محاضرات عن خليل مطران

محمد مندور

محاضرات عن خليل مطران

تأليف
محمد مندور

هنـــداوي

محاضرات عن خليل مطران

محمد مندور

الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

٣ هاي ستريت، وندسور، SL4 1LD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: http://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي سي آي سي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ليلى يسري.

الترقيم الدولي: ٨ ١٧٩١ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

جميع الحقوق الخاصة بالإخراج الفني للكتاب وبصورة وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي سي آي سي. جميع الحقوق الأخرى ذات الصلة بهذا العمل خاضعة للملكية العامة.

Artistic Direction, Cover Artwork and Design Copyright © 2019 Hindawi Foundation C.I.C.
All other rights related to this work are in the public domain.

المحتويات

حياته وشخصيته	٧
مقوِّمات فنِّه	١٣
الوجدانيات	١٩
الشعر القصصي	٢٥
الوصف والتصوير	٣١

حياته وشخصيته

في عدد المقتطف الصادر في يونيو سنة ١٩٣٩ ترك لنا خليل مطران مفتاح شخصيته في هامش ص٨٧؛ حيث قال: «في المعاودة وحدها تاريخُ تكوُّن شخصيتي، فقد كان هناك عاملان يفعلان في نفسي؛ شدة الحساسية ومحاسبة النفس. ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسي على نمط خاص، وعلى هذه العبارات نستطيع أن نقيم دراستنا لهذا الشاعر الكبير.»

فالمعاودة أو محاسبة النفس لم تؤثِّر على فن الخليل وعلى أفكاره وعواطفه فحسب، بل أثَّرت أيضًا على معرفتنا بتاريخ حياته التي تقتصر في الواقع، على خطوطها العامة الخارجية دون حقائقها العميقة، وتطوراتها الداخلية، ومن الممكن الإلمام بما نعرفه عنها في كتاب الأستاذ إسماعيل أدهم أو الأستاذ نجيب جمال الدين؛ وذلك لأن نزعة المعاودة التي يعترف بها الشاعر نفسه جعلت منه شيئًا يشبه دودة القز التي تنسج الحرير من حولها لتختفي داخله. فشِعْر الخليل لا يكشف عن حقائق حياته، بل يغلِّفها، وذلك مع أن تقاليد الشعر العربي، بل وغير العربي، تسمح للشعراء بأن يتحدثوا عن أنفسهم وعن مشاعرهم الخاصة على نحو لا تتسع له تقاليد الأدب النثري، فالشاعر يستطيع أن يفتخر، وأن يباهي، وأن يمجِّد نفسه، بل وأن يهجوها إذا أراد، كما يستطيع أن يتحدث عن حبِّه وغرامه ومغامراته دون أن يستنكر الرأي العام منه مثل هذا الحديث، بينما لا يستطيع الناثر شيئًا من كل هذا. ولكن صفة المعاودة ومحاسبة النفس وشدة الحساسية أبت على الخليل أن ينهج هذا النهج التقليدي، حتى ليكاد يختفي الضمير «أنا» من شعره، وإنه ليحقُّ لنا أن نفترض أن هذا الشاعر الكاثوليكي ذا الثقافة الفرنسية الواسعة، قد قرأ وتأثَّر

بالكاتب الروحي الكبير «باسكال» الذي كان يمقت — على حد قوله — «الأنا البغيض والجدير بالبغض» le Moi haï et haïssable. وبالرغم من أن الخليل قد عرف — فيما يبدو — الحب كما عرفه جميع الناس، بل وعلى نحو أعمق وأشد استبدادًا بالنفس من معظم الناس، فإنه لم يفصح يومًا عن هذا الحب، الذي يدَّعيه كذبًا غيره من الشعراء في بعض الأحيان؛ ليُظهِر القدرة على وصف لواعجه وما يسيله من دموع أو يصعده من زفرات. وعندما حَزَبَ الخليلَ الأمرُ واشتد به الإحساس المضني فالتمس في الشعر مخرجًا لآلامه، روى قصةَ غرامه المبرح بضمير الغائب في سلسلة قصائد جمعها تحت عنوان واحد هو: «قصة عاشقين»؛ حيث يحدِّثنا عن حب عذري رفيع، جمع بين فتًى وفتاة، ثم ماتت تلك الفتاة بمرض يبدو أنه ذات الصدر. ومن الواضح أن هذا الفتى هو الخليل نفسه الذي مات عَزَبًا، مع أن حياته امتدت ثلاثة أرباع قرن، لم ينسَ خلالها تلك الفتاة التي تنكَّرت في ديوانه خلف أسماء عديدة؛ كهند وسلمى وليلى وغيرها؛ بل لقد روى بعضُ معاصريه أنه أنشد عدة قصائد غزلية في ابنة جودت باشا وزير العدلية التركية التي التقى بها في الآستانة سنة ١٨٩٣ أثناء مرافقته للخديوي عباس مندوبًا عن جريدة الأهرام، ولكن الشاعر أنكر، وظلَّ يُنكر طوال حياته هذه الواقعة وتلك القصائد بالرغم مما عُرف من توثُّق الصلة بين جودت باشا وأسرة الشاعر أثناء إقامة هذا الباشا في لبنان قبل تولِّيه الوزارة، وإكرامه وضيافته للشاعر أثناء تلك الرحلة. وكذلك الأمر في عواطف الشاعر وآرائه السياسية والاجتماعية. وبالرغم مما قيل من تمرُّده على استبداد العثمانيين، ونقمته على سياستهم، فإننا لا نجد في ديوانه الذي أشرف هو نفسه على جمعه قصيدةً واحدة يجهر فيها بنقمته على تلك السياسة، مع أن التاريخ يحدِّثنا أنه هاجم — في صدر شبابه — تلك السياسة، كما يحدِّثنا أنه كان يرقى هو وأحد أصدقائه إحدى رُبى بيروت؛ حيث يتغنَّى بالمارسلييز نشيد الثورة الفرنسية، الذي كان يُعتبر عندئذٍ نشيد الحرية في جميع بقاع العالم. وفي جميع الديوان لا نعثر إلَّا على بضعة أبيات جاهر فيها الشاعر بحبِّه للحرية وثورته العارمة على الاستبداد ثورةً سافرة مدمرة؛ وذلك عندما كُمِّمت حرية الفكر في مصر وسُلِّط عليها سيف قانون المطبوعات حوالي سنة ١٩٠٩، فقال الشاعر:

شرِّدوا أخيارها بحرًا وبرًّا واقتلوا أحرارها حرًّا فحرا
إنما الصالح يبقى صالحًا آخر الدهر ويبقى الشر شرا
كسِّروا الأقلام هل تكسيرها يمنع الأيدي أن تنقش صخرا

قطِّعوا الأيدي هل تقطيعُها يمنع الأعين أن تنظر شذرا
أطفئوا الأعين هل إطفاؤها يمنع الأنفاس أن تصعد زفرا
أخمدوا الأنفاس هذا جهدكم وبه مَنجاتنا منكم ... فشكرا

وعندما توعَّدته الحكومة المصرية بالنفي على أثر نشر الأبيات السابقة جَابَهَ هذا الوعيد بالأبيات الآتية:

أنا لا أخاف ولا أرجِّي فرسي مأهبة وسرجي
فإذا نبا بي متن بر فالمطية بطن لج
لا قول غير الحق لي قول، وهذا النهج نهجي
الوعد والإيعاد ما كانا لديَّ طريق فلج

وأما فيما عدا هاتين المقطوعتين فقد دفعت المعاودة الشاعر إلى تنكير أفكاره وعواطفه في ثياب التاريخ؛ حيث نراه يتحدَّث عن ظلم الحكام وغدرهم واستبدادهم، ووقاحتهم في فتك كسرى ببزرجمهر، أو إحراق نيرون لمدينة روما ليتلهَّى بمنظر الحريق، وما شاكل ذلك من قصائد الملاحم أو الدراما التي سنعرض لها فيما بعد.

وهكذا يتضح كيف أن طبيعة خليل مطران النفسية لم تسمح لحياته وآرائه وعواطفه بأن تظهر سافرة في شِعره، وإن كنا نستطيع أن نستنتج بطريق غير مباشر بعض هذه الحقائق التي حرص على تنكيرها.

ومع ذلك فإن بعض حقائق حياته الخارجية لا تخلو من تأثير على مادة شعره وصورته.

وأول تلك الحقائق هي عروبة الشاعر الأصلية التي كشف عنها الباحثون، وذلك بالرغم من بعض المظاهر التي قد توحي بعكس تلك الحقيقة؛ مثل مولد الشاعر سنة ١٨٧٢ في مدينة بعلبك، التي أثبتت آثارها القديمة أنها كانت فينيقية النشأة، بل وتغنَّى الشاعر نفسه بتلك الفينيقية. ثم غريزة المهاجرة التي يُظَنُّ أن إخواننا اللبنانيين قد توارثوها عن الفينيقيين القدماء الذين جابوا البحار للاتجار والتماس أسباب الرزق، وذلك فضلًا عن نجاح الشاعر في الأعمال المالية والتجارية أثناء إقامته في مصر، وتولِّيه منصب السكرتير العام المساعد للجمعية الزراعية الخديوية زمنًا طويلًا، وإن يكن قد فقد قبل تولِّيه هذا المنصب ما كان قد جمعه من ثروة نتيجة المضاربات في سنة ١٩١٢.

وأخيرًا انتماؤه لأسرة كاثوليكية قد يُظَنُّ أنها لم تعتنق الإسلام لانتمائها إلى أصل غير عربي؛ نقول إنه بالرغم من كل هذه المظاهر استطاع الباحثون أن يثبتوا أن أسرة الشاعر كانت خالصة العروبة؛ فهي تتفرَّع من الأزد الذين كانوا يسكنون في الأزمنة البعيدة أرض اليمن، حتى إذا كانت كارثة سد مأرب نزحوا إلى الحجاز؛ حيث نزلوا في تهامة عند نبع ماء يقال له غسَّان، ومنه اشتُقَّت لفظة الغساسنة، ثم نزحوا إلى الشام واستوطنوها عنوة، ثم امتدت الروابط بينهم وبين الدولة البيزنطية واعتنقوا الأرثوذكسية، حتى ضاقوا بسيطرة قساوسة ذلك المذهب من اليونانيين، فتخلوا عنه ليعتنقوا الكاثوليكية. ولما انتشر الإسلام احتفظوا بدينهم كأهل ذمة لا يُكرههم الإسلام على تغيير دينهم، بل يحفظ ذمارهم ويُكرم معاملتهم. وأما أمه «ملكة الصباغ» فكانت من أسرة فلسطينية عريقة، وكانت تتذوَّق الأدب، بل وتقرض الشعر، وكذلك كانت جدته لأمه.

على أن عروبة الشاعر لم تمنعه من تنوع ثقافته وإجادته اللغات الأخرى، فبعد أن تلقَّى علومه الابتدائية في الكلية الشرقية بزَحْلة انتقل إلى بيروت؛ حيث أتم دراسته في المدرسة البطريركية للروم الكاثوليك، وفيها أجاد اللغة العربية على الشيخين خليل اليازجي وإبراهيم اليازجي، كما تعلَّم الفرنسية على أستاذ من التورين. وفي سن الخامسة عشرة من عمره؛ أي في سنة ١٨٨٧، أخرج القصيدة التي صدَّر بها ديوانه تحت عنوان ١٨٠٦–١٨٧٠، وفيها يجمع جمعًا رائعًا بين الثقافتين العربية والفرنسية؛ فهي بديباجتها ناصعة العروبة، وهي بموضوعها فرنسية؛ إذ تتحدث عن غزو نابليون لبروسيا وهزيمته للألمان في موقعة «يينا» الشهيرة سنة ١٨٠٦، ثم انتقام الألمان لهذه الهزيمة بغزو باريس سنة ١٨٧٠. ثم أخذ يتمرد على استبداد العثمانيين في بلاده، حتى قيل إن جواسيس السلطان عبد الحميد حاولوا اغتياله فأطلقوا الرصاص على مخدعه في غرفة نومه ظنًّا منهم أنه في فراشه، وعندئذٍ لم ترَ أسرته بدًّا من حمله على المهاجرة إلى باريس خوفًا على حياته، وحرصًا على العلاقة المسالمة التي كانت تربطها بالحكومة العثمانية. وفي باريس زادت معرفة الشاعر باللغة الفرنسية وآدابها، ولكن المقام لم يستقر به في باريس؛ وذلك لأنه اتصل فيها بجماعة تركيا الفتاة التي كانت تناوئ الاستبداد العثماني، فلاحقه جواسيس السلطان عبد الحميد حتى اضطر إلى أن يفكِّر في مهجر آخر، فانصرف نحو البرازيل بأمريكا الجنوبية؛ حيث كان يقيم أصهاره، وأخذ يتعلَّم الإسبانية استعدادًا لهذه الهجرة، وبذلك جمع إلى معرفة اللغة العربية والفرنسية ثم التركية التي تلقَّاها في المهد عن أسرته معرفته باللغة الإسبانية، وإن تكن نيته في الهجرة إلى أمريكا لم تتحقَّق؛ إذ

سافر في سنة ١٨٩٢ إلى الإسكندرية؛ حيث اتخذ من مصر وطنه النهائي، وأنفق فيها حياته موزَّعًا بين الأدب والأعمال التجارية والاقتصادية، إلى أن توفَّاه الله في سنة ١٩٤٩ عن سبع وسبعين عامًا تقريبًا.

هذه هي الأحداث البارزة التي نظن أنها كانت ذات أثر في تكوين شاعريته، ومنها نتبين تنوع ثقافته واضطراره إلى أن يهجر مسقط رأسه؛ ليسلخ حياته إما بين قوم غرباء كالفرنسيين أو بين قوم مهما قيل في أخوَّتهم له وارتباطه بهم بمختلف الروابط، فإنه كان بالضرورة غريبًا بينهم مضطرًّا إلى أن يأخذ نفسه بمجاراتهم في الكثير من ميولهم ونزعاتهم ومجاملة أفرادهم، حتى يستطيع أن ينعم بالحياة بين ظهرانيهم. وربما كان هذا هو السبب في العثور على الكثير من قصائده ومقطوعاته التي قالها في مجاملات أو مناسبات اجتماعية لا تخلو من تفاهة؛ كحفلات الزواج والولائم والورود وأنواع الحلوى ومداعبات السيدات والأطفال والأصدقاء، وإن تكن البيئة لم تخلق عند الشاعر هذه الاتجاهات، وإنما نمت البذرة الفطرية التي جُبِل عليها، والتي أوضحها الشاعر نفسه عندما لخَّص تكوين شخصيته في: شدة الحساسية والمعاودة؛ أي محاسبة النفس وضبط زمامها. ولا يمكن أن يحدث ذلك إلا بتحكيم العقل والإرادة وإخضاع العواطف والإحساسات لهما.

مقوِّمات فنِّه

لقد تشعَّبت الآراء في البحث عن مقوِّمات شعر الخليل، فسماه البعض شاعرًا إبداعيًّا؛ أي رومانتيكيًّا، وسماه آخرون شاعر العصر، وذلك فضلًا عن ألقاب التفخيم التي لا تفيد تخصيصًا لمذهب ولا إيضاحًا لمنهج؛ مثل شاعر القطرين وما إليها من ألقاب. ومع ذلك فإن الإجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يُعتبر رائدًا للمدرسة الجديدة في الشعر العربي المعاصر، حتى لَيكاد يختطُّ طريقًا يشبه الطريق الذي اختطته في العصر العباسي مدرسة البديع، وعلى رأسها أبو تمام، في مواجهة مدرسة عمود الشعر وعلى رأسها أبو عبادة البحتري، وذلك عندما يقارِن النقاد بين مدرسة البارودي وأحمد شوقي وحافظ وغيرهم ممن ساروا على عمود الشعر العربي، والمدرسة الحديثة التي تنتسب إلى مطران وتمتد في جماعة أبوللو خلال أحمد زكي أبو شادي وإبراهيم ناجي ومن سار على دربهم من الشعراء الناشئين في مصر وغيرها من البلاد العربية، وهذه المدرسة تختلف هي الأخرى عن مدرسة شعراء المهجر التي لم تخرج على الشعر العربي التقليدي في موضوعاته وأفكاره وأحاسيسه فحسب، بل وفي قوالبه وصيغته، حتى ليمكن القول بأن مدرسة الخليل تشبه إلى حدٍّ بعيد مدرسة الكلاسيكية الجديدة التي نادى بها في فرنسا الشاعر الكبير أندريه شينيه قُبَيل الثورة الفرنسية الكبرى، وقبل ظهور الرومانسية، ولخَّص مذهبها في بيت شعر يدعو فيه إلى صياغة أبيات قديمة بأفكار جديدة:

Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques.

أي: فلْنقُلْ أفكارًا جديدة في أشعار قديمة. ومعنى ذلك هو أن يصوغ الشاعر أحاسيس وأفكار عصره في ديباجة قديمة بمتانة لغتها وسلامة أسلوبها، وروعة صياغتها،

وإن يكن من البديهي أن الصياغة العربية القديمة تختلف بالضرورة عن الصياغة اليونانية القديمة التي كان شينيه يقصد إليها، وذلك بحكم اختلاف عبقرية الشعبين.

والواقع أن شعر مطران ينمُّ عن احتفال عظيم بالصياغة الشعرية، ولكن هذا الاحتفال يختلف اختلافًا بيِّنًا عن احتفال مدرسة أبي تمام بها. فهذه المدرسة المسمَّاة بمدرسة البديع هي التي شقَّت للشعر العربي طريق الانزلاق نحو اللفظية والمحسِّنات البديعية من جناس وطباق وما إليها، بينما تُعتبر الصياغة عند مطران جزءًا من الخلق الشعري؛ فهي نحت للصور والأخيلة ومدٌّ للروابط والمبادلات بين معطيات الحواس المختلفة؛ ولذلك ربما كانت أقرب إلى مدرسة تثقيف الشعر التي اكتشفها النقاد عند أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، ممن كانوا يعاودون النظر في شعرهم ويدأبون في تنقيحه والعناية بصياغته، حتى سموا قصائدهم أحيانًا بالحوليات؛ لطول ما يبذلون من جهد في صياغتها، وشدة حذرهم من السهولة والارتجال. وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يوصف شعر الخليل بأنه شعر مصنوع على نحوِ ما يوصف شعر البديع؛ فالصنعة فيه محكَمة إلى حدِّ الخفاء، حتى ليصحُّ القول بأنها من صميم الخلق الشعري. ولربما كان هذا هو السبب في أن نرى بعض النقاد المتعمقين في الآداب الغربية يميلون إلى اعتبار الخليل من أنصار مذهب الفن للفن؛ أي الفن لخلق الصور الشعرية الجميلة التي تُعتبر غاية في ذاتها لا مجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة أو الأفكار السياسية أو الاجتماعية أو الأخلاقية. وإن كنا — في حقيقة الأمر — لا نظن أن الخليل قد صدر عن مذهب أدبي بعينه، وإنما صدر عن طبيعته النفسية التي وصفها هو نفسه بالمعاودة؛ أي مراجعة النظر فيما يعمل، والتدقيق فيه وتنقيحه وتثقيفه حتى يستقيم.

ولما كانت المعاودة لا تتم إلا بتدخُّل الإرادة والعقل، فقد أدَّت تلك الخاصية المفطورة في الشاعر إلى كَبْت طبيعته الرومانتيكية العميقة، ولكن دون أن تستطيع تغييرها أو القضاء عليها. فمطران شاعر رومانتيكي أصيل يحاول أن يخفي تلك الرومانتيكية لشدة حساسيته وفرط محاسبته لنفسه ومعاودته لها، ولكن تلك الرومانتيكية لا تلبث أن تنفجر بمجرد أن يواري الشاعر نفسه عنها ويخلعها على الموضوع الذي يثير شاعريته، وهل أمعن في الرومانتيكية مثلًا مما يقوله الشاعر نفسه في أوائل الجزء الأول من ديوانه تحت عنوان «في تشييع جنازة»:

> خرجت صباحًا من منزلي بمصر، وإذا نعش مكسوٌّ بالبياض، محلًّى بالزَّهر، يتبعه رهط من الفتيان الإفرنج، فسألت أحدهم عن ذلك الفقيد فأجابني أنه

شابٌّ انتحر غرامًا فخرجوا يشيعونه، فشيعته معهم على غير معرفة به، وطفقت أرثيه بهذه الأبيات:

قرَّبَتْه فما ارتوى ... وجَفَتْهُ فما ارعوى
غادةٌ مَن سعى إلى ... غاية عندها غوى
جُنَّ فيها وقَبْله ... جُنَّ قيسٌ من الهوى
وقضى خالد النوى ... يتداوى من النوى
فدفنَّاه، برَّد الغيـ ... ـث قبرًا به ثوى
مَن قضى هكذا شهيـ ... ـدًا فمن أهلنا هُوا
كل ناجٍ إلى مدى ... لاحق بالذي ثوى
فالشجاع الذي مضى ... قبلنا يحمِل اللوا
والجريء الذي اقتفى ... والبطيء الذي نوى

فأيُّ رومانتيكية أعمق من هذه التي تتلمَّس السبيل للتغنِّي بآلام البشر ومنحهم والعطف عليهم والمشاركة في بلواهم! بل وتبرير ما يسوق إليه الغرام المبرح الفاشل من جنون الانتحار! وكأنَّ في هذه القصيدة نفسٌ من آلام فرتر وما يشبهها من مآسي الغرام، والشاعر هنا لا يرثي صديقًا عرفه أو معنًى سياسيًّا أو اجتماعيًّا لمسه في فقيد، وإنما هي قصة استجاب الشاعر إلى روحها التي تتجاوب مع روحه الفياضة بمعاني الرومانتيكية. وفي اعتقادنا أنه لولا المعاودة ومحاسبة الضمير لأطلق هذا الشاعر الكبير العنان لعاطفته الشخصية، ولأسمعنا أروع الشعر الرومانتيكي تخليدًا لغرامه العاثر الذي نلمح آثاره وجروحه في نفسه خلال الكثير من قصائده مثل «قصة عاشقين».

على أنه إذا لم تسفر رومانتيكية الخليل عن وجهها، ولم يتحدَّث عن مشاعره الخاصة، ولم يكتب «ليالي» على نحو ما فعل ألفريد دي موسيه في فرنسا، أو إبراهيم ناجي في القاهرة، فإن رومانتيكيته الموضوعية تطالعنا مع ذلك بوضوح خلال القصص العديدة التي اتخذها موضوعًا لشعره؛ مثل «فنجان قهوة» التي تقصُّ غرامًا جارفًا بين بنت أحد الأمراء ورئيس حرس أبيها، ومغامراتها في سبيل لقاء هذا الحارس تحت جُنَح الدجى، وقصيدة «الجنين الشهيد» التي تُعتبر من روائع شعره، بل من روائع الشعر العربي الحديث، وفيها يقصُّ مأساة فتاة مسكينة أتت القاهرة وهي معدمة، تعول أبويها

العجوزين بعملها في الحانات؛ حيث سقطت فريسة لشاب شرير لفظها بعد أن قضى منها وطره، وتركها حاملًا، وما إن وصل الشاعر إلى نهاية القصيدة حتى كانت عاطفته قد اتقدت وبلغت الذروة في حديث قوي ممعن في الرومانتيكية تناجي به الفتاة نفسها وطفلها الجنين قبل أن تتخلص منه. ولننظر بإمعان إلى هذه الأبيات الرائعة (ج١، ص٢٤٣):

تجفُّ دمائي ما تفكَّرت أنني على وشْكِ وَضْع والشقاء يحفُّني
فلا يد ذي ودٍّ ولا وجه محسن أهم برزق يستفاد فأنثني
وقد ناء بي عن قصده ثقل الحمل
ألا لِمَ هذا الطفل يحيا ولا أبا له؟ أليشقى شقوتي ويعذَّبا
كفى قلب أحنى الوالدات تحوَّبا أيأتي فريًّا ذلك القلب إن أبى
حياة الأسى والجوع للولد النغل؟
أيغنيك من مهدٍ بقيةُ أضلعي؟ ويغنيك من شدوٍ نُواحُ تفجُّعي؟
وهل تتغذَّى من فؤاد مقطَّع؟ وتشرب ماءً من سواكب أدمعي؟
وهل تتردَّى العار للستر يا نجلي؟
فيا ولدي المسكين فلذة مهجتي ويا نعمةً عوقبت فيها بنقمة
ومن كنت أرجوه لسعدي وبهجتي وكان يناجيه ضميري بمنيتي
وآمل أن يحيا ويرجع لي بعلي
تموت ولمَّا تستهل مبشرًا تموت ولم أنظر محيَّاك مُسفرا
تُفارق قبرًا فيه عذِّبت أشهرًا إلى جدث منه أبرَّ وأطهرا
وتحيا صغار الطير دونك والنحل
تموت وما سلَّمتَ حتى تودِّعا وأمك تسقيك السموم لتُصرَعا
وتنفيك من جوف به كنت مُودَعا لتخلص من عيش ثقيل بما وعى
من الحزن والآلام والفقر والذل
فإن تلقَ وجه الله في عالم السَّنَى فقل ربي اغفر ذنب أميَ مُحسنا
فما اقترفتْ شيئًا ولكن أبي جنى علينا فعاقِبه بتعذيبه لنا
وأمطره نارًا تبتليه ولا تبلى
كفرت بحبي في اشتداد تغضُّبي فعفوك يا ابني ما أبوك بمذنب

فقل ربِّ أمي أهلكتني لا أبي وأمي زنت حتى جنت ما جنته بي
فزِدْها شقاءً واجزِها القتل بالقتل

أيُّ قوةٍ في هذه المناجاة التي يعزُّ علينا أن ننعتها بالرومانتيكية التي كثيرًا ما أسرفتْ في العاطفة واصطنعتْ الدموع والعَبَرات! فنحن هنا أمام رومانتيكية شرقية روحية قَلَّ أن نجد لها مثيلًا في رومانتيكية الغربيين الذين لم تصل إليهم من روحانية الشرق غير أقباسٍ لا تُغني عن البؤرة الأصلية التي انبثقت منها في الشرق كافة الديانات، وتبلور الضمير الإنساني الذي يتحكَّم في حياة الشرقيين فيُضنيهم ويمزِّق فؤادهم العاني عندما يخرُّون في الخطيئة ولا يستطيعون الفِكاك من محنتها أو التخلُّص من وزرها بإلقائها على الغير، مهما تكن مشاركتهم في تلك الخطيئة سلبية. فهذه الفتاة البائسة تحسُّ بمدى الجُرْم الذي تُنزله بهذا الجنين الشهيد البريء، وتحاول أن تُلقي الوزر على مَن أغواها، ولكن ضميرها ينازعها ويأبى إلا أن يُشرِكها في الوزر وكأنها لم تلقَ الجزاء الكافي في الألم المضني الذي يمزِّق فؤادها، وهي تقتل طفلها المرتجَى وأمنية حياتها وبسمة دهرها.

هذه وأمثالها هي رومانتيكية مطران الموضوعية الشرقية الروح، التي تغالِب الشاعر، وتأبى إلا أن تُشرِق محرقةً، رغم المعاودة ومحاسبة الضمير، وكَبْت جماح النفس، وتحكيم الفكر والإرادة، وتنكير مشاعره الشخصية، واختفاء الضمير أنا من شعره.

الوجدانيات

وبالرغم من اتجاه خليل مطران العام نحو تنكير نفسه ومشاعره الخاصة وأفكاره السياسية والاجتماعية بحكم خصائصه النفسية وظروف حياته، فإن طبيعته العاطفية استطاعت — في بعض أطوار حياته الحادة — أن تتغلَّب فتبرز إلى وَضَح الشعر سافرة قوية، وإذا به ينطلق في شعر وجداني مؤثِّر يشتعل حرارةً وينتفض ألَمًا. وحسبنا أن نشير هنا — على سبيل المثال — إلى ثلاثة مواقف لم تستطع فيها المعاودةُ وضبط النفس أن تمنع الشاعر من بثِّ شكواه والإفصاح عن لواعج نفسه.

أما الموقف الأول فنجده في قصيدة «المساء» (ج١، ص١٤٤) التي نَظَمها وهو عليل في مكس الإسكندرية — وهي من روائع قصائده — قال:

داءٌ ألَمَّ فخِلت فيه شفائي ... من صبوتي، فتضاعفت بُرَحائي
يا لَلضعيفَيْن! استبدَّا بي وما ... في الظلم مثل تحكُّم الضعفاء
قلبٌ أذابته الصبابة والجوى ... وغلالة رثَّت من الأدواء
والروح بينهما نسيم تنهُّد ... في حالي التصويب والصعداء
والعقل كالمصباح يفشي نوره ... كدري ويضعفه نضوب دمائي

وفيها يقول:

إني أقمت على التعلَّة بالمنى ... في غربة قالوا: تكون دوائي
إن يشفِ هذا الجسمَ طيبُ هوائها ... أيلطِّف النيرانَ طيبُ هواء؟
أو يُمسك الحوباء حسن مقامها ... هل مسكة في البعد للحوباء؟
عبثٌ طوافي في البلاد وعلَّة ... في علَّة منفاي لاستشفاء

متفرِّد بصبابتي، متفرِّد بكآبتي، متفرِّد بعَنائي
شاكٍ إلى البحر اضطراب خواطري فيجيبني برياحه الهوجاء
ثاوٍ على صخر أصمَّ وليت لي قلبًا كهذي الصخرة الصماء
ينتابها موج كموج مكارهي ويفتُّها كالسقم في أعضائي
والبحر خفَّاق الجوانب ضائق كمدًا كصدري ساعة الإمساء
تغشى البرية كدرة وكأنها صعدت إلى عينيَّ من أحشائي
والأفق معتكر قريحٌ جفنه يُغضي على الغمرات والأقذاء
يا لَلغروبِ وما به من عبرة للمستهام! وعبرة للرائي!
أوليس نزعًا للنهار وصرعة للشمس بين مآتم الأضواء؟
أوليس طمسًا لليقين ومبعثًا للشك بين غلائل الظلماء؟
أوليس محوًا للوجود إلى مدى وإبادة لمعالم الأشياء؟
حتى يكون النور تجديدًا لها ويكون شبه البعث عود ذكاء

* * *

ولقد ذكرتُك والنهار مودِّع والقلب بين مهابة ورجاء
وخواطري تبدو تجاه نواظري كلمَى كدامية السحاب إزائي
والدمع من جفني يسيل مشعشعًا بسنَى الشعاع الغارب المترائي
والشمس في شفق يسيل نضاره فوق العقيق على ذُرى سوداء
مرَّت خلال غمامتين تحدُّرًا وتقطَّرت كالدمعة الحمراء
فكأن آخر دمعة للكون قد مُزِجت بآخر أدمعي لرثائي
وكأنني آنست يومي زائلًا فرأيت في المرآة كيف مسائي

هذه قصيدة وجدانية قوية، ولكن وجدانية خليل مطران تُغايِر ما ألفه الشاعر العربي في وجدانياته؛ وذلك لأنها مركَّبة، لا تصدر عن عاطفة موحَّدة تنبثق من القلب مباشرةً، بل تمتزج بالخيال الشعري، ويسيطر الفكر على صياغتها.

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 يتصوَّر المواقف والأحداث والشخصيات، ثم ينفعل بما تصوَّر، ولكنه لا يترك لخياله ولا لعاطفته العنان مطلقًا، بل يُخضِعها لعقله وتفكيره، ويظهر هذا المجهود الإرادي في الصياغة.

ففي هذه القصيدة نرى الشاعر مريضًا متفرِّدًا بكآبته، متفرِّدًا بعنائه، متفرِّدًا بصبابته. ومن المعلوم أن المرض يهدُّ الإرادة والتفكير، ويُضعِف المقاومة، ولا يستطيع الإنسان معه غير البكاء أو إرسال الزفرات حيث يفلت زمام النفس، وتنطلق العاطفة حزينة قاتمة. ومع ذلك لم يغيِّر المرض شيئًا من طبيعة خليل مطران، ولم يذهب بشيء من خصائص شاعريته المركَّبة، فخياله حي يدرك الطبيعة الخارجية، بل نستطيع أن نقول إن الشاعر يمتزج بهذه الطبيعة بفضل ذلك الخيال، حتى لَيرى نفسه في مرآة تلك الطبيعة، فكأنه يكون معها أصلًا وصورة؛ بحيث يمكن القول بأننا نستشفُّ في هذه القصيدة ما يصح أن نسميه بـ «الحلول الشعري» Pantheïsme Pretique؛ فالشاعر حالٌّ في الطبيعة أو الطبيعة حالَّةٌ فيه، فرياح البحر الهوجاء صدًى لاضطراب خواطره، والصخرة الصماء ينتابها موج كموج مكارهه، والبحر خفَّاق الجوانب ضائق كمدًا كصدر الشاعر ساعة الإمساء، وكدرَّة البرية صاعدة إلى عينيه من الأحشاء، والأفق معتكر قريحُ الجفن، وهو يرى خواطره بعينه كدامية السحاب، والدمع يسيل من جفنه مشعشعًا بسنا الشعاع الغارب، والشمس في انحدارها الأخير بين السحاب كأنها آخر دمعة للكون تمتزج بدموع الشاعر لترثيه. ومن كل هذا تتكوَّن المرآة التي يرى فيها الشاعر نفسه، أو تحلُّ الطبيعة في الشاعر كما يحلُّ فيها، وهذه خاصية تتميز بها وجدانية مطران المركَّبة التي تمتزج بالطبيعة، وتبادِلها المعاني والأحاسيس، وكأن الطبيعة عنده كائن حي يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس.

وأما الموقف الثاني فنجده في قصيدة «الأسد الباكي» (ج٢، ص١٧) التي يحدِّثنا فيها الشاعر نفسه أن أصل عنوانها كان «ساعة يأس»، ولكن إخوانه آثروا بعد نشرها أن يكون عنوانها «الأسد الباكي»؛ لأنهم — فيما يظهر — لم يقبلوا لشاعرهم أن ينحدر إلى اليأس. ومن الراجح أن الشاعر قد قالها حوالي سنة ١٩١٢ على أثر نكبة مالية فَقَدَ فيها ما كان قد جمعه من ثروة بسبب المضاربات المالية، فضاق بالحياة وضاق بالناس، وهَجَرَ القاهرة إلى مصر الجديدة، التي كانت لا تزال تسمَّى عندئذ بـ «عين شمس»، وفيها يبثُّ — كما يقول هو نفسه — حزنًا قويًّا كان قد انتابه، فقال:

دعوتك أستشفي إليك فوافني ... على غير علم منك أنك لي آسي
فإن ترني والحزن ملء جوانحي ... أداريه فليغررك بِشري وإيناسي

وكم في فؤادي من جراحٍ ثخينة ... يحجِّبها بُرداي عن أعين الناس
إلى عين شمس قد لجأت وحاجتي ... طلاقةُ جوٍّ لم يَدنَس بأرجاس
أُسرِّي همومي بانفرادي آمنًا ... مكايد واشٍ أو نمائم دسَّاس
يخالون أني في متاع حيالها ... وأي متاع في جوارٍ لديماس
أرى روضة لكنها روضة الردى ... وأصغي وما في مسمعي غير وسواس
وأنظر من حولي مُشاة ورُكَّبا ... على مزجيات من دخان وأفراس
كأني في رؤيا يزفُّ الأسى بها ... طوائف جنٍّ في مواكب أعراس ...

ففي هذه القصيدة أيضًا تلمَس ما لمسنا في القصيدة السابقة: خيالٌ يثير العاطفة ويخلع على الطبيعة الخارجية ما في نفس الشاعر من معانٍ وألوان عاطفية قاتمة، ثم فكٌّ وعَقْلٌ وإرادة تَكبَح جماح العاطفة، حتى ليعترف الشاعر نفسه بأنه يُظهِر غير ما يبطن؛ فالحزن ملء جوانحه ولكنه يداريه ببِشر وإيناس، وبالرغم من أن الخيال يصوِّر له الحياة من حوله رؤيا يزفُّ الأسى بها طوائف جنٍّ في مواكب أعراس.

وأما الموقف الثالث فنأخذه من شعر الشاعر بعد أن امتدَّ به العمر وضعفت قواه وولَّى شبابه، وأحسَّ بذلك الحزن الرقيق الذي يصاحب الشيخوخة الفانية عندما تُولي ظهرها للحياة، وتتوقَّع الفناء الذي يتربَّص بكل حيٍّ. وهنا لن نجد خيال الشاعر يصاحب عاطفته، ولا قوة عقله أو إرادته تُقعِد من شاعريته، بل ينساب قوله في حزن رقيق كله شعور بسيط دافق، وبذلك يطالعنا وجدانه الصافي الذي كان يتعقَّد في عنفوان الشباب، عندما كان الخيال والعقل يلازمان كل خَلَجَة من خوالجه الوجدانية ويجعلان منها مركبًا شِعريًّا عميقًا. ولقد سمَّى الشاعر هذه القصيدة التي نقف عندها الآن باسم «الشاعر يوقِّع على وتره الأخير لحن الرضى وسكينة النفس»، قال:

ماذا يريد الشعر مني؟ ... أخنى عليه علو سني!
هل كان ما ذهبت به الـ ... أيام من أدبي وفني؟
أحسنتُ ظني والليا ... لي لم توافق حسن ظني
ورجعت من سوق عرضـ ... ـت بضاعتي فيها بغبن
أفكان ذلك ذنبها ... أم كان ذنبي؟ لا تسلني

خمدت بي النار التي ... رفعت بعين العصر شأني
هي شعلة كانت تثيـ ... ـر قريحتي وتنير ذهني
أيام لي طرب وقلـ ... ـبي موقع السهم المرنِّ
لا تندبنِّي للعظا ... ئم بعدها، لا تندبنِّي!
يا من يحمِّلني تكا ... ليف الشباب ارفقْ بوهني
زمني تولَّى والأُلَى ... عمروه من صحبي، فدعني
ولَّى الربيع وجفَّ عو ... دي وانقضى عهد التغني
وعدمت لذَّات الرؤى ... وعدمت لذات التمنِّي
إني ختمت العيش في ... وادي المخيلة، أو كأني
فإذا بدت لك همة ... من دائب يَشقى ويبني
فعذيره خوف التشبـ ... ـه بالرحى من غير طحن
ويكد كد النحل وهـ ... ـي لغيرها تسعى وتجني
أرضى بأن تُقضَى منى ... للآخرين وإن عَدَتْني
أخلي مكاني للذي ... يسمو إليه بغير حزن

ففي هذه القصيدة تلمس وجدان الشاعر صافيًا خاليًا من كل تعقيد، وذلك بعكس وجدانه أيام شبابه وفورة شاعريته وتفاعل مَلَكاته، ولا يظهر هذا الوجدان صافيًا في القصائد التي يتحدَّث فيها عن نفسه، ويتغنَّى بمشاعره الخاصة فحسب، بل وفي أغراضه الشعرية الأخرى، وبخاصة في المراثي العديدة التي قالها في الفترة الأخيرة من حياته. ونضرب لذلك مثلًا بالمقطوعة الأولى من رثائه للمرحوم جبرائيل تقلا باشا (ج٤، ص٣٠٩)، حيث يقول:

لا تُنكروا الأنَّات من أوتاري ... لم يبقَ لي في العيش من أوطار
ذهب الأحبة بعضهم متعقِّب ... بعضًا وكان السبق للأخيار
أرزاء دهر شفَّني تكرارها ... أفما بها سأمٌ من التكرار؟
أنا في الحياة رهينة، مَن يفتدي؟ ... وأنا الأسير فمن يفكُّ إساري؟
ما طال عمري في مداه وإنني ... لإخاله يعدو مدى الأعمار

الشعر القصصي

يتميَّز ديوان خليل مطران بعدد وافر من طوال القصائد القصصية، وتتفاوت تلك القصائد في مصدرها وهدفها وصيغتها الفنية.

فبعض تلك القصائد، بل غالبيتها، مستمَدٌّ من التاريخ الحقيقي أو الذي تخيَّله الشاعر حول وقائع تاريخية ثابتة، ولقد ابتدأ خليل مطران حياته كما ابتدأها أحمد شوقي وغيرهما من الأدباء والشعراء في الشرق والغرب بمراجعة التاريخ، حتى نراه يستهلُّ تأليفه بملخَّص لقراءاته التاريخية جمعه في كتاب سماه «مرآة الأيام في التاريخ العام» في جزأين، صدر الأول منهما سنة ١٨٩٧. وكان من الطبيعي أن يقف مطران عند الأحداث المثيرة لعلها تصلح مادة لفنِّه الشعري؛ ولهذا لم يكن غريبًا أن تكون أول قصيدة في ديوانه هي تلك التي أشرنا إليها من قبل، وقد جعل عنوانها ١٨٠٦–١٨٧٠، وقد نَظَمها عن الحرب التي شنَّها نابليون على بروسيا الألمانية في سنة ١٨٠٦، وهزمها في موقعة ييِنا، ثم المعركة التي هزم فيها الألمانُ فرنسا ودخلوا باريس سنة ١٨٠٧. وهذا موضوع لا بد أن مطران قد ألمَّ به من ثقافته الفرنسية التي تلقَّاها في بيروت؛ لأنه نَظَمَها قبل أن يهاجر إلى فرنسا، وسار فيها على النهج العربي التقليدي كما يقول هو نفسه، ولم يكن قد استقام له بعدُ منهجه الشعري الجديد الذي يقوم على الوحدة العضوية للقصيدة، وكذلك الأمر في غيرها من القصائد الطويلة التي تكوِّن أهم جزء في ديوانه؛ مثل «نيرون» و«مقتل بزرجمهر» وغيرهما من عيون قصائده التي استقى مادتها من التاريخ الحقيقي أو المتخيَّل.

وبعض القصائد الأخرى لم يستمد الشاعر قصصها من التاريخ، بل التقط نواتها من الحياة المعاصرة؛ مثل «الجنين الشهيد»، التي يقول هو نفسه إن حوادثها قد حدثت في

القاهرة، أو «الطفلان»، وهو منولوج تمثيلي يقول إنه نَظَمه بطلب الشيخ سلامة حجازي الذي كان يغنيه منفردًا، وكذلك «فنجان قهوة» التي تقص قصة غرام بنت أمير بحارس أبيها. فجميع هذه القصائد إما من واقع الحياة، وإما مما تخيَّله الشاعر تصويرًا لبعض جوانب هذه الحياة.

وكما تختلف قصائد مطران القصصية في مصدرها نراها تختلف أيضًا في هدفها؛ فبعضها يمكن أن ينطوي تحت ما يسمَّى في عِلم الجمال النفسي بالهروب من الواقع؛ حيث يلتمس الفنان في فنِّه مخرَجًا للمكبوت في نفسه من عواطف وأحاسيس وأفكار … ولقد يكون هذا الهروب نتيجة لطبيعة الشاعر النفسية التي حدَّدها هو نفسه بشدة الحساسية والمعاودة؛ ومن ذلك «قصة عاشقين» التي يُجمِع النقاد على أنها قصة الشاعر الخاصة، كما قد يكون نتيجة لظروف حياة الشاعر السياسية والاجتماعية؛ فقد كان مطران من شعراء الحرية الذين يعشقونها وتثور نفوسهم من كل طغيان أو استبداد. ولقد ثارت نفسه لطغيان العثمانيين وطغيان بعض الحكام المصريين، ولكنه لم يستطع أن يجابه هذا الطغيان، فاحتال للأمر واختار القصص التاريخي أو الخيالي وسيلة للتغني بالحرية والبطولة والتمرُّد على الظلم أو إظهار قحَّة الاستبداد وتنكُّره لكافة القيم الإنسانية الرفيعة، وكل هذا واضح في «مقتل بزرجمهر» و«فتاة الجبل الأسود» و«نيرون» وغيرها من روائع قصائده ذات المغزى السياسي أو الأخلاقي.

على أنه من الحق أن نقرِّر أن جميع قصائد مطران القصصية ليس هدفها تنكير مشاعره الشخصية أو الهروب من الواقع، أو التنفيس عن نزعاته وأفكاره الحرة، فمنها ما هو خالص للفن وروعته وجماله وقيمته الإنسانية الصافية، وإن يكن الخلاف قائمًا بين نقاد الأدب حول طبيعة هذه القصائد من الناحية الفنية، ومقدار اعتبارها جديدة في الشعر العربي.

وسبب هذا الخلاف يرجع إلى ما هو معلوم من أن القصص يُستخدم في كافة الآداب، إما كمادة للدراما أو كمادة للملاحم، وذلك فضلًا عن القصص النثرية المعروفة، كما يرجع من ناحية أخرى إلى ما هو معروف من أن شعراء العرب القدماء والمحدثين قد اتخذوا أعمال البطولة ووَصْف المعارك مادةً لقصائدهم الشعرية، وذلك منذ عنترة في الجاهلية حتى محمود سامي البارودي في العصر الحديث؛ مما يدفع البعض إلى القول بأن مطران لم يُحدِث في الأدب العربي حدثًا جديدًا عندما نَظَم قصائد عن البطولة ومعارك الحرب. بينما يردُّ نقَّاد آخرون هذا الرأي قائلين إن خليل مطران قد ابتدع في الشعر العربي الحديث شعر الملاحم، كما أدخل عنصر الدراما في الشعر الغنائي.

وللفصل في هذا الخلاف لا بد من أن نحدِّد خصائص شعر الملاحم، وخصائص الدراما كما يفهمها العالم الحديث، كما لا بد من أن ننظر في مدى انطباق هذه الخصائص على شعر البطولة ووَصْف المعارك عند مَن سبق مطران من شعراء العربية أو عاصره.

أما شِعر الملاحم فمن المعلوم أن ذلك الشعر الساذج الذي عرفته الإنسانية في مهدها، وتغنَّت فيه بشجاعة الجسم وجسارة القلب والبطولة في القتال، وهو عادةً لا يتخذ مادته إلا من الوقائع أو الأساطير الغابرة التي أضفى عليها الخيال الشعبي مسحة الخوارق، حتى لَيُظَنُّ أن أروع هذه الملاحم مثل الإلياذة والأوديسا عند اليونان لم يبتدعها شاعر واحد هو هوميروس، بل ابتدعها الخيال الشعبي المجهول؛ حيث كان الشعراء المتنقلون يعزفون على الرباب بعض أغانيها ويرتزقون من هذه المهنة، على نحو ما شاهدنا ولا نزال نشاهد أحيانًا في الريف المصري عندما نستمع إلى بعض أولئك الشعراء المتجولين وهم ينشدون بمصاحبة الرباب مغامرات عنترة وأبي زيد الهلالي أو الزير سالم، حتى قُيِّض لليونانية شاعر يسمونه هوميروس جمع كل تلك الأغاني كما هي، أو بعد أن أعاد صياغتها، كلها أو بعضها في ملحمتين تتكوَّن كلٌّ منهما من أربع وعشرين أغنية، تضم كل أغنية بضع مئات من الأبيات. بل هناك من العلماء من يزعم أن هوميروس هذا لم يوجد، وإنما جمع الآثينيون تلك الأغاني الشعبية المشتتة في ملحمتين أثناء حكم بيزستراتس بواسطة جماعة من الشعراء، وعلى أية حال فلدينا الآن ملحمتان يونانيتان تُعتبران مثلًا أعلى لهذا الفن الأدبي، ومنهما تُستقى خصائص ذلك الفن، وهي خصائص نجدها في غيرهما من الملاحم التي لا شك في نسبتها إلى شاعر بعينه كإنيادة فرجيل أو شاهنامة الفردوسي، فضلًا عن ماهباراتا الهند. وباستطاعتنا أن نُجمِل تلك الخصائص فيما يأتي:

(١) تتناول الملاحم أعمال البطولة القديمة أو الأسطورية بأسلوب ساذج يداعب الخيال الشعبي، وهي لا تقص أنباء الانتصارات فحسب، بل وتقص أيضًا أنباء الهزائم ومصارع الأبطال، وتثير الشفقة كما تثير الإعجاب، ولا أدل على ذلك من أن نرى أفلاطون عند حديثه عن الجمهورية المثالية التي يدعو إليها يبدي إعجابه الرائع بهوميروس وشعره، ولكنه يقترح على جمهوريته أن تتوج هوميروس وأضرابه من الشعراء بأكاليل الغار اعترافًا بنبوغهم وفضلهم، ثم تعتذر إليهم بأنه لا مكان لهم في جمهوريته؛ لأنه يخشى على شجاعة الجند حماة الوطن من قصص مصارع الأبطال وسقوطهم صرعى مجندلين في التراب، وهروب أرواحهم إلى العالم الآخر.

(٢) اختفاء شخصية الشاعر من الملاحم، فهي موضوعية لا شخصية، والشاعر لا يسفر فيها عن نفسه، وإن لم يمنعه ذلك من أن يُظهِر بإحدى الطرق الفنية عطفه على بطل أو إعجابه أو استنكاره، فلا مدح فيها ولا فخر ولا وجدانيات خاصة.

(٣) سذاجة الخيال وطبيعة الأسلوب، بحيث يُجمِع النقاد على أن سر تفوق هوميروس على فرجيل مثلًا هو هذه السذاجة وتلك البساطة، كما يُجمِعون على أن ملاحم العصور الحديثة التي كتبها في الفرنسية مثلًا رونسار وفولتير وهيجو لم تُصِب النجاح؛ لتعقُّد خيال وتفكير أولئك الشعراء بسبب نمو الحياة العقلية، حتى أصبحت شاعريتهم غير قادرة على نَظْم الملاحم التي سحرت البشر، ولا تزال تسحرهم بسذاجتها ورقَّتها وبساطة خيالها.

وعلى ضوء هذه الخصائص نستطيع أن ننظر في الأدب العربي — أعني الشعر العربي — فنجد أنه لم يعرف في الحقيقة فنَّ الملاحم الذي لم يظهر إلَّا في الأدب الشعبي في قصص عنترة وأبي زيد وغيرها، وأما قصائد الشعر الفصيح التي تتحدَّث عن البطولة والمعارك فلا نظنها تدخل في فن الملاحم، وهي لا تخرج عن نوعين من الشعر الغنائي المعروف، فبعضها لا يقصد إلى القصص في ذاته، وإنما يقصد إلى الفخر والغزل، على نحو ما نجد في معلَّقة عنترة؛ حيث يباهي بنفسه ويفاخر ببطولته إرضاءً لعبلة التي يذكرها والرماح نواهل منه، وبيض الهند تقطر من دمه، ومع ذلك يود تقبيل تلك السيوف؛ لأنها لمعت كبارق ثغرها المتبسِّم، وأحيانًا تجري القصائد لمجرد الفخر على نحو ما يفعل محمود سامي البارودي في وصفه لمعارك كريت التي صال فيها وجال. كما قد يكون الهدف هو المدح على نحو ما نشاهد في سيفيات المتنبي؛ حيث نراه يصف الأبطال وهي تمرُّ كلمَى هزيمة أمام سيف الدولة، ووجهه بسَّام وثغره ضاحك. وأخيرًا قد يكون همُّ الشاعر إظهار مقدرته الفنية على مجرد الوصف دون أي احتفال بعنصر القصص والإثارة بسرد الأحداث، على نحو ما فعل أبو تمام في حديثه عن فتح عمورية؛ حيث ركَّز اهتمامه في وصف النار التي أحرقها الخليفة في المدينة حتى ترك فيها بهيم الليل وهو ضحى.

وبنظرنا إلى شعر مطران القصصي الذي قصد فيه إلى التحدُّث عن المعارك ووصف القتال وأعمال البطولة نجد أنه جديد في الشعر العربي، وثيق الصلة بفن الملاحم؛ وذلك لأنه لا يقصد فيه إلى فخر أو غزل أو مدح، بل يقصد إلى القصص في ذاته كفنٍّ جميل خالص من كل هدف شخصي أو ارتباط بحياة الشاعر أو شخصيته. ولا يخلع عنه صفة الملاحم تضمُّنه أحيانًا بعض المرامي الخفية؛ كنزعة الشاعر إلى تمجيد البطولة أو الإشادة

بالثورة ضد الظلم والاستماتة في قتاله تحريرًا للأوطان أو ذودًا عن الحرمات على نحو ما نشاهد في قصيدة «فتاة الجبل الأسود»، التي تُعتبر من روائع شعر مطران الملحمي، وهي تقصُّ بطولة فتاة من الجبل الأسود تزعَّمت قومها وهي متنكرة في زي شاب لمحاربة الأتراك المسيطرين على وطنها والمستعبِدين لمواطنيها: حتى إذا وقعت أسيرة في يد الأتراك نضَّت عن نفسها زي الرجال فظهرت روعةُ جمالها الذي أبدع الشاعر في وصفه، وهال هذا الجمال الأتراك الغلاظ، كما أخذهم الحياء من أن يفتكوا بفتاة بزَّت بطولتها شجاعة الرجال.

هذا هو شعر الملاحم الذي شقَّ مطران سبيله إلى الشعر العربي، وأما عن عنصر السذاجة وبساطة الخيال، وسحر البدائية الشعرية وانطلاقه الشعبي أو شبه الشعبي، فذلك ما لا نظنُّه متوفِّرًا في شعر خليل مطران الممعن في الفنية المعقَّدة والخيال البعيد المدى.

وإذا استطعنا أن نخصِّص فن الملاحم بالحديث عن البطولة والأبطال والمعارك والقتال، استطعنا أن نميِّز في قصائد مطران القصصية ما يدخل في باب الدراما.

والواقع أن مطران كان مولعًا منذ شبابه بفن الدراما، حتى ليعجب المرء لماذا لم يكتب تمثيليات شعرية على نحو ما كتب أحمد شوقي، بالرغم من اتساع ثقافة مطران الغربية واتصاله الوثيق بفن التمثيل؛ حيث ظل عدة سنوات مديرًا لفرقة التمثيل المصرية ثم القومية، وبالرغم من قيامه بترجمة عدة مسرحيات مثل «عطيل» و«تاجر البندقية» لشكسبير، و«السيد» لكورني وغيرها من روائع التمثيليات الغربية. ولربما كان سبب ذلك إحساسه بأن الجمهور المصري والعربي لم يتهيَّأ بعدُ لتذوق مثل هذا الفن المركَّب؛ لذلك آثر أن يمهِّد له بالقصائد التي يجري فيها عنصر الدراما، ويُحدِث أثرًا فنيًّا دون أن يخطئه النجاح كما أخطأ شوقي، ولا يزال يخطئ غيره من شعراء المسرح في أيامنا هذه، ولعل «الجنين الشهيد» و«طفلان» و«فنجان قهوة» من خير قصائد شعر الدراما التي نظمها مطران، وجمع فيها خصائص هذا الفن من حركة وصراع وتصوير للشخصيات، وكشف عن دوافع النفوس وخفاياها.

الوصف والتصوير

إذا كان مطران قد أدخل عنصر الملاحم وعنصر الدراما على الشعر العربي، وغلبهما على روائع قصائده التي تَميَّز بها عن غيره من شعراء العربية، فمعنى ذلك أنه قد غلَّب الموضوعية في شعره على الذاتية، فلم يعد شِعره أو لم يعد معظمه تغنِّيًا بعواطفه الخاصة وآماله وآلامه، بل خرج بالشعر عن نطاق شخصية الشاعر، وكما اتخذه وسيلة للقصص اتخذه وسيلة للوصف والتصوير، وكثيرًا ما نراه يجمع في القصيدة الواحدة بين كل العناصر فيقصُّ ويصف ويصوِّر معًا، وفي هذا ما يفسِّر الصورة المركبة التي يبدو فيها شعره، بل وكثيرًا ما يضيف إلى كل هذه العناصر هدفًا فكريًّا أو اجتماعيًّا يزيد شعره ثراءً.

والواقع أن الوصف والتصوير قد كانا دائمًا عنصرًا أساسيًّا في الشعر يوازن عنصر الغناء وعنصر التفكير، ولكن الآداب المختلفة تتفاوت في منهجها التصويري، كما يتفاوت النقاد في تحديد مجال الشعر الوصفي ورسم الحدود بينه وبين التصوير بالريشة. ولقد يكون من المفيد أن نوجز الاتجاهات والمذاهب المتباينة في هذا الموضوع؛ حتى نستطيع أن نقرِّر مكانة خليل مطران في هذا المجال.

فأما وصف الطبيعة فمن المعلوم أن الشعر العربي القديم عامر به؛ فالبدوي رجلُ ملاحظةٍ دقيقة، وقوة ملاحظته ضرورة ملازمة لحياته في البادية التي يضل فيها البصر والبصيرة، ما لم يكن الفرد دقيق الملاحظة قادرًا على التمييز بين المسالك والدروب وما تحتويه الصحراء من جماد وحيوان ونبات. ولذلك لم يترك الشعر العربي القديم شيئًا في عالمهم الخارجي إلا وصفه أدق وصف وأمعنه تفصيلًا، ولكنه وصفٌ خارجي حسِّي؛ فالشاعر العربي القديم لم يمتزج بالطبيعة، كما لم تمتزج هي به، بل ظلَّ يرصدها وهو بعيد عنها، وإذا كان الشعر العربي القديم قد خلع على الطبيعة بعض مشاعر الإنسان،

فإن ذلك لم يكن لإحساسه بوحدة كونية أو بحلول شاعريٍّ في الطبيعة، وإنما جاء ذلك عن طريق اللغة ووسائلها البلاغية المعروفة كالتشبيه والمجاز والاستعارة. وهذه حقيقة أيَّدها وثبَّت أركانها المنهج التقليدي في دراسة فنون البديع العربي؛ حيث ظللنا حتى عهد قريب نحلِّل المجازات، ونُجري الاستعارات في أنين الريح وعيون الزهر وأعطاف الغصون ونواح السواقي وابتسامات الروض وضحك الربيع.

وأما الإغريق القدماء الذين تغذَّت بلبان أدبهم — ولا تزال تتغذَّى — الآداب الغربية في كافة عصورها، فقد ملئوا الطبيعة كائنات أسطورية، فجعلوا للأنهار والوديان والجبال والغابات حوريات وربَّات تملأ الطبيعة شدوًا ورقصًا، يتسقَّط الشعراء نغماتها ويُجرُون معها أنواعًا من الحوار والهمس يجري في الطبيعة ذاتها عنصر الدراما الذي يغلب على عقليتهم، وجعلوا لتلك الحوريات والربَّات كل خصائص البشر وعواطفهم ومسرَّاتهم وأحزانهم على نحو ما فعلوا بجميع آلهتهم، حتى وُصفت ديانتهم كلها بأنها «ناسوتية» antropomorphiste؛ لأنهم تصوَّروا آلهتهم على شاكلة البشر؛ أي الناس. وظلت هذه النظرة الدراماتيكية إلى الطبيعة سائدة حتى ظهرت طلائع الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، فرأينا كتَّابًا كبارًا مثل «شاتوبريان» في كتابه الخالد «عبقرية المسيحية» يحمل على تلك النظرة حملة شعواء باسم المسيحية، ويطلب إلى العقل البشري أن ينقِّي الطبيعة الخارجة من يد الله من كل تلك الكائنات التي ملأها بها خيال الإغريق الوثني؛ وذلك لكي يردَّ للطبيعة صمتها الخالد، ويجعل منها ذلك المعبد الرائع الذي يتهجَّد فيه الإنسان لربه، ويتلقَّى وحيه من غير ضجَّة ولا ضوضاء، وكانت هذه النظرة من أسس شعر الطبيعة في الرومانسية، حتى لَنرى «جان جاك روسو» يأبى أن يحدِّث تلميذه «إميل» عن الله وعظمته وخلوده إلا بعد أن يقوده إلى قمم جبال السفوا؛ حيث تتحدَّث روعة الطبيعة وجمالها وجلالها عن وجود ذلك الإله السرمدي القادر على كل شيء، وإن تكن تلك النظرة الدينية المسيحية للطبيعة لم تسيطر على نفوس جميع الرومانتيكيين، فمنهم من تمرَّد عليها مثل «ألفريد دي فيني»، الذي كان يصيح بالألم كلما فكَّر في فناء الإنسان وخلود الطبيعة من حوله، ويشعر بحقارته وسرعة زواله إزاء مظاهر الطبيعة الخالدة وآياتها الباقية المتجددة.

وبإمعان النظر في شعر مطران عن وصف الطبيعة نجد أنه لم يقف عند وصف العرب الحسِّي، ولم يكتفِ بالمجازات والاستعارات اللغوية ليخلع على الطبيعة بعض مظاهر البشرية، بل ذهب إلى أبعد من ذلك بكثير، حتى أوشكت نظرته إلى الطبيعة أن

تكون نظرة شاعرٍ كبودلير الذي كان يقول: «إن الأشياء تفكِّر خلالي كما أفكر خلالها!» وهذا هو ما سبق أن عبَّرنا عنه بالحلول الشعري، وضربنا له مثلًا ناطقًا رائعًا بوصفه للمساء وهو مريض بمكس الإسكندرية. ولسوف نرى كيف نما هذا المذهب الشعري عند من أخذوه عن مطران من الشعراء المعاصرين؛ حيث لم يعد الشاعر يحلُّ بشخصه في الطبيعة فحسب، بل تحل الإنسانية كلها. وللشاعر أحمد زكي أبو شادي قصائد رائعة لا يطابق فيها بين كآبة المساء وأحزان الشاعر الخاصة فحسب، بل يطابق بينها وبين أحزان الإنسانية كلها وآلام انقباضها.

بل إن بعض مقطوعات مطران توحي بأنه كانت له فلسفة في الطبيعة تشبه إلى حدٍّ بعيدٍ فلسفة الشاعر الفيلسوف الشهير «لوكريشيوس» الروماني في قصيدته الخالدة «عن طبيعة الأشياء»، فهو يفسِّر الكون على أساس الحب الذي يجمع المتفرِّق ويؤلِّف بين العناصر، ومن ذلك قوله:

أليس الهوى روح هذا الوجود ... كما شاءت الحكمة الفاطرة
فيجتمع الجوهر المستدق ... بآخر بينهما آصرة ...
ويحتضن الترب حَب البذار ... فيُرجعه جنَّة زاهرة ...
وهذي النجوم أليست كدر ... طواف على أبحر زاخرة ...
يقيِّدها الحب بعضًا لبعض ... وكلٌّ إلى صنوها صائرة ...

والطبيعة عند مطران كائنات مفكِّرة، حتى لنراه يتحدَّث عن «وردة ماتت» وهي ملكة الزهور، وغطَّتها الأعشاب كأنها اللحد، وإذا بالفراشات تحوم حولها فيدور بينها وبين الشاعر الحوار الآتي (ج٢، ص١١):

ما الذي تبغين من جَوْبك يا ... شبهات الطير؟ قالت وأبانت
نحن آمال الصبا، كانت لنا ... ها هنا محبوبة عاشت وعانت
كانت الوردة في جنتنا ... ملكت بالحق والجنة دانت
ما لبثنا أن رأيناها وقد ... هبطت عن ذلك العرش وبانت
فترانا نتحرى أبدًا ... ... إثرها أو نتلاقى حيث كانت

وهكذا نتبيَّن كيف أن شعر مطران في الطبيعة لم يأتِ من قَبيل الوصف الحسي الذي عرفه العرب، ولم يقنَع بالمجازات والاستعارات اللغوية التي تربط بين الإنسان والطبيعة،

بل استند إلى فلسفة كونية أساسها الحب الذي يجمع بين الظواهر ويؤلِّف بين الأشتات، كما يستند إلى فكرة روحية شرقية هي الحلول الشعري، وأخيرًا إلى فكرة تشبه أن تكون إغريقية؛ وهي رؤية كائنات حية في الطبيعة وإنطاق تلك الكائنات وتبادُل الحديث معها، وفي كل هذا ما يكوِّن مذهبًا شعريًّا جديدًا في الأدب العربي.

ولقد تناول الأدباء والمفكرون بالبحث حدود الوصف الشعري لفصله عن مجال التصوير بالريشة، وجاء الناقد الألماني الشهير «لنسج» في هذا الصدد بنظرية بسطها في كتابه الذائع الصيت «لاوكون»، وهو اسم كاهن يوناني قديم قيل إنه أفشى سر الآلهة في حرب تروادة، فعاقبته تلك الآلهة بأن أرسلت إليه حيَّات ضخمة التفَّت حول جسمه وجسم أطفاله وقتلتهم عصرًا، وتنافس الشعراء والمصوِّرون والنحَّاتون في تصوير مأساته، فأخذ لسنج يقارن بين قوة التعبير التي وصلت إليها هذه الفنون المختلفة في تجسيم تلك المأساة وإظهار ما عاناه هذا الكاهن من عنف الآلام وهول الاحتضار. وخرج من هذه المقارنة وتلك الدراسة بنظريته المعروفة التي تتلخَّص في أن للمصور لمحة في المكان، وللشاعر لمحات في الزمن؛ بمعنى أن المصوِّر لا يستطيع ولا ينبغي له أن يسجل في لوحته غير لقطة واحدة في وضعٍ ما، بينما الشاعر يستطيع أن يتناول في وصفه عدة أوضاع ولمحات متتابعة في الزمن، فالمصوِّر يستطيع أن يصوِّر وردة يانعة أو ذابلة، بينما الشاعر يستطيع أن يتابع تلك الوردة فيضعها برعمةً فزهرة يانعة فأوراقًا ذابلة متساقطة، والنحَّات قد يستطيع أن ينحت جوادًا أصيلًا، ولكنه لا يستطيع أن ينحته كما لا يستطيع المصور أن يصوره «مكرٌّ مفرٌّ مقبلٌ مدبرٌ معًا». وهذه النظرية ليس من الضروري أن يعرفها وأن يتقيَّد بها شعراء الوصف، فهم يصدرون عنها بفطرتهم السليمة بوعي أو بغير وعي؛ أي بما نسميه الإلهام الشعري.

ولَمَّا كان مطران مدركًا لعنصر الدراما؛ أي الحركة والصراع في الحياة، بفطرته الشعرية، حتى لَنرى هذا العنصر متدفِّقًا في أروع قصائده، فإن وصفه قد جاء منسجمًا مع نظرية لنسج التي تضمن التفوق لشعر الوصف في مجال الحركة وتتابع اللمحات في الزمن.

والوصف والتصوير لا يقتصران على العالم الخارجي؛ أي الطبيعة، بل يتناولان أيضًا عالم الإنسان؛ أي عالم النفس البشرية. ولقد كان الشعر العربي التقليدي يقتصر في هذا المجال على وصف وتصوير الحالات الوجدانية الخاصة بالشاعر، ولم يكن الشعراء يخرجون عن

هذا المجال إلا في المدح أو الرثاء؛ حيث يمكن نظريًّا أن يتسع المجال لوصف وتصوير نفوس بشرية غير نفس الشاعر الخاصة، ولكن الشعر العربي لم يلبث أن تحجَّرت فيه هذه الأغراض، فأصبح المدح أو الرثاء لا يصوِّر شخصيات بعينها، بل يردِّد أوصافًا عامة مثالية يتوارثها الشعراء جيلًا بعد جيل، بحيث يصعب أن نخرج من إحدى المدائح أو المراثي بصورة ولو قريبة يتميز بها الممدوح أو المرثي. ونحن نترك الآن جانبًا مدائح ومراثي مطران لنقف عند وصفه وتصويره للشخصيات والنماذج البشرية التي التقط ملامحها من الحياة أو من التاريخ أو خلقها مشابِهةً للحياة بخياله المبدع، وهذه الصور نجدها في ملاحمه كما نجدها في قصصه الدراماتيكية.

والواقع أنه من الصعب أن نفصل في شعر مطران عناصره الفنية المتداخلة؛ وذلك لأنه يصدر في هذا الشعر عن مَلَكة مركَّبة تجمع بين القصص والدراما والتصوير، حتى لنجده يجمع في القصيدة الواحدة بين اللوحات الواسعة المليئة بالحركة والحياة، وبين الصور الفردية للشخصيات التي يصفها من واقع الحياة أو من تصورات خياله الخالق، بحيث يمكن أن توصف مَلَكته الشعرية في جوهرها بأنها مَلَكة تصوير قصصي.

ولقد ظهرت هذه المَلَكة عند الشاعر منذ غضاضة فنِّه، ولازمته ما احتفظ بعنفوان قوته، حتى إذا تقدَّمت به السنون وأخذ خياله يضعف، وقوة ابتكاره تضمحل ونَفَسه يقصر، رأينا قصائده التصويرية الوصفية تندر، بينما يطغى على شعره قصائد المناسبات، وبخاصة المجاملات الاجتماعية والمراثي؛ ولذلك لا نجد القصائد الفنية الطويلة النَّفَس إلا في الجزأين الأولين من ديوانه.

وبالرغم من أن الشاعر قد اعتذر في مطلع ديوانه عن تسجيل قصيدته المعنونة (١٨٠٦–١٨٧٠)؛ حيث يقول: «كتبتُ هذه القصيدة في صباي، وهي كل ما استبقيته من منظومات كثيرة، أقمت بها تلالًا من الطروس، وكنت إذَّاك أحرص عليها حرص الضنين على كنوزه، ثم جعلت أعيد النظر عليها فأطرح منها صحيفة صحيفة، حتى لم يبقَ منها إلا هذه، وقد هممت مرارًا بإلحاقها بأخواتها، ثم أرعيت عليها لِمَا كان عندي من الكلف الخاص بها؛ إذ كنت أتوهَّم في ذلك الوقت أنني أتيت بها معجزة؛ ولهذا تولَّيت تنقيحها قليلًا ونشرتها على علَّاتها أترسَّم نسمات صباي في خلال سطورها، وأعتبر بما تنتهي إليه خيلاء النفس في شبيبتها وغرورها.» نقول: بالرغم من اعتذار الشاعر عن تسجيل هذه القصيدة الوحيدة التي استبقاها مما قال من شعر على الطريقة العربية التقليدية قبل أن يهتدي إلى منهجه الجديد الذي لخَّصه في مقدمة ديوانه بقوله: هذا شعر ليس ناظمه

بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتَم أخاه ودابَر المطَّلع 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. نقول: إنه بالرغم من كل ذلك، فإن هذه القصيدة لم يحرص الشاعر على إنقاذها من الضياع؛ لأنها نسمة من نسمات صباه، أو عبرة بما تنتهي إليه خيلاء النفس ... إلخ ... بل لأنها في الواقع، وبالرغم مما ظنَّه الشاعر نفسه من أنها لا تسير على منهجه الجديد المتركز في وحدة القصيدة، فإنها تعتبر المرآة الصادقة لمَلَكته الشعرية التي يقوم عليها الشعر، ولا تغني عنها أية أصول، كوحدة القصيدة أو غيرها، وهذه المَلَكة هي أعز ما يحرص عليه كل شاعر؛ ولذلك استبقاها مطران استجابةً لوعيه الباطن، الذي كان أقوى سيطرةً على نفسه من صفة المعاودة وحساب النفس، التي حملته أو حملت عقله الواعي على أن يقدِّم بين يديها المعاذير.

ولعل من الخير أن نتناول هذه القصيدة بالتحليل لنستخلص منها الخصائص الفطرية لملكة مطران الشعرية قبل أن تعقِّدها الثقافة الفنية، وقبل أن تطغى ضرورات الحياة الاجتماعية على تلك المَلَكة، وقبل أن تثقلها السنون، فتمحو بعض معالمها المميزة، وإذا كان بعض النقاد قد زعم أن الأديب لا يمكن أن يكتب في حياته غير كتاب واحد؛ لأنه في هذا الكتاب يُخرِج مضمون نفسه وأسرار ملكاتها الخفية، فإن من الحق أن نقف عند هذه القصيدة الطويلة التي استهلَّ بها الشاعر، أو رضي أن يستهلَّ حياته الفنية وهو في الخامسة عشرة من عمره، لنستخلص منها الخصائص المميزة لشاعريته التي يغلب عليها — كما قلنا — التصوير القصصي.

يستهل الشاعر قصيدته برسم لوحة واسعة للجيوش المتدفقة من فرنسا وبروسيا إلى معركة «بينا» فيقول:

مشت الجبال بهم وسال الوادي ومضوا مهادًا سرن فوق مهاد
يحدي بهم متطوعين كأنهم عيس ولكن الفناء الحادي
لله يوم قد تقادم عهده فيها وظل يروع كل فؤادِ
يوم تجف لذكره أنهارها خوفًا ويجري قلب كل جمادِ

وإذا قرأنا وصفه فكأنه　　بدمٍ زكي خُطَّ لا بمداد
ونكاد نسمع للقتال دويَّه　　ونرى الفوارس في لقا وطراد

بهذه الأبيات يستهل الشاعر قصيدته كما يستهلُّ الموسيقيُّ أوبراه بافتتاحية تهيِّئ الجو وتوجِّه الخيال والإحساس، أو كما يبدأ المصوِّر لوحته بالأرضية التي تحدِّد الإطار واللون النفسي. ولعل الخليل كان قد أطلعه أستاذه الفرنسي ببيروت على وصفٍ لتلك المعركة الضروس، ولعل أستاذه اليازجي قد أسمعه أو وجَّهه إلى قراءة وصف عمر بن أبي ربيعة لانصراف الحجيج جماعات حاشدة في قوله:

ولمَّا قضينا من منى كل حاجة　　ومسَّح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا　　وسالت بأعناق المطي الأباطح

فاستقرَّ في نفس الشاعر ذلك الوصف الرهيب، وأسعفته الذاكرة بوسيلة التعبير عما تصوَّره خياله الواسع لتلك الجحافل الزاحفة، فإذا بالجبال «تمشي» بها، وإذا بالوادي «يسيل» على نحو ما سالت من قبلُ الأباطح بأعناق المطي. ولكن شتَّان بعد ذلك بين جو عمر بن أبي ربيعة الذي كان يتربص في الحج بحسناوات العرب، ويطرب لتجاذب الحديث حيث تسيل الأبطح في رفق بأعناق المطي؛ نعم، شتَّان بين هذا الجو، وبين الجو الرهيب الذي يصوِّره مطران حيث تسير الجحافل كأنها عيس ولكن الفناء الحادي. والناس لا يتجاذبون أطراف الحديث، ولكننا نكاد نسمع للقتال دويَّه، ونرى الفوارس في لقا وطراد. وبذلك يكون مطران قد نجح، لا في تصويره الميدان الحسي للمعركة فحسب، بل وصوَّر أيضًا جوها النفسي الرهيب.

وينتقل مطران من هذا المنظر العام للمعركة إلى تفاصيل الساحة، فيصف جيش بروسيا بقوله:

لبروسيا في أرض يانا عسكر　　مجر شديد البأس وافي الزاد
وخيامه في الأفق ماثلة على　　ترتيب سلسلة من الأطواد
نفرت طلائع خيله منذ الضحى　　تترقب الأعداء بالمرصاد

فأتوا كما يجري الأتيُّ مشعبًا في غير مجرى مائه المعتاد

وهذه صورة تجمع بين الخصائص المميزة لملكة التصوير الشعري عند مطران، تلك الملكة التي تزاوِج بين السكون والحركة، وبين الوصف والتصوير. فهو يصف خيام جيش بروسيا الجرار؛ أي عسكره المجرُّ وقد تتابعت كسلسلة من الجبال، ثم يصوِّر الحركة في طلائع الخيل التي نفرت منذ الضحى تترقَّب الأعداء، وكأنها الأتيُّ؛ أي السيل مشعبًا في غير مجرى مائه المعتاد، وكأن عنصر الدراما؛ أي الحركة، ملازمٌ لخيال الشاعر وملكته الواصفة.

ثم ينتقل إلى وصف نابليون وجيشه فيقول:

وكأن نابليون في إشراقه عَلَم على علم الزعامة بادي
المجد رهن إشارة بيمينه والنصر بين يديه كالمنقاد
والفخر في راياته متمثل وطلائع العقبان في ترداد

ولقد يكون في هذا الوصف ما يذكِّرنا من قريب أو بعيد بحديث المتنبي عن سيف الدولة عندما يخاطبه بقوله:

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضَّاح وثغرك باسم

فنابليون يُشرف على المعركة وكأنه عَلَم فوق جبل الزعامة، والمجد رهن إشارته؛ والنصر منقاد بين يديه، والفخر متمثل في راياته، وطلائع العقبان والطيور الجارحة تتردَّد فوق الجيش، ممَّا يؤذن بنشوب المعركة، حتى تتصيد تلك الجوارح من جثث القتلى زادًا داميًا. وبالفعل تبدأ المعركة على النحو الآتي:

فتهيَّأ الألمان لاستقباله كالحائط المرصوص من أجساد
وعلا هتاف مازجته غماغم من سلِّ أسلحة وركض جياد
ورنين آلات تكاد تظنها متجاوبات العزف بالإيعاد
حتى إذا كمل العتاد تقاذفوا بالنار ذات البرق والإرعاد
شهب ضخام آتيات، والردى بمسيرهن، ومثلهن غوادي

تُلقي الرجال على الثرى قتلى كما يُلقي السنابل منجل الحصاد
لله درهم وقد حمي الوغى فتهاجموا كتهاجم الآساد
تدعو الجراحة أختها بصدورهم والسيف يتلو السيف في الأجياد
وإذا التقى البطلان لم يتجندلا إلا معًا من شدة الأحقاد
وإذا جواد خرَّ فارسه دعا بصهيله ذا حاجة بجواد

وفي هذه الأبيات نحسُّ بقوة الاصطدام الأول من الحركة الدافقة التي تنبعث من غمغمة الجند وسلِّ الأسلحة وركض الجياد ورنين الآلات واشتعال النيران، وكأنها شهب ضخام يتبادلها الطرفان، والرجال تهوي إلى الثرى كالسنابل يُلقي بها منجل الحصاد، وقد احتدمت حفيظة الرجال، وارتفعت حماستهم حتى شاركتها الخيل في هذا البيت الرائع:

وإذا جواد خرَّ فارسه، دعا بصهيله ذا حاجة بجواد

وإن يكن حرف الجر «باء» في لفظة «بجواد» يبدو غريبًا على سمعنا المصري، وربما كان غريبًا على سمع العربي القديم أيضًا؛ لأنه خاص وغالب على لهجة إخواننا الشاميين في سوريا ولبنان. ولعلنا كنا نفضِّل أن لو قال «لجواد» باستخدام اللام بدلًا من الباء.

ويأخذ الشاعر في التمهيد لنتيجة المعركة التي انهزم فيها البروسيون بقوله:

والموت في الجيشين غير مجامل يجتاح بالأزواج والأفراد
يطوي الصفوف ويترك الدم إثره فكأنه فُلك ببحر عباد
ما زال يفتك والنفوس زواهق وكأن تلك هنيهة الميعاد
حتى تولى الذعر جيش بروسِيَا فتفرقوا بين القفار بداد
فسعى الفرنسيون في آثارهم بعزائم لا ينثلمن حداد
يستكبر الصعلوك منهم دائسًا في أضلع الأبطال والقواد
واستفتحوا برلين وهي منيعة وقضوا بها الأيام كالأعياد

وهنا تتلاحق الصور التمثيلية التي يعجُّ بها خيال مطران في تضاعيف الصورة العامة، حتى تختلط تلك الصور لسرعة تلاحقها فلا نكاد نسايرها، ومن هنا يأتي ما يبدو على شعر مطران من تعقيد لا تتضح خيوطه إلا عند إمعان النظر وطول الرويَّة؛

فالموت يطوي الصفوف في أول صورة، ولكنه يترك الدم إثره، وإذا بهذا الدم يصبح بحر عباد، وإذا بالموت يمخر هذا البحر كأنه فُلك، وبذلك تجتمع كل هذه الصور لترسم أمام الخيال لوحة تلك المعركة الدامية، وهكذا يجمع الخليل بين وصف الملاحم وقوة الدراما ودقة التصوير في فن مركَّب لا نتردد في الجزم بأن مطران لم يُحكِم صياغته عندما أنشد هذه القصيدة لأول مرة في صدر شبابه، وإنما أحكمه عندما عاد إليها بالمعاودة والتنقيح قبل أن يستهل بها ديوانه، على نحو ما فعل طوال حياته في غيرها من القصائد التي نُشرت لأول مرة، في الصحف والمجلات والدوريات، ثم تناولها بالمعاودة والتنقيح قبل أن تُنشر في ديوانه.

وبعد هذه الهزيمة ينتقل الشاعر إلى تصوير الحالة النفسية للبروسيين المنهزمين تصويرًا لا يخلو من عطف، بل مشاركة، فيقول:

وأقام أصحاب البلاد مآتمًا وكسوا على القتلى ثياب حداد
ناحت عرائسهم على أزواجها والأمهات بكت على الأولاد
واشتد حزنهم ولم يك مجديًا من بعد فقد أحبة وبلاد

وبعد هذا العطف والمشاركة الوجدانية ينتقل الشاعر إلى التمهيد في مهارة للأخذ بالثأر الذي لم ينسَه الألمان، فيقول:

الحزن يخمد والمذلة جمرة لا تنطفي إلا بسيل جساد

وبعد هذا الانتقال الجميل الذي يفرِّق بين الحزن الذي يخمد والمذلَّة التي تظل كالجمرة لا تنطفئ إلا بسيل جساد؛ أي سيل دماء، يتحدَّث الشاعر عن بعث الأمة الألمانية ونهوضها من كبوتها استعدادًا للأخذ بالثأر، فيقول:

عاد الربيع لهم كسالف عهده يزهو على الأغوار والأنجاد
يا حسنه بلدًا خصيبًا طيبًا لكنه نهب الغريب العادي
تتبسَّم الأزهار فيه حيثما عبث الحمام بهالك الأجناد
يا خجلة الأحرار من موتاهمُ يثوون حيث المالكون أعادي

وهنا نلمح عنصرًا آخر في شاعرية مطران، وهو وجدانه الشخصي، أو الوطني الذي سبق أن قلنا إنه كثيرًا ما يجري في تضاعيف قصصه الموضوعية؛ حيث كان يتنكَّر خلف تلك القصص ليتغنَّى بأغاريد الحرية والعزة والكرامة التي كان يبغيها لوطنه وقومه ونفسه، ثم لا يستطيع أن يفصح عنها لاشتداد الاستبداد والضغط العثماني في ذلك الحين، وبخاصة إذا ذكرنا أن الشاعر كان يؤثِر المعاودة وضبط النفس مما يدعو إلى الأخذ بالتقية، وإيثار السلامة؛ حيث لا تتعادل القوى، وذلك ما لم يفلت الزمام من يد الشاعر وتنفجر نفسه على نحو ما رأينا في مقطوعته الرائعة:

شرِّدوا أخيارهم بحرًا وبرًّا إلـــــخ ... ...

ومَن منَّا لا يحسُّ في حديثه عن مرارة الهزيمة وذل الخضوع لأعداء الوطن الألماني رجعًا لصدى إحساس الشاعر الخاص الذي كان يضيق باستبداد الأتراك وتنكيلهم بوطنه، فيتغنَّى «بالمرسليين» رمز التحرير، حتى أحسَّ منه الأتراك بهذا التمرُّد الحر فأرغموه على هجر وطنه وملاعب صباه في بعلبك وبيروت التي ظلَّ يحنُّ لها طوال حياته، وأيُّ تمرد على الذلِّ أشد من قوله:

يا خجلة الأحرار من موتاهم يثوون حيث المالكون أعادي

أَوَما نحسُّ في هذا البيت دعوة إلى تمرد الأحرار الذين يصيح بهم شهداؤهم لكي يطهروا قبورهم من وطء أقدام الأعداء الغاصبين؟!

ولمَّا كان مطران بالرغم من حزنه البادي وتشاؤمه المتصل رجل كفاح لم يعرف اليأس ولم يدعُ له يومًا ما، بل ظلَّ يستثير الهمم ويأمل في صلاح الأمور وتحرُّر المستضعفين، فقد كان من الطبيعي أن يواصل الشوط حتى يصوِّر لنا نهوض الألمان من كبوتهم وانتصارهم بعد هزيمتهم في عزمٍ صادقٍ، وقوة صلبة؛ وفي ذلك يقول:

فاستعصَموا بالصبر ثم تكاتَفوا وتحرَّروا من رقِّ الاستعباد
وتأهَّبوا للثأر والأحقاد في أكبادهم كالبيض في الأغماد
حتى إذا اشتدوا وضاق عدوهم ذرعًا بهم أصلوه حرب جهاد
وبنوا رجاءهم على استعدادهم لا خير في أملٍ بلا استعداد

هدموا معالمه ورووا ردمها بدماه فاختلطا دمًا برماد
واستفتحوا باريس فاستوفوا بها أوتارهم وشفوا صدى الأكباد
كلٌّ بمسعاه يفوز ومن ينب عند الحوادث لم يفُز بمراد

وهكذا يختتم الشاعر قصيدته التصويرية الرائعة بهذا الدرس الأخلاقي الرفيع في الوطنية والذود عن الحياض، بتلك الروح العملية التي لازمت الشاعر طوال حياته، ومكَّنته من النجاح في ميدان الأعمال كما نجح في مجال الأدب. وبذلك تجتمع لنا في هذه القصيدة كافة العناصر المركَّبة المتداخلة التي تتكوَّن منها شاعرية مطران، بل وشخصيته الإنسانية.

وبمراجعة هذه القصيدة من الناحية الفنية، نجد أنها مبنية بناءً محكمًا، حاولنا أن نوضِّح مفاصله؛ فالشاعر يستهلها بافتتاحية تخلق الجو وتخطِّط اللوحة، ثم ينتقل إلى وصف الجيش قبل الالتحام؛ لينتقل إلى وصف المعركة ذاتها، ثم وصف خاتمتها وما سبَّبته تلك الخاتمة من إيغار صدر الألمان وتبييتهم النية على الثأر، الذي ظلَّ كامنًا في أكبادهم كالسيوف في الأغماد، حتى استطاعوا غزو باريس في سنة ١٨٧٠، فهدأت ثائرتهم وارتوى غليلهم. وفي خلال الشوط كله لا يعدم الشاعر منفذًا يفصح فيه عن وجدانه الخاص ومشاركته العاطفية والإنسانية. وكل ذلك في فنٍّ مركَّب دقيق غني بالصور، بحيث لا ندري كيف نستطيع أن نصدِّق الشاعر عندما زعم أنه قد أنشد هذه القصيدة قبل أن يستوي له منهجه الشعري الخاص. وأكبر الظن أنه عندما عاود هذه القصيدة لم يتركها حتى لاءمت ذلك المنهج، وجمعت في أعطافها أهم العناصر المميزة لشاعرية مطران.

وبعد تحليل هذه القصيدة يستطيع من يريد أن يعود إلى قصائده الأخرى المشابِهة مثل «فتاة الجبل الأسود»، و«الجنين الشهيد»، و«فنجان قهوة»، و«نيرون»، و«طفلان» وغيرها من روائع قصائده القصصية المنبثَّة في الجزأين الأول والثاني من ديوانه؛ حيث نجد اللوحات العامة إلى جوار الصور الشخصية، وحيث تتفاوت النغمات بين الملحمة والدراما والتصوير، فضلًا عن الوجدان الشخصي الواضح أو المتنكر، وكل ذلك في وحدة فنية مركَّبة هي الطابع الأساسي لشاعرية مطران.

هنـــداوي