مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

خليل مطران

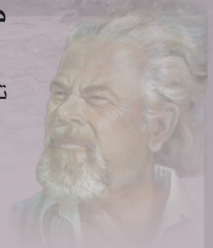
المسيرة والإبداع

كتبه بالفرنسية

د. أحمد درويش

ترجمته إلى العربية

د. رشا صالح



خليل مطران

المسيرة والإبداع

كتبه بالفرنسية

د. أحمد درويش

ترجمته إلى العربية

د. رشا صالح

الكويت

2010

راجعه
محمود إبراهيم البجالي

الصـف والتنـفيـذ
قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة
إخراج وتصميـم الغـلاف
محـمـد العـــلي

صورة الغلاف بعدسة عبدالرحمن خالد البابطين

الطبعـة الأولـــى

تصدر بمناسبة انعقاد الدورة الثانية عشرة للمؤسسة
دورة خليل مطران ومحمد علي/ ماك دزدار
ســراييفو/ البوسنـة
١٩ - ٢١ أكـتوبر ٢٠١٠م.

جميع الحقوق محفوظة

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 22430514. فاكس: 22455039 (965+)
E-mail. kw@albabtainprize.org

التصدير

إن المتصفح لهذا الكتاب لابد له أن يقف مليًّا ليتأمل المحطات التي مرّ بها خليل مطران، وليسدد بصره إلى مكونات هذه الشخصية، فينقلب إليه البصر مشحونًا بالدهشة والإعجاب؛ فقد كانت شخصيته تتوهج بإشعاعات التنوير التي بعثتها فيه أسرة اليازجي وتأثره المباشر بما اكتنزوه من ألوان المعرفة والوعي والتي كانت دافعًا رئيسًا له حتى يأخذ مكانه ودوره الطليعي في وطنه العربي، وبخاصة بعدما قرر التوجه إلى مصر، حيث أمضى فيها بقية عمره، منخرطًا في معركة المثاقفة والتنوير، بغية الإسهام في نشر رسالته الفكرية والأدبية، وقد مكّنه من ذلك انخراطه في العمل بجريدة الأهرام وتأسيسه مجلتين أدبيتين هما «المجلة المصرية» و«الجوائب» اللتان تركتا بصمتيهما على الحياة الأدبية في الوطن العربي وشغلتا مساحة واسعة من اهتمام المثقفين العرب في تلك المرحلة من تاريخ هذه الأمة العريقة، فضلًا عن اهتمامه بالنشاط المسرحي، وقد تجلّى ذلك في ترجمته لأعمال (شكسبير وراسين وكورني) وغيرهم مكوِّنة معينًا راحت تنهل منه الفرق المسرحية كفرقة جورج أبيض. ومن هنا يمكننا أن نفهم سر اختياره أول مدير للمسرح القومي في مصر سنة ١٩٣٥، ولم يقتصر جهد المؤلف على ذلك فحسب، وإنما راح يضرب في ساحات الإبداع الأخرى التي جابها مطران حيث حظي شعره بدراسة وافية عميقة اعتمد فيها المؤلف مبدأ الدراسة المقارنة بين مطران والأدب الفرنسي والذي تمثل في (هيجو وألفرد دي موسيه)، وغيرهم من الأدباء الفرنسيين الذين قرأهم بإمعان وتأثر بهم، فبدا واضحًا سرّ النزعة الرومانسية عند مطران التي غلبت على شعره، وليصبح من بعد زعيمًا بلا منازع لهذا المذهب الأدبي الرفيع.

كما عني الكتاب بموسيقى الشعر وتطور الأوزان والقوافي منذ انبلاج فجر الإبداع الشعري حتى زمن مطران، مع وقفة مطولة أمام شعره لتحديد مكانته ودوره في تطوير هذا الفن، ثم عرَّج على الشعر التاريخي، والملحمي، والقصصي، الذي أدخله مطران على القصيدة العربية.

ومن هنا فإن هذا الكتاب بدراسته التفصيلية لشعر مطران يعدُّ مرجعًا أساسيًّا ومهمًّا يجيب على كل ما يدور في أخلاد الناس من أسئلة تتعلق بمطران وسيرته، وبكل المحطات التي وقف عندها عبر حياته الزاخرة بالعطاء الأدبي.

عزيزي القارئ

إن مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري إذ تقدم هذا الكتاب ضمن إصدارات دورتها الثانية عشرة «دورة خليل مطران ومحمد علي/ ماك دزدار»، لتأمل أن تكون قد أضافت لبنة أخرى إلى صرح الثقافة العربية، وعزَّزت مشعل النهوض الثقافي العربي من جديد؛ إيمانًا منها بدورها في خدمة أمتها انطلاقًا من رسالتها التنويرية الثقافية والأدبية.

والله ولي التوفيق من قبل ومن بعد...

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ٢٧ من شوال ١٤٣١هـ
الموافق ٥ من أكتوبر ٢٠١٠م

****

مقدمة الترجمة

هذه ترجمة لدراسة كتبت بالفرنسية حول خليل مطران في مسيرته الإنسانية وإبداعة الأدبي عامة والشعري خاصة. وكانت في الأصل أطروحة نالت درجة دكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة السربون الجديدة سنة ١٩٨٢ تحت إشراف المستشرق البارز أندريه ميكيل، رئيس الكوليج دي فرانس آنذاك، وأستاذ كرسي الأدب العربي. وقد تم إعداد الترجمة في إطار الاستعداد للدورة التي تنظمها مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في خريف عام ٢٠١٠، والتي تحمل اسم خليل مطران، تكريمًا له على دوره البارز في ريادة حركة التجديد في الشعر العربي الحديث، وتقديرًا لآثار هذا الدور بعد مرور مائة عام على إصدار الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨.

ولقد حرصت خلال إعداد الترجمة ما وسعني الجهد أن أحافظ على جوهر العمل المترجم، وتفاصيله، وأن ألاحظ في الوقت ذاته أن الترجمة تخرج بالعمل من شكل الأطروحة إلى شكل الكتاب المقروء، ومن مخاطبة المتخصص الأكاديمي وحده إلى مخاطبة المثقف العام المهتم بالقضايا الأدبية، فضلاً عن ملاحظة انتقالها من موقع مخاطبة القارئ الفرنسي حول الأدب العربي الذي يملك شغفًا به، ورغبة في التعرف على تفاصيل قضاياه، إلى موقع الحوار مع القارئ العربي الذي قد يكون أكثر ألفة بهذه القضايا وتفاصيلها، لكنه في الوقت ذاته أكثر حاجة إلى معرفة أرحب بتفاصيل الحوار النقدي في الكتابات الفرنسية، وطريقة تطبيقها على النص العربي موضع الدراسة. وقد تطلبت هذه الملاحظات كلها إدخال التعديلات الملائمة على النص الأصلي مع المحافظة على جوهره وهيكله العلمي وتفاصيله.

وتمتد مصاحبتي للنص الفرنسي لهذه الدراسة إلى سنوات بعيدة مضت، أتيح لي خلالها أن أطالعها مرات متعددة، على فترات متعاقبة، وأن أسجل انطباعاتي

وملاحظاتي حولها. وكانت الرغبة في ترجمتها كامنة داخل نفسي، تنتظر الفرصة المناسبة. وكان أول ما لفت نظري إلى الدراسة شمولية الفكرة التي تقدمها عن حياة مطران وإبداعه، والتي تفي بحاجة المثقف العام مع التزامها بمتطلبات المثقف الخاص. فهي تعرض لمسيرة مطران الإنسانية المشبعة بمذاقات الأوطان التي عاش فيها عبر الثلث الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين في لبنان وفرنسا ومصر. وتحمل من ثم رائحة الثقافات المتنوعة في هذه الأمكنة وتلك الأزمنة. فمن ثقافة التحرر الممتزجة بالحرص على الجذور العربية في مواجهة الاحتلال التركي في لبنان القرن التاسع عشر، وما صاحبها في وجود صحوة أدبية ولغوية وشعرية عارمة لدى الرواد من أمثال أسرة اليازجي ومعاصريها، وهم أساتذة خليل مطران المباشرون الذين تلقى على أيديهم مبادئ الثورة السياسية والأدبية إلى المناخ الثقافي في باريس في العقد الأخير من القرن التاسع عشر حيث قضى مطران عامين، عاش خلالهما مشاهد من حركات التحرر الأدبي والسياسي في أمة تفقد جزءًا من أراضيها ممثلاً في الألزاس واللورين الخاضعتين للاحتلال الألماني وقتها، وتتوهج فيها مشاعر استكمال الحرية المنقوصة، تزكيها نداءات شعراء مثل بول إلوارد، وإشعاعات حركة إصلاحية ناهضة، شهدها مطران على مسارح باريس وتشبع بها قبل أن يقرر العودة إلى موطنه الثاني مصر الذي اختار أن يقضي فيه بقية عمره، وأن يسهم من خلال موقعه في إحداث نهضة أدبية شاملة على مستوى الصحافة والنشر الأدبي والشعر. وفي هذا الإطار وقفت الدراسة أمام جهود خليل مطران في مجال الصحافة العامة أو الأدبية عبرعمله في صحيفة الأهرام وإنشائة لمجلتين أدبيتين هما «المجلة» و«الجوائب» اللتين شكّلتا فصلاً مهما في فصول الصحافة الأدبية في العالم العربي. وفي مجال النشاط المسرحي، قادتنا الدراسة من جهود مطران الرائدة في الترجمة المسرحية الجادة الرصينة لأعمال شكسبير وراسين وكورني وغيرهم من أعلام المسرح الأوروبي، وهي الترجمات التي ما تزال نصوصها موضع عناية المسرحيين والأدباء على السواء. وقد شكلت الزاد الرئيسي لفرق مسرحية جادة مثل فرقة جورج أبيض ابتداءًا من سنة ١٩١٢، وسجلت من خلال هذا مرحلة مهمة

في تاريخ المسرح العربي وتطويره قادها خليل مطران على المستوى النظري مترجمًا وناقدًا، وعلى المستوى العملي عندما تم اختياره أول مدير للمسرح القومي في مصر سنة ١٩٣٥، فوضع موضع التطبيق أفكاره النظرية الرائدة والمجددة.

أما الإبداع الشعري لمطران، فقد حاز على النصيب الأوفر من الدراسة. ومن خلاله حظي إنتاج مطران بدراسات دقيقة شاملة من مختلف زوايا دراسة الشعر على مستوى الشكل والمضمون بتفرعاتهما المختلفة. وقد حرصت الدراسة على أن تضع هذه التجربة في سياقها الزمني، وإطارها الفني، وموقعها التاريخي. وأن تزاوج خلال دراسة هذه القضايا بين متطلبات المناهج العلمية الحديثة، وروح الدراسات الأدبية. ومن أجل ذلك فقد اعتمدت على كم كبير من الإحصاءات والجداول حاول أن يرصد الهيكل العظمي للحركة الشعرية العربية عامة، وفي عصر مطران على نحو خاص، وفي إبداعه الشعري على نحو أخص. ولأن مطران كان مولعًا بروعة وقوة شعر عرب الجاهلية – على حد تعبيره – في الوقت ذاته الذي كان فيه معجبًا وقارئًا لعمالقة الآداب الغربية، والأدب الفرنسي خاصة من أمثال فيكتور هيجو وألفريد دي موسيه، فقد حاولت الدراسة أن تمد أفق اهتماماتها على هذه الخريطة الواسعة. ومن ثم فلم يكن تأمل الظاهرة الشعرية عند شعراء العصر الجاهلي أو الأموي أو العباسي من تأمل نفس الظاهرة عند شعراء الرومانتيكية الفرنسية الذين تأثر بهم مطران. ولم تكن آراء ابن قتيبة والثعالبي وعبد القاهر الجرجاني وابن خلدون أقل أهمية من آراء فونتانيي وسارتر وباشلار وجون كوين. غيرهم من البلاغيين والأدباء والفلاسفة الغربيين.

وفي هذا الإطار، تم الوقوف التفصيلي أمام موسيقى الشعر، وتطور الأوزان والقوافي منذ ينابيع الشعر حتى عصر مطران على سبيل الإجمال، مع الوقوف التفصيلي أمام شعره لمعرفة موقعه ودوره في تطوير فن الشعر. وكذلك كان الشأن مع قضايا جوهرية مثل لغة الشعر، ومثل الصورة الشعرية والخيال الشعري. وكلها زوايا أثبت مطران فيها سعة باعه، وطول ذراعه.

أما في ما يخص المضامين الشعرية، فقد وقفت الدراسة أمام التجديدات البارزة التي أدخلها مطران على القصيدة العربية من خلال فنون اتسع بها، مثل الشعر

التاريخي، والشعر الملحمي، والشعر القصصي، أو فنون قديمة طور في طريقة أدائها مثل شعر المناسبات الذي كثيرًا ما يتهم مطران بأنه أفرط فيه، دون تنبه إلى الجوانب التجديدية التي أدخلها على ذلك اللون، وخاصة في بعض قصائد المراثي التي تحولت عنده إلى أنماط من السير الذاتية، ورصد الملامح الإنسانية. وقد وقفت الدراسة أمام البواعث والدلالات الاجتماعية والفنية لهذه الظاهرة.

وكانت المعالجة النقدية لهذه الظواهر المتصلة بالشكل أو المضمون تأخذ أبعادًا متعددة. فهي من ناحية ترصد تطور المشكلة المثارة على مستويين، مستوى خارجي يتصل بما يمكن أن يطلق عليه تاريخ هذه المشكلة في الشعر العربي، وهو رصد كان شديد الأهمية لأنه قدم إشارات كثيرة حول تعرجات خطوط التطور داخل الشعر العربي تبعًا لتأثيرات الثقافة ومفاهيم الحداثة التي مر بها ذلك الشعر في أشكاله ومضامينه. أما المستوى الداخلي، فقد تمثل في متابعة الظاهرة موضع الدراسة داخل إنتاج مطران الشعري الذي امتد ما يقرب من ستة عقود متتالية منذ ثورة شعر الصِّبا في أواخر القرن التاسع عشر في لبنان إلى رصانة شعر الشيخوخة في مصر على مشارف النصف الثاني من القرن العشرين. وقد أوضحت الدراسة تناسق النتائج المستخلصة من الظواهر المختلفة، سواء انتمت إلى الشكل أو المضمون. كما تأخذ المعالجة النقدية في حسبانها من ناحية أخرى مناهج عرض هذه المشاكل في النقد الأدبي الحديث، وفي الدراسات المقارنة دون تكلف أو افتعال انطلاقًا من أن خليل مطران عاش تجربة ثقافية غنية مزدوجة. فقد كان راسخ القدم في ثقافته العربية، داعيًا إلى الصفاء اللغوي، ومتابعة التقاليد الشعرية العربية القديمة، في نفس الوقت الذي كان فيه واسع المعرفة بالثقافات الأجنبية وبلغاتها. فهو ضليع في الفرنسية منذ كان يدرسها وهو شاب في الكلية البطريركية في بيروت، ومنذ قضى في باريس عامين في صدر شبابه، وقد ترجم بها مسرحيات وقصائد. كما كان ملمًّا بالإنجليزية إلمامًا كبيرًا سمح له بترجمة روائع شكسبير عنها مع الاستئناس بالترجمات الفرنسية. وكان أيضًا ملمًّا باللغة التركية. وقد حاول تعلم الإسبانية عندما كان يتأهب بالهجرة إلى شيلي قبل قرار استقراره في مصر. وهذه المعرفة الواسعة باللغات والثقافات التي كانت تنضح من إنتاجه النثري والشعري، وتشف عنها ترجماته المتنوعة، تجعل

من الطبيعي الاستئناس في الحوار النقدي حوله بالمناهج الواردة في تحليل النصوص في هذه الثقافات على المستوى النقدي والمقارن، وهو ما لجأت إليه الدراسة وحرصت على عرضه في أسلوب علمي يجمع بين الإحكام والوضوح. وقد حافظت الترجمة العربية قدر الطاقة على هذه الروح، وحاولت تجليتها أمام القارئ العربي.

ولم تكتف الدراسة برصد الظواهر الفنية وتحليلها، وإنما طرحت في كثير من المواطن أسئلة استشرافية، تفتح المجال أمام باحثين آخرين لمواصلة البحث في القضايا المثارة، وتطبيقها على جوانب أخرى من الشعر والأدب العربي الحديث. ومن هذه القضايا – على سبيل المثال لا الحصر – ما يتعلق بالشعر القصصي عند مطران، وموقعه التاريخي قبل استقرار فن القصة والرواية النثرية على يد روادها من أمثال هيكل وتيمور في العقد الثاني من القرن العشرين. وهنالك أيضًا قضية الخيال ودوره في صناعة الصورة ومصادرها الحسية أو التجريدية في التقاء العوالم عبرها في القصيدة العربية الحديثة. ومنها كذلك دور ظاهرة عروضية كالتضمين بدرجاتها المختلفة والمتنامية في تحقيق التلاحم بين أبيات القصيدة الواحدة، والخروج على فكرة وحدة البيت، والاقتراب من فكرة وحدة القصيدة. منها كذلك الدور الذي قام به مطران في تطوير الوزن والقافية. وقد رصدت الدراسة كثيرًا من الأنماط التي اقترحها مطران على القصيدة العربية في هذا الصدد، وبينت أن دعوته للتجديد والتخلص من القيود كانت تنطلق من فائض القوة لا من ملامح العجز. فقد جدد في الأبحر بعد أن استنفد كل أشكالها التي عرفها التراث العروضي، وهيمن على أكثرها صعوبة، ودعا إلى التجديد في القافية بمناسبة انتهائه من كتابة أطول قصيدة في الشعر العربي على قافية واحدة، وهي قصيدة نيرون التي سماها هو نفسه ملحمة. وطبق دعوته النظرية من خلال عشرات القصائد التي قدمت للقصيدة العربية الحديثة إمكانيات شديدة التنوع. بل إن محاولات التجديد في هذا الإطار ذهبت إلى حد كتابة شعر منثور كما صنع في مرثيته لليازجي. ومن القضايا النظرية والتطبيقية التي يمكن أن تثيرها الدراسة الاستخدام المعتدل للدراسات البلاغية الحديثة والأسلوبية، سواء من خلال الاسترشاد بآراء البلاغيين المحدثين مثل فونتانيي وبارت وربطها عند الضرورة بنظائرها في البلاغة العربية القديمة، أو من خلال استخدام معايير

الضبط الشائعة في المنهج الأسلوبي مثل الإحصاءات والجداول والقوائم والرسوم البيانية، وهي استخدامات كانت تتم في حدود الضرورة، وتقترن دائما بتعليقات نظرية مستفيضة، تدفع عنها الغموض والجفاف.

وقد واجهت الترجمة عدة صعوبات، كان في مقدمتها البحث عن المصادر العربية التي استقي منها المؤلف نصوصه، واستأنس بالترجمات الفرنسية لها التي قام بها المستشرقون. وتكمن الصعوبة في أن بعض هذه الترجمات الفرنسية تعرض النصوص وخاصة القديم منها مثل كتب ابن قتيبة، والجرجاني، والثعالبي، وابن عبدربه، وابن خلدون، ملخصة. فتقدم الأفكار الجوهرية التي تتضمنها. ثم تأتي ترجمة المصطلحات البلاغية والنقدية التي ينبغي الرجوع عند ترجمتها إلى مقابلاتها الدقيقة في المصطلحات العربية الحديثة. ومن الصعوبات التي تطلبت مزيدًا من الوقت إعادة النص الشعري المترجم إلى أصله العربي. وإذا كان المؤلف يشير في كثير من الأحيان إلى الجزء أو الصفحة التي اقتبس منها، أو ترجم عنها في طبعة دار الكتاب العربي، فإنه كان يكتفي في بعض الأحايين الأخرى بإيراد ترجمة النص الشعري دون الإشارة الدقيقة إلى مصدره، مما كان يترتب عليه مراجعة أجزاء الديوان الأربعة للبحث عن النص العربي الأصلي.

هذا عمل علمي أفدت من مصاحبته في نصه الفرنسي، وأرجو أن يفيد القارئ من مصاحبته في النص العربي.

واللـــه ولي التوفيق

رشا صالح

القاهرة في ٦ من سبتمبر ٢٠١٠م

****

إهداء المؤلف

إلى أبي الحاج إبراهيم درويش، القروي شديد البساطة، الذي كان يحمل رغم بساطته قدرًا كبيرًا من الإجلال لأهل العلم، لأنه كان يحلم أن ينتمي أبناؤه إلى طائفة كان يكنّ لها شعورًا شبه مقدس أورثني إياه منذ الطفولة، فدفعني ذلك إلى طريق لم يتوقف عن تشجيعي على المضي فيه للبحث الدائب عن المعرفة.

المقدمة
ستون عامًا من النشاط الأدبي

من الصعب دراسة الأدب والفكر العربي، والإلمام بكل جوانبه في نهاية القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين دون ذكر أحد رواده الرئيسيين: خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩).

لقد نمت ذائقة مطران الأدبية مبكرة وقوية على خطوط الالتقاء وسط ثقافات عدة من خلال الثقافتين العربية والفرنسية. كما دفعه توقد ذهنه إلى قراءة الأدب الإنجليزي والتركي، وإلى تعلم الإسبانية، فضلاً عن افتتانه بالشعر، والمسرح، والتاريخ، والفلسفة، والاقتصاد. ولكنه كان لا يستطيع أن يفتح كل هذه النوافذ على عالم المعرفة دون أن يحمل هذا الانفتاح سمات تأويله الخاص، ولعل ذلك يفسر إسهامه في تنمية الصحافة العربية بإنشائه صحيفة، ومجلتين أدبيتين كبيرتين، وترجمة روائع الأعمال المسرحية العالمية. وقد مثل ذلك بالنسبة له وسيلة لتأكيد خطواته وفكره، وللمشاركة في نهضة الأدب العربي من خلال أصالة الشعر.

ومن خلال اختياري للغة الفرنسية لدراسة مسيرة مطران وإبداعه الشعري في جامعة السربون، أقدم تقديرًا مزدوجًا لشخص مطران وللغة التي أولع بها، وشيد عبرها جسرًا من التلاقي بين الأدبين العربي والفرنسي. ولكن ما أدهشني أن المستشرقين الفرنسيين الذين أولوا الكتاب والشعراء العرب، القدماء منهم والمحدثين، عناية كبيرة لم يفردوا دراسات مستقلة لمطران. فما ترجم من شعر مطران إلى الفرنسية لم يأت إلا ضمن مختارات من الشعر العربي، والأمر كذلك بالنسبة لنتاجه

المسرحي أو الصحفي. فلم تخرج هذه الاهتمامات إلا نادرًا عن إطار التاريخ العام للأدب، والمسرح، والشعر الحديث.

وقد خص المستشرقون الإنجليز خليل مطران بمقالتين مهمتين، الأولى كتبها م. ر. أوستل M. R. COstle، نشرت في «صحيفة الأدب العربي» «Journal of Arabic literature» عام ١٩٧٢، بعنوان «خليل مطران: رائد الشعر الغنائي في العالم العربي الحديث» «Khalil Matran: the precursor of lyrical poetry in modern Arabic». أبرز الكاتب في عشر صفحات ملامح التعبير الشعري المكثف الذي التزمت فيه شخصية الشاعر بهيمنة المواقف الشخصية، والأحاسيس، والانفعالات، والحب، والموت من منظور ذاتي. وفي نفس العام، نشر م. أ. خوري M. A. khouri المقال الثاني تحت عنوان: «الشعر وبناء مصر الحديثة». «Poetry and the making of modern Egypt» تناول المقال في ثلاثين صفحة الفترة من ١٨٨٢ إلى ١٩٢٢، دون أن يخصص كله لمطران، كما ألقى الضوء على الحراك الأدبي والاجتماعي من خلال الشعر، واستشهد بشعر مطران نحو مائة مرة.

أما بروكلمان Brockelman فقد أفرد قبل ذلك بفترة طويلة في كتابه «تاريخ الأدب العربي»، في الملحق الثالث، في الفقرة الخامسة عشرة، من الصفحة السادسة والثمانين إلى الصفحة السادسة والتسعين، مقالاً في نحو عشر صفحات يدور حول مطران، في المرحلة التي لم يكن مطران قد نشر فيها سوى الجزء الأول من أجزاء ديوانه الأربعة. ويعد بروكلمان الذي كان معاصرًا لمطران المستشرق الأول الذي جذب الانتباه إلى أهمية شعر مطران، والذي ألقى الضوء على منهجه الشعري الممثل لاتجاه جديد في الشعر العربي.

ومنذ عام ١٩١٠، وقبل أن تكتب الدراسات حول نتاجه الشعري، أثير حول مطران جدل كبير في العالم العربي. فلم يكن صديقه طه حسين يتوقف عن الإشادة بفضل مطران باعتباره على رأس المجددين العرب المحدثين، كما يشير إليه في خطاب أرسله إلى لجنة الاحتفال بمطران عام ١٩٤٧. وفي كتابه «تقليد وتجديد» الصادر في بيروت عام ١٩٧٨، يقصر طه حسين الدراسة على شاعرين كبيرين، هما شوقي وحافظ، ولكن الكتاب يتضمن أيضًا بعض الإشارات إلى مطران، كما أنه احتفي به بعد وفاته في برنامجين إذاعيين بثهما المذياع المصري.

ولكن أحمد زكي أبو شادي، تلميذ مطران، هو الذي أفرد له مقالاً في المجلة الأدبية «حدائق الزهور». وتعد هذه الدراسة من المصادر الأولية التي يستقي منها سيرة مطران.

وفي عام ١٩١٣، عقب الاحتفالية الكبيرة التي أقامها الخديوي عباس الثاني بنفسه، وشارك فيها معظم الكتاب والشعراء من البلاد العربية، وممثلو العرب في المهجر، ليمنح فيها مطران لقب «شاعر القطرين»، خصصت مجلة «سركيس» الأدبية عدد مايو ١٩١٣ بأكمله، لدراسة أعمال مطران الإبداعية.

وفي عام ١٩٣٦، توالت دراسات عدة في مجلة «المقتطف»، تعالج بعمق حياة مطران وأشعاره. وستصدر هذه الدراسات في ما بعد في كتاب بعنوان «خليل مطران الشاعر الإبداعي»، أعده إسماعيل أدهم. وفي عام ١٩٤٧، تنظم احتفالية ثانية حول مطران، لمنحه هذه المرة لقب «شاعر كل البلاد العربية»، وتجمع في كتاب الخطب والأشعار التي ألقيت في تلك المناسبة. ومن بين هذه الخطب، تبرز كلمة طه حسين الشهيرة حول مطران. ثم تنظم الاحتفالية الثالثة في مصر بعد وفاته تحت عنوان «مهرجان مطران» عام ١٩٥٩، ويتم تجميع مرة أخرى الخطب والأشعار التي ألقيت في كتاب جديد.

وبخلاف هذه الكتب، تضم المكتبة العربية عددًا من الكتب، والمقالات التي تجعل من مطران موضوعًا لها، نذكر أهمها: في عام ١٩٥٤، كتب محمد مندور دراسة قصيرة حول مطران، تقع في اثنتين وخمسين صفحة، جذب فيها انتباه الجيل الجديد إلى أهمية دراسة شعر مطران. وفي عام ١٩٦٥، نوقشت أول أطروحة للدكتوراه في مصر للباحث جمال الدين الرمادي، كان عنوانها: «مطران شاعر الأقطار العربية». وفي عام ١٩٦٥، كتب طاهر الطناحي، صديق مطران، قصة مطران الحقيقة تحت عنوان «حياة مطران»، وعلى الرغم من أن الكتاب يفتقد الحس النقدي والتحليلي، فإنه تجدر الإشارة إلى أن الطناحي باعتباره الصديق القرب لمطران، استطاع الحصول على اعترافات مطران، والوثائق النادرة الخاصة بحياته، ليقدم كتابًا يعد المصدر الأول عن سيرة مطران. وفي عام ١٩٧٠، تمت مناقشة أطروحة الدكتوراه الثانية في مصر، للباحث سعيد منصور، تحت عنوان: «التجديد في شعر مطران». ويكتب فوزي

عطوي عام ١٩٧٤، كتاب «مطران شاعر الأقطار العربية»، ويقدم له الشاعر صالح جودت، أحد رواد المدرسة التقليدية في الشعر العربي الحديث. وفي عام ١٩٧٥، ينشر أحمد عبد المعطي حجازي، أحد رواد مدرسة الشعر الحر، مختارات من شعر مطران، ودراسة حول شعر مطران.

وتعالج هذه الدراسات السابقة، دون غيرها، كثيرًا من الملامح الشخصية والفنية لمطران، ولكن كثيرًا منها يبرز الملامح الخارجية لهذه الشخصية، مثل تأثير الأدب المحلي أو العالمي على شخصية مطران. ومن إطار هذا المنظور، ألحقت بعض الدراسات مطران بالمدرسة الرومانسية الفرنسية. ولكني أعتقد أن المجال مازال يسمح بدراسة أخرى ترصد السمات الداخلية لشخصية مطران ولفنه، وتتعرض لموضوعات خاصة به مثل: حياته، عائلته، تعاليمه، أساتذته، كفاحه، منفاه، تكوينه الثقافي، أعماله الفكرية، الصحافة، الترجمة، الكتابة، علاقاته الشخصية، مكانته الاجتماعية. وقد خصصت الدراسة الجزء الأول منها للملامح الرئيسية لشخصية مطران، ولسمات نتاجه النثري الأدبي، الأمر الذي سيقودنا في الوقت نفسه في الأجزاء الثلاثة الأخيرة إلى دراسة ثلاثة موضوعات أخرى خاصة بالفن الشعري: الموسيقي، واللغة، والخيال. وفي هذه الأجزاء الأخيرة، سنحاول بقدر الإمكان الاعتماد على نصوص مطران الشعرية باعتبارها نتاجًا لهذه الشخصية التي سبق إلقاء الضوء على سماتها في الجزء الأول من ناحية، ومن ناحية أخرى باعتبارها تمثل لحظات خاصة في تاريخ الشعر العربي. ولكي تتم هذه الدراسة كان من الضروري الرجوع إلى كثير من الدراسات الخاصة بالأدب العربي بوجه عام، وتلك المتصلة بالشعر على نحو خاص التي كتبها باحثون عرب أو مستشرقون. وكذلك الرجوع إلى دراسات نقدية أدبية قد لا تتصل من النظرة الأولى اتصالاً مباشرًا بالأدب العربي، ولكنها تساعد على مناقشة كثير من القضايا في ضوء عالمية الفكر الإنساني.

✱✱✱✱

الرجل.. الحياة.. المؤلفات

تمهيد

«هذه حياة إنسان لديّ حولها مجموعة من الوثائق والشهادات، وسوف أحاول أن أرسم صورة خفيفة لها.. كيف ستبدو الصورة. ليس لدي أي معرفة مسبقة، ولا أريد أن أعرف قبل أن أنتهي من رسمها، وأنا على استعداد لقبولها على النحو الذي يقودني إليه تأمل طويل يجسد لي النموذج، وسأكون مستعدًا دائمًا لإدخال تعديلات على هذا النموذج وفقًا لما أكتشف من حقائق جديدة ».

(أندريه موروا: فن التراجم والسير الذاتية - باريس ١٩٣٦)

في إطار هذه الروح من مناهج البحث نود أن نقترب في القسم الأول من هذا الكتاب من حياة ومؤلفات خليل مطران قبل أن نتوقف بالدراسة النقدية أمام شعره وتأثيره، وهو ما سنخصص له الأجزاء الباقية من الكتاب.

ولا شك أن العقبات كثيرة قبل الوصول إلى هذا الهدف لأن التساؤلات تطرح حول المقاييس التي يمكن من خلالها التعرف على حياة إنسان ما، أو سيرته الذاتية، الوصول إلى معرفته معرفة حقيقية، وإلى أي مدى يمكن أن يشكل إنتاجه مرآة لحياته؟

إن مطران الذي كان خجولاً ومنطويًا إلى حد كبير، لم يكن يرحب كثيرًا بالحديث عن حياته، ولقد رد بالاعتذار مرات كثيرة على أحد الباحثين الذين كانوا يرغبون

منه في تزويدهم بمعلومات عن حياته الخاصة[1]، مع أن هذا الباحث كان قريبًا من نفسه، وقد رثاه بمرثية مؤثرة بعد رحيله[2]، ومن ثم فليس لدينا مصدر مباشر لسيرة مطران الذاتية، وإذا نحن وافقنا الدكتور جونسون على رأيه الذي يقول: «إن سيرة إنسان ما يمكن أن توصف في أفضل صورة عبره هو»[3] فسوف نجد أنفسنا أمام عقبة موضوعية كبيرة، لكن هذه العقبة يمكن أن تنحسر جزئيًّا، إذا رجعنا إلى تعليق أندريه موروا على مقولة الدكتور جونسون.. فقد نقد هذا الرأي، قائلاً.. إن كثيرًا من الحالات، تثبت أن ما يقوله إنسان ما عن سيرته الذاتية قد يكون كذبًا أو غير دقيق»[4].

هل يمكن أن يكون الشعر مصدرًا من مصادر السيرة الذاتية ؟

إن السؤال قابل لأن يطرح خاصة مع شاعر مثل مطران، الذي يحتوي ديوانه على كثير من القصائد التي يمكن أنه تصنف بسهولة في إطار الشعر الذاتي أو الشخصي، وإذا قلبنا صفحات هذا الديوان، فسوف نلتقي بالأصداء الشعرية، لكل أنواع العلاقات الاجتماعية، والسياسية، والأسرية بين شاعرنا ومعاصريه مجسدة في إشكال شعرية مثل المراثي والمدائح والتهاني... إلخ.

وبصورة أكثر تحديدًا فإن أجزاء الديوان الأربعة تحتوي على ٥٨٣ قصيدة يمكن أن نجد بينها نحو ٢٨٤ قصيدة ذاتية بالمعنى الخالص ويمكن تقسيمها وفقًا للجدول الملحق.

ويجب أن يضاف هنا أنه من الممكن مع كل قصيدة من هذه القصائد تحديد المناسبة أو الشخص الذي تدور حوله القصيدة، وسوف نعود لهذا لاحقًا ونحلل معطيات الإحصاء في حينها.

هل يمكن إذن لمن يحاول بناء ملامح سيرة مطران، أن يتجاهل شعره في هذا الصدد. وهل ينبغي أن يعد - من ناحية أخرى - مصدرًا رئيسيًا من مصادر هذه السيرة؟

---

(١) انظر: إسماعيل أدهم - خليل مطران الشاعر الإبداعي، الهلال، مايو سنة ١٩٣٦، ص ٦١٣.

(٢) ديوان مطران، دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة ١٩٦٧، بيروت، ص ٢٣٣.

(٣) أندريه موروا، المرجع السابق، ص ١٩٢.

(٤) السابق، ص ١٩٣.

الديوان	عدد القصائد	المراثي	المدائح	قصائد مناسبات		عدد القصائد الذاتية
				زواج	أحداث جارية	
الأول	١٣٣	١٣	٢	٥	٢٠	٣٩
الثاني	١٤٤	٢٤	٨	٨	٢٢	٦٢
الثالث	١٥٨	٣٣	٢	٣	٣٦	٧٤
الرابع	١٤٨	٥٥	١٣	–	٤١	١٠٩
الإجمالي	٥٨٣	١٢٥	٢٥	١٦	١١٩	٢٨٤

يقول رينيه ويلك: «يبدو أن الشعر أكثر تعقيدًا من أن ينظر إليه بسهولة على أنه وثيقة لسيرة ذاتية، ومن غير الجائز بل إنه من المستحيل ألاَّ نضع فرقًا بين مضمون ينطوي عليه نص «ذاتي أو شخصي» أي طبيعة تدخل في إطار السيرة الذاتية، وبين نفس المضمون، عندما يتم تناوله في عمل فني إن وحدة العمل الفني توضع في إطار خريطة معينة وتبعًا لنمط من العلاقة مع الواقع يختلف تمامًا، عن العلاقة التي نلمسها بين الواقع وما يرد عند كاتب ما في مذكراته أو رسائله»[١].

هكذا يقول مؤلفا نظرية الأدب، ونحن نتفق معهما، ويضيفان في موضع لاحق من كتابهما:

«حتى عندما يتضمن عمل فني ما، عناصر، يمكن للإنسان أن يطابقها بالتأكيد مع عناصر من السيرة الذاتية للمؤلف، فإن هذه العناصر هنا، يكون قد أعيد تشكيلها وتحويرها بطريقة تجعلها تأخذ معانيها الخاصة الذاتية، والتي لم تعد إلا مادة إنسانية مجسدة متلاحمة مع الإنتاج الفني...».

وحتى عندما توجد علاقة وثيقة بين الإنتاج الأدبي وحياة مؤلفه، فلا ينبغي أبدًا أن نخلص إلى أن الأدب ليس إلا نسخة من الحياة.. إن المدخل البيوجرافي ينسى أن الأدب ليس فقط تجسيدًا لتجربة ذاتية، وإنما العمل الأدبي هو دائمًا المولود الأخير

(١) رينيه ويلك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمها إلى الفرنسية عن الانجليزية، جون بنتر اوديجر باريس سنة ١٩٧١، ص ١٠٩.

في سلسلة من الإنتاج الأدبي المتناظر، فهو مسرحية أو رواية أو قصيدة وفقًا للتقاليد والأعراف الأدبية[١].

لكننا. في ما نرى. لا ينبغي أن نهمل هذا الإنتاج ونحن نرسم صورة مطران، ربما تساعدنا هذه المادة في تصور التقاليد والعادات والأوساط الاجتماعية، وعلى ملاحظة تشتت الطاقة الشعرية عنده بين دور الشاعر وطبيعة الشعر.

نحن لا نريد أن نذهب إذًا بعيدًا، ونقول مثل أنطون الجميل. نستطيع أن نقرأ حياة مطران سطرًا سطرًا، ونحن نقرأ شعره شطرًا شطرًا »، ولكننا نود أن نستعين بالشعر ما أمكن ذلك ليلقي أضواء على الحياة، وقد نلجأ أحيانًا إلى الاتجاه المقابل أي أن نستعين بوقائع الحياة لنلقي بعض أضوائها على الشعر.

أرض الميلاد :

الأرض التي سوف تدور حولها الأحداث الأولى في حياة مطران، هي بعلبك وهي واحدة من أقدم المدن الجميلة في العالم، كانت هذه المدينة قد عرفت عبر التاريخ بأسماء كثيرة، مثل بعلبك، وهليوبوليس، وبقاع العزيز، ويقود تحليل بعلبك إلى الكلمة السامية. بعل» التي تثير كثيرًا من الطروحات والفرائض وتظل جميعها غير محسومة[٢]. أما اسم هليوبوليس الذي خلعه عليها الإغريق، فهو يشير إلى وجود معبد للشمس، وربما يحمل الاسم في الوقت ذاته إشارة إلى العلاقة الدينية، بين هذه المدينة ومصر، حيث توجد مدينة أخرى تحمل الاسم نفسه[٣].

أما اسم بقاع العزيز، فهو يشير إلى طقس من طقوس عبادة الشمس، فكلمة «عزيز» في الواقع تشير إلى أب من آباء آلهة الشمس كان معبودًا في بعض مناطق سوريا[٤].

وتقع بعلبك على ارتفاع ١١٥٠ مترًا على حافة مرتفع وادي البقاع، على بعد نحو ثلاثين كيلو مترًا من دمشق في الشمال الشرقي[٥]، وهي بموقعها هذا تشرف على

---

(١) السابق، ص ١٠٥.

(٢) توم سوردل: دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة، ص١٠٠٠.

(٣) الأب مارتين: تاريخ لبنان: ترجمه إلى العربية رشيد الخوري. بيروت ١٨٨٩، ص٣١٣.

(٤) دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة القديمة، ص ٥٥٣.

(٥) تاريخ بعلبك. بيروت سوريا القديمة سنة ١٩٢٦ ص٧.

السهول والطريق الرئيسية التي تصل دمشق بحمص، وتتصل مباشرة مع الساحل وخاصة المؤدي إلى طرابلس عبر طريق جبلي، كما ستصل بيروت عبر طريق يمر بزحلة[١]. وقد عرفت مدينة بعلبك في الواقع تاريخًا موَّارًا بالأحداث وخاصة ما يتصل منها بالجانب الحربي.

وبعلبك مشهورة على نحو خاص بآثارها القديمة التي أتاحت لها مكانة مرموقة منذ التاريخ القديم، والذي ازدهر خاصة في فترة إحياء الطقوس الإغريقية الخاصة بعبادة الشمس.

«إن الشهرة التي حظيت بها بعلبك، ترجع إلى فترة بناء معابد الشمس التي تمثل في عصرنا أشهر أهم آثار العصر الروماني، وهي معابد تعود إلى القرنين الثاني والثالث الميلاديين، وقد ازدادت شهرتها في العصر الحديث، بعد أن اكتشفتها البعثة الألمانية للتنقيب، بين عامي ١٩٠٠ - ١٩٠٤، ومن أشهرها معبد هليوبوليس، وباخوس»[٢].

ودون أن نغرق كثيرًا في التفاصيل التاريخية والدينية المتصلة ببعلبك في تاريخها العتيق، نستطيع أن نقول، مع رينيه دوسو إن «جمال بعلبك وجد على مر العصور منابعه»[٣]. وأن هذا الجمال ترك دائمًا أثاره على أبنائها الذين تعودوا على «استقبال جموع الحجيج الذين يزورون آثارها ومعابدها ومقار آلهتها»[٤].

ومع مواسم الحجيج، كانت هناك إلى جانب الاحتفالات الدينية، احتفالات ومهرجانات فنية، حيث يتبادل أهل بعلبك مع زوارهم الغناء وعزف الموسيقى وإنشاد الأشعار، وكانوا يعتقدون قديمًا، أنه يمكن أن يوجد في بعلبك. قبل غيرها من المدن أجود العازفين والمغنين والخطباء وأيضًا، أجمل النساء، وربما تراكمت لها كل هذه المزايا بفضل آلهتها، التي تحميها، وتهبها المنبع الذي لا ينضب للصحة، وقد ظلت هذه المعتقدات باقية دائمًا حتى وإن تغيرت العادات والتقاليد قليلاً أو كثيرًا.

---

(١) رينيه دوسو: الطوبوجرافيا التاريخية لسوريا القديمة والوسيطة، باريس ١٩٢٧ ص٣٩٧.

(٢) رينيه دوسو: سوريا القديمة والوسيطة، باريس ١٩٣١، ص٤٨.

(٣) السابق، ص٤٨.

(٤) السابق، ص ٤٨.

وقد رصد مطران في جزء ديوانه الأول صورة رائعة لبعلبك، عليها تذكار حبه، وقد جاء فيها[1]:

هَـــمَّ فـجـــر الحـيـــاة بـــالإدبـــارِ
فـــإذا مـــرَّ فـهـي فـــي الآثـــار
والـصّـبـا كـالـكـرى نـعـيـمٌ ولـكـن
يـنـقـضـي والـفـتـى بـه غـيـرُ داري
يـغـنـم المـــرء عـيـشـه فـي صـبـاهُ
فـــإذا بـــان عـــاش بـالـتـذكـار
إيـــه آثـــارَ بـعـلـبـكَّ ســلامٌ
بـعـد طـول الـنـوى وبُـعـد المـزار
ووقـيـتِ الـعـفـاءَ مـن عـرصـاتٍ
مـقـويـاتٍ أواهـــلٍ بـالـفـخـار
ذكِّـريـنـي طـفـولـتـي وأعـيـدي
رسـمَ عـهـدٍ عـن أعـيـنـي مـتـواري
مستطابِ الحالين صَفْوًا وشجوًا
مـسـتـحـبٍ فـي الـنـفـع والإضـرار
يـوم أمشي على الطّلول السواجي
لا افـتـرارٌ فـيـهـن إلا افـتـراري
نـزقًـا بـيـنـهـنّ غِـرًّا لَـعُـوبًـا
لاهـبًـا عـن تـبـصُّـرٍ واعـتـبـار
مـسـتـقـلًّا عـظـيـمـهـا مـسـتـخِـفًّـا
مـا بـهـا مـن مـهـابـةٍ ووقـار
يـومَ أخـلـو بـهـنـدَ تـلـهـو وتـزهـو
والـهـوى بـيـنـنـا ألـيـفٌ مُـجـاري

(١) ديوان مطران. طبعة دار الكتاب العربي ج١ ص٩٧.

كـــفـــراشِ الـــريـــاض إذ يـتـبـارى
مـــرحًـــا مـــا لـــه مِـــنِ اسـتـقـرار
نـلـتـقـي تـــارةً ونـــشـــردُ أخـــرى
كـــل تِـــربٍ فـــي مـخـبـأٍ مـتـداري
فـــإذا الـبُـعـدُ طـــال طـرفـةَ عـيـنٍ
حـثـنـا الـشـوق مـؤذنـا بـالـبـدار
وعـــدادَ الـلـحـاظِ نـصـفـو ونشقى
بـــجـــوارٍ فـــفـــرقـــةٍ فـــجـــوارِ
لـيـس فـي الـدهـر مـحـض سـعـدٍ ولـكـن
تـلـدُ الـسـعـدَ مـحـنـةُ الأكـــدارِ
كـلـمـا نـلـتـقـي اعـتـنـقـنـا كـأنّـا
جِـــدُّ سَـفْـرٍ عـــادوا مـن الأسـفـار
قـبـلاتٌ عـلـى عـفـافٍ تحـاكـي
قـبـلاتِ الأنـــداء والأسـحـار
واشـتـيـاقٌ كـضـمّ غـصـنٍ أخـاه
وكـلَـثْـمِ الـنُّـوارِ لـلـنـوّار
قَـلـبُـنـا طـاهـرٌ ولـيـس خـلـيًّـا
أطـهـرُ الحـبِّ فـي قـلـوب الـصغـار
كـان ذاك الـهـوى سـلامًـا وبَـرْدا
فـاغـتـدَى حـين شـبَّ جـذوةَ نـار

ثم يقف على آثار بعلبك التي كان يلعب بها مع هند :

مـعـجـزاتٌ مـن الـبـنـاء كِـبَـارٌ
لأُنـــاسٍ مـــلءَ الـــزمـــانِ كـبـار
ألـبـسَـتْـهـا الـشـمـوسُ تـفـويـفَ دُرٍّ
وعـقـيـقٍ عـلـى رداء نـضـار

وتحـــلّـــتْ مـــن الـــلـــيـــالـــي بـشـامـا
تٍ كـتـنـقـيـط عـنـبـرٍ فـــي بـهـار
وسـقـاهـا الـنـدى رشـــاش دمـــوعٍ
شـربـتـهـا ظـــوامـــئ الأنـــهـــار
مـعـبـدٌ لـــلأســـرار قـــام ولـكـنْ
صُـنـعُـه كـــان أعـظـم الأســـرار
صـنـعـوا مـن جـمـادِه ثـمـرًا يـجـنى
ولـــكـــن بـــالـــعـــقـــلِ والأبـــصـــار
وضـــروبًـــا مـــن كـــلِّ زهـــر أنـيـقٍ
لـــم تـفـتـهـا نـــضـــارةُ الأزهـــار
وشـمـوسًـا مـضـيـئـة وشـعـاعًـا
بـــاهـــراتٍ لـكـنـهـا مـــن حـجـار
وطـــيـــورًا ذواهـــبًـــا آيـــبـــاتٍ
خـــالـــداتِ الـــغـــدو والإبـــكـــار
فـــي جِـــنـــانٍ مـعـلّـقـاتٍ زواهٍ
بـصـنـوف الـنـجـوم والأنـــوار
تـلـك آيـاتُـهـم ومـــا بـرحـتْ فـي
كـــلِّ آن روائـــــعَ الـــــزوار
ضـمَّـهـا كـلَّـهـا بـديـعُ نـظـامٍ
دقّ حـتـى كـأنـهـا فـي انـتـشـار

☆☆☆☆

نـظـرت هـنـدُ حُـسـنَـهـنَّ فـغـارَتْ
أنـتِ أبـهـى يـا هـنـدُ مـن أن تـغـاري
كـل هـذي الـدُّمـى الـتـي عـبـدُوهـا
لـك يـا ربَّـةَ الجـمـال.. جَـواري

بدأ دخول العرب إلى بعلبك قبل الإسلام، ومن المؤكد الآن أن عناصر عربية دخلت إلى سوريا ومعها لغتها، دخلت سوريا مع العصر الذي بدأ فيه الاستقرار للقوة الرومانية، ويرى رينان أن «اجتياح اللغة العربية لسوريا يتقاطع مع ظاهرة تاريخية كبرى موازية، ونعني بها ظهور عدد كبير من الأفراد العرب في المدن السورية مع بداية العصر الروماني»[١]. وينبغي إذن أن نفهم أن كلمة «العرب» قبل الإسلام، كما يقول درسو، لا تعني فقط سكان الجزيرة العربية، وإنما تعني أيضًا «البدو» الذين كانوا يجوبون شمال الجزيرة العربية وصحراء سوريا كلها[٢].

وفيما يتصل ببعلبك خاصة فإن عددًا من الشعراء العرب في عصر ما قبل الإسلام مثل عمرو بن كلثوم، وامرئ القيس، يقصون علينا حكايات ومغامرات كانوا طرفًا فيها مع عرب هذه المنطقة. وهناك نص للبلاذري عند حديثه عن الفتح الإسلامي لبعلبك سنة ٦٣٧ بقيادة أبي عبيدة، قائد جيش عمر بن الخطاب، يشير إلى أن أبا عبيدة أعطى الأمان، لكل سكان هذه المدينة من الرومان والفرس والعرب على أرواحهم وأموالهم وكنائسهم، في داخل المدينة أو خارجها[٣].

وإذا كان هذا النص يشير إلى أن هذه المدينة، كان يسكنها العرب قبل الفتح الإسلامي، فإن أحداثًا أخرى جرت في ما بعد، تؤكد أنهم كانوا يشكلون جالية كبيرة؛ فمعاوية أول الخلفاء الأمويين، قام بإخراج الرومان وأعوانهم من المواقع الهامة في سوريا وأحل محلهم سكانًا آخرين من عرب بعلبك وحمص وأنطاكية[٤]، ومنذ ذلك التاريخ، أصبحت بعلبك جزءًا من جند الأمويين في دمشق، ثم خضعت للحكم العباسي حتى ظهور الخليفة الفاطمي المعز لدين الله الذي أرسل واليًا عليها سنة ٣٦١هـ - ٩٧١م ثم استولت عليها الإمبراطورية البيزنطية مؤقتًا ٣٦٣هـ - ٩٧٤م. واستولى عليها أمير حلب سنة ٤١٦هـ - ١٠٢٥م، ووقعت في أيدي السلاجقة الأتراك سنة ٤٦٨هـ - ١٠٧٥م.

---

(١) رينان، المجلة الآسيوية ١٨٨٢، نقلاً عن درسو (العرب في سوريا قبل الإسلام)، باريس ١٩٠٧، ص١٤.
(٢) المرجع السابق، ص٢.
(٣) البلاذري، فتوح البلدان، ص١٣٠، فضلاً عن فليب حتى. لبنان في التاريخ ص٢٦٢.
(٤) فليب حتى، المرجع السابق ص٢٩٥.

وقد تتابع عليها حكم آل زنكي، ونور الدين، وصلاح الدين الأيوبي وخلفائه ثم غزاها المغول، ودخلت تحت سيطرة مصر سنة ٦٥٨هـ - ١٢٦٠م، وأصبحت جزءًا من دولة المماليك تتبع لولاية سوريا.

وفي سنة ٩٢٢هـ - ١٥١٦م، دخلت سوريا كلها تحت نفوذ الحكم العثماني وتعاقب عليها حكام صغار، وخاصة من أسرة حرفوش، وفي سنة ١٨٣١ استولى عليها إبراهيم باشا، ابن محمد علي حاكم مصر، لكنها بعد فترة قصيرة من رحيله عنها، وقعت من جديد في يد أسرة حرفوش، تبعاً لما يقول صاحب «تاريخ بعلبك» فلم تكن تحتوي في ذلك العصر إلا على ٢٧ بيتًا مسيحيًّا وبعض البيوت الإسلامية.

وبين هذه البيوت المسيحية التي كانت تقطن حيًّا متميزًا في المدينة كانت توجد عائلة «بطن أولاد نسيم» التي تنتمي إلى العائلة الكبيرة مطران، والتي تعتبر العائلة الأولى، والتي يختار منها الرئيس الديني للمدينة «المطران».

وتبعًا لما أرَّخه «سوبر ينهم» فإن المدينة كانت تشمل في عصره على خمسة آلاف ساكن بينهم أربعة آلاف مسلم وألف مسيحي.

****

الطفولة والصِّبا

الأسرة:

ولد خليل عبده مطران في الأول من شهر يوليو سنة ١٨٧٢ [١] في بعلبك، من عائلة مسيحية متدينة، يشير اسمها مطران إلى اللقب الديني الرفيع في المسيحية الذي كانت تحمله وتشغل منصبه في مدينة بعلبك منذ سنة ١٦٢٨.

كان والد خليل مطران أحد تجار الصابون الميسورين، وكانت له أملاك وحدائق، تمتد حول بعلبك إلى أبعد ما تستطيع أن ترى العين، وكان إلى ذلك رجلاً شديد البساطة والكرم، ولم تمنعه مشاغله التجارية من الاهتمام بالشعر بالمعنى العام. فقد كان يحب سماعه يغنَّى عبر الأصوات الجميلة، أو في أمسيات اللقاءات مع أصدقائه وأقاربه، وكانت مكتبته تضم ديوان أبي تمام، والبحتري، وابن الفارض، وكان يرى أن الشعر هو أجمل ما يمكن أن يهنأ به الأصدقاء في المناسبات السعيدة، وهذا هو ما حدث يوم ميلاد ابنه البكر خليل، فقد مرَّ بمنزله صديق له كان من كبار تجار الصابون اللبناني واسمه سليم تقلا، الذي جاء مصادفة ليزور العائلة، فلما علم نبأ ميلاد الطفل، طلب أن يراه ودعا له بأن يكون رجلاً مرموقًا. وكتب بيتين من الشعر

---

(١) تاريخ ميلاد خليل مطران، كان واحدًا من النقاط المثيرة للنقاش بين مؤرخيه فقد أشار أحمد زكي أبو شادي إلى أنه ولد سنة ١٨٧١. في مقال له ظهر سنة ١٩١٠، وقد تبعه في ذلك معظم المستشرقين. مثل إميل درمنجهام في مختاراته «أجمل النصوص العربية»، وهنري بيريس في كتابه «الأدب العربي والإسلام من خلال النصوص» ص١٠٣، وشارل ببللا في كتابه: «الأدب العربي، ص ١٩٣، وجمال الدين بن شيخ في كتابه «الشعر العربي الحديث» ص٥٧، وفيليب فان تيجم في «قاموس الآداب». المطبوع سنة ١٩٧٠، ص٢٧٥٠... إلخ.

= لكن معظم الباحثين العرب يتفقون على أنه ولد سنة ١٨٧٢، بدءًا من إسماعيل أدهم الذي حدد هذا التاريخ اعتمادًا على إجابة من خليل مطران نفسه الذي قال له: «لقد ولدت في صيف سنة ١٨٧٢» مصححًا ما قيل خلاف ذلك ص٣٨، ومنذ التصحيح، عاد الباحثون العرب لذكر التاريخ الصحيح، لكن المستشرقين استمروا غالبًا في متابعة معلومة أبوشادي القديمة عن ميلاده سنة ١٨٧١. وتحديد التاريخ بالأول من يوليو يعود في الواقع إلى طاهر الطناحي في كتابه حياة مطران ص٥.

يتنبأ فيهما بالسعادة التي ستحل بهذا الطفل، وظلت هذه الزيارة جزءًا من ذكريات العائلة[1]، وسوف يصبح هذا التاجر في ما بعد، الصحفي سليم تقلا، مؤسس جريدة الأهرام أقدم الصحف العربية اليومية الباقية إلى اليوم من القرن التاسع عشر.

وهذا الحب للشعر عند الأب عبده مطران، يبدو أكثر عمقًا عند الأم الفلسطينية ملك الصباغ. وعلاقتها مع الشعر لم تتوقف عند حبها له، لكن تجاوزته إلى تذوقه وفهمه وأحيانًا كتابته، وقد كانت أمها شاعرة أيضًا، لقد تلقت إذًا رسالة الشعر من أمها وسوف تحملها بدورها إلى ولدها مع لبن الأمومة.

لقد لعبت هذه الأم دورًا منزليًّا هامًا في تربية طفلها، من خلال طبعها الهادئ وقلبها الطيب وعلاقاتها الحميدة مع كثير من المواطنات المسيحيات والمسلمات، وكانت محبوبة منهن جميعًا، وأعطت من خلال هذا، الدرس الأول لطفلها، «ليس العالم المحيط بنا عالم عداوات»، وإننا يمكن أن نجد به أصدقاء، كانت واحدة من الذين رسم اندريه موروا نماذجهم حين تحدث عن الأم الحقيقية فقال: «هناك أناس يملكون البشاشة والرحمة، وهم على استعداد دائمًا لأن يقدموا ما عندهم في حياء وبساطة أقرب إلى السذاجة، وهم يعطون دائمًا، دون أن يسألوا أبدًا»[2].

«كانت الحرية الموجهة هي السمة الأساسية للعلاقة بين الطفل ووالديه ومن ثم فهناك فرصة دائمًا للمحاولة، وللنصيحة، وللحدث وللإخفاق أو النجاح، وهذه هي الخطوات اليومية للطفل خليل. فذات يوم في طفولته خرج مع صديقته الصغيرة لكي يركب الخيل ويتسابقا في وادي البقاع، برغم تحذيرات أمه بألاَّ يفعل، وسقط خليل من على الحصان فوق الصخرة، وظنت الصغيرة أنه مات، فتركته فوق الصخور وجرت مسرعة لكي تخبر أهله، ولكن عجوزًا كانت قد رأته، سارعت نحوه، وحملته إلى بيته لكي تنظف جراحه، وجاءوا بالطبيب فعالجه، ولكن هذه الحادثة تركت ندبة في أنفه

---

(١) جمال الدين الرمادي - خليل مطران: شاعر الأقطار العربية - دار المعارف - القاهرة، الطبعة الثانية سنة ١٩٧٢، ص١٤.

(٢) أندريه موروا: مشاعر وعادات، باريس ١٩٣٦ ص٦٨.

الذي كان قد كسر، وظلت هذه الندبة تلازمه حتى نهاية حياته»[1]، ويقول خليل عند حديثه عن الذكريات سنة ١٩٣٩، منذ ذلك الحين وأنا أفكر مرات ومرات قبل أن أقرر فعل شيء ما، ومنذ ذلك الحين تكونت لدي عادة التفكير قبل الإقدام على الفعل، وفي هذه الخصلة مع خصلة الحساسية، يكمن مفتاح شخصي.

وفي العام الثامن من طفولته، تبعًا لما يقوله أخوه ألبير مطران، كان خليل يستيقظ من نومه ليلاً، وهو ينشد بصوت عال، أبياتًا من شعر ابن الفارض أو أبي تمام أو البحتري، وكانت أخته المسكينة التي تنام في نفس الحجرة تعاني كثيرًا مما يفعله، وأخيرًا شكته إلى أبيه الذي زجره، وصرخ فيه قائلاً: «تريد إذن أن تكون شاعرًا، هل تريد أن تغني على الربابة..»، والطفل يقول إن هذا يحدث لي دون إرادتي..

جذور الأسرة:

كان الحديث عن جذور أسرة مطران موضع اهتمام معظم الباحثين الذين كتبوا عنه، ولقد اتفقوا على نقطة أكدها كثيرون منهم، وأثارها الباحثون دون نفيها، وهي المتصلة باتصال نسب هذه الأسرة، بأسرة الغساسنة، الأسرة الملكية العربية قبل الإسلام التي كانت فرعًا من قبائل الأزد. ثم هاجرت من جنوب الجزيرة العربية واستقرت في نهاية المطاف في شمال الجزيرة والشام، بعد أن اعتنقت المسيحية سنة ٤٦٠م، وأسست مملكة قوية موالية للروم تعاقب عليها نحو ثلاثين ملكًا منهم.

وكان الغساسنة، قد أصبحوا الحلفاء العرب للبيزنطيين، ولعبت أسرتهم الملكية دورًا رئيسًا في تاريخ المنطقة حتى معركة اليرموك الفاصلة سنة (٦٣٦م - ١٥هـ)، والتي أنهى الفتح الإسلامي خلالها مملكة الغساسنة، وقد عبر بعضهم، مع الروم إلى بيزنطة، واستقرت سلالاتهم في الأناضول، واعتنق بعضهم الإسلام وأصبح جزءًا من الشوام العرب المسلمين، وظل الباقون على عقيدتهم المسيحية وواصلوا الحياة في

(١) إسماعيل أدهم، المرجع السابق ص٨٧.

الشام، وإلى هذه الطائفة الأخيرة تنتمي بالقطع جذور العائلات المسيحية الكبرى الموجودة الآن في سوريا ولبنان وفروعها التي هاجرت إلى أماكن أخرى[1].

إن عائلة مطران، واحدة من هذه العائلات، وكل الباحثين، كما أشرنا إلى ذلك أكدوا هذه العلاقة بطريقة أو بأخرى، وحتى خليل مطران نفسه، عندما تلقى عباءة عربية هدية من الكاتبة هدى شعراوي لبسها وكتب في الرد على الهدية. ما يؤكد اعتزازه بنسبة الغساني.

ألا يا بَني غسّانَ مِن ولْد يعرُبٍ
وأجدادكُم أجدادَيَ العظماءُ
أخوكم وقد أمسى غريباً بزيِّهِ
أعاد له السَّمتَ الأصيلَ رداء
قِفوا وانظروني في العباءة رافلاً
مَهيبًا وبي في مِشيتي خيلاء

لكننا مع هذا نستطيع أن نعود إلى طرح السؤال. هل من المؤكد أن مطران كان من الغساسنة؟

وفي بحث عن الإجابة العلمية لمثل هذا السؤال، لابد من تتبع بقايا الغساسنة بعد الإسلام، لكن الغموض الذي يحيط بتاريخ لبنان وسوريا في هذه الفترة، يحول بين الباحثين وبين متابعة أهدافهم. وفليب حتّى وهو أحد كبار المؤرخين اللبنانيين المعاصرين يقول لنا: «إن تاريخ لبنان يلفه الغموض خلال القرون الأربعة الأول للإسلام، ونحن نكاد نجهل تمامًا تاريخ الفترة الواقعة بين الفتح الإسلامي والحروب الصليبية» [2].

ومن الصعب، في إطار هذه الظروف، أن تستطيع هذه العائلة أو تلك أن تصعد بنسبها صعودًا يقينيًّا حتى هذه الفترة.

---

(١) دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الحديثة، ص ١٠٤٤، ص ١٠٤٥.
(٢) فليب حتى: السابق، ص٢٦٧.

بقي مناقشة حجة تاريخية يعتمد عليها أولئك الذين يصعدون قليلاً بتاريخ آل مطران.

هذه الحجة تقول. إن هذه الأسرة المسيحية، استقرت في هذا الإقليم منذ زمن بعيد، وأن فرعًا منها هاجر نحو العراق وبخارى واعتنقوا الإسلام، وإن الشاعر البخاري، أبو محمد المطراني والذي يحمل نفس اسم الأسرة، كان يعيش في القرن الخامس الهجري، وينحدر من فرع من فروعها[1] لكننا عندما نقرأ ما كتبه الثعالبي (٣٥٠هـ - ٤٢٩هـ) في يتيمة الدهر، حول هذا الشاعر، نستطيع أن نصل إلى نتيجة مضادة، فالمطراني في رأي الثعالبي: «شاعر يحسن العربية كأنه عربي خالص رغم أنه من أصل أعجمي، والشاعر يقول إن له لسانًا روميًّا»[2].

ومن الصعب إذًا، أن نأخذ من حالة أبي محمد المطراني دليلاً يؤكد أن عائلة مطران المعاصرة، عائلة عربية خالصة، وأن جذورها تصعد في التاريخ دون توقف، حتى عائلة الغساسنة العربية.

لماذا إذن تطمح أسرة ما إلى الانتماء إلى الغساسنة. ينبغي أن نسجل أولاً أن أسرة مطران، ليست وحدها في هذا الطموح والادعاء. فهناك أسر مسيحية لبنانية أخرى تحمل نفس الإدعاء مثل أسرة الخازن، وأسرة ملحم[3]. وربما كان هذا رد فعل طبيعيًّا ضد السياسة التركية في إقليم سوريا أيام السيطرة العثمانية، هذه السياسة التي كانت معتمدة على الإسلام باعتباره الرابط الشرعي بين الشعوب التابعة للدولة العثمانية، ومن ثم فإن الأسر اللبنانية المسيحية، كانت تبحث لنفسها عن رابط آخر يربطها بأرضها ويسمح لها بالبقاء مستقلة عليها، فكان الإيغال في الماضي العربي.

والمسألة الغسانية إذًا في ما يتصل بأسرة مطران ليست موضع تأكيد تام، لكنها في المقابل ليست موضع ادعاء لا أساس له، لكن الأدلة التي قدمت حولها لا تبدو كافية للقطع بها، لكن المهم في حالتنا أن الشاعر نفسه كان يعتقد ويعتز بأنه يحمل أصولاً عربية خالصة.

---

(١) إسماعيل أدهم، ص٨٣.

(٢) الثعالبي: يتيمة الدهر: دمشق (د. ت) جـ٤، ص٤٨.

(٣) فليب حنى: السابق، ص١٦.

التعليم:

يقدم لنا العقد قبل الأخير من القرن التاسع عشر، فترة هامة في حياة خليل مطران وهي فترة تعليمه التي تلقى خلالها العناصر الرئيسية لتكوينه الثقافي وتشكيله الذهني.

ولكي نتصور بوضوح المناخ التعليمي في لبنان في هذه الفترة ينبغي أن نرجع قليلاً إلى الوراء حتى سنة ١٨٥٦، وهو التاريخ الذي أعلن فيه الوالي «قانون المدارس» الذي تنص المادة الخامسة عشرة منه والتي صدرت تحت ضغط القوى الأوربية على أن «يسمح لكل طائفة بأن تنشئ مدارس عامة للعلوم والفنون والصناعات، لكن طريقة التدريس واختيار المدرس تتم تحت إشراف وملاحظة وإدارة مجلس مشترك يختار الوالي أعضاءه»[١].

ومنذ صدور هذا القانون تتابعَ إنشاء المدارس سواء من خلال الطوائف الإسلامية أو المسيحية واستمر حتى الآن، فأنشئت جامعة القديس يوسف سنة ١٨٧٦ والجامعة الأمريكية ١٨٦٦، ومدرسة الحكماء سنة ١٨٧٤، وأخيرًا المدرسة البطريركية للروم الكاثوليك سنة ١٨٦٥. ومع ذلك، فيمكن أن نميز بين ثلاثة أنواع من المدارس :

- المدارس الحكومية أو الرسمية.
- المدارس الحرة القومية.
- المدارس الحرة الأجنبية.[٢]

كانت المدارس الحرة القومية. باستثناء مدارس قليلة أنشأها العلمانيون. مدارس أنشأتها الطوائف المختلفة في البلاد، فهناك المدارس الإسلامية والمدارس المسيحية، التي تقوم في الأحياء التي تزداد نسبة السكان فيها من هذه الطائفة أو تلك، فتكون الغالبية هي التي تقوم على إنشائها، لكنها تكون مفتوحة غالبًا أمام أبناء كل الطوائف.

(١) نمير صباغ: التطور الثقافي في لبنان، والاتجاهات الجديدة في المدارس اللبنانية - ليون - ١٩٥٠، ص٢٤.
(٢) لمزيد من التفاصيل، انظر فليب حتى، لبنان في التاريخ، ترجمة أنيس فريحة بيروت سنة ١٩٥٩، ص٥٥١ - ٥٥٢.

وكانت المدارس المسيحية، يقوم عليها الآباء والرهبان وغالبيتهم من أبناء الثقافة الفرنسية أو الأنجلو سكسونية، وكانت المدارس الفرنسية تشكل الغالبية.

وخليل مطران باعتباره مارونيًّا التحق بالمدارس الدينية المسيحية التي يصفها أحد مؤرخي الفترة قائلاً: «بين المدارس المسيحية، ظلت المدارس الكاثوليكية أكثرها عناية باللغة الفرنسية، وكانت المدارس الدينية، بصفة عامة لا تكاد تقارن بها المدارس الأخرى وكانت الفرنسية تدرس بها، باعتبارها لغة حية بينما تدرس العربية باعتبارها وسيلة من وسائل نقل المعرفة منذ السنة الأولى، ويجري التخاطب بين الطلاب باللغتين».

وقد اختارت عائلة مطران، أن يدرس ابنها في مدرسة زحلة في المرحلة الابتدائية وفي الكلية الكاثوليكية الرومانية في بيروت، وقد تركت كل من المدينتين زحلة وبيروت أثارهما المتعددة على حياة خليل مطران الثقافية والسياسية والفنية.

زحلة:

عندما بلغ الطفل خليل مرحلة الدراسة، أرسله والده إلى «زحلة» المدينة الصغيرة القريبة من بعلبك ليلحق بمدرستها الابتدائية، وزحلة مشهورة بجمالها الذي تغنى به كثير من الشعراء العرب مثل أحمد شوقي أمير الشعراء في قصيدته الشهيرة «جارة الوادي» التي غناها محمد عبد الوهاب فزادها جمالاً على جمال، وليس لدينا كثير من الوثائق حول حياة مطران في زحلة، وقد أشار لها في قصيدتين في شعره تتصلان بهذه المرحلة العمرية، وهذه المدينة الجميلة؛ أولاهما، يُحيِّي زحلة وبنيها ويستثير ذكريات الصبا:

في زحلةٍ مولدي بالروح لا البَدَنِ
وزحلةٌ برضَى من أهلها وطني
إن يُفتتنْ بهواها من يُلِمُّ بها
فإنني بهواها أيُّ مُفتَتنِ
في زحلةٍ لي عهدٌ من صِبًا وهوًى
في زحلةٍ أسرتي في زحلةٍ سكني

أما القصيدة الثانية فقد كتبها خليل مطران، في حفل استقبال أقامته الجالية اللبنانية في مصر، في تكريم سيدة لبنانية تمثل الجالية اللبنانية في نيويورك، وكانت تزور مصر وهي مدام نجلاء صباغ، التي كانت رفيقة الطفولة المبكرة لخليل مطران في زحلة، وتكاد تكون أول حب أخضر له، ولهذا جاءت القصيدة تحمل عنوان ذكريات الطفولة:

هل تذكرينَ ونحن طفلانِ
عهدًا بزحلةَ ذكرُه غُنْمُ
إذ يلتقي في الكَرْم ظلاّنِ
يتضاحكانِ ويأنسُ الكرمُ
هل تذكرينَ بلاءنا الحسنا
حين اقتطافِ أطايب العُشْب
نعطي ابتساماتٍ بها ثمنًا
وبنا كنشوتها من الطَّربِ
هل تذكرينَ غَداةً نخطر عن
ملَكينِ حُفَّا بالمسرّات
بين السماوات النواضرِ
من عليا ودنيا والثُّريات

بيروت:

في بيروت أكمل مطران دراسته الثانوية في سن السابعة عشرة سنة ١٨٨٨، وكان على وشك أن يختار في أعقاب تخرجه «مساعدًا» في تدريس العربية والفرنسية، وكانت بيروت في هذه الفترة، من نهاية القرن التاسع عشر، تملك كل المقومات، لكي تعطي للنهضة العربية الأدبية، دفعة قوية، بعد هزة البداية التي أحدثتها الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨. ١٨٠١)، وفترة محمد علي في حكم مصر (١٨٠٥-١٨٤٨) باعتبارهما يشكلان البداية، والفصل الأول في مسيرة هذه النهضة. وبدأ من أربعينيات القرن التاسع عشر بدأ لبنان المنفتح على الغرب من خلال أقلياته المسيحية،

ولكن أيضًا من خلال السياسة التي اتبعها إبراهيم باشا ابن محمد علي، الذي حكم سوريا من ١٨٣٢ إلى ١٨٤٠، بدأ في لبنان فترة النهضة، وتزاوجت في وقت واحد، مساعي الإرساليات الأجنبية مع الجهود المحلية وفي هذا الإطار تم إنشاء الجامعة الأمريكية، وجامعة القديس يوسف، والمدرسة العليا القومية ونشطت حركة الترجمة إلى العربية[١]. ويذهب هنري بيريس بعيدًا في تحليلاته لتلك اللحظة حين يقول. «إن كل المظاهر الأولى للنهضة الأدبية العربية الحديثة، تجلت في سوريا ولبنان، وليس في مصر وكانت هذه المظاهر قد أثارتها، في ما يبدو سياسة الحكام الأتراك في هذه الفترة في مواجهة الآراء التحريرية، واعتماد الحملات البروتستنتية للغة العربية في دعاياتها، وبرامجها التعليمية»[٢].

والرأيان اللذان أشرنا إليهما ليس بينهما اختلاف كبير، كما قد يبدو للوهلة الأولى، وسوف نرى كيف يمكن أن يلحق كل منهما بالآخر مع اختلاف الزوايا.

والواقع أن تقسيم جوانب النهضة التي يمكن أن يكون كل منها قد نبع من بلد معين أمر يصعب إجراؤه، وتحديد نقاط البدء يمكن أن يسبقه سؤال آخر، حول التحديد الدقيق لمفهوم كلمة «النهضة».

فمن وجهة النظر الأدبية البحتة نجد ريادة لبنانية، لكننا لو نظرنا من وجهة نظر انفتاح عناصر التفكير الحديث، فلا شك في أن مصر قامت بالدور الرئيسي[٣].

وعلى أيه حال، فإن حركة النهضة الأدبية اللبنانية السورية، سوف تتحول بالتدريج إلى مصر في عهد الخديوي إسماعيل الذي كان قد هيّأ المناخ لنهضة ثقافية كبيرة، وقد استقبلت مصر منذ سنة ١٨٧٦ الأدباء والمفكرين والفنانين السوريين واللبنانيين الذين كانوا مثار قلق واستبداد السلطان العثماني الجديد عبد الحميد الثاني وقد تزامن ذلك العصر مع بدء ظهور الصحافة المصرية الكبيرة باللغة العربية[٤]. كان هذا

---

(١) أندريه ميكيل: الأدب العربي، ص٩٨.

(٢) هنري بيريس، الأدب العربي والإسلام، الطبعة السادسة، الجزائر سنة ١٩٥٥.

(٣) انظر: طه حسين، حافظ وشوقي، الخانجي ص٧٢.

(٤) أندريه ميكيل: الأدب العربي، ص٩٨.

إذن هو المناخ الذي أحاط بوصول مطران إلى بيروت، وكان أهم ما يميز هذه المناخ أمران: الصحوة الأدبية، ونشاط حركة الهجرة اللبنانية.

الكلية البطريركية:

كان على مطران أن يلتحق بالكلية البطريركية، لإجراء دراساته التكميلية مع عمله بها في نفس الوقت مساعدًا في دروس العربية والفرنسية، وليس من التزيد الإشارة إلى أن سنة ١٨٥٦، كانت سنة حاسمة بالنسبة للتاريخ التعليمي في لبنان، ولنتذكر أيضًا أنه منذ القرن السادس عشر، لعبت الكليات المسيحية اللبنانية، دورًا استشراقيًا بارزًا حتى القرن الثامن عشر[١]، وقد شكلت الكلية البطريركية، النموذج المثالي للمدارس العليا المسيحية في النصف الثامن من القرن التاسع عشر في لبنان، وذلك بفضل جهود ثلاثة من أعلامها هم :

بطرس البستاني، نصيف اليازجي، فارس الشدياق[٢].

في سنة ١٨٦٥ أنشئت الكلية البطريركية، على يد بطريرك الروم الكاثوليك جريجوري جوزيف، وفتحت أمام الأطفال منذ بداية المرحلة التعليمية، والتحق بها أكثر من مائتي تلميذ يدرسون العربية والفرنسية، وما لبثت هذه الكلية أن جذبت إليها تلاميذ من أرجاء بيروت أولا ثم من كل أرجاء لبنان، يتزاحم التلاميذ عليها لسمعتها العلمية، وليكونوا من تلاميذ الشيخ ناصف اليازجي الذي كان يدرس العربية في الصف الأول، وخلفه ابنه الشهير إبراهيم اليازجي.

ويقدم لنا جبور عبد النور صورة واضحة عن التكوين الثقافي والأخلاقي لتلاميذ هذه الكلية حين يقول[٣]:. كان مدير الكلية يحرص بنفسه على تنمية النزعة الخلفية ومراقبتها عند التلاميذ وأن يزرع في قلبهم الفضائل، وعلى ألسنتهم الفصاحة، وكان التلاميذ يذهبون يوم الأحد وأيام الأعياد إلى كنائسهم، وكان العام الدراسي يختم

---

(١) حول دور هذه الكليات، يراجع بير رافائيل في كتابه دور الكليات المارونية الرومانية في الاستشراق في القرنين السابع عشر، والثامن عشر بيروت سنة ١٩٥٠.

(٢) انظر هنري بيريس: مظاهر النهضة الأدبية العربية الأولى في الشرق في القرن التاسع عشر.

(٣) جبور عبد النور، دور اللبنانيين في نهضة الأدب العربي القرن التاسع عشر رسالة مخطوطة، بجامعة السوربون، ص٧٥.

عادة باحتفال كبير توزع فيه الدبلومات على الخريجين، ويتباري الطلاب في إلقاء خطبهم وعرض مسرحياتهم»[١].

وهذه الحزمة من الصفات والمبادئ التي كانت تحرص الكلية على غرسها في أبنائها، يمكن رصد تأثيرها على خليل مطران وأثرها في بناء شخصيته الخلقية والثقافية، والملمح الأول الذي يمكن رصده هو حرص الكلية على إجادة كل التلاميذ اللغتين العربية والفرنسية، وقد ساعد ذلك مطران على امتلاك وسيلة النفاذ إلى هذين المصدرين الثقافيين، وأن يكون في النقطة التي أسماها دومينيك شوفالييه «مواجهة الثقافات» وهي المواجهة التي جعلت من لبنان، كما يقول شوفالييه «عالميًا مصغرًا من الشرائح الاجتماعية والعقائدية، لكنه يشكل حتى اليوم، محورًا لحالة ثقافية، خلقتها هذه المواجهات، وربما لم يكن من الممكن لها أن توجد بدونها»[٢].

ولقد أضاف مطران إلى العربية والفرنسية، في ما بعد، الإنجليزية والتركية والإسبانية واتصل اتصالا وثيقًا بالأدبين الفرنسي والإنجليزي، وقدم للقارئ العربي النموذج الأمثل لانصهار الثقافتين الغربية والشرقية.

ولنعبر مسرعين إلى الملمح الثاني من تأثيرات الكلية البطريركية وهو الخاص بتأثير أساتذة هذه الكلية وخاصة أبناء اليازجي، وسوف نعود إليه لاحقًا، لكننا نود أن نشير هنا إلى ملمح التكوين الخلقي، وفي هذا الإطار فإن كل معاصري مطران كانوا يشهدون له بأنه ظل دائمًا يتمتع بصفات خلقية رفيعة سواء في حياته اليومية البسيطة أو في إنتاجه الأدبي، ولقد ترك لنا كتابين يتصلان بالناحية الخلقية أحدهما نثري وهو«من ينابيع الحكمة»[٣]، قسمه إلى عدة فصول، وكل منها يزدان بالآيات القرآنية، والأمثال، أو بالشعر البسيط الذي يصل إلى القلب حاملاً معه توجيهًا خلقيًّا.

أما كتابه الثاني، فيحمل عنوان «إلى الشباب»[٤] وهو أراجيز تعالج قضايا أخلاقية تتصل بالشباب خاصة.

---

(١) دومينيك شوفالييه «مجتمع جبل لبنان في عصر الثورة الصناعية في أوربا»، باريس سنة ١٩٧١، ص ١١.

(٢) بن شيخ: الشعر العربي الحديث، الجزائر سنة ١٩٤٥، ص٥٧.

(٣) من ينابيع الحكمة، لبنان، دار حريصا ١٩٥٢.

(٤) إلى شباب دار مارون عبود. بيروت (س.ت).

ويبقى الملمح الأخير في تقاليد الكلية البطريركية، وهو الخاص بالحرص على اختتام العام الدراسي، بحفلٍ فنِّي يقدم فيه الطلاب مسرحيات من تأليفهم وإخراجهم، ويمكن لنا أن تتساءل إذا ما كانت هذه الاحتفالات، شكلت دافعًا ولَّد في نفس مطران حبه للمسرح ذلك الحب، الذي سوف يلعب دورًا شديد الأهمية في حياة مطران، وفي تاريخ الأدب العربي الحديث عامة، وتاريخ الأدب المسرحي خاصة، كما سنرى في قفزات لاحقة.

الأساتذة:

لا شك أن أبرز الأساتذة تأثيرًا في خليل مطران في هذه الفترة هما الأخوان خليل وإبراهيم اليازجي، اللذان كان لهما تأثير على مجمل الحركة الأدبية العربية في هذا العصر، وهما ينتميان إلى أسرة اليازجي «ذلك الذي يبدو أنه لم يغادر موطنه أبدًا واستقر معاصروه على منحه لقب الشيخ اعترافًا بعلمه وفضله»[١].

والأخوان هما ابنا نصيف اليازجي (١٨٠٠- ١٨٧١) وهو واحد من كبار الوجوه الثقافية في لبنان لذلك العصر[٢]، وكان واسع الاطلاع على الأدب العربي القديم، يحيط بأدق الدقائق والتفاصيل، وأنماط الحياة التي كانت تسود في البادية والصحراء، ويستطيع أن يحدثك عما يفعله أو يقول بدوي في الصحراء في هذا الموقف أو ذاك[٣] وهو كذلك رائد كبير من رواد الحركة الأدبية واللغوية والتربوية في لبنان[٤].

في حديث مع خليل مطران، سأله خلاله صديقه الأديب والصحفي اللامع طاهر الطناحي: من هو الشخص الذي كان له أثر في حياتك ؟

فكانت إجابته. «تأثرت في نشأتي الأولى بالشيخ خليل اليازجي، والشيخ إبراهيم اليازجي، وكلاهما كان عالمًا، شاعرًا، كاتبًا، وطنيًا، عربيًا.. ولكن تأثري بالشيخ إبراهيم

---

(١) م. رينو: حول حالة الأدب عند المسيحيين العرب في سوريا، الجريدة الآسيوية سنة ١٨٥٧، العدد الثامن، ص٨.

(٢) م. رينو: مرجع سابق، ص٩.

(٣) أندريه ميكيل، مرجع سابق ص٩٨.

(٤) انظر: هنري بيريس، مرجع سابق المظاهر الأولى، وب. روندو: «المسيحيون في الشرق» باريس سنة ١٩٥٥، و«عبدالجليل» موجز تاريخ الأدب العربي، باريس سنة ١٩٤٣.

كان أكبر وأعمق فقد مات الشيخ خليل في شبابه، وبقي الشيخ إبراهيم إلى ديسمبر سنة ١٩٠٦ على أنني أحب أن أقرر أن تأثير هذا العالم الأديب لا يقتصر على أبنائه وتلاميذه، بل كان له تأثير في الحياة الأدبية والسياسية والاجتماعية في عصره، فكان جديرًا بخلود ذكره بين أعلام النهضة العربية النابغين»[١].

ويقدم مطران في «المجلة المصرية» سنة ١٩٠٢ صورة لشيخه خليل اليازجي (١٨٥٨- ١٨٨٩) الذي رحل ولما يكد يجاوز عامه الثلاثين في قمة شبابه، فيصفه بأنه كان أستاذه. كتب الله السكينة لروحه - الذي علمه كما علم الكثيرين من أبناء الشام، الأدب نثره وشعره، وهداهم إلى الفروق الدقيقة بين جوهر الأدب وأعراض التعبير عنه، وكان يحفظ عن ظهر قلب، معظم دواوين الشعراء العرب الأقدمين، وكثيرًا من قواميس اللغة، ومختارات من مقطوعات كبار الكتاب، والذي ينظر في قاموسه (الصاحب بين العامية والفصحى)، يستطيع أن يدرك سعة موهبته وعبقريته، وكان يقرأ كذلك روائع الأدب الفرنسي، ويعجب منها خاصة بالإبداع المسرحي، ويحاول تقليده أولا، ثم كتابة إبداعه المسرحي الخاص تاليًا[٢].

ولنلاحظ هنا مرة ثانية، الإشارة إلى حب المسرح، مجسدًا في شخصية خليل اليازجي وهو الذي ربما شكل النواة التي تحولت عند مطران إلى إبداع مسرحي حقيقي، ولم يكن خليل اليازجي مجرد مؤلف مسرحي، بل سجل ريادته، باعتباره أول مستلهم لموضوع تراثي، في التأليف المسرحي الحديث[٣].

فمسرحيته، المروءة والوفاء التي كتبها سنة ١٨٧٦، وعرضت ثلاث مرات سنة ١٨٨٠، تم الاحتفاء بها واعتبارها حدثًا فنيًّا، شديد الأهمية في عصرها، وكان موضوع هذه المسرحية المقتبسة من التراث العربي، هو نفس الموضوع، الذي عالجه بالفرنسية ميشيل سردون في مسرحية بعنوان[٤] (Le sermon d'un arabe).

---

(١) طاهر الطناحي، مرجع سابق ص٣٧.

(٢) انظر المجلة المصرية، مارس ١٩٠٢.

(٣) انظر: هنري بيريس، مرجع سابق ص١٧.

(٤) سليم، مرجع سابق ص٣٨٣.

أما الأستاذ الثاني، إبراهيم اليازجي (١٨٤٧ - ١٩٠٦)، فقد كان في الواقع واحدًا من كبار الرواد والأساتذة، لجيل النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين في العالم العربي.

«كان ذا ثقافة واسعة، ومعرفة باللغات الإنجليزية، والفرنسية، والسريانية، والعبرية، مما أتاح له مشاركة أساسية ومباشرة في حركة النهضة، والتي كان يتابع بدقة كل مظاهرها، مشاركًا في الصحافة والترجمة، وتعميم المعرفة والنقد الأدبي واللغوي، طامحًا في النهاية إلى المشاركة في تحسين وتعديل طرائق طباعة الحرف العربي»[١].

كان كذلك شاعرًا ورسامًا وموسيقيًّا، كما يقول خليل مطران، وكان مشغولاً دائمًا بالإجادة، فالإجادة هي النظرية التي اعتنقها الشيخ إبراهيم اليازجي. ولهذا لم يتسرع في كتابة أي نص، إلا بعد التأهب جيدًا له.

وقد بدأت شهرة إبراهيم اليازجي سنة ١٨٦٨، بعد اضطرابات سنة ١٦٨٠ في لبنان، فلقد كتب قصائد ضد الوجود التركي في لبنان، وحملت واحدة منها عنوان «أفيقوا أيها العرب»، وهي قصيدة بلغت درجة عالية من الشهرة والذيوع[٢]، وقد وصلت القصيدة في عصرها إلى كل أرجاء العالم العربي، ووصلت إلى مسامع الحاكم التركي، ولكن اسم مؤلفها ظل بالنسبة للأتراك غير معلوم في الوقت الذي كانت تحفظ فيه عن ظهر قلب في العالم العربي، وتتردد في الملتقيات، وينسج على منوالها، ومن هذه الزوايا، تركت تأثيرها في الحركة الأدبية والثورية في عصرها.

وقد قام اليازجي بدور كبير في حركة النقد اللغوي، في القرن التاسع عشر، خلال نقده الصارم المنطلق من الزاوية اللغوية[٣].

---

(١) السابق، ص٣٩١.

(٢) انظر: المجلة المصرية، خليل مطران، مارس سنة ١٩٠٨.

(3) Philippe Van Tighem, Dictionnuire de litterature, PUF, Paris, 1968, P.42/8

وقد ظل مطران وفيًّا دائمًا لأستاذه، قريبًا منه، حتى إنه كان يحاكيه في فترة صباه[1] وشبابه، وقد بدأت هذه المحاكاة من خلال الشعر الثوري، والهجرة إلى أوربا، وإقامته الأولى في مصر والمشاركة في تأسيس الصحافة كما سنرى في ما بعد.

ونجد في ديوان مطران ثلاث مرثيات لإبراهيم اليازجي، الأولى ألقاها عقب وفاته في القاهرة سنة ١٩٠٦، وأشار فيها إلى فكره وتأملاته العميقة وقدرته الخارقة على الوصول إلى الحقائق، والخدمات التي قدمها لأمته في كل المجالات[2]، وقد كتب المرثية الثانية في ما بعد بمناسبة نقل رفاته من القاهرة إلى لبنان[3]، أما الثالثة فقد قيلت أمام تمثال إبراهيم اليازجي في بيروت وفيها دعا مطران اليازجي، «بمحرر اللغة العربية».

هذه نظرة سريعة على المناخ التربوي والثقافي للبيئة التي عاش فيها مطران شبابه، وعندما أتم مطران مرحلته الدراسية الأولى في سن السابعة عشرة، واصل في الكلية البطريركية، دراسة الإنجليزية والتركية، في الوقت الذي كان يساعد في تدريس العربية والفرنسية، واستمر ذلك لمدة عام، وقد سبق أن ألمحنا إلى أنه كان يقوم بهذا الدور بعد انتهاء مرحلة دراسته الأولى، وليس بديلاً عن أستاذه خليل اليازجي، خلال فترة مرضه، والواقع أن الذي حل محل خليل اليازجي، كان شقيقه إبراهيم اليازجي.

وقد اعترف مطران نفسه، بأنه كان في ذلك الوقت في السنة النهائية من دراسته، وهو ما ينفي ما أكده كل من جمال الدين الرمادي[4]، ومفتاح خوري[5].

مولد شاعر ثوري:

لقد ألقينا نظرة على الفترة الأولى من حياة مطران، رأينا تأثير مختلف الظروف التي أحاطت به على تنمية روحه الشعرية، ابتداء من جدته وأمه وصلتهما بالشعر

---

(١) لمزيد من التفاصيل حول حياة اليازجي، انظر: إبراهيم شوايا - إبراهيم اليازجي، بيروت سنة ١٩٦٠.
(٢) ديوان مطران، جـ٣ ، ص٢١ (طبعة دار الكتاب).
(٣) السابق، ص٢٩٠.
(٤) جمال الدين الرمادي، خليل مطران، شاعر الأقطار العربية. دار المعارف، الطبعة الثانية سنة ١٩٧٢، ص٢٢٢.
(5) Mounah Khowry, Poetry and the making of modern Egypt (1822-1922), Leiden E.J.Bill, 1971, p.40.

إبداعًا، ووالده الذي كان يحب الشعر ويحتفظ في مكتبه بدواوين ابن الفارض وأبي تمام والبحتري، ومرورًا بالمناخ الشعري الذي أحاط به في بعلبك مسقط رأسه بآثارها وآلهة الشعر والجمال فيها، ثم ما أحاط به في مراحل صباه من جمال في زحلة ووادیها، ثم مدى تأثير أساتذته وخاصة الأخوين خليل وإبراهيم اليازجي، ويقص علينا مطران بداياته الشعرية حين يقول:

«أحببت الشعر منذ الصبا الباكر، فإني لم أكد أتم تعليمي الأولى حتى أحضر لي أبي ديوان ابن الفارض، وأقْرأني بعض قصائده لأزداد حبًّا في الأدب واللغة العربية، فكنت أحفظ فيها وأطرب لقراءتها، على الرغم من أنني في تلك السن الصغيرة، كنت لا أفهم الكثير من معانيها».

وقد بدأ مطران محاولاته في كتابه الشعر في الكلية البطريركية، وكان زميل له أكبر منه سنًّا، وهو حسيب جبريل، يوجه ويصوب محاولات مطران الأولى، وقد اعترف مطران بذلك، عندما أقيم في مصر حفل لاستقبال حسيب جبريل، وأنشد فيه مطران قصيدة جاء فيها:

فضيلةُ البِرِّ قد تجلَّتْ
فيه وأعظِمْ بها فضيلَهْ
تاللهِ إنّي ما طال عمري
لستُ بناسٍ يومًا جميلهْ
علَّمني أن أقولَ شعرًا
إذْ لستُ أستطيعُ أن أقولَهْ
فودُّهُ في الفؤاد باقٍ
لا يَملِكُ الدهرُ أن يُزيلَهْ

وكانت أول قصيدة كتبها من بيروت وأرسلها إلى بعلبك قصيدة مدح في والده، عدد فيها مناقبه «وأسماها الرائية الكبرى»، متوقعًا أن يكون رد الفعل التشجيع على الأقل إن لم يكن المكافأة، يقول مطران :

«وقد انتظرت منه المثوبة والتشجيع على نظم الشعر، ولكنه بدل أن يجيز ويشجعني بعث ينهاني عن صناعة الشعر وينصحني بالتفرغ لدروسي العلمية، ولا أزال اذكر من رسالته التي بعثها إليَّ من بعلبك قوله: «فيا ولدي، برضانا عليك، لا تتعاطى هذه الصناعة، لأننا ما وجدنا شاعرًا على جلده قميص».

ولكن نصيحة الأب لن يتمكن خليل مطران من الالتزام بها زمنًا طويلاً لأنه ما يلبث أن ينضم إلى الحركة الوطنية، ويساهم في النضال ضد الاحتلال التركي، وسيدور النقاش طويلاً بينه وبين رفاقه حول قضية الحرية في لقاءاتهم، التي كانوا يختمونها عادة بغناء نشيد الثورة الفرنسية المارسيليز»[1].

وتحت تأثير الثقافة الفرنسية، نظم مطران مطولته الأولى، التي أطلق عليها عنوان (١٨٠٦ - ١٨٧٠)، وهذان التاريخان يشيران على التوالي إلى سنة انتصار نابليون بونابرت على الألمان سنة ١٨٠٦، وسنة هزيمة نابليون الثالث أمام الألمان سنة ١٨٧٠ [2]، وقد قال مطران في تقديمها: «كتبت هذه القصيدة في صباي وهي كل ما استبقيته من منظومات كثيرة، أقمت بها تلالاً من الطروس، وكنت إذ ذاك أحرص عليها، حرص الضنين على كنوزه، ثم جعلت أعيد النظر عليها فأطرح منها صحيفة صحيفة حتى لم يتبق منها إلا هذه، وقد هممت مرارًا بإلحاقها بإخوانها، ثم أبقيت عليها لما كان لها عندي من المكانة الخاصة، إذ كنت أتوهم في ذلك الوقت أنني أتيت بها معجزة، ولهذا توليت تنقيحها قليلاً ونشرتها على علاتها، أتنسم نسمات صباي من خلال سطورها، وأعتبر بما تنتهي إليه خيلاء النفس وهي في شبيبتها وغرورها»[3].

وكتابة قصيدة في موضوع كهذا لم يكن أمرًا سهلاً في ذلك العصر. فأستاذه إبراهيم اليازجي، لم يكن راضيًا عن استخدام كلمة «نابليون» في قصيدة عربية.

وفي هذا العصر الذي كان للشعر فيه تأثير هام على الحياة السياسية، ترعرع الشاعر الشاب في ظل الحركة الوطنية، وقد ساهم مطران فيها بكل ما يستطيع،

---

(١) الرمادي: المرجع سابق، ص١٩.

(٢) انظر ديوان مطران، طبعة دار الكتاب العربي، ج١ ص١٥- ١٨، وانظر تحليل محمد مندور لها في كتابه «خليل مطران»، دار النهضة مصر، ص٣.

(٣) إسماعيل أدهم: مرجع سابق، ص٨٢.

فكان يكتب - دون توقيع - القصائد الحماسية ضد الترك، وكان ما يكتبه ينتقل سريعًا من الأفواه إلى الآذان، ليصل في النهاية إلى أذن الحاكم التركي، وذات مرة، كتب قصيدة أكثر تحريضًا من القصائد الأخرى جاء فيها:

بني العربِ، فيم الصبرُ والحالُ ما نرى
ويأبى علينا الخسفَ تاريخُنا قدما
وحتّام نطوي العمرَ والليلُ دامسٌ
ونحتمل الإجحافَ والضيم والظُّلْما

ورغم أن مطران لم ينشر القصيدة في جريدة أو كتاب، فقد انتشرت انتشارًا واسعًا بين الناس، وعندما وصلت للحاكم التركي، والي بيروت «علي باشا». قدم بنفسه إلى الكلية البطريركية، حيث كان يعمل مطران، واقتحم عليه حجرة الدراسة، وسأل مطران، أمام كل التلاميذ: «هل أنت كتبت هذه القصيدة»، ونفى مطران بالطبع، وانصرف الوالي غاضبًا.

ومنذ هذه اللحظة بدأت التهديدات تحيط بمطران، حتى بلغت مداها، عندما عاد إلى حجرته ذات ليلة متأخرًا، فلاحظ أن طلقات من الرصاص أطلقت على مخدعه ظنًّا أنه بداخله، وهكذا تأكد أنهم قرروا قتله ومنذ هذه اللحظة، قرر الخروج من لبنان ليواصل النضال خارجها.

مطران في باريس (١٨٩٠ - ١٨٩٢)

رأينا كيف طارد السلطان عبدالحميد مطران، وقد وجهوا له تهمة التحالف مع الجمعية السرية التي تهدف إلى قلب نظام حكم السلطان، وكان عليه أن ينجو بنفسه من هذا المناخ الخانق، وقد اختار اللجوء إلى باريس.

وفي صيف ١٩٩٠، توقفت في الإسكندرية السفينة التي رحل عليها مطران في طريقها إلى باريس وخلال توقفها، التقى خليل مطران بصديق والده سليم تقلا. مؤسس جريدة الأهرام، والأستاذ السابق بالكلية البطريركية في بيروت، ثم واصل مطران رحلته إلى مارسيليا، ومنها برًا إلى ليون، حيث مكث بها لمدة أيام، وقد كتب

فيها أول قصائده في فرنسا، عندما التقى بفتاة جميلة اسمها «أليس» لم يجد شبهًا لها في حدائق الزهور إلا الزنبقة، فكتب يقول عن الزهور:

قـد تَـوخـيـتُ مُـشْـبِـهًـا لِـ «ألـيـسٍ»
بـيـنـهـا فـي صـفـاتـهـا والمـعـانـي
فـإذا الـبـاهـرُ الـنـقـيُّ مـن الـزنـ
ـبـقِ مـرآةُ حُـسـنِـهـا الـفَـتَّـانِ
رسـمُـهـا فـي سـنـائـهـا وسـنَـاهـا
وصـدَى لاسْـمِـهـا أو اسـمُ ثـانـي

وهو يشير بهذا البيت الأخير إلى كلمة الزنبقة بالفرنسية (Lis) وهي تنطق (ليس) وكأنها جزء من اسم (أليس). وبعد الوقفة القصيرة في ليون، انطلق مطران إلى باريس ليستقر بها عامين يعدان من أهم الأعوام في ثقافته ومسيرته.

ومع أنه لا توجد لدينا سوى معلومات قليلة حول هذه الفترة الباريسية في حياة مطران، فإننا نستطيع أن نقول إن اهتماماته خلالها، كانت تدور حول ثلاثة محاور.

١- النضال من أجل حرية بلاده.

٢- الحركة المسرحية في فرنسا.

٣- الظاهرة الشعرية الفرنسية.

ونحن نعلم أن باريس كانت في ذلك العصر، أشهر معقل تلجأ إليه حركات التحرير من كل أنحاء العالم للمطالبة بحرية بلادها، ومن هنا فإن مطران كان قد سبقه كثير من مواطنيه، الذين كانوا يتجمعون في باريس ويلتقون في مقهى السلام «Café de La paix» الشهير، وقد التحق بهم مطران، كما كان يأتي إلى نفس المقهى الثوار من حركة «تركيا الفتاة» الذين كانوا يطالبون بإصلاحات جذرية في كل النظم الحاكمة وفي كل البلاد التابعة للخلافة العثمانية، وفي هذه اللقاءات، تعرف مطران على أحمد بك رضا رئيس حركة «تركيا الفتاة» والذي سيصير في ما بعد، رئيسًا للجمعية الوطنية التركية بعد ثورة سنة ١٩٠٨ [١].

(١) إسماعيل أدهم: مرجع سابق، ص٩٠.

ولقد نهضت السفارة التركية في باريس لتحرض السلطات الفرنسية، ضد هؤلاء الشبان الأتراك والعرب، وكانت تضيقات الشرطة عليهم أحد الأسباب التي دفعت مطران إلى مغادرة باريس بعد أن أقام فيها عامين، لكي يستقر في مصر بقية عمره.

ولم يقتصر مطران، في اهتماماته بالحركات السياسية على تلك التي تتصل بالعلاقات العربية التركية، ولكنه اهتم كذلك بالحركات القومية الفرنسية، وكانت النقطة الساخنة في هذا العصر، هي احتلال الألمان لمقاطعتي «الألزاس» و«اللورين» الفرنسيتين. وقد ترك لنا مطران، وصفًا جميلا مؤثرًا لاحتفالات العيد الوطني الفرنسي في ١٤ يوليو، مع تركيزه على دور الأدب في إشعال المشاعر الوطنية.

يقول مطران عن مشاركته في احتفال العيد الوطني الفرنسي أثناء إقامته بباريس: «فارقت في الصباح منزلاً جميلاً كنت أقطنه في الشانزليزيه، وتمشيت جنبًا نحو الساحة المعروفة بساحة الاتحاد (كونكورد) ولم يكن لي غرض معين، أسعى إليه، وإنما كنت عازمًا على استشارة أناس ألفت لقاءهم في ندوة يختلفون إليها، ليرشدوني إلى أفضل ما أتجه إليه قبل الظهر، في ذلك اليوم العظيم، وناهيك به من يوم عظيم، وللذين كانوا يشهدونه في تلك الآونة».

فبينما أنا سائر على مهل، وبالي هادئ، والجو صحو طلق، إذ طرق أذني، دوى بعيد كأوائل الإرعاد، ثم أخذ يشتد كلما خطوت، ويعلو كلما دنوت، إلى أن تميز عن صخب كصخب الموج المتدفق، فما ناهزت ساحة الاتحاد (الكونكورد) إلا وهي مكتظة بآلاف الآلاف من الخلق كبارًا وصغارًا شبابًا وشيوخًا.

فألقيت على نفر ممن صادفني في أطراف ذلك الحشد الزخار، سؤالاً عن سبب ذلك الاجتماع، فأجابني أحدهم.. متلطفًا، هذه زيارة تؤديها الأمة في كل سنة لتمثال ستراسبورج، وكان هذا النصب، دون الأنصاب التي تمثل حواضر ولايات فرنسا قائمة حول ساحة الاتحاد، مجللاً بالسواد منذ فقدت فرنسا (الألزاس) و(اللورين)، في نهاية حرب السبعين، فألف أهلها أن يعتمروه للذكرى وتجديد العهد باسترداد الأرض، في العيد الوطني من كل عام..

فاقتحمت السور المتراخي، وتخللت الزحام الخانق، ميممًا شطر التمثال إدوار، وأصارف، حتى انتهى بي المسير بعد ساعة من الجهد الجاهد إلى موقف مقارب لقاعدة التمثال.

ويتساءل مطران في موقفه عن الفرق في مفهوم الحرية بينهم وبيننا فعندنا في ذلك الوقت. لم يكن للمصطلح أي معنى، ما دمنا جميعًا عبيد السلطان الكبير، لكن عندهم، لم يعد الناس عبيدًا منذ الثورة الكبرى ومن أجل هذا فهم يدافعون عن وطنهم، ويقررون أن يخلصوه من يد الأعداء.

وأثناء الانتظار، تقدمت عشرات الفئات المنظمة، التي أخليت لها دائرة واسعة حول التمثال من كل الأحزاب السياسية، ومذاهب الرأي الاجتماعية والاقتصادية، وأرباب الفنون والصناعات والحرف فلما حان الموعد، علا المنصة أمام التمثال «بول ديروليد» الذي كان أفصح ناطق في زمانه بلغة الغال وهو الذي يغني له كل الفرنسيين:

ضـرب الـطـبـل وعـزف نـفـيـر الـكـفـاح
مَـن المـتـخـلـف عـن الـصـفـوف. لا أحـد
هـذا شـعـبٌ يـدافـع عـن حـيـاتـه
إلـى الأمـام... إلـى الأمـام

وعندما علا المنصة، ولم تكن مكبرات الصوت قد عرفت، لم يجد الرجل الذي كانت، نبرات صوته الروحاني، تحرك أرواح أمة إلى التفاني في ما يدعوها إليه، لم يجد الرجل بُدًا من الإقرار بعجزه عن البلاغ في ذلك الموقف، فنادى بأعلى صوته الجهوري، وهو بين تلك الزمجرة الشائعة المالئة الفضاء، لا يعدو صوت فحل الماعز «أيها السادة. لتحيى فرنسا، لتحيى الألزاس واللورين دعا هذا الدعاء، وهبط من المنبر، وتوارى علم الأعلام في المنبسط العريض من رؤوس الأناس، كما تقع أعلى قطرة من قمة أعلى قمة وتستوي بماء المحيط.

وهاهنا. كانت آية الآيات، في ما شهدت وسمعت، أبسط شيء وأفعل شيء في النفس، سكت الخطيب، فارتفعت في آن واحد، أصوات الموسيقيين جميعًا، وعلت

بالتوافق معًا، أصوات، ذلك الجمع الذي لا نهاية له، بالنشيد الوطني، بتلك الكلمات المجنحة التي تنقل كل سامع من عالم الأشباح إلى عالم الأرواح.. ولم أتمالك نفسي من البكاء، وتهدج صوتي في أثناء إنشادي مع المنشدين، وهُيئ لي وأنا الوديع الوادع، أنه لو كان لي وطن، ودعيت كهذا الدعاء للذود عنه، ومكافحة عدو معتد عليه، أو غاصب شيئًا من حقه، لهان على الأصعبان: أن أغدو قاتلاً، أو أروح قتيلا»[1].

وهكذا رأي مطران الثوري الحركة الثورية في باريس، ورصد شعبًا في حالة سعى إلى استرداد حرية، ورأي على نحو خاص، تأثير شاعر كبير مثل بول ويروليد على توجيه مشاعر مواطنيه، ويبقى أن نرصد في النهاية، أن هذا المشهد، شأنه في ذلك، شأن مشاهد كثيرة أخرى، عاشها مطران، أثناء إقامته في باريس خلال عامين، ساهم دون شك في تشكيل وجدانه القومي.

أما الشاغل الثاني، لمطران في باريس. كما ألمحنا. فقد كان متابعة المسرح الذي كان له جذور في تكوينه التعليمي، وتجاربه المدرسية، وقد اهتم مطران خلال إقامته في باريس، بمتابعة المسرح الذي كان يمر آنذاك، بلحظة من لحظاته الذهبية.

وها هو إدوارد نويل يكتب سنة ١٨٧٥: «قد يكون عد نجوم السماء أو حبات الرمل، أسهل من عد السير الذاتية، المصحوبة بالصور الفوتوغرافية أو الخالية منها لنجوم المسرح التي تظهر كل عام ابتداء من أشهر نجومنا في الدراما والكوميديا إلى آخر الناشئين في عالم الغناء، الذين يجدون طريقهم بنفس السهولة إلى عالم الشهرة»[2].

وحول نفس الفترة، يقول م. فينيه، عندما يتحدث عن المسرح. «إنه مرض الفرنسيين، وهو من بعض الزوايا، يجري في عروقهم كالدماء»[3].

ومطران لم يحدثنا عن انطباعاته عن المسرح الفرنسي، في تلك الفترة ولكنه ترجم لنا في ما بعد روائع المسرح الفرنسي والإنجليزي، لكورني وفيكتور هيجو

(١) انظر في بقية النص طاهر طناحي، مرجع سابق، ص٦١ وما بعدها.

(2) Noel. Edoward. Les annales du theatre et de la musiquse - paris 1976.

(٣) المرجع السابق ص١١١.

وشكسبير، فقد ترجم «السيد»، و«سنا»، و«يوليوكيت» لكورني، و«هرناني» لفكتور هيجو، و«عطيل»، و«هاملت»، و«تاجر البندقية»، و«ماكبث» لشكسبير.

وسوف نتحدث في وقت لاحق عن ترجمات مطران، ونثير في حينها التساؤلات الفنية، المتصلة بهذا النشاط، لكننا في هذه اللحظة قد نثير التساؤل حول سر اختياره لهذه المسرحيات بالذات، وبعبارة أخرى نتساءل. هل هناك علاقة بين العروض المسرحية التي قدمت في باريس في الفترة من ١٨٩٠ إلى ١٨٩٢، وهي الفترة التي عاشها مطران في باريس، وبين المسرحيات التي ترجمها مطران في ما بعد ؟

يبدو لنا أن هنالك علاقة ما بين الأمرين، وأن مطران تأثر بالعروض المسرحية في فترة بقائه، فمثلاً مسرحية. السيد. عرضت مرتين بدءًا من ١٥ ديسمبر سنة ١٨٩٠ في المسرح القومي بأوديون، وأعيد عرضها بنفس المسرح بدءًا من ٨ أكتوبر سنة ١٨٩٢، أما مسرحية. هرناني. فقد عرضت مرتين أيضًا في نفس الفترة في مسرح الكوميدي فرانسيز في مارس سنة ١٨٩٠، ويناير سنة ١٨٩٢، ومسرحية «سنا» عرضت مرة واحدة في مسرح الكوميدي فرانسيز، بدءًا من ١٢ مارس سنة ١٨٩٠.

أما في ما يتصل بمسرح شكسبير الذي لم يقل مطران أبدًا عن أي لغة ترجمه وهي القضية التي سنناقشها في ما بعد، فنستطيع أن تقول إن «شايلوك» أو «تاجر البندقية» قدمت على المسرح القومي بأوديون في شهر يناير سنة ١٨٩٠، وأن «هاملت» قدمت على «الكوميدي فرانسيز» في يناير سنة ١٨٩٠ كذلك ويمكن أن نخلص إلى القول بأن الحركة المسرحية في باريس بين عامي ١٨٩٠، ١٨٩٢، يمكن أن تكون مصدرًا هامًّا من مصادر التكوين المسرحي لمطران.

أما في ما يتصل بالشاغل الثالث لمطران وهو الشعر، فينبغي أن نلاحظ أنه وافق فترة تحمل قدرًا كبيرًا من الأهمية بالنسبة لكل من الشعر الغربي والعربي، وحول هذه الفترة، يقول أندريه ميكيل. «في الوقت الذي قطع فيه شعر الغرب مع الحركة الرمزية الحبال القديمة، كان شعر العرب يتأهب للإبحار نحو أمواج النهضة الهادرة ودون شك، فإن النهضة في كلا الشعرين كانت نتيجة الإبحار نحو نفس الجزر المجهولة،

ومطران سوف يصير في ما بعد واحدًا من كبار الشعراء العرب الذين يقودون حركة النهضة هذه، وسيكون، كما قال شارل بيلا واحدًا من الذين يقيمون جسور التواصل بين الشرق والغرب»[1].

ومن المبكر في هذه المرحلة، محاولة تحديد الاتجاه الشعري الذي تأثر به مطران خلال إقامته في باريس، ولا نريد أن نقول مع إسماعيل أدهم: «إن العلاقة بين روح خليل مطران وروح ألفريد دي موسيه كانت على درجة من القوة بحيث بهرت مطران روح موسيه في هذه الفترة»[2].

ونفضل أن نتريث حتى ندرس شعر مطران كما هو، دون الوقوع في تصورات مسبقة، وأن نكتشف من خلال قراءة الشعر ذاته سماته النابعة منه، وما يمكن أن يكون منها له علاقة بهذا الاتجاه أو ذاك مثل الرومانتيكية، أو البرناسية أو الرمزية ولسوف يكون موضع هذه التساؤلات في القسم الثاني من هذه الدراسة.

لكننا نستطيع أن نقول من الآن، إن مطران أولع بالروح الشعرية الجديدة في الغرب التي يمكن أن نجدها في الرومانتيكية بنفس القدر الذي نجده في الرمزية، كما كان يقول ب. مارتيتو: «إن الرومانتيكية والبرناسية والرمزية، تحمل في حقيقة الأمر نفس التقاليد الشعرية».

«فهناك جهد فني خارق في المحتوى، مع درجات من التردد أو التراجع عند الواقعيين توقفت معها طموحات الفن الكبرى عن الاتساع»[3].

أما النشاط السياسي لمطران في باريس، وعلاقاته بالثوريين الأتراك والعرب، فقد كان السبب وراء سعي السفارة التركية في باريس إلى إثارة السلطات الفرنسية ضده، وهو ما دفعه إلى أن يقرر أن يترك باريس وفكّر أولاً في أن يهاجر إلى شيلي حيث يستقر كثير من مواطنيه وبدأ من أجل هذا في تعلم اللغة الإسبانية، لكنه في النهاية اختار أن يذهب إلى مصر، وطنه الذي استقر فيه بقية حياته وفي صيف سنة ١٨٩٢، ترك مطران باريس متوجهًا إلى مصر حيث يبدأ دوره الحقيقي الأدبي والثقافي والسياسي.

---

(1) Charle. Pellet. Langue et literature arbe collection. Armand collation. Paris 1952. P.103.

(٢) أدهم: مرجع سابق، ص٩١.

(3) P. Martino. Parnasses et symbolism 1850- 1900. collection. Ar. Colin P.11.

مطـران ناثرًا:

غـادر مطران باريس في شهر أغسطس سنة ١٨٩٢، متجهًا إلى مصر حيث سيستقر فيها بقية عمره.

وسيبدأ على الفور، في البحث عن نشاط يشكل مورد رزقه ويحدد مجال مساهمته في المجتمع الذي سيعيش فيه بصفة مستمرة حتى عام سنة ١٩٤٩، وكان المجال الذي استقر عليه هو المجال الأدبي والصحفي.

وفيما يتصل بنصوصه النثرية، فنحن نفضل أن نفصل بين ترجماته لأعمال أدبية عن لغات أجنبية، وبين مقالاته الصحفية ولأن ترجماته كانت غالبًا لنصوص مسرحية، فيحسن أن يتم النظر إليها في إطار الحركة المسرحية المعاصرة له في مصر وما أحدثته هذه الترجمات من تأثير عليها.

في سنة ١٨٩٧، ظهر الكتاب الأول لمطران بعنوان: «مرآة الأيام في التاريخ العام»، وقد نفد هذا الكتاب منذ زمن طويل وقد شكا إسماعيل أدهم في دراسته عن مطران سنة ١٩٣٨ من الصعوبة البالغة التي يجدها الباحث في العثور على كتاب مطران هذا، شأنه في ذلك، شأن كتبه المبكرة الأخرى حتى في كبريات المكتبات بالمدن المصرية»[١].

ومع ذلك، فقد بقى لنا من هذا الكتاب، مقدمته وفهارسه، وبعض مقتبسات منه نقلها الطناحي أو أدهم.

وفي المقدمة يعترف مطران بأنه اعتمد اعتمادًا شبه كلي على فكتور دوري وهو مؤرخ فرنسي، وكان أحد وزراء نابليون الثالث، لكنه لم يشر إلى نوع الاعتماد ولا إلى الكتاب أو الكتب التي اتكأ عليها من هذا المؤرخ.

وعندما نقارن هذا الكتاب مع مؤلفات دوري، نجد أن كتاب مطران يشبه إلى حدٍ كبير، كتابًا لدوري حول «ملخص تاريخ العالم» L' Abrège d. histoire universelle [٢]، وهو يغطي المراحل الكبرى في التاريخ من البداية حتى سنة ١٨٤٨، ويتكون كتاب دوري

(١) إسماعيل أدهم: مرجع سابق، ص٥٨٣.

(٢) صدر في باريس عن مكتبة هاشيت سنة ١٨٧٣.

من ٦٦٢ صفحة موزعة على ٩٢ فصلاً يقف الأول منها حول «أصل الأرض، وأصل الجنس البشري واللغات.. إلخ[١]. أما كتاب مطران فيتكون من ٨٢٤ صفحة موزعة على نحو مائة فصل، ويعالج الفصل الأول نفس الموضوعات، وتصور بعض فقرات الكتاب التي نقلها طاهر طناحي، درجة العلاقة بين كتاب مطران وكتاب دوري، وهي فقرة تتصل بالحديث عن العرب قبل الإسلام، ويمكن أن نجد بسهولة كل أفكارها الرئيسية عند دوري[٢]، ولكنه يوجد على هامشها بعض التفاصيل التي يضيفها مطران.

ومطران إذن اتبع، ما يمكن أن يكون منهجًا للترجمة الحرة في الكتب التي كان يراها مفيدة للقارئ العربي، وفي بعض الأحيان كان يكتفي باستلهام أمثال هذه الكتب فقط.

في شهر أكتوبر سنة ١٩١٨، نشرت مجلة الهلال لخليل مطران، ترجمة حرة لفصل من كتاب «تربيه الإرادة» وهو كتاب من تأليف «جول بايو» أستاذ الفلسفة وخريج السربون.

وهذه الترجمة الحرة نجد أفكارها الرئيسية في الفصل الثالث من كتاب بايو[٣] الذي يحمل عنوان «متعة العمل» لكن الترجمة لا تلتزم بحرفية النص ولا خطته.

وفي أكتوبر سنة ١٩٢٤، وبعد ست سنوات من نشر هذا الفصل، مما يشير إلى أي مدى، كان مطران مرتبطًا بهذا الكتاب، نشرت مجلة الهلال لمطران، ترجمة لفصل آخر من الكتاب، وفي مقدمته أشار مطران، إلى أن هذا الكتاب، الذي يتخذه نموذجًا قد ترجم إلى كل اللغات العالمية الكبرى، ومارس تأثيره في كل مكان في مجال تكوين الناشئة والشباب.

وقد ترجم مطران، من هذا الكتاب، أربعة فصول، تبدو فيها الترجمة أقل تحررًا من الفصل الذي أشرنا إليه ففي الفصل، الذي يحمل عنوان: «ما هي الإرادة»، يقابل الفصل الذي يحمل عند دوري عنوان «دور الأفكار في تربية الإرادة»[٤]، ويلاحظ

---

(1) Duoruy. L' abrege d' histoire. Universelle. P. 1-9.
(2) Duoruy. Op. cit. p. 227.
(3) Voir. Jules Payot. L' Education de la volonte, paris, edition Felix Al can 1894 chap. 111. pp.135a. 158.
(4) Payoyt- op ct. p.35.

أن مطران، أغفل بعض التفاصيل وبعض الفقرات، التي يصعب ترجمتها، مثل نص «مونتاتيي» حول الأفكار التي تفد إلينا من خارجنا، ولكنه يبقى في مجمل الترجمة وفيًّا للنص الأصلي.

لكن.. هل جمع مطران هذه الفصول المترجمة في كتاب ؟

حول هذا السؤال، يقول طاهر طناحي في كتابه عن مطران الذي يعود إلى بداية الخمسينيات إنه يوجد مخطوط لكتاب «تربية الإدارة». لم يطبع بعدُ.[١]، ومع هذا فإن إحدى دور النشر اللبنانية، وهي دار مارون عبود، التي تعيد إصدار مؤلفات مطران، تذكر اسم كتاب «تربية الإرادة» بين قائمة الكتب التي نفدت لمطران[٢].

لكن لدينا معرفة أفضل، بترجمات مطران للمسرحيات الشعرية والواقع أنها ترجمات، كان لها دور رائد في مجالها وعصرها بل إنها ساعدت على إيجاد شريحة جديدة من النثر العربي كما أشار إلى ذلك أندريه ميكيل: «إذا كان يمكن أن نستخدم في وصف بعض مظاهر الأدب العربي الحديث مصطلحات مثل التطور أو المحاكاة، فإن مصطلح – الثورة. هو الذي يبتغي أن يستخدم مع أدب المسرح»[٣] ودور خليل مطران في هذا المجال، هو موضع ريادة وتقدير من المبدعين والنقاد في المجال المسرحي لقد رسم محمد تيمور (١٨٩٢– ١٩٢١)، وهو المنظّر الأول للحركة المسرحية في مصر على حد تعبير أندريه ميكيل رسم، في كتابه «حياتنا التمثيلية» صورة للمناخ المسرحي في مصر، في العقد الثاني من القرن العشرين، من خلال تشكيل محكمة فنية هيئة القضاء فيها، شكسبير وكورني وراسين ومولبير وجوته وإدموند روستار، وفي المحكمة، يتهم شكسبير مطران، بأنه لم يقم بكل ما كان يستطع القيام به للحياة المسرحية، ويعيب عليه بأنه لم يقدم من أعماله على خشبة المسرح المصري، سوى ثلاثة أعمال. عطيل وهاملت، وماكبث مع أنه كان ينبغي أن يقدمها جميعًا[٤]، مع أنه ترجم هذه المسرحيات في أسلوب لا نظير له، وكان عليه أن يواصل ذلك مع بقية المسرحيات.

---

(١) طاهر الطناحي: ص٢٧٤.

(٢) انظر مثلا: كتاب «السيد». ترجمة مطران سنة ١٩٧٥ ص٦٥.

(3) Andre Miquel, La literature anabe. P.113.

(٤) محمد تيمور: حياتنا التمثيلية، ص١٢٣.

والتهمة الثانية التي يوجهها شكسبير لمطران، هي أن مطران لم ينجز مسرحيته عن عنترة التي يتحدثون عنها منذ زمن طويل، ويوجه إليه السؤال: أين هي إذًا. ربما تكون قد نسيتها.

ويضيف أحد أعضاء المحكمة: «نحن لا نعرف بين الشعراء العرب المعاصرين شاعرًا مثل مطران، يستطيع أن ينجز عملاً مثل هذا، فلماذا لم تنجزه إذًا. مع أنه كان يمكن أن يكون أول عمل مسرحي شعري عربي بعد شوقي في مسرحيته «علي بك الكبير».

ولقد قدم مطران إجابة بالتأكيد على ما وجه إليه من اتهامات في هذا المشهد المسرحي المستحيل، ولسوف تقف عند هذا لاحقًا لكننا، نود فقط هنا أن نضع خطًّا تحت الاعتراف المبكر بدور مطران الواقع والمنتظر في الحركة المسرحية العربية، وهو الاعتراف الذي ظل يحظى به مطران دائمًا في فترات لاحقة، فها هو الناقد المسرحي رشدي صالح يكتب سنة ١٩٧٧، في مقدمة كتابه «وثائق من كواليس الأدباء» أثناء حديثه عن توفيق الحكيم.

«قبل توفيق الحكيم، كانت لدينا محاولات جادة ومخلصة للنهوض بالمسرح من مرحلة التسلية إلى مرحلة الأدب الحقيقي الذي يقدم متعة عقلية، ونضرب مثلا لذلك، جورج أبيض، وخليل مطران في بدايات القرن العشرين»[١].

وهناك عوامل كثيرة تفسر لنا سر تعلق مطران بالمسرح، وإدراك أهميته وفائدته، والواقع أنه منذ كان تلميذًا بالكلية البطريركية كان يتابع دروس وتجارب أستاذه خليل اليازجي، وهو أستاذه الأول، والذي كتب في فترة مبكرة سنة ١٨٧٠ مسرحية «المروءة والوفاء» التي تعد بين المسرحيات الأولى في الأدب العربي الحديث[٢].

وخلال إقامته في باريس، قويت علاقة مطران بالمسرح، في عصر ثوري بالنسبة للأدب العربي وتلقيه للأجناس الأدبية الحديثة. وإذا تساءلنا في أي ألوان أنشطة النهضة المسرحية كانت مساهمات مطران ؟

---

(١) رشدي صالح: وثائق من كواليس الأدباء، كتاب اليوم. القاهرة سنة ١٩٧٧، ص٢.

(2) Voir. J.M. Candan, Etude Sur la theatne et le cine ma arabe. p.65 traduit de l'angliais. paris, 1965

إذا كانت الترجمة للمسرح هي مجال نشاطه الرئيسي فإنها في الواقع، لم تكن المجال الوحيد، وقد ترجم مطران المسرحيات التالية :

العنوان	المؤلف	تاريخ الترجمة	العنوان عند مطران
Othello	شكسبير	١٩١٢	عطيل
Kismet	نوبلوك	١٩١٣	القضاء والقدر
Mae Beth	شكسبير	؟	ماكبث
Le mar ehand de Venise	شكسبير	١٩٢٢	تاجر البندقية
Leroi Leair	شكسبير	حوالي ١٩٢٧	الملك لير
Jules Ceser	شكسبير	حوالي ١٩٢٧	يوليوس قيصر
Riehard III	شكسبير	حوالي ١٩٢٧	ريتشارد الثالث
Le Tempete	شكسبير	حوالي ١٩٢٧	العاصفة
Cinna	كورني	١٩٣٣	سنا
Lecid	كورني	١٩٣٣	السيد
Polyeucte	كورني	؟	يوليوكيت
Hernani	فكتورهوجو	١٩٣٥	هرناني
Hamlet	شكسبير	١٩٣٥	هاملت

هذه هي قائمة المسرحيات التي تنسب ترجمتها إلى مطران[1].

وما ورد في هذه القائمة، لدينا منه بين أيدينا مسرحيات لشكسبير أربع منها هي: عطيل، وماكبث، وتاجر البندقية، وهاملت، قد طبعت. أما الأخريات فإنها غير موجودة بين أيدينا، وإذا كانت قد طبعت فقد نفدت منذ فترة مبكرة، ولقد قال مطران

(1) Vori. Landou op cit, pp.218, 238, 242, 243,244.

وانظر: إبراهيم حمادة القضاء والقدر - المقدمة.

في ختام تقديم ترجمته لمسرحية تاجر البندقية لشكسبير سنة ١٩٢٢ إنه خلال رحلة حياته ترجم الروائع الثماني لشكسبير وسيعرضها على خشبة المسرح جميعًا، الواحدة بعد الأخرى لكن مطران لم يحدد أسماء هذه الروائع الثماني التي ترجمها.

وقد كتب توفيق حبيب سنة ١٩٢٧ مقالا في مجلة الهلال، ذكر فيه أسماء هذه المسرحيات، وهي التي أشرنا إليها آنفًا[١]. ومن ناحية أخرى أشار بروكلمان إلى ترجمات مطران لشكسبير. ومنذ ذلك التاريخ يردد الذين يكتبون عن مطران أسماء هذه المسرحيات. دون تحديد لتاريخ الترجمة والطباعة أو التاريخ العرضي على خشبة المسرح[٢].

وربما لا نستطيع استعراض كل القضايا المتصلة بالترجمة في الحيز المحدود المخصص لها في هذه الرسالة. لكننا قد نكتفي هنا بالإشارة إلى تاريخ الترجمة أو إعادة الترجمة للمسرحيات التي ترجمها مطران.

عطيل:

كان يوجد لهذا المسرحية، تعريب على يد مجهول، تحت عنوان «رواية أوتيلوا وحيل الرجال» وكانت لغتها مزيجًا من العربية الفصحى والعامية، وقد طبعت سنة ١٩٠٧ في مطبعة الكتبي في ٦٠ صفحة، وجاءت ترجمة مطران سنة ١٩١٢ في ٢١١ صفحة.

ماكبث:

١- ترجمها عبد الملك إبراهيم واسكندر جرجس سنة ١٩٠٠.

٢- ترجمها شعرًا محمد عفت تحت عنوان رواية ماكبث طبعة المقتطف سنة ١٩١١ في ١٣٠ صفحة.

٣- ترجمها أحمد محمد صالح سنة ١٩١١، في ١٤١صفحة وقد ترجمها مطران بعد سنة ١٩١٢ في ١١٠ صفحات.

---

(١) انظر مجلة الهلال، ديسمبر سنة ١٩٢٧، ص٢٠٣.

(٢) انظر: رمادي، مرجع سابق، ص٣٠، وإبراهيم حمادة مرجع سابق، ص١٠.

تاجر البندقية:

ترجمها مصطفى عزيز القرشي تحت عنوان. «التاجر البندقي واليهودي المرابي» سنة ١٩٢٢، وترجمها مطران سنة ١٩٢٢.

هاملت:

١- ترجمها طانيوس عبده في خليط من الشعر والنثر (الإسكندرية) سنة ١٩٠٢ في ١١٠ صفحات.

٢- ترجمها أمين الحداد في خليط من الشعر والنثر، القاهرة سنة ١٩٠٧ في ٧٠ صفحة.

٣- ترجمها سامي الجريدني، القاهرة سنة ١٩٣٢، ترجمة نثرية في ١٢٨ صفحة، وترجمها مطران سنة ١٩٣٢.

سنا:

ترجمها نجيب الحداد تحت عنوان «حلم الملوك» نثرًا ممزوجًا بالشعر (مطبعة التمدن)، القاهرة ١٩٠١ في ٤٨ صفحة، وترجمها مطران سنة ١٩٣٣.

السيد :

١- ترجمت من قبل تحت عنوان «تنازع الشرف والغرام» سنة ١٨٩٨.

٢- ترجمها نجيب الحداد، تحت عنوان «رواية السيد أو غرام وانتقام» مطبعة التوفيق سنة ١٩٠٠ في ١١٢ صفحة.

٣- مصَّرها محمد عثمان جلال (دون تاريخ) وترجمها مطران سنة ١٩٣٦.

هرناني:

ترجمها نجيب حداد تحت عنوان «رواية حمدان» نثرًا ممزوجًا بالشعر، المطبعة السعيدية بالقاهرة ١٩٠١ في ٥٦ صفحة، وترجمها مطران سنة ١٩٣٥.

تلك نظرة سريعة على قائمة المسرحيات التي ترجمها خليل مطران[1]، ونحن لم نورد بعض مسرحيات شكسبير، التي لم يتم التأكد من أنها ترجمت وتثير هذه القائمة عدة ملاحظات أهمها:

أولا: لقد بدأ مطران حوالي سنة ١٩١٢ وليس قبل ذلك، اهتمامه بالترجمة المسرحية، فلماذا بدا الاهتمام في هذه الفترة وليس قبلها ؟

الواقع أنه منذ بدأ مطران إقامته بمصر سنة ١٨٩٢، وهو يمارس نشاطه الأدبي، ويقترب من المسرح إلى حد ما، فهناك علاقات ودية تربطه دائمًا مع أعلام الغناء والموسيقى المصريين الذين كانوا في نفس الوقت نجومًا على خشبة المسرح، لكن مطران كان يتسم دائمًا في خطواته بالحيطة والحذر، كان يراقب جيدًا الحركة المسرحية، قبل أن يقرر المشاركة فيها، وكان المسرح السائد في عصره هو المسرح الغنائي قبل كل شيء، مع نجمه الشهير الشيخ سلامة حجازي (١٨٥٥ - ١٩١٧) الذي كان يلقب بكروان الشرق من قِبل المعجبين[2].

وكانت تقاليد العروض المسرحية، تقضي بأن يغني الممثل على خشبة المسرح وأن تكون نهاية المسرحية دائمًا سعيدة، حتى ينصرف الجمهور وهو راض في نهاية السهرة، وإذا كانت النهاية حزينة، فإن الفرقة التمثيلية عليها أن تقدم بعد المسرحية، مشهدًا من الأدب الشعبي، أو أغنية حب.

وقد شارك مطران نفسه في كتاب مونولوج، بناء على طلب سلامة حجازي، وبعد سنوات طويلة عندما رحل حجازي رثاه مطران بقصيدة مؤثرة[3].

وهذه الطريقة في النشاط المسرحي لهذا العصر، تركت أثرها على مفهوم ترجمة روائع الأعمال المسرحية، الإنجليزية والفرنسية وأحيانًا الألمانية.

وكانت الترجمات غالبًا تعد تمصيرًا يوجه في الغالب للجمهور العام، وتختار له غالبًا مسرحيات بقصد التسلية والإمتاع، ومن أجل هذا قد يتم تعديل العقدة، أو تغيير

---

(١) لمزيد من التفاصيل انظر: ***Landou , op. cit pp 223 et Suivants***

(٢) انظر: عبد الرحمن صدقي، مهرجان مطران، القاهرة ١٩٥٩، ص٤٦.

(٣) انظر: ديوان مطران الجزء الثاني ص٦١، ص٢٠٠.

الإطار المكاني، الذي تدور فيه الأحداث، وأحيانًا تغير أسماء الشخصيات (هرناني يصبح حمدان مثلاً)، وهذا التغير يبرره أيضًا، هبوط مستوى الجمهور الذي يتابع هذه المسرحيات[١].

ومن ناحية أخرى، فقد كان لهذا العصر «نجومه» من المعربين والمترجمين مثل محمد عثمان جلال (١٨٢٩ - ١٨٩٨) وطانيوس عبده الذي يقال عنه أنه ترجم نحو سبعمائة مسرحية، ونجيب الحداد (١٨٦٧ - ١٨٩٩)، وهو من آل اليازجي، وصديق مطران ومواطنه، والذي سلك نفس الدرب الثقافي الذي سلكه، ويكاد يملك نفس المواهب، فهو شاعر، وكاتب، وصحفي، ومترجم.. ولقد مات في شبابه المبكر في الثامنة والثلاثين، وقد أشار مطران في مرثيته إلى كل هذه المواهب[٢].

ويبدو أن مطران، فضل في هذا العصر أن ينتظر ويراقب، لكنه في سنة ١٩١٢ قرر أن يبدأ المشاركة، فلماذا اختار هذه اللحظة للمشاركة ؟

إن هذا التاريخ يكاد يلتقي مع عودة الممثل جورج أبيض سنة ١٩١٠ من فرنسا والذي أنشأ في سنة ١٩١٢ في القاهرة أول فرقة حقيقية لتقديم مسرحيات مترجمة أو مكتوبة بالعربية الفصحى[٣].

وكان لجورج أبيض حظ أن يلتفت إليه عباس الثاني خديو مصر الذي أوفده ليدرس فن الدراما في باريس، حيث تابع الدراسة في معهد الكونسرفتوار ودرس فن الدراما مع ممثل قدير هو سليفان، الذي كانت شخصيته القوية وبراعته نموذجًا اقتدى به جورج أبيض لسنوات طويلة [٤].

ومنذ عودته من فرنسا، كانت لجورج اتصالات وثيقة بمواطنه مطران، والحقيقة أنه كان يوجد حلم مشترك بين الرجلين وهو العمل على إيجاد مسرحية حقيقية في اللغة العربية، وشكل أبيض فرقته، وبدأ يستعد للعمل الجاد، من خلال تقديم

---

(1) Landou op.cit. P. 99

(٢) الديوان، الجزء الأول، ص٧٩.

(3) Miquel. La literature arabe. p. 115.

(4) Landau. Op. eit. P. 76

المسرحيات التاريخية، والمآسي العالمية، وقد بدأت الفرقة بتمثيل «أوديب ملكًا» لسوفوكليس، ترجمة فرح أنطون، وعطيل لشكسبير ترجمة خليل مطران، وكانت هذه هي أولى ترجماته، وقد ذكر لنا مطران في مقدمة ترجمته لها، الأسباب التي دعته إلى خوض هذه التجربة حين ذكر أن جورج أفندي أبيض، رئيس الفرقة التي تحمل اسمه دعاه لأن يترجم «عطيل»، وذكر أنه تردد في الاستجابة فترة من الزمن، ولكنه حين رأى عرض الفرقة لمسرحية «أديب ملكًا» اقنع بأدائها الجيد على مستوى التمثيل والأنشطة المساعدة له، فاستعان بالله وترجمها[1].

ومنذ ذلك التاريخ، بدأ التعاون بين الرجلين في عصر يعد من أزهى عصور المسرح العربي، وكانت معظم المسرحيات التي ترجمها مطران قد قامت بتمثيلها فرقة جورج أبيض.

ويلاحظ أن معظم هذه المسرحيات تنتمي إلى العصر الكلاسيكي أو العصر الرومانسي في الأدب الفرنسي، أو إلى شكسبير، وعلى أية حال فإن مطران لم يترجم شيئًا من مسرحيات أواخر القرن التاسع عشر أو القرن العشرين، الذي مات هو نهاية نصفه الأول سنة ١٩٤٩ [2].

لماذا إذًا هذا الاختيار. يمكن أن يقال إن مطران لم يتابع بما فيه الكفاية، الحركة المسرحية في عصره، ومن ثم فإنه لجأ إلى ترجمة ما كان مترجمًا من قبل، عدة مرات، وخاصة ما كان قد ترجمه صديقه نجيب الحداد، ولقد أشرنا من قبل في إيجاز إلى اختيارات مطران للمسرحيات التي ترجمها، عندما تحدثنا عن فترة إقامته في باريس بين عامي (١٨٩٠- ١٨٩٢)، ولاحظنا هنالك، أن عدة مسرحيات من التي ترجمها في ما بعد، كانت قد عرضت على مسارح باريس خلال فترة إقامته فيها، مثل: (السيد، وهرناني، وسنا، وتاجر البندقية، وهاملت)، ومطران إذًا لم يكن بحاجة إلى تقليد نجيب الحداد أو أي مترجم آخر، مادام قد عرف هو نفسه المصدر الأصلي، ومع ذلك، فإن مصادفة الاتفاق في الترجمة، تمت فقط مع المسرحيات الفرنسية «سنا»، و«السيد»، و«هرناني».. إلخ.

---

(١) انظر: مقدمة ترجمة عطيل، لمطران طبعة دار المعارف سنة ١٩٥٠.

(٢) انظر: حمادة، مرجع سابق، ص١٨-١٩.

لماذا إذًا اختيار المسرح الكلاسيكي أو الرومانسي، وليس المعاصر ؟

الواقع أنه لكي نترجم مسرحية، ينبغي أن يكون الجمهور الذي ستقدم له قادرًا على استيعابها والاختيار هنا ينبغي أن يكون دقيقًا جدًا وفقًا لتعبير جورج مونان.. إن النص المسرحي، على نحو خاص يتم تصوره وهو يؤدى على خشبة المسرح، مادام النص المسرحي دائمًا يكتب ليوجه إلى جمهور معين نلخص فيه سياقاته، ويعرف المواقف التي يتم التعبير عنها غالبًا بإشارات بسيطة، مثل السياقات الأدبية، والسياقات الاجتماعية والسياقات الأخلاقية، والسياقات الثقافية .. وغيرها من السياقات التي تتصل بالحضارة المنبعثة في كل أرجاء النص، سواء على خشبة المسرح أو في صالة العرض»[1].

وهذه الخاصية في لغة النص المسرحي، تشكل في ذاتها عقبة من عقبات ترجمة هذه المسرحية أو تلك قبل أن تصبح إشاراتها وسياقاتها عالمية.

ويتحقق هذا في تاريخ المسرح من خلال مراحله المتعاقبة مثل «الكوميديا دي لارت» في العصور الوسطى، ثم مسرح الكلاسيكية الفرنسية في ما بعد، لأن الثقافة التي تمثلها هذه المسرحيات أصبحت عالمية[2].

ومن البديهي، أنه في بدايات القرن العشرين، على الأقل بالنسبة للجمهور المصري لم يكن المسرح الفرنسي أو الإنجليزي في نهاية القرن التاسع عشر قد أصبحت ثقافة عالمية بعد بما فيه الكفاية، لكي نلوم مطران أو غيره من المترجمين على إهمال ترجمة روائعه.

ومن ناحية أخرى، فإننا نرى، أنه كان من الطبيعي، أن يتم البدء بترجمة الكلاسيكيات، وأن يترك للأجيال اللاحقة إكمال الطريق. لقد كانت الحملات دائمًا على الترجمات والمترجمين قوية، وكانت تظهر أحيانًا في شكل عبارات مثل: ليس من الضروري أن نذكر بالمثل الإيطالي الشهير لكي نحسن أن المترجم والخائن، ليسا

---

(1) Georges mounin. Linguistique et traduction, Paris 1976. P. 161.
(2) G. Mounin, op. cit. p .163.

إلا وجهين لعملة واحدة، نتيجة لانتمائهما إلى كلمتين لاتينيتين شديدتي التقارب في الأصل[1].

وقد كان مطران المترجم، موضوعًا لعدة حملات نقدية خاصة بعد أن ترجم تاجر البندقية سنة ١٩٢٢، وقد كتب المازني حول ترجمته مقالاً في صحيفة «الأخبار»، ناقش فيه قضية ترجمة الشعر من خلال ترجمة مطران لمسرحية شعرية، مشيرًا إلى أن الشاعر الشهير خليل مطران ترجم «تاجر البندقية»، و«عطيل»، وقد نهج نهجًا حسنًا، وقدم عملاً طيبًا مع اختلافنا معه في أن مسرحية شكسبير، كتبت كلها بالشعر، باستثناء عدة صفحات من النثر، في الوقت الذي سلكت فيه الترجمة طريقًا مخالفًا، إذ اكتست كلها بالنثر، في ما عدا سطور قليلة من الشعر، وهو بهذا السلوك، تخلى عن مواجهة مشكلة شديدة التعقيد.

ويضيف المازني، أنه يرى ضرورة وجود ترجمة شعرية بجوار الترجمة النثرية، لأن الشعر وحده هو القادر على أن يقدم القيمة الشعرية لعمل شكسبير، مع الاعتراف بأن الترجمة الشعرية تثير مشكلة بالنسبة للغة العربية. فأي بحر يختار للترجمة المسرحية الدقيقة لمثل هذا العمل. إن البحور العربية ملائمة للشعر الغنائي ونحن لا نعرف نظام الشعر الحر، لكن تبقى كذلك مشكلة القافية وربما نكون بحاجة إلى اختراع نظام جديد للقوافي ليتمكن من ترجمة الشعر شعرًا[2].

والمازني هنا يثير سؤالاً، ثم طرحه منذ زمن بعيد، ويمكن القول مع البروفسير كاري، لكي يترجم الشعر، ينبغي أن يكون لديك إمكانية أن تبدو شاعرًا [3].

من الناحية العملية نطرح مشكلة ترجمة الشعر نفسها على المترجمين الشرقيين والغربيين في كلا الاتجاهين، ومن هنا، فإن جوستاف دوجا في سنة ١٨٥٠، كتب معلقًا على محاولة ترجمة قصائد عربية إلى شعر فرنسي:

---

(1) Simon Jeane. Litterature general et Litterature Comparee. Paris 1968. p. 44.

(٢) إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم. الطبعة الثالثة (الطبعة الأولى ١٩٢٥ القاهرة)، المطبعة العصرية. ص٢٥- ٣٦.

(3) Traduetion et poesie vol. n.cite, par monin op cit. P14.

«إن الشعر في ترجمته، يخضع لنوع من الخيار الدقيق، يسمح نادرًا بأن ينقل بطريقة وفية ودقيقة، تفكير المؤلف الأصلي الذي نترجمه، لكن ترجمة النثر الفني، لا تخضع لهذه الضرورات فالنثر حرٌّ في حركته، وأكثر قدرة على الاستجابة لمتطلبات أسلوب الترجمة الأدبية، ويمكن أحيانًا أن نأسف لأن الملامح الشاحبة إلى حد ما للنثر، لا تستطيع أن تعكس الألوان الحية للشعر الشرقي، ولكنه مع ذلك يستطيع أن ينقل الإحساس بكل جماليات النص الأصلي وما دام هذا هو الهدف الأساسي للترجمة، فإن من الأفضل أن يقال بصفة عامة، أن تتم الترجمة إلى النثر لا إلى الشعر»[1].

ونحن نتفق مع دوجا في تحليله، وكما طبقه على الترجمة من العربية إلى الفرنسية فإنه يمكن أن يطبق على الطريق المقابل من الفرنسية أو لغة أخرى إلى العربية، كما كان الشأن في ترجمات مطران، والواقع أن الشاعر العربي في هذه الفترة كان أكثر التزامًا بالتقاليد الشعرية التقليدية وقواعد النظم في العربية بالقياس إلى التزام شاعر غربي، تجاه قواعد النظم في لغته، حيث كان الشعر الحر قد عرف في هذه اللغات، وقواعد القافية الواحدة قد تم تجاوزها.

اختار مطران إذًا النثر للترجمة، لكن أيّ مستوى من النثر؟

إن المسرح العربي كما يقول البروفسير أندريه ميكيل، كان يواجهه دائمًا سؤال مستوى اللغة الفصحى أو العامية القديمة أو المعاصرة، وقد حاول مطران الإجابة على هذا التساؤلات في مقدمة ترجمته لأول مسرحية وهي مسرحية. عطيل. حين أشار إلى أنه قبل أن يشرع في ترجمة هذه المسرحية سأل نفسه عن أي نمط من الأسلوب يتبع؟ هل يتبع الأسلوب الممزق، الذي يدعى بالعامية. وأجاب، كلّا وألف كلّا، فقد كان هذا الأسلوب بين يديه ولكنه طرحه دون أسف، ثم تساءل: هل ينبغي أن يختار في المقابل أسلوبًا شديد القدم. وأجاب بالنفي. لأن المسرحية كتبت لكي يتم استيعابها من قبل الجمهور العريض، ولكي يتم الاستمتاع بها.

---

(1) Gastage Dugut, poesie arabes. Essais de traducticion en vers fraucais journal asiatique. N.161850. pp.1-2.

ولم يبقَ إذن إلا الأسلوب المتوسط الذي تكون كل الكلمات بمقتضاه فصيحة وسهلة في الوقت نفسه، وتكون الجمل فيه مصنوعة بطريقة حديثة لكي تنسجم مع فن الحوار[١].

وقد كان من المنطقي أن يستبعد، خيار اللغة العامية، لأن هدفًا من أهدافه في ترجمة المسرحيات، كان دون شك، اختبار قدرة العربية الأدبية على شق طريق جديد أمامها، وكان هو من بين الكتَّاب والشعراء الذين وجدوا في المسرحية وسيلة جديدة من وسائل التعبير، ومن خلال هذا التطور خاصة صنع الأدب المسرحي تطوره السريع على مستوى الكيف والكم[٢].

«الأسلوب المتوسط» هذه هي العبارة التي كان يرددها مطران من الناحية النظرية، وإن كان من الصعب تطبيقها دائمًا على واقع أسلوبه في الترجمة خاصة في بداياتها، فقد وجد مطران نفسه مضطرًا إلى أن يضع اثنين وسبعين هامشًا تفسيرًا في أسفل صفحات ترجمة عطيل، لكي يفسر من خلالها معاني كلمات صعبة لدرجة جعلت ميخائيل نعيمة في «الغربال» يسخر منه قائلا يجب على الممثل أن يتوقف بين الحين والحين لكي يقول للمشاهدين، انظروا إلى أسفل لكي تفهموا[٣]، ولكن مطران طوَّر من اختياره للكلمات وفي ترجماته المتأخرة، اختفت الهوامش من أسفل الصفحات.

بدأ مطران ترجماته مع مسرحية عطيل لشكسبير سنة ١٩١٢، مع أنه كان من المتوقع أن يبدأ ترجماته من روائع المسرح الفرنسي كان في مصر في ذلك الوقت، مصدران للثقافة الأجنبية يتمثلان في الثقافة الفرنسية والإنجليزية، ونشأ من ثَمَّ اتجاهان أدبيان وثقافيان، في ما عرف باسم «اللاتينيين» و«السكسونيين».

وكان مطران يُعد من كبار ممثلي الاتجاه اللاتيني، ومن أجل هذا فقد كان السؤال الذي يثيره أنصار الاتجاه المقابل هو يدور حول معرفة اللغة التي ترجم عنها مطران شكسبير إلى العربية. هل هي الفرنسية أم الإنجليزية ؟

---

(١) انظر: مطران، عطيل، مرجع سابق، ص٨-٩.

(2) Landau. Op. cit. p.75.

(٣) الغربال: طبع مع المجموعة الكاملة لأعمال نعيمة - دار العلم للملاين بيروت ١٩٧١، الطبعة الأولى ١٩٢٣.

في سنة ١٩٢٣، عندما ترجم مطران «تاجر البندقية»، وهي المسرحية الثانية التي يترجمها عن شكسبير، كتب ميخائيل نعيمة في «الغربال» دراسة بعنوان «شكسبير وخليل مطران» دارت حول السؤال حول أصل هذه الترجمة، ولاحظ أن مطران، ترجم على الأقل، بعض السطور من النص الفرنسي، وإلا فمن أين أتت كما يقول كلمة «مسيو» في نص مطران أثناء مخاطبة التاجر ؟

وفي الوقت نفسه، أخذ نعيمة على مطران أنه لم يترجم كلمة «gentil» إلا بمعناها الإيجابي، دون أن يفهم معناها الديني وهو معنى «غير اليهودي» وفي رأي نعيمة، أنه لو كان قد ترجم عن الإنجليزية مباشرة، لما كان قد وقع في هذا الفخ[١]، لكن الذي ربما يكون نعيمة قد فاته، أن تعدد معنى هذه الكلمة موجود في الفرنسية أيضًا، وأن ازدواج المعنى وعدم تنبه مطران له، يظل باقيًا سواء كانت ترجمته عن الفرنسية أو عن الإنجليزية.

وكانت لنعيمة بعض الملاحظات الأخرى الجزئية، ولكنه اعترف في النهاية بأنه لا يوجد من بين كتابنا وشعرائنا، من هو أكثر من مطران أهلية وجدارة بترجمة شكسبير[٢].

أما المازني الذي كان يعد واحدًا من كبار ممثلي الاتجاه الثقافي الآخر، فقد كتب مقالاً حول ترجمة مطران، لتاجر البندقية، ولم يوجه مباشرة تهمة اللغة التي نقلت عنها الترجمة، ولكنه عندما اقتبس بعض فقرات المسرحية، قال عنها: «هذه من ترجمتنا الخاصة، أخذت مباشرة من النص الإنجليزي، لكن المازني، لم يبد أي ملاحظات على ترجمة مطران لشكسبير سوى ملاحظات على تأويله لشخصية شايلوك وما قد يستشف منه من تعاطف المسيحيين مع اليهود»[٣].

وقد أشار طه حسين، دون أن يصرح باسم مطران، إلى قضية الترجمة المباشرة أو غير المباشرة، حين قال:

---

(١) المرجع السابق، ص٤٩٠.

(٢) السابق، ص٤٩٦.

(٣) المازني: حصاد الهشيم، مرجع سابق، ص٥٤.

«لقد ترجم البعض شكسبير عن الفرنسية، لأنهم لا يعرفون الإنجليزية وتلك وسيلة في الترجمة لا يمكن لنا أن نوافق عليها، وقد آن الأوان لتغيير هذه الطريقة في العمل وأن تترجم الأعمال مباشرة انطلاقًا من لغاتها الأصلية»[١].

ومنذ ملاحظات نعيمة والمازني يردد النقاد غالبًا أن مطران ترجم شكسبير عن الفرنسية، وهو ما يحتاج إلى المزيد من التساؤلات حول النصوص الفرنسية التي عاد إليها أو استعان بها.

ويقال أحيانًا اعتمادًا على بعض إشارات من مطران نفسه، إنه ربما يكون قد استعان بترجمة ليتورنير Letourneur سنة ١٨٢١ أو ترجمة مونتجو Montgwt سنة ١٨٦٧ [٢].

والواقع أن مطران قال في نهاية تقديمه لترجمة «عطيل» إن شكسبير ترجم ترجمات عديدة إلى كل اللغات الحية، وفي اللغة الفرنسية هناك عدة ترجمات مثل ترجمة ليتورنير وترجمة مونتجو[٣]، وذكر عبدالرحمن صدقي أن صديقًا لمطران حدثه أن مطران كان متأثرًا بترجمة جورج دوقال[٤] (١٩٠٨). أما إبراهيم حمادة، فهو يعتقد أنه تأثر بترجمة ج. ف. ديسي سنة ١٧٩٢.

وقد اختبرنا كل هذه الفروض، وقارنا بين الترجمات المشار إليها، وترجمة مطران، كما قارناها مع ترجمات فرنسية أخرى مثل ترجمة فرانسيسك ميشيل سنة ١٨٤٢ وترجمة فكتور هجو سنة ١٨٦٧، وترجمة جيزوت.

ونستطيع أن نؤكد أن أيًّا من هذه الترجمات جميعها، لم تكن المصدر لترجمة مطران لأنه يوجد دائمًا فروق في مكان أو آخر، بين ترجمته وهذه الترجمة أو تلك، بل إن ترجمة ديسي (التي يقال إن مطران تأثر بها) لم تكن حتى ترجمة بالمعنى الخالص للمصطلح، لكنها كانت لونًا من الفرنسة لأنه كان يخرج كثيرًا على النص، وهو يصرح بهذا، كما حدث مع شخصية (جاجو) حين قال عنها. إنني مقتنع بأن الانجليز إذا كانوا

---

(١) طه حسين: نقد وإصلاح، ص١٨٨ - بيروت - دار العلم للملاين ١٩٥٦.

(٢) انظر عبد الرحمن صدقي، مرجع سابق، ص٨٧.

(٣) مطران: عطيل، مرجع سابق ص٧.

(٤) صدقي: مرجع سابق، ص٥٧.

يستطيعون أن يشاهدوا بهدوء حيل شخصية مثل شخصية جاجو على المسرح فإن الفرنسيين، لا يستطيعون إطلاقًا أن يتحملوا أمثالها ولو للحظة واحدة ولا أن يتابعوا التطور السيِّئ لشخصيته[1].

ونحن نعتقد أن مطران استعان ببعض الترجمات الفرنسية، ولكي تساعده على حسن التقاط الفروق الدقيقة في النص الإنجليزي الأصلي؛ لأنه من المعروف أن مطران كان يعرف الإنجليزية، وإن كانت معرفته بها، أقل عمقًا من معرفته بالفرنسية.

ولقد قلنا من قبل إن الترجمة لم تكن النشاط الوحيد المتصل بالمسرح في حياة مطران، فقد كان جانب آخر من نشاطه المسرحي يتمثل في قدرته على تأليف نصوص مسرحية كما جاء في التهم الموجهة إليه في المحاكمة الجنائية التي كتبها محمد تيمور، والتي أشرنا إليها من قبل، وقد دافع مطران عن نفسه في هذه المحاكمة قائلاً:

لقد ترجمت عطيل، بعد أن رأيت العرض المسرحي، لمسرحية «أوديب ملكًا» بمسرح جورج أبيض، لكنني بعد أن شاهدت عرض ترجمتي لعطيل وماكبث وهاملت على خشبة المسرح، غيرت رأيي نتيجة لعدم رضاي عن الحالة التي آلت إليها هذه الفرقة مع أنها أفضل فرقة في مصر فكيف تريد مني، بعد هذا أن أساهم في الترجمة وأن أكتب للمسرح[2].

هذه الإجابة المتخيلة من محمد تيمور سنة ١٩٢٢، ليست بعيدة عن رأي مطران الحقيقي نفسه، ففي سنة ١٩٣٠، نشرت الهلال مقالا لمطران حول المسرح العربي أشار فيه إلى أنه توجد مسرحيات معربة أو مترجمة، سواء كنت بالفصحى أو العامية، لكن عندما لا يكون لدينا ممثلون جيدون فلن يكون لدينا مسرح مكتوب بالعربية، ويعكس في الوقت ذاته روح الأمة وأضاف أن تأليف مسرحية ليس أمرًا هينًا إنه أكثر صعوبة من أي عمل ينتمي إلى جنس أدبي آخر، وما زال أمامنا الكثير مما نفعله قبل أن نكتب مسرحيات جيدة، وأول هذه الأشياء، أن نُعد بعناية ممثلين عربًا[3].

ومع ذلك، فإن الرغبة في الكتابة للمسرح، كانت تظهر عنده بين الحين والآخر نستطع أن نقرأ في الرسائل المتبادلة بينه وبين توفيق الحكيم، والتي طبعت سنة ١٩٧٧

---

(1) J.F. Ducis Othello. Le maure ovenise, paris 1792.

(٢) محمد تيمور، مرجع سابق، ص١١٠.

(٣) مطران: الهلال مجلد٣٦، ص٥١٢، ١٩٣٠.

رسالة من مطران سنة ١٩٣٩ يتحدث فيها عن مسرحية، كان قد شرع في كتابتها بعنوان «هارون الرشيد»[١].

وعلى أية حال فإن مطران لم يطبع ولم يعرض على المسرح هذه المسرحية، ولا يعلم إذا كانت مختفية في وثيقة مخطوطة هنا أو هناك.

وتعبيرًا عن إعجابه بالمسرح، كان مطران لا يتوقف عن الحديث عنه لمعاصريه تارة من خلال كتابة مقالات في «المجلة المصرية» أو «الجوائب» أو «الهلال»، وتارة أخرى من خلال إلقاء محاضرات عنه، كما حدث سنة ١٩٢٠ بمناسبة افتتاح مسرح الأزبكية فألقى محاضرة عن «المسرح العربي»، وكما حدث سنة ١٩٢٨ عندما ألقى محاضرة، في نقابة موظفي الحكومة حول اختيار الشخصيات عند شكسبير[٢].

وأخيرًا، فإنه عندما أنشأت الدولة المسرح القومي سنة ١٩٣٥، كان خليل مطران هو أول مدير لهذا المسرح، اعترافًا بدوره الرئيسي في خدمة المسرح.

وانطلاقًا من موقعه، حاول مطران أن يعطي للحركة المسرحية دفعة قوية، من خلال إقامة المسابقات السنوية، التي كان ينظمها لاكتشاف مواهب جديدة، وكانت النتيجة المباشرة لذلك، هي تقديم اثنتين وثلاثين مسرحية جديدة في ثلاث سنوات[٣] بفضل الميزانية التي وضعتها الدولة لمساندة التمثيل والإخراج.

وينبغي التأكيد على أن مطران لم يكتب أو يترجم للمسرح إلا بالعربية الفصحى.

مطران صحفيًا:

لقد تركنا مطران بعد عودته من فرنسا في أغسطس سنة ١٨٩٢، لكي نتحدث عن نشاطه المسرحي، ونود الآن أن نعود لنتبع خطوات سيرته في عالم الصحافة.

ولدى وصوله إلى الإسكندرية، بلغه نبأ وفاة أستاذه القديم، سليم تقلا مؤسس صحيفة الأهرام اليومية، وقد هزه هذا النبأ، خاصة وأن سليم تقلا كان قد استقبل

(١) توفيق الحكيم: وثائق من كواليس الأدباء، مرجع سابق، ص٨١.
(٢) انظر: مقتبسات منها عند طاهر الطناحي، مرجع سابق، ص٣٠٠
(٣) انظر: حمادة، مرجع سابق ص٥٢.

مطران بحرارة، عند زيارته الأولى للإسكندرية قبل عامين، وهو في طريقه إلى باريس.

وقد أعد مطران مرثية، ألقاها في القداس الذي أقيم عليه، (ولم يكن ذلك معتادًا في القداس في مصر آنذاك) وفي اليوم الثاني، دعاه بشار تقلا أخو الفقيد، وعرض عليه أن يعمل معه صحفيًّا بالأهرام، ولكن مطران اعتذر عن قبول العرض، باعتباره مكافأة له عن مرثيته، لكن بشار تقلا عاد فأكد له، أنهم بحاجة حقيقية إلى مراسل شجاع للأهرام في القاهرة[١]، وكان ذلك العصر، كما يقول هنري بيريس عصرًا جميلاً للصحافة التي كان يدير معظمها لبنانيون مهاجرون[٢]، الذين كانوا يصدرون أكثر من ستين صحيفة ومجلة بمصر في ذلك العصر، كما كتب جورجي زيدان أحد أبرز هؤلاء الصحافيين لهذا العصر[٣].

لقد شكلت هذه المجلات وتلك الصحف جزءًا شديد الأهمية من التاريخ الأدبي والثقافي العربي في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، بل وامتد تأثيرها إلى اليوم، وكما يقول جاك بيرك: «لا يمكن أن نفهم التاريخ المعاصر للشرق الأوسط، دون أن نبحث في الملفات الهامة للمقتطف والهلال عن هذه النزعة الموسوعية العميقة، وهذا التطور المعنوي الذي عكست هذه المجلات خطواته المتعاقبة»[٤].

ونود أن نلقى نظرة سريعة على نشاط مطران في هذا المجال :

لقد كان يكتب في الأهرام مقالاً أسبوعيًّا سياسيًّا أو أدبيًّا أو اجتماعيًّا، وهي مقالات كانت تعكس النزعة التقدمية لكاتبها، وكما يقول توفيق حبيب الصحفي الذي عاش في هذه الفترة، فقد كانت لها أصداء واسعة، ولم يكن يضارعها إلا مقالات توفيق دياب في المؤيد [٥].

وفي شهر يوليو سنة ١٨٩٣ أختير مطران ليسافر إلى تركيا في صحبة خديوي مصر عباس حلمي الثاني، في زيارة رسمية للسلطان عبد الحميد الثاني، وقد نجح

---

(١) كانت الأهرام تصدر في ذلك العصر بالإسكندرية.

(2) prés. La Litteratae arabe et L'Islame. op. cit p.VII

(٣) انظر. مجلة الهلال سبتمبر أكتوبر سنة ١٩٩٢.

(4) Jaques Berque. 3200 revues arabes. P. VII

(٥) انظر: إسماعيل أدهم مرجع سابق، ص ٦١٤.

المراسل الشاب للأهرام في أن يمد جريدته أولاً فأولاً بالأخبار التي تتصل بالرحلة بطريقة أرضت كثيرًا رئيس التحرير، وجعلت ثقته في مطران تزداد يومًا بعد يوم .

في سنة ١٨٩٩، اقترح بشارة تقلا على مطران أن يتولى رئاسة تحرير الأهرام الذي كان قد بدأ في الصدور في القاهرة، ولكن مطران لم يقبل هذا العرض وفضل أن يظل محتفظًا باستقلاله تجاه التيارات السياسية المختلفة في مصر لذلك العصر.

وفي سنة ١٩٠٠ بعد أن استقال مطران من الأهرام قرر أن يصدر مجلة أدبية واجتماعية «المجلة المصرية» التي ستكون واحدة من أوائل المجلات الأدبية في العالم العربي.

في الكلمة الافتتاحية للعدد الأول للمجلة المصرية في الأول من يونيو ١٩٠٠ يوضح لنا مطران أهدافه وخطته التي ينوى اتباعها.

سنحاول ما أمكن أن نتفادى القضايا السياسية والدينية في هذه المجلة، وكذلك كل أنواع الجدل، والكتابات غير الأخلاقية، وسوف تتوزع موضوعات هذه المجلة في عشرة أبواب :

١ - الأدب، وفيه نجد روائع ما كتبه شعراؤنا وناثرونا.

٢ - التاريخ والحضارة أو الآثار الناطقة، وستتجمع في هذا الباب الأحداث المتصلة بهذا الشأن.

٣ - باب للشؤون القانونية، حيث يوضح لنا كبار المتخصصين في هذا المجال، المسائل المتعلقة بحياتنا.

٤ - باب يخصص للشؤون الزراعية، وفيه سوف يستمع محررونا جيدًا للنيل، ويقولون لنا، ما الذي ينبغي أن نفعله لنحافظ على أرضنا الغالية.

٥ - باب للشؤون الاقتصادية وسوف تتم خلاله متابعة القضايا الصناعية والتجارية والمالية، وتحليل موقف المؤسسات المصرية.

٦ - باب فلسفي، وسوف نعرض فيه بالتتالي كل الاتجاهات الفلسفية القديمة، وبعد هذا سنلخص أشهر الدراسات الفلسفية في عصرنا.

٧ - باب للشؤون الصحية، وفيه سوف يحدثنا أصدقاؤنا الأطباء عن أسباب الأمراض، ويوضحون لنا طرق العلاج.

٨ - باب سيهتم بالأخبار العالمية، إجمالاً أو تفصيلاً بحسب كل حالة.

٩ - وباب أخر، سيكون ابتكارًا في عالم الصحافة وهو الذي سوف ننشر فيه بالعربية دراسات المستشرقين الغربيين.

١٠ - وباب أخير، سوف يحمل تعليقات القراء على الكتب الفلسفية أو الأدبية أو العلمية، سواء كانت منشورة في الشرق أو في الغرب، وهو يعد أيضًا ابتكارًا جديدًا.

هذه هي الأبواب العشرة التي خططها مطران لمجلته، وبعض هذه الأبواب كان يظهر مرة كل شهر، وأخرى مع كل صدور للمجلة أي كل أسبوعين.

وكانت المجلة تنشر قصائد لكبار شعراء العصر من أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبري في أعدادها المتتالية وتنشر كذلك لكبار الكتاب من أمثال شكيب أرسلان، وسليمان البستاني.

وقد تلقت المجلة كذلك قصيدة للبارودي من منفاه في سيلان، وكانت في إطار الرسالات بينه وبين شكيب أرسلان الذي أرسل القصيدة لمطران، فنشرها مطران مع إشارة تقول «هذا الشعر في الشعر ملك».

أما مطران، فكان ينشر أولاً فأولاً، قصائده التي ينظمها، وكان هو غالبًا الذي يكتب في افتتاحية المجلة مقالاً أدبيًّا أو نقديًّا أو اجتماعيًّا أو مسرحيًّا، وكان كذلك ينشر ترجمات لقصائد من الشعر الفرنسي، وينشر دراسات أدبية وحتى موسيقيه كما ينشر النثر الشعري، الذي يعكس مشاعره الشخصية تجاه حدث أو أخر يمر به.

لقد أشرنا إلى أن هذه المجلة كانت تقصر نشاطها على المجالات الأدبية والعلمية والاجتماعية، وتنأى عن السياسة والجدل، ولكن في عصر كان يشكل فيه الرأي العام «الدعم الأساسي للصحافة»، وفي إطار أن مجلة مطران لم تجد صدى كافيًا لها عند هذا الرأي العام وجمهوره العريض ما دامت قد اختارت البعد عن المحاورات السياسية، التي كان يهتم بها الجمهور بصفة مباشرة، فقد اضطرت المجلة للتوقف عن الصدور بعد عامين من ظهورها سنة ١٩٠٢، وقد خلفت وراءها مجموعة من الأعداد يضمها مجلدان، يقفان شاهدًا على عصر ورجل.

الجوائب المصرية:

لم يوقف مطران نشاطه الصحفي، مع احتجاب المجلة المصرية، وقرر العودة إلى الصحافة اليومية، ولكن لم يكن واردًا أن يعمل تابعًا، لهذه الصحيفة أو تلك، لكن قرر أن ينشئ صحيفته هو. في ذلك الوقت، كانت تصدر ثلاث صحف مصرية يومية، هي الأهرام، التي عمل فيها مطران عدة سنوات، والمؤيد التي أنشأها الشيخ علي يوسف سنة ١٨٨٩، باعتبارها صحيفة سياسية إسلامية، وقد لاقت نجاحًا كبيرًا، سواء في مصر أو في البلاد العربية والإسلامية الأخرى، وكانت تطبع أربعين ألف نسخة يوميًّا، على حين أن الجرائد الأخرى، لم تتجاوز الواحدة منها أربعة آلاف نسخة في اليوم.

والصحيفة اليومية الثالثة، كانت «اللواء» والتي يرأس تحريرها الوطني الشاب مصطفى كامل، ومنذ صدورها في يناير سنة ١٩٠٠ أصبحت لسان حال اتجاه وطني كبير في مصر، وكان مطران يكتب فيها مقالات في بدايات صدورها تعاونًا مع صديقه مصطفى كامل (وكانت الجريدة من الناحية الفنية شديدة التنظيم) .

وبالتوازي مع هذه الجرائد الثلاث، أصدر مطران صحيفته اليومية «الجوائب المصرية»، والواقع أن اسم الجوائب الذي اختاره مطران لصحيفته كان قد استخدم من قبل عنوانًا لجريدة عربية قديمة أسسها أحمد فارس الشدياق في تركيا (١٨٦٠-١٨٨٤) وقد لاقت نجاحًا كبيرًا، في كل البلاد العربية، وقد أضاف مطران إلى «الجوائب» صفة «المصرية» التي تذكر بالصفة التي كانت موجودة في مجلته السابقة «المجلة المصرية».

وكعادة مطران، فإنه يقدم لنا، خطته وأهدافه، مع العدد الأول كعادته، وهي عبارة سبق أن لاحظها طه حسين، حتى في ما يتصل بإنتاجه الشعري، مقارنة بمعاصريه من أمثال وشوقي وحافظ، عندما أشار إلى أنك لا تستطيع أن تفهم النظرية الشعرية لشوقي أو حافظ إلا بعد أن تقرأ شعر كل منهما، وأن تشكل أنت النظرية التي تبحث عنها، والأمر على عكس ذلك بالنسبة لمطران، فإنك لا تستطيع أن تبدأ في قراءة شعره إلا بعد أن تتعرف على تصوره للشعر، ورأيه الفني، وطريقته في تذوق الجمال وتتقاسمها معه، وبينما ينبغي أن تبحث عن نظرية شوقي أو حافظ عند ناقد آخر،

كتب مقدمة الديوان مثلاً، وفي هذه الحالة، قد لا نجد شيئًا إطلاقًا، أو تجد شيئًا غامضًا فإن مطران يعطيك بنفسه نظريته الشعرية واضحة ومحددة [1].

ونستطيع أن نضيف إلى ما قاله طه حسين، أن مطران يقدم لنا أيضًا خطة تفكيره النثري، ونظام عمله الذي سيسير عليه، وقد رأينا كيف صنع ذلك في مقدمة المجلة، ونستطيع أن نرى خطة مماثلة في «الجوائب المصرية» فهو يشير في العدد الأول إلى أن خطته تسير على النحو التالي:

١- سوف نعطي الفرصة لكتابة المقالة الافتتاحية للجريدة لكل رجال الفكر، سواء اتفقوا معنا في الرأي أم لا، ولن نسمح بأن يوجه نقدًا أو سخرية لأي إنسان .

٢- ستخصص «كلمة الجريدة» كل يوم، للتعليق الوجيز، على الأحداث الجارية.

٣- سوف تحتل الشؤون التجارية والمالية قسمًا في الجريدة.

٤- لن يوضع تحت عنوان الأحداث إلا ما يستحق بالفعل أن يعالج تحت عنوانها.

٥- تحت عنوان «أحداث سارة» سوف نخصص بابًا للأحداث الاجتماعية المتميزة مثل «الزواج».

٦- في نهاية الصفحة الرابعة، سننشر كل يوم، في ما عدا يوم الجمعة، جزءًا من رواية، تتناسب مع الأخلاق والتقاليد والعادات.

٧- سنصدر عددًا خاصًا كل يوم جمعة، وستنشر فيها كبرى اللوحات من روائع الأعمال العالمية بالألوان.

وتبعًا لهذا المنهج، ظهرت الجوائب في مصر، في العقد الأول من القرن العشرين، ومع ذلك فإن هذه الجريدة، لم تستطع أن تكون مثل الصحف المصرية اليومية الأخرى، التي كانت تشد عددًا كبيرًا من الجماهير، وقد ظل مطران، كعادته حذرًا لأنه لم ينس أن لبنانيًّا مسيحيًّا في وسط مجتمع مصري، ينبغي أن يكون صديقًا للجميع، ولعله من أجل هذا أخذ عدد القراء يتناقص شيئًا فشيئًا، ليصبح في النهاية محصورًا في طبقة قراء الأدب، الذين تهمهم فقط الأخبار الأدبية وهذا هو السبب في ما نعتقد

---

(١) طه حسين: حافظ وشوقي، الخانجي القاهرة ١٩٣٣، ص١٧، ١٨.

الذي جعل مطران يعيد إصدار «المجلة المصرية» في ١٧ يناير سنة ١٩٠٩، بالتوازي مع «الجوائب»، ومع ذلك فإنه في نهاية سنة ١٩٠٩، ترك بصفة نهائية عمله الصحفي، وأغلق الجريدة والمجلة، وهو يقدم لنا سبب هذا القرار حين يكتب، أنه لم يكن حدثًا كبيرًا، هو الذي دفعه إلى إنهاء سبعة عشر عامًا من العمل الصحفي، ولكنه كان متعلقًا فقط بمسألة الاشتراكات، وهي المصدر المالي الرئيسي للجريدة، والذي لم يتوقف بعض المشتركين فيه عن المنّ على الجريدة، بما يفعلون، وذات يوم مر أحد مندوبي جمع الاشتراكات على منزل أحد المشتركين، وكان صديقًا لمطران فأجابه بعد أن تأخر عدة مرات في الدفع، صائحًا: ماذا بعتموني؟ هو ليس رغيف خبز ما أخذه منكم.

ويقول مطران إنه في أعقاب ذلك، ظن أن كل الناس يخفون مشاعر مماثلة، وقرر أن ينتهز الفرصة الأولى، لكي يخرج من هذا المجال وينشغل بأعماله الأخرى.

والفترة التي اشتغل فيها مطران رسميًّا بالصحافة، كانت سبعة عشر عامًا دون أن نضع في الاعتبار السنوات التي كتب فيها مقالات أو دراسات أو مقدمات دواوين لنفسه أو لشعراء آخرين، وقد كان كل ذلك كفيلاً بأن يرسم له صورة واحد من كبار الناشرين في عصره.

ونود أن نطرح تساؤلاً، حول أهم الموضوعات التي اهتم بها مطران في كتاباته ودراساته النثرية.

ولنسجل أولاً أن مطران كان صحفيًّا تأمليًّا أكثر منه صحفيًّا يوميًّا، وأن مقالاته دائمًا، كانت تستوحى من روحه الشعرية.

والقضايا الشعرية، كانت تحتل من دون شك، مكانًا هامًّا في عالمه، وفي المقدمة القصيرة التي افتتح بها الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨، شكا مطران سيطرة الطرق التقليدية، وجمود النماذج التي تحاول تقليد القدماء مع افتقادها لطزاجة العاطفة، وصدق الأحاسيس في ما يكتبه الشعراء إذا قيس بشعراء الجاهلية، لكنه أدرك حاجة عصره إلى التجديد وإلى العصرية واصفًا شعره بأنه «ليس بين الطرس

والمداد إلا مدامع ذرفها وزفرات صعدها، وقطع من الحياة بددها ثم نظمها، فتوهم أنه استعادها»[1].

أما في ما يتصل بكتاباته المتصلة بالموسيقى، فنستطيع أن نقول: إن مطران يعد من أوائل كبار رجال الأدب في العصر الحديث - شعراء أو ناثرين، الذين اهتموا بقضايا الموسيقى.

لقد كانت له علاقات مودة وصداقة مع كبار الموسيقيين والمغنين المصريين في عصره من أمثال: سلامة حجازي، وعبده الحمولي، ومحمد عثمان، وكان شديد الاهتمام بإنتاجهم الفني، وكان يخصص لقضايا الموسيقى مكانًا هامًّا دائمًا في إصداراته الصحفية.

وقد يكون من المفيد هنا، أن نذكر بأن إبراهيم اليازجي، أستاذ مطران الأول، كان شديد الاهتمام بالموسيقى، وفكر ذات يوم في أن يكتب نوته موسيقية عربية.

لكننا نعتقد كذلك أن مطران كان متأثرًا بقراءاته الفرنسية، وأنه كان يعتقد كما كان يعتقد الفرنسيون في ذلك العصر في نهاية القرن التاسع عشر، بوجود علاقة قوية بين الموسيقى والشعر، وكما كان يقول دانيال مورتيه: «حتى سنة ١٨٨٥، كانت الموسيقى فنًّا بين الفنون الأخرى، وكان يمكن أن تكون في خدمة الشعر، وأن يكون الموسيقيون مصدر إيحاء للشعراء لكنها لم تكن مهيمنة على الفنون الأخرى، ولكنها بدءًا من ذلك التاريخ، اتجهت إلى أن تكون الفن الأرقى المهيمن الذي يحتوى أو، فلنقل يجمع ويتمثل وينسق كل الفنون الأخرى، وكان نجاح الدراما الموسيقية لواحد مثل فاجتر، ينقل إلى طبقة من الصفوة تزداد دائرتها شيئًا فشيئًا، هذه القدرة التعبيرية للموسيقى.

ومن هنا فإن الشعراء، كانوا يحلمون بأن يبدعوا فنًّا، تنفذ من خلاله موسيقى الكلمات إلى الروح محدثة نفس التأثير الذي تحدثه الموسيقى، دون أن تكون هناك حاجة لترجمة معانيها، وكان مالارميه يسعى إلى إبداع شعري جديد مختلف عن

---

(١) انظر: مقدمة الجزء الأول من ديوان مطران.

شعر الرمزية، لكن الرمزيين استوعبوا جيدًا تصوراته حول الموسيقى الشعرية كما استوعبوا قصائد رامبو، وأرادوا أن يجعلوا من الشعر تجسيدًا وحلولاً، إنه كما يقول هنري دي رينيير، لا يغني، ولكنه يجسد أصواتًا، لكي تتحول إلى موسيقى»[1].

منذ زيارة مطران الأولى إلى الإسكندرية سنة ١٨٩٠، كان يبحث في هذه المدينة الكبيرة عن المغنين والموسيقيين المصريين[2]، وبعد استقراره في مصر سنة ١٨٩٢ تعرف إلى عبده الحمولي وتوطدت الصلات بين الشاعر الشاب والمغنى الكبير لدرجة أن مطران كتب كثيرًا من المقالات حول صديقه، وحول طريقته في الغناء وخصائصه وصفاته، وفي هذه المقالات نجد صورًا حية مصرية تنتمي إلى بداية القرن العشرين، فهناك الليالي الرمضانية التي يتجمع خلالها المواطنون في الأحياء العتيقة مثل سيدنا الحسين حتى تظل المقاهي مفتوحة حتى مطلع الفجر، وفي إحدى الليالي ذهب عبده الحمولي مع أصدقائه للسهر والتسلية، واقترح عليه أحد أصدقائه أن يصعد إلى مئذنة الحسين بعد صلاة العشاء لينشد بعضًا من قصائده مجانًا ليتمكن كل الناس من سماعها، وخاصة هؤلاء الفقراء الذين لا يملكون وسيلة الذهاب إلى المسرح لسماعة أو شراء اسطواناته (في ذلك العصر لم يكن المذياع قد عرف بعد) ووافق الحمولي على الفور، وعندما أذيع الخبر في المسجد، انتشرت الشائعة في الأحياء المجاورة، تجمع الآلاف من البشر في المسجد أو حوله، للاستماع إلى المغنى الكبير، وعندما بدأ الغناء. كما يقول مطران. ساد الصمت وتعلقت العيون برجل في أعلى المئذنة لا يكاد يرى، وتعلقت به كل القلوب وكانت كل الألسنة بعد كل قصيدة تردد «الله»[3].

وعندما توفي الحمولي سنة ١٩٠١، لم نجد مرثية خاصة به في ديوان مطران، وفي المقابل نجد دراسة مهمة حوله وحول الموسيقى نشرت بعد وفاة الحمولي مباشرة

---

(1) Danial Mornet. Histoire de La Litterature et de La pensé Français 1870. 1917. Larouss 1928. p219

(٢) انظر: مقالاً لمطران حول هذا الموضوع - طناحي - مرجع سابق، ص١٩.

(٣) الأهرام ١٣ سبتمبر سنة ١٩١٣، ولمزيد من هذه الصور انظر مقالات مطران في الأهرام وطاهر الطناحي من ص٢١٧ إلى ص ٢٤٠ وانظر أيضًا مقالات وقصائد رثاء الحامولي، في ديوان مطران: الجزء الأول ٢٥٠، ٢٩٩ والجزء الرابع ص٢٦٢، وقصيدة «الموسيقى» الجزء الثاني، ص٩٤.

في عدد «المجلة المصرية» مارس سنة ١٩٠١، وأعيد نشرها بعد ثمانية وثلاثين عامًا، في مجلة «المقتطف» في مارس سنة ١٩٣٩.

وكان مطرانًا يستخدم دائمًا عند حديثه عن الموسيقى، مصطلحات دقيقة ومحددة تنم عن ذوق وثقافة رفيعة في هذا المجال، وتدرج مطران في قائمة نقاد الموسيقى الحقيقيين.

وهذه الحساسية المرهفة التي كان يمتلكها مطران، هي التي سمحت له، على الرغم من كونه غريبًا عن المجتمع المصري، أن يكون محبوبًا من هذا المجتمع وهو الأمر الذي لم يكن خافيًا، ونجد أثاره في إبداعاته، لقد كان رجلاً كبير القلب، عميق الإيمان، له روح شاعرة، يشارك المجتمع بقدر المستطاع أفراحه وأتراحه.

في مقالاته نجد كثيرًا من الشواهد حول هذه العلاقة التي سنكتفي بالإشارة إليها في مقال «خطاب إلى صديق غائب»[١] يشير مطران إلى لحظات لعبه مع الطفل موريس ابن صديقه، وفي إشاراته تبدو التأملات والفلسفية واضحة بنفس الدرجة التي كتب بها مقالات أخرى مثل مقاله «موت طفل»[٢]، ومقال مرثية إلى بشارة تقلا[٣]، «.... ما أقساها اللحظات الأخيرة في حياتنا كنت إلى جواره وتساءلت ماذا يمكن أن تقدم صداقة عميقة في هذه اللحظات كنت أسمع بالفعل حشرجة الموت في صدري أنا، وكلما خفتت دقات قلبي، علت دقات قلبي أنا، لكن هذا كله لم يكن يفيد شيئًا بالنسبة له».

لقد شارك مطران كذلك بطريقته في الأحداث الجارية في سنة ١٩٠٥ عندما كانت الإمبراطورية أوجيني (١٨٢٦ - ١٩٢٠) تزور مصر في ثاني زيارة لها، وقد كانت الأولى عام ١٨٦٩ بمناسبة افتتاح قناة السويس، ولكن الاختلاف كان كبيرًا بين الزيارتين، وقد دوَّن مطران ملاحظاته مشيرًا إلى أنها في المرة الأولى كانت تلبس تاجين، تاج الإمبراطور وتاج الجمال، أما اليوم فلم تكن ترتدي سوى تاج واحد هو تاج شعرها، في

---

(١) انظر المجلة ١٥ أبريل سنة ١٩٠٢.

(٢) المصدر السابق ١٥ مايو سنة ١٩٠٢.

(٣) السابق ٣٠ يناير١٩٠١.

المرة الأولى كان كل الملوك يتسابقون لكي يكونوا في شرف استقبالها عن وصولها إلى القناة، حتى إن إمبراطور النمسا، الذي كان في هذه اللحظة في القدس غامر بحياته، واستقل مركبًا قديمًا، عندما تعطل مركبه، حتى يكون في شرف استقبالها.

أما هذه المرة فلم يرغب أحد في رؤيتها إلا العاملون في الفندق ويعود مطران إلى نفس الموضوع مرة أخرى بمناسبة الحديث عن سباق للخيل، عندما كانت دوقة كنت الإنجليزية، وزوجها ضيوفًا رسميين على الخديوي عباس الثاني في حلبة سباق حضرتها أيضًا الإمبراطورة أوجيني، وأظهر مطران في مقاله الفرق الكبير بين الحفاوة التي لقيتها الدوقة والإهمال الذي لقيته الامبراطورة، وهو يذكر باليوم المشهود سنة ١٨٦٩ حينما كانت الإمبراطورة أوجيني النجمة الكبرى في سماء مصر[١].

لكن مطران كان قبل كل شيء يدافع عندما تتعرض الشروط الملائمة لممارسة مهنة، الصحافة، للخطر، فقد كان يطالب بالحرية باعتبارها شرطًا أساسيًّا، ففي يوم من الأيام قرر مجلس الوزراء المصري منع الصحفيين من الدخول إلى مكاتب الوزراء، منعًا من الوصول إلى الأسرار، وفي اليوم الثاني ذهب مطران إلى مكتب رئيس الوزراء آنذاك مصطفى فهمي باشا، وصرخ قائلاً: سأهز أركان هذه الحكومة.

ولكن أشهر مواقف مطران كان ضد قانون المطبوعات، الذي صدر في ٢٥مارس سنة ١٩٠٩، والذي أعطى الحق للحكومة في مصادرة المطبوعات ويكتب مطران في اليوم الثاني قائلاً: «في مصر وفي تركيا يراد دائمًا للصحافة أن تكون مكممة مثل الكلاب المسعورة، ولكن لماذا يخشى حكامنا النقد.... لسببين.. التكبر، وسوء الظن» وفي نفس المناسبة كتب مطران قصيدته الثورية الشهيرة.

هل يوجد فرق بين نثر الشاعر ونثر الناثر. يرد رومان جاكويسون على هذا السؤال بالإيجاب، ملاحظًا أن خطوات الشاعر الذي يكتب النثر تشبه إلى حد كبير،

---

(١) الجوائب ٣٠ يناير سنة ١٩٠٥.

خطوات راقص[1]، ولكنه يضيف أن هناك بالتأكيد حالات إجادة تجمع بين المجالين بطريقة جيدة، فنحن عندما نقرأ نثر بوشكين والفونس وباسترناك ومالارميه، لا نستطيع أن نمتنع أنفسنا عن الإحساس بلون من الدهشة أمام تملكهم الرائع للغة الثانية (النثر)[2].

إن كبار الشعراء العرب في مطالع القرن العشرين، مثل شوقي وحافظ ومطران، كانوا ناثرين كذلك، وعندما نقرأ عبارات جاكويسون، نستطيع أن نقول، على الإجمال، إن خطوات شوقي وحافظ النثرية تشبه خطوات الراقص حين يمشي، على حين أن خطوات مطران، تكاد تتحرر من هذا الملمح، وتنتمي به إلى الفريق، الذي يبدو أصيلاً في الفنين معًا، وكون مطران، على عكس شوقي وحافظ، صحفيًّا، يمكن أن يفسر أحد أسباب سهولة أسلوبه، هذه السهولة التي تبدو جلية في نثره الحر، بينما نجد النثر المسجوع في أعمال مثل (أسواق الذهب لشوقي)، و(ليالي سيطح) لحافظ.

والواقع أنه توجد عدة طرق لتحديد الأجناس الأدبية ولتمييزها بعضها من البعض الآخر ومن بين هذه الطرق، تحديد الفروق بين الشعر الغنائي والملحمي انطلاقًا من الصيغة النحوية للضمائر، ويمكن القول بأن ضمير المتكلم الأول الحاضر، يمكن أن يكون نقطة الانطلاق، وفي نفس الوقت الموضوع الموجه للشعر الغنائي، بينما يمثل الضمير الثالث الغائب في زمن الماضي، الحجاب الذي تتحرك وراءه الملحمة[3].

ويمكن اعتبار مطران في غالب الأحوال، رائد الشعر الغنائي في الأدب العربي الحديث[4] ويمكن أن نقول أيضًا في ما يتصل بنثره الأدبي، إنه نثر غنائي، يقوم ضمير المتكلم الحاضر فيه دائمًا بدور رئيسي، وحين يكون الاستلهام غالبًا شعريًّا، ويوجد هذا الاستلهام الشعري في مقالاته وكتاباته النقدية، والواقع أن مطران يضيف ملاحظاته الشخصية مضيفًا إليها مواقفه من هذا العمل أو ذاك ومودته تجاه مؤلف

(1) Roman Jakobson. huit questions de poétique, éditions du seuil. 1977. p.51.

(٢) المرجع السابق، ص٥١.

(3) Rene wellek op. cit, chapitre 17, pp. 318- 333 et S. Jeune, Li ttérature générale et littérature comparée. Paris (lettres Modernes. 1968) pp: 72:82..

(4) D.R. Ossel. "Khalil Matran: the precursor of lyrical poetryin moder Aralic, "Journal of Aralic literature" University of oxford, vol.II, pp.116:126, leiden E. J. Balle, 1971.

أو آخر، وبنفس المنطق عندما يدرس عملاً لشاعر عربي معاصر لا يكتفي مطران بكتابة انطباعاته أو تحليله، وإنما يشير أيضًا إلى علاقته الشخصية معه كما حدث مثلاً في مقالاته التي كتبها عن البارودي وشوقي واليازجي وحافظ إبراهيم، ونفس الموقف يتم في مقالاته السياسية، فمقالاته مثلاً عن الحركة القومية والجهاد ضد الاستعمار، تمر من خلال تجربته الشخصية في باريس حينًا أو من خلال محاوراته مع صديقه مصطفى كامل أحد كبار القادة القومين في تلك الفترة.

وإذا كان جاكويسون، يقول إنه يوجد نثر خاص بالحقب الشعرية[1]، فنحن نعتقد أن بداية القرن العشرين في مصر، كانت إحدى هذه الحقب الأدبية حيث تجمعت أسماء كبار شعراء القرن في سماء الحياة الأدبية مثل البارودي وشوقي وحافظ وصبري، وفيما بعد العقاد وشكري[2]، فالنثر في حقبة كهذه، كما يقول جاكويسون، يختلف عن النثر في حقب الاستلهام النثري، ووفق هذا القياس، فإن نثر مطران ينبغي أن يتسم بخصائص شعرية لأنه من ناحية نثر شاعر كبير، ومن ناحية أخرى، نثر حقبة شعرية.

ومما له دلالة أن تشير إلى أن مطران كتب في نهاية الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨، هذا هو الجزء الأول من ديواني، والثاني سيكون خاصًّا بالنثر إن شاء الله، وقد قال ذلك في زمن تستخدم فيه كلمة «ديوان» فقط للشعر.

والمناقشة حول قيمة أسلوبه، بدأت مبكرًا، فمنذ سنة ١٩١٦، كتب إبراهيم جمال أحد صحفيي هذه الفترة يقول: «هذا الكاتب العبقري له بالفعل مكانة بين كبار الكتاب، ولكننا نعتقد أن مكانه الحقيقي بين الشعراء العظام، لقد تجاوز مستوى شاعر ليتبوَّأ مستوى ساحر»[3]. وفي هذا الموضوع يكتب الدكتور محمد صبري في ما يعد قائلاً، في الواقع أننا نتردد في قبول هذا الرأي. لأنه في اعتقادنا، أن مطران هو أستاذ كل الكتّاب من خلال أفقه غير المحدود وهيمنته الأدبية، فنثر مطران الشعري يرتفع إلى القمة ونحن نجده – على حد تعبير صبري، مجدِّدًا مائة في المائة؛ لأنه لا يقلد أحدًا، ولم يكن مسبوقًا[4].

---

(1) Jakobson, op. cit, P.52.

(٢) انظر: «المجلة المصرية» العدد ١١- ١٩، ١٩٠٩.

(٣) إبراهيم جمال سركيس، أبريل سنة ١٩١٦ القاهرة.

(٤) محمد صبري. خليل مطران، أروع ما كتب، ص ١٣.

وبين هذه الآراء يقول المنفلوطي، سنة ١٩٠٦ جملته الشهيرة، الناقدة لأسلوب مطران: التي يشير فيها إلى أن محتواه ناصع كالماس، وأن شكله قاتم كالفحم نتيجة لخلوه من رواء بلاغة الأسلوب العربي، وهذا اللون الأسود يخفي وراءه اللون الأبيض، وهو السبب الذي جعل كثيرًا من الناس يهجرونه[١]، وفي سنة ١٩١٠ يؤكد المنفلوطي مرة أخرى، رأيه في كتابه. النظرات. في ما يخص الأسلوب الغريب في اللغة العربية للكتّاب العرب الذين أجادوا لغة أجنبية، أكثر من لغتهم العربية، والذين يؤلفون كأنهم يترجمون ويترجمون كأنهم ينتحلون، وقد كان مطران وقاسم أمين وفتحي زغلول نماذج لهؤلاء الكتاب عند المنفلوطي[٢].

وقد تراجع المنفلوطي عام سنة ١٩١٢ في كتابه مختارات المنفلوطي عن رأيه حين قال عن مطران: «كاتب لا أعرف له مثيلاً في قدرته على رسم تفاصيل خفايا القلوب»[٣].

يقول رينيه ويليك، يبدو لي مستحيلاً إثبات الملاءمة التامة بين لون من التصوير أو أسلوب من الأساليب، وما يقابلها من قيمة من القيم أو موقف من المواقف ففي الكتاب المقدس يجرى العطف بين الجمل من خلال الواو، فيعطى السرد لونًا من الاسترخاء السردي وفي المقابل يبدو العطف بالواو في الشعر الرومانسي مؤسّسًا لدرجات من تراكم الأسئلة المحمومة[٤].

ومع ذلك، نستطيع أن نرصد بعض الملامح العامة في نثر مطران؛ فنثره الغنائي ينتقل بسهولة من الواقع إلى الخيال، دون التوقف على حدودهما وهو يصحب القارئ، كذلك من ناحية إلى أخرى دون أن يجعله يحس أن المكان قد تغير ولنأخذ مثالاً لذلك :

«واتفق أن جئته ذات يوم، وما بيننا ثالث، فتطارحنا الشعر، وتباحثنا فيه، ثم اقترحت عليه بيتين يرتجلهما، فاستوى يفكر، واستوى ساكنًا ساجيًا، مسندًا ظهره إلى الحائط وفكر غير منقبض المحيا، ولأمتعنت الملامح متهللة سماحة وجهه اللامع بأنوار الزوال بين بلج لحيته البيضاء المستديرة وقتم الناظرتين السوداوين اللتين تحجبان عينيه.

---

(١) المنفلوطي: مجله سركيس، سبتمبر سنة ١٩٠٦.

(٢) انظر. صبري، مرجع سابق، ص ١٤.

(٣) المرجع السابق، ص ١٥.

(4) Rene Wellek, op. cit, chapitre 17, pp. 318-333.

مرت به وبي دقيقة، وهو متمكن من تأمله، وأنا مسترسل مع خاطر أخطرته في قلبي رؤية الرجل على هذه الحال، فخيل لي أنني لدى تمثال من تلك التماثيل التي أقامها صناع اليونان لبعض المتقدمين من حكمائهم وتبدلت في ذهني الناظرتان السوداوان بالظلين اللذين يحيطان بالعيون المطبقة في تلك التماثيل.

وعاد إلي وهمي استطراقًا، قوة ما أبدعوه في تلك الأنصاب حتى أعاروا باتقائهم أعلام الإنسان بارقة من بوارق الإلوهية. وبينما أنا مستغرق الحواس بتلك الذكرى، إذ تحرك الرجل، تحرك من يعالج معنى مستعصيًّا، فتنبهت تنبه دهشة كأني بالتمثال وقد تحرك.

وفي تلك الوهلة تصورت لأول مرة أن الرجل وذلك رسمه وتلك بشرته البيضاء ليس بعربي النبعة، وقضيت عجبًا لآية البيان التي تنتفي عندها فروق الأصول والفروع والأمكنة والأزمان. »[1].

ومن ناحية أخرى، فإن مطران كان يحرص على إظهار التناقضات التي يلمحها في تطور موضوع ما من خلال رصد الماضي والحاضر والمستقبل، ومن هذه الزاوية الخفية وصف رحلتي الإمبراطورة أوجيني إلى مصر الأولى، رحلة الفخامة والأبهة، والثانية رحلة اللامبالاة والتجاهل.

مطران.. الإنسان والمجتمع:

لقد أشرنا من قبل إلى طفولة مطران وبداية شبابه، وإلى نشاطه النثري، وسنحاول في هذا الفصل أن نتبع الخطوط العريضة لحياته الشخصية منذ إقامته في مصر سنة ١٨٩٢ وحتى وفاته سنة ١٩٤٩، وخاصة في مجالين، الأول هو عالم المرأة والثاني هو عالم الأدب.

ففي المجال الأول تجدر الإشارة إلى أن مطران سوف يعيش حتى السابعة والسبعين من عمره باعتباره العاشق الأعزب، وقد كان مطران يملك الكثير من الخصائص التي تجعله يستطيع أن يغزو قلب المرأة، فهو يتحدث بطلاقة الفرنسية والانجليزية والتركية، كما أنه عاش عامين من عمره في فرنسا خبر فيهما المجتمع الأوروبي، ومع ذلك فإن هذا الأعزب العاشق ظل طاهرًا عفيفًا متأثرًا دون شك

(١) مطران «المجلة»، أبريل ١٩٠٩.

بتربيته الدينية، التي عززها كون جده لأبيه ثم أبيه كانا من رجال الدين واسم مطران في العربية، هو لقب ديني، كما هو معروف.

في واحدة من قصصه في عالم المرأة، تبرز حكاية «الكسندرا دي افريتوه» وهي صحفية من أصول لبنانية، أسست مجلة «لوتس» باللغة الفرنسية ثم أسست مجلة أخرى باللغة العربية اسمها «أنيس الجليس» صدرت بالإسكندرية (١٨٩٨- ١٩٠٤)، وكان يذهب للقائها في مكتبها من وقت لأخر ليقدم إليها مقالاته وقصائدها ويشارك إلى جوارها في أمسياتها الأدبية، وقد نظم فيها استجابة لطلبها أشعارًا وأحيانًا أشعارًا غنَّتها هي مثل :

يـا عـيـونًـا تـسـقـي الـعـيـون الـرحـيـقـا
واصِـلـي مـدمـنًـا أبـى أن يـفـيـقَـا
اسـكـريـنـي عـلـى الـدَّوام وأفـنِـي
مُـهـجـتـي أدمُـعًـا وعـزمـي حـريـقـا
أيـهـا الـنـائـمـون يَـهـيـئـكـمُ الـنـو
م ولا زال حـظـي الـتَّـأْريـقـا
فَـاتِـنِـي مـن جـمـالـهـا الـوجـهُ طلقًا
لا يُـبَـاهـى والـقـدُّ لَـدْنًـا رشـيـقـا

وقد كتب مطران في تحية الكسندرا كثيرًا من الأشعار، ولكنها لم تكن قصة حب حقيقية، فالقصة الحقيقية ستبدأ بعد ذلك بالصدفة.

لقد قصّ مطران في الجزء الأول من ديوانه، مجموعة قصائد تحت عنوان حكاية عاشقين (١٨٩٧- ١٩٠٣) وهما تاريخان يشيران إلى زمن أحداث هذه الحكاية، ولم تكن هذه الحكاية في الواقع إلا قصة حبه الحقيقية، وقد كان يتحدث فيها دائمًا بضمير المتكلم، وضمير المخاطبة وليس ضمير الغائب.

كان هذا عصر أحد الأيام حين كان يتنزه مطران في حديقة الحيوان بالجيزة، حين لمح فتاة جميلة تجلس وحدها، وقامت الصدفة بدور كبير، حيث لدغت نحلة الفتاة فوق وجنتها، في اللحظة التي ما كاد مطران يسمع صيحتها حتى فزع إليها وقلبه يضطرب، ونفسه تتألم وسألها في عطف وإشفاق: ماذا حدث لك أيتها الحسناء،

فأشارت إلى النحلة الطائرة، فكاد يطير خلفها ليقتلها، ولكنه عاد لنفسه، يحمد للنحلة تلك الفرصة، التي أتاحتها لكي يتقدم نحوها، ويفوز بقربها»[1].

وهكذا بدأ الحوار بين مطران وفتاة أحلامه، ولكي يظهر مقدرته الشعرية أمامها نظم مطران أمامها على الفور أبياتًا يصف فيها لسعة النحلة، وحينما أظهرت رضاها، زاد على ما كتب بيتين آخرين:

افْـــتَـــدي مَـــن لَـسـعَـتـهـا
نـــحـــلـــةٌ تـــطـــلـــبُ وردا
ظـــنّـــتِ الـــوجـــنـــةَ وردًا
فـــأتـــت تـــرشـــفُ شـــهـــدا

☆☆☆☆

مـــرّ لـــهـــا الحُـــســـن عـــلـــى كـــونـــهِ
حُـــلـــوًا، وقـــد أغـــرى بـــهـــا الـنـحـلا
لـــعـــلـــهـــا كـــــفّـــــارةٌ قـــدمـــت
عـــمـــن ســـيـــقـــضـــونَ بـــهـــا قـتـلـى

وكانت هذه الفتاة من أصول نمساوية وتسكن مع والدتها في حلوان في ضواحي القاهرة، وقد أطلق عليها مطران عدة أسماء. هند، سلمى، ليلى، ماريا تغطية على اسمها الحقيقي، ولكننا نعتقد أن اسمها الحقيقي هو ماريا، لأن بقية الأسماء، تعد أسماء شعرية، يمكن أن نجدها لدى أي شاعر عربي، كما أنها أسماء عربية بينما اسم «ماريا» هو اسم أجنبي من ناحية، وخاص من ناحية أخرى، وقد نظم مطران قصة حب حقيقية عميقة أصيلة في خمس وعشرين قصيدة يضمها ديوانه تحت عنوان «حكاية عاشقين»، ونرى فيها اللحظات السعيدة والحزينة مثل قوله في قصيدة صعدة منطاد.

وددتُ لَـــوَ انَّ مـنـطـادًا خـفـيـفًـا
تَحـمـلـنـا إلـــى أوجِ الـــعـــلاءِ

---

(١) الطناحي: مرجع سابق: ١٢٦.

وأطـبـقـنـا فَـرحْـنـا فـي عـنـاقٍ
طـوال الـدهـر فـي عـرض الـفـضـاءِ
كَـفـرْخَـي طـائـرٍ رُفِـعـا فـطـارا
لأول مـرّةٍ خـلـلَ الـهـواءِ

وفي يوم من الأيام وقع مطران مريضًا، ونصح بأن يذهب إلى الإسكندرية ليجدد الهواء، وقد صادف ذلك لحظة جفوة مع محبوبته، فسافر يحمل نوعين من الألم، ألم الحب، وألم الجسم الواهي، وفي هذا المناخ كتب قصيدته الرائعة «المساء» :

دَاءٌ أَلَـمَّ فـخِـلْـتُ فـيـهِ شِـفَـائـي
مـن صَـبْـوَتـي، فـتَـضَـاعَـفَـتْ بُـرَحَـائـي
يـا لَـلـضَّـعـيـفَـيـنِ اسْـتَـبَـدَّا بـي، ومَـا
فـي الـظُّـلْـمِ مـثـلُ تَـحَـكُّـمِ الـضُّـعَـفَـاءِ
قَـلْـبٌ أَذَابَـتْـهُ الـصَّـبَـابَـةُ وَالجَـوَى
وَغِـلَالَـةٌ رَثَّـتْ مِـنَ الأَدْوَاءِ
وَالـرُّوحُ بَـيْـنَـهُـمَـا نَـسِـيـمُ تَـنَـهُّـدٍ
فـي حَـالَـيَ الـتَّـصْـوِيـبِ وَالـصُّـعَـدَاءِ
وَالـعَـقْـلُ كَـالـمِـصْـبَـاحِ يَـغْـشَـى نُـورَهُ
كَـدَرِي، وَيُـضْـعِـفُـهُ نُـضُـوبُ دِمَـائـي

☆☆☆☆

هـذا الـذي أَبْـقَـيْـتِـهِ يَـا مُـنْـيَـتِـي
مِـنْ أَضْـلُـعِـي وَحُـشَـاشَـتِـي وَذَكَـائـي
عُـمْـرَيْـنِ فِـيـكِ أَضَـعْـتُ، لَـوْ أَنْـصَـفْـتِـنـي
لَـمْ يَـجْـدُرَا بـتَـأَسُّـفِـي وَبُـكَـائـي
عُـمْـرَ الـفَـتَـى الـفَـانِـي، وَعُـمْـرَ مُـخَـلَّـدٍ
بـبَـيَـانِـهِ، لَـوْلاكِ، فـي الأَحْـيَـاءِ

فَـغَـدَوْتُ لَـمْ أَنْـعَـمْ، كَـذِي جَـهْـلٍ، وَلَـمْ
أَغْـنَـمْ، كَـذِي عَـقْـلٍ، ضَـمَـانَ بَـقَـائِـي

☆☆☆☆

يَـا كَـوْكَـبَـاً مَـنْ يَـهْـتَـدِي بِـضِـيَـائِـهِ
يَـهْـدِيـهِ طَـالِـعُ ضِـلَّـةٍ وَرِيَـاءِ
يـا مـوردًا يـسقـي الـورودَ سـرابُـهُ
ظَـمَـأً إِلَـى أَنْ يَـهْـلِـكُـوا بِـظَـمَـاءِ
يَـا زَهْـرَةً تُحْـيـي رَوَاعِـيَ حُـسْـنِـهَـا
وَتُمِـيـتُ نَـاشِـقَـهَـا بِـلاَ إِرْعَـاءِ
هَـذَا عِـتَـابُـكِ، غَـيْـرَ أَنِّـي مُـخْـطِـئٌ
أَيُـرَامُ سَـعْـدٌ فِـي هَـوَى حَـسْـنَـاءِ ؟
حَـاشَـاكِ، بَـلْ كُـتِـبَ الـشَّـقَـاءُ عَـلَـى الـوَرَى
وَالـحُـبُّ لَـمْ يَـبْـرَحْ أَحَـبَّ شَـقَـاءِ
نِـعْـمَ الـضَّـلاَلَـةُ حَـيْـثُ تُـؤْنِـسُ مُـقْـلَـتِـي
أَنْـوَارُ تِـلْـكَ الـطَّـلْـعَـةِ الـزَّهْـرَاءِ
نِـعْـمَ الـشِّـفَـاءُ إِذَا رَوِيـتُ بِـرَشْـفَـةٍ
مَـكْـذُوبَـةٍ مِـنْ وَهْـمِ ذَاكَ المَـاءِ
نِـعْـمَ الحَـيَـاةُ إِذَا قَـضَـيْـتُ بِـنَـشْـقَـةٍ
مِـنْ طِـيـبِ تِـلْـكَ الـرَّوْضَـةِ الـغَـنَّـاءِ

☆☆☆☆

إِنِّـي أَقَـمْـتُ عَـلَـى الـتَّـعِـلَّـةِ بِـالـمُـنَـى
فِـي غُـرْبَـةٍ قَـالُـوا. تَـكُـونُ دَوَائِـي
إِنْ يَـشْـفِ هَـذَا الجِسْمَ طِـيـبُ هَـوَائِـهَـا
أَيُـلَـطِّـفُ الـنِّـيـرَانَ طِـيـبُ هَـوَاءِ ؟
أَوْ يُمْـسِـكِ الحَـوْبَـاءَ حُـسْـنُ مُـقَـامِـهَـا
هَـلْ مَـسْـكَـةٌ فِـي الـبُـعْـدِ لِـلْـحَـوْبَـاءِ ؟

عَـبَـثٌ طَـوَافِـي فـي الـبـلاَدِ، وَعِـلَّـةٌ
فـي عِـلَّـةٍ مَـنْـفَـايَ لاسْـتِـشْـفَـاءِ
مُـتَـفَـرِّدٌ بـصَـبَـابَـتـي، مُـتَـفَـرِّدٌ
بـكَـآبَـتـي، مُـتَـفَـرِّدٌ بـعَـنَـائِـي
شَـاكٍ إِلَـى الـبَـحْـرِ اضْـطِـرَابَ خَـوَاطِـرِي
فَـيُـجِـيـبُـنـي بـرِيَـاحِـهِ الـهَـوْجَـاءِ
ثَـاوٍ عَـلَـى صَـخْـرٍ أَصَـمَّ، وَلَـيْـتَ لي
قَـلْـبَـاً كَـهَـذِي الـصَّـخْـرَةِ الـصَّـمَّـاءِ !
يَـنْـتَـابُـهَـا مَـوْجٌ كَـمَـوْجِ مَـكَـارِهِـي،
وَيَـفُـتُّـهَـا كَـالـسُّـقْـمِ فـي أَعْـضَـائـي
وَالـبَـحْـرُ خَـفَّـاقُ الجَـوَانِـبِ ضَـائِـقٌ
كَـمَـدَاً كَـصَـدْرِي سَـاعَـةَ الإِمْـسَـاءِ
تَـغْـشَـى الـبَـرِيَّـةَ كُـدْرَةٌ، وَكَـأَنَّـهَـا
صَـعِـدَتْ إِلَـى عَـيْـنَـيَّ مِـنْ أَحْـشَـائـي
وَالأُفْـقُ مُـعْـتَـكِـرٌ قَـرِيـحٌ جَـفْـنُـهُ،
يُـغْـضِـي عَـلَـى الـغَـمَـرَاتِ وَالأَقْـذَاءِ
يَـا لَـلْـغُـرُوبِ وَمَـا بِـهِ مِـنْ عِـبْـرَةٍ
لِـلْـمُـسْـتَـهَـامِ. وَعِـبْـرَةٍ لِـلـرَّائـي!
أَوَ لَـيْـسَ نَـزْعَـاً لِـلـنَّـهَـارِ، وَصَـرْعَـةً
لِـلـشَّـمْـسِ بَـيْـنَ مَـآتِمِ الأَضْـوَاءِ ؟
أَوَ لَـيْـسَ طَـمْـسَـاً لِـلْـيَـقِـينِ، وَمَـبْـعَـثَـاً
لِـلـشَّـكِّ بَـيْـنَ غَـلائِـلِ الـظَّـلْـمَـاءِ ؟
أَوَ لَـيْـسَ مَـحْـوَاً لِـلـوُجُـودِ إِلَـى مَـدَىً
وَإِبَـادَةً لِـمَـعَـالِـمِ الأَشْـيَـاءِ ؟
حَـتَّـى يَـكُـونَ الـنُّـورُ تَـجْـدِيـدَاً لَـهَـا،
وَيَـكُـونَ شِـبْـهَ الـبَـعْـثِ عَـوْدُ ذُكَـاءِ

وفي اللحظة التي وجد فيها مطران نفسه مجبرًا أن يمكث في الإسكندرية اضطررت محبوبته إلى المكوث في حلوان، إلى جانب والدتها المريضة وفي أثناء ذلك، كان يكتب إليها دائمًا خطابات وأشعارًا تعبر عن أحاسيسه تجاهها، وخلال ذلك توفيت والدة ماريا، وكتبت ماريا إلى مطران أنها لا بد أن ترحل إلى النمسا لبعض الوقت، وعندما عاد مطران من الإسكندرية، ذهب مطران إلى حلوان لزيارة منزلها الشاغر منها بعد سفرها، وتوالت قصائده عنها، وخطاباته إليها التي كان يطلب فيها العودة إلى مصر، والحياة معه بصفة دائمة، ولكنه لم يكن يتلقى منها أية إجابة وكان قلقًا للغاية تنهشه التساؤلات، حول موقفها. هل هي مشغولة إلى هذه الدرجة. هل هي مريضة. وكان عليه أن يذهب إلى النمسا، ليقف على حقيقة أمرها، أو يعود بها إلى القاهرة، وفي هذه اللحظة عاد صديق لمطران من النمسا وأخبره بخبر سيئ، وهو أن ماريا وقعت مريضة بنفس مرض أمها العضال، وهنا قرر مطران السفر فورًا إلى النمسا، ولكن أصدقاءه نصحوه، بالانتظار والتفكير قبل السفر واضعًا في الاعتبار صحته العليلة، لدرجة أنهم طلبوا من مسافر عائد من النمسا أن يخبر مطران أن صديقته بخير، وصدقه مطران لكنه ما لبث أن تلقى نبأ وفاتها بعد عدة أيام.

وقد بكاها مطران طويلاً، وظل مخلصًا لذكراها ستة وأربعين عامًا دون زواج من امرأة أخرى، ودون دخول تجربة حب أخرى، وظلت ذكراها حية في فؤاده وفي شعره، وبعد أربعين عامًا من وفاة ماريا سأله الطناحي، هل عرفت الحب حقًّا، فأجابه. نعم عرفته لبعض الوقت ولكنني بكيته طوال الوقت، وصمت على حد قول الطناحي، واغرورقت عيناه بالدموع، وفتح ديوانه، وأشار إلى قصيدته :

سـررتُ فـي العـمـر مـرّه
وكـنـت أنـت المـسـرّه
كـانـت حـيـاتـي روضًـا
وكـنـتِ فـي الـروض نـضـره
وكـان غـصـنًـا شـبـابـي
وكـنـتِ فـي الـغـصـن زهـره

وكـــــــان فـــكـــري ســـمـــاءً
وكـــــــان حـــــبُّـــــكِ فـــجـــره
وكـــــــان حُـــســـنـــكِ يـــومـــي
إلـــــــى يـــــراعـــــى ســـــرَّه

وعندما سأله صحفي أخر، قبل وفاته، عمّا إذا كانت هناك امرأة في حياته، أجاب بالإيجاب، وعندما سأله عما إذا كان هذا الحب قد عمر طويلاً، فأنشد قول الشاعر :

فـشَـابَ بـنـو لـيـلـى وشَـــابَ بـنُـو ابْـنِـهـا
وحـرقـةٌ لـلـبِـلـى فـي الـفـؤاد كـمـا هـي

كما كتب مطران يومًا.

أقـسـمـتُ مـا اشـتـركـتُ فـيـك ولـم يكن
لـي فـي الـهـوى ديـن سـوى الـتـوحـيـد

وعلى عكس ذلك كانت علاقته في عالم الأدب متعددة، تطمح إلى أن تمد إلى كل الاتجاهات والأجيال المعاصرة له، وقصائده شاهدة على تعدد ميوله وعلاقاته، فهناك تسع وستون قصيدة مناسبات تدور حول واحدٍ وخمسين شخصية، تنتمي إلى المجتمعين المصري واللبناني مثل شوقي وحافظ، وصبري والبارودي، والبشري وقاسم أمين، ومحمود تيمور واليازجي، والبستاني وأرسلان نخلة، وجورج زيدان، وبعبارة أخرى تنتمي هذه الشخصيات إلى القطر الذي ولد فيه، والقطر الذي عاش فيه، ومن هنا فقد لقب بشاعر القطرين.

وتنتمي هذه الشخصيات من ناحية أخرى إلى ثلاثة أجيال، جيل الأساتذة المباشرين أو غير المباشرين كاليازجي والبارودي، والجيل الثاني، جيل الشعراء المعاصرين أمثال شوقي وحافظ، وهو الجيل الذي احتل مكانة مهمة في حياة مطران وشعره.. فقد كان لكل من شوقي وحافظ سبع قصائد مطرانية[1].

(١) عن شوقي. انظر الجزء الأول من ديوان مطرا، ص ٢٣١/٢٧٩/٧٥/ والثاني، ص ٢٧٩/١٠٦/ وانظر الرابع، ص ٣١٦/١٢٦ وعن حافظ انظر الثاني، ص ١١٥ / ١٣٣/ ١٥٣ والثالث، ص ٣٢٠. والرابع، ص ١٥/ ١٣٣/ ٢٣٦.

وقد كون هذان الشاعران مع مطران ما أطلق عليه «الشعراء الثلاثة» في تاريخ الأدب العربي الحديث، وقد دارت المنافسة الأدبية بين الثلاثة في مناخ ودي لم يمنع أحدهم من الاعتراف بموهبة الآخرين، وقد لقب مطران سنة ١٩١٣ بشاعر القطرين، وشوقي سنة ١٩٢٧ بأمير الشعراء، كما لقب حافظ بشاعر النيل سنة ١٩١٣.

أما الجيل الثالث، فهو الجيل الذي تلا مطران، وقد كتب مطران لكثير من شعراء هذا الجيل مقدمات لدواوينهم الشعرية ومقالات ودراسات نقدية فكتب مقدمه ديوان «أبوشادي» ومقدمة رواية لعادل غضبان، وكتب إلى أمين نخلة ردًّا على قصيدته[1].

وفي هذا الصدد، يعد مطران رائد الجماعة الأدبية «أبوللو» وفضلاً عن ذلك، فقد نظم مطران تسعًا وستين قصيدة مناسبة، منها ست وأربعون مرثية، وهي مراثٍ لم يكن يسعى من ورائها إلا إلى التعبير الشعري عن أحاسيسه، وكانت إلى جانب ذلك تشف عن لون من رهافة مشاعره تجاه الموت ومن الوفاء العميق المخلص.

هذه هي النظرة الأولى التي نلقيها على شعر مطران وعلاقاته لعالم المرأة والأدب، ويمكن أن نجد الصورة المقابلة عند معاصريه الذين يتحدثون عنه باعتباره رجل مودة واحترام، وسنقتصر على الإشارة إلى مناسبتين للاحتفاء بعبقريته الشعرية، إحداهما سنة ١٩١٣ والأخرى سنة ١٩٤٧، ففي العقد الثاني من القرن العشرين كان النشاط السياسي للطائفة السورية المهاجرة إلى مصر، موجهًا ضد الاحتلال التركي للعالم العربي وقد وجد أعضاؤه في مصر مناخًا ملائما للتعبير عن أرائهم التي لا يستطيعون التعبير عنها في بلادهم. ولكن الأتراك، كانوا أيضًا موجودين بطريقة أو بأخرى في مصر، ولم يقفوا مكتوفي الأيدي، فقد كانوا يحاولون الإيقاع بينهم وبين إخوانهم المصريين، ومع ذلك لم ينجحوا وتعززت العلاقات المصرية السورية أمام هذه المحولات التركية، وفي هذا الصدد أمر خديو مصر سنة ١٩١٣ بتكريم شخصية لبنانية كبيرة هو خليل مطران ممثلاً لطائفته، وقد أفاد عالم الأدب من جانبه من هذه المناسبة لتكريم الشاعر، ونظم في ٢٤ أبريل سنة ١٩١٣ بالجامعة

(١) انظر قصيدة مطران في ديوانه جـ٤، ص ١٢١ وانظر أمين نخلة في كتابة «المفكرة»، ص ١٣١،١٣٢، دار الكاتب بيروت سنة ١٩٦٧.

المصرية احتفالية كبرى لتتويجه شاعرًا للقطرين، وكان بجانبه في هذه الاحتفالية الشعراء والكتاب المصريون، أمثال شوقي وحافظ وإسماعيل صبري وحفني ناصف، وجاء أدباء سوريون، للمشاركة في هذه الاحتفالية أمثال شبلي ملاط، وجبران خليل جبران، الذي أرسل رسالة تحية قرأتها مي زيادة.

فمطران في الثانية والأربعين من عمره تلقى تكريمًا جعله يشغل مكانة مهمة في الأدب العربي في مصر أو خارجها[1]، وعيد ميلاده الخامس والسبعون في التاسع والعشرين من مارس سنة ١٩٤٧ نظم الكتاب المصريون احتفالية كبرى على شرفه، استمرت تسعة أيام بأوبرا القاهرة، تحت رعاية وزير المعارف المصري، ألقى فيها شعراء مصريون وعرب، أشعارهم وشهاداتهم وخطبهم، كما نظمت احتفاليات أخرى مماثلة في الإسكندرية وفي نيويورك، حيث لم تدع الجاليات العربية هذه الفرصة دون المشاركة فيها، كما نحتت تماثيل لمطران ومن بين هذه الخطب التي ألقيت خطبة طه حسين التي قال فيها.

«تحية زكية خالصة لك أيها الصديق الكريم من صديق تعرف مكانك في قلبه ومنزلتك في نفسه. وتعرف إعجابه بخلقك العظيم وإكباره لأدبك الرفيع، وإعلانه في كل قطر زاره من أقطار الأرض في الشرق والغرب. وإلى كل متحدث تحدث إليه في الشعر من الشرقيين العرب المعاصرين لا يستثني منهم أحدًا. ولا يفرق منهم بين المقلدين والمجددين، وإنما يسميهم جميعًا بأسمائهم غير متحفظ ولا متردد.

فأنت قد علمت المقلدين كيف يرتقون بتقليدهم عن إفناء النفس فيمن يقلدون، وأنت قد علمت المجددين كيف ينزهون أنفسهم عن الغلو الذي يجعل تجديدهم عبثًا وابتكارهم هباء»[2].

وقد منحت هذه الاحتفالية مطران إحساسًا بأنها احتفالية وداع، وأن نهايته قد قربت فلم يبق له، مع ذلك، سوى عمل آخر مهم هو تجميع قصائده في ديوان آخر ونشره، إذ لم يكن له سوى ديوان واحد حتى ذلك الوقت.

---

(١) انظر على سبيل المثال كتاب «توفيق الحكيم» مرجع سابق، ص ٧٦/٨٨/٨٩ وانظر، الطناحي مرجع سابق، ص ٢٨/ ٣٢/٣٣/٣٤/٣٧.

(٢) انظر الطناحي، مرجع سابق ذكره، ص٣٧٦.

وامتد به العمر عامين آخرين أنجز فيها هذه المهمة، ورأى الجزء الرابع من ديوانه تحت الطبع، في طبعة قررت الدولة تحمل تكلفتها كاملة.

لكن هاتين السنتين عرفت أيضًا ألم المرض وقسوة الوحدة شبه الكاملة داخل منزله في وسط القاهرة، حتى رحيله في ٣٠ يونيو سنة ١٩٤٩.

حول الوزن والقافية:

كان أرسطو قديمًا يقول لابد أن يكون للنثر إيقاع لا أن يكون له وزن، وإلا أصبح شعرًا [١].

ويمكن أن نقول نفس الشيء اليوم على كل شعر، وعلى الشعر العربي أيضًا الذي كان تعريفه التقليدي هو الكلام الموزون المقفى، والذي أثر تطور الوزن فيه على المراحل الرئيسية في تاريخه.

إن الدراسات الحديثة حول الشعر العربي، تشكو عادة من ندرة الدراسات التي تعالج قضية الوزن في الشعر العربي الحديث. ولقد كتب أوين في هذا الصدد يقول: «ثمة أعمال قليلة تعالج قضية الوزن كتبها علماء لغة من العرب، ولم تكن ذات قيمة كبيرة، وقد يبدو هذا مثيرًا للدهشة إذا وضعنا في الاعتبار المؤلفات الكثيرة القيمة التي كتبها نخبة علماء المسلمين حول النحو والمعجم»[٢].

وقد أشار جون فاديه Jean Vadet في دراسته التي تحمل عنوان «مساهمة في تاريخ وزن الشعر العربي» إلى ندرة الدراسات في مجال تطور الإيقاع؛ يقول فاديه: «لم يتم الاهتمام كثيرًا بدراسة تطور الإيقاع، على الرغم من الفائدة التي يمكن أن نحصل عليها من دراسات كهذه بالنسبة لتاريخ الشعرية العربية، عبر دراسة تردد الأوزان المختلفة في النصوص وتوظيفها عبر القرون[٣].

وقد أشار جمال الدين بن شيخ بدوره، إلى الدراسات غير الكافية في هذا المجال: «بمقارنة الدراسات المتصلة بالوزن في الشعر العربي كمًّا وكيفًا، ومقارنتها بنظيراتها المتصلة باللغات الأوربية، تزداد الهوّة اتساعًا»[٤].

---

(1) Aristote. poétique, III. p8.
(2) L'Encyclopédie de l' Islam. Noauelle édition. No 7, p. 688.
(3) Owen. op. cit. p. 690.
(4) Arabica. 1965.

ومع ذلك فإن نظرية الخليل بن أحمد (المتوفى حوالي ١٧٥هـ - ٧٩١ م) في البصرة، والذي وضع علم العروض، وعرف بأوزانه من خلال قصائد القرون السابقة عليه، قد فرقت بين الأوزان المختلفة، فكان أول من ميز بين وحدات الإيقاع المختلفة في الشعر القديم، وهو أيضًا أول من حلل الإيقاع بتحويله إلى تفعيلات متنوعة، وقد نالت هذه النظرية عناية العلماء بعده، ولكنهم لم يضيفوا إليها جديدًا، فالبحور الستة عشر التي وضعها الخليل، باقية كما هي حتى يومنا هذا [١].

ويستطيع أن نعتمد على دراسات المستشرقين والعلماء العرب المعاصرين حول تطور الإيقاع أو الوزن العربي القديم، مثل دراسة هنريس إيوالدHeinriche Ewald، ودراسة ستانيسلاس جويار Stanis las Guyard حول طبيعة الإيقاع العربي الذي اعتمد نظام القياس الموسيقي.

أو دراسة مارتن هارمان Martin Hartman حول أصول الأوزان العربية وأشكال الخروج عليها، وقد ظلت هذه القضية موضوع دراسة أخرى قام بها جوستاف هيولشر Guistane Hioelshcher. وقد كانت دراسات المستشرقين هذه القاعدة التي انطلق منها العلماء العرب المعاصرون، أمثال إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر، وشكري عياد في كتابه موسيقى الشعر العربي، ولن نثير تفاصيل هذه الدراسات، كما أننا لن نعتمد عليها في تحليلنا لشعر مطران، لأننا نعتقد أن هذه الدراسات هي افتراضات، أكثر منها نظريات، وقد بحث المستشرقون أنفسهم حول أسباب التنوع والاختلاف في هذه الدراسات.

وأحد هذه الأسباب يكمن كما يرى أوين، في أننا لا نملك أيه تسجيلات حول طريقة إلقاء الشعر القديم، وأن اختلافات العروضيين، قليلة الفائدة، ولكننا لا نستطيع أن نهملها كلية ولهذا فإن كثيرًا من العلماء يعالجون هذه القضية، انطلاقًا من ملاحظات شخصية (بمقارنتها بالموسيقى أو بالشعر في لغات الشعوب الأخرى)،

---

(1) Jamal al Din Ben Cheykr, «Poétique arabe», Essai sur les voies d' une création, éd. Anthropos. Paris. 1975.

ويضيف أوين أن هذا الموقف من نظريات العروضيين العرب والذي يكمن أحيانًا في القبول التام أو الرفض التام هو موقف غير مبرر[1].

وهناك سبب آخر يمنعنا من التقدم أكثر في هذه القضية، أن هدفنا من دراسة مطران، ليس في دراسة قضية الأوزان في ذاتها، ولكن هدفنا دراسة تطور الأشكال الشعرية العربية، والمكانة التي شغلها شعر مطران في هذا الصدد.

وسوف نحاول الآن إلقاء نظرة على تطور استخدام الإيقاع في الشعر العربي حتى نهاية القرن التاسع عشر، قبل أن نشرع في دراسة شعر مطران.

ويمدنا جون قاديه بدراسة هامة حول تطور استخدام الأوزان العربية خلال القرن الأول والقرن الثالث والقرن السادس والقرن التاسع.

وفي هذا الصدد لدينا قائمتان، تقدم الأولى منهما البحور التي استخدمها الشعراء الآتي أسماؤهم:

١ – ديوان قديم جمعه المستشرق ألوارد Ahlward [٢]

٢ – الحطيئة، ت ٣٠هـ – ٦٥٠م.

٣ – حسان بن ثابت، ت ٥٤هـ – ٦٧٤م.

٤ – جميل بن عبد الله العذري، ت ٨٢ هـ – ٧٠١م.

٥ – الأخطل، ت ٩٢هـ – ٧١٠م.

٦ – عمر بن أبى ربيعة، ت ١٠٧ هـ – ٧١٩م.

٧ – كثير عزة، ت ١٠٥ هـ – ٧٢٣م.

٨ – ذو الرمة، ت ١٠٧ هـ – ٧٢٥م.

٩ – الفرزدق، ت١١٠ هـ – ٧٢٨م.

---

(1) Owen. op. cit., p. 994

(٢) ديوان جمعه المستشرق الألمانى ألوارد، وهو مكون من ستة قصائد جاهلية.

١٠- جرير. ١١٠ هـ - ٧٢٨م.

١١- الكميت، ت ١٢٦هـ - ٧٤٣م.

أما القائمة الثانية، فتضم الشعراء الآتي أسماؤهم :

١ - بشار بن برد، ت ١٦٧ هـ - ٣٨٣ م.

٢ - العباس بن الأحنف، ت ١٩١ هـ - ٨٠٦ م.

٣ - أبونواس، ت بين ١٩٠، ١٩٨هـ - ٨٠٦، ٨١٣ م.

٤ - مسلم بن الوليد، ت ٢٠٨ هـ - ٨٠٣ م.

٥ - أبو العتاهية، ت ٢١٣ هـ - ٨٢٨ م.

****

العدد الإجمالي	الكميت	جرير	الفرزدق	ذو الرمة	كثير عزة	عمر بن أبى ربيعة	الأخطل	جميل العذرى	حسان بن ثابت	الحطيئة	ألوارد	قص مقـ	قصيدة مقطوعة
٥٣٦	٢	٥٥	٢١٢	٥٧	٤٤	٥١	٢٥	١٤	١١	١٢	٤٣	قص	الطويل
٦٩١	ـ	٦٣	٣١٠	٥	٥١	٢٠	٣٩	٨٧	٦٦	٢٤	٢٦	مقـ	
١٣٤	ـ	٤٢	٣٤	٧	٢	١٠	٩	٣	٣	٥	١٩	قص	وافر
١٩٦	٢	٤٠	٥١	ـ	١٠٧	٥	١٠	٧	٣٤	١٢	١٨	مقـ	
٢٣٣	ـ	٢	٩	ـ	١٣٦	٥٠	١٠	٢	٧	٣	١٤	قص	كامل
٢٣١	ـ	١١	٢٣	ـ	١٢٤	١٢	١	١١	٣٥	٧	٧	مقـ	
١١٩	٢	١	٢٩	ـ	٨	٢١	١٠	١	٥	ـ	١٦	قص	بسيط
١٦٢	ـ	٦	٥٤	٩	ـ	٧	٧	٦	٤	٧	٧	مقـ	
٥٦	١	ـ	ـ	ـ	٤	٤٩	ـ	ـ	٢	ـ	ـ	قص	خفيف
٢٧	ـ	ـ	١	ـ	ـ	١٨	١	ـ	٧	ـ	ـ	مقـ	
١٤	ـ	٦	١	ـ	ـ	ـ	ـ	١	ـ	ـ	١	قص	رجز
٤٢	ـ	١٩	١٢	ـ	١	ـ	٥	٧	ـ	١	٢	مقـ	
٢٤	ـ	ـ	٣	ـ	٥	ـ	ـ	ـ	٣	ـ	١	قص	متقارب
٣١	١	ـ	٤	ـ	ـ	١	١	١	١٢	٣	٥	مقـ	
١٣	ـ	ـ	٩	ـ	ـ	٣	ـ	ـ	ـ	١	ـ	قص	مجزوء الكامل
١٥	ـ	ـ	١١	ـ	ـ	١	ـ	ـ	٢	١	ـ	مقـ	

العدد الإجمالي	الكميت	جرير	الفرزدق	ذو الرمة	كثير عزة	عمر بن أبى ربيعة	الأخطل	جميل العذرى	حسان بن ثابت	الحطيئة	ألوارد	قص مقـ	قصيدة مقطوعة
١٤	١	--	--	--	--	١١	--	--	٢	--	--	قص	منسرح
١١	--	١	٢	--	--	٤	--	--	١	--	٣	مقـ	
١٨	--	--	--	--	--	١٢	--	--	٢	--	٤	قص	رمل
٥	--	--	--	--	--	١	١	--	٢	١	--	مقـ	
١٢	--	٣	--	--	--	٧	--	--	--	--	٢	قص	مديد
٥	--	٣	--	--	--	١	--	--	--	٢	--	مقـ	
٧	--	--	--	--	--	٤	--	--	٣	--	--	قص	سريع
٨	--	--	--	--	٢	--	٢	--	١	--	٣	مقـ	
٣	--	--	--	--	--	٣	--	--	--	--	--	قص	مجزوء الرجز
١	--	--	--	--	--	١	--	--	--	--	--	قص	هزج
١	--	١	--	--	--	--	--	--	--	--	--	قص	مجتث

ومن هاتين القائمتين سنكتفي برصد النتائج الأكثر أهمية التي استخلصها فاديه، والتي تساعد على رصد خطوات التطور :

تتفق القائمتان على تصدر بحر (الطويل). هذا البحر الذي يتنافس مع مجموعة من البحور التي حافظت على أهميتها مع بعض التنوع على امتداد الفترة التي رصدتها القائمتان، وهذه البحور هي الكامل والبسيط والوافر.

من بين البحور التي تتعاقب مع بحر الطويل بحر الوافر، وبحر البسيط، وبحر الكامل. أما مجزوء الكامل فإنه لا يكاد يوجد من الناحية العملية.

الظاهرة اللافتة في المرحلة الثانية هي ظهور أهمية البحور الجديدة ومن هنا فإن بحر الطويل لم تعد له الهيمنة المطلقة التي كان يمارسها، واكتفى أن يكون أكثر البحور ترددًا .

****

العدد الإجمالي	أبو العتاهية	مسلم بن الوليد	أبو نواس	العباس بن الأحنف	بشار بن برد	قص مقـ	قصيدة مقطوعة
١٩٦	٦٤	١٥	٥٤	٢٩	٣٤	قص	الطويل
٢٧٨	٦٦	١٠	٨٤	١١٤	٤	مقـ	
١٣٩	٣٢	١٣	٥٢	١٥	٢٠	قص	البسيط
١٦٧	٢٥	٦	٧٥	٦١	-	مقـ	
١١١	٤٣	٩	٣٨	٨	١٤	قص	الكامل
١٥٩	٤٨	٣	٤٠	٦٧	١	مقـ	
٦٤	١٣	١	٣٨	٦	١٦	قص	السريع
١٤٧	٢١	٢	٧٨	٥٥	١	مقـ	
٦٧	٢٤	٢	٣٥	٧	٩	قص	الوافر
١٣٣	٣٣	٢	٦٤	٣٤	-	مقـ	
٦٤	١٦	١	١٨	٩	٢٠	قص	الخفيف
١٢١	٢٩	١	٤٢	٤٨	١	مقـ	
٦٢	١٩	٢	٢٩	٣	٩	قص	منسرح
٨٦	٢٠	٢	٣٤	٢٩	١	مقـ	
٥٢	٢٦	-	١٤	٤	٨	قص	مجزوء الكامل
٦٤	٣٠	-	١٨	١٥	١	مقـ	
٣٦	٣	-	٢٦	٣	٤	قص	مجزوء الرمل
٤٤	٨	-	٢٦	١٠	-	مقـ	
١٦	١٠	-	١	٢	٣	قص	الرمل
٣٥	١١	١	١١	١١	١	مقـ	
٢٩	-	٢	٢٦	-	١	قص	الرجز
٢٠	-	-	١٩	-	١	مقـ	
٢٠	٧	-	٣	٢	٨	قص	الهزج
٢١	٢	-	١١	٨	-	مقـ	

العدد الإجمالي	أبو العتاهية	مسلم بن الوليد	أبو نواس	العباس بن الأحنف	بشار بن برد	قص مقـ	قصيدة مقطوعة
٩	-	١	-	٨	-	قص	المتقارب
٢٦	-	١	٣	٢٢	-	مقـ	
١٥	٢	-	١١	٢	-	قص	المجتث
١٧	٣	-	١١	٣	-	مقـ	
١٤	٤	-	٧	١	-	قص	مجزوء
١٧	٧	-	٧	٣	-	مقـ	الوافر
١٣	٤	٢	٧	-	-	قص	المديد
١٨	٧	-	٥	٦	-	مقـ	
٧	-	-	٤	-	٣	قص	مجزوء
٩	١	-	٥	-	١	مقـ	الحفيف
٩	٢	٢	٣	٢	-	قص	مجزوء
٥	٢	-	١	١	-	مقـ	الرجز

وفي الفترة الثانية، ظهرت المجزوءات، وكان مجزوء الكامل شائعًا بكثرة، وكذلك مجزوء الرمل الذي عد من البحور الجديدة التي يشيع استخدامها، وقد استخدمه أبو نواس أكثر من الرمل العام.

أما التغيير الحقيقي الذي يمكن أن يؤخذ في الاعتبار من خلال المجموعة الأولى، فهو الظهور القوي للأبحر الثلاثة، السريع والخفيف والمنسرح والتي لم تكن من قبل تظهر إلا على استحياء[١].

وقد قادتنا دراسة قاديه من القرن الثالث إلى القرن التاسع، وقد عالج بن شيخ القضية نفسها التي أثارها قاديه مقدرًا جهوده، وحاول توسيع مجاله من ناحية للبحث عن تأثير طبيعة الموضوع على اختيار الأوزان، ومن ناحية أخرى، التقدم قليلاً لدراسة النصف الأول من القرن الثاني حتى القرن السادس والسابع[٢].

(1) Jean Vadet.. Contribution á l' histoire de la métrique arabe, Aralirca. 1955.
(2) Jamal ed. Din Benchaihh ,op. cit., p.203.

ويرتب بن شيخ نتائجه على النحو التالي :

الطويل	الوافر	البسيط	الكامل
٣٦,١٠٪	١٦,٨٢٪	١٣,٠٥٪	١١,٣٦٪

وفي القرن الأول الهجري كانت البحور السائدة هي أربعه أبحر، ولكن مع بعض الفروق الطفيفة بين نسبها :

الطويل	الكامل	الوافر	البسيط
٤٨,٥٪	١٨,٢٪	١٣٪	١١,١٪

أما في النصف الأول من القرن الثالث، فإن المجموعة الرئيسية السائدة للأبحر كانت ترتب على النحو التالي :

الطويل	الكامل	البسيط	الخفيف
٢٥٪	٢١٪	١٠,٣٠٪	٩,٩٤٪

وتؤكد المقارنة بين النتائج التي استخلصها كل من فاديه وابن شيخ أن الطويل لم يستمر في ممارسة هيمنة المطلقة، وأن ترتيبه قد تذبذب من نسبة ٣٦٪ في العصر القديم إلى ٤٨٪، ثم ١٩٪، ثم ١٨,١٨ . في نهاية القرن الثالث الهجري[1].

أما بالنسبة لبحر الكامل، فإنه أخذ يتصاعد بعد توقف في القرن الثاني.

إلى أي مدى يمكن أن يتأثر اختيار البحر بطبيعة الموضوع الشعري.

في محاولة للإجابة عن هذا التساؤل، أجرى بن شيخ إحصائية حول نتاج أبي نواس الشعري، وتوصل إلى أنه من بين ٨٩٣ قصيده، نظم ١٥٥ قصيدة في شعر المدائح، والرثاء، والمناسبات الأخرى.

(١) المرجع السابق، ص٢٢٤.

والجدول الآتي يمثل البحور المستخدمة في هذه الشريحة الأخيرة مقارنة لها باستخداماتها العامة في شعر الشاعر.

البحر	أشعار مناسبات	نسب عامة	فروق إحصائية
الطويل	٢٤,٥٠	١٥,٤٥	-٩,٠٥
البسيط	١٠,٩٥	١٤,٢١	+ ٣,٢٦
الكامل	٢١,١٥	٨,٧٥	-١٢,٤
السريع	٧,١٠	١٣,٠٠	+ ٥٩٠,٠٠
الوافر	١٠,٩٥	١١,١	+ ٠,١٥
الخفيف	٧,١٠	٦,٧٢	- ٠,٣٨
المنسرح	٥,١٦	٥,٤٥	+ ٠,٢٩
الرمل	٥,١٦	١,٣٣	- ٣,٨١
الرجز	٣,٨٦	٥,٠٤	+ ١,١٨
الهزج	٠,٦٥	١,٥٧	+ ٠,٩٢
المتقارب	٠٠,٠٠	٠,٣٦	+ ٠,٣٦

وإذا كانت الدراسات التي قام بها كلٌّ من قاديه وبن شيخ قد قادتنا إلى النصف الأول من القرن الثالث الهجري، فإنَّ دراسة أخرى لإبراهيم أنيس سوف تقدم لنا عينات أخرى من الشعر العربي بصفة عامة [1].

ووفق رأيه، فإنَّ كتب المختارات الكبرى من الشعر العربي القديم مثل كتاب «الجمهرة» و«المفضليات»، و«الأغاني» تؤكد أن مجموعة الأبحر الرئيسية هي خمسة أبحر هي: الطويل، والكامل، والبسيط، والوافر، والخفيف.

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، القاهرة، ١٩٥٢، الطبعة الثانية.

فالجمهرة والمفضليات تتكون من ٥٢٠٠ بيت، تتوزع أبحرها على النحو التالي :

الطويل	الكامل	البسيط	الوافر	الخفيف
٣٤٪	١٩٪	١٧٪	١٢٪	٥٪

أما بالنسبة لكتاب الأغاني الذي يتكون من اثني عشر جزءًا، فيضم ٤٥٠٠ بيت فتتوزع أبحره على النحو التالي :

الطويل	الكامل	البسيط	الوافر	الخفيف
٣٦٪	١٢٪	١٢٪	١١٪	

وهذه النتائج أكدتها دراسات أخرى لإبراهيم أنيس حول دواوين كل من زهير، وجرير، والفرزدق (ت ٧٣٣)، أبي العتاهية (ت ٨٢٥)، وأبي نواس (ت ٨١٥)، والبحتري (ت ٨٩٧)، وأبي فراس (ت ٩٦٨)، والمتنبي (ت ٩٦٩)، والبهاء زهير (ت ١٢٥٨)، ومهيار الديلمي (؟ – ١٠٣٧)، وابن معتوق (١٦١٤ – ١٦٧٦).

والجدول الآتي يوضح النتائج التي توصلت إليها دراسة إبراهيم أنيس :

اسم الشاعر	الطويل	الكامل	البسيط	الوافر	الخفيف
زهير	٤٣٪	١٥٪	٢٣٪	١٥٪	.
جرير	٣١ ٪	٢٩٪	١٦٪	٢٣٪	.
الفرزدق	٦٨٪	١٢ ٪	٩٪	١٠٪	.
أبو العتاهية	٢٠٪	١٩٪	١٠٪	٨٪	٦٪
أبو نواس	١٧٪	١٥٪	٢٠٪	١٣٪	٤٪
البحتري	٣١٪	٢١٪	٩ ٪	٨ ٪	١٧٪
أبو فراس	٤٠٪	٨ ٪	٩ ٪	١٤ ٪	٤٪

المتنبي	٪٢٨	٪ ١٩	٪ ١٦	٪ ١٤	٪٩
البهاء زهير	٪٣٣	٪ ٨	٪٤	٪١٤	٪٣
مهيار الديلمي	٪١٩	٪١٤	٪٤	٪١٢	٪٨
ابن معتوق	٪١٩	٪٣٨	٪١٨	٪١٢	٪٨

ويمكن أن نستخلص من هذه الدراسات بعض النتائج العامة لتاريخ تطور استخدام الأوزان الشعرية في الشعر العربي :

١ - يعتبر بحر الطويل هو الأكثر استخدامًا، ويحتل مكانة مهمة عند بعض الشعراء أكثر من الأبحر الشعرية الأخرى.

فيمثل على سبيل المثال عند (ذي الرمة) نسبة ٧٩,٥٪ وعند جميل ٧٢٪، وعند الفرزدق ٦٨٪ من إجمالي قصائدهم[١].

٢ - تتراجع الهيمنة المطلقة لبحر الطويل لصالح بحر الكامل عند بعض الشعراء، فابن معتوق يستخدم بحر الكامل في ٣٨ ٪ من أشعاره، بينما لم يتعد استخدامه لبحر الطويل نسبة ١٩٪ من إجمالي نتاجه الشعري. وسنرى في ما بعد تنامي استخدام بحر الكامل في أشعار القرن العشرين، وفي شعر مطران.

٣ - أما بحر الخفيف، فيستخدمه بعض الشعراء القدماء، وهي النتيجة التي أكدتها دراسة أنيس، ودراسة كل من فاديه، وبن شيخ. ولكن هذا البحر يظهر بوضوح عند بعض الشعراء الغنائيين، أو الذين يُقرؤون على الأقل على أنهم غنائيون مثل. عمر بن أبي ربيعة الذي يحتل بحر الخفيف نسبة ٢٣٪ من أشعاره، والبحتري الذي يحتل بحر الخفيف نسبة ١٧٪ من أشعاره، وعلي بن الجهم الذي يحتل بحر الخفيف نسبة ١٤,١٦٪ من أشعاره.

كما يظهر أيضًا بحر الخفيف في بعض الموضوعات الشعرية التي يطرقها الشعراء، فيتردد بنسبة ٣٥٪ في أشعار الحب عند أبي تمام، ولهذا يطلق عليه «البحر الغنائي».

(١) انظر بن شيخ، مرجع سبق ذكره، ص٢٠٨، وانظر أيضًا إبراهيم أنيس، مرجع سبق ذكره، ص١٣٢.

٤ – يقل استخدام الأبحر غير التامة مثل مجزوء الكامل، ومجزوء الرمل، ومجزوء الخفيف على امتداد الحقبة الجاهلية قبل الإسلام، وفي القرن الأول الهجري. ووفق دراسات كلٍّ من فاديه، وبن شيخ، وأنيس، فإن استخدام. مجزوء الكامل» في هذه الفترة لم يتعد نسبة ٢,٥٪ من إجمالي أشعار الحطيئة والفرزدق، كما أنه لم يتعد نسبة ١,٥٧٪ من أشعار عمر بن أبى ربيعة، ولم يتعد نسبة ٠,٨٤٪ من أشعار حسان بن ثابت، بينما يحتل مجزوء الرجز نسبة ١,٠٢٪ من أشعار عمر بن أبي ربيعة. ولم يستخدم شعراء نفس الحقبة الآخرون الأبحر غير التامة. ومع ذلك فإنَّ شعراء القرن الثاني الهجري استخدموا هذه الأبحر أكثر من سابقيهم، فاستخدم أبو العتاهية في بعض أشعاره مجزوء الكامل بنسبة ٨,٨٥ ٪ من أشعاره، كما استخدم أبو نواس مجزوء الرمل بنسبة ٥,٨٢ ٪ من أشعاره .

وقد احتلت الأبحر غير التامة في القرن الثاني عشر، والثالث عشر الهجريين نسبًا مهمة، فيمثل مجزوء الكامل ١٥٪ من إجمالي أشعار البهاء زهير، ويمثل مجزوء الرجز ١٠٪ من إجمالي أشعاره، كما يمثل مجزوء الخفيف ٢٪ من أشعاره.

وفي اعتقادنا أنَّ الإشارة إلى هذه الدراسات السابقة الخاصة بالأوزان الشعرية في الشعر العربي سوف تساعدنا على رصد مراحل تطور الإيقاع الشعري في الشعر العربي على وجه العموم، وفي شعر مطران على وجه الخصوص. وستكون هذه القضية هي موضوع الفصل القادم.

الوزن والقافية في شعر مطران:

تعتمد دراستنا على القصائد الشعرية الكاملة لمطران التي يحتويها ديوان مطران، طبعة دار الكتاب العربي بيروت سنة ١٩٦٧ الطبعة الثانية أربعة أجزاء تقع ١٤٠٩ صفحات.

وأول ما نلاحظه عندما تقرأ الديوان، من وجهة نظر إيقاعيه أن مطران شاعر تراثي، يستخدم الأوزان التقليدية التي تشيع عند الشعراء القدماء.

في مقدمته للجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨، يشرح مطران نظريته الشعرية قائلاً. «واستقلت لي طريقة في كيف ينبغي أن يكون الشعر فشرعت أنظمة لتَرْضيةِ نفسي، حيث أتخلى، أو لترضية قومي عند وقوع الحوادث الجُلَّى، متابعًا عرب الجاهلية في مجاراة الضمير على هواه، ومراعاة الوجدان على مشتهاه[1]».

احتفظ مطران إذن، بطابع تراثي فاتخذت القصيدة دائمًا شكل البحر الموحد والتفعيلات المتساوية وفقًا لقواعد الخليل وشروح العروضيين مع الالتزام غالبًا بوحدة القافية.

ومع ذلك، فينبغي أن تلاحظ أن مطران، سلك طرائق جديدة في التغيير مثل تغيير القافية، وتغيير عدد التفعيلات في إطار نفس البحر، وأحيانًا تغيير البحر نفسه داخل القصيدة الواحدة، وأخيرًا، كتابته لما عرف في ما بعد بقصيدة النثر، وسوف نقف بالتفصيل أمام محاولاته تلك، لكننا نود أولا نلقي نظرة على مجمل ديوانه من الناحية العروضية، بما يحتويه من قصائد ومقطوعات وسوف نطلق كلمة مقطوعة على العمل الذي يتشكل من أقل من عشرة أبيات، ونطلق القصيدة على ما يتجاوز ذلك.

(١) ديوان مطران، ج١، ص ٨.

١- الجدول الأول - الجزء الأول

البحر	القصائد	المقطوعات	العدد الإجمالي	النسبة المئوية
١- الكامل	٢١	٣	٢٤	٪١٨,١٨
٢- الطويل	١٤	٤	١٩	٪١٤,٣٩
٣- السريع	٤	٨	١٢	٪ ٩,٠٩
٤- الخفيف	٨	٣	١١	٪٨,٣٣
٥- مجزوء الكامل	٨	١	٩	٪٦,٨١
٦- متقارب	٦	١	٧	٪٥,٣٠
٧- المجتث	٥	٢	٧	٪٥,٣٠
٨- الوافر	٤	١	٥	٪٣,٧٨
٩- مجزوء البسيط	٣	١	٤	٪٣,٠٣
١٠- البسيط	٢	١	٣	٪٢,٢٧
١١- مجزوء الرمل	٢	١	٣	٪٢,٢٧
١٢- الرجز	٣	.	٣	٪٢,٢٧
١٣- مجزوء الرجز	٢	١	٣	٪٢,٢٧
١٤- المنسرح	٢	١	٣	٪٢,٢٧
١٥- الرمل	٢	.	٢	٪١,٥١
١٦- مجزوء الوافر	.	١	١	٪٠,٧٥
١٧- مجزوء الخفيف	١	.	١	٪٠,٧٥
١٨- المديد	١	.	١	٪٠,٧٥
١٩- الممتد	.	.	.	.

٢- الجدول الثاني - الجزء الثاني

البحر	القصائد	المقطوعات	العدد الإجمالي	النسبة المئوية
١- الكامل	٢٠	٦	٢٦	٪١٨,٧٠
٢- الخفيف	١٤	١	١٥	٪١٠,٧٩
٣- البسيط	١٣	١	١٤	٪١٠,٠٧
٤- مجزوء الكامل	١٠	٢	١٢	٪٨,٦٣
٥- الطويل	٨	٣	١١	٪٧,٩١
٦- السريع	٦	٢	٨	٪٥,٧٥
٧- المجتث	٦	.	٦	٪٤,٣١
٨- مجزوء البسيط	٥	١	٦	٪٤,٣١
٩- الوافر	٥	١	٦	٪٤,٣١
١٠- الرمل	٥	.	٥	٪٣,٢٩
١١- المنسرح	٤	.	٤	٪٢,٨٧
١٢- مجزوء الوافر	٤	.	٤	٪٢,٨٧
١٣- مجزوء الرمل	٢	١	٣	٪٢,١٥
١٤- المتقارب	٢	١	٣	٪٢,١٥
١٥- الرجز	١	١	٢	٪١,٤٣
١٦- مجزوء الرجز	٢	.	٢	٪١,٤٣
١٧- مجزوء الخفيف	١	.	١	٪٠,٧١
١٨- المديد	.	.	.	.
١٩- الممتد	.	.	.	.

٣- الجدول الثالث - الجزء الثالث

البحر	القصائد	المقطوعات	العدد الإجمالي	النسبة المئوية
١- الكامل	٢٠	٣	٢٣	٪٢١,٢٩
٢- الخفيف	١٤	١	١٥	٪١٣,٨٨
٣- الطويل	١١	١	١٢	٪١١,١١
٤- مجزوء الكامل	٨	١	٩	٪٨,٣٣
٥- السريع	٧	٢	٩	٪٨,٣٣
٦- البسيط	٧	١	٨	٪٧,٤٠
٧- المجتث	٤	١	٥	٪٤,٦٢
٨- الممتد	٣	.	٣	٪٢,٧٧
٩- الوافر	٣	.	٣	٪٢,٧٧
١٠- مجزوء البسيط	٢	.	٢	٪١,٨٥
١١- مجزوء الخفيف	٢	.	٢	٪١,٨٥
١٢- الرجز	٢	.	٢	٪١,٨٥
١٣- الرمل	١	.	١	٪٠,٩٥
١٤- مجزوء الرمل	.	١	١	٪٠,٥٩
١٥- المنسرح	١	.	١	٪٠,٩٥
١٦- المتقارب	٣	.	٣	٪٢,٧٧
١٧- المديد	١	.	١	٪٠,٩٥

٤- الجدول الرابع - الجزء الرابع

البحر	القصائد	المقطوعات	العدد الإجمالي	النسبة المئوية
١- الكامل	٣٠	٤	٣٤	٢٤,٨١٪
٢- الخفيف	٢١	٥	٢٦	١٨,٩٧٪
٣- مجزوء الكامل	١٣	١	١٤	١٠,٢١٪
٤- البسيط	١١	.	١١	٨,٠٢٩٪
٥- الطويل	١٠	.	١٠	٧,٢٩٪
٦- السريع	٨	.	٨	٥,٨٣٪
٧- الوافر	٧	.	٧	٥,١٠٪
٨- المجتث	٣	١	٤	٢,٩١٪
٩- مجزوء الوافر	٢	١	٣	٢,١٨٪
١٠- الرجز	٣	.	٣	٢,١٨٪
١١- مجزوء البسيط	٢	.	٢	١,٤٥٪
١٢- المتقارب	٢	.	٢	١,٤٥٪

٥- الجدول الخامس، مجمل الأجزاء الأربعة

البحر	القصائد	المقطوعات	العدد الإجمالي	النسبة المئوية
١- الكامل	٩١	١٦	١٠٧	٢٠,٧٣٪
٢- الخفيف	٥٧	١٠	٦٧	١٢,٩٨٪
٣- الطويل	٤٤	٨	٥٢	١٠,٠٧٪
٤- مجزوء الكامل	٣٩	٥	٤٤	٨,٥٢٪
٥- السريع	٢٥	١٢	٣٧	٧,١٧٪
٦- البسيط	٣٣	٣	٣٦	٦,٩٧٪
٧- المجتث	١٨	٤	٢٢	٤,٢٦٪
٨- الوافر	١٩	٢	٢١	٤,٠٦٩٪
٩- مجزوء البسيط	١٢	٢	١٤	٢,٧١٪
١٠- المتقارب	١١	٢	١٣	٢,٥١٪
١١- الرجز	٩	١	١٠	١,٩٣٪
١٢- المنسرح	٧	١	٨	١,٥٥٪
١٣- الرمل	٨	.	٨	١,٥٥٪
١٤- مجزوء الوافر	٦	٢	٨	١,٥٥٪
١٥- مجزوء الرمل	٤	٣	٧	١,٣٥٪
١٦- مجزوء الرجز	٤	١	٥	٠,٩٦٪
١٧- مجزوء الخفيف	٤	.	٤	٠,٧٧٪
١٨- الممتد	٣	.	٣	٠,٥٨٪
١٩- المديد	٢	.	٢	٠,٣٨٪

ولتأخذ جدولاً آخر لمجمل شعر مطران، انطلاقًا من عدد الأبيات في الأجزاء الأربعة وهي ١٥٠٠٤ خمسة عشر ألفًا وأربعة أبيات مقسمة على النحو التالي :

الجزء الأول	٣٦٩٩ بيتًا
الجزء الثاني	٤١١٠ أبيات
الجزء الثالث	٣١٨٤ بيتًا
الجزء الربع	٤٠١١ بيتًا

وسوف تقدم البحور هنا بشكل عام دون التفرقة بين المجزوء منها والتام أو القصائد أو المقطوعات.

الجدول السادس

البحر	عدد الأبيات فى الجزء الأول	النسبة	عدد الأبيات فى الجزء الثانى	النسبة	عدد الأبيات فى الجزء الثالث	النسبة	عدد الأبيات فى الجزء الرابع	النسبة	العدد الإجمالى	النسبة الإجمالية
الكامل	١٢٢٤	٣٣,٩	١٠٦٩	٢٦,٠٩	١٤٥٢	٤٥,٦٠	١٧٩٩	٤٤,٨٥	٥٥٤٤	٣٦,٩٥
الخفيف	٤٠٠	١٠,٨١	٣٦٠	٨,٧٥	٥٧٢	١٨,٠٠	١٣٤٦	٣٣,٥٥	٢٦٧٨	١٧,٨٤
الطويل	٨٧١	٢٣,٥٤	٣٥٣	٨,٥٨	٣٨٨	١٢,١٨	٣٨٤	٩,٢٧	١٩٩٦	١٣,٣٠
البسيط	٢٤٣	٦,٥٦	٥٢٦	١٢,٧٩	٣٣٢	١٠,٤٢	٤٥٥	١١,٣٤	١٥٥٦	١٠,٣٧
السريع	١٥٦	٤,٢٠	٢٨٩	٧,٠	٢٦١	٨,١٩	٢٣٤	٥,٨٣	٩٤٠	٦,٢٥
الوافر	١١٧	٣,١٦	١٧٢	٤,١٨	٥٢	١,٦٣	٣١٨	٨,٠٠	٦٥٩	٤,٣٩
المجتث	١١٣	٣,٥	٢٩٩	٧,٢٥	١٥٩	٥,٠٠	٤٥	١,١٢	٦١٦	٤,١٠
المتقارب	٢٢٥	٦,٠	٦٨	١,٦٥	٦٩	٢,١٦	٨٤	٢,٠٠	٤٤٦	٣,٠٠
الرمل	١٠٢	٢,٧٥	١٩٣	٤,٦٩	٣٤٧	١٠,٨٩	٤١	١,٠٠	٦٨٣	٤,٥٥

أي نتائج يمكن استخلاصها من هذه الجداول ؟

يبدو أنها يمكن أن ينظر إليها من زاويتين

أولاً: من زاوية التطور العام لاستخدام البحور في الشعر العربي.

ثانيًا: من زاوية التطور الداخلي لأشعار مطران ما بين سنة ١٩٠٨، تاريخ صدور أول ديوان له سنة ١٩٤٧ تاريخ الجزء الرابع والأخير من ديوانه. وهذه الزاوية الأخيرة، لا تخلو من أن تعطينا فكرة عامة عن تطور الأوزان الشعرية لبعض الاتجاهات في الشعر العربي في النصف الأول من القرن العشرين.

الأبحر الرئيسة التي تظهر بوضوح عند مطران هي الكامل والخفيف والطويل والبسيط والسريع، أما عند القدماء فالأبحر المهيمنة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف.

ونحن نرى إذن أن القائمتين تكادان تتساويان، في ما عدا السريع عند مطران، والوافر عند القدماء لكن ترتيب هذه الأبحر تختلف قليلاً في القائمين .

٢ – يحتل بحر الكامل المكانة الأولى عند مطران، ليحل محل الطويل عند الشعراء الأقدمين.

وهذا اللون من التطور كان قد بدأ بالفعل عند ابن معتوق كما لاحظ إبراهيم أنيس، وسوف يتصاعد في النصف الثاني من القرن العشرين، مع حركة الشعر الحر الذي يستخدم عادة البحور ذات التفعيلة الواحدة، مثل الكامل والرجز. الخ .

٣ – أما الخفيف الذي لم يكن ذا مهابة عند القدماء، ولم يقرب منه إلا الشعراء «الغنائيون» من أمثال عمر بن أبي ربيعة، وعلي بن الجهم، وفي موضوعات معينة مثل الحب عند أبى تمام، فيتحول هنا إلى المرتبة الثانية في الأهمية، ويحتل ثلث الجزء الرابع.

٤ – أما الأبحر غير التامة، والتي كانت تشغل حيزًا محددًا عند القدماء، والتي بدأت في الظهور عند بعض شعراء القرن الثاني وشاعت في ما بعد عند البهاء زهير،

فقد عرفت هنا، شيوعًا وتنوعًا لتحتل ٢٠٪ من أشعار مطران، وتنوع صوره في شكل استعمال سبعة بحور شعرية مجزوءة هي الكامل والمجتث ومجزوء البسيط، ومجزوء الوافر، ومجزوء الرمل، ومجزوء الخفيف، ومجزوء الرجز، ونضيف أن هذا النوع استغل كل الأوجه الممكنة في المجزوء.

٥- ورد «الممتد» ثلاث مرات فقط في ديوان مطران، ليشغل ٠,٥٨ من مجمل شعره، مع ملاحظة أن «الممتد» هو البحر الوحيد المستخدم هنا، هو لا ينتمي إلى الأبحر الستة عشرة المنسوبة للخليل.

والواقع أنه ينتمي إلى ما يمكن أن نطلق عليه «الأبحر المعكوسة»، وهي تستخدم عادة من قبل العروضيين والنظاميين كلون من التدريب على دوائر الخليل، ونادرًا ما تستخدم من قبل الشعراء، وتفاعيل الممتد هي. فاعلن، فاعلاتن، وهي معكوس. المديد. فاعلاتن، فاعلن».

٦- وفي المقابل، فهناك ثلاثة أبحر من دوائر الخليل اختفت هنا، وهي المضارع (مفاعيلن - فاعلاتن)، والمقتضب (مفعولات - مستفعلن)، والمتدارك (وهو البحر الذي ينسب اكتشافه إلى الأخفش تلميذ الخليل) وتفعيلاته هي فاعلن ثماني مرات.

والواقع أن المضارع والمقتضب هما بحران نظريان، أكثر منهما تطبيقان، لكن المتدارك، بحر، جرى استخدامه قديمًا، وشاع في حركة الشعر الحر، وكاد بعض الشعراء ينظم معظم شعره عليه كما فعل الشاعر المصري عبده بدوي .

التطور الداخلي:

ومن الطبيعي أن شاعرًا مثل مطران بدأ بكتابة الشعر في نهاية القرن التاسع عشر، واستمر في نظمه حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين يطور أوزانه المفضلة ويغيرها من وقت لأخر، ونستطيع هنا أن نرصد بعض الملاحظات المستمدة من الجداول السابقة، والخاصة بالتطور الداخلي.

١- رصدنا من قبل أن بحر الكامل، هو البحر المهيمن عند مطران ولكننا نستطيع أن نلاحظ هنا، ونتأكد أكثر فأكثر، أن النسبة المئوية لاستخدامه تتزايد حتى إنها تسود

نصف إنتاجه الشعري (٤٥,٦٠ في الجزء الثالث، ٥٤,٨٥٪ في الجزء الرابع). وهذا المستوى لم يصل إليه أحد في الشعر العربي، أو على الأقل في ما رصدناه من شعر.

وأنه من الصعب تحديد السبب الذي يجعل شاعرًا ما يختار هذا الإيقاع أو ذاك، ولكننا نستطيع أن نشير إلى أن بحر الكامل (متفاعلن.....) هو واحد من التفعيلتين اللتين تتكونان من خمسة مقاطع، مع بحر الوافر (مفاعلتن)، بينما التفعيلات الأخرى تتكون من ثلاث أو أربع مقاطع.

وتعد هاتان التفعيلتان (متفاعلن، مفاعلتن) الأكثر طولاً في اللغة العربية، فتكرار نفس التفعيلة ست مرات، يعطي نوعًا من العمق والامتداد.

والواقع أن مطران كان شاعر الأفكار، وقد وجد في هذه الإمكانية شكلاً ملائمًا للتعبير عن أفكاره.

٢ – نستطيع أيضًا أن نلاحظ نفس التطور مع بحر الخفيف الذي يحتل ١٠,٨١٪ من إجمالي الأشعار في الجزء الأول من ديوانه، والذي يتزايد حتى يصل ٣٣,٥٥٪ في الجزء الرابع وهذا البحر الغنائي، ربما يشير إلى التزايد الموازي للنزعة الغنائية في أشعار مطران.

٣ – وفي مقابل هذين البحرين، يسلك بحر الطويل الاتجاه المعاكس، إذ يحتل في الجزء الأول، نسبة ٢٣,٥٤٪ من إجمالي الأشعار ثم تقل إلى ١٢,٧٢٪، بتناقص نحو ١١٪ ثم يصل في الجزء الرابع إلى ٩,٢٧٪ فقط، أي يهبط نحو ٢٨,٢٨٪ في آخر زمن إنتاجه الشعري بالقياس إلى أوله.

وهذا اللون من التراجع يؤكد أن مطران بدأ بالحذو على النظام التقليدي، ثم وجد طريقه الخاص شيئًا فشيئًا.

٤– من بين تسع عشرة إمكانية لاستخدام البحور استخدم مطران ثماني عشرة في الجزء الأول، وسبع عشرة في الثاني، وسبع عشرة في الثالث، واثنتي عشرة في الرابع.

وهذا التطور دليل على أن مطران تدرج في صنع اختياره الشعري، وهدأت رغبته في تنوع الإيقاع مع مرور الزمن.

المقطوعات :

نود الآن أن نعالج مقطوعات مطران على حدة حتى نرى الفروق بين نسب المقطوعات والنسب العامة، كما يتضح في الجدول التالي :

الأبحر	نسبة المقطوعات المئوية	النسبة المئوية العامة	الفروق الإحصائية
الكامل	٢٠,٢٨	٢٠,٧٣	- ٠,٤٥
الخفيف	١٤,٤٩	١٢,٩٨	+ ١,٥١
الطويل	١٠,١٤	١٠,٦٧	+ ٠,٧
مجزوء الكامل	٧,٢٤	٨,٥٢	- ١,٢٨
السريع	١٣,٠٠	٧,١٧	+ ٥,٨٣
البسيط	.	٦,٩٧	- ٦,٩٧
المجتث	٥,٧٩	٤,٢٦	+ ١,٥٣
الوافر	٢,٨٩	٤,٠٦٩	- ١,١٧٩
مجزوء البسيط	٢,٨٩	٢,٧١	+ ٠,١٨
المتقارب	٢,٨٩	٢,٥١	+ ٠,٣٨
الرجز	٢,٨٩	١,٩٣	+ ٠,٩٦
المنسرح	١,٤٤	١,٥٥	- ٠,١١
الرمل	.	١,٥٥	- ١,٥٥
مجزوء الوافر	٤,٣٤	١,٥٥	+ ٢,٧٩
مجزوء الرمل	٥,٧٩	١,٣٥	+ ٤,٤٤

الأبحر	نسبة المقطوعات المئوية	النسبة المئوية العامة	الفروق الإحصائية
مجزوء الرجز	.	٠,٩٦	– ٠,٩٦
مجزوء الخفيف	.	٠,٧٧	– ٠,٧٧
الممتد	١,٤٤	٠,٥٨	+ ٠,٨٥
المديد	١,٤٤	٠,٣٨	+ ١,٠٦

ويتضح من الجدول السابق :

أن البحور الخمسة المهيمنة هي الكامل والخفيف والسريع والطويل ومجزوء الكامل، وهي نفس الأبحر المهيمنة في الاستخدام العام للشعر العربي، ومع ذلك، فإن الترتيب الداخلي لكل جدول تختلف عن الآخر، فالسريع يصعد من المرتبة الخامسة في الجدول العام بنسبه ١٧ , ٧٪ من إجمالي الشعر، إلى المرتبة الثالثة في هذا الجدول بنسبة ١٣٪. وفي المقابل يحتل كل من الطويل ومجزوء الكامل بالتعاقب، المرتبة الرابعة والخامسة في هذا الجدول بدلاً من المرتبة الثالثة والرابعة في النسبة العامة.

أما بحر البسيط الذي كان يأتي في المرتبة السادسة في الجدول العام محققًا نسبه ٩٧ , ٦٪ فإنه يختفي كلية في الجدول السابق مع بعض الأبحر الأخرى، مثل الرمل، ومجزوء الرجز ومجزوء الخفيف.

الموضوعات والأوزان :

إن قضية طبيعة استلهام الموضوعات وتأثرها بالأوزان والتي سبق أن أشرنا إليها قد أثيرت عدة مرات من خلال دراسات العلماء العرب والمستشرقين، حول الأوزان في الشعر العربي.

وتعد الإجابات المقترحة من هؤلاء العلماء، مجرد انطباعات شخصية، لا تتفق دائمًا مع بعضها البعض[١].

(١) انظر الأمثلة التي استعرضها شكري عياد، مرجع سابق، ص٦٣ وما بعدها.

ومع ذلك فإن ثمة محاولات قد اعتمدت منهجًا أخر يعتمد على تقديم نماذج واقعية تشير لاستخدامات الشعراء للأبحر مع محاولة استخلاص نتائج منها، وقد أشرنا لبعض هذه المحاولات[1]، وسنحاول أن نشارك في هذا المنهج من خلال دراسة العلاقات بين الموضوعات الشعرية وأوزانها في أجزاء ديوان مطران الأربعة.

ومن الملائم، على حد قول فاديه. اعتبار القضية تتصل من ناحية بالشكل ومن ناحية أخرى بالمضمون، أي الصيغة الموسيقية.

وفي النمط الشعري الملائم للموسيقى، وذلك لان هناك التقاء مؤثرًا بين الصيغة الموسيقية والنمط الشعري[2].

ما هي أهم الموضوعات الشعرية المثارة في شعر مطران ؟

نستطيع أن نجد في الأجزاء الأربعة خمسة موضوعات رئيسية :

١ – الشعر الغنائي الشخصي. قصة حبه، ذكرياته، علاقاته الإنسانية.

٢ – الأشعار التاريخية التي استلهمها من التاريخ القومي أو العالمي أو المتخيل

٣ – أشعار الرثاء.

٤ – أشعار المناسبات.

٥ – أشعار الطبيعة، وهذا العنصر يختلط عادة بالعناصر الأخرى، ولهذا فلن ندرسه مستقّلاً، وسنكتفي بدراسة الموضوعات الأربعة الأخرى.

---

(١) انظر الدراسة الخاصة بجمال الدين بن شيخ.

(2) Vadet op. cit

الجدول الثامن - الشعر الغنائي الشخصي

الأبحر	الجزء الأول	النسبة المئوية	الجزء الثانى	النسبة المئوية	الجزء الثالث	النسبة المئوية	الجزء الرابع	النسبة المئوية	العدد الإجمالى	النسبة المئوية
الكامل	٦	١١,١١	٤	٧,٧٠	-	-	٢	٣,٧٠	١٢	٢٢,٢٢
الخفيف	٣	٥,٥٥	٢	٣,٧٠	٢	٣,٧٠	١	١,٨٥	٨	١٤,٨١
الطويل	٦	١١,١١	١	١,٨٥	-	-	-	-	٧	١٢,٩٦
البسيط	٥	٩,٢٥	-	-	-	-	-	-	٥	٩,٢٥
السريع	٣	٥,٥٥	١	١,٨٥	-	-	١	١,٨٥	٥	٩,٢٥
الوافر	٤	٧,٤٠	-	-	-	-	١	١,٨٥	٥	٩,٢٥
المتقارب	٤	٧,٤٠	-	-	-	-	-	-	٤	٧,٤٠
الرمل	٢	٣,٧٠	٢	٣,٧٠	-	-	-	-	٤	٧,٤٠
المجتث	٢	٣,٧٠	-	-	-	-	١	١,٨٥	٣	٥,٥٥
المنسرح	١	١,٨٥	-	-	-	-	-	-	١	١,٨٥
إجمالي كل جزء	٣٦	٦٦,٦٦	١٠	١٨,٥١	٢	٣,٧٠	٦	١١,١١	٥٤	

الجدول التاسع - الأشعار التاريخية

الأبحر	الجزء الأول	النسبة المئوية	الجزء الثانى	النسبة المئوية	الجزء الثالث	النسبة المئوية	الجزء الرابع	النسبة المئوية	العدد الإجمالى	النسبة المئوية
الكامل	١٠	٢٨,٥٧	١	٢,٨٥	١	٢,٨٥	٢	٥,٧١	١٤	٤,٠٠
الخفيف	٣	٨,٥٧	١	٢,٨٥	-	-	-	-	٤	١١,٤٢
الطويل	٤	١١,٤٢	-	-	-	-	-	-	٤	١١,٤٢
السريع	٢	٥,٧١	٢	٥,٧١	-	-	-	-	٤	١١,٤٢
المجتث	٢	٥,٧١	١	٢,٨٥	-	-	-	-	٣	٨,٥٧
الرمل	-	-	١	٢,٨٥	١	٢,٨٥	-	-	٢	٥,٧١
الرجز	٢	٥,٧١	-	-	-	-	-	-	٢	٥,٧١
الوافر	١	٢,٨٥	-	-	-	-	-	-	١	٢,٨٥
المديد	١	٢,٨٥	-	-	-	-	-	-	١	٢,٨٥
الإجمالى	٢٥	٧١,٤٢	٦	١٧,١٤	٢	٥,٧١	٢	٥,٧١	٣٥	

الجدول العاشر - أشعار الرثاء

الأبحر	الجزء الأول	النسبة المئوية	الجزء الثانى	النسبة المئوية	الجزء الثالث	النسبة المئوية	الجزء الرابع	النسبة المئوية	العدد الإجمالى	النسبة المئوية
الكامل	٣	٢,٧٥	٦	٥,٥٠	٩	٨,٢٥	١٩	١٧,٤٣	٣٧	٣٣,٩٤
الخفيف	١	٠,٩١	٦	٥,٥٠	١٠	٩,١٧	١٢	١١,٠٠	٢٩	٢٩,٦٠
الطويل	٥	٤,٥٨	١	٠,٩١	٤	٣,٦٦	٦	١,٨٣	١٢	١١,٠٠
السريع	١	٠,٩١	-	-	٢	١,٨٣	٤	٥,٥٠	٩	٨,٢٥
البسيط	-	-	٤	٣,٦٠	-	-	١	٣,٦٠	٨	٧,٣٣
الوافر	١	٠,٩١	٢	١,٨٣	-	-	٢	٠,٩٠	٤	٣,٦٦
المجتث	-	-	١	٠,٩١	١	٦,٩٠	١	١,٨٣	٤	٣,٦٠
المتقارب	١	٠,٩١	-	-	-	-	١	٠,٩٠	٢	١,٨٣
الرمل	-	-	-	-	-	-	١	٠,٩٠	١	٠,٩١
المديد	-	-	-	-	-	-	١	٠,٩٠	١	٠,٩١
الرجز	-	-	-	-	-	-	١	٠,٩٠	١	٠,٩١
المنسرح	-	-	-	-	-	-	١	٠,٩٠	١	٠,٩١
الإجمالى	١٢	١١,٠٠	٢٠	١٨,٣٤	٢٦	٢٣,٨٥	٥١	٤٦,٧٨	١٠٩	

الجدول الحادي عشر - أشعار المناسبات

الأبحر	الجزء الأول	النسبة المئوية	الجزء الثانى	النسبة المئوية	الجزء الثالث	النسبة المئوية	الجزء الرابع	النسبة المئوية	العدد الإجمالى	النسبة المئوية
الكامل	٩	٥,٤٢	٢٢	١٣,٢٥	١٤	٨,٤٣	٢٠	١٢,٠٤	٦٥	٣٩,٠٠
البسيط	٢	١,٢٠	٥	٣,٠٠	٧	٤,٢١	١٣	٧,٨٣	٢٧	١٦,٢٦
الخفيف	٥	٣,٠٠	٩	٥,٤٢	٢	١,٢٠	٢	١,٢٠	١٨	١٠,٨٤
الطويل	٢	١,٢٠	١٠	٦,٠٠	٤	٢,٤٠	٢	١,٢٠	١٨	١٠,٨٤
الوافر	-	-	٤	٢,٤٠	٩	٥,٤٢	٢	١,٢٠	١٥	٩,٠٠
السريع	٢	١,٢٠	٣	١,٨٠	٣	١,٨٠	-	-	٨	٤,٨١
المجتث	-	-	٢	١,٢٠	-	-	٤	٢,٤٠	٦	٣,٦١
الرجز	٢	١,٢٠	-	-	-	-	٢	١,٢٠	٣	١,٨٠
المنسرح	-	-	-	-	١	٠,٨٠	٢	١,٢٠	٣	١,٨٠
المتقارب	-	-	-	-	-	-	١	٠,٦٠	١	٠,٦٠
الرمل	-	-	-	-	-	-	١	٠,٦٠	١	٠,٦٠
الإجمالى	٢٢	١٣,٢٥	٥٥	٣٣,١٣	٤٠	٢٤,٩٦	٤٩	٢٩,٩٠	١٦٦	

ويمكن أن نستخلص من هذه الجداول، النتائج التالية :

١ - تتأكد مرة ثانية، المكانة التي تحتلها الأبحر الخمسة المهيمنة في أشعار مطران، في كل الجداول، ما عدا بحر البسيط في الجدول الخاص بالأشعار التاريخية، إذ يختفي منها نهائيًّا، ويحل بحر المجتث محله، ويحتل المرتبة الخامسة، بنسبة ٨,٥٧٪ من إجمالي الشعر.

٢ - يحتفظ بحر الكامل بهيمنته ولكن تختلف نسبته المئوية من موضوع لأخر، فيبدو أنه أكثر ملاءمة للموضوعات الشخصية، وتفسر طبيعة مقاطع تفعيلاته (متفاعلن) سبب تزايد استخدامه في الموضوعات التاريخية.

٣ - وعلى عكس ذلك يجد الخفيف، نقطة قوته في أشعار الرثاء بنسبة ٢٩,٦٠٪ وفي أشعار الموضوعات الشخصية بنسبة ١٤,٨١٪، والواقع أن الخفيف يعتبر بحرًا غنائيًّا صالحًا للتعبير عن مشاعر الموت[1].

٤ - ويحتفظ تقريبًا بحر الطويل بنسبته المئوية تجاه كل الموضوعات.

٥ - تبين أن بحر السريع من خلال النسبة التي حققها في الشعر التاريخي وهي ١١,٤٢٪ وفي شعر المناسبات، وهي ٤,٨١٪ أنه أكثر ملاءمة للموضوعات الجديدة من الموضوعات التقليدية.

٦ - ويقدم اختفاء بحر تقليدي مثل بحر البسيط في موضوع جديد نسبيًّا مثل الشعر التاريخي، كما تقدم زيادة استخدام نفس البحر في موضوع تقليدي مثل شعر المناسبات، فكرة فحواها، أن هذا البحر أكثر ملاءمة للموضوعات القديمة من الموضوعات المستخدمة.

٧ - ويحقق بحر الوافر نسبة ٩٪ في شعر المناسبات، ونسبة ٢٥٪ في الشعر الشخصي، أما بحر المتقارب والرمل فيحتلان في الشعر الشخصي مرتبة بارزة، بنسبة ٤٧٪ بينما يختفيان تقريبًا في شعر المناسبات إذ يحققان ٠,٦٠٪ وفي النهاية، نستطيع أن نرصد أن الموضوعات الكبرى في شعر مطران، يمكن أن تنقسم إلى :

١- موضوعات تراثية ٢- وأخرى حديثة.

---

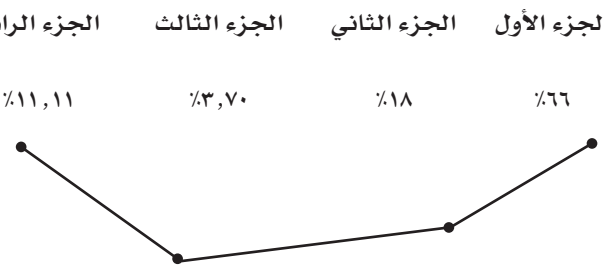
(1) Henri Benac, Guide des idées littéraires, Hachette, 1977, p. 240.

فالموضوعات التراثية، تظهر في شعر المناسبات والرثاء، وهما الموضوعان الرئيسان في تاريخ الشعر العربي.

أما الموضوعات الحديثة، فهي الشعر الشخصي، والشعر التاريخي وسوف نقف أمام نمط التجديد النسبي في هذه الموضوعات.

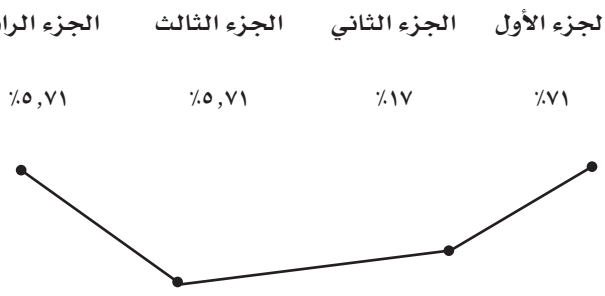
لكننا نريد أن نرصد هنا الملامح البيانية لخطوط التطور في كل موضوع، لأننا قد نتبنى من خلال هذا، مقدار تحقيق مطران للتطور الذي بشر به هو نفسه في مقدمة جزئه الأول سنة ١٩٠٨.

١- الشعر الشخصي:



ونلاحظ من خلال هذا الشكل البياني أنَّ التجديد قد بدأ قويًا، ولكنه تراجع أيضًا بقوة، وأنَّ الشعر الشخصي قد اختفى تقريبًا في الأجزاء الأخيرة.

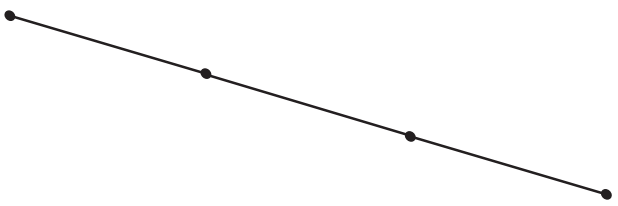
٢- الشعر التاريخي:



ويتخذ الشعر التاريخي نفس الاتجاه الذي لاحظناه بالنسبة للشعر الشخصي.

٣- أشعار الرثاء:

الجزء الأول	الجزء الثاني	الجزء الثالث	الجزء الرابع
٪١١	٪١٨	٪٢٣	٪٥١



٤- أشعار المناسبات:

الجزء الأول	الجزء الثاني	الجزء الثالث	الجزء الرابع
٪١٣,٢٥	٪٣٣,١٣	٪٢٤,٢٦	٪٢٩,٩٠

ونرى في هذين الرسمين البيانيين الخاصين بالموضوعات التقليدية أن استخدام هذه الأشعار يتزايد شيئًا فشيئًا في شعر مطران، كما يمكن أن نخلص من ذلك إلى أن مطران قد بدأ نظم أشعاره بطريقة حديثة، وانتهي بطريقة تقليدية.

محاولات التجديد:

تعطينا أجزاء ديوان مطران صورة لشاعر، يتابع جيدًا من حيث الشكل القواعد المستقرة في الشعر العربي، ويحترم الأساليب التي جرى عليها الشعراء العرب من قبل.

لكن هذا الديوان يقدم في الوقت نفسه محاولات للتجديد، وتكتسب هذه المحاولات قيمتها من كونها كانت رائدة في مجالها، وكان مطران أول من أثارها، قبل أن تستقر ويشيع استخدامها من بعده في مدرسة أبوللو ثم في اتجاه الشعر الحر، مع أنه لا يمكن لأحد أن يقول إن مطران أو غيره، كان هو المصدر الوحيد لهذا الاتجاه أو ذاك، ولكن يمكن أن يقال على الأقل، إنه يمثل رأس التجديد[١].

وتبعًا لقواعد العروض، التي التزم مطران بها، فإن هناك فرصة للتنوع في إطار موسيقى البحور الستة عشر، غير تنوع الوزن في ما يسمى بالأعاريض والأضرب، وهي التفعيلات الواقعة في أواخر الأشطر الأولى أو الثانية، فالعدد الإجمالي لتنوع الأعاريض التي تتيحها البحور الستة عشر، يصل إلى ست وثلاثين صورة، بينما يصل التنوع الممكن في عدد الأضراب إلى سبع وستين صورة، وبعبارة أخرى، فإن الأبحر العربية يمكن أن تنوع موسيقى تفعيلة القافية فيها، من خلال استعمالات الشعراء إلى سبع وستين صورة، إذا اقتصرنا على التحويرات التي تحدث في نهايات الأبيات وحدها[٢].

ومع ذلك فإن كل أنواع التحويرات الممكنة رصدها العروضيون العرب ووضعوا قواعد لها، بطريقة تقنن لكل تعديل أو استخدام جديد.

ما أنواع الاستخدامات الجديدة في شعر مطران ؟

تعودت القصيدة العربية منذ القدم، على أن يلتزم الشاعر ببحر واحد وشكل إيقاع واحد مهما كان طول القصيدة، أما مطران فقد حاول أن يمزج بين الأبحر الشعرية، ففي الجزء الأول من ديوانه، في قصيدة. غرام طفلين. [٣] مزج بين بحرين، فنسج ستة أبيات على مجزوء الرمل، فاعلاتن فاعلن أو فاعلاتن فعلن، ونسج بقية القصيدة ٥٢ بيتًا من بحر الكامل (متفاعلن متفاعلن.... ست مرات).

وفي الواقع عُدّت هذه المحاولة الأولى لمطران، إذ جاء البحران منفصلين الواحد، تلو الأخر، أما الأبيات التي نظمها على الرمل فقد كانت مهداة إلى صديقة «اسكندر خوري».

---

(١) انظر: أحمد عبد المعطي حجازي (مختارات من شعره) ص٨، دار الأدب بيروت سنة ١٩٧٥.

(2) Owin op. cit 693.

(٣) ديوان مطران، الجزء الأول، ص ٤٥.

ولكن المزج الحقيقي يتضح في قصيدته «نفحة الزهر»[1]، وقد بدأت هذه القصيدة من مجزوء الكامل (متفاعلن أربع مرات في كل بيت)، ثم جاء اثنان وعشرون بيتًا من بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) تكررت مرتين في كل بيت، وبعد ذلك عشرة من إيقاع مبتكر مكون من فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.

هذا الإيقاع يلتقي بصفة عامة مع تفعيلات الرمل، ولكن مع كثير من التعديلات إما في تحويرات التفعيلة (الزحاف) أو في عدد التفعيلات المستخدمة في كل شطر ؛ وذلك لأنه يجب وفق القواعد التقليدية، أن يكون الشطر الأول يحتوى على نفس عدد تفعيلات الشطر الثاني.

وبعد الأبيات العشرة، تعود القصيدة مرة ثانية لتتخذ من بحر الرمل إيقاعًا لها وتنتهي ببيتين من مجزوء الكامل كانت قد بدأت بهما، ولكي تتصور مدى التطور الذي حدث مع شكل كهذا، سنرسم شكلين تخطيطيين أحدهما لقصيدة تقليدية، والآخر لقصيدة مطران «نفحة الزهر».

١- شكل تخطيطي لقصيدة عربية تقليدية :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن
----------	----------
----------	----------
----------	----------
----------	----------

٢- شكل تخطيطي لقصيدة - نفحة الزهر - لمطران :

متفاعلن متفاعلات متفاعلن متفاعلات) بيتان

---------- ----------

(١) السابق: ص ٢٧٥.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)

--- ---

--- ---) ٢٢ بيتًا

--- ---

(

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعل مستفعلْ) ١٠ أبيات

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعل مستفعلْ

--- --- --- (

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) ٢٠ بيتًا

--- ---

(

--- ---

متفاعلن متفاعلات متفاعلن متفاعلات) بيتان

--- ---

وهذان الشكلان التخطيطيان يمكن لهما أن يعطيانا فكرة عن الفرق الكبير في التصور الإيقاعي بين الشكل التقليدي، وما ابتكره مطران.

وفي محاولة أخرى، احتفظ مطران بوحدة البحر في القصيدة، ولكنه أعاد ترتيب تفعيلاته بطريقة جديدة، وقد فعل ذلك في أربع قصائد.

قصيدة. القاضي العادل. [١] :

استخدم مطران بحر «الرمل» المكون من «فاعلاتن» أربع مرات في الشطر الأول، ومرة واحدة في الشطر الثاني.

ب- قصيدة «مي» [٢] :

استخدم مطران بحر «المجتث»، شطران في كلِّ بيت، وشطرة مفردة في البيت التالي له حتى نهاية القصيدة.

جـ- قصيدة «توت عنخ آمون»[٣]:

استخدم مطران بحر «الرمل» (فاعلاتن) على النحو التالي:

فاعلاتن ٣ مرات	فاعلاتن ٣ مرات
فاعلاتن ٣ مرات	فاعلاتن مرتان
فاعلاتن ٣ مرات	فاعلاتن مرتان

د- قصيدة «الفنون الجميلة» [٤]:

استخدم مطران تفعيلة بحر الخفيف بإيقاع جديد هو.

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

٤- ونشير أخيرًا إلى قصيدة نثرية يضمها الجزء الأول من ديوان مطران تحت عنوان. «رثاء اليازجي» [٥]، وعلى الرغم من العنوان الذي وضعه مطران لها «شعر منثور» نستطيع أن نجد فيها ضربًا من الإيقاع الشعري، فتفعيلة (فاعلن) تتكرر أربع مرات في السطر الواحد، وأحيانًا تتكرر ثماني مرات في السطر الأول، وهو ما يشكل بيتًا من المتدارك.

****

(١) الجزء الثاني من الديوان، ص٢٩٩.
(٢) الجزء الثاني من الديوان، ص٣٠٩.
(٣) الجزء الثالث من الديوان، ص١٦٦.
(٤) الجزء الرابع من الديوان، ص٥٦.
(٥) الجزء الثاني من الديوان، ص٢٩٩.

القـافية

مَنْ سيعدد كل عيوب قوافينا
أي غلام أبكم، أو أي رفيق مجنون
صاغ لنا من معدن زيف هذا الحلي المأفون
يخدعنا بدوي أجوف إذ تصقله أيدينا

هذه الأبيات التي نظمها فيرلين Verlain لكي يهاجم بها القافية جاءت في الواقع مقفاه، شديدة الالتزام بقواعد القافية مثلما أشار جون كوين وفي تاريخ الشعر العربي تحتل القافية أهمية بالغة، ويكفي أن نذكر أن دواوين الشعر كانت ترتب بحسب قوافيها، وأنَّ بعض المعاجم العربية كانت ترتب بحسب القافية أو انطلاقًا من الحرف الأخير من الكلمة، وصناعة قوافٍ منها.

كما كانت تقاس أحيانًا قدرات الشاعر بقدر هيمنته على القوافي، ومن أجل هذا، يطلق على الشاعر الكبير «أمير القوافي»، ومع ذلك فإنَّ بعض الشعراء يقعون ضحية الوزن والقافية فيصبحون نظَّامين.

وتوضح طريقة النظم التي تحدث عنها ابن رشيق هذه القضية[1]؛ فهو يشير إلى أنه يحسن ألا ينظم الشاعر قصيدته قبل أن يعرف قافيتها[2] ويضيف ابن رشيق أن بعض الشعراء يكتبون قائمة بالقوافي المناسبة للقصيدة التي سيكتبونها حتى تكون تحت عينيه وهو ينظم. وبعض الشعراء يحدد قافية معينة لبيت معين، ويحدد أيضًا موضع البيت سلفًا في القصيدة، بحيث لا يمكن تقديمه أو تأخيره ويضيف ابن رشيق

(١) ابن رشيق: «العمدة في صناعة الشعر»، القاهرة، ١٩٦٣.
(٢) المرجع السابق، ص٢١٠.

أنَّ هذا عيبٌ كبير في صنعة الشعر، وعلامة قاطعة على العجز لأن الشاعر يقع تحت حكم القافية[١].

ولكي يعطينا ابن رشيق مثالاً يتحدث عن نفسه فيقول إنه ينظم الشطر الأول من القصيدة وفق رغبته. ثم يبحث عن كلمة القافية التي تتلاءم مع هذا الشطر وعلى أساس منه ينظم الشطر الثاني[٢].

ويقدم لنا ابن خلدون. بدوره. نفس الخطة تقريبًا، فيشير إلى أن القصيدة ينبغي أن تبنى على القافية منذ بداية صياغة القصيدة، وعلى الشاعر أن يضعها في موضعها، ثم يكمل بقية الأبيات بناءً عليها، فإذا تجاهل هذا النسق، سيواجه صعوبة وضع القوافي في مواضعها المناسبة، وستبدو حينئذٍ القصيدة غير طبيعية وغير مألوفة[٣].

وتتفق خطتا ابن رشيق وابن خلدون على الأقل حول مكانة القافية في عملية النظم، فالقافية تأتى أولاً، ثم يتبعها الكلام.

وإذا وضعنا شعر مطران في ضوء الشعرية العربية التقليدية، فإننا نجده يقول في مقدمته القصيرة في الجزء الأول من ديوانه. «هذا شعر ليس ناظمه بعبده ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده»[٤].

ومطران هنا لا يرفض القافية، ولكنه يرفض فقط أن يكون عبدًا لها، وفي المقابل يقبل، نظريًّا وعمليًّا، أن يضع القافية في خدمة هدفه الشعري.

وعلى الرغم من ذلك، فإنه لا يخفي رأيه إزاء. وحدة القافية. المتبعة في الشعر التقليدي، فيكتب سنة ١٩٢٤ قائلاً. إنَّ. وحدة القافية. لم تعد ضرورة في أيامنا هذه. لأن الآفاق الشعرية الحالية لم تعد آفاق الشاعر القديم.

---

(١) المرجع السابق، ص٢١٠.

(٢) المرجع السابق، ص٢١٠

(3) Ibn Khal dun. "al Muqaddima, éd. quattrenier, paris, 1948, 111, 237.

(٤) مقدمة ديوان مطران، الجزء الأول، ص ٩ .

والمناسبة التي أعلن فيها هذا الرأي كانت لافتة للنظر إلى حدٍّ كبير، فقد كتب أول قصيدة ملحمية طويلة في الأدب العربي، إذ تبلغ ثلاثمائة وثمانية وعشرين بيتًا، صاغها على قافية واحدة[1]. وقبل أن يلقيها في الجامعة الأمريكية في بيروت سنة ١٩٢٤، ألقى كلمة قصيرة يتعرض فيها لقضية القافية، فأشار فيها إلى أن الشعر العربي لم يعرف القصيدة الملحمية حتى ذلك التاريخ، لأن القافية الموحدة كانت ولا تزال عقبة كبيرة في محاولة كتابة القصيدة الملحمية.

قد حاول هو أن يكتبها، وانتهى ليقول لإخوانه الشعراء لابد أن نبحث عن طريق آخر لنتدارك التأخير، وتلحق بطريق الشعر الغربي، ونستطيع أن نجد الرسائل المناسبة داخل لغتنا لنفعل هذا، إذا نحن أعدنا النظر في المنهج الذي كان يناسب القدماء، عندما كانت الأغراض الشعرية محدودة وهي أغراض غير صالحة لزماننا لأن كل الآفاق البعيدة أصبحت منالاً قريبة بفضل وسائل الاتصال، وأنهى مطران حديثه متسائلا عما إذا كانت اللغة العربية قد منحتنا أجمل القصائد على الرغم من كونها مقيدة، فما الذي يمكن أن تمنحنا إياه إذا كسرنا قيدوها[2].

وتعد دعوة مطران واحدة من الدعوات التي أطلقها الشعراء ونقاد الأدب العربي في النصف الأول من القرن العشرين. وكان من نتيجتها الاختفاء شبه الكامل للقافية في حركة الشعر الحر.

وتكمن أهمية هذه الدعوة في أن مطران قد أطلقها وهو يقدم واحدة من أطول القصائد ذات القافية الموحدة في تاريخ الشعر العربي. فالقضية لم تكن قضية عجز أو ضعف تجاه الالتزام بالقافية الموحدة، ولكنها دعوة للتجديد ولفتح آفاق جديدة للشعر العربي.

كان مطران مولعًا بتنوع القافية في القصيدة، ولكنه لم يكن يهمل القافية في قصيدة تنظم على إيقاع تقليدي كما فعل معاصره عبد الرحمن شكري (١٨٨٦- ١٩٥٨) في قصيدتيه «نابليون والساحر المصري»، و«معركة أبو قير» اللتين تخلوان من القافية[3].

---

(١) هي قصيدة «نيرون» الجزء الثالث، ص٤٧: ٧٣.

(٢) الديوان، الجزء الثالث، ص٤٨.

(٣) انظر أنس داوود، «عبد الرحمن شكري»، القاهرة، ١٩٧٠، ص٤٤، ٤٥، ٤٦.

والواقع أن الذوق العربي لم يستسغ هذا الاتجاه، ونتيجة لذلك، لم يكن هناك صدى لهذه المحاولات لدى الشعراء الآخرين[1] على الرغم من أن مطران وبعض الشعراء حاولوا ممارسة تأثيرهم على حركة الشعر العربي.

لماذا اختار مطران اللجوء إلى تنوع القوافي.

في الأجزاء الأربعة من ديوان مطران، توجد ثلاث وأربعون قصيدة تلجأ إلى تعدد القوافي، اثنتان منها في الجزء الأول[2] وسبع عشرة في الثاني[3] وسبع في الثالث[4] وثمان في الجزء الرابع[5] وتمثل هذه القصائد ٨,٣٣٪ من إجمالي إنتاجه الشعري، وهذه النسبة تؤكد صورته المحافظة.

ومعظم هذه القصائد تعالج قصصًا شعرية وعددها ثلاث عشرة وعشر قصائد شخصية غنائية، وأربع أغان، وتوجد ثلاث قصائد على بحر الرجز، الذي عرف تنوع القوافي منذ القدم، وقصيدتان نظمتا على الممتد وهو جديد نسبيًّا.

ومن المهم أن تلاحظ الطول الاستثنائي لبعض هذه القصائد، وخاصة القصائد القصصية (شهيد المروءة - ١٩٠ بيتًا)، والجنين الشهيد ٢٩٠ بيتًا، والطفل الطاهر ٢٠٤ أبيات.

ونستطيع أن نلاحظ هنا أن تنوع القافية عند مطران، يربط دائمًا بالموضوعات الجديدة نسبيًّا، ويقل ظهوره مع الموضوعات التقليدية مثل الرثاء وشعر المناسبات، وتستطيع أن تلاحظ أيضًا أن منحنى التجديد الداخلي للقافية يأخذ نفس اتجاه منحنى تجديد الإيقاع، أي أنه يظهر بقوة في النصف الأول من حياة مطران، فهناك ثمان وعشرون قصيدة في الجزأين الأول والثاني من ديوانه وخمسة عشرة قصيدة فقط في الجزأين الثالث والرابع.

---

(١) انظر شكري عياد، مرجع سبق ذكره، الفصل الخاص بالقوافي.

(٢) انظر ص ٨٢، ١٣٨، ١٤٧، ١٦٩، ٢٠١، ٢٠٩، ٢٢٣، ٢٥٣، ٢٦١، ٣٠٠.

(٣) ص ١٣، ٣٠، ٤٥، ٦١، ٨٨، ٩٣، ١٣٥، ١٤٥، ١٨٤، ٢٠٢، ٢٤٤، ٢٤٦، ٢٥٥، ٢٨٨، ٢٩٩، ٣٠٩، ٣١٨.

(٤) ص ٣٢، ١٠٢، ١٣٩، ١٦٦، ١٧٤، ٢٤٦، ٢٩٩.

(٥) ص ٥٦، ٧٣، ٢١٣، ٢٤٣، ٢٤٩، ٢٦٢، ٣٢٥، ٣٤٢، ٣٦٥.

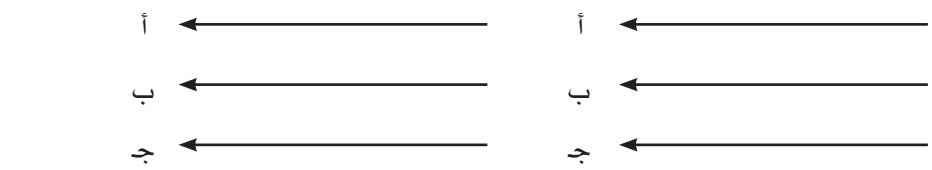
أشكال التعاقب:

عرفت القصيدة العربية منذ بداية تاريخها أنواعًا متعددة من تعاقب القافية مثل القافية المزدوجة والمخمسة والموشحة، فلم يكن مطران أول من شكل القافية بالتعاقب ولكن دوره يكمن في توسيع إمكانيات التعاقب.

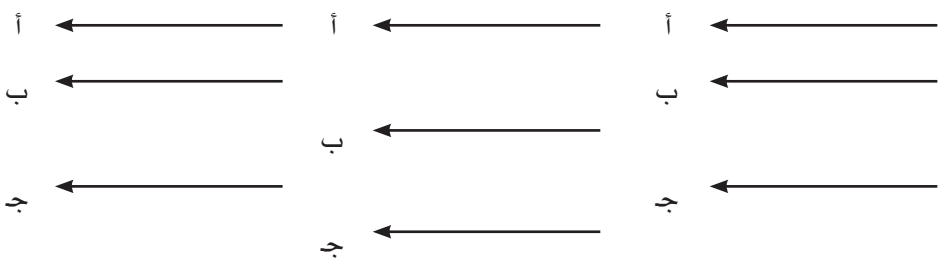
ويمكن أن نجد في ديوانه سبعة عشر شكلاً من القوافي المتنوعة.

رسوم تخطيطية

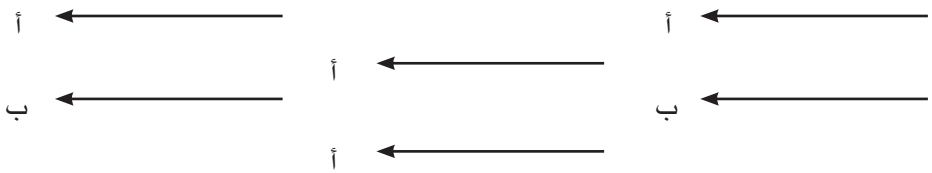
(١)[١]



(٢)[٢]



(٣)[٣]

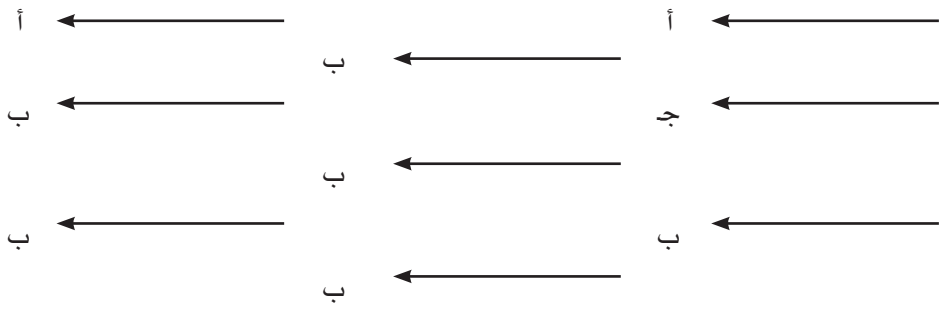


(١) انظر الديوان الجزء الأول، ص ٨٢، ١٤٨، ١٦٩، والجزء الرابع ص ٣.

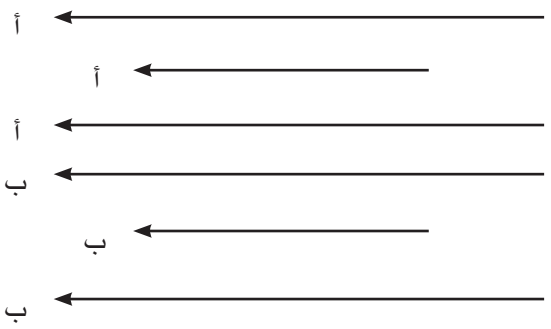
(٢) انظر الجزء الأول، ص ٢٥٣، والجزء الثاني، ص ٤٥، والجزء الرابع ص ٢٤٩.

(٣) انظر الجزء الثالث، ص ٣٢، ١٠٢

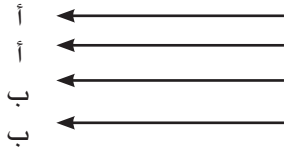
(٤)[١]



(٥)[٢]



(٦)[٣]



(٧)[٤]

(١) انظر الديوان الثاني، ص ٣٠٩، والجزء الثالث ، ص ١٣٩، ٢٩٩.

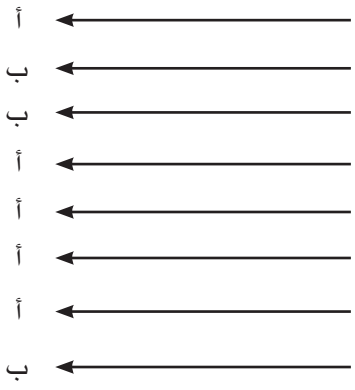
(٢) انظر الجزء الأول، ص ٣٠٠.

(٣) انظر الجزء الثاني، ص ١٤٦، ٢٨٨، ٢٩٩: ٣١٨، والجزء الثالث، ص ١٧٤: ٢٤٦، والجزء الرابع ص ٢٤٣، ٢٦٢: ٣٦٥.

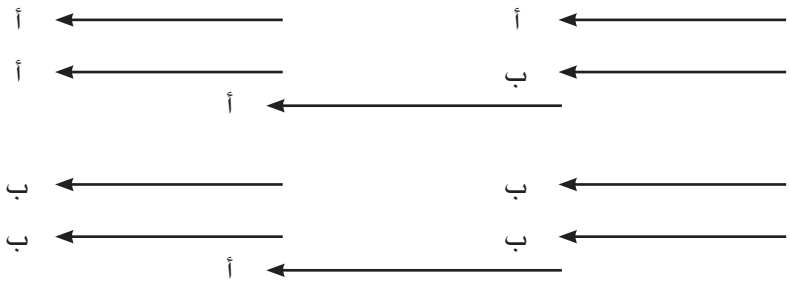
(٤) انظر الجزء الأول، ص ١٤٧، والجزء الثاني، ص ١٠٢, ١٤٣

(٨)[١]

(٩)[٢]



(١٠)[٣]

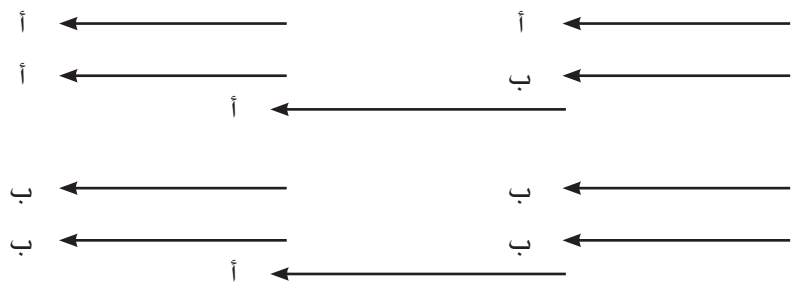


(١) انظر الجزء الأول، ص ٢٠١، والجزء الثاني ص ٦١، ١٣٥، ٢٥٥، والجزء الثالث، ص ١٦٦، والجزء الرابع، ص ٥٦.

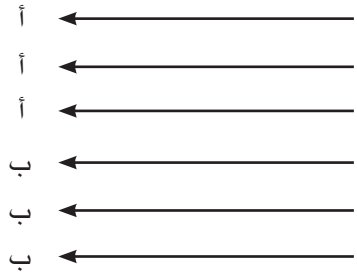
(٢) انظر الجزء الثاني، ص ١٤٨.

(٣) انظر الجزء الأول، ص ١٣٨، ٢٠٩، ٢٣٣، والجزء الثاني ص ٨٨، ٩٣.

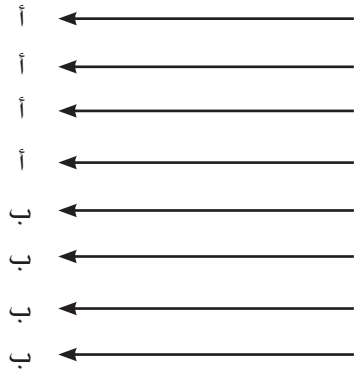
(١١)[١]



(١٢)[٢]



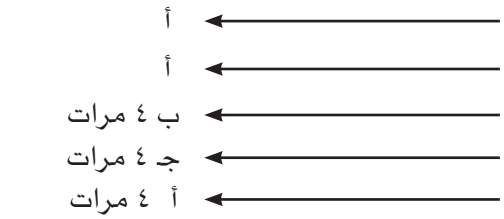
(١٣)[٣]



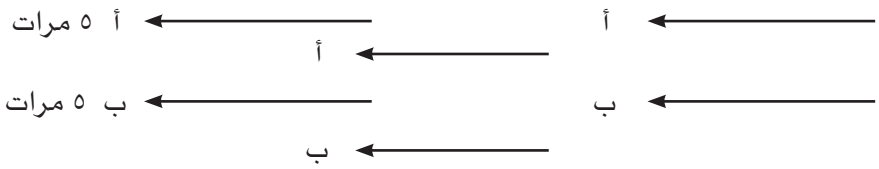
(١) انظر الجزء الثاني، ص٢٤٤.
(٢) انظر الجزء الرابع، ص٣٤٢.
(٢) انظر الجزء الرابع، ص٢١٣.

(١٤)[1]

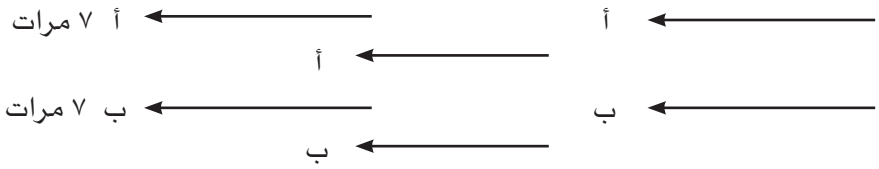
(١٥)[2]



(١٦)[3]



(١٧)[4]



---

(١) انظر الجزء الرابع، ص ٢٢٥.

(٢) انظر الجزء الثاني، ص ١٣.

(٣) انظر الجزء الثاني، ص ٢٠٢.

(٤) انظر الجزء الثاني ص ٣٠.

وتبين هذه الرسوم التخطيطية سبع عشرة إمكانية للاحتفاظ بنفس القافية حتى خمسة عشر شطرًا على التوالي وهي مهمة صعبة.

ولنسجل هنا أنَّ الجزء الثالث والرابع من الديوان يكرر أشكالاً سبق أن استخدمها مطران في الجزأين الأول والثاني، وهو ما يؤكد ملاحظتنا على اتجاه تطوره.

القافية الثابتة:

تمثل القصائد ذات القافية الواحدة في ديوان مطران نسبة ٩١,٦٧ ٪، فما الحروف التي يفضلها مطران في القافية. وما الحركات التي يستخدمها. وما علاقتها بالشعر العربي التقليدي ؟

ثمة ثمانية وعشرون حرفًا في الأبجدية العربية يمكن أن تنتهي بها الكلمات، ونتيجة لذلك، فإنَّه يوجد نظريًّا ثماني وعشرون إمكانية للقافية. ولكن اختيارات الشعراء توضح أنَّ هناك أحرفًا يندر أو ينعدم استخدمها في القافية لأن الشاعر يبدأ بتلافي أحرف الروي، التي لا تترد كثيرًا في نهايات الكلمات.

وهناك حكايات تتردد حول أن كبار الشعراء هم الذين يستطيعون أن ينظموا على القوافي الصعبة وحدهم، كما حدث في الحوار المنسوب إلى البحتري، والذي تعجب فيه ابنه من اختياره لقافية الطاء لكي ينظم عليها، ورده بأن الشاعر المتمكن يستطيع أن ينظم في أي موضوع وعلى أية قافية[1].

إن الدراسة التي أجراها بن شيخ، على شعر أبي تمام أو البحتري أو على ديوان «الحماسة» أو كتاب الأغاني، تظهر أن أكثر حروف القافية ترددًا هي الراء، واللام، والدال، والميم، والباء، والنون. ونستطيع أن نجمل القوائم الأربع التي انتهت إلى هذه النتيجة في قائمة واحدة.

---

(1) Voir. Ben sheikh. Op. p. 167.

القافية	عند أبى تمام	عند البحتري	قصائد في الحماسة	قصائد الشعر والشعراء	قصائد الأغاني
الباء	٪١٧	٪١٢	٨٢	١٥٢	١١٣٢
الميم	٪ ١٥	٪٦,٥٠	١٠٨	١٠٥	١٠٦٥
الراء	٪١٤	٪ ١٢	١٤٥	٢٦٠	١٦٠٢
الدال	٪١٤	٪ ١٤	١١٦	١٦٥	١٠٥٢
اللام	٪١١	٪ ١٣	١٣٧	٢٣٧	١٣٤٢
النون	٪٧١	٪١١	٥٥	١٢١	٨٨٩
الإجمالي	٪٧٨	٦٨,٥٠			

ومن ناحيته، اكتفى شكري عياد بالإشارة إلى استخدام حركات القافية المتصلة في بعض قصائد البحتري وشوقي، فمن بين أربع وأربعين قصيدة للبحتري جاءت أربع وعشرون على القافية المكسورة، وخمس عشرة مضمومة، وخمس قصائد تنتهي بقافية مفتوحة، أما شوقي فمن بين ثماني عشرة قصيدة، اختارها شكري عياد، جاءت ست فيها على قافية مكسورة وأربع مضمومة وثماني مفتوحة، وقد انتهى بملاحظة أن الشعراء يفضلون الكسرة فالضمة فالفتحة [١].

أما مطران، فإننا نجده قد استخدم عشرين حرفًا من حروف الأبجدية رويًّا، مع كل إمكانيات تبادل الحركات عليها.

(١) شكري عياد: مرجع سابق، ص٩٤.

ويوضح لنا الجدول التالي نسب استخدام الحروف والحركات في شعره.

القافية	مفتوحة	مكسورة	مضمومة	ساكنة	الإجمالي	النسبة
الراء	١٦	٣٤	٢٢	٩	٨١	١٨,٨٣
الميم	١٢	٣٤	٢١	٨	٧٥	١٧,٤٤
النون	٥	٣٩	٧	٥	٥٦	١٣,٢٣
الدال	١١	٢٧	-	٢	٤٧	١٠,٠٠
اللام	١١	٢١	٤	٤	٣٩	٩,٠٦
الباء	٥	١٢	٧	٦	٣٠	٦,٩٦
الهاء	١٦	٢	-	١٢	٢٠	٤,٦٥
الهمزة	٢	١١	٣	٢	١٨	٤,١٨
العين	٥	٥	٢	٣	١٥	٣,٤٨
القاف	٣	٩	١	١	١٤	٣,٢٥
الكاف	-	٢	-	٥	٧	١,٦٢
السين	-	٥	-	١	٦	١,٣٩
التاء	١	٢	١	١	٥	١,١٦

القافية	مفتوحة	مكسورة	مضمومة	ساكنة	الإجمالي	النسبة
الفاء	١	١	١	١	٤	٠,٩٣
السين	٣	-	-	-	٣	٠,٦٩
الهاء	-	١	١	١	٣	٠,٦٩
الجيم	-	٢	-	١	٣	٠,٦٩
الواو	٢	-	-	-	٢	٠,٤٦
الياء	١	-	-	-	١	٠,٢٣
الإجمالي	٨٥	٢٠٧	٧٨	٦٤	٤٣٠	
نسبة الحركات	١٩,٥٦	٤٨,١٣	١٨,١٣	١٤,٨٨		

ونحن نرى هنا أن الحروف الستة الأكثر استعمالاً في القافية في الشعر القديم، وهي نفس الحروف الستة الأكثر استعمالاً في القافية في شعر مطران، واستخدام هذه الحروف يمثل في القافية عند مطران ٧٦,٢٧٪ وهي نسبة قريبة من نسبة استخدام هذه الحروف عند أبى تمام أو البحتري، وبالنسبة لهذه الحروف استخدمت كل التشكيلات الأربعة الممكنة، وبالنسبة للأحرف الأربعة عشرة الباقية، فقد استنفد نصفها كل التشكيلات الممكنة.

نصف القوافي تقريبًا مشكلة بالكسرة ٤٨,١٣٪، تليها الفتحة ١٩,٥٦٪، ثم الضمة ١٨,١٣٪، وأخيرًا يأتي السكون بنسبة ١٤,٨٨.

ومن الواضح أن العربية كما يقول، بير جورجان:

«الأصوات المتحركة: النظام الصوتي في العربية، هو هيكل مثلث، يتكون من ثلاثة صوائت مزدوجة القيمة طولاً وقصرًا، مع الاحتفاظ بالاتجاه الصوتي نفسه، والتقابلات في هذا النظام، تتمُّ بين مجموعتين، يمكن التمييز بينهما في النطق والسمع، فهنالك التقابل الذي يحدث بين الكسرة قصيرة كانت أو طويلة من ناحية، والفتحة القصيرة أو الطويلة من ناحية أخرى، وهو يماثل التقابل الذي يحدث بين الضمة قصيرة كانت أو طويلة من ناحية، والفتحة القصيرة أو الطويلة من ناحية أخرى، وصورة هذا التقابل، تتم من الناحية النطقية من خلال فتح الفم في حالة الفتحة القصيرة أو الطويلة، ويقابل ذلك من الناحية السمعية بث وانبساط للصوت، أما في حالة الكسرة القصيرة أو الطويلة، وكذلك الضمة القصيرة أو الطويلة فيتم انكماش اللسان وتمركزه عند النطق بها، ويقابل ذلك من الناحية السمعية ارتفاع أو انخفاض حدة الصوت»[1].

وحين نحاول التعليق على إحصاءات بن شيخ، فإن نلاحظ أنها جاءنا بطريقة إجمالية، دون الدخول في تفاصيل توزيع الحركات على القافية، مما يتعذر معه استخلاص نسب محددة لكل حركة، فمن الممكن أن يكون مجموع حركات الكسرة والضمة عنده مماثلاً لما انتهت إليه قوائمنا.

ومع ذلك فإن القول بأن أسلوبية الشعر العربي لا تختلف عن أسلوبية النثر يبدو لنا بعيدًا عن معطيات القافية حتى في قوائم بين شيخ نفسه، لأننا هنا في إطار «الوقف» وفيما يخص الوقف، هناك قاعدتان في العربية:

١- أنه لا يتم الوقف على متحرك، أي أنه ينبغي الوقف على السكون ووجود وقف بعده.

٢- الاستثناء الوحيد من هذه القاعدة، يوجد مع حركة الفتحة حيث ينبغي الوقف فيها على الحركة.

---

(1) Pierre Georgin "Mukalara", poéme de Narar Qallani, Essai. ànalyse Structurale, le bulletin détudes Qrientales, xxv, p.13,. 1977.

وانظر أيضًا ترجمة المؤلف للمقال كاملاً في البيان الكويتية في أكتوبر

وإذن فإن الوقف في الجملة النثرية، ينبغي أن يكون على سكون أو على حركة الفتح، فإذا ما نظرنا إلى الشعر، فإن الوقف على السكون يمثل ٨٨, ١٤٪ فقط، كما تظهر إحصائيات بن شيخ حيث تمثل النهايات المتحركة أغلبية ساحقة، وحيث تشكل الفتح المحور الرئيسي بالنسبة للحركات الأخرى.

إن الأسلوبية الشعرية، تشير في الاتجاه المضاد للأسلوبية النثرية وهي تفضل ما لا تفضله الأخرى، كما يؤكد ذلك، جون كوين مرات عديدة في كتابه «بناء لغة الشعر».

البنية الشعرية بالنسبة لنا. كما يقول جون كوين- ليست هي البنية النثرية مضافًا إليها شيء آخر، ولكنها البنية المضادة للبنية النثرية إن الشعر لا يهدم اللغة العادية، إلا لكي يعيد بناءها وفق خطة عليا [١] يضيف بعد قليل، كل شعر هو انقلاب أي عملية مضادة لما يقترحه البناء النثري، الذي يسير متقدمًا على خط متتابع بينما يدور الشعر حول نفسه دائمًا[٢]، ويلخص نتائجه قائلاً. «إن الشعر ليس خاضعًا للقواعد النثرية بل هو مضاد لها»[٣].

إن القافية تمثل النهاية الصوتية للبيت الشعري وينبغي كذلك، وفقًا للقواعد النثرية، أن تمثل النهاية المعنوية للبث الشعري، بل إن بعض العروضيين يذهبون إلى مدى أبعد عندما يعجبون، باستقلال المعنى في كل شطر على حدة، وكان ثعلب يقول إن الشعر الجيد يقدم المعنى الكامل في الشطر الأول، دون حاجة إلى اللجوء إلى الشطر الثاني، ولو حذفنا الشطر الثاني، لاستطاع الشطر الأول بفضل بداهة المعنى الذي يطرحه، أن يكتمل بذاته[٤].

ومن أجل هذا، فإن نزعة اكتمال الصوت والمعنى قبل الوقف النثري، جعلت العروضيين، يعدون من عيوب القافية «التضمين أي تعلق المعنى، بين البيت، والبيت

---

(1) Structure du langage paetique, p.55.

(٢) السابق، ص: ٥٥.

(٣) ثعلب: قواعد الشعر، ص٦٧، ٦٨.

(٤) السابق.

الذي يليه، وهم يطلبون إذًا لونًا من تماسك المعنى بين الوقفين الصوتيين، وهو ملمح في الواقع، ينبع من الخطاب النثري.

وهذه الظاهرة، أنتجت في الشعر العربي، ظاهرة أخرى، هي ظاهرة وحدة البيت، في مقابل، وحدة القصيدة، التي دعا إليها وطبقها مطران ومعاصروه من كبار الشعراء، وقد كان مطران في الواقع أول من دعا الشعراء العرب، إلى أن يعتبروا القصيدة وحدة متكاملة وأن يهجروا التصور القديم لوحدة البيت حين كتب في مقدمة ديوانه سنة ١٩٠٨ : «هذا شعر 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».

ومن الناحية العملية، فإن مطران، اخترق مرات عديدة، قاعدة التضمين وهو يعبر بالمعنى من بيت إلى بيت، وخاصة في قصائد القصص الشعرية[1].

بل إنه في بعض المرات، يفصل بين أكثر الوحدات تماسكًا مثل الفصل بين الجار والمجرور في مثل قوله :

وهــلِ الــريــاحُ يَـعـيـبُـهـا أن تَحـمِـلا
نـسَـمَ الـهـوى الـــدَّوْرِيَّ مـن ذكَــرٍ إلـى
أنــثــى تُـلـقِّـحُـهَـا مِـــن الأشــجــارِ

إن قصائد مطران، لا تلجأ كثيرًا إلى التصريع في مفتح القصيدة، ففي الجزء الأول من الديوان، يوجد التصريع في عشرين قصيدة من بين مائة واثنتين وخمسين قصيدة، ومطران حين يلجأ إلى هذه الطريقة، يتم ذلك في مفتتح القصائد فقط، للإعلان عن القافية التي يختارها، ولكنه لا يلجأ، كما كان يفعل القدماء، إلى التصريع داخل القصيدة، إعلانًا عن الدخول في موضوع جديد، لأنه في هذه الحالة يلجأ إلى وضع العناوين الفرعية، أو استخدام علامات الترقيم الدالة.

---

(١) انظر الجزء الأول من الديوان، ص ١٤٨/ ١٧٤/ ٢٣٦/ ٢٦٥/ ١٦٥.

اللغــة:

«الشعر شكل خاص من أشكال اللغة، مهمته أداء وظيفة خاصة من وظائف الاتصال. وهذه الخاصية ذات طبيعة بنيوية، ويختلف الشعر عن النثر ليس من خلال الخصائص الصوتية أو الفكرية، ولكن من خلال الشكل الخاص للعلاقة التي يقيمها بين عناصر اللغة».

بهذا المفهوم وضع جون كوين تصورًا لقضية اللغة الشعرية الصعبة، ودرس - وفق هذا التصور - الشعر الفرنسي من خلال ثلاث مجموعات :

١ - الكلاسيكيون: كورني، وراسين، وموليير.

٢ - الرومانتيكيون: لامارتين، وهوجو، وفيني.

٣ - الرموزيون: رامبو، وفيرلين، ومالارميه.

وقد شجعنا منهجه، وكذلك دراساته على محاولة دراسة نصوص الشعر العربي من وجهة نظر بنائية.

والواقع أنَّ الإحصاءات البيانية التقريبية، والمقارنات الدقيقة للنصوص الشعرية العربية مع أشكال أخرى من الشفوية تبين أن السمات الخاصة للاختيار، والتراكم، والتجاور، والتوزيع، والإقصاء في الشعر، على مستويات متنوعة الدراسات الصوتية والنحوية لا يمكن اعتبارها ظواهر عارضة تظهر أحيانًا صدفة فيمكن تجاهلها.

فكل تركيب شعري دال يتضمن اختيارًا موجهًا من المادة الشفوية[١] كما أن ملاحظات كلٍّ من كوين، وجاكوبسون، وتودورف[٢]، وجينيت[٣]، وكذلك ملاحظات نقاد أوروبيين آخرين حول قضية اللغة الشعرية تصلح أن تطبق على الشعر العربي، مع

---

(1) Roman Jakobson, huit questions de poétiques, éd. du Seuil, p. 109.

(2) Tzvetan Todorov, qu est - ce que le structuralisme ?, Poétique, éd. du Seuil,1968.

(3) Gérard Genette, Figures I, éd. du Seuil' , 1976, p101: 108.

الأخذ في الاعتبار طبيعة كل لغة، وذلك لأن القضية تكمن في تأكيد وجود شكل خاص للعلاقة التي يقيمها الشعر مع عناصر النظام اللغوي، كما أنها تكمن أيضًا في محاولة تحديد هذا الشكل.

وقد عالج النقاد العرب قديمًا هذه القضية بطريقة أو بأخرى، أو بتعبير أدق عالجوا الشق الأول من القضية الخاص بتأكيد وجود اللغة الشعرية.

ويبدو أنَّ ذلك قد أوجد «إحساسًا باللغة الشعرية» خاصًا بلغة كل حقبة، وها هي الأمثلة.

فقد أنشد حمَّاد الراوية لشخص في البصرة قصيدة مدح أمام الشاعر ذي الرُّمة الذي لاحظ أنَّ الأبيات لم تكن لحمَّاد الراوية. فقد كانت لشاعر آخر عاش في الحقبة الجاهلية قبل الإسلام، وكان حمَّاد الراوية هو وحده الذي يعرف الأبيات ويرويها فكيف لاحظ ذو الرمة ذلك. لقد تعرف إلى الأسلوب الشعري الخاص بفترة ما قبل الإسلام، وفرَّق بينه وبين شعر فترة ظهور الإسلام[1] ففي هذا الموقف لا يجب البحث عن القواعد الكلية، وإنما ملاحظة التفاصيل الدقيقة. فنجد لدى ناقد كابن قتيبة قدرة على الإحساس باللغة وبالأسلوب في التعبير، وهذه القدرة لا تتأتى لقارئ أجنبي أو قارئ من العصر الحديث.

وقد عد هذا الإحساس النقدي أداة أساسية لقياس درجة تمكِّن الناقد، ومعيارًا لذائقته النقدية[2].

كما نجد نقادًا آخرين قد تطرقوا إلى هذه القضية، كابن عبد ربه الذي عالج موضوع اللغة الشعرية مستوحيًّا ملاحظاته، إما من تصوره الخاص، أو من عالم باللغة مثل إبراهيم الشيباني.

---

(1) Ala. Ghàni, Vol VI, p.88.cité par Gaudefroy. Demombyne, Introduction au livre de la poésie et des poétes, d` Ibn Kotaypa, p.xxxIV, paris, Ed. Les belles lettres, 1947.

(2) Gaudefroy Demombynes, op.cit., p.xxxIV.

«وقال إبراهيم الشيباني الكاتب قد تكون الكلمة إذا كانت مفردة حوشية بشعة، حتى إذا وضعت في موضعها، وقرنت مع أخوتها حسنت كقول الحسن بن هانئ : ذو حصر أفلت من كر الفيل، و«الكر» كلمة جزلة ولا سيما في الغزل والنسيب غير أنها لما وضعت في موضعها حسنت، وكذلك الكلمة الرقيقة العذبة ربما قبحت ونفرت إذا لم توضع في موضعها مثل قول الشاعر :

رأت رائـحًـا جَـونـا فـقـامـت غـريـرةً

بِمِسحَاتِهـا جـنـحَ الـظـلام تُـبـادرهْ

وأوقع الجافي الجلف هذه اللقطة غير موقعها، وبخسها حقها حين جعلها في غير مكانها حقًّا. لأن المساحي لا تصلح الغرائز، واعلم أنه لا يصلح لك شيء من المنثور والمنظوم إلا أن يجري منه على عرف، وأن يتمسك منه بسبب، فأمّا إن كان غير مناسب لطبيعتك وغير ملائم لقريحتك، فلا تمض مطيتك في التماسه، ولا تتعب نفسك في انبعاثه باستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم، فإنَّ ذلك غير مثمر لك، ولا مجد عليك ما لم تكن الصناعة ممازجة لذهنك، وملتحمة بطبعك.

واعلم أن من كان مرجعه اغتصاب نظم مَنْ تقدمه واستضاءته بكوكب مَنْ سبقه، وسحب ذيل حلة غيره، ولم تكن معه أداة تولد له من بنات ذهنه، ونتائج فكرة الكلام الحزم والمعنى الجزل لم يكن من الصناعة في عير ولا نفير، ولا ورد ولا صدر، على أن سماع كلام الفصحاء المطبوعين، ودرس رسائل الشعر من المتقدمين هو على كل حال مما يفتق اللسان، ويقوى البيان، ويحد الذهن، ويشحذ الطبع إن كانت فيه بقية وهناك خبية.

واعلم أن العلماء شبهت المعاني والألفاظ بالأجساد والنبات، فإذا كتب الكاتب المعنى الجزل، وكساه لفظًا حسنًا، وأعاره مخرجًا سهلاً، ومنحه موضعًا كان في القلب أحلى، وللصدر أملى، ولكنه بقي عليه أن يؤلفه مع شقائقه، وقرائنه، ويجمع بينه

وبين أشباهه ونظائره، وينظمه في سلكه كالجوهر المنثور الذي إذا تولى نظمه الناظم الحاذق، وتعاطى تأليفه الجوهري العالم أظهر له بإحكام الصنعة ولطيف الحكمة حسنًا هو فيه، وكساه ومنحه بهجة هي له، وكذلك كلما احلولى الكلام، وعذب وراق، وسهلت مخارجه كان أسهل، ولو جافى الأسماع، وأشد اتصالاً بالقلوب، وأخف على الأفواه، لا سيما إذا كان المعنى البديع مترجمًا بلفظ مونق شريف، لم يسمه التكليف بميسمه، ولم يفسده التعقيد باستهلاكه[1].

وقد حرصنا على الاستشهاد برأي الشيباني الذي تضمنه كتاب العقد الفريد، وهي فقرة طويلة نسبيًا، ولكنها نموذج لتصور نقاد القرن العاشر والحادي عشر ومفهومهم للغة الشعرية بالمعنى العام.

وقد عرف النقاد العرب في القرن العاشر كتابين رائدين في نقد اللغة الشعرية هما كتاب «دلائل الإعجاز»، وكتاب «أسرار البلاغة» لعبد القادر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١هـ - ١٠٧٧م. والواقع أننا لم نعد أمام شذرات أو أفكار جزئية، ولكننا بإزاء عملين يدرسان بعمق العلاقة الخاصة بين العناصر اللغوية في النصوص الأدبية سواء في القرآن أو في الشعر[2].

هذه الخصوصية التي أطلق عليها الجرجاني اسم «النظم» أخذت في التنامي والتطور في دراسته بطريقة سمحت له بالكشف عن جماليات النص الشعري التي لم يشر إليها النقاد السابقون.

ولنأخذ مثلاً أبيات كثير عزَّة. (طويل):

ولـمَّـا قَـضَـيْـنـا مـن مِـنـى كـلَّ حـاجـةٍ
ومَـسَّـحَ بـالأركـانِ مَـنْ هـو مـاسِـحُ
وشُـدَّتْ على حُـدْب الـمَـهـارى رحـالُـنـا
ولـم يَـنْـظُـرِ الـغـادي الـذي هـو رائـحُ

---

(١) العقد الفريد، ص٣، ص١٧٢، ١٧٣، وانظر: دومومبينى Demombynes، مرجع سبق ذكره، صIV xxx: ص xxx.

(٢) بدأ عبد القاهر الجرجاني في معالجة بلاغة القرآن في الكتاب الأول «دلائل الإعجاز»، ثم تناول في الكتاب الثاني « أسرار البلاغة». الحديث عن الشعر.

أخـذنـا بـأطـراف الأحـاديـث بـيـنـنـا

وسـالـت بـأعـنـاق الـمُـطَـى الأبـاطِـحُ

فإنَّ ابن قتيبة يقول عن هذا الضرب من الشعر :

«ضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته، لم تجد طائلاً».

ثم يعلق قائلاً. «هذه الألفاظ أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع، فإذا نظرت إلى ما تحتها وجدته. ولما قضينا أيام منى واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينظر من غدا الرائح ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح. وهذا الصنف في الشعر كثير»[1].

وقد علَّق الجرجاني أيضًا على الأبيات، ولكن تعليقه لم يقتصر على حسن اللفظ، ولكنه عمق دراسته، وتطرق إلى الجمال الشعري.

«وأوَّل ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال: ولما قضينا من منًى كُلَّ حاجة» فعبَّر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبَّه بقوله.

«ومسَّح بالأركان من هو ماسحُ» على طوَاف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر. ثم قال. «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا»، فوصل بذكر مسح الأركان، ما وليه من زمّ الركاب وركوب الركبان، ثم دلَّ بلفظة «الأطراف» على الصفة التي يختص بها الرِّفاق في السفر، من التصرف في فنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتظرفين، من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجد ألفة الأصحاب وأنسة الأحباب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة، ورجا حسن الإياب، وتنسم روائح الأحبة والأوطان، واستماع التهاني والتحايا من الخلان والإخوان» .

ويضيف الجرجاني في النهاية قائلاً.

« ثم قال. «بأعناق المطي» ولم يقل «بالمطيّ» لأن السرعة والبطء يظهران غالبًا في أعناقها، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها، وسائر أجزائها تستند إليها في

---

(1) Ibn Qutaybah, Introduction du live de la poesie et des poetes, traduit par G. Demombynes, op. Cit. p.7.

الحركة، وتتبعها في الثقل والخفة، وتعبر عن المرح والنشاط، إذا مكنا في أنفسها، بأفاعيل لها خاصة في العنق والرأس، وتدل عليهما شمائل مخصوصة في المقاديم»[1].

وقد كانت أبيات كثير عزة مجرد مثال من أمثلة كثيرة ساقها الجرجاني في كتابه، يحاول من خلالها رصد أسرار الأسلوب، وتبين درجات معناه.

وقد حاول النقاد القدماء منهم والمحدثون تقديم دراسات موضوعية لنصوص شعرية، والوقوف على تحديد سمات اللغة الشعرية بالنسبة إلى لغة النثر، ورصد مراحل تطور هذه السمات عبر العصور، ولكن هذه الدراسات لم تكن تستكمل ويجب الاعتراف أن هذه مهمة صعبة. لأن هذه السمات الأسلوبية دائمًا مراوغة، ومتنوعة، تختلف من شاعر إلى آخر.

وسنحاول في الصفحات القادمة إبراز ملامح نصوص مطران الشعرية من خلال كلماته.

الكلمات والتراث الشعري:

الأنشودة الجميلة هي الاختيار الجميل
من أيِّ الكلمات نصنع الشعر
إنَّ الكلمات يكفي أن نحبَّها
لكي تكتب لنا القصيدة

«**ريمون كينو**[2] Raymond Queneau

العلاقة بين الكلمات، والشعر، والشعراء هي من القوة بحيث إننا يمكن أن نظن أحيانًا أن الكلمات تابعة للشعراء لقد كتب كلوديل Claudel يقول :

«لنفترض منظر غروب الشمس في غابة خريفية حيث تجمع المشاعر كلًّا من الشاعر والرسام والموسيقى. وكل واحد منهم سوف يعبر عنها بوسيلته الخاصة،

---

(١) انظر عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٢٧، وما بعدها مصر، القاهرة، ١٩٤٨، وانظر أيضًا :
- أحمد درويش، الصورة الشعرية، أطروحة ماجستير، ١٩٧٢، جامعة القاهرة، مصر، ص٨٥: ١٥٥، ص ١٦٦: ١٩٧.
- أحمد درويش، دراسات حول الشعر العربي، القاهرة، ١٩٧٤، مكتبة الشباب.
- أحمد درويش، الأسلوب، ١٩٧٣، القاهرة، مكتبة دار العلوم.

(2) Cité par Georges Jean, la poésie, éd. du Seuil 1966, p. 83.

وستكون وسيلة الشاعر هي اللغة»، وإذا كان صحيحًا أن الكلمات لا تتبع الشعراء، فإن من الصحيح أيضًا أن هؤلاء الشعراء يستخدمون هذه الوسيلة المفضلة الناقلة للمشاعر والأحاسيس والأحلام الإنسانية.

هذه الخاصية يمكن أن تظهر خلال أنماط متعددة من خلال العلاقات التي يقيمها الشعراء بين عناصر النظام اللغوي كما أشرنا إلى ذلك من قبل. أو من خلال المواجهة الجذرية التي تتم بين ما يمكن أن نسميه بالاستخدام النثري والاستخدام الشعري للغة وكلوديل مثلاً يميز بين اللغة اليومية، واللغة المنتقاه، ولغة التواصل، ولغة الشعر التي يقول إنَّ سماتها الرئيسية هي «خصوصية الملمح»[1].

فالأمر إذن يتعلق بفروق الطبيعة أكثر من فروق الاستعمال، ومن جانبه يذهب سارتر إلى منطقة أبعد، عندما يوضح هذه الخاصية للعلاقة بين الكلمات وبين الشعراء، ويبرز أن خاصية الشاعر الحقيقية هي رفض الاستعمال العادي للغة، يقول سارتر. «هل ينبغي أن نفرق في إمبراطورية الرموز بين الشعر والنثر. فكلٌّ من الشعر والنثر يستخدم الكلمات، لكنَّ كلاً منهما لا يستخدمها بالطريقة الأخرى. وأكاد أقول إنَّ الشعراء يستعملونها كمن يرفض استعمال اللغة. إنهم لا يتكلمون، ولكنهم أيضًا لا يصمتون إنهم يصنعون شيئًا آخر. والواقع أنَّ الشاعر ينسحب فجأة من مجال لغة التواصل، ويختار اختيارًا قاطعًا الموقف الشعري الذي يعامل الكلمات على أنها أشياء لا دوال.

إنَّ المرء العادي حين يتكلم يضع نفسه وراء الكلمات قريبًا من الموضوع، ولكن الشاعر يصنع نفسه أمام الكلمات التي تعد بالنسبة للمرء العادي مروضة، وبالنسبة للشاعر في حالة برية. إنها بالنسبة للمرء العادي عرفٌ وأدوات، يستخدمها ثم يلقيها، ولكنها بالنسبة للشاعر أشياء طبيعة، تنمو نموًا طبيعيًّا على الأرض كالحشائش والأشجار»[2].

---

(١) السابق، ص٩١.

(2) Jean - Paul Sartre, qu ést - ce que la littérature. éditions Gallimard, 1948, pp. 16. 17 et18

تستطيع اللغة الشعرية إذن أن تصنع عالمًا مميزًا، داخل اللغة التي تنتمي إليها . ولكن داخل هذا العالم للغة الشعرية، يمكننا أن نتحدث عن عالم خاص لكل شاعر، وقد طرح جورج مونان Georges Mounin في كتابه «المشاكل النظرية للترجمة» عدة تساؤلات مهمة :

هل صحيح أننا نفكر في عالم شكلته لغتنا من قبل؟.

هل صحيح أننا لا نرى العالم إلا عبر منظار محدد شكلته لغة خاصة بدرجة تجعل الصور المختلفة للغات المتعددة لنفس الشيء لا تتطابق تطابقًا كاملاً؟. [1]

وينتج عن ذلك عدة إشكاليات تتولد من الصراع القائم بين الشاعر واللغة ويحدد مينار Ménard خمس إشكاليات أمام الشاعر هي. تمكنه من الإمساك بزمام اللغة للتعبير عن نفسه، نجاحه في تصوير معانيه تصريحًا وتلميحًا على السواء، ابتكار لغة خلاَّقة، قدرته على جعل لغته واضحة للإفصاح، وعلى جعلها مجاوزة باستمرار لمعايير الإفصاح والتبليغ[2].

ومن بين إشكاليات اللغة الشعرية التي يواجهها الشاعر العربي المعاصر إشكالية اختيار الكلمات، وخاصة الاختيار القاطع فالشاعر لديه الاختيار بين استخدام كلمات حّية تخاطر بالاقتراب من حدود اللغة الدارجة، أو بين استخدام كلمات غريبة أو مهجورة يمكنها أن تخرج الشاعر من عصره، وتضعه في عصر آخر بعيد عنه، وأن تجعل عباراته غير مفهومة.

«فكل شاعر يتأثر شعره ويتلون بالمناخ اللغوي الذي يعيش فيه وهو ما يجعل التفرقة بين مناخ لغوي وآخر تعتمد على اختلاف شروط النشاط اللغوي ووظائفه، فكل نشاط لغوي وكل حالة لغوية لهما أهداف خاصة بهما، ولذلك فإنَّ كل كلمة تكسب قيمة كبرى أو صغرى في سياق هذا النشاط اللغوي[3].

---

(1) Georges Mounim, les problémes théoriques de la traduction, op. cit., p. 51.

(2) Jean - Claude Ménard, Notes sur la poeésie, ed. du Seuil, 1970, p. 11.

(3) Iouri Tynianouv, Le vers lui - meme. les problèmes du vers traduit du russe pan Jean Durin, 10/ 18, 1977 Paris, p.90.

وانطلاقًا مما سبق، يمكن لنا أن نتساءل لماذا استخدم مطران في بعض الأحيان كلمات غريبة تحتاج إلى تفسير في هامش الصفحة ؟

بداية لابد أن نذكر أن قضية المصطلحات الغريبة قد ناقشها منذ أزمنة بعيدة النقاد والعلماء القدماء، وأن «علماء المسلمين لديهم الولع بالمصطلحات الغريبة بدرجات متنوعة»[١]. كما أنَّ هنالك كتبًا أدبية كثيرة قد ناقشت قضية المصطلحات الغريبة انطلاقًا من حاجة يتطلبها التفسير الديني. ويكفي أن نتصفح كتب بروكلمان Brockelmann لبيان العدد الكبير للدراسات التي خصصت لغريب القرآن وغريب الحديث. وقد تطرق كتّاب آخرون إلى موضوع غريب المصطلحات في الشعر واللغة بشكل عام.

ولكن النقاد العرب لا يميلون إلى اعتبار المصطلحات الغريبة علامة إيجابية في الأسلوب الشعري. بل إنه ليس من الملائم لشاعر حديث أن يتبع شاعرًا قديمًا في استخداماته للتعبيرات الخاصة قليلة الاستخدام[٢].

وقد علق ابن قتيبة قائلاً. «إنَّ ما رويته الآن كاف لكي يظهر ما أريد أن يبحث عنه الشعراء، وهو القافية الجيدة، والتعبير السهل، البعيد عن التكلف، والتصنع، والجدير لأن يكون مفهومًا من عامة الناس[٣].

وقد شارك ابن قتيبة في رأيه نقاد قدماء آخرون، ولكنَّ اقتباس هذه القاعدة يبين أيضًا أن هناك كثيرًا من الأمور الأخرى تحدد اختيار الألفاظ، منها الوزن والقافية، والفروق الدقيقة بين كلمة وأخرى، وتاريخ كل لفظة، وقبل كل ذلك تبقى الرؤية الشعرية والتصور الشعري لكل جيل. فمن أين تأتي إذن أوجه اختلاف تردد الألفاظ الغريبة بين شاعرين. ما هو موقف القارئ العام من الألفاظ الغريبة في ديوان مطران. وما موقفه من الشروح التي تتضمنها هوامش الديوان ؟

---

(1) Régis Blachère, Histoire de la littérature arabe, Maisonneuve, Paris, 1952, vol. I, p.121.

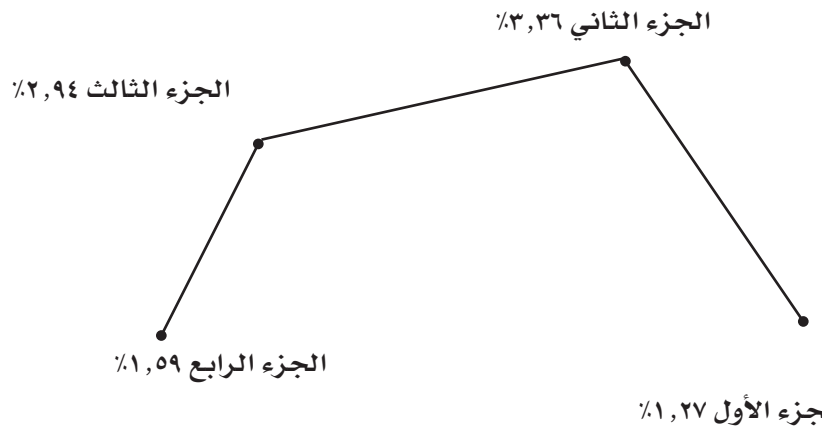
(2) Ibrn Qutayba, op. cit., p. 34.

(٣) السابق، ٣ : ٥.

في الأجزاء الأربعة لديوان مطران، يمكننا أن نحصر الألفاظ الغريبة على النحو التالي.

في الجزء الأول.	٣٧٤ لفظًّا غريبًا
في الجزء الثاني :	١١٥٣ لفظًّا غريبًا
في الجزء الثالث :	٩٥٩ لفظًّا غريبًا
في الجزء الرابع :	٥٧٩ لفظًّا غريبًا

وتتوزع هذه الألفاظ على النسب الآتية.



ومن الرسم البياني السابق يمكننا أن نلاحظ أن استخدام هذا النوع من الألفاظ قد تزايد في الجزء الثاني والثالث، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة العصر الذي كتب فيه الجزءان الثاني والثالث من الديوان، إذ إن القدرة على استخدام الألفاظ الغريبة كان يدل آنذاك على التمكن من اللغة، ومن التراث اللغوي، الأمر الذي يؤكد الملاحظات التي رصدناها في الفصل السابق الخاص بموسيقى الشعر لدى مطران، والتي من خلالها رأينا كيف أنَّ شاعرًا كمطران يمكن أن يكون مجددًا في الجزء الأول من الديوان، وأن يكون أقل تجديدًا في الجزء الثاني. وبعبارة أخرى فقد بدأ مطران نظم الشعر بالابتعاد عن الألفاظ التقليدية التراثية، وبالاقتراب من الألفاظ المعاصرة،

ولكن ردود الأفعال تجاه محاولاته التجديدية لم ترضه لكي يستكمل هذا الطريق. ومن المناسب أن نذكر في هذا الصدد أن أستاذه اليازجي لم يكن راضيًا عن كلمة «نابليون» التي استخدمها مطران في شعره، وأن قراءه كما قال طه حسين. لم يتقبلوا محاولة مطران وهو يقدم شكلاً شعريًّا جديدًا مغايرًا لما اعتادوا على قراءته، وأن من الخطأ ألا يبالي الشاعر بردود أفعال النقاد والقراء تجاه شعره[1].

تردد استخدام الألفاظ الغريبة:

١ - القافية:

يشيع الاستخدام للألفاظ الغريبة في ديوان مطران في القافية، إذ تصل النسبة إلى ٤٥٪ في الجزء الثاني. وهذه القافية هي التي تملي بيت الشعر -على حد قول أرجوان [2]. وهي أيضًا «مسمار الشعر الذهبي... وهي التي تحقق التآلف المتفرد لأبيات.. إنها كل الأبيات» وفق ما كتب دي بانفيل De Banville [3].

وغني عن البيان القول إن اختيار القافية هو عمل أكثر دقة من اختيار الكلمات، ولعل لهذا السبب منح النقاد تقريبًا بالأغلبية أحمد شوقي لقب «أمير القوافي». فهل هناك علاقة بين القافية الموحدة والألفاظ الغريبة. وبعبارة أخرى هل تتزايد نسبة استخدام الألفاظ الغريبة في القصيدة ذات القافية الموحدة عنها في قصيدة أخرى ذات القوافي المتعددة؟

لقد حاولنا اختبار هذه الفرضية في الجزء الأول من الديوان، ولكن النتيجة لم تكن إيجابية كلية. فقد وجدنا قصائد متنوعة القوافي تختفي منها الألفاظ الغريبة مثل قصيدة (الزهر) وقصيدة (خطاب السعادة). وفي المقابل، نجد الظاهرة نفسها تتحقق في القافية الموحدة مثل قصيدة (غرام طفلين)، وقصيدة (مرثية إلى ماري

(١) طه حسين، شوقي وحافظ، مرجع سبق ذكره، ص١٣٥.

(٢) هذه العبارة ضمنها جون كوين في كتابة، مرجع سبق ذكره، ص٧٧.

(3) Cité par J.L Jauberl, la poèsie, Gallimard, Paris, 1977, p. 89.

سبع)، الأمر الذي يمنعنا من تأكيد ما سبق أن لاحظناه، وهو الطول الاستثنائي لبعض القصائد المتنوعة القوافي، وخاصة القصائد التاريخية مثل قصيدة (شهيد المروءة) التي تبلغ مائة وتسعين بيتًا، يتخللها أربعة ألفاظ غريبة في القافية، وقصيدة (الجنين الشهيد) التي تبلغ مائتين وتسعين بيتًا والتي لم تحتوِ سوى ستة ألفاظ غريبة.

ولكن ما يدهشنا حقًّا هو قافية قصيدة «فنجان قهوة» لأن القافية موجودة في كل شطر، وتتغير من بيت لآخر، وهي على النحو التإلى :

أ أ

ب ب

جـ جـ

فقد كان للشاعر مطلق الحرية، وخاصة حين اختار ستة ألفاظ غريبة للقافية في الأبيات التالية (الكامل) :

شِبْهَ المحيطِ المستوِي وبِقَاعهْ

ما لا يُرى مِنْ شُمّهِ وبقِاعِهْ (٣)

في هَضْبَةٍ أَفْعى عليها ثَعْلَبُ

مُتَدِثّرُ بالأُرجوان مُعَصَّبُ (٨)

دامي الشِّفاه يَمُدّ شِبْه النارِ

لِولوغِ ما فيها من الآثارِ (٩)

الفادِرُ الهيَّابَهُ الرِّعديدُ

إلا بِقَتْل الآمنينَ القُودِ (١٨)

للقاء جُندى جميل المَنْظر

عالي المكانةِ أَرْيحيٍّ قَسْوَرِ (٢٠)

قـالـت. أَظُـنُّـكَ أَنَّ رؤيـةَ رائـي
تُقْضى بصاحبها إلى البُرَجاء (٣١)
وتـكـاد إنْ لَـمَـحـتْ إشـارة نـورٍ
تَـنْـحـلُّ مِـثْـلَ غـيـاهـبِ الـدَّيـجـور (٧٢)

إن الفروض التي أوجبتها القافية لم تكن هي الأسباب الوحيدة لاختيار الألفاظ في هذه الأبيات، أو على الأقل في بعض الأبيات. ففي البيت الأول هنالك الجناس بين اللفظ الأخير في أول شطر والقافية، كما أن الصورة الشعرية في البيت الثاني هي التي دعت الشاعر لقول «شبه النار» بدلاً من قول «اللسان».

فالكلمات المختارة كانت غير قادرة وحدها على تقديم الصورة الشعرية لذلك ساعدت الصور الشعرية والتفسيرات الموجودة في أسفل الصفحة القارئ على تصور المعنى. أما بالنسبة للباقي فقد كان من السهل - وفق ظننا - أن نجد كلمات معاصرة دارجة لترجمة المعنى نفسه.

فاللغة الفرنسية - حسب الإحصاءات والدراسات - تسمح بوجود أكثر من عشر ملايين قافية مختلفة[1] وبنفس الطريقة يمكن أن نقول إنَّ اللغة العربية أكثر ثراء، ولكننا يجب ألا ننسى أنَّ هنالك كثيرًا من العوامل التي تتدخل في اختيار الألفاظ.

ما هي إذن حروف قوافي مطران الغريبة ؟

لقد سبق أن أشرنا إلى أن مطران قد استخدم تسعة عشر حرفًا باعتبارها قافية، تبرز منها حروف: الراء بنسبة ١٨٪، الميم بنسبة ١٧٪، النون بنسبة ١٣٪، الدال بنسبة ١٠٪، اللام بنسبة ٩٪، الباء بنسبة ٦٪.

والجدول التالي يوضح النسب والفروق :

---

(1) J.L. Jubert, op. cit., p.85.

حرف القافية	نسبة عامة للألفاظ		الفروق الإحصائية
	الغريبة	المألوفة	
الراء	17.77٪	18.83٪	1.06٪-
الميم	18.51٪	17.44٪	1.07٪+
النون	2.92٪	13.23٪	10.30٪ -
الدال	17.77٪	10.00٪	7.77٪ +
الباء	8.88٪	9.06٪	7.97٪ +
الهمزة	5.92٪	4.18٪	1.74٪ +

ويوضح الجدول السابق أنه ليس هنالك فروق كبيرة بين النسبة العامة والخاصة، فحرفا الراء والميم يشغلان بالتعاقب المرتبة الأولى والثانية. وبالنسبة لحرف النون فهناك فرق واضح بنسبة ١٠,٣٠٪، وهو ما يدل على أنَّ الشاعر قد وجد أن قافية (ن) أسهل أما بالنسبة للجمع والمثنى من الأسماء، وللصفات، وللأفعال التي تنتهي باللاحقة (ن) فهو يفسر الكلمات التي تنتهي في اللغة العربية بحرف النون، ويستخدمها الشاعر بسهولة نسبية في القافية.

فمن أي أنواع الكلمات تصاغ القوافي الغريبة عند مطران ؟

للإجابة عن هذا السؤال، نستطيع أن نقول إن غالبيتها من الأسماء، فمن بين مائة وخمسة وثلاثين قافية غريبة في الجزء الأول من الديوان، هناك عشرة أفعال، ومائة وخمسة وعشرون اسمًا، وهو ما يشكل نسبة ٩٢,٦٪ بالنسبة للقوافي الاسمية. وتثير هذه النسبة السؤال التالي :

ما موقع قوافي الأفعال في الشعر العربي عامة ؟

وللإجابة عن هذا السؤال اخترنا عينات شعرية مختلفة من عصور زمنية مختلفة بطريقة عشوائية :

الجاهلية : زهير بن أبى سلمى.

العصر الأموي : عمر بن أبى ربيعة.

الفرزدق والأخطل.

العصر العباسي : المتنبي.

العصر الحديث : شوقي ومطران.

وكانت النتيجة كالتالي :

الشاعر	العصر	النسبة المئوية للقوافي الأفعال
زهير	الجاهلي	٪٢٦,٢١
عمر بن أبى ربيعة	الأموي	٪٤٦,٠٠
الأخطل	الأموي	٪٢٧,٧٠، ٪٢٩,٧١
الفرزدق	الأموي	٪١٥,٣٨
المتنبي	العباسي	٪١٦,٠٠
شوقي	الحديث	٪١١,٦٥
مطران	الحديث	٪٤,٤٤

ويبدو أن استخدام القوافي الأفعال كان يتناقص بصورة واضحة من عصر إلى آخر. وتأسيسًا على ما سبق، هل نستطيع تحديد مصدر كلمات القافية لدى شاعر أو آخر انطلاقًا من تشابه كلمات قوافيه مع كلمات قوافٍ لقصائد سابقة عليه ؟

ونحن نعتقد أنَّ تطبيق هذا المبدأ صعبٌ في لغة كالعربية كتب بها عددٌ لا يحدُّ من القصائد على نفس البحر والقافية عبر خمسة عشر قرنًا متتالية، وأنَّ قوة البحر

والقافية قد تدفع الشاعر أحيانًا إلى أن يقع على نفس القافية التي قد وقع عليها سابقوه.

وقد حاول نقولا سعدNicolas saad في أطروحته عن مطران[1] أن يضع جدولاً للقوافي المشتركة بين قصيدتين لأبي تمام وخليل مطران. يقول نقولا سعد في هذا الصدد: «اقتبس مطران قصيدة أبي تمام حول فتح عمورية على يد الخليفة المعتصم، فنظم قصيدة مماثلة عام ١٩١٣ لتهنئة ملك الحجاز الحسين بن على. وقد كتبها على بحر البسيط، وقافية الباء المكسورة مثل القصيدة العباسية، وقد استعان بأكثر من نصف كلمات القافية، حوالي تسع وثلاثين كلمة من ثمان وستين كلمة».

وقبل أن نعلق على هذا الرأي سوف نورد جدول القوافي الذي وضعه نقولا سعد. ويشير الرقم الأول على اليسار إلى رقم البيت في قصيدة مطران، كما يشير الرقم الثاني على اليمين إلى رقم البيت في قصيدة أبي تمام :

(١٩- ١٣) حِقَب	(٣,٣٩) أَشَب
(٢٩-١٥) جُنُب	(٨,١٨) نُوَب
(٣٠- ١٧) خَرِب	(٨,٣) شُهُب
(٢٧. ١٩) شُحُب	(٩,٣٥) مَحْتجَب
(٢٢. ٢٠) سَرِب	(١٥. ١١) أَب

(١) نقولا سعد، خليل مطران وريث الرومانسية الفرنسية، ورائد الشعر العربي المعاصر.
Nicolas Saad, Khalil Matran, Héritier du Romantisme francais er pionnier de la poésie arabe contemparaine "Provence" أطروحة للدكتورة مقدمة لجامعة بروفانس عام ١٩٧٨

(٦٥. ٦٩) تَعِب	(٥٠. ٤٢) ذَهَب	(٦٤. ٢١) حسب
(٥٩. ٧٠) ركب	(٤١. ٤٥) سلب	(٣٣. ٢٤) قضب
(٢٨. ٧٢) لم تجب	(٦٧. ٤٧) نسب	(٣٧. ٢٥) لجب
(٥٦, ٧٧) عنب	(٤٨. ٤٨) عبب	(٣٦. ٢٦) دعب
(٢, ٧٩) ريب	(٥٢. ٤٩) صخب	(٥٤. ٢٧) طرب
(٦٨, ٨٢) عرب	(١٢. ٥١) قشب	(٥٧. ٢٨) لم تطب
(٤, ٣٤) كذب	(٤٠. ٥٣) كثب	(١. ٢٩) لعب
(١٤, ٣٥) صبب	(٦٣. ٥٩) حجب	(٤٧. ٣١) حرب
(٣٨, ٣٨) لم تصب	(٢٠. ٦٢) كرب	(١١. ٣٢) خطب
	(٦١. ٦٣) سبب	(٨. ٣٣) منقلب

صحيحٌ أن هذه الكلمات مشتركة، ولكن صحيح أيضًا أنها ليست مشتركة فقط بين هاتين القصيدتين، ولكنها مشتركة بين القصائد العربية التي كتبت على نفس البحر والقافية (بحر البسيط، وقافية الباء المكسورة).

ومن هذه القصائد قصيدة المتنبي في رثاء خولة أخت سيف الدولة[1]، وقصيدة أحمد شوقي (انتصار الترك)[2]. ونستطيع إذًا أن نعيد تقديم جدول نقولا سعد، ولكن مع توسيع مجال المقارنة، لتكون بين أربعة شعراء هم: مطران، وأبي تمام، والمتنبي، وشوقي.

(١) ديوان المتنبي، تعليق ناصف اليازجي، د. ت، ص٤١٦.
(٢) الشوقيات، ص٤٨.

٤٢/٢٠/٣١/٣٢ ذهب	-/-/٣/٣٩ أشب
٤٥/٤١/٣٥/٣٠ سلب	-/-/٨/١٨ نوب
٤٧/٦٧/١/٨٦ نسب	٨/٣/٢٦/٦٠ شهب
٤٨/٤٨/-/- عبب	-/-/٩/٣٥ محتجب
٤٩/٥٢/-/١٣ صخب	١١/١٥/-/٥٨ أب
٥١/١٢/-/٨٣ كثب	-/-/١٥/٢٩ جنب
٥٩/٦٣/٢٥/٧٩ حجب	١٧/٣٠/٣٨/- خرب
٦٢/٢٠/-/- كرب	-/-/١٩/٢٧ شحب
٦٣/٦١/٢٤/- سبب	-/-/٢٠/٢٢ سرب
٦٩/٦٥/٤٤/- تعب	٢١/٦٤/١٩/١٠ حسب
٧٠/٥٦/-/- ركب	-/-/٢٤/٣٣ قضب
٧٢/٢٨/-/٧ لم تجب	٢٥/٣٧/٤/- لجب
٧٧/٥٦/٢٠/- عنب	٢٦/٣٦/-/٤٨ رعب
٧٩/٢/-/٢٩ ريب	٢٧/٥٤/٣/٨٥ طرب
٨٢/٦٨/٢/- عرب	٢٨/٥٧/-/٨٢ لم تطب
٣٤/٤/-/٢٤ كذب	-/٢٩/١/١٥ لعب
٣٥/١٤/-/٥١ صبب	-/٣١/٤٧/١٠ حرب
٣٨/٨/-/٤٢ لم تصب	-/-/٣٢/١١ خطب
	٣٣/٨/-/٣٣ منقلب

ومن خلال الجدول السابق نرى أن جدول نقولا سعد يلتقي مع المتنبي في ست عشرة قافية، ومع شوقي في تسع عشرة قافية.

والقضية إذًا هي التفرقة بين استعارة شاعر من آخر، أو استعارته من التراث الشعري وهي القضية التي أثرناها عند دراستنا للقافية. وقد رأينا أن الاستعارة من التراث تمثل نحو النصف تقريبًا، وسوف نحاول دراستها على مستويات أخرى للقصيدة.

دوافع أخرى غير القافية:

إذا كان التماثل في نهاية الكلمات الذي تفرضه القافية يقود الشاعر أحيانًا إلى طريق بعيد عن عصره حتى يجد الكلمات المناسبة، فإنَّ هنالك كثيرًا من الدوافع الأخرى في الإبداع الشعري يمكنها أيضًا أن تصحب القارئ إلى نفس الطريق.

الدوافع التعبيرية:

من المؤكد أن الشاعر لا يبحث فقط عن التعبير، ولكنه يبحث قبل كل شيء عن «كيفية التعبير». والواقع أن هذه القضية لا تشغلنا في ذاتها، ولكن ما يهمنا في هذا الجانب هو محاولة تفسير لجوء مطران للكلمات الغريبة في شعره، وقد تتجه هذه الكلمات أحيانًا إلى الإيجاز أو إلى الإطناب أحيانًا أخرى، فالكلمات الغريبة التي استخدمها الشاعر يمكن أن تحتمل معنيين أو ثلاثة معاني ومن هذه الكلمات.

الكلمة	المجلد/ الصفحة	الكلمة
ذوات العيونِ الجميلة	١ /٢٣	حَور
عظام الصدر	١ /٤٣	تَرائِب
سَمْراء سَنْجابية	١. ٩٣	رُبْد
مَاءَ مُمْتزَج بطين	١ /٧٩	حَمَأَ
عُضْو مِنْ أَعضْاء الجَسد	١ /١٠٣	شِلْو
أخذ على غرة	١ /١٤١	مُخاتِل
سوادها مَشوب ببياض	٢ /٤٧	رُقْط

وتوضح الأمثلة السابقة ميل مطران إلى الإيجاز في استخدام الكلمات الغريبة. ولكنه في بعض الأحيان يلجأ إلى نفس هذه النوعية من الكلمات الغريبة لتحقيق هدف آخر ألا وهو الإطناب.

فعندما يختار - على سبيل المثال - صورة (شِبه النار) من أجل أن يعبر عن (اللسان) (الجزء الأول، ص ١٤٨)، أو يختار صورة (ركب الردى) بدلاً من الجنازة (الجزء الأول، ص١٦١)، أو يختار المثل القائل (أَطْرِق كَرى) بدلاً من (تَواضَع) (١:٢٧١)، فإنه يسلك بذلك اتجاهًا آخر للمعنى، يسلك طريق الإطناب الذي يحقق عنصرًا آخر من عناصر الشعرية: الصورة أو المثل.

٢- دوافع الدلالة

إنَّ الشاعر العربي المعاصر ليجد أمامه إرثًا شعريًّا رحبًا، من الموضوعات التي طرقت عشرات المرات، ومن المصطلحات التي أضحت تراثًا شعريًّا، والتي تثرى بدلالاتها المختلفة جيلاً تلو آخر. وفي هذه الحالة، فإنَّ جهاد الشاعر ومحاولاته للوصول إلى لغة خاصة به وحده تعد من الأمور التي تؤخذ في الاعتبار، ويعتد بها.

كما أنَّ احتمالية الوقوع على هذه المصطلحات الغريبة يتزايد في حالة طرق الموضوعات التي عالجها الشعراء الأقدمون مثل الموضوعات المتصلة بالخمر، والحرب، والحب، والطبيعة. وسنعرض لبعض هذه الموضوعات التي تمثل هذه الظاهرة في شعر مطران.

أ- شعر الخمريات:

استعان مطران بمصطلحات كبار شعراء الخمريات أمثال الأعشى وأبو نواس فعندما يتحدث مثلاً عن «النبيذ» لا يستخدم كلمة «الخمر» الشائعة، وإنما يستعين بمصطلحات أخرى قديمة، نستطيع أن نرصد منها أربعة على سبيل المثال: مثل طلاً (١:١٨٧، ٢:٢٠، ٣:٢١٢)، وعَقار (١:١٩٦)، شمول (٣:١٢١)، رحيق (١:٤٧). أو يلجأ إلى صفات مثل. دِهاق (١:٧٧) أي الكأس الممتلئة ويتحدث أيضًا عن تلك العادة القديمة. كأس النهار، وكأس الليل فيقول. الغَبوق والصَّبوح (١:٤٢، ٤٧- ٣:١٤٨، ٣٢٣).

ونحن لا نعتقد أنَّ هذه العادة كانت معروفة حقيقة في عصر مطران، ولكنه قد أوردها في شعره من خلال قراءاته في شعر الأقدمين.

ب- مصطلحات «المطر»:

إنه لمن البدهي في مجتمع صحراوي ولد فيه الشعر العربي أن يزخر الشعر بكثير من المصطلحات الخاصة بالمطر، رمز الحياة في الصحراء. وقد غدا «المطر» دلالة غنية في الشعر في كل العصور، وفي كل اللغات ولكن هذا المصطلح سيتغير من مجتمع إلى آخر، كما ستتغير أيضًا طريقة استخدامه.

فأي المصطلحات لجأ إليها مطران عند حديثه عن المطر ؟

استخدم مطران في بعض الأحيان الفعل. تَسَتَهل» بدلاً من الفعل. تَمْطر»، ووضع شرحًا للكلمة أسفل الصفحة. أما بالنسبة لكلمة «المطر»، فقد استخدم عدة مصطلحات منها.

« شُؤبوب. (٣٠٢:٣) للمطر الخفيف، أو (دِيَم) (١٧٦:١). كما استخدم للمطر الوفير عدة كلمات هي. هتن (٣٠٢:٣)، رزم (١٧٦:١)، عثانين (١٧٥:١)، غيث (٢٠:١).

جـ- مصطلحات «الحرب»:

يحتل موضوع الحرب مكانة مهمة في شعراء الأقدمين العرب، فقد كان الشعر أحد الأسلحة الفعَّالة في مضمار الحرب. وقد نظمت مئات القصائد التي تضم كلمات وفيرة عن الأسلحة، وحلبة الحرب، والمحاربين، وطريقة الصراع....

وقد تأثر مطران بهذا النوع من الكلمات في شعره، وقد استعان مطران بعدة مفردات للسيف منها :

الفِرند (١٤٢:٢)	المهند (٢١٣:٣)
البيض (١٧:١)	الهاذم (٢٨٢:٣)
الصارم (٢:٢)	القرضاب (٢٨٥:٣)

كما لجأ كلمات أخرى للحرب منها.

الذيم (١٧٤:١)　　الكربهة (٢١٣:٣)

واختار كلمتي (نَقّع) (١٨١:١)،. وغى (١٨١:١) للتعبير عن الغبار التي تثيره المعارك، كما اختار للمحاربين الكلمات الآتية :

شُوس (١٤٤:١)　　- مطاريد (٤١:٢)　　- كماة (٤٧:٢).

وفي ظننا أن المحاربين العرب في النصف الأول من القرن العشرين لم يكونوا يعرفون هذه المصطلحات التي استخدمها مطران، وكانوا في حاجة إلى تفسير لها أسفل صفحات الديوان.

بقى لنا أن نرصد بعض الكلمات الغريبة التي تنتمي إلى حقول مختلفة مثل الحب أو الطبيعة،. قد أورد مطران كلمات قديمة تدور في هذين الحقلين، كما أكد باستخدامه لها تأثير التراث العربي القديم في أشعاره[1].

المعجم الشعري:

ما موقف النقد الأدبي في عصر مطران تجاه استخدامه هذا النوع من الكلمات في قصائده. هل أثار ذلك ردود فعل ضد ما يمكن أن نطلق عليه «معجمه الشعري»، أم أطلقت دعوات تنادى بالمحافظة على التراث الشعري القديم وعلى لغته الخالصة. قبل الإجابة عن هذه التساؤلات، لابد أن نبين أن مطران كان يعد شاعرًا حداثيًّا بين شعراء عصره. وبمقارنته مع الشعراء الآخرين مثل البارودي، أو محمد عبد المطلب أو حافظ، نجد أن معجم مطران الشعري هو الأقل تمثيلاً للكلمات الغريبة أو القديمة بالنسبة لأقرانه من الشعراء.

فضلاً عن أن مطران قد وضح رأيه في أكثر من موضع حول رأيه في اللغة الأدبية التي يجب استخدامها في عصره.

---

(١) انظر مثل في الجزء الأول من الديوان، ص١٠، ١١، ٣٥، ٣٦، ٧٠، ١٤٦، ١٦٦، وانظر الجزء الثاني، ص ١١٨، ص ٣١

ففي مقدمة ترجمته لمسرحيته عطيل كتب يقول إنه قبل البدء في ترجمة هذه المسرحية، كان يتساءل عن نوع الأسلوب الذي يجب أن يختاره، هل هو الأسلوب الممزق المرقع الذي يدعونه «العامية» كلَّا وألف كلَّا، لأنه لو ملك هذه العامية بين يديه، لقتلها دون أي أسف ويتساءل. هل يجب في المقابل أن نختار هذا الأسلوب القديم، الشديد الفصاحة. كلا أيضًا.. ولكن بعد هذا لم يبق سوى «الأسلوب المتوسط»[1].

ولكن مطران لم يتوصل في يوم إلى هذا «الأسلوب المتوسط»، وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك في فصل سابق من الكتاب. كان مطران يلحَّ في كل مناسبة على تصوره عن الأسلوب الشعري، وعلى طبيعة اطلاعه على الشعر المترجم فيوجه حديثه إلى جيل الشباب من الشعراء، ويقول إنه يجب قبل أي شيء أن يجيد الشاعر لغته، وأن يهيمن عليها، وأن يتعرَّف إلى أساليبها، ويثرى معجمه اللغوي، وأن يستوعب تراثه، ثم يتمثله. ومن هنا يصبح لكل شاعر لغته الخاصة به، ويقدم شيئًا جديدًا جديرًا بأن يقرأ[2].

وقد أكد مطران على المحافظة على لغة التراث في مقدمة الجزء الأول من ديوانه، حين قال إنَّ الطريق الصحيح الذي يجب أن يسلكه الشاعر المعاصر هو طريق لغة التراث. الأمر الذي يؤكد أن التجديد من وجهة نظر مطران لا يعني الامتزاج بالمستوى العام للغة، ولكنه على النقيض من ذلك تمامًا، فالتجديد هو المحافظة على نقاء اللغة التراثية وصفائها. وقد كان ذلك هو الطريق الذي انتهجه كثيرٌ من النقاد العرب في ذلك العصر القريب من عصر النهضة العربية حيث كانت العودة إلى اللغة التراثية الصحيحة هي هدف الأدب آنذاك.

وعلى الرغم من ذلك، فقد كانت هناك محاولات أخرى لحسم هذه القضية، أحيانًا على المستوى النظري، وأحيانًا أخرى على المستوى التطبيقي. وقد حدث ذلك تحديدًا عام ١٩٣٧ حين حاول العقاد أن يقترب من الحياة اليومية ويجعلها مادة لقصائد ديوانه «عابر سبيل». فتطرق إلى بعض الموضوعات غير المألوفة وقتذاك مثل عسكري المرور، وواجهات المتاجر، وماذا يفعل المكوجي يوم العطلة. وحين كتب مقدمة

(١) مطران، عطيل «، مصدر سبق ذكره، ص٨، ص ٩.

(٢) مطران، مجلة الهلال، الجزء ٤٢، الأول من نوفمبر ١٩٣٣، ص١٠: ١٢.

الديوان أثار قضية طبيعة الموضوعات الشعرية، وطبيعة اللغة الشعرية، فقال إنَّ قيمة الكلمات لا تكمن في شكلها، ولكن تكمن في ما تقدمه من معنى. فجملة بسيطة مثل. «سأحضر اليوم» تكتبها محبوبة إلى حبيبها تحمل في طياتها السعادة للمحبوب، وتشعل فيه الاشتياق إلى الحبيبة، وهو ما لم تقدمه له القصائد التي ينظمها كبار الشعراء[١].

والواقع أن ديوان «عابر سبيل» يقدم رؤية صادقة ومغايرة لمفهوم اللغة الشعرية، فالشعر «من خلاله» يمكن أن يوجد في كل الأشياء التي تحيط بالإنسان، والأحاسيس والمشاعر تجاه أي موضوع هي التي يعول عليها وليس الموضوع نفسه.

ويعتقد محمود الربيعي أن أصل هذه الأفكار هو مقدمة وليام وردزورث. W. Wordsworth في كتابه «قصائد قصصية غنائية»[٢]، وقد كان العقاد متأثرًا به في أفكاره. والواقع أن هذه المقدمة عدت دعوة للرومانسية الإنجليزية التي يمثلها وردزورث، فقد كان الشاعر الإنجليزي ينادي بالخروج من شرنقة الصور المنمقة المستقاة من معجم كلاسيكية القرن الثامن عشر الشعري. يقول وردزورث: «لابد من الاقتراب من الحياة العادية البسيطة بدلاً من الكلاسيكية المزرية، لابد من معالجة أمور الحياة البسيطة بلغة بسيطة معاصرة، يضيف الخيال إليها ألونًا متعددة »[٣].

وفي مقدمته لكتاب «قصائد قصصية غنائية» تتضح العلاقة بين أفكار ورد زورث وأفكار النقاد العرب المحدثين.

«اللغة التي أراها مناسبة للشعر، يجب أن تكون بقدر المستطاع هي اللغة التي نتحدث بها، وسيحدث هذا الاختيار الذي تمليه أحاسيس متنوعة فرقًا أكبر مما نتخيل، كما أنه سيحافظ كلية على اللغة العامية، وعلى الحياة العادية. فإذا ما استخدمنا المقياس الحقيقي، فسنجد فرقًا كبيرًا يدركه عقل منطقي»[٤].

ويشرح وردزورث طريقته في الاختيار قائلاً :

---

(١) انظر محمود الربيعي: «مقالات نقدية»، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٧٨، ص١٧.

(٢) المرجع السابق، ص١٤.

(3) Malika Loker, les Romantiques, Presses du Temps present, Paris, 1964, p. 143.

(٤) المرجع السابق، ص١٤٥.

« اخترت بقدر الإمكان لغة البشر العادية، وبالطبع لم تكن الأفكار المجردة جزءًا منتظمًا أو طبيعيًّا في هذه اللغة، ولكنها تعد طريقة في الحديث لبعض الوقت، تمليها أحاسيس معينة. وقد استعنت بها كما هي، ولكن لم ألبث أن نحيتها كلية باعتبارها وسيلة ميكانيكية مألوفة للتعبير..... إنني أرغب أن أجعل قارئي ينغمس في المجتمع الإنساني، ويشعر بذلك. وقد حاولت قدر الطاقة أن أتجنب صعوبة ما نطلق عليه «المعجم الشعري» الذي يستعين به الآخرون»[1].

والواقع أن أفكار ورد ذورث لطالما نوقشت طويلاً، ووجدت أيضًا بعض الاعتراضات، بداية من صديقه كوليردج Coleridge، وقبل أن يستلهمها العقاد في ديوانه. ولكن ما درجة التعديل التي أدخلت على أفكار وردزورث عندما استلهمت في الأدب العربي. إنَّ الفرق بين اللغة التي نتحدث بها واللغة المكتوبة ليس هو الفرق بين اللغتين في اللغة الإنجليزية، والدعوة لاستخدام اللغة التي نتحدث بها في العربية، دعوة. في حقيقة الأمر. لصالح اللغة العامية ولكن محاولات تجديد العقاد كانت خطوة مهمة للأمام نحو لغة الشعر الواقعية إلى حدٍّ ما وهي خطوة ستمتد في ما بعد تحت تأثير كثير من الاتجاهات الداخلية والخارجية، حتى تصل إلى ما نراه اليوم في الشعر العربي المعاصر الذي يكتب بلغة تبتعد إلى حدٍّ ما عن المعجم الشعري التراثي، وتقترب إلى حدٍّ ما أيضًا من اللغة المعاصرة .

ولنعد مرة أخرى – في النهاية – إلى الطريق الذي سلكه مطران، فحقيقة إنه لم يشارك نظريًّا في حركة تحديث اللغة الشعرية، ولكن لغته – ما عدا ما سبق أن أشرنا إليه – لغة حديثة، كما أنَّ النسبة المئوية للكلمات القديمة التي استخدمها لا تحتل مساحة كبيرة في قصائده بالمقارنة إلى مجمل قصائده في الديوان بأجزائه الأربعة، إذ إن إجمالي كلمات الأجزاء الأربعة هو مائة واثنان وثلاثون ألفًا وأربعمائة وست وتسعون كلمة، وإجمالي الكلمات القديمة هو ثلاثة آلاف وخمس وستون كلمة أي بنسبة ٢,٣١٪، وتمثل هذه النسبة جسرًا بين القدماء والمحدثين.

(١) المرجع السابق، ص١٤٥.

الكلمات وعالم الشاعر:

قبل دراسة الكلمات «القديمة» التي استخدمها مطران، سنتطرق إلى لغته الخاصة لتسهم في إلقاء الضوء على عالمه الشعري الخاص به.

يبدو جليًّا أن مطران لم يخترع الكلمات، ولكنه يختارها، ويستخدمها، وربما يمنحها معنى غير مألوف، ويعيد اكتشاف منابعها وثرائها. ولكن هذا الثراء يعوق أحيانًا تحديد معنى الكلمة إذا كانت وحدها أي مفردة، مقطوعة عن السياق كلما أشار توري يتلنوف Tawri Tyniano[1] عندما تحدث عن «معنى الكلمة في البيت»:

«ليس للكلمة دلالة مفردة، ولكنها تشبه «الحرباء» فهي لا تمنحنا فروقًا بينية في المعنى فقط، ولكنها تتلون بألوان مختلفة أحيانًا»[2]، ويضيف تينيانوف قائلاً: «إنَّ الكلمة لا يكون لها وجودٌ خارج الجملة، وعندما ننطق كلمة من المعجم، فإننا لا نحصل على «كلمة بشكل عام»، أو كلمة معجمية خالصة، ولكننا نحصل فقط مجددًا على كلمة مشروطة بالمقارنة بالشروط التي يفرضها السياق»[3].

وقد اقترح تينيانوف. كمثال كلمة «الأرض» في أكثر من سياق :

- الأرض وكوكب المريخ.
- الأرض السوداء «الخصبة».
- سقط على الأرض.
- أرض الميلاد.

فالدلالات التي تعطيها الكلمة الواحدة تختلف من سياق إلى آخر[4]، ونجد أيضًا الظاهرة نفسها في اللغة العربية، فكلمة «أم». على سبيل المثال، لها أكثر من معنى:

---

(1) Tauri Tynianov, Le vers lui. même, op. cit., p.81.

(٢) المرجع السابق، ص٨٢.

(٣) المرجع السابق، ص٨٢.

(٤) المرجع السابق، ص٨٢.

١	أمي عُمّرها خمسون عامًا	Ma mere. cinquante ans
٢	مصر أمنا	L' Egypte est notre Mére
٣	زوجة النبي هي أم المؤمنين	La femme du prophéte est la mére des croyants.
٤	وقع على أُم رأسه	Il est tombé sur la tête (sur le chef).
٥	هذه أم البلايا	c' est la source de toutes les épreuves.
٦	مَكة أَم القرى	La Mecque est le plus grand des villages.
٧	أُمَ أربعة وأربعين	La mille-pattes (insecte).

فتنوع دلالة كلمة «أم» من سياق إلى آخر لم تكن إلا مثال يدل على أنَّ هذا التنوع يمكن أن يكون في كلمات كثيرة، ويقدم مجالاً رحبًا أمام الشاعر للاختيار ولبناء عالمه الشعري الخاص به، ولغته الخاصة به، انطلاقًا من كلمات «عامة».

ومن هذا المنطق سنحاول دراسة جانب من قصائد مطران اعتمادًا على مبدأ اختيار الكلمات وتكرارها في بعض الموضوعات المختلفة. وسيقتصر تطبيقنا على الجزء الأول من الديوان الذي يضم بين دفتيه مائة وتسعًا وعشرين قصيدة، وقد سبق أن أشرنا في أكثر من موضوع أنه يمثل أكبر محاولات مطران في التجديد. وسنتتبع المصطلحات الخاصة «بالطبيعة»:

مصطلحات «الطبيعة»

الجدول الأول

الكلمة	عدد مرات التردد في الجزء الأول من الديوان
شمس[١]	٥٣
ليل[٢]	٣٧
نور[٣]	٢٦
نجم[٤]	٢٥
ظلام[٥]	١٩
قمر[٦]	١٥
فجر[٧]	٨
صبح[٨]	٦
سحر[٩]	٦
فضاء[١٠]	٥

(١) انظر الديوان، الجزء الأول، ص: ١٩، ٢٧، ٢٩، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٥، ٥٣، ٥٧، ٦١، ٧١، ٧٩، ٩٩، ١٠١، ١٠٧، ١٠٨، ١٢١، ١٢٦، ١٣١، ١٣٣، ١٣٦، ١٤٦، ١٥٦، ١٦٧، ١٨٢، ١٨٦، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٨، ٢٠٨، ٢١٤، ٢٤٩، ٢٥٧، ٢٦١، ٢٧٠، ٢٧٤، ٢٧٦، ٢٨٢، ٢٨٧، ٢٨٩.

(٢) السابق ص: ٢٤، ٧٣، ٧٥، ٨٢، ٨٩، ٩٥، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١٢٥، ١٣٤، ١٣٩، ١٤٢، ١٤٨، ١٥٠، ١٦١، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٩، ١٨٦، ١٨٩، ١٩١، ١٩٢، ٢٠٤، ٢٠٨، ٢١٢، ٢٢٠، ٢٢٣، ٢٤١، ٢٦٩، ٢٩٣.

(٣) السابق ص: ٢٣، ٦٦، ٦٧، ٧٦، ٧٧، ٩٦، ١٠٠، ١٢٦، ١٢٨، ٣٤، ٧٩، ١٠٢، ١٣٠، ١٣١، ١٣٩، ١٤٤، ١٤٦، ١٦٠، ٢٥١، ١٧٢، ٢٠٦.

(٤) السابق ص: ٢٦، ٦٦، ٦٩، ٩٧، ١١١، ١١٤، ١٢٤، ١٣١، ١٣٣، ١٣٨، ١٣٩، ١٥٧ ١٦٩، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٩١.

السابق ص: ٤٢، ٦٦، ١٠٢، ١١٥، ١٣٤، ١٤٦، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٩٧، ٢٠٣، ٢٢٣.

(٦) السابق ص: ٢٣، ٦٧، ٧٨، ١٣٤، ٢٥٣، ٢٦٠، ٢٦٢، ٢٨٧، ٣٠٥.

(٧) السابق ص: ٣٠، ٧٢، ٩٧، ١٣٥، ١٥٧، ١٩٥، ٢٥٧.

(٨) السابق ص: ١٠٢، ١٢٥، ١٣٤، ١٣٩، ١٤٧، ١٦١.

(٩) السابق ص: ٤٦، ٩٨، ١٣٠، ١٤٠، ١٤٨.

(١٠) السابق ص: ٢٩، ٣٧، ٩٦، ٢٠٦.

تابع مصطلحات الطبيعة

الكلمة	عدد مرات التردد في الجزء الأول من الديوان
سماء[١١]	٥
ظل[١٢]	٤
ضحى[١٣]	٤
مساء[١٤]	٣
كوكب[١٥]	٢
شفق[١٦]	١
أصيل[١٧]	١
نهار[١٨]	١

(١١) ص: ٥٩، ٦٨، ٧١، ٩٦، ١٥٩.

(١٢) ص: ٦٦، ٩٥، ١١٤، ٢٨١.

(١٣) ص: ٥٢، ٧٢، ١٤٨، ٢٧٣.

(١٤) ص: ٩٧، ١٠١.

(١٥) ص: ١٣٣.

(١٦) ص: ٢٧٥.

(١٧) ص: ١٣.

(١٨) ص: ٥٨.

الجدول الثاني

الكلمة	عدد مرات التردد في الجزء الأول من الديوان
نسيم[١٩]	١٢
غمام[٢٠]	١٢
شهب[٢١]	١٠
برق[٢٢]	٦
صاعقة[٢٣]	٣
رياح[٢٤]	٣
هواء[٢٥]	٢
عاصفة[٢٦]	١
رعد[٢٧]	١
إعصار[٢٨]	١
صقيع[٢٩]	١

(١٩) ص: ١، ٦٧، ٩٧، ١٤٤، ١٩٠، ٢٠٣، ٢٠٧، ٢١٢، ٢٠٦.

(٢٠) ص: ٤٢، ٦٨، ١٢٥، ١٣٢، ١٤٦، ١٩٥، ١٩٦، ٢٠٩، ٢١٦، ٢٢٤، ٢٥١، ٢٧٨.

(٢١) ص: ١٦، ١٤٢، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٩، ٢٣٤، ٢٦٦، ٤٧، ٩٥، ١٥٥.

(٢٢) ص: ١٦، ١٢٦، ١٤٢، ٢٠٦، ٢٩٨.

(٢٣) ص: ٣١.

(٢٤) ص: ٢٢، ٩٦، ١٤٥.

(٢٥) ص: ٢٤، ١٤٥.

(٢٦) ص: ٢٢.

(٢٧) ص: ١٦.

(٢٨) ص: ٩٩.

(٢٩) ص: ٤٢

الجدول الثالث

الكلمة	عدد مرات التردد في الجزء الأول من الديوان
بحر [٣٠]	٢٦
ماء[٣١]	١٥
ندى[٣٢]	١١
النيل[٣٣]	٧
موج[٣٤]	٥
مطر[٣٥]	٥
غدير[٣٦]	٥
نهر[٣٧]	١
سيل[٣٨]	٢
غيث[٣٩]	١
نبع[٤٠]	١

(٣٠) ص: ١٦، ٧٠، ٧١، ٨١، ٩٥، ١٠٠، ١٠٤، ١١١، ١١٢، ١٣٤، ١٤٥، ١٦٠، ١٦٣، ١٦٧، ٦٢، ٨٤، ٩٦، ١٠٢، ١٤٨.

(٣١) ص: ١٩، ٦٦، ١٠٧، ١٤٥، ١٦٨، ١٨٧، ٢٥٢، ٢٤، ٦٧، ٩٥، ١٤٥.

(٣٢) ص: ٣٨، ٦٦، ٧١، ٧٢، ٩٨، ١٠٤، ١٢٤، ١٤٧، ٢٠٦، ٢٣٨، ٢٧٦.

(٣٣) ص: ٤٤، ١٣٢، ١٦٥، ١٨٧، ١٩٢، ٢٢٣.

(٣٤) ص: ٩٦، ١٢١، ١٢٢، ١٤٥، ٢٢٥.

(٣٥) ص: ٢٥، ٧٧، ١٢٤، ٢٠٨.

(٣٦) ص: ٢٤، ٦٦، ١٦٣، ٢٥١.

(٣٧) ص: ١٥، ١٠٤.

(٣٨) ص: ١٦، ٧٠.

(٣٩) ص: ٢٩.

(٤٠) ص: ٣٣.

الجدول الرابع

الكلمة	عدد مرات التردد في الجزء الأول من الديوان
جبال[٤١]	١٠
تراب[٤٢]	٨
أرض[٤٣]	٧
صخر[٤٤]	٦
رمل[٤٥]	٥
ربى[٤٦]	٣
وادي[٤٧]	٢
سهل[٤٨]	٢
مروج[٤٩]	١
طين[٥٠]	١
مهاد[٥١]	١
أطواد[٥٢]	١
أغوار[٥٣]	١
أنجاد	١
قفار[٥٤]	١
حجر[٥٥]	١
حقول[٥٦]	١

(٤١) ص: ١٥، ١٦، ١٢٣، ١٩٥، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٥٢، ٢٩٢.
(٤٢) ص: ١٣، ١٣٢، ١٣٩، ١٥٣، ١٦٥، ٢٣٧.
(٤٣) ص: ٣٥، ٦١، ٦٨، ١٠٨، ١٣٢، ١٦١، ١٧١.
(٤٤) ص: ٢٦، ٥١، ٧٥، ٨٠، ١٢٦، ١٤٥.
(٤٥) ص: ١٣٢، ١٣٣، ٢٢٥، ٢٣٩، ٢٤٠.
(٤٦) ص: ٦٢، ١٣٨.
(٤٧) ص: ١٥.
(٤٨) ص: ١٥.
(٤٩) ص: ٢٤.
(٥٠) ص: ١٢٧.
(٥١) ص: ١٥.
(٥٢) ص: ١٥.
(٥٣) ص: ٧١، ٣٥.
(٥٤) ص: ١٧.
(٥٥) ص: ١٣١.
(٥٦) ص: ١٣٢.

الجدول الخامس

الكلمة	عدد مرات التردد في الجزء الأول من الديوان
ذهب[٥٧]	١٢
در[٥٨]	١٢
عنبر[٥٩]	٤
عقيق[٦٠]	٤
بلور[٦١]	٣
عاج[٦٢]	٢
فضة[٦٣]	٢
زجاج[٦٤]	٢
رصاص[٦٥]	١
زمرد[٦٦]	١
كهرمان[٦٧]	١

(٥٧) ص: ٣١، ٤٩، ٧٨، ٧٩، ١٢٩، ١٣٦، ١٦٣، ١٩٨، ١٩٩، ٢٦١، ٢٧٦، ٢٨٨.

(٥٨) ص: ٣٢، ٨١، ١١١، ١١٤، ١٣٢، ١٤٧، ١٥٥، ١٩٦، ٢٠٨، ٢٧٧.

(٥٩) ص: ٣٣، ٩٩، ٢٧٦، ٢٩٣.

(٦٠) ص: ١١٤، ١٨٢، ١٩٨، ١٦٩.

(٦١) ص: ٥٣، ٢٥٢، ٢٥٩.

(٦٢) ص: ١١٣، ٢٤٩.

(٦٣) ص: ٢٩٣، ١٨٢.

(٦٤) ص: ١٩٤، ٢٤٩.

(٦٥) ص: ١٣٢.

(٦٦) ص: ١٩٣.

(٦٧) ص: ١٥٣.

الجدول السادس

الكلمة	عدد مرات التردد في الجزء الأول من الديوان
زهر[٦٨]	٣١
غصن[٦٩]	١٤
روض[٧٠]	١٣
ورد[٧١]	١١
زنبق[٧٢]	٥
فل[٧٣]	٤
نرجس[٧٤]	٢
رَيْحان[٧٥]	١

(٦٨) ص: ١٩، ٢١، ٦٦، ٦٨، ٧١، ١٠٧، ١٣٠، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٤٤، ١٦٧، ١٩١، ٢٠٠، ٢١٠، ٢٢٢، ٢٥٧، ٢٦٠، ٢٨٩.

(٦٩) ص: ٢١، ٥٠، ٦٧، ٧٣، ٨٠، ١٠٧، ١٣٧، ٢١٠، ٤٩، ٨٠، ٩٨، ١١٤، ١٣٧، ١٩٥.

(٧٠) ص: ٣٠، ١٢٨، ١٣٩، ١٥٦، ٢٣٨.

(٧١) ص: ١٣٤، ١٣٥، ١٤٧، ١٥٦، ١٥٧.

(٧٢) ص: ٢٥، ٤٩، ٦٦، ٦٧، ٧٦، ٧٧، ١١٦، ١٣٥، ١٦٧، ١٦٨، ١٧٩، ١٩٠، ٢١٢.

(٧٣) ص: ٣٠، ١٤٨، ١٥٦، ٢٣٨.

(٧٤) ص: ٦٣، ١٤٧.

(٧٥) ص: ١٥٦.

الجدول السابع

الكلمة	عدد مرات التردد في الجزء الأول من الديوان
نار[٧٦]	١٦
ربيع[٧٧]	٧
جمر[٧٨]	٣
شرار[٧٩]	٢
خريف[٨٠]	١

(٧٦) ص: ٣٦، ٦٦، ٧٦، ١٣٦، ١٨٩، ١٩١.

(٧٧) ص: ١٧، ١٠٩، ٢٢١.

(٧٨) ص: ٢٩، ١٢٨.

(٧٩) ص: ٣٣، ١٣٢.

(٨٠) ص: ٤٩.

ملاحظات حول الجداول :

١- تحتل «الشمس» المكانة الأولى في قائمة المفردات الخاصة بالطبيعة، وهو شيء بدهي عند شاعر ولد في بعلبك، المدينة المقدسة للشمس حيث تركت له مرابع طفولته المشمسة أجمل الذكريات[١].

أما مصر وطن مطران الثاني، فقد منحته بدورها صورة الشمس من خلال صفاء سمائها على مدار العام، ومن خلال أساطيرها وحكاياتها عن الشمس. وقد حملت كل من بعلبك ومصر الاسم اليوناني «هيليوبوليس» أي القلعة المشمسة، أو مدينة الشمس[٢]. وقد ظلَّ هذا الاسم حتى يومنا هذا اسمًا مهمًّا على ضاحية من ضواحي القاهرة، وينبغي أن نتذكر أن رمز الشمس يحتل مكانة مهمة في التراث الشعري أيضًا.

٢ - لقد أعطى مطران المرتبة الأولى للشمس، لكن الشمس تركت أثرها، بل وحتى لونها على الكلمات الأولى في القوائم الأخرى التي رصدنها هنا. وهكذا نرى أثر الشمس على الجبل، وهو الذي يحتل المرتبة الأولى في الجدول الرابع، وعلى الذهب الذي يحتل المرتبة الأولى في الجدول الخامس، وعلى «النار» التي تحتل المرتبة الأولى في الجدول السابع.

٣ - وردت الشمس رمزًا للنهار ثلاثة وخمسين مرة، لكن القمر رمز الليل جاء خمس عشرة مرة، وهو أقل منها بدرجة ملحوظة، وهذا يذكرنا بالأسطورة القديمة التي ترى في الشمس والقمر عيون السماء، فالشمس هي العين الجيدة، والقمر هو العين الرديئة [٣] أو تلك الأسطورة الصينية التي ترى أنَّ القمر دائمًا يمثل عنصر الأنوثة، وأنَّ الشمس تمثل عنصر الذكورة، لأن الشمس تصدر أشعتها مباشرة، على حين أن القمر يعكس أشعة الشمس، فأحدهما إذن إيجابي بالدرجة الأولى والآخر سلبي بالدرجة الأولى[٤].

---

(١) انظر الجزء الأول من الأطروحة، وانظر أيضًا: *Encyclopedia Universalis, vol. II,p.988*

(2) Dictionnaire des symbope, 6 ed. Seghers, 1973, op. cit., p. 216 et aussi Dictionnaire umiversel des noms propres, Roberta, Paris, 1977, pp. 153 et 839.

(3) Jean chevalier et Alain Gherbant, Dictionnare des symboles, op. Cit. vol II, P.215.

(٤) السابق، ص٢١٧.

٤ – وإذا كانت الشمس ظاهرة نهارية، والقمر ظاهرة ليلية، فهنالك مصطلحات أخرى في الجداول تنتمي إلى هذه الظاهرة أو تلك. فهنالك الضوء الذي ورد ستًّا وعشرين مرة، والصباح الذي ورد ثماني مرات، والظل الذي ورد أربع مرات، والضحى الذي ورد أربع مرات في المجموعة الأولى، وهنالك الليل الذي ورد سبعًا وثلاثين مرة، والنجوم التي وردت خمسًا وعشرين مرة، والظلمة التي وردت تسع عشرة مرة، والفجر الذي ورد ثماني مرات في المجموعة الثانية.

وتحتل الشمس نفسها الأغلبية المطلقة، فقد وردت ثلاثًا وخمسين مرة، وترد مجمل الظواهر الليلة مائة وأربع مرات متجاوزة المجموعة الثانية التي ترد خمسًا وتسعين مرة محدثتين نوعًا من التوازن بين وجهي الزمان، مع التركيز على الليل، وهو الإطار المفضل للشعراء. وفي هذا الصدد ينبغي أن نلاحظ أن كلمة الليل تظهر سبعًا وثلاثين مرة في مقابل مرة واحدة لكلمة النهار.

٥– يمكن أن نلاحظ أيضًا نوعًا آخر من التوازن أكثر تحديدًا بين العناصر التي تكون المجموعة الرابعة، ويتصل هذا في الواقع بالتوازن بين الخصوبة والعقم. ونستطيع أن نجد في المجموعة الأولى «الأرض» سبع مرات، و«التراب» ثماني مرات، و«التلال» ثلاث مرات، و«الوديان» مرتين، و«السهول» مرتين، و«المرج» مرة واحدة، و«الطين» مرة واحدة، و«الأرض المنبسطة» مرة، و«الحقول» مرة، ومجموع هذه العناصر ست وعشرين مرة. وفي المجموعة الأخرى ترد كلمة «الجبال» عشر مرات، و«الصخور» ست مرات، و«الرمل» خمس مرات، و«الجبال الشاهقة» مرة، و«الكهوف» مرة، و«الهضاب» مرة، و«الصحارى» مرة، و«الأحجار» مرة، الأمر الذي يجعل مفردات هذه العناصر ستًّا وعشرين مرة، وهي بذلك تتساوى مع مجمل عناصر الخصوبة وهناك إذًا توازن مرة أخرى بين وجهي الحياة الخصوبة/ الجدب.

الشمس. حرباء

لقد سبق أن أشرنا إلى قضية معاني الكلمة المتعددة في الشعر، وكيف أنَّ من الممكن للشاعر أن يستثمر ثراء اللغة تبعًا لمقدرته الخاصة على اكتشاف ذلك الثراء،

وعلى توجيهه لبناء عالمه الخاص. ومن هنا فإنَّ كلمة داخل ديوان لشاعر كبير ليس من الضروري أن تحمل معاني نفس الكلمة في القاموس، ولكنها أيضًا لن تكون شيئًا مضادًا لمعناها القاموس، ونقترح أن نتتبع كلمة داخل ديوان مطران لكي نرى المعنى أو المعاني التي تأخذها داخل عالمه ولنتناول مثلاً كلمة «الشمس» وهي كلمة غالبة في معجمه وفقًا للقوائم التي أوردناها.

لقد تتبع كل من أندريه باربول A. Barboult .. مارجريت شفاليه M. Chevalier رمز الشمس[1].

ووجد أنَّ رمز الشمس يعادل في تعدده وغناه واقع الشمس وغناها الذي يصل إلى مجال الأضداد. فمثلاً هذا الغنى، وذلك التضاد يمكن أن نلحظهما في نحو أربعة عشر رمزًا أشار إليها الباحثان للشمس، فهي رمز مقدس للألوهية، ومصدر للضوء، ومصدر للدفء، ومصدر للحياة، ومصدر للتدمير، ومصدر للجفاف، وهي أيضًا قلب السماء، ورمز ملكي، ورمز للمعرفة الإشراقية. فضلاً عن رموزها الدينية التي تمتد داخل التاريخ لدى كثير من الشعوب والعقائد بطريقة أو بأخرى.

إن رمز الشمس عند مطران يلتقي أحيانًا مع رمز «العالم»، لكنه أحيانًا أخرى يأخذ مذاقه الخاص الداخلي، لكي يثري الرمز ذاته، ومن مظاهر ذلك.

١- تمثل الشمس ظاهرة مقدسة، وقد قصَّ مطران قصة القدماء الذين سكنوا بعلبك وقلعتها، ومنحها اسم دار الصلاة :

شيدوها للشمس دار صلاة[2].

كما يمكن أن تكون حرفًا في اسم الله، كما في قوله :

الشمس والأرض والنجوم
جميعها اسم و(هو) المسمى[3].

---

(1) Dictionnaire des symboles, op.cit., vol p. 214.

(٢) ديوان مطران، الجزء الأول، ص ١٠٩.
(٣) السابق، ص ٣٥.

ومن ناحية أخرى يمكن أن تكون رمزًا لطاعة الله، كما في قوله (الكامل):

الشمسُ طالعةٌ بفضلكَ تنجلى
والشمسُ غاربةٌ لعدلِك تسجدُ[1]

وفي نفس الحقل تصير الشمس رمزًا للدين من حيث كون أشعتها تتفرَّق، ولكنها تلتقي في مصدرٍ واحد، وعلى ذلك النحو ينبغي أن يفهم الاختلاف بين مذهب ديني وآخر كما في قوله (الكامل):

هذه المذاهبُ كلُّها دِينُ الهدى
كأشعةِ الشمس افترقنا إلى مدى
والملتقى في مصدر الأنوار[2]

٢- الشمس رمز ملكي ولها عرشها الذي تغادره عندما يأتي المساء كما يقول (السريع):

زرتُ حمى الحسناء والشمس قد
تنزّلَتْ عن عرشِها القائمِ[3]

وهكذا نرى كسرى يشرف من قصره فيبدو كالشمس كقوله (الكامل):

ويلوحُ كسرى مشرفًا من قصرِهِ
شمسًا تضيء مهابةً وجلالا[4]

ومملكة الملكة فيكتوريا كبيرة لا تغيب عنها الشمس أبدًا كقوله (الطويل):

وملك ما للشمس عنه أفول[5]

٣- الشمس رمزٌ للجمال، والفتاة الشديدة الجمال ليست إلا شمسًا، أشعتها هي الضفائر، كقوله (الكامل):

ونَضَا اللثامَ فَأَشرقتْ شمسٌ أشعَّتُها ضَفائر[6]

(١) السابق، ص ٢٨٢.
(٢) السابق، ص ٢٧٠.
(٣) السابق، ص ١٣١.
(٤) السابق، ص ١٢١.
(٥) السابق، ص ١٣٣.
(٦) السابق، ص ٥٧.

٤- كانت المرأة في بداية القرن العشرين لها الحق كما يرى شاعرنا أن تكشف عن جمالها، كما الشمس سافرة كقوله (المتقارب):

وإنَّ الـــذي عـــابَ مـنـك الـسُّـفُـو

رَ كـمـنْ قـالَ لـلـشـمـس يـا سَـافِـرة[١]

ذلك الجمال قد يكون عليه مسحة من الشحوب كما تبدو الشمس لحظة الغروب، كقوله (الطويل):

على وجهها من مغرب الشمس مسحةُ[٢]

أو تبدو الشمس مريضة من الغيرة من جمال الكواكب الأخرى كقوله (السريع):

وشَـــحُـــبَ الـــنـــورُ كـــأن قـــد عـــرَى

مـن غَـيْـرةٍ شمـسِ الأصـيـلِ الـسَّـقـامْ[٣]

٤- الشمس هي مصدر الحياة، ومصدر الجمال، وهي التي تعطى للروضة نماءها ولونها، كقوله (الكامل):

كـالـشـمـس تـنـمـي روضـــة وتـــذَّهـــبُ[٤]

وهي التي تصبح الحب ذاته، وتسقى العصافير في كأس السماء الواسعة كقوله: (الوافر):

لـــدنُ شـمـس الـنـهـار تـسـيـلُ حـبًّـا

وتـسـقـي الـطـيـرَ فـي كـأسِ الـسَّـمـاء[٥]

وفي هذا الصدد، فإنَّ الشمس تأخذ عند مطران صورة الزوجة أو بمعنى أدق، تأخذ صورة الشمس القادمة من السماء ملمح العفاف والطهر، كقوله (الكامل):

زُفَّـــتْ بـــه لـــكَ مـــن سـمـــاءِ عـفـافـهـا

شـمـسٌ تُـنَـكَّـسُ دُونَـهـا الأبـصَـارُ[٦]

---

(١) السابق، ص٥٣.

(٢) السابق، ص١٠٨.

(٣) السابق، ص١٢٦.

(٤) السابق، ص٦١.

(٥) السابق، ص١٨٦.

(٦) السابق، ص١٦٨، وانظر صورة أخرى، ص ٧١، انظر السطر الثالث.

٥- الشمس رمز الحب، ودفؤها يشبه دفء القلب الممتلئ حبًّا، كقوله (الطويل):

وما تتشظى شمسُه في اشْتعالها

تشظي قلبي وهو بالشوق مُثقلُ[١]

وتاريخ الشمس والنجوم ليس شيئًا آخر سوى تاريخ الحب حيث يجد كل جزء سعادته عندما يذوب في الآخر (الكامل):

إذ تنشر الشهبُ المسرّةَ مثلما

تنهَلُّ أدمعُ عاشقٍ ولْهانِ

وتذوبُ في لهبِ الشمس هوانًا

وبها الشموس تذوبُ وهي هواني[٢]

والحبيب هو شمس الحياة كقوله: (المجتث) :

وأنتِ شمسُ وجودي[٣]

والشمس هي الشاهد على الوفاء بين العاشقين أمام الله (الطويل):

فقال لها بل يشهد الله بيننا

وتشهد هذى الشمس عند غروبها[٤]

٦- الشمس هي العدالة، كما يقول مطران وهو يوجه كلامه إلى الخديوي عباس الثاني (الطويل):

فحكمك شمس الحق فينا إضاءة[٥]

وإلى جانب هذه الرموز، تأتي الشمس رمزًا لأشياء أخرى مثل البهاء[٦]، أو رمز المتعة[٧]، أو معبرة عن الحياة الحقيقة[٨]، أو رمز الحزن عند غروبها وهي رموزٌ نتردد

---

(١) السابق، ص١٣٦.

(٢) السابق، ص١٥٥، ص١٥٦.

(٣) السابق، ص٢٤٩.

(٤) السابق، ص١٠٧.

(٥) السابق، ص٢٨٧.

(٦) السابق، ص٢٣٩.

(٧) السابق، ص٢٦١.

(٨) السابق، ص١٩٢.

داخل ديوان مطران عشرات المرات مع فروق طفيفة هنا أو هناك، كما أنها تعكس ثراء معجمه اللغوي، كما تعكس ملامح عالمه الخاص.

ونستطيع أن نلاحظ في النهاية أن الوجه المدمر والحارق للشمس يختفي هنا، فهل الشمس المصرية واللبنانية هي بطبيعتها هنية. لا، لأننا نجد في نفس الديوان قصيدة تشكو من وهج الحرارة في جنوب مصر دون أن تستخدم كلمة الشمس[1] :

أوقـدَ الـصَّـيـفُ فـي الـصَّـعـيـد لـظَـاهُ
فـأجـفَّ الحـقـولَ والأَجَـامَـا
وغـدَا الـنـاسُ بـيـنَ جـوٍّ كـثـيـفٍ
مُـتـرَدٍّ مـن الـغـبـار غَـمَـامـا
وفـلاةٍ كـأنمـا الـرمـلُ فـيـهـا
شـررٌ مَـدَّ لَـمْـعَـةً واضْـطِـرَامـا
وكـأنَّ المـيـاهَ فـي الـنـيـل تجـري
بـخـطًى أبْـطـأتْ ووَجْـهٍ تَـعَـامِـى
شبْـهَ ذَوْبِ الرصاص في الِكير يطغى
فـإذا مـا طـغَـى بـرفـقٍ تـرامـى
وعَـرَا الأعـيـنَ الـكـلالُ، فـأنَّـى
نَـظَـرَتْ حُـمْـرةً رأتْ وَقـتـامـا
وكـأنَّ الـنُّـعَـاس فـي عَـصَـبِ الأر
ض تَمَـشَّـى فـكـلُّ مـادَبَّ نـامـا
وكـأنَّ الـدُّمَـى الـتـي صَـنَـعَـتْـهـا
أمَّـةُ الـقِـبْـطِ مُـتْـعَـبَـاتٌ قِـيَـامـا
بـلـدٌ طُـفْـتِـهِ جَـدِيـبًـا كـئِـيـبًـا
فـارتـوَى مِـنْـكِ نَـضْـرَةً وابـتـسـامـا

هل من الصدفة ألا نقرأ في القصيدة كلمة «شمس»، أم هو شكل من أشكال حب الشمس عند شاعر مدينة الشمس ؟

(١) السابق، ص١٣٢.

٢- أسماء الأعلام:

بعد دراسة عالم مطران الشعري من خلال مصطلحات الطبيعة، ننتقل إلى ملمح آخر خاص بأسماء الأعلام سواء كانت أسماء تاريخية أو أسماء نمطية أو معاصرة له، وهي أسماء تشيع في عالمه الشعري.

فلماذا وقع اختيارنا على هنا الملمح. بداية لابد أن نبرز أن استخدام أسماء الأعلام في شعر مطران كان شائعًا عنده بدرجة ملحوظة قياسًا إلى بعض الشعراء العرب المعاصرين له، ويكفي هذا أن نقيم مقارنة بينه وبين شاعر كبير معاصر له مثل عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨). ففي ديوان شكري المكون من ثمانية أجزاء، تبلغ مجموع أبياتها أحد عشر ألف بيت[١] لم نجد إلا ثمانية عشر اسمًا من أسماء الأعلام سواء كانت تاريخية أو معاصرة. أما في ديوان مطران الذي تصل أبياته إلى تسعة عشر ألف بيت، فإننا نستطيع أن نعدَّ مائتين وخمسة وتسعين اسم علم. والفرق الكبير بين الشاعرين يقدم لنا دون شك الفرق بين طريقتين من طرق التعبير، بل ويقدم من بعض الزوايا الفرق بين تصورين للشعر ولوظيفة الشاعر. إنَّ أسماء الأعلام لا تظهر فقط في شعر المناسبات التي لا تتحمل المسؤولية الرئيسية عن وجود مثل هذا الفارق. ولكنها كما سنرى تظهر في الشعر التاريخي أوفي القصص الشعري، وهي طريقة في التعبير سادت فترة من الزمن في شعر مطران.

ولنحدد أولا مصطلحاتنا، فنحن نطلق الأسماء التاريخية، ونريد بها أسماء الشخصيات التي ظهرت في فترة زمنية، والتي وردت في شعر مطران إما لقص حكاياتهم، أو لأن الشاعر استخدم أسماءهم باعتبارها صورًا ورموزًا أما الأسماء النمطية، فنعني بها الأسماء التي اخترعها الشاعر في قصصه الشعري، ونعنى بالأسماء المعاصرة الأشخاص المعاصرين لمطران، والذين ربطتهم به علاقات مباشرة أو غير مباشرة. ولنسجل في النهاية أن هذه الأسماء تأتى أحيانًا في عناوين القصائد، وأحيانًا أخرى في صلبها، ولننظر الآن إلى القوائم الثلاث لأسماء الأعلام :

---

(١) ديوان شكري، القاهرة ١٩٦٠.

أ- الأسماء التاريخية:

كان التاريخ واحدًا من المجالات المفضلة عند مطران، بل إنه بدأ حياته الثقافية بتقديم كتاب عن ملخص التاريخ العام ١٩٠٧، وقد أشرنا إلى هذا من قبل عند الحديث عن مؤلفاته، وكانت معرفته العميقة بالتاريخ قد سمحت له بأن يقترب من كثير من ميادينه، سواء على مستوى التاريخ المحلي أو العالمي. وهكذا نستطيع أن نرى لديه كثيرًا من شخصيات التاريخ الفرنسي، والمصري، والعربي، واليهودي، والفارسي، والروماني، والصيني إضافة إلى التاريخ الديني.

١- منذ طفولته كان لدى مطران لونٌ من الإعجاب بنابليون الثالث وبسببه تلقى أول لوم قاس من أستاذه اليازجي. لأنه استخدم اسمه الأجنبي في شعر عربي، لكنه كتب عنه أيضًا أول قصائده الناضجة، وهي القصيدة الوحيدة التي وافق هو نفسه على الاحتفاظ بها من شعر الصبا داخل ديوانه. ونعنى بها القصيدة الواردة في الجزء الأول تحت عنوان (١٨٠٦- ١٨٧٠)، وهما العامان اللذان يحدان البداية والنهاية لحرب السبعين بين فرنسا وألمانيا. ونابليون يظهر هنا باعتباره بطلاً كبيرًا لم يكن المجد بعيدًا عنه، وكان النصر بين يديه[١]. ولكي يظهر محبة الجنود الفرنسيين له، يقص مطران في واحدة من قصصه الشعرية حوارًا قصيرًا متخيلاً بين نابليون وأحد جنوده وهو يحتضر في أرض المعارك. ويظهر كيف كان الجندي مسرورًا. لأنه وجد الفرصة ليحي قائده الكبير قبل موته[٢].

ولقد كان طموح نابليون موضوعًا لمقطع قصير مكون من بيتين يصوغهما مطران (الكامل):

قالوا لنابليونَ ذات عشيةٍ
إذ كان ينظرُ في السماء الأنجما
هل بعدَ فتح الأرض من أمنيةٍ
فأجاب. أنظرْ كيف تفتتح السما[٣]

---

(١) انظر ديوان مطران، الجزء الأول، ص ١٦.
(٢) السابق، ص٤١، ٤٣.
(٣) السابق، ص٥٩.

ونابليون لم يكن البطل الفرنسي الوحيد الذي تغنّى مطران ببطولته، فهنالك كتّاب فرنسيون سوف يتغنى بهم مثل موليير في مناسبة مرور ثلاثمائة سنة على موته، ويكتب عنه قصيدة، يقول مطلعها[1]. (خفيف)

يـا أديـبَ الـدنـيـا تُحـيـيـكَ مِـصْـرُ.
صِلَـةُ الـفضلِ فـي أُولـى الـفضل إصرُ
نـفـعُـك الـنـاسَ مـوجـبٌ لـك شكـرًا
وقـلـيـلُ فـي جـانِـبِ الـنَّـفْـعِ شُـكْـرُ.
كـل عـصـرٍ لـو خَـيَّـرتَـهْ المعـالـي
لـتـمـنـى لـو أنَّـه لـك عَـصْـرُ

وبدوره أخذ لافونتين مكانه في قائمة أعلام مطران من خلال ترجمة مطران بيتين له (متدارك):

مـا بـين لـصـوصٍ ولـصـوصٍ
فـرقُ فـي الأعـلـى والأدنـى
لـصـغـارهـم المـوتُ الـمُـزْرى
وكـبـارِهـم الـشَّـرَف الأَسْـنَـى[2]

والقصيدة التي كتبها مطران عن فيكتور هوجو تظهر أن هوجو - في رأيه - هو أول من حدَّد الشعر والفكر الحديث منذ الإغريق القدماء. كان هوجو نَسْرا كبيرًا يرى من ارتفاع شاهق كل التفاصيل: الحياة والناس، والعالم، والأحداث (طويل):

فَـمِـن أي أَوْجٍ بـالحـيـاةِ وأَهْـلِـهـا
وبـالـكون والأحـداثِ الـمَـمْت يـا نَـسْـرُ[3]

إنَّ إعجاب مطران بهوجو يصعد حتى مرحلة طفولة مطران، وقد تجلى هذه الإعجاب كثيرًا في عدة مناسبات، ففي عام ١٩٠٢ نشر مطران مقالاً في «المجلة

(١) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص٨٩.
(٢) السابق، الجزء الرابع، ص٣٩.
(٣) السابق، الجزء الرابع، ص٣٦٢.

المصرية» عن هوجو بمناسبة عيد ميلاده المائة، يشير إلى أن خياله الخلاَّق كان من القوة بحيث يستطيع أن يبذر الحبوب في الصخر، وأن يجعل الأشجار الميتة تجود بالثمار وإلى أنه كان مؤسس المدرسة الرومانسية التي كسرت أغلال عبودية القلم، ووسعَّت من آفاق الخيال في أنحاء السماء والأرض . لدرجة أنَّ القيود التي كانت تكبل الفكر قد كسرت، وأنَّ الحجاب الذي كان يعوق الابتكار قد هوى، وأنَّ الأبواب قد فتحت على مصراعيها أمام كل المجددين وكل الفنانين المعبرين عن أحاسيسهم[1].

وكان ألفريد دي موسييه في عيني مطران نموذجًا للمحب الشقيّ طيلة حياته، وحتى موته. (خفيف).

عـــاش هـــذا الـفـتـى مـحـبًّـا شـقـيًّـا

وقـضـى عُـمْـرَه مـحـبًّـا شـقـيًّـا[2]

وديوان موسييه هو أغلى هدية يمكن أن تقدم إلى صديقة شاعرة كما فعل مطران نفسه، عندما قدَّم ديوان موسييه إلى أديبة، وكتب في صفحة الديوان الأولى قصيدته عن موسييه، كما أشاد أيضًا بلامارتين النجم المتألق في سماء الأدب العالمي:

أُنْـــظـــر إلـــى هـــذي الـنـجـوم

الـــــزهـــــرات مـــخـــلّـــدا

تـــــرنـــــيـــــرا لألاؤَه

يـــــزداد مـــا بـــعـــدَ المـــدى.

هـــــو نجـــــم «لامـــــارتـــــين»

أمـــعـــن فـــي الـــعُـــلا وتـــفـــردا

ولقد احتلت إذًا الشخصيات الفرنسية التاريخية مكانة عظيمة في الحقل العسكري والأدبي. وبقي أن نشير إلى أن أسماء الشعراء الفرنسيين أمثال لافونتين وموليير وهوجو وموسييه ولامارتين، وإلى أن الأسماء الأدباء الفرنسيين الذي ترجم

(١) المجلة المصرية، السنة الثانية، العدد السابع عشر، الأول من فبراير ١٩٠٢، ص٧١٣ وما بعدها.

(٢) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٦٦.

مطران أعمالهم إلى العربية تؤكد أنَّ منطقتي الجذب في الأدب الفرنسي كانت الكلاسيكية والرومانسية[1].

٢- «نيرون». وهو من أشهر الشخصيات شهرة وغرابة كان كذلك مصدر استلهام مهم في ديوان مطران الذي أثار شخصيته، ورسم الجوانب المتنوعة في شخصيته، وانتهى بأن استخلص الدروس الضرورية منها. وكانت قصة نيرون مناسبة جعل منها مطران مجالاً لكتابة أطول قصيدة عربية في إطار القافية الواحدة. فقد بلغت قصيدته ثلاثمائة وستة وعشرين بيتًا، أو فلنقل إنها أول ملحمة كما أسماها مطران نفسه في المقدمة الطويلة التي ألقاها بمناسبة أول قراءة للقصيدة[2].

حاول الشاعر بهذه القصيدة، أن يستنفد وسائل الشعر العربي الموحد الروي في نظم الملحمة كما نظمها «هوميو» و«دانتي» و«ميلتون». وسنعالج في هذه الجزئية المصادر الشعرية والتاريخية والأدبية التي استقى منها مطران مادته، ومن هذا المنطلق يمكننا أن نلاحظ أن ثقافة مطران التاريخية ثقافة عميقة. فالملامح الخاصة بشخصية نيرون التي رصدها مطران في ملحمته تتطابق إلى حد كبير مع ما جاء عن نيرون في كتب المؤرخين القدماء أمثال تاسيت Tacite وسوتون[3] Suetone كان «نيرون» أكبر رمزية للوحشية والقسوة. توفي والده عندما كان في الثالثة من عمره، وقد عملت أمه أجريبين Agrippine على دفعه إلى العيش في كنف السلطة الإمبراطورية، فتزوجت من الإمبراطور «لكود» بعد وفاة زوجته، وجعلت الإمبراطور يتبنى ابنها، وسرعان ما سجنت أجريبين زوجها الإمبراطور، ونصبت ابنها نيرون إمبراطورًا للبلاد، ولكنها في واقع الأمر كانت هي الحاكمة الفعلية. وبعد خمس سنوات قتلها ابنها، وبدأ مرحلة جديدة، كان القتل فيها هي لغة الإمبراطور الوحيدة. فقد كانت لديه شهوة عجيبة وإحساس دائم بالقصاص، دفعاه إلى قتل كل من حوله .

---

(١) وردت أسماء شعراء آخرين في مقالات مطران أمثال بول فاليري ***Paul Valery***، وقد ورد اسم فاليري في مقال لمطران عن الشاعر اللبناني سعيد عقل باعتباره أحد ممثلي المدرسة الرمزية الشعر العربي، وأشار المقال إلى العلاقة بين الرمزين والشاعر الفرنسي فاليري. انظر جريدة الجمهورية، بيروت، ٢ من يناير ١٩٣٧.

(٢) ديوان مطران، الجزء الثالث، ص٤٧.

(3))L' Encyclopedia universalis, Vol II, P.697 et Dictionnaire universel des noms propres, op.cit p.1309.

وبعد حريق روما الذي كان مسؤولاً عنه، حَوَّل الاتهام إلى المسيحيين وجعل مسؤولية الحريق تقع على عاتقهم، واضطهدهم اضطهادًا قاسيًا. وقد قتل نيرون على يد أحد عبيده الذين أعتقهم، وكتب وهو يموت عبارة يقول فيها. «وعلى الرغم من شخصية نيرون الدموية، فقد أحبت الطبقة الدنيا من الشعب نيرون حتى النهاية، ويرجع ذلك إلى تهوره ومغامراته، وإلى حيله وألعابه التي كان يقدمها لهم».

وقد أبرز مطران في شعره العلاقة بين الطبقة الدنيا ونيرون، مشيرًا إلى أنها المسؤول الأول عما حدث والمذنب الأول في كلِّ هذه الأمور. وقد أسقط مطران نيرون كثيرًا من رموز الطغاة على مر العصور، فهو يرى أن الشعب الذي يتقبل من حاكمه الظلم والفساد هو الذي يجعل منه «نيرونًا» آخر سواء اسم قيصر أو كسرى :

(أمـــل): كـل قـوم خـالـقـو«نَـيْـرونـهـم»

قَـيْـصـرٌ قـيـل لـه أم قـيـلَ كـسـرى

ويبدو أن مطران قد تأثر بديدرو Diderot عندما كتب دراسة حول حكم الإمبراطور كلود ونيرون، ودراسة أخرى عن عادات الفيلسوف الروماني سينيكا Sénèque وكتاباته، وهو الفيلسوف الذي كان نيرون يتلقى تعاليمه على يديه.

وعدت دراسة ديدرو شكلاً من أشكال تحديث التاريخ القديم، أو هي بحث في تاريخ الطغيان والظلم، كما فعل مطران في قصيدته بعد ذلك بسنوات. فمشروع ديدرو يعيد المدى الزمني – على حد تعبير ناشر الكتاب – لأنه يعالج إشكالية الاستبداد من خلال تساؤل مهم: هل يستطيع فيلسوف أن يكون وزيرًا لطاغية دون أن يتنازل عن فلسفة الحكمة، وعن ممارسة الفضيلة.[1].

وفي هذا الصدد يضيف روجيه لونتر R. Lewintr قائلاً إن محاولات كل من كلود ونيرون تعد رحلة في الزمان والمكان، تصول وتجول بين روما وباريس، وعصر نيرون هو نفسه عصر لويس الرابع عشر[2]. وإذا كان مطران قد عالج الموضوع من

(1) Diderot, Essais sur les règnes de Claude et de Néron et sur les moeurs et les écrits de Sénèque, 1972, p8.

(٢) السابق، ص٢٧.

زاوية أدبية، وهي تختلف عن الزاوية التاريخية التي اختارها ديدرو، ولكن احتمالية التأثير ما تزال قائمة، وخاصة إذا وضعنا في الاعتبار ثقافة مطران الواسعة في الأدب الفرنسي.

٣- بزرجمهر:

تنتمي شخصية بزرجمهر إلى التاريخ الفارسي[١]، وهى إحدى الشخصيات التي نظم مطران قصيدة حول ظروف وفاتها. وكان وزيرًا حكيمًا وعادلاً يعمل في خدمة الملك. وفي يوم من الأيام وجد نفسه محكومًا عليه بالإعدام بسبب نصيحة أسداها للملك فأغضبته وجعلته حزينًا (الكامل):

سخطَ المليكُ عليه إثرَ نصيحةٍ

فاقتصَّ منه غوايةً وضلالاً[٢]

وكان مطران يرى أن مسؤولية قتل الوزير بزرجمهر لا تقع على عاتق الملك الظالم وحده، وإنما يتحملها أيضًا الشعب الذي سمح له بممارسة الظلم.

هم حَكّموهُ فاستبدَّ تحكُّما

وهمُ أرادوا أن يصولَ فصالاً[٣]

ولكن الصوت الوحيد الذي استطاع أن يشق عباب الجموع الغفيرة الشاهدة على موت الوزير هو ابنة الوزير المظلوم، فجاءت ساخرة الوجه تعبر عن ثورتها وغضبها. كان هذا السفور طريقة واضحة للتمرد والاحتجاج (الكامل):

ما كانت الحسناء ترفعُ سترها

لو أن في هذه الجموع رجالاً[٤]

---

(١) وهي تنتمي أيضًا إلى الشخصيات الأدبية العربية، وقد أشار كتاب كليلة ودمنة إليه باعتباره الوزير الحكيم العالم، انظر كليلة ودمنة، بيروت، ١٩٦٩، ص٣٢ وما بعدها، وانظر أيضًا:

Andre' Miqvel, Kalila xwa- Dimna, Paris, 1957, P19

(٢) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٢٢.

(٣) السابق، ص١٢١.

(٤) السابق، ص١٢٣.

٤- تاريخ مصر القديم:

ومن الينابيع التي نهل منها مطران في شعره ينبوع تاريخ مصر القديم. وقد أظهر مطران معرفة عميقة بالتاريخ الفرعوني حين نظم قصيدة بمناسبة اكتشاف تمثال لرمسيس الثاني. والواقع أن مطران لم يهدف المعالجة الموضوعية، أو الأنموذجية، ولكنه كان يريد أن يتغنى بأمجاد الفرعون وانتصاراته على الحيثيين. وكان موقف مطران بالغ الحساسية. فعلى الرغم من أنه لبناني المولد، قضى طفولته وشبابه في لبنان، وقضى بقية حياته بعد ذلك في مصر، فإنه ظلَّ وفيًّا للحيثيين الذين ينتمي إليهم بنفس قدر وفائه لرمسيس الثاني المصري . وكان رمسيس الثاني قد شنَّ هُجومًا على الحيثيين في أسيا مثلما فعل والده من قبل، فسار إلى قادش، ونهر العاصي لملاقاة الجيش الأسيوي الذي كان يحكمه ملك الحيثيين. وانتصر رمسيس الثاني في بادئ الأمر، ولكنه لم يكن انتصارًا كاملاً، وانتهى الأمر بين الطرفين بعقد معاهدة تنص بعدم اعتداء أي من الطرفين على الآخر. وجاء زواج رمسيس الثاني بالابنة الكبرى لملك الحيثيين توثيقًا للمعاهدة، ووضع نهاية الصراع بين المصريين والحيثيين في آسيا[1].

وكان لهذه الصفحة التاريخية صدى في أشعار مطران، فنظم قصيدة بعنوان «رمسيس الثاني». والواقع أن هذا الصراع، والتحالف بين القوتين، والزواج بين الملك المصري والأميرة اللبنانية، قد أثمر عن وجود مطران نفسه في مصر فالشاعر كان متأرجحًا في موقفه بين إدانة رمسيس الثاني وبين تبرير عدم إقامته للعدل. فعلى حين نرى أن أبيات القصيدة تصور شعبًا يرزح تحت وطأة العبودية، نرى صورة أخرى للملك، وهو يقود شعبه نحو المجد والانتصار

(البسيط):

مـسـخّـرًا قـومَـهُ طُـرًّا لخـدمـتـهِ
ومـا بـغَـى ربّ سـوءٍ مـحـضَ إحـسـانِ
كـم راح جـمـع فـدى فـردٍ وكـم بـذلـت
فـي مـشـتـرى سـيـد أرواح عُـبـدان

---

(1) L'Encyclopedia Universalis, OP. cit., Vol.13, pp. 987-988.

بـعـضُ الـطـغـاةِ إذا حـلَّـت إسـاءتُـهُ
فـقـد يـكـون بـه نـفـعٌ لأوطـانِ

لقد كان التاريخ الفرعوني مصدرًا من مصادر استلهام مطران في كثير من القصائد، إذ نظم قصيدة غنائية بمناسبة اكتشاف مومياء توت عنخ أمون[1]، كما نظم قصائد غنائية أخرى لكل من أحمس، وأمون، وإيزيس.

٥- الأبطال التاريخية:

لم يقتصر معنى البطولة التاريخية في أشعار مطران على الشعراء أو الملوك فحسب، وإنما شمل أيضًا الفلاسفة، مثل موسى بن ميمون القرطبي (٣٠ مارس ١١٣٥- ١٣ ديسمبر ١٢٠٤م. الفيلسوف والطبيب اليهودي العربي، في قصيدة مطران[2] نستطيع أن نتتبع مراحل حياة ابن ميمون الذي ولد في قرطبة ببلاد الأندلس في القرن الثاني عشر الميلادي، ثم انتقل إلى مدينة فاس المغربية حيث درس بجامعتها، ثم انتقل إلى فلسطين، واستقر في مصر، وهناك عاش حتى وفاته.

(خفيف):

كـان مـوسـى ولـيـدُ قـرطـبـةٍ يـنـ
ـشـأُ فـي صَـعْـبَـةٍ مـن الـبـيـئـاتِ
فـتـولَّـى عـنـهـا يـطـوف فـي الآ
فـاقِ، بـين الأمـصـار والـفَـلَـواتِ
لـم يَـسَـعْـهُ مـن الـبـلاد سـوى رو
ضِ المـعـالـي ومـنـبـتِ المـكـرمـاتِ
«مـصـرُ» كـهـفُ الأحـرار فـي كـل عـصرٍ
ومـلاذُ المـروَّعـيـنَ الأُبَـاةِ ؟

وقد أشار مطران في قصيدته إلى ملامح من فكر أبن ميمون الذي يعد من أكبر اللاهوتيين اليهود الذين اشتهرت مؤلفاته باللغة العبرانية، واللغة العربية، كما أنها

(١) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٦٦، ١٦٧.
(٢) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص١٨٠.

تمثل الفكر الديني والتعاليم اليهودية. وهذه التعاليم تعتمد على ثلاثة مصادر مرجعية أساسية هي. التوراة أو أسفار موسى الخمسة، والتلمود وهو التعليقات والشروح المدونة، وأخيرًا إلى فلسفة ابن ميمون التي تعد أقصى تدوين توليفي لليهودية المتعصبة.

وقد حلَّ ابن ميمون ضيفًا على عالم مطران الشعري، فأفاد مطران من تشابه اسم الفيلسوف، واسم نبي اليهود موسى، وألمح في أبياته إلى أن كليهما قد عاش في مصر.

(الخفيف)

حلَّ موسى في مصرَ من بعد موسى
وكِلا الصَّاحبين ذو آياتِ
ذاك وافى باللوح من طُور سينيْـ
ـنَ وأخرى خزعبلات الطاة
وتولَّى هذا إزالة ما أحْـ
ـدثَ في دينهِ من المبدعات

وقد كان معاصرو ابن ميمون يقولون. «من موسى إلى موسى لم يوجد مثيل»[1]

ويعدُّ كتاب «دليل الحيارى» لابن ميمون الذي كتبه باللغة العربية من «أبرع كتب التعاليم الفلسفية» على حد قول فان تيجم[2]. والكتاب يشير إلى قصة رمزية تهدي الحيارى. لنتصور قصرًا، ملك هذا القصر هو الله. يدور حول القصر كل من علماء الرياضة، والمنطق والطبيعة، وجموع غفيرة أخرى، دون الفلاسفة. يريدون رؤية الملك، ولكنهم لا يستطيعون الدخول، ولا يستطيعون أيضًا المرور إلى بهو القصر، ولكن وحدهم الفلاسفة هم الذين يمكن لهم الدخول إلى داخل القصر، كما يمكنهم رؤية الملك، أي (الله).

وقد كان مطران على دراية بالكتاب وفحواه، كما كان يعده مثالاً جيدًا للحضارة العربية في الغرب، ورحلة رائعة في عالم الألوهية والإنسانية.

(خفيف):

كان للعُرْبِ في «دليل الحيارى»
قِسطُهمْ من فصولهِ القَيِّمَاتِ

---

(1) Dictionnaire des littératures, op.cit, vol II, p.2471.

(٢) السابق، ص٢٤٧٠.

فَـــدَرى الـــغـــربُ فضلَـهـم حـــين كـانـت
فـــيـــه أعـــلامُـــهـــم مـــن الـــنَّـــكـــراتِ
إن فـــي ذلـــك الـــكـــتـــابِ لخـــوضًـــا
مـطـمـئـنًّـا فـــي أخـــطـــر الـــغَـــمَـــرات
عَـــجَـــبٌ كـــل مـــا تـــضـــمّـــن فـــي الـلـ
ـــه وفـــى كـــونـــه وفـــي الـكـائـنـــات

وقد أشار مطران في قصيدته إلى أن ابن ميمون كان طيبًا ذائع الصيت، كما كان مستشارًا رسميًّا للسلطان صلاح الدين الأيوبي.

٦- التاريخ العربي:

لم يمثل التاريخ العربي ينبوعًا لقصائده، كما مثل التاريخ الفرعوني، أو مثلت الشخصيات التاريخية الأخرى في العصور المختلفة.

فلم يستق مطران من شخصياته استلهامًا باستثناء قصيدة واحدة نظمها في النبي محمد بمناسبة ذكرى الهجرية النبوية[١]. كما كان لديه مشروع مسرحية حول شخصية هارون الرشيد، لكنه لم يكتمل، وقد أشارت إليه المراسلات التي كان يتبادلها مع توفيق الحكيم، والتي نشرت عام ١٩٧٧ [٢]، وقد ضمت قصائده بعض أسماء الشخصيات العربية التاريخية مثل: هارون الرشيد، وعمر بن عبدالعزيز. وقد جاءوا مرتبطين بصورة العدل والحق في أشعاره. يقول مطران.

(المديد):

أمـــرهـــا فـــي يـــد الـــرشـــيـــد هـــدى
وابـــن عـــبـــد الـــعـــزيـــز إحـــســـانـــا[٣]

كما تشير قصائده إلى أسمى أشهر قصص الحب العربية القديمة قيس بن الملوح، وجميل بثينة. ويقارن مطران بين موقفهما في الحب وبين نفسه، ويرى أنه ارتقى في الحب إلى درجات أكثر علوًّا منها.

---

(١) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص٤٠.
(٢) انظر توفيق الحكيم، مرجع سبق ذكره، ص٨٢.
(٣) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص٨٦.

(الطويل) :

أحـبـك حـتـى يـنـكـرَ الحـــبُّ رسـلَـهُ
جميلاً وقيًّا والأولـى استشهدوا قبلا[1]

٧- التاريخ الديني:

في مقابل صغر الحيز الذي يشغله التاريخ العربي في قصائد مطران، يحتل التاريخ الديني مكانة كبيرة، جديرة بالملاحظة بين ينابيع مطران الشعرية، إذ يزخر لآدم، ولحواء، ولعيسى، وللمسيح، ولمحمد ﷺ. وسنقصر استعراضنا لهذه الصور على صورتي محمد والمسيح.

سبق أن أشرنا إلى أن مطران قد نظم قصيدة بمناسبة الهجرة النبوية المحمدية. وتمثل هذه الذكرى دائمًا مناسبة شعرية مهمة لشعراء العربية، يمتدحون فيها النبي، ويعلقون من خلالها على أحداث الماضي والحاضر. وقد أخذ هذا النوع الشعري يتطور منذ فجر الإسلام حتى صار حقلاً للتنافس بين الشعراء المسلمين.

ولكن من الرائع حقًّا أن مطران، وهو الشاعر المسيحي، يشارك في هذه المبارزات المدائحية الأمر الذي جعل أديبًا مثل المنفلوطي. وكان معروفًا عنه أنه لا يحب مطران كما سبق أن أشرنا. يقول إن مطران كان بالغ الإتقان في مدائحه النبوية التي تعد شيئًا غير مألوف لعقلية مسيحية[2] يقول مطران.

(البسيط)

رســالــةُ الــلــهَ لا تَـنْـهـى بـلا نَـصَـبٍ
يُـشـقِـي الأمـــينَ وتَـغْـريـبٍ وتـنـكـيـدِ
رســالــةُ الــلــه لــو حَـلَّـت عـلـى جـبـلٍ
لا نْـــدكَّ مـنـهـا وأضـحـى بـطـنَ أخْـــدودِ
فـلـيـس بـدعـاءِ إذا نـاء «الـصـفـيُّ» بها
وبـــاتَ فـي ألـــمٍ مـنـهـا وتَـسْـهـيـدِ[3]

---

(١) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٩٢.
(٢) المنفلوطي، المختارات، الجزء الأول، ص٧.
(٣) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص٤٠ .

ويظهر مطران في قصائد أخرى احترامًا كبيرًا للإسلام، وللنبي محمد، أليس هو القائل عن الإسلام.

(الكامل):

ولعل حرًّا لا يدينُ به انْبَرى
ليذودَ عنه خَصْمَه المتعسِفَا
قف أيها النَّاعي عليه جُمودَهُ
فلقد تجاوزت الهدى مُتَفَلْسِفا
قد كان للإسلام عهدٌ باهرٌ
نِلْنَا به هذا الرّقي مُسَلفا
مَلاّ البلاد سَمَاحَةً وإنارةً
ومنى السماحة عوده مُسْتَأنَفَا

وعندما بلغ مطران الرابعة والخمسين من عمره، فضَّل أن يحتفي بعيد ميلاد السيد المسيح وحده مع أمه بعيدًا عن الناس، يتلقى منها هديتها التي اعتادت أن تقدمها له في هذه المناسبة من كلِّ عام.

وفي هذا المناخ، نظم مطران قصيدة جميلة لصورة المسيح عيسى، وهى أقرب ما تكون مناجاة للنفس. اختار فيها بحرًا قصيرًا، وقافية تتغير كل بيتين، وتتكرر طوال القصيدة، كلمة المسيح عيسى دائمًا.

عيسى الذي يفتقدُ
الباكي قبل الفرحِ
والعبدُ قَبْلَ المَلْكِ
والحزنُ قبلُ المرحِ
«عيسى» الذي يُلِمُّ بالْـ
أطفال إلمَامَ الأبِ
مهيّئًا ما أملوا
من تحفٍ ولعبِ[1]

(١) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص٢٤٧.

٨- القصائد التاريخية:

إذا كنا قد أشرنا إلى أن مطران قد استلهم تاريخ عصور محددة قصائده، كما استلهم من شخصيات تاريخية وأحداث تاريخية موضوعات أشعاره، فإنه قد جعل التاريخ في بعض الأحيان، غير محدد الزمان والمكان، أي لم يحدد العصر التاريخي، كما أنه لم يمنح الأبطال أسماء فجعل قصيدة «السور الكبير في الصين»[١] عبارة عن حوار بين الشاعر والملك، يدور هذا الحوار حول سؤال مهم: لماذا يبنى هذا السور الكبير؟ فيؤكد الملك المتبلد الإحساس الخنوع أنَّ هذا السور يعد حماية للشعب أمام أعدائه، وهو أيضًا يمثل مجدًا للملكِ، يزهو به، ويطغى على أمجاد سابقيه. ولكن الشاعر يرى أنَّ هذا السور - مهما بلغت عظمته - لا يحمي شعبًا ضعيفًا، والانفتاح على الآخر والتجارب هي وحدها التي تعصم الأمة من الخطر:

مـــاذا يـفـيـدُ الـســورُ حـــول ديـارهـم
وقـلـوبـهـم فـيـهـا ضـعـــافٌ هـــرّبُ
لا يـعـصـمُ الأممَ الـضـعـيـفـةَ قـطـرةً
إلا فـضـائـل بـالـتـجـاربِ تـكْـسَـبُ

أم قصيدة «شيخ أثينة»[٢] فتخلو من الأشخاص، ولكنها عبارة عن صوت الشعب الباكي مرارة الهزيمة أمام الرومان. ويستخلص هذا الصوت العبرة من المعركة، وهذا شأن قصائد مطران التاريخية، إذ تنتهي القصيدة دائمًا بالدرس المستفاد من الصراع، فليس الرومان هم الأعداء الأكثر خطورة، ولكن الأعداء الحقيقيين هم نفوسنا الضعيفة (البسيط):

فـمَـا هـــمُ بـأعـاديـنـا، خـلائـقـنـا
هـي الـتـي أصـبـحـت أعـــدى أعـاديـنـا

كانت هذه رؤية عامة لعالم مطران الشعري وعلاقته بالتاريخ. فالعلاقة وثيقة بين الشعر والتاريخ، والتاريخ الذي نقصده ليس التاريخ المحلي أو العالمي فقط، ولكنه التاريخ الإنساني الذي يجعله الشعر محورًا له.

(١) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٦٠.
(٢) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٦٤.

والعلاقة بين الشعر والتاريخ علاقة قديمة، قدم الشعر نفسه: «فإذا كان الشعر قد ابتدع باعتباره تقنية للحفاظ على الماضي، ونقله عبر العصور المختلة، فإنَّه في الأساس، يعد ذاكرة للإنسان. تحفظ تاريخه وشجرة أنسابه وأخباره ومآثره البطولية في صيغة الأولية.

وتمارس القصيدة في صورتها الملحمية وظيفة اجتماعية سياسية حيث تتعرف على الحاضر من خلال علاقته بالماضي، وتعيد تنظيم الماضي في ضوء الحاضر[١].

ولكن هذه العلاقة تختلف من مجتمع إلى آخر، وذلك يرجع إلى قول جورج جون G. Jean أنَّ طبيعة علاقة الإنسان بالآخرين تتنوع وفقًا للتاريخ شاء أم أبى. فالوعي الذي يكتسبه الفنان والشاعر يحدده المجتمع والتاريخ. وأعتقد أنه من الخطير أن نقول إنَّ الموقف الاجتماعي والتاريخي يقومان بالدور الأول الأساسي في عملية الإبداع الشعري[٢].

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو السؤال عن موقف الشعر التاريخي في تاريخ الشعر العربي؟ ويمكننا أنَّ نقول إن الشعر العربي، على مدى تاريخه الطويل، لم يجعل بصفة عامة التاريخ ينبوعًا للاستلهام الشعري كما رأينا في قصائد مطران. فمطران من هذه الوجهة يعد شاعرًا مجددًا ورائدًا في هذا المجال. ومن المؤكد أن الشعر العربي قد اتخذ من قبل التاريخ موضوعًا له، ولكنه كان دائمًا التاريخ المحلي أو القبلي الذي تستحضره القصائد من خلال موضوعات المدح أو الذم، أو على المستوى الديني، فيثار التاريخ في قصائد مدح النبي أو في الموضوعات الخاصة بالحوار بين الطوائف المسلمة المختلفة. وأحيانًا يستحضر التاريخ في الأشعار القومية التي تتغنى بانتصارات الماضي، أو تبكى مماليك الإسلام البائدة.

كما أنه لم يكن نادرًا أن نرى بعض الإشارات إلى تاريخ الأمم الأخرى وخاصة أثناء المعارك. فقد تضمنت قصائد كل من أبي تمام، والمتنبي، وأبي فراس إشارات

(1) J. L. Joubert, la poésie, Paris, Gallimard, 1965, P16.
(2) Georges Jean, la poésie, Paris, éditions du Seuil, 1966, P67.

واضحة إلى التاريخ الروماني، كما كانت هناك مواقف الشعراء الشخصية تجاه الأمم الأخرى، كما في قصيدة البحتري التي ألقاها أمام إيوان كسرى، أو قصيدة المتنبي التي ألقاها أمام شِعْب بوان.

ولكن التاريخ لم يكن في كل الحالات يستحضر لذاته، وكان دائمًا يعتمد لإثارته على موضوع ما يشكل محور القصيدة. أما مطران فقد كان يهدف في قصائده التاريخية إلى التعرف على الحاضر من خلال علاقته بالماضي، وإلى إعادة تنظيمه في ضوء الحاضر.

أي ماضٍ إذًا؟ إننا نقول دائمًا إن مطران وريث الرومانسية الفرنسية[1].

وإن الرومانسيين الفرنسيين كانوا يتخذون من العصور المختلفة خلفية لأفكارهم الشعرية حول التاريخ، فهل كان اختيار مطران يتوافق مع نزعتهم ؟

يقول فان تيجم في كتابه الرومانسية الأوروبية في الأدب. «من بين العصور التاريخية التي تستحضر الماضي بملامحه الدالة المعبرة، كان الرومانسيون يفضلون العصور التي تجاهلها الكلاسيكيون، وذلك لأن الكلاسيكيين وخاصة في عصر الأنوار، لم يروا في العصور الوسطى سوى الفظاظة، والجهل، والهمجية، والخرافات. كانت عصور الكاثوليكية والإقطاع. ولكن تفويض هذا الحكم المسبق وهدمه، كان أحد السمات المشتركة البارزة لرومانسي أوروبا المختلفين.

كما كان إعادة الحياة إلى هذا العصر المنبوذ أحد همومهم المشتركة. فليل العصور الوسطى. كما قال شليجل Schlegel. هو ليلٌ متألق بنجومه[2].

والواقع أن اختيار الرومانسيين للعصور الوسطى يعد على الأقل بالنسبة لبعضهم. اختيارًا للمجتمع المسيحي الكاثوليكي. ووفق شاتوبريان، فإنَّ الدين المسيحي هو الدين المفضل في الفنون والآداب بالمقارنة بالاستلهام الوثني للكلاسيكيين.

---

(١) انظر أطروحة نقولا سعد، وقد سبق الإشارة إليها.

(2) Paul Van Tieghem, le romantisme dans la litterature europeénne, éditions Allin Michel, Paris, 1969, P264.

فالعبقرية المسيحية كانت قد فتحت هذا المجال في فرنسا، واتبعه أوائل الرومانسيين الكاثوليكين الذين حاربوا فكر فولتير والثورة الفرنسية[1].

وعلى الرغم من ديانته المسيحية، فإن مطران لم يكن من هذه الوجهة رومانسيًّا، ولكنه كان أقرب إلى الكلاسيكية، فإذا كان استلهام موضوعاته الشعرية التاريخية يعتمد على التاريخ اليوناني اللاتيني، كما يعتمد بنفس القدر على التاريخ العربي، فإنه يعتمد أكثر على تاريخ العصور الوسطى. فالطريقة التي يرسم بها مطران شخصياته، والهدف الذي يرجوه من إلقاء الضوء على دورها التاريخي يؤكد أن ميول مطران الكلاسيكية: «إن المذهب الرومانسي يجد متعة في إحياء شخصيات الماضي وأحداثه، سواء كانت شخصيات قومية أو أجنبية، وهو بذلك يبرز قدرًا من أوجه الاختلاف بين شخصيات الحاضر وأحداثه على المستوى المادي والمعنوي».

في حين أن هم الكلاسيكيين ينصب في كل وقت وفي كل مكان على إيجاد الإنسان الدائم، كما أنهم يولون قدرًا يسيرًا من الاهتمام إلى هذه العناصر المادية والمعنوية المتنوعة[2].

٢- الشعر القصصي:

رأينا كيف أن مطران قد استقى من التاريخ مادة قصصية في أشعاره، مادة أحسن اختيارها كما أجاد تنظيمها. ولكن التاريخ لم يكن سوى ينبوع للقصص ضمن ينابيع أخرى متعددة.

فقصص العالم - على حد قول رولان بارت R. Barthes - لا تحصى ولا تعد. فهي متنوعة تنوع البشر أنفسهم، ذات مضامين مختلفة، كما لو أن عناصر الوجود الأخرى كانت صالحة للإنسان لتعهد إليه بقصصها.

وقد أصغى مطران كثيرًا إلى قصص هذه العناصر: النصب التذكارية، والتماثيل، والطبيعة، والعصافير، كما أصغى أيضًا إلى قصص القدماء والمحدثين على السواء،

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٦٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٦٣ .

فزخر شعره بأسماء أعلام تاريخية، وبأسماء أعلام سردية، فيمكننا أن نطالع أسماء مثل: أديبة ولبيبة[١]، أمينة[٢]، ليلى[٣]، أسماء[٤]، وعديلة[٥]، سارة[٦]، ليلى وعزيز[٧]، أدماء[٨]، ليلى[٩]، سلمى ويوسف[١٠]، حسن وعمر[١١]، كما يمكننا أن نقرأ قصائد فاجعة في هزل[١٢]، وفاء[١٣]، فنجان قهوة[١٤]، فتاة الجبل الأسود[١٥]، الطفلان[١٦]، حكاية وردة[١٧]، في الغابة[١٨]، بنفسجة في عروة[١٩]، يوم البرميل[٢٠].

وتحمل هذه القصص الشعرية، سواء كانت تتضمن أسماء لأبطالها تخلو منها، مذاقًا لنغمة جديدة في تاريخ الشعر العربي الذي لم يكن يعرف حينذاك فن السرد كما عرفته قصائد مطران.

والواقع أن الشعر العربي لم يخل من بعض العناصر القصصية منذ القدم. فهنالك الكثير من القصائد التي تتناثر فيها بعض الوحدات القصصية مثل مغامرة امرئ القيس «يوم دارة جُلجل» أو مغامرات عمر بن أبي ربيعة حينما يقص حكاياته

---

(١) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٨٢.
(٢) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٦٣.
(٣) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٠١.
(٤) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١١٢.
(٥) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١١٨.
(٦) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٢٦.
(٧) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٣٤.
(٨) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٦٢.
(٩) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٢٢٣.
(١٠) يوان مطران، الجزء الأول، ص٢٤٥.
(١١) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص١٦٦.
(١٢) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٢٥.
(١٣) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٠٦.
(١٤) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٤٨.
(١٥) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص٦١.
(١٦) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص٢٨٨.
(١٧) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص٣٠٢.
(١٨) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص٣١٨.
(١٩) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص٧٥.
(٢٠) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص٨٣.

مع معشوقاته في أسلوب قصصي، أو مثل الحطيئة في حكايته الشعرية عن البدوي الذي لم يجد ما يأكله على مدى ثلاثة أيام، فطرق باب عائلة فقيرة.

(الطويل):

وطــاوي ثــلاثٍ عـاصـبِ الـبطـنِ مُـرمِـلٍ
بـبـيـداء لـم يَـعْـرِف بـهـا سـاكـنٌ، رَسْـمـا
وأفـــرَدَ فـي شِـعْـبٍ عـجـوزًا إزاءهـــا
ثــلاثــةُ أشــبِــاحٍ تــخــالــهُــمُ بَـهـمـا

تعيش ظروفًا قاسية، تتكون من والدين هرمين وثلاثة أبناء يبدون كالأشباح من فرط نحافتهم، وعندما رأى الأب الضيف قال:

فـقـال هـيـا ربَّـــاه ضـيـفٌ ولا قِـرى
بـحـقِّك لا تَحْـرِمْـه تـا الـلـيـلـة الـلـحـمـا
فـقـــال ابـنـــه لمـــا رآه بَـــجِـــيْـــرةٍ
أيـا أبـتِ اذْبَـحْـنـي ويَـسِّـر لـي طُـعْـمـا

وهنا ظهرت أتان وحشية، فرماها الأب بسهم، وذبحها لتنتهي القصة. فلم تخل كل العصور الأدبية العربية من قصائد تحمل عناصر سردية، ولكن هذه القصائد تنتمي إلى تصور للشعر يعوق تطورها ونموها. ويرى شوقي ضيف أن العرب لم يعرفوا الشعر السردي مثلما عرفه شعراء الغرب. كانوا ذاتيين، لا ينشغلون سوى بأنفسهم فتدور قصائدهم في فلك «الأنا»، فلم يكن العالم الرحب، ولا الحروب التي يخوضها شعبهم، ولا المشاعر التي تثيرها الحروب والمواقف البطولية، تهمهم في المقام الأول. وإنما كان التعبير عن أحاسيسهم، ووصف مشاعرهم هو ما يعنيهم[1].

كان لابد إذًا أن يتسع تصور الفكر العربي، ليضم إليه فنًّا جديدًا هو الشعر القصصي كان لابد إذًا من وجود شاعر عربي تنتفي على يديه الفجوة القائمة بين

(١) انظر شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، ص١٩٥٩، ص٤٤، نقلاً عن أطروحة نقولا سعد، مرجع سبق ذكره، ص٣٧٦.

التصور العربي القديم، وتصور الشعر الغربي. شاعر يتلقى منذ الطفولة أساسيات الثقافة الغربية، فيستوعبها ويتمثلها، ويوقن أنَّ شعر العالم الخارجي يحفل بالمشاعر والأحاسيس، وأن هناك ضروبًا أخرى يمكن تلمسها من شأنها أن تشكل أجناسًا شعرية أخرى تأتي جنبًا إلى جنب الشعر الغنائي. ولم يكن هذا الشاعر سوى مطران[1].

وقد أكد نقاد الأدب العربي أمثال مندور، وأدهم، الرمادي أن مطران كان رائد الشعر العربي المعاصر في هذا المجال، كما أكد هذه الحقيقة نقولا سعد في أطروحته، عندما قارن بين تاريخ ظهور أول قصيدة سردية لمطران «فاجعة في هزل»، وبين تاريخ قصائد سردية أخرى لكبار الشعراء، فوجد أن مطران هو أول من له السبق في هذا الحقل الأدبي.

وعلى الرغم من ذلك، فتجدر الإشارة إلى أن هنالك بعض المحاولات التي سبق أصحابها مطران لكتابة القصيدة السردية دون أي تأثر بالشعر الغربي. فيمكن الإشارة إلى محاولة الشاعر السوري فرنسيس المراش. ١٨٣٥- ١٨٧٤) حين كتب قصة شعرية طويلة تقع في أربعمائة وستة وستين بيت، يعالج فيها قصة حب تنتهي بالخيانة وعدم الوفاء. وقد أثار المراش في قصيدته قضايا اجتماعية وسياسية وتاريخية، ولكنها جاءت غير مترابطة، يقول المراش في قصيدته[2]: البسيط :

ولـم نـزل أن بَـلَـغْـنـا فـي الحـديـث إلـى
تـقـلـب الـنـاس والأحـــوال والـعُـصُـرِ
حـتـى انـتـهـيـنـا إلـى ذا الـقـرن فانصثث
لـنـا حـــوادث هـــذا الـتـاسـع عشر
وانـحـاز يـبسط لـي مـا تمَّ مـن عـجـبٍ
بـــه ومـــا شَـــاهَـــدْتـــه أعـــين الـبَـشـر

ويبدو أن الضعف الفني الذي اعترى قصيدة المراش القصصية لم يمنحه الفرصة ليكون رائد القصيدة القصصية في الشعر العربي.

---

(١) المرجع السابق، ص٣٧٨.

(٢) المراش، الكنوز الفانية في الرموز الميمونة، الألب، سنة ١٨٩٠م، ص١٦.

هل كانت دوافع شخصية لاختيارات مطران الشعرية. كان النقاد يتحدثون عن أن الدوافع السياسية في المقام الأول هي التي دفعت مطران لاختيار مجالات جديدة للتعبير. فهو لبناني مسيحي يعيش في المجتمع المصري المسلم في عصر الاحتلال الإنجليزي، وكان عليه أن يعبر بطريقة أو بأخرى عن آرائه السياسية دون تحمل أي مخاطر. ومن هنا فقد كان الشعر السردي هو الصيغة المثالية لذلك . إذ يمكنه من خلال هذا الشكل الشعري تحية صراع الشعوب الأخرى ضد العدو المشترك، سواء كانوا الأتراك أو الإنجليز، كما يمكنه كذلك توجيه النقد اللاذع للملوك القدماء أو لملوك بلاد أخرى، ويستطيع التعبير عن آرائه السياسية بصورة غير مباشرة.

وفي هذا الصدد يجب أن نشير إلى أن الشعر السردي السياسي لا يمثل إلا جانبًا من شعر مطران السردي، وأن أول قصة سردها في أبيات شعرية «فاجعة في هزل» يرجع تاريخها إلى عام ١٨٩٤م، لم تكن ذا صلة بالسياسة. فهناك قصائد سردية لمطران تنتمي إلى الحقول الاجتماعية والشخصية.

ويبقى تساؤل يبدو لنا مهمًا، يمكنه أن يساعدنا في فهم دوافع مطران لكتابة القصيدة السردية، وهو تساؤل متعلق بالتقييم الداخلي لشعر مطران السردي.

في أي عصر تتزايد النسبة المئوية للشعر السردي.

هنالك خمسة عشر قصة شعرية وردت في الجزء الأول من الديوان، وأربع قصائد سردية في الجزء الثاني، وثلاث قصائد سردية في الجزء الرابع. وما هو يشكل تقريبًا نسبة سبعين في المائة من إجمالي قصائد الجزء الأول الذي نشر عام ١٩٠٨م، وثلاثين في المائة من إجمالي قصائده حتى نهاية حياته ووفاته عام ١٩٤٩م.

كما يمكن أن نلاحظ أن الشخصيات التي تحمل أسماء موجودة في الجزء الأول، ولكنها لا تحمل أسماء في الأجزاء الأخرى. أي أن اثنتي عشرة قصة من خمس عشرة قصة لها أبطال ذوي أسماء محددة في الجزء الأول، بينما ليس هنالك إلا اسم واحد في بقية الأجزاء وهو اسم بنت شيخ القبيلة في الجزء الرابع. هذا يعني أن مطران كان يحاول في بداية القرن العشرين أن يُضمِّن قصائده قصصًا حقيقية ويمنح أبطالها

أسماء حقيقة. فالاسم العلم. كما قال رينيه ويلك R. Wellek يمثل المرحلة الأولى للفردية، وكل تسمية تعطي حياة ونشاطًا وتفردًا[1].

فلماذا إذًا بدأ من الجزء الثاني من ديوانه في تقليص عدد قصائده السردية، وفي الإحجام عن منح أبطاله أسماء. نعتقد أن هناك علاقة بين هذا التقييم الداخلي للشعر السردي ونشأة الراوية في الأدب العربي المعاصر. فحتى عام ١٩٠٨م وهو تاريخ ظهور أول جزء من ديوان مطران، لم يكن الأدب العربي قد عرف فن الراوية. ويشير أندريه ميكيل إلى أن النجاح الذي حققته الراوية العربية كان في الفترة ما بين الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية. كما يوضح أن رواية زينب التي صدرت عام ١٩١٤ تعد منعطفًا في تاريخ الراوية العربية[2].

فهل كان مطران يهدف في بادئ الأمر إلى تنشيط الجنس الروائي في الشعر، ثم تراجع بعد ذلك أمام النجاح الذي حققه الجنس الروائي في النثر من خلال الراوية والقصة القصيرة ؟

---

(1) René Wellek, op. Cit., p. 306.
(2) André Miquel, la littérature, op. Cit., p.p 116-118.

السرد ونظم الشعر

١- وحدة القصيدة:

أيا كانت الدوافع الشخصية أو التاريخية لنشأة الشعر السردي العربي، فإننا بإزاء ظاهرة غير مألوفة. فهل تتطلب حداثة الموضوع تغيرًا في الشكل. لقد سبق أن رأينا في الجزء الثاني من هذه الأطروحة كيف أن طبيعة الموضوع تؤثر على اختيار البحر الشعري. وفي هذا الجزء من الدراسة نود أن نختبر موقف الشعر السردي حيال «وحدة البيت» التي تشير القافية وفقها إلى نهاية البيت الصوتية، وهى تشير أيضًا إلى نهاية الدلالة اللفظية للبيت.

وقد ذهب بعض النحويين إلى أبعد من ذلك، فاستحسنوا استقلال الدلالة اللفظية لكل شطر. وقد أطلق ثعلب الأبيات عالية الجودة اسم «الأبيات الغُرّ» واحدها أغرّ، وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه، دون عَجُزِه، وكان لو طرح آخره لأغني أوله بوضوح دلالته[1].

وبناء على ذلك، فإن القواعد العروضية تعتبر «التضمين» خطأ من أخطاء القافية، وهو اعتماد الدلالة اللفظية للبيت على البيت الأخر.

وقد تأثر مفهوم القصيدة بمفهوم وحدة البيت. فوحدة القصيدة لم تجد مكانًا لها عند النقاد العرب القدماء بوجه عام. فقد حلَّ محلها مفهومٌ آخر يعتمد على وحدة البيت، حيث تجتمع عدة موضوعات مختلقة في القصيدة الوحيدة دون أن يكون هناك رابط كاف يربط بينها.

---

(١) ثعلب، قواعد الشعر، ص٦٧-٦٨، وقد ذكر بن شيخ في كتابه، مرجع سبق ذكره، ص١٧٩.

وقد اعتبر نص ابن قتيبة (٨٢٨ – ٨٨٩) أول نظرية في نظم القصيدة الكلاسيكي، وهي النظرية التي ستسود عالم الشعر لأكثر من عشرة قرون قبل أن تحل آخرها مكانها، وقد كان مطران أحد الشعراء الذين طبقوها في قصائدهم.

يقول ابن قتيبة: «إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالتهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، ونتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق وفرط الصبابة، والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائطٌ بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل، وحل الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل.

فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[1].

تتوافق القصيدة إذن مع «مفهوم الشعر»، فالأفكار في القصيدة تربط في ما بينها برباط واهٍ فضفاض. فالقصيدة في مجمل الأمر عبارة عن شذرات متنوعة متناثرة من الأفكار وصيغ منعزلة.

وقد سارت القصيدة العربية على هذا النهج حتى نهاية القرن التاسع عشر، وكان قوامها يستمد بنيانه من التقاليد البدوية القديمة.

---

(1) Gaudefory. DemomPlynes, op. cit., p.XVII.

وقد كتب مطران في المجلة المصرية سنة ١٩٠١م تعليقًا على قصيدة إيطالية ترجمها إلى العربية، يوضح فيه منهجه الذي يخالف به المنهج المعتاد. يقول مطران إن الأبيات في هذه القصيدة تربط مع بعضها بوشائج قوية، وكلها تنمو لتحقق هدفًا واحدًا، وهي بهذه الصورة تخالف القصائد العربية القديمة والحديثة على السواء باستثناء ما يحاول هو كتابته. ويضيف مطران أنها تتبع منهجًا غير مألوف، وهو أقرب ما يكون إلى الحقيقة، كما أنه مثير للإعجاب بدرجة كبيرة، فهو مناسب تمامًا لمتطلبات العقل ولروح عصرنا[١].

ويعود مطران ليؤكد هذه القضية عام ١٩٠٨م بمناسبة صدور الجزء الأول من ديوانه، فيكتب في مقدمته يقول عن شعره.

«لا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد.. بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصية في تركيبها، وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها»[٢].

وقد بدأ التصور الجديد لمفهوم الشعر ينفذ شيئًا فشيئًا إلى حقول النقد وميادينه، كما أن تطبيق مطران لهذا المفهوم الجديد في قصائده السردية قد جعل كثيرًا من الشعراء يعتمدون هذا التصور منهجًا في قصائدهم. ولهذا سنحاول أن نعالج هذه القضية التي غطت مساحة كبيرة من شعر مطران.

٢- التضمين:

إن ارتباط كل بيت بالأخر في القصيدة، وخاصة في القصيدة السردية يجعل الشاعر أمام عدة أمور إما أن يتنازل عن القاعدة ليترك المجال لنمو الفكرة وتطورها، وأما أن يتنازل عن الفكرة ليطبق القاعدة ويقرها. أو أن يختار الحل الذي توصل إليه مطران، وهو«التضمين» أي أن يخرق إحدى القواعد الشعرية الأكثر أهمية. ولم يكن مطران أول شاعر ينتهك هذه القاعدة، فشاعر مثل زهير بن أبي سلمى قد لجأ من قبل إلى هذه التقنية وأقرها في شعره:[٣]

(١) مطران، المجلة المصرية، ١٥ أغسطس ١٩٠١م.

(٢) مقدمة ديوان مطران، الجزء الأول، ص ٩.

(٣) ديوان زهير بن أبي سلمي، القاهرة، مكتبة دار الكتب، ١٩٤٤، ص١٤٠.

(الطويل) :

فـأقـسـمـتُ بـالـبـيـت الـــذي طـــافَ حـولَـهُ

رجـــــالٌ بـنـــوه مـــن قـــريـــشٍ وجُـــرهُـــمِ

يمينًا.....

فالشاعر قد جاء بالمفعول به (يمينًا) في البيت الثاني، في حين أن الفعل (أقسمت) موجود في الشطر الأول من البيت الأول.

ولم تلبث هذه الظاهرة أن انتشرت وربما كان لها وجود قبل ذلك. كما أشار بلاشير والشعراء السابقون عام (٥٠هـ /٦٧٠م) كسروا الدائرة الحديدية عندما استخدموا تقنية التضمين[١].

لماذا يظهر التضمين أحيانًا في بعض القصائد. يرى ابن شيخ أن الدراسة التاريخية الإحصائية حول مجمل النتائج الكلاسيكية تستطيع وحدها أن تقدم نتائج مهمة حول هذا الموضوع[٢]. ويضيف بعد أن أورد أبياتًا لأبي العتاهية تبدو فيها ظاهرة التضمين بوضوح - مفسرًا هذه التقنية بأن شعر المجالس لم يكن يتصف بالصرامة لكونه وليد استلهام مفاجئ، وهو الشعر المكتوب ملبيًا لاحتياجات اللحظة، ولم يكن يمانع قبول أي نمط للنظم يستجيب إلى تداعيات الفكر. وحتى أكثر نماذجه إحكامًا يبدو فيها أثار عدم الجودة[٣].

أما شعر مطران فإنه يعطي تفسيرًا آخر لهذه الظاهرة. لأن اللجوء إلى ظاهرة التضمين يكاد يقتصر على الشعر القصصي الذي يمثل في الوقت نفسه التطبيق المثالي لمفهوم «وحدة القصيدة» ويعد «التضمين» إذًا تحديًّا لمفهوم القصيدة القديم، كما أنه يعد تمهيدًا لتطبيق المفهوم الجديد، وباستخدام الشعر القصصي لم تعد القصيدة مجرد شذرات مجتمعة، ولكنها أصبحت «حدًّا» مقتطعًا أو قالبًا واحدًا من خلال الأبيات، ومن خلال القوافي التي لم تعد حدودًا غير قابلة للاجتياز.

---

(1) Histore de litthérature arabe. Vol II p.555, Cité par Bencheikh, op. eit.,. 152.

(٢) السابق، ص١٥٢.

(٣) السابق، ص١٥٣.

ويعتبر «التضمين» (وهو الجملة التي تنتهي في منتصف البيت. شكًلا من أشكال الصراع بين الوزن الشعري وبناء الجملة. وقد عرف هذا الصراع الشعراء العرب كما سبق أن أشرنا. وعن هذا الاشتباك يقول رونسارRonsard إنه كان يعتقد في شبابه أن الأشعار التي تحتوى على ظاهرة التضمين لم تكن جيدة، ولكنه عندما بدأ يطلع على أشعار اليونانيين والرومان، وجدها جيدة وجديرة بالقراءة[1].

ومنذ عصر الرومانسية، بدأ الشعراء يلحنون مرة ثانية إلى تقنية التضمين وفي هذا الصدد، يشير مطران بفضل الرومانسيين وبإعجابه بهم. لماذا شاعت هذه الظاهرة في شعر مطران والرومانسيين من قبله.

يبدو أن الشعراء كانوا يعتقدون أن الصراع بين الوزن الشعري وبناء الجملة سيكون دائمًا على حساب جوهر البيت الشعري. ولابد من التضحية بأحد العنصرين إما بالوزن الشعري أو ببناء الجملة. أما أبولينير Apollnaire [2] فكان يعتبر أن الجملة الشعرية الخالية من علامات الترقيم تطورًا إيجابيًا، وضربًا من التجديد، فالجملة ذات علامات الترقيم تثقل من انطلاق القصيدة وتحليقها.

ملامح التضمين في شعر مطران :

يلجأ مطران إلى ظاهرة التضمين حوالي ثلاث وأربعين مرة في القصائد القصصية التي تخلل بدرجات مختلفة التماسك النحوي. وثمة عشر درجات من التضمين في شعر مطران.

١- بين الجمل الرئيسية والجمل التابعة [3] أو المكملات: (الكامل) :

قالوا أتى نكرًا... ونكْرُ قولهم
لولا تبجُّحُهم ولولا طولهم
ما خيَّمت ريبٌ على أطهار

(١) انظر جون كوين، مرجع سبق ذكره، ص٦٣.
(٢) جون كوين، مرجع سبق ذكره، ص٢٦.
(٣) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٢٦٥.

يفرق مطران بين لقطة (لولا) في الشطر الثاني، وبين الجملة التابعة أي جواب لولا.

٢- بين الصفة والموصوفة: (خفيف)

.....

ثـــم أحـــيـــاهُ ثـــم أتـــــاهُ جـسـمـا
مـثـلـــه يـكـمـــلان ذاتًـــــا بـــــذاتِ

فالكلمة (مثل) في الشطر الثالث هي صفة لكلمة (جسم) في الشطر الثاني، أو مثل:

.....

أو مـا تـرى شـبـحًـا عـبـوسًـا أسـودًا
مـتـجَـسّـا لـك مـن وراء سـتـار

٣- بين الأداة والكلمة الداخلة عليها: (الكامل) :

مـا لـي ومـا لأبـيـك أطـريـة؟ فـمـا
هـي شـيـمـتـي وأبـوك لا يـعـنـيـه مـا
يـثـنـيـه عـنـه مـخـبـر والأخـبـار

فالفعل يثينه في الشطر الثالث هو فعل منف بأداة النفي (ما) في أخر الشطر الثاني.

٤- بين الجار والمجرور ومتعلقاتهما:

وتحقق هذه الحالة أعلى نسبة تمَّ رصدها في «التضمين» حيث تحققت في إحدى عشر حالة بنسبة أكثر من خمسة وعشرين بالمائة من إجمالي الحالات الموجودة (الكامل) :

مـا خَـطـبُـهـم فـي وردةٍ قـطـفـتْ
مـن روضـــةٍ أو بـانـــةٍ قـطـفـت
فـي عـنـفـوانِ شـبـابـهـا الـرطـبِ

فالجملة (من روضة أو بانة قطفت) تتعلق بالفعل في نهاية الشطر الثاني. والواقع أنها لا يفصل بينهما في الاستعمالات العادية، ونقرأ دائمًا في القصيدة نفسها: (الكامل):

حتى إذا ما عُولجت فجلَتْ
عنها صَفتْ مرآتُها وخلَت[1]
ومنها ومن أثر بها يُنْبي

فيتكرر الشيء نفسه بين نهاية الشطر الثاني وبداية الشطر الثالث[2].

٥- بين الفعل والفاعل من ناحية، وبينهما وبين المفعول به من ناحية ثالثة.

وهنا أيضًا نجد نسبة عالية تصل إلى تسع حالات بواقع واحد وعشرين بالمائة (خفيف)

منذُ كانت هذه الخليفةُ قدما
نثرات من البهاء قضما
ما تراخى منها فألف جرمَا[3]

أو (الكامل):

بل حبتين بزهرةٍ نمتا
وتساقتَا كما تعاشقنا
نارَ الغرام مع النَّدى العذبِ[4]

فنرى الفعل موجود في الشطر الثاني، والمفعول به في الشطر الثالث.

٦- بين الفعل والفاعل. (الكامل):

لا شيءَ بعد الحبِّ يطمعنا.
لا نبتغى أمرًا فَيُوجعُنا[5]
إخفاقنا في الطلب الصّعبِ

(١) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٢١٢.
(٢) انظر أمثلة أخرى في الجزء الأول، ص٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٦٤، ٢٦٧.
(٣) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٣٨.
(٤) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٢١٠، ٢٢٤، ٢٣٦، ٢٤٣، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠.
(٥) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٢٢٠.

٧- بين ركني الإسناد:

وقد تكررت هذه الظاهرة ثماني مرات، بما يتجاوز ١٨٪ : (رجز):

وكـــــان بـــعـــضُ الـــنـــاسِ

وزمـــــــــرةُ الحـــــــــراسِ[١]

قـــد حـــمـــلـــوا «أديـــبـــا»

بـــــدمِـــــه خَـــضـــيـــبَـــا

أو (الكامل) :

.....

كلظَى الحـريـقِ شبـوبُـهُ وضـيـاؤُه[٢]

لـلـسـوءِ لا لِـقِـرَى ولا لمـنـارِ

٨- بين الجار والمجرور :

والشاعر في هذه الحالة يفصل بين أدوات شديدة التلازم، بين الجار والمجرور: (الرجز):

فـــلـــزمَ الـــبـــيـــتَ وفـــي

يـــومـــين بـــعـــدهـــا شـــفـــى[٣]

فصل الشاعر حرف الجر عن المجرور، ولكن مطران يذهب أبعد من ذلك حيث يقول: (الطويل)

فـخـامـر لـيـلـى الخـــوف ثـم تحـولا

إلـى غـيـرةٍ والـغـيـرة انـقـلـبـت إلـى

غـــرامٍ فـمـا تـلـوى عـلـى أحـــدٍ ولا

---

(١) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٩١

(٢) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٢١٤، وانظر أيضًا ص ٨٩، ١٣٩، ١٤٠، ٢٣٤، ٢٣٩.

(٣) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٨٨.

٩- على نفس المستوى، نجد الفصل بين جزئي الإضافة مثل قوله:

(الطويل):

فـمـر بـهـا فـي حـانـةٍ نـفـرٌ أولـو
مُـجـونٍ دَعَـتْـهـم بـالـرمـوزِ فـأقْـبـلـوا

١٠- وقد يقطع مطران الكلمة ذاتها، ويجعل قافية الشطر الأول في وسط الكلمة: (الرجز) :

وكـــــان مـــــوعـــــدُ الـــزفـــا
فِ لـــهـــمـــا قـــــد أزِفـــــا
يـــــوم الـــثـــمـــانـــي والـــثـــلا
ثِ بـــين لإهـــــداء الحُـــلـــى[1]

وليس الاختراق هنا متصلاً بدرجة تماسك القواعد، وإنما بدرجة تماسك الحروف المعجمية للكلمة الواحدة. فقد تجاوز مطران الحدود التي وصل إليها الرومانتيكيون الفرنسيون. وفي دراسته حول هذه القضية في الشعر الفرنسي، سجل جون كوين الحدود التي تم اختراقها في هذا المجال، ويتمثل أقصاها في الفصل بين أداة التعريف والمعرف كما جاء في شعر فيرلينVerlaine .

وهكذا أمضى
في الرياح السيئة
التي تحملني
من هنا وهناك
مثل الـ
ورقة الميتة

ففي البيت الخامس، يفصل الوقف بين أداة التعريف (ال)، والمعرف (الورقة)، وبينهما في الأصل قدر كبيرٌ من التلاحم لدرجة أن بعض النحاة عدوهما وحدة واحدة، وقد استشهد جون كوين ببيتين لأرجوان.

---

(١) ديوان مطران، الجزء الأول. ص ٨٧، ٨٨

وكـنـت أصـبـح عـيـنـاي الـلـتـان أحـبّـهـمـا أيـن أنـتِ
أيـن أنـتِ يـا قُـبَّـرتِـي يـا نـوَرسِـي

ويبرز في البيتين مثال نموذجي حيث يقع الوقف العروضي على وحدة متماسكة، بينما لا يأتي أي وقف في البيت الثاني بين جمل مختلفة، وباستثناء قطع الكلمة من وسطها، نصل هنا إلى الحد الأعلى للتفريق في هذه الطريقة[1].

وقد رأينا كيف أن مطران تجاوز الحدود التي أشار لها جون كوين.

وهكذا فإن الشعر القصصي لدى مطران تطلب مواجهة بين التصور القديم للقصيدة القائم على وحدة البيت وبين القانون العروضي الذي يمنع التضمين بين الأبيات المتتالية، وكان ينبغي الاهتداء إلى تصور أخر قائم على نظرية وحدة القصيدة، ويعرف كيف يهيمن على مسيرة القصيدة عندما يتمُّ الصراع بينهما وبين القواعد التقليدية. وقد رأينا الجهود التي بذلها مطران، ناقدًا وشاعرًا في هذا الصدد، وبقى أن نرى طريقة بناء قصصه الشعري.

(١) جون كوين، مرجع سبق ذكره، ص٦٧، ص٦٨.

الشعر القصصي وقواعد بنائه

١- الشخصيات.

في القوانين الشعرية الأربطية، تحتل الشخصية مكانة تالية لمكانة الحدث الذي تخضع كلية له، ويمكن هنا أن يوجد. كما يقول أرسطو. نقاط ضعف في الشخصيات، لكن لن توجد شخصيات دون حكايات.

لكن رولان يقول في ما بعد إن الشخصية التي لم تكن حتى لحظة اختيارها إلا مجرد اسم يضيف إليها ارتباطها بحدث ما معرفة نفسية بها فتتحول من شخصية إلى شخص أي إلى كائن تمَّت صياغته حتى ولم لن يصنع شيئًا [١].

هل توجد شخصيات في القصص الشعرية لمطران. يمكن أن نقول مرة أخرى مع بارت أنه لا توجد قصة واحة في العالم دون شخصيات[٢].

لكن هذه الشخصيات عند مطران هي من باب أولى (عوامل للحدث)، وأحيانًا تكون شخصيات تاريخية كما أشرنا إلى ذلك. وتكون أحيانًا أخرى شخصيات حية كما سنرى. لكن في حالات أخرى تكون الشخصيات (أشياء) كما حدث في قصيدته (يوم البرميل)[٣] حيث نرى الشخصية الرئيسية هي برميل كبير من الخمر المنسكب في الميناء، وحيث تبدو الشخصيات الأخرى (متشربة) لذلك الخمر الذي سأل مثل: الرصيف، والموج، وعصافير البحر الذين بدأوا جميعًا يرون العالم بطريقة مختلفة. وفي قصته (الحمامتان)[٤] يتم إبراز قيمة الحب والوفاء.

---

(1) Roland Barthe, Poetique du récit, p33.

(٢) السابق، ص٣٣.

(٣) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص٧٤.

(٤) ديوان مطران، الجزء الأول، ص ٧٣.

ما هي سمات الشخصيات الحيَّة أو عوامل الحدث عند مطران ؟

هذه الشخصيات تتسم في الواقع بالظلم سواء كان واقعًا منها أو عليها. وتبرز ثلاث قصص شعرية الكفاح ضد الظلم السياسي، وهى قصيدة (الطفلة البويرية) هذه الطفلة (أدماء) التي لاحظت ذات ليلة أن هنالك أشياء مقلقة، فالأب يقضى ليله أدقا، والأم لا تتوقف عن البكاء، وتكتشف الصغيرة في اليوم التالي أن هذه كانت ليلة رحيل الأب إلى الحرب لكي يقاتل ضد أعداء الوطن. ولم يكن أمام الطفلة إلا أن تدعو الله أن يساعد أباها ووطنها:

يـــا أرحـــــمَ الـــراحـــمـــين يـــا مَـــنْ
يـــحـــمـــي ضـــعـــيـــفًـــا بـــه اســـتـــجـــار
انـــصُـــرْ أبـــي وانـــتـــقـــمْ لـــقـــومـــي
ولا تُـــبـــحْ هـــذه الـــدِّيـــار[1]

والقصيدة القصصية الثانية تدور حول نفس الموضوع، وهى حول حكاية تاريخية أشرنا إليها من قبل، وهى حكاية الملك الفارس الظالم، ووزيره بزرجمهر ونود أن نشير فقط هنا إلى أن الصوت الذي ارتفع ضد الظلم كان صوتا نسائيًّا هو صوت ابنة الوزير. ونحن إذًا مع امرأة مرة أخرى تكافح ضد الظلم السياسي. الأمر الذي يجعلنا نعتقد أن الاختيار هنا لا يخضع كلية للمصادفة لأننا نرى أن القصة الثالثة تتبع نفس التقنية. وهى قصيدة فتاة الجبل الأسود التي تقوم بالكفاح المسلح عن شعبها ضد الأتراك، وتجسيد هذا الكفاح في صورة فتاة تحارب وحدها، وهى متنكرة في ثياب رجل تتصدى لمجوعة من الجنود الأتراك، وتنتصر عليهم في النهاية، ثم تظهر نفسها كامرأة أمام قائدهم بعد أن أسرت. هنا نرى المرأة لم تعد إحدى الشخصيات، ولكن أصبحت هي الشخصية الرئيسية، وأن الكفاح لم يعد كفاحًا لفظيًّا، وإنما كفاحًا مسلحًا.

لماذا يختار مطران المرأة لكي تلعب هذا الدور. فلنذكر أولاً أن القصائد الثلاث كتبت قبل عام ١٩٠٨م، وهو تاريخ طبع الجزء الأول من ديوان مطران، أي قبل المشاركة

---

(١) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٨٢

الحقيقة للمرأة العربية في ذلك اللون من الكفاح، ومطران لا يعكس هنا إذًا واقعًا، ولكنه يتنبأ به. ويعطيه إمكانية التحقيق. ومن ناحية ثانية، فإن اختيار امرأة لتقاتل ضد الأعداء يشجع الرجال لكي يقاتلوا، ويظهر في الوقت ذات وحشية الأعداء الذين لا يتركون حتى النساء في أمان.

وها هي امرأة أخرى في قصيدة «بيت شيخ القبيلة» تحارب الظلم وتنتصر عليه، ولكنها هذه المرأة تحارب الظلم الاجتماعي. ففي حين تقع في هوى «حسن» من أول نظرة عندما يطلب منها الماء ليشرب، تجبرها القبيلة على قبول «عمر» زوجًا لها، فتدافع الفتاة عن حبها، وتتحدي تقاليد القبيلة وتنتصر عليها.

وكما تجاهد النساء ضد الظلم، يستبسل الرجال أيضًا في قصص مطران عندما يدركون أن أسلحتهم غير كافية، وأن أعداءهم يفوقونهم قوة، وأنهم يغامرون بفقد حياتهم.

في قصيدة «شهيد المروءة وشهيدة الغرام»، يقص مطران قصة الذئب الذي دخل يومًا إلى قرية لبنانية، مهددًا سكانها العزَّل الذين لا يملكون سوى الصراخ، ويقرر شاب شجاع من القرية يدعى «أديب» أن يواجه بمفرده الذئب ويقتله، ولكنه يموت بعد أربعين يومًا إثر إصابته بمرض «السعار» ولكنه قبل أن يموت تجتاحه نوبات هياج ينقض من خلالها على خطيبته «لبيبة» عضًّا، وهى مستسلمة له، فتموت بين يديه.

وإذا كان لبعض هذه الشخصيات مواقف إيجابية ضد الظلم، فهناك بعضٌ منها يقع ضحية لذلك الظلم، كما حدث في حكاية «الجنين الشهيد» التي نرى خلالها امرأة تحت تأثير الفقر تعمل في حانة ليلية، وتجد نفسها مضطرة دائمًا للدفاع عن نفسها ضد ذئاب الليل، لكنها تنتهي بالاستسلام لذلك الذي وعدها بالزواج، وهو الزواج الذي لم يحدث أبدًا، ولكنه غرر بها فحملت منه، واختفى بعدها. وقررت الأم أن تقتل طفلها قبل أن يولد.

هل توجد شخصيات ثانوية في قصائد مطران القصصية؟

في كثير من هذه القصص نلتقي بشخصيات تحتل مواضع أقل أهمية مما تحتله الشخصيات الرئيسية هكذا في «شهيد المروءة وشهيدة الغرام»، ففي اللحظة التي

يسقط فيها البطل مريضًا، يظهر أحد الدجالين الذي يدعى معرفة المرض والعلاج، فيترك الزمن الذي كان يمكن أن يتم فيه الشفاء يفلت من بيد أيدي البطل . وفي ما بعد يعلن عجوز مجهول أن ما بالبطل هو داء «السعار» وأن موته لم يتأخر. هذا النمط من الشخصيات نجده تقريبًا ليقوم بدور الإنعاش أو التغيير في مجرى الأحداث.

كيف يتم تقديم الشخصيات ؟

عديدة هي طرائق تقديم الشخصيات، فبعض الروائيين القدماء مثل سكوت. كما يقول ويلك: «يقدمون شخصياتهم الرئيسية من خلال فقرة تصف بالتفصيل خصائصه الجسدية، ثم يقدمون في فقرة تالية خصائصه المعنوية والنفسية. لكن يمكن اختصار ذلك الوصف في ملاحظات بسيطة أولية»[1].

أما مطران، فإنه يحدد شخصياته تارة من خلال إعطائها اسمًا، ولكنه دائمًا يقدمها من خلال سلسلة من الصفات الجسدية والمعنوية والنفسية. ولا تأتى قائمة الصفات منعزلة عن بعضها البعض، ولكنها غالبًا ما تأتي متداخلة. فهو حين يقدم لنا شخصية «أديب» يصفه على النحو التالي مبتدئًا بإعطائه اسمًا، ثم صفة معنوية، ثم ثلاث صفات جسدية.

كـــــان اســـــمُـــــه. أديـــبَـــا»
وبـــــــأسُـــــــه عـــجـــيـــبـــا
بـــــــدا مـــــن الجـــمـــهـــورِ
بمـــــظـــهـــرِ الأمـــيـــــر
وســـــــار نـــحـــو الـــذيـــبِ
بـــــكـــــبـــــرٍ غـــريـــب
كـــــالأســـــد الـــرئـــبـــالِ
يمـــشـــى ولا يـــبـــالـــي

---

(1) R.Wellek, op. cit.,. 306.

وفي المقابل، فإن خطيبته تقدم عبر صفة معنوية، ثم صفتين جسديتين، ثم صفتين معنويتين أخريين، فثلاث صفات جسدية، ثم صفة معنوية، وأخيرًا يجيء اسمها.. الرجز)

فتيّةٌ عذراءُ
جميلةٌ غراءُ
طاهرةُ الفؤادِ
عفيفةُ الوُدادِ
قوامها كالرّندِ
وخدّها كالوردِ
وعينها الزرقاءُ
تحسدها السماءُ
كانت له خطيبه
يَدْعونها لبيبه

يتبع مطران بطريقة أو بأخرى الخريطة نفسها مع شخصياته في مختلف قصصه، تاركًا الصفات نفسها تقدم شيئًا فشيئًا الشخصيات.

أي نمط من العلاقات يوجد بين المؤلف وشخصياته؟ أو بطريقة أخرى: ما هو دافع الحكايات؟ ووفقًا لرولان بارت فإن هناك ثلاث تصورات يمكن ظهورها:

التصور الأول: يعتبر أن الحكاية مقدمة من خلال شخص، وأن ذلك الشخص له اسم، وهو في النهاية هو المؤلف حتى وإن تنوعت الشخصيات.

التصور الثاني: يجعل من الراوي عليمًا بكل شيء حتى وإن بدأ في الظاهر أن الحكايات غير شخصية فالراوي هو في وقت واحد يسيطر على داخل الشخصية ما دام يعرف كل ما حدث لها، وعلى خارج الشخصية ما دام لا يتماهى أبدًا مع واحد منها أكثر من تماهيه مع الآخر.

التصور الثالث. الذي هو أكثر حداثة عند أمثال هنري جميس وسارتر يتجه إلى أن يكون الراوي محدودًا في حكاياته بما يمكن أن تلاحظه شخصياته تقوم بدورها في تحريك الحدث[1].

شخصيات مطران تنتمي إلى التصور الأول؛ فهو الذي يحكي، وهو الذي يتكلم، وهو والذي يصف، وهو الذي يستخلص الدروس والعبر في نهاية الحكاية. وهذا التصور أثر على الطريقة اللغوية للحكاية. فنحن نرى الشاعر يوجه أحيانًا كلامه إلى المخاطب كي يقص عليه هذه الحكاية أو تلك، كما نرى في افتتاحية «الجنين الشهيد» حيث يبدأ الشعر مخاطبًا رئيسة تحرير مجلة مشهورة، هي التي ستنشر القصيدة قائلاً.

سيدتي إن تفسحي
لي بالكلام، فاسمحي
أقصُصْ على قُرَّاءِ
نشرتِكِ الغَراءِ
بالنثرِ أو بالشعرِ
أيُّهما لا أدري
حادثةً غريبهْ
ما هي بالمكذوبهْ
كما جَرَت أمامي
في قريةٍ بالشامِ

ونحن نرى هنا أنه تحت تأثير ذلك التصور، يغلب استخدام الأسلوب الشخصي الذي يكثر فيه استخدام ضمير «أنا»، وقد يوجد فيه أحيانًا ضمير هو.

يقول بارت : «يمكن أن يوجد في الحكايات أو على الأقل في فصول من الحكايات وصفٌ، على لسان الضمير الثالث الذي يتبع في الواقع الضمير المتكلم الأول فكيف يوصف. يكفي إعادة كتابة الحكاية أو المقطع الذي استخدم فيه ضمير الغائب (هو)،

(1) R. Barthes, poetique du récit, p: 39.

مع استخدام ضمير المتكلم بدلاً منه. فإذا كانت هذه العملية لا يترتب عليها أي تغيير في فحوى الخطاب سوى استبدال الضمائر، فنحن على يقين من إننا مازلنا داخل نظام الخطاب الشخصي»[1].

من وجهة النظر هذه، فإنَّ كل حكايات مطران تبدو بطريقة أو بأخرى حكايات شخصية.

٢- إطار الحكاية

إنَّ حكايات مطران لا ينقصها الإطار الزماني والمعاني وعناصر الطبيعة التي تواكب تطور الحكاية. وفيما يتصل بالمكان، فإننا نستطيع أن نجد إشارات حوله سواء، في العنوان أو في بداية الحكاية، أو من خلال تحديدات كأن يقول في قرية في بالشام، أو أن يقول «حكاية وقعت أحداثها في مصر، أو أن يقول فتاة من الجبل الأسود»، وإلى جانب تحديد المكان العام، فهنالك أيضًا تحديد المكان الخاص للقصة الذي يشكل في الواقع عنصرًا أساسيًّا، ولنر على سبيل المثال في قصيدة «شهيد المروءة»، وصف المكان الذي يوجد فيه الذئب، والقرويون في الوقت نفسه، وهو ما يشكل عقدة الحكاية: (الرجز):

ووقـــفـــوا بـــعـــيـــدًا
يـــنـــفِّـــرون الـــسـيّـــدا
وانـــتـــظـــمـــوا هـــلالا
لـــيـــقـــفـــلـــوا المـــجـــالا
فـــامْـــتَـــنـــع الـــدخـــولُ
عـــلـــيـــه والـــقـــفـــولُ
فـــهْـــوَ أمـــامَ ســـورٍ
يمـــشـــى مـــن الحـــضـــورِ
وخَـــلْـــفَـــهُ هـــضـــابٌ
شَـــوامـــخٌ صـــعـــابُ

---

(1) R. Barthes, op. cit, p 40

وكون الذئب محاصرًا بين القرويين والجبل يوضح ضرورة العثور على حل، ومن هنا تأتي أهمية الدور الذي لعبه أديب.

وبنفس المنطق، فإن وصف المكان في «فتاة الجبل الأسود» ركز على الشجاعة الفائقة لهذه الفتاة التي تدافع عن وطنها. وقد تحدد هذا المكان في بداية القصة (المتقارب) :

وكـــان مـــن الـــتُّـــركِ جـمـعٌ قـلـيـلٌ
عـــلـــى رأسِ مـــنـــحـــدرٍ أصْـــلَـــدِ
كـــثـــيـــرِ الـــثُّـــلـــومِ كـــأنَّ الـفـتـى
إذا زلَّ يَـــهْـــوي عـــلـــى مِـــبْـــرَدِ
وقـــد نـــصـــبـــوا فـــوقـــه مِـــدْفـــعًـــا
يـــهـــزّ الـــرواســـخَ إنْ يَـــرْعـــدِ
وحَـــفُّـــوا كـــأشـــبـــالِ لـــيـــثٍ بـــهِ
وهـــمْ فـــي دِعَـــابٍ وهـــم فـــي دَدِ
فـــفـــاجـــأهُـــم هـــابـــطٌ كـــالـــقـــضـــا
ء فـــي شـــكـــل غـــضِّ الـــصَّـــبـــي أمـــرد

فالجبل المدبب هو مكان منيع، تحوطه الحراسة، ومع ذلك فقد اجتازته الفتاة الشجاعة.

والتعبير عن الزمن يحتل مكانة هامة في قصص مطران خاصة في القصص التاريخية، حيث يتمُّ اختيار الإطار الزماني لأسباب فنية وشخصية في وقت واحد ليتعادل مع اختيار المكان. ونجد عبارات توضح زمان الحدث مثل قوله: كما جرت أمامي، أو قوله: من عهد إسماعيل، أو قوله: قبل استقلال الجبل الأسود، أو كأن يقول: حضر الناظرُ وقائعها. وبالإضافة إلى ذلك يوجد الزمن الخاص بالحكاية كقوله في شهيد المروءة.

طرقـها أصـيـلا يـبـغـي بـهـا مقيلا

أو قوله: «في ليلةٍ بات أبوها مسهدًا»

أو قوله: (البسيط) :

تَـنَـبَّـهـتْ بـاكِـرًا وكـانـت
مِـن قَـبْـلُ لـم تـألَـفِ الـبـكـار

إنَّ اختيار الزمن الخاص لا يجيء فقط لكي يحدد الإطار الزمني للحكاية، ولكنه يجيء أيضًا ليحدث نوعًا من التناغم بين العناصر الخارجية والعناصر الداخلية للحدث ففي «شهيد المروءة» في اللحظة التي وقع فيها الصراع بين الذئب وأديب، يرى فيها الناس الشمس شاحبة قبل لحظة الغروب، ويدعون في هذا الموقف المخيف: (الرجز).

والـشـمـس فـي شـحـوبِ
هـنـيـهـةَ الـغـروبِ
والـنـاس فـي تَـخَـوِّفِ
مـن هَـوْل ذاك المـوقِـفِ

وفي حكاية أخرى «حكاية الجنين الشهيد» يرسم لنا مطران حدث سقوط الفتاة متناغمًا مع عناصر الزمن: (الطويل):

فـراغَ بـهـا فـي جـنـحِ ألْـيَـلَ أَهْـيَـمِ
كـهـمٍّ عـلـى صـدرِ الـوجـود مُـخَـيِّـمِ

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن. ما الفرق إذن بين زمن الحدث وزمن القص عند مطران ؟

وقبل أن نحاول الإجابة ينبغي أولاً أن نحدد المصطلح، فزمن الحكاية - كما يقول - ويليك. هو طول الفترة التي جرت خلالها الحكاية. لكن زمن القص يلتقي مع الموضوع والزمن المعيش الذي يسيطر عليه الراوي بالدرجة الأولى. فهو يستطيع أن يحكي أحداث سنوات عدة في جمل قليلة، أو أن يخصص فصلين طويلين لوصف حفلة رقص أو جلسة عشاء[1].

---

(1) R. wellek, op. cit, p: 306.

وفي هذا الصدد فإن مطران يركز دائمًا على زمن القص بالقياس إلى زمن الحدث. في «شهيد المروءة» يخصص الشاعر ثمانية وعشرين بيتًا لكي يرسم لحظة الصراع بين الذئب والبطل، لكنه يخصص بيتًا واحدًا لكي يعبر عن مرور يومين حتى يتم الشفاء. (الرجز):

فـــلـــزمَ الـــبـــيـــتَ وفـــي
يـــومـــيـنِ بـــعـــدَهـــا شـفـي

أو يخصص ثلاثة أبيات لكي يقول إنه بعد أربعين يومًا سيقع الزواج.

كيف يقدم الشاعر تصوره للزمن الشعوري عبر الأدوات النحوية؟

نستطيع أن نطرح مثالاً على استخدام أدوات «العطف» مثل ثم، والواو، وهذان الحرفان عرفهما النحاة العرب، وحدّدوا دورهما في الربط بين حديثين «فالواو» تمتاز بالسرعة، على حين تمتاز «ثم» بالتراخي الزمني بين الحدث الأول والثاني.

وتكاد يتطلب حرف «الواو» عكس ما تطلبه «ثم». ولنرَ الآن طريقة استخدام هذين الحرفين في «شهيد المروءة والوفاء». ففي اللحظات الحاسمة يستخدم مطران «ثم» لكي يؤكد على بطء مرور الزمن من الناحية الشعورية بين الحدثين المتتاليين. والمقطع الذي يصف الصراع بين الذئب وأديب، يستخدم الشاعر فيه «ثم» ثماني مرات في أربعة عشر بيتًا بالطريقة الآتية: (الرجز) :

ثـــمّ مـــشَـــى، ثـــم جـــرى
مـــسـتـــقـــبـــلاً مـــسـتَـــدبِـــرا
ثـــمّ عـــواءٌ مُـــزْعِـــجًـــا
مـــطـــرِدًا مُـــرَجـــرجـــا
ثـــم عُـــواء أضـــعَـــفـــا
مُـــقـــطَّـــعًـــا مُـــخَـــطّـــفـــا

وقد يستخدم أحيانًا «ثم» أربع مرات في نفس البيت الشعري: (الرجز) :

ثـــم شـفـا ثـــم زَفَـــــــرَ ثـــمّ بـكـى ثـــم نَـفَـــر

أما «الواو» فهي على العكس تأتي في الفقرات التي تسيرُ فيها الأحداث ببطء، لكن دون أن يكون هنالك مع ذلك فارقٌ كبير بين الأحداث ولننظر مثلاً إلى الأبيات التي تصف «الوباء» حين انتشر في القرية في أعقاب موت الذئب فتظهر الواو اثنتي عشرة مرة في سبعة أبيات.

(الرجز) :

فجزعَ السكانُ
وانقطع الأمانُ
واحْتجب الآباء
واحْتبس الأبناءُ
وامْتنعَ الذهابُ
في السوقِ والإيابِ
والأخذُ والعطاءُ
والبيعُ والشراءُ

فاستخدام حروف العطف هنا يسير في ظاهر الأمر عكس قواعد الاستخدام العام، لكنه استخدام مقبول في إطار أنه يلجأ إلى التوظيف الشعوري للزمن في هذه الحكاية.

هذه إذن بعض الملاحظات حول الشعر القصصي عند مطران، وهي تظهر إلى أي مدى نجح في إرساء هذا الجنس الشعري داخل تاريخ الشعر العربي.

شعر المناسبات

«قصائدي كلها قصائد مناسبات لأنها تستلهم الواقع، وعلى أساسه تبنى وتستقر ولا أستطيع أن أصنع قصائد تعكس اللاشيء»[1]. هكذا قال جوته، وهو يتحدث عن شعر المناسبات عنده.

وهو نوع من الشعر من الصعب تعريفه، فكما يقول ماتيفيتش: «شعر المناسبات هو شعر صنع بمناسبة حادثة تفرض نفسها من خلال أهميتها، أو معاصرتها، ويفد على الذهن للوهلة الأولى الإسهامات الشعرية التي شاركت في كلِّ العصور، في المناسبات الإنسانية مثل التهاني، وتخليد الذكرى، والمهرجانات، والميلاد، والزواج، والوفاة، وأعياد الميلاد، والنجاحات الاجتماعية، والأحداث التي تمر بالمجتمع مثل الحرب والانتصار»[2].

هذا التعريف الذي نوافق عليه، لا يقدم إلا جانبًا واحدًا من مدلولات مصطلح «شعر المناسبات»، فمازال هنالك شعر المناسبات بمعنى الشعر الملتزم خاصة شعر الالتزام السياسي[3]. وأيضًا الشعر المتصل بالأحداث الخاصة والشخصية. أما بالنسبة لهيجل فقد وسع إطار شعر المناسبات، إذ يعد. تبعًا لرؤيته. كل موقف محدد صالحًا لاستخدامه نقطة انطلاق بحسبه مناسبة خارجية. وهذه هي حالة عدد كبير من القصائد الغنائية التي يمكن أن نسميها شعر مناسبات، فهي تكتب انطلاقًا من

---

(1) Goethe in Ickermann,. Gesprasche mit Goethe «, le 18 septembre 1931, éd. Brokhaus, Leipzig, 1916, p.38, cite Par predrace Matvejevrtich, la paésie de circonstamce, édude des formes de léngagement poétique, AGNiget, Paris, 1971,p.7.

(٢) السابق، ص ٨.

(3) Gaëtam Picon, Panorama de la nouvelle li ttèerature francaise, 1960, p. 168 cité par Matvejeritch, op. cit., p.8.

حالة معينة للروح الإنسانية، أو من مشاعر خاصة هي التي تفرض على الشاعر التعبير الشعري، وهي التي تجعله يعيد تقديم هذه الحالة خلال صياغة مفصلة أو موجزة لمشاعر تتصل في الواقع بمناسبة معينة، أو بحدث خارجي مثل الاحتفال أو الانتصار أو ما شاكل ذلك[1].

أما بالنسبة للنقاد العرب الأقدمين، فإن مصطلح شعر المناسبات أو ما يماثله لم يكن شائعًا عندهم، رغم أن هذا النوع من الشعر كان معروفًا، بل كان يمثل القسم الأكبر من الإنتاج الشعري، ولكنهم كانوا يستخدمون مصطلحات أخرى مثل الهجاء والمديح والرثاء والنسيب.. وكان الديوان يصنف غالبًا تبعًا لقوافيه، لكن كان من السهل ملاحظة أثر المناسبات والموضوعات الذاتية على أفضل أنواع الأعمال الأدبية العربية حتى تلك التي يبدو عليها الميل إلى الموضوعية مثل رسالة الغفران للمعري التي أخذت شكل إجابة على رسالة وجهت لأبي العلاء من ابن القارح قاضي حلب.

أما النقاد العرب المحدثون فقد استخدموا. وهم يتحدثون عن ذلك الشعر – حينًا المصطلحات القديمة، وحينًا المصطلح الحديث «شعر المناسبات» الذي كان استخدامه يحمل غالبًا طابقًا سلبيًّا. وقد تعرض مطران نفسه في مواطن عدة لنقد قاسٍ على إفراطه في شعر المناسبات كما كان شأن ميخائيل نعيمة معه حين كتب عن مطران، فأشار إلى أنه عندما يقلب صفحات الأجزاء الثلاثة يشعر بكثير من الأسف أمام هذه العبقرية الشعرية المصحوبة بمعرفة عميقة لأسرار اللغة ولأسرار فن صياغة الشعر، وهي مهدرة عندما توجه إلى كتابة مراثٍ، أو مدائح، أو الحديث عن حملة انتخابية. وهو موضوعٌ يستحق أن يعالجه صحفي صغير لا شاعر كبير[2].

كما كتب طه حسين دون أن يذكر مباشرة اسم مطران سلسلة من المقالات النقدية التي جمعها في كتاب سنة ١٩٣٣، بعد أن كانت قد صدرت مقالات في الصحف في العشرينيات (وهو العصر الذي كان مطران فيه واحدًا من الشعراء الثلاثة الكبار هو وشوقي وحافظ..

يقول طه حسين: «أصبح الشعر يفضل الشعراء وكسلهم العقلي فنًّا عرضيًّا، لا يحفل به إلا للهو والزينة والزخرف، فإذا أراد بنك مصر أن يفتتح بناءه الجديد، طلب

---

(1) Hegel ,Esthétique, vol I,p. 242, éd. Aubrier, Paris 1944, traduction deS. Jankélévitch.

(٢) انظر ميخائيل نعيمة، «الغربال»، بيروت، ١٩٧٢، ص٥٨.

إلى شوقي قصيدة، فنظم له شوقي هذه القصيدة، وإذا أرادت دار العلوم أن تحتفل بعيدها الخمسين - كما يقولون - طلبت إلى شوقي والجارم وعبد المطلب أن ينظموا لها قصائد فنظموا لها القصائد، وإذا مات عظيم وأريد الاحتفال بتأبينه، أو نُبِّه نابه وأريد الاحتفال بتكريمه طلب إلى الشعراء أن ينظموا الشعر في المدح والرثاء، فنظموه كما كان ينظمه القدماء. فانحطّ الشعر حتى أصبح كهذه الكراسي الجميلة المزخرفة التي تتخذ في الحفلات والمآتم، وأصبحنا لا نتصور حفلة بغير قصيدة لشوقي أو حافظ، كما أننا لا نتصور عبدًا أو مأتمًا بغير مغن أو مرتل للقرآن.

فأما الشعر الذي يقال لنفسه. الذي يقال ليجلو مظهرًا من مظاهر الجمال الطبيعي الذي يقال ليكون صله بين نفس الشاعر ونفس القراء الذي يقال لا ليتملق عاطفة من العواطف أو هوى من الأهواء فلا تلتمسه عندنا، ولكن التمسه عند قوم آخرين عرف شعراؤهم لأنفسهم كرامتها، فرغبوا بها عن أن تكون أداة للهو والزينة»[1].

وازدراء الكتاب المحدثين لشعر المناسبات ترك أثره حول نظرة نقادنا العرب المحدثين الذين كانوا ينتظرون من الشعراء أن يجددوا الشعر العربي، لا أن يستمروا في معالجة نفس الموضوعات القديمة وربما من أجل هذا فإن نقاد مطران لم يعطوا أهمية كافية لشعر المناسبات عنده[2]. وقد اعتبر هذا النوع من الشعر شعرًا تقليديًّا لا يعد كثيرًا في مفردات التجديد عند مطران الذي اشتهر بأنه رائد الشعر العربي الحديث، أو مجدد الشعر العربي الحديث.

ونحن نظن في الواقع أنه من الممكن دراسة شعر المناسبات من زاوية أخرى، ونعني بها زاوية العلاقة بين المكانة الاجتماعية للشاعر وإنتاجه الشعري في إطار شعر المناسبات دون أن ننسى بالتأكيد السمات الشعرية الخاصة التي يمكن أن يتصف بها هذا النوع من الشعر، وفي مقدمتها استخدام أسماء الأعلام. وهذا هو السبب الذي يجعلنا نختار إثارة هذا السؤال هنا.

«منذ أقدم الأزمنة، كما يلاحظ ماتيفيتش - في كتابه حول شعر المناسبات، تمثل المكانة الاجتماعية للشاعر مكانتين: أولاهما مكانة الرجل، والثانية: مكانة المبدع.

---

(١) طه حسين، شوقى وحافظ، مرجع سبق ذكره، ص١٣٧.

(٢) انظر الرمادي، مرجع سبق ذكره، ص٨١: ٨٨، وانظر أيضًا فوزي عطوي، خليل مطران، القاهرة، ١٩٧٤، ص٤٢: ٤٥، وانظر أيضًا نقولا سعد، مرجع سبق ذكره.

والشاعر يخضع شأنه شأن بقية الأحياء الفانية لظروف إنسانية يمتلكها وهي تعد مواهب إلهية، وهو يعبر حياته كإنسان في عالم معين، وفي زمن محدد مع أن قصائده تتوجه إلى دائرة عالم أوسع، وتطمح إلى الأبدية وهذان الموقفان غالبًا ما يقعان في تعارض وصراع. فالإنسان عليه أن يخضع لكل المتطلبات العملية، والشعر لكي يتألق لا يعرف سلطانًا إلا حريته الخاصة.

والتناقض بين الأمان (للمبدع)، والحرية (للإبداع) يتجسد على نحو خاص بطريقة حادة في شعر المناسبات»[1].

هذه الفكرة التي غالبًا ما تواجه الشعراء العرب خاصة في المجتمعات العربية القديمة، وتمتد إلى الحديثة حتى ثلاثينيات القرن الماضي (التاسع عشر) كانت تدخر دورًا للشاعر الذي يحتاج هو أيضًا إلى من يحميه، أو إلى جمهور وهذه الحاجة كانت تجبره على أن يخضع، على الأقل في بعض الأحيان، إلى متطلبات خارجية.

هذا النوع من العلاقة بين الشاعر وجمهوره كان شديد الوضوح في حالة مطران، فهو رجل عرف قبل كل شيء بدماثة خلقه، فيصف طه حسين الشاهد الكبير على عصره انطباعاته حول شخص مطران، فيقول إن مطران قد جذبه فيه الشاعر أولاً، ثم اكتشف الإنسان فيه، وأحببت هذا الأخير بطريقة شديدة القوة كادت تجعلني أنسى الشاعر. فكل من كان يعرف مطران من قريب أو بعيد كان يقاسمني ذلك الرأي والشعور دون أدنى شك، لأن مطران كان رجل أدب يعيش من أجل الأدب، ولا يعيش به. ومن أجل هذا فقد كان يعمل، ليس لكي يجني المال في ذاته، ولكنه كان يعمل من أجل هؤلاء الذين كانوا في حاجة إليه، سواء كانوا يعيشون في القاهرة أو خارجها من قرى مصر، أو سوريا، أو لبنان، وحتى في ما وراء البحار كان مطران يربح لكي ينفق ما يربحه على هؤلاء بكل متعة وسرور[2].

يصور إميل زيدان، مؤسس الهلال، بدوره الفكرة التي يحملها كل الناس عن مطران حين يقول إن أحد أصدقائه قال له – وهو يتفق معه تمامًا – إن مطران «وقفٌ» عام وكل واحد منا له نصيب[3].

---

(1) Voir Predage Matrejevitch, op. cit., p.95.

(٢) طه حسين، جريدة الأهرام، ١٨ – – ١٩٤٩.

(٣) انظر الرمادي، مرجع سبق ذكره، ص٨٨.

كان مطران إذًا رجلاً عامًا لدرجة كانت تجعله يقوم بأعمال تعرضه أحيانًا للحظات حرجة. فقد حدث سنة ١٩١٤ - كما يحكى هو نفسه - أنه لاحظ أن كل الطرق أصبحت مغلقة في وجهه، وأن سوق الأدب أصبح كاسدًا في ذلك العصر، وأنه اضطر لأن يفتتح محلاً صغيرًا لبيع الفحم حتى لا يموت من الجوع[١].

لكن هذه الصعوبات لم تمنع مطران من أن يجود بكل ما يستطيع منحه من مال، وكلمة، وشعر. وكان معاصروه لا يكفُّون عن طلب هذه الأشياء منه ولننظر في هذه القصة ذات المغزى التي يحكيها وديع فلسطين: «رغم المرض، بل الأمراض، والشيخوخة، وغياب الزوجة والأطفال، فإن مطران ظلَّ دائمًا الرجل الذي يحب كل الناس. ذات مساء كان مطران مريضًا، يشكو من تعبٍ في عينيه، ومن ألم في رأسه، وفي معدته، غير قادر حتى على الجلوس وكنت في بيته عندما جاءه وفدٌ من جمعية خيرية لكي يسألوه أن يكتب لهم قصيدة بمناسبة حفل تنظمه هذه الجمعية بعد عدة أيام. فظل مطران صامتًا للحظات، ثم قال في النهاية: سوف أستجيب لما تطلبون ثم التفت إليّ مطران وقال: إنَّ أحدًا لن يتركني في هدوء أبدًا حتى لحظة الاحتضار»[٢].

إنَّ هذا المثال - وله نظائر أخرى - يمكن أن يساعدنا على فهم الجانب الآخر من العلاقة الحميمة بين الشاعر وجمهوره. وإذا كان مطران يتعرض لمثل هذه المطالب أثناء مرضه، فلنا أن نتصور ما كان يتعرض له أثناء صحته وشبابه، وخلال الفترة المكثفة في نشاطه. وينبغي أن نسجل بعض الملاحظات حتى هذه القصة الأخيرة، فنحن أمام نوع من «الشعر المطلوب» لكن هذه السمة يمكن أن تنطبق أيضًا على كثير من الشعر الذي يكتب استجابة لأحداث اجتماعية، ولمناسبات طارئة، وكل هذا في مجمله هو الذي شكل شعر المناسبات.

وقد كتب في هذا الصدد ماتتفيتش أنه في فرنسا في الوقت الذي لم يكن فيه مصطلح شعر المناسبات معروفًا، كان يستخدم بدلاً منه مصطلح «الشعر المطلوب» Poésie de commande، وفي هذا الصدد يمكن أن نتساءل. لماذا لم تتجسد نفس الظاهرة داخل نفس المجتمع. لماذا لم يعد المجتمع المصري الآن يطلب الشعراء ما كان المجتمع يطلبه منهم حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين ؟

---

(١) انظر فوزي عطوى، مرجع سبق ذكره، ص٧٧.

(٢) وديع فلسطين، مقال «الإنسانية عند خليل مطران»، مجلة الرسالة، ١٩٥٧.

يمكن أن نلاحظ نوعا من التغيير سواء في وظيفة الشاعر، أو في الحاجات الشعرية للمجتمع.

«يقول جول مونرو –J– Monrot إن الحاجة إلى الشعر ما تزال باقية في خامتها الأساسية عند الإنسان، فقليل ما من يشبع هذا الظمأ عبر الشعر نفسه كجنس أدبي لكن هذه الحاجة إلى الإشباع أين نرد ظمأها. ربما داخل العروض المسرحية، داخل الأشكال المتعددة، وداخل أشياء لا تحصى في سلسلة طويلة تقود كلها من الأدب الخاص حتى أكثر أنواع الفنون بساطة»[1].

هذه «الحاجة إلى الشعر» يتحقق إشباعها من خلال وسائل كثيرة نتقاطع معها، وخاصة في الأدب العربي. وهذه الظاهرة كانت في النصف الأول من القرن العشرين أكثر أهمية منها الآن، فقد ساعد ظهور أجناس أدبية وفنية أخرى على تخفيف حدة الظمأ ويمكن أن نقسم شعر المناسبات عند مطران إلى ثلاثة أنواع تبعًا للموضوع، أو رعاة الشعر:

– **النوع الأول**: شعر طلب بطريقة مباشرة أو غير مباشرة من وجهاء يمثلون العلاقة بين الشاعر والمجتمع الذي ينتمي إليه.

– **النوع الثاني**: شعر تطلبه الأحداث سياسية، واجتماعية في الأمة.

– **النوع الثالث**: شعر تتطلبه مواقف معنوية أو أخلاقية، وقد خصص له مطران جانبًا من قصائده.

ونجد أنَّ أسماء الأعلام الواردة في القصائد تقدم لنا مفاتيح النوع الأول والثاني، على عكس النوع الثالث الذي يكون فيه الجمهور المستهدف من قبل الشاعر أكثر اتساعًا، ومن ثمَّ فإن أسماء الأعلام يكون لها دورٌ محدودٌ في هذا المستوى، أو تكاد تختفي.

وسنبدأ الآن من خلال تقديم القوائم الكاملة لأسماء الأعلام التي وردت في الأجزاء الأربعة للديوان، وأسماء الأعلام هي من ناحية قاعدة لدراسة شعر المناسبات، ومن ناحية ثانية هي جزء من الخصائص اللغوية للشاعر.

---

(1) Jupes Monorot, la poésie moderne et le Sacré, N.R.F., Paris, 1945, p.23, cité par P. Matrejevitch, op. cit., p.98.

الرموز المستخدمة. ص= مصري، س= سوري أو لبناني، ل= مسلم،. = مسيحي.

الجزء الأول	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
١	علي المنزلاوي	ص	ل	بك	مديح
٢	الخديوي عباس	ص	ل	خديوي	مديح
٣	يوسف أفطيموس	ص	ح	مهندس	نصيحة
٤	نجيب حداد	ص	ح	كاتب	رثاء
٥	أمين فكرى	ص	ل	باشا	رثاء
٦	فتحي زغلول	ص	ل	أمين مكتبة الخديوي	رثاء
٧	مدام شاسنيه	فرنسي	ح	موظف	عودة من سفر
٨	الملكة فيكتوريا	انجليزي	ح	ملكة	رثاء
٩	بشارة تكلا	س	ح	باشا	رثاء
١٠	جورج براهما	س	ح	من الأعيان	رثاء
١١	فلابيانوس مطران	س	ح	رجل دين	رثاء
١٢	عمر سلطان	س	ل	بك	تهنئة زواج
١٣	أسعد نقولا	س	ح	من الأعيان	مراسلات
١٤	اسكندر خوري	س	ح	من الأعيان	إهداء
١٥	محمد شاكر	س	ل	باشا	تعزية

١٦	مارى سبع	س	ح	صديق	رثاء
١٧	البارودي	س	ح	شاعر	رثاء
١٨	أحمد شوقي	ص	ل	شاعر	مراسلات
١٩	نقولا توما	س	ح	كاتب	رثاء
٢٠	شكري غانم	ص	ح	كاتب	إهداء
٢٢	إبراهيم اليازجي	ص	ح	كاتب	رثاء
٢٣	اسكندرعمرون	ص	ح	قاضى	تغيير المهنة
٢٤	سلامة حجازي	ص	ل	ممثل	مديح
٢٥	عطا حسني	ص	ل	من الأعيان	تهنئة
٢٦	رزق الله خوري	س	ح	من الأعيان	إهداء
٢٧	مصطفى كامل	ص	ل	سياسي	رثاء

الجزء الثاني	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
٢٨	قاسم أمين	ص	ل	كاتب	رثاء
٢٩	يوسف كمال	ص	ل	أمير	احتفال
٣٠	مولاي عبد الحفيظ	مغربي	ل	ملك	مديح
٣١	ليلى	ص	ل	مغنية	تهنئه
٣٢	عمر لطفي	ص	ل	موظف	رثاء
٣٣	أم المحسنين	ص	ل	أمير	تهنئه
٣٤	حفني ناصف	ص	ل	كاتب	وظيفة جديدة
٣٥	صالح عبد الحي	ص	ل	مغنى	رثاء
٣٦	محمد على	ص	ل	أمير	مديح
٣٧	أحمد شوقي	ص	ل	شاعر	زواج
٣٨	حافظ إبراهيم	ص	ل	شاعر	اجتماع على شركه
٣٩	يوسف صادق	ص	ح	وزير	موت ابنه
٤٠	جبران رزيق	ص	ح	مجهول	رثاء
٤١	ابنة الخديوي	ص	ل	أميرة	تهنئة
٤٢	نجلاء صباغ	س	ح	ابن عم	زيارة لمصر
٤٣	المشير أدهم	تركي	ل	قائد عسكري	رثاء
٤٤	علي يوسف	ص	ل	كاتب	رثاء

الجزء الثاني	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
٤٥	جورج زيدان	س	ح	كاتب	رثاء
٤٦	أحمد زغلول	ص	ل	كاتب	رثاء
٤٨	أحمد حشمت	ص	ل	باشا	تهنئه
٤٩	ميشيل لطفي الله	س	ح	من الأعيان	تهنئه
٥٠	سليم سركيس	س	ح	من الأعيان	اعتذار
٥١	محمود أبو النصر	ص	ل	من الأعيان	اجتماع
٥٢	وليد الدين يكن	ص	ل	كاتب	مواساة
٥٣	اسكندر شاهين	س	ح	صحفي	وداع
٥٤	شبل شميل	س	ح	كاتب	رثاء
٥٥	سلامة حجازي	ص	ل	مغنية	رثاء
٥٦	ماريانا مراش	س	ح	كاتب	رثاء
٥٧	مارجريت صيدناوي	س	ح	من الأعيان	تهنئه
٥٨	س.صيدناوي سيسل	س	ح	من الأعيان	تهنئه
٥٩	ملك حفني ناصف	ص	ل	كاتب	رثاء
٦٠	إمام العبد	ص	ل	كاتب	رثاء
٦١	جورج صيدناوي	س	ح	من الأعيان	تهنئه
٦٢	إميل زيدان	س	ح	من الأعيان	تهنئه
٦٣	محمد فريد	ص	ل	سياسي	رثاء

الجزء الثاني	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
٦٤	نقولا سركيس	س	ح	من الأعيان	زواج
٦٥	عبد العزيز فهمي	ص	ل	من الأعيان	مواساة
٦٦	حبيب لطفي الله	س	ح	من الأعيان	رثاء
٦٧	الأمير عبد الله	س	ل	من الأعيان	مدح
٦٨	أحمد شوقي	ص	ل	شاعر	مدح
٦٩	مختار	ص	ل	نحات	تهنئه
٧٠	محمد الجندي	ص	ل	قاضى	عدالة
٧١	لويس عوض	ص	ح	كاتب	زواج
٧٢	مي زيادة	ص	ح	كاتب	ترجمه كتاب
٧٣	يوسف صيدناوى	س	ح	من الأعيان	زواج
٧٤	عفاف صيدناوى	س	ح	من الأعيان	زواج
٧٥	سمعان صيدناوى	س	ح	من ألعيان	زواج
٧٦	سعد زغلول	ص	ل	سياسي	عودة لمصر
٧٧	محمود تيمور	ص	ل	كاتب	رثاء
٧٨	أمين الحداد	س	ح	كاتب	رثاء
٧٩	طفل فياض	س	ح	كاتب	رثاء
٨٠	ناعوم شقير	س	ح	كاتب	رثاء
٨١	أنطون الجميل	س	ح	كاتب	حفل على شرفه

الجزء الثاني	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
٨٢	حسيب جبريل	س	ح	كاتب	حفل على شرفه
٨٣	ناعوم شقير	س	ح	كاتب	مدح
٨٤	الملك فؤاد	ص	ل	ملك	مدح
٨٥	الأمير عمر طوسون	ص	ل	من الأعيان	مدح
٨٦	أحمد عبد الوهاب	ص	ل	من الأعيان	مدح
٨٧	أحمد نجيب الهلالي	ص	ل	من الأعيان	مدح

الجزء الثالث	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
٨٨	إسماعيل صبري	ص	ل	شاعر	رثاء
٨٩	نجلا سركيس	س	ح	من الأعيان	رثاء
٩٠	سليم حداد	س	ح	صحفي	رثاء
٩١	إبراهيم اليازجي	س	ح	قائد	رثاء
٩٢	جورج دياب	س	ح	أعيان	زواج
٩٣	يوسف سابا	س	ح	أعيان	رثاء
٩٤	عيسى حمدي	ص	ل	أعيان	رثاء
٩٥	نظيرة جمبلات	س	ل	أعيان	مدح
٩٦	جبران صباغ	س	ح	كاتب	رثاء
٩٧	محمد أبو شادي	ص	ل	كاتب	رثاء
٩٨	نقولا فياض	س	ح	كاتب	وداع
٩٩	وليد الدين يكن	س	ل	شاعر	رثاء
١٠٠	حيدر فاضل	س	ل	شاعر	ترجمة شعرية للقرآن
١٠١	خليل خياط		ح	أعيان	رثاء
١٠٢	حفني ناصف	ص	ل	شاعر	رثاء
١٠٣	سليمان البستاني	س	ح	شاعر	رثاء
١٠٤	ثريا سويدان	س	ح	أعيان	رثاء
١٠٥	توفيق فرج الله	ص	ل	صحفي	رثاء

الجزء الثالث	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
١٠٦	بيتسي تقلا	س	ح	صحفي	رثاء
١٠٧	جورجي حجار	س	ح	رجل دين	حفل تكريم
١٠٨	أمين سعيد	س	ح	كاتب	ظهور كتاب
١٠٩	والدة يوسف كمال	ص	ل	أمير	رثاء
١١٠	محمد جلال بك	ص	ل	أعيان	حملة انتخابية
١١١	يوحنا عكا	س	ح	رجل دين	رثاء
١١٢	أحمد لطفي	ص	ل	محام	رثاء
١١٣	يوسف كمال	ص	ل	أمير	مدح
١١٤	أرملة النحاس	ص	ح	أعيان	رثاء
١١٥	زكى مبارك	ص	ل	شاعر	ظهور ديوان
١١٦	سليم سركيس	س	ح	صحفي	رثاء
١١٧	محجوب ثابت	ص	ل	صديق	مراسلات
١١٨	على فهمي بك	ص	ل	سياسي	رثاء
١١٩	أمين الحسيني	س	ل	رجل دين	حفل تكريم
١٢٠	ناعوم لبكي	س	ح	سياسي	رثاء
١٢١	فرح أنطوان	س	ح	كاتب	رثاء
١٢٢	سليم سركيس	س	ح	كاتب	رثاء
١٢٣	أحمد شوقي	ص	ل	شاعر	خسارة أمير الشعراء

الجزء الثالث	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
١٢٤	يوسف سرسق	س	ح	أعيان	رثاء
١٢٥	رشيد نخلة	س	ح	شاعر	أمير شعراء لبنان
١٢٦	فيليب توما	س	ح	طبيب	زواج
١٢٧	إبراهيم العرب	ص	ل	شاعر	رثاء
١٢٨	محمد الطاهر	ص	ل	صحفي	تحية
١٢٩	كيلندا فهمي	ص	ح	أعيان	افتتاح مدرسة
١٣٠	سعد زغلول	ص	ل	سياسي	رثاء
١٣١	عمر طوسون	ص	ل	أمير	عودة إلى مصر
١٣٢	يعقوب صروف	س	ح	صحفي	رثاء
١٣٣	سيزا نبراوي	س	ح	زعيمة الحركة النسائية	حفل تكريم
١٣٤	إسماعيل أباظة	ص	ل	أعيان	رثاء
١٣٥	مصطفى ماهر	ص	ل	أعيان	تعين وزيرا
١٣٦	أمين الرافعي	س	ح	صحفي	رثاء
١٣٧	عبد الله البستاني	س	ح	كاتب	حفل تكريم
١٣٨	عبد الحليم الحجار	س	ل	سياسي	رثاء
١٣٩	هيلينا سياج	س	ح	أعيان	افتتاح مدرسة
١٤٠	شكري نجاشي	س	ح	صحفي	حفل تكريم
١٤١	عبد الخالق ثروت	ص	ل	سياسي	رثاء

الجزء الثالث	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
١٤٢	علي إبراهيم	ص	ل	طبيب	تعين عميدا للطب
١٤٣	عبد العزيز جاويش	ص	ل	كاتب	رثاء
١٤٤	سامي شوا	ص	ح	موسيقى	تهنئه
١٤٥	طانيوس عبده	س	ح	شاعر	رثاء
١٤٦	ألبيرت	بلجيكي	ح	ملك	مدح
١٤٧	مصطفى عز الدين	س	ل	أعيان	رثاء
١٤٨	عادل الغضبان	ص	ل	شاعر	تأليف رواية
١٤٩	سامي قصيري	ص	ل	صحفي	رثاء
١٥٠	ديمتروس قاضي	ص	ح	رجل دين	مدح
١٥١	فارس مشرق	س	ح	أعيان	مدح
١٥٢	إلياس فياض	س	ح	صحفي	رثاء
١٥٣	هكتور خلاط	س	ح	شاعر	مراسلات
١٥٤	ميشيل زكور	س	ح	صحفي	رثاء
١٥٥	محمد الجسر	س	ل	سياسي	رثاء
١٥٦	جبر ضومط	س	ح	كاتب	مدح
١٥٧	محمد المويلحي	ص	ل	كاتب	رثاء
١٥٨	علي إبراهيم	ص	ل	طبيب	مدح
١٥٩	فوزي المعلوف	س	ح	شاعر	رثاء

الجزء الثالث	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
١٦٠	كمال الدين حسين	ص	ل	أمير	مدح
١٦١	خليل جبران	؟	ح	شاعر	رثاء
١٦٢	عمر المختار	س	ل	وطني	رثاء
١٦٣	عبد الخالق ثروت	ص	ل	سياسي	رثاء
١٦٤	حسين الهاشمي	س	ل	ملك	رثاء
١٦٥	بطرس البستاني	س	ح	كاتب	رثاء
١٦٦	محمد عبد المطلب	ص	ل	شاعر	رثاء
١٦٧	عبد الله البستاني	س	ح	كاتب	رثاء
١٦٨	مصطفى ماهر	ص	ل	سياسي	رثاء
١٦٩	حسين رشدي	ص	ل	سياسي	رثاء
١٧٠	أمين نخلة	س	ح	كاتب	مراسلات
١٧١	كمال الدين حسين	ص	ل	أعيان	رثاء
١٧٢	أحمد شوقي	ص	ل	شاعر	رثاء
١٧٣	الماحي	ص	ل	شاعر	تحية
١٧٤	حافظ إبراهيم	ص	ل	شاعر	رثاء
١٧٥	أم مطران	س	ح	شاعر	رثاء
١٧٦	فاروق	ص	ل	أمير	مدح
١٧٧	عدلي يكن	ص	ح	سياسي	رثاء

الجزء الثالث	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
١٧٨	الملك فيصل	عراقي	ل	ملك	مدح
١٧٩	داود بركات	س	ح	صحفي	رثاء
١٨٠	محمد هيكل	ص	ل	كاتب	تحيه
١٨١	نقولا رزق الله	س	ح	شاعر	رثاء
١٨٢	إسماعيل شريف	ص	ل	أعيان	رثاء
١٨٣	فوزية	ص	ل	أميرة	مدح
١٨٤	وديع عقل	س	ح	شاعر	رثاء
١٨٥	عبد العزيز البشرى	ص	ل	كاتب	رثاء
١٨٦	أحمد زكى	ص	ل	كاتب	رثاء
١٨٧	سمعان صيدناوي	س	ح	أعيان	رثاء
١٨٨	بلماس	يوناني	ح	شاعر	رثاء
١٨٩	فاروق	ص	ل	ملك	مدح
١٩٠	مصطفى النحاس	ص	ل	سياسي	مدح
١٩١	إسماعيل أدهم	ص	ل	كاتب	رثاء
١٩٢	حافظ إبراهيم	ص	ل	شاعر	مقدمة ديوان شكر
١٩٣	رستم حيدر	عراقي	ل	سياسي	رثاء
١٩٤	رشيد نخلة	س	ح	شاعر	رثاء
١٩٥	إبراهيم شدودي	س	ح	طبيب	رثاء

الجزء الثالث	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
١٩٦	أمين الريحاني	س	ح	كاتب	رثاء
١٩٧	ازوالد فيني	إنجليزي	ح	أعيان	رثاء
١٩٨	سيد درويش	ص	ل	موسيقى	رثاء
١٩٩	سليم اليعقوبي	س	ل	شاعر	رثاء
٢٠٠	محمد مسعود	ص	ل	كاتب	رثاء
٢٠١	يوسف صيدناوى	س	ح	أعيان	مدح
٢٠٢	عبد الحميد سعيد	ص	ل	كاتب	رثاء
٢٠٣	محمد محمود	ص	ل	سياسي	رثاء
٢٠٤	مي	ص	ح	كاتب	رثاء
٢٠٥	عبد الحميد الرافعي	س	ل	شاعر	تحيه
٢٠٦	جورج لطفي الله	س	ح	أعيان	رثاء
٢٠٧	عبد القادر حمزة	ص	ل	كاتب	رثاء
٢٠٨	توفيق جبريل	س	ح	كاتب	رثاء
٢٠٩	مصطفى كمال	ص	ل	سياسي	رثاء
٢١٠	أمين معلوف	س	ح	كاتب	رثاء
٢١١	فاروق	ص	ل	ملك	ميلاد طفلة
٢١٢	عمر طوسون	ص	ل	أمير	رثاء
٢١٣	فاروق	ص	ل	ملك	عيد ميلاد

الجزء الثالث	الاسم	الجنسية	الديانة	الطبقة الاجتماعية أو المنصب	المناسبة
٢١٤	جبريل تقلا	س	ح	صحفي	رثاء
٢١٥	فاروق	ص	ل	ملك	استقبال وفد
٢١٦	فاروق	ص	ل	ملك	مدح
٢١٧	طلعت حرب	ص	ل	سياسي	رثاء
٢١٨	فريال	ص	ل	أمير	عيد ميلاد
٢١٩	بشارة الخوري	س	ح	سياسي	مدح
٢٢٠	فاروق	ص	ل	ملك	عيد ميلاد
٢٢١	أحمد حسنين	ص	ل	سياسي	رثاء
٢٢٢	عبد العزيز آل سعود	سعودي	ل	ملك	مدح
٢٢٣	شكيب أرسلان	س	ل	كاتب	رثاء
٢٢٤	مصطفى عبد الرازق	ص	ل	رجل دين	رثاء
٢٢٥	انطون الجميل	س	ح	صحفي	رثاء
٢٢٦	هدى شعراوي	ص	ل	سياسي	رثاء

ملاحظات حول الجداول السابقة:

رأينا أنه يجب علينا وضع هذه القوائم التفصيلية، والتي قد تبدو مملة أحيانًا أمام قارئ شعر مطران لكي نضع القارئ في المناخ الحقيقي لشعر مطران، هذا المناخ الذي سجلت الدراسات المتصلة بمطران آراء غير متعاطفة معه ونحن نظن أن وضع هذه القوائم التي تسجل أسماء الأعلام الواردة في قصائد مطران يمكن أن يساعدنا على فهم أعمق للموقف الاجتماعي لشاعرنا، وهو الموقف الذي أثر على جانب لا يستهان به من شعره.

١- ينبغي أن نسجل أولاً أن القصائد التي نقرأ داخلها أسماء الأعلام لا تمثل في الواقع كل شعر المناسبات في ديوان مطران فهناك قصائد مناسبات أخرى كتبت في مناسبات (جماعية) وهذه القصائد لا تتميز باستخدام أسماء الأعلام ونستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذا النوع، خاصة في الجزأين الثاني والرابع من الديوان[1].

لكن هذه القصائد تدور حول نفس الموضوعات والشرائح التي يتضمنها النوع الأول.

٢- ما هي الشرائح التي تظهر هنا في عالم شاعرنا ؟

على مستوى الجنسيات يوجد أولاً المصريون الذين يحتلون ٥١٪ من عينة أسماء الأعلام الواردة، ويوجد أيضًا السوريون (بالمعنى التاريخي العام لكلمة سوريا الذي يشمل سوريا الحالية، ولبنان، والأردن، وفلسطين). وهذه الشرعية تظهر بطريقة قوية هنا، وتمثل ٤١٪ من عينة الأسماء. ونظرًا لأن شاعرنا قضى خمسة أسباع عمره في مصر، وهي فترة ينبغي أن يراعى فيها ضخامة عدد أفراد المجتمع المصري بالقياس إلى المجتمع السوري، فإننا نستطيع أن نجعل المقام الأول للسوريين ثم للمصريين، ويأتي بعدهم الآخرون.

---

(١) انظر على سبيل المثال الجزء الثاني من الديوان، ص: ٥، ٩، ٣٩، ٩٦، ٩٧، ١٢٠، ١٢١، ١٤٧، ٢١٩، ٢٢٢، ٢٧٠، وانظر الجزء الرابع، ص١٩٨، ٢٠٦، ٢١٥، ٢٥٢، ٣٣٩، ٣٥٣، ٣٥٨.

١ - السوريون وارتباط الشاعر العميق بالجالية :

يحتل السوريون إذًا المقام الأول، لكن أيّ سوريين. لكي نجيب على هذا السؤال ينبغي العودة إلى قوائمنا، ونحن نستطيع أن نرى خلالها أنه بين هؤلاء السوريون يوجد من ناحية نسبة ٩١,٤٠٪ من المسيحيين،. ٦٨٪ من المسلمين وعلينا أن نسجل هنا أن هذا لم يكن يشكل موقفًا ضد الإسلام فشاعرنا كان يتعاطف كثيرًا مع الإسلام. ونستطيع أن نؤكد هنا أن النسبة العامة لأسماء الأعلام تسجل ٥٢,٦٥٪ من المسلمين في مقابل ٤٥,٥٧٪ من المسيحيين ولنسجل من ناحية ثانية في ما يتصل بالسوريين أم ٦١٪ بينهم كانوا من (رجال الأدب) بالمعنى العام لهذا المصطلح الذي يشمل الشعراء والكتاب والصحفيين ورجال الدين.. وهي نسبة تؤكد أهمية هذه الشريحة في حياة الأدب العربي في ذلك العصر، وأنَّ ٣٣٪ من البرجوازيين ورجال السياسة، وأن ٦٪ من أقرباء الشعر.

ونستطيع أن نؤكد من ناحية أخرى أن معظم هؤلاء السورين فكانوا من الجالية السورية المقيمة في مصر.

وإلى هذه القائمة الأولى (السوريون المسيحيون المهاجرون إلى مصر) ينتمي الشاعر نفسه الذي كان يقاسم هذه الجالية حلو اللحظات ومرها، وفي كلِّ مناسبة كان يقدم لها تحاياه أو مشاعره في شعر المناسبات. لكن هذه الجالية نفسها أو العائلة الكبيرة كانت تقدم بدورها كثيرًا من الأشياء لابنها النابه الموهوب في شكل حماية ورعاية، وكما يقول جورج مونان إنَّ الرعاية الحديثة لها بكل بساطة أشكال مختلفة غير الرعاية المباشرة، فرعاية الآداب في عهد لويس الرابع كانت تتمُّ في شكل إسناد وظائف عامة، يأخذ الإنسان من خلالها أكثر مما يعطي، وكان الأدباء والكتاب في مقدمة مَنْ يسند إليهم هذا، وكان هنالك تنظيم لقاءات وندوات، أو شراء مجموعة كبيرة من المؤلفات تشتريها مؤسسات الدولة، أو تنظيم رحلات مجانية، أو تقديم منح ومكافآت بأنواعها المختلفة[1]. هذا النوع من الرعاية كان موزعًا بين الجالية السورية والمجتمع المصري بالنسبة لشاعرنا.

---

(1) G. Monim. Poésie et société. édition presses Universi Taies Paris 1962. pp. 64- 65.

وقد شكلت هذه الرعاية لمطران الدفعة الأولى على طريق الشهرة في سنة ١٩١٣، وكان مطران لا يزال شابًا حصل على وسام الاستحقاق من الخديوي عباس الثاني، الذي منحه له في مهرجان أدبي كبير أقيم على شرفه. وقد اعتبر مطران من هذه اللحظة واحدًا من كبار الشعراء في العالم العربي، وظلَّ محتفظا بهذه المكانة حتى وفاته وصحيح أنَّ عبقريته الشعرية تؤهله إلى أن يكون مشهورًا، لكنه صحيح أيضًا أن انتماءه إلى هذه الجالية السورية كان ذا أثر في اجتيازه خطوات النجاح الأولى وها هو طاهر الطناحي يقص شهادة من هذا العصر توضح الأمر :

«وكانت الحكومة التركية في ذلك الحين تنفس على مصر إيواءها للمضطهدين العرب في سوريا ولبنان وفلسطين، فأخذ عمالها يبثون الفتنة بين الجالية العربية وبين المصريين. ويسعون للتفرقة بين الإخوة العرب. فنهض مطران يكافح هذه الدسائس، ويحارب هذه التفرقة وكان الشعب المصري وحكومته وقادة الرأي في مصر غير راضين عن هذه الدسائس، وقد سعوا ما استطاعوا حتى قضوا عليها،وأعادوا إلى الجميع الوفاق والصفاء وكان من هذه المساعي أن أشار بعض القادة على أمير البلاد وقتئذٍ أن ينضم على أحد كبار الجالية السورية واللبنانية في مصر برتبة أو وسام. وكانت للخليل مكانته الكبيرة في المجتمع المصري بأهله وجالياته فأنعم عليه بالوسام المجيدي الثالث فانتهز القادة من العلماء والأدباء والأعيان فرصة هذا الإنعام ليظهروا شعور المصريين نحو إخوانهم بإقامة مهرجان لهذا الشاعر العربي الكبير تشترك فيه الأقطار العربية، فدعوا إليه أدباء هذه الأقطار وأدباء العرب في أمريكا، وتزعم الدعوة إسماعيل أباظة باشا»[١].

ويروي إسماعيل أدهم نفس الحكاية مضيفًا إليها أن مطران كان يعتبر في هذا العصر سفيرًا لسوريا في مصر[٢]. وفي هذا الإطار التاريخي يمكننا أن نرى بوضوح عمق الارتباط بين جالية المهاجرين الشوام والشاعر، وهو ارتباطٌ قوَّته الهجرة ذاتها ونجد في الدعم الجماعي للشاعر، وتعبير الشاعر عن الجماعة، لكن هذا

(١) الطناحي، مرجع سبق ذكره، ص٢٧٠ - ٢٧١.
(٢) أدهم، مرجع سبق ذكره، ص٣٢٠.

التعبير كان في بعض الأحيان يتجاوز الحدود الطبيعية، فلقد كتب الشاعر عن عائلة واحدة هي عائلة. صيدناوي. سبعة قصائد في ديوانه من قصائد المناسبات مثل (رثاء السيد سنية صيدناوي) (ج٣، ص١٤١)، (رثاء الوجيه المرحوم سمعان صيدناوي) (ج٤، ص٢٠٩)، (تهنئة بالرتبة السامية لحضرة صاحب السعادة يوسف صيدناوي باشا) (ج٤، ص ٢٦٩)، (هدايا العروس. أنشدت في زفاف المحسنة المثال مرجريت سليم صيدناوي) (ج٤، ص٢٠٨)، (قران المحسنة النادرة المثال كأختها الآنسة سسيل سليم صيدناوي، والوجيه النابه موريس عيد) (ج٤، ص٢١٣)، وهذه العائلة نموذج لعائلات أخرى تردد ذكرها كثيرًا عند مطران، ومطران نفسه أحس بأنه بالغ في تخصيص قصائد لأمثال هذه المناسبات وربما من أجل هذا يقول في إحدى قصائده عن هذه العائلة. (البسيط) :

أخــصُّ بـالـشـعـر أحـبـابـي وأُكْـرِمُــهُ
عــن أن يــكــونَ مُــدَجــاةً ومُــزْدلَــفَــا
أثـنـي عـلـيـهـم بمـا فـيـهـم ولـسـتُ أرى
فـيـمـا أخَــلِّــدُ مــن آثــارهــم كـلَـفـا

وكون هذه القصائد ليست سَرَفًا كما يقول الشاعر قد يتضح مع النسبة التي بلغتها المرثيات، وهي نسبة ٥٧٪ من إجمالي قصائد المناسبات المتصلة بالجالية السورية.

٢- المصريون والمجتمع :

يحتل المصريون الطائفة الثانية في قصائد مطران وتوجه القصائد إليهم عادة عبر الأفراد، وتمتدح قيمهم لكن هذه القيم تتجاوز الأفراد حتى تصل إلى القضايا الجماعية. اجتماعية، أو سياسية، أو اقتصادية وهي مشاكل في رأى مطران تتشكل عادة انطلاقًا من الإنسان الفرد ومن أجل هذا نستطيع أن نجد في قصائد مناسباته المختلفة في الديوان أسماء الزعماء، أو صانعي الأحداث الرئيسية، وأصحاب الاتجاهات السياسية في مصر.

أ- في المجال السياسي بمعناه الخالص، كان شعر مطران حذرًا باعتباره لبنانيًّا مسيحيًّا في وسط مجتمع مصري مسلم، فلم يستطيع أن يتخذ موقفًا في الصراع السياسي المحلي، مع أنَّ هذا العصر كان يعرف تعددية الأحزاب السياسية، وكان كبار الكتاب والشعراء يختار كل منهم حزبًا أو على الأقل اتجاهًا كما صنع طه حسين والعقاد. وفي المقابل عندما كان الموقف يتعلق بكل طوائف الأمة المصرية أو العربية بصفة عامة، كان صوت مصر يرتفع عاليًا، وواضحًا، وقويًّا في دراسته عن الشعر العربي المعاصر التي تحمل عنوان «دراسات في الشعر العربي المعاصر»، والتي جمع فيها شوقي ضيف أربع عشرة دراسة حول شعراء عرب معاصرين، حاول أن يعطي لكل منهم عنوانًا ذا مغزى، فاختار لمطران «شاعر الحرية» [1] وفي الوقت ذاته، فإن المؤرخ المصري الكبير عبدالرحمن الرافعي، كان يرى أن مطران في شعره القومي سجل المراحل المختلفة للنهضة في مصر والشرق، وسجل تاريخ الأبطال، بل إنه زوَّد شعره بالروح القومية لعدة أجيال[2].

وشهرة مطران باعتباره مدافعًا عن الحرية ترجع إلى سنوات شبابه ففي سنة ١٩٠٩، أصدرت الحكومة المصرية قانون المطبوعات ضد حرية الصحفيين، والذين كان مطران واحدًا من أشهرهم وفي هذه المناسبة كتب مطران قصيدة ظلت حتى الآن واحدة من أحب النصوص الشعرية لدى القراء العرب كما يقول أحمد عبد المعطي حجازي في مقدمة مختاراته عن مطران[3] :

كَسِّروا الأقلامَ هل تكسيرُها
يمنعُ الأيديَ أن تنقشَ صخرا ؟
قطعوا الأيديَ هل تقطيعُها
يمنعُ الأعينَ أن تنظرَ شررا.
أطفِئُوا الأعينَ هل إطفاؤها
يمنعُ الأنفاسَ أن تصْعَدَ زَفْرا ؟

(١) شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط ٥، القاهرة ١٩٧٤، ص١٢٢: ١٤١.
(٢) عبد الرحمن الرافعي، شعراء الوطنية، القاهرة، ١٩٥٤، ص١٩٥.
(٣) أحمد عبد المعطى حجازي، مرجع سبق ذكره، ص١٠.

أخـــمـــدوا الأنـــفـــاسَ، هـــذا جـهـدُكـم
وبـــه مـــنـــجـــاتُـــنَـــا مـــنـــكـــمْ فـشـكـرا

وفي أعقاب ذلك، هدد رئيس الوزراء آنذاك خليل مطران بالنفي من مصر، فكانت إجابة مطران قصيدة أخرى :

أنـــــا لا أخـــــافُ ولا أُرجِّـــــي
فـــرســـي مُـــؤَهَّـــبَـــةٌ وسَـــرجـــي
فـــــإذا نـــبـــا بـــــيَ مـــتْـــــنُ بـــرٍّ
فـــالمـــطـــيـــةُ بـــطـــنُ لُـــــجٍّ
لا قـــــولَ غـــيـــر الحـــــقِّ لـــي
قـــــولٌ وهـــــذا الـــنـــهـــجُ نـهـجـى
الـــوعـــدُ والإيـــعـــــادُ مـــا كـــانـــا
لـــــــديَّ طـــــريـــــقَ فُـــــلْـــــجِ

في هذا العصر، كانت مصر تموج بمشاعر قومية عارمة تحت تأثير الزعيم الشاب الوطني مصطفى كامل. وفي كتابه عن مطران يتحدث طاهر طناحي عن العلاقة الحميمة بين مطران ومصطفى كامل[1]، وهي العلاقة التي لم نتوقف حتى رحيل مصطفى كامل سنة ١٩٠٨ عن أربعة وثلاثين عامًا.

وكان رحيله المأساوي قد أوحى لمطران بواحدة من أجمل المراثي في الشعر العربي المعاصر هذه الصداقة السياسية لم تتوقف بعد موت مصطفى كامل، بل على العكس، فقد واصل مطران دعم خلفاء مصطفى كامل في الحزب الوطني، ومن هنا فنحن نرى في الديوان قصائد مناسبات حول محمد فريد خليفة مصطفى كامل، وعلي كامل أخيه، وأمين الرافعي، وعبد العزيز جاويش من أتباعه.

ومع الحزب الوطني لمصطفى كامل، تأتى قصائد مطران لتحيي وطنيين آخرين ممن لعبوا دورًا وطنيًّا حتى قبل استقرار مطران في مصر، مثل محمود سامي البارودي الشاعر والقائد الكبير للثورة العرابية، وهي أول ثورة مصرية في العصر الحديث سنة

(١) انظر الطناحي، مرجع سبق ذكره، ص٢٤١ وما بعدها.

١٨٨١، وكان موقف مطران من زعماء هذه الثورة كالبارودي، وأحمد عرابي، موقفًا شجاعًا لأن هذه الثورة قد أخفقت في الواقع بعد التدخل الإنجليزي الذي كان يساند الخديوي، واحتل مصر وكان مصير أنصار الثورة هو النفي لمدة ثماني عشرة سنة. ولم يعودوا إلى مصر إلا في سنة ١٩٠٠ في عصر الخديوي عباس الثاني ابن الخديوي توفيق.

وقد ظلت الأوساط السياسية والأدبية تعارض، أو في أحسن الأحوال تصمت تجاه زعماء هذه الثورة، لكن مطران رغم علاقته الجيدة بقصر الخديوي، فقد استطاع أن يعالج بمهارة هذه القضية، وأن يرد الاعتبار إلى زعماء الثورة في أكثر من مناسبة، سواء في مقالاته النثرية، أو في قصائده الشعرية[١] وقد وجدت ثورة مصرية أخرى، هي ثورة ١٩١٩ أصداءها في شعر المناسبات عند مطران خلال تلك الثورة، جسد اسم سعد زغلول المشاعر القومية في الكفاح من أجل الاستقلال والحرية والعدالة وكان جموع الشعب المصري من مسيحيين ومسلمين تساند موقف الثورة ومن أجل هذا فإن هذه الوحدة الوطنية كانت مستهدفة من أعداء الثورة وقد لعب مطران دورًا مهما بشعره ومقالاته النثرية من أجل الدعوة إلى احترام وحدة الأمة والمحافظة عليها[٢].

إنَّ كفاح سعد زغلول انتهى به إلى المنفى قبل أن تتحقق بعض أفكاره وقد أنشئ حزب الوفد للدفاع عن هذه الأفكار، وظلَّ حتى ثورة ١٩٥٢، ثم عاد للظهور في السبعينيات وقد ظلَّ مطران دائما وفيًّا لخلفاء سعد زغلول في جهودهم من أجل تحقيق الأحلام الشعبية الكبرى.

إذا وجدنا أن شعر مطران يظهر في اللحظات الكبرى في التاريخ السياسي المصري، ويكون دائمًا في صف المعارضة الشعبية فإننا نجده كذلك يظهر قريبًا من دائرة قصور الحكام، بدءًا من عصر عباس الثاني حتى عصر الملك فاروق آخر ملوك مصر الذي اشتدت علاقة مطران به. وأصبح مطران وكأنه شاعر القصر دون أن يحمل هذا اللقب بطريقة رسمية والعلاقة بين الشاعر والأسرة المالكة بدأت منذ وقت مبكر حتى قبل سنة ١٩١٣ عندما منحه الخديوي عباس الثاني وسام الاستحقاق.

---

(١) انظر الطناحي، مرجع سبق ذكره، ص١٩٥ وما بعدها، وانظر الديوان الجزء الأول، ص٣٠٨، والجزء الثاني ص ٢٣٣، والجزء الثالث ص ٢٠١، ص٣١٧، والجزء الرابع ص ٢٩٢.

(٢) انظر الديوان، والجزء الثاني، ص٢٢٦.

ففي سنة ١٨٩٧ طبع مطران كتابه الأول، وهو ملخص التاريخ العام، وأصدر في نفس العام قصيدته الأولى عن الخديوي بمناسبة إهدائه هذا الكتاب له[١].

وهناك قصيدتان أخريان في الجزء الأول من الديوان حول الخديوي عباس الثاني، أولاهما على إثر حادث سياسي ذي خطر[٢]، والثانية تهنئة لسمو الخديوي على أثر فتح السودان، وكان سموه قد جال الأمصار في أوربا وعاد سالمًا غانمًا[٣] هذه القصائد الثلاث تقدم في الواقع توطئة من شاعر يود أن يحتل مكانًا في مجتمع جديد عليه، ويأمل الاستقرار فيه بعد سنوات من المنفي.

في الجزء الثاني من الديوان يبدو الشاعر أقرب إلى تحقيق غايته ففي هذا الجزء يتردد عدة مرات اسم ولى العهد محمد علي، وفي سنة ١٩١٢، قام ولى العهد برحلة إلى أمريكا، وأعدَّ مطران بعناية قصائد في تحيته حتى أثناء زيارته في أمريكا مع أن الشاعر ظل باقيًّا في القاهرة وواحدة من هذه القصائد ألقيت في بيت ابنة عم الشاعر في نيويورك في حفل كان الأمير ضيف الشرف له[٤].

وقد ردَّ الأمير بدوره على شاعره بمشاركته في العام الثاني سنة ١٩١٢ في المهرجان الكبير الذي نظم للاحتفال بخليل مطران بأمر من ولي العهد وألقى بنفسه خطاب افتتاحه[٥].

والعلاقات المتينة مع القصر سمحت لمطران بتحقيق العون والحماية. فقد عيَّن الخديوي مطران سكرتيرًا عامًا للجمعية الزراعية في مصر، وهو منصبٌ ضمن له مصدرًا ثابتًا للدخل بعد إخفاقات عدة حققها مطران في المشروعات التجارية والصناعية والصحفية.

ولم تحل العلاقات القوية لمطران بالقصر بينه وبين التمسك بالسلوك النزيه على المستوى الأخلاقي والسياسي، فمطران كان يساعد عباس الثاني. لأنه كان يعتبر

---

(١) انظر ديوان مطران، الجزء الأول، ص٢٨٦.

(٢) انظر ديوان مطران، الجزء الأول، ص٧٧.

(٣) انظر ديوان مطران، الجزء الأول، ص٤٤.

(٤) انظر ديوان مطران، الجزء الثاني، ص١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥.

(٥) انظر ديوان مطران، الجزء الثاني، ص١٤٠: ١٤٦.

في ذلك العصر أحد كبار الوطنيين بسبب موقفه ضد الإنجليز خاصة خلال الحرب العالمية الثانية عندما دعا المصريين إلى الكفاح ضد بريطانيا العظمى التي وضعت مصر تحت حمايته واستبدلت بعباس الثاني عمه حسين كامل.

هذا التوضيح يجعلنا نفهم بوضوح أكثر موقف مطران تجاه كامل السلطان الذي اختاره الإنجليز، وهو موقف كان متحفظًا، ويظهر ذلك في قصيدة الرثاء التي كتبها مطران عند موته. لم يكن بيننا إلى أن دعاك الله إلا تعارف الأسماء[1]. الحاكم المصري الثالث الذي عرفه مطران كان الملك فؤاد، لكنه لم تأت إشارة إليه إلا من خلال توجهه بالحديث إلى ابنه الأمير فاروق. مع الملك فاروق أصبحت العلاقة أكثر حميمة، فقد دخل مطران إلى القصر، وشارك في أعياد ميلاد الأميرات[2]، وشجع المحاولات الأدبية للأميرة فريال[3]، وتابع الملك في زياراته هنا وهناك ليقدم له قصائد التحية، وعلى الجملة ارتفع صوت مطران جليًّا ونشطًا، وليس هناك شك في أن احتفاء الشاعرين المصريين الكبيرين شوقي وحافظ ترك الباب مفتوحًا أمام مطران من ناحية، كما ألقى عليه عبئًا ثقيلاً من ناحية ثانية. وينبغي أن نسجل في نفس الوقت أن مطران لم يحاول إطلاقًا غياب شوقي وحافظ لكي يحل محلهما، فلقد رفض لقب أمير الشعراء الذي اقترح عليه بعد وفاة شوقي.

وقد أسهم شاعرنا إسهامًا نشيطًا في الحياة السياسية المصرية خلال حكم أربعةٍ من ملوكها، هم الخديوي عباس الثاني، والسلطان حسين كامل، والملك فؤاد، والملك فاروق وعاصر ثلاث حركات قومية كبرى ثورة أحمد عرابي والبارودي سنة ١٨٨١وثورة مصطفى كامل في بداية القرن العشرين، وأخيرًا ثورة سعد زغلول سنة ١٩١٩.

ب. لقد كان التطور الاقتصادي للمجتمع المصري، وجهود رواده موضوع عناية مطران، واحتل جزءًا هامًّا من قصائد شعر المناسبات لديه.

---

(١) انظر ديوان مطران، الجزء الرابع، ص١٢٥.

(٢) انظر ديوان مطران، الجزء الرابع، ص٣٨٥.

(٣) انظر ديوان مطران، الجزء الرابع، ص١٩٠.

إن مطران. وهو ابن تاجر لبناني. لم يكن أبدًا بعيدًا عن المسائل الاقتصادية،ولقد حاول مرات متعددة أن يجرب حظه في الأعمال التجارية، سواء من خلال إصدار صحف، أو إقامة مشاريع مختلفة، ولكنه لم يكن له حظ في ذلك. ومع ذلك فقد كان له على مستوى المعرفة النظرية والإدارية معرفة عميقة بالمسائل الاقتصادية.

وهكذا نجد أبوابًا مخصصة للمسائل الزراعية في المجلة المصرية لدرجة أن عُيِّن للجمعية الزراعية المصرية، وكلف وزير المعارف المصرية مطران بترجمة كتاب من الفرنسية بالاشتراك مع حافظ إبراهيم حول الاقتصاد، وقد عرف مطران في الأوساط الاقتصادية والصحفية بأنه هو الذي توجه إليه التساؤلات حول حلول المشاكل الإدارية بأنواعها المختلفة فكتب سنة ١٩٢٣ يقول: «إنني مقتنع بأن التطور الاقتصادي متوقف على التطور القومي»[١]، وكتب سنة ١٩٣١ يقول: «إنني أتمنى أن أرى مصر قوية، وتملك بين يديها كل عناصر القوة، وأولها عناصر القوة الاقتصادية»[٢] وكان طلعت حرب دون شك هو رائد التطور الاقتصادي في مصر فبدءًا من سنة ١٩٠٨ طرح مشروعًا لإنشاء بنك وطني، وحال دون تنفيذ الفكرة مقدمات الحرب العالمية الأولى وأحداثها، لكن ثورة ١٩١٩ ساعدته على تحقيقها فقد أنشئ بنك مصر سنة ١٩٢٠،ولم يتوقف عن توسيع مجالاته نشاطاته وهذا الرجل كان واحدًا من أبطال شعر المناسبات عند مطران[٣]، وقد كان يظهر في شعره باعتباره بطلاً قوميًّا يقوم بالجهاد[٤] واستغل مطران اسمه (حرب) لكي يربط بينه وبين الجهاد الاقتصادي الذي يقوم به.

وظهر اقتصاديون آخرون في قصائد شعر المناسبات عند مطران[٥] كما ظهرت إشارات إلى المشروعات الزراعية والصناعية الكبرى[٦] وهي المشروعات التي كانت تلفت نظر مطران.

---

(١) مجلة سركيس، فبراير ١٩٢٣.

(٢) مجلة الهلال، يناير ١٩٣١.

(٣) انظر ديوان مطران، الجزء الثالث، ص٣٠٦، والجزء الرابع ص: ١٩٨، ٣٢٠

(٤) انظر ديوان مطران، الجزء الرابع، ص٣٠٢.

(٥) انظر مثلاً ديوان مطران، الجزء الثالث. ٣٠٩، الرابع. ٢١٥، ٣٢٤.

(٦) انظر مثلاً ديوان مطران، الجزء الثاني. ٣٤٤، الثالث. ٢٨٣، والرابع. ١٦٥.

جـ. إذا كانت الحياة السياسية والاقتصادية للمجتمع المصري قد ألهمت مطران بعض قصائده، فإن الحياة الثقافية التي كان واحدًا من نجومها، ألهمته كثيرًا من قصائده.

وينبغي أن نسجل هنا أولاً أن مطران كان يهم إسهامًا فاعلاً في الحياة الثقافية لأكثر من نصف قرن وكانت له علاقات طيبة مع كل المثقفين في عصره في الوقت الذي كان فيه كبار الأدباء يتخاصم بعضهم مع بعض، ويتبادلون الاتهامات التي كانت تتجاوز في بعض الأحيان لإطار الموضوعية لكي تلمس الحياة الشخصية وقد تعرض مطران نفسه لبعض هذه الهجمات وكانت لديه وسائل هامه مادية وفنية لكي يرد على مهاجميه ولكنه فضل أن يكسب صداقتهم عن أن يدافع عن نفسه وقد أثبت المستقبل أنه كان على حق لأن اثنين من أكبر مهاجميه وهما المنفلوطي والعقاد انتهى بهما الأمر لأن يكونا من أصدقائه.

وانطلاقًا من هذا الموقف لا نجد لدى مطران قصائد هجاء، بل إننا نجد قصائد مدائح ومراثي تكاد تتصل بكل رجال الأدب المصريين في عصره لكن إلى جانب قصائده الشخصية كانت له قصائد عامة مثل الإسهام في افتتاح مدرسة جديدة، أو مطبعة جديدة أو حول طلاب الأزهر، أو ما شابه ذلك من مناسبات ثقافية[1].

وأسماء الأعلام التي تظهر في عالم الثقافة أو تحيل إليها في عالم شاعرنا تنتمي إلى كل الاتجاهات، وكل أنواع الأنشطة الثقافية ومنافسة مطران لشوقي وحافظ لم تمنع من ميلاد صداقة عميقة بين الشعراء الثلاثة. وفي مقال طبع سنة ١٩٥٩ بعد رحيل الثلاثة، يحلل العقاد العلاقة بينهم، فيرى أن عالم الشعر كان واسعًا أمام كل واحد منهم، وكافيًا لأن يأخذ مكانه، ومطران لم يكن مضادًا لشوقي لكي يصبح شاعر القصر لأنه منصب يتطلب أن يكون شاغله مسلمًا، ولم يكن منافسًا لحافظ في المحافل العامة لأن مطران في الواقع لم يكن خطيبًا مفوها في الإلقاء، وكان يعتمد على ورقة[2].

---

(١) انظر على سبيل المثال ديوان مطران المجلد الثاني، ص١٦٤، ١٨١، ١٨٣، ٣٠٧، والمجلد الثالث، ص ٢٧، ٣٩، ٣٠٠، والمجلد الرابع. ص ٦٥.

(٢) العقاد، مجلة الهلال، أكتوبر ١٩٥٩.

لكن شعر مطران كان يذهب إلى مدى أبعد مع شعراء العصر، فقد كان يظهر شعراء ذلك العصر باعتبار هم أسرة واحدة، رائدها البارودي، وشيخها إسماعيل صبري. وأطرافها الأصدقاء الثلاثة شوقي وحافظ ومطران، كما يظهر ذلك في مرثيته لإسماعيل صبري[1] :

أيْ صـــاحِـــبَـــيَّ لـــقـــد قـــضَـــى
أســـتـــاذُنـــا الـــبَـــرُّ الحـــبـــيـــبُ
فـــعـــرا قِـــلادتَـــنـــا. وكَـــا
نـــتْ زيـــنـــةَ الـــدنـــيـــا. شُـــحـــوبُ
إنـــــي لأذكـــــرُ والأســـــى
بَـــيْـــنَ الـــضـــلـــوعِ لـــه شـــبـــوبُ
عـــهـــدًا بـــه ضَـــمَّـــت فـــؤا
دًا واحـــــدًا مـــنـــا الجـــنُـــوبُ
إذ بـــعـــضُـــنـــا مـــن غـــيـــرِ مـــا
نَـــسَـــبٍ إلـــى بـــعـــضٍ نَـــسـيـبُ

ويستخدم مطران هنا شأنه في مواضع أخرى كلمة «الصاحب» التي يضيف إليها أحيانًا صفة الكرم كقوله «الصاحبان الأكرمان»[2] في مرثيته لشوقي الذي مات بعد حافظ بأشهر عدّه سنة ١٩٣٢ :

الـطـيـبُ المحـمـودُ مـن عـمـري مضَـى
والمـفـتـدَى بـالـروح مـن خُـلـصـائـي
لا بـــلْ هـمـا مـنّـي جـنـاحـا طـائـرٍ
رُمِـيـا ولـم يـكُ نـافـعـي إخـطـائـي
الـصـاحـبـانِ الأكـرمـان تـولّـيـا
فـعـلامَ بـعـدَ الـصـاحـبـينَ ثـوائـي؟

ولم يدع مطران فرصةً تمر خلال حياة أصدقائه لتشجيعهم، والحفاوة بهم، وتحيتهم[3]. لكن شعر المناسبات عند مطران لم يكتف فقط بالتشجيع والتحية

(١) انظر ديوان مطران، الجزء الثالث، ص١٤.
(٢) انظر ديوان مطران، الجزء الرابع، ص١٢٦.
(٣) انظر ديوان مطران، الجزء الأول، ص٧٥، ٢٧٩، والجزء الثاني. ١٠٦، ١١٥، ١٣٣، ١٥٣، ٢٧٩، والجزء الثالث، ص٢٣١، ٣٢٢، ٣٢٩، والجزء الرابع، ص١٥، ١٣٤، ٢٣٦، ٣١٦.

والاحتفاء، لكنه أيضًا تضمن الوصف والتقديم الشعري لإنتاجهم. وهكذا نستطيع أن نكتشف خلال صوره الشعرية الملامح الخاصة للفن الشعري عند كلٍّ واحدٍ منهم. فهو يقدم شعر حافظ على ذلك النحو :

فـــإذا اســـتُـــنـــشِـــدَ الـــقـــوافـــي فـي
حـــفـــلٍ لـــلـــهِ دَرُّهُ أيُّ دَرِّ
يـــخـــفُـــقُ المـــنـــبـــر الـــذي يـعـتـلـيـهِ
لَخُـــفُـــوقِ الـــقـــلـــوبِ فـــي كـــلِّ صـدر
بَـــرَعَ الـــبـــارعـــينَ بـــالـــنـــطـقِ والإيمـــاءِ
والـــصـــوتِ بـــين حـــفـــضٍ وجَـــهْـــرِ[1]

وحول إسماعيل صبري الذي كان يتهمه البعض بقلة نتاجه الشعري، يكتب مطران في مرثيته[1].

أذهـــــى وأبـــهـــى الـــــورد لا
يـــأتـــي بـــه الـــدغـــلُ الـعـشـيـبُ
مـــــاذا أجـــــاد ســـوى الـقـلـيـ
ـــل «أبـــو عـــبـــادة» أو «حـــبـــيـــب» ؟
لـــو طـــبَّـــقَ الـــسَّـــبْـــعَ الـنـعـيـ
ـــبُ أيُـــطـــربُ الـسَّـمـعَ الـنـعـيـبُ؟
أوَ لـــم يَـــطُـــلْ شَـــدوٌ وشَـــا
دِيـــه الـــهَـــزارُ. أمـــا يـطـيـب؟

وكان إسماعيل صبري قد اشتهر باستخدامه أسلوبًا محدثًا، على عكس الشعراء الآخرين في العصر من أمثال محمد عبد المطلب الذي كان مشهورًا بأسلوبه البدوي، وكان يعتبر أسلوب إسماعيل صبري كأنه أسلوبٌ أجنبي. ومطران الذي كان في الواقع من أنصار صفاء اللغة الشعرية وسلامتها، والذي كان يحمل شعره هذه السمة كان يرسم لمحمد عبد المطلب هذه الصورة المدافعة :

---

(١) ديوان مطران، الجزء الثالث، ص١٩.

المدعون «البحث» حينَ القصدُ منهم أن «يغيبوا»
مُتنقِّصُو محسودهِمْ
ولهُ التَّجِلَّةُ والرُّجوبُ
فئةٌ تنالُ من الفتى
ما لم تنلْ منه الكروبُ
لفخارهِ تأسَى كأنَّ فخارَهُ منها سليبُ
قالت لتضليل العقو
لِ وليس كالتّضليلِ حُوبُ
«صبري» مُقِلٌّ وردُهُ
عذبٌ وآفتُهُ النُّضوبُ
أخبثْ بما أخفَوا وظَا
هِرُ قَصْدِهم عطفٌ وحُوبُ[1]

وقد ظهر الكتّاب المصريون أيضًا على قائمة أسماء الأعلام التي يتضمنها عالم مطران وقصائد مناسباته مثل طه حسين، ومحمد المويلحي، ومحمد تيمور، وقاسم آمين، وعبد العزيز البشري. وأسماؤهم شاهدة على اتساع علاقات مطران الإنسانية مع شعراء وكتَّاب عصره. والقصائد كتبت لمناسبات خاصة، ولكنها ترسم ملامح عامة تتجاوز هذه المناسبات الخاصة غالبًا، وتثبت من خلال هذا صورة للبطولة الأدبية في أعين القراء.

ففي مرثيته لكاتب ساخر يرسم مطران هذه الصورة الحسية لصديقه عبد العزيز البشري فيقول[2] :

شخصٌ قليلٌ ظِلُّهُ، طاوي الحَشَى
يمشي فلا تتوازنُ الكتفانِ
طَلَقُ المحيَّا إذ تراهُ، وربما
نَمَّتْ بكامن دائه العينانِ
حُبَّتْ ملامحُه بمسحةِ أُدْمَةٍ
هي مِن «مِنَا» إن شئتَ أو عدنانِ

(١) من ديوان مطران هناك قصائد أخرى تتصل بشعراء مصريين من أمثال زكي مبارك، الجزء الثالث، ص ١٩٤، والماحي، الجزء الرابع، ص ١٣٣، وإبراهيم العرب الجزء الثالث، ص ٢٥٠، وإمام العبد، الجزء الثاني، ص ٢٢٥.
(٢) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص١٩٦.

وبـعـارضـيـه الـهـابـطـين وَلِـمَّـةٍ
شَـعْـثَـاءَ لـم تُـلْـمَـم مـن الـثـورانِ
وَمَـضِـنَّـةٍ يـطـوي عـلـيـهـا صـدرَهُ
وكـأنـه أبـدًا عـلـيـهـا حَـانِ

وفي مرثيته للمويلحي، يقول مطران[1] :

لـيـس فـيـه عُـجْـبٌ وإن كـان فـي ظَـا
هِـرِهِ الـعُـجْـبُ، والـفـتـى مـا تـعـوَّدْ

وفي قصائد مطران يعطي أحيانًا رأيه النقدي بحسبانه رائدًا من رواد التجديد، ذلك الرجل الذي التزم بخط التجديد منذ نهاية القرن التاسع عشر، يستمر في التزامه وهو في الربع الثاني من القرن العشرين، فيشجع محاولات الجبل الجديد، ويعجب حتى بهذا الجيل بالقياس إلى الجيل السابق عليه. وعندما كتب عادل غضبان رواية شعرية يكتب له مطران وهو المترجم المسرحي الشهير قائلاً[2] :

يـفـسـحُ الـراحـلـونَ لـلـقـادمـيـنـا
أحـسـنَ الـلـهُ حـظَّـكُـمْ يـا بَـنـيـنـا
احـفـظـوا غـيْـبَـنـا وأغـضُـوا عـن الـتـقـ
ـصـيـرِ مـنـا فـي شـوطـنـا، واسـبـقـونـا
نـحـن لـم نـخـتـرعْ جـديـدَ الـمـعـانـي
وَغَـلَـوْنـا فـي لـفـظـهـا تـحـسـيـنـا
فـتـح الـفـنُّ كـلَّ بـابٍ حـديـثٍ
وعـلـى عـهـده الـعـتـيـقِ بـقـيـنـا
فـخـذوا أنـتـمُ مـن الـعـلـم مـا أعـ
ـطـى، وقـولـوا الـطَّـريـفَ قـولاً مُـبـيـنـا

(١) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص٥٥.
(٢) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص٢٥.

وهنالك أمثلة أخرى لقصائد لمطران حول الكتاب المصريين متناثرة على صفحات أجزاء الديوان الأربعة[١].

شريحة أخرى من رجال الأدب وردت في قصائد المناسبات عند مطران وهي شريحة المغنيين، والممثلين، والموسيقيين. وعلاقة مطران بهذا العالم المجاور لعالم الشعر هي علاقة قديمة وقوية منذ رحلته الأولى إلى الإسكندرية، وإعجابه وقتها بعبده الحامولي، وقوّى من هذه العلاقة أن مطران اعتبر الشاعر الأقرب إلى الأوساط الموسيقية في عصره، ومن أجل هذا فقد اختارته الدولة المصرية أول رئيس للمسرح القومي عند تأسيسه[٢].

وكان هنالك أربعة من كبار المغنيين والموسيقيين ظهروا في عالم مطران الشعري هم: صالح عبدالحي، وسلامة حجازي وسامي الشوا، وسيد درويش، سواءٌ في مقالاته التحليلية، أو في قصائده الشعرية. وثمة إشارة في الجزء الأول من ديوانه إلى مطربة في عصره تسمى «ليلى»[٣] وفي مرثيته عن الشيخ سيّد درويش يتحدث مطران عن الموسيقى باعتبارها لغة العالم[٤]:

مَنْ عَلَّمَ الأطيارَ في
أيكاتها ذاك الغناء؟
تشدو جماعاتٍ وقدْ
تشدو فُرَدای أو ثناء
من عَلَّم الأوراقَ في
أفنانها ذاك الحفيفا
إن تَسْتَمِعْهُ ولست تُبْ
عِدُها رأيتَ لها رفيفا
مَنْ عَلَّمَ الماءَ الهدير
رَ وعَلَّمَ الصَّخْرَ الأنينا؟

(١) انظر أمثلة لذلك في الجزء الثاني، ص٢، ١٦، ٢٢٥، ٣٠١، والجزء الثالث، ص١٩٨، ٣٥٧، الجزء الرابع، ص٢٥، ٥٥، ٦٥، ١٥٦، ١٩٦، ٢٦٧، ٢٧٣، ٢٨٧، ٣٦٣.

(٢) كتب مطران مقالات شديدة الأهمية حول الموسيقى العربية في المجلة المصرية سنة ١٤٠٠، ١٩٠١، وفي الأهرام ١٣ سبتمبر ١٩١٣، وفي المقتطف ١٩٣٩، وقد أشرنا من قبل إلى بعض هذه المقالات.

(٣) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٢٥٠.

(٤) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص٢٦٢.

بهذه الطريقة كان مطران يلمس الموضوعات عبر الأشخاص، ويتجاوز المناسبات الطارئة لكي يصل إلى اللحظة الخالدة.

د. ومن زوايا التطور في المجتمع المصري التي وجدت صداها في شعر مطران في قصائد مناسباته زاوية التطور الاجتماعي وخاصة ظهور وتنامي دور المرأة على طريق التطور الاجتماعي. هذا الشاعر الذي كان شاعر الحرية السياسية كان أيضًا شاعر حرية المرأة في إطار تصور هذا المفهوم في الحضارة العربية. ولقد لاحظنا من قبل خلال حديثنا عن الشعر القصصي لمطران أن هذا الشاعر يعطي للمرأة دورًا رئيسيًّا في حكاياته الشعرية. وكان من الطبيعي أن يشجع الشاعر البطولات النسائية التي يحقق بعضٌ منها هذه الأفكار مثل هدى شعراوي، وسيزا نبراوي، ومي زيادة، وملك حفني ناصف. وكذلك أيضًا منظرو الحركة النسائية من أمثال قاسم أمين. وفي مرثيته لقاسم أمين يقول مطران[1].

وأعْـمَـلـتَ طـبَّـكَ فـي مـا مشى
مـن الـداء فـي جسمـها الـسَّـالـمِ
فـأعـضَـلُ داءٍ لـهـا غـائـلٍ
وعـن حـالِ نِـسْـوَتِـهـا نـاجِـمِ

فِـطَـامُ الـبـنـيـنَ عـلـى الـتَّـرَّهـاتِ
ونـاهـيـكَ بـالجـهـلِ مـن فـاطَـمِ
ومـا أمُّ جـهـلٍ عـلـى بِـرِّهـا
سِـوى آفـةِ الحُـكـمِ والحـاكَـمِ

كما منح في شعره هدى شعراوي لقب الزعيمة، وهو لقبٌ يحتفظ به عادة لكبار القادة القوميين الوطنيين مثل مصطفى كامل، وسعد زغلول[2]. إنَّ مشاركة المرأة في الحياة العامة كانت دائمًا موضع حفاوة مطران، وفي هذا الصدد نجد هنا

(١) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص٣.
(٢) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص٣٦٩.

قصيدة بعنوان «السيدة التاجرة» كتبت في إطار تحبيذ إقدام النساء القادرات على الأعمال التجارية[١]، وقصيدة أخرى بعنوان «أكرموا بائعات الأزهار والنفائس»[٢] دون أن نتحدث بالطبع عن قصائده عن المرأة باعتبارها أما أو حبيبة أو ضحية للظلم الاجتماعي.

يتجسد شعر المناسبات إذًا كما يقول مطران في مقدمة الجزء الثاني من ديوانه سنة ١٩٤٨ في أنه يحوي كل شعوره. نظمته في مختلف الآونة التي تخليت فيها عن العمل لرزقي «نظمته مصبحًا وممسيًا. منفردًا ومتحدثًا مع عشرائي. وقيدت فيه زفراتي وأحلامي، وسجلت بقوافيه أحداث زماني وبيئتي في دقة واستيفاء»[٣].

٣- الجنسيات الأخرى:

بعد أسماء الأعلام السورية التي تمثل جالية المهاجرين وأسماء الأعلام المصرية التي تمثل المجتمع، نجد الشاعر لديه قصائد مناسبات تتصل بجنسيات أخرى عربية أو غير عربية. والواقع أن هذه الأسماء تأتي دائما تابعة للجالية السورية، وبعبارة أخرى يكون أصحابها ضيوفًا على هذه الجالية، ويشاركونه مواقفه تجاه عدو مشترك . وبين هؤلاء الأجانب الذين لا يتكلمون العربية، ويوجه إليهم مطران قصائده نجد ملكة إنجلترا[٤]، وملك بلجيكا وملكتها[٥]، والبطل الإغريقي «بلماس»[٦]،وأوزوال فيني رجل الأعمال الإنجليزي الذي كان يعيش في مصر[٧]. والتساؤل الذي يطرح لماذا يخاطب هؤلاء بشعر عربي. ولماذا يطلب من الشاعر أن يكتب شعرًا عربيًّا في مناسبة كهذه. لماذا طلب الأمير عمر طوسون من مطران أن يكتب مرثية لأوزوالد فيني؟ ولماذا لم يعد يطلب من كبار الشعراء العرب في العصر الحديث أن يشاركوا شعرهم في حفلات الاستقبال الرسمية التي تنظم لكبار الضيوف الأجانب.

---

(١) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص١٧٣.
(٢) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص١٧٢.
(٣) مقدمة الجزء الثاني لديوان مطران.
(٤) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٣٣.
(٥) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص١٩.
(٦) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص٢١٣.
(٧) ديوان مطران، الجزء الرابع، ص٢٦٠.

وهنالك بالتأكيد فرق في مفهوم الشعر عند مطران، ومفهوم الشعر الآن. ففي العصر الحديث أصبحت مهام الاستقبال توكل إلى الموسيقيين، فيقدمون عروضهم الفنية أمام كبار الضيوف. ولكن تناط أيضًا بكبار الصحفيين، أو بالمتحدثين الرسميين الذين يقدمون الخطوط العامة للرأي العام والموقف الرسمي.

شعر النصائح والتوجهات:

يمكن أن نعتبر الشعر الأخلاقي وشعر النصائح والتوجهات لونا من شعر المناسبات، لأنه يدخل في باب الشعر الذي يطالب الشاعر بكتابته، شأنه في ذلك شأن شعر المناسبات، والفرق بينهما من هذه الزاوية، يأتي من أن المطالبة تأتي بطريق غير مباشرة، أي من خلال المبادئ الأخلاقية أو الدينية وأن الخطاب في هذا النوع من الشعر يوجه إلى قاعدة عريضة من الجماهير، بالقياس إلى قصائد شعر المناسبات الأخرى، التي يكون جمهورها أقل اتساعًا.

وكما يقول روجير جالواس، إن الشاعر لا ينبغي أن يضعف أمام رغبات الجماهير، ولا شهوات الأغنياء والقادرين، لكنه يضيف، أن هذه القاعدة هي قاعدة أخلاقية أكثر منها قاعدة جمالية، وأن بعض كبار الشعراء، يستطيعون أن يستجيبوا لمتطلبات جماهيرهم، دون أن يكون ذلك على حساب قيمهم الفنية[1].

ولقد مارس مطران كتابة شعر التوصيات والنصائح، وكانت الشريحة التي اختار توجيه هذا اللون من الشعر إليها، هي طائفة الشباب وقد جمع شعره الموجه إليها، في ديوان شعري كامل، ظهر بعد وفاة مطران بفضل جهود شقيقه البير مطران وتلميذه سيد أبو المجد وحمل عنوان «إلى الشباب» وجمعت فيه مائة واثنتان من الأراجيز وهي المقطوعات المكتوبة على بحر الرجز، الذي كانت تكتب عليه عادة قصائد النصائح والحكمة في الشعر العربي، وقد تضمن الديوان كما يقول عنوانه: أحدث وسائل النجاح،وتم تقسيمه إلى خمسة أقسام رئيسة، حسب موضوعات النصائح .

---

(1) Roger Galoise. Art poetique Paris 1958. P. 72. 73.

١- نصائح اجتماعية.

٢- أحسن العادات.

٣- وسائل النجاح.

٤- نصائح اقتصادية.

٥- نصائح عامة.

وهذه الأقسام الخمسة، تضم مائة واثنتين من مقطوعات النصائح مثل (الله. الوطن. الحرية القومية. الروح. حسن التأسي. الرياضة. المسئولية. الجيران. حسن اختيار الأصدقاء. الحياء. المال. الثروة. الكرم. الجدية. الأمل...) إلخ.

ولقد نسج مطران هنا على منوال، شعر الحكمة في الأدب العربي القديم، والذي كان يكتب غالبًا، على بحر الرجز، ويأخذ نظام القافية فيه شكل الأرجوزة، الذي يستقل كل بيت فيه بقافية يتفق شطراها في روي واحد.

وتنقسم هذه الأراجيز، بتوجيه الخطاب المباشر إلى الضمير الثاني الذي يظل ماثلاً في مواجهة الشاعر، ويوجه إليه الأمر «أفعل هذا» و«لا تفعل هذا» مع اللجوء إلى معجم المفردات الشائعة، وتكاد تغيب الصورة، فلا تأتي إلا لكي تساند أو توضح حجة منطقية، سابقة أو لاحقة.

شعر المناسبات بين الالتزام والازدراء:

يقول ماتفيجيفيتش، هناك نفر غير قليل من النقاد يرون أن شعر المناسبات، هو لون من شعر الالتزام خاصة، ذلك النوع الذي يحمل مضامين سياسية، ويتخذ موقفًا من الحوار الدائر حوله في الزمان والمكان[1].

لكن الالتزام ليس من الضروري أن يكون التزامًا سياسيًّا ومعجم مثل معجم روبير،يحدد الالتزام على النحو التالي :

---

(1) Matvejevitch. Op. cit. po.114.

«هو حدث أو موقف للمثقف أو الفنان، يأخذ في الاعتبار انتماءه إلى مجتمع معين وزمان معين، ويضع فكره أو فنه في خدمة قضية معينة»، بل إن الالتزام السياسي،كان مما نصح الشعراء بعدم إتباعه، وكان جوته ينصح الشعراء بالابتعاد عن السياسة والابتعاد عن الحزبية، حتى يحتفظوا بحرية تحليق أرواحهم ومطران نفسه كان يقول:

إن السياسةَ وعْرَةٌ ومِراسُهَا
صعبٌ ووادي التيه في أذيالِها
لا تُؤمنِ الزَّلاتُ والحَكَمُ الهوى
في الفَرقِ بين صوابها وضَلالها

وقد تلافى هو الارتباط بحزب سياسي، أو باتجاه معين في مصر لكنه وقف دائمًا إلى جانب جهود التطور والإصلاح، وإلى جانب الحرية لكل الأمة، وفي هذا الإطار فإن مفهوم الالتزام عنده يتجاوز النطاق المحلي، المصري أو السوري، لكي يشمل الأمة العربية بل الإسلامية، وكان مشاركًا في الحوار حول فكرة الجامعة الإسلامية في أوائل القرن العشرين، التي كانت تجمع الترك والعرب، مع تصور نوع من الاستغلال لكل شعب في إطارها وحول هذه القضية، كتب عدة قصائد، مشجعًا حركة الإصلاح والعدل في الإمبراطورية التركية[1] وكان مطران يتمسك دائمًا بمبادئه في الحرية وتطور الأمة طوال حياته وبكل الوسائل الفنية التي يمتلكها، تارة بطريقة غير مباشرة في شعره القصصي التاريخي، وتارة بطريقة مباشرة من خلال شعر الوصايا والنصائح.

وكان مطران يلح دائمًا على أنه ليس هناك حرية تُمنح وأنه ينبغي الكفاح من أجل الحصول عليها، ويكتمل هذا الرأي، برأيه في أن الشعب الذي يرضى بالظلم مسؤول ومدان مثل حاكمه الظالم ومطران من خلال لون من الالتزام الشعري، لم يتوقف عن تكرار هذه الأفكار ومتابعة سعيه لتحقيقها ولم يعط نقاد مطران لهذه الظاهرة عنده حقها من خلال عدم عنايتهم بشعر المناسبات عنده، ظنًّا منهم أن هذا الشعر لا يحمل سمات التجديد التي يسندونها إليه، أو أن هذا اللون من الشعر يعد من نقاط الضعف عنده، التي لا يجب التوقف أمامها.

(١) انظر على سبيل المثال، الديوان، الجزء الثاني، ص٣٠، ٤٥، ٥٥، ٧١، ١٤٧.

ونحن نظن أن الجوانب الفنية التي توجد في عمل تم إبداعه استجابة لمناسبة من المناسبات، لا ينبغي تجاهلها لمجرد أنها نتاج مناسبة، فتاريخ الفنون والآداب العالمية، يرينا أن كثيرًا من الروائع ولدت استجابة لهذه المناسبة أو تلك فقد كانت وراء إنشاء «برج إيفل» على سبيل المثال، مناسبة حقيقية محددة هي المشاركة في المعرض الدولي للابتكارات الإنشائية سنة ١٨٨١، واللوحات التي تزدان بها جدران متحف اللوفر للفنان روبيني، تمثل المناسبات الكبرى في حياة إحدى الأميرات.

وروائع الإنتاج الموسيقي كانت بدورها منذ القديم، تؤلف وتعزف في مناسبات معينة، والموسيقار الشهير سترافيسكي كتب عملاً سيمفونيًّا كبيرًا كانت مناسبة تأليفية،هي موت كنيدي[1]. وفي المجال الأدبي بالمعنى الخالص، يكفي أن نذكر بعض عناوين روائع الأعمال، التي كتبت في هذا المناخ، انطلاقًا من مناسبات معينة، أو استجابة لمبادئ خلقية أو دينية، ومنها «الكوميديا الإلهية» ومسرحية «تارتيف» لمولين، وجانب كبير من إنتاج فكتور هيجو، ولامارتين... إلخ.

ولقد أشرنا من قبل إلى أن كثيرًا من روائع الأدب العربي، كتب انطلاقًا من مناسبات معينة، مثل رسالة الغفران للمعري والإمتاع والمؤانسة لأبي حيان وكثير من قصائد أبي تمام، والبحتري، والمتنبي، وأبي فراس، وغيرهم. وهي حقائق لا تمنعنا من التمتع بالقيم الفنية الكامنة فيها.

كيف كان يكتب مطران قصائده في شعر المناسبات.

وهل يمكن مع هذا الجنس التقليدي ممارسة التجديد في الشكل أو في طريقة البناء الشعري؟

لقد أجاب مطران سنة ١٩٢٨ على سؤال طرحته عليه مجلة الهلال عن كيف ينظم الشعر بأن لديه لونين من الشعر، الأول هو الشعر الذي يطلب منه مثل التهاني والمراثي.. إلخ وهذا لا يتطلب منه مجهودا كبيرًا، لأنني اكتبه كما اتفق لي[2].

---

(1) Voir. Matvej. op.cit. p. 155.

(٢) الهلال سنة ١٩٢٨، ص١٢٠٢.

وفي سنة ١٩٣٢، أجاب مطران على سؤال صحفي آخر [١]. بأن وحدة البحر والقافية، تقلل من الحرية الفنية للقصيدة، لكنها طريقة القدماء، ولماذا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا. وأضاف أنه بذل غاية جهده في محاولة تطوير مرثيتي لحافظ إبراهيم، لكن نتائج المحاولة لم تكن كما كنت أحب ومع ذلك، فقد حاولت دائمًا التجديد لإطار الشكل القديم، وعلينا أن نواصل المحاولة على مستوى الشكل والمحاولة ونحن نعتقد أن مطران قد جدد في شكل شعر المناسبات، رغم التواضع الشديد في حديثه عن نفسه، ففي مجال المرثيات على سبيل المثال[٢]، أصبحت عنده لونًا من التاريخ الشعري لبطل المرثية، ولونًا من السيرة الذاتية المرثية وفقًا للمراحل المختلفة من حياته، ففي مرثيته لحافظ التي بلغت مائة وسبعة وستين بيتًا، يرسم لنا مطران الطفل الذي يحلم أن يكون كاتبًا، والضابط المصري في السودان، والثائر ضد الإنجليز. والفقير الذي يبحث عن مورد رزق يعيش منه والشاعر الوطني الكبير، وهو في كل صورة يركز على الملامح الخاصة، والمشاعر وردود الأفعال .

وينبع نفس المنهج في مرثيته لمحمد فريد[٣] التي تتكون من مائة وستة وخمسين بيتًا ونجد داخلها تسعة عناوين داخلية تشير إلى المراحل الرئيسية في حياته، وهذا المنهج بصفة عامة هو الذي اتبع في معظم مراثيه، وهو منهج لم يكن مألوفًا في المراثي التقليدية لدى الشعراء الآخرين، حيث يسود فيها المبدأ المشهور بأن قصيدة الرثاء مثل قصيدة المديح ولكنها تكتب بصيغة الماضي، بدلاً من كتابة قصيدة المدح بصيغة الحاضر، وباستثناء مرات قليلة خرجت من أعماق القلب، كانت تسود مجموعة من الصور التقليدية التي تجعل من قصيدة الرثاء، ثوبًا صالحًا لأن تلبسه كل الأجساد، أو لا ينطبق تمامًا على جسد معين.

ومنهج مطران كان يتفق تمامًا مع شخصيته وثقافته وهو هنا يحقق من خلال الشعر، حلمه القديم بأن يكون مؤرخًا، ولكنه يحقق كذلك خبرته المسرحية وهو يحاول أن يجسد أمام العيون والآذان حياة حية.

---

(١) مجلة كل شيء ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٣٢.

(٢) الديوان، الجزء الرابع، ص١٣٤.

(٣) الجزء الثاني، ص٢٣٣.

وهو أخيرًا يحاول أن يرى الموضوع عبر الذات، فيرى الموسيقي من خلال سيد درويش، والشعر من خلال أحمد شوقي، والغناء من خلال عبده الحمولي والوطن من خلال مصطفى كامل... إلخ.

ومع ألوان أخرى من شعر المناسبات، يقدم لنا مطران بعض روائعه، وهو ينتهز الفرصة لكي يبدع قصيدة، ربما لا تكون لها علاقة كبيرة مع المناسبة المباشرة ولكن علاقتها أكبر مع فن الشعر، وها هي إحدى قصائده التي كتبها سنة ١٩٠٢، بمناسبة زواج سليم بسترس والتي نراها لا تقص في أسلوب شعري إلا قصة خلق حواء من ضلع آدم. وهذا الأسلوب القصصي في سنة ١٩٠٢، كان في ذاته تجديدًا في القصيدة العربية.

إن قصائد المناسبات عند مطران، لم تكن أبدًا تُشترى شأنها في ذلك. شأن مبادئه،لكنها كانت مناسبة لإشباع الظمأ الفني لجمهور الشعر في عصره الذين كانوا يمتدون إلى كل الطبقات، ومناسبة لتجديد الشعر ذاته خلال لون من أقدم ألوانه بعد الأقدم في تاريخ الشعر العربي وأخيرا، لكي يظهر لنا هذه العلاقة العميقة بين الشاعر ومجتمعه، والتي رأينا تفرعاتها انطلاقًا من مفاتيح أسماء الأعلام، وهو استخدام لا نظير له في الشيوع في الشعر العربي المعاصر.

الخيال والصورة
ومكانتهما في التفكير النقدي العربي

يقول رينيه مينار R. Ménard إنَّ الصورة ليست زينة، ولا جزءًا من تفاصيل القصيدة، وليست مجرد منتج لحساسية الإنسان. إنها القصيدة تجسدت خلال الأشياء . إنها حركة الأشياء والذوات وهي تبحث لكي تجمع بين ثقل عمق الأرض والشفافية الواضحة، أن تلتقط خطوط الحياة بكل متناقضاتها[1].

هذا التعريف للصورة الذي اقترحه موريس بلانشا M. Blanchat، ونقله رينيه مينار يحتوي على الخطوط الرئيسية لقضية الصورة الشعرية مثل: المنبع، والشكل، والوظيفة.

وهي ثلاث زوايا كبيرة نود أن نطورها في إطار هذه الدراسة لكي نرى بوضوح أكبر، الخصائص الفنية في شعر مطران.

وعلى الرغم من ذلك، فنحن نرى أنه ينبغي أن نناقش عدة قضايا أولية تتعلق بمفهوم الخيال، ودوره في الإبداع الشعري والفني.

وفي هذا الإطار يتم الحديث غالبًا عن موقف الإسلام من التصوير وعلاقته بطقوس العبادة في الجاهلية. وغالبًا ما يتم الانتهاء إلى نتيجة تقول إن الإسلام كان ضد عبادة الأصنام، وكل ما يذكر بها مثل فنون التصوير والتجسيد . ومن الحق أن يقال إن التصوير والتجسيد مغاير لفكرة نحت الأصنام في شكل اللات والعزى ومناة التي أشار لها القرآن. فالقرآن في هذه الآية لم يشر إلى أي محظورات تتعلق بالفن

(1) Mohammed Azizah, L›image et l›Islam, preface de sean Duviqnaud, éd. Albin Michel, Paris, 1978.

بصفة عامة، وبالتصوير بصفة خاصة. وقد وقف الباحثون بالتفصيل أمام موقف الإسلام من التصوير، ونشير هنا إلى الدراسة التي صدرت بالفرنسية لمحمد عزيزة حول التصوير والإسلام، والتي قدم لها چون ديڤينيو، واعتمد فيها المؤلف من بين ما اعتمد على نصوص مهمة لجلال الدين السيوطي في مؤلفه كتاب «الدرر الحسان في البعث ونعيم الجنان»،وعلق عليه ما يفيد اتساع مجال الحركة التصويرية عند المفكرين الإسلاميين. كما نشير كذلك إلى الدراسة التي أجراها لويس چييه L.Gillet عن دانتي، وخصص فيها الفصل الثالث عن دانتي والإسلام[1].

أما في ما يتصل بموقف النقاد العرب القدماء والبلاغيين، فقد كان اهتمامهم منصبا على القواعد الشكلية للصورة أكثر من الاهتمام بزواياها الشعرية بالمعنى الخاص، دون أن ننسى أهمية جهودهم في هذا المجال المتمثلة في الكم الكبير من المؤلفات التي كتبت حول الصورة، والتي يتمثل فيها لونٌ من الجهد العميق في بعض الأحيان خاصة مؤلفات عبدالقاهر الجرجاني. ولسوف نطرح بعض الملاحظات حول منهجهم في معالجة الصورة، وهو المنهج الذي ظل سائدًا حتى نهاية القرن التاسع عشر أي حتى الفترة التي بدأ فيها مطران إبداعه الشعري، الأمر الذي سيوضح لنا مناخ الإبداع من ناحية. وردود الفعل من ناحية ثانية.

لقد كان مصطلح المجاز الذي يمكن أن نلتقي به غالبًا في كثير مما يتصل بالصورة لدى البلاغيين العرب يتمثل في تفصيلات مثل الاستعارة والتشبيه، وهو مصطلح كان يوضع في مقابل مصطلح آخر هو الحقيقة، وإن كان المجاز قد بدأ استعماله بمعانٍ أخرى. ويعود الاستخدام الأول له إلى أبي عبيدة معمر بن المثنى في كتابه المجاز. وكلمة مجاز كانت تشير ببساطة إلى طرق التعبير غير العادية، وهي مأخوذة من الفعل «جاز» بمعنى عبر من طريق ما. ونجد عند ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) استخدامه كلمة المجاز بنفس المعنى في كتابه تأويل مختلف الحديث. ولم يتم إلا في فترة متأخرة استخدام مصطلح المجاز بمعناه المحدود المتصل بالعدول عن الاستخدام اللغوي العادي. هذا الاستخدام الذي كان يشار إليه عادة بالحقيقة. وهكذا نقرأ

(1) Louis Gillet, Dante, chap, III, Dante et l›Islam, Flammarion, Paris, 1941, pp. 76 et suivante

نصوصًا عند نقاد كابن سينا تشير إلى أن الخيال قريب من الكذب، ويحمل أخبارًا يختلط فيها الصحيح بالزائف. لكن هؤلاء النقاد واجهوا تساؤلات حول ما إذا كان الخيال زائفًا فكيف تبنى عليه الاستعارة، وخاصة تلك التي وردت في القرآن الكريم. وقد أجاب عبد القاهر على هذا التساؤل بإبعاده الاستعارة عن مجال الخيال، وإشارته إلى أن الاستعارة لا تنتمي إلى الخيال لأنه لا يراد نقل معنى كلمة لكلمة أخرى، وإنما يراد فقط التذكير بما بينهما من أوجه الشبه، ثم يتساءل كيف يظن أن الاستعارة من قبيل التخيل مع كثرة ورودها في القرآن كما هو معلوم[1].

هذا الموقف الذي يحلل بنفس المعايير النصوص القرآنية والشعرية، ويبعد الاستعارة عن مجال الخيال بدافع قانون أخلاقي وديني لا يعكس بالضرورة طريقة تفكير الشعراء أنفسهم في الوقت الذي لا يكشف فيه عن كل أسرار التعبير الشعري. لأن الواقع. كما يقول سارتر. لا يكون أبدًا جميلاً، والجمال قيمة لا تتحقق إلا من عبر الخيال الذي يتطلب لحظة وجوده غياب عالم الواقع. ولهذا كما يقول سارتر، فإنه من الغفلة أن نخلط الأخلاقي بالجمالي[2].

لكن إذا كان الشاعر يدعونا إلى تجاوز الواقع، فإنه يفعل ذلك لكي يطرح علينا مكانا بديلاً من إبداعه هو. وكما يقول چو كلود رينار J–C. Renard. فإنَّ القصيدة هي مكان التقاء التناقضات عبر كلام قادر على أن يعطينا شيئًا أكثر قليلاً من الوجود المتخيل، وأقل قليلاً من الوجود الواقعي. والشعر يتحرك إذًا في هذا الطريق في وسط المسافة بين الخرافة والواقع باعتباره المكان الذي يظل دائمًا مفتوحًا،يحمل في داخله احتمالات متعددة. فهو ليس أبدًا الخطأ المطلق ولا الصواب وليس الغياب التام، ولا الحضور التام[3].

ولنعد الآن إلى النقاد العرب الأقدمين لكي نرى تأثير تصوراتهم للخيال على أحكامهم على استخدام الاستعارة في الشعر. وسنكتفي هنا بالإشارة إلى بعض الأمثلة.

من الطبيعي أنه مع موقف مماثل من الخيال سوف يكون التشبيه أقل إثارة للمشاكل من الاستعارة. ومن أجل هذا فإن النقاد القدماء لم يركزوا كثيرًا على

---

(١) انظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٣١١.

(2) Jean. Paul. Sartre, L›imagination, Gallimard, Paris, 1940, p. 372.

(3) Jean. Claude Renard, Notes sur la poésie, éd. Du Seuil, 1970, pp. 61-62.

الاستعارة على عكس ما فعلوه هم أنفسهم مع التشبيه. فهذا هو المبرد (٨٢٦م- ٨٩٦م) الذي خصص بابًا كاملاً للصورة الشعرية في كتابه الكامل تحدث فيه فقط عن التشبيه، قائلاً إن التشبيه هو كثير الشيوع في كلام العرب حتى لو قال قائلٌ بأن أكثر كلامهم مؤلف من التشبيهات لم يبعد عن الحقيقة. وفي المقابل فإنَّ المبرد لم يشر أي إشارة إلى الاستعارة، وهذا الموقف يتطور عند الجرجاني صاحب كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه»، ففي هذا الكتاب يثير الجرجاني مسألة القيمة الفنية لبعض التعبيرات الشعرية، فيقول في هذا الصدد. «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ، واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض[١].

فلدينا هنا مرة أخرى تصور لا يعطي للخيال دورًا كبيرًا في البناء الشعري، وهو تصور كان يجسده مثل هذا البيت:

وإن أحسنَ بيتٍ أنت قائلُهُ
بيتٌ يقال إذا أنشدته صدَقَا

ومن البديهي القول بأن الشعراء أنفسهم لم يكونوا يتبعون دائمًا نصائح النقاد في هذا الصدد، وأن النقاد لم يتوقفوا من أن يلتقطو الخطوط العريضة لهذا الاتجاه الشعري أو ذاك خاصة من محاولات التجديد.

ونود هنا أن نشير إلى رد فعل ناقد عربي قديم وهو الأمدي في وجه محاولات التجديد لدى شاعر كبير هو أبو تمام الذي يقارن مطران أحيانًا به من وجهة النظر هذه[٢].

والآمدي الذي توفي سنة ٣٧١هـ، بعد قرن ونصف من وفاة أبي تمام المنوفي ٣٢١هـ. ألف كتابًا حول الخصومة النقدية التي كانت قد اندلعت في القرن الثالث

(١) علي بن العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، المكتبة التجارية، القاهرة، د.ت، ص٣٧.
(٢) انظر على سبيل المثال: محمد عطا، مرجع سابق، ص٤١.

الهجري، أنصار الشاعرين الكبيرين أبي تمام والبحتري، ومن أجل هذا الهدف كتب كتابه «الموازنة بين شعر أبي تمام وشعر البحتري».

والذي يهمنا هنا الإشارة إلى الحوار الذي أداره الأمدي ضد الصورة عند أبي تمام، وخاصة صوره الاستعارية، والواقع أن الشاعر نفسه، لم يتبع، على الأقل إتباعًا كليًّا، التعبيرات المعتادة في التصوير الشعري، التي ابتكرها القدماء وصنفها النقاد والبلاغيون.

ولهذا كما يقول الآمدي، فإن شعر أبي تمام لا يشبه شعر القدماء ولا يتبع طريقهم، لأنه تكثر فيه الاستعارات البعيدة، ويقدم لنا الأمدي بعض الأمثلة على هذه الاستعارات البعيدة، مثل :

قومٌ إذا أسوَدَّ الزمان توضَّحوا
فيه فغودِرَ وهوَ منهم أَبْلَقُ
فما ذُكِّر الدهرُ العبوسُ بأنه
له ابنٌ كيَومِ السبت إلا تبسَّما
أنزلتهُ الأيامُ عن ظهرها
بعد إثباتِ رجلِهِ في الرِّكاب
وكأن فارسَهُ يُصرِّفُ إذ بدا
في متنه ابنًا للصباح الأبلقِ

فهذه الاستعارات ذهبت بعيدًا، وسمحت للشاعر بإعمال الخيال قليلاً وتصور علاقات بين الأشياء غير تلك العلاقات التي كانت مستقره في الشعر العربي قبله وهي استعارات برأي الأمدى شديدة القبح والبعد عن الحقيقة[1].

ماذا كان يبحث عنه هؤلاء النقاد إذًا عند الشاعر الجيد؟. وما فائدة الخيال في رأيهم في العملية الشعرية؟. إننا نستطيع أن نجد إشارات ذات مغزى عند واحد مثل

(١) انظر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد صقر، دار المعارف. القاهرة سنة ١٩٩١، جـ١، ص٦، ٢٢، ٢٤٥.

ابن خلدون (١٣٣٢. ١٤٠٦م) تعكس الاتجاهات العامة لتفكير النقاد العرب في هذه القضية، وبعد أن يقدم ابن خلدون تعريفًا عامًا للشعر عند العرب مشيرًا إلى عناصره الثلاثة الرئيسية، القافية والوزن، والقصيدة يحدد ابن خلدون خصائص البيت كما يراه القدماء فيقول: «وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتًا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًّا وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه، حتى كأنه كلام وحده مستقل، عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تامًّا في بابه من مديح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على أن يعطي في البيت الآخر كلامًا آخر، فيستطرد للخروج من فنٍّ إلى فنٍّ، ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني، ويبعد الكلام عن التنافر كما يستطرد من التشبيب إلى المدح، ومن وصف البيد والطلول إلى وصف قومه وعساكره، ومن التفخيم والتأثر في العزاء إلى التأثر وأمثال ذلك»[1].

وهذا التصور للشعر أو للقصيدة المشكل من أبيات مستقلة يترك تأثيره على تصور الأسلوب الشعري، وعلى وظيفة الخيال داخل الشعر. وتبعًا لابن خلدون فإنه ينبغي أن يتم التأكيد على أن الملكة الشعرية ملكة مستحكمة فيهم شأن الملكات كلها. والملكات الإنسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة والارتياض في كلامهم حتى يحصل شبه في تلك الملكة. والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتسابه بالصناعة من المتأخرين :

«ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية. وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب وأشخاصها

---

(1) Bencheikh, Poétique arabe, op.cit., p: 151.

ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصًّا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه فإنَّ لكل فنٍّ من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة»[1].

ويجعل ابن خلدون في حديثه الشاعر في مواجهة التراث الشعري للعرب، ولا يسمح له إلا بخيار واحد، وهو أن يجيد كتابة ما كان قد كتب من قبل. وهو يذهب في نهاية هذا النص إلى أبعد من ذلك حين يشير إلى أن هنالك قالبًا للتعبير ملائمًا لكل موضوع، وأن الشعر الذي يتجاوز هذه القوالب هو شعر باطل.

ذلك التصور لحرية الشاعر في نظر النقاد كان قد بدأ قبل خمسة قرون قبل ابن خلدون، وسيستمر أيضًا في ما بعد خمسة قرون أخرى. ويطرح ابن قتيبة نفس الفكرة:

«وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر، ويبكي عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي أو يرحل على حمار وبغل فيصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذبة الجواري لأن المتقدمين وردوا على الأواجز الطوامي أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والعرار. قال خلف الأحمر. قال لي شيخ من أهل الكوفة. أما عجبت أن الشاعر قال «أنبت قيصومًا وجثجاثًا. فاحتمل له وقلت أنبت آجاصًا وتفاحًا فلم يحتمل لي؟ وليس له أن يقيس على اشتقاقهم فيطلق ما أطلقوا»[2].

والاتجاه الذي يشير إليه ابن قتيبة اتجاه سيطر على التفكير النقدي في الأدب العربي منذ فجر ذلك التفكير، واستمر حتى مشارف العصر الحديث، وإن كانت قوته قد خفَّت إلى حد بعيد.

---

(١) المرجع السابق، ص٥٦.

(٢) ابن قتيبة، مقدمة كتاب الشعر والشعراء، ص١٤: ١٥.

وهنالك كتاب طبع سنة ١٩٧٢ بعد وفاة مؤلفه بعنوان. «الخيال في الشعر العربي» كتبته شخصية مرموقة في زمانها، هو شيخ الأزهر محمد الخضر حسين[١]. والواقع أن هذا الكتاب يعيد تقديم ما ذكره البلاغيون والنقاد الأقدمون، حتى أنه يكرر أمثلتهم التي استشهدوا بها[٢].

لا نود أن نطوي صفحة التطورات الفلسفية والنقدية للخيال والصورة عند العرب قبل أن نشير إلى مفكرين آخرين اكتشفوا قيما إيجابية في الخيال، ودوره في الإبداع الفني. في مقدمة هؤلاء الشاعر والفيلسوف الصوفي الكبير محي الدين بن عربي (١١٦٥م. ١٢٤١م) الذي كان تصوره للخيال وقيمته من الأهمية بحيث استحق الوقوف أمامه في دراسات متعددة[٣].

والواقع أن نصوص ابن عربي ترينا زاوية شديدة الاختلاف في النظرة إلى الخيال عن الزاوية التي رأيناها عند النقاد والبلاغيين.

ويكفي أن نشير هنا إلى بعض أفكاره في هذا المجال حين يرى القدرة الإلهية الخالقة، لا يوجد أفضل من الخيال لتصور تجلياتها، وظهور قدرة الله إنما تم من خلاله، والخيال جزء من الطبيعة، بل هو سيد هذه الطبيعة، وهو وسيلة للمعرفلة والحب وربما كان هو أفضل الوسائل، ونحن لا نستطيع أن نعبر عالمنا إلى عالم الله إلا من خلاله[٤].

وهو الذي يشير في موضع آخر من الفتوحات المكية إلى أنه من خلال الخيال وحده نستطيع أن نكتشف المستقبل، كما نكتشف الحاضر وهل يمكن أن نتصور الحب ذاته في غياب الخيال؟ وهل نحب إنسانًا أو شيئًا إلا بعد أن نرسمه في خيالنا؟

وهذه النصوص، بين نصوص أخرى، تقدم كما هو واضح تصورًا مختلفًا عن التصورات التي سادت في المجال البلاغي والنقدي عند القدماء.

---

(١) محمد الخضر حسين، الخيال في الشعر العربي، تونس، ١٩٧٢.

(٢) انظر على سبيل المثال، ص٩، ١١، ١٣، ٢٠، ٢٣، ٥٦.

(٣) انظر على سبيل المثال :

Henry Corbin, L›imagimation créatrice dans le soufisme d›Ibrn Arabi, Flammarion, 1958.

- محمود قاسم، الخيال في القاهرة، ١٩٦٩، معهد الدراسات العربية.

(٤) الفتوحات المكية، المجلد الثالث، ص٥٠٨ نقلا عن د. محمود قاسم، ص١.

لكن هذه التصورات، في ما نعتقد لم تترك أثارها على أصحاب البلاغة والنقد الأدبي الأقدمين، الذين ظلوا في مجملهم ينتمون إلى التصور التقليدي، باستثناء نفر قليل من الذين وقفوا أمام النصوص الشعرية، مثل عبد القاهر الجرجاني[1].

لم تأخذ الصورة إذًا، سواء من خلال موقعها من المجاز، أو دور الخيال في تشكيلها، لم تأخذ موقعها الحقيقي لدى البلاغيين والنقاد العرب الأقدمين، وقد تم إهمال الصورة الواقعة الحقيقية التي ليست أقل أهمية من الصورة المجازية.

وعند الحديث عن وظائف الصورة، كان يتم اللجوء إلى أمثلة نمطية أقرب إلى «الشواهد» النحوية، تنتقل من كتاب إلى كتاب ومن عصر إلى عصر.

وفي هذا المناخ جاء مطران، بمحاولة إيجاد تصور أخر، ورؤية الأشياء بطريقة أخرى، وإنتاج صور شعرية، تحاول أن تتقدم خطوة على طريق تطور الشعر العربي.

---

(١) السابق، ص ٣ ع.

الخيال والصورة

لقد رأينا من قبل، كيف يمكن أن يؤثر مفهومٌ ما للخيال على تصور مفهوم الشعر ذاته.

وحرية الشاعر ذاتها في مواجهة الموضوعات التي يتناولها، كانت محدودة من خلال اختيارات القدماء القائمة على قواعد صارمة تحدث عنها ابن قتيبة، وتابعه عليها النقاد بصفة عامة. وبناء القصيدة، كان يتم على أساس قانون يسمح لموضوعات متعددة أن تجمع داخل القصيدة الواحدة، ومن خلال نظام محدد يعطي لكل موضوع منها مكانة في القصيدة، ويضع في الوقت ذاته الخيال والشخصية «الشعرية» خارج الاختيارات الأساسية والفنية المتعارف عليها.

وتبعًا لنفس القانون، فإن مراعاة وحدة القصيدة، لم تكن هدفًا من أهداف النقاد وحل محلها وحدة البيت، بما يتطلبه من منع اتصال المعنى النحوي بين الأبيات المتتالية في ما يعرف باسم «التضمين» كما رأينا من قبل.

وفي الوقت ذاته فإن طرائق التعبير، كانت مصنفة، كما وضح لنا ذلك ابن خلدون وأشرنا إليه من قبل. ومن ثم فقد اعتبر التعبير الخارج عن هذا التصنيف غير شعري.

وصحيح أن هذه القواعد، كان يتم الخروج عليها أحيانًا، لحسن الحظ، من قبل كبار الشعراء رغم الهجوم الحاد من النقاد، والبلاغيين، وقد شكل كل هذا صفحات شديدة الأهمية في تاريخ التفكير الأدبي عند العرب.

لكن منذ العصر الذهبي، وعبر ليل التقليد الطويل، الذي شهد عصر مطران نهايته، كانت هذه القواعد تراعى بشدة والواقع أنه في غياب شعراء كبار، وفي

غياب روح حقيقته للإبداع الشعري، استمر الشعراء في تقليد الأقدمين، دون أن يستطيعوا الوصول إلى مستوى قاماتهم الشعرية بالتأكيد، واستمروا في إعادة قول ما قيل من قبل.

وعندما ظهر مطران في نهاية القرن التاسع عشر، كانت حركة النهضة قد بدأت،تقاوم على استحياء التصورات الشعرية القديمة لكن كان لا يزال هناك الكثير الذي ينبغي القيام به، لكي يتم إيجاد التصور الجديد وإخراجه إلى حيز الوجود، والذي كان يحتل فيه دور الخيال في الإبداع الشعري مكان الصدارة وهذه هي الخطوة، التي كان على مطران وعلى معاصريه أن يقوموا بها.

وقد أوضح مطران بجلاء رأيه منذ البداية، فقد أشار سنة ١٩٠٠ في المجلة المصرية إلى أن تصور العرب للشعر، لا ينبغي أن يكون بالضرورة تصورنا، لأنهم كان لهم عصرهم ونحن لنا عصرنا ولهم أدبهم وعاداتهم واحتياجاتهم ومعارفهم،ونحن نملك ما يوازيها في عصرنا، ومن هنا فإن شعرنا ينبغي أن يعكس تصوراتنا ومشاعرنا، لا أن يعكس تصوراتهم ومشاعرهم، حتى ولو صغناها في قوالبهم واتبعهما مناهجهم في القول[١].

وفي نفس العام عاد ليؤكد في نفس المجلة إلى أنه ضد المنهج التقليدي في بناء القصيدة، وأشار إلى أنه في القصيدة العربية، ربما تجمع أشياء جميلة كثيرة، لكن دون وجود رابط بينها، كالأشياء الجميلة التي نراها في المتاحف[٢].

وفي المقدمة القصيرة، التي افتتح بها الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨ أكد مطران تصوره، وركز على عدة ملامح في منهجه حتى أشار إلى أنه لا يخاف من استخدام الاستعارات غير المألوفة خلافًا لما كان عليه القدماء، ومع ذلك، فهو يبذل أقصى طاقته لكي يحافظ على قيمة اللغة، وأضاف وهو يقدم طريقته الشعرية، أنه يعتقد أنها طريقة شعر المستقبل، لأن الشعر الذي يكتب بها هو شعر الحياة وشعر الحقيقة وشعر الخيال.

---

(١) انظر المجلة المصرية، يوليو سنة ١٩٠٠، ص٨٥.

(٢) المرجع السابق، ١٦ يونيو سنة ١٩٠٠، ص٤٢.

أما على مستوى التطبيق، فقد أتيح لنا أن نميز موقف مطران من عدة قضايا، مثل وحدة البيت، وقضية التضمين وفي هذا الإطار، فإن قصائد مطران، أو على الأقل بعضها. تقدم لنا نموذجًا مثاليًّا للتصور الجديد الذي طبقه واتبعه شعراء من أجيال لاحقة له.

لقد نجح مطران، في أن يطرح «نموذجا آخر» للقصيدة العربية سواء من خلال التجديد في الموضوعات التقليدية مثل شعر المناسبات، أو من خلال المعالجة الشعرية لموضوعات جديدة مثل القصص الشعرية والشعر التاريخي والملحمي وتجديد الموضوعات الشعرية عند مطران، لا يكاد يتوقف، فقد كان خياله الشعري يقوده غالبًا إلى الإبحار نحو أراض جديدة ليكتشف علاقات جديدة بين الطبيعة والروح الإنسانية، وكان طريقه في تشكيل الصور وتصوره لوظيفتها في القصيدة خطوة هامة في تطور القصيدة العربية الحديثة وتجديدها، وربما تساعدنا دراسة طريقته على مزيد من التعرف على ماهية هذا التجديد، عبر تعرفنا على مصادر الصورة ووظائفها وطريقة تشكيلها.

مصادر الصور وتقاطعات العوالم:

نود أن نقف هنا مباشرة، أمام «المادة الخام» للصورة الشعرية عند مطران، وهو ما يسمح لنا في ما نعتقد أن نرى أولاً تقاطعات العوالم في شعره قبل أن نرى كيف تجسدت، ونحو أي هدف توجهت وسوف نحاول هنا، أن نقدم اقتباسات واسعة من هذه الصور في غياب تصنيف دقيق لها في شعره، وسوف نأخذ عيناتنا من الجزء الأول من الديوان، الذي يحتوي على مائة وإحدى وثلاثين قصيدة، تحتل ثلاثمائة وثلاثًا وعشرين صفحة للحصول على عينة، نرجو أن تكون ممثلة لشعره من ناحية، وللشعر العربي في النصف الأول من القرن العشرين من ناحية ثانية.

وسوف نختار الصور التي تستخدم نفس الكلمة سواء في بداية الصورة أو وسطها أو خاتمتها، في الجزء الأول وسوف نشير إلى صفحات استعمالها (في طبعة دار الكتاب العربي):

١- البحر

ص ١٦ - الموت في الحرب

والمـــوتُ فـي الجـيـشـيـنِ غـيـرُ مُـجـامـلٍ
يـــجـــتـــاحُ بـــــــالأزواجِ والأفـــــــرادِ
يـطـوي الـصُّـفـوفَ ويـتـركُ الـــدَّمَ إثـرَهُ
فـكـأنـــه فُـــلْـــكٌ بـبـحـر عِـــبَـــادِ

ص ٧٠ - خطيب

رُبَّ جـمـــعٍ وقـــفـــتَ فـيـه خـطـيـبًـا
أنـصـتـتْ فـي صـــــدورِه الأكـبـادُ
هـكـذا الـبـحـرُ يملـكُ الحـــسَّ روعًـــا
وجـــــــلالاً دويّـــــــه الـــــهـــــدَّادُ

ص ٨١ - موت كاتب

هـــوى بـين أيـديـنـا وقـد ودّتِ المنـى
لـو أنّ لـفـضـلٍ سـاعـدًا فـهَـوَ نـاشِـلُـهْ
كـمـا سـقـطـتْ فـي الـبـحـر درّةُ بـاخـلٍ
أحـــاط بـــه لُـــجٌّ مـن الـيـأسِ شـامـلُـه

ص ٩٥ - السفن

ولـــيـــلـــةٍ رائـــــقـــةِ الـــبـــهـــاءِ
مـــشـــوبـــةِ الـــظّـــلامِ بـالـضـيـاء

ص ١٠٠ - الحضارات القديمة. الفينقيون

أهـــلُ فـيـنـيـقـيـا ســـــلامٌ عـلـيـكـم
يـــــومَ تَـفـنـى بـقـيـةُ الأدهـــــارِ
خـضـتـمُ الـبـحـرَ يـوم كـان عـصـيًّـا
لـم يـسـخَّـر لـقـوّةٍ مـن بُـخـارِ

ص ١٠٤ - بناء الأهرام في مصر

مجتمعين أبحرًا متفرعين أنهرا
من حدرين صُعَّدا

ص ١١١ - الغريق

يا راحلاً ما كان أسرعَ كرَّةً
من عُمْرِهِ إلا الحِمَامُ الهاجِمُ
لرثَى لك الجاني عليك لو انّهُ
للبحرِ قلبٌ ذو شعورٍ راحمُ

ص ١١٢ - اليوم الآخر

ومصيرنا والدهرُ والدنيا معًا
فَقْدٌ عميمٌ وانحلالٌ خاتمُ
لا بحرَ ناجٍ منه يومئذٍ ولا
أفقٌ ولا حدثٌ ولا مُتقادمُ

ص ١٤٥ - الحزن

شاكٍ إلى البحرِ اضطرابَ خواطري
فيُجيبُني برياحِهِ الهوجاءِ

ص ١٦٠ - مرثية إلى راهب

وقد تُرَى بين الورى مثلما
يُسعِفُ غرقَى البحر حُرّ مُجيبْ

ص ١٠٧ - هموم

وكِلْني إلى همّي فإني غريقةٌ
ببحرٍ من الآلام والذلِّ مُترعِ

ص ١٦٧ - فعل نبيل

ومكارمٌ نحيي المكارمَ في الملا
كالبحر منه الصَّيبُ المدرارُ

ص ٨٤ - الجماهير

وبـــيـــنـــمـــا الجـــمـــهـــورُ
حـــــيـــــرانُ مـــسـتـــطـــيـــرُ
كـــالـــبـــحـــر ذي الـــهـــيـــاجِ
فـــــي مـــكـــســـر الأمـــــــواجِ

ص ١٤٨ - السحر

يـــا فـــلـــةً تـــطـــلـــعُ مـــن كـمـيـهـا
كـــسَـــحَـــرٍ فـــي أفـــق الـــبـــحـــرِ
غـــدا تـــريـــنـــا مـــن جـمـال الـضـحـى
مـــا هـــو مـــلء الـــعـــين والـــفـــكـــرِ

٢- الماء

ص ١٩ - الطبيعة

عـلـت شـمـسُ الـضـحـى والـــروضُ زاهٍ
وفـــيـــه نـــضـــارةٌ وســـنًـــى ومـــاءُ

ص ٦٧ - الموت في الحرب

حـــبـــذا الـمـــاءُ والـمـصـابـيـحُ فـيـه
كـــبـــنـــانٍ يُـــزِيـــنُـــهـــا بـــخـــواتمْ

ص ١٠٧ - شاهد على الحب

وهـــذي الـمـيـاهُ الـنـاظـراتُ بـأعـيُـنٍ
وهـذي الـغـصـونُ الـمـصـغـيـاتُ بمسمَعِ
بـأنـي لا أهـــوى ســـواك حـلـيـلـةً
ومـهـمـا تَسُمْنـي صبوتي فيك أخضعِ

ص ٢٤ - شاهد على اللقاء

لـــم أنـــسَ حـــين الـتـقـيـنـا
والـــــــروض زاهٍ نـضـيـر

ولـــلـــمـــيـــاهِ أثـــيـــنُ
تـــــذوب مـــنـــه الـــصـــخـــورُ

ص ٢٥٢ - الدموع

وأرى أعـيـنًـا تـسـيـل حِـــرارًا
مـــن فـــؤادٍ مُـكَـلَّـمٍ مَـــحْـــرُورِ
كـمـيـاهِ الـعـيـون تجـري بـــذَوْبٍ
مـن مَـشـيـبِ الجـبـال مـلءَ الـنّـهـورِ

ص ١٤٥ - الظمأ

نـعـم الـشـفـاء إذا رويـــتُ بـرشـفـةٍ
مـكـذوبـةٍ مـــن وهـــم ذاك المـــاءِ

ص ٩٥ - السفينة

خـفـيـفـةٌ كـالـظّـلِ فـي الإســـراءِ
تـبـدي افـتـرارًا فـي ثـغـور المـاءِ

ص ١٦٨ - إجازة في لبنان

الـــسـارح المـــارح فـــي لـبـنـان
يـبـنـي ريـــاض الأنـــس والجـنـان
الـشـارب المـاء الـقـراح الـصـافـي
الـنـاشـق الـنـسـائـم الـشـوافـي

٣- النّدى

ص ٣٨ - الحب.. قلب المحب

يـتـلـظـى ومـــا لـه
مـــن نـــدى الـــدمـــع مـرثـوي

ص ٩٨ - القبلات

قـبـلاتٌ عـلـى عـفـافٍ تُحاكـي
قُـبـلاتِ الأنـــداءِ والأسـحـارِ

ص ٢٠٦ – الدموع

وأومـــض بـــرقُ كـالـح فـي عـيـونـه

أثـــار نـــدى فـــي إثـــره مـتـصـبـبـا

ص ١٤٧ – الجمالِ.. امرأة جميلة

يـــا روضـــةً المـجـلـس فُـوحـــي لـنـا

طـيـبًـا، فـذا الـطـيـبُ مـن الـعـقـل فـاح

أنـــت ابـتـســام صـيـغ فـي قـطـرة

مـــن الـــنـــدى فـــي قـبـس مـــن صـبـاح

ص ٢٣٨ – فينوس. الزهرة

نـسـقـي عـيـون الـنـاس شـبـه الـنّـدى

مـن نـورهـا الـصـافـي فـتـسـقـي الأورم

ص ١٠٤ – العرق

صـفـر الـوجـوه نـاديـا جـبـاهـهـم

كـالـكـلأ الـيـايـس يـعـلـوه الـنّـدى

ص ٧٢ – الموت

تَحـمَّـلـهـا نـــورٌ إلـــى جـنـةِ الـعُـلا

كـمـا تحـمـلُ الأنـــداءَ أجـنـحـةُ الـفـجـرِ

٤- السحاب

ص ١٩٦ – الحب.. الدموع

كـأن الـــذي فـي مـهـجـتـيـنـا مـن الأسـى

غـمـام تـسـامـي لـلـجـفـون فـتـارا

ص ٢٠٩ – الصعود والتسامي

كـنـا وكـــان الحـــبّ يـنـصـبـنـا

مـلـكـين تـــاج الـسـعـد يـعـصـبـنـا

لا شـــيءَ يـحـزنـنـا ويـبـغـضـنـا
والـــدهـــر يـخـدمـنـا ويـرهـبـنـا
وسـريـرنـا عـــال عـلـى الـسـحـب

ص ٢١٦ - الذكريات

أسَـــفـــي عـــلـــى عـــهـــدٍ مـضـــى
ولْـيَـسـقِـهِ صـــوب الـغَـمـام

ص ١٩٥ - الأخلاص

مـن عـلّـمَ الـزهـر أن يـفـتـرّ لـي كذبا
وبـاكـي الـسـحـب أن يـنـدى ومـا صدقا؟

ص ١٢٥ - صلوات للزهرة

دوّت زوايـــــاه بـانـشـادهـم
وعـقـد الـتـبـخـيـر شـبـه الـغـمـام

ص ١٣٢ - الحرارة

وغـــدا الـنـاس فـي غـبـار كـثـيـف
مـتـرد مـن الـغـبـار غـمـامـا

ص ١٤٦ - الحزن

وخـــواطـــري تـبـدو تجـاه نـواظـري
كـلـمـى كـدامـيـة الـسـحـاب إزائـي

ص ٤٢ - نابليون

عـريـض الجـبـهـة الـغـراء يـبـدو
بـهـا شـعـر كـمـا رقّ الـغـمـام

٥- القمر

ص ٢٣ - المرأة الجميلة

يـــا بـــدرُ سـمـيـتِ بـــدرًا
وأيـــن مـنـك الـبـدورُ؟

ص ١٣٤ - إضاءة

كشفت ظلام الشك عن وجه حبه
فلاح كبدر التم والليل أَلْبَلُ

ص ٢٨٩ - الزوجة

وكم كساك البهاء صاخبة
من نور شمس له ومن بدر

ص ٧٨ - أزمة

أمولاي إن مرَّت ببدر سحابة
فما كسبت نورا ولا أظلم البَدْرُ

ص ٣٠٤ - الجمال المثالي

ويجتلي حسن السها
إن فاته حسن القمر

ص ٢٦٢

عن سائم بين الرعية ضائع
أبو كوكب ماحى الكواكب ساطع
متكامل في السير كالأقمار

٦- النجوم

ص ٦٩ - المجد

صاعد النجم، ثُم قَطَّره عن
أوْجِهِ حادث من الدهر حاطم

ص ١١١

وسما بنفسك في العلا فتألقت
مفترة، حيث النجوم بواسم

ص ١٣٣

وكـــانـــت كـنـجـم ثـابـت فـأزالـهـا
قـضـاء أرانـــا الـنـجـم كـيـف يـزول

ص ١١٤

تـقـلـد مـــن أنـــــواره بـعـقـائـق
وقُـلّـد فـوق الـــرأس درا وأنجـمـا

ص ١٣٨ – شهود على الجمال

كـــان لـيـل وآدم فـــي سـبـات
نـــام عـــن حـسـه إلـــى مـيـقـات
ونجـــوم الـثـرى ســـواه سـواهـد
ونجـــوم الـعـلـى روانٍ شـواهـد
يـتـطـلـعـن مـــن عـــلٍ ذاهـــلات

ص ١٦٩ – العيون الجميلة

المـشـــرق الجـبـين فـــوق حـدق
مـثـل الـنـجـوم بـالـسّـنـى والـقـلـق

ص ٢٠٤ – السهر

هـــذا نـــهـــار مـضـــى ولـيـل
ســاهـــرت فـــي جـنـحـة الـنـجـوم

ص ٢٩١ – البحث عن الحقيقة

أجـــهـــدت فـــكـــرك فـــي تـعـقـلـه
وصـــددت عـنـه واردا كـظـيـمـي
ســاءلـت عـنـه الـنـجـم مـرتـقـيًـا
وبـحـثـت بـين الحـــرف والـــرقـــمِ

ص ١٣١ - الأمل

وعـــبـــس الأفـــــقُ فـــلا يُـــرتجـــى
ســـوى نجـــيـــمٍ راجـــحـــفٍ بـــاســـمِ

ص ٧١ - السعادة

لـيـكـن بـيـتُـك الـــذي شـــدتَ صـرحًـا
ركـنـــه المـجـد والـــرفـــاء الـعـمـاد
أو ســمــاء عـروســك الـشـمـس فـيـهـا
والـــنـــجـــوم الـــســـعـــود والأولاد

ص ١٢٤ - فينوس

يـــا حـسـنـهـا حـــين تجـلـت عـلـى
عـــبـــادهـــا فـــي غـــرة لا تـــرام
بـــين نجـيـمـات بـــدت حـولـهـا
عـلـهـا رفـيـق الـقـطـرات الـسـجـام

٧- الضياء (النور)

ص ٢٣ - الجمال

يـــا بـــدر ســمـيـت بـــدرا
وأيـــــن مـــنـــك الـــبـــدور
أيـــــن الجـــمـــاد مـــنـــيـــرا
مـــن ذي حـــيـــاة يـنـيـر

ص ٣٤ - الجمال الخالص

وفـــيـــك ضـــوء بـــلا الـــتـــهـــابِ
تـــقـــرّ ممـــا صـــفـــا الـــعـــيـــونُ

ص ١٣٠ - العروس

وَيُـكَـلِّـلُـونَـكِ بـالـنـصـال تـشـابـكـتْ
كـمـظـلـةٍ صـنـعـتْ مـن الأنـــوارِ

ص ١٢٧ - الجمال الضائع

جَـــــلّ المـــــصـــــابُ مـلـمـا
يمـــثـــلـــهـــا أن يـــهـــونـــا
فـــكـــيـــف وهْـــــــوَ مُـــزيـــلٌ
نـــــــورًا ومُـــــبـــــقٍ طِـــيـــنـــا؟

ص ١٢٨ - بعد السقوط

نـــــــور يمـــــــدّ حـــــرابـــــا
فـــــي أعـــــين المـبـصـــريـنـا

ص ٢٠٩ - انصهار

كـــنـــا وكـــــان الحـــــب يـجـعـلـنـا
مـــلـــكَـــينِ فـــي فـــلـــكٍ يُـجـلِّـلُـنـا
روحـــــين فـــي روح يـظـلّـلـنـا
نـــوريـــنِ فـــي نـــور يـكـلّـلـنـا

ص ٢٥

واتحـــــدنـــــا فـــاغـــتـــد بـنـا
مـــــزج روحـــــــين ســـــرورا
أو شـــعـــاعـــا إن تـبـيَّـنـت
فـــــنـــــور ضـــــمَّ نـــــورا

ص ٧٦ - الشعر

ومـــن ســاهـــرٍ يُـغـنـي مـنـارَ حـيـاتـهِ
ضـــيـــاءً لـــيـــهـــدي غـــافـــلـــين ورُقَّـــدا

ص ٧٧ - الخيال

فـــزال قـنـاعـي عـن ضـمـيـر مـطـهـر
يـصـان بـه عـرض ويُـنـفـى بـه الـنَـكْـرُ

وعـن حـائـل مـن دونـه الـبـرق سرعـةً
ونـــورا فـلا بُـعْـدُ يـعـوق ولا ستـرُ

ص ٢١١ – الفقد

فَـقْـدُ الـنـفـوس عـذوبـة الأمـلِ
فـقـدُ الـعـيـون الـنـور وهـو جلـي

ص ١٦٠ – راهب

لـو رابـهـم زهـر الـدبـاجـي فـمـا
فـي نـور ذاك الـغـوث مـن متـريـب

ص ١٧٢ – منتصر

مـتـعـودٌ قـهـرَ الـعـدا
كـالـنـورِ فـي كـشـف الـظُّـلَـمْ

ص ١٤٤ – ضعف

والـعـقـل كـالمـصـبـاح يـغـشـى نـوره
كَـدَري ويـضـعـفـهُ نـضـوبُ دمـائـي

ص ١٤٦ – البعث لحظة شروق الشمس

حـتـى يـكـون الـنـور تجـديـدا لـهـا
ويـكـون شـبـه الـبـعـث عـود ذكـاء

ص ١٣١ – الخسوف

ألـقـيـتـهـن لـبـسـن مـن فـوق الـبـلـى
حـلـلاً مـذهّـبـةً مـن الأنـوارِ

٨- الفجـر

ص ١٥٧ – ابتسامة

وشـعـاعٌ بـه يـرى الـبـغـي زُهْـرًا
ويُـريـهـا أزاهـرًا فـي آنِ

ص ٧٣ – موت الأميرة

تحملها نور إلى جنة العلا
كما تحمل الأنداء أجنحةُ الفجر

ص ١٩٥ – قتل الأمل

وأبغض العمر ممساه ومصبحه
وفجره قاتل الأمال والشفقا

ص ٩٧ – نهاية الشباب

هم فجر الحياة بالإدبار
فإذا مرّ فهي في الآثار

ص ١٣٥ – النوم

تفقدتها والفجر يفتح جفنه
كما أنبته الوسنان والجفنُ مثقل

٩- الشمس

ص ٢٧ – الجمال

أدماء كالشمس تبدو
والوقت بعد الغروب

ص ٥٧

ونفا اللثام فأشرقت
شمس أشعتها ضفائر

ص ١٨٢

تحيط وجاها بشمس عراها
سقام فحالت إلى فَرْقد

ص ٢٧٦

اختنا شمس البنات الخرَّدِ
الزهر في العصر

ص ١٨٦

لـــدن شـمـس الـنـهـار تـسـيـل حـبّـا

وتـسـقـي الـطـيـرَ فـي كـأس الـسـمـاء

ص ١٥٦ - الحب

إلـــى الـفـنـجـان أيـــن شـمـوسـه؟

والـطـائـفـات بـهـا مـن الأكـــوان؟ عـودي

ص ١٣٦

ومـا تـتـشـظـى شـمـسـه فـي اشـتـعـالـهـا

تـشـظـي قـلـبـي وهـو بـالـشـوق مُشْـعَـل؟

ص ١٩٨

وأبـدل نـور الـشـمـس مـا شـاءت المنـى

عـفـيـفًـا وتِـبـرًا سـاكـنًـا ونـضـارا

ص ٢١٤ - بعد موت محبوبته

ويـا شـمـس قـيـرٌ صـار مـطـلـع نـورهـا

ومـغـربُ صـبـحٍ قـد تـحـجـب بـالـرمـل

ص ٢٩

مـشـوق إلـــى الـشـمـس طـلابـهـا

مـجـد عـلـى شـقـة المـطـلـب

ص ١٠٧ - الحب

فـقـلـت لـهـا بـل يـشـهـد الـلـه بـيـنـنـا

وأسـقـام قـلـبـي الـوالـه المـتـوجـع

وتـشـهـد هـذي الـشـمـس عـنـد غـروبـهـا

ومـا حـولـنـا مـن نـورهـا المـتـفـرع

ص ٧٩ – الشعر

نَـظْـمٌ تـزبـد بـه الحـقـيـقـة رونـقـا
وتـعـيـد مـتـبـذل الأمـــور غـريـبـا
كـالـشـمـس يـسـطـع نـورهـا فـي حـمـأة
فـيـحـيـل قـــاتم لـونـهـا تـذهـيـبـا

ص ٢٧٤ – الشاعر الأعمى

إذا وســـع الـــكـــون فـكـر امـــرئ
فـلا بـــأس بـالـطّـرفِ أن يُـحْـسَـرا
عـلـى الـشـمـس أن تـهـدي المبصـريـنـا
ولـبـس عـلـى الـشـمـس أن تـبـصـرا

ص ٢٦١ – الميلاد

أقـبـلـت وجـهـك بـالـطـهـارة أبـلـج
والـــوقـــت طـلـق والـربـيـع مـدتج
والـشـمـس سـاكـنـة سـيـول تـضـار

ص ١٤٦ – الموت

يـا لـلـغـروب ومـــا بـــه مـــن عـبـرة
لـلـمـسـتـهـام وعـــبـــرة لـلـرائـى
أو لـيـس نـزعًـا لـلـنـهـار وصـرعـة
لـلـشـمـس بـــين مـــآتم الأضـــواء

ص ٣٥

الـشـمـس والأرض والـنـجـوم
مـــن مـبـصـــرات ومـظـلـمـة
كـــأحـــرف سـفـرهـا الـرقـيـم
مـــذهـــبـــة أو مُـــحَـــيَّـــر

ص ٢٨٢

الشمس طالعة بفضلك تنجلي
والشمس غاربة لعدلك تسجد

ص ٢٧٠

هذي المذاهب كلها دين الهدى
كأشعة الشمس افترقن إلى مدى
والملتقى في مصدر الأنوار

ص ٢٢٠ - الحرب

جرت مهج الأبطال فيه ذكية
كأن الثرى بالأرجوان مخضبُ
إذا الشمس جرت فوقه ثوب نورها
تقلص ذاك الثوب بالدم مشربا

ص ١٦٧ - الأفعال الحسنة

وما أثرلا سطعت شعاعها
هذي الشموس وهذه الأقمار

١٠- الليل

ص ٧٧ - الأرق

تداول ليلي وجده فيك والذكرُ
فهذا له ليل وهذا له فجْرُ

ص ١٥٠ - سهم الحب

وقضت ليالي بعد ذلك ساهدة
حيري مولهة مللولا واجدة

ص ٢٠٤

هذا نهار مضى وليل
ساهرت في جنحة النجوم

يـــعـــوم فـــي جـــــوّه ســهـيـلٌ
والـــطـــيـــرُ فـــي جـــــوّه نـعـوم

ص ٢٤١ – الهموم

ولـيـل أشـــدُّ الـــداء أيـســـر خطيه
بـطـيء كـــأن المـــوت فـرحـة كـربـه

ص ٢٠٨ – المحبوبة المريضة

ولا اغـــبـــرار عـلـى ابـتـسـامـتـهـا
مـــن طـــول لـيـل الـعـنـاء والـسـفـر

ص ٨٩ – البطل المريض

حـــتـــى إذا الـــلـــيـــل سـجـا
نـــــام أديـــــــب مـــزعـــجـــا
وكـــــان لـــيـــل الـــعـــرس لـيـل
ابـــــتـــــهـــــاج الأنـــــفـــــس

ص ١٤٢

لـه الـويـل مـن لـيـل طـويـل وسـاعـة
حسبنا المـدى فـي سيرها المتثاقل

ص ١٦١ – راهب ميت

وســـرت لـم تـخـلـف أســـى مظلما
كـمـا يـرى لـيـل الـقـنـوط الـعصيب

ص ٩٥ – وداعًا

ولـــيـــلـــة رائـــقـــة الـــبـــهـــاء
مـشـوبـة الـظـلام بـالـضـيـاء
ولـيـل بـه طـفـنـا الجـزيـرة كلما
تـذكـرتـه لا تـدمـع الـعـين بـل تـدمـي

ص ١٦٥

ولـــيـــلـــةُ بـــــدرٍ صـــفـــا جـــوّهـــا
وبـــــاح بـــسـّرّ الـــسـكـــون الحـفـيـفُ

ص ١٨٩

رعـــــاه الـــلـــه لـــيـــلاً فـــيـــه ذقـنـا
نـعـيـمَ الـسّـهـاد والـرّقـبـاء نـامـوا

ص ١٤٨ – ديكور

الـبـحـر ســـاجٍ والـسـكـيـنـة سـائـدهْ
والـلـيـل داج والمـديـنـة راقـده

ص ١٦٤ – مباركة

حـتـى إذا مـا المـسـاء أمـسـى
وانـــسـدل الـلـيـلُ كـالـسـتـار

ص ١١٢ – قدر

هـو الـدهـر كـالـبـتـار يـكـتـسـح الـورى
بـلـبـل مـن الأحـــداث أعـكـر أهـيـمـا

ص ١٣٩ – ابداع

تـتـجـلـى والـلـيـل يمـضـي انـدفـاعـا
نـاظـرًا خـلـفـه إلـيـهـا ارتـبـاعـا

ص ١٦٩ – البعوض

ويـأنـسـون الـلـيـل بـالـبـعـوض
لا عـــاش مـــن مـــؤانـــس بـغـيـض

الصفة والنعت في شعر مطران

القصيدة	عدد الأبيات	عدد الصفات والنعوت	النسبة المئوية	نعوت غير عادية						الصفة العادية	النسبة المئوية
				إطناب	النسبة المئوية	عدم الملاءمة	النسبة المئوية	متوسط غير العادي			
١- قصة فتاة عوادة	٨٧	٣٥	٤٠,٢٢	١٦	٤٥,٧١	١٣	٣٧,١٤	٨٢,٨٥		٦	١٧,١٤
٢-رثاء مصطفي كامل	٨٨	١٢	١٣,٦٣	٥	٤١,٦٦	٥	٤١,٦٦	٩٣,٣٣		٢	١٦,٦٦
٣- شروق الشمس	٢٤	١٤	٥٨,٣٣	٥	١٤,٢٨	٥	٣٥,٧١	٥٠,٠٠		٧	٥٠,٠٠
٤-تهاني بالزواج	٢٨	١٢	٤٢,٨٥	٢	١٦,٦٦	٣	٢٥,٠٠	٤١,٦٦		٧	٥٨,٣٣
٥- الموسيقى	٣٢	٨	٢٥,٠٠	٢	٢٥,٠٠	٣	٣٧,٥٠	٦٢,٥٠		٣	٣٧,٥
٦- تمثال اليازيجي	٣٦	٢٣	٦٣,٨٨	٥	٢١,٧٣	١٣	٥٦,٥٢	٧٨,٢٦		٥	٢١,٧٣
الإجمالي	٢٩٥	١٠٤	٣٥,٢٥	٣٢	٣٠,٧٦	٤٢	٤٠,٣٨	٧١,١٥		٣٠	٢٨,٨٤

الصفة والنعت في الشعر القديم

١- العصر الجاهلي

الشاعر	عدد الأبيات	عدد الصفات والنعوت	النسبة المئوية	نعوت غير عادية				متوسط غير العادي	الصفة العادية
				إطناب	النسبة المئوية	عدم الملاءمة	النسبة المئوية		
١- امرؤ القيس	٢٦	١١	٤٢,٠٠	١	٩,٠٠	١	٩,٠٠	١٨,٠٠٪	٨٢,٠٠٪
٢- طرفة	٣٨	٢١	٥٥,٢٦	٤	١٩,٠٠	٠	٠	١٩,٠٠٪	٨١,٠٠٪
٣- زهير	٢٢	٣	١٣,٦٣	٠	٠	٠	٠	٠	١٠٠,٠٠٪
٤- الخنساء	١٦	٨	٥٠,٠٠	٥	٦٢,٥٠	٠	٠	٦٢,٥٠٪	٢٧,٥٠٪
الإجمالي	١٠٢	٤٣	٤٢,١٥	١٠	٢٣,٢٥	١	٢,٣٢	٢٥,٥٨٪	٧٧,٤١٪

العصر الأموي

الشاعر	عدد الأبيات	عدد الصفات والنعوت	النسبة المئوية	نعوت غير عادية				متوسط غير العادي	الصفة العادية
				إطناب	النسبة المئوية	عدم الملاءمة	النسبة المئوية		
عمر بن أبي ربيعة	٥٠	٥	١٠,٠٠	٢	٤٠,٠٠	١	٢٠,٠٠	٦٠,٠٠٪	٤٠,٠٠٪
الفرزدق	٢٦	٢	٧,٦٩	٢	١٠٠,٠٠	٠	٠	١٠٠,٠٠٪	٠
ابن قيس الرقيات	٣٠	٦	٢٠,٠٠	٠	٠	١	١٦,٦٠	١٦,٦٠٪	٨٣,٣٣٪
الإجمالي	١٠٦	١٣	١٢,٢٦	٤	٢٠,٧٦	٢	١٥,٣٨	٤٦,١٥	٥٣,٨٤

العصر العباسي

الشاعر	عدد الأبيات	عدد الصفات والنعوت	النسبة المئوية	نعوت غير عادية				متوسط غير العادي	الصفة العادية
				إطناب	النسبة المئوية	عدم الملاءمة	النسبة المئوية		
١- أبو نواس	٢٧	٤	١٤,١٤	٠	٠	١	١٥,٠٠	٢٥,٠٠٪	٧٥,٠٠٪
٢- أبي تمام	٣٣	٦	١٨,١٨	١	١٦,٦٦	٢	٣٣,٣٣	٥٠,٠٠٪	٥٠,٠٠٪
٤- المتنبي	٤٣	٦	١٣,٩٥	٠	٠	١	١٦,٦٦	١٦,٦٦٪	٨٣,٣٣٪
الإجمالي	١٠٣	١٦	١٥,٥٣	١	٦,٢٥	٤	٢٥,٠٠	٣١,٢٥٪	٦٨,٧٥٪

ملاحظات على القوائم السابقة

الصور العشر المركزية التي اخترناها مع الموضوعات التي نلتقي معها، والمشاعر التي تثيرها، تقدم في الواقع عينة واسعة إلى حد ما، مقتبسة من الجزء الأول من ديوان مطران، ونعتقد أنها تسمح لنا في ذاتها بالحصول على «صورة» مجسدة حول طبيعة الخيال والصورة عند شاعرنا.

لقد بلغ مجموع الصور الخاضعة للدراسة هنا، ثلاثمائة وست عشرة صورة، في محاولة لتقديم إجابات، حول أسئلة تبدو لنا مهمة.

ويدور السؤال، حول الطبيعة المجسدة أو المجردة لهذه الصور.

وحول هذه القضية لاحظ نقولا سعد، في دراسته حول شعر مطران أن الثورة الشعرية لمطران، لم تكن لتصل إلى ما وصلت إليه، لو أن الشاعر لم يستخدم الصور المجردة والديناميكية، التي اكتسبها من ثقافته الفرنسية، والتي طبقها هو نفسه بدرجة عالية من الجودة، وتابعه عليها تلاميذه[1].

ولكي يقدم نقولا سعد نموذجًا لهذا الاتجاه، لبعض قصائد مطران التي لم يقع في إطار عينتنا الإحصائية منها إلا قصيدة واحدة هي قصيدة «يوم البرميل» التي دارت حول برميل من الخمر انسكب على شاطئ الإسكندرية، واختلط الخمر بماء البحر وامتد منه إلى الأشياء الأخرى كماء النيل وأجنحة العصافير التي تطير على وجه الماء، واهتزت البلاد جميعا، كأنها رجل ثمل، كما تقول صور القصيدة.

لكن الذي يلفت النظر، ويستدعي التوقف، في ملاحظات نقولا سعد هو استخدامه لمصطلح «الصورة المجردة» وهو يتحدث عن الصورة الشعرية عند مطران،

---

(١) نقولا سعد: مرجع سابق، ص٤٣٤.

لأننا يمكن أن نتساءل ما معنى الصورة المجردة. ومعاجم اللغة عندما نعرف كلمة مجردة abstrait، تقول :

«المجرد هو ما لا يقدم الواقع المحسوس (حقيقية أو خيالا) والذي يستخدم الخطوط والألوان والمواد لذاتها، في شكلها المجرد، ودون اتخاذ الواقع مرجعًا[1]، ويعطي القاموس الصفة المضادة للمجرد وهي «المحسوس».

فالصورة المجردة إذًا، لا ينبغي أن نقدم العالم المحسوس، أو على الأقل، لا تقدمه كما هو واقع دون تحوير، في الخطوط وفي العلاقات بين جزئيات الواقع، ولكننا نظن أن شعر مطران، بما في ذلك النص الذي أشار إليه نقولا سعد، وأوردناه سابقًا، لا يعطي هذا الانطباع، إنه يعطي الانطباع المقابل لمفهوم التجريد التصويري.

وبالتأكيد، فإن هذا الميل إلى التجسيد، لا يعني بالضرورة الميل إلى الواقع، ومن هنا فنحن نظن أن نقولا سعد، خلط بين «المجرد» و«غير الواقعي».

لقد اخترنا هذا الكم من الصور في الجزء الأول من الديوان، في محاولة لرؤية الصورة المجسدة التي يمكن العثور على مصادرها في عالم المحسوسات، ووجدنا، أنه من بين ثلاثمائة وست عشرة صورة، كانت موضع الدراسة، يمكن أن نجد أن مائتين واثنتين وتسعين صورة من بينها، يمكن اعتبارها صورًا مجسدة، وأن أربعا وعشرين منها هي التي تعد صورا مجردة.

وتبعًا لهذا التصنيف فإن ٩٢,٤٠٪ من صور مطران تعبر مجسدة في مقابل ٧,٥٪ تعتبر مجردة.

لكن، ما الذي نعنيه نحن أيضًا بمصطلح الصورة المحسوسة هنا؟

إذا رجعنا لنفس المعجم الذي استشرناه في مفهوم «المجرد» فإنه يشير إلى المحسوس بأنه «الذي يمكن أن يلحظه الناس أو يتخيلوه»، ويستشهد بعبارة فكتور هيمو «الشاعر هو فيلسوف المحسوسات ورسام المجردات»[2].

---

(1) Robert. Op.cit. p.8

(٢) السابق، ص٣٢٢.

وإذًا فنحن نرى أن معظم صور شاعرنا هي صور مرئية أو ملموسة أو مسموعة، والشاعر يحاول تحويل أكثر الأشياء تجريدًا إلى محسوسات، وهكذا يرى أن الخصال النبيلة تولد الخصال النبيلة، كما يولد البحر السحب العالية (جـ١، ص١٦٧).

أو عندما يتحدث عن الموت: «ستحمله الأضواء إلى الجنة، كما تحمل أجنحة الفجر الندي». (جـ ١، ص ٧٢).

أو كقوله: كل نفس تصعد إلى سماوات المجد متلألئة مبتسمة بين النجوم المبتسمة (جـ ١، ص ١١١).

أو. الشعر صلاة.. فيها الضياء والندى والعطر (ص ٧٦).

وصورة أخرى عن الشعر ثري أنه «النار التي تثور» (ص ٧٦).

كثيرة إذن، هي الصور التي تجنح نحو التجسيد في شعر مطران ونادرة ولكنها موجودة، تلك التي تأخذ الاتجاه الأخر، اتجاه التجريد، وهكذا فإن الشمس قد تصبح «الحب ذاته» (١٨٦).

وغروب الشمس قد يصيح الموت (١٥٦).

هذه هي إذن هي الحواس التي يمكن أن تعتبر مصدرًا للصورة الشعرية، أو بعبارة أخرى مصدرا لتقديم الشكل الذي تلبسه الصورة الشعرية.

كيف يمكن أن نصنف أنماط الصور عند مطران، إذا نظرنا إلى العينة التي فحصناها، فإننا نستطيع أن نصنفها على النحو التالي :

نوع الصورة	العدد	النسبة المئوية
١- صور بصرية	٢٤٧	٪٧٨,١٦
٢- صورة سمعية	٢٢	٪٦,٩٦
٣- صور ملموسة	٢١	٪٦,٩٤
٤- صور مشمومة	٢	٪٠,٦٣
٥- صور مجردة	٢٤	٪٧,٥٩

ونستطيع أن نلاحظ هنا، تنوع المصادر العالم الحواس من ناحية وغلبة الصورة البصرية على شعره من ناحية ثانية.

في إشادته بدانتي وانتقاده لملتون، يقول، ت.س. إليوت:

«لقد كان دانتي يميل إلى الصورة البصرية، إنه شاعر الملاحم allegorie وكل شاعر كبير يتجسد لديه الاحساس الملحمي، عبر وضوح الصورة البصرية. لكن ملتون للأسف كان لديه خيال سمعي، والصور البصرية حين نأتي عنده، تجيء معممة، وما يراه ملتون، ليس مُصَفًّى عبر ذاته، ولا نهاية خيط تأملاته، وليس ملحمًا محددًا»[1].

إن الموهبة البصرية لدى بعض الشعراء والذين يعد مطران في رأينا واحدًا منهم، لا تشارك فقط في تجسيد الأفكار المجردة أمام أعيننا ولكن تساعد في تقديم عالم خاص، ترصده معنى الشاعر ذاته ونحن عبر اكتشافنا لهذا العالم نستطيع أن نكتشف الشاعر أيضًا، في نفس الوقت، أي أن الصورة البصرية، يمكن أن تكون أداة للتعبير والاكتشاف معًا.

ومن هنا تأتي أهمية أن نعرف، ماذا يقترح علينا الشاعر أن نراه، هل هي الصورة العامة، التي يمكن أن ترصدها أي عين والتي يلتقطها الشاعر ليصبها في قالب موزن؟ أو هي صورة خاصة، لا يمكن أن تلحظها إلا عين شاعرة، أو فليقل إلا نمطا معينا من هذه العيون الشاعرة، التي نخلطها بذواتها وبالفن الشعري كما نتصوره لكي تقدم لنا في النهاية رؤية خاصة للعالم؟

والشاعر حين يختار التعميم في صوره، يقع عادة في صور تقليدية يمكن أن نجدها.. عند مؤلفين أخرين من جيله أو من الأجيال السابقة عليه في التراث الشعري للغة، وشعر مطران نفسه يقع أحيانًا في بعض هذه الصور التقليدية، وتشيع هذه الصور على نحو خاص في القصائد التقليدية للديوان مثل بعض قصائد شعر المناسبات عنده، وهنا نجد صورًا تقليدية، مثل «كان نجمه سعيدًا» (١. ٩٦).

أو لقد نعود على قهر الأعداء كما يقهر الضياء الظلام (١. ١٧٢).

---

(1) Eliot. «Dantes» Seclected essays New York 1932. P.234. cite par René wellek. Op.cit.p.262.

أو أصابه سهم الحب فقضى ليالي لا يعرف النوم (١: ١٥٠).

وهذا النوع من الصور يشيع كما قلنا في بعض قصائد المناسبات لأن مطران، كما اعترف هو نفسه[١]، لا يعطي كثيرًا من العناية الفنية لهذا النوع من القصائد، على عكس ما يفعل في قصائده الأخرى ونستطيع أن نختار اختيارًا عشوائيًّا، واحد : من هذه القصائد لكي نرى مدى شيوع الصور التقليدية بها.

ولنأخذ على سبيل المثال، هذه القصيدة التي وردت في الجزء الثاني بعنوان. تحية إلى صاحب السمو الملكي، الأمير عبدالله الهاشمي، بمناسبة تشريفية بالزيارة لقصر عائلة لطف الله بالقاهرة[٢].

ونستطيع أن نتصور خطة بناء القصيدة التي يتبعها الشاعر في الحالات المماثلة. التحية لخديو مصر وللأمير الهاشمي ولعائلة لطف الله مع وصف قصرهم. وتتألف القصيدة من ٣٧ بيتا ولا تغلب عليها لغة الصورة، ومع ذلك فنحن نستطيع أن نرصد هنا على الأقل اثنتي عشرة صورة تقليدية :

١ – الخديوي يعلو بنبله فوق النجوم.

٢ – وجلالته ليس إلا صورة شرقية للشرف.

٣ – وكرمه يغطي وادي النيل.

٤ – وقامته أعلى من هامات الجبال الشامخة لكثرة خصاله الحميدة.

٥ – والجزيرة ليست إلا صورة من بدائع خلقه برياضيها الفيحاء.

٦ – والتماثيل نقوشٌ تتكلم.

٧ – وصرح الأمير صرحٌ لا نظير له.

٨ – وهو يحتل صدر المقام إجلالا له.

---

(١) مجلة الهلال سنة ١٩٣٦.

(٢) الديوان: الجزء الثاني، ص٢٧٧ إلى ٢٧٩.

٩ – وفضله على آل لطف الله سيظل في الأحفاد والأبناء.

١٠ – والأمير هو ابن الحسين وسيفه في السلم والحرب.

١١ – ونسبه يتصل برحم النبوة.

١٢ – وقد بث العرش في أبنائه كما تبث الشمس أضواءها.

هذا نموذج اخترناه عشوائيًّا، كما قلنا، ويمكن أن نجد نظائر له في قصائد المناسبات الأخرى.

ودون أن نتحدث عن ثراء أو فقر هذه الصور، نستطيع على الأقل أن نلحظ شيئًا واحدًا، هو التعمم وغياب الملامح الدقيقة والتفصيلات ومن ثم غياب الرؤية الخاصة للعالم ومحدودية دور الخيال.

وعلى العكس نرى النوع الآخر من الصور وهي الصور البصرية، تنمّ عن رؤية خاصة، وهو نوع يظهر في جزء كبير من شعر مطران، وخاصة في قصائده التجديدية التي أشرنا إليها عدة مرات من قبل، ويتبدى في هذا النمط من الصور، حسن الاستخدام لملكة الخيال الذي أشار إليه جاستون باشلار عندما قال:

«إن الخيال، ليس كما يظن البعض، هو ملكة صناعة الصور انطلاقًا من الواقع،ولكنه ملكة تشكيل صور تتجاوز الواقع أو تجمل الواقع، إنها ملكة عليا فوق الملكات العادية. إن الخيال فوق أنه يبتكر الأشياء، والأحداث، فإنه بينكر الحياة الجديدة، والروح الجديدة ويفتح العيون على أنماط جديدة من الرؤية، وسيستطيع الخيال أن يرى، إذا كانت لديه قدرة على الرؤية وستكون لديه هذه الرؤية، إذا تدرب في ظل الأحلام، قبل أن يتدرب في ظل التجارب «التي قد تأتي مؤكدة للأحلام»[1] وباشلار يتحدث مرة أخرى، عن الصورة البصرية خاصة فيقول :

«عند الفلاسفة الواقعيين وعند معظم علماء النفس، نحن نرى الأشياء أولاً، ثم نتخيلها في ما بعد، ونحن نؤلف عبر الخيال بين شذرات من الواقع الملحوظ، ومن

---

(1) Gaston Bachelard. L›eau et les réves. 1942 p.23,24.

ذكريات الواقع المعيش لكننا لن نستطيع بهذا السيطرة على مملكة الخيال الخلاق لأننا لكي نقيم التناسق الجيد، ينبغي أن نرى كثيرًا، والنصيحة التي توصي «بالرؤية الجيدة، وتشكل أساس الثقافة الواقعية، تتضمن في الواقع نصيحتنا المضاد التي توصي «بالحلم الجيد» فأن نرى جيدًا، معناه أن نحلم جيدا أيضًا»[1].

والنصيحة المزدوجة، بالرؤية الجيدة والحلم الجيد، تبدو مطبقة بدقة عند شاعرنا،وخصوصية رؤيته تظهر بفضل خياله الخصب سواء في شعره البسيط أو المكثف.

ولنرَ هذا المشهد لمغرب الشمس في ريف مصر.

الديوان- جـ ٢ - ص ١٢

وللشمس في المنتَهى مغرب
رأينا به آيةً من عَجَبْ
رأينا من الغيمِ طودًا رسا
على أفقها وسما واشرأب
بجسم ظلام. وقمة تبر
وسفح تعاريجه من لهب
كأن الأشعة أثناءه
مغاور في منجم من ذهب
وراع نواظرنا أيلٌ
مضى قرنه صعدًا وانشعب
تلفت يرنو بياقوتتين
وسال دما صلبه والذنب

وهنا نستطيع أن نرى كيف أن «الرؤية الخاصة» تتشكل من خلال نظرة مسيطرة ومحسوسه، وكيف أن الخيال المبدع أعاد تنظيم جزئيات المشهد، وبث الحياة في التفاصيل الصغيرة التي يمكن أن تفلت من ملاحظة الرؤية غير المدَّربة.

(1) G.Bachlar. Laterre ey les reveries de la volonté. 1948. P.3. 4.

ونحن يمكن أن نلحظ هذه الخاصية ذاتها للصورة، مع الصور المجردة، التي اكتسبت الطابع المحسوس، عبر الرؤية الخاصة لشاعرنا، وانتعشت في ظل خياله المبدع، مثل صورة الحرب المجردة، التي جسدتها صور الشاعر على النحو التالي :

الديوان. الجزء الأول، ص ١٧٤.

مَـــن هـــذه الـــــــزلّاءُ قـــدْ
أخـــنَـــى بـــهـــا طـــولُ الـــعَـــقَـــمْ؟
فـــي الـــسُّـــحـــبِ هـــامـــتُـــهـــا ومـــو
طـــئُ رجـــلِـــهـــا فـــوق الـــعـــلـــمْ
بـــــرزتْ لـــهـــم مـــن خـــدرِهـــا
مـــهـــتـــوكـــةً لـــم تـــلـــتـــثِـــمْ
عـــزريـــلُ أولَـــدَهـــا ومِـــن
سُـــفَّـــاحِـــهـــا الـــقـــومُ الـــغُـــشُـــمْ
تـــرنـــو لمـــن غَـــشِـــي الـــوغَـــى
ولـــهـــا بـــأكـــلـــهـــم وحـــســـمْ
تـــــورِي نـــواظـــرُهـــا الـــلّـــظـــى
وتـــســـيـــلُ مـــن فـــمـــهـــا الحـــمَـــمْ
ولـــهـــا ذوائـــــــبُ مُـــرســـلا
تٌ لـــلـــكـــرائـــهِ والـــــــزِّيمْ

ونستطيع أن نؤكد هنا مرة أخرى، أننا، لسنا أمام «رؤية عامة» ولكننا أمام «رؤية خاصة» وبعبارة أخرى، فلسنا أمام صورة «للحرب» مطابقة لما يمكن أن نراه في التراث الواسع للشعر العربي، ولكننا أمام صورة خاصة، رصدتها عيون الخيال، لشاعر معين في عصرنا.

هذه الرؤية الخاصة على مستوى الصورة المجسدة، أو المجردة التي تم تجسيدها نابعة من طاقة الخيال المبدع كما أشرنا من قبل، ومتميزة على نحو خاص بظهور

التفصيلات الدقيقة، وهي خاصية يلح النقاد وعلماء الصورة على ضرورة توافرها في الشاعر الجيد، كما يقول رينيه ويلك «ينبغي أن ينتج الشعر التفاصيل بكل دقتها، وأن لا يبقى في دائرة غموض التعميم، مهما كانت روعة صياغته»[1].

وبالنسبة لشاعرنا، فإن تقنية التفاصيل الدقيقة، كانت تقدم له غالبًا وسيلة تخصيص صورته، ولنر بعض الأمثلة التي يتمثل مصدر الصورة فيها في ملمح عام مثل الليل والندجى والضياء والنجوم والماء.. إلخ، وكيف أن التفاصيل التي أضفاها الشاعر عليها نقلتها من العام إلى الخاص.

١- جـ ١، ص ١٠٤

صُفْرَ الوجوه ناديا جباهُهُم
كالكلأ اليابسِ يعلوه النَّدى

٢- جـ ١، ص١٣١

وعبس الأفقُ فلا يُجتلَى
سِوى نُجيمٍ راجفٍ باسِمِ

٣- جـ ١، ص ٣٤

وفيك ضوء بلا التهابِ
تقرّ مما صفا العيون

٤- جـ ١، ص ١٣٥

تفقّدتها والفجرُ يفتحُ جفنَهُ
كما انتبه الوسنانُ والجفنُ مشتعلْ

٥- جـ ١، ص٩٥

وليلةٌ رائقةُ البهاءِ
مشوبة الظلام بالضِّياءِ
أشبه بالجارية الغراءِ
في حلّةٍ شفّافةٍ سوداء

(1) René Wellek. La theorie litteraire op.cit. p. 262.

هذه بعض الأمثلة، التي توجد لها نظائر كثيرة، منتشرة في الديوان، والتي يمكن أن تكون نماذج لهذه التقنية، فبدلا من أن يتحدث الشاعر عن النجم، يتحدث عن نجم صغير مرتعش باسم، وبدلا من أن يتحدث عن القمر والمرأة الجميلة اللذين يقارن بينهما، نرى ضوء القمر يختلط ببعص ظلمة ليل الشاعر، والمرأة البيضاء، يلفها الثوب الأسود الشفاف، وهكذا تعطي التفاصيل للصورة مذاق الشاعر وخصوصية الرؤية.

ونحن نستطيع أن نخلص إلى أن الصورة البصرية، هي التي تمثل نحو ٧٨٪ عند مطران، مضاف لإليها الصور النابعة من الحواس الأخرى، تؤكد الطبيعة المحسوسة لبناء الصورة عند مطران، على عكس الرأي المقابل الذي أشرنا إليه سابقًا.

وقد رأينا أيضًا، أن الرؤية الشعرية، يمكن أن تكون عامة أو خاصة ونحن نسمي النمط الأول عادة، الصورة التقليدية، وهي تأتي عادة مع الموضوعات التقليدية في الشعر، على حين يوظف النمط الثاني، الخيال الشعري توظيفا جيدًا ويستخدم تقنية التفصيلات الدقيقة كما أشرنا.

ولننتقل الآن إلى طائفة أخرى من الصور، هي الصور السمعية التي تمثل نحو ٧٪ في إحصائياتنا حول شعر مطران، وهذه النسبة تعني أن النمط محدود الشيوع بالقياس إلى الصورة البصرية التي تصل نسبتها إلى ٧٨٪.

ونود الآن أن نقف أمام بعض الصور السمعية في محاولة لالتقاط بعض خصائصها.

١- جـ ١، ص ٧٠

أنت صوتُ الضمير يسأل عدلاً
حينما العدلُ رحمةٌ وسداد
ترتقي ما تشاء في القول حتى
يحبس القلب نبضه أو يكاد

٢- ١ : ١٤٥

شـاكٍ إلـى الـبـحـر اضـطـراب خـواطـري
فـيـجـيـبـنـي بـريـاحـه الـهـوجـاء

٣- ١ :٨٩

حـتـى إذا الـلـيـلُ سـجَـى
نـام أديـبُ مـزعـجـا

هذه بعض أمثلة الصورة السمعية التي نود أن ننظر إليها من قريب. ونود أن نسجل ملاحظة أولى، هي أنه يوجد لدى مطران، لون من التعاقب والتبادل بين الصور البصرية والصور السمعية حسب مقتضيات السياق، فحيث تكون الرؤية واضحة وقوية، فإن العين تكون أداة تسجيل الصور والمصدر الرئيسي لها، وعلى العكس عندما تكون الرؤية محدودة، فإن الأذن، هي التي تستيقظ لتقوم بالدور الرئيسي في التقاط الصورة، ونستطيع أن نرصد في الجدول التالي، العلاقة بين الصورة السمعية ووجود الضوء أو الظلمة في أفق الصورة :

الموضوع	مجمل الصور المرصودة	مجمل الصور السمعية	النسبة
الليل	٢٥	٦	٢٤٪
الظلمة	١١	٢	١٨٪
الفجر	١٢	٢	٨,٣٣٪
الشمس	٢٤	صفر	٠٪
الضياء	١٩	صفر	٠٪
القمر	٩	صفر	٠٪
الصياح	٥	صفر	٠٪

ونعتقد أن هذه هي القائمة ليست في حاجة إلى تعليق من وجهة النظر التي أشرنا إليها من الارتباط بين الضوء والصورة السمعية.

وهناك ملاحظة أخرى تتصل بالصورة السمعية، والتميز بينها وبين الصورة البصرية، وهي تتصل بتقنية التفصيلات الدقيقة وقد لاحظنا من قبل أن واحدة

من التقنيات التي تساعد الشاعر على إعطاء المذاق الخاص به لصورة، تكمن في التفصيلات التي يرصدها ويودعها صورته البصرية، فهل نستطيع أن نطبق نفس المعيار على الصورة السمعية ؟

يبدو أن طبيعة الصورة السمعية تبدو مختلفة قليلاً عن طبيعة الصورة البصرية، وكما يقول رينيه وبليك، فإنه ينبغي أن نفرق بين الصور «الملزمة» والصور «الاختيارية»، وتمثل الأولى في الصور السمعية التي يتم تصورها بالضرورة عندما يقرأ الملتقون النص، كل على حدة، وتكاد تكون الصور المتعددة الناتجة عن القراءات المختلفة واحدة تقريبًا، لكل القراء العاديين، وتمثل الثانية في الصور البصرية والصور الأخرى، والتي ينتج عن قراءاتها تنوعات كبيرة في التصور، تبعًا للأشخاص وللأنماط[1].

أمام هذا الإلزام ووحده التأثير المتصلين بالصورة السمعية، يبدو أن دور التفصيلات الدقيقة يبدو صغيرًا، ومع ذلك فإن الشاعر يمكن أن يستخدم تقنيات أخرى للوصول إلى نفس الهدف، وبالنسبة لشاعرنا، فإنه كان يعدد مصادر الصورة السمعية إذا لزم الأمر لكي يعيد التأكيد على إثارة نفس المشاعر، ويمكن أن نلحظ استخدام هذه التقنية في الصور السمعية الكبرى عند مطران، ويظهر هذا مثلاً، في الصور السمعية المثالية التي ظهرت لتصف الحالة النفسية المحيطة بمدينة روما عند اندلاع حرائق نيرون الكبرى بها[2].

تركضُ الأمُّ تُغنِّي هلعًا
وبنوها حولها يبكون ذُعرا
ويهدَّ الكهلُ هدَّ الفحل في
غرقٍ والوقدُ لا يألوه هَدْرا
كاد رحبُ الجوّ من حشرجةٍ
وحوافيه الرُّبا يشبه قِدْرا
في اختلاطٍ مرهقٍ سماعةُ
واختلالٍ مُزهقٍ حشدًا وحشرا

---

(1) René Wellek. La theorie L,tteraire op.cit. p. 261.

(٢) الديوان: المجلد الثالث، ص٥٠. ٧٣.

سـرحـاتٌ قـصـفـتْ مـحـضـأةً
بـين مـنـكـوسـة إكـلـيـلٍ وعَـقْـرى
رجـبـةٌ مـن عـوسـج مـحـتـدمٍ
فـنـيـتْ ضـربـين لألاء ووَعْـزا
ضـبـعٌ تـعـوي وذئـبٌ ضـابـحٌ
وصـدًى يـزقـو مَـهـيـجًـا مُـزْبِـئـرًا

ويمكن أن نلاحظ أن الصور لا تحمل نفس القدر من التفصيلات التي تحملها الصور البصرية، وفي المقابل فهي صور قصيرة وسريعة ومكثفة، لكنها تتجمع حول بؤرة مشاعر واحدة، ومنذ الصورة الأولى التي تصف الأم التي تغني بينما يبكي أطفالها، يمكن أن نلاحظ، أن «الصوت» يفقد وظيفته الحقيقية، وأن الغناء لم يعد الرمز الدال على الفرح، وأن صوت بكاء الأطفال لم يعد يحمل رمز طلب الحماية من الأم، مادامت هي نفسها تغني من شدة الخوف وهكذا تأتي بقية الصور، لكي تؤكد على هذا الشعور، وأن زئير الأسد، لم يعد رمزا للتهديد الذي يثير الرعب، وإنما أصبح على العكس رمزا للشكوى والخوف.

إن الشاعر يرى ويسمع، ولكنه أيضًا يلمس ويجعل أشياءه يلمس بعضها، ويحدث هذا غالبًا، في مجال الطبيعة والحب، فنحن نقرأ قوله:

١- جـ ١، ص ٣٨

يـتـلـظّـى ومـا لـه
مـن نـدى الـدمـع مـرتـوي

٢- جـ ١، ص ٩٨

قـبـلاتٌ عـلـى عـفـافٍ تُحـاكـي
قـبـلاتِ الأنـداء لـلأسـحـارِ

٣- فثرتُ للماء من شوقي ومن ظمئي
أرجـو شـفـاء هـمـا مـنـه بمنـتـهل

٤- رعـــاه الـلـــه لـيـلاً فـيـه ذُقـنـا
نـعـيـمَ الـسّـهـد والـرقـبـاء نـامـوا
فـكـان مـــن الـــظـــلام لـنـا ضـيـاءٌ
وكـــان مـــن الـضـيـاء لـنـا ظـلامُ
٥- أفـــتـــدى مـــن لـسـعـتـهـا
نـــحـــلـــة تـــطـــلـــب وردا
ظـــنـــت الـــوجـــنـــةَ وردا
فـــأتـــت تـــرشـــفُ شـــهـــدا

إن اللمس هنا يتم بالأصابع، أو بالأيدي، وأحيانا بالشفاه وبالجسد، أو بين الأغصان التي تتعانق، أو نظرات العيون التي تخز أو مع الضوء، أو مع قطرات الماء أو الندى الذي يمنح قبلاته للصباح وهذا النمط من الصور، يمثل الاتصال المباشر، على خلاف صور سابقة كنا نلمح فيها فضاء بين الشاعر والموضوع، أو بين الموضوعات بعضها والبعض الآخر، ومن أجل هذا ربما كانت المشاعر التي تثيرها حيوية تقضي التلاحم مثل الحب والطبيعة التي كانت غالبا ما تتقاطع مع الحب في عالم مطران.

إذا كنا نتحدث عن المشاعر الحية التي تصاحب صور الاتصال المباشر، فهل نستطيع أن نتحدث عن المشاعر الأخرى التي تصاحب الصور البصرية والسمعية ؟

الواقع أنه من الصعب في هذه الحالة التقاط المشاعر الرئيسة، خاصة أن هذا النوع من الصور، يغطي نحو ٨٠٪ من مجمل الصور التي رصدناها وفيما يتصل بالصور السمعية التي ناقشناها على مستوى آخر من مستويات التحليل، والتي قلنا إنها تمثل لونا من التبادل الزمني مع الصورة البصرية، فإننا نستطيع أن نلاحظ هنا أنها تمثل الجانب الشعوري عندما تصاحب صور التماس، ومن هنا فإن الشعور الغالب الذي تثيره الصور هنا، في ما نعتقد، هو شعور «الهدوء»، وهي سمة تؤكدها طبيعة الصورة التي يتطلب وجودها فاصلاً بين الموضوعات المسموعة، والإطار الذي أعطاه الشاعر لها وهو الليل الذي يقترن عادة بالهدوء.

لقد أثرنا الصور المحسوسة، أو المجردة التي تم إدخالها دائرة الحواس وعالجنا ما يتصل بكل حاسة على حدة، فهل نستطيع أن نجد لدى شاعرنا صورًا تدخل في دائرة ما يسمى «تراسل الحواس»؟.

والواقع أن هذا النمط من الصور، كان يتبع لدى تلاميذ مطران، وخاصة من شعراء «جماعة أبوللو» التي كان يعد مطران أحد روادها البارزين[1] والواقع أننا نستطيع أن نجد في شعر مطران بدايات هذه الظاهرة في مثل قصيدته من غريب إلى عصفورة مغتربة[2]. والتي كما يقول الشاعر، نظمت في جنيف بقرب تمثال جان جاك روسو، وقد رأى الشاعر على شجرة طائرًا يشبه أن يكون مصريًّا، فاعتبره غريبًا مثله في هذه الديار ومن هنا فقد تحدث إليه ونظر إليه واستمع إليه، وفي صورة من صور حواره معها يقول :

إنـــــي لأســـــمـــــعُ فـــــي غِـــنَـــا
ئِـــــكِ رَقـــــرقـــــات الأدمـــــــعِ

فتنقل الرقرقات من دائرة المسموع إلى دائرة المرئي.

إن الشعر الذي يستلهم الصورة، كما يقول رينيه مينار، ليس بمعزل عن الروح الإنسانية، وليس مجرد بنية ذاتية خارجية ولكنه انعكاس للأحاسيس العامة للعالم على حواسنا، إن الشاعر لا يبتكر هذه الصلات بين أطراف الصورة، ولكنه يكتشفها، ويرفع النقاب عنها، فللعالم فكرة المستغل عن الإنسان، وهو فكر مجسد وخاص به، ولكنه قابل للاكتشاف والاختراق والصياغة البشرية عبر الشعر، الذي يستطيع أن يخترق دورة حواس العالم وشفرته، ويصوغ منها لغته الخاصة[3] وعندما يحاول مينار أن يتلمس الخصائص العامة للغة الصورة الشعرية، فإنه يرصد هذه الملاحظات.

مفرداتها تكاد في الغالب أن تكون دائما محسوسة، وتراسل الحواس يضع أمامنا صورًا أكثر إدهاشًا.. إنها تدعو إلى لحظات من الخيال المحسوس، وهو تصور بالتأكيد

---

(1) André Miquel. La literature areabe.op.cit.p.110.

(٢) الديوان، الجزء الثاني، ص٢١.

(3) Ren Menard. La condition poetique Paris. 1959. P. 97.

ربما يكون أكثر صعوبة ولكنه ينبغي أن يعطي على الأقل الاحساس بالامكان،وهو احساس يوسع من دائرة قدرات الطاقة الذهنية، ويساعد على التعبير عن منجزاتها[1].

إن تراسل الموضوعات، الذي أظهرته الجداول السابقة، يظهر كيف أن شاعرنا ،نجح في تحقيق هذا التزاوج بين المحسوسات والمجردات عبر الصورة الشعرية، فإلى جانب الدموع والأجفان هنالك الأمل والألم وفي نفس الجدول نجد الدفء والماء والظمأ، وكل هذا يتقاطع مع الحب والحزن والتسامي والأمل وهو تقاطع، يظهر لنا إلى أي حد يمكن أن تنجح الصورة الشعرية في الخروج بالأشياء من دوائرها المعهودة لتحقيق هذا الزواج العميق.

والمنهج الذي اتبعناه في تحليل الصور الشعرية تحليلا داخليا من خلال مصادر الصورة، والقدرة الشعرية على مزجها، لا يتعارض مع مناهج أخرى في تحليل الصورة، تهتم بالبحث عن تحليل الصورة تحليلا خارجيا أي البحث عن منابعها عند شعراء أو كتاب آخرين.

وفي هذا الصدد نشير إلى دراسة نقولا سعد في رسالته حول شعر مطران فقد حاول في مرات متعددة، أن يلتمس بعض منابع صوره عند بعض الشعراء الرومانتيكين، أو الشعراء العرب الأقدمين[2].

وفي ما يتصل بمنهجنا، فإننا نعتقد أن الطريقة التي اخترناها في التحليل، تقودنا إلى طرح سؤال لاحق حول الوسائل البلاغية التي لجأ إليها الشاعر لبناء صوره، وحول ديناميكية الصور داخل القصيدة، والعلاقات بينها، ودور الخيال في توظيفها الشعري، بالطريقة التي تعد جديدة إلى حد ما والتي جسدها شعر مطران.

---

(1) Ibid. p.98. 99.
(2) N.I. Colas Saad. op.cit. p.262 et Suirantes.

تشكيل الصورة

أتيح لنا أن نتابع العائلات الكبرى للصور الشعرية عند مطران انطلاقًا من منابعها،ونود الآن أن نتابع مسيرتها في اتجاه الملتقى عبر اكتشاف صيغ التعبير التي تختارها.

ولنتذكر أولا ما يقوله رينيه ويليك[1] من أن الصورة يمكن أن توجد باعتبارها وصفا أو استعارة، لكن الصور التي لا تقدم باعتبارها استعارات وتكون مرصودة بأعين الروح، ألا يمكن أن تعد صورا رمزية. أليست ملاحظة الأشياء في ذاتها تابعة لنظرة انتقائية؟

نستطيع إذن أن نميز بين نمطين من الصورة، من ناحية بين الصورةالاستعارية التي حظيت بعناية كبيرة من البلاغيين القدماء في صيغتها التقليدية، مثل صيغ التشبية والاستعارة التصريحية أو المكنية أو أنواع المجاز، ومن ناحية أخرى، توجد الصور الواقعية التي لم تحظ بعناية كبيرة من البلاغيين والنقاد القدماء، على عكس ما يتم في الدراسات البلاغية والنقدية الحديثة، من توزيع الاهتمام على النمطين التصويرين المجازي والواقعي.

وهو ما سنحاول اتباعه في معالجة الصورة هنا:

١- المعالجة البلاغية.

٢- الاستعارة.

---

(1) R. Wellek. op.cit. p. 230.

يقدم معجم الأكاديمية الفرنسية، تعريفين للصورة حين يميز بين الصورة على مستوى الكلمات، والصورة على مستوى الأفكار والأول يتصل باستخدام أو ترتيب بعض الكلمات، بما يسمح لها باعطاء قوة تأثير أو روعة أداء للخطاب والثاني يتصل بتحويرات في التفكير، يتولد عنها جمال التعبير.

وقد فرَّق التفكير الأنجلو سكسوني أيضًا بين هذين النوعين من الاستعارة، فالناقد اللغوي ريتشارد I.A Richards يقف بوضوح ضد الاتجاه الذي يعتبر الاستعارة انحرافا بالقياس إلى التطبيق اللغوي العادي، ولا يعتبرها ذات خصائص لاصقة بها،وضرورية لها. وعبارات مثل «قدم الكرسي» أو «قدم الجيل» أو «رأس السرير» تطلق دائما وهي تستخدم بالتوازي مع هذه المصطلحات على أعضاء الجسد الإنساني، وعلى الأشياء غير الحية. وهذا الامتداد تمَّ من خلال المفاهيم اللغوية، ولم ينظر إليه على أنه استعارات حتى من خلال أولئك الذين يملكون حساسية أدبية أو لغوية. وهي في الواقع استعارات نائمة أو مستهلكة أو ميتة[١].

الاستعارات النائمة أو تبعًا لمصطلح آخر نفسه ريتشارد نفسه «الاستعارات اللفظية»[٢] تلتقي مع ما أطلقت عليه الأكاديمية الفرنسية صور الكلمات. والمصطلحان يطلقان على الصور التي تستعملها دون أن نتعمد ذلك. لكنه كما يقول فونتايني Fontaniec يصعب الاعتراف بها في مجال الاستعارة. وهي تنتمي إلى مجال التعبير أكثر منها إلى مجال التفكير.

ولا ينتج عنها إلا عددٌ كبيرٌ من الصور لم يتفق أبدًا النحاة والبلاغيون على تحديد طبيعتها[٣].

ومن أجل هذا فإن بعض البلاغيين يفضلون ألا يقتصروا على هذين التقسيمين من صور الكلمات وصور التفكير، ويضعون بينهما قسمًا ثالثا، وهو الصور المختلطة. والواقع أن هذا النمط من الصور حائرٌ بين الانتماء إلى مجال التفكير أو مجال التعبير،وليس أحدهما أولى به من الآخر[٤].

---

(1) G. Campbell, Philosophy of rchetoric, Londres, 1936, pp. 321. 327, cit par René Wellek, op.cit. p.273.

(٢) السابق، ص١١٩.

(3) Fontanier, op.cit., p.65.

(٤) السابق، ص٦٥.

وتعرف اللغة العربية هذا النوع من الاستعارات النائمة أو صور الكلمات عبر تاريخها الطويل الذي يكاد يجعل لكل كلمة تاريخا تبعًا لاستعمالاتها المتعددة عبر العصور، ومنذ زمن طويل ذكر اللغويون القدماء بأن كثيرًا من الكلمات التي نستخدمها ونظن أنها كلمات حقيقية ليست في الواقع إلا صورًا مجازية في الأصل وأعطوا من بين أمثلة كثيرة المثال المشهور للفعل (خلق) في مثل قولنا. خلق الله السماء والأرض. ولفتوا النظر إلى أن المعنى الأول للفعل لم يكن هو معناه الشهير الآن، والذي يقصد به الابتكار والإبداع في مثالنا هذا،لكن كان معناه الأول قدَّر الثوب على جسم لابسه، واستخدام الفعل بمعنى الخلق والابتكار هو استخدام مجازي[1].

أما بالنسبة للبلاغيين العرب، فإنهم خلطوا أنماط الصورة، فقد ظهرت الصور عبر تعريفهم للاستعارة، وهو التعريف الذي يدور حول مصطلح النقل، أي نقل كلمة من معنى إلى آخر، كما يقول بلاغيون من أمثال القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة، والرماني، وأبي هلال العسكري[2] وآخرين.

لكن مع عبد القاهر الجرجاني عرفت البلاغة العربية ذلك التفريق الواضح بين درجات الصورة. ففي كتابة أسرار البلاغة يفرق عبد القاهر بين الاستعارة المفيدة والاستعارة غير المفيدة، ولكي يقدم مثالاً على ذلك، يظهر لنا كلمات مترادفة على الأقل في أصلها مثل كلمات. مشفر، وشفافة، وجحفل، التي تشير كلها إلى الشفاه قبل أن تخصص الأولى منها للشفة الإنسانية، والثانية لشفة الجمل، والثالثة لشفة الحصان. فإذا نحن وجدنا استعارة، يظهر لنا سياقها أنها فقط وضعت كلمة مكان أخرى، فلا ينبغي أن نخلطها بالاستعارة الحقيقية أو بالاستعارة المفيدة، تبعًا لتعبير عبدالقاهر.

ويتصل الأمر إذًا بالحديث عن استعارة غير مفيدة بدلاً من أن نقول إنه لا توجد استعارة أصلاً، كما يوضح لنا هذا النص المهم لعبدالقاهر :

«واعلم أن الواجب ألا أعد وضع الشفة موضع الجحفلة، والجحفلة في مكان المشفر، ونظائره في الاستعارة، وأضنّ باسمها عليه، ولكني رأيتهم (البلاغيين

(١) انظر د. حفني شرف، التصوير البياني، ص٢٤.
(٢) السابق، ص٦٥.

السابقيين) قد خلطوه بالاشتعارة وعدوه معدها فكرهت التشدد في الخلاف، واعتددت به في الجملة، ونبهت على ضعفه بأن سميته استعارة غير مفيدة»[1].

يوجد إذًا في تفكير البلاغيين العرب وغير العرب ذلك التفريق الواضح والمحدد بين الاستعارة المفيدة، والاستعارة النائمة من ناحية، وبين الاستعارة الشعرية. إذا جاز القول. من ناحية أخرى. ومن هنا فقد أهملوا الأولى في دراساتهم الشعرية. ومع ذلك فنحن نظن أن من الممكن أن نثير على الأقل التساؤل حول إمكانية مساهمة هذه النوع «المنسي» من الاستعارة في البناء الشعري. ولكي نختبر هذا التساؤل ربما يلزمنا أن نوضح نقطتين. تتصل الأولى منها بتكوين الاستعارة، والثانية بحضور هذا النوع الاستعاري في النثر وفي الشعر.

ويقال عادة إنه يمكن إعادة بناء التفكير البلاغي انطلاقًا من ملاحظة المجتمعات البدائية، ومن ملاحظة الطفولة. وتبعًا لـ (هـ. ورنر) H. Werner فإنَّ الاستعارة لا توظف إلا لدى الشعوب البدائية التي تعتقد بالتابوهات التي يحرم الحديث عنها، وبالموضوعات التي لا يمكن التفوّه بأسمائها الصريحة[2].

ويضيف ويلك إلى هذا الرأي قائلاً. «هنالك إحساس منذ وقت مبكر بشيوع الاستعارات في التقاليد اليهودية حول «يهوا» إذ لا يصرح باسمه، ويشار إليه بعبارات مثل «الصخرة»، «الشمس»، «القمر».... كما نتلطف نحن في التعبير في مجتمعاتنا المعاصرة. لكن من البدهي أن اللجوء إلى أمثال هذه التعبيرات ليس فقط مقصورًا على المقدسات. فهنالك ابتكار لاستعارات من هذا النوع حول الأشياء التي نحبها، والأشياء التي نرغب في الحصول عليها، أو نرغب في أن نراها من مختلف الزوايا، وتحت مختلف الأضواء، وأن نرى انعكساتها في جوانب محددة. ويمتد هذا إلى كل الأشياء التي تشبه ما أشرنا إليه[3].

هذه الدوافع المختلفة هي التي تقف من الناحية التاريخية وراء ابتكار الاستعارات، وهي دوافع مثل طقوس العبادات، والحب، والتأمل، ونتساءل. أليست هناك علاقة

---

(١) الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق المراغي، ص٤١.

(2) Heinz Wenrer, Die Uraprunge der Metapher, Leipzig, 1919, cite par René Wellek, op.cit., p. 275.

(3) R. Wellek, La théorie littéraire, p. 275.

بين هذه الدوافع، وما يمكن أن نسميه الحالة الشعرية والتي يجسد الشعر بالمعنى الخالص مرحلة متقدمة منها؟ هل يمكن إذن التفكير أو الظن بأن الاستعارة كانت هي التعبير العادي عن هذه الحالة الشعرية، وظلت دائمًا وسيلة التعبير الأكثر قربًا إلى الشعر منها إلى النثر؟ ويذهب أحد الأدلة التي تؤيد هذه الفرضية يذهب إلى أن موضوع النثر يكمن في مجالات التاريخ والفلسفة والنصائح الحقيقية داخل إطار الحقائق الواقعية التي هي محدودة وغير متغيرة، والتي تقتضي البلاغة ظهور الحقيقة فيها بقدر غير صارم التحديد ليفتح مجالاً واسعًا لحرية التأمل وحرية الروح. لكن الشعر ليس موضوعه الاحتمال الذي هو أقل تحديدًا مما تظهره الحقيقة، وليس هدفه الإقناع، وإنما هدفه الإمتاع. وينبغي إذًا أن يهتم بإثارة المشاعر، وفتح مجالات التخيل. ومن هنا فإنه ينبغي أن يحكم ارتباطه بالصورة وتلوين اللغة ووضعها في شكل محسوس أو في لوحات، وممارسة شكل من الرسم الحي المتكلم. فالصور إذن بصفة عامة أقل ملاءمة للنثر منها للشعر[1].

وأيامًا كان الأمر، فإنَّ السؤال التالي يطرح نفسه. أليس من الصحيح أن كثيرًا من هذه الاستعارات التاريخية أصبحت في ما بعد استعارات نائمة مع ألفة الاستخدام اللغوي لها؟ وأليس من الممكن أن نفكر أن الشعر ظل يستخدم هذا النوع من الاستعارات النائمة ربما بطريقة غير شعورية باعتبارها خلفية للاستعارات الحية ؟

لكي نختبر هذه الفرضية، ينبغي أن نحلل من وجهة النظر هذه عدة نصوص تمثل مستويات مختلفة من النثر العادي والنثر الشعري والشعر وتكون منتمية إلى عصر واحد حتى نلاحظ درجة التردد لهذا النوع من الاستعارات في كل مستوى من المستويات، ونستخلص من هذا النتيجة الملائمة. ولأنه لم توجد دراسة كهذه من قبل، فنحن نرى أنه من المفيد أن نقترب من بعض نصوص شاعرنا لكي نحلل طريقته في استخدام هذا النوع من الاستعارات.

نقرأ في أماكن مختلفة من شعر مطران صورًا يمكن أن تعتبر من صور الكلمات أكثر من اعتبارها من صور التفكير. وهي في الواقع تنتمي إلى الاستعارات المنسية

(1) Fontanier, op.cit., p. 180. 181.

مثل. «جناح الخميس». فنجد في هذه العبارة الصورة المنسية في الكلمتين. فالأولى تستخدم أصلاً مع الطائر، والثانية تشير إلى أقسام الجيش الخمسة الكبرى. المقدمة، والمؤخرة، والميمنة، والميسرة، والقلب. والاستعارة المنسية هنا أصبحت تعبيرًا حقيقيًّا. وحقيقتها الاستعارية واضحة أمام أعيننا. لكن الشاعر يستطيع دائمًا أن يلعب على هذه الحقيقة المختفية، وأن يذكرنا بها بوسائل أخرى. وهكذا يقول مطران:

يمضي الخميسُ كواحدٍ
في الشمس نحوَ الملتحم

محدثا المقابلة هنا بين «واحد»، و«الخميس»، بين الجيش والواحد. فيذكرنا بقوة بالجانب المنسي من هذه الاستعارة. ونستطيع أن نقدم كثيرًا من الأمثلة حول طريقة استخدام هذا النوع من الاستعارات في شعر مطران مثل :

- رأس منحدر — الجزء الأول، ص ١٨٠.
- القوى الكامنة — الجزء الرابع، ص ٢١٠.
- طوتها الليالي — الجزء الرابع، ص ٢١٠.
- أماط حجاب الريب — الجزء الرابع، ص ٢١٠.
- همم سبقت في كل ميدان — الجزء الرابع، ص ٢١٠.
- كل يقوم بما عليه — الجزء الأول، ص ١٧٢.
- يا من يداجون — الجزء الأول، ص ١٧٠.
- تحف أمته به — الجزء الأول، ص ١٧٣.
- نبه به أمم الزوال — الجزء الأول، ص ١٧١.
- يسقي الثرى بالدمع — الجزء الرابع، ص ٢١٠.
- نور الرجاء بدا — الجزء الرابع، ص ١٦١.
- تذليل الصعاب — الجزء الرابع، ص ١٦٠.

هذه عدة أمثلة توجد لها نظائر كثيرة في شعره، وهي صور أصبحت صور كلمات عبر التاريخ الطويل للغة من خلال الاستخدام الاستعاري الذي تعرض لاستخدام عملي طويل، فاكتسب الألفة داخل العبارات.

وهذه الصورة تتم أيضًا في حالة استخدام أفعال مثل. داجي، وذلل، وأحاط. فالاستخدام هنا يجعلنا ننسى العلاقة الموجودة بين هذه الأفعال وبين كلمات مثل: الدجى، والذل، والحائط. وهذه العلاقات في الواقع مختفية في هذه الكلمات حتى لحظة استخدامها الشعرية التي توقظها وتذكر بجذورها.

ومع ذلك، فلا ينبغي أن ننسى أن هذه الصور هي صور كلمات وليست صور تفكير، ومن ثمّ فهي صور مشتركة بين الشعراء والكتاب الذين يستخدمون نفس اللغة. ومن وجهة النظر هذه، فإن استعارة الكلمات تقترب من الاستعارات الطقسية التي أشرنا إليها من قبل. وهذا التقارب يذكر هنا بالسؤال المثار حول وجود علاقة بين الموضوع الشعري المعالج، ودرجة تردد وسائل تعبيرية معينة فيه. وفي حالتنا سيكون التساؤل حول الموضوعات التي يشيع فيها استخدام استعارة الكلمات. والواقع أن من الصعب أن نقيس بدقة درجة تردد هذا النوع من الاستعارات لأنه كما يقول فونتايني: يصعب دائمًا أن نعرف ما إذا كانت هذه الصورة على نحو خاص هي أكثر قربا إلى التفكير أو إلى التعبير. وينتج عن ذلك أن مصير عدد كبير من هذه الصور يبدو غير مؤكد الانتماء، وأن البلاغيين والنحاه لم يستطيعوا أبدًا الاتفاق بينهم حول هذه المشكلة[1].

هذه الصعوبة التي نحس بها لا تمنعنا مع ذلك من أن نسجل هذا الانطباع، ومؤداه أنه مع الموضوعات التقليدية مثل بعض قصائد المناسبات يكثر استخدام صور الكلمات أكثر مما تستخدم في القصائد التجددية التي تظهر فيها شخصية الشاعر، وتتجسد عبر استخدامه صور التفكير أكثر من الجنوح لصور الكلمات[2].

---

(1) Fontanier, op.cit., p.65.

(٢) انظر على سبيل المثال، الجزء الأول، ص١٧١ وما بعدها، وص ١٧٩ وما بعدها. وانظر أيضًا الجزء الرابع، ص١٦٢ وما بعدها، وص ٢٠٩ وما بعدها.

الاستعارة المستيقظة:

ولنعبر الآن إلى النوع الثاني من الاستعارة، الذي يمكن أن نطلق عليه «الاستعارة المستيقظة» في مقابل «الاستعارة النائمة» (أو فلنقل صورة الفكرة في مقابل صورة الكلمة) التي بحثناها في الصفحات السابقة.

وفي هذا الإطار، فإننا لن نقسم الاستعارة إلى طبقات، ومع ذلك فإنه لا ينبغي الاعتقاد بأنه لا يوجد إلا شكل استعاري واحد، وصيغة واحدة، تتكرر في كل الحالات، بل لدينا على العكس صور كثيرة التنوع. عبر الأسماء والصفات، والمشتقات، والأفعال، وكل صور الكلمات تصلح للتنوع في هذا المجال.

لقد عرفت البلاغة العربية، نوعين من الاستعارة، الاستعارة المستيقظة الاستعارة القابلة للتجسيد، مثل: استعارة الأسد للإنسان الشجاع والقمر للمرأة الجميلة في الصور الاستعارية، والنوع الثاني هو الاستعارة المتخيلة مثل. عيون الدهر ويد الموت[1].

ولكي تستوعب جيدا إمكانيات كل من النوعين، سنحاول التمييز بينهما بطريقة أخرى، وهي طريقة «فونتاينيتي» حتى نرى نقاط التلاقي الممكنة بين شكل الاستعارة العربية والفرنسية، في هذا المجال، وتبعا لفونتاسي فإن: كل أنواع الكلام تستعمل أو يمكن أن تستعمل بطريقة استعارية:

١ – الاسم. كما نجعل من الرجل الشرس، نمرًا، والمحارب الصلد أسدًا والرجل الهادئ خروفًا.

٢ – الصفة. كأن نقول عن شيء ما، ما لا يقال عادة إلا بالنسبة للأشخاص أو الأشياء الأخرى، مثل حياة متكبرة أو قلق طاحن.

٣ – الحرف. كأن نقول. منزلق من المخاوف، محترق بالمتعة.

٤ – الفعل كأن نقول. عقدت الخمر لسانه، وهو يستنشق العاصفة.

٥ – الظروف والمكملات. كأن نقول إنه يتكلم ويرد بطريقة جافة، للذي يرد ويتكلم بطريقة باردة وغير مريحة، أو أن نقول. إنه أخطأ خطأ ثقيلا، للذي أخطأ بطريقة فجة[2]

---

(١) انظر على سبيل المثال: القزويني «شرح التلخيص في علوم البلاغة»، دمشق سنة ١٩٧٠، ص١٣٠ وما بعدها.

(2) Fontanier, les Figures du diseours. Op.cit.p. 99. 100, 101.

وعندما نقارن بين طريقتي التقسيم في العربية والفرنسية، نستطيع أن نلاحظ أن الصيغة الأولى، للاستعارة في العربية، أي الاستعارة القابلة للتجسيد يمكن أن تلتقي هنا مع الاستعارة في مجال «الأسماء»، في حين أن الصيغة الثانية، وهي «الاستعارة المتخيلة»، يمكن أن تلتقي بطريقة أو بأخرى مع بقية التقسيمات عند فونتايتي.

وإذا أضفنا إلى هذا أن الخلاف بين القواعد البلاغية النظرية والتطبيق العملي، كان يدور غالبًا حول هذا النوع الثاني من الاستعارة، كما أشرنا إلى ذلك، من قبل في مدخل هذا الفصل، نستطيع أن نقدر مدى الصعوبات التي كانت تطرحها، محاولات التجديد في وجه حماة القواعد الذين ظلوا مسيطرين، بصفة عامة حتى عصر مطران، بل إنها سادت من بعض الزوايا، حتى عصرنا.

ما هي طبيعة الاستعارات الشعرية عند مطران ؟

إن عينة من ثمانين استعارة مستمدة من ثماني قصائد مستخرجة[1] من أجزاء الديوان الأربعة تعالج موضوعات تقليدية وتجديدية تقدم خلاصتها لنا الجدول التالي:

عدد استعارات العينة	٨٠	–
استعارات قابلة للتجسيد	٢٠	٪٢٥
استعارات متخيلة	٦٠	٪٧٥
استعارات أسماء	٢٤	٪٣٠
استعارات صفات	٢٧	٪٣٤,٨
استعارات أفعال	٢٥	٪٣٢
استعارات حروف	٣	٪٢٠,٧٥

(١) هي القصائد التالية: العصفور جـ١، ص١٠١- ١٠٣، المساء جـ١، ص١٤٤ -١٤٦ إلى عصفورة مغتربة جـ٢، ص٢١- ٣٠، هل تذكرين، جـ٢، ص١٣٥- ١٣٩، مرتبة أرملة، ص١٩٢. ١٩٣، تهنئة زواج جـ٣، ص٣٢- ٣٤، يوم البرميل جـ٤، ص٧٣. ٧٥، تحية الطيارين، جـ ٤، ص١٦٨. ١٧٠.

ملاحظات على الجدول السابق :

١- يؤكد هذا الجدول على المستوى العملي الخيار النظري لمطران، وهو اعتباره للخيال عنصرًا رئيسيًّا في الشعر. وهو الذي كان قد قدم في مناسبات عدة شعره بقوله. «هذا طريقة في نظم الشعر أظن أنها ستكون طريقة المستقبل لأن الشعر هنا هو شعر الحياة والحقيقة والخيال» [١].

وفي هذا الصدد فنحن نتفق تماما مع نقولا سعد الذي اعتبر الخيال هو الموهبة الرئيسية لمطران، وأن هذه الموهبة تعطي للمواهب الأخرى أكثر مما تأخذ منها، وتغني المشاعر، وتنشط الحواس. وبدلاً من أن يأخذ الشاعر من الحقيقة عناصر صوره، فإنه من خلال الصورة يشكل الحقيقة من جديد[٢].

وحقيقة كون ثلاثة أرباع استعارته تبعا لإحصاءاتنا قادمة من حقول التخيل يؤكد هذا الاتجاه دون أن نذهب مع ذلك إلى القول بأن الاستعارات كانت الوسيلة الوحيدة للتعبير عند شاعرنا لكي يدخل بنا إلى عالم الخيال لأنه توجد وسائل أخرى في هذا المجال بما في ذلك الأشكال التي ليست مجازية خالصة، وهي ليست أقل أهمية.

هذا الجدول يعتمد على ثماني قصائد تنتمي إلى موضوعات شعرية مختلفة ذاتية وموضوعية ومن شعر المناسبات. وتثير ذلك السؤال التقليدي. هل الاستعارة تبدو أقل ملائمة لبعض أجناس الشعر قياسًا إلى بعضها الآخر ؟

في هذا الإطار يقول فونتايني. «بعض أجناس الشعر تبتعد عن اللغة المشتركة قياسًا إلى بعضها الآخر سواءٌ من خلال إيقاعها، أو من خلال أساليبها، أو من خلال طبيعة موضوعاتها. في بعض هذه الأجناس يكون وجود العاطفة أقل من وجودها.

في أجناس أخرى. وبعضها يثير أو يشعل قدرًا أقل من الخيال. ومن ثمَّ يستثير قدرًا أقل من الطاقة. وتبعًا لذلك، ينبغي أن تختلف درجات استعمال الاستعارة وشدتها تبعا لدرجات اختلاف الموضوع. أما في ما يتصل بالروح فإن حرارتها تنتقل عبر

---

(١) انظر مقدمة، الجزء الأول من الديوان.

(2) Nicolas Saad, op.cit., p.434 -0 435.

التحمس الذي يثيره كل من الإحجاف والغضب والغيرة والثأر. ومن خلال التصوير تبدو هذه المشاعر أكثر حيوية، وأكثر حضورًا. وهي تختلف في درجة الإحساس بها عن مشاعر مثل الحزن والألم. ومن الطبيعي إذن أن تكون اللغة التي نحتاجها للتعبير عن الحالات الأخرى أكثر تلوينا وتصويرًا عن اللغة التي نحتاجها للحالت الثانية[1].

والواقع أن بقية نص فونتايني تعالج أجناسًا شعرية كالمأساة والملهاة والملحمة تتجاوز حدود الشعر الغنائي الذي نتحدث عنه. ولكن النص في مجمله يلمس عمق السؤال المثار حول اختلاف درجة مواءمة الاستعارة لموضوعات شعرية بالقياس إلى الموضوعات الأخرى. وفيما يتصل بشاعرنا يمكن أن يقال إن درجة استخدامه للاستعارة لم تكن دائمًا هي نفس الدرجة في كلٍّ القصائد. والإحصاءات تبين الفروق بين قصائد استعارية، وقصائد غير استعارية من ناحية، وبين استعارات قابلة للتحقيق، وأخرى منتمية إلى مجال الخيال من ناحية ثانية.

٢- وبين القصائد الثماني - موضوع الملاحظة. نجد أن قصيدة «من غريب إلى عصفورة مغتربة»[٢] هي أقل القصائد استخدامًا للاستعارة مع أنها أطول القصائد في العينة المختارة. فهناكلك استعارتان فقط في مائة وثمانية عشر بيتًا على عكس التشبيهات التي تكاد توجد هنا في كل بيت.

ومن ناحية أخرى فإنَّ قصيدة «المساء»[٣]، وهي واحدة من قصائد الحب عندما يمر بأزمة عميقة، تتضمن اثنتين وعشرين استعارة في أربعين بيتًا. هل يمكن أن نبحث عن العلاقة بين عدد الاستعارات هنا أو هناك من خلال طبيعة موضوع القصيدة؟

في قصيدة «العصفورة» يوجد لدينا محورٌ خارجي للقصيدة على حين أن المحور في قصيدة «المساء» محور داخلي. في القصيدة الأولى، يبدأ محور. العصفور. صغيرًا، ثم يتسع عبر الوصف، والتشبيه، والاتصال بينه وبين الطبيعة، وبينه وبين المشاعر

---

(1) Fontanier, op.cit., p.180.

(٢) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص٢١.

(٣) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٤٤.

الداخلية. على العكس تمامًا من القصيدة الثانية «المساء» التي لا يختلف محورها الداخلي، ويظل دائمًا في قلب الشاعر ذاته. فيجمع حوله العالم الخارجي من خلال تصغيره وتكثيفه. والاستعارة إذًا هنا تستجيب لطبيعة الأشياء.

وينبغي أن تذهب مع هذا ولا تذهب مع ذاك. فهي تتحقق في قصيدة المحور الداخلي وهي المساء، وتكون أقل وجودًا في قصيدة المحور الخارجي وهي العصفور، وربما يكون هذا هو السبب وراء نسبة التردد هنا أو هناك.

ونحن نرى أن الاستعارة تفرض نفسها في مثل هذه الحالة من خلال طبيعتها الخاصة التي تميل إلى التكثيف. وفي هذا الصدد يقول ج.ل. جوبير[1] J.L. Joubert إن بريتون كان يؤيد فكرة أن كثافة الدائرة القصيرة الشعرية تتم إثارتها من خلال الصورة التي تقرب بين طرفي حقيقتين متباعدتين. وتعمل قوة الصورة على الإسراع في نقل طاقة طرف إلى طرف آخر. إنها دورة قصيرة تلك التي تصطدم بالكلمات والسياقات. وتولد من المشاعر ما لا يمكن توليده عبر اللغة العادية.

هل نستطيع انطلاقًا من بعض الملاحظات حول استخدام الاستعارة هنا وهناك أن نعمم النتائج، وأن نربط كل نوع شعري بطريقة معينة في استخدام الاستعارة.

نحن نفضل في الواقع أن نربط ذلك الاستخدام (بمواقف) شعورية أكثر من ربطنا إياه بأنواع محددة، لأنه يحدث أن نجد داخل نفس النوع، بل داخل نفس القصيدة لوحات شعرية تتنوع ألوانها، وطرائق رسمها اختلافًا كبيرًا. على حين أن الفرق يمكن أن يكون أقل اتساعًا بين موقفين شعوريين متشابهين.

في ما يتصل بالاستعارة المتخيلة. وانطلاقا من قائمتنا، فإن قصيدة «يوم البرميل» تأتي على رأس هذا النوع ذاته، الذي يعد موضوعا تخيليًّا كاملاً. برميل من الخمر ينسكب على رصيف ميناء الإسكندرية، وينتشر الخمر في كلِّ مكان، ويختلط بماء البحر، فتتصاعد أمواجه إلى الرصيف، ويتسرب الخمر إلى مياه النيل، وتشرب منه العصافير التي تطير على وجه الماء فتثمل، وتترنح البلاد كلها مثل رجل سكران.

---

(1) J.L.Joubert, la poésie, op.cit., p.46. 47.

وانطلاقًا من هذه النقطة، تتحول واقعية الأشياء إلى واقع رخو قابل لإعادة التشكل. فيتيح ذلك للشاعر أن يستخدم استعارات مثل. البرميل الذبيح، أو البرميل القتيل، والرصيف الذي يشرب ويسكر، والمياه التي تتنفض.. ويسمح ذلك أحيانًا له بالدخول إلى عالم سيريالي تمامًا كقوله :

رأى أبـــا الـــهـــول وقـــدمًـــا ظـــلاَّ
مـــا هـــزَّ مـــنـــه الـــدهـــر إلا الـــظّـــلا
يـــقـــفـــز كـــالأرنـــب فـــي الـــصـــحـــراءِ
قـــفـــزًا إلـــى الأمـــــام والـــــوراءِ
رأى وذاك أعـــجـــب. «المـــقـــطـــمـــا»
لانَ فِـــقـــارًا وتمـــطّـــى أرقـــمـــا
وانـــســـاب فـــاغـــرًا رحـــاب فـيـه
لـــيـــبـــلـــغ الـــدنـــيـــا ومـــا تـــكـــفـــيـــه
وشـــهـــد الأهـــــرامَ فـــي امـــتـــعـــاضْ
كـــالـــنـــسـوة الـــرّهـــلاتِ فـــي المـــخـــاضْ
لـــهـــا وقـــــوفٌ ولـــهـــا قـــعـــودُ
وفـــــي جـــنـــوبـــهـــا تـــــرى قـــرود

هذا العالم السيريالي يتجسد هنا من خلال انعدام العلاقة بين أبي الهول والقرود لكي نرى أحدهما مع الآخر في صورة واحدة. لكن الذي يلفت النظر هنا هو قدرة الشاعر على النفاذ وراء حاجز حالة «السكر» لكي يعمل من خلالها الخيال كما لو أنه ضرورة وليس تبريرًا.

٣- في هذا الجدول لاحظنا أن ثلاثين في المائة من الاستعارات المرصوصة تأتي في شكل الاسم، وأنها في معظمها استعارات قابلة للتحقيق. ونحن هنا نلاحظ في مجال الاستلهام وجود عالمين لكل منهما ملامح خاصة. ولكن الشاعر يقيم بينهما صلة، أو يكتشف هذه الصلة. ويسمح بأن يحل أحدهما محل الآخر داخل اللوحة الشعرية. وهكذا يلتقي الرجل المتوحش بالنمر، والمحارب القوي بالأسد، والمرأة

الجميلة بالنجمة، والشخص الضعيف بالخروف... في ذلك النوع من الاستعارة، نستطيع أن نميز عند شاعرنا طائفتين:

أ. استعارة عنصر حسي لآخر حسي، وتمثل ثمانية وخمسين في المائة من الاستعارات المرصودة. ويأتي في صدارتها الاستعارات التي تتحدث عن المحبوبة . ويأتي مطران بالنجم، والنبع، والنهر، والمروج، والندى. ويشيه عينيها بالنجمتين الجارتين، وابتسامتها بالهلال. وعندما يكون معها فهما طفلان متحابان وظلان متعانقان.

وعندما تمسك بعصفور ضعيف بين يديها، فكأنما تعتني بضيفها الذي يطوّق جيده بالذهب.

ولنسجل أخيرًا أن كل الصور المرصودة في هذا المجال هي صور بصرية في طرفيها . ولكن هناك صورة واحدة تتحرك من المجال السمعي إلى المجال البصري،وهي صورة الكلام عندما يصير سهمًا يطير في الهواء.

ب - استعارة عنصر معنوي لآخر حسي، وتمثل اثنين وأربعين في المائة من العينة. وهنا تتجسد المعنويات فيصبح الجمال النادر لؤلؤة، وعذوبة الابتسامة عسلاً في الفم، ونعومة النسيم أغنية، والذكريات البعيدة أفولاً، والزمن الماضي أطلالاً، وقوة الأحداث مثل عرض البحر، والوعود كالمياه، والمتع كالنار الخارقة.

ونحن نرى هنا أن الاستعارة بين المعنوي والمحسوس ليست دائمًا بصرية كما كان الشأن في استعارة المحسوس للمحسوس. ومن المؤكد أن المرئيات تحتل هنا مكانا هامًا أكثر قليلاً من خمسين في المائة، لكنها تفسح مكانًا للحواس الأخرى، للمسموعات كالأغاني، أو للمتذوقات كالشهد أو كالعسل أو للملموسات كحرارة النار.

وإذا كان هناك من الناحية النظرية إمكانيات للتبادل بين عناصر أخرى في مجال استعارة الأسماء. كأن يكون هنالك بين المحسوس والمعنوي، أو بين معنوي ومعنوي، فإنَّ ذلك لم يتحقق في القائمة التي رصدناها.

٤- نصل في قائمتنا إلى نسبة الصفة إلى جانب الأسماء ٣٤,٨٪، والأفعال التي تشكل ٣٢٪. وهما معًا يمثلان نحو ثلثي العينة المرصودة. ونعتقد أن من الممكن أن

نعالج الصفات والأفعال معًا، لأنهما ترتبطان غالبًا في الاستعارة المتخيلة على عكس الأسماء التي تظهر عادة في الاستعارة الواقعية.

ولم تعد هنا ملامح طرفي العملية الاستعارية منفصلة الواحدة عن الأخرى. فالصفة الملائمة من ناحية تنطبق على ما يقابلها، والفعل الذي يتوافق منطقيًّا مع هذه،يمكن أن يوجد مع تلك.

وهكذا نقرأ «الشمس الميتة»، و«البحر الغاضب»، و«الكلام العذب»، و«اليوم الذي يقول وداعا»، و«الأفق المجروح الأجفان»، و«الشعر الحي»، و«الإدارة المستقرة»، ونقرأ أيضًا أن «الجبل فغرفاه لكي يبتلع العالم»، وأن الشاعر «يقود أمله نحو نهرها»، وأن «الذكريات تعوم فوق سطح الزمن»...

وفي هذا الصدد يقول فونتايني إن روحنا غالبًا ما تصطدم في تخيلاتها، وهي تداعب أفكارها الخاصة لكي تجعل هذا التفكير أكثر محسوسية أو أكثر بشاشة، فتمنحه هذه الألوان، أو تلك الملامح. وهي بالطبع تعيرها إياها من ألوان وملامح تفكير آخر. ومن هنا تأتي استعارات التعبير من خلال الصورة أو من خلال التخيل[1].

ومن الوسائل البلاغية التي تعين على تجسيد ذلك التصور الشعري نشير إلى وسيلتين. التشخيص والتمثيل.

فالتشخيص. وفق فونتايني. يتم من خلال تحويل ذات غير حيَّة، ولا تملك الإحساس، أو شيء مجرد وفكرة ذهنية إلى ملامح شخص واقعي جسدي له مشاعر، له حياة. أو أن يحوله إلى ما يشبه بالشخص[2].

وهناك نموذجان في البلاغة يشيران إلى أنماط التشخيص هما: استعارة المحسوس للمعنوي، أو استعارة المعنوي للمحسوس.

ويقدم شعر مطران كثيرًا من الأمثلة في تحقيق التشخيص عبر استعارة المحسوسات للمعنويات أو المعنويات للمحسوسات. فعنده أن :

---

(1) Fontanier, op.cit., p. 111.

(٢) السابق، ص١١١.

- النجوم تنظر من بعيد بعين مفتوحة حينا، ومغلقة حينا آخر.

- وأن الحفر تفتح أفواهها.

- وأن بطله سقى الصخور من دماء أعدائه.

- وأن الأحجار انفجرت ضاحكة.

- ويتساءل من علم الصخر أن تبتسم في وجهي كذبًا.

وهذه بعض أمثلة لها نظائر كثيرة يتحقق فيها التشخيص عبر استعارة المعنويات للمحسوسات. ولدي مطران أمثلة أخرى في الاتجاه المضاد مثل:

- إذا كان الموت قد مدَّ يده إليهم، فسوف يشلونها.

- يدعو النسيم العاشقين للذهاب إلى المروج.

- سنصنع هذا وفقا لإدارة الحبّ.

وفي كلا الاتجاهين يتم تشخيص الأشياء في شكل حسي بما يسمح لنا بأن نرى وأن نسمع الدموع الذي تزاد، والأرض التي تئن، والصخرة التي تشرب، والنجم الذي يرى، والموت الذي يمد يده.

وهكذا يتسع مفهوم عالم الأحياء، وتتسع مجالات إظهار المشاعر من خلال إنعاش ما لا مشاعر له، أو من باب أولى ما لم نكن نعرف أن له مشاعر.

ونرى من خلال ذلك كيف تتجسد مشاعر الشاعر نفسه من خلال الأشياء التي يبث الحياة فيها، أو لنرى الأشياء الميتة كيف صارت حية بفضل الخيال المبدع الخصب ذلك التشخيص الذي يظهر عبر الاستعارة يمكن أن يقود إلى مصطلح واحد، وهو مصطلح «التمثيل» الذي يقول عنه فونتايني إنه يتجسد من خلال استعارة طويلة وممتدة. ومع امتداده لا يسمح إلا بتنمية معنى واحد، كأنه ليس أمامنا إلا موضوع واحد نغذي به الروح[1].

---

(1) Fontanier, op.cit., p. 116.

ويضم ديوان مطران أمثلة كثيرة لهذا النمط، ويمكن أن نشير إلى مثال منها يجسد صورة الحرب[1].

مَـــــنْ هـــــذه الـــــــــزلّاءُ قـد
أخـــنـــى بـــهـــا طـــول الـعـقـمْ
فـــي الـــسـحـــب هـامـتـهـا ومـــو
طـــئ رجـلـــهـــا فـــوق الـعـلـم
بـــــــرزتْ لـــهـــم مـــن خِـــدرهـــا
مـــهـــتـــوكـــةً لـــم تـلـتـثـم
عـــزريـــلُ أولـــــدَهـــــا ومِـــن
سـفَّـاحـهـا الـــقـــومُ الـغُـشـم
تـــرنـــو لمـــن غـشـــي الـــوغـــى
ولـــهـــا بـــأكـــلـــهـــمُ وحـــم
تـــــورِي نـــواظـــرُهـــا الـلّـظـى
وتـــسـيـــلُ مـــن فـمـهـا الحـمـم
ولـــهـــا ذوائـــــــبُ مـــرسـلا
تٌ لـــلـــكـــرائـــهِ والـــــزِّيم

أو صورة القنابل[2] :

انـــظـــرْ إلـــى هـــطـــل الجِـمـا
رِ كـــأنـــه وكـــــفُ الـــــدِّيَمْ
وإلـــــى الـــقـــنـــابـــل تـســتـقـي
مـــهـــجَ الجـــيـــوشِ وتـلـتـهـم
عـمـيـاءُ تُـبـصـرُ فـــي الـوغـى
سـبـلَ الـــعـــدوّ فَـتَـخْـتَـرِم

(١) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٧٤.
(٢) ديوان مطران، الجزء الأول، ص١٧٦.

مضمومةُ الفكْينِ حتى
تلتقي ما تلتَقِمْ

إذا كانت كتلة الأفعال والصفات قد قادتنا إلى مجال التشخيص والتمثيل، فإنه انطلاقًا من الصفات وحدها يمكن أن نطرح التساؤلات حول دور الصفة في بناء لغة الشعر بصفة عامة، وبناء الاستعارة بصفة خاصة. ولكي نقترب من هذه النقطة، فإنه ينبغي أن ندرس الفرق بين الصفة والنعت. وذلك الفارق كما يقول روبو Raubaud يظهر من خلال تعريف كل منهما. فالصفة والنعت تلحقان كلاهما على التساوي بموصوف أو منعوت. ومهمة كل منهما أيضًا هي إضافة فكرة ثانوية إلى الفكرة الرئيسية، لكن الصفة ضرورية لا غنى عنها، حتى لتحديد وتكميل المعنى. ولا يمكن أن نقول بأن علاقتهما طائرة. أما النعت فعلى العكس من ذلك لا يأتي غالبا إلا أداة لتقوية الحجة، أو لتنشيط المقال. وقد نجد علاقتها بالمعنى غالبًا (طائرة) أو إطنابًا.

ولنطبق هذا التعريف على هذين المثالين :

١ - إن الروح الحزينة تضفي حزنًا من لون ما على أكثر الموضوعات بهجة.

٢ - الموت الشاحب يركل بقدميه أبواب الفقراء والملوك على التساوي. ولنلغ من الجملة الأولى صفة الحزينة، وبالتالي فلن يكون للجملة معنى. ولنلغ من الثانية صفة الشاحب، فسوف يبقى المعنى كما هو، لكن سينزع اللون عن الصورة. فكلمة «الحزينة» ليست إذًا إلا صفة خالصة في الجملة الأولى، وكلمة «شاحب» نعت في الجملة الثانية[1].

وقد طبَّق چون كوين هذا التعريف في كتابه «بناء لغة الشعر» على النحو التالي مستخدمًا المصطلح «عدم ملائم» للمسند الذي يكون غير قادر من الناحية المعجمية على ملء وظيفته الإسنادية، وفي الحالة التي معنا، فإن الصفة التي سنسميها صفة إطناب يتضح أنها عاجزة عن ملء وظيفتها التحديدية.

---

(1) Jean Cohen, structure du langage poétique, op.cit., p. 139.

وقد استأنسنا بالترجمة الكاملة للكتاب الفرنسي «بناء لغة الشعر» التي قام بها المؤلف في ما بعد.

ويمكن إذا وضعنا في الاعتبار الصفة وحدها أن نعد عدم الملاءمة والإطناب نمطين لصورة واحدة. فإذا كانت الصورة في الواقع عادية حين تكون:

أ × ب = س

فإن هناك حالتين غير عاديتين وهما : أ × ب = صفر وهي حالة عدم الملاءمة .

- أ × ب = أ وهي حالة الإطناب .

ولكي تؤدي صفة وظيفتها، فإنها ينبغي أن يتحقق فيها شيئان:

١ - أن تنطبق على جزءٍ من الاسم.

٢ - ألا تنطبق إلا على جزء واحد فقط.

وهي تعد غير عادية إذا لم تكن تنطبق على أي جزء، أو كانت تنطبق على الكل مثل رائحة العطر السوداء في الأولى، والزمرد الأخضر في الثانية.

وقد أثبتت نتيجة تحليلات چون كوين أن نسبة الصفة غير الملائمة «الإطناب» ترتفع في النثر الأدبي قياسًا إلى النثر العلمي، وترتفع في الشعر قياسًا إلى النثر الأدبي. وحول تسعة نصوص اختارها من علماء وأدباء مثل باستير، وكلود برنار في النثر العلمي، وبلزاك وموباسان في النثر الأدبي وهيجو، وبودلير، ومالرميه في الشعر، يقدم لنا النسبة التالية حول استخدام الصفة الإطنابية. في النثر العلمي ٣,٦٪، في النثر الأدبي ١٦,٦٪، في الشعر ٣٥,٦٪.

وعلى مستوى التطور الداخلي للشعر الفرنسي، فإنَّ الملاحظة أثبتت أنه كلما اقترب الشعر من العصر الحديث، زادت نسبة الصفات غير الملائمة. فحول تسع قصائد من كورني وراسين، ومولييير، ولا مارتن، وهيجو، ودي فيني، ورامبو، وفرلين، ومالارميه، نجد النسب التالية لاستخدام الصفة غير الملائمة :

المجموعة الكلاسيكية: ٤٢٪.

المجموعة الرومانتيكية: ٦٤,٦ ٪.

المجموعة الرمزية: ٨٢٪.

هذه الدراسة المهمة تشجعنا على أن نحاول تحليل شعر مطران من وجهة النظر هذه، وأن نكتشف الدور الذي يمكن أن تكون هذه الوسيلة التعبيرية قد قامت به عن طريق تجسيد تصوره الشعري عبر استخدامه لموهبته الكبرى في الخيال.

حول ستة قصائد من ديوان مطران[1] تتصل بموضوعات مختلفة تقليدية أو تجديدية، ويصل عدد أبياتها إلى مائتين وخمس وتسعين بيتًا، لاحظنا وجود مائة وأربع صفات ونعوت عادية أو غير عادية. وهذا إحصاء عام حول نسبة استخدامه للوصف. ولنرَ أولاً بالتفصيل الجداول الخاصة باستخدام الصفات.

ولنحاول تصنيف مطران في استخدام الصفات والنعوت بالقياس إلى التراث الشعري العربي. ولكي نقيم هذه التصنيف ينبغي أن نصعد إلى التراث الشعري القديم، ونختار اختيارًا عشوائيا بعض نماذجه، وهذا ما قمنا به في الجداول السابقة.

وفي الجدول التالي نخلص إلى مقارنة بين الخطوط العريضة لظاهرة استخدام الصفة لكي نضع مطران في موقعه من تطور الشعر العربي.

(١) هي القصائد التالية: ١- قصة فتاة عوَّادة ج١، ص٢، ١٠٥. ٢- مرثية إلى مصطفى كامل ج١، ص٣٠٨، ٣- غروب الشمس في ريف مصر ج٢، ص١٨٦. ٤- تهنئة بالزواج إلى چورج صيدناوي ج٢، ص٢٣٠، ٥- الموسيقى ج٣، ص٩٤. ٦- تمثال اليازجي ج٣، ص٣٢٦.

الصفة والنعت في الشعر العربي
نتائج مقارنة

العصر	صفات غير عادية وعادية	نعوت غير عادية			صفات عادية
		إطنابية	غير ملائمة	المتوسط	
الجاهلي	٪٤٢,١٥	٢٣,٢٥	٪٢,٣٢	٪٢٥,٨٨	٪٧٧,٤١
الأموي	٪١٢,٢٦	٪٢٠,٧٦	٪١٥,٣٨	٪٤٦,١٥	٪٥٣,٨٤
العباسي	٪٥١,٥٣	٪٦,٢٥	٪٢٥,٠٠	٪٣١,٢٥	٪٦٨,٧٥
مطران	٪٣٥,٢٥	٪٣٠,٧٦	٪٤٠,٣٨	٪٧١,١٠	٪٢٨,٨٤

إذا جاز لنا أن نحاول وضع مطران بالنسبة للشعراء الفرنسيين في استخدام الصفة،فسنجد أن نسبة استخدام الصفات غير العادية (سواء كانت إطنابا، أو عدم ملاءمة) تبلغ ٧١,١٥٪، وهي نسبة تزيد على نسبة الرومانتيكيين من أمثال لامارتين، وهوجو، فبني الذين تبلغ النسبة عندهم ٦٤,٦٪ وتقترب من مجموعة الرمزيين رامبو، وفيرلين، ومالارمية الذين تبلغ النسبة عندهم ٨٢٪. وهو موقفٌ يبدو طبيعيًّا بالنسبة لمطران مترجم الأدب الفرنسي، وعاشق هوجو وموسيه وشكسبير، ووريث الرومانتيكية الفرنسية كما يقول البعض.

ومن الجدول السابق، نخلص إلى وجود بعض الملاحظات اللافتة للتظر، ومنها أن الاستعمال العام للصفات والنعوت في اللغة الشعرية كان شديد الشيوع في العصر الجاهلي، إذ بلغت نسبته ٤٢,١٥٪، وقلّ الاستخدام مع العصر الأموي والعباسي، فأصبحت في الأموي ١٢٪، وفي العباسي ١٥٪. ثم صعد مرة أخرى مع مطران فأصبحت ٣٥,٢٥٪ وهذه الملاحظة تؤكد من الناحية العملية ما كان شاعرنا قد ذكره

من الناحية النظرية في مقدمة ديوانه، وقد سبق الإشارة إلى ذلك. فهو يحاول أن يحذو حذو لغة الشعر الجاهلي.

وفي المقابل نلاحظ أن هنالك تطورًا منتظما في استخدام الصفة غير العادية، فهي تصعد من ٢٥,٥٥٪ في عصر ما قبل الإسلام إلى ٧١,٠٠٪ عند مطران. وهو تطورٌ يؤكد على الأقل القانون العام للغة الشعر الذي استنتجه چون كوين. كما أنه يبدو شديد الوضوح مع الصفة غير الملائمة التي تصعد من ٢,٣٢٪ في عصر ما قبل الإسلام إلى ١٥,٣٨٪ في العصر الأموي، ٢٥٪ في العباسي، و٤٠,٣٨٪ عند مطران. وتكمن أهمية هذا التطور في أن هذا النوع من النعوت يستخدم الخيال بدرجة أكبر لأنه يتطلب أن نستعير النعوت، وأن ننقلها عبر الخيال من شيء أو شخص إلى شيء أو شخص آخر. وهنا تظهر موهبة مطران واضحة ونشطة ومتطورة.

دور الصورة:

هل يمكن أن نسند إلى الصورة وظيفة محددة في الشعر. للإجابة عن هذا السؤال،حاول البلاغيون والنقاد عبر كل العصور تقييم دور الصورة في الإبداع الشعري. وكانت محاولاتهم تذهب من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار في وضعهم للصورة، فهي حينًا تحتل مكانًا شديد الضيق، وحينًا تحتل مكانًا شديد الاتساع. فالبعض يعتبر أن الخطاب الشعري يوجد مستقلاً بنفسه، وأن الصورة ليست إلا مثل حبات الكرز فوق «التورتة»[1].

ومن هذه الزاوية، فإن القزويني وأتباع مدرسة السكاكي يعالجون دور الصورة من خلال الحديث عن هدف التشبيه. فهم يعتقدون أن الصورة ليست إلا عنصرًا يمكن أن يساعد في تجسيد الجانب الملموس من الشعر. ويقدمون بيت المتنبي نموذجًا على ذلك[2]. (وافر) :

فإن تفقِ الأنـام وأنـتَ منـهـمْ فإن المسكَ بعضُ دمِ الغزالِ

---

(1) Day lew is, the poetic image, Londres, 1958, p.17.

(٢) القزويني، شرح التلخيص، ص١٢٧ وما بعدها.

وبالنسبة لهؤلاء النقاد، فإنَّ الصورة عنصرٌ من عناصر الشعر، وهو عنصر شائعٌ وقوي، لكنه ليس العنصر الوحيد، لأن هنالك عناصر أخرى مثل الزخرفة، أو التجريد، أو الندرة، تدخل في تحسين الشعر.

وهذا التصور يدرس الصورة لا لذاتها، ولكن لخدمة القصيدة التي تنتمي إليها.

وثمة نقاد آخرون لديهم تصوُّر مقابل تمامًا للتصور السابق، وعند هؤلاء أن الصورة توجد قبل كل العناصر الأخرى للقصيدة. فهي قبل المشاعر، وقبل التفكير. وفي كتابه «الهواء والأحلام» L'Air et les songes يكتب باشلار Bachelard فيقول. «يمكننا أن نضع الصورة ليس فقط قبل التفكير وقبل الحكاية، ولكن قبل كل تأهب. فهنالك نوع من رحابة الروح يتمُّ لحظة التأهب للقصيدة، وهذه الرحابة تقوده الشاعر إلى لحظة طبيعية أولية لا يمكن تصورها إلا مرتبطة بالخيال. فالخيال هو الذي يفكر، وهو الذي يعاني، وهو الذي يفعل، وهو الذي يفرغ شحنته بطريقة مباشرة في القصيدة. فالصورة الفاعلة هي بدهية.

وبين هذين التصورين المتباعدين توجد تصورات نقدية أخرى يوضح كلٌ منها على طريقته دور الصورة فس الشعر.

ونعتقد أن مفتاح دور الصورة يكمن في علاقة الربط بين العوالم التي تتجسد في القصيدة. ومن الممكن تصور هذه العلاقة على مستويين. على مستوى الاستقبال، وعلى مستوى البث. فلقد يكون الاستقبال داخليًّا أوخارجيًّا، وقد يكون البث أيضًا داخليًّا أو خارجيًّا.

ونحن على وعي أن هذا التقسيم يبدو مصطنعًا، لأنه خلال عملية الإبداع الشعري، تتفاعل كل العناصر لكي تنتج القصيدة، ومع ذلك فإن هذا التقسيم مفيد على مستوى الدراسة والتحليل.

١- علاقة الاستقبال:

هنالك علاقة خاصة بين الشاعر والعالم يمكن من خلالها توضيح علاقة الاستقبال. فالشعر كما يقول مينار ليس تابعًا للروح الإنسانية، وليس بنية علوية

ذاتية، ولكنه انعكاس للحس الأساسي للعالم على أرواحنا. فالشاعر لا يخلق العالم، ولكنه يكتشفه، يرفع النقاب عنه. والعالم فكرة مجسدة مستقلة عن البشر، ومع ذلك فهي قابلة للاختراق، ولأن يترجمها لنا الشعر البكر في كلِّ خطواته، فالشعر يستطيع أن يخترق حركة الديمومة، وأن يشكل منها عبر لغته الخاصة تفكيره الخاص[1].

وقد نجح مطران في أن يدلف إلى قلب الطبيعة، وأن يقيم حوارًا حيًّا معها، يتجاوز به وصف مفرداتها، ذلك الوصف الذي امتلأ به الشعر العربي، ويتفاعل معها، ويلتحم بها[2] :

كـل هـذي الآيـاتِ مـبـعـثُ وحـي
لـلـنـظـيـمِ الـمُـجَـادِ أو لـلـنـثـيـرِ
كـل هـذي الآيـات تـؤخـذ عـنـهـا
رائـعـات الـتـمـثـيـل والـتـصـويـر
كـل هـذي الآيـات يـجـمـع مـنـهـا
نـغـمُ الحـزن أو نـشـيـدُ الـسـرور
مـعـجـزات فـي كـل آنٍ تـراهـا
بـاهـراتِ الـتّـنـويـع والـتَّـغـيـيـر

وتعد الطبيعة بالنسبة إلى مطران عائلة كبيرة، تختلج بالمشاعر الإنسانية، فلنستمع إليه يتحدث إلى أحد أفرادها «يوسف أفندي» في قصيدة من قصائده القصصية:

شـارفَـتْ «هـنـدٌ» روضـةً ثـم قـالـت
وهْـيَ تـفـتـرُّ عـن جـواهـر عِـقْـدِ
أنـظـراهـا، خـلـيـلـتـيَّ، أليـست
شِـبْـهَ بـيـتٍ كـثـيـرِ أهـل ووُلْـدِ؟
حـبَّـذا هـذه الـثـمـارُ الـرضـيـعَـا
تُ تـعـلَّـقـنَ. كـلُّ طـفـلٍ بـنـهـدِ

---

(1) () René Ménard, la condition, op.cit., p. 97.

(٢) ديوان مطران، الجزء الثاني، ص١٩٠.

وبـــجـــدّي شـيـــخٌ مـــن الـــروح صـلـبٌ
هـــو ثـــرثـــارة عـــبـــوسٌ كـــجَـــدِّي

وفي بعض الأحايين يسقط أحد أفراد هذه العائلة في هوى فرد آخر كقصة حب الوردة والزنبقة التي نظمها مطران قائلاً[1] :

فـقـد جـــاوزتْ هـــذي الـوفـيّـةُ إلـفَـهـا
إذ الإلـــفُ مـيّـاسُ المـعـاطـف أمـيـلُ
فـكـان إذا مـــرَّتْ بـــه نَـسَـمُ الـصِّـبـا
يُـــسِـــرُّ إلـيـهـا سِـــرَّ مـــن يـتـغـزَّلُ
يَـداعـبُـهـا جُـهْـدَ الـصبـابـةِ والـهـوى
ويـعـرضُ عـنـهـا لاعـبًـا ثـم يُـقْـبِـلُ
ويـــرشُـــفُ كـــلُّ مـــن جـبـين حـبـيـبـهِ
دمـــوعَ الـنَّـدى خـمـرًا رحـيـقًـا فَـيـثْـمَـلُ
ولـكـنـه لـم يـلـبـثِ الـعـصـنُ أن جَـفـا
فـلـم تـثـن عـطـفـيـهِ جـنـوبٌ وشـمْـألُ
فـشـقَّ عـلـيـهـا بـيـنُـهُ وهـو جـــارُهـا
وبـاتـت لـفـرطِ الـحـزن تـذوي وتـنـحُـلُ
وعـمـا قـلـيـلٍ يـقـضـيـان مـن الجـــوى
وإن صـــحَّ ظـنـي فـهـيَ تـهـلـكُ أوَّلُ

هذه هي الصور التي تجسد بأفضل طريقة ما أطلقنا عليه «علاقة الاستقبال» لأنه لا يمكن أن نتصور هذه العلاقة عبر التجريد والوصف الخارجي.

إن الصورة تخترق تفكير العالم وتترجمه، لكنها تخلط جماله مع الجمال الإنساني،فالإنسان يضيف إلى جمال العالم جمالاً عندما يصنع من رخامه تمثالاً، ويصنع من ألوانه لوحات. ومن خلال الشعر فإن العالم يضيف إلى الإنسان، ويمنحه سر الوجود[2].

---

(١) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٤٩.

(2) René Ménard, la condition poetique, p. 100.

وهكذا تغدو الطبيعة بالنسبة لمطران التعبير الشعري عن تجربته الداخلية الكبرى، وهي تجربة الحب، لأن حبه ولد بين أذرع الطبيعة في إحدى حدائق حلوان بالقرب من شاطئ النيل، وتحت عيون النجوم وضوء القمر في سماء مصر. وسيظل مرتبطا بهذه الطبيعة حتى بعد موت محبوبته في شبابها المبكر. وستصبح هي نفسها جزءًا من هذه الطبيعة ميتة وحية في عين الشاعر. والصورة هنا تستقبل المشاعر الخاصة، وتعيد تشكيلها بطريقة ملموسة في الوقت الذي تتقاسم فيه مع العالم مشاعرها الداخلية.

وهناك أمثلة كثيرة للاستقبال تستطيع أن تؤكد هذه الملاحظة، وسوف نستشهد ببعض الأبيات من قصيدة المساء التي كتبت في لحظة معاناة الشاعر من وطأة الحب والمرض معًا، وفرضت على الشاعر الابتعاد والعزلة :

متفرّدٌ بصبابتي، متفردٌ
بكآبتي، متفردٌ بعنائي
شاكٍ إلى البحر اضطرابَ خواطري
فيجيبني برياحه الهوجاءِ
ثَاوٍ على صخرٍ أصمَّ وليت لي
قلبًا كهذي الصخرة الصَّماءِ
ينتابها موجٌ كموج مكارهي
ويفتُّها كالسُّقْم في أعضائي
والبحرُ خفَّاقُ الجوانب ضائقٌ
كمدًا كصدري ساعة الإمساءِ
تغشى البريّة كدرةٌ وكأنها
صَعِدتْ إلى عينيّ من أحشائي
والأفْقُ معتكرٌ قريحُ جفنُه
يُفْضي على الغَمرَات والأقذاءِ

يـا لـلـغـروبِ ومـا بـه مـن عـبـرةٍ
لـلـمـسـتـهـام! وعـبـرة لـلـرائـي!
أو لـيـس نـزعًـا لـلـنـهـار وصـرعـه
لـلـشـمـسِ بـيـن مـآتمِ الأضـواءِ
أو لـيـس طَـمْـسًـا لـلـيـقـين ومـبـعـثًـا
لـلـشـكّ بـيـن غـلائـل الـظَّـلْـمَـاءِ
أو لـيـس مَـحْـوًا لـلـوجـود إلـى مـدى
وإبـادةً لمـعـالـم الأشـيـاءِ
حـتـى يـكـون الـنـورُ تجـديـدًا لـهـا
ويـكـون شَـبْـهَ الـبـعـثِ عـودُ ذُكَـاءِ

ونحن نرى أن ظهور المشاعر الداخلية لا يأخذ طريقة التعبير المباشر عنها، فهو لا يقول «أنا حزين»، أو «أنا مريض» ولكنه يترك هذه المشاعر تظهر عبر الصور،وعبر العلاقة التي تربط مطران بالطبيعة. وفي هذه الحالة، فإن الصورة وحدها هي التي تسمح للشاعر بالتعبير عن مشاعره. وهذا الدور في توظيف الصورة استقبل استقبالاً طيبًا من النقاد العرب ودارسي مطران. وفي سنة ١٩٥٤ كتب محمد مندور حول إحدى قصائد مطران يقول. «وتجديد مطران الشعري لا يقف عند التجديد في شكل القصيدة العام بتحقيق الوحدة العضوية لها، بل يمتد هذا التجديد إلى ديباجة الشعر ذاتها وموسيقاه، فهو في الوصف مثلاً يمكن القول بأنه رائد ما نستطيع أن نسميه في شعرنا العربي الحديث بالوصف الوجداني، أي الوصف الذي يختلط فيه الشاعر بالطبيعة، وينقل إليها أحاسيسه وألوان نفسه كما يتلقى عنها كل ما يواتي حالته النفسية الراهنة»[1].

لقد كان مندور محقًّا في إبراز مشاعر مطران واختلاطها بالطبيعة، والتعبير عنها بطريقة تختلف عن طريقة الشعراء العرب. ولكنا نعتقد أن من الأهمية أن نلقي الضوء على استخدام مطران لتقنية الصورة، ومفهومه المختلف لها. فالمشاعر المتولدة

(1) Ménard, la condition poétique, op.cit., p. 97. 98.

تجاه الطبيعة مشاعر حاضرة دائمًا وموجودة حتى وإن كانت بدرجات متفاوتة في الإبانة والتعبير.

أما التجديد عند مطران فيكمن من وجهة نظرنا في هذا التزاوج أو الالتحام بين جزئيات الصورة الداخلية والخارجية. والواقع أن استخدام رموز الطبيعة يختلف من شاعر إلى آخر، ويختلف أيضًا من قصيدة إلى أخرى لنفس الشاعر، فتكتسي النصوص بألوان مختلفة من المشاعر الداخلية. حينئذٍ تغدو مهمة الشاعر أكثر صعوبة وأكثر أهمية في آن واحد. ويرجع ذلك إلى أن هذا التصور لا يقبل الطبيعة كما هي، ولا يقدم لها رسمًا خارجيًّا، ولكنه منهج الاكتشاف الدائم، وفك الشفرات المتواصل لأسرارها ورموزها. هكذا يصبح دور الشعر على نفس الدرجة من أهمية دور العلم. «فإن كبار الشعراء الفرنسيين في القرن التاسع عشر وخلفائهم استطاعوا اختراق تفكير العالم عبر وجود الأشياء. وحصلوا على نتائج بنفش درجة أهمية نتائج العلماء في القرن العشرين»[1].

ونحن نظن أن مطران يمكن أن يوضح تمامًا في هذا الإطار.

٢- علاقة البث:

ليس الشعر مجرد تصور، وإنما هو أيضًا وسيلة اتصال تسمح بإقامة علاقة بين الشاعر والمتلقي. ولكي تتحقق هذه الوظيفة فإنه ينبغي أن يأخذ كل عنصر في الخطاب الشعري مكانه المناسب، وأن يكون لكل صورة علاقة داخلية مع الصور الأخرى لكي يتشكل من مجمل الصور طاقة تلمس مشاعر مَنْ يتوجه إليهم هذا الخطاب. فلابد من علاقات داخلية بين الصور لكي توجد علاقات بين الصور والمتلقي.

أ. العلاقة الداخلية بين الصور:

«الصورة لا هي زينة، ولا هي جزءٌ من تفصيلات القصيدة، ولا هي مجرد منتج من منتجات حساسية إنسان ما إنها القصيدة، وقد تجسدت عبر الأشياء»[2].

---

(١) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٤٩.

(2) Ménard, op.cit., p. 100.

فالقصيدة إذًا صورة كلية تتشكل من تتابع صور جزئية، كلٌّ تتناغم عبر علاقة داخلية مع الأخريات. فقد كانت تعتمد نظرية النقاد القدماء على وحدة البيت لا على وحدة القصيدة، وعلى الرغم من ذلك، فإن النقاد القدماء والشعراء أحسوا بضرورة التناغم بين الصور المتعاقبة. ويشيد ابن قتيبة بقوة الإحكام إن وجدت بين البيت وسايقه ولاحقه.

ويرصد ابن قتيبة حوارًا بين شاعرين يفضل فيه أحدهما على الآخر بأنه يقول البيت وأخاه، والآخر يقول البيت وابن عمه، ويشير إلى حوار آخر بين عبدالله بن قيس الرقيات، ورؤبة بن العجاج يعجب فيه ابن قيس الرقيات بالموهبة الناشئة لابن رؤبة الصغير الذي سمع منه شعرا فأعجب به، لكن رؤبة يرد عليه بأن شعر الغلام لم ينضج بعد، وأن أبياته لا تتلاحم مع بعضها البعض[1].

وفي هذا العصر كانت كل العناصر تتجه نحو الحديث عن وحدة البيت بدءًا من قواعد التضمين، وتعدد الموضوعات في القصيدة، وغياب الخيال الخلاّق المبدع والنشط. وقد كان الشعراء يحسون بوحدة البيت بنفس درجة إحساس النقاد لها. لكن مع التطور النظري والعملي ولد تصورٌ مختلف في العصر الحديث. فناقد مثل العقاد يأخذ على أمير الشعراء أحمد شوقي في ما كتبه عنه في الديوان أن قصائده تفتقد التناسق والنظام بين الأبيات، وأن الترتيب الذي يعطيه لها الشاعر ليس هو بالضرورة الترتيب الوحيد الممكن. وقدم مثالاً على ذلك من قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل التي رواها العقاد أولاً كما كتبها شوقي، ثم بعثر أبياتها الواحد مكان الآخر دون أن يتغير معنى القصيدة[2].

وقد كان مطران من أوائل من طبق المفهوم الجديد لوحدة القصيدة. وعنده أن دور الصور يكمن في إقامة علاقات تجعل من القصيدة جسدًا حَيًّا، كل عضو منه له موضعٌ لا يمكن أن يحل مكانه عضو آخر.

ووفق مصطلح ب. شلوزر B. Schloezer حول العمل الموسيقى فإن العمل الموسيقي يتشكل من تتابع الجزئيات، ويتمُّ بناؤه على طريقة بناء المنازل.

(١). ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص٢٥، ٢٦.

(٢) عباس محمود العقاد، الديوان، ص ٢٤.

ويتشكل الكل المنتج من خلال تجمع الأجزاء خضوعًا لتصور يطرح عليها من خارجها[1].

كيف يحقق مطران هذا التصور؟

يطبق مطران لتحقيق هذا التصور لونين من تقنيات الصورة، فهو إما يطرح صورة كبيرة، وفي داخلها تفاصيل صغيرة، أو يطرح مجموعة متعاقبة من الصور الصغيرة التي تتجه نحو صورة مركزية ويحتوي الديوان على كثير من الأمثلة لهاتين التقنيتين. فمن صور التقنية الأولى وصف النيل الذي يقارنه الشاعر بصديقه أحمد شوقي في مرثيته التي كتبها حوله :

مـن بـدئـه وحَـجَـاكَ يـفـتـحُ فـتـحَـهُ
لـلـحـقـبـةِ الأدبـيَّـةِ الـزهـراءِ
حـتـى الخـتـامِ ومـن مـفـاخـرِ مـجـدهِ
مـا لـم يُـتـحْ لـسـواكَ فـي الـشـعـراءِ
فـأرى مـثـالاً رائـعًـا فـي صـورةٍ
لـلـنـيـل تمـلأ مـنـهُ عـيـنُ الـرائـي
الـنـيـلُ يـجـري فـي عـقـيـقٍ دافـقٍ
مـن حـيث يـنـبـعُ فـي الـرُّبـا الـشّـمـاءِ
يـسـقـي سـهـولَ الـريـف بـعـد حُـزونـهِ
ويُـديـلُ عـمـرانًـا مـن الإقـواء
مـا يـعـتـرضـهُ مـن الـحـواجـز يَـعْـدُهُ
ويَـعُـدْ إلـى الإرواء والإحـيـاءِ
حـتـى إذا ردّ الـفـيـافـي جـنّـةً
فـيـمـا عـلا ودنَـا مـن الأرجـاءِ
أوفَـى عـلـى الـسَـدِّ الأخـيـرِ ودُونَـهُ
قـربُ المـصـيـر إلـى مـحـيـطِ عـفَـاء

---

(1) Boris de Schloezer, Introduction. J.S Bach, Essai d›esthétique musicale, Gallimard, éd. 1947, p. 84, cite par Pierre Picon, l›oeuvre d›art et. imagination, Hachette, 1955, p. 45.

فطغى وشارفَ من خلافٍ زاخرًا
كالبحر ذي الإزباد والإرغاءِ
ثمّ ارتمى بفيوضهِ مِن حالقٍ
في المهبِطِ الصّادي من الجرعَاءِ
فتحدَّرتْ وكأنَّ منهمراتِها
خُصَلٌ من الأنوار والأنداء
مسموعةُ الإيقاعِ في أقصى مدًى
جَذْلى بما تُهدي من الآلاءِ
إن آخطأتْ قُطرًا مواقعُ غيثِها
أحْظَتْه باللمحاتِ والأصداء
لله دَرُّ قريحةٍ كانت لها
هذي النهايةُ من سنى وسَناءِ
رَفَعَتْكَ من علياءَ فاينةٍ إلى
ما لَيْسَ بالفاني من العلياءِ

فمطران يقارن في هذه الأبيات العبقرية الشعرية بمجرى النيل الكبير. وكل تفصيل محسوس يلتقي مع تفصيل معنوي. فالنبع البعيد تقابله العبقرية الأصيلة، والأمطار المنتشرة كالشهرة الممتدة، والظمأ والحب، والسدود التي تقام، والعمر الذي يتقدم.. كلها متشابهات. وكل هذه الصور التي تتابع لم تعد من باب إنشاء البيت وأخيه يتبع بعضها الآخر، ولكن العلاقة بينها كالعلاقة بين أعضاء الجسد الواحد لرسم علاقة النهر الملكي بالشاعر العبقري. أما التقنية الثانية التي يستخدمها مطران فقد نراها في مرثية أخرى لشاعر كبير هو البارودي. فالبارودي كان أحد آبار نهضة الشعر في مصر، وفي الوقت نفسه كان أحد قادة الجيش والثورة الوطنية سنة ١٩٨٢. وكان يدعى رب السيف والقلم، أو الشاعر الفارس. وبعد فشل الثورة نفي من مصر، وفقد أطفاله، وفقد بصره قبل أن يعود فيموت ويدفن في مسقط رأسه مصر. وعندما كتب مطران قصيدة حوله لم يلجأ إلى التقنية السابقة المتمثلة في الصورة

الكبيرة المركزية، ولكنه لجأ إلى تقنية تتابع الصور الصغيرة التي تشكل مجموعة من الأمواج المختلفة، لكنها تتجه جميعًا نحو علاقة مركزية. فهنالك المجد والهزيمة، والألم الجسدي. هذه العناصر تشكل الأعمدة الثلاثة للمرثية. لكن مطران يحاول أن يصنع من كل جزئية منها روحًا نبيلة، لا تغتصر بالانتصار ولا تنحني أمام الانكسار، والقسم الأول قد خصص لرصد لحظات صعود مجده:

حَبــاكَ زمــانًــا بــجــاهِ المــلــوكِ
وبـطـش الأسـاطـيـنِ مُـسْـتـوزرا
وفـخْـرِ الـغـزاة قُـرومِ الـسَّـرايـا
وفـكـر الـهـداة نجـوم الـسُّـرى
وعـزمٍ يـكـون عـلـى أمـةٍ
قـتَـامًـا وفـي أمّـةٍ نـيِّـرا
فـكـنـتَ كـمـا تـبـتـغـي عِـزَّة
وكـنـتَ كـمـا تـرتـضـي مـظـهـرا
وكـنـتَ مـعًـا فـارسًـا شـاعـرا
وكـنـتَ مـعًـا نـدسـا قَـسْـوَرا
جـمـيـعَ المـزايـا فـمـا لـلـبـيـانِ
ومـا لـلـغـيـاثِ ومـا لـلـقِـرى؟!
نـظـيـرُكَ مـبـتـكـرًا مـبـدعًـا
شـهـابًـا سـنـيّـا نـدًي ممـطـرًا
نـظـمـت المـعـالـي نَـظْـمَ المـعـانـي
فَـفَـتْـحُ الـكـلامِ كـفـتـح الـقُـرى
وطـعـن الـسِّـنـان كـنـفـثِ الـيـداع
وكـلُّـهـمـا بـالـنُّـهـى حُـبِّـرا
وضـمُّ الجـيـوشِ كَـنـسْـقِ الـقـريـضِ
وتـقـسـيـمـه أشـطـرًا أشْـطُـرا

فـهـل كـــان أفـــــرسَ مـنـكَ فَـتًـى؟
وهــل كـــــان مـنـكَ فـتـىً أشـعـرا؟
كـلا المـفْـخَـريـنِ يـراعًـــا وسـيـفًـا
دعَـــا تـــاجَـــهُ لـــك مُـسـتـأثِـرا
فـــتَـــاجٌ عـــصـــاكَ وتـــــاجٌ عـلا
كَ وكـــان الأحـــقُّ بـــأن يُـؤثـرا[1]

وإذا كان الجزء الأول يرصد لحظة المجد الصاعد، فإنه يومئ كذلك إلى السقوط القريب أمام ثورة قوانين الزمن الأعمى التي يصعب التقاطها. وهو ما يتضح في المقطع التالي، مقطع السقوط :

فـلَـمَّـا رَقِـيـتَ إلـى المـنـتـهـى
وكـــدْتَ تجـــاوِزُ مـــا قُـــدِّرَا
رمـــاكَ الـــزمـــانُ بـأحـداثـه
مُـجَـيّـشَـةً فـانْـبـرتْ وانـبـرى
أبـــانَ المحـبـيـنَ والآلَ عَـنْـكَ
وأقـصـى المـوالـي والـعـسـكـرا
وأسـكَـتَ أفـرَاسَـكَ الـصَّـاهـلاتِ
وأصـمـتَ صَـمْـصَـامَـكَ الأبـتـرا
وأخـــرسَ مـن قـــال. لـلـه أنـت،
وأبـكـمَ حـولـك مـن كـبَّـرا
وسـكَّـنَ روعَ الـفـلا مُـجْـفَـلاتٍ
وأَمَّـــنَ شـامـخـهـا أصـعـدا
ونَـفَّـسَ كـــرْبَ الـظِّـبـا لافـتـاتٍ
ورَوَّحَ أَيِّـلَـهَـا أَصْـوَرَا

(١) ديوان مطران، الجزء الأول، ص٢٧٢، ٢٧٣.

وألـــوي عـلـيـك فَـــأَدْمـــى وأَصْـلَـــى
وَصَـــــالَ وطَـــــال ومـــا أقـصـرا
رمـــى بـك فـي الـسـجـن مـن خـالـقٍ
أَلِـــيـــفَ الجـنـــاةِ طـريـــحَ الـعَـرا
وأثْـــخَـــنَ جُـــرْحًـــا فـأقْـصـاك عَـنْ
ثـــرى مـصـرَ مُـجْـتـنـيًـا مُـــزْدَرى
وزادك ضـيـمًـا فَـحَـجَّـبَ عَـنْ
عُـيُـونِـكَ ضـــوءَ الـضُّـحَـى مُـسـفِـرا
وجـــاز الـنِّـكـالَ فـــأرْدَى ابـنـتـيْـكَ
كـمـا يُـذْبَـحُ الـذِّبْـحُ الـذِّبْـحُ أو أَنْـكَـرَا

ويصور المقطع الثالث الصراع الذي انفجر بين تاج القوة المكتملة عند الفارس النبيل وغضبة الزمن العمياء ليرى من المنتصر فيهما؟ وسيكون النبل والحكمة والشعر المفاتيح الثلاثة داخل الصراع :

ولـكـن أَبَـــى لـــكَ ذاكَ الإبـــا
ءُ الـــثَّـــبَـــاتَ وأن تَـصْـبِـرَا
وهـل فـي الأسـى غـيـرُ صـدع الحشى؟
وَتَـــدْمِـــيَـــةِ الجـفـن مُـسْـتَـعـبـرا
وتـهـويـن نـفـسٍ لـدى خَـصِـمْـهَـا
بـــلا طـــائـــلٍ غـيـر أن تَـصْـغُـرا
فـلـم تـنـتـقـصْـكَ الـــرَّزايـــا ولـكـن
أعـــادَتْـــك مِـحْـنـتـهـا أَكْـــبَـــرَا
وَرَدَّ بـيـاضُ المـشـيـب ثـنـاءَ
كَ أَجْـلَـــى بـهـاءً وقـــد طُـهِّـرَا
فـمـا كـــان سِـــجْـــنُـــكَ إلا قـــرارا
وقـد تَـعِـبَ الجِـــدُّ أَنْ يَـسْـهَـرَا

ولا الـنَّـفْـسِ إلا خـلاءً اَعَـدْتَ
بـه زَمَـن الأدَبِ الأزْهَـرَا
ولا الـغَـضُّ عَـمَّـا تـراه الـعُـيُـو
نُ إلاَّ وَقـدْ سـاءَ أن يُـنْـظـرا
إذا وَسِـعَ الـكَـوْنَ فِـكْـرُ امـرىءٍ
فـلا بـأسَ بـالـطـرفِ أن يُـحْـسَـرَا
عـلـى الـشـمـسِ أن تَـهْـدِي المبصرينَ
ولـيـسَ عـلـى الـشـمـس أن تُـبْـصِـرَا

وعبر هذين المثالين. مرثية شوقي والبارودي. حاولنا أن نوضح ما نعنيه بعلاقة البث الداخلي أو الاتصال الداخلي بين الصور. ولقد وجدنا أن مطران أحدث تجديدًا في تقنيات الصورة على الرغم من أن موضوع القصيدتين موضوع تقليدي، وليس من الموضوعات الذاتية أو التجديدية كالشعر القصصي أو التاريخي أو الملحمي. ونظن أن الذي يعتد به في الشعر هو خامة الشعر ذاته، وليس تصنيفه الخارجي. ومن ثمَّ فإن السؤال الذي ينبغي أن يطرح على القصيدة هو ما الذي نجده من متعة فنية فيها بدلاً من السؤال الذي يطرح عادة وهو لماذا كتبت القصيدة؟

ب. علاقة البث الخارجي:

ما دام الشاعر قد تصور القصيدة وكتبها، فينبغي أن تقرأ القصيدة أو تسمع. ودور الشاعر يتوقف هنا ليبدأ دور المتلقي. وهو دورٌ لا يمكن إهماله لأن خيال المتلقي يمكن أن يذهب إلى أبعد من خيال الشاعر، ويعطي للعمل الفني بعدًا أكثر اتساعًا. وهنا فإنَّ الصور هي التي توقظ الخيال الشخصي للمتلقي «فالدور الرئيسي كما يقول كلود رينا للصورة في الشعر ربما يتضح على نحو خاص من خلال إدراك حقيقة أن حقائق الأشياء في ذاتها غير قابلة للإمساك بها كليةً، وأن اللغة لا يمكنها إلا أن تشير إليها، وأن علاقات الأشياء بالإنسان تساعد على إبراز جوهرها عبر الاستعارات والصور»[1].

(1) J. Claude Renard, Notes sur la poésie, Seuil, Paris. 1970, p. 61.

ويستطرد رينار قائلاً. «ولعلنا من خلال هذا ندرك لماذا يجب على الشعر ألا يتوقف عن تقريب الفجوة، ولا عن المحاولة من خلال لعبة الكلمات، أي من خلال الصور بصفة عامة أن يقيم علاقة بين الكلمات والأشياء. علاقة تقربهما من جوهر واحد ما أمكن ذلك، كتلك العلاقات البدائية الرمزية القائمة على قانون التشابه[1].

ووفقا لهذا التصور، فإن عالم القصيدة يتسع، ويتجه إلى الخارج حيث يتم استقباله ومضاعفة أصدائه غالبا عبر المتلقي. وقد تنبه لدور المتلقي كثير من النقاد كما يقول أندريه ميكيل. «هل يوجد تناول كامل لنص أدبي. ألا تبقى لحرية المبدع والقارئ، دائما ما. أيا كان بُعْد الخطوات التي يدفعها الناقد. وتعدد زوايا المرئيات. مدى وراء ذلك. هل يمكن لشبكات العلاقات التي يمكن أن تقول إنها تشكل إلى حدود لا متناهية القصيدة المكتوبة، وعلى نحو خاص هذه القصيدة الجديدة التي. كما يقول عنها فاليري. تستمر في التكوين، ابتداء من القارئ ذاته، هل يمكن لهذه الشبكات حقا أن يستوعبها النقد؟[2]

كيف يمكن للناقد أن يستنفذ كل طاقات الجمال التي تكمن في أغنية حبٍّ كتبها مطران تحت عنوان «شفاء الحب» حيث تلتقي في وقت واحد الصور والاستعارات والخيال والتناغم. أليست كل قراءة لمثل هذه الأعمال الجيدة ستبدو في النهاية قراءة شخصية محددة؟ ألا يكمن العالم الخاص بأسره في هذه المنطقة الواقعة بين الحلم والواقع؟

ولنتأمل في هذا المشهد الشعري (شفاء الحب) :

كـنّـا وكـان الحـبّ يـجـعـلـنـا
مـلـكـيـنِ فـي فـلـكٍ يُـجـلِّـلُـنـا
روحـيـنِ فـي روح يـظـلـلـنـا
نـوريـن فـي نـور يُـكَـلِّـلُـنـا
مـتـقـلـديـن قـلائـدَ الـشـهـبِ

---

(١) السابق، ص٦١.

(2) André Miquel, Réflexions sur la structure poétique. propas d›Elyas Alu Sabaka, B.E.O., 1972, pp. 265.

استأنسا في ترجمتنا لنص أندريه ميكيل بنص المؤلف المترجم عن الفرنسية إلى العربية في كتابه «الاستشراق الفرنسي والأدب العربي»، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٢٠٨.

كـنّـا وكـــان الحـــب يـنـصّـبـنـا
مَـلـكـيـنِ تـاج الـسـعـد يَـعْـصـبُـنـا
لا شـــيءَ يـحـزنـنـا ويـغـضـبـنـا
والـــدهـــر يـخـدمـنـا ويَـرْهَـبُـنـا
وسـريـرنـا عـــالٍ عـلـى الـسُّـحْـبِ

كـنـا وكـــان الحـــبُّ يـجـمـعـنـا
إلْـفَـيـنِ فـي الـفـردوس مَـرتـعُـنـا
لا شـــيءَ بـعـد الحـــبّ يـطـمـعـنـا
لا نـبـتـغـي أمـــرًا فـيـوجـعـنـا
إخـفـاقـنـا فـي المـطـلـب الـصَّـعـبِ

كـنـا كـغـصـنـي دوحـــةٍ نـبـتـا
بـــل زهـــرتـــي غـصـن تـعـانـقـتـا
بـــل حـبـتـيـن بـــزهـــرةٍ نمـتَـا
وتـسـاقَـتـا لـمّـا تـعـاشَـقَـتـا
نـــار الـغـرام مـع الـنّـدى الـعـذِبِ

تمـــت سـعـادتـنـا عـلـى قـدرِ
فَـسَـطـت عـلـيـهـا غـيـرةُ الـقـدرِ
أودت مـعًـا بـالـعـين والأثـــرِ
وتـخـلَّـف الـبـاقـي مـن الخـبـرِ
ذكـــرى وتـبـصـرةً لـــذي لُـبِّ

فـكـأنمـا المـلـكـانِ مـا نـعـمـا
وكـأنمـا المـلـكـان مـا حـكـمـا
وكـأنمـا الـنـورانِ مـا ابْـتَـسـمـا
أعـجـب بـرؤيـا واهـمٍ وهـمـا
تـقـصـنـي بـلا بـدءٍ إلـى غِـبِّ

وكـأنمـا الـروحـان مـا اعْـتـلَـقـا
وكـأنمـا الإلـفـانِ مـا اتَّـفـقـا
وكـأنمـا الـغـصـنـانِ مـا اعـتـنـقـا
الـدهـر يـكـذبُ حـيـثـمـا صـدقـا
مـا أقـرب المـاضـي إلـى الـكـذبِ

وكـأنـنـي بـالـزهـرتـيـنِ مـعـا
وهـمـا كـثـغـر بـشَّ فـانـفـرعـا
والحَـبـتـيـنِ إذ الـهـوى انـقـطَـعـا
لـطـفًـا لجـمـعـهـمـا كـمـا جـمـعـا
مـا كـنّ مـن زهـرٍ ولا حـبِّ

زالـت حـقـيـقـةُ ذلـك الحـلـمِ
وقـضـي الأبـرّ الـطـاهـر الـشـيـمِ
مـنـا فـراح فـريـسـة الـعـدمِ
وظـلـلـت فـيـه فـريـسـة الألـم
حـتـى يمـنّ الـلـه بـالـقـربِ

لدينا في هذا المشهد الشعري كل العناصر وقد تجمعت داخل قصيدة محكمة البناء لكي تجسد لحظة حزن عميقة، ولحظة إحساس بالتناقضات العبثية داخل عالمنا بين الأحلام والحقائق. هذه القصيدة التي نظمت على بحر الكامل، وقد أشرنا إلى خصائصه التي تسمح للمشاعر بالتطور، وتسمح للتفصيلات بالظهور. وقد اختار الشاعر هذا البحر الذي لا تكاد تفعيلاته تتغير هنا. و في الوقت ذاته اختار أن ينوع القافية لكي يؤكد من خلال تأملاته عبثية ذلك التنوع.

ومع نظام الأشطر الخمس في كلِّ قافية على النحو التالي :

....

....

.....

فإننا لا نستطيع أن نبعد شبح الشطر المفقود كل ثلاثة أبيات تبعًا للقاعدة التقليدية التي تتطلب وجود شطرين داخل كل بيت. وهذا الفقد ربما يشير من بعيد إلى المحبوب المفقود.

والكلمة المفتاح في هذا المشهد الشعري هي «كنّا». وهي التي تشكل معاني الصور، وتعمق من خلال تكرارها الشعور الرئيسي الذي ينتمي إلى عالم الأحلام والذكريات، وتقابلها كلمة «فكأنما» التي تشير إلى الواقع الثقيل الذي يواجه الشاعر. وهنالك شيء لافت للنظر في هذين المفتاحين وهو أن اللغة الشعرية تعكس العلاقة بين الحدث والتعبير. ففي اللحظة التي تقوَّض فيها الماضي، وتبعثرت الأحلام، وصار كل شيء إلى العدم، فإن الشاعر يختار تعبير البقاء «كنا» لكي يؤكد أنه مازال يرتبط بذلك الماضي وبواقعه. وعلى العكس من ذلك، فإن كلمة المفتاح الثانية «فكأنما» تعكس واقعا صلبًا يرفضه الشاعر عبر التعبير ذاته «وكأنما»، ويظهره على أنه مجرد وهم.

هذه الصور تتطور في ما بينها لكي تأخذ اتجاه حركة واحدة تلتف حول محور الحدث والمشاعر. لكن هنالك حركة أخرى داخلية في كل صورة. ومن المهم ملاحظة

هذه الحركة الداخلية عن قرب لمعرفة كيف تسهم في بناء القصيدة. فإذا اعتبرنا أن الخطوة الأولى في القصيدة هي «الحلم» باعتباره مرحلة نحو «الانفتاح»، في حين أن الخطوة الثانية هي «الموت» باعتباره اتجاها نحو «الانغلاق»، فسوف نجد أن الحركة الداخلية للصور تأخذ نفسه الاتجاه.

ومجموعة الصور الأولى والرابعة تشير إلى الخطوة الأولى، ومجموعة الصور الخامسة والتاسعة تشير إلى الخطوة الثانية. ونستطيع أن نؤكد هنا أنه بين الصور الأولى والثالثة يمكن أن تعد الصور هنا صور انفتاح باعتبار أن كل صورة صغيرة جاءت متلوة بصورة أخرى، وأن أكبر الصور يمكن أن يكون سابقًا على ما هو أصغر منها.

تتجسد العلاقة الداخلية بين الصور في حرص الشاعر على الاقتراب التدريجي من القمة التي أراد الوصول إليها. فعندما تتجمع خيوط الصورة، وتصل إلى حد الاكتمال، يضرب عنها الشاعر، وينتقل إلى قمة أخرى أعلى، ويستمر النمو من صورة عليا إلى صورة أعلى. ويظهر ذلك بوضوح في مجموعة الصور الثالثة والرابعة والخامسة من القصيدة حيث يتدرج التقارب بين الحبيبين شيئا فشيئًا، فهما قد كانا ملكين يجللهما فلك واحد وروحين تظلهما روح واحدة، ونورين يكللهما نور واحد. وقد جمَّع المقطع الثالث هذه الصور التي تنتمي إلى الدوائر الخاصة بالملائكة والأرواح والأنوار. وكل عنصر من عناصر هذه المجموعة يخضع لقوى أعلى منه، فالملكان «يجللهما» فلك، والروحان «تظللهما» روح، والنوران يكللهما نور.

أما في المجموعة الرابعة، فإنَّ نمو الصورة يتحقق على مستويين. فصورة الحبيبين تقابلها صورة «ملكين» كما أن اللقاء المحسوس يمكن أن يتحقق بين الملوك.

****

الخاتمـة

وفي النهاية نود أن نجمع الخطوط العريضة لدراسة حول كاتب كبير، وصحفي بارز، ومترجم قدير، وعلى نحو خاص شاعر مرموق، ولنبدأ بالإشارة إلى عدة تواريخ وأرقام مهمة:

- سبعة وسبعون عامًا (١٨٧٢ - ١٩٤٩) هي الإطار الزمني لهذه الحياة الغنية لذلك الرجل.

- خمس مدن كبرى كانت المسرح الذي دارت عليه الأحداث الرئيسية لهذه الحياة: بعلبك، زحلة، بيروت، باريس، القاهرة.

- اثنا عشر عامًا قضاها في الدراسة في لبنان.

- سبعة عشر عامًا عمل فيها صحافيًّا في مصر.

- أربع عشرة ترجمة لمسرحيات من الآداب الأوروبية.

- ثلاثة كتب في الاقتصاد والتاريخ.

- أربعة أجزاء يتشكل منها ديوانه الشعري مجموعها في الطبعة التي رجعنا إليها ألف وأربعمائة وتسع صفحات، وبها مائتان وثمان وأربعون قصيدة، وعدد أبياتها خمسة عشر ألف بيت، يضاف إليها ديوان من الشعر الأخلاقي من مائة واثنتين وأربعين صفحة.

- تسعة عشر لونًا من البحور التقليدية تغطي مجمل الإيقاعات المعروفة في الشعر العربي تجسدت في هذا الديوان.

- ستة أشكال جديدة اقترحها، ونفذها مطران لكي يثري ويجدد هذه التقاليد العروضية ذاتها.

– أحد عشر شكلاً من أشكال التجديد عبر التنويع في القافية.

– مائة واثنتان وثلاثون ألفًا وأربعمائة واثنتان وتسعون كلمة هي عدد المفردات المستخدمة في الديوان، بينها ثلاثة آلاف وخمس وستون كلمة تنتمي إلى معجم غريب الكلمات.

– واحد وثمانون مصطلحًا تنتمي إلى الطبيعة تمَّ تداولها في الديوان، وقد تمّ تصنيفها ودراستها لكي ندلف من خلالها إلى عالم الشعر.

– ثمانية عصور من التاريخ المحلي والعالمي سمحت لمطران بأن يؤسس جنسًا شعريًّا يعد جديدًا إلى حدٍّ ما في الشعر العربي، وهو جنس الشعر التاريخي.

– إحدى وعشرون قصة شعرية لعبت إلى جانب دورها في التجديد الشعري دورًا رائدًا في الجنس القصصي في الأدب العربي الحديث.

– ثلاث وأربعون حالة تضمين ظهرت عبر موضوعات جديدة لكي تؤكد قوة العلاقة بين التجديد في الشكل والتجديد في الموضوع. وقد تم تصنيفها إلى عشر درجات من الاختراق على مستوى درجة الترابط العادية بين أجزاء الجمل أو شبه الجمل أو حتى بين حروف الكلمة الواحدة.

– مائتان وستة وعشرون اسم علم انطلاقا منها قمنا بدراسة شعر المناسبات عبر الموقع الاجتماعي للشاعر، وطريقة تجديد جنس شعري تقليدي.

– ثلاثة مصادر حية للصورة قدمت لنا مائة وأربع وعشرين صورة تدور حول عشرة محاور، وسمحت لنا بأن نرى بجلاء أكثر التقاطعات بين عوالم وأحاسيس هذه، والعوالم الأخرى. وقادتنا إلى دراسة حول تشكيل ووظيفة الصورة في الشعر. لكن هذه الأرقام ليست إلا الهيكل العظمي لبعض فصول هذه الدراسة. وهو الهيكل الذي انطلقنا منه، وحاولنا أن نطرح سلسلة من التساؤلات بهدف الكشف عن أعماق الظواهر وعن دلالاتها، وموقعها من قضية التجديد، سواءٌ كان تجديدًا خارجيًّا على مستوى الأدب العربي، أو داخليًّا على مستوى مسيرة الشاعر. لكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو التالي. وماذا بعد ؟

ما الذي تمثله هذه الشخصية. ما جهد مطران وقيمة إنتاجه في تاريخ التفكير العربي الحديث ؟

ولسوف نحاول أن نلتقط بإيجاز بعض ملامح مشاركاته على ثلاثة مستويات. الإنسان، والناثر، والشاعر.

أما الإنسان، فقد جسَّد على المستوى القومي هذه الحقيقة التي تتأكد بصرف النظر عن واقع العالم العربي المقسَّم والممزق. وهي حقيقة أن هذا العالم يمتلك وحدة عميقة. فها هو لبناني مسيحي بالميلاد، لكنه يقضي الجزء الأكبر من حياته في مصر، وسط مجتمع مسلم، يعد فيه واحدًا من أكثر نجومه تألقًا. وأكثر أعضائه نشاطا، ويمارس انطلاقًا من موضعه هذا تأثيره على مجمل العالم المتحدث بالعربية . فبفضل الأدب، ونشاط رجالاته نستطيع أن نكتشف بصورة أفضل داخل العالم العربي هذه المشاعر باقتسام تاريخ واحد، وثقافة واحدة، ومعيشة يومية واحدة،ومشاعر مشتركة كما لاحظ ذلك أندريه ميكيل[1].

لقد جسد مطران أيضًا التزاوج الخصب بين ثقافة هذا العالم العربي، وثقافة الغرب. وربما كان هذا لأنه كان متمكنًا من الثقافتين، فقد نجح في أن يحدث التجديد في صدر ثقافته. إنه من أنصار الصفاء اللغوي للغة التي ينتمي إليها. ومع ذلك فقد نجح في تجديد التعبير بهذه اللغة، وفي تجديد صورها، وفي تجديد صياغة الشعر بها، مع التزامه بكتابة أطول القصائد على قافية واحدة، وهي القصيدة التي بلغت أبياتها أكثر من ثلاثمائة بيت. ولكنه طرح بمناسبة إنشادها دعوة للاهتداء إلى نظام جديد في القافية المتنوعة، وهو الشاعر الكبير الذي يترجم المسرحيات الأوروبية، ولكنه يترجمها نثرًا مع أنه نظم على نحو تسع عشرة صورة من صور الإيقاع الموسيقي العربي.

وكون مطران شاعرًا كبيرًا كان يضع أحيانًا دوره كناثر كبير في دائرة الظل.

لقد كان ناثرًا من خلاله عمله الصحفي والنقدي. والسنوات التي قضاها في هذا المجال تقدم نموذجًا لصحفي حر يكافح دون هوادة في وقت واحد ضد الطغيان والنفاق. كما كان صحفيًّا ناقدًا أدبيًّا قاد على التتابع اثنتين من أفضل المجلات الأدبية. وهذا الصحفي الكاتب ينتج أسلوبًا عالي المستوى في الصفاء والصحة، وهو نثرٌ شعري حقيقي يفسح لمطران مكانًا إلى جانب كبار الكتاب العرب في القرن العشرين.

---

(1) André Miquel, L'image arabo. musulman, extrait du concept d›Empire, Paris, P.U.F., 1980, p. 222.

إنه من خلال الخيال المبدع الناضج، والسيطرة التي لا ينازع فيها على أسرار اللغة العربية، والقراءات العميقة المتواصلة للثقافات العالمية، استطاع مطران أن يقدم إلى جيله، وإلى الأجيال اللاحقة ذلك النثر الأدبي الجميل الذي لا يقارن به نثر كبار الشعراء في عصره من أمثال شوقي وحافظ.

أما مطران المترجم فقد سجل دون شك أثره على مرحلة مهمة من مراحل تطور المسرح العربي، لأننا إذا استطعنا أن نميز. على حد رأي توميش. في تاريخ ذلك المسرح مراحل مثل المحاكاة في القرن التاسع عشر لنماذج المجتمعات الأجنبية عبر تعريب المسرحيات الإنجليزية والفرنسية، فهنالك خطوة أخرى هي خطوة الميلاد الحقيقي لهذا المسرح. ونحن نلاحظ أن المسرح المصري بمعناه الخالص ولد مع المسرحيات الكبرى لتوفيق الحكيم ١٩٣٣. ١٩٣٤ [١].

وبين الخطوتين السابقتين، كنا قد لاحظنا وجود خطوة ثالثة بدأت سنة ١٩١٢ من خلال التعاون بين خليل مطران وجورج أبيض من أجل تقديم روائع المسرح الكلاسيكي العالمي. ويحتل مطران المكانة الأولى في هذا المجال لأنه قدم أول ترجمة كبرى، وجدد في الترجمة باعتبارها فنًّا أدبيًّا. وهو لا يستحق تلك المكانة من أجل ذلك فحسب، وإنما لأن المسرحيات الاثنتي عشرة الشعرية التي ترجمها لا تقارن بها أي ترجمات أخرى سابقة. وقد كان يشاع مثلاً أن طانيوس عبده كان قد ترجم في ذلك العصر السابق على مطران نحو سبعمائة مسرحية[٢]، لكن مستواها الفني لا يرقى إلى مستوى ترجمات مطران، التي أحدثت وحدها تأثيرًا في تاريخ الأدب العربي لدرجة أن بعض هذه الترجمات وصلت إلى قيمة وشهرة ترجمات مثل ترجمة شاتوبريان للفردوس المفقود لملتون، وترجمة بودلير لقصص ادجار ألان بو،وترجمة جيرار نرفال لمسرحية فاوست لجوته. وإذا كان يقال حول ترجمة فاوست إن جوته قد كان يسره أن يقرأ الترجمة الفرنسية لنرفال فذلك كان يكتشف فيها مذاقا جديدًا[٣]. وقياسًا على هذا القول، يمكن أن نقول إن شكسبير لو كان قد قرأ ترجمة مطران لمسرحياته لوجد

(1) Nada Tomiche, Histoire de la literature romanesque de l›Egypte modern, (preface de Jacques Berque), Maisonneuve, Paris, 1981, pp. 23. 24.

(2) Landau, op.cit., chapitre IV. A.

(3) S. Jeune, op.cit., p.45.

فيها مذاقًا جديدًا. ويبدو أن مطران كان قد فهم جيدًا القاعدة الذهبية للترجمة، ومفادها أن المترجم الجيد هو الذي يختار نقطة وسطى بين الترجمة الحرة والترجمة الحرفية، وأنه عبر هذا الاختيار يضحي ببعض جوانب النص لكي يكسب جوانب أخرى[1].

وقد اختار مطران هذه الطريقة التي كانت تتطلب وجود شخصية قوية للمترجم. ولننظر ماذا قال طه حسين بعد وفاة مطران حول شخصيته باعتباره مترجمًا. وقد أشار إلى أن مطران وهو يترجم راسين أو كورني أو شكسبير لم يكن عبدًا لا للشعر الفرنسي ولا الشعر الإنجليزي ولا للقواعد التي تتطلب من المترجم المتابعة الحرفية للأصل لكن مطران، كما يضيف طه حسين كان يشارك النصوص الأصلية، فكان يحافظ على رؤيتها وعلى محتواها، لكنه كان يضفي عليها شيئًا من روحه، وقد اختار لترجمته لغة خاصة تشفّ عن مشاعره وأحاسيسه كما تشفّ عن سيطرته على هذه اللغة العربية الأدبية، وعلى مقدرته بتوجيه بتعبيراتها نحو تفكيره دون أن يخرج عن متطلبات قواعدها، ونحن إذا رأينا كما يقول طه حسين، مسرحية لشكسبير وقد ترجمها مطران، فلا يبتغي أن نفكر أننا نرى مسرحية كتبها شكسبير وحده، لكننا نرى مشاركة تقل أو تكثر لخليل مطران فيها، وهكذا الشأن مع بقية مترجماته ويلخص طه حسين حديثه مشيرًا إلى أن مطران من خلاله ترجماته قد قدم إلى اللغة العربية، هدية قيمة، أفاد منها معاصروه من المصريين والعرب والأجيال التالية، ولم تعد الترجمة بعد مطران، كما كانت قبله[2].

أما مطران الشاعر فقد قدم في وقت واحد صورتي الاستمرار والتجديد، فقد أعلن منذ بداياته متابعته لعرب الجاهلية في شعرهم، ولكنه في الوقت ذاته، لم يتوقف حتى نهاية حياته عن محاولة فتح آفاق جديدة أمام الشعر العربي.

فمن خلال تصور للعلاقة بين الشعر والثقافة، أثر مطران على المستوى النظري والتطبيقي على حركة الشعر العربي الحديث، فهو يرى أن الشاعر لا ينبغي أن يرتكز فقط على الطبع والصناعة ولكنه ينبغي أن يضيف إلى ذلك الثقافة العميقة والمعرفة

---

(١) السابق، ص٤٥.

(٢) انظر طه حسين: تقليد وتجديد، دار العلم للملايين سنة ١٩٧٨، ص١١٦.

بمعطيات فروع العلوم الإنسانية الأخرى، ونحن من خلال هذا التصور لم نعد مع نموذج شاعر كالفرزدق الذي غضب من نَحويٍّ لاحظ خروجه على القواعد ورفعه لكلمة ينبغي أن تكون منصوبة، وعندما سأله النحوي علام رفعتها؟ أجاب الشاعر غاضبًا. على ما يسوؤك وينوؤك، علينا أن نقول، وعليكم أن تتأولوا[1].

ونحن هنا أقرب إلى نموذج شاعر مثل أبي العلاء المعري، الذي اتسعت مجالات معرفته إلى آفاق الفلسفة الإغريقية وعلوم الحكمة الهندية والتراث الفارسي، إضافة بالطبع إلى هيمنته الفائقة على الثقافة العربية الإسلامية[2].

إن معرفة مطران العميقة بالثقافة العربية، والثقافة الأوربية، وخاصة الفرنسية، وكذلك معرفته بالتاريخ، هي التي أتاحت لمطران أن يقترح على جيله تصورًا جديدًا للشعر قائمًا على المحافظة والتجديد معًا. المحافظة على صفاء اللغة مع استخدام وسائل جديدة للتعبير، والمحافظة على الإطار الموسيقي للقصيدة مع فتح الأبواب أمام إمكانيات موسيقية جديدة أن تتم معالجة الأغراض الشعرية التقليدية لكن باتباع مناهج حديثة ومع مشارفة أغراض جديدة لم تكن مألوفة من قبل مثل الشعر التاريخي والقصصي والملحمي وهناك الدعوة النظرية والتطبيقية، لإعادة النظر في دور بعض العناصر الشعرية مثل عنصر الخيال، وتقديم تصور لوظيفة الشاعر داخل المجتمع.

هناك إذًا ثقافة عميقة، ولكن هناك تمثلاً لها من قبل الشاعر، وإعادة تقديمها عبر شخصية الشاعر الخاصة وفي مثل هذا التصور، لم تعد العبقرية الشعرية كامنة فقط في الإفادة من التراث الشعري، ولكنها تكمن أيضًا في شخصية الشاعر وقدرته على أن يمزج ذاته بالطبيعة من حوله والتاريخ من ورائه والخيال من أمامه وأن ينسى قليلاً ما يسمى بالموضوعات الشعرية.

وقد يكون من المتناقضات هنا أن نشير إلى أنه كلما ازدادت محاولة شاعر لاحق أن يتابع مطران، في تحقيق تصوره للشخصية قلّت مشابهة ذلك الشاعر لمطران، ولهذا فإن مطران كان يرحب دائمًا بمحاولات التجديد ويشجعها، حتى تلك التي

(١) ابن قتيبة، مرجع سابق، ص٢٥.

(٢) انظر طه حسين: كتب ومؤلفون، سنة ١٩٨٠، بيروت. دار العلم للملايين، ص٢٨٩.

تذهب خارج تصوراته الخاصة، مما ساعد على خلق روح جديدة في الشعر العربي في القرن العشرين حتى وإن كانت روح التجديد قد خفتت عند مطران نفسه قليلاً في المرحلة الأخيرة من حياته، بسبب ردود الفعل غير المشجعة من جمهور الشعر نفسه، الذي تعود لقرون طويلة على مذاق آخر للشعر العربي، لكن رسالة التجديد ذاتها كانت قد انتقلت من يد مطران إلى الشعراء الآخرين الذين اعجبوا بطريقته وتصوره للشعر وتطبيقه لها وانتقلت شعلة هذه الرسالة لكي تساعد على تحقيق تجديد حقيقي للشعر العربي، وهؤلاء الشعراء، يعترفون بتأثير مطران عليهم أيًّا كانت مدارسهم الشعرية.

فها هو أحمد زكي أبو شادي مؤسس جماعة أبوللو وهي من أشهر الجماعات الأدبية في النصف الأول من القرن العشرين، لا يتوقف عن الاعتراف بتأثير أستاذه خليل مطران على حركته وعليه وهو يشير إلى أن مطران هو الذي علّمه أهمية الثقافة وحب الطبيعة، واحترام النقد، وتقدير مختلف الاتجاهات[1].

وفي رأي أبو شادي فإن حركات التجديد في الشعر العربي في هذه الفترة وكذلك حركات الشعر المنوع للقوافي أو المتخلّى عنها ليست إلا تطورًا طبيعيًّا لجهود مطران.

أما إبراهيم ناجي أحد كبار وجوه الشعراء العرب في الربع الثاني من القرن العشرين، فقد كان يتحدث كذلك عن أستاذه مطران وعن تأثيره على تطوير الشعر العربي[2].

وإذا كان هذان الرأيان، يعكسان رأي شعراء الربع الثاني من القرن العشرين في أهمية تأثير مطران عليهم، فإن هناك رأيين آخرين يمكن أن يعكسا رأي شعراء الربع الأخير من القرن العشرين حول تأثير مطران في المدرسة التقليدية ومدرسة الشعر الحر برغم ما بينهما من تفاوت في الرأي في قضايا أخرى.

ففي سنة ١٩٤٧ أشار صالح جودت، وهو أحد كبار وجوه المدرسة التقليدية إلى أن مدرسة مطران في الشعر، كانت مختلفة عن مدرسة شوقي وحافظ فشوقي. في رأيه – كان يعنى بالموسيقى، قبل كل شيء، وحافظ يعتني بالألفاظ، أما مطران

(١) أحمد زكي أبو شادي: أنداء الفجر. القاهرة سنة ١٩٣٤، ص١١٣.

(٢) انظر مجلة أبوللو، ديسمبر سنة ١٩٣٢، ص٣٥٧.

فكان يعتني بالخيال، وقد أثرت مدرسة مطران الجديدة، كما يقول جودت. في كثير من الشعراء المصريين في عصره، مثل: إبراهيم ناجي وعلي محمود طه، وأبي شادي وشعراء آخرين، وأثرت كذلك في كل شعراء المهجر[1].

وفي سنة ١٩٧٥، يكتب أحمد عبد المعطي حجازي، وهو واحد من رواد المدرسة الأخرى، مدرسة شعر التفعيلة، بعد أن أورد عبارات مطران في مقدمة الطبعة الأولى لديوانه سنة ١٩٠٨ قائلاً:

«إذا لم يكن هذا البيان، هو الأساس الذي قامت عليه حركات التجديد الحديثة، فهو على الأقل، قد تضمن الأفكار الجوهرية الأساسية التي قامت عليها هذه الحركات، سواء جماعة الديوان، أو جماعة المهجر، أو جماعة أبوللو، وأكاد أضيف أيضًا، حركات التجديد المعاصر التي حققت اكتشافاتها العروضية، من خلال سعيها لتحقيق وحدة القصيدة، وتمكين الشاعر من إعادة تشكيلها بحرية.. وليس من المبالغة، أن نقول، إن مطران كان أول المجددين، وكان صاحب تأثير كبير على حركات التجديد التي ظهرت بعده[2].

إن من الصعب في الواقع أن نحصي أسماء الشعراء العرب الذين أعجبوا بمطران،واتبعوا طريقته منذ بدأها في أوائل القرن العشرين حتى يومنا هذا.

لكننا نود أن نختم بإشادة التحية التي قدمها طه حسين سنة ١٩٤٧ إلى مطران، عندما اعتبره، وهو يوجه الحديث إليه، زعيم الشعراء العرب المعاصرين. دون تفرقة بين التقليديين منهم والمجددين دون استثناء، لأنك علمت المقلدين، كيف لا تختفي ذواتهم أمام التقليد وأنت الذي علمت المجددين عدم المبالغة في التجديد، حتى لا يصير تجديدهم ألغازًا، وأنت الذي رسمت أفضل طريق للشعر العربي المعاصر .

****

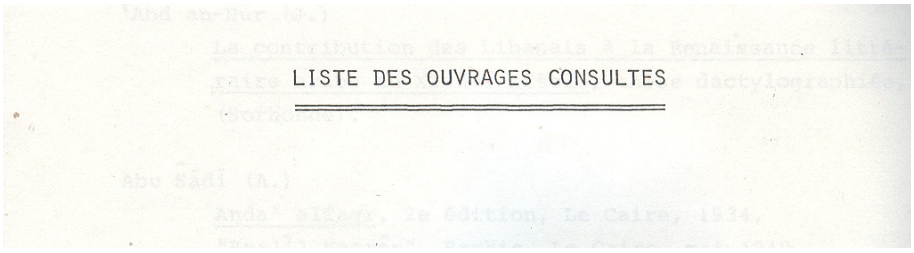
(١) انظر فوزي عطوي، مرجع سابق، ص١٢، ١٣.

(٢) أحمد عبد المعطي حجازي، مرجع سابق، ص١٨، ١٩.

خليل مطران المسيرة والابداع

قائمة مصادر ومراجع

النص الفرنسي



LISTE DES OUVRAGES CONSULTES

Al'Amidì (A.Q.)
Al-muwazana bayna Sîʿr Abì Tammâm wa-l-Buḥturì, Le Caire, 1961.

ʿAbd el-Jalil (j.M.)
Brève histoire de la littérature arabe, Paris, 1943.

ʿAbdel Malek (A.)
La pensée politique arabe contemporaine, 3e édition, Paris, 1970.

ʿÂbd an-Nûr (J.)
La contribution des Libanais à la Renaissance littéraire arabe au XIXème siècle, thèse dactylographiée, (Sorbonne).

Abu Šâdî (A.)
Anda' alfagr, 2e édition, Le Caire, 1934,
"Khalîl Maṭrân", Sarkis, Le Caire, mai 1910.

Abû (S.)
Le bilinguisme arabo-français au Liban, Paris, 1962.

Adham (E.)
Khalîl Maṭrân, aš-Šaʿir al-'Ibdaʿî, Le Caire, 1939.

Aluf (M.)
Histoire de Baalbek, Beyrouth, 1962.

Anîs (I.)
Musiqa aš-Šiʿr, 2e édition, Le Caire, 1952.

ʿAṭa (M.)
Khalīl Maṭrān, 2e édition, Le Caire, 1969.

ʿAṭwī (F.)
Khalīl Maṭrān, Le Caire, 1974.

ʿAyyād Šukrī
Musiqa aš-Šiʿr a l'arabi, Le Caire, 1968.

ʿAzīza (M.)
L'image et l'Islam, Paris, 1978.

Bachelard (G.)
L'eau et les rêves, Paris, 1942.
La terre et les réserves de la volonté, Paris, 1948.

Baudelaire (Ch.)
Curiosité esthétique, texte établi par Y.G. Le Dant, Paris, 1932.

Beguin (A.)
Préface à H. de Balzac, La peau de chagrin, Paris, 1953.

Barthes (R.) avec Kayser (W.), Boothe (W.C.) et Hamon (Ph.)
Poétique du récit, Paris, 1977.

Benac (H.)
Guide des idées littéraires, Paris, 1977.

Bencheneb (S.)
La poésie arabe moderne, Algérie, 1945.

Berque (J.)
Préface à Biod (A.), 3200 Revues arabes, Paris, 1969.

Ben Cheykh (J.E.)
Poétique arabe, Paris, 1975.

Blachère (R.)
Histoire de la littérature arabe, Paris, 1952.

Brockelman (C.)
Geschichte der Arabischen Litterature, Leiden, 1942 (supplément n°3).

Cellart (P.)
Liban. Aménagement de la ville de Tripoli et du site de Baalbek, rapport de la mission envoyée par l'UNESCO, en 1953.

Chevalier (D.)
La société du Mont Liban à l'époque de la Révolution industrielle en Europe, Paris, 1971.

Chevalier (J.) et Cheerbrant (A.)
Dictionnaire des symboles, 6e édition, Paris, 1973.

Cohen (J.)
Structure du langage poétique, Paris, 1966.

Corbin (H.)
L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn ʿArabī, Paris, 1958.

Darwīš (A.)
Aṣ-Ṣura aš-Šiʿriyya, thèse présentée devant l'Université du Caire, 1972.

Min Qaḍāyā aš-Šiʿr Fi an-naqd al-ʿarabī, Le Caire, 1974.

Naẓm al'uslūb, Le Caire, 1973.

Dawud (A.)

ʿAbd ar-Raḥmān Šukrī, Le Caire, 1970.

Dayf (Š.)

Dirāsāt fi-aš-Šiʿr al-ʿarabī al muʿaṣir, Le Caire, 1974.

Gaudefroy Demombynes (M.)

Introduction à la
Livre de la poésie et des poètes d'Ibn Qutaybah, Paris, 1947.

Diderot (D.)

Essai sur les règnes de Claude et de Néron, Paris, 1972.

Ducis (J.F.)

Othello ou le Mauve de Venise, Paris, 1972.

Dugat (G.)

"Poésie arabe. Essai de traduction en vers français", Journal Asiatique, tome 16, 1850, pp.329-344.

Duruy (V.)

Abrégé d'histoire universelle, Paris, 1873.

Dussaud (R.)

Les Arabes en Syrie avant l'Islam, Paris, 1907.
Reprographie historique de la Syrie antique et médiévale, Paris, 1927.

Al-Ḥakim (T.)
Watha'iq min Kawālis al'udaba', Le Caire, 1977.

Ḥamāda (I.)
Alqada' wa al-Qadar (adaptation de Kesmit)
de Khalīl Maṭrān, préface, Le Caire, 1976.

Ḥitti (Ph.K.)
Lebanon in history, traduit en arabe par Dr Anīs
Friḥa, Beyrouth, 1959.

Ḥigāzī (A.ʿA.)
Khalīl Maṭrān (anthologie choisie avec une préface)
Beyrouth, 1975.

Ḥusayn (M. Kh.)
Al khayāl fi-aŝ-Śiʿr al ʿarabi, Tunisie, 1972.

Ḥusayn Ṭaha
Hafiẓ wa Śawqī, Le Caire, 1933.
Kutub wa mu'alifūn, Beyrouth, 1980.
Naqd wa Iṣlaḥ, Beyrouth, 1956.
Taqlīd wa tagdīd, Beyrouth, 1978.

Ibn Sīnā
Kitab al-Magmūʿ aw al Ḥikma alʿaruḍiyya, fi maʿanī-
aŝ-Śiʿr, Le Caire, 1969.

Jakobson (R.)
Huit questions de poétique, Paris, 1977.

Jean (G.)
La poésie, Paris, 1966.

Jaubert (J.L.)
La poésie, Paris, 1977.

Jeunes (S.)
Littérature générale et littérature comparée, Paris, 1968.

Khoury (M.)
"Poetry and the making of modern Egypt (1882-1922)" Journal of Arabic Litterature, Leiden E.J.Brill,1971.

Loker (M.)
Les romantismes, Paris, 1964.

Landau (J.M.)
Etude sur le théâtre et le cinéma arabe, traduit de l'anglais par Francine Le Cleade, Paris, 1965.

Lepelley (C.)
"Néron", Encyclopedia Universalis, vol.II, pp.697-698, 11e publication, 1978.

Lewis (S.D.)
The poetic image, London, 1958.

al-Maʿarrī (A.)
Risalat al-Ghufrān, Beyrouth, S.D.

Mandūr (M.)
Khalīl Matrān, Le Caire, 1954.

Marnet (D.)
Histoire de la littérature et de la pensée française contemporaine (1870-1927), Paris, 1928.

Marrache (M.)
Al-Kunūz al-Fanniyya Fi ar-Rumūz al-Maymuniyya, Alep, 1890.

Martino (P.)

Parnasse et symbolisme (1850-1900), Paris, 1935.

Martain (le Père)

Histoire du Liban, traduit en arabe par Raŝid al-Khūri, Beyrouth, 1889.

Matrān Khalīl

Poésie :

Diwān al-Khalīl, Le Caire, 1908, vol.I

Diwān al-Khalīl, Dar al-Kitab al-'arabī, Beyrouth, 4 vol., 3e édition, 1967.

'Ila aŝ-Ŝabāb, 'Arāgīz fi-'ahdath wasa'il an-nagah min alakhlāq wal 'adab, Dar Marùn ʿAbbud, Beyrouth, S.D.

At-Tughat, Mag mu'a Ŝi'riyya li Khalīl Matrān, choisie par Ra'if Khùrī, Beyrouth, 1ère édition, 1949.

Théâtre :

as-Sid (Le Cid), traduction de Pierre Corneille, Dar al-ma'ārif, Le Caire, 1951, et Dar Marin'Abbud, Beyrouth, 9e édition, 1975.

Cinna aw hulm 'Ughustus, traduction de Pierre Corneille, Dar Marūn 'Abbūd, Beyrouth, 1ère édition, 1974.

Hamlet, traduction de Shakespeare, Dar al maʿarif, Le Caire, 6ème édition, 1971.

Hernani, traduction de Victor Hugo, Dar marùn ʿAbbūd Beyrouth, 1ère édition, 1975.

Mac-Beth, traduction de Shakespeare, Dar al ma'arif, Le Caire, 5ème édition, 1971.

al-Qada' wa al-Qadar, tragédie, al-Hay'a al misriyya al'āmma l il kitābe, Le Caire, 1976.

Tagir al-Bunduqiyya, (Le marchand de Venise), traduction de Shakespeare, Dar al-Ma'arif, Le Caire, S.D.

'Utayl (Othello), traduction de Shakespeare, Dar al-Ma'arif, Le Caire, 1950.

Pédagogie et morale :

"Tarbiyat al-'irada", traduction de l'Education de la volonté de Jules Payont, al-Hilāl, Le Caire, 1918.

Min Yanabī' 'al-Hikma, Mat-ba'at Harisa, Beyrouth, 1952.

Matnejevitch (P.)

La poésie de circonstance, Agniz et Paris, 1971.

Maurois (A.)

Aspects de la biographie, Paris, 18e édition, 1936.

Sentiments et coutumes, Paris,6e édition, 1936.

Al-Mazinī (I.A.)

Hasad al-Hasīm, Le Caire, 3e édition, 1948.

Ménard (R.)

La condition poétique, Paris, 1959.

Miquel (A.)

"L'empire arabo-musulman", extrait du Concept d'Empire, P.U.F., Paris, 1980, pp.203-229.

La littérature arabe, Paris, 1969.

"Poésie arabe d'hier et d'aujourd'hui" Critique 1969, pp.747-755.

"Réflexions sur la structure poétique à propos d'Elias Abu Sabaka", Bulletin d'Etudes Orientales, Damas, XXV, 1972, pp.265-274.

Misrahi (R.)

"Maimonide", Encyclopedia Universalis, vol.10, 12e édition, 1978,pp. 336-337.

Mounin (G.)

Linguistique et traduction, Paris, 1976.

Poésie et société, Paris, 1962.

Les problèmes théoriques de la traduction, Paris, 1963.

Al-Mubarrad (A.ʿA.)

Al-Kamil Fi al-Lugha wa al''adabe, Le Caire, S.D.

Nakhla (A.)

Almufakkera ar-Rafiʿa, Beyrouth, 1967.

Noël (E.) et Staullig(E.)

Les annales du théâtre et de la musique (première année 1875), Paris, 1976.

Nuʿayma (M.)

Al-Ghirbal, Beyrouth, 1971.

Fi al-Ghirbal al-Gadid, 1972.

Ossel (D.R.)
"Khālil Maṭrān : the precursor of lyrical poetry in modern Arabic", Journal of Arabic Litterature, University of Oxford, vol.II, pp.116 à 126, Leiden E.J. Brille, 1971.

Owen (G.M.)
"ʿArud", L'Encyclopédie de l'Islam,nouvelle édition, tome 1, pp.688-692.

Payot (J.)
L'Education de la volonté, Paris, 1894.

Pellat (C.)
Langue et littérature arabe, Paris, 1952.

Pérès (H.)
La littérature arabe et l'Islam, 6e édition, Algérie 1955.

Les premières manifestations de la Renaissance littéraire arabe en Orient au XIXème siècle,Paris, 1935.

Qasim (M.)
al-Khayal fi-Madhab Muhyī ad dīn Ibn ʿArabī, Le Caire, 1969.

al-Qazwīnī (G.D.)
Ŝarḥ at-talkhīṣ Fī ʿulūm albalagha, Damas, 1970.

ar-Rabīʿī (M.)
Maqulat Naqdiya, Le Caire, 1978.

Rafiʿi (A.)
Ŝu'ara' al-Wataniyya, Le Caire, 1954.

Sabrī (M.)
Khalīl Matrān Arwa'makatab, Le Caire, 1960.

Salih (R.)
Wath'iq min Kawālis al'Udabā', préface, Le Caire, 1977.

Sartre (J.P.)
L'Imaginaire, Paris, 1940.

Qu'est-ce que la littérature ? Paris, 1948.

Sourdel (Th.J.)
"Ba'lbakk", Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, tome I, pp.1000-1001.

Shadid (I.)
"Les Ghassamides", Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, tome II, pp.1044-1046.

Suwaya (M.)
Ibrahim al-Yazigī, Beyrouth, 1960.

at-Tanāhī (T.A.)
Hayat Matrān, Le Caire, 1965.

Taymūr (Mohammad)
Hayatunā at-tamthiliya, Le Caire, S.D.

Ath tha'alibī (A.M.)
Yatimat ad dahr fi'Šu'ara' al'asr, Damas, S.D. vol.IV.

Tieghem (Ph. V.)
Dictionnaire de littérature, Paris, 1968, (3 volumes),
Le romantisme dans la littérature européenne, Paris, 1969.

Tomiche (N.)
Histoire de la littérature romantique de l'Egypte moderne, préface de Jacques Berque, Paris, 1981.

Tordove (T.)
Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique, Paris, 1968.

Tynianov (L.)
Le vers lui-même, traduit du russe par Jean Durin, Paris, 1977.

Vadet (J.C.)
"Contribution à l'histoire de la métrique arabe", Arabica, 1955, pp.313-321.
L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire, Paris, 1968.

Vercoutter (J.)
"Ramsès II", Encyclopedia Universalis, vol.13, 11ème édition, 1978, pp.987-988.

Wellek (R.) et Warren (A.)
La théorie littéraire, traduit de l'Anglais par J.P. Audigier et J. Cattegne, Paris, 1971.

Wiet (G.)
Introduction à la littérature arabe, Paris, 1969.

المحتوى

- تصدير، أ. **عبدالعزيز سعود البابطين** ٣
- مقدمة الترجمة، **د. رشا صالح** ٥
- إهداء المؤلف ١١
- ستون عامًا من النشاط الأدبي ١٣
- الرجل، الحياة، المؤلفات ١٧
- أرض الميلاد ٢٠
- الطفولة والصِّبا ٢٧
- جذور الأسرة ٢٩
- التعليم ٣٢
- زحلة ٣٣
- بيروت ٣٤
- الكلية البطريركية ٣٦
- الأساتذة ٣٨
- مولد شاعر ثوري ٤١
- مطران في باريس ٤٤

- مطران ناثرًا ٥١
- مطران صحفيًّا ٦٨
- الجوائب المصرية ٧٢
- مطران: الإنسان والمجتمع ٨٢
- حول الوزن والقافية ٩٢
- الوزن والقافية في شعر مطران ١٠٥
- التطور الداخلي ١١٥
- المقطوعات ١١٧
- الموضوعات والأوزان ١١٨
- الشعر الشخصي ١٢٥
- الشعر التاريخي ١٢٥
- أشعار الرثاء ١٢٦
- أشعار المناسبات ١٢٦
- محاولات التجديد ١٢٦
- القافية ١٣١
- أشكال التعاقب ١٣٥
- رسوم تخطيطية ١٣٥
- القافية الثابتة ١٤٠

- اللغة ١٤٧
- الكلمات والتراث الشعري ١٥٢
- تردد استخدام الألفاظ الغريبة ١٥٧
- دوافع أخرى غير القافية ١٦٥
- الدوافع التعبيرية ١٦٥
- دوافع الدلالة ١٦٦
- شعر الخمريات ١٦٦
- مصطلحات المطر ١٦٧
- مصطلحات الحرب ١٦٧
- المعجم الشعري ١٦٨
- الكلمات وعالم الشاعر ١٧٢
- مصطلحات الطبيعة (جداول) ١٧٤
- ملاحظات حول الجداول ١٨٢
- أسماء الأعلام ١٨٩
- الأسماء التاريخية ١٩٠
- بزرجمهر ١٩٥
- تاريخ مصر القديم ١٩٦
- الأبطال التاريخية ١٩٧

- التاريخ العربي ١٩٩
- التاريخ الديني ٢٠٠
- القصائد التاريخية ٢٠٢
- الشعر القصصي ٢٠٥
- السرد ونظم الشعر ٢١١
- وحدة القصيدة ٢١١
- التضمين ٢١٣
- ملامح التضمين في شعر مطران ٢١٥
- الشعر القصصي وقواعد بنائه ٢٢١
- شعر المناسبات ٢٣٢
- السوريون وارتباط الشاعر العميق بالجالية ٢٥٣
- المصريون والمجتمع ٢٥٥
- الجنسيات الأخرى ٢٦٩
- شعر النصائح والتوجهات ٢٧٠
- شعر المناسبات بين الالتزام والازدراء ٢٧١
- الخيال والصورة ومكانتهما في التفكير النقدي العربي ٢٧٦
- الخيال والصورة ٢٨٥
- مصادر الصور وتقاطعات العوالم ٢٨٧

- الصفة والنعت في شعر مطران ٣٠٥
- الصفة والنعت في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي) ٣٠٦
- الصفة والنعت في الشعر العربي القديم (العصر الأموي) ٣٠٧
- الصفة والنعت في الشعر العربي القديم (العصر العباسي) ٣٠٨
- تشكيل الصورة ٣٢٥
- الاستعارة المستيقظة ٣٣٢
- الصفة والنعت في الشعر العربي ٣٤٥
- دور الصورة ٣٤٦
- علاقة الاستقبال ٣٤٧
- علاقة البث ٣٥٢
- العلاقة الداخلية بين الصور ٣٥٢
- علاقة البث الخارجي ٣٥٩
- الخاتمة ٣٦٥
- قائمة مصادر ومراجع النصّ الفرنسي ٣٧٣
- المحتوى ٣٨٧

****