خليـل مطران

في مـرآة النقد الأدبي

تأليف

أ.د. نسيمة راشد الغيث

الكويت

2010

راجعه

عبدالعزيز محمد جمعة

محمود إبراهيم البجالي

الصف والتنفيذ

قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

الطبعة الأولى

تصدر بمناسبة انعقاد الدورة الثانية عشرة للمؤسسة

دورة خليل مطران ومحمد علي/ ماك دزدار

سراييفو/ البوسنة

١٩ - ٢١ أكتوبر ٢٠١٠م.

جميع الحقوق محفوظة

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 22430514 - فاكس: 22455039 (965+)

E-mail : kw@albabtainprize.org

التصديـر

عندما اختار مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الشاعر خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) ليكون نجم الدورة الثانية عشرة للمؤسسة إلى جانب الشاعر البوسنوي محمد علي/ ماك دزدار، كان هذا الاختيار نابعًا من الاحترام العميق لتجربة هذا الشاعر الكبير.

فمطران، الذي ترك وطنه الأول لبنان تحت تأثير وطأة القمع والاستبداد المسيطر على بلاد الشام آنذاك ليستقر في مصر ويعمل بها بعد رحلته القصيرة إلى باريس والتي ظن أنها ستكون دار مقام وأمان، ولكنّ نبضه العروبي أبى له ذلك.

في مصر رأس تحرير جريدة الأهرام، واستقر به المقام، وفيها لقب بـ «شاعر القطرين» الشام ومصر.. وواصل بإبداع واقتدار مشواره الشعري الذي بدأه مبكرًا فوق روابي وطنه الأول لبنان حتى استحق عن جدارة اللقب الذي أطلق عليه.

كما نادى، بعد ذلك. بالمقاومة والكفاح ضدّ من قسّم البلاد العربية واستولى عليها في أعقاب هزيمة العثمانيين في الحرب العالمية الأولى وهم الإنجليز في مصر وفلسطين والفرنسيون في بلاد الشام، وهاجم كذلك الإيطاليين بعد غزوهم واحتلالهم ليبيا.

هذا ما حمله في شعره من هموم وطنه وأمته وإن كان يتناوله بحذر وبصورة غير مباشرة خوفًا من الأعداء وخشية الوقوع في قبضتهم المتعسفة.

وفي هذا الكتاب (خليل مطران في مرآة النقد الأدبي) الذي أسندت الأمانة العامة للمؤسسة مهمة إعداده وتأليفه إلى الأستاذة الدكتورة نسيمة راشد الغيث، فقامت برصد ما قيل من آراء نقدية من أدباء وشعراء ونقاد مجايلين لمطران أوقعت عليها بصمةً من آرائها وتعليقاتها النقدية القيمة.. نترك للقارئ فرصة الاطلاع والتجوال وأن يجوس كل مهتم في سطورها ليقف على هذه الآراء النقدية المهمة..

شكرًا للأستاذة الدكتورة نسيمة .. سعيها محمود وجهدها مقدر.

والله ولي التوفيق،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ١٥ من رجب ١٤٣١هـ
الموافق ٢٧ من يونيو ٢٠١٠م

✷✷✷✷

مقدمة عن إعادة الاكتشاف

هذه الصفحات تختار مادتها وتتشكل تحت عنوان «مطران في مرآة النقد الأدبي»، وقد عاش خليل مطران بين عامي ١٨٧٢ و ١٩٤٩ م. هذا المدى الزمني الطويل نسبيًّا (وقد بدأ ينشر أشعاره وهو لا يزال فتىً يتردد مستأذنًا على أبواب الشباب) وقد تجاوز نصف قرن من الإبداع المتنوع في موضوعاته وأشكاله والمخاطبين به ومرجعياته ومناسباته، يجعل من تعقب أصداء ما قال النقد الأدبي ومحاولة تصنيفها عملاً شاقًّا لا ينهض به غير فريق من الباحثين الذين يتوفرون على مراجعة مئات من الدوريات وعشرات من الكتب وآلاف من الصفحات، فضلاً عن إنتاج الخليل نفسه الذي يجاري هذه الجهود، ولعله يسبقها.. كمًّا، وكيفًا !!

وإلى هذا الامتداد الزمني الحافل بالنشاط الإبداعي نجد أن خليل مطران عاش فترة خصبة بل عظيمة الخصوبة، ليس بالنسبة إليه وحسب، بل بالنسبة إلى جيل سبقه، يتسنمه محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) وجهده في تأسيس نهضة الشعر، بل نهضة اللغة العربية، من خلال مختاراته الشعرية التي أوقفت تدهور أساليب العربية واستسلامها الوشيك أمام سطوة اللغة التركية المحتمية بمقام الخلافة وتوجهات السياسة في الآستانة من جهة، وتعلق علية القوم في مصر وغيرها من أقطار العرب باللغة الفرنسية ترفعًا عن مجاراة العامة من جهة أخرى، واستشراء العامية حتى في نطاق المؤسسات التعليمية الهزيلة. لقد وقف البارودي بشعره الرائق الذي ينسج على منوال الفحول من القدماء، مع التطلع إلى مستجدات العصر من صور الحضارة وطرائق التعبير، وبمختاراته التي وقفها على شعراء العصور العباسية، دون ما قبلها من جاهلية وأموية، لإيغالها في البداوة ومجافاة موضوعاتها لصور التحضر

ومشاعر التمدن وقف سدًّا منيعًا يحول دون التدهور والاستسلام، حتى إذا ظهر أحمد شوقي (١٨٦٨ – ١٩٣٢) الذي يعدّ مطران مجايلاً له، إذ يصغر أمير الشعراء بأربعة أعوام، أضاف ما يثبت أعمدة السد الذي وضع البارودي أساسه، وأضاف إليه من المسرحيات ما يوسع أفق الرؤية ويفتح طرقًا إضافية أمام الشاعر الذي نشأت موهبته في رعاية تراث قديم، أصيل، دعامته القصيدة الغنائية بإيقاعاتها المصقولة الثابتة ومجازاتها وصورها المتآلفة في ظل أنساق تراثية متوارثة، وصلات تعتمد على اللمحة الذكية أكثر مما تعتمد على طاقة التوحد. وقد شهد هذا الجيل المعاصر، أو المتعاصر- شعراء ذوي مكانة في مقدمتهم حافظ إبراهيم (١٨٧٢ – ١٩٣٢) ونستعيد أسماء من وقف الأستاذ العقاد عند نماذج من شعرهم تكشف عن مذاهبهم في صنع القريض، وقدراتهم في تجديد أساليبه، وهم – حسب ورودهم في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»، بعد حافظ إبراهيم، وباستثناء البارودي وشوقي – وقد حظيا بالنصيب الأوفى: حفني ناصف، وإسماعيل صبري، ومحمد عبدالمطلب، وتوفيق البكري، وعبدالله فكري، وعبدالله النديم، وعلي الليثي، ومحمد عثمان جلال، والسيدة عائشة التيمورية.

وعلى ما سردناه اعتمادًا على كتاب العقاد لنا ملاحظتان: أن الأسماء التي عرض لها ليست مرتبة تاريخيًّا، وليست متراتبة أو متدرجة في مستواها الفني، فضلاً عن أن تكون على ذات الدرجة من الفاعلية الإيجابية في تطوير الشعر العربي الحديث. الملاحظة الثانية أن اسم خليل مطران قد أغفل عن عمد فلم يفز بمقالة من بين عشرين مقالة تحدثت بإجمال أو تفصيل عن من سبق ذكرهم، ومع هذا لم يستطع العقاد أن يعبر صامتًا باسم علم شاعر شامخ مجدد في قامة خليل مطران، فألقى في طريقه ببعض العوائق يهوّن بها من دوره الذي يصعب إنكاره وأثره في مجال التجديد. سنعود لهذا الموقف (العقادي) في ما بعد، لنرى كيف سيعيد العقاد نفسه مراجعة مقولته ويتراجع عنها ولو مع قليل من التحفظ، ربما كان مأتاه صعوبة الانقلاب على الرأي عند العقاد، وهو من هو تحت أضواء المريدين والخصوم على السواء، ولم يكن هؤلاء أو أولئك ليغفروا له التراجع إلى حد التناقض في مثل هذا الحكم.

إن صعوبة التعقب لأصداء النقاد في زمن خليل مطران تأتي من امتداد الفترة الزمنية، كما تأتي من كثرة الشعراء المجايلين والسابقين (والتابعين أيضًا) وكانت كثرة من هؤلاء وهؤلاء على صلة وثيقة بخليل مطران، وقد يرمز لهذه الوشيجة القوية بأمرين واضحين تمامًا، سنتوقف عندهما لاحقًا: الأول زيارة مطران للبارودي بعد عودته من المنفى، وارتباطه به، ورثاؤه له، والآخر اختياره رئيسًا لجماعة أبولو عقب وفاة رئيسها الأول (أحمد شوقي) وأثره الواضح في شعراء هذه الجماعة، وهو أمر لم يتحدث عنه خليل مطران، ذو الخلق الرفيع والأدب الجم، وإنما تحدث عنه كبار شعراء هذه الجماعة ذاتها، في مقدمتهم مؤسسها الدكتور أحمد زكي أبو شادي.

على أننا – من جانب آخر – لا نستطيع أن نستل نهضة الشعر في النصف الأول من القرن العشرين – وهو الزمن الذهبي بالنسبة لإبداعات خليل مطران – من بين الفنون القولية والأنشطة الأخرى التي شهدت الرواج والترقي نفسه في مجالاتها الخاصة، بما يعطي الحق في وصف المرحلة بأنها عصر نهضة يتمتع بهيكلية نامية في المسرح كما في الصحافة، في فنون السرد كما في الفنون التشكيلية، في الموسيقى والغناء كما في الترجمة. وحين نستعيد سيرة مطران سنعرف يقينًا أنه لم يكن مشاهدًا أو مراقبًا – من الخارج – لهذه الفنون، إذ له فيها مشاركات ومداخلات واقتراحات وأفكار، تدل على اكتمال تكوينه الثقافي واتساع تواصله مع فنون عصره، وإيجابيته في التعامل مع مستحدثات الحضارة والإفادة منها.

على أن الجانب الأنيس الموافق في حياة مطران هو علاقاته، بما فيها العلاقات الأدبية، أو علاقته بأدباء زمانه من المبدعين والنقاد، ولا نقصد هنا أنه كان يحرص على مودة هؤلاء أو أولئك، فهذا بالنسبة لعلاقة كبار المبدعين بكبار النقاد (على الأقل) كان أمرًا متعارفًا، وإن ما نقصد تبيانه هو أن أقوال النقاد في شعر خليل مطران ومواطن إجادته وتميزه تكاد تكون متفقًا عليها، فليس من بين نقاده من يجعل من شعره سماء، ومن يناقضه فيجعل منه أرضًا، ومرة أخرى لا نعني بهذا أن أشعار مطران معلقة بالموقع الوسط، وإنما نعني أن الجوانب التي سبق إليها مطران في مجال الشعر، أو المقالة، أو الترجمة، فأثبت ريادته أو تفوقه أو انفراده هي موضع

اتفاق بين نقاده، وكذلك الأمر في ما يتعلق بنواحي ضعفه، كما سنرى. وحينئذٍ ستكون الفروق بين النقاد عائدة – غالبًا – إلى قدرات هؤلاء النقاد وتفاوت مشاربهم الثقافية ومعاييرهم النقدية ومدى تقبلهم للجديد، أو رفضهم للتقليد.

إن «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» حين أسندت إليّ إعداد هذه الدراسة لتكون خيطًا من النور يسري عبر ستين عامًا مرّت بين رحيل الشاعر وإقامة هذه الاحتفالية التذكارية قد أولتني جميلاً أشكرها عليه، إذ أتاحت لي – عبر السياحة الطويلة في شعر مطران، ثم في ما تابع إنتاجه من نقد – أن أعمل في اتجاه إعادة اكتشاف هذه الشخصية الغنية بمواهبها، كما بأخلاقياتها، وبحسّها القومي الرفيع. ولعلّي أتأمل العنوان الذي رأت المؤسسة أن يكون العتبة الجامعة المختزلة والمختزنة لمفردات الموضوع: « مطران في مرآة النقد الأدبي»، فأجد اتساعًا في الرؤية إذ لم يحدد «الشعر» وهو المرتكز الأساسي والأقوى، وإنما ترك الأمر على إطلاق إنتاجه وممارساته ووظائفه، وكذلك الأمر في «مرآة» النقد، والعنوان وإن كان يشير إلى مرآة واحدة، فإنه لم يقف بامتدادها عند معاصري الشاعر، أو في موازاة عصرنا الحاضر، «ومرآة النقد» لا تقبل إلاّ من مدخل المجاز، فربما كان للنقد مرايا بعدد النقاد، أو عدد مناهج النقد، فضلاً عمّن يكتبون نقدًا لا يلتزم أصول منهج من المناهج. حقًّا إن مرايا النقد لها أوجه مختلفة، بعضها محدب، يظهر الأشياء والظواهر أضخم مما هي في رؤية العين المجردة، كما أن بعض مرايا النقد مقعر، يظهر الأشياء والظواهر وربما الفضائل أصغر مما هي في رؤية العين المجردة، ولا يعني هذا أن مرايا النقد المستوية المصقولة الأمينة غائبة عن أداء دورها. فهي موجودة أيضًا، وهي التي سأحرص على أن أنوّه بها، واقتبس منها، وأرتب عليها مفردات إعادة الاكتشاف لشاعر يتجدد مع الزمن، ومع كل قراءة تستجد. إن شاعرًا عظيم الخصوبة في عطاء موهبته، أقيم لتكريمه عديد من الاحتفاليات والندوات والمؤتمرات في حياته وبعد رحيله، وصدرت عن فنه وإبداعاته أعداد خاصة من دوريات ذات وزن في جديتها ورقيّ معاييرها (حدث هذا في حياته ولا يزال يحدث) كما أن احتفالية مؤسسة الجائزة تضع في هذا السياق علامة جليلة مقدرة.. إن شاعرًا قد أعطى النقد الأدبي

فرصًا متعددة للارتقاء والاحتفاء بالتجديد، وهذا المستوى الذي بلغه النقد في تعامله مع إنتاج خليل مطران (الشعري بصفة خاصة) يسقط عن كاهل من يتصدى لمحاولة تجميع أضواء مرايا النقد الأدبي في مرآة واحدة أن يضع محاولته الشاقة في مستوى «نقد النقد»، لأن من نقدوا إبداع خليل مطران كانوا من أصحاب القامات العالية في تأسيس النقد الأدبي (العربي) الحديث، وهؤلاء هم الذين نتجه إلى مراياهم لنستجمع من أقوالهم ما يعطي تصورًا خليقًا بشاعر عظيم.

وأختم هذه المقدمة العامة الموجزة بالإشارة إلى أربعة أمور:

أولها تسجيل الفضل والتقدير وجميل العرفان لمكتبة البابطين المركزية للشعر العربي، التي أعلنت الكويت مركزًا أصيلاً ومخزونًا استراتيجيًّا للشعر العربي في كافة عصوره وأقطاره، ولقد أمدّتني – بسخاء عظيم – بأهم المراجع والوثائق التي ما كان لهذه الدراسة أن تستقيم بدونها.

وثانيها أنني قسمت مادة هذا الكتاب إلى ثلاثة أقسام تدل عليها العناوين ، راعيت أن تجتمع تحت لواء شعر الخليل، لم نهمل حياته الإنسانية وعلاقاته بناس عصره، ولكن شعره كان أولاً وقبل كل شيء هو ما نعوّل عليه ونعنى به، وقد جاء القسم الأول تحت عنوان «مطران: شعره ونقاده وعصره»، والقسم الثاني تحت عنوان: «أعمدة التجديد السبعة»، أما القسم الثالث فهو تحت عنوان «متابعات وثائقية». وسيتضح أن كل قسم يتوخى تحقيق هدف منهجي لا يستغني عن الآخرين.

ومن بين ما رمينا إليه في الأخذ بهذا المنهج أننا جمعنا بين أسلوبين في جلاء صورة مطران كما تبدو عند النقاد، إذ كان يمكن أن نعوّل على تجميع المعلومات النقدية وصياغتها في شكل مقالات بقلمنا، أو الاكتفاء بصياغة مقدمة جامعة مختصرة عن الشاعر ونقاده ثم انتخاب عدد من المقالات النقدية المنشورة في الدوريات التي جعلت من شعر مطران موضوعًا لها، وترتيبها تاريخيًّا أو فنيًّا لتدل على المطلوب. من الواضح أننا أعطينا الأفضلية للجمع بين الطريقتين، ونرجو أن نكون قد حققنا التوازن بينهما والوفاء بالمطلوب في نهاية الأمر.

الأمر الثالث أن هذه الدراسة لم تحاول أن تكون شاملة، بمعنى أن تكون مستوعبة لكل ما قال النقاد عن فن خليل مطران. إننا لو حرصنا على تحقيق «الشمول» بهذا المعنى المستوعب لاحتجنا إلى ضعف، وربما أضعاف القدر المتاح من الصفحات، ولدفعنا بالقارئ – دون جريرة – إلى المأزق الكمي محدود الجدوى، والذي – ربما تفوقت الأعمال الببليوجرافية عليه، بكونها أشد حرصًا وأدق ترتيبًا في تحقيق الشمول. إن هذا يعني أننا سنبرز من أقوال النقاد أولئك الذين كتبوا على مرايا مصقولة، صافية، أصيلة، صحيحة الانتماء لأصحابها.

الأمر الرابع أننا وجدنا موقعنا الذي دفعنا إليه بقوة الموضوع في ذاته لا يمكن أن يكون محددًا بتعقب أقوال النقاد، والاختيار من بينها، وتصنيفها. كان لابد أن يكون إبداع خليل مطران (بخاصة شعره) دون إغفال لفنون إبداعه الأخرى وحتى ما كتب هو من نقد وأبدى من فكر.. كان لابد أن يكون حاضرًا في الوعي إزاء مرآة النقد، وكان لا مفر من أن نبدأ منه أحيانًا، أو أن نعود إليه، أو نقايس اعتمادًا عليه.. وهذا حق للشاعر العظيم، وحق لمن يكتب عنه أيضًا، حتى وإن كان عنوان محاولته: مطران في مرآة النقد الأدبي !!

تحية إجلال وإكبار لشاعرٍ رحب الإنسانية، عظيم الموهبة، أحب الناس، وأحب أمته العربية، وأحب أمجادها، وبشر بآلاء مستقبلها..

****

القسم الأول

مطران: شعره ونقاده وعصره

١ - قراءة في العتبة الأولى

ويقصد بالعتبة الأولى «العنوان» سواء كان عنوانًا لعمل إبداعي أم لعمل علمي، وللعنوان – أو العتبة الأولى – أهمية بالغة في نطاق التحليل البنيوي بصفة خاصة، إذ يفترض أن العنوان الذي اختاره الكاتب – سواء كان قد وضعه في صدارة العمل قبل أن يكتبه، أم اهتدى إليه بعد إنجاز عمله – يتضمن كل معطيات هذا العمل وخلاصته بكثافة واختصار[١]، (وهذا مصداق القول الشعبي السائر: الكتاب يقرأ من عنوانه)، وقد شهد عصر نهضة الشعر العربي – الربع الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين – الحرص على اختيار أوصاف مميزة لكبار المبدعين دون صغارهم، ولعل محمود سامي البارودي – الذي حمل لقب «فارس السيف والقلم» كان الأسبق في هذا الاتجاه، تبعه أحمد شوقي الذي آثر أن يختار لنفسه لقب «شاعر الأمير »[٢]، ولكنه، مع علوّ نجمه والاطمئنان إلى انفراده ببعض فنون الشعر وتفرده – من بين أقرانه – بالإجادة في فنون أخرى – أعيدت صياغة اللقب بعكس العلاقة بين المضاف والمضاف إليه فأصبح «أمير الشعراء»، وهكذا عقد احتفال لمبايعته باللقب في القاهرة (١٩٢٧) – أما حافظ إبراهيم، المتطلع إلى منافسة شوقي، فلم يكن أمامه إلا أن يتقبل لقب «شاعر النيل»، بذريعة أنه ولد في يخت صغير (ذهبية) كانت ترسو على شاطئ النيل أمام مدينة ديروط في صعيد مصر، ولم يكن لحافظ من شعر في النيل ما يبرر حمله لهذا اللقب (بعكس شوقي وله فريدة لا تجارى قافية، بعنوان: أيها النيل،

---

(١) يرى البنيويون أن «عتبات النص» تكثف جوهر بنيته، وتحليلها هو المدخل الطبيعي للكشف عن أسرار تكوين هذا النص. والعتبات أربع، تبدأ بالعنوان، ثم الإهداء، ثم المقدمة، ثم الفقرة الأولى في النص نفسه. هذا الاحتشاد الأولي هو فيض الموهبة والطاقة المختزنة التي تتسلسل بعد ذلك مع تتابع فقرات المكتوب.

(٢) في قصيدة شوقي: ومطلعها: حفَّ كأسَها الحببُ فهي فضَّةٌ ذهــبُ
يقول واصفًا نفسه ومفاخرًا: شاعرُ الأمير ومــا بالقليلِ ذا اللقب

وقد غنت منها أم كلثوم أبياتًا) وإن كان شعر حافظ في مصر، وفي رجالاتها، وبخاصة ما نظمه في مدح ثم رثاء الإمام محمد عبده، وما رثى به مصطفى كامل، ما لم يتطلع شاعر من بعده إلى منافسته فيه. قد يشهر الشاعر بإحدى قصائده ذات التميز والخصوصية، وقد دأب جمهور الشعر ونقاده – في مصر خاصة – على ممارسة هذا الانتقاء الدال، فكان الشاعر محمد عبدالمطلب شاعر «العلوية»[١]، كما كان علي محمود طه شاعر «الجندول»[٢]، وكان محمود حسن إسماعيل شاعر «الكوخ»[٣] وهكذا. في هذا الجو الثقافي الاجتماعي المحتفى بالشعر الحريص على تعليق شارات الخصوصية على صدور المجيدين من الشعراء، نزل خليل مطران إلى الإسكندرية (١٨٩٠) قادمًا من بيروت – هاربًا من سطوة الحكم التركي لبلاد الشام – مضمرًا التوجه إلى فرنسا، وقد فعل، وبين مرسيليا وليون وباريس لم يجد الأمان، ومن باب أولى لم يجد نفسه، فقفل عائدًا إلى الإسكندرية (١٨٩٢) وفيها وجد العون من أبناء الشام (لبنان وسورية) الذين سبقوه إلى اتخاذ مصر وطنًا ثانيًا، وهكذا أتيحت له فرصة التعريف بموهبته الشعرية المتميزة منذ أيامه الأولى في الإسكندرية، ولم يمض غير عام حتى كان مسؤولاً عن مكتب الأهرام في القاهرة، إذ كانت الإسكندرية مقرها منذ إنشائها (١٨٧٥) بل رئيسًا لتحرير الأهرام عقب انتقال إدارتها إلى القاهرة – عام (١٩٠٠). لقد توالت إبداعات خليل مطران، وراح نجمه يعلو ليأخذ مكانًا إلى جوار اسمي شوقي وحافظ، وكان لابد من «لقب» فكان «شاعر القطرين» هو اللقب المطابق ليس لمراحل أو مرحلتي عمره وحسب، وإنما لحالة التوازن (النسبي) التي حققها في ما كتب عن مصر، وعن الشام، عن وطن الإقامة، ووطن الولادة[٤]، ويمكن أن نضع لقب «شاعر القطرين» في مكانه الصحيح حين ندرك أن أحدًا قبله، أو بعده، لم يطلق

---

(١) وهي في مديح الإمام علي كرم الله وجهه، جارى بها «عمرية» حافظ إبراهيم الشهيرة.

(٢) الجندول نوع من السفن الصغيرة، عرفت به مدينة البندقية (فينيسيا) وعندما زارها الشاعر وركب الجندول غنى له وسماه عروس البحر وحلم الخيال، وقد اختار الموسيقار محمد عبدالوهاب مقاطع من هذه القصيدة الرومنتيكية، وغنّاها.

(٣) «أغاني الكوخ» عنوان الديوان الأول للشاعر محمود حسن إسماعيل – صدر عام ١٩٣٥، وقد توالت دواوين الشاعر حتى زمن رحيله، ولكن اللقب ظل ثابتًا.

(٤) اهتمت بعض المصادر التي كتبت عن مطران بما قال من شعر في كل من القطرين، ويدلّ الإحصاء الكمّي أن ما قاله في وطنه الأول يفوق ما كتبه في وطنه الثاني، ويرى من يقول بالمساواة أن عواطفه في شعره (اللبناني) أقوى حضورًا وصدقية من شعره في مصر.

عليه هذا الوصف – على كثرة الشعراء – الذين هاجروا من الشام وقضوا حياتهم في مصر، وحين ندرك أيضًا أن الفترة الزمنية التي قضاها خليل مطران في مصر، وهي تزيد على خمسة وخمسين عامًا، كانت المرحلة التي شهدت دبيب الحياة وتجدد الخضرة في جذور الفكر القومي، وظهر هذا جليًّا في التوجه الثقافي والاجتماعي وحتى السياسي الذي نلمسه من موقف مصر من حرب إيطاليا على طرابلس الغرب، وحرب فرنسا على سورية ولبنان، وتوجت هذه المرحلة بإعلان قيام جامعة الدول العربية (١٩٤٥) – نذكر هذا ليدل على القيمة (الروحية) التي يمثلها لقب «شاعر القطرين» – في زمنه، بالإضافة إلى القيمة الفنية، إذ تحمل الصيغة معنى «القصر» !!

وكما ذكرنا.. بزغ نجم خليل مطران مبكرًا – وهو دون العشرين (بل يذكر أنه أبدع قصيدته المنشورة الأولى ولم يكن يجاوز الخامسة عشرة) !!–ولم تنفد طاقته الشعرية، وإن تراجعت بعض الشيء بفعل وهن الشيخوخة والمرض ومواصلة العمل إلى آخر مراحل العمر[1]، إذ توفي عام ١٩٤٩، فكان عمره بلغ الخامسة والسبعين أو تجاوزها، (وهي بمتوسط الأعمار في زمانه سن متقدمة)، وكان قد مضى على رحيل حافظ، ثم شوقي في عام واحد(١٩٣٢) خمسة عشر عامًا لم تسفر عن شاعر في قامة أيهما، ولهذا ظل موقع الصدارة شاغرًا، ومستعدًّا لاستقبال ثالث الثلاثة خليل مطران الذي كان خلف أحمد شوقي في رياسة جماعة أبولو، وقد أنتج هذا تعديلاً في لقب شاعر القطرين، فأصبح «شاعر الأقطار العربية». ونضيف إلى ما تقدم أنه مع تراجع حالة الإبهار وهالة الإكبار التي كان يستدعيها حضور أحمد شوقي في المحافل والمجالس، وانتهاء حالة المنافسة الصامتة التي كان طرفها الآخر حافظ إبراهيم، بدأ «شخص» خليل مطران يشغل مواقع وظيفية عالية، كما أنعم عليه برتبة

---

(١) لمطران قصيدة مؤثرة، تعد من عيون الشعر الإنساني، اختار لها عنوان: «الشاعر يوقع على وتره الأخير لحن الرضى وسكينة النفس. ومطلعها:

ماذا يريد الشّعرُ مني أحنَى عليه علوّ سنّي
هل كان ما ذهبتْ به الأيامُ من أدبي وفنّي ؟
أحسنتُ ظني والليا لي لم توافق حُسن ظني
خمدتْ بيَ النارُ التي رفعتْ بعينِ العصر شأني

البكوية (١٩٤٢)، وقد كان حظ خليل مطران من عناية النقد وإعلائه من شأن نواحي التجديد في أسلوبه ولغته، كما في بناء القصيدة واضحًا، في حياته، وزاد عند النقاد والدارسين الشغف بشعره بعد رحيله، وإن لم يكن هذا الشغف مترتبًا على الرحيل بالطبع، وإنما ترتب على تجدد أساليب النقد ومناهجه، وتطور معاييره وأهدافه. وقد أدىّ هذا إلى استحداث عناوين وألقاب (أو عتبات) جاوزت تلك العتبة الأولى (شاعر القطرين) المعدلة بعتبة (شاعر الأقطار)، ويمكن أن نلاحظ – في تلك العتبات المستحدثة – تراجع المحتوى الجغرافي المعتمد على الكم أو المقدار (القطرين أو الأقطار) لصالح القيمة الشعرية أو المكانة الخاصة التي يستحقها شعره أو يستحقها شخصه إذا ما قورن بشاعري جيله الكبيرين.

لقد ظل خليل مطران محتفظًا بلقب «شاعر القطرين»، وكأنه استحقاق تاريخي ثابت غير قابل للتعديل، أما ما يكتب تحته فإنه يتغير مع القراءة والمنهج. احتفظ بهذا العنوان – الذي أصبح تراثًا – منير عشقوتي (نشرته: دار المشرق – بيروت ١٩٩١) والشيخ كامل محمد محمد عويضة (دار الكتب العلمية، بيروت. د. ت).

أما «شاعر الأقطار العربية» فقد آثر هذه العتبة جمال الدين الرمادي (دار المعارف بمصر ١٩٥٩) وفوزي عطوي (دار الفكر العربي – بيروت – ١٩٨٨).

وقد آثر بعض الدارسين أن ينصّ في عنوان اختاره على أهمية ما يمثله شعر خليل مطران في تطوير الشعر العربي، أو ما عرف بالتجديد: فألف سعيد حسين منصور كتابه تحت عنوان «التجديد في شعر خليل مطران» (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة ١٩٧٧)، ويجتمع مدلول الباكورة، والطليعة، في عنوان اختاره ميشال جحا: «باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث» (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت ١٩٨١) ويقترب من هذا الاختيار يوسف بكار الذي ألحق اسم الخليل بوصف شعره بأنه «من بوادر التجديد» (نشرته «دار المناهل – بيروت – ط أولى د. ت – وقد جمع إلى مطران إبراهيم طوقان على بعد المسافة). على أن عنوانًا كالذي آثره خليل الموسى: «شاعر العصر الحديث» يجمع في عبارة

واحدة بين جملة شاعر الأقطار العربية، ومنزلة التحديث في هذا الشعر. ويؤثر طاهر أحمد الطناحي في كتابه المبكر نسبيًّا عنوانًا محايدًا يحدد حياته وإن انطوى فنه في أثنائها، فيؤلف كتاب «حياة مطران » (نشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر – القاهرة – ١٩٦٥)، غير أن محمود بن الشريف يؤلف عن مطران كتاب: «شاعر الحرية» (دون بيانات نشر) ثم يؤلف كتابًا يحمل أنفاس التحدي والمجازفة، وهو بعنوان: «خليل مطران أستاذ شوقي وحافظ» (نشرته دار سعد مصر – د. ت). وبمراجعة تواريخ أهم ما نشر عن شعر خليل مطران من دراسات في صيغة كتب يتقدم كتاب حسن السندوبي، وهو بعنوان «الشعراء الثلاثة: شوقي – مطران – حافظ» (نشرته المكتبة التجارية عام ١٩٢٢، أي في حياة الشعراء الثلاثة)، وهنا نلاحظ أن حسن السندوبي أول من غير في نسق التراتب الموحي بالتقدم الفنيّ، وكان المألوف أن يقال: شوقي وحافظ ومطران، بل قد يقتصر على شوقي وحافظ إذ تقدما بالعمر[1]، كما تقدما (زمنيًّا) بالإبداع والذيوع.

ولعل السندوبي كان مستقرًّا في ذاكرة طه حسين حين ألف كتابه «حافظ وشوقي» مقدمًا اسم حافظ على اسم قرينه، ليس اعتمادًا على أن حافظًا رحل عن الدنيا قبل شوقي بأربعة أشهر، فهو الأسبق، وحسب، ولكن محتوى الكتاب يسجل لحافظ من فضائل الشعر أكثر مما يسجل لشوقي، وإن اعترف بأن الخسارة في فقدهما لا تعوض !!

ونصل إلى ما كتبه صباح الجهيم، وأجمله في عتبة دالة مكثفة: «خليل مطران الشاعر» (منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٠) – أما إسماعيل أحمد أدهم – صاحب سلسلة مقالات تعد أهم، أو من أهم ما كتب عن فن مطران الشعري، فقد اختار عنوانًا يتكرر في صدر ثلاث عشرة دراسة، (نشرتها مجلة المقتطف عام ١٩٣٩ – ١٩٤٠) «شاعر العربية الإبداعي» فجاء عنوانه – على إيجازه مركبًا من دلالة ذات إيحاء استغراقي (شاعر العربية) وإضافة نوعية تحدد هذا الاستغراق بتخصيصه بالرومانتيكية، وكانت تترجم إلى «الإبداعية».

---

(١) على أشهر الأقوال: ولد مطران عام ١٨٧٢، وهو العام نفسه الذي جرى عليه تقدير سِنّ حافظ إبراهيم، ومن الباحثين من يرجع بميلاد مطران إلى ١٨٧١، أو قبيل ذلك.

ومهما يكن من أمر هذه الألقاب فإنها – مهما كانت درجة الاختلاف بين مدلولاتها – لا تلقى على عواهنها، بخاصة عند من يحاول البرهنة على اختياره، فلم يكن يردد وراء ما يطمئن إليه دون إقامة الدليل. لعل دراسة صدرت عام ١٩٧٧ هي الأسبق إلى التفصيل في شأن لقب «شاعر القطرين»[١]، وذلك بتقديم إحصاء بالقصائد التي قالها في وطنه الأول، مسقط رأسه (لبنان و سورية) ووطنه الثاني الذي عاش فيه زمن شبابه وكهولته وشيخوخته وحتى رحيله (مصر) تشير هذه الدراسة إلى هيام خليل مطران بمدينة بعلبك حيث ولد، وبمصائف لبنان، فضلاً عن قصائد الحنين، ويصف الباحث عاطفة الشاعر في هذه القصائد بأنها لا تقل عن حنين شعراء المهجر (الأمريكي) لوطنهم، فلم يكن قرب المسافة ولا وحدة الأرومة العربية بقادرة على إطفاء لاعج الشوق، إنه يخاطب شعراء المهجر فيقول:

تلك الديارُ أتذكرونَ جمالَها
بين السُّهولِ الخضرِ والأطْوَادِ ؟
أَتَرُدُّهَا أحلامُكُم، أَتَرودُهَا
أوهامُكُم في يقظةٍ ورُقَاد ؟
أمّا أنا فعلَى تَقادُمِ هجرتي
عنها ودادي لا يزالُ وِدَادي
لبنانُهَا، ودمشقُهَا، وبقاعُهَا
وضِياعُهَا والبحرُ طيَّ فؤادي[٢]

ويدلل الباحث – في هذا السياق – على ثبات شعوره الوطني تجاه لبنان، وقلق موقفه النظير تجاه مصر، من الوجهة التاريخية، فقد تسيطر النزعة الفينيقية على عدد من قصائده الممجدة لقدماء لبنان، ولم يكن لقدماء مصر هذا الحظ، فقد يتغنى بأمجاد فراعنتهم مجاراة للشعور الوطني، وقد يحمل على هؤلاء الفراعنة ويندد

---

(١) تأليف الدكتور سعيد حسن منصور – كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

(٢) هذه الأبيات مقتبسة من قصيدة بعنوان: «للتأليف بين القلوب» – أنشدت في حفلة أقامها النادي الشرقي وشهدتها الجالية اللبنانية والسورية. ديوان خليل مطران – مطبعة دار الهلال – بمصر ١٩٤٩ - الجزء الثاني – ص ١٠٧.

باستبدادهم ولا يرى في آثارهم إلا أنها صورة مجسمة للطغيان، حتى يقول عن باني الأهرام:

شـــاد فـأعـلـــى وبـنـــى فـــوطَّـدا
لا لـلـعُـلا، ولا لـــه، بـل لـلـعِدا
مـسـتـعـبِـدٌ أمّـتَـــهُ فـــي يـومـــهِ
مـسـتـعـبـدٌ بـنـيـهِ لـلـعَـــادي غـدا
إنـــي أرى عَـــدَّ الـرمـــالِ هـا هـنـا
خـلائـقًـــا تَـكْـثـــرُ أنْ تُـعَـــدَّدا
أكـــلُّ هـــذي الأنـفـسِ الـهَـلْـكَـى غـدًا
تـبـنـي لـفـــانٍ جَـــدَثًـا مُـخـلَّـدا[1]

ومع هذا فقد غنى لمجد مصر القديم، واتخذ من رحلة إيزيس – معبودة المصريين القدماء – إلى لبنان رمزًا للإخاء القديم.

وقد توسع كامل محمد محمد عويضة في تعقب لقب شاعر القطرين، وتحولاته[2]، وبدأ بمقدمة طويلة عن ألقاب الشعراء ومناسباتها، إلى أن يقرر أن «**لقب شاعر القطرين ترجمان ذلك الإحساس في الجمهور المصري صاحب الفضل في ابتداع هذا اللقب الجميل**[3]» وبعد أن يشير إلى عدد من قصائد مطران التي تغنت بالطبيعة المصرية، وهى إحدى علامات الإعجاب الفطري بالمكان، يتدرج ليفصل في كيفية انتقال اللقب من «شاعر القطرين» إلى «شاعر الأقطار العربية»، فيقول: كان مطران صديقًا حميمًا لشوقي وحافظ، وكان كل من الشعراء الثلاثة تحلّق شاعريته في أفقها الخاص، وينعم باللقب الذي خلعه عليه الجمهور، فلما غادر شوقي وحافظ هذه (الدنيا) همس بعض الناس أن خلا المكان لمطران، وهمّوا أن يورثوه لقب أحد صاحبيه، ولكن الخليل.. استنكر هذا الإرث، وأشار إلى ذلك في رثاء شوقي حيث قال:

---

(١) ينظر: سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران – ص ٤٥ وما بعدها. أما الأبيات من قصيدة «الأهرام» فهي من قصيدة لمطران – ديوانه ج١ ص ١٠٤.
(٢) في كتابه: «خليل مطران شاعر القطرين» – ص ٩٤ وما بعدها.
(٣) المرجع السابق – ص ٧٨.

الـصَّـاحـبـانِ الأكـــرمـانِ تَـوَلَّـيـا
فـعـلامَ بـعـد الـصَّـاحـبـين ثَـوائـي ؟
لـم يـتـرُكَـا بِـرَداهُـمَـا غـيـرَ الشَّـجَـى
لأخـيـهـمـا مـا دام فـي الأحـيـاء
وحِـيـالـيَ الخُـلَـطَـاءُ إلاّ أنـنـي
مُـتـغـرِّبٌ بـالـعـهـد فـي خُـلَـطـائِـي
أبـدًا ولِـيْ مِـن فـضـلِ مـا مَـجُـدَا بـهِ
إرثٌ إذَا جَـهِـلَ الـزّمـانُ وفـائـي
إنْ نَـحْـيَ بـالـذِّكْـرى فـلا تـبـديـلَ فـي
صِـفَـةٍ، ولا تـغـيـيـرَ فـي الأسـمـاء

من ثم أكبرت صحف ذاك العهد وفاء الخليل للراحلين، فصدرت وهي تلقبه بشاعر الأقطار العربية[1].

لا يحتاج وصف شعر مطران بأنه باكورة التحديث، أو التجديد، أو أنه شاعر العصر الحديث تعقيبًا شارحًا، لأن الوصف له طابع التعميم، ويمكن أن يتكرر لشعراء آخرين دون أن ينكر على حامله، ولكن وصف خليل مطران بأنه «أستاذ شوقي وحافظ» هو الذي يستحق وقفة، وقد وضعه مؤلف الكتاب – محمود بن الشريف – على الغلاف الخارجي، ولم يكتف بأن يكون المعنى رأيًا في سياق طرح عام، أو احتمالاً من بين احتمالات. إننا – على أية حال لا نناقش ما يمثله محمود بن الشريف نقديًّا، وهل «يتحمل» هذه الإثارة أم أنها «صيحة» في اتجاه الشهرة، أو مخالفة الرأي (الأدبي) العام. وربما لو أن ابن الشريف أعاد صياغة عبارته محددة المرمى إلى: خليل مطران أستاذ شعراء العصر، أو ما يشبه هذا المعنى الذي لا ينصّ على كبيري شعراء الأمة العربية باسميهما، وهما من هما، لكان أقرب إلى الموافقة العامة، ولا شك في أن ابن

(١) المرجع السابق – ص ٩٧ وما بعدها – العبارة مقتبسة بتصرف، أما أبيات الخليل ففي ديوانه: ج٤ ص ١٢٦، والقصيدة في رثاء أحمد شوقي. أما الشطر الأول من البيت الرابع فصوابه في طبعة الديوان التي نعتمدها: أيراد لي من فضل ما مجدا به

الشريف كان موافقًا – في داخله ويقينه النقدي – على صواب هذه المقولة الحادة، ولكنه يدرك أيضًا أنه لا يستطيع أن يتحمل تبعتها، أو يحتج لها بالقوة المناسبة إذا ما دعي للنزال دفاعًا عن رأيه. من ثم كانت تلك «العتبة» المساندة، التي وضعها في صدر كتابة، في صفحة مستقلة، والعتبة من «سبك» طه حسين، وتقول: «**مطران زعيم الشعر العربي المعاصر، وأستاذ الشعراء العرب المعاصرين، لا يستثنى منهم أحد**»!!

والآن: من واجبنا أن نوثق ونؤصل هذا الاقتباس، لنرى في أي سياق قاله طه حسين، وما المدى الذي تؤطره عبارة «أستاذ الشعراء العرب المعاصرين».

لقد كتب طه حسين عن مطران وشعره غير مرة، من أقربها ما جاء عرضًا في ما كتب عن حافظ وشوقي من مقالات بدأ نشرها الصحفي عقب وفاة حافظ، وكان رحيل شوقي (أكتوبر ١٩٣٢) ختامًا لها، وقد جمعت في كتاب بعنوان «حافظ وشوقي». في الفصل الأول من هذا الكتاب، وعنوانه: «الأدب الجديد» عرض طه حسين لمفهوم التجديد وحدوده لدى الشاعرين، ثم لدى مطران، متخذًا من مقدمات دواوين الشعراء الثلاثة مدخلاً للتعريف بخصوصية شعر كل منهم. ومن المعروف أن الدكتور محمد حسين هيكل هو الذي قدّم لديوان شوقي[1]، أما مقدمة ديوان حافظ – المتاحة ذاك الوقت – فكانت غفلاً من توقيع صاحبها، وقد ألمح إليه مقال طه حسين دون ذكر اسمه. وهنا ينفرد خليل مطران بأنه الذي تولى تقديم شعره إلى قرائه، وهذا الانفراد استحق إعجاب عميد الأدب وإطراءه، ليس لأن الشاعر كاتب أيضًا، وإنما لأن هذا الموقف دليل على وضوح مفاهميه، واستعداده لتحمل ما يترتب على رأيه، والدفاع عنه. يقول طه حسين: «**أما مقدمة ديوان مطران فقد كتبها مطران نفسه، وهو بين هؤلاء الثلاثة الشاعر الوحيد الذي عني بشعره، ووجد في نفسه الشجاعة على تقديمه للقراء. فأما الشاعران الآخران فقد آثرا أن يستظلا بغيرهما من زعماء النثر. وربما كان لهذا الفرق بين مطران وصاحبيه شيء من الخطر، وربما كان هذا الفرق الذي يظهر ضئيلاً عنوانًا لفرق آخر عظيم بين شعر مطران وشعر صاحبيه. فالحق أنك لا**

---

(١) كتب شوقي بنفسه مقدمة الجزء الأول من ديوانه في طبعته الأولى (١٨٩٨) وقد ترك تقديم الطبعة الثانية (١٩٢٤) للدكتور محمد حسين هيكل، وهي المتداولة إلى اليوم .

تعرف مذهب شوقي وحافظ في الشعر إلاّ إذا قرأت شعرهما واستقصيته، واستخلصت هذا المذهب من قصائدهما ومقطوعاتهما، بل من أبياتهما المتفرقة، ولكنك لا تقرأ بيتًا واحدًا من شعر مطران في هذا الديوان إلاّ بعد أن تكون قد عرفت مذهب الرجل في الشعر وعقيدته الفنية، وأسلوبه في فهم الجمال الأدبي وعرضه على الناس[1]».

وفي سياق آخر من سياقات هذا الكتاب عن «حافظ وشوقي «يبرق اسم خليل مطران مرتبطًا مع أصحاب الشعر «الحقيقي»، الذي يجمع بين الخيال والفكر والعاطفة، وهم – تحديدًا – خليل مطران والعقاد، في مصر، ومعروف الرصافي وجميل صدقي الزهاوي، في العراق. إن طه حسين يرى أن ثقافة الشاعر ودأبه على تغذية الفكر وروح البحث يقوي شعره ويضمن له الاحتفاظ بقيمته (الباقية) عند المتلقي الذي لا تخلبه برقشة المعاني ورنين الأصوات، بل إنه يلوم مطران في خضوعه لمجاراة شعراء عصره لينال حظًا مما نالوه من الإعجاب الجماهيري، فيكتب مثلما يكتبون، ويقع دونهم في النظم على هذه الطريقة التي لا يرتضيها وعيه الفني وتكوينه الفكري[2].

لقد كتب طه حسين عن شعر مطران مرات عدة، في حياته، وبعد رحيله، وسنعود إليه في مواقعه، ولكن كيف «حاول» محمود بن الشريف أن يقدم أسانيد لما اقتبس من طه حسين، فأوله بأن جعل من مطران أستاذًا للشاعرين الكبيرين ؟!

يمكن أن نقول إن عبارة «**مطران زعيم الشعر العربي المعاصر، وأستاذ الشعراء العرب المعاصرين، لا يستثنى منهم أحد**»، هي إشارة لبقة، وإن ظلت حكمًا شخصيًّا، بتفوق شعر مطران على شعر شوقي وحافظ، وهو ما ردّدته صراحة عبارة سبق ذكرها وتوثيقها، ولكنها – بالمقابل – ذكرت من نقاط الخلل والنقص في شعر مطران ما يتراجع بمدى هذه الأستاذية إلى حدود العصر، وليس حدّ الشعر، ولا حدّ الإنسانية، ففي مجال الإشادة بشعر شاعر الهند العظيم «طاغور» وحصوله على جائزة نوبل، يعرض طه حسين لأهمية صدور الشعر عن فلسفة خاصة بالشاعر، كما كان شعر

---

(١) طه حسين: حافظ وشوقي – ط ثالثة – الناشر: الخانجي بمصر، والمثنى ببغداد – مقدمة طه حسين بتاريخ ٥ مارس ١٩٣٣ – ص ١١، ١٢.

(٢) حافظ وشوقي – ص ١٤٧ – ١٥١.

المعري وشعر المتنبي، ثم يتساءل عميد الأدب: «**فأين فلسفة شوقي أو حافظ أو البارودي أو مطران**[1]» ؟ وهكذا استعاد مطران – حين الاستناد إلى معيار مختلف – مكانه بين شعراء زمانه، وتظل هذه الأستاذية نسبية، مرتبطة بمجال محدد.

يعتمد محمود بن الشريف في تثبيت وصف الأستاذية لمطران، دون رفيقي عصره، بأنه كان أوفرهم حظًّا في الأخذ بمناحي التجديد، وهنا يعود إلى الاستناد على مقولات طه حسين[2] ويلتقط من شعر شوقي وحافظ ما يدل على زعامة الخليل، فقد أقيم حفل لتكريم مطران (١٩١٣) حين أنعم الخديو عليه بالوسام المجيدي، فقال شوقي في تكريمه مخاطبًا لبنان:

هـذا أديـبُـكَ يحـتـفي بـوسـامِـهِ
وبـيـانُـهُ لـلـمشـرقَـيْـنِ وسـامُ
ويُـجَـلُّ قَـدرُ قـلادةٍ فـي صـدرِهِ
ولـه الـقـلائـدُ سِـمـطُـهـا الإلـهـامُ

وكذلك أنشد حافظ إبراهيم:

نَـظَـمَ الـشَّـامَ والـعـراقَ ومِـصـرًا
سِـلـكُ آيـاتـهِ فـكـانَ الإمـامـا
فمشي الـنـثـرُ خـاضـعًـا ومشى الشِّـعْـ
ـرُ وألـقـى إلـى الخـلـيـل الـزِّمَـامـا
فـعـقـدنـا لـه الـلـواءَ عـلـيـنـا
واحـتَـفَـلـنـا نـزيـدُهُ إكـرامـا

وداعب حفني ناصف مطران قائلاً:

يـا شـعـرَ مـطـرانٍ لـعـبـ
ـتَ بـلُـبِّـنـا ونـفـثـتَ سِـحـرْ

---

(١) المرجع السابق – ص ١٥١.

(٢) محمود بن الشريف: خليل مطران أستاذ شوقي وحافظ – ص ٣٧.

لـــلـــه مـــا أحـــــــــلاكَ يـا
سـحـرَ الـبـيـانِ، ومـا أمـــرّكْ
مـــا أنـــت لـــــــلآداب مـطـ
ـــــرانٌ، ولـكـن أنـــت بـطْـركْ

إننا ندرك أن مجاملات حفلات التكريم من تقاليدها العربية أن تبالغ، بل أن تتمادى في المبالغة، فلا ضير في وصف الخليل بإمام الشعراء، وأن الشعر نفسه ألقى إليه الزمام، وأنه تجاوز رتبة المطرانية إلى كرسي البطريركية.. فهذا خيال الشعراء ولعبهم بالصور والمعاني، ولا يصح أن يعد رأيًا نقديًّا، أو رؤية فنية.

****

٢ - عاشق متنقل الهوى غير لعوب

في التوطئة لهذه الفقرة عن جانب – لعله من أهم الجوانب – من حياة خليل مطران وعلاقاته، نرى ضرورة توضيح بعض الأمور ؛ أولها مترتب على ما رغب فيه مطران نفسه من أنه حين يعرض لحياته العاطفية وعلاقته بالمرأة (والمعروف أنه مات عزبًا لم يتزوج) أن يشير إلى تجربة حب وحيدة مبكرة، تبرعمت وأزهرت وطالت فأثارت حسد الوشاة، حتى تمكنوا من إفسادها والقضاء عليها. هكذا – عادة – يعبر الخليل عن هذا الجانب من حياته الممتدة، وعلاقاته المختلفة، ولكن المعنيين بسيرته، والنقاد الذين يربطون بين الإبداع والحياة الشخصية (الممارسات) كانت لهم آراء مختلفة، ولم يكن ممكنًا إغفال هذه الآراء بالنسبة إلى حياته الشخصية، كما بالنسبة لمحركات موهبته، وبخاصة حين تعمل أدوات النقد في اتجاه التفسير والتأويل، والمساحة التي تتحرك فيها مخيلة المبدع وكيف يعيد تشكيل تجربته المباشرة ليحقق لها القبول والإقناع لدى المتلقي، أو ليخفي ما يحرص على مواراته من أسرار حياته الشخصية، أو حياة محبوبته حال أن غلبته حاسته الفنية فباح بسره بوحًا مقنّعا يخفي بقدر ما يبدي. ولقد انقسم العشاق – في الموروث العربي – إلى نوعين، فهناك العاشق المتوحّد الهوى، أي الذي أخلص الحب لفتاة واحدة طوال حياته، وهذا في عرف التراث هو العاشق العذري، وهناك العاشق المتنقل الهوى الذي تعلقت عواطفه بغير واحدة، وهذا النوع من الحب وصف بأنه حب مادّي[1]. لقد اعتبر الشاعر الذي تنقلت عواطفه بين أكثر من محبوبة – في تصنيف القدماء، وربما عند المحدثين أيضًا

(١) يراجع في هذا التقسيم ومصطلحاته من كتب التراث: كتاب الزهرة (النصف الأول) لمحمد بن أبي داود الظاهري. ومن الدراسات الحديثة: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، للدكتور محمد غنيمي هلال، والحب في التراث العربي، للدكتور محمد حسن عبدالله.

– شخصًا عابثًا، أو متهتكًا (والمتهتك من لا يبالي بأن تهتك أسراره)، ولم يكن مطران كذلك على الرغم من تعدد تجارب الحب أو محاولاته، لقد أراد أن يبدو عذريًّا في هواه، ولكن وشايات شعره تقول غير ذلك، أو على الأقل: تتحفظ على هذه العذرية، من ثم جمعنا في وصف عشقه بين الطرفين (من جانبنا لا نجد تناقضًا) فهو عاشق متنقل، لكنه غير لعوب، إذ لم يكن يخادع أو يدعي ويتظاهر، وإنما هي مواقف ومراحل وحالات تولد في مهادها الطبيعي، إذ هو رجل أديب مشهور مشهود له، دمث الخلق، صاحب خيال محلق، وصاحب إرادة حديدية، ورؤية عملية في نفس الوقت، كان يبدع شعره، ويمارس التجارة، ويؤسس صحيفة وصحيفة، فهذا صنف من الرجال يتمتع بخصوصية وجاذبية.

هناك جانب آخر يتصل بهذا الشأن يستحق أن نجلوه، فقد كان رفقاء عصره من الشعراء ينحّون الإفضاء بعواطفهم الشخصية عن أشعارهم، لقد قضى حافظ إبراهيم حياته عزبًا مثل صديقه خليل مطران، وعاش حافظ في رعاية زوج خاله مكتفيًا بهذه الرعاية عن جنس النساء[1]، وقد يدعم هذا (الانحسار النسائي) ما نلاحظ من غياب قصائد الغزل من بين أغراض الشعر، واختصارها ونضوبها وتقليديتها في مقدمات قصائد المديح التي استقر العرف الفني على أن تتقبل الغزل (أو النسيب) في مقدماتها. أما أحمد شوقي – الذي تخلو سيرته من أية إشارة إلى أية مغامرة عاطفية أو بادرة عشق – فقد فاضت نسبة كبيرة من قصائده المدحية والوصفية بغزل حار نابض باللوعة والمتعة معًا.. وقد ألمحت مقدمة الدكتور محمد حسين هيكل لديوان «الشوقيات» لشيء من هذا[2]، غير أنه إلماح عام يشير من بعيد دون أن يثبت أو يستشهد بدليل غير الشعر، وقد درج العقل العربي – وهو محق في هذا – على ألا يتخذ مما يذكر الشعراء في قصائدهم أنها «اعترفات» تدينهم، أو «شهادات» على

---

(١) تنظر مقدمة أحمد أمين لديوان حافظ إبراهيم، وفيها يذكر أن حافظًا تزوج لمدة أربعة أشهر انتهت بالطلاق، وعاد إلى الحياة منفردًا في بيت خاله، واستمر حتى بعد وفاة هذا الخال.

(٢) في ثنايا هذه المقدمة يقول هيكل عن ديوان شوقي: كأنك أمام رجلين مختلفين جد الاختلاف.. أحدهما مؤمن عامر النفس بالإيمان.. حكيم، محافظ في اللغة.. والآخر رجل دنيا يرى في المتاع بالحياة ونعميها خير آمال الحياة وغاياتها.

غيرهم. لقد أردنا مما ذكرنا أن نقرّب صورة المناخ الاجتماعي والفكري الذي عاش الخليل حياته فيه، وفي هذا يبدو مختلفًا جدًّا، حتى حال إفضائه بقصة ذلك الحب (الوحيد) الذي يُقرّ به ولا يقر بغيره، وإن ترك وسائل الإقرار لشعره. ويتفرع على هذا الموقف المطراني أمران: أنه كان لا مفر من التطرق لقضية الحب في حياة مطران لوضوح تداخل مظهره وتقلباته وحالاته وفواجعه ومسراته في شعر هذا الشاعر، في الصور والمجازات وعمل المخيلة بوجه عام، كما في بناء القصيدة، وبخاصة حين تكون قصيدة قصصية السياق، فإن المحتوى لا ينفصل عن الشكل، ولابد من أن يصل «مبضع» الناقد إلى ما وراء التجربة، وعلاقته بما أسفرت عنه، وتقنعت به.

أما الأمر الآخر فمتحقق في رومنتيكية مطران (في شعره وفكره) وصلتها برومنتيكية حياته، وسلوكه العام، ولقد نهض مطران برئاسة جماعة أبولو التي أشهرت تحطيم الأنساق الكلاسيكية في الشعر وفي حياة الشاعر، ومن هنا كان مطران: شعرًا وسلوكًا الذي فتح باب العشق أمام (شعراء أبولو العشاق): علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وصالح جودت، وإن كان ترك الباب مواربًا وراء التشكيل القصصي، وبعض الإسقاطات، فإن خلفاءه من تلاميذ أبولو فتحوا الباب على مصراعيه، وهذا هو التدرج الطبيعي، الذي يوازن بين المفاهيم الرومنتيكية وقبول المجتمع لها.

في حدود المنظور الرومنتيكي عرض صاحب أقدم تحليل مستوعب لشعرية مطران – وهو الدكتور إسماعيل أحمد أدهم – لملابسات قصة الحب (الوحيدة) وما أسفرت عنه شعريًّا وحياتيًّا، على أن الدكتور أدهم يؤسس غرضه لهذا الجانب على رأي نقدي لا ينساق وراء المألوف، وقد اعترض على مقولة لأنطون الجميِّل (وردت في مقال له بمجلة الهلال ١٩٠٨) ترى أنه يمكن أن ندرس حياة خليل مطران شطرًا شطرًا من مطالعة ديوانه سطرًا سطرًا، فإن شعر الخليل رسم تمثلت لنا فيه كل أطوار صاحبه وارتسمت في صفحاته كل عواطف قلبه!! إن الدكتور أدهم يرفض هذا القول جملة وتفصيلاً، ويأتي هذا الرفض معتمدًا على «**تصنيف مختلف لمنابع الشعر عند مطران، الذي يشبهه – في علاقة شعره بحياته – بشعراء الإفرنج «من الصعوبة في مكان أن تخلص من شعرهم بتاريخ حياتهم، لأن الموضوعية في شعرهم تطغى على**

الذاتية فيهم حتى تتلاشى فرديتهم، فلا يدور على أغراضها شعرهم. وهم في هذا عكس العرب الذين تدور شاعريتهم حول الأغراض الذاتية، من حيث يتلاشى كل شيء فيهم في حياتهم»[1]، فكان الدكتور أدهم – في عنايته بالخبر (الوحيد) المتعلق بعاطفة الحب عند الخليل – يحذرنا من «قراءة» الخبر (القصة) قراءة خاطئة باعتبار شعره «صورة طبق الأصل» مما جرى، ولكنه – في تفصيل الخبر / القصة، وانعكاساته الفنية على شعره يشير الناقد إلى أفكار وعواطف مؤثرة، في قصائد مختلفة، تدور في المحور ذاته، ولكنها لا تحاول أن تعيد حكايته أو تفضي به أو تتعقب انعكاساته من حيث هو حدث. ولهذا يروي أدهم القليل عن حادث التعارف (في أحد متنزهات القاهرة ولسع النحلة لها ومسارعته إلى مواساتها ومساعدتها) والتخفي في اللقاء، ثم إفساد الوشاية لصفاء عاطفتها، ومرضها، وما ترتب عليه من سفرها إلى الشام للاستشفاء، وأحزانه في هذه المرحلة، ثم إخبار أصدقائه له بأنها شفيت، ليدهمه خبر موتها، وما قال فيها من رثاء، على رأس كل عام لمدة عشرين عامًا !!

هنا اكتفى أدهم بالقطاف الفكري والتوجه الانفعالي، وليس بعنصر الحكاية، ولهذا تعقب الانعكاسات المتموجة مع مراحل التعارف، فالعشق، فالتخفي، فالوشاية والقطيعة، فالمرض والفراق، فالموت !! هنا تبدو لمع من القصائد:

«آدم وحواء» و «تذكار» و «عتاب» و «روعة نبأ» و تكذيب النبأ «و «حكاية عاشقين». ولهذا الانتقاء معنًى مزدوج: أن بين حياة الشاعر مطران الشخصية ونشاطه الشعري صلة لا تنكر، وأن هذه الصلة لا تنعكس بجملة التجربة في قصيدة بعينها، فهذا ما نفاه أدهم ولم يتقبله من مقولة أنطون الجميل، وهذا بدوره ينفي التناقض عن آراء أدهم، الذي قال بالصلة بين الشعر والتجربة المعاشة، ولكنه – بالنسبة لقصيدة مطران – يرى أن إبداعه الفني يأبى أن يصبَّ هذه التجربة في قصيدة بعينها، إن التجربة تستصفي الخبرة، وتثمر نوعًا من الوعي العميق بحالة، تأخذ موقعها في سياق قد استدعاها بطريقة طبيعية، دون تعمّل أو انحصار في قصيدة بعينها.

---

(١) إسماعيل أحمد أدهم: شعراء معاصرون (الجزء الثاني): خليل مطران – (تحرير وتقديم / أحمد الهواري) – دار المعارف بمصر – (د. ت) – ص ٢٥٠.

قد يبدو مهمًّا أن نرتب المصادر النقدية التي عنيت بالحياة العاطفية لخليل مطران، فنقدم السابق على اللاحق لنحدد أماكن الإضافة ووجهتها، ولكن يعترض هذا عائقان أحدهما منهجي، وهو أننا لا نتناول حياة الشاعر العاطفية من حيث هي وجه من وجوه شخصيته الإنسانية، حتى وإن يكن شديد التأثير في شعره، وإنما نحصر عنايتنا بما أبدى النقاد من آراء في ما أنتج الخليل من أنواع الإبداع، وهنا سنجد بعض المهتمين بشعر الخليل يتناولون المحور العاطفي (أو علاقته بالمرأة) بمعزل عن نشاطه الشعري، غير إشارات عابرة تحمل عناوين بعض القصائد، ومن هؤلاء – على سبيل التمثيل وليس الحصر – جميل جبر[1]، وخليل الموسى[2]، فقد أشارا إلى ارتباط بعض القصائد بتجارب حب بين الشاعر وإحدى النساء بما يؤكد تعددية العلاقات ولكن دون استخراج وجه من أوجه النقد، أو الكشف عن مسار نفسي أو فكري بحكم هذه العلاقات.

هذا هو العائق الأول (المنهجي) الذي يحملنا على الإشارة الموجزة إلى هذه المحاولات النقدية التي خلت – أو كادت – من أن تؤسس رؤيتها على محور مركزي يحدد فهمها للعلاقة بين الشطر الشخصي للشاعر – أي شاعر – والشطر الفني له.

أما العائق الثاني فهو أن أكثر هذه المصادر المتاحة لنا ليست محددة التاريخ، فلا نملك اليقين متى نشرت وأيها الأسبق، وبهذا يظل بناء فكرتنا – في سياقها الزمني – ناقص الوثاقة واليقين، وهو أمر يقلق الكاتب قبل أن يبلبل فكرة المتلقي. غير أن هذه المصادر النقدية – جميعًا تقريبًا – تسجل – عبر قراءتها لشعر مطران – تعدد محبوباته، ودون أن تصطدم برواية مطران نفسه عن عشقه الوحيد، وهنا يكون التساؤل عن «مسوغات» أو دلائل القول بتعدد المحبوبات، ومدى الاتفاق على القصائد والمحبوبات المنطويات في ثناياها.

من أقدم المحاولات في هذا الاتجاه ما كتب ميشال جحا تحت عنوان: «المرأة في حياة مطران» نقلاً عن عدة مصادر[3]، أن صحفيًّا أديبًا سأل الخليل مرة عن امرأة

---

(١) في كتابه: خليل مطران في سيرته وأدبه – الناشر: نوفل – بيروت (د. ت).

(٢) في كتابه: خليل مطران شاعر العصر الحديث – دار ابن كثير – دمشق – بيروت ١٩٩٦.

(٣) في كتابه: خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت (د. ت)، تشير مقدمة الطبعة الأولى أن الأطروحة كتبت بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٧ – ص ٧٨.

حياته، فقال:.. ثق أنه كانت هناك امرأة في حياتي، وأنها لا تزال حتى اليوم (كان هذا قبل وفاة مطران بعدة سنوات) وستبقى ما بقيت. فسأله: وهل تغنيت بها ؟ فأجاب: كثيرًا، وهاك آخر ما قلته فيها:

فشابَ بنو ليلى، وشاب بنو ابنها

وحرقةُ ليلى في الفؤاد كما هِيا

ويستخرج الناقد أسماء النساء في سياق الغزل من ديوان الخليل: سعاد، وأدماء، وهند، وليلى، ومارية، كما يشير إلى أن الخليل في مقدمة قصيدته «حكاية عاشقين «سمّى المعشوقة أسماء متعددة لتخفى حقيقتها وتنصرف عنها الظنون. وهذا إحدى وسائل التكتم التي دأب عليها الخليل. إن ميشال جحا يرى أن الخليل نفسه هو العاشق في قصيدة «حكاية عاشقين»، حتى وإن زعم في مقدمتها أنه كان – في القصيدة – ترجمان ضمير العاشق ولسان فؤاده.

والإضافة النقدية الجديرة بأن يشار إليها في هذا المقام: أن الخليل حين ذهب إلى الإسكندرية (شاطئ المكس) وكتب رائعته «المساء» أشار فيها إلى داءين ألمّا به، وهما العشق والمرض، أو العشق الذي أدى إلى المرض !!، ثم يستخلص من قصيدة «حكاية عاشقين» ما يؤكد صلتها المباشرة بحياة قائلها: «صدق الشعور في قصائد الحكاية، وتنوع البحور والقوافي وفقًا لاختلاف أزمنة النظم وطبقًا لتباين أسبابه، وإبدال الشاعر اسم العاشقين بضمير المتكلم خلافًا لما درج عليه في سائر حكايات الديوان[1]»

ويعنى جميل جبر (في السيرة المجملة التي عرض خلالها لأهم ملامح شعر مطران) بما أسماه: «حياته العاطفية[2]» فيشير تحديدًا إلى عدد من الأسماء قرين عدد من القصائد:

ليلى صباغ – وقد زارت القاهرة عام ١٩١٥ وكانت قد احتلت مركزًا مرموقًا في نيويورك، واحتفلت بها الجالية اللبنانية في مصر، وأنشد مطران قصيدة في تحيتها استعاد بعض ذكريات حبه (الأول) لها في زحلة وبعلبك.

(١) ميشال جحا: خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث – ص ٨٠.

(٢) جميل جبر: خليل مطران في سيرته وأدبه – ص ١٥ وما بعدها.

الكسندرا خوري سعادة – وقد تعرف بها عقب عودته من باريس للاستقرار في الإسكندرية، وهي صاحبة مجلة اللوتس (بالفرنسية) ومجلة أنيس الجليس (العربية) نشر بها مطران عددًا من قصائده، وكان لها صالون أدبي كان الشاعر من رواده، وفي رأي جميل جبر أن قصيدة مطران، بعنوان: «إلى جميلة أديبة» قيلت فيها، ومطلعها:

يـا عـيـونًـا تَـسـقِـي الـعـيـونَ رحـيـقـا
واصـلـي مُـدمـنًـا أبـى أن يـفـيـقَـا
أسـكِـريـنـي عـلـى الـدوام وأفـنـي
مُـهـجـتـي أدمـعًـا وعـزمـي حـريـقـا
تـلـك خـمـرُ الحـيـاةِ مـن لـم يـذقْـهَـا
مـرّةً لـيـس بـالحـيـاةِ خَـلِـيـقـا[1]

حسناء نمسوية التقاها في حديقة عامة بالقاهرة، ثم قضى عليها داء السل وهي في ميعة الصبا. ويذكر جميل جبر أن هذه الحبيبة (المجهولة) هي التي ألهمت الخليل ما وصفه برائعته الغنائية المتسلسلة: «حكاية عاشقين»، وأعلن أنها هي حبيبته الحقيقية لا قبل ولا بعد. ويضيف الناقد هامشًا يحدد زمن هذا الحب بأنه دام من سنة ١٨٩٧ حتى سنة ١٩٠٣ [2] !! هل يؤكد هذا أن النمسوية صريعة ذات الصدر التي امتد عشقها ست سنوات، هي بذاتها التي أوقع الوشاة بينه وبينها، وأنها سافرت إلى الشام للاستشفاء ؟ لابد أن الأمر كذلك، لأن المسألة لا تحتمل الازدواج في العشق، بخاصة أن جميل جبر يحدد أنها التي ألهمته قصيدة «حكاية عاشقين».

وتذكر الأديبة ميّ زيادة بين ملهمات مطران، كما يوصف بأنه كان سباقًا إلى اكتشاف موهبتها، وأنه كتب عن باكورتها الشعرية بالفرنسية، وحين أنشأت ميّ صالونها الأدبي في القاهرة (١٩١٤) كان من رواده الدائمين، وقصّد قصائد عن الصالون وصاحبته، وكان مطران «**من القلة التي واصلت مواساة ميّ في وحدتها**

---

(١) القصيدة كاملة في ديوان خليل مطران: الناشر دار الهلال – القاهرة ١٩٤٩ – القصيدة ج١ – ص ٤٧. وفيها يسمي المتغزل بها «سعاد»، وفي القصيدة وصف لتباريح عاشق ومعاناته «السهد» كانت الأحق بأن يثبتها الناقد. القصيدة في خمسة وعشرين بيتًا.

(٢) المرجع السابق – ص ١٦.

(يعني محنة مرضها النفسي) ثم رافقها إلى مثواها الأخير في خريف سنة ١٩٤١، وقد رثاها أبلغ رثاء»[١].

ويشير أخيرًا إلى سيدة متزوجة، وصفها بأنها من ملهماته، وقد عبر عن حبه لها في غزليات منها قصيدة «بنفسجة في عروة» وقصيدة «زهرة ساهرتني».

هذه «أخبار» عن خمس نساء أحبهن الخليل، على تفاوت في مراحل العمر، ودرجة التعلق، لم يتناولها الناقد من منظور انعكاسها على إبداعه، وصلتها بعمل المخيلة، والقدرة على الخروج بها من مستوى «الإفضاء» أو «الاعتراف» أو «الوصف» إلى مستوى التحليل والتأويل وسطوة المرجعية الضاغطة على ضمير الشاعر في عملية بوح على مفترق الطريق بين الإشهار والإضمار.

ولا يضيف منير عشقوتي – في ما عرض من إشارات عن حب الخليل – إلاّ تأكيد القسمة المشهورة للحب، بين قائلين بعذرية عشق الخليل، وقائلين بحسيته، والكاتب يعد الحسية في الحب تهمة، إذ تقول عبارته: «**اتّهمه البعض بأنه في الواقع لم يكن عذريًّا وإنما أرضى ملذاته، كما تناقلوا (!!) عنه ميله إلى نساء كثيرات كميّ زيادة وكريمة جودت باشا وزير العدل في الدولة العثمانية**»[٢]... هذا في مقابل الفريق الآخر الذي يراه عذريًّا موحدًا في الحب، أو غير متنقل الهوى كما عبر القدماء.

أما الشاعر صالح جودت في مقدمته لكتاب فوزي عطوي: «خليل مطران شاعر الأقطار العربية» فيكتفي بذكر فتاة النحلة، ويراها جماع موقف مطران من عاطفة الحب، ويرى بأنه عناها في أكثر شعره المتعلق بهذه العاطفة، وليس في قصيدة «حكاية عاشقين» وحسب، وبخاصة قصيدة «كان»، ومطلعها:

سُـــــــررتُ فـــي الـــعـــمـــرِ مـــرّةْ
وكـــــنـــــتِ أنـــــــتِ المـــــــــرَّةْ[٣]

---

(١) المرجع السابق – ص ١٧.

(٢) منير عشقوتي: خليل مطران – دار المشرق – بيروت ١٩٩١ – ص ٣٩.

(٣) القصيدة قصيرة (١١ بيتًا) – انظر ديوان الخليل طبعة دار الهلال – القاهرة ١٩٤٩ – ج١ ص ٢٢٢ – وهي بعنوان «كان»، وهي آخر قصيدة في سلسلة قصائد حكاية عاشقين.

والقصيدة الأخرى التائية، ومطلعها:

يـــا مُـــنَـــى الـــقـــلـــبِ ونـــــورَ الْـــ
ـــعَـــينِ مُـــذْ كـــنـــتُ وكـــنـــتِ[1]

ولا يغيب عن الخاطر أن شعر صالح جودت - كاتب المقال - يمضي على هذا النسق الذي آثره في التمثيل للشعر الغزلي من بين أشعار الخليل.

ونختم هذا المحور من حياة مطران، وفنون إبداعه الشعري بما كتبه محمود بن الشريف صاحب كتاب «خليل مطران أستاذ شوقي وحافظ»، ففي هذا الكتاب قدم إحصاء بست حالات من الحب، معتمدًا على الأخبار والمرويات حينًا، ومستخلصًا من القصائد حينًا آخر، ولكنه لم يعرض لها في مكان واحد، أو تحت عنوان واحد، مما يجعل هذه الأخبار وما يتصل بها من أشعار أدخل في سيرته، وفنه الشعري، فكأنها ليست مقصودة لذاتها. ولابن الشريف موقف مبدئي جاهز من أخلاق مطران، بما فيها عشقه، فيقول تحت عنوان «قلب كبير»:

«من يدرس حياة مطران ويطالع ديوانه يجد شعره يمثل لنا شخصيته ويرسم لنا ذاتيته ويشف عن عاطفة قلبه ويكشف عن ذوب نفسه - والدارس لقصائده الغرامية حينما يعرض له هذان البيتان:

وكَـــمْ عـرضـتْ لـي غـانـيـاتٌ فـعِفتُـها
وصـنـتُ ضـمـيـري والـلـسـانَ الـمُشبِّبا
وغـــالَ فـــؤادي الـبـيـنُ إلاّ بـقـيـةً
قـضـى الحـــبُّ أن أحـيـا بـهـا فـأعـذَّبَـا

يخرج من هذا بأن مطران محب عفيف، ووامق شريف طاهر في عاطفته، صادق في مودته»[2].

لا يختلف «ترتيب «محمود بن الشريف لأخبار حب مطران عمن سبقه، فحبيبة الصِّبا المبكر في بعلبك في صدر القائمة، ثم تأتي «حكاية عاشقين» وباعثتها ذات

(١) القصيدة قطعة من خمسة أبيات - ديوان الخليل ج٢ - ص ٣٢٦.
(٢) خليل مطران أستاذ شوقي وحافظ - ص ٢١.

النحلة، وما يتصل بقصة حبها من قصائد تضع أقنعة مختلفة على اسمها. ولكن ابن الشريف يقتصر على هاتين المرأتين نحو خمسين صفحة من كتابه، ليعود إلى المرأة مجددًا من خلال بحث في ألوان الجديد من شعر مطران، فيشير - تحديدًا - إلى قصيدة «النوارة» ويذكر أنه كتبها في خريف عمره، وكان يقطف أوراقها ليسألها: هل له في هوى الغانيات نصيب[1] ؟

كما يشير إلى قصيدة «بنفسجة في عروة»، وأنه كان وراءها حب امرأة، كما كانت قصيدة «حكاية وردة[2]» دليلاً على حب آخر. ويختم ابن الشريف إشاراته المتفرقة عن أخبار مطران العشقية بأن ينقل عن كتاب محمد مندور قوله عن قصيدة «قصة عاشقين»، وغيرها مما هو بسبيلها أن «**بعضها يمكن أن ينطوي تحت ما يسمى في علم الجمال النفسي: الهروب من الواقع، حيث يلتمس الفنان في فنه مخرجًا للمكبوت في نفسه من عواطف وأحاسيس وأفكار**»[3].

****

(١) المرجع السابق - ص ٧١.

(٢) مطولة (٨٠ بيتًا) من المزدوج متعدد القوافي - ج ٢ - ص ٢٨٨.

(٣) وهذا قول متداول في مجال سيكولوجية التعبير الشعري

٣ - وفي قـول آخـر !!

في المربع الأول من مرآة النقد الأدبي التي حاولت استجماع الوجه الأكثر إشراقًا لخليل مطران وشعره وفرت بين أيدينا أهم الألقاب التي أكدت مكانته وخصوصية شعره التي أشادت بريادته الفنية، وحتى حياته العاطفية التي خاضت غمار تجارب مختلفة نجد من عرض لهذا الجانب من حياة الخليل يقترب منه برفق وحدب وثقة في سمو المقاصد، وقد شاركنا بدورنا في تأكيد هذه النزعة، فاتخذنا لهذا سببًا من المنهج النقدي نفسه، فلم نجعل اقتحام تفاصيل الحياة الخاصة هدفًا يبتغى، وإنما هو إحدى وسائل الكشف عن سر الموهبة وحركة الخيال وطاقته، فمن لم يقدم من نقاد مطران إنجازًا في هذا المستوى أخرجناه من دائرة الاهتمام. أما هذا القسم فقد أعطينا اهتمامنا فيه لقراءة ظلال الصورة، ولا نقول «الوجه الآخر»، إذ لا نجد ناقدًا حاول أو يحاول تجريد شعر الخليل من كونه إنجازًا متقدمًا قياسًا إلى شعر عصره، أو تجريد الخليل نفسه من أنه رائد وسابق ومؤثر في معاصريه ولاحقيه من الشعراء، ولكننا نجد درجة من التأويل للدور، أو التحفظ بالنسبة لإطلاق الأثر، دون ادعاء موقع النقيض. وعلى افتراض أن شيئًا من هذا حدث، فإنه يجد من يتصدى للرد عليه، والانتصار للخليل وإعلاء مكانة شعره، كما أن الزمن - وهو أعظم بوتقة تصهر الأقوال وتختبرها وتعيد فرز أصيلها من زائفها - تكفل بتصحيح بعض المغالطات.

أول قول آخر يتحفظ على بعض ما أسند إلى مطران وشعره من تأثير صدر عن عباس محمود العقاد، وكان هذا في سياق كتابه: «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»، وقد سبقت الإشارة إلى أن العقاد لم يتوقف عند شعر الخليل، فيمنحه فصلاً من بين الفصول، ولعل هذا لفت انتباه بعض المهتمين بالشأن الأدبي، فبعث

برسالة على هيئة سؤال، يسأل عن شأن الخليل بين شعراء عصره ومنهم زميلاه شوقي وحافظ. من الواضح أن صيغة السؤال حملت نوعًا من الاستفزاز للعقاد، نستخلص هذا ليس من المعيار الذي احتكم إليه في جوابه وحسب، وإنما في ما قدم به لهذا الجواب أيضًا، فقد أرسل اتهامًا لمن لا يقتنع بكلامه بأنه أعوج الرأس، وهو الخاسر إن لم يتبع قول العقاد[1]. وبعد مقدمة يصف فيها مطران بأنه ليس من البيئة الشعرية في مصر ولا من المولدين فيها والخارجين من بيئاتها (مع أن المفترض أن يكون السؤال عن الأثر والتفاعل وليس عن النشأة)، يغمز العقاد قيمة الخليل الشعرية، حتى يقول: «**فكان في من ذكرناهم ممن فارقوا الحياة كفاية تغني عن التعديد والتفصيل**[2]». فكأن للخليل – في شعره – أشباهًا، والتعريف ببعضهم يغني عن هذا التعدد !! غير أن العقاد يشعر بأن حجته الخاذلة مخذولة، فلا يلبث أن يقدم اعترافًا من جانب، يثلمه ويستلبه من جانب آخر، إذ يقول: «**أما إنه من المجددين فذلك ما لا ريب فيه، ولكنه لا فضل له في تجديده لأنه لم يكن يستطيع غيره (!!) وإنما العناء كل العناء في التجديد الذي ينازع فيه الإنسان موروثاته وعقباته، ويتخذ له فيه طريقًا غير الطريق المرسوم له من قبل وجوده – أما الأستاذ مطران فقد كان في حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد (!!) ولم يكن محتاجًا إلى جهد لإتباع مناهج الأدب الحديثة لأنه درج على الدراسة الأوروبية، ولم يفرض عليه الماضي الموروث أن يتشيع تشيع العقيدة لبقايا الآداب العربية أو بقايا الآداب الإسلامية، فعناؤه حين يمضي في طريق التجديد عشر خطوات دون العناء الذي يلقاه في الخطوة الواحدة رجل مثل حافظ إبراهيم، وقوة الطبع في تجاوز هذه الخطوة الواحدة أظهر من قوة الطبع في تلك الخطوات العشر ؛ لأن الفرق بينهما كالفرق بين من يسبح في وجه التيار، ومن يسبح مع التيار (!!) والأستاذ خليل مطران من جيل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، فهو أكبر من الجيل الناشئ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهو علم وحده في جيله ولكنه لم يؤثر بعبارته أو بروحه في من أتى بعده من المصريين، لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربي القديم من مصدره، ويطلعون على الأدب**

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي – ط ثانية – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – (د. ت) ص ١٩٨.
(٢) المرجع السابق – ص ١٩٩.

الأوروبي من مصادره الكثيرة، ولاسيما الإنجليزية، فهم أولى أن يستفيدوا اللغة من الجاهليين والمخضرمين والعباسيين، وهم أولى أن يستفيدوا نوازع التجديد من آداب الأوربيين. وليس للأستاذ مطران مكان الوساطة في الأمرين (!!) ولاسيما عند من يقرؤون الإنجليزية ولا يرجعون في النقد إلى موازين الأدب الفرنسي أو إلى الاقتداء بموسيه ولامرتين وغيرهما من أمراء البلاغة في إبان نشأة مطران... فهو كصاحبه شوقي قد تأثر بثقافة الجيل الناشئ بعدهما في مصر، ولم يؤثرا فيه (!!)[1]».

هذا قول العقاد (المبكر) في دور الخليل في الشعر المصري، وقد قطعنا استرساله بعلامة التعجب في أربعة مواضع، يتم فيه تجاهل حقائق مقررة، وإنكار شهادات معلنة، والتحول بالفضائل إلى مثالب، وقد وضح في العبارات الختامية مما اقتبسنا من العقاد أنه يدافع عن موقعه في الشعر والنقد مرة بحجة أن الخليل ليس نباتًا مصريًّا فلا تثريب في استبعاده، وأخرى لأن ثقافة الخليل فرنسية، في حين أن منابع التأثر عند جيل من بعد شوقي إنجليزية.. الخ، والحق أن الخليل حين كتب مقدمة ديوانه في جزئه الأول، وطبعته الأولى (١٩٠٨) وهزّ مفاهيم الشعرية فاستحق ثناء طه حسين، وسرت عبارته الشهيرة: «**هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده**» حدث هذا قبل أن يستقر العقاد في القاهرة ويسمع الناس باسمه، وقد احتاج إلى الانتظار حتى صدر كتاب «الديوان» في النقد (١٩٢١) – ثلاثة عشر عامًا حتى عرفه الناس شاعرًا يهاجم أحمد شوقي.

والآن نناقش هذه المقولات المثيرة واحدة بعد أخرى. فهل حقًّا لا فضل لمطران في تجديده لأنه لم يكن يستطيع غيره ؟! إن العقل الإنساني يعجز عن تصور أن مفكرًا يدعو إلى التجديد تحت حتمية أنه لا يستطيع غيره، قياسًا على أن الحديد – مثلا – لا يملك إلا أن يتمدد مع التسخين !! ونسأل: هل كان مطران مجبرًا على التجديد أو كان مفروضًا عليه وقد حجب عنه التقليد، أم كان هذا التجديد اختيارًا وموقفًا واعيًا وراشدًا ومكلفًا أيضًا لأنه لم يكن يروق لكثير من جمهور الشعر كما أشار إلى هذا طه حسين من قبل ؟ وهل نتوقف عن امتداح حمرة الورد وروعة عبيره بحجة أنه وجد

(١) المرجع السابق – ص ١٩٩، ٢٠٠ – ويدحض الدكتور إسماعيل أدهم هذا الزعم ويصفه بأنه دعوة يردها الواقع من جهة، كما يثبت زيفها – والعبارة له – اعترافات أكابر شعراء العربية من الآخذين بأسباب الجديد كأبي شادي والمازني – شعراء معاصرون: مطران – ص ٢١٥.

نفسه هكذا، ولم يكن له خيار في اختيار لونه ورائحته ؟ وأغرب من هذا أن يقال عن مطران إنه كان في حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد، ولكن هل ينكر العقاد أن مطران تلميذ اليازجي، وأن خبرته باللغة التراثية وبالأدب القديم تدل عليها قصائده المجددة ذاتها. وإذا كان العقاد لم يتأثر بالخليل فبأي سند ينكر التأثر على شعراء جيله ومنهم من أعلن بملء إرادته أنه مدين للخليل بما لا يمكن الوفاء به، وبخاصة مؤسس جماعة أبولّو (أحمد زكي أبو شادي) وغيره من أفراد الجماعة وغيرهم أيضًا – وهنا نقطة مهمة في هذا الموضع إذا افترض العقاد أن من يتصل باللغة الأجنبية (الإنجليزية في ما ساق العقاد من قول) والتراث العربي ليس بحاجة إلى عون من مطران، وكأن القضية برمتها مرتهنة بالإطلاع. ولقد رأينا – في أجيال متتابعة – كم من مبعوث من أساتذتنا وزملائنا ذهب للدراسة في العواصم الأوروبية والأمريكية، وبقي هناك السنوات الطوال، وعاد إلينا وكأنه عاش غيبوبة طويلة لم تلهمه شيئًا، فالقضية ليست في مجرد الاتصال أو الإطلاع، وإنما في وجود القدوة، وتوفر الذهن الثاقب الذي يرسم طريق العمل وينبه إلى موطن التفرد، وهذا ما يعترف به تلاميذ مطران من شعراء مصر ولبنان، وفي غير هذين القطرين أيضًا – فمفهوم «الوساطة» كما افترضه العقاد ليس جامعًا ولا مانعًا لأنه ربطه بمعرفة اللغة الإنجليزية (في ذاتها) والاتصال بالتراث (في مصادره) وها هي أقسام اللغة الإنجليزية تضم طلابًا وأساتذة بالمئات والآلاف، ولم ينتج أحدها (خليلاً) واحدًا، وها هو الأزهر يراكم لدى شيوخه وطلبته كتب التراث دون أن يخرج للحياة الثقافية (خليلاً) واحدا!! على أن هذه الغمزة الأخيرة التي حاول فيها إصابة شوقي بأنه تأثر بثقافة الجيل الناشئ ولم يؤثر فيه، ليست منصفة للرجلين: شوقي ومطران، وهي تفتقد الدليل أيضًا.

لقد تصدّى للرد على رأي العقاد بعض عارفي فضل الخليل، ولم يرد الخليل نفسه، ولعله اتخذ من أحمد شوقي أسوته، فقد أسرف العقاد في نقد شعر شوقي إسرافًا يرفضه المنهج النقدي، كما يأباه الإنصاف[1]، ومع هذا لم يناقشه شوقي في

(١) في كتاب «الديوان في النقد» اختار العقاد قصائد لشوقي، كلها في غرض الرثاء. رثاء محمد فريد، ورثاء عمر المختار، ورثاء عثمان غالب، وهاجم تقليدية الصور، وتفكك العلاقة بين الأبيات. وهنا لم يختر العقاد «عينة» من أغراض مختلفة، وهو يعرف أن الرثاء يمارسه الشاعر العربي في أحيان كثيرة تحت ضغط المجاملة، وأن مجال التجديد فيه ضيق جدًا. انظر كتاب: الديوان – ج ١.

شيء مما أثاره، وترك هذا لعارفي فضله المقرين بريادته. ومن المهم أن نشير إلى أن العقاد كتب عن الخليل وشعره غير مرة، فقد أنتج قصيدة في مطران ضمها ديوانه «بعد الأعاصير» وفيها اعتراف بجوانب من فضائل الخليل الخلقية، وجوانب من تميزه الفني، لكن هذه الأخيرة لا تمسّ جوهر ما ينسب إلى الخليل ويعد رائدًا له في مجال التجديد، مثل القدرة التصويرية، والحبكة القصصية، وإن اعترف له بجانب من إبداعه العروضي. ينم عنوان القصيدة عن إكبار وتقدير واضحين للخليل، وهذا بطبيعته مرتبط بالتكريم، إذ جاء العنوان: «في محراب المطران». والقصيدة في مقاطع متتابعة، مختلفة القوافي، جميع المقاطع في ثلاثة أبيات، ومقطع واحد جاء في أربعة أبيات. بعد تمجيد المناسبة، تشير المعاني إلى سجايا المحتفى به، ويذكر أن أبناء العروبة نادوه «باسم شاعرها المجيد»، وليس أكثر من الإجادة – كما يرى العقاد – ليعود إلى امتداح مترجماته، ومؤلفاته، ويسجل من نشاطه العملي إنشاء صحيفتي: «الجوائب «و «المجلة»، ثم يقول بأنه الذي ابتدع القصيدة ذات المقاطع الثلاثية الأبيات:

حـــــرَّرتَ أوزانَ الـقـصِـيْـــــ
ـدِ فـــــزادَ فـــي المـــيـــزانِ وزنـــا
وتـــوسَّـــعَـــتْ فـيـــه الـبُـحـــــو
ـرُ فـــأرسـلـــتْ درزًا ومُـــزْنـــا
هـــــذي الـــثُّـــلاثـــيـــاتُ حـقْـــــ
ـــقَـــكَ مـــن لـــــدنـــكَ ومِـــــن لـدنـا

ثم يصفه بالمجدد الذي لا يجارى، وأن آفاق أنجمه العذارى !! وهذه القصيدة «العقادية» ذات طابع تسجيلي، تغيب عنها روح الشعر وطاقته التصويرية الأخاذة[1].

أما الكتاب التذكاري الذي جمع ما تحدث به الناقدون في مهرجان خليل مطران (أكتوبر ١٩٥٩) فكان إسهام العقاد في مادته تحت عنوان: «ذكريات الخليل»، وحديث الذكريات يتسع للكثير، ويمكن ألا يقول شيئًا ذا بال، فقد وجه العقاد حديث الذكريات

(١) ديوان «بعد الأعاصير» – قصيدة: «في محراب المطران» – ص ٢٤٠ من مجموعة شعرية للعقاد بعنوان: خمسة دواوين للعقاد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٣.

إلى أصول مطران اليمنية، ثم الغسانية، وعلى مصادفات وجوده قرين زمن النهضة العربية، واليقظة القومية، وما إلى ذلك من طبائع الحياة التي لا يمارى فيها، فإذا بلغ المساحة الفاصلة: شعر الخليل ولغته، وما قد ينسب إليه من خطأ أو قصور، بدا موقف العقاد دفاعيًّا كأنما يسلم بما يدّعي، أو ببعض ما يدعي، بما لا يدحض مقولة العقاد السابقة في «شعراء مصر وبيئاتهم» كأن يقول: «**ولم تكن حصة الخليل في عهد اليقظة حصة المستفيد وكفى، بل كان له فيها عمل الموقظ المفيد من أبناء جيله وبين الكثيرين من أبناء الجيل الذي تلاه، وبخاصة من كان منهم بحاجة إلى الإلمام بالجيد المختار من الأدبين: أدب العرب، وأدب الأوروبيين في العصر الحديث**»[1].

أما الذين ناقشوا العقاد في ما وصف به دور مطران، كما بينا آنفًا – فإنهم كثر، ولكن من المؤسف أن بعض هذه الدراسات لا تحمل تاريخ نشرها، وقد تحمل تاريخ الطبعة الثانية دون أن تشير إلى تاريخ صدور الطبعة الأولى. مهما يكن من أمر فإن أقدم ما بين أيدينا متصلاً بهذا الشأن ما كتبه الدكتور سعيد حسين منصور، وقد أثبت بعض ما أثبتناه في عرض رأي العقاد في مطران فكان تعقيبه: «**الواقع أن مثل هذا الكلام إن صح أن يقال عن أدباء المهجر الذين عاشوا في بيئة أجنبية خالصة، فلا يجوز أن يقال عن مطران الذي عاش في مصر في زمن كان البارودي وشوقي وحافظ زعماء العصر في الشعر، وكانت المدرسة التقليدية هي المسيطرة على أذواق الناس**»[2]... أما عن السباحة مع التيار أو ضده فيقول: «**هذا لا يؤثر في أنه أضاف إلى الشعر العربي أشياء جديدة، وجدد فيه مذهبا تولدت عنه مدرسة كاملة لها شأن في الشعر الحديث**»[3]. وعن البواعث التي دفعت مطران إلى التجديد يقول: «**لم تكن هناك حركة في أواخر القرن التاسع عشر تدفعه إلى المذهب التجديدي الذي رسمه لنفسه، وإنما كان النقد منصرفًا إلى مشاكل اللغة والنحو والصرف كما رأينا عند أمثال اليازجي والشدياق. أما المدرسة النقدية التي كونها شكري والعقاد والمازني والتي أخذت تضع**

---

(١) عباس محمود العقاد – مقالته في الكتاب التذكاري – مهرجان خليل مطران – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – القاهرة ١٩٥٩ – ص ١٢.

(٢) سعيد حسين منصور: التجديد في شعر مطران (مرجع سابق) – ص ١٣٩.

(٣) المرجع السابق – ص ١٤٠.

مناهج ومذاهب جديدة في النقد والشعر فقد كان مطران سابقًا عليها. والقصائد الجديدة في ديوانه الأول مؤرخة من عام ١٨٩٤، وهو أسبق منهم لاشك في الدعوة إلى التجديد والأخذ بمذهب فيه، ولم تكن لحركتهم النقدية المتأثرة بالأدب الإنجليزي أثر عليه في تجديده[١]»، من ثم يرفض زعم العقاد بأن مطران متأثر بمن جاء بعده في اتجاهه إلى شكسبير، مبينًا أن اتجاه مطران إلى ترجمة شكسبير كان عن طريق إعجاب الأدباء الفرنسيين بمسرح شكسبير من أمثال هوجو.

يبقى في جعبة «القول الآخر» ناقدان، من لبنان، يبديان عددًا من التحفظات على كثير مما ينسب إلى مطران، ودوره وشعره من فضائل التقدم والجودة.

الأول هو الدكتور خالد إبراهيم يوسف، في كتابه «مغالطات في حياة خليل مطران وشعره» – ويتضح الميل إلى المواجهة وكشف الأقنعة في اختيار العنوان (أو العتبة الأولى) ولكنه قبل أن يتناول محور المغالطات يواجه ما يمكن اعتباره مغالطات العقاد، في ما سبقت الإشارة إليه، فيشير إلى أن القضية ليست قضية ثقافة موحدة، فللموهبة دورها في بلورة الثقافة وبرمجتها مع مقتضيات العصر ومتطلباته، وللميول وللأهواء الفنية فعاليتها في تخطيط المسار الشعري وتوجيهه، وهنا يشير إلى ما بين شعر مطران وشعر شوقي من فروق، مع اتفاقهما في التأثر بالثقافة الفرنسية، بل يقول إن شكيب أرسلان كان يجيد الفرنسية ومع هذا كان شاعرًا تقليديًّا[٢]. فالقضية ليست – في رأي الدكتور خالد إبراهيم يوسف – قضية ثقافة موحدة، ولهذا دليل عكسي، فاختلاف المنبع الثقافي بين مطران ومن أتى بعده من الشعراء لا ينفي تأثر هؤلاء بالخليل، إذ كان يكتب بالعربية، وكان العقاد وشكري والمازني من أربابها..

وهنا يلتقط الناقد دليلاً عكسيًّا آخر، إذ لو كان اختلاف الثقافة حائلاً دون التأثر، فكيف يرى العقاد أن الخليل تأثر بمن جاء بعده من الشباب الذي تثقف بالإنجليزية ؟ وفي الختام يشير الناقد إلى ما يطلق عليه اعترافات أحمد زكي

---

(١) المرجع السابق – ص ١٤٠، ١٤١.

(٢) خالد إبراهيم يوسف: مغالطات في حياة مطران وشعره – دار النهضة العربية – بيروت ٢٠٠٦ – ص ١٧٢.

أبوشادي، وخليل شيبوب، وعلى محمود طه، وغيرهم[1]. ويتمهل الناقد في عرض ما أطلق عليه: «مغالطات في ريادته الشعرية وفنه[2]»، وفي هذا الفصل من دراسته ناقش بعض النقدات التي وجهت إلى شعر الخليل في اتجاه الموضوعات أو الأساليب.. الخ، وكان معتدلاً في هذا الطرح إلى حد كبير، معجبًا بمناحي التجديد في شعر مطران، من ثم عني بعرض أقوال النقاد الذين تحفظوا على إطلاق وصف المجدد، أو الرومنتيكي أو الشاعر الملحمي، على مطران، وأطال في ردّ أقوالهم، وهذا ما عناه بالمغالطات.

الناقد الثاني هو إيليا الحاوي مؤلف «خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين»، وهذه «الطلائعية «لها ظاهر وباطن، فظاهرها أنه المتقدم في صنع الأساليب الحديثة، وباطنها أن هذه الأساليب الحديثة لم تكتمل على يديه، وأن ممارساته كما تجلّت في قصائده محفوفة بما ينتقص جدارتها بأن تكون قدوة لشعر زمانها، وهذا استهلال الناقد في ما كتب عن الخليل وشعره مجملاً موقفه منه: «**إن الباحث في شعر خليل مطران وفي تقييمه وأداء الخلاصة النهائية له على صعيد الإنجاز الفني يقع في حيرة ولبس من أمره، ذلك أن خليلاً اعتبر فاتحة التجديد في عصره، ووصف شعره على أنه حديث، تغرّب عن عمود الشعر القصيدة المأثورة وسنة الشعر، وأنه تطعم عليه بتيارات الشعر الغربي وبخاصة الفرنسي منه**»[3]، وكما استخرج الناقد شعر مطران إلى الموقع الوسط بين التأثر بالتجديد الفرنسي، والحفاظ على عمود الشعر في القصيدة التراثية، فقد انتهى بالخليل نفسه – منهجًا خلقيًّا وسلوكيًّا – إلى الموقع المندفع المتحفظ، الثائر المتعقل، فهو ثوري قبل أن يستقر في مصر، ثم ما لبث أن اعتنق مبدأ التقية والمهادنة والاعتدال. وهنا يهتم الناقد بأن يظهر الصلة العضوية (الحتمية) بين الموقف النفسي العقلي، والأداء الفني، إذ يقول: «**وإنا لسنا نلزم الشاعر بالثورية المطلقة ونقتضيها عليه كقيد خارجي، ونتعسف به ونزجيه في سبيل يناقض**

(١) المرجع السابق ص ١٧٢، ١٧٣، ويشير (ص ١٧٤، ١٧٥) بمتابعة الدكتور عبدالعزيز الدسوقي لرأي العقاد، ومحاولة تعميمه حتى على شعراء المهجر، وذلك في كتاب «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» – ص ٧٢ وما بعدها.
(٢) المرجع السابق: ص ١٢١ – ١٩٣.
(٣) إيليا الحاوي: خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين – ج١ – دار الكتاب اللبناني – بيروت (د. ت) – ص ١٣.

حريته الفنية ويعارضها، وإنما الأمر في ذلك هو أمر مبدأ فني عام يجد في انتقاض الشاعر على الواقع، أكان اجتماعيًا أو فكريًا أو سياسيًا، يجد فيه وسيلة للإبداع والتجديد ولا سبيل له من دون ذلك، فالشاعر المتقي المتهادن، المتغني بفضائل الواقع أو المذعن له، وبخاصة في حقل السلطة والأعراف، إنما ينخرط، دون وعي منه، في سياق التقليد، يرد الأشياء إلى ذاتها، ويلهو ويتماجن على أديمها الخارجي، وينفق طاقته في مماضغتها والتردد عليها دون طائل[1]، وهذا يناقض مسالك الشاعر الرافض المتمرد الذي لا يجاري غير ضميره الوجودي الباحث عن الحرية والكرامة، إذ سيقوده هذا إلى عوالم جديدة تتكشف عن حقائق أخرى كبيرة.

لا يتردد الناقد إيليا الحاوي في إطلاق وصف على الخليل وشعره، قرأناه تراثًا وقد أطلق على المعتزلة (اختصارًا) وعلى رأيهم في مرتكب الكبيرة (تفصيلاً) وهو القول بالمنزلة بين المنزلتين، من ثم يرى أن الخليل من أبناء التطور والنمو الخفي المكتوم، أكثر مما هو من أبناء الثورة الرافضة القطعية، التي تبت كل صلة بتقليد البلاغة والمعاني والصور.

«**إلاّ أن الفاجع في الأمر كله أن بعض ما كان يحسبه تجديدًا وإبداعًا في عصره، رسف في عصرنا في حدود التقليد والابتذال، وغدا مشاعًا يعف عنه الشاعر ويعتبره مما تساقط وتهافت بين يدي الزمن واستحال إلى رماد هامد**»[2]. هذا الرأي على دقته وصوابه لا يخلو من إلزام الشاعر بما لا يلزم. ملاحظة الحاوي في جوهرها صحيحة، فكثير مما احتسب لمطران من مناحي التجديد، أصبح يعد في زماننا هذا – قديمًا تقليديًّا مستهلكًا، ولقد أشار إلى رومانسية مطران، وكيف آل أمرها إلى الرفض، ولكن هذا ليس مآل رومانسية مطران، بل مصير الرومانسية في جملتها وكثير من تفاصيلها، ولم يكن مطران، كما لم يكن أي شاعر عربي غيره – مبتدعًا لهذه الرومانسية، وإنما هو متأثر بشعراء استمدوها من سياق حضارتهم ومطالب مجتمعاتهم في تطورها الطبيعي، وقد تجاوزتها الشعرية الغربية أيضًا، فعملية التجاوز وتحول الجديد إلى

(١) المرجع السابق – ص ١٣، ١٤.
(٢) المرجع السابق – ص ١٥.

قديم ليست مما ينفرد به مطران وشعره، ولكنه قانون التطور. أما الجانب الذي يستحق أن نستبقيه من مقولة إيليا الحاوي، فهو ما يتصل بالواقع المتغير، وملاعبة القشور، والرضا بتصوير سطوح الأشياء وليس أعماقها، ولعل هذا ما يمثل فارقًا لا ينكر بين رومانسية هوجو – على سبيل التقريب، ورومانسية مطران، مع الاعتراف بصلة التأثر من الشاعر العربي للشاعر الفرنسي، إذ لا يزال هوجو ولامرتين وغيرهما لهم من إبداعهم ما تحرص عليه الذاكرة الأدبية العالمية، وليس لدينا – ممن تأثر بهم – من يأخذ موقعًا في هذا السياق، وهذا فرق ما بين الأصالة والتأثر بالأصالة !!

ويتريث إيليا الحاوي في تشريحه النقدي لشعر الخليل عند ما يوصف من القصائد بأنه من شعر المناسبات (التهاني والمراثي والتقريظ وما إليها) ويستند في إصدار حكمه عليها إلى حركة الزمن وما يفرض من تبدل في منظومات القيم والسلوك وعلاقة القطاعات المجتمعية وموقف المثقفين من الطبقات صاحبة السلطة أو الدائرة في فلكها – ولعل الحاوي ينطلق في إدانة فن الخليل من ملاحظة صحيحة، «**فإن قصائد المناسبات المباشرة هي أكثر عددًا في ديوان الخليل منها في ديوان شوقي، قد تبلغ ثلاثة أرباعه أو أكثر، وإن الناقد ليحار في كيفية تقييمها، ويخشى أن يجور في الحكم عليها، إذ تبدو في عصرنا باطلة، تولى عهدها إلى غير رجعة، يرنو إليها القارئ المعاصر بعين باهتة، ويقف منها موقف الريبة والتنكر**»[1] ويحاول الناقد أن يرسي ظاهرة شعر المناسبات على أساس «فني»، متجاوزًا الأساس الأخلاقي البرجماتي، إن النقد الحديث حين يقف موقفًا سلبيًّا من شعر المناسبات، فلأنه يراها تمثل غرضًا خارجيًّا لم ينبع من وجدان الشاعر، ولأنها تهدف إلى تحقيق غاية عملية (استجدائية) وما أشبه هذا، ولكن الناقد الحاوي في تشريحه النقدي يربط بين «المناسبة» و«الواقع» الذي يفرض أسلوب تناول هذه المناسبة من الناحية التصويرية، وفي قوله إن هذا سيؤدي – تلقائيًّا إلى الاهتمام بالقشور والمتغيرات، وبذلك يفقد الشعر عمقه وطبيعته الكشفية التي تغوص إلى أسرار النفس وحقائق الشعور. فـ «**آفة هذه الواقعية أنها تُحِدُّ من طموح الشاعر إلى المطلق، وتقيده بالمستوى الذي بلغه الواقع من الموضوع،**

(١) المرجع السابق – ص ١٩.

في ما يهدف الفن إلى تخطي الواقع والتجاوز عليه إلى الأبعاد الإنسانية الكلية، والتقصي فيه حتى بلوغ نهاية مطافه وأنأى غاياته. ثم إن المناسبة الواعية تلزم الشاعر بالجزئيات والتفاصيل وسجل الوقائع، في ما تتم التجربة الشعرية في حالة من التأمل المطلق حيث تضمحل ملامح الأشخاص والأحداث، وتذوب في ضمير التجربة، تكون فيها متحدة بها، غائرة في وجدانها، افتقدت شخصيتها وهويتها واستقلالها، وباتت ترفد الشاعر وتغذيه دون وعي وتعمد، بحيث يتجاوز حدود الزمان والمكان والأفراد والواقع، ويبحر في الشمول والكلية ومعانقة الرموز»[1]. ولعل هذا التصور للتجربة الشعرية، وما يعنيه «تحرير» الحدث الشعري أو موضوع القصيدة من علائق الواقع، وتجاوز التصوير والتعبير لمستوى الارتباط المباشر إلى هيكل تصنعه مخيلة الشاعر ويستجمع مفرداته من مرجعياته الخاصة ورؤاه الذاتية التي استدناها لا شعوره من مجاهل ممارساته وخطراته ومذخوراته.. لعل هذا يجسد أوفق ما يمكن قوله عن نقطة الضعف في شعر المناسبات، على الأقل – في حدود المألوف من القصائد التي استظلت بهذه اللافتة حتى عند شعرائنا الكبار، ومنهم خليل مطران.

****

(١) المرجع السابق – ص ٢٠، ٢١.

٤ - أهرام الشعر الثلاثة

أغلب الظن أن سؤالاً يحاول أن يستكشف طبيعة العلاقة بين الشعراء الثلاثة (مطران، وحافظ، وشوقي) لابد أن يفرض نفسه بقوة الترابط الزماني والمكاني والفني، وهيمنة الواقع ووثاقته، إذ أشار كل ديوان من دواوين هؤلاء الثلاثة إلى صاحبيه، وإذا كان ترتيب أهرام مصر تدرج من الأكبر إلى الأصغر فإن هذا لا ينطبق على التمثل بهذه الأهرام، وربما كان لأصغرها أو أوسطها فضل ليس لأكبرها، إذ حقق فضيلة التناسب والتناغم وإتمام النسق. وربما غلب العرف السائد بتقديم الأسبق في العمر، أو في الشهرة، أو في إيقاع العبارة، وفي هذه الجوانب سيكون التسلسل: شوقي وحافظ ومطران محققًا للمرغوب. ومع هذا لا نستطيع تصور هذه العلاقة في هيئة المثلث المتساوي الأضلاع، فدون هذه «التسوية» يبدو أمران: أن مصادر مختلفة قد تشير إلى ثلاثتهم بعبارة: «شوقي وصاحبيه»، فيكون مفهومًا أن الصاحبين هما حافظ ومطران، وأن علاقة الودّ الدافئة والتساند والقرب النفسي كانت بين حافظ ومطران، وبدرجة أقل قليلاً بين حافظ وشوقي، ثم تأتي علاقة مطران بشوقي بعد ذلك. ومن الواجب أن نوضح في هذا المقام أننا لا نتفحص العلاقة «الشخصية» – وإلاّ لخرجنا عن اتساع مرآة النقد إلى مرايا الحياة الاجتماعية وما يعتري أبناء المهنة الواحدة من مشاعر التنافس والمزاحمة التي قد تحمل أحدهم على مجافاة الآخر تحت إلحاح السباق إلى الرزق وتحصيل المنافع. إن هذا الجانب متوقع – بطبيعة النفس الإنسانية والرغبة في التفوق ونيل الإعجاب، ولكن هذا أمر لا شأن له بالفن الشعري، فقد كان ابن الرومي أشعر أهل زمانه، ولكنه لم ينل – لدى وجهاء عصره وبخاصة دائرة الخلفاء ومن يدور في فلكهم – ما نال شعراء أقل منه موهبة وثقافة وأقصر نفسًا !!

إننا لا نقصد التنظير الدقيق في هذه الإشارة ولا ننفيه، ولعله أن يعين على إدراك «الحالة» التي تعطي شاعرًا فرص الشهرة والنجاح بغير تحفظ، وتقتر على آخر في هذه الفرص لأسباب يمكن أن توصف بأنها غير شعرية. ربما إذا استعرضنا المناخ العام الثقافي السائد في مصر عند قدوم مطران للحياة فيها، والأسلوب الذي اختاره أو المتاح له لممارسة هذه الحياة، نستطيع أن نقترب من بعض أو أهم العوامل المؤثرة في أن يذكر اسم مطران عقب اسم صاحبيه، وليس قبلهما. نعرف أن مطران فرّ من بيروت إلى الإسكندرية (١٨٩٠) ومنها إلى فرنسا، واستقر في باريس نحو عامين، ليعود مرة أخرى إلى الإسكندرية (١٨٩٢) ليفاجأ بفقد سند عزيز (سليم تقلا) ولكن هذا السبب المحزن هو الذي منحه مفتاح الولوج إلى دنيا الشعر، فقد أجاد في الرثاء ولفت الأنظار فانفتحت أمامه أبواب صحيفة الأهـرام وأبواب مجتمع أبناء الشام المقيمين بمصر، ومن ورائهم مجتمع النخبة المثقفة ومن يلوذ بهم من أصحاب السلطان والنفوذ. يصادف في هذا المدى الزمني نفسه أن كانت صلة أحمد شوقي بالخديو الشاب (عباس حلمي الثاني) وطيدة جدًّا، كما كانت موهبة شوقي تعيش عنفوانها الكاسح وهو يجتاز العقد الثالث من عمره، ويكفي أن نتذكر أنه صنع قصيدته الملحمية المطولة «كبار الحوادث في وادي النيل» وسافر إلى جنيف ممثلاً مصر أمام المؤتمر الشرقي الدولي في سبتمبر ١٨٩٤، فكان في السادسة والعشرين من عمره[1]، وكانت مكانته في القصر الخديو مستقرة، ومكانته الشعرية وصدارته مقررة، كما كان حافظ إبراهيم في تلك المسافة الزمنية ذاتها يحتمي بظل الإمام محمد عبده، فيبدع في وداعه إذا سافر، ويبدع في استقباله إذا رجع، ويتردد على محافل القاهرة ومؤسساتها وكبراء القوم فيها. وفي تلك المسافة ذاتها (العقد الأخير من القرن التاسع عشر) كان مطران يبحث ويجرب ويحاول، وهذا ميراث الطباع المتأصلة في أبناء قومه (الشوام) في أوطانهم أو مهاجرهم، فليس غريبًا أن يعمل مطران إبان التسعينيات نفسها

---

(١) ولد أحمد شوقي عام ١٨٦٨ – والقصيدة مطولة (٢٩٠ بيتًا) تتصدر الجزء الأول من ديوانه: الشوقيات، ومطلعها:

همَّت الفلكُ واحتواها الماءُ وحَداها بمن تُقلُّ الرجاءُ

وعلى أهمية المناسبة التي أعدت من أجلها القصيدة، فإن آراء النقاد فيها متباعدة جدًا، يراها بعضهم آية إبداع فني، ويراها آخرون منظومة تاريخية يصعب قبولها بين فنون الشعر !!

محررًا بالأهرام، ورئيس تحرير لها لمدة عام، ومؤلف موسوعة تاريخية (١٨٩٧ – بعنوان: مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام) وعلى رأس القرن العشرين ينشئ المجلة المصرية، فإذا فشلت أنشأ الجوائب المصرية، وإذ ينشر الجزء الأول من ديوانه (ديوان الخليل ١٩٠٨) يحن إلى التجارة ويسعى إلى الثروة، فيكتسبها عام ١٩٠٩ ليخسرها ١٩١٢، وبين صدور كتابه التاريخي (١٨٩٧) وإنشاء الجوائب المصرية (١٩٠٣) يعيش – سبع سنوات خضر من العشق لصاحبته النمسوية (صاحبة لدغة النحلة) يشرف في نهايتها على الموت !! يمكن اختصار هذا الوضع في عبارة أنه في الوقت الذي كان أحمد شوقي مستقر المكانة الشعرية والاجتماعية، وبدرجة أقل كان حافظ إبراهيم، كان خليل مطران يبحث عن طريق، أو يتلمس أكثر من طريق للدخول إلى مجتمع الصفوة السياسية والثقافية عن طريق الشعر، وحتى تأليف كتاب في التاريخ العام، وطريق آخر للدخول إلى مجتمع الثروة عن طريق إنشاء مجلة بعد أخرى، أو التوجه إلى التجارة والمضاربة في البورصة، ولم يكتشف – حتى مع تكرار المحاولة – أن هذا الازدواج بين الخطين لابد أن يفسد أحدهما الآخر أو قد يفسدان جميعًا، وليس في هذا إغفال لما كان يمتلك شوقي من عقار في القاهرة وبعض الأقاليم، ولكن هذه الممتلكات لم تكن شاغل همه، إذ كان لديه من يديرها، أما حافظ فقد كانت حياته (اليومية) أقرب إلى الصعلكة، لا أسرة، ولا ثروة، ولهذا كان أقرب إلى الخليل، إذ يذكر أحمد أمين في مقدمته الضافية لديوان حافظ إبراهيم أنه كان له مجلس من الأدباء في المقاهي والمنتديات أمثال خليل مطران، والبشري، وإمام العبد[1].

سنحاول في هذه الفقرة أن نلتزم بما شرطناه على أنفسنا، وهو ألا نعطي اهتمامًا للعلاقات الاجتماعية بين الأهرام (الشعراء) الثلاثة، وإنما نوجه هذا الاهتمام إلى ما قال كل واحد منهما من شعر في صاحبيه، وهذا الجانب هو الذي لم يحظ بعناية شاملة تعطيه ما يدل عليه من الوجهة الفنية باعتباره «شهادة» يقدمها صاحبها طوعيًّا، وقد تفضي صياغتها بأسرار يضمرها قائلها أو تشهد «على» بدلاً من أن تشهد «لـ»!!، ولا نشك في أن هذا التعقب المتقصّي سيعطي من الناحية العددية

(١) انظر مقدمة ديوان حافظ إبراهيم – المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥٦ – ج١ ص ف.

للقصائد، وامتداد تلك القصائد أو قصرها، سيعطي دلالات مختلفة تكشف عما وراء هذا الشعر من دوافع ومن مواقف، كما أن هذه القصائد «المتبادلة» الصادرة عن شاعر، المتجهة إلى شاعر أيضًا، لابد أن تعرّج على الشعر كما يبدعه القائل أو كما يراه في صاحبه الذي وجه إليه قصيدته.

لقد وجه خليل مطران إلى شوقي خمس قصائد، أولها - حسب ترتيبها في أجزاء ديوان الخليل: «تقريظ لديوان شوقي»، والتقريظ عرف وتقليد يقصد به التحية، وقد صدر ديوان شوقي (في جزئه الأول) مرتين في حياة مطران: الأولى عام ١٩٠٠ والأخرى عام ١٩٢٤ [١]، ونرجح أن التقريظ خاص بصدور الديوان لأول مرة، وهذا مما يستنتج من المستوى الصياغي لتقريظ مطران، ففضلاً عن المعاني المباشرة (الساذجة) كقوله عن شوقي:

وبــتَّ لمـصْــرٍ بـالمـفــاخـر مَـحـتِـدًا
ومِــن قـبـلُ كـانـت لـلـمـفـاخـر مَـعـتـدا

واصطناع الحكمة مع ضعف الأسلوب:

إذا الـنَّـسـلُ لـم يـحـفِـلْ بـذكـرِ جـدودِه
فــإنَّ لـهــم مــوتًـا بـه مُـتَـعَــدّدَا[٢]

لينساق بعد هذا في سلسلة من صور المقابلة أو الطباق، فقصائد شوقي أنهار، ونار، وآجام تموج بالأسود، وأودية ترعى بها الظباء، إلخ. وقد تجاوز شعر مطران هذا الضرب من الإيقاع (البلاغي) ولم يعد يناسب تجربته، فضلاً عن أنه لا يناسب شعر شوقي.

أما القصيدة الثانية فإنها تحمل عنوانًا طريفًا في مباشرته: «إلى الأخ العزيز أحمد شوقي بك[٣]» وترتبط هذه «القربى» في العنوان بالغرض من القصيدة الذي

(١) يسجل أحمد شوقي على غلاف ديوانه في طبعته الأولى أنه نشر عام ١٨٩٨، ويصرّ الدكتور محمد صبري (السربوني) في كتابه «الشوقيات المجهولة» على أن الشوقيات تضمن قصائد قالها شوقي بعد هذا التاريخ، وأن الديوان طبع عام ١٩٠٠ (!!)

(٢) قصيدة تقريظ لديوان شوقي (٢٣ بيتًا) - ديوان الخليل ج ١ - ص ٧٥.

(٣) ديوان الخليل ج ١ - ص ٢٧٩ - وهي في (٢١) بيتًا.

يجمله المطلع ويعلن عنه، وهو النأي عنه شهرًا، على أن القصيدة التي تنتهي إلى العتاب والتحبب تستمد قوامها الفلسفي برصد معنى الزمن وما تصنع حركته، وإن مزج مطران هذه الرؤية الفلسفية بإطراء شوقي وشعره. أما القصيدة الثالثة فهي «تحية لشوقي وقد عاد من منفاه بالأندلس[1]»، وهي بمثابة مبايعة له بإمارة الشعر سابقة لحفل المبايعة بثماني سنوات، وفيها يقول:

أهـــلاً بـنـــابـغـةِ الـبـــلاد ومـــرحـبًـا
بـــالـعـبـقـريِّ الـفـاقـد الـــنُّـــظَـــراءِ
«شـوقـي» أمـيـرِ بـيـانـهـا «شـوقـي» فتى
فـتـيـانِـهـا فـي الـــوقْـــفَـــةِ الـنَّـكـراء

ولولا ما في القصيدة من محاولة لذكر قصائد ومعارضات لشوقي لأمكن – بما حملت من معاني المديح – أن تقال في زعيم سياسي أو ملك !! وقد بلغت (١٢٦) بيتًا، فهي من مطولات مطران التي تصعب مجاراتها. ثم تأتي مبايعة شوقي بإمارة الشعر (١٩٢٧)، وهي تقارب سابقتها طولا (١١٩) بيتًا، وفيها يستخدم السليقة العربية في نداء الأخلاء والأقارب بالكنية، فينادي شوقي مرة بأبي عليّ، وأخرى بأبي حسين، ويختمها بأبيات تصور حميمية العلاقة واعتزازه بمساندة شوقي له[2]. وينفرد الجزء الرابع من ديوان الخليل بقصيدته في رثاء أمير الشعراء، وجاء الرثاء في همزية مطولة (١٠٨ أبيات)، وقد تضمنت هذه القصيدة ما يشير إلى أن مطران لم يكن يهجم على «الغرض» فينظم في فورة الرغبة أو الصدمة، وهذا ما أشار إليه من قوله عن مبدأ «المعاودة»، أي المراجعة والاستصفاء، ذلك لأنه استعاد ذكرى رحيل حافظ إبراهيم (وكان قد رحل قبل شوقي بأربعة أشهر)، وأعلن عن أساه ووحدته برحيلهما،

---

(١) وهي القصيدة الوحيدة الموجهة إلى شوقي في الجزء الثاني من ديوان الخليل – ص ٢٧٩، ومطلعها:
تلك الدُّجنَّة آذنت بجلاءِ وبدا الصباحُ فحيَّ وجهَ ذُكاءِ
وقد عاد شوقي من منفاه في ١٩١٩، وكانت شاعرية مطران قد بلغت الأوج، وفي هذه القصيدة ارتفع بشوقي وشعره إلى أفق التفرد.

(٢) قصيدة مبايعة لشوقي في ديوان الخليل ج ٣ – ص ٢٣١.

وإباءه أن يحمل لقب أحدهما وهو ما أشار به البعض، وما كان من اللائق أن يقتحم هذا المعنى في قصيدة رثاء حاضر أو قريب الحضور[1].

هذه خمس قصائد، الثلاث الأواخر منها مطولات من عيون الشعر، جادت بها موهبة الخليل عن طواعية ورغبة في توثيق الصلة، وقد كانت في حدود ما يريد شوقي من الانطواء، ولهذا لا نجد استجابة تلائم هذا الإقبال (باستثناء الرثاء بالطبع)، فليس لشوقي عن مطران غير قصيدة قصيرة، صرح فيها باسمه، قالها في حفل تكريمه الذي أقيم عام ١٩١٣، ولم يضعها شوقي في أجزاء ديوانه التي طبعت إبان حياته، وإنما استخرجها محمد سعيد العريان ووضعها في الجزء الرابع من «الشوقيات»، ولهذا نثبتها بنصّها، إذ نعدها وثيقة فنية مهمة، وشهادة مشهودة، لأنها صادرة عن شوقي:

«نظمها لتنشد في حفلة أقيمت بدار الجامعة المصرية في ١٨ يونيو سنة ١٩١٣ لتكريم الشاعر خليل مطران، لمناسبة إنعام الخديو عباس حلمي الثاني عليه بوسام؛ وكانت الحفلة برياسة الأمير محمد علي توفيق شقيق الخديو»

لبنانُ مجدُكَ في المشارقِ أوَّلُ
والأرضُ رابيةٌ وأنت سَنامُ
وبَنوكَ ألطَفُ من نسيمِكَ ظلُّهُم
وأشَمُّ من هضَباتِكَ الأحلام
أخرَجْتَهُم للعالمينَ جحاجِحًا
عُربًا، وأبناءُ الكريم كِرام
بين الرياضِ وبين أفْقٍ زاهرٍ
طلعَ المسيحُ عليه والإسلام
هذا أديبُكَ يحتَفي بوِسامِهِ
وبيانُه للمشرِقَيْنِ وسام

---

(١) مطلع المرثية الشوقية:

عجبًا أتُوحِشني وأنت إزائي وضياءُ وجهكَ مالئٌ سودائي

وفضلاً عن إشارة مطران في حديث له عن شعره وصناعته إلى المعاودة والمراجعة، يذكر في مقدمة قصيدة في «وفاة عزيزين» – ج ١ – ص ٦٦ أنه لم يكتب المرثية على الفور، وإنما انتظر مدة.

ويُـجَـــلُّ قـــدرُ قـــلادةٍ فـي صـــدرِه
ولـــه الـقـلائـدُ سـمِـطُـهـــا الإلـهـــام
صـــدرٌ حـــوالَـيـهِ الجـــلالُ ومـلـؤُهُ
كـــرَمٌ وخـشـيَـــةُ مـــؤمـنٍ وذِمـــام
جَـــلّاهُ إحـســـانُ الخـديـوِ وطـالمـا
حَـــلَّاه فـضـــلُ الـلـه والإنـعـــام
لـعُـــلاكَ يـا مُـطـرانُ أم لِـنُـهـاكَ أم
لخـــلالِـــكَ الـتّـشـــريـفُ والإكـــرام
أم لـلـمـــواقـفِ لـم يَـقِـفْـهـا ضـيـغَـمٌ
لـــولاكَ لاضـطَـرَبـت لـــهُ «الأهـــرام»
هـــذا مـقـامُ الـقـــولِ فـيـك ولـم يـزلْ
لـك فـي الـضـمـــائـرِ مَـحـفِـلٌ ومـقـام
غـــالَـى بـقـيـمـتِـكَ الأمـيـــرُ مـحـمـدٌ
وسـعـــى إلـيـك يَـحُـفُّـــهُ الإعـظـــام
فـي مـجـمَـــعٍ هـــزَّ الـبـيـانُ لـــواءَهُ
بـــكَ فـيـه واعـتـــزَّت بـك الأقـــلام
ابـــنُ المـلـــوكِ تـلا الـثـنـــاءَ مـخـلَّـدًا
هـيـهـاتَ يـــذهـبُ لـلـمـلـــوكِ كـلام
فَـمِـــنَ الـبشـيـرِ لـبَـعـلَـبَـكَّ وبـيـنـهـا
نـسَـبٌ تـضـــيءُ بـنـــوره الأيـــام
يَـبـلـى المـكـينُ الـفـخـمُ مِـن آثـارهـا
يـومًـا وآثـــارُ الخـلـيـلِ قـيـام[1]

وكما أشرنا من قبل فإن علاقة الخليل بحافظ إبراهيم كانت أكثر دفئًا وقربًا وأطول صحبة، فكما سبقت الإشارة كان للشاعرين مجلس سمر مشترك، وسنجد

(١) ديوان «الشوقيات» ج ٤ – مطبعة الاستقامة بالقاهرة – ١٩٥٠ – ص ٨١.

لهما قصيدة «مشتركة» أيضًا انفرد كلٌّ بفقرة على التتابع، وربما وجدنا بين شوقي ومطران ما يدل على نقيض ذلك، كما سنرى.

في ما وجه مطران من شعره إلى حافظ غزارة واضحة، سبع مرات كتب إليه غير القصيدة المشتركة التي نسجت على هيئة حوار متبادل بين الشاعرين، وهذه القصيدة الحوارية ذات هدف اجتماعي إذ كانت تدعو إلى التبرع والرعاية لجمعية رعاية الطفل، وقد أنشدت في دار الأوبرا (عام ١٩١٣)، والقصيدة في ديوان مطران (ج ٢ ص ١٥٣)، وفي ديوان حافظ (ج١ ص ٢٢٨)، وهناك قصيدة لم نقف عليها صنعها مطران خصيصًا لتكون بمثابة مقدمة لديوان حافظ إبراهيم، الذي نعرف أنه لم يطبع كاملاً أو مقاربًا للكمال في حياة الشاعر. ولا نرجح أنها تلك القصيدة التي تضمنها الجزء الثاني من ديوان مطران، بعنوان: إلى حافظ إبراهيم، في الحفلة التي أقيمت لتكريمه عام ١٩١٣، وفيها يستهل بمناداته بشاعر النيل، وفي ختامها إشارة إلى شانئين يسعون بالوقيعة بين الصفيين:

لا بـــاركَ الـلـــهُ فـي ســـاعٍ بـتـفـرقـةٍ
بـين الـصَّـفـيِّـيـنِ والجـــاريْـنِ مـن أمَـــمِ
يـا حـافـظَ الخـيـرِ كـنْ فـي عَـقْـدِ ودِّهِـمـا
فـريـدة الـعِـقْـــدِ يـلـبـثُ غـيـرَ مُـنـفـصِـم
اكـشـفْ بـحـزمـكَ أسـتـارَ الحـفـيـظـةِ عن
فَـــخٍّ تـصـــادُ بـــه الأعـــــرَابُ لـلـعَـجَـم
الـشّـاعـرُ الحـقُّ مـن يـجـلـو الـشّـعـورُ له
شمسًا من الوحـيِ في داجٍ من الظُّلَـم[1]

أما القصيدة التي ألقاها مطران في حفل تكريم آخر أقيم لحافظ في العام التالي (١٩١٣) فإنها تحمل نظرة مطران إلى التراث الشعري العربي، وترى أن شعر زمانه موصول بهذا التراث، وأن فخره أن يحيي الشعور بذلك التراث العظيم:

(١) ديوان الخليل – ج ٢ – ص ١١٥ (والقصيدة في واحد وثلاثين بيتًا).

لـئن بـتَّ فـي الـغـيـب الـقـصـيِّ مُـحـجَّـبـا
لـقـد عـــدتَ فـي هـذا الـــزّمـان مُـجـدِّدا

ولكي ينفي مطران عن مقولته ما لا يريد منها، وحتى لا يظن في هذا أنه يعرض بخفوت وسائل التجديد في شعر حافظ فإنه يقدم براهينه من الأقوال السائرة في مديح شعراء العصر:

ألـسـتَ إذا آنـسْـتَ مـن عـهـدنـا سنًى
لحِكمةِ شوقي قلتَ حكمةَ «أحمدا»؟
ألـسـتَ إذا شـاقـتْـكَ أبـيـاتُ «حـافـظٍ»
حـسـبـتَ «أبـا تمَّـامِـكَ» الـيـومَ منشدا
ألـسـتَ إذا غـنَّـاكَ «صـبـري» مُـسـائـلاً
«أللبُحتريِّ» الصوتُ رجَّعَهُ الصَّدى ؟
ألـسـتَ إذا نـاجـتْـكَ رُوحُ ضَـريـرِنـا
ذكَـرتَ ضـريـرًا «بـالمـعـرَّةِ» وُسِّـدَا ؟

ثم يقول محددًا نقاط التميز في شعر حافظ:

فـتَـى الأدبِ الجِـدِّ الـذي لا يَـشُـوبُـه
مِـزاحٌ، ولا يُـلْـفَـى ابـتـسـامٌ بـه سُـدى
...
مـفـصِّـلُ آيـاتِ الـبـلاغـةِ... ... .
...
أمـيـرُ مـعـانـيـهِ ولـلـه دَرُّهُ
إذا ما سجا أو جاشَ أو ناح أو شَدَا[1]

أما الرحلة المشتركة بين حافظ ومطران إلى لبنان وسورية فإنها تحمل دلالات إنسانية رائعة، فقد جرت بعد مبايعة شوقي بإمارة الشعر بعامين، وكان شوقي يتردد

(١) ديوان الخليل: ج ٢ – ص ١٣٣ «والقصيدة في ثلاثين بيتًا» . وإذ يراه: «أمير معانيه» فقد أشاد بتميز شعر حافظ في الوطنية والرثاء خاصة.

على لبنان منفردًا، وقد يواصل الرحلة إلى باريس. ومن الواضح أن هذه الرحلة المشتركة قد رسم خطواتها مطران نفسه، ولهذا ألقى فيها قصيدتين: الأولى في حفل تكريم لهما بالجامعة الأمريكية في بيروت، وهي قصيدة متوسطة الطول (٤٤ بيتًا) وفيها يعلي من قيمة شعر حافظ، ومن إنشاده الشعر أيضًا:

مـا شِـعـــرُ حـافـظَ إلا صـــورةٌ مـثَـلَـتْ
لـلـنـيـــلِ فـــاضَ بـألـــوانٍ مـــن الـنّـعـمِ

...

شِـعـــرٌ كـــأنَّ شـعـــورَ الـقـــوم قـــدَّرَهُ
فـــلاحَ مـظـنُـــونُـه فـيـــه كَـمُـــرْتَـسَـم
تَـــــراهُ أصـــــدقَ مـــــرآةٍ لأمَّـتِـــه
إنْ شـفَّ عـن أمـــلٍ أو شـــفَّ عـن ألـم
يـلـقـيـهِ لحـنًـــا بـــلا لحـــنٍ فَـيـطـرِبُـهـا
ويُـبـدِعُ الـــوهـمَ لا يَـلـتَـــاثُ بَـالـــوهـم
لـو كـــنـتَ شـــاهـدَهُ أيـــامَ يُـنـشِـدُهُ
وقـد عـــلا مـنـبـرًا فـي المشـهـد الـعَـمَـم
عَـلِـمـتَ مـا نـشـوةُ الـــرّاحِ الـعـتـيـقِ فلم
تـكَـدْ تُـفَـــرِّقُ بـيـن الـحِـلْـم والـلَّـــمَـم[1]

وفي القصيدة السابقة عدّ مطران نفسه في مصر ضيفًا، أما في هذه القصيدة فقد وصف حافظًا بأنه ضيف لبنان.

وفي دمشق احتفل المجمع اللغوي بالشاعرين، فاستهل مطران إنشاده بإعلاء شعر حافظ:

هـنـيـئًـا لـكـم أن تـسـمـعـوا شِـعـرَ حـافـظٍ
وأنْ تسمعوا إنـشـادَهُ الشِّـعـرَ فـي آنِ[2]

---

(١) ديوان الخليل: ج ٣ – ص ٣٢٢.
(٢) ديوان الخليل: ج ٣ – ص ٣٢٩.

وباستثناء ثلاثة أبيات وجهها الخليل إلى حافظ عند إحالته إلى المعاش (ج ٤ ص ١٥) تبقى المرثية، وهي الأطول في قصائده إلى حافظ، والأطول في قصائده الملتزمة بوحدة القافية، وفاقت مرثية شوقي إذ وقفت عند (١٠٨ أبيات) في حين بلغت مرثية حافظ – وهي الأسبق زمنًا بالطبع (١٦٩ بيتًا) !! – وفي هذه القصيدة[١] إشادة بشخص الشاعر: خلقه، وشعره، وإنشاده، وعلاقاته على السواء، فضلاً عن تفاعله مع قضايا أمته، والإشادة بحسان قصائده في رثاء مصطفى كامل، كما في حادث دنشواي، وأنين اللغة العربية، وفي هذه المطولة شعور عميق بالفقد والألم نلمسه في معانيها وصورها. فماذا أنشد حافظ في تكريم مطران، وقد جرى التكريم غير مرة في حياة حافظ ؟

النذر القليل جدًّا، الذي لا يدل على شعور عميق بالواجب تجاه صديقه الأثير. القصيدة المشتركة عن رعاية الطفل أملتها المناسبة، وليست عن مطران. وفي العام ١٩٢٨ جرت مناسبتان استدعتا القول ولكن المقول كان شاحبًا وناضبًا، إذ أقام بعض أدباء الغرب مأدبة في محل جروبي بالقاهرة لتكريم حافظ وشوقي ومطران، أنشد فيها حافظ بيتين !! – وفي العام نفسه قامت مناظرة بين خليل مطران والدكتور محمد حسين هيكل في مدرج كلية الآداب حول موضوع: هل الأدب العربي قديمه وحديثه يكفي وحده لتكوين الأديب، فقال حافظ خمسة أبيات وقف فيها بمنزلة بين المنزلتين:

فـــوحْـــيُ عـقـلـي يـقـــول هـذا
ووحـــــيُ قـلـبـي يـقـــول ذاكـــا
ودِدتُ لـــو كـــلُّ ذي غُـــرورٍ
أمـسـى لِـنَـعْـلَـيـهـمـا شِـــرَاكـــا[٢]

أما ما أبدى حافظ نحو مطران من تحية واضحة فقد جاء في مناسبة مختلفة، أثناء حفل دعا إلى إقامته سليم سركيس لإعانة اثنين من الممثلين المصريين الذين

(١) ديوان الخليل: ج ٤ – ص ١٣٤.
(٢) ديوان حافظ إبراهيم: ج ١ ص ٨٩.

غدرت بهما الأيام، وكان أن أعدّ خليل مطران قصيدة لهذا الغرض، ولكنه مرض فاكتفى بأن أرسل بقصيدته إلى الحفل، ومطلعها:

الضّاحكُ اللاعبُ بالأمسِ
باتَ صريعًا فاقدَ الأُنسِ

فتولى حافظ إبراهيم إلقاء قصيدة صاحبه مقدمًا لها على نفسه، ثم أنشد قصيدته، فكان مطلعها إشادة بشعر مطران أيضًا، وبقوة التلازم بين الشاعرين:

أجادَ مطرانُ كعادتِه
وهكذا يُؤثَرُ عن (قُسِّ)
فإنْ أقفْ مِن بعدِه مُنشدًا
فإنما مِن طِرسِه طِرسي
وإنْ رأيتُم في يدي زهرةً
فإنها من ذلك الغَرسِ[1]

إن مؤشرات الأرقام (عدد القصائد وعدد الأبيات) وترادف المناسبات في جانب مطران، الذي أعطى صاحبيه من مواهبه الإقبال والتودد والمحبة، ربما كان بعض من هذا بسبب من عمق تواصلهما مع مجتمعيهما، وأنهما السبيل التي تيسر لمطران قدرًا من هذا، ولكن مطران كان قريبًا من القصر الخديو، وإن لم يكن معدودًا من رجال الحاشية مثل شوقي، كما لم يكن محسوبًا على واحد من الكبراء (مثل حافظ في رعاية الإمام محمد عبده أو غيره) وإن حصل مطران على وظيفة مناسبة في نقابة الزراعيين بإيعاز من الخديو، وهنا يمكن أن نحصي مدائح مطران لأعضاء أسرة محمد علي (باشا) من الأمراء والأميرات لنكتشف درجة حضوره وقربه من الهيئة الحاكمة في مصر.

وأخيرًا..

كيف عرضت المصادر النقدية التي كتبت عن مطران لهذا الجانب العلائقي بين أهرام الشعر الثلاثة ؟

---

(١) ديوان حافظ إبراهيم: ج ١ – ص ٢٣٣.

يشير جميل جبر إلى قلق العلاقة – مرحليًّا – بين مطران وشوقي، فيقول إنها مرت بمرحلة جفاء إلى أن اجتمعا في لبنان (صيف ١٩٢٨) فتصافيا، ويذكر أن سبب الجفاء أن والدة الخديو عباس حلمي (الملقبة أم المحسنين) كانت تقضي فصل الصيف في اسطنبول وعند رجوعها إلى القاهرة استقبلها الشعراء بقصائد المديح، وكانت تجزل لهم العطاء، وحدث مرة أن سبق مطران فقدم قصيدته قبل شوقي، فنقم عليه، فلما رفع قصيدته إلى أم المحسنين عرّض شوقي بمطران في قوله:

لا تـــروّي غـيـر شـعـري مـوكـبًـا
إنَّ شـعـري درجـــاتُ الخـالـديـن
كـــلُّ شـعـرٍ غـيـر شـعـري زائـــلٌ
خـــالـــدُ الـشِّـعـر بمـا قـلـتُ رهـين

ويذكر جميل جبر أن من حساد الشاعرين من سعى لتوسيع الخلاف، ولكنه سرعان ما التأم في لبنان[١].

ويشير محمود بن الشريف إلى مقال كتبه خليل مطران عن فن حافظ الشعري أعقاب رحيله، في عدد خاص أصدرته مجلة «السياسة الأسبوعية» – سبتمبر ١٩٣٣ فيشير إلى جهد حافظ إبراهيم في معاناة النظم والتقويم، ويسجل مقاطع مما سبقت الإشارة إليه[٢].

ويضيف طاهر الطناحي خبرًا له مغزاه، فقد عاد محمود سامي البارودي من المنفى (١٨٩٩) وكان الخليل قد أنشأ المجلة المصرية سنة ١٩٠٠، ونشر حافظ على صفحاتها قصيدته المتمردة، ومنها قوله:

إذا نَـطـقـتُ فـقـاعُ الـسِّـجـن مُـتَّـكَـئـي
وإنْ سـكـتُّ فـــإنَّ الـنـفـسَ لـم تَـطِـبِ
أيشـتـكـي الـفـقـرَ غـاديـنـا ورائِـحُـنـا
ونـحـن نمشـي عـلـى أرضٍ مـن الـذَّهـب

(١) جميل جبر: خليل مطران في سيرته وأدبه (مرجع سابق) – ص ٢١.
(٢) محمود بن الشريف: خليل مطران أستاذ شوقي وحافظ – ص ١٠٩ وما بعدها.

كانت هذه القصيدة التي تجري مع نزعة الخليل الثورية سببًا في وثاقة الصلة بين الشاعرين، فلما عاد البارودي كان مطران قد سبق إلى زيارته، فدعا حافظًا إلى مصاحبته في زيارة أخرى، فنظم حافظ قصيدة في مدح البارودي، وزاره بصحبة الخليل، ونشرت القصيدة على صفحات المجلة المصرية، فتوثقت الصلة بين الشاعرين[1].

هذا إجمال للاتجاه العام لدى الدارسين المعاصرين إذا ما تطرقت أقلامهم إلى العلاقة الثلاثية بين الشعراء الثلاثة. ومن الواضح أننا زدناها تفصيلاً في اتجاه إحصائي لما قيل من أشعار، وحاولنا تعليل اتجاه التيار من الخليل وليس إليه، في حدود شواهد الحال، ومن الواضح أيضًا أن العلاقة لم تكن حبيسة هذه المجموعة الثلاثية، فهناك من المعاصرين منهم: طه حسين والعقاد وصبري ومحمد عبدالمطلب والرافعي وغيرهم، وفي ما يخص الخليل بذاته فإن له صلة، بل صلات بشعراء المهجر، وبجماعة أبولو، وبالشعراء الشباب قرب زمن رحيله، وهذا جانب يستدعي أن يفرد له محور خاص، لأنه الأحرى بأن يدل على الحضور (التاريخي) لشعر الخليل في من جاء بعده من الشعراء.

****

(١) طاهر أحمد الطناحي: حياة مطران – ص ٣٢٥.

٥ - أوضح المسالك

هناك أمر واضح في شخصية خليل مطران، شديد الاتصال بمحتوى القسم الثاني من هذه الدراسة، وهو المنجز الشعري، ومنحاه التجديدي، ولكنه يستحق أن نؤسس له هنا لأنه وثيق الصلة ببنائه الخلقي وجسارته الأدبية المؤكدة لرسوخ قيم «الرجولة» فيه. لقد أشار عارفو مطران عن كثب والمخالطون له على السواء إلى دماثته وكياسته وصبره وتسامحه وسماحته إلى درجة نكاد نتصور معها أنه رجل لم يعرف الغضب، ولم يسجل موقف اعتراض، ولم يشهر سيف الرفض تجنبًا لإغضاب هذا أو نقمة ذاك من أهل السلطان. وهذا غير حقيقي بالمرة. لقد ذكر من بين صفات الخليل الثابتة: الوفاء، والثبات على الرأي (ربما إلى درجة جعلت بعض من يحرص على مودتهم يظنون أنه يعرض بهم في بعض مواقفه، كما سنرى) ولقد أبدع في سبيل هذه الغاية قصائد تستحق أن نتوقف عندها في القسم الآتي الذي نخص به التجديد عند مطران، ونحن نتناولها هنا - أو أهمها - من حيث هي قطعة من خبر، له دلالة نقدية، وله انعكاس على مرآة النقد، ولكن دلالتها النفسية والشخصية والخلقية تسبق دلالتها الفنية. ولقد اهتمت بهذه الأخبار التي أنتجت قصائد ذات قيمة نسبة عالية من الدراسات التي اهتمت بشعر الخليل وإن تفرقت تحت عناوين فرعية مختلفة. وقد حددنا أربعة من هذه الأخبار حتى لا يطغى الوجه الإخباري على الوجه النقدي في ما نتعقب من ملامح حياة الخليل.

الأول: علاقة مطران بالبارودي

ونحن نعرف أن محمود سامي باشا البارودي أحد أبطال الثورة العرابية (١٨٨٢) التي انتهت إلى هزيمة الثوار ونفي عرابي وكبار ضباطه، ومنهم البارودي، الذي ظل

في المنفى نحو ثمانية عشر عامًا، إذ عاد إلى وطنه عام ١٨٩٩، فلم تستمر حياته غير أربعة أعوام، كفّ بصره قرب نهايتها. والمعروف أن رجال الحرب العرابية وقد عادوا إلى وطنهم الذي استقر به الإنجليز وحكمه – في ظل سطوتهم – الخديو توفيق، لم يجد أكثرهم ترحيبًا بعودته، أو تسامحًا في نكبته، بقدر ما وجد الملامة والازورار، إلاّ عند ذوي الحميّة والمدافعين عن الكرامة الوطنية، وكان خليل مطران في مقدمة هذا الفريق، إذ سعى إلى التقرب إلى البارودي مع انتفاء المصلحة، وغلبة احتمال المضرة، ولا نستطيع أن نزعم لأنفسنا أن تقدير مطران للبارودي إنما كان تثميناً لشعره وحسب، فالبارودي محسوب على الحركة الوطنية المصرية قبل أن يكون محسوبًا على الشعراء. ويتأكد هذا من ثلاثة جوانب، أولها أن الخليل لم يكتف بأن يسعى إلى البارودي وأن يظهر إعجابه بشخصه وإعلاءه لشعره وإنما أذكى عند صديقه الشاعر حافظ إبراهيم رغبة في أن يصحبه إلى منزل البارودي فيقدمه إليه، وقد حدث، وكان حافظ أحد أعمدة الشعر الوطني غير منازع، فاستجاب، وانعقدت العلاقة، ولها خبر وفيها تفصيل يخرج مقالتنا عن مسارها[١].

وثانيها أن الخليل – عقب وفاة البارودي – كان أول من دعا إلى تأبين الشاعر الثوري الأصيل، فكانت «**حفلة تأبينه أول حفلة تأبين في مصر تقام لكبير من الكبراء، وأديب من الأدباء، ولم تكن حفلات التأبين معروفة فيها من قبل. وقد لبىّ دعوته الأدباء والوزراء والأعيان**[٢]».

وثالثها القصيدة الرثائية ذاتها، فقد تجاوزت النمط التقليدي لقصائد الرثاء التي يقولها الشعراء إبراء للذمة أو لإسقاط الحرج، فلم يقصر عبارته عند إظهار الفجيعة والألم لفقد الشاعر، وإنما كان فقد «البطل» هو المعنى البارز، وكان الدفاع عن موقفه وتبرئة ساحته (الوطنية) هو الخط الذي يؤطر العاطفة وينمّي الانفعال في القصيدة، وهي مطولة في (٦٤ بيتًا) ذات مطلع برهاني جليل نائح.

---

(١) ينظر تفصيل الخبر في سياق ما كتب طاهر الطناحي تحت عنوان: خليل مطران كما عرفته – الكتاب التذكاري بعنوان: مهرجان خليل مطران – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – القاهرة ١٩٥٩ – والفقرة تحت عنوان: قصة يرويها عن البارودي وحافظ إبراهيم – ص ١٠٦.

(٢) المرجع السابق – ص ١٠٥.

مُـصـابُـكَ حـيًّـا عَـــرَا جـعـفـرا
وخـطـبُـكَ مَـيْـتًـا عـرا قَـيـصَـرا
رُزِئـنـاكَ لـم يُـغْـنِ مـنـك الـبَـيَـانُ
ولـم يـعـصـمِ الجـاهُ أن تُـقْـبَـرا[1]

الثاني: صداقته للزعيم مصطفى كامل

هذه الصداقة في دلالتها أقوى في معنى الانتماء والوطنية من سعيه للقاء البارودي، إذ كان البارودي شيخًا انتهى دوره الوطني وحيل بينه وبين الناس، بينما كان دور الزعيم الشاب مصطفى كامل – مقبلاً، وكان في البدء ينسق موقفه السياسي مع الخديو عباس حلمي (الثاني) ولكن بعد حادثة دنشواي (١٩٠٦) وإخراج اللورد كرومر المعتمد البريطاني (أو حاكم مصر الفعلي) وقدوم «جورست» مكانه، وقد اجتذب إليه الخديو نفسه، أصبح وضع مصطفى كامل محرجًا، كما أصبح أنصاره في مواجهة مع حزب الخديو نفسه !! هنا تبدو عظمة هذه المناصرة من جانب الخليل (الشاعر الشاب) لمصطفى (الزعيم الخطيب الشاب) وقد جاء رثاؤه له مشاكلاً لرثائه للبارودي إذ مزج بين شخصية الوطني الثائر والخطيب المصقع، كما أنها حققت هذا المطلع الجليل السامي:

أعـلَـى مـكـانـتَـكَ الإلـهُ وشَـرَّفَـا
فـانـعـمْ بـطـيـبِ جـوارِه يـا مصطفى

ونوهت بنزعة مصطفى الإسلامية وما وسم به الإسلام من الاعتدال والعدل مع النصارى واليهود، وبنزعته المصرية المتهمة بالتطرف الوطني:

يـا مَـن رمـاهُ عُـداتُـه بـتـطـرُّفٍ
حـقَّـقْـتَ آمـالَ الـهُـدى مُـتَـطـرِّفـا
كـهـواكَ لـلأوطـانِ فـلـيـكُـنِ الـهـوى
لا مُـفـتـرَى فـيـه ولا مُـتـكـلَّـفَـا

(١) القصيدة في ديوان الخليل – ج١ – ص ٢٧١ – وما عرا جعفر بن أبي طالب هو القتال حتى العجز والاستشهاد، وما عرا قيصر هو قتله غيلة بيد من أحسن إليهم (بروتس ومن معه) ويشير إلى هذا الموقف المتخاذل في البيت الخامس: وآخر بأسك أن يُعتدى عليك دفينًا وأن يُفترى

ويختم مرثيته المطولة (٨٨ بيتًا) بالدعاء:

فَـارقِـدْ رُقـادَكَ إنّ ربَّـكَ قـد محـا
بـكَ ذنـبَ مـصرَ، كما رجـوتَ وقـد عفـا[1]

ولمطران قصيدة أخرى قالها حين أقيم تمثال لمصطفى كامل في الميدان الذي يحمل اسمه إلى اليوم بوسط القاهرة (الخديوية) – كان هذا عام ١٩٤٠ وقد أزاح الملك فاروق الستار عن التمثال، ويبدو أنه كانت بعض (الزعامات) ضدّ إقامة التمثال الذي صنع بتبرعات شعبية، ومطلعها يدل على هذا:

أمِـنُـوا بمـوتِـكَ صـولـةَ الـرِّئـبـالِ
مـاذا خـشـوا مـن فـتـنـةِ الـتِّـمـثـالِ ؟
حـبـسُـوهُ عـن مُـقَـلٍ إلـيـه مَـشـوقَـةٍ
فـاضَـت أسـىً ودُمـوعُـهُـنَّ غَـوَالِ
حـتـى أرادتْ مـصرُ غـيـرَ مُـرادِهـمْ
وجَـلاهُ مِـن أوفَـى بَـنِـيـهـا جَـالِ

وفيها يستعيد الخليل حبه العميق للزعيم وتمسكه برأيه فيه، مع ما في هذا الإعلان من معاني الإنكار لزعامات تطاولت على دور مصطفى كامل وعلى شخصه، في حياته، وبعد رحيله، وفى زمن خليفته (محمد فريد)، يقول الخليل:

أي «مصطفى» ولَّتْ سِنُونَ ومـا اشتَفَى
شـوقـي إلـيـك، فَـهُـنَّ جِـدُّ طِـوالِ
عـجـبٌ بـقـائـي بـعـدَ أكـرمِ رفـقَـةٍ
زالـوا ولـم يـشـأِ الـقـضـاءُ زوالـي
هـم صفـوةُ الـدنـيـا وكـانـوا صَـفْـوَهـا
وأحـقُّ حـيٍّ بـالأسـى أمـثـالـي
حـزنٌ بـعـيـدُ الـغَـوْرِ فـي قـلـبـي فـإنْ
وجـبَ الـرِّثـاءُ فـإنـمـا يُـرثَـى لـي[2]

---

(١) القصيدة في ديوان الخليل – ج١ – ص ٣٠٨، وهي بعنوان طريف دال: حق الوطن وحق الإخاء.
(٢) القصيدة في ديوان الخليل – ج٤ – ص ٢٩٢ – وهي مطولة في (٦٦ بيتًا).

ويمضي الشاعر مسترسلاً في تنمية اتجاه الحزن على الماضي ماثلاً في شخص مصطفى كامل، وفي زمنه، مع توالي «الزعامات» في مصر والإشادة الباهرة ببعضها، كما هو الشأن مع سعد زغلول، على سبيل المثال. وفي هذه الحقبة – عام ١٩٤٠ وما بعده كانت زعامة مصطفى النحاس (خليفة سعد) قد بلغت الأوج، ولا تقبل ذكر زعيم غير زغلول والنحاس.

الثالث: موقف مطران من قانون المطبوعات

ولمطران في التصدي لهذا القانون أبيات قلائل ولكنها واضحة التحدي والتنديد، وقد أوردها كل من عرض لحياة مطران أو فنه الشعري، ولكن الدكتور محمد مندور هو الذي ذكرها وكأنها «استثناء» من نزعة مطران المسالمة بما يعني تحفظ مندور على جملة ما ينسب إلى مطران من مقاومة السلطة العثمانية. يقول مندور: «**بالرغم مما قيل من تمرده على استبداد العثمانيين ونقمته على سياستهم، فإننا لا نجد في ديوانه الذي أشرف هو نفسه على جمعه قصيدة واحدة يجهر فيها بنقمته على تلك السياسة، مع أن التاريخ يحدثنا أنه هاجم – في صدر شبابه – تلك السياسة، كما يحدثنا أنه كان يرقى هو وأحد أصدقائه إحدى رُبَا بيروت حيث يتغنّى بالمارسلييز نشيد الثورة الفرنسية، الذي كان يعتبر عندئذٍ نشيد الحرية في جميع بقاع العالم. وفي جميع الديوان لا نعثر إلا على بضعة أبيات جاهر فيها الشاعر بحبه للحرية وثورته العارمة على الاستبداد ثورة سافرة مدمرة، وذلك عندما كممت حرية الفكر في مصر وسلط عليها سيف قانون المطبوعات حوالي سنة ١٩٠٩ فقال الشاعر:**

شَـــرِّدوا أخـيـارَهـا بـحـرًا وبـــرًّا
واقـتـلـوا أحـــرارَهـا حُـــرًّا فـحُـــرًّا
إنمـــا الـصـالـحُ يـبـقـى صـالحًـا
آخـــرَ الـــدَّهـــر، ويـبـقـى الـشَّـــرُّ شـرًّا
كـسِّـــروا الأقـــلامَ هـــل تـكـسـيـرُهـا
يمـنـــعُ الأيـــــدِيَ أن تـنـقـشَ صـخـرا

قـطِّـعـوا الأيـــــدِيَ هــل تـقـطـيـعُـهـا
يمـنـعُ الأعـــــينَ أن تـنـظـرَ شَـــزْرا
أطـفِـئُـوا الأعـــينَ هــل إطـفـاؤُهـا
يمـنـعُ الأنـفـاسَ أن تـصْـعَـدَ زَفَـــرْا
أخـمِـدوا الأنـفـاسَ هــذا جـهـدُكـمْ
وبـه مَـنـجـاتُـنَـا مِـنـكـمْ.. فـشـكـرا»[1]

ويستكمل مندور صورة الموقف بذكر ما ترتب على نشر مطران لقطعته السابقة، وهو نشر أربعة أبيات متحدية، سجلها ديوان الخليل (ج٢ ص ٩، ١٠) تحت عنوان «تهديد بالنفي: أهديت هذه الأبيات إلى رئيس وزارة توعد الشاعر بالنفي من مصر بعد انتشار ما نظمه تحت عنوان «مقاطعة»!!

أما الأبيات، كما سجلها الديوان واستشهد بها مندور، فتقول:

أنـــا لا أخـــافُ ولا أرَجِّـــي
فـرسـي مـؤهـبـةٌ وسَـــرْجِـي
فـــإذا نَـبَـــا بـي مَـــتنُ بـرٍّ
فـالمـطـيَّـــةُ بـطـــنُ لُـــجِّ
لا قـــولَ غـيـرَ الحـــقِّ لـي
قـــولٌ وهـــذا الـنـهـجُ نـهـجـي
الـوعـــدُ والإيـعـــادُ مـا كـانـا
لـــديَّ طـــريـــقَ فُـــلْـــجِ

ويعقب الدكتور مندور على جملة ما ذكر بما يكشف عن رؤيته للجانب المقاوم في شخصية مطران بقوله: «**وأما في ما عدا هاتين المقطوعتين فقد دفعت المعاودة الشاعر إلى تنكير أفكاره وعواطفه في ثياب التاريخ، حيث نراه يتحدث عن ظلم الحكام وغدرهم واستبدادهم ووقاحتهم في فتك كسرى ببزرجمهر أو إحراق نيرون لمدينة روما ليتلهى بمنظر الحريق**»[2]

---

(١) محمد مندور: محاضرات عن خليل مطران – ط٢ – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٩ – ص ٥، ٦، والقطعة في ديوان الخليل ج٢ – ص ٩.

(٢) السابق نفسه – ص ٦.

وبعد هذا العرض لرأي مندور في ما يتصل بموقف مطران من قانون المطبوعات والتصدي الصريح والعنيف والمتهكم بالسلطة التي أصدرت هذا القانون، ثم رفضه أن يبتز بالتهديد بالنفي (الطرد) من مصر. نرى صورة من الاحتكام إلى «الإيديولوجيا» وإعمال المعتقد السياسي وكأنه إحدى الحقائق المطلقة التي لا محيد عن الاحتكام إليها، والاستناد إلى قواعدها في أي أمر من الأمور. هنا لابد من مراجعة عدة أمور، وإخضاعها لمنطق التطور الزمني، وتقدم العمر والتجربة، والحالة الملجئة، واكتشاف الأساليب الفنية الأرقى. من ثم ينبغي أن نتقبل ما يروى من أخبار عن تصدي فتى الثامنة عشرة أو العشرين للسلطة العثمانية، والتغني بالمارسلييز الذي ربما كان من مقتنيات ذاكرة مطران وما حفظ من نصوص مدرسية (فرنسية) في مرحلة قريبة، ولهذا دلالته الرمزية، ولكن ليس شرطًا أن يبني عليه موقفًا ثابتًا (سياسيًّا وعمليًّا) يحرص عليه في مراحل عمره التالية، ونحن نعرف أنه في العام الذي غادر الخليل فيه لبنان كانت مصر خاضعة للنفوذ البريطاني، ومع هذا آثرها مطران على استكمال الرحلة إلى أمريكا الشمالية أو الجنوبية، وفي العام التالي لاستقراره بمصر سافر إلى الآستانة في معية الخديو، بصفة محرر بالأهرام، ولهذا الحدث مغزاه المبكر، ويتساند هذا مع قربه وإيثاره لمصطفى كامل الذي لم يفكر يومًا (ضمن منظومة مبادئه) في استقلال مصر عن الدولة العثمانية. إن هذا (قد) يعني – في ما يعنيه – أن مطران بالحلول بمصر ومخالطة أهلها أخذ يروض نفسه على التحرر من الموقف التقليدي (السياسي) لنصارى الشام ؛ وهو تبادل العداء وانعدام الثقة مع دولة الخلافة (الإسلامية)، وإن أبيات مطران انطلقت مثل قذيفة من اللهب في مواجهة قانون المطبوعات لا يصح في مجال النقد ولا في قياس الرأي أن توزن بميزان «الكمية»، فيقال إنها دون القصيدة، أو أنها محاولة منفردة. وقد يظهر القول (الفادح) في هذا الزعم، لأنه يكشف عن توجه محمد مندور (الاشتراكي) الذي لا يرتضي من الشعر إلاّ ما كان دعوة سافرة، وخطابة مجلجلة، ورأيًا صداميًّا معلنًا، مع أنه صاحب الدعوة إلى الشعر المهموس !! فكيف جاز له أن يحبذ الهمس في مكان، وأن يستنكر استخلاص المعنى من قصيدة قصصية أو حادثة تاريخية ؟

رابعًا: علاقة مطران بقاسم أمين

وقاسم أمين هو مؤلف «المرأة الجديدة» وداعية السفور الثائر على نظام «الحريم» والعزل الاجتماعي للمرأة. ومن المعروف أن حياة مطران الخاصة كانت تسير وفق ما يدعو إليه قاسم أمين، بل تتجاوزه، ولم يكن هذا حقًّا مكتسبًا لمطران الشاعر، بل للجماعة الثقافية المجددة بوجه عام، ولكن موقفه الفكري والشعري مع قاسم أمين له دلالة أخرى وهي عدم المداهنة وشجاعة إبداء الرأي، ودون أن نفاضل بين قول وقول فإن شاعرًا في قامة أحمد شوقي الفنية مشمولة بمساندة السلطة العليا في البلاد لم يجاهر برأي محدد، ولجأ إلى الرمز في قصيدته المشهورة:

صـــــــدّاحُ يـــا مِـــــــلـــكَ الـكَـنـا
رِ، ويـــا أمـيـــــــرَ الـبُـلـبـلِ

وكما يقال عادة: أمسك شوقي العصا من منتصفها لكي لا يغضب فريقًا على حساب فريق، فهو مؤيد لانطلاق البلبل وحقه في التغريد، ولكنه يخشى عليه من جوارح الطير أن تصطاده وهو لا يملك لأسلحتها دفعًا، ويدعو للتمهل والتعقل !! إن خليل مطران – حتى مع احتساب قدر من المجاملة، وهذا متوقع بالنسبة للكتابة عن قاضٍ جليل يعرض لقضية عامة مثل قاسم أمين – كتب عن «المرأة الجديدة» مقالاً اختار فيه أن يعرض رأيه من خلال تحليل أسلوب الكتاب وأسانيد الرأي فيه وترتيب أفكاره، ثم يقول صراحة: «**تجمع كل هذه المحاسن فصول هي من الكتاب بمكانة الأعضاء من الجسم، فالمقدمة ملخص الكتاب ومنبعث مقاصده.. وليس فيها جرأة على الأفكار والعادات القديمة التي قدسها الاغترار بها أقل من جرأة الذي ينشد ضالة نفيسة في بلد بعيد فيمر بمأسدة غير مطروقة. وسائر الفصول شروح إضافية يمر فيها البحث سريعًا خفيفًا على معاهد العمران ورسوم التاريخ التي تبنى منها الحجج وتدعم بها الأسانيد. ومثل هذا الجدل المتتبع بدقة وتنبه لكل شاردة وآبدة المنحصر في دائرة لا يخرج منها ولا يحيد عنها المقيد فيه القول بالسند، والسند بما ينطبق عليه قلما رأيته في سفر عربي من قبل**[1]». قد تبدو عبارات مطران غامضة

(١) خليل مطران: المجلة المصرية (١ فبراير ١٩٠١) نقلاً عن كتاب: خليل مطران ناقدًا – ط ثانية – مكتبة الآداب – القاهرة ٢٠٠٥ – ص ١٥٨، ١٥٩.

أو شبه محايدة ولكن هذا سيكون ثمرة القراءة السطحية أو المتعجلة، أما حين ندقق فسنجد أنه يرى في كتاب «المرأة الجديدة» أنه:

١- محاولة غير مسبوقة.

٢- لم يصدم أو يهدم أو يجرح الموروث الذي يقدسه المجتمع، مع أن في هذا المقدس الاجتماعي الكثير مما لا يستحق التقديس.

٣- أنه قدم أسانيد من مصادر شتى لكل قول ورد فيه.

وحين توفي قاسم أمين نشر الخليل مرثيته، فأثنى على عدله وحنكته في تولي القضاء، ولكن ما يعنينا هنا هو ما وصف به دعوة قاسم أمين إلى ما عرف بأنه «تحرير المرأة»، وفي هذا تقول القصيدة:

لـــكَ الـــلـــهُ مـــن شـــائـــدٍ لـلـعُـــلا
وفـــي يـــــدهِ مـــعـــولُ الـــهـــــادمِ
يـــدُكُّ الـقـبـيـــحَ ويـبـنـــى المـلـيـــحَ
رجـــوعًـــا إلـــى سُـــنَّـــةِ الـــرَّاسِـــمِ
مـضـــيـتَ فـــــأيُّ فـتًّـــى بـاســـلٍ
فـــقـــدنَـــاهُ فـــي أسَـــــــدٍ بـاسِـــم

.....

دعـــوتَ إلـــى رفـــعِ شـــأنِ الـنـســاءِ
بـــرغـــمِ الـــمُـسَـفِّـــــهِ والـــلائـــمِ
وسَـــلَّـــطْـتَ بـالحِـلـــمِ نـــورَ الـيـقـينِ
عـلـى رِيَـــــبِ المـنـكِـــرِ الـغـاشـمِ
فـحَـــــلَّ بـــــذارُكَ فـــي مَـخْـصَـــبٍ
وبـــشّـــرَ جـيـلَـكَ بـالـقَـــــــادمِ[1]

(١) القصيدة في ديوان الخليل – ج٢ – ص ٢.

لقد توفى قاسم أمين في زمن مبكر (١٩٠٨) ولم يكن التشيع لمساندته مأمونًا لدى الرأي العام (المحافظ) ولدى رجال الدين أيضًا، ولكن مطران أبدى رأيه الصريح لا يحتمل المواربة، وبشر بالتغيير القادم ومهّد له.

هذه أربعة مواقف مجتزأة من حياة مطران، ذات علائق سياسية / اجتماعية، هي بمثابة تحفظ على ما تتداوله بعض مرايا النقاد من توسع في فرض مفهوم المعاودة، وما تستخلصه من معنى الكياسة والرغبة في تجنب إغضاب الآخرين، ربما كان هذا من طباع الخليل، ومن تقديره للملاءمة حيث يعيش في مجتمع غير المجتمع الذي استنبتت فيه جذوره وامتدت فروعه، وهو لا يريد أن يجد نفسه في مفترق طريق لا يعرف كيف يحيط بمسالكه، فآثر تجنب مواطن النزاع، ولكنه حين كان يجد القول «واجبًا» فإنه كان يقول، دون التواء، ويتجلّى هذا في حفاوته بالبارودي، ومناصرته لمصطفى كامل، واعتراضه الصريح على قانون المطبوعات المقيد لحرية القول، وهذا دليل مؤكد على قيمة الحرية في شعر، وفي فكر مطران، ووقوفه في جانب الدعوة إلى تحرير المرأة وتأييد قاسم أمين في نظرته إلى حقوق المرأة.

****

٦ - قال مطران .. وقالوا عن مطران

هذه أقوال مقتبسة عن مؤلفات مطران في الشعر والمقالة والنقد تكشف عن خصوصية تكوينه الثقافي وتوجهه العلمي في فهم الشعر ورأيه في التجديد واتساع معارفه وتفاعله مع منجزات عصره سواء في الإبداع أو التقدم الاجتماعي.

قال مطـران

١ – من مقالة بعنوان «الموسيقى العربية» – المجلة المصرية – يوليو ١٩٠٠:

«وقصارى ما أجيد في كلام الموسيقى العربية بمصر ألفاظ موفقة وجناسات تامة أو أشبه بها ومعان معايرة على القرائح الوانية. يلقيها المغنّي من منصة عالية على سامعيه. وقلّما يتناولونها منه إلا بعد أن تتكرر على آذانهم فيحصلونها تحصيلاً متعاونين عليها زمنًا طويلاً. وأما النغم فكالمهر الطليق في مرتع يسرح ويمرح ذاهبًا آيبًا شاردًا قاصدًا مغيرًا منجدًا بلا سبب سوى أن ذلك ما عنّ على بداهة المغنّي. وربما أعجبتك أغنية على نمط فلم تسمعها بعد ذلك كما أعجبتك لأنها ترتجل كل مرة على صفة، وغاية ما يكون تأثير ذلك النغم على النفوس أنه يفعل فيها فعل المخدّر السام من خمر وأفيون وينهك القلوب بين الأضلاع رفرفة ووجيفًا ويقتل الدماغ قتلاً بما يسلط عليه من الصبابة التي تنشب مخالبها فيه. وما خلقت الموسيقى لتكون سكر خيال ولا لتقوي في النفس الشهوات على العواطف الشريفة فيفترسها، ولا لينتفي منها معنى ويلزمها آخر لزوم الروح للجسم والجسم للروح.

ولست أرى مبالغة في قول القائلين بأن هذه الغمغمة المسماة بالموسيقى علامة من أدل العلائم على انحطاط الشرق وخمول أهله وضعف عزائمهم وقعودهم عن

المطالب السامية بل سببًا من الأسباب التي أفضت بالبلاد والعباد إلى كل ما ذكر. أو ليست الموسيقى مثيرة الشجاعة في الحرب وحادية الجيوش على النزال بل مأكل الجنود ومشربها ومكتساها إن فاتها كل ذلك، فاعكس هذا الطرد ترَ أنها أيضًا هي التي ينوم بها الأطفال، متوترة أعصابهم، ناهضة حواسهم، فلها الفعلان المتناقضان تخيرنا الثاني منهما فما زلنا نيامًا هامدين، وتخير الأجانب الأول فهم قيام للمجد وثّابون إلى شريف الغايات وبعيدها.

انظر إلى الأمم الحية تجد لكل منها موسيقى تحبب إليها بلادها وتذكرها جلائل وقائعها التاريخية وتنفخ أوردة شبانها شوقًا إلى أخذ ثأر أو درء عار فكأنهم آنسوا نار القتال وكأنهم استنشقوا دخان النزال، وتعلم أطفالهم الكر والإقدام وتخبرهم عمن صافاهم وعمن عاداهم من الناس فتؤثر فيهم حبًّا لقوم وكرهًا لآخرين وتروّضهم على خلق الحماسة وامتهان النفس في جنب الفضيلة والشرف. وفي خلال كل هذا موقف لغرام ومبث لشوق وهيام ومعرض لأشجان وأسقام. غير أن هذه تكون في الموسيقى أشتاتًا متعرضة في أثنائها كما تكون في الحياة.

وانظر من جهة أخرى إلى الأمم الحائلة الزائلة لا تجد لها موسيقى بل أنغامًا أشبه بحداء الجمال أو منومات الأطفال يصطلحون على السرور بها والطرب لها فتأخذ بمجامع أحلامهم وتصرع المجد والشرف والحروب والنصر آت تحت أقدامهم».

ونضيف إلى ما اقتبسناه عن مفهوم الموسيقى ومطلب مطران منها أن هذا الاقتباس واحد من عدة مقالات عن الموسيقى وأهل الموسيقى وعلاقتهم بمطران تضمنها كتاب «خليل مطران أروع ما كتب» الذي جمعه الدكتور محمد صبري، ونضيف أيضًا أن لمطران قصيدة مهمة في موضوعها فهي بعنوان «الموسيقى» – وهو موضوع نادر لا نكاد نجد فيه قصيدة لدى شاعر عربي آخر، وهي في ديوانه ج٣ – ص ٩٤ – والقصيدة من ٣٢ بيتًا وتتميز بالبناء الدائري المتماسك، وقد تكررت فيها عبارة «ألا طرب» ٧ مرات وغيرها من أدوات الطلب والحض.

٢ – وفي حفل بجمعية تنشيط اللغة العربية بالجامعة الأمريكية ببيروت ألقى مطران مطولته الملحمية بعنوان «نيرون» وقد قدّم لها حين نشرها في ديوانه بإيضاح مهم اقتبسنا منه هذه المقاطع:

«حاول الشاعر بهذه القصيدة، أن يستنفد وسائل الشعر العربي الموحد الروي في نظم الملحمة كما نظمها «هومير» و«دانتي» و«ميلتون»، إلا إذا أحدث تنويع كبير في موازين القريض لأمثال هذه الأغراض».

وفي التمهيد لإنشاد هذه القصيدة، ألقى الشاعر الكلمة التالية التي نثبتها هنا لوفائها بتوضيح مراميه فيها...

«تعلمون أن الشعر العربي، إلى هذا اليوم، لم تنظم فيه القصائد المطولات الكبر في الموضوع الواحد، وذلك لأن التزام القافية الواحدة كان، ولم يزل، حائلاً دون كل محاولة من هذا القبيل. وقد أردت، بمجهود نهائي ختامي أبذله، أن أتبين إلى أي حد تتمادى قدرة الناظم في قصيدة مطولة ذات غرض واحد، يلتزم لها رويًّا واحدًا، حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجربتي بينت عندئذٍ لإخواني من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج أخر لمجاراة الأمم الغربية في ما انتهى إليه رقيها شعرًا وبيانًا. وفي لغتنا الشريفة معوان على ذلك، وأي معوان، إذا أقلعنا عن الخطة التي صلحت لأوقاتها السالفات، إذا كانت أغراض الشعر فيها قليلة محدودة، ولكنها أصبحت لا تصلح لهذا الوقت الذي بعدت فيه مرامي الألباب، وصار فيه، بفضل البرق والبخار وسائر أعاجيب الاختراع، كل أفق بعيد قريبًا، كأنه وراء الباب.

بل قد أقول وليتني أوفق، في بعض ما سأنشده، إلى إقامة دليل، وإن قل في شعري، على أن اللغة العربية، التي تجود علينا هذا الجود وأيديها مغلولة عن العطاء بتلك الأغلال الثقيلة، قادرة – متى فكّت عنها الربط – على فتح أبواب كنوزها التي لا نهاية لها، ومنح شعرائها – من فرائد المفردات، وبدائع الجمل، ورائع الاستعارات – ما يبقى لها المقام الأول في الإعجاز.

أردت – بحق السن، وبحق المران المتصل، والارتياض القديم على قرض الشعر – أن أتمشى في طريقي هذا الجديد بعد أن أكون قد أثبت، بنهاية المستطاع، أن الأسلوب الحديث لم يتخذ لعجز عن النظم بالقافية الواحدة، بل لرغبة في نوع آخر من النظم، يفتح في وجه والجه أقصى الآفاق، وييسر له أسباب الوصول إلى أسمى الأغراض، ويرد على اللغة – من الحياة والقوة – ما تعود به عاملاً بين أكبر عوامل الرقى في الأمم.

بعد أن استقر عزمي على هذا، رجع إلى ذهني موضوع تاريخي رائع كنت قد نظمت فيه أبياتًا محدودة، ثم تركت الاشتغال به لما بدا لي من وعورة مسالكه، ومن أن استيفاء أغراضي فيه يدعو إلى التوسع وراء ما يجوز للناظم بالقافية الواحدة أن يفكر فيه. غير أنني، بعد أن أعدت النظر على القليل الذي كنت قد نظمته، استعنت الله على الإكمال.

والآن، يا سادتي، سأقرأ لكم أكبر قصيدة متحدة الروي ومتحدة الموضوع عرفتها العربية. هي الكبرى بعدد أبياتها، وبالغرض الذي نظم له ذلك العدد. ولكن ما أدرى أية قيمة لها سوى العدد. أتيت بمجهود في التماس غاية، وما أتيت بآية».

٣ – وقال في تقديمه لديوان «أغاريد ربيع» للشاعر فؤاد بليبل، وقد صدر الديوان عقب رحيل صاحبه:

.. كان «فؤاد بليبل» من المجددين، ولكنه لم يعمد إلى التجديد إلا من طريق وصفه للحوادث التي شهدها، والأناس الذين اتصل بهم، ومن طريق تعبيره عن شعوره الصادق كما تلقاه عن تلك المصادر. وأما أن يحدث انقلابًا في السماء والأرض وأن يخرج الأسماء عن معانيها والمسميات عن طبائعها ليقول ما قد يندّ عنك فهمه، فهذا مذهب لم يضرب فيه بسهم، بل لعله قضى عليه أبلغ قضاء حين قال في معرض الحديث عن شعره في تهكم لاذع وبصراحته المعهودة:

حـــــرَّرْتُ ربـقَـتَـــهُ مـن كـلِّ شـائـبـةٍ
فـمـا فـتـنـتُ بمـعـنـــى غـيـرِ مُـبـتـكَـرِ

ولا دعــوتُ إلــى الـتَّـجــديـدِ مُعتصمًا
مـنـه بـكـلِّ بـغـيـضِ الـسَّـبــكِ والـصُّـورِ
ولا اعـتـديـتُ عـلـى الأنـغـامِ أشـنُـقُـهـا
ولا صَـلـبـتُ الـدُّجَـى فـي دوحــةِ الـقَـدَرِ
ولا شـربِـتُ شـعـاعَ الـفـجـرِ فـي قـدحٍ
مـن الـلـهـيـبِ ونـحـوَ الـشَّـمـسِ لـم أطِـرِ

٤ - وفي مقال كتبه مطران ونشرته مجلة الهلال (١٩٣٣) وأعادت نشره في العدد الماسي الذي صدر عام (١٩٦٧) تحت نفس العنوان، وهو «التجديد في الشعر» يختم مطران مجملاً مفهومه للتجديد بقوله «**وخلاصة مذهبي في ما أريده - وهو لا يختص بالشعر بل يتناول ضروب البيان بل يشمل ضروب وسائل المعاش بمعنى المعاش الراقي البالغ غاياته من جهة سمو الأخلاق وبدائع الطرف الحسية والمعنوية التي نستمتع بها فعلاً وينكر بياننا أن لنا بها أدنى صلة - خلاصة مذهبي إذًا هي أن تتعلم أيها القارئ أولاً لغتك، وأن تتمكن منها كل التمكن، وأن تستذكر منها كل ما في مفرداتها وتراكيبها وأساليبها السليمة الفصيحة من شائق ورائق ومطرب وجميل، وأن تمثل هذه المادة تمثيلاً ثم تحملها وهي مصهورة إلى معملك الأسمى وهو ذهنك، فتفكر وتبتكر وتحدث سببًا صحيحًا كريمًا لتكليفك الناس أن يقرأوا شعرك ونثرك. وإلا فإن لم تكن إلا محاكيًا فما حاجتهم إليك والسابقون أفصح منك لسانًا وأبلغ بيانًا وأقدر على التصرف في لغتهم الطبيعية التي أخذوها بالرضاع ؟**

ثم إذا لم تكن إلا ناقلاً مترجمًا أو مقتبسًا كما يقولون أو مختلسًا من روائع لغة أجنبية تظنها مجهولة كما يفعل غير واحد من متأدبي هذا الوقت، فما أغنى أمتك عن هذه المحاولات التي تشفّ رقعها المتعددة المتناكرة عن الخديعة لها في أمرك دون أي نفع لها من تلك المختلسات .

ثم إن لم تكن إلا غريبًا في زمنك وليست لك - شعرًا أو نثرًا - نوازع إنسانية سامية ولا أريحيات وطنية، ولا نفائس غير مسبوقة تصف بها أحساب قومك أو مجد آبائك وأجدادك، ولا روايات تمثيلية أو كتابية ولا ولا، فلا رعاية ولا حرمة لغربتك

عند الذين يعقلون، ولو تبينت ما في طوايا نفوسهم لوجدتهم يعدونك من عوامل التأخر والانحطاط والجمود.

أريد أن يكون شعرنا مرآة صادقة لعصرنا في مختلف أنواع رقيه.

أريد – كما تغير كل شيء في الدنيا – أن يتغير شعرنا مع بقائه شرقيًّا مع بقائه عربيًّا مع بقائه مصريًّا. وهذا ليس بإعجاز».

وقالوا عن مطران

١ – يقول ميخائيل نعيمة: «**وجدت في الديوان ٧٣ مرثاة، و ٢١ تهنئة بزفاف، و٢٢ تهنئة برتبة أو يوبيل، أو بمولود، أو بعودة من سفر، و٤٠ قصيدة في مدح أشخاص أو أقوام أو بلدان. وأكثر هذه القصائد لا يقل عدد أبياتها عن الخمسين، ولا يندر أن يزيد على المائة. ثم إنها تعود في الغالب إلى مقالع اللغة التي افتتحها الأقدمون لهذه المناسبة، فيكثر فيها ذكر المغاني، والفرند والشبل، والعرين، والرئبال، والشمس، والقمر، والنجوم، والروض، والبحر، وما إليها...**».

ويقول ميخائيل نعيمة في الغربال – دون أن يذكر اسم مطران:

«**وبعضهم وجدوا – وهم زهرة أيامنا – لتفتيش المعاجم، وإجهاد القرائح في تذليل القوافي الشاردة لمدح بطريرك أو مطران أو باشا أو قائمقام أو مدير أو شيخ، ولتهنئة صديق «بغلام» أو «بيك» بوسام، ولتقريظ كتب «نعيم البطون» و«سلوى الهموم»، ولرثاء كل من يزور التراب وهم حضور، ولجمع كل ما صرفوا عليه الغالب بكلمة «ديوان»، متبوعة بمضاف، ثم بجار ومجرور بواسطة «في «وبعدها» «تأليف الشاعر العصري المطبوع المتفنن الخ.. فلان عفي عنه**».

٢ – وقال حافظ إبراهيم بمناسبة تكريم مطران (١٩١٣) – ما نشرته مجلة سركيس (مايو ١٩١٣):

«**خليل مطران – شاعر لا يلتمس القافية. ولا يتكلف القول يصف فيصيب فصّ الشيء، ويكتب فلا يخطئ عين القرطاس. قوافيه لا تطلب ومعانيه لا تغلب. إذا**

شاء أنضر بشعره الشجر وإذا شاء دهده به الحجر. يدخل في القصيدة ويخرج منها في جلسة واحدة، فإذا جلس لها حفت به المعاني ومثل بحضرته الخيال وتغايرت فيه الألفاظ وتقاتلت عليه القوافي.

بديهة تغلي كالمرجل وخاطر ينهل كالمطر – قد جثم شيطان القريض بين كتفيه فهو لا يفتأ دهره يملي عليه. فخليلنا شاعر في جده وهزله، في قوله وفعله، في يقظته ومنامه، في ملبسه وطعامه، في نعيمه وبؤسه، في يومه وأمسه، قوي جانب الإقناع، قليل جموح اليراع، إذا شاء فاخر بأنفه ألف شاعر، وخرج يشمخ به خروج الظافر.

فهو في طليعة أولئك الذين خرجوا عن أفق التقليد، وصدعوا قيود التقييد، وأوسعوا صدر الشعر العربي للخيال الأعجمي، وأفسحوا فيه للقصص وتصوير الحوادث وطوفوا لسرد وقائع التاريخ، ففتح بذلك فتحًا جديدًا شنّ فيه الغارة على أهل الحفاظ والتمسيك.

لقد كنت أعرض على المطران شعري لمكانه من نفسي ومكانته من الأدب فكان كلما رأى أنني أتهم عقلي وأتتبع على نفسي صاح بي: ويحك ألقِ الكلام على عواهنه توخيًا للتخفيف على نفسك ولا تنصب بيدك في طريق شعرك تلك الموانع التي وقفت عندها الإفهام. وكانت تلك عادته في شعره ونجيزته في نثره.

قلت إن المطران لا يلتمس القافية ولا يتكلف القول. فإذا وجدت في شعره ريح التكلف، وأصابتك عند تلاوته كزازة التعسّف، فاعلم أنه حدث حادث أو وقع أمر أعجل فيه المطران على أمره وطولب بالنظم ولم يتسع له العذر في الإمساك فاضطر إلى القول على غير إجابة من النفس وقوة من الطبع ونشاط من الخاطر.

نظرت في ديوانه الذي أخرجه للناس، فإذا هو منجم من مناجم الماس، إلا أنه نضج واستوى، وحوى من الكنوز ما حوى فتحول ما فيه من فحم الحجر إلى جوهر اليتيمة من الدرر، فلا وذو بيته في السماء ما رأيت في شعراء الزمان أوصف من المطران، فهو واصف القطرين، وإن كان ثاني اثنين، وكان بودي لو اتسع المجال فأورد من ديوانه مثالاً من شعره أفتخر أن أكون راويته فيه، لشرف ألفاظه وشرف معانيه».

٣ – وكتب جرجي زيدان – في مجلة سركيس أيضًا – ولنفس المناسبة تعريفًا ضافيًا عن الخليل، وختم تعريفه بإجمال حاول فيه أن يحدد خصائص فن الخليل في شعره:

«أما شعره فيمتاز بعدة أمور منها:

أولاً: تصوير الخيال الشعري كما يبدو له بلا تقييد بفاتحة أو تخلص أو خاتمة، فهو لا يبذل المعنى في سبيل اللفظ بل يتصور المعنى واضحًا ثم يبحث عن لفظ يؤديه خلافًا لكثيرين من الشعراء إذا أعجبهم اللفظ ضحّوا المعنى في سبيله، فلو ترجمت شعره إلى لغة أخرى قلّما يخسر من رونقه وجماله لأنه يطلب المعنى دون اللفظ.

ثانيًا: تشريح العواطف الإنسانية إلى أدق جزيئاتها ووصف كل عاطفة كما يشعر بها كل إنسان، وقد أجاد فيها لأنه لا ينطق إلا عن شعور كما فعل المعري منذ قرون، فاتهموه بالمروق من الشاعرية، وللمطران أمثلة في ذلك من قصيدة المنديل، ونفحة الزهر.

ثالثًا: الوصف ومنه وصف الحوادث والوقائع مما يسميه الإفرنج الشعر القصصي كقصائده في نابليون الأول وجندي يموت، وحكاية شاعر في إحدى قبائل البادية وفتاة الجبل الأسود ومقتل بزرجمهر، والفتاة البويرية وغيرها، وفي كل منها حكمة مقصودة.

ومن هذا القبيل وصفه الآثار ومظاهر الطبيعة كقصيدة قلعة بعلبك والأهرام والعصفور ويوسف أفندي والمساء في المكس، وهو وصف لغياب الشمس أبدع فيها، وقصيدة سور الصين، وجمال النفس.

رابعًا: ابتكار المعاني وفي جملتها المعاني الشعرية لوصف الاكتشافات العصرية كقصيدة أشعة رنتجن.

خامسًا: ينظم في موضوع صغير فيستخرج منه حكمة كبيرة كقصيدته في غرام طفلين، والطفل الطاهر.

سادسًا: خرج المطران بالشعر عن طرق العرب من حيث حصره في أبوابه المعروفة عندهم كالمديح والهجاء والعتاب وغيرها من الشعر الغنائي، وتجاوزه إلى ما يريده الإفرنج من الشعر التمثيلي (الدراما) أو الرومان يضمنونه النقد الأدبي أو الأدب الانتقادي في ما نظموه من القصص للمطالعة أو التمثيل أو القصائد أو المقالات في تصوير الحقائق أو انتقادها، واستخراج العبرة منها بأسلوب شعري يؤثر في النفوس. وقد يؤلف أحدهم الرواية الكبيرة ينتقد بها عادة شائعة أو نكتة تصورها في نظام الاجتماع. فالمطران تحدى هذا الأسلوب وإن لم ينظم فيه كثيرًا، أو روايات كما فعل شكسبير وراسين وموليير وهوجو، أو كما فعل المرحوم الشيخ خليل اليازجي في نظم المروءة والوفاء. ولكن في ديوانه قصائد تعدُّ من هذا القبيل كقصيدة الجنين الشهيد وقصيدة وفاء.

فالمطران من كبار مؤسسي الشعر المصري يزداد مذهبه جلاء ورسوخًا بمرور الأيام، وسيذكره له التاريخ كما يذكر مذاهب كبار الشعراء النابغين في العربية وغيرها.

٤ – وكتب نجيب المشعلاني مقالة قصيرة في سياق المناسبة ذاتها – وفي مجلة سركيس أيضًا – هذا الاقتباس الذي يتميز بأنه لا يستطيع كتابته إلا من كان على مسافة قريبة جدًا من الشاعر مطران:

«إذا قرأت شعر الخليل ونثره أخذك العجب من قوة تصوره وسمو معانيه وحسن أسلوبه وبلاغة إنشائه. ولكنك لو علمت كيف ينظم وينثر ويخطب لبلغ بك العجب إلى الدهشة. فقد نظم قصيدته «فتاة الجبل الأسود» وهو يعاني الشدة من ألم في معدته، وقصيدة «الوفاء» والحمى تسري مع دمه في عروقه. وقصيدة «العقاب» وهو لم يذق الكرى منذ ليلتين، وقصيدة «المساء» وهو في أشد حالات السقم. وقصيدة «الوردة والزنبقة» وهو في معظم ساعات غمه واكتئابه، وقد نظم القصائد الوصفية والفحلية والغزلية والمضحكة والمبكية وهو في حالات من ثقل الهموم وخفة الجيب واضطراب الأعصاب لا يتسع معها لغيره أن يستكد قريحته لنظم بيت أو نثر عبارة. وقد سمعته يخطب في إخوانه في أثناء جلسة مدام وطعام فذهلت من السهولة التي كان يجد فيها الألفاظ الجزلة لتصوير معانيه الدقيقة.

وهو ضعيف الجسم ولا عجب في ذلك فإنه وهو ابن لبنان لم يبرح مصر منذ نحو عشرين سنة إلا مرة واحدة مع أن من كان مثله قاصرًا عمله على استكداد قريحته فهو في أشد الحاجة إلى تغيير الهواء والمناظر والمعيشة لتجديد قواه. وكأن الضعف الذي رافق جسمه أكسب عقله قوة لا قوة بعدها. فهو قوي القلب قوي الإرادة قوي العقل إلى درجة أنه لا يشعر بضعفه وألمه وبؤسه وهمومه متى شحذ قريحته وأيقظ شاعريته. وهو شجاع للحق لا يخشى فيه لومًا ولا يراعي فيه عظيمًا ولا وضيعًا. وقد تعارفنا ولدين ودامت صداقتنا إلى الآن مؤسسة على أمتن روابط المودة الصادقة، وإني أصرح واثقًا مما أقول أن خليلاً عاش كل حياته مشتغلاً لغيره. وإذا كان نكران النفس فضيلة يثاب عليها فخليل أعظم ناسك وأحق الأتقياء بالجزاء الحسن.

٥ – أما الدكتور «شوقي ضيف» فقد أجمل تصوره لموقع مطران في التجديد وبخاصة حين يقرن إلى صاحبيه: حافظ وشوقي، فيقول – في كتابه «فصول في الشعر ونقده» – ص ٢٨٨ – ٢٨٩:

«وثالث الثلاثة خليل مطران الذي هاجر من موطنه في لبنان في من هاجروا فرارًا من ظلم العثمانيين وبطشهم، فنزل فرنسا وأقام بها نحو سنتين، ثم غادرها إلى مصر في سنة ١٨٩٢ فاحتضنته وتبنته حتى وافاه القدر في منتصف هذا القرن. وهو يحتفظ بشخصيته إزاء أساليب القدماء بأكثر مما يحتفظ صاحباه شوقي وحافظ، إلا أنه يعتد بالجزالة والرصانة في صياغته بحيث يعد بحق من هذه المدرسة: مدرسة النهضة التي كانت تتمسك بالأصول الشعرية الموروثة وما يتصل بها من الألفاظ الرصينة المصقولة.

وهو أكثر من صاحبيه تجديدًا في مضمون قصائده، إذ كان مثقفًا ثقافة عميقة بالآداب الغربية، وتغلغلت في مسارب نفسه النزعة الرومانسية، فطفح شعره بالحزن والألم وعكسهما على ما حوله من الطبيعة انعكاسًا يمتلئ بالشجن. وسعى في بعض قصائده إلى أن تصبح تجارب نفسية متكاملة «بحيث» أصبح علمًا شامخًا في تجديد شعرنا الغنائي بما بثّ فيه من وحدة موضوعية، ومن شذا وجداني ينفذ نفوذًا إلى

أعماق قارئه. وفسح في شعره للعواطف الاجتماعية والإنسانية وللآثار القديمة في موطنيه القديم والجديد، وشارك في الشعر السياسي، إلا أنه استعان فيه غالبًا بالتلميح والتلويح.

وتغنّى طويلاً بالحرية، وهاجم الطغاة المستبدين والمستعمرين الآثمين، كما هاجم الشعوب التي تستكين للمعتدين، واختار أن يصور ذلك في شعر قصصي درامي يجعل موضوعه فتاة الجبل الأسود أو نيرون أو بزرجمهر أو حرب البوير.

ونراه في تضاعيف ذلك يستثير عزائم قومه ضد الغاصبين، داعيًا إلى الحرية والكرامة القومية. ولا يقف بقصصه الدرامي عند هذه العواطف السياسية فقد مدّه إلى صور إنسانية بديعة مثل قصة «الجنين الشهيد».

****

القسم الثاني

أعمدة التجديد السبعة

تمهيد

في هذا القسم من تتبع صورة شعر مطران مرتسمة على مرآة النقد الأدبي، نتوقف عند مناحي التجديد خاصة. وهنا ينبغي أن نحتاط في تلقي أربعة أمور: الأول يبدو في إلحاح عدد من النقاد على وصف مطران بأنه شاعر مجدد، وأن شعره هو الأسبق المبادر والمبشر في تجديد الشعر العربي مطالع القرن العشرين، وقد يؤدي ترديد هذا القول إلى إغماط حقوق أخرى كان لها دور لا يصح جهله أو تجاهله، وربما كان لبعض هذه الأدوار – كما سنرى – فضل تمهيد الأجواء الثقافية العربية لتقبل نزعات مطران، بل قد يكون لبعضها فضل هداية مطران نفسه إلى بعض ما نادى به من التجديد. الأمر الثاني نقيض القول السابق، ونقطة ضعفه أنه دأب على «تصيّد» تعبيرات أو صور قديمة أو قلقة أو غير متقنة، وربما خاطئة، لينطلق منها إلى تجريد مطران من لقب «الشاعر المجدد»، بل إن بعضًا من هذا الفريق اتخذ من مبدأ «المعاودة» – الذي عرف به مطران – دليلاً وحجة على أنه شاعر «بين بين»!! وهذا تصور بعيد عن الإنصاف، وعن معاناة الشعر وصناعة الفن، فمنذ القرون الأولى في تطور الشعر العربي، اهتدى النقد إلى مبدأ أن الشاعر الكبير يمكن أن يقع في الخطأ (بكل أنواعه) ومع هذا يظل مستحقًّا للوصف بأنه شاعر كبير من أصحاب الطبقة الأولى (يراجع في هذا كتاب: الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي عبدالعزيز الجرجاني – توفي عام ٣٦٦ هـ). أما الأمر الثالث فمرجعه إلى أن مطران لم يكن يكتفي بما يبدع من شعر (قديم أو جديد) ويترك للنقد والنقاد أن ينظروا فيه ويحلّوه في مكانته التي يرونها تليق به، وإنما كان شغوفًا بكتابة المقدمات، مقدمة ديوانه الشهيرة، كمقدمات عدد من دواوين مريديه وأصدقائه، كما كان موضع أسئلة المجلات الأدبية – وما أكثرها في عهده – وما كان يتردد في إرسال آرائه

وأحكامه، ومن بينها علاقته بالتجديد وتوقه إليه منذ نزوعه المبكر إلى قول الشعر، ولا نشك في أن فريقًا من نقاد مطران قرأ هذه المقدمات، وربما أفاد منها أيضًا، أو تحمس لمناقشة بعض ما تتضمن من أفكار، أما نحن فمن واجبنا أن نعرف بالمستويين، دون أن نجعل أحدهما حكما على الآخر. الأمر الرابع – الأخير – أن عددًا من النقاد تحفظ على وصف شعر مطران بالتجديد ترتيبًا على أنّ ديوانه اشتمل على عدد غير قليل من قصائد المناسبات، كالتهنئة والتعزية وتقريظ الكتب، وهذا الضرب من الشعر دافعه غالبًا المجاملة أو الزلفى، فهو لا يصدر عن ينابيع الشعر الحقيقية في وجدان الشاعر وعاطفته، وهو – لهذا (قد) يغلب عليه التصنّع أو التكلف، وربما بلغ حد السطحية والتلفيق.. وهذا حق – ليس بالنسبة لمطران وحده، إذ نجد شعراء عصره كثيرًا ما يضطرون إلى هذا استجابة لضغوط واعتبارات لا قبل لهم بتجاهلها، وربما كان الأوفق هو «عبور» النقد فوق هذا النوع من الشعر دون أن يدخل في تقويم تجربة الشاعر الحقيقية، ما دام قد أنتج من الشعر ما يؤصل موهبته ويدل على استقلال صناعته.

لا مفر إذًا من أن يكون مطران مقلِّدًا في بعض شعره، بحكم تكوينه الثقافي، أو تطلعه إلى مخاطبة المجتمع بكل مستويات الناس وطبقاتهم. ولكن بعض النقاد لا يقر بذلك، بل إن من هؤلاء النقاد من يحتكم إلى تصور خاص في مفهوم التجديد والتقليد، وكأن للإبداع وتوجهاته قوانين لا يجوز الخروج عليها أو السير في الاتجاه العكسي لها. فالدكتور خالد إبراهيم يوسف لا يجد غرابة في أن يبدأ مطران مقلِّدًا «ولا يهوله التفوق الكمّي للنظم التقليدي، فمطران ما زال على عتبة التجديد، وفي بيئة أدبية محافظة أكثر منها متحررة، تشده من الخلف. لكن ما يتساءل عنه المرء: هو عدم خضوع مطران لقوانين التطور الطبيعي، رغم كونه يؤمن بها، أو بالأحرى مخالفته لهذه القوانين، إذ بدأ مجددًا وارتدّ شاعرًا كلاسيكيًّا، وقد ركز معظم تجديده في الجزء الأول (من ديوانه) وبات شحيحًا في الثالث والرابع. ولقد علل الخليل ذلك بنضوب خياله وكبر سنه، فقال:

مـــاذا يـــريـــد الـــشِّـــعـــرُ مـــنّـــي ؟
أخـــنـــى عـــلـــيـــه عـــلـــوُّ سـنّـــي

ولّـــى الـــرَّبـــيـــعُ وجَـــــفَّ عُـــو
دِي، وانـــقـــضَـــى عـــهـــدُ الـتَّـــغـــنِّـــي

ويعلق الناقد على هذه الإشارة الأليمة في البيتين، فيقول: «ونحن لا نعوّل كثيرًا على هذا العامل في تراجع مطران الشعري، فالشاعر الناضج المختبر لابد أن يأتي شعره أثمر وأغزر منه في عنفوان الشباب – ولو تباينت المؤثرات واختلفت الدوافع، وإلاّ لعدمنا شعر التجربة العميقة والخبرة الواسعة[1] الخ، وفي تصورنا أن هذا القول صحيح أو محتمل إذا أسقطنا منه كلمة «لابد»، فليس في الإبداع قوانين جبرية أو خطوات تراتبية، فلو صح هذا لصح – على قياسه – أن موهبة الشاعر إذا بلغت درجة عالية في فن الغزل مثلاً، ينبغي أن تبلغ هذه الدرجة في الوصف أو في الشكوى، لأن الشعر «كلٌّ» لا يتجزأ !!

وقد سبقت – في القسم الأول – إشارة إلى قول العقاد عن مطران: «أما إنه من المجددين فذلك ما لا ريب فيه» وإلى محاولة «حصار» هذا التجديد والتهوين من دوافعه وأثره، وهنا ينبهنا ناقد آخر إلى جانب «سلبي» في تجديد مطران، وهو تخلف النقد عن إدراك هذا التجديد وترشيده والأخذ بيده حتى لا يرتكس أو يضل عن غايته، «لم تكن هناك حركة في أواخر القرن التاسع عشر تدفعه (مطران) إلى المذهب التجديدي الذي رسمه لنفسه، وإنما كان النقد منصرفًا إلى مشاكل اللغة والنحو والصرف... عند أمثال اليازجي والشدياق، أما المدرسة النقدية التي كونها شكري والعقاد والمازني... فقد كان مطران سابقًا عليها[2]».

ويصف الدكتور منير عشقوتي موقف إيليا الحاوي النقدي من شعر خليل مطران بالقسوة، والتعليل – على غرابته وندرته – يستحق أن نفكر فيه بعمق، بل أن نفكر في شعرنا العربي كله من هذا المنظور، تقول عبارة عشقوتي: «أما إيليا الحاوي فقد قسا حكمه في دراسة تحليلية لبعض شعر مطران من منطلقات النقد الحديث،

(١) خالد إبراهيم يوسف: مغالطات في حياة خليل مطران وشعره (مرجع سابق) ص ٥٩ وقد وجّه مثل هذا القول إلى شعر أحمد شوقي، الذي اتجه – في أخريات حياته – إلى قصائد المعارضات والمجاراة، وفي رأي بعض النقاد أن الشاعر يقصد إلى المعارضة أو المحاكاة والمجاراة على سبيل التدريب، وهذا يناسب البدايات!! . انظر مقالة الدكتور محمود مكي: الأندلس في شعر شوقي ونثره – مجلة فصول: أكتوبر / ديسمبر ١٩٨٢.

(٢) سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران (مرجع سابق) – ص ١٤٠.

فاعتبره يضعف ويسفّ كلما عاد إلى أضرحة القدماء، وكان يبدع ويجود كلما عمّق في وجدانيته وذاتيته. وقال إن الكثير مما أسهم في إنجاح مطران إنما يعد في عصرنا عاديًّا ومبتذلاً ومقصرًا عن بلوغ درجات الشعر العالية. وكأنه يضم صوته إلى صوت جورج غانم الذي أعاد أسباب نجاح مطران الأساسية إلى كونه نشأ في فجوة كان الشعر فيها مريضًا هزيلاً، فكان شجرة في أرض قاحلة.. تكمن قيمته في فترة من فترات التاريخ.. وتتضاءل عندما نتطلب منه تصعيدًا آخر وأقوى في مجالات الإبداع الشعري الفني. ويختم عشقوني اقتباسه المنوع بقوله: ومع ذلك فقد اعتبره الحاوي طليعة الشعراء المحدثين».

ويعقب هو نفسه على ما ذكر عن الآخرين بعنوان من عنده يجمل رأيه: «ويبقى مدرسة ورائدًا[1]» !! إن اتخاذ اختلاف النظر عبر العصور إلى شعر الشاعر دليلاً على أنه لم يبلغ في هذا الشعر المستوى المثالي أو المتميز الذي يضمن له الحكم بالجودة على امتداد الزمن قول لا يخلو من العمق وإن يكن من الصعب الاطمئنان إليه. أما وجه الصواب فيه فلأن الشعر الحق أو المحقق لشروط الجودة هو كذلك في كل العصور، فإذا حدث تفاوت في النظر والحكم فإن هذا يعني أن العصر أصابه انحراف ما عن إدراك التميز، أو أن هذا الشعر نفسه لم تتحقق فيه الجودة. أما عدم الاطمئنان فيرجع إلى وجود جانب من الشعر يخضع لذائقة كل أمة أو لغة أو حضارة في ذاتها، ولهذا يمكن أن يتحقق هذا التميز في شعر هوميروس، وفي شعر شكسبير، وفي شعر المتنبي، دون أن يكون شعر أحدهم محققًا لذات الجماليات التي حقَّقها الآخر.

وتبدي بعض الدراسات اهتمامًا بمصادر التجديد في شعر مطران، ينعقد الإجماع على بعض هذه المصادر، مثل القول بأثر قوي استمد من الرافد الفرنسي، بخاصة شعر فيكتور هوجو، وألفريد دي موسيه، ولامارتين، وشاتوبريان، ويشار عادة إلى البيئة الثقافية والتعليمية في بلاد الشام (سورية ولبنان) حيث ولد الشاعر ونشأ وتعلم، وكانت مدارس الإرساليات واسعة الانتشار، وكان اهتمامها بنشر اللغة الفرنسية والثقافة الفرنسية واضحًا، وموضع قبول عام، حتى من أولئك الذين

(١) منير عشقوتي: خليل مطران (مرجع سابق) ص ١٠٢، ١٠٣.

اعتصموا بالثقافة العربية وأبدوا عناية واضحة بالتراث العربي مثل آل اليازجي من أساتذة مطران، ويُضيف الدكتور خليل الموسى نمط الحياة ومستوى الحرية الشخصية التي تمتع بها الخليل سواء في حياته في لبنان، أو في سنوات تنقله بحثًا عن مستقر، أو بعد أن استقر به المقام في مصر، وهنا يشير إلى أمرين: أن مطران في مصر تنقل بين عدد من المدن والأحياء، وبين عدد من الوظائف والأعمال أكسبته خبرة ومعرفة، وأن مطران في حياته المصرية عاش بين مواطنيه أبناء الشام الذين سبقوه إلى الهجرة إلى مصر، وكانت هذه البيئة تجديدية في الصحافة والطباعة والمسرح والشعر[1].

ولعل من أوفى ما كتب النقاد حول موضوع التجديد ما كتبه الدكتور ميشال جحا تحت عنوان: «مطران بين التقليد والتجديد»[2] يبدأ بوصفه بأنه أحد المهدين للتجديد والحداة لحركته المباركة. ويطرح تساؤلاً تكون مقالته تفصيلاً له وجوابًا: هل شعر مطران جديد كله، أم أن التجديد محصور في مواضيع خاصة لا يتعداها ؟ يقدم جحا تأسيسًا تاريخيًّا للتجديد، إذ يرى أن البارودي أول المجددين. ويلحق به أسماء صبري، وشوقي وحافظ، ثم يضيف: «إلى أن جاء مطران فحوَّل مجرى الشعر من الأصولية إلى الرومانسية». ويتحفظ على هذا الأثر بأن مطران لم يستفد من رحلته الفرنسية إلى المدى الواجب، فلم يكن تجديده جذريًّا، ولم يبتعد عن شعر المناسبات. ويقتبس من كلام طه حسين ما يؤكد إشارته إلى التجديد الجزئي أو النسبي، ولكنه يعقب عليه باقتباس من إسماعيل أدهم – وهو صاحب دراسة مستفيضة لم تتجاوزها دراسة أخرى – ما يدل على عمق تأثيره في تجديد الشعر العربي، إذ كانت كل التطورات التي لحقت الأدب العربي – وعلى وجه خاص الشعر – كانت تتناول الشكل الخارجي، وهو يتغير بتغير الزمان والمكان، وليس في هذا أي تجديد، حتى كان عصر النهضة الأخيرة فظهر مطران محاولاً نقل الشعر العربي من الدائرة الذاتية الفردية التي كان يدور فيها من قبل، إلى دائرة أوسع وأرحب، هي دائرة الحياة كلها، والتي دارت فيها الآداب الأوروبية من قبل، فمطران من هنا حدّ فاصل بين عهدين في تاريخ

(١) خليل الموسى: خليل مطران شاعر العصر الحديث (مرجع سابق) – ص ١٠١.

(٢) في كتابه:خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث – ص ٨٣ – ١٠١.

الشعر العربي، عمل في الشعر العربي ما لم يعمله جميع العرب مجتمعين[1]. غير أن هذا الوضوح والحسم في الإشادة بالنقلة التي صنعها الخليل في مسار الشعر العربي لم تكن حاجبًا دون الإشارة إلى جوانب سلبية جزئية، ستكون لنا معها وقفات.

من حق كتاب «التجديد في شعر خليل مطران» لمؤلفه الدكتور سعيد حسين منصور (كلية الآداب – جامعة الإسكندرية) أن يضع العلامات النهائية – لهذه الفقرة المهدة لأعمدة التجديد – الموازية لأعمدة الحكمة) فدراسته المبكرة – نسبيًّا (إذ صدرت عام ١٩٧٧) – قد توسعت في رعاية مظاهر التجديد، وإذا كانت الفقرات الآتية تلتقي مع محاور وفصول هذه الدراسة، فإننا نكتفي الآن بالتعريف الموجز لما طرح من آراء واجتهادات تحت عنوان «مذهبه في التجديد»، بادئًا بطرح مشكلة التجديد في الأدب العربي عامة وصعوبته وبطئه بسبب الحواجز الثقافية، معرجًا إلى واقع الشعر في لبنان قبيل ولادة مطران، وأنه كان تقليديًّا فيه ركاكة وزخرفة تافهة إلى أن تهيأ له آل اليازجي، ويشبه دورهم بدور البارودي في مصر، ولكن تجديدهم كان محدودًا لم يمسّ الأغراض والأساليب[2]. وفي هذا السياق يظهر شاعران: فرنسيس فتح الله المراش وسليم عنحوري، يصفهما بأنهما قد سبقا عصرهما في الاتصال بالحضارة الغربية والتحمس لها، وإعلاء اليقظة العربية «ويعتبر المراش من أول المجددين في الشعر، فقد حاول أن يبث في الشعر العربي روحًا جديدًا مستمدًّا من فكره وثقافته وتجاربه ومشاهده في أسفاره بأوروبا[3]»، وينسب إليه التحرر من القافية، وكتابة القصة الشعرية، وهما من أهم منجزات مطران. ويصف جهود سليم عنحوري في سبيل التجديد بأنها خطوة واسعة إلى الأمام، من ثم «تعدّ حركته تمهيدًا قويًّا لمطران[4]»، وينبه إلى ما يمثله ديوانه «سحر هاروت»، بل يحدد الناقد نوعًا من التأثر في إشارته إلى أن عنحوري جمع عددًا من قصائد العشق في تتابع يصنع منها قصة، وهنا يقول: «ويبدو أن مطران تأثر ببعض قصائد هذا الديوان في «حكاية عاشقين» فقد جمع فيها القصائد التي دارت حول قصة حبه، كما فعل

(١) الاقتباس عن إسماعيل أدهم نقلاً عن المرجع السابق – ص ٨٤.

(٢) سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران – ص ١٢٨.

(٣) المرجع السابق – ص ١٣٠ – وفي هذا الوصف تفصيل إذ يقول إنه تناول في شعره أغراضًا مستحدثة وحرر نظمه من قيود القافية، ولكن أسلوبه كان ركيكًا. وهنا يشير إلى أهم نتاجه: «مشهد الأحوال «و «مرآة الحسناء» وهو ديوان شعره.

(٤) المرجع السابق – ص ١٣٢.

سليم عنحوري، إلاّ أن الأخير لم يقصر شعره على حبيبة واحدة كما فعل مطران[1]»، وهذا الفارق ليس هيّن القيمة – من الوجهة الفنية – كما قد يشعر ظاهر العبارة، وهو فرق بين شعر الاستجابة النفسية، وشعر البناء، فالقصائد المتفرقة حالات، والقصائد المتصلة تكشف عن بناء وتواصل، ويستكمل تعقبه لأثر شعر عنحوري في مطران بأن الأول نظم القصة الشعرية أيضًا، وكان موقفه المستخلص ذا طابع رومانسي كذلك[2]. ويجمل الدكتور سعيد حسين منصور تصوره للعلاقة بين مطران وهذين السابقين بما ينصف فيه جانب التجديد في شعر مطران، إذ لا يضعه في موقع الصدى، اكتفاء بوصف «التشجيع»، غير أن مطران كان أوسع ثقافة وإلمامًا بالآداب العربية القديمة، والآداب الأوروبية الحديثة، واهتماما بنوازع نفسه، وبحركة الحياة الاجتماعية من حوله.. وليس هذا بالقليل[3]».

ويتعقب الناقد مصادر التأثير في تجديد مطران، فيستبعد المصدر المصري (ماثلاً في شعر شوقي وحافظ خاصة) ويتجه إلى المصدر المهجري، ويربط بين بعض دعوات مطران ودعوات جبران الذي رأى أن الآداب كالأخلاق تتغير بتغير العصر، فلكي يكون الشعر صادقًا يجب أن ينبع من البيئة الجديدة ويصور العصر الجديد، وهذا مبدأ من مبادئ دعوة مطران إلى التجديد الذي يقول: «لو بقي الشعر على حاله الأولى ما بقيت له مزية.. فإذا صح أن الأديب رسام يصور أحوال زمانه فكيف يكون شاعرنا حضريًّا مترفًا جوابًا للبلاد القصية في اللحظات وهو قاعد، عالمًا بكل ما يطرأ على أحقر قرية من القرى البعيدة «ويصور الحياة الصحراوية الغاربة ؟ وبالمثل وجه اهتمامًا إلى معنى خلوّ الشعر العربي من القصص[4].

ليس ما قدمنا كل ما ينبغي أن يقال في هذا المدخل (الجزئي) عن أوجه التجديد التي أخذ بها مطران وحققها في شعره، وستقوم الفقرات الآتية بتفصيل ما أجملنا، واستكمال ما ألمحنا إليه، لتظهر مواقف النقاد من تجديد هذا الشاعر.

✱✱✱✱

(١) المرجع السابق – ص ١٣٤.

(٢) المرجع السابق – ص ١٣٨ وهنا يشير تحديدًا إلى قصة / قصيدة: حكاية حال – انظر القصة والأبيات المقتبسة – ص ١٣٧.

(٣) المرجع السابق – ص ١٣٩.

(٤) المرجع السبق – ص ١٤٦، ١٤٧.

العمود الأول: هندسة القصيدة

يعدّ هذا الإنجاز في بنية القصيدة العربية أهم ما تأسس عليه تحديثها، وكان مطران واضع حجر الزاوية في توجيه هذا التطور. وقد آثرت التعبير بهندسة القصيدة دون تعجل باستخدام المصطلح النقدي الأكثر تحديدًا واستقرارًا (الآن) وهو «الوحدة العضوية»، وذلك لتحقيق أهداف عدة لم يلتفت إليها نقاد شعر مطران بوجه عام. وأول هذه الاعتبارات أن مطران نفسه لم يستخدم «الوحدة العضوية» في تعرضه لما ينبغي أن تكون عليه بنية القصيدة من تماسك، وليس يلام على هذا، إذ لم يكن ناقدًا حتى نلزمه بالمصطلحات، وقد اكتفى بالوصف، وكان وصفه مناسبًا لتوصيل فكرته، وربما – وهذا هو الاعتبار الثاني – كان مصطلح الوحدة العضوية – الذي سيعرفه النقد بعد ذلك – يدل على درجة أعلى من تواشج مكونات القصيدة واندماج عناصرها. على أن المفهوم من «الهندسة»: معنى التخطيط، وضبط النسب، وتحديد المواقع، وتقريب صورة ما سيكون عليه الرسم بعد تنفيذه، وهذا ما دعا إليه مطران. وهنا نشير إلى أمر آخر لم يلتفت إليه أحد من نقاد مطران، ومن الطريف أن مطران نفسه، وقد اعتمد على الوعي العام المشترك، لم يستخدم وعيه هذا في الاحتجاج لمذهبه في صناعة القصيدة. ونوضح هذا بأن نذكر بمصطلح الوحدة العضوية، وأن النقاد استدعوه إلى مجال القصيدة قياسًا إلى الفنون التشكيلية (الرسم والنحت) والموسيقى[1]، فهذه الفنون تقوم على سبق التصور والتخطيط، مع ضبط المسافات

(١) الوحدة العضوية – كما حدد عناصرها الدكتور محمد غنيمي هلال – يقصد بها في القصيدة: وحدة الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا به تتقدم القصيدة شيئًا فشيئًا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر. محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – ط رابعة – دار النهضة العربية – القاهرة ١٩٦٩ – ص ٣٩٥.

والنسب، الخ. ولقد أبدى مطران اهتمامًا واضحًا بالموسيقى في ذاتها (علم الموسيقى) كما كانت له علاقات حميمة بأهل الموسيقى والغناء[1]، كما أسهم في كتابة عدد من الأوبريتات[2]، ومن المهم أن حديثه عن الموسيقى كان يتضمن وعيه بضرورة الوحدة العضوية، أو ما يعنيه المصطلح من تكامل العناصر وتناسبها، دون أن يربط بين أطراف معرفته. لقد كان مطران صديقًا معجبًا بعبده الحمولي، وقد كتب مقالاً في رثائه أعقاب رحيله، وتطرق من امتداح صوت الحمولي إلى وصف الموسيقى الشرقية، وفي المقابل الموسيقى في صورة التمام، وكما هي في الغرب، فيقول: «**ومن أوصاف الموسيقى أنها في بناء الأصوات كفن العمارة في تشييد الأبنية وتأليف أجزائها، والمناسبة بين رسومها ونقوشها وتقاطيعها وتحليلاتها، وهو ما يسميه الإفرنج بموسيقى البناء، على أن أساسها التناسب كما هو أساس كل فن نفيس. وهذا التناسب في الموسيقى يعرف اصطلاحًا بالإيقاع، والإيقاع قديم قدم الموسيقى، غير أن المغنين من العرب حصروه في نغمة مما يغنون، فكان في حقيقته مفضيًا إلى الملل، بخلاف الإفرنج فإنهم استخدموه وسيلة للنقل من نغمة إلى نغمة، ولإعطاء كل نغمة جميع الرنات التي يتم طربها الناجم عنها بذاتها، أو باجتماعها مع سائر الأنغام التي يتألف منها الصوت**»[3] لقد حرصنا على إطالة الاقتباس لأهميته، وبخاصة أنه سابق على تلك المقدمة المثيرة التي تصدرت ديوان الخليل (١٩٠٨) وامتدحها طه حسين، كما عرفنا، وفي ما سبق من عبارة الخليل اهتمام بمبدأ البناء، وإشادة بأنه أساس كل فن نفيس، وفي عبارة تالية – في المقال نفسه – يربط مطران بين البناء في الموسيقى والبناء في الأدب، لا يخص الشعر، ولكن من الطبيعي أنه شاغله الأول. يقول: «**ومعلوم أن الموسيقى شقيقة للأدب، مطبوعة على غراره، فكيف كان الأدب تكون الموسيقى، وهي الآن منحطة في الشرق لأنه منحط، وانحطاطها على قدر، فكلاهما يجب نقده**

(١) ينظر في هذه العلاقة مقالات كتبها مطران، وجمعها وأعاد نشرها الدكتور محمد صبري في كتابه: خليل مطران، أروع ما كتب – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ٢٠٠٩ ما بين ص ٧١ وص ٩٧.

(٢) انظر قصيدة «الطفلان» والتقديم لها في ديوان الخليل: ج٢ ص ٦١ – يقول التقديم: مونولوج تمثيلي نظم بطلب الشيخ سلامة حجازي، وكان (رحمه الله) يغنيه منفردًا.

(٣) خليل مطران – مقال بعنوان: الموسيقى العربية وعبده الحمولي – المجلة المصرية عدد أول يونيه ١٩٠١ – نقلاً عن كتاب الدكتور محمد صبري: خليل مطران – أروع ما كتب. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ٢٠٠٩ – ص ٧٨.

وتنقيحه وإخراجه إلى ما تقضي به الحاجة الماسة، وإلاّ فأي مصلح للأمة يكون أقوى في البيان ؟ وأي بيان يكون أشد وقعًا في النفس من الذي توصله إليها النغمة وتمزجه بها مزجاً ؟»[1].

وكما وازن مطران بين بناء الموسيقى الغربية، وتكرار الموسيقى الشرقية، يوازن بين شعرهم وشعرنا، وكانت مقدمة الجزء الأول من «ديوان الخليل» التي صدرت عام ١٩٠٨، ويمكن أن نقول فيها بما رأى بعض نقاده أن هذا الجزء الأول يتضمن أجود إبداعاته، كانت هذه المقدمة نقطة انطلاق لأقلام النقاد محققة الإشادة بوعي مطران بصناعة الشعر وتطور مفاهيمه عن الآراء السائدة في عصره، فما من ناقد كتب عن مطران أو درس شعره إلا وابتدأ من هذه المقدمة، وبصفة خاصة تلك العبارات الجلية التي شرحت فهمه لهندسة القصيدة، أو تحقيق مبدأ «البناء» في تآلف عناصرها، وقد احتفى بها النقاد وتناقلتها دراساتهم، إذ تقول: «**قال بعض المتعنتين الجامدين، من المتنطسين الناقدين: إن هذا «شعر عصري»، وهمّوا بالابتسام !!**

فيا هؤلاء ! نعم، هذا شعر عصري، وفخره أنه عصري ، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر !!

هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح، باللفظ الفصيح، ولا 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، مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعور الحر، وتحري دقة الوصف، واستيفائه فيه على قدر»[2].

هذه الفقرة من «البيان الموجز» هي التي تداولتها الدراسات النقدية لتدل على النقلة المهمة التي صنعها الخليل بالنسبة لبنية القصيدة، وهي أقرب إلى مطالب

(١) المصدر السابق – ص ٧٩.

(٢) ديوان الخليل – المقدمة، بعنوان: بيان موجز–ط دار الهلال بالقاهرة ١٩٤٩–ص ٩.

الوحدة العضوية وإن كانت لا تفي بكل مطالبها، وفي بقية «البيان» ما يضيف تحديدًا مهما، إذ يذكر مطران أن ما دعا إليه هو بداية يستكملها من يجيء بعده، لأن ما دعا إليه «هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعًا[1]»، وقد يضعف من اقتناعه، أو إقناعه لقارئه ما أشار إليه من احتفاظه ببعض ما نظم من شعر على الطريقة التقليدية.

وهنا يمكن أن نشير إلى مقالة نشرها الخليل في ما بعد تحدث فيها عن طريقته في نظم قصيدته فأشار إلى مبدأ «المعاودة والمراجعة[2]»، وهذا المبدأ فتح بابًا لاتهام الخليل بتجنب الثورية والنكوص أمام المواقف الوطنية، وقد سبق أن عرضنا لهذا وتحفظنا عليه من خلال موقف الخليل من البارودي، ومن وطنية مصطفى كامل، ومن مناصرته لقاسم أمين في قضية حرية المرأة، إلخ، أما الوجه الإيجابي للمعاودة والمراجعة فهو الوجه الفني (وليس النفسي) الذي يتجلّى في نقد الشاعر لقصيدته ومراجعة صياغته قبل أن يخرج بها على الناس، وهذا الوجه الإيجابي لمبدأ المعاودة اهتم به الدكتور إسماعيل أدهم في شرح أقرب إلى التقصّي مع التطبيق على إحدى قصائد مطران، فحين يعرض الدكتور أدهم للطور الأول من حياة مطران الفنية يقول: «**وأول شيء يطالعك من شعره مطاوعة الانفعال الشديد للاستجابة الهادئة التي تجعل للذهن مجالاً للتدخل لتصفية ألوان الإحساس وضبط المشاعر والعمل على تناسب الخطوط بين الصورة من حيث كمالها وسكينتها وبين الأسلوب من حيث الوضوح والجزالة. وطبيعة المعاودة من نفسه كانت تعطيه الوقت للعناية بالتفاصيل والجزئيات، ومن هنا كان شعره يخرج معبرًا عن فكرة مطردة تصاحبها مشاعر متسقة وإحساسات مسترسلة تصاحب الفكرة**»[3].

وبعد أن يعرض لقصيدة «**بينا وفتح باريس**» **يعود إلى تبيان فضيلة المعاودة وأثرها الفني، فيقول:** «**وطبيعة المعاودة من نفسه كانت تدفعه للعناية بتفاصيل**

(١) المصدر السابق – ص ١٠.

(٢) المعاودة، والمراجعة بينهما فرق كبير في ما نرى، وسنوضحه في هذا العمود لاحقًا.

(٣) إسماعيل أحمد أدهم – شعراء معاصرون – تحرير وتقديم أحمد إبراهيم الهواري – ج٢ – دار المعارف بمصر – (د. ت) ص ٢٦٩.

الأمور وجزيئاتها من حيث تجعله يعيد الكرّة بعد الكرّة على الشيء الواحد، فينزع منها مجموع أشكالها، ينزل منها إلى مقوماتها من الجزيئات والتفاصيل. وهذه العناية بجزيئات الأشياء وتفاصيلها كانت تسبغ على نظره الوجهة الموضوعية. والنظر الموضوعي كان يجعل مشاعره تلبس صورها من عالم الموضوع. ولكونها تحمل في طياتها التفاصيل والجزئيات كانت تتمثل للذهن شبحًا بتهاويلها وصورها وتصاويرها، ومن هنا يتقوّم الأصل الموضوعي في شعر الخليل»[1].

ويمضي الدكتور أدهم في توضيح أثر «المعاودة» في شعر مطران، وقد نبّه إلى العناية بالتفاصيل، ومن ثم تحقق الموضوعية في التصوير، فيتأمل ما يطلق عليه: «الطور الثاني من حياة مطران[2]» فينتهي من رصد مراحل حياة مطران إلى عمله بالصحافة، ومن ثم نشر الكثير من قصائده بالصحف ؛ مجلة أنيس الجليس، ثم المجلة المصرية التي أنشأها، وقد أعاد مطران نشر هذه القصائد في ديوانه، بعد أن أدخل على صياغتها الأولى بعض التعديل. ولكن الدكتور أدهم لا يعيد مراجعة الصياغة إلى مبدأ المعاودة وحده، بل من باب أولى يعيده إلى تطور نفسية مطران واتساع تجاربه ومداركه. وهنا يقدم الناقد نصيحة غالية لنقاد الأزمنة الآتية حين يعكفون على فن مطران الشعري لدراسته، فيقول، بعد أن يشير إلى عدد من القصائد التي طالها التعديل: «**ومن الخطأ في مراجعة هذه القصائد الرجوع إلى صيغها النهائية التي أفرغت فيها في «ديوان الخليل» إذ يجب مراجعتها في صيغها الأولى التي نشرت بمجلة «أنيس الجليس» وذلك لأن الصيغ النهائية قد أخذتها القصائد بعد تشذيب جرى في فترة من الزمن تلت فترة نظمها ونشرها أولاً. وأنت إذ تراجعها في صيغها الأولى تتبين أن شاعرية الخليل كانت في ذلك العهد في طور التفتح، ومما لاشك فيه أن الخليل وجد من طبيعته الشاعرية ومن العوامل التي اكتنفته – وأهمها حبه – ما أزجى به إلى عالم الشعر، ومما لا ريبة فيه أن حب الخليل جعل نفسيته تتفتح.. وهذا يظهر من مقارنة شعره.. بيان هذا أن حب الرجل جعله منفتح النفس يحسّ**

---

(١) المصدر السابق – ص ٢٧١.

(٢) ينظر المبحث السابع من المصدر السابق – ص ٢٧٢ وما بعدها، بخاصة ص ٢٧٧، ٢٧٨.

بأدق النبرات، ويشعر بأرق الخلجات، مما جعل له – بحكم طبيعة المعاودة من نفسه – مقدرة على تصوير خلجات النفس ولوامعها وبدراتها، الشيء الذي لم يظهر الخليل من قبل حبه براعة فيه»[1] بل إن الدكتور أدهم يحاول أن يتوسع في مبدأ «المعاودة»، إذ لا يجعله وقفًا على الشعر، بل يراه مهيمنًا على الجانب الشعوري والسلوكي أيضًا، فبعد أن أجرى نوعاً من القراءة التحليلية لاتجاه المشاعر وحركتها في مطولة مطران الشهيرة «حكاية عاشقين »[2] يقول أدهم: «**وأول شيء نلاحظه هو أن شخصية الخليل تبدو من خلال قصة عشقه متحوطة الأسباب لا تنساق مع العواطف والمشاعر وإن أرسلتها في قوة، وذلك راجع إلى طبيعة المعاودة من نفس الخليل، التي تفسح لعقله مجالاً للتدخل في إحساساته ومشاعره وتصفيتها وضبط النسب بينها وبين العقل. وهذا التحوط يبدو واضحًا في تسجيله قصة حبه في «حكاية عاشقين»، في صورة كلها صدق وكلها حق. وقد وفق إلى ذلك دون أن يهتك سرًّا أو يرفع حجابًا»**[3]. لا يفوتنا هنا – حتى لا يختلط الأمر – أن نشير إلى الفرق بين مراجعة الشاعر لإبداعه، وهذا مما يؤثر عن سائر الشعراء قديمًا وحديثًا – والمعاودة التي أشار إليها الخليل مصوِّرًا إحدى نزعاته الخاصة التي عني بها نقاده واتخذوها مدخلاً لتحليل شعره. من المعروف أن كثيرًا من الشعراء يخفون «مسودات» قصائدهم، كما يتجاهلون الإشارة إلى التعديلات التي يدخلونها على أساليب دواوينهم عند إعادة النشر، (وهذا بعض ما أشار إليه الدكتور محمد صبري في عرضه لشعر شوقي في كتابه: الشوقيات المجهولة) ولكن الأمر – بالنسبة لشعر مطران لم يكن يتناول «مراجعة الشعر» وإنما «اتجاه» و«هدف» و«سيكولوجية» هذه المراجعة، التي حددها الدكتور أدهم في أنها كانت بقصد أن تفسح لعقله مجالاً للتدخل في إحساساته ومشاعره وتصفيتها، وضبط

---

(١) المصدر السابق – ص ٢٧٨ – ٢٧٩.

(٢) «حكاية عاشقين» مطولة من قصائد متتابعة تختلف في أوزانها وقوافيها وعناوينها، تشغل في الجزء الأول من ديوان الخليل ما بين ص ١٨٤ وص ٢٢٢، وينص في نهاية القصائد بعبارة: «انتهت حكاية العاشقين» أما عناوين القصائد والمقطوعات فهي – على الترتيب: آدم وحواء – اعتذار – أشعة رنتجن – مغاضبة – تذكار – القسم – عتاب – روعة نبأ – تكذيب النبأ – سعادة الحب – شقاء الحب – مثال في مرآة – إلى حبيب ميت – نغمة وذكري – الأثر الباقي – المنديل – دمعة على فقيدة – كان.

(٣) إسماعيل أحمد أدهم – المؤلفات الكاملة – خليل مطران (مصدر سابق) – ص ٢٨٣.

النسب بينها وبين العقل، وأنها نوع من «التحوط»، ولم يكن هذا هدف المراجعة التي يقوم بها الشعراء – عادة – لأشعارهم، إذ يبدون اهتمامًا بتناسب البنية الصوتية، وبخاصة في ألفاظ القافية، وتجنب الحواشي والمهجور من الألفاظ، وسلامة الانتقال من معنى بيت إلى معنى الذي يليه، وهذا يختلف عن معاودة مطران النظر في شعره.

ومن الدراسات النقدية الجديرة بالاهتمام التي عرّفت بجهد خليل مطران في تأسيس مبدأ الوحدة العضوية للقصيدة ما كتبه الدكتور محمد غنيمي هلال عن هذا الموضوع، وهو يحتفظ لخليل مطران بحق السبق، وإن كان يحتفظ لعباس محمود العقاد بحق الإشباع والتفصيل، وقد سبق أن أشرنا إلى مفهوم الوحدة العضوية، الذي يختلف عن الوحدة الموضوعية والوحدة النفسية[1]، فيشير محمد غنيمي هلال إلى قصيدة مطران في صدر ديوانه إذ رسم معركة (بينا) بين بروسيا وفرنسا، وما كان من هزيمة بروسيا، وتصوير حالة المهزومين النفسية في تلك الفترة تصويرًا بث فيه الشاعر خواطره الوطنية، من خجل الأحرار من موتاهم، على إقامة الأحياء منهم عبيدًا لأعدائهم، وقد دفعهم ذلك إلى الاستعداد للأخذ بالثأر حتى فتحوا باريس عام ١٨٧٠ فهدأت ثائرتهم[2]، كما يحتفظ للخليل بأنه أول من نبه إلى أنه لم يجد في الشعر العربي ارتباطًا بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة، ولا تلاحمًا بين أجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد أركانها[3].

وكما أشرنا من قبل: لقد شغلت مقدمة مطران لديوانه (١٩٠٨) اهتمام النقاد، وعدّت فتحًا في تصور بنية القصيدة والعلاقة بين أجزائها، ومن هؤلاء النقاد من تعقب تطبيقاتها في شعره، كما رأينا في ما كتب إسماعيل أدهم عن أثر مبدأ المعاودة في الارتقاء بمستوى الصياغة. ومن المتابعات النقدية الطريفة ما كتبه الدكتور سعيد حسين منصور متعلقًا بقصائد الرثاء عند مطران، وما يجعلنا نعطي أهمية لهذا

---

(١) انظر عن هذه الفروق بين العضوية، والموضوعية، والنفسية ما كتبه الدكتور محمد حسن عبدالله في كتابه: مداخل النقد الأدبي الحديث – الدار المصرية السعودية – القاهرة ٢٠٠٥ – ص ٣٨ وما بعدها.

(٢) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث – مرجع سابق – ص ٤٠٠ ويتخذ الناقد من هذه القصيدة نموذجًا للوحدة العضوية في القصيدة التاريخية، التي لا يكتفي فيها بترتيب الحوادث ترتيبًا زمنيًا، بل لابد من ترتيب بعضها على بعض في سببيتها وتسلسلها الطبيعي.

(٣) المرجع السابق – ص ٤٠٣، ويقرر الناقد صدقية الدعوة التي أطلقها مطران بأنه نفذها في شعره.

الغرض من بين أغراض الشعر أن المراثي العربية – على مرِّ التاريخ – لم تكن تخرج عن طابع المبالغة في تعظيم شأن المتوفى، وعظم الفجيعة بفقده، فالرثاء غرض تقليدي جامد أو أقرب إلى جمود النمط نادرًا ما تستأثر فيه مرثية باهتمام النقاد لانفرادها بجماليات تخصها وتجعل منها نمطًا فريدًا. وهنا يقول الناقد عن الوحدة العضوية عند مطران: «**ولم يخل شعر الرثاء عند مطران من هذه الناحية، فنجده وقد رسم للفقيد صورة حية، يصور في كل جزء من أجزائها ناحية في حياته، أو صفة من صفاته، فإذا ما جمعت هذه الأجزاء كونت في نهاية الأمر تمثالاً صادقًا متكاملاً لا ينطبق إلاّ على صاحبه، ومن هنا كان فن الرثاء عند مطران قائمًا على أساس التصوير والتدقيق والوصف المتعمق، فلا يقف عند حد الحزن والبكاء، وقصائده في رثاء البارودي وحافظ ومصطفى كامل وغيرهم توضح ذلك**»[1].

إن مدى التجديد، وبخاصة في ما يتصل بمبدأ الوحدة العضوية، قدّره نقاد شعر خليل مطران بقدر كبير من التحرّي والموضوعية، وإذا كان ناقد أكاديمي مشهود له بالمعرفة الواسعة والدقة العلمية مثل محمد غنيمي هلال رأى أن «الوحدة العضوية» ماثلة في القصائد القصصية وتلك التي استمدت موضوعها من التاريخ لدى خليل مطران فإن الناقد لم يضنّ على مطران بأنه أول من نبّه إلى أهمية أن تكون القصيدة مرتبة الأجزاء يحكمها منطق في تدرجها، ومن ثم أورد الدكتور هلال تلك الفقرة من مقدمة الديوان التي تداولتها الدراسات النقدية في ما بعد «هذا شعر ليس ناظمه بعبده...» الخ، ولكن هذا «البيان الموجز» – كما صدّر له مطران يكشف عن مبدأ، ولا يكفي لإقامة نظرية أو التدليل عليها، ومن هنا جاء ذكر العقاد والعناية بطرحه لنظرية الوحدة العضوية، ولعلنا – الآن – أكثر اقتناعًا بإطلاق وصف «هندسة القصيدة» أو «رعاية التناسب في تسلسل القصيدة» على صنيع مطران، وليس هذا بالقليل، ومن المؤكد أن القصد منه ليس التهوين من دعوة مطران، وإنما تقويمها في ضوء ما عاصرها أو جاء في أعقابها بخصوص هذه القضية ذاتها (وقد ورد في كتاب ميشال

(١) سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران (مرجع سابق) – ص ١٥٢، ١٥٣.

جحا وصف قريب من هذا منسوب إلى شفيق المعلوف. تقول عبارته في وصف شعر مطران: شعر البناء الكامل بكل ما فيه من جمال هندسة ورواء فن[1]).

وإن من الإنصاف لمطران وشعره أن نقول إنه – على افتراض – أن الخليل لم يكتب هذه المقدمة المثيرة، وأنه اكتفى بأن كان شاعرًا نشر على الناس شعره محققًا هذا المبدأ عن رعاية التناسب في بناء القصيدة واقتصارها – موضوعيًّا – على مقولة مركزية تدور حولها وتنبثق منها، تاركًا لنقاد الزمن الآتي استخلاص الأسس النظرية التي بنيت عليها هذه القصائد لكان في هذا كفاية، ولكان يعد عملاً عظيمًا مؤثرًا في مسيرة الشعر العربي، ولكان شعر مطران صرحًا قائمًا بذاته، يشار إلى ما قبله، في اختلاف عنه، وعن ما جاء من أقوال الشعراء بعده.

****

(١) ينظر: خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث – ص٢.

العمود الثاني: الصورة الشعرية

وقد تأخر التفات النقد العربي – عامة – إلى مبحث الصورة الشعرية، على أهميته البالغة في إضفاء «الشعرية» على الكلام، منظومًا أو غير منظوم. وكذلك لا نجد اهتمامًا واضحًا لدى نقاد شعر الخليل بتجديده أو تقليده في التصوير المجازي خاصة، أما صورة القصيدة فقد أدرجت في سياق عنايته بالقصص الشعري، كما سنرى. إن اهتمام النقاد بعنصر الصورة يأخذ بدايته القوية في ما كتب العقاد حين تعقب بعض قصائد أحمد شوقي مبرزًا ضعف المعاني وسذاجتها، وسطحية الصور وعجزها عن أداء وظيفتها الإيحائية. كان هذا في كتاب «الديوان» في نقد الشعر (١٩٢١)، واستكمل العقاد رؤيته للصورة وفلسفتها في أماكن مختلفة من مؤلفاته[١]. يعد اهتمام نقاد شعر الخليل بما أبدع من صور محدودًا، وربما كان في هذا الالتفات المحدود حكم، لا نجزم بأنه حكم على شعر مطران، فلعله حكم على اتجاهات النقاد – على نحو ما رأينا في قضية «الوحدة العضوية»، أو هندسة القصيدة.

إن الدكتور إسماعيل أدهم، الذي ننظر إلى دراسته على أنها الأقرب إلى استيعاب تجربة مطران، وما فيها من تجديد، أدمج مبحث الصورة في إطار أكثر تنوعًا في مصادره وهو «الخيال» وما يتصل به من «العاطفة»، ولكن دراسات أخرى متأخرة حاولت أن توجه قدرًا من عنايتها إلى صور مطران، دون أن تحاول تأصيل موقفها من إدراك الصورة وتحديد وظائفها النظرية.

---

(١) وقد كتب عبدالحيّ دياب فصلاً ضافيًا عن معالم التصوير الشعري عند العقاد، وتعقب عنايته بتكوين الصورة، وعمل الحواس فيها، وشروطها النفسية واللفظية، وأهدافها، مستعينًا بما كتب العقاد في سائر مؤلفاته، بخاصة: الديوان، ومطالعات، وساعات بين الكتب، وابن الرومي، وغيرها.

يراجع: عبدالحيّ دياب: عباس العقاد ناقدًا: الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٥.

ينظر الفصل الثالث: الخيال – ص ٤٢٩ – ٥٣٣.

تدخل دراسة إيليا الحاوي «خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين» بأجزائها الأربعة (١٩٧٨) في هذا السياق، إذ اتخذ عنوانًا فرعيًّا لكل جزء، وهذا العنوان مستمد من التقسيم على أساس الموضوع: المرأة المتألمة، والشعر البطولي، وشعر الوصف، كما قد يبدي اهتمامًا خاصًا بقصائد بعينها، وحتى هذا الاهتمام يتأسس على التقسيم لموضوع القصيدة وكيف أنها مكونة من موضوعات أو مقاطع أو مراحل (أطلق عليها مصطفى سويف مصطلح: الوثبات[١]) من ثم جاءت عنايته بالصور- بالحد البلاغي (التشبيه، والاستعارة، والكناية) أقل من عنايته بالصور في اللوحات الوصفية، وارتبطت بسياق العرض لقصيدة أكثر مما وضعت تحت ضوء التدقيق للكشف عن اتجاه الشاعر في هذا المحور من محاور تجديده الشعري.

إن منطلق إيليا الحاوي في إدراك ماهية الصورة وأثرها القوي في تشكيل القصيدة صحيح في جملته، فاستعانة الشاعر بالصورة تعني تجنب التعميم، لأن الصورة لا تكون إلا خاصة ومنبثقة عن إدراك محدد، لشيء مادي أو معنوي. «إن التعميم هو الآفة الأولى التي تسم التجربة بالظاهرية والخارجية والمباشرة[٢]» والناقد يقارب «الصورة» ولكنه لا يقتحمها، لا يقيم نقده على أساس من اعتبارها، حسب مواصفات النقد الصوري، أو عدها أساسًا حسب مطالب عناصر تكوين القصيدة، كأن يقول عن قصيدة «شهيد المروءة» – وهي أقصوصة: «إنها من ذلك النوع الميلودرامي الهش المباشر، والذي كان يخلب الألباب في ذاك العصر»[٣] كما يصف الشعر من هذا

---

(١) في كتابه: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – أشار الدكتور مصطفى سويف إلى أن الشاعر لا ينظم قصيدته بيتًا بعد بيت، وإنما مقطعًا بعد مقطع، مطلقًا مصطلح «الوثبة» الذي يعني مجموعة الأبيات المترابطة التي ينظمها الشاعر في لحظة ويسري فيها معنى أو تتشكل صورة ممتدة.
ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني – ط ثالثة – دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ص ٢٦٧ وما بعدها.

(٢) إيليا الحاوي: خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين (مرجع سابق) ج١ – ص ٣٤ وهنا نشير إلى بيتين لابن الرومي يبرزان أهمية التصوير وتجنب التعميم:

وغرير بحسنها قال صِفْها ... قلت أمران: بيّن وشديدُ
يسهل القول إنها أجمل الأشـ ... ـياءِ طُرًا ويصعبُ التحديد

(٣) المرجع السابق – ص ٤١.

المستوى بأنه «الشعر المتنازل عن ماهيته[1]»، هذا دون أن يكون قد أسس لرؤيته التي تحدد متى يستحق الشعر أن يوصف بأنه «شعر»!!، غير أن إيليا الحاوي، في الجزء الثاني من كتابه يتقدم خطوة في اتجاه الصور، بتأثير – ربما – من نضج القصائد المختارة في إطار الموضوع، ففي معرض نقده التحليلي لقصيدة «الجنين الشهيد[2]»، يذكر الميلودرامية، وما يتبعها من المبالغة، ولكنه يلمس قوة التصوير ودقته في بعض مقاطعها، كما في قول الخليل يصف الفتاة (فتاة الليل):

وكـم ضـاجـعَ الجـوعُ الأثـيـمُ بـهـاءَهـا
فـقـبَّـلَـهـا حـتـى أجـفّ دمـاءَهـا
وكـم سـاعـفَ الحَـرُّ الـمُـذِيـبُ شقاءها
وكـم نـازعَ الـبـردُ الـشـديـدُ بـقـاءَهـا
نـوائـبُ تـأتـي كـالـلـيـالـي وتَسـتَـتْـلِـي

يقول الحاوي معقبًا: «**وفي هذا المقطع يسمو الشاعر عن التقرير إلى التصوير. ومضاجعة الجوع لبهاء تلك البائسة تنمّ عما هو فوق الوعي وفوق ما تناله الحواس ويلمسه الإدراك. ومهما سعينا إلى تحديد المعنى فإنه يظل يتخطف ويموّج ويبارح. وهل إنه استدرك معاناة إنسانية فعلية، صامدة كانت مكتومة فغدت معلومة، وهل إن الصلة بين ما ينميه الشاعر إلى الجوع لا تعدو الترّهات البيانية والغلوّ البلاغي؟! يخيل إلينا أنه يتحسس عبر ذلك بالأشياء من الداخل، وأن المضاجعة تنوّه بأمر اللذة والإشتفاف، فكأنه كان يهصرها بين يديه، ويحدق بها من كل جهة وينال منها أقصى رحمها ويسحقها سحقًا. لعل الفتاة كانت تحس أن الجوع يتهتك ويلوي بها ويمتصّ رحيقها، وكأنه بعل لها وعشيق، يأكل نضارتها ويخوض فيها دون أن يكون لها قبل به، وتلك فلذة متفوقة، لو تكرّس الشاعر لها ولمثلها، لاعتفى شعره من ضلالات كثيرة، ولأحلّ كل آية أدبية في محلها، فلا يكون النثر قائمًا في متن الشعر**»[3]!! ليس

(١) المرجع السابق – ص ٤٦.

(٢) المرجع السابق – ص ٥٥ وما بعدها، ونص القصيدة في ديوان الخليل ج١ ص ٢٢٣ وذكر الشاعر أن مجلة أنيس الجليس اعتذرت للشاعر عن عدم نشرها بسبب موضوعها وتأثيره الصادم على قارئات المجلة.

(٣) المرجع السابق – ص٦٢، ٦٣.

هدفنا في هذه الدراسة أن نتقصّى مقولات وأفكار النقاد في ما يتصل بشعر خليل مطران، وإنما أن نعرف باتجاهاتهم، ومدى اكتشافهم لآفاق شعريته، وفطنتهم لمناحي تجديده، وإن الفقرة التي عقب بها إيليا الحاوي على مقطع واحد من قصيدة قصصية طويلة، لعل فيه كفاية لتبيان مدى وعيه بمطالب الصورة. فبصرف النظر عن الجانب التوجيهي أو التعليمي الذي يوجهه – بعد فوات الأوان – إلى مطران، وضرورة أن يعنى بالتصوير، وأن يتجنب استخدام النثر في متن الشعر، نكتشف أن استعارة المضاجعة (ضاجع الجوع الأثيم بهاءها) هي التي استولت على اهتمام الناقد، حتى راح يفصل في توابعها ومثيراتها ليصل بالمتلقي إلى نوع من الإثارة (الحسية)، وهذا مقبول وإن بلغ حد الإسراف، الذي يكشف غنى المصطلح وغيابه، ولو أنه أجرى الاستعارة (مضاجعة الجوع للبهاء) لكان في هذا كفاية، ولكان الاكتفاء بحد الاستعارة موصلاً لتعقب امتداد الصورة في تكرار «كم» الخبرية، وتعاقب الأضداد (الحر ثم البرد) وحتمية النوائب الماثلة في التشبيه (كالليالي)، ودلالة صيغة اسم الفاعل المتلبسة بالفعل الماضي: ضاجع – ساعف – نازع، لتأكيد هذه الحتمية. سنشير – بإيجاز – إلى وقفات ذات مردود في مبحث الصورة في الجزئين الثالث والرابع. ويبدأ الجزء الثالث بوقفة مع قصيدة: «حرب غير عادلة ولا هي متعادلة بين أمة كبيرة وأمة صغيرة[1]»، وهذه القصيدة ذات طابع تحريضي قومي، يصفها الناقد بأنها حققت التوازن بين التعبير بالنغم والتعبير بالصور والأفكار. ويقترب الناقد من الإشارة إلى المستوى الإنساني في الانحياز إلى مبدأ الحرية الإنسانية دون أن يحدده، مستعينًا بقول مطران:

بـــــينَ الـــــذيـــــن يـــقـــاتـــلـــو
ن وبـيـنـنـا قـربـى الـنِّـقَـمْ
مَـــن يَـســتـبـحْـهُ عَـــدُوُّنـــا
فـلَـهُ بـنـا صِـلـةُ الـرَّحـم

وينسب هذه الصلة إلى الرومانسية[2]، فإذا بلغ قول مطران:

بـــــادٍ بـــهـــا عَـــلَـــمٌ عـلـى
عـــلَـــمٍ، أقـــــامَ بـــه عَـلَـم

(١) المرجع السابق ج٣ – ص ١٣، ونص القصيدة في ديوان الخليل ج١ – ص ١٧١.
(٢) المرجع السابق ج٣ – ص ١٥.

شرح هذا البيت بالكشف عن مرجعية المجاز فيه (دون أن يحدد المصطلح) فقال: والعلم الأول الراية، والعلم الثاني الجبل، والعلم الثالث هو الرجل العظيم. ويرجع الحاوي هذه النزعة اللغوية في تشكيل مادة هذا البيت إلى رغبة دفينة في نفس الخليل إلى مباراة شيخه، أو والد شيخه: ناصيف اليازجي في اللعب باللغة. من ثم لا يرى في هذا البيت إلاّ أنه «ضرب من الجناس كان يحسب فضيلة في عصره (عصر اليازجي) وقد تهافت وأملق في عصرنا وبات يعبر عن خدعة لغوية بلا طائل[1]»، وهذا حق لا يخلو من باطل، فالشعر – في صورته – لعب باللغة، ووحدة الجذر اللغوي (علم) واختلاف الدلالة بين الراية والجبل والرجل المشهود له، تصدر عن شعور عميق بوحدة المشهد، إن لم تكن وحدة العالم !! وقد تدل بعض الالتفاتات البلاغية على وعي موفق بأصول التصوير وغاياته، كما في تحليله للتشبيه في هذا البيت في وصف «فتاة الجبل الأسود»، وهي تكتسي بزي الفتيان المحاربين:

فـتـى كـالـصَّـبـاح بـإشـراقِـهِ
لـهُ لـفْـتَـةُ الـرّشـأِ الأغْـيَـدِ

فيقول: «وجه الشبه» إشراقه «**وهي فضلة لا ضرورة فنية لها، وأحرى أن تغفل كي يبقى للتشبيه ذهوله ومداه ولا نهائيته في النفس. والتشبيه ذاته هو أداة فنية بدائية، وإن كان الشاعر قلّما يغنى عنه. إنه متوسط بين الحلول الشعري والمقابلة النثرية، وقد لا يسيغه الشعر الكبير، إلا إذا كشف الشاعر عبره بُعدًا مغمورًا أو حقيقة ذاهلة، لا قبل للعرف الشائع بتداولها أو اقتناصها والتداول بها. ولعل الصباح دجّن غاية التدجين في الشعر وأوشك أن يغدو من مستحضراته الجاهزة**»[2]. ونود أن نختم جهد إيليا الحاوي في مبحث الصورة، وإن جاء مشتتًا في أثناء عرض القصائد، بهذا التعقيب الذي لاحق مقاطع من قصيدة «المساء»، وذلك لشهرة هذه القصيدة واطراد

---

(١) المرجع السابق – ج ٣ – ص ١٧.

(٢) المرجع السابق – ج٣ – ص ٣٥ – وانظر القصيدة في ديوان الخليل ج١ ص ١٧٩ وينظر أيضًا تعقيب الناقد على إسراف مطران في وصف حريق روما في قصيدته «نيرون» – انظر القصيدة في ديوان الخليل ج٣ ص ٥٠ وانظر التعقيب في كتاب إيليا الحاوي ج٤ – ص ١٩ –٢٠. وتعقيبه على وصف نيرون نفسه وصفًا حسيًا، وعلاقة الوصف العضوي بالصفات النفسية ج٤ – ص ٢٦، ٢٧.

إعجاب النقاد بها، أما الحاوي فقد كان له موقف آخر أكثر تفصيلاً، فبعد أن يشير إلى توازن الانفعال والعقل في المقطعين الأول والثاني يعرض للخيال فيراه محدودًا ضعيف الأثر، ليتوقف عند ما يطلق عليه الخيال التمثيلي الذي لا يوحد بين ذوات الأشياء بقدر ما يقرن بينها بالإضافة والمقابلة، كما في قوله:

تـغـشـى الـبَـرِيَّـةَ كـــدْرَةٌ وكـأنـهـا

صـعِـدَتْ إلـى عـيـنـيَّ مِـن أحـشـائـي

«ففي هذا البيت خيال افتراضي، توهم الشاعر به أن الكدر والحزن يطبقان على صدر العالم، بعد أن وشحه اليأس بوشاح القنوط والهزيمة، إلا أن العقل يلج إلى تلك الصورة ويخضعها لمنطقه، إذ علل الكدرة التي تغشى العالم تعليلاً ذهنيًا، عقليًا، بالقول إنها صعدت من نفسه إلى عينيه، وهذا التعليل هو تعليل واعٍ، نابٍ، استحال به الشعر إلى فكرة تفهم وتعلل بوضوح، فالشاعر لم يصل إلى مرحلة اليقين النفسي المطلق الذي يخضع مظاهر العالم لحتميته النفسية وحقيقته الخاصة.. بخلاف ذلك ما نقع عليه في مثل قوله:

والأفْـــقُ مُـعـتَـكِـرٌ قـريـحٌ جَـفـنُـهُ

يُـغْـضـي عـلـى الـغَـمـرَاتِ والأقْـــذَاءِ

فإن الخيال هنا هو خيال خالق استعار للأفق جفنًا، ونما إليه التقرح دون مقابلة أو استنتاج»[1].

ونمضي عن تلك الدراسة المطولة التي امتدت إلى أربعة أجزاء لإيليا الحاوي لنقلب صفحات دراسة الدكتور ميشال جحا، وهنا نلاحظ أنه مع اشتراك الدراستين في الإطار العام، وهو أنهما عن الشاعر نفسه (خليل مطران) وأنهما عن المحور نفسه أو ما يقاربه بدرجة كبيرة، إذ وصف أولهما الشاعر الخليل بأنه طليعة الشعراء المحدثين، ووصفه الآخر بأنه باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، فتكاد تشعر بالتطابق، فإن الشاعر اللاحق (ميشال جحا، وقد صدر كتابه عام ١٩٨١) لم يستفد

(١) المرجع السابق – ج٤ – ص ٦٥، ٦٦.

من منهج سابقه ولا من مقولاته برغم فارق السنوات الأربع بين الدراستين !! وهذه إحدى سلبيات الفكر العربي في مجال البحث، وقد تكون عبارة «المعاصرة حجاب» ذات دلالة مؤلمة وغير موضوعية يرفضها الفكر نفسه الذي يزعم الناقد أنه يستخدم آلياته ويسعى إلى حقائقه. بل إن كتاب الحاوي الذي أنهينا حديثنا عن مدى اهتمامه بالصورة في شعر مطران ليس له ذكر في ثبت مراجع ميشال جحا على الرغم من اهتمامه الواضح بتعقب الدوريات في مصر ولبنان، واستخلاص أفكار من دراسات الأدب أو الشعر بوجه عام. وهذا يعني أن الكتاب الذي بين أيدينا (ربما) يحاول أن يتجنب القضايا والجوانب المثارة في سابقه، فلا يناقشها فضلاً عن أن يبني عليها. ليس أمامنا إلاّ أن ننحي هذا الأمر جانبًا، لنرى مدى اهتمام الدكتور جحا بالصورة في شعر الخليل. ويمكن – من حيث المبدأ – أن نشير إلى نقطتين: الأولى أن الناقد – مع اهتمامه بالتجديد والنص عليه في عنوان كتابه، لم يعط أية درجة من الاهتمام بالصورة من حيث هي مصطلح بلاغي / نقدي، له حدوده وآلياته وجمالياته المشكلة لأهم عناصر الشعرية. والنقطة الثانية أنه – في اقتناصه لبعض ما تيسر له من نصوص نقدية لباحثين سابقين أو معاصرين يمكن أن يتأولها بأنها عن الصورة فإنه يوردها وكأنها حقيقة مسلمة لا تحتاج إلى تعقيب أو حتى استشهاد بما يمكن أن يناسبها من أشعار مطران[1]. ولقد عني إسماعيل أدهم بالصورة عند مطران عناية واسعة، وأشار الناقد أنه اطلع عليها ونقل عنها، ومع هذا غاب مبحث «الصورة» غيابًا شبه تام. إن المحور الذي أدار ميشال جحا عليه حديثه عن تجديد مطران، وإليه يسند تجديده المحدود في مجال الصورة هو نزعة مطران الرومانسية، تلك النزعة التي ينصّ الباحث على أن مطران استمدها أثناء قراءاته في الشعر الفرنسي، سواء في مرحلة باريس، أو بعد ذلك، وهذا ما لا ينازعه فيه أحد، ولكن ارتباط الصورة بالنزعة الرومانسية، وأنها محددة بها، لم يستفدها من غيرها (في مجال التجديد

(١) يشير الدكتور ميشال جحا في أول هامش من مقدمة الطبعة الأولى لكتابه أنه وضعه كرسالة مقدمة إلى الجامعة الأمريكية ببيروت، كتبت ما بين ١٩٥٥ و ١٩٥٧، ويذكر أنه أضاف الفصل الأخير فقط، وإذا كان هذا (قد) يفسر غياب مرجع الحاوي عن هذه الرسالة، فإن هذا ليس مسوغًا لأوجه القصور الواضحة، لأن المرتكز الذي لا يمكن الاعتذار عنه هو شعر مطران، واستيعاب ما تقدم من دراسات حول هذا الشعر، وهذا هو الحد الأدنى.

بالطبع) هو قول يستحق المناقشة ويصعب قبوله. وقد أشار إسماعيل أدهم، ومن بعده أشار إيليا الحاوي إلى صور رمزية، وصور برناسية في شعر الخليل، وهذا يعني أن الإفادة من الرومانسية ليست على سبيل الحصر، حتى وإن منحته بداية الجرأة على التجديد في هذا المحور، محور الصورة. ومع هذا يطرح الناقد مسألة مثيرة، استمدها من كتاب «فن الشعر» للدكتور إحسان عباس، الذي لاحظ أن مطران، حين كان في فرنسا، كان شأن الرومانسية قد انتهى، وكان الأدب قد تحول إلى الواقعية والطبيعية. ويشير ميشال جحا مؤكدًا وموطِّئًا لملاحظة إحسان عباس إلى أن العامين اللذين قضاهما الخليل في فرنسا كانت مدارس الشعر فيهما قائمة على تحطيم الرومانسية، فمن رمزية إلى واقعية إلى طبيعية إلى برناسية ومدرسة الفن للفن. ثم يأتي التساؤل: لماذا لم يتأثر مطران بهذه المدارس المستحدثة ؟ وهنا يتلمس جواب تساؤله في ثلاث اتجاهات، لا نجد استحالة في اجتماعها: أن مطران اطلع على كل هذه المدارس أو بعضها ولم يفهمه أو لم يرق له، أو أن إعجابه الرومانسي جاء عن طريق الإعجاب (الشخصي) بشعراء الرومانسية أمثال لامرتين وموسيه، أو أن علاقته بالأدب الراهن لإقامته كانت سطحية، وبخاصة أن أخباره في تلك الزورة غامضة، وتطفو على سطحها الاهتمامات السياسية (العمل ضد الدولة العثمانية) على الاهتمامات الشعرية.

إن ميشال جحا يطوّف حول «الصورة»، ولكنه لا يسميها، ولا تلفته تقنياتها، وإنما يراها ويحس بها إحساساً غامضًا كمعنى، أو مساحة مميزة من المعنى، إذ يعلق على قصيدة «فنجان قهوة» – بعد أن يورد عدة أبيات: «**في هذه الأبيات أيضًا تبدو رومانسية مطران الذي يجعل الحب الرباط الذي يشد العوالم ويجمعها، ويجعل الطبيعة تشاركه حبه، وتبلغ الرومانسية عنده حد الصوفية.. ولا شك في أن مطران قد أضاف إلى الرومانسية لونًا جديدًا من صوفية الشرق**»[1]. وحين يعرض لقصيدة «المنديل» يعقب:

«**هكذا يستطيع الشاعر المبدع أن يجعل من شيء تافه مثل المنديل موضوعًا رومانسيًا رائعًا، وقد ذكرت سابقًا أنه ليس هناك شيء رومانسي بطبيعته وإنما يصبح**

(١) ميشال جحا: خليل مطران باكورة التجديد (مرجع سابق) ص ١١٤.

الشيء رومانسيًّا عندما يضفي عليه الشاعر المبدع خياله وعاطفته فيلونه من خلال نفسه، وينقل قارئه إلى أجوائه وعوالمه»[1] فهذه الاقتباسات، وما يماثلها، تحوم وتقترب، ولكنها لا تحدد ولا تقتحم، وهكذا ظل مفهوم الصورة – في ذاته – غائبًا عن إدراك الناقد حتى وإن استعاره عن كتابات غيره، فقد نقل عن الشاعر الدكتور بشر فارس وصفه الشعري الرائع لخصائص شعر مطران، ليختم اقتباسه المطول عن فارس قوله «**ثم علمنا – نحن الشعراء – أن اللفظ وساطة لا غاية، وأن الصورة شرارة لا حكاية، وأن الحس يقتله الافتعال، وأن القصد بنيان متماسك لا حائط مرفوع هنا وطاقة منقورة هناك وزخرفة ملقاة في ما بينهما، ثم علمنا أن الروح للعبارة عصارة، فعلى قدر الخلجات تكون أنواع التعبير، وبقدر الخطرات تأتي ألوان التخييل، فأرشدنا على استخراج الدفائن الخاصة وصرفنا عن ترداد الملتقطات، وهدانا النزول إلى أعماق الضمائر حتى ينطق كل منا بحسب شعوره وهو حر، قد خلا لقريحته واستأنس لطبعه**»[2] إن هذا الاقتباس – عند من يتبصّر فيه، يمكن أن يقيم هيكل دراسة شاملة مستوعبة لأثر خليل مطران ونواحي تجديده في شعره وشعر مريديه. ويمضي الدكتور جحا في تصيد الاقتباسات من الدراسات التي عنيت بشعر مطران ليؤكد تفرده وتفوقه دون أن يعنى بتفاصيل الجوانب التي تطرحها، وتتجاوز المشهور من حديث وحدة القصيدة، والقصة الشعرية !!

وهنا ينفرد الدكتور صيّاح الجهيم – من بين الدراسات غير القليلة التي شغفها شعر الخليل – بأن يفرد للشكل في شعر الخليل فصلاً مستقلاً، يقسمه بين عناصره: بناء القصيدة – الصورة – الموسيقى والأوزان والقوافي، وبهذا يكون أول من خص مصطلح «الصورة عند الخليل» بعنوان، وإن يكن فرعيًّا في إطار الشكل[3]، والجهيم يعد الخليل «**أحد كبار خالقي الصور في الشعر العربي المعاصر، وشعره نبع ثرّ للصور**

---

(١) المرجع السابق – ص١٢٠، وانظر المثال ص ١٢٣ وحديثه عن الشعر الراقي، والمثال ص ١٢٦ تعقيبًا على قصيدة وردة ماتت، إذ يطيل الكلام عن التشبيه في القطعة من حيث المقابل الموضوعي دون أن يعنى بالترميز في الأسلوب.

(٢) المرجع السابق – ص ٢١٢.

(٣) صياح الجهيم: خليل مطران الشاعر (مرجع سابق) ص ١٢١ وما بعدها.

– التشبيهات والاستعارات على وجه الخصوص – ينهل منه الناهلون، أما المصادر الأساسية التي استمد منها الشاعر هذه الصور فهي: الأدب العربي القديم، والمرأة، والطبيعة»[1]، فهذه ثلاث دعاوى تحتاج كل منها إلى تحديد، وتدليل، وفي ثالثها ثلاث دعاوى أخرى تحتاج إلى تفصيل.

إن القول بأن خليل مطران «أحد كبار خالقي الصور في الشعر العربي المعاصر» قول غير مسبوق، وفيه شجاعة المخاطرة لأنه يجازف بما لم يجرؤ عليه أشد المتحمسين لشعر مطران المؤمنين بريادته للتجديد.

وطبيعي أن جواب هذا الطرح المجازف لا ينحصر في فقرة، لأن محتوى كل ما كتب تحت مصطلح «الصورة» هو بمثابة البرهان على أن مطران أحد كبار خالقي الصور في الشعر العربي المعاصر، ونحن – وقد تقبلنا الحكم ستقف أذهاننا شاخصة في توقع الأسانيد (المستندات) ولكن الجهيم لا يعنى بالتدليل على ما ذكر اكتفاء بتعقب الأقسام التي ذكرها. والطريف أنه يبدأ من الآخر، كما يمزج عنصري: المرأة والطبيعة لشدة التمازج بينهما، وسرعان ما ينتقل إلى المصادر التي استمد منها صوره، وهنا يعلي من قيمة المصدر القديم (التراث) ولكنه قلّما يأخذ الصورة كما هي، ويسجل عليه الأخذ الحرفي ؛ وهذا نازع الموضوعية والأمانة العلمية، بل إنه لا ينزه شعر الخليل عن استقدام بعض الصور المتكلفة، وذلك باستخدامه لتلك الصور التي امَّحت قيمتها التصويرية لفرط الاستعمال فغدت كالألفاظ المجردة، وهنا يكتفي بمثال واحد، ثم يعقب: «لكنه – في الأعم الأغلب – يوظف الصور القديمة توظيفًا جديدًا، أو يركبها تركيبًا جديدًا، أو يوسعها ويختار لها تفاصيل جديدة، فيبدو في ذلك كله كأنه خالقها» ومن توظيفه للصورة القديمة استخدامه للصورة المعروفة «خضراء الدمن» أي المرأة الحسنة المظهر في منبت السوء، وتوظيفها في سياق خاص ليدل بها على تلك الفتاة التي نما جمالها في بيئة فاسدة، وذلك في مخمسين من قصيدته «الجنين الشهيد» بل إن قصيدته كلها تقوم على رصد آثار البيئة في سلوك تلك الفتاة:

وما هي إلا دمنةٌ لكنِ اكتسَى
ثراهَا من النَّبتِ المُزوَّرِ مَلْبَسا

(١) المرجع السابق – ص ١٢٨.

ومن أمثلة التأليف بين الصورتين في صورة جديدة قوله:

وثــوبٌ عـتـيـقٌ إن فـشـا مـنـه سـرُّهـا
أبــاحَ كـنــوزًا لـلـنــواظـرِ صــدرُهـا
يـحَــرِّمُـهَـا جـفــنٌ تـرصَّـدَ بـالـنَّـبْـلِ

فكنوز الصدور متداولة وسهام العيون مبتذلة لكن جمعهما هو الجديد. وإن كان طابع إظهار البراعة هو الغالب عليها. ولذلك تبدو وكأنها منضافة إلى النص.

ومن التوسع المعجب قوله في وصف أمواج مياه نهر «التِّبر» قبل حريق روما:

كـجَــــــوارٍ سـابـحــــاتٍ خُــــرَّدٍ
سـابـقـاتٍ فـي تـبـاريـهـا وحـسْــرَى
لاهِـيــــاتٍ مُـغـربــــاتٍ ضَـحِـكًــا
آمـنــاتٍ لَــمـحَـاتِ الــرَّيــبِ طُـهْــرَا
أرســـل الحُـــسـنُ عـلـى أكـتـافِـهـا
مِـن ضَـفـيـرِ الـزبـدِ الــمُـذْهَـبِ شَـعْـرا

فتشبيه الأمواج بالنساء قديم في الآداب الأجنبية، لكن الإلحاح على المشبه به في سبع صفات هو استحضار لعالم كل ما فيه رقيق، عذب، موحٍ بالصفاء قبل حريق روما[1].

وبأقل من هذه الدرجة من الاهتمام يتوقف عند صور مستمدة من الأدب الفرنسي (دون أن يحدد المصدر) ثم يسجل ملاحظته على الصور عند خليل مطران وهي ثلاثية: أولاً إكثاره من التشبيه بأدوات التشبيه أو بما ينوب عنها، وأنه يخلق في شعره عالمًا من الصور محاذيًا للعالم الواقعي وينصّ على أنه بهذا مرحلة نحو الشعر الحديث الذي يعبر بالصور، ولا يستبقي غير الصورة، وهذه ملاحظة ذكية ومهمة. وثانيًا: إن العلاقة التي يقيمها بين طرفيْ الصورة علاقة تشابه معقولة، منطقية، واضحة، وهذه إشارة مهمة نوردها بلفظها. يقول صياح الجهيم: «إن العلاقة التي

(١) المرجع السابق – ص ١٢٨ – ١٣٠.

يقيمها بين طرفي الصورة علاقة تشابه معقولة، منطقية، واضحة، أقصى ما فيها تشبيه المحسوسات بالمجردات. قال يصف المقاتل الكمين:

يـكْـتـمُـــهُ مـوضِـعُـــــهُ فـــهْـــوَ فـي
حـشـــاهُ كـالـــــذِّمـةِ لـــم تُـخْـفَـــرِ

أو تلوين المعاني: «رجاء أبيض»؛ أو تشخيص الأشياء: وكأن النعاس في عصب الأرض تمشي فكل ما دبّ ناما. أو وضع المحسوسات والمجردات في نسق واحد: «النحل والفكر...»؛ أو محاولة تحويل الواقع إلى أسطورة:

كـأنـي فـي رؤيـــا يَـــزُفُّ الأسَـــى بـها
طـوائـفَ جِـــنٍّ فـي مـواكـبِ أعـــراسِ

أو الطرافة في تركيب الصورة. قال يخاطب حسناء:

يـــا فُـلّـــــةً تـطـلـــعُ مـــن كـمِّـهـــا
كـسَـحَـــرٍ مـــن أُفُـــــقِ الـبـحـــــرِ[1]

وثالثًا: إن للصورة في شعره وظيفة محددة منها إبراز هيئة الواقع وشكله ولونه بدقة، من منظور مكاني ونفسي معين:

خَـالـسَـهـــا فـــي ثَـغْـــرهـا قُـبـلَـــةً
وكـــان كـالـــــــدُّرَّةِ فـــي الخـــــاتمِ

المخالس هنا هو القمر الذي انسل إلى مرآة الحبيبة.

ومنها إبراز حركة النفس ولون عاطفتها وظلال هذا اللون. قال يصف العاشقة التي تخاف انكشاف أمرها:

وتـكـــــادُ إذ لمحَـــتْ إشـــــارةَ نُـــورٍ
تـنـحـلُّ مـثـلَ غـيـاهـبِ الـدَّيـجُـورِ

يقول: إن هذه العاشقة تسير في الليل كأنها قطعة من الظلام، فإذا لمحت النور كادت نفسها تذوب من الخوف وتتلاشى كما يتلاشى الظلام أمامه[2].

---

(١) المرجع السابق – ص١٣٠، ١٣١.
(٢) المرجع السابق – ص ١٣٢.

وينتهي صياح الجهيم إلى استخلاص رؤية لوظيفة الصورة في شعر الخليل، فيقول:

«هذه الوظائف تعني أن الصورة ذات محتوى شعوري وفكري محدد، أي أن لها معادلاً فكريًا وشعوريًا، فإذا كان هناك إيحاء فهو مرافق للمحتوى ولا ينوب عنه»[1].

كان هذا الطرح المختصر استطلاع لمعالم الصورة الشعرية ما بين مصادرها وآلياتها ووظائفها في شعر خليل مطران.

****

(١) المرجع السابق – ص ١٣٣.

العمود الثالث: الشعر القصصي

لعله لا مبالغة في القول بأنه ما من ناقد اتخذ من شعر خليل مطران مادة للدراسة إلاّ وله مع قصائده القصصية وقفة، وكثيرًا ما تقترن هذه الوقفة بالإعجاب، وهذا فيه دلالة على اتساع ظاهرة القصائد القصصية، وما بلغ في نظمها من إجادة، لدرجة أن عدّت بابًا من أبواب تجديده (أو عمودًا من أعمدة التجديد) إن لم يكن أهمها، على أن الأمر لا يخلو من محاولات التهوين من قيمة هذا الشعر، مرة بزعم أن الخليل ليس مبتكرًا له وإنما سبقه شعراء كثر، منذ قرون متطاولة، قد يكون في مقدمتهم عنترة بن شداد، وأخرى بإعلان أن هذه القصائد القصصية، من الناحية الموضوعية، ليست من ابتكار الخليل أو من صنع بنات خياله !! إنه – الخليل – نفسه يقول في مقدمة بعض هذه القصص إنه شاهد جانبًا منها، أو بدايتها، أو سمع بها من بعض أقرانه[1]، كأن يكتب تحت عنوان قصيدة «الحمامتان »[2]: حديث واقعة شهدها الناظم في ليلة سهاد فكتبها، وجعلها وسيلة استعطاف. وما شهده، أو سمعه الناظم، شهدناه وسمعناه مرات، فليس منا من لم يسمع حمامة تنوح:

مُـــرتـــاعَـــةٌ لألـيـــفٍ لـــم يـــأتِ فـــي المـيـعـادِ
تُـــرِنُّ إرنَـــانَ ثـكْـلَـى مـفـقـــــودةِ الأولادِ
والـلـيـلُ داجٍ كـثـيـفٌ كـــأنـــه فـــي حِـــدادِ

(١) يتكرر في بعض مقدمات قصائد مطران ذكر اللحظة الانفعالية التي أطلقت شرارة القصيدة. انظر مثلاً ما أثبته في تقديم قصيدة «في تشييع جنازة» (ج١ ص ٢٠) وقصيدة: «فاجعة في هزل» (ج١ ص ٢٥) ويعرف مناسبة قصيدة «العقاب» (ج١ ص ١١٢) بأنها واقعة جرت في مصر لإحدى الأسر المصرية تسلسلت من عهد إسماعيل حتى انتهت بالفاجعة الموصوفة !!.

(٢) ديوان الخليل ج١ ص ٧٣.

ولكن الشاعر وحده هو الذي «قرأ» المشهد، وتأول النوح، فاستجابت مشاعره وانفعالاته هذه الاستجابة الخاصة، وجعل منها وسيلة استعطاف، ولو أن له مزاجًا مختلفًا لكانت الاستجابة مختلفة !! فليس معنى أنه كتب هذا «المونولوج» ذا الطابع الاعترافي بوحي من تلك الحمامة النائحة في ظلمة الليل أنه لولاها ما كانت تلك القطعة البديعة، أو أنه نظمها عن تلك الحمامة وليس عن أشواقه الخاصة. وكما تسلل تشكيك بعض النقاد إلى أحقية مطران بأن يعدَّ رائدًا لفن القصة الشعرية، سواء بالعودة إلى التاريخ البعيد (عنترة بن شداد) أو الجيل السابق عليه مباشرة، إذ نجد إشارات إلى سابقيه من شعراء لبنان خاصة سليم عنحوري وقد نجد قصيدة قصصية بطولية يصفها ناقد بأنها ملحمة مكتملة، ويجردها آخر من هذا الوصف، ولكن هذه التوجهات المتعارضة لا تستطيع أن تقلل من حجم الإنجاز الذي صنعه مطران بقصائده القصصية، لأن هذا الاتجاه القصصي يتجاوز ما أشار إليه كثير من نقاده تحت هذا المسمى. وفي قراءة سريعة لم تكن تستهدف تحديد الأساليب والتقنيات التي استخدمها مطران في نظم قصصه، ويمكن أن نقول إنها تصنع الأساس النظري الذي يشكل سياجًا لقصصه، بقدر ما كانت هذه القراءة استطلاعًا للطابع العام، وقد أدت إلى اقتناع حقيقي بأن شعر مطران في جملته شعر قصصي النزعة والأسلوب، حتى عندما لم يكن يقصد تقديم حكاية !! إنني أنظر إلى قصيدة مشهورة، ومشهود لها لدى جمهرة النقاد أنها من الطراز الأول من شعر مطران، وهي قصيدة «المساء».. على أنها قصيدة قصصية ترسم صورة، تتخذها إطارًا، يتوسطها مشهد الألم وبكاء الحب الذاهب، وتختمها لمسة رومانسية آسية، وفي تآزر الوصف الخارجي (وصف البحر والشمس والموج ثم الليل) والوصف الداخلي للحالات النفسية ومشاعر الضياع ما يؤكد الطابع الاعترافي للقصيدة، ولا يكون الاعتراف إلاّ قصة !!، ومع هذا فإن القصائد التي تروي حكاية تمثل نسبة عالية من بين قصائد الديوان، وبخاصة في جزئه الأول الذي اشتمل على اثنتي عشرة قصيدة هي: السور الكبير في الصين (ص٦٠)، شهيد المروءة وشهيدة الغرام (ص٨٢)، العصفور (ص ١٠١)، وفاء: قصة فتاة عوادة (ص١٠٥)، العقاب: واقعة جرت في مصر (ص١١٢)، مقتل بزرجمهر (ص١٢٠)، الوردة والزنبقة (ص١٣٤)، فنجان قهوة (ص١٤٨)، العالم الصغير مرآة

العالم الكبير (ص١٥٥)، حكاية عاشقين (ص١٨٤)، الجنين الشهيد (ص٢٢٣)، غرام طفلين (ص٢٤٥)، هذه اثنتا عشرة قصيدة بين قصيرة وطويلة وبالغة الطول، منها ما هو على وزن واحد وقافية موحدة، وما هو يعكس نقلات في هذا أو تلك، بل إن مفتتح القصائد التي تروي حكاية في هذا الجزء الأول من ديوان الخليل قصيدة بعنوان: قضية بين القلب والعين، وهي حوارية شعرية (ص٣٨) – ومن الحق أن القصائد القصصية تراجعت كمًّا وكيفًا في الأجزاء الثلاثة الباقية من الديوان[١]، ومع هذا فبين أيدينا قصائد بالغة الروعة مثل «نيرون»، ومثل: «نابليون الأول وجندي يموت» ومثل «الطفلة البويرية»، ومثل: «فتاة من الجبل الأسود» وغيرها، وهذا الانتشار يجعلنا نخلص إلى وضعية نراها صحيحة، وهي أن تجديد مطران في مجال القصيدة – وهو خارج دائرة الشك – ارتبط بالقصيدة القصصية أو تجلّى أرقى ما يكون التجلي في هذه القصائد القصصية حتى وإن أحاطت بريادته وإتقانه لفن القصة المنظومة بعض ظنون النقد.

إن إسماعيل أدهم – وهو الناقد الرائد في العناية بموهبة مطران واستيعاب تجربته الفنية والإنسانية – يبرز أهمية النزعة القصصية والتصويرية في شعر مطران على ضوء الاختلاف عن المأثور العربي – في الشعر – الذي يميل إلى التجريد، كما يفضل إتباع القديم، «وكان ذلك من أسباب ابتعاد الشعر العربي عن البناء، فلم ينمُ محتويًا على ملاحم ولا قصص ولا تمثيل[٢]» ومن ثم يرى الدكتور أدهم أن الثورة التي صنعها مطران كانت تستهدف نقل الشعر من الأغراض العربية الاتباعية (التقليدية) إلى الأغراض الأوروبية الإبداعية (الرومانسية)، فبذلك كان اتجاه الحركة الإبداعية في الآداب العربية أقرب في روحها إلى الحركة «البرناسية» في الآداب الغربية. آية ذلك أن خليل مطران أول الإبداعيين في الشعر العربي، يقول في توضيح المذهب الجديد في الشعر: «**اللغة غير التصور والرأي، وإن خطة العرب في الشعر يجب**

---

(١) رأينا أن نستكمل هذا الجانب الإحصائي بحصر القصائد القصصية في بقية أجزاء الديوان، وهي كالأتي: الطفلان (ج٢ ص٦١) حكاية وردة (ج٢ ص٢٨٨) بين عروسين (ج٢ ص٢٩٧) الكشاف شهيد المروءة (ج٣ ص٢١٠) بنت شيخ القبيلة تقص قصة هواها (ج٤ ص١٠٦).

(٢) إسماعيل أحمد أدهم – خليل مطران (مرجع سابق) – ص ١٨٩.

أن لا تكون حتمًا خطتنا.. ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا لا لتصويرهم وشعورهم، وإن كان مفرغًا في قوالبهم، محتذيًا مذاهبهم اللفظية»[1].

ولقد سبق أدهم بوصف شعر الصورة عند مطران بالبرناسية، وتابعه نقاد آخرون، كما أضيفت الرمزية، ولكن ناقدًا لم يتوسع لتأكيد هذا المنحى أو البرهنة عليه إلاّ في ما ندر. غير أن إسماعيل أدهم يسبق، بل ينفرد من بين نقاد خليل مطران بالربط بين «الصورة» والقصيدة القصة، ويضعهما معًا على قمة اتجاه مطران للتجديد، فيقول في مغامرة محسوبة مثل هذا الرأي الفريد القائم على رؤية كلية تشريحية لجملة ما أنتج مطران من شعر، يقول: «ولا شك أن الأغراض الشعرية بلغت الغاية في يد الإبداعيين من جهة تسلسل المشاعر واطراد الخواطر واتساق الخيال، حتى إن مطران انتهى إلى روائع من الشعر آية في الإعجاز في السنين الأولى من قيامه بحركته التجديدية، ومن أبلغ هذه الروائع قصيدته القصصية «الجنين الشهيد» التي لا يوجد لها مثيل في كل تاريخ الشعر العربي[2]!!»، وهذا الحكم – بكل ما قد يحمل من المبالغة دليل إعجاب متجاوز حد الاعتدال، غير أنه لم يغمط سابقي مطران حقهم في السبق إلى القصيدة القصصية، بل إسناد دور مؤثر لبعضهم في الخليل، إذ يقول أدهم عن سليم عنحوري: «**هذه الحركة التي قام بها عنحوري مهدت السبيل لخليل مطران أو قل جعلته يجرؤ على تحميل الشعر العربي تلك الصور والأغراض الجديدة التي لم تعرف لها العربية من مثيل في كل تاريخها الأدبي على أساس من إطراد المشاعر وتسلسل الخواطر وانتظام الخيال**»[3]، وفي مقابل سبق عنحوري إلى التجديد في الأغراض الشعرية بالتطلع إلى أغراض القصيد في الشعر الأوروبي، وإلى إعادة النظر في سبك القصيدة: (اطِّراد المشاعر وتسلسل الخواطر وانتظام الخيال)، يسند إلى خليل مطران التأثير في شعراء معاصرين له منذ بواكير إبداعه

---

(١) المرجع السابق – ص١٩٧.

(٢) المرجع السابق – ص٢٠٦، ٢٠٧ وقصيدة الجنين الشهيد في الجزء الأول من ديوان الخليل – ص٢٢٣، وسنرى أن لنقاد آخرين رأيًا مختلفًا في هذه القصيدة.

(٣) المرجع السبق – ص٢١٢.

(في المحور القصصي بخاصة) مثل إبراهيم رمزي، كما في منظومة سيرة يوسف الصديق التي نظمها شعرًا في اثنتي عشرة قصيدة يصفها أدهم بأنها من أروع الشعر القصصي العربي، ونقولا رزق الله الذي نظم قصيدة كليوباترة، هذا في زمن مبكر بالنسبة لنشاط الخليل الشعري (عام ١٩٠٠) فإذا صعد زمنيًّا إلى العقد الثاني من القرن العشرين ظهر أثر مطران في أبي شادي وشكري وخليل شيبوب.. الخ، ولم يكن ذلك التأثر في نظم القصص بقدر ما كان في تجديد القصيدة.

تتكرر صيغة «أفعل» التفضيلية في ما كتبه أدهم عن شعر خليل مطران، وبخاصة ما كان منه قصصيًّا، دون أن ينص على هذا، ويتجلى الإعجاب الذي سبقت به قصيدة «الجنين الشهيد «فيما كتب عن قصيدة «نيرون»، ناقضًا – دون الدخول في ملاحاة – الزعم بأن الجزء الأول من ديوان الخليل قد تضمن أقوى قصائده، فيقول متعقبًا جذور التأثر في ثقافة الخليل الشعرية: «**تعتبر الفترة التي بين عام ١٩٢٤ وعام ١٩٣٨ الفترة التي بلغ فيها الخليل ذروته من الشعر، وقد استهلّ هذه الفترة بملحمته العظيمة «نيرون» التي تعتبر أول ملحمة من الشعر في الأدب العربي، وهي خير ما نظمه الخليل، ويظهر فيها مطران وقد ملك أعنّة خياله الوثاب، وهضم شكسبير هضمًا قويًّا فلم تتسرب معانيه وأغراضه إلى ملحمته إلاّ بعد أن مثلها وأدارها في ذهنه، فجاءت من نفسه. وهذه الفترة من حياة مطران يمكن أن نقول عنها إنها فترة ظهوره بالأغراض الشكسبيرية في الشعر، ولكن على أساس من الرجوع إلى نفسه**»[١]، وقد يبدي الدكتور أدهم قدرًا من الإعجاب بقصيدة «المساء» التي أملتها حالة نفسية معينة، ولكن صيغة «أفعل» لا تحيط بها، إذ هي «من أروع القصائد الوجدانية التي في الديوان[٢]» وهذا بخلاف قصيدة «الجنين الشهيد» التي أفردها بالإعجاب من قبل، ويذكرها مرة أخرى واصفًا لها بأنها «أروع ما في الديوان[٣]».

---

(١) المرجع السبق – ص٣١٨، وأفعل التفضيل في قول الدكتور أدهم «نيرون.. خير ما نظمه الخليل» – القصيدة في ديوان الخليل ج٣ ص ٥٠ وتمتد إلى ص ٧٣ وهناك أقوال أخرى ترى عوجًا في هذه القصيدة، بل هناك من لم يعدها ملحمة من الأصل.

(٢) المرجع السابق – ص٣٥٢.

(٣) المرجع السابق – ص٣٥٤.

بعد هذه الأفكار والأحكام المتصلة بعدد من القصائد القصصية المتميزة التي أبدعها مطران وانتشرت عبر مباحث الدراسة الواسعة التي أنجزها الدكتور إسماعيل أحمد أدهم في زمن مبكر، نجده (في المبحث الحادي عشر) يبذل جهدًا تنظيميًّا تقويميًّا يحاول به أن يضع شاعره المفضل (مطران) في موقعه النوعي التاريخي حسب تصنيفات مواهب الشعراء، حسب ما أنتجوا من شعر، وفي الحكم على الموهبة أو تصنيفها في تدرج الجودة تكون المرجعية ماثلة في الرؤية، العاطفة التي تحددها أو تستدعيها القصيدة، والشكل الفني (الأسلوب) التي تشكلت فيه. وقد أشار الدكتور أدهم إلى اعتماده على دراسة تضمنتها دائرة المعارف الشعرية البريطانية (Ency Britannica Poetry). الشعراء – في تلك الدراسة وكما تعامل معها أدهم: ثلاث طبقات، تتسم الأولى بالبساطة الشخصية وخلوص الأنا، ويختلف شعراء الطبقة الثانية بأن عواطفهم الشخصية لا تشغلهم عما حولهم، وذلك لسعة خيالهم وعمقه، وإن لم يصل المدى العالمي والإنساني، أما شعراء الطبقة الثالثة فهم المبدعون الخلاقون. وتفرق هذه الدراسة بين شعراء الطبقتين الثانية والثالثة بأن شعراء الطبقة الثانية يسحبون الحياة إلى نفوسهم، بعكس شعراء الطبقة الثالثة الذين ينسحبون على الحياة نتيجة لتعدد الشخصيات في نفوسهم. بعد هذا التأسيس يُصّنف أدهم الشعر العربي – في جملته – بأنه ينتمي إلى الطبقة الأولى، وركيزتهم الشعر الوجداني، أما الطبقة الثانية، وشعراؤها القصاصون وأشباه التمثيليين ومنهم عدد محدود من شعراء العربية مثل ابن الرومي والمتنبي والمعري وأبوتمام، أو هم بين الأولى والثانية، أما شعراء الطبقة الثالثة: التمثيليون الحقيقيون فأهلها قليل، في مقدمتهم شكسبير، وسوفوكليس وهوميروس. وهنا يصل إلى الخليل، فيقول عنه «**ما طبيعة مطران الفنية إلاّ مثلٌ عالٍ لمنحى خاص متميز من نوع من الطبائع الفنية.. من النوع الثاني، فهو على هذا من شعراء الطبقة الثانية (القصاصون وأشباه التمثيليين) الذين يسحبون الحياة إلى نفوسهم غير أن هذا السحب لا ينتهي بهم إلى الوقوف عند الحدود الوجدانية نتيجة لتعدد المناحي في شخصياتهم، ولهذا**

يعطفون على الحياة والطبيعة. ومن هذا الاتجاه (المنحى) تستمد طبيعة مطران الفنية الخيوط الأساسية التي تدخل في نسيجها العام»[1]. وقبل أن ينهي الدكتور أدهم سياحته المطولة في فنون الشعر عند مطران يلمس جوهر موهبته ممازجًا بين القدرة التصويرية والنزعة القصصية في تركيز على موهبته في التشخيص، أي تصوير الأشياء بموضوعية ونفاذ وعمق. ويطبق هذا المبدأ على عدد غير قليل من القصائد القصصية[2].

ويتذبذب موقف إيليا الحاوي تجاه شعر مطران القصصي، على نحو ما شاهدنا في تحليله للصور وأحكامه عليها، فهو بين وصف موضوعات القصص بالهشاشة والميلودرامية، ووصف أسلوب الصياغة بالاعتدال والدقة والجدة[3]، ويحاول الحاوي تسجيل خارطة باتجاهات الموضوع القصصي عند مطران، إذ تتمايز القصص بالنسبة لغاية الشاعر ومواقفه وهمومه «**فهناك الأقاصيص العاطفية.. والأقاصيص الأخلاقية.. كما أنه يمجد القيم الإيجابية بين المحبين، ومنها ما يمجد البطولة عبر الأفراد أو الشعوب، ويبث عبره موقفه وحلم الحرية.. وقد ينحدر إلى النكتة العابرة**»[4].

ويعني الدكتور خالد إبراهيم يوسف بتقسيم آخر لقصص الخليل، ليس من جهة أهدافها وإنما من جهة مصادرها، فهناك قصص استمدها من مصادر تاريخية مثل نيرون وبزرجمهر، وفتاة الجبل الأسود.. الخ. وقصص استقاها من الحياة الواقعية حوله، كما في قصة «فاجعة في هزل» و«حكاية عاشقين» و«الجنين الشهيد»، وغيرها. وهناك مصدر ثالث هو القصص الشعبي والأساطير، وقد خاض فيه مطران في زمن كان الناس ينظرون فيه إلى الأدب الشعبي نظرة احتقار، ويرون فيه واقعًا لا يصح أن يرتقي إلى

---

(١) المرجع السابق – ص٣٦١.

(٢) ينظر تحليله الرائع في مبحث «الخيال ومنزلته في شاعرية مطران «لقصائد: المساء – الجنين الشهيد – الأهرام – نيرون – وفي إضاءة مهمة يقول الدكتور أدهم: «الملحوظ على شخصيات قصص مطران الشعرية، وفيها يظهر عمل الخليل الابتكاري، أنها صور مبتكرة، وإذا كان لها أسس في الواقع فإنها متميزة عن الواقع، وهذه مسألة تعود بأصل إلى طبيعة خيال مطران...» – ص ٣٨١.

(٣) يقول إيليا الحاوي مهونًا من الشعر القصصي جملة بأنه ميلودراما فاجعة هينة القيمة، ويصف إحدى قصص مطران بأنها هشة، ولكنه – في سياق الأسلوب يصفه بأنه صقيل مهذب شفاف «فهو في إشعاره القصصية متأنق يكسو المعاني الحلة الحقيقة بها «الخ. ينظر: خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين ج١ ص٣٩، ٤١، ٤٨.

(٤) المرجع السابق – ص ٥٢.

الأدب الأرستقراطي، وهنا يشير الناقد إلى قصيدة «اللبن والدم» وقصيدة «الاقتران» وفيها عرض للأسطورة الدينية: خلق حواء من ضلع آدم[١] وقد مهد الناقد لهذا التقسيم بأن أجرى موازنة مختصرة بين جهد مطران في صياغة القصة الشعرية وجهد حافظ وشوقي، وانتهى إلى تفوق مطران على صاحبيه[٢]. مع هذا يورد الناقد اختلافًا بين ثلاث فئات من النقاد حول قصيدة نيرون، فمن هؤلاء النقاد من عدَّها ملحمةً رديئةً مثقلةً بالافتعال، ومنهم – على العكس – من تجاهل شروط الملحمة وطابعها البطولي، ليرى في «نيرون» الملحمية المائزة، ومنهم من اكتفى بأن عدها قصيدة قصصية[٣].

ويمضي الدكتور منير عشقوتي إلى استجلاء ملمح آخر في قصص مطران، فبعد القسمة في المصدر إلى تاريخي واجتماعي يصف كلا النوعين بأن مطران فيهما كان قريبًا من الشعب يتفهم جيدًا عقليات الناس وطباعهم وأذواقهم، وأنه وظف كل إمكاناته الفكرية والثقافية والشعرية في أداء مهمة واضحة محددة هي الدفاع عن كل مستضعف[٤].

ومن المخطوطات التي توافرت لدينا رسالتان جامعيتان:

الأولى رسالة ماجستير بعنوان: القصص الشعرية في الأدب المصري الحديث، للباحث حسن عبدالسميع محسن (١٩٧٠) – في كلية دار العلوم – جامعة القاهرة.

والأخرى رسالة ماجستير أيضًا بعنوان: الشعر القصصي عند مطران، للباحث جابر المتولي محمد قميحة (١٩٧٤) في كلية الآداب – جامعة الكويت.

ويرى حسن عبدالسميع أن مطران في كثير من قصصه الشعرية كان يعمد إلى وصف الصورة من الخارج دون ربط الحوادث أو تحليلها، فضعفت عنده – كما يرى الباحث – الملامح المميزة للشخصيات، ولا تخلو الدراسة من آراء متعارضة أو مضطربة، كأن يصف استعانته بالقصص التاريخي بأنه هروب من الواقع، ولكنه ينبه إلى القصائد الحوارية (الديالوج) التي تكررت في ديوان الخليل معتمدة الحوار الخالص[٥]. أما جابر المتولي فقد أسس لعرضه بأن القصة الشعرية تحتاج إلى

---

(١) خالد إبراهيم يوسف: مغالطات في حياة خليل مطران وشعره – ص٧٤ – ٧٦.

(٢) المرجع السابق – ص٧٤.

(٣) المرجع السابق – ص١٥١ – ١٥٥.

(٤) منير عشقوتي: خليل مطران «مرجع سابق» – ص٧٠.

(٥) تنظر المخطوطة ما بين ص ٢٣٩ وص ٢٥٢.

ما يتجاوز مقدرة القصاص وما يتجاوز مقدرة الشاعر أيضًا، وينقل عن عز الدين إسماعيل قوله عن القصة الشعرية بأن الشاعر لابد أن يجعلني في كل لحظة وفي كل كلمة أحسّ بالشعر، وفي الوقت نفسه أحسّ بالقصة، وإضافة الشعر إلى القصة ليس مجرد زينة،.. وإنما تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحي المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية[١]، ويشير الباحث إلى اختلاف بناء القصة الشعرية عند مطران، فقد يبدأ بوصف الحدث، أو بإرسال حكمة، أو بالختام ليعود القهقرى إلى البداية، أو يلتزم الترتيب المنطقي للسرد[٢]. ثم يقدم نماذج لكل نوع، ومن بعد يشير إلى الطابع الدرامي وكيف يعمق بإبراز التقابل أو التباين بين الأشخاص أو الطبائع أو الطبقات والبيئات، ويقدم إحصاء طريفًا لنهايات القصص الشعرية، وقد أحصى[٣] قصة تنتهي بالموت، وثلاث[٤] قصص تنتهي بالحرمان، وهذا مؤشر على اتجاه مطران في حبك القصة. وفي سياق آخر يحدد شخصيات مطران ومنهجه في التشخيص: ففيها الشباب والرجال والنساء، وفيها الأطفال، والملوك والأمراء والحكام، والشعراء، والأمم والشعوب والجماعات، والحيوانات والطيور والأزهار[٥]. ويجمل الخصائص الفنية في الواقعية، وتجسيد المشاعر النفسية، والدقة في ذكر التفصيلات، ومراعاة مقتضى الحال[٦].

ونختم هذه الجولة في الشعر القصصي عند خليل مطران بما عرض له الدكتور عبدالقادر القط في سياق دراسته الضافية عن «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر». والدكتور القط يعتبر ما أسهم به خليل مطران في إطار القصص الشعرية ريادة وتجديدًا في مجال الاتجاه الوجداني لما يستلزم هذا القصص من تميز في الإطار والأسلوب والتعبير[٧]، ويسجل لدارسي شعر مطران القصصي أنهم نسبوا هذا الشعر إلى الاتجاه الموضوعي الذي لا يعبر فيه الشاعر عن ذاته وعواطفه الخاصة، بل يرصد

---

(١) المخطوطة ص ٢٤٠.

(٢) المخطوطة ص ٢٤٢.

(٣) المخطوطة ص ٢٥٣.

(٤) المخطوطة ص ٢٥٥ – ٢٥٩.

(٥) عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر – مكتبة الشباب – القاهرة – ١٩٧٨ – ص١٠٩.

(٦) المرجع السابق – ص١١٠.

(٧) المرجع السابق – ص١١١ والقصيدة في ديوان الخليل ج١ ص١٠٥، وقدم لها الشاعر بعبارة: «قصة فتاة عوادة جرت في مصر وحضر الناظم ختامها».

عواطف الآخرين. ولا يوافق الدكتور القط على هذا التصور في جملته، ويقتبس من أقوال الشاعر مطران ما يدل على أن هذه القصص الشعرية تصدر عن وجدانه الخاص وتعبر عن بعض جراحاته[1]، ويسجل الناقد أهم ملامح التشكيل الفني لإحدى القصائد القصصية، وهي قصيدة «وفاء»، فبعد الوقوف عند موضوعها يقول: «**أما إطار القصة العام فيمثل كذلك جانبًا من جوانب الذاتية والاتجاه الرومانسي في ما نراه مزاوجة الشاعر بين الأحداث المادية والنفسية، وتفصيله لوقع تلك الأحداث الخارجية على وجدان شخصيته، مطيلاً في الحديث عن عواطفهما قبل المأساة وخلالها، وكأنه يعبر عن عواطف تجيش في صدره هو، وتملأ نفسه أسى لمآل ذلك الحب النبيل**» ويبرهن على هذا بمطولته ذات القصائد والمقطوعات المتتابعة التي تحمل عنوان «حكاية عاشقين» – وقد أشرنا إليها غير مرة، وينقل عن الشاعر أن هذه القصائد التي ربط بينها بسياق قصصي يسير ذات مكان خاص في الديوان كما في نفسه فلم يتركها مبعثرة لكي توصل إلى متلقي الشعر معنى خاصًّا، ويقول الدكتور القط إن في هذا الصنيع (تجميع القصائد في سياق وإثبات تاريخ كل قصيدة) ما يؤكد أن ما رآه الدارسون من موضوعية في شعر مطران ليس إلاّ ستار يشف عن عواطفه الذاتية.

لقد حرص الدكتور القط على تأكيد الطابع الرومانسي (الوجداني) لهذه القصائد القصصية وعلى أنها ذاتية تشف عن موضوعية، أو العكس، وهذا ما لم يكن موضع قلق لدى النقاد السابقين. ونضيف ملاحظة أخيرة في هذا الاتجاه وهي أن القصائد التي أرسلت أضواءها البراقة إلى مدارك النقاد فأثارت اهتمامهم كانت: المساء، ونيرون، ومقتل بزرجمهر، والجنين الشهيد، فما من دراسة نقدية جادة إلاّ وقد أعطت هذه القصائد أو بعضها درجة خاصة من الاهتمام، ودرجة واضحة من الإشادة، وهذا ما يؤكد – مرة أخرى – ما سبقت الإشارة إليه من أن التجديد عند مطران، مع أن مفهوم التجديد عام ومطلق، ارتبط غالبًا بهذه القصائد القصصية.

****

(١) المرجع السابق، ص١١١ والهامش بها.

العمود الرابع: موسيقى القصيدة

تمتعت موسيقى القصيدة العربية بنوع من النمطية الثابتة، لا يجسر شاعر على تجاوزها أو تغييرها وكأنما بلغت مدى التمام وولدت على أيدي مبدعيها الأوائل مكتملة فاستقرت في مهادها، وانتشرت وزحفت على الأمصار مع زحف الفتوحات الإسلامية وانتشار اللغة العربية دون أن يجرؤ شاعر أو ناقد على إبداء الرأي فيها وكأنها خارج نطاق «الاجتهاد»، وهذا على الرغم من أن الشعر الذي نشأ ونما في رحاب بادية الجزيرة العربية محكومًا بحاجات أهلها النفسية والعملية، متلمسًا إيقاعات حياتهم وحركتهم وأنغام طبيعة باديتهم وآلات طربهم، هذا الشعر أخذ مداه وانتشر في بلاد وأقطار متباينة أو مختلفة في كل ما أشرنا إليه من طبائع الحياة وآلات الممارسة الحياتية، وتختلف كثيرًا في الموروث الموسيقي والحسّ الإيقاعي، فشتان ما بين البادية في جزيرة العرب وما بين أودية مصر، وموروث أهلها في معابدهم المصرية القديمة أو كنائسهم، وكذلك الأمر مع بلاد فارس وبلاد ما بين النهرين، وحتى الشمال الإفريقي وعبور المضيق إلى الأندلس، ومع هذا صدحت القصائد بأوزان الخليل بن أحمد، نادرًا ما تتجاوزه أو تخالفه، ودائمًا يكون هذا التجاوز فرديًّا محدودًا لا يلبث أن يتوقف ليعود نهر بحور الشعر (الخمسة عشر أو الستة عشر) إلى التدفق مكتسحة أية محاولة للتغيير. بالطبع كانت هنالك مستويات من التمرد على البحور محدودة، مثل الموشحات، والزجل، والموال، ولكن شيئًا منها لم يثبت في مجال المنافسة، ولم يعتنقه شاعر من أصحاب القامات الرائدة في الشعر، فظل – هذا الفن أو ذاك – يمارس دوره المحدود في إطار موضوعه أو طبقة

الراغبين فيه، وهم – عادة – ليسوا ممن يؤبه لهم في الثقافة أو التعبير عن الضمير العام. لقد حظيت موسيقى القصيدة العربية بحماة أشداء، فوّقوا سهامهم ووجهوا حرابهم لكل محاولة اقتراب، وكانت التهمة الجاهزة هي التعدي على التراث، ورعاية الأصالة، بما يؤدي إلى النيل من اللغة، ومن الشعر على السواء، فكأن النظم على بحور الخليل هو مقياس الموهبة ومفتاح استحقاق الشاعر أن يحمل هذه الصفة. كان العقاد (عباس محمود العقاد) في خبر مشهور آخر هؤلاء الحراس، حين تقدم إليه شاعران شابان (صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي) بقصيدتين على نظام شعر التفعيلة، وكان يطلق عليه مصطلح «الشعر الحر» ذاك الحين، وكان العقاد رئيس لجنة الشعر في المجلس الأعلى للفنون والآداب في القاهرة، فرفض قبول القصيدتين، وسجّل عليهما بخطه «تأشيرة» أصبحت علامة تاريخية، وكانت التأشيرة تحوّل هاتين القصيدتين إلى لجنة النثر لعدم اختصاص لجنة الشعر بالنظر فيهما !! فكأن من لم ينظم قصيدته على واحد من بحور الفراهيدي ليس بشاعر من الأساس. كان هذا أوائل خمسينيات القرن العشرين، وكان مطران قد رحل عن دنيانا، وخلف بين أيدينا ديوانًا مترامي الصفحات تعد أبياته بالآلاف، وقصائده بالمئات، صنعها دون أن يعلن التمرد أو حتى «الاجتهاد» في بحور الخليل، وقد «يضبطه» بعض نقاده في مخالفة صريحة، ليس في ابتكار «بحر» أو شق قناة، وإنما في أمور محدودة وإن كان فيها قدر من التجاوز – كما سنرى – ولكنه أبدًا لم يكن يعلن عن هذا، ولم يجعله أحد دعواته أو دعواه إلى التجديد، بل لقد أبدى العكس دائمًا، فدلت إشاراته إلى أن إطار القصيدة الموسيقي خارج النقد والمحاولة، وأن كل ما يدعو إليه هو أن يجدّد في «الشراب»، ليعيد صبّه في أقداحه التاريخية، وهذا الشراب هو اللغة، والصور، والرموز، وعلاقات الأبيات، وموضوع القصيدة.. ولكن: لا مجال إلى التغيير في القالب.

وهنا نشير إلى ثلاثة أمور تنطوي على دلالة مهمة:

الأول: أن أوائل القرن العشرين شهد ما أطلق عليه «الشعر المرسل»، وهذا الشعر يقر مبدأ البحر الشعري ولكنه لا يأخذ بمبدأ وحدة القافية، ولا يستبدل نسقًا

آخر للقوافي، وإنما يترك لكل بيت قافيته الخاصة، وهذا الشعر المرسل ينتسب إلى الشاعر عبدالرحمن شكري، وله فيه قصائد تعلن عن توفيقه فيه[١].

الثاني: أن ما أدخل خليل مطران على نظام المقطوعات وأنساق القوافي من تغيير وتبديل يدل على رغبة دفينة في إضافة جديد مختلف – وربما شديد الاختلاف – قد يدل على مجاوزة البحور، أو تخطي البحر إلى بحر آخر في القصيدة نفسها مما لم يتقبله علم العروض بدءًا من واضع أسسه وحتى عصر مطران نفسه، ولكن تقبله «ورثته» من شباب «أبولو» في ما عرف بمجمع البحور، ومع هذا لم يتطرق مطران إلى شيء من هذا في ما كان يعرض له من قضايا الشعر، أو ضرورة التجديد في الشعر[٢].

الثالث: أن مطران تولّى – منذ فترة مبكرة تعريب بعض القصائد المكتوبة باللغة الفرنسية، وقد نشر إحدى محاولاته في «المجلة المصرية» التي أنشأها واستمرت نحو عامين، وقدم للقصيدة بعنوان دال هو: «أسلوب جديد في شعر الإفرنج»، وفي أثناء تقديمه شرح وجه الجدة، وهو يتعلق بالصور والتشبيهات والاستعارات المتسلسلة من بدء القصيدة إلى نهايتها – كما يقول، ثم يضيف: «ولا حاجة بنا إلى القول هنا أننا عربناها بحرفها، وتخيرنا لها من الألفاظ العربية ما هو اقرب إلى تأدية معانيها كما صورها الناظم، لا كما يجب أن يراها قراؤنا على النسق الذي ألفوه[٣]»، وما ألفه «قراؤنا» هو وحدة الوزن والقافية، وما صنعه مطران هو تحرير النص المترجم من هذا القيد حفاظًا على دقة المعنى ورعاية الصور والرموز.

---

(١) عبدالرحمن شكري أحد أركان مدرسة الديوان (مع العقاد والمازني) صدر الجزء الأول من ديوانه عام ١٩٠٩ وبه عدة قصائد من الشعر المرسل blank verse الذي يلتزم البحر ولا يلتزم القافية، ومنها مطولة «كلمات العواطف» التي جاء في إهدائها:

خليلي والإخاء إلى جفـــاء إذا لم يغذه الشوق الصحيح
يقولون الصحاب ثمار صدق وقد نبلو المرارة في الثمار
شكوت إلى الزمان بني إخائي فجاء بك الزمان كما أريد

ديوان عبدالرحمن شكري – ط أولى – جمعه وحققه نقولا يوسف – منشأة المعارف - الإسكندرية ١٩٦٠.

(٢) ينظر نصّ مقالة خليل مطران بعنوان: التجديد في الشعر – مجلة الهلال (المصرية) نوفمبر ١٩٣٣ وأعاد نشرها الدكتور يوسف بكار في كتابه: من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر – ص ٨٣ وفيها يتجه تجديد مطران إلى الأساليب والأغراض فلا يذكر الموسيقى.

(٣) محمد صبري: خليل مطران – أروع ما كتب – (مصدر سابق) – ص٣٦.

إنه من اليسير جدًّا أن نكتشف التمرد الداخلي – إلى درجة الرفض للإطار الموسيقي للقصيدة العربية، وها هو يحمل حملة تهكمية ساخرة على سطوة التقليد والازراء به، حتى يقول: «**كتب أعرابي في صدر منظومة له «قفا نبك» فلم يستهل واحد منهم منظومة بعد ذلك إلاّ وهو واقف باك، ونظم آخر أبياتًا كثيرة برويّ واحد سميت قصيدة فتبعه في ذلك كل ناطق بالضاد من صحراء الجاهلية الأولى العريقة في الهمجية، إلى ساحة المعرض العام بباريس في أجمع زمان، وكلٌّ كتب القصيدة على ذلك النمط – وذكر أحد ظرفائهم أن الأرجوزة حمار الشعر فلم يروا عقب ذلك أرجوزة إلاّ ولها أربع قوائم تمشي عليها. وهكذا هم يتقيدون بسلاسل التقليد، وكتاب اللغة الأجنبية يذهبون كل مذهب في اختراع التراكيب وابتداع الأساليب التي يظهر معها كل خفي ويتجسم كل روحاني، وتتمثل كل صورة، ويصور كل شعور، فهم أبناء عصرهم ونحن أبناء العصور الخالية، وهم يحيون بما ينظرونه ويحسونه، ونحن نحيا بما ننقله حتى في التصور والحس**[1]».

هنا يتوجب القول بأن مطران في ما يتصل بالشكل العروضي للقصيدة لم يكن راضيًا، وقد جئنا بالدليل من جانبين: هذه الأقوال التي تدل على رفضه للتقليد وحملته على «عبادة» القديم، وهذا السلوك القلق – من الوجهة العملية – في كل ما يتصل بنظام التقفية، ونترك لنقاد شعر مطران أن يبسطوا القول في هذين الجانبين. ونبدأ بالدكتور خالد إبراهيم يوسف المشغول بتصيد «مغالطات» مطران في حياته وشعره، والطريف أنه – في هذا المقام – لا يعد الخروج على النظام العروضي الموروث من قبيل المغالطات، مستأنسًا بإشارة لدى طه حسين يبدي فيها ثقته بعروض الخليل، ويصف محاولات التمرد عليها لدى بعض الشعراء المعاصرين نوعًا من اللعب، وأن مطران مسبوق إلى هذا الضرب من اللعب أيضًا. على أن الناقد لم يجاوز «النقل» عن سابقين: فنقل عن يُمنى العيد محاولة مطران وضع أبحر جديدة، كما فعل في مقطوعة على وزن فاعلاتن أربع مرات، وينقل عن جمال الدين الرمادي شغف الخليل بنظام المقطوعات والانتقال من بحر إلى بحر، كما فعل في قصيدة «نفحة الزهر»

(١) المصدر السابق – ص٧٨، ٧٩.

التي تبدأ بمجزوء الكامل ثم تنتقل إلى بحر الرمل، وقصيدة «الطفلان» التي تنقل فيها ما بين الرمل والطويل والكامل، وأيضًا فقد حاول مطران ابتكار أوزان بالتصرف في ترتيب التفاعيل[1]، كما تشير إلى قصيدة «تهنئة بمولود» وقد اعتمد فيها تفاعيل السريع دون مراعاة لعددها أو ترتيبها في كل بيت «**وإذا كان شعرنا المعاصر يعتمد على وحدة التفعيلة دون التقيد بعددها في كل بيت، فبإمكاننا أن نعد محاولة مطران هذه أقصى ما وصل إليه الشعراء المعاصرون من جرأة في تجديد الأوزان الشعرية**»[2]. ونقابل بين الإشارات السابقة ومرجعياتها بما كتب الدكتور عبدالقادر القط عن التجديد العروضي عند مطران فنجده أقل تعقبًا لمناحي التجديد، ولكنه أكثر تفصيلاً وأعمق وأدق جماليًّا ونقديًّا وتاريخيًّا من تلك الإجمالات المتعاقبة.إذ يقول: «وللشاعر في مجال التجديد والريادة قصائد يخرج فيها على وحدة البيت ونظام القافية المطردة إلى نظام المقطوعة،.. وقد ينتقل الشاعر في القصيدة الواحدة من بحر إلى بحر، كما فعل في قصيدته «نفحة الزهر» إذ يبدؤها بمجزوء الكامل في قوله:

بِـــاسْـــمِ المـلـيـكـةِ فـي الأزاهِـــــرْ
ذاتِ الجـــــلالـــةِ والـبَـهـــــاءْ
يـــهـــدي إلـــيـــكِ بـــيـــانُ شـــاعـــرْ
أزكـــــي الـتَّـهـــــانـي والـدعـــــاءْ

ثم ينتقل إلى الرمل في قوله:

انْـظُـريـــهـــا تَجِـــــديـــهـــا زَهَـــــرَا
واقـــرئـــيـــهـــا تجـــديـــهـــا فِـكَـــــرَا

---

(١) خالد إبراهيم يوسف: مغالطات في حياة خليل مطران وشعره (مرجع سابق) ص٦٢، ٦٣.

(٢) المرجع السابق – ص٦٨ – وقد تجاوز الشعراء المعاصرون شعر التفعيلة إلى قصيدة النثر التي يمكن أن يقال أيضًا إن مطران قد سبق إليها في ما كتب في رثاء الشيخ إبراهيم اليازجي، وقد أشار إليها الناقد وأطلق عليها «الشعر المنثور». ينظر ص ٦٩ – وفي المقدمة التي صدّر بها نظير مارون عبود لكتاب التاريخ الذي ألفه مطران بعنوان: مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام. قال كاتب المقدمة إنه قرأ من زجل مطران قوله:

يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا — مين قدك على القلب جار وجنَى
رمان صدرك حل وقتو للجنَـــى — ديريه صوبي تا ندوق خير السَّنا

ينظر مقدمة طبعة دار مارون عبود (د.ت) ص ٨.

تـلـك أشـبَـاهُ المـنـى فـي لـطـفـهـا
لـبِـسـتْ حـسـنًـا فـجـاءت صُـوَرا

وقد تحقق له في أمثال تلك القصائد القائمة على نظام المقطوعة قدر لا بأس به من تماسك الأبيات، ومن تلك الوحدة التي نادي بها حينذاك بعض دعاة التجديد ممن أخذوا على القصيدة التقليدية تفكك أبياتها وتعدد أغراضها. وترى عند الشاعر في هذا المجال قصدًا واعيًا إلى ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض أحيانًا، بتكرار مقطع يجيء كأنه قرار موسيقي في نهاية كل جزء. ومن ذلك تكراره هذين البيتين من قصيدته «عتاب»:

يـا أيـهـا الـطـائـرُ المـغـنِّـي
بـلا نـظـيـرٍ ولا نـظـيـمِ
مَـن لـي بـشـدوٍ طـلـيـقِ فـنٍّ
كَـشـدوِكَ المـطـربِ الـرَّخـيـم

فقد جعلهما مطلعًا للقصيدة، ثم ربط بهما بين جزء القصيدة الأول وجزئها الثاني، وعاد مرة أخرى فوصل بهما الجزء الثاني والثالث[1]».

لقد أطلنا الاقتباس من الدكتور القط لأنه ربط التجديد العروضي بوحدة القصيدة، وربطه مرة أخرى بموسيقي الحشو، أو الإيقاع الداخلي بين الأبيات، فلم يتوقف عند الوزن والقافية شأن جمهرة نقاد مطران.

أما نقد الدكتور إسماعيل أدهم في هذا الاتجاه فقد أخذ منهجًا إحصائيًّا يمكن أن تقرأ قصائد مطران في ضوء معطياته، فتؤدي إلى نتائج أكثر وثاقة وتمكنًا، ولكن الإضافة النادرة التي فاجأنا بها فهي في إشاراته إلى أن الخليل ألف العديد من الأغاني والطقاطيق. من حيث المبدأ ليس هذا بدعًا، ولا هو مما بدأه الخليل، فقد سبق شوقي (أمير الشعراء) فألف بالعامية المصرية ما تغنى به، أو ببعضه، محمد عبدالوهاب (الملقب: مطرب الأجيال) مثل: «في الليل لما خلي»، «والنيل نجاشي»

(١) عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص ١٢٧، ١٢٨.

وغيرهما، ولم يضم شوقي هذا الإنتاج العامي إلى ديوانه، لولا أن الجزء الرابع من الشوقيات، الذي جمع ونشر بعد رحيل شوقي قد حفظ هذه الأغاني لربما فقدناها مع الزمن، وكذلك الأمر مع الخليل، إذ يقول الدكتور أدهم في معرض وصفه لحياة مطران الاجتماعية في مصر إن هذا «**دفعه لحضور كثير من مجالس الأنس والطرب، وكان هو من هذه المجالس صدرها بأدبه الجم وبروحه الخفيفة وبظله الوارف، وقد اندفع في كثير من الحالات إلى وضع الكثير من الأغاني والطقاطيق البلدية لتغنى في هذه المجالس، ولو جمعت هذه الآثار على كل ما أحدثه مطران في عالم الأدب والشعر من أثر، لكان من ذلك تراث قيم للغة العربية**»[1]. على أن الدكتور أدهم قبل أن يوجه قراءته النقدية وجهتها الإحصائية يقوم بتأسيس نظري يتشابك مع ما تدل عليه هذه الإحصاءات في إقامة تصور شبه محدد عن خصوصية موسيقى القصيدة عند الخليل، وهذا المستوى من الملاحظات، فضلاً عن أنه سابق إلى ما أشار إليه الدكتور القط وأوردناه في اقتباس مضى، فإنه يتجاوزه في اتساع الرؤية وشمول التحليل والخبرة بسيكولوجية الشعراء عامة، واتجاه الخليل خاصة، يقول أدهم:

«**والواقع أنه إذا كان الشعر وما يلبسه من الصور مظهرًا لشخصية الشاعر، فإن الإيقاع الذي في شعر الخليل مظهر للإيقاع الذي تستنيم (تستهوي) له أعصابه من الإيقاع الذي في الطبيعة. آية ذلك أن الخليل شاعر تظهر في شعره قوة التوقيع. غير أن اتساع أفق النفس ورحابة مدى الانفعالات يجعلان هذا التوقيع يظهر في صورة خاصة وضروب من التفاعيل يختص بها شعره. ودراسة تفاعيل شعر الخليل تبين أن جلّها يجيء من أبحر محدودة وتفاعيل خاصة – المطرد منها في شعره تلك الأبحر المعروفة برحابتها واتساعها، كالمديد والطويل والوافر والكامل، فهي أكثر اتساعًا للفكرة، وعنصر الفكرة غالب على شعر الخليل. هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأن نفسية الخليل أكثر استنامة واستهواء لهذه الأبحر الرحيبة الواسعة. والواقع أن**

---

(١) شعراء معاصرون ج٢: خليل مطران – (مرجع سابق) ص٢٤٩ – لم يسجل الدكتور أدهم شيئًا من نصوص هذه الأغاني ولو أنه فعل لقدم لمبحث موسيقى القصيدة عند مطران إضافة مهمة. أما نظم الأغاني والطقاطيق فإنه متوقع من خلال علاقة الشغف والصداقة بين مطران وبعض مطربي عصره مثل عبده الحمولي، ومحمد عثمان، وسلامة حجازي، وبعد ذلك رياسته للنشاط المسرحي في مصر.

لهذه الاستنامة دلالتها على روح الرجل، فإن في تلك الأبحر من المدات الطويلة التي تلج النفس وتبرز منها، ولوج الأمواج المديدة للشاطئ وبروزها من البحر، بعض ما في شخصية الخليل»[1]، إن أدهم يعطي مؤشرًا سيفصل فيه في ما بعد، عن البحور التي يؤثر الخليل النظم عليها، ومع أن علم العروض، والنقد عند العرب، لم يحسم أحدهما أو كلاهما قضية الصلة بين الوزن والغرض الشعري ومدى حتميتها، ووقف عند حد الأفضلية، أو الأكثر اطمئنانًا، فإن الناقد يحسم حكمه الذي استخلصه من خلال الإحصاء مستعينًا – في الوقت نفسه – بالدلالات النفسية، وبالطابع (الفكري) العام لشعر الخليل، وبملاحظات الباحثين في موسيقى البحر، وفي الإيقاع (موسيقى الحشو) أيضًا. ويمضي الناقد إلى تلمس مزيد من دقة التوصيف ترتيبًا على ذاتية القراءة للأوزان، وللموسيقى الداخلية في القصائد، فيضيف: «**الواقع أننا لمسنا في نظم مطران غلبة البحر المديد، وما يتفرع عنه من الأعاريض والأضرب، وميلاً للتخميس يظهر في أكثر من قصيدة طويلة من منظومات الديوان، فإن الأصل في ذلك ليس محاولة إفراغ الفكرة المتصلة المتسلسلة في الخواطر في ما يتسع لها من الأبحر فحسب، وإنما الأصل فيه طاقة الشاعر التي تنساب في الأبحر الطويلة المتسعة، مما يبين أن أعصابه ترسل انفعالاتها (التوقيعية) طويلة الذبذبة مديدة الحركة**»[2].

بهذا التناول النفسي / الموسيقي يفسر الدكتور أدهم ظاهرة القصيدة المكونة من مقاطع ثلاثية أو رباعية أو خماسية، أو من المزدوج، في شعر مطران، وإنه ليربط بين

---

(١) المرجع السابق – ص ٣٢٧.

(٢) المرجع السابق – ص ٣٢٨ والتخميس أو المخمسة قديمًا كان يراد به القصيدة المكونة من مقاطع كل مقطع منها خمسة أبيات موحدة القافية، أما عند الشعراء المعاصرين فالمخمسة – كما نجدها في قصيدة «الجنين الشهيد» أن ينفرد في المقطع روي الشطر الخامس (المفرد) على أن يتوحد هذا الشطر الخامس في روية مع روي الخامس من كل مقطع، كما في هذا الرسم:

أ	أ
أ	أ
أ	
ب	ب
ب	ب
أ	

انظر كتاب يوسف بكار: من بوادر التجديد – ص٢٠،٢١.

هذا الجنوح إلى التفريغ المرحلي للمعاني والإيقاعات وبين الحالة النفسية للشاعر، فيقول: «**وهذه الحقيقة إن خلصت بها من دراسة أبحر شعر الخليل، فإنك يمكنك أن تصل إلى نفس النتيجة من دراسة موسيقية شعره، فلشعر مطران موسيقى هادئة خافتة النبرات، ولعل هذا الهدوء وخفوت النبرة هو السبب في إنكار الذوق المصري العام لموسيقية الرجل في شعره.. لأن الذوق المصري لا يستهويه (أو يستنيمه) غير النبرات الظاهرة والموسيقى الصاخبة والحركة والجلجلة في التوقيع**»[1].

ويمضي أدهم في تحليلاته الجديدة التي تدل على خبرة بالشعر، وبالموسيقى، وبأسرار الصناعة فيهما، وبالمعرفة بالنفس الإنسانية، فيرى أن هذا الاعتدال الرصين في موسيقى القصيدة عند الخليل يعتمد على نفس ذات طبيعة رحيبة بعيدة عن التعصب، «**لأن الأصل في التعصب انطلاق الشحنات المفرغة من الأعصاب في مجرى ضيق، ومن هنا يمكننا أن نعرف الأصل في سماحة نفس الخليل واتساع أفق شعوره، ورحابة مدى ذهنه، فالرجل حر الفكر، إلى أقصى ما تعرفه حرية الفكر من حدود، وذاتيته لا تعرف معنى التعصب لمذهبية دينية كانت أم جنسية، فكرية كانت أم أدبية. فأنت ترى أن الرجل وإن كان من المجددين ولفّ لفهم، فإن الجديد لم يملك على نفسه المسالك، ومن هنا تجده في تجديده يعمل للجديد بلا ثورة، يلتزم القديم حين يجد في هذا الالتزام تحقيقًا لغرض فني، ويتخلص من القديم حين يرى القديم لا يتفق والغرض الفني الذي يرجوه**»[2].

أما الصورة الرقمية (الإحصائية) التي يعرف بها الناقد اتجاه الموهبة ومداها وتنوعها عند الخليل، فيذكر أن الديوان يحتوي على ٣٥٧٥ بيتًا مفردًا كاملاً من الشعر، و٣٧ سطرًا من الشعر المنثور، و٢٦١ قدة خماسية، و ٨٢ قدة ثلاثية، وبالجملة ٤٤٦٤ بيتًا من الشعر، وينتهي إلى أن المتوسط للقصيدة في الديوان ٢٧ بيتًا، أما إذا استثنينا ما جاء في المزدوجات فإن المتوسط يرتفع إلى ٣٢ بيتًا، وخلاصة هذا أن الخليل يميل إلى القصائد متوسطة الطول، على الرغم مما نعرف له من المطولات.

---

(١) المرجع السابق – ص ٢٢٨، ٢٢٩.

(٢) المرجع السابق – ص ٢٢٩.

أما استعماله للأبحر فإن أكثرها شيوعًا: الكامل، فالطويل، فالخفيف، فالمتقارب، فالمجتث. وفي المقابل يغلب «الوصف» على أغراض الشعر في الديوان، ويعده الدكتور أدهم وصَّافًا من الطبقة الأولى، ومن فن الوصف يتفرع شعر القصص والرثاء والوجدان، ويجيء ما يجيء من شعر المناسبات.

وحين يختار الناقد قصيدة ليظهر جوانب الخصوصية فيها فإنه يبدأ بالبحر الشعري، ويعقب على الفكرة، ثم يتعقب التعديلات التي أدخلت على القصيدة، وهذه صورة من أسلوب الناقد في العرض الفني لقصيدة بعنوان: «فاجعة في هزل».

«وموضوع القصيدة أن شبابًا في قرية من قرى لبنان اجتمعوا للمنادمة في دار أحدهم، فسمعوا بجوارهم حفلة نسوة وغناء، فأرادوا أن يتحايلوا عليهن ويفوزوا بالاجتماع بهن. فتماوت أحدهم، وانتحب الباقون. هرعت النسوة وقد راعهن المصاب النازل، وطفقن يبكين الحّي الميت. فما كان من صحب الراقد إلاّ أن أسروا إليهن بحيلتهم في دعوتهن إليهم. فحفلن حول سرير الراقد يعاتبنه وينهرنه، ولكن بلا جدوى، فقد ذهب الراقد ينام النومة الأبدية، وهكذا تحوّل فرحهن إلى مناحة، وسرورهم إلى بكاء. والقصيدة أتت في ٢١ بيتًا من الشعر من بحر الكامل، ومعانيها تجري في أكسيتها اللفظية بجلاء، وتكر بسهولة كالنهر الواسع العميق، وقد ساعد على ذلك اتساع البحر ورحابته، وهذه القصيدة نشرت في مجلة أنيس الجليس (م١ ج١٠ ص٣٢٧،٣٢٨) في صيغة تختلف بعض الاختلاف عن الصيغة التي جاءت في الديوان، وأبرز ما يكون الاختلاف بين الصيغتين في مختتم القصيدة، فالأبيات الخمسة التي في الختام بالديوان ليست موجودة في الأصل المنشور بمجلة أنيس الجليس، ويجيء بدلاً عنها ثلاثة أبيات أخرى لم يثبتها الناظم في الديوان. كذلك البيت الحادي عشر في قصيدة الديوان لا وجود له في الأصل المنشور بـ (أنيس الجليس)، فضلاً عما هنالك من الاختلاف في التعبير والصيغ لبعض أبيات القصيدة»[1]. إن التحليل النقدي لقصيدة «فاجعة في هزل» يعطي صورة قاصرة لإمكانات النقد إن لم يقرأ في ضوء التقديم النظري الذي حدد فيه طبائع وإمكانات بحور الشعر ووصف

(١) المرجع السابق ٣٤٩، ٣٥٠.

تفاعيل بحر الكامل ومنه هذه القصيدة، وحين روى «الحكاية» وراء القصيدة قسمها حسب تدرجها وفتح مجالاً لمراقبة المراجعة بالمقابلة بين النشر الأول والنشر الثاني (والمراجعة تختلف عن المعاودة على نحو ما بينا) وبهذا التنبيه يؤسس لفضيلة توثيق النص واستيفاء صوره قبل الكشف عن مكوناته في صورتها الأخيرة، وبذلك يتعرف الناقد على ديناميكية الإبداع وتداعيات المبدع.

ونختم هذا المنحى الموسيقي من تجديد الخليل بما كتبه صياح الجهيم، فقد خص الموسيقى والأوزان والقوافي بفقرة، على نحو ما صنع في مبحث «الصورة» من قبل. وهنا يبدأ بالجملة الموسيقية في قصيدة مطران ويصفها بأنها طويلة ومتدفقة في الغالب، وهو يعني بالجملة ما عناه الدكتور سويف من قبل بالوثبة، وهي الموجة أو الدفقة المتماسكة التي قد تغمر مقطعًا أو تمتد إلى ما يليه وقد تشمل جملة القصيدة. ويصف الجهيم هذه الجملة الموسيقية بأنها «**تتألف من أجزاء شتى متعاطفة أو متجاورة أو متناظرة، لا يسلم النغم فيها سره إلاّ في نهايتها، وهي حركية تتبع حركة النفس، ويكثر فيها التكرار والانتقال بين الاستفهام والتعجب والنداء والتقرير والتحليل.. حاول خليل مطران أن يخلّص الشعر من بعض رتابته، وهو في ذلك مرحلة نحو الشعر الحديث**[1]»، وهنا يقدم مثالاً من قصيدة رثاء بعنوان «مثال في مرآة»، وقد رثى بها حبيبته، وهي مخمسة، وهذا التخميس من مطالب الحالة الشعورية التي يجتازها العاشق الثاكل: «**إن حركة النفس تحتاج إلى إيقاع أشد حركة وأكثر تنوعًا وحرية من إيقاع البيت المفرد، كالذي في هذين المخمسين من رثائه للحبيبة:**

تلك المحاسنُ في تفرُّدِها
تلك الفضائلُ في تعدُّدِها
تلك الشمائلُ في تجرُّدِها
عن كلِّ شائبةٍ بموردِها
أنّى تبيتُ وديعةَ التُّرَبِ ؟

(١) صياح الجهيم: خليل مطران – الشاعر (مرجع سابق) – ص ١٣٥.

أيــن الــدمــوعُ تــدُرُّهــا الــسُّــحُــبُ
أيــن الحَــمــامُ يــبــيــتُ يَــنْــتَــحِــبُ؟
ولِــمَــن ريــاضُ الأنــسِ تــكــتــئــبُ؟
ولِــمَــن تُــعِــدُّ حِــدادَهــا الــشُّــهــبُ؟
فــتــغــيــبُ فــي ســودٍ مِــن الحُــجُــبِ

إن حشد المحاسن والفضائل والشمائل في ثلاث جمل موسيقية صغيرة متلاحقة ومتناظرة، والاستفهام الملحّ اللاهث، كل ذلك يتبع نفس الشاعر الحزينة المتفجعة المتسائلة[1]».

****

(١) المرجع السابق – ص ١٣٥ – ١٣٦.

العمود الخامس: جماليات البناء

لم يقصّر النقد الدائر في فلك شعر خليل مطران في إبداء العناية بالعناصر المكوّنة للقصيدة، أو المحققة لماهية الشعر سواء في ما يتصل باللغة (مفردات وتراكيب) أو الخيال (الصور المجازية وغير المجازية) أو شكل القصيدة في جانبها الإيقاعي (كالبحور واتساق القوافي) أو امتدادها البنائي (كالأمثولة والقصة والحوار)، فقد طرحت هذه العناصر طرحًا أفقيًّا تتوالى على امتداده القصائد لتمد العنصر موضع المناقشة بأمثلة تزكيه وترفع من قيمته، أو تدلل على عكس ذلك، ولكن هذا النقد لم يتوقف عند جماليات بناء القصيدة إلاّ حين يتوقف عند قصيدة بعينها، وهنا يتحول النظر عن الأفق إلى النظر الرأسي الذي يقرأ القصيدة من عنوانها فلا يتوقف إلاّ بتفحص البيت الأخير فيها. من أجل هذه القراءة الرأسية في عدد من القصائد نعقد هذه الفقرة، وبالطبع لا نتوقع أن تتساوى قصائد الشاعر – أي شاعر – في مستواها الفني، فالموهبة لا تعمل وفق آلية رتيبة، ولا تنتج ثمرها لتملأ قوالب جاهزة لابد من استيفاء أركانها، وإنما هي أحوال واستجابات وملابسات وتوفيقات وميول وتراكمات، لا يزال علم النفس يجهد نفسه في محاولة الكشف عن أسرارها ما بين الدوافع وما تسفر عنه من نتائج، ومن المؤكد أن المعايير (التجريبية) التي يعتمد عليها علم النفس في الكشف عن خفايا قصيدة تختلف عن تلك المعايير (التقويمية) التي يعتمد عليها النقاد في الحكم بأفضلية قصيدة. وفي قراءتنا لمحاولات التقويم لقصائد مطران سنجد أن عددًا محدودًا من قصائد ديوانه مترامي المساحات هي التي خطفت أنظار النقاد فاتجهت عنايتهم إليها، وإن كان هذا لا يعني – بالضرورة – أن أحدهم يردد

تعليلات سابقة، أو يخالفها، وهذا من معاني إيجابية النقد وفاعليته في الكشف عن أسرار الجمال الفني، سواء كان هذا النقد انطباعيًّا يعتمد على ذوق الناقد وخصوصية تجربته مع الشعر، أو نقدًا منهجيًّا علميًّا يحلل القصيدة إلى عناصر تكوينها ويتناول كل عنصر على حدة ثم يعود إلى جملة هذه العناصر ليرى كيف تتفاعل في ما بينها فيدعم كل منها الآخر ويستند إليه. وفي هذه الإشارة الأخيرة ما يدل على إمكانات النقاد وتوجهاتهم زمن خليل مطران، أي إلى منتصف القرن العشرين، فلم يكن النقد الإيديولوجي (الذي مارسه محمد مندور أخريات حياته) ذائعًا أو متداولاً، ولم يكن نقاد الحداثة ما بين الأسلوبية والبنيوية والتفكيكية والنصية قد وجدوا، من ثم لا نتوقع أن نجد في ما نقرأ لنقاد الشعر عندنا شيئًا من هذا، ولكننا نستطيع أن نقول إن شعر مطران يملك من طاقة الشعرية ما يصلح به أن يكون مجالاً خصبًا لدراسات نقدية غنية حسب مطالب هذه المناهج النقدية المختلفة. وهذا مجاله الدراسات العليا، وغايتها إعداد النقاد الجدد، ولا نستبعد أن تضم قوائم الرسالات الجامعية على امتداد الوطن العربي بعضًا من هذه الدراسات، ونرى ضرورة الاهتمام بها واستخراج دفائنها، في بحوث أخرى، حتى لا تخرج هذه الدراسة عن غايتها المحددة بدقة.

لقد ترددت عناوين قصائد بعينها، لا تكاد تفلتها دراسة عن شعر مطران، ولا يكاد الإعجاب النقدي الواضح أن يتردد أمام تحديد عناصر الجمال فيها. وأهم هذه القصائد: الجنين الشهيد – المساء – نيرون – مقتل بزرجمهر. هناك قصائد أخرى قد لا تكون أقل جمالاً ولكنها لا ترقى – عند النقاد – إلى مستوى المزاحمة. ومن هذه القصائد – على سبيل التوضيح – : الطفلة البويرية – فتاة الجبل الأسود – الأسد الباكي – زهرة ساهرتني – إيزيس – السور الكبير في الصين – بنفسجة في عروة. وهنا نلاحظ أن عددًا محدودًا من قصائد الرثاء قد ارتفع – جماليًّا – لدى النقاد – إلى المستوى الذي يستحق الإشادة والتنويه، بصفة خاصة رثاء مصطفى كامل، ورثاء سعد زغلول، ورثاء محمود سامي البارودي، ورثاء ميّ، ورثاء جبران خليل جبران. وهنا

لا يفوتنا أن نتذكر ونذكِّر بقصيدته التي تدخل في نطاق ما يعرف برثاء النفس[1]، وقد وقع عليها لحنه الأخير بالرضا وسكينة النفس. وقبل أن نغادر هذه الرؤية العامة لابد أن نلاحظ أن المستوى الأرقى في تحقيق جماليات بناء القصيدة عند مطران ارتبط بالقصائد القصصية، (حتى قصيدة المساء ذات الطابع الاعترافي ليست بعيدة عن أسلوب القص وتعاقب آلياته) وأن نسبة غير قليلة من القصائد التالية لتلك القصائد المتفوقة تنتمي إلى القصيدة القصصية أيضًا، أما المراثي المميزة فإنها عن شخصيات مميزة أيضًا، وهنا يتجلى صدق العاطفة التي توجه الشاعر إلى الرثاء، أما مراثي الكبراء وأشباههم، فإنها مثل المدائح والتهاني في كونها تقال بدوافع ليس الشعر مسؤولاً عنها. وآخر ما نبدي من إشارات في هذا الاستدراج للفقرة أننا سنختار من أقوال النقاد أولئك الذين أبرزوا صورة القصيدة، وتقصدوا الكشف عن جمالياتها، والاهتمام بها من حيث هي بناء (على نحو ما أوضحنا في عنوان هذا العمود) أما الذين توزعت ملاحظاتهم أجزاء القصيدة أو مقاطعها في مواقع مختلفة من دراساتهم فأولئك قد تعاملنا معهم حسب ما دعا السياق أو استدعى البحث. إن ناقدًا متميزًا مثل إسماعيل أدهم، وقد أشرنا إليه غير مرة، سيكون له مكان مميز في تصوره لجماليات القصيدة عند مطران، وقد سبق أن تطرق إليه عبر الاهتمام بموسيقى القصيدة، وسيعود إلى هذا الموضوع من خلال توازن الفكر والعاطفة، ولكن الدكتور أدهم لم يضع نصًّا بعينه في صيغته الكاملة في بؤرة اهتمامه، ولاشك أن هذه «ثغرة» كانت تستحق أن يلتفت إليها.

خص الدكتور يوسف بكار قصيدة «الجنين الشهيد» بعناية واضحة، فقد أفردها بالتحليل حتى استوفى أسسها الجمالية كما تتراءى له، ثم أدخلها في علاقة موازنة

---

(١) رثاء النفس غرض شعري نادر يتوجه إليه الشاعر حين يحس دبيب النهاية يقتحم حياته، وأقدم قصائد هذا الفن قصيدة الشاعر الأموي مالك بن الريب:

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلةً بجنب الغضا أزجي القلاصَ النَّواجيا

وقصيدة مطران التي ندخلها في هذا الفن تلك التي ألقاها في حفل تكريمه الأخير، وهي بعنوان: الشاعر يوقع على وتره الأخير لحن الرضى وسكينة النفس، ومطلعها:

ماذا يريد الشعر مني أخنى عليه علوّ سنّي

ديوان الخليل ج٤ ص ٣٣٧.

مع قصيدة إبراهيم طوقان «مصرع بلبل[1]»، (ونقصر حديثنا على مطران) وقد بدأ الدكتور برواية مناسبة كيف بدأ مطران نظم هذه المطولة، وأين، ومتى ؟ وكيف نقّح وطوّر، وبدّل، حتى استقرت على صورتها بعد أكثر من عامين، واستخلص من هذا بعض النتائج المهمة في توجيه موهبة الشعر، وبخاصة ما يتصل بالوزن وتنويع القوافي، والناقد يبدأ برؤية إجمالية تضع القصيدة في إطار «الواقعية الاجتماعية»، على أنه يعلل هذا الوصف بالواقعية في ضوء أن مطران ذكر أنها حقيقية وحدثت وشهدها عيانًا !! وهذا لا غبار عليه ولكنه لا يكفي لإشباع وصف الواقعية، فكم من مشاهد تحدث «وتقع» أمام أعيننا ولكن الواقعية (الفنية) تأبى أن تكون إطارًا لها لأن لهذه الواقعية شروطها الخاصة ليس من بينها أن تكون قد حدثت على الصورة المنعكسة في العمل الإبداعي، على أن وصف الشعر (أي شعر) بأنه واقعي قد يزعج الكثير من النقاد، كما في الجمع بين الشعر والواقع من تناقض، لأن للشعر واقعه الخاص الذي يتجاوز – أو لا يرتبط – بما حدث في الخارج حتى وإن كان «الإمكان» هو الشرط !!. في أعقاب هذا التقديم للقصيدة يلخص الناقد حكاية تلك الفتاة، بعد أن يحدد الدرس الأخلاقي والعبرة كما تحدث عنها مطران في جملة ما تحدث عنه في مقدمة ديوانه، وإذا كان الناقد سيكشف بجهده النقدي المتميز أهدافًا «جمالية» لهذه القصيدة فإن هذا كان أجدر بأن يغنيه عن الهدف التعليمي الوعظي لهذه القصة. ويتمهل الدكتور بكار عند أهم الأوصاف التي أطلقها النقاد على هذه القصيدة ليصوّب أو يعارض، فهي: إلياذة الشعر الحاضر، وهي معلقة، وهي مخمسة. ويفيض في شرح «التخميس»، وما منح من امتداد القصيدة، وتعدد القوافي والاستقصاء والتتبع والتوليد، وما سلب بإمكان «التطويل»[2] !!. يلجأ الناقد إلى تقسيم حكاية القصة إلى مشاهد (وقد أعطى الأبيات أرقامًا) وإذ يلاحظ أن «السرد» لم يتدرج في الطرح حسب تطور «القصة»، من ثم راح يعلل لحالات التقديم والتأخير والتمهيد والتعقيب، كما يبدى اهتمامًا

---

(١) ينظر كتاب: من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر (خليل مطران وإبراهيم طوقان نموذجًا) – مرجع سابق – ص ١٧ وص ٥٩.

(٢) ويذكر الناقد أن «نيرون» ذات الطول البالغ وذات الوزن الواحد والروي الواحد ربما كانت ردًا على مقولة أبداها عن العلاقة بين وحدة القافية وقصر نفس الشاعر.انظر: بوادر التجديد – ص ٢٢.

بأنماط الصورة ما بين بلاغية تراثية تجري في المألوف، وجديدة تحاول تثوير اللغة (وهنا يستدعي تحليل إيليا الحاوي لصورة المجاز في مضاجعة الجوع، وقد أوردناه في مبحث الصورة)، كما أنه يدافع عن وجود الصور التقليدية إلى جوار الصور المبتكرة في سياق واحد عند مطران، مستدلاً بكلام مطران نفسه، وبخاصة هذا الاقتباس: «**إنني اضطررت مراعاة للأحوال التي حفت بها نشأتي ألاّ أفاجئ الناس بكل ما كان يجيش بخاطري، وخصوصًا ألا أفاجئهم بالصورة التي كنت أوثرها للتعبير لو كنت طليقًا، فجاريت العتيق في الصورة بقدر ما وسعه جهدي وتضلعي من الأصول واطلاعي على مخلفات الفصحاء، وتحررت منه، وأنا في الظاهر أتابعه، بنوع خاص من الوصف والتصوير ومتابعة الغرض، وبهذه الطريقة مهدت للجديد قبولاً في دوائر كانت ضيقة، ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظني، وتستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته والعلم ومقتضياته والفن ومستحدثاته**[1]». ولا يتشكك الدكتور بكار في قول الخليل إنه كان أكثر جرأة على التجديد من قدرة عصره على تقبله، ويستشهد بحادثة اعتذار مجلة أنيس الجليس عن عدم نشر قصيدة الجنين الشهيد أو مقاطع منها لأن في بعض ألفاظها ما يظن فيه تجاوز للاصطلاحات المعروفة !!. ثم ينبه الناقد إلى أسلوب المفارقة في القصيدة، وهو متكرر في مشاهدها، كما ينبه إلى أن هذه المفارقات تنطوي في المفارقة الكبرى التي تقوم عليها بنية القصيدة، وهي أن تبيع المرأة جسدها لتحيا. ويمضي النقد في اتجاه كشف الخصائص الأسلوبية، فبعد ظاهرة المفارقة يأتي عنصر الحوار، كما يبدي اهتمامًا بمصادر معرفية انعكست في تصوير بعض الجوانب الأخلاقية، بخاصة خمريات أبي نواس، وما وصف الجاحظ به القيان، مضافًا إليهما ما يلاحظه مطران نفسه في مثل هذه المجالات. وهنا يسجل ملمحًا سلبيًّا وهو غلبة التقريرية والنزعة الوعظية، وتراجع الحوار والتصوير. ويختم عرضه التحليلي التفصيلي المشبع بالقول بأن القصيدة / القصة كان يمكن أن تتوقف قبل الموضع الذي توقفت عنده، لولا أن الخليل لا يعفي قصصه من التعليق الشخصي الذي يعمم النتائج ويدين المجتمع، وينهي بإشارة إلى مدى تحقق الوحدة العضوية في

(١) خليل مطران: التجديد في الشعر، مجلة الهلال – نوفمبر ١٩٣٣ – نقلاً عن بوادر التجديد – ص ٢٤، ٢٥.

هذه القصيدة. على أن التناول النقدي لهذه القصيدة ظل يتحرك طوليًّا مع سيولة المقاطع وتتابع المشاهد دون تخليط للتفاعل الأفقي بين هذه العناصر التي شكل كلٌّ منها قطاعًا طوليًّا / عرضيًّا ليقيِّم هيكل قصيدة.

وقد نالت قصيدة «المساء» درجة هي الأعلى من اهتمام النقاد، حتى ليمكن اعتبارها ذروة شعر الخليل وأيقونة إبداعه، وهنا نستطيع أن نعلل لهذا الانفراد الذي حظيت به «المساء» عند النقاد عبر توالي السنين. وقد أشرنا من قبل أن فيها نازعًا قصصيًّا، ومع هذا لا تعد قصيدة قصصية، بل إن الطابع السردي الذي يقدم خبرًا أو جملة أخبار متداخل بقوة مع الطابع التصويري الذاتي المروي بضمير المتكلم – الذي هو مطران نفسه – ولهذا لم تعامل نقديًّا معاملة الحكاية ذات البدء والوسط والنهاية، ولم يعقبها تساؤل عن الجدوى أو الدرس الأخلاقي، وإنما عدت تعبيرًا عن حالة وجدانية، ورومانسية، وهذه الرومانسية تجري في القنوات التي اتخذها مطران لتدفق تجاربه على تنوعها الموضوعي، ومن ثم فإن «المساء» قدمت للنقد مستوى من الرومانسية لا يحتاج إلى جهد في اكتشافه أو التعليل له، فإذا كان النقد يتلمس مظاهر الحزن والكآبة الغالبة[1] على شعر الخليل فإن «المساء» تقدم له هذا الدليل في صورة إنسانية مأنوسة ومتوقعة ولها أشباه في علائق المحبين، ولكنها تتفوق بأسلوبها التصويري الرهيف، ومزجها عبر عيني العاشق بين عالمه الشعوري الداخلي، والعالم الخارجي. عن «المساء» يرى إيليا الحاوي أنها أفضل تجارب الخليل في الوصف، بل يقرر أن الشاعر استوفى فيها غاية فنه، وبعد أن يورد نصّ القصيدة[2] ويتدرج في «نثر» مقاطعها كما قسمها الشاعر في الديوان، وبعد أن يفرغ من هذا الجهد ذي الجدوى القليلة جدًّا، يعود ليجمل «فكرة» كل مقطع في عبارة موجزة، ليعود – مرة ثالثة – بإرسال تعقيبات وصفية إنشائية تلاحق هذه المقاطع مشيرة

(١) العلاقة وثيقة بين الرومانسية والحزن والشحوب ورغبة الانسحاب من مواجهة الحياة، وفي الفقرة السابقة عن الشعر القصصي إشارات إحصائية إلى عدد القصص التي انتهت بالموت، والتي انتهت بالفراق، ولا نجد قصصًا انتهت بفوز العاشقين والتئام حياتهما، وهذا يؤكد على العالم الداخلي لمطران ونوازعه النفسية، التي كان يغطيها الطابع السلوكي المعلن وتسوده الكياسة والمجاملة والرقيّ.

(٢) إيليا الحاوي: خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين ج٤ ص ٤٢ وما بعدها.

إلى بعض خصائصها الأسلوبية دون ترتيب أو ربط أو تنسيق لمحاور التواصل بين هذه المقاطع، وقد يشير إلى النزعة الرومانسية ويدلل عليها بين فقرة وأخرى دون أن يستجمع خصوصية هذا الموقف الرومانسي من الحب ومن الطبيعة. وربما كانت الإضافة الجديرة بالذكر هي ما توقف فيه عند عمل الخيال وصوره المتجسدة، وقد أشرنا إلى هذا من قبل. ويختم عرضه النقدي بلمحة بلاغية عن التشبيه والطباق والجناس في القصيدة[١].

ويفتتح الدكتور محمد مندور كتابته عن «وجدانيات» مطران بتقديم دراسة تحليلية لقصيدة «المساء» ويعدّها نموذجًا استوفى طبيعة مطران العاطفية، بل إنه يعدّها نغمة شاردة أفلتت من رقابة «المعاودة وضبط النفس[٢]»، وبعد أن يسجل نص القصيدة كاملة يقول: «**هذه قصيدة وجدانية قوية، ولكن وجدانية خليل مطران تغاير ما ألفه الشاعر العربي في وجدانياته، وذلك لأنها مركبة، لا تصدر عن عاطفة موحدة تنبثق من القلب مباشرة، بل تمتزج بالخيال الشعري ويسيطر الفكر على صياغتها**[٣]»، ويعقب مندور على هذا التصور (الجواني) لموهبة مطران في هذه القصيدة بأن يعمّم التصور ليكون من خواص شعر مطران الذي يفجره خياله ويشكله ويضبط نسبه: فكره، فيقول: «**والواقع أن طبيعة مطران الشعرية تستند إلى الخيال أكثر من استنادها إلى الإحساس المباشر، فالخيال هو الذي يثير عاطفته في قصائده القصصية والدراماتيكية التي تغلب في ديوانه، حيث نراه يتصور المواقف والأحداث والشخصيات، ثم ينفعل بما تصور، ولكنه لا يترك لخياله ولا لعاطفته العنان مطلقًا، بل يخضعها لعقله وتفكيره، ويظهر هذا المجهود الإرادي في الصياغة**[٤]». ثم يمضي مندور في التعقيب على هذا التصور من خلال استعراض القصيدة، مشيرًا إلى مبدأ «الحلول الشعري»، ويعني حالة الامتزاج بين الشاعر وما يشاهد من صور الطبيعة، فالطبيعة تحل في الشاعر أو هو الذي يحل فيها. لم يتسع عرض مندور لأكثر مما

---

(١) المرجع السابق – ص ٧٢، ٧٣.

(٢) محمد مندور: محاضرات عن خليل مطران (مرجع سابق) – ص ١٩.

(٣) المرجع السابق – ص ٢١.

(٤) المرجع السابق نفسه.

أشرنا إليه، ولم يكن هذا بالجديد، فقد سبق إليه إسماعيل أدهم وغيره أيضًا من الذين عاصروا مطران في إبان نشاطه الشعري[1].

ويبدأ الدكتور خليل الموسى نقده لقصيدة «المساء» بالإشارة إلى أهمية العنوان، وتنظيره بالرأس للإنسان، وضرورة التواصل بسائر الجسد، ومن ثم راح يبحث صور وآليات تعالق هذا المفتاح / الرأس / العنوان – مع جسد القصيدة، ويلاحظ أن هذا المفتاح نفسه (المساء) مستمد من الطبيعة، وهنا يحدد مسار نقده فيقول: «**والمساء لفظة استعارها الشاعر من الطبيعة، وهي تدل على زمن محدد، ولكنها في القصيدة تنتقل من العام إلى الخاص، ومن الدلالة الموضوعية إلى الدلالة الذاتية، ومن سياقها في الطبيعة إلى سياقها النفسي، هذا في التحول الدلالي الذي أصاب هذه اللفظة، مع أننا ينبغي أن نضع في الحسبان أن هذه اللفظة مهيأة في الأصل لتدل على التغيير والتبدل بين النور والظلام، مما يثير في النفس الإنسانية الأشجان والأشواق**»[2] ويعيد الناقد قراءة العنوان فيحدد المدى الدلالي الذي يعنيه دخول «ال» التعريف بما يشير إلى مساء خاص محدد، ولكن القصيدة لا تضع معالم تخصص ذاك المساء، وفي ختام القصيدة يذكر الشاعر لفظة «مسائي» بما فيها من تركيب إسنادي أدى إلى التخصيص، وهنا يمكن أن يعد «المساء» فترة عبور إلى الصباح مثلاً، ولكن «مسائي» عطلت هذا الشعور، فكأن هذا المساء نهاية الزمان «**وهكذا ترك الشاعر نهاية القصيدة مفتوحة على أبعاد دلالية تتوالد وتتناسل، ونقل من خلال التركيب الإنزياحي الدلالة المرهونة بالواقع إلى دلالة محررة منه، فتحول حينذاك المناخ إلى رثاء شخصي، وإذا «ال» التعريف في العنوان «المساء» تنتقل من بداية الكلمة إلى نهايتها لتصير ياء المتكلم «مسائي» في البيت الأخير، ليفتح الشاعر أمامنا الآفاق البعيدة على ما تبثه هذه اللفظة من دلالات، كالمصير، والنهاية، والموت الذاتي، والإبداعي**[3]».

---

(١) عاد محمد مندور من بعثته الدراسية إلى فرنسا عام ١٩٣٩ بعد أن قضى هناك نحو ثمانية أعوام، وتوفي مطران عام ١٩٤٩، مما يعني أنهما تعاصرا في القاهرة عشرة أعوام كاملة كان مندور فيها ناقدًا ذائعًا، وله اجتهادات في نقد الشعر. ينظر: «في الميزان الجديد».

(٢) خليل الموسى: خليل مطران شاعر العصر الحديث (مرجع سابق) ص ١٥٤.

(٣) المرجع السابق – ص ١٥٥.

يستبطن خليل الموسى نص «المساء» مستوفيًا أوجه التحليل الأسلوبي خاصة، فيشير إلى دلالة التناقض، والصلة بقصيدة البحيرة للشاعر الفرنسي لامرتين، والاغتراب النفسي، وعلى المستوى الإيقاعي يصف إمكانات بحر الكامل ومدى مناسبتها للغرض، وتناسبها مع حركة النبض في الجسد الحيّ، كما تلفته البنية الصوتية، وقيمة القافية الموحدة في تأكيد هذه البنية، ثم يتوقف عند معجم الألفاظ، ما يدور في محور المرض، والصحة، والحب، والهجر، والشفاء.. الخ، وفي المستوى التركيبي البلاغي تحول استبدالي، وفيها تشبيهات، وظواهر تكرارية.. الخ.

إن ما أضفاه هذا النقد يمثل الصور الأقرب إلى الاكتمال في تناول قصيدة مهمة، تعد من عيون الشعر العربي، الإنساني.

ويختم نقد الدكتور إسماعيل أدهم هذا العرض لجهود النقاد لقصيدة المساء – نموذجًا لنقد الجياد من شعر مطران – ونحن نختم بنقد أدهم لأنه الأسبق، وهو لم يخصص في دراسته المطولة مكانًا لقصائد معينة، وإنما هي مقاطع في سياق موضوعات، وقد تكررت الإشارة إلى قصيدة المساء، وتكرر الاقتباس منها لجودتها وتميزها، وإن وصفها من قبل بأنها «من أروع القصائد الوجدانية في الديوان[1]»، متخليًا عن أفعل التفضيل، فيشير إلى ما تحققه هذه القصيدة من توازن بين العاطفة والفكر (وهذا ما أفاد منه محمد مندور)، فبعد أن يسجل المطلع والمقطع الأول (٩ أبيات) يقول أدهم: «**فأنت تلمس في هذه الأبيات عمل الخيال في إثارة العواطف وتداخل الفكر في تنظيم المشاعر، فتجيء الأبيات الأدبية متزنة الخيال والعاطفة والفكرة**[2]»، وبعد أن يشير إلى ما تردد بعد ذلك من حلول الشاعر في الطبيعة أو المطابقة بين حاله وحال الطبيعة يقتحم الدكتور أدهم بنقده المساحة الصعبة التي يتحاشى النقاد التعرض لها لصعوبة الاستدلال عليها، فيقول: «**العاطفة كعنصر أساسي في الشاعرية تظهر في موسيقى المعاني والذبذبات الشعورية في القصيدة، ومجيئها مثارة من قبل الخيال عند مطران (وعمل الخيال يظهر التجريد** ABSTRATION) **لهذا تجد**

(١) إسماعيل أحمد أدهم: خليل مطران – (مرجع سابق) ص ٣٥٢.
(٢) المرجع السابق – ص ٣٩٣.

العاطفة تتجرد عن المحيط الذي هي فيه وتأخذ وضعًا مستقلاً في النفس يعكسها منها على الخارج الشاعر، ولهذا نلمس العواطف منسحبة إلى الخارج، ولا أدل على ذلك من قوله في قصيدة المساء:

وخـــواطِـــري تـبـدو تجـــاه نـــواظِـــري
كَـلْـمَـى كـدامـيـةِ الـسَّـحـاب إزائـــي

ففي هذا البيت تمثل الخواطر مجردة من عالم الوجدان، متمثلة وكأنها منعكسة من لوحة نفسية ولكنها موضوعية إزاء الشاعر – والعاطفة المتمشية في قصيدة «المساء» عاطفة الألم، وهي تنتهي – (تقريبًا) – إلى حالة يأس من احتمال الشفاء للروح والجسد من الداء الذي ألم بهما، وأنت تجد ذبذبات الشعور في هذه القصيدة – وهي نموذج اخترناه هنا لباقي شعر الخليل – صادرة من أعماق الشاعر، تنيرها مشاعر الحسّ الباطنية، ولا تهيجها مشاعر الحس الخارجية، ولا أدل على ذلك من ملاحظة ذبذبات التيارات العاطفية التي تنساب في تضاعيف القصيدة والمرتبطة بموسيقى المعاني بها»[1] إن الناقد – في هذا الزمن المبكر من تطور مناهج النقد العربي – يشير إلى «موسيقى المعاني» ويشير إلى ذبذبات إنشاد الشاعر نفسه، والإنشاد غير الإلقاء، ويحيل في هامش الصفحة إلى دراسة الناقد الإيطالي الشهير بنديتو كروتشي عن فلسفة الجمال، وهي جوانب لا تزال ملفاتها مفتوحة إلى اليوم، لم تحسمها اجتهادات النقاد، ولم تقل فيها كلمة أخيرة.

****

(١) المرجع السابق – ص ٣٩٤، ٣٩٥.

العمود السادس: الرومانسية المستوعبة

ووصف رومانسية الخليل بأنها مستوعبة نابع من وجهة نظرنا، خاص بهذه الدراسة، فالرومانسية – كما تسربت إلينا نسماتها من الشعر الأوروبي والمسرحيات – أقبلت بسماتها وبشروطها التي لاءمت واقع أحوالنا في الثلث الأول من القرن العشرين من جوانب عدة: التمرد على القديم، الشغف بتمجيد التاريخ، والإسراف في تصوير الانفعال (العواطف) ردّ فعل للأطر الجاهزة الجامدة (غالبًا)، الاهتمام بالموضوعات الجديدة، الدعوة إلى تحرير المرأة، العناية بالطفولة، الشغف بالتصوير القصصي، سطوة النزعة المثالية وشطح الأحلام وخطرات الصوفية. كل هذا مما أقامت عليه الرومانسية في الغرب بنيانها وأعمدة هيكلها، وليس لنا أن نتوقع أن هذه البدعة الغربية حين تعرفنا إليها أننا اتجهنا إلى أساسها النظري، أو فلسفتها، كما كتب عنها روادها الأوائل هناك[1]، وإنما حدث هذا التأثر عبر قراءات وترجمات اتجهت إلى الإبداع الرومانسي فأعجبت به، واستجابت له، وقلدته، لأنه يعبر عن حاجاتها النفسية وأشواقها وتطلعاتها بصرف النظر عن دوافع وجودها هناك، تلك الدوافع التي ساندها الفكر الفلسفي، والتطور الاجتماعي، ودعوات التجديد الفني والتمرد على الكلاسيكية التي طال أمدها. وفي الوقت الذي لا نستطيع أن نصف إنتاج أديب غربي بأنه استوعب كافة جوانب المطالب الرومانسية وأنتج أدبه حسب مواصفاتها في صورتها المستوعبة، وإنما غاية ما يمكن قوله إنه أديب أو شاعر رومانسي لأن

(١) للدكتور محمد غنيمي هلال دراسة (كتاب) عن «الرومنتيكية»، وكتب عن هذه المدرسة فصلاً ضافيًا في موسوعته النقدية: «النقد الأدبي الحديث – ينظر الباب الثالث بعنوان: المدارس الفلسفية والمذاهب الأدبية ص ٢٩٢ وما بعدها»، والمعروف أن بدايات الرومانسية بدأت في الشعر الألماني، ثم الإنجليزي عند وردزورث وكولردج، وفي فرنسا وجدت تأصيلها حين كتب عنها فكتور هوجو مقدمته المشهورة.

إنتاجه القصصي أو الشعري أو المسرحي حقق الرومانسية في هذا الجانب الشكلي أو الفكري أو التصويري أو الاجتماعي. إلخ، فإننا نستطيع أن نطلق هذا الوصف على جملة إنتاج خليل مطران الشعري والنثري أيضًا، دون مجازفة مفسدة[1]، وهذا من المفارقات التي لم يتنبه إليها نقاد زمانه وما بعد زمانه إلى يومنا، ولا نتردد في طرحه على مائدة المناقشة بين يدي نقادنا الآن ومستقبلاً، ربما وجدوا فيه ما يدعم رؤيتنا أو يقلل من جدواها، ولا خطر في أن يخالفها، فهذا حال النقد والنقاد، وبه يستمر ويتفاعل ويكتسب حق وجوده ونموّه.

كان خليل مطران معجبًا بثورة عرابي الوطنية، حتى وإن انتهت إلى خذلان أسلم مصر إلى احتلال بريطاني، وكان شديد الإعجاب بالشاعر الفارس محمود سامي البارودي، ورثاؤه الحار شاهد على ذلك، وإصدار مطران لأول مجموعة في تاريخ الشعر العربي جمعت مراثي البارودي، وكانت ثمرة مباشرة لأول حفل تأبين يقام لراحل عظيم القدر، هذا العمل في جوهره ينم على روابط رومانسية بالبطولة والوفاء، وكذلك كان مطران شديد الإعجاب بالزعيم الوطني مصطفى كامل، وقد رثاه رثاء حارًّا، وكان رحيل مصطفى كامل الفجائي الفاجع رحيلاً رومانسيًّا، وهل كانت خطب هذا الزعيم الوطني الثائر: «بلادي.. بلادي.. لك حبي وفؤادي.. » تدخل في نطاق الخطابة السياسية أم في نطاق الشعر الرومانسي[2] ؟! هذه استجابات حدثت في مصر وقد استقر بها مطران واتخذها وطنًا يحدث منه، وعنه، وإليه. وكونها «استجابات» يعني أن مصر لم تكن التي غرست البذرة الرومانسية في وجدان مطران، فلابد أن يكون – منذ البدء – يحمل الاستعداد النفسي لهذه الاستجابة، وهذا ملاحظ في طبعه المتمرد، المبكر في تمرده – على السلطة وروح القمع السائدة في الحكم العثماني لوطنه الأول، وقد زكى «الاغتراب» هذه الرومانسية من جهتين:

---

(١) هذا ما سيحاول هذا الفصل تقديم الدليل التفصيلي عليه.

(٢) ما نقصده هنا أن تغنّي مصطفى كامل بجمال الوطن، وعشقه له، والدفاع عن حقه في هذا العشق يدخل في نطاق الشعرية، ولا صلة له بالحجاج السياسي الذي يعتمد عليه زعماء السياسة في خطبهم، ومفردات مثل: لك حبي وفؤادي، لك حياتي ووجودي، فأنت أنت الحياة.. ولا حياة إلاّ بك يا مصر. مثل هذا الأسلوب لو وضع في سياق رسالة حب لكان أوقع !!

أن الاغتراب الروحي، والغربة المكانية أيضًا، مما يقوّي النزعة الرومانسية، فإذا أضيف إليها النظر الصوفي الحالم إلى الطبيعة فقد تمكنت هذه الرومانسية وشكّلت موهبة الشاعر، أما الجهة الأخرى فهي ماثلة في قراءاته الشعرية والقصصية والمسرحية من الأدب الغربي، وليس مهمًّا، وليس سهلاً أن نحسم هذه المسألة بأن نقول إن رومانسية مطران المتأصلة في طبعه وفي ظروفه هي التي وجهته إلى قراءة أشعار الرومانسية وقصصهم فعمقت جذور التوجه الرومانسي عنده، أم أن الأمر على العكس، وأن هذه الآثار الأدبية هي التي نبهت مكامن في نفسه ولم يكن له بها علم، فأيقظت جوانب الشعور، وألهبت الإحساس الذي بذل جهدًا كبيرًا في السيطرة عليه وتكييفه حسب الظروف المستطاعة التي يقبلها مجتمعه على نحو ما عرفنا في وصفه هو، ووصف نقاده لأثر «المعاودة» في شعره.

بعد هذه المقدمة نترك لنقاد مطران أن يكشفوا عن جوانب «الاستيعاب» التي أشرنا إليها، وإن كان يندر أن نجد بينهم من حاول أن يتقصّى هذا الجانب الرومانسي في مختلف مساربه عند مطران، قد يتحدث بعضهم من منظور تأصيلي شامل، مثل الدكتور إسماعيل أدهم، وقد يكتفي أكثرهم بذكر المصطلح، والتدليل عليه بقصيدة أو قصائد، بصورة رمزية أو مجازية أو صور، دون أن يحاول استجماع تجليات هذه الرومانسية المستوعبة[1].

لقد سبقت وقفة مع ما كتب الدكتور أدهم في تحليل قصيدة «المساء»، وسيطلق وصف «الرومانسية» على كثير من قصائد مطران القصصية وغير القصصية، ولا تتسع هذه الدراسة لتقصّي هذه الإشارات صريحة أو مضمنة بالوصف، ويبدي أدهم – في مواقع مختلفة من دراسته – اهتمامًا واضحًا بالعلاقة بين الشعر أو الشاعر (الرومانسي) والطبيعة، يقول في فقرة مهمة من الفصل العاشر عن «طبيعة مطران الفنية»، «**القدرة على التشخيص بما يتبعها من ملكة الوصف والتصوير، ثم التعاطف بين الشاعر والحياة، وتعدد المناحي والجوانب في نفسيته، تهيئ خليل مطران لخلع**

(١) وهذا القصور لم يلاحق الدراسات النقدية التي اتخذت من خليل مطران وإنتاجه المنوع مجالاً لها – وحده، إنها قدرة النقاد في افتقاد النظرة الشمولية القادرة على الربط بين جوانب الإبداع كافة.

الحياة على الطبيعة الجامدة. ومن هنا جاء حياة الطبيعة عند مطران نتيجة اتساع أفق الشعور والخيال وغنى الحسّ والشعور، ومن المهم أن نقول إن حياة الطبيعة عند مطران ليست من قبيل تجريد الشخوص من الطبيعة ومخاطبتها وإسناد صفات الأحياء إليها، كما هو شائع عند شعراء العرب الذين يحدثون مظاهر الطبيعة وتحدثهم مظاهرها، ولا هي نتيجة للمجاز أو التشبيه الذي تسوق إليه ضرورة اللغة والتعبير فتسند الأوصاف الحية إلى الطبيعة الجامدة. وإنما هو نتيجة التعاطف بين وجدان الشاعر والطبيعة يضرمه سعة الخيال وزخوره، وهذا التعاطف الذي ينتهي بمطران إلى النفوذ إلى أعماق الطبيعة كما أنه يمكنه من النزول إلى أعماق الطبيعة البشرية (في القسط الشائع بين الناس) ويترجم عن العواطف والمشاعر»[1]، وهنا يمكن أن نقتطف من ملاحظات الدكتور أدهم ما يدعم تصوره (الرومانسي) لمطران، سواء في ميله إلى الحزن والاكتئاب، وفي تفكيره في الانتحار، أم في الصورة المضادة الماثلة في ميله إلى الغزل وشغفه بمجالسة النساء (ولا يتناقض هذا مع وفاء الذكرى لمحبوبة رحلت منذ سنين ليست قليلة) ومداعباته الشعرية – وقد أشرنا إلى بعضها في القسم الأول من هذا الكتاب – شاهدة على هذا. وصحيح أن مجتمع النساء المخملي عادة يرغب في التجمع حول «نجوم» العصر، وقد كان مطران نجمًا متألقًا واسع الانتشار في مجالس الترف والتسلية، وهنا نلاحظ اختلافه السلوكي الواضح مع شعراء زمانه النجوم الذين يسبقونه شهرة ولهم من فرص التواصل الاجتماعي بالمجالس العامة والتجمعات الأسرية ما يتجاوز المتاح لمطران، مثل شوقي وحافظ وصبري، وغيرهم، ولم يؤثر عن أحدهم شيءٌ من هذا، بل العكس هو الصحيح، وقد قدم مطران من القصائد ما يبرهن على هذا الشغف بالغزل[2]. ولكن إذا كان مطران انفرد بهذا الشغف المعلن بالمرأة عن رفقائه، فإنه ورّث أسلوبه لمريديه، وربما تجاوزه بعضهم، ولنقرأ أشعار علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وصالح جودت وسنجد من الشواهد ما يتجاوز الحد.

---

(١) إسماعيل أحمد أدهم: خليل مطران (مرجع سابق) – ص ٣٦٩.

(٢) تشير مقدمة الدكتور محمد حسين هيكل لديوان الشوقيات إلى قدر من الازدواجية (الفنية) في شعر شوقي، فإلى شعره الإسلامي الأخلاقي ذي النزوع الصوفي توجد قصائده اللاهية الراقصة السكرى بالنشوة، ولكن طابع التقليد في الصياغة ذهب بها بعيدًا إلى مستوى الصناعة، فلم يذكر اسم امرأة واحدة أوسعت لنفسها مكانًا في حياة شوقي الشخصية أو في شعره.

يعقد ميشال جحا فصلاً كاملاً تحت عنوان «الملامح الرومانسية في شعر مطران»[1]، يستهله بأن يحدد هذه الرومانسية بأنها تعود إلى تأثره بالثقافة الفرنسية وإلى شدة حساسيته بمجالي الطبيعة وأحوال الناس، ثم يقتطف من شعر مطران ما يدلل به على مفهوم الشعر عنده، وكان هذا في سياق رثاء مطران لإسماعيل صبري:

الشِّعرُ تَلبيَةُ القَوا
فِي والشُّعورُ بها مُهيبُ
وبه مِنَ الإيقاعِ ضَرْ
بٌ لا تُحَاكيهِ الضُّروبُ
هو مَحْضُ موسيقَى وحِسْ
سَاتٌ تُصَوِّرُهَا الضُّروبُ
هُوَ نَوْحُ سَاقِيةٍ شَكَتْ
لا قَدْرُ ما يحوِي القَليبُ
هُوَ ما بكاهُ القلبُ لا
مِعيارُ ما جَرَتْ الغروبُ
هُوَ أنَّةٌ وتسيلُ من
جَرَّائِها نَفْسٌ صَبِيبُ

ويقول الدكتور جحا معقبًا على الأبيات: وهذا تعريف رائع للشعر الرومانسي[2]. وطبيعي أن يحدد عددًا من القصائد التي تزكي ما عدَّه تميزًا رومانسيًّا، منها قصائد: بدر وبدر، ومشاكاة بيني وبين النجم، وتبرئة، والحمامتان، وقلعة بعلبك، ولابد أن يصل إلى قصيدة المساء، ولكن من أجمل وأوفق ما عرض له الدكتور ميشال جحا مقطعًا من قصيدة تبرئة، وفي هذا المقطع يخاطب الشاعر حبيبته، ويكشف عن مفهوم الحب الرومانسي ممتزجًا برؤية صوفية كونية سامية، فيقول:

وإنَّ الذي عابَ منكِ السُّفُورَ
كَمنْ قال للشَّمسِ يا سافِرَهْ

(١) في كتابه: «خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث» – ص١٠٣ – ١٣٣.
(٢) المرجع السابق – ص١٠٤ والأبيات في ديوان الخليل ج٣ – ص ١٣.

وإنِّـــــيَ أهـــــواكِ مـــــلءَ عُـيـــو
نـــي، ومـــلءَ حُـشـاشَـتـيَ الـصَّـابـرهْ
ومـــــلءَ الـــــزَّمـــانِ ومـــلءَ المـكـانِ،
ودنـــيـــاي أجـمـــــعَ والآخـــــره
فـــإنْ يَـسْـتَـمِـلْـكِ إلـــيَّ الـهـوى
وعـــيْنُ الـعـفـــافِ لـنـا خَـافـــره
أليـس الـهـوى رُوحَ هـذا الـوجـودِ،
كـمـا شـــاءت الحـكـمـةُ الـفـاطِـره
فـيـجـتـمـعُ الجـــوهـرُ الـمُـسْـتَـدَقُّ
بـــآخـــرَ، بـيـنـهـمـا آصِـــــره
ويـأتـلِـفُ الـــذَّرُّ وْهـــو خـفـيٌّ
فَـيَـمْـثُـلُ فـي الـصُّـــورِ الـظَّـاهـره
ويـحـتـضـنُ الـتُّـربُ حَـبَّ الـبِـذارِ
فَـيـرجِـعُـــهُ جـنَّـــةً زاهِـــره ؟
وهـــذي الـنـجـومُ أليـسـت كَـــدُرٍّ
طَـــوافٍ عـلـى أبـحُـــرٍ زاخـــره ؟
عُـقـــودٌ مُـنَـثَّـــرَةٌ بـانـتِـظـامٍ
عـلـى نـفـسـهـا أبـــدًا دائـــره ؟
يُـقـيِّـــدُهـا الحـــبُّ بـعـضًـا وكـلٌّ
إلـــى صِـنـــوِهـا صَـــائـــره[1]

إن الحب – في هذه القصيدة – لا ينحصر في العلاقة البشرية، ولا تحدده ضفاف الطبيعة، إنه يتجاوزها إلى المستوى الكوني، وهذا أعلى مستويات العشق. ويشير الناقد إلى أقوال مقتبسة من أشعار كبار الرومانسيين مثل موسيه (الفرنسي) وشيللي (الإنجليزي) وأضرابهما ليؤكد على المصادر الغربية المؤسسة لرومانسية

(١) المرجع السابق – ص ١٠٦ و ١٠٧ والقصيدة في ديوان الخليل ج١ – ص ٥٣.

مطران، حتى مبدأ الحلول في الطبيعة يعيده الناقد إلى فلسفة سبينوزا[1]، ولا يقنعه أن تكون موقفًا صوفيًّا إسلاميًّا نرى أنه الأقرب إلى التكوين الثقافي لمطران.

ومهما يكن من سطحية التناول النقدي للقصائد التي اختارها الدكتور جحا مجالاً للتدليل على رومانسية مطران فإنه يظل الأكثر إحاطة بأطراف هذه الرومانسية، بذكر مصادرها الغربية، وتجلياتها العربية، من ثم يذكر قصائد المناجاة، وقصائد الذكرى، وقصائد اليأس والهرب من المجتمع ورفضه، وقصائده التي تقدس الألم، وقصائده التي تتطلع إلى المثال، أو تسجد في محراب الجمال.

ويبرز إيليا الحاوي رومانسية مطران في سياق تحليله لمقاطع وأبيات من «المساء» ويستوقفه إعلان العزلة والتفرد في قول الخليل:

مُـتـفـرِّدٌ بِـصَـبـابَـتـي، مـتـفـرِّدٌ
بـكـآبـتـي، مـتـفـرِّدٌ بـعـنَـائـي

ويعقب على البيت بقوله: «**والرومانسي يشعر أبدًا بالتفرد والعزلة أينما حل وارتحل، مكانه يتحرى عن مفقود ضائع لا يعثر له على أثر في هذا العالم، ومطران يماثل في البيت الأخير سائر الرومانسيين ذوي السويداء القانطة التي تحيل صاحبها إلى طيف مستوحش في مفازة العالم**»[2]، وكان في سياق تحليله للقصيدة القصصية «إن في البيان لسحرًا» قد أشار إلى العلاقة بين الطفولة والرومانسية، والبطولة والرومانسية[3]. وقد يلتقط إيليا الحاوي معنى دقيقًا، وبخاصة أننا نلاحظ أن قصائد مطران ذات التوجه القومي لم يضفها ناقد إلى رومانسيته على الرغم مما هو متداول عن علاقة الحركات القومية والقصائد التي ترمي إلى تمجيد التاريخ بالحركة الرومانسية. أما ناقدنا فيقول في سياق كشفه عن الفلسفة التي تضمرها قصيدة «استئناف حرب جائرة بين أمة كبيرة وأمة صغيرة»: «**ولعل الشاعر**

---

(١) المرجع السابق – ص ١١١.

(٢) إيليا الحاوي: خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين (مرجع سابق) ج٤ – ص ٥٦.

(٣) ينظر تحليل قصيدة: إن في البيان لسحرا في المرجع السابق – ج٢ – ص٨٠ – ٩٠. والقصيدة في ديوان الخليل ج١ ص ٥٥ وعنوانها في الديوان: إن من البيان لسحرا (!!)

في رومانسيته ورغبته في التأكيد على أن الحرية تنتصر بذاتها، وأنها ليست بحاجة إلى المادة، كان يبدع هذا الحلم البهي الذي تنتقض به سنة الكون، فيتغلب الضعف على القوة، والقلة على الكثرة، ويبطل فعل القوة بذاتها وتأثير العدد وحتمياته. فمطران يبتغي عالمًا لا تقرر مصيره القوة العمياء وحدها، عالم يكون فيه الحق منتصرًا بأحقيته. عالم يُقْعي فيه السلاح ويتعطل فعله. وحينما يتلقف حدثًا جرى فيه انتصار الضعيف على القوي والقليل على المكثر، فإنه كان يطرب له غاية الطرب ويجد فيه نوعًا من الخلاص للعاهة التي تقيد الواقع الإنساني بقيم خارجة عنه، أو مضافة إليه. والشاعر يعي ذلك بوعيه، إذ يؤكد أن الأضعف في حومة الوجود ليس من كان قليل العدد والعدة، وإنما هو من ساءت آراؤه وخذلته عن الحماس، بل إنه هو الذي خانه الصبر على الشدة والثبات في الموقع الضنك. فهل أن الشاعر كان يعز بذلك إلى أن الانتصار يكون بالقيم النفسية والفضائل التي تقتضي مجاهدة لا بالأدوات والوسائل المادية. إن مطرانًا لا يتجمجم ولا يتتعتع في ذلك، وإنما يجهر به جهرًا ولا يلويه عنه أي شك. فالقيم التي تنقذ الأمم من الإبادة هي قيم أدبية، الشجاعة أي تحدي الموت ومعانقته، وكأنه السبيل الموفي إلى المجد واعتماد الصبر والكفاح والغلبة ليست للكثرة بل للدربة النفسية. والحياة ليست ساحة ومجالاً وإنما هي حومة يكون المنتصر فيها من أعد نفسه وقسا عليها ونبذ الدعة واللهو واغتنام مغانم الشهوة اليسيرة»[1].

ولكن الناقد – مع ما أبداه من دقة متميزة في الاقتباس الطويل الذي أوردناه – يربط بين الميلودرامية والرومانسية، وهما أمران مختلفان، فيقول «**الميلودرامية الرومانسية تعالج الحب في إطار العفة والوفاء والفقر في آن معا**[2]». ويفصل في مكونات هذه الرؤية التي لا تكتسب حتمية المبدأ، وبهذا لا يلبث أن يتراجع عن هذا الربط التعسفي بين الميلودرامية والرومانسية، فيقول في مكان آخر واصفًا القصة في القصيدة بالرومانسية الخالصة التي اقتفى فيها الشاعر أثر شعراء فرنسا وبخاصة لامرتين وموسيه وهيجو[3].

---

(١) المرجع السابق – ج٤ – ص ٤٧، ٤٨ والقصيدة في ديوان الخليل ج١ – ص ٢٥٤.

(٢) المرجع السابق – ج١ ص ٦٦.

(٣) المرجع السابق – ص ٧٦.

ومهما يكن من أمر فإن رومانسية مطران، كما نراها، قد استوعبت أهم خصائص المدرسة الرومانسية في شتى مواقعها. لقد كان حفيًّا بالتاريخ (حتى وضع فيه كتابًا) وبالوطن، وبالوطنية، وبالحب، وبالطبيعة، وبالطفولة، وبالحزن، وبالعزلة حتى حاول الانتحار، حالم بمجتمع نقي مسالم، ونفوس نقية طاهرة، وعلاقات إنسانية متحررة من النقص. لقد كتب القصيدة الاعترافية، والقصيدة القصصية، وأعلن عن عشقه للطبيعة، وحبه لجميع البشر، وإخلاصه للذكرى، وحنينه إلى كل مشاهد الوجود، وحلمه بالخلاص، وإيمانه بالقيم.. وكل هذه العلامات ملامح رومانسية استوعبتها تجربة مطران الشعرية، ونادرًا ما نجد لها شبيهًا لدى شاعر عربي آخر، قبل مطران، أو بعده، بهذه الطاقة الغامرة من الاستيعاب.

✶✶✶✶

العمود السابع: ثقافة الشاعر

هذا العمود الأخير من أعمدة التجديد السبعة مثل سابقه في أن أحدًا من نقاد مطران لم يحاول تعقب مظاهر رومانسيته ليشكل منها رؤية خاصة، فكذلك في مجال ثقافته، فيجمع أطرافها وشواردها كما تبدو في أحاديثه ومقالاته وحواراته، وكما تتجلى شذرات منها في بعض قصائده. إننا لا نستطيع أن نلوم النقاد من وجه أن النقد العربيّ الموروث لم يكن يُعنى بثقافة الشاعر، ولعله كان يقلق إذا انعكس في شعر الشاعر اهتمامه بالجانب الفكري أو العمق الثقافي، حتى لقد وصفوا المتنبي وأبا تمام بأنهما حكيمان، أما الشاعر (الحق) فهو البحتري !! وذلك لأنه يقول عفو الخاطر ويعنى بعمود الشعر الذي زعموا أنه يحبذ ذلك ويجافي التفلسف ويتجنب الغوص وراء المعاني الدقيقة والإشارات البعيدة. هذا هو الميراث النقدي الذي كان مسيطرًا إلى أن اعترض تقدمه ناقد مثل قسطاكي الحمصي[1] في كتابه: منهل الورّاد في علم الانتقاد (والمؤلف من حلب، وألف كتابه هذا في مصر عام ١٩٠٤) ومن بعده سطع نجم «العقاد» الذي أعاد للثقافة مكانتها في صنعة الشعر. وحتى ذلك الوقت (أوائل القرن العشرين) لم يكن الشعراء يهتمون بتحصيل ثقافي مميز، لأنهم لا يرغبون في أن تتميز أشعارهم بغير طرافة الموضوع وطلاوة الإيقاع وقوة التطريب وحلاوة التصوير. وقد خيل لهم – ولعلهم على صواب في هذا – أن تحقيق هذه العناصر الأساسية لجودة القصيدة لا تحققه الثقافة الجادة المجهدة التي ترهقهم وتثقل خطوات النظم وقد تسلمه إلى التعقيد الذي يوصل إلى النفور. نستطيع أن نستعيد بعض ما ذكر طه حسين في معرض تحليله لقصائد ثلاثة من الشعراء (شوقي وحافظ ونسيم) نظموا

(١) قسطاكي الحمصي (١٨٥٨-١٩٤١) شاعر ناقد من حلب وإن نسب إلى حمص، عاش فترة في مصر، وفيها ألف كتابه المذكور – كان يجيد الفرنسية ولغات أخرى، وله ولع بالتراث العربي.

في تقريظ ترجمة كتاب «الأخلاق» الذي ألفه الفيلسوف اليوناني أرسطو، حين نقله لطفي السيد (المشهور بلقب أستاذ الجيل) إلى العربية. فيقول طه حسين: «**أنا معتذر إلى شعرائنا الثلاثة إذا لاحظت أنهم جميعًا قد عرضوا لذكر أرستطاليس ومدحه والإشادة بآثاره وسلطانه على الأجيال وهم لا يكادون يعرفون من أمره شيئًا. نعم ذكروا أرستطاليس ومدحوه وهم يجهلونه ويجهلون آثاره، وأرجو أن يصدقوني – وهم يصدقونني – إذا قلت إنهم يجهلون حتى كتاب الأخلاق الذي أنشأوا من أجله هذه القصائد، وما أظن أن علمهم بهذا الكتاب يتجاوز مقدمة الأستاذ لطفي السيد، وما أحسب أنهم جميعًا قرأوا هذه المقدمة وأحاطوا بما فيها حقًّا. وهنا أتردد بين العتب والثناء، فقد يكون مما يستحق الثناء والإعجاب أن يعمد الشاعر إلى موضوع لا يدركه ولا يحيط بدقائقه وأسراره فيقول فيه شعرًا لا يخلو من جودة ولا يبرأ من إحسان، ولكني ثقيل ملحاح، شديد الطمع مسرف في الحرص على المثل الأعلى، فأنا لا أرضى لشعرائنا الجهل، ولا أحب لهم أن يعرضوا للأشياء إلاّ إذا أتقنوها إتقانًا، وظهروا على دقائقها وأسرارها حقًّا، وقد أفهم أن يقول الشعراء ما لا يفعلون، ولكني لا أفهم أن يقول الشعراء ما لا يعلمون**»[1]. بمثل هذا الأسلوب التهكمي اللاذع يلوم عميد الأدب ثلاثة من كبار شعراء العصر في استخفافهم بالثقافة وتعرضهم لكتاب لم يبذلوا جهدا بقراءته، اكتفاء بما يدل عليه عنوانه، بل لم يدركوا المدى الذي يعنيه العنوان (الأخلاق) من الوجهة الفلسفية والعملية. مع هذا لا نزعم أن العناية بالثقافة كانت – عند هؤلاء الثلاثة – على درجة واحدة، فإنتاج شوقي في ما أبدع عن «النيل»، وما أنتج من قصص الأطفال المنظومة متأثرًا بلافونتين، وما صنع من مسرحيات، وما أزجى من قرابين الشعر بين يدي الآثار المصرية (ما كتب عن أبو الهول، وأنس الوجود، وتوت عنخ آمون) تدل على عناية بالغة بتثقيف شعره، وقد تدل معارضاته الشعرية (مثل البردة، والهمزية، ويا ليل الصب) على ثقافة تعلو على ثقافة واضع النموذج الأصل، ولكن حافظ إبراهيم لم يكن كذلك، ولا كان الشاعر نسيم، ولا غيرهما، إلى أن ظهر شاعر في ثقافة عبدالرحمن شكري، ثم العقاد، ومن بعدهما أحمد زكي أبوشادي.

(١) طه حسين: حافظ وشوقي (مرجع سابق) ص ١١٨، ١١٩.

كان مطران في هذا السياق نسيج وحده، كان يعزف منفردًا على إيقاع ثقافته المميزة التي لم يحاول ناقد أن يجمع بين أطرافها ليجلو خصوصيتها وكيف انعكست على صفحة أشعاره، ولكن كثيرًا من النقاد والدارسين لفتهم هذا التميز المعرفي، فأشاروا إلى مصادره العامة حينًا، وإلى آثاره في الصناعة حينًا آخر، وفي أحيان غير قليلة قدم مطران بنفسه دلائل هذا العمق الثقافي، وما كان أحرى النقد أن يستوعب هذا المعنى، ويجعل منه إطارًا أو نموذجًا مطلوبًا للشاعر في زمانه.

يعد التاريخ العام مصدرًا مهمًّا في ثقافة الخليل، ومن المهم أن نوضح أن ما أخذ الخليل من شخصيات التاريخ أو أحداثه ليس الوجه المهم، وليس ما ينفرد به الخليل، وهذا يوصلنا إلى أن التميز لا يأتي في اختيار النموذج (نيرون – كسرى – نابليون.. الخ) بل في المعنى المستخلص أو الحادثة المختارة، وهذه مسألة يدعمها العمق الثقافي والقدرة على التخلص من الأفكار الشائعة السارية بقوة الاستمرار دون تمحيص أو نقد، فكم من شاعر وقف أمام الأهرام وأخذ بجلالها ودقة تكوينها وعظمة تحديها للزمن، وقد رأى مطران فيها هذه المعاني التي رآها غيره من المفكرين والشعراء، ولكنه رأى – من وراء هذا الإعجاز الهندسي – عناء الإنسان وبشاعة السخرة وتسلط الدكتاتور:

شـــاد فـأعـلَـــى، وبـنـــى فـوطَّـدا
لا لـلـعُـــلا، ولا لـــهُ، بـــلْ لـلـعِدا
مُـسـتـعـبِـدٌ أمّـتَـــهُ فـي يـومـهِ
مُـسـتـعـبِـدٌ بَـنـيـهِ لـلـعَـادي غـدا
إنّـــي أرى عَـــدَّ الـــرِّمـال هـا هنا
خَـلائـقًـا تـكـثُـــرُ أن تُـعَـــدَّدا
صُـفْـــرَ الـــوجـوهِ نـادِيًـا جـبـاهُـهُـم
كـالـكـلأ الـيـابـسِ يـعـلُـوهُ الـنَّـدى
مـحـنـيَّـةً ظـهـورُهُـم، خُـــرْسَ الخُـطَـى
كـالـنـملِ دبَّ مُـسـتـكـيـنًـا مُـخْـلِـدا

مـجـتـمـعـينَ أبْـــحُـــرًا، مُـنـفَـرِعِـيـ
ـــنَ أنْـــهُـــرًا، مُـنـحـدِريـنَ صُـعَّـدا
أكُـــلُّ هـــذي الأنـفـــس الـهـلـكَـى غـدًا
تَـبـنـي لـفـانٍ جَـــدَثًـا مُـخَـلَّـــدا[1]

وعلى هذه القصيدة القصيرة (١٥ بيتًا) لنا ثلاث ملاحظات. أن هذه القصيدة عن أهرام سقارة (الأقل شهرة وحجمًا وجمالاً بالنسبة لأهرام الجيزة) وأن الشاعر لاءم بين رؤيته للسخرة التي بنيت بها الأهرام ودعوته إلى الحرية والعدل في سياسة الشعوب، وأن هذا الموقف لم يكن موقفًا شاملاً من آثار الفراعنة، فمطولته «في ظل تمثال رمسيس»، وإن لم تتراجع عن مبدأ حق الشعوب في الحرية والأمن تشيد بعظة رمسيس وخلود انتصاراته وأهميتها لبناء عظمة مصر[2].

وقد تجاوز الخليل حاجز الاستخدام الشعري للتاريخ في بعض منظوماته إلى وضع كتاب مختصر(يتجاوز ٥٥٠ صفحة) بعنوان: «مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام[3]»، ويصف مطران - في مقدمته - علم التاريخ بأنه «علم شريف»، ويوضح أنه لم يلتزم وتيرة موضوعية ثابتة في منهجه، فقد أعطى قدرًا من الخصوصية لمن يرى أنه يستحق عناية خاصة، إذ يقول: «**وقد عقدت فصولاً مسهبة أفردتها لأخبار الأمة العربية وذكر أجلّ ما روي عنها، وفصلت ما وسعني من الإطالة تواريخ الأمم الشرقية وخصوصًا الإسلامية منها، وذكرت من حوادث الثلاثين السنة الأخيرة ما لم يجمع في كتاب، ولم يتعرض للأخبار عنه إلى الآن أحد من الباحثين**»[4]. من المهم أن يكون مفهومًا أننا لا نطالب الشاعر بأن من مستلزمات عدته الشعرية أن يؤلف كتابًا في

---

(١) عنوان القصيدة: الأهرام - على أثر زيارة لأهرام سقارة - ديوان الخليل ج١ ص ١٠٤.

(٢) «في ظل تمثال رعمسيس «مطولة (مائة بيت وبيت واحد) ومطلعها يدل على مسارها:

يا صورةً شَبَّهَتْ صخرًا بإنسانِ — فـي روعةٍ ملأتْ قلبي وإنســـاني
لا وجهَ أبهى ولا أزهى برونَقِه — من وجهكَ النَّضْرِ في منحوتِ صوَّان

انظر القصيدة - ديوان الخليل ج٢ ص ١٧٥ وتحليل المضمون يدل على معرفة دقيقة وتفصيلية بتاريخ هذا الفرعون العظيم.

(٣) نشرته دار مارون عبود (لبنان) نشرة حديثة بمقدمة مختصرة لمطران، وتمهيد أضافه نظير مارون عبود، (د. ت) ويشير في التمهيد إلى أن مطران أصدر كتابه التاريخي حول عام ١٩٠٢ إبان إصداره صحيفة الجوائب المصرية.

(٤) مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام - دار مارون عبود - (د. ت) لبنان - ص٥.

التاريخ العام أو الخاص، ولكننا نطالبه بأن يعرف بقدر من المعلومات المنظمة، الموثقة، جوانب أساسية ومهمة في تاريخ وطنه، وتاريخ الشعوب، لأن هذا هو ما يمدّ موهبته بالأسس السيكولوجية والخبرات الموضوعية بالنفس الإنسانية، وطبائع الجماعات.. الخ. ويلحق بهذا المختصر العام في التاريخ ما ترجمه مطران عن الفرنسية – مشتركًا مع حافظ إبراهيم، وهو دراسة في علم الاقتصاد. ومهما كانت الذرائع فإن الدلالة المعرفية وأهميتها لا تفقد قيمتها كإضافة للوعي بالإنسان، وبالتطور، وبالصراع متعدد التوجهات.

وتدخل علاقة مطران بفن المسرح في هذا المحور الثقافي، ونشاطه المسرحي ينطوي على تناقضات وصدمات ومجازفات لا تخلو من طرافة، ولا نشك في أن رائد المسرح الشعري (العربي) هو أحمد شوقي دون منازع، وهنا المفارقة الأولى، وهي أن المحاولة المبكرة في التأليف المسرحي التي قام بها مطران كانت نثرية وليست شعرية، وأنها – ربما لهذا السبب – فشلت فشلاً مؤسيًا. إذ يذكر الدكتور إسماعيل أدهم إشارة وردت في «المجلة المصرية» – التي كان يصدرها مطران (أنشأها عام ١٩٠٠ واستمرت نحو عامين) – تخص مسرحية هزلية من فصل واحد عنوانها: «العلاج بالشنق[1]»، ونحن نخلص إلى فشل هذه المسرحية من أن أحدًا لم يعرض لها أو يقتبس منها، ولم يذكرها مطران في ما يذكر عن نفسه. ويعنى الدكتور أدهم بمترجمات مطران من المسرح العالمي، أو مسرح شكسبير بصفة خاصة، فيذكر أنه ترجم لفرقة جورج أبيض في فترة مبكرة (١٩١١ م) عقب عودة جورج من باريس وتخرجه في الكونسرفتوار باريس، ترجم مسرحية عطيل، ومثلت في دار الأوبرا الخديوية (الملكية) بالقاهرة، ثم ترجم للفرقة ذاتها «تاجر البندقية» لشكسبير أيضًا، وقد سقطت هاتان المسرحيتان، فترجم لذات الفرقة مسرحية «ماكبث» لشكسبير كذلك فسقطت أيضًا. وأخيرًا ترجم «هاملت» فلم يكن مصيرها خيرًا مما سبقها. وقد طبع من هذه المسرحيات الأربع، ثلاث (عطيل – تاجر البندقية – هاملت) ويشير اقتباس نقله أدهم عن مجلة البصير أن لمطران محاولة في التعريب، إذ كتب مسرحية بعنوان «القضاء والقدر»، لم يقف

(١) إسماعيل أحمد أدهم: خليل مطران (الأعمال الكاملة) – مرجع سابق – ص ٢٢٨.

أحد لها على أثر[1]. إن هذا الإخفاق المتكرر لابد أن يستثير التعليل، فكان من بين ما ذكر أن مطران في إقباله على ترجمة شكسبير إنما كان يترجمه عن لغة وسيطة، لأنه كان يترجم عن الفرنسية التي يجيدها، مما يعني أنه قرأ شكسبير بذوق وشعور فرنسي، مما يفقده قدرًا من طبيعته. ولكن الناقد الدكتور أدهم لا يضع عبء الفشل المتكرر على كاهل شاعره الأثير، وإنما يضعه على طبيعة التمثيل وقدرات الممثل، إذ يصف جهد مطران في تقديم النص الشكسبيري بأنه دعم ومساندة قوية «غير أن الروح التمثيلية التي أخذ بها جورج أبيض هو وأركان فرقته كانت تدور حول الطرائق التمثيلية التي وضعها الممثل الفرنسي الكبير (سيلفيان) فلن تقدر بجوها الصناعي أن تهضم القوة الدراماتيكية التي في مسرحيتي شكسبير هضمًا يساعد على جلوها بمشهد من النظارة على المسرح في جو طبيعي[2]، وللأسباب ذاتها سقط أداء دور «ماكبث» حين قام به الممثل عبدالرحمن رشدي «وذلك نتيجة كونه صاحب طبيعة تخالف طبيعة الدور الذي أسند إليه[3]»، وهذا التعليل – بلغة النقد المسرحي في عصرنا – يرى الخلل في أن أسلوب التمثيل السائد القائم على الخطابية والإثارة لا يناسب رسم الشخصيات الشكسبيرية[4]. ولقد شغل مطران موقعًا مؤثرًا في الحركة المسرحية حين أسهم في تأسيس «شركة ترقية التمثيل العربي» وأقيم لها مسرح بحديقة الأزبكية، كما تولى رئاسة الفرقة القومية المصرية (١٩٣٤)، وهو الذي اتخذ قرار المغامرة بعرض مسرحية «أهل الكهف» التي ألفها توفيق الحكيم، على ما فيها من طابع فكري تأملي، ونهاية إنسحابية سلبية، وفي الجملة، وكما يرصد الدكتور أدهم أثر مطران في ترقية المسرح المصري فإنه يسجل له إيجابيات عظيمة، أوقفت حالة التدهور، «**فبشيء من الصبر والمثابرة اللذين عرف بهما الخليل أمكن للفرقة أن تجتاز الصعوبات، التي لاقتها.. وبواسطة تشجيع الفرقة للأدباء، خصوصًا الناشئين**

(١) المرجع السابق – ص ٢٩٩، ٣٠٠.

(٢) المرجع السابق ص ٢٩٩.

(٣) المرجع السابق – ص ٣٠٠.

(٤) أشار الأستاذ توفيق الحكيم في كتاب: «توفيق الحكيم يتذكر» أن صحف الهجاء في مصر كانت تسخر من أسلوب جورج أبيض في التمثيل، وتضع عناوين ثابتة مثيرة مثل: تجعيرة الخواجة جورج!! تهكمًا على أسلوبه في الأداء.

منهم أمكن لها أن تجمع لديها أكثر من ستين مسرحية، قدمت منها في ثلاثة مواسم اثنتين وثلاثين رواية (مسرحية) جديدة، وهو رقم قياسي – كما يرى مطران – لم يقدمه مسرح من قبل»[1]. هذا جانب، أو جانبان من علاقة مطران بفن المسرح، فقد ترجم، وأدار فرقة، والترجمة وإدارة جهاز ثقافي يضيفان إلى ثقافة الشاعر، وإن صلته بشعر شكسبير، وإن تكن عبر وسيط لغوي (الفرنسية) لابد أن تكون له تداعيات فنية وفكرية يسجلها الدكتور أدهم ولا يرى في انعكاسها على أشعار الخليل في تلك الحقبة ما يسيء إلى استقلال موهبته وظهور شخصيته في شعره[2]. وقد سبقت إشارة إلى ما أطلق عليه أدهم فترة ظهور الأغراض الشكسبيرية في الشعر.

فنون النثر، وكتابات مطران النثرية تضيع في حومة وجوده الشعري، وتختلط بجهاده في المجال الصحفي، وقد أنشأ صحيفتين: عام ١٩٠٠ أنشأ «المجلة المصرية»، وكانت أدبية، واستمرت نحو عامين، ثم توقفت لتخلفها «الجوائب المصرية» عام ١٩٠٣ وهي جريدة يومية سياسية. ويغنينا – في التلوين الثقافي لشاعر – أنه أصبح ملتزمًا بكتابة مقال – كحد أدنى – في كل إصدار، وهذه معرفة إضافية لا تبعثها الرغبة، وإنما تذكيها الممارسة. لقد اهتم الدكتور خليل الموسى بنثر الخليل فأشار إلى مقالاته في صحيفتيه، وجواباته على بعض الأسئلة من محرري الصحف[3]، وهذا منهج موافق، ولكنه يشير إلى مؤلفه التاريخي الذي عرفنا به من قبل، وهذا صواب من ناحية المصطلح، فهو نثر على أي حال، ولكن لغة المؤلفات العلمية تخضع للمصطلح السائد في هذا العلم، وطريقة المختصين به في تقسيماتهم واختيار عناوينهم، وفي هذا الخضم تتراجع ذات الأديب وتبهت ألوان أسلوبه، ولهذا شرطوا في الكتابة الأدبية أن تكون متحررة من استهداف غاية عملية أو نفعية، وترتيبًا على هذا التعويل على أسلوب التأليف العلمي انتهى الدكتور الموسى إلى توصيف غير مطابق لنثر الخليل ولا يميزه عن نثر غيره، إذ يقول: «**ويلاحظ على أسلوب الخليل في هذا المقطع أنه يسير على نهج أساليب أهل زمانه في أواخر القرن الماضي (القرن التاسع عشر) فلا**

(١) إسماعيل أحمد أدهم: خليل مطران (مرجع سابق) – ص ٣٠٢.
(٢) المرجع السابق – ص ٣١٥.
(٣) خليل الموسى: خليل مطران شاعر العصر الحديث (مرجع سابق) – ص ٤١.

يزال للسجع بصمات واضحة، ولكنه سجع سهل ميسور المعنى قريب المتناول»[1] وهذا حق ولكنه ليس مما يميز نثر الخليل، الذي ينبغي أن نلتمسه في مواقع خارج ساحة الغايات العملية من التأليف، وهذا ما تلمسه في تقديم مطران لبعض القائد[2].

لقد احتفظ كتاب «خليل مطران – أروع ما كتب» الذي جمع نصوصه النثرية وعقب عليها الدكتور محمد صبري عددًا غير قليل من المقالات الصحفية، والأدبية، والنقدية، وفيها تظهر خصوصية نثر الخليل، وإن ما كتبه عن الموسيقى – وسبقت الإشارة إلى جانب منه – لا يدل على تحرر أسلوبه من قيد الصناعة وحسب، وإنما يدل أيضًا على اتساع مداركه وحركة عقله في الربط بين ظاهرات الإبداع الإنساني، إذ يربط بين تقنيات القصيدة الشعرية وتقنيات القطعة الموسيقية، فتتحول الأنغام إلى كلمات، والكلمات إلى أنغام. على أن مطران قد أجرى حوارات في إطار وصفي قصصي نرجح أنها من صنع خياله بغية توصيل رسالة أخلاقية أو توجيه اجتماعي، نرى أنها تضع الخليل في مصاف الأقلام المبكرة التي أسست لفن القصة القصيرة العربية، وهذا ماثل في قطعة بعنوان: «أين السعادة[3]» ويعود تاريخ كتابتها إلى ٣٠ من مارس ١٩٠١، (وقد نشرت في المجلة المصرية، ثم أعيد نشرها في مجلة مصر الحديثة المصورة – إبريل ١٩٣٠)، وهذا مطلع المقالة / القصة:

«جرى حديث سمر منذ ليالٍ بيني وبين فتاة.

الفتاة بيضاء كاللؤلؤة، عليها مسحة لطيفة من نور الشمس، تكاد تكون سمرة وليست بسمرة، لها عينان ملؤهما الحياة والحياء، يتوهم الناظر إليهما أن في اتقادهما نداوة، تحت حاجبين مفروقين جثلين حالكين، يذهبان عريضين حتى ينثنيان مستدقين فينتهيان إلى وجنتين مترعتين من ماء الشباب، تتفتح في كل منهما وردة يضرب لونها أحيانًا إلى لون أزهى البنفسج، ودون الوردتين حوض من الجوهر مسيج بالعناب.

وكل ذلك جنة مرفوعة على غصن قويم يرنحه النسيم.

---

(١) المرجع السابق – ص ٤٢.

(٢) ينظر المرجع السابق ص ٤٤ وتقديم مرثية مطران لمصطفى كامل. وينظر ديوان الخليل نص القصيدة ج١ ص ٣٠٨ وليس في نسخة الديوان تقديم.

(٣) محمد صبري: خليل مطران – أروع ما كتب (مرجع سابق) – ص ٣١.

وعلى الجملة – فهي حسناء كما تشتهي النساء، وأحسن ما فيها عقلها، فهو الجمال الخالد في الجمال الزائل. أما أنا ففي أمسه....» الخ.

إن هذا الإسهاب الواضح في وصف الجمال الحسّي التفصيلي لوجه الفتاة الشابة ينتمي إلى فن القصة وليس فن المقالة، وكذلك مقابلة الأضداد بين الفتاة الحسناء والشيخ الذي جفّ عوده وإن احتفظ بنضرة في النفس. وتمضي لوحة الوصف من مفارقة بين المظهرين إلى مفارقة أخرى بين الرأيين في موضوع الزواج، وأي الزوجين تختار الفتاة – أية فتاة –: العجوز الثري، أم الشاب المكافح الذي يجاهد ليكون ؟ ودافعت الفتاة عن اختيار الشيخ الثري، ودافع الشيخ عن أفضلية الشاب. وكان يمكن للحوار أن يتوقف وقد شرح كلٌّ رأيه واستدل عليه تاركًا حرية الاختيار للقارئ، ولكن مطران، وقد تغلّب حسه القصصي أضاف – في الأسطر الأخيرة من القصة – شابًّا يهوى هذه الفتاة، وكانت تصده، لكنها هذه المرة، حين رأته مقبلاً عليها تصرفت نقيض ما كانت تعلنه من تفضيل الشيخ الثرى، «فأقبلت عليه وردت تحيته بأحسن منها، ثم عادت إلى مجلسها ندية الخدين، ساطعة العينين، والتفتت إليّ تختم الحديث، فقالت: نعم، ليست السعادة في المال، ولا في شيء خارج عنا، بل هي في الفؤاد».

ويقدم مطران نموذجين مختلفين للرثاء، لم يلتفت النقاد لما فيهما من خصوصية متميزة، ولكن كثرة أشعار مطران في الرثاء اجتذبت اهتمام النقاد وصرفتهم عن نثره في ذات الموضوع، النموذج الأول يعود إلى محاولة مبكرة (قبل زمانها) من الشعر المنثور، وقد استهل به ما ألقاه في حفل لتكريم ذكرى أستاذه الشيخ إبراهيم اليازجي (١٩٠٧) واتجاه هذا الاستهلال واضح في التمرد على قيد الوزن والقافية:

أطلق عبراتك من حكم الوزن وقيد القافيةْ

وصعّد زفراتك غير مقطعة عروضًا ولا محبوسة في نظامْ

قل – وقد نظرت إلى الموت وهو قاتل عامدْ –

ما توحيه إليك النفس لدى رؤية إثمه الرائعْ

لا عتب على الحمام، هو الظلمة، والحياة النورْ

هو الأصل الأزليّ الأبديّ، والنور حادث زائل

ويذكر الدكتور جميل جبر أن مطران عرَّب عام ١٩٠١ قصيدة للشاعر مارتيني بالشعر المنثور، نشرها في مجلته[١].

أما النموذج الآخر في الرثاء فهو النموذج الوصفي، ونجد له مثالاً من الرثاء الجاد الطبيعي بما يحتشد وراءه من شعور بالفقد، ومثالاً مناقضًا ساخرًا له طبائع الكاريكاتير والهزل. لقد اختار مطران للأسلوب الأول عنوان: «رثاء بشارة تقلا – الاحتضار والوفاة» ووصف مشهد الرحيل ولحظات الاحتضار وما أعقبها من حضور الزوجة لإلقاء نظرة على جسد زوجها المسجى في سريره وصفًا إنسانيًّا يثر اللوعة، ويوقظ الشعور بجلال المتوفّى وجلال اللحظة».... فلما مسته يد القضاء، وآل من الفناء إلى البقاء، انبسط على سريره انبساط الراحة بعد العناء، والتقى جفناه لأول مرة كما يلتقي جفنا الخليّ النائم، واستقر ضميره من همامة العازم، وسكن قلبه من التوثب للعظائم. ورأيناه في تلك الرقدة واضح الجبين، أغرّ المحيا، عالي الصدر، مرجوًّا مهيبًا كما كان في الحياة، ورأينا على مبسمه وفي جملة وجهه نورًا قارًّا لطيفًا، كأنه محصّل من طلعة فجر، يدفع إليه الحب ويمنع منه الوقار، ألا وهو نور الخلود الطافي على وجه الفناء...[٢]».

ليس مصادفة أن توصف لحظات الأنفاس الأخيرة في الحياة بعبارات مسجوعة، ثم تترسل عقب هدأة الجسد، وقد انفرط عزمه، فانفرط عقد الأسلوب.

أما المرثية الساخرة فهي بعنوان «جنازة حديد»، وفيها وصف ساخر لحادثة صدام قطارين في الزيتون – من ضواحي القاهرة – وما لحق بأحدهما من إصابة أدت إلى تعطله، فوصف هذا بما يناظر وصف إنسان مثخن بالجراح، ينتظر الجنازة[٣].

---

(١) جميل جبر: خليل مطران في سيرته وأدبه (مرجع سابق) ص ٥٥.

(٢) خليل مطران – أروع ما كتب – ص ٣٤.

(٣) المرجع السابق – ص٧٠.

وفي ما جمع الدكتور محمد صبري من النصوص النثرية ما يفتح أفقًا متراميًا لنشاط موهبة الخليل في كتابة النثر الأدبي، وتستحق عناية خاصة، كما تستحق أن تذكر في استكمال مفهوم الثقافة عند الشاعر.

الشاعر الناقد، وخليل مطران واحد من شعراء قلائل – على مدار تاريخ الشعر العربي – مارسوا النقد عن معرفة ودراية، وليس في مدى ردود الفعل والملاحظات، وقد كتب بيتين بعنوان «النقد الأدبي»، قال فيهما:

النقدُ عِلْمٌ تُزكِّيهِ نزاهتُهُ
وليس إلاّ لحُكْمِ العقلِ ينقَادُ
لا يَحمَدُ القومُ نَقّادًا يُضَامُ بهِ
خِيارُهُم، فهْوَ مثلُ الموت نَقَّادُ[1]

وقد رأينا من قبل كيف (ولماذا) أثنى الدكتور طه حسين على تقديم الخليل لديوانه، وشرحه لفهمه معنى الشعر، وبناء القصيدة، ومسؤولية الشاعر المحدث عن التجديد، والمدى المقبول أو المتاح من هذا التجديد. وقد أعد الدكتور أحمد محمد علي حنطور أطروحته للدكتوراه تحت عنوان: «خليل مطران ناقدا[2]»، وقد قارب الباحث بين نقد مطران ومبادئ المدرسة الرومانسية التي تلمس لها أسبابًا ومظاهر في الأدب الغربي، كما في الأدب العربي. وأبدى اهتمامًا واضحًا بمحوري: التواصل مع الإبداع الأدبي والنقدي الأوروبي، وطريقة نظم الشعراء «العرب» المعاصرين، كما جمع آراء مطران في شعراء عصره، وفي الشعر العربي القديم أيضًا، كما أبرز ميول مطران إلى الموسيقى (العربية).. الخ.

هذه أربع دعائم تعد من خواص مطران ودلائل ثقافته، وهي ليست كل ما يقال عن ثقافة الشاعر، ولا أهم ما يمكن أن يبحث في هذا المحور، ولعل مواضع اتصاله بشعراء أوروبا من الإنجليز والفرنسيين والإيطاليين خاصة جديرة بأن تتصدر في هذه الفقرة، ولكن نقاد مطران بذلوا قدرًا، وإن لم يكن كافيًا، في التدليل على هذا

(١) ديوان الخليل ج٣ – ص ١٧٣.
(٢) أحمد محمد على حنطور: خليل مطران ناقدًا – طبعة ثانية – مكتبة الآداب – القاهرة ٢٠٠٥.

التواصل، وعدم الكفاية يأتي من غياب الدراسة المقارنة عن هذا المحور المهم. إن مطران في ديوانه قد دلّ بنفسه على بعض ما تأثر به، ففي الجزء الثالث من الديوان نجد «ردّ على قصيدة إفرنسية» (ص ١١٤)، وهي فرنسية اللغة شرقية المحتوى، أما الجزء الرابع من الديوان فقد تضمن: «ترجمة حرفية من لافونتين» (ص٣٩) وهما بيتان ينطويان على مفارقة:

مـــا بـــينَ لـــصـــوصٍ ولـــصـــوصٍ
فَـــــرْقٌ فـــي الأعـــلـــى والأدنـــــى
لـــصِـــغـــارهـــمُ المـــــوتُ المـــــزري
وكـــبـــارِهِـــمُ الـــشَّـــرفُ الأســـنَـــى

وهنا – في الجزء الرابع أيضًا، بيتان مترجمان عن بيتين أيضًا بالفرنسية (ص١٥٥)، تقول الصياغة العربية:

إذا وهَـــى الحـــبُّ فـالـهِـجـرانُ يـقـتـلُـهُ
وإنْ تمـكَّـــنَ فـالـهِـجـــرانُ يُـحـيـيـهِ
صـغـيـرةُ الـنَّـارِ عـصـفُ الـريـح يُـطـفـئُـهـا
ومُـعـظـمُ الـنـارِ عـصـفُ الـريـح يُـذْكِـيـه

وإذا كان الدكتور إسماعيل أدهم حاول تحديد الأثر الشكسبيري في شعر مطران، كما سبقت الإشارة، فقد تولّى غيره من النقاد تعقب نقاط التواصل بين شعراء آخرين في لغات أوروبية غنية بتراثها الشعري، بخاصة الإنجليزية والفرنسية. ومن نافلة القول أن نؤكد أن هذا التواصل كان – عمودًا من عمد المرتكز الثقافي لشاعرنا، أضاف إليه، ولم يأخذ من استقلال شخصيته وأصالة موهبته.

****

القسم الثالث

متابعات وثائقية

١ – أ- من طه حسين إلى خليل مطران

إلى صديقي خليل مطران:

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 تحدّث إليه في الشعر من الشرقيين والغربيين إنك زعيم الشعر العربي المعاصر وأستاذ الشعراء العرب المعاصرين، لا يستثنى منهم أحد، ولا يفرق منهم بين المقلدين والمجددين وإنما يسميهم جميعًا بأسمائهم غير متحفظ ولا متردد ولا ملجلج ولا مجمجم، وإنما هو اللفظ الصريح يرسله واضحًا جليًّا لا التواء فيه ولا غموض.

فأنت قد علّمت المقلدين كيف يرتقون بتقليدهم عن إفناء النفس في من يقلدون، وأنت قد علمت المجددين كيف ينزهون أنفسهم عن الغلو الذي يجعل تجديدهم عبثًا وابتكارهم هباء، وأنت قد علّمت أولئك وهؤلاء أن الفن حر لا يعرف الرقّ، كريم لا يحب الذلة، نشيط لا يحب الخمود، أبيّ لا ينقاد للمحافظة إلى غير حد، ولا ينقاد للتجديد في غير احتياط.

أنت قد علّمت أولئك وهؤلاء أن للغة أصولاً يجب أن تبقى، وحرمات يجب أن ترعى وحقوقًا لا ينبغي أن تضيع، وأن للحياة روحًا يجب أن يجري في ما ينتج الكتَّاب من النثر، وأن يسري في ما يعرض الشعراء من الشعر، وأن القصد هو ملاك الفن وقوام أمره لا في الأدب وحده، بل في الفن كله، بل في الحياة كلها.

أنت حميت حافظًا من أن يسرف في المحافظة حتى يصبح شعره كحديث النائمين، وأنت حميت شوقي من أن يسرف في التجديد حتى يصبح شعره كهذيان المحمومين.

وأنت رسمت للمعاصرين من الشعراء هذه الطريق الوسطى التي تمسك على الأدب العربي شخصيته الخالدة، وتتيح له أن يسلك سبيله إلى الرقي والكمال. وقد حاولوا أن يتبعوك في هذه الطريق فطار بعضهم بجناح ؛ واستسلم بعض فأراح. وأقمت أنت على قمة الشعر الحديث شيخًا جليلاً وقورًا لا تزدهيه أحداث الحياة ولا يستخفه ازدحام الخطوب. مشرق الوجه تستمد إشراق وجهك من إشراق نفسك التي لم يستطع الزمن أن يشوب صفاءها بشائبة. مبتسم الثغر، تستمد ابتسامه من ابتسام قلبك الذي لم يستطع الناس أن يكدروا إيمانه بالحق والحب والخير والجمال، مشيرًا من مكانك الرفيع إلى شباب الأجيال وكهولها وشيوخها إشارة كلها عطف وبر، وكلها إخلاص ووفاء، وكلها تحميس وتشجيع.

أنت صنعت هذا كله، وأكثر جدًّا من هذا كله، لم تصنعه عن عمد، وإنما صنعته عن فطرة كريمة وسجية نقية، ونفس أبى الله لها إلا أن تكون نفس الشاعر الحق، صورة صافية صادقة رائعة للطهر والإباء والنقاء جميعًا. وقد عرف الناس هذا فيك فأحبوك جميعًا ولم يجد عليك منهم أحد، وكانوا خليقين لو استطاعوا أن يكرموك في كل عام بل في كل شهر، بل في كل يوم، وكانوا خليقين أن يتعبوا لتستريح، وأن يجهدوا لتهدأ، وأن يشقّوا على أنفسهم لتفرغ أنت للفن. ولكنك تعلم حق العلم، وما أكثر ما علّمت الناس، وما أكثر ما علمتني أنا، أن حياة الفنان يجب أن تكون مزاجًا فيه كثير جدًّا من الشقاء والعناء وقليل جدًّا من السعادة والروح.

من أجل ذلك لم تلق من الأجيال التي عاصرتك ما كنت خليقًا أن تجد منها، ولقيت منك هذه الأجيال ما لم تكن خليقة أن تلقى منك. ولكنك تعلم، وما أكثر ما علمت الناس، وما أكثر ما علمتني أنا، أن الأديب الحق يجب أن يعطي كثيرًا ويأخذ قليلاً، وأن ضريبك وصديقك العباس بن الأحنف رحمه الله لم يخطئ وإنما أصاب الصواب كله حين صوّر نفسه وصوّرك. وصوّر أمثالكما من أعلام الشعر في بيته الرائع:

كـنـتُ كـأنـي ذُبَـالـةٌ نُـصِـبـتْ
تـضـيءُ لـلـنـاس وهْـيَ تحـتـرقُ

أيها الصديق الكريم

إن الذين يكرمونك إنما يؤدون إليك وإلى الشعر أيسر حقكما عليهم، وكم وددت لو شاركت في أداء هذا اليسير من الحق. ولكنك تعيش في مصر. وأنك لتعلم أني أكرمك في نفسي، وفي أسرتي، وفي ذوي خاصتي منذ عرفتك. فاقبل مني تحية صديقك الوفي الحميم.

طه حسين

****

ب - خليـل مطـران

للدكتور طه حسين بك

... ويح الإنسان حين يودع صديقه الحميم وخليله الكريم على نفسه، لغيبة تقصر في رأيه أو تطول، ولكنها غيبة موقوتة في رأيه وفي رأي صديقه على كل حال. لقد دبر وقدر وقت الغيبة بالأيام أو بالأسابيع أو بالشهور، ولم ينسَ إلا شيئًا واحدًا وهو أن له صاحبًا يدبر ويقدر ويوقت بحساب غير حسابه ونظام غير نظامه !! فهو يودع صديقه قائلاً إلى اللقاء، وصاحبه الموت يسمع ويرى وعلى وجهه الحازم الصارم هذه الابتسامة الساخرة الرحيمة التي تقول له ولصاحبه لو يسمعان هيهات هيهات لا لقاء.

وكذلك فارقت مطران ذات ضحى بعد أن تحدثت إليه وسمعت منه ساعة ونصف ساعة، ثم فارقته على أن ألقاه بعد وقت كنت أرجو وكان يرجو ألا يطول. ثم عدت العوادي واختلفت الخطوب ورأيتني قد عبرت البحر إلى فرنسا ورأيتني أحصي أسماء أريد أن أكتب إلى أصحابها، ورأيت اسم مطران في أول هذه الأسماء ؛ ولكني لم أكتب إليه ولن أكتب إليه ولن أتلقى منه كتابًا ولن أسمع له رجع حديث إن اتيح لي أن أعود إلى مصر، فقد حملت إليّ الأنباء أنه قد مات ! ويح الإنسان من الحياة والموت، ويح الإنسان من اللقاء والفراق، إنه لأضعف من الحياة والموت وإنه لأضعف من اللقاء والفراق، وإنه مع ذلك ليرى نفسه ويراه غيره شيئًا خطيرًا.

وكذلك كتب علينا أن ننفق أيامنا في هذه اللوعة المتصلة والحسرة المقيمة والحزن الذي لا ينقضي، لا نكاد ننكب بموت صديق ونمنحه من قلوبنا ونفوسنا

ودموعنا ما نستطيع ونوطن أنفسنا على فراقه ونعودها اليأس من لقائه حتى ننكب بموت صديق آخر فنمنحه من قلوبنا ونفوسنا ودموعنا ما نستطيع. ليت شعري ماذا عسى أن يبقى لنا من القلوب والنفوس والدموع ؟ وما حاجتنا إلى النفوس والقلوب والدموع ؟!. ما حاجتنا إلى القلوب إذا مضى الذين كنا نحبهم بها ؟، وما حاجتنا إلى النفوس إذا مضى الذين كنا نقدرهم بها ؟ وما حاجتنا إلى الدموع إذا مضى الذين كنا ندخرها لهم ؟ ويح الأحياء من صوت الأموات، وويح الباقين من ذهاب الذاهبين.

أليس عظيمًا أن أنفق في فرنسا شهرًا واحدًا أروع فيه بفقد صديقين كلاهما كان عزيزًا عليَّ أثيرًا عندي ؟ وكلاهما كنت أجد في لقائه الروح والراحة والرضا والغبطة وحب الحياة والثقة بها ؟ ماذا فقدت بموت مطران صديقًا وفيًّا لم يرَ الناس أصدق منه صداقة، ولا أوفى منه وفاء، ولا أكمل منه رجولة، ولا أحرص منه على اصطناع الخير والبر والمعروف؟

لقد عرفت مطران ولم أكد أجاوز العشرين وفقدت مطران وقد أشرفت على الستين. واختلفت علينا الخطوب وألمت بنا الأحداث وتقلبت علينا الأيام بالخير والشر، وفتنَّا في أنفسنا وفي حريتنا وفي حياتنا نفسها، فأشهدُ وأشهِد الله ما أنكرت عليه في هذا الدهر الطويل شيئًا، وأشهد وأشهد الله ما تعرضت مودتنا في هذا الدهر الطويل لهنة من هذه الهنات التي تعرض لأخلص الود فتغشيه بسحابة رقيقة أو صفيقة، وإنما هو الود الصفو الخالص النقي الكريم الذي تحدى الخطوب والأحداث والفتن، فثبت لها وانتصر عليها حتى انتصر عليه الموت.

لقد عرفت مطران معجبًا بشعره مؤثرًا له على شعر المعاصرين جميعًا في الأقطار العربية كلها لم استثنِ منهم أحدًا ولن أستثني منهم. وكنت أسمع شعره وشعر حافظ وشوقي فأوثر شعر مطران في وجه حافظ وشوقي، لا أحتاط إلا في ديباجته التي كنت أراها مقصرة عن معانيه بعض التقصير.

وكان حافظ وشوقي يسمعان ويعرفان ولا ينكران أو لا تنكر ألسنتهما على كل حال. وكنت أزعم لهما جميعًا أن مطران في المحدثين كأبي تمام في العصر القديم،

وأنهما وغيرهما من الشعراء يعيشون حول مطران كما كان شعراء العراق والشام يعيشون حول أبي تمام. وكنت أهون على حافظ فأحدثه حديث البحتري حين قال في بعض مجالسه وقد ذكر أبو تمام إنه الأستاذ والرئيس، والله ما أكلت الخبز إلا به. فقال له المبرد وكان حاضر مجلسه: لله أنت يا أبا عبادة !! أبى الله إلا أن تكون كريمًا من جميع جوانبك، أو كلامًا نحو هذا، وكان حافظ رحمه الله إذا سمع مني هذا الحديث أغرق في ضحكه العريض العميق. وقال: ليكن مطران ما شئت فحسبي أن أكون كالبحتري.

عرفت مطران معجبًا بشعره فلم أكد ألقاه مرة ومرة حتى كنت أسائل نفسي أي خصلتيه أشد إيثارة لإعجابي به: شعره أو خلقه ؟. وأكاد أعتقد الآن أن خلقه كان أدعى إلى إعجابي من شعره. فالشعر الجديد كثير عند قدماء العرب وعند محدثيهم وعند الأمم الأجنبية على اختلافها، ولكن الخلق الكريم النقي السوي أندر من النادر وأعز من العزيز، فإذا ظفرنا به ملك قلوبنا ونفوسنا وألبابنا وشغلنا عن كل شيء غيره لم يدع سبيلاً إلى أن نعجب بخصلة أخرى من خصال صاحبه.

وكذلك كانت الحال بيني وبين مطران، أعجبت بشعره أول الأمر ثم فتنت بخلقه فتونًا وشغلت بالرجل عن الشاعر، والذين عرفوا مطران من قريب أو بعيد يشاركونني في هذا الرأي ما في ذلك شك، فقد كان مطران أديبًا يعيش للأدب ولا يعيش بالأدب. وهو من أجل ذلك كان يعمل ليكسب المال لا لنفسه، فقد كان أيسر شيء يغنيه ويقنعه، ولكن لكثيرين جدًّا من الناس كانوا يلوذون به ويفزعون إليه ويعتمدون عليه. منهم من كان يقيم في القاهرة، ومنهم من كان يقيم في غيرها من المدن المصرية، ومنهم من كان يقيم في سوريا ولبنان، ومنهم من كان يقيم وراء البحار. وكان مطران يسعى على هؤلاء جميعًا ويكسب لهؤلاء جميعًا ويعول هؤلاء جميعًا، ونفسه راضية دائمًا وقلبه مطمئن دائمًا ووجهه مشرق لا تعرف الظلمة إليه سبيلاً، وثغره باسم لا يعرف العبوس إليه طريقًا.

وكان مطران يعاشر أصحاب الأعمال وأصحاب المال يشاركهم في بعض أمرهم ويشير عليهم في أمرهم كله ويسعى بينهم بالخير والمعروف حين تتعقد بينهم المشكلات. وكلهم محب له معجب به مكبر لوفائه وصفاء نفسه ونقاء طبعه ونزاهة سيرته.

أي غرابة في أن يغلب إعجابي بخلقه إعجابي بشعره ؟ وأي غرابة في أن أنشد حين ينعى لي مطران قول الشاعر العربي القديم:

وما كان قيسٌ هُلكُهُ هُلكُ واحِدٍ
ولكنّهُ بنيانُ قومٍ تَهدَّما

وأخرى تجعل الكارثة في مطران خطيرة لا تكاد تحتمل، وهي أن شعر مطران قد ختم منذ أعوام منذ أدركه ضعف الشيخوخة فكفّ عن قول الشعر إلا ومضة ضئيلة من حين إلى حين، فقد أعطانا مطران من الشعر ما أتيح له أن يعطينا. فأما خلقه فلم يختم ولم ينقض ولم تؤثر فيه السنّ ولم تبلغ منه الأعوام، وإنما أثر فيه الموت الذي حرمنا نقاءه وصفاءه وسماحته ونفوذه إلى أعماق القلوب.

شعر مطران بين أيدينا نستطيع أن نقرأه وأن ندرسه وأن ننقده، وقد وعدت مطران بدراسة شعره والله المستعان على أن أفي له بهذا الوعد.

فأما شخص مطران الكريم وخلقه السمح وطبعه المصفى وذوقه المترف وإخاؤه النقي فكل ذلك قد استأثر به الموت من دوننا، ولم يترك لنا إلا قول أوس نردده مصبحين وممسين:

أيّتُها النَّفسُ أجمِلي جزَعًا
إنَّ الذي تَحذَرِينَ قد وقَعا

****

٢ - صورة «في المرآة»(*)
خليل بك مطران

وأخيرًا، يا سي خليل. تلاقينا، فلأمسكنك إذًا بالتلابيب حتى «لا تزوغ» فلا أعود ألقاك مرة أخرى إلا بعد شهور.

لكن هذه النقطة من التاريخ غير جلية، أي دويللو(١) يستهدف له إنسان هو الرقة غاية الرقة، ومن الظرف غاية الظرف وهو العفة غاية العفة لساناً وقلماً ؛ من هذا الوحش الذي يدعو إلى دويللو زهرة يعطر أريجها الأفق، ومن هذا الوحش الذي يدعو إلى دويللو رقة لا تدانيها رقة النسيم، ومن هذا الوحش الذي يدعو إلى دويللو خليل مطران، «فتى» الرحمة والإحسان.

الحق أن هذه النقطة تاريخية غير جلية، وقد يكون لنا أن نطمع في الذين يهمهم استقراء حوادث التاريخ ذات الشأن، أن يستقروا لنا أيضًا هذه النقطة التاريخية ذات الشأن ؛ فليس أنف مطران بأقل خطرًا من (العركة) الحامية القائمة حول عزل الخديوي عباس: أهو عزل نفسه أم غيره هو الذي عزله، ولا هو بأقل خطرًا من «اليهودي» الذي عقد له المقطم ثلاثة فصول يذكر بها أنه التقى في بهو فندق من فنادق لندرة عام ١٩١٤ برجل يهودي لا يعرفه فما هو إلا أن اتصل الغريبان بالكلام حتى رآه الدكتور فارس ظريفًا لكنه نسي اسمه «فيا أولاد الحلال من يرشد الدكتور

(*) نقلاً عن صحيفة السياسة الأسبوعية – والمعروف أن الشيخ البشري هو صاحب عنوان في المرآة ، ولكن هذه الصورة ليست من قلمه، ومنسوبة لمن يدعى توفيق.

(١) Duel كلمة فرنسية معناها: البراز أو المبارزة – أشار محمد صبري في كتابه: الشوقيات المجهولة إلى أن خليل مطران والمسيو مانس محرر جريدة الاجيبيت تبارزا لسبب ما وأصيب مطران في هذه المبارزة – انظر الشوقيات المجهولة – ج٢ – ص٢٣.

فارس إلى اسم اليهودي له حلاوة ريال أو رحمة الوالدين». ثم إن من حق أنف مطران على الأهرام وهو أقدم من وضع في أساسها القواعد وهو أقدم صديق لها وفيّ نزيه؛ أن تستكشف لنا أمر الدويللو: هل وقع فعلاً، وهل صحيح أن السّنان شك أنف مطران، وبالجملة أن تنشر لنا محاضر الدويللو وأسماء الخصم والشهود.

وإلى أن تتجلي هذه المسألة التاريخية أظل مصرًّا، ولعل الأستاذ الدكتور يوسف بك نحاس يصر معي كذلك، على أن أنف مطران ولد مع الأسف «مشطوفًا».

دويللو مويللو ! لا تؤاخذني يا صديقي خليل إذا لم يجد هذا إلى عقلي سبيلاً. إنما الذي يعيه عقلي أنك تتراشق بالأزهار لا بالرماح والحراب ؛ والزهر كله عواطف رحمة فلا تريدني يا خليل على أن أصدق أن الزهرة تعمد إلى أختها الزهرة لجدع أنفها فلما لم تستطع اكتفت «باللخبطة» لتشويهها ! يا أخا الزهرة ابحث عن سواي ليصدق لك هذا الكلام غير المعقول.

وما هذه التهم التي ترضى أن تلصقها بنفسك أو يلصقها بك الغير فتعاني من نتيجتها ما تعاني، فما نخيف بذكر حكاية الدويللو، إن كنت ترجو من ورائها أن تخيف أحدًا.

لا أحد يخاف مطران ؛ لأنه لا أحد يرى في مطران إلا أنه ملاك. بقي أن حكاية الدويللو، إن وجد من يصدقها، فليس لها عنده من تفسير إلا أنه «كان يا ما كان في سالف العصر والأوان فتى قبضاية يدعى خليل مطران.. إلخ.. إلخ.. وحاشا لصديقنا خليل أن يكون قد نشأ نشأة القبضايات والفتوات. فخير له إذًا أن يبادر بتكذيب حكاية الدويللو أو بتفسيرها أن الدويللو كان دويللو الطبيعة فهي التي شكت أنفه «الأقنى» بسنان.

وكم جرّت التهم الباطلة على خليل من عناء، فقد أشاع عنه شوقي مرة أنه ربح النمرة الكبيرة للبنك العقاري ونظم له في ذلك أبياتًا يهنئه بها، وذاعت الإشاعات وذاعت الأبيات فإذا أدباء القطر جميعًا يتزاحمون على مطران بطلب «الإسعاف» وإذا هم يطمعون أي طمع في كرم الخليل فلا يقنع أحدهم بأن يطلب الإسعاف لنفسه وكفى، بل يطلبه أيضًا لزميل من المستحين، وقد كان للمرحوم الشيخ أمين حداد أبيات

ظريفة أرسل بها من الإسكندرية يطلب الإسعاف ولم ينس أن يشفعها بطلب إسعاف لكاتب هذه السطور (بلا إذن طبعًا) فقال له في ضمن الأبيات «ولا تنس الفتى توفيق». لكن سجية خليل الكرم. أيعلن أنه «لا صحة مطلقًا لما ذاع من أن خليل مطران ربح لوترية»، هذا أولاً يبغي طعنًا في وجاهته، ثم قد يسيء به الأدباء الظن فيحسبونه ينكر تخلصًا من تكاليف الإسعاف، وإذًا فليصبر خليل على دعابة شوقي صبر الكرام، وليدفع (من صلب ماله) في هذا الإسعاف «الإجباري» كل ما دخل جيبه يوميًّا من رزق حلال، ما عرف مطران طول حياته إلى سواه طريقًا، وقضى في ذلك زمنًا حتى انتهت العاصفة فإذا هو يخرج خائر القوى، وإذا هو يرى ملابسه لم تعد تصلح أسبوعًا آخر للاستعمال، وإذا هو الآخر بات بحاجة إلى طلب الإسعاف من الترزي.

حركة دائمة فبينما يُرى في حلوان الساعة العاشرة إذ هو يُرى في هليوبوليس الساعة الحادية عشرة، وإذا هو في المساء في رمل الإسكندرية، أتحسب هذا كدًّا في الحياة وكدحًا أو لهوًا بها ومرحًا ؟ كلا فليس لخليل من الوقت لنفسه أكثر من العشر أما سائر الأعشار فمبذولة بذل السماح لذوي الحاجات من كل قبيل. وقد وهبه الله إلى سحر المنطق مُحيا يشرق أبدًا بالطيبة والرحمة، لهذا فهو أبدًا موفق في حل المشكلات وتذليل الصعوبات وفض الخصومات، ولهذا فهو موفق أبدًا في أن يقتنع حاكم بإنصاف مظلومين، وفي أن تهتز أريحية قادر ليواسي فقراء ومعوزين، تراه يمشي فإذا قد خرج يتعلق به رجال من ذوي الضِّياع الواسعة فسد عليهم التدبير فارتبكت علاقاتهم بالبنوك وارتبكت معاملاتهم مع العملاء؛ وفي ما يتعلق به هؤلاء وهؤلاء، يخرج يتعلق به ما لا عدّ له من الفقراء والبائسين.

وأقسم ما رأيتك يا خليل ميزت في استقبالك المتعلقين بك بين طبقة وأخرى، فلكل منك ابتسامتك الحلوة، ولكل منك مروءتك العالية لا تدخر منها شيئًا. كل ما هناك من فرق أنك في المنازعات المالية قاضي صلح يثق بذمته ونزاهته المتخاصمان وأنك في مسائل البر ملاك رحمة لا يسع أبخل بخيل إزاءك إلا أن يفتح للإنسانية المعذبة خزانته واسعة.

ولعل كثرة مشاغله هذه هي سبب إخلافه المواعيد، فقد أذكر أني خرجت معه مرة من صولت إلى جروبي فقطعنا هذه المسافة في ساعتين ليس غير !! ولهذا ليس عجبًا أنه ما عرف في حياته قط صدق مواعيد.

استغفر الله لقد صدق مرة ؛ كان معي في صولت ظهر يوم صديقي الدكتور عبدالله بك محمد يوسف صاحب الصيدليات المعروفة بالإسكندرية، وأقبل علينا مطران، تعارف مطران وعبدالله فتجانست روحاهما وأحب كل منهما الآخر حبًّا كاد يكون غرامًا.

وألح مطران في الرجاء وألحف في أن نتقابل في ساعة عينها في المساء وفي مكان عينه كذلك ليزداد «بحبيبه» عبدالله أنسًا. ولم يكن أسرع من حضور الدكتور عبدالله قبل «الميعاد» وجلسنا ننتظر خليلاً، وقضينا الليل في انتظار خليل. ثم قمنا إلى مضاجعنا آسفين أن لم تكتحل أعيننا بخليل.

ومكث عبدالله أيامًا ثم عاد إلى بلده ومضت نحو أربعة شهور، فكنت ذات ليلة بطريق الصدفة في المكان الذي كان موعد تلاقينا مع خليل فإذا «خلاف المواعيد» يقبل مسرعًا ثم يجلس ويخرج الساعة ويقول: لقد أبطأ صديقنا عبدالله في الحضور!! وأستغفر الله لقد صدق معي مرة وصدق فعلاً. كان موعد المقابلة اسبلند بار، وما أعرت هذا الموعد كبير اهتمام فقد عداني صديقي أنه في الساعة التي يجعلها موعد مقابلة في القاهرة فلا يكون في الإسكندرية أو الأقصر أو أسوان أو في ضيعة نائية يركب لها، بعد سكة الحديد، جمالاً وحميرًا ويركب رجليه ليؤدي وظيفة قاضي صلح بين متخاصمين. لكنى وجدت في اسبلندد بار بطريق الصدفة ساعة الموعد فإذا مطران مقبل. وكان رفاقي يعلمون الأمر، فقال ظريفهم إذ رآه مقبلاً: «أراهن أن خليلاً نسي أن له هنا موعد مقابلة وإلاّ جعل بينه وبين هذا المكان عشرة كيلو مترات على الأقل» وما كان الظريف مغاليًا، فقد ترك خليل جمعية الصحافة والأدب ليختلي في ركن من المكان إلى رجل عليه أسمال البؤس والمرض، يمازحه ويداعبه ويملأ الأفق حوله وعودًا حِسَانًا، ويملأ جيبه أيضًا برًّا وإحسانا.

وهنا أيضًا مسائل لابد لي في فهمها من الاستعانة بالشعراء.

أولاً: أن صديقنا علي بك المنزلاوي كثير المشاغل وكثير الأسفار، ونشاطه له نواحٍ كثيرة وله ميادين قد لا تغرب عنها شمس، هو الآخر مضطر أن يخلف المواعيد، وهو الأخر يمر بك الساعة الثالثة والربع في مركبة «مسرعًا ليدرك قطار الساعة الثالثة والنصف، فيوقف المركبة ويناديك من بعد ثم يلح عليك أن تقابله في الكونتيننتال الساعة الثالثة والنصف ؛ لأمر هام»، وأنت تجلس في الكونتيننتال تنتظر بينما هو يبعد عنك مسيرة ستين كيلو مترًا في الساعة، على ذلك تجد هذين المخلافين للمواعيد، متلاقيين دائمًا لا يخلف أحدهما للآخر موعدًا. أيكون هذا على حد قول الشاعر:

أجَــارَتَــنــا إنّــا غـريـبـانِ هــا هـنـا
وكــلُّ غــريــبٍ لــلــغـريـبِ نَـسِـيـبُ

ثانيًا: استعان حافظ إبراهيم بمطران أو تعاون الشاعران على تعريب كتاب في الاقتصاد. نفهم أن يتعاون مقعد وأعمى، هذا يحمل ذاك ويسير به وذاك يدله على الطريق. ومطران قوي في العربية والفرنسية ويستطيع إخراج الكتاب معرّبًا تعريبًا حسنًا، وحافظ له مساعيه في ترويج بيع الكتاب.

نفهم هذا ؛ لكن الغامض علينا أن حافظًا ومطرانًا يختاران للتعريب كتابًا في الاقتصاد وما يعرفان من الاقتصاد شيئًا، وما ذاقا له طعمًا، وما عرف كلاهما يومًا إلا بأنه في الكرم والنجدة متلاف أي متلاف.

ثالثًا: ليس من عمل في هذه الحياة إلا ويطلب أو يرجو صاحبه عليه أجرًا، وقد تألفت النقابة الزراعية العامة من كبار الزراعيين وذي الثراء، فلم يطلبوا أجرًا لأنهم إنما يخدمون مصلحة الزراع الذين هم من كبارهم. لكن خليلاً الشاعر المغرد بلبلاً صدَّاحًا، المغذي النفوس والعقول أطيب غذاء، كان أيضًا «نقابة زراعية عامة» ينشر رحمته كذلك على الفلاح، وإنك إذ تزور مركز النقابة الزراعية العامة ؛ قلّما تجد غير الدكتور يوسف نحاس بك والأستاذ خليل مطران يدبران أمور النقابة ويحتالان إلى جمع أعضائها احتيالاً ؛ وما لخليل قيراط من فدان ولا ربع قيراط، ولا هو يتقاضى

على خدمة النقابة الزراعية أجرًا !! قل لي هل في الدنيا، وخاصة في مصر، مثل خليل مطران كثير، يقبلون أن يشتغلوا لخدمة مورد الثروة الوحيد لمصر بالمجان ؟ لكن هذا هو في الواقع صديقنا خليل مطران.

أما مطران الشاعر فلا نزاع أنه أكثر الشعراء تفننًا. حضرنا هنا أمير الشعراء فقال هذا حق. ومطران فوق ذلك متدفق، وهو حين يوفق أن يجعل اللفظ في مستوى معانيه السماوية فهو الشاعر البالغ غاية الإجادة وغاية السمو، وتوفيقه هذا يغلب في معظم شعره، ثم إن مطران جمع إلى قوته في الآداب العربية خيالاً أوروبيًّا.

وأما مطران الرجل الاجتماعي، فكل الناس له أصدقاء ومحبون، وكلهم أمان أن يصدقهم مواعيد مقابلة، وكأنهم أعلياء الرؤوس أنهم فتحوا في سوريا الشقيقة فتحًا مبينًا فأخذوا منها فتى كان ولا يزال خير أخ بار وخير أب رحيم.

****

٣- قـديس بـدوي[١]

أحمد عبدالمعطي حجازي

هل حتم أن ألتمس بيني وبين هذا الشاعر الكبير مشابهات تبرر نهوضي بتقديم هذه المختارات من شعره للقراء ؟

استغفر الله ! فالمشابهات كثيرة عليّ، وإنما هي مواطن إعجاب تلمس في نفسي خاصة أوتارًا حساسة.

أولها أن مطران أنقى صوت من ذلك الرعيل الأول الذي اعتنق الفكرة العربية وجعلها إيمانًا يعلو على كل إيمان. ومطران من بين شعراء هذه الفكرة هو الذي كان فنه وكانت حياته تعبيرًا نموذجيًّا عن إيمانه.

وثانيها أن مطران الذي تقطر الوداعة من ملامح وجهه وأطراف أصابعه وأبيات شعره هو أعلى الأصوات في جيله وأكثرها نبلاً وكبرياء في الدفاع عن الحرية ومقاومة الاسبتداد والاستهانة بالمستبدين.

وآخرها أن مطران وهو أكثر شعراء جيله انشغالاً بقضية تجديد الشعر العربي وأوضحهم فكرًا حول وسائل هذا التجديد وغايته، كان أيضًا من أكثر شعراء جيله انشغالاً بقضية المحافظة على أصالة هذا الشعر وتقوية الأواصر بين المحاولات الجديدة وبين تراثنا الشعري الشامخ.

إنه قديس بدوي !

---

(١) من مقدمة كتاب: خليل مطران - (مختارات) المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ٢٠٠٩ [سبق نشر المقالة في مجلة الآداب البيروتية - أيلول ١٩٧٤].

بقدر ما امتلك قوة الخيال، وعرف مغامرة الرحيل والاغتراب، وتعرض لتقلبات الروح وتفجرات القلب، بقدر ما أمسك بيد قوية خيوط نفسه وقلبه، وأتقن ضبط النفس، وكبح جماح فرسه الشموس !

خليقتان متناقضتان، وهذا هو سر قوته، لكنهما كانتا لديه متعادلتين في معظم الأحيان، وهذه هي نقطة ضعفه في الشعر وفي الحياة.

يقال عن حادث انحراف أنفه إنه كان في صباه مولعًا بركوب الخيل، يخرج بها للنزهة في سهل البقاع حيث مدينة بعلبك التي نشأ بها. وذات يوم خرج مع رفيقة صباه التي يرمز لها في شعره باسم هند، وكل منهما يمتطي صهوة جواده، فأخذه الطرب ورجع أنغامًا بصوت هادئ، ثم انتقل من الترجيع إلى حماسة الأغاني اللبنانية الجبلية، وإذا بجواده يسرع ثم يجمح فيسقط مطران الصبي على الصخر، ويصاب وجهه وأنفه بكسور وجروح أعقبت انحرافًا في أنفه لازمه مدى حياته.

لقد حمل وجهه عاقبة الجموح. ولعله من يومها يقف لنفسه بالمرصاد ممسكًا بأعنتها، خائفًا أشد الخوف من طربها، فإذا هو تركها على سجيتها حينًا عاد فردها إلى الوقار وأخذها بالحزم حتى تعتدل.

وربما آثر الاعتدال ليلائم بين الأصول المتناقضة التي ينتسب إليها، فهو بدوي جاءته البداوة من طريق أسلافه الغساسنة، وهو مسيحي كاثوليكي من طريق الفرع الغساني الذي تنتسب له أسرته. وهو فرع أولاد نسيم الذين انتقلوا من المذهب الأرثوذكسي إلى المذهب الكاثوليكي في أوائل القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) ورسموا عليهم مطرانًا منهم كان هو رأس أسرة مطران.

وهو ثوري عاش صباه في أحضان اليقظة العربية التي اشتعلت في مدن الشام في النصف الأخير من القرن الماضي، وهو في مصر إصلاحي عاش بقية عمره من الشباب إلى الشيخوخة في ظل حركة وطنية آثرت المفاوضات على الاستمرار في الثورة، ورأت أن تهيئة الشعب للاستقلال أجدى من تهييجه بشعارات الاستقلال.

وهو مؤمن أشد الإيمان بعظمة الحضارة العربية، ومعجب أشد الإعجاب بالحضارة الأوروبية.

رجل يحمل هذه الانتماءات والوراثات المختلفة المتناقضة ويخلص لها كلها، كان عمله الدائب هو محاولة خلق التوازن وتحقيق الوفاق.

في الشعر كان مجدِّدًا مقلِّدًا في الوقت ذاته، كأنما وهو يكتب على رأسه ملاكان يحاسبانه حسابًا عسيرًا، فملاك أرعن متمرد يغريه بالبديع الغريب، وملاك عاقل محافظ يرده إلى الأصول والتقاليد، وهو بينهما حائر قد يترك لهما القلم فيفسد كل منهما عمل الآخر، أو يقتسمان الصحيفة فتخرج وفيها منهما روحان يصطرعان وخطان وقلمان.

وكذلك كان في الحياة: يهجو الاستبداد ويجامل بعض المستبدين. أمين على فكرته، محافظ على علاقاته الاجتماعية.

راهب لا يتزوج، وعاشق يتفطر قلبه غرامًا وهيامًا.

شاعر ورجل أعمال يعرف الربح والخسارة.

كهل في الخامسة والأربعين يحنو على الضعفاء والمساكين وينتظر هدية أمه في عيد ميلاده.

وطالما كانت الكفتان متعادلتين فالشعر مختنق والحياة عقيم، حتى إذا رجحت إحداهما الأخرى وغلبت البداوة القداسة أو غلبت هذه تلك تفجر الشعر تفجرًا وعرفت الحياة حرارة الدم أو توهج الحلم.

يقول طه حسين: «كذلك كانت الحال بيني وبين مطران، أعجبت بشعره أول الأمر ثم فتنت بخلقه فتونًا، وشغلت بالرجل عن الشاعر. والذين عرفوا مطران من قريب أو بعيد يشاركونني هذا الرأي ما في ذلك شك. فقد كان مطران أديبًا يعيش للأدب ولا يعيش بالأدب. وهو من أجل ذلك كان يعمل ليكسب المال، لا لنفسه، فقد كان أيسر شيء يغنيه ويقنعه، ولكن كثيرين جدًّا من الناس كانوا يلوذون به ويفزعون إليه ويعتمدون عليه».

ويقول مطران عن نفسه: «في المعاودة وحدها تاريخ تكون شخصيتي، فقد كان هناك عاملان يفعلان في نفسي: شدة الحساسية، ومحاسبة النفس، ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسي على نمط خاص».

مطران إذًا شاعر ورجل، حساسية ومحاسبة، قديس وبدوي، مجدد ومحافظ، صاحب قضية وصاحب مجاملات، وهو يثير إعجابي بسبب صدقه وإخلاصه لكل هذه المتناقضات. وقد أشابهه في أشياء، وقد أخالفه في أشياء، لكن هذه حال كثيرين من قرائه ودارسيه، فلماذا أتصدى دونهم جميعًا لأختار من شعره ؟

وربما كان أدعى إلى السؤال أن اعترف بأني لم أكن أعرف الشاعر أو الرجل قبل أن أتصدى لتقديم هذه المختارات !!

****

٤- لماذا تأخر اتجاه خليل مطران إلى المسرح ؟[١]

عبدالرحمن صدقي

من الآيات البينات على ما انطبع عليه شاعرنا خليل مطران من روح التجديد، اهتمامه الإيجابي بالمسرح والأدب المسرحي.

وليس عجيبًا أن يميل مطران إلى المسرح ويعنى بالأدب المسرحي، فقد ساعدت على ذلك عوامل عدة منذ نشأته الأولى، فقد نشأ الفتى البعلبكي في معهد يعنى، إلى جانب عنايته بالثقافة العربية، بتلك الثقافة الفرنسية وهي ثقافة وثيقة الاتصال بالمسرح، يضاف إلى ذلك أن آل اليازجي أساتذته في العربية كانوا في طليعة الأدباء والشعراء، وكانت لهم مشاركة في الثقافة الأوروبية، وكان همهم النهوض بلغة العرب حتى تلتحق باللغات الأوروبية في الوفاء بسائر الأغراض العصرية في العلوم والفنون، ولقد وضع الشيخ خليل اليازجي نفسه رواية شعرية تمثيلية سماها: «المروءة والوفاء» أدارها على ما أظهره حنظلة الطائي من مكارم الخلق في عهد الجاهلية مما كان له أثره في تحويل النعمان بن المنذر عن الوثنية.

فلا غرابة بعد ذلك كله أن يلتفت الفتى منذ صباه إلى ما ينقص أدب العرب من الفنون الأدبية، حتى إذا شب عن طوقه، وبلغ أشده، وندب نفسه للتجديد في الحياة الأدبية توخى استكمال النقص، فكان من ذلك ما تحراه في سبيل التجديد من العناية بالقصص الشعري والأدب المسرحي.

والذين عرفوا مطران واتصلوا به يذكرون من صفاته التواضع الجم، مع الأناة والحصافة والأخذ بالروية والحيطة. وقد كانت هذه الصفات رائده حتى في حياته

---

(١) من مقال بعنوان: خليل مطران والمسرح مهرجان خليل مطران – القاهرة ١٩٥٩، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

الأدبية من مبتداها، وهذا في رأينا يفسر ما كان من ذوده لنفسه – وهو من عرفنا الأديب المطلع المبتدع الألمعي – عن معالجة التأليف المسرحي، ولم يكن ذلك عن جهل منه بالقواعد والأصول، بل لعلمه أن الفن المستحدث الدخيل لا يتأصل في التربة الجديدة إلا بعد طول المعاناة والتمرس والمران المتصل جيلاً بعد جيل. ولما كان شاعرنا يأبى أن ينحط عن مرتبة الفحول ويقصر عن شأوهم وبلوغ مبالغهم، فقد آثر أن يدعم الوعي المسرحي في الشرق العربي بنقل النماذج العليا من أدب المسرح العالمي، وهو على يقين جازم واقتناع حاسم بأن ترجمة هذه الروائع مرحلة لابد منها ولا غنى عنها لمن ينشد بناء المسرح على أساس قويم مكين، وأنها من أجل ذلك أجدى على النهضة المسرحية وأهدى لها في كثير من الأحيان، وبخاصة في ذلك الحين.

ولقد عالج مطران ترجمة القصة قبل المسرحية، ولعل أقدم ترجماته القصصية رواية «الانتقام» وكان ذلك عام ١٨٩٤، وهو المراسل القاهري لجريدة الأهرام التي كانت تصدر بالإسكندرية وقتئذٍ، وفي مطبعتها كان طبع الرواية، وهي من القصص الفرنسية، ولم يرد للأسف ما يدل على اسم مؤلفها. ثم ترجم بعدها رواية الغريب لبول بورجيه.

وكانت الحركة المسرحية قد نشطت في مصر منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فانفسح المجال لكتاب المسرح وبخاصة للنقلة المترجمين. وكان من الطبيعي أن ينجذب خليل مطران بحكم ثقافته الفرنسية إلى ترجمة روائع المسرح الفرنسي ليوفي لكل من الثقافتين بدينه ويقضي ما عليه. ولكننا نعود إلى ثبت المترجمات للمسرح العربي حتى أوائل القرن العشرين فلا نجد لمطران ما لغيره من وافر المحصول في ذلك الحين. ويزيد دهشتنا أن نعلم أن مسارحنا عرفت وقتها الكثير من روائع الأدب العالمي وإن خفي عن أكثرنا ذلك لمخالفة أسمائها في العربية عما هي معروفة به في لغاتها الأصلية. ومن هذه المترجمات الكثير من أدب المسرح الفرنسي الكلاسيكي مثل: مسرحيات كورني «غرام وانتقام أو السيد» و«حلم الملوك أو سنَّا أو عدل قيصر» و«مي أو هوراس» – ومسرحيات راسين: «الأخوان المتحابان أو اتباييد» و«لباب الغرام» و«نكث العهود أو فيدر» و«أندروماك» ومسرحيات موليير: «المريض الوهمي» و«الطبيب المغصوب» ومسرحيات فولتير: «على الباغي تدور الدوائر أو ميروب أو تسلية القلوب».

كما أن من هذه المترجمات كثيرًا أيضًا من أدب المسرح الرومانتيكي مثل مسرحيات شكسبير: «شقاء المحبين أو شهداء الغرام أو روميو وجولييت» و«أوتللو أو حيل الرجال» و«هملت» و«الصراف المنتقم» وهي تاجر البندقية، ومسرحيات فيكتور هيجو: «حمدان» وهي «هرناني» و«ثارات العرب» وهي «بيرجراف»، وغير ذلك مما لا يعنينا هنا استيفاؤه.

فما الذي جعل مطران يتخلف عن الركب المسرحي في ذلك الحين ثم يعود فيطلق لنفسه العنان في ملاحقة الركب وسبقه كما سوف نرى في العقد الأول من القرن العشرين ؟

هذا سؤال يستحق من الباحثين كشف سره وتجلية أمره. ولعله مما يعين في الجواب على هذا السؤال أن نعلم ما كانت عليه حقيقة الحال في ما يتصل بالمسرح من حيث قيمته الأدبية إذ ذاك، فالواقع أن الذي كان يستهوي الجمهور في تلك الأيام من المسرح لم يكن الجوهر بقدر ما كان الفرجة والطرب والمنظر.

فلا جرم أن يكون هذا هو المعيار لدى أصحاب الفرق التمثيلية لمن شاء دخول المضمار من المؤلفين والنقلة المترجمين، وحسبنا أن نرجع إلى ما كان يعرض من المسرحيات بالدراسة والتمحيص، وهي، كما رأينا، مترجمة عن الأدب الغربي في جملتها، فماذا نرى ؟ إن الكتاب المسرحيين عامة كانوا لا يحفلون كثيرًا بأمانة النقل عن الأصل، وكان تصرفهم في بعض الأحيان يتجاوز كل حد، منهم من يتناولون النص الأدبي بما يتراءى لهم من الحذف والإضافة والتبديل، وهم يقدمون ويؤخرون في المشاهد والفصول، وهم يستحدثون شخصيات لا وجود لها وينفون أخرى من الوجود، وقد ينقلون المسرحية من بيئة إلى غيرها على بعد ما بين البيئتين.

كما أنهم حريصون في أخر الأمر على ألا يتركوا خاتمة فاجعة على حالها بل يقلبونها في طرفة عين إلى خاتمة سعيدة مراضاة لعواطف الجمهور الرقيق الشعور، وإلا كان على الفرقة أن تختم السهرة بتمثيلية أخرى قصيرة من نوع المهازل الفكاهية للتسرية عن المتفرجين قبل انصرافهم حتى يأووا إلى فراشهم هانئين.

وكان على الكاتبين فوق هذا جميعه واجب لا يدانيه غيره في الوجوب والالتزام وهو إقحام المواقف الغنائية سواء أكانت في المسرحية مناسبة أم غير مناسبة للمقام.

.....

فلما شاءت المقادير في تصاريفها السعيدة الموفقة أن يقوم في بلادنا ؛ إلى جانب المسرح الغنائي ؛ مسرح لا يعتمد على الغناء، بظهور الممثل النابغة جورج أبيض الذي كان أسبق الجميع إلى فهم روح التراجيديا وأقدر الجميع على إبرازها مشخصة في جلال قوتها وكمال روعتها، كان شاعرنا خليل مطران في مقدمة من ركن إليهم عند عودته سنة ١٩١٠ من دراسته لفن التمثيل على أقطابه في باريس، للاضطلاع بنقل «عطيل» للغة العربية لتكون إحدى المآسي الثلاث «أوديب – وعطيل – ولويس الحادي عشر» التي اعتزم أن يفتتح بها موسمه الأول في الحادي والعشرين من مارس عام ١٩١٢ على مسرح دار الأوبرا.

وفي هذه الدلالة القاطعة بأن إحجام خليل مطران حتى ذلك الأوان عن المساهمة الجدية في الترجمة للمسرح إنما كان سببه حالة المسرح نفسه من حيث ضعف استناده على أصول الفن المسرحي وبعد الشقة بينه وبين المستوى الأدبي الرفيع. وقد أغنانا الخليل نفسه عن إطالة المقال وكثرة الجدال في هذا المبحث إذ قال في مستهل الكلمة التي قدمها بين يدي ترجمته لعطيل: «**رغب إلي جورج أفندي أبيض صاحب الفرقة المعروفة الآن باسمه في ترجمة هذه القصة فترددت زمنًا ثم أتيح لي أن رأيته يمثل تجربة من «أوديب» فأعجبني إتقانه، وإتقان بعض أعوانه فاستخرت الله في نقل «عطيل» إلى لغتنا الشريفة**».

ولكي نعرف ما يدين به أدب المسرح للأستاذ خليل مطران لا نجد أفضل وأوفى بالغرض وأوجب للإقناع من طريقة المقارنة كلما أمكنت، وهي بحمد الله ممكنة هنا لوجود سابقة منذ أواخر القرن السابق عنوانها: «أوتللو أو حيل الرجال» وسنورد المثال مما يقع لنا هنا وهناك كيفما اتفق في الترجمتين.

في الفصل الأول من مسرحية شكسبير ينادى الوجيه «ردريجو Roderigo» في جوف الليل «الشيخ برابنسيو Brabantio» من أعيان البندقية يبلغه هرب ابنته العذراء

الحسناء «ديدمونة Desdemona» مع القائد المغربي عطيل (ولعله «عبدالله «حرفته العجمة إلى ما نرى) فلم يصدق الوالد في بادئ الأمر، فلما استيقنه عاد إلى صاحب الخبر مهرولاً يصيح:

«صدقني النبأ. إن الخطب لجلل، فلم يبق لي إلا تجرع الصاب بعد الهوان في القليل الباقي من أيامي. قل لي يا «ردريجو «أين رأيتها ؟ ويلها من فتاة شقية ! أمع المغربي. من يجرؤ بعد هذا أن يكون والدًا !! ؟ كيف علمت أنها هي ؟ وا حرّ قلباه ؟

خدعتني من وراء التصور.. ماذا قالت لك ؟ هاتوا مشاعل أخر. أيقظوا أقاربي، هل تزوجا ؟ أتظن أنهما تزوجا ؟».

هذه هي عبارة مطران في ترجمة الصيحة التي وضعها شكسبير على لسان الوالد الشيخ – فماذا كان من أمرها في الترجمة السابقة.

إن هذه الصيحة بكل ما فيها من صدمة الدهشة وشدة اللوعة ومرارة الخيبة وعذاب الحيرة، وما يصحبها من العبارات المتقطعة والخواطر المشتتة والهرولة اليائسة من ذلك الوالد الشيخ الثائر المسكين، لم تجد لها نفس المترجم القديم إلا أدنى الصدى، إذا اعتبرنا صدى ما ردده من كلمات معدودات من أغث الكلام وأتفه ما تجري به ألسنة العوام في قوله:

«شر عظيم وفضيحة عظمى. فرت اللعينة وحطمت شرفي وقللت احترامي آه يا ردريجو كيف العمل. هل رأيتهما بعينيك؟».

وهذا المثال لا شك مانع من الاسترسال قاطع لكل مقال.

****

٥- مقالات كبيرة في اقتباسات قصيرة

١ - أ - رسالتان: نثرًا وشعرًا - من الأخطل الصغير !!

يقولون إن خليل مطران مثال الإنصاف، فهل كان في تلك الليلة كما هو ؟

لقد حامت عليه القلوب واشرأبت إليه الأعناق، وأرسلت إليه القُبل والبسمات. وهذا قليل في جنب ما يستحقه الخليل، ولكنه أنصف اللغة العربية وظلمنا، بل أنصف الشعر العربي بأن سدَّ فيه ثلمةً أعجز فحول الشعر سدُّها، هو أنه نظم حكاية نيرون من نحو أربعمائة بيت على رويّ واحد. إنها معجزة ! لا سيما إذا أطلقت عليها أشعة التفسير حتى تتفهم ما غمض من ألفاظها - وقصيدة تتألف من ٤٠٠ بيت شعر وأربعمائة قافية لا تنجو من الغريب.

غير أن الذين شكوا حظهم من خليل تلك الليلة ذكروا أنه عائد بعد خمسة وعشرين عامًا وأنه أعد قصيدته لتلقى في معهد علمي، فلم يكن أليق من قصيدة الأمس بذلك المعهد.

إن الرسم والموسيقى والشعر، لتعجز بالحقيقة عن أمثالها في قصيدة الخليل، فهو أحذق من رسم، وأطرب من غنّى، وأبرع من نظم.

فإذا كان قد أنصف اللغة العربية في الأمس ليظلمنا، فلماذا لا نطلبه لليلة ينصف فيها اللغة ويُنصفنا ؟.

«**أبو عبدالله**»

بشارة عبدالله الخوري

البرق، ١٩٢٤، عدد: ٢٠٩٥، ص: ١

ب - تحية الأخطل الصغير إلى شاعر القطرين

يا واحدَ السَّبْقِ والأخلاقِ ما اغتُبِقَا
إلا على شعرِكَ العالي ولا اصطُبِحا
تنافرَ القولُ والإبداعُ فاهْتجَرا
حتى إذا طالعَا آياتِكَ اصطَلَحا
لكَ اللواءُ، رضِينا أن نطوفَ بهِ
محبّبُ الظلِّ لا زهواً ولا مرَحَا
يا ملءَ لبنانَ لم نلمحْ له أثراً
كالطيبِ ننشقُ ريَّاهُ وما لُمِحا
هل يذكرُ الليلُ في بيروتَ مصرَعَهُ
والنجمُ والخمرُ في كاساتِنا انسفَحا
لم نَدرِ حين تناجينا أنشربُها
أم نشربُ الحِكمةَ الغرّاءَ والمُلَحا
أنت الحبيبُ فما الشمسُ التي سفَرَتْ
بعد المغيبِ ولا الظَّبي الذي سنحا
لولا الوفاءُ لما راودتُ قافيةً
أصبحتُ أكرَهُ مَن أثنى ومن مدحا
إن كان لابدّ من مدحٍ تُنَمِّقُهُ
فامدحْ لنا الحُسنَ أو فامدحْ لنا القدحا
من يسرقُ الخبزَ إنقاذًا لِصِبيَتِهِ
أحقُّ بالعذرِ ممن يسرقُ المِدَحا

نظمت سنة ١٩٤٥

من ديوانه

٢- حرب على الطغيان

كان الموضوع الثاني الذي شغل الخليل بعد الحب، واحتل رقعة كبيرة من اهتمامه الشعري، هو هاتيك الحرب التي شنها في مجمل مواقفه وقصائده على الطغيان، وقد رأيت مما مر بك من سيرته، عوامل هذا الاتجاه الذاتية، فقد «عاصر مطران السلطان الجبار عبدالحميد، ولمس انتفاضات الشعوب البلقانية على الاستعمار التركي، ولا سيما انتفاضة الجبل الأسود وبنيه الأشداء. وفي بكرة من عمره، غزا الاستعمار الإنكليزي مصر، ثم غزا جنوبي إفريقيا في الحرب الشهيرة بحرب (البوير)، كما غزا الفرنسيون إفريقيا الشمالية، والطليان طرابلس الغرب، وتمرست الشعوب العربية بألوان البلاء الاستعماري على شتى الأيدي... فكان مطران بإزاء هذه الحوادث وسواها من عوامل، هو الشاعر الذي انطلق بالشعر العربي من مواضيعه التقليدية القديمة وبعض قوالبه، إلى مواضيع وقوالب جديدة تجند فيها للحرية على العبودية، وللاستقلال على الاستعمار، وللعدل على الظلم، وغنّى يقظة الشعور القومي».

على أن الجديد الجديد في حرب مطران هذه، إنما هو تلك «الأسلحة» التي اعتمدها في بلوغ هدفه، واستخدمها في «تجنّده»، وهي عبر التاريخ القديم والحديث، وانتقاء التفاصيل، والتركيز على أحداث مجهولة من عامة القراء العرب، وعرض تلك الأحداث بأسلوب شعري جذاب، يكاد يكون ملحميًّا في بعض الحالات والمواقف، أي أنه وضع ثقافته الواسعة – التاريخية واللغوية والأدبية والاجتماعية – في خدمة الحرية، ومقاومة الاستبداد، وهي ثقافة لم تتيسر لأحد من معاصريه، ومن الشعراء خاصة. فأنت إذا قرأت قصيدته «نيرون» وجدت إحاطة شاملة بدقائق التاريخ الروماني، وسيرة نيرون من ألفها إلى يائها. وكذلك هو شأنه مع تاريخ الفراعنة، وبناة السور الكبير في الصين، وأكاسرة فارس، وثورات الأقطار البلقانية، وسائر الموضوعات التي اتخذها مادة لحربه المقدسة.

غير أنه كان يلجأ، حين يعوزه الواقع التاريخي، إلى الرمز والخيال، كما هي الحال في قصيدة «فنجان قهوة» التي صدّرها بهذه العبارة «حديث واقعة جرت في قصر ملك مستبدّ»، وفيها «أثبت أن حرية القلب كحرية العقل لا تقوم لها قائمة مع الطغاة».

عبداللطيف شرارة

من كتاب: خليل مطران
والفقرة بين القوسين اقتباس من رئيف خوري

٣- علم التجديد الشامخ

وهو أكثر من صاحبيه تجديدًا في مضمون قصائده، إذ كان مثقفًا ثقافة عميقة بالآداب الغربية، وتغلغلت في مسارب نفسه النزعة الرومانسية، فطفح شعره بالحزن والألم، وعكسهما على ما حوله من الطبيعة انعكاسًا يمتلئ بالشجن. وسعى في بعض قصائده إلى أن تصبح تجارب نفسية متكاملة «بحيث» أصبح علَماً شامخاً في تجديد شعرنا الغنائي بما بث فيه من وحدة موضوعية ومن شذى وجداني ينفذ نفوذًا إلى أعماق قارئه. وفسح في شعره للعواطف الاجتماعية والإنسانية وللآثار القديمة في موطنيه القديم والجديد، وشارك في الشعر السياسي ؛ إلا أنه استعان فيه غالبًا بالتلميح والتلويح.

وتغنّى طويلاً بالحرية، وهاجم الطغاة المستبدين والمستعمرين الآثمين، كما هاجم الشعوب التي تستكين للمعتدين، واختار أن يصور ذلك في شعر قصصي درامي يجعل موضوعه فتاة الجبل الأسود أو نيرون أو بُزُرْجمهر أو حرب البوير. ونراه في تضاعيف ذلك يستثير عزائم قومه ضد الغاصبين داعياً إلى الحرية والكرامة القومية. ولا يقف بقصصه الدرامي عند هذه العواطف السياسية، فقد مدّه إلى صور إنسانية بديعة مثل قصة «الجنين الشهيد».

الدكتور شوقي ضيف

من كتاب: فصول في الشعر ونقده
ط ٣ – ١٩٨٨

٤- قول آخر !!

وليس هناك مفر من المقارنة بين شوقي وحافظ ومطران ؛ فإن دراسة هؤلاء الثلاثة تدل على التيارات المتنافسة والمتناقضة في المجتمع المصري في الخمسين من السنين الأخيرة. فإننا نحس أحيانًا في قصائد شوقي ومقطوعاته جوّ التَّرف

المصري الذي أوشك على الزوال: السجاجيد الإيرانية وصينية القهوة الفاخرة يحملها عبدأسود، والمقاعد الناعمة والحجاب، حجاب المادة والروح. أما أشعار حافظ فصرخات المتألم، وأحيانًا مهاترات العاجز. ونحن نقرأها فنصرخ معه ونهاتر في ألم وعجز ؛ لأنه منا ونحن منه: شاعر مصري بلدي. أما مطران فيشبه أحيانًا تلك الحدائق الأنيقة التي يجمع فيها أصحابها الأثرياء أصص النباتات الأجنبية التي نسال عن أسمائها ونعجب بروائها، ولكن ليس لها في قلوبنا ذلك الحنين الذي نحسه حين نذكر حقولنا المألوفة بفلاحيها وجداولها وأشجارها من الجميز والتوت.

سلامة موسى

من مقال بعنوان: بعض الأدباء الذين عرفتهم

مجلة الكاتب المصري – المجلد الثالث – ص ٦٤٠

٥- ميزان الشعر وميزانية الدولة

خلقت الظروف السياسية في مصر نوعًا جديدًا من الشعر الرمزي أو الرمزية، لأن مثل هذا الشعر يسمح للكاتب أو الشاعر أن يتنفس بما يضيق به صدره. نشرت الأهرام التي كانت تصدر في الإسكندرية لغاية سنة ١٨٩٩، فصلاً لمراسلها في القاهرة الشاعر خليل مطران، عن الميزانية في عدد ٣٠ يونيه سنة ١٨٩٤ هذا نصه:

الميزانية

«عجيبٌ من الدَّهر العجيبِ مرادهِ
بأن ألتقي منه المصابَ وأشكُرا
وأنْ أحسب الليلَ الطويل كنعمةٍ
له وأرى فيه الظَّلامَ مُنوِّرا
وأن يتمشَى بالحوادثِ مثقلاً
على صدريَ الممنوع أنْ يتفجَّرا
وأن يبتغي مني السُّرورَ به فإن
صبرتُ عليه عُدَّ صبريَ مُنْكَرا

يقول لنا الخبيرون إن الذي اقترحه مجلس الشورى على المالية من أن ترسل له مفردات الحساب الختامي عن السنة الماضية قد ضيق صدور قوم على سعتها، فقالوا: ماذا يفهم أولئك المزارعون من أرقام مرصوف بعضها فوق بعض، كترصيف البقول في الحقول، أو الأقطان في الأطيان الخ».

(خليل المطران)

إن ما كتبه مطران نثرًا عن الميزانية ليس إلا تغطية تشفّ عما تحت أبياته الرائعة، التي لم تنشر في ديوانه، من شكوى متأججة تومض إلى الحوادث العامة.

الدكتور محمد صبري (السربوني)

الشوقيات المجهولة – ج١ ص ١٠٤

٦- موضعه الصحيح

لعلنا نستطيع أن نضع مطران في موضعه الصحيح من حركة الريادة والتجديد إذا نظرنا إلى شعره نظرة فاحصة متلمسين ما فيه من تقليد للقديم أو نزوع إلى الجديد، واصلين ذلك ببعض ما أثر عنه من آراء في الشعر.

ومن المعروف أن الشاعر قد اتصل اتصالاً مبكرًا بالأدب الفرنسي، وأنه ظل بعد ذلك على صلة بالأدب الغربي عامة بالقراءة والترجمة، وفي ديوانه الأول مقطوعة عن الشاعر الفرنسي الرومانسي ألفريد دي موسيه أهدى بها ديوان ذلك الشاعر إلى فتاة محبة للأدب بدأها بقوله :

عـــاش هـــذا الـفـتـى مُـحـبًّـا شـقـيّـا
وقـضـى نـحـبَـهُ مُـحِـبًّـا شَـقـيًّـا
وبـكـى دمـــعَ عـيـنـه فـي سـطـورٍ
جـعـلَـتُـه عـلـى المـــدَى مَـبـكِـيًّـا

وحين استقر به المقام في مصر بعد عودته من فرنسا عام ١٨٩٨ سلك نهج غيره من شعراء العصر المعروفين، فشارك بشعره في التعبير عن كثير من المناسبات

الاجتماعية وبعض الأحداث السياسية، ورثى ومدح وهنأ كما كان يفعل غيره من الشعراء، لكنه آثر ألا ينغمس في خضم السياسة القومية والوطنية انغماس شوقي وحافظ وغيرهما، وعاش عيشة الشاعر «المثقف» الذي يميل إلى الهدوء والاستمتاع بالعمل الثقافي والصلات الاجتماعية بينه وبين وجهاء عصره وشعرائه وكتابه. ولعل طبيعة تلك الحياة واشتغاله بالصحافة وبعض الأعمال الاقتصادية وطبيعة موهبته الشعرية قد صرفته عن أن يجاري شوقي في رصانة أسلوبه وسيطرته على اللغة وارتباطه القوي بالتراث، فجاء شعره أقرب إلى ما كان يتطلع إليه بعض شباب ذلك العصر من أساليب شعرية جديدة لا تحتذي القديم إلا بمقدار. وظل أثر الأدب الفرنسي عنده أقوى مما كان عند شوقي، ومالت به نشأته الخاصة وحياته الهادئة إلى أساليب شعرية لا تبلغ ما في شعر شوقي من إحكام وسيطرة على اللغة واستيعاب للتراث، لكنها أقرب إلى ما كان يحس به ويعيه شباب ذلك العصر من روح الحضارة الجديدة التي كانت قد بدأت تشيع في الحياة حينذاك.

دكتور عبدالقادر القط

الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر

٧- يرى ما لا نرى !!

ولعل أنصع دليل على الخير المركب في هذه الفطرة، وعلى قوة المنى التي كانت تجتاح النفس العربية في ذلك الحين، أن فطرة الخليل اختارت أن تشرق، مؤثرة غمرة الجهاد والكفاح، على أفياء الثروة والراحة. وكذلك بت الفتى وهو في باريس، وعزم أن يعود إلى مصر، مشيحاً بوجهه عن الشق الغربي من كرة الأرض. فلم يكد يطأ أرضها، ويحس بعبق التاريخ يجري في عروقه مرة أخرى، حتى انطلقت فطرته الشاعرة على سننها، وإذا الآثار المنطوية فيها من بعلبك وزحلة وبيروت، قد أخذت تمتزج بها وتشد من أزرها آثار الجهاد المصري الراني إلى نور الحرية والكرامة، وآثار الجهاد العربي المشوق إلى بعث يعيد عصر المأمون وهارون الرشيد، وآثار الحضارات القديمة التي

قامت في هذا الوادي آية تجلو أسرار التاريخ النابض بالحياة المتجددة على الدهور...

ليس هذا المهرجان الذي حجت فيه العربية إليك، ولا هذا التكريم السامي الذي أسبغه المليك عليك، سوى آية واحدة من آيات البقاء التي كتبت لشعرك، ما دام في الدنيا عرب يتلون سورة أو يترنمون بقصيد.

والشعر سُلَّم يرتقي الناس عليه من القريب إلى القصي، ومن المدرك إلى الخفي، ومن الحياة التي أسدل على وجهها برقع كثيف، إلى الحياة في جوهرها المطلق الرحب المنبسط أمام وجه الشمس. والشاعر يصنع لنا هذا السّلم من خيال يرى ما لا نرى، وشعور يحس ما لا نحس، وفكر يدرك الحقيقة المستترة وراء ظواهر الأشياء. وأنت تقف إلى جنب الشاعر فلا ترى مأساة الدهور في الوردة الذابلة، ولا صراع الحقيقة أو الظلم أو الفضيلة، في سيرة الرجل المسجى أو الجنين المجهض أو الشمس الغاربة، ولا الآمال والمنى التي تموج في صدور خلائق هي «عد الرمال». حتى إذا نطق الشاعر رأيت بعينه، وسمعت بأذنه، وأدركت بعقله، وإذا ستار من الأستار المسدلة على روائع الكون ومعجزات الحياة، قد رفع قليلاً فرأيت مشهدًا يفتن الألباب، وألفيت ضياء يدنيك قليلاً من فهم الحقيقة.

وشعر الخليل حافل بآيات رائعة على هذه الأغراض التي ينشدها الشعراء ولا تتم نعمتها العلوية إلا لكبارهم.

فؤاد صروف

من مقال بمجلة الكاتب المصري

المجلد الخامس – ١٩٤٨ – ص ٧٠٤ – ٧٠٦

****

٦- كـأنك تـــراه

وصف سليم سركيس للحفل (الأول) الذي أقيم لتكريم خليل مطران، وكان سركيس بخياله وإرادته، ثم بقلمه، وراء إقامة الحفل، ورعايته، واستثمار آثاره، وفي مجلته الفكرية الشهرية «مجلة سركيس» (عدد ١٥ يوليو ١٩١٣) كتب بقلمه وصفًا لمجريات الاحتفال، وقد جاء الوصف دقيقًا رقيقًا صادقًا، كأنه الخليل نفسه، وإنه لدليل على مكانة الخليل الشخصية والشعرية، فهي فرصة نـادرة أن نشاهد هذا الحفل الرائع بقلم كاتب فنان، وصفه فكأننا نراه وحاضريه بعد قرن من الزمان.

كيف كانت حفلة مجلة سركيس الكبرى لإكرام خليل مطران:

في أواخـر مارس «آذار» لما وضعت الحرب أوزارهـا أو كـادت، وبعد أن احتفل سمو مليك البلاد حفظه الله بزفاف صاحبة العصمة والعفاف كريمته البرنسيس عطية الله في مهرجان حافل – رأيت أن الفرصة قد سنحت لاستئناف الاهتمام بحفلة إكرام خليل مطران بعد أن اقتدتني عنها الحرب وأكدارها. ووافق دولة الأمير الخطير البرنس محمد علي باشا على إقامة الحفلة في ٢٤ أفريل، فعدت إلى العمل مستعينًا بمروءة صديق الآداب والفضائل سعادة إسماعيل أباظة باشا. فاستأذنت مجلس إدارة الجامعة المصرية فأباح لي استعمال قاعتها الكبرى، وشرعت في طبع ما اجتمع لديّ من القصائد والمقالات حسب قرار لجنة أدبية راجعت ما ورد منها، وقررت نشر ما نشر من الكثير الذي ورد. وكانت قاعة الجامعة المصرية تحتوي على ٣٤٠ كرسيًّا فقط، فلما ذاع خبر الحفلة كثر عدد الراغبين في حضورها من وجهاء القوم وكبار المصريين والسوريين، فاضطررت إلى استئذان مجلس إدارة الجامعة، فأباح لي رفع بعض التختات الخشبية بكل عناء حتى استطعت وضع خمسمائة كرسي، ومع

هذه الزيادة كانت الطلبات تربو عليها كثيرًا ولا سبيل إلى المزيد، وكان ربحي الأكبر بعد هذه الحفلة أن نصف الناس في مصر نقموا عليّ ولا ذنب لي إلا العجز عن إيجاد محلات كافية. على أنني استفدت مقابل هذا نكتة أدبية قالها حضرة أمين بك البستاني المحامي، فإنه لما رأى نجاحي الباهر في إقامة هذه الحفلة قال (قد ألغيت بعد الآن جميع الأدعية المألوفة ولم يبقَ إلا أن ندعو لمن نريد له خيرًا (إن شاء الله يحتفل بك سركيس).

وعند الساعة الرابعة من مساء يوم الخميس في ٢٤ أفريل (نيسان) تهيأت القاعة الكبرى لقبول المدعوين. وكنت قد كلفت جمهورًا من الوجهاء والأدباء ليستقبلوا المدعوين، فحملوا شعار الحفلة ووقف على الباب الخارجي لهذا الغرض حافظ بك إبراهيم الشاعر الأشهر، وعبدالحميد بك البنان سكرتير رئيس مجلس شورى القوانين، ووقف عند العطفة الأولى سليمان أفندي فوزي مراسل جريدة الأهالي، وعلى سلم القاعة الأولى يوسف أفندي البستاني محرر الجريدة. وفي المدخل الأول جورج أفندي مطران. وكنت قد رتبت المجالس في القاعة كما يلي: عن يسار المنبر كرسي دولة البرنس محمد علي باشا رئيس الحفلة والنائب عن سمو الخديوي المعظم، ومن حواليه مجالس حضرات النظار ووكلاء النظارات وكبار الموظفين والعلماء الأعلام، وبجانبهم إلى آخر القاعة مجالس أدباء القطر وفضلائه. وعيّن لاستقبال الذين في هذه الجهة الدكتور عبدالعزيز بك نظمي وفؤاد بك أباظة ومحمود بك الباجوري، وعن يمين المنبر مجالس خاصة لخليل مطران وعائلته، تليها مجالس السيدات فأدباء السوريين وفضلائهم. وعين لاستقبالهم داود أفندي بركات رئيس تحرير الأهرام وجاد بك عيد المشهور بمروءته.

وفي الساعة الخامسة تكامل جلوس المدعوين. وجلس عن يسار المنبر وأمامه الخطباء والشعراء، وهم الآنسة ماري زيادة كريمة إلياس أفندي زيادة صاحب جريدة المحروسة. الدكتور شدودي. حفني بك ناصف مفتش أول اللغة العربية في نظارة المعارف. نقولا أفندي رزق الله صاحب مجلة الروايات الجديدة. أحمد أفندي نسيم. شبلي بك ملاط، نعوم بك شقير مدير قلم التاريخ في حكومة السودان. حافظ بك

إبراهيم رئيس القسم الأدبي في دار الكتب الخديوية. وأسعد أفندي داغر. وجلس عن يمين المنبر الخواجة عبده مطران والد المحتفل به. وحضرة والدته وبجانبهما نجلهما الخليل فإخوانه وسائر أقاربه.

ولما كانت الساعة الخامسة و ١٥ دقيقة شرف البرنس محمد علي باشا، فخف لاستقبال دولته بعض الوجهاء والأعيان وفي مقدمتهم حضرة عبدالحميد بك أباظة سكرتير الجمعية الزراعية الخديوية نائبًا عن سعادة والده إسماعيل باشا أباظة الذي أقعده المرض عن حضوره حفلة كان قوامها الأكبر. وسرنا بمعية الأمير إلى أن بلغنا الحديقة وقد اجتمع فيها الشعراء والخطباء لتؤخذ صورتهم، واستأذنت دولته أن يتمهل قليلاً ريثما يتمكن المصور زولا من أخذ صورتنا، وكذلك مصور السينماتوجراف فتلطف حفظه الله بالإجابة، ثم سار يحف به الإجلال إلى أن أدخل القاعة فوقف الجمهور إجلالاً، واستقبل الأمير بالتصفيق الحاد حتى جلس في مجلسه الخاص، وجلس عن يمين دولته سعادة حشمت باشا ناظر المعارف وأحمد زكي باشا سكرتير مجلس النظار، وعن يسار دولته سعادة محمود شكري باشا مربي سمو ولي عهد الأريكة الخديوية. وشفيق باشا مدير الأوقاف الخديوية الخاصة، أما عطوفة رئيس النظار وسائر النظار فقد تأخروا عن حضور هذه الحفلة اضطرارًا، إذ وافق موعد عقدها وصول سمو الخديوي المعظم إلى الإسكندرية فاضطروا إلى مبارحة القاهرة ظهيرة ذلك اليوم. وكان بين الحاضرين أصحاب السعادة والعزة علي باشا أبو الفتوح وكيل نظارة المعارف، زهري باشا وكيل الحربية. عبدالله باشا صفير وكيل إدارة الأمن العام، عبدالله باشا وهبي مفتش ري قسم رابع، عزيز باشا كحيل، ذو الفقار باشا، محمد توفيق رفعت بك، محمد بك صالح المستشارون في محكمة الاستئناف الأهلية. قليني باشا فهمي، سعيد باشا شقير مدير حسابات السودان، زنانيري باشا سكرتير مصلحة الصحة البحرية، موسى باشا قطاوي، عبدالوهاب باشا آل قرطاس مبعوث البصرة سابقًا، مصطفى باشا خليفة. علي بك صادق وكيل محافظة مصر، عبدالرحمن بك فهمي وكيل ديوان الأوقاف، دلاور بك وكيل الخاصة الخديوية، محمد بك النجاري القاضي بالمختلط، ميشيل بك لطف الله، جورج بك لطف الله، أحمد

بك تيمور، أحمد بك كمال الأثري المشهور، إسماعيل رأفت بك، وجمهور غفير من الأدباء الأفاضل، وكل فاضل منهم جدير بالذكر. وبعد أن جلس دولة الأمير التمست من دولته أن يفتتح الحفلة وأن يلقي خطابه من على المنبر تشريفًا لموقف الخطابة، فتفضل بإجابة سؤالي ومشى إلى المنبر فوقف الجمهور إكرامًا، فألقى دولته خطابه المنشور في صحيفة ٢٤٠ من العدد الماضي. فلما عاد دولته إلى مجلسه بين التصفيق والاستحسان أخذت مجلسي على المنبر وأمامي باقة زهور كبرى قدمها إلى المحتفل به إبراهيم أفندي نجار مكاتب الأهرام في الآستانة، وقد نظم أبياتًا وصلتني بعد الحفلة هذا نصها:

ما بينَ شِعرِكَ والزُّهور روابطٌ
وصداقةٌ جعلت قريضَكَ زاهِرا
ولقد دعا سركيسُ صحبَكَ ما خلا
وردًا أقام على ولائِكَ شاكرا
فدعوتهُ لعكاظِ مصرَ وسوقِها
فأتى يزفُّ لك التَّهاني عاطِرا

وأمامي أيضًا باقة زهور صناعية تحية إخلاص من نجيب بك بسترس إلى دولة الأمير، تدلى منها شريط أحمر وأبيض طبعت على إحداهما قصيدة مطران أفندي لسمو الخديوي، وعلى الأخرى قصيدته لدولة البرنس، وبين الباقتين وضعت الهدايا المرسلة إلى المحتفل به. فافتتحت كلامي بما هو منشور في صحيفة ٢٠٦ من العدد الماضي وزدت عليه مخاطبتي لمندوب بيروت.

«أنت مندوب أدباء سوريا إلى هذه الحفلة. سأعرض لنظرك عرض السينماتوجراف منزلتنا لدى مليك مصر وشقيقه ووزرائه وشعبه. فبمثل بلاغتك في نقل عواطف الذين تنوب عنهم أنقل إليهم ما تراه من عطف مصر الكريمة على إخوانك»

وبعد أن أعلنت أسفي لتغيب سعادة أباظة باشا خاطبت دولة الأمير بما يأتي:

(قد سمعت ورأيت يا مولاي في مصر وسوريا والولايات المتحدة تأكيدات إخلاصنا للعائلة الخديوية والعرش العباسي ولدولتك من أفواه رجالنا. ونحن قوم مجيدون، والإجادة لا تكون إلا بالكمال، فاسمع الآن صدى عواطفنا من أفواه صغارنا)

ثم قدمت لدولته الفتاة جوزفين كريمة نجيب بك بسترس فوضعت بين يدي الأمير باقة الزهور وألقت الخطبة الآتية:

مولاي

إن رعايتكم لأديبنا المحبوب على كل فرد منا أن يرفع إلى مقامكم السامي أجمل الثناء وأفضل الدعاء. ولكنني فتاة قاصرة عن توفية حقكم، فاسمحوا أن أنيب لسان الزهر في أداء الشكر، وإني اخترت الورد لمولاي الأمير لأنه أمير الزهر النضير، وطيب شذاه يدل على طيب محتده الخطير. لا يزال مولاي تاج الأدباء وزهرة الأمراء»

فاقتبل دولته أزهار الفتاة شاكرًا مشجعًا

وبعد أن قرأت بعض التلغرافات الواردة كان سعادة شوقي بك شاعر الحضرة الفخيمة الخديوية قد أرسل إلي قصيدته ساعة ابتداء الحفلة، فدفعتها إلى حافظ بك إبرهيم فأنشدها وهذا نصها:

شوقي يهنئ الخليل

لبنانُ مجدُكَ في المشارِقِ أوَّلُ
والأرضُ رابيةٌ وأنتَ سَنامُ
وبَنُوكَ ألطفُ مِن نسيمِكَ ظلُّهُم
وأشمُّ من هضَباتِكَ الأحلامُ
أخرجتَهُمْ للعالَمينَ جَحاجِحًا
عُربًا وأبناءُ الكريمِ كِرامُ
بين الرياضِ وبينَ أفقٍ زاهرٍ
طلعَ المسيحُ عليه والإسلامُ
هذا أديبُكَ يُحْتَفَى بِوسامِهِ
وبيانُهُ للمشرِقَيْنِ وِسَام
ويجلُّ قَدْرُ قلادةٍ في صدرِهِ
وله القلائدُ سِمطُهَا الإلهَام

صَـــدرٌ حـوالَـيـهِ الجـــلالُ وملـــؤُهُ
كـــرَمٌ وخَـشـيَـةُ مـــؤمـنٍ وذِمَـــام
حَـــلاّهُ إحـســانُ الخـديـوِ وطـالما
حـــلاّهُ فـضـــلُ الـلـهِ والإنـعَـــام
لـعُـلاكَ يـا مـطـرانُ أمْ لِـنُـهـاكَ أمْ
لخِـــلالِـكَ الـتَّـشـريـفُ والإكـــرام
أم لـلـمـواقـفِ لـم يـقِـفْـهـا ضـيـغَـمٌ
لـــولاك لاضـطَـرَبَـتْ لـهـا (الأهـــرام)
هـذا مـقـامُ الـقـولِ فـيـكَ ولـم يـزلْ
لـك فـي الـضـمـائـرِ مَـحـفِـلٌ ومـقـام
غـالَـى بـقـيـمـتـكِ الأمـيـــرُ مـحـمّـدٍ
وسـعـى إلـيـكَ يَـحُـفُّـــهُ الإعـظـام
فـي مَـجـمَـعٍ هـزَّ الـبـيـانُ لـــواءَهُ
بـكَ فـيـه واعـتـــزَّتْ بـكَ الأقـــلام
ابـنُ المـلـوكِ تـلا الـثـنـاءَ مُـخـلَّـدًا
هـيـهـــاتَ يـــذهـبُ لـلـمـلـوكِ كـلام
فَـمَـنِ الـبـشـيـرِ لـبَـعـلـبَـكَّ وفـتـيـةٍ
مـنـهـم هـنـالـك فـــرقـدٌ وغَـمـــام
بـيـنَ المـعـرَّة فـي الـفـخـار وبـيـنـهـا
نـســبٌ تـضـــيءُ بـنـــورِهِ الأيـــام
يَـبْـلـى المـكـيـنُ الـفـخـمُ مـن آثـارِهـا
يـومًـا وآثـــارُ الخـلـيـــلِ قـيـــام

وكلفت حافظ بك بعد ذلك فأنشد قصيدة أمير الأدباء وحكيم الشعراء إسماعيل صبري باشا المنشورة في صحيفة ٢٢٣ من العدد الماضي.

وقرأت رسالة لجنة بيروت المنشورة في صحيفة ٢٥٠، ثم كلفت شبلي بك ملاط فرقِيَ المنبرَ وأنشدَ قصيدته المنشورة في صحيفة ٣٥١، فلقيَ الشاعر والقصيدة

أحسن استقبال. ولما فرغ من إنشاده إذا بدولة الأمير قد نهض من مجلسه وصافح المندوب وأثنى عليه، فقابل هذا الانعطاف العالي بما يليق من الإكرام والشكر. ثم أعلنت وصول هدية من حضرة سليم أيوب ثابت باسم أدباء بيروت وجريدة البرق والتمست من دولة الأمير أن يشرف هدية إخواننا فيقدمها بيده الكريمة للمحتفل به ففعل حفظه الله، ودفع إلى مطران أفندي الساعة وسلسلتها بين تصفيق واستحسان. وعلى الأثر كلفت نقولا أفندي رزق الله فأنشد قصيدته المنشورة في صحيفة ٢٦٦ وتلاه أحمد أفندي نسيم فأنشد قصيدته المنشورة في صحيفة ٢٣٦، وهنا أعلنت أن أحمد أفندي الكاشف الشاعر الشهير قد أهدى مائة نسخة من ديوانه إلى أدباء سوريا بواسطة مندوبهم، وأنه يعتذر لأنه لم ينشد في الحفلة شيئًا. ثم كلفت أسعد أفندي داغر فأنشد قصيدته المنشورة في صحيفة ٢٦١، ودفعت إلى مطران أفندي خاتمًا جميلاً أهداه إليه سليم بك عيروط المحامي، وكلفت حضرة نعوم بك شقير فأنشد قصيدته المنشورة في صحيفة ٢٥٩، ثم أعلنت أن سعادة عبدالله باشا صفير أهدى إلى مطران أفندي قلمًا ذهبيًّا مرصعًا، وكلفت سعادة صفير باشا أن يعطي الهدية بيده فسعى مطران أفندي وتلقاها شاكرًا.

وكنت قبل الحفلة قد استلفت النيشان المجيدي الثالث ليتقلده مطران أفندي يومئذٍ إلا أن حضرة ميشيل بك لطف الله رأي أن يقدم النيشان هدية لمطران أفندي فأعلنت ذلك، وكان لهذه الهدية وقع جميل. وخاطبت دولة الأمير قائلاً (كما أن سمو مليكنا المعظم قد أنعم بالوسام على صديقنا مطران فأنا التمس من دولتكم أن تقلدوه هذا الوسام الآن بيدكم الكريمة) وبين تصفيق الحاضرين وهم وقوف مشى مطران أفندي حتى وقف بين يدي الأمير فقلده دولته الوسام بيديه الكريمتين وعاد إلى مجلسه بجانب والديه الشيخين الجليلين وقد ازدان صدره بالوسام الجميل.

وهنا حصلت فترة فصعد إلى المنبر صاحب الصوت الرخيم زكي أفندي مراد وأنشد أبياتًا من قصيدة حافظ بك إبراهيم البائية التي مطلعها:

«**لمصر أم لربوع الشام تنتسب**». المنشورة في صحيفة ٢٠٢ من العدد الماضي، وأطرب الأسماع المطرب الشهير سامي أفندي شوا بتوقيع جميل على الكمنجة، وفي

أثناء هذا الإنشاد دخل الخدم والأتباع فقدموا للمدعوين أطباق (الجيلاتي) والحلوى والمرطبات التي كان سعادة أباظة باشا قد أوصى عليها من أفضل محلاتها.

ثم استؤنفت الجلسة الأدبية وكلفت حضرة الآنسة ماري كريمة إلياس أفندي زيادة المعروفة في عالم الأدب باسم (مي) فمشت إلى المنبر وقد طوقتها الأحداق إعجابًا ودهشة، فألقت مقالة جبران خليل جبران المنشورة في صحيفة ٢٣٨ تحت عنوان (الشاعر البعلبكي) وأجادت في إلقائها ولفظها وتكييف معاني المقالة إجادة مشكورة، حتى إذا فرغت من إلقاء المقالة عادت فألقت من إنشائها الخطبة المنشورة في صحيفة ٣٣٣ وزادت على ما هو منشور قولها:

«وكلمتي الأخيرة أوجهها إليكم، أيها المصريون الكرام. نحن ضيوف عندكم، نزلاء في بلادكم. لكن كرمكم وإخلاصكم ذكرانا بأن المواطن أوطان إذا تجاورت الأحبة. فعرفنا كنوز نفوسكم، واقتبسنا بعض عاداتكم، وتعشقنا موسيقى لهجتكم وأحببنا مصر لأننا أحببناكم.

«هذه يدي أضمها إلى الأيدي السورية التي تمتد اليوم لمصافحتكم. ومياه سوريا وغاباتها وقممها الشماء تحييكم الآن بصوتي – بصوت الفتاة المرتجفة الواقفة أمامكم مرددة: دوموا والكرم رضيع قلوبكم، والعظمة ربيبة نفوسكم ! »

«دوموا مصريين، يا أبناء النيل العظيم !»

فقوبلت كلمتها العذبة وإلقائها الجميل بتصفيق حاد متواصل، ولما انتهت ومشت عائدة إلى مجلسها حصلت حركة منعشة للأدب والفضل إذ وقف الجمهور وقوف رجل واحد وملء قلوبهم الشكر والإعجاب لأنهم رأوا دولة الأمير الخطير رئيس الحفلة قد نهض من مجلسه ومشى إلى الفتاة الأديبة وصافحها شاكرًا عواطفها مادحًا شجاعتها وحسن إلقائها، وقال لها وهو يصافحها «أهنئك يا آنسة ونهنئ أنفسنا بك»

ثم أعلنت أن حضرة السيدة الفاضلة مدام تقلا أرملة المرحوم بشارة باشا تقلا أرسلت هديتها إلى المحتفل به وهي نسخة من ديوان الخليل في غلاف فضي مذهب نقشت عليه كلمات جميلة، ودفعت الهدية إلى حضرة جبرائيل بك تقلا صاحب جريدة

الأهرام فقدمها لمطران أفندي نيابة عن حضرة والدته. وكانت حضرة الكاتبة الفاضلة السيدة لبيبة هاشم صاحبة مجلة فتاة الشرق قد أرسلت هديتها إلى المحتفل به وهي أبيات كتبتها مدام هاشم بخط يدها الفارسي الجميل ووضعتها في إطار حسن، ولما كانت قد تعلمت الكتابة الجميلة على أستاذ الخط الأكبر نجيب بك هواويني فقد دفعت الأبيات إليه فتلاها على الحاضرين وهذا نصها:

لـمّـا وجـــدتُ الـنَّـثـرَ غـيـرَ مُـجـاوبـي
ورأيـــتَ قـــدْرَكَ فـــوق درِّ الـنَّـــاثـرِ
حـدَّثـتُ نـفسـي أنْ أجـــرِّبَ خـاطـري
بـالـشِّـعـر تـهـنـئـــةً لأكـبـــر شـاعـر
فـنـظَـمـــتُ لـكـنّـــي أدرتُ شـــــوارِدًا
مـنـسـوقـةً مـن جـــوهـرٍ وزواهـــــر
وسـألـتُ زاهـــرةَ الـنّـجـومِ ضـيـاءَهـا
والجـــوهـــريُّ ســـألـتُـه كَـــأَسـاوري
فَـحـنَـا عـلَـيَّ الأفـــقُ يـنـدبُ فـقـــرَهُ
والجـــوهـــريُّ شـكَـا شِـكـايـةَ خـاسـر
الأفـــقُ قـال: لـدى الخـلـيـلِ زواهِـــري
والجـــوهـــريُّ: لـدى الخـلـيـلِ جـواهـري

ثم قدمت إلى مطران أفندي هدية من صديقه الخواجة أسعد نقولا وهي كيس نقود ذهبي، وعلى الأثر كلفت حضرة حفني بك ناصف فصعد المنبر وأنشد قصيدته المنشورة في صحيفة ٣٥٣ تحت عنوان (أنت بطرك) وتلاه الدكتور شدودي الرمدي الشهير فأنشد حمل زجل نشر في صحيفة ٣٠٥ تحت عنوان «ما لك عدا وتحب الكل» وكنت قد ذكرت في صحيفة ٣٥١ أن بعض إخواننا في الأرجنتين بعثوا إلي بواسطة صاحب جريدة القرن العشرون ساعة ذهبية لأقدمها بالنيابة عنهم إلى حضرة ولي الدين بك يكن، فأعلنت ذلك في الحفلة وقرأت كتاب الرياشي أفندي ووضعت الهدية بين يدي دولة البرنس والتمست أن يقدمها بيده الكريمة فسعى ولي الدين بك بينما

كان دولة الأمير قد ترك مجلسه إليه فسلمه دولته الساعة وقال له: إن المحسن يا ولي الدين يلقى دائمًا جزاء إحسانه وإجادته. فقبل ولي الدين يد الأمير شاكرًا بين هتاف الجمهور. ولما كنت أعلم أن ولي الدين بك لبث ٤ سنوات رفيقًا في المدرسة لدولة الأمير الخطير فقد كلفته أن يكتب لمجلة سركيس مقالة عن تذكاراته المدرسية ومعلوماته عن الأمير الجليل.

ثم كلفت حافظ بك إبراهيم فأنشد قصيدته المنشورة في صحيفة ٣٣٠ فلما أنشد البيت الأول منها صفق الناس كثيرًا فاعترضهم حافظ بك بحدة قائلاً (تمهلوا أيها السادة ولا تصفقوا في خلال الإنشاد) وإذا بدولة الأمير الجليل قد اعترضه بصوت عالٍ قائلاً (كيف تمنعنا عن استحسان الحسن) ثم أشار إلى الجمهور وقال (صفقوا) وبدأ دولته بالتصفيق فتبعه الناس، وقال حافظ بك (الأمر أمركم يا مولاي) ومضى في إنشاد قصيدته حتى إذا فرغ منها نزل عن المنبر ووقف أمام خليل مطران ووالديه الجليلين وأنشدهما الأبيات الآتية:

يـا أمّ مـطـــران الخـلـيـــل تـهـلَّـلـي
فـــرحًـا وأنـــتَ أيَـــا أبـــاهُ فَـكـــاثِـر
أنجـبـتُـمـا فـــي الـشَّـــام أبـــرعَ نـاثـرٍ
وحـبَـــوتُمـا مـصـــرًا بـأكـبـرِ شـاعـر
والـيـــومَ قـد ردَّ الـسُّـــرورُ عـليكما
بِـفـتـاكُـمـا عـهـد الـشَّـبـابِ الـنَّـاضـر
خـطـبَ الأمـيـــرُ أخـــو الـعـزيـز مـهـنـئًـا
فـكَـسـاكُـمـا وكـســـاهُ ثـــوبَ مَـفـاخـر
بـــالأمـــسِ قـلَّـــدَهُ أخـــوه وســـامَـهُ
فـشَـأى بـــذاكَ المـجـدِ كـلَّ مـعـاصـر
والـيـــومَ تمَّ لـــهُ الـفَـخَـــارُ بـخـطـبـةٍ
نِـلـتـمْ بـهـا عـطـفَ الأمـيـرِ الـحـاضـر

فلما فرغ من إنشاده تقدم إليه دولة الأمير بين هتاف الجمهور الواقف وصافحه وأثنى عليه كثيرًا.

ثم أعلنت أن حضرة عبدالستار بك الباسل وجيه قبيلة الرماح في الفيوم قد جعل هديته للمحتفل به ناقة عربية، واقترحت استبدالها بثمنها ففعل حفظه الله.

فلما انتهى دور الشعراء والمهنئين كلفت خليل أفندي مطران فأنشد قصيدته الأولى المنشورة في صحيفة ٣٤٥ وقصيدته الثانية المنشورة في صحيفة ٣٤٦ ثم ألقى خطابه المنشور في صحيفة ٣٤٨ وكان الاستحسان عامًّا شأن الناس في كل ما ينشده الخليل. وفي الختام اقترحت على الجمهور إرسال تلغراف إلى سمو الخديوي المعظم واقترحت أن يوقع عليه بالنيابة عن الحاضرين حضرة علي بك المنزلاوي صديق مطران الخاص، وصاحب مجلة سركيس فوافق الجمهور على ذلك»

****

شاعر القطرين: خليل بك مطران

تكرم الشاعر الكبير خليل بك مطران فأفضى بحديث شائق لمحرر الهلال عن الشعر والأدب وشفع ذلك بنصائح للشبان دلته على فائدتها تجاربة في الحياة. ولخليل بك مطران مكانة سامية في نفوس عارفيه وقراء قصائده ومقالاته ومؤلفاته وله تاريخ مجيد يشهد بإخلاصه وتوخيه رفعة الأدب والوطن.

حديث مع شاعر القطرين

ساعة مع خليل بك مطران

رأيه في حافظ وشوقي ـ التجديد والمجددون ـ كيف يفكر الشاعر ـ كتابة الأدب العربي ـ الشعر العربي والشعر الغربي ـ الشاعر يتكلم عن الحياة ـ الأعمال القادمة

لا أعرف هل أنا امدح خليل بك مطران أو أذمه حين أقول انه ليس له اعداء ولكني أميل الى الاعتقاد بأن المجاملة ليست من اخلاقه فلا يمكن أن يقال انه لا يبالي بالناس والاشياء ولا يصطدم بهم . فالواقع أنه أكثر شعرائنا احتكاكاً بالناس وكان أحرى بأن يكون له منهم خصوم وناقدون . ولكن سماحة نفسه وحلاوة لسانه وهذا الظل الخفيف الذي يحيط به كما يحيط الهالة بصورة القديس ثم هذا الحب الذي يغمر نفسه ـ كل هذه قد جعلته محبباً الى نفوس عارفيه

وليس خليل بك شاعراً فقط يمارس من الفنون الجميلة غرض الشعر ونظم القصائد وانما هو يمارس جملة فنون جميلة اخرى أهمها وأكبرها فن الميشة . فهو نفسه يعيش حول القلم وليس بالقلم لا لأنه يزهد في الادب بل لأنه وجد أنه يضن عليه بالميشة الفنية . وأنت لو تأملته في حديثه أو في تناوله الطعام أو حتى في اختياره ملبسه أو أثاثه لوجدته يتأنق تأنق الرجل يجعل من الغريزة الفنية فناً مهذباً

وهو يعيش الآن ومنذ عشرين سنة في حفلات متوالية له في النفوس حرمة الاديب الكبير ومحبة الرجل يخلص لاصدقائه ومعارفه فيتعلقون به ويطربون لحديثه وأنسه . ولكن حب الناس له هو في الواقع صدى لما في نفسه لهم فان في قلبه فيضاً من الحب والتسامح حتى لتدحكي عنه أنه كان يقول عند ما يشجر خلاف بين حافظ وشوقي : « ان السماء تسع ملايين النجوم من الاجرام الكبرى وسماء الادب عندنا يجب ان تتسع لكما بل لعشرات مثلكما فلا لزوم للتزاحم بالمناكب والمنافسة والبغضاء »

وهذه هي وجهة نظره للدنيا . ومن هنا رونق السعادة الذي يفيض به وجهه بشراً وطلاقة فهو يرى فيها الجمال لانه ينظر اليها نظرة الحب وما دام الحب هو العنصر الغالب على القلب فان النفس تستشف من الاشياء والاشخاص ما لا يراه غيرها ممن ليس بهم هذه الكفاية للحب . والشاعر العظيم يجب لذلك أن يكون محباً عظيماً لان فنه القائم على الجمال يتحرى دقائقه ويفتش عن خفاياه لا يمكنه أن يستقصي ذلك ويبلغ فيه النهايات ما لم يكن له من وراء قلبه هذا الدافع

نسخة مصورة عن حوار أجراه محرر مجلة الهلال الأدبي مع الشاعر خليل مطران، ويلاحظ أن الأسئلة في جملتها تدور حول الشعر، وتكشف عن المفاهيم «الثقافية» التي يراها مطران بهذا الخصوص، وقد فضلنا أن نسجل هذا الحوار بطريق التصوير تأكيدًا لقيمة هذه الوثيقة تاريخيًّا، إذ مضى على نشرها في مجلة الهلال ثمانون عامًا، وتكاد عوامل الزمن، وسوء التخزين أن تعصف بها، فرأينا الحفاظ على صورتها لإغناء وتوثيق ما سلف من آراء الشاعر نفسه وما رأى نقاده في شعره. (الهلال عدد نوفمبر ١٩٣١، رقم الوردية في دار الكتب والوثائق القومية (٦٠٠٥).

القوي دافع الحب . لانه كما أن المحب يرى في حبيبته اكثر مما يراه الناس ـ لان حبه يكشف له من أسرار جمالها ما لا يكشفه ـ لسائر الناس كذلك الشاعر العظيم يرى في الطبيعة والاشياء والناس جمالاً لا يراه جمهور الناس لانه يحب اكثر منهم

* * *

وُلد خليل بك مطران في بعلبك سنة ١٨٧١ وتعلم في مدرسة البطركية في بيروت حيث كان استاذاه في العربية الشيخ خليل اليازجي والشيخ ابراهيم اليازجي صاحب الضياء بعد ذلك . ومن هذين الاستاذين نشأ على حب الادب وشدا منه طرفاً وهو بالمدرسة فكان يلعب بالنظم ويلهو بالانشاء وحاول ان يشتغل بالادب ويتخصص له عقب خروجه من المدرسة ولكنه لم يجد من الظروف مؤاتاة ولا من النفوس قبولا لعبقريته فهجره فترة سافر فيها الى باريس حيث اصطدم بالمدنية الغربية فأدرك منها من المعاني والمثل العليا ما جعله يتأسف على أحوال بلاده التي كانت ترزح في ذلك الوقت تحت النير التركي . وعاد الى مصر فرأى في البلاد نهضة ضيقة ولكنها كانت مع ذلك من القوة بحيث جرأته على الاشتغال بالصحافة فتولى تحرير جريدة الاهرام بضع سنين وساعد خلالها في تحرير المؤيد ثم أنشأ في القاهرة « المجلة المصرية » الشهرية وعلى أثرها « الجوائب» اليومية ولكنه وجد بعد ضياع الوقت والمال انه لم يخلق لهذا المجهود العملي وان ملكته الحقيقية لا تخرج عن الاعمال الذهنية

وهنا يجب ألا يفوتنا أن نذكر أنه كان مجدداً في الصحافة فقد كانت الجوائب أولى الصحف التي ظهرت على الطراز الحديث بمقالات شائقة في موضوعات طريفة قصيرة قلما تزيد على عمودين وكانت تحتوي كل يوم على قصة صغيرة كاملة . أما المجلة المصرية فهي أولى المجلات الأدبية في الشرق العربي وله فيها مقالات انتقادية قلما نرى مثلها الآن في المجلات الحديثة

ومن ذلك الوقت ترك الصحافة ولكنه تعلق بالقلم مهواته القديمة التي هويها ومازال يهواها حتى غدت كتاباته وقصائده يتلهف على قراءتها جمهور القارئين وقد خدم المسرح المصري مُخْيِضاً بطائفة من الدرامات التي نقلها الى العربية

رأيه في حافظ وشوقي

قلت : ماذا ترون في شعر حافظ وشوقي ؟

قال : ان علاقتي بهما هي المودة والصداقة مدة ثلاثين سنة وأنا افضلها على نفسي ولكن لما كانت حافظني سيئة فاني لا استطيع الآن ان اقابل بين اشعار كل منهما . ولكني أقول على وجه الاجمال والاختصار ان شوقي لا يكد فكره في معنى أو بيت وكثيراً ما يعارض

المتقدمين ولا يسير عليه ان يبذهم وشعره هو شعر البقرية والتفوق . أما حافظ فيجيد الرواية من قصائد العرب واذا فاته الابتكار في المعنى فانه لا يفوته في التصوير وقد أجاد في الاجتماعيات وهو يؤثر في شعره السهل الممتنع وقد اتخذ أسلوباً جعل الشعر قريباً الى اذهان الجمهور وأذواقه . وشعره هو شعر البيان الناصع

كفاية الادب العربي

قلت : هل تعتقدون أن مادة الادب العربي واللغة العربية تكفي الاديب المصري ؟

قال : كل لغة تغني أديبها ولو كانت لغة أمة متوحشة لانها تكفيه لكي يعبر عن أشواقه وأفراحه وأتراحه وتعطيه الايجادات التي تبلغ النهايات فيها . ولكن اذا كنت تريد أديباً عالماً وليس أديباً فقط فلا بد عندئذ من تعلم لغة أجنبية . فهذه التوراة مثلا تعد من أجل الشعر وأقدمه وقد طرقت جميع الموضوعات التي احتاج الناس الى بحثها في ذلك الوقت وذلك مع أنها كتبت بلغة لو قوبلت باللغة العربية لعدت ناقصة ليس لها أصول ولا تقاليد ولا قواعد ولا آداب . فكيف يمكن أن يقال ان لغتنا لا تكفي الاديب وهي من حيث مفرداتها وآدابها من أغنى لغات العالم . وليس معنى قولي اني أنهي الاديب عن تعلم لغة أجنبية فانها ضرورية اذا أراد الكمال وزيادة معارفه

الشعر العربي والشعر الغربي

قلت : ما هو رأيكم في الفرق بين الشعر العربي والشعر الغربي ؟

قال : يمكن أن أقول بالاختصار ان الشعر العربي أو الشاعر العربي ذاتي أما الشاعر الغربي فموضوعي . ولذلك ليس في الشعر الغربي مدح أو رثاء أو هجو أو فخر أو عتاب أو نحو ذلك من الاشياء التي الفناها في أشعارنا القديمة والحديثة . وانما الشاعر الغربي خيالي يعمد الى فكرة فيخلق الموضوع منها ويرتب له الاشخاص والاشياء ويجمع المعلومات عنها ويبدي عندئذ آراءه فيها . فهو من هذه الناحية خالق مبتكر . ولهذا السبب لا يجري شعراء الغرب على طراز واحد لانهم لما كان كل منهم يعتمد على خياله في ابتكار موضوع فان كلا منهم يتميز من الآخر وينفرد في الاسلوب والغاية من المقطوعات الصغيرة في وصف زهرة أو صبية أو غير ذلك الى الملاحم الكبرى التي ليس عندنا لا في قديمنا ولا في حديثنا مثلها . فالشعر العربي عندنا يسير كالقافلة سيراً رتيباً من عصر الجاهلية الى الآن أما الشعر الغربي فمختلف . واذا أردنا التجديد في الشعر فيجب أن نسير على طرق الغرب

التجديد والمجددون

قلت : وما هو رأيكم في التجديد والمجددين وهل أنت مجدد أو قديم ؟

قال : لم يقولوا عني اني قديم والواقع اني اجرأ من حافظ وشوقي على التجديد ولكني مع ذلك لم أجدد شيئاً عظيما . والواقع ايضاً ان اسلوبنا قديم يدخله شيء قليل من المصطلحات والافكار الجديدة . ولكن ليس قصدي من التجديد أن نقنع بقليل من الالفاظ والعبارات انما اقصد بالتجديد أن يخلق الشاعر موضوعاً من أوله لآخره ويصوغه ويصوره ويفصله على النحو الذي وجدنا كل شعراء الغرب العبقريين قد نحوه في مولدات قرائحهم . فامرؤ القيس نظم القصيدة والمتنبي فخر ومدح ونحن ما زلنا مثلهما . ولكن التجديد الذي يحتاج الى الخلق والابداع وتكون الموضوع من أوله لآخره لم يقدم عليه ولم يفكر فيه أحد للآن . ومن اجترءوا على التجديد ما زالوا يعدون قدماء وهناك محاولات ولكنها ما تزال في طريق التكامل

كيف يفكر الشاعر ؟

قلت : كيف تنظمون الشعر عفواً أو بداهة أو باستعداد وتحضير وفي أي وقت ومكان وفي اية حالة نفسية ؟

قال : عندي نوعان من الشعر الاول شعر الطلب في المدح والرثاء ونحوهما وهذا لا يكلفني جهوداً لاني لا اتعنى في اتقانه فاكتبه كما يتفق

أما النوع الثاني فهو الشعر الفني وهو يحدث لي وكأني حسب الظاهر اختاره وانما هو في الواقع بايحاء قاهر من حادثة أو قصة أو غاية اجتماعية أو سياسية يخطر لي تأييدها والدعوة اليها . وعندئذ تجتمع في ذهني على جملة أيام فكرة القصيدة بمجموعها وأحياناً ادون ما يخطر ببالي من الافكار بشأنها في قالب النثر ثم أعود فانظمها وأحياناً لا ادون هذه الافكار . ولكن المهم ان خاتمة القصيدة أو الغاية المنشودة تكون حاضرة في ذهني قبل الشروع في النظم. ومعظم نظمي في الصباح . وأحياناً أنشد الخلوة الذهنية في قهوة ولا يعوقني عندئذ عن النظم كلام الاشخاص أو لعبهم النرد أو الموسيقى . وأنا أعيد النظر كثيراً فيما انظم ولا اتعجل . ولكن هناك ظروفاً كانت تعجلني أحسن النظم فأوفيه حقه ولو كنت مع ذلك مستعجلاً . فلما مات صديقي شبلي شميل مثلاً حزنت عليه جداً ونظمت رثائي فيه في يوم واحد ولكن هذا اليوم كان يعدل لديَّ ثلاثين يوماً فقد خرجت منه مجهوداً مفتولاً . وكذلك حدث لي في وفاة كل من صديقيَّ ابراهيم اليازجي ونجيب الحداد

الشاعر يتكلم عن الحياة

قلت : لقد تقدمت يا خليل بك في السن ومع ذلك فانت تحتفظ بشبابك عليك رونقه وفيك نشاطه تُقرأ السعادة على وجهك فهل أنت سعيد وهل تظن ان الاديب يجب أن يعيش مثلك عَزَباً ؟

قال : اني انصح لكل انسان حتى الاديب أن يتزوج وقد كان كبار أدباء العالم متزوجين أما أنا فقد كانت لي أمنية لم تتحقق وهي ان اكون قادراً على الانقطاع لخدمة الادب حتى اعطيها كل وقتي وارصد لها مجهودي . وما طمعت قط في الغنى الوافر والابهة وانما كنت أحب أن تكون اعبائي أقل مما هي حتى يخلو ذهني للادب . وأنت ترى ان أسباب رزقي متعددة متنوعة وانما دفعني الى ذلك اني أحب على الدوام أن أقف موقف الرجل الحر الابي لا أنكس رأسي لاحد . وقد وجدت أن لزومي لحرفة الادب سيدفعني الى مواقف من الهوان لا ارتضيها لنفسي فهجرته وقنعت بان أحوم حوله فقط . ولو كانت مطالبي قليلة وبالي خلياً لما كان لي عمل آخر سوى الفن

قلت : هل لك كلمة تزودني بها في ختام هذا الحديث لكي أبلغها لشباب مصر ؟

قال : الشاب المصري يعوزه ثلاثة أشياء هي : ان يتعلم ويتعلم ويتعلم . فالمستوى العلمي ناقص جداً وعندما تنتهي مدة التحصيل لا يفتح الشاب كتاباً ولا يدرس موضوعاً ولذلك فالعجز واضح والمعلومات القليلة شأن كان يجب ألا يكون لها لو كان الشبان يقبلون على الدرس

الاعمال القادمة

قلت : هل تنوون عمل شيء للادب قريباً ؟

قال : أريد طبع قصائدي ومباحثي ولي كتاب في الارادة بعضه زجة وبعضه تأليف أريد طبعه أيضاً في وقت قريب . وأنا الآن اشتغل بتأليف كتاب عن الاخلاق وعندي أشتات من الاعمال لو توافر لي الوقت لنظمتها وقدمتها للطبع

أقول والشيء الغريب في حافظ ومطران ان كلاً منهما يشتغل بتأليف كتاب عن الاخلاق ومع أن هذا الموضوع لا يتصل الا قليلا بالفن الذي يمارسه كل منهما فان اهتمامهما به يدل على انهما غير راضيين عن حالة الاخلاق الراهنة

س . . .

المحتوى

- تصدير أ. عبدالعزيز سعود البابطين ٣
- مقدمة عن إعادة الاكتشاف ٥

القسم الأول: مطران: شعره ونقاده وعصره

- قراءة في العتبة الأولى ١٣
- عاشق متنقل الهوى غير لعوب ٢٥
- وفي قول آخر !! ٣٥
- أهرام الشعر الثلاثة ٤٦
- أوضح المسالك ٦٠
- قال مطران.. وقالوا عن مطران ٧٠

القسم الثاني: أعمدة التجديد السبعة

- تمهيد ٨٣
- العمود الأول: هندسة القصيدة ٩٠
- العمود الثاني: الصورة الشعرية ٩٩
- العمود الثالث: الشعر القصصي ١١٢
- العمود الرابع: موسيقى القصيدة ١٢٢
- العمود الخامس: جماليات البناء ١٣٤
- العمود السادس: الرومانسية المستوعبة ١٤٤
- العمود السابع: ثقافة الشاعر ١٥٣

القسم الثالث: متابعات وثائقية

- من طه حسين إلى خليل مطران ١٦٧
  - خليل مطران، للدكتور طه حسين ١٧٠
- صورة في المرآة، نقلاً عن صحيفة السياسة الأسبوعية ١٧٤
- قديس بدوي، أحمد عبدالمعطي حجازي ١٨٠
- لماذا تأخر اتجاه خليل مطران إلى المسرح، من مقال لعبدالرحمن صدقي ١٨٤
- **مقالات كبيرة في اقتباسات صغيرة:**
  - رسالتان نثرًا وشعرًا – من الأخطل الصغير ١٨٩
  - تحية الأخطل الصغير إلى شاعر القطرين ١٩٠
  - حرب على الطغيان، عبداللطيف شرارة من كتاب: خليل مطران ١٩١
  - علم التجديد الشامخ، الدكتور شوقي ضيف، من كتاب: فصول في الشعر ونقده ١٩٢
  - قول آخر، سلامة موسى ١٩٢
  - ميزان الشعر وميزانية الدولة، محمد صبري (السربوني) ١٩٣
  - موضعه الصحيح، د. عبدالقادر القط ١٩٤
  - يرى ما لا نرى، فؤاد صروف ١٩٥
- كأنك تراه (حفلة مجلة سركيس الكبرى لإكرام خليل مطران) ١٩٧
- نسخة مصورة عن حوار أجراه محرر مجلة الهلال الأدبي مع الشاعر خليل مطران ٢٠٩
- المحتوى ٢١٤

****