



التجديد في شعر خليل مطران

د. سعيد حسين منصور

الكويت

2010

راجعہ

عبدالعزیز محمد جمعة
محمود إبراهيم البجالي

الصف والتنفيذ

قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

الطبعة الثالثة ٢٠١٠

تصدر بمناسبة انعقاد الدورة الثانية عشرة للمؤسسة

دورة خليل مطران ومحمد علي / ماك دزدار

سراييفو / البوسنة



جميع الحقوق محفوظة

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 22430514 - فاكس: 22455039 (+965)

E-mail: kw@albabtainprize.org

التصدير

شهد الشعر العربي ابتداءً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر حركة نهوض وتجديد تناولت الشكل والموضوع.. وكان ذلك على يد مجموعة من الشعراء برز من بينهم خليل مطران الذي كان دوره في تأصيل وترسيخ المفاهيم الجديدة كبيراً ومؤثراً.

فقد عدّه نقاد الشعر عن جدارة واستحقاق رائد التجديد وطليعته بل وركنه الأساس، أهّلته إلى ذلك عوامل كثيرة منها: إتقانه اللغة العربية على يد اثنين من أساتذة اللغة في موطنه لبنان آنذاك هما الأخوان خليل وإبراهيم اليازجي، ودراسته اللغة الفرنسية حيث تعلّمها على يد أساتذة مدرسته (المدرسة البطريركية) في بيروت.

عرف عن مطران قرضه الشعر صبيّاً يافعاً، وعندما اتسعت دائرة ثقافته تمكّن من الولوج إلى عيون الشعر والأدب والثقافة الغربية إنّ في باريس التي رحل إليها مضطراً ومكث فيها فترة قصيرة، أو بعد عودته واتخاذ مصر أرض إقامة ومستقر حيث أنجز فيها عطاء عمره الحافل بالعمل الجاد المثمر..

لقد نشرت كتب عدة عن أوجه التجديد في شعر الخليل وكان من أهم هذه الكتب كتاب (التجديد في شعر مطران) الذي قام بتأليفه الدكتور سعيد حسين منصور متناولاً فيه بالدراسة والشرح مناحي هذا التجديد كاتّخاذ الشكل القصصي في بناء غالبية قصائده، وإدخاله القصيدة الملحمية التي عرفها الشعر

الغربي وخلا منها الشعر العربي، وعنايته بالجانب التصويري، وطرقه لموضوعات جديدة، ونظريته إلى الطبيعة، وحرصه على وحدة بناء القصيدة، واشتقاقاته اللفظية والتنويع في وزن القصيدة وفي تعدد حروف الروي وما إلى ذلك.

وفي عبارته التي تصدرت ديوانه: «هذا شعر ليس ناظمه بعبد ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده» ما يلخص منهجه وما يعبر عن قدرته الشعرية ومدرسته الإبداعية الخاصة.

وقد رأت المؤسسة أن تعيد نشر هذا الكتاب المهم بالتزامن مع انعقاد دورة خليل مطران ومحمد علي/ ماك دزدار وذلك بالاتفاق مع مؤلفه في طبعة خاصة لأهميته البالغة ولأنه لم يعد متاحاً للقارئ لنفاد طبعتيه الأولى التي صدرت عام ١٩٧٠ والثانية التي صدرت قبل نحو خمسة وثلاثين عاماً (١٩٧٧).

والحمد لله على فضله.

عبد العزيز سعود البابطين

الكويت في ٧ من شعبان ١٤٣١هـ

الموافق ١٩ من يوليو ٢٠١٠م

تقديم وتقدير

نحمد الله حمداً كثيراً وبعد؛ فإن هذا الكتاب على غير المعتاد تقديمًا ومقدمة.. أما التقديم فيتضمن بحثاً عن «سراب السعادة في حكاية عاشقين».. يمثل إضافة في هذه الطبعة الجديدة من كتاب «التجديد في شعر خليل مطران» لطبعتيه السابقتين في عام ١٩٧٠ ، ١٩٧٧ .. مصحوباً ذلك بأزكى تحية .. وأعز تقدير لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري وقد تفضّلت مشكورة عظيم الشكر بإنجاز هذه الطبعة الجديدة.. جزاها الله كل خير.. عما تنهضن به من أعمال كبرى غير مسبوقة في هذا المجال خدمةً لأدب الأمة العربية الخالد.. وللثقافة الإنسانية جمعاء.. وأما المقدمة، فهي ترجع ما يتبعها من دراسة إلى زمن سابق على عام ١٩٥٩ مما يشير إليه التمهيد الوارد بعد هذا التقديم.

د. سعيد حسين منصور

سراب السعادة في حكاية عاشقين

في الجزء الأول من ديوان خليل مطران تمثّل «حكاية عاشقين» قصة حب له.. جعلها الشاعر في فصلين.. الفصل الأول في «سعادة الحب» والفصل الثاني في «شقاء الحب». ويقول: «إنها استمرّت من سنة ١٨٩٧ إلى غاية ١٩٠٣.. تتبّع الناظم وقائعها، وكان فيها ترجمان ضمير العاشق ولسان فؤاده». ويقول «قد أفرد لهذه الحكاية مكان خاص بها في الديوان، ليتمكن تفهّم حوادثها من الإشارات الشعرية، واستقراء وقائعها غير مبعثرة بين متفرّقات كثيرة لا صلة لها بها» (ص ١٨٤).

يسعى هذا البحث إذن إلى الوقوف عند قصائد الفصل الأول وحده عن «سعادة الحب» في هذه الحكاية لرؤية تلك السعادة كيف كانت.. من حيث لا يمكننا - بطبيعة الحال - أن ننفيها أو نلغيها.. والشاعر نفسه يراها أو يعتبرها كذلك.. قبل أن يصل إلى الفصل الثاني الذي رأى فيه «شقاء الحب».. ولكنّ السؤال: كيف تبدو هذه السعادة من خلال تحليل نصوص هذه الفترة في ظلّ ما هو معروف عن طبيعة الشاعر التي جعلته - في ما أرى - يحيا منذ صباه تحت مظلة الكآبة التي صاحبتة طوال حياته؟ تُرى.. هل تبدّت هذه السعادة واضحة قوية.. ملتزمة متواصلة في شعره حقاً.. وهو لا يزال في زمن السعادة.. أو أنّ حزناً هنا أو شقاء هناك كان يتسرّب إليها.. ليغلبها على أمرها في صور الآلام تتراءى وتتراكم وراء ما يبدو في حقيقة الأمر أنه غير ذلك.. حتى وقعت الواقعة بوفاة صاحبتة، وحلّ الفصل الثاني من الحكاية الذي سمّاه «شقاء الحب». ونعود إلى السؤال مرّة أخرى.. هل خلت السعادة الأولى من الشقاء، وإن لم

تخلُّ منه .. فكيف كان قُدِّر؟ وإلى أي حدِّ كان يعمل في طيات وجدانه، وأعماق شعوره، لينبثق بعد ذلك في كلِّ تجربة شعرية صورها خلال هذه الفترة.. لنرى إن كانت تعبّر عن سعادة.. أو أنها كانت في أكثرها سراباً؟!

لننظر إذن كيف بدأت القصة.. فهي تبدأ ببيتين عمّا سماه الشاعر «أول المعرفة.. اجتماع في حديقة .. لسعة نحلة.. يعقبهما بيتان آخران عن شكوى الحسنة.. من ألم النحلة»... فيقول في البيتين الأولين: (ص ١٨٥)

«أَفْتَدِي مَن لَسَعَتْهَا
نَحْلَةٌ تَطْلُبُ وردًا
ظَنَنْتِ الوجْنَ وَوردًا
فَاتَتْ تَرْشُفُ شَهْدًا

فهو يفتديها - بادئ ذي بدء - بنفسه وقد يكون في هذا الفداء فقدان حياته من أجل غيره.. فكأن القصة منذ ولدت أول كلمة فيها لم تبدأ إلا بهذا الفداء الذي لا يتردد عن أن يصل إلى حدِّ الموت.

ثم كان البيتان الآخران عمّا سماه الشاعر (شكوى الحسنة من ألم اللسعة).. ويكفي ما يشير إليه هذا العنوان من (الشكوى) ومن (الألم).. فكأن القصة مرة أخرى لم تبدأ إلا بالشكوى وبالألم .. ليستمر ذلك الألم كلّهُ إلى ما لا نهاية.. إلا إذا كانت هذه النهاية هي الموت.. لا شيء سواه.. ومع هذا فلننظر في هذين البيتين بعد ما جاء في العنوان:

مَرَّلَهَا الحُسْنُ عَلَى كَوْنِهِ
خُلُوًا وَقَدْ اغْرَى بِهَا النُّحْلَا
لَعَلَّهَا كَفَّارَةٌ قُدِّمَتْ
عَمَّنْ سَيَفْضُونَ بِهَا قَتْلَى

فقد انقلبت حلاوة حسننها من شدة وقع اللسعة عليها مرارة.. ولك أن تعجب - إن شئت - من انقلاب الحلاوة مرارةً على صاحبة الحسن منذ أول لحظة في القصة

أو هي الحكاية كما سمّاها . وليت الشاعر اكتفى بهذا ... مع أن فيه الكفاية .. ذلك أن اللسعة كأنها أو لعلها - كما يقول - كانت مقصورة، لتكون مكفّرةً من جانبها عن ضحايا حبّها من القتلى .. وإذا بنا - منذ البدء - لا نفاجأ إلا بالقتل .. فأصبحنا أو أمسينا ما بين فدية أو افتداء، وفي ذلك من صور الموت ما فيه ثمنًا لحياة .. ثم جاءت صورة المرارة تتبعها الكفارة لتمضي بها إلى القتل .. ومع هذا فالشاعر لا يرى في ذلك كلّ إلا افتتاح سعادة الحب .. وهي السعادة التي لم تبدأ إلا بالألم .. وقد حجبته مع اللسعة المؤلمة - في واقع الأمر - غشاوة قائمة .. وكأنّ شبح الموت أو القتل يحوم حول الشاعر منذ أول لحظة عند مولد هذا الحب .. غير أننا لا نريد أن نتشائم والشاعر يخدعه التفاؤل، وتراءى أمامه لحظات سعد مقبل .. فلنمضِ معه خطوة خطوة .. دون أن نقفز من وراء حاجز الحياة .. وهي لا تزال تسيّر .. حتى لا تردّها على عقبيها طعنة .. أو توقف مسيرتها نبوة .

ولنبداً بعناوين القصائد والمقطوعات التي تبلغ بعد المطلعين السابقين عشر قصائد، تتباين في طولها، ومقطوعات أربع تقلّ كلّ واحدة منها عن عشرة أبيات، فضلاً عن بيتين يشبهان المطلعين الأولين .. أما العنوان الأول .. فهو «صعدة منطاد .. حضرها العاشقان»، والثاني «جواب سؤال»، والثالث «شغف وظمأ» والرابع «شكوى» والخامس «أعتاب» .. مما لا يكاد يكشف عن أيّ وجه من وجوه السعادة .. في ما يمكن أن تدلّ عليه العناوين التي يختارها من دلالات ما بين السعادة إن كانت وبين الشقاء .. فإذا ما مضينا في هذه الوجهة النفسية مع عناوين القصائد التي تزيد إحداها عن ستين بيتاً .. وجدناها تجري على هذا النحو - «ليلة سعد» - «آدم وحواء» - «اعتذار» - «أشعة رنتجن» - «مغاضبة» - «تذكار»: (قيلت بعد سفر الحبيبة واجدة على محبّها لوشايات سمعتها فيه) - «القسم»: (للاستعطاف والاستعادة من السفر) - «عتاب»: (الشاعر والطائر) - «روعة نبأ»: (زار العاشق صديق له من رفاق صباه كان قد انقطع عنه زمناً طويلاً، وأخبره أنّ تلك الحبيبة الغائبة مصابة بمرض عضال، فقال في ذلك - «تكذيب النبأ»: (قال العاشق وقد بشّره بشفاء حبيبته أصدقاء أرادوا تسكين جزعه).

ويتضح من كل ذلك ندرة السعادة التي يمكن أن تشير إليها هذه العناوين، والتي تكاد تقتصر على هذه الليلة التي سمّاها «ليلة سعد».. في حين أن أكثرها - وهي مما اختاره الشاعر نفسه بطبيعة الحال - إنما ينم عن غياب السعادة مع الحبيبة التي بدت غائبة في أكثر الأحيان.. حتى إذا ما وصلنا إلى القصيدة الأخيرة «تكذيب النبأ».. وجدناه - في واقع الأمر - تأكيداً للنبأ دون أن يلوح من وراء هذا التكذيب إلا السراب.

وإذا ما كنّا وصلنا إلى السراب الذي يحسبه الظمآن ماء.. حتى إذا ما جاء لم يجده شيئاً.. وجب أن نبدأ بالظماً.. الذي وجدناه عنواناً مصحوباً بالشغف لإحدى المقطوعات التي تبلغ ستة أبيات.. فضلاً عن تكرار مترادفاته في بعض قصائده.. أما هذه الأبيات فلا يكاد يبدوها إلا بقوله: (ص ١٨٧)

صَجِيعٌ مَهْدٍ لَظَى الحُمَى يُساورُنِي
صَرِيحٌ وَجِدٍ كَوَقْدِ النارِ مُشتعلِ

فكان الشاعر ما بين اللظى ووقد النار واشتعالها.. لا يكاد يجد قطرة ماء تطفئ هذا اللهب.. ترى هل كان له - وهو إلى جوار النيل - أن يجد فيه ما يطفئ ظمأه.. وهو يقول:

فَئُرْتُ للماءِ من شوقي وَمِنْ ظمائي
أرجو شفاءَهُما مِنْهُ بِمُنْتَهَلِ

فهو إلى جوار النيل.. غير أنه ظمآن.. يدفعه الشوق في ما يشبه الثورة.. لينتهل من النيل من خلال حلم يقظة من أحلامه الرومانسية حيث يقول:

رَأَيْتُ حُلماً كَأَنِّي قَدْ تَوَيْتُ على
قُرْبٍ مِنَ النيلِ في يومٍ أغرَّ جَلِي

ولا يلبث الشاعر أن ينتقل من ذلك إلى مقطوعة أخرى جعل عنوانها «شكوى».. يتأمل فيها حياته من خلال نظرة سريعة.. وهي تمضي في تلك الصحراء القاحلة

التي لا تشهد إلا ذلك النضو.. يجري به السعي ظمآن نحو السراب.. فإذا ما جاءه
حلٌّ به الظمأ مرة أخرى.. فما كان للسراب أن يروي عطشه... فيقول: (ص ١٨٧)

إِلَى كَمْ جَوْبِي الْعُمْرَا
كَنْضُو جَائِبٍ قَفْرَا
يَرَى أَلَّا عَلَى ظَمًا
فَيَظْمَأُ مَرَّةً أُخْرَى

ليس هذا فحسب بل كأنه يدور كذلك دوران الضياع على الرغم من هذا الحب
الذي كان ينتظر أن يسعد به، فإذا به يخبط في ظلام الليل على غير هدى يبحث عن
حبٍّ مفقود وهو الذي يقول فيه:

وَيَخْبِطُ فِي الدُّجَى وَلَهُ
ضَمِيرٌ يَجْتَلِي بَذْرَا
وَلِي حَبٌّ هُوَ الدُّنْيَا
لِرُوحِي وَالْمُنَى طُرَا
قَرِيبُ الدَّارِ مُبْتَغَدُ
وَكَمْ قُرْبٍ حَكَى هَجْرَا

ويمضي الشاعر مع التشبيه وهو يرى الدار القريبة قد غدت بعيدة.. كبعد
السراب.. الذي كلما اقترب منه.. امتدَّت به المسافة ليلمع فيها القفر الذي كن يجوبه
منذ البيت الأول.. أو كالبدر الذي يفتر في السماء دون أن يلحق الأمل بهذا أو يصعد
إلى ذلك.. بل لكان المحبوب قد تعلَّق بالأنجم الزهر.. التي لا تتأله الأمل.. ولا
تطولها الأحلام فيقول: (ص ١٨٨)

كَذَاكَ الْإِلُّ مُلْتَمِعَا
وَذَاكَ الْبَدْرُ مُفْتَرَا
فِيَا أَمَالَ مَا بِكَ أَنْ
تَنَالِي الْأَنْجَمَ الزُّهْرَا؟

وكَلَّمَا أَلَحَ عَلَى الشَّاعِرِ بَرِيقَ لَمَعَانِ هَذَا الْآلِ أَوْ هُوَ السَّرَابُ.. مَخْدُوعًا بِهِ.. كُلَّمَا اشْتَدَّ الظَّمْأُ مِنَ الْحَلْقِ إِلَى الْقَلْبِ وَحَلَّ فِيهِ.. وَبِذَلِكَ تَكْشِفُ هَذِهِ الصُّورُ الْمُتَلَاحِقَةُ عَنْ حَقِيقَةِ مَا يَنْفَعِلُ بِهِ وَجْدَانُ الشَّاعِرِ مِنْ حَرَمَانٍ.. وَكَانَ الظَّنُّ أَنَّهُ يَنْعَمُ بِالرِّيِّ لَا بِالصَّدْيِ.. وَبِالسَّعْدِ لَا بِالشَّقَاءِ.. وَلَكِنَّهُ لَمْ يَكِدْ يَبْدَأُ بِالْبَيْتِ الْأَوَّلِ حَتَّى اشْتَدَّ بِهِ الظَّمْأُ الَّذِي يَتَضَاعَفُ، وَهُوَ يَسْرِعُ نَحْوَ الْآلِ مَعَ سُرْعَةِ الْأَبْيَاتِ الَّتِي يَتَكَرَّرُ فِيهَا هَذَا الْآلُ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ.. لِيَلْحَقَ بِالصَّدْيِ فِي الْمَرَّةِ الثَّالِثَةِ، فَيَزْدَادُ صَدَاهُ وَهُوَ يَقُولُ:

وَيَا قَلْبِي كَفَاكَ صَدْيُ
وَرُؤُودُ الْآلِ مُغْتَرًا

وَلَيْتَ الْأَمْرَ بَلَغَ هَذَا الْحَدَّ... فَمَا بَعْدَ الصَّدْيِ إِلَّا الْيَأْسُ.. وَمَا بَعْدَ الْيَأْسِ إِلَّا الْقَبْرِ.. فِي سُرْعَةٍ غَرِيبَةٍ تَسْعَى إِلَى النِّهَايَةِ.. كَأَنَّ الْقَبْرَ هُوَ الْغَايَةُ مِنْ وَرَاءِ الْأَمْرِ كُلِّهِ. فَيَقُولُ:

بَلَّغْنَا الْيَأْسَ مَرَحَلَةً
وَنَبْلُغُ بَعْدَهَا الْقَبْرَ

فَمَا إِنْ بَدَأَ الْعُمُرُ فِي الْمَطْلَعِ حَتَّى انْتَهَى بِالْقَبْرِ فِي الْخَتَامِ.. دُونَ بُعْدٍ يَذْكُرُ مَا بَيْنَ هَذَا وَذَلِكَ.. وَكَأَنَّ الْحَبَّ الَّذِي رَأَاهُ هُوَ الدُّنْيَا فِي أَحَدِ أَبْيَاتِهِ مَا هُوَ إِلَّا وَهْمٌ ضَائِعٌ مَا بَيْنَ الْقَفْرِ وَالْهَجْرِ وَالْقَبْرِ.. وَبَيَقِي السُّؤَالَ الَّذِي لَا بَدَّ لَهُ أَنْ يَتَكَرَّرَ.. أَيْنَ تَكُونُ السَّعَادَةُ فِي كُلِّ ذَلِكَ؟ هَلْ تَكُونُ فِي لَذَّةِ الْأَلَمِ؟

وَكَأَنِّي بِالشَّاعِرِ لَا يَشْتَدُّ بِهِ الظَّمْأُ عِنْدَ الْهَجْرِ وَحْدَهُ.. بَلْ عِنْدَ اللَّقَاءِ كَذَلِكَ.. وَإِنْ كَانَ فِي اللَّقَاءِ عِنَاقٌ.. فَهُوَ يَقُولُ: (ص ١٨٩)

كَأَنَّهُا شُغْلَتَانِ إِذِ اعْتَنَقْنَا
عَلَى ظَمَأٍ فَلَمْ يُرَوْ الْأَوَامُ

فَهُوَ فِي ظَمَأٍ دَائِمٍ.. يَسْتَبِدُّ بِهِ.. لَا فِي سَاعَةِ الْهَجْرِ فَحَسَبَ، بَلْ فِي لَحْظَاتِ اللَّقَاءِ كَذَلِكَ كَأَنَّهُ يَرِيدُهُ وَيَسْتَدْعِيهِ.. وَيَسْتَمْسِكُ بِهِ مَعْنَى وَلَغَةً.. حِينَ يُوَكِّدُ لَفْظَ الظَّمَأِ بِمَا لَحِقَ بِهَا مِنَ الْأَوَامِ... وَهُمَا مُتَرَادِفَانِ.

وما كان هذا ليقف بالشاعر عند حدّ.. فما هي ذي قصيدته (تذكار) التي يقول إنها (قيلت بعد سفر الحبيبة واجدةً على محبّها لوشايات سمعتها فيه). وقد رأى فيها أنّ العهد قد انقضى، وأنّ شبابه قد ضاع.. وغلبت عليه الكآبة التي جعلته ينظر إلى الطبيعة، فلا يرى في نبت الرياض إلا جفافاً امتصّ نضرتة الأوار.. وكأنّ معجم الشاعر.. كلما حلّ ذكر الظمأ أو السراب.. لم يكد يترك من مرادفهما شيئاً.. وقد حانت حال الأوار الآن وهو يقول (ص ١٩٧):

وَأَنِّي كَبْعُضِ النَّبْتِ يُخَسِّبُ نَاضِرًا

وَقَدْ جَفَّتْ الْأَعْوَادُ فِيهِ أُوَارًا

فكما رأينا من قبل يقضي العمر نضواً يجوب القفر.. نراها الآن كالنبت الذي صارت نضرتة لا ماء فيها ولا ريّ.. فقد جفّ عوده كأنّ السراب بدوره هو الذي يرويه.. ونعود إلى السؤال.. كيف يكون ذلك، وهو لا يزال مع سعادة الحبّ ونعيمه في الفصل الأول منه، لم يبرحه بعد؟ ومع ذلك فقد بدت الحياة التي كان ينتظر لها أن تكون في أحسن صورها وأبهجها كاشفة عن ضوء خافت يلوح وراء الغمام، لا يلبث أن ينطفئ نوره، ويتلاشى أثره.. ولا تبقى غير الدموع.. ترى هل كان لهذه الدموع أن تروي ظمأً.. أو تردّ أواراً؟.

نعم، لقد غزرت الدموع في هذا الفصل من قصة عاشقين، واشتدّ البكاء.. مع أنه فصل السعادة، في صورة جعلت هذه السعادة تلوح غائمة - إذا ما لاحت - حسبما رأيناها لا تطل إلا من وراء غيوم الدموع. فلم تكد قصائد هذا الفصل أو هي أبياته الأولى تبدأ حتى نحا الشاعر نحو العتاب، من حيث بدا الرجاء من ورائه تبّلّه أنداء دمع يجري وهو يقول: (ص ١٨٨)

قَلَمِي بِالرَّجَاءِ يَنْدَى وَدَمْعِي

رَأْسِي بَيْنَ كُلِّ سَطْرَيْنِ كَوَكْبٍ

ويغزر الدمع كلما مضينا نقرأ الحكاية.. وهي لا تزال في سعادتها التي رأيناها على النحو الذي كانت عليه.. ترى كيف تكون إذا ما حالت إلى شقائها الذي لا ينتظر منه إلا أن يغيب في ظلال الليل الذي يقول فيه (ص ١٩٢).

وليلٍ به طُفْنَا الجزيرةَ كُلِّمَا تَذَكَّرْتُهُ لَا تَدْمَعُ الْعَيْنُ بَلْ تَدْمَى

كأن القصة قد بدأت تميل به إلى الذكريات.. لينقلب الحاضر إلى ماضٍ لا ينقضي إلا بالدمع دماً يسيل .. وبدأ الليل كأنه يشهد اللقاء الأخير.. في حين أن القصيدة لا تزال ترتدي رداء (الاعتذار).. وسواء كان هذا عن ذنب جناه أو عن غير ذنب .. ، ترصيةً كان أو استعطافاً.. فقد جرى به جرح دميّ به العين.. ولعلّ الأبيات السابقة على هذا البيت في القصيدة تكشف عن قدرة الشاعر الفنية على تحليل حالته النفسية ... ذلك التحليل الدقيق الذي يرصد الأحاسيس التي تموج بها في ركاب دقات القلب.. بالغوص بعيداً في أعماق الوجدان.. وهو نفسه شاعر الوجدان في الشعر العربي الحديث.. يقول (١٩١ - ١٩٢):

لِكَ الْأَمْرِ إِنْ أَنْصَفْتَنِي فَكَفَى غُنْماً
وإِنْ تَظْلِمِي فَالْحَبُّ شَاءَ وَلَا إِنَّمَا
ولكنني أخشى ارتيابك في الهوى
فإني إذا من دونه أُوْثِرُ الظُّلْمَا
أَبِيتُ طَوَالَ اللَّيْلِ وَالِدَاءُ مُسْهَدِي
أُعَنَّفُ نَفْسِي وَهِيَ لَمْ تَقْتَرِفْ جُرْماً
على ذكر عهدٍ كان لي منك موعدٌ
بتجديده لو لم تحُلْ دُونَهُ الْحُمَى
ففي الجسم نارٌ يلدغ القلبَ وَقْدُهَا
وفي القلب نارٌ مثلُها تلدغُ الجسمَا
وينهضُ بي حُبِّي إذا الشوقُ هاجَهُ
ويَقْعُدُ بالجسم الكَلَالُ إذا هَمَا

تلك هي الحالة الشعورية التي يتابع الشاعر جيشانها وحركة سرعتها.. وقد رضيت نفسه - بادئ ذي بدء - بالظلم الذي يقع عليه من غير ذنب.. بشرط ألا يكون بعد هذا الظلم شك في صدق هواه، أو أدنى ارتياب فيه.. والحق أن جرماً لم يقترفه،

ولا ذنباً وقع منه.. ومع هذا، فهو لا يملك إلا أن يعنف نفسه وحده.. بعد أن اقتصرت قدرته على أن يكون الحديث مع نفسه، وقد هدّ الداء خلال ليل طويل، حيث حالت بينه وبين الوفاء بوعده تلك الحمى التي عدت عليه - كما عدت على المتتبي وياتت في عظامه، مع اختلاف الحال هنا وهناك فأشعلت النار في كيانه بادئةً بالجسم.. لتسري منه إلى القلب... أو عائدةً إلى القلب ساريةً منه إلى الجسم... حتى إذا ما هاجه الشوق لينهض... قعد بالجسم الكلال.. فما له من قيام.. وقد سقط الكيان.. يلوذ بحلم يقظة يرنو من خلاله إلى لقاء تلك الليلة.. لنصل من كل ذلك إلى الذكرى التي سبق أن رأيناها تحيل الدموع دمعاً.. أو هو الحلم الذي يستعيده في رقدته.. عساه يعود في يقظته حقيقة لا خيالاً... فيقول:

ولكنَّه عهدٌ مضى أستعيدهُ

لدى يَفْظُتي ذِكْراً وفي رَقْدتي حُلماً

كل هذا، ونحن لا نزال مع الشاعر في فصل السعادة، أو كأنه الربيع الذي لم يبرحه بعد.. ولكننا لا نريد أن نظلم الشاعر.. ولا نظن كذلك أنه قد ظلم نفسه.. فتلك هي طبيعة الحالة الشعورية التي ولدت التجربة التي يعيشها.. متلائمة مع لحظة الإبداع الفني التي تستجيب لها شاعريته.. وما كان علينا إلا أن نرصد ذلك الحس الوجداني بكل ما نم عنه من شفافية ومشاعر إنسانية.. تجعل أعذب الشعر أصدق.

وفي ضوء هذا.. لم يكن الأمر ليخلو - بطبيعة الحال - من أن تشاركه صاحبه دموعه التي شهدناها.. قل ذلك أو أكثر.. وفي مثل هذا يمكننا متابعة هذه الأبيات من قصيدته (مغاضبة).. حيث يقول مخاطباً صاحبه.. والدموع في عينيه (ص ١٩٥):

إني لأُبْغِضُ رُوحِي عِنْدَكَ احْتِبَسْتُ

ودمعَ عيني إثرَ الروحِ مُنْطَلِقاً

وأُبْغِضُ العَمْرَ مُمَسَّاهُ وَمُضَبَّحَهُ

وفجره قاتلَ الآمالِ والشَّفَقَا

وأُبْغِضُ النَّاسَ لَا مُسْتَتْنِيًّا أَحَدًا

إلا التي لم تدغ من مُهْجتي رمقا

حُبًّا لِحُسْنِكَ يَا «سَلْمَى» وَإِنْ هُوَ لَمْ
يَسْتَبْقِ مِنِّي إِلَّا الرَّسْمَ وَالْحَرْقَا

وطبيعي أن تكون المشاركة الوجدانية هي الأصل في الحكاية كلها على الرغم مما يعترض الطريق من انحناءات.. لأنها طالما كانت حكاية عاشقين.. فالظن أن كليهما عاشق.. ولهذا تمضي القصيدة إلى نهايتها.. ليلتقي هذه المرة دمع صاحبه.. فيقول (ص ١٩٦):

قالت: وقد سأل دمع من محاجرها
أسى عليّ ودمعي بالسرور رقا
وكاشفَتنني بما تُخفي ضمائرُها
وهكذا الزهرُ إن ندَيْتَهُ عبقًا
فَدَتِكَ نَفْسِي مَشْغُوفًا شَغِفْتُ بِهِ
فَمُرْ مَطَاعًا وَلَا رَأْيَ لِمَنْ عَشِقَا
فلم أُجِبْ، وَعَدْتُ فِي الرَوْضِ نَافِحَةً
مالَتْ بِغُصْنَيْنِ بَعْدَ الصَّدِّ فَاَعْتَنَقَا

غير أن هذا ما كان له أن يعود.. ولكنه يتأرجح بل يترنح مع كل نسمة روضة أو هب ريح.. فلم نكد نرى عناق الغصنين مما انتهت إليه الأبيات السابقة، وما حفلت به من مشاركة الدموع.. حتى نلتقي بعدها مباشرةً بقصيدة (تذكار).. ليقول: (إنها قيلت بعد سفر الحبيبة واجدة على محبها لوشايات سمعتها فيه).. وتطول القصيدة لتزيد عن أربعين بيتاً.. لا تعنينا فيها غضبته الشديدة من هؤلاء الوشاة.. ولكن الذي يعنينا انقلاب السعادة على صاحبها شقاء.. في ما يشبه خيط الأفق المتصل الممتد.. الذي لا تكاد تظهر فيه ومضة برق.. تلمع فيها لمحة سعد... حتى يرتدّ به الظلام ليحيط بالأجواء.. فلا يظهر بعد ذلك أفق أو يبين فضاء.. ولا تكاد تبدأ القصيدة إلا بما يعني أن الحكاية قد بلغت نهايتها.. حسبما أوحى بذلك للشاعر بواطن إحساسه.. بحيث لم يعد يبقى له بعد هذا غير فيض الذكريات.. فيقول (ص ١٩٦):

أَيَا دَارَ مَنْ أَهْوَى فَدَيْتُكَ دَارَا

غَدَتْ بَعْدَنَا لِلْعَاشِقِينَ مَزَارَا

يقول هذا وهو لا يزال في منتصف الفصل الأول الخاص بسعادة الحب.. في حين أن أكثر ما جاء فيه لا يكاد ينمّ مرة أخرى - إلا عن شقاء.. ويكاد يلتحق بالفصل الثاني الذي خصه بذلك.. وما علينا إلا أن نعود في هذه القصيدة إلى ما جرت به الدموع التي تشاركه فيها صاحبه.. على نحو ما رأينا ذلك في بعض أحواله.. يقول (ص ١٩٦):

وَسَاعَاتِ شَجْوٍ تَسْتَفِيزُ دُمُوعَهَا

بِهَا فَأَرَى دُرّاً نُثِرْنَ كِبَارَا

وَكُنْتُ إِذَا بَاكَيْتُهَا مِنْ صَبَابَتِي

يُكَفِّفُ دَمْعِينَا الْعِنَاقَ مِزَارَا

كَأَنَّ الَّذِي فِي مُهَجَّتَيْنَا مِنَ الْأَسَى

غَمَامٌ تَسَامَى لِلْجَفُونَ فَثَارَا

لكأن الشاعر كان يحسّ منذ بدء الحكاية أنها في طريقها إلى الانطواء.. مع أنها دامت - حسبما يذكر - ما يقرب من ستة أعوام حافلة بدموع الذكريات.. يقول:

بِرُوحِي أَفْدِي وَرْدَةً قَدْ حَفِظْتُهَا

لِذِكْرِكَ أَسْقِيهَا الدَّمُوعَ حِرَارَا

وعلى نحو ما يتردّد هذا في ما نراه.. لم تعد الدمعة دمعة فرح أو شوقاً للقاء.. ولكنها تبدو دموعاً - والأمور ما زالت تسير لذكريات عهد قد تولى.. أهى نزعة تشاؤمية.. أم هي كآبة رومانسية.. أم أنها رؤية للحياة لا ترى ما تراه إلا من خلال منظار قاتم.. يدفعه إلى رؤية رداء صاحبه.. إن لم يكن أبيض.. فهو لا يرفل إلا في السواد.. حين يقول (ص ١٨٦):

إِذَا مَا تَرَدَّيْتُ الْبَيَاضَ لِتَنْجَلِي

فَكَالْشَّمْسُ يَجْلُوهَا الصَّبَاحُ لَسَطَعَا

وَإِنْ تُؤْثِرِي سُودَ الْمَطَارِفِ مَلْبَسَا

فَكَالْبَدْرُ يَخْتَارُ اللَّيَالِي مَطْلَعَا

لا شك أنه يقصد أن جمال صاحبه يظهر في كل لون.. ولكن ما أكثر ما يغلب على رؤية الشاعر سواد الليل وظلمات الدجى.. حتى ليكاد يختفي لمعان النور؛ وتتطوي بهجة الحياة وراء الدموع.. وها هو ذا الدمع يجري هذه المرة وجهة أخرى، ليشترك الشاعر في ذلك واحد من رفاق صباه.. حيث يقدم لقصيدته (روعة نبأ).. فيقول: (زار العاشق صديق له من رفاق صباه كان قد انقطع عنه زمناً طويلاً، وأخبره أن تلك الحبيبة الغائبة مصابة بمرض عضال»، وإذا بصاحبه تهمل الدموع من عينيه لتحمل مع جريانها النبأ.. فيقول (ص ٢٠٦):

وَأَوْمَضَ بَرَقٌ كَالْحُجْ مِنْ عَيُونِهِ
أَسْأَلَ نَدَى فِي إِثْرِهِ مُتَصَبِّبًا
فَشَقَّ عَلَيَّ الْخِذْلُ يُبْكِي وَهَلْ بَكَى
فَتَى لِسَوَى حُبِّ تَصَبَّأَهُ فَاضْطَبِّي؟
فَبَاكِئْتُهُ مَمَّا شَجَانِي أَنْ أَرَى
صَدِيقِي مِثْلِي مُسْتَهَامًا مَعَذَّبًا
وَلَمَّا تَنَاهَيْنَا إِلَى الرُّشْدِ بَعْدَ أَنْ
تَسَاقَى فُؤَادَانَا الْمَدَامَعُ سَكَبَا
أَهَابَ فَأُورَى كَالزَّنَادِ صَبَابَتِي
بِمَا خَلَّتُهُ أَذْكَى الْفَضَاءِ وَالْهَبَا
وَأِنْ هُوَ إِلَّا قَوْلُهُ مَتَهَدِّجًا
لَقَدْ سَاءَنِي مِنْ دَارٍ (مَارِيَّةٍ) نَبَا

وبذلك يشترك في مجرى الدمع جدول ثالث.. ولم يكن يدري الشاعر أن دموعه إنما تجري بها أنباء صاحبه، وقد جاءه صاحبه بخبر مرضها بالداء العضال.. وهكذا حفلت الفترة الأولى من قصة عاشقين بالدموع.. مع أنها لحظات السعادة.. من حيث تراكمت أمام نظر الشاعر أشباح من الغمام.. تخفي وراءها من سواد الأسى ما غشى الرؤية.. وحجب عنها نور الحياة... على نحو ما رأيناه يقول (ص ١٩٦):

كَأَنَّ الَّذِي فِي مُهْجَتَيْنَا مِنَ الْأَسَى
غَمَامٌ تَسَامَى لِلْجَفُونِ فَثَارَا

فما أشدّ أن يصعد الأسى هكذا إلى قمة السعادة لتحوم حول نظرات المحبين
حجب من رغام.. أو سحب من غمام .. حسبما يقول (ص ١٩٢):

كأنْ غُبَارًا أَحْدَثْتُهُ جِيَادُنَا

كسا الكوكبَ الدرّيَّ من كدرٍ سُقْمَا

فلقد تصاعد الغبار تحت وقع سنابك الخيل من الأرض إلى السماء.. وخيم
على الكوكب الدرّيّ فغشاه بالكدر.. إن هو إلا كدر مادي لا يحيط البياض ولا يصبغ
النور إلا بالسواد والظلام.. أما السقم فهو الداء المعنوي في أعماق الشعور.. تحوّل به
السعد شقاء.. لم يرَ في الفضاء إلا غبارًا.. ولم يشهد في الكوكب الدرّيّ إلا السُقم..
لأنها الكآبة الرومانسية التي لا تكاد تحسّ في أعماقها إلا بالألم .. وهي الدموع التي
لا يريد لها أن تجفّ.. يقول «ألفرد دي موسيه» .. الشاعر الرومانسي الذي فتن به
مطران منذ صباه: «أي إلهة الشعر، ما يهمّني من موت أو حياة؟ إنّي أحبّ وأريد أن
يشحب لوني. أحبّ وأريد العذاب. أحبّ، وأهب عبقريتي جزاء قبلة، أحبّ وأريد أن
أحس على خدي فيضًا من الدموع لا يمكن أن يفيض (الرومانتيكية - غنيمي هلال
ص ١٤٩).

ولهذا فاضت دموع شاعرنا، وما كان لها أن تفيض.

لم يكن تفجّر الدموع - في ما رأيناه - إلا انبجاسة ألم وسقام، يشدهما الحزن
إلى أحضانه بعيدًا عن صدر الفرحة والهناء.. وتتتابع موجات الأنين نحو شاطئ
الأشجان.. لا تكاد تتوقّف موجة فيتراجع بها جذب ويرتد بها مدّ.. وتحوم بين الحين
والحين سحابة من دثار تلبس به الطبيعة خيوطًا من الكآبة.. لا تكاد تنتهي عند عقدة،
حتى يمتدّ بها الخيط مرة أخرى... ويشتدّ الإحساس بأنّ العهد قد انقضى، وهو لا
يزال يعيش فيه.. وكأنه لا يشعر بالسعادة بقدر شعوره بما ستؤول إليه من الشقاء..
وفي هذا يقول (ص ١٩٢):

ولكنه عهدٌ مضى أستعيذه

لدى يَفْقَظْتي ذِكْرًا وفي رقدي حُلْمَا

وَأَسْأَلُ فِي الْبُخْرَانِ طَيْفَكَ زُورَةً
تُخَفِّفُ عَنِّي ذَلِكَ الْأَلَمَ الْجَمًّا
فَلَا حُسْنَ إِلَّا حُسْنُهُ إِذْ ضَمَمْتُهُ
وَلَا صِحَّةَ إِلَّا سَقَامِي وَقَدْ ضَمًّا

ترد هذه الأبيات في قصيدة (اعتذار) على نحو ما رأينا مما اتصل بها من قبل.. ولم يكن العهد قد مضى.. لكنها غشاوة من سواد تستعدي الواقعة قبل أن تقع.. وتترأى وراءها المأساة، وهو لا يزال بعيداً عنها حيث تتوالى قصائد فصل السعادة.. لكنها المأساة التي نراها كأن يستشف شدة وقعها، وهي لا تزال في عالم الغيب.. لا يدري كيف ماتاً.. حتى ليبعد رداء شبابه أمام عينيه - وهو لا يزال في عنفوان صباه - ثوباً معاراً.. لا يملك منه شيئاً.. وها هي ذي جاريات الدموع.. تجري مع نهاية هذه الأبيات.. حيث يقول (ص ١٩٦ - ١٩٧):

أَحَقًّا تَوَلَّى ذَلِكَ الْعَهْدُ وَانْقَضَى
كَمَا لَاحَ بَرْقٌ فِي الدُّجَى وَتَوَارَى
وَأَنْ شَبَابِي وَهُوَ فِي بَدْءِ عَهْدِهِ
عَلَيَّ كَثُوبٌ أَرْتَدِيهِ مُعَارَا
أَحْبَابِي إِنِّي قَدْ أَفْقُتُ مِنَ الْهُوَى
شَقِيٌّ فَكُونُوا الدَّهْرَ فِيهِ سُكَارَى
صَلُّوا فِيهِ بِالشُّهْبِ الْجَفُونَ تَسْهَدًا
إِلَى أَنْ تَبَيَّتَ الشُّهْبُ وَهِيَ حَيَارَى
أَفِيضُوا إِلَيْهِ جَارِيَاتِ دُمُوعِكُمْ
كَمَا لَاحَ فِي الْبَحْرِ السَّحَابُ مُمَارَا

لكأن دوران الأمر كله حول تلك الصورة التي لا يرى الشاعر نفسه فيها إلا أنه الشقي.. لا أحد سواه.. وقد وردت الكلمة في هذه الأبيات بلفظها ونصّها - من غير تأويل - دلالة قوية - من الوجهة النفسية - على ما هو كامن في أعماق الشعور.. إن هو إلا الشقاء الذي أخذ مكاناً له في ساحة السعد.. ترى كيف يكون.. وكيف يتفق

لهذا أن يجثو إلى جوار ذلك.. لو لم يكن وجدان الشاعر في الأصل أقرب ما يكون إلى الشقاء من أن ينعم بأيّ سعد كان.. وما هي ذي الدموع.. لم تعد قطرات يعاودها الجفاف في لحظة.. ولكنها تنهمر كأنها سحب ينهمر في بحر.. وقد حلّ سهاد الشهب بالجفون.. (إلى أن تبيت الشهب وهي حيارى).. ليصل حزن البحر مع دموعه ببحيرة الشهب في السماء.. فإذا ما عدنا إلى ما نحن فيه.. وجدنا الصفاء كدرًا.. والنعمة شقاء.. حسبما يقول في هذا الحوار. (ص ١٩٥).

هذي ذنوبك يا «سلمى» جعلت بها

بعد الصفاء حياتي مَورداً رنقا

قالت: أليس غريمَ الشرِّ جالبُه؟

فإن تُعاتبَ فعاتبْ قلبك النُّزقا

فقلتُ لا تَظلمي هذا المصابَ فقد

ظنُّ الهوى نعمةً لكنْ أصابَ شَقا

كل هذا، وصاحبه حاضرة تحاوره.. غير غائبة عنه ولا راحلة.. وإذا القصيدة قد حملت عنوان «مغاضبة».. والغضبة كان ينتظر لها أن تكون مشتركة.. كما تدلّ عليه الكلمة في صورة حوار بين عاشقين يتجادبان الحديث.. أو هو العتاب - كما يقول - لكن الأمر لم يعد كذلك.. حين صعدت كلمة «الشقاء» أو «الشقا» هنا مرة أخرى لتأخذ مكانها مع الروي الذي تنتهي إليه أبيات القصيدة.. وقد نبعت من وجدان الشاعر.. أو من معجم القوافي الكامن بين دفتي اللاشعور.. وقد تبع هذا أن يكون السليم مصاباً، والغنم غرمًا، والخير بعد ذلك كله شرًّا.. فضلاً عن الصور الفنية التي جعلت إحداها (غريم الشر جالبه).. تُرى ما الذي يبقى بعد هذا لكي تكون هذه الغضبة غضبة مضرية تهتك حجاب الشمس.. حين يقول:

وَأُبْغِضَ العَمرَ مَماؤُهُ ومُضَبَّحُهُ

وفجره قاتلَ الأمالِ والشَّفَقا

فإذا كان البُغض قد بلغ هذا الحد بغضاً للعمر منذ مطلع فجره إلى أن أصبح صبحه، وأمسى مساؤه.. وقد قُتلَ الأمل عند صاحبه.. وقُتلَ معه الشفق في الطبيعة

كلها.. مشدوداً بالبغض الذي لا يمكن إلا أن يكون بغضاً للعدو.. فهل تقل هذه
المغاضبة كما سماها الشاعر عن غضبة بشار التي أشرنا إليها حين قال:
إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضْبَةً مُضْرِئَةً
هتكنّا حجابَ الشمس أو قَطَرَتْ دَمَا

تُرى هل كان ذلك عند مطران الآن غضباً أو عتاباً أو كان غليان نفس ناثرة
ينسكب اللهب من فوهة بركانها على العمر كله.. أليس هو الأمل الذي لم يكن يحس
أن سبيلاً إليه يمكن أن يتحقق .. فليتحطم العمر على صخرة بغضه له... وإذا كان
ذلك كذلك.. فأَيُّ سعد هذا الذي نراه خلال فصل السعادة الذي كان لا يزال يعيش
فيه.. والذي تجري فيه داميات القلوب، كما قطرت شمس بشار دمًا، واشتعلت فيه
شارة النفوس صاعدةً فوق تيار الدماء.. وهو يقول (ص ١٩٧):

أَذْيَبُوا الْقُلُوبَ الدَّامِيَاتِ تَصَبُّبًا
وَلَا شُؤَا النُّفُوسِ الذَّاكِيَاتِ شِرَارًا

ولا يبقى بعد هذا إلا صورة غريبة للموت يستدعيها الشاعر لنفسه كأنها أفضل
من الحال الذي حلت نفسه فيه... فيقول (ص ١٩٥):
فَلَيْتَنِي مِتُّ لَا عَيْنِي إِلَيْكَ رَنْتُ

ولا فؤادي كما شاء الهوى خفقا

وما كان عليه بعد ذلك إلا أن يدخل في أجواء حلم رومانسي.. عساه تهدأ به
هنيهةً أشجان نفس تنور.. فينقذه مما هو فيه.. ويتهيأ له به أن يجعل العمر - على
غير ما شهدناه.. سعداً ونعمة - مما فقدناه في الأبيات السابقة.. يحققها الحلم
الذي تجري به خمسة أبيات.. لم يكن يفيق بعدها على أرض الواقع.. إلا وجد نفسه
مرة أخرى.. ضحية الهلاك والخسران.. وهو يقول في قصيدته (تذكّار) (ص ١٩٨):

وَيَا حَبَّذَا لَوْ كُنْتُ فِي الْأَرْضِ مُعْجِزًا
تَتَمُّ لَهُ الْأَوْطَارُ كَيْفَ أَشَارَا
فَأَجْعَلَ هَذَا الْعُمْرَ سَعْدًا وَنِعْمَةً
لَنَا وَشَبَابًا دَائِمًا وَفَخَارًا

وَأُبْدِلْ نَوْرَ الشَّمْسِ مَا شَاءَتْ الْمَنَى
عَقِيقًا وَتَبْرًا سَاكِبًا وَنَضَارًا
وَأَنْظِمَ مِنْ زَهْرِ الدَّجَى لَكَ خَاتَمًا
وَتَاجًا وَعِقْدًا فَآخِرًا وَسَوَارًا
وَأَصْنَعَ نَوْطًا بَاهِرًا مِنْ هِلَالِهَا
وَأَنْسَجَ مِنْ غَزْلِ الضِّيَاءِ دَثَارًا
وَلَكِنِهَا الْأَمَالُ سِلْعَةٌ خَاسِرٌ
وَقَدْ أَصْبَحَتْ سَوَاقُ الْوُدَادِ بَوَارًا

وهكذا أخضع الشاعر الطبيعة كلها لآماله.. وما كان هذا إلا في الوهم أو هو في الحلم.. منسوجًا ذلك من نور الشمس، ونجوم الليل، وغزل الضياء.. ليصنع في معامل التبر التاج والعقد الفاخر والسوار، والنوط الباهر والدثار، تشرق به صاحبه مع كل إشراقه شمس، أو إطلالة نجم، ولكنها الآمال التي عرفناها.. لا يعرف منها الواقع إلا الخسار والبوار.. وما بعد هذا من مزيد.. إذا كنا لا نزال نبحث عن السعادة أو ما يسميه هو هنا النعيم.. وهو يقول (ص ٢٠٤ - ٢٠٥):

هُنَا هُنَا عَالَمُ النَّعِيمِ
نَعَمٌ، وَلَكِنْ بِي وَجِيبَا
مَا لِلْأَسَى الْمُقْعِدِ الْمُقِيمِ
عَاودَنِي عَوْدَةُ الْمُذِيبَا

فالشاعر يرى عالم النعيم حافلًا بالسعادة.. فإذا نظر إلى نفسه ليرى ما ينعم به لم يجد إلا الحزن في البيت الأول.. فإذا انتقل إلى البيت الثاني وجد الأسى قاعدًا مقيمًا يعاوده فيذيب قلبه مع أن العالم من حوله يحوطه النعيم الذي لا يلحق به منه سوى السقم والذل والأسى.. فيقول:

تَمَلُّوا مِنَ الْأَسْقَامِ وَالذَّلِّ وَالْأَسَى
نَعِيمًا وَخَوْضُوا الْمُفْنِيَاتِ غَمَارًا

فكما رأينا من قبل صور القلوب داميات يتصبب منها الدم، ورأينا النفوس ذاكيات مشتتة بالشرار.. نجد بعد ذلك هنا هذه الصورة الممتدة إلى خوض غمار المفنيات.. حيث تبدو صورة النعيم.. وقد ثقلت به أثقال السقم بل هي الأسقام وقد ضمَّ إليها الذلَّ والأسى مجموعاً ذلك كله في سلة واحدة.. وكان هذا عند الشاعر هو النعيم بعينه.. لا شيء سواه.

يقول هذا وهو يخاطب أحباءه الذين عرفناهم من قبل.. وقد رأوا شقاءه منذ أفاق من الهوى.. وأعجب ما في الأمر أنه لم يكن قد أفاق بعد، إن هو إلا الوهم الذي غلب عليه.. لكنه كان يسعى من وراء اللاشعور إلى أن يقضي حياته إلى نهايتها في البكاء.. وقد كان.

ومع هذا، فما كان للشاعر خلال هذه الفترة بطبيعة الحال أن يفقد الأمل كله، على الرغم من شدة وقع الآلام، وثقل الأحزان على قلبه. فقد كان من الطبيعي أيضاً أن يلمع أمام عينيه بريق أمل يتلألأ هنا أو هناك لإنقاذ ما قد يطفو على السطح من سعادة، بعيداً عن عيون الوشاة والحساد. ولعله في مثل هذا يقول مخاطباً صاحبه (ص ٢٠٠):

كَذَبَ الْوَشَاةُ بِمَا ادَّعَوْهُ وَإِنِّي
أَوْفَى الْأَنَامِ بِذِمَّتِي وَعُهُودِي
لَا تُفَكِّنِيهِمْ مِنْ سَعَادَتِنَا الَّتِي
كَانَتْ قَدْ ذُيِّ فِي عَيْنِ كُلِّ حَسُودٍ
عُودِي إِلَى الصَّفْوِ الْقَدِيمِ فَإِنَّمَا
هُوَ بِالْوُدُودِ أَبْرُ وَالْمَوُودِ
عُودِي نَفِرُ كَجَانِيَيْنِ إِلَى الرَّبِّ
مُسْتَعَصِمَيْنِ بِرَايَةِ الْأُمُودِ
عُودِي تَرَجُّحُنَا الْأَرَائِكَ غَضَّةً
إِذْ نَعْقُدُ الْأَغْصَانَ عَقْدَ مُهُودِ

ولذلك يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: «والرومانتيكيون يتبعون (روسو) في اعتقادهم أن العاطفة الصادقة في الحب هي السعادة، ولا سبيل إلى نشوان هذه

السعادة في الاختلاط بالناس، بل في الخلوة الهنيئة مع الحبيب حيث لا رقيب سوى الضمير الطاهر العفّ» (الرومانتيكية ص ١٤٥) ولا يكاد الشاعر في أبياته السابقة وفي أمثالها إلا تابعاً لروسو، وهو الغارق في رومانسيته إلى أذنيه.

ولكن كان الألم في الوقت نفسه هو الذي يجوس ربوع هذه السعادة.. وكأنّ الشاعر يسعى إليه سعياً.. على نحو ما شهدنا بعض صور ذلك.. باعتبار لذة الألم مدعاة لسعادة من نوع خاص أقرب ما تكون إلى الشقاء.. يريد الشاعر أن يعيش في ظلاله.. كأنه لا يرضى فيها إلا بقبوله لاقتراف ذنب دون ذنب جناه.. بل يرضى فيها بالظلم، ويؤثره على الإنصاف.. إذا لم يكن للميزان القسط سبيل يصل منه إلى صاحبه فيقول (ص ١٨٨):

فَلْيَكُنْ مَا اقْتَرَفْتَهُ أَنْتِ ذَنْبِي
فَاغْفِرِي مَا جَرَى وَلَا مُتَعَتِّبِ

فهو يطلب غفران الذنب، ولا ذنب له، والأولى بذلك أن يغفر هو ذنب غيره.. وهو في كل حال راضٍ بالظلم الذي يؤثره.. كأنه هو الإنصاف نفسه.. فيقول (ص ١٩١):

لِكِ الْأَمْرِ إِنْ أَنْصَفْتَنِي فَكَفَى غُنْمًا
وإِنْ تَظَلَّمِي فَالْحَبُّ شَاءَ وَلَا إِثْمًا
ولكنني أخشى ارتيابك في الهوى
فإني إذن من دونه أُوْثِرُ الظُّلْمًا

ونصل من ذلك إلى ألم هذا الظلم، وشدة وقعة على المظلوم.. وقت الموت، أو هو القتل بعينه.. ولكنه «يلدّه وهو يقتله» كما يقول (ص ٢٠٣):

وَبِي هَوًى فِي حَشَى سَقِيمٍ
يَلْدُهُ وَهُوَ يَقْتُلُهُ
كَالنُّورِ يَفْتَرُّ لِلنَّسِيمِ
مِنْ حَوْلِهِ وَهُوَ يُشْعِلُهُ

كأنه السقم الذي عرفناه مرةً أخرى داءً للعصر في شعر الرومانسية جمعاء.. فهو السقم القاتل في الأحشاء لتلدّه به الأحشاء ممتدّاً لا نهاية له، لو كان بعد القتل

امتداد.. وتنبتق صورة التشبيه الرائع حيث يتبلور الموقف في صورة النور الذي يشعله
النسيم نازلاً ملتهية، فيبتسم لها النور وهو يحترق بها برداً وسلاماً.. بل إن الصور
للتابع منبثقة من هذا المعنى حتى ليقول (ص ٢٠٠):

يا وردة يرتاح جانيها وإن

دميت يداً بشوكها الممدود

كأن السعادة هذه المرة لا تكمن في رؤية سرايبها.. متألئاً ماؤه من قريب أو بعيد
ولكن الماء هنا قد تحول إلى دماء - وقد دميت يداها - من حيث يلتد بالجرح.. طالما
كانت وراء وردة - يجني منها هواها أو شذاها.

وما كان للموقف أن يكتفي بالجرح أو بالدم أو بالألم وحده.. فقد تناثرت أشلاء
الموت في ساحة السعادة في قصة عاشقين حتى ملأت هذه الساحة كلها.. مما رأينا
صوراً منه ما زالت تتوالى نابعة من الوجدان. فترتسم بها اللوحة بعد الأخرى.. حتى
لكأن الشاعر المحب لمحبوبه، لا يشارك هذا الحب أو لا ينافسه إلا حب الموت.. يسعى
إليه.. ويستغيث به عند الحاجة وما أكثر ما تتكرر الحاجات.. يقول (ص ١٩٢):

ولو لم تكن في الموت سلوى أخافها

لأحببت حتى الموت فيك ولو ذماً

كأنه هو راغب في الموت متطلع إليه.. لا يكاد يخشى إلا أن يكون فيه السلوان
الذي لا يرتضيه.. بل إذا ما كان في الألم لذة حسبما رأينا.. فإن في طعم الموت لذة
أخرى أشهى وأطيب.. حين يقول (ص ٢٠٧):

لئن كان موت في مقبل ثغرها

سأشقه منها شهياً مطيئاً

وإذا ما ألحت عليه صورة الموت.. كان لا بد أن تستتب صور القبر تستقبله
مرحبة به فيقول (ص ٢٠٧):

فإن ساءنا دهر أثيرم بفرقة

فزعنا إلى قبر رحيم فقرباً

وأحبب بهذا الوصل بعد انفصالنا
ويا موت أنت المستغاث فمرحبا

فهذا فرق ما بين الدهر والقبر، إذا ما فرق الدهر بينهما، سعى القبر إلى
جمعهما.. فكانت رحمة القبر أطيب من قسوة الدهر، أو كان المثول في القبر أخف
من الخضوع لليأس.. حيث يقول (ص ١٨٨):

بَلَّغْنَا الْيَأْسَ مَرْحَلَةً
وَنَبْلُغُ بَعْدَهَا الْقَبْرَ

ويبقى السؤال الذي لا يزال يبحث عن إجابة.. وإن ظهرت له صور تتعدد وتتنوع
من قبل.. ماذا كان قدر تلك السعادة الذي شهدته فترة سعادة الحب من قصة عاشقين
التي ضمها الفصل الأول منها قبل أن يصل إلى شقاء الحب الذي احتواه الفصل الثاني؟
والشاعر هو الذي يقول عن حياته في هذه الفترة التي لا يزال يحياها (ص ٢٠٣):

فَاعْتَمَتْ بَعْدَهَا حَيَاتِي
مِنْ ذَلِكَ الطَّلَعِ السَّعِيدِ
وَصِرْتُ أَمْشِي إِلَى مَمَاتِي
فِي ظُلْمَةِ الْبَائِسِ الطَّرِيدِ

وأقول: لم يبقَ من ذلك كله إلا الفرحة الكاذبة التي ختمت بها قصيدته (تكذيب
النبا.. وقد بشره بشفاء صاحبه أصدقاء أرادوا تسكين جزعته).. فإذا بخطاب الفرح
يتوالى خمس مرات في مطلع كل بيت من الأبيات من هذه القصيدة الأخيرة.. ليقول
في مطلعها (ص ٢٠٧):

يَا فَرَحًا بِالرَّبِيعِ وَالزُّهْرِ
وَالْجَدُولِ الْمُسْتَظِلِّ فِي الْخَمْرِ

ويقول:

أَهْلًا بِشِيرِ الشِّفَاءِ قُلْ وَأَعِدْ
مَا شِئْتُ تَفْصِيلَ ذَلِكَ الْخَبَرِ

ويقول (ص ٢٠٨):

لَمْ يَكُ فِي الْعَمْرِ لِي سِوَى وَطَرٍ
فَمَا أَبَالِي إِذْ انْقَضَى وَطَرِي

وما كان فرحاً ولا كان شفاء.. ولكنه الموت الذي يبدأ به الفصل الثاني من حكاية عاشقين عن شقاء الحب.. ليقدم الشاعر له بقوله: «اشتدَّ المرض على الفتاة، ونُعِيَتْ إلى محبِّها، فبكى واستبكى عليها بالقصائد التالية».. وتكون أولها خماسية مطولة، عنوانها «مثال في مرآة» لتبدأ بقوله (ص ٢٠٩):

مَنْ بِالْمُنُونِ لَوَالِيهِ صَبَّ
ذَاكِي الْأَضَالِعِ مُقْلَقِ الْجَنْبِ
لَيْتَ الرِّزِيئَةَ فِيكَ أَوْدَتْ بِي
فَنَجَوْتُ مِنَ الْمَيِّ وَمِنْ كَرْبِي
وَفَزَعْتُ مِنْ نَفْسِي إِلَى رَبِّي

وأقول: لو كان الشفاء الذي ما كان إلا سراً.. ممتداً بالسراب الذي كان قبله.. قد أراد الله له أن يتم لينعم بعده بالسعادة.. لكان الشعر قد خسر الخسارة الكبرى بنزعه الأنانية - تلك القصائد الوجدانية الرائعة التي نظمها في مناسبات عديدة طوال فترة امتدت بعد حكاية عاشقين - بفصلها الأول والثاني بما يزيد على أربعين عاماً.. والتي أضاف بها إلى حركة التجديد في الشعر العربي الحديث تلك التجارب الشعورية الرائدة التي دفعت التيار الوجداني إلى شواطئ ما كانت لتبلغها بدونه وهو ما تشرحه الدراسة المقبلة التي شغل بها صاحبها خلال خمسينيات القرن الماضي عن «التجديد في شعر خليل مطران».

والله ولي التوفيق

سعيد حسين منصور

مارس ٢٠١٠م

الفصل الأول

حياته وعصره

القسم الأول

حياته وبيئته

ولد «خليل عبده مطران» في مدينة «بعلبك» بلبنان في شهر يوليو عام ١٨٧٢ من أسرة عربية مسيحية تعرف بآل مطران. ويرجع أصلها الى الغساسنة الذين كانوا يحكمون جزءاً من الشام منذ الجاهلية^(١). ونشأ «خليل» في جو عائلي هادئ، ورُبي تربية مثالية قديمة وذلك لما عرف عن أبيه من استقامة وتمسك بتقاليد أسرته العريقة وأخلاقها، وأمه التي نشأت أبناءها على الحرية والجرأة والاعتماد على النفس. وكان لهذه التنشئة الأثر المباشر في إفراح المجال أمام الطفل ليعبر عن أوجه نشاطه وحيويته وانفعالاته كما يشاء، من ذلك ما حدث له حين بدأ يتعلم ركوب الخيل وهو لما يزل صبيّاً صغيراً، وما قام به من مغامرات في السباق مع أعمامه وأصحابه الذين يكبرونه سنّاً مما أدى إلى سقوطه مرةً من فوق حصانه، فتتكسر ضلوع صدره ويتهشم أنفه، ويبقى أثر ذلك ظاهراً على أنفه المشوه طول حياته.

وقد كان لمثل هذه الحوادث في طفولته أثر كبير في خلق صفة المعاودة والمراجعة في نفسه، فتلازمه وتصبح عنصراً هاماً من عناصر شخصيته. وفي هذا يقول مطران: «في المعاودة وحدها تاريخ تكون شخصيتي، فقد كان هنالك عاملان يفعلان في نفسي: شدة الحساسية ومحاسبة النفس، ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسي على نمط خاص»^(٢).

(١) الكتاب الذهبي لمهرجان خليل مطران ص ٢٦٥ - حبيب المعوشي.

(٢) خليل مطران شاعر العربية الإبداعية - الدكتور إسماعيل آدم ص ٦٤.

وبدأت مرحلة التعليم فأُرسل إلى الكلية الشرقية في «زحلة» حيث تلقى علومه الابتدائية ثم أُرسل إلى «بيروت» حيث ألحق بالقسم الداخلي من الكلية البطريركية للروم الكاثوليك، وفيها حصل على قدر من الثقافة المتنوعة وجمع بين دراسة الأدب العربي وبين دراسة اللغة الفرنسية وآدابها. وكان من أساتذته آل اليازجي الذين عرفوا بتمكنهم من اللغة العربية وآدابها وأصولها وفروعها، وخاصة «إبراهيم اليازجي» الذي كان له أثر كبير في توجيه مطران إلى التزود بالثقافة العربية الخالصة. هذا وقد ظهر نشاط مطران الأدبي وهو لا يزال طالباً، وقد ساعدته على ذلك البيئة العلمية التي كانت تحيط به خارج الكلية وداخلها، ففي الخارج كثرت الجمعيات والنوادي الأدبية، وانتشرت المطابع والصحف التي كانت تجد شيئاً من الحرية في الإعلان عن الأخبار، وإظهار الرغبة في الإصلاح الداخلي بالبلاد^(١)، أما في داخل الكلية فكانت تُمثّل الروايات والمآسي وكانت تقام المحافل الأدبية، حيث «يبحث الطلبة في بعض المشاكل التاريخية أو المسائل اللغوية والأدبية فيأتي كل منهم بما جادت به قريحته نظماً أو نثراً حتى يوفوا الموضوع حقه، ويبرزوا محاسنه من كل وجه»^(٢).

وهكذا قضى مطران فترة الدراسة في هذه البيئة التي تخلق المواهب وتغذيها، وكتب أول مقال له وهو طالب في جريدة (لسان الحال البيروتية)^(٣) ويشير إلى هذا في رثائه لمؤسس هذه الجريدة:

مَا أَنَسَ لَا أَنَسَ الْمَوَازِرَةَ الَّتِي
أَوَّلَيْتَنِيهَا فِي الزَّمَانِ الْخَالِي
أَيَّامَ يَبْتَغِ الشَّبَابُ عَزِيمَتِي
وَأَجُولُ فِي شَوَاطِئِ الْبَيَانِ مَجَالِي
وَأُرَى الْحَيَاةَ تَبَشُّ لِي فِيهَا الْمُنَى
عَنْ أَلْفِ تَغْرِ فِي حُرُوفِ مَقَالِي
فَرَعَيْتَنِي طِفْلاً وَأَيُّ مُهَيِّئٍ
لِتَقْدُمِ كَرَعَايَةِ الْأَطْفَالِ

(١) الآداب العربية في القرن التاسع عشر - لويس شيخو ج ٢، ص ٧٦.

(٢) المرجع السابق ص ٧٠.

(٣) مجلة سركيس - سليم سركيس - م ١٣ ج ٦ ص ٤١٣.

ومما أذكى قريحته ما كان يدور بين الأدباء والأساتذة من جدال حول المباحث اللغوية، كما حدث حين تدخل في الجدل الذي نشب بين أستاذة «إبراهيم اليازجي» وبين «عبدالله البستاني» مدرس البيان في مدرسة الحكمة، فانتصر لأستاذه وأثبت قوة في المناقشة وإظهار الحجّة. وكان اشتراكه في هذا البحث دافعاً للتمكن من اللغة العربية ونحوها، كما كان سبباً في بدء شهرته الأدبية^(١).

وبدأ مطران ينظم الشعر في هذه الفترة أيضاً، فكتب قصائد حافظ فيها على الصياغة العربية التقليدية، كما ظهر منها تأثره بالثقافة الفرنسية التي فتن بها منذ هذا الوقت. ومن ذلك قصيدته التي استبقاها في ديوانه من شعر هذه المرحلة وعنوانها (١٨٠٦ - ١٨٧٠)، وموضوعها فرنسيٌّ يدور حول حروب الألمان والفرنسيين ووصف لمعركة «بيننا»، وانتقام الألمان بدخولهم باريس. وتظهر من هذه القصيدة ملكة مطران الشعرية المبكرة، والقدرة الفائقة على الوصف والتصوير، والتوفيق في الجمع بين الثقافتين العربية والفرنسية، والجمع كذلك بين الأغراض والموضوعات الجديدة وبين الصياغة العربية التقليدية. إلا أن أستاذه اليازجي حاول أن يرده عن هذه الطريقة الجديدة في الشعر قائلاً: «كيف يجوز أن يرد في شعرك العربي لفظ نابليون^(٢)».

وذاعت شهرة مطران بعد تخرجه من الكلية، فقد شارك في الأحداث السياسية والاجتماعية في بيروت، وكانت الشام في ذلك الوقت من أولى البلاد العربية التي تأثرت بروح الثورة الفرنسية ومبادئها ومفكرها^(٣) وذلك لأنها كانت أشد أجزاء الدولة العثمانية تعرضاً لتلقي الروح الغربية والمؤثرات الأوروبية^(٤) فكتب مطران شعراً ثورياً ينادي فيه بالحرية ويهاجم فيه استبداد الترك وحكم السلطان «عبد الحميد» مقتنياً أثر أستاذه الذي كان يدعو إلى الحركة القومية العربية بمثل هذا الشعر الذي ذاع بين الناس:

(١) الكتاب الذهبي - إبراهيم سليم نجار ص ٣٠٥.

(٢) خليل مطران - ص ٦٦.

(٣) راجع الفكر العربي الحديث - رثيف الخوري ص ٣٩ - ٩٤.

(٤) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر - الدكتور محمد محمد حسين ج ٢، ص ٨٨.

(تنبَّهوا واستفيقُوا أيها العَرَبُ)

فقد طمى الخطبُ حتى غاصتِ الرُّكْبُ^(١)

وعرف جواسيس السلطان عبدالحميد تمرد هذا الفتى على العثمانيين وحكمهم، فأطلقوا على غرفته الرصاص، فأشار عليه أهله بالهجرة إلى باريس محافظة على حياته.

وكانت هجرة السوريين واللبنانيين في ذلك الوقت في ازدياد مستمر نتيجة اضطراب الأمن في أواخر العهد العثماني، إذ كان النزاع الطائفي على أشد حالاته بين المذاهب الدينية المختلفة، وكانت معظم هذه الهجرات تتجه إلى أمريكا أو إلى مصر. ولكن مطران وهو في الثامنة عشرة من عمره كان لا يزال محتاجاً إلى مواصلة الدرس، فغادر وطنه قاصداً باريس، وكانت يومئذٍ هي الأم الروحية في نظر كثير من مسيحيي لبنان، كما كانت موئلاً لفئة من الثائرين على الدولة العثمانية ممن تحتضنهم فرنسا وتشجعهم توسلاً إلى ما تطمح فيه من تدعيم نفوذها في الشام. وفي طريقه مرّاً بالاسكندرية حيث مكث بضعة أيام اتصل فيها بصاحب جريدة الأهرام «سليم تقلا»، وكان من أساتذة المدرسة البطريركية التي درس فيها مطران، فساعده في مقابلة الخديوي والتعرف عليه، ولا شك أن هذه الأيام التي قضاها في الاسكندرية قد تركت أثراً طيباً في نفسه، مما سيدفعه إلى العودة إليها مرة أخرى، وفي طريقه إلى فرنسا مرّاً بتونس حيث قضى فترة قصيرة.

وفي باريس عاش مطران سنتين انكبّ فيهما على دراسة الأدب الفرنسي، وقراءة آثار كبار الشعراء والأدباء وخاصة الرومانسيين وفي مقدمتهم «هيجو» و«موسيه». كما كان له نشاط سياسي واتصال برجال الحركة الوطنية التركية من أعضاء (جمعية تركيا الفتاة)، فكان يحضر جلساتها حيث كانت تنظم الجهاد من أجل الدستور وإصلاح الجامعة العثمانية، مما أثار الشكوك حوله، فبدأت السفارة التركية تراقبه وترصد له الجواسيس، وتؤلّب عليه السلطات الفرنسية، وكانت هذه هي المرة الثانية التي يشعر

(١) الشيخ إبراهيم اليازجي - عيسى سابا ص ٥٥.

فيها مطران بمحاربته في حريته والتضييق عليه من السلطات التركية^(١). وقد كان لمثل هذه الحوادث أثر كبير في شخصيته، إذ سنراه بعد ذلك يعيش طوال حياته في مصر محايداً، فيقف موقف الحذر والحيطه والتحفظ إزاء تقلبات السياسة المصرية، ونزاع الأحزاب وتتابع الأحداث المختلفة.

ولم يعد مطران يستطيع بعد ذلك البقاء في باريس، فأخذ يستعد للرحيل عنها بعد أن ثقلت عليه، ويجد نفسه بين أمرين، إما أن يسافر إلى أمريكا الجنوبية حيث تهاجر جاليات كثيرة من أبناء وطنه، وحيث الامتيازات المغرية التي تقدمها الحكومة لتشجيع المهاجرين، وحيث الفرص المهيأة لجمع الثروات الضخمة، والراحة في كنف الحياة الرغدة. وإما العودة إلى مصر فيعيش قريباً من وطنه ليتمكن من تحقيق آماله في بلد عربي توجد به كذلك جاليات كثيرة مهاجرة من الشام، ولها نشاط كبير متنوع في جميع مرافق الحياة المصرية وخاصة في الصحافة التي كانت توجه الرأي العام وتؤثر عليه. ويتردد مطران ثم يقرر العودة إلى مصر، بعد أن ينال قسطاً من تعلم اللغة الإسبانية التي تستعمل في أمريكا الجنوبية.

ويصل إلى الإسكندرية في صيف عام ١٨٩٢ وقد بلغ العشرين من عمره. وتلعب مصادفات الحياة دورها في حياته، إذ سمع بوفاة «سليم تقلا» صاحب الأهرام وكان يحفظ له الكثير من الود والإخلاص في نفسه، كما كان يعلق على معرفته الكثير من الآمال. يقول مطران:

«لهذا كان خبر وفاة الرجل صدمةً عنيفةً لي، وبلغني أن النية متجهة لإقامة حفلة جناز على روح الفقيد في الاسكندرية. وقبل إقامة حفلة الجناز بيوم واحد شعرت بدواعي الشاعرية تتحرك في نفسي، فمسكت القلم وكتبت في سرعة بضعة أبيات في رثاء الرجل، فلما كان الحفل - وكان يجمع أعيان مصر وكبار رجالاتها - تقدمت إلى الحاضرين، وألقيت كلمة تأبين للفقيد، عدت فيها مآثره، وذكرت فيها ما أعرف عنه، وتدرجت من ذلك إلى إلقاء مرثاتي، ويظهر أن كلمتي كان لها وقع عظيم عند

(١) خليل مطران ص ٦٨.

الحاضرين، كما أنها كانت سبباً لتعريفي ببشارة تقلا الذي أظهر ترحيباً كبيراً بي، وسرعان ما شملني برعايته وأولاني عملاً في تحرير الأهرام قمت بأعماله على الوجه الأكمل. فكان منه أن قدّر نشاطي وإخلاصي في العمل فندبني للقاهرة نائباً عنه فيها، وذلك لأن الأهرام كانت تصدر في ذلك الحين بالإسكندرية»^(١).

وكان الخديوي عباس قد تولى عرش مصر في عام ١٨٩٢ وقام بزيارة رسمية للآستانة، فاختار بشارة تقلا خليل مطران نائباً عن جريدة الأهرام لمرافقة الخديوي، ولم يحل دون زيارة مطران لتركيا ما كان قد عرف عنه من التمرد والثورة، إذ استطاع بعض ذوي الأمر إصلاح الأمور بينه وبين رجال السلطة التركية.

أما انتداب مطران إلى القاهرة نائباً عن الأهرام فقد كان بعد عودته من رحلته، وكان في أثناء عمله في تحرير الأهرام كما يقول يساعد في تحرير جريدة المؤيد مع صاحبها «الشيخ علي يوسف»^(٢). ورغم الصعوبات التي كانت تعترضه في الصحافة ظل يعمل بنجاح في الأهرام مدة سبع سنوات حتى عام ١٨٩٩. ورغب إليه صاحبها في أن يتولى رئاسة تحريرها، ولكنه رفض حتى يحفظ لنفسه حريتها في التفكير والعمل^(٣). «وكان يكتب كل أسبوع مقالاً في السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد أو الأدب، وكان لمقالاته هذه صداها الكبير في المجتمع المصري، وذلك لأنها كانت تكتب بطريقة جديدة، فقد كان يغلب عليها التدقيق والتحقيق وتتخللها نزعات تأملية واتجاهات علمية. وكتابات الرجل السياسية كانت تكشف عن اتجاهاته الإنسانية ونزعاته الإصلاحية. ويظهر أن مطران تأثر بالنزعة الغالبة في مصر من التشيع لفكرة الجامعة العثمانية، وذلك واضح من المقالات التي كان يكتبها معلقاً بها على حوادث الدولة العثمانية وسير الشؤون والأحوال فيها»^(٤).

أما مقالاته الخاصة بالشؤون والحوادث المصرية فقد كان يسير فيها على سياسة الحيطة التامة والتحفظ حتى لا يتهم بممالة فريق دون آخر، وذلك لما عرفنا

(١) خليل مطران ص ٧٣.

(٢) مجلة الهلال م ٣٦ ، ص ١٠٣٥ يوليو ١٩٢٨.

(٣) خليل مطران ص ٧٣، ٥٤.

(٤) المرجع السابق ص ٧٣، ٧٤.

عنه كما ذكرنا من صفة المعاودة والمراجعة، ولشعوره كذلك بالانعزال، وأنه دخيل في المحيط المصري^(١). ولكنه بعد ذلك لم يخف إعجابه وحبه لمصطفى كامل وتأييده لكفاحه وميله إلى الحزب الوطني، وقد ظل ينتصر لمبادئ هذا الحزب مما أقلق بعض رجال الحكومة المصرية، فاستدعاه رئيس الوزراء وتوعده بالنفي، فخرج مطران ثم أرسل إليه هذه الأبيات:

(أنا لا أخاف ولا أُرَجِّي
فرسي مؤهبة وسُرْجِي
فإذا نَبَا بِي مَتْنُ بَرٍّ
فالمطِيَّةُ بِطُنْ لُجٍّ
لا قولَ غيرِ الحقِّ لي
قولُ وهذا النهجُ نهجي
الوعدُ والإيعادُ ما
كانا لَدَيَّ طريقَ فُلْجٍ)

وإلى جانب عمله في ميدان الصحافة كان ينظم الشعر في أوقات فراغه وظهرت له قصائد في مجلة الموسوعات التي صدر العدد الأول منها في نوفمبر ١٨٩٨^(٢)، ومجلة أنيس الجليس التي صدرت في يناير ١٨٩٨ ونشر بها كثيراً من شعره^(٣).

وفي عام ١٨٩٩ - وبعد سبع سنوات - ترك عمله بالأهرام ليتفرغ لشؤونه الخاصة، ويعنى بأعماله الأدبية. وسافر في صيف ذلك العام للاستشفاء والراحة في سوريا حيث قضى أربعة أشهر، أعاد فيها ما بين نفسه وبين بيئته التي نشأ فيها وألهمت وجدانه. ويقف عند «بعلبك» مدينة الشمس التي جمعت بين جمال الطبيعة وروعة الآثار التي تكشف عن حضارتها الفينيقية القديمة. يقف الشاعر أمام هذه البيئة التي خلقت في نفسه الشعر ليجدد ذكرياته فيقول:

(١) خليل مطران ص ٧٤.

(٢) انظر قصيدة مقتل بزرجمهر بمجلة الموسوعات أبريل سنة ١٨٩٩ ص ٣٤٤.

(٣) انظر أول قصيدة نشرت لمطران بها (شهيد المروءة وشهيدة الغرام) - م ١ ج ٦.

إِيَّاهُ أَثَارَ «بَغْلَبَك» سَلَامٌ
بعد طول النُّوى وبُعْدِ المَزارِ
.. نَكْرِينِي طفولتي وأعيدي
رِسْمَ عهدٍ عن أعْيُنِي مُتَوَارِي
.. يَوْمَ أَمْشِي عَلَى الطُّلُولِ السَّوَاجِي
لا افْتِرَارُ فِيهِنَّ إِلَّا افْتِرَارِي
نَزَقًا بَيْنَهُنَّ غَرًّا لَعُوبًا
لَاهِيًّا عَنْ تَبَصُّرٍ وَاعْتِبَارِ
مُسْتَقْلًا عَظِيمَهَا مُسْتَخَفًّا
مَا بَهَا مِنْ مَهَابَةٍ وَوَقَارِ
.. كَفَرَاشِ الرِّيَاضِ إِذْ يَتَبَارَى
مَرْحًا مَا لَهُ مِنْ اسْتِقْرَارِ

ويعود مطران من رحلته ليتفرغ لأعماله، فينشئ مجلة أدبية نصف شهرية سماها «المجلة المصرية» صدر العدد الأول منها في أول يونيو عام ١٩٠٠، وقد بقيت سنتين ونشر مطران فيها شعره بجانب شعر شوقي وحافظ وصبري. وكانت شهرته الأدبية كشاعر قد ذاعت في مصر. وكان يعاونه في إصدار المجلة أخوه جورج مطران الذي كان يترجم القصص عن الفرنسية ويحرر المقالات التجارية. أما مطران فقد نشر فيها عددًا من قصائده بعد تعديلها، وكتب فيها أيضًا عددًا كبيرًا من المقالات في الأدب والنقد والتاريخ، جمع فيها بين الثقافة العربية الأصيلة والثقافة الأجنبية. وقد قسّم المجلة إلى عشرة أقسام في الأدبيات والتاريخ والآثار والقضاء والزراعة والاقتصاد والمباحث الفلسفية والصحة والأنباء العلمية والتعريب والتلخيص، مما يكشف عن اتساع ثقافته وغزارة اطلاعه، كما أنه تجنب فيها البحث في الدين والسياسة^(١).

وبقيت المجلة المصرية عامين ثم توقفت عن الظهور، ولكن مطران عاد إلى إصدارها بعد فترة طويلة، فقد ظهر المجلد الثالث في يناير عام ١٩٠٩ بعد إلحاح

(١) المجلة المصرية م ١ ج ١، ص ١ - ٣ - يونيو ١٩٠٠.

الأصدقاء والقراء عليه، وقد جعلها أسبوعية، وغيّر موقفه الأول، فأباح فيها تناول المسائل السياسية وشرح فيها خطته السياسية التي يسير عليها. يقول «نحن جلائيون دستوريون موالون للجناب العالي الخديوي. محتفظون بسيادة الدولة العلية. راعون للمعاهدات التي ارتبطت بها مصر من قبل. داعون إلى توسيع اختصاص المحاكم المختلطة بحيث تنظر في الجنايات. راغبون في حرية التعليم وتعميمه ومجانيته. منادون بإكرام النزيل العامل، غير العاقل ولا الباهل. كارهون للعنف كرهنا للضعف وفتور العزم في تقاضي الحق. تجتمع خطتنا في جملة نرجو أن تثبت في ذهن كل حرّ صادق الوطنية من المصريين على اختلاف الملل والنحل، ألا وهي: أطلب الاستقلال كأنه قريب، واعمل له كأنه بعيد»^(١).

ولم يستمر صدور المجلة فقد توقفت للمرة الثانية بعد قليل. أما جريدة الجوائب المصرية، فقد أصدرها مطران في فبراير سنة ١٩٠٣ وهي جريدة يومية شاملة للموضوعات السياسية والأدبية والمالية. ويبين في مقدمتها أن محرريها من أبرع الكتاب الناشئين على مكارم الأخلاق. يقول «نبیح المقالة الأولى لكل ذي رأي سواء وافق رأينا أو خالفه، والتبعة في هذه الفصول على كتابيها. على أننا لا نستجيز ولا نجيز كتابة كلمة يغضّ فيها من شأن رجل، إلا إذا كان ما يُذمّ من عمله هو القاضي عليه وسنتحاشى جهدنا إظهار أحد في صحيفتنا بغير مظهره العام»^(٢).

ولكننا نجد كثيرًا من المقالات في الجريدة بإمضاءات غامضة، ويبدو أن بعضها لمطران نفسه، إذا كان في بعض الأحيان يصرح بإمضائه، وفي البعض الآخر يتوارى تحت إمضاء (مرشد) أو (مراقب) أو (باحث) أو (سميع)، وهي تتناول نقدًا للنواحي الاجتماعية والأدبية والسياسية، ونجد مقالات أخرى بإمضاء (عثماني) أو (محب للإصلاح)، وتتناول موضوعات سياسية. ويشير مطران إلى ذلك بقوله: «لا تُسألُ الجريدة عما يرد في المقالات الموقع عليها بأسماء أصحابها، أو بإشارة إلى أسمائهم من الآراء والأفكار، أما مقالات الجوائب الخاصة فلا توقيع عليها أو يوقع عليها باسم المدير»^(٣).

(١) المجلة المصرية م ٣ ج ١، ص ٣ - يناير ١٩٠٩.

(٢) جريدة الجوائب المصرية م ١ ع ١ ص ١ فبراير سنة ١٩٠٣.

(٣) المرجع السابق م ١ ع ٤١ ص ١ - مارس سنة ١٩٠٣.

ولم يستمر عمل مطران في الصحافة بعد ذلك، فقد ترك إدارة جريدته وإصدارها لبعض زملائه ليتفرغ للعمل في الاقتصاديات. واكتفى بكتابة بعض المقالات في صحيفة الوطن - وهي صحيفة طائفية قبطية - وفي جريدة اللواء. ويروي مطران قصة اشتغاله بالصحافة اثنتي عشرة سنة قبل أن ينتقل إلى العمل في الاقتصاديات، مبيئاً الأسباب التي دفعته إلى هجرها، ومن بينها ما كان يظهره المشتركون والأصدقاء في ذلك الوقت من المن والتذكير بالجميل، إذ كان دافع الاشتراك يعدُّ نفسه صاحب فضل في حياة الجريدة. فصمم مطران إزاء هذا على اعتزال الصحافة حتى أتاحت الفرصة فخرج من ميدانها، فوهب جريدته وباع مطبعته عام ١٩٠٤^(١) وتفرغ للأعمال المالية في التجارة والاقتصاد ومضاربات البورصة. وكانت له ثقافة واسعة في هذه الشؤون كما سنرى. ولكن هذه الثقافة لم تستطع أن تجنبه المصير الذي انتهى إليه بخسارة كل ما يمتلكه من مال عام ١٩١٢. وكانت صدمة كبيرة أورثته الألم واليأس الشديد، ففكر في الانتحار للهروب من الحياة مثلما كان يفعل كثير من أبطال القصص والمآسي الرومانسية التي اطلع عليها وتأثر بها في شعره، وكأنه يتمثلها حينذاك في حياته. فانعزل عن الناس في ضاحية عين شمس (مصر الجديدة) متأملاً الحياة بمنظار أسود وتشاؤم قائم. ولكن طبيعة المعادة ومواساة أصدقائه له خففت عنه ألم الصدمة بعد أن كتب قصيدته المشهورة (ساعة يأس) أو (الأسد الباكي) يصف فيها حالته هذه فيقول:

دَعُوْكَ اسْتَشْفِي إِلَيْكَ فَوَافِنِي
 عَلَى غَيْرِ عِلْمٍ مِنْكَ أَنْكَ لِي أَسِي
 فَإِنْ تَرَنِي وَالْحَزْنَ مِلْءُ جَوَانِحِي
 أَدَارِيهِ فَلْيَغْرُرْكَ بِشُرِّي وَإِنْسَانِي
 وَكَمْ فِي فَوَادِي مِنْ جِرَاحِ ثَخِينَةٍ
 يُحَجِّبُهَا بُرْدَايَ عَنْ أَعْيُنِ النَّاسِ

(١) الهلال م ٣٨ ج ٣ ص ٢٧٠ - يناير سنة ١٩٣٠.

وكانت تلك الحادثة وما عرف عن مطران من خبرة في شؤون الزراعة سبباً في تعيين الخديوي عباس له سكرتيراً مساعداً بالجمعية الزراعية الخديوية، فانتظمت شؤونه المالية بعد ذلك. وقد قدّر الخديوي عباس أيضاً جهود مطران ومكانته الأدبية فأنعم عليه في أغسطس ١٩١٢ بالسام المجيدي الثالث، وأقيمت له حفلة تكريمية كبرى في دار الجامعة المصرية عام ١٩١٣.

ولكن نشاط مطران لم يقف عند هذا الحد، فكان له نشاطٌ كبير من نوع آخر في شؤون التمثيل والمسرح. وقد بدأ هذا النشاط حين ترجم للفرقة الأولى التي أسسها (جورج أبيض) عام ١٩١١ مسرحية عطيل «أوتللو» لشكسبير^(١) ومُثِّلَت في دار الأوبرا في مارس ١٩١٢. ثم ترجم رواية «ماكبث» و«هملت» ثم «تاجر البندقية»، ولكن لم يُمثَّل على المسرح غير الروايات الثلاثة الأولى، وكان التمثيل في معظم الأحيان فاشلاً، فقد فشل (جورج أبيض) نفسه في تمثيل دور «هَمَلِت»^(٢). وقد قيل إن مطران ترجم بقية روايات شكسبير: العاصفة وريتشارد الثالث، والملك لير، ويوليوس قيصر^(٣). ولكنها لم تُطبع. كما كتب مسرحية القضاء والقدر.

وكان مطران يرفع شؤون المسرح، ويعمل على رفع مستواه إلى جانب الترجمة العربية. فقد أسهم في تأسيس (شركة ترقية التمثيل العربي)، وأقيم حفل افتتاح مسرحها في سبتمبر عام ١٩٣٠، وتحدث فيه مطران عن تاريخ الحركة المسرحية^(٤)، وكان هذا النشاط المستمر دافعاً إلى تعيينه مديراً للفرقة القومية التي أنشأتها الحكومة عام ١٩٣٤. ولم يصرفه عن تحمُّل عبء هذا العمل الشاق ما قام في سبيله من عقبات، وما وجّه إلى الفرقة ومهمتها من حملات على صفحات المجلات والصحف^(٥).

(١) مسرحية عطيل - ترجمة مطران ص ٣.

(٢) محمد تيمور حياتنا التمثيلية - فصل محاكمة مطران ص ١٠٩.

(٣) توفيق حبيب - الهلال م ٣٦ ص ٢٠٣ - ٢ ديسمبر سنة ١٩٢٧.

(٤) الكتاب الذهبي ص ٦٦ - زكي طليمات.

(٥) مجلة الرسالة م ٧٤، ٢٨٨، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٣٠١، بقلم ابن عساكر.

وفي صيف عام ١٩٢٤ سافر مطران في رحلة إلى سوريا ولبنان بدعوة من الجامعة الأمريكية هناك حيث أقيمت له حفلات كثيرة، وألقى في حفل الجامعة ملحمة «نيرون». وواصل الشاعر بعد ذلك نشاطه الأدبي، وانتخب رئيساً لجمعية أبولو في أكتوبر ١٩٣٢ بعد وفاة شوقي رئيسها الأول^(١). وقد أنعمت عليه الحكومة المصرية برتبة البكوية من الدرجة الأولى مكافأة على خدماته للأدب والفن، وذلك بمناسبة الاحتفالات التي أقيمت له في مارس ١٩٤٧.

وهكذا نرى أن حياة مطران كانت حياة طويلة حافلة بالنشاط. «والواقع أنه عاش عيشتين: عيشة مادية في عالم الواقع، تتوضح صورتها في جهاده في الأعمال المادية والاقتصادية والزراعية، وعيشة ذهنية تتظاهر في الحياة الشعرية التي عاشها. غير أن الحياة الذهنية كانت غالباً عليه، ولهذا لم ينجح مطران في حياته في عالم الأعمال، وهو نفسه يعترف بأنه لم يخلق للجهد العملي، وأن مملكته الحقيقية لا تخرج عن عالم الذهن»^(٢).

ولمطران أبيات يمجّد فيها العمل الدائب المتصل على مر الأيام، وكأنه يصور فيها حياته الطويلة الحافلة بالعمل، يقول:

يَظَلُّ المَرءُ في دُنْيَا
هُ مِنْ شُغْلٍ إِلَى شُغْلٍ
يُجِدُّ مُنَى وَيُخْلِقُهَا
عَلَى الْأَعْمَامِ كَالْحُلَلِ
وَمِنْ سَنَةٍ إِلَى سَنَةٍ
يُعَاوِذُهَا بِلَا مَلَلِ
فَمِنْ أَمَلٍ إِلَى يَأْسٍ
وَمِنْ يَأْسٍ إِلَى أَمَلٍ

(١) أبولو، م ١، ج ٣ ص ٢٨٨ - نوفمبر سنة ١٩٣٢.

(٢) خليل مطران ص ١٠٢.

ولا سَغْدٌ ولا سَلْوَى ولا مَجْدٌ سوى العمل

وتوفي مطران في مساء ٣٠ يونيو عام ١٩٤٩ بعد أن قضى في دنياه هذه سبعة وسبعين عاماً.

المرأة في حياته

عرف مطران المرأة في وقت مبكر من حياته، ويبدو ذلك من قصيدته «هل تذكرين» (ج ٢ ص ١٣٥)، التي يعبر فيها عن ذكريات حبه الساذج، ولهوه البريء أيام صباه، حين سحرته تلك الصويحبة التي زارت إحدى قريباته، فذهب معها لبيتزها في الروض، وقد ملكت عليه لبه، فلم تدع لقريباته مكاناً للهوى في نفسه، وهو إذ يصف جمال هذه الزائرة يستمد تشبيهاته من البيئة التي حوله:

«وَنَبِيهَةٌ» الْكُبْرَى تُرَافِقُنَا
مَجْهُودَةٌ ضَجَّتْ مِنْ التَّعَبِ
وَلَهَا صُويْحْبَةٌ تُرَافِقُنَا
حَسَنَاءُ كُلِّ الْحُسَنِ فِي أَدبِ
ضَحَّاكَةٍ كَالنُّورِ فِي الزَّهْرِ
رَقَّاصَةٌ كَالْغَصَنِ فِي الْوَادِي
كَرَّارَةٌ كُنُسِيْمَةِ السَّخْرِ
ثَرثَارَةٌ كَالطَّائِرِ الشَّادِي
صَنَعَتْ بِقَلْبِي صُنْعَهَا فَإِذَا
هُوَ يُنَكِّرُ الْقُرْبَى وَيَجْحَدُهَا
تَرَكَ الْهَوَى الْأَهْلِيَّ وَاتَّخَذَا
تِلْكَ الْغَرِيبَةَ عَنْهُ يَعْبُدُهَا
وَكِذَاكَ قَلْبُ الْطِفْلِ يَلْتَفْتُ
إِنْ يُلْفِ حَبًّا غَيْرَ مَا أَلْفَا

كالمطائر البيتيّ ينفلتُ

تبعاً لسانحةٍ بها شُغِفَا^(١)

ويصنع الصبي الولهان صورة عصفور من الصلصال، ويقدمه هدية لحبيبته العابرة، فتتناوله برقة وبقبول حسن، ويمر اليوم، وتتلأشى صورة مع الزمن، ولكن الذكرى تبقى في مخيلة الشاعر:

(يَوْمٌ تَقْضَى وَالْفِرَاقُ تَلَا

سَرَعَانِ مَا وَافَى وَمَا انْصَرَمَا

بِهَوًى تَوَلَّدَ فِيهِ وَائْتَهَلَ

فِي سَاعَتِيهِ وَشَاخَ وَأْنَعَدَمَا)^(٢)

ولكن لمطران قصة حب من نوع آخر، مرّ فيها بالتجربة الحقيقية والحياة الشعورية الصادقة للحب، وكان لها أثر كبير في حياته.. تلك القصة التي بدأت عام ١٨٩٧ وانتهت عام ١٩٠٣، والتي سجلها وأفرد لها مكاناً مستقلاً في ديوانه، وسمّاها «حكاية عاشقين»، وذلك «ليمكن تفهم حوادثها من الإشارات الشعورية، واستقراء وقائعها غير مبعة بين متفرقات كثيرة لا صلة لها بها» كما يقول في مقدمتها.^(٣) وقد عبر الشاعر في قصائد هذه الحكاية عن تجاربه العاطفية الصادقة في تحليل دقيق لدخائل ذاته وانفعالات قلبه ووجدانه. كما أنه يستمد معانيه وصوره وأخيلته من وحي هذه التجربة، ومن واقع حوادثها أكثر من استمدادها من قراءاته.. والقصة تبدأ في القاهرة في حديقة من الحدائق حيث لسعت نحلة وجنة صاحبه فتألّت واشتكت، وبدأ أول المعرفة على هذا الوجه الذي يذكره الشاعر^(٤).

وبدا حبها يثبت في قلبه منذ هذه المقابلة، ويبقى على إخلاصه ووفائه، ولا يلقاها إلا قليلاً حتى لا يُعرَف أمرُ حبهما، ويقضي فترة السعادة التي عبر عنها

(١) ج ٢، ص ١٣٧.

(٢) ج ٢، ص ١٣٩.

(٣) الديوان ج ١، ص ١٨٤.

(٤) الديوان ج ١، ص ١٨٥.

في الفصل الأول من القصة (سعادة الحب) كما جاء في قصائده «ليلة سعد» و«آدم وحواء» و«اعتذار» و«أشعة رنتجن»، ولكن الأمر لم يلبث أن عرف بين الأصدقاء فوشوا به عندها، وأدى ذلك إلى القطيعة والصد، كما عبر عن ذلك في قصيدة «مغاضبة»، واحتجبت عنه مدة، وكان الشاعر قد انتابه الهم والحزن، وملك قلبه الشوق، فيستعطفها بشتى الطرق، ولكنها تصاب بالمرض وتسافر لتستشفى، ويتألم الشاعر لذلك، ويحترق قلبه شوقاً وتلهفاً في قصائده «تذكار» و«القسم» و«عقاب». ولكن المرض يشتد عليها، فيتشأَم، وتصله أنباء ذلك فيجزع ويعبر عن ألمه في قصيدته «روعة نبأ»، ثم يعلم أنها سُفيت، فيعبر عن فرحة بقصيدته «تكذيب النبأ». ولكن هذه الهزات تنتهي بوفاتها، فيبكي مطران بكاءً مرّاً، وينظم قصائد الفصل الثاني من قصته عن (شقاء الحب). مثل «مثال في مرآة» و«إلى حبيب ميت». وقد ظل فترة يتوهم أنه مصاب بالداء الذي ماتت هي به، وتظل ذكراها تخطر له، وطيفها يلوح أمامه في قصيدته «نغمة وذكرى»، و«الأثر الباقي»، و«المنديل»، ويذرفُ الدموع مرةً أخرى في قصيدته «دمعة على فقيدة». ثم يختم قصة حبه بقصيدة «كان»، فيقول:

(سُـرِزْتُ فِي الْعُمْرِ مَرَّةً
وَكُنْتُ أَنْتِ الْمَسْرُورُ
كَانَتْ حَيَاتِي رَوْضًا
وَكُنْتُ فِي الرُّوضِ نَضْرَةً
وَكُنْتُ غُصْنًا شَبَابِي
وَكُنْتُ فِي الْغُصْنِ زَهْرَةً
وَكُنْتُ فَكْرِي سَمَاءً
وَكُنْتُ حُبُّكَ فَجْرَةً
وَكُنْتُ حُسْنُكَ يُوجِي
إِلَى يَرَاعِي سِرَّهُ
.. وَكُنْتُ لِلرُّوحِ رُوحًا
وَكُنْتُ لِلْعَيْنِ قُرَّةً

قَدْ كَانَ هَذَا وَلَكِنْ
مَضَى وَخَالَفَ حَسْرَهُ
فَبِتُّ لَا شَيْءَ إِلَّا
حَالِيْنَ: ذَكَرَى وَعَبَّرَهُ^(١)

وقد ظل مطران طول حياته يذكر هذا الحب، إذ كان حباً طاهرًا، وقصته فيه أشبه بقصص الحب الأفلاطوني كما يقول. فكان يلجأ إلى ذكره من حين لآخر ليعيش في كنف أحلامه الماضية، باكياً على أيامه.. مثل قصيدته «الأسد الباكي» (ج ٢ ص ١٧) حين وقف الحب وذكره حائلاً دون انتحاره، وقصيدته «وردة ماتت» (ج ٢ ص ١٠) التي يقول عنها إنها إحدى قصائد الذكرى السنوية التي كان يهديها الشاعر إلى روح فقيدة عزيزة، وقصيدة «من غريب إلى عصفورة مغتربة» (ج ٢ ص ٢١) التي نظمها في جنيف قرب تمثال «جان جاك روسو»، ويقول عنها في الديوان إنها خَطَرَةٌ فَكَّرَ أَلْفَ أَنْ يُرْسَلَ مِثْلَهَا فِي مَوْعِدٍ مِنْ كُلِّ عَامٍ تَحِيَّةً إِلَى فَقِيدٍ عزيز في عالم الغيب.

هذا ولم يُعرف عن مطران قصص أخرى غير قصة ذلك الحب الذي ترك أثراً واضحاً في نفسه وشعره، إذ ظلَّ أعزبَ لم يتزوج طول حياته، وإن كان قد كثر في شعره الغزل، وتحدّث عن الحب في قصائد كثيرة، ودارت حوله معظم قصصه.

(١) ج ١، ص ٢٢٢.

القسم الثاني

شخصيته وعصره

لعلنا استطلعنا في القسم الأول من هذا الفصل أن نقف على أهم الحوادث التي مرت بحياة مطران، من طفولته إلى آخر حياته، وكان لها كبير الأثر في تكوين الخطوط الأساسية لشخصيته، ورسم مقوماتها وتوجيه طبيعته على هذا النحو الذي كانت عليه. وقد رأينا كيف أرشدته تربيته الاستقلالية إلى إبراز شخصيته على شكل خاص متميز، وكيف وجَّهته بيئته الأولى وأحداثه فيها إلى تمكن صفة المعاودة والمراجعة منه، فلازمته في مراحل حياته، وكانت عنصراً جوهرياً من عناصر تكوينه وتفكيره، كما سنراها ظاهرة بارزة في شاعريته بتغليب العقل والفكر على الإحساس والشعور. وإلى جانب ذلك كانت نزعة التحرر التي تمكنت من نفسه منذ نشأته، والتي انطلقت منذ أول أمرها على شكل ثورة واندفاع أدت به إلى ما رأيناه من تمرد على الأوضاع القائمة في وطنه ودفعته به إلى الهجرة، وحفزته بعد ذلك إلى الحرية الفنية والتجديد في الشعر. ولكن النزعة الأولى تتدخل في أمر الثانية فتحولها إلى طبيعة الهدوء الذي لا يخلو من قوة، والاتزان الذي لا يعدم الجرأة، وتصل شخصيته فتجعل منه إنساناً هادئ الطبع مؤمناً بالعمل الدائب والحركة الدائمة. ميالاً إلى المسالمة محباً للمعاشرة، مؤلفاً بين المتخاصمين مُكثِّراً من الأصدقاء، راغباً في مجاملة الناس، مشاركاً لهم في أفراحهم ومواسياً لهم في آمالهم، فاتحاً أمامهم سبل الخير ما أمكن، معبراً عن مجتمعهم ومصوراً لعصرهم، شديد الإيمان بالمستقبل في شيء من التفاؤل. ومن هنا جاءت النزعة الانبساطية التي جعلت منه الرجل الاجتماعي في حياته، والشاعر الموضوعي في شعره.

وهو كذلك يفعل ويهتز إزاء التجارب التي تمر به، ولكنه يصفي انفعاله، وينقي عاطفته، فتظهر مشاعره أمام الناس على صورة مهذبة قوية، فهو دائم الرجوع إلى وجدانه، والحياة في دائرة ذاتيته والاعتزاز بفرديته، يثير أمام نفسه الذكريات بما فيها من آلام وسعادة، فيرى في الألم لذة يتمتع بالعيش فيها.. وبهذا تغلب المزاج الرومانسي على طبيعته وشعره. ولكنه يرى في السعادة ظلاً لا يفتأ أن يزول فيُخلف وراءه الشقاء والحزن، ولهذا كان ينظر إلى الأشياء في كثير من الأحيان نظرة سوداء، فيغلب على شعره روح التشاؤم.. ومن كل ذلك جاءت النزعة الانطوائية التي جعلت من مطران الشاعر الوجداني وطبعت شعره بطباع الذاتية والرومانسية.

وتعمل تربيته المسيحية عملها في تكوينه، وتنشئته العائلية على المثل العليا وفضائل الأخلاق، فيتمسك بها طول حياته، ويشهد له بها كل من كتبوا عنه مجمعين عليها. وفي مقدمة الصفات التي اتصف بها مطران.. حب الخير والفضيلة، وحب الجمال والطبيعة، وحب المرأة على هذه الصورة من العفاف والوفاء التي رأيناها من قصته معها، والنظر إليها نظرة العطف والاحترام والتسامح، كما جاء في قصصه، وتقديس الأمومة وتمجيد الطهر الذي كان يتمثله في الطفولة والأطفال. أما حب الطبيعة، فقد ملك عليه قلبه وسيطر على خياله، فجعل منها ذواتاً حية يناجيه وتشاركه في أحواله، وبعث بعواطفه وألقى بانفعالاته بين ظواهرها ومناظرها، ومناحي الفرح أو الحزن في أجوائها، فقد بلغ حبه لها أسمى درجة، فجعله يهرب من حياة الناس لاجئاً بين مجاليلها بل جعله يهرب من نفسه ليعيش في جمالها، أو يوحد ما بين ذاته وكيانه، وبين هذا الكون الكبير على تعدد صوره، فيرى من كل ذلك وحدة للوجود. وقد يصغر هذا العالم أمام خياله فيراه شعاع نور أو قطرة ندى، أو قد يتجمع الكون كله مجسداً أمام عدسته المصورة في فنجان صغير.

وإذا كان الأسلوب هو الرجل، فإن لشخصية مطران انطباعاتها على أسلوبه، فهو لا يقف عند سطحية الألفاظ ما دام في إمكانه التعمق وراء المعاني، وهو لا يكتفي بالقشور والمظاهر ما دام في استطاعته البحث عن الحقيقة والوصول إلى الجوهر، وتدفعه الدقة والمعاودة التي تتركن على الثقافة الواسعة المتنوعة إلى تصوير المربيات

وتجسيمها محيطاً بجزئياتها وتفصيلها، ليصل من كل ذلك إلى وصف وحدتها، وتقريب كُليتها والإحاطة بالحياة في نظرة شاملة، كما تدفعه الدقة والمعاودة كذلك، مع الصبر وحب الإتقان وسيطرة العقل إلى تهذيب فنه وتنقيحه، والرجوع إليه في كل فرصة تتاح له لإعادة النظر فيه وتعديل ما يجدُّ في ذهنه.

وهكذا نستطيع أن نتبين على أي صورة تشكلت شخصية مطران، وأصبحت شخصيته مركبة كل التركيب، تتنقل ما بين التفاؤل والتشاؤم، وتجمع بين الانبساطية والانطوائية، وتوازن بينهما حسب مقتضى الحال^(١)، وهي شخصية أدبية جمعت بين ظواهر مختلفة من الواقعية والرومانسية والمثالية، كما أنها شخصية فنية معقدة، جمعت بين العاطفة والفكر والخيال على قدم المساواة، واعتدلت في ما بين النزوع إلى الجديد والمحافظة على القديم، كما جمعت بين ثقافة الشرق وثقافة الغرب.

ومطران بعد كل ذلك رجل خبر الحياة واعتركته تجاربها، وعرف سعادتها وشقاءها، وجاء شعره شعر الحياة والحقيقة كما قال، يعمل به على ترقية قومه وتعليمهم وإنهاضهم.

تلك هي الخطوط الأساسية التي ترسم لنا شخصية الشاعر، ويمكن بعد ذلك الاستدلال عليها وإبرازها بالشواهد من أخباره وآراء معاصريه وأقوالهم، كما يمكن الإبانة عنها من دراسة شعره في كل مرحلة من مراحل إنتاجه كما سيجيء.

أما عن صفات مطران وأخلاقه، فقد عرف عنه أنه كان واسع الصدر عفيف اللسان، لا يحمل حقداً لأحد، وكان سمحاً جواداً عامراً القلب باليقين والصفاء، مؤمناً بالمثل العليا ومحامد الأخلاق، محباً لخير الناس، باذلاً في ذلك أقصى ما يستطيع، ومن صفاته كذلك.. التواضع، فكان أبعد الناس عن الزهو والغرور، لا يدعي بما ليس فيه، ولا يتكلم بما لا يعرف، وتكاد تظنه لا يقدر نفسه حق قدرها^(٢).

فنراه حين مات حافظ وشوقي يرثيهما نافيًا بشدة ما كان قد أشيع من أنه سيتبوء إمارة الشعر بعد شوقي، أو يرث ما ناله الشاعران من ألقاب في عالم الأدب يقول:

(١) راجع الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث - السحرتي ص ٧١ - ٧٣.

(٢) إبراهيم الجمال - مجلة سركيس م ٩ ج ٧ س ٢٠٦ - إبريل سنة ١٩١٦.

(أَيُّرَادُ لِي مِنْ فَضْلِ مَا مَجْدًا بِهِ
إِرْثُ؟ إِذَا جَهْلَ الزَّمَانُ وَقَائِي
إِنْ نَحْيَ بِالذِّكْرِى فَلَا تَبْدِيلَ فِي
صِفَةٍ وَلَا تَغْيِيرَ فِي الْأَسْمَاءِ)^(١)

وقد كتب أحد معاصريه وصفًا شاملاً لأخلاقه وعاداته وطباعه وحياته الخاصة، نستطيع أن نقتبس شيئاً منه مما يلقي ضوءاً على شخصيته، ويؤكد الكاتب هنا أنه لم يسلك سبيل المبالغة بل إن مطران فوق ما ذكر. يقول: «أما خلقه فما شئت من رقة وحنان وإشفاق وصدق ووفاء وكرمان وصبر وإيثار وسماحة وكرم ووداعة ومعروف وشمم.. يعرف لكل واحد مقامه، ويفطن لميله وما يروقه، فلا يلقي عظيمًا إلا زاده تعظيمًا من غير أن يتدلَّى، ولا يُحيي شاعرًا أو أديبًا أو صديقًا إلى أطربه بأحب الأسماء والنعوت إليه من دون ابتذال. ويقصد إليه ذو الحاجة وطالب العون، ومبتغي الشفاعة ورافع الشكوى.. ويجيد الجري على قواعد السلوك المرعية، فلا يتهيب شهود الحفلات والمآدب العالية.. ويتكلم الفرنسية المتحلَّة، ويروي عنها الشعر الرقيق عند وقته والنادرة اللطيفة في أوانها.. وكان له ولع بقتل شارب ذهبته به الأيام، وربما رأيت في عُروته وردةً أو زهرة متخيَّرة، تكون قد جادت بها يد عزيزة عنده، ويتخذ العصا ولكنه لا يتوكأ عليها، فيعلقها معظم الوقت في ذراعه اليسرى، ويرسل باليمنى إلى جنبه، ويسير بين الهوينى والإسراع، ورأسه منحني قليلاً إلى الأمام.. وقد بقي الخليل ودودًا اجتماعيًا، يقابل ضعف البشرية بالمداراة، ويعالج خسائس الناس بالأناة والغض والإغفال.. ويتلذذ شاعرنا إذ يأوي إلى بيته بعد الكدِّ والنَّصَب في طلب الرزق والخلاص من ضجيج المدينة وضجيج الناس بالسكون والراحة وعطف الأمومة.. ولم يُغْرِ الشَّيْبُ عَلَى شَعْرِهِ.. ولم يدهمه الصلح، ولم ينحن له عودٌ، ولم يفقد شيئاً من مرونة الشباب، وإن نأت عنه أيامه، وذلك لميله من أول النشأة إلى الاعتدال في كثير من الأحوال.^(٢)

(١) ج، ص ١٢٦.

(٢) محمد صادق رستم - مجلة سركيس م ١٤ ج ٨، ص ٥٣٩ - ٥٤٤ أغسطس وسبتمبر سنة ١٩٢٥.

هذا وأخبار مطران وأحواله تتضمنها الصحف والمجلات، وخاصة تلك التي كان يصدرها أبناء وطنه في مصر، ومنها نستطيع أن نتعرف على عاداته وطباعه، ولكل هذه الظواهر انطباع على شعره الذي كان صدًى لهذه الحياة التي عاشها، مما حدا ببعض الناس إلى اعتبار شعره شعرًا شخصيًا^(١)، وذلك باعتبار أنه يرسم صورة لتفاصيل حياته، وقد يناقش هذا الرأي رأي آخر يقول «إن مطران لم يصور نفسه في شعره، بل صور الناس الذين يحيطون به»^(٢).

والواقع أن مطران صور الناس في شعره أكثر مما صور نفسه، ولكنه كان يصور نفسه في الناس «لأن حياته لم تكن لتستقيم إلا في خروجه إلى العالم الخارجي من ذاته ونسيان نفسه في رحاب العالم الخارجي»^(٣).

كما أننا لا يمكننا اعتبار شعره شعرًا شخصيًا، إذ إنه في الواقع شعر غير شخصي بمعنى أنه غير مصور لحياته المعاشية، وإن كان قد صوّر حياته الشعورية ونوازع وجدانه. وهو في هذا «كالشعراء الإفرنج من الصعوبة في مكان أن تخلص من شعرهم بتاريخ حياتهم، لأن الموضوعية في شعرهم تطفئ على الذاتية فيهم حتى تتلاشى فرديتهم، فلا تدور على أغراضها شعرهم»^(٤).

ولقد اشتهر مطران بكونه رجلًا اجتماعيًا بمعنى الكلمة، فهو أشبه ما يكون بشعراء الصالون الفرنسي، والشاعر الفرنسي يحب الاجتماع والحديث وحياة الصالون ويتحدث بوضوح ليعجب به سامعوه، وهو دائمًا في يقظة عقلية^(٥)، ولهذا كثر شعر مطران في المجاملات والتهاني وفي الترحيب أو التوديع، وغير ذلك من المناسبات الشخصية المتصلة بعلاقاته بالأفراد. ولكننا نلاحظ أنه حذف جزءًا كبيرًا من هذا الشعر في الطبعة الثانية للجزء الأول من ديوانه، وكان قد سجله في الطبعة الأولى لهذا الجزء. كما أنه لم يسجل الكثير من شعر المناسبات بعد ذلك حين طبع

(١) مجلة الهلال - أنطون الجميل م ١٦ ج ٩ ص ٥٣٨ يونيو سنة ١٩٠٨.

(٢) المجلة الجديدة - روكس بن زائد العزيمي - م ٦ ج ٥ ص ٥٢ - مايو ١٩٣٧.

(٣) خليل مطران ص ١١.

(٤) المرجع السابق ص ٥٦.

(٥) في الأدب الحديث - عمر الدسوقي ج ٢، ص ٢٢٩.

الجزء الثاني والثالث والرابع من الديوان، وهذا الشعر مُلئت به بعض المجلات القديمة وخاصةً مجلس سركيس. وواضح أنه أبعد هذا الشعر لتفاهته، فقد كان يرى أن الشعر نوعان: شعر الطلب والشعر الفني، فيقول إن شعر الطلب في المدح والثناء ونحوهما، وهذا لا يكلفه مجهوداً لأنه لا يتعنى في إتقانه فيكتبه كيفما يتفق^(١) أما الشعر الفني فهو الذي يحتاج منه إلى مجهود.

تلك كانت حياة مطران الاجتماعية بين الناس، فهو صاحب الشخصية الانبساطية البارزة في كل مجلس يحل به دون أن يتعمد الظهور أو يحاوله، وكان له صوت هادئ يؤثر به على سامعيه. كتب عنه «عبدالعزیز البشري» فقال: «ما ظنُّك بالغريب يرى من مطران تلك الرشاقة ولدانة العود وحلاوة الإشارة وصفاء النفس وخلابة الحديث في هذا الصوت الأغنّ، حتى إذا أقبل عليك يحدثك خالط قلبك، واتصل بروحك فما تدري أمن نفسك أنت أم من نفسه، وصقل من حسك وجلّى عليك معاني الجمال دَفْعَةً»^(٢).

ولكن رغم ذلك فإن لمطران شعرًا يعبر فيه كما سنرى عن نزعة الهروب من عالم الناس ومجتمعهم، وتفضيله العزلة والرغبة في النزوح عن واقع الحياة، ولكن كل هذا لا ينفي صفته الاجتماعية التي عرفت عنه في حياته وتحدث عنها كل من عرفوه أو سمعوا عنه، كما أيدها شعره في المناسبات وقصائد المجاملات.

وهذا ولا بد لنا من الانتقال من تحليل شخصية الشاعر إلى التعرف على صلته بالعصر الذي تأثرت به هذه الشخصية وأثرت فيه. فقد عاش مطران ثلاثة أرباع قرن، فعاصر الربع الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، وهي فترة طويلة من حياة الشرق العربي حدثت بها من الحوادث الخطيرة والتقلبات العاتية ما كان له الأثر الأكبر في توجيه تاريخ هذا العصر. عاصر مطران في بيئته بلبنان عهود الاستبداد التركي، ومحاربة الحريات واشتداد التناحر بين الطوائف الدينية، وعاش في بيئته الثانية بمصر، فعاصر عهد الاحتلال الانجليزي البغيض،

(١) مجلة الهلال - م ٣٦ ص ١٠٣٧ - يوليو سنة ١٩٣٨.

(٢) مجلة سركيس - م ٩ ج ٦ ص ١٨٥، مارس ١٩١٦.

وتنكيه بالحريات القومية، وإثارة التناحر بين الأحزاب السياسية. فهي بيئات غُلبت على أمرها، وعانت من ذل الاستعمار وعبودية الاستبداد الشيء الكثير.

ولكن لابد في ظلام هذه الأجواء من أن تنبثق شعلة من الحرية يحملها الأحرار في كل مكان ليضيئوا للآخرين السبيل. وليس من شك في أن مطران كان أحد هؤلاء الأحرار الذين حملوا على عواتقهم هذه المهمة، وأدوها عن طريق الشعر والأدب. وهي رسالة سلمية يقوم بها الشعراء والمفكرون في مثل هذه الفترات من حياة كل أمة لإيقاظ الوعي الشعبي، والحث على التخلص من التسلط الاستبدادي وأنواع السيطرة الأجنبية.

وقد عرفنا من خلال دراسة حياته ما كان من حبه للكفاح والنضال والعمل الدائم، وما كان من أمر تفضيله العودة إلى مصر دون السفر إلى العالم الجديد، وحتى وطنه الأول لبنان فقد قضى مرة مدة خمسة وعشرين عاماً دون أن يمر به. وقد رأينا ما كان للحوادث التي مرت بحياته، وكان لها الأثر المباشر في طبيعته التي فضلت طريق الحذر والحيطة إزاء التقلبات السياسية. ولكن شعره لم يخل من الحملات القوية على الظلم والاستبداد. بل إن عبدالرحمن الرافعي - وهو أحد المؤرخين للتاريخ القومي الحديث - يرى أن مطران قد أرخ في شعره الوطني مراحل النهضة المصرية والشرقية، وسجل حوادثها ووقائعها وترجم لرجالها وأشخاصها وغدّى بقصائده الروح الوطنية جيلاً بعد جيل^(١)، فعل هذا رغم محافظته على موقف الحياد إزاء الأحزاب السياسية، إذ إنه «كان يخشى أن يُجاري بعض المهاجرين من أبناء وطنه في ميولهم الإنجليزية كأصحاب «المقطم» مثلاً، فَيُتهم بميل لحزب من الأحزاب، ولذلك لا نجد له شعراً في «كرومر»، أو في مدح السياسة الإنجليزية بمصر»^(٢).

بل على العكس من ذلك نرى له شعراً يؤيد الزعيم الأكبر «مصطفى كامل» مؤسس الحزب الوطني، وعدو الإنجليز اللدود. ولمطران في ذلك مواقف كثيرة، أبرزها ما ذكره في رثائه حين وقف على قبره ليقول:

(١) شعراء الوطنية - ص ١٩٥.

(٢) في الأدب الحديث ج ٢، ص ١٣٤.

(مِصْرُ الْعَزِيزَةِ قَدْ ذَكَرْتُ لَكَ اسْمَهَا
وَأَرَى تُرَابَكَ مِنْ حَنِينٍ قَدْ هَفَا
وَكَأَنَّنِي بِالْقَبْرِ أَصْبَحَ مِنْبَرًا
وَكَأَنَّنِي بِكَ مَوْشِكٌ أَنْ تَهْتَفَا)^(١)

والقصيدة كلها تمجيد للكفاح والنضال، هذا التمجيد الذي شغل جزءًا غير يسير من شعر مطران، حيث عظم البطولة والجهاد في جميع صورهما. هذا ولم يقف عند تمجيد كفاح مصطفى كامل وإنما مال إلى مبادئ حزبه الوطني كما عرفنا من قصة استدعاء رئيس الوزراء له ليهدده بالنفي. كما أنه لم يسكت إزاء كثير من الأحداث التي كان من شأنها اضطهاد الأحرار. من ذلك ما قاله حين سلط قانون المطبوعات على الأفكار، وهي أبيات ثورية تحمل كل معاني الإباء والوطنية الصادقة، يقول:

(شَرِّدُوا أَخْيَارَهَا بَحْرًا وَبَرًّا
وَأَقْتُلُوا أَحْرَارَهَا حَرًّا فَحْرًا
إِنَّمَا الصَّالِحُ يَبْقَى صَالِحًا
أَخِرَ الدَّهْرِ وَيَبْقَى الشَّرُّ شَرًّا
كَسَّرُوا الْأَقْلَامَ هَلْ تَكْسِيرُهَا
يَمْنَعُ الْأَيْدِيَ أَنْ تَنْقُشَ صَخْرًا؟
قَطَّعُوا الْأَيْدِيَ هَلْ تَقْطِيعُهَا
يَمْنَعُ الْأَعْيْنَ أَنْ تَنْظُرَ شَرًّا؟
أَطْفَأُوا الْأَعْيْنَ هَلْ إِطْفَاؤُهَا
يَمْنَعُ الْأَنْفَاسَ أَنْ تَصْعَدَ رَفْرًا؟
أَخْمَدُوا الْأَنْفَاسَ هَذَا جَهْدُكُمْ
وَبِهِ مَنَاجَاتُنَا مِنْكُمْ.. فَشْكُرَا)^(٢)

(١) ج ١، ص ٣١٠.

(٢) ج ٢، ص ٩.

وقد نظم مطران أول نشيد وطني للحركة الوطنية بمصر عام ١٩٠٩ - وهو في باريس - بعد وفاة مصطفى كامل، وإسناد رئاسة الحزب الوطني إلى «محمد فريد»، ومطلعه:

أُبَشِّرِي يَا مِصْرُ أُمَّ الْمَجْدِ مِنْ أَقْصَى الْحَقَبِ
بِرِجَالِ الْيَوْمِ مِنْ أَبْنَائِكَ الْغُرِّ النَّخَبِ^(١)

وقد لحنه موسيقار فرنسي كبير وحفظه الشبان المصريون في باريس في ذلك الوقت، وتعلموا تلحينه وكانوا ينشدونه في الاجتماعات. وقيل إنه قد سرق تلحينه، وبني عليه نشيد حماسي للجيش التركي^(٢)، يقول مطران مشيراً فيه إلى الاحتلال الإنجليزي:

أَجْمَعُوا أَنْ يَرْفَعُوا شَأْ
وَيَرُدُّوا عَنْكَ بَغْيِي الـ
نَكَ بَيْنَ الْأُمَمِ
غَاصِبِ الْمُحْتَكَمِ

ويقول:

(فَانْفِرُوا لِلذُّودِ لَا تَخْ
لَا يُثْبِطُكُمْ خَوْفٌ
شَوْا عَدُوًّا إِنْ عَدَا
وَاعِدًا أَوْ مَوْعِدًا)

كما أنه يهاجم الاستعمار البريطاني في كل مكان، وذلك في مثل قصيدته الرائعة عن الحرب البويرية: يقول:

(بَيْنَ الَّذِينَ يِقَاتِلُو
نَ وَبَيْنَنَا قُرْبَى النَّقَمِ
مَنْ يَسْتَبِخُهُ عَدُوُّنَا
فَلَهُ بِنَا صِلَةُ الرَّجِمِ)^(٣)

ونظم مطران نشيداً آخر سماه «تحية الحرية»، حين أعلن الدستور العثماني في تركيا في عام ١٩٠٨، مجّد فيه صناعَ هذا الانقلاب من الاتحاديين، يقول:

(١) ج ٢، ص ١٣.

(٢) الكتاب الذهبي ص ٢٠١ - عباس المصطفى.

(٣) ج ١، ص ١٧١.

(حُيِّيتْ خَيْرَ تَحِيَّهٍ
يَا أَخْتَ شَمْسِ الْبَرِّيَّةِ
حُيِّيتْ يَا حَرِيَّةُ)^(١)

ويقسمه إلى ستة أقسام يبدؤها بتحية الحرية والشورى ورجالها، ثم يتحدث عن دعاة الانقلاب الذين اتحدوا وعملوا في الخفاء، ثم يصف النساء التركيات اللاتي حملن رسائل الفدائيين، ثم ما كان من تحالف الجيش لإنقاذ الدستور، وفي الختام يذكر الخليفة «عبد الحميد» ولكنه لا يمدحه، بل يكتفي بالإشارة إلى أن ما فعله هو خير منه وإليه يعود.

هذا وتحتاج دراسة شعر مطران السياسي إلى بحثٍ خاص، فهو في ذلك يتساوى مع كبار معاصريه من الشعراء ولكننا نكتفي هنا بتوضيح اتجاهات العصر الذي عاش فيه، وأسهمت شخصيته وشعره فيه بنصيب كبير.

والواقع أن مطران تأثر بالاتجاهات السياسية في مصر في تلك المراحل من تاريخها. فحين كانت فكرة الجامعة العثمانية هي السائدة والمسيطرة على الأذهان، كان مطران من مؤيديها، وكان ينظم في المناسبات والحوادث التي تحدث في تركيا، فيتحدث عن حريق الآستانة الذي أحدثه الرجعيون للقضاء على الدستور وحكم الشورى قائلاً:

(من شبَّ في الجنة هذي النَّارَا
إنني أرى الشرَّ بها استَطارَا)^(٢)

بل إنه لا يجد حرجاً في اتهام أنصار عبد الحميد الذي اضطر إلى إصدار الدستور والعمل بالشورى:

(«فَرَوْقُ» لَا تَسْتَيْسِي.. وَذُودِي
بالحق عن دستورِكَ المجيدِ

(١) ج ٢، ص ٤٥.

(٢) ج ٢، ص ٣٠.

مَكَايِدُ الطَّاعِيَةِ الْمُرِيدِ وَفَتْكَ أَهْلُ الْبَغْيِ وَالْجُمُودِ

وحين شاركت مصر الدولة العثمانية في إقامة عيد للدستور ينشد مطران قسيدته
في الحفلة الكبيرة التي أقيمت بفندق «شبرد» ممجداً الدولة العثمانية (الأم) يقول:

(دولتُنَا، دولتُنَا نذكُرُهَا
بأنفُسِ تَذْمَى عليها وَجُودًا
أَحْرَةً الْمُنْجِبَةَ الْأُمَّ الَّتِي
بِالْمَالِ تُشْرَى وَالْقُلُوبِ تُفْدَى)^(١)

ولا يفوته التلميح إلى وجوب انتشار العدل في جميع بقاع الدولة لحفظ كيانها:
(فِي كُلِّ شَعْبٍ كَثُرَتْ أَجْنَاْسُهُ
لَا شَيْءَ كَالْقِسْطِ يَصُونُ الْعِقْدَا)

ويحيي الطيارين العثمانيين اللذين زارا مصر عام ١٩١٤ بعد أن قُتل زميلان
لهما بسقوط طيارتهما، وذلك في بدء حركة الطيران، ويعبر في هذه التحية عن الولاء
للدولة العثمانية:

(إِنَّا لَنَهْوَاهَا وَنَرَعَى عَهْدَهَا
أَفْنَحْنُ فِي هَذَا الْهَوَى سِيَّان؟
.. قُولَا لَهَا بِاللَّهِ مَا لَا قَيْثُمَا
مَنْ مَعْشَرٍ فِي حُبِّهَا مُتَفَانِ)^(٢)

أما في حرب طرابلس واعتداء الطليان عليها عام ١٩١١، وذلك حين برزت
مطامع الدول الاستعمارية في ممالك الدولة العثمانية قبيل الحرب العالمية الأولى،
في هذه الحرب وحدها ينظم مطران أربع قصائد طويلة.. أولها في الدعوة لجمع
الإعانة ويصف فيها اللاجئين من أهل طرابلس ويمدح الخديوي عباس وأم المحسنين
(ج ٢ ص ٦٧)، والثانية «عتاب واستصراخ» (ج ٢ ص ٧١) وهي قصيدة طويلة

(١) ج ٢، ص ٥٥.

(٢) ج ٢، ص ١٤٧.

جاوزت مائة بيت، فهي شاملة حافلة بمعاني الحرص على سلامة الدولة العثمانية وأممها، وعاطفته هنا قوية كل القوة وروحه عالية ملؤها الحماسة والإباء، وهو يوجه النصيح للأمة، ويوضح لها طريق العمل والتضحية، حاملاً بشدة على الخمول والجهل والتأخر، يقول:

(بأيّ جهلٍ غَدَوْنَا أُمَّةً هَمَلًا
وأيّ عقلٍ تولّت رَعِينَا الأُمم؟)

ويهاجم آراء الذين يرون في الدولة العثمانية الضعف أو الاستعداد لقبول الهزيمة:

(أيّ طَيْفٍ «عثمان» لم يَبْرَحْ بهيبته
حَيًّا على أنه بالذَكرِ مُرْتَسِمٌ
.. أبناء «عثمان» حُفَاطٌ وقد عَهَدُوا
تاريخَ «عثمان» فيه الفَتْحُ والعِظَمُ)

ويصوّر بطولة المجاهدين وكفاحهم ويعبر عن الفكرة الإسلامية الدينية بالحرب في سبيل الله، والتفاني فيها للوصول إلى الجنة، وهو في هذا يساير الرأي العام ويجامل مشاعر المسلمين:

(متى صَلَوَهَا وفي الجنّاتِ موعِدُهُم
فالهولُ عُرسٌ ومن زِينَاتِهِ الخُذُمُ)

ويعبّر في قوة عن حماسه رغم إحساسه بقوة الأعداء وسطوتهم:
(أزْعَدُ حديدٌ وأبرقٌ في كتائبنا
واغلُظْ ورقٌ كما يبغيك بطشُهُم
أُبْصِقُ دُخَانًا بوجهِ المعتدي ولظى
إذا التَفَّتْ تُحَاذِيهِ وفِيكَ فَم
.. لن يملِكُوا نَفْسَ حُرٍّ في طَرَابُلُسٍ
ولن يَضِيمُوا سِوَى الأشْلاءِ إِنْ حَكَمُوا)

ويدافع الشاعر عن مصر ونجدتها لطرابلس ويعتبر الوطن الأكبر هو الدولة العثمانية:

(يَا أَيُّهَا الْوَطَنُ الدَّاعِي لِنَجْدَتِهِ
لَبَّثُكَ مِصْرُ وَلَبَّى الْقُدْسُ وَالْحَرَمُ)

أما القصيدة الثالثة (٢ - ص ٧٩) فهي أيضًا جاوزت الثمانين بيتًا وهي عن الهلال الأحمر، حين ألفت لجنة لإعانة الجيش العربي المحارب، ويصور فيها البطل الشهيد تصويراً رائعاً، كما يحذر قومه من خطورة خمولهم الطويل، وهو يتحدث في هذا بحسرة، وعاطفة جياشة:

(كَمْ بَتُّ اسْتَشْفِئُ مِنْهَا لَهَا
وَنَوْمُهَا مِنْ رَبِّهِ مُسْهَرِي
أَرْبَى عَلَى كُلِّ سُبَاتٍ مَضَى
نَوْمُكَ فِي الْمَبْدَى وَفِي الْمَحْضَرِ)

ثم يمضي في ذكر تاريخ العروبة ليشحذ الهمم الميته، فيذكر تاريخ العرب من عهد قحطان والرسول عليه السلام والخلفاء الراشدين. ويدرك الشاعر ببصيرته النافذة أن الكوارث توقظ الشعوب وتحيي الأمم:

(قُلْتُ لَقَدْ حُلَّ الْمَصَابُ الَّذِي
يَوْقُظُهَا يَا نَفْسُ فَاسْتَبْشِرِي
مَا لَشُعُوبٍ جَمِدَتْ بِاعْتِ
كَالْخَطْبِ مَهْمَا يَطْوِيهَا تُنْشَرِ)

وفي القصيدة الرابعة (ج ٢ - ص ٨٥) يتحدث عن بعثة الأطباء التي أوفدت إلى ميدان القتال.

كان مطران يصدر في هذا الشعر معبراً عن الفكرة العثمانية ومجاملاً لمشاعر المسلمين وخاصة في مصر. ولا يخفى ما نلمسه فيه من عاطفة قوية جياشة كانت تهتز لمثل هذه الكوارث التي كانت تتتاب شعوب الدولة مما لا يرضاه وطني، وما كانت هذه الأحداث في الحقيقة إلا نكبة حلت بهذه الشعوب التي فصلت عن الدولة

العثمانية لتقع في ربة الاستعمار الغربي الذي لا تزال تعاني منه حتى الآن. وهذا ما كان يدركه الشاعر، وما كان يدفعه إلى شحذ الهمم بقوة، وإرسال الصرخات متتابعة للكفاح وصد الخطر الكبير، يقول.

(لولا تَغافلُنَا لولا تَخاذُلُنَا
لولا تواكُلُنَا تالِه ما اقتَحَمُوا
يأسُ الجماعاتِ داءً إن تَمَلَّكَها
فهو التحلُّلُ يتلوهُ الردى العَمَم
اليومَ إن تبخلُوا أعمارُكم سَفَه
والجاء فقرٌ ومقصوراتُكم رُحَم)

وذلك لأنه كان يرى أن هذه الكوارث تقع على عاتق الجيش، أما الشعوب فما زالت نائمة، وينظم قصيدة بمناسبة العيد الهجري عام ١٩١٢ (ج ٢ ص ١٢٧)، هذا العيد الذي يرى فيه عظةً للناس، فيهاجم الحضارة الغربية التي يرتكب الغرب الجرائم الوحشية باسمها، كما يهاجم خمول الناس الذي استفحل أمره في الوقت الذي يستشهد فيه جنود الجيش. ويجري الشاعر في ذلك على ما اقتضاه عرف العصر من استعراض الحوادث في العالم الإسلامي على اختلاف بلاده، يقول:

(على أن ما للعالم في شأننا يدُ
وما الذنب إلا ذنبنا المتقدّم
شهدتُم رزايا مصر في بدء أمره
ونخبة دار الفرس إذ هو يُختم
وما حل في أثنائه من كريهة
بدولتنا الكبرى تروغ وتؤلم
لذن هجم «القرصان» يغزون غربها
كما كانت الجهال في البدو تهجم
يسوموننا باسم الحضارة حربهم
ألا إنها ممّا جنوه لتلطم

ألا إنها ساءت عروساً لخاطب
إذا بسطت كفاً وجناؤها دم
.. ولكن أنبقي آخر الدهر عيلةً
على الجيش نشقى في الدفاع وننعم
وهل قوة الأجناد تكفل قومها
إلى آخر الأيام والقوم نؤم
إذا ما تبصرتهم (فمصر) و(فارس)
ودولة (عثمان) شقاء مقسم
سوى أن كرسي الخلافة مختم
بأبطاله أما الشعوب فهم هم^(١)

ويبدي الشاعر قلقه الشديد إزاء هذه النكبات فبييت ساهراً يراوده الرجاء
في المستقبل:

(سهران لکن رجائي بها
يؤنسني في ليالي الأعكر)^(٢)

وتبقى فكرة الجامعة العثمانية مسيطرة على مطران كأغلب المصريين في ذلك
الوقت حتى الحرب العالمية الأولى، فنراه حين يودع عام ١٩١٢ يذكر ما لاقته البلاد
فيه من أحداث، ويتحدث بصيغة الجمع عن بني عثمان، فيقول:

(وأصبحنا بني عثمان
ن شيب القوم والمرد
لنا وطن بأنفسنا
وأنفس ما لنا يفدى
ندين على تشعبنا
به ديننا فزدا

(١) ج ٢، ص ١٢٨ - ١٢٩.

(٢) ج ٢، ص ٨٢.

إذا نادى بنا سِرْنا
إليه جميعُنا جُنْدا^(١)

كما أنه يظهر العطف على تركيا حين يتحدث عن منكوبي الأناضول في حوادث
الانقلاب، فيقول:

(بلادُ «الأناضول» الحزينةُ إنني
عليك بقلبي من بعيدٍ أَسْلَمُ
جِراحُك في أكبادنا وجِراحنا
بها المجدُ يذمى والعُلا تتألم)^(٢)

ولكن مطران لم ينظم شيئاً في عزل السلطان عبدالحميد عام ١٩٠٩ حين
ارتفعت أصوات الشعراء في مصر بين مشفق عليه في بلواه، وعاتب عليه سوى
سياسته التي انتهت به الى هذا المصير، وشامت به يذكره بما لقي الأحرار على
يديه من نكال^(٣)، وقد كان ينتظر من مثل مطران أن يشمت مع الشامتين، إذ إنه
كان من الذين عابوا حكم عبدالحميد. ولم ينظم كذلك شيئاً في حروب تركيا مع
اليونان وسقوط أدرنة، واشتراكها في الحرب الكبرى واحتلال الآستانة، أو في حركة
مصطفى كمال وإلغاء الخلافة. وغير ذلك مما كان يشغل أذهان المصريين في ذلك
الوقت بدافع العامل الديني^(٤)، وهو في هذا أقرب إلى حافظ إبراهيم، وعلى عكس
ذلك كان شوقي الذي ظل إلى آخر حياته مؤمناً بفكرة الجامعة الإسلامية.

أما مطران فهو إلى جانب الناحية العثمانية التي تأثر بها، كان تأثره كذلك بفكرة
القومية العربية، وقد ظهرت بوادرها عنده منذ عهد مبكر متأثراً بأستاذه إبراهيم
اليازجي، وذلك قبل هجرته من لبنان. ولكنها فُتِرَتْ كما رأينا نتيجةً لسيطرة الفكرة
العثمانية التي سادت في مصر حتى الحرب الكبرى. ثم نجد بوادرها تظهر مرة أخرى
عام ١٩٠٨ في قصيدته «تباشير» (ج ٢ - ص ١) التي يدعو فيها إلى تحرير أمة
العرب، ويعبر بها عن نزعة القومية العربية:

(١) ج ٢، ص ٩٩.

(٢) ج ٢، ص ١١٩.

(٣) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر. الدكتور محمد محمد حسين ج ١، ص ٣٠.

(٤) المرجع السابق، ج ٢، ص ١٥.

(داعٍ إلى العهد الجديد دَعَاكَ
فَاسْتَأْنَفِي فِي الْخَافِقِينَ عَلاكَ
يَا أُمَّةَ الْعَرَبِ الَّتِي هِيَ أُمْنَا
أَيُّ الْفَخَارِ نَمِيَّتِهِ وَنَمَاكَ)

ثم في عام ١٩١٠ يُحْيِي سلطان مراكش مولاي عبد الحفيظ بقصيدة يشير فيها
إلى الملك العربي:

(مَلَكْتَ مِنَّا نَفوسًا لَسْتَ وَاليهَا
بَصُونِكَ الْمُلْكُ أَنْ يَذْهَاهُ تَصْدِيعُ
.. مُلْكُ هُوَ الْعَرَبِيُّ الْفَذُّ لَيْسَ لَهُ
صِنُوٌّ وَفِيهِ شَتِيتُ الْفَخْرِ مَجْمُوعُ)^(١)

وكان يرى أن ضروب الطغيان التي تتبعها الدول الاستعمارية إزاء الأحرار في
الأمة العربية من شأنها أن تقوي روح القومية فيهم، من ذلك قصيدته في رثاء الشهيد
الطرابلسي «عمر المختار» الذي أعدمه الطليان في طرابلس الغرب عام ١٩٣١:

(أَجْدِرُ بِرِزْئِكَ لَمْ تُحْذَرْ عَوَاقِبُهُ
أَنْ يَفْجَعَ الْعُرْبُ تَخْصِيصًا وَتَعْمِيمًا
وَأَنْ يُؤَجَّجَ نَارًا مِنْ حَمِيَّتِهِمْ
وَأَنْ يَرُدَّ فِرْنَنْدَ الصَّبْرِ مَثْلُومًا)^(٢)

أما قصيدته في رثاء الشريف حسين الهاشمي (ج ٤ ص ٩٢) فهي حافلة بمعاني
القومية العربية، فيعتبر الفقيد بطلاً عربياً فدَى العروبة بكل ما يملك:

دَهَى الْعَرُوبَةِ خَطْبٌ فَتًى سَاعِدَهَا
مِنْ حَيْثُ لَا يُتَّقَى بِالْبَيْضِ وَالْيَلْبِ
مَضَى (الحسين) مُفْدِيَهَا وَمُنْقِذَهَا،
فَأَيُّ قَلْبٍ لِهَذَا الْبَيْنِ لَمْ يَذْبُ؟

(١) ج ٢، ص ١٦.

(٢) ج ٤، ص ٨١.

ويشير الى مكانته في سلسلة الأبطال العرب الذين سجلوا روائع المجد في التاريخ الهجري الطويل:

يا منقذًا جاء بعد الألف من جَجَجِ
يُعيدُ ما فات من مجدٍ ومِن حَسَبِ!
هل ضُمَّ غيرُ (الرسولِ المصطفى) قَدَمًا
تلك العزائم والآمال من شَعَبِ؟

ويعبر الشاعر عن إدراكه القوي للمؤامرات التي أحيط بها، فقد خدعته الدول الاستعمارية حين استغلت آماله في وحدة الأمة العربية التي أراد بها أن تقف معتمدة على نفسها أمام سيطرة الترك للتخلص من آثار الحكم العثماني، فتوهمه بتأييده وتقدم له الوعود، وتعتقد معه الأحلاف لينصرها في حروبها مع تركيا، فإذا ما انتصرت تنكرت لوعودها ونقضت حلفها، بل إنها عزلته ونفته وأشاعت حوله الأكاذيب والأباطيل التي وقف مطران في قصيدته إزاءها موقف المدافع القوي يقول:

وَبَشَّرَتْ آيَةً لِلْحَقِّ ظَاهِرَةً
بِوَحْدَةٍ لَخُصُومِ الْحَقِّ لَمْ تَطِبِ
.. ظَنُّوه بالتاج يَرْضَى غيرَ مُكْتَرَثٍ
لِمَا عَدَاهُ، فَأَلْقَى التاجَ وَهُوَ أَبِي
سَجِيَّةُ الْعَرَبِيِّ الْهَاشِمِيِّ لَهَا
مَعْنَى وراء معاني الْجَاهِ وَالرُّتَبِ
.. أين الكنوزُ التي خَالَوْهُ يَحْمِلُهَا؟
وأيْن ما أثْقَلَ الْأَسْفَاطُ مِنْ ذَهَبِ؟
.. ما عُذِرُ طَائِفَةٍ مِنْ قَوْمِهِ أُخِذَتْ
بِمَا أَثَارَ الْعِدَا مِنْ ذَلِكَ الشَّعْبِ؟

ثم يوجه الشاعر نصيحته للعرب أشبه بالنداء القوي والصيحة المدوية للتعلم من سيرة هذا البطل العظيم، ثم يوجه النداء إلى أبنائه الأربعة - الذين وزعتهم الأيدي الاستعمارية كما شاءت - مؤملاً أن يعملوا بمبادئ أبيهم الراحل:

لَنَعْرِفَنَّ لَكُمْ فِي إِثْرِ مُنْجِبِكُمْ
خَطَى كِبَارًا مَدَاهَا غَيْرُ مُقْتَضِبِ
دَعُوا الْأَسَى وَاسْمَعُوا صَوْتًا يُهَيِّبُ بَكُمْ
مَاتَ الْحَسِينُ فَعَاشَتْ أُمَّةُ الْعَرَبِ

وحين يزور الملك فيصل أحد هؤلاء الأربعة مصر يمدحه الشاعر، ويعود للإشارة إلى فكرة العروبة، واشتراكه مع أبيه في تدبير الثورة وقيادتها في الحرب العالمية الأولى:
(تَأْتَى وَالْعُرُوبَةُ فِي نُشُورِ
فَجَاءَ الْبَاعِثَانِ عَلَى وَفَاقِ)^(١)

وله قصيدة أخرى في رثائه (ج ٤ ص ١٧١)، يفصح فيها الشاعر عن ألمه وحزنه، وينعى على الموت الذي يختطف رجال العروبة وكأن بينه وبين نهضة العرب ثأراً قديماً:

فَالْيَوْمَ ثَنَّى بِكَ عَادِي الرَّدَى
كَأَنَّهُ يَحْفِرُهُ وَثْرُ
فَيْمَ تَجَنِّيهِ وَمَا وَزَرَ كُمْ؟
أَنَّهُضَةُ الْعُرْبِ هِيَ الْوِزْرُ؟
أَيُّومَ بَلَّغْتَ الْعِرَاقَ الْمَنَى
فَالْحَكْمُ شُورَى وَالْحِمَى حُرُ
وَيَوْمَ لَمْ يَبْقَ لِمُسْتَعْمَرٍ
فِي أَهْلِهَا نَهْيٌ وَلَا أَمْرُ
وَيَوْمَ تَرَجَوْ أُمَمَ الضَّادِ أَنْ
يَضُمَّهَا الْمِيثَاقُ وَالْأَضْرُ
يَعُولُكَ الْبَيْنُ وَلَمْ تَكْتَهَلْ
وَلَمْ يُصَوِّخْ غَوْدُكَ النَّضْرُ؟

وبعد موت فيصل تحالك مؤامرة يفتال فيها مرافقه «رستم حيدر»، فيرثيه الشاعر باكياً على فقدته، ذاكرًا له فضل المناداة بالوحدة العربية:

(١) ج ٤ ، ص ١٥٤ .

أُمَّةُ الْعَرَبِ ذَاقَتِ الْهُونَ أَحَقًّا
بُأَطْوَالاً، وَالْهُونُ مُرُّ الْمَذَاقِ
كَيْفَ تَنْسَى فَضْلَ الْمَنَادِينَ بِالْوَحْدِ
سَدَّةِ الْوَاضِعِينَ لِلْمِيثَاقِ^(١)

كما يرثي شيخ العروبة أحمد زكي (باشا) الذي عمّت فجيعته موته أمم
الضاد جميعاً:

شَيْخُ الْعُرُوبَةِ أَيْنَ صَائِنُ إِرْثِهَا
وَمُعِيدُ نَضْرَةِ عَهْدِهَا الْمُتَقَادِمِ؟
بَلْ أَيْنَ فِي الْفُسْطَاطِ مَوْنُلُ قَوْمِهَا
مَنْ بَارِحٌ يُخْلِي الْمَزَارَ لِقَادِمِ؟^(٢)

ولكننا لا نجد في ديوان مطران شعراً في ميثاق الجامعة العربية الذي أبرم في
مارس ١٩٤٥، وإن كنا نجد مجرد إشارة إليه أثناء زيارة الملك عبدالعزيز بن سعود لمصر:
(تَضَمُّهُمْ فِي سَبِيلِ الضَّادِ جَامِعَةً)

كُلُّ بِهَا لِأَخِيهِ خَيْرٌ مِغْوَانِ
هَلْ بُغْيَةُ الْعَرَبِ إِلَّا صَوْنُ عَزَّتِهِمْ
بِالْإِتِّلَافِ، وَإِلَّا دَرْءُ عُدْوَانِ؟^(٣)

ومع ما يشير إليه مطران في هذا الشعر من أن هدف الوحدة هو درء العدوان
عن العرب، فهو يقف موقفاً سلبياً إزاء العدوان الفرنسي في الشام، أو إزاء الاستعمار
الفرنسي في سوريا ولبنان بصورة عامة. ومن أمثلة ذلك ما حدث في نكبة دمشق
بعد ثورة السوريين على الاحتلال، فكان أن دُكَّتْ دمشق بمدافع الفرنسيين، واستشهد
الآلاف من أهلها، فكان عملاً وحشياً اهتزت له الشعوب العربية جميعاً، وعبر شوقي
عن ذلك بأربع قصائد طويلة، صوّر فيها حوادث الثورة ونتائجها. أما مطران فتهتز

(١) ج ٤ ، ص ٢٤١.

(٢) ج ٤ ، ص ٢٠٣.

(٣) ج ٤ ، ص ٣٥٧.

شاعريته ليكتب أربعة أبيات. فبينما رأيناه يكتب عشرات القصائد في وصف طبيعة بلاد الشام بلدًا بلدًا، نجده لا يكتب غير تلك الأبيات حين تُتَكَب عاصمتها بوحشية الفرنسيين، أو حين يكتب قصيدة تجاوز مائة بيت في رثاء خليل خياط (باشا) فنعرف عنه أنه شاعر مكثّر، ثم في رثاء دمشق ورثاء الآلاف من الشهداء، يبلغ به الإقلال إلى هذا الحد، ولقد وقف الضنى حائلاً كما يقول بينه وبين أن يكون من شهدائها. وما كان ينبغي أن يحول الضنى بينه وبين الشعر:

(لولا ضُنَايَ لَكُنْتُ مِنْ أَشْهَادِهَا)

يَوْمَ الْفِدَا وَلَكُنْتُ مِنْ شَهِدَائِهَا^(١)

ويبدو أن الصداقة الفرنسية اللبنانية هي السبب في ذلك^(٢) إذ إن مطران لم يسكت حين ضربت بيروت بمدافع الطليان عالم ١٩١٢، فرأى فيهم بغاة الغرب وأساتذة المطامع، وسخر من طغيانهم وقوتهم سخرية مريرة في قصيدة جاوزت خمسين بيتاً، يقول:

أَقُولُ وَقَدْ أَفَاقَ الشَّرْقُ دُعْرًا

مِنَ الْحَالِ الشَّبِيهِةِ بِالْمَنَامِ

.. أَقُولُ بِصَوْتِهِ لِحُمَاةِ دَارِ

رَمَاهَا مِنْ بُغَاةِ الْغَرْبِ رَامِ:

.. بَنَا مَرَضَ النُّعِيمِ فَتَسَمُّونَا

وَعُغَى يَشْفِي مِنَ الصَّفْوِ الْعُقَامِ

.. بَنَا بَرْدَ الْمُكُوْثِ فَأَدْفِنُونَا

بِحُمَى الْوَثْبِ حَيْثُ الْخَطْبُ حَامِ

.. بَنَا عَطَلَ السَّمَاعِ فَشَنَّفُونَا

بِقَعْقَعَةِ الْحَدِيدِ لَدَى الصَّدَامِ^(٣)

(١) ج ٣، ص ١١٣.

(٢) الاتجاهات الوطنية - ج ٢، ص ١١٩.

(٣) ج ٢، ص ١٢٣.

وحيث تصاب بيروت أيضًا بكارثة الزلزال يكتب مطران قصيدة من عشرين بيتًا، ويعتبرها لقصرها عجالة لا تلائم مقتضى الحال. هذا والكارثة من أمر القضاء والقدر اللذين لا شأن للإنسان فيهما، فما بالك بالأربعة الأبيات عن نكبة سوريا في عاصمتها دمشق وفي حريتها، وفي أبنائها وفي مظاهر الحياة والعمران فيها، وكانت النكبة من صنع الاستعمار الفرنسي، ولا شأن للقضاء والقدر فيها، يقول مطران في قصيدة العشرين بيتًا:

(هَذي على أن وقتي غيرُ ذي سَعَةٍ

عُجالة ليس تعدو بثَّ أحزاني)^(١)

نقول إنه من الغريب حقًا أن يقف مطران هذا الموقف السلبي إزاء الاستعمار الفرنسي للشام، لأننا وجدناه دائم الاستنكار لجميع ضروب الاستبداد في التاريخ القديم والحديث، وقد رأينا ما كان من حملاته على الطغيان الإيطالي في حروب طرابلس. بل هناك قصائده الرائعة في حروب (البوير) والاستعمار الإنجليزي في جنوبي إفريقيا، فقد نظم فيها ثلاث قصائد منذ بدأت الحرب بين بريطانيا و(البوير). فكانت أولها قصيدة «الطفلة البويرية» (ج ١ - ص ١٦٢) التي يقول فيها على لسان الطفلة:

يا أرحمَ الرَّاحمينَ يا مَنْ

يحمي ضعيفًا به استَجَارَ

أنصُرْ أبِي وانتقمْ لِقومي

ولا تُبِخْ هذه الدِّيَارَ

والثانية قصيدة «حرب غير عادلة ولا متعادلة» (ج ١ - ص ١٧١) ويبدوها بمطلع رائع يصور وطنيته وإحساساته الإنسانية ويبين عن رسالة الشاعر إزاء قومه المستعمرين:

(فيمَ اخْتَبَأْتُكَ لِقَلَمٍ

والأرضُ قد خُضِبَتْ بِدَمٍ؟

.. بينَ الذين يُقاتِلو

نَ وبيننا قُرْبَى النِّقَمِ

(١) ج ٤ ، ص ١٨٧ .

مَنْ يَسْتَبِحُهُ عَدُونُنَا
فَلَهُ بِنَا صَلََةُ الرَّجِمِ

ويقول متخذاً من ثورة (البوير) مثلاً لما يجب أن يفعله كل المستعمرين، وكان الشاعر يحس أن صرخته هذه لا تلاقي استجابة من قومه:

(نَمْنَا عَلَى جَهْلٍ وَقَدْ
عَاشَ الْكَرَامُ وَنَحْنُ لَمْ
فَإِذَا انْقَضَتْ أَجَالُنَا
فَمِنْ الرُّقَادِ إِلَى الْعَدَمِ
وَإِذَا بُعِثْنَا بَعْدَهَا
فَكَأَنَّهُا رُؤْيَا حُلُمِ)

هذا والقصيدة كلها أشبه بملحمة طويلة رائعة في وصف الحروب ووسائل الكفاح والنضال.

والقصيدة الثالثة (ج ١ - ص ٢٥٤) في «استئناف حرب جائرة بين أمة كبيرة وأمة صغيرة»، يمجّد فيها نضال الثوار من أجل حريتهم:

(مُفْتَرٍ مَنْ قَالَ إِنَّ الْقَوْمَ مَاتُوا
حَدَّثِينَا عَنْهُمْ يَا مُعْجَزَاتُ
حَدَّثِينَا كَيْفَ أَوْدَى بِالْأَلَى
مَلَكُوا الْآفَاقَ حُرَّاتُ عَفَاةُ)

ويختتمها بأبيات من أروع الشعر الوطني يقدمها إلى (لسان الوطن ويراع الزمن مصطفى كامل)، ويحث فيها المصريين وقد تكاسلت همهم عن الكفاح، الشاعر فيها يصرخ ويثور:

(فَارْفَعْ الصَّوْتِ وَأَيِّظْهُمْ فَقَدْ
طَالَ عَهْدًا بِهِمْ هَذَا السُّبَاتُ)

ما لمصر شِبْهَ قَبْرِ وَاسِعٍ
منذُ فرعونَ ومَن فيها رُفَاتُ؟

ولم يخلُ شعره كذلك من تصوير الاستبداد التركي في الشام، كقصيدته (فتاة
الجبيل الأسود):

(وَمِنْ خُلُقِ التُّرْكِ أَنْ يُورِدُوا
سَيُوفَهُمْ مَهَجَ الْخُرْدِ)^(١)
.. وَيُعْتَسِفُ التُّرْكُ فِي كُلِّ صَوْبٍ
فهذا يروحُ وذا يَغْتَدِي)^(٢)

وكذلك قصيدته (دمعة على الشام.. في أيام الطاغية جمال)، يحمل فيها على
الشعب المستكين، فيراه لا وطن له:

(يَرْقَى الذُّرَا وَيَعِيشُ مُغْتَبِطًا
شعْبٌ عَلَى أَعْدَائِهِ خَشِينُ
شعْبٌ يَحِبُّ بِلَادَهُ فَإِذَا
هَانَتْ فَمَا لِبَقَائِهِ ثَمَنُ)

ويقول:

تبكي العيونُ (الشام) راسِفَةً
في القَيْدِ مُخْدِقَةً بها المحنُ
أَتَعِزُّ أَمْ صَارَ بِفَتَيَتِهَا
وتَهْوُنُ تِلْكَ بِهِمْ وَتُمَتِّهْنُ؟
أَشَقَى الْيَتَامَى فِي مَرَابِعِهِ
شعْبٌ يَعِيشُ وَمَا لَهُ وَطَنُ)^(٣)

(١) ج ١، ص ١٨٣.

(٢) ج ١، ص ١٨٠.

(٣) ج ٢، ص ٢٠١.

وفي قصيدته عن «مجاعة لبنان» يقول:

(يا ليت شعري ما وراء الجدار
إنني لأخشى أن يُمَاط السَّتَارُ
لست أرى نَارًا ولكنني
أظنُّها والظنُّ في القلب نار)^(١)

تلك بعض حملاته على استبداد الترك رغم تأثره بفكرة الجامعة العثمانية، ومدحه لهم في بعض المناسبات، إلى غير ذلك من شعره التاريخي الذي يهاجم فيه بشدة طغيان قيصر الروم (ج ٣ - ص ٥٠) أو كسرى الفرس (ج ١ - ص ١٢٠).

لكن استبداد الفرنسيين وأعمالهم الوحشية في الشام، والاستعمار الفرنسي لعرب شمالي إفريقية، وغير ذلك مما يقلب مبادئ الأخوة والحرية والمساواة التي فتن بها مطران رأساً على عقب.. كل هذا لم يحظ بشيء من شعره في كثير أو قليل، إذا استثنينا تهنئته بعيد جلاء القوات الفرنسية عن سوريا، واعتباره عيداً للعروبة كلها، يقول:

(جلت عن سماء في «دمشق» مُغيرةٌ
سحائبُ كانت بالصواعق تُمطرُ
.. إذا لم تُخلد أُمَّةً شهداءها
فما الدَّمُ مطلولٌ ولا الدمعُ يُهدرُ
.. أجل هو عيدٌ للعروبة بعدهُ
تباشيرُ أعيادٍ من الغيبِ تُسفرُ)^(٢)

ولعل هذه الأعياد التي ستسفر من الغيب هي أعياد الشعوب العربية الأخرى التي ستتحرك من الاستعمار.

أما نزعة الوطنية الإقليمية التي بدأت تنتشر في الشرق بعد الحرب الكبرى حين تعصّب بعض المصريين للأصل الفرعوني، وبعض اللبنانيين للأصل الفينيقي القديم، هذه النزعة كذلك وجدت طريقها إلى شعر مطران الذي كان يفتخر فيه بهذه الحضارات العريقة:

(١) ج ٢، ص ٢٠٢.

(٢) ج ٤، ص ٣٥٣.

في مبدأ الدهر والأقوام جاهلة
زها بمبتكرات العقل عصران:
عصر بما ابتدع «الفينيقي» واخترعوا
فيه له فضل سباق ومحسن
وعصر (مصر) الذي فاقت روائعه
أي الأجدئين من فخم ومزدان^(١)

وقد نشأت هذه النزعة متعاصرة في تركيا وفي لبنان وفي مصر وغيرها من بلدان الشرق، وكانت تقوم على إحياء التاريخ السابق على الإسلام في هذه البلاد. والواقع أنها كانت صدًى للوطنية الإقليمية العنصرية كما عرفت في أوروبا في القرن التاسع عشر.

ويرى البعض أن هذه النزعة كانت سابقة الظهور في لبنان كأثر من آثار حركة السنة الستين (١٨٦٠). يقول أنيس المقدسة «لهذه الحركة في الأدب العربي ظاهرتان كبيرتان، الأولى تأصيل الحزازات الدينية بين أبناء سوريا - تلك الحزازات التي كانت ولا تزال من أهم بواعث الشقاق في الشرق. والثانية انفصال لبنان عن السلطة العثمانية بكيان سياسي خاص مضمون من الدول العظمى، فصار اللبناني يشعر بكرامته الذاتية ويتذوق حلاوة الاستقلال. وفي تلك الظاهرتين تكوّن في نفسه ذلك الشعور الإقليمي المناوئ لحركة الوحدة العربية، ومن يراجع دواوين الأدباء اللبنانيين في هذه الخمسين سنة الأخيرة يرّ شيوع ذلك الشعور برغم جميع الوسائل التي كانت تستخدم لإضعافه. ولا ينكر أن بعض اللبنانيين قد أخذ بعد الحرب العالمية الأولى ينزع نزعة وطنية عامة، إما تحت اسم القومية السورية وإما تحت اسم الوحدة العربية، ولكن الشعور القديم الموروث عن آبائهم والمستمد من استقلال لبنان بعد سنة الستين لا يزال قوياً»^(٢).

(١) ج ٢، ص ١٧٧.

(٢) الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ج ١، ص ٣٠.

وشعر مطران عن وطنه الأول - لبنان - كثير يشغل جزءاً غير يسير من ديوانه، وكثير من شعر المناسبات متصل برجال ونساء من اللبنانيين، أو من الجالية اللبنانية في مصر، ويعبر فيه مطران عن هيامه بلبنان وحبه له وتصويره لكل الأحداث التي تمر به، ووصفه لجمال الطبيعة فيه وأخلاق أهله وعاداتهم، بل إنه لينظم القصائد في كل مصطاف به. حتى لتكاد تشعر أنه يقوم بنوع من الدعاية لهذه الأماكن. مثل قصيدته «جزين.. مصيف لبناني مشهور بشلاله» ج ٣ ص ٩٢ و(الخنشلة، مصطاف جميل بلبنان) ج ٣ ص ١٣٣ و(وصف ليكفياً.. المصطاف اللبناني الجديد) ج ٣ ص ١٤٥ و(بحمدون.. المصطاف المشهور في لبنان) ج ٣ ص ٢٩٣ وغيرها.

ومطران دائم الحنين إلى لبنان، وهو في هذا لا يقل عن حنين شعراء المهجر بأمريكا لوطنهم الذي بعدوا عنه بعداً شديداً. يقول:

(تلك الدِّيارُ أَتَذْكُرُونَ جمالها

بين السهول الخُضر والأطُودِ؟

أَتَرُدُّهَا أحلامُكُمْ أَتَرُدُّهَا

أوهامُكُمْ في يَفْظَةٍ ورُقَّاد

أما أنا فعلى تَقَادُمِ هِجْرَتِي

عنها ودادي لا يزال ودادي

«لُبْنَانُهَا» و«دمشقُهَا» و«بقاعُهَا»

وضياعُهَا والبحرُ طَيِّ فَوَادِي^(١)

وهو دائم الاعتزاز بحضارة لبنان القديمة، فيصف معالم هذه الحضارة الباقية..

يقول عن قلعة «بعلبك» وآثارها:

(خِرْبٌ حَارَتْ البرِّيَّةُ فيها

فتنة السَّامِعِينَ والنُّظَّارِ

معجزات من البناءِ كِبَارُ

لأنَّاسٍ ملءَ الزَّمانِ كِبَارِ^(٢))

(١) ج ٢، ص ١٠٩.

(٢) ج ١، ص ٩٩.

واللبنانيون عنده هم أهل فينيقيا الذين خاضوا البحار وقاموا بعظيم الأعمال:

أَهْلَ (فِينِيقِيَا) سَلَامٌ عَلَيْكُمْ
يَوْمَ تَفْنَى بَقِيَّةُ الْأَذْهَارِ
لَكُمْ الْأَرْضُ خَالِدِينَ عَلَيْهَا
بِعَظِيمِ الْأَعْمَالِ وَالْأَثَارِ
خُضْتُمْ الْبَحْرَ يَوْمَ كَانَ عَصِيًّا
لَمْ يُسَخَّرْ لِقُوَّةٍ مِنْ بُخَارِ
غَيْرِ صَعْبٍ تَخْلِيدُ ذُكْرٍ عَلَى الْأَرْضِ
ضِمْ لِمَنْ خَلَّدُوهُ فَوْقَ الْبَحَارِ
شَيَّدُوها لِلشَّمْسِ دَارَ صَلَاةٍ
وَأَتَمُّ (الرُّومَانُ) حَلْيَ الدَّارِ
نَحَتُوا الرُّاسِيَّاتِ تَحْتَ صَخُورٍ
وَأَبْنَأُوا دَقَائِقَ الْأَفْكَارِ
وَأَجَادُوا الدُّمَى فَجَازَ عَلَيْهِمُ
أَنَّهَا الْأَمْرَاتُ فِي الْأَقْدَارِ^(١)

وقد تسيطر عليه هذه النزعة الفينيقية سيطرة تامة. فنراه يثير ما كان من حروب رمسيس في أرض كنعان، وقوة الكنعانيين الذين ردّوه وهزموه فلم يستطع مدّ نفوذه على لبنان القديمة:

فِي أَرْضِ (كَنْعَانَ) إِلَّا أَنَّ عَسْكَرَهُ
أَحْسَسَ مَا بَأْسُ شَعْبٍ غَيْرِ مِذْعَانَ
أَعَادَ كَرَاتِهِ فِيهَا، وَعَادَ عَلَى
أَعْقَابِهِ بَعْدَ إِيْغَالٍ وَإِمْعَانِ
سَفُوحُهَا حُرَّةٌ وَالْهَامُ مُطْلَقَةٌ
وَكُلُّ عَانٍ بِهَا بَعْدَ الْأَسَى هَانِي

(١) ج ١، ص ١٠٠.

وموقع الظل ناءٍ عن أعزَّتْهَا

كموقع الظل عن هاماتِ (لبنان)^(١)

وكان كثيراً ما يحمل حملات شديدة على تحكم الفراغة واستبدادهم، ويرى في آثارهم صورة مجسمة للظلم والطغيان واستعباد الشعوب، فيقول عن باني الأهرام:

(شَادَ فَأَعْلَى، وَبَنَى فَوَظَّدَا

لَا لِلْعُلَا، وَلَا لَهُ، بَلْ لِلْعِدَا

مُسْتَعْبِدٌ أُمَّتَهُ فِي يَوْمِهِ

مُسْتَعْبِدٌ بَنِيهِ لِلْعَادِي غَدَا

إِنِّي أَرَى عَدُوَّ الرِمَالِ هَا هُنَا

خَالَتْكَ تَكْثُرُ أَنْ تُعَدَّدَا

.. أَكَلُ هَذَا الْأَنْفُسِ الْهَلْكَى غَدَاً

تَبْنِي لِقَانٍ جَدُّاً مُخَلِّدَا)^(٢)

وقد حمل حملة قاسية على رمسيس، وتحكمه في الناس، وجبروته وعبادة المصريين له وتألُّهه، فيراه معبوداً جانبياً.. وهو في هذا يهاجم فرعون والذين عبدوه:

وَرَبُّ سَائِمَةٍ بِلِهَاءِ هَائِمَةٍ

تَشْقَى وَتَهْوَاهُ فِي سِرٍّ وَإِعْلَانٍ

.. إِنْ بَاتَ فِي حُجُبٍ بَاعَتْ إِلَى نُصُبٍ

يَلُوحُ مِنْهُ لَهَا مَعْبُودُهَا الْجَانِي

فَبَجَلْتُ تَحْتَ تَاجِ الْمُلْكِ مُدْمِيَهَا

وَقَبَّلْتُ دَمَهَا فِي الْمَرْمَرِ الْقَانِي

.. مُسَخَّرَا قَوْمَهُ طُرّاً لخدمته

وَمَا بَغَى، رَبُّ سَوْءٍ مَحْضٍ إِحْسَانٍ

.. كَمْ رَاحَ جَمْعُ فِدَى فَرِدٍ وَكَمْ بُذِلَتْ

فِي مُشْتَرَى سَيِّدٍ أَرْوَاحُ عُبْدَانِ)^(٣)

(١) ج ٢، ص ١٧٦.

(٢) ج ١، ص ١٠٤.

(٣) ج ٢، ص ١٧٨.

ولكنه كان في أحيان أخرى يجاري النزعة السائدة في مصر وقتذاك، فيشيد بتاريخ مصر القديم وحضارتها العريقة، من ذلك نشيده في توت عنخ آمون:
لم يزلُ تاريخُ «مصرٍ» من قديمٍ
هو تاريخُ المراقبي والعُلا^(١)

كما لا يفوته الإشارة إلى علاقة الإخاء بين مصر والشام في هذه العهود القديمة منذ عصر إيزيس، يقول في قصيدته «إيزيس» التي مطلعها:
تَرَحَّلْتُ عَنْ زَمَنِي عَائِدًا
خلال القرونِ إلى ما وراء
.. تيمُّمُ بفكرِكَ أرضًا لنا
بها صلةٌ من قديمِ الإخاء^(٢)

ومجمل القول أن شعر مطران السياسي كان إلى حد كبير صورة لعصره وتعبيرًا عن الاتجاهات والتيارات المتباينة التي كانت تسود فيه، فمن ولاءٍ لمبادئ الحزب الوطني يوم كان جامعًا لشمَل الشعب تحت لوائه، إلى تشييع لفكرة الجامعة العثمانية التي اعتنقها المصريون فترة من الزمن، إلى إيمانٍ بحركة القومية العربية التي كانت تسيطر على الأذهان بعد ذلك.. وغير هذا من التأثير بالنزعات الوطنية الإقليمية^(٣). هذا إلى جانب مشاركته لكثير من الأحداث الوطنية والسياسية العامة في مصر وغيرها، وورثائه للزعماء والساسة على اختلاف آرائهم الحزبية.. وكل أولئك أهل مطران للحصول على الشهرة الواسعة في عصره كشاعر القطرين أو شاعر الأقطار العربية، وهو اللقب الذي عرف به في مصر والشام.

هذا وإتماماً لما سبق من دراسة شخصية مطران وصلتها بعصره، يجب أن نتعرف على موقفه من القصر في مصر. فقد عرف عنه أنه كان على ولاء دائم - منذ قدم مصر - مع الخديوي والأسرة المالكة. فله القصائد الكثيرة في المدائح والتهاني

(١) ج ٣، ص ١٦٦.

(٢) ج ٣، ص ١٢٧ - ١٢٩.

(٣) راجع الجزء الأول والثاني عن الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد محمد حسين.

للخديوي أو للملك بل وللأمراء والأميرات. أما إخلاصه للخديوي عباس فقد عُرف بين الناس، واتهمه البعض بتهم مختلفة موجهة لصلاته بالقصر، مما حدا بمطران نفسه إلى أن يدفع تلك التهم، كما جاء في رسالة له قرأها على الأمير محمد علي، يقول: «إنني منذ اقتبال الصِّبا أخلصْتُ ولأني، وحرَّرت وفائي، لولي الأمر ولصفوة الأمر معتقداً أنني إنما أقوم ببعض ما يجب غير مبتغٍ أجراً ولا شُكوراً، على أن أناساً قد اتخذوا من ثبوتي على هذه الخطة دليلاً عليّ في تهم رموني بها، وههنا المقام الذي أستطيع فيه مرفوع الرأس أن أنفي تلك التهم، فأنا قائل لك يا مولاي بين يديك إن وفائي وولائي ما زالا نزيهين، كما كانا منذ بدئهما وإنني إلى نهاية عمري بلا رجاء ولا خوف»^(١).

وقد أنعم عليه الخديوي كما أشرنا بالوسام المجيدي الثالث عام ١٩١٢ وأقيمت له حفلة تكريمية كبيرة تحت رعايته في الجامعة المصرية عام ١٩١٣، خطب فيها الأمير (محمد علي) نائباً عن الخديوي فقال «لم يكن إعجابي بمطران لما أوتيته من المواهب الجليلة في دولة العلم فقط، بل لما تحلّى به من الأخلاق الكريمة التي تحمله دائماً على سلوك طريق الاستقامة، وتباعد بينه وبين التحقير للغير، حتى صار بذلك محبوباً مرموقاً بعين الإجلال والاعتبار»^(٢).

ويقول في حديث آخر عن ولاء الشاعر «قد عرفت مطران من عهد والدي الى الآن فرأيت أنه قد امتاز بانصرافه كل هذا الزمان - إلى المحافظة على خُطة ولاء مستقيمة لم يجدْ عنها كلَّ حياته القلمية في مصر، وهذا الثبات على المبادئ والإخلاص الدائم لمصر والمصريين هو فضيلة يجب اعتبارها وإكرام المتحلّي بها»^(٣).

وقد ظل مطران على هذه السياسة طول حياته، فأُنعمَ عليه برتبة البكوية من الدرجة الأولى حين أقيم له مهرجان كبير في عام ١٩٤٧، هذا الى جانب الأوسمة المختلفة التي تلقاها من حكومتي سوريا ولبنان، وكذلك حفلات التكريم التي أقيمت له هناك أثناء زيارته للشام عام ١٩٢٤.

(١) مجلة سركييس م ٨ ج ٥ ص ١٣٣ مارس سنة ١٩١٤.

(٢) سركييس م ٧ - ج ٤، ص ٣٤٠ مايو سنة ١٩١٣.

(٣) سركييس م ٦ ج ١٨ ص ٥٢٣ أكتوبر سنة ١٩١٢.

هذا ولمطران شعر في التوفيق بين السوريين والمصريين، وذلك في أزمتات التنافر وحملات التهم التي كانت توجه إليهم في الربع الأول من هذا القرن. ولهذا قيل عنه «إنه الركن الركين لتعزيز اسم السوري ورفع مقامه ومنزلته في أعين المصريين»^(١)، يقول:

نَفْدِيكَ بِالْأَرْوَاحِ وَالْأَجْسَادِ
إِنْ كَانَ قَوْلُ فَادِيَا لِبِلَادٍ ..
جَمَعْتُ عَلَيْكَ الْحَادِثَاتُ جُمُوعَهَا
وَبَنُوكِ مَا شَاءَ الشَّقَاقُ بَدَادٍ
هَذِي حَقِيقَةُ حَالِنَا فَتَبَيَّنُوا
مِنْ ذِكْرِ أَدْنَاهَا بَعِيدَ مُرَادِي
أَنْظَلْ جَمْعًا فِي الْجُمُوعِ مُؤَخَّرًا
وَالْفَرْدُ مِنَّا أَوَّلُ الْأَفْرَادِ؟
أَيَكُونُ مِنَّا كُلُّ حُرِّ سَائِدٍ
وَسَوَادُنَا يَبْقَى أَذْلُ سَوَادِ؟
أَيَفُوتُنَا ضَمُّ الْقُوَى وَبُضْمُهَا
نَعْتَدُّ لِلدُّنْيَا أَشَدَّ عَتَادِ ..
هَذِي عَزَائِمُنَا جَلُونَاهَا، وَقَدْ
خَلَصْتُ مِنَ الشَّهَوَاتِ وَالْأَحْقَادِ^(٢)

وكان مطران يرى في شخصه وسيطاً بين مصر والشام، كما في قصيدته التي مطلعها:

إِلَى مِصْرٍ أَرْفُ عَنْ الشَّامِ
تَحِيَّاتِ الْكِرَامِ إِلَى الْكِرَامِ
إِذْ يَقُولُ فِيهَا:

فَحُبًّا أَيُّهَا الْوَطَنَانِ إِنِّي
وَسَيْطُ الْعَقْدِ فِي هَذَا النَّظَامِ^(٣)

(١) جاد عيد - مجلة سركيس م ٧ ج ٤، ص ٢١٠ - مايو سنة ١٩١٣.

(٢) ج ٢، ص ١٠٨، ٧.

(٣) ج ٢، ص ١٢١.

ولم تكن تفوته مناسبة من المناسبات ليشير إلى كرم مصر وإخلاص السوريين لها، فيدافع عنهم ليقرب هوة الشقاق بينهم وبين الذين يهاجمونهم أو يشككون في نواياهم يقول:

حَمْدًا لِمَصْرَ وَإِطْرَاءً لَأُمَمَتِهَا
عن صادقٍ فيهما عالٍ عن التُّهم
.. (مصرُ) العزيزةُ إن جارت وإن عدلتُ
(مصرُ) الحبيبةُ إن نرحلُ وإن نُقم
نحن الضُّيُوفُ على رَحْبٍ وَمَكْرَمَةٍ
منها وإِنَّا لَحَفَّاطُونَ لِلذَّمِّ
جئنا حِمَاها وعشنا أَمْنينَ به
مُتَّعِينَ كَأَن العيشَ في حُلُمٍ
فأئِنَّا قَابِلُ النُّعْمَى بِسَيِّئَةٍ
فإِننا مُلْزَمُوهُ أَنْكَرَ الْحَرَمِ
وَمَنْ يَنْلُهُ بِإِيْذَاءٍ فَإِنَّ بِنَا
ضِعْفِيهِ مِنْ أَثَرِ الإِيْذَاءِ وَالْأَلَمِ
لَكُنْ قَوْمِي أَبْرَارُ الْقُلُوبِ بِهِ
دَعِ الْمُرِيبَ الَّذِي يَدْعُو إِلَى وَهْمٍ
لَا بَارَكَ اللَّهُ فِي سَاعٍ بِتَفْرِقَةٍ
بَيْنَ الصِّفِيِّينَ وَالْجَارِيْنَ مِنْ أُمَّ^(١)

وإلى جانب هذا كان مطران يسهم بشعره في التوفيق بين المسلمين والأقباط، حين كانت تحاك مؤامرات الاستعمار للتفرقة بينهم، ومن أمثلة ذلك قصيدته (الاتحاد! الاتحاد)، يقول:

مَا فَيْكَ إِلَّا أُمَّةٌ مِصْرِيَّةٌ
يَا مِصْرُ وَلْيُبْتَزْ لِسَانُ الشَّانِي

(١) ج ٢، ص ١١٦.

نِعْمَ الْحِمَى لِمَنِ انْتَمَى وَلِمَنْ نَمَى
مِنْ مَبْدَأِ الْمَدْنِيَةِ الْهَرَمَانِ
.. تَاللهِ مَا لِلتَّفْرِقَاتِ وَلَا الْقِلَى
أَعْلَى الْفِدَاءِ أَعَزَّةُ الْفِتْيَانِ^(١)

وقد كانت روح المجاملة الطيبة تدفع مطران كذلك إلى مشاركة المسلمين في مصر أعيادهم الدينية، فيهنئهم برأس السنة الهجرية، ويتحدث عن رسالة الله إلى النبي صلى الله عليه وسلم، ثم عن إيذاء الكفار له فيصور هجرته والصديق يصحبه وموقفهما في الغار، ثم يتحدث عن غزواته وجهاده في سبيل الله، وقضائه على وثنية الجاهليين وجمعه لشملهم. يقول:

رِسَالَةُ اللَّهِ لَا تُنْهَى بِمَا نَصَبِ
يُشَقِّقِي الْأَمِينَ وَتَغْرِيبِ وَتَنْكِيدِ
رِسَالَةُ اللَّهِ لَوْ حَلَّتْ عَلَى جَبَلِ
لَأُنْذَكَّ مِنْهَا وَأُضْحَى بِطَنَ أَخْدُودِ
وَلَوْ تَحَمَّلَهَا بِخُرْ لَشَبَّ لَظَى
وَجَفَّ وَانْهَالَ فِيهِ كُلُّ جُلْمُودِ
فَلَيْسَ بِذُعَا إِذَا نَاءَ الصُّفْيُ بِهَا
وَبَاتَ فِي أَلَمٍ مِنْهَا وَتَسْهِيدِ
يَنْوِي التَّرْحُلَ عَنْ أَهْلِ وَعَنْ وَطَنِ
وَفِي جَوَانِحِهِ أَحْزَانُ مَكْبُودِ
يَكَادُ يَمَكْتُ لَوْلَا أَنْ تَدَارِكُهُ
أَمْرُ الْإِلَهِ لِأَمْرِ مِنْهُ مَوْعُودِ^(٢)

(١) ج ٢، ص ٣٢٥ - ٣٢٦.

(٢) ج ٢، ص ٤٠.

ويقول:

أَعَادَ ذَاكَ الْفَتَى الْأُمِّيُّ أَمَّنَهُ
شَمْلًا جَمِيعًا مِنَ الْغُرِّ الْأَمَاجِيدِ
لَتَلِكِ تَالِيَةُ الْفَرَقَانِ فِي عَجَبٍ
بَلْ آيَةُ الْحَقِّ إِذْ يُبْغَى بِتَاكِيدِ
صَعْبَانِ رَاضَهُمَا: تَوْحِيدُ مَعَشَرِهِمْ،
وَأَخْذُهُمْ بَعْدَ إِشْرَاكِ بَتَوْحِيدِ^(١)

وينتـهـز الشاعـر الفرصـة ليشـحـذ الهمـم للـعـمـل، مـقـارنـًا بـيـن الشـرق والغـرب فـي مـبـادئ الحضـارة، ومـبـيـنـًا وجـوب النـهـوض لبعـث المـجـد القـديـم المـفـقـود، يـقـول:
أَيُّ مُسْلِمِي (مِصْرَ) إِنْ الْجِدِّ دَيْنُكُمْ
وَبئسَ ما قيل: شَعْبٌ غَيْرُ مَجْدُودٍ
فُكُّوا الْعُقُولَ مِنَ التَّصْفِيدِ تَنْطَلِقُوا
وَمَا تُبَالُونَ أَقْدَامًا بِتَصْفِيدِ
الْشَرْقِ نَصْفٍ مِنَ الدُّنْيَا بِأَعْمَلِ
سِوَى الْمَتَاعِ بِمَا يُضْنِي وَمَا يُودِي
وَالْغَرْبُ يَرْقَى وَمَا بِالْشَرْقِ مِنْ هَمٍّ
سِوَى التَّفَاتِ إِلَى الْمَاضِي وَتَعْدِيدِ
تَشْكُو الْحَضَارَةَ مِنْ جِسْمٍ أَشْلَ بِهِ
شَطْرٌ يَعْدُ وَشَطْرٌ غَيْرُ مَعْدُودِ^(٢)

ويبدو أن مطران كان يشارك الناس بعاطفة صادقة ونفس سمحة وفكر متحرر،
إذ نراه يعود مرة أخرى ليلقي قصيدته (عظة العيد الهجري) عام ١٩١٢ في حفل
جامع لمختلف طبقات الأمة يحيي فيها الهلال الجديد، ويفصح فيها عن عاطفته
الصادقة:

(١) ج ٢، ص ٤٢.

(٢) ج ٢، ص ٤٣.

سلامٌ على ذاك الهلالِ من امرئٍ
صريحِ الهوى والحُرُّ لا يتكثَّمُ
.. هَوَيْتُكَ إكباراً لما أنتَ رمزُهُ
من المأزبِ العلويِّ لو كان يُفْهَمُ
وعِلْماً بأن الشرقَ ينمو ويرْتَقِي
بأن يتصافى عيسويٌّ ومسلم
فإن نال مني كاشحُونَ ولُؤْمُ
ففي كلِّ حُبِّ كاشحُونَ ولُؤْمُ
أرى كلَّ دينٍ جاء بالخير طاهراً
ولا شيءَ غيرَ الشرِّ عندي مُتْهِم
.. أبى لي عقلي أن أخالفَ حُكْمَهُ
ولو فُزْتُ من قومٍ بما لا يُقَوِّمُ^(١)

وفي قصيدته في رثاء (مصطفى كامل) نرى مطران يتحدث عن الإسلام ويدافع عنه، ويرد على تهم المعتدين والناقدين التي أرادوا بها إضعاف الإسلام وكسر شوكة الجامعة الإسلامية التي كانت لا تزال قوية ومسيطرة على الأذهان في ذلك الوقت، ومطران بإشارته إلى هذا في قصيدته عن مصطفى كامل إنما يتأثر بمبادئ الحزب الوطني، تلك المبادئ التي كانت تتادي بالوطنية المصرية والاستقلال تحت لواء الجامعة الإسلامية:

من يُبْرِئُ الإسلامَ من تُهمِ العدا
ويَرُدُّ نقدَ الناقدينَ مُزَيِّفاً؟
يُبدي لأعيُنِ جاهليهِ فضلهُ
ويزيلُ ما يَلِدُ التَّنَاكُرُ مِنْ جَفَا
ويثيرُ من غضبِ الغَضابِ لمجدِهِ
هَمَّماً تَعِيدُ لَهُ المَقامَ الأشرَفَا^(٢)

(١) ج ٢، ص ١٢٧.

(٢) ج ١، ص ٣٠٩.

وهو يرى في وفاة مصطفى كامل - كسائر الذين رثوه من الشعراء وقتذاك - كارثة حلت بالأمم الإسلامية كلها، إذ إنه كان بطلاً إسلامياً كبيراً. وقد كون هذا البطل مدرسة من الكتاب ترد زيف الحاقدين على الدين ونقد المستعمرين له.

وقد كان مطران أحد رجال هذه المدرسة رغم أنه لا يدين بالإسلام كما يقول:

لَكُنْ مِنْ أَقْلَامِ صَخْبِكَ حَوْلَهُ
سُمُرًا تَهْزُ لِكُلِّ خُطْبٍ مَعْطِفًا
وَلَعَلَّ حُرًّا لَا يَدِينُ بِهِ انْبِرَى
لِيَذُودَ عَنْهُ خَصْمُهُ الْمُتَعَسِّفَا^(١)

ويمضي مطران في دفاعه عن الإسلام راجياً أن تعود حضارته، فالخير كل الخير في إحياء نهضتها:

قَفْ أَيُّهَا النَّاعِي عَلَيْهِ جُمُودُهُ
فَلَقَدْ تَجَاوَزْتَ الْهُدَى مُتَفَلِّسِفَا
.. لَمْ تَنْزِلِ الْأَيَّانُ إِلَّا هَادِيَا
لِلْعَالَمِينَ وَرَادِعَا وَمُثَقِّفَا
بشعار حيٍّ على الفلاح وما بها
إِنْ قَصَرَ الْأَقْوَامُ عَنْهُ فَأُخْلِفَا
.. قَدْ كَانَ لِلْإِسْلَامِ عَصْرٌ بَاهِرٌ
نَلْنَا بِهِ هَذَا الرُّقْيَى مُسَلِّفَا
مَلَأَ الْبِلَادَ إِنْارَةً وَحَضَارَةً
وَمُنَى السَّمَاةِ عَوْدُهُ مُسْتَأْنَفَا
فَالْخَيْرُ كُلُّ الْخَيْرِ فِيهِ مُقْبِلًا
وَالشَّرُّ كُلُّ الشَّرِّ أَنْ يَتَخَلَّفَا^(٢)

(١) ج ١، ص ٣٠٩.

(٢) ج ١، ص ٣٠٩ - ٣١٠.

وإذا ما انتقلنا إلى شعر مطران الاجتماعي نجده فيه قد سائر العصر مسaireً تامة، فلم يقصر في شيء، أو وقف موقف الحياد إزاء مشروع من المشروعات التي تفيد الدولة في كل ناحية من مرافق الحياة فيها، اقتصادية كانت أو ثقافية أو اجتماعية، فكان الشاعر الجماعي الذي يعبر عن شؤون عصره ومشاكل مجتمعه، إذ لم يرَ في الاجتماعيات ما رآه في السياسة التي كان يتجنب الانزلاق في مهاويها:

إِنَّ السِّيَاسَةَ وَغُرَّةً، وَمِرَاسُهَا
صَعْبٌ، وَوَادِي التَّيِّهِ فِي أَذْيَالِهَا
لَا تُؤْمِنُ الزَّلَّاتُ وَالْحَكْمُ الْهَوَى
فِي الْفَرْقِ بَيْنَ صَوَابِهَا وَضَلَالِهَا^(١)

لهذا يقول في مقال له عن تشجيع الصناعة والاقتصاد «أنا مقتنع بأن الرقي الاقتصادي أساس الرقي الوطني في كل أمر وآخر، وما أتيت لي فرصة أحیی بها مقدماً شرقياً تحية الحمد على ما أجد من عمل إلا انتهزتها وأديتها أداء ما يجب»^(٢)، وفي حديث له يقول «أريد مصر عزيزة بكل المعاني.. أريد مصر عاملة مُجَدَّة صابرة على ما تقتضيه الحياة الكبرى، أريدها حاسبة متعفة خبيرة في الموازنة بين دخلها وخرجها»^(٣).

هذا وديوان مطران مليء بالقصائد التي تعبر عما يقول، مثل قصائده عن الغرفة التجارية عند افتتاحها (ج ٢ ص ٣٤٤)، وفي بنك مصر وشركاته (ج ٣ ص ٣٠٦)، والنقابة الزراعية (ج ٣ ص ٢٨٣)، ومشروع القرش لإحياء الصناعة المصرية (ج ٤ ص ٩)، ومعامل النسيج والغزل في المحلة الكبرى (ج ٤ ص ٢٠٦) وفي عيد بنك مصر (ج ٤ ص ١٩٨)، وفي مزارع ومصانع بني سويف (ج ٤ ص ٢١٥) وفي طلعت حرب (ج ٤ ص ٣٢٠)، وتعاون الشباب على إنشاء الأعمال الصناعية الكبرى بمصر (ج ٤ ص ١٦٥) وفي السيدة التاجرة التي يشجع الشاعر إقدامها على الأعمال التجارية (ج ٢ ص ١٧٣).

(١) ج ٤، ص ٢١٧.

(٢) سركيس م ١٢ ج ٢، ص ١٢٢ فبراير سنة ١٩٢٣.

(٣) مجلة الهلال م ٣٩ - ج ١ - ص ١٩ يناير سنة ١٩٣١.

أما الشؤون الثقافية والتعليم والدعوة للقضاء على الجهل الذي هو آفة الشرق الكبرى، فقد تناولها مطران في قصائده الكثيرة في شتى المناسبات، كما أفرد لذلك القصائد المستقلة، مثل قصيدته (علّموا، علّموا) ج ٢ ص ١٦٤، وفي مدرسة مصطفى كامل (ج ٣ ص ٢٧)، وصرعى العلم بالغربة (ج ٢ ص ٣٠٧)، والطلبة الغريباء في الأزهر الشريف (ج ٢ ص ١٦٩)، وغيرها في مناسبات افتتاح المدارس (ج ٣ ص ٣٠٠)، أو إقامة مشغل للبنات الفقيرات (ج ٢ ص ١٨٣)، وغير ذلك من النواحي الثقافية، كقصيدته عن مطبعة المعارف (ج ٢ ص ١٨١)، وفي تقدم اللغة العربية وضرورة تجديدها (ج ٣ ص ٣١) وكذلك في عتاب اللغة العربية على أهلها وقد آثروا عليها اللغات الأخرى (ج ٤ ص ٦٥)، وغير ذلك من عشرات القصائد الشاملة لشؤون الحياة الحديثة في عصره كالفقير والإحسان والأعمال الخيرية، ثم الصحافة والمحاماة والتمثيل والموسيقى والنحت. وكذلك تقدم الطيران وشؤون القضاء. وقد رأينا كيف كان مطران دائم المقارنة بين الشرق والغرب ليشحذ همم الناس إلى التقدم، والأخذ بسبيل الحضارة والمدنية.

هذا وقد غلبت النزعة الاجتماعية على مطران بعد عام ١٩٠٨ أي بعد صدور الجزء الأول من ديوانه، أما الفترة التي تسبق ذلك أي الفترة التي نظم فيها شعر الجزء الأول، فتكاد تخلو من الشعر الاجتماعي الذي يتصل بالمناسبات العامة، وإن كانت تكثر فيه القصص الشعرية التي يعالج فيها مشاكل اجتماعية مختلفة، وسنعود إليها في موضعها.

وهكذا عاش مطران في عمره كما عاش في ذاته. وزاوجت شخصيته بين الانبساطية والانطوائية. فكان الشاعر الجماعي والذاتي في آن واحد.

الفصل الثاني

ثقافته ومذهبه في التجديد

القسم الأول

ثقافته وأثرها في شعره

لا نستطيع أن نتحدث عن التجديد في شعر خليل مطران قبل أن نتبين ثقافته التي أثرت في شعره، ونتعرف على بيئته التي أتاحت له كثيرًا من دوافع التجديد، فقد نشأ شاعرنا في لبنان، وكان للبنان وضعٌ خاص يختلف عن البلاد العربية الأخرى، فكانت له اتصالات وثيقة بأوروبا منذ القرن الخامس عشر عن طريق الهيئات الدينية المسيحية المختلفة، وغير ذلك من أعمال التجارة، وركوب البحر التي عرف بها اللبنانيون منذ العصور القديمة. ثم مضت هذه الصلات تزداد قوة بعد الحملة الفرنسية، حيث أخذت الثقافة الأوروبية تندفع في موجات ضخمة إلى البيئات العربية في الشرق، وقوبلت هذه الثقافة في لبنان بما لم تقابل به في البيئات الأخرى، ففي مصر مثلاً قوبلت هذه الثقافة في أول الأمر بتردد شديد، وأخذ الناس يبحثون عن مصادر ثقافتهم وتاريخهم، بل وقف الأزهر الذي تمثل فيه التراث الإسلامي والعربي يصدها معتزاً بأصالة الثقافة العربية وكفايتها الغذائية^(١)، وظلت مصر تسير بحذر وحيطه في الأخذ عن الغرب، وقد اتضح ذلك في أعمال أعضاء البعثات الذين كانوا يوفدون إلى أوروبا في عصر محمد علي، وذلك في أنواع العلوم والكتب التي يترجمونها، وكيفية ترجمتها وتقديمها للناس في لغتهم العربية، كما أنهم نقلوا العلوم قبل أن ينقلوا الآداب. ثم حين اطمأنت مصر إلى حاجتها للثقافة الغربية، تقدمت منها بعد ذلك، ولكنها ظلت على سياسة واحدة.. فلم تزوج بين البرنامج الأوروبي والعربي امتزاجاً، وإنما سار التياران، الأوروبي إلى جانب التيار العربي الإسلامي، في

(١) تيارات أدبية بين الشرق والغرب - الدكتور ابراهيم سلامة ص ٦٤.

خطين متوازيين لكل مجراه، ومن وقت لآخر.. وفي مدد تحددها النهضة القومية والتطورات الاجتماعية.. تفتح مصر في التيار الأجنبي فتحاتٍ بقدر الحاجة، تنحدر منها الأمواه الأوروبية إلى مسارب الحياة العربية، ثم يسير التياران جنباً إلى جنب ليصبا في مصب واحد، هو المصب الذي تجد فيه مصر حاجتها وفائدتها وقوميتها ودينها^(١).

أما لبنان فقد تطورت بسرعة علاقاته القديمة بالغرب إلى علاقات ثقافية متينة في القرن التاسع عشر، تمثلت في البعثات البروتستانتية الأمريكية، والبعثات الكاثوليكية الفرنسية التي أنشأت الكليات المختلفة، هذا إلى جانب المدارس الخاصة التي كانت تنشئها كل طائفة من الطوائف الدينية كالكلية البطريركية للروم الكاثوليك التي أنشئت عام ١٨٦٦ وتعلم فيها مطران. وهكذا تدفقت الثقافات الأوروبية إلى لبنان من دون أن تلقى أية معارضة، دون أدنى تردد، وخاصة في البيئات المسيحية^(٢)، إذ أقبل عليها المسيحيون قبل المسلمين الذين كانوا يترددون في أول الأمر، ثم يقبلون عليها متأثرين بزملائهم، وقد ساعد كذلك على نشر هذه الثقافات ذلك التناحر الطائفي الذي لعب دوراً كبيراً في تاريخ الشام في القرن التاسع عشر^(٣) وخاصة حوادث السنة الستين ١٨٦٠ واستقلال لبنان الداخلي، فقد تركت هذه الحركة صفة خاصة في الأدب العربي^(٤) إذ خرج أهالي القرى بلبنان ودمشق إلى بيروت التي تركزت فيها مراكز الثقافات الأجنبية على نطاق واسع^(٥) هذا وقد انتشرت اللغة العربية في الخصوص، وأتقنها المثقفون وتكلمها أطفالهم في البيوت، ونقلوا الروايات الأجنبية، وأخذوا بنوبة في الإعجاب والتقدير فقلدوها. وكذلك الشعراء، فقد وقعوا تحت تأثير هذه الثقافات تأثيراً مباشراً إذ كانوا يرجعون إلى الآداب الغربية في لغاتها عن

(١) المرجع السابق ص ٢٣٥.

(٢) أدباء الغرب في الأندلس وعصر الانبعاث - بطرس البستاني ج٢ ص ١٥٦.

(٣) تيارات أدبية ص ٢٣٤، أدباء العرب ج ٣ ص ١٤٨.

(٤) الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث - ج١ ص ٣٠.

(٥) الشيخ إبراهيم اليازجي - عيسى ميخائيل سابا ص ١٠.

طريق الترجمة، وظهرت آثار ذلك في شعرهم وفي مناحي تفكيرهم، وفي أخذهم بأسباب المدنية الحديثة، تاركين لأنفسهم حرية الخروج على قواعد الشعر التقليدية، تلك الحرية التي خلقها شيوع العلم الطبيعي والعلوم العقلية وانتشار التربية العلمية الحديثة، فظهر إلى جانب الشعر الغنائي التمثيلي والحكمي والقصصي^(١).

ولكن إلى جانب تيار هذه الثقافات الغربية واللغات الأوروبية التي انتشرت بين الناس والتي درس بها كثير منهم - كان هناك تيار آخر لإحياء التراث العربي القديم، بل والفخر به والعمل على استعادته والاستفادة منه، وإرجاع الأدب العربي إلى ما كان عليه في عصور الازدهار. هذا وكان موقف السوريين جميعاً من مسلمين ومسيحيين في ذلك الوقت واحداً في رعاية الثقافة العربية التي جعلوها نقطة البدء في النهضة الأدبية الحديثة. وكانت المدارس على اختلاف أديانها تعلم العربية في الكتب القديمة كالأجرومية وابن عقيل والأشموني ونحوها^(٢).

وذلك قبل أن تقوم حركة التأليف الجديدة التي كان من أعلامها البارزين الشيخ «نصيف اليازجي» وابنه «إبراهيم اليازجي» و«أحمد فارس الشدياق» و«عبدالله البستاني» وغيرهم، ممن عادوا إلى مصادر الثقافة العربية في الأدب واللغة والتاريخ والفلسفة وأخبار العرب وأنسابهم، وشرحوا دواوين كبار الشعراء، وكتبوا وألفوا في علوم اللغة العربية المختلفة، بل إنهم أعادوا أمثال ما كان يحدث من مناقشات حادة وجدال شديد حول اللغة والنحو في عصور البصرة والكوفة، كما حدث بين «اليازجي» و«الشدياق».

«إذاً فنحن في ذلك العصر إزاء بيئات متباينة تتدرج من بيئة المدرسة القديمة التي ترجع إلى أيام الازدهار للمدنية العربية تستوحي منها أحيائها، إلى بيئة المدرسة القديمة التي تمثل عصور الانحطاط للمدنية العربية، إلى بيئة مدرسة تخلصت من آثار عهود الانحطاط واتصلت بموجة الغرب، ومن هنا عملت على أن تقتبس من الغرب إلى الحد الذي يستطيع المحيط في ذلك العصر تمثيله. إلى بيئة أنكرت كل

(١) المرجع السابق ص ١٠.

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية - جورج زيدان - ج٤ ص ٢٥٥ (طبعة ١٩١٤).

ما كان من الماضي، وقطعت صلاتها بأصول الثقافة العربية التقليدية، ومشت سراً وراء الثقافة الغربية، تحاول أن تقيمها في عالم الشرق الأدنى، على أن هذه البيئات كانت تقوى وتضعف بحسب ما تتقوم من الأحداث والأسباب^(١).

وهكذا تجمعت جميع عناصر التفاعل الثقافي، فقامت نهضة أدبية كبيرة، ساعد على تقدمها انتشار الطباعة والصحافة والجمعيات العلمية والأدبية والمكاتب العمومية، وغير ذلك من المتاحف وحركة التمثيل إلى جانب نمو روح الحرية الشخصية في النفوس^(٢).

وهكذا وجد «مطران» البيئة التي تمهد له سبيل الثقافات المتنوعة، وتغذيه بضروب المعرفة. فجمع منذ دراسته الأولى بين الثقافتين: العربية والأوروبية، وظهرت آثارهما واضحة.. كما رأينا في أثناء نشاطه الأدبي الأول قبل أن يغادر لبنان ولكنه يبقى متردداً في الطريقة التي ينبغي أن يكون عليها شعره، فتجاذبه الثقافة العربية التي تجنح به نحو القواعد التقليدية في الشعر العربي، والثقافة الأوروبية التي تميل به نحو الحرية الشخصية، والأخذ بأساليب الحياة الحديثة ومتطلباتها. وشأن مطران في هذا شأن.. «كل شخص يحمل الثقافتين القديمة والحديثة تتنازع قوتان إحداهما جاذبة والأخرى طاردة، الأولى تنزع به إلى قومه والأخرى تنزع به إلى غيرهم، وهاتان القوتان تعملان معاً وفي وقت واحد، وفي أثناء هذه المشادة بين الجذب والطرْد، تتلاءم الثقافتان لتكون منهما ثقافة واحدة لا هي بالعربية فقط ولا بالغربية فقط، ولكن لها مزاج خاص وخصائص مميزة»^(٣).

أما ثقافة مطران العربية فقد كانت متينة ملمّة بأصول اللغة وقواعدها. وكان لتلمذته على إبراهيم اليازجي كما رأينا أثر كبير في توجيهه نحو التمكن من الثقافة العربية وآدابها وقد بدأت صلة مطران به منذ كان طالباً بالكلية البطريركية، وكان «اليازجي» أستاذاً بها، واشترك التلميذ مع أستاذه في المناقشات التي كانت تدور في

(١) خليل مطران - ص ٤٣ - ٤٤.

(٢) الآداب العربية في القرن التاسع عشر - لويس شيخو ج ٢ ص ٦٧.

(٣) تيارات أدبية - ص ٢٢٤.

ذلك الوقت بين الأدباء. ولم يقف الأمر عند هذا، وإنما كان مطران دائم الاتصال بأستاذه وهو في مصر، إذ لزمه كما يقول لزوم المتأدب والمريد زمنًا طويلاً^(١) وكان يطلع على قصائده ساعة إتمامها فيستفيد من طريقة نظمها، وما فيها من المتانة ووضع الكلم في موضعها وفصاحة الأسلوب والجزالة والركة^(٢).

وكان «اليازجي» في ذلك الوقت يكتب عما أصاب اللغة من الفساد حين انتشرت الألفاظ الأجنبية والأساليب الأوروبية في كتابة الصحف والكتب المعربة والمؤلفة، وكان يحمل على الأغلاط والسقطات اللغوية الشائعة وينتصر للآداب العربية^(٣) وكان شاعرنا إزاء كل هذا معجبًا بأستاذه، معتزًا بتلمذته عليه، مقتنئًا أثره في التمسك باللغة وقواعدها.

ولقد دفعت هذه الثقافة العربية مطران إلى أن يتعصب للغة الفصحى، ويحقر من شأن العامية ويحمل عليها بشدة، يقول في ذلك: «تالله لو ملكت تلك العامية لقتلتها بلا أسف، ولم أكن بقتلي إياها إلا منتقمًا لأمة كسرت العامية وحدتها، وكانت عليها أكبر معوان للتصاريف التي مزقتها في الشرق والغرب كل ممزق منتقمًا للفصاحة نفسها، وأية فصاحة في خُشارة لا تصيب فيها تبر الأصل إلا وقد تلوث بذريعات لا تُحصى من أوضار الرطانات بأنواعها^(٤)». ونراه في موضع آخر شديد الحماس في الدفاع عنها فيقول: «إن ذلك الإهمال هو الذي حمل الغربيين منذ عهد عهيد على ظن أن جراثيم الموت قد دبّت في جسم اللغة العربية كما دبّت قبلها في اللاتينية واليونانية، وأن مصيرها إلى التكفين بالإجلال والدفن في متحف يكون عبرة للعالمين، وتبصيرًا للحاضرين بما جرى للغابرين. وقد قام نفر من كتابهم اليوم يشيرون علينا بالإجهاز على اللغة، ويدعوننا إلى الخروج في مشهدها والاحتفال بجنازتها بدعوى أن داءها قد استعصى وأنه خير لنا إحياء فرعها من ترك الأصل والفرع يتنازعان البقاء ويتفانيان، على أنهم يقولون لنا ذلك في حين نحن نظن أن العصر عصر ربيع جديد

(١) مجلة سركيس - م ٧ ج ٧ ص ٤٧٨ (العدد الأخير من مجلة الضياء).

(٢) المرجع السابق ص ٤٧٩.

(٣) تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين - لويس شيخو - ص ٧.

(٤) مقدمة ترجمة عطيل لمطران ص ٨.

للغة، وأن الحرارة تعود إليها وأن النور يحييها وأن الندى يسقيها، وأن القوى الحية العاملة على إنعاشها في جميع الأمصار العربية تغذيها، وأن ما نستعيره لها من علوم الغرب وفنونه وآدابه يعززها وينميها^(١)» ويعبر الشاعر عن هذا أيضاً في شعره فيقول:

تَقُولُ لِأَهْلِهَا الْفُصْحَى: أَعْدَلُ

بِرَبِّكُمْ اغْتِرَابِي بَيْنَ أَهْلِي؟
أَلَسْتُ أَنَا الَّتِي بَدَمِي وَرُوحِي
غَذْتُ مِنْهُمْ وَأَنْمَتُ كُلَّ طِفْلٍ؟
أَنَا الْعَرَبِيَّةُ الْمَشْهُودُ فَضْلِي
أَأَغْدُو الْيَوْمَ وَالْمَغْمُورُ فَضْلِي؟
إِذَا مَا الْقَوْمُ بِاللُّغَةِ اسْتَخَفُّوا
فَضَاعَتْ مَا مَصِيرُ الْقَوْمِ، قُلْ لِي^(٢)

ولا يفوته أن يشير إلى أن الفصحى هي لغة الإعجاز في القرآن الكريم، وهي مرتبطة به، فإذا خرج عليها الناس كانوا بذلك معتدين على حرمانها:

يَحَارِبُنِي الْأَلَى جَحَدُوا جَمِيلِي
وَلَمْ تَرُدُّهُمْ حُرُمَاتُ أَصْلِي
وَفِي الْقُرْآنِ اعْجَازٌ تَجَلَّتْ
حُلَايَ بِنُورِهِ أَسْنَى تَجَلَّى

ويتحدث مطران عن مدى كفاية الأدب العربي والثقافة العربية للأديب فيقول: «كل لغة تغني أديبها ولو كانت لغة أمة متوحشة، لأنها تكفيه لكي يعبر عن أشواقه وأفراحه وأتراحه، وتعطيه الإجازات التي تبلغ النهايات فيها... فكيف يمكن أن يقال إن لغتنا لا تكفي الأديب وهي من حيث مفرداتها وآدابها من أغنى لغات العالم، وليس معنى قلبي أن أنهى الأديب عن تعلم لغة أجنبية، فإنها ضرورية إذا أراد الكمال وزيادة المعرفة^(٣)».

(١) المجلة المصرية - م ٢ عدد ١٨ ص ٧٥٤ - فبراير سنة ١٩٠٢.

(٢) ج ٤، ص ٦٥.

(٣) مجلة الهلال - م ٣٦ ج ٩ - ص ١٠٣٦ - يوليو سنة ١٩٢٨.

ولقد ظهر أثر هذه الثقافة العربية الكلاسيكية في شعر مطران باتباعه للصياغة العربية التقليدية، ولزومه الشكل القديم لها والثقافة الواحدة في أكثر شعره، رغم تحرره في الموضوعات والأغراض، وهذا يخالف ما نعرفه عن أدباء المهجر الذين لم تقف ثورتهم عند حد الموضوعات والأخيلة، وإنما تعدت ذلك إلى الأساليب وقواعد اللغة ومقومات الشعر العربي، وبالفوا في كل ذلك مبالغة كبيرة.

ويكثر استعمال مطران للصياغة القديمة الحافلة بجزالة الأسلوب، وقوة التركيب في قصائد المناسبات والثناء. فمن قوله في الرثاء:

سَلِمْتَ لَوْ أَنَّ السَّهْمَ سَهْمٌ مَقَاتِلٍ
ولكنَّ ما أضْمَاكَ سَهْمٌ مُخَاتِلٍ^(١)

ويقول في المدح والتهنئة:

وفَاءَ كهذا العهدِ فليكنَّ العهدُ
وعدلاً كهذا العقدِ فليكنَّ العقدُ^(٢)

ويقول في رثاء البارودي:

مُصَابِيكَ حَيًّا عَرَا جَعْفَرَا
وخطبُكَ مَيِّتًا عَرَا قَيْصَرَا^(٣)

ويستعيد المعاني المعروفة في شعر الغزل القديم ووصف المرأة فيقول:

هَضِيمَةٌ كَشَحٍ مَا بَهَا مِنْ خَلَاعَةٍ
ويكذبُ ما في مَشْيِهَا مِنْ تَخَلُّعٍ
بِياضٍ يَغَارُ العَاجُ مِنْهُ نَقَاوَةٌ
وَيَخْجُبُهُ لَوْنُ الحَيَاءِ كَبُرُقُوعٍ^(٤)

(١) ج ١، ص ١٤١.

(٢) مجلة سركيس م ٨ ج ١١ - ص ٣٦٢ - يونيو سنة ١٩١٥ (لم تنتشر في الديوان).

(٣) ج ١، ص ٢٧١.

(٤) ج ١، ص ١٠٦.

بل إنه كثيراً ما يستعمل هذه الصياغة التقليدية في الفنون الجديدة كالقصص..
مثل قوله في مطلع قصة «العقاب»:

سوى الحبِّ لا يشفي الفؤادَ المُكلِّما
ولا يهنئ المُننى وإن كان مؤلماً^(١)

وفي قصيدته (زفاف أم جنازة)، يقول:
عزيزُ غروبِ البكرِ في بكرةِ العمرِ
كغيبَةِ شمسِ الأفقِ في طلعةِ الفجرِ^(٢)

وكذلك في الشعر الوجداني كقصيدته (اعتذار):
لكِ الأمرُ إنْ أنصفتني فكفى غنماً
وإن تظلمي فالحبُّ شاء ولا إثماً^(٣)

ولقد أثرت قراءات مطران لشعراء العرب، فسيطرت عليه في بعض الأحيان معانيهم وأخيلتهم رغم ابتكاره للمعاني وتأثره بأخيلة الشعر الغربي ومن أمثلة تمثله لمعاني الشعر القديم قوله على لسان الفتاة المحبة:

وما أنا إلا حُرَّةٌ مُستَرْقَّةٌ
لفضلكِ مهما تأمرِ القلبَ يصنع^(٤)

فهو في هذا متأثر بقول امرئ القيس مخاطباً صاحبه:
أغرَّك منِّي أنْ حُبُّك قاتلي
وأنتُك مهما تأمرِ القلبَ يفعل^(٥)

ويقول من قصيدة في الرثاء:
دهاك الردى في الرائحين فراعنا
كأنك غاد في الصبأ فمبكر^(٦)

(١) ج ١، ص ١١٢.

(٢) ج ١، ص ٣١.

(٣) ج ١، ص ١٩١.

(٤) ج ١، ص ١٠٨.

(٥) ديوان امرئ القيس - شرح الوزير أبي بكر عاصم بن أيوب ص ٣٤.

(٦) ج ٢، ص ١٦٢.

فهو في هذا يتأثر بقصيدة عمر بن أبي ربيعة التي يقول فيها:

أَمِنْ آلِ نَعْمٍ أَنْتَ غَادٍ فَمُبَكِّرٌ
غَدَاةَ غَدٍ أَمْ رَائِحٌ فَمُهَجَّرٌ^(١)

وحين يقرأ مطران شعر المتنبي الذي يقول:

بَلَيْتُ بَلَى الْأَطْلَالِ إِنْ لَمْ أَقِفْ بِهَا
وَقُوفَ شَحِيحٍ ضَاعَ فِي التُّرْبِ خَاتَمُهُ^(٢)

تترك هذه النغمات إحياءاتها في نفسه ويعيش في جوها حين يقول:

وَقَفْتُ عَلَى الْقَبْرِ الَّذِي أَنْتَ نَازِلُهُ
وَقُوفَ جَبَانٍ بَادِيَاتٍ مَقَاتِلُهُ^(٣)

ويقول:

كَمَا سَقَطْتُ فِي الْبَحْرِ دُرَّةً بَاخِلٍ
أَحَاقَ بِهِ لُجٌّ مِنَ الْيَأْسِ شَامِلُهُ^(٤)

ويكرر أيضاً معنى المتنبي في تشبيهه إذ يقول:

تُبَالِغُ فِي الْبَحْثِ عَنْ حَقِّهِ
كَبَحْثِ الشَّحِيحِ عَنِ الْخَاتَمِ^(٥)

ولمطران قصيدة في المدح يقول فيها:

لَوْ الْكُوكِبُ الدُّرِّيُّ وَهُوَ مُسَاهِرِي
رَأَى مَا أَقَاسِي لَاغْتَدَى وَهُوَ شَاخِبٌ
كِتَابٌ أَعَانِي جَمْعُهُ حَيْثُ خَاطِرِي
شَتَيْتُ وَبِي شُغْلٌ مِنَ الْهَمِّ نَاصِبٌ^(٦)

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة - شرح محمد محيي الدين عبدالمجيد ص ٨٤.

(٢) ديوان المتنبي - شرح الدكتور عبد الوهاب عزام ص ٢٤٤.

(٣) ج ١، ص ٨١.

(٤) ج ١، ص ٨١.

(٥) ج ٢، ص ٢.

(٦) ج ١، ص ٢٨٦.

فهذا يذكرنا بقول «النابغة» في اعتذارياته ومذائحه إذ يقول:

كَلِّينِي لَهُمْ يَا أُمِّمَةَ نَاصِبٍ

ولليلِ أَقَاسِيهِ بِطَيِّءِ الْكَوَاكِبِ^(١)

ولطران أيضًا قصيدة عن «عنترة» (ج ١ ص ٢٨٣)، نجده فيها ملئمًا بأخباره في الجاهلية، فيشير إلى أن عنترة كان يرى تباشير النبوة واتحاد العرب على يد نبيهم الذي أخرجهم من الظلمات وحطم أصنامهم (ص ٢٨٤):

مُنَبَّئٍ بِسَنَاءٍ عَنْ سَنَى قَمَرٍ

مَاحِي الظَّلَامِ نَبِيٌّ حَاطِمُ الصَّنَمِ

والقصيدة في صياغتها شبيهة بصياغة قصيدة «البردة» للبوصيري التي عارضها شوقي بقصيدته «نهج البردة» ونجد مطران فيها يعتز بالتراث الثقافي العربي، ويفتخر بقومه العرب أصحاب السيف والقلم، مدفوعًا إلى هذا بطبيعة الموضوع الذي يكتب عنه متأثرًا بعنترة شاعر الفخر. يقول:

وَأَنَّنَا الْقَوْمُ نَسْتَبْقِي مَفَاخِرَنَا

حَتَّى تُؤَاتِيَنَا الْأَقْدَارُ مِنْ أَمَمٍ

وَأَنْ مَا بَيْنَ مَاضِينَا وَحَاضِرِنَا

مِنَ الْعَلَاقَةِ حَبْلًا غَيْرَ مُنْفَصَمٍ

وَأَنَّنَا أُمَّةٌ تَهْوَى مَوَاطِنَهَا

حَتَّى عَلَى الذِّكْرِ مِنْ عَادٍ إِلَى إِرَمٍ

هذا وكان مطران يفضل من شعراء العرب «عنترة» و«المتنبي»^(٢).

وقد يقتبس الشاعر كذلك من أسلوب الآية الكريمة (والكاظمين الغيظ والعافين عن الناس)^(٣) فيقول:

كَاطْمِينَ الْغَيْظَ خَافِينَ إِلَى

أَنْ يَلُؤَا فِي وَجْهِهِ الْعُدَوَانَ جَهْرًا^(٤)

(١) ديوان النابغة الذبياني - شرح الشيخ عبدالرحمن سلام ص ٩.

(٢) مجلة سركيس م ٧ ج ٢، ص ٦٥ - فبراير سنة ١٩١٣.

(٣) سورة آل عمران آية ١٣٤.

(٤) ج ٣ ص ٥٢.

أما قصيدة مطران في رثاء الشريف حسين (ج ٤ - ص ٩٤)، فقد كان يتمثل أثناء نظمها قصيدة «أبي تمام» في مدح «المعتصم» وفتح «عمورية»^(١).

ويبلغ في هذا حدًا بعيدًا حين يتمثل جميع أنواع البديع التي نجدها في قصيدة أبي تمام. يقول مطران:

تَعْلَمُوا نَضْحَهُ عَنْ ذَخْرِ أُمَّتِهِ
بِحَزْمٍ مُقْتَصِدٍ لِلَّهِ مُرْتَقِبٍ

فيقول أبوتمام:

تَدْبِيرُ مُعْتَصِمٍ بِاللَّهِ مُنْتَقِمٍ
لِلَّهِ مَرْتَقِبٍ فِي اللَّهِ مُرْتَغِبٍ

وكأنه يحاول أن يوجز بيتًا لأبي تمام في الشطر الثاني من قوله:

مَا كَانَ هُمُكَ مُلْكًا تَسْتَقِيلُ بِهِ
وَالْجَدُّ فِي صَعْدٍ وَالْمَجْدُ فِي صَبَبٍ

أما أبوتمام فيقول:

أَبْقَيْتَ جَدَّ بَنِي الْإِسْلَامِ فِي صَعْدٍ
وَالْمَشْرُكِينَ وَدَارَ الشَّرْكِ فِي صَبَبٍ

ويبدو أن مطران قرأ قصيدة أبي تمام قبل أن ينظم قصيدته أو في أثناء نظمها، إذ إنها اعتمدت في نفسه، وتركت أبياتها صداها المباشر في أذنه، بل ربما كان مطران قد تعمد أن يقلد بعض أبيات أبي تمام، فحين يقول أبوتمام:

أَيْنَ الرُّوَايَةُ بَلْ أَيْنَ النُّجُومُ وَمَا
صَاغُوهُ مِنْ زُخْرِفٍ فِيهَا وَمِنْ كَذِبٍ

يبقى وقع هذا البيت عالقًا في ذهن مطران حين يقول:

أَيْنَ الْكُنُوزُ الَّتِي خَالُوهُ يَحْمِلُهَا؟
وَأَيْنَ مَا أَثْقَلَ الْأَسْفَاطَ مِنْ ذَهَبٍ؟

(١) ديوان أبي تمام - تحقيق محمد عبده عزام - ج ١، ص ٤٥.

وكذلك يقول أبوتمام:

وَصَيَّرُوا الْأَبْرُجَ الْعُلْيَا مُرْتَبَةً
مَا كَانَ مُنْقَلِبًا أَوْ غَيْرَ مُنْقَلِبٍ

فيقول مطران مندفعاً وراء صدى هذا البيت:
شَتَّانَ فِي مَنْ تَوَلَّى أَمْرَ أُمَّتِهِ
مَا بَيْنَ مُعْتَقِبٍ أَوْ غَيْرِ مُعْتَقِبٍ

ويقول أبوتمام:

لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ فِيهِ يَوْمَ ذَاكَ عَلَى
بَانٍ بِأَهْلٍ وَلَمْ تَغْرُبْ عَلَى عَزَبٍ

فيدفعه الصدى كذلك ليقول:

لَا تَسْطَعُ الشَّمْسُ إِلَّا خَلْفَ غَاشِيَةٍ
مِنَ الْأَسَى بِمُحِيَا كَاسِفٍ شَحِبٍ

ومثل هذا لا يمكن أن يكون بمحض الصدفة، فالقصيدتان من بحر واحد وقافية واحدة، والصناعة الشعرية فيهما متشابهة، وأنواع البديع وطرق الأداء متقاربة فيهما كذلك.

أما «ابن الرومي» فتوجد أوجه ترابط كثيرة تجمع بين شعره وشعر مطران، إذ إن كلاهما قد هام بالطبيعة واتصلت نفسه بها، فوصفها مدفوعاً بروح التعاطف بينه وبينها، وأكثر من ذكر الرياض والأزهار على اختلاف أنواعها. وكذلك أتقن كل منهما فن الوصف التصويري في الشعر، وما يستلزمه من عناصر التشخيص والتجسيم وتتبع الحركة واللون والصوت وتصوير الجزئيات وتفصيلها، وكذلك في الناحية التعبيرية نجدتهما قد تمكنا من الصناعة الشعرية، وطول النفس في القصائد، والتعمق وراء المعاني والاستغراق فيها والاستطراد، ثم بروز الناحية الموضوعية في شعرهما ووحدة القصيدة ودورانها حول موضوع أو غرض واحد، فيسهل وضع عنوان لقصيدة ابن الرومي، أما مطران فهو نفسه قد اختار عناوين قصائده، وخطا في هذه الناحية

خطوات كبيرة. وكما وقع ابن الرومي تحت تأثير الثقافة اليونانية إلى جانب الثقافة العربية^(١).. كذلك كان تأثير مطران بالثقافة الغربية، ولكن هذا لا يمنع من أن يكون مطران قد قرأ شعر ابن الرومي ووقع تحت تأثيره المباشر في بعض قصائده. وأخيراً فقد اتهم ابن الرومي في عصره بالعجمة، وكان ذلك في القرن الثالث الهجري، واتهم مطران في العصر الحديث بهذه التهمة نفسها.

هذا ويتسع مجال المقارنة بين الشاعرين، فالأمثلة كثيرة متعددة، ولكننا سنكتفي ببعضها لنوضح ما أشرنا إليه من تشابه نهجيهما وأسلوبيهما. يقول ابن الرومي في وصف الطبيعة:

وقد رنَّقتُ شمسُ الأصيلِ ونَفَضْتُ
على الأفقِ الغربيِّ ورَسًا مزعزعا
وودَّعتِ الدُّنيا لتقضي نحبَّها
وشوِّل باقي عمرها فتشغشعا
ولاحظتِ النُّوَّارَ وهي مريضةٌ
وقد وضعتُ خدًّا إلى الأرضِ أضرعا
.. وظلَّتْ عيونُ النُّورِ تخضِّلُ بالندی
كما اغرورقتُ عينُ الشَّجِي لتدمعا
يراعينُّها صَوْرًا إليها روائيا
ويلحظنَّ الحاظًا من الشَّجْوِ خُشعا
وبَيِّنَ إغضاءَ الفراقِ عليهما
كأنهما خلا صفاً تودَّعا^(٢)

يقول العقاد: «يصف ابن الرومي الطبيعة الوصف الذي يقتضيه ذلك الشعور، ويمليه ذلك التصور فيشف وصفه لها عن شغف الحي بالحي وشوق الصاحب إلى صاحبه، وتسمع من تشبيهه بها رنة طرب أو شجو لا تخرج إلا من نفس مفعمة

(١) رجع (ابن الرومي: حياته من شعره) - عباس العقاد، ص ٣٠٨.

(٢) ديوان ابن الرومي - شرح كامل كيلاني ج ٢، ص ٣٠٠ - ٣٠١.

بأصداء الطبيعة، قد نفذت إلى طويتها وشاركتها في ما تتخيله لها من حزن وسرور. فهو يحيا مع الشمس الغاربة حين تضع على الأرض «خدًا أضرع» من دهشة الفراق، وهو يحيا مع النوار حين تخضّل بالدمع عيونه، وتهبط مع الليل شجونه، وهو يحيا مع الذباب المغرد والطير الساجع في ساعة الغروب التي يمتزج فيها الحنان الذائب بالشوق الخفيض، وهو «ينتظم ذلك كله في أنشودة واحدة لم تدع مزيدًا لفن اللون والحركة ولا مزيدًا لuchi الخيال والسليقة»^(١).

أما مطران فهو ينقلنا في قصة «وفاء» (ج ١ ص ١٠٥) مع الفتاة وحبيبها إلى الروضة ساعة الغروب، فيُشرك مظاهر الطبيعة مع نوازع الوجدان، مستشهدًا بالشمس وغروبها وأشعتها، وبالروض ودوحه وزهره وعطره، ويجمع بين كل هذا وبين العاطفة الإنسانية مستعينًا بخياله، ومستخدمًا عنصر التشخيص لإبراز صورته، فيجعل للظلال أكفًا وللأشعة أذرعًا، ويجعل للمياه أعينًا فهي ناظرة، وللغصون آذانًا فهي مصغية، وقد رأينا ابن الرومي وقد جعل للشمس الغاربة خدًا أضرع على الأرض، أو حين جعل للنوار عيونًا تذرف دموعًا من الندى يقول مطران:

فقالَ لها بلْ يشهد اللهُ بيننَا

وأسقَامُ قلبي الوالِه المتوجّع

وتشهدُ هذي الشمسُ عند غروبِها

وما حولنا مِن نُورها المتفرّع

ويشهدُ ذا الروضُ الأريضُ ودوحُه

وما فيه من زهرٍ وعطرٍ مُضَوّع

وهذي الظلالُ الباسطاتُ أكفُها

وهذي الشّعاعُ المُومِئاتُ بأذرُع

وهذي المياهُ الناظراتُ بأعين

وهذي الغصونُ المصغياتُ بِمِسمع^(٢)

(١) ابن الرومي - العقاد ص ٢٩١.

(٢) ج ١، ص ١٠٧.

هذا ولا نريد أن نخرج عما قصدنا إليه لتتكلم عن شعر مطران في الطبيعة، إذ سيكون له موضع آخر، ولكن الجدير بالذكر أن ابن الرومي، قد وهب قدرة قوية على التصوير تميز بها بين الشعراء، وكذلك كان مطران، فقد حفل شعرهما بالصور ووصف الحركات. يقول ابن الرومي في تصوير سير السحب، ووصف حركتها البطيئة:

سحائبُ قيسَتُ بالبلادِ فَأَلْقَيْتُ
غطاءً على أغوارِها ونُجودِها
حَدَّثَهَا النُّعَامَى مُثْقَلَاتٍ فَأَقْبَلَتْ
تَهَادَى رويدًا سيرُها كَرُكُودِها^(١)

ويقول مطران في تصوير الحسنة البادنة ووصف حركتها الثقيلة وخفوت صوتها:

إِنْ تَتَكَلَّمُ فَهِيَ مَجْهُودَةٌ
أَوْ تَتَحَرَّكُ فَهِيَ مُثْقَلَةٌ
كَوَرْدَةٍ أَكْثَرَ إِزْوَائِهَا
فَنَشَأَتْ مَائِيَّةً ذَابِلَةً^(٢)

وكان ابن الرومي يختار موضوعه من الأشياء البسطية التي يلقاها في حياته اليومية، فيصف أنواع الحلوى وصنوف الطعام وهي الظواهر التي لم يخل منها شعر مطران، فيتحدث ابن الرومي عن اللوزينج، فيقول:

لَا يُخْطِئُنِي مِنْكَ لَوْزِينَجٌ
إِذَا بَدَأَ أَعْجَبَ أَوْ عَجَّبَا
لَمْ تُغْلِقِ الشُّهُوءُ أَبْوَابَهَا
إِلَّا أَبَتْ زُلْفَاءُ أَنْ يُحْجَبَا
لَوْ شَاءَ أَنْ يَذْهَبَ فِي صَخْرَةٍ
لَسَهَّلَ الطَّيِّبُ لَهُ مَذْهَبَا

(١) ديوان ابن الرومي - ج ٣ ص ٣٦٢.

(٢) ج ١، ص ١١٨.

.. لَوْ أَنَّهُ صُوِّرَ مِنْ خُبْرِهِ

ثَغْرًا لَكَانَ الْوَاضِحَ الْأَشْنَبَا^(١)

وكذلك يذكر مطران أنواع الحلوى، فيصف طبق حلوى (ج ٢ - ص ٣٣١) وينظم في الهريسة (ج ١ - ص ٢٢)، ويتحدث عن حلوى العيد تصنعها جماعة من الحسان فيقول:

يَا لَيْلَةً فَاجَأَتْ سِرْبَ الْغَيْدِ
فِي مَجْمَعٍ يَصْنَعْنَ حُلَى الْعِيدِ
يُخْرِجْنَ مِنْ كَتْلِ الْعَجِينِ بَدَائِعًا
أَمْثَالَ كُلِّ مُشَخَّصٍ مَشْهُودِ
وَيُجِدْنَهَا فَلَوْ الشِّفَاءُ تَعَفَّفْتُ
عَنْ أَكْلِهَا لَخَمِنْتُهَا لِخُلُودِ^(٢)

ويقول عن «فالوذج» البرتقال:

صَفَرَاءُ مِنْ فَالْوُذْجِ الْبَرْتِقَالِ
مَقْدُودَةٌ فِي الْكُوبِ قَدْ الْهَلَالُ
تَرْتَجُّ فِي مَوْضِعِهَا عَنْ دَلَالِ^(٣)

ومن مستلزمات فن التعبير عند ابن الرومي السهولة وتوليد المعاني والاسترسال فيها والاستغراق، والإلحاح عليها والاستطراد، من ذلك قوله في قصيدته في تصوير المهرجان، فيصف القيان وقد عطفن على المزاهر:

وَقَيَانٍ كَأَنَّهَا أَمْهَاتُ
عَاطِفَاتٌ عَلَى بَنِيهَا حَوَانِي
مُطْفِلَاتٌ وَمَا حَمَلْنَ جَنِيًّا
مَرْضِعَاتٌ وَلَسَنَ ذَاتَ لَبَانٍ

(١) ديوان ابن الرومي ج ٣ ص ٤٧٩.

(٢) ج ١، ص ٢٤٩.

(٣) ج ١، ص ٢٥٣.

مُلَقِمَاتٍ أَطْفَالُهُنَّ تُدَيِّأُ
 نَاهِدَاتٍ كَأَحْسَنِ الرُّمَّانِ
 مَفْعَمَاتٍ كَأَنَّهَا حَافَلَاتُ
 وَهِيَ صَفْرٌ مِنْ دُرَّةِ الْأَلْبَانِ
 كُلُّ طِفْلِ يُدْعَى بِأَسْمَاءٍ شَتَّى
 بَيْنَ عَوْدٍ وَمُزْهَرٍ وَكِرَّانِ^(١)

وكذلك مطران، فمن مستلزمات صياغته الطلاقة التعبيرية والسهولة، والاسترسال مع المعنى والاستطراد، بل إنه قد يذكر المعنى في بيت ثم يستطرد ليشرحه في أبيات أخرى، ومن ذلك قوله في قصيدة رثاء:

لَكَ بَيْنَ الْأَسَى وَبَيْنَ التَّأْسَى
 تُكُلُّ وَافٍ وَرُشْدٌ هَادٍ صَبُورٍ
 سَاعَةً يَغْلِبُ التَّأْسَى فَتُلْفَى
 وَجَلِيلُ الْأُمُورِ مِثْلُ الصَّغِيرِ
 وَأَوَانُ تَأْسَى عَلَى الذُّكْرِ حَتَّى
 لَيْلَيْنِ الْبُكَاءِ ضَمَّ الصُّخُورِ^(٢)

ويقول من قصيدة أخرى:

يَا وَيْلَهَا تَبْكِي كَمَنْ
 تَأْسَى وَتَضْحَكُ كَالْجَذَالِي
 فَإِذَا بَكَتْ فَلِفَقْدِهَا
 رَفَقَ الْأُمَيْمَةُ وَالِدُ لَا
 وَإِذَا تُسَرُّ فَقَدْ تَرَى
 لَكَ جَنْبَ مَضْجِعِهَا خِيَالاً^(٣)

(١) ديوان ابن الرومي - ج ١، ص ٨٤.

(٢) ج ١، ص ٢٥٢.

(٣) ج ١، ص ٢٦٠.

وحين يصف مطران الروضة يصورها تصويراً إنسانياً مشخّصاً، مثلما شخّص ابن الرومي المزاهر فجعلها أطفالاً رضعاً، فيتخيل مطران الروضة بيتاً تقطنه أسرة كبيرة، فالدوح جد العائلة والأشجار أهل البيت، والثمار هي الأطفال الرضع تعلق بأغصان كالنهود، يقول:

أُنْظَرَاهَا، خَلَيْتِي أَلَيْسَتْ
شَبَهَ بَيْتٍ كَثِيرِ أَهْلٍ وَوُلْدٍ؟
حَبَّذا هذه الثمارُ الرُّضِيعَا
تُ تَعَلَّقْنَ: كُلُّ طِفْلِ بِنَهْدٍ
وَبَجْدِي شَيْخٌ مِنَ الدُّوحِ صُلْبٍ
هُوَ ثَرَاةٌ عَبُوسٌ كَجَدِّي^(١)

هذا وقد حصل مطران من اطلاعه على الأدب العربي والثقافة العربية على مادة لغوية ضخمة، وأبرز دليل عليها ملحمة (نيرون) ج ٣ ص ٥٠، التي نظمها بقافية واحدة، وجاوزت الثلاثمائة والخمسين بيتاً، إذ إن فيها كثيراً من الكلمات الغريبة التي تحتاج إلى تفسير كما يقول في مقدمتها، فقد ألجأته الضرورة إلى استعمالها. يقول في وصف الفرس:

ذَاكَ أَنْ وَلَّى عَلَيْهِمْ «قُنْصُلًا»
فَرَسًا مِنْ خَيْلِهِ أَصْهَبَ تَرًّا
مَرِنَ الْأَرْسَاغِ، مِفْرَاحًا يُرَى،
قَارِحًا أَوْ فَوْقَهُ إِنْ هُوَ فَرًّا
.. رَحْبَ شِدْقٍ، لَا هِزًّا مَاضِغُهُ،
لَا حَبَّ الْمَتْنِ، اسْتَوَى خَلْقًا وَأَسْرًا
.. وَغَدَا فِي ظَنِّ مَوْلَاهُ بِهِ
دَمْنًا، لَا خَوْفَ مِنْ أَنْ يَخْذَرَّا^(٢)

(١) ج ١، ص ٤٩.

(٢) ج ٣ ص ٥٥ - ٥٦.

ومن مظاهر الثقافة العربية العريضة العميقة في شعر مطران، تلك الظاهرة التقليدية المعروفة التي كانت تفرض على الشعراء وضع مقدمات غزلية لقصائدهم. ومن أمثلة ذلك قصيدته في مدح الخديوي عباس، وتهنئته بنجاحه من حادث سياسي وقع له (ج ١ - ص ٧٧) فالملاحظ أن القصيدة تحتوي على ثلاثة وثلاثين بيتاً يدور ثمانية عشر بيتاً منها أي أكثر من نصف القصيدة حول الغزل، يقول:

تَدَاوَلَ قَلْبِي وَجُدُّهُ فَيْكِ وَالذَّكْرُ
فَهَذَا لَهُ لَيْلٌ، وَهَذَا لَهُ فَجْرٌ
وَكِدْتُ أَحِبُّ السُّهْدَ مِمَّا أَلِفْتُهُ
وَكَادَ لَطَوِلِ الصَّبْرِ يَحْلُو لِي الصَّبْرُ

فالمقدمة الغزلية طويلة بالنسبة للقصيدة، ونجد الشاعر بعدها يتحایل في التخلص من الغزل إلى الموضوع الذي يريده، وهو المدح:

وَمَا يَسْتَوِي فِي الْحَبِّ أَرْوَعُ فَاضِلٌ
وَأَحْمَقُ مَذْمُومٌ خَلَّاهُ غِرٌّ
وَمَا يَسْتَوِي وَدُّهُ الْغَنَمُ لِلْوَرَى
كَوَدُّ «ابن توفيق» وَوَدُّهُ الْخُسْرُ

والناحية الفنية في هذه المقدمة الغزلية ليس فيها أي جديد، إذ لا تخلو الألفاظ من ألوان البديع أما المعاني فهي مطروقة متداولة، وأما الناحية الشعرية فهي لا ترتفع إلى المستوى الذي وصل إليه مطران في قصائده الوجدانية، وذلك لأنه قد عمد هنا إلى الغزل عمداً دون أن تدفعه عاطفة إليه فهو يقول:

زَجَرْتُ فَوَادِي أَنْ يَبُوحَ بِحَزْنِهِ
فَبَاغَتْ بِهِ عَيْنِي وَلَمْ يَنْفَعِ الزَّجْرُ
.. فَكَاشَفْتُهَا مَا بِي وَإِنْ افْتَضَّاحَهُ
لَأَيْسَرُ لِي مِنْ أَنْ يُرَدَّ لَهُ أَمْرُ
جَلَا الدَّمْعُ نَفْسِي مِنْ خَبَايَا سَرَائِرِي
تَلَوُّحٌ وَلَا كَثْمٌ وَتُجْلَى وَلَا سِتْرُ

ولعلنا لو رجعنا لمثل هذه المقدمات الغزلية في الشعر العربي لوجدنا أمثال تلك المعاني التي تعود الشعراء أن يبدووا بها قصائدهم.

ولمطران قصيدة أخرى في عيد جلوس الخديوي عام ١٩١٢ (ج ٢ ص ٨٦) يبدوها كذلك بمقدمة غزلية لا تخلو من تكلف وفتور. يقول:

مَرَّفِي بِالنَّافَاحِيَانَا
كَيْفَ لَوْ زَارَنَا وَحِيَانَا
رَشَاءُ وَالنَّفَّارُ شَيْمَتُهُ
لَا لَشَيْءٍ يَصُدُّ أَحْيَانَا
قَدْ سَلَا عَهْدَهُ وَنَحْنُ عَلَى
عَهْدِنَا لَا نُنْطِيقُ سُلُوانَا
.. أَمِيرَاتُ الْعِيُونِ تَأْمُرُنَا
وَنَوَاهِي الْخُصُوفِ تَنْهَانَا
وَنَبِيحُ السُّيُوفِ أَكْبُدُنَا
إِذْ تَكُونُ الْجَفُونُ أَجْفَانَا

ثم يحاول أن يربط بين الغزل والمدح فيقول:

مَا لَنَا غَيْرَ تِلْكَ رَائِعَةٍ

فِي زَمَانِ الْعَزِيزِ مَوْلَانَا

وهكذا نرى كيف حشد الشاعر المحسنات البديعة حشداً، وتعتمد الصنعة اللفظية السخيفة، فقد مر الحبيب فأحيانا وحيانا، ويصد أحياناً وسلواناً، والأمرات تأمر، والنواهي تنهى والجفون أجفان. وكان الأجدر بمطران أن يعفي نفسه من هذا الكلف الذي لا تلجئه إليه حاجة أو ضرورة. ولكن مثل هذه المقدمات الغزلية على أي حال قليلة نادرة في شعره، فلا نكاد نعثر على غير ما ذكرنا في ديوانه.

والواقع أن ثقافة مطران العربية لم تكن محدودة، وإنما كانت عميقة شاملة. ومما يلقي ضوءاً على ذلك ما كتبه الدكتور «إسماعيل أدهم» بعد حديث له مع مطران وضع فيه آراءه في بعض شعراء العرب ونظراته في الشعر العربي، قال:

«إن أقوى قراءاته العربية لابن الرومي. وهو يرى على ما حدثنا به أن ابن الرومي لم يعجب الذوق العربي لأنه أخذ من الأصول الأعجمية الوصف والسياقة الدقيقة، والطبيعة العربية لا تتذوق ذلك وإنما تتذوق الأشياء قَدًّا، كل قدة منفصلة عما قبلها وعما بعدها، ولها وحدتها في ذاتها. ومن قراءاته الأدبية كذلك مطالعته لشعر «البحثري»، وهو عنده - على ما حدثنا - في الطبقة الأولى من شعراء العربية بنسجه الشعري وصناعته. أما «المتنبى» فيفضل عنده جميع شعراء العرب، لا بكل شعره ولكن ببعضه الذي بلغ به الذروة. وهو معجب من الأدب العربي برثاء صاحب لامية العرب لزوجته، وهو يرى أن مرثاته لم تكن مفهومة كل الفهم للعرب، وأن الجيل الحديث يجب أن يدرسها ويفهمها من جديد، ليكشف عما فيها من العناصر الفنية الرائعة. كذلك يروى الخليل انفعاله بمرثية «التهامي» لولده، وبحكم «المعري» و«المتنبى»، ويذكر أنه كثير الاستشهاد بحكم المتنبى في كلامه»^(١).

وأخيراً يتضح لنا بعد كل ما سبق كيف أتم مطران تثقيف نفسه بالثقافة العربية وأدبها وشعرها، وكان ذلك عاملاً في اتساع ميدان الشعر أمامه، وفي هذه القدرة على صياغة المعاني، فلا يكفي لرجل مثله أن يكون متفنناً في تفكيره، مجدداً في أغراض شعره.. ولكن لا بد له من ثروة أدبية في اللغة والأساليب تعينه على هذا الفن، وتساعد على التعبير عن منهجه الذي استمد أصوله من ثقافته الأوروبية واطلاعه على الآداب الغربية.

إلى جانب تلك الثقافة العربية كانت لمطران ثقافات أخرى متنوعة، ساعده على الإلمام بها تمكنه من اللغة الفرنسية مع معرفته للإنجليزية والتركية والإسبانية. وفي مقدمة هذه الثقافات قراءاته الواسعة في التاريخ القديم والحديث للشرق والغرب. وقد بدأت آثار هذه القراءات في شعره واضحة في قصائده التاريخية، كما لم تخل منها قصائده الأخرى.

ولم يقف الأمر عند حد القراءة وإنما دفعه التعمق وروح البحث إلى أن يضع مؤلفاً ضخماً سماه (مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام) وقد جعله في جزئين، ويشتمل على أكثر من ثمانمائة صفحة رغم تسميته بالملخص. ويشرح في مقدمة

(١) خليل مطران ص ١١٤.

الكتاب السبب الذي دفعه إلى وضعه، وهو حاجة المكتبة العربية إلى تاريخ يرجع إليه في تحقيق الوقائع، واعتمد في ذلك كما يقول على أشهر التصانيف الموثوق بصحتها، ولكنه لم يذكر شيئاً عن هذه التصانيف. هذا وباعتباره باحثاً شرقياً فقد أولى حوادث الشرق اهتماماً كبيراً، وكتب فيها ما يعد جديداً يقول: «عقدت فصولاً مسهبة أفردتها لأخبار الأمة العربية وذكر ما روي عنها، وفصلت ما وسعنى من الإطالة تواريخ الدول الشرقية وخصوصاً الإسلامية منها، وذكرت من حوادث السنة الأخيرة ما لم يجمع في كتاب ولم يتعرض للإخبار عنه إلى الآن (أي إلى سنة ١٨٩٧ حين صدرت الطبعة الأولى للجزء الأول) أحد من الباحثين والكتاب»^(١).

ويقسم مطران الجزء الأول من الكتاب إلى أربعة أقسام. فالقسم الأول في تاريخ الشرق القديم، ويجعله في تسعة أبواب، يختص كل باب منها بتاريخ شعب من الشعوب الشرقية القديمة أو حضارة من حضاراتها. والقسم الثاني في تاريخ اليونانيين وذلك من حروب طروادة حتى دولة الإسكندر. والقسم الثالث في التاريخ الروماني منذ تشييد مدينة روما حتى ما بعد انتشار المسيحية. ثم القسم الرابع وهو في القرون المتوسطة، وفيه يتحدث عن الفتح الإسلامي ودولة الخلفاء الراشدين ودولة بني أمية والدولة العباسية وتاريخ الأندلس والمغرب، ثم ينتهي بتاريخ الدولة العثمانية حتى السلطان الفاتح محمد الثاني. ويصل في نهاية الجزء الأول إلى تاريخ أوروبا في القرنين التاسع والعاشر. أما الجزء الثاني من الكتاب فيبدو بتكملة القسم الرابع السابق في تاريخ أوروبا والحروب الصليبية في الشرق والغرب. ويتحدث بعد ذلك عن تاريخ الدول الغربية حتى منتصف القرن الخامس عشر. أما القسم الخامس فيجعله في تاريخ العصور الحديثة في أوروبا، ثم تاريخ الدولة العثمانية منذ نهاية القرن الخامس عشر حتى نهاية القرن الثامن عشر وبعد عرض شامل لتاريخ أوروبا يختتم هذا القسم بالكلام عن الاكتشافات العلمية. أما القسم السادس والأخير فهو في التاريخ العصري، ويبدو بالثورة الفرنسية وحوادث أوروبا بعدها ويتناول تاريخ الدول العربية والدولة العثمانية حتى عام ١٨٩٦ أي إلى الفترة التي ألف فيها مطران كتابه^(٢).

(١) كتاب مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام - مطران - الطبعة الثانية ج ١، ص ٣.

(٢) صدر الجزء الثاني من الجزء الأول عام ١٩٠٥.

من هذا العرض لموضوعات الكتاب ندرك مدى تعمق مطران في دراسته للتاريخ وثقافته الملمة بحوادثه القديمة والحديثة، وما من شك في أن لكل هذا الأثر الأكبر في شعره، فقد ظهر هذا الاتجاه التاريخي منذ إنتاجه الشعري الأول في قصيدته عن حروب ألمانيا وفرنسا (١٨٠٦ - ١٨٧٠) ج ١ ص ١٥ وبلغ مبلغاً كبيراً في ملحمة «نيرون».

ولقد تعددت نواحي الثقافة عند مطران فخرجت عن نطاق الأدب إلى الشؤون الاقتصادية والزراعية والقانونية. وقيل إنه «عثر في لوكاندة «كونتنتال» حيث كان يجتمع أعضاء الجمعية العمومية والتشريعية على أوراق فيها صور خطب كثيرة كانت تلقى في الجمعية وجميعها بخط خليل مطران^(١)».

أما ثقافته في علم الاقتصاد فلعل أقوى دليل عليها كتابه «الموجز في علم الاقتصاد (لبول لروا بوليو) Paul lero - Beaulieu، وقد ترجمه عن الفرنسية بالاشتراك مع حافظ إبراهيم عام ١٩١٣. بتكليف من «أحمد حشمت» وزير المعارف في ذلك الوقت. والكتاب يشتمل على خمسة أجزاء، وقد مهد المترجمان فيه السبيل للاصطلاح، فوضعا الكلمات العربية الجديدة لتقابل المصطلحات الأجنبية، والتزما فيها الرجوع إلى المصادر والأفعال والمشتقات حتى تصبح متمشية مع طبيعة اللغة العربية^(٢). وقد ختم كل جزء من هذه الأجزاء الخمسة بثبت لهذه الاصطلاحات الاقتصادية، هذا إلى جانب الدقة التي تمتاز بها الترجمة. وقد قيل إن الفضل في ذلك يرجع لمطران لا لحافظ^(٣)، بل قيل إن الجهد الذي بذله حافظ في الترجمة يحوم حوله الشك^(٤).

وإلى جانب هذه الثقافة الاقتصادية كان مطران ملماً بالشؤون المالية والتجارية المختلفة، ونراه في المجلة المصرية يكتب المقالات المتنوعة عن (سوق المضاربة أو البورصة)^(٥)، ويدفعه اهتمامه بذلك إلى أن يجعل فيها باباً خاصاً كتب به أبحاث كثيرة

(١) مجلة سرركيس م ١٢، ج ٩، ص ٥٣٠ - سبتمبر وأكتوبر سنة ١٩٢٣.

(٢) الموجز في علم الاقتصاد - تعريب مطران وحافظ ج ١، ص ١٩٣.

(٣) أحمد محمد عيش - مجلة أبولو، م ١، ج ١١، ص ١٣٩٣ - يوليو سنة ١٩٣٣.

(٤) خليل مطران - ص ٥٥.

(٥) المجلة المصرية م ١، ج ١، ص ٢٥ - ٢٨. ج ٢، ص ٦٩ - ٧٢ يونيو ١٩٠٠.

عن السياسة المالية. كما أنه كلف بوضع البرنامج التأسيسي لبنك مصر، وكانت تعرض عليه بالمذكرات التي يكتبها رجال المال والاقتصاد^(١). هذا وقد علمنا في أثناء عرض حياة مطران ما كان من عمله وانشغاله بشؤون المال والتجارة فترة طويلة من الزمن.

ولقد ظهرت انطباعات هذا النوع من الثقافة واضحة في شعره، فقد كتب القصائد الكثيرة عن المشروعات الاقتصادية ودور المال والاقتصاد والغرف التجارية بل إنه يكتب قصيدة يشجع فيها السيدة التاجرة ويبيدي إعجابه بإقدامها على الأعمال التجارية، فيقول:

وَكَمْ حَقَّقْتِ أَنْ السُّوقَ حِرْزُ

حَرِيرٍ لِلْحَرَائِرِ كَالْخُدُورِ^(٢)

وهو إذ يذكرها «السوق» نراه في بيت آخر يذكر الألفاظ المتداولة في الشؤون الاقتصادية والمالية على سبيل التشبيه، يقول:

تِلْكَ أَوْطَانُكُمْ تُبَاعُ عَلَيْكُمْ

صَفْقَةً بِخُسَّةٍ فَمَنْ مُشْتَرِيهَا؟^(٣)

وفي قصيدته «انفراج أزمة» يقول: «شح الذهب في مصر حتى خشي أن يحدث أزمة مالية كبيرة، ورأى الشاعر في تلك الأيام عذراء حساناً ذهبية الشعر، تتدلى من رأسها إلى عطفها صفائر براقة» وهنا يعمل خيال الشاعر على الربط بين الأزمة المالية وبين شعر الفتاة الذي يشبه الذهب. فيقول:

وَصَاحَ مَذْهُولًا: أَلَا فَانْظُرُوا

فِي هَذِهِ (الْأَزْمَةِ) هَذَا الذَّهَبِ^(٤)

وحين يتحدث عن نفسه مصوِّراً برّه بالناس، يقول:

شَرَكَةُ خَيْرِيَّةٍ

فِي كَاسِبٍ مُنْفَرِدٍ^(٥)

(١) انظر حديث توفيق حبيب (خليل مطران - أدهم) - ص ٥٥.

(٢) ج ٢، ص ١٧٤.

(٣) ج ٢، ص ٢٢٦.

(٤) ج ٢، ص ٢٠٥.

(٥) ج ٢، ص ٢٥٢.

ويقول وهو في الخامسة والسبعين متأملًا حياته وأدبه:

ورجعتُ من سوقٍ عرضتُ بضاعتي فيها بغيً^(١)

وكانت لمطران كذلك خبرة ومعرفة واسعة بالمسائل الزراعية، فقد عمل سكرتيرًا مساعدًا بالجمعية الزراعية، كما جعل في المجلة المصرية بابًا خاصًا للزراعة أيضًا. وقد اشترك في ترجمة كتاب «الأحوال الزراعية في القطر المصري» أثناء حملة نابليون بونابرت وهو الجزء الخاص بالزراعة من كتاب (وصف مصر) الذي وضعه علماء الحملة الفرنسية، وكان ذلك بتكليف من الأمير عمر طوسون، وروعت في الترجمة السهولة في اللغة مع الدقة في نقل المصطلحات الزراعية حتى يمكن تداول الكتاب بين أيدي الزراع المصريين^(٢). وكان اشتراك مطران في هذه الترجمة عام ١٩٤٢ أي وهو في سن السبعين.

ولم يكتف مطران بهذه الألوان المتنوعة من الثقافة، بل جمع إليها معرفته بالطب، فقد أفرد بابًا خاصًا كذلك في مجلته، وكتب مقدمة لكتاب في الطب، تحدث فيها عن ضرورة نشر الثقافة الطبية بين الناس^(٣).

وتتسع دائرة الثقافة عند مطران ويقوى اطلاعه في علوم التربية والأخلاق، فقد كان يؤمن بأهمية الرسالة التهديبية التي يقوم بها الشاعر أو الأديب إزاء قومه. ولهذا وضع كتابًا في (الإرادة)، ضمنه فصولًا مترجمة عن كتاب (تربية الإرادة) للعالم الفرنسي (بايو Payot) نشرها في مجلة الهلال عام ١٩٢٤^(٤)، وهي في التربية الخلقية لتكوين الشباب على أقوم الطرق الحديثة، والكتاب على ذلك بعضه ترجمة وبعضه تأليف. وقد ذكر مطران بعد أربع سنوات أن الكتاب معد للطبع، إلا أنه لم ينشر حتى الآن، كما ذكر أنه كان يشغل بتأليف كتاب آخر عن الأخلاق^(٥).

(١) ج ٤، ص ٣٣٧.

(٢) انظر - كتاب (الأحوال الزراعية في القطر المصري أثناء حملة نابليون بونابرت) ترجمة الدكتور يوسف نحاس و خليل مطران ص ٢.

(٣) انظر - كتاب (وقاية الأسنان وصحة الأبدان) - الدكتور ادوارد غرزوزي مقدمة مطران ص ١.

(٤) راجع أجزاء ١ - ٦ الهلال م ٣٣ سنة ١٩٢٤.

(٥) الهلال م ٣٦، ج ٩، ص ١٠٣٨ - يوليو سنة ١٩٢٨.

ومن هنا جاء شعره في كثير من الأحيان معبراً عن هذه النزعة الأخلاقية التهذيبية وخاصة في قصصه، ولكنها بلغت قوتها في عمله الفني المتمثل في ديوانه (إلى الشباب) وهو يشتمل على (أراجيز في أحدث وسائل النجاة من الأخلاق والآداب) وقد نظمها في آخر حياته.

ولم يكن مطران شاعراً فحسب بل كان كاتباً وناقداً كذلك، ولعله بدأ حياته الأدبية في مصر كاتباً قبل أن يكون شاعراً، فقد تجلّت كتاباته أثناء عمله بالصحافة كما سبق أن ذكرنا، ومقالاته في الأهرام والجوائب المصرية والمؤيد وجريدة الوطن والمجلة المصرية وغيرها مما يجمع في مجلدات ضخمة ويعطيه مكانته بين الكتاب المعاصرين.

وقد كتب أحد النقاد مقالات عدة عن كتاب اللغة العربية في مصر بجريدة الأخبار عام ١٨٩٧، فقال عن خليل مطران: «مكاتب الأهرام في القاهرة الآن، وكان من قبل مراسلاً لها في الآستانة، ولرسائله مقام جليل لدى طلاب الأفكار لا طلاب الأخبار. وفي تلك الرسائل يظهر ما لهذا الكاتب من الخدمة في الانتقاد والذكاء في الاستنتاج والبراعة في البيان. وإنشاء هذا الكاتب طرز فرد في الكتابة العربية والعصرية، فإنك ترى فيه أجمل ثوب للغة العربية محكماً على أقوم جسم للطريقة الفرنسية. فإذا قرأت رسائله في الأهرام تجلت لك منزلته في المعارف التاريخية والعلمية والأدبية والحقوقية، ورأيت هذه المعارف المتنوعة مندمجة أحسن اندماج في موضوع الرسالة الخاص الذي قد لا يكون له بها ارتباطاً أصلاً، فصار لاغنى عنه فعلاً. ومن مزايا كتابته الإصابة في التعليل والانتقاد، فمهما كان الموضوع صعباً رأيت له فيه كلاماً لا تجد أقرب منه إلى الصواب، وله كذلك قوة الابتكار فمهما كان الموضوع عاماً والكلام فيه شائفاً رأيت له فيه فكراً جديداً وقولاً جديداً» ويقول «إنه شاعر ولكن لا شهرة له في الشعر، والسبب في ذلك أنه لم ينظم إلا في شئون خاصة ولم ينشر من قصائده شيئاً حتى الآن. ولكن الذين اطلعوا عليها من أصدقائه قالوا إن شعره شبيه بنثره، فهو مظهر شدة إحساسه ورقة عواطفه وقوة تصويره وحسن تخيله»^(١).

(١) إبراهيم الجمال - مجلة سركيس م ٩، ج ٧، ص ٢٠٤ أبريل سنة ١٩١٦.

وقد كتب المنفلوطي عن (طبقات الكتاب) فقسم أساليبيهم إلى ثلاثة أقسام، الأسلوب العربي والصحافي والإفرنجي. ووضع خليل مطران في قائمة الكتاب أصحاب الأسلوب الإفرنجي وقال عنه «يكاد يلمسك خياله، ويسمعه رنين أوتار قلبه»^(١).

وأما مطران الناقد، فنراه في تحقيقه لديوان ابن قلاقس، وهو شاعر من فحول شعراء القرن السادس للهجرة. إذ عثر على نسخة خطية من ديوانه لا يوجد مثلها إلا ثلاث نسخ في مكتبات أوروبا^(٢)، ولذلك لم يكن شعر هذا الديوان معروفاً للناس، مما دفعه إلى أن يراجع ويضبطه ويطبعه عام ١٩٠٥، وقد وضع له مقدمة قصيرة فيها ترجمة للشاعر، وخاتمة في نهايته عن ناسخ الديوان.

بل لقد وضع مطران مذهباً في النقد يقوم على أساس علمي، وحاول أن يطبقه في ما كتبه من أبحاث في باب الأدبيات من مجلته^(٣)، وقبل أن يوضح هذا المذهب شرح مفهوم النقد عند العرب، فقال إنه كان منصباً على معرفة جيد الكلام من زيفه. وأنه لم يكن لهم مذهب معلوم في النقد، فلم يجعلوا منه فناً له قواعده، وإنما كان خواطر أجادوا فيها بطبعهم. وهو يستنكر نقد الكتاب المتأخرين الذين يسرون فيه وراء الأهواء والحزازات. ثم يوضح مذهبه في النقد الذي يقتدي فيه بالعرب في نزاهتهم، ويجاري فيه الغربيين في خطتهم، فقد سنوا له السنن، وقوموا به عوج كتابهم، وجلوا صداً ألسنتهم كما يقول، ويهدف مطران من هذا النقد إلى أمرين، أولهما إظهار محاسن اللغة الفصحى ليدرك الناس أسرار جمالها مع تجنب الأساليب التي لم تعد توافق ذوق العصر، وثانيهما تمحيص التأليف المستحدثة والأسفار العصرية والإشارة إلى السيئ فيها والحسن دون تأثر بالنوازع الشخصية.^(٤)

ويتبع مطران بعد ذلك قواعد منهجية تطبيقية في نقد قصة قديمة رواها الأصمعي موضحاً طريقة الغربيين فيما لو كتب أحدهم مثل هذه القصة وكيفية تناوله

(١) مجلة سركيس م ٥، ج ١٣، ص ٣٥٩ - أبريل سنة ١٩١٠.

(٢) ديوان ابن قلاقس - مقدمة مطران ص ٢.

(٣) المجلة المصرية م ١، ج ١، ص ٤ - يونيو سنة ١٩٠٠.

(٤) المجلة المصرية م ١، ج ١، ص ٤ يونيو سنة ١٩٠٠.

لموضوعها. ويمضي بعد ذلك في نقد الأدب العربي القديم، فيتحدث عن الفخامة والمبالغة وكثرة الحكم في الشعر، وينقد انعدام الوحدة في القصيدة العربية، ويتحدث عن الكتاب والشعراء وطبقاتهم ومراتبهم في عصره، وعن التجديد في الأدب، كما ينقد كتاب المرأة الجديدة لقاسم أمين، وقصة شيطان بنتاؤر لشوقي، كما يتحدث عن الأسلوب الجديد في شعر الإفرنج، وعن الشاعر الفرنسي فيكتور هوجو، وعن القصص في الشعر. ويناقش مشكلة استبدال اللغة الفصحى باللغة العامية كما سبق أن ذكرنا، فيرد على من يقول بهذا الرأي من المستشرقين، ويعالج الوسائل التي تؤدي إلى إحياء اللغة العربية، والقضاء على أسباب ضعفها^(١).

ويكتب مطران كذلك عن معاصريه، فيتحدث عن شعر ولي الدين يكن وحياته^(٢)، وعن نثر عبدالعزیز البشري وخصائص أسلوبه^(٣)، وعن كتب مي وثقافتها^(٤)، وعن الشعراء المعاصرين وطريقة نظمهم (البارودي وصبري وشوقي وحافظ وإبراهيم اليازجي وتوفيق البكري وأمين الحداد)^(٥). كما يتحدث عن رواد النهضة الأدبية الحديثة، مقارناً بين تطور هذه النهضة الأدبية الحديثة في مصر والشام^(٦). ويضع برنامجاً لسلسلة من المحاضرات عن أدباء العصر الحديث^(٧).

وإلى جانب كل هذا كان مطران ينقد شعره، لا بمراجعته وتهذيبه فحسب بل بالدراسة والتحليل كذلك. فنراه يكتب عن قصته (وفاء) ويحلل فيها فنه القصصي في الشعر، فيتحدث عن الجديد في القصة وأسلوبها وتأثره في ذلك بالشعراء الغربيين، وعن موضوعها المستمد من الواقع والمغزى منه، ثم شخصيات القصة ووصف الحالات

(١) راجع المجلة المصرية - المجلد الأول: ج ١، ص ٤ - ٨، ج ٢، ص ٤١ - ٤٥، ج ٣، ص ٨٢ - ٨٦، ج ١٨، ص ٧٣٥ - ٧٤٢، ج ١٩، ص ٧٧٥ - المجلد الثاني: ج ٦، ص ٢٥٠، ج ١٧، ص ٧١٣ - ٧١٨، ج ١٨، ص ٧٥٣ - ٧٥٩، ج ٢٠، ص ٨٣٦ - مارس سنة ١٩٠٢.

(٢) المقتطف م ٦٦ ج ٣ ص ٢٤١ - ٢٤٩ مارس سنة ١٩٢٥.

(٣) المختار - عبدالعزیز البشري - مقدمة مطران.

(٤) الهلال م ٣٠ ج ٥ ص ٤٤٩ فبراير سنة ١٩٢٢.

(٥) مختارات المنفلوطي ج ١، ص ٦٤ - ٧٥، الشعراء الثلاثة - السندوبي ص ٣٥١، ٩، مرآة الشعراء ص ٢٤ - ٢٧.

(٦) الهلال م ٤٢ ج ٨ ص ٩١٩ - ٩٢٤ - يونيو سنة ١٩٣٤.

(٧) المرجع السابق ص ٩١٩.

النفسية وإشراك الطبيعة في ذلك، ثم نهاية القصة والهدف منها^(١). كما يحلل مطران في موضوع آخر الظروف التي نظم فيها قصة الجنين الشهيد^(٢).

وقد ذهب الأستاذ أحمد الشايب إلى أبعد من ذلك، فرأى أن مطران كان ناقداً في شعره، وضرب المثل لذلك بقصيدته في رثاء حافظ إبراهيم، يقول «لدارسي الشعر مذاهب ثلاثة مشهورة. ومن العجيب أن مطران يلمّ بها جميعاً في قصيدته، ويوفق في ذلك توفيقاً بارعاً، نعم هو توفيق بارع يجمع بين هذا التقرير العلمي الصحيح، وهذا التصوير الفني المؤثر الجميل. فهذا المذهب التاريخي الذي يعد الشعر مرآة الحياة الاجتماعية، ولا بد لفهم الشعر من فهم هذه الحياة. ومذهب السير ذلك الذي يعد الشعر مرآة لحياة الشاعر، ولا بد إذاً من درس سيرة الشاعر حتى يفهم شعره فهماً صحيحاً. ثم هذا المذهب الفني الخالص الذي يقف عند النصوص الشعرية ويتبين خواصها الفنية شارحاً معللاً، ولكل مذهب أنصاره ومحاسنه، وهي كلها في رأي مطران - وأنا أوافقه على ذلك - لازمة لفهم الشعر ونقده نقداً منصفاً سديداً، وقد فعل»^(٣).

تلك كانت ثقافة مطران النقدية التي تدور حول دراسة الأدب ونقده، ويتبين فيها مدى معرفته بالأدب العربي القديم، ومدى إدراكه لمقومات الشعر وخصائص معاصريه من الشعراء، ثم اطلاعه الواسع على أصول النقد الأدبي عند الغربيين، هذه الأصول التي كان ينتفع بها في تطبيقها على دراساته السابقة وفي شعره أيضاً. ولم تكن قراءات مطران في الآداب الأجنبية وخاصة الفرنسية منها لتقف عند حد؛ فقد كان غزير الاطلاع على هذه الآداب من قصة ومسرحية ونثر وشعر، والدليل الأول على ذلك يتمثل في ترجماته العديدة التي نقل فيها روائع من الأدب الغربي. يقول مطران: «ولما أطلنا التفكير في ما يحسن بنا أن نختاره من القصص التي تجمع بين التسلية والموعظة، ويلتقي فيها جلال التصور بشدة التأثير وجدنا أن أصلح ما

(١) المجلة المصرية م ١، عدد ١٥ - ص ٦١٥ - ديسمبر سنة ١٩٠٠.

(٢) مجلة سركيس م ١، ج ٤، ص ٩٨ يونيو سنة ١٩٠٥.

(٣) مجلة أبولو م ١، ج ١١، ص ١٣٠٨ يوليو سنة ١٩٣٣.

يكون لتحقيق هذه الأمنية إنما هو نشر الروايات التمثيلية الصادرة عن أفلام مشاهير الكتبة الذين كانوا أعظم المعالجين لجراحات الإنسانية، وأكبر العاملين على مداواة القلوب وترقية الأخلاق. فاتخذنا للقيام بهذا العمل أهبتنا، وشرعنا في تعريب أحدث الروايات عهداً في الظهور، لأن فيها ما هو أكثر موافقة لأحوالنا الحاضرة ولو من بعض الوجوه»^(١).

ومن هذا يتضح الهدف الذي يرمي إليه مطران من اختياره للقصص التي يترجمها، فهو إن قصد بها إلى التسلية فإنما يرمي من وراء هذا إلى الناحية التهذيبية باستجلاء الموعظة والعبرة اللتين يخلص بهما القارئ، كما أنه يختار من القصص ما يوافق ذوق العصر وأحواله.

ويبدأ نشاط مطران في الترجمة منذ بدء حياته الأدبية وأول عهده بالصحافة، فقد ترجم رواية (الانتقام) عام ١٨٩٤، ولكنه لم يذكر اسم المؤلف. وقدمها بقوله:

هذه قصة لقومي فيها

عبر من حوادث الأحوال^(٢)

والقصة عاطفية يكثر فيها استشهاد مطران بأبيات من الشعر في مختلف مواقفها، وبعض هذا الشعر من نظم مطران نفسه، يستعين به مطران بطبيعته الشاعرية على تصوير الحالات النفسية التي تمر بها شخصيات القصة. وقد فعل شوقي مثل هذا في قصته «عذراء الهند»، وفي قصته «شيطان بنتاؤر» التي نشر مطران محادثاتها قبل أن تجمع في كتاب في مجلته عام ١٩٠١^(٣).

ترجم مطران كذلك رواية (الغريب) عن (بول بورجيه) الكاتب الفرنسي المعاصر وهي مسرحية في أربعة فصول، واستعمل في ترجمتها اللغة السهلة، مع الاحتفاظ بفصاحة اللفظ وصحة الجمل، ومراعاة أدق المعاني في الأصل الذي يترجم عنه، وكان يرى أن هذا أصلح سبيل لترقية التمثيل العربي^(٤).

(١) رواية الغريب - مقدمة الترجمة - مطران ص ١.

(٢) رواية الانتقام - تعريب مطران ص ٤.

(٣) انظر مقدمة مطران لقصة شيطان بنتاؤر لشوقي ص ١١ - ١٣ طبعة ١٩٥٣.

(٤) رواية الغريب - المقدمة ص ١.

أما مسرحية القضاء والقدر، فقد كتبها مطران بأسلوبه مكتفياً بالاقتباس عن الأصل فلم يلتزم بدقة الترجمة، وقيل إن السبب في ذلك أن مطران «راعه عند مطالعة الأصل الإنجليزي لهذه المسرحية أن المؤلف نال من كرامة خليفة من خلفاء المسلمين، ودس عليه ما يتبرأ منه حتى الصعاليك، فهب مطران بقلمه وهو يقتبس المسرحية يرسم شخصية الخليفة العربي كما يجب أن تبدو لجمهور عربي»^(١).

وإلى جانب هذا هناك قصص كثيرة ترجمها مطران ولم تنشر على حدة، ولكنها تشغل كثيراً من صفحات المجلات والجرائد. وفي المجلة المصرية خصص لكل عدد جزءاً من رواية، أو تلخيصاً لرواية كاملة وخاصة في المجلد الثالث منها. وكان يداول بين الروايات، فيلخص في عدد رواية فرنسية، وفي آخر رواية إنجليزية، وفي الذي يليه رواية ألمانية وهكذا، حتى يمكن الوقوف على ما عليه المسرح في الأمم الراقية.^(٢)

أما ترجمات مطران لشكسبير فتبدأ في عام ١٩١٢ حين ترجم مسرحية عطيل لتمثل على مسرح الأوبرا. وقد ترجم بعد ذلك روايتي مكبث وهملت، ثم ترجم مسرحية تاجر البندقية عام ١٩٢٢. ويذكر مطران أنه ترجم ثماني روايات تعتبر غرر روايات شكسبير^(٣) ولكن لم يطبع منها غير الروايات الأربع السابقة. والروايات الأخرى هي: العاصفة، وريتشارد الثالث، والملك لير، ويوليوس قيصر^(٤).

وقد اختار مطران لترجمة شكسبير الأسلوب الوسط، أي الذي لا ينزل إلى العامية ولا يتقيد بأصول الجزالة القديمة في التركيب^(٥). وقد أشى بعض النقاد على هذه الترجمة واستحثوا مطران للاستزادة منها^(٦). كما هاجمه البعض الآخر ورأوا أن اعتماده على الترجمات الفرنسية دون الأصل الإنجليزي قد أخرج الترجمة عن

(١) الكتاب الذهبي - زكي طليمات ص ٦٦.

(٢) انظر - المجلة المصرية «مختارات التمثيل» م ٣، ج ٣، ص ٣٣ يناير سنة ١٩٠٩، وراجع أعداد المجلد الثالث، وترجمة مطران لرواية (الضمير الحي) - سرقيس م ٧، ج ٨، ص ٥٢٣ - ٥٣٥ أغسطس سنة ١٩١٣ وترجمة لرواية (العلاج بالشنق) - المجلة المصرية م ١، ج ٢٢، ص ٨٤١ - ٨٥٠ - أبريل سنة ١٩٠١.

(٣) مسرحية عطيل - ترجمة مطران - المقدمة ص ٨ - ٩.

(٤) مجلة الهلال م ٣٦، ج ٢، ص ٢٠٣ ديسمبر ١٩٢٧، مقال (شكسبير في العربية) توفيق حبيب.

(٥) مسرحية تاجر البندقية، المقدمة ص ٣ الطبعة الأولى سنة ١٩٢٢.

(٦) انظر حياتنا التمثيلية - محمد تيمور ص ١٠٤ - ١١٢.

الدقة، كما أنه انصرف إلى الاهتمام بمفردات اللغة أكثر مما ينبغي. ولكن هذا النقد لم يمنع صاحبه من الاعتراف بأن مطران هو خير من يترجم شكسبير، إذ إنه يعتبر بين الكتاب والشعراء أوفر مادة وأتم عدة للقيام بهذا العمل^(١).

هذا وترجع قراءة مطران لشكسبير إلى أسبق من الوقت الذي بدأ فيه الشعراء الفرنسيون وخاصة الرومانسيين منهم بأدب شكسبير^(٢). ويصرح مطران بذلك في قوله عن شكسبير إنه «الشاعر الذي افتتن فكتور هيجو بغرابة شعره ووجد عنه فراسته وطلاقته وقوة تمثيله للمعنويات الحسية مبدأ المذهب الحر الذي ذهب إليه في ما بعد هو وأضرابه وأصبح سنة الكتاب في العالمين»^(٣).

أعجب مطران بشكسبير وقد بين إعجابه به في عدة نواح، وهي (أ) عبقريته في تصوير الحقيقة، (ب) وحيته، (ج) وتمثيله المعنويات بالحسيات، (د) وامتلاكه زمام الألفاظ لتقريب المعاني، (هـ) والتعبير عن الوجدانات. ويبدو أن مطران قد تأثر بهذه النواحي في شعره كما تأثر بها أصحاب المذهب الرومانسي الذي تأثر بهم مطران كذلك، وخاصة أنه لم يقف عند حد قراءته لشكسبير، وإنما درسه دراسة عميقة أثناء ترجمته، بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك في محاولة تدخل في باب الأدب المقارن، إذ استنتج بعد هذه الدراسة أن هناك وجوه شبه بين أدب شكسبير وأسلوبه وبين بعض الخصائص العامة للأدب العربي. يقول في مقدمته لرواية عطيل بعد أن حقق اسم أوتللو وأرجعه مطران بعد ذلك إلى مصدره العربي: «إن في نفس شكسبير شيئاً عربياً بلا منازعة، وهو أبين فيها مما بان في نفس فيكتور هوجو. أقرأ لغتنا أم نقلت إليه عنها بعض المترجمات الصحيحة؟ لا أعلم، ولكن بينه وبيننا من وجوه متعددة مشكلة محيرة، فإن عنده مثل ما عندنا جرأة على الاستعارة وذهاباً بضروبها في كل مذهب، وله مثل ما لنا كلف بالتثقل الوثني من غير تمهيد ولا استئذان يدفعك من القصد إلى القصد وشيكاً، وعليك أن تتمهل في فكرك وتجد الرابطة، وبه مثل ما بنا من الهيام

(١) انظر الغريبال - ميخائيل نعيمة ص ١٦٦ - ١٧٤.

(٢) A - Landmarks in french Literature - G. L. strachey. P. 8. 214.

B - Le Romantisme Contemporain - Princesse Marsi Paribatra. P. 8.

(٣) مقدمة عطيل - مطران ص ٦.

في المبالغة التي لا يقبلها من الكاتبين ولا يعقلها من القارئ إلا الذين تصورهم حدة وجماح، كما يكون عادة عند الشرقيين وخصوصاً عند العرب. وعلى الجملة ففي كل ما يكتبه شكسبير شيء من روح البداوة قوامه الرجوع الدائم إلى الفطرة الحرة»^(١).

هذا ويبدو أن مطران قد تأثر بشكسبير في تحليله للعواطف والإحساسات المختلفة والكشف عن خوالج الوجدان. وأبرز ما يكون هذا في قصصه وفي شعره الوجداني، ثم في تصويره للشخصيات يوضح الصفات الأصلية التي توجد في كل شخصية ويدقق في التحليلات النفسية التي تكشف عن خبايا الطبيعة الإنسانية، ثم يتتبع الحالات النفسية التي تطرأ عليها، ويصف ما قد يكون من آثارها ونتائجها التي تنتهي في أغلب الأحيان بالمأساة كما نرى عند شكسبير. ونجد أيضاً في قصصه «الجنين الشهيد» و«طفلان» و«فنجان قهوة» عناصر الفن المسرحي الذي يسميه الأوروبيون (Drama) من حركة وصراع وتصوير وتحليل. وإلى جانب هذا يبدو أثر شكسبير في ملحمة «نيرون» التي نظمها مطران عام ١٩٢٤ أي بعد أن أتم ترجمة رواياته، وتشبع بأخيلة شكسبير ومعانيه، فالفن في تحليل شخصية نيرون لمطران وتصوير الظواهر الجسمانية والنفسية فيه والعوامل الاجتماعية والسياسية في عصره تلك التي دفعته إلى أن يكون كما كان.. هذا الفن التحليلي التصويري هو الذي أتقنه شكسبير حتى جعل من شخصياته نماذج خالدة للطبيعة الإنسانية، نراها في «هملت» و«مكبث» و«عطيل» وغيرها.

هذا ومن خصائص فن شكسبير المسرحي مزج المأساة بالملهاة، ونرى صورة لذلك عند مطران في قصة «فاجعة في هزل» إذ يجمع بين هذين العنصرين، ويختتمها بقوله:

وكذا الحقيقة جِدُّهَا وَمِزَاجُهَا

سَيِّئَانِ فِي الْإِشْقَاءِ وَالْإِفْنَاءِ^(٢)

كما نرى صورة من صور الصراع في الحياة والجمع بين المتناقضات في قوله:

لَمْ تَذَرِ سِرّاً لِلْحَيَاةِ وَلَا

لِخُصُومَتِهَا: الْبُزْءُ وَالسَّقَمُ

(١) المرجع السابق ص ٧ - ٨.

(٢) ج ١، ص ٢٦.

ونزاعِها المُحِبِّي المميتِ معاً
بين الصَّفَاءِ النَّزْرِ والأَلَمِ^(١)

ونجد في شعر مطران أخيلة غريبة كثيرة، يستمد بعضها من أدب شكسبير،
من ذلك قوله:

كانوا وقد ركبوا للحرب أبهج ما
ترى العيونُ غِيَاضاً فوق أَفْرَاسِ^(٢)

فقد أخذ مطران هذه الصورة عن رواية «ماكبث» حيث يقول شكسبير:

*As idid stand my watch upon the hill,
I looked toward Birnam, and anon, methought,
the wood began to move^(٣)*

وقد نقل مطران هذا المعنى في ترجمته قائلاً: «بينما كنت في نوبتي من الحراسة
على قمة الهضبة موجهاً نظري إلى جهة «برنم» لاح لي فجأة أن الغابة تمشي»^(٤).

وما هذه الغابة التي كانت تمشي إلا الجيش الذي حمل جنوده قطعاً من
الأشجار ليتخفوا بها - كما شاء خيال شكسبير - الذي أفاد منه مطران في تشبيهه
في البيت السابق.

تلك كانت ثقافة مطران الإنجليزية التي تمثلت في قراءته لشكسبير ودراسته
وترجمته، والتأثر به. أما ثقافة مطران الفرنسية واطلاعه على آداب هذه اللغة، فقد
كانت صاحبه الأثر الأكبر في شعره وتوجيهه نحو التجديد، إذ إن قراءاته العميقة في
الأدب الفرنسي لم تنحصر في مذهب من المذاهب الأدبية وإنما اطلع على أدب المدرسة
الكلاسيكية وخاصة «كورني» و«راسين» كما تعمق في قراءاته للشعراء الرومانتيك وفي
مقدمتهم «لامرتين» و«هيجو» و«موسيه» ولم يكتف مطران كذلك بالقراءة والدراسة
والتأثر وإنما ترجم لهم أشهر رواياتهم مثلما ترجم لشكسبير.

(١) ج ١، ص ٢٩١.

(٢) ج ٢، ص ٨٥.

(٣) Macbeth, Act v. Sc. V (30 - 35).

(٤) مكبث - ترجمة مطران ص ١٠٢.

ترجم مطران لـ «كورني Corneille» رواية (السيد Le Cid) و«كورني» من أكبر الشعراء الفرنسيين من أصحاب الأدب الكلاسيكي في القرن السابع عشر الذي يدعى العصر الذهبي في تاريخ الأدب الفرنسي. أما الرواية فهي عاطفية موضوعها الحب، ولكن العقل فيها يتغلب على العاطفة، والانتصار في نهايتها للتقاليد والنظم الاجتماعية السائدة، ومن هنا جاء الحب فيها على صورة صراع يخضع فيه القلب لسيطرة المنطق والعقل، فبطل الرواية قد انتقم لأبيه بقتله والد حبيبته، دون أن يقف حبه لها حائلاً دون الأخذ بثأره، حتى لا تنتصر العاطفة على ما تتطلبه دواعي الشرف والواجب، وبعد ذلك تصبح صاحبه بطلة القصة في نفس الموقف، وتصر على الأخذ بثأر أبيها من حبيبها رغم هيامها به، لكي لا ينتقص هو كرامتها حين تخضع لقلبها حتى ولو كان تعلق هذا القلب به وآلامه من أجله. فالرواية بذلك تهذيبية، تنتهي بعد هذا التحليل إلى تغليب العقل والحد من الاندفاع وراء العواطف لينتصر شرف النفس وتسمو على كل ما يفتتها في الدنيا^(١). ولقد حصلت على شهرة واسعة، ودارت حولها معركة أدبية كبيرة رفعت من شأن صاحبها^(٢) ونالت بذلك مكانة عالية في الأدب الفرنسي ظلت محتفظة بها حتى بعد انتهاء عصر الأدب الكلاسيكي وانتشار الرومانسية وسيطرتها، مما دفع مطران إلى ترجمتها.

ويبدو أن مطران قد تأثر بموضوع رواية (السيد) في قصته «إن من البيان لسحرا» (الديوان ج ١ ص ٥٥) فالأمير «مهند» بطل هذه القصة وهو من آل «بدر» ذوي المفاخر يحب فتاة من بني «حمد» ذوي المآثر كما يقول، ولكن الثأر القديم بين القبيلتين يقف حائلاً دون الزواج فالتقاليد الاجتماعية هنا أيضاً ودواعي الشرف والكبرياء تعمل عملها في إثارة الحرب بين الطرفين في مثل هذه البيئة الصحراوية، وتتعاذل الكفتان في هذه الحرب، وينتهي الأمر بالاتفاق على إقامة مبارزة بين «مهند» الأمير العاشق وشخص متلثم من قبيلة الفتاة.

(١) رواية السيد - مقدمة السيد محمد أبوالمجد ص ٥ - ٧.

(٢) راجع - الأدب الفرنسي في عصره الذهبي - حبيب الحلوى ص ٩٣ - ١٣١.

يقول مطران:

كان الأميرُ (مهْنَدُ)
بطلاً شهيراً في العشائرِ
.. يهوى فتاةً من بني
(حَمَد) الكرامِ ذوي المآثرِ
لكن بين أبي الفتاةِ
وبينها ثأراً لثائرِ
فسعى ليخطبها على
صلح فعاد بسغي خاسرِ
عصفت حميئةً بهِ
ناهيك بالصَّبِّ المخاطرِ

ويعطينا مطران بعد ذلك صورة لهذه المبارزة وما فيها من حركات متتابعة سريعة تنتهي بهزيمة الأمير. ويستخدم عنصر المفاجأة حين يكشف عن شخصية المثلث المنتصر، لنرى الفتاة حبيبة الأمير نفسها:

ونَضَا اللُّثَامَ فَأَشْرَقَتْ
شمسُ أشعَّتْها ضَفَائِرُ
كانت حبيبته التي
خاض الردى فيها يُخاطر

وقد استطاع مطران في هذه القصة أن يلبسها ثوباً عربياً ويعمل فيها خياله ليقربها إلى النفوس، كما وفق في تصوير المرأة صاحبة بطولة، تلك البطولة التي حلت عقدة القصة بعد أن تعارض الحب مع التقاليد الاجتماعية التي تحتم الأخذ بالثأر، وانتهت القصة بعد ذلك - كما انتهت رواية السيد - نهاية مرضية.

ونجد في رواية «السيد» Le Cid كذلك شخصية (ليونورة)، وهي المريية لبنت الملك التي وقعت في هوى الفارس (لذريق)، وتطلب بنت الملك نصيحة مربيتها، ويدور

بينهما حوار طويل في أكثر من موضع من الرواية^(١). ونجد مثل هذا عند مطران في شخصية (الظئر) أو المربية العجوز في قصته «فنجان قهوة»، حين تهوى الفتاة بنت الملك حارس أبيها الفارس، ونراها هنا أيضًا تستطلع رأي مربيتها العجوز وتسألها نصيحتها في أمرها، فتحذرهما المربية، ثم تعطف عليها وتحاول مساعدتها.

يقول «كورني» Corneille على لسان المربية (ليونورة)، وهي تتحدث إلى بنت الملك: «اغتفري لي يا مولاتي أن أخطئ واجب الإجلال وأخطئك في هذا الهوى. أتمادى أميرة في تناسي مقامها حتى تفسح مكاناً في قلبها لفارس من عامة الفرسان؟»^(٢) ولكنها تعود لتقول بعد أن أدركت من حديث الأميرة مدى هيامها به... «كنت عاذلةً لك فأصبحتُ عاذرة»^(٣).

ويقول مطران مصورًا الحوار الذي يدور بين المربية وبين بنت الملك في قصته، ذلك الحوار الشعري الذي نرى مثله في الحوار المسرحي في رواية كورني Corneille:

قالت فما هو ذاك يا مولاتي؟
قالت وقد شَرِقتُ مِنَ الْعَبَرَاتِ:
هو أن أراءهُ تحت جُنْحِ ظَلامٍ
ولو أن في ذاك اللقاءِ حَمَامِي
قالت وَمَنْ تَعْنِينَ؟ قالت أَعْظَمَا
حَرَسِ الْمَلِيكَ وَخَيْرَهُمْ مُتَوَسِّمًا
.. قالت: إذن أَمْضِي إِلَيْهِ كِتَابًا
قالت لها: فَلْتَأْتِيَنَّ عَجَابًا
هذا قِيَادُكَ فِي يَدَيْهِ يُوضَعُ
بل فخرُ أَلِكِ بل صِباكِ يُضَيِّعُ

(١) راجع - رواية السيد - ترجمة مطران ص ١١ - ١٥، ص ٣٧ - ٣٥، ص ٨٥ - ٩١.

(٢) رواية السيد - ترجمة مطران - ص ١٢.

(٣) المرجع السابق ص ١٤.

أَكْذَا تُرَاسِلُ حُرَّةً مَجْهُولًا؟
سَاءَ الْكِتَابُ، وَقَدْ يَخُونُ رَسُولًا
قَالَتْ: أَصَبْتُ، وَإِنَّمَا لَمْ تَنْظُرِي
ذَاكَ الْحَبِيبَ كَمَا نَظَرْتُ فَتَعْذِرِي^(١)

فبالمقابلة بين أمثال هذين الموقفين السابقين في رواية «كورني» وقصة مطران، يظهر مدى تأثر مطران بالجزئيات والتفاصيل، ذلك أن مطران لم يكتف بقراءة كورني، وإنما درسه وترجم له، فمن الطبيعي بعد ذلك أن ترسب في فكره مثل هذه الرواسب التي تكشف عن مدى إعجاب مطران برواية كورني Corneille، ولا غرو فقد كانت الرواية التي أعطت لصاحبها مكانة أدبية عالية كما ذكرنا.

وترجم مطران كذلك للشاعر الفرنسي «كورني Corneille» رواية «سنا Cinna»، وهي كسابقتها تدور حول موضوع الأخذ بالثأر، ويشتد الصراع فيها بين مشاعر الحقد والحب والخوف والشجاعة التي تجيش بها نفوس الشخصيات، وأصحابها جميعاً من الأمراء والنبلاء كما نرى دائماً في المسرحيات الكلاسيكية التي كانت تكتب في القرن السابع عشر للطبقة الأرستقراطية. فبطلة الرواية تصر على الانتقام لأبيها الذي قتله الإمبراطور، وفي الوقت نفسه نراها تحب حبيبها حباً أقوى من بغضها للإمبراطور، فهي مترددة في دفعه للأخذ بالثأر خوفاً على حياته، ورغم الأيدي التي كان الإمبراطور يسديها إليها لم تكن تريد قتله إلا بيدها، حتى لا يحوز الموتورون الآخرون شرف ذلك، ويستعد حبيبها البطل لقتل الإمبراطور، ولكن شريكه في المؤامرة كان ينافسه في غرامه. ولهذا يرسل إلى الإمبراطور ليبوح له بكل شيء، ولكنه يعفو عنهم، وتنتهي القصة نهاية سعيدة دون أن تقع المأساة. والرواية أيضاً تهدف إلى التهذيب الأخلاقي بالمواقف المتعددة التي تصور ضروباً من الشجاعة الأدبية^(٢). ثم صفة العفو التي حلت العقدة في نهايتها. وأخيراً انتصار العقل وتحكيم المنطق وتصفية النفوس من حقدتها وغضبها، والحيلولة دون حدوث ما كان لا بد واقعاً لو أطلق عنان العواطف والأهواء دون تحكم سلطان العقل.

(١) ج ١، ص ١٥١ - ١٥٢.

(٢) رواية سنا - ترجمة مطران انظر: المنظر الرابع من الفصل الثالث ص ٥٠ والمنظر الثاني من الفصل الرابع ص ٨٥.

وقد ترجم مطران أيضًا رواية «بوليوكت Polyeucte لكورني» ورواية «برينيس Lincomparable Berenice» عن راسين Racine، إلا أنهما لم يطبعوا.^(١)

هذا وقد تأثر مطران بالأدب الكلاسيكي في شعره، فأخذ عنه هذه الناحية التهذيبية الأخلاقية التي نراها في قصائده وقصصه التي يهدف فيها إلى العبرة والنصيحة، كما أنه عرف من المذهب الاتباعي كيف يحكم العقل في العاطفة وكيف يصفى الانفعال والإحساس بالفكر، ونجد في ذلك أمثلة كثيرة تأتي في مواضعها.

أما (المذهب الرومانسي) فقد كان له أثره البارز في شعر مطران منذ إنتاجه الأول، بل كان المنبع الذي لجأ إليه ليستمد منه أصول نزعته التجديدية كما سنرى في الفصل القادم.

قرأ مطران شعر لامرتين «Lamartine» وتأثر به كما تأثر بغيره من الشعراء الرومانسيين، خاصة وقد زار لامرتين لبنان وتغنّى بجماله، وكتب عن ذلك رحلته الشرقية Voyage en Orient، ويشير مطران إليها في ذكرى «لامرتين» بقوله:

ذاكَ النَّشِيدُ مَضَى بِهِ
قَرْنٌ وَظُلٌّ مُرْدُّدا
هُوَ خَطَرَةٌ خَطَرْتُ عَلَى
قَلْبٍ فَعَاشَتْ سَرْمِدا^(٢)

ففي أثناء هذه الرحلة يصف الشاعر الفرنسي الطبيعة في لبنان، ويصور روعة مناظرها فيقول:

«صعدنا نتسلق الجبال فأبهرنا وراءنا البحر يحتجب رويدًا رويدًا عن الأنظار، وقد انبثق الفجر، وأطلت سعفات القمم تذوب على رؤوسها أكواد الثلج، فتراءت لنا الصحراء الفسيحة تلمع تحت بخارها الناري كقطعة من الحديد أعارتها النيران لونها الأحمر، أو كمحيط عظيم لا شواطئ له تسبح فيه الشمس والجبال والغيوم...»^(٣).

(١) مجلة الرسالة - م ١٥ ج ٧١٥ ص ٣٢١ - ١٧ مارس سنة ١٩٤٧.

(٢) ج ٤، ص ١٨.

(٣) لامرتين ترجمته ورحلته إلى الشرق - إلياس أبوشبكة ص ٦٢.

فهنا يصف «لامرتين» الجبال وقممها وتلجها والبحر والصحراء، وهي مشاهد متنوعة تتجمع في بيئة واحدة، ويبدو أن مطران قد تأثر بذلك في قصيدته التي يصف فيها هذه المناظر كما تراءت له وهو مقبل على لبنان من البحر، فيبدأ بوصف القمم التي تظهر من بعيد وهو في السفينة، ثم يصف ما يرى كلما اقترب من الشاطئ، فيصور القمم وقد لبست عمام بيضاء من الثلج، ويصف المناطق الخضراء ثم الرمال والأودية، ثم المنازل والصحراء والرياض وغيرها، يقول مطران:

هذي رؤوس القمم الشَّمَاءِ
نواهُضاً بالقُبَّةِ الزرقاءِ
نواصِعَ العمامِ البيضاءِ
روائِعَ المناطقِ الخضراءِ
يا حُسْنُ هذي الرملةِ الوغَساءِ
وهذه الأوديَّةِ الغَناءِ
وهذه الخطوطُ في البِداءِ
كأنَّها أسـرَّةُ العذراءِ
وذلك التَّدبيجُ في الصَّحراءِ
من كلِّ رسمٍ باهرٍ للرَّائي^(١)

ففي هذين النصين السابقين للامرتين ومطران نجد لوحتين متشابهتين للطبيعة في لبنان، فقد رأى لامرتين البحر من الجبل، ورأى مطران الجبل من البحر، فتشابه اللوحتان بما اجتمع فيهما من مناظر متعددة وألوان مختلفة.

ويصف «لامرتين» آثار بعلبك فيقول: «تراءت لنا في الشفق البعيد جمهرة من الخرب المصفرة لتغيم في شفاقة من أشعة المساء، فأشار الأدلاء إلى هذه الخرب هاتمين بعلبك! بعلبك! كانت تلك الخرب الجبارة معجزة الصحراء، بعلبك الساحرة التي خرجت من ضريحها المجهول، لتقص علينا أنباء الإعمار التي فقد التاريخ

(١) ج ١، ص ٩٦.

تذكّارها . فلما بلغنا إلى تلك الهياكل العجيبة لبثنا مذهولين أمام السحر المنبثق من أطوادها الساحقة، وأمام قطع الغرانيت الأحمر والأشهب والرخام الأبيض والحجارة الصفراء . والأعمدة المفرضة والتماثيل المطروحة على الأرض، يمتزج بعضها ببعض كحكم بركان لفظ بقايا دولة عظيمة^(١) .

وينظم مطران قصيدة طويلة عن «قلعة بعلبك» (ج ١ ص ٩٧) يصف فيها ما وصفه «لامرتين» من قبله مع شيء من الفخر والاعتزاز بها، فهي من أمجاد وطنه ومراتع صباه، يقول:

خَرِبَ حَارَتِ الْبَرِّيَّةِ فِيهَا
فِتْنَةُ السَّامِعِينَ وَالنُّظَّارِ
مَعْجَزَاتُ مِنَ الْبِنَاءِ كِبَارُ
لِلْأَنْسَاسِ مِلَّةَ الزَّمَانِ كِبَارُ
الْبَسْتَنَها الشُّمُوسُ تَفْوِيفَ دُرٍّ
وعَقِيقٍ عَلَى رِءَاءِ نُضَارِ
وَتَحَلَّتْ مِنَ اللَّيَالِي بِشَامَا
تِ كَتَنَقِيطِ عَنَبٍ فِي بَهَارِ
وَسَقَاهَا النَّدَى رَشَاشَ دَمُوعِ
شَرِبَتْهَا ظَوَامِي الْأَنْوَارِ
.. مَعْبُدٌ لِلْأَسْرَارِ قَامَ وَلَكِنْ
صُنْعُهُ كَانَ أَعْظَمَ الْأَسْرَارِ
مِثْلَ الْقَوْمِ كُلِّ شَيْءٍ عَجِيبِ
فِيهِ تَمَثِيلُ حِكْمَةٍ وَاقْتِدَارِ
.. وَشُمُوسًا مُضِيئَةً وَشِعَاعًا
بَاهِرَاتٍ لَكُنْهَا مِنْ حِجَارِ
.. وَطَيُورًا ذَوَاهِبًا أَيْبَاتِ
خَالِدَاتِ الْغُدُوِّ وَالْإِبْكَارِ

(١) لامرتين: ترجمته ورحلته إلى الشرق - الياس أبوشبكة ص ٦٢ .

وَأَسْوَدًا يُخَشَى التَّحَفُّزُ مِنْهَا
وَيَرْوَعُ السَّكُوتُ كَالْتَّزَارِ
.. فِي عَرَانِيْنِهَا دَخَانٌ مَثَارٌ
وَبِالْحَاضِلِهَا سَيُولُ شَرَارُ
.. غَيْرُ صَعْبٍ تَخْلِيدُ ذَكَرٍ عَلَى الْأَرْضِ
ضُ لِمَنْ خَلَّدُوهُ فَوْقَ الْبَحَارِ
نَحَتُوا الرَاسِيَّاتِ تَحْتَ صَخُورِ
وَأَبَانُوا دَقَائِقَ الْأَفْكَارِ
.. وَأَجَادُوا الدُّمَى فَجَازَ عَلَيْهِمْ
أَنَّهَا الْأَمْرَاتُ فِي الْأَقْدَارِ

ففي هذين النصين المتحدّين في الموضوع يشترك «لامرتين» ومطران في القدرة الفائقة على الوصف والتصوير، والدقة في اختيار الألوان التي تبرز تلك الصور المشحونة بالأنوار والظلال، فقد رأى «لامرتين» هذه الحرب قد برزت من بطون التاريخ لتعيد ذكر أبنائها، ورآها مطران معجزات كبيرة حيرت الناس في أمرها، وبقيت تخلد ذكر قوم شمل مجدهم الأرض والبحار. ولكننا نرى مطران هنا أروع في تصويره، فالـ (لامرتين) رغم دقة وصفه التصويري لم يزد على اعتبار هذه الحرب آثاراً جمعت بين أنواع من المعادن رائعة، وتماثيل قد طرحت على الأرض، وأطواداً ينبثق السحر منها، أما مطران فهو ينظر إليها من زاوية أخرى تدفعه إلى ذلك عاطفة مشبوبة بحب وطنه، فقد رأى في هذه الآثار شموساً تسطع وأسوداً تزار وطيوراً تحلق، وبهذا استطاع أن يكسبها - فوق الرونق الذي أسبغه عليها لامرتين في وصفه - الحياة والقوة والحركة، وبذلك كان أقوى في تعبيره عن أسرار الفن والصناعة فيها، كما فعل شوقي في وصفه الرائع للآثار المصرية، قال:

رُبَّ نَقْشٍ كَأَنَّمَا نَفَضَ الصَّبَا
نَحُ مِنْهُ الْيَدَيْنِ بِالْأَمْسِ نَفْضًا

.. صَنَعَةُ تُدهِشُ العقولَ وفنُّ

كان إتيقانه على القومَ فَرَضاً^(١)

وكما نظم «لامرتين» نشيداً في (موت سقراط) كذلك نظم مطران قصيدة في (مقتل بزرجمهر)، ويبدو تأثره به في ذلك من الناحية الموضوعية.

أما الشاعر «فيكتور هيجو» Victor Hugo، فقد فتن به مطران وتعمق في قراءته، ووقع تحت تأثيره القوي، ويبدو أنه كان يرى فيه المثل الأعلى الذي يحتذيه، فقد وجدناه وهو يتحدث عن عبقرية شكسبير يؤكد عبقريته بقوله إنه الشاعر الذي افتتن فيكتور هيجو بشعره. وكأنه لم يطمئن إلى عبقرية شكسبير إلا بعد أن أقر بذلك أستاذه هيجو الذي وجد عند شكسبير مبدأ المذهب الحر الذي أخذ به.

بل إننا نجد مطران قد اندفع اندفاعاً قوياً وراء «هيجو»، وتحمس لأدبه وطريقته الجديدة تحمساً لا يقبل التردد أو الأناة. يوضح ذلك قوله الذي يتمثل فيه تتلمذه على «هيجو» يقول عنه: «هو الذي أحدث المذهب الكتابي المعروف بالمذهب الروائي (إيكول رومانتيك) فأطلق فيه القلم من عقالة القديم، ووسع نطاق التصور سعة الأرض والسماء، بحيث انحلت القيود التي كان يرسف فيها الفكر، وسقط الحجاب الذي كان حائلاً دون الابتكار، وانفتح الباب رحباً في وجه كل مبتدع ومتقن على حساب ما توحى إليه غريزته الخاصة به غير أن معاصريه لم يدركوا غرضه هذا في حينه، فأصلوه حرباً عواناً أريقفت فيها أنهار من المداد وأطلقت حمم من الأحقاد الكامنة في الصدور. وهكذا شأن أكثر الناس لدى كل تجديد، ثم انجلت تلك الموقعة العظيمة عن ظفر المذهب العتيق على المذهب العتيق. وإنما كان ذلك ظفر الحرية على الاستبداد، والاجتهاد على التقاليد وأصبح معظم كتاب الغرب اليوم يجرون على هذه الطريقة»^(٢). ويذهب إلى أبعد من هذا في الإعجاب به فيقول: «فمن كانت هذه حاله من الأدباء أينافش في خطأ لفظي، وربما كان خطؤه فيه أبلغ من الصواب، أم يطلق له العنان ويذل بين يديه اللسان»^(٣).

(١) الشوقيات - ج ٢ قصيدة «أنس الوجود» ص ٦٨.

(٢) المجلة المصرية - م ٢ ج ١٧ ص ٧١٤.

(٣) المرجع السابق - ص ٧١٦.

كل هذا يكشف عن مدى إعجاب مطران بأستاذه، فقد سيطر «هيجو» على مشاعره وملك عليه لبه وكيانه، وبعد هذا فمجال التأثير والتأثر سينفتح بابه على مصراعيه، فتتسرب معاني هيجو وأخيلته وأغراض شعره مع منهجه الأدبي إلى شعر مطران، فيبدو وهو على غير استعداد لقبول آراء معارضي أستاذه أو موافقتهم على ما ذكروه من أخطائه، فتثقت به ثقة كاملة لا ينال منها أدنى شك.^(١)

وقد ترجم مطران لهيجو مسرحية «هرناني» الرومانسية. وفيها تبرز الفكرة الرومانسية التي تصور المجتمع الظالم القاسي الذي يتمثل في شخصية الشيخ، وهو يريد أن يفوز بالفتاة الغضة كزوجة، في حين أنها لا تليق إلا بفتاها «هرناني»، فالمجتمع يقضي على ضحيته غير عابئ بالقيم العاطفية، ثم يظهر لون آخر من ألوان قسوة المجتمع، فقد وجد هرناني نفسه مطالباً بثأر أبيه، ولكن الواتر قد مات ورغم أن ابنه هو الملك عينه، فلن يسكت «هرناني» عن مطالبته بالدم المطلول، ثم نجد الملك وقد أبدى هيامه بالفتاة، والفتاة مع ذلك حائرة بين قلبها الذي تعلق بهرناني، وبين الواجب الذي يفرضه عليها المجتمع إزاء الشيخ المتصابي الذي فرض عليها، وهنا تتعقد مشاكل الأفراد في المجتمع حتى يصبحوا جميعاً ضحايا نظمه المتضاربة.^(٢)

ونرى غير ذلك في الرواية صورة واضحة للحياة التي كان يحياها بطلها الرومانسي «هرناني»، فهي حياة رومانسية بما فيها من تشرد وانطلاق، وبما فيها من بدائية، حياة فطرية تتخذ الغابات والجبال والصخور حيث الطبيعة الحية البعيدة عن أيدي الإنسان وتدخله فيها وإفساده لها.. تتخذ هذه البقاع مهداً لها ترتع فيه، فهناك الشواطئ والليل والأصوات والضجيج والجوع والطفل الرضيع.. ولقد لجأ هرناني إلى مثل هذه الحياة طريداً مع رفاهه من المجتمع الظالم الذي يلذ له أن يرى مثل هؤلاء الضحايا يهيمنون على وجوههم بعيداً عن نظمه وتقاليده العتيقة المعقدة، بل إن قسوة المجتمع - في نظر الشاعر الرومانسي - لا تقف عند هذا، فلا يتركهم يكتفون حياتهم في مثل هذه البيئة الأولية بين أحضان الطبيعة، وإنما يتعقبهم في نفهم

(١) المرجع السابق - ص ٧١٦.

(٢) انظر - هرناني - ترجمة مطران ص ١٤ - ٢٠.

ويزعجهم إزعاجاً يفوق إزعاج العواصف والبرد وتقلبات الطبيعة من حولهم، فإلى جانب صفير الرعد وتوهج البرق يجدون صفير رصاص البنادق وتوهج نيرانها. وإزاء كل ذلك نجد بطلة الرواية «دنيا سول» بشخصيتها الرومانسية وحبها الرومانسي، نجدها تفضل هذه الحياة طالما كانت مع حبيبها على بقائها مع مثل هذا الشيخ الذي ستعيش معه في القصور بين مظاهر المدنية والحفاوة، يتألق جبينها بين الجباه الملكية، بنفائس الذهب والحلي والجواهر. ستترك كل ذلك لتعيش مع فتاها في الغابات والحراج حيث درج ونشأ فقيراً يجول بينها حافي القدمين. ولكن الفتى من ناحيته لا يريد أن يخدعها إذ ألزمه وفاؤه لها أن يشرح لها كل شيء عن نفسه الصافية، لأنها نشأت بعيدة عن زيف المجتمع وخداعه وريائه. أما الشيخ فهو يحن إلى أيام الصبا ويحسد الرعاية والمتشردين متمنياً لو كان مثلهم، فيستبدل بحياتهم حياة القصور والترف، وتسيطر على الفتاة أفكارها التشاؤمية وأخيلتها الحزينة السوداء، فتحلم بنهايتها التي قد تكون قبل نهاية الشيخ القريب من القبر. وتنتهي الرواية بالمأساة المؤلمة فينتحر الفتى والفتاة ويقتل الشيخ نفسه.

هذه الرواية نموذج صادق من النماذج الرومانسية الكثيرة التي فتن بها مطران وتركت أثرها في أدبه.. ففي شعره كثير من الأحاديث والمواقف الرومانسية الغرامية التي تشبه ما نراه في أمثال هذه الرواية، وهذا واضح في «حكاية عاشقين».

تقول الفتاة لهرناني مصورة له هيأها به ووفاءها له «لست أدري أنت ملك لي أم شيطان، فإني لك أطوع من أمة.. حاجتي رؤيتهم ثم رؤيتهم آخر الدهر - بيد أنني كلما سمعت وقع أقدامك وما ألدّه في سمعي، ذكرت أنني أحيأ وأحسست الروح يعاودني»^(١).

ويقول مطران على لسان الفتاة في قصة «وفاء»، وقد بدا وهو متمثل لهذه المعاني السابقة:

فقالَت له مَسْرُورَةٌ وَهِيَ قَدْ جَثَتْ
لَدِيهِ بِذُلِّ الْعَابِدِ الْمُتَخَشَّعِ

(١) انظر - هرناي - ترجمة مطران ص ٨٠.

أَفِي حِلْمٍ أَمْ يَقْظَةٍ مَا سَمِعْتُهُ
فَإِنْ سُرُورِي، فَزُطَّ مَا زَادَ، مُفْزِعِي
.. وَمَا أَنَا إِلَّا خُرَّةٌ مُسْتَرْقَّةٌ
لِفَضْلِكَ مَهْمَا تَأْمُرِ الْقَلْبَ يَصْنَعِ
وَأَجْزِيكَ عَنْ عُمْرٍ إِلَيَّ أَعْدَتَهُ
بِحُبِّي وَإِخْلَاصِي عَلَى الْعُمْرِ أَجْمَعِ^(١)

وكما رأينا شخصية الشيخ كما صورها «هيجو» كذلك نرى في قصته «الجنين الشهيد» كيف صور مطران شخصية الشيخ المتصابي الذي أبدى هيامه بالفتاة، ولقي جزاءه على يد عشيقها بمبارزة هزم فيها . والمبارزة نفسها - صورة أخرى من الصور التي تزدهم بها هذه الروايات الغريبة والتي لم يخلُ شعر مطران من التأثر بها يقول:

وَكَا نَ مِنَ الْجَالِسِ أَشْيَبُ مُغْرَمٌ
تَصَبَّبَتْهُ عِشْقًا وَهُوَ قَدْ كَادَ يَهْرَمُ
فَقَالَ: إِلَى كَمْ نَحْنُ نُعْطِي وَنُنْعَمُ؟
لِيَحْظَى بِهَا قَوْمٌ سَوَانَا وَيَنْعَمُوا
وَشَرُّ جَنُونَ سَوْرَةِ الْفِسْقِ فِي الْكَهْلِ؟

ويقول:

وَبَارَزَهُ حَتَّى التُّرَابُ تَخْضَبَا
فَفَارَزَ عَلَى الشَّيْخِ الْفَتَى مُتَغَلِّبَا
وَأَشْبَعَهُ ذُلًّا لَكِي يَتَأَدَّبَا
وَعَلَّمَهُ أَيْنَ التُّصَابِي مِنَ الصَّبَا
وَأَقْنَعَهُ بِاللَّحْمِ وَاللُّطْمِ وَالرَّكْلِ^(٢)

وقد كان الشيخ في «هرناني» يتمنى أن يعود إلى صباه، ونرى مطران في قصة «العقاب» يعبر عن مثل هذا المعنى بقوله:

(١) ج ١، ص ١٠٨.

(٢) ج ١، ص ٢٣٧.

ويا ليتني شيخ ضئيلٌ مُحدَّبٌ

أسيِّفُ على عهدٍ حبيبٍ تَقْدَمُ^(١)

وقد تمنى الشيخ أيضًا كما صورَه «هيجو» لو فقد كل جَاهه وماله من أجل تحقيق أمنيته في اكتساب قلب الفتاة، يقول «أيتها الأبراج السامقة وأيها القصر الدوقي العتيق ما كان أعجلني للنزول عنك وعن حنطتي وغاباتي وقطعاني السائمة في الجبال وعن اسمي القديم ولقبي التالد وأطلالي الماثلة وعما ورثت عن أجدادي الذين أزفٌ مصيري إليهم...»^(٢).

ونرى الفتى كذلك في قصة مطران يتمنى ما تمناه هذا الشيخ فيقول:

يقول أسيِّفًا ليتني كنتُ مُدَقِّعًا

من الفقر لم أملك رداءً ومَطْعَمًا

ويا ليتني أقضي نهارِي متعبًا

وأحسُّدُ في الليل الأصحَّاء نُومًا

.. أينفعُنِي جاهي وعلمي وفطنَتِي؟

وهل عصمتُ قبلي سِوَايَ فَأُعْصَمَا؟^(٣)

وفي «هرناني» كانت شخصية الفتى ضحية للمجتمع، وما أكثر ضحايا المجتمع في قصص مطران، ففي قصة «العتاب» نجد أيضًا ظاهرة الانتحار نتيجة الفشل في الحب وقسوة المجتمع:

فلما رأى أنَّ الرجاء مُضَيِّعُ

وأنَّ منارَ السَّعدِ بَانَ وأَعْتَمَا

.. يروخُ ويغدو خائفًا ثم راجيًا

ويبكي حزينًا أسفًا مُتَوَجِّمًا

.. فلما انتهى أَوْرى الزنادَ مُسَدِّدًا

إلى قلبه فانحطَّ يَخْبِطُ بالدِّمَا^(٤)

(١) ج ١، ص ١١٦.

(٢) قصيدة ألم الذكرى لهيجو - ترجمة إدوار مرقص - مجلة سرקيس م ٤ ج ١٠، ص ٢٧٣ سبتمبر سنة ١٩٠٨.

(٣) ج ١، ص ١١٦ - ١١٧.

(٤) ج ١، ص ١١٦ - ١١٧.

وقد وجد «هرناني» نفسه في مجتمعه مشرداً، يحمل على عاتقه عبئاً خلفه له سابقوه، وقد عبّر مطران عن هذا المعنى بقوله:

فَيَا لِعِقَابِ الْفِرْعِ وَالْأَصْلُ قَدْ جَنَى
لِيَغْدُو أَنْكَى مَا يَكُونُ وَأَصْرَمًا^(١)

ونرى في شعر «هيجو» كذلك ظاهرة الحنين إلى الحب القديم المتغلغل في القلب واستعادة نوازع الوجدان. فيقول في قصيدته «ألم الذكرى»: «أنت أيها الحب مهما حالت عواطف النفس ونزعاتها. وعبثت بها أطوار الحياة وتقلباتها. لا ترى من نفوسنا إلا أهلاً. ولا تطأ إلا سهلاً. فابقِ قوام النفس بما تختار لها من عذوبة وعذاب. وحاكمها المستبد في الشيخوخة والشباب»^(٢).

فنرى الشاعر هنا يلجأ إلى الحب القديم رغم بعد عهده به كلما عبثت به تقلبات الحياة، فيجد فيه المأمن الذي يقيه شرها ويعيد إليه الطمأنينة وراحة النفس. ويشترك مطران مع «هيجو» في ذلك فيقول:

فِيَا مُنْتَهَى حَبِي إِلَى مُنْتَهَى الْمُنَى
وَنِعْمَةً فِكْرِي فَوْقَ شِقْوَةِ إِحْسَاسِي
دَعَوْتُكَ أَسْتَشْفِي إِلَيْكَ فَوَافِنِي
عَلَى غَيْرِ عِلْمٍ مِنْكَ أَنْتَ لِي أَسِي^(٣)

فيرى مطران في حبه القديم نعمة لفكره رغم إحساسه بالألم، ويرى في العودة إليه شفاء لنفسه من أكدار الحياة، ومواساة له كلما عدت عليه عوادي الزمان، ولذلك عاش مطران حياته كلها وهو يمجّد هذا الحب ويرعى ذكره ويشيد بوفائه له:

هَذَا حَنِينٌ مِنْ فَوَادٍ مُحِبِّكَ الْمُتَفَجِّعِ
.. بَرٌّ عَلَى رَغَمِ الْفِرَاقِ بَعْبِدِهِ الْمُتَخَضِّعِ^(٤)

(١) ج ١، ص ١١٦.

(٢) مجلة سركيس ٤ ج ١٠ ص ٢٧٣ سبتمبر سنة ١٩٠٨.

(٣) ج ٢، ص ١٩.

(٤) ج ٢، ص ٢٩.

وكان «هيجو» يحلم بحبيبته وقد فرّ بها من عالم الناس إلى مجالي الطبيعة والفضاء الواسع، فيقول في قصيدته «طرفة من الموسيقى Un peu de musique»: «سأكون عظيمًا وأنت غنية حيث ربطنا الحب بُعراً متينة لا انفصام لها. ولنسر على الأرض بمُهرينَا الجميلين ثم تطير في الفضاء بل في الأسرار بل في الدهل..»^(١).

أما مطران فيحلم بحبيبته وقد انطلق معها في الفضاء وراحا في عناق أبدي:
وَدِدْتُ لَوْ أَنَّ مُنْطَادًا خَفِيفًا

تَحْمَلُنَا إِلَى أَوْجِ الْعَلَاءِ
وَأُطْلَقْنَا فَرُخْنًا فِي عَنَاقٍ

طَوَالَ الدَّهْرِ فِي عَرْضِ الْفَضَاءِ^(٢)

ومن خصائص الفن التعبيري في شعر «هيجو» دقة الوصف التصويري وعنصر التشخيص، وهما من أبرز خصائص التعبير عند مطران. وقد أبدع «هيجو» في وصفه للبؤس، ففي قصته «البؤساء» نجد تحليلًا لنفسية البائس وجناية المجتمع عليه بدفعه إلى الرذيلة. وهو يبدأ قصته بهذا الوصف الدقيق فيقول: «ما أدركها حتى أخذ منه الجهد وأعياء النصب وأمله طول المشقة، وحتى ملكه الجوع ونال منه الظمأ، وجمع في منظره بين تعب الحياة وتعب السفر، فكانت النظرة إليه تدعو إلى الريبة فيه»^(٣). وقد فعل مطران مثل ذلك في قصته «الجنين الشهيد»، حيث بدأها بوصف البؤس الشديد الذي أحاط بالفتاة وأوقعها في هاوية الرذيلة، يقول:

يَمُرُّ بِهَا عَهْدُ الصَّبَا وَالتَّذُلِّ

عَلَى شِظْفٍ فِي عَيْشِهَا وَتَذُلِّ

وَكَمْ ضَاعَفَ الْحَرُّ الْمَذِيبُ شَقَاءَهَا

وَكَمْ نَازَعَ الْبَرْدُ الشَّدِيدُ بَقَاءَهَا

نَوَائِبُ تَأْتِي كَاللَّيَالِي وَتَسْتَتْلِي^(٤)

(١) بلاغة الغرب - ترجمة محمد كامل حجاج ج ١، ص ٢٥.

(٢) ج ١، ص ١٨٦.

(٣) البؤساء - ترجمة حافظ إبراهيم ج ١، ص ٢٢.

(٤) ج ١، ص ٢٢٤.

أما الشاعر الفرنسي «ألفريد دي موسيه Alfred de Musset» فقد كانت له عند مطران مكانة خاصة، إذ كان مستحوذاً على إعجابه في شبابه الأول أيام إقامته في باريس، فقد فتنته حياة هذا الشاعر الرومانسي بما فيها من كآبة وياس وبكاء وتشاؤم، وجمعت بينه وبين نفسه وهو في هذه السن.. المشاعر العميقة ورهافة الحس والرقّة المتناهية والجرأة على الكشف عن سرائر الوجدان والتحليل النفسي.

ونراه بعد ذلك حين يهدي ديوان «موسيه» إلى فتاة صديقة، يقدمه لها بقوله الذي يعبر فيه عن إعجابه الشديد بالشاعر وعطفه عليه.

عاش هذا الفتى مُحبّاً شقيّاً
وقضى نحبّه مُحبّاً شقيّاً
وبكى دُمْعَ عينه في سطور
جعلته على المدى مَبْكِيّاً
مُنشدٌ للغرام لم يشدْ إلا
كان إنشاده نُواحاً شَجِيّاً
شاعرٌ كان عمره بيتٌ تشبيـ
بٍ وكان الأنينُ فيه الرويّا
.. إِنَّ في نظمه لِحَسّاً لطيفاً
باقياً منه في السطور خَفِيّاً^(١)

ففي هذه الأبيات نجد موجزاً لترجمة «موسيه»، وقد رأى بعض النقاد أن قول مطران هذا ينطق تمام الانطباق عليه، وكأنه وصف حاله حين وصف الشاعر الفرنسي^(٢).

ويبدو مطران في إنتاجه المبكر في الجزء الأول من ديوانه وقد وقع تحت تأثير «موسيه» المباشر، فكما كان «موسيه» شديد الاهتمام بوصف حالات النفس وتصوير

(١) ج ١، ص ١٦٦.

(٢) انطون الجميل - الهلال (م ١٦ يونيو سنة ١٩٠٨ ص ٥٣١)، ج ٧، ص ٢٠٥ أبريل ١٩١٦، ابراهيم الجمال - مجلة سرّكيس م ٩، ج ٧، ص ٢٠٥ أبريل ١٩١٦.

الحزن والألم والتعبير عن روح اليأس والشقاء ونزعة التشاؤم في الحياة مثل ما جاء في ديوانه الأول premières poésies، كذلك نجد مطران في القصائد الأولى من ديوانه. وتكفي عناوينها للتعبير عن هذه الأغراض مثل (في تشييع جنازة) و(فاجعة في هزل) و(مشاكاة بيني وبين النجم) و(زفاف أم جنازة).

وشعر مطران في الحب والغزل قوي الصلة بشعر «موسيه» في ذلك. ففي «حكاية عاشقين» يعبر مطران عن تجاربه العاطفية في تحليل دقيق وتشريح لدخائل ذاته وانفعالات قلبه، وهو في هذا ذاتي انطوائي، رجع إلى نفسه وعاش فيها، وأخذ يشرح ما مر بها من حوادث الحب وحاليته من السعادة والشقاء. وكأنه يقتدي بما فعله «موسيه» في لياليه الأربع، مع فارق واحد في الحوادث، هو أن شقاء مطران كان سببه موت حبيبته، وأما شقاء «موسيه» فقد كان سببه خيانة حبيبته (جورج صاند) له.

يقول «موسيه» من رسالته إلى «لامرتين»: «من أحب يوماً ففي قلبه أثر جرح معرض للفتح يضمن به كذخيرة مقدسة في حضنه. وكلما كان الجرح بليغاً أبى أن يبتغي منه شفاء»^(١).

ويقول مطران في هذا المعنى معبراً عن نفسه:

وَكَمْ فِي فَوَادِي مِنْ جِرَاحٍ تُخِينُهُ

يُحِبُّبُهَا بُرْدَايَ عَنْ أَعْيُنِ النَّاسِ^(٢)

ولا يبتغي لنفسه كذلك شفاء من هذه الجراح، فيقول:

أَسْفِي عَلَى جُرْجِي الْقَدِيمِ

مَ وَلَيْتَ ذَاكَ الْجُرْحَ دَامَ

فَلَقَدْ شَفِيتُ وَمُنِّيَّتِي

لَوْ ظَلَّ قَلْبِي وَهُوَ دَامَ

لَا كَانَ لِي هَذَا الشُّفَا

ءَ وَحَبُّبُ ذَاكَ السَّقَامِ^(٣)

(١) رسالة موسيه إلى لامرتين - ترجمة شكري بخاش - مجلة سركيس م ٧، ج ٤، ص ٢٨٣ إبريل سنة ١٩١٣.

(٢) ج ٢، ص ١٧.

(٣) ج ١، ص ٢١٧.

ويقول:

أَحْبَايَ إِنِّي مُذْ أَفَقْتُ مِنَ الْهَوَى

شَقِيٌّ فَكُونُوا الدَّهْرَ فِيهِ سُكَارَى^(١)

وقد ظل «موسيه» تحت وطأة الحزن يبكي حتى قضى عليه البكاء، فقد تعذب العذاب الأكبر بدء العصر كما يقول في اعترافاته^(٢)، ولم يشفه من شدة الانفعال واليأس غير الموت. يقول «موسيه» في (اعترافات فتى العصر):

«لقد كنت موجهاً كل قواي إلى التجسس والاعتياب، أخلق الاضطراب والشقاء لنفسي، فأقضي أيامي في إرهاب أذني بالتسمع، وليالي في ذرف الدموع مردداً قولي أنني سأموت غمًا وألمًا، مشددًا إيماني بأن هنالك ما يستلزم هذا الفناء..^(٣)».

أما مطران فقد ظل يبكي صاحبه طول حياته ويذكرها كلما دعت المناسبة، ولكنه شفي من آلامه التي كان يجد فيها المتعة واللذة، وكثيراً ما كانت تستبد به الأوهام حين يشتد به الحنين، ويلوح له طيفها كما كان يحدث مع «موسيه». وكان يتوهم في بعض الأحيان أنه مصاب بهذا الداء الذي ماتت به صاحبه، وقد يتمنى مطران مثل «موسيه» أن يفر من وطأة الأسى إلى الموت فيقول مناجياً حبيبته:

لَيْتَ الرِّزِيَّةَ فَيْكِ أَوْدَتْ بِي

فَنَجَوْتُ مِنْ أَلْمِي وَمِنْ كَرْبِي

وَفَزَعْتُ مِنْ نَفْسِي إِلَى رَبِّي^(٤)

ولم تكن تسيطر على «موسيه» وهو في أشد حالات شقائه غير فكرة الموت وصورة القبر، يقول: «أي قبر هو القلب! ويا لوحدة القبور، يا للفناء!.. كيف يستطيع المرء أن يمشي على خرائب نفسه ويدوس على آثار قلبه ولا تنزل القدم؟ أجل هو يمشي ويدوس. تلك دعوة الله فيه.. هو يعلم أن الموت غايته. ويمشي إلى الموت وفي كل خطوة يموت»^(٥).

(١) ج ١، ص ١٩٧.

(٢) راجع اعترافات فتى العصر - ترجمة فليكس فارس ص ٢٤ و ٢٥.

(٣) المراجع السابق ص ٢٨٢.

(٤) ج ١، ص ٢٠٩.

(٥) رسالة موسيه إلى لامرتين - ترجمة شكري بخاش - مجلة سرركيس م ٧ ج ٤، ص ٢٨٦.

تلك كانت حالة مطران، فقد بلغ به الأسى إلى حد جعله يتصور نفسه الأسى بعينه، بل دفعه إلى أن يتخيل نفسه قبراً هائلاً فوق القبور، وتنزف منه فوقها الدماء، يقول وكأنه يقتبس من معاني «موسيه» السابقة:

أنا الأسد الباكي أنا جبل الأسى

أنا الرُّمُسُ يمشي دامياً فوق أَرْمَاسٍ^(١)

والفرق بين (موسيه) و(مطران) - وكلاهما شاعر الألم والدموع - أن الأول كان يقع فريسة سائغة لألمه وكآبته، وتخور قواه أمام سيل دموعه كما حدث في الليلة الرابعة من ليلاليه (ليلة أكتوبر)^(٢). أما الثاني فقد كان يغالب الألم في كثير من الأحيان فيتغلب عليه، فهو أسد في بكائه وهو جبل في أساه، وقد ساعدته على ذلك طبيعة المراجعة والمعاودة، وروح الإيمان بالله التي كانت تقويه، ولذلك فهو حين يشد به الألم حتى ليرى في نفسه الألم مجسماً، نراه مع ذلك يستعصم بالأمل فيتمالك نفسه، يقول:

أنا الألم السَّاجي لِبُعْدِ مَزَافِرِي

أنا الأمل الداجي ولم يَخْبُ نِبراسي^(٣)

وكما قال (موسيه) «أي قبر هو القلب» فيتصور قلبه قبراً، وهذا من أشد صور التشاؤم، كذلك رأى مطران في قلبه قبراً أو ضريحاً مقيماً، ولكنه احتفظ لنفسه بشيء من التفاؤل، فأضاء هذا القبر بنور الروح، يقول:

رُوحٌ تَضِيءُ عَلَى ضَرِيحِ

حِجٍّ فِي صَمِيمِ الْقَلْبِ قَامَ^(٤)

ولم يصبح (موسيه) بعد فقدته لحبيبه إلا جثة حية، يقول «النفس تصعد إلى السماء ساعة تفقد الحبيب، فلا يبقى منا إلا جثة حية أقام اليأس فيها وخيم عليها العدم»^(٥) وكذلك فقد مطران حبيبته فوجد نفسه صاحب صدر خاوٍ هزيل يُخيم عليه الظلام، يقول:

(١) ج ٢، ص ١٩.

(٢) راجع ليلالي ألفريد دي موسيه - ترجمة اسماعيل سري الدهشان ص ٥٦.

(٣) ج ٢، ص ١٩.

(٤) ج ١، ص ٢١٧.

(٥) رسالة إلى لأمريتين - مجلة سركييس م ٧ ج ٤، ص ٢٨٧ إبريل ١٩١٣.

لِلْهِ فِي صَنْدُرٍ وَهَى
وَتَقْوُسَتْ مِنْهُ الْعِظَامُ
خَاوٍ كَجَوْفِ الْغَارِ تَمُ
لَأُوهُ الْمَخَاوِفُ وَالظُّلَامُ^(١)

وقد نظم «موسيه» قصيدته الكبرى «رولا» يحلل فيها شخصية «رولا» الذي انغمس في شهواته ويوضح انطباعات المجتمع الفاسد على رذائله. ويبدو أن مطران قد تأثر بذلك في تصويره لشخصية الفتى في قصيدة «الجنين الشهيد».

يقول «موسيه»: «كان جاك رولا أضلّ فاسق في باريس، في المدينة المجلية بين مدن العالم باندفاع رذائلها وابتذال فحشائها. وما لاح بين أعمدة مواخيرها ولا أنارت مصابيحها الخاسئة ولدًا عريبدًا كرولاً على موائد ميسرها وولائمها. وما كان لرولا من قائد غير شهواته، وقد أسلم لها زمام حياته وهي تتساب أمامه طليقة كقطيع نام عنه راعيه، فأصبح يتطلع إلى أيامه كوسنان ينظر إلى ذاهبات الماء في الغدير»^(٢). ويقول: «مشى رولا بنفس عارية في مساخر هذه الحياة معربداً صاحباً يجر أذيال غروره»^(٣).

ويصور مطران شخصية «جميل» في قصته فيكشف عن رذائله، يقول:

وكان فتى طلق المحيا جميلاً
ولكنه نذل الفؤاد ذليلاً^(٤)
.. وكان «جميل» كالنساء له حلى
ويكسى جلابيب الحرير تبذلاً^(٥)
.. فيأخذ مال السُّحْتِ والعيبِ رُشوةً
ويسخو كما لو كان يملك ثروة

(١) ج ١، ص ٢١٧.

(٢) رولا - ترجمة فليكس فارس - المقتطف م ٩٢، ج ٥، ص ٥٦٨ - مايو سنة ١٩٣٨.

(٣) المرجع السابق ص ٥٧٠.

(٤) ج ١، ص ٢٣٤.

(٥) ج ١، ص ٢٤٠.

.. وكم سافلٍ من مثله رقي الذرا
وتاه على القوم الكرام تكبرا^(١)
.. وظل يُوافي في المواعيد زائرا
فيحسو الطلى جمرا ويروي النواظرا^(٢)

وفي «رولا» يصور «موسيه» شخصية الطفلة التي أحاطها المجتمع بسلاسل من الفقر دفعتها أمها إلى الرذيلة، وهذا ما فعله مطران في تحليله لشخصية «ليلي» في قصته حين بين العوامل التي ألقت بها إلى الرذيلة.. عوامل المجتمع والفقر والألم.
يقول موسيه «أيها الفقير.. أهي أم أنت أيها الفقير من التف بالدثار الصغير وتراكم تحت لمعان البروق قاصداً باب العهر والابتذال»^(٣).

ويقول مطران في هذه المعاني السابقة يلتبس لسقوط فتاته المعاذير مثلما فعل «موسيه»، وهو كثير الشيوخ في شعر الرومانسية:
غريبة هذي الدار بادية الذل
جلت طفلة عن موطن ناضب قخل

ويقول:

يمرُّ بها عهد الصبا والتذل
على شظفٍ في عيشها وتذل
وكم جرعت من صبرها كأس حنظل
وكم نالها صرّف من الدهر مُبتلي
.. وكم ضاجع الجوع الأثيم بهاءها
فقبلها حتى أجف دماءها^(٤)

ويصور «موسيه» كيف دفع الفقر أم الطفلة لإغرائها بالكسب عن طريق الرذيلة فيقول: «أيها الفقير.. أنت من جاء ذات ليلة مع عاصفات الريح مقتحماً الأهوال

(١) ج ١، ص ٢٤٠.

(٢) ج ١، ص ٢٣٥.

(٣) رولا - المرجع السابق ص ٥٧٤.

(٤) ج ١، ص ٢٢٤.

الساهدة في المسكن الحقير لتقول للأم، إن ابنتك عذراء ورائعة الجمال والبركة تُباع والجمال يُباع»^(١).

وفي «الجنين الشهيد» يعمل الفقر عمله على الترويج لهذه الآفات الاجتماعية الكبيرة، فيقول مطران:

نَمَتْ وَنُمُوُ الْفَقْرِ يَأْتِي مُعْجَلًا
وَلَمْ أَرَ فِي الْإِعْسَارِ كَالْحَانِ مَوْئِلًا
لِمَنْ يَطْلُبُونَ الرِّزْقَ مِنْ أَقْرَبِ السُّبُلِ^(٢)

ويأتي دور الأم في ذلك، فتفعل ما فعلته الأم في «رولا»، يقول مطران:
فَقَالَتْ لَهَا إِنَّا نَرَى لَكَ مَهْنَةً
تَعِيدُ عَلَيْنَا نَقْمَةَ الْعَيْشِ مَنَّةً^(٣)

ويشترك الأب مع الأم في «الجنين الشهيد» لتدبير هذه المؤامرة، يقول الأب:
أَرَاهَا أَصَحَّ الْآنَ جَسْمًا وَأَجْمَلًا
فَحَتَّامَ لَا نَجْنِي جَنَاهَا الْمُؤْمَلًا^(٤)

وهكذا يباع الجمال لتعيش الأسرة المنكوبة:
فَقَطَّعْنَهُمْ مِنْ خَزِيرِهَا مَا جَنَى لَهَا
وَتَكْسَوْهُمْ مِمَّا تُعَرِّي جَمَالَهَا^(٥)

ويعطف «موسيه» على الطفلة وهي بإزاء الاندفاع نحو الهاوية فيقول:
«ويل لهذه الطفلة تُدْفَعُ إِلَى مَهَبِّ الْعَوَاطِفِ الْمُضِلَّةِ الْجَامِحَةِ وَعَاطَفَتْهَا لِمَا
تَزَلُّ رَاقِدَةً»^(٦).

(١) رولا - المرجع السابق ص ٥٧٤.

(٢) ج ١، ص ٢٢٧.

(٣) ج ١، ص ٢٢٨.

(٤) ج ١، ص ٢٢٧.

(٥) ج ١، ص ٢٢٦.

(٦) رولا - المرجع السابق ص ٥٧٥.

ويعطف مطران على الفتاة وينبه الأم إشفاقاً إلى سوء المصير:
لخَيْرُ لها يا أمَّها العُدْمُ والطَّوَى
مِن السَّعْدِ تَهْدِيهِ إِلَيْها يَدُ الهَوَى
.. وَسَيْرٌ على شوكِ القَتَادِ بلا نَعْلِ^(١)

ويتتبع «موسيه» فتاته إلى مكان الهاوية التي تردت فيها، ثم يتوقف ليفكر في ما سيتمخض عنه ظلام الليل، فيقول:
«ليس من حبِّ هنا، وهنا زفير في الليل، بل هنا الطبيعة بأسرها ترتعش ثاملة
من خمرة الغرام.. ولعل هنا، ويا للشقاء، يتكوَّن مخلوقٌ تَعْسُ سيعلن النور»^(٢).
ويتوقف مطران كذلك ليراقب ظلام الليل وما وراءه، ونور الصباح وما سيأتي به
(الآيات ج ١ ص ٢٣٩).

وهكذا رأى «موسيه» المخلوق التعس يتكون، ورأى مطران كيف تكون الجنين
الشهيد. وقد اختار موسيه بطل القصة «رولا» ليلقي جزاءه المحتوم بالانتحار في
النهاية. أما مطران فقد اختار الجنين الذي مات شهيداً دون ذنب جناه.

وإزاء كل هذا عبر «موسيه» عن نظرته إلى المجتمع واحتقاره له بقوله:
«من يتجه إلى المجتمع لا تلوح له عند اقترابه منه إلا نفايات، فالطهر والعفاف
محجبان، في حين أن الرذيلة والابتذال يتعانقان أمام عين الشمس»^(٣).

وكذلك يستخلص مطران من حوادث قصته نقمته على العصر والمجتمع ويتعجب بقوله:
أَعْدَلُ يُباهي عصرُنا زمنًا خَلا

ومن ناحية الفن التعبيري نجد عند «موسيه» كما نجد عند مطران كثرة التشبيه
بالبسات. يصف موسيه الفتاة فيقول:

(١) ج ١، ص ٢٢٨.

(٢) رولا - المرجع السابق ص ٥٧٧.

(٣) رولا - المرجع السابق ص ٥٦٩.

«هي شجرة الحياة في الواحة المخضلة بين كثبان الرمال»^(١) ويقول:

«تنتظره كغصن ذابل يترامى علي نعشه المفتوح»^(٢)

ويكثر ترديد مثل هذه التشبيهات عند مطران كما سنرى في الفصل الأخير،

فحين يصف الفتاة في قصته، يقول:

فكانت كنامي الغرس يزكو وينضُرُ

ومطعمه طينٌ ومسقاء أكدر^(٣)

ويقول كذلك:

فصَحَّتْ كَنَبَتِ الطُّودِ بَيْنَ المعاطِبِ

ومدَّتْ إلى حيثُ الثرى غيرُ ناضِبِ^(٤)

ونرى «موسيه» يتمنى الحصول على جناحين من طائر لينطلق بها في الفضاء

فيقول: «ياليت لي جناحين لأمدهما في هذه الأجواء الصافية فاذهب طائرًا طليقًا»^(٥).

وكذلك مطران يطلب استعارة مثل هذين الجناحين فيحدث الطائر، ويقول:

أعِزْ جَنَاحَيْكَ يَا رَفِيقُ

أَطِرْ وَأَمْرُخْ خَلِيَّ بَالُ

مِنْ سَاكِبِ النُّورِ لِي رَحِيقُ

وَفُسْحَةِ الْجَوِّ لِي مَجَالُ^(٦)

وهكذا نرى مما سبق مدى تأثر «مطران» بـ (لامرتين) و(هيجو) و(موسيه)، وهم

أئمة الرومانسية في الشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر. ولكننا نرى في شعره

بعض التأثيرات الأخرى التي تركتها قراءاته لغيرهم من الشعراء.

(١) المرجع السابق ص ٥٧٣.

(٢) المرجع السابق ص ٥٧٤.

(٣) ج ١، ص ٢٢٣.

(٤) ج ١، ص ٢٢٤.

(٥) رولا المرجع السابق ص ٥٠٨.

(٦) ج ١، ص ٢٠١.

من ذلك ما يبدو في قصيدته (قبلة عفاف) ج ١ ص ١٣١ من تأثر بقصيدة «بودلير» (القمر العاشق). يقول «بودلير» مخاطباً الحسنة وقد أرسل القمر ضوءه فغمر مخدعها:

«من ثم شعشع السندس ملء عينيك، وشاع الشحوب الرائع في أديم خديك، أجل، فعندما تطلعت إليه انداحت حدقتاك بصورة غريبة، فطوق نحرك بذراعيه المترفقتين في حنان بالغ أورثك الحنين إلى الدموع. وما هي إلا فورة من نشوة فياضة حتى غمر مخدعك بجو مشع من ضوءه الذعاف، ذلك الضوء الخالد الذي هتف من سباحات تفكيره قائلاً: أفلا فلتترتسم عليك قبلتي إلى الأبد»^(١).

كان «بودلير» يرى في هذه القبلة معنى من معاني الشهوة والغريزة، ويعبر بهذا الضوء عن معاني الحس والفتنة والاغراء.

أما مطران فقد رأى في قبلة القمر عفافاً وطهرًا، وهو بهذا يعبر عن نظريته الخاصة التي تختلف عن فلسفة «بودلير» في الجنس، فحين يصور «بودلير» القمر منتشياً ويرى ضوءه قد غمر جسم الحسنة كله نجد مطران يصور هيام القمر وخجله، ويرى ضوءه متردداً بين الإقبال على ثغر الحسنة أو الرجوع عنه يقول:

مُشَارِفٍ جِجَلَتْهَا نَاطِرٍ
لَهَا بَعِينِ الْمَغْرَمِ الْهَائِمِ
يَخْفُقُ خَفَقَ الْأَثَمِ الْمُتَّقِي
فِيَا لَهُ مِنْ مُتَّقِيِ أَثَمِ
رَأَيْتُهُ يَبْدُو بِمِرَاتِهَا
وَيَنْتَنِي فِي قَلْقٍ دَائِمِ
مِرَاقِبًا عَنْ كَثْبِ رَائِمًا
مَا عَزَّ مَطْلُوبًا عَلَى الرَّائِمِ^(٢)

(١) أرواح شاردة - علي محمود طه ص ٢٣.

(٢) ج ١، ص ١٣١.

أما قبلة القمر فتصور انطباع نوره على ثغر الحسناء، فقد ظل يتربص لها
ويتحين الفرص حتى حقق ما رآه الشاعر قبلة عفاف.. في حين استسلمت حسناء
«بودلير» تماماً لضوء القمر. يقول مطران:

حَتَّى إِذَا عَنْ لَه شَخْصُهَا
وَقَدْ بَدَتْ فِي وَشِيهَا النَّاعِمِ
.. خَالَسَهَا فِي ثَغْرِهَا قَبْلَةً
وَكَانَ كَالدَّرَةِ فِي الْخَاتَمِ^(١)

وغير ذلك نجد في قصة مطران (شهيد المروءة وشهيدة الغرام) وصفاً دقيقاً
للصراع بين الإنسان والذئب وتصويراً لقتله في النهاية. بعد معركة عنيفة خطيرة.
وقد سبق مطران في هذا «البحثري» الشاعر العربي و«ألفريد دي فيني» الشاعر
الفرنسي الرومانسي.

أما البحثري فهو يصف الذئب وصفاً دقيقاً ويصور طريقة صيده أو طريقة قتله
حين عرض له في سفره، ويفتخر بذلك، يقول:

وَلَيْلٍ كَانَ الصَّبْحُ فِي أُخْرِيَاتِهِ
حَشَاشَةٌ نَضِلْ ضَمَّ إِفْرِنْدَهُ غَمْدُ
.. تَسْرِبْلَتُهُ وَالذَّئْبُ وَسَنَانُ هَاجِعُ
بَعَيْنِ ابْنِ لَيْلٍ مَا لَهُ بِالكَرَى عَهْدُ
.. سَمَا لِي وَبِي مِنْ شِدَّةِ الْجُوعِ مَا بِهِ
بَبِيدَاءٍ لَمْ تُعْرِفْ بِهَا عَيْشَةُ رَغْدُ
كَلَانَا بِهَا ذَنْبٌ يُحَدِّثُ نَفْسَهُ
بصَاحِبِهِ وَالْجَدُّ يُتَعِسُّهُ الْجَدُّ
عَوَى ثُمَّ أَقْعَى فَارْتَجَزَتْ فَهَجَّتُهُ
فَأَقْبَلَ مِثْلَ الْبَرْقِ يَتْبَعُهُ الرَّعْدُ
فَأَوْجَزَتْهُ خَرْقَاءَ تَحْسَبُ رِيَشَهَا
عَلَى كَوَكِبٍ يَنْقُضُ وَاللَّيْلُ مُسْوَدُّ

(١) ج ١، ص ١٣٢.

فما زاد إلا جُـرأةً وصرامةً
وأيقنْتُ أن الأمرَ منه هُوَ الجِدُّ
فاتَّبَعْتُها أخرى فأضَلَّتْ نَضْلَهَا
بحيثُ يكون اللَّبُّ والرَّعْبُ والجِدُّ
فخرُّ وقد أوردْتُه منهلَ الرَّدَى
على ظمأٍ لو أنَّه عَذَبُ الوُرْدِ..^(١)

أما «ألفريد دي فيني Alfred de Vigny» فهو في قصيدته (مصرع الذئب) La mort du loup يصف خروجه في ليلة مقمرة مع بعض رفاقه لمطاردة الذئاب، وقد قابلوا أربعة منها، وقتلوا رئيسها. وهو يبدع في وصف الجو والوقت والمكان، وتصوير الموقف بتفصيلاته وحوادثه.. يقول:

كان السحاب يمر على وجه القمر الملتهب
كما يتصاعد الدخان فوق اللهب
وكانت الغابات مظلمة إلى الأفق..
وكنا نمشي صامتين على الحشيش الرطب
في المرعى الكثيف والمروج البادية العشب
.. أبصرت فجأة عينين بالشرر ترميان
ورأيت بعيداً أربعة أشباح ضئيلة
.. عاد الذئب وأقعى وذراعا قائمتان
وقد غارت مخالبهما المعنقة في الرمال
لقد أخذ على غرة فرأى أنه هالك
إن قُطع عليه خط الرجعة وسُدَّتْ عليه المسالك
.. لقد غاصت المدى إلى مقابضها في أحشائه
وسمّرتَه في الأرض غارقاً في دمائه
وأحاطت به بنادقنا فصارت حوله هالاً مريعاً

(١) ديوان البحري - الطبعة الأولى (البرقوقي) سنة ١٩١١ - الجزء الأول ص ١٨٦.

وأعاد النظر إلينا ثم خرّ صريعاً
وجاهد أن يلحق ما فاض حول فمه من دماء
وأغمض عينيه الواسعتين من غير أن يصيح صيحة واحدة^(١)

فقد وفق «دي فيني» في وصفه التصويري الرائع للجو والوقت والمكان، واستطاع
بتتبعه للحركات السريعة والمشاهد المختلفة أن ينقلنا إلى البيئة التي لقي فيها الذئب
مصرعه على يد الإنسان.

أما مطران فهو يصور قصة ذئب ضخم هجم على قرية بالشام، وهو بهذا يلبسها
ثوب الواقعية، كما فعل البحري و«دي فيني»، فخرج الناس من كل ناحية مهرولين
يطاردونه، وبينما هم يفكرون في حيلة لصيده، إذ انبرى له شاب وتقدم نحوه، وأخذ
يحاوره حتى قتله. ويبدع مطران كما أبدع «دي فيني» في تصوير مصرع الذئب عند
سفح الجبل، ويصف هو الآخر المكان والجو والوقت وصفاً تصويرياً تفصيلياً ينقلنا
إلى البيئة، ويبرز لنا فيه المشاهد والمواقف والحركات، مما يوضح نواحي التأثير
والتأثر في هذه النصوص يقول مطران:

وذاك أن ذئباً
مُسْتَضْخِماً هيباً
.. وخلفه هضابٌ
شوامخٌ صَعَابُ
.. عيناه شُعَلَتَانِ
يَرْنَحُ كالسَّكرانِ
منتقلاً على مهْلٍ
كالظلِّ في سفحِ الجبلِ
وبينما الجمهورُ
حيرانٌ مستطيرُ
.. إذ انبرى شجاعُ
تَرَهَّبُهُ السَّبَاعُ

(١) في الأدب المقارن - عبدالرازق حميدة ص ١٣٤ - ١٣٨.

.. وسار نحو الذيبِ
 بِـبـرِغـرِيبِ
 يمشي ولا يُبالي
 كالأسد الرئبالِ
 يـدقُّ وهـو نائي
 في عين كل رائي
 والـرـوعُ في تعاضمِ
 والخطبُ في تفاقمِ
 حتى إذا ما اقتربا
 منه عوى واضطربا
 ونـبَّهَ الأصـداءَ
 فامتلأت عـواءُ
 ثم مشى ثم جرى
 مستقبلاً ومُذبراً
 مساوراً مُقاتلَهُ
 مُدارياً مَقاتِلَهُ
 محاولاً مُحترِسا
 مصـاولاً مُختـلِسا
 والشـمسُ في شحوبِ
 هُنَّ يهة الغُرُوبِ
 والنـاسُ في تـخوُّفِ
 مِن هول ذاك الموقفِ
 يـروُنَ نحو الجبلِ
 ظـلَّـيْنِ في تنقُّلِ

حيناً على تالقي
 ثم على افترراق
 ثم على اشتباك
 ثم على انفكاك
 وبينما هم في هلع
 إذ سمعوا صوتاً صَدَعُ
 فصك في الأذان
 كطرقلة السندان
 ثم عواء مُزعجاً
 مُطرداً مُرجرجاً
 ثم عواء أضغافاً
 مقطّعا مُخطفاً
 وأبصروا الذئب جرى
 إلى بعيد مُدبراً
 ثم سَجَا ثم التوى
 وسار شوطاً وهوى^(١)

نجد في هذه القصيدة الطلاقة التعبيرية والتسلسل السريع والدقة الكاملة في الوصف والتصوير وتتبع الحركات وتجسيم المواقف ونقل المشاهد. ولعل مطران قد فاق «دي فيني» في ذلك. إذ إنه إنما قصد فن الوصف التصويري لذاته ليجلو ناحية الشجاعة والبطولة عند قاتل الذئب، كما فعل «البحثري» حين قصد إلى وصف الذئب بدقة، والفخر بنفسه وبقوته في القضاء عليه بعد ذلك. أما «دي فيني» فالهدف الذي يرمي إليه من وصفه وتصويره هو التعبير عن فلسفته الرومانسية التي رأت في موت الحيوان أو في مصرع الذئب درساً وافراً المعاني للإنسان المتجبر القاسي.

ونجد كذلك في ديوان مطران ترجمة حرفية لشعر «لافونتين» الشاعر الفرنسي يقول:

(١) ج ١، ص ٨٣ - ٨٥.

ما بين لصوص ولصوص
فرق في الأعلى والأدنى
لصغارهم الموت المزي
وكبارهم الشرف الأسنى^(١)

وينظم قصيدة عن «موليير» ج ٤ ص ٨٩ يتحدث فيها عن عبقرية فنه وشخصية أدبه، وقوة إدراكه لطبائع الناس وفهمه لنفوسهم، وينتهاز الفرصة في هذه القصيدة ليحيي فرنسا منجبة أمثال هذا الشاعر الذي فتن بهم:

كل ما في الحياة حساً وفكراً
هو جس في أصغر يك وفكر
لك نفس كأنها كل نفس
وكان الخفاء عندك جهر
.. يا «فرنسا» بنوك علماً وفناً
في سماء النهى شمس وزهر
يا «فرنسا» صديقة الشرق دومي
ولعليائك الموحياً الأغر

من هذا العرض السابق لثقافات مطران المتنوعة، والبحث عن مدى تعمقه في قراءة الأدب العربي والغربي وخاصة الأدب الفرنسي الذي أخذ عن كبار شعرائه.. من هذا نستطيع أن ندرك الدوافع الأساسية التي وجهته إلى هذا النهج التجديدي الذي سار عليه، فقد كان للثقافة الأوروبية والأدب الفرنسي الأثر المباشر الذي جعل من مطران شاعراً رائداً صاحب مذهب في تجديد الشعر العربي الحديث في مطلع القرن العشرين.

(١) ج ٤، ص ٣٩.

القسم الثاني: مذهب في التجديد

يرى كثير من نقاد الأدب الحديث أن التطور والتجديد في الشعر ضرورتان لازمتان له، ولا يستطيع الناقد إنكارهما على الشاعر إلا إذا أراد أن يجرده من شخصيته ومن عصره الذي يعيش فيه. فالتغير سنة من سنن الطبيعة لا مناص منها ولكن التجديد - إلى جانب كونه ظاهرة مشروعة - يجب أن يكون على أساس أنه التطور الطبيعي للقديم، فالمحافظة على الصلة التي تربط الحاضر بالماضي والجديد بالقديم لازمة لا غناء عنها لنجاح المجدد الذي يبني تجديده على أساس من حاجة نفسه والتجاوب بينه وبين بيئته وعصره، وبذلك لا يكون التجديد لمجرد التغيير والتبديل وهدم المثل والأصول والمقومات القديمة.^(١)

ويكون التجديد في أغلب الأحيان بعد احتكاك الثقافات والحضارات، فتأخذ إحداها عن الأخرى لتبعث في أدبها الحركة والحيوية اللازمتين لقوة كل أدب، وتبدأ الرغبة في التجديد عند المجدد حين يطلع على الآداب والثقافة القوية التي اتصل بها، وينشأ عنده نزوع لمحاكاتها، ثم يدفعه الإعجاب بها والتقدير لها والاعتداد بحريته الشخصية إلى النقل عنها. ولا بد للمجدد حينئذ أن يكون قوياً في نفسه وقوياً في لغته حتى يمكن أن يضيف إليها ما يتفق معها ويتمشى مع أدبها.^(٢)

وقد كتب الدكتور إبراهيم سلامة عن مشكلة التجديد، فوضح العقبات التي تقابل المجدد حين يرى الناس وقد ألفوا القديم بعد أن تعلقت عواطفهم به، وعرفوا حقيقته التي أثبت قوتها بقدرته على البقاء ممثلاً للعادات والتقاليد الراسخة عبر

(١) راجع التجديد في الأدب المصري الحديث - عبد الوهاب حمودة ص ١ - ٤.

(٢) راجع - تيارات أدبية بين الشرق والغرب - إبراهيم سلامة - ص ٦٧.

الزمن. والمجدد في رأيه يجب أن يتزياً بزي القديم حتى لا يفجأ الناس بما يستحدثه. وقد بين كذلك العوامل الأساسية التي يجب أن يعتمد عليها الأديب قبل أن يجدد، يقول: «إن هناك عوامل ضرورية في التجديد، وضرورية للمجدد، فلا يقبل منه حديثه ما لم يعتمد على الفكر والثقافة واللغة في مجال واسع، فأصحاب الدعوات الأدبية الحديثة لا بد لهم من فكر نافذ، وثقافة واسعة، وعلم باللغة، لا ليثق بهم الناس فحسب، فيسهل عليهم اتباعهم، ولكن لأن هذه الأدوات الثلاث تجعلهم ينتفعون بالقديم ولا يعارضونه إلا إذا كان موضع المعارضة مما يستقيم فيه الدليل وينفع فيه الإقناع، ومع هذا لا ينجح الداعي بالدعوة الجديدة ما لم يخاطب الناس بلغتهم، أي باللغة التقليدية التي أقاموا عليها وعرفوا فيها أنفسهم وتقاليدهم»^(١).

ولعل هذا هو ما فعله مطران حين أراد أن يجدد، وأخذ يدعو لضرورة التجديد ويوضح مذهبه في الشعر العصري. ولكن هناك محاولات سبقت مطران في أواخر القرن التاسع عشر، وقد أفاد من تجربتها ووقف على مدى ما وصلت إليه وما نجحت فيه.

والواقع أن الشعر العربي في لبنان حيث نشأ الشاعر لا يرجع تاريخه إلى أبعد من قرن ونصف قرن تقريباً، وقد مر خلال هذه الفترة بمراحل الضعف والركاكة والانصراف إلى المحسنات البديعية والزخرف اللفظي والأغراض التافهة، ومحاولة تقليد الشعر القديم دون الوصول إلى مرتبته البيانية. وتأتي بعد ذلك حركة الإحياء التي تشبه حركة البارودي في مصر، وكان من زعمائها ناصيف وإبراهيم اليازجي.

وفي أواخر القرن التاسع عشر نجد فئة من الشعراء ينحصر تجديدهم في وصف مظاهر الحياة المادية والعمرانية في الحضارة الحديثة، والبعض الآخر يتلون شعرهم بألوان اجتماعية بتصوير العادات المستهجنة، والمفاسد المختلفة التي انتشرت نتيجة لتقليد الأوروبيين في جميع مناحي حياتهم^(٢). ولكن رغم هذا بقي الشعر في معظمه على ما كان عليه من النواحي التقليدية في الأغراض والأساليب.

(١) تيارات أدبية بين الشرق والغرب - ص ٣٦.

(٢) راجع - لبنان الشاعر - صلاح لبكي ص ٥٠ - ٦٣.

ويهمنا من كل ذلك شاعران كانت لهما محاولات تجديدية من نوع خاص، لعلها كما قلنا أنارت الطريق أمام مطران. وهما فرنسيس فتح الله المَرَّاش، وسليم عنحوري. أما «فرنسيس المَرَّاش» (١٨٣٥ - ١٨٧٤) فيعد في الواقع أسبق من عصره، وقد تناول ثقافته العربية في حلب ثم هاجر إلى باريس حيث نال قسطاً من الثقافة الغربية، هذا إلى جانب ثقافته الدينية والعلمية والفلسفية العميقة، وقد وقف وهو في فرنسا على نواحي الحضارة التي وصلت إليها المدنية الأوروبية، وعاد إلى بلاده، بعد أن كفَّ بصره لضعف صحته.

وقد اعتبره بعض النقاد أحد الذين تأثروا بمبادئ الثورة الفرنسية، وسرت عن طريقهم آثارها في الفكر العربي الحديث^(١). فكان يدعو في شعره ونثره إلى إقامة المجتمع العربي على مثل الأسس التي قام عليها مجتمع الثورة الفرنسية، وكان يرى أن أساس هذا الإصلاح يجب أن يقوم على المحبة والحرية والفضيلة والسلام، وبالقضاء على الرذائل الاجتماعية والأخلاقية. فقد وضع كتابه (غاية الحق) لغرض سام فهو يهدف فيه إلى إيقاظ الأمة العربية من سباتها الطويل في ظل الاستبداد، وقد جعله على شكل حلم حاول فيه أن يخترق حجب المستقبل ليرى حرية العرب ونهضتهم^(٢).

ويعتبر «المَرَّاش» من أول المجددين في الشعر، فقد حاول أن يبيث في الشعر العربي روحاً جديداً مستمداً من فكره وثقافته وتجاربه ومشاهده في أسفاره بأوروبا. ويمتاز شعره بالخيال البعيد وكثرة الصور والوصف والتتقل في أجواء جديدة وتناول أغراض مستحدثة بالنسبة لعصره، وقد تحرر في صياغته من قيود القافية، فنظم الموشحات ونظم القصائد على شكل مقاطع ذات قوافٍ متنوعة. ولكنه رغم هذا كان ضعيف التعبير ركيك الأسلوب، تكثر في شعره الأخطاء اللغوية والنحوية والألفاظ العامية، ويرجع ذلك إلى أن المحيط الذي نشأ فيه كان تركي اللسان، لأن أغلب سكان حلب في ذلك الوقت كانوا يتكلمون التركية^(٣).

(١) الفكر العربي الحديث - رثيف الخوري ص ١٠٥.

(٢) كتاب - غاية الحق - المَرَّاش طبعة سنة ١٩٢٢ مقدمة عبدالمسيح انطاكي ص ٤.

(٣) مجلة الكتاب - مارون عبود ص ٣٣٩ يوليو سنة ١٩٤٩.

وتظهر محاولاته التجديدية في ديوانه «مشهد الأحوال» حيث يعارض الخطة التقليدية في الشعر القديم، فيقول:

دُعْ ذَكَرَ حَادِي السُّرَى وَالْوُخْدِ وَالْإِبِلِ
وَحَلَّ عَنْكَ حَدِيثَ الطَّلِّ وَالطَّلَلِ
.. لِكُلِّ عَصِرٍ رَجَالٌ حَسَبَ دَوْلَتِهِ
فَالآنَ مَا الرَّجُلُ الْعَبْسِيُّ بِالرَّجُلِ
كَذَا لِكُلِّ زَمَانٍ أَلْسُنٌ نَطَقَتْ
بِكُلِّ مَعْنَى جَدِيدٍ غَيْرِ مُبْتَذَلٍ^(١)

وفي ديوانه «مرآة الحسناء» يضع مقدمة يعلن فيها ثورته على غرضين هاميين من أغراض الشعر العربي وهما المدح والهجاء يقدم شعر الديوان بقوله:

«قد رتبته على حروف الهجاء متجرداً عن المدح والهجاء، فإن المدح إطرأ ورياء،
والقدح حسد وعباء، فما أحوجني الله إلى بيع ماء المحيا في سوق الشعر»^(٢).

ولعل وضع مقدمة للديوان على هذا الشكل يعد عملاً جديداً سبق فيه غيره، ولم يترك الشاعر قافية إلا نظم فيها عدة قصائد، والديوان كله - وهو في ٣٥٠ صفحة - نظم على الطريقة الاتباعية بقافية واحدة ووزن واحد باستثناء موشحين^(٣). وتدور معظم موضوعات القصائد حول الغزل والتشبيب. ونرى في الديوان إحساس الشاعر المبكر بعرويته واستهزاءه بكبرياء الإفرنج يقول:

حَتَّى مَ تَزُرُّوْنَ يَا إِفْرَنْجٍ بِالْعَرَبِ
مَهْلًا فَلَا خَيْرَ بَابِنٍ قَدْ زَرَى بَابِ
.. إِنْ كَانَ بِالْعِلْمِ جِئْتُمْ تَفْخَرُونَ فَمِنْ
مَعَالِمِ الْعَرَبِ كُلِّ الْعِلْمِ وَالْأَدَبِ
.. تَذَكَّرُوا مَا غَنِمْتُمْ يَوْمَ نَدَوْتَكُمْ
فِي أَرْضِ أُنْدَلُسٍ مِنْ تَلْكُمِ الْكُتُبِ

(١) المرجع السابق ص ٢٢٩.

(٢) ديوان مرآة الحسناء - المراث - ص ٢.

(٣) المرجع السابق - ص ١٤٩، ص ٢٠٥.

.. العُربَ قد ملكوا الدنيا وقد فتحوا
كلَّ المناطقِ من قُطْبِ إلى قُطْبِ
.. فما فضائلُكم في الأرضِ نحسُّها
غيرَ الحروبِ ودفعِ الناسِ في الحَرْبِ
تباركَ اللهُ إِنَّ الشَّرْقَ هَمٌّ إلى
رأسِ المدارِ وهَمُّ الغربِ للذُّنبِ^(١)

ومن نواحي التجديد في شعر «المراش» كذلك محاولته كتابة القصة الشعرية، فقد نظم قصة شعرية طويلة سماها «الميمونة» بلغت أربعمئة وستة وستين بيتاً من وزن واحد وقافية واحدة. وهي تتضمن قصة غرام تنتهي بالخيانة، وتصور كثيراً من المفاصد الاجتماعية، ثم تصور بعد ذلك حوادث الاستبداد والغارات التي كانت تقع في بلاد الشام في أثناء الحكم العثماني، والحروب التي كانت تشنها الدول الأجنبية على الدولة العثمانية. ونجد بعد ذلك وصفاً لمظاهر الحضارة والمدنية التي تمت في القرن التاسع عشر في زمن الشاعر. يقول:

ولم نزلْ أن بلغنا في الحديث إلى
تقلبِ الناسِ والأحوالِ والعُصْرِ
حتى انتهينا إلى ذا القرنِ فانتصبتْ
لنا حوادثُ هذا التاسعِ العَشرِ
وانحازَ يَبْسُطُ لي ما تمَّ من عجبٍ
به وما شاهدتُهُ أعينُ البشرِ^(٢)

ويقول:

.. ولم يزلَا حَلِيفِي نعمةً وهنا
حولينِ لم يعلمَا شيئاً من الكَدَرِ
حتى غدتْ هاتفتُ الحربُ صارخةً
هياً إلى الروسِ أهلِ المطلبِ العسيرِ

(١) المرجع السابق - ص ٤٤ - ٤٦.

(٢) الكنوز الغنية في الرموز الميمونية - المراسم ص ١٦.

يا غَيْرَةَ الوطنِ الحَامِي مَواطنُهُ
يا غَيْرَةَ الدِّينِ والدُّنْيَا والدَّنَرِ
وما دعاني إلى هذا الفراقِ سِوى
رُوحٍ لها في الوغَى دأبٌ مِنَ الصَّغَرِ
.. لا خَيْرَ في رَجُلٍ لم يُفَدِ مِلَّتَهُ
بنفسِهِ وعلى الأوطانِ لم يَغِر^(١)

أما أسلوب القصة فهو على جانب كبير من الضعف والانحطاط اللغوي، وقد اتبع الشاعر فيها طريقة سرد الحوادث المتتابعة دون حبكة أو عقدة، وإن كان قد أتقن في بعض المواضع فن الحوار: ورغم تصويره لكثير من أعمال المروءة والبطولة أو للفساد والخيانة، لم يستطع أن يرسم صوراً صادقة للشخصيات إلا أن القصة رغم عيوبها الكثيرة تعتبر محاولة تجديدية جريئة في العصر الذي عاش فيه الشاعر.

أما «سليم عنحوري» فتعد محاولته التجديدية خطوة واسعة إلى الأمام، ورغم أنها كانت محدودة النتائج ورغم محافظته على كثير من الأغراض العربية التقليدية، فقد كثرت في شعره النوازع الوجدانية والتعبير عن الحالات النفسية، واستطاع كذلك أن ينقل إلى الشعر العربي الأغراض الأوروبية بصورها وأخيلتها الجديدة، دون أن يحتذي كبار الشعراء العرب المتقدمين كما كان يفعل البارودي. ولهذا تعد حركته تمهيداً قوياً لمطران الذي نجح نجاحاً كبيراً في تحميل الشعر العربي الأغراض الأوروبية من ناحية الروح الشعرية.^(٢)

هذا ويمكننا الوقوف على مدى التجديد الذي وصل إليه سليم عنحوري في دواوينه. ففي عام ١٨٨٥ نشر ديوان «سحر هاروت»، وبدأه بمقدمة قصيرة مسجوعة على شكل إهداء، وضح فيها المجال الذي تدور فيه موضوعات الديوان، فقد جمع شعر الحب والغزل الذي نظمته في أيام الصبا، وقد غلب عليه فيه الطبع فلم يتكلف أو يتصنع بل لم يغير فيه شيئاً حتى يكون صورة صادقة لأيام نظمته. يقول: «جمعته وهو

(١) المرجع السابق ص ١٠.

(٢) انظر خليل مطران - أدهم ص ٣٢.

بالتفرقة أجدر. وطبعته على علاته مع اعتقادي أنه ليس بالأثر الذي يذكر فيشكر^(١)
ثم يقدم الشعر بأبيات يدافع فيها عن (الشعر العربي) فيقول:

قُلْ لِإِفْرِنجٍ تَظَنُّوا
شِعْرُنَا قِيلاً وَقَالَ
فَاسِدَ الْمَبْدَأِ وَالْأُسْ—
أُوبِ مَعْنَى وَمَقَالَ
إِنَّ فَنَ الشَّعْرِ ذَوْقُ
مَا عَلَى الذَّوْقِ جِدَالِ^(٢)

ونجد في شعره كثيراً من التشبيهات المستمدة من مظاهر الحياة الحديثة. يقول:

تَأَلَّقَ جِيدُهَا مِنْ تَحْتِ عِقْدٍ
إِذَا مَا لَاحَ قَبْلَ الصُّبْحِ غَرَّكَ
فَقُلْتُ لِسَائِلِي هَلْ ذَاكَ بِذُعْ
أَلَمْ تَسْمَعْ بِسَلَكِ الْبَرْقِ عُفْرَكَ^(٣)

ووضع الشاعر لكل قصيدة أو مقطوعة عنواناً يدل على موضوعها مثل «مناجاة العذول» و«بلقيس العصر» و«عتاب واستغفار» و«السماء وجهنم» و«الرجاء في اليأس» وغير ذلك. ويبدو أن مطران قد تأثر ببعض قصائد هذا الديوان في (حكاية عاشقين)، فقد جمع فيها القصائد التي دارت حول قصة حبه كما فعل سليم عنجوري، إلا أن الأخير لم يقصر شعره على حبيبة واحدة كما فعل مطران. يقول عنجوري في قصيدة (يمين المفتون):

قَسَمًا بِمُحَايَاهَا الْأَقْمَرُ
وَبِصُبْحِ مُقْلَدِهَا الْأَزْهَرُ
.. وَبِأَقْوَتِ الشَّفَتَيْنِ يَصُورُ
نُ عَقِيقَ ثَنَائِهَا الْكَوْثَرُ

(١) ديوان سحر هاروت - عنجوري ص ٢٠.

(٢) المرجع السابق - ص ٣٠.

(٣) المرجع السابق - ص ٥٠.

.. وبساعدها البَلُور يُري
فَيُرْزَجُ معصِمها الأَنْوَر
.. إني بهواها مُعتلُّ
مفتونٌ معروفٌ مُنكَر^(١)

فالقصيدة في اثنين وعشرين بيتًا يقسم الشاعر في كل بيت بمظهر من مظاهر
فتنة صاحبه وجمالها . وكذلك فعل مطران في قصيدته (القسم)، يقول:
بالله بارئٍ حُسْنِكِ المعبودِ
بهواكِ إِنَّ هَواكِ رُوحٌ وَجُودي
بالفرقدينِ الباهرينِ تَلَزَمَا
تحت الجبينِ لَشَقْوَةٌ وَسُعود
.. أقسمتُ ما أَشْرَكْتُ فيكِ ولم يكنْ
لي في الهوى دِينَ سِوى التَّوْحِيدِ^(٢)

ويشترك الشاعران كذلك في اختيار كثير من عناوين القصائد . ونلاحظ أيضًا
أن عنحوري قد سجل تاريخ نظم بعض قصائده مثلما فعل مطران في الطبعة الأولى
من ديوانه .

ويختتم الشاعر ديوانه بقصيدة (الختام) يتأمل فيها أيام صباه، ويبكي على
فواتها، ويستمد من حوادثها نظرتَه في الحياة، يقول:
إِنَّ أَحلى عيشَةٍ أَنْفَقَهَا المَرْ
ءٌ في دنياهُ إِذْ كان صَبِي
وسرورُ النَّاسِ في أَمالِهِمْ
ظَلُّ شَيْءٍ في الهَوا مُنْقَلِبِ
زُخْرُفٌ فانٍ وزَهْوٌ باطلٌ
وَدَدٌ حاوٍ ضُروبَ اللَّعبِ

(١) سحر هاروت - عنحوري ص ٤٥ - ٤٨ .

(٢) ج ١، ص ١٩٩ - ص ٢٠٥ .

كَاذِبٌ يَا قَوْمُ هَذَا كُلُّهُ كُلُّ هَذَا كَازِبٌ أَيُّ وَأَبِي

ثم يوضح الشاعر في النهاية أنه قد كف عن النزوع في شعره هذا المنزع الذي اتبعه في ديوانه من غزل وتشبيب لأنه لا يجدر إلا بمن كان في مقتبل العمر وجدة الشباب. ولكنه يعود إلى ذلك في ديوانه «بدائع ماروت أو شهر في بيروت» الذي نشره سنة ١٨٨٦، وهو يشير في مقدمته إلى أنه نقض العهد الذي أخذه على نفسه ختام «سحر هاروت»، وأن له عذراً في ذلك لا يستطيع صده والديوان يدور في معظمه حول غرضين من أغراض الشعر العربي وهما المدح والنسيب، ويلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى التاريخ الشعري وهو من بقايا عصور الانحطاط الأدبي. هذا ولا يكاد يوجد في الديوان شيء جديد إذا استثنينا بعض الأخيلة.

وتكثر في هذا الديوان كسابقه المقطوعات القصيرة التي لا تتجاوز البيتين. من ذلك قوله عن البنفسج حيث يتقن الشاعر فن الوصف التصويري:

وبنفسجٍ في الروضِ بين شقائقٍ
تزهو بطول الدوحة الزهراءِ
كالشامة السوداء وسط الجنة الـ

حَمراءِ تحت الطُرة الخضراء^(١)

وقوله بعنوان (التفنن) حيث يصور ظفر الحسناء الطويل وتعليقه لذلك:

رَبَّتْ لِحْنُصْرِهَا الْمُجَوَّهَرِ ظَفَرَهُ
وَبَرَّتْ ظُبِّي طَرْفَيْهِ حَتَّى أَثَرَا
لَمْ يَكْفِ رُمُحٌ قِوَامِهَا وَحُسَا
مُ مُقْلَتِهَا فزادت للتفنن خنجرا^(٢)

من هذا ندرك كيف يخلق الشاعر موضوعه الشعري من أبسط الأشياء. ويكثر هذا عند مطران، ونجده في القصائد الأولى من ديوانه، مثل قصيدة (مرآة الحسناء

(١) ديوان - بدائع ماروت أو شهر في بيروت - سليم عنحوري - ص ٣٨.

(٢) المرجع السابق ص ٩٨.

أو عين الأم)، حيث جلست الفتاة تصفف شعرها في الروض متخذة من عين أمها
مرآة لها.

ونجد في الديوان كذلك بعض النزعات الاجتماعية، يقول من قصيدة (التمدن)
حيث ينعى على الناس التقليد الأعمى للأوروبيين:

أَكْثَرَ النَّاسِ بِالْتَمَدُّنِ لَهْجًا
وَتَعَدُّوا أَحْكَامَهُ الْمَعْنَوِيَّةَ
وَلَجَّوْهُ مِنْ بَابِ لَهْوٍ وَقَصُفٍ
وَتَنَاسَوْا شُرُوطَهُ الْجَوْهَرِيَّةَ
ظَنَّ قَوْمٌ أَنَّ التَّمَدُّنَ سَهْلٌ
لَا وَرَبَّ الْوُجُودِ بَارِي الْبَرِّيَّةِ
قُلْ لِمَنْ جَاءَ يَجْتَنِي مِنْهُ شَهْدًا
دُونَ ذَا الشَّهْدِ لَسْعُ نَحْلِ الْخَلِيَّةِ^(١)

وينضج الفن الشعري عند عنحوري وتتبلور اتجاهاته الجديدة في ديوانه (آية
العصر) الذي نظمته خلال رحلاته إلى مصر عام ١٩٠٤ ويقدمه ببيتين يوضح نزعته
الجديدة في الشعر، يقول:

سَمِعْتُ رَمِيمَ الشَّعْرِ فِي الْقَبْرِ هَاتِفًا
لَقَدْ ضَيَّعُوا فَخْرِي فَمَاتَ بِهِمْ ذِكْرِي
فَأُولِيَّتُهُ بِالْجَدِّ «رُوحًا جَدِيدَةً»
وَصَيَّرَتْهُ بَعْدَ الْبَلَى «آيَةَ الْعَصْرِ»^(٢)

وفي مقدمة نثرية قصيرة يتحدث الشاعر عن منهجه في الشعر، فهو ليس
متكسباً ولا مادحاً مستوهباً، ولكنه شاعر فطري أوجدته الطبيعة بغير صنعة أستاذ
ولا فضل مدرسة، يتيه في عالم الخيال وفي أودية الفكر، لا يقتدي في شعره بإفرنجي
أو بغيره، وإنما ينظم شعره عفو الساعة وفيض القريحة، فلا يتأمل فيه بعد ذلك ولا

(١) المرجع السابق - ص ٩٨.

(٢) ديوان «آية العصر» - عنحوري طبعة ١٩٠٥ ص ٣.

يصحح أو يزين^(١) وهو في هذا يخالف مطران الذي إن نظم الشعر على السجية إلا أنه يرعاه بعد ذلك بالتقحيح والتهذيب فيغير منه مرة ومرات.

ويقرر سليم عنحوري أنه اشتغل ببناء الشعر العصري وهو حديث السن، لم يبلغ رشده وإنه كان مبتدئاً في ذلك لا مقتدياً، فلم ينسج على منوال أحد، وأنه لم يطلع على منظومات «خليل الخوري» الذي سبقه لوضع أساس الشعر العصري في ديوانه «العصر الجديد».

أما شعر الديوان فقد قسمه عنحوري إلى ثلاثة أبواب، جعل الباب الأول في الوصف والحكمة والأدب، والثاني في مظاهر الحب وحدوده وأحكامه، وأما الثالث فهو في المديح.

ومن محاولاته التجديدية نظم الأقصوصة الشعرية، ففي «حكاية حال» يصور قصة رجل يتضور أولاده من الجوع، فيدفعه ذلك للخروج إلى السوق وسرقة المال من صيرفي، ثم يعود إلى بيته ويفرح الجميع، ولكن أمره ينكشف ويقبض عليه ويسجن، فتتوسل امرأته إلى القاضي وأعوانه لفك سراحه، فلا يكتفون بأخذ المال منها ولا يقنعون إلا بأن تبيعهم عرضها. والشاعر يثور على كل هذه الأوضاع الاجتماعية الفاسدة في شدة، يقول:

هَالَهَا الْأَمْرُ أَعْوَلْتُ ثُمَّ وَلَّيْتُ
دُونَ جَدْوَى مِنْ فَاسِدِ الْحَوْبَاءِ
لَزِمَ السَّجْنَ زَوْجُهَا وَلِصُوصِ الْـ
حَقِّ فَازُوا بِسُوءٍ وَعِلَاءِ
وَاللِّصُوصِ الْكِبَارُ صَارُوا قِضَاءَ
لِللِّصُوصِ الصَّغَارِ أَهْلُ الشَّقَاءِ
سَلَبُوا الْمَالَ عَنُوءَ وَاسْتَبَاحُوا الْـ
عِرْضَ جَهْرًا وَهُمْ مِنَ الْعُظَمَاءِ^(٢)

(١) المرجع السابق - ص ٥.

(٢) ديوان - آية العصر - عنحوري ص ٣١.

والشاعر يعالج مشكلة هذا اللص، ويحاول أن يجد له الأعذار فهو ضحية الفقر ونظم المجتمع، ويتأثر الشاعر في ذلك بالنظرة الرومانسية إلى ضحايا المجتمع.

هذا وتكثر في ديوان «آية العصر» المعاني المبتكرة والأخيلة المستمدة من روح العصر، فقصيدته (النفاذ بين المأتم والعرس والميلاد)^(١) يبدوها بوصف الطبيعة مستخدماً بعض التشبيهات الجديدة، يقول:

شَابَ الدُّجَى فتمخَّضَ الفَجْرُ
وُلِدَ الصَّبَاحُ فَكُفَّنَ الفَجْرُ
بَكَتِ السَّمَاءُ فَهَشَّ مَبْتَسِماً
نَجْمُ الثُّرَى فَتَغَيَّبَتْ زُهْرُ
خَطَبَ النِّهَارُ الشَّمْسَ جَادَ بِهَا
فَلَكَ السَّنَا فَتَهَيَّأَ المَهْرُ

ونجد في أمثال هذه القصيدة عنصر التشخيص للمعاني الذي حاول به الشاعر إبراز الصور الطبيعية كما نجد التشبيهات العصرية المبتكرة في مثل قوله:

سَكَبُوا دَمَ الإِبْرِيقِ فِي قَدَحٍ
فَبَدَا عَلَى يَاقُوتِهِ دُرٌّ
لَا تَعَجَّبُوا فَكُرَاتُ كُلِّ دَمٍ
فِيهَا البَيَاضُ وَجُلُّهَا حُمْرُ

فقد جعل الخمر دم الإبريق، وشبه الحبيب بكرات الدم البيضاء التي تطفو على كرات الدم الحمراء وهي الأكثر.

وفي غير هذا الديوان توجد قصائد أخرى للشاعر يعبر فيها عن الحقائق العلمية الجديدة مثل قصيدة (الأرض والقمر) و(الشمس) و(اكتشاف أمريكا).

كانت هذه هي المحاولات التجديدية التي قام بها هؤلاء الشعراء الذين سبقوا مطران، ولاشك في أنها قد شجعت على المضي قدماً في تجديده، ومهدت له السبيل،

(١) المرجع السابق - ص ٩٦.

وفتحت أمامه المجال لمحاولات جديدة أخرى أكثر عمقاً وأنضج وأوضح. ومما ساعد مطران في ذلك أنه كان أوسع منهم ثقافة وإلماماً بالآداب العربية القديمة والآداب الأوروبية الحديثة، وبذلك أصبح للشعر عنده مفهوم يدور حوله وهدف يقصد إليه.

إلى جانب هذه الدوافع التي حدث بمطران إلى التجديد ومهدت له الطريق لا بد لنا أن نذكر أن تجديده كان استجابة لنوازع نفسه، وإيماناً بتطور الحياة والمجتمع ومسيرة الروح والعصر. فقد كان المجتمع قد بدأ يعترف بحرية الفرد، فأصبح هدف الشاعر المجدد التعبير عن المشكلات النفسية والوجدانية الخاصة أو المشاكل الاجتماعية العامة التي تترك صدى في نفسه وتعمل بذاتيته.

وقد عرض «العقاد» لذكر تجديد مطران في دراسته لشعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، فرأى ألاّ فضل لمطران في تجديده «لأنه لم يكن يستطيع غيره، وإنما العناء كل العناء في التجديد الذي ينازع فيه موروثاته وعقباته، ويتخذ له فيه طريقاً غير الطريق المرسوم له من قبل وجوده»^(١) ويقول: «كان مطران في حاجة إلى جهد لاجتتاب التجديد، ولم يكن محتاجاً إلى جهد لاتباع مناهج الأدب الحديثة، لأنه درج على الدراسة الأوروبية ولم يفرض عليه الماضي الموروث أن يتشيع تشيع العقيدة لبقايا الآداب العربية أو بقايا الآداب الإسلامية، فعناؤه حين يمضي في طريق التجديد عشر خطوات دون العناء الذي يلقيه في الخطوة الواحدة رجل مثل حافظ إبراهيم وقوة الطبع في تجاوز هذه الخطوة الواحدة أظهر من قوة الطبع في تلك الخطوات العشر، لأن الفرق بينهما كالفرق بين من يسبح في وجه التيار ومن يسبح مع التيار»^(٢).

والواقع أن مثل هذا الكلام إن صح أن يقال عن أدباء المهجر الذين عاشوا في بيئة أجنبية خالصة، فلا يجوز أن يقال عن مطران الذي عاش في مصر في زمن كان فيه البارودي وشوقي وحافظ زعماء العصر في الشعر، وكانت المدرسة التقليدية هي المسيطرة على أذواق الناس وكان على مطران أن يفرض على نفسه جهداً كبيراً لكي يأخذ مكانه بين هؤلاء وغيرهم من أئمة الشعراء المحافظين والمتمسكين بروح التراث العربي وتقاليده وذلك بتمسكه بأصول اللغة وقواعدها.

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - العقاد ص ١٩٩.

(٢) المرجع السابق ص ١٩٩.

هذا وإذا سائرنا العقاد في تعليقه، فالمهم عندنا أن مطران قد جدد، والعقاد نفسه يقول: «أما إنه من المجددين فذلك ما لا ريب فيه»^(١)، فإذا كان قد لقي عقبات في تجديده أو لم يلقَ، وسبح مع التيار أو في وجهه، وإذا كان قد خالف موروثاته أو لم يخالف، فإن هذا لا يؤثر في أنه أضاف إلى الشعر العربي أشياء جديدة، وجدد فيه مذهباً تولدت عنه مدرسة كاملة لها شأنها في الشعر الحديث. ومع ذلك فلا يمكننا أن نقول إن الثقافة العربية القديمة وآدابها ليست من موروثات مطران وهو عربي الأصل كما نعلم، أو أن تجديده - وقد اعترف العقاد بوجوده - ليس له فضل فيه، أما دعوى العقاد أن مطران «علم وحده في جيله، ولكنه لم يؤثر بعبارته أو بروحه في من أتى بعده من المصريين»^(٢)، فسنناقشها في ختام هذا البحث.

وفي البحث عن البواعث التي دفعت مطران إلى التجديد أيضاً نتعرض لمشكلة النقد وأثر النقد في توجيه الشعراء، فنرى أنه في ما يختص بمطران لم تكن هناك حركة في أواخر القرن التاسع عشر تدفعه إلى المذهب التجديدي الذي رسمه لنفسه، وإنما كان النقد منصرفاً إلى مشاكل اللغة والنحو والصرف كما رأينا عند أمثال اليازجي والشدياق. أما المدرسة النقدية التي كونها شكري والعقاد والمازني والتي أخذت تضع مناهج ومذاهب جديدة في النقد والشعر فقد كان مطران سابقاً عليها، والقصائد الجديدة في ديوانه الأول مؤرخة من عام ١٨٩٤ وهو أسبق منهم ولاشك في الدعوة إلى التجديد والأخذ بمذهب فيه، ولم تكن لحركتهم النقدية المتأثرة بالأدب الإنجليزي أثر عليه في تجديده، فقد لجأ بطبيعته وثقافته الفرنسية كما رأينا، وإن كان العقاد قد حاول أن يثبت تأثر مطران بنقدهم في عنايته بشكسبير وترجمة رواياته، كما رأى أن ذلك قد دفع شوقياً إلى كتابة المسرحية الشعرية. ولكننا بينا في ما سبق أن اهتمام مطران بشكسبير يرجع إلى تأثره بالشعراء الرومانسيين - وفي مقدمتهم هيجو - وكانوا جميعاً من المعجبين بالشاعر الإنجليزي والمتأثرين به، فأصبحت له منزلة عالية عندهم حتى لقد جعله بعض النقاد زعيم المدرسة الرومانسية في الشعر.

(١) المرجع السابق ص ١٩٩.

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٠.

من ذلك نستطيع أن نقف على الدوافع الحقيقية التي دفعت مطران إلى التجديد، فقد كان جمعه بين الثقافتين العربية والأوروبية عاملاً أساسياً في ترده في أول الأمر بين اتباع المناهج العربية القديمة والمناهج الأوروبية الجديدة، ثم في اختيار المذهب والمنهج الذي يسير عليه. لقد رأى في الشعر المألوف في إبان نشأته جموداً جعله يتصور تطوير الأعلام على الصحف البيضاء كتطريس الأقدام في تيه البيداء كما ذكر في مقدمة ديوانه^(١) ولهذا أنكر طريقته لجعله حقيقة، ثم عاد إليه بعد أن نضج فكره، ووضح في نفسه الأسلوب الذي ينبغي أن يكون عليه الشعر الجديد. وكان هذا بعد أن استكمل ثقافته العربية والأوروبية، ووقف على مذاهب الشعر العربي.

ويقارن مطران بين الشعر العربي والشعر الغربي مبيناً أوجه النقص التي يريد إتمامها. فيقول:

«إن الشعر العربي ذاتي، أما الشعر الغربي فموضوعي. ولذلك ليس في الشعر الغربي مدح أو رثاء أو هجو أو فخر أو عتاب أو نحو ذلك من الأشياء التي ألفناها في أشعارنا القديمة والحديثة وإنما الشاعر الغربي خيالي يعتمد إلى فكرة فيخلق الموضوع منها ويرتب له الأشخاص والأشياء، ويجمع المعلومات عنهما ويبيدي عندئذ آراءه فيهما. فهو من هذه الناحية خالق مبتكر. ولهذا السبب لا يجري شعراء الغرب على طراز واحد، لأنهم لما كان كل منهم يعتمد على خياله في ابتكار موضوع فإن كلا منهم يتميز من الآخر، وينفرد في الأسلوب والغاية من المقطوعات الصغيرة في وصف زهرة أو حبيبة أو غير ذلك إلى الملاحم الكبرى التي ليس عندنا لا في قديمنا ولا في حديثنا مثلها. فالشعر العربي عندنا يسير كالقافلة سيراً رتيباً من عصر الجاهلية إلى الآن، أما الشعر الغربي فمختلف. وإذا أردنا التجديد في الشعر فيجب أن نسير على طرق الغرب»^(٢).

وقبل أن نناقش مقدمة لديوانه تلك التي تبلورت فيها معظم خطوط مذهبه في تجديد الشعر العصري، نعود إلى آرائه في المجلة المصرية، فهي تكشف عن بدء اتجاهاته الفنية وعن حقيقة ثورته على الشعر التقليدي.

(١) راجع المقدمة - ج ١، ص ٨.

(٢) مجلة الهلال م ٦ ج ٨ ص ٣٦ - يونيو سنة ١٩٢٨.

رأى مطران أن محاكاة القديم تنافي العصر الحديث «وذلك لما تحول من أحوال المعيشة، وتبدل من سنن الاجتماع، وتغير من آداب الناس وأخلاقهم وأذواقهم، واتسع من نطاق العلوم، وتوفر من أسباب الرفاهية والمواصلة والعمران»^(١).

ولا يكتفي مطران بنقد هذا التقليد للقديم، وإنما ينقد القديم نفسه، ويبدو وهو غير راض عن كلف العرب بالحكم، ويرى أنهم كانوا مولعين بالمبالغات راغبين عن دقة الوصف إلى فخامته، وهم في ذلك لا يبالون إن كان هذا الوصف قد وافق الحقيقة وجاورها أو خالفها وندّ عنها. ويعمل على تفنيد ذلك بقوله «إن الكلام خلق للتعبير عما يجول به خاطر ويضرب له القلب مما تمثله العين للفهم وتشخصه الأذن في الوهم»^(٢). ولكنه يعتذر للعرب بسيرهم على هذه الخطأ حتى صدر الإسلام، لأنهم كانوا في تلك الفترة أهل بدواة.

وينقد أغراض الشعر التي حولته عن غايته الشريفة التي خلق لها، فقد اقتصر على الأمور الخاصة كالمدح والتشبيب والفخر والهجو. ثم يهاجم تركيب القصيدة العربية واعتمادها على وحدة البيت المفرد، فهذه الأغراض السابقة كما يرى قد تناولتها «قصائد لا ارتباط بين معانيها ولا تلاحم بين أجزائها ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد بها أركانها»^(٣).

وتقترن ثورة مطران على تلك الأوضاع في الشعر القديم بروح التهكم والسخرية، حين يرى في القصيدة الواحدة مختلف الموضوعات التي لا تربطها وحدة، ولا علاقة بين كل غرض وآخر من أغراضها. يقول: «وربما اجتمع في الواحدة منها ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس ولكن بلا صلة ولا تسلسل، وناهيك عما في الغزل والثناء وشكوى الدهر ووصف الجواد والناقة وميادين الحروب وضروب الأمثال وإرسال الحكم من المواضيع التي لا يضمها موضع إلا تتشائم وتتلاكم وتتاهب ذهن القارئ ذاهبة به كل مذهب بين السماء والأرض»^(٤).

(١) المجلة المصرية - م ١ ج ٢، ص ٤١ - يونيو سنة ١٩٠٠.

(٢) المرجع السابق ص ٤٢.

(٣) المرجع السابق ص ٤٢.

(٤) المرجع السابق ص ٤٤.

ولا يرى مطران أن هناك ما يستحق الذكر في هذا الشعر سوى الألفاظ المختارة والأساليب المنمقة والتشبيهات البديعة. ويضرب المثل لذلك بقصيدة للمتنبى في المدح مطلعها:

أنا لائمى إن كنتُ وقتَ اللّوائِمِ
علمتُ بما بي بين تلك المعالِمِ

ويتساءل عن الرابطة التي بين هذا المطلع وما يليه من الأبيات الغرامية، وبين قوله مفاجأة على أثر ذلك:

فما لي وللدنيا طلابي نجوؤها
ومسعاي منها في شُذوقِ الأراقِمِ
مِنَ الجِلْمِ أنْ نستعملَ الجهلَ دونهُ
إذا اتَّسعتْ في الجِلْمِ طُرُقُ المظالمِ

إلى آخر هذه الحكم، ثم بين قوله بعدها في الفخر:
إذا صُلْتُ لم أتركْ مَصَالاً لفاتِكِ
وإن قلتُ لم أتركْ مجالاً لعالمِ

وبين قوله في التخلص إلى الممدوح:
وإلا فخانتني القوافي وعاقني
عن ابنِ عبيدِ اللهِ ضَعْفُ العزائمِ

يقول مطران: «لا جرم أن هذه القصيدة نظمت لابن عبد الله، فما الذي كان يعنيه من كل الأمور التي تقدمت ذكره فيها، وهل حق عليه سلفاً من جزاء ما مدح به أن يسمع شكوى غرام الشاعر ويرى رسم حبيبته الموصوفة، ثم يثب من هناك إلى النجوم التي جعلها أبو الطيب طلابه من الدنيا، ثم يرفع إلى مهبط وحيه ومستنزل حكمه، ثم يسمو إلى قمة فخره بسيفه وقلمه، ثم يعود إلى داره إلى المجلس الذي هو فيه منها وبين يديه أبو الطيب ينشده، ويسمع عندئذٍ ما أثني عليه به»^(١).

(١) المرجع السابق ص ٤٤.

والواقع أن مطران قد غالى في نقد القصيدة بهذه الطريقة التي اتبعها، والتي لو استعملناها في نقد كل أثر أدبي قديم، لأشعنا حوله مثل هذا الشكل التهكمي الساخر. فلا يعيب المتبني أو غيره من القدماء ألا يقرأ ولا يتأثر بمذاهب الشعر الأوروبي الحديث ولا بمعايير النقد الغربي، تلك التي بنى مطران على أساسها هذا الحكم النقدي الذي لا يخلو من قسوة.

ومطران لا يخفي تحديه وثورته الشديدة على مثل هذا الشعر التقليدي، فهو يقر بأنه يختار قصيدة المتبني - وأكثر شعر العرب على طريقتها - لأنها نموذج من نظم أبلغهم وصفاً، وأمهرهم في استنباط المعاني الغريبة واختيار التراكيب المثلى. بل إن مطران يحمل المتبني مسؤولية هذا الخطأ، فباتباع المتبني لهذه الخطة التقليدية قد عمل على تمكينها في الأذهان، وأصبح انتزاعها بعد ذلك أمراً عسيراً.

كانت ثورة مطران هذه على القصيدة العربية حين نظر إليها نظرة عامة شاملة، ولكن هذه الثورة تهدأ وتخف حين ينظر إلى أبيات القصيدة مفردة، بل تتحول الثورة إلى إعجاب وتقدير، يقول: «لو تصفحنا أمثال هذه المنظومة، بمفرداتها، وقصرنا النقل على بيت بيت منها لوجدنا كل بيت درة يتيمة، بل آية عظيمة وهذا ما سما به الشعر العربي على كل شعر أعجمي»^(١).

بمثل هذا النقد السابق بين مطران آراءه في الشعر القديم، ووضح النواحي التقليدية التي رأى وجوب القضاء، عليها واستبدالها بما يناسب العصر الحديث من شعر عصري. ولكنه بعد ذلك يعود ليثور على الشعراء التقليديين في عصره، ويرى أن محاكاة القديم دون أعمال الفكر والأخذ بروح الابتكار تؤدي إلى القضاء على اللغة وحيوية أدبها، يقول: «إن لم تكن إلا محاكاةً، فما حاجتهم إليك والسابقون أفصح منك لساناً وأبلغ بياناً وأقدر على التصرف في لغتهم الطبيعية التي أخذوها بالرضاع»^(٢). كما يرى أن الشعر الجديد وإن اعتمد على القديم في ناحية اللغة، فليس من الواجب تأثره في الفكر والخيال. يقول: «إن اللغة غير التصور والرأي، وإن خطه العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا، بل لهم عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم

(١) المجلة المصرية - م ١ ج ٢، ص ٤٤ يونيو ١٩٠٠.

(٢) الهلال م ٤٢ ج ١، ص ١٢ نوفمبر ١٩٣٣.

وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا وعلومنا. ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعرنا لا لتصورهم وشعورهم، وإن كان مفرغاً في قوالبهم محتدياً مذاهبهم اللفظية»^(١).

فدعوة مطران هذه أشبه بدعوة جبران بعد ذلك في أدب المهجر حين رأى أن الآداب والعلوم والأخلاق قد تغيرت بتغير العصر، فلكي يكون الشعر صادقاً يجب أن ينبع من البيئة الجديدة ويصور العصر الجديد. ويرى مطران وهو في مطلع القرن العشرين أننا «في موقف انتقال، وهو موقف دقيق حرج في الغاية» فإذا ما أخذنا بالجديد «فلا ينبغي له أن يروعنا ولا أن يثبط من عزائمننا، بل لنتخذ من سبقونا إليه مناراً عالياً وأستاذاً هادياً» ويقول «لو بقي الشعر على حاله الأولى لما بقيت له مزية. أو ليس حقاً أنك إذا قرأت قصيدة جيدة لمتأخر وأنت تعلم ناضجاً عاد بك الفكر إلى صدر الإسلام أو الجاهلية وظننتها لواحد من شعراء تلك الأيام. فإذا صح أن الأديب رسام يصور أحوال زمانه، فكيف يكون شاعرنا حضرياً مترفاً جواً للبلاد القصية في اللحظات وهو قاعد، عالماً بكل ما يطرأ على أحقر قرية من القرى البعيدة، وهو لم ينقل إليها قدماً، ثم تقرأ شيئاً من نظمه، وإذا سراج الزيت قد حل محل شمس الكهرباء، وقمر الغاز وقطار الجمال التي تحدى على مهل قد أصبح بديلاً من قطار الحديد الذي ينهب الآفاق، وصفوف الأشجار الموجودة في الصحراء قد قامت مقام أعمدة الأسلاك البرقية، والمدن العامرة الضخمة قد اضمحلت بمنندياتها وشوارعها الفسيحة ومركباتها، وقامت على أطلالها القرى ذات السقوف الواطئة والمداخن السوداء والأزقة الضيقة»^(٢).

بهذه الآراء الجديدة أراد مطران أن يوضح مذهبه الفني في الشعر، وهو يريد أن يهيئ الأذهان لقبوله. فقد حاول قبل ذلك بشيء من العنف والسخرية تحطيم المثل الأعلى القديم في الشعر كما رأينا، وهو هنا يحاول الإقناع بإقامة الدليل والحجة على ما يرى من ضرورة التطور، ويجادل في ذلك جدالاً يحمل في طياته شحنات من التأثير العاطفي حين يكرر دعوته هذه مدعماً لها بالتأكيد والإصرار، فهو ثابت على مبدئه، مقتنع بصحة عقيدته الأدبية الجديدة، وفي هذا يقول:

(١) المجلة المصرية م ١ ج ٣ ص ٨٥ يوليو ١٩٠٠.

(٢) المرجع السابق ص ٨٦.

«نأبى أن نكون من زماننا بمنثورنا ومنظومنا، ويأبى القديم أن نكون منه، فهل نصبر على هذا الانحطاط أبد الدهر، حتى إذا مر المؤرخ يوماً بآثارنا من بعدنا سأل من الناس فقيل رمم. وهل من نور يهتدى به في هذه الطريق فقيل ظلم في ظلم»^(١).

عرض مطران أيضاً لمشكلة خلو الشعر العربي من القصص، وعلل ذلك بأن العرب قد كرهوا أن يتقيدوا في الشعر بمعنى متصل، ولتجنبهم ما تتطلبه القصة الشعرية من صعوبة إجادة النظم وإحكام الروي، بخلاف الإفرنج الذين لم يفهم أن يربطوا أول الكلام بآخره كما يقول، ورأى مطران ضرورة معالجة القصص في الشعر العربي الحديث، وذلك لما لها من التأثير العظيم في النفوس^(٢). ولهذا فهو حين مهد سبيل القصة الشعرية أخذ يبين نواحي التجديد فيها والعقبات التي يصادفها الشاعر في هذا الفن الشعري الجديد على اللغة العربية، فيقول في نقده لقصته الشعرية (وفاء):

«لم يتقدمني شاعر عربي في كتابة القصة على هذا النمط، وقولي هذا ليس من قبيل المكاثرة بل الإخبار عن خطة لم أبتدعها، ولكني أخذت أسلوبها عن أشهر شعراء الغرب من المحدثين المعاصرين لنا. ولو شاء غيري لفعل كما فعلت، ولا فخر إلا أنني لا يعدمني العذر عند أرباب الفن على شيء يفرط مني في أمثال هذه المنظومات لما دونها من العقبات المقرحة للأجفان المدمية للفكر بما تقتضيه من العناء بل الجهد، لتطبيق أمثال هذه الصور الغريبة على الأساليب العربية الصحيحة الفصيحة بحيث لا يتعذر على القارئ أن ينسل من القصيدة بيتاً بيتاً ويستقيم له معنى كل بيت، كما لو أخذه من إحدى منظومات البادية»^(٣).

وهكذا أخذت اتجاهات مطران الفنية الجديدة تتكون وتتحدد منذ شرح هذه الآراء في مجلته المصرية عام ١٩٠٠. وفي الشعر الذي نظمه قبل هذه الفترة وبعدها نجد تطبيقاً لمبادئه وأفكاره وفي عام ١٩٠٨ يطبع مطران الجزء الأول من ديوانه

(١) المرجع السابق ص ٨٦.

(٢) المجلة المصرية م ٢ ج ٢٠ ص ٨٣٦ - مارس سنة ١٩٠٢.

(٣) المجلة المصرية م ١ عدد ١٥ ص ٦١٦ ديسمبر ١٩٠٠.

ويقدم له بمقدمته التي تبلورت فيها هذه الأفكار، وأصبحت أسسًا وأصولاً لمذهب فني واضح المعالم في الشعر الحديث. (راجع المقدمة في الطبعة الثانية من الجزء الأول ص ٨ - ١١).

وبصدد مناقشة هذه المقدمة نرجع إلى تعريف «لامرتين» للشعر، حيث يقول:

«إن الشعر هو إحلال ما في نفس الإنسان وقلبه من مشاعر خاصة وكل ما في عقله من تفكير مقدس في الطبيعة، ومزج كل أولئك بما فيها من جمال التصوير والتوقيع»^(١).

يرى الدكتور إبراهيم سلامة أن هذا التعريف جامع لعناصر الأدب الثلاثة: الفكرة والصورة والعاطفة، فقد رأى «لامرتين» «أن الأدب هو عصارة ما في القلب من وجدان) وما في العقل من (فكرة) ومزج هذه العصارة بظواهر الطبيعة ومناظرها مزجاً ينتج صورة جمالية موقعة (تصوير)»^(٢).

فهذا الفهم الرومانسي لحقيقة الشعر هو الذي وجه مطران إلى فنه الشعري الذي مزج فيه عنصر الفكرة بعنصري العاطفة والخيال، كما يتضح في مقدمة ديوانه حيث نرى أصول مذهبه في التجديد واضحة بارزة.

ويرى مطران أن شعر هذه الطريقة التي أخذ بها هو شعر المستقبل، ذلك لأنه «شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً». أما كونه شعر الحياة، فذلك لأنه صادر عن عاطفة صادقة يجيش بها القلب، والعاطفة أول عنصر من عناصر الشعر. وأما كونه شعر الحقيقة، فذلك لأنه عمل فيه الفكر وأشرك فيه العقل، والفكر هو العنصر الثاني من عناصر الشعر. وبهذا امتزجت الفكرة بالإحساس، وأما كونه شعر الخيال، فذلك لأنه جمع إلى هذين العنصرين الصورة الحية والتشبيه القوي لكي يبرز الفكرة ويرسم خوالج الوجدان.

(١) تيارات أدبية بين الشرق والغرب - ص ٢٤.

(٢) المرجع السابق ص ٢٤.

من ذلك نرى كيف تأثر مطران بمفهوم الشعر عند الغربيين، فاستطاع أن يحدد عناصره وأصوله، ويطبق هذه الأصول وتلك العناصر في شعره.

وسنرى كذلك أثناء دراسة شعره في الطبيعة إلى أي حد أخذ بتعريف الشعر عند «لامرتين» أو عند شعراء الرومانسية جميعاً، من حيث التعبير الذاتي والاندماج في الطبيعة ومزجها بالمشاعر الإنسانية وإشراكها في حالات الشقاء والسعادة التي يعيش فيها الوجدان.

ولم ينسَ مطران - وهو يوضح أصول مذهبه الجديد في مقدمة ديوانه - عنصراً رابعاً مهماً من عناصر الشعر، ذلك هو عنصر التعبير. وهو في هذا معتدل في ما بين المحافظة والتحرر، فهو يوافق زمانه «في ما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب» حتى لا يكون شعره صورة مكررة أو طبق الأصل من القديم، لذلك فهو «لا يخشى استخدامها أحياناً على غير المألوف من الاستعارات والمطروق من الأساليب»، حتى يكون لشخصيته انطباع يميز أسلوبه، ولكنه رغم هذا محتفظ بأصول اللغة لا يفرض في شيء منها إلا ما فاتته علمه. (المقدمة ص ٨).

هذا وقد سبق أن بينا أن ثقافة مطران العربية كان لها الأثر الأكبر في محافظته على أصول اللغة، ويؤكد ذلك ما ذكره في المقدمة بعد أن وضع الطريقة السابقة في التعبير. يقول:

«ولم أكن مبتكراً في ما صنعت، فقد فعل فصحاء العرب قبلي ما لا يقاس إليه فعلي. فإنهم توسعوا في مذاهب البيان توسع الرشيد والحزم، وجاريتهم في تصريف الكلام على ما اقتضاه هذا العهد من أساليب النظم»^(١). فهو بهذا يقتدي في تعبيره بالروح العربية، بل إنه قد تابع عرب الجاهلية في مجازاة الضمير على هواه، ومراعاة الوجدان على مشتهاه كما يقول.

ونمضي مع مطران في مقدمته لنكشف عن القواعد والأصول التي أراد أن يبنى عليها مذهبه، فهو يدافع عن شعره العصري، ويرد على الناقدين الذين أرادوا

(١) المقدمة - الجزء الأول - الطبعة الثانية ص ٩.

أن ينالوا منه بأن هذا هو شعر المستقبل، بل إن له على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر.

ومنهجه في الأسلوب يتسم بالحرية، فهو ليس عبداً لنظمه، بل إن اللغة عنده طبيعة قادرة على استيعاب فنونه وموضوعاته الجديدة، ويريد بها أن يبعد الفن الشعري عن الصنعة والتكلف، فلا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير ما قصد إليه، «بل يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح»، وكأن مطران بذلك يريد أن يرضي أصحاب النقد القديم الذين أثاروا القضايا الكثيرة حول اللفظ والمعنى في الشعر. فهو هنا يحتفل بكليهما، فلا يرفع من أحدهما على حساب الآخر، وإن كان يعطي قسماً كبيراً من اهتمامه للمعاني، ويعتبر بذلك من شعراء المعنى والفكرة.

ويشير مطران في مقدمته كذلك إلى مشكلة وحدة القصيدة، تلك المشكلة التي تردد صداها بعد ذلك عند كل الشعراء العصريين المتأثرين بالثقافة الغربية، وهو بهذا يعد من أول الذين عالجوا هذه الناحية في الشعر الحديث. أما في الأدب العباسي فقد رأيناها في شعر ابن الرومي، كما أنه لا يمكن الادعاء بأن غير ابن الرومي قد خلا شعرهم من القصائد ذات الوحدة الموضوعية والعضوية. ولكن الذي نراه هنا أن مطران قد جعلها أساساً من أسس مذهبه في تجديد الشعر، فوضحها وهو يخط لنفسه منهجه الفني الذي خالف فيه ما رآه في الشعر العربي الذي يجعل البيت وحدة قائمة بذاتها! ويتيح للشاعر أن يجمع في قصيدته الواحدة مختلف الموضوعات. وهذا هو ما ثار عليه مطران، فقد أراد أن يغير من هندسة القصيدة العربية، ويقيم بنياتها على أساس جديد، ولهذا فشعره «لا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام. بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها»^(١).

وبهذا تصبح القصيدة عملاً فنياً متكاملاً ووحدة متماسكة بل كائناً حياً متناسقاً، ولا يمكن الفصل بين أجزائها لأن الأفكار قد رتبت فيها الترتيب المنطقي الذي جعله

(١) المرجع السابق ص ٩.

الشاعر أحد أهدافه، ولأن المعاني قد تناسقت وارتبطت، فلا يمكن بعد ذلك نقل البيت من مكان إلى آخر، وإنما تمر المعاني في ذهن القارئ منتظمة منسجمة متصلة، وتتسلسل الخواطر تسلسلاً منطقيًا، ولهذا فإن أي تغيير في ذلك يؤثر في الكيان العام للقصيدة. ومن هنا أمكن للشاعر أن يختار لكل قصيدة عنواناً يدل على الموضوع الذي تدور عليه، وهذه العناوين التي يختارها الشاعر لقصائده تعتبر ناحية هامة من نواحي التجديد في الشعر الحديث، إذ لم نعهد الشعراء العرب من قبل يفعلون مثل ذلك، وإنما كانت تطلق على القصائد أسماء بحسب قافيتها فيقال سينية البحري ولامية المتبني، أو قد يكتفي بالغرض العام للقصيدة فهي في المدح أو الرثاء وهكذا.

والواقع أن مطران قد وفق كل التوفيق في تطبيق المبدأ السابق في شعره، وأبرز ما يكون في قصصه وفي موضوعاته الجديدة. فالتسلسل المنطقي للأفكار هو رائد الأول في القصيدة، إذ إننا نستطيع في كثير من الأحيان أن نقسم القصيدة إلى أقسام لنجد كل قسم معبراً عن فكرة تسايها عاطفة الشاعر، وهذه الفكرة لا تستخلص من البيت الواحد، وإنما نستخلصها من جملة الأبيات المترابطة، ثم تلتحم الأجزاء وتتناسق الأفكار لتبرز القصيدة بعد كل ذلك متحدة في الموضوع أو الغرض، ويسهل حينئذٍ اختيار العنوان الذي يعبر عنه.

ولم يخلُ شعر الرثاء عند مطران من هذه الناحية، فنجد أنه وقد رسم للفقيد صورة حية، يصور في كل جزء من أجزائها ناحية في حياته أو صفة من صفاته، فإذا ما جمعت هذه الأجزاء كونت في نهاية الأمر تمثلاً صادقاً متكاملًا لا ينطبق إلا على صاحبه. ومن هنا كان فن الرثاء عند مطران قائماً على أساس التصوير والتدقيق والوصف المتعمق، فلا يقف عند حد الحزن والبكاء، وقصائده في رثاء البارودي وحافظ ومصطفى كامل وغيرهم توضح ذلك.

وبعد أن يشرح مطران رأيه في وحدة القصيدة، يوضح النواحي الفنية التي يتطلبها شعره الجديد، فمن مستلزمات فنّه الشعري كما يقول «دور التصوّر وخرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحر، وتحري دقة الوصف

واستيفائه فيه على قدر^(١). فهو بذلك يعطي لنفسه الحرية في الابتكار، وخلق الموضوع الشعري، والتعمق في الأخيلة والصور، ولكنه يرى ذلك لا ينافي الحقيقة، بل إن الخيال أو التصور يجب أن يطابق الحقيقة رغم جدته أو غرابته، فالصور مهما حملت من تهاويل أو مبالغات يجب أن تكون صادقة في التعبير عن الحالة الشعورية التي يكون فيها الشاعر. وكأن مطران يريد بهذا أن يخالف النظرية القائلة بأن أعذب الشعر أكذبه. وقد سار على هذا بعض الشعراء المجددين من المعاصرين أمثال الدكتور أبي شادي حين اعتبر أعذب الشعر أصدق^(٢). ولهذا جاءت قصص مطران قريبة من الواقع بعيدة عن عنصر الاستحالة والمبالغات، وذلك لأن رائده الأول فيها هو أن يطابق الخيال الحقيقة ويكشف عن الشعور الصادق. وقد وضع ذلك أيضاً «جرجي زيدان» في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤» حين كتب عن الشعر العصري فقال:

«روح هذا العصر تقتضي النظر في الأشياء من حيث حقائقها والتعويل على الجوهر دون الأعراض أو اللب دون القشر... فالأديب أو الشاعر العصري إذا نظم أو نشر جعل همه الالتفات إلى المعاني من حيث مطابقتها للواقع أو المعقول.

ويستلزم ذلك طبعاً أن يكون لما ينظمه أو ينشره غرض معين أو حكمة أو تعليم أو عظة أو انتقاد عادة أو خلق أو سياسة أو غير ذلك نحو ما يفعل أدباء الإفرنج»^(٣).

وضع مطران في مقدمته أيضاً الهدف الذي يرمي إليه في شعره، فقال: «شرعت أنظمه لترضية نفسي حيث أتخلّى، أو لتربية قومي عند وقوع الحوادث الجلى» (ص ٨) فهو لذلك شاعر ذاتي وشاعر جماعي. ويؤكد ذاتيته في شعره بقوله: «ليس أكثر شعري هذا بين الطرس والمداد إلا مدامع ذرفت، وزفرات صعدتها، وقطع من الحياة بددتها ثم نظمتها، فتوهمت أنني استعدتها» (ص ١٠)، ولهذا فهو لا يصف إلا ما يشعر به، وحتى الحوادث البسيطة لا ينظم فيها إلا بعد أن تهز عواطفه وتثير أشجانه،

(١) المرجع السابق ص ٩.

(٢) راجع - أبا شادي - أصداء الحياة ص ١٩.

(٣) تاريخ آداب اللغة العربية - جرجي زيدان ج ٤، ص ٢٢٧.

وتستدرف دموعه، ولهذا كثرت الوجدانيات في شعره وهو إلى جانب ذلك شاعر جماعي، فقد بين أنه يهدف في شعره إلى تربية قومه عند وقوع الحوادث الجلّى، فيتعدى حدود ذاته ليعيش في قومه. ويعبر عما يقع بينهم من حوادث مستخلصاً من ذلك العبرة والنصيحة، فيعمل على توجيههم وتربيتهم. ولذلك فإن غاية ما يتمناه من قومه أن يفيدوا من ذلك. يقول: «... فيرضوا عن الفضيلة كما رضيت، ويأسوا من الرذيلة كما أسيت، وأن يستفيدوا من مناصحاتي، ويتخذوا أدوية لجراحاتهم من جراحاتي» (ص ١٠) ويرى مطران أن الشاعر هو الحادي لركب الشقاء الذي يسير فيه الناس، وأمله أن يحس لنغماته عندهم رنة وصدى.

تلك هي الأصول التي بنى مطران عليها مذهبه في تجديد الشعر العصري الذي توصل إليه بثقافته الفنية الواسعة وبتأثره بالشعر الغربي، وقد وصل إلى ذلك بعد أن استخدم الطريقة التقليدية في الشعر في بدء حياته الأدبية، وهي التي تقوم على جمال البيت المفرد.

وقد ذكر في المقدمة أنه ترك في ديوانه خليطاً من المذهب القديم مثل قصيدته التاريخية الأولى، فقد نشرها على علاتها بعد تنقيح بسيط ليتسم نسمات الصبا من خلال سطورها. ويرى الدكتور مندور أن الشاعر قد استبقاها استجابة لوعيه الباطن، فإنها تعتبر المرأة الصادقة للملكة الشعرية التي يقوم عليها الشعر ولا تغني عنها أية أصول كوحدة القصيدة أو غيرها، وهذه الملكة هي أعز ما يحرص عليه كل شاعر^(١). فهذه القصيدة في رأيه تجمع بين الخصائص المميزة للملكة التصوير الشعري عند مطران، تلك الملكة التي تزواج بين السكون والحركة وبين الوصف والتصوير.

وعلى كل حال فإن مطران قد قرر أن أمثال هذه القصيدة قد اتبع فيها المذهب القديم، لعله قصد بذلك إلى توضيح مقدار ما وصل إليه من التجديد، إلا أن هذه القصيدة لا تخلو من جدة من ناحية الموضوع، فاختياره للتاريخ الأوروبي مجالاً لنظمه دليل على سيطرة الثقافة الفرنسية عليه منذ أول صباه.

(١) محاضرات عن مطران - الدكتور مندور ص ٣٦.

ويرجو مطران بعد ذلك أن يخلو شعره في المستقبل، أي بعد صدور الطبعة الأولى من الجزء الأول من ديوانه، من كل من كل مآخذ السابقين عليه. فشعره حتى ذلك الوقت لم يخل كما يقول من كل ما خالفهم فيه. ونلاحظ أنه ذكر في مقدمة الطبعة الأولى رأيه في شعر المدح، ولم يذكر شيئاً من ذلك في الطبعة الثانية. يقول:

«لم أتكلف المبالغة في النزر اليسير من المدح إلا لأقيس به شاسع ما أصبح بيني وبين الشعراء الذي ألفوا هذه الخطّة من قبل، ولا لوم في الشعر على البدوات»^(١). فهو يقرر أنه كتب في المدح في الجزء الأول من ديوانه، ولكنه نزر يسير، كما أنه لم يتبع طريقة المبالغة إلا متكلفاً متعمداً لكي يثبت الفرق الكبير الذي بينه وبين شعراء المدح الذين يستنفدون أكثر إمكانياتهم الشاعرية في هذا الغرض، وبذلك يطمسوا روح الابتكار والتجديد، تلك التي أراد مطران أن يوجه مواهبه الفنية لها - ولكن شعر المدح هذا - وإن كان قد قل في الجزء الأول من ديوانه - فإنه قد حصل على نصيب كبير من أجزائه الثلاثة الأخرى، فلم يستطع مطران أن يثبت على مبدئه الذي أخذ به نفسه في مقدمة الطبعة الأولى حين لم يكتب في المدح إلا النزر اليسير إذ جرفته تيار التقاليد الاجتماعية إلى أن يمدح ويهنئ ويجامل ويبالغ في كل ذلك في بعض الأحيان، فجارى غيره من الشعراء المعاصرين بل لعله قد بزهم في ذكر المكرمات، والإفراط في شعر المجاملات والمداعبات الذي سجل بعضه في دواوينه، ولا يزال البعض الآخر في بطون المجلات.

ومن أجل ذلك حذف مطران في مقدمة الطبعة الثانية من الجزء الأول ما ذكره في الطبعة الأولى عن شعر المدح، فقد وجد نفسه في أواخر حياته لم يحقق شيئاً في هذه الناحية من شعره مما رسمه لذلك في أول حياته.

هذا وقد أقر مطران في مقدمة الطبعة الثانية للجزء الأول سنة ١٩٤٩ كل ما ذكره في مقدمة الطبعة الأولى سنة ١٩٠٨، وذلك باستثناء ما سبق عن شعر المدح فقد حذفه دون أن ينبهنا إليه.

(١) ديوان الخليل الجزء الأول - الطبعة الأولى س و.

هكذا شرح مطران مذهبه في هذه المقدمة أو في هذا البيان الموجز كما سماه، قد تحدث في ذلك بلهجة الرائد الكبير الموجه الذي يحمل دعوة الشعر العصري ويقودها، وهو يفخر بهذا الشعر ولا يرى فيه عيباً، بل يجابه به خصومه من النقاد. كما أنه يبدو مؤمناً بمنهجه هذا كل الإيمان، وهو متفائل متواضع يعتقد أن شعر هذه الطريقة هو شعر المستقبل، وأنه سيأتي في زمانه أو بعده من يكملها ويتم فيها أوجه النقص.

وقد نقد طه حسين مقدمة مطران هذه، فلم يرضَ عن أسلوبها لما فيه من السجع المتكلف، ولكنه أعجب بثورة الشاعر على القديم، وحرصه على الملاءمة بين شعره وبين عصره، فهو فني له في جمال الشعر مذهب يصور به شيئاً من المثل الأعلى في الشعر الحديث^(١).

ونجد في الجزء الأول قصيدة لمطران سماها (حكاية نشر هذا الديوان) ج ١ ص ٣٠٣ - ص ٣٠٧ نلاحظ فيها تكرار المعاني التي ذكرها في مقدمته، وكأنه ينظم مذهبه الفني في الشعر شعراً بعد أن وضعه في المقدمة نثراً، فيذكر مطران الهدف الذي يقصد إليه في شعره ذلك الذي يراه فكرة وعبرة، يقول:

نَظَّمْتُ هَذِهِ الْفَكْرَ

ذَاتَ شِئْوَؤُونٍ وَعِبرَ

ويعتبر الشعر صورة من صور الرغبة في البقاء:

(مَا أَكَلَفَ الْإِنْسَانَ بِالْبَقَاءِ حَتَّى فِي خَبْرٍ)

ويكشف عن روح المجاملة التي دفعته إلى كثير من شعر المناسبات:

مُجَامِلاً أُمَثَالَهُ

عَلَى الرِّخَاءِ وَالْغَيْرِ

ويتحدث عن زهده في المديح، ذلك الزهد الذي تلاشى بمرور الزمن وسيطرة

البيئة والمجتمع عليه يقول:

فَلَسَفَةُ خَلْقِيَّةُ

أَلِفْتُهَا مِنَ الصَّغَرِ

(١) كتاب حافظ وشوقي - طه حسين ص ١٩.

.. وَاَزْهَدَتْنِي فِي الْمَدِينِ
سُحِّ وَالْأَبْطَاطِيلِ الْأَخْزَرِ

ويعبر عن حقيقة ثورته في الشعر على القديم بقوله:
مُنْتَبِذُ السُّبُلِ الَّتِي
تُعْلِقُ بِالثُّوبِ الْوَضَرِ

كما يوضح مناحي التجديد التي ذهب إليها من قصص ووجدانيات ومشاركة
الطبيعة وموضوعات عصرية احتفظت بالروح العربي:

وَلَيْسَ إِلَّا قِصَصًا
إِلَى شَجَرٍ وَذِكْرٍ
وَنَفَقَاتٍ بَاقِيَا
تِ مِنْ شَبَابٍ قَدْ عَبَّرَ
.. تَحْتَ مَرَائِي الشُّهُبِ أَوْ
بَيْنَ مَلَايِظِ الشُّجَرِ
.. أَلْبَسْتُهَا مِنْ أَدْمُعِي
وَمِنْ دَمِي هَذِي الْجَبَرِ
قَشِيرَةً غَرِيبَةً
عَصْرِيَّةً نَسَجَ مُضَرِ

بمثل هذه المعاني قدم مطران ديوانه راجياً أن يفيد راحة أو سلوة أو حكمة، ومن
أجل ذلك نشر شعره على الناس.

ولم يكد يظهر ديوان مطران الأول وتنتشر تعاليمه الفنية التي شرحها حتى كان
مذهبه التجديدي في الشعر قد أخذ يثبت. ويتركز في طائفة من الشعراء المعاصرين.
وقد مقدمة هؤلاء «أحمد زكي أبوشادي» الذي اعترف بتلمذته على مطران إمام
المدرسة الجديدة. فنجد في ديوانه «أنداء الفجر» يشرح عناصر الشعر الجديد^(١)
مؤيداً دعوة أستاذه منادياً باتباعها حتى يمهد السبيل للنهضة الشعرية الشاملة ويدافع

(١) أبوشادي - ديوان أنداء الفجر ص ١١٠ - ١٢٨.

عن الجديد الذي أتى به حتى لا يتهيبه المعاصرون من شباب الأدباء ولا ينفر منه المحافظون وأنصار القديم. ويعود أبوشادي مرة أخرى ليدعم مذهب مطران فيقول: «إن التجديد في الشعر يقوم على تأكيد حرية التعبير، وإبراز الشخصية، والتغفل في صميم الكون، وهي عناصر الحياة التي ذهبت بها الصناعة في الماضي. وليس التجديد بما ينافي التضلع اللغوي واحترام الأدب الكلاسيكي ولا بما يعني الثورة الغاشمة»^(١).

وكان هذا صدى لدعوة مطران للشعر الجديد التي نادى بها في المجلة المصرية وقد مقدمة ديوانه العصري.

ولم تقف دعوة مطران لمذهبه التجديدي في الشعر عند هذا الحد، وإنما عاد ليشرحها ويدعمها بعد ذلك بسنوات، حين ظهر ديوان أحد تلاميذه في عام ١٩٢١. فقد وضع مقدمة لديوان «الفجر الأول» للشاعر خليل شيبوب وضح فيها حقيقة الصراع القائم بين فريق المحافظين والمجددين في تصور كُنْه الشعر، فإذا كان الفريق الأول لم يزل يرى الشعر على المذهب القديم الذي وضع أصله في الجاهلية وصدر الإسلام، وأبى إلا أن يكون على النحو والأسلوب، وبالرصيف والترتيب اللذين كانا منذ البدء، فإن الفريق الثاني قد رغب عن المحاكاة الآلية والتقليد الأعمى، فجارى الأمم الأخرى في فهم الشعر مع الحرص على سلامة اللغة وفصاحة التعبير وجمال الديباجة. ودافع مطران عن الشعر الجديد الذي ظل بعض الناس يلقبونه بالشعر الأعجمي، ولكن إذا أنصفه المعتدلون أسمَوْهُ بالشعر العصري لأنهم يراعون أحوال الزمن والبيئة والمعيشة والتحول الفكري في الفرد والجماعة^(٢).

ويناقش مطران هنا مسألة مهمة يراها دعامة من دعائم التجديد، وكان قد أشار إليها مجرد إشارة في مقدمة ديوانه، وهي مسألة نفسية الشاعر وشخصيته في شعره فيرى أن نفسية الشاعر يجب أن تبرز في شعره واضحة الصور مفسرة الرموز، فالشاعر يجب أن ينظم شعره كما توحيه سجيته، فيودع فيه إحساسه وصوراً جديدة

(١) ديوان أطياف الربيع - أبوشادي ص ١٩٩.

(٢) راجع - ديوان الفجر الأول - خليل شيبوب - مقدمة مطران س أ.

من الوجدان، ومن هذه الصور الدقيقة والمعاني الجديدة تتضح نفسية الشاعر وتظهر شخصيته بارزة، فلا تمتزج بشخصيات الآخرين فيبدو متكلف الصناعة، إذ تقف الألفاظ والتعابير المحفوظة حائلًا دون ظهور شخصيته وتصوير مكنونات ضميره وجوانحه.

ويدافع مطران عن هذا الشعر الجديد الذي جاء في ديوان تلميذه موافقًا لمذهبه في الشعر، فالضالة المنشودة فيه ليست بيتًا يجاد، أو مفردات مبالغًا في اختيارها، أو عبارات متكلفة لا جوهر لها، ولكن هم الشاعر فيه هو قول المعنى الجديد أو وصف الإحساس على مثال غير مسبوق. ويقول مطران:

«من يتصفح مثل هذه المجموعة فإنما يتصفحها بشوق المتشوق إلى معرفة نفس الشاعر والتأثر بمؤثراته، وبالرغبة الصادقة في استطلاع ما تسنى لذلك القلب الخفاق والروح الخلاق، أن يبذل من إشارة، أو يجدد من تشبيه أو استعارة، أو يرسل في صفة خاصة من مطلع في الكلام. أو يهيئ من مقطع حلو في ختام»^(١).

بمثل هذا النقد كان مطران يلقي أضواء أخرى على مذهبه الجديد الذي ظل يسانده ويدافع عنه من حين لآخر، فكلما اشتدت الدعوة لمهاجمة الجديد، قابلها مطران بصيحة أخرى يرد بها على المهاجمين له ولتلاميذه، ففي عام ١٩٣٣ يعاود مطران الحديث عن التجديد في الشعر، ويؤكد أنه لا يزال يريد التجديد، بل إن رغبته فيه أشد مما كانت عليه من قبل ولكنه لا يستطيع بعد أن علّت سنّه عمل كل ما يريد، والإحاطة بالمدى الواسع الذي يتشعب إليه التجديد، ولهذا فهو يرى في بعض طوائف المجددين من يمكنه القيام بذلك، فالتفكير العميق - وليد الثقافة الواسعة - قد أصبح منيع الابتكار في شعرهم، وهذا التفكير قد حل محل الخيال المشتت الذي لا يصدر عن الحقيقة^(٢)، وخلاصة مذهبه هو التمكن من اللغة ومفرداتها وتراكيبها وأساليبها السليمة وتمثيل كل ذلك وصهره، فإذا ما نقل إلى الذهن أو معمل الفكر استطاع أن يخرجها حاملة شتى صور الابتكار. ويقول مطران:

(١) المرجع السابق ص ج.

(٢) مجلة الهلال - م ٤٢ ج ١، ص ١٠ نوفمبر ١٩٣٣.

«أريد أن يكون شعرنا مرآة صادقة لعصرنا في مختلف أنواع رقيه - أريد - كما
تغير كل شيء في الدنيا أن يتغير شعرنا مع بقائه شرقياً مع بقائه عربياً مع بقائه
مصرياً، وهذا ليس بإعجاز»^(١).

ولعل الشاعر أبا شادي كان كما ذكرنا من أوائل المتأثرين بمذهب مطران
المعترفين بفضلته، فقد اعتبره رائداً لأقوى حركة تجديدية عرفها الشعر العربي في
جميع عصوره، وقد تعلم منه معنى الشخصية الأدبية، ومعنى الطلاقة الفنية ووحدة
القصيد والروح العالمية في الأدب وأثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية^(٢).

ورأى أن أهم تعاليم مطران التي أفاد منها هي ضرورة الاطلاع وترك التصنع
والحذلق وإرسال النفس على سجيتها، ثم عشق الطبيعة والإيمان بها، والاعتداد
الفني مع احترام النقد واحترام المذاهب الأدبية المختلفة. كما أن من أهم مبادئ
مطران كراهية الفردية في الأدب، وذلك عن نفسية متسامحة مستوعبة، وهذا لا يمنع
من إظهار الشخصية الأدبية والاعتراف بفضل من يتأثر بهم الشاعر دون أن ينقل
عنهم نقلاً في غير تورع. ولذلك كانت الشخصية الفنية الحرة هي أهم ما يقدره
مطران^(٣).

ومن أجل كل ذلك خلا شعر مطران من (المعارضات)، وذلك لأنه لم يكن يقف
بإزاء الشعر القديم ليعارض قصائده مثلما فعل البارودي وشوقي وغيرهما من شعراء
العصر الحديث الذين كانوا يعمدون إليها كما يرى الدكتور إبراهيم سلامة للإثارة
العاطفية إذ يقول: «ولعل من هذا جمال المعارضات في الأدب: فهي إلى جانب الإثارة
العاطفية التي تثيرها، وإلى جانب الخيال الذي يرجع بها إلى الوراء، تستجيب إلى
رغائب نفسية حاضرة نحسها إذا نقل إلينا «المعارض» نفس التجربة التي عاناها،
فوجدناها على بعد ما بيننا وبينها صالحة صحيحة قابلة لأن نحيا فيها كما كان
يحيا فيها الشاعر في جيله وقومه»^(٤).

(١) المرجع السابق ص ١٢.

(٢) ديوان أنداء الفجر - أبوشادي ص ١١٠.

(٣) المرجع السابق ص ١١٠ - ١٢٨.

(٤) تيارات أدبية بين الشرق والغرب - إبراهيم سلامة ص ١٤٠.

ولكن يبدو أن تعاليم مطران السابقة، ونظرتة إلى الشعر، وإيمانه بضرورة التحرر فيه ليلائم الحياة الحديثة.. هي التي أبعدته عن فن معارضات الشعر العربي القديم، فقد شغل مطران نفسه بالأغراض والموضوعات التي يمكن أن يضاف بها جديد إلى الشعر العربي أكثر من انشغاله بإحياء التجارب الشعورية للشعراء القدماء على هذا النحو الذي شرحه الدكتور إبراهيم سلامة، أما إذا أضفنا إلى هذا الشرح أن المعارضات كانت وسيلة من الوسائل التي لجأ إليها الشعراء المعاصرون لإظهار قدرتهم الفنية والأدبية وتمكنهم اللغوي، فإننا نجد مطران قد لجأ إلى إظهار هذا بوسيلة أخرى في محاولته التجديدية لنظم ملحمة «نيرون». والواقع أن أكثر الشعراء المعاصرين الذين شغلوا بفن المعارضات هم من طبقة الشعراء المحافظين الذين كانوا يمثلون التراث العربي القديم وينهلون منه ويعتبرونه مثلهم الأعلى في الشعر. أما مطران فهو بنزعة التجديدية المتحررة وثقافته الفرنسية العميقة لم يكن يحصر نفسه في تمثل الشعر القديم، الذي لجأ إليه لتنمية ملكاته اللغوية والبيانية وانحصر أغلب تأثره به في هذا المجال على النحو الذي رأيناه عند مناقشة صلته بالشعراء العرب القدماء إذ لم يرتفع تأثره مثلاً بأبيات أبي تمام التي أشرنا إليها من قبل إلى أن يجعل من قصيدته في رثاء الشريف حسين معارضة لقصيدة أبي تمام في فتح عمورية. والواقع أن مطران كان مثله الأعلى في تلك الثقافة الغربية التي ملكت عليه لبه وتلك النماذج الشعرية الأوروبية التي استعرضنا بعضها وبيننا مدى أثرها في شعره، فقد كانت أمثال هذه النماذج هي ما يتطلع إليه ليرتفع بشعره إلى مستواه، ويقول مطران في ذلك: «في الشعر أريد أن أخرج من الابتدال، وأن أغني عن طرق ما طرق ألف مرة، لأعيش به عيشي في زماني، وأباري أو أجاري أسمى ما تضعه قرائح أعظم الأدباء من الأجانب الذين أصبحت على اتصال روحي وذهنني دائم، بل غير منقطع دقيقة واحدة بيني وبينهم»^(١).

(١) مجلة الهلال م ٤٢ ج ١، ص ١١ سنة ١٩٣٣.

ولكن.. هل استطاع مطران أن يحقق كل ما يريده من تجديد، وأن يجاري كبار الشعراء الأجانب الذين حذا حذوهم، أم اعترضت سبيله العقبات والصعوبات فحالت دون تحقيق كل ما يصبو إليه؟

لعل أهم ما نلاحظه أن مطران لم يكتب المسرحية الشعرية كما فعل شوقي رغم ترجماته الكثيرة للروايات الغربية، وثقافته الواسعة في شؤون المسرح والتمثيل. وربما كان الذي صده عن ذلك فشل ترجماته عند تمثيلها، فلم يستطع المسرح المصري تقبلها وأداءها، كما لم تتمكن البيئة من تذوق الشعر التمثيلي وفنه المركب^(١). هذا وقد كان مطران مدرّكاً لماهية المسرحية الرفيعة وما يجب أن تكون عليه، فلم يشأ أن يبدع أشياء لا يتقبلها الذوق العام. وبهذا اكتفى بترجمة المسرحيات الأوروبية من كلاسيكية ورومانسية.. لتكون أساساً يبنى عليه الشعر العربي التمثيلي حين تنهياً له الفرص. كما عمل على خلق ذوق فني يتقبل الروح المسرحية، وذلك في قصصه الشعرية التي ضمنها بعض عناصر المسرحية من حركة وصراع وتصوير للشخصيات، ودراسة للنفس البشرية وتحليل للانفعالات الإنسانية.

وإذا تتبعنا مراحل التجديد في شعر مطران والتطور الفني الذي طرأ عليه وجدنا مرحلتين متميزتين، تبدأ المرحلة الأولى ببداية إنتاجه حتى عام ١٩٠٨ حين أصدر الجزء الأول من ديوانه وجمع فيه شعر هذه الفترة. وتبدأ المرحلة الثانية من هذا التاريخ إلى آخر حياته، وهي فترة طويلة تجاوزت أربعين عاماً، وجمع إنتاجه خلالها في ثلاثة أجزاء أخرى من حجم الجزء الأول أي الجزء الثاني والثالث والرابع من الديوان. طبع الجزء الثاني لأول مرة في عام ١٩٤٨ وظهر الثالث والرابع في عام ١٩٤٩ كما أعيد طبع الجزء الأول أيضاً في هذه السنة الأخيرة. والواقع أن الشاعر كان قد أهمل جمع شعره في ديوان طوال هذه الفترة إلى أن عُيِّنَ بإخراجه اللجنة التي تكونت في عام ١٩٤٧ لتكريم الشاعر، وقد وقف بنفسه على طبع الأجزاء الثلاثة الأولى وجانب غير يسير من الجزء الرابع قبيل وفاته في عام ١٩٤٩. (الديوان ج ٤ ص ٣٧٢).

(١) راجع خليل مطران شاعر العصر - نجيب جمال الدين ص ١١٥.

ولعل من الواضح أن المرحلة الثانية تفوق الأولى من ناحية الكم فقد جمع شعره فيها في ثلاثة أجزاء، في حين أن المرحلة الأولى وهي نصف المرحلة الثانية زمنًا لم تسفر إلا عن الجزء الأول. أما من ناحية التجديد فقد كانت المرحلة الأولى هي الفترة الخصبة التي برزت فيها معالمة من ناحية الموضوع أو الغرض الشعري وبناء القصيدة.

في هذه المرحلة الأولى نرى مطران يركز كل مجهوده لتضمين شعره الأغراض والموضوعات الأوروبية، وقد جاء معظم هذا مصبوغًا بالصيغة الرومانسية لوقوعه في هذه الفترة كما سبق أن أوضحنا تحت تأثير قراءاته لأئمة شعراء هذا المذهب من الفرنسيين من أمثال «موسيه» و«هيجو» و«لامارتين».

ويغلب على هذه القصائد روح الفن، فالشاعر يعمد إلى إتقان الفن الشعري لذاته من ناحية الموضوع، وذلك بوضع النماذج المتنوعة التي يستمد أصولها من الحياة بعد أن تمر بوجدانه فيبعث فيها القوة، ثم يصوغها الفكر ويبرزها الخيال.

هذه النماذج الفنية يخلق الشاعر موضوعاتها من أبسط الأشياء التي تقع عليها عينه ويعتمل بها إحساسه، مثل قصائده (نصيحة الحسناء)، و(المرآة الناضرة)، و(بدر وبدر)، و(مشاكة بيني وبين النجم)، و(الزهر)، و(قضية بين القلب والعين)، و(يوسف أفندي)، و(الحمامتان)، و(العصفور)، و(الزهرة)، و(اشتباه الضياء)، و(حلولي)، و(فالودج البرتقال)، و(أول الجمال جمال النفس)، و(حمام عذراء في السماء).

ويعمل الخيال القوي هنا عمله ليساعد الشاعر على خلق الموضوع الشعري وبلورة فكرته الأساسية. كما يستهويه حب الطبيعة فيستمد منها معينًا غزيرًا من الصور المختلفة، وتعيّنه على ذلك قدرته الفائقة على الوصف والتصوير الشامل للجزيئات والتفاصيل. بل إنه يستمد من الطبيعة موضوعات قصائده في كثير من الأحيان وخاصة بعد أن يشرك إحساساته في جميع مظاهرها ويحيا بنفسه في مجالها. ونجد ذلك في القصائد السابقة، وفي غيرها مثل (وفاة عزيزين) و(المساء) و(الزنبقة) و(مغيب في البزوغ) و(قبلة عفاف).

وتكثر في شعر هذه الفترة كذلك الأفكار الفلسفية التي تكشف عن ثقافة الشاعر الواسعة وعمق نظرته إلى الحياة، فنجد له آراء في الكون والخلق والحياة والطبيعة

والحب. وذلك في قصائده (الوردتان) و(تبرئة) و(الاقتران) و(العالم الصغير مرآة العالم الكبير) و(الطفل الطاهر والحق الظاهر).

ويتركز في هذه الفترة أيضاً مجهود الشاعر الكبير في نظم القصة الشعرية. لقد أنتج كل قصصه تقريباً في هذه المرحلة من حياته التي سبقت سن الأربعين، والتي انصرف فيها إلى التجديد بكل إمكانياته حسب ما يلائم الأحوال ويتمشى مع العصر وأذواق الناس في ذلك الوقت. ومن ذلك قصصه (فاجعة في هزل) و(إن من البيان لسحرا) و(النجسة) و(شهيد المروءة وشهيدة الغرام) و(وفاء) و(العقاب) و(الوردة والزنبقة) و(فنجان قهوة) و(الجنين الشهيد) و(غرام طفلين).

وإلى جانب ذلك نجد قصائد قصصية أخرى لتصوير البطولة والكفاح وهي قريبة من شعر الملاحم، مثل (فتاة الجبل الأسود) و(الطفلة البويرية) و(حرب غير عادلة ولا متعادلة) وفي كل هذا يبرز فن مطران المعقد التركيب الذي يجمع بين الشعر الملحمي والشعر القصصي والتصويري.

وهناك قصائد تاريخية أخرى يعبر فيها الشاعر عن آرائه وثورته على الظلم والاستبداد وحفزه للهمم المتقاعدة والعزائم الضعيفة. أو يستخرج من حوادثها العبرة، أو يرمز بها إلى بعض حكام عصره، مثل (الأهرام) و(شيخ أثينا) و(السور الكبير في الصين) و(مقتل بزرجمهر). وغير ذلك قصائده عن الحرب الألمانية الفرنسية وعن بطولة نابليون.

أما شعره الوجداني العاطفي فقد كانت هذه الفترة هي مسرحه الكبير. فتظهر عاطفة الحب القوية في قصائد (حكاية عاشقين)، كما يظهر حنينه لوطنه وهيامه بمراتع صباه وذكرياته في قصيدة (وداع وسلام) و(قلعة بعلبك).

وفي هذه الفترة أيضاً يظهر فن مطران في شعر الرثاء، حيث يجعل المرثية ترجمة صادقة لحياة الفقيد في جميع أدوار حياته وصورة حية له في صفاته وأخلاقه ومآثره كما سبق أن بينا. ومن ذلك ما نراه في رثائه للبارودي وإبراهيم اليازجي ومصطفى كامل.

أما شعر المناسبات الشخصية التي لا تخلو من بساطة أو تفاهة في بعض الأحيان فهو كثير في هذه المرحلة أيضًا. ولكننا نلاحظ أن مطران قد حذف كثيرًا منه في الطبعة الثانية للجزء الأول من ديوانه. من ذلك قصائده (في مولد الكريمة الأولى للمرحوم نقولا توما) و(جواب كتاب هزلي) و(الأسرة المباركة) و(إلى السيدة إميلى سرسق) و(إكرام العروس) و(وسام الشفقة) و(إلى الدكتور نقولا بيطار) و(رسالة إلى صديق متهم) و(عيد العمر) و(تحية إكرام لمحنة كبيرة) و(تاريخ لسلسلة المجد...) و(أنشودة) و(تحية الشعر في زفاف جورج خليل) و(ترحيب بعروسين عادا من سفر بعيد) و(تاريخ لمولود) و(عودة ملك، تعزية) و(شعر نشري، رسالة إلى صديق) و(رسالة برقية في زفاف الخواجه ميشيل غزالة) و(تعزية في وفاة محمد الشريعي) و(إلى الشاعر النبيل ميشيل سرسق) و(التهنئات للأكفاء) و(تهنئة بمولود).

هذه كلها قصائد في التهنئة والمداعبة والمراسلة والتعزية والمناسبات الشخصية أثبتتها مطران كما ذكرنا في الطبعة الأولى للجزء الأول من ديوانه وحذفها في الطبعة الثانية. ولكنه أبقى على غيرها من قصائد المناسبات هذه في الطبعة الثانية. مثل قصائده (تهنئة بزفاف نقولا توما) و(في إهداء باقة أزهار) و(تهنئة بزفاف أسعد مطران) و(باقة مائدة) و(تهنئة بزفاف الوجيه عمر سلطان) و(رسالة مفاكهة) و(تهنئة بمولود) وهي غير القصيدة السابقة التي تحمل العنوان نفسه.

وأمثال هذه القصائد الكثيرة تبين مدى صلات مطران الاجتماعية بالناس، فقد كان بطبيعته محبًا لمعاشرة الناس مجاريًا لهم في ميولهم مجاملًا لنزعاتهم، معبرًا عن كل ذلك بمقطوعاته وقصائده. ولهذا اتهمه البعض بأن أدبه هو أدب الحفلات والمناسبات^(١). ورأى البعض الآخر أن هذا الشعر الذي يدور حول حفلات الزواج والولائم والورود وأنواع الحلوى ومداعبات السيدات والأطفال والأصدقاء لا يخلو في حقيقته من تفاهة أو تكلف^(٢) إلا أن هناك من دافعوا عن مطران قائلين إنه كان

(١) راجع الرسالة - السنة السابعة عدد ٣١٢ ص ٧٩٣.

(٢) محاضرات عن خليل مطران - الدكتور محمد مندور - ص ١٠، خليل مطران الرجل والشاعر للسحرتي ص ١٢.

صاحب شعور اجتماعي يتلون بصلاته بالناس، وكان يسترسل مع هذا الشعور فينظم في الأغراض الاجتماعية المختلفة^(١). ويرى الدكتور إسماعيل أدهم أن كل هذا لا يؤدي إلى اتهام مطران في شاعريته، أو في ذوقه الشعري لأنه لم يكن في الواقع يقول الشعر إلا عن وجدان صادق، وقصائده في المناسبات الاجتماعية لا تقوم عنده إلا على فيض الشعور، والرغبة المخلصة في مشاركة الناس في الآلام والأفراح^(٢).

تلك هي الأغراض والموضوعات التي تناولها شعر مطران في المرحلة الأولى من إنتاجه. أما من ناحية الأسلوب، فلعل من أهم نواحي التجديد التي ذهب إليها في هذه الفترة من الناحية التعبيرية هو عمله على إخضاع الألفاظ والتراكيب لتصوير خلجات نفسه ونوازع وجدانه، ولإبراز الفكرة والمعنى اللذين يحفل بهما ويؤثرهما بعنايته.

ولهذا فقد بُعدَ بفنه الشعري وبخاصة في موضوعاته الجديدة وقصائده التصويرية والوجدانية عن الديباجة العربية المألوفة، وعن الأساليب الخطابية التي لا تكون في بعض الأحيان صادقة التعبير عن الإحساس، فلم يكن من همّه البحث عن الألفاظ الرنانة التي تحمل في طياتها الجلبة والضجة والتي تطلب لذاتها، لا لصدق تصويرها للحالة الشعورية أو للحاجة إليها. ولذلك يكاد يخلو شعره في هذه الفترة من الموسيقى اللفظية التي تعجب الأذان دون أن تنفذ إلى أعماق الشعور. وقد استعاض عنها بموسيقى النفس الهادئة الرتيبة التي تتولد من توافد المعاني وتسلسل الأفكار والخواطر وصدق التعبير عن التجارب الشعورية التي حفل بها إنتاجه في هذه المرحلة.

ومن ناحية الصياغة الشعرية أيضًا نجد أن مطران قد تحرر في بعض الأحيان وخاصة في قصصه وأقاصيصه من قيود القافية الواحدة، بل أخذ ينوع فيها تنوعاً وذلك لحاجته لبيان المواقف المتباينة والحالات المختلفة. ولكنه كان في شعر الرثاء والمدح والمناسبات يلتزم نظام القافية الواحدة، لا يمنع التزام ذلك أيضًا في بعض قصائده الوجدانية والتصويرية، وفي غيرها من الأغراض الجديدة التي ألبسها الصياغة التقليدية.

(١) الرسالة - السنة السابعة - عدد ٣١٠ ص ١١٧٦ - ١١٧٧، عدد ٣١١ ص ١٢٢٤ - ١٢٢٦.

(٢) خليل مطران - أدهم ص ٨٣.

وإذا ما تتبعنا مراحل التطور في شعر مطران بعد ذلك، نجد أن نوازع التجديد بدأت تضعف في المرحلة الثانية بعد ظهور الجزء الأول من ديوانه. فقد فترت عنده روح الابتكار والتجديد في الناحية الموضوعية، التي وجه إليها فنه الشعري في المرحلة الأولى كما رأينا. وكلما تقدمت به السن أخذ خياله يضعف وقل شعره القصصي والتصويري، كما تلاشت أو كادت تتلاشى تلك النزعة الرومانسية التي كانت تغلب على الأغراض التي يتناولها. وكذلك فترت العاطفة وخاصة في أواخر حياته، وندر شعره الوجداني الذي يعبر فيه عن ذاتيته وانفعالاته الشعورية وتجاربه الخاصة.

أما ملحمة «نيرون» في الجزء الثالث من الديوان فتعد أكبر عمل فني يذكر له في هذه الفترة الطويلة. وقد نظم تلك الملحمة في عام ١٩٢٤ بعد تشبعه بمعاني شكسبير وأخيلته، وحاول بها خلق فن شعري جديد في الأدب العربي الحديث. ونجد غير ذلك قصائد وجدانية قليلة مثل (الأسد الباكي) و(هل تذكرين) و(أول المشيب) و(عيد الميلاد) و(بنفسجة في عروة) و(غصن من زهر المشمش) وقد وردت في الجزء الثاني. أما الجزء الثالث فيكاد يخلو تمامًا من هذا النوع من الشعر وفي الجزء الأخير نجد قصيدة (زهرة ساهرتني)، وقصيدته التي (يوقع فيها على وتره الأخير لحن للرضى وسكينة النفس)، و(التمثال النصفي).

أما الموضوعات الرومانسية في هذه الفترة فنجد منها نماذج قليلة مثل قصائده (وردة ماتت) و(العزلة في الصحراء خير من العيشة في المدينة) و(المنتحر) و(ليلة سهاد) وقد قيلت في أيم حزينه ترقب النجوم وتتاجيها ببثها، و(وردة بيضاء نبتت في مسفك دماء) و(التاسعة من العقد) و(حكاية وردة) وهي تجمع بين الذاتية والرومانسية ووصف الطبيعة. وقد وردت هذه القصائد في الجزء الثاني.

أما الشعر التصويري فنجد منه قصائد قليلة يمتزج فيها أيضًا العنصر الوجداني والرومانسي والطبيعة. ومن ذلك قصيدته (من غريب إلى عصفورة مغترية) و(فتاة جميلة بئسة) و(انفراج أزمة) و(في الغابة) وهي في الجزء الثاني. ويوجد من ذلك في الجزء الثالث قصيدته (نوع من الجمال) و(الحديقة المرشوشة) وفي الجزء الرابع قصيدته (يوم البرميل أو مرقص البر والبحر).

ومن شعر الطبيعة نجد في الجزء الثاني وصفاً (لمغرب شمس في ريف بمصر) و(شروق شمس في مصر). وفي الجزء الثالث قصائد كثيرة في وصف الطبيعة بلبنان وسوريا كما نجد في الجزء الرابع قصيدة مترجمة في وصف (طلعة الفجر في أثينا) وقصيدة (نظرة فلسفية في المادة الخالدة).

أما القصص الشعرية فقد تركزت كلها في المرحلة الأولى من إنتاجه كما رأينا، ولم ينظم مطران بعد ذلك سوى بعض قصائد صيغت بأسلوب قصصي مثل (الطفلان) وهي في الجزء الثاني، و(اللبن والدم) و(بنت شيخ القبيلة) في الجزء الرابع.

هذه هي القصائد القليلة التي يمكن أن نعتبرها امتداداً لمنهج مطران الذي سلكه في المرحلة الأولى حين ظهر تجديده قوياً واضح المعالم، ولكنها في الواقع لا تعد شيئاً بالنسبة لإنتاجه الضخم الذي ملأ الجزء الثاني والثالث والرابع من ديوانه، والذي دار حول الحوادث السياسية والاجتماعية والمناسبات المختلفة العامة والشخصية وحول المدح والثناء. والواقع أن مطران في هذه الفترة الطويلة التي أنتج فيها هذا الشعر قد أصبح شاعراً جماعياً يعيش في عصره ومجتمعه وحوادثه أكثر مما يعيش في نفسه. وهو في هذا قد اختلف عما كان عليه من قبل. فقد بدأ حياته مجدداً في الشعر الوجداني والتصويري والقصصي وفي شعر الطبيعة.

أما في النصف الثاني من حياته فقد اندمج في عصره على نحو ما بينا في القسم الثاني من الفصل السابق. ولذلك انصرف عن متابعة الروح التجديدية الأولى. ويوضح مطران هذا بعد أن جاوز الستين وهو يؤرخ لمراحل التجديد في شعره وحقيقتها.. فيقول:

«أردت التجديد في الشعر وبذلت فيه ما بذلت من جهد عن عقيدة راسخة في نفسي.. على أنني اضطررت مراعاة للأحوال التي حفّت بها نشأتني ألا أفاجئ الناس بكل ما يجيش بخاطري، وخصوصاً ألا أفاجئهم بالصور التي كنت أؤثرها للتعبير لو كنت طليقاً، فجاريت العتيق بقدر ما وسعه جهدي وتضلعي من الأصول واطلاعي على مخلفات الفصحاء، وتحررت منه - وأنا في الظاهر أتابعه - بنوع خاص من

الوصف والتصوير ومتابعة الغرض. وبهذه الطريقة مهدت للجديد قبولاً في دوائر كانت ضيقة، ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظني، وستستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته، والعلم ومقتضياته، والفن ومستحدثاته. والآن بعد أن علّت سني وطال مدى اختباري أريد التجديد أكثر مما أردته في كل آن. أريده ولا أكيفه، ولكنني أشيم له بوارق تدل على ملامحه الكبرى من وراء مجهودات طائفة تتكاثر يوماً فيوماً^(١).

وهكذا تخلّى مطران عن مواصلة التجديد الذي بدأه، وذلك لأن تيار العصر وحوادث المجتمع قد غلبت على نوازع نفسه، ودفعته مكانته الأدبية التي حصل عليها بين شعراء عصره المبرزين أمثال شوقي وحافظ إلى امتلاك شعر المناسبات لتسجيل أحداث العصر كما فعل زميلاه. وقد أدى هذا إلى النكوص والارتداد في ما أرادته لنفسه من التجديد، فخدمت روح الابتكار الفني. حتى كان شعره ينحصر في السنوات الأخيرة في الرثاء والمدح. وقد ترك مطران المجال مفتوحاً أمام هذه الطائفة من المجددين الذين تخلّى لهم عن نوازعه الأولى وأورثها لتلاميذه، ليقف هو فنه الشعري على المناسبات والأغراض الاتباعية والصياغة التقليدية.

وقد قامت حملة نقدية كبيرة وجهت إلى هذا النوع من الشعر، فقد رأى النقاد أن الشعراء رجعوا بالشعر إلى الجمود والركود والتحجر حين قصروه على المناسبات وجعلوه بعض ما تترين به حفلات التكريم والتأبين، وهذا ما لا يتصل بالشعر في رأيهم. فالشاعر بذلك قد انصرف إلى تملق شعور الجماعة، فهو يرضي سامعيه قبل أن يمر بخاطره إرضاء نفسه^(٢) ويقول الدكتور هيكل «إن شعر المناسبات ضعيف بطبعه لأن الإلهام في الشعر الصحيح داخلي يصدر عن النفس ذاتها ويهتز له كل وجود الشاعر، لأنه الفيض المضيء لدخيلة حياته، ولكل إيمانه ولكل عواطفه وكل وجوده»^(٣).

وقد هاجم الدكتور طه حسين أيضاً هذا الشعر، واتهم شعراء المناسبات بالكسل العقلي والانصراف عن القراءة والدرس والبحث والتفكير، مما أدى إلى جمود الشعر

(١) الهلال م ٤٢ ج ١، ص ١٠ - نوفمبر ١٩٣٣.

(٢) ثورة الأدب - محمد حسين هيكل ص ٥٨، ٦٢.

(٣) المرجع السابق ص ٦٧.

واكتفاء الشعراء بتلبية رغبات الناس وإرضاء أذواق القراء حتى يروج شعرهم، وبذلك لا يمشون في مذهبهم الشعري فلا يرضون أنفسهم. ويقول عن مطران إنه «من الذين يذعنون للقراء فيسيئون إلى أنفسهم وإلى الشعر، ويؤخرون تطور الشعر العربي تأخيرًا عليهم إثمه». ويقول:

«أنا أعرفه من أشد الناس ميلاً إلى القراءة والدرس، ومن أحرصهم على أن يكون شعره مظهرًا لفعله وخياله معًا. وقد قرأت له شعراً أشهد أنني لم أقرأ مثله لشعرائنا الذين يخلبون الناس ببهرج اللفظ وزخرف الأسلوب، ولكنه يحس من قرائه فتوراً، ومن أقرانه إعراضاً وازدراءً وازوراراً، فيجاري أقرانه ويقول من الشعر ما يقولون، فلا يبلغ من الزخرف والبهرج والفتنة الكاذبة ما يبلغون»^(١).

ومهما يكن من أمر فإن تعاليم مطران الأولى هي التي بلورت مذهب الجديد في الشعر، وجعلت منه مدرسة قائمة بذاتها، ثم تفرعت عنها شعب أخرى ذهبت في التجديد مذاهب شتى، وكان مطران هو الذي مهد التمهيد القوي، وقاد الحركة منذ بدئها، وظهرت آثارها في الخطوات التجديدية الأخرى، عملاً بمبدأ التوسع التدريجي والرقى الطبيعي لكل دعوة جديدة.

فإذا كان البارودي قد أحيا للناس ديباجة الشعر وأعاد الصياغة العربية إلى ما كانت عليه في عصور الازدهار الأدبي، وإذا كان شوقي قد جدد في المعاني والأغراض الشعرية وارتفع بفنه إلى مستوى الأدب الجيد بأوسع معانيه، فقد كان لمطران هدف آخر هو نقل الشعر العربي إلى أجواء جديدة وإمداده بفنون وموضوعات لم يعدها والعمل بحرية التعبير والإيمان بالفكر والابتكار، وصيغ كل أولئك بالصيغة الرومانسية الشاملة والروح الإنسانية العامة.

وعلى هذا الأساس نسير في البحث عن نواحي التجديد في شعر مطران، معتبرين تجديده تجديداً بالنسبة لعصره، أي في الفترة التي طلع فيها بمذهبه هذا على الناس.

(١) حافظ وشوقي - طه حسين ص ١٤٨.

الفصل الثالث

الخصائص الرومانسية في شعره

الفصل الثالث

الخصائص الرومانسية في شعره

نشأت الرومانسية في أوروبا نتيجة لعوامل كثيرة: اجتماعية وسياسية واقتصادية وفلسفية وأدبية. أما العامل الاجتماعي فيتمثل في ظهور الطبقة البورجوازية التي زاد عددها وأخذت تطالب بحقوقها من الطبقة الأرستقراطية المتسلطة ، وبدأت الاتجاهات الشعبية تسود وتلعب دورها في الحياة بعد أن كانت مطمورة لا يحس لها وجود. وأما العامل السياسي فيتمثل في الثورة الفرنسية ومبادئ الحرية التي نادى بها، وهدم النظم السياسية السابقة، وما تبع ذلك من الاتجاهات الثورية والأفكار الجديدة التي دارت حول علاقة الأدب بالمجتمع. وأما العامل الاقتصادي فيتمثل في الانقلاب الصناعي الذي حول مجرى الحياة ونقل الناس من الريف إلى المدينة ومن الزراعة إلى الصناعة، فأبعدهم عن الطبيعة وحياة البساطة وجعلهم عبيداً للآلة^(١) وقد تبع هذا النشاط الصناعي نشاط تجاري استلزم إصلاحاً معمارياً وحركة توسع استعماري، وظهر المصنع بالمعنى الحديث^(٢) وكان نتيجة لهذا الانقلاب الصناعي أن ظهرت الفكرة الديمقراطية التي آمنت بها الطبقة المتوسطة، تلك التي أنجبت جماعة المفكرين الأحرار. وأما العامل الفلسفي فيتمثل في هذه التيارات الفلسفية التي مهدت للحساسية والشعور، فقد شغل الفلاسفة والمفكرون في القرن الثامن عشر بدراسة مشكلة الجمال ومقاييسه، فظهرت لهم بحوث في الجمال وفي الذوق الفردي وفي العبقرية، وأصبحت العاطفة إحدى الوسائل الموصلة إلى إدراك الحقيقة مما كان له أثره في تحطيم القواعد الكلاسيكية^(٣). فلم تصبح الرومانسية على ما هي عليه إلا

(١) Augustans and Romantics - H.V.D.Dyson, P,153

(٢) راجع - مقدمة برومبوس طليقاً - لويس عوض ص ١٨.

(٣) الرومانتيكية - الدكتور محمد غنيمي هلال، ص ٢٢.

بعد سريان حالة جديدة في القلب والروح، وهذه الحالة من الحساسية الجديدة هي ثمرة نضج بطيء ساعد على أن يعتق الروح الرومانسية من الروح الكلاسيكية شيئاً فشيئاً^(١).

ولهذا آمن الرومانسيون بالذاتية وبحقوق القلب، وثاروا لذلك على قيود المجتمع التي تحد من هذه الحقوق. وإلى جانب ذلك كان لظهور أدب شكسبير ودراسته في أوروبا والإعجاب الشديد بفنّه وما عرف عنه من عدم التقيد بالقواعد الكلاسيكية أثر كبير في الأدب الرومانسي^(٢) ومما أثر كذلك في الحركة الرومانسية عوامل أخرى مهدت لها في القرن الثامن عشر. من ذلك عامل الأسفار والرحلات الذي أدى إلى الموازنة بين التقاليد والمبادئ وإطلاق العنان للخيال واختلاط الآداب الأوروبية نتيجة لانتقال الأدباء من بلد لآخر، وترجمة الآداب إلى اللغات الأجنبية^(٣) ومنها انتشار الأدب التشاؤمي الذي سمي بشعر القبور والليل والذي سرت فيه الخواطر السوداء والروح البائسة وفكرة الموت والفناء. وقد أدى ذلك إلى الشعور العميق بالأسى واليأس وسيطرة الكآبة والقلق، والضيق بالمجتمع والواقع والتطلع إلى عالم آخر مجهول. وإلى جانب تأثير هذا الأدب كان هناك تأثير آخر حوّل أنظار الرومانسيين عن الأدب اليوناني والروماني القديم الذي كانت تستمد منه الكلاسيكية قواعدها وأصولها، وكان هذا حين عرف الأدب القديم لدول شمال أوروبا وعثر فيه على ملاحم كبيرة ذات خصائص تناسب الروح الرومانسية وكان لها صداها في إذكاء هذا الشعور وإلهاب العواطف وتحبيب العزلة إلى النفوس^(٤).

وقد رأى بعض النقاد الغربيين أن فضل الرومانسية ومجدها هو في «سماحها لتلك العبقريات بواسطة الحرية التي أدخلتها أن تعطي كل ما تستطيع، وأن يظهر كل فرد أساس كيانه وجوهره دون حائل سوى ما يفرضه عليه ذوقه الفردي ودون أن يتشبه بغيره»^(٥).

(١) الرومنطيقية - فان تيجم - ترجمة بهيج شعبان، ص ٤.

(٢) Landmarks in French Literature - L. Strachey, P.214

(٣) A History of Nineteenth Century Literature - G. Saintsbury, p. 452

وراجع - في الأدب والنقد - الدكتور مندور، ص ١١٥.

(٤) A Critical History of English, Poetry, H. Grierson & J. C. Smith, p. 287

وراجع الرومانتيكية - غنيمي هلال، ص ٣١ - ٣٢.

(٥) الرومنطيقية - فان تيجم، ص ٦٣.

ورأى البعض الآخر أن تجديد الرومانسيين في الشعر الذي سرت فيه تلك الروح الجديدة كان بالتعمق في ذواتهم وتحليل أنفسهم، وقد أدى هذا إلى انصرافهم في كثير من الأحيان عن واقع الحياة^(١)

ومما سبق نرى أن الحركة الرومانسية في أوروبا مهدت لها، وأثرت فيها عوامل متنوعة شملت جميع مبادئ الحياة والفكر، وكونت مذهباً أدبياً له خطورته ومكانته. وعلى هذا فإنه لا يكفي أن نجد خاصية من الخصائص الرومانسية في أدب ليصبح صاحبه رومانسي المذهب، فللرومانسية روح عامة توجه مشاعر الأديب وتسيطر على أفكاره وأخيلته، وهي مرتبطة أشد الارتباط بالتاريخ وبالحياة الاجتماعية^(٢)، بل كانت شاملة لجميع أنواع الفنون من رسم وموسيقى ونحت وفلسفة وغير ذلك^(٣)، وإن شئت فقل إنها كانت حالة نفسية استحالَت إلى مذهب أدبي في الشعر والنثر، وهو الذي يهمننا هنا^(٤).

وأما في الأدب العربي الحديث فلم يكن هناك ما يدعو لنشأة مثل هذا المذهب الفني، ولم تنهياً له تلك الأسباب الكثيرة الشاملة لكي يتبلور ويصبح اتجاهًا عامًا له أصول ومقومات كتلك الأسباب التي ذكرناها والتي تضافرت على إنشائه في الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر. ولكن بعض النقاد حاول أن يرجع ظهور الرومانسية في الأدب العربي إلى عوامل تشبه تلك العوامل التي أدت إلى ظهورها في أوروبا. يقول أنطون كرم: «يخيل إلي أن الأسباب التي دعت إلى «داء العصر» بعد اندحار نابليون لشبيهة بالتي زينت للمصريين واللبنانيين هذا الأدب، وذلك بعد فشل الدستور عام ١٩٠٨ وبعد آلام الحرب الكبرى، وقد تصاعدت من التراب رائحة الموت والفناء في الشرق»^(٥).

ويرى بعض الباحثين أن اتجاه الأدب المصري إلى الوجهة الرومانسية كان من أثر الثورة المصرية^(٦). ولكن النزعة الرومانسية ظهرت في الأدب العربي بمصر قبل الثورة

(١) The Romantic Imagination - Dr. C. M. Bowra. p. 284

(٢) الرومانتيكية - غنيمي هلال - المقدمة.

(٣) The Romantic - G. Grierson, P.8

(٤) محاضرات في الأدب ومذاهبه - مندور، ص ٤١.

(٥) أنطون غطاس كرم - الرمزية والأدب العربي الحديث، ص ١٣٨.

(٦) دكتور ماهر حسن فهمي، تطور الشعر العربي الحديث في مصر، ص ١٨٨.

المصرية بكثير، ودليلنا على ذلك ما رأيناه من خصائصها في شعر مطران المبكر والذي يرجع إلى عام ١٨٩٤ وما بعده، وديوان مطران الأول الذي ظهر في عام ١٩٠٨ واحتوى على شعر هذه الفترة الطويلة تتركز فيه هذه النزعة الرومانسية التي بدأت تخف وتتلأشى في إنتاجه بعد ذلك، أما إذا اعتبر البعض أن شعر مطران ليس مما يسمى بالأدب المصري، فلعل هذه النزعة الرومانسية ظهرت في شعر غيره من الأدباء قبل عام ١٩١٩ كما جاء في شعر شكري والعقاد والمازني وأبي شادي وفي نثر المنفلوطي وغيرهم. ولقد وجد الدكتور إبراهيم سلامة وهو يقارن بين الثورة الفرنسية وأثرها على الأدب الأوروبي والثورة المصرية وأثرها على الأدب العربي أن الأولى أنتجت الحركة الرومانسية التي قضت على قيود الكلاسيكية وتقاليدها، في حين أن الثانية لم تخلق حركة أدبية، ولم تقض على القيود الكلاسيكية بل أحييت الأدب القديم الذي تمسك به المحافظون^(١). أما الحركة التي ظهرت في الأدب العربي الحديث والتي كان من أهدافها الثورة على قواعد الأدب القديم وتقاليده فقد تمثلت في المهجر وأدبائه الذين لم يتأثروا بالثورة المصرية في قليل أو كثير، وكانت الروح الرومانسية من أهم المظاهر البارزة في أدبهم، كما كانت صاحبة الأثر على شعراء الشباب في البلاد العربية.

والواقع أن حركات التجديد التي نشأت في الأدب العربي الحديث إنما كانت تستمد وحيها من الآداب الأجنبية والثقافات الغربية التي وجدت رواجًا كبيرًا في الشرق العربي، وتركت آثارها القوية في أدبائه، وكانت مذاهب هذا الأدب الغربي هي الموجه الرئيسي للأدب المعاصر^(٢) ولهذا فظهور خصائص هذه المذاهب من رومانسية ورمزية وواقعية وغيرها إنما هو النتيجة الأولى للتأثر والإعجاب والتقليد لكل ما يأتي عن الغرب من مذاهب في الأدب والشعر مما قد يناسب الذوق العربي وما لا يناسبه. إلا أن بعض الشعراء المعاصرين - وفي مقدمتهم مطران - وجدت الرومانسية عندهم استعدادًا خاصًا لتقبلها، فقد وافقت أمزجهم ولاقت هوى من نفوسهم نتيجة لظروف

(١) دكتور إبراهيم سلامة - تيارات أدبية بين الشرق والغرب - ص ٣٠٧.

(٢) راجع الدكتور محمد مندور - محاضرات في الأدب ومذاهبه، ص ١ - ٢.

حياتهم وتجاربهم، فجاء بعض شعرهم وقد برزت فيه الخصائص الرومانسية التي قد تقربه من رومانسية الغربيين، وترتفع به إلى مستواها الفني في بعض الأحيان.

هذا وقد كان التجديد عند هذه الطائفة من الشعراء قائماً على أساس تناول الموضوعات الرومانسية، والخروج على الروح التقليدية العامة في الشعر العربي. والتحرر من قيود الصياغة القديمة، فاستمدوا من مقومات المذهب الرومانسي الظواهر الجديدة في شعرهم، وخاصة في ما يتعلق بالنواحي الذاتية والوجدانية وما يتصل بشعر الطبيعة، وسرت في قصائدهم تلك النغمات الحزينة وروح الكآبة واليأس، وعبروا على الآلام والمآسي مثلما فعل الشعراء الغربيون الذين تأثروا بهم وقلدوهم.

ولقد بيّنا في الفصل السابق نواحي هذا التأثير في شعر مطران، وعرضنا لبعض الشعراء الفرنسيين أمثال «لامرتين» و«هيجو» و«موسيه» و«دي فيني» وهم من أئمة الرومانسية الفرنسية الذين أخذ مطران عنهم وتأثر بهم. وسنحاول في هذا الفصل أن نتبع الخصائص الرومانسية العامة في شعره، تلك التي كان بعضها نابغاً من نفسه، وكان بعضها الآخر تقليداً لهؤلاء الشعراء الفرنسيين.

بدأت النزعة الرومانسية في شعر مطران منذ إنتاجه المبكر، وظهرت خصائصها في قصائده الأولى من ناحية الموضوعات والأغراض والأخيلة والمعالي والعواطف. وسيطرت على مزاجه مشاعر الحزن والكآبة، وروح الاستجابة للمآسي، وغلبة الألم واليأس في أكثر الأحيان، وهي المشاعر نفسها التي سيطرت على شعراء هذا المذهب جميعاً وطبعت حياتهم وشعرهم بما سماه النقاد «مرض العصر».

وكان اندفاع مطران وراء هذا التيار كما ذكرنا نتيجة لتأثره بما قرأ وتقليده لأدب من أعجب بهم، وإن كان قد وجد لذلك صدًى في نفسه وطبيعته التي تهتز لعنصر المأساة، وتميل إلى الحزن والتشاؤم لما لاقاه في حياته الأولى من ظلم وغربة وقلق، فقد هجر وطنه الأول منذ مقتبل العمر، وماتت حبيبته الأولى وهي في ريعان صباها.

يطالعا مطران في قصائده التي ترجع إلى عام ١٨٩٤ بهذه النزعات الرومانسية. ففي قصيدته (في تشييع جنازة) يبكي ذلك الشاب الذي انتحر بسبب غرامه، فحين عرف

الشاعر خبره شيعه مع المشيعين على غير معرفة سابقة به، ويظهر تشاؤمه وتفضيله الموت والحث عليه ونظرته السوداء إلى الحياة، فالسابقون إلى الموت هم في رأيه الشجعان:

فالشُّجاعُ الذي مَضَى
قَبْلَنَا يَحْمِلُ اللَّوَا
والجـريءُ الذي اقتَفَى
والبطيئُ الذي نَوَى^(١)

والشاعر يعطف على هذا الشاب المنتحر بسبب الحب، ويعتبره شهيداً، ولعله ضحية من ضحايا المجتمع، وهنا يعبر الشاعر عن مزاجه المرهف وإحساسه الرقيق، فهو مثل هذا الشهيد، ولذا فقد اعتبره من أهله، وشارك في جنازته:

فَدَفَنَّا بَرْدَ الْـ
غَيْثُ قَبْرًا بِهِ ثَوَى
مَنْ قَضَى هَكَذَا شـ
هَيْدًا فَمَنْ أَهْلِنَا هَوَا^(٢)

ومن أمثلة هذه القصائد التي تمثل النزعة الرومانسية كذلك قصيدة (المنتحر) وهي عن فتى سري في اقتبال الشباب لم يتحمل صدَّ عذراء أحبها، وكانت خطيبته، فألقى بنفسه في النيل، والشاعر يبدي العطف على المنتحر، ويلتمس العذر له:

لَهْفِي عَلَيْهِ يَوْمَ جَاشَ الْأَسَى
بِهِ وَفَاضَ الْحَزَنُ عَنْ حَدِّهِ^(٣)

ويتحدث الشاعر عن اليأس الذي ألم به ثم يمضي في تصوير اليأس واليأس تصويراً صادقاً:

بَاغَتْهُ الْيَأْسُ وَأَيُّ امْرِئٍ
يَقْدِرُ فِي حَالٍ عَلَى رَدِّهِ

(١) ج ١، ص ٢٠

(٢) ج ١، ص ٢٠

(٣) ج ٢، ص ٥٧

والْيَأْسُ إِنْ فَاجَأَ ذَا مِرَّةٍ
دَوَّخَ ذَا الْمِرَّةِ عَنْ قَضْدِهِ
فَالْمَبْتَلَى فِي حُلْمٍ مُوْهِنٍ
مُوْهِ يَكِلُ الْعِزْمَ عَنْ صَدِّهِ
حُلْمٍ هَلَامِيٍّ اللَّظَى فَاجِعٍ
يَبْلُغُ مِنْهُ مِنْتَهَى جَهْدِهِ^(١)

وكان الشاعر هنا يوافق المنتحر على فعلته، فينظر إليه نظرة رومانسية ويذم
الدهر الخئون ويبالغ في العطف عليه حتى ليعتبره حكيمًا، فאלله قد قدر له كل ذلك:

هَوَى أَبَى دَارَ التَّنَاهِي لَهُ
دَارًا فَرَقَّاهُ إِلَى خُلْدِهِ
بُنْتُ حَكِيمًا فَاسْتَرْخَ نَاسِيًا
مَا نَلْتُ مِنْ خَيْرٍ وَمِنْ ضِدِّهِ
وَاللَّهُ رَاعِيكَ أَلَيْسَ الَّذِي
جَاعَكَ فِي الْحَالَيْنِ مِنْ عِنْدِهِ^(٢)

والعطف على ضحايا المجتمع كثير في شعر الرومانسيين، وقد مرّت بنا نماذج
من ذلك في الفصل السابق. ونرى مطران في قصته (الجنين الشهيد) وهو يغتفر
للفتاة خطيئتها ويعطف عليها قائلاً إن مصائبها قد برأتها من زلتها فطهرتها الدموع:

مَصَائِبُهَا بَرَّأْنَهَا مِنْ خَطَائِهَا
وَحَرَّرْنَهَا مِنْ خُبْنِهَا وَرِيَاءِهَا
عَفَا رَبُّهَا عَنْهَا لَصَدَقَ وَلَائِهَا
وَأَخْلَصَ حَرَقُهَا بِنَارِ شَقَائِهَا
وَطَهَّرَهَا غُسْلًا بِمِدْمَعِهَا الْجَزْلِ^(٣)

(١) ج ٢، ص ٥٨.

(٢) ج ٢، ص ٦٠ - ٦١.

(٣) ج ١، ص ٢٤١.

هذا وقصص مطران الشعرية لا تخلو من تصوير المآسي التي تنتهي بالانتحار. ففي قصة «العقاب» يحلل انفعالات اليأس والألم التي انتابت ذلك الفتى الذي أهملته حبيبته وسمحت لنفسها بالتهتك في قصر من قصور الأغنياء متكررة لعواطفه. ولقد يئس الفتى وضاع رجاؤه فيها، وأخذ الأسى منه كل مأخذ، ويصوره لنا الشاعر وهو يسير في الحديقة غاضباً واجماً ثم باكياً حزيناً لا يرى الماء السائغ أمامه إلا علقماً ويبقى على هذه الحال يروح ويغدو بين تيارات من عواطفه المضطربة، وقد تمنى لو كان فقيراً معدماً، أو عاملاً كادحاً، أو شيخاً محدباً. إذاً لكان أطيّب عيشاً وأهدأ بالاً. ولكنه وهو على هذه الحال التي لم ينفعه فيها جاه ولا فطنة ولا علم، يرى أن موته محتم، وواجب لا بد أن يؤديه، ثم يعود فيتردد حين يتذكر الجبن، ولكن فكرة الموت تسيطر عليه، ويتلمس الدليل على ما صمم أن يقوم به، فالضيم لا يتقى إلا بالموت، والإناء إذا اشتد الغلي فيه فماذا عليه لو كسر، والحمال إن رزح بحمله فهل يبقيه على عواقبه ليطيع اللائمين؟ وهنا تصل الانفعالات إلى نهايتها، حيث يورى الفتى الزناد في قلبه ويسقط متخبطاً في دمه، وكأن لم يكن علم ولا نهى، وكأن لم يكن حب ولا يأس:

فلما انتهى أَوْرَى الزَّنادَ مُسَدِّداً
إلى قلبه فانحطَّ يَخْبِطُ بالدِّمَا
كأنَّ بناءً راسخاً في مكانه
هوى بشهابٍ مُخْرِقٍ وتَهْدِماً^(١)

وهكذا انتهت حياة هذه الشخصية الرومانسية على هذا الشكل بعد أن ضاقت ذرعاً بالحياة وراحت تبحث عن الراحة في عالم الخلود. وأمثال هذه الشخصيات كثيرة في أدب الرومانسية، ولعل أشهرها (آلام فترتر) لـ «جوته» الذي قضى من أجل الحب، و(شاترتون) لـ «ألفريد دي فيني» و(هرناني) لـ «هيجو».

هذا وإذا لم ينتحر البطل الرومانسي في القصص الرومانسية فإنه غالباً ما ينتهي بالموت العاجل بعد أن يقع فريسة في خضم انفعالات الألم واليأس والفشل في الحصول على السعادة الكاملة في هذه الحياة. ونجد ذلك عند مطران في قصته «وفاء» التي يروي فيها حكاية هذا الفتى الذي دفعه مزاجه وحبه وعواطفه الرومانسية

(١) ج ١، ص ١١٧.

إلى الوقوع في هذه المأساة التي تمثلت في موته بعد موت حبيبته كما نجد ذلك أيضاً في قصته «الطفلان» وفي غيرها، بل إننا نجد الرومانسي يتمنى الموت وهو في أسعد لحظات حياته، لأنه يشعر بأن هذه السعادة لا تدوم، فسرعان ما تغلب عليه روح التشاؤم والكآبة فتحوّله عن مرحلة وتنقل عليه الحياة. ونرى مطران في كثير من قصائده وقد اهتزت عواطفه لهذه الفواجع التي تعقب السعادة القصيرة العابرة. ففي قصيدته (زفاف أم جنازة) يستجيب لهذه الفاجعة يصورها^(١)، فهذه جنازة جعلت على كل موكب زفاف لفتاة قضت في ريعان شبابها قبل أن تزف لصاحبها، فتظهر روح المأساة وفكرة الموت أقرب إلى نفسه وفكره:

عَزِيزُ غُرُوبِ الْبُحْرِ فِي بُحْرَةِ الْعُمُرِ
كَغَيْبَةِ شَمْسِ الْأَفْقِ فِي طُلُوعِ الْفَجْرِ
خَطِيبَةُ شَهْرِ سَابِقِ الْمَوْتِ بَعْلَهَا
إِلَيْهَا فَأَغْوَاهَا وَلَكِنْ عَلَى طَهْرٍ^(٢)

ونلمس تأثره وألمه العميق في المقابلة بين الزفاف والجنازة، وفي تصويره لآلام الأم التي أفقدتها صوابها:

عَرَاهَا خَبَالٌ فَهِيَ تَرْقُصُ تَرْحَةً
وَتَنْشُدُ أَصْوَاتَ السُّرُورِ وَلَا تَدْرِي^(٣)

ثم يهدأ فكره ويسيطر على انفعاله ويفلسف فكرة الزفاف حتى تكاد تقرب عند من الجنازة:

أَعِدُّوْا لَهَا ثَوْبَ الزَّفَافِ مُرْصَعًا
وَصُوغُوا لَهَا الْحَلِيَّ الثَّمِينِ مِنَ الدُّرِّ
وَلَا تَنْكِرُوا هَذَا السُّكُونِ بِنَوْمِهَا
أَلَيْسَ كَذَا نَوْمُ الْمُحْصَنَةِ الْبُحْرِي^(٤)

(١) راجع كذلك قصيدة (فاجعة في هزل) في الجزء الأول من الديوان، ص ٢٥.

(٢) ج١، ص ٣١.

(٣) ج١، ص ٣١.

(٤) ج١، ص ٣٢.

ولكنه لا يخفي لوعته وبكائه، فهو الرومانسي المكتئب الذي يواسي الناس في أحزانه، ويكي لبلواهم ويعطف عليهم من قسوة الحياة.

بَكَيْتُكَ لَا أَنِّي عَرَفْتُكَ إِنَّمَا
لِخَطْبِكَ هَذَا كُلُّ نَاضِبَةٍ تَجْرِي^(١)

والياس من الحياة لا ينقذ من شقائه إلا الموت الذي يتردد كثيراً في شعر مطران على نحو ما رأينا عند «موسيه» وغيره من الرومانسيين، يقول:

القَبْرُ أَفْضَلُ لِلْفَتَى مِنْ مَضْجَعٍ
فِيهِ يُقَلَّبُ مُوجِعًا تَقْلِيْبًا
وَجَلَامِدُ الْأَرْوَاسِ أَهْوَنُ مَحْمَلًا
مَنْ أَنْ يُحْمَلَ مِثْلَهُنَّ كُرُوبًا^(٢)

ويقول مفضلاً هجر الحياة:

وَسَرَّكَ هَجْرُهَا مِمَّا تَجَنَّتُ
وَقَدْ قَمِنَ الرَّدَى أَنْ يُسْتَطَابَا^(٣)

وفلسف فكرة الموت والفناء فلسفة قريبة من تشاوم أبي العلاء، فيقول:

هَلِ الْمَرْءُ مَرْجُوءٌ عَلَى كُلِّ حَالَةٍ
لَطَوَّلَ بَقَاءٍ وَاللَّيَالِي كَوَافِلُهُ
فَإِنْ كَانَ طِفْلاً فَهُوَ مِنْذُ وِلَادِهِ
رَهِيْنُ الْمَنَايَا وَالرِّزَايَا قَوَابِلُهُ
وَإِنْ كَانَ شَيْخًا فَهُوَ قَدْ شَدَّ رَأْسَهُ
إِلَى الْأَرْضِ مِنْ عَجَزٍ وَنَاءَتْ كَوَاهِلُهُ^(٤)

بل نراه في قصيدته (الوداع) حين يصف الليل وهو في البحر ساعة الوداع فيشبه الليلة بالجارية، ويصور الفلك في البحر في مثل هذا الليل كأنها في جنازة

(١) ج١، ص ٣٢.

(٢) ج١، ص ٨٠.

(٣) ج١، ص ٩٤.

(٤) ج١، ص ٨٢.

وذلك بالرغم من مشهد الأضواء الساطعة على الماء، مما يكشف عن مزاج الشاعر التشاؤمي الذي لا يستطيع نسيان الموت لحظة:

كأنَّها في سَعَةِ الفضاءِ
جَنَازَةٌ لَمَيَّتِ الأحياءِ
بمَشهدٍ من عَالَمِ الأضواءِ
في مُتَراءى البَحْرِ والسَّماءِ^(١)

وكان الأجدر بالشاعر أن يبعد عن تصور الجنازة في مثل هذا الموقف، خاصة وهو في عالم من الأضواء المنيرة بحرًا وسماء، ثم إنه الآن في البحر، نرى من هم هؤلاء الموتى الذين ينقلهم الشاعر في هذه الفلك كأنه أعد لهم قبورًا على الصخور أو في أعماق البحر؟ هذا والوصف الذي سبق ذلك لم يكن يمهد لهذه الصور التشاؤمية ولهذا الحداد الأسود، بل على العكس فقد جعل الفلك خافقة بالرجاء وتبتسم في ثغور الماء وطريقها مرآة تطل عليها الشهب الساطعة:

جَرَّتِ الفُلكُ على الدُّمَاءِ
خافقة الفؤادِ بالرجاءِ
خفيفة كالظلِّ في الإسراءِ
تُبْدي افتراءً في ثُغورِ الماءِ^(٢)

وكل هذا لا يمهد لصورة الجنازة وليس فيه ما يدعو لفكرة الموت، فالشاعر غير موفق في تصويره، ولا عذر له في هذا الخلط، وكأنه هنا صاحب مزاج متقلب سريع التقل من السرور إلى الكآبة، إلا إذا اعتبرنا كونه في ساعة وداع.. عذرًا.

وفي قصيدة (الحمامتان) ينطلق الشاعر مع الأخيلة الرومانسية ليشبع بها انفعالاته وتجربته الشعورية، فتخرج عن نطاق ذاته ليبحت عما يلائم خوالجها في الطبيعة الخارجية التي يلوّنها بإحساسه. فبعد أن يتحدث عن حالته النفسية مبينًا سبب آلامه:

(١) ج١، ص ٩٦

(٢) ج١، ص ٩٥

يا مَنْ أضاءوا ودادي
 رُدُّوا عَلَيَّ فُوادي
 أَشْكُو إِلَى اللَّهِ سُقْمِي
 فِي بُعْدِكُمْ وَسُهْـلِي^(١)
 يلجأ إلى الليل الصامت حوله لائثاً بظلمته واصلاً بينه وبين نفسه:
 وليلةٍ بِسَتْ فِيهَا
 وَقَدْ جَفَانِي رُقَادِي

وهنا يعثر على ضالته، فما هي ذي حمامة مرتاعة لأليفها الذي لم يأت في
 الميعاد، فتهيم حائرة:

راعتُ حَشَايَ بِنَـوُحٍ
 حَمَامَةً فِي ارْتِيَادِ
 وَاللَّيْلِ دَاجٍ كَثِيفٍ
 كَأَنَّهُ فِي جَدَادٍ

وهكذا تجتمع الهموم وتتصاحب، هموم الشاعر الدفينة في ذاته، لتختلط وتمتزج بهموم
 هذه الحمامة في ذلك الليل الكئيب الذي تتأقلت نسماته السوداء بزفرات هؤلاء الساهرين،
 وهنا يطلق الشاعر ذاته الرومانسية مع هذه الحمامة التي شاركته تجربته الشعورية:

ظَلُمْتُ إِلَى الْمَوْتِ رَيًّا
 مِنَ الْأَسَى وَالْبِعَادِ

وحين تسمع الحمامة صوت أليفها تحاول أن تصل إليه، ولكن الموت يمنعها،
 فتودعه بنوح مفتت الأكباد، وحتى الحمامة لم يتركها مطران تنعم بنهاية مرضية، فجلب
 لها الموت وهي على وشك اللقاء بأليفها، ولعله رحمها حين جعلها تموت بعد أن سعت
 صوته. ونحن إذا تساءلنا: ما الداعي هنا لموت الحمامة في هذه الصورة؟ لوجدنا أنه
 أبعد من أن يكون مجرد استعطاف لصاحبه التي يكتب لها، إذ إنه يعبر بهذا عن روح
 التشاؤم والمأساة الكامنة في نفسه. فهو يبحث عن الموت في جميع ظواهر الطبيعة،
 في النبات كموت الزهرة وذبولها، وفي الطيور كما ماتت هذه الحمامة، وفي الحيوان
 كما مات الذئب الذي صورته في قصته. أما الإنسان فقد مات كثيراً في شعر مطران،

(١) ج١، ص ٧٣

مات المحبون جميعاً ومات الكثير من شخصيات قصصه موتاً مفاجئاً أقرب ما يكون من المأساة، كما حدث في مسرحيات شكسبير التراجيدية وفي كثير من شعر الرومانسيين. يقول «لامرتين» في قصيدته «الخريف l'automne» معبراً عن روح الحداد وفكرة الموت متتبعاً صور ذلك في الطبيعة الحزينة:

«سلام أيها الغاب المتوج ببقية من الخضرة، وقد اصفرت منك الأوراق وذبلت فتناثرت على العشب. سلام أيتها الأيام الأخيرة من دولة الجمال والهناء! وإني ليروقني النظر إلى حداد الطبيعة على محاسنها التي انقضت وفاتت؛ إذ أجمع ما تجرعه من الألم. وبودي لو أنظر النظرة الأخيرة لشمس باهتة تكاد أشعتها الضئيلة تنير ما تحت قدمي من ظلمة الغاب، وفي هذه الأيام من الخريف التي تحتضر فيها الطبيعة أجد في في نظراتها التي يغشاها الموت ارتياحاً وابتهاجاً. وإن هذا لوداع من حبيب وابتسامة أخيرة من شفتين اقترب منهما دبيب الموت ليطبقةما إطباقاً لا انفتاح بعده.. وحينما تسقط الزهرة ترد طيبتها إلى الصبا وحياتها إلى الشمس، وتودع الدنيا بين يديهما، بينما أموت، وروحي وهي في النزع الأخير يسمع لها نغم شجي، تذرف له العيون وتخفق منه القلوب منه القلوب»^(١).

وهكذا تشيع معاني الموت والفناء في شعر الرومانسيين. وقد اتسع مجال ذلك عن مطران ولم يعد مقصوراً على مجرد التقليد لهم خاصة بعد موت صاحبه، فكانت صدمة لآماله ومصدراً أصيلاً في نفسه لأحزانه وآلامه. ونراه في قصيدة (روعة نبأ) من قصة عاشقين وقد تملكته شجنات من عواطف اليأس والألم والحزن والكآبة والتشاؤم والقلق، ويعبر مطران عنها في ذلك الحوار بينه وبين صديقه الذي أنبأه بالمرض العضال الذي انتاب صاحبه. وهنا تسيطر فكرة الموت على ذهن الشاعر، فيتمناه ويرحب به من أعماق وجدانه، وفاء لحبه ومشاركة لصاحبه إذا دعا الأمر ذلك:

لئن كان موتٌ في مُقْبَلٍ نَغْرَها
سَأَرْشُفُهُ مِنْها شَهِياً مُطِيباً
خُلِقْنَا لِكِي نَحْيَا وَنَقْضِي فِي الْهَوَى
أَلَيْفَيْنِ يَأْبَى الْحُبُّ أَنْ نَتَشَعَّبَا

(١) بلاغة الغرب - ترجمة محمد كامل حجاج، ج ١، ص ٣٦.

فإن ساءنا دهرٌ أثيمٌ بفرقةٍ
فَزَعْنَا إلى قبرٍ رحيمٍ فقرباً
وأحبب بهذا الوصل بعد انفصالنا
ويا موت أنت المستغاث فمرحباً^(١)

مطران هنا يكره الحياة ولا يرى ما يستوجب صلته بها ما دامت لا تحقق له
أمله في السعادة، وسيكون طعم الموت عنده شهياً مطيباً، وسيكون القبر رحيماً .. كما
سيكون اللقاء الأبدي بمن يفقدها في دنيا الزوال.

وحين تموت حبيبته تتملك الشاعر الأوهام والهواجس التي تجعله يتصور نفسه
مصائباً بالداء الذي ماتت هي به . فيقول من قصيدة (إلى حبيب ميت من مائت بدائه)
حيث يتمنى الموت ويرى البقاء بعدها تنكراً للوفاء:

فَقَدْتُكَ بِالدَّاءِ الَّذِي هُوَ قَاتِلِي
فإن ساءنا بالفصل أسعد بالوصل
كَأَنِّي مِنْ قَبْلِ بَلَوْتُ عَذَابَهُ
وَأَنْتِ الَّتِي عَايَنْتِهِ بِكَ مِنْ قَبْلِ^(٢)

ويناجي الشاعر صاحبتة دفينة القبر بلهجة معبرة عن الأسى العميق:

ويا شمسَ قبرٍ صار مطلعَ نورِها
ومغربَ ضُبُحٍ قد تحجَّبَ بالرَّمْلِ
عليك سلامُ العاشقِ المدنفِ الذي
يسيرُ إلى قلبِ الحبيبِ على مَهْلٍ

فهو في طريقة إلى هذا القبر الذي تسطع منه تلك الشمس التي دفنت، ولا
يزال نورها يطلع من القبر، وهذا الصبح الذي تحجَّب في التراث ولكن يومه لا يزال
موشحاً بأضواء الغروب، تلك الأضواء التي تجذب الشاعر إلى قلب حبيبته الدفين.

(١) ج ١، ص ٢٠٧

(٢) ج ١، ص ٢١٣.

وهكذا يشارك مطران الرومانسيين في تمني الموت واستدعائه. وقد حاول بعض النقاد أن يدافع عن هذه الظاهرة في شعرهم، يقول: «لم يكن تمني الموت ضعفاً يسوقه الخوف من خوض غمار الحياة، بل كان فيضاً من الحيوية التي تدفع بأصحابها إلى الانطلاق في عالم مثالي لا يلبثون معه أن يكرهوا ما حولهم من عالم الناس ويضيقون به، فيرون أن الحياة كما يفهمها غيرهم لا تساوي شيئاً، فيفزعون إلى طلب الراحة من جهاد مؤس. ولكنه جهاد في سبيل آمال فسيحة الرحاب، تدفع بذوي العواطف إلى بذل الجهد وإلى الاستجابة لأنبل الدوافع. وهذا ما يفرق بين تمني الموت على لسان العاجزين القاعدين، وبين التطلع إلى الخلود في خواطر المجاهدين من الرومانسيين»^(١).

ولقد عرفنا ما كان من أمر مطران نفسه حين فكر في الانتحار عام ١٩١٢ بعد تلك الصدمة الكبيرة التي ألمت به في الخسارة المالية وإفلاسه، ولم يمنعه من ذلك إلا استشفاه بذكرى حبه ذلك الذي كان يبعث الألم في قلبه، ويشفيه من الألم في الوقت نفسه، وكان دائم التحليل لهذه العواطف المتزاحمة من الحسرة والأسى فيصف إحساسه ويصور ألمه العميق، يقول:

لَمْ أَخْلُ أَنْ السَّمَوَاتِ الْعُلَى
مُصْحَفٌ يُنْذِرُنَا بِالْحَسَرَاتِ
لَمْ أَخْلُ أَنْ لِبُؤْسِي آيَةٌ
نُقِطْتُ مِنْكَ بِتِلْكَ الْعَبَرَاتِ
ذَاكَ مَا عَلَّمَنِي بَعْدَ الْغُرُورِ
حُزْنَ قَلْبِي وَالْأَسَى نَارًا وَنُورًا^(٢)

ونجد في كثير من قصائده في (حكاية عاشقين) تعبيراً عن الألم الرومانسي الذي كان يمتلك نفسه في بعض الأحيان، وهو يكاد يشبه مرض العصر الذي ألم بالشعراء الغربيين في عهد الرومانسية، فنرى مطران وقد وجد في آلام الحب لذة ومتعة، كما كانوا يفعلون، وقد أخذ الأسى يعاوده من حين لآخر، وكلما عاوده اشتد به الحنين إلى الحب، ولم يجد بداً من أن يطلق نفسه في رحاب الطبيعة كما فعل «لامرتين» في النص السابق، ولكنه سيظل محروماً من النعيم طالما كان بعيداً عن حبيبته:

(١) الرومانتيكية - غنيمي هلال - ص ٣٩.

(٢) ج ٢، ص ١٨٥.

وبى هوى في حشى سقيم
يألذه وهو يقتله
كالنور يفتّر للنسيم
من حوله وهو يشعله
هنا هنا عالم النعيم
نعم ولكن بي وجيبا
ما للأسى المقعد المقيم
عاودني غوده المذيبا^(١)

وقد لا يرى الشاعر سبيلاً إلى الشفاء من هذه الآلام، حيث تتراكم عليه عواطف
الأسى والحزن، يقول من قصيدته (دمعة):

ما بال قلبي أسفا
كافا بإفلاق الضلوع
فكان جنبي مهده
وكأنه عان ضجيع
يبغي الشفاء مع الولو
ع ولا شفاء مع الولوع^(٢)

ولكنه يعود مرة أخرى فيعبر عن متعته بهذا الألم، فقد وجد في ألم الحب لذة
كبرى، فتصبح أمنيته أن يبقى الألم حتى تدوم هذه اللذة رغم السقام والعذاب. ولقد
ذكرنا في الفصل السابق أمثلة لذلك للشعراء الرومانسيين وخاصة «موسيه» يقول
مطران في قصيدته (الأثر الباقي):

أسفي على حب برى
هذا الفؤاد المستهام
فعذابه عذب ونا
رأساه برؤ في سلام

(١) ج ١، ص ٢٠٣، ٢٠٤ - ٢٠٥.

(٢) ج ١، ص ٢٢١.

أَسْفِي عَلَى جُرْحِي الْقَدِيمِ
 وَلَيْتَ ذَاكَ الْجُرْحَ دَامَ
 فَلَقَدْ شَفَيْتُ وَمُنِّيَّتِي
 لَوْ ظَلَّ قَلْبِي وَهُوَ دَامَ
 لَا كَانَ لِي هَذَا الشُّفَا
 ءُ وَحَبُّذَا ذَاكَ السَّقَامُ^(١)

ولقد كان مطران دائم التطلع إلى قصة حبه ليعود إلى ذكرها كلما وجد إلى ذلك سبيلا، وتدفعه نحو الخواطر القديمة عاطفته الرومانسية تلك التي كانت تجذبه إلى الماضي ليعيش فيه. وقد عرضنا في الفصل السابق لتأثر مطران في هذه الناحية بغيره من الرومانسيين، ووجدنا ظاهرة الحنين إلى الحب القديم واضحة في شعر «هيجو» على نحو ما جاء في قصيدته (ألم الذكرى). وهذه الظاهرة هي التي كانت تدفع مطران إلى رعاية هذا الحب وكل ما يتصل به من بعيد أو قريب، فيحتفظ بكل الأسباب التي تثير في نفسه الذكريات القديمة، ويجد الشاعر ضالته حين تتجدد الأحزان والأشجان. وفي قصيدته «تذكار» نراه وقد احتفظ بوردة حبيبته، من أجل ذكرها:

بِرُوحِي أَفْدِي وَرْدَةً قَدْ حَفَظْتُهَا
 لِذِكْرِكَ أَسْقِيهَا الدُّمُوعَ جَرَارًا
 أَقْبَلُهَا فِي كُلِّ يَوْمٍ تَشْوُوقًا
 لِمَنْ نَسَجَتْهَا لِلْغَرَامِ شَعَارًا
 وَأُخِي بِهَا أَثَارَ حَبِّكَ شَاكِيًا
 وَأَسْمَعُ نَجْوَاهَا دُجَى وَنَهَارًا^(٢)

ولا غرو فقد كان «وردز ورث» الشاعر الرومانسي يقول: «إن مجرد زهرة لكفيلة بأن توحى من الأفكار ما يستدرف الدموع»^(٣).

(١) ج ١، ص ٢١٧.

(٢) ج ١، ص ١٩٩.

(٣) Oxford Lectures on poetry. A. C Bradley. P.102

فهذا الحب وتلك الآلام لم تكن لتنتهي عند ذلك الحد . وما كانت لتنتهي عند أولئك الذي تأثر بهم مطران . ففي قصيدة (البحيرة) لـ «لامرتين» نرى الشاعر يشقى ويتعذب بعد أن أبى عليه القدر لقاء حبيبته بعد عام من اللقاء عند شاطئ البحيرة، فقد ماتت قبيل انتهاء العام .

ومثل ذلك ما نجده في قصيدة مطران (وردة ماتت) فقد نظمها كما يقول في الذكرى السنوية ليهديها إلى روح فقيدة عزيزة، فيتصور حبيبته الفقيدة وردة ماتت في الروض الحزين:

أُبَكَّتِ الرُّوْضَ عَلَيْهَا جَزْعًا
وردةٌ في عُنفوانِ العُمْرِ حَانَتْ^(١)

والقصيدة كلها تدور حول فكرة الوردة الميتة، وهي فكرة رومانسية يبرزها الشاعر في كثير من صور الحزن والألم . ويعبر عنها بالموسيقى الحزينة والأنغام الكئيبة:

لَقِيَتْهَا الْأَرْضُ تَكْرِيمًا لَهَا
بين جَفْنَيْنِ فَعَزَّتْ حَيْثُ هَانَتْ
وَابْتَنَتْ مِنْ صَدْرِهَا قَبْرًا لَهَا
جَنَّتِ الْحُسْنَى عَلَيْهِ وَاسْتَكَانَتْ

وتخلق رومانسية الشاعر في الأزهار إحساسًا ووجدانًا:

نُبِّلَ الرِّيحَانُ حُزْنًا وَبَدَتْ
سِنَّةٌ فِي أَعْيُنِ النَّرْجِسِ رَأَتْ

وتبلغ الدقة التصويرية مبلغًا كبيرًا حين ينساق الشاعر مع أخيلته الرومانسية للبحث عن مظاهر الحزن في تلك الفراشات التي أخذت تحوم حول قبر الوردة، فقد تعددت أنواع بياضها وكللتها دموع الأسى:

يَا فَرَاشَاتِ هِنَا حَائِرَةٌ
كَلَّمَا مَرَّتْ عَلَى الْقَبْرِ تَحَانَتْ
حَبُّذا أَلْوَانُكَ الْبَيْضُ الَّتِي
مِثْلَمَا نَوَّعَهَا الْحُزْنُ اسْتَبَانَ

(١) ج ٢، ص ١٠ .

كم بها من ملمحٍ يندى أسى مسحة الدمع تغشّته فزانت

ويسكب الشاعر معانيه في ألفاظ هادئة توحى بجو الكآبة، وتبعث على البكاء ليرز الصور الرومانسية الحزينة، فيصوّر الفراشات بأنها شبهات الطير، ويختتم القصيدة بالأسى والألم العميق والحزن المتجدد. فالفراشات دائماً تحوم حيث ماتت الوردة، وهي حين تتفرق في الجو تعود للتلاقي عند قبرها، والشاعر يستقبلها ليناجيها وينطقها لتجيب عليه، فيقول:

ما الذي تبغين من جوبك يا
شبهات الطير، قالت وأبانت:
«نحن آمال الصبا كانت لنا
ههنا محبوباً عاشت وعانت
كانت الوردة في جنّتنا
ملكت بالحق، والجنّة دانت
ما لبثنا أن رأيناها وقد
هبطت عن ذلك العرش وبانت
فترانا نتحرّى أبداً
إثرها أو نتلاقى حيث كانت

فقد شاء خيال الشاعر أن يجعل للفراشات جنة تعيش فيها وتتردد عليها، وجعل الوردة ملكة تدين لها أرجاء الجنة، لأنها كانت تحكم بالعدل والحق، ولذلك حزنّت الفراشات حين ماتت واحتفظن لها بالولاء حين هبطت عن عرشها. وهكذا عاش مطران هذه اللحظات في ذكرى حبه، واندمج وجدانه في الطبيعة، وقد وفق في انتقاء الأجواء الحزينة المعبرة عن حالته النفسية وتجربته الشعورية.

أما قصيدة (الأسد الباكي) فقد نظمها الشاعر حين انتابته تلك الصدمة النفسية التي تحدثنا عنها وفيها يعبر عن تجربته الصادقة ويصور انفعالاته العنيفة، فقد لجأ إلى عزلته ووقع تحت وطأة الألم العميق وسيطر الحزن واليأس على كيانه،

ولكنه عاش في هذه العزلة في جو من ذكرى حبه ليستشفى فيه، فيخاطب الشاعر هذا الحب القديم الذي عثر فيه على بلسمه الشافي، يقول:

دَعَوْتُكَ اسْتَشْفِي إِلَيْكَ فَوَافِنِي
على غيرِ علمٍ منك أنك لي أسي
فإن تَرَنِّي والحزنُ ملءُ جوانحي
أداريه فليغرُزْكَ بشري وإيناسي
وكم في فؤادي من جراح ثخينة
يُحجِّبُها بُرْدَايَ عن أعين الناس^(١)

وهو حين يستريح إلى هذا الانطواء يصور المجتمع الفاسد الذي اضطره للبعد عنه، وسبب له من الأزمات ما نقره منه، ويقول:

إلى «عينِ شمسٍ» قد لجأتُ وحاجتني
طلاقةٌ جوٍّ لم يدنسْ بأرجاسٍ
أسرِّي همومي بانفرادي أمناً
مكايدَ واشٍ أو نمائمَ دسّاس
يخالون أُنِّي في متاعِ حيالها
وأيُّ متاعٍ في جوارٍ لديمّاس

وتنتاب الشاعر الوسواس والهواجس والأخيلة السوداء، وتتغلب عليه الأوهام والخواطر الكئيبة ويتصور الأسى وقد زفَّ إليه طوائف من الجن تحيط به، وهو في هذه الأزمة الشعورية العنيفة:

أري روضةً لكنها روضةُ الردى
وأصغي وما في مسمعي غيرُ وسواسٍ
وانظرُ من حولي مُشاةً ورُكْباً
على مُزجياتٍ من دخانٍ وأفراس
كأنِّي في رؤيا يَرُفُّ الأسى بها
طوائفَ جنٍّ في مواكبٍ أعراس

(١) ج ٢، ص ١٧.

وأما قصيدته (من غريب إلى عصفورة مغتربة) فقد نظمها الشاعر في «جنيف» قرب تمثال جان جاك روسو حين رأى على شجرة طائراً يشبه أن يكون مصرياً ويقول إنها خطيرة فكَرَّ أَلْفَ أَنْ يرسل مثلها في موعد من كل عام تحيةً إلى فقيد عزيز في عالم الغيب. وبذلك تكون من مجموعة قصائده التي كان يستعيد فيها ذكرى حبه ويعبر فيها عن تجربته الشعورية العميقة الأثر في نفسه، ولذا كان الشاعر طويل النفس في هذه المناجاة للطائر الغريب الذي شاركه في غربته، ويبدوها بتلك المشاركة الوجدانية بينه وبين العصفورة حين أفصحته عن آلامها فوجدها صدى لألمه، وامتزج غناؤها بنواحه، فجاءت شكواها بلسماً لجراحه:

يَا مَنْ شَكَّتْ أَلْمِي مَعِي
طَيِّبُتِهِ فِي مَسْمَعِي
شَكَاكِ الْطِفْ بِلَسْمِ
لِجَرَاخَةِ الْمَتَوَجِّعِ
مَا أَعْلَقَ الشَّدْوُ الرَخِيـ
مَ بِكُلِّ قَلْبٍ مُوَلِّعِ
غَنَّى أَهَازِيحَ النَّوَى
وَعَلَى نُوَاجِي أَوْقَعِي^(١)

هذا وقد اشتبهت العصفورة على الشاعر بين أن تكون مجلوبة من مصر للاتجار أو أنها قاطعة من قواطع الأطيار، فهو يتساءل:

بُنْتُ «الْكِنَانَةَ» مَا رَمَى
بِكَ بَيْنَ هَذَا الْأَرْبُوعِ
فِيَمَ اغْتَرَبْتُ وَكُنْتُ فِي
ذَاكَ الْأَمَانِ الْأَمْنَعِ^(٢)

ويخلق الشاعر من العصفور موضوعاً كبيراً، فيصف مصر وطبيعتها، ويصور العصفورة ويستطرد لوصف السرد والجو والفضاء ويغرب في الخيال فيصور معركة

(١) ج٢، ص ٢٢.

(٢) ج٢، ص ٢٢.

في الجو بين الهباء والعصفورة. ثم تعود رومانسية الشاعر بعد ذلك للظهور حين يناجي العصفورة طالباً منها أن تعود ليزور قبر حبيبته في بستان هنالك مضيع في العراء، ويصف البستان والقبر، والطبيعة من حولها بوجدانها ومشاعرها:

عُوجِي بِبُسْتَانٍ هِنَا
لَكَ فِي الْعَرَاءِ مُضِيعٍ
صَفْصَافُهُ مُتَنَازِحُ
وَالنُّوُورُ بِأَدْيِ الْمَدْمَعِ
لِي فِي ثَرَاهُ دَفِينَةٌ
كَالْكَنْزِ فِي الْمَسْتَوْدَعِ
تُخْفِي الْأَزَاهِي رُقُبَهَا
عَنْ أَعْيُنِ الْمُسْتَطْلَعِ

ونجد بعد ذلك نماذج صادقة لرومانسية الخيال والعاطفة، فيذهب الشاعر مع خياله ليصور حبيبته وقد تحولت لطفاً إلى طيف يترفع عن البلى، قراره في السماء ومكانه بين النجوم، يقول:

كَانَتْ مِثْلَ اللَّمَحَا
سَيْنٍ فِي مِثَالِ أَرْوَغِ
فَتَحَوَّلَتْ لَطْفًا إِلَى
طَيْفٍ أَرَقٍّ وَأَبْـدَعِ
طَيْفٍ يَشِفُّ بِهِ الْبَلَى
عَنْ رَفْعَةٍ وَتَمْنُوعِ
فَإِذَا السَّمَاءُ قَرَارُهُ
وَالنَّجْمُ بَعْضُ الْيَزْمَعِ^(١)

أما عواطفه الرومانسية فتظهر في هذا الحزن الدفين والشوق والحنين إلى الحبيب المفقود، وذلك الأسى العميق والألم المتأصل، وكأن الشاعر يبكي في هذه الأبيات:

(١) اليرمع: الحصى اللامع.

قُولِي لَهُ إِنَّ جِئْتِهِ
يَا أُتْسُ هَذَا الْبَلَقِ
أُتْسُ فِي هَذَا الثَّرَى
نَبْضَانِ قَلْبٍ مُوجِعِ؟
هَذَا حَنْيْنٌ مِنْ قُؤَا
دِ مُجِبِّكَ الْمُتَفَجِّعِ
عَدَّتِ الْعَوَادِي جِسْمَهُ
عَنْ قَرَبِ هَذَا الْمُضْجَعِ
فَمَضَى بِأَخْزَنَ مَا يَكُونُ
نُ أَخُو الْأَسَى وَبِأَجْزَعِ
وَنَوَى الضَّرِيحِ أَضْرَهُ
كَنْوَكَ يَوْمَ الْمَضْرَعِ

ويختتم الشاعر هذه الذكرى بأحلامه الرومانسية التي تمثلت في زيارته للقبر
وزيارة الحبيبة له، ويستمع إلى صوتها الذي يرنّ صداه الآن في شعره:

كَمْ زُرْتُهُ فِي يَفْظَةٍ
وَالَمْ بِي فِي مَهْجَعِ
يَدْنُو إِلَيَّ تَنْزُلًا
عَنْ عَرْشِهِ الْمُتَرْفَعِ
وَكَمْ التَّمَسَّتْ لَصَوْتِهِ
رَجْعًا فَحَقَّقَ مَظْمَعِي
قَطَعَ الْغَيُوبَ وَجَاءَنِي
بِعَرُوضِهِ الْمُتَقَطِّعِ

ومن أهم خصائص الرومانسية أن يلجأ الشاعر إلى الطبيعة ينشد السلوان فيها
ويبثها آلامه وأحلامه وخوارج ذاته، فتشاركه مشاركة وجدانية وتستجيب له مناظرها
التي تلائم إحساساته وأحواله. بل إن الشاعر يخلق في كائناتها أرواحًا يناجيها

وببادلها العطف والحب، فهو يخاطب النجوم في الليل والورود والأشجار في الروض والصخور وأمواج البحر. وكان الليل مسرحًا لإثارة الخواطر والبوح بالأشجان، ففيه تتزاحم الأسرار والأحلام، ويجد الرومانسي في هدأة الكون وفي ستار الظلمات مجالاً للانطلاق والتحرر والاتصال الروحي بالوجود الشامل في غمرة الهدوء.

ونجد في شعر مطران كثيرًا من هذه المعاني الرومانسية، فنراه في قصيدته (مشاكة بيني وبين النجم) وقد سكب من وجدانه ما يجيش به من ألم ووجد، فقد لجأ إلى الوحدة والعزلة في ظلام الليل وسيطر عليه الهم والسهد فتطلع إلى النجم فوجده مثله مسهدًا كئيبًا، يقول:

أرى مِثْلَ سُهدي في الكوكبِ
أحلُّ به مِثْلُ ما حلَّ بي^(١)

وهو يناجي هذا النجم الذي آخاه بعد أن وجد صدى لكل انفعالاته لديه:

أسرُّ هـواك إلى صاحبِ
يؤاخيكَ في هَمِّكَ المُنْصَبِ

وهكذا تبدو الرومانسية هنا متمثلة في خروج الشاعر من نطاق نفسه ونشدان السلوان في تلك الطبيعة الصامتة الكئيبة التي تلائم حالة وجدانه والتي تمثلت في هذا النجم الذي رأى فيه الشاعر مرآة لنفسه ولأمله الأخب في حبه، فيخاطب بقوله:

أَنيِسْ عَلى ما به من أَسَى
شَجِيّ التَّبَسُّمِ مُسْتَعْدَبِ
عَذِيرُكَ مَن أَنْتَ مَرَأَتُهُ
بَحَبِّكَ والأَمَلِ الأَخْيَبِ
وبِى مِثْلُ ما بَكَ من شاغِلِ
ولِى مِثْلُ ما لَكَ من مَأْرَبِ^(٢)

(١) ج ١، ص ٢٩.

(٢) ج ١، ص ٣٠.

وكلما ثقل الهم على قلب الشاعر ألقى به على الطبيعة من حوله، واختار لذلك الأجواء التي تستجيب لهمومه، وانطلق مع الأخيلة التي تتناسب مع عواطفه، وكثيراً ما يكون ذلك في سكون الليل:

رُبَّ لَيْلٍ مُحَيَّرُ النّجْمِ غَضٌّ
فِيهِ لَا يَهْتَدِي الضَّلُولُ طَرِيقًا
ضَمَّنِي مُثْقَلًا بِهَمِّي كَبَخُرٍ
ضَمَّ فِي جَوْفِهِ الْبَعِيدَ غَرِيقًا
أَحْسَبُ السُّرُجَ فِي حِشَاءِ قُرُوحًا
وَأَرَى الشُّهْبَ فِي سَمَاءِ حُرُوقًا^(١)

وتنتاب الشاعر من حين لآخر الآلام والفواجع فيفر منها إلى مأمته في الطبيعة الهادئة، ويختار هذه المرة عزلة الروضة فيناشدها مؤاساته:

أَنَا فِي الرُّوَضِ سَاهِرٌ وَهُوَ نَائِمٌ
بَاتَ فِي قُرَّةِ الدَّجَى وَهُوَ نَاعِمٌ
كَلِمَا جِئْتُهُ وَقَلْبِي بِكَ
رَقُّ دَمْعِي كَمَاءَهُ فَهُوَ بِاسْمِ
أُبْتَغِي فِيهِ سَلْوَةً مِنْ مُصَابٍ
لَمْ يَلْطَفْهُ عَهْدُهُ الْمَتَّقَايِمُ^(٢)

ويصف الروضة وصفًا رائعًا يحاول أن ينسى به موضوع الفجعة الذي يتحدث عنه ليعيش بين مراتع الندى والنور والظلال:

أَيُّهَا الرُّوَضُ كُنْ لِقَلْبِي سَلَامًا
وَمَلَاذًا مِنَ الشَّقَاءِ الْمَلَاذِمِ
مَا أَقَرَّ النَّدَى وَمَا أَلْعَبَ النَّوُ
رَ وَمَا أَجْزَعَ الظُّلَالِ الْحَوَائِمِ

(١) ج ١، ص ٤٧.

(٢) ج ١، ص ٦٦.

هذه عُزَلَتِي أَفِرُّ إِلَيْهَا
مِنْ مَجَالِ الْأَسَى وَمَجَرَى الْمَظَالِمِ

وفي قصيدته «الزنبقة» يكرر هذه الأخيلة الرومانسية التي يصور فيها الطبيعة على أنها ملجؤه الوحيد الذي ينفي عن نفسه الحزن والأسى، يقول:

طُفْتُ وَالصَّبْحُ طَالِبًا فِي الْجِنَانِ
سَلَوَةٌ مِنْ نَوَاصِبِ الْأَشْجَانِ
فَنَفَى حُسْنُهَا الْأَسَى عَنْ ضَمِيرِي
وَجَلًّا نَاطِرِي وَسَرًّا جَنَانِي^(١)

فهذه قصائد ذاتية يعبر الشاعر فيها عن عواطفه الخاصة مباشرة، أو في أسلوب قصصي في بعض الأحيان، وقد يكون في أحيان أخرى موضوعيًا. فيختار الموضوعات الأوروبية التي يضمنها كذلك تلك النوازع الوجدانية السابقة. ومن ذلك قصيدته (ليلة سهاد) التي يقول إنه نظمها في أيم حزينه ترقب النجوم وتناجى بها، وهي من الشعر الحزين إذ تسري بها نغمات حزينة تعبر عن الحالة التي يصفها الشاعر، والتي يستعين فيها أيضًا بالطبيعة المكتئبة، فيجعلها تتجاوب مع هذه الأيم ويشركها مع حالتها النفسية والعاطفية، وذلك بمناجاة الثريا في الليلة المظلمة:

طال ليلي والثريا في سهادٍ
وكلانا في ظلامٍ وحدادٍ
إيه يا أختي في الوحشة هل
لك ألف مثل من أبكيه مات
فتناثرت ولم يُبقِ الأسى
منك إلا دمعاتٍ ذاكيات^(٢)

وفي حكاية عاشقين نجد كثيرًا من هذه المعاني الرومانسية، ففي قصيدته (الشاعر والطائر) يناجي مطران هذا الطائر المغني، ويقارن بين شدة الشاعر وشدة

(١) ج ١، ص ١٥٦.

(٢) ج ٢، ص ١٨٤.

الطائر، ثم يطلب منه استعارة جناحيه ليطير في فسحة الجو، حيث يرتشف رحيق الأنوار المنسكبة، كما يصور ذلك الهم الثقيل الذي رزح على صدره فيحاول الفرار منه ويبيث الطائر شكواه، يقول:

يأيها الطائر المغني
بلا نثير ولا نظيم
من لي بشدو طليق فن
كشدوك المطرب الرخيم
فأنت تشدو بلا بيان
وما تشاء المنى تجيد
ونحن باللفظ والمعاني
نعجز عن بعض ما نريد
أعز جناحك يا رفيق
أطرز وأمرخ خالي بال
من ساكب النور لي رحيق
وفسحة الجو لي مجال
فإن لي يا أليف هماً
أفر من مـنـه مـبرحاً
كتمته خوف أن يلماً
به عذول فيفرحاً^(١)

ومطران يذهب إلى أبعد من مناجاة الطبيعة ومشاركتها في أحواله، فقد كان يعشقها ويهواها فتتشأ بينه وبينها عواطف الحب والغرام. ومن ذلك ما نجده في قصيدته (حمام عذراء في السماء) التي ضمنها أخيلته الرومانسية الجديدة على الذوق العربي. فهو فيها يعشق النجمة أو عذراء السماء كما تصوّر عشقاً قوياً، وهو يستعيز بها عن الفاتنات فيهواها ويصفها وصفاً عاطفياً، وقبل ذلك يتحدث عن الغانيات فلا يجدهن إلا صائدات للقلوب سالبات للعقول مشقيات للورى:

(١) ج ١، ص ٢٠١، ٢٠٢

الْحَاكِمَاتُ الْمَحْكَمَاتُ فَمَا
 يَبْرَحْنَ أَقْوَى وَسَائِلِ الْقَدَرِ^(١)
 ولهذا تحول عنهن إلى عذراء السماء، فرآها:
 ضَحْوَكَةُ الْوَجْهِ لَا يُغَيِّرُهَا
 فِي كُلِّ حَالٍ شَيْءٌ مِنَ الْغَيْرِ
 ويصور اللقاء بينه وبينها، فيقول:
 إِذَا التَّقِينَا فَلَا يُنْغَضُنَا
 رَيْبٌ رَقِيبٌ يَدْعُو إِلَى حَذَرٍ
 وَإِنْ تَوَارَتْ رَقَدْتُ مَغْتَبِطًا
 بِمِلْتَقَى الْغَدَاةِ مُنْتَظَرٍ
 وينظر الشاعر نظرة تأملية فلسفية إلى النجمة:
 نَقْطَةُ حَرْفٍ مِنْ اسْمٍ خَالِقِهَا
 أَبْيَنُ مِنْ نَقْطِ سَائِرِ الزُّهَرِ
 وهكذا فر الشاعر من حواء إلى رحاب الطبيعة. فوجد العفاف والصدق بعيداً
 عن الإثم والرياء. ويقابل بين النجمة صاحبتة الجديدة وبين حواء في أول عهدها:
 غَانِيَةٌ فِي جَمَالِ صَوْرَتِهَا
 مَا تَشْتَهِيهِ الْمَنَى مِنَ الصُّورِ
 لَا تَعْرِفُ الْإِثْمَ فَهِيَ عَارِيَةٌ
 تُبْذِرُ حُلَاهَا بِغَيْرِ مُسْتَتَرٍ
 حَوَاءُ كَانَتْ كَذَلِكَ ثُمَّ غَدَتْ
 تَحْجُبُ مِنْ وَرْهِهَا بِمُؤْتَرَرٍ

ويمعن الشاعر بعد ذلك في تصور، فيصف استحمام النجمة ذلك الذي تم أمام
 تخيلاته الرومانسية هناك في السماء حين ذابت في الضياء ساعة الفجر حتى توارت،
 فهي غانية عطرة عفيفة كست نفسها بنور السحر وغابت عن الأنظار:

(١) ج ١، ص ٢٩٢.

لِلَّهِ صُبْحُ رَأْيُهَا ابْتَرَدَتْ
بِمِثْلِ مَاءِ اللَّجَيْنِ مِنْهُمْ
يَجْرِي عَلَيْهَا الضِّيَاءُ غَيْرُهُ
مِنْ عَنَبِ اللَّيْلِ عَالِقُ الْأَثَرِ
فَكَلَّمَا سَالَ عَنْ جَوَانِبِهَا
صَفَا بِهَا شَوَائِبُ الْكَدْرِ
وَكَلَّمَا زَادَ نَوْرُهُ لَطْفَتْ
فِيهِ وَرَقَّتْ عَنْ ذَائِبِ عَطْرِ
حَتَّى تَوَارَتْ فَلَا عَفَافَ وَلَا
حُسْنَ كَغَسَلِ الزَّهْرَاءِ فِي السَّحَرِ

والشاعر شديد التعلق بالنجوم، وتراه يعود مرة أخرى في قصيدته (الزهر) أو
(النجمتان) لينتظر نجمة المساء تلك التي تزيد ظلمة الليل بعد أن تطوي الشمس راية
الأصيل، فهو يهوى النجمة ويلمس في هواها عذوبة خلت من العذاب، ذلك الهوى
الذي لمس في شجونه الحلاوة والصفاء:

أَذْنَتِ الشَّمْسُ بِالنُّوَارِ
وَقَدْ طَوَتْ رَايَةَ الْأَصِيلِ
وَأَقْبَلَتْ زِينَةَ الدَّرَارِ
تَشْفِي بِلَأْلَائِهَا الْعَلِيلِ
هَوَاكِ عَذْبُ بِلَا عَذَابِ
وَمِنْكَ تَحَلُّوْنَا الشُّجُونُ
وَفِيكَ ضَوْءُ بِلَا تَهَابِ
تَقَرُّ مِمَّا صَفَا الْعِيُونُ^(١)

بمثل هذه المعاني يعبر مطران عن الحب الرومانسي الشامل الذي يجمع بينه
وبين الكائنات في الطبيعة، وقد يكون هذا الحب بين الكائنات نفسها، فمطران دائم

(١) ج١، ص ٣٣ - ٣٤.

البحث عن عاطفة الحب في مظاهر الطبيعة، فالندى يقبل الزهر، والغصن يضم أخاه، والنوار يلثم النوار، ويقول:

قَبَلَاتُ عَلَى عَفَافٍ تُحَاكِي
قَبَلَاتِ الْأَنْدَاءِ وَالْأَسْحَارِ
وَاشْتَبَاكَ كَضْمَ غَصْنٍ أَخَاهُ
وَكَلَّثُمِ النُّوَارِ لِلنُّوَارِ^(١)

وفي قصيدة (الوردتان) يعبر الشاعر عن أفكاره الفلسفية وأخيلته الرومانسية في تصويره لعاطفة الحب التي وجدها في الطبيعة بين النسيم والورد، والشاعر يستعمل عنصر التشخيص فيجعل للوردة ثغراً ويجعل النسيم محباً مُقَبِّلاً هذا الثغر، ويلعب خيال الشاعر دوره في تحليل حمرة الورد، فقد ارتكبت مع النسيم ذنباً وبقي بعده لونها القاني شأنها في ذلك شأن حواء، وهنا يربط الشاعر بين الطبيعة والإنسان فقد شملهما قانون واحد يجمع الكون في إطاره وهو قانون الحب. وخیال مطران في هذه الأبيات خيال روماني مبدع يسمو مع روعة الفكرة الفلسفية الجديدة. يخاطب الوردة فيقول:

خُلِقْتُ بِيَضَاءٍ كَالرَّجَاءِ
فَهَامَ فِي حَبِّكَ النَّسِيمُ
فَرَاخَ مُذْ دَارَ فِي الْفَضَاءِ
مُقَبِّلاً ثَغْرَكَ الْوَسِيمُ
فَبَتُّ فِي حَمْرَةِ الْحَيَاءِ
لِذَلِكَ الْمُنْكَرِ الْجَسِيمِ
ذَنْبٌ تَحَلَّلْتُ مَاءَهُ قَدْ مَاءُ
فَلَبِثُ الْوَرْدُ وَهُوَ قَانُ
كَذَاكَ جَاءَتْ حَوَاءُ إِثْمَا
فَعُوقِبَ النَّسْلُ غَيْرُ جَانِ^(٢)

(١) ج ١، ص ٩٨.

(٢) ج ١، ص ٣٧.

وهو يعبر في ذلك أيضًا عن النظرة الرومانسية إلى الإنسانية المعذبة التي لا
ذنب لها في ذلك العذاب.

وفي قصيدة (مثال في مرآة) يصوّر الشاعر سمو حبّه الرومانسي، فقد ارتفع به
فوق السحب، بل كان الفردوس هو المرتع الذي اختاره له، ويستطرد الشاعر من ذلك
إلى تصوير الحب في عالم النبات، فيراه كما رآه في عالم الإنسان، يقول:

كُنَّا وَكَانَ الْحُبُّ يَنْصِبُنَا
مَلِكَيْنِ تَاجُ السَّعْدِ يَعْصِبُنَا
لَا شَيْءَ يَحْزُنُنَا وَيُغْضِبُنَا
وَالدَّهْرُ يَخْذُمُنَا وَيَرْهَبُنَا
وَسَرِيرُنَا عَالٍ عَلَى السُّحْبِ
كُنَّا وَكَانَ الْحُبُّ يَجْمَعُنَا
إِلْفَيْنِ فِي الْفَرْدُوسِ مَرْتَعُنَا
لَا شَيْءَ بَعْدَ الْحُبِّ يُطْمِعُنَا
لَا نَبْتَغِي أَمْرًا فَيُوجِعُنَا
إِخْفَاقُنَا فِي الْمَطْلَبِ الصَّعْبِ
كُنَّا كَغُصْنِي دَوْحَةٍ نَبَتَا
بَلْ زَهْرَتْنِي غُصْنٍ تَعَانَقْتَا
بَلْ حَبَّتَيْنِ بِزَهْرَةٍ نَمَتَا
وَتَسَاقَتَا لِمَا تَعَاشَقْتَا
نَارَ الْغَرَامِ مَعَ النَّدَى الْعَذْبِ^(١)

وهكذا نشأ الحب بين غصني الدوحة ثم بين زهرتي الغصن المتعانقتين، ثم نشأ
الغرام القوي بين حبتي الزهرة المتعاشقتين اللتين شريتا الندى العذب مع نار الغرام.
ويمعن مطران في الرومانسية فيصور قصة حب بين زهرتين في قصيدته (الوردة
والزنبقة) وفيها يقص حكاية الفتاة التي وقعت في الحب ويصور انفعالاتها وهي تجول

(١) ج١، ص ٢٠٩ - ٢١٠.

في الروضة، ثم يخرجها من دائرة عواطفها الذاتية ليلقيها على الروضة فيشارك
خلائقها كما يقول معها، ويطبع الحالة العاطفية على الطبيعة فيصور قصة الحب بين
الزهرة والغصن تلك التي تمت أمام الفتاة، ويبين مدى مطابقة ذلك لحال عاشقين
في القصة. يقول على لسان الفتاة:

تَفَقَّدْتُهَا وَالفَجْرُ يَفْتَحُ جَفْنَهُ
كما انتبه الوَسْنَانُ والجَفْنُ مُثْقَلُ
أَحَاوَلُ سُلُوَانًا بِتَشْكِيلِ طَاقَةٍ
فَأَقْتُلُ مِنْهَا مَا أَشَاءُ وَأُنْكِحُ
وَمَا كُنْتُ مَنْ يَجْنِي عَلَيْهَا خَلَائِقًا
ضِعَافًا وَلَكِنْ جَنَّةُ الْيَأْسِ تَحْمِلُ
إِلَى أَنْ بَدَتْ لِي وَرْدَةٌ مُسْتَكِينَةٌ
كَأَنَّ دَمَوِعَ الْفَجْرِ فِيهَا تَهْلُلُ
لَهَا طَلْعَةُ الْجَاهِ الْمُؤْتَلِّ وَالصَّبَا
وَفِي الْوَجْهِ تَقْطِيبٌ لِمَنْ يَتَأَمَّلُ
تَلَوُّحٌ عَلَيْهَا لِلْكَابَةِ وَالْأَسَى
مَخَايِلُ دَقَّقْتُ أَنْ تُرَى فَتَخَيَّلُ
وَيُكْسِبُهَا مَعْنَى الْحَيَاةِ ذُبُولُهَا
لَدَى نَاضِرِيهَا فَهِيَ فِي النَّفْسِ أَجْمَلُ
مَلِيكَةُ ذَاكَ الرُّوْضِ جَاوِرَ عَرْشِهَا
مِنْ الزَّنْبِقِ الْعَاتِي مَلِيكُ مُكَلَّلُ
أَغْرُ الْمَحْيَا كَالصَّبَاحِ نَقِيَّةُ
لَهُ قَامَةٌ كَالرُّمَحِ أَوْ هِيَ أَعْدَلُ
إِذَا مَا اسْتَمَالَتْهُ إِلَى الْوَرْدَةِ الصَّبَا
فَلَا يَنْثَنِي كِبَرًا وَلَا يَتَحَوَّلُ^(١)

(١) ج ١، ص ١٣٥ - ١٣٦.

ويهيب الشاعر بالفتاة ألا تسرع لاقتطاف الزهرة حتى يقص عليها تلك القصة التي دارت حول هذا الحب الرومانسي الذي نشأ بين الغصن وبينه، وانتهى النهاية المحزنة يقول:

(بُنِيَّةٌ عَفَوَا عَنْهُمَا فَكَلَاهُمَا
شَقِيٌّ يَوْدُ الْمَوْتِ وَالْمَوْتُ مُمَهِّلٌ
فَلَا تَسْبِقِي سَيْفَ الْقَضَاءِ إِلَيْهِمَا
عَلَى أَنَّهُ يَشْفِيهِمَا لَوْ يُعَجِّلُ
حَبِيبَانِ سُرًّا سَاعَةً ثُمَّ عَوْقِبَا
طَوِيلًا. كَذَاكَ الدَّهْرُ يَسْخُو وَيَبْخُلُ
وَإِنَّ لَهْذَيْنِ الْعَشِيقَيْنِ حَادِثًا
غَرِيبًا بِوُدِّي أَنْ أَرَى كَيْفَ يَحْمَلُ
فَقَدْ جَاوَرْتُ هَذَا الْوَفِيَّةَ الْفَهَا
إِذِ الْإِلْفُ مَيَّاسُ الْمَعَاطِفِ أَمِيلُ
فَكَانَ إِذَا مَرَّتْ بِهِ نَسَمُ الصَّبَا
يُسِرُّ إِلَيْهَا سِرًّا مَنْ يَتَغَزَّلُ
يَدَاعِبُهَا جُهْدَ الصَّبَابَةِ وَالْهَوَى
وَيُعْرِضُ عَنْهَا لَاعِبًا ثُمَّ يَقْبَلُ
وَيَرشُفُ كُلُّ مَنْ جَبِينِ حَبِيبِهِ
دَمَوَعُ النَّدَى خَمْرًا رَحِيقًا فَيَتَمَلُّ
وَلَكِنَّهُ لَمْ يَلْبِثِ الْغَصْنَ أَنْ جَفَا
فَلَمْ تَثْنِ عِطْفِيهِ جَنُوبٌ وَشَمَالُ
فَشَقَّ عَلَيْهَا بَيْنُهُ وَهُوَ جَارُهَا
وَبَاتَتْ لِفَرْطِ الْحَزَنِ تَذْوِي وَتَنْحَلُّ
وَعَمَّا قَلِيلٍ يَقْضِيَانِ مِنَ الْجَوَى
وَإِنْ صَحَّ ظَنِّي فَهِيَ تَهْلِكُ أَوَّلُ)

وهكذا وجدت الفتاة قصة حبها المؤلمة، وقد تمثلت مرة أخرى في حب الزهرة والغصن، وبين الشاعر مدى التعاطف والتشابه بين عواطف الإنسان والطبيعة، فتقول الفتاة عن هذين الحبيين في عالم النبات:

(هما صُورتانا في الهوى وحديثنا
حديثهما بين الأزاهر يُنْقَلُ
أُقْبَلُ ذاك الغصنَ كلَّ صبيحةٍ
كأنِّي للنائي الحبيبِ أُقْبَلُ
وأنظُرُ أختي في الشَّقَاءِ كأنني
أراني بمرأةٍ أموتُ وأذْبَلُ)

تلك كانت نظرة مطران إلى الحب، فهو شامل للكائنات في الطبيعة، جامع بين مظاهر الكون ونرى الشاعر وقد تصوره حاكمًا قويًا دولته الوجود ومن رعاياه الأمير والحكيم والبطل، والنجوم تنتقل في يده، والحياة كلها موطنه، والدوام والأزل مبدؤه، فهي فكرة فلسفية رومانسية تحاول ربط مظاهر الوجود كلها بعاطفة الحب يقول:

(وَالوَجُودُ دَوْلَتُهُ	أَرْضُنَا بِهَا عَمَلُ
وَالْأَمِيرُ خَادِمُهُ	وَالْحَكِيمُ وَالْبَطْلُ
وَالنُّجُومُ فِي يَدِهِ	تَنْتَحِي وَتَنْتَقِلُ
وَالْحَيَاةُ مَوْطِنُهُ	وَالْخِلَائِقُ السُّبُلُ
وَالدَّوَامُ مَبْدَأُهُ	وَالنَّهْايَةُ الْأَزْلُ ^(١)

ومن الرومانسيين من يسمو بمعنى الحب إلى أبعد من ذلك، فيعتقد أن الحب في معناه الأصلي هو الجذب، وهو عام في كل المخلوقات، إلا أنه يبلغ الحالة الواعية في الإنسان - وكل المخلوقات ينجذب بعضها إلى بعض بهذه القوة من الحب. وجميع المخلوقات مجذوبة إلى الله بهذه القوة. فالحب هو أساس هذا العالم، بل هو سبب وجود المخلوقات. إن صفة الله هي الحب، وكل المخلوقات مجذوبة إليه بهذه الصفة^(٢).

(١) ج ١، ص ٣٩ - ٤٠.

(٢) الرومانتيكية - الدكتور محمد غنيمي هلال - ص ١٥١.

وتتردد في شعر مطران هذه المعاني الرومانسية وهي معاني صوفية أيضاً، فيصور الحب على أنه قوة الجذب التي تجمع بين الأشياء في الطبيعة، والحب هو روح هذا الوجود كله، فاجتماع الجواهر وتآلف الذرّ واحتضان الأرض للبذور، والنجوم الدائرة، والكواكب السائرة في فلك الشمس.. هذه كلها مقيدة بالحب الذي يجذب بعضها إلى البعض كما يربط الرجل بالمرأة، وهذا هو قانون الطبيعة، وهو في نفس الوقت تعبير عن فلسفة الحب عند مطران وعند الرومانسيين، يقول في قصيدته «تبرئة» حيث يصور هذه القوى الخفية التي تسيطر على عالم المظاهر والأشكال^(١):

(أليس الهوى رُوح هذا الوجود
كما شاءت الحكمة الفاطرة؟
فيجتمع الجواهر المستدق
بآخر بينهما أصره؟
ويتآلف الذرّ وهو خفي
فيمثل في الصور الطاهره؟
ويحتضن الثرب حبّ البذار
فيرجعه جنّة زاهره؟
وهذي النجوم أليست كدرّ
طواف على أبخر زاخره؟
عقود منثّرة بانتظام
على نفسها أبداً دائره
يقيدها الحب بعضاً ببعض
وكل إلى صنوها صائره)

وحين يتحدث الشاعر عن حبه يقول لصاحبه:
(فيا «هند» أنت منى مهجتي
وناهية القلب والأمـره
إليك أميل وإيّاك أبغي
بعاطفة في الهوى قاهره^(٢))

(١) خليل مطران - راجع إسماعيل أدهم ص ١٣٨ .

(٢) ج ١، ص ٥٤ .

وإِنَّكَ فِي فَلَكِ الْحُسْنِ شَمْسٌ

ونفسي إليك به سائره^(١)

وقد حذف الشاعر البيت الأخير من ديوانه رغم دلالته على عمق تفكيره، فقد جمع بين عاطفة الحب التي تجذب الرجل إلى فلك المرأة وبين قانون الجاذبية الذي يدير الأرض في فلك الشمس^(٢).

يقول «هيجو» معبراً عن فلسفة الحب الرومانسية: «الله هو المركز الذي تتجذب إليه أصول الأشياء كلها. وإلى صفة واحدة من صفاته يرجع الخلق والتقدير، والإحياء والغرس، والوجود والعدم، تلك الصفة هي الحب»^(٣).

وفيلسوف مطران فكرة خلق الكون، فالكون كله رمز لفكرة عند الله عبر عنها بهذه الألفاظ وهي الكائنات المتناثرة في كل مكان، وهي جميعها أسماء ترمز إلى الله. ولقد كان هذا الخلق معتمداً على التوفيق بين الأضداد تلك التي وازن الله بينها ليحافظ بذلك على كيان الوجود، فالنور والظلام، والمرتفع من الأرض والمنخفض، والماء والنار إلى غير ذلك من الأضداد، يقول مطران معبراً عن هذه الأفكار الفلسفية^(٤):

(تَبَارَكَ اللهُ فَهُوَ وَلَمَّا

أَرَادَ أَنْ يُبْدِعَ الْكَيَانَ

أَبْـذَاهُ فِكْرُهُ، وَلَمَّا

يَقُولُ لِمَا شَاءَ كُنْ فَكَانَ

فَجَاءَ ذَا الْعَالَمِ الْعَظِيمِ

لَفْظًا لِفِكْرِ تَصَوُّرِهِ

الشَّمْسُ وَالْأَرْضُ وَالنَّجُومُ

مِنْ مَظْلِمَاتٍ وَمُبْهِرَةٍ

كَأَحْرِفٍ سِفْرِهَا الرَّقِيقِ

مُذْهَبَةٍ أَوْ مُحَبَّرَةٍ

(١) المجلة المصرية - م ٢ ج ١٣ ص ٥٥٤ ديسمبر سنة ١٩٠١.

(٢) راجع في هذا كتاب إسماعيل أدهم عن «خليل مطران» ص ١٣٨.

(٣) الرومانتيكية. غنيمي هلال ص ١٥٢.

(٤) راجع في هذا إسماعيل أدهم - «خليل مطران» ص ١٢٣، ص ١٥٨، ١٦١.

جميعُها اسمٌ وهى المسمى
 في سعة الخلق والزمان
 وكل حرفٍ حوى له اسماً
 يضيق عن ضمّه المكان
 ونور الله بابتسام
 تمثيلاً الباهر البديع
 وزان ما فيه من نظام
 بكل ضربٍ من البديع
 فعقب الشمس بالظلام
 ودبّج العام بالربيع
 وأنهض الشاهق الأشمأ
 وأقعد الغور فاستكان
 ومدّ ماءً حوى خضماً
 وتحته النار في أمان^(١)

ومطران حين ينظر إلى الكون نظرة عامة متأملاً سريان الحياة فيه يجد الطفل
 وقد اعتمد في حياته ورزقه على أمه، ثم تعتمد الأم في ذلك على الأرض، والأرض تعتمد
 بدورها على الطبيعة، والكون كله بعد ذلك عالة على الله مرتبط به منجذب إليه، يقول:

(الأم تغزو طفلها من ضرعها
 والأرض تغزو أمه من زرعها
 والكون عيلة رازق غفار)^(٢)

وفي قصيدة «الزنبقة» يتعمق الشاعر في تأمله للنبات وتشريح أجزاء الزهرة
 وتفحص ألوانها، كما يشرح الإنسان وعواطفه وخلقه، ويلائم بين هذا وذاك

(١) ج ١، ص ٣٥ - ٣٦.

(٢) ج ١، ص ٢٦٤.

فيضع أسسًا عامة تنطبق على الجميع وتؤكد وحدة الكون. يقول مطران مقابلاً بين الزنبة والحسناء:

(فيه منها البهاء والقامة الهيد
فء واللون صورة الوجدان
والعبير الذي يحدث عمًا
في الضمير الأخفى بأذكي بيان
والشعاع الذي يري العين زهرًا
ويُريها أزهارًا في أن
فهني في الروض والنجوم قواص
وهني في الأوج والنجوم دواني
تترأى السماء والأرض كل
في سواها وتلتقي الجنان)^(١)

فقد وجد الشاعر في «الزنبة» البهاء والجمال واللون الأبيض الناصع الذي يشبه وجدان صاحبه في صفاته، ووجد فيها العبير الذي يشبه ضمير حسائه وسيرتها النقية، ووجد فيها النور الذي تشاهد به العين الزهر في الروض والزهر أو النجوم في السماء، ثم يشبه الشاعر هذه الروضة وأزهارها بالسماء وزهرها، فيجمع بين الحسناء والروضة والسماء في إطار واحد وفي وحدة شاملة.

وتبرز فكرة وحدة الكون في قصيدة (العالم الصغير مرآة العالم الكبير) أو (فنجان قهوة) حيث ينظر مطران نظرة كلية إلى الكائنات في الطبيعة ويربط بين عالم الإنسان والكون، ويعتبر عامل الجذب أساس الحركة في الوجود تلك الحركة التي تتمثل في الحب وتجمع الكون به في وحدة، يقول:

(أفما ترين عوالم الفنجان في
أطوارها كعوالم الوجدان)^(٢)

(١) ج ١، ص ١٥٧.

(٢) سقط هذا البيت من الطبعة الثانية للجزء الأول من الديوان.

مَنثورَةٌ أَفْرَادُهَا مَنْظُومَةٌ
 جَمْعًا بِمَا لَا تُذَكِّرُ الْعَيْنَانِ
 سِيَارَةً بَيْنَ الْجِهَاتِ حَوَائِرًا
 مُرْتَادَةً فِي الْبَحْثِ كُلِّ مَكَانٍ
 كُلُّ يَصِيرٍ إِلَى حَبِيبٍ مُرْتَجَى
 حَتَّى يُدَانِيَهُ فَيَلْتَصِقَانِ
 فَيَذُوبُ كُلُّ مَنَّهُمَا فِي صَنُوهِ
 وَكَذَاكَ يَحْيَا بِالْهَوَى الصَّنَوَانِ
 جَسْمَانِ يَغْتَدِيَانِ جَسْمًا وَاحِدًا
 كَتَوْحْدِ الْحَبَّابَيْنِ يَقْتَرِنَانِ
 رُوحَانِ يَمْتَزَجَانِ حَتَّى تُصْبِحَا
 شِبْهَ الصَّبَا وَالطَّيِّبِ يَمْتَزَجَانِ^(١)

وبهذا يحاول مطران أن يصغر الكون الكبير في هذا الفنجان الصغير حيث
 يجذب الحبُّ بعضه إلى بعض ويمزج الحب بينه، وذلك الحب الذي ربط بين العوالم
 ووحد بينها توحيداً تاماً، فيبحث كل منهما عن صنوه ليدوب فيه، ويمتزج به كما تمتزج
 الصُّبَا بالطيب، وهكذا تتماسك الكائنات في الكون وتتصل الأرواح موحدة الوجود.

هذا وكانت نظرة مطران دائماً إلى الحب نظرة تكاد تكون صوفية أو روحانية،
 فحبه تمتزج فيه الأرواح كما يمتزج النور بالنور أو النسيم بالعبير، يقول:

(وَأَتَّحِدُنَا فَاغْتَدَيْنَا
 مَزْجَ رُوحَيْنِ سُرُورَا
 وَتَأَلَّفْنَا عَلَى الدَّهْرِ
 رَنْسِيمًا وَعَبِيرًا
 أَوْ شِعَاعًا إِنْ تَبَيَّنَ
 تَفَنُورُ ضَمِّ نُورَا)^(٢)

(١) ج ١، ص ١٥٥.

(٢) ج ١، ص ٢١٥.

وقد يجعل من حبيبته روحاً لروحه، وفي هذا أبعد معاني الفناء والامتزاج:

وَكُنْتُ لِلرُّوحِ رُوحًا

وَكُنْتُ لَعَيْنِ قُورَهُ^(١)

وإلى جانب هذه النظرة الرومانسية إلى الحب كان للرومانسيين نظرة إلى الزواج، فالزواج الذي لا حب فيه زواج غير مشروع، وذلك لأن الحب عاطفة هادية لمعرفة الواجب، وهي من وحي الطبيعة الصادقة التي لا تكلف فيها، بل فضيلة من الفضائل، فالمرجع الأول في الزواج إذاً هو القلب، وليس لأحد أن يفرق بين اثنين ربطت بينهما هذه العاطفة الخالدة. ومن هنا جاءت ثورة الرومانسيين على رجال الدين وعلى قيود الزواج المسيحي. فحين يتحدث «هيجو» إلى أحد الأساقفة يسخر منه سخرية شديدة ويغالي في النيل منه، يقول:

«مَن هم دونك في المرتبة الكنسية يمثلون الخيانة أو السرقة، هيا لتبيع إلهك أو تبيع روحك. فضع قلنسوتك والبس مسوحك وتغنّ في تلاوتك أيها القسيس الشيخ الوضيع»^(٢).

وفي قصيدة (الطفل الطاهر والحق الطاهر) يهاجم مطران رجال الدين، وتشتد حملته على أحدهم حين أراد أن يبطل زواجاً تم بين زوجين مختلفين في مذاهبهم المسيحية، وقد ولد للزوجين طفل أوشك أن يكون ضحية هذا التعت الذي سيؤدي إلى عدم شرعيته. ولهذا يثور مطران على جمود رجال الدين، يقول:

(قَالُوا أَتَى نُكْرًا، وَنُكِرَ قَوْلُهُمْ

لَوْلَا تَبَجُّحُهُمْ وَلَوْلَا طَوْلُهُمْ

مَا خِيَّمَتْ رَيْبٌ عَلَى أَطْهَارِ)^(٣)

ويقسو في مهاجمة القسيس كما فعل «هيجو» في النص السابق ويجعل من نظرة الطفل الغاضبة إليه إهلاكاً له، وكأن الطفل يدرك ما يريده له من إنكار:

(١) ج ١، ص ٢٢٢.

(٢) الرومانتيكية - غنيمي هلال - ص ١٠٨.

(٣) ج ١، ص ٢٦٥.

(يا طفلُ قلبُ طرفك المُتردداً

أو ما ترى شبحاً عبوساً أسوداً
مُتجسِّساً لكِ من وراء ستار؟)

ثم يصور رجال الدين الذين تكالبوا على الدنيا ونسوا حقيقة رسالتهم:

(رُسِّلَ المسيحُ الشاربينَ دماءَهُ
الأكليينَ بلا تُقَى أحشاءَهُ
المؤلمينَ عليه كلَّ نهارٍ)

ويقول:

(فنذرتُمُ لله بطناً مشبعاً
ويداً إذا مُدَّتْ فكَيْما تجمُّعا
وعقيرةً «للشَّجبِ» والإنذارِ)

ويرى في تقسيم الدين إلى هذه المذاهب المتنافرة تشتتاً للفكرة المسيحية الأولى،
وإذكاءً للأهواء:

(وقسمتُمُ دينَ المسيحِ مذاهباً
تستكثرون مراتباً ومناصباً
فأضيعَ بين تشتُّتِ الأفكارِ)

ويعبر عن سعة تفكيره وسماحته وعدم تعصبه في عقيدته، فيقول:

(هذي المذاهبُ كُلُّها دينُ الهدى
كأشعةِ الشمسِ افترقنَ إلى مدى
والمُلتقى في مصدرِ الأنوارِ)

فجوهر الدين كما يراه يتمثل في الحب والعدل والصفح، لا في اختلاف المذاهب
وتباين العقائد:

(الحبُّ في المعنى العميم الكاملِ
معنى المراحمِ والفداءِ الشَّامِلِ
بالبرِّ للأعداءِ والأنصارِ)

والعدل يقضي بالخراج لقيصرًا
والصفح عن كل يسيء من الورى
هذي ديانتته بلا إنكار^(١)

ويمضي الشاعر في تأملاته وجولاته في مناحي الطبيعة، وبين مخلوقات الله منقبا
عن سنة الله فيها، باحثا في قوانين الزواج وقيود النسل والإنتاج، مقارنا بين الإنسان
والنبات والحيوان والطير في هذه الظاهرة التي يتوقف عليها حب البقاء ودوام الحياة.
والشاعر ينظر إلى ذلك نظرة كلية شاملة تجمعها في وحدة كما سبق أن بينا، يقول:

(أي القسوس أتى النبات فزوجا
بعضا ببعض منه كيما يُنتجا
بدعائه نسلا من الأخيار؟
هل ساجع الأيكات حين يُغرّد
في ذلك الريش الملون سيّد
يشدو ليجعلها من الأبرار؟
وهل الرياح يعيبها أن تحملا
نسَم الهوى الدوري من ذكرٍ إلى
أنثى تُلقحها من الأشجار؟
ومن الذي يرمي السوابح بالخنا
ويرى مناسلة السباع من الزنا
وموالدات الطير في الأوكار؟
هَن استبخن إنائهن بلا نهى
والمرء فرّق باختیار بينها
ليكون صاحب أسرة وذراي
سن العفاف كما ارتاه فضيلة
ودعا الخلاف نقيصة ورذيلة
فيما اقتضاه خلق الاستئثار

(١) ج ١، ص ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٧٠، ٢٦٧.

نَاطَ الزَّوْاجَ بِصِغَةٍ تَتَعَدَّدُ
أَشْكَالُهَا عِدَدَ الطَّوَائِفِ يُقْصَدُ
حَفْظَ النِّظَامِ بِهَا وَصَوْنَ الدَّارِ
فَإِذَا اصْطَفَى مَا شَاءَ مِنْ أَعْرَاضِهَا
وَجَرَى عَلَى الْمَرْعَى مِنْ أَعْرَاضِهَا
أَصْلًا فَأَيُّ مَعْرَِّةٍ وَخَسَارٍ؟^(١)

وهكذا يحاول مطران أن يفلسف فكرة الزواج - حسب النظرة الرومانسية على هذا الشكل الواسع الذي جمع بين الطير والحيوان والنبات والإنسان، وقد تميز الإنسان بالعفاف والفضيلة ليصون كيان الأسرة تلك التي أراد رجال الدين الذين هاجمهم تشتيت أواصرها .

وفي قصة (الطفلان) يساير الشاعر أفكاره الرومانسية، فيصور قسوة المجتمع التي فرقت بين الطفلين المتحابين حين مرت بهما الأعوام، وبرزت لهما التقاليد العتيقة:

ضَرَبْتُ بَيْنَهُمَا شِبْهَ الْحَبَابِ
عَفَّةُ الْبَنَاتِ، وَقَلُّ الْمَلْتَقَى
وَانْقَضَى عَهْدُ التُّصَابِي وَالِدَعَابِ
وَقَضَى الْأَهْلُونَ أَنْ يَفْتَرِقَا^(٢)

وتشاء قسوة المجتمع أن تزوج الطفلة حين تنضج بشيخ مسن، وهذا ما يثير ثائرة الرومانسيين ويدفعهم إلى مهاجمة تلك التقاليد والمطالبة بحقوق الفرد والقلب:

يَخْدَعُ الْأُسْرَةَ مِنْهَا اللَّعْبُ
وَهِيَ لَا تُبْذِي مُنَاهَا الْخَافِيَةَ
فَابْتَلَاهَا الْمَالُ وَهُوَ الْأَغْلَبُ
بِخَطِيئِ قَبْلِئْتُهُ جَافِيَةَ

(١) ج ١، ص ٢٦٤ - ٢٦٥ .

(٢) ج ٢، ص ٦٢ .

هَيْكَلٌ بَالٍ أَنْيَقُ الْمَظْهَرِ
زَوْجُوهَا مِنْهُ فِي جُنْحِ ظِلَامٍ
وَعُمُّوا عَمَّا وَرَاءَ الْخَفَرِ
مِنْ إِبَاءٍ فَوْقَ إِغْرَاءِ الْحُطَامِ^(١)

ويعتبر مطران زواج الفتاة من هذا الشيخ الذي لا تحبه زواجاً فاسقاً غير محلل، فهو يريد أن يبطل هذه الرابطة القانونية التي لا سند لها من القلب والروح والحب المتبادل ذلك الذي يباركه الله. ويرى الرومانسيون أن المجتمع إذا فرق بين المحيين، ووقفت قيوده حائلاً دون زواجهم، فإنهم سيلتقون بعد ذلك أمام الله، يقول مطران:

(هَلْ كَانَ ذَاكَ الْبَعْلُ إِلَّا قَاتِلًا
جَعَلَ الْخَدِيعَةَ نَصْلَةَ الْجَلَادِ؟
هَلْ كَانَ إِلَّا فَاسِقًا بِزَوَاجِهِ
وَالشَّرْعُ لَيْسَ مُحَلِّلاً لِفَسَادِ؟)^(٢)

وتنتهي القصة النهاية المحزنة الأليمة - كما نتوقع من الرومانسية - فقد ضاع حب الطفولة دون أن تقطف ثمرته في الحياة، وقضت قيود المجتمع وقسوة الأوضاع أن تفرق بين الطفلين المتحابين حين ترعرع الحب ونما، ولكن الموت قد جمع بينهما في القبر، وتعاقدت روحاهما أمام الله بعيداً عن هذا العالم. وفي الأدب الرومانسي كان «روسو» من أول من فتح باب الحب على هذا النحو في قصته «هيلن الجديدة» حيث منعت التقاليد زواج الفتاة من محبتها لأنه كان دون طبقتها، وانتهت القصة بالمأساة. يقول مطران:

(عِنْدَمَا أَدْرَكَ فِي قَفْرِ قَرِيبٍ
بَلَدَةَ الْأَمْوَاتِ أَوْ رَوْضَ الْحَزَنِ
وَرَأَى عَنْ كَثْبٍ قَبْرَ الْحَبِيبِ
وَبِهِ رُوحَانِ بَاتَا فِي كَفْنٍ

(١) المرجع السابق ص ٦٤.

(٢) المرجع السابق ص ٦٦.

نَاح حَتَّى ضَجَّ مِنْ ذَاكَ النَحِيبِ
 كُلُّ مَنْ أَعْيَا عَذَابًا فَسَكَنَ
 إِنَّمَا اسْتَرَعَاهُ إِنْشَادُ مُجِيبِ
 مِنْ بَعِيدِ الْغَيْبِ مِنْ خَلْفِ الزَّمَنِ:
 «مَلْتَقَانَا فِي مَسِيلِ الْكُوْثَرِ
 فِي جَنَّانِ الْخُلْدِ فِي دَارِ السَّلَامِ
 ثُمَّ نَنْجُو مِنْ شُرُورِ الْبَشَرِ
 وَعَلَى الدُّنْيَا وَمَنْ فِيهَا السَّلَامُ»^(١)

ومن الموضوعات الجديدة في شعر الرومانسيين وصفهم للأسرة ولشؤون الحياة
 العادية وتصوير الطفولة والأطفال. وقد كثر الاهتمام بوصف الطفولة والأطفال في
 شعر مطران. ونلمس ذلك من عناوين قصائده (الطفلان) و(غرام طفلين) و(الطفلة
 الفياضية) و(الطفل الطاهر والحق الظاهر) وغيرها. يقول من قصيدة (حنا الصغير):

(لِي ابْنٌ عَمٌّ بِأَلْفِ أَرْبَعَا
 مِنْ عَمْرِهِ أَوْ دُونَهَا أَشْهُرَا
 طَلَّقَ الْمَحْيَا شَعْرَهُ مُذْهَبٌ
 وَثَغْرُهُ كَنْزٌ حَوَى جَوْهَرَا
 يَخْتَالُ كَالْجَنْدِيِّ مُسْتَكْبِرَا
 وَمَا أَحَبُّ الْطِفْلَ مُسْتَكْبِرَا)^(٢)

ويقول بعنوان (طفلة في عينيها زرقة):
 (كَبَّرَ فِيهَا الْجَمَالَ رَبًّا
 صَغُرَ فِي عَيْنِهَا السَّمَاءُ)^(٣)

ويقول من قصيدته (بنفسجة في عروة):
 (جَعَلْتُ فِي عُرْوَتِي بِنَفْسَجَةً
 تَزِينُ صَدْرِي وَنِعْمَتِ الزَّيْنَةَ

(١) ج ٢، ص ٦٦ - ٦٧.

(٢) ج ١، ص ١٢٩.

(٣) ج ٢، ص ١٩٤.

هَلْ فِي ذَوَاتِ الْجَمَالِ أَكْمَلَ مِنْ
مَلِيكَةٍ فِي اتِّضَاعِ مِسْكِينَةٍ؟
راودني الطفلُ حينَ أبصرَهَا
عنها بما للصَّغارِ مِنْ حِيلِ
مَنْ ذاكَ الطفلُ؟ صُورَةٌ بَلَغَتْ
بها العناياتُ غَايَةَ الْحُسْنِ^(١)

وفي قصيدة (الطفل الطاهر والحق الظاهر) يستقبل الوليد ويحييه، ويصف
الطهارة التي تجلّت في وجهه:

(لَكَ يَا وَلِيدُ تَحِيَّةُ الْأَحْرَارِ
كَتَحِيَّةِ الْجَنَّاتِ وَالْأَطْيَارِ
تُهْدَى إِلَى سَحْرِ مِنَ الْأَسْحَارِ
أَقْبَلْتُ، وَجْهُكَ بِالطَّهَارَةِ أَبْلَجُ
وَالْوَقْتُ طَلَقُ وَالرَّبِيعُ مَدْبَجُ
وَالشَّمْسُ سَاكِبَةٌ سَيُولُ نُضَارِ)^(٢)

بل إن العفاف إذا تجسد على شكل تمثال فسيكون هذا التمثال هو الطفل:

(فَلَنُنْ يَكُنْ فِي الْخَلْقِ خَلْقٌ طَاهِرٌ
فَالْطِفْلُ تَمَثَالُ الْعِفَافِ الْظَّاهِرُ
فِي عَالَمِ الْأَثَامِ وَالْأَوْزَارِ)^(٣)

ويرى في حوزة الطفل معبداً من معابد الفضيلة:

(يَا طِفْلُ إِنَّكَ لِلْفَضِيلَةِ مَعْبَدُ
فَلَدِيكَ أَرْكَعُ بِالضَّمِيرِ وَأَسْجُدُ
لِلصَّانِعِ الْمُتَكَبِّرِ الْجَبَّارِ)^(٤)

(١) ج ٢، ص ٣١٨ - ٣١٩.

(٢) ج ١، ص ٢٦١.

(٣) ج ١، ص ٢٦٨.

(٤) ج ١، ص ٢٧٠.

وقد ينشأ الحب بين الأطفال فيكون مثلاً للصفاء والوفاء، وقد صوّر الشاعر ذلك في قصة (غرام طفلين) حيث يبدوّها بقوله:

(طفلانِ كالأخوينِ مؤتلفانِ
شَبًّا وشَبًّا على الهوى القلبانِ
متمازجينِ كأنما نفساهُما
نفسٌ لها شَبَحانِ مُنفصلانِ)^(١)

ويكرر هذه المعاني في قصة أخرى، فيقول في قصيدته (الطفلان) حيث نشأ الحب بينهما دون أن تفرقهما تقاليد المجتمع:

(مَرَّ حِينٌ والصغيران على
ما وصفنا من وداٍ ورفاءٍ
كلما شَبًّا عن الطوقِ حَلا
لهما ذاك التَّصافي والولاء
وكثيراً ما جرى أن مثلاً
عُرْساً جَامِعَ أسبابِ الصِّفاء
مَزَجاً النَّفْسَيْنِ فيه قُبَلا
عن هوى عَفٍّ نقيٍّ وإخاء)^(٢)

بل إننا نرى مطران نفسه في قصيدته «هل تذكرين» وهو يحاول أن يسترجع ذكريات طفولته مصوراً ذلك الحب الذي طاف بقلبه في هذا العهد المبكر، يقول في مطلعها:

(هل تذكرين ونحن طفلانِ
عُهداً بزحالة ذكره غُئم)^(٣)

ويقول مبيناً أثر هذا الحب في قلبه الصغير وقد رَقَّ من عواطفه وهذَّب من نفسه^(٤):

(١) ج ١، ص ٢٤٥.

(٢) ج ٢، ص ٦٢.

(٣) ج ٢، ص ١٣٥.

(٤) ج ٢، ص ١٣٧.

(صَنَعْتُ بِقَلْبِي صُنْعَهَا فَإِذَا
هُوَ يَنْكَرُ الْقُرْبَى وَيَجْحَدُهَا
وَكِذَاكَ قَلْبُ الْطِفْلِ يَلْتَفِتُ
إِنْ يُلْفِ حُبًّا غَيْرَ مَا أَلْفَا
حُسْنٌ تَمْلِكُنِي فَأَذْبَنِي
مَا شَاءَ فِي قَوْلِي وَفِي فِعْلِي
وَبِمَثَلِ لَحِ الطَّرْفِ أَكْسِبُنِي
خُلُقًا وَعِلْمُنِي عَلَى جَهْلِي)

وقد شاع في شعراء الرومانسية الرجوع إلى ذكريات الماضي ووصف مراتع الصبا والطفولة. وهذا ما نجده في قصيدة مطران (قلعة بعلبك). فبعد أن يسترجع الشاعر تلك الأيام التي نعم فيها بحب الصبا، ينتقل إلى وصف آثار بعلبك، وهو في هذا يشارك الرومانسيين أيضًا في وصف الآثار القديمة وقد قارنا في الفصل السابق بين وصفه هذا وبين وصف «لامرتين»:

يقول مطران:

(إِيَّاهِ أَثَارَ «بَعْلَبَكَّ» سَلَامٌ
بَعْدَ طَوْلِ النَّوَى وَبُعْدِ الْمَزَارِ
نَكْرِيْنِي طِفُولَتِي وَأَعْيَدِي
رِسْمَ عَهْدٍ عَنْ أَعْيُنِي مُتَوَارِي
يَوْمَ أَمْشِي عَلَى الطُّلُولِ السَّوَاجِي
لَا افْتِرَارُ فِيهِنَّ إِلَّا افْتِرَارِي
نَزَقًا بَيْنَهُنَّ غِرًّا لَعُوبًا
لَاهِيًّا عَنْ تَبْصُرٍ وَاعْتِبَارٍ)^(١)

وإلى جانب هذا نجد في شعر مطران بعض الخصائص الرومانسية الأخرى. فقد كان للرومانسيين ولع بتصوير الأشباح الغريبة، والقلاع القديمة الخربة، وحصون

(١) ج ١، ص ٩٨.

العصور الوسطى، تلك التي كان يبينها الأشراف على الجبال^(١)، بل إن معنى الرومانسية في أول الأمر كان يدور حول إحياء العصور الوسطى وتطوير نواحي الفروسية في قصصها التاريخية^(٢).

ونرى في قصة (فنجان قهوة) لمطران وصفاً لتلك الحصون التي بناها الملك المستبد والتي تمت بصلة لهذه العصور الوسطى، يقول:
(البحرُ ساجٍ والسكينةُ سائدهُ
والليلُ داجٍ والمدينةُ راقدهُ
غمرَ الظلامُ هضابَها وجبالَها
وقلاعَها وصروحَها فأزالها
شِبْهَ المحيطِ المستَوِي وبقاعه
ما لا يُرى مِن شُمِّهِ وبقاعِه)^(٣)

ويمضي بعد ذلك في تصوير هذا الظلام المخيف والسكون الشامل والشبح الضئيل المتقل في تلك الغابة الممتدة حول الحصن المشيد على تلك الهضبة، التي تآثرت عليها الآثار القديمة:

(لا نجمَ في الأفقِ المحجَّبِ سافرُ
خَلَلَ السَّحَابِ ولا سِراجُ ساهرُ
وإذا أصاحَ إلى الجهاتِ مُطِيفُ
سمْعاً فلا رَكْزُ يُحَسُّ خفيفُ
إِلَّا خُطَا شَبَحِ ضئيلِ هائمِ
كالوهمِ يسري في مَخِيلَةٍ واهمِ
في غابةٍ بجوارِ دارِ المُلِكِ في
أُفُقِ الجلالِ ومطلعِ النُّورِ الخفيِ
في هَضْبَةٍ أَقْعَى عليها ثعلبُ
متدنُّرٌ بالأرجوانِ مُعَصَّبُ

(١) راجع. History of Western philosophy, Bertrand Russell. page 704.

(٢) الرومانتيكية - غنيمي هلال. المقدمة.

(٣) ج ١، ص ١٤٨.

دامي الشِّفاءِ يَمُدُّ شِبْهَ النارِ لِوُلُوغٍ ما فيها من الآثارِ

وبعد أن وصف الشاعر هذا القصر وتلك المنطقة المحيطة به والملك المستبد الذي يسيطر عليها ينتقل إلى وصف تلك المأساة العاطفية الرومانسية، فيصور الحب الذي نشأ بين الفارس حارس الملك وبين ابنته الحسنة. يقول الشاعر على لسان الفتاة التي لا تصبو إلى أكثر من إلقاء نظرة على حبيبها، وليأت الموت بعد ذلك إن شاء:

(الموتُ في الحالين غايةٌ مسلَكي
فَلَا نَعْمَنُ بِنَظَرَةٍ وَلَا هَلِكِ)

وذلك لأن حبها كان حبًّا يائسًا لا أمل فيه، فالتقاليد العتيقة ستحول بينها وبين حارس أبيها، بل إنه - وهو الملك المستبد - لو علم شيئًا من أمرها فسيكون القضاء على هذا الفارس المحبوب، وتنتهي القصة نهايتها المؤلمة المتوقعة.

وقد سبق أن بينا كيف كان الرومانسيون يفضلون حياة البساطة على حياة الحضارة المعقدة، تلك التي تسبب كثيرًا من الشرور الاجتماعية والمفاسد الخلقية، ولهذا لجأوا إلى العزلة البعيدة عن المجتمع وعن الناس أو عن عالم الواقع، ووجدوا في رحاب الريف الأمن والهدوء ودموا المدينة وحياتها الصاخبة.

والقرية عند مطران أحب إليه من المدينة، بل إن كل مكان يستطيع فيه البعد عن الناس والهروب من مجتمعهم هو أقرب إلى نفسه:

غَالِبُ الضُّيَرِ ما يجيءُ من المَدِّ
نِ وَنَزَرُ مِنَ الْقُرَى ما يَضِيرُ
إِنَّ بُعْدًا عن كل حَشٍّ مُقِيمٍ
— لَتَقْوَى وراحلةٌ وسرورُ
لو أَعَزَّ المَقَامَ قُرْبُ مِنَ النَّا
سِ إِذَا هَانَ في الجبالِ (تَبِيرُ)
أو أتى (الطُّورَ) في الجماهيرِ «موسى»
ما زَكَتْ نَارُهُ ولا لَاحَ نورُ^(١)

(١) ج ٢، ص ٢٦٨ - ٢٦٩.

بل إن «روسو» حين عبر عن الفكرة الرومانسية الأولى بالرجعة إلى الطبيعة لم يكن يقصد بها في أول الأمر إلا العودة إلى الريف كشيء مقابل للمدينة وكان يقول: «خلق الله الريفَ وخلق الإنسانُ المدينة».

وتدفع هذه النزعة الرومانسية مطران أيضاً إلى تفضيل العزلة في الصحراء فهي خير عنده من العيشة في المدينة، فهو يتشائم من عالم الناس ويضيق بمجتمعهم الفاسد ورذائل مدينتهم، ويعود إلى الطبيعة ليعيش في أمن ودعة، يقول:

(وَلُؤُوا الْمَدِينَةَ وَجَهَكُمْ وَدْعُونِي
أَنَا فِي هَوَايَ وَعَزَلْتِي وَجَنُونِي
عُودُوا إِلَى حَيْثُ النَّمَائِمُ وَالْأَذَى
وَالْعَيْشُ بَيْنَ وَسَاوِسٍ وَظُلُونِ
حَيْثُ الرِّذَائِلُ فِي مَرَافِلِ عِزَّةٍ
حَيْثُ الْفَضَائِلُ فِي غَلَائِلِ هُونِ
تِلْكَ الْحَضَارَةُ لَا أَحِبُّ خِلَالَهَا
وَأَرَى مُحَاسِنَهَا شِبَاكَ فُتُونِ
مَاذَا دَهَانِي فِي اخْتِبَارِي أَهْلَهَا
مِنْ كَذِبِ آمَالِي وَصَدَقِ عَيُونِي)^(١)

وكان المجتمع وما فيه من وشايات ودسائس هو الذي تسبب في هجر صاحبه له، ولذلك نراه وهو يتوسل إليها للعودة يلجأ إلى الفكرة الرومانسية للهروب معها من المجتمع، فحين تعود صاحبه سيتجنب المجامع ويتعد عن كذبها وريائها، بل إنه سيفر بها إلى الربا ويستمتعان بجني الثمار، وينطلق معها كفراشتين ثملتين أرقصتهما أناشيد الصبا، وينعم بالخلوات والأنس الذي يصفو بعيداً عن الناس:

(عُودِي نَفَرٌ كَجَانِيَيْنِ إِلَى الرَّبَا
مُسْتَعْصِمَيْنِ بِرَايَةِ الْأُمْلُودِ
عُودِي نَطِرُ كَفَرَاشَتَيْنِ تَنْقُلَا
ثَمَلَيْنِ يُرْقِصُنَا الصَّبَا بِنَشِيدِ

(١) ج ٢، ص ١٩ - ٢٠.

عودي فنَجْتَنَّبَ المِجَامَعَ رَغْبَةً
عن كاذِبٍ مِّنْ أَنْسِهَا مَفْقُودٍ
وَنُطَالِبُ الْخَلَوَاتِ بِالْأُنْسِ الَّذِي
فِيهِ شِفَاءُ الْخَاطِرِ الْمُخْدُودِ^(١)

وينساق الشاعر مع أخيلته الرومانسية فيتصور نفسه مع حبيبته طفلين يهزهما
تغريد الأطيّار، وهو يلجأ إلى التشبيه بالطفولة لما تحويه من معاني الصفاء والبراءة:
(عُودِي تُرَجِّحُنَا الْأَرَائِكُ غَضَّةً
إِذْ نَعْقِدُ الْأَغْصَانِ عَقْدَ مُهُودٍ
طِفْلَانِ حَقَّقْنَا زَوَالَ هُمُومِنَا
وَتَهَزُّنَا الْأَطْيَارُ بِالتَّغْرِيدِ)

فهو يتمنى العودة إلى الطفولة ليتحصن بها من أذى الناس، فلقد ضاق الشاعر
بهم ومل ديارهم وسئم بقربهم، ولن يستبد به وجد إذا ما نأى عنهم، أو ينعم بأنس إذا
ما جاورهم، يقول:

(هَجَرًا لَهْذِي الدِّيارُ سَاعَتْ
وضاق قلبي بِرُحْبِهَا
مَا بِي وَجْدٌ إِذَا تَنَاءَتْ
وَلَا ائْتِنَاسِي بِقُرْبِهَا
وَلَنَبْتَعدُ عَنْ نَضَالِ زَيْدٍ
وَنَوْحِ عَمْرٍو وَكِيدِ خَالِدٍ
وَلَنَكْسرِ الْيَوْمَ كُلَّ قَيْدٍ
نَرُسِفُ فِيهِ مِنْ حَبِّ نَاهِدٍ^(٢))

ويصور الشاعر عالم الناس الذي لدغ منه فهو عالم موبوء بأمراض الرياء والكيد
والكذب والنفاق:

(١) ج ١، ص ٢٠٠.
(٢) ج ١، ص ٢٠١ - ٢٠٢.

(سَاءَتْ خِلَالٌ وَسَاءَ خُلُقٌ
وَبَدَّلْتُ أَحْرَفَ الْكَلِمِ
فَالصَّدْقُ كِذْبٌ وَالْكَذْبُ صِدْقٌ
وَالْكَيْدُ فِي وَجْهِ مُبْتَسِمٍ
فَإِنْ تَجَدَّ سَمَخَةُ الْجَبِينِ
صَافِيَةُ الْمُقَالَةِ الْمُزِيرَةِ
لَمْ تَرَ فِي حُسْنِهَا الْمُبِينِ
إِلَّا الَّذِي لَيْسَ فِي السَّرِيرَةِ)

وحين تشتد وطأة الضيق على الشاعر بواقع الحياة بين الناس، ينطلق مع خياله الرومانسي فيتمنى عالماً آخر يخلو من الغدر والرياء، وقد وجد هذا بعيداً عن الأرض كلها حين ارتفع عليها محاولاً السمو في ذلك الكون القصي، ويصل هذا السمو بالشاعر الى الاتصال الروحي بالطبيعة والاندماج فيها، فيجد الراحة النفسية بعيداً عن الناس، ويتحقق له الشفاء هنالك في مواقع النور والخلاء، فالطبيعة من ليل ونجم وطير وفضاء هي ملجأه الرحب الأمين ويناجي الطائر فيقول:

(طِرْ بِي وَأَنْتَ الْأَخُ الرَّفِيقُ
إِلَى مَقَرٍّ مِنَ الْأَنَامِ
لَا غَدَرَ فِيهِ وَلَا عُقُوقُ
وَلَا رِيَاءٌ وَلَا خِصَامُ
مَا أَجْمَلَ الْكَوْنَ مِنْ قَصِيٍّ
وَأَبْـدَعَ الْأَرْضَ مِنْ عُلٍ
لَهَارِبٍ فَازٍ بِالرُّقِيِّ
تَنْخَطُّ عَنْهُ وَيَعْتَلِي
مَا أَبْهَجَ النُّوْرِ فِي عَيُونِي
مَا أَطْيَبَ النَّفْسِ فِي الْخَلَاءِ
شَفَانِيَ اللَّهُ مِنْ جَنُونِي
وَالْبَعْدُ عَنْ خَلْقِهِ شِفَاءً)^(١)

(١) ج ١، ص ٢٠٤.

ونجد في شعر مطران تصويراً لأحلامه الرومانسية التي كان يعيش فيها بعيداً عن الواقع، وقد تكون هذه الأحلام مستحيلة بعيدة المنال ففي قصيدته (تذكار) يتصور أنه قد أوتي من الأسباب ما يستطيع به تحقيق كل ما يريد، فيجعل العمر كله سعادة وشباباً، ويبدل نور الشمس عقيقاً وتبراً، فينظم خاتماً لصاحبه من زهر الدجى، ويصنع لها نوطاً من الهلال، وينسج لها دثاراً من غزل الضياء، وهكذا يجول الشاعر هذه الجولات في الطبيعة التي يريد أن يسخرها تحت سيطرته ويقدمها هدايا لصاحبه، ولكنها الأحلام التي لا سبيل إلى تحقيق شيء منها، يلجأ إليها الشاعر بخياله الرومانسي لينسى واقع حياته:

(ويا حبذا لو كنتُ في الأرض مُعْجِزاً
تتم له الأوطارُ كيف أشارا
فَأَجْعَلَ هذا العُمُرَ سَعْدًا ونَعْمَةً
لنا وشباباً دائماً وفخّاراً
وَأُبْدِلَ نورَ الشمسِ ما شاءتِ المنى
عَقيقاً وتَبْراً ساجِباً ونُضّاراً
وَأُنْظِمَ من زهر الدجى لكِ خاتماً
وتاجاً وعِفْداً فاحِراً وسِواراً
وأصنعَ نوطاً باهراً من هلالها
وأنسجَ من غزلِ الضَّيَاءِ دِثَّاراً
ولكنها الأُمالُ سلعةٌ خاسِرُ
وقد أصبحت سوقُ الودادِ بَواراً)^(١)

ومن الرؤى والأحلام الرومانسية ما نراه في قصيدته (عيد الميلاد) حيث يحلم الشاعر أنه في جنة قد شملها النعيم والجمال وقد ظللتها الأشجار وابتهجت فيها الأزهار وتأرجت الأرواح، فأخذ الشاعر يرتع في أرجائها وينعم بوردها وأطياريها، حتى إذا ما أفاق لم يجد من ذلك شيئاً:

(١) ج ١، ص ١٩٨.

(رَأَيْتُنِي وَحَبُّذَا
 مَا خِيَّلَتْ لِي الرُّؤَى
 فِي جَنَّةٍ مَقِيمَةٍ
 كُلُّ أَسَى عَنْهَا نَأَى
 خَضِرَاءَ تَمْتَدُّ إِلَى
 مَا لَا يُحَدُّ النَّظَرُ
 يَشْرَحُ صَدْرَ الْمُجْتَلِي
 مِنْهَا الْجَمَالَ النَّاضِرُ
 فَسِيحَةٌ أَرْجَاؤُهَا
 ظَلِيلَةٌ أَشْجَارُهَا
 أَرِيَجَةٌ أُرْوَاخُهَا
 بِهِيجَةٌ أَزْهَارُهَا
 رَتَعَتْ فِيهَا مَا أَشَا
 هُ حَاضِرًا وَبَادِيَا
 مِنْ كُلِّ وَرْدٍ قَاطِفًا
 وَكُلِّ وَرْدٍ رَاوِيَا
 أَسْمَعُ فِيهَا شِدْوًا أَطَى
 يَارِ بَدِيعِ شَدْوُهَا
 تُحَدِّثُ شَجْوًا فِي الْفَوَا
 دِ، وَالسَّرُورُ شَجْوُهَا
 أَجَلَنْتُ مِنْهَا حَذَقِي
 فِي عَجَبٍ بَعْدَ عَجَبٍ
 وَظَلَنْتُ مِنْ إِيْقَاعِهَا
 فِي طَرَبٍ أَيْ طَرَبِ

حتى إذا الفجرُ جَلا
سَنَرَ الدُّجى والنورُ لآخ
وَقَرَقَتْ ما بَيْنَ جَفَـ
نَيَّ تباشيرُ الصُّباحِ
نَظَرْتُ حَولِي فإذا
لا جِنَّةٌ ولا نَعِيمٌ
ولا بساطٌ سُنَدِسٍ
نَضِرٌ ولا صوتٌ رَخِيمٌ^(١)

وفي قصيدة (شغف وظمأ) يستبد بالشاعر الوجد والحزن، فيلجأ الى خياله الرومانسي ليعيش في ذلك الحلم الذي ينسى به همومه فيتصور نفسه وقد جلس بجوار النيل في يوم جميل، وقد سالت مياهه في صفاء وهدوء، وهنا تبدو له صورة حبيبته في الماء، ويهب الشاعر يدفعه الشوق والظمأ إليها لينهل منه، وما إن هم ليفعل ذلك حتى تحول الماء إلى قُبَل، يقول:

رَأَيْتُ حُلْمًا كَأَنِّي قَدْ ثَوَيْتُ عَلَى
قُرْبٍ مِنَ النِّيلِ فِي يَوْمٍ أَغْرَجَلِي
وَقَدْ صَفَا صَفْوَةً الْمِرَّةِ مُنْبَسِطًا
سَوِيٍّ وَجْهٍ كَأَنَّ الْمَاءَ لَمْ يَسِلْ
وَشَفَّ حَتَّى بَدَا لِي رَسْمُ فَاتِنَتِي
كَمَا يُمَثِّلُهُ فِكْرِي تَخْيِيلَ لِي
فَثَرْتُ لِلْمَاءِ مِنْ شَوْقِي وَمِنْ ظَمْئِي
أَرْجُو شَفَاءَهُمَا مِنْهُ بِمُنْتَهَلٍ
فَلَمْ أَقْدَمْ إِلَى بَلَّورِهِ شَفَتِي
حَتَّى تَكْسَرَ مُنَحَلًّا إِلَى قُبَلٍ^(٢)

(١) ج ٢، ص ٢٥٠ - ٢٥١.

(٢) ج ١، ص ١٨٧.

وقد يشرك مطران الطبيعة في ذلك فيجعلها تنام وتحلم كما يحلم الإنسان، من ذلك ما نجده في قصيدته (نفحة الزهر)، حيث يخرج عن موضوع المناسبة التي ينظم فيها، فيجعل النصف الأول من القصيدة في وصف الزهر والروض، والثاني في وصف محفل العرس، ويوفق في الانتقال من وصف الزهر إلى موضوع المناسبة، إذ تدعو الورد ذات النهى والأمر في الزهر الوصيفات من الأزهار بنات النور والقطر لينتظمن في شبه تاج ليكن هدايا العروس المفداة - وبعد ذلك يصور الشاعر حلمًا رومانسيًا غريبًا، ذلك هو حلم الأزهار، فيصف لنا مجالي رائعة للبهجة والسرور تتجلى في حفلة العرس:

(سُرْتُ الأزهارَ لما سَمَعْتُ
ذلك النُّطْقَ الذَّكِيَّ الأَنْفَرا
واستقرَّتْ ليلَها هاجعةً
فرأَتْ حُلْمًا جميلاً في الكرى
أبصرتْ عُرْسًا بهيجًا حافلاً
جامعاً من كلِّ جيلٍ مَعشرا
عقدَ العِطرُ سحائباً ناصعاً
فاشياً بينَهُم مُنتشرا
تلمَعُ الأنوارُ في أثْنائِهِ
وتُبَاهِي الوجَنَاتُ الغُرا
ظَلَّتْ الرؤيا إلى أنْ لمسَتْ
راحةَ الفجرِ الدُّجى فانحسرا
وَجَلَّتْ عن يومٍ صَفْوٍ شائقٍ
ذلك السَّنَنُ المشوبَ الأَغبرا
فتغنَّى الطيرُ تبشيراً به
وكسا الأفقَ الرِّداءَ الأزهرا)^(١)

(١) ج ١، ص ٢٧٨.

هذا وتكثر في شعر مطران الأخيـلة الرومانسية المستمدة من الآداب الغربية، ومن ابتكاره والتي توجهه في بعض الأحيان لاختيار الموضوعات الشعرية الجديدة. ومن ذلك قصيدة (الزهرة، كوكب المساء أو كوكب الصباح) حيث يصور الشاعر نجمة سماها الزهراء، ويقول إنه كان لها عبّادها وهذا وصف لهم في أحد هياكلها الكبرى:

يا حُسْنَهَا حين تجلّت على
عُبَّادِهَا في عزّةٍ لا تُرام
بين نُجُيْمَاتٍ بدتْ حولَهَا
لها رفيفُ القطراتِ السَّجَامِ
تسقي عيونَ الناسِ شِبْهَ النُّدى
من نورها الصّافي فتشفي الأوام
كانما الزهراء ما بينها
مليكةٌ في موكبٍ ذي نظام
والقومُ جاثونٌ لدى حُسْنِهَا
سُجودَ حبٍّ صادقٍ واحتشام
ما أكرمَ الدّينَ على أهله
إذا التّقى فيه التّقى والهَيَام^(١)

وقد صيغت القصيدة على شكل قصة خيالية قصد بها الشاعر تهنئة سيدة حازت وساماً، وهذه طريقة جديدة لا يمدح الشاعر فيها، ولكنه يتصور ويبعد في الخيال لينظم في هذا الموضوع البعيد عن المناسبة والمدح. فقد جعل الشاعر السيدة الزهراء وهي تبدو كل ليلة في سمائها كأنها مليكة النجوم، وهناك القوم يعبدونها على الأرض، وقد غمر الإيمان قلوبهم، ويستبد الشوق بالقوم لرؤية الزهراء بشراً يتولّى الملك بين الناس:

(نهفو إلى الزَّهراء شوقاً فإنْ
جَفَتْ، جَفَّانَا صَفُونَا والسَّلامُ

(١) ج ١، ص ١٢٤.

إذا أتى الليلُ سهرنا لها
بأعين مفتونةٍ لا تنام
وإن أتى الصُّبحُ دَعَوْنَا بأنْ
يَخْفَى وشيكًا ويعودَ الظُّلام
ألم يحنَّ والعهدُ قد طال أنْ
تُنْجِزَ وعْدَ الملهمينَ الكِرام؟
فتراءى بِشَرًّا مثلنا
وتتولَّى مُلْكَهَا في الأنَام؟^(١)

ويلجأ الناس إلى شاعرهم يقدمون لديه آمالهم نحو معبودتهم، وحين يستنزل الشاعر الوحي ينبئهم أنها ستترأى لهم إنسية إذا صلوا وصاموا شهرين كاملين، وينصرفون بعد ذلك إلى عبادتها، حتى إذا جاء الموعد يصور مطران ذلك المشهد الرائع مستعيناً بخياله الرومانسي وصوره الابتكارية، يقول:

حتَّى إذا وقتُ التَّجَلِّي أتى
وضاق بالأشهادِ رُحْبُ المَقَامِ
وانتثرَ القومُ صغارُ البُنَى
بين سَواريهِ الطَّوَالِ الضَّخَامِ
وأوشكتْ أَثْبَتُ أركانِهِ
تميدُ ممَّا اشتدَّ فيه الرِّجَامِ
دوَّتْ زواياهُ بِإنشادِهِمْ
وَعَقَدَ التَّبَخِيرُ شِبْهَ الغَمَامِ
وشَحِبَ النُّورُ كأنَّ قَد عَرَا
مِنْ غَيْرَةِ شمسِ الأصيلِ السَّقَامِ
فلاحَ برقٌ خاطفٌ بغتَهُ
وانشقَّ سِتْرٌ عن مثالٍ مُقامِ

(١) ج ١، ص ١٢٥.

عن عادةٍ ماثلةٍ بالجسم في
أبدعِ رسمٍ للجمال التمام
منخوتةٍ في الصخرِ لكنها
تكادُ تُخَيِّ بالياتِ العظام^(١)

وهكذا امتثلت الزهراء أمام عبّادها، وقد بدا الوسام على صدرها كأنه كوكب
من كواكب السماء:

(تلك هي الزهراء لاحت لهم
والكوكب البادي عليها وسام)

ولعل مطران يعبر في هذه القصيدة عن الحنين إلى عالم أفضل بعيد عن الواقع،
أو إلى جو بعيد المنال قد يصل الناس إليه عن طريق الروحانية والتجرد الذاتي.

ومن تلك الموضوعات التي يخلقها خيال الشاعر الرومانسي كذلك قصيدته
(اشتباه الضياء)، فقد نظمها كما يقول: «في فتاة حسن وأدب بعد ترويحة نفس على
شاطئ النيل في ضوء القمر، وكانت الفتاة قد تباعدت عن رفاقها دقيقة وهي لابسة
ملبساً أبيض، فلما نظر الرفاق إليها من بعد كانت تلوح وتخفي كالطيف لتلاعب
النور في موقفها بين مصب النور ومنعكسة في النيل»^(٢). ومن هذه الصور يبرز خيال
الشاعر الرومانسي الذي يلعب دوراً كبيراً في اختيار الموضوع الشعري وتمثله والتعبير
عنه، يقول:

(فخيّلها البدرُ روْحاً بدتْ
على البُعدِ في حلّةٍ من شُفوفٍ
تلوح وتُخَفّي كأن الأشعْ
ة أنا مرءٍ وأنا سُجُوفُ
فيُلقي شعاعٌ عليها نصيفاً
وينزعُ آخرُ عنها النصيفُ)^(٣)

(١) ج ١، ص ١٢٥ - ١٢٦.

(٢) ج ١، ص ١٦٥.

(٣) ج ١، ص ١٦٥ - ١٦٦.

ومن الموضوعات الرومانسية قصيدته أو أقصوصته الوجدانية (العصفور) وهي تحتوي على تجربة شعورية يصوغها الشاعر بأسلوب قصصي، يقول:

(كُنَّا وَقَدْ أَزَفَ الْمَسَاءُ
نَمْشِي الْهُوَيْنَا فِي الْفَضَاءِ
ثَمَلَيْنِ مِنْ خَمْرِ الْهُوَى
طَرِبَيْنِ مِنْ نَغَمِ الْهُوَاءِ
مُتَشَاكِئَيْنِ هُمُومَنَا
وَكثِيرُهَا مَخْضُ اشْتِكَاءِ)^(١)

ونلمس في القصيدة تلك المعاني الرومانسية التي كسا بها الشاعر صاحبته ثوباً من المثالية في العطف على الإنسان بمؤاساتها هؤلاء البائسين من ضحايا الفقر:

(سِرْنَا بِجَانِبِ مَنْزِلِ
مُتَطَامِنٍ وَاهِي الْبِنَاءِ
فَتَبِعَتْهَا مُتَضَائِلًا
أَمْشِي وَيَثْنِيَنِي الْحَيَاءُ
فَرَأَيْتُ أُمًّا بَادِيًا
فِي وَجْهِهَا أَثَرُ الْبُكَاءِ
وَرَأَيْتُ وَلَدًا سَبْعَةً
صُبْرًا عَجَافًا أَشْقِيَاءَ
سُودَ الْمَلَابِسِ كَالدُّجَى
خُمْرَ الْحَاجِرِ كَالذَّمَاءِ
وَكأنَّ «لَيْلَى» بَيْنَهُمْ
مَلَكٌ تَكْفُلُ بِالْعَزَاءِ
وَهَبَتْ فَأَجَزَلَتْ الْهَبَا
تِ وَمِنْ أَيْدِيهَا الرِّجَاءِ)

(١) ج ١، ص ١٠١.

وفي أثناء رجوعها يقدم لنا صورة رومانسية أخرى تتمثل في العطف على الطائر الصغير، ويصف حالته التي تبعث على الشفقة، وتعطف عليه صاحبه كما عطفت من قبل على البائسين من بني الإنسان:

(فإذا عَصِيفِرٌ هَوَى
من شُرْفَةٍ بِيَدِ الْقَضَاءِ
عَارٍ صَغِيرٌ وَاجِفٌ
لم يبقَ منه سِوَى الدَّمَاءِ
ظَمَانٌ يَطْلُبُ رِيَّه
جوعانٌ يَلْتَمِسُ الْغِذَاءَ
وَلَشَدَّ مَا سُرَّتْ بِهِ
ذَا الضَّيْفِ «لَيْلَى» حِينَ جَاءَ
تَحْنُو عَلَيْهِ كَأَمَّه
وَتَضُمُّهُ ضَمَّ الْإِخَاءِ
يُخْفِي الْكَرِيمُ مَكَانَهُ
فَتَرَاهُ أَطْيَارَ السَّمَاءِ)

ومن الأخيلة الرومانسية كذلك ما نجده في قصيدة (وردة بيضاء نبتت في مسفك دماء) يقول:

(عَجَبٌ يَا ابْنَةَ الرِّيَاضِ
مِنْكَ هَذَا التَّبَسُّمُ
وَتَرَائِيكَ بِالْبَيَاضِ
حِينَمَا وَزِدِكَ الدَّمُ)^(١)

ويريد الشاعر بذلك تصوير الشرف، ذلك الذي عبّرت عنه هذه الوردة التي آثرت ساحة الحرب لتتجلّى على الرؤوس في حمرة شابها اخضرار، والشاعر يناجي الوردة متأملاً اختيارها لهذا المكان:

(١) ج ٢، ص ٢٥٥.

(فَرَنْتْ غَيْرَ غَاضِبُهُ
تَتَهَادَى بِلاَ أَسْفُ
وَأَجَابَتْ مَدَاعِبُهُ
لا تَلُمْنِي.. أَنَا الشَّرَفُ)^(١)
ومن ذلك أيضاً قوله عن الطائر الذي غمره ضوء المصباح فغرد ليلاً:
(أضاء رجاءً في نُجى الرّأي كاذبُ
فأوحى إلى قلبي السُّرورَ فأنشدا
كما غُشَّ بالمصباح قُمْرِي حُجْرَةَ
تَوَهَّمَهُ ضَوْءُ الصَّبَاحِ فغَرَّدَا)^(٢)

وقد يلجأ الشاعر إلى أخيلته الرومانسية حين يبحث عن مظاهر الأسى في
ظلام الليل، فيتصور الكون وادياً زجاجياً غشيه الأسى بالظلمة التي ولدت هذه النجوم
المتألّئة بالدموع:

(أهْوَ الوادي الزُّجاجيُّ الذي
صَحَّ فيه أَنَّهُ وادي الدُّموع؟
كلُّما اهْتَاجَ الأسى ظَلُمَتْهُ
نَضَحَتْ زُهْرًا نَدِيَّاتِ السُّطُوعِ)^(٣)

ويسيطر الخيال الرومانسي على فكره فيهم منطلقاً من نزوات هذا الألم إلى
حيث تلتقى الأرواح وتمتزج مع نسيمات الجو بعيداً عن عالم الواقع:

(يا مَنْ نَأَتْ والرُّوحُ في إثرِها
هائِمةٌ مِنْ نَزَواتِ الأَلَمِ
لا تَمْنَعِي الأرواحَ مِنْ قُبْلَةٍ
لعلَّ رُوحِي بعضُ تلكِ النَّسَمِ)^(٤)

(١) ج ٢، ص ٢٥٦.

(٢) ج ٢، ص ٢٦٥.

(٣) ج ٢، ص ١٨٥.

(٤) ج ١، ص ٢٩٨.

وحين تذبل الزهرة التي كان يحتفظ بها من ذكريات حبه يصنع الشاعر لها
لحداً أو مهداً، ويسترسل مع أخيلته الرومانسية فيتصور المنى أسراباً والفكر طوائف
تلوح في الضياء وترفرف حول هذا المهد، ويصوغ الشاعر ذلك في تعبيرات رومانسية
مستعملاً عنصر التشخيص للمعنويات ليجسم أفكاره:

(في كل يوم حول ذا
ك المهد أسراب المنى
وطوائف الفكر السوا
نح في تلاميع السنا
ما بين ممسية ترف
سرف حوله أو مضبحة
شبه الفراش خالها
زهرًا يطير بأجنحة
يعقدن رؤيا لتي
ماتت فتخسب حالمه
وعلى رقيق الشدو يو
قطن العروس النائمة
فتعود تلك الوردة الزهرا
ء زاهية الورق
ملء الضمير بحسنها
وكأنها ملء الحديق^(١))

وقد يستعمل مطران خياله الرومانسي النافذ ليتصور نفسه آدم وصاحبه حواء
وفيلسوف فكرة التفاحة المعروفة منذ بدء الخليقة، وقصة الحب التي نشأت في الجنة،
وما كان لتلك التفاحة من فضل حين حولت الجهل إلى علم، وأبانت عن النفع والضرر:
(حملت مظلات لنا الشجر
وأعدت مخابأ لنا الخمر

(١) ج ٢، ص ٢٩٢ - ٢٩٣.

ودعا النسيم العاشقين إلى
 روضٍ يقرُّ بحسنه النُّظُرُ
 حواء هذي جنة أنف
 أنا آدم فيها وذا الثمر
 فرنث إلى غصنٍ به علقتُ
 تفاحةً يشتاؤها البصر
 وأنلتها كَتِفي لأرفعها
 فسمت لتجنيها ولا حذر
 فتحول الجهل العهيد بنا
 علماً وبأن النفع والضرر
 وإذا بنا مُتداريان وما
 غير الهوى سترُ فنستتر
 ذنبٌ أتينا مشاطرةً
 والذنبُ شفع وهو مُنشطر
 لا بأس من فقدِ النعيم به
 وقد استعاضتُ بالهوى البشر^(١)

وفي قصيدة (أشعة رنتجن) نجد أخيلة رومانسية أخرى حين يصف الشاعر
 لصاحبه هذه الأشعة الزرقاء التي تتطاير كالشرر وتنتشر كغبار الزمرد، فتكشف عما
 في الصدر وتظهر الضلوع وقد تجردت من حسنها، وفي هذا تعبير عن الرومانسية
 نفسها تلك التي تهدف قبل كل شيء إلى تصوير خوالج الوجدان:

يُرينا الجسوم أضالع جفَّت
 وزايلها حُسْنُها النَّاخِرُ
 يرفرفُ فيها الفؤادُ كما
 يُرفرفُ في القفصِ الطَّائر^(٢)

(١) ج ١، ص ١٩٠ - ١٩١.

(٢) ج ١، ص ١٩٣.

وترتاع صاحبتة لأمر هذه الضياء التي تبدو بها خبايا القلوب شاخصة أمام
العيون ولكنها تهدأ حين يخبرها أنها لا تكشف عن الضمير ولا ما يجول به الخاطر،
ثم يقول:

(فَجِئْنَا مَكَانًا كَثِيفَ الدُّجَى
يُنِيرُ سِرَاجٌ بِهِ سَاهِرٌ
يَفِيضُ ضِيَاءً وَمِنْ حَوْلِهِ
ظِلَالٌ مُحِيطٌ بِهِ غَامِرٌ
عَلَى كَثَبٍ وَيُرَى قَاصِيًا
كَمَا يَنْظُرُ الْكَوْكَبُ السَّافِرُ
فَدَانِيَّتُهُ وَلِهَنْدٍ فَوَادٌ
خَفُوقٌ وَفَكَرٌ بِهِ حَائِرٌ
فَلَمَّا رَأَتْنِي أَضَالَعَ سُودًا
يُحِيطُ سَدِيمٌ بِهَا بَاهِرٌ
كَمَا لَوْ بَدَتْ فِي زَجَاجٍ مُضَاءٍ
تَخَاطَيْطٌ نَكَّرَهَا سَاحِرٌ
أَبْتُ أَنْ أَرَاهَا وَقَدْ زَالَ عَنْهَا
جَمَالٌ مَلَامِجُهَا الزَّاهِرُ
وَقَالَتْ عَصِيَّتُكَ فِي مَا أَشْرَتْ
وَبِالرُّوحِ أَمْرُكَ وَالْأَمْرِ
أَضَنْتُ بِحُسْنِي وَهُوَ شَفِيعِي
لَدَيْكَ وَعَلَّكَ لِي عَاذِرٌ
فِيَا «هَنْدُ» إِنْ زَالَ مِنْكَ الْجَمَالُ
فَحَسْبُ الْفَتَى قَلْبُكَ الطَّاهِرُ
وَإِنْ بَانَ حُسْنُكَ عَنْ نَاطِرِي
فَلِإِنَّ الْفَوَادَ لَهُ نَاطِرٌ)^(١)

(١) ج ١، ص ١٩٤.

وهكذا أبت صاحبه أن تدنو من الأشعة كما فعل، حتى لا تبدو ضلوعاً مجردة وعظاماً خالية من الجمال، وبهذا يكشف الشاعر عن حرص المرأة على جمال جسمها، ولكنه لا يرى الجمال جمال الجسم، وإنما هو جمال الروح والقلب الطاهر، وقد اجتمعت في هذه الأبيات الرائعة.. المعاني الجميلة والأخيلة الرومانسية والحوار اللطيف المعبر.

تلك كانت الخصائص الرومانسية في شعر مطران، وهي في أغلبها صادرة عن تأثر الشاعر بالشعراء الفرنسيين أصحاب المدرسة الرومانسية، كما أنها في بعض الأحيان تصدر عن مزاج الشاعر الرومانسي وإحساسه المرهف، ويرى الدكتور مندور أن صفة المعاودة التي كانت تغلب على شخصية مطران كان لها أثرها في إخفاء الرومانسية الأصلية في نفسه، يقول:

«لما كانت المعاودة لا تتم إلا بتدخل الإرادة والعقل، فقد أدت تلك الخاصية المفطورة في الشاعر إلى كبت طبيعته الرومانتيكية العميقة، ولكن دون أن تستطيع تغييرها أو القضاء عليها. فمطران شاعر رومانتيكي أصيل يحاول أن يخفي تلك الرومانتيكية لشدة حساسيته وفرط محاسبته لنفسه ومعاودته لها. ولكن تلك الرومانتيكية لا تلبث أن تنفجر بمجرد أن يوارى الشاعر نفسه عنها، ويخلعها على الموضوع الذي يثير شاعريته.. وفي اعتقادنا أنه لولا المعاودة ومحاسبة الضمير لأطلق هذا الشاعر الكبير العنان لعاطفته الشخصية، ولأسمعنا أروع الشعر الرومانتيكي تخليداً لغرامه العاثر الذي نلمح آثاره وجروحه في نفسه خلال الكثير من قصائده مثل «قصة عاشقين»^(١).

ويرى أن الرومانسية الموضوعية كانت تغلب على قصص مطران، كما جاءت في قصته «الجنين الشهيد»، حيث تتقد عاطفة الفتاة حين تتاجي نفسها وطفلها الجنين قبل أن تتخلص منه مناجاة ممعنة في الرومانسية، ولكنها رومانسية موضوعية شرقية الروح، تقول الفتاة:

(تَجَفُّ دَمَائِي مَا تَفَكَّرْتُ أَنِّي
عَلَى وَشْكِ وَضِعٍ وَالشَّقَاءُ يَحْفُنِي

(١) مندور - محاضرات عن خليل مطران ص ١٢ - ١٤.

فلا يدُ ذي وُدٍّ ولا وجَهَ مُحسِنٍ
 أَهْمُ بِرِزْقٍ يُسْتَفَادُ فَأَنْتَنِي
 وقد ناءَ بي عن قصده ثِقْلُ الحَمْلِ
 ألا لِمَ هذا الطفلُ يحيا ولا أبَا
 له؟ أَلَيْشَقَى شِقْوَتِي وَيُعَذِّبَا؟
 كفى قلبُ أحنى الوالداتِ تحوُّبا
 أيأتني فَرِيًّا ذلك القلبُ إن أبى
 حياة الأسي والجوع للولدِ النَّغْلِ؟
 أَتُغْنِيكَ مِنْ مَهْدٍ بَقِيَّةُ اضْلُعي؟
 وَيُغْنِيكَ مِنْ شِدْوٍ نَوَاحٍ تَفْجُعي؟
 وهل تتغذَّى من فؤادٍ مُقَطَّعٍ؟
 وتشربُ ماءً من سواكبِ أدمعي؟
 وهل تتردَّى العارَ للستريَا نَجْلي؟
 فيا ولدي المسكينِ فِلْذَةَ مهجتي
 ويا نعمةً عُوِقِبَتْ فيها بنقمةٍ
 وَمَنْ كُنْتُ أَرْجُوهُ لَسَعْدِي وَبَهْجَتِي
 وكان يُناجيه ضَمِيرِي بِمُنِيَّتِي
 وأُمِّلُ أَنْ يحيا ويرجعَ لي بَعْلي
 تَمَوْتُ وَلَمَّا تَسْتَهْلُ مُبَشَّرَا
 تَمَوْتُ وَلَمْ أَنْظُرْ مُحْيَاكَ مُسْفِرَا
 تُفَارِقُ قَبْرًا فِيهِ عُذِّبْتَ أَشْهُرَا
 إِلَى جَدَّتٍ مِنْهُ أَبَرُّ وَأَطْهَرَا
 وتحيا صغارُ الطيرِ دونكَ والنَّحْلِ
 تَمَوْتُ وَمَا سَلَّمْتُ حَتَّى تُودَّعَا
 وَأَمْكُ تَسْقِيكَ السُّمُومَ لِتُصْرَعَا

وتنفيك من جوف به كنت مُودعا
لتخلص من عيشٍ ثَقِيلٍ بما وعى
من الحزن والالام والفقر والذل
فإن تلق وجه الله في عالم السنا
فقل ربّي اغفر ذنبي أمّي مُحسنا
فما اقترفت شيئا ولكن أبي جنى
علينا فعاقبه بتعذيبه لنا
وأطره نارا تبليه ولا تُبلي^(١)

يقول الدكتور مندور في تعليقه على هذه الأبيات: «أي قوة في هذه المناجاة التي يعز علينا أن ننعثها بالرومانتيكية التي كثيرا ما أسفرت في العاطفة واصطنعت الدموع والعبرات، فنحن هنا أمام رومانتيكية شرقي روحية قل أن نجد لها مثيلا في رومانتيكية الغربيين الذين لم تصل إليهم من روحانية الشرق غير أقباس لا تغني عن البؤرة الأصلية التي انبثقت منها في الشرق كافة الديانات، وتبلور الضمير الإنساني الذي يتحكم في حياة الشرقيين فيضنيهم ويمزق فؤادهم العاني عندما يخرون في الخطيئة ولا يستطيعون الفكك من محنتها أو التخلص من وزرها بإلقائها على الغير، مهما تكن مشاركتهم في تلك الخطيئة سلبية، فهذه الفتاة البائسة تحس بمدى الجرم الذي تنزله بهذا الجنين الشهيد البريء، وتحاول أن تلقي الوزر على من أغواها ولكن ضميرها ينازعها ويأبى إلا أن يشركها في الوزر وكأنها لم تلقَ الجزء الكافي في الألم المضني الذي يمزق فؤادها، وهي تقتل طفلها المرتجى وأمنية حياتها وبسمة دهرها»^(٢).

وإلى جانب هذا شارك مطران غيره من الرومانسيين في شعر الحرية والثورة على الظلم والاستبداد وتصوير الطغاة والمتجبرين الذي شاع في شعرهم من أثر معاصرتهم لسقوط الملوك والعروش وتفرق الأمم وخيبة أملهم في نابليون الذي قضى

(١) ج ١، ص ٣٤٣ - ٢٤٤.

(٢) محاضرات عن خليل مطران ص ١٥ - ١٦.

على هذه المبادئ وحولها إلى قوى استعمارية قضت على الحرية وكانت مثلاً للظلم والاستبداد⁽¹⁾.

وكان شعر مطران في ذلك صادراً عن تجربة صادقة، فقد لاقى في حياته الأولى ما لاقى من تشرد وهجرة نتيجة الاستبداد الذي عانت منه بلاده، والذي أضاع في نفسه نور الحرية منذ صباه. وقد مرت بنا في الفصل الأول من هذا البحث نماذج متنوعة لهذا الشعر الذي تغنى فيه مطران بالحرية وهاجم فيه الاستعمار، ونادى فيه بحق الشعب الأول في الحياة، كما عبر عن ذلك في قصصه المختلفة التي صور فيها البطولة والكفاح مثل قصيدته «فتاة الجبل الأسود» و«الطفلة البويرية» وغيرها، والتي صور فيها الظلم وضروب الاستبداد مثل قصائده «مقتل بزرجمهر» و«فنجان قهوة» و«نيرون» كما سنرى عند دراسة فنونه الشعرية.

ونعود الآن إلى ما بدأنا به هذا الفصل فنقول إن الرومانسية في شعر مطران كانت صدئاً لثقافته الأدبية الأوروبية من ناحية، وصدئاً لملايسات حياته الشخصية من ناحية أخرى. ولكنها لم تكن صادرة في شعره عن عوامل اجتماعية عامة أو سياسية واقتصادية وفلسفية كما جاءت في شعر الأدباء الغربيين مذهباً يمثل اتجاهاً فنياً شاملاً. ومهما يكن من أمر فقد كانت الرومانسية في شعر مطران هي الصبغة العامة التي غلبت عليه ووجهت أدبه نحو الابتكار والتجديد.

(1) Romanticism and the modern Ego - p. 50 - English Literature, S.A. Brooke. P. 151.

الفصل الرابع

فنون شعره الجديدة

القسم الأول

الشعر الوجداني

تحدثنا في الفصل السابق عن الرومانسية في شعر مطران وذلك باعتبارها الصبغة العامة التي طبعت أدبه بطابع التجديد، وحاولنا تتبع خصائصها المختلفة في موضوعات قصائده وأخيلته الشعرية، وسنمضي في هذا الفصل للبحث عن فنون شعره التي برزت فيها عناصر التجديد.

ولسنا نقصد بفنونه أو موضوعاته الجديدة أنها جميعاً جديدة في نفسها، إذ إن بعض هذه الموضوعات قديم أصيل في الشعر العربي، وبعضها طريقه غير مطران من الشعراء المعاصرين. ولكن الجديد هو أسلوب مطران فيها ومنهجه في معالجتها، ذلك المنهج الذي وجه فنونه الشعرية هذه الوجهة الجديدة.

من أول هذه الفنون فن مطران في الشعر الوجداني، فقد ذكر الشاعر في مقدمة ديوانه كما رأينا ذلك المنهج الذي سار عليه في شعره من حيث مجارة الضمير على هواه ومراعاة الوجدان على مشتهاه وإرسال النفس على سجيتها. ولكنه كان مع هذا يحكم العقل، ويسيطر به على العاطفة وذلك راجع لطبيعة المعادة والمحاسبة التي كانت تحكم شخصيته وتتغلب على انفعالاته وتطبع فنه الشعري. ورغم ذلك برزت النوازع الوجدانية في شعر مطران وأصبحت فناً متميزاً من فنونه، وقد مر بنا في الفصل السابق نماذج من قصائده الذاتية التي كانت من أوضح خصائص الرومانسية في شعره.

ونجد في (حكاية عاشقين) كثيراً من هذا الشعر الوجداني الذي يعبر فيه الشاعر عن حبه وما لاقاه من سعادة وشقاء ومن ألم ويأس، والجديد في هذا الشعر

هو تحليل الشاعر لعواطفه وإحساساته على هذا النحو الدقيق ووصفه لأحواله النفسية المتباينة، وتصويره للتجارب الشعورية الصادقة التي عاش فيها .

«فحكاية عاشقين إذا فاجعة كان مطران بطلها، وقد أصابت حياته في الصميم، لاحادثة تتبّعها ليكون فيها ترجمان سواء.. والدلائل على صحة ذلك عديدة، منها صدق الشعور في قصائد الحكاية، وتنوع البحور والقوافي وفقاً لاختلاف أزمنة النظم وطبقاً لتباين أسبابه، وإبدال الشاعر اسم العاشق بضمير المتكلم خلافاً لما درج عليه»^(١).

يقول مطران من قصيدة (شكوى) مصوراً قلقه وشوقه، ومعبراً عن حبه وهو في أول مراحل:

وَلِيَّ حُبِّ هُوَ الدُّنْيَا
لِرُوحِي وَالْمَنَى طُرّاً
قُرَيْبُ الدَّارِ مُبْتَعِدٌ
وَكَمْ قُرْبٍ حَكَى هَجْراً
.. بَلَّغْنَا الْيَأْسَ مَرَحَلَةً
وَنَبْلُغُ بَعْدَهَا الْقَبْرَ^(٢)

وحين تغضب منه صاحبتة يعاتبها ويستعطفها، ويصور عاطفته القوية، فيقول:

(قِيلَ غَضَبِي فَهَلْ أَجَاوَزِي وَغَيْرِي
مِثْلَمَا تَعْلَمِينَ صَدٌّ وَأَذْنَبُ)^(٣)

وفي قصيدة (ليلة سعد) يتحدث عن هيامه وحرصه على غرامه، ويصف ليلة من ليالي السعد التي قضاها مع صاحبتة:

(كَتَمْتُ هَوَاكَ دَهْرًا لَا لِخَوْفٍ
وَمَا أَنَا مَنْ يَرُوعُهُ الْجَمَامُ

(١) شفيق معلوف - مجلة العصبية - السنة العاشرة، العدد الرابع - تشرين الأول سنة ١٩٤٩ ص ٣٤١.

(٢) ج ١، ص ١٨٧ - ١٨٨ .

(٣) ج ١، ص ١٨٨ .

ولكنني حَرَضْتُ عَلَيْكَ مِنْهُمْ

وَلَوْ أَوْدَى بِمُهَجَّتِي الْغَرَامُ^(١)

وفي قصيدة (اعتذار) يُبَدِّع مطران في تصوير حالته النفسية، ويشكو من ظلم صاحبه له، ويخشى أن ترتاب في هواه، وكان قد أخلف موعداً بسبب مرضه، فيصف الحمى التي انتبته وحالت دون لقاءها، ثم تسيطر على الشاعر أحلام اليقظة فيستعيد ذكرياته لتلفيه عن مرضه الذي ألزمه الفراش، وهو هنا يلبس أحلامه ثوب الحقيقة فيصور الواقع، ويعبر عن تجربة شعورية وعاطفة صادقة، يقول:

(أَبَيْتُ طَوَالَ اللَّيْلِ وَالْدَاءَ مُسْهَدِي

أَعْنَفُ نَفْسِي وَهِيَ لَمْ تَقْتَرِفْ جُرْماً)^(٢)

وهو في وصفه لهذا الداء يشبه المتنبى، فكلاهما قد زارته الحمى وباتت في جسمه ناراً تشتعل، إلا أن مطران قد زاد من وطأتها عليه ذلك الشوق الشديد إلى حبيبته، والحسرة على ضياع موعد اللقاء منه:

(فَفِي الْجِسْمِ نَارٌ يَلْدَعُ الْقَلْبَ وَقَدْهَا

وَفِي الْقَلْبِ نَارٌ مِثْلُهَا تَلْدَعُ الْجِسْمَا

وَيَنْهَضُ بِي حَبِّي إِذَا الشُّوقُ هَاجَهُ

وَيَقْعُدُ بِالْجِسْمِ الْكَالِ إِذَا هَمًّا)

ثم يحاول أن ينسى كما قلنا آلام مرضه فيسبح مع ذكرياته ويتمثلها أمامه:

(وَلَيْلٍ بِهِ طُفْنَا الْجَزِيرَةَ كُلَّمَا

تَذَكَّرْتُهُ لَا تَدْمَعُ الْعَيْنُ بَلْ تَدْمَى

وَلَكِنَّهُ عَهْدٌ مَضَى أَسْتَعِيدُهُ

لَدَى يَفْظَتِي ذِكْرًا وَفِي رَقْدَتِي حُلُمًا)

ويطغى الانفعال هنا على الشاعر فيعبر عن حبه تعبيراً صريحاً قوياً، ويكشف عن صفحة وجدانه الصافية الصادقة، بل إنه يرى حبه، وقد فاق حب قيس وجميل ممن ضُربَ بغرامهم الأمثال، فهو يتفانى من أجل ذلك الحب:

(١) ج ١، ص ١٨٩.

(٢) ج ١، ص ١٩١.

(أَحْبُكَ حَتَّى لَا سُرُورَ وَلَا مُنَى
وَلَا شَمْسَ إِلَّا أَنْ أَرَكَ وَلَا نَجْمًا
أَحْبُكَ حَتَّى يُنَكِرَ الْحُبُّ رُسْلَهُ
جَمِيلًا وَقَيْسًا وَالْأَلَى اسْتَشْهَدُوا قَدَمًا
وَلَوْ لَمْ تَكُنْ فِي الْمَوْتِ سَلَوَى أَخَافُهَا
لَأَحْبَبْتُ حَتَّى الْمَوْتَ فِيكَ وَلَوْ ذُمًّا)

وحين تغضب صاحبه يحاول الشاعر استرضاءها، ويدور بينه وبينها حوار طويل يؤثر فيه عليها بالعاطفة القوية ومكنونات وجدانه الولهان، واللباقة في الحديث والإقناع. وقد اختار الشاعر لصاحبه هنا اسم «سلمى» بعد أن سماها «هنداً» و«ليلى» في غير ذلك من القصائد. والشاعر هنا محب فنان يتقن فن التعبير عن حبه:

(بَيْنِي وَبَيْنَكَ يَا «سَلْمَى» مُغَاضِبَةٌ
أَنْتِ الَّتِي عَلِمْتَنِي الْحَزْنَ وَالْأَرْقَا
وَأَنْتِ عَلِمْتَ جَفَنِي الْفِرَاقَ فَمَا
تَلَاقِيَا طَرْفَةً إِلَّا لِيَفْتَرَقَا
وَأَنْتِ أَوْقَدْتَ فِي جَنْبِي الْغَرَامَ فَمَا
رَقَدْتُ إِلَّا حَسِبْتُ الْمَهْدَ مُحْتَرَقَا
.. وَكَاشَفْتَنِي بِمَا تُخْفِي ضَمَائِرَهَا
وَهَكَذَا الرَّهْرُ إِنْ نَدَيْتَهُ عَبَقَا
فَدَتَكَ نَفْسِي مَشْغُوفًا شُغِفْتُ بِهِ
فَمُرْ مُطَاعًا وَلَا رَأْيَ لِمَنْ عَشِقَا
فَلَمْ أُجِبْ وَعَدْتُ فِي الرُّوحِ نَافِحَةً
مَالَتْ بِغُصْنَيْنِ بَعْدَ الصَّدِّ فَاغْتَنَقَا)^(١)

قلنا إن مطران قد سمى صاحبه أسماء متعددة، وهو يشير بعد ذلك إلى أن هذه الأسماء إنما ترجع إلى شخصية واحدة كانت منى قلبه ونور عينه، يقول:

(١) ج ١، ص ١٩٤، ١٩٦.

يَا مُنَى الْقَلْبِ وَنُورَ الْعَيْنِ مُذْ كُنْتُ وَكُنْتُ
لَمْ أَشَأْ أَنْ يَعْلَمَ النَّاسُ بِمَا ضُنْتُ وَصُنْتُ
وَلَمَّا حَازَرْتُ مِنْ فِطْنَتِهِمْ فِينَا فَطِنْتُ
إِنْ «لِيلَايَ» وَ«هَنْدِي» وَ«سُعَادِي» مَنْ ظَنَنْتُ
تَكَثَّرَ الْأَسْمَاءُ لَكِنْ الْمُسَمَّى هُوَ أَنْتِ^(١)

وقد وردت هذه الأبيات في الجزء الثاني من الديوان بعيدة عن قصائد حكاية عاشقين في الجزء الأول، ولكن يبدو أن هذه الأبيات تمت بصلة بحكاية عاشقين فهو يقول في مقدمة هذه الحكاية: «أبدل الناظم اسم العاشق بضمير المتكلم وسمى المعشوقة أسماء متعددة لتخفي حقيقتها وتنصرف عنها الظنون»^(٢).

وقد عملت الوشائيات على إيقاع الفرقة بين المحبين، فتسافر حبيبته واجدة عليه ويستبد بالشاعر الألم واليأس والكآبة، ويتذكر أيام الهناء والصفو، ويستعين بالطبيعة الخارجية لتصوير الإحساس، فنرى في الغمام لوناً من ألوان الأسى الذي ألمَّ به، وصورة من صور وجدانه وهو في تلك الحالة:

(وَكُنْتُ إِذَا بَاكِئْتُهَا مِنْ صَبَابَتِي
يَكْفِكِفُ دَمْعَيْنَا الْعِنَاقُ مِرَاراً
كَأَنَّ الَّذِي فِي مُهَجَّتَيْنَا مِنَ الْأَسَى
غَمَامٌ تَسَامَى لِلْجَفَوْنَ فَثَاراً)^(٣)

ويذكر قصة هؤلاء الإخوان الذين حالوا بينه وبين سعادته وسببوا هذا النفور والفراق، يقول:

(جَزَى اللَّهَ إِخْوَانًا وَشَوَا بِي عِنْدَهَا
فَكَانُوا لِسَعْدِي حِينَ تَمَّ عِثَارَا
يُسِرُّونَ لِي شَرًّا وَيُبْدُونَ رَأْفَةً
أَكَانُوا إِذَا يَبْغُونُ عِنْدِي ثَاراً؟

(١) ج ٢، ص ٣٢٦.

(٢) ج ١، ص ١٩٦.

(٣) ج ١، ص ١٩٦.

يَسُومُونَنِي خَسْفًا وَكُنْتُ بِمُهْجَتِي
أَكْفُ أذى عَنْهُمْ وَأَدْرَأُ عَارًا
يُعَاطُونَنِي كَأَسَا كَانَ بِهَا دَمِي
أَرَاهُ عَلَى الْمُسْتَهْزِئِينَ مُدَارًا
فَإِنْ أَبْكِ مِنْ جُرْحِي تَبَاكَؤُا كَانَهُمْ
هُمُ لَمْ يُدِيرُوا فِي الْفُؤَادِ شِفَارًا
عَلَى أَنْنِي أُغْضِي وَحَسْبِي سَمَاحَةٌ
وَحَسْبُ الْمُدَاجِي ذَلَّةٌ وَصَغَارًا
فَصَفْحًا لَكُمْ عَمَا اقْتَرَفْتُمْ أَحَبَّتِي
وَتَدْرُونَ أَنِّي مَا صَفَحْتُ جَذَارًا
تَوَهَّمْتُكُمْ جِنًا كَبَارًا بِنَبْلِكُمْ
فَالْفَيْتُكُمْ كَالْمَجْرِمِينَ صَغَارًا^(١)

ويكتب الشاعر بعد ذلك قصيدة (القسم) لاستعطاف صاحبه واستعادتها من السفر، ويبدأها بأبيات فريدة في الغزل ووصف جمال المرأة الذي يقسم الشاعر بمظاهره، فالقسم هنا شامل جامع، بالله والجمال والحب، بالعنين والحاجبين والوجنتين وبخمرها، بالشعر وابتسامته وبالقوام وجماله، وبعد كل هذا يعبر مطران عن فلسفته في الحب ومبدأ التوحيد فيه:

(بِاللّهِ بَارِئُ حُسْنِكِ الْمَعْبُودِ
بِهَوَاكِ إِنَّ هَوَاكِ رُوحٌ وَجُودِي
بِالْفِرْقَدَيْنِ الْبَاهِرَيْنِ تَلَاوَمَا
تَحْتَ الْجَبِينِ لِشَفْوَةٍ وَسُغُودِ
بِالْحَاجِبَيْنِ الْعَاكِفَيْنِ عَلَيْهِمَا
لِصَيَانَةٍ وَلِكَفِّ عَيْنِ مَرِيدِ
بِالْوَجْنَتَيْنِ كَجَنَّةٍ أَزْهَارُهَا
بِيضٌ إِذَا هِيَ قَانِئَاتٌ وَرُودِ

(١) ج ١، ص ١٩٨.

تُسْقَى الْجِنَانُ مِنَ السَّحَابِ وَهَذِهِ
تُسْقَى بِمِثْلِ سُلَافَةِ الْعُنُقُودِ
بِالْمَبْسَمِ الْعَذْبِ الْمَذُوبِ شَهْدُهُ
فِي نُورِ كُلِّ تَبَسُّمٍ مَشْهُودِ
بِقَوَامِكَ اللَّذَنِ الَّذِي فِي أَوْجِهِ
سَطَعَ الْجَمَالُ لِقُبْلَةٍ وَسُجُودِ
بِالشَّعْرِ يَغْشَى غِيَهَبٌ مِنْ تَبْرِهِ
مَلَكًا يَهُمُّ بِمُرْتَقَى وَضُعودِ
أَقْسَمْتُ مَا اشْرَكَتُ فِيكَ وَلَمْ يَكُنْ
لِي فِي الْهُوَى دِينَ سِوَى التَّوْحِيدِ^(١)

ويستخدم الشاعر في هذا الاستعطاف سبل الإقناع والتأثير، ويؤكد لصاحبه صدق عاطفته وقوة حبه ونبل غرضه، يستميلها بعد هذا الفراق بكل ما يملك فيقول:

(كَذَبَ الْوَشَاءُ بِمَا ادَّعَاؤُهُ وَإِنِّي
أَوْفَى الْأَنَامِ بِذِمَّتِي وَعَهْدِي
لَا تُمْكِّنِيهِمْ مِنْ سَعَادَتِنَا الَّتِي
كَانَتْ قَدْزَى فِي عَيْنِ كُلِّ حَسُودِ
فَلَنْ يَكُنْ هَذَا الْجَفَاءُ تَحْوُلًا
فَهُوَ التَّحْوُلُ مِنْ طَبَاعِ الْغِيدِ
أَوْ إِنْ يَكُنْ تِيهًا فَلَا نَقْضَ الصَّبَا
بَيْنَ التَّقَاءِ سَاعَةً وَضُدُودِ)^(٢)

وبعد ذلك يزور العاشق صديق له من رفاق صباه، وكان قد انقطع عنه زمناً، يخبره أن الحبيبة الغائبة مصابة بمرض عضال، فينظم الشاعر قصيدته الوجدانية (روعة نبأ)، ويصور الحوار الذي دار بينه وبين صديقه، تلك الانفعالات الشديدة التي انتبته من اليأس والألم والكآبة والتشاؤم:

(١) ج ١، ص ١٩٩.

(٢) ج ١، ص ٢٠٠.

(ولمّا تناهينَا إلى الرُّشدِ بعد أنْ
تساقَى فؤادُنَا المدامعَ سُكَّبا
أهَابَ فَأُورَى كالزنادِ صَبَابَتِي
بما خِلْتُهُ أذكى الفضاءِ وألْهَبَا
وإنْ هُوَ إِلَّا قَوْلُهُ مُتَهَدِّجَا
لقد ساءني من دارِ «مَارِيَّةٍ» نَبَا
فقلتُ أَبْنُ عِلَّ الْمُنْبَيَّ كاذِبُ
وإلا أعِنُ أَطْوِ البلادَ تَوُثُّبَا
فَعَالَجَنِي حتى إذا ما أَقَرَّنِي
شَجَانِي بِأُنْكَى ثُمَّ رَاعَ بِأُنْكَبَا)^(١)

وقد أراد بعض أصدقاء الشاعر ان يخففوا من جزعه فيشروه بشفاء حبيبته، فنظم قصيدته (تكذيب النبأ)، يعبر فيها عن الفرح والتفاؤل والانتعاش والبهجة بعد أن كان فريسة الآلام، ويفرح الشاعر بالطبيعة، بالربيع والزهر والجدول والنسيم والعبير وبالشباب والحياة، وكل ما في الوجود يبتسم للشاعر من بعد ظلام اليأس، ويشرق له الأمل بعد الألم العميق:

(يا فرحًا بالربيع والزَّهَرِ
والجَدُولِ المستَظِلُّ في الخَمَرِ
يا فرحًا بالنسيمِ يُطَرِّبُنِي
مِنْ غيرِ ما مِزَّهَرٍ ولا وَتَرِ
.. وكلُّ ما في الوجودِ يَحْسُنُ لي
ما دُمْتُ في مَأْمَنٍ مِنَ الْغَيْرِ
أَكَادُ مِمَّا استَخَفَّنِي فَرَحِي
أَطِيرُ في عَالَمٍ مِنَ الْفِكْرِ

(١) ج ١، ص ٢٠٦.

أَهْلًا بِشِيرِ الشَّفَاءِ، قُلْ وَأَعِذْ

مَا شئتَ تفصيلَ ذلك الخَبَرِ^(١)

ولكن هذه الفرحة لا تدوم، فقد اشتد المرض على الفتاة، فأودى بشبابها ونُعيَتْ إلى محبتها، فبكى واستبكى بقصائد وجدانية خالصة عن شقاء الحب ضمنها الفصل الثاني من حكاية عاشقين، يقول من قصيدته (مثال في مرآة) حيث تشتد بالشاعر تيارات الانفعال النفسي والعواطف الملهبة الكئيبة، ويتمنى الموت بعد أن يتأمل الحالة التي وصل إليها:

مَنْ بِالْمَنُونِ لِوَالِهِ صَبَّ

ذَاكِي الْأَضَالِغِ مُقْلَقِ الْجَنْبِ

لَيْتَ الرِّزِيئَةَ فِيكَ أَوْدَتْ بِي

فَنَجَوْتُ مِنْ أَلَمِي وَمِنْ كَرْبِي

وَفَرَزَعْتُ مِنْ نَفْسِي إِلَى رَبِّي

يَا مُنْيَتِي مَا كُنْتُ بِالْجَزَعِ

فِي حَادِثٍ أَيَّامَ كُنْتُ مَعِي

وَالآنَ بَتُّ مُخْلَدَ الْفَرَعِ

مَيِّتًا بَلَا أَمَلٍ وَلَا طَمَعِ

حَيًّا بِذِكْرِ مَعَاهِدِ الْحَبِّ^(٢)

وقد أقام مطران زمنًا وهو يتوهم أنه مصاب بالداء الذي ماتت به صاحبتة، ويرى أن البقاء بعدها تنكر للوفاء، فالموت حبيب إلى نفسه بعد أن اختطفها منه:

(فَقَدْتُكَ بِالدَّاءِ الَّذِي هُوَ قَاتِلِي

فَإِنْ سَاءَنَا بِالْفَضْلِ أَسْعَدَ بِالْوَصْلِ

كَأَنِّي مِنْ قَبْلِ بَلَوْتُ عَذَابَهُ

وَأَنْتِ الَّتِي عَانَيْتُهُ بِكَ مِنْ قَبْلِ^(٣)

(١) ج ١، ص ٢٠٧ - ٢٠٨.

(٢) ج ١، ص ٢٠٩.

(٣) ج ١، ص ٢١٣.

وتبقى الذكرى عالقة بذهن الشاعر، فينظم قصيدته الوجدانية (نغمة وذكرى)، ويقول إن صاحبه قد خطرت له حين سمع قينة تتغنى وتضرب العود. وهنا يسبح الشاعر بعيداً في عالم ذكرياته مع هذه النغمات، ويجسم الصوت فيجعله طائراً، ويستعير جناحيه ليطير:

(إِنَّ لِي قَلْبًا خَفُوقًا
وَاهِمَنَ الْعَزْمَ كَسِيرًا
يُشَبِّهُ الطَّائِرَ مُنْهًا
ضَ الْجَنَاحَيْنِ أَسِيرًا
أَيُّهَا الْقَيْنَةُ يَهْنِي
كَ الصَّبَا غَضًّا نَضِيرًا
أَنْشِدِينِي لِحَنِ ثُلٍّ
وَاضْرِبِي صَوْتًا مُثِيرًا
يَسْتَعِزُّ مِنْهُ جَنَاحِي
— مِنْ فَوَادِي لِي طَيْرًا^(١))

ويشكو الشاعر إلى القينة هذا الإلف الذي نأى عنه في عالم الغيب:

(فَارَقَ الدُّنْيَا وَأَبْقَا
نِي جَزُوعًا مُسْتَطِيرًا
أَبْتَغِي السُّعَى إِلَيْهِ
حَيْثُمَا بَاتَ قَرِيرًا)

ثم يمرض مطران مرصاً عضالاً، فيعود به خاطره إلى ذكرياته، ويبكي ذلك العهد القديم، ويأسف لما كان فيه من هجر وخصام مما يوضح واقعية التجربة وصدقها عند الشاعر، كما يصف حبه الرومانسي فيرى حبيبته وقد كانت خير شطري مهجته:

(يَا قَلْبُ مَا تَبَكَ الْعَرَامُ
فَعَلَى بَقِيَّتِكَ السَّلَامُ)

(١) ج ١، ص ٢١٤.

فَغَدَوْتُ أَضْمَانِي الرَّدَى
 بِأَشَدِّ مَا تُضْمِي السَّهَامَ
 فِي خَيْرِ شَطْرِي مُهْجَتِي
 أَوْلَاهُمَا أَنْ لَا يُضَامَ
 وَمُنِيَّتُ بِالْهَجْرِ الَّذِي
 لَا مُلْتَقَى مَعَهُ يُرَامَ
 فَعَجَبْتُ أَنِّي كُنْتُ أَشْـ
 كُو حَادِثًا قَبْلَ الْجَمَامِ
 أَسْفِي عَلَى عَهْدٍ مَضَى
 وَلَيْسَ قَهْ صَوْبُ الْغَمَامِ^(١)

وقد سبق أن أوضحنا كيف كان الشاعر يتلمس الأسباب ليعود إلى ذكرى حبه ويعيش في خلجات وجدانه، وفي قصيدته (المنديل) يقول إن العاشق وجد يوماً وهو يقلب في صوان ملابسه منديلاً أبلاه مرور أعوام عليه، ولم يسلم منه إلا الموضع الذي طرّز عليه حرفان مشتبان من اسم حبيبته. ويناجي المنديل بقوله:

(لَزِمْتَ صِوَانِي خَافِيًا مِنْذُ عَهْدِهَا
 كَأَنَّكَ سِرٌّ فِي الطَّوِيَّةِ غُيِّبَا
 فَمَا أَنْسَيْتُكَ الْعَيْنُ مِنِّي وَلَمْ يَكُنْ
 لِقَاؤُكَ فِي ظَنِّي وَقَدْ بَنَيْتَ أَحْقَبَا)^(٢)

ثم يتحدث عن الدهر، وكأن الزمان قد توقف بالشاعر، فلم يعد يشعر بحوادثه بعد حادثة قلبه المفجعة، فقد تبدل إحساسه وجمدت عاطفته، ولم يعد يشعر بالحياة ولا يرى في الطبيعة جمالاً:

(تَشَاكَلَتِ الدُّنْيَا عَلَيَّ جَمِيعُهَا
 أَرَاهَا وَلَكِنْ لَا أَرَى لِي مَآزِبَا

(١) ج ١، ص ٢١٦.

(٢) ج ١، ص ٢١٨.

لَسِيَّانِ عِنْدِي صَيْفُهَا وَرَبِيعُهَا
وَسِيَّانِ عِنْدِي مَا أَضَاءَ وَمَا خَبَا

فيمثل هذه الأبيات يعبر مطران تعبيراً قوياً مصوراً لحالته النفسية التي آل اليها أمره، فلم يعد يهتم في الحياة شيء بعد أن تغيب عنه الذي يهواه وتتمر به الأعوام وتعاوده الأيام دون أن يخفّ لأمر أو يحفل بشيء. ويتحدث الشاعر بعد ذلك عن الدنيا فلا يرى إلا التشاؤم الشديد وقد أخذ بنفسه بعد أن لقي الشقاء والشر من الزمن ومن الناس:

(وَشَفَّتْ طَوَايَا النَّاسِ لِي عَنْ حَقِيقَةٍ
تَسُوءُ إِذَا مَا ظَاهَرُ النَّاسِ أُعْجَبَا)

ثم يخرج الشاعر عن نطاق وجدانه وعواطفه الذاتية ليلتقط صورا سريعة من العالم وحوادثه، والمجتمع والسياسة وتقلباتها، ويتحدث عن جولاته الأدبية وغزوات القلم.. ثم يعود مرة أخرى إلى وجدانه ومنذيله وحبه ووفائه. فالشاعر هنا يملك زمام فنه الوجداني وتعبيره الأدبي بخروجه عن دائرة الوجدان والعودة إليها. ويختم قصيدته بمناجاة المنديل:

(وَمَا زِلْتُ يَا مَنْدِيلَ «لَيْلَى» مُلَازِمِي
تُنَشِّقُنِي الذِّكْرَى نَسِيماً مُطَيَّباً)^(١)

وتنتهي بعد ذلك حكاية عاشقين بعد هذا التحليل الدقيق لنوازع الوجدان ولحالات الشاعر النفسية إزاء كل المراحل التي مرّ بها، تنتهي الحكاية بالحسرة والعبرة، وتبقى بعدها الذكرى التي لا تزول. يبدأ قصيدته (كان) بقوله:

(سُـرِرْتُ فِي الْعُمْرِ مَرَّةً
وَكُنْتُ أَنْتِ الْمَسْرُورَةُ
قَدْ كَانَ هَذَا وَلَكِنْ
مَضَى وَأَخْلَفَ حَسْرَهُ
فَبِتُّ لَا شَيْءَ إِلَّا
حَالِيْنَ: ذِكْرَى وَعِبْرَهُ)^(٢)

(١) ج ١، ص ٢٢٠.

(٢) ج ١، ص ٢٢٢.

تلك هي الناحية العاطفية التي أوحى إلى مطران هذا الشعر الوجداني الصافي المعبر عن الانفعالات والإحساسات التي كانت تعتمل في نفسه. ومن هنا جاءت هذه الوجدانيات حاملة تجارب شعورية صادقة ومصورة لحالات نفسية مختلفة عاش فيها الشاعر بوجدانه وكيانه. ومن القصائد الوجدانية التي تمتُّ بصللة إلى حكاية عاشقين قصيدته الرائعة (المساء) التي نظمها سنة ١٩٠٢ وهو مريض في الإسكندرية، يتحدث الشاعر فيها عن نفسه وعن حبه وعن حياته في الغربة بين الألم والمرض والذكرى، ففي المقطوعة الأولى يعبر تعبيراً ذاتياً عن آلامه، فقد استبد به الداء ونال من الضعيفين: قلبه وجسمه. فقلبه قد أنهكت الصبابة والجوى وجسمه قد حطمته الأدوية، والروح حائرة بينهما تتهد وتتألم، أما العقل فقد كاد ينطفئ فيه النور لما ناله من ضعف وفقر:

(دَاءٌ أَلَمٌ فَخِلْتُ فِيهِ شِفَائِي
مِنْ صَبَوْتِي، فَتَضَاعَفْتُ بُرْحَائِي
يَا لِّلضَّعِيفِينَ! اسْتَبَدَّ بِي وَمَا
فِي الظُّلُمِ مِثْلُ تَحْكُمِ الضُّعْفَاءِ
قَلْبٌ أَذَابَتْهُ الصَّبَابَةُ وَالْجَوَى
وَعِلالَةٌ رَثُتْ مِنْ الْأَدْوَاءِ
وَالرُّوحُ بَيْنَهُمَا نَسِيمٌ تَنْهَدِ
فِي حَالِي التَّصَوُّبِ وَالصُّعْدَاءِ
وَالْعَقْلُ كَالْمَصْبَاحِ يَغْشَى نُورُهُ
كَدَّرِي وَيُضْعِفُهُ نَضُوبٌ دِمَائِي)^(١)

ورغم أن هذه القصيدة من شعر مطران الوجداني لما تصوره من الانفعالات النفسية العنيفة والذبذبات الشعورية القوية، إلا أنها نموذج صادق لنفـ مطران المركب الذي يبرز فيه عنصر الفكر إلى جانب جمعه بين العاطفة والخيال في إطار واحد^(٢)،

(١) ج ١، ص ١٤٤.

(٢) راجع.. (خليل مطران) - لإسماعيل أدهم ص ١٥٠ - ١٥٢.

فالعاطفة هي التي دفعت مطران إلى تمثل تلك الحال من المرض والألم واليأس، ثم بعد ذلك يعمل الخيال على ربط الإحساس الداخلي للشاعر بالطبيعة الخارجية وجذبها إلى ذاته وعرض وجدانه عليها حتى يتم التعاطف بين حالته النفسية وبين تلك الطبيعة ساعة الغروب، ثم يعمل الفكر عمله في المطابقة بين حالته هذه وبين صورة البحر أمامه. يقول مطران:

(إني أقمتُ على التُّعلَّةِ بالمنى
في غربةٍ قالوا: تكونُ دوائي
عبْتُ طوافي في البلادِ وعِلَّةُ
في عِلَّةٍ مَنفَائي لِإِسْتِشْفَاءِ
مُتَفَرِّدٍ بِصَبَابَتِي، مُتَفَرِّدٍ
بِكَابَتِي، مُتَفَرِّدٍ بِعَنَائِي
شاكٍ إلى البحرِ اضطرابَ خواطري
فَيُجِيبُنِي بِرِياحِهِ الهَوَجَاءِ)^(١)

ومثل هذه القصيدة السابقة قصيدته (الأسد الباكي) تلك التي نظمها وهو في حالة نفسية تشبه حالته السابقة، فقد انتابه اليأس والألم الشديد لما ألم به من خسارة مادية، بعد أن ألت به في الحالة الأولى الخسارة القلبية والداء الممض، ونجد في هذه القصيدة كسابقتها الفن الشعري المركب، فالشاعر يحاول أن يكبح جماح عاطفته بقوة العقل والإرادة.

ولكن الخيال يثير العاطفة مرة أخرى بعد أن اندمج إحساس الشاعر بالطبيعة الخارجية فرأى الروضة روضة الردى، ولم يسمع فيها غير الوساس والهواجس، ولم يرَ إلا أشباحاً مسجيات على دخان وأفراس. ويفقد الشاعر صبره وتبلغ حدة الانفعال اقصاها فيصرخ في وجه من حوله، وقد تملكه اليأس الجامح وفقد رشده، فلم يعد يعبأ بملامة أو شبهة، في حين كان قبل ذلك يهش لأصحابه، ليخفي يأسه وحزنه من حيث كان يحكم إرادته في انفعاله، يقول:

(١) ج ١، ص ١٤٥.

ذروني وانجُوا من شظايا تُصيّبُكمُ
إذا لم أُطِقْ صبرًا فأطَلَقْتُ أنفاسي

ولكن نفس الشاعر يهدأ بعض الشيء فيحاول أن يربط جأشه رغم ألمه العميق،
وذلك حين يلتمس الذكرى التي تحز في نفسه، فهو الأسد الباكي، وهو جبل الأسى،
يقول:

(فَبِي حُرَّةٍ بِحُرِّ ضُلُوعِي سِيَاجُهَا
أَرَأَشَ عَلَيْهَا سَهْمَهُ مُعْتَدٍ قَاسٍ
أَعِيدُ إِلَيْهَا كُلَّ حِينٍ نَوَاطِرِي
وَأُخْفِضُ مِنْ عَطْفٍ عَلَى جُرْحِهَا رَاسِي
فِيَا مُنْتَهَى حُبِّي إِلَى مُنْتَهَى الْمُنَى
وَنِعْمَةً فِكْرِي فَوْقَ شِقْوَةِ إِحْسَاسِي
دَعْوَتُكَ أَسْتَشْفِي إِلَيْكَ فَوَافِنِي
عَلَى غَيْرِ عِلْمٍ مِنْكَ أَنَّكَ لِي أَسِي)^(١)

وقد كان مطران في بعض الأحيان يجمع بين الناحية الوجدانية أو الذاتية
والناحية الموضوعية في قصائده، فيحول مجرى العاطفة إلى مسارب الفكر، وقد
يتغلب بعد ذلك العقل على العاطفة، ونلمس هذا في بعض قصائد مطران الوجدانية
مثل قصيدته (العالم الصغير مرآة العالم الكبير)، حيث بدأها بالحديث إلى إحدى
صاحباته، ولكنه يتحول عن مناجاتها إلى فلسفة ما حوله من أحياء الكون، يقول:

(أَرَأَيْتَ صَوْغَ الدُّرِّ فِي الْعِقْيَانِ؟
هَذَا حَبَابُ الْبِنِّ فِي الْفَنَاجَانِ
فَلَا تَكُنْ تُمَثِّلُ شَمْسُهُ وَنَجْوَاهُ
أَفْلَاكُنَا فِي السَّيْرِ وَالِدُّورَانِ
«لَيْلَى» أَجِيلِي الطَّرْفَ فِيهِ تَنْظُرِي
سِرُّ الْكِيانِ وَآيَةُ الْأَزْمَانِ

(١) ج ٢، ص ١٨ - ١٩.

تجدي سماواتٍ وسِعرَ عوالمًا

فتانة الإبداع والإيقان^(١)

فهو يصور حباب البن في الفئجان وكأنه من الأحياء، ويجعل من عامل الجذب أساسًا للحب وأساسًا للحركة في الكون، وفي هذا تعبير عن الفكرة الكونية المربوطة بماهية الإنسان وحقيقة الكون، وهنا تختفي الناحية الوجدانية الذاتية ليظهر الغرض الموضوعي في هذه الفلسفة الكونية^(٢) ويعود مطران بعد ذلك ليجمع بين أفكاره وخواطر عقله وبين حديثه الوجداني مع صاحبه، يقول:

(تلك الحياة عتيدها ومصيرها)

حتى يكون الحب آخر فاني

إذ تنثر الشهب المنيرة مثلما

تنهل أدمع عاشقٍ ولهان

وتذوب في لهب الشمس هوانيًا

وبها الشمس تذوب وهي هواني

ويكون يومئذ شفاءً غليًا

ومتاعها وفنائها في أن

قالت: أذاك مصيرنا؟ فأجبتها

السعد آخر شقوة الإنسان

هذا ولم يخل شعر مطران ذو الطابع القصصي من هذه النوازع الوجدانية التي يصف بها عواطفه ويحلل إحساساته، ومن ذلك ما نراه في قصيدته (حكاية وردة) التي صاغها في أسلوب قصصي. ويقول الشاعر إنه «كتب هذه الحكاية في طرس جعله كفنًا لوردة ذبلت عنده، وهي هدية من آنسة.. وقد وضع تلك البقية من الوردة في وعاء من أوعية الزينة البيتية، موزق، مزهر، هو أشبه بالمهد منه باللحد» (ج ٢ ص ٢٨٨)، ومن مقدمة القصيدة على هذا النحو تتضح لنا رقة شعور الشاعر ورهافة

(١) ج ١، ص ١٥٥.

(٢) راجع «خليل مطران...» إسماعيل أدهم ص ١٣١.

إحساسه وعرضه لهذه الناحية الوجدانية الصافية التي أوثقت الصلة بين الوردية وبين الشاعر. يقول:

(هـذِي حَكَايَةُ وَرْدَةٍ
تَخْلَى بِسِيرَتِهَا السَّيْرُ
شَغَلْتُ مَكَانًا مِنْ حَيَا
تِي لَمْ يَزَلْ عَبَقُ الْأَثَرِ)^(١)

وقد حفظ الشاعر الوردية وحرص عليها وتعهدها بعنايته ووداده، وحين ذبلت الوردية أو ماتت بقي له عبيرها فجعله سلواه، فإذا كان الردى قد ألم بجسمها فأجفها، فقد بقيت للشاعر هذه الروح المتمثلة في العطر. ولكن سرعان ما أتى القضاء على هذه البقية الباقية:

(أَصْبَحْتُ يَوْمًا وَهِيَ قَدْ
جَادَتْ بِفَضْلَةِ عِطْرِهَا
وَبَدَا عَلَيْهَا أَنَّهَا
فَاضَتْ بِقِيَّةِ عُمْرِهَا)^(٢)

ولكنه ضنَّ بها على الثرى فصنع لها ذلك اللحد الذي يشبه المهد. وهكذا أبقاها لنفسه لتجدد الذكرى وتوقظ خواطره الوجدانية:

(أَرْجُو بِهِ التَّبْشِيرَ إِنَّ
كَانَ التَّجْدُّدُ يُؤَمِّلُ
أَوْ أَبْتَغِي التَّذْكَيرَ وَالذِّ
ذِكْرِي نَشُورُ أَوَّلِ)^(٣)

ويعصور فكرة الخلق عند الإنسان والطبيعة ومن هذا يخرج من الغرض الوجداني إلى الموضوعي:

(١) ج ٢، ص ٢٨٨.
(٢) ج ٢، ص ٢٩٠.
(٣) ج ٢، ص ٢٩١ - ٢٩٢.

(النَّفْسُ أُمُّ كَالطَّبِيــ
عَةٍ لَيْسَ تَفْتَأُ تَخْلُقُ
وَتُعِيدُ فِي رَسْمٍ جَدِيدٍ
— كُلُّ شَيْءٍ يُخْلَقُ)^(١)

ومثل هذه القصيدة قصيدته (بنفسجة في عروة) فهي من الموضوعات الوجدانية التي صيغت بأسلوب قصصي. يقول الشاعر في مقدمة القصيدة إنه «ألف أن يضعَ زهرة بنفسج في العروة التي تعلقو الجيب الأيسر من رداءه، وسرّ ذلك أنه كان يحب سيدة تحب البنفسج ولا يبوح لها بأمره إلا على هذه الصورة». (ج ٢ ص ٢١٨) ثم إنه يتساءل في حيرة من التفكير، فقد أخذت الأم ترنو إلى البنفسجة بعد أن أخذها طفلها ثم انتشقت عطرها على مهل وأرجعتها، والشاعر قد تحير في أمرها، هل فعلت ذلك لتصلح خطأ طفلها، أم أنها أرادت أن تخبره أنها تدرك شغفه بها، أم أنها تسأل البنفسجة عن أخباره، أم هي تشكره لعواطفه وربما كانت هي نفس عواطفها؟ يقول:

(أَصْلَحْتُ مِنْ وَلِيدِهَا خَطَأً
وليس فعل الوليد بالنكر؟
أم أدركت ما أكن من شغفٍ

بها، فباحث بأنها تدري؟)^(٢)

وإلى جانب هذا كانت النزعة الوجدانية تعود بمطران إلى أيام طفولته وصباه ليستعيد ذكرياتها، ويستثير بها خواطره وعواطفه مما يكشف لنا جانباً مهماً من حياته الشعورية وتجاربه النفسية، وقد عرضنا لهذه الناحية في بحث الخصائص الرومانسية في الفصل السابق، ولكننا نوضح هنا أن الجديد فيها من ناحية الفن الوجداني في شعر مطران هو في تحليله الدقيق للإحساس وتشريح العواطف وتصفية الانفعالات بعنصر الفكر، ثم الاستعانة بالخيال الابتكاري والوصف التصويري لمجالي الطبيعة عامة، ومراتب صباه خاصة. ونجد في قصيدة «قلعة بعلبك - تذكّار صبي» روحاً يفيض بالحنين القوي

(١) ج ٢، ص ٢٩٢.

(٢) ج ١، ص ٣٢٠.

الذي يجذب الشاعر إلى ماضيه، ويشير فيه كامن الشعور لمجد وطنه من ناحية ولذكرياته الأولى من ناحية أخرى، والذي يهمننا هنا هو تلك الأبيات الوجدانية التي صور بها الشاعر ما يحتاج في وجدانه من نبضات الحياة وخلجات الشعور. وهو يبدأ القصيدة بهذه النغمة الحزينة، فقد أدبر فجر حياته، وهمت بقية حياته أن تمر في إثره، وضاع نعيم الصِّبا وهو غير دارٍ به، وهو الآن يجتر تلك الذكريات السعيدة التي غنم بها عيشة في صباه كما أنه يناجي تلك الآثار التي كانت يمرح بينها وكانت مرتعاً لحياته الشعورية والوجدانية في الايام المستحبة من عمره الأول:

(نَكْرِينِي طِفُولَتِي وَأَعِيدِي
رَسْمَ عَهْدٍ عَنْ أَعْيُنِي مُتَوَارِي
مُسْتَطَابِ الْحَالِينِ صَفْوًا وَشَجْوًا
مُسْتَحَبِّ فِي النِّفْعِ وَالْإِضْرَارِ
يَوْمَ أَمْشِي عَلَى الطُّلُولِ السَّوَاجِي
لَا افْتِرَارُ فِيهِنَّ إِلَّا افْتِرَارِي
نَزَقًا بَيْنَهُنَّ غَرًّا لَعُوبًا
لَاهِيًّا عَنْ تَبَصُّرٍ وَاعْتِبَارِ
مُسْتَقِيلًا عَظِيمَهَا مُسْتَخَفًّا
مَا بِهَا مِنْ مَهَابَةٍ وَوَقَارِ)^(١)

ومثل هذه الوقفة الشعورية عند «بعلبك» يقف الشاعر وقفة وجدانية أخرى عند «زحلة» التي تعلم فيها وقضى بها فترة من أيام صباه، يقول:

(إِنِّي لَأَنْكُرُ «زَحْلَةَ» وَأَنَا
وَلَدْتُ لَعُوبٌ بَيْنَ أَوْلَادِ
مُتَعَلِّمٍ فِيهَا الْهَجَاءِ وَبِي
نَزَقٌ فَلَا أَصْغُو لِإِرْشَادِ

(١) ج ١، ص ٩٨.

كُلُّ يُعِدُّ الدَّرْسَ مَجْتَهِدًا
 وَأَنَا بِلَا دَرَسٍ وَإِعْدَادِ
 أُمْسِي وَأَصْبَحُ وَالْعَرِيفُ يَرَى
 أَنَّ الْجِهَالَ مِلءٌ أَبْرَادِي
 وَيَلُوحُ وَالْأَخْطَارُ تُخْدِقُ بِي
 أَنَّ الرَّدَى لَابَدٌ مُصْطَادِي
 لَكُنِّي أَنْجُو بِمَعْجَزَةٍ
 وَالْمَهْرُ يُزِيدُ أَيَّ إِرْبَادِ
 وَجِيئُنِّي إِرْهَافٌ حَافِظَتِي
 فِي مُنْتَهَى عَامِي بِأَمْدَادِ^(١)

ففي هذه الأبيات ينقلنا الشاعر نقلاً إلى هذه الفترة المبكرة من حياته، فنراه
 ولدًا كثير الشغب، شرودًا غير مطيع، لاهيًا عن درسه وهو في أول مراحل تعليمه، ثم
 يسرد علينا قصة هذه الحادثة التي اعترضت حياته وكان لها أثرها الكبير في نفسه
 وفي شخصيته، وذلك حين ركب المهر وسقط وهو يركض به، فينكسر أنف مطران،
 وبهذا يعود الطفل إلى التعقل ويفيق إلى رشده وترهف حافظته كما يقول، ويبقى طول
 حياته يعاود نفسه في كل ما يفعل ويحاسبها على كل ما تقدم عليه ويراجعها في ما
 تأتي به.

ونجده في قصيدته «هل تذكرين» أيضًا يعود إلى حياته الشعرية في صباه،
 فيصف خلجات وجدانه وشبوب عاطفته، والبيئة الطبيعية التي مرّح فيها وغذت
 شعوره وألهمته حسه، والشاعر يحاول التقاط هذه الذكريات الجميلة الضائعة في
 خضم الزمن قبل أن تتلاشى معالمها الوجدانية من نفسه. ويبدأ قصيدته بقوله
 مخاطبًا إحدى قريباته:

(هَلْ تَذْكُرِينَ وَنَحْنُ طِفْلَانِ
 عَهْدًا بِزَحْلَةٍ ذَكَرَهُ غُنْمٌ؟)

(١) ج ٣ ص ٧٨.

إِذْ يَلْتَقِي فِي الْكَرْمِ ظِلَانِ
يَتَضَاحَكَ وَيَأْنَسُ الْكَرْمُ؟
وَالنَّهْرُ هَلْ هُوَ لَا يَزَالُ كَمَا
كُنَّا لَذَاقَ الْعَهْدِ نَأْلُقُهُ
يَسْقِي الْغِيَاضَ زُلُفَهُ الشَّيْبَا
وَيَزِيدُ بِهَجَّتِهَا تَعَطُّقَهُ
وَاهَا لَذَاقَ النَّهْرِ خَلْفَ لِي
عَطَشًا مُذِيبًا بَعْدَ مَصْدَرِهِ
يَا طَالَمَا أوردْتُ لَهُ أَمَلِي
وَسَقَيْتُ وَهْمِي مِنْ تَصَوُّرِهِ^(١)

والشاعر يروي شيئاً من ذكرياته، فقد كان يجول مع إحدى بنات عمه وصاحبة لها. وكانوا يمرحون في الروضة ويقطفون أطايب العنب، ويميل الشاعر إلى الصاحبة الغربية، فيوحي حسننها له أن يعمل لها لعبة من الصلصال في هيئة عصفور، وقد أعجبه، وفتت بها صاحبه. ومن ذلك نستطيع أن نجد جملة دلالات على بعض خلال مطران الأصيلية وهي «حبّه المتأصل في صباه، ونزوعه إلى الجمال الطبيعي والإنساني، وشغفه بإسعاد غيره، وإبراز هذا الشغف بطريقة عملية فنية، وعجبه بصنعه عجباً مقروناً بالتواضع»^(٢).

وقد عرضنا لأمر هذه الذكرى في الفصل الأول، ولكننا نرى فيها هنا صورة نابضة من صور الوجدان يعرضها علينا الشاعر، وهو حريص على هذه الحياة الشعرية وتلك التجارب الوجدانية العميقة الأثر في نفسه، لقدّم عهدها وصفائها وصدقها:

(مَا زِلْتُ أَنْقِذُ كُلَّ مَا ذُكِرْتُ

قِطْعًا طَفَتْ مِنْهَا عَلَى الزَّمَنِ)^(٣)

(١) ج ٢ ص ١٣٥ - ١٣٦.

(٢) خليل مطران الرجل والشاعر - عبداللطيف السحرتي. ص ٨.

(٣) ج ٢، ص ١٣٩.

وكما كان مطران يعود إلى ماضيه لينقب فيه عن خوالج وجدانه القديمة وذكرياته العابرة، كذلك كان يلجأ إلى العزلة ليحيا في حاضره ويتحدث إلى نفسه حديثاً وجدانياً خالصاً من تلك الأحاديث النفسية التي يستخير بها الشاعر نفسه حين يخلو إليها، لبحث في زواياها عن نزعاته وميوله فيتعمق في استكناه حقيقة ذاته، والتأمل في طبيعته، ويحلل عواطفه وانفعالاته تحليلاً صريحاً دقيقاً. وهذا ما نجده في قصيدته (عيد الميلاد)، تلك التي نظمها الشاعر وقد ناهز الخامسة والأربعين من عمره في ليلة تجنب فيها زينات المدينة وحفلاتها في عيد الميلاد وخلا لنفسه في غرفته، يقول متأملاً ما فات من عمره وما صار إليه في حياته:

(إني لقد صرْتُ مِنَ السَّـ
سِـنِّ إِلَى نِصْفِ الْمِئَةِ
فِي فِئَةِ الْكُـهُولِ أَوْ
بَيْنِي وَبَيْنَها فِئَةُ
أُمِّـرِي لِـلِـهِ الَّذِي
فِي الْخَلْقِ يَقْضِي أَمْرَهُ
فِيمَ التَّمَنِّيِ وَالْفَتَى
لَنْ يَسْتَجِدَّ عُـمْرَهُ^(١))

وينتهاز الشاعر الفرصة ليجعل من الغرض الوجداني هدفاً للإصلاح الاجتماعي بحديثه عن الخمر ومضارها للفرد، ولكنه يعبر أولاً عن الفكرة المسيحية التي تجيز شربها إذا حسن استعمالها. والشاعر يصرح بأنه قد أساء إلى نفسه وإلى غيره، وكانت هذه السيئات بسبب الراح تلك التي تقتل الجسم والروح معاً، ويختتم هذه الفكرة بالحديث النفسي، ويستعمل التعبيرات النثرية السهلة، وينطلق في أسلوبه انطلاقاً يتمشى مع هذه الخواطر التي تتلاحق على فكره، وتلك الأحاديث التي يشغل بها نفسه، يقول:

(لَأَسْتَـرِخَ بِالنُّومِ، هَلْ
يَنَامُ دَامِي الْقَلْبِ شَاكٌ؟

(١) ج ٢، ص ٢٤٨.

السُّكْرُ مِعْوَانُ الْكَرَى
 إِذَا نَبَا الْمَهْدُ وَشَاكَ
 لَا لَا وَحْشًا الْمُرْشِدِ النَّ
 نَهَايَ عَنْ هَذَا السَّبِيلِ
 لَغَيْرِ مَا ظَنُّوا أَجَلُ
 لَ الْخَمْرِ فِي قَانَا الْجَلِيلِ
 فَلَسْتُ بِالشَّارِبِهَا
 أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ الْعَظِيمَ
 لَعْنَهَا اللَّهَ فَمَا
 نَعِيْمُهَا إِلَّا الْجَحِيمُ
 وَلِلْجَنَّةِ مَرْقَدِي
 هَجَعْتُ أَمْ لَمْ أَهْجَعْ
 مَا أَحْسَنَ الدَّفْعَ شَتَا
 ءٌ فِي حَشَايَا الْمَضْجَعِ
 كَأَنِّي رُبِّي عَلَى
 هَذَا الْعَفَافِ مُسْرِعَا
 فَلَمْ أَكْذُ أَكْتَئِنُّ حَتَّى
 تَتَى نَمْتُ نَوْمًا مُمْتِعَا^(١)

ثم يحدثنا الشاعر بعد ذلك عن غرفته فيصف كل ما في أرجائها، وهو في ذلك ينقلنا إلى أجواء من الشعر الغربي لا نجد لها نظيراً في الشعر العربي القديم، فالشاعر بعد أن جال جولته في زوايا نفسه باحثاً عما كمن فيها من نزعات، وفي ذهنه من خواطر، أخذ يجول بنظره في أركان غرفته التي قبع فيها في تلك الليلة ووصف لنا كل ما رآه مما يعبر عن فقره، وبساطته في معيشته:

(وَجَدْتُ نِي فِي غُرْفَتِي
 وَاقَاتَا، مَا غُرْفَتِي!

(١) ج ٢، ص ٢٤٨ - ٢٥٠.

مَقْصُورَةٌ أَنْكَرَتْ أَلْـ
فَرَشَ لَطُولِ الْأَلْفَةِ
يُرَى سَرِيرٌ مُلْتَوِي أَلْـ
أَضْلَاعُ خَلْفَ بَابِهَا
كَلَّتْهُ بَيْضَاءُ، وَأَلْـ
بِيَاضُ أَعْلَى مَا بَهَا
وَكُنْتُ كَثِيرَةٌ
مُعْرِبَةٌ وَمُعْجَمَةٌ
فِي جَانِبِ مَنَثُورَةٍ
وَجَانِبِ مُنْتَظَمَةٍ^(١)

والقصيدة في مجملها كما نرى تحمل هذه النزعة الرومانسية. وقد وفق الشاعر كل التوفيق في التعبير عن محتويات العاطفة واهتزازات الإحساس، كما تمتاز بالطلاقة التعبيرية التي نراها متدفقة مع انسياب العاطفة، حيث يسري فيها - على طولها - نغم حزين وموسيقى نفسية هادئة شجية. ونجد مطران وهو تحدث عن نفسه مثلاً من المثل العليا التي يجب الاقتداء بها، فهو يشارك الناس في الألم كما يقول، وهو بار بهم متواضع، ثم يعتذر عن مدحه لنفسه، يقول:

(أَنَا الَّذِي يَجِدُهُ أَلْـ
عَافِي إِذَا خَطَبُ أَلَمْ
مُدارِكًا وَمُذْرِكًا
بِقَابِهِ مَعْنَى الْأَلَمْ
أَضَعْتُ وَقْتُاً مِنْ عَزِيْ
زِ الْوَقْتِ فِي التَّمَدُّحِ
مَا أُمِيلُ الْمَرَّةَ وَإِنْ
عَفَّ إِلَى التَّبَجُّحِ)^(٢)

(١) ج ٢، ص ٢٥١.

(٢) ج ٢، ص ٢٥٢.

ويتحدث مطران بعد ذلك عن العزلة التي طالما أشاد بها، ووجد فيها الأمان من الناس ومكائدهم كما فعل غيره من الرومانسيين. وهو هنا يصور عزلته في غرفته، حيث يستنزل وحي شعره فينفع الناس بفنه، ويرضي بذلك ربه وضميره:

(ففي هذه الغرفة أُنْجِ

أَسْكُبُهَا فِي عَبْرَا
تِ مُرَّةٍ أَوْ خُلُوةٍ
الْعُزْلَةُ الْمُؤَلِّكَ الَّذِي
كُلُّ نَزِيهِ يَجِدُهُ
إِلَّا أَثِيمَ الْقَلْبِ فَالْـ
إِثْمُ عَلَيْهِ يُفْسِدُهُ
هَنَّاكَ الْاسْتِقْلَالَ فِي
أَسْمَى مُعَانِي الْكَلِمَةِ
لَا يَنْتَهَمُ الْإِنْسَانُ عَيْدُ
نِيهِ وَلَا يَخْشَى فَمَهُ
أَسْتَنْزِلُ الْوَحْيَ لِنَفْسِ
عِ النَّاسِ إِنْ يُسَّرَ لِي
وَأُمْنِيَّ الْعُذْرَ بَلَا
ضَمْنٌ وَأَكْفِي عَذَابِي
هَنَّاكَ أَلْقَى إِلَهَ بَلْ
أَلْقَى ضَمِيرِي أَمِنَّا
وَلَيْسَ كُلُّ سَاكِنٍ
بَيْتًا يَبِيتُ سَاكِنًا)^(١)

والشاعر لم ينس أن يتحدث بعد ذلك عن هدية أمه له في عيد الميلاد، وهو يتقدم إليها بتحيته الشعرية معبراً عن فضلها وحبها وحنانها. وبهذا يصل الشاعر إلى نهاية الجولة الطويلة في خبايا نفسه كاشفاً عنها، متأملاً نوازعها، مفكراً في

(١) ج ٢، ص ٢٥٢ - ٢٥٣.

حالتها، فهو هنا بمثابة عالم نفسي استطاع أن يحلل عواطفه، ويتعمق في تشريح إحساساته، مستخرجاً عناصر شخصيته ومقومات ذاته، وهذه نزعة جديدة مبتكرة في الشعر العربي، وهي نزعة إنسانية تكسب الشعر قوة الخلود. وليس الجديد فيها مجرد حديث الشاعر عن نفسه أو لها، وإنما الجديد هو هذا التحليل النفسي الدقيق، وهذا السمو الروحي الذي حملنا على أن نشارك الشاعر في ليلته هذه وخواطره فيها تلك المشاركة الوجدانية.

ولقد فتر الشعر الوجداني في أواخر حياة مطران، وكادت تتلاشى هذه الوجدات العاطفية التي كانت تتقد من إحساسه رغم إعمال الفكر وسيطرة العقل. ولكننا نجد الشاعر وهو في سن الخامسة والسبعين وقد اهتز وجدانه، وتحركت كوامن نفسه، فيصور تلك الشيخوخة التي عاش ليعاني منها الضعف والفتور. «وهنا لن نجد خيال الشاعر يصاحب عاطفته، ولا قوة عقله أو إرادته تعقد من شاعريته، بل ينساب قوله في حزن رقيق كله شعور بسيط دافق، وبذلك يطالعنا وجدانه الصافي الذي كان يتعقد في عنفوان الشباب، عندما كان الخيال والعقل يلازمان كل خلجة من خواجه الوجدانية ويجعلان منها مركباً شعرياً عميقاً»^(١) وقد قال هذه القصيدة بمناسبة المهرجان الكبير الذي أقيم من أجل تكريمه في عام ١٩٤٧، وسمّاها «الشاعر يوقع على وتره الأخير لحن الرضا وسكينة النفس». يقول:

(ماذا يريدُ الشَّعرُ مِنِّي؟)

أُخِنِّي عَلَيْهِ عُلوُّ سَنِّي!
هل كان ما ذهبْتُ به أَلـ
أَيَّامٌ مِنْ أدبي وفنِّي!
خمدتُ بِبَيِّ النارِ التي
رفعتُ بَعينَ العصرِ شَأْنِي
وَلَّى الربيعُ وجفَّ عُو
دي وانقضى عهدُ التَّغْنِي
وعَدِمْتُ لَذَاتِ الرُّؤْي
وعَدِمْتُ لَذَاتِ التَّمَنِّي^(٢)

(١) محاضرات عن خليل مطران - الدكتور مندور ص ٢١.

(٢) ج ٤، ص ٣٣٧.

وحين يقف مطران أمام تمثاله يشفق عليه إشفاقاً عظيماً، فينظر تلك النظرة
التشاؤمية إلى الحياة التي يعتبرها مصدر شقاء كبير، مما دفع الشاعر إلى العطف
على تمثاله الذي سيعيش من بعده، وما سيلاقيه مما لاقاه هو في حياته. يقول مطران
بعد أن قطع الشوط الأكبر من حياته:

(مِثَالِي إِنَّنِي أَرْنُو
إِلَيْكَ وَإِنْ بِي رُفْقَا
دَنَا أَجَلِي فَيَا جَذَلِي
وَلَكِنْ أَنْتَ قَدْ تَبَقَّى
أَخَافُ عَلَيْكَ أَنْ تَحْيَا
وَمَنْ يَحْيَا وَلَا يَشْقَى؟
لَنْ حُمِّلْتُ أَيْسَرَمَا
حُمِّلْتُ، لَشَدِّ مَا تَلْقَى)^(١)

وبعد ذلك يسدل الستار على حياة مطران الوجدانية، أو على حياته كلها، بعد أن
ترك هذه الذخيرة الكبيرة من الشعر الوجداني. وقد قلنا إن الجديد في هذا الشعر
هو ذلك التحليل الدقيق لكل خلجة من خوالج الإحساس، والتشريح العميق للحالات
النفسية التي كانت تلم بقلب الشاعر فتؤثر على كيانه، وصدورها بعد ذلك في شعر
حافل بالتجارب الشعورية الصادقة. ثم بعد ذلك هذا الفن المركب الذي برز فيه عنصر
الفكر، وكان بمثابة صمام الأمن في كثير من الأحيان للانطلاق والانفعال، ولثورة
العاطفة وجيشان الشعور. وإلى جانب كل ذلك كان لخيال مطران - وهو خيال جديد
على الشعر العربي - الأثر الكبير في تلوين إحساساته وبإبرازها في صور متعددة
مختلطة بمشاهد الطبيعة وكائناتها الحية. وهذا هو الذي مهد السبيل أمام مطران
ليتقن فناً رائعاً من فنون شعره، وهو فن الوصف التصويري.

(١) ج ٤، ص ٣٥٩.

القسم الثاني

الوصف التصويري

للخيال أهمية بارزة في شعر مطران الذي تتعقد فيه العناصر الشعرية، وتجعل منه فنًا مركبًا متعدد الجوانب كما رأينا. ولهذا فنحن حين نحلل قصائد مطران نجد نماذج متنوعة لجميع أنواع الخيال الابتكاري بقسميه: النافذ الذي يرجع الشاعر بواسطته إلى الماضي وحوادث التاريخ ليصور منها ما يشاء، والخالق الذي يخلق به الموضوعات والشخصيات ويصور المشاعر والحالات النفسية، والخيال التصويري أو التفسيري الذي يظهر في الاستعارات والتشبيهات والكنائيات التي تكثر في شعر مطران، ولهذا رأى بعض النقاد أن الخيال هو شرط الشاعرية الأول عنده^(١)، ورأى البعض الآخر أن عنصر الخيال يتغلب على عنصري العاطفة والفكرة في شاعريته، ومن هنا كان معظم أغراض شعره تنتهي عند الغرضين الوصفي والتصويري، ومنهما يجيء شعر القصص والثرثاء والوجدان^(٢).

وقد أدت غلبة عنصر الخيال عند مطران إلى بروز فن الوصف التصويري في شعره، وباب الوصف كما هو معروف من أوسع أبواب الشعر وأكثرها دلالة على مقدرة الشعراء ورعاية نفسياتهم وقوة أخيلتهم، وتبيان مدى تفوقهم وامتيازهم على غيرهم. ويرى الدكتور إسماعيل أدهم أن «مطران وصَّافٌ مصوِّرٌ من الطبقة الأولى بين شعراء العربية لا ينافسه في هذا غير ابن الرومي. وبراعته في الوصف والتصوير مشهود له بها. والأصل فيها طبيعة المراجعة التي تأصلت في نفسه، والتي تدفعه

(١) أنطون الجميل - مجلة الهلال . السنة ١٦ ج ٩ ص ٥٣٢ يونية ١٩٠٨ .

(٢) خليل مطران - أدهم ص ١٤٠ .

إلى العناية بتفاصيل الأمور وجزئياتها، ومن هنا إعادة الكرة تلو الكرة على الشيء الواحد، حتى ينتزع منه مجموع أشكاله وينزل بها إلى مقوماته من الجزئيات والتفاصيل، ولعل هذه الناحية التصويرية والوصفية هي التي أعانت الخليل على أن يكون شاعراً قصاصاً، لأن القصص يتطلب الوصف والتصوير، وهما صفتان غالبتان على شخصية الخليل الفنية»^(١).

وتطالعنا هذه المقطرة الفائقة على الوصف التصويري منذ إنتاج مطران المبكر. ففي قصيدته الأولى التي يرجع تاريخها إلى عام ١٨٨٨ والتي اختار لها هذين التاريخين (١٨٠٦ - ١٨٧٠) عنواناً لها لدالتهما على موضوعها التاريخي.. في هذه القصيدة نجد مطران يرسم لوحة فنية، وصورة حية تبرز أرض المعركة التي يصورها. ويبدأها بقوله:

(مشتّ الجبال بهمّ وسالّ الوادي

ومضوا مهّاداً سرّناً فوق مهّاد)^(٢)

فنرى في هذا الاستهلال صورة عامة للجيش الصاعدة فوق الجبال المندفعة إلى الوادي، المتدفقة بين المهّاد. وحين يصور الشاعر المعركة يحاول أن يسمعنا دوي القتال، فيجسم الأصوات من هتاف وغمغمة وسلّ أسلحة وركض جياد ورنين آلات، ثم يشتد الاشتباك حين يكمل العتاد، فنجد صوراً للنار التي يلونها الشاعر في لوحته بلون البرق الخاطف بعد الرعد الشديد، ويرسمها على هيئة سنابل عمل فيها الحصاد بمنجله فتمايلت في كل جانب. يقول:

(حتّى إذا كملّ العتاد تقاذفوا

بالنار ذات البرق والإزعاد

شهبّ ضخام آتيا والرّدى

بمسيرهنّ ومثّلهنّ غواد

تلقّي الرجال على الثرى قتلى كما

يلقى السّنابل منجلّ الحصاد)^(٣)

(١) خليل مطران - أدهم ص ١٠٩ - ١١٠.

(٢) ج ١، ص ١٥.

(٣) ج ١، ص ١٦.

وفي قصيدة (حرب غير عادلة ولا متعادلة بين أمة كبيرة وأمة صغيرة) يصف مطران كفاح شعب البوير ضد المستعمرين. فنجد في القسم الثالث من القصيدة تصويراً للحرب وباعثها وعواقبها، وهو تصوير رائع فريد كله معانٍ مبتكرة وأخيلة بعيدة، فيشبه الحرب بالمرأة العجوز الزلاء ويستعمل الشاعر فنه في التشخيص فيتصور هذه العجوز العقيم الزلاء وقد برزت مهتوكة، أولدها عزريل، ولها بأكمل الناس وَحَم، ولكن كيف تكون الحرب امرأة عجوزاً عقيماً، ثم يكون لها هذا الوحم، لقد أنست القافية الشاعر تسلسل معانيه. وعلى كل حال لا يخفى ما في هذا المعنى من قوة التصوير والتشبيه، يقول:

(مَنْ هَذِهِ الزَّلَاءُ قَدْ
أَخْنَى بِهَا طَوْلُ الْعَقَمِ؟
بَرَزَتْ لَهُمْ مِنْ خِدْرِهَا
مَهْتَوَكَةٌ لَمْ تَلْتِثَمْ
عِزْرِيْلُ أَوْلَدَهَا وَمِنْ
سُقَاجِهَا الْقَوْمُ الْغُشْمُ
تَرْنُو لِمَنْ غَشِي الْوَعْيُ
وَلَهَا بِأَكْلِهِمْ وَحَمٌ)^(١)

وفي القسم الرابع يصور الشاعر المعركة نفسها، ويصور عمليات الهجوم واللقاء والالتحام بين الجيوش، ويصور بالحركة والصوت، وهو وصف تصويري جامع شامل للحرب الدائرة في الجو والبحر والبر، فالطير تصوّر الحرب في الجو، والحيات تصوّرها في منخفض الأرض، والذئب في الجبال، والحوث في البحر. يقول:

(وَيْلَ الْقَوِيِّ الْيَوْمَ مِنْ
ذَاكَ الضَّعِيفِ وَقَدْ هَجَمَ
كَالطَّيْرِ إِسْفَافًا وَكَالْـ
حَيَّاتٍ زَحْفًا فِي الْأَكَمِ

(١) ج ١، ص ١٧٤.

كالذئب لَمُحًا في الدُّجى

كالخوتِ خَوْضًا في العَرَمِ^(١)

وحين يصور لقاء الجيوش يلجأ إلى وصف القنبلة، وهنا أيضًا يستعمل عنصر التشخيص ليعت في القنبلة الحيوية والحركة، ويجعل من الجماد كائنًا حيًّا، فهي عمياء مبصرة مضمومة الفكين عابسة مبتسمة. والشاعر هنا يملك ناصية التعبير اللغوي من روعة المعاني واختيار الألفاظ والجمع بين المتناقضات. يصور النساء والأطفال والشيخوخ وقد اشتركوا جميعًا في الكفاح، وقد يتفنن الشاعر عاكسًا التشخيص، فيجعل المشاة سورًا ولكنه يسير متحرِّكًا، وينوع في استخدام الأفعال والأسماء والصفات لرسم هذه الصور وتلوينها، ليتمكن من وصف الحركة السريعة وتصويرها. يقول العقاد «إنما التصوير لون وشكل ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه، لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر ولا يتوقف على ما يراه بعينه، ويدركه بظاهر حسه»^(٢) يقول مطران:

(عمياء تُبْصِرُ في الوغى

سُبُلَ العَدُوِّ فَتَخْتَرِمُ

مضمومة الفكين حتى

تلتقي ما تلتقي

تنقضُّ وهي عوابسُ

حتى تُمَيِّتَ فتبتسم^(٣))

وبعد تصوير مطران هذا للمعركة وللجيش وتكوينه وقوته وعتاده وحركته، بعد هذا يدعونا الشاعر إلى أن نسمع الأصوات بعد أن أتم تصوير الرواية الكبرى عن

(١) ج ١، ص ١٧٥.

(٢) ابن الرومي حياته من شعره - ص ٣٠٠.

(٣) ج ١، ص ١٧٦.

المعركة، فهو ينتقل إلى جزء آخر من القصيدة لتصوير الصوت وتجسيمه، فتطلق من الأبيات أصوات الصهيل والزمجرة والرعد والزئير والزجر والصدى في الجبال وأنين الأرض:

(وَأَسْمَعُ صَهِيلَ خِيُولِهِمْ
مُتَحَفِّزَاتٍ لِلْقَحَمِ
وَزَمَاجِرَ الْخُرسِ الضُّوَا
رِي مِنْ مُعَدَّاتِ الْأُزْمِ
وَالرَّاعِدَاتِ كَأَنَّهَا
صَعَقَاتُ مُوسَى فِي الْقِدَمِ
وَزَّيِيرَ أَسََادِ الْحَدِيدِ
دِوَزْجَرٍ فَتْنِيَّتِهَا الْهُضَمِ
وَأَسْمَعُ صَدَى الْأَطْوَادِ تُو
شِكُ أَنْ تُصَدَّعَ أَوْ تُصِمَ
وَأَسْمَعُ أَنْيْنَ الْأَرْضِ وَآ
جَفَّةً أَسَى مِمَّا تَجُمُ)^(١)

وحين ينتهي من كل ذلك يعطينا صورةً أخرى للهدوء بعد العاصفة، فقد انتهت الحرب، ولكن عواقبها وخيمة، فقد عمَّ الجوع وتغلغل البؤس، وعليك أن تذهب إلى القرى التي لم تتج من آثار المعركة فترى الآباء البائسين، والجياع الهائمين من الألم، والحبالي المجهضات من السقم، والأطفال اليتامى في المهود تنفطم على الجوع، والكوارث كالوبل الغزير.

وفي قصيدة (فتاة الجبل الأسود) يعود الشاعر إلى تمجيد البطولة والكفاح، فيصف القتال بين المحكومين وجيش الحكام من الترك وذلك في ثورة الجبل الأسود عليهم، ويبدع في تصوير حرب العصابات، ويصف الفتاة البطلة مستعينا بمظاهر الحرب لتصوير جمالها، وهي في زي فتى، فيوفق في ذلك كل التوفيق.

(١) ج ١، ص ١٧٧.

(فَفَاجَأَهُمْ هَابِطٌ كَالْقَضَا
ءٍ فِي شَكْلِ غَضِّ الصَّبَا أَمْرِدٍ
لَهَيْبِ الحُرُوبِ عَلَى وَجْنَتَيْهِ
سَهْلٍ وَالنَّقْعُ فِي شَعْرِهِ الْأَسْوَدِ
وَفِي مَحْجَرِيهِ بَرِيقُ السُّيُوفِ
وَوَضَلُ الْمَنِيَّةِ فِي الْأَثْمَدِ)^(١)

وقد وفق الشاعر من الناحية التصويرية في وصف صدر هذه الفتاة المحاربة،
وتصوير حركة بروز النهدين عندما كشفت عن صدرها أمام الأمير وجنوده الذين كانوا
على وشك أن يقتلوا وهي في زي قائد الثورة:

(فَاقْصَى الْفَتَى عَنْهُ حُرَّاسَهُ
وَشَقَّ عَنِ الصَّدْرِ مَا يَرْتَدِي
وَأَبْرَزَ نَهْدِي فَتَاةٍ كِعَابِ
بَطْرَفٍ حَيٍّ وَوَجْهِ نَدِي
كَحَقِّي لَجِينٍ بِقُفْلِي عَقِيقِ
وَكَنْزَيْنِ فِي رَصْدٍ مُرْصَدِ
فَكَبَّرَ مِمَّا رَأَى الْأَمِيرُ
وَهَلَّلَ أَشْهَادُ ذَاكَ النَّدِي
وَرَاغَهُمْ ذَانِكَ التَّوَأْمَانِ
وَطَوَّقَاهُمَا مِنْ دَمِ الْأَكْبُدِ
وَوَثَّبَهُمَا عِنْدَمَا أُطْلِقَا
بِعِزْمٍ إِلَى ظَاهِرِ الْمِجْسَدِ
كَوَثَبِ صَغَارِ الْمَهَا الظَّامِئَاتِ
نَفَرْنَ خِفَافًا إِلَى مَآوِدِ)^(٢)

(١) ج ١، ص ١٨١.

(٢) ج ١، ص ١٨٢.

وقد يستغل الشاعر بعض الأخبار أو الحوادث المحلية التي تهز عواطفه لما تحمله من معاني المأساة، فيستعمل ريشته البارعة ويستخدمها خياله كمادة طيبة لفنه التصويري والوصفي الدقيق، ففي قصيدة (الكشاف) يعمد الشاعر إلى تصوير ذلك الطفل الصغير الذي غرق أمام منحدر الماء بخزان أسوان، فيبدأها بوصف النيل والخزان وقوة التيارات المائية عند ذلك السد الضخم، ثم ينتقل من هذا إلى وصف هذه الفلاحة المصرية أم الطفل، فينقل إلينا صورة صادقة عنها، يمهدها للكارثة التي ستزل بها، كما مهد قبل ذلك بتصويره لتلك البيئة القاسية والطبيعة العاتية التي سيتلاشى فيها جسم الطفل الضئيل. ثم ينقل إلينا هذه الصورة القوية عن الحادثة فتبرز أمامنا عملية غرق الطفل كأننا نراها بأعيننا، وننفع لها انفعال من يعيش في واقعها، يقول الشاعر:

(خَدَعَتْهُ أَصَوَاتُ الْهَدِيرِ، وَشَاقَهُ
قَرْعُ الطُّبُولِ بِهَا وَنَفْخُ الْقَاصِبِ
فَاسْتَدْرَجَتْهُ وَحَرَّكَتْ أَقْدَامَهُ
نَحْوَ الْفَرَاغِ، وَيَا لَهُ مِنْ جَاذِبٍ
فَاطِلٍّ، وَالْمَهْوَى سَحِيقٌ دُونَهُ
وَالْعَمَقُ لِلْأَبْصَارِ أَقْوَى جَالِبٍ
حَتَّى إِذَا فَعَلَ الدُّوَارُ بِرَأْسِهِ
فَعَلَ الطَّلَا دَارَتْ بِرَأْسِ الشَّارِبِ
زَلَّتْ بِهِ قَدَمٌ إِلَى مُتَحَدِّرٍ
لِلْمَاءِ مُبْيَضِّ الْجَوَانِبِ صَاخِبِ
فَدَعَا بَيَا أُمَّاهُ حِينَ سَقُوطِهِ
وَطَوَّاهُ نُزْدُورُ الْآتِي السَّارِبِ)^(١)

وقد يستمد مطران مادة وصفه التصويري من حوادث عصره الكبرى، ففي قصيدة (حريق الآستانة) نجد وصفًا تصويريًا دقيقًا لهذا الحريق الكبير، والشاعر

(١) ج ٣ ص ٢١٢.

يقسم تصويره إلى أقسام، فيجعل القسم الأول في وصف الحريق وتصور النار بحركتها وصوتها، ففي مطلع القصيدة نرى تصويراً رائعاً لهذه الكارثة يعبر عن انفعال الشاعر في هذا الاستهلال القوي، فقد اشتعلت النار في الجنة، واندلع اللهب في كل مكان، والشاعر يصور حركته السريعة المندفعة، ثم يلون اللوحة لكي يبرز ملامح الصورة، فيصور سواد الحداد بعد نور اللهب، يقول:

(مَنْ شَبَّ فِي الْجَنَّةِ هَذَا النَّارِ
إِنِّي أَرَى الشَّرَّ بِهَا اسْتَطَارَا
مِنْ كُلِّ جَانِبٍ لَهيبٌ ثَارَا
فَشَالَ وَاسْتَبَكَرَ وَاسْتَدَارَا
وَمَلَكَ الصُّرُوحَ وَالْأَشْيَارَا
مَعَالَجًا مُدَارِجًا طَفَّارَا
حَتَّى إِذَا تَوَّجَهَا أَنْوَارَا
الْبِسَهَا جِدَادُهُ وَسَارَا)^(١)

وبعد تصوير الحركة ثم اللون، ينتقل الشاعر إلى التصوير الصوتي للنار، فيوفق في اختيار الألفاظ وصيغ المبالغة المعبرة عن الأصوات القوية المزعجة:

(رِزٌّ تَمْشِي فَاتِحًا جَرَّارَا
مُكَسِّرًا مُقْعَقَعًا هَذَّارَا
أَوْ صَافِرًا أَوْ ضَارِبًا أَوْتَارَا
مِنْ قُضْبِ الْحَدِيدِ أَوْ هَرَّارَا
يَخْتِطِفُ الْأَسْمَاعَ وَالْأَبْصَارَا)

وفي القسم الثاني يصف الناس في الحريق، من الشيخ إلى الرضيع، ثم مغالبة الرجال للنيران وقد اندلعت حولهم من كل جانب، ولا يفوت الشاعر أن يضع داخل إطار اللوحة الكبيرة صورة لطبي قد أغشته النيران والدخان، فهو حيران في وسط اللهب الممتد في السماء حتى أغار النجوم. أما عن زينات المدينة فقد انقضت تسقط في كل ناحية، مبعثرة بين القيعان.

(١) ج ٢، ص ٣٠.

وفي القسم الثالث يصور الشاعر نتائج الحريق وآثاره، فنرى روعة الصورة وقوة المعاني والأخيلة، وتأثيرها العميق في النفس، كما يشخص الجمر تشخيصاً رائعاً فيراه أهتَمَ عضوُنا مُحَرِّقاً أتى على كل ما وصل إليه:

(أَحَال دَوْرَهُمْ إِلَى مَوَاقِدِ
مُتَّخِذًا طَهُوًّا عَلَى مَوَائِدِ
مِنْ أَكْبَدِ الْفَتَيَانِ وَالنُّوَاهِدِ
وَأَعْيِنِ النُّوَامِ فِي الْمَرَاقِدِ
وَالْعَرَضِ الْمَكْسُوبِ بِالشَّدَائِدِ
مِنْ عَرَقِ الْجِبَاهِ وَالسَّوَاعِدِ
لَأَهْتَمَّ الْجَمْرُ الْعَضُوضِ الصَّاهِدِ)

وفي القسم الرابع يعود الشاعر إلى النار، ويتقن فن التشخيص الذي يجعل منها كائنًا حيًّا، فيصورها وهي ترسل جنَّها المغيرة وهي هزيلة تسحب الشقاء والفناء وراءها وتتطلق طائشة برايات حمراء تغطي بها كل ما يتراءى لها، فنشرت الموت في كل مكان، وملأت المياه بالدم واللهب والطين الأسود، يقول:

(النَّارُ مَا أَقْلَّهَا حَيَاءً
أَمَا تَرَى غَارَتَهَا الشُّعْوَاءُ؟
إِذْ أَرْسَلَتْ مِنْ جَنِّهَا عِشَاءَ
كَتِيبَةٍ رُقَاصَةً زَلَاءَ
هَزِيلَةٍ مُلْقِحَةٍ شَقَاءَ
تَجَرُّفِي أَذْيَالِهَا الْفَنَاءَ
فَانْطَلَقَتْ طَائِشَةً خَرْقَاءَ
تَرْفَعُ مِنْ رَايَاتِهَا الْحَمْرَاءَ
أَوْ تَرْتَمِي بِلِمْمَةٍ شَقْرَاءَ
أَوْ تَنْثَنِي بِقَامَةٍ هَيْفَاءَ
تَقْسَمُ الْمَوْتَ بِهَا أَجْزَاءَ
وَجَاءَتْ «الْبُسْفُورَ» تَتْرَاءَى

حَيْثُ الْمِيَاهُ شَرِقَتْ دِمَاءُ
وَلَهَبًا وَحَمَاءَ سَوْدَاءِ
الْبَغْيِ لَا يُجَاوِرُ الصَّفَاءِ^(١)

أما في القسم الخامس فينقلنا الشاعر إلى منظر آخر يصور فيه نجدة الغواني الحسان للمصابين، وقد خرجن من الخدور والحجال.

وفي القسم السادس يختم الشاعر قصيدته بحديثه عن الدستور والشورى، والتمسك بهما لإحباط مكاييد الطاغية والجامدين، ولعله يقصد بالطاغية الخليفة نفسه.

(«فَرُوقٌ» لَا تَسْتِيئُ سِي وَذُودِي
بِالْحَقِّ عَنْ دَسْتُورِكَ الْمَجِيدِ
مَكَايِدَ الطَّاغِيَةِ الْمَرِيدِ
وَفَتْكَ أَهْلُ الْبَغْيِ وَالْجُمُودِ)^(٢)

فهذا مثال لتلك المادة التصويرية التي استمدها مطران من تلك الأحداث الكبيرة في عصره. ولكنه كان إلى جانب ذلك دائم العودة إلى التاريخ القديم ليصور ما يتراءى له من أحداثه الكبرى. ففي قصيدة (الأهرام) يسبح مطران بخياله النافذ عبر التاريخ ليصف عملية بناء الأهرام ويبلغ فنه في التصوير ذروته، فهو يقرب الصور، ويدقق في الوصف ويجسم المعاني، ويعطينا لوحة فنية رائعة دقيقة الألوان. وقد كتب مطران هذه القصيدة على أثر زيارة للأهرام، وكتب في ذلك يقول: «غلب على سروري بجمال ما أراه أسفي لما تحمّلتها تلك الأمة من المتاعب والنوائب، فوصفت ذلك في أبيات تجنبت فيها الإلماح إلى ما في تلك الآثار من المحاسن، وقضيتُ على مُشِيدِهَا قضاء كل حرٍّ على عمل الظالمين، وإنه لعمل ظاهره نور وسرور، وباطنه دم ونقم وشُرور»^(٣) ولهذا فهو يبدأ قصيدته معبراً عن هذا الرأي والنقمة على هؤلاء البناة:

(١) ج ٢، ص ٣٢.

(٢) ج ٢، ص ٣٣.

(٣) المجلة المصرية م ١ ج ٢، ص ٨٦٠ مارس سنة ١٩٠١.

(شَادَ فَأَعْلَى، وَبَنَى فَوَطَّدَا
لَا لِلْعُلَا، وَلَا لَهُ، بَلْ لِلْعِدَا
مُسْتَعْبِدٌ أَمَّنَتْهُ فِي يَوْمِهِ
مُسْتَعْبِدٌ بَنِيهِ لِلْعَادِي غَدَا
إِنِّي أَرَى عَدُوَّ الرِّمَالِ هَهُنَا
خِلَافًا تَكَثَّرَ أَنْ تُعَدَّدَا
صُفَرَ الْوُجُوهِ نَادِيًا جِبَاهُهُمْ
كَالْكَأِ الْيَابِسِ يَعْלוهُ النُّدَى
مَحْنِيَّةٌ ظُهُورُهُمْ خُرْسُ الْخُطَى
كَالْنَمْلِ دَبٌّ مُسْتَكِينًا مُخْلِدا
مَجْتَمَعِينَ أَبْحُرًا، مُنْفَرَعِيـ
مَنْ أَنْهَرًا، مَنْحَدِرِينَ صُعْدَا
أَكُلْ هَذَا الْآنْفُسِ الْهَلْكَى غَدَا
تَبْنِي لِفَانٍ جَدَثًا مُخْلَدًا؟^(١)

فتشبيهه كثرة العاملين المسخرين بعدد الرمال تشبيهه موفق يبرز المعنى ثم وصفهم مصورًا وجوهم الصفراء، وجباههم التي تتصيب عرقًا كالكلأ اليابس يعلوه الندى، وظهورهم المحنية، وصمت خطاهم الخرساء كالنمل يدب، في حين يجتمعون كأنهم أبهر، وحين يتفرقون كأنهم أنهر، ثم هم في حركتهم الدائبة بين منحدر وصاعد. ونلاحظ كيف انتقى مطران هذه الألفاظ لتعبر عن المعنى أصدق تعبير وتبرز الصورة قوية الملامح، وقد عبر أخيرًا عن تعجبه ونقمته بتساؤله عن هذه الأنفس الهلكى بعددها الضخم، وهي تفنى في مثل هذا العمل من أجل بناء الجذث المخلد.

وإلى جانب هذا الوصف التصويري الذي صور به مطران تلك الحروب القديمة والحديثة، والأحداث الخطيرة في عصره، والأعمال التاريخية الكبرى.. إلى جانب هذا نجد في شعر مطران كثيرًا من الوصف التصويري الذي يلجأ إليه في تعبيره

(١) ج ١، ص ١٠٤.

عن التجارب الشعورية والأشياء العابرة التي تقابله في حياته اليومية. وهنا يستعين الشاعر بريشته ليصور ما يقع عليه نظره ويمر خلال شعوره، ولهذا يتعقد فن مطران المركب، فنجد فيه الغرضين الوجداني والتصويري جنباً إلى جنب.

ومن ذلك قصيدته (المرأة الناظرة أو عين الأم)، حيث يستعمل الشاعر خياله القوي الذي يلتقط الصور من الحياة كما قلنا، فيكسبها القوة والجمال. فهو ينقل منظرًا استرعى انتباهه حين كان يسير في حديقة في أصيل يوم، هبت فيه ريح السموم فرأى فتاة تنظر في عيني أمها لتصلح شعرها، وذلك لتستعيز بهما عن المرأة، وبذلك أصبحت عين الأم مرآة ناظرة كما يقول الشاعر:

(وكذا الفتاة إذا ابتغت مرأتها

فتعدت، نظرت بعيني أمها)^(١)

وفي قصيدته (الأثر الباقي) نجد مطران أيضاً يجمع بين الناحية الوجدانية وبين فنه في الوصف والتصوير. فبعد أن يتحدث الشاعر عن حبه وما لاقاه فيه من ألم ويأس وسقام، ينفذ إلى داخل صدره ليعطينا هذه الصورة الداخلية لهذا الصدر وهو في تلك الحالة. بل إن الشاعر يصنع بيديه تمثالاً حياً نابضاً لصدره وأثر شقاء الحب فيه. فيبرز لنا هيكل الصدر واهياً تقوست منه العظام، خاوياً كجوف الغار، مظلماً تملؤه المخاوف، ثم يصور القلب الذي انكمش في الصدر، كأنه سراج ينير، وهو عابس حزين. وقد وضع الشاعر ضريح حبيبته الراحلة داخل هذا القلب ليحافظ عليه وقد بعثت الروح عليه ضياءها، وحنّت عليه كأنه طفل ينام في مهده الذي تحف به الملائكة المجنحة، وهي تؤنسه وتشدو له وتقل إليه ما يراه الشاعر في حياته، وتقل للشاعر ما تراه صاحبه في منامها، يقول:

(روحٌ تضيء على ضريـ

ح في صميم القلب قام

فكأنني رشمٌ مجيـ

ل فيه أغمدة قيام

(١) ج ١، ص ٢٢.

بَيْتٌ عَتِيقٌ شَيْدٌ فِي
 لَهُ لِعَابِدٍ وَرِعٍ مَقَامٍ
 .. تَمَثَّالٌ جِسٌّ ظَاهِرٌ
 لِهَوًى قَضَى وَجَوًى أَقَامٍ^(١)

فالرسم البالي أو البيت العتيق هو الصدر، والأعمدة هي الضلوع، والعابد الورع هو الروح، ومقام العبادة هو هذا الضريح في داخل القلب، وهكذا نرى كيف استعمل مطران خياله الخالق المبتكر لتصوير قلبه وعمل تمثال له .

وفي قصيدة (من غريب إلى عصفورة مغتربة) التي يتحدث فيها عن ذكرى حبه نجد مطران ينتقل من هذه الناحية الوجدانية كما فعل في القصيدة السابقة إلى الفضاء الواسع الذي رأى فيه سرباً من الطيور فيصف الشاعر كيف يتجمع السرب، ويبدع في تصوير علوه وسرعته وضخامته، واندفاعه في الجو بلا ضجة ولا ضوضاء في دقة ونظام، كما يصور حركته في الالتئام والافتراق، يقول:

إِنْ تَلْتَمُ فَمَرُوزُهَا
 كَالْعَارِضِ الْمَتَقَشِّعِ
 أَوْ تَفْتَرِقُ فَهِيَ الْجِيُو
 شُ بَقَادَةٍ وَبَتُّبَّعِ^(٢)

وبعد ذلك ينتقل الشاعر من وصف السرب إلى تصوير جسم العصفورة وظهرها الأخضر وجيدها الذهبي والنقوش والقوادم والعينين والوجه والمنقار، يقول:

يَغْشَاهُ ثَوْبٌ دَبَّجَتْ
 أَلْوَانُهُ يَدُ مَبْدَعِ
 الْمَتْنُ يَزْدَهْرُ اَزْدَهَا
 رَ الْأَخْضَرِ الْمُتَجَمِّعِ

(١) ج ١، ص ٢١٧ - ٢١٨ .

(٢) ج ٢، ص ٢٤ .

وَالصَّدْرُ فِي مَا دُونَهُ
 يُزْهِى بِأَحْمَرَ مُشْبَعٍ
 وَالْجَيْدُ زَيْنٌ مِنَ النَّضَا
 رِ بِحُلْيَةٍ لَمْ تُصْنَعْ
 دَعُ كُلَّ نَقْشٍ فِي الْخِلَا
 لٍ مَوْشُومٍ وَمُبَقَّعٍ
 يَرْنُو بِفَائِضَتِي سَنَا
 كَالْجَوْهَرِ الْمُتَطَلِّعِ
 يَسْهُو بِغَاشِيَتَيْنِ تَنْ
 سَدْلَانِ سَدْلَ الْبُرْقِعِ
 مُتَطَاوِلُ الْخَدْيَيْنِ فِي
 وَجْهِهِ حديدِ الْمُقْطَعِ
 مِنْ قَارِهِ كَقَلَامَتَيْنِ
 مِنْ مِّنَ الظُّلَامِ الْأَسْفَعِ^(١)

فالجسم كحُقُّ بعثت فيه الحياة، وانتشرت فيه العروق والضلوع، وقد كساه ثوب
 دبجت ألوانه يد مبدعة، والظهر الأخضر يزدهر باخضراره، والصدر الأحمر يزهى
 باحمراره، والجيد نحت من الذهب وزين بحلية ونقوش منمقة. أما ريش الجناحين
 فقد تنوعت فيه الألوان، والعيان ترنوان كجوهريتين تشعان بالنور، وانسدلت عليهما
 غاشيتان تسهوان وتتطلعان، أما الوجه فهو دقيق الصنع حديد المقطع، بخدين
 متطاولين ومنقار أسود استمد سواده من ظلام الليل. وهكذا لم يدع مطران جزءاً من
 أجزاء جسم العصفورة إلا صوره كأبداع ما يكون التصوير، وجمع هذه الأجزاء الدقيقة
 الصغيرة، فكانت تمثالاً حياً نابضاً. وهو لا يكتفي بهذا بل يودع في تمثاله الدقيق روحاً
 تبعث فيه الحياة، ويصور الشاعر هذه الحركة، فهي حين تتأهب للطيران تستوفز
 وتستجمع قواها ثم تثب وثبتها البديعة، ومن حولها الطبيعة الجميلة حيث الضحى

(١) ح ٢ ص ٢٤ - ٢٥.

متسالك بأنواره، والريح تحضن نغمات العصفورة وتحنو عليها. ويمضي مطران مع عصفورته بعد أن بعث فيها الحياة والحركة ليطمئن عليها بعد انطلاقها في الفضاء، فيصفها وهي محلقة تخوض أمواج الضياء العالية، ويصور سرعتها وهي تصعد كالشهاب المستطار، ويرمي جناحاها المهاوي بالأشعة الساطعة من حولها، وقد لونت هذه الأشعة جسمها عاكسة عليها من ضيائها ألواناً بديعة:

(خُضَّتِ الضِّيَاءُ عَلَى غَوَا
رَبِّ مَوْجِهِ الْمُتَدَفِّعِ
تَقْصَاعِدِينَ وَمَا الشَّهَا
بُ الْمُسْتَطَارُّ بِأَسْرَعِ
يَرْمِي جَنَاحَاكَ الْمَهَا
وِي بِالشُّعَاعِ السُّطَّعِ
وَتُزَاعُ رَائِعَةُ النُّهَا
رَ لَوْهَجِكَ الْمُتَفَرِّعِ)^(١)

ويستطرد الشاعر منساقاً مع خياله المبدع الخلاق ليصف الجو والفضاء، فيصور عالم الهباء المقنع الذي تمزق العصفورة أستاره، وتخوض أنواره، وتستكشف خباياه، مما أثار هذا الملاً المروع على العصفورة الغازية. وهنا يسمو خيال مطران إلى أعلى مراتب الابتكار، فيصور معركة في الجو بين الهباء والعصفورة في أثناء تلك الغارة التي قامت بها في اجتيازها الفضاء. فقد هبَّت خلائقه على هذا المغير المفزع واشتدت الحرب بينها وبينه من كرٍّ وفرٍّ، وتفرّد وتجمّع، وأخذت ترميه بالرُّجم والنجوم، ولكن العصفورة تشترك في هذه المعركة حتى النصر، والأمر ينتهي على ذلك باجتيازها الفضاء بالحسن، فلم تحدث أية إصابات. يقول مطران:

(مَرَّقَتِ أَسْتَارَ السَّنَا
عَنْ عَالَمٍ مُتَقَنَّعِ
هِيَ وَقَعَةٌ فِي الْجَوِّ بِي
نَ هَبَائِهِ الْمُتَالَمِ

(١) ج ٢، ص ٢٦.

هَبَّ ثَخَالَاتُهُ عَلَى
 ذَاكَ الْمَغِيرِ الْمَفْزَعِ
 فِي أَسَدٍ غَابِ تَسْتَطِيحِ
 رَوْفِي ذَبَابِ وَقُوعِ
 يَجْدُنْ حَرْبًا كَالْكُمَا
 قِ وَكَالرُّمَةِ الرَّكْعِ
 يَكْرِرْنَ أَوْ يَفْرِزْنَ بِي
 مِنْ تَفْرِدٍ وَتَجَمُّعِ
 يَرْمِيَنَّ بِالرُّجْمِ الدَّقَا
 قِ وَبِالنَّجْمِ الظَّلْعِ^(١)

ويمكننا القول بعد هذا إن مقدرة مطران الفنية في وصفه التصويري للعصفورة على هذا النحو الفريد، وخياله المبتكر البعيد، الذي عاش به في عالم الفضاء ليصور هذه المعركة العجيبة، نقول إن هذا الخيال وذلك التصوير قل أن نجد له مثيلاً في الشعر العربي على الإطلاق، فمطران هنا مجدد في الموضوع والخيال والتصوير، وهو بهذا يمد الشعر العربي بدماء جديدة.

وكثيراً ما يعمل خيال مطران هذا على خلق الموضوع الشعري، فنجد في قصيدة (الاقتران) يتناول موضوعاً يفلسف فيه فكرة الاقتران، فيصور أروع تصوير عملية خلق حواء من ضلع آدم، وهو في تصويره هذا ينظم أفكاره ويرتب معانيه، ويرتفع مع خياله ارتفاعاً تدريجياً رائعاً، ليصف تلك اللحظة الخالدة الفاصلة في الوجود. يقول:

(فَتَحْتُ جَنْبَهُ وَسَلَّتُ بَعْطَفِ
 مِنْهُ ضِلْعًا فَجَاءَ تَمَثَالُ لُطْفِ
 جَلَّ قَدْرًا عَنْ أَصْلِهِ فَاسْتُضْفِي
 مِنْ دَمِ الصَّدْرِ لَا التَّرَابِ الصَّرْفِ
 وَسَمَا عَنْ صِفَاتِهِ بِصِفَاتِ)^(٢)

(١) ج ٢، ص ٢٧.

(٢) ج ٢، ص ١٣٩.

ومن الموضوعات الجديدة التي يخلقها خيال مطران، ما نجده في قصيدته (في الغابة) وهي صورة خيالية لشاعر يتنقل في غابة مرتفعة باحثاً عن زهرة غير موجودة. وهو يصور تنقل هذا الشاعر في الغابة فهو يبين ويخفى، وتهفو الغصون إليه في تجواله، وهنا يبدي مطران في تصوير الظلال والألوان والحركة في الغابة، فالشاعر يمشي في هذه البيئة الطبيعية يوشحه الشعاع أو تظله السحابة، أو هو يخوض بحرًا من الظلال تحت الأشجار الكثيفة التي تتخلل أغصانها أنوار الأهلة، فتفر بين يديه. ومطران في هذا الوصف يشترك مع المتبني في وصفه الرائع للوادي الذي مرّ به إذ يقول:

(وَأَلْقَى الشَّرْقُ مِنْهَا فِي ثِيَابِي
دنانيرًا تَفِرُّ مِنَ الْبَنَانِ)

وقد يعبر الشاعر في سيره كذلك في هذه الغابة منطقة من الوريقات التي تهزها الصّبا المنعشة. ويصف الشاعر بعد ذلك الطبيعة فيضفي عليها الإحساسات الإنسانية من الأسى والكآبة أو البهجة والدعابة. ثم يصور هذا السائر تصويرًا دقيقًا رائعًا حين أذابت الشمس عليه أشعة من نضارها فلاح من بعيد كالطيف لولا هزّ النسيم ثيابه يقول:

(أَنْقَى تَنْقَلْ يَمْشَى
فِي زِينَةٍ وَغَرَابَةٍ
مُوشَّحًا بِشُعَاعٍ
أَوْ مُسْتَقْلًا سَحَابَةٍ
أَوْ خَائِضًا بِحَرَ فَيٍّ
يَشْقُ شَقًّا عُبَابَهُ
تَفِرُّ بَيْنَ يَدَيْهِ
أَهْلًا لِعَابِهِ
أَوْ عَابِرًا بِخُطَاهُ
مَجْرَّةً مُنْسَابَهُ

مَن الـوَرِيقَاتِ تَجْرِي
 بِهَا الصَّبَا الوَثَابَه
 حَتَّى إِذَا الشَّمْسُ مَالَتْ
 بَيْنَ الْأَسَى والدُّعَابَه
 نُلْقِي ودَاعًا بِهِجًا
 وَالظَّلُّ يُلْقِي كَابَه
 أَجْرَتْ عَلَى مِنْكَبَيْهِ
 حُلَى نُضَارٍ مُذَابَه
 فَفَلَاحٌ كَالطُّيْفِ لَوْلَا
 هَزُّ النِّسِيمِ ثِيَابَه^(١)

ثم يصور مطران الزهرة التي يبحث عنها الشاعر، فيضفي عليها صفات إنسانية، فهي زهرة بكر، أنبتها الربيع ووهبها الذكاء والنجابة، وهي تضحك فيفوح منها العطر، وتبدو بخلال ذكية ونقاء بعيد عن الريبة، وينتهي مطران بعد ذلك إلى الفكرة التي يريد أن يصل إليها من هذا العرض التصويري المبتكر لموضوعه الجديد، فهو يريد هذه الزهرة ليقدمها هدية لصاحبة فضل عليه، وهو حين كدّ ولم يعثر على هذه الزهرة التي قد تكافئ صنيعها، نظمها من خياله، ورسمها رسمًا. وهو بهذا يشهد لنفسه بهذه المقدرة الفنية على الرسم الشعري أو الوصف التصويري. يقول:

نَظَمْتُهَا مِنْ خِيَالٍ
 وَصُغْتُهَا بِالْكِتَابَه
 عَلَّ الْهَدِيَّةَ رِسْمًا
 تُثِيبُ بَعْضَ الْإِثَابَه^(٢)

وهكذا نلمس قوة الفن المركب في شعر مطران الذي يمزج فيه بين الغرض الوجداني والغرض القصصي والوصف التصويري وتشخيص الطبيعة وتجسيم

(١) ج ص ٣٠٢ - ٣٠٣.

(٢) ج ٢، ص ٣٠٤.

مشاهدها . كما يجمع بين وحدة الموضوع وتسلسل الخواطر وقوة الفكر وسمو الخيال، مما يعدُّ جديدًا على الشعر العربي.

وإلى جانب ذلك نالت المرأة قسطًا كبيرًا من فن مطران في الوصف التصويري كما نالت قسطها من فنه الوجداني، على نحو ما بينا في القسم السابق. فيتسع نطاق هذا الفن ويجمع خيال الشاعر في قصيدته (نوع من الجمال)، حيث ينحت تمثلاً حياً متحركاً لامرأة جميلة رآها تعبر الطريق، وحين يصور عينها يجمع في تصويره لها بين السماء والماء والموج والضوء والومضة والسحاب، فكل هذا الكون الكبير يراه مطران في عين هذه الفتاة الجميلة. يقول:

(مَجَرُّ ضَائِقُ بِإِنْسَانِ عَيْنِ
وَاسِعِ الْحَوْلِ وَهُوَ غَيْرُ مَرِيدِ
جَامِعُ لِسَمَاءٍ وَالْمَاءِ، زَخَا
رُ بِمَوْجِ عَالٍ وَضَوْءٍ شَدِيدِ
سَاحِرٍ، بَيْنَ زُرْقَةٍ وَاخْضِرَارِ،
لُبِّ رَائِيهِ بِائْتِلَافٍ فَرِيدِ
وخلال اللونين، كم ومضة سَكْ
رَرَى لَعُوبٍ وَكَمِ سَحَابٍ شَرُودِ)^(١)

وفي قصيدته (تبرئة) يصور مطران جمال صاحبه تصويراً دقيقاً مع مراعاة الاستدلال بكل مظهر من مظاهر هذا الجمال على ناحية معنوية يجدها في هذه صاحبة مما يثبت فيها الطهر والعفاف. فالجبين وبلوره والعيون وأنوارها، والشفاه التي لم تقبلها غير الأم، والقوام وحسنه والنفس وطفولتها؟ كل أولئك مما يدل على عفافها، فلا غرو أن يبطل قول الواشي الذي أراد اتهام هذا العفاف:

(أَذَاكَ الْجَبِينُ وَبِلُورُهُ
يُمَثِّلُ فِكْرَتَهَا الْخَاطِرَةُ؟

(١) ج ٣ ص ٣٩ - ٤٠.

أَتَلِكِ الْعَيُونَ وَأَنْوَارُهَا
 مَرَاءٍ لِأَخْلَاقِهَا الْبَاهِرَةِ؟
 أَتَلِكِ الشِّفَاءَ وَمَا قَبَّلَتْهَا
 سِوَى الْأُمِّ وَاللِّدَةِ الزَّائِرَةِ؟
 أَذَاكَ الْقَوَامُ وَمِنْ حُسْنِهِ
 تَمِيلُ الْغُصُونُ لَهُ صَاغِرَةً؟
 أَتَلِكِ الطَّفُولَةَ وَهِيَ سَيَا
 جُ لِرَوْضٍ بِهِ نَفْسُهَا طَائِرَةً؟
 أَذَاكَ الْعَفَافُ وَمِمَّا صَفَا
 تَقَرُّبُهُ الْمُقْلُ النَّظِيرَهُ؟
 مُحَاسِنُ بَغْيٍ وَأَخْلَاقُ إِثْمٍ
 وَزِينَةُ عَاطِلَةٍ فَاجِرَةٍ^(١)

فهو غزل على نحو جديد، فالشاعر هنا حين يصور الجمال تدفعه لذلك عاطفة قوية دون أن يربط نفسه بتشبيهات تقليدية أو صور قديمة مكررة، ذلك لأنه يلجأ إلى إحساسه ليستمد منه قوة الوصف، وإلى فكره ليستعين به على التصوير الدقيق. وهو إلى جانب ذلك لا يكتفي بالجمال الحسي، أو جمال الخلقة، وإنما ينفذ من ذلك إلى ما هو أسمى منه، فهو يبحث عما وراء هذا المظهر من جوهر سليم، فالشاعر لا يصف الجبين والعيون إلا بما تعكسه من أخلاق باهرة، ولا تفتته تلك الشفاء إلا لما رفَّ عليها من روح طاهرة، ولا يرى في حسن القوام إلا براءة الطفولة، فالجمال الذي يبحث عنه هو كل ما يصور الصفاء والعفاف، ولذلك كان حب مطران للمرأة حباً تسمو به العاطفة على الغريزة، وكثيراً ما كانت علاقته بها علاقة بريئة كما يصورها في شعره. وهو في هذا يتميز بلون خاص بين الشعراء المعاصرين وخاصة من ذلك الجيل الذي خلف مطران وعاصره في الوقت نفسه، مثل ما نرى عند علي محمود طه الذي يقول:

(هُوَ الْحُبُّ لَا بَلْ نِدَاءُ الْحَيَاةِ
 تَلْبِيهِ أَجْسَادُنَا الظَّامِيَّةُ)^(٢)

(١) ج ١، ص ٥٣.

(٢) علي محمود طه - أرواح وأشباح ص ٥٠.

ويقول:

(ما أثارَتْ حرارةَ الجسدِ المشتَا
قِ إِلَّا مَـرارةَ الحِرمانِ
إن أجسادنا معابِرُ أروا
حِ إلى كُلِّ رائِعٍ فَتَّانِ
أنا أهوى رُوحِيَّةَ العالَمِ المنظُو
رِ لَكُنْ بالجِسمِ والوِجدانِ)^(١)

هذا ولم تكن قصص مطران الشعرية لتخلو من فنه الممتقن في الوصف التصويري. بل إن القصة الناجحة في الشعر لتعتمد اعتماداً كبيراً على مقدرة الشاعر في هذا الوصف التحليلي والتصوير الدقيق. وسنجد في القسم الرابع حين نتحدث عن القصة الشعرية كيف بلغ فن الوصف والتصوير أسمى درجة، فالشاعر يصف الموقف ويتمثل الحالة ويصور الحركة ويعرض المشاعر والانفعالات، ويلتزم بين العواطف والجو بصورة عامة، فتبرز لنا من كل ذلك لوحة كبيرة يلونها الشاعر بالظلال والألوان التي تناسب البيئة الطبيعية التي يلتقط منها هذا المشهد، والحالة النفسية التي تلبس الشخصيات وتستلزمها الحوادث.

ولم يقف إتقان مطران لفن الشعر التصويري عند هذا الحد، بل دفعه ذلك إلى أن ينحو بشعر الرثاء نحواً جديداً يخرج به على ما هو معهود في باب الرثاء في الشعر العربي قديمه وحديثه، ذلك لأنه يقوم على أساس الوصف الصادق والتصوير الدقيق للفقيد وتحليل صفاته والوقوف على أعماله وأحداث حياته، وليس مجرد قوالب (اكليسيهات) ثابتة أو أوصاف عامة يسردها الشاعر وتتنطبق أو لا تنطبق على كل شخصية يرثيها. كما أنه ليس مجرد بكاء أو إظهار لعاطفته التي فجعت بموت الفقيد. ومن هنا كانت قصيدة مطران في الرثاء عبارة عن ترجمة صادقة تصور حياة صاحبها، والعصر الذي عاش فيه.

ومن أجل ذلك جاءت قصائد الرثاء في معظمها عند مطران طويلة أو مفردة في الطول. فنجد قصيدته في رثاء «أحمد لطفي المحامي المشهور» تقارب المائتين من

(١) ديوان - شرق وغرب ص ٢٣.

الأبيات. ولهذا فالشاعر يسميها (السيرة الخالدة للفقيد) ويتتبع فيها حياته، فيقسمها إلى أجزاء يتناول في كل جزء موضوعاً خاصاً متصلاً بتاريخ حياته وترجمته، فتبدو القصيدة بعد ذلك كأنها ملحمة تصور حياة بطل من الأبطال. ويبدأها بمقدمة يوضح فيها فجيعة البشر في هذا الرجل وجزع الأمة عليه:

(أَبْسَفُكِ مَاءِ الْمَدْمَعِ الْهَطُّالِ

يُودِي دُمَ الشَّهْدَاءِ وَالْأَبْطَالِ؟)^(١)

وبعد ذلك ينتقل إلى جزء آخر يضع له الشاعر عنوان (صورة عامة) يعرض فيها لعمل الفقيد في المحاماة وخطابته وثقافته وأخلاقه وطباعه، وينحت له تمثلاً صادقاً يصوره أدق تصوير، يقول:

(تَمَثَّلْ مُجْدٍ لَا تَرَى فِيهِ سِوَى

رَجُلٍ بَلَا تِيهِ وَلَا إِدْلَالِ

مُتَقَاصِرٍ مَاءَ الْعَيُونِ تَجِلَّةً

وَرَمَى بِظِلِّ فِي الْقُلُوبِ طِوَالِ

يَخْتَالُ فِي الْجِسْمِ الضَّئِيلِ، وَقَلَمًا

كَانَتْ أُولُو الْأَبَابِ غَيْرَ ضِئَالِ)^(٢)

وفي جزء آخر ينقل إلينا الشاعر صورة من صور هذه الحياة الحافلة بالعمل، فيتحدث عن جهاد الفقيد حين أشير بإطالة امتياز قناة السويس:

(بَاعُوكِ بَيْعَ الْغُبْنِ فِي سَفْهِ، وَلَوْ

عَقَلُوا لَمَا بَاعُوا هُدًى بِضَلَالِ)^(٣)

وينتقل إلى جزء آخر ليصور كفاح الشعب ضد الاحتلال، وجهاد الفقيد في هذا السبيل فقد عاصر (أول شهاب أطلق) وكان من عصبة المناضلين:

(تِلْكَ الْحَيَاةُ عَلَى حَدَاثَةِ عَهْدِهَا

قَوِيَتْ بِهَا نَزَعَاتُ الْإِسْتِقْلَالِ

(١) ج ٣ ص ١٧٦.

(٢) ج ٣ ص ١٧٨.

(٣) ج ٣ ص ١٧٩.

فإذا الديار وما الديار كعهدها

وإذا جديد الدهر غير الخالي^(١)

هكذا يؤرخ مطران لهذه الفترة من تاريخ الكفاح الوطني إلى جانب ترجمته لحياة هذه الشخصية. ويتحدث عن نقابة الفقيد على المحامين، وعن رأفته بالعمال، وأثره في التعاون، ثم جهاده في الخارج. ثم يذكر قضية الاغتيال واستشهاده فيها، ويصور دفاعه في هذه القضية، وفي النهاية يكشف الشاعر عن حقيقة غرضه في هذا المنهج الذي اتبعه في فن الرثاء، يقول:

(يا مصرُ كم في سيرة الجيل الذي

يمضي هدىً للوحيق الأجيال؟)

وهكذا أقتن مطران هذه الطريقة الجديدة في الرثاء وذلك لمقدرته الفنية على الوصف والتصوير الذي يرسم به الشخصية حتى نكاد نلمسها في طبيعتها وصفاتها وأعمالها وحياتها، بل نلمس عصرها كله.

تلك كانت مقدرة مطران الفنية في شعر الوصف التصويري وأسلوبه الجديد فيه الشامل للجزئيات والتفاصيل. فهو لا يترك الموضوع الذي يتناوله بوصفه أو الشيء الذي يبرزه أو الصورة التي يرسمها إلا أحاط بكل دقائقها، فلا يرفع يده عنها إلا وهي كاملة واضحة الملامح متسقة الألوان والظلال، ثم يجمع كل ذلك في إطار واحد يحوي ذلك المنظر الكبير أو اللوحة العريضة. ولا يفوت الشاعر في هذا أن يجسم الأصوات ويبرز الحركات وتتابع سرعتها، وقد يشخص الجماد والأشياء فيجعلها حية تفهم وتعي وتدرك كل ما حولها من حركة. ويصور الشاعر الحوادث والمفاجآت، ويصف الناس والشخصيات ملوناً صورهم بشتى الانفعالات والحالات النفسية التي تتملكهم، أو في مراحل حياتهم وأحداث عصرهم. كل ذلك في وحدة شاملة مترابطة تجمع بين أجزاء القصيدة كلها وتوحد بين أقسامها حيث تسلسل الأفكار والترتيب المنطقي للخواطر الذي يلازم الشاعر في مراحل وصفه وتصويره وتنقله من منظر إلى منظر.

ولهذا برع مطران في فن الوصف التصويري على شكل متميز جديد، فلا غرو أن اعتبرناه من فنونه الجديدة في الشعر العربي الحديث.

(١) ج ٣ ص ١٨٠.

القسم الثالث

شعر الطبيعة

وصف الطبيعة في الشعر القديم باب كبير اتسع المجال فيه للشعراء، ولم يخلُ منه ديوان من دواوينهم، بل إننا نجد شعراء الأندلس وقد هاموا بالطبيعة وأبدعوا في وصف جمالها وفتنتها، وتصوير مناظر بيئتهم البديعة. ولكننا رغم ذلك لا نكاد نجد قصائد كاملة يخصصها الشاعر للمنظر الطبيعي الذي يستهويه. وإنما هي أبيات تتخلل القصيدة دون أن تشملها، وإلى جانب ذلك كان وصف الطبيعة عندهم وصفاً حسيّاً يقتصر على المشاهدات والمرئيات دون أن يندمج الشاعر في ما يصف وتمتزج أحاسيسه بما يرى ويعيش بوجوده في ما حوله، حتى تحس الطبيعة بإحساسه وتشعر بشعوره، فتشاركه في أحواله وتعمل لذلك نفسه ليصبح هو والكون وحدة يجمعها التعاطف والمشاركة الوجدانية الصادقة. لم يكن الأمر كذلك في شعر الطبيعة عند الشعراء العرب القدماء بل وعند المحدثين من أمثال البارودي وشوقي وحافظ الذين وصفوا الطبيعة كما وصفها سابقوهم وصفاً حسيّاً باستعمال التشبيهات والمجازات والاستعارات، ولكن الأمر عند مطران يختلف عند ذلك كل الاختلاف. فقد جاء شعره في الطبيعة كما جاء عند الشعراء الغربيين الرومانسيين الذين هاموا بالطبيعة وفتنوا بها واعتبروها الملاذ الأول الذي يجدون فيه الأمن والعطف، فكانوا يفرون إلى مجالها هرباً من متاعب الحياة ومشاكل الناس وقيود المجتمع، وي طرحون عليها مشاعرهم وانفعالاتهم، ويتبادلون معها العواطف والأحاسيس، ويبثونها أحزانهم ويناجونها ويضفون عليها ذواتاً حية وصفات إنسانية. ولقد رأينا كيف عبر «لامرتين» عن رأيه في الشعر حيث رأى أنه إحلال كل ما في نفس الإنسان وقلبه وعقله من مشاعر في الطبيعة وكان ذلك منهج الرومانسيين عامة.

وكذلك كان مطران، فقد شغلت الطبيعة جزءاً كبيراً من شعره، وأفرد لها القصائد الطوال، وخلق فيها روحاً حية، وجعل منها كائنات مفكرة تشاركه في أحواله. ولهذا فهو حين يرى المنظر الطبيعي لا يصفه الوصف الحسي ولا يقف عند السطحية المجردة، ولكنه يتأثر بها وينظر إليه من خلال فكره وشعوره، فيعمل بما يرى، بل إنه قد يؤثر في الطبيعة أمامه فتكتب لكتابه وتتألم لألمه أو تفرح لفرحه، ومن هنا كان مطران عاشقاً للطبيعة محباً لها الحب القوي الذي لا تشوبه شائبة ولا تحده عقبات. وهذا كما يرى الدكتور مندور مما يكون مذهباً شعرياً جديداً في الأدب العربي^(١) ما نطن شاعراً عربياً سبق مطران إليه في العصر الحديث، وإن كان المجال في ذلك قد اتسع أمام الشعراء المعاصرين الذين سلكوا مسالك التجديد من بعده.

ولقد مرّ بنا في ما سبق نماذج من ذلك عند استقراء الخصائص الرومانسية في شعره ورأينا في قصيدة المساء كيف عبر مطران عن حالته النفسية وكيف حل مشاعره وتعمق إحساساته، وقد غلب الألم على نفسه واستبد به الوجد واليأس والمرض، ثم كيف عرض ذلك على العالم الخارجي الذي أمامه، وهو حين شكّا إلى البحر اضطراب خواطره لم يقف البحر جامداً إزاءه بل انفعّل لانفعاله، وأجابه برياحه الهوجاء التي إن عبّرت عن شيء فإنما تعبر عن العاصفة التي هبّت على قلبه وهزّت إحساسه الداخلي. وهنا يتم الاندماج والامتزاج بين العالم الداخلي للشاعر وبين العالم الخارجي من الطبيعة، فقد اصطدمت الأمواج بالصخرة الصماء كما اصطدمت المكاره بقلبه، وعصفت بها كما يعصف السقم بأعضائه، وخفقت جوانب البحر وضاحت كمدّاً ساعة الإساء تماماً كما حدث لصدره وهو في تلك الحالة من الضيق والكآبة. ثم ما لتلك الكدرة التي تغشى البرية، أليست صاعدة من أحشائه إلى عينيه في الوقت الذي تتطبع فيه على الطبيعة، وذلك الأفق الذي اعتكر وتقرّح جفنه، ألم يفعل ذلك من أجل تلك العبرة التي ارتعشت في عين الرائي؟! لقد انتابت قلب الشاعر حالة شديدة من المهابة والرجاء حين تذكر حبيبته الغائبة كما انتابت النهار تلك الحالة نفسها وهو يودع الكون ساعة الغروب.. ذلك الغروب الذي صرع الشمس

(١) محاضرات عن خليل مطران - الدكتور محمد مندور ص ٢٣.

وجعل الأضواء في مآتم، وطمس اليقين وبعث في الظلام الشكوك، ومحا الوجود وأباد معالم الأشياء. كل هذا التحول في الطبيعة الخارجية هو ما يحل بصدر الشاعر، ويدور في قلبه ويعتمل في نفسه. ولقد برزت خواطره تجاه نواظره ورآها جريحة، كما بدت السحابة دامية إزاءه في الأفق، وسالت الدموع من جفنه وقد أذابت الشعاع الغارب وامتزجت بسناه، وحين مالت الشمس وأحاط بها الشفق وسال نضاره فوق عقيقها وعلى الذُّرَا السوداء.. احتضنتها غمامتان ومرت الشمس خلالهما، وسقطت كالدمعة الحمراء، وامتزجت آخر دمعة للكون بدموع الشاعر وهي ترثي لحاله وتشاركه همومه. فكان مساء الطبيعة هو مساء قلب الشاعر، وكان يومه الزائل متمثلاً في الشمس الغاربة والنهار الراحل. يقول مطران:

(إنني أقمتُ على التُّعلَّةِ بالمنى
في غُرْبَةٍ قالوا: تكونُ دوائي
شاكٍ إلى البحر اضطرابَ خواطري
فيجيبني برياحه الهوجاءِ
ثاوٍ على صخرٍ أصمٍّ وليت لي
قلباً كهذي الصخرة الصُّماء؟
ينتابُها موجٌ كموجٍ مكارهي
ويفتُّها كالسُّقْمِ في أعضائي
والبحرُ خفاقُ الجوانبِ ضائقُ
كَمَدًا كصدري ساعةَ الإمساء
تغشى البريَّةَ كُدْرَةً وكأنها
صعدتُ إلى عينيَّ من أحشائي
والأفقُ مُعتكِرٌ قريحُ جفنه
يُغضي على الغمَرَاتِ والأقْدَاءِ
ولقد نكرتُك والنهارُ مُودَّعُ
والقلبُ بين مهابةٍ ورجاءِ

وخواطري تبدو تجاه نواظري
 كلّمى كداميّة السحابِ إزائي
 والدمعُ من جفني يسيل مُشعشعاً
 بسنّا الشُّعاع الغاربِ المترائي
 والشمسُ في شفقٍ يسيلُ نُضارُهُ
 فوق العقيقِ على ذُرا سوداء
 مرّت خلالَ غمامتينِ تحَدُّرا
 وتقطّرتُ كالدمعةِ الحمراء
 فكأنَّ آخرَ دمعةٍ للكون قد
 مُزجتُ بآخرِ أدمعي لرتائي
 وكأنني أنستُ يومي زائلاً
 فرأيتُ في المرأة كيف مسائي^(١)

وهكذا عاش مطران بكيانه في هذا الكون المحيط به كما عاش الكون فيه، بحيث
 يمكن القول إننا يستشفّ في هذه القصيدة ما يصح أن نسميه «بالحلول الشعري»
 فالشاعر حال في الطبيعة أو الطبيعة حالة فيه.. وهذه خاصية تتميز بها وجدانية
 مطران المركبة التي تمتزج بالطبيعة وتبادلها المعاني والأحاسيس، وكأن الطبيعة عنده
 كائن حي يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس^(٢).

فمطران على هذا صاحب مذهب في الطبيعة، تدفعه إلى ذلك رقة الإحساس
 وشدة هيامه بكيانها المبدع، ونظرته الشاملة للكون وما فيه. ولهذا فهو إلى جانب
 مشاركة الطبيعة هذه المشاركة الوجدانية التي لمسناها في قصيدته (المساء) كان يميل
 إلى التفاني في الطبيعة، فهو يسبح في أرجاء سكونها وفي أعماق فضائها فيحس
 بكل نعمة من نعماتها أو صدى من أصداؤها. وتحتضنه الطبيعة بعد ذلك كالأم الرؤوم
 وتريه من بديع صنع الخالق ما تنبض به كل خلجة من خلجاته. وقد عبر مطران عن

(١) ج ١، ص ١٤٥ - ١٤٦.

(٢) محاضرات عن مطران - مندور ص ١٩.

هذه النظرة الصوفية وهذا الاتصال الروحي بالطبيعة في نثره كما عبر عنها في شعره. فهو يقول في مقال له بعنوان (النأي في النأي):

«إذا مالت الشمس إلى الغروب وجنحت في ما وراء اليد جنوح السفينة المحترقة في البحر، فتحوّلت الأوشحة العسجدية الملقاة على عواتق الجبال إلى لمعات فضية، ثم تقطعت قدماً وتناثرت خيالات وتلاشت ظلالاً فهناك تتحول جلاله الجبال إلى روعة من السكون، ويشعر الإنسان بعد أن كان صغيراً في جانب تلك الشوامخ أنه محيٍ محو الذرة في عباب الظلام والوحشة. عندئذٍ تجمع النفس حواسها فتكون العين أبصر والأذن أسمع، ويكون الطرب أعمق صدًى وأبعد مدى في ذات الصدور. وعندئذٍ يدرك الجاهل لُفْنَ الطرب كيف تتكلّف الطبيعة وهي أمُّنا الرؤوم تعلّمنا ما لا نعلمه من ضروب الموسيقى التي أوجدها الخالق العظيم فيها. ومن أين يأتيها ذلك الإدراك؟ يأتيها من رنة جرس ترزع أحشاء ذلك الكون العميم، أو صيحة صائح من الطير يقذف بنغمته المستطيلة المتموجة في جوف الوادي، فتداولها الأصدااء مصافحة وعناقاً وضماً»^(١).

وشعر مطران حافل بالرياض والأزهار فهو دائماً يلتقي بصاحبته في الروض النضير، فيحسّ بالطبيعة الحية من حوله، ويبدع في وصفها ويشركها معه في عواطفه، ويكسبها ذواتاً حية باستعمال عنصر التشخيص لإبراز ظواهرها على شكل كائنات واعية، يقول:

(لم أنس حين التقيْنَا
والرَّوْضُ زَاهٍ نَضِيرُ
إِنَّ الْعَيُونَ نِيَامُ
واللَّيْلُ زَاءٍ حَسِيرُ
وفي الهَوَاءِ حَنِينُ
من الهَوَى وَزَفِيرُ

(١) مجلة سركييس - م ٨ - ج ٢١ - ص ٦٦٢ ديسمبر ١٩١٥.

وللمياه أنين
تذوب منه الصُخور
وللنسيم حديث
على المروج يدور
وللأزهار فِكرة
يرويها عنها العَبير^(١)

والشاعر يرى في الروض سلاماً لقلبه، وملأداً له من شقائه، فيعيش فيه بين
الندى والنور والظلال والزهر والغدير والطير، يؤنس البدر، ويهش له الماء وتثير له
المصابيح، فهو في الروض في جنة على الأرض بانته المكاره عنها، وتحاشاها الأذى
والشر، سكانها الطيور الحسان تسبح على أمواج الضياء والماء والنسيم، ومن أهلها
المروج المدبجة والغصون الموشاة:

(أيها الروض كن لقلبي سلاماً
وملأداً من الشقاء الملائم
هذه غزلي أفر إليها
من مجال الأسى ومجرى المظالم)^(٢)

فمطران بذلك لا يصور الطبيعة ذلك التصوير الحسي الذي يقف عند المراتبات
دون أن يندمج الشاعر فيها بعواطفه، وإنما هو يحيا في الطبيعة وينظر إليها من خلال
نفسه وفكره وشعوره، ويبعث فيها الحياة ويضفي عليها الصفات الإنسانية، ويجعل
النسمات وهي تهز الغصون برقة أمهات روائم يهززن مهود أطفالهن بعطف ورفق.

ونجد أيضاً هذا التصوير الإنساني للطبيعة واضحاً في قصيدة (يوسف أفندي)،
حيث يرسم الشاعر صوراً حية للطبيعة، ويعبر عن العواطف القوية التي تهتز لهذه
الصورة ويستعمل في ذلك الأسلوب القصصي، فقد خرجت «هند» و«فوز» و«سعاد»

(١) ج ١، ص ٢٤.

(٢) ج ١، ص ٦٧ - ٦٨.

ساعة الأصيل يسرن في الرياض وينعمن بما يرين من جمالها، وهنا يصف الشاعر الشمس وهي منحدره في الأفق البعيد ويصور ألوانها ويتتبع كل ما يطراً عليها بريشته، ويلتقط لها صوراً ملونة وهي بين الغصون، فتبدو لنا لوحة رائعة لتلك الطبيعة الرائعة، وقد وضع الشاعر فيها تلك الحسان الثلاث فأكسبها جمالاً فوق جمال، واندمج الإنسان مع الطبيعة في إطار واحد. يقول:

(كان فصلُ الخريفِ والوقتُ أصفَى
ما يكونُ اعتدالَ حرٍّ وبرِّدٍ
تبعثُ الشمسُ باهراتِ شعاعٍ
تغتدي في انحدارها شبهَ رُبدٍ
فهْيَ في الأفقِ تارةً مسحاتُ
من بهارٍ، وتارةً نثرٌ ورْدٍ
وهي بين الغصونِ نسجٌ دقيقٌ
من نضارٍ يشفُّ عن لازورد)^(١)

ومطران بعد ذلك لا يصف الطبيعة مجرد الوصف ولا يكتفي بتصويرها، وإنما هو يفلسف الطبيعة، ويحول إحساسه بها إلى أفكار عندما تمر اهتزازات شعوره خلال عقله، ففي القصيدة خيال قوي وفكرة بعيدة يدور الشاعر حولها، ويلجأ إلى هذا الوصف وذلك التصوير من أجلها، فهو لا يقتصر على نقل هذه اللوحة وتلوينها ورسم تلك المشاهد التي قربها إليه خياله، وإنما هو يهدف بعد ذلك إلى غرض آخر ولهذا سمى قصيدته هذه حين نشرها لأول مرة في مجلة (أنيس الجليس) «فلسفة التاريخ في الثمر المعروف بيوسف أفندي»^(٢).

يقول الدكتور إبراهيم سلامة «ليس الشاعر هو الناظر للصور المرئية إنما الشاعر المبتكر هو الذي يرى الصور المرئية بل هو الذي يبتكر الصور، والابتكار لا يستمد عناصره من المنظور فقط، بل من المتصور والمفروض أيضاً. لا نريد الأدب إذاً

(١) ج ١، ص ٤٩.

(٢) أنيس الجليس - م ٣ ج ٢، ص ٦٢ فبراير سنة ١٩٠٠.

أن يقلد الطبيعة، بل نطالب الأديب أن يفلسف هذه الطبيعة أولاً ثم يقلدها، فالأدب هو إدراك المثالية خلال ما في الطبيعة من جمال»^(١).

فلننظر إلى مطران وقد وصف الروضة ذلك الوصف المشخص، وصورها ذلك التصوير الإنساني فجعلها أسرة كبيرة في بيت كثير الأهل والولد، وما هذه الثمار التي تعلقت بأغصانها إلا أطفال تعلق كل منهم بنهد أمه، ومن الدوح الصلب برز الجد العتيق شيخ البيت العبوس، يقول:

(شارفَتْ «هند» روضةً ثمَّ قالتْ
وهي تفتَرُّ عن جواهرِ عَقْدِ:
أَنْظَرَاهَا، خَلِيلَتِي، أَلَيْسَتْ
شَبَهَ بَيْتِ كَثِيرِ أَهْلٍ وَوُلْدِ؟
حَبَّذا هذه الثَّمَارُ الرُّضِيعَا
تُ تَعْلُقْنَ، كُلُّ طِفْلٍ بِنَهْدِ
وَبَجْدِي شَيْخٌ مِنَ الدُّوحِ صُلْبِ
هُوَ ثَرَاةٌ عُبُوسٌ كَجَدِّي)^(٢)

فقد جعلنا الشاعر من الروضة في بيت ملاء بمعاني الإنسانية والحيوية المتدفقة، وألقى على الطبيعة تلك الصفات البشرية فلم يعد ثم فرق بينها وبين الإنسان، وقد تبدو هذه الثمار وهي الأطفال الرضعية في ألوانها الزاهية كأنها شمس صغيرة، فيجمع الشاعر بذلك بينها وبين الكون الكبير بعد أن جمع بينها وبين عالم الإنسان، يقول:

(مَا تُرَى هذه الثَّمَارُ البَوَادِي
كَشُمُوسٍ صَغِيرَةٍ عَنْ بُغْدِ؟
هِيَ كَالْبَرْتِقَالِ لَوْلَا شِفَاءُ
قَدَّمَثَهَا لِلْعُودِ بُغِيَّةٌ وَرْدِ)^(٣)

(١) تيارات أدبية بين الشرق والغرب - ص ٢٥٥.

(٢) ج ١، ص ٤٩.

(٣) ج ١، ص ٥٠.

وبعد ذلك نصل إلى الفكرة التي يرمي إليها الشاعر فقد أطلق اسم الأمير يوسف على هذا النوع من الثمار الذي فتت به الفتيات في حديقة بيت هذا الأمير. وفي قصيدة (الزنبقة) يصف مطران الروضة وأزهارها وصفاً عاطفياً، يمتزج بذات الشاعر وبفكره، وحين يقف بإزاء النرجس، يضيف عليه الصفات الإنسانية، وحين يصور ألوانه يفلسف ما يرى منه، فيكون البياض في رأيه هو الروح، والألوان الأخرى هي مظاهر المادة أو مظاهر الجسد الزائلة، ويقابل الشاعر بين الأزهار والحسان، فإذا ما رفعت الحسان حليها وزينتها تجد النفوس حسناً جميلة، وكذلك الأزهار التي يجعل الشاعر لها نفوساً إذا أخذت عنها بهرجة الألوان يبقى لك الصفاء والعفة والنقاء:

(ونرى أنفُسَ الأزهارِ غُرّاً

إذ نراها عفيفةً الألوَان)^(١)

هذا وقد جعل مطران قصيدة (الزنبقة) كلها في الطبيعة وفي الروضة على وجه الخصوص، أما في الشعر العربي فقد ندر أن تفرد القصائد الكاملة في وصف الطبيعة، ولكن مطران وهو صاحب مذهب جديد في شعر الطبيعة كما رأينا يفسح المجال لقصيدته لكي تدور حول أزهار الروضة وحدها دون أن يشغله عنها غرض آخر سواها.

ومن ذلك أيضاً قصيدته (نفحة الزهر) حيث يصف الشاعر الزهر على نحو في الشعر العربي الحديث. ويصور مطران خلق الزهرة فهي في لطفها مثل المنى التي ارتدت الحسن فجاءت على هذه الصورة من الجمال، بعد أن تكونت من غذاء النور ومن سقي الندى ومن ضوء الليل وضم الثرى ومن هزيز الريح ومناغة الدراري، أليس كل هذا كفيلاً بخلق ذلك الجمال المبدع الذي تراءى في الزهرة؟! والأزهار عند مطران خرد ملاح يزينهن العفاف والطهر، وهي تكتسب ألوانها من الشفق ساعة الغروب ومن السحر ساعة الشروق، يتمثل السرور في الأكمام ويسطع النور في النوار. يقول:

(أنظريها تجديها زهراً

واقريها تجديها فِكراً

(١) ج ١، ص ١٥٨.

تلك أشياء المنى في لطفها
 لبست حسناً فجاءت صورا
 من غذاء النور من سقي الندى
 من حنو الليل من ضم الثرى
 من هزير الريح في تسيارها
 من مُناغاة الدُّراري في السُرى
 خُرَّدَ الـروض مِـلاحُ زانها
 خَفَرُ الطُّهرِ وَزِنُ الخَفَرِ
 ليس يدري من يرى أشكالها
 ويَـرى ألوانها والجِـبَرِ
 أيرى في البعض منها شَفَقًا؟
 أم يرى في البعض منها سَحَرًا؟^(١)

فالزهرة عند الشاعر خلق عجب. اقتبس في تكوينه من الطبيعة كلها ومن الكون كله، واستمد من الإنسان خير طباعه وأنبل عواطفه، ففطرتها سمحاء لا تعرف غير الخير والنفع وتضحية النفس.

فمطران إذا لا يصف الزهرة مجرد وصف، وإنما يعمد إلى التحليل والتفصيل والتأمل والاستغراق. فيتفنن ويبذل في معانيه وأخيلته وأفكاره. وكأن بينه وبين الزهرة عواطف قوية متبادلة، فهو يتحدث عنها حديث من يهواها فلا يلجأ إلى الأوصاف الحسية وحدها، وإنما يتعمق النواحي المعنوية فيتأمل كل ما يدور حول الزهرة من معانٍ وكل ما توحى للإنسان من أفكار. ولهذا يقف مطران عند الزهرة وقفة خاصة حين يتأمل خلق الله لهذا العالم البديع، يقول:

(لكن في صنْعك الجليل
 أحب شيء لنا الزَّهْرُ
 خَلَقْتَهُ بهجةً العقولِ
 ومرتَع النَّحْلِ والفِكرِ

(١) ج ١، ص ٢٧٥.

نَكَادُ مِنْ خَلْقِهِ الْجَمِيلِ
نَسْتَجْمَعُ النَفْسَ فِي الْبَصَرِ
عَبِيرُهُ لَا يَمَلُّ شَمًّا
يُروح القلبُ وهُوَ عَانُ
وَنُورُهُ قَدْ يُخَالُ فَهَمًّا
لَمَّا يُرَى فِيهِ مِنْ مَعَانٍ^(١)

ولقد ولّد الحب تلك العاطفة القوية بين مطران وبين الرياض والأزهار. فقد بدأت قصة حبه كما نعلم في الروضة، حيث كان أول لقاء بسبب لسعة نحلة في حديقة، تلك النحلة التي ظنت وجنة صاحبه وردة فأثت ترشف منها الشهد، فجمعت بذلك بينه وبينها. وتتوالى اللقاءات في هذه الروضة، وينعم الشاعر بحبه في أحضان تلك الطبيعة الجميلة التي تلائم مشاعر المحبين. وهكذا يصف مطران روضة الحب. فيستعمل فنه في التشخيص ويجعل منها ذواتاً حية وكائنات تحس وتفكر. فكان من الطبيعي أن يصرف مطران اهتمامه في شعره إلى وصف الروضة على هذه الصورة الحية التي نراها، فهي البيئة التي ولد فيها حبه وترعرع، وعاش فيها خياله بعد موت صاحبه.

وأما الربيع، فقد أقبل ووصفه مطران في أول الأمر ذلك الوصف الحسي الذي عرفناه في الشعر العربي، فالربيع شباب الدهر، وهو عيد تبسط فيه الرياض سندسها وتورق فيه أشجارها، وتزين أثوابها بزخارف الوشي. يقول:

(عواد الربيعُ وحبُّذا
عوُدُ الربيعِ إلى الرُّبوعِ
عوُدٌ تُسرُّ به الخَلا
ئِيقٌ وهُوَ عيدُ الجميعِ
بسطتْ سِنَادِسُهَا الرِّيا
ضُ وأورقتْ فيها الفُروع

(١) ج ص ٣٦.

وَأَزْيُنُنَا أَتَوَّابُهُا

بزخارفِ الوشي البديع^(١)

ويقول ابن الرومي مثل هذا حين يصف الطبيعة عند إقبال الربيع وهو شباب الحياة، فهو مقبل يضحك بعد بكاء الدائم في الشتاء، وهو يسوي نبت القمم بعد أن ترعرعت بالمطر:

(ضحك الربيعُ إلى بُكى الدَّيْمِ
وَعَدَا يُسَوِّي النَّبْتَ بِالْقِمَمِ
مَا بَيْنَ أَخْضَرَ لَابَسِ كَمًّا
خُضْرًا وَأَزْهَرَ غَيْرَ ذِي كَمٍ
حَشَدَ الرَّبِيعِ مَعَ الرَّبِيعِ لَهُ
فَعَدَا يَهْرُزُ ثَابِتَ الْجَمَمِ
إِنَّ الرَّبِيعَ لَكَالشَّبَابِ وَإِنَّ
نَ الصَّيْفَ يَخْسَعُهُ لَكَالْهَرَمِ)

ويقول شوقي في ذلك أيضًا:

(أَذَارُ أَقْبَلَ قُمْ بِنَا يَا صَاحِ
حَيِّ الرَّبِيعِ حَدِيقَةَ الْأَرْوَاحِ
مَلِكُ النَّبَاتِ فَكُلْ أَرْضِ دَارُهُ
تَلْقَاهُ بِالْأَعْرَاسِ وَالْأَفْرَاحِ
مَنْشُورَةٌ أَعْلَامُهُ مِنْ أَحْمَرٍ
قَانٍ وَأَبْيَضٍ فِي الرُّبَا لَمَّاحِ
لَبَسَتْ لِمَقْدَمِهِ الْخُمَائِلُ وَشَيْهًا
وَمَرِخُنَ فِي كَنْفٍ لَهُ وَجَنَاحِ)^(٢)

(١) ج ١، ص ٢٢١.

(٢) الشوقيات - الجزء الثاني ص ٢٣.

فهذا في مجمله كما سبق أن ذكرنا وصفٌ حسيٌّ للمشاهد والمرئيات في الطبيعة وقت الربيع. ولكن مطران لا يقتصر على ذلك، فهو ينظر إلى الربيع بعد ذلك من خلال وجدانه متأملاً حالته النفسية ومدى استجابة عواطفه لتلك المشاهد، ويقابل بين ربيع الطبيعة وربيع الزمن وربيع شبابه وحبّه. فهو بين كل هذا لا يملك غير قلب ضجيع يقلق ضلوعه، ولهذا تحول زهر الربيع عند الشاعر شوًكاً يؤلمه، وأصبحت أنهاره دموعاً تسيل من عينيه، وغدا شبابه ولا سرور ولا عزاء ولا هجوع، فحين فقد الحبيب فقد معه الشباب ولم يعد له ربيع. يقول:

(يا لربيع وزهره
شوكٌ وأنا هرهـرو
يا للشباب ولا سرور
ر ولا عزاء ولا هـجوع
من كان مفقود الحبيب
ب فلا شباب ولا ربيع)^(١)

وحين يتطلع الشاعر إلى ذلك الربيع الذي مضى ومضى معه شبابه وحبّه، وتلك الصفحة التي طويت من عمره ومن وجدانه، يرى حياته روضاً حيث كانت صاحبه نضرة في هذا الروض، ويرى شبابه غصناً وصاحبه زهرة في ذلك الغصن، وكان فكر الشاعر سماء واسعة، وكان حب صاحبه ذلك الفجر الذي يشرق في هذه السماء بالأمل والنور:

(كانت حياتي روضاً
وكننت في الروض نضرة
وكان غصناً شبابي
وكننت في الغصن زهره
وكان فكري سماءً
وكان حبك فجره)^(٢)

(١) ج ١، ص ٢٢١.

(٢) ج ١، ص ٢٢٢.

ومن كل هذا يتبين لنا مقومات ذلك التجديد الذي ظهر في شعر مطران في الطبيعة، والذي خالف به ما عرفناه في الشعر العربي، فهو لا يصف الطبيعة وصفاً، وإنما يعيش فيها ويندمج بكل حواسه وكيانه معها. وقد لمسنا الفرق الواضح بين شعره وشعر غيره في الربيع، ورأينا مطران وهو يعرض علينا حياته روضة ناضرة، فهو جزء من الطبيعة، والطبيعة كل يحتوي كيان الشاعر ويحس بإحساسه ويشعر بشعوره. وهذا يكون مذهباً جديداً في شعر الطبيعة كما ذكرنا.

ومما سبق يتبين لنا اهتمام مطران بمظاهر الطبيعة وخاصة الرياض والأزهار، فقد شغلت جزءاً كبيراً من شعره. ولكن الأمر لا يقتصر على ذلك، فقد كان مطران يهيم بالطبيعة في جميع مجالها، ويبعث بخياله وراء الكثير من كائناتها، وكأن للنجوم من ذلك منزلة أخرى عالية. فكما دفعته عاطفة الحب إلى وصف الروضة وهي مرتع الحب، والزهرة وهي معنى جميل من معانيه، كذلك دفعته العزلة والروح الرومانسية العامة إلى وصف الليل وما يسبح فيه من نجوم تشاركه بدورها في عواطفه، وتؤنسها في وحدته، ولا تفترق عنه في حالات سهره وكآبته، وقد سبق أن أوضحنا في الفصل الثالث كيف كان الشاعر يطلق في الكون المظلم تلك الإحساسات الإنسانية، ويبعث في الكائنات تلك الروح الحية، فتتمثل لنا النجوم وهي تنبض بالحياة والشعور من شوق ووجد وحب.^(١)

وإلى جانب كل هذا لم تخل قصص مطران من وصف الطبيعة وإشراكها في العواطف والأحاسيس وانطباع الحالات النفسية عليها مما يلقي ضوءاً على شخصيات القصة ويصور الانفعالات التي تتناوبها والمواقف التي تمر بها.^(٢)

بل إن شعر الرثاء عند مطران لم يكن يخلو من وصف الطبيعة في بعض الأحيان فيختار الشاعر من مظاهرها ما يتلاءم مع الموضوع ومقتضى الحال.^(٣)

(١) راجع الجزء الأول من الديوان - قصيدة (مشاكة بيني وبين النجم) ص ٢٩، و(الزهر) ص ٣٣، و(الزهرة - كوكب لمساء أو كوكب الصباح) ص ١٢٤، و(حمام عنراء في السماء) ص ٢٩٢.

(٢) راجع - قصيدة (الاقتران) ج ١، ص ١٣٨ - ١٤٠، و(الجنين الشهيد) ج ١، ص ٢٢٣ - ٢٢٤، و(الطفل الطاهر والحق الظاهر) ج ١، ص ٢٦١، و(الطفلان) ج ٢، ص ٦٥.

(٣) راجع - قصيدة (مغيب في البزوغ) ج ١، ص ٢٥٧، و(وشعر منثور) في رثاء اليازجي ج ١، ص ٢٩٦، و(التاسعة من العقد) ج ٢، ص ٢٤٥. يقول في رثاء اليازجي: «فقدناه زهرة ذابلة تنذر بنبول الحديقة.. فقدناه حديقة متجردة تنبئ بزوال الربيع.. فقدناه ربيعاً انقضى به عصر في عمر رجل.. فقدناه شمساً أطلعت ذلك الربيع وزانته بأنوارها واندائها.. ثم غربت عنه بلا تدرج في الانتقال ومالت إلى الشتاء» ج ١، ص ٢٩٦.

وهكذا نالت الطبيعة من شعر مطران تلك المكانة الكبيرة وأخذت نصيبها الأول إلى جانب فنونه الشعرية الأخرى، فكان يلجأ إليها كما رأينا في كل مناسبة ليلون بها الإحساسات ويصور بها المواقف. ولكن هيامه الشديد كان بطبيعة بلاده في لبنان والشام، تلك التي استحوذت على شعوره ولم يستطع سلوانها رغم بعده عنها، فلم تدع للطبيعة المصرية مكاناً عنده، بل كان ينظر إليها نظرة فيها شيء من السخط والنفور. ولعل هذا يبدو عجيباً من شاعرنا، وهو الذي يعرف للطبيعة جمالها ويدرك سرها ويغوص في أعماقها ويجول في أنحائها. فنجد في قصيدته (عود من الصعيد) يعبر عن تلك النظرة الساخطة فيصور الحرّ والجو والغبار والصحراء والنيل، يقول:

(أوقد الصيف في الصعيد لظاء
فأجف الحقول والأجاما
وغدا الناس بين جو كثيف
مترد من الغبار غماما
وفلاة كأنما الرمل فيها
شرر مد لمعة واضطراما
وعرا الأعين الكلال فأنى
نظرت حمره رأث وقتاما
وكان النعاس في عصب الأز
ض تمشى فكل ما دب ناما
وكان الدمي التي صنعتها
أمة القبط متعبات قياما
بلد طفته جديبا كئيبا
فارتوى منك نضرة وابتساما)^(١)

ولعل لمطران عذراً في السخط على الجو والحرّ والتراب في الصعيد. أما تصوير النيل على هذا النحو فهو ما لا عذر له فيه، يقول:

(وكان المياة في النيل تجري
بخطى أبطأت ووجه تغامى

(١) ج ١، ص ١٣٢.

شِبْهَ ذُؤَبِ الرِّصَاصِ فِي الْكِبَرِ يَطْفَى فَإِذَا مَا طَفَى بِرَفَقٍ تَرَامَى

فهو يرى جريان الماء في النيل ببطء وبوجه تعامى كأنه ذوبان الرصاص في الكير، وهو تشبيه سقيم، وقد رأى الأستاذ «عمر الدسوقي» أن «مطران كان ينظر إلى الطبيعة المصرية في أغلب حالاته نظرة قاتمة مفزعة كثيبة، تدل على تبرم بها ونفور منها وعلى أن روح التشاؤم تسيطر على شعره»، ولو كان قد نظر إلى الصعيد والنيل «نظرة المتفائل البشوش القلب المحب لما يراه» لقال غير ذلك^(١) والغريب أن مطران كتب هذه القصيدة لسيدة فرنسية كانت في رحلة إلى الصعيد تفقدت فيها بعض الآثار إبان اشتداد الحر في تلك الأرجاء، فهل كان يريد أن يغمز تلك الطبيعة وينال منها إرضاء لنفورها ومسايرة لشعورها إن كانت ساخطة عليها، أم أنه كان يعبر عن حقيقة نفوره هو منها؟ أما «شوقي» فقد خاطب (روزفلت) عند زيارته للآثار ممجداً لها، فشوقي يرى هذه الآثار جزءاً من الطبيعة المصرية لقدمها، كما أنها مظهر من مظاهر عزة وطنه وعظمته. ووصف الطبيعة والبيئة على هذا النحو من الحب والإعجاب هو جزء من القومية التي لا غنى عنها للشاعر الوطني، بل إن شوقي ليطلب من هذا الرئيس تبجيل الآثار وتقديسها والخشوع أمامها، رغم أنه غريب عنها ولا تربطه بها أدنى صلة، إلا أنها آية الفن الخالدة التي شاب من حولها الزمان وبقيت هي غضة بشبابها، في حين رأى مطران هذه الآثار نفسها كأنها الدمى المتعبة التي تتهالك على نفسها، ولا تستطيع القيام في تلك البيئة التي عم فيها الجذب وظللتها الكآبة، والتي لم يستطع النيل على ذخوره وفيضانه أن يرويه، فروتها تلك السيدة كما يقول بابتسامها، وكنا ننتظر من السيدة عبوساً لا ابتساماً، لأن ما صورته الشاعر ليس فيه ما يدعو إلى الابتسام، يقول شوقي:

(أيها المنتحي بأسوان داراً
كالثُّريا تريدُ أن تنقضاً
أخلع النُّعلَ وأخفض الطُّرْفَ وأخشعُ
لا تحاولُ من أيةِ الله غصّاً

(١) في الأدب الحديث - الجزء الثاني ص ١٦٠.

شَابَ مِنْ حَوْلِهَا الزَّمَانُ وَشَابَتْ

وَشَبَابُ الْفَنُونِ مَا زَالَ غَضًّا^(١)

ونمضي مع مطران بعد ذلك لنتبين مدى اهتمامه بالطبيعة المصرية وحقيقة نظرته إليها، فتراه في قصيدته (مغرب شمس في ريف بمصر) يصف هذا المنظر وصفاً عاماً رغم ما نعهده في وصفه من الدقة والتأمل، فهو لا يصور هنا اللون المحلي للريف المصري، وإنما يصف الأرض الخضراء والأشجار والأنهار والشمس الغاربة، وهذا مما نراه في كل ريف، ونجد الشاعر هنا وقد جعل همه رسم تلك اللوحة من خياله، وصرف جهده في إبراز الألوان، فالخضرة كالزمرّد، ونوار الشجر كالحبيب، وجسم الجبل قد أطل كالظلام، وقمته لاحت كالتبر أمام ضوء الشمس الغاربة، وسفحه بدت تعاريجه كأنها من لهب، والأشعة قد استمدت لونها من منجم ذهب، أما الأيل الذي شاء خيال الشاعر أن يضعه في هذه الصورة، فقد جعل عينيه بلون الياقوتتين، وظهره الأحمر بلون الدم. وهكذا يبدو لنا حرص الشاعر على تلوين لوحته والتفنن باستعمال الريشة ومختلف الأصباغ لإبراز الصور. كما أنه حريص على تصوير الحركة، فالأرض تموج بالشجر، والأنهار يفيض ماؤها بحركة بطيئة كما يتحرك العسل، والأيل يتلفت حوله، يقول:

(طوينَا الحقولَ سِرَاعَ المَسيرِ)

على مَتْنٍ مُتَّصِلٍ كَالسَّبَبِ
نَمُرُّ بِخَضِرَاءِ فَتَّانَةٍ
لَهَا مِنْ زُمُرِّهَا مُنْتَقَبِ
إِلَى مُرْتَمَى الْعَيْنِ مَبْسُوطَةٍ
تَمُوجُ بِأَشْجَارِهَا عَنْ حَبَبِ
وَأَنْهَارِهَا تَحْتَ نَوْرِ الزَّوَالِ
تَفِيضُ بِطَاءٍ بِمِثْلِ الضَّرْبِ
وَالشَّمْسِ فِي الْمُنْتَهَى مَغْرِبِ
رَأَيْنَا بِهِ أَيْةً مِنْ عَجَبِ

(١) الشوقيات ج ٢، ص ٦٨.

رأينا من الغيم طوداً رسا
على أفقها وسما واشـرأب
بجسم ظلام وقمة تبـر
وسفح تعاريجه من لهـب
كان الأشعة أثـناءه
مغاور في منجم من ذهب
وراع نواظـرنا أيل
مضى قرنـه صعدا وانـشعب^(١)

فهذه لوحة من خيال الشاعر أو تصاوير يبدع في صنعها وينوع أشكالها، وليست صورة صادقة للريف المصري الذي كان يقصد وصفه أو وصف مغرب الشمس فيه، ثم انصرف عنه إلى شيء آخر تمثله في ذهنه، وإلا فأين النخيل، وأين الحقول وأدواتها والفلاح وحيواناته المعروفة؟ ثم هل يعتبر هذا الأيل حقيقة من مظاهر البيئة الريفية في مصر!! لقد نزع الشاعر بخياله بعيداً، وكأنه يصف غروباً في ريف بيئة أوروبية يلتقط منها الشاعر رسم هذا الجبل الذي صورته ولون سفحه وقمته، وذلك الغيم الذي تكاد تخلو منه سماء الريف الصحو، ثم ذلك الحيوان الذي أعجب الشاعر بجماله ولفتاته، ولعل الشاعر قد استعاد إلى ذاكرته وصفاً قرأه في الشعر الغربي، وقد راقه هذا الوصف وصرفه عما أمامه، فتمثله في نظمه.

وقد ظهرت دعوات بعد ذلك من النقاد تدعو إلى وصف الطبيعة المصرية باعتبار أن ذلك جزء من الأدب القومي. فكتب الدكتور «هيكل» ينعى على الشعراء المعاصرين قصورهم عن وصف الطبيعة المصرية في حين فتن الذين سافروا منهم بطبيعة أوروبا، وتغنى الذين لم يسافروا بجمالها الذي استمدوا شعورهم به من الكتب لا من الحياة، ورأى أن سر ذلك الجمود في تقدير جمال بلادنا هو ضعف الإيمان في نفوس شعرائنا وأدبائنا وكتّابنا وذوي الفن فينا بالجمال. يقول:

(١) ج ٢، ص ١٢.

«ها نحن أولاء تحيط بنا طبيعة ساحرة ومع ذلك لا يظهر لها في شعر شعرائنا ولا في كتابة أدبائنا من الأثر إلا قليل، ولذلك تظل هذه الطبيعة لا يعرف جمالها أحد لأن الذين ألفت الطبيعة عليهم رسالة الكشف عن الجمال لا يرونه فيها، بل نرى شعراءنا وكتابنا وذوي الفن منا لا يتصلون بالحياة إلا عن طريق غيرهم»^(١).

ولكن مطران قد يرضى عن تلك الطبيعة بعض الرضا حين تسوقه المناسبة لذلك، أو حين يفرض عليه المقام المقال، ففي قصيدته (شروق شمس في مصر) يقول إنه نظمها لينشدها في اجتماع عام للعلماء والعظماء عقده أحدهم في داره. ونرى الشاعر هنا يقسم موضوعه إلى عناصر، ويتحدث في كل عنصر منها عن مظهر من مظاهر الطبيعة والبيئة المصرية ومعالم الآثار فيها. ولكنه يصف الطبيعة وصفاً حسيّاً فلا يشترك معه بعاطفته، وربما كان ذلك لأنه لم يكن يقصد التعبير عن حالة شعورية خاصة وإنما قصد إلى الوصف عامة وإلى التصوير في ذاته.

يصف الشاعر في الجزء الأول من هذه القصيدة شروق الشمس والصباح والكون والأرض الخصبة والزهر والنخيل. يقول:

(هذه الشمس أذنت بالسُفورِ
بعدَ سبقِ الآياتِ بالتَّبشيرِ
وانجلى لحظّها عن الزَّهرِ الـ
غَضِّ وعذبِ الجنى وطيبِ العبيرِ
وعوالي النخيل خُضِرُ الأكاليـ
لِ زواهي المرجانِ حول النُّحورِ)^(٢)

وفي الجزء الثاني يتحدث عن (فتاة النيل) التي برزت في البكور مع الشروق، ويصور جمالها فلا ينسى حاجبيها، ولونها وحياءها، وقد صدق الشاعر في رسم هذه الفلاحة بنت النيل:

(١) ثورة الأدب - ص ١٢٤.

(٢) ج ٢، ص ١٨٧.

(برزث في الغداة غادة وادي الذ
ذيل تخفي جمالها في الحبير
لونها ظاهر انتساب إلى الخم
رله مثل فعلها في الصدور
غض من صوتها الحياء فأخب
بحياء فيه حياة الشعور)

وبعد ذلك يتحدث عن (الفلاح المبكر) فيتقن وصفه وصفاً ينطبق حقيقة على الفلاح المصري الذي بكر بعد نوم قرير، وفارق داره ليرعى حرثه، وشاركته الطبيعة في شعوره فأقصت عنه همه، ورددت الساقية مرضع الحقل بخيرها صدى شكواه. ثم ينتقل الشاعر إلى وصف الآثار، فيتحدث عن (الأهرام) و(الكرنك) و(الشلال) وأنس الوجود) و(الخزان) ج ٢ ص ١٨٨ - ١٨٩ وهي من مظاهر البيئة التي رآها جزءاً من الطبيعة المصرية فلم يغفلها وهو يصور شروق الشمس في مصر. ولكن لا يفوته تصوير الأهرام وهي تستقبل الشروق بصور الكبرياء والغرور، والكرنك الوقور الذي بدا في الماء غير وقور، وذلك لأنه ثمل بالصباح حين سطع عليه النور وراح يسري في حناياه وأخذت أشباح الآلهة تتناجى، والشلال الذي كشف الفجر عن جنادله السود التي أحاطت بها لجة الماء، وكشف النور عن ملامحه البيض، وأنس الوجود كالقصر العظيم يؤنس الشلال في ذلك العباب، وأما الخزان فقد أطل شامخاً بين شامخين من الجبال، وأخذت عيونه تصب سيول الماء التي تلونت بشتى ألوان الضياء وتراءت في قوس قزح. ثم نصل مع الشاعر متتبعين وصفه إلى (مساقط الماء ونشيد النيل)، فيلجأ هنا إلى التصوير الصوتي للماء المتدفق، ويختار لذلك الألفاظ التي تعبر عن الأصوات القوية المنبعثة من النيل العظيم، فمن عباب يفيض ودمع يهمي وغمر يضحك وهدير يجري إلى غير ذلك من الزئير والأصوات القوية الموقعة:

(يا عباباً يُلقى بفيض نداء
في عقيق حصبأؤه من سكير

حبذا الدمعُ من عيونك يَهْمِي
ضاحكًا بين عابساتِ الصُّخورِ
وعجيبٌ هديرٌ مجرّاك، لكنْ
رُبَّ مجْدٍ ترتيلُهُ بهديرِ
ذاك مجْدُ النّيلِ العظيمِ فأوقِعْ
ألفَ صوتٍ، وغنّها بزئيرِ

وبعد ذلك يفلسف الشاعر فكرته عن الطبيعة فيراها مصدر كل فن، فهي وحي
الشعر والنثر والتمثيل والتصوير والموسيقى. وهو بهذا يعبر عن نظرية (أرسطو) التي
تجعل الفن تقليدًا للطبيعة ومحاكاة لظواهرها:

(كلُّ هذي الآياتِ مبعثٌ وحي
للنّظيمِ المُجَادِ أو للنّثيرِ
كلُّ هذي الآياتِ تُؤخَذُ عنها
رائعاتُ التمثيلِ والتّصويرِ
كلُّ هذي الآياتِ يجمعُ منها
نَعْمُ الحُزنِ أو نَشِيدُ السُّرورِ
مُعْجَراتٌ في كلِّ أن تراها
باهراتِ التّنويعِ والتّغْييرِ)

ويعود الشاعر بعد تلك الجولة الطويلة في مناحي الطبيعة المصرية إلى شروق
الشمس، فهذا الشروق (مثال مصغر للتنوع الفني الدائم)، ويتتبع الشاعر الشمس في
مراحل تنقلها، فهي في الصباح نبتة كالزمرّد، وهي في الهجير درة بدت عليها هنة،
وهي في الأصيل ياقوتة قانئة اللون، مما يكشف عن فن الشاعر الأصيل في وصف
الطبيعة وتصويرها، وهو يستدل بكل أولئك على قدرة الفنان المبدع خالق هذه الطبيعة:

(جلّ مَنْ أبدعَ الجمالَ أفانِيْـ

ـنَ وأعطى الصّغيرَ حظَّ الكبيرِ)^(١)

(١) ج ١، ص ١٩٠، ١٩١.

ولكن هذه القصيدة على طولها ورغم ما حوته من بعض مظاهر البيئة والآثار في مصر، لا تعطينا الخصائص المميزة المتنوعة للطبيعة المصرية.

والواقع أن مطران قد ذكر مصر كثيراً في شعره ولكن على أنها مضيافة كريمة، ونجد هذه المعاني في الكثير من قصائده (ج ٢ ص ٢٢، ص ١٦٩، ص ٢٢٧). ولكن هذه المعاني العامة عن خير مصر وجوها وخصبها وكرمها وشكرها على ما تقدمه من نفع للغرباء، هذه المعاني العامة ليست كافية لترسم صور الطبيعة الحية في مصر على تعدد البيئات فيها. فوصف مطران هو من قبيل المدح والثناء وذكر المحاسن والمجاملات، فهي أثواب جميلة يكسو الشاعر بها نظرته إلى الطبيعة المصرية.

يقول:

(أَيُّ الدِّيَارِ «مِصْرَ» مَا بَرَحْتُ
رَوْضًا بِهَا يَتَقَيَّدُ الظُّعُنُ)^(١)
وقد تهز عاطفة الوفاء ليقول ويبدع في قوله:
(فَاحَ رِيحَانُهَا وَلاَحَ الْخِرَامُ
وَجَلَّتْ عَنْ حُلِيِّهَا الْأَكْمَامُ
كُلُّ وَرْدٍ فِي غَيْرِ مِصْرَ لَهُ عَا
مٌ وَفِي مِصْرَ لَيْسَ لِلْوَرْدِ عَا)^(٢)

ونحن لا نشك في صدق عاطفة الشاعر، ولكن الواقع أنه لم يكن يصدر في وصف الطبيعة المصرية بدافع الهيام بهذه الطبيعة، والرغبة في إبراز مناحي الجمال فيها، وتعدد مناظرها وروعة مجاليها. ونستطيع أن نلمس الفرق الكبير بين وصف مطران للطبيعة المصرية ووصفه لطبيعة بلاده في لبنان والشام، بل إن الشاعر نفسه قد وضعنا أمام رأيه الصريح حين أخذ في المقارنة بين طبيعة لبنان وطبيعة مصر. فهو ينظم قصيدة على شكل رسالة يبعث بها إلى صديق ذهب إلى لبنان في الصيف،

(١) ج ٢، ص ٢٢٧.

(٢) ج ٢، ص ١٦٩.

فتبرز فيها صورتان كما تمثلتا للشاعر. فصورة لبنان فيها الرياض والجنان والماء الصافي والنسائم الشوافي والفواكه الأطايب واللذات والملاعب، أما صورة مصر ففيها لهيب الحر ونسم الزكام والفاكهة التافهة والنار والبعوض. والأبيات تنطق بهذه المعاني:

(إلى صديقي العزيز الحاضرِ
في قلبي الغائبِ عن نواظري
السَّارِحِ المَارِحِ في لبنانِ
بين رياضِ الأنسِ والجنانِ
الشَّارِبِ الماءِ القَرَّاحِ الصَّافِي
النَّاشِقِ النَّسَائِمِ الشَّوَّافِي
الأكْلِ الفواكهَ الأطايبِ
الحاضرِ للذَّاتِ والملاعبِ
حَقُّكَ أَنْ تَنْسَى الْأُولَى فِي «مُضِيٍّ»
يَبْتَرِدُونَ بِلهيبِ الحَرِّ
وينشَقُّونَ نَسَمَ الزُّكَامِ
ويشربونَ مُثَلَجَ الضُّرَامِ
ويأْكُلُونَ مِنْ جَلِيبِ الفاكهه
كُلَّ عَجُوزٍ مَبْتَلَاةٍ تافهه
ويأنسُونَ الليلَ بالبعوضِ
لا عاشَ مِنْ مُؤَانِسٍ بَغِيضِ
وما لهم سِوَى تَذْكَارِ
مُنْعَمٍ نَسِيَهُمْ فِي النَّارِ)^(١)

فهذه آراء صريحة لمطران للتمييز بين الطبيعة في لبنان والطبيعة في مصر كما بدت له وفيها يثبت تبرمه بالطبيعة المصرية.

(١) ج ١، ص ١٦٩.

ومن القصائد التي تكشف عن ذلك أيضًا قصيدته (وداع وسلام) أو (براح مصر ولقاء الشام) فهو يقسمها إلى قسمين، القسم الأول يودع فيه مصر، ويبدو بوصف ليلة سفره بالبحر، فهي وإن كانت ليلة رائقة البهاء، والفلك تجري فيها على الماء خافقة بالرجاء، إلا أن الشاعر يعود فيعبر عن مزاج تشاؤمي غريب ينعكس في هذه الصورة التي يتمثل فيها جنازة لميت الأحياء يحملها الموج وتحدها الريح بلا حذاء، ويبدو الكون صافيًا عميقًا تشمله الكآبة والسكينة، يقول:

(وليلة رائقة البهاء
مشوبة الظلام بالضياء
جرث الفلك على الدماء
خافقة الفؤاد بالرجاء
كانها في سعة الفضاء
جنازة لميت الأحياء
بمشهد من عالم الأضواء
في متراءى البحر والسما
يحملها الموج على الولا
والريح تحدها بلا حذاء
كأنما الأسماغ في الأحشاء
والدهر في سكينه الإصغاء)^(١)

ولعل الصور المضطربة والقوافي القلقة في هذه الأبيات صادقة في التعبير عن مزاج الشاعر المضطرب، وهو يصف هذه الطبيعة التي لم ينشرح لها خياله فأخذ هذا الخيال يبعث له صور الجنازة والكآبة، وهي كآبة في الحقيقة لا يخفف منها ما ختم به الشاعر هذه الأبيات من كلمات الحب وإهداء السلام:

(يا مصر دار السعد والهناء
ومهبط الأسرار والإيحاء

(١) ج ١، ص ٩٥ - ٩٦.

عليك من هذا المحبّ النائي
سلامٌ قلبٍ ثابتٍ الولاء
يهواك في السَّراءِ والضُّراءِ

والفرق كبير بين هذه الأبيات في القسم الأول وبين ما يليها في القسم الثاني من القصيدة، وهو (السلام) أو التحية لهذا الوطن الحبيب الذي يلقيه الشاعر بعد فراق طويل. وهنا تبرز أمام مخيلته الطبيعة التي يحبها ويعشقها فاتنة جميلة في أزهى حلاها، فلا يفوته شيء منها وهو يجمل مناحي الجمال فيها. فهذه هي الطبيعة التي يجدها في وطنه، ويحن إليها وينتظر اللحظة التي يظفر فيها بلقائها بعد أن ترك وراءه صور التشاؤم والحزن التي لا تخلو من شكر وولاء. يقول:

(يا وطنًا نفديهِ بالدماءِ
والأنفُسِ الصادقةِ الولاءِ
ما أسعدَ الظافرَ باللقاءِ
والقربَ بعدَ الهجرِ والجلاءِ
إن أكُّ باكياً من السَّراءِ
فإنَّ طولَ الشوقِ في التنائي
ألَّفَ بينَ العينِ والبكاءِ)

ومطران هنا يضع أيدينا على السر الذي صرفه عن حب الطبيعة في مصر، وعن الهيام بها أو الاحتفال لها. فهو يعيش بين طبيعة مصر ولكنه منصرف عنها، يقضي أيامه ولياليه في شوق شديد إلى ذلك الوطن النائي عن عينيه القريب من نفسه وشعوره، حتى ألفت عينه البكاء من طول البعد وصعوبة اللقاء، فقد حفظ مطران حبه للطبيعة الجميلة في لبنان، فشغله هذا الحب عن الطبيعة في مصر.

لم تكن طبيعة لبنان إذاً لتغيب عن خاطره طوال حياته في مصر، فهو إن نأى عنها بجسمه فقد ظل قريباً منها بقلبه وخياله. بل إن هذا البعد قوي حبه لها، وحنينه إليها وتصوره لنواحي الجمال فيها، فكان يتمثلها حية ناضرة أمام عينيه كلما هزته كوامن الشعور. ففي قصيدته (هل تذكرين) ج ٢ ص ١٣٥ التي مرت بنا في ما سبق يصور الشاعر ذلك النهر الذي كان يمرح على ضفافه، ويصفه كأنما هو ينظر إليه،

فيراه في مسراه ومنعرجاته، مصطخباً على الصخر ومتخللاً البساتين، فتبرز الصور واضحة محبوبية رغم بعد الشاعر عما يصف، ولكنه الإعجاب الشديد والهيام بطبيعة بلده ذلك الذي قوى خياله وجعله قادراً على استحضارها.

وفي قصيدة أخرى طويلة ألقاها الشاعر في اجتماع للجالية اللبنانية والسورية بمصر، يتحدث حديثاً طويلاً عن هذه الطبيعة الجميلة، ويقسم قصيدته إلى أجزاء يتناول في كل جزء منها بلداً من بلاد الشام. ويبدأها بوطنه (لبنان) فيصف أرزه وجباله ووهاده وقراه، ثم ينتقل إلى (دمشق) حاضرة العروبة فيصف بردى وواديه، ثم يصف (سهل البقاع) وتربته العطرية، و(زحلة) وجمالها. ثم يقف عند (بعلبك) وقفة خاصة، ثم ينتقل بخياله إلى (البحر) فيصفه في أحواله ما بين صفو وإرغاء وإزباد، وينتهي بوصفه لشواطئ (بيروت) و(طرابلس) وغيرها. والشاعر يصف هذا الوصف الشامل وهو في مصر بعيد عن هذه الديار الجميلة، ولكنه كما قلنا كان يرد تلك الأماكن من سهول وأطواد بأحلامه وخياله، فهي طي فؤاده، لا تفارقه في يقظته ورقاده، وهو في ذلك يقول:

(تلك الديارُ أتذكرونَ جمالها
بين السهولِ الخضرِ والأطوادِ؟
أتردُّها أحلامُكم، أترودُّها
أوهامُكم في يقظةٍ ورُقَادِ؟
أما أنا فعلى تقادُمِ هَجْرَتِي
عنها، ودادي لا يزالُ ودادي
«لبنانُها» و«دمشقُها» و«بقاعُها»
و«ضياعُها والبُحُرُ طيَّ فؤادي»^(١))

وهكذا نرى في القصيدة ذلك العرض العام لبلاد الشام وطبيعتها وجمالها، وكأن الشاعر يجد في ذلك حلواناً، إذ يقربها خياله إليه فيأنس بتلك الجولات في ربوعها، مما يجعله غريباً نافرّاً من الطبيعة التي تحيط به في مصر.

(١) ج ١، ص ١٠٩.

ولكن مطران لا يكتفي بذلك بل نراه في صيف عام ١٩٢٤ يقوم برحلة إلى لبنان وسوريا وفلسطين، فينظم مجموعة من القصائد المطولة، ويصف في كل قصيدة بلدًا من تلك البلاد التي مر بها، ويقف وقفات طويلة عند مظاهر الطبيعة المتنوعة التي تتميز بها كل بيئة من هذه البيئات، فيصف (زحلة والمعلقة) ج ٣ ص ٧٦ و(حمص) ص ٨١، و(حلب) ص ٨٣، و(طرابلس) ص ٨٧، و(أرز الجنوب) ص ٩٠، و(جزين) ص ٩٢، و(دمشق) ص ٩٤، و(طولكرم) بفلسطين ص ٩٧ و(القدس الشريف) ص ٩٩، وغير ذلك من معالم لبنان وأماكنه، وكلها قصائد تبلغ مئات من الأبيات، ويكاد يجمعها ديوان خاص (الجزء الثالث ص ٧٦ - ٩٩، ص ١٣٣، ص ١٤٥ و ص ١٦٢، ص ٢٩٣)، فلم يدع الشاعر فيها مظهرًا من مظاهر الطبيعة ومجاليها إلا وصفه وأطال الوقوف لديه. ومن هذا يتبين لنا مدى هيام الشاعر بطبيعة بلاده واهتمامه بها حتى شغلت هذا الجزء الكبير من شعره.

وهكذا أصبح شعر الطبيعة عند مطران فنًا متميزًا من فنونه، وقد عاش الشاعر فيها على نحو ما رأينا بإحساسه، وأحل بها بوجدانه، وامتزج معها بكيانه وخلق فيها تلك الروح الحية التي جعلت منها كائنات مفكرة، وأكسبها ذواتًا تحس وتشعر وتشارك الشاعر في أحواله. بل لقد حرك فيها الأشياء وأنطق الجماد.. ولجأ إليها بعد ذلك عاشقًا مخلصًا فوجد في أنحائها الأمن والدعة. وقد دفع مطران حبه القوي للطبيعة إلى أن يكرس لها عنايته ومقدرته الفنية فنالت نصيبًا واضحًا من نزعتة التجديدية. ولعل في ما استعرضناه ما يوضح ويؤكد أن مطران صاحب مذهب جديد في شعر الطبيعة، ملأ به فراغًا كبيرًا في الشعر العربي وفتح به المجال أمام الشعراء المعاصرين.

القسم الرابع

القصة الشعرية

يكاد يخلو الشعر العربي القديم من فن القصة الشعرية، باستثناء تلك الأقاصيص الشعرية أو بمعنى أصح تلك القصائد التي صيغت بأسلوب قصصي، كالتي نظمها الشعراء الصعاليك مثل (تأبط شراً) في العصر الجاهلي، ومثل شعر (امرئ القيس) عن لهوه، ومعلقة (عمرو بن كلثوم)، ثم قصائد الغزل عند (عمر بن أبي ربيعة)، وقصائد الصيد أو الطرد عند (أبي نواس) وغيره من الشعراء. ولكن هذه كلها كانت قصائد لم يقصد أصحابها الفن القصصي لذاته، ولذلك خلت من مقومات القصة الشعرية من حبكة وعقدة وعرض وتحليل وموضوع وغرض أو هدف. وقد ظل الأمر كذلك حتى العصر الحديث حين حاول بعض الشعراء في القرن الماضي نظم قصة شعرية طويلة مثلما فعل (فرنسيس المراه) كما سبق أن بينا في قصيدته (الميمونية)، ولكن هذه أيضاً امتازت على كثرة الحوادث التي سردها الشاعر فيها بالضعف والركاكة وخلوها من مقومات القصة الصحيحة.

والواقع أن مطران رغم تلك المحاولات الضعيفة التي سبقته يعتبر بكتابته القصة الشعرية التي تعالج الموضوعات المتنوعة من تاريخية واجتماعية وعاطفية أو خيالية، يعتبر بذلك فاتحاً جديداً في الشعر العربي، ومؤسس فن جديد من فنونه الشعرية في الأدب الحديث، فقد شق بذلك طريقاً وعرّاً وجده الشعراء المعاصرون ممهداً لمحاولات فنية أخرى، وملاً بذلك فراغاً كبيراً ظل ملازماً للشعر العربي في عصوره المختلفة وفي عهود ازدهاره الأدبي انحطاطه على السواء.

ولهذا فقد رأى بعض النقاد أن القصص هو العنصر الفذ الذي قامت عليه شاعرية مطران، كما فعل الشعراء الغربيون^(١)، ورأوا أن «الناحية التصويرية والصوفية هي التي أعانته على أن يكون شاعراً قصاصاً، لأن القصص يتطلب الوصف والتصوير وهما صفتان غالبتان على شخصية مطران الفنية»^(٢).

ومطران بحكم ثقافته الواسعة من ناحية وعمق نظرته إلى الحياة من ناحية أخرى، كان يستقي موضوعات قصصه الشعرية من التاريخ القديم الذي اطلع عليه بمختلف أزمته، ومن التاريخ الحديث الذي قرأه والأخبار التي سمعها، فيختار من كل أولئك ما يحقق به هدفاً يرمي إليه أو غرضاً في نفسه يسعى للتعبير عنه بالرمز في ثياب القصة، ثم إنه كان يستمد هذه الموضوعات أيضاً من الحياة المعاصرة ومن حوادث المجتمع، تلك التي يرى فيها عبرة وموعظة ونصيحة، أو عيباً اجتماعياً أو خلقياً من تلك العيوب المفسدة، فيحاول أن يعالجها حتى ينتفع بذلك من أراد أن يعتبر ويفيد من تجاربها كل عابر سبيل في هذه الحياة. وإلى جانب هذا التاريخ.. وإلى جانب تلك الحياة.. كان مطران يستمد بعض موضوعات قصصه الشعرية من خياله. وهو كما رأينا صاحب خيال ابتكاري يساعده على اختيار مادة فنه وخلق موضوعه الشعري. والشاعر أحوج ما يكون إلى مثل هذا الخيال حين يلجأ إلى القصة الشعرية التي تعتمد في أساسها على هذا الخيال الابتكاري. ونصل بعد ذلك إلى الطابع العام الذي كان مطران يطبع به تلك القصص على اختلاف مصادرها وأهدافها. فنجد في بعض الأحيان يطبع قصصه بطابع (الملحمة)، فيعمل على تصوير البطولة والإشادة بكفاح الأبطال. وفي أحيان أخرى يطبع قصصه بطابع (الدراما)، فيكشف عن جوانب الصراع والحركة في الحياة من خير وشر وفضيلة ورذيلة ورغبات تتطلع الشخصيات القصصية لتحقيقها، فيصرعها القدر دون أن تصل إلى ما تصبو إليه، ولهذا كانت تسري في قصصه تلك الروح الرومانسية الحزينة، وهذه العناصر التي تدور حول المأساة. وكثيراً ما كانت تنتهي تلك النهايات (التراجيدية) التي عني بها

(١) رواد الشعر الحديث في مصر - مختار الوكيل ص ١٨.

(٢) خليل مطران ص ١١٠.

(شكسبير) والرومانسيون من بعده. ثم نجد مطران في أحيان أخرى يحاول أن يكسب قصصه ذلك اللون الخيالي الذي قد يقرب من الواقع، ويحاول الشاعر أيضاً أن يجعل من بعض قصصه ميداناً للتحليل العاطفي وتشریح الانفعالات الإنسانية والحالات النفسية، أو سبيلاً لإجادة فنه التصويري وإتقان فن الوصف الدقيق. وقد تبين لنا في ما سبق تلك القدرة الفنية التي كان الشاعر يمتلكها في ذلك، والتي لا يستغني عنها كما قلنا شاعر قصصي، يعتمد فنه القصصي أول ما يعتمد على قوة الوصف والتصوير والتحليل.

ولقد عرضنا في ما سبق لتلك المادة الأولية التي كان مطران يستقي منها موضوعات قصصه الشعرية. وقلنا إن التاريخ كان من أول المصادر التي أمدته بما يحتاج إليه هذا الفن في شعره. وأحاطة مطران بالتاريخ بل ودراسته العميقة له لا تدع مجالاً للشك في تلك المعرفة التاريخية الواسعة التي حصل عليها، وأقرب دليل على ذلك كتابه التاريخي الذي ألفه وحاول أن يسجل فيه تاريخ الأمم منذ عصورها القديمة، فهو كتاب ضخم يقع في جزئين سماه (مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام)، وقد عرضنا لمحتوياته في الفصل الثاني، ولهذا فقد وجد مطران بين يديه معيناً لا ينضب من التاريخ يمدّه بالموضوعات ويقدم له الحوادث والشخصيات التي يختار منها قصصه الشعرية التاريخية والتي قد يستعمل خياله في عرضها وتقريبها حتى لا تكون جافة أو جامدة، ولتصلح لفنه الشعري الذي لا يحتاج إلى ما يحتاجه المؤرخ أو عالم التاريخ.

وفي الجزء الأول من الديوان تطالعنا أول قصيدة لمطران وهي قصيدة تاريخية، احتفظ بها من نظم صباه، وهي تكشف عن نزعتة الأولى التي نشأت مع نشأته الأدبية، والتي وجهته إلى هذا الفن القصصي ذي الصبغة التاريخية، والقصيدة كما نرى من عنوانها التاريخي (١٨٠٦ - ١٨٧٠) تدور حول حروب ألمانيا مع فرنسا، ففي عام ١٨٠٦ ينتصر نابليون على الألمان في معركة «يانا» ويدخل بجيوشه «برلين»، ويصف الشاعر هنا تلك المعركة الكبيرة ويصور نواحي البطولة ومظاهر الحرب والنضال. وينتهي الأمر بانهزام جيش بروسيا. ولكن الألمان لا يسكنون إلى هذه الهزيمة، وهذا ما يريد الشاعر أن يصل إليه بعد هذا العرض التاريخي والتصويري لتلك المعارك، فقد

صبر الألمان حتى سنحت لهم الفرص فهبوا يطلبون الثأر، واحتلوا (باريس) كما احتلت عاصمتهم من قبل، ولعل في هذا درسًا للمغلوبين على أمرهم والمستعبدين في ديارهم: (فاستعصموا بالصَّبر، ثم تكاتفوا)

وتحرَّروا من رِقِّ الاستغْبادِ
وبنوا رجاءَهُمْ على استعدادهم
لا خيرَ في أملٍ بلا استعداد
واستفتحوا باريسَ فاستوفوا بها
أوتارَهُمْ وشَفَّوْا صدى الأَكْبَادِ
كلُّ بمسْعاةٍ يفوزُ ومن يُنبِ
عنه الحوادثُ لم يفزْ بمُراد^(١)

وفي قصيدة (فتاة الجبل الأسود) التي اعتبرها بعض النقاد من روائع شعر مطران الملحمي^(٢)، في هذه القصيدة يمجّد الشاعر البطولة والكفاح، ويصور ذلك النضال العنيف الذي ظهر في أروع صوره حين قادت فتاة الجبل الأسود جمعاً من مواطنيها الثائرين على حكم الأتراك في هذا الإقليم، ويصف قوة الاستبسال في هذا الجهاد والتفاني من أجل الحرية:

(طَغَتْ أُمَّةُ الْجَبَلِ الْأَسْوَدِ
على حُكْمِ فَاتِحِهَا الْأَيْدِ)^(٣)

لقد تمردت البيئة نفسها التي استبد بها هؤلاء الطغاة، وهبت الجبال ثائرة عليهم، وأبلى النساء بلاء الرجال لدى كل معترك. ويعتز الشاعر بهذا الكفاح الشديد رغم قوة المعتدين وشدتهم، ويرى أن حب الوطن وشرف المقصد هو الذي يبعث الأمل في نفوس المظلومين، ويجعل من ضعفهم قوة، ومن هزيمتهم نصراً، يقول:

(١) ج ١، ص ١٨.

(٢) محاضرات عن خليل مطران ص ٢٨.

(٣) ج ١، ص ١٧٩.

(وما التُّركُ إلا شيوخُ الحُرو
بِ ومُرتضعوها من المولِدِ
ولكنَّ قومًا يـنـذودون عن
حقيقتهم من يدِ المعتدي
لَوِ الموتُ مدًّا إليهم يدًا
لـردُّوهُ عنهم كـلـيلَ اليَدِ)^(١)

ثم يصور تلك المعركة التي قادها جموع المكافحين فيها هذه الفتاة التي ارتدت
زي الفتى القائد، ويصف الشاعر تلك الأعمال البطولية التي قام بها هذا الفتى كما
بدا من زيه، رغم بطش الأعداء وشدة بأسهم وقوة تسليحهم، وقد عرضنا لهذا من
الناحية التصويرية في القسم الثاني من هذا الفصل.

ثم يحيط الجند بهذا الفارس الباسل الجميل ويقودونه إلى مقر الأمير حيث
يأمر أن يقتلوه في الغد، وهنا يكشف الشاعر عن فتاة أبدع الشاعر تصويرها.

يقول:

(وأرختُ ضفائرَها فارتمتُ
إلى منكبَيْها من المقْعَدِ
وقالت أمهجةً أنثى تفي
بشاراتِ صرْعَاكُم الهُمْدِ؟
ومِن خُلُقِ التُّركِ أن يُوردوا
سيوفهُم مُهَجَ الخُرْدِ
فدونكُم قِتْلَةٌ حُلَلْتُ
تدي من دمائِكُم ما تدي)^(٢)

ولكن الأمير التركي أعظم من نفس الفتاة وبأسها ولم يحقد عليها، وأبت عزته
أن يقتلها وهي تذود عن وطنها المعتدين، ويأمر بنقلها إلى مكان أمين ويوصي بحسن
معاملتها لتعلم أنهم بأخلاقهم يتزهون عن تهم الحساد:

(١) ج ١، ص ١٨٠.

(٢) ج ١، ص ١٨٢ - ١٨٣.

(أَنْهَلِكُ شَعْبًا غَزَتْ دَارَهُ
ثِقَالُ الْجِيوشِ فَلَمْ يَخْلُدِ؟
خَلِيقُ بِنَا أَنْ نَرُدَّ الْقِلَى
وَدَادًا وَمَنْ يَصْطَنَعُ يُودَدِ
فَمَا بَلَدٌ تَفْتَدِيهِ النِّسَاءُ
كَهَذَا الْفِدَاءِ بِمُسْتَغْبَدِ)^(١)

ومثل هذا أيضًا ما نجده في قصائد مطران القصصية عن كفاح البوير ضد الاستعمار الإنجليزي وتصويره لطرق النضال التي يتبعونها مع عدوهم القوي، ونواحي البطولة التي تتسم بها كل أعمالهم، ففي أول الحرب بين (بريطانيا) و(البوير) ينظم الشاعر قصته (الطفلة البويرية) التي يلتقط شخصيتها من بيت أحد المكافحين، (أدماء) طفلة صغيرة لعوب لا يشغلها غير شغبتها، ولكن مهارتها قد حيرت فكر والديها. هذه الطفلة التي صورها الشاعر على هذا النحو قد استلقت انتباهها رغم حداثة حالتها أبيها الذي بات ذات ليلة مسهدًا كثير الغم، فقد ضاق صدره ونفد صبره، وبدا على وجهه الاصفرار وأخذ يجثو على مهداها ويبكي ثم يروح ويغدو قلقًا حائرًا في أمره. أما أمها فقد رأتها تعلق وجهها الكآبة والمرارة والغیظ، وهي تعد آلات القتال لزوجها:

(مَا أَثِمْتُ بِالَّذِي أَعْدْتُ
مِنْ عُودِ الْقَتْلِ وَالْدُّمَارِ
بَلِ الْأَثِيمِ الَّذِي دَعَاها
قَسْرًا فَلَبَّتْ عَلَى اضْطِرَارِ)^(٢)

وتستيقظ الطفلة في البكور على غير عاداتها، وينتابها الهم حين تدرك أن أباهما قد ذهب للحرب، وتعلم أن قومًا جاءوا ليفنوا أمتها من أجل الاستئثار بالذهب الكامن في أرضهم، وتفهم الطفلة أنهم قوم لا يرحمون صغارًا ولا كبارًا، ولا يراعون حق حر

(١) ج ١، ص ١٨٣.

(٢) ج ١، ص ١٦٣.

ولا يصونون عهد جار، فيخف لهم كل البوير متفانين في الدفاع عن أرضهم على قلة عددهم، ولقد راعت الطفلة لهذا النبأ، وبقيت يومها ساكنة حزينة على غير ما عهدناه منها، فإذا ما المساء أمسى تجثو على مهدها في شيء من الوقار الذي لم تعرفه من قبل، وقد بدت في صورة ملاك، تتوسل إلى الله - دون أن يعلمها ذلك أحد - أن يرحم الضعيف ويحميه وأن ينصر أباه وينتقم لقومها ولا يبيح ديارهم. يقول الشاعر:

(كَذَاكَ هُمْ كُلُّهُمْ جَنُودٌ
لَصَدِّ عَادٍ أَوْ أَخَذِ ثَارُ
لَا يُفَرِّقُ الْمُقْتَنِي حُسَامًا
عَنِ التِّي تَقْتَنِي السَّوَارُ
كَبِيرُهُمْ قَائِدٌ بَنِيهِ
إِلَى رَدَى أَوْ إِلَى انْتِصَارِ
وطفلُهم ضارِعٌ إِلَى مَنْ
إِذَا بَرِيءٌ دَعَا أَجَارُ)^(١)

ويعود الشاعر إلى تمجيد بطولة هؤلاء المجاهدين الثائرين في قصيدته (حرب غير عادلة ولا متعادلة بين أمة كبيرة وأمة صغيرة)، وقد عرضنا في ما سبق للنواحي التصويرية فيها. وقد قسمها الشاعر إلى أقسام. يتحدث في القسم الأول عن رسالة الشاعر إزاء قومه المحتلين، فيندد بالانجليز في سياستهم الاستعمارية، ويرى أن المطالبة بالحرية والكفاح من شأنها أن تجمع بين المغلوبين على أمرهم وخاصة إذا كان العدو واحدًا:

(فِيمَ احْتَبَأْتُكَ لِلْقَلَمِ
وَالْأَرْضُ قَدْ خُضِبَتْ بِدَمٍ
بَيْنَ الَّذِينَ يِقَاتِلُو
نَ وَبَيْنَنَا قُرْبَى النَّقَمِ
قُلْ يَا فَتَى الشُّعْرَاءِ قُلْ:
لَبَّثُكَ أَمْ عَصَتْ الْهِمَمُ)^(٢)

(١) ج ١، ص ١٦٤.

(٢) ج ١، ص ١٧١ - ١٧٢.

ويرتب الشاعر أفكاره، فينتقل بعد ذلك إلى القسم الثاني، ويصور زعيم الثوار وهو في خيمته على قمة الجبل، ويمجد تلك البطولة الحقة، ويحط من العظمة الجوفاء، كما يصور تفاني الشعب التأثر حول الزعيم البطل، ثم يصف غارة من غارات المستعمرين على الثوار المنتصرين، ويصور هزيمة الأعداء ومروءة الثوار:

(يا يومَ غارةِ ذي الغُرُو
رٍ وقد دهاهُم من أَمَمٍ
نئبُ توهْمَهُم نيا
مُافي الحظيرة كالنَّعَم
وإذا به في أسْرِهِم
شاةٌ وشيعتُهُ غَنَمٌ)^(١)

وبعد ذلك يصور الشاعر الحرب، ويصف المعركة الكبيرة التي نشبت بين الفريقين على نحو ما سبق أن أوضحنا، ثم نصل معه إلى الخاتمة بعد أن تجاوز هذا الوصف السابق لضروب الكفاح العنيف الشامل مائة من الأبيات. فينهي الشاعر هذه القصة المروعة بالسخط على الظالمين ورثاء الضعفاء، ويبحث عن الحقيقة والقضاء والعدل، فلا يجد من ذلك شيئاً:

(أيَنَ القضاءُ إليه أُر
بَابُ الممالكِ تَخْتَصِمُ؟
أيَنَ الحقيقَةُ؟ أيَنَ إِنْـ
صَافُ البريءِ إذا ظَلِمَ؟
لا تشْغَلُوا أذهانَكُم
بحقوقِ شعبٍ تُهْتَضَمُ
وخذوا الضُّميرَ فكفُّو
هُ بِالكَرِيمِ مِنَ الشَّيَمِ

(١) ج ١، ص ١٧٤.

وَاسْتَوْدِعُوهُ تُرَابَهُ

مَيْنًا وَقُولُوا: لَا رُجُومَ^(١)

ففي هذه القصائد القصصية السابقة أو تلك الملاحم التاريخية، يخلد الشاعر كفاح الشعوب ويصور ضروب البطولة ونضال الأبطال، وقد ينتهز الشاعر هذه الفرصة فيأخذ في تقرير قومه، فيقول من قصيدة ثالثة عن كفاح هذا الشعب، حيث يتضح لنا المغزى الذي كان يرمي إليه من هذا العرض التاريخي للحوادث المعاصرة في شعره:

(يَا حَمَاةَ الْخُلُقِ الْحُرِّ وَقَدْ

عَافَهُ النَّاسُ وَخَانَتْهُ الْحُمَاةُ

ثَابِرُوا فِي وَثْبِكُمْ وَلْتَهِنَا

فِي تَلَاشِينَا الْهَنَاتِ الْهَيِّنَاتِ

وَفَتَانَا يَلْتُمُ الْكَفَّ الَّتِي

فِي جَبِينِ الْمَلِكِ مِنْهَا صَفَعَاتُ)^(٢)

وإلى جانب هذه الحوادث المعاصرة التي كان الشاعر يستمد منها مادة شعره القصصي التاريخي القريب من فن الملاحم، كان كذلك يلجأ إلى التاريخ القديم ليستقي منه كما ذكرنا موضوعات أخرى لقصصه الشعرية. ففي قصته (مقتل بزرجمهر) التي نشرها للمرة الأولى في مجلة «الموسوعات» حيث قدمتها المجلة قائلة إن الشاعر يضمّن شعره الوقائع التاريخية والحوادث المؤثرة المهدية المرقية لمدارك الإنسان، فقد تمثل مطران مقتل وزير من وزراء الفرس كان ذنبه عند مولاه أنه أسدى نصيحة لم توافق ميول سيده^(٣)، والجديد في هذا الشعر كما نرى هو ذلك الهدف الذي يرمي إلى تهذيب مدارك الإنسان بعرض تلك المادة التاريخية في شكل قصة شعرية. وقد ذهب بعض النقاد إلى أن القصة تعد من الشعر الرمزي الذي كان مطران يهاجم فيه الظلم والطغاة، ويحث الشعب الخامل الجاهل، ليخفي في هذا الثوب الرمزي حملاته

(١) ج ١، ص ١٧٨.

(٢) ج ١، ص ٢٥٥ - ٢٥٦.

(٣) مجلة الموسوعات. م ١١ ج ١١ ص ٣٤٤ إبريل ١٨٩٩.

العنيفة على الخليفة عبدالحميد^(١)، والقصيدة بها كثير من معاني السخرية بالناس وريائهم وتملقهم للحاكم الظالم نتيجة لجهلهم وخوفهم وتمكن الذل من نفوسهم.

يقول:

(سجدوا لكسرى إذ بدا إجلالاً
كسجودهم للشمس إذ تتلألا
شرُّ العيال عليهم وأعقُّهم
لهم ويزعمهم عليه عيالا
إن يؤتِهم فضلاً يَمَنَّ وإن يَرُم
ثأراً يُبِدُّهم بالعدو قتالا
وإذا قضى يوماً قضاءً عادلاً
ضربَ الأنامُ بعدله الأمثالاً)^(٢)

ويصور الشاعر الناس وقد كبتوا حرياتهم وزيفوا مشاعرهم وخالفوا ضمائرهم رضوخاً للطاغية المتحكم في رقابهم، وقد تجلّت هذه المعاني بارزة في هذا المشهد التاريخي المؤلم الذي ينقله لنا الشاعر في يوم مقتل بزرجمهر، حين خرجت الجماهير لترى كيف يبطش الطاغية بالوزير العادل:

(يا يومَ قَتَلِ «بُرْزُجْمَهَرَ» وقد أتوا
فيه يُلبُّونَ النَّدَاءَ عَجَلاً
متألِّبينَ ليشهدوا موتَ الذي
أحيا البلادَ عدالةً ونوالاً)

ويحمل الشاعر حملة قاسية على الشعب وجهالته التي خلقت مثل هذا الحاكم، فلولا أنهم حكّموه وتخاذلوا أمامه لما استبد، ولولا الجهل - مرض الشعوب العضال - لما طغى هذا الطاغية وتجبر:

(١) خليل مطران - أدهم ص ٨٤.

(٢) ج ١، ص ١٢٠.

(لكنَّ خَفَضَ الأكثرينَ جناحَهُم
رفعَ الملوكَ وسوّدَ الأبطالَ
وإذا رأيتَ الموجَ يسفُلُ بعضُهُ
ألفيتَ تاليه طغى وتعالى)

وننتقل الآن مع الشاعر بعد هذه الإيحاءات الثورية إلى هذا الميدان الكبير الذي
يطل عليه القصر، حيث أشرف كسرى يزهو به العرش الرفيع متطلعاً إلى الجماهير
الذليلة:

(وكانَ شُرْفَنَّهُ مُقامَ عبادةٍ
نُصبَ التَّكْبُرِ في ذِراهُ مثالا
وكانَ لؤلؤةً بقائم سيفه
عينٌ تُعَدُّ عليهم الآجالا؟)

ومن حوله يتوافد القواد والأقيال، في حين يهتف الناس هتاف الإجلال للملك
العظيم، ويقبل الجلاّد يسوق بزرجمهر المفتري عليه، ويصيح وهو يسوقه سائلاً عن
شفيع، فتجيب الجماهير بالنفي ويعدم الوزير حكيم فارس. ويلمح كسرى بين حشد
الناس فتاة رائعة الجمال تخترق الصفوف، وقد بدا محياها بدون قناع مما يعد عاراً
كبيراً عند القوم. ولم تكن هذه الفتاة إلا بنت الوزير وقد أشعل الأسى جذوة شجاعته،
فبرزت على هذه الصورة خارجة على التقاليد سافراً وجهها. ويبعث كسرى برسوله
إلى الفتاة ليستطلع خبرها، فترده إلى مليكه قائلة:

(أنظرُ وقد قُتلَ الحكيمُ فهل ترى
إلا رسوماً حولَهُ وظلالاً؟
فأرْجِعْ إلى الملكِ العظيمِ وقلْ له:
مات النّصيحُ وعشت أنعمَ بالاً
وبقيتَ وحدَكَ بعده رجلاً فسُدْ
وازع النساءِ ودبّرِ الأطفالِ)

ما كانت الحسناء ترفع سترها لَوْ أَنَّ فِي هَذَا الْجَمُوعِ رَجَالًا

وهكذا لم يشأ الشاعر أن يعدم الرجل بين هذه الكتل الضخمة من النعاج، دون أن ينطق ضمير حي على لسان هذه الفتاة تلطم به وجه كسرى. ولعلها بارقة أمل عبر بها مطران عن تفاؤله إزاء هذا المجتمع الخامل. وربما كان أقوى لو اختار الشاعر فتاة أخرى غير ابنة بزرجمهر. والذي يهدف إليه الشاعر من هذا التصوير القصصي هو تلك الثورة على كسرى وعلى أشباهه ممن تتمثل فيهم صفات البطش والظلم والاستبداد، فيقتلون الأبرياء وعلى رأسهم الحكيم والعدل المفضل أمثال بزرجمهر الذي كان ذنبه نصيحته المخلصة لمولاه يدعوه فيها إلى الإصلاح، في حين يبقون على كل مجرم غاشم، والشاعر يتوجه إلى كل طاغية بهذه الصيحة الثائرة:

(إِنْ تَسْتَطِيعَ فَاشْرَبْ مِنَ الدَّمِ خُمْرَةً
وَاجْعَلْ جِمَاجِمَ عَابِدِكَ نِعَالًا
فَلَأَنْتَ «كَسْرَى» مَا تَرَى تَحْرِيمَهُ
كَانَ الْحَرَامَ وَمَا تُجِلُّ حَلَالًا)

ويلجأ مطران كذلك في قصيدته (شيخ أثينة) ج ١ ص ٦٤ إلى التاريخ أيضًا ليعرض هذه النبذة التاريخية في موضوعها، الوطنية في مغزاها، فهو ينعى فيها على قومه الجمود والاستكانة. والكلام فيها جار على لسان ذلك الشيخ ينذر به بلاده أيام احتلالها وانحلالها على أيدي الرومانيين، ولكن الشاعر إن كان يرمز بروما وأثينا فهو صريح في الجزء الأول من القصيدة حيث تسري في أبياته عاطفة وطنية حارة، ولعله يقصد بروما دول الغرب المستعمرة وبأثينا الدولة العثمانية المستضعفة، يقول:

(الْيَوْمَ «رُومَا» هِيَ الدُّنْيَا وَصُولُهَا
تَنَافَسُ الْأَرْضَ تَوَطِيدًا وَتَمَكِينًا
وَمَا «أَثِينَةُ» إِلَّا مَعْقِلُ خَرْبٍ
نُجِيلُ أَصْفَادِنَا فِيهِ مُذَالِينَا)

وأما قصيدته التاريخية (الصور الكبير في الصين) ج ١ ص ٦٠ فهي قصيدة رمزية أيضاً، يعمل الشاعر فيها خياله، وتدور معانيها على شكل حوار بين ملك الصين وشاعره، فقد بدا الملك وهو مؤرق حزين يحمل هم تلك الأمة الذليلة التي يحكمها، والتي رضيت بضعفها وقنعت بخمولها، ولم تعد تغضب لكرامتها أو تثور لعزتها، والملك قد أعياه التفكير في علاج تلك الحال، فرأى أن يبني سوراً كبيراً يرتد عنه كل عدو مخذولاً، وتهزه الصواعق فلا يهتز، وتميد الأرض من تحته دون أن يמיד جداره، ويمحو الملك كذلك بهذا العمل العظيم ذكر أسلافه فلا يذكر غير اسمه. ولكن الشاعر ينصح الملك ألا يقدم على ذلك، فحسناته هي التي تكفل ذكره بين الناس، وأما الملوك السابقون فهم موتى ولن تمحى أخبارهم بمحو أسفارهم، بل سيعلم الناس ذلك ويخيب الأمل فيه من بعده، وأما الصور العظيم فمهما ارتفع بناؤه واشتد أساسه فلن تقف في سبيله حيل الحرب إذا ما شنّها العدو القوي على الخاملين من ورائه:

(ماذا يُفِيدُ السُّورُ حَوْلَ ديارِهِمْ
 وقلوبُهُمْ فيها ضِعَافٌ هُرْبُ
 فَأَبْرُ مِنْ تَضْيِيقِ دُنْيَاهُمْ بِهِ
 أَنْ تَرْحَبَ الدُّنْيَا بِهِمْ مَا تَرْحُبُ
 الْأَمْنُ قَتْلُ الشَّجَاعَةِ فِيهِمْ
 وَحَيَاتُهَا فِيهِمْ مَخَافُ تَرْقُبُ
 لَا يَعْصِمُ الْأَمَمَ الضَّعِيفَةَ فِطْرَةً
 إِلَّا فُضَائِلُ بِالْتَّجَارِبِ تُحْسَبُ
 فَتَكُونُ حَائِطُهَا الْمُنِيعَ عَلَى الْعِدَا
 وَتَكُونُ قُوَّتُهَا الَّتِي لَا تُغْلَبُ)^(١)

وهكذا تعلق صيحة مطران بالإصلاح ودعوته إلى تغيير عقلية الحاكم الأحمق الذي لا يبغى سوى أن يرى عرشه قائماً في حين أن المياه الراكدة من تحته تزعزع كيانه. ومن هنا يتضح لنا الهدف الذي يرمي إليه الشاعر من هذا القصص الذي

(١) ج ١، ص ٦٢.

يستخدم فيه هذه المادة التاريخية القديمة وذلك العرض الرمزي الجديد، فيفسح المجال به ليكون فناً جديداً من فنون الشعر العربي الحديث.

ولكن مطران لم يكتف بالتاريخ قديمه وحديثه ليستمد منه موضوعاته القصصية، بل كان يستعين بخياله الخلاق ليلبس آراءه السياسية وأفكاره الاجتماعية هذا الشكل الرمزي، ففي قصيدته (اللبن والدم) ج ٤ ص ٨٣ يقص الشاعر قصة الأمير الذي دعا الإمام لتناول العشاء معه، وكان الإمام آسفاً على تلك الحال التي آل إليها أمر بلاده، فيعتذر عن ذلك زاعماً أنه مريض، وقد نهاه الطبيب عن كل مأكّل ومشرب سوى اللبن، ولكن الأمير يصصر على دعوته، ويحضر الخدم اللبن الذي لم تكد تقترب منه يد الإمام حتى احمرّ بياضه وصار في لون الدم، وهنا يرتاع القوم ويتزلفون إلى الأمير مظهرين استياءهم وغضبهم على الإمام، ويتساءل الأمير عن تأويل ذلك، فيرى الإمام أنه نذير له ليعتبر بما يرى، ويكف عن طغيانه واستبداده. يقول:

(أرددُ إلى هذا الحمى استقلالهُ

يَخْلُصُ طَعَامُكَ يَا أَمِيرُ مِنَ الدَّمِ)

ولعل مطران هنا يقصد بالحمى وطنه لبنان، ذلك الجبل المستقل الذي كانت الدولة العثمانية تحاول السيطرة عليه بين الحين والحين، وكان الخليفة عبد الحميد يضطهد أحراره ومنهم مطران، ولهذا فالشاعر يسوق آراءه ونصائحه أو نذره على هذا الشكل الرمزي، كما كان يفعل شوقي في عرض آرائه السياسية في شكل قصص رمزية وحكايات على ألسنة الحيوانات والطيور.

ويطالعنا مطران كذلك بقصيدة رمزية غريبة سماها (يوم البرميل)، ويقص فيها قصة برميل من الخمر ثقب في الميناء وسال ما فيه. ويقع الإنسان في حيرة إذا ما حاول التكهن بما وراء الرموز من معانٍ وأغراض، إلا أنه لا يخفى أمر السخرية والاستهزاء اللذين لفهما الشاعر في معانيه، والمسألة كما يبدو ليست مسألة برميل ثقب وسال منه الخمر، ولكنها قد تكون حادثة اهتزت لها البلاد بطولها وعرضها على هذا النحو الذي يسخر منه الشاعر ويرى فيه العبث والجهل اللذين لا طائل وراءهما.

ومهما يكن من أمر، فقد أصبح البرميل ذبيحًا وشربت الأرض من خمره المتدفق، فسكر الرصيف ومشت النشوة في عظامه، واهتزت جوانبه ما بين مقارب من الشط أو مباعد. ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد، فقد تسرب شيء من الخمر إلى البحر، فتملت الأمواج وهبت واثبة على البر في خبال عجيب:

(فما ترى إلا مياهًا تنتفضُ
تكاد لا تَصْعَدُ حتى تنخفضُ
وما ترى إلا سماءً هابطةً
وراسخاتٍ كالجمالِ النّاشِطةِ
وسُحُبًا تعبسُ في العَنانِ
وشُعلاً تضحكُ عن أسنانِ
وعاصفاتٍ في الفضاءِ تعصفُ
وقاصفاتٍ في السماءِ تَقْصِفُ
ثم يلي هُنيهةٌ سُكُوتُ
ونسَمٌ في هَـذّةٍ تموتُ
وهكذا النُّوبةُ بعدَ النُّوبةِ
لكلِّ حالٍ روحةٌ وأُوبَة^(١))

وحتى الطائر المحلّق لم يفته أن يرشف من هذه السلاف، ومضى في الجو نشوانً ليلقي نظراته على مصر من مصب النيل إلى أقصى الصعيد، ويرى البلاد كلها وقد لعبت بها الخمر واهتزت أنحاؤها، ويعطينا الشاعر صوراً للنيل ولأبي الهول وللأهرام، وهي صور لاشك غريبة عجيبة، التقطها خيال الشاعر البعيد أو إن شئت فقل خياله المترنح السكران. يقول:

(والنيلُ بين الضّفتينِ يسعى
مُأوِّداً في سَيْرِهِ كالأفعى
لَهُ التّماعُ أَخْذٌ بالطَّرْفِ
بين انتظامٍ واختلالٍ صِرْفِ

(١) ج ٤، ص ٧٤.

رأى أبا الهولِ وقَدَمًا ظلاً
 ما هَزَّ مِنْهُ الدَّهْرُ إِلَّا الظُّلاً
 يقفُزُ كالأرنَبِ في الصَّحراءِ
 قَفُزًا إلى الأمامِ والوَرَاءِ
 رأى - وذاك أعجَبُ - «المُقْطَمَا»
 لَنْ فِقَارًا وتمطَّى أَرْقَمَا
 وانسابَ فاغِرًا رحابَ فيه
 لِيَبْلَعَ الدُّنْيَا وما تَحْفِيهِ
 وشهدَ الأهرامَ في امتعاضِ
 كالنَّسوةِ الرُّهلاتِ في المخاضِ
 لها وقُوفٌ ولها قُعُودٌ
 وفي جُنُوبِها تُرَى قُرُودٌ

وسرت النشوة سرياناً في كل مكان، ووصلت إلى الموتى في قبورهم هنالك في أقصى الجنوب، فبعثوا منها يتمايلون في خلل وخبل. فهل كان الشاعر يقصد بذلك حادثة جرت في الاسكندرية مثلاً وأكثر الناس فيها من القيل والقال؟ أم أنه خبر استقبله القوم بشيء من الأهمية والخطورة لم يكن لهما في حقيقة الأمر نصيب؟ أم أنها إشاعة سرت في مصر كلها كالنار في الهشيم ونالت من شخصية كبيرة في وقت من الأوقات؟! لعل هذا هو ما توحى هذه الأبيات التي يختم بها الشاعر قصته التصويرية العجيبة عن ذلك البرميل:

(فيا أخِي المَكْرَمَ الحَبِيبَا)
 لَا تَسْمَعْ الوَاشِيَّ والرَّقِيبَا
 لَيْسَ الَّذِي أَسْكَرَ كُلَّ مِضْرٍ
 بِبَالِغٍ مِنْكَ مَحَلِّ الْفِكْرِ
 فَهَلْ يُرَى فِي نَفْسِكَ أَنْفَعَالُ
 يَوْمًا لِمَا قِيلَ وَمَا يُقَالُ؟

سامح كما اعتذرت وكن كريما

فقد يكونُ اللائمُ المُليماً^(١)

وإلى جانب تلك القصص الشعرية التي استقى مطران موضوعاتها من التاريخ ومن كفاح الشعوب، ومن خياله في بعض الأحيان، والتي قصد بها الإثارة الوطنية والتمرد على الظلم والظالمين، فلف فيها مشاعره القومية في ثياب الرمزية، وعرض فيها لأرائه بطرق غير مباشرة في هذا الشكل القصصي.. إلى جانب كل أولئك كان مطران يستمد موضوعات قصصه الاجتماعية الأخرى من الحياة والمجتمع، فيكسبها طابع الواقعية والصدق ليعالج بذلك غرضاً اجتماعياً، ويرمي إلى هدف أخلاقي أو تهديبي، يستتجه القارئ من سياق القصة.

وأول ما نلاحظه في هذه القصص الشعرية هو ذلك العرض المتقن، فالشاعر يقصّ ويصف ويصور ويحلل مستعملاً أنسب طرق التعبير اللغوي القوي، ومحافظاً على الأسلوب العربي السليم، ثم ذلك الفن المركب الذي يتقن الشاعر فيه عنصر (الدراما) حتى يكاد يقترب بقصته من المسرحية الشعرية لولا ما في الثانية من الحوار. ثم ما نجده بعد ذلك من غلبة روح المأساة على موضوعات هذه القصص وطبعها بالطابع الرومانسي، كما سبق أن ذكرنا في فصل الرومانسية.

وفي مقدمة هذا النوع من القصص، قصة مطران المطولة التي سماها بعض النقاد معلقة الشعر الحديث^(٢) ورأوها قد طلعت فجراً جديداً على الشعر العربي. وقد سماها الشاعر (الجنين الشهيد)، ويقول إنها قصة جرت في مصر وحضر هو وقائعا ووصفها بحقيقتها لتكون تذكرة وعبرة. ومن هذا يبين لنا الشاعر أنه أخذ موضوع قصته من واقع الحياة، فهي قصة واقعية. كما يبين لنا الدافع الذي دفعه إلى نظمها، فيقول «خطر لي ذات يوم أن أنظم قصيدة مفيدة ذات مغزى جميل.. وشاعت في مصر يومئذ فكرة بين أرباب الأقلام تحدوا بها فرنسا وكتابها فأرادوا أن يلتمسوا الأعذار للنساء الساقطات في فقرهن.. ورأيت أن هذا المذهب غير لائق، وأن التسامح

(١) ص ٧٥.

(٢) خليل مطران - أدهم ١٤٣.

فيه يجعله سهلاً على النفوس، فخطر لي أن أنظم في هذا المعنى، وخطرت لي حادثة (الجنين الشهيد) التي عرفت حقيقتها وعرفت أشخاصها^(١).

والقصيدة طويلة تبلغ مائة وخمسة عشر مخمساً شعرياً، أي ما يقرب من ثلاثمائة بيت، ويبدأها بقوله:

(أَتَتْ مَصْرَ تَسْتَعْطِي بِأَعْيُنِهَا النُّجْلَ
وَعَرَضَ جَمَالٍ لَا يَقَاسُ إِلَى مِثْلٍ
غَرِيبَةٍ هَذِي الدَّارُ بَادِيَةُ الذَّلِّ
جَلَّتْ طِفْلَةٌ عَنْ مَوْطِنٍ نَاضِبٍ قَحْلٍ
إِلَى حَيْثُ يَرُوي النِّيلُ بِاسْقَةِ النُّخْلِ)^(٢)

وتنقسم القصة إلى أقسام عدة، فنرى في القسم الأول منها وصفاً للفتاة وفقرها وجوعها، ثم البيئة التي أنشأتها، ويبين الشاعر أسباب ذلك فيعالج مشكلة اجتماعية، وهي مشكلة الفقر التي تترعرع في مثل هذه البيئة، ويستطرد الشاعر من هذا إلى تصوير ما في هذه البيئة من فحش وخنا. يقول:

(عَلَى أَنَّهُ صُقِّعَ شَحِيحُ الْجَدَاوِلِ
عَقِيمُ الثَّرَى لَكِنَّهُ جِدُّ أَهْلِ
حَدِيبٍ خَصِيبٍ بِالْبَطُونِ الْحَوَامِلِ
وَمَا تَقْذِفُ الْأَمْوَاجُ مِنْ مَتْنٍ سَاحِلِ
مِنْ الرَّمْلِ مَا يَقْذِفْنَ فِيهِ مِنَ النُّسْلِ)^(٣)

ثم ينتقل الشاعر إلى وصف الفتاة وروعة محاسن جمالها التي يكاد يكشف عنها الثوب العتيق، تمهيداً للعمل الذي ستقوم به.

وفي القسم الثاني من القصة يسرد الشاعر حواراً بين الأب والأم والفتاة، فيدفعها والداها إلى هذا العمل الوضيع، ويجملان لها الرذيلة، إذ ستكون في هذه

(١) مجلة سركيس - م ١ ج ٤، ص ٩٩ يونيه سنة ١٩٠٥.

(٢) ج ١، ص ٢٢٣.

(٣) ص ٢٥٥.

المهنة فتنة للشاربين وجنة للناظرين. ويستيقظ الضمير في الأم ليوحي لها أنها ستدفعها بذلك إلى حيث يخشى الناس زلة الرجل، ولكن سرعان ما يتلاشى هذا الصوت، ويتغلب جوع النفس على يقظة الضمير الذي يقول:

(خيرٌ لها يا أمُّها العُدمُ والطَّوى

مِن السَّعدِ تَهْدِيهِ إِلَيْهَا يَدُ الْهَوَى

وأولى بها مِن أن تُذَالَ فتصفُوا

مُعَانَاةً هُمْ ناصِبٍ يُوهِنُ الْقَوَى

وسيرٌ على شوكِ القِتَادِ بلا نَعْلٍ)^(١)

وفي القسم الثالث ينتقل الشاعر بنا إلى داخل الحانة ليرينا صورة من صور اللهو عند هؤلاء الشاربين السكارى، حيث نرى وصفاً للمداعبات الخليفة، ونستمع إلى شتى ألوان التغزل وألفاظ الاستهتار التي يتبادلها الفتية واحداً بعد الآخر، فيجرح عفاف الفتاة إن كان ثم عفاف. «وليلي» في وسط هذا الجو الذي تتعالى فيه الصيحات وتمتد فيه الأيادي تنظر إلى هؤلاء الفسقة نظرة البتول، ثم تعقبها بنظرة أخرى تكذب التصريح الأول:

(وقالتْ بَتُولٌ فارقُبُوا اللهَ واتَّقُوا

ولكنْ أشارَ اللَّحْظُ أن لا تُصدَّقُوا

فأضَحَكَهُمْ هَذَا الْعَفَافُ الْمَلْفَقُ

وقال فتَّى: شَأْنُ الرَّحِيقِ يُعْتَقُ

ولكن تعتيق العفاف من الخبل)^(٢)

ويستطرد الشاعر من وصف هؤلاء الذئاب السكارى المعربدين في الحانة إلى «ليلى» وقد أحاطوا بها وهي تشرب معهم، وقد ضاعت منها الرهبة واستبدت بها الرغبة التي امتزجت بالمران والدربة، فهي الآن تعرف كيف تصيد العقول وتبتز المال. وقد نما الحسن فيها ومات الضمير ونضجت الرذيلة في شبابها المتفتح، فأتقنت

(١) ص ٢٢٨.

(٢) ص ٢٢٩.

فن الكذب والتصنع والتمويه والخداع، وقد التفت حولها هذه العصابة، كل يريد أن يسبق الآخر للوقوع في شراكها، وهي من كل ذلك تحقق مآربها متفنتة في الوصل والإعراض، ونرى الشاعر هنا ناقدًا على العصر وعلى المجتمع، فلا يرى شيئاً في عصره يستحق أن يفتخر به، ويطيل في نقل صور هذا الفسق ويتتبع تنقل نظرات الفتاة بين هذه المحاولات المحيطة بها. يقول:

(ذئابٌ تُداجي نعجةً لأفتراسِها
وترقُبُ منها فرصةً لأختِباسِها
ولكنها ردَّتْهم عن مساسِها
تُبَالِغُ في تشويقهم باحتِباسِها
ولفَّتَتْها الغُضْبَى ومَشِيَّتْها الخَزَلُ^(١)
(وتخلُقُ زُورًا في المحاجرِ أدْمَعًا
وتُنشِئُ لوْنًا للحياءِ مُصَنَّعًا
وتنسجُ للتمويهِ في الوجهِ بُرْقَعًا
وتبكي كما تفتُرُ في لحظةٍ معا
وترضى مع الراضي وتأسى لذي الغلِّ
تُخاطِبُ كُألاً بالذي في ضميره
لما هي تدري مِن خَفِيٍّ أُمُورِهِ
وتُعجِبُهُ في حُزنِهِ وسُرُورِهِ
وتصطاده لُطفًا بفَخِّ غروره
فَيَغْتَرُّ عن حَزْمٍ ويسخو على بُخْلِ^(٢))

وفي القسم الرابع نرى كيف كان ضمير «ليلي» يؤنبها حين يستيقظ، ولكن بدا لها في هذه الأثناء فتى جميل أظهر لها الحب والهيام، فكانت تعرض عنه أول الأمر، ثم أقبلت عليه بعد إعراض، وهنا يحلل لنا الشاعر - وقد امتلك ملكة التصوير

(١) ص ٢٣١.

(٢) ص ٢٣٣.

القصصي - عواطفها المتقلبة بين التردد والقبول، حتى تقع آخر الأمر تحت تأثير الفتى. وحين يدرك الصحاب غرامها الجديد يعاتبونها على ذلك ولكنها لا تعباً بأحد، فقد نسيت الجميع من أجل «جميل»، وأصبحت تنفرد به في الحانة بعد أن كانت تعطي كلاً منهم بقدر، وأعرضت عن شيخ متصاب كان قد أغرم بها، وبارزه الفتى وفاز عليه مما أذكى شعلة الهيام في قلبها. أما «جميل» فيقول الشاعر إن الوقت قد حان ليدرك مراده منها فيراودها، ويبالغ في إغوائها، وهو يعدها بالزواج والنعيم، ويرسم الشاعر هنا صورة الدجى وقد رق وبشير الصبح وقد وعى أثر الإثم والفسوق^(١).

وفي القسم الخامس يعتمد الشاعر إلى تحليل شخصية الفتى، وقد انعقد عليه أمل الفتاة، فهو كالنساء يلبس الحرير والحلي، وتطيع «ليلى» نزواته حتى لا يتحول عنها وهي في أشهر الحمل، وحين تشتد بها العلة والألم تتوسل إليه ليفي بوعده، وبعد استنفاد حيله يفر منها وهي بين يأس وأسى، وتتوقع عودة المخايل الذي ارتكب جريمة الزنا والسرقا والقتل دون جدوى. ويحلل الشاعر إحساساتها ويتعمق في وصف انفعالاتها في هذه الفترة، فهي بين وجد وحقد وألم وجوع، تتاجي ربها وهي تعيش في هذه المأساة، ثم تتحول إلى مناجاة هذا الجنين الذي سيجزى بذنبها فتجف دماؤه حين تفكر في أمره، فشرابه سيكون الدموع، وغناؤها له هو نواح الفجيرة، وغذاؤه من فؤادها المتقطع، وتندب الجنين المسكين وقد تخيلته ولدا. وتستبد بها الحسرة العميقة وهي تودعه قبل أن تسقيه السموم، وتطالبه أن يغفر لها حين يلقى وجه الله، ونلاحظ أن في جميع مآسي مطران القصصية يموت بطل القصة، ولكن الشاعر هنا يختار هذا الجنين ليحمله شهيد المأساة وكأنه بطل هذه القصة الاجتماعية التي يختمها الشاعر على هذا النحو الساخر:

(على أن «ليلى» بعد عام تصرّما
سلّث وسلّا المُغري لها ما تقدّما
وعاش جميلٌ ناعمَ البالِ مُكرّما
كأنّهما لم يستبيحا مُحَرّما

(١) ص ٢٣٩.

إذا التَّقْيَا بِاللَّحْظِ يَوْمًا تَبَسُّمًا لذكرى شهيدَيْن: البَكَارَةِ وَالطُّفْلِ

وهكذا نرى أن المأساة أخلاقية، وأن القصة تعالج عيباً من العيوب الاجتماعية، اختار له الشاعر شخصية هذه الفتاة التي وفق في تصويرها على هذا النحو الذي أدى بها إلى تلك الهاوية. ولكن من النقد من يرى غير ذلك، يقول الدكتور إسماعيل أدهم: «إن نظرة مطران رغم عمقها واتساعها فهي لا تزال نسبية لا تصل إلى أبعد من رؤية الحياة العامة الكلية ممثلة في شخصه. بيان ذلك أنه يُنطَقُ في قصصه الشعرية الشخوص على أساس إعارته شخصيته لهم، ولهذا تبقى شخوص قصصه ناقصة من حيث إنها لا تدل على أنماط خاصة تنتهي شخصياتها إلى الجزئيات والتفاصيل التي تتقوم بها، والتي تختلف باختلاف الأفراد. فنحن نلاحظ أن صرخة الفتاة في قصة الجنين الشهيد الشعرية ليست صرخة امرأة معينة ذات طبيعة خاصة، وإنما هي صرخة كل امرأة، تجيء من القسط الشائع من كل أنثى إذا أصيبت بمثل ما أصيبت به فتاة قصة الجنين الشهيد»^(١).

وقد يكون هذا الرأي الأخير صحيحاً لو أن مطران قصد إلى كتابة تمثيلية شعرية تحلل مقومات معينة لشخصيات خاصة، ولكن الشاعر لم يقصد إلى ذلك، وإنما قصد إلى كتابة قصة يصور فيها بدقة الحالات النفسية التي يمر بها أي إنسان يوضع في ملابس معينة، ويحاط بأجواء خاصة، ويندفع وراء أعمال وحوادث تهيئها له نفسه، فتتشأ هذه الانفعالات والعواطف الإنسانية التي تتصارع تياراتها في نفوس أصحابها من الشخصيات. فالذي نطلبه من الشاعر في مثل هذا المقام أن يكون صادقاً مدققاً في تصوير هذه الحوادث ووصف تلك المشاعر والتغلغل في أعماق النفس الإنسانية كما تبدو في شخصيات القصة، وهذا ما فعله مطران.. وإذا فلا مجال للقول بأن شخوص قصصه ناقصة. ومن الغريب أن نجد للدكتور «أدهم» رأياً آخر يتعارض مع رأيه السابق، فيبدو التناقض واضحاً بين الرأيين، يقول عن شخصية «ليلى» أيضاً في هذه القصة إن «الملاءمة واضحة بين الصفات التي يخلعها الشاعر عليها، والمشاهد

(١) خليل مطران - ص ١٣٣.

التي تجعلها تطوف بوجدانها وبين روح شخصيتها وهي مما يستوقف النظر. ومن هنا كان تسلسل وقائع هذه القصة طبيعياً وسياققتها قوية تسترعي النظر»^(١).

وأما قصة (العقاب) التي استقاها مطران من واقع الحياة أيضاً، وعالج فيها إحدى هذه المشاكل الاجتماعية، فقد صور بها طبقة أخرى من طبقات المجتمع، وكان الشاعر قد نشرها في مجلة «سركيس» وقدمتها المجلة قائلة إنها: «من قصائد الشاعر التي حاول فيها أن يختار مواضيع مختلفة إظهاراً للشعر العصري بشكله العام. ففي هذه القصيدة بيان حادث حقيقي حدث في إحدى مدن الشرق منذ سنوات واشتهر أمره بين الناس، وفيها الغزل مع بحث غرامي ووصف للجمال ينطبق على موصوفه معينة، والحكاية التي تسلي القارئ وتجعل الحكمة أوقع في النفس، أما الحكمة المقصودة من القصيدة، فاثنتان: عامة، وهي أن عقاب الأب الجاني يقع على الابن، وخاصة، وهي تمثيل النحس والسعد في شخصين وتساويهما عند الموت»^(٢).

وأما مطران فقد ذكر أنها «واقعة جرت في مصر لإحدى الأسر المثرية، تسلسلت من عهد إسماعيل حتى انتهت بالفاجعة الموصوفة»، يقول:

(سوى الحب لا يشفي الفؤاد المكلماً

ولا يهنئ المضي وإن كان مؤلماً)^(٣)

فهو يبدأ القصيدة بأبيات عن الحب وضرورته في الحياة وهمومه ومشاكله، ثم إن الدهر كالتيار يكتسح الوري بأحداثه، فما أجدر القلبين أن يتلاقيا فيه، وكم من عاشق ينسى همومه بالحب ويتوهم أنه في النعيم، ولكنه في ذلك كالسالك في طريق وعر وقد أعجبه منظر النجوم، فهو يرنو إليها متأملاً في أثناء سيره حين تدمى قدماء فوق الصخور، هذا العاشق إذا ما أصابه في الحب خطب، فهو جدير بالموت يستريح به من همه.

فهذه مقدمة في ثمانية أبيات يتدرج الشاعر منها لقصته، ولا تخفى أهمية هذه المقدمة في حبكة القصة بعد ذلك وربط أجزائها وحوادثها بعضها إلى بعض. والشاعر

(١) المرجع السابق - ص ١٤٣.

(٢) مجلة سركيس - م ١ ج ١٦ ص ٤٨٩ - ديسمبر ١٩٥٥.

(٣) ج ص ١١٢.

يتحدث بعد ذلك عن هذا الصبي الذي مات شهيد غرامة. فقد لجأ إلى الحب ظناً منه أنه النعيم الحقيقي، فإذا به الشقاء الذي يلزم جميع شخصيات قصص مطران. وقد كان الفتى صاحب جاه وعلم وفطنة كريم الخلق محبوباً. وأما الفتاة فقد كانت جميلة فاتنة تعلق بها هذا الفتى منذ صغره، والشاعر إذ يصور جمالها يستمد صوره من معاني شعر الغزل القديم. وسنرى أن هذا الجمال لا بد منه في حبكة القصة لأنه سيؤثر على مجرى الحوادث فيها. وبعد ذلك يسرد الشاعر قصة تطور الحب في قلب الفتى فيقول:

(تعلّقها غِزاً لِعُوبٍ مِنَ الصَّبَا
فَمَا شَبَّ إِلَّا رَاحَ وَلِهَانَ مُغْرَمَا
وَلَمْ تُدْنِهِ غَضُّ الشَّبَابِ فَيَشْتَفِي
وَلَمْ تُقْصِهِ قَبْلَ الشَّبَابِ فَيُفْطَمَا
فَكَاتَبَهَا يَشْكُو إِلَيْهَا عَذَابَهُ
وَيَرْجُو ذَلِيلًا أَنْ تَرِقَّ وَتَرْحَمَا
وَلَكِنْ جَفَّتْ فَاذْكُ مَعْقِلُ صَبْرِهِ
وَأَعْيَاهُ دَفْعُ الْيَأْسِ عَنْهُ فَسَلَّمَا)^(١)

ثم ينتقل الشاعر إلى فكرة أخرى فيصور القصور الشماء وظلم أصحابها، ويصور جشع الأغنياء من تلك الطبقة المستهترة التي تعيش على دماء الفقراء والمساكين، ويعبر عن نقمته على كل ذلك:

(لَأَيِّ الْمُلُوكِ الصَّيْدِ صَرْحٌ مُمَرَّدُ
كَبُرْجٍ؟ وَمَا الْأَبْرَاجُ مِنْهُ بِأَفْخَمَا
نَعَمْ هُوَ دَارُ لِلْمُلُوكِ عَتِيقَةٌ
وَلَكِنْ غَدَتْ لِلْفُخْشِ دَارًا وَبِئْسَمَا)^(٢)

ويربط الشاعر بين ذلك وبين قصة هذا الشهيد، فهذا القصر الذي كان يتلألأ بالدرر ويتألق بالألوان والأنوار، تقام فيه ولائم أعدت من دم الفقير، وهؤلاء الوافدون

(١) ج ١، ص ١١٤.

(٢) ج ١، ص ١١٤.

عليه تخال رجالهم نساء ونسوتهم دمی، یمیلون راقصین سکاری طوال الليل. وفجأة نجد «أسماء» تلهو غیر عابئة في هذه البيئة المستهتره، بین قوم یعربدون تأسرهم بلحاظها وهي لاهية عن محبتها متتکرة لوفائته وهيامه:

(كُلُوا واشربُوا ما لَدُكُمْ وَخَلَا لَكُمْ

وَقُضُوا زَجَاجِ السَّلْسَبِيلِ الْمُخْتَمَا
وطوفُوا سَکاري راقصينَ وأنشدُوا
ولا تسمعوا صوتَ الضميرِ مؤثما
وأغوي عبادَ الله «أسماء» وابدلي
لِحَاظَكَ آلاءَ وَإِنْ كُنْ أَسْهُمَا
مُحِبُّوكِ كَثُرُوا وَالْأَبَرُّ مُعَاقَبٌ
وَمَنْ بَرَّ بِالْحَسَنَاءِ عَوقِبَ مُجْرِمًا^(١)

ونعود إلى الفتى فنراه صريع حالات نفسية قاسية ويأس عميق، ويأتينا الشاعر هنا بتشريح دقيق لعواطفه، ويبرز انفعالاته في صور قوية:

(فَلَمَّا رَأَى أَنَّ الرِّجَاءَ مَضِيعٌ
وَأَنَّ مَنَارَ السَّعْدِ بَانَ وَأَعْتَمَا
مضى يتمشى في الحديقة مُغْضَبًا
يكادُ الأسى فيه يُثِيرُ جَهَنَّمَا
يروحُ ويغدو خائفًا ثم راجيًا
ويبكي حزينًا أَسْفًا مُتَوَجِّمًا
تُشَاكُ بِمَرَأَى ذَلِكَ الرُّوضِ عَيْنُهُ
وَيَحْسَبُ فِيهِ سَائِغَ الْمَاءِ عُلْقَمَا
فِيَا لَعِقَابِ الْفَرْعِ وَالْأَصْلُ قَدْ جَنَى
ليغدو أنكى ما يكونُ وَأُضْرَمًا^(٢))

(١) ج ١، ص ١١٦.

(٢) ج ١، ص ١١٦.

وقد استطاع مطران في هذا أن يسبر غور النفس البشرية وما يمر بها من انفعالات تؤثر عليها فتقع فريسة لليأس والأسى، فبرع في وصف كل ذلك وتصويره في حركة دائبة وتصاعد مستمر حتى ينتهي بالنهاية. وقد ختمت المأساة بانتحار الفتى بعد أن راح ضحية هذه الطبقة العابثة التي تنفث السموم في المجتمع وتهد من كيانه، جزاء وفائه لهذه المستهترّة التي خذلت عاطفته.

وقصص مطران لا تخلو من تصوير الوفاء الذي انعدم في القصتين السابقتين. ففي قصته (وفاء) نرى صورة مختلفة للحب المثالي الصادق. ولكنها تنتهي بنفس النهاية الرومانسية (التراجيدية) التي نعهدا في قصصه. والشاعر هنا يستمد موضوعه أيضاً من الواقع، إذ يسرد قصة فتاة عوَّدة جرت في مصر وحضر ختامها كما يقول. والقصة تنقسم إلى أقسام يمهّد كل منها للآخر، ومما يجدر بالذكر أن مطران نفسه قد نقد هذه القصة محاولاً بذلك أن ينظر إليها نظرة الناقد المحايد بعد سنة من نظمها كما يقول. والذي يهمننا هنا أن الشاعر قد كشف في هذا النقد عن مقومات فنه القصصي، فبين كيف يختار موضوعه وكيف يعرض له، وكيف يحلّل العواطف ويتعمق الانفعالات، وكيف يصور الشخصيات، ويجعل من أعمالها وأقوالها ما يتمشى مع طبائعها وأحوالها، ثم كيف يطيل حين تدعو الضرورة للإطالة، وكيف يوجز حين يستلزم الأمر الإيجاز، ليترك للقارئ أن يعمل خياله ويدرك بنفسه ما يريده الشاعر. وبهذا يلقي مطران ضوءاً على فنة القصصي عامة وعلى هذه القصة خاصة. فقد جعل الفقرة الأولى منها ليبين فيها عمل الفتاة الجميلة الذي اتخذته مهنة تعيش منها، إذ كانت موسيقية تطوف النوادي لتجمع بعض الدراهمات أجرة لها تشنف به آذان الناس من ألحان العود. وهي رغم ما يهيئه لها جمالها وعملها من وسائل اللهو بقيت متمسكة بعفافها متحصنة بأهداب الفضيلة في عصر عمّت فيه الرذيلة، يقول:

(أشيري إلى عاصي الهوى يتطوّع

ونادي المنى تُقبلُ عليكِ وتُسرعِ

أفقرًا فتاة الرُّومِ والحُسْنُ مَغْنَمٌ؟

وطُهرًا وهذا العصرُ عصرٌ تمتُّعِ؟

إلى كم تطوفين الربوع تسوُّلاً
تبيعين صوت العود للمتسمِّع
لقد كان عهداً للفضيلة وانقضى
وأبدع هذا العهد أمراً فأبدعي
ولو شئتِ قال الحبُّ إمرةً قادرٍ
لمجذبٍ هذا العيش أزهر وأمرع^(١)

ولنمض مع مطران لنتتبع وجوه نقده وتحليل لقصته، يقول:

«أما الفقرة الثانية فوصف للفتاة على غير الطريقة المطروقة، وفيه وصف للشباب إلا كلمة فاتتني في الإشارة إلى أنه كان بادئاً دموياً المزاج مع ما هو عليه من تقسم القلب وقلق العاطفة، وكان وضع هذه الإشارة ضرورياً لإعداد الأذهان لتصديق ما حل به على أثر وفاة قرينته إلا أن خوفاً من وقوع أمثال هذه الألفاظ موقعا سيئاً في الشعر حملني على الإضراب عنها، ولو كان في ذلك هدم ركن من أركان القصة، ثم يلي هذا الوصف ذكر رؤية الشاب للفتاة فمغازلته إياها، فأعراضها عنه، فإنفاذه رسولاً إليها يساومها بالمهر الغالي، فردها للرسول خائباً، وتعاليلها عن إجابة هذا السؤال الدنيء، مما زادها جمالاً في عينيه وزاده شغفاً بها حتى حمله على الاقتران بها مع غضاضة قدرها ولزوم الشبهة لكل ممتهن مهنتها، وبهذا انساق مجرى الحديث متسلسلاً إلى مضمون القطعة الثالثة. وفي هذه القطعة وصف تلاقيهما في حديقة على انفراد، ونقل ما يصح أن يكون قد دار بينهما من الحديث الشجي الصادر عن ذمة طاهرة ونزاهة في النصيح من لدن الفتاة، وعن غرام خالص ونية شريفة من لدن الشاب، إذ هي تخبره بأنها مريضة وضيعة لا تليق زوجاً مثله، وتشير عليه بتخير حليلة من ربات الحجال ذوات الأقدار الرفيعة والسمعة الحسنة، وهو يقسم لها بالله وبآلام قلبه الواله، وبنور الشمس الغاربة وبكل ما حوله من مياه ناظرات، وغصون سامعات وأشعة مدلية أذرعتها لتثبيت القسم وظلال باسطة أكفها للشهادة على العهد بأنه يهواها ولا يرضى سواها، وأنه يحيا بحياتها ويموت بموتها، إلى أن تصافحا على الاقتران:

(١) ج ١، ص ١٠٥.

(وقد ختما هذي العهود بقُبلةٍ
وأكدَها صدقُ الغرامِ بمذمَعِ)

إلى هنا انتهى القسم الأول من القصة، ويسهل على القارئ إدراك أن العاشقين تزوجا وعاشا حيناً في نعمة وهناء، فلم يكن في ذكر شيء من ذلك إخبار غير متوقع، وكان أشد تأثيراً على النفس وأكثر مطابقة للحال اقتضاب الكلام، ونقل القارئ بل تمهيد من الحديقة التي تكاشفا فيها الغرام وتحالفا على الحياة والممات إلى الغرفة المقفلة العابسة التي تتقلب فيها العروس على سرير النزع قبل تمام الحول على زفافها، ويقف فيها الرجل وقفة المدله اليائس تارة يناجي نفسه بآلامه وتارة يفقد العقل، فيتجمد كالحجر، ولا يستعيد شعوره إلا إذا دعتة إلى ملازمة مضجعها مخافة أن يفاجئها الموت، وهو بعيد عنها قيد خطوات. ومما اشتهر عن الذين يصابون بداء السل أنه يتناهى عندهم اللطف والرقّة، بحيث لا يموت الواحد منهم الا وقد استنفذ من يلازمه دموع عينيه أسفاً وتقطع فؤاده حزناً، وعلى هذا فكان مما لا بد منه أن أضع كلاماً مناسباً للمقام على لسان هذه العزيزة المحتضرة، فذكرته يوم القسم وهو أشهى أيام حياتهما، ثم أبرأته من قسمه الذي قال فيه:

(لعينيكِ أرضى بالحياة بغِيضةً
فوالله إن عُوجِلتِ بالبين أثْبَعِ)

ودعت له بالسلامة والعيشة الرضية، وختمت ذلك بالضراعة إليه أن يمن عليها بأصغر موضع في فؤاده إن أحب غيرها من بعدها. وهو منتهى ما تؤثر به محبوبة على محبها.

ومثل هذا الوداع مع ما وصف بالتفصيل الدقيق من شدة أحزان العاشق وبأسه لا يدع محلاً لاستغراب شعوره بأنه مائت لا محالة بموتها، وقوله إنه مقيم على قسمه الذي أبرأته منه، فإن لم يمت به فهو متطوع للموت، وسقوطه على الأرض صريعاً بإصابة فاجأته في قلبه الضعيف.

على أن الفقرة الأخيرة التي ذكرت فيها وفاتهما ثلاثة أبيات فقط، أولها لنعيها، والثاني لنعيه وهو اختصار في القول أقرب شيء إلى اختصار حياة ذينك الشابين،

وأما الثالث فقد ضمنته حكمة يرتاح إليها ضمير القارئ في الختام ويستخرج بها فكره من الانفعال الذي تكون وقائع القصة قد أحدثته فيه.. ومما يجدر بالذكر أنني في جميع المواقف التي وضعتها لم أخرج عن الحقيقة التي يستطيع المصور تصويرها كأنها مما نشاهده كل يوم، وهي خطة وعرة المسالك كثيرة العقبات يمشي فيها الفكر الشعري مغلول اليدين بسلاسل الموضوع مصفد الرجلين بأغلال القافية»^(١).

ولا يفوت مطران إزاء هذا النقد الدقيق أن يوضح المغزى الذي يرمي إليه في هذه القصة، وقصص مطران كما رأينا إلى جانب كونها فنًا جديدًا على الشعر العربي لا تخلو من هدف أو غرض يسوق شعره إليه لتكون قصته ذات مغزى اجتماعي أو أخلاقي أو تهديبي يلمسه القارئ بنفسه، دون أن يصرح به الشاعر حتى لا يخرج عن مقومات القصة الأصلية. يقول مطران: «المغزى الذي يؤخذ بالبداية من جملة هذه الحكاية إنما هو عفاف المعشوقة مع فقرها واعتلال جسمها وتفشي الفساد في الناس حوالها ووفاء العاشق على قلة الوفاء في هذا الزمن. ولما كانت الفضيلة تجل بقدر ما يشتد الإغراء على تركها والرغبة عنها، وكان أشد الإغراء تأثيرًا على النفس ما يجري على لسان شاعر يلقيه في صورة الحكمة والتعليم، كأنه حكم من أحكام زمانه، وقاعدة من قواعد المعيشة فيه، جعلت مطلع القصيدة نصحاء مني للفتاة بالإفلاق عن عفافها وعززت نصحي بالإشارة إلى كل الطيبات الحسية التي هي عليها لتشبتها بشيء قديم كان اسمه الفضيلة، حتى إذا لم يفلح هذا الإغراء في إفساد رأيها ونقض عفافها كان مظهر فضيلتها أسطع من النور في الحلك الشديد وأوقع في النفوس من فوز الضعيف الأعزل على القوي المسلح»^(٢).

هكذا نقد مطران قصته ووضح فيها كل ما تقوم عليه من مقومات فنية من عرض وتحليل وعقدة ونهاية، كما يتبين لنا بجلاء مقدرة الشاعر الفنية التي امتلك بها زمام التعبير في كل قصصه، وأسلوبه (الدرامي) الذي لا عهد للعربية به، كما يقول الدكتور «شوقي ضيف»^(٣).

(١) المجلة المصرية م ١ عدد ١٥ ص ٦١٧ - ٦٢٠ ديسمبر ١٩٠٠.

(٢) المرجع السابق ص ٦١٦ - ٦١٧.

(٣) راجع - الأدب العربي المعاصر في مصر (١٨٥٠ - ١٩٥٠) - ص ١١٠.

ولكن مطران قد يهدف أيضًا في قصر الاجتماعية إلى استنكار الظلم والاستبداد وكل ما يمت إلى عصور الهمجية الأولى بصلة مما ينافي الإنسانية الراقية والعواطف المهذبة.

ففي قصته (فنجان قهوة) يسرد قصة واقعة جرت في قصر ملك مستبد . وهي في ما يبدو مأخوذة من حكايات العصور الوسطى في عهود الإقطاع بأوروبا أيام حكم الأشراف الذين كانوا يعيشون في حصونهم وقلاعهم على قمم الجبال . وقد سبق أن وضعنا ذلك في معرض الحديث عن تأثر مطران بالشاعر الفرنسي «كورني» . ولكن ما يهمنا هنا هو ما تمتاز به القصة من دقة فن الحوار وإتقانه ، فقد بلغ الشاعر في ذلك مبلغًا يقرب به من الشعر التمثيلي ، ووفق كل التوفيق في الجمع بين قوة الحوار الشعري وطلاقة الأسلوب في هذه المحادثة التي دارت بين الفتاة بنت الملك التي وقعت في حب حارس أبيها وبين مربيتها العجوز . يقول مطران :

(فاستوصفت ظئراً لها في أمرها
حَدباء أَذْكَى الشَّيْبُ فَاجِمَ شَعْرِهَا
طَوَتْ السُّنُونُ عَلَى الْخَدَائِعِ قَلْبَهَا
وَأَنْزَنَ بِالْعَبْرِ السَّوَاطِعِ لُبَّهَا
فَتَمَثَّلَا فِي وَجْهِهَا الْمُتَجَعَّدِ
لِلنَّاقِدِينَ وَطَرَفُهَا الْمُتَوَقِّدِ
قَالَتْ: بُنْيَةُ إِنَّ جِسْمَكَ سَالِمٌ
وَلَعَلَّ دَاغَكَ أَنَّ قَلْبَكَ هَائِمٌ
قَالَتْ: أَظُنُّكَ أَنَّ رُؤْيَا رَائِي
تُفْضِي بِصَاحِبِهَا إِلَى الْبُرْحَاءِ؟
قَالَتْ: كَذَاكَ الْحُبُّ بَادِيٌّ بِدُّهُ
حَتَّى يَنْوَأَ الْمُسْتَهَامُ بِعَبِيَّةِ
قَالَتْ: فَكَيْفَ تَرَيْنَ لِي أَنْ أَفْعَلَا؟
قَالَتْ: أَرَى سُلُوءَهُ بِكَ أَمْثَلَا

قالت: أحوْلُهُ وَقَلْبِي دامي
 فإذا سلَوْتُ ذَكَرْتُ فِي الْأَحْلَامِ
 قالت: فَيَا أَسْفَا وَلَكِنْ قَدَرَا
 لَكَ يَا ابْنَةَ السُّلْطَانِ رَبُّكَ مَا جَرَى
 فَلَنْ أَطْعِتِ هَوَاكَ وَهُوَ مُحَكَّمٌ
 فسَوَاكَ فِيهِ يَا بُنَيَّةُ مُجْرِمٌ
 قالت: فَمَنْ؟ قالت: مِزَاجُكَ ثَائِرَا
 وَقُؤَاكَ وَاهِيَّةُ وَجْهِكَ أَمِيرَا
 وَجَمِيعُهَا مِنْ عَيْشَةِ التَّقْيِيدِ
 وَالسَّجْنِ وَالتَّضْيِيقِ وَالتَّشْدِيدِ
 فَخُذِي لِنَفْسِكَ مِنْ كِتَابِ مُؤْنِسَا
 قالت: أَيَشْفِي غُلَّتِي؟ قالت عسى^(١)

وبذلك تختار المربية كتاباً لتقرأه للفتاة، وكانت به قصة تصور حالة مثل حالتها، فقد تعلقت إحدى الغانيات بحب قائد، وانتهى بهما الغرام إلى الموت، ثم يعود الشاعر إلى الحوار مرة أخرى، لكي ترسم العجوز خطة اللقاء بين الفتاة ومعشوقها وتحمل خطاباً منها إليه، وبعد ذلك يتواعد المتعاشقان على اللقاء. وتتم المقابلة، ولكن على وجه مؤسف عجيب، فيستعمل الشاعر عنصر المفاجأة المؤلمة، فحين تقترب الفتاة من خيال فارسها يتصارعها الخوف والقلق، ويشتد خفقان قلبها، وتسقط نائمة على الأرض النوم الأخير، فقد أفضى بها الانفعال إلى الموت، ويقول الشاعر إنها ماتت ناعمة بعد أن ألقت نظرة الوداع على حبيبها:

(فَاشْتَدَّ خَفَقُ فَوَادِهَا مُتَوَزَّعَا
 بَيْنَ الْمَهَابَةِ وَالْمَنَى مُتَصَدَّعَا
 وَكَأَنَّ ذَاكَ الْبَارِقَ اللَّمَاعَا
 سَيْفٌ مَضَى فِيهِ فَطَارَ شَعَاعَا

(١) ج ١، ص ١٥٠ - ١٥١.

فَهُوَتْ لِسَاعَتِهَا وَقَرَّتْ نَائِمَةً
وَقَضَتْ لُبَانَتَهَا وَمَاتَتْ نَاعِمَةً
فَتَحَ الْغَرَامُ لَهَا بِتِلْكَ النَّظَرَةِ
بَابُ النَّعِيمِ السَّرْمَدِيِّ فَمَرَّتِ^(١)

ونعود إلى الملك لنراه وقد علم بالحادثة، فيأمر باستدعاء الحارس، وهنا يصور
الشاعر منظر الحارس وقد مثل أمام الملك وهو في حالة نفسية رهيبة، يبرزها
الشاعر في لوحة واضحة الملامح:

(وَكَأَنَّمَا هُوَ قِطْعَةٌ مِنْ جِلْمَدٍ
نُجِثَتْ مِثَالًا لِلذَّهْوِلِ الْمُجْمَدِ)^(٢)

ثم يقدم للحارس السم في الفنجان على يد الملك، والشاعر يتتبع تفاصيل الموقف
وجزئياته، فلا يفوته تصوير هذا الفنجان الذي بدا كأنه يعي ما حوله فيضحك ساخرًا
ويثور على ما يرى:

(وَأَفَى عُبُوسَ الْوَجْهِ وَالْفَنجَانِ
ضَحِكُ الْبَيَاضِ يَثُورُ مِنْهُ دُخَانُ)^(٣)

ويتمتع الملك بعد ذلك بالمشهد الفريد حين تنقسم الآلام أحشاء شارب السم،
ويتلوى منطويًا على أمعائه، ثم يختم الشاعر المأساة المفجعة بهذا اللحن الجنائزي:

(رَمَزَ الْمَلِكُ قَرْنٌ خَلْفَ سِتَارٍ
نَغْمٌ جَرَى بَيْدٍ عَلَى أَوْتَارٍ
مَزْجٌ مِنَ الْأَحْزَانِ وَالْأَفْرَاحِ
مُزْدٍ كَمَزْجِ السَّمِّ فِي الْأَقْدَاحِ)^(٤)

وبهذا عبر مطران في قصته عن مناصرته لهذا الحب الرومانسي وتقديره
لعواطف المرأة النبيلة التي انتهت بالمأساة بعد أن رسمها القدر، وعن ثورته على هذا
الظلم الإنساني الذي أكمل المأساة التي بدأها القدر، فكان أشد عنفًا وقسوة.

(١) ج ١، ص ١٥٣.

(٢) ج ١، ص ١٥٤.

(٣) ج ١، ص ١٥٤.

(٤) ج ١، ص ١٥٤.

ولقد عبر مطران في قصصه كذلك عن ثورته على بعض الأوضاع الإجتماعية الأخرى، فيرى في بعض قيود التقاليد الدينية المسيحية ظلماً ينافي جوهر الدين الأصيل، ويجافي روح العدالة السمحاء. والشاعر ينتهز فرصة ما يقع في المجتمع من حوادث فيكتب قصته الشعرية (الطفل الطاهر والحق الظاهر) ج ١ ص ٢٦١، فتكون القصة بذلك واقعية من صميم الحياة والمجتمع، وهذا هو ما نقصد الإشارة إليه هنا بعد أن أشرنا في الفصل الثالث إلى مبادئ الشاعر وآرائه في هذه الناحية، كما برزت في خصائص شعره الرومانسي. يقول في مقدمة القصة موضعاً حوادثها: «تزوج فتى أديب عاقل في مصر زواجاً شرعياً على مذهب مسيحي غير المذهب الذي ولد عليه لأسباب لا محل لتفصيلها هنا. فشق ذلك على رئيس المذهب الذي انتقل منه ذلك الشاب وبحث عن وسيلة للانتقام. فوجد نقصاً في الصيغة التي تم عليها ذلك الزواج، وشرع يقلق الحكومة ويستشير الجمهور لنقض ذلك العقد. فاستشفع الناظم لدى ذلك الرئيس بمراحم الدين الحقيقي الذي علمه المسيح، وبكل ما يلين الجمد من المؤثرات الإنسانية، واستسمحه على الخصوص لجنين بريء يلحق به العار الخالد لو أبطل زواج والديه. فأبى العاتي وأصر على عناده، ثم نصر الله العدل، وثبتت صحة العقد، ورزق الفتى على أثر تلك المحنة غلاماً ذكراً آية في الجمال»^(١).

يقول:

(يا طفلُ إنَّكَ للفضيلة مَعْبَدُ
فلديكَ أركع بالضمير وأسجد
للصانع المتكبر الجبار)^(٢)

ويدأب مطران على أن يعرض صوراً متنوعة في قصصه لمختلف المشكلات الاجتماعية التي تخلفها التقاليد. ففي قصيدة (الوردة والزنبقة) نجد «حكاية فتاة أبعد عنها أليف صباها لأن أهله وهم - أغنياء - أبوا تزويجه منها وهي فقيرة» ج ١ ص ١٣٤. والشاعر رومانسي كما عرفنا، فهو يؤيد الانسياق مع عاطفة الحب ما

(١) ج ١، ص ٢٦١.

(٢) ج ١، ص ٢٧٠.

دامت صداقة، ويرى كل ما دون ذلك إجحافاً للروح الإنسانية العامة، بل قد يرى في بعض التقاليد فسوقاً وجرمًا. ففي قصة (الطفلان) ج ٢ ص ٦١ يصور كذلك طفلين جمعت بينهما الصداقة والحب البريء منذ الطفولة المبكرة، دون أن يدركا حقيقة الفارق بينهما. فقد كانت الطفلة من أسرة موسرة، وكان الطفل من أبناء الفقراء. حتى إذا ما علت شمس الشباب وضع الحجاب بينهما، وقضى على الفتى أن يفترق عن صاحبه ذاهباً في سفر بعيد. والشاعر يحلل مشاعر الفتى بعد أن ودع سعادته، وراح يطوف البلاد ليكون ثروة من أجل فتاته، والذكرى على فمه لا تزول، فهو يتطلع لتحقيق آماله. ولكن الشاعر لا يرضى أن تتحقق أمثال هذه الآمال في قصته. فنجد الفتاة بعد ذلك وقد أرغمت على الزواج من شيخ مسن غني، وتتابها العلل، فتقضي على شبابها الغض. وهنا يعود الفتى بعد أن أصبح ذا جاه عظيم يدفعه الشوق إلى أمنيته، فيصدمه الخطب الجسيم ويودع مراتع صباه، لتلحق روحه بروحها في عالم طليق لا تقيده القيود والتقاليد.

ويندر أن نرى في قصص مطران نهاية هائلة، فهو شاعر المأساة في قصصه، ولذا فقد أتقن فنه الرومانسي كما رأينا، وأبدع في تحليل الانفعالات وتصوير الشخصيات ونقل المشاهد وتتبع الجزئيات والتفاصيل حتى تنتهي القصة بالفجعة. إذ كان يرى في الأحوال السعيدة التي تتحقق فيها الآمال ما ينافي طبيعته ومزاجه ونظرته إلى الحياة نظرة أقرب إلى التشاؤم وعدم اطمئنانه للقضاء والقدر وما يأتيان به من آلام وكوارث، فقد كانت مأساته الخاصة كفيفة أن يكون كذلك.

وقد نجد في قصته (بنت شيخ القبيلة) محاولة يخرج فيها عن هذه الطريقة السابقة، ليصور جواً من السعادة والأمانى التي تحققت لفتاة من البادية خرجت مع أترابها من بنات القبيلة يردن ماء البئر، فلمحت أحد القادمين، فسقته من الماء وسقت نواظرها منه، ولكننا نجد الشاعر وقد ران على تصويره شيء من الفتور ولم يمض طويلاً في تحليل الموقف، وإنما أسدل الستار عليه بسرعة ولعله غير راض عن تلك النهاية لأنها ستحقق الأمنية السعيدة، فقد ذهب الفتى إلى قبيلة الفتاة ليطلب يدها،

وهو بهذا ينقذها من «عمر» الذي كانت تكرهه ولا ترضاه بعلاً، ويختتم الشاعر قصته على هذا النحو من سذاجة التعبير وضعف الأسلوب، يقول:

(«عمر» معاذُ الله أن أرضى به
بعلاً وما أرضاه في خدامي
أبيع خير فتى بشر فتى وفي
خلقي وفي خلقي إباء الدام؟
حَفْداً لمن بهوى حبيبي قد قضى
وطري وأعلى في النساء مقامي
عُمُرُ جديدٌ بالقرانِ صفا لنا
لا كدَرْتُهُ طواريءُ الأيام)^(١)

وهكذا كان مطران في هذه القصص المتنوعة التي عرضنا لها يهدف إلى غرض سياسي أو وطني أو اجتماعي أو عاطفي، فيقدم لنا قصصاً شعرية مصورة من التاريخ من أحداث العصر ومن واقع الحياة والمجتمع ومن قراءاته وخياله. ولكننا نجد لمطران قصصاً أخرى كان يستمد موضوعاتها من خياله الابتكاري الخاص أو من مشاهداته وقراءاته، ولم يكن يهدف بها إلا إلى الفن لذاته فيعرض علينا بقدرته الفنية في الوصف التصويري والأسلوب القصصي ما يحقق المتعة الأدبية، وقد يهدف فيها إلى إشباع نزعته الرومانسية الموضوعية التي يغلب عليها عنصر الدراما وطابع المأساة وتحليل العواطف الإنسانية العامة والحالات النفسية المختلفة. ومن هذا النوع قصته (شهيد المروءة وشهيدة الغرام) وقد نظمها عام ١٨٩٨، وهي قصيدة طويلة تتجاوز المائة والستين بيتاً عرضنا لبعضها في الفصل الثاني، ويبدأها الشاعر بتصوير هجوم ذئب ضخم على قرية في الشام، وقد خرج الناس مهرولين يطاردونه وبينما هم يفكرون في حيلة لصدّه، إذ انبرى شاب اسمه (أديب) وسار نحو الذئب، وأخذ يحاوره حتى قتله، والشاعر ينقل لنا في دقة تصويرية هذا المشهد الرائع كما وقع عند سفح الجبل وعاد «أديب» بعد ذلك متعباً مخضباً بدمه، فهناه القوم، وجرى الأطفال، فأتوا

(١) ج ٤، ص ١٠٨.

بالذئب جثة هامدة، ورموه في خندق فاجتمع الكلاب حوله، فابتليت بالداء وعم الوباء، وقد منع الخروج وقام الجنود بإفنائها .

أما «لبيبة» وهي خطيبة «أديب» فكانت تحاول أن تذهب معه حين تصدى للذئب، ولكنها منعت، فبقيت تنتظره حتى عاد، فأقبلت عليه تضمد جروحه، وأخذ الناس يعدون للزفاف. ولكن «أديباً» أصيب بداء ألزمه الفراش وانتابته رعشة شديدة، وكانت ليلة الزفاف، والقوم في مواكبهم يستعدون للغد حين هب «أديب» من فراشه متسججاً يكسر كل ما أمامه ويعدو كالوحش المفزع فأدرك الناس أن به داء الكلب، فقيدوه في غرفة منعزلة. وفي ذلك الوقت كانت «لبيبة» تستعد للزفاف دون أن تعلم ما حدث. فينقل لنا الشاعر صورتها وحالتها النفسية وهي تنتظر خطيبها، فهي فرحة متهلفة ولكنه فرح مشوب بالقلق والتطلع. وحين وصلت هذه الأنباء المزعجة إليها أقبلت مذعورة، ودخلت غرفته، وهو ملقى كالأسد المريض، وظل مدة يرنو إليها. ثم هجم عليها وهو يبكي ويزمجر، وأخذ يؤلمها وهي مستسلمة. والشاعر يعرض علينا هذه الحادثة المفجعة التي انتهت بقتل العروس، ويبلغ من الدقة في التصوير إلى حد التجسيم الذي يبرز المشهد أمامنا كأننا نراه. وتنتهي المأساة بموت وتشيع العروسين:

(وَعَضُّهَا فِي صَدْرِهَا
وَرَأْسُهَا وَنَحْرُهَا
فَلَمْ تُحَاوِلِ الْهَرَبَ
مِنْ حَوْلِ ذَلِكَ الْغَضَبِ
وَعَرَضَتْ حَيَاتَهَا
مُؤَثَّرَةً مَمَاتَهَا
فَظَلَّ فِي إِيلَامِهَا
وَهِيَ عَلَى اسْتِسْلَامِهَا
حَتَّى تَوَلَّى عَنْقَهَا
بِالْيَدِ يَبْغِي خَنْقَهَا

بین یدیه بارده^(۱)

عن «قيس» الذي انتهت قصة حبه وحياته بالأسى واليأس والموت:

كُنْ قَلْبُهُ فِي الْقَبْرِ سَاهِرٌ^(٢)

وإذا شاء أن يسترسل مع شاعر البادية الذي يقص مختلف الحكايات، لأمكنه أن يفعل

(۱) ج ۱، ص ۹۲-۹۳.

(۲) ج ۱، ص ۵۹.

ذلك في قصة أخرى تكون عن «قيس» أو عن غيره، ولكنها روح الحزن والتشاؤم تلك التي كانت تغلب على إحساس الشاعر، وتوجهه إلى تفضيل هذه النهايات الرومانسية المحزنة، فالمأساة عنده أغلب على كل ما سواها.

هذا ونجد في شعر مطران غير القصص التصويري نوعاً آخر من القصص العاطفي أو الوجداني، الذي يدور حول حياة الشاعر الشخصية، على نحو ما رأينا في «حكاية عاشقين»، وقصائده القصصية «حكاية وردة» و«بنفسجة في عروة» و«العصفور» وغيرها مما عرضنا له في شعره الوجداني.

ونجد في ديوان مطران كذلك أقاصيص شعرية قصيرة تمتاز بنزعتها الرومانسية في بعض الأحيان أو التصويرية أحياناً أخرى. وذلك مثل ما في قصيدته «النجسة» وهي أقصوصة تصور عروساً غلبت شجاعة حبيبها على حبه. فودعها ملبياً دعوة الجهاد، فغرست العروس زهرة نرجس لتكون سلوتها حتى يعود ثم أخذت ترعاها حتى روعت بنعيه: وهنا تذبل الزهرة وتذوي نضارتها لتشارك صاحبها في مشاعرها:

(فإذا نضارتها نوث وكأنها

عين أسال الحزن منها مدمعا)^(١)

وقصيدة (فاجعة في هزل)، وهي عن حادثة جرت في «لبنان» وذكرها للشاعر بعض شهودها، وتصور ثمانية فتية متألفي الشباب يتسامرون في الليل، وعلى قرب منهم فتيات في حفلة، ويحتال فتى منهم حيلة يستحضرهن بها، فيرقد متظاهراً بالموث، ويبكيه زملاؤه وينعاه للفتيات ناعٍ منهم، فيقبلن مهرولات مضطربات، حتى إذا ما أدركن الحيلة حاولن الفرار، ولكنهن يجتمعن حول سرير الفتى ينهرنه فإذا به صخرة صماء، وفقد الأمل حين عاجلته المنية، فتبدل المرح والسرور مأساة واقعية ويرى الشاعر بعد ذلك أن القدر لا يعرف الفرق بين الجد والمزاح:

(وكذا الحقيقة جذها ومزاجها

سيان في الإشقاء والإفناء)^(٢)

(١) ج ١، ص ٦٣.

(٢) ج ١، ص ٢٦.

فنحن هنا في موقف لهو ومرح ومزاح، وحين أراد أصحاب هذا اللهو أن يزدوا من سعادتهم تغير في سرعة وبساطة إلى موقف مؤسف من المأساة والفجعة. واستخلص الشاعر منه قسوة الحياة التي لا تبالي في أن تتقلب تقلباً مفاجئاً بين السعادة والشقاء وبين المرح والحزن، وهكذا، وبذلك تعبر الأقصوصة عن تلك الظاهرة التي تجمع بين الملهاة والمأساة في آن واحد والتي أتقنها شكسبير وتأثر بها الرومانسيون على نحو ما رأينا، كما تعبر عن تلك النظرة التشاؤمية، التي صورت قسوة الحياة، وسخرية القدر بعواطف الناس واستنكاره لسعادتهم. أما عن هذا المزاح الذي بدأ به الشاعر أقصوصته، فما هو إلا من مستلزمات الحكمة في مثل هذا الموضوع، حيث يفاجئنا الشاعر بعده بالمأساة دون أن نتوقعها، فقد ساير القدر ولم يمهّد لها، باستثناء العنوان الذي اختاره للقصيدة.

ولم يكن شعر مطران في شتى الموضوعات ليخلو من هذه الملكة القصصية كما رأينا في شعره الوجداني والتصويري، بل وفي شعر الطبيعة والرياء، وفي موضوعاته الخيالية المختلفة مثل قصيدته (نفحة الزهر) و(الأمير في عكاظ)، بل إن قصائده الفلسفية والتأملية كان يستعمل فيها الأسلوب القصصي - على نحو ما نرى في قصيدته (الوردتان) التي يصور فيها قصة خلق العالم، وقصيدته (الاقتران) التي صور فيها عملية خلق حواء من ضلع آدم.

وهكذا عرف مطران كيف ينتفع بهذه الملكة القصصية، ومقدرتها على الإيحاء والتأثير، فقدم لها تلك المادة الواسعة من ثقافته ومعارفه وتجاربه في الحياة ونظراته الإنسانية إلى المجتمع وواقع الناس، وقدم لها أيضاً تلك القدرة الفنية في الأداء القوي الصادق، والتحليل والتصوير، وتطويع اللغة لكل دقيق من الجزئيات والتفاصيل، ووحدة القصيدة وموضوعيتها، وطلاقتها التعبيرية.

واستطاع مطران أن يعرض علينا من جميع ذلك فنه الشعري الجديد، الذي أخضع به الشعر الحديث ليستوعب (القصة) على أنها فن قائم بذاته من فنونه المتعددة، كما أخضعه أيضاً ليستوعب (الملحمة) على نحو ما سنرى.

القسم الخامس

الملحمة

أجمع النقاد على أن الشعر العربي في مجمله شعر غنائي، ولذلك خلا ما وصل إلينا منه من الشعر القصصي أو شعر الملاحم الذي عرفته الآداب الشرقية والغربية القديمة، والذي يعتبر نوعاً مهماً من أنواع الشعر عند الأوروبيين، إذ قسموا شعرهم إلى غنائي وتمثيلي وقصصي. ولذلك رأى معظم مؤرخي الأدب أن هذه الغنائية التي اتصف بها الشعر العربي، وانصراف العرب عن ترجمة الآداب اليونانية والاطلاع على ما فيها من ملاحم، إلى جانب التزام القصيدة العربية رويّاً واحداً، وتثقل الشاعر فيها من موضوع إلى آخر، وضيق أفق الخيال عنده.. رأوا أن ذلك هو الذي صرف شعراء العرب عن هذا الفن^(١).

والمحمة تدور حول أعمال البطولة ووصف الحروب وضروب الكفاح التي يحفل بها تاريخ الأمم والشاعر الذي يلجأ إلى وصف هذه الأعمال مستعيناً بحوادث التاريخ وبخياله البعيد متجرّداً من شخصيته حتى لا تؤثر على الموضوعية الشعرية في نظمه، هذا الشاعر هو الذي يستطيع أن ينظم الملحمة. ولهذا أسقط النقاد المحدثون ما جاء في الشعر العربي من وصف البطولة والانتصارات في الحروب من باب شعر الملاحم. فرأوا أن معلقة «عنترة» من شعر الغزل والفخر، وأن سيفيات «المتنبي» من شعر المدح، وقصائد «أبي تمام» في (عمورية) من شعر الوصف والمدح^(٢) وبذلك تنتظم هذه القصائد في أبواب الشعر العربي المعروفة لأنها لم تقصد إلى القصص في ذاته.

(١) راجع تاريخ آداب العرب - الرافعي ج ٣ ص ١٤٦، في أصول الأدب - الزيات ص ٢٦٦، النقد الأدبي - أحمد أمين

ج ١، ص ٨٣، الأصول الفنية للأدب - عبد الحميد حسن ص ١٠٠.

(٢) محاضرات عن خليل مطران - مندور. ص ٢٧.

وفي العصر الحديث حاول بعض الشعراء نظم الملاحم. وقد بدأ «سليمان البستاني» بترجمة (إلياذة هوميروس) من اليونانية إلى العربية شعراً، وهو بذلك قد مهد الطريق لكل من يتطلع إلى وضع الملاحم، وظهر الفراغ واضحاً أمام الشعراء المعاصرين حين قرأوا هذه الترجمة الطويلة للملحمة اليونانية الكبيرة.

وقد نظم «شوقي» أرجوزته (دول العرب وعظماء الإسلام)، ولكن بعض النقاد رأى أنها تجمع بين الشعر التعليمي وبين شعر الملاحم أو الشعر القصصي لأنها جاءت على شكل قصائد متفرقة لا تربطها رابطة^(١)، وكذلك حاول «أحمد محرم» نظم (الإلياذة الإسلامية)، ولكن الدكتور شوقي ضيف يرى أن من الخطأ أن تسمى إلياذة لأنها شيء بين الشعر الغنائي والشعر التعليمي الجاف^(٢).

أما مطران فقد نظم قصائد في البطولة والأبطال ووصف المعارك والحروب على نحو ما رأينا في القسم السابق حين عرضنا للشعر القصصي الذي استمد الشاعر موضوعاته من التاريخ. وقد اعتبر بعض النقاد هذا الشعر من شعر الملاحم، يقول الدكتور مندور: «شعر مطران القصصي الذي قصد فيه إلى التحدث عن المعارك ووصف القتال وأعمال البطولة جديد في الشعر العربي وثيق الصلة بضم الملاحم وذلك لأنه لا يقصد فيه إلى فخر أو غزل أو مدح، بل يقصد إلى القصص في ذاته كفن جميل خالص من كل هدف شخصي أو ارتباط بحياة الشاعر أو شخصيته، ولا يُخلّي عنه صفة الملاحم تضمنه أحياناً بعض المرامي الخفية كنزعة الشاعر إلى تمجيد البطولة أو الإشادة بالثورة ضد الظلم والاستماتة في قتاله تحريراً للأوطان أو ذوداً عن الحرمات». ويقول: «هذا هو شعر الملاحم الذي شقّ مطران سبيله إلى الشعر العربي، وأما عن عنصر السذاجة وبساطة الخيال وسحر البدائية الشعرية وانطلاقه الشعبي أو شبه الشعبي، فذاك ما لا نظنه متوافراً في شعر خليل مطران الممعن في الفنية المعقدة والخيال البعيد المدى»^(٣).

(١) في أصول الأدب - الزيات ص ١٧٦.

(٢) شوقي ضيف ص ٣٤ دراسات في الشعر العربي المعاصر.

(٣) محاضرات عن مطران ص ٢٨.

هذا وقد عرضنا في القسم السابق من هذا الفصل لشعر مطران القصصي التاريخي وشعره في البطولة والمعارك. ونقتصر هنا على عرض ملحمة (نيرون). وذلك لأن الشاعر نفسه قد اعتبرها ملحمة، ووضع لها مقدمة وضح فيها مقومات هذا الفن الشعري الذي قصد إليه في ذاته. فيقول إنه حاول بهذه القصيدة: «أن يستنفذ وسائل الشعر العربي الموحد الروي في نظم الملحمة كما نظمها هوميرو ودانتي وميلتون»^(١)، وهذه إشارة إلى اعتبار تلك القصيدة ملحمة، ثم يقر الشاعر أنها «أجراً ما حاولته قريحة شاعر في الشرق»، ويرى أن التزام القافية الواحدة كان ولم يزل حائلاً دون كل محاولة لنظم القصائد المطولات في الموضوع الواحد. وبما أن الفن صناعة تستغرق وقت الفنان وجهده، فقد قام مطران بمجهود ختامي نهائي ليتبين «إلى أي حد تنمادى قدرة الناظم في قصيدة مطولة ذات غرض واحد يلتزم لها رويًا واحدًا. إذا فقد كانت تجربة قام بها ليخرج منها إلى نتائج وهي «ضرورة نهج مناهج آخر لمجاراة الأمم الغربية فيما انتهى إليه رقيها شعرًا وبيانًا». ويصل الشاعر في تجديده هذا وثورته الهادئة على اتباع القديم إلى أن اللغة العربية تعين على مثل هذا التجديد كل العون، فقد اتسعت أغراض الشعر ولم تصبح قليلة محدودة تبعًا لاتساع العصر الحديث لتكون متمشية معه غير متخلفة، هذا وقد أقام مطران الدليل بطريقة عملية في هذه الملحمة. يقول: «إن اللغة العربية التي تجود علينا هذا الجود (أي باتساع نطاق المفردات والقوافي) وأيديها مغلولة عن العطاء بتلك الأغلال الثقيلة (أي القافية الواحدة والالتزام بها وضيق الأغراض الشعرية) قادرة - متى فكّت عنها الربط - على فتح أبواب كنوزها التي لا نهاية لها (أي لنظم الملاحم والقصص والمسرحيات وغيرها مما هو جديد على الشعر العربي)، ومنح شعرائها - من فرائد المفردات وبدائع الجمل وروائع الاستعارات - ما يبقى لها المقام الأول في الإعجاز»^(٢).

ويؤكد مطران الضرورة الملحة للالتجاء إلى نوع آخر من النظم، أي نوع آخر من الشكل والصياغة يمكن أن يستوعب المضمون المبتكر أو الأغراض الجديدة في الشعر. يقول: «أردت - بحق السنّ وبحقّ المران المتصل، والارتياض القديم على قرض

(١) الديوان ج ٣ مقدمة الملحمة ص ٤٧.

(٢) ج ٣ ص ٤٩.

الشعر - أن أتمشى في طريق هذا الجديد بعد أن أكون قد أثبت، بنهاية المستطاع، أن الأسلوب الحديث لم يتخذ لعجز عن النظم بالقافية الواحدة. بل لرغبة في نوع آخر من النظم يفتح في وجه والجه أقصى الآفاق، وييسر له أسباب الوصول إلى أسمى الأغراض، ويرد على اللغة - من الحياة والقوة - ما تعود به عاملاً بين أكبر عوامل الرقي في الأمم»^(١).

وهكذا نظم مطران أكبر قصيدة متحدة الروي متحدة الموضوع عرفتها العربية كما يقول، فهي الكبرى بعدد أبياتها وبالغرض الذي نظم له ذلك العدد. وهذا الغرض هو نظم الملحمة الذي يستدعي كما رأى طولاً مفرداً لا بد معه من تغيير نظام القافية الواحدة، أما وقد حاول الشاعر نظمها بقافية واحدة هنا - وهي المحاولة النهائية الختامية كما قال - فقد اضطر أن يستعمل كلمات غريبة قد تحتاج إلى تفسير وقد قضت ضرورة الاستيفاء باستعمالها.

أما عن موضوع الملحمة فهو موضوع تاريخي رائع يدور حول «نيرون»، فقد نظمها الشاعر كما يقول في سيرة ذلك العاتي ووصف ما أتاه من المنكرات، وفيها أقتم ما سود قرطاس من مساوئ حكم الفرد وأشد قضاء جرى به قلم على الشعب المسكين^(٢).

هذا وقد كانت قصة نيرون وتاريخه مادة للشعراء الغربيين في مختلف العصور دار حولها شعرهم، ومن هؤلاء الشاعر الفرنسي «راسين» الذي نظم مسرحيته «بريتانيكوس» *Britanicus* وهو أخو نيرون الذي لقي مصرعه على يده.

وهناك بعض أوجه الشبه والخلاف بين الموضوعات عند «راسين» و«مطران»، أما وجه الشبه فهو أن مطران كما رأينا قد نظم قصيدته ليثبت مقدرته على النظم في حدود المحافظة على القافية الموحدة، ويرد بذلك على من يدعي أن اللغة العربية عاجزة عن استيعاب هذه الموضوعات الجديدة على أدبها وشعرها. وكذلك كتب «راسين» مأساته ليرد على أعدائه ويثبت مقدرته على التعرض للموضوعات التاريخية العظيمة مهما طالت وتشعبت. وأما وجه الخلاف فيبدو في الشكل وفي عرض الموضوع، فقد نظم «راسين» موضوعه على شكل مسرحية، في حين جعله

(١) ج ٣ ص ٤٩.

(٢) ج ٣ ص ٥٠.

مطران ملحمة. وكذلك نجد أن كلاً من الشاعرين حين عرض لموضوعه قد اختار مراحل معينة من حياة نيرون، فتناول راسين في مسرحيته المرحلة الأولى من حكمه، ولم يستوعب جميع جرائمه، إذ انتهت المأساة قبل تنفيذ مقتل أمه وامراته وبعض أقاربه وقواده، أما مطران فقد تناول حياة نيرون كلها تقريباً مصوراً تطور طغيانه وجنونه، وتنقله بين جرائمه حتى حريق روما وانتحاره في النهاية^(١).

هذا وإذا كانت المراحل المختلفة التي اختارها راسين تصور نيرون وقد تجاذبه الصراع بين قوى الخير التي كانت تبغي إصلاحه وقوى الشر التي كانت بذورها قد غرست في نفسه، فإن مطران قد صور نيرون في جميع مراحلها وقد تأصلت فيه قوى الشر واستبدت به، وأخذت تحركه نحو جرائمه البشعة.

ويبدأ مطران ملحمة بتصوير خلقة نيرون وشكله وطباعه، فهو شيطان تجسم فيه الشر، يبدو رهلاً بادناً فظّ الطبع بارز الصدغين خائب الهمّة، وقد ضخّمه الناس فطغى عليهم، وجثوا أمامه فتعالى عليهم، ومضى في كل مكان يسحب وراءه ظل الموت:

(ذلك الشعبُ الذي أتاه نصراً

هُوَ بالسُّبَّةِ من «نيرون» أُخْرِى

أَيُّ شَيْءٍ كَانَ «نيرون» الذي

عبدوه؟ كان فظّ الطَّبْعِ غِراً

.. مدّ في الأفاق ظِلًّا جَائِلاً

هو ظلُّ الموتِ أو أعدى وأضَرى^(٢))

وبدأ نيرون حكمه متّبِعاً سياسة الرفق والخير والشورى، وكان يلين متظاهراً بالحلم حتى إذا ما رأى في الناس اللين والحلم أخذ يغدر بهم بادئاً بالأهلين والأصدقاء ولم يفلت من بطشه الذين علموه:

(ساس «نيرون» برفقٍ قَوْمَهُ

مُسْتَهْلاً عَهْدَهُ بِالْخَيْرِ دَثْراً

(١) مجلة الرسالة البيروتية - م ٣ عدد ٥ ص ٥٢ سنة ١٩٥٧.

(٢) ج ٣ ص ٥١.

لأنّ حتى وجد اللّين بهم
فجفا ثمّ عتا ثمّ أقمطراً
لبس الحلم لهم حتى إذا
أنس الحلم بهم منه تعرّى
وانتحي يرهقهم خنّراً فما
عاقل في معقل يامن خنّراً
بادئاً تجربة البأس بمن
هو من أهليه في الأدنيّن إصراً
مستبيحاً بعدهم كلّ امرئ
رأبه سماً وإحراقاً ونحراً^(١)

ويمضي الشاعر بعد هذا ليعصور جرائم الطاغية، فيصل في ذلك إلى قصة قتله
لأمه بعد أن اغتصبت العرش لتقدمه إليه، ولكنه وهو المستبد لم يشأ أن يشاركه في
استبداده أحد، فحاول إغراقها ولكن الحيلة فشلت، فأرسل إليها من قتلها بالسيف:

سخر الفلّك لها تُغرّقها
فنجت والغور لا يُدرّك سبّراً
فتباكي خُدعةً، لكنّها
لم يفتّنها ما وراء العين عبّري
فاصطفى من جندها مؤتمناً
خائناً يأخذها بالسيف غدراً
ولفضل في نهاها استشعرت
غيلة الوغد إذ البارق ذراً
لحظة فيها استبانّت هول ما
إثمها أمس عليها اليوم جرّاً^(٢)

(١) ص ٥١.

(٢) ص ٥٣.

وينتشر الفساد ويعم بين الناس بمقدار ما يتأصل الشر في نفس نيرون، وتتابع جرائمه بعد أن تعودها ووجد فيها متعته. ويعود الشاعر إلى الماضي لبحث عن بذور الشر التي نبتت قبل نيرون. فقد كان «قليقولا» حاكم روما المستبد من الذين مهدوا لنيرون، وأفسدوا بين الناس، ولعله قد هبأ الأذهان بذلك لقبول كل ما يقدم عليه هذا الطاغية من بعده. ويروي الشاعر قصة جنونه العجيبة، واستهزائه بمجلس الأعيان وسخريته بالشيوخ فيه، حتى جعل من فرسه «قنصل» عضواً في مجلسهم احتقاراً لهم. هذا وقد أبدى الأعضاء إعجابهم بهذا العمل، ورحبوا بالعضو الجديد:

(أَفْتَذِرِي مَنْ «قَلِيقُولًا» وَمَا
سَامَهُ الرُّومَانُ مُسْتَخْذِينَ بُهْرًا؟
يَوْمَ أَمْسَى غَيْرَ مُبْقٍ بَيْنَهُمْ
مِنْ أَسْوَدِ الْخِدرِ مَنْ يَعَصِمُ خِدرًا
وَتَنَى الْأَعْيَانُ فِي نَدَوَتِهِمْ
طَوَّعَ كَفَّيْهِ أَحْلَى أَمْ أَمْرًا
ذَاكَ أَنْ وَلَّى عَلَيْهِمْ «قُنْصُلًا»
فَرَسًا مِنْ خَيْلِهِ أَصْهَبَ قَرًا
طَالَمَا اسْتَعَصَى عَلَى مُلْجَمِهِ
فِي الصَّبَا، ثُمَّ عَلَى الْأَيَّامِ قَرًا
وَبَدَا فِيهِ وَقَارٌ بَعْدَ أَنْ
كَانَ خَفَاقًا إِذَا حُمِّلَ وَقَرًا
مُذْعِنًا، يَصْلُحُ لِإِقْرَارِ فِي
مَجْلِسِ الْأَشْيَاخِ مَحْمُودًا مَقَرًا
فَلِهَذَا اخْتَارَهُ صَنَوْا لَهُمْ
وَهُوَ لَا يَخْسِبُهُ أَحَدٌ كُفْرًا
لَمْ يَكْذِبْ أَمْرَ حَتَّى اسْتَبَقَتْ
زَمَرٌ تَهْتَفُ فِي النَّدْوَةِ بُشْرَى

بَشَّرُوا الْأَعْيَانَ بِالنُّدِّ الَّذِي
 صَدَرَ الْأَمْرُ بِهِ، قُدَّسَ أَمْرًا
 ثُمَّ وَافَى بِالْجَوَادِ الْمُجْتَبَى
 سَاسَةً قَدْ أُلْبِسُوا خَزًّا وَشَذْرًا
 وَاتَّمَّ الْأُنْثَى دَائِعُونَ دَعَا
 لِلْجَوَادِ الشَّيْخِ: أَجْلِلْ بِكَ مُهْرًا
 دَارَتْ الْجَلِيسَةُ فِي حَضْرَتِهِ
 فَأَدَارَ الذَّيْلَ فِي جَنْبِيهِ خَطْرًا
 كَانَ إِمْرًا شَانَهُمْ مِنْ جَهْلِهِمْ
 وَقَدِيمًا كَانَ شَأْنُ الْجَهْلِ إِمْرًا
 ذَاكَ إِبْدَاعٌ «قَلِيْقُولًا» فَهَلْ
 دُونَهُ «نِيْرُونَ» فِي الْإِبْدَاعِ جَبْرًا^(١)

ولقد كان الجهل هو أصل الفساد، كما كان الضعف والخذلان والتملق من
 عوامل استشرَاء الذل واستفحال جنون الحاكم، فمضى في غيه لا يلقى من روما غير
 التشجيع والتأييد، وراح يتفنن في جنونه وغروره مدعيًا عبقرية في شتى الفنون من
 طرب وتصوير وتمثيل وشعر:

(أَلْهَيْتُهُ، أَوْهَمْتُهُ أَنَّهُ
 مَالِكُ الضُّرِّ، مَنِيعٌ أَنْ يُضْرَّ
 كُلُّ يَوْمٍ يَدَّعِي فَنًّا فَمَا
 هُوَ إِلَّا أَنْ نَوَى حَتَّى أَقْرَأَ
 قَالَ: بِي حَسَنٌ فَقَالَتْ: وَبِهِ
 يَا فَقِيدَ الشَّبْهِ فُقَّتِ النَّاسَ طُرًّا
 فَتَرْقَى، قَالَ: إِنِّي مَطْرِبٌ
 فَأَجَابَتْ: وَتَعِيدُ الصَّحْوَ سُكْرًا

(١) ص ٥٥ - ٥٧.

فتمادى، قال: في التَّصويرِ لي
عُرِّرْ، قالت: وتُؤْتِي الرِّسْمَ عُمْرَا
فتغالى: قال: في التمثيلِ لا
شِبْهَ لي، قالت: وتُحْيِي الميْتَ نَشْرَا
فتنأهى، قال: إني شاعرٌ
فأجابْتُ: إنما تنظِّمُ دُرًّا^(١)

ثم يزعم الطاغية بعد ذلك القيام برحلة إلى «أثينا» وكانت خاضعة في ذلك الوقت لحكم الرومان، فقد أراد أن يعرض عليها فنونه، ويسخر من فنها القديم بعبقريته الفذة:

(يبتغي إشهادها في مخْفَلٍ
حُسْنُهُ الطَّالِعُ فِي الظُّلْمَاءِ بَدْرًا)^(٢)

واستقبله الناس عند عودته استقبال القادة الفاتحين، وأقاموا له الزينات التي خلبته، فأخذ يضممر أمرًا ليظهر به المعجزة الجامعة لشتى الأفانين، ثم يشعل الفنان الكبير حريق «روما» ليبعد بذلك فكرًا ويقدم لفنه منابع الإلهام. وتلتهم النيران كل شيء وتفتك بالأناسي والضواري، فقد هبت من كل مكان، وشبت في كل صوب شعلة، ويلتف بروما جميعها هذا الجحيم، فيخوض القوم في ألسنة النيران، وتتطلق الوحوش للفتك، ثم يفزعها اللهب، فتعود لتجد المسالك قد سدت عليها، وتتصاعد رائحة اللحم شواء، وتسيل الدماء إلى كل طريق، ثم إن أمواج النهر قد أخذت تتدفق حمراء بلون الدم الذي اختلطت به، ومضت تجرف كل ما أمامها من مبانٍ ودمى وتمائيل:

(فاز «نيرون» بأقصى ما اشتهى
مُحْرِقًا رومًا لِيَسْتَبْدِعَ فِكْرَا
شُبَّتِ النَّارُ بِهَا لِيَلًا وَقَدْ
رَقَدَتْ أُمَّتُهَا وَسَنَى وَسَخْرَى

(١) ص ٥٨.

(٢) ص ٥٩.

جمعت أقسام «روما» كلها

في جحيم تصهر الأجسام صهرا^(١)

وهكذا تبرز مقدرة مطران على الوصف والتصوير في هذه اللوحة الكبيرة التي مثلت لنا الحريق في أروع صوره. يقول أحد النقاد «قصيدة مطران الرائعة في تحريق الطاغية نيرون لروما، أكاد أعدها ثالثة القصائد العربية الخالدة على وجه الدهر في وصف النكبات التي لفها اللهب أولها حريق (عمورية) لأبي تمام في قصيدته للمعتصم، وثانيها تحريق الزنوج للبصرة في قصيدة ابن الرومي، وهذه الثالثة التي أبدعها مطران»^(٢).

ولكي يبرز مطران صور الحريق المزع يعود ليرسم لنا صورة المدينة قبل الحريق، فنرى الماء الصافي والطيور الصادحة، ونرى الصروح الشامخة والرُّيا المخضرة، ونرى النهر وانسياب الأمواج فيه، ويسترسل الشاعر في شعوره بجمال هذه الأمواج، فيتصورها حسناوات يتنافسن سابحات، وقد شملهن الأمن والهدوء والهناء، كل ذلك قد تحول إلى سعي، فسرت النار وجرت الدماء وانقلب الصفاء إلى دمار رهيب، وبدت أمواج النهر بعد ذلك جنيات يلبسن حلل الدخان.

ونعود للطاغية لنراه فناناً عبقرياً متأملاً هذا الخراب الشامل ليستلهم منه فنه وكأنه لم يفعل شيئاً، فهو يتصور الحريق شعراً وتصويراً وموسيقى. ففي تخيلاته الشعرية يتأمل روما وهي تشتعل وقد أخذته النشوة حين رأى الصالين يحاولون الفرار. ويلتقط لهم صوراً متنوعة للنحيف والضليع والضرير والبتول، وهم بين السنة النيران يفزعون من لهيب إلى لهيب:

(قام سورّ حول روما ساطع

ناشراً أعلامه كُمتاً وصُفراً

ينظرُ الغاشمُ في أقسامِها

جذّقه رسماً وموسيقى وشعرا

(١) ص ٦٠ - ٦١.

(٢) الدكتور زكي المحاسني - مجلة المجمع العلمي العربي (دمشق) - م ٢٥ ج ١، ص ١٥٧.

أَتَرَى تِلْكَ الْأَعَارِيضَ الَّتِي
فُرِّقْتُ أَبْيَاتَهَا شَطْرًا فَشَطْرًا؟
أَتَرَى التَّرْصِيعَ فِي أَسْوَاقِهَا
بِالطُّلَى سُخْمًا وَبِالْأُرُوسِ حُمْرًا؟
وَيَحْ «رُومًا» تَزْدَهِي ذَاكِيَّةً
وَعَيُونُ اللَّيْلِ بِالرَّحْمَةِ شَكْرَى
لَمْ يَجِدْ «نَيْرُونٌ» أَبْهَى فَلَجًا
مِنْ تَشْطِيطِهَا وَلَا أَعْذَبَ ثَغْرًا^(١)

ثم يتخيل نيرون الحريق (تصويرًا) أبدعه منه، ويمضي الشاعر ليلتقط الصور المتتابعة متقللاً بين مظاهر الدماء، فهذه قنطرة شاهقة قد غارت جوانبها، وذاك صرح كبير قد انهار وأصبح أطلالاً مجردة من معالمها الأولى، وتلك دوحة عتيقة تكسرت أغصانها وأحاطت بها هالة من الدخان والنور. وفي وسط هذا الجحيم يلتقط الشاعر مناظر لتلك الحيوانات الهلعة وهي في ذلك المعترك العجيب، فنشاهد النمر وقد دار على نفسه ثم هوى تسيل النار من فكّيه، والفهد الذي كسرت شرته، والوعل الذي ينطح الصخر، والورل الذي خرج من جحره لتلتف به الرمضاء، ونجد صوراً كثيرة لم تغفلها عدسة الشاعر، فهناك القنفذ والعقرب والمهاة والسبنتي والغراب والعقاب والفيل والهزبر. يقول:

(فَتَنُ النَّارِ إِذَا مَا أَذْهَبَتْ
فِي أَفَانِينَ الْأَذَى يَأْبُيْنُ حَضْرًا
وَمِنْ الْمُتَعِ فَوْقَ الْمُشْتَهَى
بِدَعْ جَاءَ بِهَا التَّنْوِيعُ تَتْرَى
هَذِهِ قَنْطَرَةٌ شَاهِقَةٌ
غَارَ مِنْهَا جَانِبٌ فِي الْمَاءِ طَمْرًا
ذَاكَ صَرْحٌ جُورِدَتْ أَطْلَالُهُ
مِنْ حُلِيِّ كُنَّ مِلءَ الْعَيْنِ سَبْرًا

(١) ص ٦٣ - ٦٤.

تلك من عهدٍ عهيدٍ دوحه
 ظلٌ يسقيها سحابُ العفو ثراً
 عقدتُ أغصانها تاج سناً
 وخبث بين مُدلاةٍ وكسرى
 ثم حوّل وجهه الطُرفِ تجد
 صوراً أسوِّغ في النفسِ وأمرى^(١)

ثم ننقل مع الشاعر إلى (الموسيقى) تلك التي أضافها نيرون إلى ضروب إبداعه الفني وهو يتأمل الحريق. ويتقن مطران هنا فن التصوير الصوتي بالألفاظ، فيجسم لنا الأصوات المختلفة التي زحرت بها أنحاء «روما» في تلك الليلة الرهيبة، فنستمع إلى الأم وهي تركض وبنيتها وهم يبكون والكهل وهو يهدر، وننصت إلى حشرة الجو وقصف الأشجار وتدايعها. ثم ينتقل بنا الشاعر إلى معمل صوتي سجلت فيه أصوات الحيوانات وهي في هذا المشهد، فالضبع يعوي، والذئب يضح، والصدى يزقو، والضيغم يزأر ويزمجر ويثور، والثعلب يضغو، والفهد يضعب، والغراب ينعب، ثم يقول الشاعر:

(ما اصطخَّابُ اللُّجِّ في حيرته
 بين تيارٍ ودردورٍ ومجرى
 كاصطخَّاب من وطيس هادمٍ
 لم يصن تاجاً ولم يستثن جذراً
 ذاك يا «نيرون» لحن زاده
 طرباً مزهرك الرائع نبرا
 جمع الضدين لم يجتمعا
 في مزاجٍ يفطر الأكباد فطرا
 بين أصواتٍ على نُكرتها
 جعلت وفقهما خفصاً وجهرا

(١) ص ٦٥.

هَيْكَلٌ يَسْقُطُ فِي قَعْقَعَةٍ

وَذِمَاءٌ مِنْ حَشَى يَصْعَدُ زَفَرًا^(١)

ثم ينتقل الشاعر إلى «نيرون» ليجمل فنونه تلك التي تمثلت كلها ليلة الحريق، وقد بهر ندماء الساهرين معه، فتمتعوا بالتصوير والتطريب والإيقاع والشعر والرسم، في ذلك الوقت الذي دمرت فيه حاضرة الدنيا . يقول:

(هكذا التصويرُ أحيَا مَا يُرَى

هكذا التطريبُ موثًا أو أحرًا

هزُّ بالإيقاعِ أَفلاكًا ولم

يَصْحَبُ العُودُ بِهِ طَبْلًا وزمرا

هكذا الشَّعرُ بلا قافيةٍ

خَفَّ وزنًا وجرى بالدمِّ بخرا

لا كَنَياتٍ ولا توريَّةٍ

إنما العاجزُ مَنْ كُنَى ووَرَى

مَنْ كَـ«نيرون» أتى بالرسم لم

يَسْتَعِزُّ صِبْغًا له أو يُجَرِّحُ جُبرا

يا لها غُرِّ فنونٍ بهرتْ

ظرفاء الوقتِ بالإبداعِ بَهْرًا^(٢)

ويعبر الشاعر عن سخريته المريرة بصاحب هذه المعجزات، أو هذه الكوارث التي لم يشهد لها التاريخ مثيلاً . يقول:

(دُمِّرَتْ حاضرةُ الدنيا ولم

يَجِدِ الناجون في ذلك نُحْرا

غيرَ أنِّي لي على إبداعه

عُثْبٌ فنٌّ وهو بالإبداعِ أدرى

(١) ص ٦٨ .

(٢) ص ٦٨ - ٦٩ .

فلقد أغرق في إيقاعه
وعلا رسماً وزاد النظم نثرا
ولعل الهفوة الأخرى له
أنه لم يعتدل نقشا وحفرا
ذاك همي ليس همي بلدا
باد خنقا أو توى حزقا وثبرا
ما علينا من غريم غارم
إن أزرى الخلق شعب مات صبرا
ليس بالكفء لعيش طيب
كل من شق عليه العيش حرا^(١)

ولم يكتف نيرون بذلك، فقد أراد أن يخدع القوم وينال حمدهم، فاتهم الفئة القليلة من المسيحيين بإشعال الحريق وارتكاب هذا الذنب. فأمر بإهلاكهم بأبشع ما وصل إليه إبداعه وخياله، فقد حشدهم في مقام زاخر بالناس، وأطلق عليهم الضواري فانطلقت مجنونة تتلقاها القلوب المؤمنة:

(بربرت تلك الضواري دونهم
ثم شدت وهي لا ترحم شفرا
هشمت وانتهشت وافترست
ما اشتعت نهمتها عظما وهبرا
ثم كلت شبعافا وافترقت
في الزوايا تتوخي مستقرا
سكر الأشهاد إعجابا بها
وهوت مملوءة بالدم سحرا^(٢)

ومضى «نيرون» يلهو بالناس ويقتل من يشاء، حتى ضاقت به الدنيا، فانتحر:

(١) ص ٦٩.

(٢) ص ٧١.

(لاعبًا حتى إذا ضاق به
ملعب الدنيا تخطأه ومرًا
فقضى حين اقتضى منتجرًا
بيدي مُستأجرٍ أوسع برًا)^(١)

ويلوم الشاعر الشعب الذي مكن نيرون من ذلك، يقول:
(مَنْ يَلُمُّ نِيْرُونَ إِنِّي لَأَنَّمُ
أُمَّةً لَوْ كَهَرْتُهُ ارْتَدَّ كَهْرًا
أُمَّةً لَوْ نَاهَضْتُهُ سَاعَةً
لَانْتَهَى عَنْهَا وَشِيكًا وَاثْبَجَرًا
فَازَ بِالْأُولَى عَلَيْهَا، وَلَهُ
دُونَهَا مَعْذِرَةُ التَّارِيخِ أُخْرَى)^(٢)

وإذا كان الشاعر قد بدأ قصيدته بقوله:
(ذلك الشعب الذي أتاه نصرًا
هو بالسُّبَّةِ من «نيرون» أخرى)^(٣)

فقد ختمها بقوله:
(كُلُّ قَوْمٍ خَالِقُو «نِيْرُونِهِمْ»
«قِيَصَرٌ» قِيلَ لَهُ أَمْ قِيلَ «كَسْرَى»)^(٤)

وهكذا تنتهي تلك الملحمة بعد أن صورت شخصية الطاغية على هذا النحو،
ونقلت إلينا تاريخ شعب رضى لانحراف حاكمه فعمل بذلك على إفساده، حتى انتهى
أمره وأمر بلاده إلى تلك المأساة المروعة التي برع شاعرنا في تصويرها وتحليلها وتتبع

(١) ص ٧٢.

(٢) ص ٧٣.

(٣) ص ٥٠.

(٤) ص ٧٣.

الأسباب والعوامل التي أدت إلى وقوعها، فجاءت الملحمة بعد ذلك لوحة كبيرة كاملة لشخصية من شخصيات التاريخ، وصورة حية ناطقة لشعب من شعوبه.

وبذلك نكون قد تتبعنا الشاعر في جميع إنتاجه الشعري بحثاً عن تجديده من ناحية موضوعاته وفنونه، ذلك التجديد الذي شمل الناحية الوجدانية وفن الوصف التصويري وشعر الطبيعة والقصة الشعرية والملحمة.. ولا يبقى بعد كل ذلك إلا أن نمضي مع مطران فنتناول صناعته الشعرية بحثاً عن خصائصها والجديد فيها، حتى تبرز لنا حقيقة التجديد الذي أحدثه الشاعر في الشعر الحديث كاملة من جميع جوانبها، وهذا ما سنعرض له في الفصل الأخير.

الفصل الخامس

صناعة مطران الشعرية

الفصل الخامس

صناعة مطران الشعرية

كان للبارودي الفضل الأول في الرجوع بالشعر العربي وصناعته إلى ما كانت عليه في عصور الازدهار الأدبي من حيث فخامة الألفاظ وجزالة الأسلوب وروعة المعاني والبعد عن الإسفاف والركاكة اللذين اتسم بهما الشعر في عصور الانحطاط الأدبي التي سبقت العصر الحديث، وكان شوقي وحافظ من مدرسة البارودي تلك التي أولت الصياغة الشعرية وبناء القصيدة كل الاهتمام. وكان شوقي يحفل باللفظ وجرسه إلى جانب وقوفه على المعنى الدقيق والفكرة القوية، وذلك في الصياغة التقليدية المعروفة.

أما مطران فقد كان كل همه كما رأينا في ما سبق تلك المحاولات التجديدية الكبرى التي تتناول مضمون القصيدة وأغراض الشعر. فكان هدفه الأول هو نقل الشعر العربي إلى أجواء جديدة لم يكن له عهد بها من قبل، وتحميله الأغراض الأوروبية والموضوعات الرومانسية التي يحفل بها الشعر الغربي. وكان لزاماً عليه في ذلك أن يعمل على تطويع اللغة لتستوعب كل ذلك، دون أن تتبو عن الذوق العربي أو يحد فيها عن الأصول والقواعد المتبعة. ولهذا كان للفكرة في شعره المقام الأول، ثم جاءت الوحدة الشعرية واستقصاء المعاني، والتسلسل المنطقي للخواطر، مما صرف مطران عن حصر الاهتمام في فخامة الألفاظ ورنين الكلمات والأساليب الخطابية والموسيقى الصاخبة التي تملأ الأذن وتقرع السمع كما نجد في شعر البحري وفي شعر شوقي. ولكل هذا اتهم مطران في أسلوبه بالعجمة والخروج على الذوق العربي، في حين أنه كان يتبع في قصائده تلك الصياغة التقليدية المعروفة، وهذا الشكل الذي رسمت فيه القصيدة العربية منذ وصلت إلينا، حتى يقبل الناس تجديده.

وليس معنى هذا أن مطران كان يهمل الألفاظ أو ينصرف عن العناية بها، بل إن اهتمامه الكبير بالمعاني والأفكار كان يدفعه إلى الدقة في اختيار الكلمات التي تبرز معانيه وتعبّر عن فكرته وتصور أخيلته، ولهذا كان دائم التنقيح والتهديب لشعره كثير الرجوع إليه كلما دعت الأسباب لأن يغير منه، فقد يحذف كلمة أو كلمات يستبدل بها غيرها، بل قد يحذف بيتاً أو أبياتاً لينظم أخرى أو يستغني عنها، وقد يزيد أبياتاً جديدة يراها بعد المراجعة لازمة لتوضيح المعنى وإبراز الفكرة.

وكان هذا طبيعياً من مطران، وهو صاحب الشخصية التي تكونت على أساس من المعاودة والمحاسبة، مما انطبع على شعره وعلى أسلوبه وصياغته. ولهذا اعتبر مطران من مدرسة الصنعة الشعرية التي كان لها سابقات في عصور الشعر العربي المختلفة، ولعل أشهرها تلك المدرسة التي كان أبو تمام علماً من أعلامها^(١).

والأمثلة على ذلك كثيرة لا تكاد تحصى، فقد كان مطران ينظم القصيدة، ثم ينظر إليها بعد نظمها نظرة الناقد الفاحص، ثم ينشرها في مجلة أو صحيفة، وقد يعاد نشرها في مجلة أخرى فنراه يعمل فيها التبديل والتغيير مرة ثانية على نحو ما رأينا. ونجد الشاعر حين أصدر المجلة المصرية عام ١٩٠٠ يعيد نشر بعض قصائده التي سبق نظمها ونشرها في المجلات الأخرى كمجلة أنيس الجليس، وهو إذ ينشرها ثانية ينتهز الفرصة لكي يهذبها ويبدل من أبياتها وألفاظها، ثم يعاود الكرة بعد ذلك حين يجمع شعره في ديوان، فينظر فيه النظرة الأخيرة ويستأنف التهديب والتنقيح، قبل أن تأخذ القصيدة شكلها الأخير في الديوان، بل إننا نجده في الطبعة الثانية للجزء الأول من ديوانه يعيد النظر في معظم القصائد التي جمعها في الطبعة الأولى كما أنه حذف القصائد التي لم يجدها مناسبة بعد أن عاد إليها للتنقيح والتهديب رغم مضي زمن طويل على نظمها.

ونستطيع أن نتبع مطران في هذا لنبين الأسباب التي كانت تدفعه إلى عملية التهديب والمراجعة على هذا الشكل المتواصل فنجد مثلاً في قصيدة (فاجعة في هزل) وقد نشرها في مجلة أنيس الجليس^(٢) يقول:

(١) راجع خليل مطران - أدهم ص ١٧٠.

(٢) مجلة أنيس الجليس - م ١ ج ١٠ ص ٣٢٧ - أكتوبر ١٩٩٨.

وبَكَيْنُهُ حَتَّى إِذَا أُدْرِكُنْ مَا
كَادُوا لَهُنَّ وَثْبُنَ وَثْبَ ظِبَاءٍ
كَالشَّمْسِ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ إِذَا انْجَلَتْ
كَانَ الضِّيَاءُ مُضَاعَفَ اللَّأَلَاءِ

فقد أعاد مطران النظر في البيت الثاني الذي حمله هذا التشبيه وذلك في
الطبعة الأولى من الديوان فقال:

كشُموس أيام الشتاء إِذَا انْجَلَتْ
عَادَ الضِّيَاءُ مُضَاعَفَ اللَّأَلَاءِ^(١)

ثم أعاد النظر فيه مرة أخرى في الطبعة الثانية من الديوان فقال:

يُضْحَكُنْ أَشْبَاهَ الشَّمُوسِ تَأَلَّقَتْ
عَقَبَ الْحَيَا وَضَاءَ اللَّأَلَاءِ^(٢)

ففي البيت الأول نجد الشاعر قد حصر التشبيه في الشمس التي انجلى ضوءها
مضاعف اللألاء بعد المطر، وفي البيت الثاني وسع الدائرة فجمع لفظة الشمس
فأصبحت شمساً وجعل (اليوم المطير) .. (أيام الشتاء)، ولعله وفق في تبديل لفظة
(كان) بلفظة (عاد)، فعودة الضياء مضاعفاً صور الحركة ووضح أثر المطر في ضوء
الشمس. أما في البيت الثالث فقد بين صور الفتيات بعد البكاء فجعلن (يضحكن)،
ثم ذكر التشبيه فهن في ضحكهن هذا بعد بكائهن أشباه الشموس التي تألقت بعد
الحيا أي بعد سقوط المطر، ولا يخفى ما في لفظة (الحيا) من إحياء جميل وجرس
موسيقي، وقربها من لفظة (الحياء) وما تحمله من صورة احمرار الوجه وتألقه عند
الضحك. ثم ما في الصورة التي أبرزها التشبيه من قوة، إذ تظهر الشمس بعد المطر
متألئة ضاحكة في جو صاف. ولعل الشاعر قد وفق في هذه المراجعة التي تتبعت
البيت أكثر من مرة حتى وصل إلى هذا المعنى أو ذلك التصوير الذي انتهى إليه في
الطبعة الثانية من الديوان^(٣).

(١) ج ١ ط ١ ص ١٦.

(٢) ج ١ ط ٢ ص ٢٥.

(٣) للدكتور اسماعيل أدهم ملاحظات على البيتين الأولين وحدهما من هذا المثال - ص ١٧٠ - ١٧١.

ونجد في مجلة أنيس الجليس سنة ١٨٩٨ قصيدة للشاعر بعنوان (النجمتان)، وقد نشرها في الطبعة الأولى من الجزء الأول بعد أن أعاد فيها النظر، ثم بعد ذلك ينشرها في الطبعة الثانية لهذا الجزء بعد تنقيحها للمرة الثانية، وقد تناول ذلك أيضاً عنوان القصيدة فسمّاها (الزهر)، يقول في نص مجلة أنيس الجليس^(١):

ابْتَسَمَتْ نَجْمَةٌ الْمَسَاءِ
عَنْ ثَغْرِهَا الْبَاهِرِ الْجَمِيلِ
وَعَادَتْ الشَّمْسُ لِلْخَبَاءِ
تَجَرُّ مِنْ ثُوبِهَا الذِّيُولُ
ويقول في نص الطبعة الأولى من الجزء الأول:
تَوَارَتْ الشَّمْسُ بِالْخَبَاءِ
وَقَدْ طُوتَ رَايَةً الْأَصِيلِ
وَأَقْبَلَتْ نَجْمَةٌ الْمَسَاءِ
تَشْفِي بِأَنْوَارِهَا الْغَلِيلِ^(٢)

ثم يقول في نص الطبعة الثانية:

أَذْنَتْ الشَّمْسُ بِالتَّوَارِي
وَقَدْ طُوتَ رَايَةً الْأَصِيلِ
وَأَقْبَلَتْ زَيْنَةُ الدَّرَارِي
تَشْفِي بِأَلْوَانِهَا الْغَلِيلِ^(٣)

فنجد في نص المجلة تشخيصاً للنجمة فهي صاحبة ثغر جميل يتبسم، ولكن بعد أن نرى النجمة ظاهرة، نجد الشاعر يرجع للشمس التي سبق اختفاؤها ظهور النجمة ليذكر أنها عادت للخباء تجرُّ وراءها أشعتها التي تشبه ذيول ثوب الحساء. ولكن الشاعر يستدرك ذلك حين يعيد النظر في القصيدة بالطبعة الأولى، فيبدأ

(١) مجلة أنيس الجليس - م ١ - ج ٨ ص ١٣٩ - أغسطس ١٨٩٨.

(٢) ج ١ ط ١ ص ٣٣.

(٣) ج ١ ط ٢ ص ٣٣.

بالشمس فهي تتوارى وتطوي راية الأصيل فيسدل بذلك الستار على النهار وذلك قبل أن تقبل نجمة المساء. وهنا بعد هذا التعديل يرى الشاعر النجمة وهي تشفي الغليل بأنوارها في حين أنه لم يرها قبل ذلك إلا مبتسمة عن ثغر جميل، ولعل هذا لا يكفي من ينتظرها على شوق ويهيم بها. ثم بعد ذلك نجد الشاعر يلجأ في نص الطبعة الثانية إلى التنقيح مرة أخرى. ولا شك أن في هذا إمعاناً في اتقان الصنعة الشعرية ورغبة في الوصول إلى الكمال الفني في المعنى والأسلوب والصورة فنجد التعبير الأخير أجمل من سابقه، وذلك حين يقول (آذنت بالتواري)، ففي إيدانها بالتواري قبل أن تتواري إحياء جميل يحمل إلى النفس صورة الشمس معلنة عن غروبها. أما التعبير السابق فقد أخبر الشاعر فيه تواريتها قائلاً إنها توارت بالخباء، ولعل كلمة (الخباء) هنا لا توضح حقيقة الصورة التي يضيفها الشاعر على الشمس، فضلاً عن أنها قافية يوردها الشاعر للمحافظة على الروي ثم إن تواريتها بالخباء يحمل معه أيضاً صورة راية الأصيل وقد طويت فالمعنى واحد في الشطرين.. في حين نجد الشمس في التعبير الأخير وقد آذنت بالتواري ثم طوت راية الأصيل بعد إيدانها، فالمعنى في الشطر الثاني يكمل المعنى في الشطر الأول في تسلسل منطقي سليم. ثم نجد قوله (أقبلت زينة الدراري) قد وصف النجمة وصفاً جميلاً وأعطاها معنى جديداً، في حين أن التعبير السابق لا يحمل هذا المعنى، فقد قال (أقبلت نجمة المساء) وفي هذا مجرد إخبار عن إقبال النجمة التي يسميها نجمة المساء، ولعلنا نلاحظ أن الشاعر قد غير قافية الهمزة في الشطرين الأولين مما يدل على أنه لم يرض عن هذه التسمية بعد التغيير، فمن الطبيعي أن تظهر النجمة في المساء، كما أنه لم يرض عن القافية بعد أن لمس ما فيها من التكلف الذي ذكرناه. ثم نجد الشاعر بعد كل ما سبق وقد رأى النجمة تشفي الغليل (بلائها) كما قال في البيت الأخير، بعد أن كانت تشفيه في البيت السابق (بأنوارها)، وواضح ما بين الكلمتين من اختلاف في الإحياء والموسيقى اللفظية ودقة في المعنى لأن النجمة يتلأأ فيها النور.

وفي قصيدة (العقاب) التي نشرها الشاعر في مجلة «سركيس»^(١) نجده يعيد النظر فيها في الطبعة الأولى من الديوان فيغير كثيراً من أبياتها . من ذلك قوله في نص المجلة:

ولازمها كالظلّ غير مفارق
ثلاثة أعوام مشوقاً متيماً
ثلاثة أعوام تزيّد محاسناً
ويزداد إعجاباً بها وتهيماً
ثلاثة أعوام يعيش بحبّها
وبالأمّل المدفون فيه تكتما
ثلاثة أعوام يُسرُّ إذا دنت
ويبكي إذا بانّت كطفلٍ تيئماً
ولم تُكْ تدنيه كبيراً فيشتفي
ولم تُكْ تقصيه فتياً فيُفطماً

وفي نص الديوان يقول:

ولازمها كالظلّ غير مفارق
مشوقاً على كَرّ الليالي متيماً
وكانت على الأيام تزداد بهجةً
ويزداد إعجاباً بها وتهيماً
وكان على جهلٍ يعيش بحبّها
وبالأمّل المدفون فيه تكتماً
يُسَرُّ سرورَ الطفلِ بالأمّ إن دنت
ويبكي إذا بانّت كطفلٍ تيئماً
ولم تُدْنِه غُضُّ الشباب فيشتفي
ولم تُقْصِه قبل الشباب فيُفطماً^(٢)

(١) مجلة سركيس م ١ ج ١٦ ص ٤٨٩ - ديسمبر ١٩٠٥.

(٢) ج ١، ص ١١٤.

فقد كرر الشاعر في النص الأول قوله (ثلاثة أعوام) أربع مرات. وليس هنا ما يستدعي إعادة ذلك بهذه الكثرة ليؤكد لنا طول هذه الفترة التي تعلق فيها الفتى بصاحبه. ولهذا فقد استغل الشاعر بعد ذلك هذا الحيز الذي شغلته هاتان الكلمتان في كل بيت ليزيد من المعاني التي تدور حول علاقة الفتى بالفتاة وشعوره نحوها طيلة هذه الفترة. فقال (مشوقاً على كرّ الليالي) و(كانت على الأيام تزداد بهجة) و(كان على جهل يعيش بحبها) و(يسر سرور الطفل بالأم) كما أنه استبدل بكلمة (كبيراً) قوله (غضّ الشباب) وبكلمة (فتيا) قوله (قبل الشباب) ولا يخفى أن التعبير الثاني أجمل من الأول.

ونجد كذلك في قصيدة (الجنين الشهيد) تغييراً كبيراً شمل معظم أبياتها من تبديل للألفاظ أو للعبارات أو حذف أبيات وزيادة أخرى ونستطيع أن نلمس كل ذلك إذا رجعنا إلى النص الأول في مجلة الهلال^(١).

فهذه وقفات فنية للشاعر عند قصائده يقصد بها زيادة المعنى أو توضيح الفكرة أو جمال التعبير وقوته. ولكن مطران قد يلجأ إلى تغيير الألفاظ وتبديلها ليصحح خطأ لغوياً أو نحوياً، ونجده يعترف بذلك في نقده لقصته (وفاء)، فيقول: «أخذ عليّ علماء اللغة خطأ لغوياً في قولي:

ولو شئت قال الحبُّ إمرةً قادرٍ

لمجدب هذا العيش أُمِرْعَ فيمِرْعِ

ومثله في البيتين اللذين يليانه وذلك لأنني قدرت تقديرًا يقتضي جزم الفعل المضارع فوجدوا مسوغه ضعيفاً ولهذا عدلت عنه وعدت إلى الصورة الأولى التي كانت عليها هذه الأبيات وهي»^(٢).

ولو شئت قال الحبُّ إمرةً قادرٍ

لمجدب هذا العيش أزهز وأُمِرْعِ

(١) الهلال - م ١٣ ج ٨ ص ٤٦٨ - مايو ١٩٠٥.

(٢) المجلة المصرية م ١ ج ١٥ ص ٦١٧ ديسمبر سنة ١٩٠٠.

وللفقر كن صرخاً مشيداً لأنسها
وللصخر كن روضاً وأورق وأفرع
ولللظلمة الخابي بها النجم أطلعي
لها أنجماً إن تُغرب الزهر تسطع^(١)

وقد تكون الناحية السياسية من الدوافع التي تدفع الشاعر إلى إعادة النظر في شعره أو حذف شيء منه ففي قصيدة (شيخ أثينة) مثلاً نجد في الطبعة الأولى بيتين في ختام القصيدة حذفهما الشاعر في الطبعة الثانية من الديوان. ولعل رأيه قد تغير بتغير الأحوال عما كانت عليه وقت نظم القصيدة يقول:

يا جهل يا خوف يا أحقاد ما فعلت
بنا رزاياك تصغيراً وتهوينا
هذي أثينتنا ذلت أعزتها
وتلك روما وهذا شأنها فينا^(٢)

فهو يرمز بأثينا للدولة العثمانية وبروما للدول الغربية المستعمرة التي أخذت تقطع أوصال ملك العثمانيين وتذل أعزتهم. فالشاعر حين طبع ديوانه الأول للمرة الثانية عام ١٩٤٩ وجد قوله (هذه أثينتنا) (وهذا شأنها فينا) غير مناسب للحال.

هذه هي بعض النماذج الدالة على الجهد الكبير الذي كان يبذله مطران في صناعته الشعرية حتى يبلغ بفنه المرتبة التي يرضاها له بعد التهذيب والتقيح دون أن يطفئ هذا على روح النظم، وأصبحت صناعته بذلك قائمة على أساس التناصب بين الفكرة والعبارة، وبين المعنى واللفظ، وجاء شعره في صورته الأخيرة وقد اتزنت فيه الشعرية الصافية وتعاذلت مع الصناعة الفنية^(٣).

ولقد أثرت محاولات مطران المتكررة لتهذيب شعره وتقيحه وإعمال العقل فيه وتغليب عنصر الفكر عليه، أثر ذلك على أسلوبه الشعري فجاء في الكثير من قصائده أقرب إلى لغة النثر، ولهذا كان الأسلوب النثري هو الغالب على شعره، فنجدته يتميز بالسهولة والسلاسة رغم أن فنه الشعري فن مركب معقد كما سبق أن أوضحنا.

(١) ج ١، ص ١٠٥.

(٢) ج ١ ط ١ ص ٢٦٦.

(٣) خليل مطران - أدهم - ص ١٦٨ - ١٧٠.

وتكثر هذه الأساليب النثرية في قصص مطران الشعرية أو في قصائده التي يتبع فيها طريقة السرد القصصي، يقول في قصيدته (يوسف أفندي):

يتهادين في الرياض أصيلاً
لاعباتٍ تواركاً كلَّ جِدٍّ^(١)

فقوله (تواركاً كل جد) أقرب إلى الكلام النثري الذي أكسبه الوزن روح الشعر. وفي قصته (شهود المروءة) نجد أسلوباً أقرب إلى النثر المسجوع منه إلى الشعر إذا استثنينا الوزن، وربما كان ذلك بسبب اهتمام الشاعر بالمعاني والأخيلة والانطلاق في الوصف والتصوير في مثل هذا البحر القصير. يقول:

فَجَزَعُ السَّكَّانُ
وَانْقَطَعَ الْأُمَّانُ
وَاحْتَجَبَ الْأَبْنَاءُ
وَاحْتَبَسَ الْأَبْنَاءُ
وَامْتَنَعَ الذَّهَابُ
فِي السُّوقِ وَالْإِيَابِ
وَالْأَخْذِ وَالْعِطَاءِ
وَالْبَيْعِ وَالشِّرَاءِ^(٢)

وفي قصته (العقاب) نجد الشاعر يلجأ إلى أبسط الأساليب النثرية السهلة ليسرد بها حوادث قصته الشعرية، كما نجد في الشطر الأول من قوله:

مضى يتمشى في الحديقة مغضباً
يكاد الأسى فيه يثير جهنماً^(٣)

وفي قصته (فنجان قهوة) تتسم صياغة مطران بالسهولة والطلاقة التعبيرية التي تطبع القصيدة كلها، ونجد في كل بيت قافية واحدة مشتركة في كلا شطريه..

(١) ج ١، ص ٤٩.

(٢) ج ١، ص ٨٦.

(٣) ج ١، ص ١١٦.

وقد اعتبرها بعض النقاد أساساً للشعر المرسل الذي يتحرر فيه الشاعر من القافية مع التزامه للوزن^(١). يقول فيها:

فَتَحَرَّكَ الْجَنْدِيُّ حِينَ تَنْسَمَا
ذَاكَ الشَّذَا وَرَأَى الْغَلَامَ تَقْدَمَا
وَتَنَاوَلَ الْفَنَجَانَ ثُمَّ تَفْطَنَا
لِمَقَالِ سَيِّدِهِ وَأَدْرَكَ مَا عَنَى^(٢)

ومثل ذلك ما نجده في قصته (غرام طفلين) حيث ينحدر التعبير الشعري فيها إلى مستوى البساطة والسهولة النثرية.

وفي قصيدة (تكذيب النبأ) وهي من قصائده الوجدانية يبدأها مطران بأسلوب شعري جميل يشيع فيه على غير عادته شيء من الفرح والتفاؤل والبهجة. وقد كان ذلك كفيلاً بأن يكسب أبيات القصيدة الموسيقى الشعرية التي كان ينبغي أن يحقق بها الأسلوب، ولكن رغم ذلك نجد القصيدة لا تخلو من الأساليب النثرية العادية، كقوله:

قَدْ كَذَبَ الطَّبُّ وَالطَّبَّيْبُ أَلَا
إِنَّهُمَا عَلَتَانِ لِلْبَشْرِ

ويقول:

الْحَمْدُ لِلَّهِ أَنَّهَا سَلِمَتْ
وَأَفْلَتَتْ مِنْ مَخَالِبِ الْخَطَرِ^(٣)

ومثل هذا ما نجده في قصيدته (هل تذكرين) رغم أنها تمتاز بجمال التعبير وموسيقية الأسلوب، فيستعمل اللغة النثرية التي نشعر أنها دخيلة على هذا الجو الشعري المحلق الذي يعيش فيه قارئ القصيدة، ونلمس ذلك في أول البيت الثاني من هذين البيتين:

(١) خليل مطران الرجل والشاعر - ص ١٠، وراجع الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للسحرتي ص ١١٨ - ١٢٤.

(٢) ج ١، ص ١٥٤.

(٣) ج ١، ص ٢٠٨.

أَتُرُونَ كَمْ صَغُرَتْ بِدَائِعِكُمْ
فِي جَنْبِ مَا صَنَعْتُ يَدَا حَبِّي
بَدَلِيلَ أَنْ حَبِيبَتِي فَرِحَتْ
بِهَدِيَّتِي وَقَضَتْ لَهَا عَجَباً^(١)

وقد يلجأ الشاعر إلى هذه الأساليب النثرية السهلة في القصائد التي كان يلقيها في المناسبات، ففي قصيدته (ملجأ الحرية) نجد خلال الأسلوب الخطابي العبارات العادية التي يتوجه بها المحدث إلى الناس في حديثه. يقول:

أَي سَادَتِي طُرُقُ الْفَلَاحِ كَثِيرَةٌ
فِي وَجْهِ مَنْ يَسْعَى وَهَذَا مَهْيَعٌ^(٢)

وفي قصيدته (أقوال صريحة) يتحدث إلى الناس بأسلوب قريب من أذهانهم يفهمه كل سامع فنجد العبارات النثرية البسيطة تتخلل الأبيات، كقوله (من يخدم الخير يخدم) و(أنا أثرت الحقائق تعلم) و(فإن نعرفه ذلك أحزم) بل إنه يبدأها باستهلال مبسط يبعد الأسلوب عن لغة الشعر، يقول:

سَلَامٌ عَلَيْكُمْ وَالْفَوَادُ الْمَسْلَمُ
وَيَا حَبِّذَا هَذَا الْمَكَانَ الْمُيَمَّمُ

بَنِي مَنَبَتِي شُكْرًا لَكُمْ وَإِجَابَةً
إِلَى سُؤْلِكُمْ مَا شَاءَ فليَأْمُرِ الدَّمُّ^(٣)

وفي قصيدته (حنا الصغير) يترجم مطران بعض أبيات فرنسية، وتلجئه الترجمة الحرفية إلى استعمال الأساليب الساذجة البسيطة التي لا تحمل من معاني الشعر شيئاً. وربما دفع الشاعر إلى ترجمتها الرغبة في مجاملة الأديبة ناظمة الأبيات ولكنها مجاملة على حساب شاعريته وفوق ما يحتمل الشعر، يقول:

قَالَتْ لَهُ الْمَرْضِعُ يَوْمًا وَقَدْ
أَحْسَنَ سَيْرًا: حَقٌّ أَنْ تَوْجَرَ

(١) ج ٢، ص ٧٤.

(٢) ج ٢، ص ٢٢٤.

(٣) ج ٢، ص ٦.

هَيَّا نَرُزْ جَدَّتْكَ الْآنَ يَا
بُنَيَّ فَالْبَسْ ثَوْبَكَ الْأَفْخَرَا

ويقول:

فَفَتَّحَ الْبَابَ لَهُ مُسْرِعًا
وَقَالَ: أَحْسَنْتَ فَخَيْرًا تَرَى^(١)

وفي قصيدته (رسالة مفاكهة) وهي من شعر المناسبات الشخصية نجده يستعمل
أساليب مبتذلة، ورغم أنها جاءت على سبيل المداعبة والتبسط فقد كان الأجدر به
حذفها من الديوان، يقول:

وَهَلْ يُغْنِي أَعْلَى فِكْلَمَا
أَنْشَدَ عَلَّمَ الطِّيُورَ النَّعْمَا؟
... وَلِيَاثِنَا بَسَلْ مَاءٍ سَلْسَلٍ
(وَطَرْدٍ خِيَشٍ) مِنْ هَوَاءٍ مُمْتَلِي^(٢)

والشاعر يعترف بحقيقة أسلوبه في مثل هذه القصائد الشخصية، فهو بسيط
خليط، لم يجئ نثرًا ولم يصل إلى مستوى الشعر. يقول:

هَذَا كِتَابِي لَيْسَ نَثْرًا مَرَسَلَا
وَلَيْسَ شِعْرًا فَهُوَ شَيْءٌ لَا وَلَا^(٣)

ومهما يكن من أمر فقد تضاربت الأقوال في الأسلوب النثري ومدى تقبل الشعر
له وتحمله فنجد (أبا هلال العسكري) من النقاد القدامى يعتبر «المنظوم الجيد ما
خرج مخرج المنثور في سلاسته وسهولته واستوائه وقلة ضروراته»^(٤).

ومن المحدثين أيضًا من رأى أن «خير الشعر ما جاء أقرب إلى لغة النثر
دون أن يفقد مقومات الشعر الأصيلة من جهة الانفعالية والروح التوقيعية»^(٥). وكان

(١) ج ١، ص ١٢٩.

(٢) ج ١، ص ١٧٠.

(٣) ص ١٧١.

(٤) الصناعتين ص ١٥٨.

(٥) خليل مطران - أدھم - ص ١٧٥.

«وردز ورث» الشاعر الرومانسي الإنجليزي يرى «أن الجزء الأعظم من لغة أي قصيدة جيدة يجب ألا يختلف من لغة النثر الأدبي الجيد إلا من حيث الوزن، بل أنت في الواقع واجد لغة معظم الأجزاء الطريفة من أحسن القصائد هي بعينها لغة النثر إذا كان التأليف جيداً»^(١).

ولكن مطران رغم صياغة شعره على هذا النحو قريباً في كثير من الأحيان من لغة النثر، فإنه لم يجعله خلواً من الموسيقى التي تكسب الشعر الأنغام التوقيعية التي تسير انفعالات الشاعر وذبذبات شعوره، وقد كان عمل العقل كما رأينا دائماً من الأسباب التي جعلت الموسيقى في شعره خافتة هادئة نابعة من توارد المعاني وتسلسل الخواطر وترتيب الأفكار. أما الموسيقى اللفظية التي تتبع من رنين الألفاظ وجرسها وأصواتها تلك الموسيقى التي تعجب الأذن وتؤثر على السمع، فلم يكن مطران يحصر اهتمامه بها. وقد عرفنا أن فنه الشعري فن مركب يبرز فيه عنصر الفكر فيجد من شبوب العاطفة وشدة الانفعال مهما ساعد الخيال على إذكائها، ولهذا فالموسيقى في شعر مطران هي موسيقى النفس الهادئة التي قد لا يتذوقها القارئ لأول وهلة، لأنها لا تفرع الأذن بقدر ما تسير الموضوع وتخاطب الفكر وتتواءم مع التجربة الشعرية والعاطفة الصادقة.

وقد رأى الدكتور «هيكلم» أن الشعراء المعاصرين وقفوا عن التجديد في الشعر من ناحية موسيقاه وأوزانه^(٢). وحاول الدكتور «إبراهيم أنيس» أن يرجع ذلك إلى إهمال الإنشاد في العصر الحديث، مما صرف شعراءنا عن التفتن في الموسيقى الشعرية وخلق الجديد فيها^(٣).

هذا وتتجلى تلك الموسيقى، موسيقى النفس الهادئة في شعر مطران حين يوفق في التعبير بدقة عن ذبذبات العاطفة واهتزازات الإحساس، فتسائر النغمات الرقيقة

(١) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده - محمد خلف الله أحمد - ص ٥٥.

(٢) ثورة الأدب - ص ٥٩.

(٣) موسيقى الشعر - ص ١٤.

الطلاقة التعبيرية في صياغته وتنساب مع العاطفة المرهفة وتخلق للمعاني الروح
الذي ينبغي أن ترفرف به فتسري في قصيدته الموسيقى النفسية هادئة شجية. وذلك
ما نجده في قصيدة (عيد الميلاد). يقول:

إِنِّي لَقَدْ صَرْتُ مِنَ السُّـ
سِنِ إِلَى نَصْفِ الْمَائَةِ
فِي فِئَةِ الْكَهُولِ أَوْ
بَيْنِي وَبَيْنَ نَهَا فِئَةٍ
.. فِي لَيْلَتِي هَذِي سَأَجُـ
تَأْزُ الْكَرَى بِلا حُلْمِ
كفَاقِدِ الْمَصْبَاحِ يَسُـ
رِي مُوحِشًا بَيْنَ الظُّلَمِ^(١)

وتنساب موسيقى النفس مع ذكرى الشاعر في تجربته النفسية الخالدة في
شعوره، حين يقول من قصيدة (هل تذكرين) حيث يتقن مطران جمال التعبير ورونقه:

وَالنَّهْرُ هَلْ هُوَ لَا يَزَالُ كَمَا
كُنَّا لَذَاكَ الْعَهْدِ نَأْلِفُهُ
يَسْقِي الْغِيَاضَ زَلَالُهُ الشُّبْمَا
وَيَزِيدُ بِهِجَتَهَا تَعَطُّفُهُ^(٢)

وكثيراً ما تجتمع موسيقى اللفظ وموسيقى المعنى معاً في شعره، فتُطرب الأذن
والنفس كليهما. والأمثلة على ذلك عديدة، من ذلك ما نجده في قصيدته (بدر وبدر)
حيث يسري بها نغم موسيقي هادئ يصل إلى أعماق النفس دون طنطنة أو صخب
وإنما ينسجم في أبياتها الرنين الرقيق الهادئ. يقول:

لَمْ أَنْسَ حِينَ التَّقْيِينَا
وَالرُّوْضَ زَاهٍ نَضِيرُ

(١) ج ٢، ص ٢٤٨.

(٢) ج ٢، ص ١٣٥.

إِذِ الْعَيُونُ نِيَامُ
وَاللَّيْلُ رَاءِ حَسِيرُ
تَشْكُو الْغَرَامَ دِعَابًا
وَرُبُّ شَاكٍ شَكُورٌ^(١)

وتظهر الوحدة الموسيقية خلال الألفاظ المنغمة المعبرة التي تعجب الأذن والنفس
أيضاً حين يختار الشاعر الكلمات والمقاطع التي تخلق النغمات الموسيقية بتتابعها
وتكرارها. يقول:

عَادَ الرَّبِيعُ وَحَبَّذَا
عَوْدُ الرَّبِيعِ إِلَى الرَّبُّوعِ
عَوْدُ تَسْرُّبِهِ الْخَالِ
ئِقٌ وَهُوَ عِيدٌ لِلْجَمِيعِ^(٢)

فتكرار حرف العين في ألفاظ هذين البيتين (ربيع، ربوع، جميع. عاد، عود، عيد)
يشيع في جو القصيدة الموسيقى المعبرة التي نلمسها في هذا التكرار يقول:
يَبْغِي الشِّفَاءَ مَعَ الْوُلُو
ع، وَلَا شِفَاءَ مَعَ الْوُلُوعِ^(٣)

وفي القصائد الرومانسية عامة نجد موسيقى النفس ظاهرة في شعر مطران.
ففي قصيدة (مشاكاة):

أَرَى مِثْلَ سُهْدِي فِي الْكُوكِبِ
أَحْلُ بِهِ مِثْلُ مَا حَلَّ بِي^(٤)

يعمد الشاعر إلى اختيار الألفاظ ذات الأنغام المنخفضة الهامسة التي تتناسب
مع مناجاة النجم في سكينة الليل، فتتولد منها الموسيقى الهادئة تسري إلى النفس.

(١) ج ١، ص ٢٤.

(٢) ج ١، ص ٢٢١.

(٣) ج ١، ص ٢٢١.

(٤) ج ١، ص ٢٩.

والموضوعات التي تحمل روح المأساة نلمس في قصائدها الموسيقى الحزينة،
موسيقى الهمس الشجي، والنغم الباكي الذي يناسب الموضوع. وذلك مثل ما نجده في
قصيدة (الحمامتان) حيث تتطلق في الليل الكئيب تبحث عن أليفها الغائب:

تُـرِنُّ إِرْنَانُ تَكَلَى
مَفْقُودَ الأولادِ
.. ظَمَأَى إِلَى المَوْتِ رِيَا
مَنْ الأَسَى وَالْبِعَادِ^(١)

ونجد ذلك واضحاً في قصائد القسم الثاني من (حكاية عاشقين) حيث تسري
فيها الموسيقى الحزينة الهامسة المعبرة عن حالة الشاعر العاطفية.

ومن الموضوعات الرومانسية التي تعاود الشاعر فيها ذكرى حبيبته نجد في
قصيدة (من غريب إلى عصفورة مغتربة) الموسيقى الراقصة السريعة التي تتولد من
قصر الوزن وجمال القافية وحسن وقعها في الأذن وإيحائها للنفس. فيخلق ذلك
في القصيدة الطويلة جواً موسيقياً رائعاً يجعلها أقرب إلى القطع الموسيقية الخالصة
رغم التعبير بالكلمات. ولكن هذه الموسيقى الراقصة لا تكاد تخلو من حزن عميق في
المواضع التي يعبر فيها الشاعر عن ألمه وذكراه:

يَا مَنْ شَكَّتْ أَلْمِي مَعِي
طَيِّبَتْهُ فِي مَسْمَعِي
شَكَاكِ أَلْطَفُ بِلِسْمِ
لِجَرَّاحَةِ المَتَوَجِّعِ
مَا أَغْلَقَ الشُّدُوَ الرَخِيْدُ
مَ بِكُلِّ قَلْبٍ مُوَالِعِ
عَنِّي أَهَازِيَجَ النُّوَى
وَعَلَى نُوَاجِي أَوْقَعِي^(٢)

(١) ج ١، ص ٧٣ - ٧٤.

(٢) ج ٢، ص ٢١ - ٢٢.

ويوفق الشاعر في اختيار الألفاظ الشعرية الموحية، فيولد وقعها تلك الموسيقى الجميلة المؤثرة:

بِالْيُمْنِ يَا غَرِيْدَةَ الْـ
وَادِي إِلَى الْوَادِي ارْجِعِي
إِنِّي لِأَسْمَعُ فِي غِنَا
ئُكَ رَقْرَقَاتِ الْأَدْمُعِ^(١)

ونجد في نهاية القصيدة الحافلة بالنغمات والألحان هذا الختام الموسيقي الرائع:

بِهْتَفَافٍ لَوْعَتِي اهْتَفِي
وَصَدَى حَنِينِي رَجَّعِي
حَتَّى يُجِيبَ فَأَنْصِتِي
بِضُمِيرِي الْمَتَسَمِّعِ^(٢)

ومع جمال الاستهلال يمتزج التوقيع الموسيقي الراقص بالأنغام الحزينة أيضاً في قوله مودعاً الليلة الأخيرة في العام:

أَلَا يَا لَيْلَ لَيْلَ الْفَصَا
لِ يَا مُبْتَسِمَ الزُّهْرِ

ويقول:

إِلَيَّ فُديتَ يَا سَاقِي
بِشَمْسٍ مِنْ يَدَيَّ بَذَرِ
وَسَلْسَلَهَا وَأَسْمَعْنِي
أَنْبِيْنَ دَمَوْعَهَا تَجْرِي
فَمَا وَرَقَاءَ نَائِحَةً
عَلَى التُّرْجِيْعِ مِنْ قُمْرِي^(٣)

(١) ج ٢، ص ٢٤.

(٢) ج ٢، ص ٣٠.

(٣) ج ٢، ص ١٠٠.

وقد نجد الموسيقى العذبة القوية الواضحة التي تعبر عن الإحساس المرهف والاهتزاز الانفعالي حين يرجع الشاعر إلى ذكريات صباه في الماضي. فحين يخاطب آثار بعلبك يقول:

نَكْرِيَنِي طِفْلَوَلَّتِي وَأَعِيْدِي
رَسْمَ عَهْدٍ عَنْ أَعْيُنِي مُتَوَارِي
مُسْتَطَابِ الْحَالَيْنِ صَفْوًا وَشَجْوًا
مُسْتَحَبِّ فِي النُّفْعِ وَالْإِضْرَارِ^(١)

وحين يمرح الشاعر مع حبيبته تصدح في شعره موسيقى راقصة بوقع نغماتها تبرز المعاني الرائعة فيشيع فيه جو من الطرب والنشوة. يقول:

كُنَّا وَقَدْ أَزَفَ الْمَسَاءُ
نَمْشِي الْهَوَيْنَا فِي الْخَلَاءِ
ثَمَلَيْنِ مِنْ خَمْرِ الْهَوَى
طَرَبَيْنِ مِنْ نَغَمِ الْهَوَاءِ^(٢)

وترقص الموسيقى في شعر مطران حين يجد في مجال المرأة المرح واللهو، وهنا يختار الألفاظ الراقصة والمحسنات البديعية، فتخلق النغمات التي تتسجم مع الاهتزازات الانفعالية.

يقول الشاعر وقد فاجأ سرب الغيد حين اجتمعن يصنعن حلوى العيد:

رُوعَنَّ حِينَ قَدِمْتُ ثُمَّ أَنْسَنَّ لِي
وَرَضَيْنِ بِي فِي الْمَحْفَلِ الْمَعْقُودِ
فَتَّوَيْتُ بَيْنَ مَنَاطِقٍ وَقِرَاطِقٍ
وَمَبَاسِمٍ وَمَعَاصِمٍ وَنُهُودٍ
مِنْ كُلِّ طَاوِيَةِ الْحَشَى مَمْشُوقَةٍ
رِيًّا الْخُدُودِ كَحَبَّةِ الْعُنُقُودِ

(١) ج ١، ص ٩٨.

(٢) ج ١، ص ١٠١.

سَلَابَةٌ خَلَابَةٌ غَلَابَةٌ

باللفظِ أو باللحظِ أو بالجيد^(١)

وإلى جانب موسيقى النفس والهمس^(٢)، والموسيقى اللفظية والراقصة، نلمس في شعر مطران الموسيقى التي تتولد من القوافي الداخلية والترصيع في ما بين شطري البيت الواحد، فنجد مثلاً في كل بيت من هذه الأبيات قافيتين في كل شطر ليتحقق هذا الغرض، يقول في قصته (شهيد المروءة):

يُصَدِّعُ النِّيَامَا
وَيُفْزِعُ الْقِيَامَا

ويقول:

ثُمَّ شَكَا ثُمَّ زَفَرَ
ثُمَّ بَكَى ثُمَّ نَفَرَ

ويقول:

يَا قُرَّةَ النُّوَاطِرِ
وبهجة الخواطر^(٣)

ولاشك أن الشاعر لجأ للصنعة البديعية في صياغته لخلق هذه الموسيقى اللفظية الداخلية. ونجده في مطلع قصة (فنجان قهوة) يعتمد السجع ليخلق في البيت الواحد نغمات الأذن دون أن يكون لها عمل آخر غير ذلك:

البحرُ ساجٍ والسكينةُ سائدةُ
والليلُ داجٍ والمدينةُ راقدة^(٤)

وقد يوزع الشاعر هذه المحسنات اللفظية على بيتين ليجمع بينهما في وحدة موسيقية تربط الأبيات إلى جانب الموسيقى الداخلية في كل منها يصف فتاة النيل وقد برزت في الغداة تخفي جمالها في الحبير، يقول:

(١) ج ١، ص ٢٤٩.

(٢) راجع فصل الشعر المهموس - في الميزان الجديد - الدكتور مندور ص ٥٠ - ٦٤.

(٣) ج ١، ص ٩٠، ٩٢، ٩٣.

(٤) ج ١، ص ١٤٨.

جَثْلَةُ الْحَاجِبَيْنِ فَاحِمَةُ الْفَوْ
دَيْنِ تَرْنُو بِطَرْفِ ظَبْيِ غَرِيرِ
عَبْلَةُ الْمُعْطَفَيْنِ نَاهِضَةُ النَّدْ
يَيْنِ يُزْرِي أَدِيمُهَا بِالْحَرِيرِ^(١)

فهذه الصياغة التي وردت على هذا النحو من تتابع الألفاظ المسجوعة وانسجامها في قوله «جثلة وعبله، فاحمة وناهضة، الحاجبين والفودين، المعطفين والظبيين، ترنو ويزري، غرير وحرير». هذه الألفاظ تبعث في البيتين أنغاماً توقيعية تحقق هذه الموسيقى الداخلية فيهما.

وفي شعر مطران الوجداني والتصويري والقصصي نجد كذلك الموسيقى التصويرية التي تعمل على إبراز المشاهد ووصف الحالات والتعبير عن المواقف المتباينة وإكسابها الألوان الخاصة بها. وتبرز هذه الموسيقى التصويرية بمقدار ما في شعره من الفن التصويري الذي نلمسه في شتى موضوعاته وأغراضه. وقد تحدثنا عن امتلاك مطران لناصية فن التصوير في الفصل الرابع ذلك الذي شمل كل شيء حتى أنه استطاع به تجسيم الأصوات وإبرازها، فيستمع مثلاً قارئ قصيدته (حرب غير عادلة) كما رأينا إلى الصهيل والزمجرة والرعد والزئير والزجر وأنين الأرض والصدى في الجبال، كل هذه الأصوات نسمعها من خلال الأبيات المتتابعة الحافلة بالموسيقى التصويرية المعبرة والموسيقى هنا متقلبة سريعة قصيرة المقاطع تتدفق عبر الأبيات وتربط بينها وتؤلف وحدة متماسكة لا تكاد تعطينا الفرصة للوقوف عند بيت منها حتى نأتي على آخرها. فحين تلتحم جموع الثوار بجيش الأعداء نجد الموسيقى قوية متطاحنة مصورة لجو المعركة والحركات والأصوات أثناء الحرب. يقول مطران:

وَلْيَتَّبِثُوا وَيُجَدِّدُوا
نَجْدَاتِهِمْ مِنْهُمْ بُهْمٌ^(٢)

ففي الشطرة الثانية ثلاث كلمات متتابعة تنتهي ب (هم، هم، هم) وهي ألفاظ منغمة تكسب الشعر موسيقاه التصويرية التي توحى بجو المعركة الصاخب.

(١) ج ٢، ص ١٨٧.

(٢) ج ١، ص ١٧٦.

وفي قصيدته (طغيان السين) نجد صياغة مطران قد التزمت البديع لتبعث الموسيقى التصويرية من خلال الألفاظ، يقول:

تلك المياه تجمعت وتدفعت
عن دُجْنِ أخلافٍ ودُكْنِ عُيونٍ
طمئت فعمت بالبوار ولم تذّر
حقلَ الفقير ولا جمى المسكين^(١)

ويمضي الشاعر مع موسيقاه ليصور الحركات والأصوات ويبرز الصورة ويخلق الجو الشعري المناسب للموضوع، حيث اندفع النهر الطاغي كالمجنون يضرب في ما أمامه دون وعي:

خرسَاءُ أو هَدَّارَةٌ في سيرها
جَرَّافَةٌ بالعنف أو باللين
حتى إذا ضاق العقيق وضُمَّها
سَدَّانٍ مِن صخرٍ أصمَّ متين
جسَّتْ أساسُهُمَا تُعَالِجُ نَفْضَهُ
فعمى فمرت باصطخابِ جنونٍ
وتراكبت لتنال من أعلاهْمَا
فتدكُّهُ خلواً من التمكنين^(٢)

وحين يصف الشاعر مساقط الماء الصاخبة في النيل نجد الموسيقى التصويرية العنيفة، حيث يبدع الشاعر فن التصوير الصوتي باختيار الألفاظ الموسيقية المصورة. يقول:

يا عُبَابًا يُلْقِي بفيضِ نداهُ
في عقيقٍ حصبأؤه من سكيرٍ
حبَّذا الدمعُ من عيونك يهمي
ضاحكاً بين عابسَاتِ الصُّخورِ

(١) ج ٢، ص ٢١.

(٢) ج ٢، ص ٢١.

وعجيبٌ هديرٌ مَجْرَاكَ لَكُنْ
رُبُّ مَجْدٍ تَرْتِيلُهُ بِهِدِيرِ
ذاك مجدُّ النَّيْلِ الْعَظِيمِ فَأَوْقِعْ
أَلْفَ صَوْتٍ، وَغَنِّهَا بِزُنَيْرٍ^(١)

ولا يخفى ما نجده في كلمة «يهمي» ثم الضحك بين الصخور العابسة من صدى
في الأذن، ثم هذا الهدير والترتيل، والإيقاع بألف صوت والغناء بالزئير، تلك الألفاظ
المعبرة التي تنطلق من أصواتها موسيقى مصورة لهذا الجو الذي يصفه الشاعر.

وكثيراً ما كان مطران يتقن في صناعته الشعرية البديع والترصيع اللفظي ويكرر
من القوافي داخل الأبيات لتتشأ من ذلك الموسيقى الداخلية التي تتواءم وتتدافع
ليتحقق التصوير الموسيقي المعبر. ونلمس ذلك واضحاً في قصة (الجنين الشهيد)
حين يصور الجوّ في الحانة وما يدور فيها من عبث بالفتاة الضائعة، يقول:

فهذا مُعَاطِيهَا، وذاك مُدَاعِبُ
وهذا مُدَاجِيهَا وذاك مُشَاغِبُ
وهذا مُرَاضِيهَا، وذاك مُغَاضِبُ
وهذا مُبَاكِيها وذاك مُلَاعِبُ
وكلاً تَرَى مِنْهُمْ عَلَى خُلُقٍ رَذِلٍ^(٢)

والواقع أن مطران رغم صدور شعره في أغلب الأحيان مصدر المنشور وقلة
الضرورات فيه ووردوه حافلاً بالمعاني والأفكار، إلا أنه لم يكن يغفل ناحية البديع في
صياغته، فجاءت صنعة الشعرية حافلة في بعض الأحيان بالزخرف اللفظي، وكان
يوجه عنايته واحتفاله بالمحسنات البديعية، شأنه في ذلك شأن الشعراء العرب في
عصور الأدب المختلفة وشأن الشعراء المحافظين في العصر الحديث. ولم يكن هذا
غريباً من مطران إذا ما عرفنا أن تجديده كان موجهاً إلى الموضوعات والأغراض
الشعرية دون أن يشمل ذلك الصناعة الفنية التي لم يستطع أن يعمل فيها يد التجديد

(١) ج ٢، ص ١٩٠.

(٢) ج ١، ص ٢٣١.

على نطاق واسع حتى لا يخرج على المؤلف وليسائر الذوق العام الذي كان مسيطراً على العصر. وكان ينبغي عليه كما رأينا أن ينهج هذا النهج لكي يقبل الناس تجديده ويتقبل الناشئون السير في ركابه.

وإذا ما مضينا في البحث عن ضروب البديع في شعره وجدنا منها الكثير ومن ذلك ما كان يقصد إليه كما سبق ليحقق الموسيقى الداخلية في الأبيات رغم أن شعره من الوجهة العامة يقل فيه عنصر الموسيقى اللفظية بقدر ما تتضح فيه موسيقى النفس والمعنى.

وتطالعنا هذه الصنعة اللفظية منذ إنتاج مطران المبكر، فنجد في قصيدته (بدر وبدر) أنواعاً من البديع، ولكنها مقبولة ليس فيها تكلف يؤثر على القيمة الفنية للصناعة الشعرية. ونجد الشاعر يتفنن في اختيار الألفاظ التي تمهد للقافية في القصيدة. يقول:

لَا تُخْسِرُ الْجَفْنَ إِلَّا
وَقَلْبٌ صَبَّبَ كَسِيرُ

ويقول:

كَمْ جِئْتُكُمْ مُسْتَزِيرًا
وَطَيْفُكُمْ لَا يَزُورُ

ويقول:

يَا بَدْرُ سُمِّيتَ بَدْرًا
وَأَيُّنَ مِنْكَ الْبُـدُورُ؟
أَيُّنَ الْجَمَادُ مُنِيرًا
مِنْ ذِي حَيَاةٍ يُنِيرُ؟^(١)

وهي مقابلات لطيفة تكسب الشعر طلاقة تعبيرية خفيفة تتسلق ما بين الأبيات وتجمع بينها في وحدة، ونجد الطباق في قوله:

(١) ج ١، ص ٢٣.

إِنْ كَانَ صَبْرِي قَلِيلاً
فَإِنْ وَجَدِي كَثِيراً^(١)

ومن الطباق المقبول أيضاً في قوله مصوراً العلاقة بين الفتاة وصاحبها:
وَلَمْ تُدْنِهِ غَضُّ الشَّبَابِ فَيَشْتَفِي
وَلَمْ تُقْصِهِ قَبْلَ الشَّبَابِ فَيُفْطَمَ^(٢)

وفي تصوير اللحظة الخالدة الفاصلة في الحياة يلجأ الشاعر إلى الترصيع اللفظي الجميل باستخدام الجناس في ما بين أشطر الخمس الحافل بالنغم الرفيع الذي يتمشى مع الموضوع الشعري والمظاهر الطبيعية التي يعمد الشاعر إلى تصويرها .
يقول:

وَتَنَاجَتْ فَوَائِحُ الْأَزْهَارِ
وَتَنَادَتْ نَوَافِحُ الْأَسْحَارِ
وَتَدَاعَتْ صَوَادِحُ الْأَطْيَارِ
قَلْنِ: هَذَا خِلَاصَةُ الْأَسْرَارِ
وَحَتَامُ الْعَجَائِبِ الْمَدْهَشَاتِ^(٣)

فالكلمات: تناجت وتنادت وتداعت، ثم فوائح ونوافح وصوادح، ثم الأزهار والأسحار والأطيّار.. هذا البديع اللفظي يساير المعاني التي يوردها الشاعر إلى جانب عنصر التشخيص الذي يتقنه فيبعث به في هذه الكائنات ذواتاً حية ويضفي عليها صفات إنسانية.

وفي قصيدة (مثال في مرآة) يصور الشاعر مدى فنائه في محبوبه فيستعمل لتلك المعاني والصور أنواعاً من الجمال اللفظي فتبدو الصياغة وقد تساوى فيها اللفظ والمعنى، وجاء البديع والزخرف الشكلي مكملًا للمضمون الذي يحتويه يقول:

كُنَّا وَكَانَ الْحُبُّ يَجْعَلُنَا
مَلَكَينَ فِي قَلْبِكَ يُجَلِّلُنَا

(١) ج ١، ص ٢٣.

(٢) ج ١، ص ١١٤.

(٣) ج ١، ص ١٤٠.

رُوحَيْنِ فِي رُوحٍ يُظَلِّلُنَا
نُورَيْنِ فِي نُورٍ يُكَلِّلُنَا
مُتَقَلِّدَيْنِ قَلَائِدَ الشُّهُبِ^(١)

وحين يستخدم الجنس التام ما بين شطري البيت الواحد وفي قافيته نجد اللفظ منسجماً تماماً مع المعنى دون أن يتورط في صناعته في أي تكلف يقول:
تَمَّتْ سَعَادَتُنَا عَلَى قَدَرٍ
فَسَطَّتْ عَلَيْهَا غَيْرَةُ الْقَدَرِ^(٢)

ويقول:

فَفَقَدْتُ مَنْ كَانَتْ تَقَرُّ بِهَا
عَيْنُ الْمُتَيِّمِ فِي تَقَرُّبِهَا^(٣)

هذه بعض النماذج التي تتناسب فيها الصناعة البديعية مع المعاني التي تكمن وراءها، وهنا يبدو الشكل والمضمون معاً وقد وصلا إلى مستوى واحد من النظم.

ولكننا نجد مطران في مواضع أخرى. وقد انساق في تيار الصنعة البديعية فصرفته عن المعنى، فيبدو هذا المعنى وقد طغى عليه الزخرف اللفظي ولم يتحقق التكامل الذي لمسناه في النماذج السابقة. ويحدث ذلك حين يتكلف الشاعر البديع ويتعمده ويحفل به أكثر مما ينبغي. بل إنه قد يبالغ في الكلف به مما يتنافى مع الخصائص العامة لصناعته الشعرية. يقول في مطلع قصيدة في المدح:

النَّيْلُ عَبْدُكَ وَالْمِيَاهُ جَوَارِي
بِالْيُمْنِ وَالْبَرَكَاتِ فِيهِ جَوَارٍ
أَمَّنَّتْهُ بِمَعَايِلِ وَجَوَارِي
وَجَعَلَتْهُ مُلْكًا عَزِيزَ جَوَارٍ^(٤)

(١) ج ١، ص ٢٠٩.

(٢) ج ١، ص ٢١٠.

(٣) ج ١، ص ٢١١.

(٤) ج ١، ص ٤٤.

والواقع أن مثل هذا فوق ما يحتمله الشعر الحديث، وليس ثمة هدف من حشد هذه المحسنات سوى أن يعيد الشاعر إلى ذوقنا الأدبي نموذجاً من الشعر الركيك الذي ساد في عصور انحطاط الشعر.

وفي بعض الأحيان يذكرنا الشاعر في نظمه بصناعة أبي تمام الشعرية حين نجد مبالغة في الاحتفال بالبديع، ونجد في البيت الواحد ضرورياً مختلفة من السجع والجناس والطباق والمقابلات والمترادفات والزخوف اللفظي الذي لا طائل وراءه. وإذا كان أبوتمام قد عمد إلى الغوص وراء المعاني وأتقن صناعته البديعية وأصبحت أساساً يبنى عليه النظم فيبدو وقد ترفع عن الإسفاف وبرئ من التكلف، فقد كان غريباً من مطران أن يضيق على نفسه السبل في بعض الأحيان بتكلفه البديع الذي لا يخدم سوى اللفظ فتأتي الكلمات أوسع مما تكسو من معان. ولكن المهم هنا أن هذا قليل الورد في الموضوعات الجديدة في شعره بالنسبة إلى ما ورد في الموضوعات التقليدية من مدح ومناسبات. يقول من قصيدة أخرى في المدح:

وَفَضْلُكَ فِينَا لِلْفَضَائِلِ مَنُوبٌ
مَشَارِقُ مَصْرُ رَوْضُهُ وَالْمَغَارِبُ
فَمَنْ شَاعِرٌ مِنَّا فَحَمْدُكَ نَازِلٌ
وَمَنْ نَائِرٌ مِنَّا فَمَجْدُكَ كَاتِبٌ
مَتَى تَصْدَحِ الْأَطْيَارُ فَالْفَجْرُ صَادِحٌ
وَإِنْ تَسْكُبِ الْأَمْطَارُ فَالْبَحْرُ سَاكِبٌ^(١)

ويقول متأثراً بصناعة أبي تمام البديعية كما سبق أن بينا في الفصل الثاني:

عَالَى الصُّرُوحِ كَمَا وَالَى الْفَتْوحِ بَلَا
رَفَقَ بِقَاصٍ وَلَا عَطْفٍ عَلَى دَانٍ^(٢)

فهذا النوع من البديع الذي يبدو عليه التكلف كان أكثر وروداً كما ذكرنا في شعر المناسبات، أما البديع الذي ورد في شعره الوجداني والقصصي والتصويري فهو في أغلبه مقبول إذ إنه يساير المعنى والموضوع الشعري ويحقق شيئاً من الموسيقى في حين

(١) ج ١، ص ٢٨٧.

(٢) ج ٢، ص ١٧٧.

أنه في شعر المناسبات على هذا النحو الذي لمسناه لم يكن يحقق شيئاً، فيبدو وقد قصد إليه الشاعر لذاته. ونجد الشاعر حين عبر عن عشقه للزهرة وحرصه عليها يستعمل البديع فيشمل كل كلمة من الكلمات الخمس التي يشتمل عليها كل بيت من البيتين، يقول:

فَحَفِظْتُهَا جِفْظَ الْحَرِيِّ
صِ عِنَايَةً وَتَعَهُدًا
وَمَنْحْتُهَا خَفْظَ الْخَصِي
صِ رِعَايَةً وَتَوُدًّا^(١)

ولكن رغم ذلك لا نشعر أن هذا البديع وذلك الكلف اللفظي ثقيل على الذوق ما دام قد حقق شيئاً من الجمال الفني في الصياغة فلم يضق به المعنى ولم يقف عشرة أمام طلاقة التعبير.

والواقع أن التجديد في التعبير الشعري عند مطران يظهر بوضوح في القصائد المتأثرة بالرومانسية الغربية، حيث نجد أساليب مبتكرة تبدو جديدة على الصياغة العربية التقليدية التي كان مطران يتناول بها موضوعات شعره الأخرى. ومن ذلك ما نراه في قصيدته الرومانسية التي عرضنا لها في الفصلين الثالث والرابع (من غريب إلى عصفورة مغتربة)، إذ يبلغ فن التعبير عند مطران أسمى درجة في الجد والقوة والابتكار ونستطيع الوقوف عند هذه الأساليب خلال الأبيات، وذلك في مثل قوله مخاطباً العصفورة (غارتك السنية في المجال الأرفع) و(مجدك الأسنى بذاك المفزع) و(تحير خصمك المتضعع) و(تهایل ركنه المتزعزع) و(أمم أثير) و(جزت بالحسنى وساء تورع المتورع) و(توبة المتسرع) و(غبار در ساطع) و(نسلالات البروق اللمع) ففي هذه الأساليب يعبر الشاعر عن انطلاق العصفورة في الجو وقد جازت الفضاء واشتبكت في معركة الهباء. يقول:

سِيرِي وَوَلَّي صَدْرَكَ الْـ
مُشْتَقَّ شَطَرِ الْمَرْبَعِ

(١) ج ٢، ص ٢٨٩.

حتى إذا ما جئته
 وشَرَعْتَ أعذبَ مَشَرَعِ
 وشَدَدْتَ ما شاء السُّرُو
 رُ على ارتِقاصِ الأفرعِ
 عُوجِي ببستانِ هنا
 لك في العراءِ مُضَيِّع^(١)

فهذه تعبيرات جديدة تعتبر نماذج حية لفن التعبير الشعري الجميل، لا يلتزم الشاعر فيها الصياغة العربية التقليدية وأنواع المحسنات البديعية التي تقيده، وإنما تبدو الصياغة وقد تحررت واتسمت بالوحدة والطلاقة التعبيرية.

وفي هذه الصياغة نجد الألفاظ الشعرية الجديدة في استعمالها كما نجد الصور والمعاني الشعرية المبتكرة. أما من ناحية الألفاظ فالشاعر يختار منها ما يناسب الموضوع، ففي القصائد الرومانسية نجد الكلمات الهادئة الموحية بنبراتها الحاملة التي تضيف على التعبير جمالاً وروحانية. وقد رأينا في قصيدته (وردة ماتت) كيف ينجح الشاعر في اختيار الألفاظ ذات الإيحاءات القوية ليتقن بذلك صناعته الفنية، ونجد في القصيدة كثيراً من هذه التعبيرات والألفاظ، يقول: (لمح يندى أسى) و(مسحة الدمع تغشته) و(أجنحة وهمية) و(بريقات) و(تناهت سرعة) و(استقر الضوء) و(سامعة القلب). وكذلك الأفعال التي يختارها الشاعر لتعبر عن الجو وتصور الحركة، يقول: (بدت ورائت وتحانت وتناهت وتفانت وتوانت ورغرفت وتدانث) كل هذه الأفعال تتوافد حين يتحدث الشاعر إلى الفراشات التي تحوم حول قبر صاحبه، يقول:

يا فراشاتِ هنا حائرة
 كلما مررت على القبرِ تحانث
 حبّذا ألوانك البيض التي
 مثلما نوّعها الحزنُ استبانث

(١) ج ٢، ص ٢٨.

كم بها من ملمحٍ يندى أسى
 مسحهُ الدَّمعُ تَغَشُّهُ فزانت
 حبَّذا أجنحةٌ وهميَّةٌ
 حملتْ وقُرا وباللهِ استعانت
 كُبْرِيقاتٍ تناهتْ سُرْعَةً
 فاستقرَّ الضوءُ منها وتفانت
 ما لها ظلٌّ إذا ما أوضعتْ
 ولها ظلٌّ خفيفٌ إن توانت
 يلمحُ الظنُّ إذا ما رفرقتْ
 سِرْبَ أرواحٍ صغيراتٍ تدانت
 ولها أناتٌ نوحٍ حيثما
 بلغتْ سامعةً القُبَّ الآنَتْ^(١)

ويقول في تصويره للنجمة العذراء التي يعشقها:
 نُطْفَةٌ قَطُرٍ عَلَى شَفَا أَفُقٍ
 مَفْضُضٍ الْجَانِبَيْنِ مُنْحَدِرٍ
 دَمْعَةٌ سَعْدٍ أَقْرَبُهَا مَلَكٌ
 فِي قُلُوكِ لَمْ تَسِلْ وَلَمْ تَثْرِ^(٢)

فهذه الألفاظ التي تتردد في الأبيات ألفاظ شعرية موحية تبلور المعاني الرومانسية وتشير الأخيلة البعيدة وتبدو التعبيرات بها جديدة على الأسلوب العربي التقليدي.

وأما من ناحية المعنى فقد جاء شعره نتيجة لغلبة عنصر الفكر عليه حافلاً بالمعاني المبتكرة الجديدة. وترد هذه المعاني في فنونه المختلفة، وقد نال شعره الوجداني منها حظاً وافراً، وكانت تجربته الخاصة من أسباب إبداعه في ذلك، يقول معبراً عن شوقه وفراقه لصاحبه:

(١) ج ٢، ص ١٠ - ١١.

(٢) ج ١، ص ٢٩٣.

يَا مَنْ نَأَوَّا عَنْ عِيُونِي
وَرَسَمَهُمْ فِي السَّوَادِ^(١)
ويقول معبراً عن رابطة الحب القوية التي بينهما:
وَكَاَنَّ فَكَّرِي سَمَاءٌ
وَكَاَنَّ حُبُّكَ فَجْرَةٌ
.. وَكُنْتَ لِلرَّوحِ رَوْحًا
وَكُنْتَ لِلْعَيْنِ قُرَّةً^(٢)

ويعرض لقضية الحب بين القلب والعين لمعرفة المذنب المتسبب في الحب منهما
فيأتينا بمعانٍ طريفة جديدة، ويدافع عن العين ثم عن القلب ثم يصدر الحكم الابتدائي،
ويعلن قاضي الغرام إدانة القلب مدعيًا براءة العين:

إِنَّ تَكَ الْعَيْنُ أَذْنَبَتْ
حَسْبُهَا السُّهْدُ وَالنُّوَى
كَيْفَ تُجْزَى وَمَا غَوَتْ
وَسِوَاهَا الَّذِي غَوَى
فَعَلَى الْقَلْبِ غُرْمُهُ
هِيَ لَمْ تَجْنِ بَلْ هُوَا^(٣)

ولكنه في حكم الاستئناف يقرر إدانة الاثنين معاً، وأخيراً ينتهي إلى النقض
والإبرام حيث يصف الشاعر قوة الحب ودولته، وينهي القصيدة ببراءة القلب والعين معا:

عَيْنُكَ الَّتِي نَظَرْتُ
مِنْهُ جَاءَهَا الْمَيْلُ
وَالْفَوَادُ طَاوَعَهَا
وَهُوَ مَكْرَهُ وَجَلَّ

(١) ج ١، ص ٧٤.

(٢) ج ١، ص ٢٢٢.

(٣) ج ١، ص ٣٩.

فَالْمَسِيءُ غَيْرُهُمَا
مَا إِلَيْهِ مُتَّصِل
إِنَّمَا الْعِقَابُ لَهُ
لَوْ تَعَاقَبُ الْعَالِل^(١)

وهكذا يعرض مطران لهذه المعاني الطريفة هذا العرض الجديد ويأتينا بالأفكار في قصيدته متتابعة مرتبة في تسلسل منطقي واضح ووحدة موضوعية تقرب الفكرة إلى الذهن وتحببها إلى النفس.

وقد ترد المعاني في شعر مطران متضمنة حكماً يستمدّها من تجاربه ومن ثقافته ومن الحياة، شأنه في ذلك شأن الشعراء العرب في كل عصر. يقول مصوراً حقيقة الحياة بسعادتها وشقائها:

لَيْسَ فِي الدَّهْرِ مَحْضُ سَعْدٍ وَلَكِنْ
تَلْدُ السَّعْدَ مَحْنَةُ الْأَكْـدَارِ^(٢)

ويقول معبراً عن حقيقة الموت حين يأتي اليوم الذي يفنى فيه الموت نفسه بعد أن يفنى عالم الدنيا لينتقل الناس إلى عالم الخلود:

قَضَاءُ بِإِفْنَاءِ الْحَيَاةِ مُوَكَّلٌ
إِلَى أَنْ يَكُونَ الْمَوْتُ آخِرَ زَائِلِ^(٣)

وفي تصويره للحياة ورحاها التي تدور بمن فيها. ويقول:

أَمْ تِلْكَ أُمٌّ غَيْرُ عَاقِلَةٍ
أَمْ بَلَا قَلْبٍ وَلَا رَجَمٍ
أَمْ تُغْذِّي مِنْ وَلَائِدِهَا
رَمَمًا تُمَشِّيَهَا عَلَى رَمَمٍ^(٤)

(١) ج ١، ص ٤٠.

(٢) ج ١، ص ٩٨.

(٣) ج ١، ص ١٤٢.

(٤) ج ١، ص ٢٩٠.

ويصف الحياة والصراع الدائم في طبائها، والمتناقضات التي تتجاذبها والأضداد التي تمزق كيائها يقول:

لَمْ تَدْرِ سِرًّا لِلْحَيَاةِ وَلَا
لْخُصُومَتَيْهَا الْبُرْءُ وَالسَّقَمُ
وَنَزَاعُهَا الْمُحْيِي الْمَمِيتَ مَعًا
بَيْنَ الصَّفَاءِ النَّزْرِ وَالْأَلَمِ^(١)

ومن معانيه القوية التي أوحتها تجربته وإن كانت من التجارب العامة التي يشترك فيها الناس، يقول:

يَغْنَمُ الْمَرْءُ عَيْشَهُ فِي صِبَاةٍ
فَإِذَا بَانَ عَاشَ بِالتَّذْكَارِ^(٢)

ويقول من شعر الرثاء معبراً عن تجدد الأسى وعمق الحزن على الفقيد:

كَأَنَّا نُوَارِيهِ الثَّرَى كُلَّ سَاعَةٍ
أَسَى وَكَأَنَّا كُلَّ أَنْ نَزَايِلُهُ^(٣)

ويعبر عن سرعة الزمن وقصر عمر الإنسان بقوله:

صَلَّى صَلَاةَ الصُّبْحِ مِنْ عَمْرِهِ
ثُمَّ عَلَى الْإِثْرِ صَلَاةَ الْغُرُوبِ^(٤)

ويعود إلى فلسفة الموت ليقول:

هَلِ الْمَرْءُ مَرْجُوٌّ عَلَى كُلِّ حَالَةٍ
لَطَوَّلَ بَقَاءٍ وَاللَّيَالِي كَوَافِلُهُ؟
فَإِنْ كَانَ طِفْلاً فَهُوَ مُنْذُ وَلَادِهِ
رَهْنُ الْمَنَايَا وَالرَّزَايَا قَوَابِلُهُ

(١) ج ١، ص ٢٩١.

(٢) ج ١، ص ٩٧.

(٣) ج ١، ص ٨١.

(٤) ج ١، ص ١٦١.

وإن كان شيخاً فهو قد شُدَّ رأسُهُ
إلى الأرضِ من عَجَزٍ وناءتْ كواهِلُهُ^(١)

وكثيراً ما نجد في ختام قصص مطران معاني قوية تجري مجرى الحكم يستقيها
من موضوع القصة وسياق حوادثها . ففي قصيدته (مقتل بزرجمهر) مثلاً نجده يختتم
القصة بقوله على لسان بنت الوزير التي برزت بين جموع المحتشدين يوم مصرع أبيها
وقد كشفت عن وجهها ثائرة بذلك على ما كان من تقاليد :

ما كانتِ الحسناءُ ترفعُ سِتْرَهَا
لو أنَّ في هذي الجموعِ رجالاً^(٢)

ومن معانيه الوطنية الرائعة قوله :

مَنْ لَنَا أَنْ نَرَى تَحَقُّقَ حُلُمٍ
ليس بابنِ الكرى بلِ ابنِ السُّهَادِ^(٣)

ويقول :

بعضُ الثَّرَى فيه آمالٌ يُحَسُّ لها
ركزٌ ونَبْضٌ وفي بعضِ الثَّرَى رَمَمٌ^(٤)

وربما كان هذا المعنى قريباً من معنى شوقي في قوله :

والناسُ صنفانِ موتى في حياتهم
وأخرونَ بَـطْنِ الأرضِ أحياءُ^(٥)

وتأتي المعاني الجديدة في شعر مطران حاملة صوراً مبتكرة، وهنا يشترك الفكر
والخيال في إبداع هذه المعاني متصلة بصورها، مما يدل على قوة خيال مطران وعمق
معانيه وقدرته على الابتكار . يصور الشاعر الليل وانتشار الأضواء فيه فيجعل للظلام
أحشاء ثم يمزق هذه الأحشاء فتسيل منها الدماء، وما هذه الدماء إلا أضواء الليل :

(١) ج ١، ص ٨٢.

(٢) ج ١، ص ١٢٣.

(٣) ج ٢، ص ٢٦٤.

(٤) ج ٢، ص ٧٦.

(٥) الشوقيات ج ٢، ص ٧.

حتى إذا اعتكر الظلام ومزقت
أحشاؤه فدمين بالاضواء^(١)

وكذلك يرى السحاب داميًا ملونًا بلون الشفق عند الغروب:

وخواطري تبدو تجاء نواظري
كلّمي كدامية السحاب إزائي^(٢)

ويصور الأنوار التي تقطع على الظلمات كل طريق فيستعمل التشخيص القوي
الذي يبرز المعنى تتضمنه مصورة، يقول:

هنالك أنوار شواتم للدجى
رؤام بها مدحورة كل مزتمى^(٣)

وفي تصويره للحروب ما يسفك فيها من دماء يكرر هذا المعنى ويبرزه في صورة
نابضة قوية تجسمه وتقريبه. يقول:

جرت مهبج الأبطال فيها زكية
كأن الثرى بالأرجوان تجلببا
إذا الشمس جرت فوقه ثوب نورها
تقلص ذاك الثوب بالدم مشربا^(٤)

وحين تتزاحم الكوارث على صاحبة الجنين الشهيد يرى الشاعر الشهب وقد
مدت لها أشواكا مع أنوارها، يقول:

تجنّي على ليلي بأنواع حربيه
ومدّ لها شوكا بأنوار شهبه^(٥)

(١) ج ١، ص ٢٥.

(٢) ج ١، ص ١٤٦.

(٣) ج ١، ص ١١٥.

(٤) ج ١، ص ٢٢٠.

(٥) ج ١، ص ٢٤٢.

وكثيرا ما نجد معاني وصوراً غريبة، ونلمس جدتها إلى جانب ذلك من صياغتها وطريقة التعبير فيها. ونجد المعنى والصورة متلازمين في قوله:

ذَلِكَ قَطْرٌ مِنْ نَدَى حُلْيَا
حَبَسَتْ فِيهِ مِنْ عَصِي الضِّيَا
مَسْحَةً شَمْسٍ أَذْنَتْ بِالزَّوَالِ^(١)

ويقول:

وتبرزُ القِمْمُ الشَّمَاءُ ذَاهِبَةً
فِي الْأَوْجِ تحسبُهَا أَجْزَاءَ أَعْنَانِ
مَغْسُولَةً بِدَمَاءِ الْفَجْرِ طَالَعَهَا
مِنْ أَدْمَعِ الْقَطْرِ دُرٌّ فَوْقَ مَرَجَانِ^(٢)

ويقول:

ظَلَّتِ الرُّؤْيَا إِلَى أَنْ لَمَسَتْ
رَاحَةَ الْفَجْرِ الدُّجَى فَاَنْحَسَرَا
وَجَلَّتْ عَنْ يَوْمٍ صَفْوٍ شَائِقٍ
ذَلِكَ السُّتْرَ الْمُشُوبَ الْأَغْبَرَ^(٣)

وعلى هذا النحو كانت تتزاحم هذه الصور والأخيلة بجانب المعاني في شعر مطران، ويبدو من كل ذلك أن الخيال القوي كعنصر هام بارز في شعره كان يلعب دوراً لخلق تلك الصور ويربط بينها وبين معانيه، فتظهر المعاني عميقة مركبة، بعد أن تولدت نتيجة لامتزاج الفكر والخيال. ولم تكن الصياغة لتقل عن مستوى هذا الامتزاج بين العنصرين السابقين، فقد استطاع الشاعر أن يأتي بالمعنى القوي والخيال البعيد في ألفاظ قريبة وتعبيرات سهلة أشبه بالأسلوب النثري كما رأينا.

وقد عرضنا في الفصل الرابع لخيال مطران الابتكاري بنوعيه النافذ والخالق. ونجد هنا نماذج مختلفة للخيال التفسيري الذي ملك الشاعر زمامه. ويتضح في هذه

(١) ج ١، ص ٢٥٣.

(٢) ج ٢، ص ١٧٦.

(٣) ج ١، ص ٢٧٨.

الصور التي تبرز المعاني وفي التشبيهات الكثيرة التي نلمس مكانها بين خصائص الصناعة الشعرية عند مطران.

وأما الصور التفسيرية فقد وجدنا الكثير منها في شتى فنونه وموضوعاته. ولم تكن تخلو منها قصائد المناسبات والموضوعات الشخصية التي تخلو في عمومها من الابتكار والتجديد.

فحين يصف الشاعر الخطيب يختار الألفاظ ذات الأصوات القوية المتتابعة، ويستعين بالتشبيه الذي يعطينا صورة البحر وصوت أمواجه الهائل بأثره القوي الذي يملك الحس، أو صورة السيل المنهمر الذي يلمع في مياهه الزبد المتقد، كل هذا يبرز لنا صورة الخطيب بكلماته الرنانة وحماسته المتأججة التي تؤثر في النفس وتملك الشاعر، يقول:

هكذا البحر يملك الحس رؤعا
وجلالاً دويؤه الهادئ
هكذا السيل قاذف ماءه المُب
يخض حتى يُظن فيه اتقاداً^(١)

ويورد الشاعر تشبيهاً تمثيلاً ليصور استبداد الملوك الذي ينتج عن ذل الشعب، ذلك أقرب إلى صورة الموج الذي يسفل بعضه ليطغى البعض الآخر عليه، يقول:

كن خفّض الأكثرين جناحهم
رفّع الملوك وسود الأبطال
وإذا رأيت الموج يسفل بعضه
ألفيت تاليه طغى وتعالى^(٢)

ويعطينا الشاعر صورة العاشق الذي لجأ إلى الحب لينسى همومه دون أن يدري أن هذا سيزيد منها، فيبرز المعنى بصورة أخرى تفسيرية، صورة السالك مسلماً وعراً يفتته منظر كوكب في السماء، فيتطلع إليه رانياً وينسى الشوك الذي أدمى قدميه، يقول مستخدماً هذا التشبيه الجميل:

(١) ج ١، ص ٧٠.

(٢) ج ١، ص ١٢١.

وكم عاشقٍ يسلو رزاياءَ بالهوى
وقد يجتلي وجهَ النعيمِ توهُما
كسالكِ وغرِّراقَهُ حُسْنُ كوكبٍ
فأرجلُهُ تدمى وعيناهُ في السَّما^(١)

وفي تصور جشع الأغنياء وفجورهم يرى الشاعر أن الماء الذي يشربونه هو دمع
الفقراء وأن خمرهم هي دماء المساكين، يقول:
وَمَنْ مَأْوُهُ دَمْعٌ وَخَمْرُهُ دَمٌ
ويفتري المسكين لحمًا وأعظمًا^(٢)

ويصور الحسن الفاسق فيجعل من خد الفتاة الوردي جمرا مشتعلاً، أشعله الفاسقون:
وَرْدٌ تَحْوُلُ جَمْرًا
بِمَلَمَسِ الْفَاسِقِينَ^(٣)

كما يصور حسنهما مع موت ضميرها، فيبدع في التشبيه والتصوير لتوضيح
المعنى، إذ يجعل الحسن كالمشكاة والضمير كالنور وقد خبا النور، كما أن عينها فقدت
سحرها الفتاك فأصبحت كالغمد سل منه النصل. يقول:

على هذه الحال الشديد نكيرها
نَمَا الحُسْنُ في لَيْلَى ومات ضميرها
فجسمٌ كمشكاةٍ يَعِزُّ نَظِيرُها
بِإِتْقَانِها لَكِنْ خَبا الدَّهْرُ نُورُها
وعَيْنٌ كَحَالِي الغِمْدِ أَمسى بلا نَصْلِ^(٤)

أما في (حكاية عاشقين) فيذهب خيال الشاعر بعيداً ليأتينا بصورة حبيبته في
عالم الغيب، يقول:

(١) ج ١، ص ١١٢ - ١١٣.

(٢) ج ١، ص ١١٥.

(٣) ج ١، ص ١٢٨.

(٤) ج ١، ص ٢٣٢.

ورقَّتْ حواشي مُهَجَّتِي وتلَطَّفَتْ
بعيني مألوفاتها حينَ أَسْتَجَلِي
أَرَى خَلَلَ الْأَشْيَاءِ رَسْمَ مُطَوِّحٍ
بِهِ الْغَيْبُ عَنِي فِي بَعِيدٍ مِنَ السُّبُلِ^(١)

وحين يعثر على منديلها يصور الخيوط الباقية البالية من نسجه، يقول:
ومثْلُكَ قَدْ يَخْفَى وَلَيْسَ نَسِجُهُ
بِأَضْحَمَ مِمَّا شَعَاعٍ مِنَ الْهَبَا
كَأَنَّ الرَّشَاشَ الْمُسْتَدَقَّ مِنَ النَّدَى
نَسِيلٌ لَهُ حَاكَّتُهُ نَاسِجَةُ الصَّبَا^(٢)

والشاعر يبدع في تصوير المعنويات بصور حسية ويبرزها بالمقابلات والتشبيهات
وقد رأيناها يصف الحب ويصف البؤس والرذيلة وواقع الحياة. ويقول في تصوير اليأس
فيبرزه طيفاً يكاد يراه، يقول:

طَيْفٌ بَلَا ظِلٍّ كَتُومُ الْخُطَى
مَنْ يَعْتَرِضُ مَسْلَكَهُ يُرِيدُهُ
مُنْتَعِلُ الْبَرْقِ خَفِي السُّرَى
يُصِمُّ بِالرَّعْدَةِ عَنْ رَغْدِهِ^(٣)

قلنا إن كثرة التشبيهات هي أبرز ما نلاحظه في الصياغة الشعرية عند مطران،
وهي تأتي متلاحقة متتابعة ينتقل الشاعر فيها من تشبيه إلى تشبيه حتى يلم بالصورة
الكاملة التي يريدها ويحيط بالمعنى من كل نواحيه. يقول في وصف الثوار وقد هبوا
للقاء العدو المغتصب:

وَوُثُّوْ بَ أَبْنَاءِ الدِّيَا
رِ بِهِ إِلَى حَيْثُ أَنْهَزَمْ؟

(١) ج ١، ص ٢١٣.

(٢) ج ١، ص ٢١٨.

(٣) ج ٢، ص ٥٨.

كالطير إسفأفا وكألـ
ـحَيَّاتٍ زحفًا في الأكـم
كالذئب لمُحًا في الدجى
كالحوت خوضًا في العَرَم^(١)

وكان الشاعر يميل إلى إحدى قريباته، ولكن حين زارتها صويحبة لها شغف الشاعر بها وانصرف قلبه إليها . وهنا نجد تجربة نفسية عميقة صادقة، يعبر الشاعر عنها بالتعبير الرائع والمعنى الجميل الذي يبرزه بتشبيه دقيق تبدو الصناعة الفنية وقد امتلك الشاعر فيها زمام التعبير والخيال:

صَنَعْتُ بِقَلْبِي صُنْعَهَا فَإِذَا
هُوَ يُنْكِرُ الْقُرْبَى وَيَجْحَدُهَا
تَرَكَ الْهُوَى الْأَهْلِيَّ وَاتَّخَذَا
تِلْكَ الْغَرِيبَةَ عَنْهُ يَعْبُدُهَا
وَكِذَاكَ قَلْبُ الْطِفْلِ يَلْتَفِتُ
إِنْ يُلْفِ حُبًّا غَيْرَ مَا أَلْفَا
كَالطَائِرِ الْبَيْتِيَّ يَنْقَلِتُ
تَبَعًا لِسَانِحَةٍ بِهَا شُغِفَا^(٢)

وتبدو دقة التشبيه في تصوير الحركة، فيبدع الشاعر في ابتكار الصورة الحية المعبرة عن المشبه، فحين يصف الفتاة تسير إلى حبيبها في خفية وتوجس، يقول:

وَتَكَادُ أَنْ لَمَحَتْ إِشَارَةَ نَوْرٍ
تَنْحَلُّ مِثْلَ غِيَاهِبِ الدَّيْجُورِ^(٣)

وكما رأينا في شعر الطبيعة احتفال مطران بوصف الرياض والأزهار، نجد هنا أيضا كثرة التشبيه بالنبات حتى أصبح ذلك من أبرز خصائص صياغته من ناحية الأخيلة التفسيرية أو التصويرية، التي تشمل التشبيهات والاستعارات والكنيات.

(١) ج ١، ص ١٧٥.

(٢) ج ٢، ص ١٣٧.

(٣) ج ١، ص ١٥٣.

والواقع أن تأثره بالرومانسية هو الذي دفعه إلى هذه التشبيهات التي ورد فيها ذكر النباتات بأنواعها وأشكالها كما رأينا عند المقارنة بينه وبين «موسيه» فهو لا يلبث أن يضيف على النبات الصفات الإنسانية ليتم له إبراز المعنى وروعة الصورة ودقة التشبيه يقول مصورًا عناق الأحبة بعد الفراق الطويل:

واشتباك كضم غصن أخاه
وكلثم النوار للنوار^(١)

ويقول في وصف فتاة الجنين الشهيد:
فصحت كنبت الطود بين المعاطب
ومدت إلى حيث الثرى غير ناضب
جذورًا إذا أنهلنها عذن بالعل^(٢)

ويقول:
وكانت على الأيام تنمو وتغذّب
كمثمررة الأغصان والصقّع طيّب
يُبشّرُن في فصل ويعقدن في فصل^(٣)

ويقول:
كأول نبت الحقل يَجْمُلُ ناميًا
ولا تفرّق العين الغريب المضاها
من النبت إلا في أوان جنى الحقل^(٤)

ويصورها وقد سيطرت عليها روح الرذيلة وهوت بها إلى الحضيض:
وما هي إلا دمنّة لكن اکتسی
ثراها من النبت المزور ملبسا

(١) ج ١، ص ٩٨.

(٢) ج ١، ص ٢٢٤.

(٣) ج ١، ص ٢٢٦.

(٤) ج ١، ص ٢٢٦.

ويسطع منها الطَّيِّبُ لكن مُدْنَسَا
وفي نورها تنمو الرذائلُ والأسى
وموردها عذبٌ على أنه يُصْلِي^(١)

وهكذا تتزاحم في قصيدة واحدة هذه التشبيهات بالنباتات المختلفة، فهي كنامي الغرس، كنبت الطود، كأول نبت الحقل، كثمرة الأغصان، كزهرة الروض، وكالنبت المزور، إلى غير هذا من تردد ذكر النبات مما يسترعي النظر.

والشاعر يستخدم التشبيهات من أجل تجسيم المعنى وإثباته بالصورة التي ينطبع بها في الذهن، فيبدو واضحاً بارز المعالم. لهذا كان فن التجسيم من أهم الخصائص التي تتسم بها صناعة مطران الشعرية في شتى موضوعاته. يقول من شعره الوجداني:

وكم عاتبتُ فيه النفسَ لومًا
فإن عوتبتُ راعني الملام
كجرحٍ قد ألطفهُ بلمسي
وإن هو مسَّهُ غيري أضام^(٢)

فقد كان التشبيه في البيت الثاني لتجسيم المعنى الذي قصد إليه الشاعر في البيت الأول، فنرى صورة الجرح الذي يلطفه الشاعر بلمسه في حين يؤلمه أن يمسه غيره.

ويصف الشاعر الفتاة مختالة في أثوابها السوداء وتسير وقد اكتنفها الظلام من كل جانب، فيلجأ إلى التجسيم القوي فيجعل منها قطعة من الظلام تمشي في الظلام:

تختالُ في أثوابِها السوداء
عن قطعةٍ تمشي من الظلماء^(٣)

وقد كان وقوف مطران عند هذه التشبيهات الكثيرة والتزامه لها في صياغته يدفعه إلى الاستطراد في المعنى فيمضي لاستقصائه إلى نهايته. فنجد مثلاً في قصيدته (أول المشيب) يصف أيام الشباب تلك التي كان فيها مع أصحابه تلقاهم صروف الدهر فلا تزيدهم إلا قوة ومنعة، يقول:

(١) ج ١، ص ٢٣٢.

(٢) ج ١، ص ١٨٩.

(٣) ج ١، ص ١٥٢.

فَكُنَّا كَأَفْرَاحٍ تَعَرَّضَ وَكُرْهًا
وَاللَّنُوءَ هَطْلٌ وَالرِّيَّاحِ هُبُوبٌ
فَلَمْ تُؤْذِهَا الْأَمْطَارُ وَهِيَ مَهَالِكٌ
وَلَمْ يُزِدْهَا الْإِعْصَارُ وَهُوَ شَعُوبٌ
بَلِ اهْتَزَّتْ مَثَوَاهَا لِيَهْنِئَهَا الْكَرَى
وَبُلَّتْ لِإِمْرَاءِ الطَّعَامِ حُبُوبٌ^(١)

فهو يستطرد من التشبيه إلى الحديث عن هذه الأفراح التي هب عليها الإعصار ونزلت عليها الأمطار، فلم تؤذها بقدر ما أفادتها، وذلك مثلما حدث لهم من مصائب الدهر أيام الشباب، ولا يكتفي الشعر بذلك بل ينتقل تشبيهه إلى «موسى» في طفولته، ويستطرد من ذلك ليصف فلكه وقد سارت في التيار تكتنفها الأخطار ولكنه ينجو وتصحبه السلامة.. وتلك كانت حالهم أيام الشباب:

وَكُنَّا كَمُوسَى يَوْمَ أَمْسَى وَفُلْكَهْ
عَلَى النِّيلِ عُشْبٌ يَابَسٌ وَرَطِيبٌ
مَشَتْ فَوْقَ تَيَّارِ الْبَوَارِ تَخْطُرًا
تَرَاءَى بِصَافِي الْمَاءِ وَهُوَ مُرِيبٌ
يَعُضُّ الرَّدَى أَطْرَافَهَا بِنَوَاجِذٍ
مِنْ الْمَوْجِ تَبْدُو تَارَةً وَتَغِيبُ
وَيَبْسِمُ وَجْهَ الْغَوْرِ مِنْ رَقَّةٍ لَهَا
وَمَا تَحْتَهُ إِلَّا دُجَى وَقُطُوبُ
فَجَازَتْ بِهِ الْأَخْطَارُ وَالطِّفْلُ نَائِمٌ
تُرَاعِي سُرَاهَا شِمَالٌ وَجَنُوبُ
إِلَى حَيْثُ يُنْجَى مِنْ مَخَالِبِ حَتْفِهِ
غَرِيقٌ وَيُوقَى الظَّالِمِينَ غَرِيبُ
إِلَى مُلْتَقَى أُمَّ وَمَنْجَاةِ أُمَّةٍ
إِلَى «الطُّورِ» يُدْعَى اللَّهُ وَهُوَ قَرِيبٌ^(٢)

(١) ج ٢، ص ٢٧٥.

(٢) ج ٢، ص ٢٧٥.

والشاعر في التشبيهات دقيق كل الدقة يبعد في الجري وراء الخيال والتعمق وراء المعنى والاستطراد من المشبه إلى المشبه به كما رأينا في الأبيات السابقة.

ونرى الشاعر يصف عروة رداً فيشبهها بالعين، ثم يصف العين وجفنيها فيقول:

فيا لها عُروَةً وقد جُلِيَتْ
كالعين فوق الفؤاد تستغلي
ما بين جفنين شُقَّ هُدْبُهُمَا
عن كحل فيه زرقَةُ الكحل^(١)

وفي حديثه عن حبه في (حكاية عاشقين) وبكائه على صاحبتة نجده رغم غلبة الحزن عليه وتمكن الألم من مشاعره، يمضي في صناعته والاهتمام بتشبيهاته، ويرتب أفكاره في تسلسل منطقي واضح، ويحمله الاستطراد والاستقصاء إلى تتبع جميع المشبهات التي أوردتها، فيستقصي ما آل إليه أمرها، فهو لا يكتفي بذكر التشبيه القوي إذ جعل من نفسه مع صاحبتة ملكين في فلك، وروحين في روح، ونورين في نور، وملكين يعصبهما تاج السعد، وإلفين في فردوس، ثم غصنين في دوحة، بل زهرتين في غصن، وحبنتين في زهرة، لا يكتفي الشاعر بذلك بل يمضي في التشبيهات إلى نهايتها. فالملك ما نعما، والملك ما حكما، والنور ما ابتسما، والروحان ما اعتلقا، والإلفان ما اتفقا، والغصنان ما اعتقا، والزهرتان والحبتان قد انقطع ما كان بينهما من رباط^(٢).

هذا وقد تحدثنا في الفصل الثاني عن أوجه الشبه التي تجمع بين شعر ابن الرومي وشعر مطران، وخاصة من ناحية الصياغة الشعرية، وبيننا أن كلا منهما كان كثير الاستطراد في المعاني وتوليدها، فما يزال يدور حول المعنى ويتعمقه حتى يستقصي كل ما يتصل به على النحو الذي رأينا. وهذا لا شك يدل على سعة في الخيال ومقدرة فنية وتعبيرية.

وأما من ناحية الأوزان الشعرية فإننا نرى أن مطران وقد غلب على صياغته الشكل التقليدي ينظم على أوزان الشعر المعروفة دون أية محاولة للتجديد في ذلك، بل إننا نرى كثيراً من قصائده التجديدية وقد صاغها من بحر الطويل وبحر الكامل.

(١) ج ٢، ص ٣١٨.

(٢) راجع الأبيات ج ١، ص ٢٠٩ - ٢١١.

ولكننا مع ذلك نجد محاولات طفيفة محدودة في الجمع بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة. فنجد مثلاً في قصيدته (غرام طفلين) يجعل مقدمة القصيدة وهي قصيرة في ستة أبيات من مجزوء الرمل.

فيبدأها بقوله:

أَنْتَ تَبْغِي السَّيْرَا
شَاغِلاً عَمَّا تَرَى^(١)

أما عرض القصيدة فمن بحر الكامل:

طِفْلَانِ كَالْأَخَوَيْنِ مُؤْتَلِفَانِ
شَبَّابًا وَشَبَّابًا عَلَى الْهَوَى الْقَلْبَانِ^(٢)

وقد ذهب مطران إلى أبعد من ذلك في قصته «الطفلان» فجمع بين ثلاثة أوزان في قصيدة واحدة كما سنرى.

وأما من ناحية القافية، فقد جاء الكثير من شعر مطران بقافية واحدة رغم طول القصائد، وجاء بعضه الآخر متعدد القوافي. ولكن هذا التنوع في القافية ليس جديداً على الشعر العربي، فقد رأينا مثله في شعر الموشحات وفي الشعر الأندلسي. وفي العصر الحديث سبقت مطران محاولات طفيفة للتنوع في القافية خلال القصيدة الواحدة. إلا أن مطران قد استطاع أن يخطو في هذا التنوع خطوات أخرى أكثر دقة واتقاناً. وذلك لامتلاكه ناصية التعبير وإحاطته باللغة وعمله المتواصل في تنقيح شعره وتهذيبه ففي قصيدته (الطفلان) التي سبق أن أشرنا إليها يعتمد الشاعر إلى تنوع القافية في بعض أجزاء القصيدة والتزام قافية واحدة في البعض الآخر. فهو يبدأ القصيدة متحدثاً عن الطفلين وكيف جمعت بينهما الصداقة والحب البريء حتى إذا ما علت شمس الشباب وضع الحجاب بينهما وقضى على الصبي أن يفترق عنها مسافراً.

(١) ج ١، ص ٢٤٥.

(٢) ج ١، ص ٢٤٥.

يقول:

لَعَبَ الطُّفْلَانِ حَتَّى تَعِبَا
فَاسْتَقَرَّا بَعْدَ جُهِدٍ مُجْهِدٍ^(١)

هذا الجزء من القصة يستعمل فيه الشاعر القوافي المتنوعة، ثم حين ينتقل إلى الحديث بلسان الفتى الذي يعبر فيه عن ألم الفراق يستعمل هنا قافية واحدة:
وداعٌ على قلبي يعزُّ قضاؤُهُ
وما أنا إلا للمُنَى بمُـودَعٍ^(٢)

ثم بعد ذلك يعود إلى القوافي المتنوعة حين يتحدث عن شعور الفتاة أثناء غيابها وعن قصة زواجها الذي كانت تأباه وتتابع الحوادث التي انتهت بموتها وعودة الفتى من هجرته وأثر الخطب على نفسه ثم حين يدور الحديث على لسان الفتى مرة أخرى ليرثي الفتاة ويبكي مصابه يعود الشاعر إلى القافية الواحدة فيقول:

وطني العزيزُ لقد عهدْتُكَ قَبْلُهَا
أَمْنًا لَنَا وَمَخَافَةً لِلْعَادِي^(٣)

وتنوع الوزن في القصيدة كما سبق أن أشرنا يتمشى مع تنوع القافية حيث نجد الأبيات ذات القافية المنوعة من بحر الرمل. والقسم الأول الذي يتحدث فيه على لسان الفتى في قافية واحدة من بحر الطويل. والقسم الثاني من حديث الفتى في قافية واحدة أيضًا من بحر الكامل. وختام القصة من بحر الرمل وقوافيه متنوعة وبهذا يستعمل الشاعر في قصيدة واحدة ثلاثة أوزان مختلفة تنتظم تنوعًا كبيرًا في استخدام القافية حسب ما تقتضيه مواقف القصة.

وقد نادى بعض النقاد المحدثين بضرورة التجديد في الأوزان بالاعتماد على هذا التنوع الذي نراه في قصيدة مطران، وبالتصرف في مجزوءات البحور.. بحيث تشمل القصيدة الواحدة على أكثر من بحر أو مجزوءته، فذلك لا يخرج بالشعر عن

(١) ج ٢، ص ٦١.

(٢) ج ٢، ص ٦٢.

(٣) ج ٢، ص ٦٥.

أصوله وقواعده. فقد رأى القدماء أن الشعر هو الكلام الموزون ولكنهم لم يشترطوا فيه الوزن الواحد^(١).

وفق مطران إذاً في المحاولات العديدة التي قصد إليها لتنويع القوافي دون أن يخرج بذلك على أصول الشعر. ففتح بذلك المجال أمام المجددين لتجديد الشكل إلى جانب تجديد المضمون الشعري، حتى لاتقف الصياغة التقليدية عثرة أمام الابتكار والتحرر في النطاق الذي يتقبله الذوق العربي السليم.

ولم تقتصر هذه المحاولات على فنون شعره الجديدة فحسب، بل شملت أيضاً موضوعاته الأخرى وقصائد المناسبات. فنجد مثلاً في قصيدته (القاضي العادل) تحرراً كبيراً في استعمال القافية، حيث يجعل الشاعر في كل بيت قافيتين وتكرر القافيتان في كل بيتين، يقول:

صَبَحَ الْأَزْهَارَ طَيْفٌ مَلَكِيٌّ يَبْهَرُ	بِالزُّهُورِ
يَا لَهَا بَكْرًا كَحُورِ الْخُلْدِ هُبْتُ تَخْطُرُ	فِي الْبُكُورِ
قَلَدْتُ جِبْهَتَهَا فِي نَسَقٍ زَاهِي الْبَيَاضِ	تَاجِ قَطَنِ
وَأَعَارْتُ ثَوْبَهَا مِنْ خَيْرِ الْوَانِ الرِّيَاضِ	كُلِّ حُسْنٍ.. ^(٢)

وأما القصص الشعرية فقد صيغ بعضها بقافية واحدة، وسار بعضها الآخر على نظام القافية المشتركة بين شطري البيت الواحد، وكان هذا في الواقع متمشياً مع طبيعة القصة وما تتطلبه من طلاقة تعبيرية وتسلسل منطقي وسرد للحوادث وتصوير للمواقف. ولاشك أن هذا كله يستدعي مرونة في القافية وحرية استرسالاً حتى تتناسب الفكرة مع العبارة، فتكتمل للقصة عناصرها، ولا يبدو موضوعها عارياً داخل ثوب ممزق من التراكيب والقوافي المتكلفة.

ومن أحسن المحاولات التي نجح فيها الشاعر ووفق في استخدام القافية على هذا الشكل من الانطلاق والتحرر ما فعله في قصته (فنجان قهوة) حيث استخدم قافية واحدة لكل شطري بيت، وتسلسلت أبيات القصيدة متماسكة متتابعة، تنظمها

(١) راجع - الدراسة الأدبية - رفيف خوري ص ٨٥ - ٩٢.

(٢) ج ٢، ص ٢٢٩.

من أولها إلى آخرها طلاقة وقوة مع بساطة ووضوح، فلم يبدُ على القوافي أي تكلف رغم طول القصة، وقد مر بنا مطلعها وهو:

البحرُ ساجٍ والسكينةُ سائِدةُ

والليلُ داجٍ والمدينةُ راقِدةُ^(١)

ولكن مطران اتبع في البعض الآخر من قصصه نظام التخميس، فتكون لكل أربعة أشطر قافية واحدة تتغير في كل مخمس، على أن تتحد القافية في الشطر الخامس عبر القصيدة كلها. وذلك مثل ما فعله في قصته المعروفة (الجنين الشهيد).

وأما نظام التثليث، فهو ما نراه في قصته (الطفل الطاهر) حيث ينوع الشاعر في القافية على أن تتحد قافية الشطر الثالث. يقول:

لك يا وليدُ تحيَّةُ الأحرارِ

كَتحيةِ الجنَّاتِ والأطيارِ

تُهدى إلى سحرٍ من الأسحارِ^(٢)

وكان مطران يلجأ إلى التضمين، وذلك حتى يجعل المخمس أو ما شابهه كأنه بيت واحد، فتتساق الأبيات وقد جمعتها وحدة وأصبحت بذلك مترابطة. ولكن النقد العرب كانوا يعتبرون التضمين ضرورة شعرية ويعدونه من العيوب العروضية، لأن البيت عندهم بمفرده وحدة مستقلة.

ومن أمثلة ذلك ما نجده في هذين البيتين حيث نجد أول البيت الثاني مرتبطاً بقافية البيت الأول ليكتمل المعنى بهما. يقول:

غمرَ الظلامُ هضابَها وجبالَها

وقلاعَها وصروحَها، فأنزَلَهَا

شِبْهَ المحيطِ المُستَوِي وبقاعِهِ

ما لا يُرى من شَمِّهِ وبقاعِهِ^(٣)

(١) ج ١، ص ١٤٨.

(٢) ج ١، ص ٢٦١.

(٣) ج ١، ص ١٤٨.

وكذلك قوله:

يا يَوْمَ غَارَةِ ذِي الْغُرُو
رٍ وَقَدْ دَهَاهُمْ مِنْ أَمَمٍ
نَذِبٌ تَوَهَّاهُمْ نِيَا
مُافِي الْحَظِيرَةِ كَالنَّعَمِ^(١)

ولكن ذلك كان أكثر ظهوراً في قصص مطران الشعرية التي يسير فيها على نظام التخميس والتثليث كما أشرنا. فهو يجعل من الخمس كله أو ما شابهه بيتاً واحداً ووحدة مستقلة. وهذا ما نجده في البيت الثاني من هذا الخمس إذ جعلت قافية البيت الأول من حرف الجر، وأما اسمه المجرور فقد بدئ به البيت الثاني.

يقول:

فخامِرَ لَيْلَى الْخَوْفُ ثُمَّ تَحَوَّلَا
إِلَى غَيْرَةٍ وَالْغَيْرَةُ انْقَلَبَتْ إِلَى
غَرَامٍ فَمَا تَلَوِي عَلَى أَحَدٍ وَلَا
تُكَاشِفُ بِالْحَبِّ النَزِيهَ مُؤَمَّلَا
سِوَى ذَلِكَ الْغَرِّ الْجَمِيلِ مِنَ الْكُلِّ^(٢)

ومثل ذلك قوله من قصة (الطفل الطاهر):

وَهَلِ الرِّيَاخُ يَعْيِبُهَا أَنْ تَحْمِلَا
نَسَمَ الْهَوَى الدَّوْرَى مِنْ ذَكَرٍ إِلَى
أُنْثَى تُلَقَّحُهَا مِنَ الْأَشْجَارِ؟^(٣)

والواقع أن التضمين على هذه الصورة لم يكن في كل الأحيان مقبولاً، فأحياناً كان يلقي على الصياغة شيئاً من الضعف، ويبدو به الأسلوب ركيكاً مفككاً، وذلك في مثل قوله:

(١) ج ١، ص ١٧٤.

(٢) ج ١، ص ٢٣٦.

(٣) ج ١، ص ٢٦٥.

نَاطُ الزَّوْجِ بِصِغَةٍ تَتَعَدَّدُ أَشْكَالُهَا عَدَدَ الطَّوَائِفِ، يُقْصَدُ حَفْظُ النِّظَامِ بِهَا وَصَوْنُ الدَّارِ^(١)

ومهما يكن من أمره فإن كل ما فعله مطران من محاولات في صناعته الشعرية للتحرر من الصياغة التقليدية وشكل القصيدة وعمودها، كل ذلك لا يتعدى محاولات طفيفة لا يمكن اعتبارها تجديدًا فعالاً في الشكل العام للقصيدة مثل ما وجدناه في المضمون الشعري الذي شمل فنوناً جديدة وموضوعات مستحدثة تركت أثراً واضحاً في الشعر العربي الحديث، ورفعت صاحبها ليكون رائد التجديد فيه، فيزوده بدماء جديدة تبعث فيه القوة، وتحيي فيه روح البقاء، فتقضي بذلك على عوامل ضعفه وانحطاطه، تلك التي لازمته فترة طويلة قبل مطلع هذا العصر.

ولكننا لا يمكن أن نغفل محاولات مطران الكبرى في بناء القصيدة العربية وتكوينها، فقد وفق الشاعر فيها كل التوفيق، وكان لها أثرها العظيم في الشعر العربي المعاصر. وكان من أولى تلك المحاولات الناجحة اعتبار وحدة القصيدة أصلاً من أصول الشعر لا يمكن الخروج عليه، وتحقيق هذه الوحدة في كل الفنون التي وجه الشاعر إليه جهده، وخاصة في الشعر القصصي والتصويري والوجداني. ولهذا أصبحت هذه الوحدة السمة الأولى التي تتسم بها صناعة مطران الشعرية، فكانت ثورة عميقة الأثر من أجل خلق القصيدة العربية الحديثة على نحو جديد.

(١) ج ١، ص ٢٦٥.

خاتمة

تجديد مطران وأثره في الشعر العربي المعاصر

لعلنا استطعنا في الفصول السابقة على أن نقف على نواحي التجديد في شعر خليل مطران تلك التي عمل بها على نقل الشعر العربي من دائرته الذاتية إلى الدائرة الموضوعية. فكان ذلك نقطة تحول في الشعر العربي الحديث. وفتح باب الرومانسية على مصراعيه أمام شعراء الشباب في أوائل هذا القرن، فوجدوا في ذلك معيناً لنزعاتهم التجديدية، وأصبح مطران بذلك رائدهم الأول، وتكونت بهم مدرسة جديدة في الشعر المعاصر كان مطران على رأسها.

والواقع أن الشعر في ذلك الوقت كان في حاجة إلى هذه المحاولات الجديدة ليتطور بما يناسب العصر بعد أن عمل البارودي على إحيائه وأعاد له ديباجته وأسباب قوته. وأما شوقي فقد وضع في مقدمة شوقياته التي صدرت عام ١٨٩٨ أنه يريد أن ينحو نحو التجديد، فلا ينزل الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح كما يقول (ص ٦) ولكنه يرى أن الشاعر يجب أن يتغنّى قبل كل شيء بالكون والطبيعة. وشوقي وإن كان قد زخر شعره بالمدائح ووصف الطبيعة كما وصفها الشعراء العرب السابقون، وكان في نظمه زعيم مدرسة المحافظين التي أضاء البارودي لها السبيل من قبله، إلا أنه قد استطاع أن يجدد في الأغراض الشعرية وابتكر في المعاني والأخيلة وبيدع في وصف الطبيعة وصفاً حسياً وفي شعر التاريخ ويصل بعبارته الشعرية إلى مستوى من الجودة الفنية لا ينافسها فيها منافس، كما استطاع أن يضيف إلى الأدب العربي فناً جديداً سدّ به الفراغ الكبير الذي لازمه طوال عهوده وهو فن المسرحية الشعرية، وأخيراً فقد جاء شعره سجلاً لعصره في السياسة والاجتماع، ويشاركه في هذا الشعراء

المحافظون وفي مقدمتهم حافظ إبراهيم وإسماعيل صبري وأحمد محرم. فقد جاءت دواوينهم صورة لما حفل به العصر من أحداث.

أما مطران فقد كانت ثقافته الشاملة واطلاعه الواسع على الآداب الغربية وفهمه لاتجاهاتها وتياراتها ومذاهبها دافعاً له لأن يوجه الشعر الحديث وجهة جديدة. فكان أجراً من زميله شوقي في مجال التجديد وكان أقدر على ذلك بحكم ثقافته ومعرفته، وقد اعترف له شوقي في مقدمته أنه صاحب المن على الأدب والمؤلف بين أسلوب الإفرنج في نظم الشعر وبين نهج العرب.. (مقدمة الشوقيات ص ٩).

كما اعترف حافظ بأنه كان يعرض على مطران شعره لمكانته في الأدب، ورأى أنه «في طليعة أولئك الذين خرجوا عن أفق التقليد وصدعوا قيود التقييد وأوسعوا صدر الشعر العربي للخيال الأعجمي، وأفصحوا فيه للقصص وتصوير الحوادث، وطوفوا بسرد وقائع التاريخ، ففتح بذلك فتحاً جديداً شق فيه الغارة على أهل الحفاظ والتمسيك». (سركيس م ٤ ج ٢ ص ٥٢ مايو ١٩٠٨).

وبذلك أخذ مطران مكانته في الشعر الحديث إلى جانب شوقي وحافظ. فذهب في ما ذهبوا إليه من تصوير العصر وتسجيل أحداثه. وزاد على ذلك هذه النزعة التجديدية التي شرحنا في الفصل الثاني مذهبها فيها، ذلك الذي دعا فيه إلى أن محاكاة القديم تنافي العصر الحديث، وأن شعره هو شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً، وأنه يحافظ فيه على أصول اللغة ويتحرر في استخدام الألفاظ والأساليب ويخضع التراكيب للموضوعات الجديدة والأغراض الشعرية المختلفة. وكانت وحدة القصيدة أساساً من أسس مذهبه الفني الجديد، فالقصيدة عنده عمل فني متكامل ووحدة متماسكة يراعي فيها الترتيب المنطقي للأفكار وترابط المعاني وتسلسل الخواطر. ثم إنه يعطي لنفسه حرية الابتكار، وخلق الموضوع الشعري والتعمق في الخيال والتصور مع مطابقة ذلك للحقيقة.

وقد كانت هذه التعاليم هي عماد التجديد عند جميع الشعراء الذين ساروا في هذا الطريق، ومنهم شعراء الديوان شكري والعقاد والمازني وشعراء أبولو الذين تزعمهم أبوشادي.

وقد وضحت في الفصل الرابع نواحي التجديد في شعر مطران الوجداني، وبينت أن ذلك التجديد يبرز في تحليله الدقيق للإحساس وتصويره للحالات النفسية وصدق تعبيره عن التجربة الشعورية التي حفل بها هذا الشعر، ونزوعه في ذلك منزعاً إنسانياً عاماً. وقد مهد مطران السبيل في ذلك أمام شعراء الديوان الذين برعوا في شعر الوجدان الذي يصور شخصية الشاعر ويعبر عن تجربته الشعرية وحالته النفسية.

وأما شعر الوصف التصويري فهو الفن الذي امتلك مطران ناصيته، وأبدع فيه موضوعات جديدة كانت مجالاً للتحليل الدقيق والوصف الشامل للجزئيات والتفاصيل، ولا يكاد يدانيه في تصويره على هذا النحو أحد من شعراء عصره.

وأما شعر الطبيعة فقد برز فناً جديداً في ديوانه، إذ وصفها وصفاً ممتزجاً بشعوره ومختلطاً بإحساسه، وخلق فيها روحاً حية وجعل من مظاهرها كائنات مفكرة، وشارك الرومانسيين في نزوعهم للفناء في الطبيعة. وقد ظهر أثر هذا الاتجاه في شعر المجددين وخاصة علي محمود طه وإبراهيم ناجي وخليل شيبوب وأبا شادي وأبا القاسم الشابي وغيرهم.

وأما الشعر القصصي فقد أتقن مطران فنه الجديد، وملاً به فراغاً في الشعر وأتبع فيه الأصول الفنية، فجاء جامعاً لعناصر الدراما وتصوير الشخصيات وتحليل المواقف ونقل المشاهد ومهد به السبيل لنظم المسرحية الشعرية مثلما فعل شوقي وعزيز أباظة.

ونظم مطران الملحمة ليثبت قدرة اللغة العربية وشعرها على استيعاب هذا الفن ووضع بذلك النموذج الواضح لمن أراد أن يرتسم خطاه ويسير به في طريق التقدم.

وجاء شعره بعد كل هذا شعراً مركباً يبرز فيه عنصر الفكرة إلى جانب عنصري العاطفة والخيال، أما عنصر التعبير فقد اتبع فيه طريقة المعاودة والتهديب، ليضع بذلك المثل الأعلى في النظم أمام تلاميذه الكثيرين وينقي شعره من العيوب. وقد بينا في الفصل الخامس خصائص صياغته ومميزاتها.

وفي مقدمة تلاميذ مطران الذين اعترفوا بأستاذيته لهم الدكتور أحمد زكي أبوشادي، فقد عبّر عن ذلك في الكثير من كتبه ودواوينه (مسرح الأدب ص ١٨٠، قطرة من يراع في الأدب والاجتماع ج ٢ ص ٣٣، أطياف الربيع ص ٢٠٠، أنداء الفجر ص ١١٠، أصداء الحياة ص ٦). وقد ذكر أبوشادي كما سبق أن بينا في الفصل الثاني أنه تعلم من مطران وجوب الاطلاع وترك التصنع والحدلقة وإرسال النفس على سجيتها وعشق الطبيعة واحترام النقد والمذاهب الأدبية المختلفة وكراهية الفردية في الأدب وذلك بالاعتراف بفضل من يتأثر بهم. كما عرف منه معنى الشخصية الأدبية ومعنى الطلاقة الفنية ووحدة القصيدة وأثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية، وقد رأى أبوشادي - وهو على رأس مدرسة أبولو - أن نشوء الشعر المرسل والشعر الحر وما بلغه أصحاب هذه المدرسة من الحركة التجديدية وما تناولوه من الموضوعات الإنسانية والعالمية، رأى أن كل ذلك هو الرقي الطبيعي لمذهب مطران الذي وجد فيه هؤلاء المثل الأعلى لهم. هذا وإن كان أبوشادي قد استقل بمذهبه في الشعر بعد ذلك إلا أنه يعترف بأن مذهبه الحر متفرع من مذهب مطران أو صورة منه هي صورة الرومانسية الشاملة. (أنداء الفجر ص ١١٠ - ١٢٨). وقد توسع أبوشادي في تناول الأغراض الشعرية وفي نقل الشعر إلى الدائرة الموضوعية، ونظم القصص والتمثيلات والأوبرات الشعرية.

ومن تلاميذ مطران الذين تأثروا به تأثراً كبيراً الشاعر خليل شيبوب. فشعره قريب من شعر مطران من ناحية الموضوعات وشعر الطبيعة وتصوير الحالات النفسية ومن ناحية الصناعة الشعرية. وقد سبق أن بينا في القسم الثاني من الفصل الثاني أن مطران وضع مقدمة لديوانه الفجر الأول عام ١٩٢١ ليوضح فيه خطوط هذا التجديد الذي رسمه وسار فيه شيبوب في من سار من الشعراء. بل إننا نجد صاحب الديوان نفسه يقدم شعره بمثل ما قدم به مطران ديوانه، فشعره قد نظمه ليروض به نفسه في خلواتها ويرضيها بما يجدد بهجتها في أفراحها أو يسليها همومها في أتراحها. ونجد أغراضه الشعرية صورة لما في شعر مطران. كما تتشابه عناوين القصائد تشابهاً واضحاً عندهما. وحين ينظم شيبوب قصته الشعرية (سليم وسلمى) يهديها

إلى مطران تعبيراً عن اقتفائه أثره في ذلك، كما نجده في أسلوبه يحتذي أسلوب أستاذه وإن جنح إلى شيء من بساطة التركيب وموسيقية التعبير.

وأما ابراهيم ناجي فقد اعترف بدوره بأستاذية مطران (مقدمة ديوان أطياف الربيع) وأن الجديد الذي أتى به المجددون إنما هو من فضله، فهو في رأيه شاعر ممتاز بين شعراء العربية، وقصائده التصويرية منفردة منقطعة النظير (مجلة أبولو ١ ج ٤ ص ٣٥٧ ديسمبر ١٩٣٢).

وبرز أثر مطران في شعر ناجي في نزعته الرومانسية، وإن كان ناجي أقوى انفعالاً وأشد ميلًا لتصوير اليأس والألم والحزن الشامل العميق، والتعبير عن الوجدانيات دون أن يحدّ الفكر من الاستغراق فيها.

وعلي محمود طه من الشعراء الذين تأثروا بمطران، وخاصة في المرحلة الأولى من حياته التي أصدر فيها ديوانه «الملاح التائه» المعبر عن نزعته الرومانسية. فتصوره لحالاته النفسية وإحساساته من خلال الطبيعة، والفناء في ما حوله من مظاهر الكون، وتشخيصه للمرئيات، وخلق الذوات الحية في الكائنات لتشارك عواطفه وأحزانه، ثم مناجاة النفس والكشف عن خباياها ونزعاتها، كل هذا ما وجدناه عند مطران. وإن كان علي محمود طه قد اختلف في أسلوبه عن مطران، وخاصة من ناحية الألفاظ الشعرية والموسيقى القوية والنغمات التوقيعية، ثم في اتجاهاته الفنية الأخرى.

وأما العقاد فقد عرضنا في الفصل الثاني لرأيه الذي عرض له في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)، فهو إن اعترف بأن مطران علّم وحده في جيله إلا أنه ينكر أنه أثر بعبارته أو بروحه في من أتى بعده من المصريين (ص ٢٠٠). وقد اتضح لنا أن هذا ينافي في الحقيقة الواقعة بعد أن تبين لنا أثر مطران في الكثير من هؤلاء الذين أتوا من بعده.

وأما شكري فقد حاول أيضاً أن ينكر أثر مطران معتبراً هذا الأثر تهمة توجه إليه، فكتب مجموعة من المقالات في المقتطف عام ١٩٣٩ يوضح فيها نشأته الأدبية وثقافته التي رجع فيها إلى شعراء العربية من ناحية، وإلى الأدب الإنجليزي من ناحية

أخرى دون أن يكون لمطران مكان في ذلك. كما كتب في مجلة الرسالة (م ٧ عدد ٣٠٢ ص ٧٩٢ إبريل ١٩٣٩) ليأتي بالبراهين التي تنفي تأثره بشعر مطران. إلا أن بعض هذه البراهين واهية ولا تقف دليلاً قوياً لنفي هذا الأثر.

والواقع أننا لا ننكر على هؤلاء الشعراء جميعاً أنهم تزودوا بالثقافات الأوروبية والآداب الغربية وتأثروا بما تأثر به مطران، أو بالمذاهب والاتجاهات الأخرى التي لم يتأثر هو بها. إلا أنه من الطبيعي أن يكون مطران صاحب الأثر الأسبق حين وضع أمامهم النماذج والمثل الفنية في اللغة التي ينظمون بها، وذلك قبل أن تكتمل شخصياتهم الأدبية ونضوجهم الفني وإمامهم بتلك الثقافات والآداب. هذا وكان مطران قد استطاع أن يحدد مذهباً جديداً في الشعر وأن يطبق هذا المذهب في قصائده المتنوعة الحافلة بنزعات التجديد منذ سنة ١٨٩٤، وذلك في الوقت الذي كان فيه أكثر هؤلاء الشعراء في مرحلة النشأة الأولى إن لم يكن قبلها.

لهذا فنحن نذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور أدهم في ما كتبه عن مطران من أن تأثر الشعراء المعاصرين بشعره كان إما تأثراً مباشراً، وإما تأثراً بالجوّ الأدبي الذي هيأته حركته التجديدية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين.

ومهما يكن من أمر فقد استطاع مطران أن يكون في الشعر العربي المعاصر مدرسة جديدة، تشعبت اتجاهاتها وتنوعت نزعاتها. وكان تجديده مرحلة خطيرة في تطور الشعر العربي في العصر الحديث.

مراجع البحث

- ١ - الآداب العربية في القرن التاسع عشر - لويس شيخو - الجزء الثاني - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٢٦.
- ٢ - آية العصر (شعر) - سليم عنجوري - القاهرة ١٩٠٤.
- ٣ - ابراهيم اليازجي (الشيخ) - عيسى ميخائيل سابا - القاهرة ١٩٥٥.
- ٤ - ابن الرومي حياته من شعره - عباس محمود العقاد - الطبعة الثانية - القاهرة ١٩٣٨.
- ٥ - الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث - أنيس المقدسي - جزآن - بيروت ١٩٥٢ / ٤٩.
- ٦ - الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر - الدكتور محمد محمد حسين - جزآن القاهرة ١٩٥٦ / ٥٤.
- ٧ - الأحوال الزراعية في القطر المصري أثناء حملة نابليون بونابرت - ترجمة الدكتور يونس نحاس و خليل مطران - القاهرة ١٩٤٢.
- ٨ - أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث - بطرس البستاني - الجزء الثالث - الطبعة الثانية - بيروت ١٩٤٤.
- ٩ - الأدب العربي المعاصر في مصر (١٨٥٠ - ١٩٥٠) - الدكتور شوقي ضيف - القاهرة ١٩٥٧.
- ١٠ - الأدب الفرنسي في عصره الذهبي - حسيب الحلوي - حلب ١٩٥٢.
- ١١ - أرواح شاردة (شعر) - علي محمود طه.. الطبعة الثالثة - القاهرة ١٩٤٢.
- ١٢ - أرواح وأشباح (شعر) - علي محمود طه.. الطبعة الثالثة - القاهرة ١٩٤٥.
- ١٣ - أصدقاء الحياة - الدكتور أحمد زكي أبوشادي - القاهرة ١٩٢٥.
- ١٤ - الأصول الفنية للأدب - عبد الحميد حسن - القاهرة ١٩٤٩.
- ١٥ - أطياف الربيع (شعر) - الدكتور أحمد زكي أبوشادي - القاهرة ١٩٣٣.
- ١٦ - اعترافات فتى القصر - موسيه - ترجمة فليكس فارس - الاسكندرية ١٩٣٨.
- ١٧ - إلى الشباب - أراجيز في أحدث وسائل النجاح من الأخلاق والآداب (شعر) خليل مطران - بيروت ١٩٥١.

- ١٨ - الانتقام (رواية) - تعريب خليل مطران - الإسكندرية ١٨٩٤ .
- ١٩ - أنداء الفجر (شعر) - الدكتور أحمد زكي أبوشادي - الطبعة الثانية - القاهرة ١٩٣٤ .
- ٢٠ - بدائع ماروت أو شهر في بيروت (شعر) - سليم عنجوري - بيروت ١٨٨٦ .
- ٢١ - برومثيوس طليقاً - شيلي - ترجمة الدكتور لويس عوض - القاهرة ١٩٤٧ .
- ٢٢ - بلاغة الغرب - ترجمة محمد كامل حجاج - جزاء - القاهرة ١٩٢٢ .
- ٢٣ - البؤساء - فيكتور هيجو - ترجمة حافظ إبراهيم - جزاء - القاهرة ١٩٥٣ .
- ٢٤ - تاجر البندقية - شكسبير - ترجمة خليل مطران - القاهرة ١٩٥٠ .
- ٢٥ - تاريخ آداب العرب - مصطفى صادق الرافعي - الجزء الثالث - القاهرة ١٣٥٩هـ - ١٩٤٠م .
- ٢٦ - تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين - لويس شيخو - بيروت ١٩٢٦ .
- ٢٧ - تاريخ آداب اللغة العربية - جورج زيدان - الجزء الرابع - القاهرة ١٩١٤ .
- ٢٨ - التجديد في الأدب المصري الحديث - عبد الوهاب حمودة - القاهرة (بدون تاريخ) .
- ٢٩ - تطور الشعر العربي الحديث في مصر (١٩٠٠ - ١٩٥٠) الدكتور ماهر حسن فهمي - القاهرة ١٩٥٨ .
- ٣٠ - تيارات أدبية بين الشرق والغرب - الدكتور إبراهيم سلامة - القاهرة ١٩٥٢ .
- ٣١ - ثورة الأدب - الدكتور محمد حسين هيكل - القاهرة ١٩٤٨ .
- ٣٢ - حافظ وشوقي - الدكتور طه حسين - الطبعة الثانية - القاهرة ١٩٥٣ .
- ٣٣ - حياتنا التمثيلية - محمد تيمور - القاهرة ١٩٢٢ .
- ٣٤ - خليل مطران الرجل والشاعر - مصطفى عبد اللطيف السحرتي - القاهرة ١٩٤٩ .
- ٣٥ - خليل مطران شاعر الأقطار العربية - الدكتور جمال الدين الرمادي - القاهرة ١٩٥٩ .
- ٣٦ - خليل مطران شاعر العربية الإبداعي - الدكتور إسماعيل أدهم - القاهرة ١٩٤٠ .
- ٣٧ - خليل مطران شاعر العصر - نجيب جمال الدين - مطبعة دمشق ١٩٤٩ .
- ٣٨ - دراسات في الشعر العربي المعاصر - الدكتور شوقي ضيف - القاهرة ١٩٥٣ .
- ٣٩ - الدراسة الأدبية - رثيف خوري - بيروت ١٩٤٥ .
- ٤٠ - ديوان ابن الرومي - ٣ أجزاء - شرح كامل الكيلاني - القاهرة ١٣٤٢هـ - ١٩٢٤م .

- ٤١ - ديوان ابن قلاؤس - تحقيق خليل مطران - القاهرة ١٣٢٣هـ - ١٩٠٥م.
- ٤٢ - ديوان أبي تمام - ج ١ - تحقيق محمد عبده عزام - القاهرة ١٩٥١.
- ٤٣ - ديوان امرئ القيس - شرح الوزير أبي بكر عاصم بن أيوب - القاهرة ١٣٤٧هـ - ١٩٢٨م.
- ٤٤ - ديوان البحتري - البرقوقي - الجزء الأول - القاهرة ١٣٢٩هـ - ١٩١١م.
- ٤٥ - ديوان الخليل - الجزء الأول (الطبعة الأولى) - القاهرة ١٩٠٨، الجزء الأول (الطبعة الثانية) - القاهرة ١٩٤٩، الجزء الثاني (الطبعة الأولى) ١٩٤٨، الجزء الثالث والرابع (الطبعة الأولى) - القاهرة ١٩٤٩.
- ٤٦ - ديوان شوقي (الشوقيات) - الجزء الأول - الطبعة الأولى - القاهرة ١٨٩٨، الطبعة الثانية ١٣٢٩هـ - ١٩١١م.
- الجزء الثاني - القاهرة ١٩٤٨.
- ٤٧ - ديوان عمر بن أبي ربيعة - شرح محيي الدين عبدالحميد - القاهرة ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.
- ٤٨ - ديوان المتنبي - الدكتور عبدالوهاب عزام - القاهرة ١٣٦٣هـ - ١٩٤٤م.
- ٤٩ - ديوان النابغة الذبياني - شرح الشيخ عبدالرحمن سلام - بيروت ١٣٤٧هـ - ١٩٢٩م.
- ٥٠ - الرمزية في الأدب العربي الحديث - أنطون غطاس كرم - بيروت ١٩٤٩.
- ٥١ - رواد الشعر الحديث في مصر - مختار الوكيل - القاهرة ١٩٣٤.
- ٥٢ - الرومانتيكية - الدكتور محمد غنيمي هلال - القاهرة ١٩٥٦.
- ٥٣ - الرومانطيقية - فان تيجم - ترجمة بهيج شعبان - بيروت ١٩٥٦.
- ٥٤ - سحر هاروت (شعر) - سليم عنحوري - دمشق ١٣٠٢هـ - ١٨٨٥م.
- ٥٥ - سنا (رواية) - كورني - ترجمة خليل مطران - القاهرة ١٩٣٣.
- ٥٦ - السيد (رواية) - كورني - ترجمة خليل مطران - بيروت ١٩٥١.
- ٥٧ - الشعر المصري بعد شوقي - الدكتور محمد مندور - القاهرة ١٩٥٤.
- ٥٨ - الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث - مصطفى عبداللطيف السحرتي - القاهرة ١٩٤٨.
- ٥٩ - الشعراء الثلاثة - حسن السندوبي - القاهرة ١٣٤١هـ - ١٩٢٢م.
- ٦٠ - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - عباس محمود العقاد - القاهرة ١٣٥٥هـ - ١٩٣٧م.

- ٦١ - شعراء الوطنية - عبدالرحمن الرافعي - القاهرة ١٣٧٣هـ - ١٩٥٤م.
- ٦٢ - شرق وغرب (شعر) - علي محمود طه - القاهرة ١٩٤٧.
- ٦٣ - شيطان بنتاؤر - أحمد شوقي - القاهرة ١٩٥٣.
- ٦٤ - الصناعتين - أبوهلال العسكري - الطبعة الثانية - القاهرة (بدون تاريخ).
- ٦٥ - عطيل (رواية) - شكسبير - ترجمة خليل مطران - القاهرة ١٩٥٠.
- ٦٦ - علي محمود طه بين شعراء مصر المعاصرين - سيد أحمد - رسالة دكتوراه مخطوطة - كلية الآداب - جامعة عين شمس ١٩٥٤.
- ٦٧ - غابة الحق - فرنسيس المراهش - القاهرة ١٩٢٢.
- ٦٨ - الغريال - ميخائيل نعيمة - القاهرة ١٩٥١.
- ٦٩ - الغريب (رواية) - تعريب خليل مطران - القاهرة (بدون تاريخ).
- ٧٠ - الفجر الأول (شعر) - خليل شيبوب - الاسكندرية ١٩٢١.
- ٧١ - الفكر العربي الحديث - رثيف خوري - بيروت ١٩٥٣.
- ٧٢ - في الأدب الحديث - عمر الدسوقي - الجزء الثاني - الطبعة الثانية - القاهرة ١٩٥٤.
- ٧٣ - في الأدب المقارن - عبدالرازق حميدة.
- ٧٤ - في الأدب والنقد - الدكتور محمد مندور - القاهرة ١٣٦٨هـ - ١٩٤٩م.
- ٧٥ - في أصول الأدب - أحمد حسن الزيات - الطبعة الثالثة - القاهرة ١٩٥٢.
- ٧٦ - في الميزان الجديد - الدكتور محمد مندور - القاهرة الطبعة الثانية (بدون تاريخ).
- ٧٧ - قطرة من يراع في الأدب والاجتماع - الدكتور أحمد زكي أبوشادي - الجزء الثاني - القاهرة ١٣٢٧هـ.
- ٧٨ - الكتاب الذهبي لمهرجان خليل مطران - القاهرة ١٩٤٨.
- ٧٩ - الكنوز الفنية في الرموز الميمونية - فرنسيس فتح الله المراهش - حلب ١٨٧٠.
- ٨٠ - لامرتين - ترجمته ورحلته إلى الشرق - إلياس أبوشبكة - بيروت ١٩٣٣.
- ٨١ - لبنان الشاعر - صلاح لبكي - بيروت ١٩٥٤.
- ٨٢ - ليالي ألفريد دي موسيه - ترجمة إسماعيل الدهشان - الإسكندرية ١٩١٧.
- ٨٣ - محاضرات في الأدب ومذاهبه - الدكتور محمد مندور - القاهرة ١٩٥٥.

- ٨٤ - محاضرات عن خليل مطران - الدكتور محمد مندور - القاهرة ١٩٥٤ .
- ٨٥ - المختار - عبدالعزيز البشري - الجزء الأول - القاهرة ١٩٣٥ .
- ٨٦ - مختارات المنفلوطي - الجزء الأول - القاهرة ١٣٣٠هـ - ١٩١٢م .
- ٨٧ - مراثي الشعراء - جمعها خليل مطران - القاهرة - مطبعة الجوائب المصرية (بدون تاريخ).
- ٨٨ - مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام - خليل مطران - جزءان - القاهرة ١٩٠٥ .
- ٨٩ - مرآة الحسناء (شعر) فرنسيس فتح الله المراه - بيروت ١٨٧٣ .
- ٩٠ - مسرح الأدب - الدكتور أحمد زكي أبوشادي - القاهرة - الطبعة الثانية (بدون تاريخ).
- ٩١ - مصادر الدراسة الأدبية - يوسف أسعد داغر - الجزء الثاني - بيروت ١٩٥٦ .
- ٩٢ - مكبث - شكسبير - ترجمة خليل مطران - القاهرة ١٩٥٠ .
- ٩٣ - من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده - محمد خلف الله أحمد - القاهرة ١٣٦٦هـ - ١٩٤٧م .
- ٩٤ - الموجز في علم الاقتصاد - ترجمة خليل مطران وحافظ إبراهيم - خمسة أجزاء - القاهرة ١٣٣١هـ - ١٩١٣م .
- ٩٥ - موسيقى الشعر - الدكتور ابراهيم أنيس - القاهرة (بدون تاريخ).
- ٩٦ - النقد الأدبي - الدكتور أحمد أمين - جزءان - القاهرة ١٣٧١هـ - ١٩٥٢ .
- ٩٧ - هرناني - فيكتور هيجو - ترجمة خليل مطران - القاهرة طبع وزارة المعارف (بدون تاريخ).
- ٩٨ - هملت - شكسبير - ترجمة خليل مطران - القاهرة ١٩٥٠ .
- ٩٩ - وقاية الأسنان وصحة الأبدان - الدكتور إدوارد غرزوزي (مقدمة لمطران) - القاهرة ١٩٣٢ .

الصحف والدوريات

- ١٠٠ - الأهرام .
- ١٠١ - الجوائب المصرية .
- ١٠٢ - مجلة أبولو .
- ١٠٣ - المجلة الجديدة .
- ١٠٤ - مجلة الرسالة (بيروت) .

١٠٥ - مجلة الرسالة (القاهرة).

١٠٦ - مجلة سركيس.

١٠٧ - مجلة العصبية (المهجر).

١٠٨ - مجلة الكتاب.

١٠٩ - مجلة المجمع العلمي العربي (دمشق).

١١٠ - المجلة المصرية.

١١١ - مجلة المقتطف.

١١٢ - مجلة الموسوعات.

١١٣ - مجلة الهلال.

المراجع الأجنبية

- 1 - Abushady, The poet, A Critical Study, I. A. Edham, Leipzig 1936.
- 2 - Augustans and Romantics (1689 - 1830), H. Dyson and J. Butt London 1940.
- 3 - A Critical History of English Poetry, H. Grierson and J. C. smith. London 1944.
- 4 - English Literature (670 - 1832) - S. A. Brook, London 1940.
- 5 - A History of Nineteenth Century Literature - G. Saintsbury, 1908.
- 6 - History of Western Philosophy - Bertrand Russell, London 1947.
- 7 - Landmarks in French Literature - L. Strachey, London 1939.
- 8 - Macbeth - Shakespeare, Cambridge 1990.
- 9 - Oxford Lectures on Poetry - A. G. Bradley, London 1950.
- 10 - The Romantic Imagination - G. M. Bowra.
- 11 - The Romantics - G. Grigson, London 1942.
- 12 - Romanticism and The Modern Ego. J. BarZun, Boston 1944.
- 13 - Le Romantisme Contemporain - M. Paripatra, Paris 1954.

المحتوى

- تصدير، أ. عبدالعزيز سعود البابطين ٣
- تقديم وتقدير ٥
- سراب السعادة في حكاية عاشقين ٧

الفصل الأول: حياته وعصره

- القسم الأول: حياته وبيئته ٣١
- القسم الثاني: شخصيته وعصره ٤٧

الفصل الثاني: ثقافته ومذهبه في التجديد

- القسم الأول: ثقافته وأثرها في شعره ٨٩
- القسم الثاني: مذهب في التجديد ١٥٥

الفصل الثالث: الخصائص الرومانسية في شعره

- الخصائص الرومانسية في شعره ١٩٩

الفصل الرابع: فنون شعره الجديدة

- القسم الأول: الشعر الوجداني ٢٧١
- القسم الثاني: الوصف التصويري ٢٩٩
- القسم الثالث: شعر الطبيعة ٣٢٣

- القسم الرابع: القصة الشعرية ٣٥١
- القسم الخامس: الملحمة ٣٩١

الفصل الخامس: صناعة مطران الشعرية

- صناعة مطران الشعرية ٤٠٧

خاتمة

- تجديد مطران وأثره في الشعر العربي المعاصر ٤٥٧
- مراجع البحث ٤٦٣
- الدوريات ٤٦٧
- المراجع الأجنبية ٤٦٨
- المحتوى ٤٦٩
