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 كساءها التعبيري الذي تظهر رافلة فيهِ تماماً على حدّ قدها . وهذا يرجع الى ما في شعر مطران من صناعة فنية تلين اللغة وتمايزها لما يجيش في نفسهِ من خواطر ويجتاح قلبه من خلجات ويستولي على مخيلتهِ من صور

ومن هنا يمكن القول بأن شعر الخليل يتزن فيهِ 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 بفنه الشاعرية على الصناعة الشعرية عند شعراء مثل فرلين ورامبو والفريد دي موسيه وبقية الصناعة الشعرية عن الشاعرية عند شعراء مثل سوفي ده بروفوم وكونت دليل وبقائيها عند كوربل 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 الفرق بين الشاعرية والصناعة الشعرية حين أتكلم عنهما . ولما كانت الشاعرية متصلة بأحوال الحياة التي في وجدان الشاعر ، فان كيفية اتصلة الحياة من صفحة الوجدان ، لاتعني اكثر من وجه لباس الشاعرية المجردة كما هما 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 متابعة لبعض آراء النقاد الفيلسوف بندتو كروتشي الايطالي الذي يترجم عن الرأي القديم في هذا الموضوع لا بناء هذا الجيل ، ان المادة الشعرية لا توجد في وجدان الشاعر الا ويوجد معها تعبيرها وشكلها المنظور (١) . وهذا صحيح من جهة انه لا يمكن تصور مادة بلا شكل . ولكن أليس في الامكان عن 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 قوالب 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 بإجراء يد التبديل عليها او التغيير على بعض أجزائها في حقيقة الامر لا تخرج عن تدقيق يراد به الانتهاء الى ان تكون العبارة انعكاس صحيح عن الحالة الداخلية المتولية على نفس الشاعر او الكاتب او المنشيء او الاديب . ومن هنا كان التنقيح وسيلة يعمد اليها البلغاء دائماً للانتهاء الى الصورة التعبيرية التي تعكس تماماً ما في نفوسهم ، يستدعم 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 والاخيلة ، وعلى أوجه الموافقة بين الالفاظ فلا يقع بين أفرادها من التنافر او عدم التآلف الخ . وفي هذا وحده سر التغيير الذي لمسنا طروءه على شعر الطلل بين النسخ الاولى التي نشرت ، والنسخ الاخيرة التي اثبتت في الديوان (٢)

---

(١) Estetica في Benedetto Croce ، طبع ١٩١٢ — فصل ١٢ وحدة اللغة والجمال (البديع) ص ١٦٥ — 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 وانظر تعليق النقاد اللبناني مارون عبود على ذلك في مجلة المكشوف البيروتية العدد ٢٣٩ (٤ آذار ١٩٤٠) ص ٤ وفيما يلي 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 عبارتهما 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 كانت 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 لما تحمل وراءها من معنى وفكرة . وهكذا تفاوت الصناعة على الشاعرية عند أبي تمام . بينما هما تناسبا وتوازنا عند مطران

هذا التناسب بين الشاعرية والصنعة هو الاساس الذي يفهم منه أن الخليل مطران 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 . وشموسها فخرجت فجيعة 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 بيت لبن الناظم « فاد » تنتر في نقض صورة الشمس على أساس عودتها أكثر انتراناً ؛ وهي بذلك ادق على المعنى من لفظة « كان » التي تعتبر معنى التكوين . كذلك قول الخليل في قصيدة « الزجة » (انيس الجليس م ٣ ج ٨ ص ١٠١ — ٣٠٢)

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

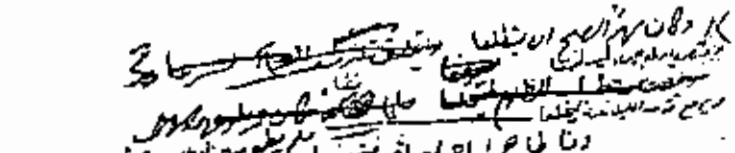
فانها تغيرت كلية في الصيغة المثبتة في ديوان الخليل ص ٤٤ واليك نصها كاملا :

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 الحطب ان تتصدعا
٨ : وكأن ذاك الرزء قبل وقوعه مما تجاها لم يكن متوقعا
٩ : تفقدت يوماً أليفتها التي كانت سلتها حسرة وتوجعا
١٠ : فاذا بها ذبلت كزهرة سيها كتماها نمتا وعوجلتا معا
١١ : ذبلت وعلاها الذي فكأنها عين أسال الحزن منها مدمعا

وأنت لا يخطئك الدليل في ذوق طلب 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 للنظر بالمقارنة بالصيغة التالية . والرغبة في الاستكمال هي التي دعت الناظم الى اجراء هذا التبديل وبعض التغيير على بنائها . فمثلا تبديل عجز البيت الثاني من « تأى أسيفاً مستهاماً موجعا » الى « تأى وودع 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 الباشرة التي وسمها 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 » بعد سفر 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 اليها الاشارة من قصيدة « وفاء » في مبحث آثار مطران (ص ١٢٣ — ١٢٤) . فمطران يروي لنا ان السبب في هذا التغيير هو تحاشي الوقوع في صيغة نحوية شنعها النحويون (انظر عن ذلك ما يذكره في المجلة المصرية م ١ ج ١٠ ص ٦١٥ — ٦١٦) ، او ابدال كلة بأخرى أوقع واكثر مواءمة للمكان التي كانت فيه الاولى في جو البيت ؛ من ذلك ابدال لفظة « نهضت » بلفظة « فبرزت » في البيت العاشر من قصيدة « ذعيمة 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 « غماً كباقر » بعبارة « واترأ فوارز » يعني تارة لطالبه في البيت الحادي والعشرين منه ، ولفظه « حاضر » بلفظة « غابر » في عجز البيت الرابع والاربعين . وهذه التغييرات جميعها خاضعة لصناعة فنية ، رأت في اللفظة التي اثبتتها على الاولى ما تؤثر من أجله في الموقع الذي كان لها من الكلام ، وفي الجو الذي تعيش فيه العبارة (١) . وانواك سر هذا التفاضل بين الالفاظ متآخذة ، راجع الى ما استودعه الخليل من لغة 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 المخمس من قصيدة « الجنين الشريد » (الديوان ٢١٣)



فيها الشاعر قال: «ويغلق أزرار السماء لتسطا» في عجز البيت الاول . وفي صدر البيت الثاني قال: «ويفتض بلباب الظلام ليخلعا » ، وعاد وغير لفظة «ليخلعا» بلفظة « ليرعا » . على انه لم يثبت تعديها بين الصورتين لعاد وغيرها وقال : —

وكان يهم الصبح ان يتطلما ويفتض أزرار السماء ليسطا
ويرفع ثوب الليل عنه ليخلعا فلم يطو منه الذيل الا وقد وعى
دماً طاهراً أجراه أنم فتى نذل

فهنا الفكرة المتسلطة على ذهن الناظم ، ان بطلة القصة ذهبت مع عشيقها قبيل الصبح الى خلوة حيث استسلمت له تحت تأثير اغراء تشديد تعرضت له . والشاعر مدفوعاً بصناعته لاحظ امكان استحداث الطباق بين هذه الفكرة وصورة الصبح وهي تفتض ازرار السماء ويرفع 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 الاسى هي المحركة في هذا المقطع 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 كله في دراستنا لشاعريته في المبحث الثاني عشر . وهذا التعدد والتركيب في عناصر الشاعرية يظهران تركيباً في عبارته وفي موسيقاها . وهذا التركيب 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 متئدة ، 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 متشحاً بسنى الشعاع الغارب المترائي
٣٧ : والشمس في شفق يسيل نضاره فوق الغيق على ذرى سوداء
٣٨ : مرت خلال غمامتين تحدرا وتقطرت كالدمعة الحمراء
٣٩ : لكأن آخر دمعة للكون قد مزجت بآخر أدمعي لرثائي
٤٠ : وكأنني آنست يومي زائلا 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 ٢٦ وما بعده

(٢) الابيات ١ — ٩ من القصيدة ص ١٥١ من الديوان 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 التعبير 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 : مطوقاً بالتماسها عنقي وساعداً ما أشاء من ثقل
١٣ : فاستلها من مكانها وانا أدفعه دامع من برغبه
١٤ : كم من حبيب وانت تبعده قصده صد من يقربه !
١٥ : من ذلك الطفل ؟ صورة بلغت بها المنايات غاية الحسن
١٦ : لظل ما حسن امه ، ولقد أقول بالغ ما شئت بالظن !
١٧ : أعطيت زهرتي فقبلها منبهة محسناً سياسته
١٨ : حتى اذا ما قضى لباته وكاد يبدي لها شراسته
١٩ : تربت أمه وقد لمحت ما كان من ، حقيقة القدم
٢٠ : وارتجتها منه مبالغة لديه بالترضيات في الكلم
٢١ : يروت الين من عاطفتها 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 ، فاحت 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 تراها يجيئان 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 البصير — العدد ٨١٢٤ (١٢ يونيو ١٩٢٥) ص ١ ، التمر الثالث

وطابع التنسيق المنطقي في عبارة مطران ظاهر بوضوح ، مثل ذلك قصيدة « وقفة في ظل تمثال رمسيس » (المقتطف ٦٤ : ١٢٩/١٣٤) ، ففيها تجد أثار العقل والصنعة في احكام العبارة، وفي اتقان الصناعة بتأليف التراكيب بتؤدة يظهر فيها تداخلُ الفكر وعمل العقل،الشيء الذي يجعل عبارته متئدة وموائمة للمعنى الذي تحمله في داخلها.ومن هنا كان شعرهُ بريئاً من التافر 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 يحتمل الراجحة ، وعند هؤلاء ان مطران شاعر لطّام 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 تحملهما 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 ضائعاً، يبرز لك مقسماً على أبيات القصيدة كلها، ينساب مع أبياتها ويكرر في اتئاد بشكل يتناسب مع المعنى وسير الفكرة.ولهذا تجدان 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 ، الاسكندرية ١٩٣٩ . ص ٦٤ وأبي هلال العسكري في الصناعتين ص ٣٥٢

ولها بدون عنصر الفكر — يجعل عنصر الانفعال يخفت صوته ويتخاذل ، 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 : سرت في السر مرة وكنت انت السره
٢ : حكاك حياتي روضاً وكنت في الروض نضره
٣ : وكنت غصناً شبابي وكنت في الغصن زهره
٤ : وكان تفكري سماء وكنت حبك فجره
٥ : وكان حسنك يوحي الى براعي سره
٦ : وكان لحظك يهدي الى يراعي سحره
٧ : وكنت فكرك يملي غنى سماءي درره
٨ : وكان طيفك يهدي الى تنائي نضره
٩ : وكنت للروح روحاً وكنت للعين قره
١٠ : فقد « كان » هذا ولكن بقي وأسلف حسره
١١ : ليت لا شيء الا سالين : 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 تكفياً تلقائياً للحالة المستولية 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 خطوط 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