صناعة مطران

المبحث الثالث عشر

الفنية

للدكتور اسماعيل احمد ادهم

﴿توطئة﴾ : قلنا — فيما سبق — ان اساس الشاعرية ادماج الحياة في الطبيعة الفنية ، وقد تناولنا بالبحث في الفقرة الاولى من المبحث الحادي عشر وجه هذا الادماج عند مطران كما تناولنا في الفقرتين الثانية والثالثة من المبحث المذكور، الصورة التي تأخذها الحياة في وجدانه. ومن المهم ان نقول ان هذه الصورة حية ، لانها من فيض الوجدان ، تنبع من النفس . وهي بذلك ليست نتيجة لتفاعل الالفاظ وليست وليدة تداعي العبارات والجمل . ومن هنا نعتقد انهُ من المهم في دراسة شعر مطران، النظر في كيفية افاضة مطران للحياة من صفحة وجدانه. وهو الشيء ، الذي يفضي بنا الى بحث موضوع كيفية مجيء شكل التعبير من الروح الشعرية المستولية عليه. وأول ما يستوقف النظر في هذا المبحث ، ظاهرة التناسب او ما يسميه البعض الاتزان (او التعادل equipoise) بين شكل التعبير والمادة التي يحتويها التعبير . وهذا التناسب يرجع الى ان الحياة تفيض من وجدان مطران ، متخذة كفاءها التعبيري الذي تظهر رافلة فيه تماماً على حدّ قدها . وهذا يرجع الى ما في شعر مطران من صناعة فنية تلين اللفظة وتمايزها لما يجيش في نفسه من خواطر ويجتاح قلبه من خلجات ويستولي على مخيلته من صور

ومن هنا يمكن القول بأن شعر الخليل يتزن فيه وتتناسب الشاعرية الصافية poesia مع الصناعة الفنية . والواقع ان كبار الشعراء والفنانين والادباء تتناسب عندهم الصناعة الفنية مع الروح الفنية ، ولما كانت الشاعرية في الشعر هي الروح التي تحل في التعبير الشعري ، أو بتعبير أدق ، لما كانت هي الحالة النفسية القائمة وراء الجسم المادي للقصيدة، فان الكمال perfection في الشعر يقوم على اساس الاتزان بين الروح الشعرية والتعبير الشعري من جهة من جهاته. ومن هذه الوجهة في وسعنا ان نتكلم عن ان مطران أسمى مقاماً من احمد شوقي، الذي تغلبت في شعره الصناعة على الشاعرية . هذا ومن جهة اخرى نجد مطران الشاعر العربي في العصر الحديث ، الذي نجد في شعره اكبر عدد من القصائد المحققة لهذه الوجهة من الكمال الشعري

والواقع كما قلنا في المبحث الاول من هذه الدراسة ، انه من الصعوبة بمكان وضع حد فاصل بين الروح

الشعرية والتعبير الشعري ، على وجه قاطع ، وقلنا انه من الممكن عن طريق النظر في العناصر المتميزة في الشعر الأدلاء برأي في هذا الموضوع ، فيحكم الناقد بفنية الشاعرية على الصناعة الشعرية عند شعراء مثل فرلين ورامبو والفريد دي موسيه وبفنية الصناعة الشعرية عن الشاعرية عند شعراء مثل سوفي ده بروفوم وكونت دليل وبتناسبهما عند كوربيل ولامارتين وراسين وشانيه مثلا ، وفي الادب العربي يمكن القول بأن أبي تمام تغلبت عنده الصناعة على الشاعرية بينما ابن الرومي والمتنبي تغلبت عندهما الشاعرية على الصناعة والمثال عند البحتري والشريف الرضي اتزان وتناسب بين الشاعرية والصناعة . وهذا التوضيح أظنه كاف لبيان الفرض من الشاعرية والصناعة الشعرية حين أتكلم عنهما . وما كانت الشاعرية متصلة بأحواء الحياة التي في وجدان الشاعر ، فان كيفية اتصالها بالمادة من صلحة الوجدان ، لانها اكثر من وجه اتباس الشاعرية المجردة كما هي المادي من الالفاظ ، وربطها في تعابير وصوغها في أبحر وأوزان شعرية ، وبتعبير آخر هي وجه صب المادة الشعرية في الشكل المنظور الذي تظهر فيه . وقد يرى البعض مثابة لبعض آراء النقاد الفيلسوف بنديتو كروتشي الايطالي الذي يترجم عن الرأي المتقدم في هذا الموضوع لابناء هذا الجيل ، ان المادة الشعرية لا توجد في وجدان الشاعر الا ويوجد معها تصويرها وشكلها المنظور (١) . وهذا صحيح من جهة انه لا يمكن تصور مادة بلا شكل . ولكن أليس في الامكان على سبيل المفارقة تصور المادة بلا صورة ، لا من ناحية الواقع ولكن أخذاً على جانب التصور ؟ اعتقد ان هذا ممكن خصوصاً واننا نرى في تاريخ الآداب والفنون ، كيف ان مادة معينة تلبس صوراً مختلفة ، وكيف ان الفكرة الواحدة والاحساس الواحد والصورة الخيالية الواحدة ، تتخذ اثواب مختلفة تتباين وتتفاضل في دلالتها على الفكرة وقدرتها على حمل أجوائها وهذا هو سر التغيير والتبديل في شكل التعبير دائماً عند البلغاء أمثال برسويه وأناتول فرانس ، وهي في الآن نفسه سر المراجعة والتبديل في التعبير عند الرافعي امام البلغاء في الادب العربي الحديث

ولا شك ان هذه المراجعة للعبارة ، ومحاولة تنقيحها باجراء يد التبديل عليها او التغيير على بعض أجزائها في حقيقة الامر لا تخرج عن طريق يراد به الانتهاء الى ان تكون العبارة انعكاس صحيح عن الحالة الداخلية المتولية على نفس الشاعر او الكاتب او المتنبي او الاديب . وعلى هذا كان التنقيح وسيلة يعمد اليها البلغاء دائماً للانتهاء الى الصورة التعبيرية التي تعكس تماماً ما في نفوسهم ، ويعتدهم في هذا ذوق أدبي ممتاز خلص بالارتياض الى كلام البلغاء بسليقة صناعية وقفت على الصلات الخفية التي تربط الالفاظ عندهم بما وراءها من المعاني والاساليب والانغام ، وعلى أوجه الموافقة بين الالفاظ فلا يقع بين أفرادها من التنافر او عدم التآلف الذي ، ولي هذا وعده سر التغيير الذي لمسنا طروءه على شعر الجليل بين النسخ الاولى التي نشرت ، والنسخ الاخيرة التي اثبتت في الديوان (٢)

---

(١) Benedetto Croce في Estetica ، طبع ١٩١٢ — فصل ١٧ وعدة اللغة والجدل (البديع) ص ١٦٩ — ١٧٨ ، وتجد صدى هذه النظرية عند مارون عبود في نقده لمنهج دراستنا أنظر ذلك في المكشوف العدد ١٩١ (١٣ أذار ١٩٣٩) ص ٩ والعدد ٢٣٩ (٤ أذار ١٩٤٠) ص ٤ وما بعده ، وهو في هذا متأثر بفكرة التلازم بين المادة والصورة ، بين الشاعرية والتعبير الشعري . وتجد رأياً في هذا الموضوع في كتاب أصول النقد الادبي لاحمد الشايب ١٩٤٠ ص ٢٢٥ — ٢٢٨ وله أيضاً الاسلوب ١٩٣٩ ص ١٥٥ — ١٦٦ (٢) انظر الدراسة ص ٨١ ص ٢١ وما بعده و ص ١٢٣ ص ٦ وما بعده و ص ١٢٤ — ١٢٦ وأنظر تعليق الناقد اللبناني مارون عبود على ذلك في مجلة المكشوف البيروتية العدد ٢٣٩ (٤ آذار ١٩٤٠) ص ٤ وما بلي تشيركاف يرد رأيه

والحقيقة ان مطران من شعراء الصناعة الفنية في الأدب العربي . فتراه ينظم القصيدة ، ثم يعيد النظر في أبياتها يطلب فصاحة الكلم وجزالة اللفظ وبسط المعنى وابراز الفكرة واتقان البنية واحكام القافية وتلاحم الكلام بعضه ببعض . ومن هنا جاء الجهد المبذول في صياغة شعره ، والصناعة تظهر في تهذيبه تعابيره الشعرية وصقل الفاظه بحذف غريبها أو متنافرها وحرصه على انسجام موسيقاه الشعرية وتعريبه مساواتها وجريه وراء التناسب بين الفقرات والجمل . ومن هنا جاءت جزالة شعره وحسن سبكه وخلوه من الفضول اللفظي

ومطران في هذا يحذو حذو مدرسة خاصة ، هي مدرسة شعراء الصنعة الفنية التي امامها زهير بن ابي سلمى ومن أنجب تلاميذها الحطيئة وابي تمام ومسلم بن الوليد وعبدالله بن المعتز[1] — ومن هنا جاءت الصلة القوية التي تربط مطران في صناعته الفنية بأبي تمام في صنعته الفنية في شعره ، وآثار هذه الصلة واضحة في عبارتها غير ان مطران يفترق عن صاحبه في ان صناعته فنية قائمة على أساس التناسب بين الفكرة والعبارة ، ومن هنا كانت صناعته خاضعة لعاطفته المفكرة وأخيلته وأحاسيسه ، يقابل ذلك ان صاحبه أفسدت عليه قوة صناعته شاعريته في كثير من المواضع ، وجرى وراء الصنعة وكأنها مقصودة لذاتها ، ومن هنا كان تعلقه بالبديع وتكلفه الطباق والجناس والاستعارة والتقسيم حتى ذهب ذلك بالكثير من روعة شعره وجلاله[2] — وهنا موضع الافتراق بين مطران وابي تمام ، فمطران مع عنايته بالصناعة ، الا ان الصنعة عنده غير مطلوبة لذاتها ، وانما لتكون وسيلة لبسط المعنى وابراز الفكرة في صورة تتفق مع جلال المعنى وروعة الفكرة ، اما ابو تمام فعنايته بالصناعة انقلبت الى أن طلب الصنعة لذاتها ، ولي أنها وسيلة كانت عنده لا تحمل وراءها من معنى وفكرة . وهكذا تغلبت الصناعة على الشاعرية عند أبي تمام . بينما هما تناسبا وتوازنا عند مطران

هذا التناسب بين الشاعرية والصنعة هو الاساس الذي ينبع منه أن الخليل ، فأنت ترى ان الاصل الشعري هو الذي يملك على صناعته مداخلها . وهذا واضح في الامثلة التالية :

يقول الخليل في قصيدة « فاجعة في منزل » (مجلة أنيس الجليس ، م ١ ج ١٠ ص ٣٢٧—٣٢٨) :

١٢ : كالشمس في اليوم المطير اذا انجلت كان الضياء مضاعف اللألاء

غير ان هذا البيت يثبت في الديوان في صيغة أخرى اليك نصها (الديوان ١٦—١٧) :

١٣ : كشموس أيام الشتاء اذا انجلت عاد الضياء مضاعف اللألاء

فالصيغة الاولى اقصر في الدلالة على الصورة الشعرية التي في ذهن الخليل من حيث أنها جزئية بينما هي في ذهنه كلية . وأنت تراه عمم الصورة الاولى على كل أيام الشتاء . وتسوسها فخرجت فيجة لذلك الحقيقة التي تحجبها الصورة في مدى أوسع وأرحب من المدى الاول . كذلك تغيير لفظة « كان » بلفظة « عاد »

(١) احمد الشايب في الاسلوب ، الاسكندرية ١٩٣٩ ص ١٥٩ (٢) المرجع ذاته ص ١٦٩—١٧٠ والجرجاني في الوساطة ص ٢٤

يرك مثلا في دقة الصنعة حيث لمس الناظم بـ«ال» لفظة «عاد» تشير في نفس صورة الشمس على أساس عودها أكثر اشراقاً ؛ وهي بذلك ادق على المعنى من لفظة «كان» التي تشير معنى التكوين . كذلك قول الخليل في قصيدة « الزوجة » (انيس الجليس م ٣ ج ٨ ص ٢٠١ — ٢٠٢)

٢ : غلبت حبه هواه لعرسه فتأى سيئاً مستهاماً موجعا
٥ : كانت تقبلها وتسقيها معاً كالام وهي تضم طفلا مرضعا
٦ : حتى اذا جاء هاضبي الحبيب فاوشكت عما شجاها البين ان تتصدعا
٧ : وكأن ذاك الخطب مما راعها ما كان قبل وقوعه متوقعا
٤ : سالت ما تيها وجف فؤادها آسفاً وأذكى انين منها الاضلعا
٩ : وتقلدت في اليأس زمرتها التي كانت لها أملا وكانت مفزعا

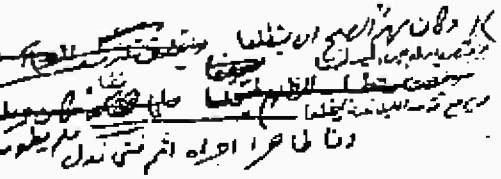
فانها تغيرت كلية في الصيغة المثبتة في ديوان الخليل ص ٤٤ واليك نصها كاملا :

١ : داع دعاه الى الجهاد فأزعما سفراً وجاد بنفسه متطوعا
٢ : غلبت حبه هواه لعرسه فتأى ورودع قلبه اذ ودعا
٣ : وقضت « امينة » بعده ايامها في الحزن غير آمنة ان تفجعا
٤ : غرست بصحن الدار زهرة نرجس لتكون سلوتها الى ان يرجعا
٥ : كانت تبالغ في رعايتها كما ترعى عيون الام طفلا مرضعا
٦ : حتى اذا ما جاءها عن بعلها نبأ أصم المسمعين وروعا
٧ : شقت مرارتها عليه وأوشكت من هول ذاك الخطب ان تتصدعا
٨ : وكأن ذاك الرزء قبل وقوعه مما شجاها لم يكن متوقعا
٩ : فتفقدت يوماً أليفتها التي كانت سلتها مسرة وتوجعا
١٠ : فاذا بها ذبلت كزهرة سيها كظاها نمتا وعوجلتا معا
١١ : ذبلت وعلاها الذي فكأنها عين أسال الحزن منها مدمعا

وأنت لا يخطئك الدليل في ان طلب تمام التناسب والمطابقة بين صورة التعبير والمعنى هو الذي ساق الشاعر في اجراء هذا التبديل . وربما كانت الصيغة الاولى تبدو كاملة من حيث تدل على المعنى ، ولكن تصورها يبدو النظر بالمقارنة بالصيغة التالية . والرغبة في الاستكمال هي التي دعت الناظم الى اجراء هذا التبديل وبعض التغيير على بقيتها . فمثلا تبديل عجز البيت الثاني من « تأى أسيفاً مستهاماً موجعا » الى « تأى ورودع قلبه اذ ودعا » خلع على القصيدة جواً لم تكن فيه من قبل وتوى الحالة النفسية التي يتضمنها عجز البيت وذلك على أساس تعبيره عن الاحساس في صورة ايحائية بدلا من الصورة المباشرة التي وردت في الصيغة الاولى . كذلك التبديل الذي أحدثه الناظم في البيت الخامس اضطر اليه لاحكام الفكرة ، والمعنى ان الفكرة متلقة في عبارتها الاولى لان الزهرة التي غرستها « أمينة » بمصدر بعلها لتكون سلوة لها حتى يرجع ، لا تجعل وجهاً لتصور قبيلها ، وان كان وجه الرعاية هو الطبيعي والغالب . وهكذا نجد الرغبة في احكام الفكرة هي التي تمسك على هذا التبديل أسبابه . على ان هنالك حالات كان التبديل فيها سببه الرغبة في تصحيح خطأ وقع فيه الخليل ، كتلك الابيات التي سبقت الينا الاشارة من قصيدة « وفاء » في مبحث آثار مطران (ص ١٢٣ — ١٢٤) . فمطران يروي لنا ان السبب في هذا التغيير هو تعاقب الوقوع في صيغة تحرية ضمنها التحريون (انظر عن ذلك ما يذكره في الحلة التحرية م ١ ج ١٠ ص ٦١٥ — ٦١٦) ، او ابدال كلمة بأخرى أوقع واكثر مواءمة للمكان التي كانت فيه الاولى في جو البيت ؛ من ذلك ابدال لفظة « نهضت » بلفظة « ابرزت » في البيت العاشر من قصيدة « نجمة في هزل » (الديوان ١٦) ولفظة « نبأ » بلفظة « منبي » في البيت الاول من قصيدة « ان من البيان لسحرا » (الديوان ٣٧ — ٤١) . وفي هذه القصيدة تغييرات من هذا الباب من ذلك تغيير « الاسود » بلفظة « الليوث » في البيت التاسع عشر ،

وعبارة « عما كبائر » بعبارة « وأبرأ لو زلوا » يعني تارة لطالبه في البيت الخادي والعشرين منه ، ولفظة « حاضر » بلفظة « غابر » في عجز البيت الرابع والاربعين . وهذه التغييرات جميعها خاضعة لصناعة فنية ، رأت في اللفظة التي اثبتها على الاولى مايؤثر من أجله في الموقع الذي كان لها من الكلام ، وفي الجو الذي تعيش فيه العبارة (١) . وامواك سر هذا التفاضل بين الالفاظ متعذرة ، راجع الى ما استودعه الخليل من لمحة وبلاغة العرب وأسرار تأليف التراكيب في العربية مع الزمن

وقد تكون جميع هذه الامثلة وافت دات على الغرض المقصود منها ، لانها تدل على الصناعة الداخلية التي تدور مع تأليف العبارات والتراكيب من نظم القصيدة ، وهذا صحيح ، ولكن هذا مقدمة لذلك ، وقد يكون من المفيد هنا اثبات هذا القسم من قصيدة « الجنين الشهيد » (الديوان ٢١٣)



فهنا الشاعر قال: «ويغتال أزرار السماء ليسطعا» في عجز البيت الاول . وفي صدر البيت الثاني قال: «ويختش بساب الظلام ليخلعا» ، وعاد وغير لفظة «ليخلعا» بلفظة « ليرمي » . على انه لم يثبت عندهاتين الصورتين لعاد وغيرها وقال : —

وكان يهم الصبح ان يتطاما ويختش أزرار السماء ليسطعا
ويرمي ثوب الليل عنه ليخلعا لم يطو منه الذيل الا وقد وعى
دماً طاهراً أجراه أثم فتى قتل

فهنا الفكرة المتسلطة على ذهن الناظم ، ان بطلة القصة ذهبت مع عشيقها قبيل الصبح الى خلوة حيث استسلمت له تحت تأثير الهواء تتميد تعرضت له . والشاعر مدفوعاً بصناعته لاحظ امكان استحداث الطباق بين هذه الفكرة وصورة الصبح وهي تنتش ازرار السماء ويرمي ثوب الليل عنه ليخلعه ، فلم يكد يطوي الليل ذيله الا وأدرك دما طاهراً يسيل من فتاة غرر بها فاستسلمت لرفيقها . والتدقيق في اجراء هذا الطباق وملاحظة اجزاء الصورتين ، وأن تكون الصورة التعبيرية مبرزة الفكرة وواسطة الامر هي المحركة في هذا القطع لما جرى من تغيير وتبديل . وفي هذا المثال يتضح كيف ان الفكرة والصنعة معاً امكنتا على الخليل صياغة تعبيره

(١) انظر عن ذلك: عبد القادر الجرجاني في دلائل الاعجاز ص ٣٨ ٣٩ والشايب في أصول النقد الادبي ص ٢٣٣ / ٢٣٤ .

— ١ —

« لما كان التعبير يترجم عمّا تحتهُ ويكشف ما وراءه ، فهو يجيء عادة من الروح التي في نفس المنشيء او الكاتب او الأديب أو الشاعر . وهذه الروح تبحث عن جسدها التعبيري لتحل فيه وتظهر به في أسلوب تتخذه من طبيعة الشاعر ، وما في خزانة ذاكرته من الألفاظ ، ثم هي بعد ذلك تريد زينتها عادة من فن الشاعر [1] — وبحث الروح اولاً عن جسدها ، ثم عن زينتها ثانياً ، يريك ان التعبير من حيث هو أسلوب يخضع للروح الشعرية في الشعر ، ومن حيث الزينة الداخلة عليه يرجع الى صنعة الشاعر . واذن فيجب ان نفرق في دراسة التعبير بين هذين الوجهين . اما الوجه الاول فهو مقصدنا في هذه النظرة . ولما كانت الروح الشعرية تبدو خصائصها في طبيعة الشاعر الفنية . فان تلخيص القول في طبيعة مطران الفنية هو صفة تعدد الجوانب وتركب الذاتية . ومن هذه الصفة تجيء بقية خصائصه على ما بيّنا في بحثنا لطبيعته الفنية في المبحث الحادي عشر . وهذا التعدد في الجوانب والتركب في الطبيعة يضفيان عنصر التعدد والتركيب على افكاره وأخيلته ومعانيه وأحاسيسه ، وقد لمسنا هذا كلهُ في دراستنا لشاعريته في المبحث الثاني عشر . وهذا التعدد والتركيب في عناصر الشاعرية يظهران تركيباً في عبارته وفي موسيقاها . وهذا التركب في العبارة واضحة في كل شعره ، وقصيدته « المساء » (الديوان ١١٩/١٢١) و « الأسد الباكي » (الشعراء الثلاثة ٣١٥/٣١٦) و « في ظل تمثال وعسيس » (المقتطف ٦٤ : ١٢٩/١٣٤) ، وجميعها من أروع شعره ، يظهر فيها تركب العبارة من جهة تداخلها باحكام التركيب شرطاً وجزاء واستثناء وترتيباً واستنباطاً ، فعبارته مقسمة متدة ، وهذا واضح في قوله في ختام قصيدة (المساء) : [2] —

٣٤ : ولقد ذكرتك والنهار مودع والقلب بين مهابة ورجاء
٣٥ : وخواطري تبدو تجاه نواظري كالى مكدامية السحاب ازائي
٣٦ : والدمع من جفني يسيل متمثلاً بسنى الشعاع الغارب المترائي
٣٧ : والشمس في شفق يسيل نضاره فوق الغبيق على ذرى سوداء
٣٨ : مرت خلال غمامتين تحدرا وتقطرت كالدمعة الحمراء
٣٩ : لكأن آخر دمعة للكون قد مزجت بآخر أدمعي لرثائي
٤٠ : وكأنني آنست بومي ذائلا فرأيت في المرآة كيف مسائي

(١) المبحث الاول من ١ ص ٣ وما بعده وكذلك محمود محمد شاكر في مبحثه النفيس « الشعر » بالرسالة ، العدد ٣٥٢ ص ٥٨٤ س ٢٩ وما بعده

(٢) الابيات ١ — ٩ من القصيدة ص ١٥١ من الديوانة ومن ١٨ — ٢٢ ص ١٥١ منها ومن ١٨ — ٢١ ص ١٤١ منها ومن ٢٢ — ٢١ ص ١٣٢ منها وهكذا يمكن تكوين فكرة عامة عن القصيدة من معالجة معظم اجزائها سماً

وانت ترى التطبيق في ختام القصيدة بين الخارج والحالة الداخلية (النفسية) للشاعر ، وهي صورة تركيبية كما هو واضح للنظر

وهذا التركب في التعبير الذي يقابله تركب في الفكرة ، مع ميل مطران نحو التحليل ، وتقصي اجزاء الصورة وربطها والعمل على ضبط النسب بين خطوطها والتدقيق في مزجها ، يظهر في شعره اشاعة للصورة الشعرية في اكثر من بيت ، واستقصاء لاجزائها في عدة ابيات. مثال ذلك انه يقول من قصيدة « بنفسجة في عروة » (ابولو ١ : ٦/٨) في وصف طفل رأى بنفسجة في عروة الشاعر وذلك بعد ان ينتهي من وصف الزهرة :

١١ : راودني الطفل حين أبصرها عنها بما للصغار من حيل
١٢ : مطرقاً في التماسها عثراً وساعاً ما أشاه من قبل
١٣ : فتلتها من مكانها وانا أدنيه دامع من برغبه
١٤ : كم من حبيب وانت تبعده قصده صد من يقربه !
١٥ : من ذلك الطفل ؟ صورة بلغت بها النهايات غاية الحسن
١٦ : يظن ما حسن امه ، ولقد أقول بالغ ما شئت بالظن !
١٧ : أعطيت زهرتي فقبلها منهنه محتسباً سيئته
١٨ : حتى اذا ما قضى لباته وكاد يبدي لها شراسته
١٩ : تربت أمه وقد لمحت ما كان من ، حقيقة القدم
٢٠ : وارتجعتها منه مبالغة لديه بالترضيات في الكلم
٢١ : يرون العين من عاشتها وانثنت عطرها على مهل
٢٢ : ثم اعادت الى مناشقه موروداً وجهها من الخجل
٢٣ : أأصلحت من وليدها خطأ وليس فعل الوليد بالنكر ؟
٢٤ : أم أدركت ما أكن من شغف بها ، فاءت بأنها تدري ؟

في هذه الابيات التي نقلناها لك تقع على مثل واضح من اشاعة الصورة الشعرية في اكثر من بيت ، واستقصاء لكل جزء منها في بيت . والسبب في ذلك واضح . فاليت المتفرد يضيق عن استيعاب الصورة الشعرية بتفاصيلها ، والفكرة بجزئياتها ومقوماتها . ولما كانت دقة الوصف متسلطة على مطران مع الميل الى تنسيق المعاني وترتيبها ومتابعة الفكرة حتى تتجلى والاسترسال مع المعنى حتى يأتي على آخره [1] ، وذلك على اعتبار انهُ شاعر متميز من جهة الفكر والخيال ، لذلك تراهما يحيكان عنده في صورة مركبة . وتحليل هذا التركيب ثم بسطه يحتاجان الى قدرة على التنسيق والعرض ، ومن هنا جاء طابع التنسيق المنطقي على عبارته ، وهو مظهر لتداخل الفكرة في تكوينها ، او بالتالي دليل المراجعة وأثر الصنعة ، وهذا اوضح مايكون في قصيدة (الماء) ، التي سبقت الاشارة اليها

(١) صديق شيبوب : خليل مطران في البيرو — العدد ٨١٢٤ (١٢ يونيو ١٩٢٥) ص ١ ، العمود الثالث

وطابع التنسيق المنطقي في عبارة مطران ظاهر بوضوح ، مثل ذلك قصيدة « وقفة في ظل تمثال رمسيس » (المقتطف ٦٤ : ١٢٩/١٣٤) ، ففيها نجد آثار العقل والصنعة في احكام العبارة ، وفي اتقان الصناعة بتأليف التراكيب بدقة يظهر فيها تداخلُ الفكر وعمل العقل ، الشيء الذي يجعل عبارته متئدة وموائمة للمعنى الذي تحمله في داخلها . ومن هنا كان شعرهُ بريئاً من التنافر والاغراب مع تجنب الفضول وتحري القصد في العبارة وحسن التناسق بين الجمل وبينها وبين المعاني حتى بدا محكماً متقناً ملحوم الجوانب ، قد عمل فيه العقل والذوق بجانب العاطفة . ومن هنا كان شعر مطران يخرج مخرج المنثور في سلاسته وسهولته واستوائه وقلة ضروراته ، وهذه الميزة هي التي يتطلبها بعض نقاد الادب القدماء في المنظوم الجيد [1] . غير ان بعضهم قد يراها ، تجعل الشعر أقرب الى النثر ، ولما كان الشعر لغة الانفعال ، فمن هنا يجب ألاّ يخلو الراجمة ، وعند هؤلاء ان مطران شاعر لظام غير ان سر القيمة العليا لشعر مطران في هذا الذي ربما أخذ عليه ، فغير الشعر ما جاء أقرب الى لغة النثر ، دون ان يفقد مقومات الشعر الاصلية ، من جهة اللغة الانفعالية ، والروح التوقيعية . والحق ان اللغة الانفعالية واضحة بجلاء في شعر مطران ، ولما كان انفعاله مركباً ، فقد يبدو مفقوداً للوهلة الاولى ، والواقع انهُ موجود ، ولكنهُ خفي ، لأنه ينبع من التناسب بين العبارة والفكرة ، بين الصورة . وهذه هي موسيقى المعاني التي يتطلبها بعض المجددين في الشعر كالدكتور أبي شادي وأضرابه من الرومانسيين ، وهذه الموسيقى نلحظها بقوة في قصيدة « تذكار » (الديوان ١٧١/١٧٣) ، فان في المعنى والفكرة اللذين يحملهما القصيدة من روح الانفعال ، ما استولى على التعبير فظهرت فيه موسيقاها . ولما كان التوقيع (الايقاع) خاضعاً للموسيقى فحكمه هذا حكمها ، فهي لا تظهر في شعر مطران في الصورة التي تفتك وتلمس كمك من مجرد تلاوة القصيدة ، لأنها لا تنبع من الالفاظ ، كما هو الحال في شعر البحتري واحمد شوقي . ولهذا فانك بمعاودة القراءة تكتشف عنصر الايقاع الذي يبدو لك للوهلة الاولى خافتاً ، يبرز لك مقسماً على أبيات القصيدة كلها ، ينساب مع أبياتها ويكر في اتئاد بشكل يتناسب مع المعنى وسير الفكرة . ولهذا نجدان الموسيقى في قصيدة « بنفسجة في عروة » التي سبقت اليها الاشارة خفية تكاد لا تلمس نظراً لأن عنصر العقل يغلبها . وذلك بعكس الحال عند ما تكون الفكرة المسئولة على القصيدة هي عنصر الانفعال ، فان الموسيقى عندئذ تبدو للوهلة الأولى في صورة تستوقف السمع والمشاعر

وتداخل الفكر في تأليف جمل مطران وتركيب عبارته — وهي نتيجة للصنعة التي لا وجود

(١) احمد الشايب في الاسلوب ، الانكلو سنة ١٩٣٩ ، ص ٦٤ وأبي هلال العسكري في الصناعتين ص ٣٥٢

ولها بدون عنصر الفكر — يجعل عنصر الانفعال يخفت صوته ويتخلخل ، ومن هنا تجزل الفاظ مطران وتوجز جمله وتقوى تعابيره . ومن هنا ليست لغته انفعالية ، وانما هي لغة انفعالية خلخلها الفكر ، وخلخلة الفكر للانفعال هي التي تجعل الالفاظ الجزلة تدور على لسانه في اثناء صوغ عبارته الشعرية . اما اذا عبّر مطران عن انفعاله مباشرةً بدون ان يترك للفكر دوراً كبيراً في خلخلتها ، فان الفاظه ترق وكلامه يحلو وعبارته تكتسي الرونق والبهاء ، مثال ذلك قصيدة « كان » (الديوان ١٩٤/١٩٥) وفيها يقول

١ : مررت في السر مرة وكنت انت السره
٢ : حكانت حياتي روضاً وكنت في الروض نضره
٣ : وكانت غصناً شبابي وكنت في الغصن زهره
٤ : وكان لفكري سماء وكانت حبك نجمه
٥ : وكان حسنك يوحي الى براعي سره
٦ : وكان لحظك يهدي الى بياني سحره
٧ : وكانت ثغرك يملي على سماعي درره
٨ : وكان عليك يهدي الى ثنائي نضره
٩ : وكنت للروح روحا وكنت للعين قره
١٠ : فقد « كان » هذا ولكن بقي وأخلف حسره
١١ : ليت لا شيء الا حالين : ذكرى وعبره

فأنت ترى في هذه الأبيات من سهولة النظم ، ورقة الالفاظ ، وحلاوة الكلام وجودة الوصف ، وكثرة الماء ، ما يجعلها باباً لوحدها هي وقصائد اخرى تنتظم معها في عقد ، نذكر منها قصيدة « حكاية نشر هذا الديوان » (الديوان ٢٩٠ / ٢٩٤) و« النشودة » (الديوان ٢٦٨/٢٦٩) و« دمعة » (الديوان ١٩٣/١٩٤) و« لمعة وذكرى » (الديوان ١٨٧/١٨٨ وفي هذه القصائد تجد بساطة الانفعال هي التي اخرجتها في صورة يبدو منها ما لاحظناه عليها من مميزات وخصائص . وبساطة الانفعال ، تعود الى أن عنصر الفكر لم يدخلها ، ولا دار في اطوائها ليدخل عنصر التركيب والتعقيد عليها ، كما وان انفعال الشاعر لم يكن مبعثهُ الخيال وتمثل الحال وانما كان تكيفاً نفسيًّا للحالة المتولية عليه ، فهي من هنا محض رجع reaction لا دخل للعاطفة pathos [1] في اثارتها [2]

(١) انظر عن الانفعال ولغته ، والانفعال الذي تداخل فيه الفكر ولغته ، بحثاً نفيساً للعلامة رضا نور في مجلة Turcologie ، يعتبر الاول من نوعه . وتجد مطوط هذا الرأي مبعثرة غير مجموعة عند النقاد . انظر عن ذلك مثلا ابن الاثير في المثل السائر طبعة صبيح ص ٦٥ ، وكذا الشايب في الاسلوب : فصل اختلاف اساليب الشعر

(٢) المقتطف : أنظر بياناً عن هذه السلسلة من الفصول المنشورة في باب الاخبار العلمية في هذا الجزء