur des éléments dont il jugeait la faiblesse de l'éloquence, puis il abordait le défaut de lien entre la signification, la pensée et sa structuration.

Pour affirmer ses propos, il a pris comme exemple une des poésies de Šawqī⁶⁹, le poème *On l'a trompée* خدعها. La musicalité a incité le poète à débiter son poème par On l'a trompée ; c'est une erreur impardonnable car en dénonçant la duperie utilisée pour décrire la beauté de la jeune fille; il s'est trompé lui même et a continué dans le deuxième vers en s'étonnant qu'elle ait tant d'amoureux, alors que le sens du premier vers indiquait qu'elle était laide!

On l'a trompée en l'appelant belle	خَدَعَهَا بِقَوْلِهِمْ حَسَنَاءُ
Femme sensible aux louanges	وَالْعَوَانِي يُعْزُّهُنَّ التَّنَائِي
A-t-elle vraiment oublié mon nom	أَتْرَاهَا تَنَاسَتْ اسْمِي لِمَا
Quand les amoureux vont et viennent ⁷⁰ ?	كَثُرَتْ فِي غَرَامِهَا الْأَسْمَاءُ

En effet, nous pouvons admettre qu'al-Muwayliḥī a bâti sa critique en mettant en évidence l'incompréhension de la poésie de Šawqī et en prenant les deux premiers vers de cette poésie comme exemple. Toutefois, il est vrai que Šawqī a été attiré par une musicalité qui l'a empêché de structurer sa pensée. Cependant, al-Muwayliḥī n'a pas été insensible à cette musicalité, il a déclaré en conclusion sa satisfaction et son contentement sur les deux autres vers, sans aucune explication !

Quand nous étions - ah ! ne dis rien	يَوْمَ كُنَّا وَلَا تَسْلُ كَيْفَ كُنَّا
deux amoureux que l'amour tient	نَتَهَادِي مِنَ الْهَوَى مَا نَشَاءُ
La chasteté veillant	وَعَلَيْنَا مِنَ الْعِفَافِ رَقِيبٌ
Les passions, sagement	تَعَبْتُ فِي مَرَاثِهِ الْأَهْوَاءُ

Cependant, nous ne pouvons pas juger la critique d'al-Muwayliḥī ni de ses contemporains avec les mêmes outils de la théorie moderne ; ils ont appliqué une critique qui révèle une éducation basée sur la construction habituelle de la poésie traditionnelle, chaque vers étant une unité indépendante du précédent et du suivant.

Ils n'ont de vision de la poésie que celle de la poésie classique qui impose le respect de la syntaxe, de la métrique et de la rime ; ils ont ajouté la notion de goût liée à

⁶⁹) *Muḥtārāt al-Manfalūḥī*, pp.148-166.

⁷⁰) Traduction de Luc Norin et Edourad Tarabay dans "Anthologie de la littérature arabe contemporaine", Editions du Seuil, Paris 1967, p31.

une culture générale acquise par la lecture, ils ont réussi à ajouter leur propre point de vue⁷¹.

Toutefois, Muṣṭafā Ṣādiq al-Rāfiī (1881-1937) a choisi un autre regard sur la poésie ; pour lui, la poésie ne peut pas se définir que par des sons mesurés et rimés qui seraient essentiellement de la syntaxe accessible à ceux qu'ils l'ont apprise. Elle ne produirait qu'une suite de paroles énoncées sans intérêt pour le récepteur, malgré le respect de la métrique et de la rime.

« Tu ne peux pas apprécier la phrase à travers la syntaxe, c'est le sens qui s'impose ^{xlix} »

Al-Rāfiī considérait que tout être humain peut être par nature un poète, mais cette qualité a été altérée par les règles rigides de la métrique et de la rime. Il a cherché dans la poésie l'esprit et la profondeur qui peuvent provoquer des émotions et déclencher des sentiments. Si elle se limite aux rimes et à la métrique, elle ne mérite pas la dénomination de poésie. Ses propos étaient très progressistes par rapport à certains de ses écrits plus conservateurs

Bārūdī, le grand poète de la *nahḍa*, a donné à la poésie une vision plus poétique que critique⁷² :

« La poésie est un éclair d'imagination qui brille dans les cieux de la pensée, son rayonnement émane de la profondeur du cœur, cette lumière inonde le chemin qui relie le cœur à la langue, cependant les mots se diffusent pour traduire la sagesse qui illumine les chemins et guide les passeurs dans l'obscurité. La bonne parole est appréciée pour : l'harmonie de son articulation, la justesse de sa signification, la simplicité de la compréhension, l'efficacité pour atteindre son but, sans exagération ni oppression, et enfin la richesse dans la production de la pensée. Toutes ces conditions sont nécessaires pour la description de la bonne poésie ^l ».

En résumé , la poésie de Bārūdī est un ensemble de mots en harmonie qui donne une signification plausible à condition qu'il contienne aussi des sentiments, un raisonnement et la sagesse des anciens ⁷³.

Je m'exprime naturellement que je n'ai plus besoin

أقول بطبع لست أحتاج بعده

d'aller vers le plus connu ni vers la méthode difficile

إلى منهل المطروق والمنهج الوعر

⁷¹) Muḥṭārāt al- Manḡalūfī , p.145.

⁷²) Al-Bārūdī Maḡmūd Sāmī, *Dīwān al- Bārūdī*, Dār al-Ūda, Beyrouth, 1998, p.33.

⁷³) *Ibid.* p.203.

Si ma nature s'agite comme une mer qui rejette ses perles إذا جاش طبعي فاض بالدر منطقي
rien n'est surprenant, car les perles sont nées dans la mer ولا عجب فالدر ينشأ في البحر

Bārūdī nous indique la mission de la poésie et le rôle du poète dans la société

« Si ce n'est que pour adoucir les esprits, entraîner les êtres à la pensée positive et éclairer les idées vers des mœurs honorables, ainsi le poète est arrivé à réaliser son rêve ⁷⁴ ».

J'ai porté le collier de l'éminence, le décor de la distinction ⁷⁵

قَدَّتْ جِيدَ المعالي جِلِيَةَ الغزل

et je me suis exprimé pour le sérieux, laissant la plaisanterie

وقلْتُ في الجدِّ ما أغنى عن الهزل

Mon cœur a refusé de céder à la séduction

يأبى لي الغي قلبٌ لا يميل

des beaux yeux pour atteindre la route de la gloire

عن سرعة المجد سحر الأعين النجل

Il a fixé sa feuille de route à l'aide de ses deux vers, il n'a plus cédé devant la beauté, les beaux yeux ni à la tentation de l'amusement mais il se consacre à la recherche de la gloire avec comme mission la transmission de sa pensée aux autres et même d'être un guide pour ceux qui choisissent de le suivre ^{li}.

Le prince Šakīb Arslān (1869-1946) a été proche de Bārūdī grâce à leur amitié et à leur intelligence. Il a admis, lui aussi, qu'il existait une force métaphysique qui inspirait le poète au delà de ses compétences d'intellectuel et d'homme de lettres^{lii}. Il est convaincu que la poésie est le moyen d'expression de l'être élevé au sommet de ses sentiments, le poète est un élu de Dieu qui transmet son regard empli des plus belles couleurs de la nature et dont sa voie est le chant divin qui véhicule la vérité⁷⁶.

Entre la description des deux confrères et amis, nous constatons que Bārūdī a plus insisté sur les deux principales qualités requises pour un poète: la virtuosité et le métier acquis par la mémorisation alors qu'Arslān a plus misé sur l'inspiration et la révélation divine ^{liii}.

⁷⁴) Ibid. p.56 .

⁷⁵) Ibid. p.31.

⁷⁶) Muḥtārāt al-Manfalūṭī , pp.84-85.

L'homme de lettre égyptien Ḥamza Faṭḥ Allāh (1849-1918) a parlé de la poésie comme d'une science à part entière qui consiste à composer des vers sans se baser sur la métrique ni sur les rimes, mais sur sa composition et les mots qu'elle contient, c'est la beauté ou la laideur des mots composés qui constituent la valeur de cette poésie. L'importance pour Faṭḥ Allāh est que cette poésie porte une valeur morale et un raffinement dans l'art d'écrire.

Le plus grand défaut d'une poésie serait que le poète soit contraint de chercher des mots qui riment pour respecter la règle et que la métrique devienne un obstacle à l'expression^{iv}, al-Marṣafī a ainsi constaté que les arabes n'ont pas appliqué la rigidité des métriques à la règle ; au contraire, ils ont ajouté des mesures et inventé des styles nouveaux comme : le muwašṣaḥ en distique ou en quintile, utilisé une liberté avec la division d'hémistiches ; enfin, ils sont allés encore plus loin, en écrivant en langage populaire quand ils ont ressenti le besoin de s'exprimer de cette manière^{lv} .

Dans la continuité, pour trouver d'autres formes afin de moderniser la poésie arabe, Muḥammad al-Ḥiḍr Ḥusayn, nommé plus tard cheikh d'al Azhar, a édité son livre intitulé *L'imaginaire dans la poésie arabe*. Il a appliqué la même méthode que les classiques, à savoir des reprises des théories anciennes, en les corrigeant au passage pour les adapter à une époque et un contexte nouveaux.

Il a contredit les traditionnalistes qui ont imposé les rimes et la métrique comme règle absolue de la qualité poétique et les a remplacées par l'imaginaire qui sait créer l'émotion chez le lecteur^{lvi} .

La transmission du goût a été un facteur essentiel chez al-Ḥiḍr Ḥusayn, il a affirmé que le poète doit avoir la maîtrise de l'image, de la métaphore et de la comparaison pour toucher l'âme du lecteur, il ne peut pas accomplir cette mission s'il n'a pas la capacité de transformer la signification habituelle des mots en images, parfois étranges, mais porteuses d'une beauté métaphorique⁷⁷.

Selon al-Ḥiḍr Ḥusayn, l'imaginaire est la principale source du poète, à condition qu'il ne soit pas engagé politiquement⁷⁸, pour maîtriser son œuvre et avoir une liberté qui lui permette d'atteindre la perfection. Puis il ajoute la deuxième qualité nécessaire à un poète: la sincérité des sentiments.

Comment un poète peut-il décrire la nature humaine: la bravoure du héros dans un champ de bataille, la sagesse d'un philosophe, la confusion d'un ignorant ou l'égoïsme de l'avare et avoir en même temps la capacité de décrire la beauté de la nature, le chant des oiseaux et les belles fleurs d'une prairie ? Il pourra exprimer sa pensée s'il n'a pas d'intérêt personnel , de crainte de l'avenir, de cupidité et de timidité pour aborder son sujet.

⁷⁷) Al-Ḥiḍr Ḥusayn Muḥammad, *Al-Ḥayāl fī al-šī'r al-'Arabī*, al-Maktaba' al-'Arabīyya, Damas, 1922, pp.42-43.

⁷⁸) *Ibid.* p.40.

Dans les propos d'al-Ḥiḍr Ḥusayn, nous constatons qu'il a su conserver les mêmes thématiques que la poésie classique arabe : la bravoure, les louanges, les satires, les lamentations, les descriptions et les regrets. Pour chaque thématique, il a précisé les combinaisons des faits qui influent sur l'écriture appropriée, Aḥmad al-Šāyīb (1896-1976) a commenté les propos d'al-Ḥiḍr Ḥusayn en précisant que ^{lvii} :

« la révolte et la colère induisent la bravoure, la fascination et la beauté de la nature induisent les louanges, le mépris et la haine induisent les injures et les regrets, le chagrin induit les lamentations. L'ensemble de ces émotions a une influence sur les descriptions⁷⁹».

Ḡabr Dūmuṭ (1859-1930)⁸⁰ lui aussi, a estimé que la qualité d'une poésie est liée à la force de l'imaginaire du poète et de sa pensée. En qualifiant cette force de don naturel, il a ajouté qu'un poète de haut niveau est capable de partager ses émotions avec les autres en créant des images inédites qui provoquent des liens insolites entre deux descriptions. C'est une étape difficile à atteindre sauf pour un être lucide et intelligent, en résumé, cette poésie est éternelle, elle provoque à chaque lecture et à travers les temps les mêmes sentiments et les mêmes émotions ^{lviii}.

Nous pouvons dire que al-Marṣafī est resté fidèle à la définition de la poésie reprise d'Ibn Ḥaldūn qui conçoit la métaphore comme un aspect de l'imagination, cependant il n'a pas transcrit une définition claire concernant l'imagination, ce sont ses disciples qui vont l'achever.

Muḥammad Diyāb va compléter le travail de son maître et parfois même le contredire, l'esprit rationaliste de Diyāb opte pour l'association de l'imaginaire avec la mesure afin de compléter l'absence dans la définition du maître ^{lix}. En précisant que l'imaginaire est la raison première et la mesure ajoute de la beauté au sens de l'image⁸¹.

Bārūdī, dans l'introduction de son recueil, décrit sa poésie comme :

« Une lumière imaginaire dont l'éclat traverse le sommet de la pensée, ensuite ses rayons pénètrent dans le cœur et se transforment en collier de perles qui se relie à la langue⁸²».

Le langage de Bārūdī est métaphorique, il donne à l'imagination et à la pensée la place occupée depuis des siècles par les prosodistes et leurs rigidités rhétoriques. Cette nouvelle conception de la poésie a occupé de plus en plus l'esprit des poètes de la *nahḍa*.

⁷⁹) Al-Šāyīb Aḥmad, *al-uslūb*, , al-Nahḍa al-Maṣriyyā', le Caire 1988.

⁸⁰) Dūmuṭ Ḡabr, *falsafat al-balaġa*, al-Matba'a al-Uṭmānīyya', Ba'abdā-Liban 1898.

⁸¹) Diab Moḥammad, *Tariḥ Adāb al-luġā' al-Arabiyyā*, Matba'a Ġarīdat al-Islam, le Caire 1889.

⁸²) *Dīwān al-Bārūdī*, p.33.

Aḥmad Muḥaram (1877-1945), a écrit dans l'introduction de son recueil " la poésie est l'imaginaire de l'esprit et l'image du tempérament"⁸³, al-Rāfi'ī (1880-1937) a noté dans l'introduction de son recueil^{lx} :

« la poésie est le fruit de l'esprit du cœur, quand le sentiment est nourri par cette lumière, elle se reflète dans un miroir où les images défilent devant les yeux et reviennent en écho dans les oreilles⁸⁴».

Šawqī, à son tour, dans l'introduction de son recueil, écrit :

« Le poète jette un œil vers la poussière sous ses pieds, et l'autre vers le ciel pour élargir son imagination, ce sont des connaissances jamais retrouvées dans les livres⁸⁵».

Ḥāfiẓ Ibrāhīm avait aussi son opinion sur le sujet :

« La poésie est le théâtre de l'imaginaire et le récipient de la vérité⁸⁶».

Le même Ḥāfiẓ parle de Šawqī qui a « une immense imagination » ou d'al-Rāfi'ī qui a « une imagination élégante ».

De la même façon, il parle de Ḥalīl Muṭṭarān et de sa poésie futuriste, car elle représente

« la poésie sincère, celle qui contient la vérité et l'imagination en même temps ».

Si Šawqī et Ḥāfiẓ Ibrāhīm relie l'imagination poétique à la vérité et à la nature, Bārūdī avant eux, a relié l'imagination poétique à la pensée et au cœur. Toutes ces descriptions nous rapprochent de l'univers des poètes de l'*Ihyā'* et en même temps nous permet d'accéder à la théorie de l'imagination.

Cette théorie, autant nouvelle qu'ancienne pour la poésie arabe, ne dépendait pas seulement des commentaires des poètes; les penseurs et les critiques littéraires se sont appropriés le sujet. Ğamāl al-Dīn al-Afgānī (1839-1897), a écrit :

« Le poète ou la poétesse ont pu exceller dans la poésie s'ils avaient une imagination illimitée, une bonne conception de l'image et une nature pure. Sinon, ils n'ont été que des professionnels qui ont tenu la cadence des vers en

⁸³) Muḥaram Aḥmad, *Dīwān Aḥmad Muḥaram*, Maṭba'at al-Ġarīda', le Caire, 1908, p.3.

⁸⁴) Al-Rāfi'ī Muṣṭafa Ṣadīq, *Dīwān al-Rāfi'ī*, Maṭba'at al-Ġamī'a', Alexandrie, 1904, p.3.

⁸⁵) Šawqī Aḥmad, *Al-Šawqīyyāt*, Maṭba'at al-Adāb wa al-Mūayyid, le Caire, 1898.

⁸⁶) Baṭī Rūfa'īl., *Siḥr al-Šī'r*, al-Maktaba' al-Tuġarīyya al-kūbrā, Le Caire, 1922, p.196.

appliquant les règles Haliliennes, ce métier est accessible à tout le monde par l'apprentissage scolaire⁸⁷».

Revenons aux traditionnistes, nous avons évoqué que Muḥammad 'Abduh a commenté et enseigné les deux livres d'Abd al-Qāhir, à l'époque où il a fondé l'association qui a pris en charge la réédition des classiques arabes *Ġamī'at Iḥyā' al-kūtub al-Arabiyyā'*.

L'enseignement d'Abduh s'est conformé à la règle stricte définie par le maître. L'imaginaire chez Abd al-Qāhir est contrôlé par le rationnel et qualifié en mesure du respect des règles rhétoriques et grammaticales^{lxi}.

«Si nous relions la poésie ou n'importe quelle forme d'expression à son auteur, cette action ne consiste pas à ajouter ce texte à un style ou à une forme lexicale. Il s'agit de vérifier si cette composition a respecté les significations grammaticales dans le sens de discours⁸⁸».

Selon Abd al-Qāhir, la grammaire est un système sémantique établi par la mimésis et généralement construit par un ensemble de systèmes descriptifs et de clichés. C'est la règle, attendue par le lecteur, qui fait qu'un texte est compréhensible et cohérent; c'est la grammaticalité qui brise cette règle et déforme ainsi la mimésis.

Nous percevons l'effet des conférences de l'Imam sur plusieurs de ses étudiants, Manfalūṭī (1876-1924) par exemple, quand il décrit :

« La poésie est un univers d'imagination, le poète est un homme d'un grand esprit, quelqu'un de rationnel et en même temps d'imaginatif⁸⁹»

La meilleure des réponses donnée aux traditionnistes arrive avec la renaissance de la critique arabe moderne de deux univers : Le premier est égyptien, mené par al-Marṣafī, Muḥammad Sa'īd et Muḥammad Diyāb. Le deuxième vient directement des pays du Levant mené par : Ġabr Dūmuṭ, Rūḥī al-Ḥālidī et Qusṭākī al-Ḥimṣī.

⁸⁷) Al-Afḡānī Ġamāl al-dīn, *Al-a'amal al-Kamīlā'*, Dār al-Kītab al-Arabī, le Caire, 1968, p. 524.

⁸⁸) Al-Ġirḡānī 'Abd al-Qāhīr, *Dala'il al-I'āḡāz*, al-ha'ya al-'Aamā l'kitāb, le Caire, 2000, p.362.

أعلم أنا إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله ، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كَلِمٌ وأوضاع لغة ، ولكن من حيث تُؤخى فيها (النظم) الذي بيّنا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم . وذلك أن شأن الإضافة الاختصاص ، فهي تتناول الشيء من الجهة التي تختص منها بالمضاف إليه .

⁸⁹) *Muḥṭārāt al- Manfalūṭī* , p.49.

2-2) Le phénomène al- Marṣafī

Nous ne pouvons pas parler de la renaissance sans évoquer le nom du cheikh Ḥusayn al-Marṣafī, maître et guide de toute cette génération d'intellectuels de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, ainsi que de Bārūdī et Ṣawqī pour la poésie, ʿAbd Allāh Fikrī et Ḥifni Naṣīf (1855-1919) pour la prose et à Zakī Mubārak pour la pensée.

Si les historiens, les biographes et les critiques ont cité quelques noms prestigieux de poètes représentant la *nahḍa* en affirmant qu'ils sont les pionniers que nous connaissons aujourd'hui, ils n'ont pas eu l'idée de mettre en lumière le rôle joué par Marṣafī au travers de ses écrits et de ses conférences.

Il arrive parfois dans la vie en général, et dans la vie littéraire en particulier, que les historiens, par oubli, manquent de documentation ou laissent par négligence passer sous silence un homme qui a joué un rôle essentiel dans son domaine. C'est le cas de Marṣafī, maître de la plupart des écrivains et poètes de la Renaissance.

Nous trouvons plusieurs études concernant Bārūdī le poète et ʿAbd Allāh Fikrī, maître de la prose de la renaissance, mais, peu de choses sur leurs maîtres malgré le rôle indiscutable qu'il a joué dans l'évolution littéraire de ses deux élèves^{lxiii}.

Si Mubārak l'évoque indirectement en quelques lignes dans son ouvrage « les plans de Tawfīq »^{lxiii}, il parle cependant de son village natal (Marṣafī), village ayant donné à l'Egypte quelques hommes d'exception. Muḥammad ʿAbd al-Ġannī Ḥasan lui consacre quelques pages dans son ouvrage *Les célébrités de l'Orient et de l'Occident*⁹⁰, ouvrage repris et publié par Muḥammad Mandūr dans *al-Maḡalā'*⁹¹ et plus tard dans son livre «La Critique et les Critiques Contemporains»⁹². Il a été le premier à étudier les écrits de Marṣafī, suivi par une autre étude de Muḥammad ʿAbd al Ġawād «Le cheikh el-Husayn ben Aḥmad al- Marṣafī» qui rendra enfin justice au cheikh^{lxiv}.

La culture de Marṣafī était *azharite*, il a appris le Coran et l'exégèse du sujet par cœur, puis il a été admis enseignant à l'Université d'*al-Azhar* où son père était un professeur de renom. Il a suivi le parcours habituel des étudiants d'*al-Azhar* jusqu'à l'ouverture de l'école des malvoyants, fondée par le Khédivé Ismāʿīl pour appliquer la méthode Braille à l'enseignement des aveugles.

⁹⁰) Ḥasan Muḥammad ʿAbd al-Ġannī, ' *alam min al-Šarq wal-Ġarb*, al-Dār al-Maṣrīyyā lil Naṣr, le Caire, 1949, pp.68-69.

⁹¹) Mandūr Mūhammad, *al-Cheikh Ḥusayn al-Marṣafī*, In. Al-Maḡalā', N° 29, le Caire, mai 1959.

⁹²) Mandūr Mūhammad, *al-Naqd wa al-Nūqād al-Mū'aṣīroun*, Dār Nahḍā Misr, le Caire, 1997, pp. 5-19.

Malgré son handicap, al-Marṣafī a réussi à apprendre et à maîtriser la langue française dans un temps record grâce à la méthode Braille. Marṣafī a profité de cette méthode pour apprendre dans les deux langues

Muḥammad Abd al-Ġawād^{lxv} confirme dans son livre la perfection du français de Marṣafī à deux reprises : la première, dans les différentes traductions de l'œuvre de La Fontaine comme *L'avantage de la science*⁹³. La deuxième, dans un livre intitulé *Traité des huit mots*, où Abd al-Ġawād trouve que le sujet est nouveau par rapport à l'époque et à la tradition d'*al-Azhar*. Si nous allons plus loin dans l'analyse des expressions et de la phraséologie on peut confirmer une influence lexicale étrangère, pourquoi pas du français⁹⁴!

« une langue que le cheikh connaît bien^{lxvi} »!

L'éducation du cheikh a été confiée à l'école *al-Azhar* pour deux raisons: d'une part le passé familial dans l'institution, par respect du choix de son père, lui-même professeur à *al-Azhar* et d'autre part à cause de son handicap de malvoyant. La vieille structure était le lieu idéal pour accueillir des malvoyants et les instruire.

L'esprit et la volonté de réussir ne l'ont jamais quitté. Il y apprendra le français, l'anglais et le turc grâce à son beau frère et il réussira à convaincre le Khédive d'ouvrir une école supérieure pour les aveugles et les malvoyants en adoptant la méthode Braille. Il a été enseignant en même temps à *al-Azhar* et à *Dār al-'Ulūm* jusqu'à sa mort⁹⁵.

Le nom de Marṣafī était lié au magazine *Jardīn des écoles*⁹⁶; dès son apparition; il a publié des résumés de ses conférences de *Dār al-'Ulūm*, qui seront contenus dans son premier livre: *L'instrument littéraire en deux volumes*. Le deuxième volume, qui nous concerne pour notre étude, contient en 703 pages les théories et les différentes études littéraires.

Son troisième livre *Le guide du conseiller dans l'art de la prose*, est composé en trois volumes d'un total de 998 pages. Nous avons évoqué plus haut son dernier livre intitulé, *les huit mots*, qui est un traité sur les sciences politiques, en analysant les huit mots : nation, patrie, gouvernement, justice, injustice, politique, liberté et éducation.

A partir de ces huit mots, il a proposé des réformes sociales de manière plus éducative que philosophique. Plusieurs passages nous font penser à un certain Jean-Jacques Rousseau.

Le contexte historique, sans aucun doute, a joué aussi son rôle, les décisions politiques d'Ismā'īl ont favorisé l'ouverture et les échanges avec l'Europe dans les domaines artistiques et culturels. Les écoles de hautes études se sont multipliées,

⁹³) De La Fontaine Jean, *Fables, livre VIII, fable 19*, Editions Hatier, Paris, 2001.

⁹⁴) Abd al-Ġawād Muḥammad, *al-Cheikh Ḥusayn al-Marṣafī*, Dār al-Ma'arif, le Caire, 1952, p.53.

⁹⁵) *Ālām min al-Šarq wa al-Ġarb*, p.79.

⁹⁶) Premier N° (avril 1870).

l'immigration syro-libanaise a donné une impulsion pour le perfectionnement de la presse, de la traduction des langues européennes et de l'art théâtral.

Dans le même temps, une élite égyptienne et arabe a mené son combat contre la présence étrangère de plus en plus prégnante dans la sphère politique, administrative et éducative. Ğamāl al-Dīn al-Afġānī, Muḥammad 'Abduh, 'Abd al-Raḥmān al-Kawākibī, 'Abd Allāh al-Nadīm et Adīb Ishāq étaient dans le peloton de tête pour réformer le système éducatif, social, politique et culturel.

Afġānī, 'Abduh et Nadīm ont critiqué sévèrement l'écriture, héritée de l'époque ottomane stérile, bourrée de paronomases, de circonlocutions et de consonances à une époque où la démocratisation de la diffusion de la pensée est acquise grâce aux journaux et à l'imprimerie⁹⁷

La production littéraire de Marṣafī est vaste et variée. Par des études, des traductions et des articles publiés dans plusieurs journaux⁹⁸, elle témoigne de son esprit ouvert et universel. Son livre *al-wassīla al-adabīyya* regroupe plusieurs sujets d'art et de pensée : critique, rhétorique, poétique, lexicque, stylistique, science politique, justice, éducation, liberté...

Marṣafī restera fidèle à l'ancienne école littéraire. Il gardera les principaux points de vue d'un de ses auteurs préférés⁹⁹, Abd al-Qāhir, de ne pas séparer les trois principaux critères dans l'analyse d'un texte, c'est-à-dire la littéralité, la rhétorique et la critique. Il ajoutera à cette fidélité son propre travail pour simplifier et adapter le discours de l'époque^{lxvii}.

Il va faire le lien entre l'évolution sociale et la production littéraire. Pour lui, la littérature ne se résume pas seulement à l'esthétique ou à la morale, mais c'est un phénomène qui impacte la vie des gens, leur sensibilité intellectuelle et qui les entraîne vers une maîtrise plus évoluée, une compréhension profonde de la vie :

« *Un long voyage pour les pieds et pour l'esprit ainsi qu'une connaissance de l'autre et de sa civilisation*¹⁰⁰».

Un homme de lettres doit voyager, découvrir, fréquenter, analyser et connaître d'autres univers et d'autres cultures.

Le fondement de la critique de Marṣafī a été basé sur le goût littéraire, il a été influencé par les écrits d'Abd al-Qāhir qui encouragent à cultiver ce goût littéraire. Il n'a pas cherché dans les différentes sciences de la langue arabe : la grammaire, la métrique,

⁹⁷) Ğ.Z, *Tarīḥ Adāb al-lūġā' al-Arabīyyā*, V4, p.56.

⁹⁸) Parmi les premiers a intégré l'équipe de la rédaction de la revue "le jardin des écoles" (*Raodat el-maDāresse*), où il a publié ses conférences de *Dār Al el-Ulum*.

⁹⁹) *Al-Wasīlā al-Adabīyyā*, V2, p.3.

¹⁰⁰) Al-Šayḥ Aḥmad, *Uṣūl al-Naqd al-Adabī*, al-Nahḍa al-Maṣrīyā, le Caire, 1973.

la rhétorique, la conjugaison etc..., un but en soit, mais un ensemble de moyens et un outil qui l'ont guidé dans la construction d'un commentaire sur une œuvre littéraire.

Cette influence n'a pas empêché Marṣafī de se distinguer d'Abd al-Qāhir dans les trois traités qui abordaient les questions de : la description, l'imitation et la métaphore. Il a regroupé les trois traités dans une seule science nommée la rhétorique.

Toutefois, Marṣafī a préféré la littérature plus que la rhétorique et la pratique plus que la théorie. Il s'est adressé à Bārūdī en lui expliquant que les vers qu'il avait choisis étaient un enrichissement pour son goût littéraire avant tout et le fait qu'il ait choisi précisément al-Mutanabbī¹⁰¹, se justifiait par une raison simple, la similitude entre les deux personnalités, l'ancien et le contemporain.

Si Bārūdī a su ressusciter à travers sa poésie les qualités et les richesses de la poésie arabe classique, Muḥammad ʿAbduh a pu le faire pour la prose en se débarrassant de l'héritage ottoman lourd en rhétorique. Cependant, Marṣafī est considéré comme le père fondateur de la critique arabe moderne¹⁰² grâce à ses deux livres et ses multiples conférences et publications^{lxviii}.

Dans son traité sur la poésie: commentaire sur *al-Ṣīna ʿatīne* d'Abū Hilāl al-ʿAskarī¹⁰³, Marṣafī nous fait comprendre grâce à ses commentaires sur les écrits anciens, les critères de sa théorie. Au moment où il écrit son livre, il a choisi deux ouvrages pour consolider sa théorie: *les Prolégomènes* d'Abd al-Raḥmān Ibn Ḥaldūn¹⁰⁴ (m. 1406) et *le Pilier* d'Ibn Rašīq (1000-1071).

Les deux auteurs sont d'accord sur deux principes:

- 1) La poésie est un métier.
- 2) Toute l'importance de la poésie tient dans la langue utilisée pour l'expression poétique.

Marṣafī reprend les principes des deux anciens critiques. Il ajoute que la raison de la médiocrité des poètes de l'époque se trouve dans la manière qu'ont eue les prosodistes de composer leurs poèmes. Ils se sont basés uniquement sur les règles à respecter, sans tenir compte des éléments essentiels que sont : la langue, les images, l'éloquence et le style^{lxi} qui font partie intégrante de la poésie.

Il reprend les propos d'Ibn Ḥaldūn comme une règle absolue :

¹⁰¹⁾ *Al-Wasīlā' al-Adabiyyā*, V2, p.63.

¹⁰²⁾ *al-Naqd wa al-Nuqād al-Mu'āširoūn*, p.11.

¹⁰³⁾ *Al-Wasīlā' al-Adabiyya*, pp. 357-576.

¹⁰⁴⁾ Ibn Ḥaldūn ʿAbd al-Raḥmān, *Al-Muqadimā*, Dār al-Fikr, Beyrouth, 2001, p.521.

« La poésie est un don et un style, le don est une aptitude naturelle, mais le style est un acquis par le travail, cependant c'est au génie de la poésie d'apprendre par cœur les plus beaux vers, des milliers, puis, et cela reste le plus dur, d'oublier tout ce qu'il a appris, aussi (par cœur) pour avoir son propre style, à cet instant il devient un vrai poète ¹⁰⁵ ».

La production poétique de l'époque témoigne de cette éducation. Ḥāfiẓ Ibrāhīm ¹⁰⁵ résume cette situation en poésie puis Šawqī le suit avec le même discours :

Peut-être dans notre terre d'Islam naîtra un germe

لعل في أمة الإسلام نابئة

Qui reflétera le gloire du passé par son présent

تجلو لحاضرها مرآة ماضيها

Celui qui oublie la faveur des précédents

من نسي الفضل للسابقين

Ne l'a jamais connue

فما عرف الفضل فيما عرف

C'est à eux que l'on doit la solidité de l'édifice.

أليس إليهم صلاح البناء إذا ما الأساس سما بالغرف¹⁰⁶

C'est grâce aux fondations que le bâti s'élève

Grâce à sa grande culture et son talent incontestables, la tradition poétique arabe n'a plus de secret pour lui. On verra qu'il s'agit pour le poète de faire revivre certains styles anciens pour redonner du souffle à la poésie moderne en s'inspirant des modèles les plus prestigieux, notamment, de l'époque abbasside. Cependant ce mouvement de revivification (*iḥyā'*) ne va pas sans innovation.

Ainsi voyons-nous Bārūdī, dans son anthologie monumentale de la poésie arabe classique *Muḥtārāt al-Bārūdī*, choisir quarante poètes classiques, à partir du deuxième siècle de l'hégire, soit de l'époque abbasside à l'arrivée de Saladin au sixième siècle. Il trouve dans la poésie de quelques uns d'entre eux, le modèle le plus approprié pour sa propre poésie.

¹⁰⁵) Ibrāhīm Ḥafīẓ, *Dīwān Ḥafīẓ Ibrāhīm*, al-Ha'ia al-Maṣrīyā' al-'Amā' l-kītab, le Caire, 1971.

¹⁰⁶) *Al-Šawqīyyāt*, p.160.

Marṣafī n'a jamais voulu composer de la poésie, sauf pour de rares occasions comme lors des échanges avec son élève Bārūdī. Il le disait lui même :

« Je n'ai pas eu une nature à composer de la poésie, peut être par manque de temps ou de passion pour apprendre sa technique, mais par amitié, je me suis forcé pour assurer l'échange avec notre cher poète par quelques vers ¹⁰⁷ ».

Nous constatons l'influence de Marṣafī sur l'ensemble des poètes de la nahḍa à la lumière de leurs déclarations respectives. Ils étaient tous d'accord sur la définition de la poésie, hormis quelques résistants/conservateurs, il n'est plus question que la définition classique domine. Ils abordent la question de la poésie avec d'autres centres d'intérêts: l'imaginaire et la pensée, en gardant quand même l'essentiel des règles classiques, rimes et métriques.

¹⁰⁷) *Al-Wasīlā' al-Adabiyā*, V2, p.502.

2-2- a) Marṣafī aux yeux de ses élèves

L'ensemble des critiques littéraires et des intellectuels estiment que Marṣafī est le fondateur de la critique moderne. Avec ses deux livres et ses nombreuses conférences données à la maison des sciences, il a changé le regard et la méthodologie imposée depuis des siècles par une tradition devenue stérile pour l'époque^{lxxi}.

Al-Rafī'ī a trouvé dans l'œuvre de Marṣafī une grande innovation et une réelle influence sur les deux générations de poètes d'*al-Iḥyā'* et de la *nahḍa*. C'est grâce à ses commentaires sur les premières poésies du Bārūdī^{lxxii} que l'ensemble des poètes l'ont considéré comme guide dans leur construction et réflexion intellectuelles :

« Ḥāfīz est né en 1871, le premier livre qui a guidé ses démarches, tempéré son goût et contrôlé son aptitude à percer le secret de la littérature arabe, a été le livre du Cheick Ḥusayn al Marṣafī " l'instrument littéraire. Dans cet ouvrage Ḥāfīz a trouvé un choix approfondi d'une grande partie de la littérature arabe de plusieurs époques, il a étudié les différents goûts rhétoriques et a pris connaissance des secrets syntaxiques. Il a compris surtout la manière où Bārūdī a su exceller, par la lecture des recueils des grands poètes arabes classiques. Bārūdī a bâti sa carrière de poètes par la mémorisation de la poésie et n'a jamais cessé jusqu'à la fin de sa vie. Une mémoire comparable à un appareil photo qui fige la prise immédiatement. C'est peut-être une des raisons qui justifie son manque d'imaginaire compensé par une maîtrise lexicale sans égal¹⁰⁸».

Marṣafī a attiré l'attention de ses élèves et plus tard du grand public sur la beauté de la poésie de Bārūdī. Poésie éloquente et forte à une époque où celle des contemporains était médiocre comme nous l'avons déjà évoqué^{lxxiii}. En même temps, il a maintenu sa mission première de maître et accompagnateur de talents.

Dès son jeune âge, Ṣawqī a fréquenté la maison de Marṣafī en vue de son éducation. Il a raconté lui même les heures passées en compagnie de son maître et évoqué ses conseils qui nous donnent quelques indications sur la méthodologie du maître^{lxxiv} :

« J'ai commencé à composer des vers à l'âge de quatorze ans, à cette époque mon maître était le cheikh Marṣafī, j'arrive chez lui

¹⁰⁸) al-Rafī'ī Mūṣṭafa Ṣadīq, *Waḥī' al-Qalam*, Dār Ibn-Ḥazm, Beyrouth, 1977, p.1023.

pour réciter le recueil d'al Baha Zouheir et le Kachkoul, jusqu'à ce que j'arrive à réciter ces deux vers :

وممزق عنه القميص تخاله بين البيوت من الحياء سقيما
حتى إذا حمى الوطيس رأيته عند اللواء على الخيمس زعيما

à ce moment, j'ai aperçu le regard amusé du cheikh, il m'a demandé de réécrire ses vers à ma manière, quelques instants plus tard, je lui ai présenté :

وممزق عنه القميص تخاله ملكا تتم به السماء كريما
يحمي الحمى عند اللواظ والخطا بين البيوت من الحياء سقيما
حتى إذا حمى الوطيس رأيته عند اللواء على الخيمس زعيما

«Il m'a félicité pour le deuxième et le troisième hémistiche, ensuite il m'a expliqué les parties d'exagérations dans le reste. Plus tard, il m'a demandé d'écrire des maximes de sagesse, malgré mon jeune âge, quelques jours plus tard je lui ai présenté mes premiers vers: ses mots d'encouragements résonnent encore dans mon esprit¹⁰⁹».

Il a ajouté que Marṣafī lui a fait connaître Bašār, Homer et Milton et d'autres que le cheikh considérait comme des grands poètes pour leur discernement. Nous évoquerons plus loin un autre aspect de la culture universelle du maître.

Dans une étude sur la poésie méconnue de Šawqī, Muḥammad Šabrī al-Surbūnnī a confirmé le fait que l'ensemble de poètes de la *nahḍa* et *d'al-Iḥya* étaient instruits et influencés par les deux livres de cheikh Marṣafī¹¹⁰. Au passage, il a remercié Manfalūtī qui lui a conseillé de les étudier.

Le prince Šakib Arslan (1869-1946) intellectuel syro-libanais reconnu, grand connaisseur de la culture européenne et farouche défenseur de l'arabe classique, a pris connaissance du travail de Marṣafī grâce au lien très fort qu'il avait avec des élèves de Marṣafī comme Ḥifnī Nāṣif ou Muḥammad Diyāb. Il a commenté l'importance et l'influence de Marṣafī sur la vie littéraire de l'époque^{lxxv} :

¹⁰⁹) Šawqī Aḥmed, *Aṭār al-Wasīlā' al-Adabiyya wal-Marṣafī 'ala šī'rī*, In. Maḡalat Sarkis, juillet/aout le Caire, 1915.

¹¹⁰) Al-Surbūnnī Mūḥammad Šabrī, *Al-Šawqīyyāt al-Maḡhūlā'*, al-Ha'ia al-Mašrīyyā li-qusūr al-Ṭaqāfā', le Caire, 2003, p.22.

« Il est évident qu'*al-Wasīlā' al-Adabiyyā* de Marṣafī avec ce qu'il contient de la poésie du *Bārūdī* a ranimé la poésie arabe après une longue période de déclin. Les poètes utilisaient la poésie comme divertissement en ajoutant des blagues, des proverbes, des datations d'un événement, un jeu de dissimulation, des jeux des mots et des jeux inutiles avec la rhétorique ¹¹¹».

Une réalité s'est imposée, en suivant le parcours des étudiants de Marṣafī. La méthodologie du cheikh est apparue clairement. Quelques historiens¹¹² ont attribué à un de ses derniers étudiants, Ḥasan Tawfīq appartenant à la session 1878 de la Maison des sciences et boursier en Allemagne plus tard, la méthode de classement de l'histoire littéraire arabe par époque puis par période. Une lecture attentive de l'œuvre de Marṣafī prouve le contraire. Muḥammad Mandūr¹¹³, a remarqué que Ṭāhā Ḥusayn avait adopté cette même méthodologie, citée bien auparavant par Marṣafī.¹¹⁴

Il ne s'est pas contenté d'éclaircir et de commenter les classiques, comme c'était la coutume chez les *azhari's*, mais, il est allé plus loin: il a corrigé et critiqué plusieurs ouvrages considérés comme des références dans la critique classique.

Muḥammad Mandūr a, à son tour, été émerveillé par la modernité des propos de Marṣafī, et il n'a pas hésité à le comparer à Georges Duhamel (1884-1966):

« *Marṣafī* a donné une description de la littérature en général et de la poésie en particulier qui dépasse toutes les précédentes, c'est une image démonstrative et illustrative qui remplace la rigidité rhétorique habituelle ¹¹⁵».

Toutefois Mandūr a repris naïvement des propos dont l'originalité revient à Ibn-Ḥaldūn. Il les a écrits en forme de traité sur l'art de la poésie dans les *Prolégomènes*, repris par Marṣafī en ajoutant ses commentaires, ce qui explique la confusion de Mandūr entre les deux écrits.

Nous pouvons également ajouter une autre description que Marṣafī a évoquée rapidement, celle de Ḥazim al-Qartaḡānī (m.1285), encore plus ancienne que celle d'Ibn-Ḥaldūn et qui peut se différencier parce qu'al-Qartaḡānī appelle *la force de l'imaginaire dans la poésie* ¹¹⁶ qui contient quatre éléments : la surprise, l'émotion, le style et la maîtrise de la description rhétorique¹¹⁴.

¹¹¹) Arslan Ṣakīb, *Ṣawqī wa ṣadāqat arba 'in 'am*, Maṭba'at al-Babī al-Ḥalabī, le Caire, 1936, p.100.

¹¹²) Abd al-Ġawad Muhammad, p.81.

¹¹³) *al-Naqd wa al-Nuqād al-Mu'āṣirūn*, pp. 8-9.

¹¹⁴) Al-Qartaḡānī Ḥazim, *Mīnhāḡ al-Bulaḡā' wa Sirāḡ al-'Udabā'*, Dār al-Ġarb al-Islāmī, Beyrouth, 1981.

Quelques raisons vont empêcher Marṣafī d'aller plus loin dans l'étude d'al- Qartaḡānī :

- Tout d'abord le nom d'al-Qartaḡānī était connu par les spécialistes de la rhétorique, à la faveur de quelques écrits épars dans des ouvrages postérieurs à son époque; mais le manuscrit de son livre gardé soigneusement à l'Université de Zytūna en Tunisie ne sera pris en considération que dans les années soixante du vingtième siècle.

- Ensuite al-Qartaḡānī n'attache pas d'importance à la définition de la poésie de ses contemporains ni de ses prédécesseurs. Pour lui, la bonne poésie n'est plus la composition des mots respectant la métrique et la rime. L'imagination et l'imitation sont la base d'une bonne poésie; si le poète échoue dans la transmission des images qui émeuvent l'auditeur, la poésie perd son sens même en respectant les règles établies.

- Enfin: le concept de l'imaginaire qui apparaît pour la première fois dans la critique arabe: al-Qartaḡānī s'inspire du traité d'Aristote sur la poésie grecque; il commente la structure de la poésie épique grecque; ses légendes, ses héros magnifiés, les pièces de théâtre et les différentes épopées qui se situent chez les arabes. très loin de la poésie lyrique et de sa simplicité^{lxxix}.

Il prend un poème de Bārūdī comme exemple pour prouver qu'un poète contemporain arrive à maîtriser son sujet et à respecter une unité organique de la poésie, recherché par quelques modernistes à l'époque^{lxxx}:

« regardez la beauté de ce poème, un ordre respecté et une succession parfaite des vers, tu ne pourras pas déplacer un vers avant ou après son placement¹¹⁵ ».

تلاھیت إلا ما یجن ضمیر وداریت إلا ما ینم زفیر
وھل یستطیع المرء کتمان أمره وفي الصدر منه بارح وسعیر
فیا قاتل اللھ الھوی ما أشده علی المرء إذ یخلو به فیغیر
تلین إلیه النفس وھی أبیة ویجزع منه القلب وھو صبور¹¹⁶

Toutefois, si al-Šidyāq et Ibrāhīm al-Yāziḡī ont abordé le sujet de l'unité organique dans le sens interrogatif d'une poésie souffrant d'immobilisme, Marṣafī a développé l'idée que la poésie contemporaine doit appliquer cette règle. Mandūr¹¹⁷ a commenté les propos de Marṣafī en précisant même s'ils s'apparentent plus à l'éloge qu'à la critique, Marṣafī a abordé un sujet tout à fait nouveau avec des arguments et il a fallu cinq décennies pour qu'ʿAqqād et l'école d'al-Dīwān appliquent théoriquement l'idée inspirée de la poésie occidentale sur cette unité organique^{lxxxi}.

¹¹⁵) *Al-Wasīlā' al-Adabiyā*, V2, p477.

¹¹⁶) *Dīwān al-Bārūdī*, p.118.

¹¹⁷) *al-Naqd wa al-Nūqād al-Mū'āšīroun*, p.17.

2-2-b) La critique chez al-Marṣafī

Tout d'abord, al-Marṣafī insiste sur le fait que nous ne pouvons pas séparer la rhétorique de la littérature de celle de la critique. Il considère que ces trois éléments sont la base de ce triangle et que nous sommes obligés de les maîtriser pour décrypter la profondeur de n'importe quel texte littéraire ; aussi bien en poésie qu'en prose.

L'association des trois sciences est indispensable, il ne peut pas exister de critique sans rhétorique car c'est un élément de base sur lequel la critique s'appuie. De la même manière, il ne peut pas exister de rhétorique sans littérature, car c'est à travers le texte littéraire que nous détectons l'éloquence de l'auteur et sa maîtrise lexicale. Sur ce point Marṣafī est resté fidèle à l'ancienne école.

Cette école a vu le jour durant les troisième et quatrième siècles de l'hégire. C'est grâce à la dynastie Abbasside en Orient et aux princes Andalous en Occident que la critique s'est enrichie par l'ouverture à la philosophie et grâce aux écoles de la dialectique.

Cette fidélité n'est pas sans condition, aussi si Marṣafī admet quelques propos d'al-Amidī (m.980)¹¹⁸, d'al-Qādī al-Ġurġānī (933-1001)¹¹⁹ ou d'Abd al-Qāhir (m.1078), il critique sévèrement un certain abū Bakr al-Ṭayīb al-Baqillānī (950-1013)¹²⁰ quand il fait la comparaison entre la rhétorique du Coran et la poésie d'Imr'u-al-Qays pour prouver l'éloquence du discours du Coran.

Pour Marṣafī, cette comparaison est injuste, dans le sens où cette comparaison entre texte divin et texte humain n'a pas lieu d'être. Il ne s'arrête pas là, il reprend la poésie d'Imr'u-al-Qays et réfute l'ensemble des arguments de Baqillānī, en affirmant la beauté de cette poésie et son mérite d'être classée à la tête des *Mu'allaqat's*.

Pour la première fois, la critique arabe moderne admet la règle d'analyse rationnelle sans jugement moral ni remise en question de la moralité de l'auteur: c'est une étape intéressante pour la critique de dissocier l'œuvre de l'auteur, de la pression sociale et de la tradition comportementale.

L'œuvre est jugée pour ses qualités artistiques et dans son contexte historique, sans imposer les valeurs de notre temps. C'est sans doute ce que nous constatons plus

¹¹⁸) Al-Amidī abī al-Qāsim, *Al-mūwāzanā' bayn šī'r abū-Tammām wa al-Buḥturī*, , Dār al-Ma'arif, le Caire, 1992.

¹¹⁹) Al-Qādī al-Ġirġānī, *Al-wasatā' bein al-Mutanabbī wa Ḥusūmihī*, Al-Maktabā' al-ʿAṣriyā., Beyrouth, 2006.

¹²⁰) Al- Baqillānī abū Bakr al-Ṭayīb, *ʿĪgāz al-Coran*, Dār al-Ma'arif, le Caire, 1971.

tard par l'effet de la réflexion Marṣafī sur la génération d'un certain Ṭāhā Ḥusayn et de ses successeurs.

Nous pensons que Marṣafī a ajouté à la critique poétique une expression nouvelle *L'image de genre artistique entre la réalité et l'imaginaire*, sans la nommer ouvertement. C'est à partir de ses écrits sur 'Imr'u-al-Qays que la place de l'imaginaire revient dans la critique poétique. Pour cela, il a classé les différentes thématiques de la poésie pour justifier son point de vue.

Il n'est pas nécessaire d'appliquer la règle de l'unité du poème à la poésie amoureuse ou lyrique, car cela n'enlève rien à sa qualité. Mais, pour un poème de louange ou de lamentation, il n'est pas conseillé d'intégrer des vers qui évoquent les ruines ou la belle aimée; ce serait incompréhensible.

Concernant ce point de vue sur l'unité du poème, Marṣafī a rejoint Ṣidyāq, mais nous pensons que ses propos n'ont pas eu d'influence sur les élèves de Marṣafī, ni sur l'ensemble des poètes de la Renaissance.

Mais, la question de l'unité du poème viendra à l'affiche quelques années plus tard, avec le développement de cette théorie par l'école d'al-*Dīwān*, inspirée par les écoles occidentales de la critique. Si Marṣafī reprend avec respect et reconnaissance une grande partie de l'œuvre d'Abd al-Qāhir, il n'hésite pas à commenter le livre d'al-Sakākī¹²¹ pour souligner un point essentiel de sa critique.

L'apprentissage de la grammaire, de la métrique et de la rhétorique n'est pas un but en soi mais un moyen nécessaire pour cultiver un goût raffiné capable de décrypter les secrets cachés d'une œuvre littéraire, d'exposer les passages où l'auteur est au sommet de son art en commentant et en donnant au lecteur des pistes pour éclairer sa propre lecture¹²².

Pour Marṣafī, tout débutait par l'œuvre¹²³. Les sciences de la rhétorique, la métaphore, l'allégorie, la métonymie, la paronomase et l'antonyme sont arrivées par la suite. C'est pour cette raison qu'il intègre une multitude d'exemples de poésies de toutes les époques arabes, qu'il a classées. Il s'adresse à Bārūdī :

« J'ai mis à ta disposition toutes sortes de poésies pour enrichir ton corpus littéraire¹²³ ».

Cependant, il faut souligner aussi l'effort monumental et l'honnêteté dont a fait preuve Marṣafī pour éditer ses deux livres. La plupart des références anciennes étaient

¹²¹) Al-Sakkakī abū Yaqūb Yusūf, *Mūftaḥ al-Ūlūm*, Dār al-Kutub al-'I'ilmīyya', Beyrouth, 1983.

¹²²) *Al-Wasīlā' al-Adabīyyā*, V2, p25.

¹²³) *Ibid.* p.67.

encore à l'état de manuscrit, comme les livres d'Ibn Ḥaldūn, al-Ta'ālibī¹²⁴, al-Āskarī¹²⁵, al-Ḥalabī¹²⁶, Ibn al-Aṭīr¹²⁷...etc. Malgré cela, Il a précisé chaque référence, le nom de l'auteur et les numéros des pages de l'original.

En même temps, nous constatons que c'est un homme libre et un esprit éclairé face à un conservatisme ancré depuis des siècles dans la société arabe. Il a su, en douceur, intégrer ses propos et ses démarches dans un petit cercle, rapidement devenu le noyau actif pour moderniser la poésie arabe.

Même s'il tient à préciser que cette modernisation doit être dans le traitement des sujets abordés par le poète en lien avec son époque et qu'en même temps, il doit respecter la spécificité de la poésie arabe, c'est-à-dire, la colonne poétique. C'est pour cela qu'il est en désaccord en raison du fait des anciens critiques, comme cela a été le cas avec les propos d'Ibn-Ḥaldūn. Il réfute le fait qu'Ibn-Ḥaldūn exclut la poésie d'al-Ma'arrī et d'al-Mutanabbī de son classement, ils n'ont pas respecté la tradition ni la structure poétique arabe.

Il argumente ses propos ^{lxxxiii}:

« Chaque grand poète arabe avait son propre chemin et sa propre pensée, c'est injuste d'imposer à l'ensemble des poètes d'aller dans le même sens, l'essentiel est de respecter l'art de la composition et les règles spécifiques à la langue arabe ¹²⁸ ».

Il contredit une deuxième fois Ibn-Ḥaldūn quand il traite la question de l'unité du poème ^{lxxxiv}:

« Ibn-Ḥaldūn a écrit que l'indépendance de chaque vers avec son précédent ainsi que de son successeur est signe d'une bonne poésie, comme si une poésie respectant un thème précis est une mauvaise poésie, nous disons, la bonne poésie est celle où les vers ont un lien compréhensible avec le sujet ¹²⁹ ».

¹²⁴) Al-Ta'ālibī abī-Maṣūr abd al-Malik, *Yatīmat al-Dahr fī maḥāsīn ahl al-Aṣr*, Dār al-Kūtut al-'ilmīyya, Beyrouth, 1983.

¹²⁵) Al-Āskarī abū-Hīlal, *al-Ṣinā'atīne*, Dār al-Kūtut al-'ilmīyya, Beyrouth, 1985.

¹²⁶) Al-Ḥalabī Ṣihāb al-dīn, *Hūsn al-Tawasul fī Ṣina'at al-Tarasul*, Al-maṭbā'a al-Wahbiyya', le Caire, 1880.

¹²⁷) Ibn al-Aṭīr, Dīa' al-dīn, *Al-Maṭal al-Sa'īr fī abad al-Ṣa'īr*, Dār Nahḍa' Misr, le Caire, 1959.

¹²⁸) *Al-Wasīlā' al-Adabiyyā*, V2, p.463.

¹²⁹) *Al-Wasīlā' al-Adabiyyā*, V2, p364.

2-2-c) L'impact de la poésie classique sur les néoclassiques

Pour de multiples raisons, les néoclassiques n'ont eu ni la capacité ni le choix de proposer d'autres méthodes que celles des anciens. Nous avons évoqué dans les chapitres précédents le contexte socioculturel de l'époque. Nous ne pouvons pas néanmoins ignorer les progrès observés et la qualité de quelques productions poétiques qui ont marqué cette Renaissance de la poésie arabe.

Šawqī Ḍayf, historien et critique littéraire de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, fidèle à l'école classique, a trouvé dans la production de Bārūdī l'aboutissement de la réussite de la méthode des anciens^{130v}, il a persisté à mettre en avant l'efficacité de cette méthode en comparant Bārūdī avec ses contemporains¹³⁰.

En effet, la majorité de la production poétique de l'époque a été d'un niveau élémentaire et parfois incompréhensible. L'absence de maîtrise des poètes a été souvent remplacée par plusieurs techniques utilisées afin d'amuser le public : les jeux de mots, une rhétorique plaisante comme par exemple écrire des vers qui se lisent à la fois de droite à gauche ou de gauche à droite.

D'autres auteurs amalgamaient la totalité des lettres de l'alphabet à chaque ligne de la poésie ; trouver l'astuce d'écrire des vers qui commencent par la même lettre ; une utilisation exagérée de l'euphémisme ; des vers qui contiennent les différentes mesures ; enfin certains poètes ont proposé des énigmes au travers de leurs poésies comme celles de trouver un prénom ou une date précise.

En même temps nous ne pouvons pas ignorer les contradictions dans les jugements entre les concepts de l'école ancienne et les néoclassiques. Par exemple sur le plagiat, les anciens considéraient cela comme une imperfection impardonnable et l'ont dénommée sans réserve (vol littéraire).

Les néoclassiques ont trouvé une qualification plus positive qui donnait une permission plus tolérante aux plagiat modernes en utilisant d'autres termes comme : comparaison, inspiration, opposition ou adaptation ; puis dans des écrits tardifs, les critiques pro-classiques parleront d'intertextualité.

L'imitation est un hommage adressé à l'ancien poète, imiter un modèle, c'est reconnaître qu'il est admirable, à condition de respecter les règles, sinon, elle est plagiat, ce qui lui vaut d'être réprouvée et sévèrement condamnée, surtout dans la création poétique.

L'étude de l'œuvre de Bārūdī, des trois poètes de la *nahḍa* (Šawqī, Ḥāfīz et Šabrī et d'autres poètes considérés par les critiques comme secondaires nous présente une multitude d'exemples d'inspiration directe ou indirecte de la poésie ancienne. Ils ont été

¹³⁰⁾ Ḍayf Šawqī, *al-Bārūdī Ra'īd al-šī'r al-Ḥadīth*, Dār al-Ma'ārif, le Caire, 1964, p.99.

dans la plupart de leurs poésies les imitateurs des anciens, par le sens, par les images et aussi par la métrique.

Toutefois, nous pouvons constater que l'influence des anciens poètes sur les poètes de la *nahḍa* est perceptible et en même temps proportionnellement liée à plusieurs éléments : une préférence d'une époque ancienne à une autre (abbasside pour la plupart), la personnalité des poètes contemporains a joué un rôle majeur dans leurs productions poétiques (avec la carrière militaire de Bārūdī^{lxxxvi} et Ḥāfiz) ou le confort citadīn de Šawqī et Šabrī, l'éducation et l'environnement social et culturel ont aussi été un élément majeur (deux d'entre eux maîtrisent une langue étrangère, et Šawqī a fait des études en Europe)¹³¹, l'acquisition d'une culture générale a façonné le style de chacun dans la sélection d'une poésie qui corresponde à son goût^{lxxxvii}.

L'intégration de la poésie ancienne dans la poésie contemporaine a été la norme pour l'ensemble des poètes de la *nahḍa*. Ils l'ont utilisée dans la forme, le sens et la signification en s'autorisant quelques libertés pour dissimuler la ressemblance.

Ils ont cherché dans la poésie classique les mêmes expressions pour décrire les mêmes situations ; pour parler du vin ou de l'amour, deux thématiques très répandues chez les poètes abbassides, ils ont utilisé les mêmes images pour parler de la couleur du vin et des compagnons de la taverne, pour la poésie d'amour, ils ont repris les mêmes prénoms des bien aimées citées par les anciens poètes (Salma, Asma', Leylā', Hayfa'...) comme s'il y avait eu une pénurie de prénoms féminins depuis.

Dans le recueil de Bārūdī :

Je souhaiterais que les beaux jours se renouvellent

ألا ليت أيام الصفاء جديد

et qu'une époque oh Butāine revienne

ودهرأ يا بئين يعود¹³²

Et dans le recueil d'Aḥmad Muḥaram:

Prend garde Asma' de la pensée du Qasīm

أغرك يا أسماء ما ظن قاسم ؟¹³³

et reste derrière ton voile, car il s'est trompé

أقيمي وراء الخدر فالمرء واهم

Ils ont fait de même pour les actes de bravoure et de combat, ils se sont mis dans la peau des poètes abbassides en évoquant le cheval et le sabre et parfois la traversée du désert, ils se sont rarement exprimés sur leur époque ni sur leur environnement avant les années vingt.

¹³¹) 'Aqqād 'AbbāsMaḥmūd, *Dirāsāt fī al-Maḍahib al-'Adabīyyā wal-īḡtimā īyyā*, Hindāwī lil-Ṭaqāfā, le Caire, 2013, p.39.

¹³²) *Dīwān al-Bārūdī*, p.144.

¹³³) *Dīwān Aḥmad Muḥaram*, p.61.

Ces années là, la société arabe est secouée par plusieurs révoltes, les migrations à l'intérieur du monde arabe s'intensifient pour obtenir plus de liberté ou dans le nouveau monde pour un avenir meilleur. La présence d'une population étrangère va inciter la jeune génération à la révolte et en même temps a ouvert de nouveaux horizons avec les cultures européennes. Enfin le poète prend ses distances avec le pouvoir pour s'adresser au peuple et partager ses préoccupations.

Nous ne tentons pas de démontrer l'évolution de la poésie de la *nahḍa* avec le seul prétexte d'imiter les anciens, mais plutôt de comprendre les circonstances qui ont influencé le poète de la *nahḍa* qui a fait le choix d'appartenir à telle ou telle catégorie de poètes anciens. Chaque poète a son style et son expérience qui lui octroient une aptitude pour aborder les thématiques poétiques en leur donnant une empreinte personnelle.

Tous les poètes de la période néo-classique ont reconduit les thèmes, les cadres et la forme de la poésie ancienne, respectant, complètement, les mètres traditionnels et la structure en hémistiches de la *qaṣīdā'* arabe. Ils sont allés plus loin encore, en s'inspirant des anciens poètes, ils ont composé des *mū'aradā's*, en imitant les mêmes rimes et métriques; une sorte de compétition face aux anciens pour affirmer leurs talents.

Bārūdī a appliqué cette formule selon ses propres choix et ses sélections de la poésie classique qu'il a nommé les *Muḥtārāt's*¹³⁴, une sélection de poésies des plus grands poètes de l'âge d'or de la puissance arabe entre la fin de l'époque Omeyyade et la période de Abbassides.

Il a censuré une grande partie des poésies de Bachar et d'abū Nuwās en préférant celles d'al-Mutanabbī, al-Buḥturī et Abū al-'Atāhiyya. Il a estimé que la personnalité et le vécu des poètes influencent leurs poésies. La bonne conduite et la morale du poète doivent être la ligne maîtresse pour la transmission aux générations futures, et malgré cela, la belle poésie ne va pas résister à influencer l'inspiration de Bārūdī et abū Nuwās qui sont bien présents dans ses comparaisons.

En analysant l'influence de cette sélection sur sa poésie, nous remarquons que l'inspiration du Bārūdī de la poésie classique n'a épargné ni les images, ni les descriptions, ni les expressions, ni le sens. Cependant, il faut prendre en compte les circonstances qui ont permis le développement poétique de Bārūdī.

En premier lieu, une éducation au travers d'une seule source: la poésie classique arabe. Deuxièmement, la virtuosité d'un poète ne peut pas s'affirmer du jour au lendemain, il lui faut des années et une lecture sérieuse des œuvres précédentes pour acquérir le statut d'un éminent poète .

Troisièmement, dans tout malheur surgit une petite lumière qui donne espoir et patience, les dix-sept ans d'exil forcé qui ont éloigné Bārūdī de son pays, de son

¹³⁴) Al-Bārūdī Maḥmūd Samī , *Muḥtārāt al-Bārūdī* , Al-Ha'ya al-Miṣrīyya lil kitāb, le Caire, 1994.

engagement politique et de ses amis, lui ont permis en même temps d'avoir le temps de travailler, d'apprécier et de classer les nombreux recueils et manuscrits provenant d'Egypte et de ses nombreux voyages en Turquie. Encore inédits pour le public et les spécialistes, ils vont constituer les trois volumes que nous nommons les sélections ou les *Muḥtārāt's*.

De ce fait, nous pouvons considérer que Bārūdī est sans doute le plus éloquent des poètes arabes de la *nahḍā* et d'*al-Iḥyā'*, mais a-t-il réussi à travers sa poésie à imposer son style ou à apporter une certaine modernité à la poésie arabe, est- il resté malgré lui dans un contexte qui a limité sa virtuosité d'imitateur fidèle à son héritage et une passerelle entre deux époques séparées jadis de six siècles^{lxxxviii} ?

<i>Je me suis exprimé comme mes ancêtres</i>	تكلمت كالماضين قبلي بما جرت
<i>avaient l'habitude de le faire</i>	به عادة الإنسان أن يتكلما
<i>un insouciant ne doit pas me critiquer</i>	فلا يعتمدني بالإساءة غافل
<i>car l'habitant du buisson ne sait que chanter</i>	فلا بد لأبن الأيك أن يترنما ¹³⁵

Parfois il peut prouver qu'il a devancé les anciens grâce à son éloquence quand il entre en compétition avec Abū Nuwās ou 'Antara', les néoclassiques ont pu affirmer qu'ils ont tous appris d'eux mais qu'aujourd'hui l'élève devient le meilleur et qu'il a dépassé le maître, comme le disait Bārūdī :

فلو كنت في عصر الكلام الذي أنقضى لباء بفضلتي جرول¹³⁶ و" جرير¹³⁷

Si j'avais vécu à l'époque de la parole ancienne, j'aurais eu la reconnaissance de Ġarwal et Ġarrīr

ولو كنت أدركت النواسي لم يقل " أجارة بيتينا أبوك غيور¹³⁸

Et si j'avais rencontré (Abū-Nuwās), il ne dirait pas : Oh, ma cousine ton père est jaloux

أجارة بيتينا أبوك غيور وميسور ما يرجي لديك عسير¹³⁹

"كم غادر الشعراء من متردم" ولرب تال بذ شأو مقدم

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم¹⁴⁰

¹³⁵) *Dīwān al-Bārūdī*, p.32

¹³⁶) Poète près islamique connu sur le nom d'al-Ḥuṭayy'ā.

¹³⁷) Poète arabe (653-728).

¹³⁸) *Ibid.* p119.

¹³⁹) Ṭabit Muhammad, *Mūḡūn abū Nuwās*, Kunūz lil Našr, le Caire, 2006.

أنا إن عجزت فإن في¹⁴¹ بردي أشعر من "جرير"

Et plus tard Šawqī et Ḥāfiẓ à leur tour revendiquent son éloquence qui est à la hauteur de Mutanabbī et qui a englobé celle de Bašār et la délicatesse de Mīhyār :

Des notions et des expressions comme معان وألفاظ كما شاء "أحمد"

*Aḥmad les a voulues*¹⁴²

où tu vas trouver l'éloquence de Bašār طوت جزل "بشار" ورقة "مهيار"¹⁴³

et la délicatesse de Mīhya

Pour répondre à la première question, nous pouvons dire que Bārūdī est plutôt un poète abbasside ressuscité au XIX^{ème} siècle. Il a adopté les images et les expressions d'une époque lointaine pour composer sa poésie et c'est pour cette raison qu' il est considéré comme le poète de la renaissance de la poésie arabe.

Pour répondre à la deuxième question, nous ne pouvons pas ignorer l'implication révolutionnaire de Bārūdī dans un contexte où la poésie, durant l'époque ottomane, a été au plus bas niveau de toute l'histoire littéraire arabe. Sa forte personnalité et sa situation politique ont aidé à accentuer l'intérêt pour sa poésie, mais nous ne pouvons pas comparer cette révolution à celle de Bašār, d'Abū Nuwās, de Mutanabbī ou enfin d'al-Ma'arrī.

En suivant l'évolution de la poésie de Bārūdī, une certitude doit être prise en compte: la vérification continuelle de ses textes, quand il trouvait un mot qui pouvait mieux résonner ou un autre mal placé qui pouvait affaiblir le sens, il n'hésitait pas à le modifier. Quelques variations ont été décelées entre les poèmes publiés dans le livre de Maršāfi et le recueil définitif de Bārūdī.

Une manière héridiée de la critique ancienne considérant que le poème est un espace vivant qui pouvait être transformé et modifié pour être amélioré. Le poète et rhétoricien Ibn Rašīq définissait-il le vrai poète comme celui qui, à l'écoute de son auditoire : « examine sa poésie et la revoit pour en supprimer ce qui mauvais et affermir ce qui de qualité¹⁴⁴»

تلاهيته إلا ما يجن ضمير¹⁴⁵ وداريت إلا ما ينم زفير

هل يستطيع المرء كتمان أمره وفي الصدر منه بارح وسعير

¹⁴⁰) Antarā al-Absī, *Dīwān Antarā*, Maktabat al-Adāb, Beyrouth, 1893, p.80.

¹⁴¹) *Al-Šawqīyyāt*, p. 138.

¹⁴²) Pour parler de Mutanabbī.

¹⁴³) *Dīwān Ḥafīẓ Ibrāhīm*, p.9.

¹⁴⁴) Al-Qa'rawānī ibn Rašīq, *al-Umda'*, al-Ḥāngī, le Caire, 2000, p.51.

¹⁴⁵) *Al-Wasīlā al-Adabīyyā*, V2, p.477.

أبى الشوق إلا أن يحن ضمير¹⁴⁶ وكل مشوق بالحنين جدير
وهل يستطيع المرء كتمان لوعة ينم عليها مجمع وزفير

Choisissons un premier exemple : quand Bārūdī s'est comparé à Abū Firās al-Ḥamadānī, qui perpétue la tradition des princes-poètes, notamment dans ses *Rūmiyyāt*, poèmes de complainte, composés alors qu'il était l'otage des Byzantins, ainsi, il a partagé avec Mutanabbī l'image de l'ancestrale tradition de bravoure, d'héroïsme et de romantisme médiéval.

Ah! comme tes larmes sont si précieuses أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبر
et la patience est ta qualité
Ne devrais-je donc plus avoir de pression أما للهوى نهى عليك ولا أمرُ
ni d'instructions amoureuses
Que non ! La passion me ronge et les désirs m'étreignent بلى أنا مشتاق وعندي لوعة
Mais quelqu'un de mon rang, ne livre pas ses secrets ولكن مثلي لا يضيع له سر¹⁴⁷

Bārūdī a repris cette poésie dans des circonstances similaires, il a toujours revendiqué son appartenance à une noblesse guerrière, il avait connu une carrière militaire et politique, il a été seul en exil avec ce sentiment d'injustice suite à son engagement révolutionnaire avec 'Urābī. En se comparant à al-Ḥamadānī, il a été consciemment ou inconsciemment obligé de s'inspirer d'une partie de la poésie de ce dernier sans effort :

Le gens se disent qu'avec la magie tu perds la raison يقول أناس أنه السحر ضلُّهُ
Ce n'est qu'un regard qui dépasse la magie وما هي إلا نظرة دونها السحرُ
Comment pouvaient-ils blâmer mon comportement فكيف يعيب الناس أمري وليس لي
Je n'ai plus de pression ni d'instruction avec eux ولا لأمري في الحب نهى ولا أمر¹⁴⁸

Šawqī Ḍayf a mis en relief le fait que, bien que l'on puisse trouver des inspirations liées aux préceptes de la poésie ancienne dans la poésie de Bārūdī, ces

¹⁴⁶) *Dīwān al-Bārūdī*, p116 .

¹⁴⁷) Al-Ḥamadānī abī-Firās, *Dīwān Abī-Firās*, al-Bābṭinne lil Našr, Tunis, 2000, p.147.

¹⁴⁸) *Dīwān al-Bārūdī*, p121 .

éléments ne sont que des symboles utilisés par ce dernier pour exprimer ses émotions, décrire son époque et son vécu^{lxxxix}. Pour évoquer sa propre réalité, il a utilisé l'image de l'ancien poète pleurant sur les ruines en souvenir de son enfance, de sa jeunesse ou d'une belle aimée. Quand, dans un moment de grande solitude, il parle de son quartier, il se retrouve engagé dans une guerre qui n'est pas la sienne, cette guerre de Crimée, loin de sa patrie, de sa famille et de ses amis; la seule image qui lui revienne est celle du poète ancien qui en chantant sur les ruines a laissé ses souvenirs attachés en cet endroit¹⁴⁹.

O Rawda al-Meqiass le nuage du passage te salue	فيا روضة المقياس حياك عارض
et un autre chargé de pluie se dirige vers toi bien rempli	من المزن خفاق الجناحين دالج
Il arrive et entre deux éclairs ses yeux sourient	ضحوك ثنايا البرق تجري عيونه
heureux d'arroser les collines et les déserts	بودق به تحيا الربى والصباح
Il tisse avec ses fils d'eau et le vent d'est	تحوك بخيط المزن منه يد الصبا
Un habit vert qui crée la fierté des vallées	لها حلة تختال فيها الأباطح

Šawqī Ḍayf a, dans un autre livre¹⁵⁰, ajouté que nous ne pouvons pas nous permettre de qualifier la production des poètes modernes inspirées des anciennes poésies comme un vol littéraire¹⁵¹, même si, parfois, elles ne sont que trop ressemblantes. Au contraire, c'est la preuve d'une continuité et d'une unité dans l'héritage poétique arabe si l'on confronte le présent et le futur.

Ces comparaisons ont toujours existé et ont été transmises d'une génération à l'autre. Le phénomène a existé entre les poètes préislamiques eux-mêmes, puis entre les poètes préislamiques et les islamiques et ainsi de suite pour les successeurs^{xc}.

Le poète est émerveillé par une expression ou par quelques vers d'un auteur précédent. Il commence pour essayer de l'imiter et quand il parvient à un certain niveau de maîtrise de son art, il entre en compétition avec son précurseur en essayant la comparaison avec celui-ci en utilisant les mêmes outils : à savoir la même métrique et la même rime. Cette comparaison est la preuve pour les contemporains que le poète actuel peut dépasser l'ancien sur son propre terrain.

Šawqī Ḍayf a légitimé les inspirations puisées chez Bārūdī et chez Šawqī par une expression qui peut donner à la traduction le sens d'une modulation vocale ; afin d'éviter toute accusation et pour rester dans la continuité de la mémoire collective; l'idée que l'esprit général de la nahḍa réside dans l'inspiration des poètes contemporains à

¹⁴⁹) *Bārūdī Rā īd al- šī r al-Ḥadīṭ*, pp.173-174.

¹⁵⁰) Ḍayf Šawqī, *Fī al-turāt wa al-šī r wa al-luḡā* ', Dār al-Ma ārif, le Caire, 1978, p.38.

¹⁵¹) qualifié plus tard par le terme de plagiat ou intertextualité.

travers la poésie abbasside. Cette inspiration a conféré à cette poésie une qualité incontestable et reconnue.

Tous les poètes du courant néoclassique, sans exception, ont été formés pour reconduire les thèmes et la forme de la poésie ancienne respectant, notamment, les mètres traditionnels, la monorime et la structure en hémistiches de la qaṣīda'.

Toutefois, nous ne pouvons pas négliger le fait qu'existait au sein même des néoclassiques ce sentiment de stagnation et de sommeil artistique consistant dans l'imitation des poètes anciens. Les trois grands poètes d'*al-Iḥyā'*, Ḥāfiẓ, Ṣawqī et Muṭrān avaient évoqué à plusieurs reprises leurs envies de se libérer de ces chaînes imposées par la tradition.

Ḥafiz l'a répété à plusieurs reprises; il a déploré que la poésie soit prisonnière de ces anciennes thématiques traditionnelles ; il a affirmé qu'à l'aube du XX^{ème} siècle nous chantions encore pour le vin, la fierté des aïeux, les louanges, les satires, les descriptions, la répétition des mêmes prénoms connus des bien aimées et nous pleurons toujours sur les ruines. Il a ajouté dans une métaphore poétique qu'il aura fallu sentir le vent du Nord pour annoncer que cette modernité tant attendue viendrait de l'Europe et non de sa propre culture.

Mais, malheureusement, l'appel de Ḥāfiẓ a été transcrit en poésie avec ironie et humour, sans prendre en compte ni appliquer cette envie de modernité et de progrès.

Je suis perdu dans cet Orient entre des gens en sommeil	ضِعَتْ فِي الشَّرْقِ بَيْنَ قَوْمٍ هُجُودِ
qui ne veulent pas s'éveiller et une nation de paresseux	لَمْ يُفَيْقُوا وَأُمَّةٌ مَكْسَالِ
Ils nous ont casés entre jovialité, un verre de vin	قَدْ أَذْلَوْكَ بَيْنَ أَنْسٍ وَكَأْسِ
une passion pour une daine ou une gazelle	وَعِرَامٍ بِظَبِيَّةٍ أَوْ غَزَالِ
un arrêt sur les ruines, des louanges, une satire	وَنَسِيبٍ وَمَدْحَةٍ وَهَجَاءِ
de la lamentation, de la séduction, de l'illusion	وَرِثَاءٍ وَفَتْنَةٍ وَضَلَالِ
l'enthousiasme pour pas grande chose,	وَحِمَاسٍ أَرَاهُ فِي غَيْرِ شَيْ
et des médiocres qui prennent du zèle avec fierté	وَصِغَارٍ يَجْرُ ذَيْلَ اخْتِيَالِ
Ils t'ont fait porter l'épreuve d'aimer Leïla	حَمَلُوكَ الْعِنَاءَ مِنْ حَبِّ لَيْلَى
Salma et de pleurer sur les ruines	وَسُلَيْمَى وَوَقْفَةَ الْأَطْلَالِ
Ô poésie, c'est le moment de te libérer de tes menottes	أَنْ يَا شِعْرُ أَنْ تَفَكَّ فَيُوداً

imposées par les adeptes de l'absurde

قيدتنا بها دعة المحال

Enlevez nous ces muselières

فارفعوا هذه الكمائم عنا

et laissez nous inspirer le vent du Nord

ودعونا نشم ريح الشمال¹⁵²

Ḥāfīz Ibrāhīm n'est pas allé au bout de son envie pour cette modernité; il n'a pas su appliquer ses propos sur sa poésie pour plusieurs raisons : une culture générale superficielle basée sur des anecdotes, une bonne mémoire avec une bonne dose d'humour qui impressionnait ses contemporains, un niveau restreint de maîtrise de la langue française pour comprendre le fond de la littérature française malgré sa traduction des «Misérables» de Victor Hugo et une vie professionnelle mouvementée qui a eu un impact sur sa stabilité économique et sociale.

Šawqī a été plus ou moins réceptif à ce message de modernité; son séjour en France lui a permis de s'ouvrir sur la littérature française, mais son statut de poète du palais a freiné ses tentatives de modernisme. Malgré cela, il a été pionnier dans la poésie d'amour lyrique, dans le théâtre poétique ; il a présenté au Khédivé la pièce d'« *Alī Bey al-Kabīr* » en 1890.

Il a été précoce pour la traduction poétique qui était sa première traduction; il a choisi «Le Lac» de Lamartine durant les dernières années du XIX^{ème} avant la frénésie traductrice des années vingt du XX^{ème} siècle et enfin, il a composé des fables poétiques à la manière de Jean de La Fontaine.

Dans le même état d'esprit, Muṭrān a incité très tôt les poètes de son temps à se remettre en question par rapport à l'imitation des poètes anciens. En 1900, il a écrit dans le magazine «*al-Mağalla*» un article intitulé "*Les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*" dans lequel il a critiqué sévèrement les poètes contemporains qui conservaient le même style que les anciens. Il a précisé qu'il avait été surpris de lire une poésie contemporaine en pensant qu'elle était d'un poète de l'époque préislamique ou des premiers temps de l'Islam.

Muṭrān a ajouté qu'à chaque époque correspond sa langue, que cette langue est une spécificité vivante pour exprimer les besoins de la société qui l'emploie. Cependant il n'a pas épargné sa propre poésie de cette critique, en reconnaissant qu'à ses débuts il a commis les mêmes erreurs en imitant les anciens et en abordant les mêmes thématiques, jusqu'au moment où il a pris conscience qu'il ne pouvait plus s'exprimer avec la même syntaxe dans les nouvelles thématiques qu'il voulait exploiter, à savoir les sujets sentimentaux ou la dramaturgie.

¹⁵²) Ibrāhīm Ḥāfīz, *Dīwān Ḥāfīz*, p. 304.

Muṭrān a été parmi les premiers révoltés contre l'imposition des rimes et des mesures; selon lui, la beauté de la poésie se trouvait dans sa globalité; l'unité organique de cette poésie était primordiale et ne se trouvait pas dans la beauté de chaque vers sans lien avec les suivants; le vers était jugé part rapport à sa position pour compléter le sens du précédent et préparer la compréhension du suivant^{xci}.

2-3) La critique à double source

Qusṭākī al-Ḥimṣī est le premier à affirmer que la critique littéraire est une science à part entière et non pas un art lié à un goût personnel. Son livre a été édité au Caire en 1907 en deux tomes sous le titre *Manhal al-Warād fī 'Ilm al-Intiqād* (la source importée dans la science de la critique)¹⁵³.

Le livre comprend deux tomes :

Le premier tome traite de l'histoire de la critique arabe depuis les pionniers de cette science : Qudāma Ibn Ğa'far (m.932) présentant ces deux titres : *Critique de la poésie* et *Critique de la prose*.

Ensuite, le livre d'al-Ḥasan al-Amidī dans lequel il aborde la comparaison entre les deux grands poètes de l'époque : abū Tammām (m.845) et Buḥturi (m.897). Qusṭākī al-Ḥimṣī cite aussi un autre livre de critique pour ses travaux qu'il juge remarquables : le classement des grands poètes d'Ibn Sallām al-Ġumaḥī¹⁵⁴ (m.846).

La première anthologie de la poésie arabe est devenue selon les règles de la critique moderne une science reconnue. Puis 'Abd Allāh ibn al-Mu'tazz (m.908) avec son livre *La rhétorique* est le premier dans son genre, à traiter à la fois les textes de manière analytique (au sens d'étude structurée) et artistique (au sens d'une pratique reposant sur un savoir éprouvé et une technique ancestrale).

Le deuxième tome est consacré aux différentes écoles de la critique dans plusieurs cultures surtout la culture française. Il déclare consulter les différentes encyclopédies françaises pour avoir une connaissance universelle sur l'histoire de la critique: puis il fait référence à plusieurs intellectuels et fondateurs des écoles françaises de la critique en citant : Sainte-Beuve (1804-1869) , Ernest Renan (1823-1892) , Hippolyte Taine (1828-1893) , Ferdinand Brunetière (1849-1906) , Jules Lemaitre (1853-1914)^{xcii} ..., en ajoutant qu'il n'ont pas su répondre à ses attentes ni lui donner satisfaction sur deux points précis : ils n'ont pas réussi à structurer une vraie théorie sur la critique ni à transformer un art du goût en une vraie science, en fixant ses règles et ses exigences.

Dans la première partie, al-Ḥimṣī s'inspire d'al-Marṣafī de sa méthodologie et des poètes classiques dans leur éducation à l'ancienne. en citant en exemple Abū Tammām et Mūsliḥ Ibn al-Walīd (750-823). La ressemblance entre deux poèmes de ses deux poètes est flagrante, on se rend compte que Muslim est le plus ancien. Al-Ḥimṣī n'accuse pas Abū Tammām de plagiat, mais il attribue plutôt cette ressemblance à l'éducation des poètes.

¹⁵³) Al-Ḥimṣī Qusṭākī, *Manhal al-Warād fī 'Ilm al-Intiqād*, Maktabat al-Ma'arif, le Caire, 1907, pp.4-5.

¹⁵⁴) Ibn Sallām al-Ġumaḥī, *Ṭabaqāt al-Šu'arā'*, Dār al-Kutub al-Ilmiyya, Beyrouth, 2001.

En référence au traité d'Aristote sur la poésie, exposant que les humains se copient dans les faits matériels et qu'ils peuvent aussi le faire dans les expressions et l'imaginaire, en résumant : *Apprendre par cœur des milliers de vers de poésies se termine par un trou de mémoire et un mélange entre sa propre poésie et celle restée dans la mémoire du poète*¹⁵⁵.

Si Qusṭākī al-Ḥimṣī est inspiré par Marṣafī dans son admiration pour Ibn-Ḥaldūn: il était le premier des arabes à oser la critique, à moderniser la pensée, à lancer un regard plus profond dans l'analyse des faits, et surtout à éviter d'admettre la conformité et la vérité imposées par la tradition de la transmission historique très (respectueuse) des anciens dont l'opinion faisait autorité.

Il déplore cette sanctification sans aller plus loin, pour chercher à comprendre la composition de la société et le contexte global de cette même société. Ibn-Ḥaldūn a écrit au sujet de ses imitateurs, chroniqueurs, historiens, grammaticaux...

*« Ceux qui ont écrit après eux ne furent que de simples imitateurs, à l'esprit lourd, à l'intelligence bornée, des gens sans jugement, qui se contentèrent de suivre en tout point le même plan que leurs devanciers, de se régler sur le même modèle, sans remarquer les modifications que la marche du temps imprime aux événements, et les changements qu'elle opère dans les usages des peuples et des nations*¹⁵⁶».

Dans son deuxième chapitre consacré aux règles de la critique; al-Ḥimṣī détaille les étapes à suivre pour une critique juste : l'explication, le classement et le jugement.

Il regroupe chaque étape sous le titre de "*Les étapes de la critique*"; il commence par donner le chemin à suivre. Pour l'explication, il pose trois conditions :

1) Trouver la relation entre l'œuvre critiquée et l'histoire des sciences littéraires en général

2) Définir la relation entre l'œuvre récente et d'autres précédentes du même genre avec le croisement des faits historiques et sociaux où les œuvres ont été créées.

3) Définir la relation entre le créateur et l'œuvre.^{xciii}

Cependant, Qusṭākī al-Ḥimṣī n'a pas caché son admiration pour Sainte-Beuve, bien qu'il commence son livre en regrettant le fait que les français n'ont pas réussi à théoriser la critique, il reprend librement le travail de Sainte-Beuve en y ajoutant des

¹⁵⁵) *Ibid.* pp.22 à23.

¹⁵⁶) Guckin de Slane Marc, *Les Prolégomènes*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris,1934, p. 92.

éléments inutiles. Il devient même plus "Sainte beuvien" que jamais dans ses propos¹⁵⁷. Ce n'est plus l'art du portrait qu'il cherche, mais le travail d'un détective privé^{xciiv} :

« Pour un bon critique, il faut savoir l'âge de l'auteur à l'époque de l'écriture de l'œuvre critiquée, s'il était heureux ou malheureux, dans le besoin ou en suffisance, s'il était malade ou en bonne santé, nerveux ou agressif. Il faut chercher aussi dans sa généalogie, est-il d'une famille respectée ou suspicieuse ? avait-il fait des études avancées ou était-t-il autodidacte, son lieu de naissance, la ville ou il réside, si cette ville est du Nord ou du Sud, le climat de cette ville : chaud, froid ou temps agréable. Était-il marié ou célibataire, avait-il des enfants ou non, a-t-il connu l'amour, a-t-il connu le chagrin en perdant un être cher ou de l'argent, était-il un plaisantin ou un homme vénérable ? Boit-il de l'alcool ou est-il joueur ? Avait-t-il des bestialités ou est-il un homme chaste ? Plus le critique a des sources sûres plus son intelligence peut donner un jugement juste. Dans le cas où l'auteur est discret et sa vie est mystérieuse, le travail du critique est faible et sans intérêt ! Sauf exception, rare ceux qui ont l'intelligence de décrypter l'œuvre de ces derniers^{xcv} ».

Dans l'introduction de son livre sur les sources théoriques de la critique, al-Himṣī déclare¹⁵⁸:

« J'ai suivi cet art magnifique depuis seize ans, et je n'ai pas cessé de puiser dans tout ce que les meneurs français ont écrit. A ce sujet, je me permets de raconter à mon lecteur une anecdote: au moment où j'ai décidé d'écrire mon livre, j'ai éprouvé une hésitation et une anxiété, j'ai eu l'impression que tout ce que j'avais lu en français ne correspondait pas à ce que j'avais commencé à rédiger. J'ai lu les critiques de Sainte-Beuve, Renan Taine, Brunetière, Faguet, Lemaitre et Brisson. Cependant, j'ai ressenti un manque énorme dans les théories de tous ces écrits, je me suis adressé à des amis français pour qu'ils trouvent la plus récente des publications sur la critique, pour les traduire et les considérer comme guide dans ce travail ardu. Pour être sincère avec mon lecteur, j'avoue que mes écrits sur l'histoire de la critique dans les chapitres deux et trois et une

¹⁵⁷) Manhal al-Warād fī 'Ilm al-Intiqād, pp.159-160.

¹⁵⁸) Ibid. pp. 3à 5

partie du quatrième sont inspirés de l'encyclopédie universelle française, une autorité à connaître sans aucun doute^{xcvi}».

Le même al-Ḥimṣī trois cent pages plus bas, modifie sa théorie en se référant au propos de son maître al-Yāziḡī :

« Il ne faut pas mélanger l'oeuvre qui est mis en analyse par la critique avec la personne qui l'a écrit, on critique l'oeuvre pour l'oeuvre et non pas parce tel ou tel l'a écrite, il y a tant des gens soupçonnables par une réputation bonne ou mauvaise et leurs oeuvres nous disent complètement le contraire¹⁵⁹ ».

Quṣṭākī al-Ḥimṣī a tenté, dans les deux premiers volumes de son ouvrage, d'utiliser quelques terminologies de la critique occidentale mais il a rencontré des difficultés de compréhension dans les questions théoriques. Pour éviter cette lacune, il a juxtaposé plusieurs théories présentant à la fois la biographie de chaque critique littéraire et en même temps un passage de sa théorie.

Quṣṭākī al-Ḥimṣī a consacré le quatrième chapitre de la deuxième partie de son livre à la critique européenne moderne sur une période qu'il a étalée du XVII^{ème} au XIX^{ème} siècle; ce projet ambitieux s'est déroulé sur une vingtaine de pages et n'a pas abordé d'autres critiques que la critique française qui l'a considéré comme le représentant de la critique européenne.

Quelques lignes dans le premier volume ont traité des critiques : anglaises, espagnoles, allemandes et italiennes, mais, il est revenu sur l'idée que l'école critique française est celle que les européens ont suivie^{xcvii}.

« Le but de ces chapitres a été de tracer l'histoire de la critique et de suivre son évolution d'une époque à une autre d'une manière globale. Je n'ai eu le choix que de citer les noms des savants de la critique et de leurs origines. Je suis conscient que tous ceux que j'ai cités dans ce chapitre ne dépassent pas l'intérêt de l'histoire de la critique française. L'avantage de l'ancienneté et de la continuité évolutive de cette critique en Occident m'ont obligé à privilégier la présentation des pionniers français de cet art. Bien que les allemands et les anglais aient réussi à imiter les français depuis un siècle, ils ont donc aujourd'hui un niveau convenable ! la critique française en

¹⁵⁹) Ibid. p.217.

*liaison avec son histoire restera le pionnier de la critique européenne*¹⁶⁰.»

Puis, dans le deuxième volume de son livre, Qusṭākī al-Ḥimṣī a abordé les principes de la critique pratique en s'inspirant de l'école française. Il a cité les étapes : explication, classification et jugement. Ensuite il a parlé des conditions nécessaires à une construction critique juste : la relation entre l'œuvre et l'histoire littéraire, le genre littéraire en lien avec son environnement et son époque.

Il n'a pas oublié les bases de la critique classique arabe en appliquant les quatre principes que les anciens ont fixés : la différence entre l'artificiel et le spontané, la comparaison entre deux œuvres et deux auteurs, en tenant compte des facteurs temps et environnements, le plagiat et la critique de la critique.

Nous pensons que Qusṭākī al-Ḥimṣī a abordé de manière superficielle la critique arabe sans prendre en compte ni la possibilité ni l'intérêt d'une transmission des anciens critiques envers les contemporains. Bien qu'il ait classé les différentes thématiques de la poésie arabe, il a affirmé qu'il n'avait suivi un classement ni logique ni théorique en se basant uniquement sur deux principes : éviter le débordement des propos et rechercher les points forts stylistiques.

Malgré cela, Qusṭākī al-Ḥimṣī, qui nous a habitués à ses contradictions, a repris les mêmes règles que les anciens en appliquant les mêmes méthodes dans la lecture d'un texte : l'observation, la qualification et enfin la comparaison; puis il a imposé ces principes comme la méthode rationnelle et scientifique de sa théorie et de sa critique.

Quelques contemporains de Qusṭākī al-Ḥimṣī lui ont reproché plusieurs digressions liées à sa méthodologie et à ses analyses : une organisation hasardeuse, une répétition excessive, la copie de quelques propos d'un autre auteur, une platitude.

A plusieurs reprises nous constatons des confusions dans sa compréhension de la critique littéraire, scientifique, historique et rationnelle, l'exagération dans ses propos autour des règles et des jugements de la critique qui représentent à ses yeux un principe immuable dans le temps et dans l'environnement.

D'autres confrères lui ont reproché de citer à plusieurs reprises les noms de grands auteurs français (philosophes, écrivains et poètes) sans fournir une présentation satisfaisante de leurs travaux et de leurs œuvres. Nous pensons que Qusṭākī al-Ḥimṣī a été influencé par Taine dont la théorie traite de l'esthétique, de la critique et de la sociologie.

Malgré cela, Qusṭākī al-Ḥimṣī a eu du mal à traduire les aspects essentiels de la critique de Taine (Le genre, la race et l'environnement) dans la critique arabe. La

¹⁶⁰) *Ibid.* V2, p93.

traduction du mot " Race " n'a pas d'équivalent dans la langue arabe sauf pour désigner les descendants et la parenté, sinon on ne prend en compte que la race humaine.

De la même manière, la traduction du mot "environnement" se transforme par le mot (le lieu) qu'il va détailler tout au long d'un chapitre, à savoir la transformation de plantes issues de trois sols différents ^{xcviii}.

Cette transformation ne concerne que les plantes et les animaux en rapport avec ce lieu, nous pouvons donc interpréter que l'espèce humaine est considérée par Qusṭākī al-Ḥimṣī comme un prolongement de la race animale.

Le grand débat autour de la théorie de l'Evolution de Dārwin avec Šiblī Šmayyil plus tard est d'actualité sans que l'auteur daigne le préciser¹⁶¹. Un développement historique et théorique bien structuré a été étudié par Aḥmad Amīn dans son livre *La critique littéraire*¹⁶².

Il a consacré deux chapitres à l'histoire et à l'évolution de la critique littéraire européenne. Aḥmad Amīn a tenu à avertir le lecteur que ses propos étaient empruntés à *l'Histoire de la critique littéraire* de Saintsbury (1845-1933), à l'encyclopédie Britannique et à plusieurs autres sources.

Cependant Aḥmad Amīn a affirmé qu'il n'y avait aucune raison d'exalter le classique grâce à l'ancienneté, chaque époque pouvant avoir son regard sur la production littéraire. Il a commencé son chapitre en abordant l'école anti- classique suisse avec ses deux leaders Johann Breitinger (1701-1776) et Johann Jakob Bodmer (1698-1783) et en détaillant la guerre que se livraient les deux amis contre Johann Christoph Gottsched (1700-1766) et son école classique, Amīn a contribué à mettre en lumière les premières réformes du goût littéraire en Europe et plus précisément les premiers pas de la renaissance allemande.

Pour affirmer que l'école classique n'est ni un dogme ni une religion intangible^{xcix}, et convaincre les classiques que l'ouverture à la modernité des idées est une nécessité, Aḥmad Amīn a pris un soin particulier à présenter Diderot associé à Ibn Qutayba comme les piliers de la future modernisation de la critique européenne et de la critique arabe. Diderot avait la capacité d'écrire de façon passionnante et de critiquer plusieurs genres avec une facilité surprenante la littérature, la peinture et la sculpture.

Il faut souligner la sensibilité de l'esthétique chez Diderot, sa culture encyclopédique et le nombre impressionnant de ses écrits. Aḥmad Amīn s'est tout de même étonné qu'il n'ait pas bâti une méthodologie à l'intention des générations futures^c, une raison de plus d'aborder avec méfiance cette critique basée uniquement sur le goût et les bagages culturels d'un critique, idée chère à Aḥmad Amīn dans sa vision de la critique littéraire^{ci}.

¹⁶¹) Al-Šarūnī Yūsuf, *al-Naqd al-Mū'aṣir*, In. Journal al-Ahram du 4 mai, le Caire, 1962.

¹⁶²) Aḥmad Amīn, *Al-Naqd al-Adabī*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012, pp. 235 à 355.

Si Ibn Qutayba est cité par Amīn avec fierté, c'est parce qu'il a fait preuve d'une méthodologie bien structurée et d'une théorie novatrice par rapport à son époque: en même temps, Amīn a présenté les deux références aux jeunes critiques arabes pour affirmer que les règles et les théories de la critique n'empêchaient pas un développement du goût par la lecture et l'observation.

Quelques années plus tard, Aḥmad Amīn a défendu la modernité et a dénoncé la manière archaïque utilisée par les critiques poétiques en se référant à des faits historiques et littéraires connus de la culture arabe, par exemple, la guerre entre abū-Nuwās qui a enlevé le début de la qasida par l'arrêt consistant à pleurer sur les ruines et Ibn al-'Arabī (1165-1240) qui a jugé cette nouveauté comme une atteinte à la structure poétique de la qaṣīdā'.

En effet, si Aḥmad Amīn s'est appuyé sur le goût et l'esthétique, il a ajouté un lien très fort entre la critique et la philosophie, avec un conseil précis : *lire les commentaires de Sainte-Beuve sur le sujet*¹⁶³. L'histoire, la psychologie et la sociologie ont tenu une grande place dans sa réflexion.

Aḥmad Amīn a ouvert la brèche aux critiques arabes pour qu'ils prennent conscience qu'une méthode arabe vieille de plusieurs siècles avait déjà abordé le sens du goût dans la critique, en glissant des propos d'Abd al-Qāhir^{cii} au milieu de tous ces modernistes européens¹⁶⁴.

Pour élargir cette réflexion, il a cité les propos de Taine :

« Il a montré d'une manière scientifique la dépendance de la littérature avec trois éléments : la race, le milieu et le moment. Il dépendait, d'une certaine manière, à la race dont il était issu et qui lui a donné son goût pour la nature; il appartenait également au milieu de la société où il s'est adapté et formé dans son environnement, et aussi au moment où des circonstances et des évolutions sociétales sont survenues dans le cours de son époque ».

Puis, il a ajouté^{ciii}:

« L'étude littéraire avec la méthode historique est basée sur la comparaison, étudier les littéraires en se basant sur leur qualité d'hommes. Nous avons évoqué cette relation entre le littéraire, son genre et son époque, parce ce qu'il navigue entre deux littératures, l'une est liée à une nation et une époque précises, et l'autre a un lien avec une autre nation et une époque différentes. Le chercheur sera surpris par le changement total de

¹⁶³) *Ibid.* p.292.

¹⁶⁴) *Ibid.* p21.

l'environnement moral et philosophique. L'objectif des études littéraires est d'essayer de relier les phénomènes entre eux, d'observer les différences entre les littéraires et les époques. Les différents points de vue vont rester parfois obscurs, cependant, c'est au chercheur d'observer les différents genres d'expressions littéraires. Les grandes problématiques de la littérature sont communes : l'amour, la haine, la jalousie, l'espoir, le bonheur, le chagrin et les forces éternelles du destin. Comment la littérature a pu exprimer tout cela à travers le temps? L'intérêt pour un sujet peut changer d'une époque à l'autre. Elle disparaissait complètement pour quelques sujets alors, qu'un autre sujet pouvait revenir pour occuper le devant de la scène. Comment un sujet pouvait intéresser une nation et pas l'autre, comment la première nation a pu exploiter ce sujet et comment l'autre l'a perçue comme problématique ? De la même manière, le même littéraire pouvait s'exprimer différemment, l'exemple est simple, en traitant le même texte soufi dans les deux littératures arabe et persane. Nous trouvons une divergence de traitement¹⁶⁵».

¹⁶⁵) Ibid. p.18.

2-4) Les influences des sources européennes

La naissance de plusieurs mouvements politiques et intellectuels a provoqué un tournant dans l'histoire du début du XX^{ème} siècle. Les sentiments patriotiques et nationalistes se sont largement manifestés contre la présence étrangère. De plus, l'ouverture de l'éducation à d'autres classes sociales a permis un élan dans la progression individuelle et dans l'organisation collective des idées.

La lutte contre cette présence européenne dans la vie politique arabe n'a pas empêché une partie de la société de s'intéresser à cette culture et à cette pensée. En choisissant les idées qui leur paraissaient en accord avec leurs propres pensées, ils ont constaté lors d'une première lecture que cette universalité de la pensée contemporaine européenne pouvait enrichir leur réflexion sur la modernité de la pensée arabe. Puis, lors d'une deuxième lecture, ils ont trouvé dans l'historique de leur héritage culturel que cette même universalité avait déjà existé. Ainsi le complexe d'infériorité a été évacué.

Cette modernité s'est manifestée dans les détachements successifs des traditions orientales. En Egypte, le militantisme pour l'éducation des filles et les droits des femmes, la multiplication des troupes de théâtre, l'inauguration de l'Opéra du Caire, l'installation des deux chambres du parlement utilisant le système européen et l'application des lois civiles dans l'appareil juridique ont fourni la preuve de cette évolution.

Un autre courant s'est rattaché à un islam orthodoxe universel contre les mouvements nationalistes, avec un soutien sans faille aux symboles de l'unité d'une grande nation dont l'empire ottoman est resté le garant. Les mouvements pro-islamiques se sont manifestés contre ces idées importées de l'occident.

Ṭāhā Ḥusayn (1889-1973) a dit ^{civ} :

« Sans aucun doute, notre ouverture à la culture européenne nous a donné l'envie de changer et de moderniser notre pensée existante. Ce changement a été en toute sagesse soumis à plusieurs conditions : le sentiment de notre existence et de notre conscience patriotique qui nous a donné la nécessité de vivifier notre littérature classique, notre système éducatif actuel est attaché à la religion, comme il existe ce lien éternel de la langue arabe à l'islam, nous avons donné la priorité à cette langue et à sa culture et nous avons été très hésitants face à toute évolution qui aurait pu être contestée par les conservateurs. La langue arabe n'est pas une langue comme les autres, c'est la langue de l'islam. Conserver son originalité et

ses règles impose un devoir religieux, nous ne pouvons pas le nier¹⁶⁶ ».

En même temps, la modernité s'est manifestée par la publication des ouvrages classiques, par le fait de les commenter, les corriger et pour prouver que l'âge d'or de cette civilisation devait demeurer au sommet déjà atteint par les anciens, leur rôle étant donc de conserver ce travail déjà effectué.

ʿAqqād a désigné les critiques européens qui l'ont influencé dans sa construction méthodologique^{cv}. Il a donné son point de vue sur la qualité première de chacun de ces grands noms de la critique littéraire, bien qu'il ait affirmé à plusieurs reprises son admiration pour Hazlitt et son mépris assez surprenant pour la critique française.

« Nous avons beaucoup lu les différentes écoles de la critique européenne, avec Hazlitt. Nous ne recherchons pas la pensée ni la règle mais plutôt une critique basée sur le goût juste car il n'y a pas de philosophie dans sa critique à l'instar de Lessing, Arnold ou Sainte-Beuve. Ce dernier a écrit sept volumes sur la critique, si quelqu'un veut faire référence à une méthodologie, il est le champion face à tout compétiteur, ses études sur les hommes politiques, les hommes littéraires et les femmes de salons n'ont pas d'égal. C'est un critique sociétal avant d'être un critique littéraire, ses analyses sur chaque personnage politique ou littéraire dans une langue délicieuse témoignent d'une intelligence redoutable. J'ai eu la chance de lire tous ses livres. A l'inverse, pour Arnold je n'ai pas eu l'envie de lire tous ses livres, un m'a suffi. J'ai lu aussi Taine, c'est le premier qui m'a éclairé sur la différence entre les littératures latines et les littératures anglo-saxonnes. Puis j'ai lu Anatole France, il comparait les littératures françaises et anglaises avec honnêteté et souvent sans exagération ni chauvinisme, principalement quand il évoquait Corneille et Racine et comparait entre le texte français de Cléopâtre et la pièce de Shakespeare¹⁶⁷ ».

En lisant le texte d'ʿAqqād nous constatons qu'il n'a pas rejeté complètement l'école française comme l'avaient fait à plusieurs reprises certains critiques. Au contraire, il a donné à Sainte-Beuve et Anatole France une importance aussi significative que celle qu'il a donnée à Hazlitt ou Arnold dans la construction de sa pensée.

¹⁶⁶) Husayn Tāhā, *Hadīṭ al-arbi ʿā*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire 2012, p12.

¹⁶⁷) ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *entretien*, In. al-Maḡala' al-Maṣrīyya', le Caire, avril 1963, p.28.

Sans aller plus loin qu'Aqqād, mais avec la même franchise, d'autres critiques romantiques ont déclaré avoir utilisé cette influence européenne dans leurs écrits. Ḥusayn Haykal (1888-1956), dans son livre *Biographies des personnalités égyptiennes et européennes*¹⁶⁸ explique dans l'introduction la raison de son choix :

« Dans ce livre, j'ai traité des biographies de Beethoven, de Taine, de Shakespeare, de Shelley et d'autres grandes célébrités européennes. Je me suis intéressé à eux car depuis mon plus jeune âge, j'ai été fasciné par ces hommes. Chacun d'entre eux a marqué une étape de ma vie et m'a procuré un grand plaisir. J'ai voulu à travers ce travail, prouver leur influence et leur rendre hommage par la présentation de leur biographie et de leurs écrits. J'ai juste transmis leurs images gravées depuis longtemps en moi¹⁶⁸ ».

De la même manière, Ṣaliḥ Ġawdat (1912-1976) a écrit dans l'introduction de son livre biographique sur IbrāhīmNāġī (1898-1952) :

« Quand nous étions encore à Mansūrā, nous les trois jeunes poètes, nous avions comme compagnons : Shelley (1792-1822), Wordsworth (1770-1850) et Keats (1795-1821). Nous lisions tout le temps leurs poésies, nous ressentions ces liens qui nous unissaient à savoir l'amour de la poésie et la flamme de la jeunesse qui étaient capables de nous rendre adorateurs de l'esthétique et de nous révolter contre le conservatisme¹⁶⁹ ».

Cependant, nous pouvons trouver chez les intellectuels arabes plusieurs manières d'aborder cette relation avec la critique européenne comme nous l'avons montré dans *Taraġim Masryya 'wa Ġarbiyya* de Haykal. Ṭāhā Ḥusayn est allé plus loin dans l'application de la théorie quand il parle de Taine, Sainte-Beuve et Brunetière dans son livre "La littérature préislamique"¹⁷⁰.

En se référant à ces trois critiques, Ḥusayn a tenté pour la première fois d'intégrer dans le langage littéraire arabe l'expression de "scientifiser la critique". Grâce à Ṭāhā Ḥusayn, *Port Royal* de Sainte-Beuve, *l'Evolution du lyrisme* de Brunetière ou *Philosophie de l'Art* de Taine ont attiré l'attention des critiques arabes.

¹⁶⁸) Haykal Muḥammad Ḥusayn, *Taraġim Maṣriyya 'wa Ġarbiyya* ; Ḥindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012.

¹⁶⁹) Ġawdat Ṣaliḥ, *Ibrāhīm Nāġī Hayātihi wa Ṣī'arihi*, al-Maġlīs al-Ā'allā lil fūnūn wa al-'Adāb, le Caire, 1960.

¹⁷⁰) Ḥusayn Ṭāhā , *Fī al-Adab al-Ġāhili*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa , le Caire, 2014, pp. 37à50.

Ensuite, une nouvelle étape a été franchie, quelques critiques arabes ont fouillé dans les écrits européens, ces extractions étant utilisées dans une intertextualité plus au moins déclarée pour apporter plus de légitimité aux idées et à l'auteur.

Māzinī (1890-1949), par exemple, a intégré dans son livre *la poésie: ses fins et ses moyens*¹⁷¹, les idées des anglais comme Hazlitt^{cvi}, Shelley^{cvi}, Wordsworth^{cix}, Thomas de Quincey (1785-1859). en utilisant les expressions "comme l'avait dit l'autre" ou "il avait raison en disant" sans citer l'autre ou celui qui avait raison ! Il a commenté d'autres idées, en citant des auteurs comme Platon, Aristote^{cx} pour les classiques, puis l'allemand Friedrich von Schlegel (1772-1829) et le français Sainte-Beuve^{cx} pour les modernes.

Cette manière d'écrire a été commentée par 'Aqqād quelques années plus tard^{cxii} :

« Māzinī a toujours préféré écrire en s'inspirant de Leigh Hunt (1784-1859), rôder autour d'un sujet, puis passer à un autre avec une digression sans fin. Il a commencé l'écriture sans savoir où il s'arrêterait mais il avait toujours quelque chose à dire. Šukrī a préféré une lecture philosophique plus que littéraire, il a été fasciné par les réflexions de Coleridge, il a été un merveilleux critique littéraire et philosophe, ses écrits sont le fruit de ses expériences et de ses conférences, sa philosophie est une philosophie de conversation, ajoutons à cela qu' il était poète, c'est la raison pour laquelle Šukrī l'a toujours préféré à Hazlitt¹⁷² ».

Nous avons vu que les critiques arabes ont pu s'inspirer des écoles françaises et anglaises ou d'autres écoles européennes dont les écrits étaient traduits dans les deux langues. Mais nous ne pouvons pas éliminer les autres critiques qui ont profité du travail des pionniers sans avoir l'accès direct à une langue européenne. La différence entre les deux reste la profondeur des connaissances et la capacité à transmettre des idées.

Un regard aussi intrigant doit être porté sur la première école influente de la critique arabe. L'école romantique est née et s'est développée en France et en Allemagne à la fin du XVIII^{ème} siècle et durant le XIX^{ème} siècle, Quand elle est arrivée au début du XX^{ème} siècle au Moyen orient, sa pensée avait presque disparu en Europe. En même temps, elle était véhiculée par les écrits anglais qui eux-mêmes étaient le fruit de deux autres cultures, comme nous l'avons évoqué dans les propos d'Aqqād par rapport à

¹⁷¹) Māzinī Ibrāhīm Abd al Qādir, *al-Ši'r gāyyātihi wa wasā'ihi*, Dār al-Fikr al-libnānī, Beyrouth, 1990 p.34.

¹⁷²) al-'Aqqād Abbās Maḥmūd, *entretien*, In. al-Maḡala 'al-Maṣrīyya', le Caire, avril 1963, p.27.

Sainte-Beuve et Taine ou d'Aḥmad Amīn concernant Diderot et Jean Jacques Rousseau¹⁷³.

Pour comprendre cette situation, un autre regard est nécessaire. En réalité l'état de la poésie arabe de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle était comparable à la période néoclassique anglaise du XVIII^{ème} siècle^{cxiii}. Les thématiques étaient répétitives, les formes rigides et l'expression sans âme. Le mouvement des romantiques et surtout les poètes du Lac ont déclenché une révolte moderniste face à cet immobilisme littéraire des néoclassiques¹⁷⁴.

L'influence des idées des romantiques sur les critiques arabes surtout chez les poètes *d'al-Dīwān*, ceux du mouvement *Apollo* et *d'al Mahğar* n'est plus à prouver. Leurs textes nous le confirment, nous allons donc les approfondir dans les chapitres consacrés à l'étude de ces écoles.

Cependant, si ces mouvements d'intellectuels arabes ont été guidés par l'école romantique anglaise, il faut aussi admettre qu'ils ne l'ont pas imitée ni copiée sans une réflexion propre à leur environnement comme le disait Aqqād. L'école dominante de la critique anglo-américaine de la fin du XVIII^{ème} et du début du XIX^{ème} siècle était l'école de la prophétie et de la métaphore. Les leaders de cette école étaient : Mill (1806-1873), Byron (1788-1824), Shelley (1792-1822) et Wordsworth (1770-1850)¹⁷⁵.

Une nouvelle école lui a succédé portée par une autre philosophie: le réalisme métaphorique. A la tête de cette école ont figuré quelques noms comme : Robert Browning (1812-1889), Edgar Allan Poe (1809-1849), Ralph Emerson (1803-1882), Alfred Tennyson (1809-1892), Henry Longfellow (1807-1882), Walt Whitman (1819-1892) et Thomas Hardy (1840-1928) ; ils sont devenus rapidement un courant influant sur la scène littéraire.

Aqqād a écrit que la génération d'après Ṣawqī a été largement inspirée par cette école¹⁷⁶. Cette inspiration a été au-delà d'une simple imitation; elle traduisait la compréhension du sens profond de la poésie et de la littérature en général et du rôle du poète dans son environnement^{cxiv}.

Ṣukrī a résumé cette inspiration dans l'introduction de son recueil :

«La poésie est l'aboutissement d'une émotion sentimentale violente, qui a donné une force torrentielle à l'expression poétique».

Puis il a ajouté pour différencier un grand poète d'un poète tout court :

¹⁷³) Ġunīmī Hilāl Muḥammad, *Al-Rūmantikiyya*, Nahḍat Mīsr, le Caire, 1962, p.7.

¹⁷⁴) Al-Rabī ṭī Mahmūd, *Fī naqd al-ṣī'r*, Dār al-Ma'ārif, le Caire, 1968.

¹⁷⁵) Louis Etienne, *La critique contemporaine en Angleterre*, In. Revue des Deux Mondes, T.62, Paris, 1866.

¹⁷⁶) Ṣū'arā miṣr wā bī'ātīhim fī al-ğīl al-māḍī, pp.192 à 194.

« Il ne peut pas composer sans cette vague d'émotions intenses, à ce moment précis tous les styles poétiques bouillaient dans son esprit et les sentiments se déversaient dans son cœur, mais toutes ces divergences n'enlevaient rien de cette musicalité ancrée en lui, puis la poésie arrivait comme un flux, sans ordre ni destinée¹⁷⁷ ».

Nous trouvons les mêmes propos chez Wordsworth qui définissait la poésie comme un épanchement naturel des sentiments qui se développaient petit à petit dans un esprit préoccupé, puis dans une seconde étape, d'autres sentiments proches des premiers pouvaient se manifester spontanément pour alimenter la musicalité poétique, à ce moment l'écriture poétique était prête.

C'était le même principe chez 'Abd al-Raḥmān Šukrī, qui bien qu'il ait commencé par le déluge, nous avait fait comprendre qu'il existait une certaine maîtrise du poète sur son art au moment de l'écriture finale. Il avait traduit fidèlement le *raisonnement* de Wordsworth sur le flot de cette poésie jusqu'à sa canalisation^{cxv}.

Aqqād l'a confirmé^{cxvi}:

« Quand les conditions de la Nahḍa se sont établies dans l'ensemble des pays orientaux, une autre réalité a frappé les esprits des musulmans, leur déficience incontestable dans tous les domaines. La nostalgie d'un temps où ils étaient les maîtres du monde s'est imposée dans leurs esprits. Pour cela, ils avaient la conviction qu'avec le retour sur les premiers temps de l'islam la gloire reviendrait. Le temps de la pureté des premiers musulmans devait être la solution, le constat que cette culture soit envahie et influencée par les européens et les quelques imitateurs va intensifier la résistance. Le discours qui a contredit cette hypothèse est devenu un discours de trahison, d'une modernité artificielle et d'une croyance corrompue. Les théologiens et les étudiants en littérature vont s'inspirer des anciennes coutumes avec lesquelles les califes des dynasties Omeyyade et Abbasside ont éduqué leurs enfants en les envoyant dans le désert pour acquérir l'éloquence dans un milieu où la langue est pure. Quelques extrémistes sont allés jusqu'à la moquerie d'al Ma'arrī et de ses contemporains pour prouver que la pureté de la langue arabe a bien existé avant eux des siècles auparavant¹⁷⁸ ».

¹⁷⁷) *Dīwān 'Abd al-Raḥmān Šukrī*, p.150.

¹⁷⁸) *Šū'arā mīṣr wā bī 'āṭihim fī al-ḡīl al-māḍī*, pp. 43 à 44.

ʿAqqād résume cette modernité en quelques lignes ^{cxvii}:

*« Les poètes de la génération après Šawqī se sont instruits autrement, Ils lisaient et étudiaient les recueils des anciens poètes arabes, puis ils sélectionnaient ceux qu'ils sentaient proches de leurs propres styles et de leurs propres goûts. Chaque poète contemporain avait un ou plusieurs poètes anciens comme modèles avec parfois des différences réelles dans le style et le lexique. Mais, ce choix était cohérent dans le sens où tous ces anciens poètes étaient unanimes sur la signification de la poésie et des règles de la critique poétique. L'esprit de cette nouvelle génération était aussi nouveau. Ils ont fondé une école unique dans l'histoire de la littérature arabe, une école qui a su se plonger dans la lecture littéraire anglaise, au delà de cette tâche rigoureuse, ils ont évité d'imiter la précédente génération, de limiter sa culture sur des banalités de la culture française¹⁷⁹. Malgré leur attachement à la culture anglaise, ils n'ont pas oublié de s'intéresser à d'autres cultures européennes : allemande, italienne, russe, espagnole, grecque et latine ancienne. L'école de la critique littéraire anglaise avait beaucoup d'intérêt pour notre génération, plus que pour la poésie et l'art de l'écriture. Je ne me trompe pas en confirmant que Hazlitt (1778-1830) était notre guide, c'est lui qui nous a révélé le sens et la signification de la poésie, l'art, l'écriture et la méthodologie de la comparaison et de la critique. Notre admiration pour Hazlitt était aussi significative à l'époque où il était méprisé et abandonné dans son propre pays, il s'est mis à dos la majorité des intellectuels de son pays, à cause de ses idées sur la littérature, l'art et la politique au contraire de ceux qui étaient friands des coutumes établies. Les intellectuels égyptiens l'admiraient comme guide, sans courir derrière lui les yeux bandés, nous avons su garder notre liberté de pensée, la réalité, cette école égyptienne n'a jamais imité la littérature anglaise, mais elle a été guidée et a bénéficié de cette lumière, en gardant son propre avis sur chaque littéraire anglais, même s'il avait le respect et le succès de son public ».*¹⁸⁰

¹⁷⁹) ʿAqqād n'a jamais apprécié la littérature française, malgré cela il a eu des commentaires très positifs sur Sainte-Beuve et Anatole France .

¹⁸⁰) Šū 'arā mīṣr wā bī'atīhim fī al-ġīl al-maḍī, p.193 .

Abd al-ʿAzīz al-Dasūqī commente ses propos¹⁸¹ :

« Ils s'exprimaient avec un esprit révolté et une diversité culturelle, c'est là que nous découvrons dans leurs poésies l'influence de plusieurs théories existant déjà dans la littérature occidentale, du romantique, symbolique, stylisme et surréalisme. Il n'y avait pas une théorie dominante ni une seule philosophie. Mais, ils sont arrivés à un assemblage de toutes ses cultures, Ils lisaient Byron, Shelley (1792-1822), les poètes du Lac¹⁸² et Shakespeare, pour la critique poétique et l'histoire de la littérature, ils se sont aussi inspirés de Hazlitt, Arnold, Macaulay (1800-1859)».

Au fur et à mesure que nous avançons dans notre étude, nous apportons la preuve de notre désaccord avec al-Dasūqī ; il est vrai que les trois poètes d'*al-Dīwān* avaient une ouverture sur les différentes écoles de la critique européenne, mais, leur attachement à l'école romantique était le socle de leurs réflexions même s'ils l'ont complété ici et là par quelques modifications marginales.

Ḥusayn Haykal a aussi évoqué ce courant :

« Quand la vie littéraire a commencé à être de plus en plus influencée par la pensée occidentale, un autre mouvement s'est propagé pour défendre les valeurs de l'orient. Il a voulu montrer que le passé des arabes était aussi glorieux que celui des européens de l'époque et que leur littérature était souvent plus raffinée que celle des occidentaux¹⁸³ ».

Ces trois extraits témoignent de l'existence de cette bataille intellectuelle entre les deux courants moderniste et traditionaliste. Malgré la différence constatée entre les trois penseurs, deux étaient issus de l'école française, avaient vécu en Europe et avaient côtoyé la société européenne et une université de prestige mondial.

Le troisième était autodidacte, il avait un niveau de certificat d'études, puis il avait acquis une expérience au niveau professionnel, dans l'éducation, dans l'administration et surtout dans le milieu journalistique. Ils ont défendu l'idée que la modernité était égale à l'ouverture et qu'il n'y avait plus de place dans cette modernité pour le fanatisme ni pour le sectarisme et non plus pour le puritanisme.

La *nahḍa* politique et sociétale dont nos trois penseurs ont été les acteurs, ne leur a pas laissé la moindre hésitation ni dans leur réflexion, ni dans leur choix. Si Haykal a

¹⁸¹) Al-Dasūqī ʿAbd al-ʿAzīz, *Ġamāʿt Apollo wa Aṭarihā fī al-Šīr al-Ḥadīṭ*, Maʿhad al-Dirāsāt al-Arabiyya, le Caire, 1960, p.93.

¹⁸²) Leurs surnom vient du fait qu'ils ont décrit le Lake District, la région du nord-ouest de l'Angleterre, les plus connus sont : Wordsworth, Coleridge et Robert Southey.

¹⁸³) Haykal Muḥammad Ḥusayn, *entretien*, al-Kitāb al-Zahabī lī al- Muqtaṭaf, le Caire, 1926.

su adopter la méthode lente et douce, liée à son éducation, à sa classe sociale et à son avenir politique plus au moins calculé ; Ḥusayn, lui, a appliqué la méthode forte, il a été marqué par un passé douloureux à l'université *d'al-Azhar*, il n'a pas hésité à tirer sur le camp conservateur avec des armes lourdes.

A la publication de son livre *la poésie préislamique*, l'ancien *azhari* a réglé ses comptes non seulement avec *al-Azhar*, mais aussi avec cette culture arabe stagnante et stérile selon son point de vue.

ʿAqqād de son côté avait trouvé dans la poésie de Šawqī l'occasion de mettre "à mort" non seulement un style poétique mais aussi une classe sociale et politique qui empêchait toute évolution culturelle et sociétale.

Nous pouvons dire que les critiques arabes ont été influencés tout d'abord par l'école française, puis ils ont découvert la critique anglaise, les romantiques se sont aussi intéressés à la critique allemande et russe. Cependant, ils ont déclaré avoir pris connaissance de la critique allemande et russe à l'aide de traductions dans les langues qu'ils maîtrisaient, c'est-à-dire le français et l'anglais. Comme disait al-Ḥimṣī et plus tard ʿAbd al-Raḥmān Šukrī.

Dans un article de la revue *al-Muqtaṭaf*, il a décrit les sources de sa culture :

«Durant ma présence en Angleterre, j'ai eu la chance d'avoir accès à une culture très riche. J'ai lu les œuvres des poètes contemporains comme Charles Swinburne (1837-1909), Gabriel Rossetti (1828-1882), Oscar Wilde (1854-1900) et d'autres, avant de découvrir des poètes européens traduits en anglais comme Baudelaire. Il m'a été ainsi facile de me procurer l'ensemble des écrits des grands poètes allemands traduits en anglais, en les achetant ou en les empruntant. J'ai lu Goethe (1749-1832), Heinrich Heini (1797-1856), le poète mystique et sarcastique ainsi que le philosophe Schopenhauer (1788-1860) et les philosophes grecs antiques. Tout cela m'a aidé à trouver les sources d'une culture riche et variée accessible grâce à ma connaissance de la langue anglaise¹⁸⁴ ».

Et ʿAqqād ajoute :

« Nous avons eu un penchant naturel pour lire en anglais, ce qui nous ne nous a pas empêché de lire des critiques en d'autres langues traduites en anglais¹⁸⁵ ».

¹⁸⁴) ʿAbd al-Raḥmān Šukrī, *article d' Abd al-Raḥmān Šukrī*, , In. al- Muqtaṭaf, le Caire, juin 1939.

¹⁸⁵) Aqqād ʿAbbās Maḥmūd, *entretien*, In. al-Maḡalā ʿal-Maṣriyā ʿ, le Caire, avril 1963, p.27.

3) *Les rapprochements entre deux littératures*

Plusieurs chercheurs en littérature comparée ont étudié l'influence d'une littérature sur une autre. Le cheminement des idées s'est propagé par des moyens différents, en particulier par des articles dans des revues et des journaux. La fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle ont vu la parution en Egypte d'une multitude de journaux spécialisés ou littéraires¹⁸⁶.

Des journalistes issus de l'immigration syro-libanaise se trouvaient alors à la tête de la plupart de ces revues avec une solide expérience dans ce domaine. Alors que l'Egypte s'attelait à une modernisation technique et militaire, le Levant avait des échanges plus intellectuels et philosophiques avec l'Europe, échanges liés en grande partie aux questions des charges ecclésiastiques comme l'écriture d'une nouvelle traduction de la Bible.

Des revues spécialisées ont consacré une rubrique entière à la présentation d'un auteur et de son œuvre, ainsi qu'à la traduction de poèmes ou d'extraits de textes romancés. Les traductions provenant essentiellement d'écrits français ou anglais, n'ont pas empêché les traducteurs de présenter des textes russes, allemands, italiens ou espagnols repris dans ces deux langues intermédiaires, comme la traduction d'Aḥmad Ḥasan al-Zayyāt (1885-1968) de la version française du roman de Goethe *Les souffrances du jeune Werther*.

Malgré un intérêt réel pour une ouverture à moyen ou long terme aux littératures européennes, cette transmission littéraire par la traduction n'a pas toujours été fidèle à l'œuvre originale. Plusieurs chercheurs ont travaillé et comparé les originaux aux traductions effectuées durant le premier tiers du XX^{ème} siècle, quelques résultats sont intéressants.

Quelques traductions étaient partielles, certains mots, certaines phrases, jusqu'à des pages entières, ne correspondaient pas aux textes originaux. Les raisons étaient multiples : la paresse du traducteur, le rythme infligé par la direction de la publication, (presse ou maison d'édition), la médiocrité du niveau du traducteur dans les deux langues et, enfin l'intervention du traducteur dans le texte étranger de manière à ne pas choquer ni heurter la morale de la société et quelquefois pour éviter des conflits avec les pouvoirs politiques et religieux en place.

¹⁸⁶) Awaḍ Lwīs, *Tārīḥ al-Fiqr al-Maṣrri al-Ḥadīṯ*, al-Hay'ā al-'Amā' lil kitāb, le Caire, 1983.
- Mandūr Mūḥammad, *al-Naqd wa al-Nuqād al-Mū'aṣirūn*, Dār Nahḍā Miṣr, le Caire, 1997.
- Hilāl Mūḥammad Ġunīmī, *Dūr al-Adab al-Muqāran*, Dār Nahḍā Miṣr, le Caire, 1992.

Parfois le traducteur maîtrisait et perfectionnait sa langue maternelle. Nous nous rendons donc compte que sa propre écriture est inspirée de l'œuvre originale et qu'elle témoigne d'une certaine indépendance littéraire comme les différentes traductions des quatrains de Umar al-Ḥayām traduits de l'anglais par Wadī' Bustānī (1888-1954) ainsi qu'une traduction en septains qui a déclenché un long débat sur la ressemblance entre la poésie lyrique grecque et la tradition persane^{cxviii}.

Ces essais ont duré plus d'un siècle et, avec beaucoup de recul, qu'elle soit identique ou qu'elle comporte quelques défauts, nous pouvons aujourd'hui porter un regard positif sur les débuts de la traduction poétique. Son effet et son influence immédiate sur la génération concernée ont donné une impulsion à la modernisation de la littérature et spécialement de la poésie.

Dans les écrits de la critique, les grands romantiques arabes n'ont pas essayé de traduire les livres théoriques de leurs maîtres. Nous trouvons des citations diverses, utilisées ici et là par plusieurs poètes ou écrivains pour enrichir leurs articles. Une seule traduction d'un livre théorique par Nazmī Ḥalīl a été publiée entre 1933 et 1934 dans la revue Apollo.

Nazmī Ḥalīl, qui n'était pas un homme de lettres mais un traducteur professionnel, a traduit (*A Defence of Poetry*)¹⁸⁷ de Shelley sous forme d'un feuilleton dans la revue Apollo¹⁸⁸. Dans les deux pages d'introduction, Ḥalīl a présenté Shelley et sa manière d'écrire typiquement romantique en exagérant sa folie, son mysticisme, sa beauté féminisée et son adhésion sans faille aux principes de la révolution française. Il a ajouté :

« quand on lit la poésie de Shelley, nous nous déplaçons de ce monde terrestre vers un autre monde, un monde empli de beauté »...

Ḥalīl a également traduit une conférence de Hazlitt intitulée (*Lectures on the English Poets*) dans le numéro d'Apollo du mois de septembre 1934. De la même manière que ses camarades poètes traducteurs, il a censuré des passages qui auraient pu agacer et choquer le lecteur arabe.

Dans son article paru dans la revue (*Journal of Arabic literature*), (volume 111, de 1972)¹⁸⁹, Muḥammad 'Abd al-Ḥayy a énuméré les passages du livre de Shelley modifiés ou censurés. Le dialogue entre (Milton, Satan et Dieu) a été supprimé de la traduction, le contexte moral et religieux de la société arabe n'acceptant pas la pensée romantique qui présentait ce combat entre Dieu et Satan comme un combat d'égal à égal.

¹⁸⁷) La première publication par Ginn & Company- Boston, USA, 1891.

¹⁸⁸) Ḥalīl Nazmī, *Difa 'a'an al-Šī'r (Shelley)*, In. Apollo, le Caire, 1933/1934 n° 4,5,6,7 (1933) 1,2,3 (1934).

¹⁸⁹) www.jstor.org/action/showPublication- pp.72 à 89.

Dans les années 40, plusieurs traductions ont traité des théories littéraires : Muḥammad Awaḍ Muḥammad a traduit *Les règles de la critique littéraire*¹⁹⁰ de Lascelles Abercrombie (1881-1938), Zakī Naḡīb Maḥmūd a traduit *L'art de la littérature*¹⁹¹ de H.B Charlton. Dix ans plus tard, il est revenu à la critique romantique en traduisant l'introduction de Wordsworth^{cxix} et en l'intégrant à son livre *Ecorce et quintessences*¹⁹².

Muḥammad Mandūr a traduit à son tour *Méthodes de l'histoire littéraire*¹⁹³ de Gustave Lanson et d'Antoine Meillet (1866-1936)¹⁹⁴ ; il a intégré les deux traductions dans son livre intitulé *La critique méthodologique chez les arabes*¹⁹⁵ النقد المنهجي عند العرب .

Mandūr (1907-1965) n'a pas oublié de préciser les raisons objectives qui l'ont incité à ajouter ces deux traductions à son livre où il traitait de l'histoire de la critique arabe et de ses écoles.

« Pour des raisons objectives et fondamentales, je crois vraiment que nous pouvons profiter des expériences des autres dans notre domaine. Les européens ont sérieusement progressé dans la méthodologie de la critique et de la linguistique mais nous ne pouvons pas bénéficier de l'avantage de cette progression si nous ne prenons pas en compte notre héritage littéraire arabe. Pour compléter notre savoir, il faut avoir une connaissance solide de différentes écoles : rhétoriques, littéraires et critiques arabes. C'est pour cette raison que j'ai voulu regrouper les deux points de vue en un seul volume^{cxix} » .

¹⁹⁰) Muḥammad Muḥammad Awaḍ , *Qawā' id al-Naqd al-Adabī*, Dār al-Šū'un al-Ṭaqāfiyā' al-'Ama', Bagdad, 1986.

¹⁹¹) Maḥmūd Zakī Naḡīb, *Funūn al-Adab*, Laḡnat al-Ta līf wa al-Tarḡamā' wa al -Našr, le Caire, 1959.

¹⁹²) Maḥmūd Zakī Naḡīb, *Qušūr wa Lubāb*, Dār al-Šurūq, le Caire, 1981.

¹⁹³) Lanson Gustave - *Méthodes de l'histoire littéraire*, Les Belles Lettres- (BNF- Gallica), Paris, 1925.

¹⁹⁴) Meillet Antoine, *Linguistique historique et linguistique générale*, Editions Lambert-Lucas, Paris, 2015.

¹⁹⁵) Mandūr Muḥammad , *al-Naqd al-Manḡāḡī and al-Ārab*, Nahḍa Mišr, le Caire, 1996.

3-1) La littérature comparée

Nous sommes en face de trois méthodes différentes pour aborder les problématiques de la poésie arabe. Sulaymān al-Bustānī (1856-1925) a voulu traiter cette problématique en se référant à la poésie épique grecque ; puis, Rūhī al-Ḥalidī s'est appuyé sur la poésie arabe classique pour prouver son appartenance à la poésie romantique française représentée ici par Victor Hugo, enfin, Quṣṭākī al-Ḥimṣī a trouvé dans la similitude des deux sujets une ouverture pour réaliser la comparaison entre les deux poésies^{cxxi}.

Dans l'introduction en français al-Ḥalidī a écrit :

« L'auteur a eu d'autres buts encore, c'est de propager les idées modernes parmi ses coreligionnaires et tous les lecteurs de la langue du Coran et de donner aux jeunes poètes arabes une idée précise de la littérature française en particulier et des littératures européennes et mondiales en général. Enfin, il a voulu faire connaître aux écrivains orientaux de la nouvelle génération les différents genres et les multiples sujets que peut traiter un poète moderne. C'est ainsi que l'auteur a été amené à résumer l'histoire de la littérature arabe et à parler de la conquête musulmane en Europe, afin de prouver l'influence de la littérature arabe sur les littératures européennes du Moyen-âge. Il a développé ensuite la différence qui existe entre l'Ecole classique et l'Ecole romantique et traduit littéralement des morceaux choisis de Victor Hugo en les comparant avec quelques poésies d'al-Ma'arrī, d'al Mutanabbī et d'autres poètes arabes¹⁹⁶».

Sulaymān al-Bustānī, a travaillé avec acharnement pendant dix ans pour traduire l'Iliade en onze mille vers. Il a essayé de diversifier le style et a utilisé plusieurs métriques et plusieurs rimes, en même temps il n'a pas hésité à revenir à des formes connues dans l'histoire poétique arabe comme le muwašṣaḥ et le distique.

Malgré cela, cette expérience n'a pas été convaincante ni innovante au niveau poétique. Il n'a pas été capable de décrypter la profondeur du texte original de l'épopée.

Ses propositions sont arrivées au moment où le monde arabe était encore sous l'emprise des maîtres de la *nahḍa*; ils étaient convaincus que la renaissance de la poésie moderne devait passer par le retour vers la poésie classique, le style hérité de l'âge d'or

¹⁹⁶) al-Ḥalidī Rūhī, *Tārīḥ 'ilm al-adab 'and al-'Ifrīnġ wal-'Arab wa Victor Hugo*, Matba' at al-Hilāl, le Caire, 1912.

de l'Islam et refusaient d'intégrer des expressions occidentales dans cette poésie¹⁹⁷. L'importance de ce travail a eu le mérite d'exister et ne remet pas en question la qualité du texte de Sulaymān al-Bustānī relatif à la transmission d'une œuvre classique grecque en arabe.

Cependant, l'importance réelle de la traduction du Bustānī s'est imposée dans la grande introduction de deux cents pages rédigée avant tout pour orienter le lecteur vers l'intérêt du récit d'Homère dans l'histoire de la littérature humaine. Puis, Bustānī a commencé à rédiger une étude entre les deux littératures, grecque et arabe, une sorte de critique comparée en posant plusieurs questions :

- Pourquoi les arabes n'ont-ils pas eu le même intérêt pour la littérature grecque au moment où ils ont découvert et traduit les sciences et la philosophie¹⁹⁸?
- Quelles difficultés sont-elles rencontrées pour traduire un texte étranger (surtout poétique) en arabe¹⁹⁹?
- La traduction poétique doit-elle être en poésie ou en prose²⁰⁰?
- La métrique et les rimes sont-elles transmissibles d'une langue à une autre²⁰¹?
- La comparaison entre l'Iliade et la poésie arabe classique est-elle possible?²⁰²
- " Les sciences de la rhétorique", y a-t-il une éloquence supérieure à une autre²⁰³?
- Existe-t-il a une poésie épique chez les arabes^{cxiii}?

Tout en restant prudent, nous pensons que Bustānī, a eu une certaine influence par ses réflexions sur les deux poètes dramaturges de la *nahḍa*, Ṣawqī avec ses pièces de théâtre et Muṭrān avec ses longs poèmes.

Il faut préciser que Bustānī n'a pas été le premier à proposer cette ouverture à la critique européenne. En 1904, Rūḥī al-Ḥālīdī a publié un livre intitulé *L'histoire de la science littéraire chez les européens, les arabes et Victor Hugo* à une époque où les milieux littéraires ont commencé à s'intéresser au concept de la littérature comparée.

Nous pouvons, sans être catégorique, dire qu'al-Ḥālīdī a été un pionnier dans ce domaine, tant par l'antériorité de ses questions sur la littérature comparée, que par ses réponses qui allaient à contre courant de sa pensée vis-à-vis de l'influence de la littérature arabe sur la littérature européenne et enfin en démontrant, que l'influence du

¹⁹⁷) Al-Ġayyūsī Salmā Ḥaḍrā, *al-Itīḡahāt wa al-Ḥarakāt fī al-Šī'r al-ʿArabī al-Ḥadīth*, Markaz Dirasāt al-wiḥdā' al-ʿArabiyya', Beyrouth, 2007, p.100.

¹⁹⁸) al-Bustānī Sulaymān, *L'Iliade de Homer*, Manšūrāt Dār al-Ma'arif, Sousse-Tunisie, 1997, p63.

¹⁹⁹) *Ibid.* p77.

²⁰⁰) *Ibid.* p89.

²⁰¹) *Ibid.* p94.

²⁰²) *Ibid.* p155.

²⁰³) *Ibid.* p158.

romantisme a été inversée de l'arabe vers le français, en prenant Victor Hugo comme modèle.

La même année Sulaymān al-Bustānī a finalement intégré sa longue introduction à celle de l'Iliade, achevée dix ans auparavant. Nous pouvons ainsi associer les démarches d'al-Bustānī à celles de Rūḥī al-Ḥālidī, bien qu'il ait publié son livre sous forme de séries dans la revue al-Hilāl entre 1902 et 1903.

En effet, si nous nous référons aux règles théoriques de la littérature comparée, al-Ḥālidī a été plus attentif que Bustānī à la compréhension des concepts terminologiques de la littérature comparée. En s'inspirant du travail de Fernand Vandérem (1864-1939) il a su développer une connaissance théorique du concept d'influence en refusant la supériorité d'une culture sur une autre, mais plutôt en favorisant la libre circulation des idées et les échanges de pensées^{cxxiii}.

Il a procédé comme ses référents européens c'est à dire en commençant par le classement des catégories critiques concernant la littérature comparée :

- L'histoire littéraire comparée
- La critique littéraire comparée
- La théorie littéraire comparée

En donnant à la libre circulation la priorité des influences et des idées, al-Ḥālidī a ouvert la porte à ses contemporains pour aborder la littérature européenne contemporaine autrement; il a été le premier critique arabe à analyser et présenter la différence entre les deux écoles européennes: la classique et la romantique, tout en privilégiant l'école romantique, symbole de modernité véhiculée par l'esprit libre des romantiques.

En effet, nous pensons que les écrits d'al-Ḥālidī méritent un regard attentif. D'abord il ne faisait pas partie de ceux qui pensaient avec un chauvinisme aveugle que la littérature arabe devait dépasser toutes les autres en raison de la sacralité de la langue du Coran. Il n'a pas non plus fait partie de ceux qui ont tout misé sur le modèle littéraire européen en prenant une certaine distance avec leur propre littérature.

Al-Ḥālidī a préféré présenter et comparer les deux littératures au regard de l'expérience humaine. En présentant une étude sur Victor Hugo, il s'est appuyé sur le fait qu'il voulait enrichir l'esprit culturel et artistique des jeunes arabes en mettant à leur disposition un panorama de la littérature française à travers l'expérience humaine du grand poète.

« L'auteur a eu d'autres buts encore, comme propager des idées modernes parmi ses coreligionnaires et tous les lecteurs de la langue du Coran ou encore donner aux jeunes poètes arabes

une idée précise de la littérature française en particulier et des littératures européennes et mondiales en général. Enfin, il a voulu faire connaître aux écrivains orientaux de la nouvelle génération les différents genres et les multiples sujets que pouvait traiter un poète moderne²⁰⁴ ».

Ainsi, Rūḥī al-Ḥālidī a été conscient du caractère didactique de la transmission de son ouvrage; il a écrit dans une langue simple et directe en s'adressant à un très large public; il n'a pas cherché une sophistication lexicale sans intérêt ni à imposer sa structure rhétorique. Il a opté pour une méthode et une pédagogie plutôt paternelles, au lieu du maniérisme d'un maître de la prose à l'ancienne^{cxxiv}.

« Ce volume aurait pu être écrit en prose rimée à l'instar des séances de Hariri, mais était-il nécessaire de le faire briller par un vain luxe de mots inutiles ? Il est préférable d'être clair, précis et accessible à la masse des demi-lettrés sortis des écoles d'Orient organisées à l'Européenne, c'est ce qui a été fait²⁰⁵ ».

Dans la traduction des exemples choisis, il a fait très attention à donner une idée précise des textes originaux, surtout ceux de Victor Hugo auxquels il fait référence dans son étude comparée. En évitant d'aborder son œuvre de façon globale, il s'appesantit sur chacun des textes et en a fait une analyse concrète .

Bien qu'al-Ḥālidī ne soit pas un traducteur professionnel ni un critique littéraire²⁰⁶ mais un homme de lettres d'un goût raffiné, nous constatons qu'il n'a pas ménagé ses efforts pour la traduction des textes d'Hugo. Quelques uns sont entièrement traduits, d'autres partiellement pour différentes raisons, peut-être à cause de la complexité du texte à traduire ou pour éviter de propager des idées opposées aux mœurs de la société arabe de l'époque.

Dans le dernier tiers de son ouvrage consacré à Victor Hugo, al- Ḥālidī a affiné sa méthodologie dans le traitement de la littérature comparée. Il a rédigé une présentation générale du texte, puis a commenté celui-ci en le comparant à des textes arabes et enfin en traduisant soigneusement quelques passages.

²⁰⁴) *Tārīḥ 'ilm al-adab 'and al-'Ifrīnġ wal-'Arab wa Victor Hugo*, p39.

²⁰⁵) *Ibid.* p.39.

²⁰⁶) *Ibid.* pp.175-202.

Nous pouvons également noter qu'al-Ḥālidī a classé les différents genres littéraires des européens et leurs équivalences dans la littérature arabe. En témoigne le quatorzième chapitre²⁰⁷ où il souligne l'adoption par les européens de quelques règles de la poésie arabe en s'appuyant sur l'ensemble des éléments qui ont créé ce contexte historique, politique, et social qui a permis des échanges d'idées et le transfert des savoirs.

Dans son approche historique des influences arabes sur la poésie française, Rūḥī al-Ḥālidī a détaillé les sujets qui lui semblaient fournir des preuves qui justifiaient la présentation comparative de cette influence :

- La classe populaire française qui chantait des chants inspirés de la tradition arabe^{cxxv}.
- La métrique arabe qui a été transmise en France par les troubadours²⁰⁸.
- L'origine arabe de la pièce de théâtre (le Cid)²⁰⁹.
- L'adoption des chansons de gestes arabes par les français²¹⁰.
- La transmission de l'art poétique dans le Nord de la France qui est liée à la naissance du mouvement littéraire des Trouvères²¹¹.

De ce fait al-Ḥālidī a argumenté sa réflexion en comparant l'arrivée des troubadours dans le Nord avec l'influence des trouvères. Son exemple est la Chanson de geste de Roland²¹² comparée à la "Sīrat" de Banī Hilāl. L'axe de comparaison tient à l'esprit chevaleresque des héros, qu'ils soient poètes ou génies en stratégie de la guerre dans les deux récits.

« C'est ainsi que l'auteur a été amené à résumer l'histoire de la littérature arabe et à parler de la conquête musulmane en Europe, afin de prouver l'influence de la littérature arabe sur les littératures européennes du Moyen-âge. Il a développé ensuite la différence qui existait entre l'Ecole classique et

²⁰⁷) *Ibid.* pp.125-126.

²⁰⁸) Brunel-Lobrichon Geneviève et Duhamel-Amado Claudia, *Au temps de troubadours XII^e-XIII^e siècle*, Hachette, Paris, 1999 : "Le mot «troubadour» vient du verbe trobar (prononcer : trouba) = trouver. L'influence des troubadours aura été très importante en France mais aussi dans toute l'Europe. Plus de deux siècles d'une création riche et fournie qui a rayonné par sa vision très moderne des relations amoureuses et son grand respect de la femme.

²⁰⁹) *Tārīḥ 'ilm al-adab 'and al- 'Ifrīnġ wal-Arab wa Victor Hugo*, p140.

²¹⁰) *Ibid.*p.128.

²¹¹) Les trouvères sont des poètes du nord de la France au Moyen âge. On les appelait aussi vulgairement jongleurs, ils composaient des chansons de geste, romans, contes, ballades, etc.. Trouvère signifie trouveur, inventeur, et répond, dans la langue d'oïl, à celui de troubadour dans la langue d'Oc.

²¹²) Horrent Jules - *La chanson de Roland- dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, collection (Les Belles Lettres), Presses universitaires de Liège, 1951.

*l'Ecole romantique et a traduit littérairement des morceaux choisis de Victor Hugo en les comparant à quelques poésies d'al-Ma'arrī ou d'al Mutanabbī et d'autres poètes arabes*²¹³ ».

Bien que Rūhī al-Ḥālidī ait été fasciné par Victor Hugo²¹⁴, cela ne l'a pas empêché de le critiquer et de se poser la question de la raison d'un tel succès. Faisant abstraction du poète, il n'a trouvé que quelques écrits romanesques d'Hugo qui n'avaient pas atteint le niveau de quelques uns de ses prédécesseurs ni dépassé celui de ses contemporains. C'est à travers l'histoire qu'al-Ḥālidī a trouvé les réponses à ses questions.

Les contextes politiques, religieux et sociaux d'après la révolution française ont constitué en partie une porte d'entrée dans l'analyse de la gloire d'Hugo. L'environnement culturel français et le classement de la France au rang des grandes nations ont sans doute joué un rôle dans la réputation de ce dernier²¹⁵.

Revenant à la poésie, al-Ḥālidī a fourni quelques bases à ses lecteurs :

- Une comparaison généralisée entre la poésie arabe et la poésie française avec une représentation simultanée de l'avis de chacun sur la poésie de l'autre²¹⁶ ,.

- Une comparaison entre Tartuffe, la comédie de Molière et quelques vers d'al Ma'arrī qui vont dans le même sens²¹⁷.

- Une comparaison entre les règles du néoclassicisme et une poésie de Ḥasān Ibn Ṭabīt²¹⁸.

- Plusieurs passages consacrés à la comparaison de la poésie arabe classique de l'Orient et à la poésie andalouse avec la poésie française de Victor Hugo face à al-Ma'arrī et à al-Mutanabbī.

- Une conclusion confirmant la supériorité d'Hugo sur l'ensemble des poètes arabes en raison de sa diversité, sa profondeur dans le traitement des sujets et sa perpétuelle recherche d'innovation, à l'exception d'al-Ma'arrī et al Mutanabbī.^{cxxvi}

Concernant la littérature comparée, al-Ḥimṣī inspiré par al-Bustānī et al-Ḥālidī, il a osé à son tour aborder le sujet de la littérature comparée, une tentative à la manière de Bustānī, mais, là aussi, il n'a pas suivi Bustānī sur un point essentiel: « la similitude des productions littéraires est liée aux ressemblances entre les deux sociétés».

²¹³) *Tārīḥ 'Alm al-adab 'and al-'Ifrīnġ wal-'Arab wa Victor Hugo*, p.39.

²¹⁴) *Ibid.* p201.

²¹⁵) *Ibid.* p98.

²¹⁶) *Ibid.* p.96.

²¹⁷) *Ibid.* p.140.

²¹⁸) *Ibid.* p141.

Il a fallu attendre trente ans et la sortie de son troisième volume pour qu'al-Ḥimṣī puisse présenter une étude comparative entre *L'épître du Pardon* d'al-Ma'arrī et *La Divine Comédie* de Dante²¹⁹.

Quelques années plus tard, Ṭāhā Ḥusayn a publié sa thèse sur *L'épître du Pardon* avec cette fois une comparaison contemporaine. Il a repris les écrits d'Anatole France pour comparer son style et sa pensée avec ceux d'al-Ma'arrī. Il a défini quatre éléments qui enrichissent sa réflexion comparative : Le doute, la compassion, la grande connaissance de la rhétorique et son utilisation pour dévoiler ou masquer sa philosophie^{cxvii}.

Ṭāhā Ḥusayn va plus loin dans son analyse qu'al-Ḥālidī, Bustānī et al-Ḥimṣī; il a analysé quatre titres d'Anatole France : *Le crime de Sylvestre Bonnard en 1881*, *Le jardin d'Epicure en 1894*, *Les dieux ont soif en 1912* et enfin *La révolte des anges en 1914*, dans le but de se rapprocher des caractéristiques qu'il a trouvées chez al-Ma'arrī à savoir l'humanisme, le scepticisme et l'ironie qui transparaissent au travers de ses romans où il dépeint un monde que le fanatisme rend cruel.

Dans les années 30, la littérature comparée est devenue comme al-Ḥālidī l'avait toujours espéré, une science, une matière programmée et enseignée dans les universités du Monde Arabe.

Cependant nous nous trouvons en face de trois méthodes différentes dont l'historique a joué un rôle. Bustānī a voulu traiter les problématiques de la poésie arabe contemporaine en se référant à la poésie épique grecque. Al-Ḥālidī s'est appuyé sur la poésie arabe classique pour prouver cette appartenance à la poésie romantique française représentée ici par Victor Hugo.

Enfin, al-Ḥimṣī a trouvé dans la similitude des deux sujets une ouverture qui permet la comparaison entre les deux littératures.

Un autre intellectuel polyglotte est intervenu dans le débat, à savoir Amīn al-Riḥānī (1876-1940) qui a joué un rôle de transmission littéraire dans les deux sens grâce à son double vécu. Arrivé très jeune en Amérique du Nord, sans couper les ponts avec le monde arabe, il va montrer une nouvelle image de la littérature arabe.

Miḥā'il Nu'ayma a évoqué le rôle d'al-Riḥānī auprès des jeunes immigrés intéressés par la littérature²²⁰; ses connaissances et sa maîtrise de la langue anglaise ont fait qu'il a été une passerelle entre les deux littératures. Avec la publication de ses articles durant une *nahḍa* encore en construction, il a su introduire la littérature romantique anglaise qui a influencé plus tard bon nombre de poètes arabes.

²¹⁹) *Manḥal al-Warād fī 'Ilm al-Intiqād*, pp. 66 à 87.

²²⁰) Nu'ayma Miḥā'il, *Sabūne al-Marḥala' al-Tānīya*, Dār Nawfal lil Naṣr, Beyrouth, 1991.

Puis il a traduit *les Impératifs*²²¹ اللزومات , d'al-Ma'arrī en anglais dans une édition qui a eu beaucoup de succès et qui prouvait aux européens la profondeur de la pensée arabe classique.

Mīhā'īl Nu'ayma a parlé de cette révolte d'al-Rīhānī contre une littérature arabe démodée. En effet, à travers ses articles et ses conférences, al-Rīhānī n'a pas cessé d'inviter la société arabe à se réveiller après ce qu'il a qualifié d'un long sommeil lié à l'ignorance, au fanatisme religieux et à la pauvreté intellectuelle.

La poésie a été le premier chantier d'al-Rīhānī^{cxviii}, il a écrit plusieurs articles et animé des conférences dans le but de moderniser cette poésie. Il a évoqué les différentes écoles européennes et a cité les noms des grands romantiques français dans ses propos²²².

Il n'a pas hésité à aborder la plupart des sujets avec humour et ironie, comme quand il a évoqué le lien entre la poésie et la pensée²²³ ou quand il a jugé que la traduction d'une poésie dévoilait la qualité de celle-ci, une belle poésie étant appréciée dans n'importe quelle langue²²⁴.

La critique d'al-Rīhānī n'a épargné personne, à une époque où les romantiques étaient en pleine guerre contre les néoclassiques. Quelques romantiques ont hésité encore sur le style et se sont divisés entre une tendance subjective et les grands sujets sociétaux. Al-Rīhānī, grand défenseur de la modernité poétique, a perçu rapidement cette fausse guerre et a orienté ses critiques contre ces deux rivaux.

L'impartialité d'al-Rīhānī lui a donné une place particulière dans l'histoire moderne de la critique arabe. Ses seuls buts ont été la qualité et l'intérêt de la poésie dans la société. Certains de ses propos ont été repris par d'autres sans qu'ils le reconnaissent.

Il a alerté les premiers poètes romantiques pour qu'ils ne s'orientent pas vers ce masochisme sentimental, qu'ils n'utilisent pas cette tautologie inutile pour toucher le public et qu'ils ne se maintiennent pas dans cette subjectivité mélancolique qui déséquilibrait souvent leur poésie²²⁵.

De la même façon, il s'est adressé aux néoclassiques et les a invités à sortir de ce style rigide et des phrases stéréotypées, sans âme, souvent forgées et exagérées, à chercher l'unité organique de la poésie²²⁶ et à descendre de leur tour d'ivoire pour

²²¹) Hoa-Hoi Vuong et Patrick Mégarbané, *Les Impératifs*, Sindbad-Actes Sud, Paris, 2009.

²²²) al-Rīhānī Amīn, *Antum al-Šū'arā'*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012.

²²³) *Ibid.* pp. 36-40.

²²⁴) *Ibid.* p.21.

²²⁵) *Ibid.* p.34.

²²⁶) *Ibid.* p.47.

s'intéresser aux problématiques des peuples²²⁷. En effet, al-Rīḥānī a été le premier critique qui a incité les poètes à adopter des engagements nationaux et populaires.

Il faut ajouter que Rīḥānī, dans sa révolte contre la tradition poétique a été le premier écrivain arabe à formuler ces propos en critique littéraire :

- Le poète est le meneur de la langue²²⁸.
- Il est libre de s'exprimer avec son goût et sa sensibilité artistique.
- Les mots chez le poète ont une autre sonorité, un odorat et des couleurs,.

Amīn al-Rīḥānī est resté fidèle à ses propos: il a appliqué à lui même ce qu'il a toujours voulu transmettre aux autres. Pour la première fois dans l'histoire de la poésie arabe, quelqu'un a osé proposer aux lecteurs une poésie dite *libre ou en prose*^{cxxix}. Il est considéré comme le père de la poésie arabe en prose²²⁹. Cependant, cette poésie nouvelle et hors cadre mérite une explication. Comment s'est-elle construite et pour quelle raison?

L'explication et la source se trouvent dans la petite introduction qui précède la première poésie de genre²³⁰, une poésie libre comme chez les français, les Américains et les Anglais. Melton et Shakespeare ont écrit leurs poésies libres de rimes, Walt Whitman (1819-1892), à son tour a écrit sa poésie sans les métriques habituelles mais avec des nouvelles mètres et une nouvelle musicalité.

Rīḥānī a donc été inspiré par Whitman qui l'a influencé tant sur la philosophie politique comme démocrate américain que sur la philosophie poétique par son imaginaire, sa musicalité et son style.

Salma Ḥadrā al-Ġayyūsī a fourni d'autres explications en saluant l'expérience innovatrice d'al-Rīḥānī et en se référant à d'autres écrits le concernant. Il n'a pas bénéficié de la seule l'influence de Whitman, mais aussi d'autres liées à sa culture arabe: les rythmes du nouveau testament et du *Cantique des Cantiques*, la *Méthode rhétorique* d'al-Šarīf al-Raḍī (m.1016) et le Coran dans lequel nous trouvons l'éloquence de la phrase courte, rimée ainsi que le style de supplication répétitive et les variations musicales aussi bien chez lui que chez Ġibrān^{cxxx}.

Avant de terminer ce chapitre, nous devons traiter quelques faits surprenants et en même temps nous poser quelques questions sur le mutisme des intellectuels arabes vis à vis d'al-Ḥālidī.

Naġīb Ḥaddād a écrit un long article dans la revue *al-Bayān*^{cxxxi}, article qui a fait débat dans le milieu intellectuel arabe durant quelques décennies.

²²⁷) *Ibid.* p.27.

²²⁸) Al-Rīḥānī Amīn, *al-Rīḥāniyyāt*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2014, p.345.

²²⁹) Abbūd Mārūn, *Amīn al-Rīḥānī*, Dār Mārūn Abbūd, Beyrouth, 1975, p.622.

²³⁰) *al-Rīḥāniyyāt*, p.271.

La comparaison entre la poésie arabe et la poésie occidentale en était le sujet principal²³¹. Il a exprimé à travers cet article une vision très moderniste de la critique arabe de cette époque. En comparant les deux poésies, il a constaté les difficultés d'un poète arabe pour moderniser sa poésie :

- La poésie occidentale utilisait le terme pied pour désigner un groupe de syllabes qui correspond à une poésie rythmique; ainsi les rimes peuvent être multipliées sans fin à l'intérieur d'une même poésie; jusqu'à être supprimées complètement au bénéfice d'une certaine musicalité comme dans la poésie blanche.

« *Un pied est un groupe de syllabes en poésie. Il correspond à une poésie rythmique et non une poésie à rimes comme en français. Il s'applique notamment à la poésie latine et grecque où on trouve tout types de pieds : dactyle (une syllabe longue et deux brèves, ou deux longues), spondée (une syllabe longue et une indifférente), trochée, etc ... Par abus de langage on parle des fois de pieds pour les syllabes d'un vers en poésie française, mais ça n'a aucun rapport puisque le terme de pied ne s'applique pas à la poésie française*²³²».

La poésie arabe, de son côté, était rythmée par des syllabes brèves ou longues, donc contrôlées par une règle rigide de la métrique et des rimes. Malgré cela Ḥaddād a fait le constat que la poésie arabe possédait une richesse lexicale impressionnante.

- La poésie arabe, dans son ensemble, s'appuyait sur le style et sur la langue. Les sujets principaux de la poésie arabe *louange, gloire avec quelques exagérations désapprouvées* n'avaient pas évolué depuis l'époque de Mutanabbī²³³. Alors que la poésie française, prise comme exemple pour représenter la poésie occidentale s'était exprimée à travers la subtilité et l'originalité du sens et la véracité de la phrase; ainsi la traduction dans une autre langue était plus facile à exécuter, sans perdre l'essentiel du sens de la poésie.

- Les arabes sont doués pour la description des choses, en même temps ils alourdisent leur poésie par des détails et des introductions inutiles. Au contraire, les poètes occidentaux sont arrivés à décrire facilement les états spirituels et sentimentaux en abordant directement le sujet à traiter²³⁴.

²³¹) Nağīb Ḥaddād, *Mūqābala 'bayn al-ši'r al-Ārabī wa al- ši'r al-Afranğī*, In., al-Bayān, le Caire, mai 1897.

²³²) Vaillant Alain - *La poésie (Introduction à l'analyse des textes poétiques)*, Editions Armand Colin, Paris, 2016. Cette nouvelle édition, profondément renouvelée par rapport à la précédente, propose des développements sur le vers syllabique français et sur le lyrisme moderne.

²³³) *Muqāballā 'bayn al-ši'r al-Ārabī wa al-ši'r al-Afranğī*.

²³⁴) *Ibid.* pp. 31-38

3-2) Coupure et retour aux sources arabes

L'action des modernistes qui ont voulu appliquer une coupure brutale avec l'héritage arabe va déclencher les hostilités contre les différentes écoles européennes. Ils sont devenus la cible des conservateurs mais pas seulement de ceux-ci. Les modernistes aussi se sont mis à décrypter les écrits et les personnalités de ces références.

Ce groupe a été façonné par la machine médiatique, ses membres fermaient les yeux ou ignoraient que leurs idoles n'étaient pas tellement admirés et même souvent sévèrement critiqués dans leur environnement. Le critique littéraire américain Stanley Hyman (1919-1970) dans son livre *"The Armed Vision"*²³⁵ a dévoilé la face cachée de ces noms qui ont tant influencé la vie littéraire de la période coloniale britannique au Moyen Orient.

Hyman va reprocher à Edmund Wilson (1895-1972) sa superficialité, sa manière de profiter des idées de ses précurseurs et sa méconnaissance des formes poétiques. Il n'a pas épargné non plus Yvor Winters (1900-1968) pour ses critiques arbitraires sans fondement ni argument ainsi que sur son comportement agressif. Il a ajouté, en évoquant Thomas Stearns Eliot (1888-1965), le modèle sublime de plusieurs générations littéraires arabes, qu'il avait une impartialité rigide dans son engagement politique et intellectuel.

Eliot soutenait l'idée de la pureté des races, le droit de régner réservé à une élite héritière de "sang royal", il soutenait ainsi les idées de Rudyard Kipling (1865-1936) sur la légitimité de la politique colonialiste ; où les nations subtiles ont le droit de mener les peuples comme un bouvier mène *son troupeau*^{cxxxii}.

Durant cette période, un troisième groupe va puiser dans l'histoire pour reprendre les écrits d'Aristote. Ces deux livres *Poétique et Rhétorique*²³⁶ sont devenus la nouvelle bible pour théoriser la critique. Ṭāhā Ḥusayn a comparé les deux littératures dans le but de donner plus d'importance à l'une d'entre elles.

Ṭāhā Ḥusayn a écrit dans son livre *Chapitres sur la littérature et la critique*^{cxxxiii}:

« *Qui peut mesurer la qualité d'une littérature dans une nation par rapport à une autre? Si l'environnement et les conditions de la vie arabe sont totalement différents de ceux des grecs, il est tout à fait normal que nous ayons deux littératures spécifiques pour chaque nation. Sans aucun doute, la littérature arabe a décrit la vie des arabes de la meilleure manière possible. Cependant, elle est incapable de décrire notre vie moderne,*

²³⁵) Abbās Ihsān et Niğm Muḥammad Yūsuf, *al-Naqd al-adabī al-Ḥadīṭ* (Stanley Hyman, Dār al-Ṭaqāfā', Beyrouth, 1956, p.156.

²³⁶) Bodéüs Richard, *Poétique et Rhétorique* (Trad. du grec ancien), Collection de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2014.

mais es tu certain que la littérature grecque ancienne a décrit aussi fidèlement la vie moderne des grecs d'aujourd'hui ? Je vais répondre à cette question, la littérature grecque ancienne est sans doute riche et amusante, ainsi que la littérature arabe classique, elle ont cette capacité d'inspirer les contemporains, ni plus ni moins!²³⁷»

Cette méfiance vis à vis de la culture européenne sera transmise à la génération de la poésie libre. Malgré une inspiration réelle de cette poésie libre à la poésie européenne, le contexte politique va inciter les intellectuels arabes à rejeter cette influence.

Ce combat pour un retour aux sources va traverser le temps, Nāzik al-Malā'ika a mené cette lutte contre la fascination des arabes pour cette culture européenne, des années plus tard face à la problématique de la critique arabe moderne. elle a imposé un frein contre l'engouement des intellectuels arabes pour les théories de la critique occidentale^{cxxxiv}.

« Le critique arabe d'aujourd'hui est en adoration devant le sanctuaire de la critique moderne européenne et ses nouvelles théories. En pensant que ces théories présentent le sommet de la création et du génie humain et que la pensée arabe n' est capable d'atteindre la modernité qu'à travers l'imitation, l'adoption et la transmission de ces théories arrivant de l'occident. Quelques intellectuels arabes ont imposé cette fausse idée dans l'esprit collectif, sans chercher leurs propres sources d'inspirations liées à leur culture. Comment pouvez-vous appliquer ces théories à notre pensée aussi riche et pleine de vie ? Vous tuez cette pensée à partir de vos moules tout prêts, surtout quand vous les appliquez à la poésie arabe. Ne prenez pas mes propos comme un chauvinisme aveugle ni un mépris pour la littérature européenne et sa beauté. Nous ne partageons pas la même histoire que les européens et je précise que notre littérature a une identité indépendante, la critique qui correspond à notre poésie n'est pas obligatoirement la critique européenne. Nous pouvons tout simplement créer les bases qui nous guident vers une critique qui nous ressemble poétiquement et littérairement et surtout en langue arabe²³⁸».

²³⁷⁾ Husayn Tāhā, *Fuṣūl fī al-adab wa al-naqd*, Hindāwī lil-Ṭāqāfa, le Caire, 2012, p.96.

²³⁸⁾ Al-Malā'ika Nāzik, *Qaḍāya' al- šī'r al-mu āšir*, Maktabat al-Nahḍa al-Mašriyya', le Caire, 1967, p.297.

Ensuite, Nazik s'est forcée à apporter la preuve de la différence majeure entre les deux critiques, arabe et française. Pour elle, le critique français, dans son travail, aborde rarement les erreurs grammaticales, métriques ou lexicales car, souvent, la matière critiquée ne comporte pas d'erreurs. Et elle ajoute :

« comment pratiquer la critique arabe avec la même théorie face à une poésie truffée d'erreurs selon l'exigence de la langue arabe pour la poésie^{cxxxv} »?

Nāzik al-Malā'ika a commenté cette fascination pour les théories européennes et l'intérêt de leur application à la production poétique arabe.

« Le critique arabe contemporain est attiré par les théories européennes avec un esprit de soumission et de sanctification. C'est comme si ces théories étaient les modèles typiques de l'innovation et du génie, on ne pouvait les atteindre que par l'imitation et l'emprunt. Cependant, à travers cette croyance, le critique arabe a limité ses sources à toute initiative créative personnelle. En puisant dans ces théories, il a oublié l'essentiel de la réflexion, la critique européenne est issue d'une histoire et d'un environnement complètement différents du nôtre. Comment pouvons nous appliquer ces théories à notre poésie qui a l'empreinte de nos sentiments et qui jaillit de nos cœurs et de notre environnement ? »²³⁹.

Nāzik a poursuivi ses propos, en précisant qu'il y avait des aspects caractéristiques dans la littérature arabe qui étaient inexistantes dans la littérature européenne. En prenant un exemple dans la critique française :

« le critique français n'a pas besoin d'écrire tout un chapitre sur les erreurs lexicales et grammaticales, car la production analysée n'en contient pas, au contraire, la vérification de ces erreurs sont pour un critique arabe les premières étapes de son travail²⁴⁰ ».

Cependant, nous pouvons lui répondre que l'école française ne faillit pas à la règle et qu'il suffit de relire un texte de Lanson :

« La base, bien entendu, de toute explication française est l'étude grammaticale du texte. Il n'y a pas de plus grande et de plus dangereuse erreur que d'éliminer ou de faire négligemment le travail du grammairien sous le hautain prétexte qu'on fait de la littérature. L'intelligence exacte du vocabulaire et la syntaxe

²³⁹) Ibid. p.297.

²⁴⁰) Ibid. p.298.

de l'auteur, dans la page qu'on a choisie, n'est pas nécessaire seulement pour fixer le sens littéral, mais elle prépare la connaissance fine des nuances de l'idée et de la forme²⁴¹ ».

Puis Nāzik al-Malā'ika a ajouté que les effets négatifs de l'imitation des écoles de la critique européenne ne se sont pas limités à cela. Ces études que nous pouvons admirer dans leurs contextes, ont en réalité paralysé la pensée et l'aspect créatif de nos critiques comme un magnétiseur face à son patient.

Au moment où la critique arabe s'est ouverte à l'écriture de Thomas Stearns Eliot, Andrew Cecil Bradley (1851-1935), Mallarmé (1842-1898) ou Valéry (1871-1945)...etc. il a eu ce désir fou d'appliquer leurs propos à la poésie arabe, sans compter que cette tâche exigeait un effort de manipulation et présentait une injustice flagrante pour notre langue et notre poésie^{cxxxvi}.

« La langue est la première à être sacrifiée, car ils n'ont pas dans leur procédure la vérification des erreurs lexicales ni grammaticales, considérant que le poème est une entité à part entière et au prétexte que la liberté du poète est intouchable, ils ont privilégié l'imaginaire et la pensée à la rigidité stricte de la langue. En plus ils arrivent à nous noyer avec des terminologies qui ne correspondent pas du tout à notre poésie²⁴² ».

ʿAqqād est revenu quelques années plus tard sur le sujet, après les derniers propos, en s'adressant à ceux qui ont été trompés par la splendeur européenne. Ils ont été les imitateurs et les chantres de ces théories sans anticipation ni conscience; ainsi, ils ont manqué de compétence pour sélectionner et analyser les idées européennes les plus convenables à notre société et à notre culture^{cxxxvii}.

« Chaque jeune homme de lettres d'aujourd'hui qui cherche la modernité perd son temps, s'il ne fait pas la différence entre l'effet mode et les bases solides de la critique. Il ne profitera pas du progrès de la culture européenne s'il reste complaisant avec son maître sans se poser de question ni décider de prendre l'initiative. Il a oublié en entrant dans cette grande usine que se trouvent à côté de nombreux autres salles d'expositions, offrant de la marchandise de toutes sortes et à tous les prix aux acheteurs. Ils ne trouvent pas de différences entre le précieux et le défectueux et même préfèrent le deuxième au premier ».

²⁴¹) Lanson Gustave - *Méthodes de l'histoire littéraire*, p46.

²⁴²) Al-Malā'ika Nāzik, *Qaḍāya' al- šī'r al-mu āšir*, p.290.

Et il ajoute :

« S'ils veulent faire la synthèse avec toute la courtoisie que je leur dois, j'ajouterai un autre (défaut) à mon palmarès. Avant de pénétrer dans cette grande salle d'exposition, j'ai été instruit par Mutanabbī, Ma'arrī, Ibn al Rūmī, Ġaḥīz, 'Abd al-Qāhir, al-Aṣfahānī et Abū Hilāl ²⁴³ »

Sans doute cette génération d'hommes de lettres et de critiques littéraires a su pratiquer un équilibre intellectuel de ses connaissances, entre l'héritage littéraire arabe et une ouverture sur les cultures européennes ; elle a réussi malgré les différences subjectives entre les diverses cultures à pousser les frontières et les obstacles et à créer une humanisation de l'art littéraire.

²⁴³) al-Aqqād Abbās Maḥmūd, *Yawmiyyāt*, In. al-Aḥbār al-Miṣrīyya ' le Caire, le 5 septembre 1963.

4) *Les prémices de la traduction poétique*

L'influence de la culture occidentale a sans aucun doute fasciné bon nombre d'intellectuels arabes. A partir de la première moitié du XIX^{ème} siècle, la vie culturelle et intellectuelle en Egypte a bénéficié des premiers contacts entre l'Orient et l' Occident. Certains mouvements de pensées, certains arts, de nouvelles formes d'expression ont trouvé un réel écho dans la société égyptienne partagée entre un conservatisme sociétal et religieux et une envie d'ouverture parfois timide, souvent pour rattraper le temps perdu.

Les premiers pas dans l'innovation de la poésie arabe reviennent à Ṭaḥṭāwī. Sa traduction des chants patriotiques français : *le Parisien* et la *Marseillaise*^{cxviii} sont présentés dans son livre *l'Or de Paris* comme un exemple à suivre pour l'amour et le sacrifice de la nation. Il écrira plus tard dans le même style, des chants pour encourager les soldats durant les conquêtes de Muḥammad 'Alī.

La première mission envoyée en France revêt donc une importance toute particulière : quarante-quatre étudiants dirigés par Jomard et encadrés par le jeune Imam al-Ṭaḥṭāwī vont découvrir un monde totalement étranger au leur. Tous ces jeunes étudiants, destinés à devenir les cadres de l'administration de Muḥammad 'Alī sont engagés dans des travaux dans les domaines les plus variés.

Toutefois, plusieurs d'entre eux, dont principalement Ṭaḥṭāwī, se spécialisent dans le domaine de la littérature et vont jouer à leur retour en Egypte un rôle important dans la mise en place d'un nouveau système éducatif fondé sur l'édition de nombreuses traductions parfois nommées *littérature de découverte de l'Autre*.

Ces traductions arabes réalisées à partir de langues européennes et surtout du français viennent donc achever le processus d'exploration de l'Autre. Les effets de ce processus se prolongent avec la fondation de l'Ecole des Langues *al- 'Alsun* par Ṭaḥṭāwī lui-même.

Le mouvement de la traduction va être freiné pour plusieurs raisons : le retour au conservatisme politique pro-Ottoman et anti européen après la mort de Muḥammad 'Alī et l'arrivée au pouvoir de son petit fils 'Abbās. Ce dernier ordonne la fermeture des écoles (médecine, ingénieurs, langues), chasse les experts européens et décide l'arrêt des missions en Europe et le retour des boursiers à la maison. Il est assassiné et remplacé par son véritable contraire, Muḥammad Sa'īd, quatrième fils de Muḥammad 'Alī.

En deux ans de règne, il relance la modernisation du pays, ouvre les carrières d'officiers aux soldats égyptiens, encourage la privatisation des imprimeries dans ses décrets concernant la notion de propriété privée. Il exige le retour de Ṭaḥṭāwī, après sa mutation méprisante comme directeur d'une école primaire au Soudan décidée par son

prédécesseur. Il obtient le poste de responsable de deux administrations : Il est chargé de moderniser l'enseignement et en même temps il a la responsabilité des équipes engagées dans la traduction des manuels scientifiques, juridiques, historiques et pour la première fois littéraires et artistiques²⁴⁴.

Ismā'īl a succédé à Sa'īd, une nouvelle page s'est ouverte pour l'Égypte, il a été le Khédivé de la renaissance, éduqué en Autriche et en France, maîtrisant les deux langues plus l'arabe et le turc, il a été aussi un grand amateur d'art et d'architecture.

Les grandes décisions d'Ismā'īl pour moderniser le pays sont les suivantes²⁴⁵:

- La langue arabe comme la langue officielle de l'état Égyptien à la place de la langue turque.

- L'enseignement obligatoire d'au moins une langue européenne dans l'ensemble des écoles primaires de la capitale, le français de préférence, la décision s'appliquera un an après dans les autres provinces.

- Le rattachement de l'école des langues à l'école de gestion qui deviendra plus tard l'école de droit.

- Les cadres de l'administration sont les traducteurs issus de l'école des langues fondée par son grand père.

- Les enseignants étrangers sont détachés de leur mission principale pour enseigner les arts et les sciences humaines.

Des modes d'expressions nouveaux comme le théâtre, le roman, les essais et les articles journalistiques vont intégrer l'espace culturel avec plus ou moins de résistance de la part des conservateurs; la poésie est restée le domaine intouchable pour plusieurs raisons : les arabes considèrent la poésie comme un art sacré, leur art unique depuis l'époque préislamique jusqu'au XIX^{ème} siècle. Les thématiques, la forme, la musicalité et la langue, hormis quelques adaptations, n'ont pas changé depuis.

La confrontation surgit entre deux camps; le premier trouve dans le retour aux sources et l'imitation des textes et des thématiques anciens la vraie renaissance de la poésie arabe moderne. Le deuxième courant, éduqué et instruit en Europe ou par une langue européenne opte pour une poésie basée sur l'inspiration réelle et le vécu. Une façon honnête de traduire les sentiments, les émotions et les expériences humaines.

L'école de la *nahḍa* (Bārūdī, Ismā'īl Ṣabrī, Muṭrān, Ṣawqī et Ḥāfīz) a milité pour la première option; elle a essayé de libérer la poésie arabe de la médiocrité littéraire de l'époque turco-mamelouk en s'engageant à raviver l'héritage poétique

²⁴⁴) Tağir Jacques, *Ḥarakat al-Tarğamā bī Mīṣr Ḥilāl al-qarn al-Tasi 'l- Aṣr*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012, pp. 72 à 76 .

²⁴⁵) *Ibid.* p.85.

classique, surtout la poésie de l'époque Abbasside, une mission qui portera ses fruits quelques années plus tard, le public commençant à apprécier ce langage nouveau, cette langue travaillée, proche du Coran, sans jeu de mots ni rhétorique inutile.

Pour que le mouvement des traductions poétiques s'accélère, il a fallu attendre les débuts du XX^{ème} siècle, avec la multiplication des revues et des journaux, l'arrivée de l'école d'al-*Dīwān* ('Aqqād, Māzinī et Šukrī) sur la scène littéraire, le nombre croissant d'étudiants envoyés en Europe hors mission officielle pour étudier souvent à leur frais dans les grandes universités européennes, l'immigration syro-libanaise très ouverte à la littérature européenne par leur éducation ou leur religion, leur vécu et leur activités culturelles dans les pays d'accueil ainsi que le nombre d'intellectuels maîtrisant le français et l'anglais.

Un autre courant, proche des cultures européennes a donné naissance à trois écoles poétiques révolutionnaires : l'école d'al-*dīwān*, l'école *Apollo* et l'école romantique.

En 1909, Šukrī publie son premier recueil *la Lumière de l'aube*, avec une longue introduction dans laquelle il critique sévèrement l'école néoclassique, sa façon d'imiter les anciens et sa poésie sans âme. Les deux autres confrères ne feront pas moins, Māzinī sort en 1912 son livre intitulé *la poésie de Ḥāfīz* et la même année, 'Aqqād enfonce le clou en publiant *Šawqī dans la balance*.

L'école d'al-*dīwān* a publié ses idées sur la conception de la poésie et la littérature dans un livre qui porte le même nom que l'école. L'unité de la *qasīda*, la subjectivité de la poésie et la cohérence perçues par le lecteur étaient les points essentiels de leurs offensives sur l'œuvre de Šawqī et Ḥāfīz. De la même façon, l'école *Apollo* diffuse ses concepts littéraires et poétiques à travers la revue du même nom que le mouvement.

Les trois mouvements novateurs plongent dans l'univers de la culture européenne, associent le lecteur à leurs découvertes et proposent dans leurs traductions une ouverture générale sur la pensée européenne et une autre plus spécifique sur la poésie.

Le lecteur arabe prend connaissance de la poésie française, anglaise, allemande et russe, les traducteurs ajoutent à chaque traduction une biographie de l'auteur et le contexte historique dans lequel l'œuvre est née. La critique poétique évolue à la même cadence et la comparaison entre poésie arabe et occidentale occupe de plus en plus les rubriques littéraires dans les revues et les journaux.

Nous constatons qu'à partir de 1910, une grande évolution commence à voir le jour au sujet des traductions de la poésie occidentale vers la langue arabe. Une évolution qui accompagne les changements rapides de la société égyptienne vers la modernité.

Malgré le caractère non institutionnel de la traduction, l'ensemble des traducteurs s'étaient accommodés à puiser dans la production poétique européenne et à choisir les poèmes les plus proches du tempérament collectif pour la publication.

Dans les années 20 et 30, les traducteurs ne se contentent plus de publier seulement dans les journaux et les revues, ils s'orientent vers la publication de livres. En 1926, Muḥammad.Kamīl Haḡḡāḡ publie *La rhétorique de l'Occident* avec une sélection de onze poètes français: Hugo, Lamartine, De Musset, Chénier, De Vigny, Rostand, Gauthier, Corneille, Racine, Coppée et Daudet, et la série se poursuit avec la publication (des Nuits) d'Alfred de Musset et des pièces de Shakespeare par les anglophones.

Les traducteurs vont être confrontés à une autre problématique: faut-il traduire la poésie en vers ou en prose ? Quelques uns ont préféré, surtout pour la poésie lyrique, la traduction en prose pour rester fidèle à l'originale; d'autres ont pensé qu'avec la forme traditionnelle de la poésie arabe ils étaient capables de traduire l'originale, malgré la difficulté et la manipulation du texte; ils pensaient aussi donner plus de crédibilité à la traduction.

Durant presque un siècle, la langue française est devenue la langue de communication entre les différentes communautés étrangères. Pour moderniser le système éducatif, les manuels scolaires français étaient traduits en arabe et l'enseignement du français devint obligatoire dans les écoles primaires fondées par Muḥammad Ālī et ses successeurs.

Après la crise de *Fachoda*²⁴⁶, les égyptiens ont acquis la certitude de la supériorité de l'influence britannique sur le Moyen Orient. La conséquence a été que les écoles primaires ont remplacé petit à petit l'enseignement du français par l'anglais pour s'adapter à la nouvelle donne et traiter avec le nouveau maître.

Malgré cela, le français, grâce aux écoles religieuses auxquelles la petite bourgeoisie était attachée en raison de la qualité de l'enseignement, restera la langue de l'administration et de la finance²⁴⁷.

Ce passage qui s'étale de 1910 à 1940 traite uniquement de la poésie française traduite en arabe avec un intérêt particulier pour la revue *al-Zuhūr*²⁴⁸. Plusieurs raisons le justifient : sa précocité dans le domaine de la traduction, les objectifs déclarés par l'équipe de la rédaction dès le premier numéro de consacrer une rubrique *Les jardins de l'Occident*^{cxxxix} dédiée à la poésie et à la littérature européenne et enfin la qualité et la diversité des choix.

²⁴⁶) Crise diplomatique sérieuse entre la France et le Royaume-Uni en 1898 dans le Soudan du Sud actuel.

²⁴⁷) *Ḥarakat al-Tarḡama 'bī Miṣr Ḥilāl al-qarn al-Tasī' - Aṣr*, p.115.

²⁴⁸) Premier numéro le 1er mars 1910 au Caire.

4-1 Les premières traductions poétiques

Les premières traductions de la poésie française ont été l'œuvre de Ṭaḥṭāwī. Il a commencé par des poètes français inconnus avec quelques adaptations ayant pour but de ne pas choquer le lecteur arabe. Puis, il a traduit en grande partie le recueil de son compatriote égyptien Yusûf 'Agoub²⁴⁹, *La Lyre brisée*²⁵⁰, avec une grande introduction où il a précisé : « j'ai fait l'effort de sortir cette poésie de l'obscurité de l'impiété vers la lumière de l'Islam²⁵¹ ».

*Je sortais des bras de Thaïre
Quand, dominé soudain par un autre délire
De ses baisers encore tout agité,
J'ai pris la lyre
Et, dans mon trouble, j'ai chanté
Les dieux, les rois, les héros, la beauté
Thaïre, maîtrisant la fougue de son âme,
Silencieuse, écoutait mes concerts ;
Et son regard portait la flamme
Et dans mes sens et dans mes vers !
Parfois, quand du désir à l'ivresse mal éteinte,
Domptant d'un vain respect l'importune contrainte,
Au feu de mes accents rallumait ses transports,
Ses bras m'enveloppaient d'une rapide étreinte
Et sa caresse ardente, attachée à mon corps,
Exaltait tout mon être et créait mes accords !*

زاد بي الحال إذ صفالي حالي وغنائي بالعود والألحان
باسم ربي والسادة الأعيان وترنمت شجوة بالحسان
وبسعدى ذات الجبين المفدى
فصغى سمعها إلى إنشادي ورمى النار لحظها في فؤادي
فلهذا شعري عدا في إتقاد وبدا من حماسة في إنفراد
لذي الفهم والمعارف يهدي
أحرق العشق قلبها كاحتراقي فأنتت تطفي اللظى بالعناق

²⁴⁹) Agoub Joseph, né en Egypte en 1795, arrivé à Paris avec sa famille et quelques huit-cent coptes et mamelouks au retour de l'expédition de Bonaparte en France en 1801, traducteur et plus tard enseignant de la langue et la littérature arabes à Paris. Il meurt prématurément le 3 octobre 1832.

²⁵⁰) La lyre brisée est traduite par Ṭaḥṭāwī sous le titre de *Nazm Al-uqûd fi kasr el-ûd*, littéralement « La Broderie des colliers dans la brisure de la lyre ». La brochure de quarante-quatre pages, sans doute la toute première œuvre de langue française traduite en langue arabe par un Egyptien, paraît à Paris aux Editions Dâr Tibâ'at en 1827.

²⁵¹) *L'Or de Paris: relation de voyage*, p.135.

فتضامنا ضمة المشتاق وتلا ثمنا عادة العشاق
فتثنت لتخجل الغصن قدا
شنف السمع من رقيق التغاني واستمع يا أخي صوت المثاني
يا خليلي بالله هلا تراني أنني قد أحبيت شعر ابن هاني
بعد أن كان قد توسد لحدنا²⁵²

Dans l'esprit de Ṭaḥṭāwī (en bon musulman) la traduction en arabe de *La Lyre brisée* doit permettre au texte en français de parvenir à la lumière et de sortir de l'obscurité. C'est aussi le cas de Ṭaḥṭāwī qui s'excuse auprès du lecteur d'être obligé de censurer des passages de l'original à cause de détails illicites (accolades, baisers libertins...). Malgré ces réserves, il n'a pas tout censuré quand même, il a écrit à la fin de la traduction :

« c'est une poésie sensible et très noble dans sa version originale^{cxl}, mais elle perd beaucoup de sa beauté à la traduction²⁵³ ».

A côté de cette traduction complète de (La lyre brisée), Ṭaḥṭāwī a traduit aussi quelques autres poésies surtout des chants patriotiques comme (la Marseillaise ou la Parisienne).

A part ces quelques exemples, et jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, les traductions poétiques sont très rares, ce qui nous fait conclure que les tentatives d'al-Ṭaḥṭāwī n'ont été qu'une présentation de ce qu'est la littérature pour les français, et n'ont pas été non plus un vrai échange sur le fond ou une comparaison entre deux mondes littéraires.

La traduction reste plutôt au service des ouvrages scientifiques et militaires, d'où l'intérêt déclaré pour les missions en France et en Europe et ensuite pour la fondation de l'Ecole des langues.

Néanmoins, la littérature et la poésie en général n'avaient pas leur place dans la mission dite (de travail utile) confiée à Ṭaḥṭāwī. Pour les services de l'état, les modes d'emploi des machines militaires et les manuels scientifiques avaient une priorité absolue, il n'y avait plus une soif de recherche de modernité dans les domaines littéraires.

La manière avec laquelle Ṭaḥṭāwī a donné une dimension particulière aux chants patriotiques pour prouver son dévouement et pour assurer sa mission avec une touche artistique est toujours restée au service de la discipline militaire.

Le plus surprenant chez Ṭaḥṭāwī et aussi dans l'histoire de la traduction réside dans le fait qu'il a vécu cinq ans à Paris en traduisant trois textes, le texte d'un poète

²⁵²) Ṭaḥṭāwī Rifā'a, *Taḥlīṣ al-Ibrīz fi Talḥīṣ Bārīz*, , Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012, p.100.

²⁵³) *Ibid.* p.102.

égyptien inconnu à l'époque et celui de deux autres auteurs sans évoquer leurs noms. En fait, il n'a pas cité de célébrités littéraires de l'époque comme Lamartine ou Hugo qui étaient vivants et en pleine gloire.

L'explication se trouve dans les propos de Ṭaḥṭāwī qui a trouvé que la littérature et la poésie française avaient pris le même chemin que la littérature grecque. Dans leurs poèmes, les auteurs français évoquaient sans complexe une multitude de dieux de la beauté, de l'amour...etc. Donc pour Ṭaḥṭāwī, en bon musulman, c'était un acte de mécréance manifeste. Il a écrit, quelques lignes plus loin, qu'il était possible que ce soit une métaphore car, dans l'ensemble, ces poètes avaient une belle poésie; puis il a donné deux exemples sans citer les auteurs.

Mais il y a eu d'autres raisons qui ont fait que Ṭaḥṭāwī n'a plus eu envie de traduire des œuvres littéraires françaises ou autres. La langue arabe étant la langue sacrée du Coran, c'est la langue du paradis. Son combat en vue d'une littérature nationale qui ne soit ni turque ni persane et surtout pas européenne est fort.

L'arabe a une croyance dans la versification de la poésie

إلى العربي من في نظم شعر

Parce que c'est la langue des gens parfaits

فذاك لسان أرباب الكمال

La poésie perse nous a enivrés en abondance

فشعر الفرس أسكرنا بجام

Et la poésie turque n'est qu'une broderie de l'imaginaire

وشعر الترك طرز بالخيال²⁵⁴

Si la prose chez Ṭaḥṭāwī a encore un peu de retard en restant sur l'ancien style partagé entre *maqamat et chronique*, sa poésie, elle, grâce à ses connaissances de la poésie française s'oriente vers de nouvelles thématiques. Il s'exprime dans une langue nouvelle, dynamique, avec plus de liberté pour la mesure et pour des sujets jamais abordés auparavant.

Il a écrit des chants à la gloire de la nation, des conquêtes d'Ibrāhīm Pacha, de ses victoires et pour une nouvelle identité égyptienne retrouvée après des années d'occupations diverses. Enfin, il a écrit aussi pour que la poésie soit chantée en chœur au nom de la patrie et de son armée. La Marseillaise y est sans doute pour quelque chose^{cxli}.

Une nouvelle adaptation est indispensable pour cette nouveauté. Une liberté des rythmes, des mètres et des rimes facilite la tâche des compositeurs et des militaires qui rythment la marche. Un langage sérieux et héroïque sur cette thématique est choisi pour les hymnes nationaux... En réalité, une révolution poétique est née grâce à Ṭaḥṭāwī.

²⁵⁴) Ibid. p.266.

Cependant, Ṭaḥṭāwī reste le pionnier dans l'innovation par la musicalité et la mesure de sa poésie moderne. On peut même le comparer aux grands poètes andalous dans le style *muwašṣaḥ*. Pour les hymnes, il a joué sur deux mesures : le *Basit*, pour les vers longs et le *Rağaz*, pour les vers moins longs: une première dans la poésie moderne...

La fierté et la ferveur nationaliste de Ṭaḥṭāwī sont à leur apogée au cours des différentes conquêtes et victoires d'Ibrāhīm, fils de Muḥammed'Alī et chef de son armée. L'Égypte a enfin une armée composée de jeunes égyptiens. Elle se comporte comme une nation et répond à l'appel à l'aide de l'armée du Sultan pour défendre la terre de l'Islam, au *Ḥiğaz* ou même à la frontière russe. Mais la modernité du pays a un prix.

L'élève de Ṭaḥṭāwī, Ṣalīḥ Mağidī a mis, à son tour, le flambeau de son maître pour un autre combat. Dans un langage patriotique il déplore la façon dont Ismā'īl donne aux étrangers des postes clés dans l'administration du pays, avec beaucoup de privilèges politiques et économiques. Après le chant patriotique de Ṭaḥṭāwī, Mağidī s'intéresse à la cause politique et sociale^{cxlii}.

Mağidī n'était pas un amateur comme son maître, mais un vrai poète; il laissera un grand recueil de 428 pages, classé et imprimé à l'imprimerie de *Būlāq* par son fils Muḥammad Mağidī.

Malgré ses bonnes connaissances de la langue française il n'a pas été non plus influencé par la littérature française, peut être pour des raisons liées à ses origines arabo-mecquoises, à sa filiation chérifienne et à sa fierté nationaliste hostile à toute intervention dans les affaires égyptiennes.

Il a été inspiré plutôt par la poésie classique arabe avec quelques préférences pour Mutanabbī ou Abū-Nuwās. Son travail comme fonctionnaire dans l'administration chargé de traduire les documents scientifiques, militaires et juridiques va lui ouvrir les yeux sur les défaillances du régime, ses directives malheureuses et le rôle des étrangers dans l'entourage de Khédive Ismā'īl.

Muḥammad 'Uṭmān Ğalāl, élève de Ṭaḥṭāwī, n'a donc jamais traduit de livres scolaires, il s'est mis à la traduction littéraire et poétique. Il a traduit plusieurs pièces de Molière, de Racine, le roman de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, mais surtout les fables de La Fontaine²⁵⁵.

Muḥammad'Uṭmān Ğalāl a décidé d'utiliser une langue simple, souvent populaire, proche de la langue journalistique, de par ses structures syntaxiques dans ses traductions, il a inventé aussi pour les traductions théâtrales ses propres titres²⁵⁶ pour

²⁵⁵⁾ Ğalāl Muḥammad'Uṭmān, *al-Riwayyāt al-Mufīdā 'fi ilm al-Trağīdā* ; *al-'Uyoun al-Yawāqīz fi al-Amṭāl wa al-Mawā'iz*, al-Maṭba'a al-Šarqīyya, le Caire, 1893.

²⁵⁶⁾ Il traduit Tartuffe par al-Cheikh Matlūf.

faciliter la tâche du public; sauf pour les fables de La Fontaine, il a respecté la tradition poétique arabe pour les rimes et la mesure ^{cxliii}. Malgré le respect de Ġalāl pour la tradition poétique et un humour piquant pour rapprocher les deux littératures par le biais de la traduction, il n'a pas réussi face au courant conservateur à imposer une ouverture réelle vers la littérature française.

La résistance va durer quelques décennies après lui ; même les classiques qui maîtrisent bien le français comme Šawqi et Mūtrān n'ont pas osé le faire. Il faut attendre l'arrivée d'al-Aqqād et Šukrī pour avoir quelques traductions en anglais puis les romantiques dans les années vingt lesquels feront quelques références à la poésie française.

Il a fallu attendre la fin du XIX^{ème} siècle pour que la traduction littéraire prenne forme. Les premières traductions sont des essais d'arabisation de textes et de poèmes français; puis d'autres langues européennes et orientales ont intéressé les traducteurs, en tenant compte souvent des mêmes critères : la célébrité de l'auteur, l'intérêt de son œuvre pour le public lecteur de la presse et la sensibilité du traducteur par rapport à l'auteur original. Le traducteur est considéré à cette époque comme un deuxième auteur de l'œuvre présentée.

Durant la première décennie du XX^{ème} siècle, des poèmes sont traduits et publiés écrits en plusieurs langues européennes: allemande, italienne, russe, espagnole, grecque. Quelques noms de poètes sont mis en valeur par les traducteurs en intégrant des introductions ou une biographie de chaque auteur précédant la traduction.

Le public arabe apprécie de connaître la vie de ces auteurs; il est de plus en plus familier avec des auteurs soit occidentaux comme Shakespeare, Wordsworth, Byron, Shelley, Goethe, Tourgueniev (1818-1883), soit orientaux comme al-Ḥayyām ou Tagore.

Cependant, deux noms célèbres ont animé le débat durant trois décennies, le public arabe a suivi leurs articles et s'est intéressé aux histoires qui s'enchaînaient en feuillets. Le premier est le poète persan al-Ḥayyām; plusieurs traductions et commentaires de ses quatrains sont disponibles et l'esprit mystique de sa poésie est admiré en orient.

Le deuxième est Lamartine, ses voyages en orient et son amour pour le Liban vont être interprétés comme l'éventualité de son origine arabe ; pendant des années des hypothèses ont été émises pour tenter de prouver cette théorie.

Le poète libanais Ḥalīl al-Ḥūrī (1863-1907) a été le premier à exprimer son admiration pour Lamartine en évoquant sa fierté d'avoir découvert son œuvre et en reconnaissant l'influence qu'il a exercée sur lui dans son parcours de poète. En guise de remerciement, al-Ḥūrī a adressé à ce génie un poème pour exprimer sa gratitude en

affirmant que c'est grâce à lui qu'il a été conquis par la beauté de la poésie et qu'il a composé à son tour de la poésie²⁵⁷.

حزت التفرد يا دلامرتين إذ فقت العباد وأنت نعم اللوذعي
في الشرق قد عظمت لذكرك رنة لما استنار بنورك المتلمع
قد قادني للشعر شعرك إذ حلا ورأيته يدعو فلم أتمنع²⁵⁸

En 1926 et 1927, Ilyās Abū-Šabaka (1903-1947) est devenu le premier traducteur arabe à publier plusieurs œuvres de Lamartine en l'espace de deux ans, plusieurs poèmes ont paru dans la presse et il les a intégrés dans son recueil *al-Qīṭarā*, ainsi que deux romans en vers de Lamartine : "Jocelyn²⁵⁹" et la "Chute de l'ange".

Dans l'introduction d'Ilyās Abū-Šabaka précédée de la traduction de *La chute d'un ange* d'Alphonse de Lamartine, il a montré au public l'intérêt de cette traduction en exprimant ses propres sentiments à l'égard de Lamartine :

« *Ce qui m'a poussé à traduire ses deux romans : Jocelyn et La chute d'un ange est ce sentiment qui convient à l'esprit oriental qui est né dans l'air du désert et s'est propagé dans l'imaginaire de Lamartine. Il a en lui cette beauté orientale qui dépasse son environnement occidental*²⁶⁰ ».

Le public arabe a découvert l'esprit oriental et mystique de Lamartine dans les traductions successives des poèmes de son recueil intitulé *Méditations poétiques*. Il s'est identifié à lui en reliant son œuvre à la longue tradition arabe; il a trouvé dans sa manière d'exprimer l'adoration de Dieu, l'attachement à la nature et à l'amour noble un prolongement qui rejoignait une lignée de poètes arabes allant de l'école bédouine avec l'amour courtois *ghazal Uzrī* comme Qays ibn al-Mulawwah et Ğamīl-Butayna' jusqu'aux poètes chevaliers comme Mutanabbī.

Dix ans après sa traduction de Raphaël en 1925, Aḥmad Ḥasan al-Zayyāt a lancé le débat en publiant un article dans *al-Risāla* sans signature qui évoquait pour la première fois les origines arabes de Lamartine²⁶¹ !

²⁵⁷) Zaydān Ğurġī, *Tārīḥ Adāb al-luġa 'al-ʿArabiyya* (4), p.25.

²⁵⁸) Inānī Mūḥammad Zakarīya', *šīr Lamartine fī Tarġamātih al-ʿArabiya*, Mū 'sasat Abd al-Azīz al-Bābītīn , Koweit, 2006, p.8.

²⁵⁹) Abū Šabakā Ilyās, *Jocelyn*, Dār Šādīr, Beyrouth, 1926.

²⁶⁰) Abū Šabakā' Ilyās, *Suqūt Malāk*, Dār Šādīr, Beyrouth, 1927, p.7.

²⁶¹) Al-Zayyāt Aḥmad Ḥasan, *Hal Lamartine ʿArabī*, In. al-Rīsāla, n° 79 le Caire, janvier 1935.

Au mois de février, un article est envoyé par un "chercheur" marocain, auteur d'un livre intitulé : *L'excellence des marocains dans la littérature arabe* ; Abd Allāh kanūn al-Ḥusnī a proposé une hypothèse non justifiée : après une longue introduction, il expliquait qu'en qualité de chercheur et en collaboration avec ses collègues, ils avaient étudié le sujet et étaient arrivés à la conclusion que Lamartine était issu d'une famille marocaine du nom d'al-Āmarātī, émigrée en Andalousie puis en France afin de servir la noblesse française du XV^{ème} siècle²⁶².

Au mois de mars, Ḥasan Bašū, se présentant comme enseignant à Beyrouth, a envoyé à *al-Risāla* le mois précédent, un article dans lequel il rectifiait les propos envoyés du Maroc²⁶³.

En se référant au livre de Jean Lucas Duberton (1883-1972) sur *La vie amoureuse de Lamartine*, Bašū a repris les propos d'une mystérieuse dame anglaise, Lady Esther Stanhope qui vivait dans une grande maison au Mont Liban et qui était l'amie du poète; elle a raconté :

« *Comme Lamartine allongeait obstinément un pied avec l'intention manifeste d'en faire admirer la cambrure, je lui fis croire que cette conformation révélait une origine arabe, indiquée en outre par l'éclat de ses yeux et le dessin de ses paupières. Lamartine m'a raconté, qu'au temps des croisades cent cinquante arabes prisonniers de Gaza avaient été emmenés en France et s'étaient établis dans le Mâconnais où ils avaient construit deux villages et le château que lui-même habitait* ²⁶⁴ »

Au mois de mai de la même année 1935, un certain al-Tanūḥī, (membre et secrétaire général de l'académie scientifique arabe) a signé une biographie du poète intitulée *La religion bédouine* dans laquelle il a souligné que la croyance, la sensibilité pour la nature et le mysticisme de Lamartine ne pouvaient se rencontrer que chez est un vrai bédouin.

En 1977, Muḥammad Ġālīb Salīm, homme de lettre d'Alep, a confirmé dans la revue *al-Hilāl*, en jurant sur les trois livres sacrés que Lamartine était d'origine syrienne.

« *Il est né dans une famille originaire d'une ville située près d'Alep à la frontière turque dénommée Martine, d'où vient son nom de "āl-martine" qui sera déformé plus tard en Lamartine. Durant les croisades, la tribu "Martien" a été déportée en France comme prisonniers de guerre et ensuite installée en Bourgogne* »²⁶⁵.

²⁶²) Abd Allāh kanūn al-Ḥusnī, *Al-Uṣūl al-Maġribiyya lī de Lamartine*, In. *al-Risāla*, , le Caire, février 1935, n° 80.

²⁶³) Ḥasan Bašū, *Ta'qīb ala Hal Lamartine Arabī*, In. *al-Risāla*, , le Caire, janvier 1935, n° 81.

²⁶⁴) Duberton, Jean Lucas, *La vie amoureuse de Lamartine*, Flammarion, coll. Livres amours, Paris, 1930, p.128.

²⁶⁵) Muḥammad Ġālīb salīm, *Lamartine wal-Arab*, In. *al-Hilāl*, le Caire, (février et avril) 1977.

Pendant quatre décennies, du Maroc jusqu'à la frontière Syro-Turque en passant par le désert des bédouins arabes, les intellectuels arabes ont eu l'envie et le besoin de récupérer Lamartine du bon côté de la barrière érigée entre l'Orient et l'Occident dans les années trente avec la découverte de vrais intérêts coloniaux.

Comme le mufti du Delta d'Egypte qui a trouvé regrettable que Nāṣīf al-Yāziḡī soit un chrétien doté d'une éloquence incomparable, les premiers commentaires exprimés dans les écrits concernant Lamartine sont allés dans le même sens: le regret avec un tel talent qu'il ne soit pas musulman.

Puis, l'esprit nationaliste a surgi et les jeunes Etats Nations naissant des cendres de l'Empire Ottoman cherchaient une identité nouvelle avec la volonté de bien accueillir tous les talents, même s'ils étaient éloignés dans le temps et l'espace.

Toutefois, il ne faut pas oublier que Lamartine, à travers ses écrits, a alimenté le débat; les intellectuels arabes ont trouvé dans les écrits de Lamartine matière à alimenter leur imaginaire relatif à l'origine arabe de Lamartine. Il a affirmé à plusieurs reprises son amour pour l'Orient, sa religion, sa langue, son histoire et son soleil.

« D'abord, j'ai ressenti, dès ma naissance, le goût de l'orient. Ma nature est primitive et solaire, je crois. Le soleil m'attire comme le tournesol. Les sites, les mers, les montagnes, les mœurs, les poésies, les religions, les aventures, les sagesses, les philosophes, les héroïsmes, les déserts, les oasis, les loisirs, les choses, les trônes, les langues, les histoires de l'Orient, m'entraînent involontairement vers ce berceau de soleil du jeune genre humain. Il faut qu'il y ait, je ne sais comment, quelques gouttes de sang oriental, arabe, persan, syrien, biblique, patriarcal, pastoral dans mes veines, gouttes que je retrouve pures encore après plusieurs générations, où rien ne se perd dans la transmission de la vie à travers les siècles. Peut-être une migration comme celle des Phocéens sur la côte de Provence ; peut-être une mer entraînée, à l'époque des croisades, d'Antioche ou de Ptolémaïs dans les Gaules pour enfanter une race mixte de Francs teinte du ciel maternel ; peut-être une alliance avec ces tribus sarrasines qui se sont implantées, et qui subsistent encore, dans des villages aujourd'hui chrétiens, dans nos montagnes du Mâconnais. Qui sait ? Nous le saurons un jour, quand nous saurons la filiation des gouttes de rosée qui composent les lacs de la Suisse, ou la filiation des grains de sable qui composent le granit du Liban. Ensuite ma nature active et philosophique avant tout, a été mêlée aussi de poésie dans une certaine proportion. L'Orient est la terre des images. J'aime cette terre comme le peintre aime sa

palette. Notre âme a ses couleurs comme l'arc-en-ciel, c'est sous ce ciel et sur ces eaux que ces couleurs flottent le mieux²⁶⁶ ».

²⁶⁶) De Lamartine Alphonse, *Nouveau voyage en Orient-*, Edition Calmann Lévy- Paris 1877, p.12.

4-2) Les démarches des traducteurs

4-2-a) La traduction en poésie

Dans sa longue introduction de l'Iliade d'Homère, Sulaymān al-Bustānī nous explique la difficulté de la traduction poétique d'une langue européenne, comme le grec dans sa traduction en langue arabe tout en essayant de respecter la règle rigide de la métrique et des rimes poétiques classiques.

Bustānī explique aussi la différence entre le nombre de vers dans la langue originale et dans la traduction en prenant l'exemple de la poésie arabe où la longueur des vers change selon la mesure utilisée; cependant le nombre des vers originaux se différencie en fonction de la traduction en prenant toujours l'exemple de la langue grecque qui n'est pas composée de deux hémistiches, comme c'est le cas dans la plupart de la poésie arabe classique, la ligne poétique est représentée en un seul vers^{cxliv}.

Entre 1910 et 1922, date de la publication en deux volumes des traductions de Mūḥammad Kāmil Ḥaḡḡāḡ *La rhétorique de l'Occident*. L'ouvrage de Ḥaḡḡāḡ est considéré par sa modernité comme une œuvre majeure dans la traduction poétique en général et comme une démarche très osée pour son époque où une grande série de poésies occidentales est déjà traduite.

S'agissant du style du traducteur, il classait les traductions en trois catégories²⁶⁷ :

- 1- l'adaptation libre assez rare: ce sont souvent de grands poètes qui traduisent un texte d'un niveau inférieur au leur ainsi qu'à leur maîtrise linguistique ce qui crée une distorsion entre le texte et le langage utilisé.
- 2- la traduction du texte mot à mot sans tenir compte de la cohérence des expressions, de la construction des phrases et de la beauté de sa propre langue.
- 3- Enfin la catégorie de ceux qui préfèrent garder soigneusement les expressions et les phrases, mais qui prennent la liberté de bâtir les phrases selon la beauté de leur propre langage.

Ḥaḡḡāḡ est resté sur la lignée de Bustānī pour le respect total du texte original en faisant l'effort de comprendre les idées de l'auteur avant de trouver dans sa propre langue des expressions et des mots qui correspondent au sens direct de l'écrit de l'auteur. Pour rester fidèle à cette honnêteté de transmettre la profondeur du texte original, Ḥaḡḡāḡ n'a jamais cherché à écrire avec le style poétique classique, une raison de plus pour comprendre l'importance de son ouvrage à cette époque.

²⁶⁷) Ḥaḡḡāḡ Mūḥammad Kamīl., *Balāḡat al-Ġarb*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012, p.8.

Le premier rendez-vous du grand public arabe avec la traduction poétique a eu lieu grâce à la revue de Faraḥ Anṭūn, *al-Ġāmī'a 'al-'Uṭmānīyya*. Un certain Zakī Nawfal traduit Victor Hugo *La pauvre fleur disait au papillon céleste* avec le titre de *La plainte d'une fleur à un papillon*²⁶⁸. Le traducteur précise que c'est une arabisation d'une poésie du grand poète français célèbre Victor Hugo :

(وردة في الروض تناجي فراشة طائرة في الفضاء فوق الأزهار)^{cxlv}

En 1911, la poétesse Mayy Ziyāda rédige un article long de sept pages consacré à Alfred de Musset, précédé d'une traduction de *Rappelle-toi* par Niqūlā Fayyād (1871-1930). Elle n'a pas fait de commentaire sur la traduction mais, plutôt elle a retracé la vie du poète en la comparant avec celle-ci et deux autres poètes romantiques de langue anglaise, l'anglais George Byron et l'américain Edgar Allan Poe.

La liberté de Fayyād est sans limite ; il relève le défi d'avoir la même rime d'hémistiches, mais, il a ajouté des mots et des expressions qui n'existent pas dans le texte original. Quelques exemples de cette liberté²⁶⁹ :

Rappelle-toi.²⁷⁰

Rappelle-toi, quand l'Aurore craintive
ouvre au Soleil son palais enchanté ;
Rappelle-toi, lorsque la nuit pensive
Passe en rêvant sous son voile argenté ;
A l'appel du plaisir lorsque ton sein palpite,
Aux doux songes du soir lorsque l'ombre t'invité,
Ecoute au fond des bois
Murmurer une voix :

اذكريني كلما الفجر بدا
فاتحاً للشمس قصر الذهب
واذكريني كلما الليل مضى
راكضاً بين جنود الشهب
وإذا ما صدرك ارتج على
نغم اللذات وقت الطرب
أو دعائك الظل يا مي إلى
لذة الأحلام عند المغرب
فاسمعي من داخل الغاب صدى
صارخ فيه يناديك اذكرني

L'aurore craintive = l'apparence de l'aurore
Palais enchanté = le palais doré
Voile argenté = l'armée des astres
Murmurer = crier
Une voix = un écho
La nuit pensive = la nuit qui fuit

²⁶⁸) Zakī Nawfal, *Wardā fi al-Rūd Tūnaḡī Farāšā* ; In. al-Ġāmī'a 'al-'Uṭmānīyya, le Caire, 1^{er} octobre 1899.

²⁶⁹) Niqūlā Fayyād, *Uzkurinī*, , In. al-Zūhūr, le Caire, juillet 1911, p.257.

²⁷⁰) De Musset Alfred, *Rappelle-toi*, In. les grands classiques, <http://poesie.webnet.fr>.

Et il a ajouté le vers suivant :

(Quand l'ombre t'invite "Mayy (Mayy Ziyāda) " aux délices des rêves au coucher du soleil) .

Nous comprenons ici que "Mayy", l'auteure de l'article, est concernée par cette déclaration d'amour ; à la fin de l'article une autre déclaration rédigée cette fois par le poète Mūtrān^{cxlvi}, en offrant à Mayy, jeune fille douée en littérature le recueil d'Alfred de Musset ! Il dédicace le recueil avec une poésie qui résume à la fois la vie de l'auteur et en même temps ses propres sentiments.

Dans les années 20 émerge une nouvelle génération de poètes qui sont fascinés par le courant romantique français. Ibrāhīm Nāḡī reprend de Musset pour traduire (Souvenir) en 54 vers²⁷¹:

J'espérais bien pleurer, mais je croyais souffrir
En osant te revoir, place à jamais sacrée,
O la plus chère tombe et la plus ignorée
Où dort un souvenir²⁷²!

بي نزوع إلى الدموع الهوامي غير أني أخشى من الألام
أبهذا المكان يا غالي الترب ومثوى عبادتي واحترامي
أنت مثوى الذكرى ومدفنها الغالي النقي المجهول في الأيام

Ibrāhīm Nāḡī traduit aussi (Le Lac) de Lamartine une semaine après la traduction de Ālī Maḡmūd Ṭāhā dans la même revue :

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour²⁷³ ?

من شاطئ لشواطئ جدد يرمي بنا ليل من الأبد
ما مر منه فلم يعد هيهات مرسى يومه لغد²⁷⁴

²⁷¹) Ibrāhīm Nāḡī, *Zikrayyāt*, , In. al-Siyasā 'al-Usbū 'ayyā', n° 44, le Caire, 8 janvier 1927.

²⁷²) De Musset Alfred, *Souvenir*, In. les grands classiques, <http://poesie.webnet.fr>.

²⁷³) De Lamartine Alphonse, *Méditations poétique*, Edition de Marius-François Guyard-Collection Poésie/Gallimard, Paris, 1981;

²⁷⁴) Ibrāhīm Nāḡī, *al-Buḡay 'rā*, In. al-Siyasā 'al-Usbū 'ayyā', n°39, le Caire, 4 décembre 1926.

Puis la traduction de ʿAlī Maḥmūd Ṭāhā

لبت شعري أهكذا نحن نمضي في عباب إلى شواطئ غمض
ونخوض اللجي في جنح ليل أبدي يضني النفوس ويفضي²⁷⁵

Le Lac reste de nos jours la poésie la plus traduite en arabe ; plus d'une trentaine de fois en poésie ou en prose comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

Une troisième traduction de la même période mérite notre attention, Niqūlā Fayyād comme ses deux contemporains n'a pas hésité à se plonger dans (le Lac) de Lamartine pour en sortir une traduction en 1950 que nous considérerons comme étant la plus proche de la pensée de Lamartine²⁷⁶ :

أهكذا أبدا تمضي أمانينا
نطوي الحياة وليل الموت يطوينا
تجري بنا سفن الأعمار ماخرة
بحر الوجود ولا نلقى مراسينا .

Dans la revue (*Al-Rīsālā*), Ḥalīl Hindāwī traduit un passage du recueil *Le Cimetière marin* de Paul Valéry. C'est grâce à un article rédigé par Ṭāhā Ḥusayn dans la même revue, quelques semaines auparavant,²⁷⁷ qu'il a fait connaissance de ce poète et de sa poésie.

C'est Ṭāhā Ḥusayn lui même qui a lancé aux poètes-traducteurs le défi de tenter cette traduction. Ḥalīl Hindāwī a répondu à cet appel et a écrit lui même un article sur la difficulté de traduire cette poésie avec tout ce qu'elle contient d'énigmes et d'ambiguïtés, cependant, il ne cache pas sa fierté de présenter ce nouveau style poétique comme un nouveau courant en vogue qui est le (symbolisme) ; donc il pense, à travers cette traduction ,ouvrir aux jeunes poètes arabes d'autres horizons^{cxlvii}.

Devant la persistance d'Hindāwī à réaliser des traductions en vers classiques, il était obligé d'inventer des passages et des mots qui n'existent pas dans la poésie de Valéry comme :

خيم الصمت على أرجائها ، وأثارت في أسباب الطرب ، غداء ، صفحتها ، قد ترامي

Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,
Fragment terrestre offert à la lumière,
Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
Composé d'or, de pierres et d'arbres sombres,

²⁷⁵) Ṭāhā ʿAlī Maḥmūd, *al-Buḥāy ʿrā*, In. al-Siyāsa ʿal-Usbū ʿayyā , n°38, le Caire, 27 novembre 1926.

²⁷⁶) Fayyād Niqūlā, *Dīwān Rafīf al-Uḡhuwan*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2017, p.15.

²⁷⁷) Ṭāhā Ḥusayn, *Hawla qaṣīda*, In. al-Risāla, n° 19, le Caire, 15 octobre 1933.

Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres;
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux²⁷⁸

نارها توقد من غير غداء	... إنها قدسية ، مغلقة
وعلى صفحاتها رف الضياء	خيم الصمت على أرجائها
وأثارت في أسباب الطرب	سطعت أضواؤها وهاجة
وقبور رصعوها بالذهب	فضلال كالدجى ممدودة
حيث يرتج على الظل الرخام	أرأيت الظل في أكنافها
قد ترامى قرب أجدائي ونام ²⁷⁹	وهناك البحر في غفوته

En 1917, Ismā'īl Sirī al-Dahšān (1884-1950) poète, traducteur et membre du mouvement *Apollo* a traduit les Nuits d'Alfred de Musset (mai, aout, octobre et décembre). Il décrit dans l'introduction de son recueil sa méthodologie pour la traduction et ses réserves sur les propos du poète.

« *J'ai reconnu à travers sa poésie et ses Nuits son esprit artistique, son imaginaire, ses sentiments brûlants et son cœur battant pour un amour éternel. Ses dialogues avec les Muses, à la manière des poètes grecs, nous ouvrent les portes des secrets de l'amour et les illusions des amants. C'est une vision complète de la philosophie de l'amour. Si vous distinguez à travers cette poésie un dérapage ou une exagération, je ne peux que cautionner mon honnêteté de traduire respectueusement le texte original et de garder l'essentiel de l'esprit poétique de l'homme en oubliant ses dérives. Avec la richesse lexicale de la langue arabe, je n'ai pas eu de difficulté pour garder une rime unique dans mes traductions*²⁸⁰ ».

Malgré la tentative sérieuse d'al-Dahšān pour respecter le texte original, il a eu des difficultés à utiliser le style poétique arabe prisonnier des rimes, des mesures et de la traduction sélective²⁸¹ qui empêche l'accès direct au texte sans ajout ni élimination.

En comparant les deux textes et en tenant compte du contexte historico-culturel, nous constatons que Dahšān a pris la liberté d'ajouter des idées, des mots et des phrases que nous ne trouvons pas dans le texte de Musset. N'oublions pas que cette liberté peut s'expliquer par le fait qu'il était poète avant d'être traducteur.

²⁷⁸) Valéry Paul, *Charmes*, Larousse, coll. Classiques, Paris, 1991, p.72.

²⁷⁹) Ḥalīl Hindāwī, *al Maqbarā al-Baharīyā*, In. al-Risāla, n° 22, le Caire, 4 décembre 1933.

²⁸⁰) Ismā'īl Sirī al-Dahšān, *Layālī de Musset*, In. Apollo, n°3, le Caire, novembre 1932.

²⁸¹) remplacer des expressions qui peuvent choquées la mentalité arabe (Poète, prend ton luth et donne moi un baiser; le vin de la jeunesse- Fermente cette nuit dans les veines de Dieu).

La Muse

Poète, prends ton luth et donne moi un baiser ;
La fleur de l'églaïtier sent ses bourgeons éclore,
Le printemps naît ce soir ; les vents vont s'embraser
Et la bergeronnette, en attendant l'aurore
Aux premiers buissons verts commence à poser.
Poète, prends ton luth et donne moi un baiser²⁸².

" إلهة الشعر " : 283

أيها الشاعر خذ قيثارتي وأتلني قبلة المستمتع
زهرة النسرین فجراً أصبحت تفتح الأكام عند المطلع
والربيع ابن مساء واحد فيه هبت نسّمات الموضع
رصدت في الروض أطيّار الربى في انتظار الصبح لما تهجع
وثوت في العشب حين اخضوضرت صفحة الروضة مثنوى المولع
أيها الشاعر خذ قيثارتي وأتلني قبلة المستمتع

Voilà quelques exemples :

قيثارتي بدلاً من قيثارتك ، قبلة المستمتع ، عند المطلع ، والربيع ابن مساء واحد بدلاً من الربيع يولد الليلة ،
نسّمات الموضع ، في انتظار الصبح لما تهجع ، صفحة الروضة مثنوى المولع ، في ليل وحشتي ، يدعو لخيفتي ،
بالذعري ولهفتي .

" Le Poète "

Comme il fait noir dans la vallée !
J'ai cru qu'une forme voilée
Flottait là-bas sur le forêt.
Elle sortait de la prairie ;
Son pied rasait l'herbe fleurie ;
C'est une étrange rêverie ;
Elle s'efface et disparaît.

²⁸²) De Musset Alfred, *Poésies nouvelles*, Charpentier, Libraire-Editeur, Paris, 1852, p.47.

²⁸³) Al-Dahšān Ismā'īl Sirī, *Layālī de Musset*, In. Apollo, le Caire, n°3 du novembre 1932, une version existait déjà In. al-Ušūr, déc 1917.

لقد أوحش الوادي بتلك الروضة فخفت وطاف الطيف في ليل وحشتي
هناك له ظل بأرجاء غابة طفا الظل إذ يمتد في جوف خضرة
له قدم تجتث أعشاب روضة فيا لذيب الوهم يدعو لخيفتي
يلوح ويخفي بالذعري ولهفتي

En novembre 1932, Ismā'īl Sirī al-Dahšān traduit et présente sur le même numéro de la revue Apollo deux traductions ; très actif dans le domaine de la traduction en français, il devient un grand connaisseur du romantisme français et des poètes de ce courant et même des poètes moins célèbres pour les traducteurs arabes à cette époque comme : Antoine-Vincent Arnault (1766-1834) et Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859).

Il traduit l'une des fables d'Arnault dédiée à ses enfants et intitulée²⁸⁴ : *Le papillon, l'abeille et la rose*, al-Dahšān à son tour a dédié la traduction arabe aux élèves de la 3^{ème} année du primaire des écoles égyptiennes, finissant par la morale de la fable.

Al-Dahšān a décidé d'aménager le style pour respecter des rimes, des hémistiches et ce faisant, il s'est mis en difficulté pour chercher des mots qui n'ont pas d'équivalents dans la fable d'Arnault:

mes enfants.

Du printemps la fille vermeille,
La rose ne vit qu'un moment,
Dont le papillon et l'abeille
Profitent bien différemment.
Gaspillant, comme un fou, les biens qu'on lui prodigue
Tandis que l'insecte léger,
Chenille un jour avant, funeste au potager,
En stériles baisers sur la fleur se fatigue,
L'abeille y puise l'or qu'attendent ses rayons,
L'or qui doit la nourrir dans sa maison bien close,
Longtemps après le jour fatal aux papillons,
Où l'on voit se faner la rose.
Au travail, mes enfants, accordez une part
Dans les jours de votre jeunesse :
Tout donner au plaisir n'est pas de la sagesse ;
Tel qui pense autrement, même avant la vieillesse,
S'en repentira, mais trop tard

²⁸⁴) Arnault Antoine-Vincent, *Fables*, Editions Forgotten Books, Londres 2018, Fable IV-Livre IV.

الفرفور والنحلة والوردة

(للسنة الثالثة الابتدائية)

يا وردة وعمرها قصير يصفعها النحلة والفرفور
عجبت للشهمة والوضيع جارا عليك يا ابنة الربيع
قد شجك الفرفور كالمجنون يعبث في جوهرك المكنون
معريدا مغتصباً منك القبل وما جنى من طائل في ذا العمل
تحتلب النحلة منك العسجدا وتحليه في البيت شهداً جمدا
فهي بما تعنى تذوق الشهدا وتسكن الحصن يضم الجندا
وبعد حين يقبل الشتاء ويذبل الورد البهي الماء
ويهلك الفرفور محموم القضا كأنه م طار في هذا الفضا !

المغزى :

إي يا بني خذوا بهمة حازم للدرس من أوقاتكم وقت الصغر
أثرى من العقل التماذي في الهذر
حتى إذا ما عضكم ناب الكبر
تتندمون ولآت ساعة نادم

الفرفور بدلاً من الفراشة ، يصفعها النحلة والفرفور ، عجبت للشهمة والوضيع ، جارا عليك يا ابنة الربيع ،
معريدا مغتصباً منك القبل ، وما جنى من طائل في ذا العمل ، تحتلب النحلة منك العسجدا ، وتسكن الحصن يضم
الجندا ، محموم القضا ، في هذا الفضا ، التماذي في الهذر و الكبر

4-2-b) La traduction en prose

Nous avons constaté que la difficulté est réelle pour les traducteurs/poètes de traduire la poésie en respectant les règles rigides de la poésie arabe. Pour certains, la recherche de style pour imposer leur propre talent de poète a entravé la transmission d'idées et pour remplacer parfois des mots employés par les auteurs européens.

Māzinī évoque déjà dans son livre paru en 1924 *la récolte des plantes séchées*, la problématique et la difficulté de traduire la poésie européenne en arabe en utilisant les mesures et les rimes classiques. Il opte pour une forme de mesure libre pour la poésie traduite et surtout pour la poésie dite dramatique^{cxlviii} ..

Ce n'est qu'en 1933, dans le magazine *al-Risāla* que Muḥammad Farīd Abū Ḥadīd (1893-1967) parle de la théorie de la poésie libre²⁸⁵. Il explique aux lecteurs la façon de lire cette poésie en respectant une ou plusieurs métriques à la fois, en se débarrassant complètement des rimes et en gardant une musicalité qui guide le lecteur.

Ce n'était pas son premier coup d'essai, il a déjà appliqué cette théorie dans ses pièces de théâtre à partir de 1915 (*l'assassinat du calife Utmān*, *l'épopée de Zehrab et Rustum* en 1918, *Maysūn la gitane* en 1928) ainsi que dans ses traductions des pièces de Shakespeare (*Jules César*, *Othello* et *Roméo et Juliette*) en 1935.

La poésie dite libre n'est pas vraiment née avec le mouvement qui porte son nom; les essais de Māzinī, Ḥalīl Šaybūb, Muḥammed Farid abū Ḥadīd et 'Alī Aḥmad Bākaṭīr ont été écrits déjà dans les années vingt/trente dans la forme du vers libre, sans rimes, mais ces expériences ont été comme d'autres, sans suite et ces textes n'ont pas été eu l'effet d' un engagement pour un mouvement durable et solide.

La multiplication des revues et l'arrivée en nombre des intellectuels syro-libanais ont donné à la traduction poétique un autre aspect. Leur conception de la littérature en général et , de la poésie en particulier, était plus large que leurs collègues égyptiens; de plus en plus ils ont constaté que la transmission de la poésie en vers ainsi que la compréhension par rapport au texte original écrit en français ou dans d'autres langues européennes perdait du sens.

Quelques traducteurs ont présenté leurs traductions en prose mais sans signature. C'est le cas dans le numéro 2 de la revue *al-Zuhūr* du mois de mai 1910 avec la première tentative de ce genre; l'équipe de la rédaction a publié une traduction d'un extrait sans signature de *Chantecler* d'Edmond Rostand, *l'Hymne au soleil*, mais cette traduction a été reprise à partir de l'œuvre sans aucun doute d'Adīb Ishāq (1856-1885) .

²⁸⁵) Muḥammad Farīd Abū Ḥadīd, *al- Ši'r al-Mursal*, In. *al-Risāla*, le Caire, n° 12, juillet 1933, p.8.

publié post mortem vingt-cinq ans après la disparition d' Ishāq²⁸⁶, comme dans une autre traduction d'*Andromaque* de Racine dans le numéro suivant.^{cxlix}

Jusque là, la différence entre traduction en poésie ou en prose est invisible: le vocabulaire et le style restent les mêmes, la manière d'ajouter à la traduction pour répondre au goût du public des mots inexistantes dans le texte original, des proverbes et des expressions habituelles de la langue arabe. Même si dans le cas d'Ishāq qui a allégé l'utilisation des rimes et de la rhétorique inutile, comme c'était la coutume de l'époque pour des raisons liées à une traduction théâtrale, il a tout de même gardé une musicalité rimée pour les fins des phrases :

أية ، غاية ، اضطرارا ، عاراً ، الغرام ، السقام ، بالبكاء ، الهناء ، ذليلاً ، جليلاً ، باكية ، بالية ، يضام ، الهمام
وأنعم بإحسان ، فهو جارك وجار الكريم لا يضام ، بابن الهمام

Muḥammad Kāmil Ḥaḡḡāḡ a publié dans al-Zuhūr, douze ans avant la publication de son livre, *L'isolement*²⁸⁷ de Lamartine pour une traduction en prose comme à son habitude. A cette époque, il est encore prisonnier des expressions toutes faites de la rhétorique arabe, nous avons constaté un effort dans le style malgré quelques passages qui n'existaient pas dans le texte de Lamartine^{cl} :

احاسن محاسنها ، وقد أخذت زخرفها و أزينت وأنبتت من كل زوج بهيج ، وقد أذنت نكاء بالغروب مرتدية
حلتها الصفراء تعلوها الكأبة ، ولا ادري إن كان ما ألم بها توجعاً ورحمة لي ، أو من ألم البين والفراق

Hanna Şawa membre de la rédaction d'al-Zuhūr traduit avec beaucoup de liberté *Le feu du ciel*²⁸⁸ de Victor Hugo, en transformant le sens d'une manière assez surprenante ! L'embrassement d'une ville est traduit ainsi : *une ville entière ivre de chaleur et de la jouissance des embrassades*^{cli}.

Comme chaque mois depuis un an et demi, al-Zuhūr alimente sa rubrique (jardins d'occident) avec une nouvelle traduction. En mars 1911, c'est une traduction sans signature d'une poésie de Félix Arvers (1806-1850) : *L'amour caché*²⁸⁹.

Une introduction précède la traduction dans laquelle le traducteur retrace la vie du poète français, son désespoir face à cet amour caché à tel point que la bienaimée n'en a même pas connaissance, l'histoire romantique par excellence que le public arabe de cette époque adore^{clii}. Il n'oublie pas au passage de jouer le détective pour enquêter sur cette fameuse femme qui pourrait être la femme d'Hugo!

²⁸⁶) Ishāq Adīb, *al-Durar*, al-Maṭba'ā al-'Adabīyya', Beyrouth, 1909, p.535.

²⁸⁷) De Lamartine Alphonse, *Méditations poétique*: Edition de Marius-François Guyard-Collection Poésie/Gallimard, Paris, 1981, p.5.

²⁸⁸) Hugo Victor, *Les orientales*, Paris 1829-, NRF-Poésies classiques, Gallimard, Paris, 1981, p.13.

²⁸⁹) Arvers Félix, *Mes heures perdues*, Paris, 1833- A. Cinqalbre- BNF collections, 2ème édition Paris, 1876, p.53.

‘Azīz Mīrzā²⁹⁰ (S.D), poète et journaliste a traduit *L'idole*²⁹¹ d'Auguste Barbier (1805-1882) en lui donnant ce titre : *Le Cheval*. Barbier retrace le parcours de Napoléon et de ses campagnes militaires à travers l'Europe en évoquant sa fameuse jument sauvage et rebelle^{cliii}.

Cependant, l'introduction habituelle des traducteurs nous manque dans ce texte ; nous pensons que bon nombre de lecteurs ont pris *messidor* pour un vieux dieu grec et non pas tout simplement comme le deuxième mois du calendrier républicain, commençant par أيها القرصي ce qui ne correspond pas avec l'appellation de la Corse en arabe qui est Corsica كورسيكا , il fallait plutôt dire أيها الكورسيكي .

Revenons à l'utilisation du vocabulaire de Mirza:

كانت كالفرس الجموح الشامس ، ولم يكبح جماحه عسجد الزمام ، مخرج الحجول بدماء الملوك ، كان أيباً عتياً ،
لتسومه الضيم والاهانة ، كان لماع الوبر ، مرتج الأرداف ، والمامع تسلياً ، وهو مخرج بالدماء حتى لبانه .

En 1920, le journal al-Sufūr publie en prose une traduction du (Lac de Lamartine) par Maḥmūd Muḥammad Muṣṭafā²⁹², il se rapproche plus du style de l'époque ; la langue est moins sophistiquée et les quelques rimes ont leur place sans exagération ; il s'éloigne de ses contemporains ; dans l'utilisation de la rhétorique classique pour traduire la poésie européenne mais, à sa manière, il prend une large liberté dans la transmission en utilisant des mots et des expressions qui d'ailleurs n'existaient pas dans le texte original et il s'inspire de quelques poètes Andalous ou Abbassides !

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour¹ ?
O lac ! l'année à peine a fini sa carrière
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir

بحر الحياة معتلج الموجات ، متراكب الظلمات ، نائي المرامي مشكل المقاصد ،
قد خلقه الله بلا ساحل فما عرجت سفينة فيه على مرسى ، ولا هون عليها بسوية تتنفس فيها الراحة
وتستنشق نسيمها ، أيتها البحيرة في مثل هذا اليوم من العام الفائت ، وفي مثل هذا المكان على هذا الحجر
غفلت عين الحوادث عنا²⁹³

²⁹⁰) rédacteur en chef du journal al-Ahrām de 1948 à 1955.

²⁹¹) Recueil : *Iambes et Poèmes*, Urbain Canel, Paris, 1832,

http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/auguste_barbier/l_idole.html.

²⁹²) Maḥmūd Mūḥammad Muṣṭafā, al-Buḥayra', In. al-Sūfūr n° 293 , le Caire, 4 juin 1920.

²⁹³) Al-Ḥaṭīb Lisān al-dīn, *Diwān Lisān al-dīn al-Ḥaṭīb*, Dār al-Ṭaqāfā', Casablanca, 1989.

Les traducteurs ne se contentent pas seulement de traduire la poésie lyrique de Lamartine dans les journaux et les revues spécialisés, en 1926, Ilyās Abū Šabaka traduit ces deux épopées en vers : *Jocelyn* » et *La Chute d'un ange* . La même année, Aḥmad Ḥasan al-Zayyāt traduit le roman *Raphaël* et commence à regrouper l'ensemble de ses traductions poétiques publiées dans la revue *al-Risāla* plus tard dans un livre publié sous le titre de *De la Littérature Française*.

La fascination d'al-Zayyāt reste intacte : cette fois-ci, en qualité de rédacteur en chef de la revue *al-Risāla*, il encourage un jeune professeur de français Maḥmūd Fahmī 'Idrīs à traduire «L'automne»²⁹⁴.

L'automne

Salut ! bois couronnés d'un reste de verdure !
 Feuillages jaunissants sur les gazons épars !
 Salut, derniers beaux jours ! Le deuil de la nature
 Convient à la douleur et plaît à mes regards !
 Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire,
 J'aime à revoir encor, pour la dernière fois,
 Ce soleil pâlisant, dont la faible lumière
 Perce à peine à mes pieds l'obscurité des bois ^{295!}

سلام عليك أيتها الخمائل المكلفة بفضلة من الخضرة !
 ويا أيتها الأوراق المصفرة المتناثرة على العشب ، سلام عليك
 أيتها الأيام الأخيرة ! أن حداد الطبيعة يلتئم وألمي ، ويتفق ومشاربي .
 وها نذا أسير في الطريق المنعزل حالما مفكراً ، ويحلولي أن أرى ثانية
 وللمرة الأخيرة ، الشمس الكاشفة ، وقد اخذ شعاعها الواهي الضئيل يكشف
 الطريق بعدلأى لقدمي وسط ظلمة الخمائل الحالكة .

'Idrīs rédige un article sur la vie de l'auteur, son importance dans l'histoire de la poésie française et plus particulièrement la poésie romantique et les circonstances dans lesquelles cette poésie était née .

Dans la rubrique *De la littérature occidentale*, *al-Risāla* continue ses publications de la poésie française : Samī al-Dahān (1910-1971) envoie d'Alep une traduction de la *Mort du Loup*²⁹⁶ d'Alfred de Vigny, traduction complétée par une promesse d'une large étude sur l'image du loup dans les deux littératures²⁹⁷ ; arabe et

²⁹⁴) 'Idris Maḥmūd Fahmī, *al-Ḥarīf*, In. *al-Risāla*, le Caire, n°13 du 15 juin 1933.

²⁹⁵) De Lamartine Alphonse: *Méditations*, Gallimard, Paris, 1981.

²⁹⁶) De Vigny Alfred: *Les destinées*, Actes Sud, Paris, 1983.

²⁹⁷) Al-Dahān Samī, *Mūt al-z'ib*, In. *al-Risāla*, le Caire, n°12, du 1^{er} juin 1933.

française, en commençant cette poésie qu'il qualifie comme ayant le sujet le plus pertinent^{cliv}.

En novembre 1934, Muḥammad 'Abd al-Ḥakam al-Ġariḥī envoie de Lyon à la revue *Apollo* une traduction du poème *Un Fantôme*²⁹⁸ de Charles Baudelaire Il traduit les quatre passages de la poésie (les ténèbres, le parfum, le cadre et le portrait²⁹⁹).

Les Ténèbres

Dans les caveaux d'insondable tristesse
Où le destin m'a déjà relégué ;
Où jamais n'entre un rayon rose et gai ;
Où, seul avec la nuit, maussade hôtesse,
Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ;
Où, cuisinier aux appétits funèbres,
Je fais bouillir et je mange mon cœur,
Par instants brille, et s'allonge, et s'étale
Un spectre fait de grâce et de splendeur.
A sa rêveuse allure orientale,
Quand il atteint sa totale grandeur
Je reconnais ma belle visiteuse :
C'est Elle ! noire et pourtant lumineuse.

الظلمات

في أقبية الكآبة المبهمة حيث زواني القدر ، حيث ليس يسري شعاعُ وردِيّ بهيج ، وحيدا مع الليل مضيبي العابس ،
أنا مثل رسام قضى عليه إله ساخر أن يرسم - يا أسفاً - على الظلمات ، أو كطاه طعامه لمأتم أغلي قلبي وأكله ،
يشرق لحظة ويستطيل وينشر طيف من البهاء والسناء . وحين يكتمل في مشيته الشرقية الحاملة ، أعرف زائرتي
الجميلة : هذي هي ! مظلمة ومنيرة معاً !

²⁹⁸) Baudelaire Charles , *Les fleurs du mal*, Flammarion, Paris, 2002.

²⁹⁹) al-Ġariḥī Muḥammad 'Abd al-Ḥakam, *al-Zulumāt*, In. Appolo, le Caire, 1^{er} novembre 1934.

4-2-c) L'influence de la traduction poétique sur les novateurs

Au début de la renaissance, les fondateurs de l'école de la *Nahḍa* n'avaient pas le choix dans la manière d'exprimer leurs poésies. Ils ont adopté le style classique comme un modèle à suivre et un ordre à respecter.

De Tahtawi jusqu'à Aḥmad Šawqī, Ḥāfiz 'Ibrāhīm, Ḥalīl Muṭrān (avec quelques réserves), en passant par Bārūdī, ces poètes évoluaient dans le cercle que les anciennes rhétoriques avaient imposé, c'est-à-dire, la structure traditionnelle de la poésie arabe, en respectant à la lettre la mesure et le monorime de l'ensemble des vers d'une poésie ainsi que les thématiques des anciens à savoir les échanges fraternels (*Iḥwāniyyāt*), les élégies funèbres (*riṭā'*), les sermons (*Mawa'iz*), l'éloge etc...

Ainsi, le lexique demeure classique et le respect de la rhétorique des Anciens est resté intact. La notion d'innovation varie d'un poète à l'autre selon sa propre vision et son vécu. L'écrasante majorité a opté pour les *Mu'araḍāt* (imitation de la forme, la mesure et la rime), en imitant ainsi les figures poétiques.

Šawqī avait profité de l'appui du Palais pour partir à Paris s'instruire, étudier le droit pour mieux remplir sa mission au retour. Cependant, pour autant il n'en a pas profité, pour s'ouvrir à la littérature et approfondir ses connaissances sur l'art en général et à la critique littéraire en pleine effervescence. C'était l'époque où les théories se confrontaient et où le monde intellectuel parisien était partagé entre les différents courants (classiques, symboliques, réalistes...).

Bien qu'il n'ait pas été attaché à un courant littéraire, ses fréquentations des théâtres parisiens expliquent quelques influences des classiques dans l'écriture de ses pièces théâtrales. C'est surtout l'aspect historique des classiques qui l'a attiré; Racine et Corneille s'inspirent des épopées gréco-romaines, Šawqī, à son tour, s'inspire de l'histoire arabe ou de l'Égypte ancienne comme source dramatique de ses pièces³⁰⁰.

Les deux tentatives de traductions poétiques de Šawqī ont une histoire; la première a été *Le Lac* de Lamartine qui se perd dans les couloirs du Palais après qu'il les ait envoyées avec d'autres dans un cahier adressé au directeur du cabinet du Khédive, la deuxième sera intégrée tardivement dans son recueil des traductions des *Fables de Lafontaine*³⁰¹.

Le manque de soutien de l'innovation du Šawqī par le Palais se renouvelle une deuxième fois à l'occasion de la présentation du texte de la pièce *'Ali Bik al-Kabīr* écrite à Paris et envoyée de la même manière que la traduction de Lamartine. Le silence du

³⁰⁰) *Al-Šawqiyyāt*, p.867.

³⁰¹) Mandūr Mūhammad, *al-Masraḥ, Fūnūn al-Adab al-ʿArabī*, Dār al-Ma'arīf, le Caire, 1959.

Palais provoque chez lui la peur de perdre son statut privilégié; il préfère rester le poète du prince, chanter la louange au Khédive et laisser de côté l'influence de la poésie française.

Il faut attendre quelques événements sociaux et politiques (son exil, les mouvements populaires, la mort du Muṣṭafa Kāmil) pour qu'il descende de sa tour d'ivoire et acquière le statut de prince des poètes.

Muḥammad Mandūr, dans son ouvrage *Les pièces de théâtre de Šawqī*³⁰² décrit bon nombre de contradictions avec les règles basiques du théâtre classique. En raison d'une forte envie d'écriture lyrique quelques erreurs chronologiques incontestables se sont produites dans plusieurs pièces dans l'enchaînement entre le sujet, l'environnement ou la période historique.

De même pour la stylistique, il écrit « *La princesse Andalouse* » en prose sachant que le personnage principal est le poète al-Mū'tamid Ibn'Ubād. Quelques temps plus tard, il écrit une pièce comique contemporaine qui a comme environnement les quartiers populaires du Caire, et ce en poésie classique, très loin du langage habituel des personnages.

Malgré ses critiques Mandūr admet que Šawqī a été le pionnier dans ce domaine, même si l'influence française sur sa poésie reste artificielle. Son admiration pour Hugo se traduit par la composition d'une poésie à l'occasion de l'anniversaire de sa mort³⁰³. Ses traductions de quelques fables de La fontaine étaient pour revendiquer le fait que (nous avons récupéré notre marchandise) ; clin d'oeil à Ibn al-Muqaffa' (m.757).

Enfin, Šawqī n'a jamais vraiment cherché à approfondir sa culture française ; les vacances d'été passées chaque année lui suffisaient; il est resté un Buḥturī en costume trois pièces dans un café sur les Champs Elysées assis avec un verre de vin à la main.

Les néo classiques ont gardé les mêmes thématiques que la poésie abordait depuis la nuit des temps avec un regard idéaliste sur le rôle du poète, les retombées de sa parole et en le considérant comme quelqu'un d' élu pour recevoir la révélation divine, donc la poésie.

Comme le dit Šawqī :

La poésie est un évangile, si tu le consacres	والشعر إنجيل إذا استعملته
à diffuser le geste noble et à cacher le déshonneur	في نشر مكرمة وستر عوار

Il est évident, que pour ceux qui étudient la poésie arabe moderne, celle ci a connu une grande évolution en l'espace d'un siècle. Les nouveaux sujets apparaissent,

³⁰²) Mandūr Mūhammad, *Masraḥīyāt Šawqī*, Maṭbū'āt Ma'ahid al-Dirasāt al-'Arabīyya, le Caire, 1954.

³⁰³) *Al-Šawqīyyāt*, p.667.

une langue proche du peuple, des images qui sortent des clichés classiques, une poésie tout simplement personnelle comme nous l'évoquerons avec les romantiques et les poètes du *Mahğar*.

La fin de la première décennie du XX^{ème}, les romantiques et les poètes du *Mahğar* se révoltent contre le style et le contenu de la poésie des classiques. Māzinī, l'un des trois fondateurs du groupe al-*dīwān*, se moque de la critique basée sur les valeurs morales des poètes et préfère un texte sincère comportant toutes les qualités poétiques^{clv}.

Mais, le cofondateur du mouvement al-*Aqqād*, défend ardemment l'idée d'une poésie nouvelle et s'attache aussi au même principe à la noblesse de la poésie avant tout, pour lui, le poète s'élève à un degré au dessus des autres, c'est donc lui qui traduit les sentiments et les souhaits de tous et insiste sur le fait que le poète reste l'âme d'une nation et le porte parole de la conscience collective d'un peuple.

La poésie est inspirée du souffle de miséricorde
و الشعر من نفس الرحمن مقتبس
et dans un peuple, le poète chevronné est miséricorde

والشاعر الفذ بين الناس رحمان³⁰⁴

Mīhā'īl Nu'ayma (1889-1959) écrit dans son ouvrage (*al-Ġurbāl*) en 1923 :

« la poésie doit être l'expression de tout ce que l'individu a besoin de livrer dans un état psychologique précis : déception / espérance, victoire / échec, croyance / doute, amour / haine, plaisir / souffrance, chagrin / joie, peur / sérénité... et tout ce qui se confond avec ces conditions entre les impressions et les influences ».³⁰⁵

Dans un deuxième temps, les poètes arabes vont récolter le fruit de tous ces débats qui agitent le milieu intellectuel: l'évolution, l'innovation, la connexion avec la réalité et la modernité ne sont plus des souhaits. L'application des idées prend un élan vers une autre manière de penser et une autre façon de s'exprimer.

Durant la période romantique, le poète n'est plus le porte parole de la société, il chante pour lui-même, en fonction de ses émotions, de son environnement. Pour s'exprimer son propre regard prend le devant sur des règles établies et imposées par les classiques. Il choisit d'être lui-même et il n'y a plus de décalage entre l'écriture et ses sentiments. Cependant, il n'y a plus de raison d'avoir un thème ou un sujet traditionnel

³⁰⁴) Aqqād Abbās Maḥmūd, *Dīwān min Dawāwīn*, Nahḍa Miṣr, le Caire, 1996, p.37.

³⁰⁵) Nu'ayma Mīhā'īl, *Al-Ġurbāl*, Dār Nawfal, Beyrouth, 1991.

pour la poésie, le poète devient lui-même le thème et son vécu exprime naturellement le sujet.

Les poètes sont conscients aussi d'une réalité : le public n'est plus le même, la communication moderne avec les outils de l'époque (presses et livres imprimés) puis le disque et la radio, ont changé radicalement les mentalités. Une langue nouvelle prend la place des dictionnaires et des linguistes.

C'est une langue douce qui murmure plus qu'elle ne crie comme celle des discours et des occasions où le poète est présent dans des assemblées pour réciter sa propre poésie.

Avec l'imprimerie, le poète est obligé d'inventer une langue nouvelle; il est conscient que le lecteur est seul face à son recueil, sa priorité est de transmettre sa pensée à son lecteur lointain.

La majorité des poètes de ce courant avait une culture européenne assez évoluée, l'influence est donc bien visible dans leur style et leur mode de pensée. Ils adoptent la limitation des vers dans une poésie, comme les sonates dans la poésie française et anglaise; Ils fixent aussi les règles à suivre pour l'ensemble des poètes de ce courant.

Le contenu de la poésie, l'état psychologique transmis par le poète, l'unité de la poésie et enfin la musique interne deviennent prioritaires avec un certain Abd al-Rahmān Šukrī ou Māzinī avec qui sont les premiers à évoquer l'abandon des rimes en faveur de cette musique interne.

Nous comparons la poésie classique de Bārūdī ou de Šawqī avec d'autres exemples de la poésie romantique, représentant deux univers complètement différents mais qui reflètent le changement radical de style et de langage. Apparaissent de nouvelles images, une langue proche du langage courant, des descriptions qui sortent de l'ordinaire et une poésie écrite pour être chantée ; Ğibrān³⁰⁶ (1876-1924), l'un des plus illustres des poètes de *Mahğar* et 'Ali Maħmūd Ṭāhā³⁰⁷ (1902-1949), poète égyptien de l'école Apollo.

Nous proposons deux exemples qui traitent le même sujet pour illustrer, la différence entre les deux écoles, la classique et la romantique. Leur thématique commune est le Nil, fleuve mythique auquel les Egyptiens sont attachés depuis la nuit des temps ; l'adoration et la reconnaissance de cette source de vie ont créé un patrimoine littéraire impressionnant.

³⁰⁶) Poète, nouvelliste, romancier et peintre d'origine libanaise.

³⁰⁷) Poète romantique égyptien.

Aḥmad Ṣawqī dans sa poésie "Ô Nil " ³⁰⁸ :

De quel temps as tu jailli dans les plaines?
et de quelle main généreuse tu arroses les cités ?
Es-tu descendu du ciel ou as tu jailli
du Haut paradis comme de tendres ruisseaux ?
De quelle source, ou de quel nuage
de quel déluge tu débordes et tu inondes ?
Et avec quelle rotation des récoltes as tu tissé
cet habillage de nouveau né des deux côtés?
Quand tu disparais, l'étoffe est colorée en noir
et quand tu reviens le brocart se peint en vert

من أيِّ عهدٍ في القرى تَنَدَفُّ
وبأيِّ كَفِّ في المدائن تُغْدِقُ
ومن السماء نزلت أم فُجرت من
عليا الجنان جَدَاوِلاً تترقق
وبأيِّ عين ، أم بأية مُزْنَةٍ
أم أيِّ طوفانٍ تفيض وتفهق
وبأيِّ ثوبٍ أنت ناسج بُرد
للضفتين ، جديدها لا يخلق
تَسوّدُ ديباجاً إذا فارقتها
فإذا حضرت اخضوضرَ الإستبرق

Alī Maḥmūd Ṭāhā, dans "Les nuits du Cléopâtre" écrit ³⁰⁹ :

Ô bords du Nil, jurez moi,
ainsi que les collines vertes
avez-vous vu sur le fleuve un garçon
avec la peau douce
Le front bronzé comme la lumière dans un vin fondu
naviguer dans une barque fabriquée avec l'imaginaire
de la jeunesse ?
S'il est passé et vous a salués de loin ou de près
Décrivez le moi, et détailler sa description, je l'adore
Ô ma chérie, cette nuit est celle de mon amour
J'aurais envie que nous partagions le plaisir de mon cœur

يا ضفاف النيل بالله ويا خضر الروابي
هل رأيتنّ على النهر فتى غص الإهاب
أسمر الجبهة كالخمرة في النور المذاب
سابقاً في زورقٍ من صنع أحلام الشباب
إن يكن مر وحيّاً من بعيد أو قريب
فصفيه وأعيدي وصفه ، فهو حبيبي
يا حبيبي هذه ليلة حبي
أه لو شاركتني أفراح قلبي

³⁰⁸) *Al-Ṣawqiyāt*, p.64.

³⁰⁹) Ṭāhā 'Alī Maḥmūd, *Dīwān Zahr wa-Ḥamr*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012, p.221.

La différence entre les deux poètes est frappante, Šawqī revient à des images bien connues dans l'héritage poétique classique : jaillissement (utilisé en deux sens différents), main généreuse, cités, paradis, déluge, étoffe, brocart...

Alī Maḥmūd Ṭāhā a inventé des images nouvelles, un monde nouveau, une approche intime avec son Nil : les collines vertes, le vieux fleuve qui fait rêver la jeunesse d'une navigation imaginaire, la couleur de la peau du jeune semblable à la couleur du vin mêlé à la lumière, l'amour au bord du fleuve et le partage du plaisir.

Šawqī maîtrise son art; il applique à la lettre les règles de la poésie classique; il choisit une rime avec la lettre *qaf*, grave et rigide de sonorité, ainsi qu'un lexique qui vient de loin pour parler d'un sujet assez simple. Nous sentons une certaine distance avec le sujet; il se rattrape quelques années plus tard avec une chanson pour 'Abd al-Wahāb, chansonnette où il fait appel à la langue populaire pour exprimer son amour pour le Nil^{clvi}.

On voit bien au contraire que Alī Maḥmūd Ṭāhā est confortablement installé sur les bords du Nil, avec un verre à la main, il transmet sa joie à travers ses mots, comme n'importe quel égyptien ordinaire et anonyme qui passe ses nuits d'été à chercher la fraîcheur au bord du fleuve.

On imagine, sans qu'il le précise, qu'il est plutôt à la campagne où la lumière des collines se reflète dans l'eau en créant cette couleur argentée; on a l'impression comme souvent à la campagne, qu'un joueur de flûte accompagne le murmure de l'eau, et qu'un jeune pêcheur, bronzé par le travail, seul sur sa barque, lance son filet.

Les deux exemples nous donnent une description assez significative de la différence entre les deux écoles; nous ne tombons plus sur des images stéréotypées de la poésie classique comme : l'effort pour la gloire, les sabres blancs, les belles blondes, le sérieux contre le plaisantin, l'évangile pour la bonne parole, l'éveil et l'ivresse, l'arrêt sur les ruines pour pleurer l'être cher. Au contraire, le romantique cherche davantage des images nouvelles, proches des techniques cinématographiques. Nous analyserons quelques exemples plus loin.

Deux autres exemples liés à l'origine commune de deux poètes, Muṭrān et Ğibrān, le premier ayant choisi, après un séjour forcé en France de revenir et de rester en Orient, précisément en Egypte. Il a partagé la scène poétique avec Šawqī et Ḥāfiẓ, et, bien qu'il soit considéré généralement comme le précurseur de la poésie romantique, qu'il s'est pris à la rigidité de la poésie classique, il est resté attaché à l'expression classique.

Ğibrān est installé à New York : il devient la voix la plus entendue de Maḥḡar. Il emploie un vocabulaire qui renversera les modes d'expression dans le monde arabe.

Un langage inspiré des mystiques chrétiens et musulmans, proche de la nature et de l'amour de l'Homme. Il adopte une écriture prophétique qui emprunte sa typologie, sa mythologie et ses figures poétiques à la Bible et au Coran. Visant à dépasser les genres et, notamment, abolir la frontière entre prose et poésie, et à proposer une nouvelle vision de l'être et du monde³¹⁰.

Dans la solitude dans le désert³¹¹, Muṭrān écrit :

Tournez le dos à cette ville et laissez moi
dans mon esprit, ma solitude et ma folie
retournez vers le pays honnête et quittez
celui dont le peuple n'est plus loyal
retournez vers les calomnies et la méchanceté
et la vie entre soupçons et doutes
Où les dépravations sont installées fièrement
et les vertus sont menottées dans la honte

وَأُوّأ المَدِينَةَ وَجَهَكُمْ وَدَعُونِي
أَنَا فِي هَوَايَ وَعُزْلَتِي وَجُنُونِي
عُودُوا إِلَى الْبَلَدِ الْأَمِينِ وَغَادِرُوا
بَلَدًا لِبَعْدِ النَّاسِ غَيْرِ أَمِينِ
عُودُوا إِلَى حَيْثُ النَّمَائِمِ وَالْأَذَى
وَالْعَيْشِ بَيْنَ وَسَاوِسٍ وَظُنُونِ
حَيْثُ الرَّدَائِلِ فِي مَرَاقِلِ عِزَّةٍ
حَيْثُ الْفَضَائِلِ فِي غَلَائِلِ هُونِ

et il termine par :

Je n'aime pas cette civilisation et ses prérogatives
et je trouve que ces bienfaits sont des pièges fascinants
Pour quelle raison j'ai choisi de fréquenter ces gens là
je me suis trompé entre mes espérances et la naïveté de mon regard

تِلْكَ الْحَضَارَةُ لَا أُحِبُّ خِلَالَهَا
وَأَرَى مُحَاسِنَهَا شِبَاكَ فُتُونِ
مَاذَا دَهَانِي فِي اخْتِيَارِي أَهْلِهَا
مَنْ كَذَبَ آمَالِي وَصَدَّقَ عُيُونِي

Ġibrān, dans les Processions "Al-Mawākib" décrit la nature à sa façon :

As-tu fait, comme moi, de la forêt ton abri³¹²
au lieu des palais ?
As-tu suivi les cours des sources
et escaladé les rochers ?
T'es-tu baigné dans les arômes
T'es-tu séché par la lumière

هَلْ أُتَخَذْتُ الْغَابَ مِثْلِي
مَنْزَلًا دُونَ الْقُصُورِ
فَتَتَّبَعْتُ السُّوَاكِي
وَتَسَلَّقْتُ الصُّخُورِ
هَلْ تَحَمَمْتُ بِعَطْرِ
وَتَنَشَفْتُ بِنُورِ

³¹⁰) cf. B.Hallaq, *la Refondation littéraire arabe, Ġibrān et Manḡaluṭī*, thèse d'Etat, Université Paris 3, 2001.

³¹¹) Muṭrān Ḥalīl Muṭrān, *Dīwān Muṭrān*, Dār al-Hilāl, le Caire, 1948, , p.19 .

³¹²) Ġibrān Ḥalīl Ġibrān, *Al-Mawākib*, Dār Nawfal lil našr, Beyrouth, 2015, p.375.

As-tu goûté l'aurore, comme un vin
 Dans des coupes faites d'éther ?
 T'es-tu, comme moi assis, l'après-midi
 à l'ombre des vignes ?
 Dont les grappes pendaient
 comme des lustres d'or
 T'es-tu endormi la nuit dans l'herbage
 avec l'univers comme couverture
 renonçant au futur
 oubliant le passé

وشربت الفجر خمرا
 في كؤوس من أثير
 هل جلست العصر مثلي
 بين جففات العنب
 والعناقيد تدلت
 كثريرات الذهب
 هل فرشت العشب ليلاً
 وتلحفت الفضاء
 زاهداً في ما سيأتي
 ناسياً ما قد مضى

A la recherche d'un monde idéal, Muṭrān a choisi l'éloignement de toute civilisation; la solitude dans le désert est le remède de tous les vices de la société moderne; les mots expriment le sentiment de trahison et la méfiance à l'égard de ces citadins : " *Tournez le dos, ma solitude et ma folie, loyal, calomnies et méchancetés, soupçons et doutes, dépravations, la honte, pièges fascinants, tromperie, naïveté*".

Si Ğibrān cherche lui aussi la solitude, elle devient avec lui, joyeuse, une musicalité différente, un autre langage, la beauté domine, la nature le comble : la forêt à la place du palais, les odeurs, la lumière, le vin dans des coupes transparentes, le raisin en or, l'univers en couverture, plus de passé ni de futur, mais, le présent et la beauté instantanés .

Disons que la solitude est le thème principal des deux poésies, la déception de l'humain, l'invasion de la folie des grandes villes. Muṭrān donne directement les raisons de sa fuite vers le désert; le sujet est clos dès le premier vers; l'envie d'aller plus loin avec lui est interrompue par toutes ses affirmations sur la laideur de la nature humaine; la forme classique ne lui a pas permis d'approfondir son analyse de la réalité de l'humain et de la psychologie de l'être.

Au contraire Ğibrān , en changeant le rythme et les rimes nous conduit dans son univers, en lisant ses vers, nous partageons avec lui cette sensation d'union avec la nature et de sauter comme un enfant dans l'herbe, de plonger dans l'eau, de savourer son vin à sa santé et nous dire tout simplement : "je suis vivant comme la vie, je suis heureux".

Le passage de Muṭrān de l'école classique vers l'école romantique ne se traduit pas par une évolution visible dans sa poésie, sauf dans ses poèmes dramatiques³¹³; il est influencé comme Šawqī et Hāfiz par la culture francophone; il faut attendre les poètes

³¹³) Ḥalīl Muṭrān, *Diwān Muṭrān*, Maqṭal Bozarjomohr, p.120.

d'al-*dīwān*, adeptes de la pensée et de la culture anglophones pour constater un nouveau regard et une critique violente des classiques dans leurs manières de s'exprimer et dans leurs poésies.

Un grand pas est franchi entre les deux générations grâce à plusieurs facteurs : le développement de l'imprimerie et la multiplication des médias, la venue des poètes émigrés avec toute leur liberté structurelle et linguistique, les traductions multiples des œuvres européennes, le contexte social et politique, et enfin, une nouvelle jeunesse qui veut faire table rase de ce conservatisme intellectuel.

Durant un siècle, la poésie arabe a connu une série de mutations qui l'ont conduite de la métrique traditionnelle au vers dit libre et au poème en prose. Cependant, une grande agitation anime les critiques, non pas sur l'aspect esthétique ni sur la vision et l'innovation, mais plutôt sur l'antériorité de tel ou tel poète dans l'invention de ce style poétique³¹⁴. La critique aussi suivra cette évolution; l'expérience d'al-*dīwān* prend fin rapidement. Déjà, entre les trois fondateurs, un conflit profond se déclare sur la manière d'adopter telle ou telle forme de critique.

Abd al-Raḥmān Šukrī s'isole, Māzinī cesse la poésie et se consacre à la prose et Aqqād, malgré une résistance et une production poétique assez dense, reste classique dans l'âme jusqu'à sa mort; il a laissé dans la mémoire collective son côté penseur plus que son côté poète et une œuvre philosophique plutôt qu'une œuvre poétique.

Les défenseurs de l'école classique et surtout l'appareil médiatique soutenant Šawqī crient victoire, mais le combat d'al-*dīwān* laissera des traces. Le retour d'Europe d'une nouvelle génération d'étudiants fréquentant les académies les plus prestigieuses va changer la donne. Un autre regard sur le sens même de la poésie, sa forme et son contenu ont bousculé la scène culturelle.

Muḥammad Mandūr est le premier à critiquer la théorie d'al-*dīwān* de manière méthodique³¹⁵: pour lui,

« *L'unité de la poésie, idée phare de cette école, ne peut pas s'appliquer sans qu'il y ait un seul sujet. Plus tard, il lance sa théorie sur la poésie murmurée. Il prend la défense des poètes du Maḡar après les critiques violentes à leur égard d'une grande partie des intellectuels de Machreq sur leur manque de maîtrise de la langue et de la grammaire arabe* »³¹⁶.

Il prend comme exemple la poésie de Mīḥā'īl Nu'ayma (Mon frère)^{clvii}, en soulignant, quelle simplicité, quelle naïveté, quelle réalité et quelle beauté peuvent se

³¹⁴) Adonis, A.A. Sa ĩd, *Mūsīqā al-Ḥūt al-azraq*, Dār al-Adāb, Beyrouth, 2002, p.13.

³¹⁵) Muḥammad Mandūr, *Naqd al-Dīwān*, In. Maḡalat al-Ṭaqāfa, le Caire, aout 1942, n°189-191.

³¹⁶) Muḥammad Mandūr, *Fī al-Mīzān al-Ġadīd*, A.Ben abd Allāh, Tunis, 1988, p.81.

trouver dans cette poésie ! Malgré l'utilisation de mots durs comme : canon, l'abondant, sécheresse, humiliation, cadavres, enterré, ennemis, morts....

Chaque mot a sa place et sa signification dans l'intrigue de cette poésie^{clviii}; la musicalité, les images et le sens traduisent la réalité de cette vision de la guerre; cette poésie murmurée est la poésie nouvelle pour Muḥammad Mandūr:

« cette poésie est sauvée de la façon oratoire de notre poésie classique qui s'est installée depuis l'époque de Mūtannabī, une poésie humaine qui nous réjouit par sa musicalité et qui s'adresse directement au cœur, Nu'ayma et ses frères sont aujourd'hui les poètes de demain et leur poésie est celle de l'éternité »³¹⁷.

L'inauguration de l'Université du Caire en 1908 a eu pour effet d'appliquer des méthodes européennes dans l'enseignement universitaire après des siècles d'un monopole intellectuel représenté par l'Azhar. L'Université "laïque" et populaire prend sa part sur la scène éducative en Egypte avec une liberté de pensée et une méthodologie nouvelle dans l'ensemble des domaines.

C'est le début de l'enseignement théorique et pratique de la littérature, Ṭāhā Ḥusayn publie en 1927 son ouvrage *La poésie préislamique*, en appliquant les méthodes françaises de l'analyse et la typologie du texte³¹⁸. Ce livre fera l'effet d'un caillou dans la mare en bousculant la vie culturelle stagnante dans l'ensemble du Monde Arabe.

De la deuxième génération de l'Université du Caire, Muḥammad Mandūr reste le plus illustre; il est soutenu par son professeur et mentor Ṭāhā Ḥusayn pour une bourse à Paris d'une durée de 9 ans, il reste fidèle à ce dernier dans les différentes confrontations avec ses adversaires. Il applique en grande partie ses idées sur la critique littéraire dans plusieurs ouvrages.

³¹⁷) *Ibid.* p.82.

³¹⁸) Antoine Meillet, *linguistique historique et linguistique générale*, Honoré Champion, Paris,1993.

4-3) Ḥalīl Muṭrān poète et traducteur (exemple)

Le XX^{ème} siècle a débuté avec une nouvelle voix qui a marqué la scène poétique et critique durant une cinquantaine d'années. Ḥalīl Muṭrān a été la figure emblématique de cette modernité; il maîtrisait une langue arabe raffinée et avait un solide bagage des deux cultures européennes; la française et l'anglaise.

Sans aucun doute, Muṭrān est considéré comme la passerelle entre les poètes de *l'Iḥyā'* et les romantiques. Malgré la contradiction des critiques sur la poésie de Muṭrān, pour déterminer s'il était un poète romantique ou un poète innovateur, la majorité de ceux-ci ont continué à porter un regard exceptionnel sur son œuvre.

Muḥammad Mandūr³¹⁹ voyait en Muṭrān le pionnier de la nouvelle école poétique contemporaine arabe. Cette école avait commencé à s'affirmer avec le groupe Apollo, d'Aḥmad Zakī Abū Ṣādī à Ibrāhīm Nāḡī puis avec de jeunes poètes modernes qui ont suivi le même chemin dans l'ensemble des pays arabes. Pour Mandūr, Muṭrān était un vrai poète romantique qui avait voulu cacher son romantisme à cause de son hypersensibilité à la critique à une époque où les batailles littéraires faisaient rage.

Il était en toute sérénité resté fidèle à ce message d'ouverture durant son long parcours de poète, de traducteur et de critique littéraire. Il avait révolutionné la poésie arabe par des productions uniques à l'époque où son nom avait été associé à deux autres talents : Ṣawqī et Ḥāfiẓ Ibrāhīm; il avait écrit aussi une longue série d'articles sur la critique moderne, articles parus dans plusieurs revues culturelles.

Dès 1908, dans la préface du premier volume de son *dīwān*, il s'en prend à la rigidité de la poésie classique. Il plaide en faveur de l'unité structurelle du poème et contre la qaṣīda tripartite encore à l'honneur dont il est significatif que l'unité profonde, sinon thématique, lui échappe.

Il proclame, à l'instar de ses contemporains, la primauté de l'individu sur le groupe et demande que la rhétorique, le mètre et la rime soient mis au service de l'expression d'émotion personnelles au lieu que ce soit l'inverse. Quant à la description de la nature, elle se doit d'être le reflet des états d'âme du poète³²⁰.

« L'héritage poétique arabe ne peut pas répondre à nos besoins actuels d'expression, leur époque n'était pas la nôtre, ils avaient leurs littératures, leurs mœurs et leurs sciences, aujourd'hui nous avons notre littérature, nos traditions et nos sciences. C'est pour cette raison qu'il me paraît logique que notre poésie soit le reflet de notre

³¹⁹) Mandūr Muḥammad, *Ḥalīl Muṭrān*, Dār al-Ilam al-ʿArabī, le Caire, 1954, p.10-12.

³²⁰) H.Toelle et K.Zakharia, *A la découverte de la littérature arabe*, p.236.

imaginaire et de nos sentiments, même si nous utilisons leurs formes et leurs supports lexicaux³²¹ ».

Il avait encouragé les poètes pour que leurs poésies soient plus subjectives et les avait incités à sortir de cette cage dorée imposée par la tradition. Cependant, il est resté conservateur en gardant la forme traditionnelle et le souci de mettre chaque mot à sa place. Il avait tenu à confirmer ses propos et son penchant à plusieurs reprises.

Dans l'introduction de son premier recueil, paru en 1908, il avait écrit :

« J'ai commencé à écrire la poésie en imitant les Anciens, mais rapidement j'ai trouvé dans cette poésie une immobilité qui m'a freiné dans mon élan, j'ai arrêté d'écrire pour avoir le temps de réfléchir à une autre manière d'aborder la poésie. Quand j'ai eu l'envie de recommencer, j'ai décidé d'écrire pour mon plaisir, puis pour l'intérêt de laisser une trace utile à mes compatriotes des grands événements. J'ai suivi les poètes préislamiques dans leur spontanéité et dans leur libre conscience, guidé par une vive émotion sans limite. Je me suis armé de courage pour être en harmonie avec mon époque dans l'utilisation des expressions, des compositions et des métaphores inhabituelles dans la poésie ordinaire. Cependant, j'ai fait en sorte de respecter ce que je savais de la règle fondamentale du lexique arabe, sauf ce dont je n'ai pas eu connaissance. Je n'ai rien inventé dans mon parcours, d'autres arabes éloquents ont été plus prolifiques. Ils ont traité les sciences de l'élocution avec sagesse et fermeté et j'ai suivi leurs conseils du mieux possible dans les conditions stylistiques de notre époque. Quelques conservateurs ont jugé avec légèreté que ma poésie est contemporaine, J'ai affirmé avec fierté leurs accusations. Cette poésie est annonciatrice dans l'histoire poétique, car le poète n'est plus l'esclave de sa composition. La métrique et la rime ne l'ont pas dérouté dans son message principal, vous trouvez dans cette poésie le sens juste et l'expression éloquente^{clix} ».

Selon Mīḥa'īl Nu'ayma, Muṭrān a inauguré l'époque du renouveau en mettant fin à celle de l'imitation et en réalisant l'unité organique du poème qui manquait particulièrement à la poésie arabe.

Nous percevons cette subjectivité dans l'ensemble de l'œuvre de Muṭrān; sa poésie d'amour traduisait ses propres expériences sentimentales; sa poésie descriptive reflétait un vécu dans des lieux chers à son cœur. Il n'a pas voulu puiser son inspiration

³²¹) Ḥalīl Muṭrān, *Al-šī'r al-Aṣrī*, In. al-Maḡalā al-Maṣriyya, le Caire, 1900, p80.

dans les chemins habituels des anciens ni de ses contemporains; ses références étaient multiples et sa personnalité unique.

L'unité du poème était chez Muṭrān essentielle, du début à la fin, il avait une seule thématique qu'il développait au fur et à mesure que la conception du sujet se dessinait.. Comme dans ses longs poèmes : *La Grande muraille de Chine*³²², *Une belle fleur pousse dans un mare de sang*³²³ ou *La Fille de Monténégro*³²⁴, c'est le thème qui domine le poème du début à la fin.

C'est aussi Muṭrān qui a inondé la poésie arabe moderne de métaphores, de rythmes et de thématiques que celle-ci n'avait jamais abordés. Dans ses longs poèmes romancés et historiques comme : *Napoléon I^{er} et un soldat mourant*³²⁵, *Youssef Efendi*³²⁶, *l'exécution de Bozarjomohr*³²⁷ ou *l'enfante boer*³²⁸ qui étaient des poèmes dans lesquels il a su aborder des sujets auxquels aucun de ses contemporains n'avait jamais songés.

Malgré un style très marqué par l'école romantique comme dans *Le soir*³²⁹ ou *Le lion pleurant*³³⁰, nous trouvons dans l'œuvre de Muṭrān quelques poèmes où l'aspect psychologique est présent dans le traitement du sujet comme : *Un conseil pour une belle fille*³³¹, où il analyse l'attitude d'une jeune fille qui néglige sa beauté en pensant qu'elle est atteinte d'une maladie imaginaire.

Dans *L'œil miroir*³³², il décrit une scène vécue dans les zoos du Caire. Une fille est en train de se coiffer en regardant dans l'oeil de sa mère comme dans un miroir. Dans *les chroniques d'une femme de lettres*, il décrit le comportement de quelques êtres humains à travers cette femme de lettres.

Le lecteur de l'œuvre poétique de Muṭrān a pu remarquer l'application de ses articles sur la critique de sa propre poésie. Il a donné aux sentiments la priorité au delà de la forme, en composant en prose poétique le discours pour la commémoration d'Ibrāhīm al Yāziḡī ou en poésie blanche dans son poème *une tasse de thé* .

أَطْلِقْ عَبْرَاتِكَ مِنْ حُكْمِ الْوَزْنِ وَقَيْدِ الْقَافِيَةِ³³³

وَصَعَّدَ زَفْرَاتِكَ غَيْرَ مُقْطَعَةٍ عَرْضاً وَلَا مَحْبُوسَةً فِي نِظَامٍ

³²²) Ḥalīl Muṭrān, *Dīwān Muṭrān*, p.60.

³²³) *Ibid.* p.255 .

³²⁴) *Ibid.* p.179 .

³²⁵) *Ibid.* p.41 .

³²⁶) *Ibid.* p.49 .

³²⁷) *Ibid.* p.120 .

³²⁸) *Ibid.* p.162.

³²⁹) *Ibid.* p.144 .

³³⁰) *Ibid.* p.743.

³³¹) *Ibid.* p.19.

³³²) *Ibid.* p.21 .

³³³) *Ibid.* p.294.

قُلْ وَقَدْ نَظَرْتُ إِلَى الْمَوْتِ وَهُوَ قَاتِلُ عَامِدٍ
مَا تُوحِيهِ إِلَيْكَ النَّفْسُ لَدَى رُؤْيَةِ إِثْمِهِ الرَّائِعِ

Il n'a pas été prisonnier de la métrique ni des rimes, comme il l'a souligné dans son poème :

« Pleure sans te soucier de la métrique ni des rimes, montre ta douleur sans qu'elle soit coupée en ordre ou prisonnière d'un système ».

Ṭāhā Ḥusayn a publié en 1932 son livre intitulé *Ḥāfiẓ et Šawqī*. Il contenait des articles sur la critique poétique, articles déjà publiés dans des journaux et revues culturelles. Il s'est intéressé aux introductions que les poètes avaient l'habitude d'intégrer dans leurs recueils pour présenter aux lecteurs leur poésie, leur style et un témoignage important de leurs compétences.

Dans le cas de nos deux poètes, souvent l'introduction a été rédigée par une personnalité de la vie littéraire, qui maîtrisait une prose convaincante qui était proche du poète. Dans le recueil de Šawqī, l'écrivain Muḥammad Ḥusayn Haykal a signé l'introduction. Pour le recueil d'Ḥāfiẓ, l'introduction n'est pas signée mais Ṭāhā Ḥusayn en a reconnu le style sans livrer le nom.

Bien que ce livre traite plutôt de la poésie d'Ḥāfiẓ et de Šawqī, le trio est composé d'un troisième nommé Muṭrān. Ṭāhā Ḥusayn nous présente ce trio d'une manière révolutionnaire : les deux poètes sont les côtés d'un triangle dont Muṭrān est la base^{clx}.

« Muṭrān a eu le courage d'écrire son introduction pour présenter sa poésie au public, les deux autres poètes ont tenté en quelque sorte de se cacher dans l'ombre d'un grand nom de la prose subtile, la différence entre lui et eux a été d'assumer cette prise de risque. Cette différence est peut être invisible, mais elle fait apparaître la dissemblance entre la poésie de Muṭrān et celle de ses camarades. En réalité, si le lecteur voulait connaître la pensée des deux, il fallait qu'il étudie et analyse l'ensemble de leurs poésies, sans oublier les quelques vers répartis dans l'ensemble de leurs écrits. Dans l'œuvre de Muṭrān, il suffit de lire un seul vers pour accéder à sa pensée, à son style, à sa compréhension de l'esthétique littéraire et à sa manière de transmettre cette pensée au public.³³⁴ ».

³³⁴) Ḥusayn Ṭāhā, *Ḥāfiẓ wa Šawqī*, Hindāwī lil-Ṭāqāfa, le Caire, 2012, p.18.

Dans un autre passage de ce livre, Ṭāhā Ḥusayn a associé Muṭrān à un groupe restreint de poètes qu'il a nommé : *les créateurs de l'authentique poésie*^{clxi}. Une poésie qui exprimait l'imaginaire, la pensée et les sentiments humains. Il a cité Muṭrān et Aqqād en Egypte et al-Zahāwī en Iraq.

Ṭāhā Ḥusayn a constaté que la culture du poète, son appétence pour la recherche et sa pensée évoluée remplaçaient chez le lecteur le sens et la musicalité fastidieuse des mots. Parfois, Ṭāhā Ḥusayn a reproché à Muṭrān sa dépendance aux formes classiques pour garder le succès populaire en imitant ses contemporains, sans aller plus loin dans une réflexion philosophique comme Ma'arrī ou Mutanabbī, et même un autre contemporain mais d'une autre culture, Tagore, le grand poète indien³³⁵.

Si nous évoquons la relation entre al-ʿAqqād et Muṭrān, nous pouvons dire qu'ils ont toujours évité de se confronter. Muṭrān, en raison de sa nature consensuelle et ʿAqqād en raison d'une gêne vis à vis de quelqu'un qu'il considérait comme ne relevant pas de sa critique comme il l'a indiqué dans son livre³³⁶ ou en raison d'une réelle rivalité que sa fierté refusait d'admettre.

A la sortie de son livre, publié sous forme d'articles écrits au cours de deux années, il a consacré le mot de la fin pour expliquer l'absence du nom de Muṭrān dans le choix des poètes choisis.

« Parmi les interrogations que j'ai eues : pourquoi ne trouvons nous pas Muṭrān parmi les poètes cités de sa génération comme Ṣawqī et Ḥāfīz ? Un regard attentif sur les différents chapitres peut guider le lecteur sur le sens de mon choix ; écrire sur les poètes issus de l'environnement égyptien, ceux qui sont nés et ont été éduqués dans cet environnement, je me suis limité à ces poètes en ajoutant même ceux qui sont décédés. Mr. Muṭrān, que Dieu le protège, ne rentre pas dans mon classement. Sans aucun doute, il est parmi les novateurs, bien qu'il n'ait pas lutté pour cela, tout s'est bien passé pour lui, il n'a pas eu la difficulté de lutter contre un héritage imposant ni contre un chemin tracé d'avance. Il est né avec une éducation européenne et une ouverture sur une méthodologie moderne, il ne portait pas sur les épaules le poids imposant de l'appartenance à la culture arabo-musulmane et à la rigidité de cet héritage. Si nous le

³³⁵) *Ibid.* pp.97-98.

³³⁶) Aqqād Abbās Maḥmūd, *Ṣū'arā miṣr wā bī'atihim fi al-ġīl al-mādī*, Maktabat al-nahḍa al-maṣryā, Le Caire, 1937.

comparons à Ḥāfīz, nous pourrions les comparer à deux nageurs, un qui a la chance d'être porté par le courant et l'autre toujours coincé à contre courant.

Il ajoute tout en gardant le titre de Monsieur Muṭrān, que ce dernier n'a pas influencé sa génération ni par le style ni par la pensée^{clxii} :

«M. Muṭrān a été de la même génération que Ṣawqī et Ḥāfīz, il a été plus âgé que la génération née à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}. Il était une personne éminente bien qu'il n'ait pas influencé sur notre génération, nous avons eu la possibilité d'approcher la littérature arabe classique par des sources accessibles de nos jours et d'avoir la même facilité pour la littérature européenne et en particulier pour les sources anglaises. Ils ont été les premiers à bénéficier de l'héritage lexical : Préislamique, Islamique et Abbasside, et aussi de la modernité innovatrice dans les littératures européennes. Muṭrān n'a pas joué le rôle de passerelle entre ces littératures et cette génération, surtout chez les anglophones qui n'ont pas été formés par la littérature française et n'ont pas non plus ressemblés à De Musset ou Lamartine comme Muṭrān. Les poètes novateurs de la génération d'après Ṣawqī, Ḥafez et Muṭrān ont été éduqués en langue anglaise, leur influence sur la modernité de la culture contemporaine a poussé Muṭrān à traduire Shakespeare au lieu de se consacrer d'autres grands poètes français, il était comme son ami Ṣawqī dont l'influence sur notre génération a été bien perceptible³³⁷ ».

³³⁷) Ibid. pp.198-200.

5) L'impact des batailles littéraires sur l'évolution de la critique arabe moderne

5-1) La subjectivité incontrôlable

Une subjectivité excessive dans le traitement de la critique moderne et l'évolution de la presse écrite ont constitué l'une des principales raisons qui a limité l'évolution de la critique de plusieurs mouvements modernistes. Cette subjectivité a déclenché des échanges violents qui ont empêché la construction d'une critique solide, d'une analyse méthodologique et d'une recherche neutre sur la nature et la qualité de l'œuvre littéraire.

L'impression subjective est un principe connu dans les appréciations et les comparaisons utilisées d'une œuvre à une autre ou d'un auteur littéraire à un autre, à condition d'être basée sur une réaction entre les productions littéraires et le goût, donc de trouver dans l'expression de l'œuvre son influence sur les émotions et les sentiments suscités chez le récepteur.

Le danger de toute critique, c'est que le goût soit le seul critère. Il en résulte une curieuse réduction de l'activité critique qui ne consistera plus qu'à juger les ouvrages de manière simple : distinguer les élus des maudits, ou plus précisément ceux que j'ai élus de ceux que j'ai maudits.

Cependant, nous pouvons nous poser les mêmes questions que celles que se posait Gustave Lanson il y a presque un siècle :

« Qu'est ce que l'écrivain? biographie, psychologie, tendance esthétique ou sociale. Qu'est-ce que l'œuvre ? sa place dans un genre, un groupe, un mouvement ; et enfin dans ce genre, ce groupe, ce mouvement, sa nuance ou propriété spéciale³³⁸ ».

En effet, cette impression subjective peut devenir légitime si elle est contrôlée par un début de réponse à ces questions. Malheureusement, ce n'était pas le cas avec la critique arabe du début du XX^{ème} siècle. Même si l'œuvre était digne d'intérêt, la critique était adressée à l'auteur en fonction de sa position politique, sociale ou en raison d'un simple règlement de compte lié à une critique antérieure par l'auteur.

Ainsi, nous pouvons constater que la critique a échoué dans ses objectifs: les critiques ont abandonné l'objectivité et se sont cantonnés dans leur subjectivité. Les

³³⁸) Gustave Lanson- Méthodes de l'histoire littéraire, Les Belles Lettres- (BNF- Gallica, Paris, 1925, p.18.

journaux ont joué un rôle assez médiocre dans ces échanges guerriers; ils sont devenus les arènes de combats sans merci.

Quelques talents limités ont eu leurs années de gloire sur la scène littéraire et politique, en profitant de la rubrique dédiée à la critique, l'utilisation d'insultes et d'attaques personnelles au quotidien attiraient le lecteur, surtout si la personne concernée ne partageait pas les idées politiques ni le courant littéraire de ses adversaires.

La multiplication des revues et des journaux à la fin du XIX^{ème} et début de XX^{ème} siècle³³⁹ a influencé la critique littéraire d'une manière très mitigée. La diversité de la presse était multiple : politique, satirique, scientifique ou culture générale.

La priorité du dirigeant a été dans un premier temps : la recherche d'un succès commercial pour assurer l'existence du journal³⁴⁰, d'assumer une régularité de publication, d'être en compétition perpétuelle avec les concurrents car la popularité d'un journal assurait une entrée publicitaire convenable, tout cela a créé un climat méprisant du métier de journaliste, une méfiance des écrits journalistiques y compris ceux qui concernent la critique.

La rubrique consacrée à la critique était une arme aux mains des auteurs et de la rédaction, en utilisant le verbe *critiquer* en arabe dans le sens انتقاد désapprobation, était plutôt un reproche à l'auteur qu'une analyse honnête de l'œuvre.

Cependant, on n'hésitait pas à attaquer la personne en parlant de l'œuvre. L'histoire a conservé quelques échanges terribles, qui ont duré des mois en impliquant le public avec un espace dédié aux commentaires pour enflammer de plus en plus les esprits et augmenter les ventes.

L'auteur de ces premiers échanges musclés a été al-Šidyāq^{clxiii}, il a pris comme cible Ibrāhīm al-Yāziġī et Buṭrus al-Bustānī. Malgré son grand succès comme homme de lettres, il a gardé en lui une vraie haine contre la société orientale, colère liée à la mort de son frère aîné condamné par l'église maronite. Cette grande souffrance de jeunesse a conforté son tempérament agressif contre les symboles religieux et contre quiconque osait lui voler la vedette.³⁴¹

Mārūn 'Abboud a décrit la personnalité d'al-Šidyāq dans son livre consacré à sa biographie: il a montré l'agressivité qui dépassait celle que les arabes appelaient satire *Hiġā'*. C'était un homme qui proférait volontiers des injures violentes : quand il attaquait, ce n'était pas pour se moquer ou railler son adversaire, mais, pour le casser en mille morceaux, sans indulgence ni clémence.

³³⁹) Tarāzī Philippe, *Tārīḥ al-Šaḥāfa' al-Arabiyya*, Al-Maṭba'a al-'Adabiyya, Beyrouth, 1913, p.258.

³⁴⁰) Quelques journaux ont eu une durée de vie qui ne dépasse pas une semaine.

³⁴¹) Awaḍ Lwīs, *Tārīḥ al-Fiqr al-Maṣrī al-Ḥadīṯī*, Al-Hay'ā al-'Āmā' lil kitāb, le Caire, 1983, V2, p.259.

Aboud a employé le terme *Hiğā'* en respectant la tradition arabe pour les échanges entre Šidyāq et ses adversaires en poésie. Plus tard, il a utilisé le terme critique pour les échanges dans des articles de presse³⁴².

La controverse entre Šidyāq et Adīb Ishāq est restée intense mais brève car liée à la disparition brutale d'Ishāq. Après des années de respect mutuel et d'échanges fraternels, le grain de sable a surgi pour un simple malentendu ou simplement le changement de tempérament d'al-Šidyāq.

Si Adam avait su que

لو أن آدم عالم في أنه

tu serais plus tard un de ses enfants

ستكون من أبنائه فيما غير

il aurait répudié Eve définitivement

لأباح حواء بالطلاق ثلاثة

et à cause de toi aurait refusé d'être le père de l'humanité وأبى لأجلك أن يكون أبا البشر

A son tour Adīb Ishāq a répliqué:

عجباً هجوتَ وكننت قبلاً مادحي

لا بدع قبلي قد خدعت محمداً

ومكرت في عيسى وخنت أباك في

لقبٍ أخذت ، ولم يكن لك أحمدا

D'autres comme Ibrāhīm al-Yāziğī vont rapidement mettre fin au combat poétique pour se préserver des missiles de Šidyāq après qu'il ait attaqué le père Yāziğī comme d'habitude dans son honneur et sa qualité d'homme de lettres et d'intellectuel à respecter^{clxiv}.

ليس الوقعة من شأني فإن عرضت

أعرضت عنها بوجه بالحياء ندى

إني أضن بعرضي أن يلم به

غيري ، فهل أتولى خرقه بيدي ؟

Aboud, à son tour , a critiqué son *ami* Buṭrus al Bustānī qui a voulu souffler sur le feu en comparant la dispute entre al-Šidyāq et al Yāziğī à celle d'entre Hamadānī et Ḥawārizīmī. En même temps, il a qualifié la jeunesse d'Ibrāhīm al-Yāziğī comme un handicap face à ce monstrueux grand père ; puis à la fin de l'article, il a remercié al-

³⁴²) Abūd Mārūn, *Al-Šidyāq Ṣaqr Libnan*, Dār Mārūn 'Abūd, Beyrouth, 1975, p.138.

Šidyāq d'avoir formé le jeune Yāziġī en l'armant pour répondre plus tard à ses adversaires³⁴³.

La politique alimentait souvent ces débats houleux, les partis politiques engageaient des hommes de lettres pour répondre point par point à leurs adversaires. Les insultes et les diffamations ne se limitant pas seulement à ces échanges *démocratiques* ! Elles se poursuivaient à chaque occasion où l'écrivain publiait une œuvre littéraire, *poésie, essai, article ou étude historique*.

Quelques uns ont regroupé ces articles épars pour les publier en livres ; malheureusement, ces livres sont restés dans l'histoire de la critique comme un témoignage de la médiocrité intellectuelle de leurs auteurs.

Entre les années 1920 et 1930 'Aqqād par sa forte personnalité et sa liberté d'expression, a été la cible préférée de plusieurs *confrères*. Muṣṭafā Ṣādiq al-Rāfi'ī était à la tête de ces écrivains et c'était le plus virulent^{clxv}. Il a regroupé ses articles anti-'Aqqād dans un livre intitulé *Sur la broche*³⁴⁴, pour prouver que la chair de ses adversaires était *facile à cuire*.

Les insultes ont fusé, le plus souvent en le nommant *Le poète des latrines*, avec des accusations sans preuve de vol ou de plagiat, à chaque publication d'Aqqād, al-Rāfi'ī l'accuse de plagiat sans donner le nom de l'auteur et le titre de l'original. Le plus surprenant dans les articles journalistiques d'al-Rāfi'ī ou d'autres est qu'ils ont camouflé leur travail d'accusateur par une maîtrise lexicale et même un faux aspect rationaliste qui a laissé perplexé le lecteur de l'époque.

« Dans le recueil de ce poète des latrines quelques vers sont cohérents, bien placés par rapport aux restes de sa poésie défailante. Une poésie qui ressemble à quelques demeures restées debout dans un ensemble ravagé. La majorité de sa poésie est médiocre, incompréhensible, complexe sans raison apparente, délirante ou presque. La raison est dans son aptitude à copier les autres à travers la traduction, nous tombons sur un vers ou deux qui ont du sens, le reste est masqué par des synonymes qui déforment le sens de sa veulerie³⁴⁵ ».

Quelques années plus tard, al-Rāfi'ī a regretté ses propos en les qualifiant d'atrocité satanique. Dans des confidences à Aḥmad Ḥasan al-Zayyāt sous réserve de l'interdiction de les publier de son vivant, il a livré une explication justifiant sa rivalité avec 'Aqqād.

³⁴³) *Ibid.* p.140.

³⁴⁴) Rafi'ī Mūṣṭafa Ṣādiq, *Ala al-Sufūd*, Dār al-'Uṣūr, le Caire, 1930.

³⁴⁵) *Ibid.* p.110.

« Concernant *ʿAqqād*, j'ai eu pour lui des sentiments mitigés entre haine et respect, de la haine par rapport à sa fierté excessive et son injustice vis à vis des autres, il était le plus conscient de nos contemporains de ma position d'homme de lettres, malgré cela, il m'a ignoré pour éliminer un rival. Le respect que je lui dois est lié à son talent d'homme de lettres, sacrifiant sa vie pour les livres et les crayons. Le plus grand risque pour ceux qui lisent beaucoup est de perdre leur liberté de penser et leurs nouvelles idées. Ce ne fut pas le cas pour *ʿAqqād*, il est resté le maître du jeu par son esprit saint et sa nature indépendante, c'est lui qui a dominé l'idée en trouvant les arguments qui consolidaient sa pensée. Et il a ajouté, il est toujours resté fidèle à son art, il n'a rien présenté au public s'il n'était pas satisfait de son travail, il était loin de ses hommes de lettres qui cherchaient la gloire par une simple signature»³⁴⁶.

Comme disait Lanson :

«Nous ne renoncerions à utiliser notre impression qu'à la condition d'employer celle d'un prédécesseur ou d'un confrère. Et il nous arrive en effet assez communément de nous imaginer que nous faisons de la science objective, quand nous chaussons simplement le subjectivisme du voisin»³⁴⁷.

Toutes ces années de conflits et d'énergie perdue par les critiques ont été à l'origine de l'échec des intellectuels arabes ; ils n'ont pas su se donner le temps pour innover dans la critique. En effet, le public s'amusait mais il n'avait plus de repères pour une lecture sérieuse suivie d'une analyse constructive.

Il a fallu attendre quelques années pour découvrir une réalité cachée derrière ces guerres, une subjectivité souffrant du manque de reconnaissance de l'autre ou de la jalousie infantine.

Cependant, il faut se souvenir de la corruption politique qui a trouvé dans la critique une arme efficace pour détruire les adversaires. *ʿAqqād* a dénoncé ses adversaires et les récompenses obtenues par le pouvoir royal ou gouvernemental de l'époque dans un article *d'al-Balāġ*³⁴⁸.

Depuis qu'il a pris devant le parlement la défense de la constitution, *ʿAqqād* est devenu la bête noire du Palais. Il a associé son nom à *Ṭāhā Ḥusayn* comme défenseur de la liberté et de la démocratie face à ces conservateurs corrompus. Il a repris point par

³⁴⁶) Al-Zayyāt Aḥmad Ḥasan, *Fī al-Zikrā al-Ṭālīṭā' lī- Raḥīl al-Rafī'i*, In. al-Risāla, le Caire, n° 258, 1940.

³⁴⁷) Gustave Lanson- Méthodes de l'histoire littéraire, p29.

³⁴⁸) *ʿAqqād* Abbās Maḥmūd, *al-Mūntafi'ūn*, In. al-Balāġ, , le Caire, avril 1922, n°15.

point les accusations et aura répondu à ses adversaires en fournissant les preuves de leur corruption au Palais.

Al-Rāfi'ī a profité des largesses du Palais pour obtenir des bourses pour ses enfants et pour la publication de ses livres, Maḏhar, rédacteur en chef d'al-'Uṣūr, a eu un poste à la congrégation de langue arabe et un salaire confortable. Un *certain* Ġallāb a été nommé à l'Université d'al-Azhar. Zakī Mubārak a récupéré son poste à l'Université du Caire dont il avait été exclu durant cinq ans. Enfin Aḥmad Zakī Abū Ṣādī a obtenu cinq licences de revues et de journaux à une période de guerre où un vrai journaliste attendait des mois pour avoir une licence ^{clxvi}.

Ṭāhā Ḥusayna écrit l'édito du premier numéro du magazine littéraire *d'al-Ṭaqāfa* ³⁴⁹, dont il était le rédacteur en chef. Il a exposé aux auteurs et au public son intention d'avoir une vision neutre et honnête, en expliquant que la critique représente un point de vue constructif adressé au public et à l'auteur, dans une société moderne.

Il faut avoir une culture analytique et une ouverture d'esprit larges pour dissocier l'œuvre et la personne qui l'a écrite. A cette époque, il avait un besoin impérieux d'expliquer et d'éclaircir l'intérêt et le rôle exact de la critique pour éteindre rapidement le feu de tout malentendu ^{clxvii}.

Une autre problématique va apparaître : prouver que la critique subjective n'a pas coupé les ponts avec les anciens critiques, vérifier continuellement si un poète s'est approprié un vers, une idée ou une image d'un autre poète contemporain ou d'un plus ancien. Les classiques arabes ont qualifié le fait de vols littéraires (plagiat).

Les modernes vont ajouter une vérification intertextuelle portant sur l'influence des textes européens sur la littérature arabe. C'est le cas de cette guerre fratricide au sein du même groupe littéraire, *al-dīwān*, entre 'Abd al-Raḥmān Ṣukrī et Māzinī.

Le regard sur l'inspiration littéraire ou, selon les anciens critiques arabes, *le vol littéraire* va dépasser l'horizon fermé du seul héritage arabe ; l'ouverture aux cultures européennes et le dynamisme très prospère de la traduction en arabe ont instauré une intimité entre les hommes de lettres arabes et la littérature et les poètes européens.

Comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre portant sur la traduction poétique, la vitalité des traducteurs a donné naissance à une source nouvelle d'inspiration chez les poètes. Nous avons constaté qu'ils avaient aussi pris quelque liberté avec la poésie originelle, surtout quand la traduction était publiée dans la forme de la colonne poétique arabe traditionnelle,

Nous avons aussi évoqué dans les précédents chapitres les nouvelles sources de la culture littéraire de la génération d'*al-dīwān* ; les trois amis 'Aqqād, Māzinī et Ṣukrī

³⁴⁹) Ḥusayn Ṭāhā, *Fuṣūl fī al-adab wa al-naqd*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012, p.9-11.

ont toujours affirmé le rôle et l'influence de la culture anglaise dans leurs constructions intellectuelles et nous avons cité le témoignage d'al-'Aqqād et de Māzinī sur Šukrī qui a été le plus doué et le plus progressiste des trois³⁵⁰.

Le combat entre Māzinī et Šukrī va provoquer des conséquences navrantes envers ces acteurs et sur le mouvement à peine né de la critique poétique moderne. Malgré l'amitié qui les unissait alors qu'ils étaient encore étudiants à l'école des instituteurs et en dépit d'une passion commune pour la littérature anglaise dès les premières critiques échangées entre eux, leur relation s'est dégradée rapidement et s'est transformée en une guerre qui a duré quelques années.

L'accusation de Šukrī contre Māzinī a été à l'origine d'une querelle définitive entre les deux amis. Šukrī, grand connaisseur de la poésie anglaise avait du mal à être d'accord avec son ami sur ce qu'il considérait comme un plagiat.

Après quelques avertissements amicaux, Šukrī a été conduit par son honnêteté intellectuelle à dénoncer les faits. En publiant le cinquième volume de son recueil en 1916, il a conclu son introduction en dénonçant les textes originaux où Māzinī a négligé de citer le nom de l'auteur anglais. De ce fait, la rupture a été définitive, Māzinī a traité Šukrī d'idole de l'intrigue, Šukrī de son côté lui a répondu par la publication d'autres textes soupçonnés d'être *volés*. Il en est résulté ce que nous avons appelé l'école d'al-*dīwān* qui est morte prématurément.

Šukrī s'est isolé et a stoppé tout contact avec ses deux camarades ; Māzinī a arrêté la poésie et s'est tourné vers la prose ; les articles de presse, les essais ou les romans, 'Aqqād qui bizarrement était resté neutre dans ce combat n'est pas arrivé à tenir la promesse du groupe. En s'associant avec Māzinī, ils ont édité deux volumes sur la pensée d'al-*dīwān* à la place des dix volumes annoncés au départ.

³⁵⁰) Šukrī 'Abd al-Raḥmān, *Dīwān 'Abd al-Raḥmān Šukrī*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012, *Intoduction d'ʿAqqād*, p.69.

Voir aussi : Al-Māzinī Ibrāhīm Abd al Qādir, *Šī'r Šukrī*, In. Maḡalat ' Ukāz.

5-2) Le temps des regrets et des explications

Dans chaque guerre, il y a toujours deux camps; chacun défend son idole à l'aide d'arguments en pensant qu'ils sont des vérités absolues. Niqūlā Yūsuf, élève de Šukrī et auteur d'une longue introduction dans la présentation du recueil de son maître, a commenté ainsi l'histoire de ce conflit :

« On a transmis à Šukrī les propos de Māzinī quand il a traité avec légèreté quelques poèmes de Šukrī et attribué d'autres poèmes à des poètes occidentaux. Cela peut expliquer la raison de la colère de Šukrī et sa réponse à la fin de l'introduction du cinquième volume de son recueil ³⁵¹ ».

D'autres propos qui contredisent les premiers sont cités dans le livre d'Abd al Ḥayy Diyāb ils sont exposés par 'Alī Adham, lui aussi proche de Šukrī; ce dernier a confirmé qu'il avait parlé des *inspirations* de Māzinī à Šukrī, longtemps avant qu'ils ne soient en conflit. Il a surtout évoqué un poème de l'anglais Thomas Hood (1799-1845).

Šukrī n'a pas réagi ni fait de commentaires toute de suite; à ce moment là, Māzinī publiait dans le magazine 'Uqāz une série d'articles sur la poésie de Šukrī en le considérant comme le pionnier d'une nouvelle école littéraire annonciatrice d'une nouvelle pensée intellectuelle. C'est plus tard et sans raison historique connue que Šukrī a décidé de dénoncer ces actes de vol littéraire dans l'introduction de son recueil ^{clxviii}.

Nous pensons que l'honnêteté et l'exigence intellectuelle de Šukrī ont été pour lui une source de problèmes jusqu'à la fin de sa vie. Bien que la critique de Šukrī vis à vis de Māzinī ait été rationnelle, sans dérapage ni attaque personnelle et construite à partir d'une recherche de vérité intellectuelle et du devoir de rendre la propriété de chaque texte *inspiré* à son propre auteur ^{clxix}, cela n'a pas été facile pour l'égo de Māzinī; il s'est senti offensé par son ami et leurs échanges sont devenus très agressifs ³⁵².

Cependant, il faut aussi tenir compte de l'environnement de Šukrī par rapport à celui de ses deux camarades ; il a toujours gagné sa vie en restant fonctionnaire de l'Education Nationale; il n'a jamais été mêlé à la politique comme 'Aqqād et n'a jamais été bousculé par le rythme infernal de la presse pour vivre comme Māzinī.

Il n'a jamais été confronté aux combats littéraires ni à la brutalité des échanges politiques. Il a consacré la majeure partie de son temps à une lecture intensive des œuvres de tous bords ainsi qu'à l'écriture poétique ³⁵³.

Au début, Māzinī n'a pas été choqué par les remarques de Šukrī; au contraire, il va fournir des explications assez surprenantes pour un auteur qui se déclarait anti classique, son argument phare a été la règle des classiques par excellence et s'est résumé

³⁵¹) Šukrī Abd al-Raḥmān, *Dīwān Abd al-Raḥmān Šukrī*, al-Maḡlis al-'alā lil Taqāfa, le Caire, 2000, Introduction du Fārūq Šūšā, p.3.

³⁵²) *Dīwān Abd al-Raḥmān Šukrī*, p.270.

³⁵³) Muftāḥ Ramzī, *Rasā'il fī al-Naqd (Šī'r al-'Aqqād)*, Maṭba'at al-Iḥā', le Caire, 1934, p.4.

dans la capacité à apprendre par cœur et à oublier aussitôt; il a terminé ses propos en remerciant son ami Šukrī de ses erreurs qui lui permettront de les éviter dans le futur³⁵⁴.

Après un long silence à la suite de cet échange entre les deux amis, Aqqād va positiver la tendance de Māzinī à imiter les autres et à s'inspirer de ceux-ci. Il a admiré que son ami Māzinī avait souvent emprunté des idées aux autres poètes mais sans mauvaise intention; il était comme un bon acteur qui vivait pleinement son rôle lorsqu'il était en train d'écrire un article sur al-Ġāhīz. Il était habité par le personnage et il était devenu Ġāhīz lui même; de la même manière il a si bien imité Amīn al-Rāfi'ī à tel point que nous avons du mal à reconnaître le vrai auteur du faux³⁵⁵.

Nous pouvons donc parler d'une contradiction des écrivains *d'al-Dīwān* portant sur la notion d'imitation et de *vol littéraire*, ce qui a été une de leurs préoccupations comme nous le verrons plus tard.

Après l'article d'Aqqād, Šukrī a compris qu'il devrait se battre seul, Aqqād a assuré un soutien sans faille à Māzinī et justifié ses dérapages en les présentant comme une description sympathique d'un acteur très doué dans l'imitation et non comme celle d'un homme de lettres qui a abusé de la confiance de son public.

La colère de Šukrī est devenue incontrôlable ; il va associer Aqqād³⁵⁶ à Māzinī dans ses critiques qui prennent une orientation directe et très personnelle. Il va jusqu'à payer le propriétaire du journal pour qu'il publie ses articles³⁵⁷.

Il va traiter Māzinī de poète médiocre, confus, dépourvu d'éloquence dans ses phrases languissantes et affirmer qu'il cherche ses rimes avant même d'avoir l'idée de sa composition et qu'il fait des emprunts dans les recueils des anciens poètes comme Ibn al-Rumī, Šarīf al-Raḍī et Miḥyār³⁵⁸.

Durant ces échanges, Šukrī a eu deux problèmes à solutionner; le premier a été son souci d'honnêteté vis à vis du public; pour lui, un homme de lettres est un gardien des valeurs de la propriété intellectuelle, sa mission est de défendre la création d'autrui et de la présenter dans de bonnes conditions en gardant son rôle de passerelle dans cette transmission.

Le deuxième problème a été d'associer son nom au trio bien qu'il ne soit pas d'accord sur quelques actes de ses deux camarades, le public ayant des arguments pour juger chacun d'entre eux comme un individu responsable de ses actes^{clxx}.

Il a fallu attendre quatre ans après les critiques de Šukrī pour que Māzinī lui réponde de façon très violente dans le livre *d'al-dīwān*. Les mots utilisés sont très éloignés de ceux d'une critique rationnelle ainsi que d'un langage intellectuel, nous nous trouvons en face d'un inventaire d'insultes et d'accusations arbitraires :

³⁵⁴) *Dīwān al-Māzinī*, p.120.

³⁵⁵) Uṭmān Maḥmūd Šalīh, *al-Aqqād fī Nadawatih*, Dār al-Fikr al-Ḥadiṭ, le Cair, 1966, p.164.

³⁵⁶) Muftāḥ Ramzī, p.7.

³⁵⁷) Adham 'Alī, *Sariqāte al-Māzinī*, In. al-Maḡala', le Caire, février 1959.

³⁵⁸) Šukrī 'Abd al-Raḥmān, *Šī'r al-Māzinī*, Ukāz, le Caire, 19 novembre 1917.

fou, idole de la magouille, guignol, maudit de Dieu, adepte des livres de magie noire et de légendes de fantômes, auteur médiocre de poésies et de romans, de nature rigide, mort né, sans vie, apathique, ignorant, insensible à la beauté de la nature..^{clxxi}.

Nous pensons que les deux articles de Māzinī dans le livre d'*al-dīwān* ont été le signal qui annonce la fin de leur mouvement. Les articles des journaux n'ont pas le même effet qu'un livre; à part des chercheurs et des spécialistes sur le sujet qui reviennent dans les archives pour valider tel ou tel argument, le grand public reste un simple consommateur de revues et de journaux, mais le livre a une durée de vie et une présence sur les étagères des bibliothèques qui défie le temps.

Un autre fait surprenant est à prendre en considération, le silence d'Āqqād qui a été analysé par quelques uns comme une occasion de se débarrasser de Šukrī, d'effacer une dette morale qui lui collait à la peau du fait que Šukrī avait été le maître et le fondateur de cette école de critique ; enfin Āqqād avait une conscience certaine d'avoir, lui aussi, dans sa poésie eu des inspirations trop gênantes à révéler au public³⁵⁹.

Dans les débuts des années 30, quelques écrits ont abordé à nouveau cette affaire. Plusieurs de ces publications ont accusé le duo Āqqād Māzinī d'avoir fait avorter la première tentative d'une critique méthodologique arabe moderne et d'être à l'origine de l'échec de l'école d'*al-dīwān*. Sans aucun doute cette querelle a laissé des traces chez les trois fondateurs d'*al-dīwān* .

Le projet annoncé au départ avec beaucoup d'enthousiasme par le trio avait pour objectif la modernisation de la poésie et de la critique arabe et la publication en dix volumes d'une sélection d'ouvrages portant d'abord sur la critique classique et ensuite sur les nouvelles théories acquises par leurs savoirs et leurs talents.

Durant toutes ces années d'échanges et même au delà, le silence d'Āqqād a perduré; c'est Māzinī qui a surenchéri; il a répondu à ses détracteurs sur un ton bien différent. Il a évoqué son amitié avec Šukrī et leurs échanges concernant les textes suspectés par ce dernier d'être copiés sur tel ou tel poète occidental et sa volonté de vérifier et de déclarer au public ses erreurs le cas échéant, il a confirmé le refus catégorique de Šukrī arguant le fait que le public n'était pas prêt à accepter une telle déclaration.

Il a aussi évoqué dans cet article ses erreurs de jeunesse, le nombre de tentatives de réconciliation et la main tendue à Šukrī pour tourner cette page; il a aussi manifesté des regrets et présenté des excuses en demandant pardon à Dieu et à Šukrī.

Enfin, Māzinī a terminé l'article en affirmant qu'Āqqād n'avait jamais été mêlé d'une manière ou d'une autre à ce conflit et qu'il n'avait jamais écrit un mot contre Šukrī; c'est grâce à lui que les conflits entre les deux protagonistes ont cessé^{clxxii} .

³⁵⁹) Muftāḥ Ramzī, pp.3,4.

Cependant, nous pensons que, dans ce conflit, la manière avec laquelle ʿAbd al-Ḥayy Diyāb a cherché à blanchir ʿAqqād de tout soupçon s'est avérée inintelligible. Suite aux entretiens qu'il a eus avec ce dernier, entretiens qui ont été publiés dans son livre, il a donné de nouvelles explications sur ʿAqqād concernant ce conflit.

« *Pour des raisons familiales, Aqqād a dû se déplacer à Aswan après qu'il eut fini l'écriture du premier volume d'al-dīwān . Il a laissé le soin à Māzinī de vérifier la version finale avec l'éditeur et de pourvoir à l'envoi à l'imprimerie. Māzinī a profité de l'absence d'Aqqād pour ajouter le fameux dernier chapitre à l'ouvrage dont l'article " l'idole de la magouille" où il a accablé Šukrī de toutes sortes d'accusations et d'insultes*³⁶⁰ ».

ʿAbd al-Ḥayy Diyāb a ajouté qu'ʿAqqād a longtemps tempéré Māzinī pour deux raisons: d'abord par pitié vis à vis de Šukrī car de son point de vue il était psychologiquement fragile ! Ensuite, ʿAqqād n'a pas voulu aggraver la situation pour offrir à ses adversaires néoclassiques une raison ou le plaisir de constater l'échec de l'école de la *dīwān* suite à ce conflit

Nous pensons que le témoignage d'ʿAbd al-Ḥayy Diyāb sur le sujet manquait d'objectivité, que les propos de son livre concernaient directement ʿAqqād et se réfèrent à leurs entretiens. Ces entretiens restaient les seuls témoignages de l'époque où ʿAqqād était en pleine gloire et où les deux autres poètes concernés avaient disparu, époque où l'attribution de la fondation de l'école *d'al-dīwān* ne dépendait que d'ʿAqqād. Un fait imposé par des écrits divers et utilisé comme une réalité historique liée à son statut et à son charisme.

Toutefois, ce témoignage passionnel s'ajoutait aux précédents de Muftāh et de Niqūlā Yūsuf concernant Šukrī, nous avons affaire à des critiques sous l'emprise de l'émotion ou de la fascination de la personne critiquée qui les a influencés ; c'est un soutien aveugle qui ignore les règles classiques pour porter un jugement équitable.

Selon Emile Littré (1801-1881), dans son *Dictionnaire de la langue française*, la critique littéraire est *l'art de juger les productions littéraires* », et *le critique est celui qui juge des ouvrages d'esprit* ; nous sommes assez loin de cet état d'esprit.

ʿAbd al Ḥayy Diyāb a omis de vérifier les propos d'ʿAqqād concernant l'histoire de l'édition *al-dīwān* sur deux points : premièrement, si nous admettons que Māzinī a ajouté son article sans l'accord d'ʿAqqād et en son absence, il suffit d' un regard sur le premier volume *al-dīwān* pour comprendre les faits; sans l'article de Māzinī, ce volume ne dépasserait pas une quarantaine de pages et deviendrait un petit cahier et non plus un livre à éditer.

³⁶⁰) Diyāb ʿAbd al-Ḥayy, pp.127-128.

Deuxièmement, si 'Aqqad n'était pas vraiment d'accord avec Māzinī pour la publication du premier article, pourquoi a-t-il accepté le deuxième article qui portait le même titre et qui traitait Šukrī de la même manière dans le deuxième volume édité deux ans plus tard ?

Ainsi nous ne pouvons pas admettre qu'Abd al-Ḥayy Diyāb ait donné raison à Māzinī au prétexte que c'est Šukrī qui aurait commencé à critiquer Māzinī avec son excessive intolérance et son tempérament incontrôlable quant il était satisfait ou fâché. Māzinī n'a fait que lui répondre et selon Diyāb, nous pouvons nous réjouir qu'ʿAqqād afin de ne pas aggraver la situation et de garder un soupçon d'unité du groupe ait fait preuve de beaucoup de générosité en ne répondant pas aux propos de Šukrī qui le traitait de populace ³⁶¹.

Nous évoquerons ultérieurement d'abord la négligence d'Abd al-Ḥayy Diyāb qui a témoigné d'une certaine partialité dans le traitement historique de la crise entre Māzinī et Šukrī, puis son attaque affligeante contre Šukrī. Ce sont les écrits du temps des regrets et l'analyse de leurs réactions qui ont pu nous éclairer sur le rôle de chacun des trois et la responsabilité de chacun dans cette crise ; ces articles sont rédigés bien des années après le conflit et peuvent être une base solide de réflexion sur les raisons exactes qui ont mis à mal la continuité du mouvement.

Dans un article paru dans le journal al-Ġihād du mois de septembre 1934, Māzinī a évoqué à nouveau sa relation avec Šukrī en présentant une fois de plus ses sincères excuses et en exprimant pour la première fois le rôle qu'a joué Šukrī dans sa vie d'homme de lettres, il a relaté ses actes bienveillants à son égard, ses conseils, la transmission de ses connaissances et son aide morale et matérielle qui lui ont ouvert de nouveaux horizons dans sa vie d'écrivain. Il a décrit en toute franchise cette relation en la qualifiant de celle du maître à son élève ^{clxxiii}.

'Aqqād, angoissé par cette déclaration, a répondu trois jours plus tard à l'article de Māzinī dans le même journal en reniant toute influence que Šukrī ou qui que ce soit aurait pu avoir sur lui, en ajoutant qu'il s'est construit tout seul par une lecture diversifiée et intense sans être l'élève de personne, qu'il a été écrivain, traducteur et critique littéraire bien avant de faire la connaissance d'abord de Māzinī et plus tard de Šukrī.

Il a affirmé que sa liberté et sa pensée n'ont jamais été influencées depuis ses premiers écrits et, ce, jusqu'à ce jour, ni par quiconque ni par une école ; sa méthodologie et la confiance en ses idées ont été le moteur de sa production littéraire ; il a ajouté que contrairement à ses deux camarades qui au fil des années ont orienté leurs penchants vers les méthodes de l'école structurale philosophique ^{clxxiv}.

³⁶¹) *Ibid.* p.128.

Par délicatesse, Šukrī a effectué un retour après des années de silence et a répondu à ses deux anciens camarades. Il a voulu enfin fermer ce dossier et avoir la paix dans sa nouvelle vie loin de l'agitation du Caire et de ses médias.

Il s'est adressé d'abord à Māzinī³⁶² puis à Aqqād³⁶³ pour leur dire qu'il n'avait jamais eu la prétention de se déclarer maître ou guide de qui que ce soit, qu'il n'avait jamais revendiqué le fait d'être à la tête d'une école de pensée ni le fondateur de la méthodologie moderne, qu'il n'avait jamais été un adversaire dans aucune bataille littéraire et enfin qu'il n'avait aucun sentiment de rancune vis à vis de l'un ou de l'autre.

³⁶²) Šukrī 'Abd al-Raḥmān, *al-Šuhrā' wa al-Ḥulūd*, In. al-Balāg, le Caire, 6 septembre 1934.

³⁶³) Šukrī 'Abd al-Raḥmān, *al-Šuhrā' wa al-Ḥulūd*, In. al-Mūqaṭam, le Caire, 12 septembre 1934.

6) *L'école d'al-Dīwān*

Plusieurs titres et noms ont été donnés à ce trio d'amis qui a pris l'engagement de bousculer la vie littéraire arabe au début du vingtième siècle. Au début, on les a appelés: le mouvement innovateur, le mouvement littéraire moderniste ou l'école moderniste de la littérature arabe. Toutes ces appellations ont été attribuées à ce mouvement pour faire face à un autre, installé depuis quelques années et nommé la *nahḍa*, avec un autre trio composé de Bārūdī, Šawqī et Ḥāfiẓ³⁶⁴.

Enfin c'est l'appellation de l'école d'*al-dīwān* qui est restée pour toujours dans l'histoire littéraire arabe, suite à la publication du livre du même nom d'al-Aqqād et de Māzinī en 1921.

ʿAqqād va être le premier à clarifier dans plusieurs écrits une description qui définit le rôle de cette école ; il a surtout voulu qu'elle traduise au plus juste leurs idées et en même temps, qu'elle soit un école formatrice pour les futurs poètes afin qu'ils prennent conscience et qu'ils n'hésitent plus à bousculer ce statut avantageux établi par les néoclassiques.

ʿAqqād a écrit :

*« Nous pouvons appeler cette école: "l'école humaniste", car sa première préoccupation a été la nature humaine. Elle a demandé au poète qu'il soit sincère dans ses sentiments et dans ses expressions. Son seul slogan pour défendre la modernité a été ; exprimez-vous librement sur n'importe quel sujet ou à n'importe quel moment avec vos sentiments humains. C'est aussi mon slogan depuis que j'ai œuvré pour la création de cette école durant le premier quart du vingtième siècle »*³⁶⁵.

Alors que cette appellation était liée au livre publié par le duo ʿAqqād et Māzinī, l'histoire ne pouvait pas ignorer ʿAbd al-Raḥmān Šukrī, le troisième du trio et le plus doué des trois. Šukrī a subi une injustice sociale et intellectuelle liée à des échanges sanglants dans la presse avec Māzinī et au silence surprenant d'ʿAqqād qui n'est pas intervenu pour réconcilier les deux amis. Le témoignage tardif des deux critiques sur la qualité artistique et intellectuelle de Šukrī n'a pas effacé les blessures ni les conséquences.

³⁶⁴) Haykal Muḥammad Ḥusayn, *Tawarat al-abab*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012, p.9, et Mandūr Muḥammad, *Muḥāḍarā fi al-ši'r al-Maṣry ba'd Šawqī*, Ma'had al-dirasāt al-ʿArabīyya, le Caire, 1955, pp. 66-88.

³⁶⁵) al-Aqqād Abbās Maḥmūd, *Dirāsāt fi al-Maḍāhib al-adabiyya wal-ḡtimāiyya*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2013, p.39.

ʿAqqād a déclaré dans le journal *al-Aḥbār* du 30 mai 1962 :

« *Il y a eu énormément de sujets en commun avec mes deux camarades Šukrī, et Māzinī, notre culture a été la même et nous avons échangé nos idées durant des années et puis à travers nos articles de presse et nos livres nos idées se sont exprimées et ont fondé les socles de cette école* ».

ʿAqqād a donné aussi à ce groupe le nom de *la génération d'après Šawqī*³⁶⁶ pour annoncer la naissance d'une nouvelle école et de la modernité tant attendues. Une école qui avait comme objectif de faire table rase de la poésie des néoclassiques et d'ouvrir de nouveaux horizons inspirés par la littérature et la critique romantique anglaises.

C'est la raison pour laquelle quelques chercheurs ont eu la certitude qu'ʿAqqād avait été le leader et le pionnier de ce groupe. D'autres se sont acharnés à affirmer que Šukrī, injustement écarté, avait été le premier poète à lancer ce mouvement de progressistes novateurs en présentant des articles qui prouvaient leurs propos à l'aide du critère de la datation.

ʿAbd al-Ḥayy Diyāb avait été parmi le premier groupe ayant désigné ʿAqqād comme seul fondateur de ce mouvement de la critique moderne, en minimisant dans un premier temps le rôle de Šukrī qui n'avait pas été associé aux premiers travaux scientifiques et méthodologiques, dans le livre *Al-Dīwān pour la littérature et la critique*, et qui n'avait publié que quelques articles timides signés par ses initiales afin d'éviter des reproches d'autres critiques.

Dans un deuxième temps Diyāb n'a pas considéré le travail de Māzinī comme un travail sérieux ; il a affirmé que ce dernier avait passé son temps à répondre à ses adversaires en employant l'ironie et la dérision, qu'il avait été parfois forcé de céder face à la critique de sa poésie et de ses idées en objectant pour se justifier le fait que les domaines où il excellait étaient le monde journalistique et le roman.

Diyāb a ajouté que Māzinī n'avait jamais su argumenter sur une idée ou une théorie ni aller au bout de ses réflexions et qu'il avait entièrement raison d'affirmer que seul ʿAqqād était le maître de cette école^{clxxv}.

Nous avons cité les propos de Diyāb, que nous pouvons estimer être éloignés de la réalité historique et de l'ouverture du débat sur la place donnée aux uns et aux autres à la tête de ce mouvement, ses justifications sont incompatibles avec la recherche scientifique³⁶⁷.

³⁶⁶) Šū'arā miṣr wā bī'atihim fī al-ḡīl al-mādī, p.191.

³⁶⁷) Diyāb ʿAbd al-Ḥayy, p.135.

Tout d'abord, Diyāb a rencontré quelques difficultés avec les dates en affirmant que le conflit entre Māzinī et Šukrī a eu comme effet immédiat une cassure relationnelle entre eux et avait en donnant comme datation l'année 1916, année où Šukrī s'était isolé et avait arrêté d'écrire des articles portant l'empreinte *d'al-dīwān* ; cette affirmation est totalement fausse.

Une vérification historique sur les échanges en eux avant et après la crise permet de prouver que leurs relations et leurs échanges n'ont pas cessé jusqu'à l'année 1921, année de la publication *d'al-dīwān* où Māzinī a dérivé par des agressions personnelles et des insultes enfantines.

Ensuite, Diyāb a affirmé que Šukrī n'avait participé à aucun travail réalisé par *al-dīwān* ; il avait en partie raison mais il fait l'amalgame entre le groupe et la publication du livre portant le même nom. Šukrī n'avait pas été directement concerné par le livre mais, il avait participé à la création du groupe et au développement de ses idées novatrices pour l'époque.

ʿAqqād, lui même, a témoigné dans l'introduction du livre *d'al-dīwān* que ses idées n'étaient pas nées avec le livre, mais qu'elles étaient le fruit d'un travail de plusieurs années d'un groupe porteur d'une nouvelle doctrine pour la littérature et la poésie³⁶⁸.

Ce livre est l'aboutissement de leur travail et ils ont réussi à rallier à leurs idées une partie de la jeune génération.

Puis, s'agissant des propos de Diyāb concernant Šukrī, celui-ci n'avait publié que quelques articles timides signés par ses initiales afin d'éviter les échanges avec d'autres critiques. Nous laisserons la réponse à ʿAqqād et à ses propos contenus dans deux articles parus à un mois d'intervalle, tout d'abord dans le magazine *al-Hilāl*, ensuite dans le magazine *al-Šahr*. ʿAqqād a évoqué le statut de Šukrī sur la scène culturelle auprès de ses amis et de ses élèves.

« Rien n'était plus délicieux que d'écouter Šukrī récitant de la poésie arabe ou européenne; il commentait vers après vers et poursuivait avec ses commentaires et ses critiques , ʿAqqād a ajouté que ce que Šukrī avait déjà publié ne représente qu'une goutte d'eau dans l'océan par rapport à d'autres commentaires aussi précieux évoqués oralement et qui n'ont jamais été édités³⁶⁹ ».

³⁶⁸) al-ʿAqqād ʿAbbās Maḥmūd, al-Māzinī Ibrāhīm ʿAbd al Qāder, *Kitāb al- dīwān*, Naḥḍat Mīṣr lil našr, le Caire, 2009, p.3.

³⁶⁹) Al-ʿAqqād ʿAbbās Maḥmūd, *Makānat Šukrī*, In. al-Hilāl, le Caire, février 1959.

Et Aqqād a ajouté^{clxxvi} :

« Les commentaires sur les théories littéraires que Šukrī a enseignées à son entourage et à ses élèves pendant leurs rencontres dépassent largement tout ce qu'il a écrit. Il bénéficiait d'une nature d'exception pour décrypter avec facilité ce qu'il lisait ainsi que les lectures des autres; il lui suffisait de feuilleter un recueil ou un livre pour le commenter et le critiquer comme un expert de pierres précieuses qui reconnaît un joyau au premier coup d'œil; quelques uns de ses élèves imaginaient qu'il improvisait; il les impressionnait par son éloquence . Il laissait le temps à ses élèves de se forger un avis jusqu'à leur rencontre suivante; nul avis ne pouvait contredire l'avis de départ de Šukrī; en réalité, il avait une telle somme de connaissances qu'il lui suffisait d'avoir l'occasion d'activer sa mémoire³⁷⁰».

³⁷⁰) Al-Aqqād 'Abbās Maḥmūd, *Makānat Šukrī*, In. al-Šahr, le Caire mars 1959.

6-1) La période productive du trio d'*al-dīwān*

Comme nous l'avons exposé dans le chapitre précédent, Māzinī a connu Šukrī en 1906 durant leurs formations à l'école des instituteurs du Caire, puis, l'année suivante, Māzinī a fait la connaissance d'Aqqād dont il a été un lecteur fidèle de ses articles publiés à cette époque dans le journal *al-Dustūr*.

Cette relation s'est transformée en amitié très forte qui a perduré jusqu'au décès de Māzinī. En 1912, Šukrī est revenu de Londres après des études rendues possibles grâce à une bourse; Māzinī l'a présenté alors à Aqqād. Les trois jeunes poètes ont trouvé un centre d'intérêt commun dans l'édification d'une nouvelle histoire littéraire.

La période du groupe d'*al-dīwān* n'a pas coïncidé avec la publication du livre portant le même nom, mais elle s'est déployée sur une durée d'une dizaine d'années avec des publications qui ont soutenu individuellement et parfois mutuellement l'esprit de ce groupe.

Dès la publication du premier recueil de Šukrī, *Ḍaw'al-Fağr*, en 1909, son introduction a révélé l'intention de cette nouvelle école. Šukrī a commencé en évoquant un thème cher à ses trois camarades: la sincérité des sentiments; il a su résumer ce message en un seul vers de poésie :

« *Ô oiseau du paradis, la poésie n'est que du sentiment* ».

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

Entre temps, Šukrī a continué à publier de la poésie assez régulièrement, environ tous les deux ans; chaque recueil est précédé d'une introduction qui prépare le public à cette nouvelle poésie; il a essayé en même temps de transmettre les idées de cette nouvelle école de critique. Dans son deuxième recueil *Layyalī' al-Afkār*, Aqqād s'est chargé de rédiger la préface dans laquelle il a exposé les qualités de la poésie de Šukrī d'après les points de vue d'*al-dīwān* ^{clxxvii}.

Le troisième recueil *Anāšīd al-Šibā* est dédié à son ami Māzinī et son introduction a porté sur les sentiments dans la poésie ^{clxxviii}.

A partir du quatrième recueil *Zahr al-Rabī'*, l'introduction n'a plus été une présentation du recueil mais, le premier pas d'une longue route qui a commencé par dévoiler les différentes problématiques que l'école d'*al-dīwān* voulait aborder : le rôle de la poésie, l'existence, l'imitation, la différence entre un poète tout court et un grand poète, les sentiments sincères pour écrire une (*vraie*) poésie, l'abandon des différents genres dans la poésie arabe *amour, louange, lamentation...*

une seule poésie sentimentale qui exprime l'état psychologique du poète et enfin l'affirmation de cet attachement à la critique romantique anglaise illustrée par la citation de Wordsworth^{clxxix}.

Cependant, Šukrī le romantique, va donner une place essentielle à la poésie d'amour en cherchant dans cet amour une forme de spiritualité qui va dépasser les sentiments primaires comme l'amour charnel ou le désir. Selon Šukrī, l'ensemble des sentiments humains se définit à partir de l'amour : la haine, l'amitié, l'espoir, le désespoir, la jalousie, le regret, le courage, l'ambition, la générosité, la cupidité³⁷¹...

C'est grâce à cet amour que peut naître la noblesse des sentiments humains; nous voyons dans la beauté de l'Homme *les visages et les esprits*, dans la nature *les rivières, les fleurs, les plantes, les étoiles* et dans des phénomènes naturels *orages, tempêtes, éclipses*... Toujours selon Šukrī, c'est l'ensemble de ces éléments qui permet de développer notre imaginaire et qui nous aide à découvrir l'esthétique dans nos expressions artistiques.

Malheureusement, Šukrī n'a laissé ni traces écrites de ses conférences ni de ses échanges réguliers avec ses élèves et ses amis. Mais, le contenu des introductions de ses recueils et de ses articles dans les journaux et revues permet de souligner son rôle dans le mouvement progressiste du début du XX^{ème} siècle.

Plusieurs éléments nous confortent dans l'idée que Šukrī a été le meneur de cette école: l'antériorité de ses critiques par rapport à ses deux camarades, son style direct et clair dans la présentation de ses idées au moment où Māzinī et 'Aqqād avaient tendance à se répéter et à entrer dans les détails pour argumenter leurs propos.

Enfin Šukrī pratiquait une critique rationnelle cherchant l'intérêt de la poésie sans vouloir offenser qui que ce soit, contrairement à Māzinī qui a critiqué la poésie de Ḥāfiẓ et plus tard celle d'Aqqād avec ses attaques contre Šawqī.

En 1916, Šukrī a publié en même temps que son quatrième recueil, trois ouvrages variés: des essais, un roman et un livre qui regroupe plusieurs articles intitulés *al-Ṭamarāt*, *Ḥadīṯ 'Iblīs* et *al-I'trāfāt*.

C'est aussi en 1916 que Šukrī a publié son cinquième recueil intitulé *al-Ḥaṭarāt*. Dans cet ouvrage Šukrī est revenu sur la métaphore et l'imaginaire, deux notions qui avaient été abordées par les néoclassiques quelques années auparavant et reprises différemment par *al-dīwān* en attaquant même les critiques néoclassiques^{clxxx}.

³⁷¹) Ġunīmī Hilāl Muḥammad, *Al-Rūmantikīya*, Naḥḍa Mīsr, le Caire, 1962, p.11.

Il avait intitulé son introduction *De la poésie et de ses doctrines* et repris l'idée phare *d'al-dīwān*, celle du rôle de la poésie dans une société et du statut prophétique des poètes³⁷².

La même année 1916, Aqqād a publié son premier recueil comportant deux introductions; tout d'abord celle de Māzinī où il a félicité son ami de la manière distinguée qu'il a utilisée pour s'inspirer d'un des poèmes d'Ibn al-Rūmī³⁷³(m.896) en créant une "comparaison" respectant la même mesure et la même rime !

Un acte provoquant si l'on prend en compte ce qu'ils dénonçaient dans leurs combats menés contre les néoclassiques et leurs obsessions d'imiter les anciens. Ensuite, Aqqād a écrit une petite introduction, à la manière de Šukrī et des romantiques anglais où il a évoqué l'importance de la poésie dans la progression des nations³⁷⁴.

Un année plus tard, Aqqād a publié son deuxième recueil, il a écrit plusieurs introductions pour éclairer le lecteur sur des sujets traités en poésie avec à la fin un passage en prose où il a voulu traiter d'une manière philosophique le thème de *la poésie et la civilisation*.

La première introduction a été intitulée *le temple d'Edfou*, un des vestiges de la dynastie des Ptolémées mais le sujet de l'introduction évoquait l'importance de la religion pour l'humanité³⁷⁵. Le deuxième texte, en prose dans le recueil, est adressé aux jeunes égyptiens et parle de leurs comportements déshonorants, il est suivi d'une poésie qui a complété les propos en prose :

Le troisième texte, écrit en prose et considéré comme une introduction, avait comme titre *L'univers et la vie*, un texte totalement inspiré par le romantisme anglais et son mysticisme pour aborder les éternelles questions sur l'existence humaine, l'univers et le créateur³⁷⁶.

Ensuite, Aqqād a regroupé ses recueils dans un seul volume, appelé tout simplement *Le recueil d'Aqqād*³⁷⁷; il a alors donné un titre à chaque recueil. Le premier a été *Le réveil du jour*³⁷⁸, le deuxième *L'éblouissement du midi*³⁷⁹, le troisième *Les spectres de fin d'après midi*³⁸⁰ et enfin *Les chagrins nocturnes*³⁸¹.

Aqqād a publié trois livres qui ont regroupé ses différents articles publiés entre 1909 et 1915 dans des journaux et des revues. Le premier livre est sorti en 1912, il est

³⁷³) al-Aqqād Abbās Maḥmūd, *Diwān al- Aqqād*, p.3.

³⁷⁴) *Ibid.* p.8.

³⁷⁵) *Ibid.* p.136.

³⁷⁶) *Ibid.* p.165.

³⁷⁷) al-Aqqād Abbās Maḥmūd, *Dīwān al- Aqqād*, Al-Mūqtataf, le Caire 1928.

³⁷⁸) *Yaqẓit al-ṣabāḥ*.

³⁷⁹) *wahağ al-zahīra* '.

³⁸⁰) *Ašbāḥ al-Aṣīl*.

³⁸¹) *Ašğān al-Layl*.

intitulé *Le résumé du quotidien*³⁸², il l'a toujours considéré comme son acte de naissance d'écrivain et de poète. Le deuxième a été publié en 1915 ; il est intitulé *L'assemblée des vivants*³⁸³; il a présenté et commenté la théorie sur l'Evolution de Dārwin et la philosophie de Nietzsche sur la volonté de puissance, la même année, il a publié un livre sur les femmes intitulé *Le deuxième Homme*³⁸⁴.

L'année de la publication du livre d'*al-dīwān*, 'Aqqād a édité une série d'articles de presse regroupés sous le titre *Les chapitres*³⁸⁵. Arrêtons nous sur cette date ; le trio, 'Aqqād, Māzinī et Šukrī avait encore des échanges qui influençaient leurs pensées et leurs idées, reprises plus tard dans le livre d'*al-dīwān* écrit par 'Aqqād et Māzinī.

Māzinī, de son côté, a publié en 1915 son premier livre intitulé *La poésie de Ḥāfīz*³⁸⁶, petit ouvrage de 57 pages, dans lequel il a regroupé une série d'articles diffusés principalement dans le journal 'Ukāz entre 1913 et 1914 en ajoutant deux ou trois articles inédits pour atteindre le volume d'un livre digne d'être édité.

Nous pensons que l'intérêt de ce livre ne se résume pas seulement dans le fait que Māzinī ait voulu attaquer directement Ḥāfīz, un des représentants de la poésie néoclassique, en le traitant de poète rigide, comme en témoigne son passé de militaire, ni dans le fait de le comparer à Šukrī en le qualifiant de poète spontané, naturel et sentimental ; en effet la critique de Māzinī dans ce livre est subjective et basée sur une amitié sans faille avec Šukrī et une méconnaissance profonde de la personnalité d'Ḥāfīz^{clxxxi}.

Mais, l'intérêt se trouve plutôt dans l'introduction où Māzinī a annoncé la naissance de cette nouvelle école de critique. Une nouvelle école qui osait poser des questions et chercher des réponses en évitant un attachement aveugle à l'héritage des poètes anciens. Une école qui refusait l'imitation et optait pour la sincérité des sentiments et pour la vérité dans les propos.

Contrairement à ses deux camarades, Māzinī a toujours eu tendance à se justifier sur ses critiques y compris celles qui concernaient Ḥāfīz; c'était encore l'époque où la critique se trouvait bloquée dans la case «blâmer» et où le public percevait ces écrits comme un geste hostile vis à vis de la personne critiquée, surtout si la personne était très populaire, comme c'était le cas d' Ḥāfīz.

Māzinī a précisé, pour éviter tout soupçon d'impartialité, qu'il n'avait jamais rencontré Ḥāfīz, ni lié une amitié quelconque avec lui et a ajouté que son but n'était pas de bâtir sa célébrité sur le dos d' Ḥāfīz, ni un moyen pour gagner sa vie. Sa seule raison

³⁸²) al-'Aqqād Abbās Maḥmūd, *Hulāsāt al-yawmiyya*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2013.

³⁸³) al-'Aqqād Abbās Maḥmūd, *Maḡma' al-Aḥyā*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012.

³⁸⁴) al-'Aqqād Abbās Maḥmūd, *al-Insān al-tānī*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012.

³⁸⁵) al-'Aqqād Abbās Maḥmūd, *al-fuṣūl*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012.

³⁸⁶) Māzinī Ibrāhīm 'Abd al Qāder, *Ši'r Ḥāfīz*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2013.

était, selon ses propos, de rendre service à la critique moderne en restant fidèle à ses convictions et en respectant les idées de la nouvelle doctrine de cette critique^{clxxxii}.

En 1915, Māzinī a publié *la poésie: ses fins et ses moyens* (*al-Ši'r gayyātihī wa wasā'ihī*); c'est une étude sur la poésie moderne avec les propos de plusieurs poètes et écrivains européens comme Hazlitt, Shelley, Wordsworth...

Māzinī a pris une certaine liberté en évitant de les mentionner; il a aussi renoué avec les écrits de poètes plus connus et déjà repris par d'anciens auteurs arabes, comme Platon ou Aristote ; il a été contraint de les citer et s'est attribué des propos de Sainte-Beuve ainsi que de critiques contemporains comme al-Ḥimšī ou al-Ḥalidī qui étaient déjà connus du public.

ʿIzz al-dīn al-Amīn a indiqué dans son livre *La naissance de la critique littéraire en Egypte*³⁸⁷ qu'il avait consulté un manuscrit inachevé de Māzinī avec son introduction datée de l'année 1918 dans laquelle Māzinī avait déjà précisé le sujet de chaque chapitre. Les chapitres ont été rédigés dans cet ordre : l'évolution de la langue, l'origine de la poésie, la théorie de la poésie, la poésie et la musique, les écoles poétiques et enfin la critique littéraire. Māzinī a donné ainsi le titre de son futur livre *La philosophie de la poésie et de la critique littéraire*.

Al-Amīn n'a pas obtenu de réponse de la part de la famille de Māzinī sur les raisons qui ont empêché ce dernier de publier cet ouvrage ; en vérifiant son contenu il n'a pas trouvé de traces des chapitres du manuscrit dans les articles publiés plus tard dans la presse.

Nous pouvons ajouter le titre assez significatif d'un livre de la fin de cette période; Māzinī a publié en 1925 une série d'articles qu'il avait déjà publiés dans la presse entre les années 1913 et 1924 sous le titre *La récolte de la paille séchée*³⁸⁸.

Ce livre contient plusieurs articles traitant de la critique, allant de la traduction du Muṭrān de la pièce de Shakespeare *Le Marchand de Venise*, jusqu'à deux études sur la poésie d'Ibn al-Rūmī et de Mutanabbī, une traduction de la version anglaise des quatrains d'al-Ḥayām et enfin, plusieurs articles sur les théories de Max Nordeau (1849-1923) sur l'avenir de la critique littéraire.

Nous avons voulu, au cours des deux chapitres qui ont précédé, aborder la production et le parcours du trio d'*al-dīwān*, et en même temps analyser l'impact du conflit entre Māzinī et Šukrī sur cette école moderniste. Avant tout, nous pensons que la publication du livre *d'al-dīwān* n'a pas été le début de l'aventure, comme ʿAbd al-Ḥayy Diyāb l'avait prétendu, mais, plutôt la fin de cette aventure et de l'école de critique qu'ils ont voulu bâtir.

³⁸⁷) al-Amīn ʿIz al-dīn, *Naš'at al-Naqd al-Ḥadīthī fī Miṣr*, Dār al-Mʿarīf, le Caire, 1970, p.232.

³⁸⁸) al-Māzinī Ibrāhīm ʿAbd al Qāder, *Ḥašād al-Ḥašīm*, Hindāwī lil-Taḳāfa , le Caire, 2012.

L'essentiel de leurs idées avait déjà été affirmé dans les articles et les introductions de leurs recueils respectifs bien avant la publication du livre d'*al-dīwān*. Aqqād avait confirmé cette réalité dans la présentation du livre, en déclarant la naissance de cette école ³⁸⁹:

« c'est un projet qui doit comporter dix volumes et qui a commencé depuis quelques années , il a pour but d'exposer une nouvelle doctrine sur la poésie, sur l'écriture littéraire et sur la critique ^{clxxxiii} ».

Aqqād a ajouté :

« c'est grâce à cette jeune génération que le public a accepté enfin la réalité de la stagnation de la vie littéraire et surtout de la poésie des néoclassiques, cette poésie étant restée dans l'imitation des anciens sans évolution ni invention ³⁹⁰ ».

Les publications du trio, après la sortie du livre d'*al-dīwān* sur la critique, ont souvent été des reprises d'anciens articles qui traitaient de sujets déjà abordés.

Malgré cela, le trio du groupe d'*al-dīwān* a laissé à la critique moderne une empreinte significative; les forces des membres du trio se trouvent d'une part dans une maîtrise exceptionnelle de leurs doubles cultures qui ne rejettent pas tout l'héritage des anciens arabes, d'autre part dans la manière avec laquelle ils ont su montrer les faiblesses et la stagnation de la poésie contemporaine.

Ils se sont mis contre vents et marées à attaquer les grands noms des néoclassiques et ont eu le courage de bousculer les règles établies pour imposer un esprit de modernisme qui a démarré timidement au début du XX^{ème} siècle ³⁹¹.

Dans notre étude, nous n'aborderons pas le concept de l'unité organique de la poésie chez *al-dīwān*, concept qui est devenu par la force des choses et par la machine médiatique, le sujet principal de l'école d'*al-dīwān*; plusieurs écrits et plusieurs chercheurs ont traité le sujet sans prêter attention au fait qu'il avait déjà été évoqué par d'autres quelques décennies avant la naissance de cette école.

Al-Šidyāq, al-Marṣafī, Sulaymān al-Bustānī, Nağīb Ḥaddād et Rūḥī al-Ḥālidī ont déjà abordé le sujet en précisant qu'il ne s'agit pas d'une caractéristique absolue dans la poésie arabe. Abd al-Raḥmān Šukrī a commenté l'unité organique de la poésie arabe en affirmant que le débat n'avait pas une réelle importance dans la majorité de la poésie

³⁸⁹) al-Aqqād 'Abbās Maḥmūd, al-Māzinī Ibrāhīm Abd al Qāder, *Kitab al- dīwān*, Nahḍa't Mīṣr l'Našr, le Caire, 2009, p.3.

³⁹⁰) *Ibid.* p.3.

³⁹¹) Māzinī, *Ḥaṣād al-ḥašim*, p24.

arabe, surtout *al-Gazal* , la poésie d'amour, l'unité organique est bien présente. La poésie tournait autour de la bien aimée même si elle commençait par évoquer les ruines ou une partie de sa nostalgie des jours heureux.

6-2) Le concept de la critique de l'école d'al-Dīwān

6-2-a) La conception de la poésie

La première mission d'al-dīwān a donc été de créer un nouveau concept pour la poésie arabe. Les trois camarades ont pris conscience qu'ils ne pouvaient plus utiliser les déterminations naïves répétées durant des siècles par les anciens et qui ont encore conservé leurs résonances au XX^{ème} siècle.

Māzinī a été le premier à critiquer ces définitions traditionnelles de styles : *la poésie est la parole rimée et mesurée* ou *un homme de lettres doit avoir une connaissance générale*; Māzinī a répondu qu'il n'a jamais trouvé dans l'histoire de la critique arabe une définition qui évoquait l'esprit et les sentiments du poète; nous pouvons tout dire et ne rien dire avec des paroles rimées et mesurées³⁹².

L'ouverture aux cultures occidentales a procuré une connaissance nouvelle des différentes philosophies de l'esthétique et de plusieurs écoles de la critique, de la littérature et de l'art. Chaque membre du groupe a, à sa manière, bénéficié de cette ouverture en plaçant les choses dans l'ordre par rapport à l'ancienne critique, soit par les introductions de leurs recueils soit par les articles et plus tard par les livres qu'ils ont édités.

En étudiant la genèse de l'école d'al-dīwān, nous constatons que sa compréhension du sens premier de la poésie va déclencher une vision révoltée face à la situation de leur époque. Cette compréhension de l'effet direct de la littérature va expliquer les principales étapes de leurs conceptions de la modernité.

Nous pouvons considérer que leurs démarches s'intègrent dans ce que nous pouvons appeler *la philosophie de l'art* ou *la critique philosophique*; cette critique qui a commencé par définir les caractéristiques des normes de la poésie et qui a affirmé ensuite que ces règles doivent être appliquées à leurs créations poétiques et accompagnées d'une critique pratique sur la production d'autres poètes.

Cependant, nous pensons que le trio d'al-dīwān a de nombreux points de similitudes avec les poètes romantiques anglais; plusieurs d'entre eux comme Wordsworth, Shelley et Coleridge ont été des critiques littéraires en même temps qu'ils ont été des poètes; à plusieurs reprises, leurs poésies ont été accompagnées par un article théorique qui éclairait leur vision sur la poésie.

³⁹²) Māzinī, *al-Ši'r gāyyātih wa-wasā'ītih*, p33.

Dans un autre livre, il a comparé les critiques arabes aux occidentaux, en accusant les premiers de ne pas avoir la capacité intellectuelle par rapport à ces derniers pour inventer des définitions qui ont suivi l'évolution naturelle d'une société dans le temps³⁹³.

Toutefois, le trio n'a pas voulu donner une définition ferme à la poésie, mais, à plusieurs reprises, il a multiplié ses déclarations en abordant les différentes facettes de la poésie. Pour 'Aqqād:

« *la poésie est la vie, comment pouvons-nous donner une seule définition à la vie*³⁹⁴ »?

Le plus souvent, ils ont dans la plupart de leurs écrits persisté dans l'idée que la poésie était une expression sentimentale qui traduit l'état intérieur du poète.

En reprenant la première production poétique de cette école, dans le premier recueil du Šukrī, nous trouvons sur la couverture de recueil :

Ô oiseau du paradis, la poésie n'est qu'un sentiment ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

De la même façon 'Aqqād a adopté une formule identique, il a exprimé à plusieurs reprises dans son livre "*Hulāṣat al-yawmīya*" qu'il est fondamental que l'âme de l'écrivain se manifeste dans son écriture... Un poète n'est pas celui qui cherche la métrique, ni la rhétorique grandiose, ni la métaphore lointaine, mais celui qui sent et qui fait sentir... Le même 'Aqqād dans la préface de la deuxième partie de son recueil (*Wahağ al zahīra*) a écrit :

Pour ta beauté j'ai écrit de la poésie rimée شعر لحسنك فيه كل قافية
qui n'exprime qu'une partie de mes sentiments³⁹⁵ وما تضمن إلا بعض وجداني

La réflexion du trio n'est pas née du néant, mais de la manière dont les néoclassiques ont persisté dans l'imitation des anciens et dans l'abandon complet de la personnalité du poète dans sa poésie. Ils ont eu tous les trois accès à la littérature occidentale et surtout à la littérature romantique, selon Wordsworth :

« *l'homme est fait de passions, de pensées et de sentiments*³⁹⁶ »

³⁹³) Māzinī, *Ḥaṣād al-ḥaṣim*, p184.

³⁹⁴) al-'Aqqād 'Abbās Maḥmūd, *Hulāṣat al-yawmīya*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2013, p.13.

³⁹⁵) al-'Aqqād 'Abbās Maḥmūd, *Dīwān wahağ al zahīrā*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2013, p.7.

³⁹⁶) Morère Pierre, Mémoire et création dans les préfaces des Lyrical Ballads : l'héritage du XVII^e siècle., In: Persée, Mémoire et création dans le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles. Actes du Colloque-Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles. Paris, 1983, p26.

En même temps ils se sont intéressés à la poésie arabe classique où ils ont découvert quelques poètes progressistes révoltés contre les règles et les formes établies par les conservateurs.

Cet acharnement utilisé pour trouver une subjectivité a aussi ses raisons. Les pionniers de la critique de la *nahḍa* ont essayé d'imposer un esprit rationnel en se référant à la fois à la logique d'Aristote basée sur le maintien des formes qui imposent un équilibre entre chaque partie du poème et sur la totalité du poème ; cette rationalité a été enseignée par deux générations : de Marṣafī à Muḥammad ʿAbduh et de Ğamāl al-Dīn al-Afġānī jusqu'à Luṭfī al-Sayyīd et Muṣṭafā Ṣādiq al-Raḥī'i; elle va arriver à son terme avec les changements sociétaux et la naissance d'une petite bourgeoisie à la recherche d'un nouvel esprit individualiste.

Sans aucun doute, pour al-*dīwān*, la considération pour les sentiments humains est prioritaire et la liberté individuelle mérite le respect. Chaque expression poétique est considérée comme un engagement moral pour le poète qui défend ses droits et respecte ses devoirs vis à vis du lecteur.

Pour cela, le concept des sentiments ne s'arrête pas à l'expression poétique ni à l'univers spécifique du poète; mais à la transmission vers le lecteur; la réussite du poète se résume à cette transmission; donc le lecteur doit vivre dans les mêmes conditions que le poète au moment où il a exprimé ses vers.

Šukrī a évoqué cette idée à plusieurs reprises dans son œuvre; il a écrit dans la troisième partie de son recueil :

« Un grand poète ne se contente pas que les lecteurs comprennent son message, mais, il doit essayer de les plonger dans un état second en mélangeant ses sentiments et son âme à la leur³⁹⁷ ».

Une citation inspirée de la *Préface* de Wordsworth qui, dès le début de la période romantique, a donné une description relativement complète de l'expérience poétique :

« J'ai dit que la poésie est un débordement spontané de sentiments puissants, elle prend son origine dans l'émotion remémorée dans le calme de l'esprit ; l'émotion est contemplée jusqu'à ce que, par une sorte de réaction, le calme disparaisse peu à peu, et une émotion analogue à celle qui était auparavant l'objet de la contemplation se produise graduellement et existe elle-même dans l'esprit. C'est dans cet état d'esprit que commence généralement la composition réussie, et c'est dans un état d'esprit

³⁹⁷) Šukrī ʿAbd al-Raḥmān, *Dīwān ʿAbd al-Raḥmān Šukrī*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire, 2012, p.150.

semblable qu'elle se poursuit ; mais l'émotion, quels qu'en soient la nature et le degré, est modifiée, pour des causes variées, par des plaisirs divers, de sorte que l'esprit, en décrivant volontairement des passions quelles qu'elles soient, se trouvera, au total, dans un état de délectation³⁹⁸».

ʿAqqād et Māzinī sont sur la même longueur d'ondes avec Šukrī le premier a écrit :

« le poète est celui qui sent et sait se faire sentir³⁹⁹».

Māzinī, de son côté, a écrit, en reprenant des propos du philosophe irlandais Edmund Burke (1729-1797) :

« à ceux qui cherchent l'excellence chez un poète, je leur dis que ce n'est pas la métaphore qui enchante leurs esprits, mais ce sont les sentiments exprimés qui éveillent en eux les mêmes sentiments que ceux du poète⁴⁰⁰».

Si le groupe d'*al-dīwān* a été unanime pour dire que la poésie est une expression totalement liée à l'émotion intense et aux sentiments personnels du poète, ils se sont divisés sur la signification de ce lien. ʿAqqād et Māzinī ont épuré la signification de ce slogan en soulignant que, si la poésie doit transposer les sentiments personnels du poète, elle doit aussi traduire l'environnement et la société dans lesquels le poète vit; elle ne peut pas être détachée de la société sauf dans quelques cas où le poète a choisi d'être isolé ou replié sur lui.

Pour les deux auteurs, le talent d'un poète est composé d'une culture et d'un vécu influencé par l'historique de son environnement et alimenté par le quotidien et l'espérance d'un futur meilleur pour la société, cela a été pour ʿAqqād et Māzinī le point essentiel dans les formules de leurs critiques pratiques.

Cette idée a été à l'origine de la nouvelle doctrine de leur école de critique, doctrine qui va les accompagner tout au long de leur parcours. Le socle de la pensée d'ʿAqqād et de Māzinī a été de donner aux poètes une liberté et une conscience subjective en même temps qu'une identité sociétale. ʿAqqād a écrit dans l'introduction de son recueil (*Yaqzat al-ṣabāḥ*) :

³⁹⁸) Gérard Albert, *L'idée romantique de la poésie en Angleterre*, In. Presses universitaires de Liège, Liège, 1955, p.3.

³⁹⁹) ʿAqqād ʿAbbās, *Hulāsat al-yawmīya*, p.81.

⁴⁰⁰) Māzinī, *al-Ši'r gāyyātīh wa wasā'īth*, p.38.

« sur l'aspect émotionnel d'un homme de lettres, la littérature est d'abord le miroir de son âme et en même temps elle reflète les spécificités de son environnement⁴⁰¹ ».

Dans leur définition du statut du poète, ils ont préféré l'appellation *homme de lettres* أديب, terme qui inclut la notion de poète penseur ou poète philosophe. .

Contrairement à ses deux camarades, Šukrī a préféré que les émotions expriment un sentiment collectif et non pas seulement l'univers personnel du poète. Pour lui, la poésie est l'expression d'un sentiment collectif humain; c'est pour cette raison qu'il n'a pas cherché comme Aqqād et Māzinī à affirmer que la poésie est le reflet de l'image du poète et de sa vie, il a décrit le poète dans l'introduction de son quatrième recueil :

« le poète ne peut pas avoir une seule théorie dans sa poésie car les théories philosophiques sont en mouvement comme la mode vestimentaire à Paris, à chaque situation sa tenue vestimentaire et l'âme du poète est obligée de s'adapter à chaque changement de mode, il ne peut pas s'exprimer avec une seule doctrine philosophique et de la même manière avec une seule émotion, il cherche le plus juste dans chaque doctrine et adapte donc ses émotions⁴⁰² ».

Šukrī n'a pas voulu associer le contenu d'un poème avec la personnalité de son auteur, ni lier l'émotion, les sentiments et le vécu du poète avec sa production, mais plutôt avec un ensemble de sentiments humains et universels qui dépasse les frontières de l'individu, du temps et de l'espace. Autrement dit, il a dissocié les sentiments exprimés dans le poème de ceux du poète car il a pensé qu'il fallait considérer que la poésie ne révèle pas l'identité du poète.

Le poème est une abstraction imaginaire, indépendante de la vie de son auteur et de toute autre influence extérieure. Le poète exerce le même rôle qu'un peintre; il observe la réalité et en même temps, il ajoute ou enlève de la lumière à l'endroit où il pense qu'il y a une vérité à souligner, mais, dans aucun cas il ne peint la réalité.

La poésie est une créature imaginaire inventée par le poète; c'est pour cela que nous pouvons trouver son identité artistique mais pas son identité dans la vie. C'est un point de vue très important par rapport à celui d'Aqqād qui confère un statut prophétique au poète.

⁴⁰¹) al-Aqqād 'Abbās Maḥmūd, *Dīwān al-Aqqād*, al-Muqtaṭaf, le Caire, 1928, p.8.

⁴⁰²) Dīwān 'Abd al-Raḥmān Šukrī, p.208.

La poésie est inspirée du souffle de miséricorde

والشعر من نفس الرحمن مقتبس

et dans un peuple, le poète chevronné est miséricorde

والشاعر الفذ بين الناس رحمان⁴⁰³

La poésie est un but en soi et le poète est censé assurer une mission artistique; il n'est pas obligé de satisfaire aux attentes de la société en se comportant comme un militant ou un porte parole d'une cause politique, sociale ou moraliste. Šukrī a ajouté, dans la traduction de la quatrième partie de son recueil, que la principale règle de l'école romantique concerne la transmission:

« C'est le poète qui transmet les émotions loin de toute influence extérieure, quand il décrit la bien aimée, il brosse une image idéaliste de celle-ci, inspirée de l'esthétique ancrée en lui, le cœur du poète est le miroir de l'univers »⁴⁰⁴.

Cette phrase est intéressante car elle montre la différence entre les néoclassiques et la nouvelle école. Pour les néoclassiques, le miroir du poète a été le reflet de la nature et la description artistique s'appuyait sur des éléments de la nature. Les romantiques, au contraire, ont transféré ce miroir vers le cœur et les sentiments du poète.

La poésie, du point de vue de Šukrī, ne représente pas directement la vie ni la personnalité du poète, elle n'évoque pas la vie politique, sociale et économique de la société telle qu'elle apparaît mais, elle dépasse cette réalité pour exprimer la profondeur de la vie humaine.

Nous avons vu plus haut que Šukrī avait évoqué l'objectif visé par une écriture poétique; nous pensons qu'il y a un intérêt à approfondir davantage cette idée pour décrypter le sens que porte cette expression chez *al-dīwān*. Comme souvent, Māzinī a rejoint 'Aqqād dans la plupart des qualifications théoriques de leur école. Pour les deux poètes, le but premier de la poésie est de créer un plaisir partagé entre le poète et l'auditeur.

Ils ont ainsi évoqué deux étapes; tout d'abord au moment où le poète peut exprimer ses émotions et ses sentiments en composant de la poésie, il a déjà réalisé son propre plaisir; ensuite c'est au moment où il communique cette poésie et qu'il sent que l'auditeur vit les mêmes émotions que lui; alors, cette réussite dans la transmission est un deuxième plaisir.

Māzinī a écrit dans l'introduction de son recueil :

⁴⁰³) al-'Aqqād 'Abbās Maḥmūd, *Dīwān min Dawāwīn*, p.37.

⁴⁰⁴) *Ibid.* p.150.

« la poésie à l'origine est subjective, le poète cherche d'abord à se faire plaisir... Quand il a la certitude que le public l'encourage et apprécie ses paroles; il se perfectionne, corrige et prend acte de l'utilité de ses mots, alors, ses mots deviennent un art que nous appelons la poésie».

La poésie, selon Māzinī, est d'abord un acte subjectif inconscient; le poète a composé pour répondre à un besoin psychologique et parfois physique . Puis, il est passé à l'étape suivante; le succès auprès du public donne au poète un deuxième plaisir; pour cette raison Māzinī a ajouté que cette étape est améliorée grâce à une conscience éveillée⁴⁰⁵.

Dans le même état d'esprit, 'Aqqād a ajouté que la raison pour laquelle le public apprécie une poésie s'explique par la manière dont le poète a produit sa poésie; s' il est naturel sans artifice, cette poésie est communicative et touche les émotions et les sentiments naturels du lecteur; le plaisir mutuel est généré à travers ce partage émotionnel et esthétique que nous trouvons dans l'audition du poème⁴⁰⁶.

Šukrī se distingue encore une fois de ses camarades; selon lui, le plaisir n'est nourri que chez le lecteur; les changements fondamentaux sont détectés chez le lecteur/auditeur qui bénéficie d'une charge émotionnelle qui lui permet de découvrir la profondeur de son âme⁴⁰⁷.

Puis, il ajoute:

« Un poète n'essaie jamais d'impressionner son public ni avec une nouvelle rhétorique ni avec une moralité exemplaire; mais, il est celui qui lui donne de nouvelles envies et des sentiments puissants car les sentiments sont le moteur d'une vie saine. Un grand poète est celui qui donne à chaque sentiment humain un sens, celui qui n'accepte pas de traiter les âmes comme un lac d'eau stagnant, celui qui crée un nouveau courant afin que l'eau coule, la vie de ce grand poète n'est qu'une multitude de courants qui va dynamiser les âmes⁴⁰⁸».

Avant d'aborder la deuxième vision *d'al-dīwān* , nous pouvons résumer les convictions du trio en quelques mots; premièrement, 'Aqqād et Māzinī, habitués à la vie publique et médiatique ont proposé l'idée de l'existence d'un double plaisir, déjà chez le poète au moment de la naissance du poème et plus tard pour le public au moment de la transmission. Šukrī, de son côté, eu égard à son aptitude à ne pas se mettre en avant, a

⁴⁰⁵) al-Māzinī Ibrāhīm 'Abd al Qādir, *Dīwān al-Māzinī*, Hindāwī lil-ṭaqāfa, le Caire, 2012, p.132.

⁴⁰⁶) al-'Aqqād 'Abbās Maḥmūd, *Mu'āla 'āt fi al-adab wa al-ḥayā*, Dār al-kitab al-libnanī, Beyrouth, 1983, p.400.

⁴⁰⁷) *Dīwān 'Abd al-Raḥmān Šukrī*, p.209.

⁴⁰⁸) Šukrī 'Abd al-Raḥmān, *al-'i'atirāfāt*, al-maḡlis al-a'alā, lil-Ṭaqāfa, le Caire, 1998, p.47.

préféré conclure que ce plaisir imaginaire du public naissait au moment de la publication ou de la récitation de la poésie.

6-2-b) La poésie vraie ou la vérité dans la poésie

Le deuxième aspect de la critique d'*al-dīwān* a été la recherche d'une certaine vérité dans la poésie. Cette vérité qu'ʿAqqād a attribuée à la poésie :

« La poésie est le cœur de la vérité essentielle et l'essence de tout ce qui est visible et compréhensible par les sens et la raison; elle traduit et véhicule les sentiments de l'âme; si l'âme ment ou dérape dans sa conscience, la poésie est mensongère, toute l'existence est dissimulée et il n'y a plus de vérité nulle part⁴⁰⁹ ».

La vérité qu'ʿAqqād a cherchée est une vérité idéalisée cachée derrière une forme mystique ou métaphysique de la poésie. Il l'a formulée à plusieurs reprises pour confirmer cette révélation divine attribuée à la poésie :

« Il n'y a pas de frontière entre l'apparence des choses et leur essence; toutes les essences peuvent être accessibles si nous regardons dans la bonne direction; quelques évidences pour un peuple deviennent une énigme pour d'autres peuples⁴¹⁰ ».

ʿAqqād est allé plus loin que Platon qui pensait que le poète se permettait de se proclamer être divin et que le souffle divin des Muses emplissait le poète; ce dernier, à son tour, inspirait le chanteur qui, à son tour, entraînait la foule⁴¹¹.

Cette vérité recherchée par ʿAqqād, nous la trouvons dans la pensée d'un de ses poètes influents, Wordsworth, qui, dans sa préface des "*Lyrical Ballads*", a évoqué cette vérité, mais aussi dans les commentaires de Pierre Morère où nous trouvons les mêmes propos qu'ʿAqqād a cités, à la différence près que Wordsworth a attribué cette vérité à la Nature :

« La poésie est donc création par son aspiration à rechercher le Beau, le Bien et le Vrai, et cette quête est une tendance fondamentale de l'Homme parfaitement conforme aux grands courants de pensée du XVIII^e siècle. Par sa sensibilité supérieure, le poète ressent plus profondément ces aspirations, et de ce sentiment jaillit la création. parce qu'il est homme, mais aussi parce qu'il est doué d'une plus grande sensibilité que ses semblables, le poète est le messenger de l'analogie tant qu'il établit les rapports des êtres entre eux, ou des êtres avec les choses. Par son vécu intérieur, il éprouve aussi d'autant plus l'absence, et la

⁴⁰⁹) Dīwān Abd al-Raḥmān Šukrī, introduction de la deuxième partie par ʿAqqād, p.70.

⁴¹⁰) *Muṭāla'āt fī al-Adab wal-ḥayā'*, p.399.

⁴¹¹) Colin Gaston, *Platon et la poésie*, In : Revue des Etudes Grecques, tome 41, fascicule 189, Paris, Janvier-mars 1928, p.6/7.

*création, bien qu'impossible ex nihilo, il cherche alors le souvenir du manque de l'instant. Ainsi Wordsworth peut-il définir la poésie : Poetry is the image of man and nature*⁴¹²».

Il est tout à fait logique qu'ʿAqqād ne suive pas le raisonnement de Platon bien qu'il pense que la poésie est un art philosophique, l'histoire des Muses, il dispose seulement de l'expression coranique. Dans l'introduction du recueil de Šukrī, ʿAqqād a écrit:

«Parfois la poésie menée par l'imaginaire contredit la réalité, mais, une poésie authentique ne dépasse pas cette frontière, car son esprit est en harmonie avec l'esprit humain, quand la poésie exprime l'émotion, elle ne formule rien sous l'effet de la passion, ce n'est rien d'autre qu'une révélation inspirée »⁴¹³.

La poésie qui ne peut pas être critiquée est classée en deux catégories :

la première catégorie est la poésie épique ou la narration historique, elle est plutôt mise à l'épreuve face à la vérité historique qui vérifie la fidélité du récit.

La deuxième catégorie est la poésie dite engagée, dans laquelle la vie du poète est remise en question par rapport à sa production poétique. Cependant, le choix des poètes anciens effectué par ʿAqqād pour donner un aspect pratique à sa théorie traduit bien son attachement à cette vérité.

Il a choisi parmi les poètes dits philosophes ou penseurs Maʿarrī et Mutanabbī; il a écrit sur ce dernier.

« Mutanabbī a été un des plus grands poètes de l'histoire arabe, on peut trouver dans sa poésie une manifestation complète de la beauté, de la splendeur, du visible et des secrets que la nature contient; sa poésie est une doctrine et une philosophie pour la vie».

Puis, ʿAqqād a ajouté dans l'article suivant :

*« Quelques uns ont été surpris par le fait que j'ai écrit que Mutanabbī témoignait d'une doctrine philosophique dans sa poésie, malheureusement, ils ont ignoré le lien entre la poésie et la philosophie, en pensant que la philosophie se pratique par la pensée loin de toute imagination et émotion et que la poésie se façonne loin de toute pensée*⁴¹⁴ ».

⁴¹²) Morère Pierre, pp.29-30.

⁴¹³) Le Coran- Sourat 53, *al-Nağm*.

⁴¹⁴) *Muṭāla'āt fī al-Adab wal-ḥayā'*, pp. 201-207.

En même temps, 'Aqqād a choisi quelques poètes lyriques afin d'appliquer sa vision de la vérité chez les poètes non philosophes. Cette conception a permis à 'Aqqād d'éliminer tout jugement moraliste dans sa critique; rappelons-nous des *Mūhtārāt* de Bārūdī ; d'Ibn al-Rūmī, 'Amr Ibn abī-Rabī'a', d'Abū-Nuwās qui ont été soumis au même traitement que Mutanabbī ou Ma'arrī; la vérité de la poésie ainsi que l'honnêteté du poète dans la transmission de sa poésie ont eu la priorité pour la construction de la critique d' 'Aqqād.

Dans sa critique pratique et dans plusieurs ouvrages consacrés à des poètes anciens, 'Aqqād a voulu par ses analyses montrer aux néoclassiques qui imitaient les anciens et surtout à sa cible préférée, Šawqī, que les anciens ont été aussi novateurs à leur époque, la création est une qualité acquise par la vérité artistique et qui a ouvert les portes à ces poètes et à leurs œuvres pour entrer dans l'histoire de la poésie. Selon 'Aqqād, ils n'ont pas cherché l'artifice mais le cœur de la vérité substantielle de la vie.

'Aqqād a persisté dans cette vérité jusqu'au point de déclarer que la poésie vraie est philosophique, car elle est proche de la vérité des philosophes⁴¹⁵.

Sur ce point, nous nous référons encore à l'étude de Pierre Morère sur la préface de Wordsworth :

« Lorsque Wordsworth affirme que la poésie doit plaire et qu'elle est en même temps vérité, il découle qu'elle contribue à la recherche du bonheur, principe qui constitue l'une des valeurs premières proclamées par l'Enlightenment⁴¹⁶ ».

Enfin, sur ce point, 'Aqqād a toujours insisté sur le fait que la poésie est une vocation et c'est la raison pour laquelle il a tant admiré Ma'arrī et Mutanabbī poètes philosophes. Il a écrit :

« Mutanabbī a été un des plus grands poètes de l'histoire de la poésie arabe, mon critère pour juger un grand poète est de trouver dans sa poésie une description complète de la beauté et de la majesté de la nature dans ses secrets et sa franchise, l'ensemble de sa poésie constitue la philosophie de l'existence, sa doctrine est traduite par cette vérité dont l'objectif est l'expression communicative⁴¹⁷ ».

Bien que Šukrī soit en accord avec 'Aqqād sur le principe de la vérité poétique, il s'est distingué sur la signification; il a préféré employer le terme réalité au lieu de vérité. Pour Šukrī, la poésie n'est jamais un mensonge, mais elle est le télescope qui détecte la

⁴¹⁵) Našif Muštafā, *Dirāsāt al-Adab al-Ārabī*, al-Dār al-qawmīyya lil našr, le Caire, 1966, pp.328/329.

⁴¹⁶) Morère Pierre, p.32.

⁴¹⁷) *Muṭāla'āt fī al-adab wal-ḥayā'*, p.203.

réalité et peut en même temps l'expliquer ; la beauté de la poésie ne se trouve pas dans la manière de contourner la réalité, mais en disposant chaque élément à sa juste place⁴¹⁸.

Selon Šukrī, le rôle de la poésie est de dévoiler la généralité des événements de la vie et en même temps de révéler la profondeur de la psychologie humaine, autrement dit, de dévoiler les réalités éternelles, existantes et constantes accumulées à travers l'histoire de l'humanité^{clxxxiv}. Il a expliqué ce rôle dans l'introduction de son cinquième recueil:

« Il est primordial que le poète sache qu'il n'écrit pas pour une communauté, ni pour un village, ni pour une nation, mais il écrit pour l'âme et l'esprit humain là où il se trouve. Il n'écrit pas non plus pour son époque, mais, pour l'éternité, ce qui ne signifie pas qu'il faille s'isoler de sa société ni de son environnement⁴¹⁹ ».

Selon Šukrī, la réalité est donc générale et éternelle et ne s'adresse pas à un peuple mais à l'humanité toute entière sans tenir compte de l'époque et de l'endroit où elle a été identifiée ; à condition qu'elle soit le fruit d'un environnement local, la poésie est née à une époque et dans un environnement précis, ceux du poète, avec des éléments qui l'ont influencé et incité à la création.

Mais, en même temps, elle ne reflète pas cet environnement car le monde de la poésie est plus vaste grâce à la virtuosité du poète. Pierre Morère, dans ses commentaires sur Wordsworth a précisé:

« Le poète puise son inspiration dans le vécu de chacun ; la mémoire de son expérience individuelle communique avec celle de la communauté à laquelle il appartient⁴²⁰ ».

Les propos de Šukrī traitant du général et du particulier nous font penser à Aristote dans *Poétique* :

« La différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose ; mais elle vient de ce que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une pratique plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire, conformément à la vraisemblance ou

⁴¹⁸) Dīwān Abd al-Raḥmān Šukrī, introduction de la cinquième quatrième partie, p.207.

⁴¹⁹) Dīwān Abd al-Raḥmān Šukrī, introduction de la cinquième partie, p.259.

⁴²⁰) Morère Pierre, p28.

à la nécessité ; c'est le but visé par la poésie, même si par la suite elle attribue des noms aux personnages. Le particulier, c'est ce qu'a fait Alcibiade, ou ce qui lui est arrivé⁴²¹ ».

Šukrī n'a pas cessé de répéter sa vision de cette réalité; ainsi, nous trouvons cette représentation au moment où il a abordé la mission du poète, il a profité de cette introduction pour critiquer à la fois les néoclassiques pour leur ignorance et leur insouciance dans cette mission et en même temps pour s'adresser au public et l'alerter sur l'effet néfaste de cette poésie sur l'esprit collectif^{clxxxv} :

« la mission du poète est de révéler les liens entre les éléments de l'existence et leurs apparences. La poésie est capable de révéler ces liens par l'harmonisation entre les apparences et la réalité. Pour cela, la poète doit avoir une clairvoyance qui dépasse les apparences détectées par la masse populaire et qui s'approche plutôt des êtres lumineux. Cependant un poète de génie pourrait se déclarer prophète, n'est ce pas lui qui voit les profondeurs inexplorées de l'existence et qui dévoile les grands et sublimes secrets⁴²² ».

Pourtant, Šukrī a continué à développer cette idée de la mission du poète et de l'intérêt de la poésie par rapport aux thématiques imposées par l'héritage de la poésie arabe :

« La poésie est plus éminente quant elle n'est pas soumise aux services des rois, en les vénérant durant leurs règnes ou en les pleurant à leurs morts, pour les distraire en se marquant par la satire de leurs ennemis, la poésie doit être au service des grands objectifs de la vie humaine, peu importe l'époque ou l'endroit. Le grand poète prépare lui même la génération qui sera capable de comprendre sa poésie⁴²³ ».

Cette vision de Šukrī va influencer au moins deux générations de critiques littéraires arabes jusqu'à l'apparition de la critique idéologique sur la scène littéraire. L'œuvre poétique ne peut pas être le reflet d'un événement social ou politique, sa dignité est remise en question au moment où elle est au service de quelque événement ou de quelque personne.

⁴²¹) Hardy Janet, *Aristote, Poétique*, Les Belles lettres, Paris, 1986, pp.41-42.

⁴²²) *Dīwān Abd al-Raḥmān Šukrī, introduction de la cinquième quatrième partie*, p.206.

⁴²³) *Ibid.*, introduction de la cinquième partie, p.259.

Pour Šukrī, les conservateurs ont outragé la poésie par leurs comportements, premièrement, en étant une machine à produire de la poésie pour satisfaire le public et deuxièmement en oubliant que la poésie est avant tout un art noble qui mérite le respect.

Albert Gérard disait:

« Cette vérité première est souvent oubliée. Elle nous donne, pourtant, la clef d'une partie au moins du mystère de la poésie : l'orientation générale de l'œuvre d'un poète se définit par la nature des expériences qu'il éprouve comme douées d'importance »⁴²⁴.

Si Māzinī est en accord avec ses deux camarades, il a néanmoins gardé les pieds sur terre à propos du statut prophétique et de la parole éternelle du poète. Il se distingue en déclarant que le poète n'est que le miroir de son temps; il est complètement relié aux réalités de son époque, à une vérité concrète; il ne peut pas aller plus loin dans sa vision des choses; sa sagesse est celle de son époque et son esprit réagit par rapport à son vécu.

Autrement dit, le poète ne peut exprimer que des expériences qui, à ses yeux, sont dotées d'importance. Pour cela, il a contesté 'Aqqād dans sa vision de la vérité qui est essence et, de la même manière, il a contredit Šukrī dans sa vision de la réalité qui est générale et éternelle.

Māzinī avait en quelque sorte sa vérité personnelle, plutôt proche de la pensée de Goethe qui a écrit :

« Ce que je n'avais pas vécu, cela ne me brûlait pas le bout des doigts et ne me donnait pas à penser, je n'ai jamais songé à le mettre ni en vers ni à l'exprimer »⁴²⁵.

Il a ouvertement posé les questions suivantes. Qu'est ce que la réalité ? Comment pouvons-nous la considérer comme éternelle ? Comment la mesurer ? Pouvons-nous être certains que la réalité d'aujourd'hui ne sera pas remise en cause dans le futur ?

Puis, il a ajouté qu'au point où nous en sommes aujourd'hui si nous prenons en considération les épopées antiques, nous pouvons affirmer qu'elles ont été écrites en poésie, qu'elles ont touché les sentiments du peuple de l'époque, avec des divinités diverses et des scènes de guerres atroces qui étaient en accord avec leurs réalités⁴²⁶.

⁴²⁴) Gérard Albert, *L'idée romantique de la poésie en Angleterre*, In. Presses universitaires de Liège, 1955, p.2.

⁴²⁵) Eckermann, Johann Peter, *Conversation de Goethe avec Eckermann*, Gallimard, Trad. Jean Chuzeville, Paris, 1941, p.648.

⁴²⁶) Māzinī, *al-ši'r gāyātih wa wās'iṭh*, p.37.

Cette réalité n'est plus la nôtre; au contraire, malgré la noblesse de cette poésie, elle est devenue folklorique et amusante.

Sous cet angle, nous trouvons que Māzinī a partagé les idées de Matthew Arnold (1822-1888) plutôt que celles du Hazlitt, Wordsworth et Shelley qui étaient des hommes de sentiment et de passion. Arnold a affirmé n'avoir ni l'un ni l'autre; il avait le culte de la raison, de l'autorité intellectuelle et a voulu imposer ses règles.

Pour Arnold :

« La poésie est tout simplement la manière la plus belle, la plus impressionnante et très efficace pour dire des choses sur une époque précise ».

et encore :

« S'attacher au vrai en toutes choses, voir et saisir les objets comme ils sont, et sans y mettre du nôtre, voilà la critique ⁴²⁷ ».

Cependant, nous pouvons structurer ainsi la pensée de Māzinī pour qui la poésie n'est pas le reflet de la réalité contemporaine, mais est un supplément et au moyen de ce complément nous pouvons avoir une vision pour un futur proche. Cette vision ne cherche pas à trouver des explications à des problématiques économiques et sociétales, mais, à trouver dans la nature humaine des désirs et des besoins liés à l'époque où elle existe.

Le relais entre les idées de Goethe et de Matthew Arnold est bien réel, si l'on se réfère à la déclaration de ce dernier :

« parmi les poètes modernes, Goethe est certainement celui qui est volontairement considéré comme mon maître ».

Pour M. Arnold la critique est :

« d'avoir le besoin impérieux de connaître, donner à l'intelligence le libre jeu de ses facultés, ne rien ignorer de ce qui a été pensé de meilleur dans le monde entier, voilà l'aptitude à la critique. Exprimer le vrai tel qu'il a été vu, non tel qu'on l'a voulu voir, l'exprimer sans consulter aucun intérêt ni personnel ni politique, compter pour beaucoup les droits de la pensée malgré les entraînements de la pratique, moins juger que connaître, mettre

⁴²⁷) Sarḥān Samīr, *al-Naqd al-Mawḍū'ī*, al-ha'ya al-'Aamā' lil kitāb, le Caire, 1990, pp.55-56.

*aux mains avec loyauté les idées, non les hommes, vivre d'idées
au milieu même de l'action, voilà le devoir de la critique⁴²⁸ ».*

Après cet éclaircissement sur l'aspect de la poésie du trio *d'al-dīwān*, essayons de résumer les principaux points de désaccord entre eux.

- L'aspect de la poésie chez Šukrī était en conformité avec sa vision de la vérité générale qui émergeait de la poésie; la mission de la poésie consistait à découvrir cette vérité générale qui élucidait les secrets de la vie et de l'existence humaine.

C'est pour cette raison que Šukrī a dédaigné la poésie qui traitait des banalités quotidiennes et des occasions personnelles car la noblesse de la poésie consistait à atteindre les profondeurs de l'esprit afin qu'il soit baigné par cette musique divine et qu'il puisse s'élever au niveau des dieux⁴²⁹ !

Malgré ses propos, Šukrī a respecté la tradition en composant des *riṭā'*, ou élégies funèbres, adressées à Muṣṭafa Kamil, Qāsim Amīn, et Muḥammad Abduh.

- L'aspect de la poésie chez Aqqād et Māzinī était en conformité avec leurs visions de la vérité que la poésie devait transmettre, sauf si nous interprétons *la vérité essentielle* d'Aqqād et *les vérités concrètes* de Māzinī comme une forme de transmission des sentiments très personnels du poète vers des sentiments collectifs du public. C'est-à-dire, la poésie est universelle malgré qu'elle soit née subjective⁴³⁰.

Cependant, nous sommes obligés de souligner les contradictions entre les deux visions : (vérité et subjectivité). Aqqād a indiqué que la poésie était l'expression fidèle de la vie du poète et Māzinī quant à lui est resté sur le vécu du poète. Nous pensons que le statut prophétique/divin de poète chez Aqqād est à l'origine de cette contradiction et en même temps que la vision de Māzinī est dûe à sa distraction dans ses lectures.

Toutefois, il faut admettre que la pensée de l'école *d'al-dīwān* a été imprégnée par les romantiques anglais qui voyaient dans la personne du poète un être d'exception, un prophète et un messager porteur de la vérité.

Šukrī le disait :

« un poète ingénieux pouvait se déclarer prophète, ce n'est pas qu'il a le pouvoir de voir avec des yeux d'aigles les secrets de l'existence, ce n'est pas lui qui met en lumière ces secrets aux moments que les communs vivent dans la crainte de les découvrir⁴³¹ »?

⁴²⁸) Etienne Louis, La critique contemporaine en Angleterre, In. Revue des Deux Mondes, Londres, 1865, T62.

⁴²⁹) Dīwān Abd al-Raḥmān Šukrī, introduction de la cinquième quatrième partie, p.207.

⁴³⁰) Aqqād Abbās, *al-fuṣūl*, p.118.

⁴³¹) Dīwān Abd al-Raḥmān Šukrī, p.206.

Dans le même contexte, Māzinī le disait :

« Les poètes sont les prêtres messagers de l'inspiration divine et les illustrateurs de la sagesse céleste, ce sont les miroirs que nous voyons dans l'ombre de l'avenir qui prévoyait la bonne lecture du présent ⁴³² ».

Enfin 'Aqqād a déclaré que :

« Chaque poète possède une partie de la nature prophétique, car il est porteur d'un message céleste pour ses frères humains ⁴³³ »

La poésie est donc une expression dont la mission première est de découvrir les vérités/réalités, de procurer et de partager le plaisir en restant honnête dans la transmission des sentiments. Le poète possède un grand pouvoir qui se trouve dans ces expressions communicatives, ces expressions qui sont un but en soi et que nous ne pouvons pas séparer des autres buts sans accuser le poète de défaillance ou de lacune dans sa mission, comme quand il refuse de suivre les événements populaires, sociétaux, politiques et la médiatisation de son art.

L'objectif de la poésie est de créer de l'esthétique qui n'est jamais une déformation ou un détournement de la vérité, car elle porte en elle la vérité divine et humaine. C'est le point culminant où les deux vérités se croisent par la force de la pensée. C'est-à-dire que, pour les poètes *d'al-dīwān* et comme pour les romantiques anglais, la poésie est une vocation humaniste pour guider les initiés dans la reconnaissance de la profondeur de l'âme et ses sentiments les plus sincères ; 'Aqqād l'a déjà évoqué dans ses discours.

Un autre point essentiel se trouve dans la pensée d'*al-dīwān* reprise ensuite par les successeurs; la poésie n'a pas une vocation éducative ni moraliste.

⁴³²) Māzinī, *Al-šī'r gāyātih wa wās'iṭihī*, p.4.

⁴³³) Al-'Aqqād Abbās Maḥmūd, *Muraġa'āt fī al-adab wal-funūn*, Hindāwī lil-Ṭaqāfa, le Caire 2012, p.177.

6-3) Le romantisme d'al-Mahğar

Amīn al-Rīḥānī a joué un rôle de transmission littéraire dans les deux sens grâce à son double environnement. Arrivé très jeune en Amérique, il va, sans couper les ponts avec le monde arabe, apporter un aspect nouveau à la littérature arabe.

Mīḥā'īl Nu'ayma a évoqué le rôle d'al-Rīḥānī auprès des jeunes immigrés intéressés par la littérature⁴³⁴; ses connaissances et sa maîtrise de la langue anglaise ont fait qu'il a créé une passerelle entre les deux littératures. Avec la publication de ses articles durant une *nahḍa* encore précoce, il a su introduire la littérature romantique anglaise qui a influencé plus tard bon nombre de poètes arabes. Puis, il a traduit en anglais *les Impératifs*⁴³⁵ d'al-Ma'arrī, dans une édition qui a eu beaucoup de succès et qui prouvait aux européens la profondeur de la pensée arabe classique.

Nu'ayma a parlé de cette révolte d'al-Rīḥānī contre une littérature arabe démodée. En effet, à travers ses articles et ses conférences, Rīḥānī n'a pas cessé d'inviter la société arabe à se réveiller après cette période qu'il a qualifiée de long sommeil lié à l'ignorance, au fanatisme religieux et à la pauvreté intellectuelle^{clxxxvi}.

La poésie a été le premier chantier d'al-Rīḥānī, il a écrit plusieurs articles et animé des conférences dans le but de moderniser cette poésie. Il a évoqué les différentes écoles européennes et a cité les grands noms des romantiques français dans ses propos⁴³⁶.

Il n'a pas hésité à aborder la plupart des sujets avec humour ou ironie comme lorsqu' il a évoqué le lien entre la poésie et la pensée, ou quand il a jugé que la traduction d'une poésie dévoilait la qualité de celle ci, une belle poésie étant appréciée dans n'importe quelle langue^{clxxxvii}.

La critique d'al-Rīḥānī n'a épargné personne à une époque où les romantiques étaient en plein désaccord contre les néoclassiques; quelques romantiques, hésitant encore sur le style, se sont divisés entre une tendance à privilégier une individualité subjective et une envie de traiter des grands sujets orientaux. Al-Rīḥānī, grand défenseur de la modernité poétique, s'est aperçu rapidement de cette fausse guerre et s'est adressé aux deux parties.

La neutralité d'al-Rīḥānī lui a donné une place particulière dans l'histoire moderne de la critique arabe. Ses seuls objectifs ont été la qualité et l'intérêt de la poésie

⁴³⁴) Nu'ayma Mīḥā'īl, *Sab'ūn, al-Marḥala' al-Tāniyyā*, Dār Nawfal lil našr, Beyrouth, 1991, p.159.

⁴³⁵) Vuong Hoa-Hoi et Mégarbané Patrick, *les Impératifs*, Sindbad-Actes Sud, Paris, 2009.

⁴³⁶) Al-Rīḥānī Amīn, *'Antum al-Šu'arā'*, Hindāwī lil ṭaqāfa, le Caire, 2013, pp.36-40.

dans une société; certains de ses propos ont été repris par d'autres sans qu'ils le reconnaissent⁴³⁷.

Il a mis en garde les premiers poètes romantiques pour ne pas s'orienter vers ce masochisme sentimental et ne pas utiliser cette tautologie inutile pour toucher le public et ne pas rester dans cette subjectivité mélancolique qui déséquilibrait souvent leur poésie⁴³⁸.

De la même façon, il s'est adressé aux néoclassiques et les a invités à sortir de ce style rigide et de ces phrases stéréotypées sans âme, souvent toutes faites et exagérées, à chercher l'unité organique de la poésie⁴³⁹, ainsi qu'à descendre de leur tour d'ivoire pour s'intéresser aux problématiques des peuples. En effet, al-Rīḥānī a été le premier critique qui a incité les poètes à adopter des engagements nationaux et populaires.

Il faut ajouter que Rīḥānī, dans sa révolte contre la tradition poétique, a été le premier écrivain arabe à formuler ses conseils en critique littéraire :

- Le poète est le meneur de la langue⁴⁴⁰.
- Il est libre de s'exprimer avec son goût et sa sensibilité artistique.
- Les mots chez le poète ont une autre sonorité, un odorat et des couleurs,.

Rīḥānī est resté fidèle dans ses propos, il s'est appliqué à lui même ce qu'il a toujours voulu transmettre aux autres. Pour la première fois dans l'histoire de la poésie arabe un poète a osé proposer aux lecteurs une poésie dite : *libre* ou *en prose*⁴⁴¹.

Il est considéré comme le père de la poésie arabe en prose. Cependant, cette poésie nouvelle et *hors cadre* mérite une explication, comment s'est-elle construite et pour quelle raison^{clxxxviii}?

L'explication et la source se trouvent dans la petite introduction qui précède la première poésie de genre⁴⁴², une poésie libre comme chez les français, les américains et les anglais. Melton et Shakespeare ont écrit leurs poésies libres de rimes ; Wat Whitman (1819-1892) à son tour a écrit sa poésie sans les mètres habituelles mais avec une nouvelle mesure et une nouvelle musicalité. Rīḥānī a donc été inspiré par Whitman qui l'a influencé tant sur la philosophie politique comme démocrate américain que sur la philosophie poétique par son imaginaire, sa musicalité et son style^{clxxxix}.

Salmā Ḥadrā al-Ġayyūsī a fourni d'autres explications en saluant l'expérience innovatrice d'al-Rīḥānī et en se référant à d'autres écrits le concernant. Il n'a pas

⁴³⁷) Voir l'école d'al-Dīwān.

⁴³⁸) 'Antūm al-Šu'rā', p.9 et 45.

⁴³⁹) Ibid.p.47.

⁴⁴⁰) Al-Rīḥānī Amin, *Al-Riḥāniyyate*, Hindāwī lil Taqāfa, le Caire, 2014, p. 345.

⁴⁴¹) Abūd Mārūn, *Amin al-Riḥānī*, Dār al-Ma'ārīf, Le Caire, 1953, p.131.

⁴⁴²) Al-Riḥāniyyate, p.271.

bénéficié de la seule influence de Whitman, mais aussi d'autres liées à sa culture arabe : les rythmes du nouveau testament et du Cantique des Cantiques, la Méthode rhétorique d'al-Šārīf al Riḍā et le Coran dans lequel nous trouvons l'éloquence de la phrase courte, rimée; le style de supplication répétitive et les variations musicales toutes choses que nous trouvons chez lui ainsi que chez Ġibrān⁴⁴³.

Après la parution d'*al-Ġurbāl*, le Tamis en 1923, qui a été publié en articles dix ans auparavant dans la revue *al-Funūn* dirigée par le poète Nasīb Ārīḍa son ami d'enfance à l'école d'études supérieures russe de Palestine⁴⁴⁴.

Mīḥā'īl Nu'ayma a confirmé son statut de critique littéraire. Dans ce groupe d'immigrés syro-libanais de l'Amérique du Nord, la naissance d'*al-Rābiḥa al-qalamiyya*, l'organisation littéraire a donné une impulsion aux membres de ce groupe littéraire dont certains sont devenus de grands noms de la littérature arabe moderne.

L'esprit de révolte de cette jeunesse s'est manifesté en comparant deux mondes qui se trouvaient totalement opposés. Une réalité affligeante dans leurs pays d'origine, souvent due à l'intolérance religieuse, l'ignorance et le caractère moyenâgeux du pouvoir politique. Ils sont arrivés dans une nouvelle société avec un rêve de liberté et de modernité qui n'a pas cessé d'évoluer et de s'améliorer.

Cette même révolte s'est manifestée devant les circonstances historiques⁴⁴⁵ qui ont placé le monde arabe dans un sommeil profond et également contre cette expression littéraire et artistique qui ne répondait plus à l'attente d'un public avide de modernité. Nu'ayma a qualifié toute cette écriture de littérature momifiée, répétitive, enluminée sans fondement ni intérêt et enfin, il s'en est pris aux hommes de lettre arabes qui n'ont pas su évoluer ni se libérer d'une tradition arrogante et endormie^{cxc}.

Cependant, nous ne pouvons que remarquer la similitude des propos de Mīḥā'īl Nu'ayma avec l'école d'*al-dīwān*, école contemporaine d'*al-Rābiḥa al-qalamiyya* toutes deux séparées par un océan. Nu'ayma a commenté les deux volumes d'*al-dīwān* avec beaucoup d'enthousiasme. Deux ans après la publication d'*al-dīwān*, il a demandé à Āqqād d'écrire la préface de la première édition du Tamis publiée en Egypte en 1923; Āqqād, à son tour, lui a offert une introduction qui insistait sur le partage de leurs idées^{cxcī}.

Bien que tous les deux aient admis la nécessité de moderniser la poésie arabe, il n'y avait entre eux ni plan, ni échange, ni feuille de route commune. Le fait qu'il n'y a pas de différence importante dans leur approche de la culture anglaise, la connaissance

⁴⁴³) al-Ġayyūsī Salmā Ḥaḍrā, *al-Itiḡāhāt wal-Ḥarakāt fī al-Šī'r al-Ārabī al-Ḥadīṯ*, Markaz Dirāsāt al-wiḥdā 'al-Ārabiyyā', Beyrouth, 2007, p.129.

⁴⁴⁴) Nu'ayma Mīḥā'īl, *Sab'ūn al-Marḥala 'al-Ūlā*, Dār Nawfal lil Našr, Beyrouth, 1997, p.195.

⁴⁴⁵) Nu'ayma Mīḥā'īl, *al-Ġurbāl*, Dār Nawfal lil Našr, Beyrouth, 1997, p.45.

de chacun et de leur parcours complètement atypique va apporter deux réflexions similaires dans la construction de leurs critiques.

Nu'ayma a bénéficié d'une éducation russe ; les enseignants de la langue arabe de cette école de Palestine étaient des orientalistes russes à une époque où les intellectuels arabes étaient en plein débat sur la renaissance de la littérature arabe et menaient une recherche obstinée ; à quel poète classique pouvaient-ils faire référence ?

La première révolte de Nu'ayma s'est manifestée dans plusieurs de ses déclarations, ainsi que son détachement par rapport à cette littérature arabe classique, sauf parfois pour ridiculiser un contemporain il n'a jamais critiqué un poète classique ni fait référence aux critiques arabes anciens⁴⁴⁶.

Il a vécu aux Etats Unis ; il a étudié la littérature occidentale et il a constaté que la critique européenne était plus rationnelle, innovante et avait cette capacité de réflexion qui dépassait ces vieilles théories arabes d'un autre temps⁴⁴⁷.

C'est pour cette raison que sa production de critique a été entièrement consacrée aux contemporains. Il a ouvert la porte à cette génération des années 50 qui a douté puis a rejeté clairement et brutalement ce lien «resté sacré» pendant des siècles entre la poésie classique arabe et la poésie contemporaine.

Cette distance avec la langue classique lui a permis de critiquer sans ménagement la rigidité des codes modernes^{cxcii}.

En comparant la langue à un arbre qui s'adapte à la loi de la nature en renouvelant ses branches et en remplaçant sans cesse ses feuilles mortes par d'autres vertes⁴⁴⁸. Il a qualifié de *grenouilles de la littérature* ceux qui ont empêché la langue d'évoluer et qui ont pensé que l'écriture était un outil prisonnier de celle-ci. Pour lui, la langue existe et reste un moyen pour exprimer des idées plus nobles: la pensée et les sentiments humains⁴⁴⁹.

Cette même idée de donner à la pensée et aux sentiments humains la priorité dans une œuvre poétique l'a influencé dans le traitement d'autres problématiques. En abordant la métrique et les rimes, deux principes de base pour la poésie arabe, il a déclaré dans un de ses articles : la métrique et les rimes ne sont pas nécessaires à la poésie⁴⁵⁰.

Dans une autre déclaration, il a affirmé que la métrique est nécessaire mais que les rimes ne le sont pas⁴⁵¹. Malgré cela, Nu'ayma *le poète* a conservé les deux principes

⁴⁴⁶) *Ibid.* p.147.

⁴⁴⁷) *Ibid.* p.63.

⁴⁴⁸) *Ibid.* p.96.

⁴⁴⁹) *Ibid.* p.104.

⁴⁵⁰) *Ibid.* pp.108 et 125.

⁴⁵¹) *Ibid.* p.85, Les articles ne sont pas datés pour avoir une idée sur le changement d'avis sur les mètres.

dans sa poésie, en gardant une oreille sensible à la musicalité poétique et une maîtrise de connaisseur parfait de la métrique.

Nous pensons que Nu'ayma, le critique a voulu comme il le dit lui même épurer la poésie pour sélectionner le meilleur et rejeter sans état d'âme le médiocre⁴⁵². La personnalité, le vécu et l'environnement de l'auteur ne sont pas le fondement de sa critique; sa priorité va à l'œuvre et à son influence sur la pensée et les sentiments humains.

Pour cela, il a énoncé trois qualités dont doit faire preuve un bon critique^{cxci} :

- Qu'il soit lui même créateur/innovateur, son regard étant essentiel pour donner à une œuvre mal perçue sa vraie valeur.
- Qu'il soit poète pour avoir la capacité de transmettre son sentiment sur l'esthétique qui se cache dans une œuvre littéraire.
- Qu'il soit un guide dans le parcours d'un écrivain/poète car il peut l'aider dans sa démarche en lui montrant ses valeurs créatives.

La poésie a été le genre littéraire auquel Nu'ayma a consacré une grande partie de ses réflexions à la critique poétique. Il a été inspiré par les romantiques dans l'ensemble de ses premières déclarations :

« un poète est un prophète, un philosophe, un photographe, un musicien et un prêtre, le poète ne peut décrire qu'une vision spirituelle ancrée dans son cœur⁴⁵³, un poète peut allonger ses doigts magiques pour pénétrer dans vos cœurs et vos pensées, au moment où vous pensez que ce sont ses paroles et ses sentiments, vous découvrez qu'ils sont les vôtres⁴⁵⁴ ».

Ces principes ont permis à Muḥammad Mandūr d'avoir une autre lecture de l'œuvre de Nu'ayma/le critique: « *Cette critique qui porte tous les stigmates de la critique subjective, peut-être aussi objective en se basant seulement sur le texte* ». Il s'est inspiré de la production de Nu'ayma/le poète pour développer une théorie sur ce qu'il a appelée la poésie murmurée⁴⁵⁵.

Il a pris comme exemple la poésie de Miḥā'il Nu'ayma intitulée *Mon frère*^{cxci} en déclarant :

⁴⁵²⁾ *Ibid.* p.13.

⁴⁵³⁾ *Ibid.* pp.83-84.

⁴⁵⁴⁾ *Ibid.* p. 102.

⁴⁵⁵⁾ Mandūr Muḥammad, *al-Naqd wal-Nuqād al-Mū'sirūn*, Nahḍā't Misr, le Caire, 1981, p.41.

« *Quelle simplicité, quelle naïveté, quelle réalité et quelle beauté peuvent se trouver dans cette poésie ! Malgré l'utilisation de mots durs comme : canon, abondance, sécheresse, humiliation, cadavre, enterré, ennemi, mort, chaque mot a sa place et sa signification dans la construction de cette poésie* »^{cxcv}.

أخي ! إن عادَ بعدَ الحربِ جُنديٌّ لأوطانِهِ
وألقى جسمَهُ المنهوكَ في أحضانِ خِلائِنِهِ
فلا تطلبِ إذا ما عُدتَ للأوطانِ خلائِنًا
لأنَّ الجوعَ لم يتركْ لنا صَحْبًا نناجِهم
سوى أشباحِ مَوْتانَا

أخي ! إن عادَ يحرثُ أرضَهُ الفَلاحُ أو يزرعُ
ويبني بعدَ طولِ الهَجْرِ كُوْحًا هَذِهِ المِدفَعِ
فقد جَفَّتْ سَواقِينا وَهَدَّ الذُّلُّ مَأْوانا
ولم يتركْ لنا الأعداءُ عَرَسًا في أراضِينا
سوى أجيافِ مَوْتانَا⁴⁵⁶

La musicalité, les images et le sens traduisent la réalité de cette vision de la guerre. Cette poésie murmurée est la nouvelle poésie".

En effet cette poésie est naïve, elle a aussi une belle musicalité, des images nouvelles et une langue simple. Mais elle porte parfaitement les marques du courant romantique de l'époque dont Nu'ayma est un des piliers.

Il s'est consacré presque exclusivement à la poésie romantique, sa critique s'étant adressée à des poètes qui respectaient les règles basiques de cette école. Nous pouvons découvrir cela en lisant ses citations autant philosophiques et apaisantes que coléreuses et révoltantes.

Cette révolte et cette envie de bousculer la vie littéraire et d'abord la poésie arabe nous pouvons la trouver dans ses réactions par rapport à la poésie arabe du *machreq*. Il a qualifié ces poètes comme des batteurs de tambour sans peau, des bulles d'eau flottant sur la surface de notre vie littéraire⁴⁵⁷, il a voulu secouer cette nation qui ne parle qu'avec sa langue et dont le cœur est muet et éteint.

⁴⁵⁶) Mīhā'īl Nu'ayma, *Dīwān Hams al-Ġufūn*, Dār Nawfal lil Našr, Beyrouth, 2004, p.12.

⁴⁵⁷) *al-Ġurbāl*, p.221.

Nu'ayma a parfois voulu détruire ces idoles, ces gardiens du temple qui persistent à défendre une tradition usée par le temps. En utilisant un langage de conseiller, Nu'ayma n'a jamais joué le rôle de donneur de leçon; son intérêt s'est porté vers la modernité de la poésie sans *enfonce*r la personne concernée par la critique.

« Nettoyez vos temples de toutes ces idoles en bois, dès maintenant, arrêtez de brûler vos bâtons d'encens pour eux, bâtissez dans vos cœurs de nouveaux temples, pour de nouveaux dieux, alimentez vos lampes avec l'huile de la vérité, de la ferveur et de la sincérité⁴⁵⁸ ».

C'est avec beaucoup de courage que Nu'ayma a diagnostiqué la cause du mal de la critique arabe; elle se trouve dans les critiques eux-mêmes; il n'existe pas de critique qualifié; les prétendants sont des faux, ils sont ignorants et peureux⁴⁵⁹. Nu'ayma a commencé par fixer une orientation qui s'adresse avant tout à *l'Homme* en précisant qu'il est l'axe et le cœur et que la poésie et la littérature doivent répondre à ses espérances.

Avec des critères de valeur littéraire qui peuvent être comparées à nos vêtements qui changent selon les jours, les saisons, les environnements et les goûts. Ce qui a été à la mode aujourd'hui pourrait paraître ridicule demain. Mais il existe dans la littérature des œuvres classiques qui dépassent les lois du temps et les conditions de l'environnement⁴⁶⁰.

« Mais comment pouvons nous trouver dans la littérature des styles qui ont eu une vie éternelle, comment sont-ils devenus avec le temps plus beaux et plus prestigieux? Nous apprécions avec un réel plaisir des Cantiques vieux de trois mille ans qui ont été chantés par un poète hébraïque qui s'appelait David. Nous n'avons pas cessé de réciter des vers de poésie prouvant notre attachement à la Ka'ba, puis ceux d'un vieil aveugle nommé Abū al Ālā', en ajoutant d'autres d'un austère appelé Ibn al Fāriḍ, un fou nommé Qaīs et des dizaines d'autres. Quel est ce mystère qui garde dans ces vers un perpétuel délice comme le goût d'un vieux vin bien conservé⁴⁶¹? ».

A partir de cet exemple Nu'ayma a proposé une analyse sur le besoin de l'Homme d'avoir un esprit immatériel, un esprit qui peut fédérer les hommes et les nations et qui a créé un goût dépassant les barrières du temps et les frontières.

⁴⁵⁸) *Ibid.* p.64, L'intertextualité des Evangiles est bien présente dans l'ensemble de l'œuvre de Nu'ayma.

⁴⁵⁹) *Ibid.* p.73.

⁴⁶⁰) *Ibid.* p.69.

⁴⁶¹) *Ibid.* p.68.

C'est cet esprit qui a donné aux œuvres précitées par Nu'ayma un langage de portée universelle et une vie éternelle. Puis Nu'ayma a évoqué *de son point de vue* les besoins universels nécessaires à l'existence de l'Homme qui se sont formulés ainsi :

Nous avons besoin de nous exprimer sur tout ce que l'Homme peut ressentir : espoir/déception, réussite/échec, croyance/doute, amour/haine, plaisir/douleur, chagrin/bonheur, crainte/quiétude et tout ce qui peut varier dans les sentiments d'un extrême à l'autre.

-Nous avons besoin de cette lumière qui nous guide vers la vérité, en recherchant non pas la vérité absolue, mais la vérité intérieure en chacun d'entre nous.

-L'esprit humain a toujours eu soif d'esthétique pour vivre, les goûts peuvent se contredire mais il existe une beauté universelle qui convient à tous.

-Nous avons besoin de la musique; l'esprit humain est sans explication rationnelle, attiré par des sons et des voix; il peut avoir peur du tonnerre mais après l'orage, il peut être heureux en percevant les bruissements des feuilles d'arbres qui tombent ou le gargouillement des gouttes de pluie.

Plusieurs de nos écrivains et poètes ne ressentaient les mots que par leurs significations ; ceux ci ne comportaient ni pensée ni sentiment. D'autres ne voyaient les mots que comme des couleurs; ils peignaient parfois de jolis tableaux mais sans vie. Une troisième catégorie de poètes ressentait la musicalité des mots ; ils composaient des sonates délicates qu'ils pouvaient transmettre à un lecteur⁴⁶².

Cependant nous pouvons en parcourant les vingt et un articles regroupés dans le Tamis structurer la méthode Nu'ayma. Deux articles ont été consacrés à l'offensive contre la littérature traditionnelle et la rigidité rhétorique ; un article a montré les difficultés à suivre les règles de la métrique arabe^{cxvii}.

Puis il a consacré treize articles à la critique pratique dans lesquels il a appliqué les réflexions qu'il avait déjà abordées dans ceux consacrés à ce qu'il a nommé la critique constructive النقد البناء^{cxviii}.

Dans le domaine de la critique pratique, il a tenu à commenter l'actualité littéraire de l'époque et l'a développée en plusieurs points . Il a consacré à la poésie plusieurs articles pour présenter et commenter chaque œuvre en douceur :

le recueil de Rašid al-Ḥūr⁴⁶³ (1887-1984), la poésie d'al-Riḥānī⁴⁶⁴, le recueil de Moḥammed al-Šriqī⁴⁶⁵ (1898-1970), le recueil de poésie de Ġibrān publié en anglais sous le titre "*The Forerunner*" le Précurseur⁴⁶⁶, en 1920 un article dans le recueil de

⁴⁶²) *Ibid.* p.71.

⁴⁶³) *Ibid.* p.155.

⁴⁶⁴) *Ibid.* p.163.

⁴⁶⁵) *Ibid.* p.189.

⁴⁶⁶) *Ibid.* p.170.

Nasīb Arīḍa encore manuscrit à l'époque⁴⁶⁷ et enfin une critique très sévère concernant une poésie de Ṣawqī⁴⁶⁸ publiée dans le magazine al-Hilāl en avril 1922.

Nu'ayma, le trilingue, a donné beaucoup d'importance à la traduction littéraire, dans deux articles dans lesquels il a félicité Mayy Ziyāda pour la traduction de *L'amour allemand*⁴⁶⁹ de Max Muller et Muṭrān pour la traduction du *Marchand de Venise* de Shakespeare⁴⁷⁰.

Dans les articles consacrés à la critique, Nu'ayma est partagé entre deux tendances : la première, une critique impressionniste subjective comme l'ensemble de ses camarades *d'al-Rābiḥa al-qalamiyya* et la seconde un rapprochement avec 'Aqqād et *al-dīwān* pour une critique méthodique et pratique⁴⁷¹.

Le premier article de son livre était un conseil pour *tamiser* la poésie, chaque critique ayant son tamiseur, ses mesures et ses balances; elles ne sont indiquées ni dans le ciel ni sur la terre; aucune force ne les soutient; seul le critique peut leur donner un caractère crédible. La force d'un critique se trouve cachée entre ses lignes : la sincérité, son amour pour son métier, son goût raffiné, ses nobles sentiments, sa pensée lucide et enfin une capacité rhétorique et stylistique pour transmettre ses idées à son lecteur.

Un critique qui a acquis toutes ces qualités n'a aucun problème pour trouver des admirateurs qui affectionnent ce qu'il aime et déforment ce qu'il déteste. Il est assis derrière son bureau, et, avec son stylo, peut, en quelques lignes, détruire des idoles et en créer d'autres.

Selon Lanson :

« S'il est discipliné avec les textes, il n'est pas crédule : il les sonde scrupuleusement, il les interprète avec mesure. Ce n'est pas cette timide mesure de gens de goût qui masque ou nie volontiers les réalités laides, et qui aime embellir les textes des écrivains auxquels ils se consacrent »

Mais il faut admettre que les critiques puissent être classés dans des catégories différentes; comme les poètes et les écrivains, il n'y a pas de règle générale; ce qui les différencie se trouve dans la nature exceptionnelle de l'un d'entre eux; cette facilité de créer les règles et de ne pas les subir.

Les propos sont toujours ceux du Nu'ayma ; le critique qui applique des règles importées et créées par d'autres ne rend service ni à la littérature ni au concepteur; nous

⁴⁶⁷) *Ibid.* p.127.

⁴⁶⁸) *Ibid.* p.145.

⁴⁶⁹) *Ibid.* p.178.

⁴⁷⁰) *Ibid.* p.126.

⁴⁷¹) *Ibid.* pp. 207,218,244.

ne pouvons pas imposer à l'œuvre et à l'écrivain des règles fixes pour décrypter les caractéristiques innovatrices ou régressives de l'auteur.

Le jour où nous aurons un catalogue de règles tangibles, nous n'aurons plus besoin d'analyse ni de critique; chaque lecteur appliquera lui même le mode d'emploi du catalogue.

« L'impressionnisme est la seule méthode qui nous procure le contact avec la beauté. Employons-le donc à cela, franchement, mais limitons-le à cela, énergiquement. Ce n'est point l'heure, Messieurs, de faire un cours de méthode. Un mot suffira. Distinguer "savoir" de "sentir", ce qu'on peut savoir de ce qu'on doit sentir, ne pas sentir où l'on peut savoir, et ne pas croire qu'on sait quand on sent, je crois bien que c'est à cela que se réduit la méthode scientifique de l'histoire littéraire. Ce n'est que par cette distinction, mais en tirant toutes les conséquences qu'elles comportent (et elles vont loin), que nous pouvons donner la vérité à ce que nous élaborons, si relative et si provisoire, de la loyauté au moins, du savoir scientifique⁴⁷²».

La personnalité du critique est indispensable à l'éducation littéraire de la masse populaire car le goût de la majorité des lecteurs est entaché par des mythes superficiels hérités d'une tradition dégradée et d'un présent facilité par le confort de l'immobilisme. Cependant, c'est le critique qui peut nous sortir de cette situation et qui devient notre sauveur et un guide à suivre car il est capable de lever le voile d'une œuvre et d'éclaircir des secrets cachés même à l'auteur.

En revenant sur le contexte historique, l'appel de Nu'ayma a trouvé sa place auprès de cette jeunesse arabe avide de modernité; il a parfaitement répondu aux besoins artistiques et littéraires des arabes de la *nahḍa*. L'entité individuelle n'a cessé de chercher une existence au moment où la conscience nationaliste peinait à s'affirmer.

Les productions littéraires romantiques, surtout les poésies européennes, ont pris une place importante dans l'esprit de cette jeunesse. La subjectivité et l'expression sentimentale sont devenues l'essence et l'espérance tant dans le domaine politique que dans le domaine littéraire.

Une autre problématique a été évoquée par Nu'ayma, c'est la modernité de la langue, une langue vivante et tempérée qui rapproche le lecteur de son époque et qui en même temps traduit les sentiments sincères du poète; il a offensé avec des propos offensifs à l'encontre des écrivains et des poètes qui tenaient encore à cette exagération lexicale inutile. Il faut préciser que Nu'ayma n'a jamais dans ses écrits évoqué un attachement à la poésie ni à la critique classique arabe^{cxcviii}.

⁴⁷²) Gustave Lanson- *Méthodes de l'histoire littéraire*, p30.

Sa critique contre Šawqī allait dans ce sens; dans le seul article consacré à Šawqī dans le *Tamis*, il a rejoint les idées d'*al-dīwān* sur la multiplication des vers inutiles, les faux sentiments et les descriptions stéréotypées⁴⁷³.

Mais le principal reproche adressé à Šawqī est lexical et c'est le point de désaccord avec 'Aqqād que celui-ci a évoqué dans la préface du "*Tamis*". Pour 'Aqqād, l'évolution d'une langue est souhaitée que dans la mesure où elle n'a pas de passé ni de règles et ni d'origine riche. Nous ne pouvons pas rejeter une expression du passé pour le seul prétexte d'une modernité souhaitée; c'est le sujet qui mérite davantage d'analyse et de réflexion⁴⁷⁴.

Nous revenons encore une fois à Lanson :

« Corneille a écrit : Nos vers disent parfois plus qu'ils ne pensent dire, plus, et souvent autre chose. Chaque génération lit sa pensée ou son idéal dans les chefs-d'œuvre de la littérature ; chaque siècle les refait à son image. Aucune de ces interprétations n'a le droit d'exclure les autres. Aucune n'est complètement vraie, ni complètement fausse. Il faut partir du sens de l'auteur ; par ce qu'il a voulu dire se détermine la limite de ce qu'on a le droit de lui faire dire⁴⁷⁵ ».

Nous venons de rappeler que Nu'ayma a écrit un seul article contre Šawqī ; nous pensons que c'est plutôt pour abonder dans le sens d 'Aqqād et d'*al-dīwān* en complétant sa tâche liée à la modernité de la langue que pour critiquer Šawqī. L'ensemble des poètes de la *nahḍa* n'étaient pas loin d'avoir le même corpus des néoclassiques ; 'Aqqād lui même n'a pas échappé à la règle.

Historiquement, c'était la période des grands changements dans la vie et dans la poésie de Šawqī son retour d'exil précédé par une production poétique nostalgique pour son pays, son détachement du palais, et son engagement pour la cause arabe et islamique.

Šawqī Dayf a repris dans son livre sur la poésie de Šawqī l'un des propos de Nu'ayma sur la difficulté d'importer des règles de la critique européenne et de les appliquer sans vraiment faire le lien avec la poésie arabe de l'époque.

« Il fallait comprendre aussi le parcours de Šawqī pour avoir une vision globale de sa poésie. Lors de la première publication de son recueil, deux grands noms de la prose arabe al-Muwayliḥī et al-Yāziḡī l'ont critiqué sévèrement en le traitant de moderniste, ce qui était presque une insulte à l'époque; puis ils

⁴⁷³) *al-Ġurbāl*, p.147.

⁴⁷⁴) *Ibid.* p10.

⁴⁷⁵) Gustave Larson- Méthodes de l'histoire littéraire, p47.

ont cherché, en se présentant comme critiques neutres et en se basant sur un travail de syntaxe, les erreurs grammaticales commises par Šawqī pour prouver sa méconnaissance des règles de base de la langue arabe»⁴⁷⁶.

Cette critique, comme disait Šawqī Ḍayf, a eu un effet à double tranchant sur Šawqī; traumatisé, malgré le soutien d'autres admirateurs, il a décidé de perfectionner son art en reprenant de nouveaux les classiques et en produisant des comparaisons avec les poètes les plus connus de la poésie arabe classique pour prouver sa maîtrise de celle-ci. Il est devenu conservateur malgré lui et l'est resté malgré sa production théâtrale qui a apporté quelques innovations.

⁴⁷⁶) Ḍayf Šawqī, *Šawqī Šā'ir al-Āṣr al-Ḥadīth*, al-Ha'ia al-Maṣrīyā' al-'Amā' l-kītab, le Caire, 2010, p.98.

Conclusion

Nous avons observé au travers des différents chapitres de cette étude que le débat entre modernistes et traditionalistes a dominé l'espace culturel durant un demi siècle. L'opposition entre les deux courants a porté essentiellement sur le choix de chaque poète de prendre en compte la part du patrimoine commun, un long héritage de la poésie arabe ; chacun d'entre eux a puisé dans les mêmes sources pour découvrir un moyen d'exprimer son art.

La rapide transformation de la société arabe a eu comme impact un bouleversement considérable dans les mentalités populaires comme auprès des intellectuels. La structure sociale a été modifiée par la multiplication des outils de communication modernes et grâce au contact réel avec l'occident. Une génération a eu le sentiment d'être dépassée par ces événements; dans la quête de trouver une identité, pour ne pas perdre la face elle s'est attachée à un conservatisme inspiré de l'âge d'or de l'Islam

Les premières idées novatrices ont émergé grâce aux écrivains voyageurs ou immigrés ; Fāris al-Šidyāq, Rūhī al-Ḥālidī, Amīn al-Rīḥānī et Mīḥā'īl Nu'ayma, qui ont fait part de leurs interrogations à propos de la manière dont les poètes traditionalistes ont perpétué le lexique et la rhétorique des anciens, en reconduisant de la même façon les thèmes, les formes et les cadres de la *qaṣīdā* ancienne qui ne correspondaient plus à l'époque moderne.

Les poètes ont plaidé pour avoir plus de liberté dans l'expression de leurs émotions personnelles, plus de musicalité, plus de liberté dans les rimes et la métrique, car le cadre rigide empêchait le poète d'avoir suffisamment de naturel dans sa poésie.

Quelques voix timides comme Mūṭrān ou Abū Ḥadīd ont exprimé le souhait de changement de la *qaṣīdā* traditionnelle ; Mūṭān a plaidé en faveur de l'unité structurelle du poème, mais malgré son statut de précurseur de la poésie romantique, sa sensibilité et son amitié avec les grands noms du néo-classique l'ont empêché d'aller plus loin dans sa réflexion.

Abū Ḥadīd, souhaitait une ouverture osée allant jusqu'à la poésie dite libre ou blanche. Il a appliqué cette idée dans la traduction des pièces de théâtre, la critique n'a pas pris la suite, jugeant que ses idées étaient difficiles à appliquer sur la *qaṣīdā* traditionnelle datant de quinze siècles.

Toutefois, nous pouvons affirmer qu'il serait injuste d'admettre que la poésie des néoclassiques a été une reprise dépourvue d'esprit ou une simple imitation de la poésie arabe ancienne. L'attention que les poètes ont portée aux formes traditionnelles (thèmes,

images, lexic) de la poésie ancienne ne les a pas empêchés d'être attentifs à leur époque et aux problématiques sociales, politiques et artistique liées à leurs vécus.

L'école *d'al-dīwān* a voulu " tuer le père" en détruisant les deux symboles vivants du néo-classique, Šawqī et Ḥāfīz. Cependant, elle a gardé le costume du grand père et vénéré la lignée des aïeux depuis les poètes préislamiques en passant par les abbassides; elle n'a pas écrit une seule critique sur Bārūdī, le père d'*al-'Ihyā'* et le pionnier de la *nahḍā*; toutefois, nous ne pouvons pas ignorer son conservatisme dans le maintien des formes traditionnelles de la poésie arabe : métrique et monorime.

Cependant, l'école *d'al-dīwān* n'a jamais atteint le but proclamé dans les divers écrits théoriques, elle n'a jamais pu imposer une musicalité ou une poésie populaire comparable à celle de Šawqī et Ḥāfīz. Ses hésitations entre un romantisme importé d'ailleurs et un néoclassicisme imposé par l'histoire et le goût littéraire de l'époque ont permis de réveiller les esprits sans avoir une réelle influence sur la poésie contemporaine.

Ce n'est pas un hasard si la génération post *al-dīwān* représentée par le groupe *Apollo* a nommé Mūṭrān comme chef de file. Les poètes d'*Apollo* ont été influencés en grande partie par les poètes d'*al-Mahğar* ; ils ont attaché en priorité un grand soin à la musicalité, au rythme, au retour à la nature, aux plaisirs simples, à une langue mystique parfois métaphysique.

Bibliographie

- Abbas I. et Niğim M. Yūsūf, *al-Naqd al-Adabī al-Ḥadiṯ* (Stanley Hyman), Dār al-Ṭaqāfa', Beyrouth 1956.
- Abbūd Mārūn, *al-Šīdyāq Ṣaqr Libnan*, Dār Mārūn 'Abbūd, Beyrouth, 1975.
- Abbūd Mārūn, *Amīn al-Riḥānī*, Dār Mārūn 'Abbūd, Beyrouth, 1975.
- Abbūd Mārūn, *Amin al-Riḥānī*, Dār al- Ma'ārif, Le Caire, 1953.
- ʿAbd al-Ġannī Ḥasan Muḥammad, *ʿĀlam min al-Šarq wal-Ġarb*, al-Dār al-Maṣriyā' lil Našr, le Caire, 1949.
- ʿAbd al-Ġawād Muḥammad, *al-Cheikh Ḥusayn al-Marṣafī*, Dār al- Ma'ārif, le Caire, 1952.
- ʿAbd al-Malek Anouar, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine (Les essais)*, Editions du Seuil, Paris, 1964.
- Abū Ġazī Imad, *Bonaparte en Egypte*, Institut de Monde Arabe, Paris, 2008.
- Abū Šabaka' Ilyās, *Suqūt Malāk*, Dār Šādir, Beyrouth, 1927.
- Abū Šabaka Ilyās, *Jocelyn*, Dār Šādir, Beyrouth, 1926.
- Adonis, A.A. Sa'īd, *Mūsiqā al-Ḥūt al-'azraq*, Dār al-'Adāb, Beyrouth, 2002.
- Aḥmad Amin, *al-Naqd al-Adabī*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2012.
- Al-Afġānī Ġamāl al-dīn, *Al-a'āmal al-Kamilā'*, Dār al-Kītab al-ʿArabī, le Caire, 1968.
- Al-Amidī abū al-Qāsīm, *al-mūwazanā' bayn šī'ar abī-Tammam wa al-Būḥtūrī*, Dār al- Ma'ārif, le Caire, 1992.
- Al-Amīn 'Izz al-din, *Naš'āt al-Naqd al-Ḥadiṯ fi Mišr*, Dār al- Ma'ārif, le Caire, 1970.
- Al-ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *al-fūšūl*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2012.
- Al-ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *Ḥulasat al-yawmiya*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2013.
- Al-ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *Dīwān al-ʿAqqād*, al-Muqataf, le Caire, 1928.
- Al-ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *Ḥulāṣat al-yawmiyya'*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2013.
- Al-ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *Šū'arā mišr wā bī'atihim fi al-ġīl al-maḍī*, Maktabat al-nahḍa al-mašryā, Le Caire, 1937.
- Al-ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *al-Insān al-tānī*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2012.

- Al-ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *Mağma 'al-Aḥya'*, Hindāwī lil Taqāfa, le Caire, 2012.
- Al-ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *Dīwān wahağ al zahīrā*, Hindāwī lil Taqāfa, le Caire, 2013.
- Al-ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *Muṭāla'āt fī al-adab wa al-ḥayā*, Dār al-kitab al-libnanī, Beyrouth, 1983.
- Al-ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *Kitāb al- dīwān*, Nahḍa Mişr lil Naşr, le Caire, 2009.
- Al-ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *Dirāsāt fī al-Maḍāhib al-Adabiyya wal-iğtimā' iyya*, Hindāwī lil Taqāfa, le Caire, 2013.
- Al-ʿAqqād Abbās Maḥmūd, *Murāğā' t fī al-adab wal-funūn*, Hindāwī lil Taqāfa, le Caire, 2012.
- Al-ʿAskarī abū-Hilāl, *al-Şīna 'atīne*, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyya, Beyrouth, 1985.
- Al-Bāğūrī Ibrāhīm, *Ḥāşīyyat al- 'is'ad 'ala banāt Su'ad*, Maṭba'at al-Kastalyā, le Caire, 1840.
- Al-Baqillānī abū Bakr al-Ṭayīb, *Ī'agāz al-Coran*, Dār al-Ma'arīf, le Caire, 1971.
- Al-Bārūdī Maḥmūd Samī, *Muḥtārāt al-Bārūdī*, Al-Ha'ya al-Mişriyya lil kitāb, le Caire, 1994.
- Al-Bārūdī Maḥmūd Samī, *Dīwān al-Bārūdī*, Dār al- ʿUda, Beyrouth, 1998.
- Al-Bustānī Sulaymān, *L'Iliade de Homer*, Manşūrāt Dār al-Ma'arīf, Sousse-Tunisie, 1997.
- Al-Dasūqī ʿAbd al-ʿAzīz, *Ġamā' t Apollo wa Aṭarihā fī al-Şī' r al-Ḥadīṭ*, Ma'ahad al-Dirasāt al-Arabīyya', le Caire, 1960.
- Al-Ġabartī ʿAbd al-Raḥmān, *Āğ'ib al-Aṭār fīl-Tarāğim wa al-Aḥbār*, Hindāwī lil Taqāfa, le Caire, 2013.
- Al-Ġayyūsī Salmā Ḥaḍrā, *Al-Itiğahāt wa al-Ḥarakāt fī al-Şī' r al-ʿArabī al-Ḥadīṭ*, Markaz Dīrasāt al-wiḥda' al-Arabīyya', Beyrouth, 2007.
- Al-Ġurğānī al-qādī ʿAlī, *al-wusāta baīn al-Mutanabbī wa Ḥusūmihī*, Al-Maktabā' al-ʿAşriyya, Beyrouth, 2006.
- Al-Ġurğānī ʿAbd al-Qāhir, *Dala 'il al-Ī'ğāz*, al-ha'ya al-ʿAamā' lil kitāb, le Caire, 2000.
- Al-Ḥalabī Şihāb al-Dīn, *Ḥūsn al-Tawāsul fī Şīna' t al-Tarāsul*, Al-maṭbā' a' al-Wahbiyya, le Caire, 1880.
- Al-Ḥālīdī Rūhī, *Tārīḥ 'alm al-adab 'and al- 'ifriğ wa al- 'arab*, Maṭba'at al-Hilāl, le Caire, 1912.
- Al-Ḥamadānī abū-Firās, *Dīwān Abū-Firās*, Al-Bābaṭīnne lil Naşr, Tunis, 2000.
- Al-Ḥiḍr Ḥusayn Muḥammad, *al-Ḥayāl fī al-şī' r al-ʿArabī*, Al-Maktaba al-ʿArabīyyā', Damas, 1922.
- Al-Ḥimşī Qusṭākī, *Manhal al-Warād fī ʿIlm al-Intiqād*, Maktabat al-Ma'arīf, le Caire, 1907.
- Al-Kawākibī ʿAbd al-Raḥmān, *Umm al-Kurā*, al-ha'ya al-ʿAmā l'Kitab, le Caire, 2012.

- Al-Malā'ika Nāzik, *Qaḍāyā al-šī'r al-Mū'āšir*, Maktabat al-Nahḍa al-Mašrīyya, le Caire, 1967.
- Al-Manfalūṭī Muṣṭafā Luṭfī, *Mūhṭārāt al-Manfalūṭī*, Dār al-Ṭaqāfa, Beyrouth, 1988.
- Al-Marṣafī Ḥusayn, *Al-wasīla 'al-Adabīyya fī al-'Ulūm al-'Arabīyya*, Dār al-Madāris al-Malakīyya, le Caire, 1875.
- Al-Māzinī Ibrāhīm 'Abd al Qādir *Dīwān al-Māzinī*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2012.
- Al-Māzinī Ibrāhīm 'Abd al Qādir, *Kitāb al- dīwān*, Nahḍa Mišr lil Našr, le Caire, 2009.
- Al-Māzinī Ibrāhīm 'Abd al Qādir, *Ḥašād al-Hašīm*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2012.
- Al-Māzinī Ibrāhīm 'Abd al Qādir, *al-Šī'r gāyyātih wa wasā'ṭih*, Dār al-Fikr al-libnānī, Beyrouth, 1990.
- Al-Qa'rawānī Ibn Rašīq, *al-Umdā'*, Al-Ḥāngī, le Caire, 2000.
- Al-Qartaḡānī Ḥazim, *Mīnhāḡ al-Balāḡa 'wa Sīrāḡ al-Ūdabā'*, Dār al-Ġarb al-Islamī, Beyrouth, 1981.
- Al-Rabī 'ī Mahmūd, *Fī Naqd al-Šī'r*, Dār al-Ma'arif, le Caire, 1968.
- Al-Rāfi 'ī Muṣṭafa Ṣadiq, *Dīwān al-Rāfi 'ī*, Maṭba'at al-Ġami'a, Alexandrie, 1904.
- Al-Riḥānī Amīn, *al-Riḥāniyyāt*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2014.
- Al-Riḥānī Amīn, *Antum al-Šu'arā*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2012.
- Al-Sakkākī abū Ya'qūb Yusūf, *Muṭṭāḥ al-Ulūm*, Dār al-Kutub al-'al-'Ilmīyya, Beyrouth, 1983.
- Al-Šayīb Aḥmad, *Ūṣūl al-Naqd al-Adabī*, al-Nahḍa al-Mašrīyya, le Caire, 1973.
- Al-Šayīb Aḥmad, *al-Uslūb*, al-Nahḍa al-Mašrīyā, le Caire, 1988.
- Al-Šidyāq Aḥmad Fāris, *al-ḡāsūs 'ala al-qāmūs*, Al-Ġawā'ib, Constantinople, 1881.
- Al-Surbūnī Muḥammad Ṣabrī *al-Šawqiyyāt al-Maḡhūlā'*, al-Ha'ya al-Mašrīyya li qusūr al-Ṭaqāfā, le Caire, 2003.
- Al-Ṭa'ālibī abū-Mansūr Abd al-Malik, *Yatīmat al-Dahr fī Maḡāsīn ahl al-Āšr*, Dār al-Kutub al-'Ilmīya, Beyrouth, 1983.
- Āntara 'al-'Absī, *Dīwān Āntarā*, Maktabat al-Adāb, Beyrouth, 1893.
- Arnault, Antoine-Vincent, *Fables*, Editions Forgotten Books, Londres, 2018.
- Arslāne Šakib, *Šawqi wa ṣadāqat arba 'ūn 'ām*, Maṭba'at al-Babī al-Ḥalabī, le Caire, 1936.
- Arvers Félix, *Mes heures perdues*, - A. Cinqualbre- BNF collections, Paris, 1833, 2ème Edition 1876.

- Áwađ Lwīs, *Tārīḥ al-Fikr al-Mašrī al-Ḥadīṭ*, Al-Hay'ya al-Ámā' lil kitāb, le Caire, 1983.
- Badawī Muhammad Mušṭafa, *Moderne Arabic Literature-The Cambridge History of Arabic Literatur*, Londres, 1992.
- Bārut Ğamāl, *Ḥarakāt al-tanwīr al- 'arabīyyā fī al-qarn al-tasi 'šr*, Manšūrāt wizārat al-Ṭaqāfa ' al-Sūriyya, Damas, 1994.
- Baṭī Rūfa ĩl, *Sīḥr al-Šī 'r*, al-Maktaba al-Tuġarīyya al-kubra', Le Caire, 1922.
- Baudelaire Charles, *Les fleurs du mal*, Flammarion, Paris, 2002.
- Bayrā Ğīklī Zaynab, *Šī 'r al-tawarāte fī al-Áhd al- 'Ūṭmānī*, Dār al-Bayđā' lil našir, Aman, 1999.
- Bencheikh Jamel, *Dictionnaire de littérature de langue arabe et maghrébine francophone*, PUF6Quadrige, Paris, 2000.
- Bodéüs Richard, *Poétique et Rhétorique* (Trad. du grec ancien), Collection de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2014.
- Brunel-Lobrichon G. et Duhamel-A, *Au temps de troubadours XII°-XIII° siècle*, Hachette, Paris, 1999.
- Đayf Šawqī, *Šawqī Ša'ir al-Ášr al-Ḥadīṭ*, al-Ha'ya al-Mašrīyya al-Áma lil kitāb, le Caire, 2010.
- Đayf Šawqī, *Fī al-turāṭ wa al-šī 'r wal luġa'*, Dār al-Ma ārif, le Caire, 1978.
- Đayf Šawqī, *Bārūdī Rāyid al-šī 'r al-Ḥadīṭ*, Dār al-Ma ārif, le Caire, 1964.
- De La Fontaine Jean, *Fables, livre VIII, fable 19, Editions Hatier*, Paris, 2001.
- De Lamartine Alphonse, *Méditations poétique* : Edition de Marius-François Guyard-Gallimard, Paris, 1981.
- De Lamartine Alphonse, *Nouveau voyage en Orient*, Edition Calmann Lévy, Paris, 1877.
- De Musset Alfred, *Poésies nouvelles*, Charpentier, Libraire-Editeur, Paris, 1852.
- Diyāb Muḥammad, *Tārīḥ Adāb al-luġā' al-Arabīyyā'*, Matba 'a Ğarīdat al-Īslam, le Caire, 1989.
- Diyāb Ábd al-Hayy, *al-Áqqād Nāqidun*, al- Dār al-Qawmīyya lil našr, le Caire, 1966.
- Duberton Jean Lucas, *La vie amoureuse de Lamartine*, Flammarion, coll. Livres amours, Paris, 1930.
- Đūmīṭ Ğabr, *falsafat al-balāġa'*, Al-Matba 'a ' al-Ūṭmānīyya', Ba 'abdā-Liban, 1898.
- Eckermann Johann Peter, *Conversation de Goethe avec Eckermann*, Gallimard, Paris, 1941.
- Fikrī Ábd Allāh, *al-fūšūl al-fīkriyya lil makātib al-mašriyya*, Maṭba 'at al-Ámīrā al-šarqyā, le Caire, 1889.
- Ğalāl Muḥammad'Uṭmān *al-Riwāyyāt al-Muḥīdā' fī Ilm al-Trāġīdā'*, Al-Maṭba 'ā' al-Šarqīyā', le Caire, 1893.

- Ğawdat Şalıh *Ibrāhīm Nağī Hayatihī' wa Şi' rihī'*, Al-Mağlīs al-Ā'allā l'fünūn wa al-'Adāb, le Caire, 1960.
- Ğibrān Ĥalı Ĥibrān *al-Mawākib*, (al-'āamā al-Kamilā'), Dār Nawfal l'Naşr, Beyrouth, 2015.
- Guckin de Slane Marc *Les Prolégomènes*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1934.
- Ğunīmī Hilāl Muĥammad, *al-Rūmantikīya*, Nahḍa Mīsr, le Caire, 1962.
- Ğunīmī Hilal Muĥammad, *Dūr al-'Adab al-muqāran*, Nahḍa Mīsr, le Caire, 1972.
- H.H. Vuong et P.Mégarbané *Les Impératifs*, Sindbad-Actes Sud, Paris, 2009.
- Ĥağğāğ, Muĥammad Kāmil *Balāğat al-Ğarb*, Hindāwī lil Ťaqāfa, le Caire, 2012.
- Hallaq Boutros, Heidi Toëlle, *Histoire de la littérature arabe moderne*, Actes Sud, Paris, 2006.
- Hardy Janet *Aristote, Poétique*, Les Belles lettres, Paris, 1986.
- Haykal Muĥammad Ĥusayn *Tarāğim Masriyya 'wa Ġarbiyya'*, Hindāwī lil Ťaqāfa, le Caire, 2012.
- Haykal, Muĥammad Ĥusayn *Ťawrat al-Abab*, Hindāwī lil Ťaqāfa, le Caire, 2012.
- Hugo Victor, *Les orientales*, NRF-Poésies classiques- Gallimard, Paris, 1981.
- Ĥusayn Ťāhā, *Fuşul fī al-Adab wa al-Naqd*, Hindāwī lil Ťaqāfa, le Caire, 2012.
- Ĥusayn Ťāhā, *Ĥāfiż wa Şawqī*, Hindāwī lil Ťaqāfa, le Caire, 2012.
- Ĥusayn Ťāhā, *ĤadīŤ al-arbi ā'*, Hindāwī lil Ťaqāfa, le Caire, 2012.
- Ĥusayn Ťāhā, *Fī al-Adab al-Ğāhilī*, Hindāwī lil Ťaqāfa, le Caire, 2014.
- Ibn al-Ĥatīb Lisān al-Dīn *Dīwān Lisān al-dīn Ibn al-Ĥatīb*, Dār al-Ťaqāfā', Casablanca, 1989.
- Ibn Ĥaldun Ābd al-Raĥmān, *al-Muqadima*, Dār al-Fikr, Beyrouth, 2001.
- Ibn Qutayba Abū Muhammad *al-Şi'r wal-Şū'arā*, al-Maktabā' al-Tūğrīya al-kūbrā', le Caire, 1932.
- Ibn Qutayba Abū Muhammad *Tāwīl mūĥtalif al-ĥadīŤ*, Al-Maktab al-'Islamī, Beyrouth, 1999.
- Ibn Qutayba Abū Mūĥammad *Kitāb al-Anwā'*, Dār al-kūtūb al-Maşrīyā', le Caire, 1919.
- Ibn-Afir, Īia' al-Dīn, *al-Maṭal al-Sā'r fī Abad al-Sā'r*, Dār Nahḍa' Mīsr, le Caire, 1959.
- Ibrāhīm Ĥāfiż, *Dīwān ĤāfiżIbrāhīm*, al-Ha'ya al-Maşrīyya al-'Amā' lil 'kitāb, le Caire, 1971.

- ʿInānī Mūḥammad Zakarīyā *Šiʿr Lamartine fi Tarğamātih al-ʿArabiyyā*, Mūʿsasat Abd al-Azīz al-Bābātīne, Koweit, 2006.
- Ishāq ʿAdīb *al-Durar*, al-Maṭbaʿa al-ʿAdabiyyā, Beyrouth, 1909.
- Lanson Gustave , *Méthodes de l'histoire littéraire*, Les Belles Lettres- (BNF- Gallica), Paris, 1925.
- Laurens Henry, *L'Orient arabe: arabisme et islamisme de 1798 à 1945*, Editions Armand Colin, Paris, 2002.
- Luc Morin, Edouard Tarabay, *L'anthologie de la littérature arabe contemporaine* , Editions de Seuil, Paris, 1967.
- Maḥmūd Zakī Nağīb, *Funūn al-Adab*, Lağnat al-Taḷīf wa al-Tarğamaʿ wa al-Naşr, le Caire, 1959.
- Maḥmūd Zakī Nağīb, *Quṣūr wa Lubāb*, Dār al-Šurūq, le Caire, 1981.
- Mandūr Muḥamad *Fī al-Mīzān al-Ġadīd*, Dār Abd Allāh Ben abd Allāh, Tunis, 1988.
- Mandūr Mūḥammad *al-Naqd wa al-Nuqād al-Mu ṣīrūn*, Dār Nahḍa Misr, le Caire, 1997.
- Mandūr Mūḥammad *al-Masraḥ, Funūn al-Adab al-ʿArabī*, Dār al-Maʿarif, le Caire, 1959.
- Mandūr Muḥammad *al-Naqd al-Manḥağī*, Nahḍā Misr, le Caire, 1948.
- Mandūr Muḥammad *Ḥalīl Muṭrān*, Dār al-ʿAlam al-ʿArabī, le Caire, 1954.
- Mandūr Mūḥammad, *Masraḥyyāt Šawqī*, Maṭbūʿt Maʿahad al-Dīrasat al-ʿArabiyyā, le Caire 1954
- Mandūr Muḥammad, *Muḥaḍarāt fī al-šīʿr al-Maṣry baʿd Šawqī*, Maʿhad al-dirasāt al-ʿArabīyya, le Caire, 1955.
- Meillet Antoine, *linguistique historique et linguistique générale*, Honoré Champion, Paris, 1993.
- Mūftāḥ Ramzī, *Rasāʿil fī al-Naqd (Šīʿr al-Aqqād)*, Maṭbaʿat al-ʿAḥaʿ, le Caire, 1934.
- Muḥammad ʿAwaḍ Muḥammad *Qawāʿid al-Naqd al-Adabī*, Dār al-Šūʿn al-Ṭaqāfiyya al-ʿAmaʿ, Bagdad, 1986.
- Mūḥaram Aḥmed, *Dīwān Aḥmed Mūḥaram*, Maṭbaʿat al-Ġaridāʿ, le Caire, 1908.
- Muṭrān Ḥalīl Muṭrān *Dīwān Muṭrān*, Dār al-Hilāl, le Caire, 1948.
- Naṣif Mūṣṭafā *Dirāsāt al-Adab al-ʿArabī*, Al-Dār al-qawmīyya lil našīr, le Caire, 1966.
- Nuʿayma Mīḥāʿīl *Sabūne al-Marḥala ʿal-Ṭānīyya*, Dār Nawfal l'Naşr, Beyrouth, 1991.
- Nuʿayma Mīḥāʿīl *al-Ġurbāl*, Dār Nawfal lil Naşr, Beyrouth, 1991.
- Rafīʿī Mūṣṭafa Şadiq *Ala al-Sufūd*, Dār al-ʿUşūr, le Caire, 1930.

- Rafi' Mūṣṭafa Ṣadiq, *Waḥ'ī al-Qalam*, Dār ibn-Ḥazm, Beyrouth, 1977.
- Rif 'at 'Adil, *Bonaparte en Egypte*, Institut de Monde Arabe, ,Pari, 2008.
- Sarḥān Samīr, *al-Naqd al-Mawḍū'yī*, al-ha 'ya al-'Aamā' lil kitāb, le Caire, 1990.
- Šawqi Aḥmed *al-Šawqīyyāt*, , Maṭba 'at al-Adāb wa al-Mūayīd, le Caire, 1898.
- Šukrī 'Abd al Raḥmān *Dīwān 'Abd al-Raḥmān Šukrī*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2012.
- Šukrī 'Abd al Raḥmān *al-'i'tirāfāt*, al-maḡlis al-'alā L'Ṭaqāfa, le Caire, 1998.
- Šukrī 'Abd al-Raḥmān *Dīwān 'Abd al Raḥmān Šukrī*, al-Maḡlis al-'alā lil Ṭaqāfa, le Caire, 2000.
- Ṭabit Muhammad, *Muḡūn abū Nūwās*, Kunūz lil našr, le Caire, 2006.
- Ṭaḡir Jacques *Ḥarakat al-Tarḡamā 'bī Mišr Ḥilāl al-qarn al- al-tās ' - 'ašr*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2012.
- Ṭāhā 'Alī Maḥmūd *Dīwān Zahr wa Ḥamr*, Hindāwī L'Ṭaqāfa, le Caire, 2012.
- Ṭaḥṭāwī Rifā 'a *Taḥlīš al-Ibrīz fī Talḥīš Bārīz*, Hindāwī lil Ṭaqāfa, le Caire, 2012.
- Ṭaḥṭāwī Rifā 'a *L'Or de Paris: relation de voyage, 1826-1831*, traduit par Anouar Louca, Actes Sud, Paris, 2012.
- Ṭarāzī Philippe *Tārīḥ al-Šaḥāfa' al-Arabiyyā*, al-Maṭba 'a' al-'Adabiyya, Beyrouth, 1913.
- Tomiche Nada, *La littérature arabe contemporaine*, Editions Maisonneuve&Larousse, Paris, 1993.
- Umarā Muḥammad *Tayyārāt al-Fīkr al- 'Islamī*, Dār al-Šurūq, le Caire, 2003.
- Uṭmān Maḥmūd Ṣalīḥ, *al-Aqqād fī Nadawāiḥ*, Dār al-Fīkr al-Ḥadīṭ, le Caire, 1966.
- Vaillant Alain *La poésie (Introduction à l'analyse des textes poétiques)*, Editions Armand Colin, Paris, 2016.
- Vuong H.H, et Mégarbané P., *les Impératifs*, Sindbad-Actes Sud, Paris, 2009.
- Wadī Tahā, *al-šī'r wa al-šū'rā al-maḡhūlūn fī al-qarn al-tās ' - 'ašr*, al-'Alamyya lil našr, le Caire, 2003.
- Yāziḡī Ibraḥīm, *Tanbīhāt 'ala lūḡāt al-ḡarā'id*, Maṭba 'at al-Ḥaṭāb al-kutabī, Alexandrie, (s.d)
- Zaydān Ḡurḡī, *Trāḡīm maḥāhīr al-Ḥarq fī al-qarn al- al-tās ' - 'ašr*, Hindāwī LeṬaqāfa, le Caire, 2012.

Journaux, revues et publications scientifiques

- Abū Ḥaddīd Muḥammad Farīd, *Al-šī'r*, In. al-Siyāsa 'al-Usbū 'ayyā , le Caire, 12 juillet 1933, N°12.
- Adham Ālī, *Sariqāte al-Māzinī*, In. al-Mağala', le Caire, février 1959.
- Aḥmad Šawqī, *Aṭar al-wasīla al-Adabiyya 'ala al-šī'r*, mağalat Sarkīs, le Caire, juillet/aout 1915.
- Al-Aqqād 'Abbās Maḥmūd *Yawmīyyāt*, In. al-Aḥbār al-Miṣrīya, Le Caire, le 5 septembre 1963.
- Al-Aqqād 'Abbās Maḥmūd, *Al-muntafi 'ū n*, In.al-Balāğ, le Caire, avril 1922, n°15.
- Al-Aqqād 'Abbās Maḥmūd, *Makānat Šukrī*, In. al-Hilāl, le Caire, février 1959.
- Al-Aqqād 'Abbās Maḥmūd, *Makānat Šukrī*, In. al-Šahr, le Caire, mars 1959.
- Al-Aqqād 'Abbās Maḥmūd, *Entretien*, In. al-Mağalā' al-Maṣrīya', le Caire, fév,mai 1959/avril 1963.
- Albert Gérard, *L'idée romantique de la poésie en Angleterre*, In. Presses universitaires de Liège, 1955,.
- Al-Dahān Samī, *Mūt al-dī'b d'Alfred de Vigny*, In.al-Risāla, le Caire, 1^{er} juin 1933, N°12.
- Al-Dahšān Ismā'īl Sirī, *Layālī de Musset*, In. Apollo, le Caire, 3 novembre1932, N°3.
- Al-Ġariḥī Muḥammad 'Abd al-Ḥakam, *Al-Zulumātt, les Ténèbres de Charles Beaudelaire*, In. Apollo, le Caire, 1^{er} novembre1934.
- Al-Ḥusnī 'Abd Allaāh Kanun, *Al-Uṣūl al-mağribiyya lī Lamartine*, In.al-Risāla, le Caire, avril 1935 N°80.
- Al-Māzinī Ibrāhīm 'Abd al-Qādir, *Šī'r Šukrī*, In. Ukāz le Caire 1914.
- Al-Šarūnnī Yūsuf, *Šiblī Šmayyil*, In.al-Ahram, le Cair, 4 mai 1962.
- Al-Zayyāt Aḥmad Ḥasan, *Hal Lamartien Arabī*, In.al-Risāla, le Caire, janvier 1935 N°79.
- Al-Zayyāt Aḥmad Ḥasan, *Fi al-dīkrā al-ṭālīṭā lī raḥīl al-Rāfi 'ī*, In.al-Risāla, le Caire, 1940, N° 258.
- Benchraoui Mohammed Fadhel, *Histoire Epistémologie Langage*, In. Persée-UMS/ENS de Lyon 23/1, Lyon, (2001).
- Bustānī Buṭrus, *Al-ḥarb al-turkiyya al-rūsiyya*, In. al-Ġinān, Beyrouth , janvier 1876.
- Colin Gaston, *Platon et la poésie*,In. Revue des Etudes Grecques, tomes 41, Paris, jav,-mars 1928.
- Etienne Louis, *La critique contemporaine en Angleterre*, In. Revue des Deux Mondes, Londre, 1856, T62.
- Féghali Joseph, *Parole de l'Orient* : In. Revue d'études syriaque et arabes chrétiennes, vol. 2 n°1 Paris, 1966.
- Ḥalīl Hidāwī, *al-Maqbarā al-baḥariyya, traduction du Cimetière marin de Paul Valéry*, In. al-Siyāsa 'al-Usbū 'ayyā , le Caire, 4 décembre 1933.
- Ḥalīl Nazmī, *Dif'ā 'an al-šī'r*, In. Apollo, le Caire, 1932 N°9- 1933 N°4,5,6,7-1934N°1,2,3

- Ḥasan Bāšū *Ta 'qīb ala hal Lamartine Arabī*, In.al-Risāla, le Caire, janvier 1935 N°81.
- Ḥaykal Muḥammad Ḥusayn, *Entretien*, In.al-Muqtaṭaf , le Caire, 1926.
- Ḥusayn al-Marṣafī, *Al-wasīla al-Adabiyya*, In. Rawḍat el-maDāriss , le Caire, 1870.
- Ḥusayn Ṭāhā, *Ḥawla qaṣīda*, In. al-Siyāsa 'al-Usbū 'ayyā , le Caire, 15 octobre 1933.
- Idrīss Maḥmūd Fahmī, *Al-Ḥarīf lī Lamartine*, In.al-Risāla, le Caire, 15 juin 1933, N°13.
- Maḥmūd Muḥammad Muṣṭafā, *Al-Buḥayra*, al-Sūfūr, le Caire, 4 juin 1920, N° 293.
- Mandūr Muḥamad, *al-Cheikh Ḥusayn al-Marṣafī*, In. al-Maḡala, le Caire, mai 1959, N°29.
- Morère Pierre, *Mémoire et création dans les préfaces des Lyricals Ballads*, In.Persée, Grenoble, 1983, pp.23-39.
- Muḥammad Ġālib Salīm, *Lamartine wa al-Ārab*, In. Al-Hilāl Le Caire, fév 1959, fév/avril 1977.
- Mutrān Ḥalīl, *al-šī'r al-Āṣrī*, al-Maḡala al-Maṣrīyya, le Caire, 1900.
- Nāḡī Ibrāhīh, *Zikrayyāt, traduction de Souvenir d'Alfred de Musset*, In. al-Siyāsa 'al-Usbū 'ayyā , le Caire, 8 janvier 1927, N°44.
- Nāḡī Ibrāhīm, *Al-Buḥayra, traduction de le Lac de Lamartine*, In. al-Siyāsa 'al-Usbū 'ayyā , le Caire, 4 décembre 1926, N°39.
- Naḡīb Ḥaddād, *Muqābala bayn al-šī'r al-Arabī wa al-šī'r al-Afranḡī*, In.al-Bayān, Le Caire, Mai 1897.
- Niqūlā Fayyāḍ, *Izkurinī*, traduction de *Rappelle-toi d'Alfred de Musset*, In. al-Zuhūr, le Caire juillet 1911.
- Somakh Sasson, *The Neo-classical Arabic poets*, In. *Modern Arabic Literature*, Cambridge University Presse, 1992.
- Šukrī 'Abd al-Raḥmān, *al-Šuhrā wal Ḥulūd*, In.al-Balāḡ, le Caire, 6 et 12 septembre 1934.
- Šukrī 'Abd al-Raḥmān, *Maṣādir Taqāfatī*, In.al-Muqtaṭaf , le Caire, juin 1939.
- Šukrī 'Abd al-Raḥmān, *Šī'r al-Māzinī*, Ukāz, le Caire, 19 novembre 1917.
- Ṭāhā 'Alī Mamūd, *Al-Buḥayra, traduction de le Lac de Lamartine*, In. al-Siyāsa 'al-Usbū 'ayyā , le Caire, 27 novembre 1926, N°38.
- Zakī Nawfal, *Warda fī al-rūd tunāḡī farāša*, In. Al Ġāmi'a 'al-'Uṭmānīyya le Caire, 1^{er} octobre 1899.

Index des noms, des notions

- Abbās, (Khédive) : 14,125
- Abd al-Ġawād, Muḥammad : 63
- Abd al-Ḥamīd II, (Le Sultan) : 37
- Abd al-Ḥayy, Muḥammad : 106
- Abd al-Qāhir : 43, 51, 52, 60, 64, 65, 73, 74, 92, 123
- Abd al-Rāziq, Alī : 48
- Abduh, Muḥammad : 37, 38, 44, 48, 60, 64, 65, 195, 208
- Abū al-ʿAtahiya, 78
- Abū Ḥadīd, Muḥammad Farīd, 148, 223
- Abū Hilāl, 123
- Abū Nuwās, 13,78, 80, 92, 133, 203
- Abū Šabaka, Ilyās, 135, 151
- Abū Šādī, Aḥmad Zakī, 163, 174
- Abū Tammām, 43, 44, 86,87
- Adham, Alī, 176
- Aḥmad Pacha (Bey de Tunis) : 31
- ʿAgoub, Yusūf : 130
- al-Afgānī, Ġamāl al-Dīn : 37, 38, 60, 64, 195
- al-Aḥras, Abd al-Ġaffār :15
- al-Alsun (école) : 27
- al-Amidī : 43, 73, 86
- al-Amīn, ʿIzz al-dīn : 190
- al-āmma (le peuple) : 22
- al-ʿAqqād, Abbās Maḥmūd : 14,15, 19, 72, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 127, 134, 155, 161, 167, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 213, 218, 220.
- al-Aṣfahānī : 123
- al-Azhar (Université) : 26, 49, 63, 102, 174
- al-Bāgūrī, Ibrahim :12
- al-Baha Zouheir, 69
- al-Balāġ (journal) : 174
- al-Baqillānī, abū Bakr al-Ṭayīb : 73
- al-Bašīr, Muḥammad : 40
- al-Bayān (revue) : 117
- al-Buḥturī : 43, 44, 78, 86, 154
- al-Bustānī, Buṭrus : 29, 34, 44, 170, 171
- al-Bustānī, Sulaymān : 108, 109, 114, 110, 113, 139, 192
- al-Bustānī, Wadīʿ : 106
- al-Dahšān, Ismāʿīl Sirī :143, 145
- al-Dasūqī, ʿAbd al-Azīz :101
- al-dīwān, (école) : 19, 98, 101, 127, 155, 161, 175,177, 178, 184, 186, 187, 188, 191,193, 195, 196, 198, 200, 201, 208, 209, 212, 213, 220, 221, 224
- al-Dustūr (journal) 186
- al-Ġabartī, ʿAbd al-Raḥmān : 23, 24, 25
- al-Ġāḥīz : 36, 44, 123,177
- al-Ġārim, Alī : 48
- al-Ġayyūsī, Salma Ḥadrā : 116, 212

- al-Ġihād (journal) : 180
- al-Ġumaḥī, Ibn Sallām : 86
- al-Ġurġāni, al-Qādī : 73
- al-Ḥaġġaġ : 43
- al-Ḥalabī, Šihāb al-dīn : 75
- al-Ḥālidī, Rūḥī : 16, 61, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 190, 192, 223
- al-Ḥamadānī, Abū Firās : 81, 172
- al-Ḥarīrī- (Maqāma) : 36
- al-Ḥašāb, Ismāʿīl : 25
- al-Ḥašša (élite) : 22
- al-Ḥayyām, Umar : 106, 134, 190
- al-Ḥiḍr Ḥusayn, Muḥammad : 51, 57, 58
- al-Hilāl (revue) : 137, 184, 218
- al-Ḥimšī, Qustākī : 44, 61, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 102, 108, 113, 114, 190
- al-Ibyārī, Abd al-Hādī : 34
- al-Kašīf, Aḥmad : 39
- al-Kātīb, Abd al-Ḥamid : 43
- al-Kawākibī, Abd al-Raḥmān : 38, 64
- al-Maʿarrī : 13, 44, 75, 80, 100, 108, 113, 114, 115, 123, 167, 202, 203, 210
- al-Mahġar (poètes) : 17, 18, 98, 155, 156, 224
- al-Manfalūtī, Muštafā Luṭfī : 44, 48, 61
- al-Maršafī Ḥusayn : 15, 18, 41, 44, 48, 51, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 86, 87, 192, 195
- al-Mutanabbī, 13, 30, 31, 36, 44, 65, 75, 78, 80, 81, 108, 113, 117, 123, 136, 162, 167, 190, 202, 203
- al-Muwayliḥī, Muḥammad : 53, 54
- al-Nadim, Abd Allāh : 64
- al-Qartaġānī, Ḥazim : 71
- al-Rābiṭa al-qalamiyya (al-Mahġar) : 212, 218
- al-Raḍī, al-Šarīf : 116, 212
- al-Raḥī, Muštafā Šādiq : 55, 59, 68, 172, 173, 174, 195
- al-Rāfiʿī, Amīn : 177
- al-Riḥanī, Amīn : 114, 115, 116, 210, 211, 212, 218, 223
- al-Risāla, (revue) : 142, 148, 152
- al-Rušāfi, Maʿrūf : 38
- al-Sāʿātī, Maḥmūd Šafwat : 15
- al-Šahr (revue) : 184
- al-Sakākī, abū Yaḳūb Yusūf : 74
- al-Šām (le Levant) : 27
- al-Šarqāwī, Abdallāh : 25
- al-Šāyīb, Aḥmad : 58
- al-Sayīd al-Badawī (saint local) : 23
- al-Sayyīd, Aḥmad Luṭfī : 195
- al-Šidyāq, Aḥmad Fāris : 12, 31, 34, 72, 170, 171, 172, 192, 223
- al-Šihābī, (le prince) : 35
- al-Sufūr (revue) : 150
- al-Ṭaʿālibī, abī-Mašūr Abd al-Malik : 75
- al-Ṭaḥṭāwī : 26, 27, 34, 36, 125, 130, 131, 132, 133
- al-Ṭaqāfa (revue) : 174
- al-Yāziġī, Ibrāhīm : 12, 29, 38, 40, 72, 89, 165, 170, 171, 172

- al-Yāziġī, Nāṣīf : 29, 30, 31, 32, 35, 36, 44, 137
- al-Zahāwī, Ġamīl Ṣidqī : 38, 167
- Al-Zayyāt, Aḥmad Ḥasan : 105, 136, 151, 173
- al-Zuhūr (revue) : 129, 148, 149
- al-ʿAskarī, Abū Hilāl : 43, 65, 75
- al-ʿAṭṭār, Ḥasan, : 25, 26, 34
- ʿAlī, (Imām) : 43, 233
- ʿAlī Mubārak, 27, 41, 44
- Amin, Aḥmad, 91, 92, 98
- Amīn, Qāsīm, 208
- ʿamiyyā (langage parlé) : 22
- ʿAntaraʿ, Antarāʿ : 23, 79
- Anṭūn, Farah, 140
- Apollo (groupe) : 98, 106, 127, 143, 152, 156, 163, 224
- ʿArīḍa, Nasīb : 212, 218
- Aristote : 71, 87, 97, 119, 190, 195, 204
- Arnault, Antoine-Vincent : 145
- Arnold, Matthew : 95, 96, 101, 207
- Arslān, Ṣakīb : 56, 69
- Arvers, Félix : 149
- aḫḫarī, 24, 26
- Bākaṭīr, Alī Aḥmad : 148
- Barbier, Auguste : 150
- Bārūdī, Maḥmūd Sāmī : 14, 15, 16, 38, 41, 55, 56, 59, 60, 62, 65, 67, 68, 70, 71, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 127, 153, 156, 182, 203, 224
- Baudelaire : 103, 152
- Baybars : 23
- Bodmer, Johann Jakob : 91
- Bonaparte : 23, 24, 25, 26, 40
- Bradley, Andrew Cecil : 122
- Breitinger, Johann : 91
- Browning, Robert : 98
- Brunetière, Ferdinand : 86, 97
- Burke, Edmund : 196
- Byron : 98, 101, 134, 140
- Chénier, André : 128
- Coleridge, Samuel Taylor : 193
- Coppée François : 128
- Corneille : 95, 128, 153, 220
- Dante : 14, 114
- Dār al ʿUlūm (école) : 41, 63
- Daudet, Alphonse : 128
- Ḍayf, Ṣawqī : 76, 82, 83, 221
- De Musset : 128, 140, 141, 143, 168
- De Quincey, Thomas : 97
- De Vigny: 128, 152
- Desbordes-Valmore, Marceline : 145
- Diderot : 91, 92, 98
- Diyāb, Muḥammad ʿAbd al-Ḥayy : 58, 61, 70, 176, 179, 180, 183, 184, 191
- Duberton, Jean Lucas : 136
- Dugat, Gustave : 31
- Duhamel, Georges : 70
- Dūmuṭ, Ġabr : 58, 61
- Eliot, Thomas Stearns : 119, 122

- Emerson, Ralph :98
- Farḥāt, Germanos : 28
- Fath Allāh, Ḥamza :44, 57
- Fayrūzabādī : 12, 28
- Fayyāḍ, Niqūlā, 140, 142
- Fikrī, ‘Abd Allāh, 12, 62
- France, Anatole : 41, 84, 95, 96, 100, 112, 114, 128
- Ġamīl-Buṭayna’ : 136
- Gauthier : 128
- Ġawdat, Ṣaliḥ : 96
- Gérard, Albert : 206
- Ġibrān, 116, 156, 158, 159, 160, 212, 218
- Goethe : 103, 105, 134, 206, 207
- Gottsched, Johann Christoph : 91
- ‘Imr’u-al-Qays : 74.
- Ḥaddād, Naġīb : 44, 117, 192
- Ḥāfiz, Ibrāhīm : 15, 39, 48, 59, 60, 66, 76, 77, 80, 83, 84,127, 153, 159, 163, 166, 167, 168, 182, 189, 190, 224
- Haġġāġ, Muḥammad.Kamīl : 128, 139, 149
- Ḥalīl, Nazmī : 106
- Ḥamriyyāt : 14
- Hardy, Thomas : 98
- Ḥasan, Muḥammad ‘Abd al-Ġannī : 62
- Ḥawārizīmī, 172
- Haykal, Muḥammad Ḥusayn, 44, 96, 101,102, 166
- Hazlitt : 95, 96, 97, 100, 101, 106, 190, 207
- Heini, Heinrich : 103
- Henein, Georges : 1047
- Hindāwī, Ḥalīl : 16, 24, 142
- Hugo, Victor : 84, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 128, 132, 140, 149, 150, 154
- Hyman, Stanley : 119
- Ibn abī-Rabī‘a’, ‘Amr : 203
- Ibn al Fāriḍ : 216
- Ibn al Rūmī : 123
- Ibn al-Aṭīr, Dia’ al-dīn : 75
- ibn al-Mulawwaḥ, Qays : 135
- Ibn al-Muqaffa’ :43, 154
- ibn al-Mu'tazz : 43, 48, 86
- Ibn al-Rūmī : 177, 190, 203
- Ibn al-Walīd, Mūsliḥ : 86
- Ibn al-‘Amīd : 44
- Ibn Qudāma, Ġa’far : 86
- Ibn Ḥaldūn, ‘Abd al-Raḥmān : 58, 65, 66, 70,71, 75, 87
- Ibn Qutayba : 43, 48, 91
- Ibn Rašīq : 65, 80
- Ibn Ṭabīt, Ḥasān : 113
- Ibn-Manzūr : 52
- Ibrāhīm, (Pacha) : 12, 35, 132, 133
- Ibrāhīm al-Dasūqī (saint local) : 23
- Idrīs, Maḥmūd Fahmī : 151
- Iḥwānīyyāt : 23
- Iḥyā : 33, 60,79, 83, 224
- Ibn‘Ubād, al-Mū'tamid : 154
- Ishāq, Adīb : 64, 149, 171

Ismā'īl (Khédivé) : 39, 40, 62, 64, 126, 133
 Keats, John : 96
 Kipling ,Rudyard: 119
 Kléber : 23
 La Fontaine : 63, 84, 133, 134, 153
 La jeune Turquie (mouvement) : 37
 Lamartine : 35, 84, 128, 132, 134, 135, 136, 137, 141, 142, 149, 150, 151, 153, 154, 168
 Lanson,Gustave : 107, 169, 173, 219
 Lemaitre,Jules : 86
 Lessing, Gotthold Ephraim : 95
 Littré, Emile : 180
 Longfellow, Henry : 98
 Macaulay : 101
 madīh-nabawī : 23, 25, 133
 Mağdī, Şalih : 39
 Mağdī, Muḥammad : 133
 Maḥmūd, Zakī Nağīb : 107
 Mallarmé, Stéphane : 122
 Mamelouks : 22, 23
 Mandūr, Muḥammad : 62, 70, 72, 107, 154, 161, 162, 163, 214
 Manfalūti, Mūṣṭafa Lutfī : 69
 Mawwāl : 23
 Mārūn Abboud, 170
 Mawā'iz, 23
 Māzinī, 97, 127, 148, 155, 156, 161, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 206, 207, 208, 209, 233, 234
 Meillet, Antoine : 107
 Melton : 116, 211
 Mihyār : 80, 177
 Mīrzā, 'Azīz : 150
 Molière, 113, 133
 Morère, Pierre : 201, 203
 Mubārak, Zakī : 62, 174
 Muftāh, Ramzī, 180
 Muḥammad, Muḥammad 'Awad : 107
 Muḥammad 'Alī, : 24, 27, 33, 40, 125, 133
 Muḥaram, Aḥmad : 39, 59, 77
 Muller, Max : 218
 Muṣṭafā, Maḥmūd Muḥammad, 150
 Muṣṭafa Kāmil, 208
 Mutrān, Ḥalīl, 59, 83, 84, 85, 127, 141,153, 158, 159, 160, 161,163, 164, 165, 166, 167, 168, 190, 218, 223
 Muwayliḥī, Ibrāhīm : 44
 Nāğī, Ibrāhīm : 96, 141, 163
 nahḍa : 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 28, 30, 31, 33, 41, 42, 47, 55, 59, 62, 67, 68, 69, 76, 77, 78, 83, 102, 108, 109, 114, 127, 182, 195, 210, 220, 221, 226
 Napoléon : 150
 Nāşif, Ḥifni : 62,70
 Nawfal, Zakī : 114,140
 Nāzik al-Malā'ika : 120, 121, 122
 Nordeau, Max, 190
 Nu'ayma, Mīḥā'il, 114, 115, 155, 162, 164, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223

Ottoman (Empire) : 13, 16, 18, 22, 27, 36
 Platon, 97, 190, 201, 202
 Poe, Edgar Allan : 98, 140
 Racine, 95, 128, 133, 149, 153
 Renan, Ernest, 86
 Rossetti, Gabriel : 103
 Rostand, Edmond : 128, 149
 Rousseau, Jean-Jacques : 63, 98
 Šabrī, Isamā'īl : 76, 77, 127
 Sa'īd Muḥammad, (Khédivé) : 39, 48, 61, 125
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin : 86
 88, 92, 95, 96, 97, 98, 100, 190
 Šarīf al-Raḍī : 177
 Šawa, Hanna : 149
 Šawqī, Aḥmad : 14, 33, 39, 43, 54, 59, 60, 62, 68, 69, 76, 77, 80, 83, 84, 99, 100, 102, 109, 127, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 163, 166, 167, 168, 182, 183, 187, 203, 218, 220, 221, 224
 Šaybūb, Ḥalīl : 148
 Schopenhauer, : 103
 Senoussis : 16
 Shakespeare : 95, 96, 101, 116, 128, 134, 148, 168, 190, 211, 218
 Shelley : 96, 98, 101, 106, 134, 190, 193, 207
 Šmayyil, Šiblī : 91
 Šukrī, Abd al-Raḥmān : 97, 99, 102, 127, 134, 156, 161, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 204, 205, 206, 208, 209
 Swinburne, Charles : 103
 Tagore: 134
 Ṭāhā, Ali Maḥmūd : 141, 142, 156, 157, 158
 Ṭāhā Ḥusayn : 44, 70, 74, 94, 96, 97, 114, 119, 142, 162, 166, 167, 174
 Taine, Hippolyte : 86, 90, 91, 92, 95, 96, 98
 Ṭarād, As'ad : 40
 Tawfīq, Ḥasan : 70
 Taymūr, Aḥmad, 48
 Taymūr, Ā'iša : 31
 Tennyson, Alfred : 98
 Tourgueniev : 134
 Ukāz, (revue) : 176, 189
 'Urābī, Aḥmad : 81
 Uṭmān Ġalāl, Muḥammad : 133, 134
 Valéry, Paul : 122, 142
 Vandérem, Fernand : 110
 Whitman, Walt : 98, 116, 211
 Wilde, Oscar : 103
 Wilson, Edmund : 119
 Winters, Yvor : 119
 Wordsworth : 96, 97, 98, 99, 107, 134, 187, 190, 193, 194, 195, 201, 202, 203, 204, 207
 Yūsuf, Niqūlā : 176, 180
 Ziyāda, Mayy : 140, 141, 218
 Zydān, Ġurġī, : 30
 Zytūna (Université) : 71

Aide-Mémoire

ⁱ طه حسين- تجديد ذكرى أبي العلاء ص5 : يتحدث عن الشيخ المرصفي ؛ " إيثار للبدوي الجزل على الحضري السهل...وبغض شديد لحكم الضرورة في الشعر ، وللفظ السهل المهلهل يقع بين الألفاظ الجزلة الفخمة إلى غير ذلك مما هو إلى مذهب القدماء من أئمة اللغة ورواة الشعر أدنى منه إلى مذهب المحدثين من الأدباء والنقاد

ⁱⁱ العقاد - شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي 1937 : ونعني بالعروضيين أولئك الذين كانوا ينظمون القصائد ويخوضون في الشعر لأنهم كانوا يعتبرون النظم حقاً أو واجباً على كل من تعلم العروض ودرس البيان والبديع وما إليهما من أصول الصناعة. وهم كانوا يتعلمون هذه الأصول ويطبقون ما تعلموه فيما نظموه، فكانت دواوينهم أشبه بكراسات التطبيق في معاهد التعليم¹

ⁱⁱⁱ العقاد - شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي 190 : ولكن الشعر في مصر تدرج من شعراء الحملة الفرنسية إلى صفوت الساعاتي إلى شعر سامي البارودي لأن الأمر هنا متصل بتعليم اللغة وشيوها بين المتأدبين والشعراء ، فكأنه تدرج في العلم لا في الشعر وفي الأداة لا في الجوهر ، فلما استوفى "التقدم اللغوي" أمده بطل التدرج عام بعد عاماً وحقبة بعد حقبة ، وأصبح كل شاعر رهينا بنفسه في درجة نبوغه ومبلغ حظه من الملكة والإجادة ، إلا ما يكون من تأثر بروح السابقين لا شأن له بالترتيب والتعاقب بين المؤثر والمتأثر ، فإن شاعر القرن العشرين قد يتأثر بشاعر في القرن الأول ولا يتأثر بمن معه في عصره ، ثم يكون مع هذا أكبر ممن يقتدي به ولاسيما إذا جاء الاقتداء في دور النشأة والاستعداد ، ثم أفضى إلى استقلال بالطريقة بعد النضج والاستواء . وقد استوفى "التقدم اللغوي" غايته في عصر البارودي فصبري فشوقي فلا تدرج فيه بعد ذلك ، وإنما فيه اختلاف في المزايا والخصائص أو الدقة أو الموسيقية أو الإغراب أو السلاسة ، وانقطعت الصلة بين هذا الجيل وما بعده لهذا السبب الذي يرجع إلى اللغة ، ولسبب آخر يرجع إلى روح الشعر ومعدنه ومرماه .

^{iv} المازني - قبض الريح ص18

أما نحن فقد قلنا في المقدمة التي وضعناها للجزء الثاني من ديواننا " فلا جرم كان الشاعر أحسن الناس وأعمقهم حكمة وأصحهم إدراكاً لخلل الخير وخصال الفضل ، نقول للفضيلة والخير ولا نخشى أن يهز القراء رعوهم إنكاراً ، فإن الشعر أساسه صحة الإدراك الأخلاقي والأدبي . ولست بواجد شعراً إلا وفي مطاويه إدراك أخلاقي أدبي صحيح ، وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة هذا الإدراك الأدبي تكون قيمة شعره ، ولا يتعجل القارئ فيحسب أنا نقصد إلى إظهار الإحساس الديني في الشعر فليس كلامنا على مادة الشعر بل على مصادره وبنابيعه . ولا ينبغي كذلك أن يستخلص أن الشاعر يجب أن يكون صاحب مبدأ عملي لا يتحول عنه ، فقد كان بيرنز الشاعر الإنجليزي وأبو نواس وامرؤ القيس متقلبي وجوه الحياة ومظاهرها ولكن نصيبهم مع ذلك من صحة الإدراك الأخلاقي والأدبي عظيم . ولئن كان لهم معايير نواخذهم بها فقد أحالها الزمن هباء لا قيمة له ولا وزن ، وأنت خليك أن تنتظر إلى ما وراء ذلك . فإن أبو نواس أصح مبادئ وأنقى ضميراً من البحترى على كثرة ما نقرؤه للأول مما يروع ويخجل ، وكذلك امرؤ القيس أفطن إلى معاني الفضيلة وأعظم رجولة من أبي تمام وأبن المعتز ، ولم يكن الأعشى على حبه للخمر واستهتاره بها وتخلعه فيها بالرجل الناضب الفضيلة ... إلى آخر ما قلنا يومئذ وكان ذلك في يناير 1917 ، ولقد عبرت أعوام ثمانية فلم تزدنا إلا اقتناعاً بهذا الرأي الذي أشرنا إليه في ذلك الوقت إشارة من لا يحس أن المسألة تحتاج إلى إفاضة .

^v) Des poètes comme Al-Darwiš, Šihab Al Din ou Yazigi ont fait de cette spécialité leur style préféré, d'autres l'ont intégrée dans leur éloge ou élogie avec plus de finesse. Un exemple cité par al- Ġabartī dans son ouvrage "Ajaib al-athârft l-tarajimwa el akhbar"^v, nous montre la difficulté de chercher les mots pour prouver la maîtrise des poètes et la valeur numérique des lettres, il n'a rien trouvé pour dater la montée annuelle du Nil de cette année 1117 de l'hégire qu'à travers le cumul de la valeur numérique des lettres, il s'est fatigué et nous a fatigués à chercher le sens de la fin choisie pour terminer ses vers.

Le Nil en Egypte reste fidèle

du premier jusqu'au dix Thot

Et les gens l'ont daté

à Dieu de garantir la paix des esprits

النيل في مصر أوفى في توت حادي وعاشر

À chaque lettre de l'alphabet sa valeur numérique, le poète a cherché des mots où la totalité des valeurs des lettres correspondent à l'année qu'il a voulu datée

ع	س	ن	م	ل	ك	ي	ط	ز	ح	و	ه	د	ج	ب	أ
70	60	50	40	30	20	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
ظ	غ	ض	ذ	خ	ث	ث	ش	ر	ق	ص	ف				
1000	900	800	700	600	500	400	300	200	100	90	80				

Total des lettres 65+205+847 = 1117

(vi) **عبد الرحمن الجبرتي** - عجائب الآثار في التراجم والأخبار ، ج 4 ص 240 : ومنها تبرج النساء وخروج غالبهن عن الحشمة والحياء ، وهو أنه لما حضر الفرنسيين إلى مصر ومع البعض منهم نساء كانوا يمشون في الشوارع مع نساءهم وهن حاسرات الوجوه لابسات الفستانات والمناديل الملونة... فمالئت إليهم نفوس أهل الأهواء من النساء الأسافل والفواحش .

(vii) **محمد عبد الغني حسن** - حسن العطار - دار المعارف ، القاهرة 1993 ص 19
وكان الشيخ حسن العطار من هذه القلة الأزهرية التي أدركت ضرورة العلوم العقلية والطبيعية لنهوض البلاد ، فإنه على الرغم من مشاركته الكثيرة في كتب الحواشي المتعددة التي سبجىء بيانها في موضع آخر من الكتاب ، كان صاحب فضل في التنبيه إلى قيمة العلوم الطبيعية . وإلى ضرورة إدخال العلوم العصرية ، وله في ذلك العبارة المأثورة التي يقول فيها (إن بلادنا لاجب أن تتغير أحوالها ، ويتجدد بها من المعارف ما ليس فيها) . ولا شك أن اتصال حسن العطار ببعض علماء الحملة الفرنسية قد أفاد عقليته المتحررة . كما اطلعه على كتبهم وآلاتهم التي حملوها إلى مصر معهم قد أكد له قيمة العلم والتجربة .

(viii) **مارون عبود** - الأعمال الكاملة ص 81 : فاللبناني عرف التوراة والإنجيل أول ما عرف من الكتب ، وكان أول عمله ترجمتها إلى لغته الجديدة ، فكان أبعد الأثر في أدبه تفكيراً وتعبيراً... فصارت لغة اللبناني يناجي بها ربه " أبانا الذي في السموات ، ليتقدس أسمك ، ليأت ملكوتك... " ص 82 : وكان لاتصالهم بالغرب ، دنيا ، أثر بين في تطورهم العقلي ، فأخذوا من الغرب وأعطوا كما رأيت ، فنشأ من الأدب ما نعى بدرسه الآن .

(ix) **جورجي زيدان** - تاريخ أدب اللغة العربية ج 4 - ص 11 و 12 : ومن أكثر المدائن السورية نورا في أثناء تلك الظلمة مدينة حلب ؛ فإنها زهت بنبوغ طبقة من رجال العلم والأدب رغم ما أقفل من مدارسها ، أو نالها من الخراب باستيلاء المغول أو التتر عليها . وقد ذكرنا فيما مرّ من هذا الكتاب طبقة من الحلبيين ، وغيرهم من السوريين الذين نبغوا في العصر العثماني وأكثرهم من المسلمين ، ونريد الإشارة الآن إلى من نبغ هناك من المسيحيين في القرنين الأخيرين قبل هذه النهضة ، وكتفي بالذين لهم آثار أدبية أو تاريخية أو لغوية يرجع إليها ، وأكثرهم من رجال الدين

(x) **مارون عبود** - رواد النهضة الحديثة - ص 22 : ولا ننسى معرفة اللغات الأجنبية فهي التبع الأغر الذي روى تربة النهضة فتمت فروعها ، ونضرت غصونها . عرف قداماء (الرواد) الطليانية التي خلقت النهضة الأدبية الفرنسية ، ولكنهم كانوا منصرفين عن الأدب إلى ما هو ديني ، فعرّبوا ما يتصل بالدين دون غيره ، ثم ترجموا إلى اللغات الأجنبية بعض الآثار العربية . إن معرفة اللغات الأجنبية والتضلع من السريانية كان لهما هذا الأثر الأبعد في تعبير هؤلاء ، فجاء مميّزاً من تعبير أصحاب اللغة الواحدة .

(xi) *Hourani, Arabic Thought in Liberal Age ; 1798-1939 P.56.*

" قد صمموا على إتقان علوم اللغة العربية ، فأخذوها عن الجماعة الوحيدة التي تمتلك باصيّتها 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 " .

(xii) **مارون عبود** - الأعمال الكاملة ص 61 : من حلب عاد إلينا المطران جرمانوس فرحات ، وقد أخذ العربية عن أحد مشايخ العلم فيها ، الشيخ سليمان النحوي... وسُمّ فرحات الراهب أسقفاً على حلب فعاد من لبنان إليها ، وهناك أنشأ أول دائرة علمية (بعد رجوعه من الغرب وزيارة الأندلس) ، فكان من أشهر أعضائها النولوي والباني ، كان أعضاؤها يؤلفون ويترجمون ، والمطران فرحات يصحح عباراتهم ، وهكذا كان "التطعيم" الذي جنت براعمه فيما بعد ونما نمواً عجبياً وقطفنا ثماره اليوم . لم يقف فرحات عند هذا الحد ، بل ألف في النحو ناحياً نحو المؤلفين المسلمين ، أي مازجاً النحو بالدين ، معارضاً ابن مالك وغيره ، أخذاً أمثلة النحو من الإنجيل .

(xiii) **مارون عبود** - رواد النهضة الحديثة - ص 26 : فأولية جرمانوس فرحات ، إذن ليست في شعره ؛ فقد كان في زمنه شعراء مسلمون أبلغ منه قولاً ، وأصح منه كلاماً . ولكنه كونه من مستعربي لبنان ، قال الشعر معرباً بعدما كان زجلاً سرياني الوزن أحله هذا المحل . فالشعر ابتداءً في لبنان من حيث أنتهى في الأندلس . نشأ في الأندلس شعراً رصيناً بليغاً ؛ ثم صار موشحات ، وصارت الموشحات مهمهلات ، ثم أخذت تنحط رويداً رويداً حتى أمسى أزجالاً ، بل كلاماً بارداً .

(xiv) **مارون عبود** - رواد النهضة الحديثة - ص 31 : أنهما بيتان طريفان جديداً الرويا، ولعله لو كان شاعراً مسلماً لقال على الأغلب "أين المفر"؟ بدل قوله "كيف الخلاص" ، وهو الخلاص المسيحي . بالرغم من قدرة هذا الشاعر على التجديد إلا أنه لم يستطع التخلص

من سيطرة التقليد الشعري العربي الموروث ، مع أن جزءاً كبيراً من هذا التراث لا بد كان ميثاً بالنسبة إليه .

^{xv} (مارون عبود - في رواد النهضة الحديثة - ص 66 : وكان لانقضاء عهد الأمير ، كما كان لوجوده فضل على الأدب العربي في لبنان ، إذ استراح الشيخ ناصيف من مشاكل الديوان ومشاغله ، فأنصرف إلى التأليف طابعاً على غرار القدماء ، فدنا من الحريري في مقاماته ، وضارع ابن مالك في أرجوزته « نار القرى » ، ولم يعف من نظم الطب والبيان والمنطق ... فكان لنا منه شاعر يخوض وسط المعمعة ولا يقصر في جميع الميادين .

^{xvi} (جورجى زيدان- تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر الجزء 1947 ومما قال فيه الشيخ الأحدث الطرابلسي

ورا معانيه يصلى الورى إذا جرى الفرسان يوم الرهان

صرح بأن الفضل أسمى له ودع أحاديث فلٍ أو فلان

وقال أيضاً : مارون عبود - في رواد النهضة الحديثة - ص 75 : أخرج الأحدث ثلاثة دواوين من الشعر ، وثمانين مقامة نحا فيها نحو الحريري ، فلم يقصر عنه بلاغة وصحة تعبير ، وبارى الزمخشري في كتابه «فرائد الأطواق في أحياد محاسن الأخلاق» فيزه أو كاد .

^{xvii} (مارون عبود - رواد النهضة الحديثة - ص 68 : إن قريحة الشيخ فوارة ، أجاد المدح وتفوق على شعراء عصره بالثناء المملوء حكمة ، وقد يرثي من لا يعرفه ، كالمتمني في اللازقية ، فيتوسل إلى رثائه بوصف زوال الدنيا ، والحكمة التي نجحنا نحن ، فيخرجها إخراجاً بطيباً كأنه مشي الشيوخ الأجلاء ، إنه لا يفدقها فقابل كالتي كان يرمي بها المتمني الناس ؛ فهو يقول مثلاً : للموت يولد منا كل مولود - يا أيها الأم ربي الطفل للدود

^{xviii} (الشدياق- كشف المخبأ ص166 : ومن كان قرأ بعض أشعار ، وسمع من أهل العلم ، مثلاً ، أن الشعر منقبة ، سنية ، تصدى إلى أي نظم كان ، فإذا رأى طائراً في الجو نظم فيه قصيدة ، وإذا تزوج احد من بلده نظم فيه تواريخ ، وإذا توفي أحد قال : قد غاض بحر الكرم ، ودكت أركان المعالي ، وذوت رياض الفضائل ، وأفل نجم الهدى وخسف بدر المجد ، وكسفت شمس الفضل ، ثم لا يزال يطلع في عاجلة النبي البأس حتى يصل إلى الفلك الأثير ، ويعد جميع ما هنالك من النجوم ، وينتزع منها كفناً لمرثيه .

^{xix} (الشدياق - الساق على الساق ص316 : إنهم في الغرب لا يلتزمون في الشعر الروي ، والقافية ، وليس عندهم قصيدة واحدة على قافية واحدة ، ومحسنات بديعية مع كثرة الضرورات التي يحسنون بها كلامهم.

^{xx} (السابق ص60 : السجع للمؤلف كالرجل من خشب للماشي، فينبغي لي أن أتوكأ عليه في جميع طرق التعبير لنلا تصديق بي مذاهيه في ورطة لا مناص لي منها. ولقد رأيت أن كلفة السجع أشق من كلفة النظم ، فإنه لا يشترط في أبيات القصيدة من الارتباط والمناسبة ما يشترط في الفقر المسجعة . وكثيراً ما ترى الساجع قد دارت به القافية عن طريقه التي سلك فيها حتى تبلغه إلى ما لم يكن يرضيه، ولو كان غير متقيد بها.

^{xxi} (عمر الدسوقي - في الأدب الحديث ص 15 : لم تكن النهضة الثقافية التي بدأت في عصر محمد علي قادرة على أن تأخذ بيد الأدب والنقد ، وأن تقبلها من عنترتها ، وأن تخلصها مما أصابها من العلل والأوصاب في العصر العثماني حتى كادت تقضي عليهما ، وقد مسخت شكلهما ، فأصبحت غير الأدب والنقد الجميلين القويين الذين كانا في العصر العباسي أو الأندلسي ، عصري ازدهار الأدب والنقد والعلوم والحضارة العربية على اختلاف ألوانها.

^{xxii} (مارون عبود- الأعمال الكاملة ص93 : أما الشيخ ناصيف اليازجي ففعل في النحو والصرف غير ما فعل الشدياق والبستاني والشرتوني ، كان مثله الأعلى الحوك على نول القدماء ، فنظم مثلهم ونثر. كان أكبر همه أن يكون له كتاب مثل الفية ابن مالك ، فنظم كتابه "نار القرى" الذي عُرف في الأوساط المدرسية بالأرجوزة .

^{xxiii} (فاكهة الندماء ص 38 : لمعرفة الأسلوب الأدبي في الرسل في ذلك العصر ، مقدمة الابياري النثرية : أيها العلم الذي جاوز بند فضله عنان المجرة ، وطار صيته في الأفاق حتى أوقف النسر وأوقعه في صرة ، والشهم الذي صير السماك الأعزل من رتبته أعزل ، وجعل في فنون البلاغة قلم كل بليغ مغزل . إن شوقي إلى إجتلاء بدر طلعتك الباهر ، وإجتناء ثمر سمر ناديك الزاهر ، شوق الغريب إلى الوطن ، والبعير إلى العطن .

^{xxiv} (مارون عبود - في رواد النهضة الحديثة - ص 64 : الشيخ ناصيف اليازجي هو شاعر الأمير الثالث أو آخر شاعر رسمي دخل القصر ، ولاشك أنه أفيضهم قريحة وأنقاهم ديباجة . دخل قصر بتدين حين اعتدل بزان نهار العهد البشري ، فقرب الأمير الجديد وأدناه ، جعله كاتب سره ، فأتبع في رسائله برتوكول القصر .

^{xxv} (أحمد أمين - فيض الخاطر الجزء الخامس ص105 : قد يكون الشيخ في شعره ضعيفاً أشبه ما يكون بشعر الفقهاء ، وقد لا يبلغ في نثره مبلغاً عالياً ، فكثيراً ما يتعثر في السجع المتصنع ، ويشد أنواع البديع شداً ، وينبو ذوقه أحياناً في كتابه (المرشد الأمين للبنات والبنين) في تعرضه لموضوعات لا يصح أن توضع في يد البنات ، كفضله في { البكارة والثوبية } ، ونحو ذلك ، ولكن من العدل إذا قسنه أن نقيسه بمنزته ، وبمن قبله لا بمن بعده - فقد نشأ في زمن يُعد فيه (من يفك الخط) كاتباً ، وعالم الأزهر الذي يقرأ (المطول والأطول) في

البلاغة لا يحسن أن يكتب خطاباً لأمه وأبيه . على أن قيمة الشيخ الكبرى ليست في أسلوبه ، أو شاعريته أو نأثريته ، إنما هي في أنه نشر العلم في أوساط فسيحة ، وأسس نهضة علمية متوثبة ، وفتح للمتعلمين أفقاً واسعاً لم يكن لهم بها عهد ، وذوقهم معنى العلم الصحيح ، وشوقهم للاستزادة منه ، وبصرهم بعيوبهم ، أبان المناهج لتكميل نقصهم ، وليس ذلك بقليل على رجل .

^{xxvi} (المقتطف المجلد السابع ص 468 : عن شاهين مكاريوس وهو احد معاصريه انه قلما يطبع كتاب في أيامه إلا بعد أن يعرض عليه وينقحه بقلمه، كما هو الحال مع البستاني الذي كان يعرض على الشيخ تأليفه لقاموسه (محيط المحيط) وسواه فيصلحها

^{xxvii} (مارون عبود- الأعمال الكاملة ص98 : أم الشيخ ناصيف فما رضي بتقليد ابن مالك ، بل كتب المقامات ناحياً نحو الحريري ، فكان كتابه مجمع البحرين . وعناه أيضاً أن يكون له ديوان شعر في الأعراض المرغوب فيها في زمانه ، فنظم شعراً كثيراً جمع في دواوين ، وقد نحا في قصائد عديدة نحو المتنبي ونحو ابن دريد في الحكمة

^{xxviii} (عبد الرحمن الكواكبي- أم القرى- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2012 ص 171 : أما عندي فيحيل إلى أن سبب الفتور هو تحول نوع السياسة الإسلامية حيث كانت نيابية اشتراكية أي (ديمقراطية) تماماً فصارت بعد الراشدين بسبب تمادي المحاربات الداخلية ملكية مقيدة بقواعد الشرع الأساسية ثم صارت بالمطلقة

^{xxix} (مقدمة ديوان البارودي ص 19 : وكان سامي البارودي من أنصار الحركة القومية ومن المقربين لذلك إلى توفيق في الزمن الأخير من عهد أبيه والفترة الأولى من عهده ، ولقربه منه عينه مديراً للأوقاف ، فأصلح فيها ما وسعه الإصلاح ، على أن التمدل الأجنبي ومقاومته لفكرة الحكومة النيابية في مضر حال ما يحتاج إليه الإصلاح من هدوء واستقرار . وقد أحس المستنيريون من المصريين بأن عليهم واجباً لأنفسهم ولبلادهم أن يقاوموا تيار هذا التمدل، وكان المستنيريون يؤمنونهم رجال الجيش كما سبق القول . لذلك انتقلت حركة المطالبة بالشورى والإصلاح من أيدي المدنيين إلى أيدي العسكريين

^{xxx} (طه وادي - الشعر والشعراء المجهولون في القرن التاسع عشر ص 15: صدرت (الوقائع المصرية) 1828 ، لتكون جريدة رسمية تُسجل للحاكم ما يقع من أحداث وأخبار، وتنقل إلى رجال الحكومة والمجتمع أخبار الوقائع الرسمية التي تحدث ، وقد توقفت في عصر عباس وسعيد. وخلال الطور الأول من حياتها لم يكن لها دور أدبي ملموس ، غير إنها سوف تعود للظهور مرة ثانية في بداية حكم إسماعيل ، لتلعب دوراً واضحاً ، حيث نشر فيها حتى سنة 1882 قصائد مجموعها (9351) بيتاً ، وقد نشر فيها كل شعراء المرحلة تقريباً

^{xxxi} (علي مبارك - الخطط التوفيقية ج 1 ص 89/88 : ولما آل الأمر إلى الخديوي إسماعيل، أخذ التعليم في سيره القديم ومن اهتمامه بأمر التربية زاد في النفقة فأتسع نطاق التربية وزادت رغبة الناس في تربية أولادهم ولم يكتف الخديوي بالمدارس السالف ذكرها بل أنشأ مدرسة القوانين والشرائع ومدرسة الخوجات عرفت بدار العلوم ، أخذت تلامذتها من طلبة الجامع الأزهر وهو أول من فتح مدرسة للبنات وأخرى للخرس والعميان من الذكور والإناث.

^{xxxii} (طه وادي - الشعر والشعراء المجهولون في القرن التاسع عشر ص 4 : لقد أحس المفكرون حينذاك - والشعراء في طليعتهم - أن الغرب الذي يُصدر إلينا بعض مظاهر الحضارة المادية والمعنوية ، يُبَيِّتُ لهذه الأمة نيات شريرة ، وكان الخلاص بالضرورة في إحساس عالي الدرجة بالتمايز والاختلاف بين (هم) ، و(نحن) أصحاب الأرض والحق ؛ ومن هنا كان الخلاص من وجهة نظرهم في ضرورة التمسك بالتراث ؛ ومن ثم التمسك بتقاليد الشعر جزءاً من الاعتصام بموارث الشخصية القومية.

^{xxxiii} (De son retour de l'exil de Levant en 1888, L'Imam Mohammed Abdou a commenté et publié

quelques années plus tard)
كتب الإمام محمد عبده في المقتطف 1888 مقالة في النقد يقول فيها : الانتقاد لغة النظر في الدراهم وغيرها ؛ لمعرفة صحتها من فاسدها ، ومنه انتقاد الكلام لتمييز فاسده من صحيحه وغيثه من سمينه . على أن الانتقاد طريق من أوسع طرق الارتقاء ، وإن أربابه قادة الناس إلى المراتب العليا من مراتب الكمال والجمال ، فلا عجب أن يعرف العقلاء قدرهم ، ويحبوا ذكرهم ويصدعوا بأمرهم . وحيث كان الانتقاد مينا كان الفن ساكناً لا حراك له نحو التقدم، ولا حياة لأهله. إن النقد ازدهى عند العرب في عصر نهضتهم ، ثم توارى حين تأخروا . وكذلك الفرنجة فإنه لم يكن عندهم انتقاد يوم كانوا في تأخر، ولما تقدموا أنشؤا للنقد الجرائد والمجلات ... حتى أنك لا تكاد تجد مؤلفاً عند الإفرنج إلا استهدف لسهام الانتقاد والمنتقدين من كل صوب وناحية ، بل قد صارت عادتهم أن لا يعرض مؤلف للبيع حتى يعرض على الجرائد للانتقاد فيسمع الناس به ويعرفوا قيمته. والمؤلفون منهم أرغب الناس في توطيد دعائم الانتقاد وتقوية ساعد المنتقدين؛ لعلمهم أن جلب الفائدة منه عائد عليهم ، فذلك ترهم يرضخون لحكم المنتقد خطأ في اعتقادهم أو أصاب ، ويعتبرون تقديم فضلاً عليهم وجمالاً معهم ، وإذا اقتضت الضرورة أن يردوا عليه صدروا الرد بالاعتذار عن ذلك ... كل ذلك حرصاً على الانتقاد أن تخبو ناره. والانتقاد بين علماء الإفرنج دليل على رعاية مقام المنتقد عليه والاحتراف بشأته ، والتدقيق في الانتقاد دليل الاهتمام بما يُنتقد، والواسعون في الفهم يعتبرون تشديد المنتقد عليهم مزية لهم ، ويفضلون إظهاره لمعائبهم على مجرد مدحه لهم وإطرائه. ثم قال في الناقد : يلزم أن يكون الناقد بصيراً خبيراً يحرى الصدق في القول ، والإخلاص في النية ، منصفاً، عادلاً ، باحثاً ، منقياً ، قاصراً النظر على ما قيل ، مغضياً عن قال. ولا حق للمنتقد عليه أن يحقد على الناقد إذا أبان معائب تأليفه ، ولم يسترضه بمدح ذاته وصفاته ، أو إذا لم يغض عن نقیضة أتاها سهواً أو عمداً.

^{xxxiv} (الوسيلة الأدبية ج2، ص 2 : ولما اتسعت دائرة العلوم الفلسفية بين المسلمين حتى أفضى بهم التكلم في تخلص العقائد الإسلامية ، وإزاحة الشبه عنها إلى كشف حقيقة النبوة وبيان إعجاز القرآن ، رأى الناس نفع هذه الفنون في معرفة إعجاز القرآن ، الذي هو برهان العربية الحق بقضاء من العلوم الدينية واشتغل بها طائفة من الناس وأكثروا فيها التأليف.

^{xxxv} (تأويل مختلف الحديث " فما تكاد تجد حكمة تُؤثر ، ولا قولاً يُسطر ، ولا معنى يُجبر ، إلا وللعرب معانيه ، محصوراً بقوافيه ، موجزاً في لفظه ، مختصرأ في نظمه ، مخترعاً لها ، ومنسوباً إليها .

(xxxvi) ابن قتيبة - الشعر والشعراء ج 1 ص 82 : إن الأساس في العلم بالشعر كأساس في العلم بالدين وهو السماع.

(xxxvii) **أبن المعز** - كتاب البديع - مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت 2012 ، ص 1: قد قدمنا في أبواب كتابنا هذه بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع . ذكر ابن المعز ثلاثة عشر فناً من فنون البديع ، المصدر نفسه ص 3 : الاستعارة ، والتجنيس ، والمطابقة ، ورد إعجاز ما تقدم ، والمذهب الكلامي ، والتفات ، والاعتراض ، والرجوع حسن الخروج ، تأكيد المدح بما يشبه الذم ، و تجاهل العارف ، والهزل يراد به الحسن ، وحسن التضمن ، و التعريض والكنائية .

(xxxviii) مذهب الأشاعرة الذي حاول به أبو الحسن الأشعري (260-324) التوسط بين العقل والنقل لصالح النقل ، والتمسك بالنصوص القديمة ، وانسربت دعوة التقليد إلى علماء الأزهر حتى يومنا هذا

(xxxix) **أبي الحسن الأشعري** - الإبانة عن أصول الديانة (طبعة بيروت 1985 : قولنا الذي نقول به ، وديانتنا التي ندين بها ، التمسك بكتاب ربنا عز وجل ، وسنة نبينا عليه السلام ، وما روي عن الصحابة والتابعين وأئمة الحديث ، وبما كان يقول به أبو عبد الله أحمد بن حنبل ... لأنه الإمام الفاضل ، والرئيس الكامل ، الذي أبان الله به الحق ، ورفع به الضلال ، وأوضح به المنهاج ، وقمع به بدع المبتدعين

(xl) **جابر عصفور** - قراءة التراث النقدي ص 16 : إن قراءة التراث النقدي ، شأنها شأن أية قراءة أخرى ، لا يمكن أن تتقدم إلا إذا انقسم وعي القارئ على نفسه ، في مرحلة من مراحل القراءة ، وأصبح وعياً مزدوجاً ، ذاتاً وموضوعاً في أن ، بحيث يتمكن الوعي من تأمل نفسه ، في علاقته بمعطيات التراث المقروء وكيفية إدراكه لها وسيطرته عليها ، فيكتمل فعل التحقق الذي تكتمل به سلامة القراءة في يقين القارئ ، ويدرك أن جهاز قراءته قد كشف في النص الذي قرأ عن معنى ذي دلالة في السياق التاريخي لهذا النص وافقه الزمني الخاص ، وذي دلالة موازية في السياق التاريخي لهذا القارئ وافقه الزمني الخاص في أن .

(xli) **الوسيلة الأدبية** ص 45 : الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به .

(xlii) **السابق** ص 12 : وخلص القول في ذلك ؛ إن مدارس الأشعار العربية ، لما فيها من الفوائد العلمية المتعلقة بأوضاع اللغة العربية ، أثر لازم لكونه معرفاً لمقاصد القرآن وأقوال النبي فهو من الدين كما قيل : حفظ اللغات علينا فرض كفرض الصلاة ، فليس يحفظ دين إلا بحفظ اللغات .

(xliii) **النظم في المعجم العربي** هو : التأليف ، نَظْمُهُ ، ينظّمُهُ ، نظم ، ونظمتُ اللؤلؤ أي جمعته في السلك ، والتنظيم مثله ، ومنه نظمتُ الشعر ، ونظمته (تقييد الكلمة الأولى الصنعة ، والوعي بها ، وتقييد الثانية النوع) ونظم الأمر على المثل (كما تقييد لفظة النظم معنى المحاكاة على مثال) ، وكل شيء قرنته بأخر ، أو ضمنت بعضه إلى بعض فقد نظمته ، والنظام الخيط الذي ينظم به اللؤلؤ ، وكل خيط ينظم به اللؤلؤ أو غيره فهو نظام. (أبو الفضل جمال الدين محمد ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد 12 ، بيروت : دار صادر 1990 .. ص 578.

(xliv) **محمد مندور**، النقد المنهجي، القاهرة 1948 ص 326 (مذهب عبد القاهر هو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا لآيامنا هذه ، وهو مذهب العالم السويسري فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure الذي توفي سنة 1913)

(xlv) (وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك ، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني ، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس ، فهو إذن نظم ، يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو (النظم) الذي معناه ضم الشيء كيف جاء واتفق ، ولذلك كان عندهم نظيراً للنسج ، والتأليف ، والصياغة ، والبناء ، والوشى ، والتحبير ، وما أشبه ذلك (عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ص 49) .

(xlvi) **عبد القاهر الجرجاني** ، دلائل الأعجاز ص 8 : أما النحو ، فظننته ضرباً من التكلف ، وباباً من التعسف ، وشيناً لا يستند إلى أصل ، ولا يعتمد فيه على عقل ، وأن ما زاد منه على معرفة الرفع والنصب وما يتصل بذلك مما تجده في المبادئ ، فهو فضل لا يجدي نفعاً ، ولا تحصل منه على فائدة ، وضربوا له المثل بالملح كما عرفت ، إلى أشباه لهذه الظنون في القبيلين ، وآراء لو علموا مغبتها وما تقود إليه ، لتعودوا بالله منها ، ولأنفوا لأنفسهم من الرضا بها ، ذاك لأنهم بايثارهم الجهل بذلك على العلم ، في معنى الصاد عن سبيل الله ، والمبتغى إطفاء نور الله تعالى ، وذاك أننا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت ، وبانت وبهّرت ، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر ، ومنتهاً إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر ، وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك ، إلا من عرّف الشعر الذي هو ديوان العرب ، وعنوان الأدب ، والذي لاشك فيه أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان ، وتنازعا فيهما قصب الرهان ، ثم بحث عن العلة التي بها كان التباين في الفضل ، وزاد بعض الشعر على بعض.

(xlvii) **مصطفى لطفى المنفلوطي** - مختارات المنفلوطي، دار الثقافة -بيروت 1988 ص 147/143 : أما المويلحي فيقسم الشعر إلى قسمين ؛ شكلي حيث يقول (أما الوزن فهو تأليف عدة أصوات على نمط تحسب بها الأذن صوتاً إثر صوت حتى إذ أنتت على الأخير منها إذا أولها واستخلصت من هذا وحدة تلتقطها دفعة واحدة .. فلببيت الموزون ظرف موسيقي في الشعر كقصبة النافخ في آلات الطرب . أما القسم الثاني فمن حيث هو حالة من حالات النفس فيقول : إن في النفس مسحة علوية هي الجمال والبهاء الباطني تظهر عليها عند صفاء النفس وخلوها من شوائب الأكدار ولما كان ذلك لا يبتاها إلا حيناً بعد حين ظننته شيناً طارئاً عليها من الخارج فهذا نسب القدماء تجلي ذلك البهاء والجمال إلى أرواح أخرى تمتزج بالنفس.

(xlviii) **المصدر نفسه** ص 145 : فإذا تجلى جماع الروح في الإنسان و صفت نفسه وكانت ممثلثة من قبل بأطراف المعارف والفنون مطلعة على التواريخ والحوادث والقصص والمحاضرات والنكات وبدائع المشاهد الطبيعية والصناعية وكان لها من التجارب نصيب وافر ..

فاضت المعاني البديعة فإذا وضعها في الألفاظ المحكمة التي لا تطول المعنى ولا تقصر عنه فأفرغها في قالب الوزن اجتمع حسن المعنى مع انسجام اللفظ في انسجام الوزن فذاك هو بيت الشعر.

^{lix} المصدر نفسه ص 71/70 : أن الشعر لو كان هذه الألفاظ الموزونة المقفاه لعدناه ضرباً من قواعد الإعراب لا يعرفها إلا من تعلمها ولكنه ينزل من النفس منزلة الكلام فكل لسان ينطق ولا يقيمه كل إنسان ، وأما ما يعرض له بعد ذلك من الوزن والنقفة فكما يعرض للكلام من استقامة التركيب والإعراب ، وإنك إنما تمدح الكلام بإعرابه ولا تمدح الإعراب بالكلام .

^l البارودي -الديوان ص3 : الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوات الفكر ، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب ، فيفيض بالألوان نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان ، فينبعث بألوان من الحكمة ينبجج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك، وخير الكلام ما انتلفت ألفاظه، وانتلفت معانيه، بعيد المرمى، سليماً من وصمة التكلف، بريئاً من عشوة التعسف، غنياً عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد.

^{li} البارودي -الديوان ج 3 ص 31 : ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس ، وتدريب الأفهام ، وتنبه الخواطر إلى مكارم الأخلاق ، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح.

^{lii} مختارات المنفلوطي ص 85/84 : أن الشعر قوة روحية يفيضها الله على من يشاء من عباده فتحلق بالشاعر، تحليق الأجنحة بالطائر، وتطوف به في سماوات الخيال فيرى الطبيعة في أفخم مشاهداتها وأشمخ شرفاتها وأبهى مجالها وأشجى أصواتها وأذكى أعرافها... فاشعر إذن مظهر المرء في أسمى خواطر فكره وأقصى عواطف لبه وأبعد مرامي إدراكه... الشعر كلاماً يلقي بلسان الإحساس ونطقاً ينزل عن وحي المخيلة وأوصافاً لتمكين السامع من الوصول إلى مقدار الحق .

^{liii} البارودي ص 203 : أقول بطبع لست أحتاج بعده إذا جاش طبعي فاض بادر منطقي إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر ولا عجب فالدر ينشأ في البحر

^{liv} الوسيلة الأدبية ج 2 ص 398 : ومن عيوب القوافي أن تكون القافية مستدعاة لا تفيد معنى وإنما أوردت ليستوي الروي... وهذا من أقبح عيوب الشعر فإن الشعر هو بالقوافي، وإذا أحتاج من يريد أن يقول الشعر لمثل ذلك فراحة الناس في سكوتة.

^{lv} حمزة فتح الله - المواهب الفتحية ، المطبعة الأميرية، القاهرة 1893 ، ج 1 ص 18 : إن العلم المسمى بقرض الشعر وهو علم باحث عن أحوال الكلمات الشعرية لا من حيث الوزن والقافية بل من حيث حسنها وقبحها من حيث كونها شعراً، أما رسالة الشعر فهي لا تخرج عما يعين على مكارم الأخلاق ويساعد على خطة الإنشاء بجميع أنواعها .

^{lvi} محمد الخضر حسين - الخيال في الشعر العربي- المكتبة العربية، دمشق 1922 ص 4/3 : فالروح التي يعد بها الكلام المنظوم في قبيل الشعر إنما هي التشابيه والاستعارات والأمثال وغيرها من التصرفات التي يدخل منها الشاعر من باب التخيل... ص 69 : تحريك السامع لتلقي المعنى بارتياح له وإقبال عليه ولو كان من قبيل المألوف أو المعلوم بالبداية . ص 4 : ذهب بعضهم في حد الشعر إلى أنه كلام موزون مقفي ، وهذا مثل من يشرح لك الإنسان بأنه حيوان بادي البشرة منتصب القامة ، فكل منهما قصر تعريفه على ما يدرك بالحاسة الظاهرة ، ولم يتجاوز به المعنى الذي تقوم به الحقيقة ويكون مبدأ لكمالها ، وهو التخيل في الشعر والنطق في الإنسان ، فالروح التي يُعد بها الكلام المنظوم في قبيل الشعر إنما هي التشابيه والاستعارات والأمثال وغيرها من التصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب التخيل

^{lvii} أحمد الشايب - الأسلوب - مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1988 ، ص 79 : في تعقيبه على كتاب الخضر حسين : الحماسة ثمرة الغضب أو الطموح، والعتاب ظاهرة المودة والبقاء ، والرثاء نتيجة الحزن والوفاء، والنسيب ينشأ عن المحبة والغزل، والمديح ينشأ عن الإعجاب والاحترام، وهكذا نستطيع رد كل فن إلى عاطفة ما ولكن ذلك تقسيم عام غير دقيق إذ ليست هناك حدود واضحة بين فنون الشعر ولا بين العواطف والانفعالات ، فكثيراً ما تتداخل ويمتزج بعضها ببعض ، فلا يخلو الغضب من الحزن ، ولا يسلم النسيب من الشكوى ولا المديح من الوصف ، لذلك كان من العسير أن نظفر بقاعدة علمية دقيقة لتقسيم مظاهر الوجدان أو لتقسيم الشعر إلى فنونه المختلفة ، وهذا هو سبب اضطراب النقاد القدماء والمحدثين في ذكر أبواب الشعر العربي وحصر أقسامه.

^{lviii} جبر ضومط - فلسفة البلاغة- المطبعة العثمانية ، بعدا- لبنان 1898 ، ص 128/127 : وبناء على ما ذكر تستنتج أن الشعر من الطبقة العليا قد يقصر عن إدراك كنهه في بعض المواضع إلا من رزقوا شيناً مذكوراً من قوة التخيل وجودة الفهم ، فإنه ربما عظمت انفعالات الشاعر حتى يرى المناسبة بين أشياء لا تُرى المناسبة بينهما واضحة حتى تنفعل النفس انفعالاً يقارب انفعال نفس الشاعر . وربما انتقل من شبيهه إلى شبيهه لا يرى بينهما وجه شبه إلا من مسلك دقيق لا يُهتدى إليه إلا مع شدة استنارة الذهن وربما انتقل أيضاً من مطلق آخر من مطلات النفس على جسر لا يقدم على اجتيازه إلا البصير الحاذق والعزوم المقدم وبالإجمال فالشعر العالي لا تستلذه إلا النفس إذا انفعت وزاد تنبها حتى إنها في مثل هذه الحال ترى كأن الشعر غير ذلك الذي قرأته في وقت آخر على حين فترة في عواطفها وانفعالاتها . ثم هي كلما زادت به ألفة زادت به إعجاباً ومسرة وعلى عكس ذلك هذا الذي يسمونه أحياناً شعراً .

^{lix} محمد دياب- تاريخ أدب اللغة العربية، مطبعة جريدة الإسلام، القاهرة 1898 ، ص 75 : ومع هذا فالشعر الخيالي أجذب للنفس وأشد تأثيراً من غيره فهو الأحق بأن يسمى شعراً ، وعرف الشعر ابن خلدون بعد أن أطال فيه القول بأنه الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن مستقل كل جزء منها في غرضه عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة ثم قال فقولنا الكلام البليغ جنس وقولنا المبني على الاستعارة والأوصاف فصل عما يخلو من هذه فإنه في الغالب ليس بشعر وقولنا المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروى فصل له عن الكلام المنثور الذي ليس شعراً عند الكل وقولنا مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده بيان للحقيقة لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك ولم يفصل به شيء وقولنا الجاري على الأساليب المخصوصة به فصل له عما لم يجر منه على أساليب العرب المعروفة فإنه حينئذ لا يكون شعراً فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك

الأساليب فلا يكون شعراً وبهذا الاعتبار كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء لأهمهما لم يجربا على أساليب العرب .

(ix) **الرافعي** - الديوان ، مطبعة الجامعة ، الإسكندرية 1322هـ ، ج 2 ، ص 3 : الشعر معنى لما تشعر به النفس ؛ فهو من خواطر القلب ، إذا أفاض عليه الحس من نوره ، انعكس على الخيال ، فانطبع فيه معاني الأشياء كما تنطبع الصور في المرأة ، وهو من بعد ، كالحلم يُخلق في المخيلة ، مما يصل إلى العين ، ويتأدى إلى الأذن ، ما لا يكون قد وصل ولا تأدى .

(ixi) **علم أنا إذا أضفنا الشعر ، أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله ، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كليم وأوضاع لغة ، ولكن من حيث تُوحى فيها النظم ، الذي بينا أنه عبارة عن توحى معاني النحو في معاني الكلام .**

(ixii) **مارون عبود** - في رواد النهضة الحديثة - ص 109 :

صدق من قال : الشعر أسبق في آداب الأمم من النثر ، أليس هذه ما رأيناه نحن عند روادنا الأولين ؟ أما قرزموا الشعر جميعاً فجاء عليلاً سقيماً يسأل العافية والستر ، وظل ريكياً غير مصقول حتى كان له محمود سامي البارودي ؛ فأقال عثرته ونهض على يديه من كبوته . قال البارودي الشعر عياسي الديباجة ، وإذا غلبت عليه الحماسة فلا عجب لأنه أحد الشعراء الفرسان الذين تغفوا بالسيف والرمح ، ولم لا يكون كذلك وهو بطل الثورة العربية .

(ixiii) **علي باشا مبارك** - الخطط التوفيقية - دار الكتب المصرية 1970 ص 15 وص 40 يتحدث عن والد المرصفي : وقد ترك ابنه العلامة الشيخ حسيناً من أجلاء العلماء وأفضلهم ، له اليد الطولى في كل فن ، وقل أن يسمع شيئاً إلا ويحفظه ، مع رقة المزاج وحدة الذهن ، وشدة الحنق . اجتهد في التحصيل وحفظ المتون ، حتى متن الجوامع ، وتلخيص المفتاح ، وتصدر الدرس ، وقرأ بالأزهر كبار الكتب ، كمغني اللبيب في النحو لابن هشام وله تأليف مفيدة أجاد فيها وأفاد . منها كتاب (الوسيلة الأدبية) في علوم العربية ، جمع فيها نحو اثني عشر فناً ، وتكلم باللسان الفرنسي وقرأ الخط العربي والفرنساوي في أقرب زمن مع إنكفاف بصره ، وهي حروف اصطلاح عليها اصطلاحاً جديداً تترك بالحس باليد . وقد أنشأ الخديوي إسماعيل من ضمن ما أنشأ من المدارس ، مدرسه للعميان يتعلمون فيها الخط مع فنون أخر . وكان الشيخ حسين معلم العربية في دار العلوم ، وبالمدارس الكبرى وبمدرسة العميان

(ixiv) **محمد مندور- النقد والنقاد المعاصرون** ص 8 : وعبارة "الوسيلة الأدبية" تذكرنا على نحو لا يدفع بعبارة "الأرجانون" التي أطلقت على مجموعة كتب الفيلسوف أرسططاليس فكلمة أورجانون الإغريقية الأصل، والتي أصبحت في اللغتين الإنجليزية والفرنسية أورجان ، معناها أصلاً الأداة أو الوسيلة ، وقد اعتبرت مؤلفات أرسطو وسيلة للمعرفة والتفكير المنطقي بل كانت كلها تعتبر خلال القرون الوسطى المنبع الأول والأخير لكل معرفة ومنطق وتفكير فلسفي ، على نحو ما اعتبرت وسيلة الشيخ حسين المرصفي أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ووسيلة إنشاء الشعر والنثر في عصره ، وفي الجيل الذي تلا عصره . وعلى هذا الكتاب يلوح أنه قد تتلمذ عدد كبير من رواد النهضة الأدبية الحديثة، سواء من أقام هذه النهضة على أساس بعث التراث العربي القديم والرجوع إليه بدلاً من الزخرفة الهاوية التي قد آل إليها الأدب العربي في عصوره الأخيرة ، أو من جمع التراث العربي القديم والتراث الغربي الوافد .

(ixv) **محمد عبد الجواد** - الشيخ الحسين بن احمد المرصفي- دار المعارف 1952 ص 53 : ولعل عاملاً نفسياً من الغيرة هو الذي دفعه إلى تعلم الفرنسية ، فإنه رأى مواطنه الشيخ زين المرصفي ، وزميله في عضوية المجلس العالي للتعليم ، ووصيفه في الأزهر ، يلم ببعض اللغات ، ويجيد الفرنسية ، فأثر أن يتعلم ذلك اللسان الذي كان يضرب به الشيخ زين المرصفي على شيوخ الأزهر .

(ixvi) **المصدر نفسه** ص 94 : أما موضوع الرسالة فحديث غير مألوف بين موضوعات الدراسة في تاريخها ، وبخاصة في الأزهر الشريف ، وأما أسلوبها فيرى المدقق عند الاطلاع عليها ، أن بعض الضوابط ، والتعريفات التي ذكرها الشيخ في رسالته معربة عن لغات أجنبية ، ونستطيع أن نقول « أنها معربة عن الفرنسية وهي اللغة التي كان الأستاذ يجيدها » . يرى الناقد محمد مندور في كتابه النقد والنقاد المعاصرون ص 10 أن المرصفي لم يتقن الفرنسية ولم يجد في الوسيلة أي أثر للثقافة الفرنسية وآدابها ، لكنه أغفل كتب أخرى للمرصفي مثل كتاب (دليل المسترشد في فن الإنشاء) الذي تحدث فيه الشيخ عن الترجمة اللفظية والمعنوية ، وضرب مثلاً بقطعة من شعر لافونتين ، كما وجد نفس الأثر في كتابه (الكلم الثمان) .

(ixvii) **الوسيلة الأدبية** ج 2 ، ص 3 : يتوافق المرصفي مع عبد القاهر على دلالة التشبيه : فتلك الأشياء حينئذ تسمى معاني وتعيين الكلم لها يسمى وضعاً وإحضارها إياها يسمى دلالة ثم إن الشيء من الأشياء يتعلق به وينسب إليه أمور إما داخلية فيه وهي أجزاءه ، وإما خارجية منه كأسبابه ومسبباته ومشابهاته والكلمة المعينة له تحضر بجميع ما يتعلق به جليلة منفصلة عند العالم بها ، فإحضار الكلمة إياه يسمى دلالة المطابقة وإحضارها أجزاءه يسمى دلالة المتضمن وإحضارها عند الأجزاء من المتعلقةات يسمى دلالة الالتزام ، ولذلك يقال أن الكلمة الموضوعية للشيء موضوعة لأجزائه وسائر متعلقاته وضعاً تبعياً وإذن يتبين لك أن كل ما يحضره اللفظ عند مدركك يكون له معنى ولك أن تريجه به وتقصده فهم مخاطبك إياه حيث تريد الحديث عنه والحكم عليه .

(ixviii) **محمد مندور- النقد والنقاد المعاصرون** - دار نهضة مصر ص 7 : ولما كانت كل نهضة أدبية لابد أن تصاحبها نهضة مماثلة في دراسة الأدب ونقده ، فقد كان من الطبيعي أن يظهر في تلك الفترة إلى جوار محمود سامي البارودي رائد البعث الشعري ، وعبد الله فكري رائد البعث النثري أستاذ وناقد يبعث علوم اللغة العربية وطرائق النقد الأدبي التقليدي عند العرب القدماء ، وكان هذا الأستاذ هو الشيخ حسين أحمد المرصفي

Nous allons étudier ici ce qui, dans le langage des gens de l'art, s'entend par le terme *tournure*. Il indique, chez eux, le métier sur lequel on façonne les phrases. La tournure, sous aucun point de vue, ne peut être regardée comme une partie du discours : elle ne sert pas à l'expression complète de la pensée, ce qui est du ressort de la syntaxe désinentielle ; elle n'indique pas en quoi consiste le fond de la pensée exprimée dans une phrase composée, car cela rentre dans le domaine de la rhétorique ; et elle n'a rien de commun avec les mètres employés dans la poésie arabe, car ceux-ci sont du ressort de la prosodie. Les trois sciences que nous venons de mentionner sont donc tout à fait en dehors de l'art de la poésie. (Ce qu'on désigne par le terme *tournure*) se réduit tout simplement à une forme (ou une image) perçue par l'entendement et qui correspond à toutes les combinaisons régulières (de phrases), vue qu'elle s'adapte à chaque combinaison particulière.

L'entendement fait l'acquisition de cette forme, en la détachant de l'être et de l'individualité de chaque phrase composée, et la travaille, dans l'imagination, afin de la convertir en un moule, pour ainsi dire, ou en un métier. Ensuite il choisit des expressions dans lesquelles les mots se trouvent combinés d'une manière que les Arabes considéraient comme étant sans défaut, tant sous le rapport de la syntaxe que sous celui de la rhétorique, elle se coule dans ce moule, ainsi que fait le maçon qui moule (le pisé) et le tisserand qui travaille sur son métier. ce moule doit être assez grand pour recevoir chaque phrase composée qui puisse répondre au but du discours, et elle doit fournir une figure (ou *tournure*) qui n'offre aucun défaut, quand on la juge avec le génie de la langue arabe.

Celui qui n'a pas la mémoire bien garnie de morceaux de poésie ne saurait composer que des vers faibles et assez mauvais. Pour leur donner de l'éclat et de la douceur, il faut en connaître par cœur une grande quantité. La personne qui n'a rien appris ou qui en a appris très peu est incapable de faire de la poésie, et tout ce qu'il pourrait en produire ne serait bon qu'à mettre au rebut. Quand on n'a pas la mémoire bien remplie de vers, on ne saurait mieux faire que de renoncer à la poésie. Lorsqu'on a la mémoire ornée de morceaux de poésie et que l'esprit a acquis assez d'activité pour pouvoir former des vers sur le modèle (dont il a conçu l'idée), on peut commencer à en faire, et, si on y travaille beaucoup, on parviendra à se créer une faculté (de composition) qui s'affermira (graduellement dans l'âme). On dit qu'une des conditions à remplir (quand on veut acquérir cette faculté) est d'oublier tout ce qu'on a appris par cœur, afin que les traces laissées dans l'esprit par les lettres du texte écrit en aient disparu ; car les (termes dans lesquels les pensées ont été déjà exprimées) ne se laissent pas employer encore tels qu'ils sont. Aussi, dit-on lorsqu'on les a oubliées et que l'esprit s'en ait approprié (les idées), les *tournures* (données à ces morceaux) restent gravées et forment une espèce de métier sur lequel on est mené forcément à tisser des vers analogues, mais en y employant d'autres mots.

lxxi) محمد مندور - النقد والنقاد المعاصرون - دار نهضة مصر - القاهرة 1977 ص11: أيًا كان الأمر فإن الشيخ حسين المرصفي يعتبر بلا شك من رواد البعث الأدبي المعاصر ، ومن بُنائه الأصليين، على نحو مت نحس من قراءتنا لوسيلته الأدبية الضخمة ، وبخاصة الفصول التي كتبها عن صناعتي الشعر والنثر وطريقة تعلمهما، ثم الفصول التي يوازن فيها بين الشعراء والناترين والمحدثين وأبرز فيها سمات التفوق الأدبي والفني.

lxxii) مصطفى صادق الرافعي ، وحى القلم ، الأعمال الكاملة ، دار ابن حزم- بيروت 2005، ص 1023 : وُلد حافظ إبراهيم سنة 1871، زكان الكتاب الأول الذي هداه إلى سر الأدب العربي وأر هف ذوقه وأحكم طبيعته ، هو كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفي ، المطبوع في مصر لخمس وخمسون سنة ؛ ففي هذا الكتاب قرأ حافظ خلاصة مختارة محققة من فنون الأدب العربي في عصوره المختلفة ، ودرس ذوق البلاغة في أسمى ما يبلغ بها الذوق، ووقف على أسرار تركيبها ، وعرف منها الطريقة التي نبغ بها

البارودي ، وهي قراءته دواوين فحول الشعراء من العرب ومن بعدهم ، وحفظ الكثير منها ، فبني شاعرنا من يومئذ قريحته على الحفظ ، ولم يزل يحفظ إلى آخر عمره ، إذ كانت قريحته كالة التصوير ؛ لثبته لشيء إلا علقته، وهذا سبب من أسباب ضعف خياله ، ولكنه ردّ عليه من القوة في اللغة ما تناهى فيه إلى الغاية

(lxxiii) Parmi le jeu préférés des prosodistes, la datation par la poésie était le défi par excellence des poètes du XIX^{ème} siècle. Il consiste à jouer avec la valeur numérique des lettres pour trouver les mots qui forment une phrase, indique la date voulue. Quelques historiens prétendent que c'est une spécialité poétique de l'époque des Mamlouks qui a perduré durant la période ottomane^{lxxiii}. D'autres trouvent quelques exemples de la fin de l'époque des Abbassides^{lxxiii}. La plupart des poètes du XIX^o a composé de la poésie en utilisant ce style rhétorique pour dater des faits historiques ou privés selon le calendrier de l'hégire : une naissance, un mariage, une circoncision, construction d'un palais, église, école ou d'une mosquée, des conquêtes et des victoires, le retour d'un ami ou d'un dignitaire d'un voyage ou d'un pèlerinage à la Mecque, la visite d'un invité important (gouverneur ou grand théologien). Malgré sa naïveté cette poésie reste une source inépuisable pour les historiens, après les datations d'événements plus au moins personnels, nous arrivons avec quelques poètes à trouver des datations pour des événements sociétaux et publics : la fondation d'une association, l'édition d'un nouveau livre au magazine, la gravité d'une épidémie, une nouvelle invention ou une modernité, une catastrophe naturelle... Une nouveauté de plus, ils ajouteront la date selon le calendrier Julien après que Muhammed'Ali l'ait intégré à l'administration égyptienne.

(lxxiv) مجلة سر كريس ، يوليو/أغسطس 1915 : وفقت لنظم الشعر وأنا في الرابعة عشرة من عمري وكان أستاذي يومئذ المغفور له الشيخ حسين المرصفي ، وعليه قرأت الكشكول والبهاء زهير حتى إذا بلغت في مطالعة الكشكول هذين البيتين (ومخرق عنه القميص تخاله) استخف الشيخ الطرب وطلب إلي أن اشطرهما ، فأستحسن البيت الأول والثاني وأرشدني إلى مواضيع التكلف في من الثالث والرابع ، ثم أفتتح علي أن أجرب لسانني في الحكمة فعملت هذين البيتين وهما أول عهدي بأثناء الشعر : قصارى العيش أن يذهب إن حلوا وإن مرا - فأن شئت فمت عيدا وإن شئت فمت حرا ، فأعجب الشيخ بهما كثيرا وبشرني بمستقبل في الحكمة عزيز

(lxxv) شكيب أرسلان- شوقي أو صداقة أربعين عاما- مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة 1936 ص100 : والظاهر أن الوسيلة الأدبية للمرصفي بما فيها من شعر البارودي قد أنشأت أكثر من شوقي وحافظ وبعثت الشعر العالي من مرقده وأحيت للأدب العربي دولة جديدة بعد أن كان الناس يظنون إن الشعر هو عبارة عن النكتة ، وكان جهادي الشاعر من المتأخرين أن يضمن كل بيت نكتة من أدب أو مثل سائر أو تورية أو استخدام بديعي أو طباق أو مقابلة أو لف ونشر وجناس لفظي أو معنوي أو غيره ذلك مما استقصاه علماء البديع

(lxxvi) محمد مندور - النقد والنقاد المعاصرون ، ص9/8 : ولقد سمعنا أستاذنا الدكتور طه حسين يذكر الشيخ حسين المرصفي ووسيلته في الكثير من دروسه بالجامعة أو أحاديثه مع طلبته ... ولربما يكون أستاذنا الدكتور طه قد طالع هذا المثل أو تلك النادرة في إحدى أمهات الكتب العربية القديمة ، ولكنني مع ذلك فرحت باكتشافني هذا لأنه جاء مؤيدا لإحساسي بأن الدكتور طه حسين قد تتلمذ بلا ريب على "الوسيلة" واغترف منها الكثير في طرائق تفسيره ونقده اللغوي لنصوص الأدب العربي القديم والحديث شعراً ونثراً ، وأنا لا أزال أذكر حرص الدكتور طه حسين الشديد على سلامة اللغة وعمق فقهها.

(lxxvii) المصدر السابق ص 19: حين نرى الشيخ المرصفي بفطرته الأدبية السليمة يقول : وقول العروضيين في حد الشعر إنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة ، فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا ، فلا بد من تعريف يعطينا حقيقة من هذه الحقيقة فنقول : إن الشعر هو الكلام البليغ ، المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفككة في الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به

(lxxviii) أبو الحسن حازم القرطاجني - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تقديم الحبيب بن خوجة - دار الغرب الإسلامي- بيروت ص109 : وفي المنهج الثاني من القسم الرابع المركب من خمسة فصول ؛ يتعمق حازم دراسة ألوان الشعر بتنوعه إلى مختلف أغراضه وموضوعاته ، ويعالج في الفصلين الأولين ضروب الإمداد الشعري بالإشارة مرة إلى واقع الشاعر وتجاربه الخاصة ، ومرة أخرى بلفت النظر إلى القوة المخيلة. وعلى هذا الأساس من التمييز بين الإمدادات المختلفة وما تحققه أنواع الملكات والقوى الإيحائية والتأليفية يشيد المؤلف بشعراء العربية منوهاً بالخصوص بجماعة من بينهم تيغوا في هذه الصناعة وبلغوا منازل السمو والإبداع فيها .

(lxxix) المصدر السابق ص100 : يتناول حازم كل هذه النواحي بأسلوب حكيمي فلسفي دقيق ، ويستعمل لذلك كثيراً من ألفاظ واصطلاحات الفلاسفة وبخاصة المناطقة ، حتى إذا هم بالرجوع إلى منهج النقاد العرب ، أتخذ لذلك الأمر لبوسه وجارهم في استخدام المصطلحات البلاغية . وفي هذه المقام ينوه عظيم التنويه باب الطبيب المتنبّي الذي يبرز الشعراء في نظمه بفضل معرفته الواسعة بالبلاغة وطول تجربته الشعرية ، وينتقل من ذلك إلى الاشتغال بعدد من الأشكال الفنية. يطلق عليها صور المحاكيات التشبيهية والتخييلية . وهو في عرض ملاحظاته النقدية وآرائه البلاغية لا يعتمد أبداً أنظار المتكلمين الذين يسبب اشتغالهم بمشكلة الإعجاز في القرآن يظنون أنهم يقدرّون على القول في هذا الفن. فيضعف مذهبهم ويصرف الدارسين عنها . وفي آخر هذا المنهج يلجأ حازم إلى علم البيان ، وعلى نحو ما فعل أرسطو في كتابه ينبه على عظيم أهمية الاستعارة وكبير دور المحاكاة التشبيهية في فن الشعر.

^{lxxx} (المرصفي- الوسيلة الأدبية -477/2 : أنظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فأفردها بيتاً بيتاً تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهره لنفساتها بظرف، ثم أجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق ، فإنك لا تجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا يبين يمكن أن يكون بينهما ثالث ، وأكلك إلى سلامة نوق وعلو همتك ، إن كنت من أهل الرغبة في الاستكمال ، لتتبع هذه الطريقة المثلى .

^{lxxxi} (النقد والنقاد المعاصرون ص 17 : هذه العبارات وإن تكن تقريباً خالصاً ، إلا أننا نحس فيها بشيء يعتبر جيداً كل الجدة في عصر الشيخ حسين ، وهذا الشيء هو حديثه عن نسق القصيدة وأنك لا تجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا يبين يمكن أن يكون بينهما ثالث ، فمثل هذا النقد لم نسمع به في نقدنا الأدبي المعاصر إلا بعد ذلك بما يقرب من نصف قرن عندما رأينا الأستاذين العقاد والمازني يطالبان متأثرين بالشعر الغربي بوحدة القصيدة العضوية وتنسيق تصميمها .

^{lxxxii} (المصدر السابق ص18 : ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نزع أن الشيخ حسين المرصفي قد جدد أصول النقد الأدبي على نحو ما فعل صاحباً "الديوان" وصاحب الغرالب فيما بعد، فالشيخ حسين نفسه لا يزال يقرر أن للبيت مثلاً وحدة شعرية مستقلة بذاتها ... ومن البين أن مثل هذا المنهج النقدي لا يخرج في شيء عن منهج النقد التقليدي عند العرب هو ما يعتبر اليوم قديماً بالياً بالنسبة إلينا ، بعد أن اتسعت آفاقنا النقدية ، وأصبحتنا نبحث في فلسفة الأدب وأهدافه ومصادره ووظائفه في الحياة وفي خصائصه الجمالية ومبادئه الفنية ، وأصائله المتميزة

^{lxxxiii} (الوسيلة الأدبية ج2 ص 467/ 468 : وقول العروضيين في حد الشعر أنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة ، والوزن ، والقوالب الخاصة . فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا . فقول : ان الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في عرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري علي أساليب العرب المخصوصة به.

^{lxxxiii} (الوسيلة الأدبية ج2- ص463 : وقد استبان مما سلف وخصوصاً من كلام هذا الشيخ المنتقد أن الشعر وسائر الكلام بحسب براعة العبارات واشتمالها على الفوائد ينقسم إلى أربعة أقسام : قسم حسن لفظه وكثرت فوائده وقسم حسن لفظه وقسم كثر فوائده ولم يحسن لفظه وقسم فقد الأمرين .

^{lxxxiv} (المصدر السابق ص364 : هذا الفن من فنون العرب وهو المسمى بالشعر عندهم ويوجد في سائر اللغات إلا أنا الآن إنما نتكلم في الشعر الذي للعرب فإن أمكن أن تجد فيه أهل الألسن الأخرى مقصودهم من كلامهم وإلا لكل لسان أحكام في البلاغة تخصه وهو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحنى إذ هو كلام مفصل قطعاً قطعاً متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًا وقافيةً ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة ويفرد كل بيت منه بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ثم يستأنف في البيت الأخير كلاماً آخر كذلك ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثاني ويبعد الكلام عن التناثر كما يستطرد من التشبيب إلى المدح ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف قومه وعساكره ومن الترفع والعزاء في الرثاء إلى التأثر وأمثال ذلك ويراعي فيه اتفاق القصيدة كلها في الوزن الواحد حذراً من أن يتساهل الطبع في الخروج من وزن إلى وزن يقاربه فقد يخفي ذلك من أجل المقاربة على كثير من الناس ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمنها علم العروض وليس كل وزن اتفق في الطبع استعملته العرب في هذا الفن وإنما هي أوزان مخصوصة تتسمها أهل هذه الصناعة البحور وقد حصروها في خمسة عشر بحراً أو ستة عشر بمعنى إنهم لم يجدوا للعرب في غيرها من الموازين الطبيعية نظماً قلت وما ذكر من انفراد كل بيت بمعناه عن سابقه ولاحقه إنما هو في صفة جيد الشعر كأنه لم يعد غيره شعراً على أنه ربما أوجبت جودة الشعر اغتفار افتقار كل من البيتين لصاحبه.

^{lxxxv} (شوقي ضيف- البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف ، القاهرة 1964 ص99 : ولكن الشعر ظل في حالة من الضعف لم يقف على قدمه بعد ، وكان مكبلاً بقيود ثقيلة يتمثل في شعر القدماء وأمثال علي أبي النصر ، وعلي اللبثي ، ولكن شاء الله أن يبعث من يُهضمه من كبوته ويقبله من عثرته وكان ذلك على يد البارودي الشاعر العبقري الذي انحرف (بالشعر عن القنوات الضيقة المملوءة بأعشاب البديع وغير البديع ، وأرتد به إلى مجراه الأصلي الذي كان يغدو فيه ويروح وبمد إليه الناس بدلائهم يرتوتون وينهلون، ارتداداً كَوْن فيه سليقته وصلف شاعريته بعيداً عن النحو والبديع اللذين كانا أثقلاً على روح الشعر هما وشعر التكلف والتلفيق حتى كادت أن تزهد . وقد أكب على النماذج القديمة الرائعة يحفظ ويستظهر ويزاول صنع الشعر وبذلك أعاد للشعر العربي سيرته الأولى عند شعراء الجاهلية والإسلام من الرواية والاستظهار ثم المزاوله، وأيضاً من التعبير الواضح المستقيم عن مشاعر صاحبه.

^{lxxxvi} (المرصفي- الوسيلة الأدبية ج2، ص465 : هذا الأمير الجليل ذو الشرف الأصيل ، والطبع البالغ نقاؤه ، والذهن المتناهي ذكاؤه ، محمود سامي البارودي لم يقرأ كتاباً في فن من فنون العربية ، غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد في طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله ، فكان يستمع إلى بعض ممن له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصور في برهة بسيرة هينات التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات ، والمحفوظات حسبما تقتضيه المعاني والتعليقات المختلفة فصار يقرأ ولا يكاد يلحن ، وسمعه مرة يسكن بآه المنقوص ، والفعل المعتل بها المنصوبين ، فقلت له في ذلك ، فقال هو كذا في قول فلان ، وأنشد شعراً لبعض العرب فقلت : تلك ضرورة ، وقال علماء العربية إنها شاذة

^{lxxxvii} (ديوان حافظ إبراهيم- مقدمة أحمد أمين، ص17 : وثقافته الرسمية - إن جاز التعبير- ثقافة محدودة ، فهي لا تعدو دراسته في مكتب أو مدرسة ابتدائية ، ثم دراسة فنية وما يستلزمها في المدرسة الحربية . ولمنه أكمل ثقافته ، ووسع معارفه من نواح متعددة ، فقد أكثر من قراءة كتب الأدب وأطال النظر خاصة في كتاب الأغاني ، فقد حدث أن قرأه مرات ، وتحدث هو نفسه أنه كان يطيل النظر في دواوين الشعراء ويتخير من شعرهم ويحفظ ما يتخير من أمثال بشار ابن برد، وأبي نواس ، وأبي تمام ، والبحري ، والشريف الرضي ، وابن هانئ الأندلسي ، وابن المعتز ، والعباس بن الأحنف ، وأبي العلاء المعري ، ويدل على ذلك ما كان يحفظ من منتحل الأدب وعيون الشعر ، فإذا جلست إليه أخذ يسمعك من محفوزه ما يبهرك ، حتى لقد خيل إلي لو أنه دون ما يحفظه لفاق أبا تمام في اختياره "ديوان الحماسة" ، إذ كان حافظ يتخير بذوق العصر ، وروح العصر ، وكان له حافظه قوية تسعف ذوقه وتبلي اختياره ، فما يختار جيداً من القول

حتى يرسم في حافظته ، ويبقى في ذاكرته ، ثم يتجلى ذلك في شعره ، لكنه مع ذلك لم يعكف على دراسة منظمة ، ولم يقرأ قراءة مستفيضة في عمق ولم يرسم له خطة يلتزمها في الدراسة ، بل كان كالحلقة تنتقل من زهرة إلى زهرة ، وترتشف من هذه رشفة ، ومن تلك رشفة ، فهو يرضي ذوقه في أوقات فراغه بالمطالعة المتقلبة ، فإذا عثر على أسلوب رشيق أو معنى دقيق اختزنه في نفسه

lxxxviii) العقاد- دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ، ص 38 : كان البارودي أكبر شعراء العربية في أواخر القرن التاسع عشر غير منازع ، وكان أحرى أن يُقال إنه بقية من شعراء السلف المجيدين عاد إلى الحياة في الزمن الأخير ؛ لأنه كان صاحب سليقة حية حتى في تقليده ، فكان في معظم شعره واحداً من شعراء السلف المتقدمين ، ولم يكن قصاره أنه مقلد يجيد صناعة التقليد. كان "سلفياً" مطبوعاً وإن تخلف في العهد الأخير ، وكانت سنته سنة الشعراء العرب في الأسلوب والموضوع ، وربما أفرط في التزام الموضوعات السلفية حتى نهج على نهجها في وصف الطلول والرعيان والنقا والبادية ، فلم يكن للثقافة الحديثة أثر إلا في النادر الذي لا يقاس عليه .

lxxxix) شوقي ضيف- البارودي رائد الشعر الحديث ص 174/173 : من يرى كثرة العناصر التقليدية التي يستخدمها البارودي في التعبير عن أحاسيسه يظن أنه كان يرتفع عن واقعه هذا الارتفاع الذي يفصله منه ، حتى ليكاد ينسأه نسياناً تاماً في بعض الأحيان . وهو ظن خاطئ ، لسبب بسيط ، هو أن البارودي إنما كان يستخدم هذه العناصر رموزاً لواقعه ووسيلة إلى تصويره وتصوير ما يتلقاه عنه من انطباعات. ونضرب لذلك مثلاً دُعاه التالي لروضة المقياس حين مثلت في مخيلته ، وهو غريب في حرب القرم ، فالتاع قلبه لها بالشوق ، ورفع أكفّه يدعو لها بالغيث والخصب على طريقة الأقدمين يعبر به عن لواعج حنينه إلى وطنه وملاعب شبابه... ولا ربي بها ولا صحاح ولا فلوات ، وقد اختار من بين الرياح الصبا ، ولا صبا هناك لأن الصبا وهي الريح الشرقية لا تُسقط في مصر المطر ، ولكن جاء بها لأنها الريح التي طالما حملها المحبون من العرب تحياتهم وأشواقهم إلى محبوباتهم .

xc) شوقي ضيف- في التراث والشعر واللغة ، دار المعارف، القاهرة 1978 ص 38 : وظاهرة نلتقي بها مراراً وتكراراً عند نقادنا السالفين في كل البلاد العربية وهي كثرة ما يسجلونه في كتبهم على الشعراء من السرقات الشعرية ، وقديماً ذهبت إلى أنه ينبغي أن تتخى كلمة السرقات عن هذا الموضوع وأن يوضع مكانها التحوير الفني الذي يقوم على الاستمداد من معاني الشعراء السالفين وأخيلتهم والتحوير فيها على هياكل شتى تروى وتروى . وهي صورة قوية من صور الوحدة في تراثنا الشعري ، فهو تراث ماض حاضر ومستقبل ، تراث يبنته الشعراء الأولون ويحور فيه الشعراء التالون بفكرهم الطريف وخيالهم العميق ، ويستمر ليحور فيه شعراء الغد كل حسب ملكته وحسب موهبته . وظل ذلك قائماً في تراثنا الشعري من زهير الجاهلي الذي كان يستلهم أبيات أسناده أوس بن حجر في بعض ما نظمه إلى المتنبي وما يستلهمه من شعر أبي تمام وأبن الرومي بل إلى البارودي وما كان يستلهمه من معاني الشعراء الماضين بقصيدة لشاعر من أسلافه ، أو ذلك . وقد اشتهر في العصر الحديث البارودي بمعارضاته البارعة لأبي نواس وأبي فراس وأضاربهما مبرهنات بقوة على أنه رد للشعر العربي أصالته وخصائصه الجمالية ، وكان فارساً ووطنياً ثائراً فبث فيه حماسة متأججة ، وخلفه شوقي يتمثل بقوة ، عن طريق قراءاته المتصلة للشعراء العباسيين ومعارضته لهم ، الخصائص الجمالية والنفسية للشعر العربي أروع تمثل ، مما جعل له في البلاد العربية جميعاً مكاناً علياً .

xcii) المجلة المصرية - العدد 3 ، 1900 ، ص 86/85 : أو ليس حقاً أنك إذا قرأت قصيدة جيدة لمتأخر ، وأنت لا تعلم ناظمها ، عاد بك الفكر إلى صدر الإسلام أو الجاهلية ، ووطنيتها لواحد من شعراء تلك الأيام . نأبى أن نكون من زماننا بمنثورنا ومنظومنا ، ويأبى القديم أن نكون منه . فهل نصبر على هذا الانحطاط أبد الدهر ... هذا شعر ليس ناظمه بعيد ، ولا تُحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنك جاره ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جمال القصيدة في تركيبها وترتيبها .

xciii) قسطاكي الحمصي- منهل الورد في علم الانتقاد- مكتبة المعارف القاهرة 1907 ص 23/22 : وما كان أجدر هؤلاء العابيين والشراح بقراءة ما قاله أرسطاليس في كتابه في الشعر تلخيص الفيلسوف أبي الوليد ابن رشد ولا ب أس من إيراد شيء منه يناسب كلامي هذا ، قال : والصف الثالث من الأفاويل الشعرية هو المركب من التخيل والتشبيه وكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال مثل محاكاة بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال والأصوات وذلك أما بصناعة أو ملكة توجد للمحاكين وأما من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك ، كذلك توجد لهم المحاكاة بالأفاويل بالطبع والتخيل ، وهذا ما يسميه شعراؤنا توارد الخواطر وما أصدق ما قيل قد لقع الخاطر على الخاطر كما يقع الحافر على الحافر . ومما تقدم شرحه تعلم أن ما سموه نقداً في هذا الباب لم تصح فيه التسمية ولا حصلت منه إحدى فوائد النقد التي ستتم بعد هذا إن شاء الله.

xciv) قسطاكي الحلبي - منهل الورد في علم الانتقاد ص 132 : اعلم انه يتحصل مما جمع عليه علماء النقد في هذا العصر ، انه لا يمكن الوصول إلى سديد النقد في هذا العصر إلا بارتقاء درجاته الثلاث ، وهي : الشرح ، والتبويب ، والحكم . أما الشرح فلا يكون صحيحاً كاملاً حتى يستوفي ثلاثة شروط : الأول إيضاح وتحديد العلاقة بين الكتاب المنقود وبين تاريخ العلوم الأدبية بالعموم . والثاني تحديد علاقة التأليف أو غيره من المصنوعات بما كان من نوعه ، وبالمكان والزمان الذي ظهر فيهما . والثالث تحديد العلاقة بين الكتاب وكتابه والمصنوع وصانعه .

xcv) المصدر السابق ص 159-160 : وبحث الناقد ، يجب أن يكون عن سن المؤلف لعهد تأليفه المنقود ، وحالة دنياه من فرح أو حزن وفقر أو غنى ، وعن صحته ، هل كان سليماً أو سقيماً ، ضعيفاً أو قوياً ، عصبياً أو دمويماً ، وعن أصله هل كان كريماً أو لثيماً أو من أواسط الناس ، وهل تلقى في مدرسة أو هو ابن اجتهاده ، وعن مسقط رأسه ، هل المدينة التي نشأ فيها ، من المدن الشمالية أو الجنوبية ، شديدة البرد والحر أو معتدلتها ، وهل كان متزوجاً أو عزباً ، وهل كان له ولد أو لا ، وهل عشق أو حزن حزناً مفراطاً على فقد عزيز أو مال ، وهل كان مازحاً أو وقوراً وهل كان يعاقر الخمر أو يقامر ، وهل كان شراً أو عفيفاً . وبالجملة فعلى قدر البحث والإمعان والتدقيق ، وقوة بصيرة الناقد ، تظهر العلاقة بين الكاتب وانشائه للمطالع ، وكلما كانت أكثر خفاء ، وأشد غموضاً ، ضعفت أحكام الناقد ، إلا من أوتوا الذكاء النادر والعلم الوافر وقليل ما هم

^{xvii} المصدر السابق ص 5/4/3 : واني لم أزل منذ ستة عشر عاماً أتتبع سير هذه الفن الجليل مكباً على مطالعة كتب أئمته من الفرنسيين أصحاب الباع الطويل حتى صار ذلك هوى النفس لا تنزع إلا إليه وشاغل الطرف لا يحب أن يقع إلا عليه ، وفي خلال ذلك كنت أقلب القديم والحديث من كتب العرب لعلي أظفر بشيء مترجم عن اليونان أو بكنز فكر في بعض الزوايا احتجب فلم أفر بالفضالة المنشودة ، ولا يجد المرء معدوماً وان بذل مجهوده ، فكاتبته في ذلك بعض الأخوان الأدباء وجهابذة العصر وأئمة العلماء في بر الشام مصر والأقطار المصرية وغيرها من البلاد العربية ، لعلمهم يكونون قد عثروا على شيء من ذلك... وهنا لابد من أقص على القارئ ما دهاني من الحيرة والاضطراب عند أخذي القلم لتأليف هذا الكتاب ، إذ كل ما كنت اطلعت عليه من كتب هذا الفن في اللغة الفرنسية لا ينطبق على ما عقدت على تأليفه النية ، إلا من وجه خفي إجمالي وطرف ذهني خيالي ، فأجمع ما قرأته لجهابذة هذا الفن المشهورين مثل سنت بوف و رينان وتين و فردينان بروتنيير و اميل فاجيه وجول لوميتير و ادولف بريسون وغيرهم من المعاصرين لايتعدى نقد مؤلفات ومصنوعات ومؤلفين ومتفنيين ، فيما ان الغرض الذي كنت أرمي إليه والمنهل الذي كنت أحوم عليه هو وضع كتاب في قواعد هذا الفن الجميل يبيح للطالبيين استيعابها في وقت قليل ، ولم أكن اشك لحظة في وجود مثل هذا الكتاب عند أمم الفرنجة الذين كشفوا عن أسرار العلوم كل حجاب، وكتبت إلى بعض الأصحاب الأفاضل في عاصمة الفرنسيين أن يتحفوني بأجل مؤلف في قواعد هذا العلم النفيس ، رغبة في ترجمة القواعد التي هي العرض الخطير واتخاذها لي هادياً في هذا المطلب العسير ، وقد قسمت الكتاب إلى قسمين كسرت القسم الأول منه على تاريخ النقد و موضوعه والقسم الثاني على قواعده وفروعه ، وجل ما كتبت من تاريخ النقد عند سائر الأمم في الفصلين الثاني والثالث وبعض الرابع إستفدته من كتاب موسوعات العلوم الكبيرة الفرنسية فهي حجة بلا منازع.

^{xviii} المصدر السابق - الجزء الثاني ص 93 : ولما كان الغرض من هذه الفصول تدوين تاريخ للنقد ، وبيان سيره وترقيه عصره فعصرنا وكل ذلك بوجه إجمالي ، لم يكن بد من ذكر أسماء العلماء الذين أتيت على ذكرهم منسوقاً بحسب أماكنهم . بيد أن جل ما ذكرته من ذلك في هذا الفصل وما قبله لم يتعد تاريخ النقد عند الفرنسيين .. غير أنه لما كان تاريخ النقد الفرنسي - كما سبق القول - أقدم تاريخ متتابع للنقد في بلاد المغرب كلها ، اقتصررت على ذكر أشهر علماء النقد الفرنسيين . على أن علماء الألمان والإنجليز قد أخذوا منذ مائة عام في محاكاة الفرنسيين ومجاواتهم في هذا الفن . فبلغوا اليوم فيه شأواً لا ينحط عنهم ، ومما تقدم بسطه تعلم أن تاريخ النقد الفرنسي بحسب تاريخ النقد العام لسائر أمم أوربا .

^{xix} يوسف الشاروني- جريدة الأهرام القاهرية ، 4 مايو 1962 : ولهذا يمكن القول بأن ذلك الفريق من النقاد الذي يحكم في نقد الأدب العربي مقاييس غريبة عنه يجانبه الصواب في تطرفه في الحملة على الأدب المأثور منظومه ومنثوره . وعلى ما نقرأ من نتاج المعاصرين متأثراً بتلك التقاليد الموروثة عن كبار الأدباء العرب ، وفي الحملة على مقاييس النقد الأصيلة عند الأمة العربية . ويبدو هذا في محاولة الغرض من تلك المقاييس، وفي صرف النظر عن كل اعتبار للفروق الفردية التي تميز أديباً من أديب ، وعن العوامل المؤثرة في هذا الأدب من طبيعة الجنس واختلاف الثقافة والبيئة والمجتمع ، التي كان لها الأثر البعيد في الأدب ، وفي نشأة مقاييس النقد عند أصحابه ، تبعاً لتلك العوامل المختلفة في جوهرها عما عرف عن طبيعة الآداب الأجنبية ومقاييس نقدها . وثمة ظاهرة شائعة لدى أغلب نقادنا على مختلف اتجاهاتهم ، ذلك أنهم حين يتصدون لنقد عمل فني نراهم يعالجونه معزولاً عن بيئته الأدبية التي غدت بالضرورة أصوله ، وكأنما هو نبات شيطاني نما بقدرة قادر . والاهتمام بالبيئة لا يتعارض وهو مختلف الاتجاهات النقدية ، فيمكن لمن الموضوع اهتماماً أكبر أن يعتبر البيئة الأدبية جزءاً من البيئة الاجتماعية ... وربط العمل الفني ببيئته الأدبية يتم ببيان موضع العمل الفني من التاريخ الأدبي للمؤلف نفسه ، وهل هناك بذور للعمل الفني الجديد فيما سبقه من أعمال ؟ وبيان مكانة العمل الفني بالنسبة للأعمال الفنية المشابهة في أدبنا المحلي ، ودلالة هذا التشابه فنياً وجمالياً إذا شئنا ، أو هما معاً .

^{xx} أحمد أمين - النقد الأدبي ص 240 كان أهم ميزات النقد القديم أنه لا يرى أعمالاً أدبية جديدة بأن تتخذ موضوعاً للنقد سوى أعمال القدماء . فظل طول القرون الماضية لا يتخذون إلا مؤلفات اليونان والرومان القدماء موضوعاً للدراسات النقدية ومصدراً لاستنباط مختلف نظريات النقد، فلم يكونوا ينظرون إلى الأدب الحديث باعتبار أنه يستحق أن يكون مادة للنقد ولا لاستخراج القوانين النقدية منه ، بل كانوا دائماً يضعون الأدب الحديث في مرتبة دون الأدب الكلاسيكي ، وينظرون إليه نظرة مشبعة بالبغض والمقت والازدراء . فإذا كان للنقد الحديث ميزة يختلف بها عن النقد القديم فهو أنه طرح هذه الفكرة ونبذها نبذاً تاماً . فالنقد في طول السنين المئة التي تكون القرن التاسع عشر كان ينظر إلى الأدب الجديد نظرة الاعتبار ، وليس معنى ذلك أنه يهمل الأدب القديم أو ينتقص منه ، بل يضع الأدبيين الكلاسيكي والحديث في مرتبة واحدة من حيث الأحقية بالدراسة... والخلاصة : أنه سيان أمام الناقد الحديث أن ينقد أدباً كلاسيكياً قديماً وأن ينقد أدباً رومنتيكياً حديثاً ، لا يؤثر الحديث لمجرد أنه حديث ، ويرفض القديم لمجرد أنه قديم إن كان من أنصار الرومانتيكية ، ولا يفعل العكس إن كان من محبي الكلاسيكية ، وقد جهر بهذا الرأي ابن قتيبة في أول كتابه طبقات الشعراء منذ أكثر من ألف عام.

^c أحمد أمين - النقد الأدبي ص 252 : لا ترجع منزلة ديرو الممتازة في علم النقد وعلم الجمال إلى كثرة مؤلفاته وتنوع تصانيفه ، بقدر ما ترجع إلى حقيقة أنه لم يكن له مبدأ مقرر أو حد لا يتجاوزه أو دائرة لا يخرج عن محيطها ، فهو كما قلنا يكتب في كل نوع من أنواع الفن ، ومن أعظم أسباب ما يحتويه نقده من التشويق والطرافة والإبداع تلك الكيفية التي بها يستمد أقواله من كل الفنون ويصب آراءه في كل الفنون دون أن يدع فناً يختلط بغيره أو ضرباً يتعارض مع ضرب وسواه أكان ما يتكلم فيه أدباً أم تمثيلاً أم رسماً أم نحتاً فإن شغف ديرو هو هو وتمسسه هو هو ، والموضوع دائماً في نظر ديرو متصل بالعاطفة الإنسانية فهو لذلك يستحق التقدير والفحص ، ويستحق هذه الدراسة العميقة الي يكاد يعطينا ديرو خلالها دائرة معارف عامة ، وكثيراً ما يكون ديرو مبتكراً ومجدداً ، كما في كتابه الشبير Paradox sur le comédien وهو وإن تغلغل في الجزئيات والتفاصيل فإنه لا يخرج أبداً عن أصل الموضوع بل يظل دائماً على اتصال بوجدته العامة ، كما نجد في مقالته De la poésie Dramatique ، ثم هو أخيراً على مقدار عظيم من الخصوبة التفكيرية ، وعلى درجة لم يحزها قبله ناقد ولم يحزها بعده إلا الأقلون .

^(ci) أحمد أمين - النقد الأدبي ص 13 : وتسمى الملكة التي يكون بها هذا التقدير الذوق ، وهذا الذوق ليس ملكة بسيطة ، بل هي مركبة من أشياء كثيرة يرجع بعضها إلى قوة العقل ، وبعضها إلى قوة الشعور كما سيأتي توضيح ذلك. والغرض من دراسة النقد الأدبي معرفة القواعد التي نستطيع بها أن نحكم على القطعة الأدبية أجيدة أم غير جيدة ، فإذا كانت جيدة أو رديئة فما درجتها من الحسن أو القبح ، ومعرفة الوسائل التي تمكننا من تقويم ما يعرض علينا من الآثار الأدبية. فالنقد الأدبي متصل اتصالاً كبيراً بجملة علوم وفنون ، فهو من ناحية متصل بالإبداع أو الخلق أو الإنشاء، والنقد أقل من الإبداع ، لأنه ينتظره حتى يتم ، فإذا تم حكم عليه النقد بالحسن أو القبح.

^(cii) أحمد أمين - النقد الأدبي ص 22 : فأنت ترى أن عبد القاهر لم يرجع كلامه إلى حكم عقلي ولا تحليل منطقي ، وإنما ترى أن الدعوة والبرهان من صنف واحد ، كلاهما يعتمد على الذوق من غير حجة.

^(ciii) المصدر نفسه ص 18 : وهذا ما اتجه إليه في بحثه الناقد الفرنسي «تين» فإن أبان بطريقة علمية قوية خضوع الأدب للعناصر الثلاثة : الجنس والوسط والزمن . ويعني بالجنس ما يرثه الناس من المزاج والنفسية ، وبالوسط الأوساط المحيطة بهم من مناخ وبيئة طبيعية ، وأحوال سياسية واجتماعية ونحوها . وبالزمن روح العصر أو روح تلك المرحلة المعينة للتطور القومي الذي وصلت إليه الأمة في ذلك العصر .

ويتبع دراسة الأدب من الناحية التاريخية الطريقة المقارنة في دراسة الأدباء أفراداً لما قلناه من العلاقة بين الأديب وحياة الجنس والعصر ، فإن كل من ينتقل من أدب أمة أو عصر إلى أدب أمة أو عصر آخر سيدهشه التغيير التام في الدوافع والفكر والخلفي . ولما كانت دراسة الأدب هي محاولة ربط الظواهر بعضها ببعض ، كان على الدارس أن يلحظ في دقة الفروق بين الأدباء والعصور ، وأوجه الاختلاف الأساسية التي تظل مبهمة عادة ، فيجب أن يدرس الطرق المختلفة عن وسائل التعبير ، وعن المسائل العظمى للأدب من حب وبغض ، غيرة وأمل ، وأفراح وأحزان ، ومشاكل القدر الخالدة ، وكيف يكون التعبير عن هذه المسائل ونحوها باختلاف العصور . وسيلحظ الدارس أن أهمية الموضوعات في كل عصر تختلف ، فبينما يختفي موضوع من الموضوعات ، ويصبح عديم الأهمية ، إذا بموضوع آخر يظهر ويبرز إلى الأمام . وكيف يبرز موضوع عند أمة ولا يبرز عند الأخرى ، وكيف تعبر عنه الأمة الأخرى ، وهكذا من مسائل عديدة ، حتى إن الأديب الواحد قد يعبر عن مسألة بتعبيرات معينة إذا هو عالجه في الأدب العربي ، ثم هو نفسه يعالجها بطريقة أخرى إذا عالجه في الأدب الفارسي ، وذلك يظهر بين التعبير والموضوع في التصوف العربي والتصوف الفارسي الإسلامي.

^(civ) طه حسين - حديث الأربعاء ج 1 ص 12 : لاشك أن الإطلاع على الثقافة الغربية هو الذي حفزنا وخلق فينا الرغبة في التجدد والتغيير وبالتالي دفعنا إلى النظر في ثقافتنا الموجودة وجعلنا نغير فيها ، ولكن تغييرنا وتجديدنا كان رزينا عاقلاً نتحكم فيه عوامل كثيرة منها : الإحساس بالذات والشعور القومي الذي بعث فينا الرغبة في بعث أدبنا العربية القديمة ومنها أن تعليمنا الأساسي الشائع في هذه الفترة هو التعليم الديني إلى جانب ارتباط اللغة العربية بالدين الإسلامي حتماً على الاهتمام بالثقافة العربية والمحافظة عليها والتخرج من أي تغيير يمسها ، وهذا هو سر الاحتفاء باللغة وبعث التراث العربي في هذه الفترة : اللغة العربية لم تكن كغيرها من اللغات وإنما كانت لغة دينية فالاحتفاظ بأصولها وقواعدها والاحتياط في صياغتها من التطور وآثاره السيئة واجب ديني لا سبيل إلى جرده.

^(cv) مجلة المجلة المصرية العدد 63 ابريل 1963 ص 28 : وقد قرأنا لكثيرين من النقاد الغربيين ، ف«هازلت» مثلاً لا نطلب عنده المبادئ والأفكار ، لأنها ليست موجودة لديه، فنقدته صائب من الوجهة الدوقية ، وليس له نظير في هذا المضمار ، في حين أنه لا يتمتع بفلسفة نقدية كما يتمتع ليسنج وأرنولد . و سانت بيف مثلاً ناقد فرنسي له سبعة مجلدات في النقد إذا قرأها إنسان لا يعوزه أن يقرأ نقداً بعد ذلك . لأنها تضمنت نقداً للشخصيات ، وكلامه عنها ممتعاً ، سواء في ذلك دراسته لعظماء السياسة أو الأدباء ، أو سيدات الصالونات ، وهو ناقد اجتماعي ، قيل أن يكون ناقداً أدبياً . أما أرنولد فلم أقرأه كله ، لأن لا يشجع على استيعاب القراءة لكتبه كلها . فكان كتاب واحد منها يكفي . وذلك بخلاف هازلت وسانت بيف ، فقد قرأت كل إنتاجهما . وتين هو أول واحد لفت نظري إلى الفرق الجوهرية بين الأدب اللاتيني والسكسوني . وجاء بعد تين أناتول فرانس ، وكان يقارن بين الأدباء الفرنسيين والإنجليز ، ولكنه كان مغالياً ، وليس أدل على ذلك من كلامه عن كورني وراسين ومقارنته لكليوباترا في المسرح الفرنسي وكليوباترا عند شكسبير .

^(cvi) محمد حسين هيكل - تراجم مصرية وغربية ص 7 : النوع الثاني فيتناول ترجمة بيتهوفن وتين وشكسبير وشلي من كبار رجال الغرب . وهؤلاء إنما ترجمت لهم لمناسبات خاصة ، ولأني أحببتهم منذ زمان طويل حباً جماً ، فلما كانت مناسبات كمرور مائة عام على موت بيتهوفن أو على مولد تين أو نحوهما من المناسبات ، رأيت واجباً عليّ لهذا الحب الذي أضمر لأولئك الرجال حباً يعادل ما أفدت من آثارهم وما حققت لي من معاني السرور بها والطرب لها . أن أثبت صورة هذا الحب بإثبات صورة من حياتهم هي الصورة الممتلئة بها نفسي منهم

^(cvii) الشعر غاياته ووسائطه ص 34 - المحقق فايز ترحيني يرجح أن هذا الجزء مأخوذ من مقدمة كتاب هازلت "نقد شعراء الإنجليز" :

لصدق من قال إن الإنسان حيوان شعري وإن لم يُلقن قواعد النظم وأصوله ! فالطفل الذي يستمع إلى أساطير العجائز شاعر ، والقروي الذي يرى قوس الغمام فيجعله قيدَ عيانه شاعر ، والحضري الذي يخرج ليرى موكب الأمير شاعر ، والبخيل الذي يقبض كفه على الدرهم شاعر ، والرجل الذي يتندى على إخوانه ويتسخى عبي أصحابه شاعر ، وصاحب الملك الذي ينوط أماله بابتسامه ، والمتوحش الذي ينقش معبوده بالدم ، والرقيق الذي يعبد سيده ، والظالم الذي يحسب نفسه إلهاً والظالم والشجاع والجبان والسائل والسلطان والغني والفقير والشاب والشيوخ وسائر من خلَق الله ، ما منهم إلا من يعيش في عالم من نسج الخيال وسرج الأوهام !

^(cviii) الشعر غاياته ووسائطه ص 34 يرجح أن هذه القول مأخوذ عن شللي : ليس الشعراء .. محدثي اللغات ومبتدعي فنون الموسيقى والرقص والحفر والتصوير فقط ، بل هم أيضاً وأشعوا الشرائع ومؤسسو المدنيات ومبتكرو فنون الحياة . وهم الأساتذة الذين يصلون ما بين الجمال والحق وبين عوامل هذه العالم المستتر الذي يدعو الناس الدين... ولقد كان الشعراء في العصور الأولى التي مرت بهذه الدنيا يُسمون تارةً مشرعين وطوراً أنبياءً حسب العصور التي ظهر فيها والأمم التي نبغوا منها . صدقَ الأولون فإن الشاعر جامع أبدأً بين هذين في نفسه لأنه لا يقتصر على رؤية الحاضر كما هو ولا يجترئ باستطلاع القوانين والأنظمة التي ينبغي أن تنزل على حكمها أموره ،

بل يستشف المستقبل من وراء الحاضر ، فليست خواطره إلا بذرة الزهرة التي يجنيها الزمن الأخير ونوراته ، وما الشعر إلا موقف الأمم وبعث الشعوب ورسول الانقلابات في الآراء والتقاليد ... والشعراء هم قساوسة التنزيل الإلهي ورسول الوحي القدسي وشراخ الحكمة الربانية .. وهم المرايا التي تتراءى في صفالها أطلال المستقبل الضخمة الكثيفة الملقاة على الحاضر .. وهم اللفظ الناطق بما لا يفهمون ، المعبر عما لا يدركون .. وهم قبل وبعد المشرعون الذين لا يعترف بهم الناس .

(cix) **الشعر غاياته ووسائطه ص68** : فليس الشعر كما يقول وردزورث نقيض النثر ، كلا ! كذلك ليس الحيوان نقيض النبات ، ولكن بينهما فرقاً عضوياً لا سبيل إلى إغفاله. وليس النظم مرادفاً للشعر ولكن الوزن على هذا جُثمانه الذي لا يُد منه ولا غنى عنه . وقد يكون النثر شعرياً جانشاً بالعواطف ولكنه ليس شعراً . لا يُد من تفهُم ذلك فإن فيه الحد بين الشعر وبين غيره من فنون الكلام .

(cx) **الشعر غاياته ووسائطه ص38** : وليس الشعر كما وصفه الشيخ الذي زعم الجاحظ أنه ذهب إلى أنه صياغة وضرب من التصوير ، وكما سمّاه أرسطاطاليس (فنّاً تصويرياً) لأن الأصل في الشعر (الإحلال والاقتراح) لا التصوير ، إحلال اللفظ محلّ الصُور واقتراح العاطفة أو خاطر على القارئ ، وعلى أنه لو جاز أن تُسمي الشعر فنّاً تصويرياً أو ضرباً من التصوير لبقى علينا أن نعرف أي شيء يصوّر؟ ألقائق أم المرئيات أم الإحساس ؟

(cxi) **الشعر غاياته ووسائطه ص55** : قال (سانت بييف) من مقال له عن لامارتين « إذا تحركت عاطفة حادة شاملة نحو مخلوق خيالي ، ألا يكون خبيراً من أن نحاول تقريبه بالوصف الدقيق أن نعتمد على قوة الخيال في سدّ النقص وملء الفراغ وإتمام الصورة على حير مما نستطيع أن ننمها» وقال في موضع آخر من المقال عينه « إن الشعر خلاصة كل شيء وجوهه . فحذار أن نغمر هذه القطرة النفيسة في بحر من الماء أو طوفان من الأصباغ والألوان. ليس الأصل في الشعر الاستقصاء في الشرح والإحاطة في التبيين ، ولكن الأصل فيه أن نترك كل شيء للخيال .»

(cxii) **مجلة المجلة - العدد 63**، حوار مع عبد الحي دياب، 1 أبريل 1962 ص27 : المازني كان يؤثر طريقة لي هانت ، وهي أن يلف ويدور حول الموضوع ، وينتهي به المطاف إلى موضوع آخر يستطرد إليه إذ يبدأ الكتابة ولا يدري كيف ينتهي . وهذه هي الطريقة التي اتبعها المازني ، ولكنه مع ذلك يعطيك شيئاً . أم شكري فكانت قراءته للفلسفة أكثر من قراءته للأدب ، وكان معجباً بأراء كولردج النقدية . وهو ناقد فلسفي ممتنع ، لأن كل ما كتبه في النقد كانت محاضرات من تجاربه ، وفلسفته هي فلسفة أحاديث ، وهو مع ذلك شاعر وناقد ، فكان شكري يعجب به أكثر من هازلت

(cxiii) **محمود الربيعي- في نقد الشعر**، ص107 : والواقع أن الشعر العربي في مطالع القرن العشرين كان يمر بحالة شبيهة ، من بعض الوجوه ، بما كان يمر به الشعر الإنجليزي في القرن الثامن عشر. في هذه الفترة كان الشعر الإنجليزي يمر بالفترة التي تُعرف في تاريخه بفترة "الكلاسيكية الجديدة" ، والتي كانت تقوم على محاكاة التراث القديم في الروح والموضوع والمعجم . وفي وصلت "الكلاسيكية الجديدة" إلى مرحلة من التحجر في نهاية القرن الثامن عشر احوالت كثيراً من الإنتاج الشعري إلى مجرد قوالب جامدة ، وموضوعات معادة بطريقة آلية ، وقد كانت الحركة الرومانتيكية ثورة تجديدية على تحجر "الكلاسيكية الجديدة" على هذا النحو. بعد توضيح هذا التشابه يمكن أن يقال إنه هو الذي وجه جماعة الديوان إلى الرومانتيكية بوصفها ثورة على حالة شبيهة بالحالة التي كانوا يواجهونها في الشعر العربي في أوائل القرن العشرين . ولم يحل دون الانفعال بالرومانتيكية أنها كانت تعد في حكم الميتة في أوروبا في ذلك الوقت .

(cxiv) **العقاد- شعراء مصر وبيئاتهم ص193** ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزي الأمريكي بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز ، أو هي المدرسة التي تتألق بين نجومها أسماء كاريل و جون ستوارت ميل وشللي وبيررون و وردزورث ... ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية و المجازية وهي مدرسة بروننج وتنيسون وأمرسون ولونجفلو و ويتمان وهاردي وغيرهم ممن هم دونهم من الدرجة والشهرة . وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه ، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله ولم يكن تشابه التقليد والفناء . أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفضيل.

(cxv) **عبد الرحمن شكري- مقدمة الجزء الرابع من الديوان الشعري ص206** :سئل وردزورث الشاعر الإنجليزي عن شعر شاعر ، فقال : إنه ليس من الحتم في شيء . فكأنه يقول : إن أجل الشعر ما يخاله المرء قطعة من القضاء . لا بد من حدوثها. فإذا أردت أن تميز بين جلاله الشعر وحقارته ، فخذ ديواناً وقرأه . فإذا رأيت أن شعره جزء من الطبيعة ، مثل النجم والسماء أو البحر ، فاعلم أنه خير الشعر . وأما إذا رأيته وأكثره صنعة كاذبة ، فاعلم أنه شر الشعر ، الشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال والفكر إيضاحاً لكلمات النفس وتفسيراً لها .

(cxvi) **العقاد- شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي ص44/43** : وتفصيل ذلك أنه لما شاعت النهضة في الشرق كله شاع معها للأسف بين المسلمين على ما أصابهم من الضعف والهزيمة بعد القوة والسيادة ، ثم شاع بينهم اليقين بأن لا مولى لهم ، ولا أمل في تجديد سلطانهم و منعتهم إلا بالرجوع إلى الإسلام في أيامه الأولى، أيام الجد والغلبة والظفرة السليمة من البدع والمحدثات وعوارض العصور الأخيرة وفضول الأعاجم والمقتدين بهم من المستعربين والعري المستعجمين ، فأصبح كل حديث متخلف عنواناً للترف الزائف والعقيدة المدخولة والعربية المشوبة ، وأصبح كل قديم قريب من الإسلام في صدره الأول عنواناً للصحة والمتانة وعصمة من الضعف والركاكة، وعاد طلاب المعارف الدينية واللغة القويمية إلى ما كان عيبه خلفاء الدولة الأموية والعباسية حيث كانوا يطلبون لأبنائهم الفصاحة في البادية ويقرون بين سلامة لغة القرآن وسلامة العربية على حال البداوة ، حتى رأينا من غلاة هذا المذهب في الجبل الماضي من كان يسخر بالمعري وأبناء عصره ويرجع باللغة النقية والفصاحة الشعرية ، إلى ما قبل ذلك بعصور .

(cxvii) **عباس محمود العقاد** ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، مطبعة حجازي، القاهرة 1937 ص192/193 : أما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شيء بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث ، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء الإنجليز لم تنس الألمان واليطاليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا أخطئ إذا قلت إن هازليت هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأعراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد ، وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن العشرين يعجبون بهازليت ويشيدون بذكره ويقرأونه ويعيدون قراءته يوم كان هازليت مهملًا في وطنه مكروهاً من عامة قومه ، لأنه كان يدعو في الأدب والفن والسياسة والوطنية إلى غير ما يدعون إليه ، فكان الأدباء المصريون مبتدعين في الإعجاب به لا مقلدين ولا مسوقين ، وأعانتهم على الاستقلال بالرأى عندهم ما يقاربون الأدباء الأجنبية أنهم قرأوا أدبهم قبل ذلك وفي أثناء ذلك ، فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلواً من الرأى والتميز . والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزي ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه ، ولها بعد ذلك رأيتها في كل أديب من الإنجليز كما تقدره هي لا كما يقدره أبناء بلده ، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التي تستحق اسم الفائدة ...

(cxviii) **مجلة الزهور** : محمد لطفي جمعة ، مارس 1912 ص45 : إن شعر الخيام من قبيل الشعر الليريقي أو الشعر الغنائي الذي يصور عواطف النفس ويرسم أمال الفؤاد...ويمكننا أن نقسمها إلى أقسام شتى كالحنين إلى الماضي واليأس من المستقبل والحث على إتهان الفرص وتتطلب الملاء لساعتها أتى وجدت ، والسخرية من الحياة والحيرة في الوجود، والزهد الناشئ عن العجز، وامتداح الخمر ، والهزؤ بالأديان ، زكوى الحبيب. وبالجملة فشعر الرباعيات كما قدمنا من نوع الشعر الليريقي الذي يعبر عما يجول في النفس لساعته بدون تقييد .

(cxix) **زكي نجيب محمود**- قشور ولباب - دار الشروق القاهرة 1981؛ ص15 : الشعر وألفاظه لوليم وردزروت (يعد هذا المقال دستوراً للشعراء الرومانسيين ككتبه زعيم الشعر الرومانسي في إنجلترا في بداية القرن التاسع عشر ، تقدمه إلى الشعراء المحدثين في البلاد العربية لعله يوجه ويعين). إذا فالغرض الأساسي الذي قصدت إليه بهذه الأشعار ، أن أنتزع من الحياة العامة أحداثاً ومواقف ، أصفها أو أروبها ، من أولها إلى آخرها ، في نخبة مختارة من الألفاظ ، يستخدمها الناس في حياتهم الواقعة ، ما استطعت إليه سبيلاً، ثم أخلع عليها في الوقت ذاته لونا من الخيال ، الذي يجب أن تكسو به الأشياء المألوفة حين تقدمها إلى العقل ، لكي تصبح خلابة المظهر، وبعد ذلك ، بل وفوق ذلك كله ، أخلق المتعة في تلك الحوادث والمواقف ، بأن أجريها بالحق لا بالمظهر الخادع ، وفق النواميس الأساسية للطبيعة الإنسانية ، وأهمها ما يتعلق منها بالطريقة التي يستقبل بها الإنسان الأفكار وهو ثائر النفس . ولقد أثرت بصفة حياة الريف الساذجة المتواضعة ، لأن ذلك الضرب من الحياة يهيئ للعواطف القلبية المتأصلة تربة أصلح لاكتمال نضوجها ، إذ لا يتقلها بأغلاله ، فتجري بمكوناتها الألسنة أصرح لفظاً وأفعل أثراً ؛ وكذلك أثرت حياة الريف لأن مشاعرنا الأولية تكون فيها أقل تعقيداً فنستطيع أن نتأملها على نحو دقيق ، وأن ننقلها للفارئ في صورة أروع ؛ ومن تلك المشاعر الأولية تنبت الأخلاق الريفية ، فهي أيسر استساغة وأبقى على الزمن لطبيعة أعمال الناس في الريف ؛ وأخيراً أثرت لشعري تلك الحياة لأنها تتيح للعواطف الإنسانية أن تندمج في مظاهر الطبيعة الجميلة الخالدة . وقد استخدمت كذلك لغة هؤلاء القوم (وإن كنت قد صفتها مما يبدو معيباً حقاً ، ومما يدعو الناس إلى دوام بغضها ومقتها من أسباب معقولة) لما لهؤلاء الناس من صلوات لا تتقطع بآيات الكون الفاتنات التي منها اشتقتنا في البداية أروع أجزاء اللغة ، ولأنهم بحكم منزلتهم في الجماعة ، وتشابه حياتهم وضيق أفقها ، وبعدهم عن التأثير بزيع المجتمع ، يثون مشاعرهم وخواطرهم في عبارات ساذجة لا زخرف فيها . لذلك كانت هذه اللغة الساذجة التي نشأت من التجربة المتكررة والمشاعر المطردة ، أطول بقاء وأعمق فلسفة من تلك التي كثيراً ما يستبد بها الشعراء ، الذين يحسبون أنهم يضيفون إلى أنفسهم وإلى فئهم شرفاً بمقدار ما يباعدون بين أنفسهم وبين عواطف الناس ، وما يغضون في طرائق التعبير الحائرة التي يفرضونها فرضاً ، رغبة في أن يهيئوا بها طعاماً لأذواق متولة ورغبات متقلبة هي صنيعه أيديهم.

(cxx) **محمد مندور** - **النقد المنهجي عند العرب** - ص3 : وأما الأسباب الموضوعية الجوهرية فترجع إلى اعتقادي الراسخ بضرورة استفادتنا من تجارب الغير ومن التقدم المنهجي الكبير الذي أحرزه الباحثون الأوربيون في مجال الأدب واللغة ، وعندني أن هذه الاستفادة لن تكون صحيحة وسليمة وعميقة واعية إلا بعد دراسة تراثنا العربي القديم في الأدب والنقد وعلوم البلاغة المختلفة حتى تقوم استفادتنا على أساس من المعرفة بنواحي تلك الاستفادة استكمالاً لما ينقصنا . والجمع بين كتاب « النقد المنهجي عند العرب » و « ومنهج البحث في اللغة والأدب » ، أرجو أن يحقق ما هدفت إليه.

(cxxi) **أنظر : سلمى الخضراء الجيوسي** - الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث- ترجمة عبد الواحد لؤلؤة - مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت، لبنان 2007 ص100 : إن الخالدي أول ناقد عربي حديث يصف لنا الصفات التي ميزت الرومانسية من الأسلوب الكلاسيكي في التعبير، وفي وصفه تغدو الصلة الرومانسية بين العواطف والطاقة الإبداعية شديدة الوضوح، كما إنه يسترعي الانتباه إلى عنصر البساطة في الأسلوب الرومانسي، ويؤدي إلى الاستنتاج بأن التغيير في الحساسية الشعرية يقود إلى التغيير في الأسلوب واللغة والصورة . ومن أهم النقاط الجديرة بالذكر هنا أن الخالدي، إذ يعامل الأدب الغربي بالاحترام الضروري ، فإنه لا يبالغ في تمجيده على حساب الأدب العربي . في هذا يذكرنا بناقد قبله هو الشدياق ويناقد حديث بعده بكثير هو مارون عبود . ولا شك في أن موقف هؤلاء النقاد الثلاثة يختلف جذرياً عن موقف عشرات الذين كتبوا عن الأبين العربي والغربي في هذا القرن ، رافعين لواء الثاني على حساب الأول، فأسهوا بذلك في قتل الثقة بالذات وبالانجازات الأدبية العربية في تاريخها الطويل، ولم نزل حتى الآن نعاني ضعف بصيرتهم وسوء تحملهم المسؤولية الحضارية. أما الخالدي فهو يتناول الموضوع بشكل طبيعي خال من التعقيدات والمقابلات التعسفية بين الأديبين .

(cxxii) **سليمان البستاني** ، **الإبادة هوميروس** ص162/163 : بحث العرب في أبواب الشعر وضروبه وفنونه ودعوا جميعاً بأسماء تنطبق عليها، ولكنه لم يتصل بنا إنهم وضعوا اسماً لمنظومات الشعر القصصي من نظائر الإلياذة إلا أن يكون ذلك ما استحدثه أهل المغرب وسمّاه بعضهم بالملاحم وهو عندهم كالملاعب بالشعر العامي ما تضمن من المنظوم أحوال أمة أو قوم فصلت فيه وقائع الحروب والتاريخ ... إن العرب قسموا الشعر من حيث المعنى إلى أبواب كالغزل والمدح والهجاء والرتاء إلى آخر ما هنالك من أبواب الشعر . وهو معلوم أن في شعر جميع الأمم شيئاً من هذه المعاني. ولكن الإفرنج يهجون في تقسيم أبواب الشعر نهجاً آخر يجارون فيه العرب بالبحث

في أكثر هذه الأبواب وغيرها مما لم يذكره العرب وبخالفهم بالرجوع إلى حصرها جميعاً في بابين : الشعر القصصي وهو الذي عرّبنا عن منظوماته بالملاحم والشعر الموسيقي وهو ما نعتبر عن منظوماته بالقصائد أو الأغاني . ويسمون الأول "إبيك" والثاني "ليريك" .

xxiii) روجي الخالدي- تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب ص 61 : البلاغة لا تختص باللسان العربي وحده ، وكلما ارتقت الأمة في سلم الحضارة كان لسانها أبلغ وأدبها أوسع وأكمل ليهافت أدبائها على تنميق الكلام وتهذيب مناحيه وفنونه فيدركون بالندريج حقائق المعاني التي ربما استعملها آباؤهم وأجدادهم في غير مواضعها بسبب الجهل الناشئ من ضيق العمران وقلة العلوم . ويفرغون ما أوجدوه و ما أصلحوه من المعاني في قالب تناسبها من الألفاظ والتراكيب . فالبلاغة هي مطابقة اللفظ للمعنى من جميع وجوهه بخواص تقع للتراكيب في إفادة المعنى المقصود الذي يقتضيه الحال والمقام . وفي المثل لكل مقام مقال . سواء كان المقال أي اللفظ عربياً فصيحاً بأعراب أو حضرياً بلا إعراب أو عجمياً بأن كان عثمانياً أو إنكليزياً أو فرنسواوياً أو فارسياً أو غير ذلك .

xxiv) روجي الخالدي- تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب ص 63 : فالتكلف في زماننا لتقليد الإنشاء العالي ونظم قصيدة ثامنة للمعلقات السبع أو سبع مقامات ثالثة لمقامات الحريري والهمداني ليس فيه كبير فائدة مادام الأصل في الكلام للمعاني والمقصود من المعاني إظهار أسرار هذا الكون الذي نصبح ونمسي فيه ونمسي ونحن غافلون عن كثير من حقائقه . ولا ندري بأي عبارة نترجم عنها ولا كيف نوضح شعورنا وإحساسنا بهذا الوسط الذي نحيه وهو سجن لنا . والدنيا سجن المؤمن . فهذه المعاني البليغة العالية ينبغي لأدباء العصر سبكها في السهل الممتنع عن الكلام الفصيح بغير تهافت منهم على الكلمات اللغوية والمحسنات اللفظية من جناس وطباق وقراءة الكلام طرداً وعكساً . وأمثال ذلك مما يعده العقلاء من الملاعب البيانية إذ ليس هذا غاية الأدب والغرض منه . وخير اللفظ ما جاء بالطبع والبداهة بلا تكلف ول تحر في القواميس والمنشآت . فخطبة ناظر المعارف الفرنسية التي تلاها بمناسبة يوبيل الكيمياء برتلو هي نموذج في بلاغة المعاني لمطابقتها لمقتضى الحال وإيجاب المصلحة . وهي أحسن ما يقال في مثل تلك الجلسة وفي مناسبة هذا الاجتماع . غير إن ذوقنا ربما يمجها لركاكة الترجمة . فإن الألفاظ وإن كانت عربية فتركيب هذه الألفاظ بعضها مع بعض لم يجز على أسلوب قس بن ساعدة أو سحبان وائل ولا على طريقة الجاحظ إمام الأدب ولا يشبه رسائل عبد الحميد وأبن العميد اللذين قال فيهما الثعالبي « فتحت الرسائل بعيد الحميد وختمت بابن العميد» . بل جرى تركيب ألفاظ تلك الخطبة على الأسلوب الفرنسي المترجمة عنه . فأكثر الألفاظ في موضوعاتها التي وضعها العرب الأولون . والركاكة بالنظر إلى التراكيب . وربما كانت بالنظر إلى بعض المفردات أيضاً لأن مفردات ألفاظها لم تنتخب من القاموس المحيط ببلاغة اللسان كالذي ألفه الزمخشري وسماه أساس البلاغة وطبع في مصر . ثم هناك أسباب أخرى أيضاً تحول بيننا وبين إجراك بلاغة تلك الخطبة وهي عدم وقوفنا على دقائق تاريخ القوم ومزايا لغتهم وتعبيراتهم وفقداننا الملكة في هذا الأسلوب من الخطابة.

xxv) روجي الخالدي- تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب ص 126-127 : فالذي أخذوه عن العرب بالسماع والتقليد هو علم القوافي وكانوا يستعملون قبل ذلك عوضاً عن القافية ما يسمونه (اسوناس) وهو اتحاد الأحرف الصوتية الأخيرة بقطع النظر عما بعدها من الأحرف الساكنة في نهاية كل بيتين مثل ساج (sage) و أرم (arme) . وكان استعمالهم للقوافي في القرن الثالث عشر وأخذوا عن العربي المنظوم أنواع المدح والغزل والنسيب والهجو والهزل أي ما يسمونه ليريك وما يسمونه ساتيريك . كما أخذوا منهم في المنثور القصص و الملح وضروب الأمثال ومنها ما نقلوه نثراً ثم نظموه في لغتهم وجاروا العرب في الفكاهات أيضاً فألفوا حكايات وتظريفات على أقسه القرى وخدمة الكنائس ليضحكوا منهم الأمراء والفرسان الذين يسمونهم «شيفاليه» ، وفي هذه الحكايات والنوادر المأخوذة عن العرب ما أصله الأول من حكايات الفرس والهنود وترجمت إلى العربية ثم نقلت للإفرنجية . فلو كان الحكم والغلبة لأهل الجنوب المجاورين للعرب وللغتهم المسماة (أوق *langue d'Oc*) لوجدنا في اللغة الفرنسية الحالية شيئاً كثيراً من فنون الأدب العربية . ولكن الحكم والغلبة كانتا لأهل الشمال وللغتهم المسماة (أويل *Oil*) وكان شعرائهم التروفيير لا يعرفون غير أشعار الحماسة وقصائدهم قصيرة والبيت مؤلف من عشرة هجاءات ليس له قافية وإنما له (اسوناس *assonance*) كما في أغاني رولان الأتي ذكرها واستمروا على هذا النظم إلى آخر القرن الثاني عشر ، وفي القرن الثالث عشر اخذ شعراء الشمال وهم التوفير ينسجون على منوال (التروبادور) وتعلموا منهم القوافي ورقة الغزل واللحن الموسيقي وضار فرسان الإفرنج يقلدون فرسان العرب في انتحال الشعر فكانت فضائل الفارس المهارة في الفروسية وحفظ الشعر والتتمثل به وفي لعب الشطرنج فتحسن الشعر الإفرنجي بإدخال القوافي العربية فيه وباقتباس أدب الأندلسيين ورقة غزلهم.

xxvi) الخالدي ص 97 : فالمعري على ماله من جلالة القدر في الأدب لم يسقنا الحكمة من كأسه ألا وهو يغوص في المباحث اللغوية ويأتي بالشواهد والأمثال كما يتضح لمن طالع رسالة الغفران وهي التي شبهها مندوب مصر في مؤتمر المستشرقين الحادي عشر برسالة الجحيم التي ألفها دانتي الطلياني . ومن طالع رسالة دانتي أو ترجمتها رآها تسيل على نسق واحد كما يسيل الماء ليس فيها تصنع في الألفاظ والتراكيب ولا فيها احتياج إلى تفسير الألفاظ اللغوية والاستشهاد بالكلام المعترض

الخالدي ص 78 : ومع ذلك فترجمة كتب العلم والحكمة إلى لسان العرب ظهر لها تأثير في توسيع أفكار الشعراء الإسلاميين وظهر فيهم طبقة جديدة هي طبقة المتنبي والمعري في الشرق وأبن هاني في أشبيلية وهو المسمى بمتنبي الغرب . فحيث كان لأهل هذه الطبقة نظر في كتب العلم والحكمة فكلما بلغ معنى وأكثر فوائد لاشتماله على آراء فلسفية وسياسية ومباحث عقلية وعلمية ، غير إنهم خرجوا عن أساليب الشعر القديم ووضعوا من عندهم أساليب مخصوصة . فقام عليهم المتعصبون لأساليب العرب الأقدمين وسلقوهم بالأسنة حداد وشددوا عليهم النكير كما فعل أصحاب كلاسيك مع فيكتور هوغو حينما شهر طريقة رومانتيك .

الخالدي ص 93 : أما أهل الأندلس فلما وجدوا في جزيرتهم سماء صافية وأرضاً طيبة وهواً نقياً وأشجاراً مزهرة وأنهاراً جارية وجبالاً راسية وسهولاً واسعة اتسعت أفكارهم واستبحر عمرانهم وراقت أشعارهم ورقت معانيهم وتهذبت فنون الشعر ومناحيه في قطرهم وبلغ التنميق فيه الغاية وكثر فيهم الأدباء والشعراء . فوسعوا دائرة الأدب ونظموا الشعر في جميع الاعاريض المعروفة عند العرب . وأتوا بالمطولات في جميع مذاهب الشعر وأغراضه من نسيب ومدح ورتاء وهجاء . ثم لم يكتفوا بكل هذا بل وجدوا الزمان والمكان يقتضي لهما

فنوناً جديدة من الشعر ينسج على منوال غير المنوال الذي وضعه عرب الجاهلية ويقترض في عروض غير عروضهم فغيروا أسلوب الشعر وعروضه كما فعل فيكتور هوغو وأهل طبقته في تغيير عروض الشعر الفرنسي

(cxxxvii) **مقدمة رسالة الغفران لطف حسين ص7، 9، 14 - المطبعة التجارية ، القاهرة 1925 :** أما « رسالة الغفران » فقد شبهها قوم بحديث (دانت) وربما وفقوا في هذا التشبيه . وزعم قوم أن (دانت) تأثر بها في حديثه ، ولعلم قاربوا الصواب في هذا الزعم . إنما الذي يعينني أن أحداً من كتاب العرب وشعرانهم لم يسبق أبا العلاء إلى هذه الكتابة والفهم والخيال ، ولم يلحقه فيها ، وإنما انفرد بها أبو العلاء انفراداً في كل الأدب ، وفي كل هذه الحضارات التي عاشت هذه القرون المتصلة ، وازدهرت فيها هذه الأزهار الغريبة ! هذه الرسالة هي آية السخرية العربية ، وأحسبها آية من آيات السخرية في الإنسانية كلها ... أريد أن ألتبس مشبهاً لأبي العلاء في هذه العصر الحديث ، وأن يكون الشبه بينه وبين أبي العلاء قوياً صادقاً لا يحتمل الشك ولا الجدل! أريد ذلك فلا أجد فيه مشعة ولا عسراً ، وإنما أجد يسيراً لنبدأ بعين على فهم أبي العلاء وتشخيصه من الوجهة الأدبية الفنية ... إنه الكاتب الفرنسي المعروف « أناتول فرانس » الذي يشبه شيئاً لا يحتمل الشك ، هو الذي يفسر شخصية أبي العلاء الأدبية في « رسالة الغفران » لا في « اللزومات » .. الشك والرحمة هما العنصران اللذان يكونان شخصية أبي العلاء في رسالة الغفران ، وهما اللذان يكونان شخصية أناتول فرانس . فإذا أردت أن تتم هاتين الشخصيتين ، فأضف إليهما عنصرين آخرين : أحدهما العلم الواسع بفنون اللغة والأدب ودقائقهما ، واتخاذ هذا العلم وسيلة إلى ما تريد ، وستاراً لما تريد ، والثاني الفن الأدبي في تصريف الكلام على وجوهه المختلفة .. هذه الخلال الأربع هي التي تكون شخصية هذين الرجلين . ولقد أود أن أتقرأ لأناتول فرانس « ثورة الملايكة » ، و « جريمة سلفستر يونان » و « الآلهة العطشى » و «جنة أبيقور » وغيرها من آثاره المختلفة ، لتصل إلى هذه النتيجة ، وهي أن أناتول فرانس رجل شك رحيم عالم في فن الكتابة ، ولتشعر بأنه في شكه ورحمته ، وفي استهزائه وسخريته ، يذهب مذهب أبي العلاء نفسه ، فهو دائماً عالم من علماء اللغة والآثار ، ماهر في فن الكتب وتصحيح النسخ الخطية القديمة ، وما يتصل بها ، وهو يحدثك بهذه الفنون كما يحدثك أبو العلاء في النحو والصرف والعروض والقافية والغريب . ولكنه يحدثك بهذه الأشياء ليحدثك بأشياء أخرى .. هي الاستهزاء بالناس وما تواضعوا عليه ، والسخرية من الناس وما أمرو به ، والرحمة للناس والعطف عليهم ، وكذلك يفعل أبو العلاء حين يتحدث إليك بما يتحدث إليك في رسالة الغفران من نحو ولغة وأدب ودين . لا يريد من ذلك شيئاً ، وإنما يريد شيئاً آخر ، وهو يذكر حمق الناس وغرورهم واتخاذهم وجهلهم ، ثم يضحك منهم ، راثياً ، مشفقاً عليهم من هذه كله .

(cxxxviii) **أمين الريحاني ، أنتم الشعراء ، ص21 :** (أما الشاعر الشخصي الأناني ، ذاك الذي لا يتعدى شعره نفسه ، وما يرى ويخبر من خلالها مما يتعلق بنفسه ، فهو يظن أن روحه النبر الخالص يذويه وينثره على جناح الخيال ، وإن الفيلسوف لا يستطيع أن يرى شيئاً منه ، لأن له غير عقل علمي ، قياسه الأوحى رياضي حسابي ، فهو لا يرى غير ما يرى بالحس ، ولا يدرك غير ما يدرك بالقياس ، هذا الفيلسوف وذاك الشاعر لا يتفان . أما إذا أعنا النظر في المسألة ، فيبين أن الشعر الكوني الروحي وبين الفلسفة التي تقرن المادة بالروح صلة متينة ، ونسباً قديماً يمت إلى أفلاطون وهوميروس ومن تقدمهما . والحق يقال : إن في فلسفة أفلاطون شعراً صافياً وفي شعر هوميروس فلسفة سامية . وإنك لتجد الفلسفة بعيدة الغور والمسمى في شعر غوته الألماني وفي شعر وضورث الإنكليزي ، ناهيك بشكسبير وما أحاط به في شعره ورواياته من طبقات النفس والفكر ، ومن آفاق الخيال والتصور ، ومت جوامع الأدب والفلسفة . وما قولك أيها القارئ الأديب بأبي العلاء ، شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء ؟ وما قولك بالفارص ، شاعر التصوف والفلسفة الإلهية ؟ وهل أنكرك كذلك بقصيدة الفيلسوف ابن سينا في النفس « هبطت إليك من المحل الأرفع » ، إن في بنات خيال الشعراء العبقريين وبنات أفكار الفلاسفة الكبار لفلسفة هي الشعر ، وشعراً هو الفلسفة ، وقل : هو الشعر الفلسفي في أسمى مظاهره ، وهي الفلسفة الشعرية في أجلي وأجمل معانيها .

المصدر نفسه ص34 : لي رأي في الشعر يستحق البث والمناقشة ، وهو أن الترجمة تفضح السخيف منه ، مهما عذبت أو جزلت ألفاظه ، وتثبت الجيد ، فيظل شعراً إذا ترجم لأية لغة من اللغات
المصدر نفسه ص9 : وإنما والحق يقال أكثر بكاءً وأشد انتحاباً من جميع الشعوب ، كأننا جُبلنا من الدموع والأسى ، وكأننا كُننا من أنفاس النواذب ، وجهشات النكالي ، إنه لمرض يفوق انتشاراً كل أمراضنا ، وهو أشدها خطراً على سلامة الأمة وعافيتها ، بل هو الوباء الأخبث ؛ لأنه يفعل بالعقول والقلوب ملا تفعله أحكام الظلم و شرائع الاستبداد ، فتراه يفتك بالسياسيين ورؤساء الدين كما يفتك بالأدباء والتجار والفلاحين ، هو وباء الدموع ، وباء النحيب والنواح ، فإذا بكى شاعرنا في قوافيه بكينا معه ، وإذا أن أديبنا في نثره كنا كلنا صدقاً لأبينه ، وإذا تروّع فيلسوفنا من هول الزمان المادي وأنكسر في جهاده روح الزمان ، كنا كلنا متروعين مكسورين . ص45 : أما الشعراء والأدباء الذين يعيشون لأنانيتهم بدلونها ؛ ويكتبون وينظمون لتمجيدها ؛ ضمناً أو صراحةً وينخلون أنفسهم من « الألمب » أبناء الآلهة ، أو المندوبين عنهم فينا ، ويظنون أن الأمة لا تنهض إذا لم تحلم أحلامهم ، وتردد قوافيهم فتحزن لحزنهم ، وتبكي لبكائهم ، وتضفر بعد ذلك أكاليل المآتم لها ولهم ، فلهؤلاء الشعراء والأدباء نقول : إننا في هذا الزمن العصيب لفي غنى عن شعركم وأدبكم ، ولو كان الأمر لنا لسخرناكم والله للعمل المفيد في أمة تنتشد الأعمال المفيدة .

(cxxxix) **أمين الريحاني- الريحانيات- هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ص 271 :** يدعى هذا النوع من الشعر الجديد *Vers libres* بالإنجليزية و بالإنكليزية *Free Verse* أي الشعر الحر أو بالحرى المطلق ، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأميركيين ، فملتن وشكسبير أطلقا الشعر الإنكليزي من قيود القافية وولت وتمن *Walt Witman* الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبهر العرفية ، على أن لهذا الشعر المطلق وزناً جديداً مخصوصاً ، وقد تجى القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة . وولت وتمن هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها وقد انضم تحت اللواء بعد موته كثير من شعراء أوربا العصريين ، وفي الولايات المتحدة اليوم جمعيات (وتمنية) ينضم إليها فريق كبير من الأدباء المغالين بحماس شعرة الجلية المتخلفين بأخلاقه الديقراطية المشيعين لفلسفته الأمريكية ؛ إذ إن شعره لا ينحصر مزاياه بقاليه الغريب الجديد فقط ، بل فيه من الفلسفة والتصور ما هو أغرب وأجد . وأيضاً ص461 : الباب الرابع خصصه الريحاني لقصائد ألفها من الشعر المنثور اعتباراً من سنه

(cxxx) **سلمى الخضراء الجيوسي- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث- ترجمة عبد الواحد لؤلؤة - مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت ، لبنان 2007 ص129 :** والخدمة الثالثة التي قدمها الريحاني للشعر العربي الحديث كانت في محاولته كتابة الشعر المنثور . إن التجاه إلى هذا النوع من التعبير الشعري قد يكون نتيجة رغبة ملححة للتعبير عن نفسه شعرياً ، بينما يجد نفسه عاجزاً عن

تمثل البحور العربية ، لعله بسبب نقص في دراسته المبكرة ، فالدراسة المبكرة الجيدة للشعر العربي تساعد في ترسيخ إيقاعات البحور المختلفة في ذهن الطالب الفتي . وقد يكون سبب ذلك ضعف حساسيته بإيقاعات الأوزان الشعرية ، كما إن اطلاعه المبكر على الشعر المنشور عند والت ويمن ، الذي يقول إنه قلده ، إلى جانب بعض التأثير بإيقاعات الكتاب المقدس ، ونهج البلاغة و ربما القرآن الكريم ، قد ألهمه فكرة كتابة الشعر نثرأ . والواقع أن ثمة أثراً واضحاً من الأسلوب القرآني في العديد من أعماله يبدو في جزالة العبارة ، والجمل القصيرة المسجوعة ، وأساليب الدعاء والتكرار المألوف في القرآن .

(xxxxi) **أنظر مقالة اسحق موسى الحسيني** - مجلة العربي - الكويت العدد 26 يناير 1961 (جعل الشيخ نجيب موضوع بحثه « مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفريقي» ، ولم يجعله « نقد الشعر» ، إذ لم يكن هذه المصطلح الفني (Criticism) مألوفاً في زمنه . والظاهر إن خاله الشيخ إبراهيم اليازجي هو الذي وجهه إلى معالجة الموضوع من هذا الباب الواسع ، مع ما فيه من عسر ومشقة . ومن الواضح أن الموازنة بين شعريين تستلزم الوقوف على خصائص كل من الشعريين ونقدهما .
وأيضاً **يوسف أسعد داغر**- مصادر الدراسة الأدبية - مكتبة لبنان ناشرون- الجامعة اللبنانية ، بيروت 1983

(xxxxii) **ستاتلي هايمن**- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة- ترجمة **أحسان عباس** و **محمد يوسف نجم** - دار الثقافة بيروت 1958، ص156 : وللاستقرارية في كل هذا دور محدد، ذلك أن اليوت يؤمن حرفياً بما يسمى "دم الملوك" الذي ينتج "سلوكاً ملكياً راسخاً" كما يؤمن "بارستقراطية النسب" و "الصفوة المختارة" وما إلى ذلك . ولا ريب في أنه يؤمن بالاستعمار... و يؤمن اليوت على وجه التحقيق بأنواع من عصبية العرق ، ومجتمع المسيحي لن يسمح "بهجرة الغرياء" و "الأجناس الغربية" التي خربي أقساماً من الولايات المتحدة ... كل هذا يضاف ، لا إلى الفاشية تماماً ، بل إلى نوع من العيب بها عبثاً متفحفاً عابراً قلماً . وهو يقول في وصف الفاشية : "إنها قادرة على كثير من الخير في حدود" ، وإن الغالطة متعينة الوجود في الديمقراطية ولكنها في الدكتاتورية محتملة الوجود ، وإن الفاشية لتتهيئ خالصاً عاجلاً ولكنه ربما كان خادعاً.

(xxxxiii) **طه حسين**- فصول في الأدب و النقد ص96 : من الذي يقيس رقيّ الأدب في أمة من الأمم برقيّ الأدب في أمة لأخرى ! فإذا كانت ظروف الحياة العربية مخالفة أشد المخالفة لظروف الحياة اليونانية ، فطبيعي أن تختلف الآداب عند الأمتين ، وليس من شك في أن الأدب العربي قد صور حياة العرب تصويراً صادقاً فأدى واجبه أحسن الأداء ، وكل ما يؤخذ به الأدب العربي القديم هو أنه لا يصور حياتنا نحن الآن ، ولكن ! أوافق أنت بأن الأدب اليوناني القديم قادر على أن يصور الحياة الحديثة تصويراً يرضي أهلها ؟! أما أنا فلا أتردد في الجواب عن مثل هذا السؤال ؛ فالأدب اليوناني القديم خصب غني من غير شك ، ولكنه كالأدب العربي قد صور حياة القدماء ، وهو قادر على أن يلمح المحدثين لا أكثر ولا أقل

(xxxxiv) **نازك الملائكة** ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، القاهرة ط3 ، 1967 ص297 : الناقد العربي يقف وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوربي ونظرياته الوافدة ، وكان ذلك النقد نموذج في الإبداع والعبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربي إلا بالتقليد والنقل . وفي غمرة هذه العقيدة الواهمة ، أغلق الناقد العربي الباب على منابع الفكر والخصوبة والموهبة في ذهنه وراح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوربيين ، دون أن يفطن إلى أن النقد الأوربي يتحدر من تاريخ منعزل انعزالاً تاماً عن تاريخنا . وكيف يتاح لنا أن نطبق أسس ذلك النقد الأجنبي على شعرنا الذي يتدفق من قلوب غير القلوب ، وعصور غير تلك العصور ؟ كيف يتاح لنا أن نحقق ذلك التطبيق إلا بطرفة متعسفة ظالمة يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربي أكثر ما يقع ؟ ومن يجرو أن يزعم أن ذهن العربي ليس مفعماً بالخصب والحياة ، وأنها لا تقتله قتلاً عندما نضغطه في قوالب من التفكير الأوربي جاءونا بها مؤخراً وشهروها في وجوهنا ؟ أننا لا نصدر في عقيدتنا هذه عن تعصب ولا عن ضعف إيمان بغنى الآداب الأوربية وجمالها ، ولكننا نقول ، ونصر على القول ، أن لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة وأن النقد الذي يصلح لشعرنا يختلف، بالضرورة ، عن النقد الأوربي ، و لابد لنا أن نستقرى نحن القواعد ، من شعرنا ، من أدبنا ، في هذا الوطن العربي وبالغة العربية .

(xxxxv) **المصدر السابق** ص298 : إن الناقد الفرنسي مثلاً، قلما يحتاج إلى أن يفرد باباً لنقد الأخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربي وذلك لمجرد أن المادة التي ينتقدها ذاك خالية من الأخطاء فعلاً ، وإذن فعلى أي وجه يستطيع الناقد العربي أن يقلده وهو يواجه قصائد منقولة بالأغلاط ؟

(xxxxvi) **المصدر السابق** ص297 : الناقد العربي يقف اليوم وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوربي ونظرياته الوافدة ، وكان ذلك النقد نموذج في الإبداع والعبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربي إلا بالتقليد والانتباس والنقل . وفي غمرة هذه العقيدة الواهمة ، أغلق الناقد العربي الباب على منابع الخصوبة والموهبة في ذهنه وراح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوربيين ، دون أن يفطن إلى أن النقد الأوربي يتحدر من تاريخ منعزل انعزالاً تاماً عن تاريخنا . وكيف يتاح لنا أن نطبق أسس ذلك النقد الأجنبي على شعرنا الذي يتدفق من قلوب غير تلك القلوب ، وعصور غير تلك العصور .

(xxxxvii) **العقاد**- يوميات « الأخبار» في 1963/9/5 : كل أديب من أديبنا الناشئين يطلب التجديد بضيع وقته عبثاً إذا هو لم يحسن التفرقة بين العوارض الزائلة وموازين النقد الباقية . فإنه لا يستفيد من تقدم الثقافة الأوربية إذا اقتدى بها كما يقتدي التابع الخاضع بالإمام المطاع ، ولكنه يستفيد منها كل الفائدة إذا هو لم ينس وهو يدخل إلى ذلك المصنع الكبير أنه مصنع كبير حقاً ، ولكن المعارض التي تقام إلى جانب المصانع الكبيرة ، تعرض المصنوعات من جميع الدرجات بجميع الأثمان لجميع الراغبين . ومنهم من يتساوى عنده الثمين والبخس ، ومن يفضل البخس على الثمين... وإذا اصطنعنا معهم المجاملة فلنشرك مع حسن الفهم نقيصة أخرى ، هي نقيصة الاطلاع على ذخائر العرب قبل الدخول إلى ذلك المعرض الكبير فقد كنا يوم دخلناه نقرأ المتنبي والمعري وابن الرومي والجاحظ وعبد القاهر والأصفهاني وأبا هلال . ولا يقاس بمقياس هذا الأدب الرفيع أدب قط ، ثم يضل المهتدى بمقياسه وحده عن سبيل الاختيار الحسن حيث كان ، ولو كره حملة الأجراس ، وسماسة الصباح والإعلان

(xxxxviii) **نظم اللالائي في السلوك فيمن حكم مصر وقرتسا من الملوك** - عبد الله ابي السعود 1841

فهيا يابني الأوطان هيا فوقت فخاركم لكم تهيا
أقيمو الراية العظمى سويا وشنوا غارة الهيجا مليا
عليكم بالسلاح ايا اهالي ونظم صفوفكم مثل اللالي
وخوضوا في دماء اولى الوبا فهم اعداؤكم في كل حال

القصيدة البارسية ص 212

يا اهل فرانسة الغرا ياشجعانا يشهامتكم
عشتم في الرق وورطته والأن خذوا حريتكم
مالحسن يوم فخاركم بتوافقكم في كلمتكم
كروا اكرا للظفر بهم النصر حليف شجاعتم

(cxxxix) مجلة الزهور الأدبية - العدد الأول مرس 1910
" في جنائن الغرب " - ننشر تباعاً في هذا الباب خير ما يؤخذ عن آداب اليونان والرومان والفرنساويين والانكليز والألمان والإيطاليين
والروس وغيرهم من الغربيين قديماً وحديثاً لأن ذلك يكسب لغتنا ثروة طائلة من المعاني الجديدة والمباني الحديثة . وسنعمد في ذلك على
تعريب فريق من الكتاب العارفين بهذا الفن .

(cxli) ديوان رفاة الطهطاوي - مواقع الأفلاك ص 10

*Ô soldats
Vous êtes les lions, les commandants
Votre patrie est impatiente
Du retour de vos perles
Combinées de batailles
Avez-vous gagné?
Jamais la calamité ne vous a -t- elle freiné
Pour vous lancer vers le vacarme ?
A combien de guerres avez vous assisté ?
Et combien d'envahisseurs avez-vous battus?
Ceux qui veulent vous agresser ou vous excéder
Dans vos abris sont terrassés.*

يا أيها الجنود والقادة الأسود
إن أمكم حسود يعود هامى المدمع
فكم لكم حروب بنصركم تؤوب
فلم تثنكم خطوب ولا إقتحام معمع
وكم شهدتم من وغي وكم هزمت من بغى
فمن تعدى وطني على حماكم يصرغ

(cxliii) ديوان صالح مجدي ص 22

*Il profite de notre argent sans penser
Que cet argent est celui de nos enfants et de nos parents
En quittant le pays dans une situation incertaine
Il retourne chez lui les valises pleines
Défendez notre patrie, car elle est riche
De ses enfants contre les plaisantins et les espiègles*

ويغتتم الأموال لا لمنافع تعود على أبنائنا والأقارب

ولا ينتهي عن مصر في أي حالة إلى أهله إلا بملء الحفائب
فبينوا عن الأوطان فهي غنية بابنائها عن كل لاه ولاعب

(cxliii) محمد عثمان جلال - العيون اليواظف في الأمثال والمواظف المطبعة الشرقية - القاهرة 1311 هـ

La Poule aux œufs D'or

L'avarice perd tout en voulant tout gagner.
Je ne veux, pour le témoigner,
Que celui, dont la poule, à ce que dit la Fable
Pondait tous les jours un œuf d'or.
Il crut que dans son corps elle avait un trésor.
Il la tua, l'ouvrit, et la trouva semblable
A celle dont les œufs ne lui rapportaient rien,
S'étant lui-même ôté le plus beau de son bien.
Belle leçon pour les gens chiches :
Pendant ces derniers temps combien en a-t-on vus
Qui du soir au matin sont pauvres devenus
Pour vouloir trop tôt être riches ?

كان البخيل عنده دجاجة
في كل يوم مر تعطيه العجب
فطن يوماً أن فيها كنزاً
فقبض الدجاجة المسكين
وشقها نصفين في غفلته
ولم يجد كنزاً ولا لقيّة
فقال : لا شك بأن الطمعا
ضيع للإنسان ما قد جمعا cxliiii

(cxliv) مسلك المعرب في تعريب الإلياذة - سليمان البستاني ترجمة الإلياذة لهوميروس ص 77 : علمت مما تقدم أن المعرب تحرى الصدق في النقل مع مراعاة قوام اللغة وعسى أن يكون ممن كتب لهم التوفيق . وأقول زيادة في الإيضاح أنني وطنت النفس على أن لا أزيد شيئاً على المعنى ولا أنقص منه ولا أقدم ولا أؤخر إلا ما اقتضاه تركيب اللغة . فكنت أعمد إلى الجملة سواء تناولت بيتاً أو بيتين أو أكثر أو أقل وأسبكتها بقالب عربي أجلو رواءه على قدر الاستطاعة ولا انتقل إلى ما بعدها حتى يخيل لي أنني احتكمتها . ولما كان الشعر العربي يختلف طولاً وقصراً باختلاف أوزانه كان لابد من حصول التفاوت في النسبة بين عدد أبيات الأصل وعددها في النقل . وليس في اليونانية شطر وبيت كالعربية فكل شطر منها بيت تام كالرجز في عرف بعض العروضيين إذ يعتبرون كل شطر منه بيتاً كاملاً . ثم إنه كثيراً ما يحصل الترابط فيها بين بيتين وأكثر بما لا يجوز إثبات نظيره في العربية . ولهذا لم يكن في دائرة الإمكان أن ينقل البيت اليوناني بيتاً أو شطراً عربياً . إذ كلما كثرت أجزاء بحر الشعر العربي زاد اتساعه لاستيعاب المعاني فالطويل والبسيط مثلاً يستوعب البيت منهما م لا يتسع له السريع والمنسرح . وهذان تامين يستوعبان م لا يتسع له المجزوء من سائر الأبحر . فبهذه النسبة يمكن اعتبار كل بيت من الطويل والبسيط بمثابة زهاء بيتين من الأصل اليوناني ويقرب منهما الكامل التام وكل بيتين من الخفيف والسريع والمنسرح والرجز والمتقارب والمتدارك والوافر والرمل واحذ الكامل مقابل ثلاثة أبيات من اليونانية . فجاءت الأبيات العربية بين العسرة والأحد عشر ألف بيت نقلاً عن أصل عدده بين الستة عشر والسبعة عشر ألف بيت .
وكنت أثناء مطالعتي ترجمات الإفرنج أنكر أموراً كرهت أن ينكرها غيري عليّ فاجتنتها ، مثال ذلك تصرف البعض منهم تصرفاً غريباً فيبدلون معنى ولقطة بغيرها ولهم في ذلك أعمار تافهة أشرم إليها في مواضعها . وأغرب من هذا ما يقدمون عليه من الحذف والإضافة فقد رأيت في بعض المواضع أبياتاً كثيرة قضا عليها بالحذف وأبياتاً كثيرة حسنت لهم أنفسهم إضافتها حتى أن أحدهم حاك من أربعة أبيات أربعة وثلثين بيتاً ضمنها معاني لم تخطر على بال هوميروس .

(cxlv) الجامعة العثمانية أكتوبر 1899

La pauvre fleur disait au papillon céleste :

-Ne fuis pas !
Vois comme nos destins sont différents. Je reste,
Tu t'en vas !
Pourtant nous nous aimons, nous vivons sans les hommes
et loin d'eux,
Et nous nous ressemblons, et l'on dit que nous somme
Fleurs tous deux !
Mais, hélas ! l'air t'emporte et la terre m'enchaîne.
Sort crue !
Je voudrais embaumer ton vol de mon haleine
Dans le ciel !^{cxlv}

يا ملبكاً فداه طيب بقاتي وملاكاً بث الهوى في حشائي
كنت قبلاً تسرنني بوصال رغم انف الحساد والرقباء
فلماذا أصبحت عني نفوراً بعد ما كنت لا تطبق التناهي
بيننا نسبة تدوم وودُ مذ دعينا زهراً من الشعراء
ما أتونا بها غلوا ولكن لمعان بنا وحسن رواء
إن شوقي إليك ليس بخافٍ فلماذا عاملتني بالجفاء

(cxlv) مجلة الزهور سبتمبر 1911 (ديوان خليل مطران : طبعة دار الهلال، الجزء الأول، القاهرة 1949 ص 166)
أهدى الناظم إلى فتاة عقل وحسن وأدب نسخة من ديوان الشاعر الفرنسي ألفريد دي موسيه وكتب على الصحيفة موجز ترجمة الرجل

عاش هذا الفتى مُجِباً شَقِيّاً وقضى نحبهُ مُجِباً شَقِيّاً
وبكى دمع عَيْنِيهِ فِي سَطُور جَعَلْتُهُ عَلَى الْمَدَى مَبْكِيّاً
منشد للغرام لم يشدُ إلا كان إنشاده نواحاً شَجِيّاً
شاعرٌ كان عُمرهُ ببيت تشبيب وكان الأنين فيه الروياً^{cxlvi}

(cxlvii) الرسالة العدد 22 ، 4 ديسمبر 1933
وأخيراً أخذت هذا الجزء اليسير من القصيدة وأثرت ترجمته برغم غموض معانيه ، مرتقباً من أحد شعرائنا الأفاضل أن يودي نجوى استأذنا الدكتور حق تأديتها ، لأنها في الحقيقة كما فكر الدكتور ، ستخلق نوعاً جديداً في الشعر يأتي على هذه الألوان البالية الباهتة . ويخلق في الأدب العربي هذه المدارس الجديدة الشعرية التي تحمل طياتها البيان الرمزي وغير الرمزي . وهذه القصيدة نظمها بول فاليري في مقبرة مشرفة على البحر ، فكانت خطرة فلسفية تأملية ، يصف بها حالة الكون وذاتية العالم المادي الذي يرجع إليه تراب الموتى ، وراحة العلم الراقد في اللاشعور وحلة القلق النفسي الذي يعكر علينا صفاء هذا العالم . مريداً من وراء ذلك أن تأخذ النفس نصيبها من هذه اللحظات المتتالية الحينية .

(cxlviii) إبراهيم عبد القادر المازني - حصاد الهشيم 1924 ص 36

فنقل الشعر من لغة إلى أخرى نثرأ لا ينفى وجوب ترجمته شعراً ، ولكن كيف يكون ذلك في لغتنا العربية ؟ هذا هو محل الإشكال ، وأى البحور تختار لشعر شكسبير وغيره من الروائيين ؟ إنهم يستخدمون في لغات الغرب الشعر المرسل وهو بحر سلس التدفق لا يكاد القارئ يحس مقاطعه فضلاً عن إطلاقه من قيد القافية ، وبحور الشعر العربي أصلح ما تكون للشعر الغنائي أو ما يطلقون عليه في الغرب "البريك" وهو لا يصلح لحوار الروايات التمثيلية لفرط غلبة الموسيقى عليه .

(cxlix) Chantecler

Ton or est le seul or qui soit de bon conseil

Le pigeon, à mi-voix

A qui donc parle-t-il

La merle, d'un ton gouaillieur

Au soleil

Chantecler

Toi qui sèches les pleurs des moindres graminées,
Qui fait d'une fleur morte un vivant papillon,
Lorsqu'on voit, s'effeuillant comme des destinées,
Trembler au vent des Pyrénées
Les amandiers du Roussillon
Je t'adore. Soleil ! ô toi dont la lumière,
Pour bénir chaque front et mûrir chaque miel.
Entrant dans chaque fleur et dans chaque chaumière,
Se divise et demeure entière
Ainsi que l'amour maternel !
Je te chante, et tu peux m'accepter pour ton prêtre,
Toi qui viens dans la cuve où trempe un savon bleu,
Et qui choisis souvent, quand tu vas disparaître,
L'humble vitre d'une fenêtre
Pour lancer ton dernier adieu !

أنا أعبدك أيتها الشمس ، أنت التي تتشف دموع أدق النباتات ،
وتحوّل الزهرة الذابلة إلى فراشة حية عندما يتلاعب هواء جبال " البيرينه"
بزهرة اللوز في وادي " روسيلبون " بعد أن ينثره كما ينثر حظوظ البشر ...
أعبدك يا من تدخل أشعتها في كل زهرة وفي كل كوخ وتبارك كل جبهة
وتنضح كل خلية فهي تتجزأ ولكنها تبقى كاملة كحب الأم .
أنا أتغنى بك وبمكانك أن تقبليني عابداً لك ، يا من تنعكس على فقائيع الدنان الزرقاء ،
وتختار عند مغيبها زجاج نافذة حقيرة لترسل وداعها الأخير .

ANDROMAQUE

Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce^{cxlix}
Faut-il qu'un si grand cœur montre tant de faiblesse ?
Voulez-vous qu'un dessein si beau, si généreux,
Passe pour le transport d'un esprit amoureux ?
Captive, toujours triste, importune à moi-même,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime ?
Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés ?
Non, non ; d'un ennemi respecter la misère,
Sauver des malheureux, rendre un fils à sa mère,
De cent peuples pour lui combattre la rigueur,
Sans me faire payer son salut de mon cœur,
Malgré moi, s'il le faut, lui donner un asile :
Seigneur, voilà des soins dignes du fils d'Achille.

اندروماك : لا تظهر الضعف فأنت في البسالة أية ، وأنعم بإحسان مجرد ،^{cxlix}

فخير الإحسان ما كان بلا غاية
أیغلبك العشق فتخضع له اضطراراً ، ولا تخاف في إظهاره عاراً . وتزعم أن اندروماك
يطيب لها الغرام ، وهي على ما ترى من الأسر والحزن والسقام .
وأي جمال يلوح لك في عينين حكمت عليهما فعالك بالبكاء ؟
فخلهما واحترم مشهد تعاستنا بعد النعمة والهناء . وأنقذ غلاماً بات في أسرك ذليلاً ،

وكان من قبل جليلاً ، وردّه على والده حزينة باكية ، ولا تجعلها تقديه ببقية مهجة بالية ،
أنفذه ولو أبت أمه إجابة طلبك ، فهو جارك وجار الكريم لا يضام .
فذلك عمل يليق بابن أخيل الهمام.

cl) L'isolement

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.
Ici gronde le fleuve aux vagues écumantes ;
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur ;
Là le lac immobile étend ses eaux dormantes
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.
Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Le crépuscule encor jette un dernier rayon ;
Et le char vapoureux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

« العزلة » cl

طالما كنت اجلس في الجبل تحت ظل شجرة من بلوط ،
وقد خيم الحزن على صدري ، فكنت أسرّخ الناظر في السهول
التي نشرت أمامي احاسن محاسنها يتلو بعضها البعض وقد أخذت زخرفها
وأزينت وأنيبت من كل زوج بهيج : وقد أذنت ذكاء بالغروب مرتدية
حلتها الصفراء تعلوها الكأبة ، ولا ادري إن كان ما ألم بها توجعاً ورحمة لي ،
أو من ألم البين والفراق .
أمامي النهر يزمجر بأمواجه الزاخرة المزبدة ،
وينساب كالأفعى وسط الرياض ، وهناك البحيرة الساكنة كالمرآة الصقيلة .
وقد ارتسم كوكب المساء على صفحات الماء . وكانت الجبال التي تحوطني
متوجة بغابات قاتمة رمى عليها الشفق أشعته الأخيرة

cli)Le feu du ciel

La voyez-vous passer, la nuée au flanc noir ?
Tantôt pâle, tantôt rouge et splendide à voir,
Morne comme un été stérile ?
On croit voir à la fois, sur le vent de la nuit,
Fuir toute la fumée ardente et tout le bruit
De l'embrassement d'une ville.
D'où vient-elle ? des cieus, de la mer ou des monts ?
Est-ce le char de feu qui porte les démons
À quelque planète prochaine ?
Ô terreur ! de son sein, chaos mystérieux,
D'où vient que par moments un éclair furieux
Comme un long serpent se déchaîne ?

مجلة الزهور مارس 1911

في الجوّ سحابة مسودة الأطراف ، تبهت تارة ، وتارة تنقذ وهي
عابسة للكون كأنها الصيف المحرق . إنها سباحة في الفضاء فتحلو
مشاهدتها لرائيتها الذي يخال في الوقت نفسه أن ريح الليل الهابة
تحمل ضوضاء مدينة بأسرها قد أسكرتها حرارة التقبيل وكثرة المذاذات .
أمن السماء اندفعت هذه السحابة أم من البحر صعدت أو لفظت من الجبال
أو هي مركبة الجحيم النارية حاملة شياطين إلى كوكب من الكواكب القاحلة ؟
قتماء هي الآن ولكن يا للذعر إذ كيف يندفع بين حين وآخر من جوفها غير المدرك
لهيب ساطع يتلوى كالثعبان

clii) « L'amour caché »

Mon âme a son secret, ma vie a son mystère,
 Un amour éternel en un moment conçu :
 Le mal est sans espoir, aussi j'ai dû le taire,
 Et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su.
 Hélas ! j'aurai passé près d'elle inaperçu,
 Toujours à ses côtés, et pourtant solitaire.
 Et j'aurai jusqu'au bout fait mon temps sur la terre,
 N'osant rien demander et n'ayant rien reçu.
 Pour elle, quoique Dieu l'ait faite douce et tendre,
 Elle suit son chemin, distraite et sans entendre
 Ce murmure d'amour élevé sur ses pas.
 À l'austère devoir, pieusement fidèle,
 Elle dira, lisant ces vers tout remplis d'elle
 " Quelle est donc cette femme ? " et ne comprendra pas.

في نفسي سرٌ محفوظ ، وفي حياتي حادث مكتوم :
 هو غرام ابدى تولد في لحظة من الزمن . ولما كان لا دواء
 لهذا الداء اضطررت إلى كتمانها ، وتلك التي سببته لم تدر به قط
 واهأ عليّ : أمرٌ بالقرب منها دون أن تنظر إليّ . فأنا دائما معها ،
 ودائماً وحدي . وسأقطع مفاوز حياتي حتى النهاية وأنا لم أعط شيئاً
 ولم أتجرأ على طلب شيء .
 أما هي ، وإن كان الله قد خلقها رقيقة الشعور شقيقة القلب ، فستسير في
 طريقها غير مبالية ولا سامعة حفيف الحب الذي يرافق خطواتها ، وهكذا ،
 وهي في أمانتها التامة على الواجب ، ستقول عندما تقرأ هذه الأبيات المملوءة
 بذكرها « من هي تلك المرأة ...؟ » تقول ذلك ولا تدري من هي ... !

cliii) « L'idole »

Ô Corse à cheveux plats ! que ta France était belle
 Au grand soleil de messidor !
 C'était une cavale indomptable et rebelle,
 Sans frein d'acier ni rênes d'or ;
 Une jument sauvage à la croupe rustique,
 Fumante encor du sang des rois,
 Mais fière, et d'un pied fort heurtant le sol antique,
 Libre pour la première fois.
 Jamais aucune main n'avait passé sur elle
 Pour la flétrir et l'outrager ;
 Jamais ses larges flancs n'avaient porté la selle
 Et le harnais de l'étranger ;
 Tout son poil était vierge, et, belle vagabonde,
 L'oeil haut, la croupe en mouvement,
 Sur ses jarrets dressée, elle effrayait le monde
 Du bruit de son hennissement.
 Tu parus, et sitôt que tu vis son allure,
 Ses reins si souples et dispos,
 Dompteur audacieux tu pris sa chevelure,
 Tu montas botté sur son dos.
 Alors, comme elle aimait les rumeurs de la guerre,
 La poudre, les tambours battants,
 Pour champ de course, alors tu lui donnas la terre
 Et des combats pour passe-temps :
 Alors, plus de repos, plus de nuits, plus de sommes,
 Toujours l'air, toujours le travail.
 Toujours comme du sable écraser des corps d'hommes,
 Toujours du sang jusqu'au poitrail.

أيها القرصي ! ما كان أجمل فرنسا تحت أسعة شمس مسيدور العظيمة !

كانت كالفرس الجموح الشامس^{cliii} الذي لم يروّضه حديد اللجام ، ولم يكبح جماحه عسجد الزمام
كان متين الكفل ، أبداً ، مضرع الحبول بدماء الملوك ، كان أيباً عتياً ، يقرع بساقيه المجدولتين
أرضاً قديمة عرفت الحرية لأول مرة .
لم تكن مرت عليه قط يد بشر لتسومه الضيم والاهانة ، ولم تكن خواصره الضامرة قد اطمأنت
يوماً إلى سرج الأجنبي .
كان لمأع الوبر ، برأق العين ، مرتج الأرداف ينتصب على رجليه فيرتجف العالم رهبةً من دوي صهيله
وحينئذ برزت إلى العالم . ولما رأيت هيأته وخواصره اللينة أيها الفارس الكمي قبضت على ناصيته وامتطيت صهوته .
ولما كان الفرس ولو عاً بخوض الحروب ، شغوفاً برائحة البارود وقرع الطبول ، جعلت له الأرض مضماراً ، والمامع تسليّةً .
وحينئذ لم يبق له من الراحة حظ ، ولا من النوم نصيب ، بل هناك جريّ مستديم ، وعدو مستمر ، فيطأ دائماً أشلاء
الرجال كما يطأ الثرى ، وهو مضرع بالدماء حتى لباته .

cliv) La mort du Loup

Les nuages couraient sur la lune enflammée
Comme sur l'incendie on voit fuir la fumée,
Et les bois étaient noirs jusques à l'horizon.
Nous marchions sans parler, dans l'humide gazon,
Dans la bruyère épaisse et dans les hautes brandes,
Lorsque, sous des sapins pareils à ceux des Landes,
Nous avons aperçu les grands ongles marqués
Par les loups voyageurs que nous avons traqués.

خفت السحب إلى القمر المتألق ، كما يخف الدخان إلى الحريق ،
وأسودت الغابات فبلغ سوادها الأفق ، وكنا نمشي على النبات الأخضر
النددي دون أن ننسب بكلمة . فلمحنا في الظلام الكثيف تحت أشجار الصنوبر
مخالب الذئاب التي كنا نطاردها منذ هنيهة .

clv (المازني - قبض الريح ص18

أما نحن فقد قلنا في المقدمة التي وضعناها للجزء الثاني من ديواننا " فلا جرم كان الشاعر أحسن الناس وأعمقهم حكمة وأصحهم إدراكاً
لخلل الخير وخصال الفضل ، نقول للفضيلة والخير ولا نخشى أن يهز القراء رءوسهم إنكاراً ، فإن الشعر أساسه صحة الإدراك
الأخلاقي والأدبي . ولست بواجد شعراً إلا وفي مطاويه إدراك أخلاقي أدبي صحيح ، وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة هذا الإدراك
الأدبي تكون قيمة شعره ، ولا يتعجل القارئ فيحسب أنا نقصد إلى إظهار الإحساس الديني في الشعر فليس كلامنا على مادة الشعر بل على
مصادره و ينابيعه . ولا ينبغي كذلك أن يستخلص أن الشاعر يجب أن يكون صاحب مبدأ عملي لا يتحول عنه ، فقد كان بيرنز الشاعر
الإنجليزي وأبو نواس و امرؤ القيس مثقلي وجوه الحياة ومظاهرها ولكن نصيبهم مع ذلك من صحة الإدراك الأخلاقي والأدبي عظيم .
ولئن كان لهم معائب نواخذهم بها فقد أحالها الزمن هباء لا قيمة له ولا وزن ، وأنت خليك أن تنتظر إلى ما وراء ذلك . فإن أبو نواس أصح
مبادئ وأبقى ضميراً من البحريري على كثرة ما نقرؤه للأول مما يروع ويخجل ، وكذلك امرؤ القيس أفطن إلى معاني الفضيلة وأعظم
رجولة من أبي تمام وأبن المعتز ، ولم يكن الأعشى على حبه للخمر واستهتاره بها وتخلعه فيها بالرجل الناضب الفضيلة ... " إلى آخر ما
قلنا يومئذ وكان ذلك في يناير 1917 ، ولقد عبرت أعوام ثمانية فلم تزدنا إلا اقتناعاً بهذا الرأي الذي أشرنا إليه في ذلك الوقت إشارة من
لا يحس أن المسألة تحتاج إلى إفاضة .

clvi (أحمد شوقي - الشوقيات

النيل نجاشى ... حليوه اسمر عجب للونه ذهب و مرمر
ار غوله فى ايده يسبح لسيدته حياة بلدنا
يا رب ديمه
قالت غرامى فى فلوكة ... و ساعة نزهة ع الميه
لمحت ع البعد حمامة ... رايحة على الميه و جايه

ووقفت انادى الفلايكي ... تعالى من فضلك خدنا

رد الفلايكي بصوت ملايكي ... قال مرحبا بكم مرحبتين

دى ستنا و انت سيدنا

هيلا هوب هيلا

صلح لى قلو عك ياريس

جات الفلوكة و الملاح ... و نزلنا و ركبنا

حمامة بيضا بفرد جناح ... تودينا و تحبينا

و دارت الالخان و الراح ... و سمعنا و شربنا

صلح لى قلو عك يا ريس

هيلا هوب هيلا

clvii (ميخائيل نعيمة - ديوان همس الجنون - قصيدة أخي

أخي ، إن عاد يحرث أرضه الفلاح أو يزرع
ويبني بعد طول الهجر كوخا هذه المدفع
فقد جفت سواقينا وهد الذل مأوانا
ولم يترك لنا الأعداء غرسا في أراضينا
سوى أجياف موتانا

clviii (محمد مندور - في الميزان الجديد - من واقع الحياة ، تلك التي تعضني وتعضك وأي قرب أي بساطة في التصوير ، حياة الفلاح الذي يحرث ويزرع بعد أن يبني كوخه من جديد ، وأما نحن فقد "جفت سواقينا" ! عبارة ساذجة ، ولكن كم لها في النفس من أثر . سواقينا التي ألفناها ، سواقينا العزيزة التي خلفها لنا الآباء . ولقد "هد الذل مأوانا" ثلاثة ألفاظ قوية جبارة ، لا تستطيع أن تستبدل بأى منها غيره دون أن تفسد الشعر وتذهب بقوته "هد الذل مأوانا" فهو لم يهدمه والهدم شئ مبتذل . "هد" لفظ موجز مركز موح مصور . وهو قد هد مأوانا ، فلم يهد بيتنا ولا دارنا ولا منزلنا ولا قريتنا بل ولا وطننا . هد مأوانا الذي نحتمي به ونستر خلف جدرانه الآمنا ، ثم ما الذي هد هذا المأوى ؟ إن الحرب لم تهده ، وإلا لبنيناه من جديد كما سببني فلاح الغرب كوخه ، هذه الذل ، لفظ دال ثقيل ، ثقيل كالصخر . لفظ بغيض مخيف مثير ، هد الذل مأوانا ، ولم يترك لنا الأعداء غرساً في أراضينا غير أجياف موتانا ، وما آله من غرس ! تلك الجثث الهامدة ، التي ترقد تحت التراب في غير مجد ولا عزاء .

clix (خليل مطران : مقدمة الأعمال الكاملة ص 9/8 القاهرة 1949 : ليست هذه الكلم القلائل كل ما نظمته إلى الساعة . بل هي منه كبقايا السفينة الغريقة ، أو كالمقطع السالمة من الآثار العتيقة . فقد استخدمت الروى ولم لأشبه عن طفولة الروية ، فرأيت في الشعر المألوف جموداً وبدا لي تطرير الأعلام على الصحف البيضاء كتطريش الأقدام في تبه البيداء . فأثرت طريقته ، لجهلي حقيقته ، وقضيت سائر أيام الصبي ، وأوائل ليالي الشباب ، وأنا لا ألقى عليه ، حتى دعت بعض مداعي الحياة . عدت إليه وقد نضج الفكر ، واستقلت لي طريقة في كيف ينبغي أن يكون الشعر . فسرعت أنظمه لترضية نفسي حيث أتخلى ، أو لتربية قومي عند وقوع الحوادث الجلي ، متابعاً عرب الجاهلية في مجارة الضمير على هواه ، ومراعاة الوجدان على مشتاهه ، موافقاً زمني فيما يقتضيه من الجراءة على الألفاظ والتراكيب . لا أخشى استخدامها أحياناً على غير المألوف من الاستعارات والمطروق من الأساليب . ذلك مع الاحتفاظ جهدي بأصول اللغة وعدم التنفريط في شيء منها إلا ما فأتني علمه . ولم أكن مبتكراً فيما صنعت ، فقد فعل فصحاء العرب قبلي ، ما لا يقاس عليه فعلي . فأنهم توسعوا في مذاهب البيان توسع الرشد والحزم ، وجاريتهم في تصريف الكلام على ما اقتضاه هذا العهد من أساليب النظم . قال بعض المتعنتين الجامدين ، من المنتسبين الناقدين ، أن هذا (شعر عصري) وهموا بالابتسام . فيا هؤلاء ! نعم هذه شعر عصري ، وفخره أنه عصري وله على سابق الشعر ، مزية زمانه على سالف الدهر . هذا شعر ليس ناظمه بعبد ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح ، باللفظ الفصيح .

clx (طه حسين - حافظ وشوقي - مقدمة بتاريخ 5 مارس 1933 - ص 18 : أما مقدمة ديوان مطران فقد كتبها مطران نفسه ، وهو بين هؤلاء الثلاثة الوحيد الذي عني بشعره ، ووجد في نفسه الشجاعة على تقديمه للقراء . فأما الشاعران الآخران فقد أثرا أن يستظلا بغيرهما من زعماء النثر ، وربما كان لهذا الفرق بين مطران وصاحبيه شيء من الخطر ، وربما كان هذه الفرق الذي يظهر ضئيلاً عنواناً لفرق آخر عظيم ، بين شعر مطران وشعر صاحبيه . فالحق أنك لا تعرف مذهب شوقي وحافظ في الشعر إلا إذا قرأت شعرهما واستقصيته ، واستخلصت هذا المذهب من قصائدهما ومقطوعاتهما ، بل من أبياتهما المنفرقة . ولكنك لا تقرأ بيتاً واحداً من شعر مطران في هذا الديوان إلا بعد أن تكون قد عرفت مذهب الرجل في الشعر ، وعقيدته الفنية ، وأسلوبه في فهم الجمال الأدبي وعرضه على الناس

clxi (المصدر السابق ص 98/97 : من الذين يدعون للقراء ، فيسبون إلى أنفسهم وإلى الشعر ، ويؤخرون تطور الشعر تأخيراً عليهم إثمه: مطران ، فأنا أعرّفه من أشد الناس ميلاً إلى القراءة والدرس ، ومن أحرصهم على أن يكون شعره مظهراً لعقله وخياله معاً ، وقد قرأت له شعراً أشهد أنني لم أقرأ مثله لشعرائنا الذين يخلبون الناس بهرج اللفظ وزخرف الأسلوب . ولكنه يحسن من قرأته فتوراً ، ومن أقرأته إعراضاً وزدراء وازورارا ، فيجاري أقرانه ، ويقول من الشعر ما يقولون ، فلا يبلغ من الزخرف والبهرج والفتنة الكاذبة ما يبلغون ، ومن

الذين لا يحفلون بإعراض القراء وكيد الخصوم ، وإنما يمضون في طريقهم جادين لا يلوون على شيء ، لأنهم يؤمنون بمذهبهم في الشعر ، ويتخذون من هذا المذهب لهم فلسفة أدبية ، عباس العقاج ، وجميل صدقي الزهاوي ، قد لا تعجبني صورهما اللفظية ، وقد يقصران أحياناً عن الإجابة اللفظية الممتعة ، ولكن خصومهما يستطيعون أن يقولوا ما يشاءون ، دون أن يوقفوا إلى إثبات أننا حين نقرأ شعر هذين الرجلين لا نقرأ كلاماً فارغاً ، ونخرج منه كما دخلنا فيه ، وإنما نرى فيه شخصية لها وزن وقيمة وعقلية تفكر ، وتعرف كيف تلعب تفكيرها للناس.

clxii) العقاد ، شعراء مصر وبيناتهم 1937 ص 198-200 : ومن الأسئلة التي نجيب عنها سؤال من يستفهمنا عن الأستاذ خليل مطران ما شأنه بين من ذكرنا من الشعراء ومنهم زميله أحمد شوقي وحافظ إبراهيم . ونظرة متتابعة فيما كتبناه تدل القارئ على غرضنا من كتابة هذه الفصول : وهو بيان البيئة الشعرية في مصر حيث نشأ الشعراء المولودون فيها والخارجون من بيئاتها ، وقد اكتفينا بالنماذج ولم نتوسع في تناول جميع الأفراد . فكان فيمن ذكرناهم ممن فارقوا الحياة كفاية تغني عن التعدد والتفصيل ، والأستاذ خليل مطران - مد الله في حياته - لا يدخل في باب من هذه الأبواب . أما إنه من المجددين فذلك ما لا ريب فيه ، ولكنه لا فضل له في تجديده لأنه لم يكن يستطيع غيره . وإنما العناء كل العناء في التجديد الذي ينازع فيه الإنسان موروثاته وعقباته ويتخذ له فيه طريقاً غير الطريق المرسوم له في وجوده . أما الأستاذ مطران فقد كان في حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد ولم يكن محتاجاً إلى جهد لإتباع مناهج الأدب الحديثة ، لأنه درج على الدراسة الأوربية ولم يفرض عليه الماضي الموروث أن يتشبع تشبع العقيدة لبقايا الأدب العربية وبقايا الأدب الإسلامية ، فعناؤه حين يمضي في طريق التجديد عشر خطوات دون العناء الذي ياقاه في الخطوة الواحدة رجل مثل حافظ إبراهيم ، وقوة الطبع في تجاوز هذه الخطوة أظهر من قوة الطبع في تلك الخطوات العشر ... لأن الفرق بينهما كالفرق بين من يسبح في وجه التيار ومن يسبح مع التيار . والأستاذ خليل مطران من جيل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ، فهو أكبر من الجيل الناشئ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وهو علم وحده في جيله ولكنه لم يؤثر بعبارة أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين . لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربي القديم من مصدره ويطلعون على الأدب الأوربي من مصادره الكثيرة ولا سيما الإنجليزية . فهم أولى أن يستفيدوا اللغة من الجاهليين والمخضرمين والعباسيين ، وهم أولى أن يستفيدوا نوازع التجديد من آداب الأوربيين . وليس للأستاذ مطران مكان الوساطة في الأمرين ولا سيما عند من يقرء الإنجليزية ولا يرجعون في النقد إلى موازين الأدب الفرنسي أو الاقتداء بموسيه ولا مرتين وغيرهما من أمراء البلاغة في إبان نشأة مطران . ولا بد أن يلاحظ أن شعراء مصر المجددين بعد جيل شوقي وحافظ ومطران كانوا جميعاً من دارسي الإنجليزية أو دارسي الأدب الأوربية من طريق اللغة الإنجليزية . ولعل الأثر الذي أحدثوه في الثقافة العصرية هو الذي جنح بالأستاذ مطران إلى ترجمة شكسبير والعناية به أكثر من عنايته بكبار الشعراء الفرنسيين . فهو كصاحبه شوقي قد تأثر بثقافة الجيل الناشئ بعدهما في مصر ، ولم يوثرا فيه .

clxiii) لويس عوض ، تاريخ الفكر المصري الحديث (من عصر إسماعيل إلى ثورة 1919) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1983 ، ج 2 ص 259 : ولا بد أن نفترض أن أحمد فارس الشدياق لم يكن وحده في عصره الذي كان يتقاضى مصروفات سرية من خديو مصر أو من سلطان تركيا أو من قناصل الدول العظمى أو كبار رجال السياسة والمال ، وإنما كان هذا ظاهرة مألوقة تنبئ بها جراءة الصحافة وعنف لهجتها في عصر لم تكن فيه أحزاب سياسية واضحة تسندها أو ضمانات قانونية وديمقراطية كافية تقوم بمثابة سباج لها .

clxiv) مارون عبود- الأعمال الكاملة ص 97 : علي أن أقول لك ، أن ابن ناصيف ، أي الشيخ إبراهيم العلامة الشهير برز إلى المعركة فيما بعد ، تبحر بعدئذ في اللغة حتى صار من أقطابها ، ثم أمسى حجة الكتاب في زمانه ، وقد سئل : من هو أستاذك يا يازجي ؟ فأجاب الشدياق . يريد أنه اضطر إلى ذلك ليدافع عن أبيه ، وينتقد الشدياق أخذاً بثأره . أما ما دعا إلى هذه الغارة الشعواء على الشيخ ناصيف اليازجي مدح الشدياق في قصيدة غراء ، ولما نشر ديوانه عنوانها هكذا . وقال يمدح أحد الأدباء ، فأضطرب حبل الصداقة بين الشخصين ، شيخ الصناعة القديمة ، وشيخ الصناعة الجديدة ، فكانت معارك أدبية ساحتها الجوانب والجنان كما نعلم

clxv) السفود ص 16

والشاعر القوي لا بد أن يتسق كلامه على حذو الألفاظ ومقابلة المعاني ، وإذا نزل بعض كلامه لعارض ما لم ينزل إلا طبقة واحدة أو ما دونها . أما العقاد فيتدرج من مائة درجة عندما يسمو ، أي عندما يسرق في بيت أو بيتين .

clxvi) جريدة البلاغ 15 إبريل 1922

مصطفى أفندي الرفاعي ألف كتاباً في التشهير بالدكتور طه ، وألف كتاباً سماه { على السفود } أفعمه بالطعن الفاحش في كاتب هذه السطور . ووقف نفسه من سنوات على السرقة من كتبي والإنكار على وعلى ما أكتب وأنظم ، ولم يتورع في سبيل ذلك عن كذب ولا بذاء ولا تشويه ولا تحريف . فهل يعلم القراء في أي شيء كان الجهاد الشريف ؟ سلوه عن تعلم من على أبنائه نفقة الخاصة الملكية التي يجبرها الإبراشي باشا ، و عما طبع من كتبه على نفقة الخاصة الملكية ؟

وإسماعيل أفندي مظهر ، صاحب مجلة العصور لم يدخر من وسعه شيئاً في التشهير بي والافتراء على ، وانتحال المزاعم الخاوية التي يسندها إلي ، فهل يدري القارئ ماذا كان جزاؤه على هذه الحماسة الخالصة لوجه الله ؟ لم ينقض على آخر مقالة كتبها في ذي شهر أو نحو ذلك حتى أصاب وظيفة كتابية في المجمع اللغوي ، ينقدونه مرتباً لها مائتين وأربعين جنبها في العام !

وهناك رجل جاهل اسمه (غلاب) ولا أدري ما قبل ذلك أو بعده من الأسماء والألقاب ، فهذا الرجل الجاهل قد استحق مقام التدريس في الجامعة الأزهرية لأنه كان يطبع في القاهرة وريقة يسميها (النهضة الفكرية) ويملؤها بالغباء والبذاء على انتقاص طه حسين وعباس العقاد !

والشيخ (زكي مبارك) رجع إلى الجامعة المصرية ، بعد فصله منها زهاء خمس سنوات ، لأنهم استخدموه في احتفال يقابلون به احتفال الأمة المصرية بالنشيد القومي الذي نظمته في مطلع هذا العام ، ولأنهم رضوا عما كتب في غمز طه حسين وغمز العقاد من كلام معيب في بعض الكتب والمقالات .

وهناك طبيب متشاعر (أحمد زكي أبا شادي) سمحوا بإصدار خمس مجلات في وقت واحد ، وهو موظف بإحدى المصالح الحكومية ، فجعل القسم الأدبي من مجلاته كلها وفقاً على التشهير بالعقاد وأدب العقاد وأخلاق العقاد وإلى الناس مثل من الإسفاف الذي ينحدر إليه

الطبيب المؤتمن على الأعراض والأرواح ، ومثل من أدب الصحفيين الذين تغمرهم الوزارة بالرخص الكثيرة حين تضمن على غير الموظفين برخصة واحدة ، لأنها حريصة على الآداب والأعراض .

elxvii طه حسين - فصول في النقد والأدب ص11/10

ولكن هذا النقد الأدبي لا ينشئ نفسه، ولا يقوم بالرسالة في الهواء بين الأديب وقرائه، وإنما ينشئه إنسان أديب له في أكثر الأحيان ما للأديب المنتج من الخصال المحمودة والمذمومة، مخادع نفسه ومخادع الناس في كثير من الأحيان عن فنه، وعمّا يقصد إليه بهذا الفن. فما أكثر ما يخيل الناقد إلى نفسه! وما أكثر ما يخيل إلى الناس أنه لا ينقد هذا الكتاب أو ذلك إلا لنفسه، لا رغبة في النقد وإيثاراً له وإرضاءً لميله الطبيعي إلى أن تستقر أمور الصواب والخطأ، وأمور الإحسان والإساءة الفنية في نصابها! وهو في حقيقة الأمر إنما ينقد لنفسه وللناس كما ينتج الأديب المنشئ لنفسه وللناس، يجد اللذة والمتاع في الإنشاء لنفسه؛ لأنه تخلص من عبء ثقيل، ولأنه تأثير في غيره من الناس وتسلط عليهم، ولأنه فعل إيجابي إذا أردت الإيجاز، كما يجد اللذة والمتاع في تأثر الناس به، وفهمهم عنه، وإكبارهم له، وإيمانهم بما يدعوه إليه. وكما يجد اللذة والمتاع أحياناً في مقاومة الناس له وازورارهم عنه، وتشددهم في الإنكار عليه، وفيما يستتبعه ذلك من أخذ ورد، ومن جذب ودفع، ومن جدال وحوار، ومن خصام ومرء أيضاً

في الناقد الخليق بهذا الوصف مزايا الأديب الخليق بهذا الوصف وعبوبه، لا يكادان يفترقان إلا في أن أحدهما ، وهو الأديب يتخذ طبائع الأشياء وحفاتها مادةً لأدبه، وموضوعاً لإنتاجه، على حين يتخذ أحدهما الآخر وهو الناقد صور الأشياء ونماذجها ، أي الأدب نفسه مادةً للنقد وموضوعاً. ومع ذلك فليس من المحقق أن الناقد لا يلمّ بطبائع الأشياء وحفاتها، وربما كان المحقق عكس ذلك. فما أكثر ما يحتاج الناقد إلى أن يعالج الموضوع الذي عالجه الأديب؛ لئيبين أو لئيبين ما عسى أن يكون قد عرض للأديب من صعوبة، وما عسى أن يكون الأديب قد سلك إلى تذليل هذه الصعوبة من طريق، وما عسى أن يكون الأديب قد وقّف إليه من إجابة أو قد تورط فيه من إساءة. فالناقد آخر الأمر أديب بأدقّ معاني الكلمة، والنقد آخر الأمر أدب بأصح معاني الكلمة أيضاً، وربما أتاحت للناقد مزايا لا تُتاح للأديب المنشئ، فالناقد مرآة لقرائه كالأديب، والقراء مرآة للناقد كما أنهم مرآة للأديب أيضاً، ولكن الناقد مرآة صافية واضحة جليّة كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء، وهذه المرآة تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة القارئ، وكما تعكس صورة الناقد؛ فالصفحة من النقد الخليق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث، نفسية المنشئ المؤثر، ونفسية القارئ المتأثر، ونفسية الناقد الذي يقضي بينهما بالعدل، ويترنّ أمرهما بالقسطاس. وواضح جداً أنني إنما أعظم من أمر النقد، وأكبر من شأنه، وأرفعه إلى هذه السماء الممتازة التي تُطلّ الأديب والقراء جميعاً؛ لأنني أريد أن أنتهز هذه الفرصة السعيدة كما يقال فرصة إصدار الثقافة لأعرج منها إلى هذه السماء الممتازة، ولأشرف منها على الأديب جميعاً، في فصول من النقد أتناول بها تأثير أولئك وتأثر هؤلاء، وما ينبغي لي أن أقصر في ذات نفسي ولا أن أضعها حيث يجب أن توضع من الأديب والقراء؛ فإن هذا التواضع لم يُصنّب ملائماً للبدع في هذه الأيام، وإنما ينبغي لي أن أستطيل وأن أتكلف الاستطالة، وأن أرتفع وأتكلف الارتفاع؛ لأنني لا أريد أن أقبل على الأديب والقراء مسالماً ولا موادعاً، وإنما أريد أن أقبل عليهم مخلصاً ومخلصاً في الخصام. والله يعلم ما أفعل ذلك حباً في الخصام، أو إيثاراً له، أو رغبة في الاستعلاء والكبرياء، وإنما أفعل ذلك تعمداً لإيقاظ قوم نيام، قد طال عليهم النوم حتى كاد يشبه الموت. وهؤلاء القوم النيام هم الأديب والقراء، أولئك ينتجون وهم نيام، قد أمنوا النقد أو استياسوا منه، فهم ينتجون في قنور، ويرضون عن أنفسهم أو يسخطون عليها؛ لأنهم قد اطمأنوا إلى أنهم لن يظفروا من الناس بما يدل على الرضى أو يبين عن السخط .

elxviii عبد الحي دياب- العقاد ناقدًا- الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1966 ص122 : ويؤكد الأستاذ أدهم تلميذ شكري أن شكري في تنبيهه على سرقات المازني لم يكن مخلصاً كما يدعي حين يزعم أنه لا يتأثر من رؤية العفريت كما يتأثر من رؤية هذه السرقات ، لأن الأستاذ أدهم قد حدثه عن قصيدة "فتى في سياق الموت" للشاعر هود التي سرقتها المازني فأغضى عن تنبيهه أدهم له ، لأن المازني في ذلك الوقت كان يكتب عن شكري في صحيفة عكاظ ويجعله محور التجديد والمبشر بالمذهب الجديد كما يدعي ، فلما وقع الخلاف بينه وبين المازني ذكر هذه السرقات.

elxix مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكري ص270: ولقد لفتني أديب إلى قصيدة المازني التي عنوانها "الشاعر المحتضر" الياثية التي نُشرت في عكاظ ، واتضح لنا أنها مأخوذة من قصيدة أدوني للشاعر شلي الإنكليزي . كما لفتني أديب آخر إلى قصيدة المازني التي عنوانها "فتى في سياق الموت" وهي عنوانها "قبر الشعر"، وهي منقولة عن هيني الشاعر الألماني . ولفتني آخر إلى قصيدة المازني التي عنوانها "الراعي المعبود" وهي منقولة عن الشاعر لويل الأمريكي . وقصيدة المازني التي عنوانها "الوردة الرسول" وهي للشاعر ولر الإنكليزي ، وأشياء أخرى ليس هذا مكان إظهارها . وقرأت في مجلة البيان مقالة "تناسخ الأرواح" وهي من أولها إلى آخرها من مجلة السبكتاتور لأديسون الكاتب الإنكليزي . ومن مقالاته في ابن الرومي التي نُشرت في البيان، قطع طويلة عن العظماء ، وهي مأخوذة من كتاب شكسبير والعظماء تأليف فكتور هوجو ومن مقالات كاريل الأدبية ، وقد داعت هذه الأشياء . ولو كنت أعرف أن الماوني تعمد أخذها لقلت إنه خان أصحابه بهذه الأعمال ، ولكني لا أصدق تعمد أخذها . ولو أنني رأيت عفريتاً لما عراني من الحيرة والدهشة قدر ما عراني لرؤية هذه الأشياء ! ولا أظن أنني أبرأ من دهشتي طول عمري . وفي أقل من ذلك مبرر لمروجي الإشاعات والتهم. ولا أظن أن أحداً يجهل مدحي المازني وإيثاري إياه ، وإهدائي الجزء الثاني من ديواني إليه ، وصدائقي له ، ولكن هذا لا يمنع من إظهار ما أظهرت ، ومعابته في عمله، لأن الشاعر مأخوذ إلى الأبد بكل ما صنع في ماضيه ، حتى يداوي ما فعل ويرد كل شيء إلى أصله، وليس الإطلاع قاصراً على رجل دون رجل حتى يأمل المرء ظهور هذه الأشياء ولسنا في قرية من قرى النمل حتى تخفي !

elxx مجلة المقتطف يناير 1917 ص 28 : لو كانت المسألة التي أنكلم فيها تافهة لما تعرضت لها ، ولكنها تشمل قصائد ومقالات كثيرة تسيء ظن الناس بأهل العلم والابتداع وتبعث على الفوضى في العلوم والآداب ، وقد شاعت حتى لم يمكن كتمانها ، على أن كل أديب حارس من حراس الأدب ومن واجبه ألا يغفل عن حراسته . وهناك دافع آخر دفعني إلى الكتابة أو إظهار هذه المآخذ وهو الرغبة في

الخلاص من مظان الربيب، فقد اعتاد بعض الناس أن يقرن اسمي إلى اسم المازني والعقاد للمودة التي بيننا ، ولكنها مودة لا تحمّل كل واحد منا عيوب أخيه، فحسب المرء منا أن يحمل عيوب نفسه ولكن الجمهور لا يستخدم المنطق في كل رأي يراه .

elxxii **العقاد والمازني** - الديوان، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 2005 - صنم الأعيب (1) ص 55 إلى 70: شكري صنم ولا كالأصنام ، ألفت به يد القدر العائبة في ركن خرب على ساحل اليم . صنم تتمثل فيه سخرية الله المرة وتهكم "أرستفانيز السماء" مبدع الكائنات المضحكة ورازقها القدرة على جعل مصابها فكاها الناس وسلوانهم ... وللناس العذر إذا كانوا أسلم فطرة من أن يكثر ثوا لدعي أخرس لا ينطق ور يبين وإذا تركوه غارقاً في طوفان من الأوحال النفسية مدفوناً في قبر من يكمه العجيب ، وأي بكم أعظم مما أصيب به هذا المنكود الذي لا يكفيه أن يدعي النطق حتى يريد أن يكون شاعراً ونبياً فنياً ورسول بدين هداية في الأدب ؟ ... ولعل من أكبر الأسباب التي أفضت إلى خمول شكري وقتله في كل ما علاجه من فنون الأدب ، لأنه لا أسلوب له إذ كان يقلد كل شاعر ويقتاس بكل كاتب وينسج على كل منوال وحسب المرء أن يجيل نظره في كلامه ليذكر ذلك إذا كان على شيء من الاطلاع ... ولعله من أسباب ضعفه العديدة أنه يقرأ حتى كتب العفاريث وقصص السحرة والمردة والجان لما وقع في نفسه أن هذا حقيق أن يقوي خياله ويجعله لا أجنحة يحلق بها في سماء الشعر... ولكننا نقول : إن ذهنه متجه إلى هذا الخاطر -خاطر الجنون- وأن فكرته مألنة لجو حياته والخوف منه منغص عليه كل لذاته ... إن لشكري كتابين غير دواوينه، أحدهما اسمه الاعترافات وليس فيه ما يستحق الذكر إلا وصفه بأنه أحلام مجنون والآخر رواية اسمها الحلاق المجنون وهي كذلك تافهة لا قيمة له... وقد سبق لنا أن نهبنا شكري إلى ما في شعره من دلائل الاضطراب في جهازه العصبي وأشربنا عليه بالانصراف عن كل تأليف أو نظم ليفوز بالراحة اللازمة له أو لا...

elxxiii **جريدة البلاغ** في 20 مايو 1934 : كانت علاقتي بشكري كأوثق ما يمكن أن تكون علاقة صديقين ثم حدث أن كنت بالإسكندرية فيلغني أنه وضع كتاباً عن أدباء هذا العصر وأن فيه فصلاً عني يجب أن يقرأه علي قبل طبعه وأنه قادم لهذا . ولما صرنا في بيتي أدهشني بقوله : إنه يريد أن يسترد مني رسائل كان قد كتبها إلي فذهلت ، وقلت له : دونك الدرج فخذ منه رسائلك جميعاً إذا شئت ولم أر أن أسأله بعد هذا عن كتابه الذي يزعم أنه كتبه عني فقد حز هذا المطلب في نفسي ووقع عندي أسوأ وقع وألمه . وكان مما قاله في ذلك اليوم أن الجزء الأول من ديواني أبياتاً سهل ، أن أرمي فيها بالسرقة فقلت له إذا كنت قد وقعت على هذه الأبيات فما عليك إلا أن تدلني عليها وإنك تعلم أنني لا أتعمد ذلك ، وأني مستعد أن أراجعها معك فإذا اقتنعت فلست أتردد في كتابة مقال أنشره في الأهرام ، وأنص فيه على هذه الأبيات مهما بلغت عدتها وأعلن نزولي عنها وردّها إلى من يعدون مني لأنهم أسبق ، فنصح ألا أفعل وقال : إن الناس لا يقدرّون هذه الصراحة . وإذ به بعد الجزء الخامس من ديوانه يحمل على مقدمته حملة يتهمني فيها بالسرقة ... ولا أكنم القارئ أنني انتقمتم نفسي شر انقمام وأني أسأت إلى شكري أعظم إساءة وما كنت أستطيع أن أفعل غير ذلك لأنني لا أؤمن بإدارة الخد الأيسر لمن ضربني على خدي الأيمن وبعد أن شفيت نفسي مما وجدت استرحت ونسيت الحكاية ... ولو كان شكري يذهب مذهبي في الحياة لما منعه شيء من أن يصافحني بعد وضع السلاح وانقطع الكفاح ، ولماذا يظل الناس متنافرين طول العمر ... وإنه لسخيف من الدكتور رمزي مفتاح أن يخوض فيما لا يعلم وأن يكتب عن العقاد وعني ما كتب ولست أزن العقاد مباله ، ويحسن أن انبه إلى أن الأستاذ العقاد لا ذنب له فيما وقع بيني وبين شكري ولم يكتب حرفاً واحداً يسوء شكري ولقد كان فضله علينا أن أصلح ما أفسدناه .

elxxiii **الجهاد** 1 سبتمبر 1934 : كيف كنا صديقين حميمين ثم وقعت الجفوة بيننا وحلت النوبة وتعادينا وأساء كل منا إلى صاحبه ومضى خير عمرينا إلى قطيعة سخيطة ، ولعلي ما ندمت على شيء في حياتي كندمي على ما فرط مني في حقه ، ذلك أنني أحبه ولا أستطيع أن أجد فضله علي ، نعم كنا زميلين في المدرسة ولكن كان ناضجاً وكنت فجا ، وكان أدبياً شاعراً واسع الاطلاع ، وكنت جاهلاً ضعيف التحصيل قليل العقل فتناول يدي وشد عليها وأبى مروءته أن يتركني ضالاً حائراً أنفق العمر سدى وأبعثر في العبث ما هو كامن في نفسي من الاستعداد وكنت أقرأ ابن الفارض والبهاء زهير فأقراني شعر الحماسة وشريف الرضي والبحتري والمعري وابن المعتز . وكانت مطالعاتي في الإنجليزية قاصرة على أمثال ماري كوريللي ومن نسبى غيرها ففتح عيني على شكسبير وبيرون ووردزورث وشيللي وهازليت ولي هانت وماكولي وروسو ومئات غيرهم ، وصرفتني عن المقلدين في أدب كل أمة وأغراني بأصحاب المواهب والابتكار وصح لي المقاييس وأقام الموازين الدقيقة وفتح عيني على الدنيا ومن فيها وكنت عمياً لا أنظر وإذا نظرت لا أرى ، وكان لفرط أدبه يتوخى معي سلوك الند ولا يتعالى تعالي الأستاذ على التلميذ وكنت فقيراً فكان يعيرني الكتب أو يهبنيها ، وكنت غيباً فكان يشرح ويفسر . ولما نفحني وأعداني فقلت الشعر كان بصرفني عن العبث ويزجرني عن التقليد ولا يرضى لي الضعف ؛ ولو أردت أن أنفسي لما فرغت وأنا مدين له.

elxxiv **الجهاد** 4 سبتمبر 1934 : إذا كانت هي الحقيقة ولا ضير علي أنا في إثبات مثلها إذا لزمني منها ما يلزمه وسرى علي ما سرى عليه ولكننا هنا نفترق كما يعلم الأستاذ ، ويخطئ من يظن لنا شأنا واحداً في تاريخ هذه الفترة التي تحدث عنها . إن الأستاذ شكري والأستاذ المازني كانا طالبين في مدرسة المعلمين قبل فتعارفا وتزاملما قبل لقائنا لهما ببضع سنوات. أما أنا فلم ألق الأستاذ عبد الرحمن إلا في سنة 1913 بعد عودته من البلاد الإنجليزية ، ولم ألق الأستاذ المازني إلا قبل ذلك ببضعة شهور ولم يخرج منهجي في القراءة بعد أن لقيتهما عما اخترته لنفسي منذ بداية الاطلاع. فقبل أن لقيت الأستاذين كنت أشتري في تحرير مجلة البيان وأترجم فيها ماكس نورد ونيشته وأمرسون وحافظ الشيرازي وغيرهم ، وقيل اشتري في تحرير البيان أصدرت خلاصة اليومية وفيها أثار الاطلاع على فتزجيرالد وتلستوي ودافيد هيبوم وبيرك ونشته ، وغيرهم مقتبسة من مراجع لم تترجم إلى العربية... بل لقيت الأستاذ شكري وهو يعلم لي رأياً مكتوباً في الأدب وحكماً مستقلاً في النقد إلى أن أقدم ديوانه الثاني الذي طبعه على أثر عودته من البلاد الإنجليزية فقدمته . فدراستي الآداب الأوربية ومطالعاتي في تاريخها ومذاهبها سابقة لمعرفتي بالأستاذ شكري والمازني ، إنني لم أعبر مناهج قراءتي بعد سنة 1913 أقل تغيير . ولكن الأستاذين شكري والمازني هما اللذين غيرا منهجهما في القراءة فالتفتا إلى النقد العلمي الفلسفي بعد أن كانت القراءة عندهما شائخة كلها في هذه الناحية إلى النقد الأدبي المحض على أسلوب ماكولي ومن إليه ، وظهرت في كتابتهما أسماء ماكس نورد ولمبروز لسنع ونيشته بعد أن كانت خلوا منها وهم النقاد اللذين عنيت بهم في البداية.

elxxv **عبد الحي دياب** ص 135 وما بعدها : ويقودنا الإنصاف ونحن نتكلم عن مدرسة الديوان أن نقول أن العقاد بحق أمام هذه المدرسة لأنه على الرغم من أن صاحبيه قد شاركاه في المعارك التي نشبت بينهم وبين الشعراء المقلدين ، الذين كانوا يتبنون منابر الأدب من أجل تحقيق قيم كل منهما ، وشاركاه في إرساء قيم هذه المدرسة على أسس علمية ... على الرغم من هذا فإننا نقول أن العقاد يعتبر أمام هذه المدرسة لأنهما قد انفض سامرهما منذ عام 1916 ، وانطوى شكري عن الإنتاج النقدي الذي يحمل طابع المدرسة ، فلم يشارك في أول عمل منظم سميت باسمه المدرسة وهو "الديوان في الأدب والنقد" ولم يصدر له من الدراسات النقدية النثر اليسير الذي كان عاطلاً من

التوقيع اللهم إلا بالرموز التي تتضمن ع.ش. ... ولجأ المازني إلى السخرية والتهكم إزاء المعارضات التي كانت توجه له من دعاة المذهب القديم ، ولم يعرها التفاتاً بل كان يسلم لثباته بما أخذهم على نقده وشعره ويعدى أن له ميداناً لا يقتحمه عليه أحد بما أخذ وهو ميدان الصحافة والمقالة والقصة ، وما صدر له بعد ذلك من دراسات نقدية إنما كانت تقف عند منطلق المدرسة النقدي والفكري ، وليس فيه تطوير لفكرة أو نظرية أو ابتداء لمبدأ نقدي يحسب له في حساب الدراسة والتقييم . ومن ثم فإننا لا نجاوز الصواب حين نقول أن العقاد هو أمام هذه المدرسة حين نريد التعرف على أمامها الذي يحمل لوانها حتى اليوم شاعراً وناقداً إذ واصل جهاده في ميدان النقد فعمق مفاهيم هذه المدرسة وقيمتها ، ومضى يناوئ فلول دعاة القديم في النقد والأدب من أجلها .

(clxxvi) **مجلة الشهر** عدد مارس 1959 : إن ما قاله شكري لصحبه وتلاميذه في توضيح رأيه لأضعاف ما كتبه أو نشره في دعوته الأدبية ، لأنه كان مطبوعاً على التعقيب الجامع الناقد على مطالعته ومطالعات غيره ، يتناول الديوان أو الكتاب أو المقال فيجبل فيه بصره لحظة ثم يلقبه وقد فرغ من وزنه وتقديره كما يفرغ الصبر في البصير من تقويم الجوهرة بعد لمحة من بصره ولمسة من يده ، فإذا أطلع سامعه بعد ذلك على الكتاب وعاود الاطلاع مرة بعد مرة لم يكن ينتهي فيه إلى رأي أصدق من ذلك الرأي الذي فاه به شكري في جلسة واحدة ، وخيل إلى سامعه أنه من آراء البيهية والارتجال ، وإنما هو في الواقع رأي الأناة المحفوظة لساعتها يظهر مع المناسبة الحاضرة كلما تحركت دواعيه .

(clxxvii) **عبد الرحمن شكري** - الأعمال الكاملة ، مقدمة ديوان لآلي الأفكار بقلم عباس العقاد ، الشعر ومزايه ص76/70 : ليس الشعر لغواً تهذي به الفرائح ، فتلقاه العقول في ساع كلالها وفتورها ، فلو كان كذلك لم كان له من هذا الشأن في حياة الناس . لا ، بل الشعر حقيقة الحقائق ، ولب اللباب ، والجوهر الصميم من كل ما هو ظاهر في متناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس ، والناقل الأمين عن لسانها ، فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تداحي بينها وبين ضميرها ، فالشعر كاذب ، وكل شيء في هذا الوجود كاذب ، والدنيا كلها رياء ، ولا موضع للحقيقة في شيء من الأشياء . وقد يخالف الشعر الحقيقية في صورته ، ولكن الخُرُّ الأصل منه لا يتعداها ، ولا يمكن أن يشذ عنها ؛ لأنه لا حقيقة إلا بما ثبت في النفس واحتواه الحس ، والشعر إذا عبّر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى ، إن هو إلا وحي يوحى ... أقول ذلك ولا أعني بما قلت كل الشعر ، ولكنني عنيت منه المطبوع الأصلي ؛ إذ ليس لشعر التقليد فائدة قط ، وقل أن يتجاوز أثره القراطس الذي يكتب فيه ، أو المنبر الذي يلقى عليه ، وشتان بين كلام هو قطعة من نفس ، وكلام هو رقعة من طرس . فالشاعر العبقري معانيه بناته ، فهن من لحمه ودمه ، وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته ، فهن غريبات عنه وإن دعاهن باسمه ، ولا يثمر شعر هذا الشاعر مهما أتقن التقليد ، كالوردة المصنوعة يبالغ الصانع في تنميقها ، ويصبغها أحسن صبغة ، ثم يرشها بقطر الورد فينثّم منها عبق الوردة ، ويؤرى لها لونها ورواؤها ، ولكنها عقيمة لا تنبت شجراً ولا تُخرج شهداً ، وتبقى بعد هذا الإقتان في المحاجر زخرفاً باطلاً . ألا وإن خبير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها ، وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها كشعر هذا الديوان .

(clxxviii) **المصدر نفسه** ، مقدمة ديوان أناشيد الصبا بقلم عبد الرحمن شكري ص151 : إن روح الشاعر مثل آلة الغناء ، لا بد أن تتهياً تهيؤاً خاصاً لكل نغمة من النغمات فيُصَرَّ بعض الأوتار ، ويطل بعضها ، ويُسَدُّ وتر ، ويُرَخَّى آخر ، والشاعر لا يمكنه أن يهني روحه كذلك متى شاء ، بل لا بد من أسباب يتوخاها زمناً ، حتى يساعده الطبع فتتهياً نفسه ، ثم يوقع عليها ما يشاء وجدانه من الألحان ، والشاعر الكبير لا يكتفي بإفهام الناس ، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منهم ، فيخلط شعوره بشعورهم ، وعواطفه بعواطفهم ، ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجددها في غيره من أصناف الشعر . وسياتي يوم من الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر ولا شعر غيره . فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة ، وإنما تختلف العواطف التي يعرضها الشاعر ، ولا أعني بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدل على التوجع أو زرف الدموع ، فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب وذكاء وخيال واسع لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها .

(clxxix) **المصدر نفسه** ، مقدمة ديوان زهر الربيع 207/206 : إن وظيفة الشعر في الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره ، والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق ، ومن أجل ذلك ينبغي أن يكون الشاعر بعيد النظر ، غير أخذ رواء المظاهر ، مأخذه نور الحق ... وكل شاعر عبقري خليق بأن يدعى متنبئاً... كل شيء في الوجود قصيدة من قصائد الله ، والشاعر أبلغ قصائده ... ليس الشاعر الكبير من يعنى بصغيرات الأمور ، ولكنه الذي يخلق فوق ذلك اليوم الذي يعيش فيه ، ثم ينظر في أعماق الزمن أخذاً بأطراف ما مضى وما يُستقبل ، فيجيء شعره أديباً مثل نظرتة... عيب شعرنا جلاله وظيفة الشاعر ، لقد كان بالأمس نديم الملوك وحلية بيوت الأمراء ، ولكنه اليوم رسول الطبيعة ترسله مزوداً بالنغمات العذاب ، كي يصلق بها النفوس ويحركها ويزيدها نوراً وناراً... إذا رأيت شاعراً يأخذ الحقير مأخذ الجليل من الأمور ، ويحسب الحوادث الصغيرة من الحوادث الكبيرة فأعلم أنه ضئيل الشعر ، فإن ضئيل الشعر يغتر بضجة الحوادث ، ولا يعلم أن حوادث النفس على صمتها أجل الحوادث... سئل وردزروث الشاعر الإنجليزي عن شعر شاعر ، فقال إذا أردت أن تميز بين جلاله الشعر وحقارته ، فخذ ديواناً وأقرأه ، فإذا رأيت في شعره جزء من الطبيعة ، مثل النجم أو السماء أو البحر ، فأعلم أنه من خير الشعر ، وأما إذا رأيت أنه أكثره صنعة كاذبة ، فأعلم أنه شر الشعر ، فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال والفكر إيضاحاً لكلمات النفس وتفسيراً لها... قد أصبح الشعر عندنا كلمات ميتة ليس تحتها طائل معنى ، يحسب الناس أنه إذا أخذ من النحو والصرف والعروض كفاية ، وأصاب من طرف الشعر غاية ؛ فقد أجاده... ليس شعر العاطفة باباً جديداً من أبواب الشعر ، كما ظن بعض الناس ، فإنه يشمل كل أبواب الشعر ، وبعض الناس يقسم الشعر إلى أبواب منفردة ، فيقول : باب الحكم ، وباب الغزل ، وباب الوصف... الخ . ولكن النفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة .

(clxxx) **المصدر نفسه** ، مقدمة ديوان ، مقدمة ديوان الخطرات ص259 : ولقد فسد ذوق المتأخرين في الحكم على الشعر ، حتى صار كله عيباً لا طائل تحته ، فإذا تغزلوا جعلوا حبيبهم مصنوعاً من قمر ، وغصن ، وتل ، وعين من عيون البقر ، ولؤلؤ ، وبرد ، وعنب ، ونرجس... الخ... وقد فسد ذوق القراء حتى إنهم إذا رأوا خيالاً يفسر حقيقة ، لم تتملكهم هزة الطرب التي تتويهم عند قراءة الخيال الفاسد ، إنما يعجبهم من الخيال استحالته ويُعدُّه عن المألوف عقلاً . وإذا وضح لهم فساده قالوا : إن كل خيال فاسد ، وزعموا أن حلاوة الشعر في قلب الحقائق !... ومن أجل ذلك شاع عندهم أن الشعر نوع من الكذب ، وليس أدل على جهلهم وظيفة الشعر من قرنهم الشعر إلى الكذب ، فليس الشعر كذباً ، بل هو منظار الحقائق المقلوبة ، ووضع كل واحدة منها في مكانها... فالخيال ليس مقصوراً على التشبيهات . والشاعر الكبير ، ليس هو ذا التشبيهات الكثيرة ، الذي يُكثّر من مثل وكان . ولو كان ليس بعدها إلا المعنى المتضائل ، والصورة المضطربة غير المتجانسة الأجزاء . فإن الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة . وشرح عواطف النفس وحالاتها ، والفكر وتقلباته ،

والموضوعات الشعرية وتباينها، والبواعث الشعرية. وهذا يُحتاج فيه إلى خيال واسع. والتشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير . وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة، أو بيان حقيقة. وإن أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية

(clxxxii) إبراهيم المازني- شعر حافظ ، مؤسسة هنداوي للتعليم والنشر، القاهرة 2013 ، ص10 : لا نجد أبلغ في إظهار فضل شكري والدلالة عليه ، وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن ، من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكري وآخر ممن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم ، فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضاً في المذهب وتبايناً في المنزع ، من هذين ، والضحك كما قيل يظهر حسنه الضد . حافظ رجل نشأ بين السيف والمدفع ، ومن أجل ذلك ترى في شعره شيئاً من خشونة الجندي وانتظام حركاته واجتهاده ، وضعف خياله وعجزه عن الابتكار والاختراع والتقن... أما شكري فشاعر لا يصعد طرفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية ولا يصوبه على أعق من قلبها ، ذلك دأبه ووكده ، وهو لا يبلغ كحافظ في تحبير شعره وتدبيجه بل حسبته من الوشي والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الماء من جراح الفؤاد ، وأن يفضي إليك بنجوى القلوب والضمان ، وأن يريك عيون الندى على خدود الزهر ، واقترار ضوء القمر على مكفر القبور ، ومبيض الابتسامات في ظلام الصدور ...

(clxxxiii) السابق-المقدمة ص6 : كتبنا هذا النقد منذ عام ونشرناه تبعاً في عكاظ ولم يكن الباعث لنا عليه كما حسب بعضهم ضعيفة نحملها للرجل أو عداوة بيننا وبينه ، كيف يكون شيء من ذلك ولا علم لنا به ولا صداقة ولا صحبة ، ولا نحن نرتزق من الكتابة والشعر ، أو نزاحمه على الشهرة ؛ لأن ما بيننا من تباين المذهب واختلاف المنزع لا يدع مجالاً لذلك، ولكني لسوء الحظ أحد من يمثلون المذهب الجديد الذي يدعو إلى الإقلاع عن التقليد والتكتيب عن احتذاء الأولين فيما طال عليه القدم ولم يعد يصلح لنا أو نصلح له... ولو كان الناس اعتادوا النقد وألغوا الصراحة في القول وتوخي الصدق في العبارة.

(clxxxiii) العقاد- الديوان في الأدب والنقد- نهضة مصر، القاهرة 2009، ص1 : وكتاب يتم في عشرة أجزاء موضوعه الأدب عامة ، ووجهته الإبانة عن هذا المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة ، وقد سمع الناس كثيراً عن هذا المذهب في بضع السنوات الأخيرة ورأوا بعض آثاره وتهيات الأذهان الفتية المتهدية لفهمه والتسليم بالعيوب التي تؤخذ على شعراء الجيل الماضي وكتابه ومن سبقهم من المقلدين . فنحن بهذا الكتاب في أجزاءه العشرة وبما يابه من الكتب تتم عملاً مبدوءاً ونرجو أن نكون موفقين إلى الإفادة ، مسددين إلى الغاية .

(clxxxiv) عبد الرحمن شكري ، مقدمة ديوان الخطرات ص258/259 : يقولون إن الشعر ليس من لوازم الحياة ، ولو جاز لنا أن نعد الإحساس غير لازم للنفس ، أو التفكير غير لازم للعقل ، لجاز لنا أن نعد الشعر غير لازم للحياة . ليس مجال الشعر الإحساس بخوالج النفس وشرح ما يعترضها؟ ويقولون إن الشاعر ينبغي أن لا يجعل الشعر مالاً لحياته ، كان الشعر ليس ضرورة الشاعر ودينه ، فإن الشاعر الصميم يرى أن الشعر أجل عمله في حياته ، وأنه خلق للشعر ، فليس الشعر متمماً لحياته بل هو أساسها. هل العطر كماله يتم للزهر ، أم العذوبة كماله للماء؟! كلا ، فإن الزهر يراد لعطره ، والماء لعذوبته ، والمحل لشهده ، والشاعر لشعره... ويمتاز الشاعر العبقري بذلك الشرح العقلي الذي يجعله راغياً في أن يفكر كل فكر ، وأن يحس كل إحساس . وهذا هو الدافع الذي يدفعه ، بالرغم منه ، إلى أداء ما قد خلق له من التعبير عن حقائق حياته لها الطبيعية ، فهو يقدر أن يتحمل جهل الماس ، لأن الشاعر الكبير يخلق الجيل الذي يفهمه ويهيئه لفهم شعره ، ويُعين الشاعر العبقري في أداء ما فرضته عليه الطبيعة لفته من شعره بالرغم من كثرة إساءة ظنه به . فإن إساءة ظنه بشعره ، إنما سببها رغبته في الكمال ، وهي ساقطة به إلى منزلة . والشاعر العبقري يعلم أن حياة الشاعر حرب أدبية ينجلي بعدها الفجع ، فيعرف الظافر والمنهزم .

(clxxxv) عبد الرحمن شكري مقدمة الجزء الخامس من ديوان ص259 : ويقولون : انظر إلى مهارة الشاعر في قلب الحقائق، وإظهار الذميمة مظهر الحسن. وإذا مدحوا قالوا لمدوحهم : إن وجهك قمر ، ولحبتك ذهب بطرز هذا القمر . وأنت بحر ، وأسد ، وغمام، وإن الدنيا لو دخلت في صدرك لوسعها لأنه رحيب وقالوا له : إنك لو غضبت على النجوم، لأنطافات من غضبك . وإنك لو انقطع الوحي لنزلت فيك الآيات والسور . وإذا مات للممدوح قريب، لم يكن في بيته حينما أدركته المنية، قالوا : إن المنية لم تجرؤ عليه إلا لأنه كان غائباً عنك . وقد فسد ذوق القراء حتى إنهم إذا رأوا خيالاً يفسر حقيقة، لم تتملكهم هزة الطرب التي تنوهم عند قراءة الخيال الفاسد، إنما يعجبهم من الخيال استحالتة وبعده عن المألوف عقلاً . وإذا وضع لهم فساده قالوا : إذن كل خيال فاسد . وزعموا أن حلاوة الشعر في قلب الحقائق ! وإخراجنا من هذا العالم إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل . عالم يَرُخص المرء لعقله أن يتنزه فيه أينما شاء من غير خشية رقيب . كما يفعل الموظف كل سنة حين يترك فروض الحياة . ومن أجل ذلك شاع عندهم أن الشعر نوع من الكذب، وليس أدل على جهلهم وظيفته الشعر من قرئهم الشعر إلى الكذب . فليس الشعر كذباً بل هو منظر الحقائق المقلوقة، ووضع كل واحدة منها في مكانها . ولئن كان بعض الشعر نزهة، فإن بعض النزهة فرض . ولئن كان بعض الشعر رحلة، فهي رحلة إلى عالم أجمل وأكمل وأصدق من هذا العالم . رحلة إلى عالم يحس المرء فيه لذات التفكير ، أكثر مما يحسها في هذا العالم الأرضي.

(clxxxvi) ميخائيل نعيمة- سبعون...المرحلة الثانية-نوفل للنشر، بيروت، لبنان 7 ط ، 1991 ص 159 (وأما أمين الريحاني- وإن حالت ظروف وأسباب دون انضمامه إلى «الرابطة»- فمن الحيف إنكار فضله على الحركة الأدبية المهجرية في بدء نشأتها . فقد كان الرجل ذا مزاج ثوري، واحتكاكه بالأدب الإنجليزي زاد في ثورته على كل متحجر وبال في تقاليد العرب الدينية والأدبية . وقد قام الريحاني في أول عهده بالكتابة بمحاولات في الشعر المنثور والقصة. وهذه المحاولات كانت تعد في وقتها تجديداً جريئاً.

(clxxxvii) أمين الريحاني- انتم الشعراء ص21 : (أم الشاعر الشخصي الأناني ، ذاك الذي لا يتعدى شعره نفسه ، وما يرى ويخبر من خلالها مما يتعلق بنفسه ، فهو يظن أن روحه النبر الخالص يذنيه وينثره على جناح الخيال ، وإن الفيلسوف لا يستطيع أن يرى شيئاً منه ، لأن له غير عقل علمي ، قياسه الأوحى رياضي حسابي ، فهو لا يرى غير ما يرى بالحس ، ولا يدرك غير ما يدرك بالقياس ، هذا الفيلسوف وذاك الشاعر لا يتفقان. أما إذا أعنا النظر في المسألة ، فينتبين أن الشعر الكوني الروحي وبين الفلسفة التي تقرن المادة بالروح صلة متينة ، ونسباً قديماً يمت إلى أفلاطون وهو ميروس ومن تقدمهما . والحق يقال : إن في فلسفة أفلاطون شعراً صافياً وفي شعر هوميروس فلسفة سامية . وإنك لتجد الفلسفة بعيدة الغور والمروم في شعر غوته الألماني وفي شعر وضورث الإنكليزي ، ناهيك بشكسبير وما أحاط به في شعره ورواياته من طبقات النفس والفكر ، ومن آفاق الخيال والتصور ، ومت جوامع الأدب والفلسفة. وما قولك أيها القارئ الأديب بأبي العلاء ، شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء ؟ وما قولك بالفارض ، شاعر التصوف والفلسفة الإلهية ؟ وهل أنكرك كذلك بقصيدة الفيلسوف ابن سينا في النفس « هبطت إليك من المحل الأرفع » ، إن في بنات خيال الشعراء العبقريين وبنات أفكار الفلاسفة الكبار لفلسفة هي الشعر ، وشعراً هو الفلسفة ، وقل : هو الشعر الفلسفي في أسمى مظاهره ، وهي الفلسفة الشعرية في أجلي وأجمل معانيها

المصدر نفسه ص34 : لي رأي في الشعر يستحق البث والمناقشة ، وهو أن الترجمة تفصح السخيف منه ، مهما عذبت أو جزلت ألفاظه ، وثبتت الجيد ، فيظل شعراً إذا ترجم لأية لغة من اللغات.

chxxxviii (مارون عبود - أمين الريحاني- دار المعارف، القاهرة 1953 ص131 وما بعدها : الريحاني هو أبو الشعر المنثور في الأدب العربي ، وهو الذي مهد الطريق لجبران وعبيدا ، ولكن جبران طار بهذا الأسلوب على أجنحة رياح الفن والإلهام ، ولم يقع إلا على أعلى الذرى ، الشعر المنثور بناء بلا زوايا ، فيه جمال مطلق، له أعداء أداء حيث وجد ، فعده لعبة يتلها بها المقصرون عن الشعر (الرسمي) ... ومهما يكن من شيء فأدبنا العربي مديون لأمين بهذا اللون الطريف ، إن النواة في أدب أمين محسوسة ملموسة ، هو رجل كفاح قبل أن يكون صاحب خيال وشعر منثور.

chxxxix (الريحانيات ص271 : يدعى هذا النوع من الشعر الجديد *Vers libres* بالفرنسية وبالإنكليزية *Free Verse* ، أي الشعر الحر أو بالحري المطلق ، وهو آخر ما أتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأميركيين والإنكليز ، فملتن وشكسبير أطلقا الشعر الإنكليزي من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية ، على أن لهذا الشعر المطلق وزناً جديداً مخصوصاً ، وقد تحيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة . وولت وتمن هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها وقد انضم تحت اللواء بعد موته كثير من شعراء أوربا العصريين ، وفي الولايات المتحدة اليم جمعيات " وتمنيه" ينضم إليها فريق كبير من الأدباء المغالين بحاسن شعره الجليلة المتخلفين بأخلاقه الديمقراطية المتشيعين لفلسفته الأميركية ؛ إذ إن شعره لا ينحصر مزاياه بقلبه الغريب الجديد فقط ، بل فيه من الفلسفة والتصور ما هو أغرب وأجد.

exc (مخائيل نعيمة - الغربال ص47 : أي فكر جديد أودعه العقل العربي منذ خمسمائة سنة في خزانة الآداب العمومية فتداولته الألسن ، وسهرت فرقه العقول ؟ ... أم أية نعمة لفظتها روحه فحركت أوتار القلوب ؟ ... أم أية رواية جادت بها قريحته فحملت الشبان على أجنحة الآمال إلى المستقبل ، وأنارت طرق الكهول ، وعزت الشيوخ ، وحببت للوحيد البقاء ، وفتحت عيني الجاهل فأبصر ضلاله ، وزادت البصير نوراً والمقدام إقداماً ، وبددت شكوك المتردد ، وقربت العالم من الخير وأقصته عن الشر وبنثت روح المحبة ، وعلمت الإنسان أن يكون قبل كل شيء إنساناً ؟ أي اسم يقدر أن يضيفه العالم العربي بأسره إلى أسماء قواد الإنسانية في أي ميدان كان من ميادين هذا البقاء ؟ **exc** المصدر نفسه ص45 : ليست المصيبة أن لا كتاب عندنا ، بل المصيبة أن عندنا زمرة ، والأصح جيشاً من حملة الأقلام ومسودي الأوراق ندعوهم كتاباً ونقتع بما يطربونا به كل يوم من التهاني والمراثي والغزل طانين أن هذا هو جل ما وجدت الأقلام لأجله ، وإن هذه هو محيط الدائرة التي يقدر الكاتب أن يجول ضمنها مهما كانت واهبه.

excii (المصدر نفسه ص93 : لقد قطعت البشرية يا سادتي ، منذ ذاك اليوم حتى اليوم أجيالاً لا يحصي عبيدا إلا الله . كانت لها لغة فأصبحت لها لغات ، واللغات التي تعارفت بها ونبذتها على مرّ السنين أكثر بكثير من التي يتعارف ويتفاهم بها أبناء المعمور في يومنا هذا . ولكل من اللغات التي نعرفها اليوم تاريخ عجيب في التطور والتكيف . مشت البشرية ومشت معها لغاتها . فلا البشرية اليوم هي نفس البشرية التي كانت منذ قرون . ولا لغاتها عي اللغات التي كانت لها قبل هذا العصر . وليس من ينكر ذلك إلا أعمى البصر والبصيرة . أما السر في تقلب لغات البشر فليس في اللغات بل في البشر أنفسهم . لأن الإنسان أوجد اللغة ولم توجد اللغة للإنسان . فهي تحيا به لا هو بها ، وتتغير بتغير أطواره ولا بتغير بتغير أطوارها . عي آلة في يده وليس آلة في يدها . أما ضفادع الأدب فيعكسون هذه الآلية ويجعلون الأديب ، أو من يدعونه أديباً ، آلة في يد اللغة يتكيف بها ولا يكيفها . فهو عبيدا الدليل وهي سيدته المعززة المكرمة . فإذا قام يوماً من أراد أن يدير هذه الآلة بعاطفة في صدره أو يفكر في نفسه لا أن يدير عاطفته وفكره بها ، فاستعمل اشتقاقاً ما سبق غيره استعماله وصاغ كلمة لم ينقلها القاموس عن السنة البادية منذ ألاف السنين ، أو تصور مجازاً ما تصوره كاتب أو شاعر من قبله ، قامت عليه في الحال قائمة الضفادع : « واق ! واق ! واق ! » ، ومعناها « ويحك لقد خربت ألتنا الجميلة ! » .

exciii (المصدر نفسه ص207 : ألا بارك الله في مصر ، فما كل ما تنتره ثرثرة ، ولا كل ما تنظمه بهرجة ، وقد أحسبها وثنية تعبد زخرف الكلام ، وتؤله رصف القوافي ، فكم زمرت لبهلوان ، وطبلت لمشعوذ ، وطببت لسكران ! ص211 : لابد لي من القول بأني ما كنت أحفل بموازن العقاد ومقاييس المازني لولا أنني وجدت فيها دقة وصحة ما عهدتهما إلا عند نفر قليل من أدباء العالم العربي.

exciii (المصدر نفسه ص17-21 : غير أن الناقدين طبقات . كما أن الشعراء والكتاب طبقات . فما يصلح أن يقال في الواحد منهم لا يصلح أن يقال في كلتهم . إلا أن هناك خلّة لا يكون الناقد ناقداً إذا تجرد منها . وهي قوة التمييز الفطرية . تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد ولا تُوجد لها القواعد ، والتي تبتدع لنفسها مقاييس وموازن ولا تبتدعها المقاييس والموازن ، فالناقد الذي ينقد "حسب القواعد" التي وضعها سواه لا ينفع نفسه ولا منقوده ولا الأدب بشيء . إذ لو كانت لنا قواعد ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع ، والصحيح من الفاسد ، لما كان من حاجة بنا إلى النقد والناقدين . بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ تلك "القواعد" ويطبق عليها ما يقرؤه ... ص19 : والناقد مرشد لأنه كثيراً ما يرد كاتباً مغزوراً إلى صوابه أو يهدي شاعراً ضالاً إلى سبيله ... وكم من شاعر سخر منه الناس حتى كادوا يقتلون كل موهبة فيه ، إلى أن أتاه ناقد أظهر للناس مواهب فيه ثمينة ، وودائع نفيسة ، فأنقلب سخرهم تكريماً وتهليلاً ! مثل هذا الكاتب والشاعر هما هدية الناقد إلى الأمة والبشرية .

exciv (مخائيل نعيمة - ديوان همس الجنون - قصيدة أخي

أخي ، إن عاد يحرت أرضه الفلاح أو يزرع
ويبني بعد طول الهجر كوخا هذه المدفع
فقد جفت سواقينا وهد الذل مأوانا
ولم يترك لنا الأعداء غرسا في أراضينا
سوى أجياف موتانا

(excv) **محمد مندور - في الميزان الجديد** : من واقع الحياة ، تلك التي تعضني وتعضك وأي قرب أي بساطة في التصوير ؟ حياة الفلاح الذي يحرث ويزرع بعد أن يبني كوخه من جديد ، وأما نحن فقد "جفت سواقينا" ! عبارة سانحة ، ولكن كم لها في النفس من أثر . سواقينا التي ألفناها ، سواقينا العزيزة التي خلفها لنا الآباء . ولقد "هد الذل مأوانا" ثلاثة ألفاظ قوية جبارة ، لا تستطيع أن تستبدل بأى منها غيره دون أن تفسد الشعر وتذهب بقوته "هد الذل مأوانا" فهو لم يهدمه والهدم شيء مبتذل . "هد" لفظ موجز مركز موح مصور . وهو قد هد مأوانا ، فلم يهد بيتنا ولا دارنا ولا منزلنا ولا قريتنا بل ولا وطننا . هد مأوانا الذي نحتمي به ونستتر خلف جدرانه الآمن ، ثم ما الذي هد هذا المأوى ؟ إن الحرب لم تهده ، وإلا لبنيناه من جديد كما سبيني فلاح الغرب كوخه ، هذه الذل ، لفظ دال ثقيل ، ثقيل كالصخر . لفظ بغض مخيف مثير ، هد الذل مأوانا ، ولم يترك لنا الأعداء غرساً في أراضينا غير أجياف موتانا ، وما آله من غرس ! تلك الجثث الهامدة ، التي ترقد تحت التراب في غير مجد ولا عزاء .

(excvi) **نعيمة المصدر نفسه**: الحياح ص47 : أي فكر جديد أودعه العقل العربي منذ خمسمائة سنة في خزانة الآداب العمومية فتداولته الألسن ، وسهرت فوّه العقول ؟ أم أي تمثال أو صورة أقامهما في متاحف الفنون فاستلقتنا الأبصار ؟ أم أية نعمة لفظتها روحه فحركت أوتار القلوب ؟ أم أية بنائية شادها ، أم أي مشروع قام به أوقف العالم متحيراً ؟ أم أية رواية جادت بها فريخته فحملت الشبان على أجنحة الآمال إلى المستقبل ، وأنارت طرق الكهول ، وعزت الشيوخ ، وحبيت للوحيد البقاء ، وفتحت عيني الجاهل فأبصر ضلاله ، وزادت البصير نوراً والمقدام إقداماً ، وبددت شكوك المتردد ، وقربت العالم من الخير وأقصته عن الشر وبتت فيه روح المحبة ، وعلمت الإنسان أن يكون قبل كل شيء إنساناً ؟ أي أسم يقدر أن يضيفه العالم العربي بأسره إلى أسماء قواد الإنسانية في أي ميدان كان من ميادين هذا البقاء ؟ **و نقيق الضفادع ص 90** : مشتت البشرية ومشتت معها لغاتها . فلا البشرية اليوم هي البشرية التي كانت منذ قرون ، ولا لغاتها هي عين اللغات التي كانت لها قبل هذا العصر . وليس من ينكر ذلك إلا أعمى البصر والبصيرة ، أم السر في تقلب لغات البشر فليس في اللغات بل في البشر أنفسهم ، لأن الإنسان أوجد اللغة ولم توجد اللغة للإنسان ، فهي تحيا به لا هو بها ، وتتغير بتغير أطواره ولا يتغير بتغير أطوارها . هي آلة في يده وليس آلة في يدها ، أما ضفادع اللغة فيعكسون هذه الآلية ويجعلون الأديب ، أو ما يدعونه أديباً ، آلة في يد اللغة يتكيف بها ولا يكيفها ، فهو عبدها الذليل وهي سيدها المعززة المكرومة ، فإذا قام يوماً من أراد أن يدير هذه الآلة بعاطفة في صدره أو يفكر في نفسه ل أن يدير عاطفته وفكره بها ، فاستعمل اشتقاقاً ما سبق لغيره وصاغ كلمة لم ينقلها القاموس عن السنة أبناء البداية منذ أوف السنين ، أو تصور مجازاً ما تصوره كاتب أو شاعر من قبله ، قامت عليه في الحال قائمة الضفادع : " واق ! واق ! واق " ومعناها " ويحك لقد خربت ألتنا الجميلة " .

(excvii) **نعيمة- الغريال** : **الغريبة ص13** : أجل ، إن مهنة الناقد الغريبة ، ولكنها ليست غريبة الناس ، بل غريبة ما يدونه قسم من الناس من أفكار وشعور وميول . وما يدونه الناس من الأفكار والشعور والميول هو ما تعودنا أن ندعوه أديباً . فمهنة الناقد ، إذن ، هي غريبة الآثار الأدبية ، لا غريبة أصحابها ، وإذا كان من الكتاب أو الشعراء من لا يفصل بين آثاره الأجيبة التي يجعلها تراثاً للجميع وبين فرديته التي لا تتعداه ودائرة محصورة من أقربائه وأصحابه فذاك الكاتب أو ذلك الشاعر لم ينضج بعد . وليس أهلاً لأن يسمى كاتباً أو شاعراً . كذلك الناقد الذي لا يميز بين شخصية المنقود وبين آثاره الكتابية ليس أهلاً لأن يكون من حاملي الغريال أو الداننين بدينه . **محور الأدب ص23** : قد يخطئ الإنسان اليوم في حكمه على أثر من الآثار ، فيستكبر الصغير ويستصغر الكبير ، قح يخطئ جليلاً ، لكنه لا يخطئ دهرماً ، فالأثر الخالد لا يموت ، والميت لا يعيش . **الرواية التمثيلية العربية ص 29** : ما تعود البعض أن يدعوه "نهضة أدبية" عندنا ليس سوى فحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربية ، فدبت في مخيلاتهم وقرائحهم كما تدب العافية في أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل . والمرضى الذي ألم بلغتنا أجيالاً متواليه كان شللاً أوقف فيها حركة الحياة وجعلها ، بعد عزها السابق ، جيفة تتغذى بها أرقام الزعانف المستعبدين وقرائح "النظامين" والمقلدين . **المقاييس الأدبية ص65** : بماذا نقيس هذه القصيدة ، أم تلك المقالة ، أو القصة ، أو الرواية ؟ أمن حيث طولها ، أم قصرها ، أم تنسيقها ، أم معناها ، أم موضوعها ، أم نفعها ؟ أم نقيسها بإقبال الناس عليها وبعدها طبعاتها ؟ أم يستحيل قياسها بمقياس واحد ثابت لأن تقديرها موقوف بذوق الناس والأعصار والأمصار . فلعل أن نقيسها كيف شاء ، وكل في رأيه مصيب ! **الشعر والشاعر ص75** : إن الذين حاولوا أن يعرّفوا الشعر بعبارة أو أكثر لجيش غير . لكن ليس بينهم من اهتدى إلى تعريف يشمل الشعر من كل وجوهه ، لأن الشعر غير محدود . ولو ألقينا نظرة سطحية على هذه التعاريف لوجدناها ، مع كل ما فيها من الاختلاف الظاهر في التعبير ، تدور حول نقطتين جوهريتين . قسم منها ينظر إلى الشعر من جهة تركيبه وتنسيق عباراته وقوافيه وأوزانه . والآخر يرى في الشعر قوة حيوية ، قوة مبدعة ، قوة مندفعة دائماً إلى الأمام . والشعر في الحقيقة ليس الأول وحده ولا الثاني فقط ، بل هو كلاهما .

(excviii) **نعيمة المصدر نفسه ص147** : فقرأت : أنادي الرسم لو ملك الجواب وأجزيه بدمعي لو أثابا ، ووقفت قليلاً لأتأكد مما إذا كنت أطالع قصيدة جاهلية أم عصرية . إذ تبادرت في الحال إلى ذهني أبيات كثيرة فيها أطلال ورسوم ودموع ولعبة أطلال وقفا نيك وغفت الديار ... إذا وقف امرؤ أليس وبكى واستبكى « من ذكرى حبيب ومنزل » ففي وقفته وفي ذكره وفيما يلي من وصفه ما يبكي . فلا تكلف في بكانه ولا تصنع . لكن ماذا الذي يبكيه أحمد شوقي ؟ عز الأندلس ؟ مجد العرب ؟ لاشك أن في أشباح عروش ثلث ، وفي رسوم مجد باد ، وفي بقايا مدنية درست ما يقبض على القلب ويعصره فيطلق دمع العين . لكن عيناً لم تر تلك الأشباح والرسوم والبقايا لا تسكب عليها دعماً إلا إذا تجسمت تلك الخيالات أمامها في وصف راو أو رسم رسام أو نحت نحات أو حركات ممثل . ما الشاعر إلا راو يقص في قالب جميل عن انفعالات نفسه وتموجات عواطفه وآماله وتقلبات أفكاره في كل ما يسمعه ويراه ويشعر به .

