د. اسماعيل أدهم من روّاد النّقد الأدبي الحديث في تراثنا المعاصر ٣(*)

د. سامي سويدان

ج - في الإنتاج النثري لتوفيق الحكيم

تأتي دراسة د. أدهم لأدب توفيق الحكيم في أبواب أربعة يشكّل الأوّل منها مقدّمة تاريخيّة تستعرض الحركة الأدبيّة العربيّة كما انتهت إليه في ثلاثينيات هذا القرن؛ ويتتبّع الثاني سيرة حياة توفيق الحكيم وتكوّن شخصيّته وعلاقتها بأدبه؛ وفي الثالث والرابع توقّف عند أعمال الحكيم الأدبيّة يتناولها بالدراسة العامّة في أوّلها وبالدراسة التفصيليّة في الأخير. ومن الملاحظ أنّ المقدّمة التاريخيّة التي تتابع نشأة الأعمال القصصيّة والمسرحيّة وتطوّرها في المنطقة العربيّة والمهجر مستقلّة بذاتها إلى حدٍّ كبير عمّا يليها، ومن الصعب أن نجد لها أثراً أو علاقة ببقيّة البحث اللاّحقة التي لا تستعملها ولا تحيل عليها، بل إنّها تنفصل عنها بشكل لافت للنظر. ولمّا كان طابع التحليل النفساني هو الغالب على الدراسة الأدبيّة في البابين الأخيرين، فإنّ الباب الثاني يلتحم بهما بشكل وثيق ويكوّن المقدّمة المناسبة لهما. ولذلك قد لا يصحّ تقديم الأستاذ سامي كيّالي لهذا العمل النقدي على أنّه «من الناحية التاريخيّة التحليليّة» (II: ٧٨).

نتجاوز الباب الأوّل على ما فيه من معلومات تاريخيّة مهمّة وتحديد لاتّجاهات أو مدارس أدبيّة في مصر وسورية ولبنان والمهجر، وآراء مثيرة للجدل بصدد بعض الأعمال الأدبيّة وموقعها في المسار التاريخيّ العامّ، ولاسيّما ما يتعلّق منها بأدب المهجر الذي يعطيه د. أدهم قيمة استثنائية، ونوجّه عنايتنا إلى الإجراءات العمليّة للممارسة النقديّة الخاصّة بدراسته للإنتاج الأدبي لتوفيق الحكيم. ولعلّ من المناسب أوّلاً أن نشير إلى كون هذه الدراسة بمنهجها الموضوعي بعامّة، وذي الغلبة النفسانية بخاصة، تعدّ من الأعمال الرياديّة في البحث أو النقد الأدبي، ولا نظنّ أن هناك من سبقه إليها. وهي رغم التحفّظات الكثيرة التي تستثيرها تبقى ذات قيمة تاريخيّة وتتمتّع في كثير من جوانبها بقدْر كبير من الصحّة والملاءمة حتّى اليوم.

تقوم مساهمة د. أدهم الأساسيّة في النقد على ذلك التحليل العميق للوضع العائلي للأديب، والخروج منه بسمات نفسانيّة محدّدة

(*) هذا هو الجزء الثالث والأخير من دراسة د. سويدان عن اسماعيل أدهم. وكان قد عرّف في العددين الماضيين من الآداب بالعالِم والمفكّر المتعدّد المواهب الذي انتحر قبل بلوغه الثلاثين. وتعرّض الباحث لإلحاد د. أدهم وأفكاره الشاجبة للقوميّة العربيّة، وآرائه المتقدّمة في الشّعر والشّعريّة ونظرته العنصريّة إلى الأدب العربي. وفيما يلي تقييم د. سويدان لآراء أدهم في نتاج توفيق الحكيم وخليل مطران.

لشخصيّته وموضحة لبناء أعماله وأنماط تعبيره الفنيّ فيها. ويتمّ له ذلك بنفاذ ثاقب في الرؤية ومنطق جدليّ مَرِن في التحليل والاستنتاج، وذهنيّة متنوّرة حادّة في القبض على العلاقات والموازنة بين الأوضاع. هكذا يلحظ التوتُّر الذي نشأ توفيق الحكيم في ظلّه بسبب الأصول المتباينة لوالديه. «فأبوه الفلّاح الثري المنتمي إلى سلك القضاة يجد في زواجه من إحدى التركيّات وسيلة للرقيّ الاجتماعي». بيد أنّ الزوجة التركيّة ذات الشخصيّة القويّة والميول المدينيّة والشعور بالتفوُّق تنفر من الأجواء الريفيّة وتنجح إلى حدٍّ كبير بإبعاد زوجها عن هذه الأجواء واجتذابه إلى الأجواء المدينيّة، الأمر الذي أدّى إلى صراع داخلي في نفس الأب بين طبيعته الفلّاحيّة الأولى ونمط العيش التركي الجديد، صراعٍ تبدّى في العلاقة بين الزوجين فتأثّرت به طفولة الحكيم. وإذا كان للأصول المختلفة للوالدين أن تمدّ الطفل بحيويّة متقدّمة فإنّ الوسط الخانق الذي عاش فيه قد دفعه إلى الانطواء والنفور من الأهل. فقد كان نظام التربية التركي الذي حاولت أمّه فرضه عليه صارماً ومتزمّتاً يضيّق عليه ويمنعه من اللّعب مع أقرانه من الفلّاحين، فلا تجد حيويّته من منفذ لنشاطها غير الداخل، فنمت لديه في عزلته قوى التخيُّل والتوهُّم وبقيت ألعابه ذهنيّة وفكريّة الطابع. وقد جعل محيطُه الطبيعيّ الذي يتميّز بالتشابه والاطراد ذهنه وخياله يتّجهان نحو الحسّيّة الواقعيّة، ولذلك اتّخذ ذهنه طابع الغضون وخياله سمةَ الحسّيّة الواقعيّة. وقد رأى د. أدهم في هذا الانطواء الدّاخلي نجاة للذّات من القالب الذي أُريد لها الانصباب فيه، وولّد لدى صاحبها خلّة التكتّم في شخصيّته، وجعل تفتّح غرائزه الجنسيّة يتوقّف عند حدود الذّات. ويتكرّس هذا الوضع لديه في المدرسة حيث عُرف بابتعاده عن الألعاب الماديّة والحسيّة، وانكفائه إلى ما هو ذهني وفكري. وقد عبّرت اهتماماته بالشّعر الوجداني عن تسامي عواطفه وأحاسيسه في مرحلة المراهقة. ويجد د. أدهم في تجربة الحبّ المريرة التي عاشها الحكيم آنذاك تأكيداً لنزوعه التخييلي الذي «جعله يأخذ العالم أخذاً تجريديّاً ويرجع بالظاهر المحسوس إلى الخفيّ الذي وراء المحسوس»(I: ١٢٩) وهو ما يفسّر إيمانه العميق بالغيب واعتقاده بالخرافات والأساطير، فجاءت عقليّته «عقليّة فطريّة غيبيّة تنزع للغيب والإيمان بالطلاسم» (I: ١٢٩). ويستنتج د. أدهم أنّ مراهقة الحكيم انتهت إلى تكوين سِمَتَيْن في شخصيّته هما: انصراف نحو الفنّ تساميا بالعواطف الجيّاشة، واكتمال ذهنيّة غيبيّة بسبب العزلة والتّجريد. ويعلّل تحوّله الفنّي في الجامعة نحو المسرح بتأثير الموجة المسرحيّة الطاغية في مصر آنذاك. ويجد في تجربته مع عاملة في شبّاك تذاكر أحد المسارح في باريس ارتطاماً للخيال بالواقع عبّر عنه في أولى مسرحيّاته هناك «أمام شبّاك التذاكر». ويذكر تأمّله في حياة الشّرق والغرب وانحيازه للتّجريد المتمثّل بالدِّين في الشرق والفن في الغرب. فاندمج على هذا النحو شغفه الفنّي بإيمانه الديني بدون نزاع. كما يتابعه بعد عودته إلى مصر والتحاقه بسلك القضاء وعمله وكيلاً لنائب عام في الأرياف لفترة كانت حياته فيها صراعاً بين متطلّبات الواقع وطبيعته الخياليّة، لذلك وجد نفسه أكثر طلاقة في انتقاله إلى رئاسة قلم التحقيقات، الأمر الذي يجعل د. أدهم يفسّر حياته بأنّها «هروب مَن العالم الواقعيّ، ولواذ بالعالم التجريديّ، عالم الأحلام والخيال» (I: ١٤٢) ويراها قائمة على جملة من النزاعات: بين الإيمان بالغيب والصلة بالواقع؛ والاعتقاد بالروح الشرقيّة الصافية وسيلة للخلاص وبتسميم الروح الأوروبيّة لها؛ انجذابه إلى عوالم المعرفة المجرّدة من ناحية وجذب الجمالات الأرضيّة له من ناحية ثانية... فهي جميعاً «مظهر من عدم التوازن في نفسيّته» يعطيه صفة «الفنّان الحائر» ويصبغ أعماله بطابع شخصي خاصّ (I: ١٤٦).

وعلى هذا الأساس النفسي ـ حيث يغلب التجريد والتخييل والغيب... في نزاع مع الحسيّة والماديّة والواقع... ـ يفسّر د. أدهم إنتاج الحكيم الأدبي فيرى الرمزيّة التي تَسِمُه متأتّية من ذاتيّة صاحبه المتعلّقة بعالم ما وراء الحسّ (I: ١٥٢). ذلك أنّ هذا التعلّق جعل الحكيم يقصرُ «عن إدراك المعاني النفسيّة في عالمها الواقعي وأخذ يتناولها تناولاً مجرّداً. ومن هنا جاءت اليقظات الرمزيّة في فنّه»... (I: ١٥٤). كما يجد د. أدهم في شروديّة مخيّلة الحكيم ـ حيث تتداعى المعاني بقوّة ويصعب إدراك الأشياء إدراكاً منطقيّاً سليماً، فيراها العقل «تتأرجح على خضمٍّ من الرّموز» (I: ١٦٩) ـ تفسيراً للمنحى الرمزي في أدبه. ويرى أنّ ما قوّى من هذا الاتّجاه الرمزي لديه، إلى عجزه عن معرفة حقيقة النفس الإنسانيّة، تأثّره بآراء علماء النّفس المشكّكين بمواصفات العلم، وتأثّره بالمسرح الرمزي في فرنسا. وقد جاءت رمزيّته هو واضحة بسبب «طبيعته الحسيّة التي ذهبت في عالم التخيّل وتحوّلت أساساً في حياة التجرّد التي عاشها» (I: ١٥٤). وأسلوب العرض عنده كذلك «مزيج من الرّمزيّة والواقعيّة والطريقة التخيُّليّة» (I: ١٦٠) وهو الذي يعطي مسرحيّاته طابعها الخاصّ، ويغلب لديه أحياناً صوت على آخر، كما هو الحال في بعض رواياته مثل **عودة الروح** و**عصفور من الشرق** حيث يخفت صوت الرّمز ويقوى العرض الواقعي.

كان لأخذ الحكيم بالرّمزيّة في التّعبير، حسب د. أدهم، أن يجعل استهلالات أعماله وبداياتها هادئة، وأن يعتمد فيها على التصوير الموحي دون اللّجوء إلى الوصف الكثير. وقد لجأ الحكيم إلى الصور الرمزيّة لينقل أعماق الأشياء بتناسب وإحكام. وكان رافضاً لفكرة النموذج الإنساني الثابت معتبراً إيّاها وهماً، لذلك فإنّ «عدم

توازن الإحساسات والمشاعر أساس في حياة شخوصه. . . ومن هنا جاء انقسام شخصيّات مسرحيّاته». . . (I: ١٦٥). ومن لاتوازن الشخصيّات تخلق الحوادث وتتسلسل. والتردّد الذي يسم هذه الشخصيّات مردّه حسب د. أدهم إلى طبيعة الحكيم المرنة والمتردّدة. فهذه الشخصيّات «هي صور نفسه مخلوعة على أشكال من الرّمز يحرّكها في قصصه ومسرحيّاته» (I: ١٦٦).

على هذا النحو يستقيم أو يتوازى استعراض الوضع النفسي للأديب مع استعراض خصائص إنتاجه. إلّا أنّ د. أدهم، رغم الملاحظات المتفرّقة التي جاء بها خلال هذا الاستعراض الأخير بصدد مؤلّفات الحكيم، يفرد لهذه الأخيرة باباً خاصّاً يتناولها فيه تباعاً الواحد تلو الآخر، ليقدّم أحكاماً مستقلّة بشأن كلّ منها. ولو اكتفينا منها بما يتّفق ومنحى العرض ومجاله فإنّنا نشير إلى ما يذكره من نجاح توفيق الحكيم في عزلته من سبر أغوار نفسيّته، ومن اعتباره **عودة الروح** و **عصفور من الشّرق** «تاريخ حياة توفيق الحكيم» (I: ١٨٦)، والأولى منهما «تاريخ الطفولة والصبا في قالب قصصي» مسرحه عائلة الحكيم نفسها. . . (I: ١٦١) يتّخذ منحىً رمزيّاً يستند فيه إلى أسطوريّة إيزيس وأوزيريس، على أنّ الأشلاء ترمز إلى مصر المقطّعة الأوصال «وعودة الروح» إلى الشرارة التي توقدها الثّورة فتوحّد البلاد. ويلاحظ د. أدهم عدم التوازن بين ظاهر القصّة الخاصّ بالشخصيّات وتصرُّفاتها وعلاقاتها وبين باطن القصّة حيث يكمن البُعد الرّمزي، ويعلّل ذلك بتقيّد الحكيم بالظاهر لعدم استنزاله الواقع من الرّمز وبأنّ الأصل كان لديه المرموز له لا الرّمز (I: ١٦١ - ١٦٢). ويحكم في النهاية على «شخصيّة توفيق الحكيم وقد أجليت في شخص محسن في قصصه بأنّها شخصيّة متردّدة مريضة النّفس» (I: ١٨٦). وهذا التردُّد المرضي هو الذي يجعل د. أدهم يقارن بينه وبين أندريه جيد.

من جهة ثانية يجد أنّ مسرحية **أهل الكهف** (صدرت عام ١٩٣٣) تبيّن «أثر عدم التّوازن في حياة» شخصيّاتها «ومردّ ذلك تغيّر الزمان واختلاف العادات والمحيط» (I: ١٠٠) وهذا ما جعل هذه الشخصيّات تضطرب وتفرّ إلى الموت. ويبدو الحكيم، حسب د. أدهم، «وقد راعته بواطن عالم ماوراء المحسوس والمضمر وراء الحسّ مضطرباً» (I: ١٠٠). وهكذا يربط د. أدهم بين الوضع النفسي للحكيم وهواجسه من ناحية والمعطيات القصصيّة للشخصيّات ومصائرها من ناحية ثانية. ولكنّه يربط أيضاً بين المعاني وأسلوب التعبير عنها ملاحظاً ملاءمة العبارة والألفاظ للمعاني المجرّدة، الأمر الذي أفقد المسرحيّة بعضاً من قوّتها الأدائيّة.

في المقابل يعتبر مسرحيّة **شهرزاد** (صدرت عام ١٩٣٤) «قطعة من الفنّ الخالص وآية ما أخرجه الأستاذ الحكيم» (I: ١٥٧) «تمثّل القمّة التي بلغها فنّ الأستاذ الحكم [الحكيم] في الكتابة المسرحيّة» (I: ١٨٨) لما يتمثّل فيها من تطابق وتوازن بين معاني الذهن وألفاظ اللُّغة. ويشير إلى منحاها الرّمزي القريب مفسّراً ذلك بميل رمزيّة الحكيم نحو الحسّيّة. ويرى أنّ شخصيّته «ظاهرة» بكلّ صفاتها ومشاعرها في هذه المسرحيّة: فشخص الملك يمثّل توفيق الحكيم وقد احتجب في قمم المعرفة، وشخص الوزير يمثّله في طور من أطواره حين كان قلباً يتفتّح للجمال، وشخص العبد يمثّل الناحية البهيميّة منه، و«شهرزاد هنا هي الحياة». . . (I: ١٦٠). وسمة التردّد المرضي تبرز هنا في مواقف شهريار نتيجة لتعدّد النوازع النفسيّة فيه؛ وصورة شهريار هذه «التي يجليها فنّ الحكيم تصوّر حقيقة شخصيّته أحسن تصوير، أو ما يمكن أن يُقال في شخص «شهريار» بالنّسبة للأستاذ توفيق الحكيم يمكن قوله بالنّسبة لشخص «مختار» في مسرحيّة **الخروج من الجنّة**» (I: ١٦٦).

إنّ خطأه الكبير في نقد أعمال توفيق الحكيم هو الخلط بين صورة الأديب الواقعيّة وصور شخصيّاته الخياليّة.

على هذا النحو تستوي مقاربة د. أدهم النقديّة لأعمال الحكيم بما يتّفق مع نظرته العامّة إلى الإنتاج الأدبي ومع الطرح النظري لمنهجه النقدي. ومن الملاحظ أوّلاً شبه غياب للإشارات العرقيّة التي تميّزت لديه بالاختلال الفاضح. ومع ذلك يبدو بعض التحاليل مضطرباً أو ضعيفاً. ولعلّ الخطأ الكبير الذي وقع فيه د. أدهم، وهو ما لم يغب عن توفيق الحكيم نفسه (I: ٢٣٨) ولم يفت د. ابراهيم ناجي الإشارة إليه (I: ٢١١)، هو ذلك الخلط إلى حدّ التماهي والتوحيد بين صورة الأديب الواقعيّة وصور شخصيّاته الخياليّة باعتبار محسناً في **عودة الروح** توفيق الحكيم نفسه، وتناوله هذه الرّواية كأنّها سيرة شخصيّة أو شهادة وثائقيّة لصاحبها، إلى حدّ الإصغاء إلى الشخصيّة الرّوائيّة ودحض مقولات المؤلّف نفسه بناء لذلك، كما يحصل في مناسبة تحديد سنة ولادة الحكيم (راجع I: ١١٩، م (٢)). وهذا الخطأ المنهجي الخطير يكاد يطيح بكامل قيمة الدراسة من حيث إضاءتها النفسانيّة لإنتاج توفيق الحكيم الأدبي. وفي الحقيقة تبقى قيمة هذه الدراسة، إلى جانب ريادتها، متمثّلة في نموذجيّتها المنهجيّة مع التحفّظ بصدد منطلقاتها الفرضيّة.

كما يعوز د. أدهم الكثيرُ من التّعليل لمسلّمته القائلة بأنّ المحيط الطبيعي في مصر «من البحر الأبيض المتوسّط إلى الشّلال الأوّل على

نمط واحد من التشابه والاطراد» وبأنّه يؤدّي إلى «ذهن مرن وخيال مرن يتّجه سمت الحسّيّة الواقعيّة» (I: ١٢٠)، والكثير من المنطق لإقناع القارئ بكيفيّة انطباع شخصيّة الحكيم ـ وهو الذي يبدو، في تعرّضه لتسلّط النظام التربوي التركي الصّارم عليه أو في الانكفاء والعزلة الداخليّة التي يواجهه بها، أبعد ما يكون اتصالاً بالمحيط الطبيعي المذكور ـ بهذه السمة الحسّيّة الواقعيّة من ناحية، وبكيفيّة انتهاء هذه السمة بالطّفل إلى الانشغال بداخله والانكماش على ذاته كردّة فعل على محاولة أمّه قولبته حسب معاييرها الخاصّة (I: ١٢٠) من ناحية ثانية.

وقد لا تستقيم الإشادة الملاحظة أعلاه ببعض مسرحيّات الحكيم، ولاسيّما **شهرزاد**، وما يشيره د. أدهم بصدد مآسيه أو تراجيديّاته، ومنها **شهرزاد**، من هدوء عنصر الانفعال Pathos فيها معلّلاً ذلك باحتمال كونه «نتيجة لما يلاحظ على هذه المسرحيّات من الضّعف التراجيدي، لأنّ التراجيديا قائمة على عنصر الانفعال» (I: ١٧٧). كما قد لا يكفي في التقديم الفنّي للّغة المسرحيّة القول بتلاؤم الألفاظ مع المعاني دُون السّعي إلى جلاء مقوّمات جماليّة أسلوبيّة خاصّة بالأعمال المسرحيّة.

ولعلّ مساهمة د. أدهم في نقد الشّعر تكون أرقى من تلك الخاصّة بالمسرح، كما سيتاح لنا التحقّق من ذلك باستعراض عمله النقدي الخاصّ بخليل مطران.

د ـ في الإنتاج الشّعري لخليل مطران

يعتبر د. أدهم خليل مطران من شعراء الحركة الإبداعيّة الحديثة في مصر الذين تأثّروا بالآداب الأوروبيّة. فهو يجعل جميع المذاهب والمدارس الأدبيّة في مصر في مدرستين: «القديمة وهي تستمدّ آثارها من العصر العبّاسي، ويمثّلها أحمد شوقي وحافظ ابراهيم»... و«الحديثة وهي ترجع إلى الأدب الأوروبي تستمدّ منه أخيلتها ومعانيها وصورها المتعدّدة ويمثّلها خليل مطران وعبد الرحمن شكري»... (II: ١٤٢). ولما كان د. أدهم يميّز بين نماذج ثلاثة في علاقته الشّاعريّة بالحياة، عربي ظاهري ومصري باطني ويوناني جامع لهما كما مرّ معنا أعلاه، فإنّه يجعل خليل مطران في هذا النموذج الأخير (II: ١٧٤). ومع ذلك يوضح أنّ حركة مطران الإبداعيّة اتّصلت بالمعنى أو الأغراض العامّة دون المبنى الذي ترك آثاره الاتباعيّة (II: ٢٠٣). وهو يعيّن ميزتها بقيامها «**على أساس إدخال الشعر/القصصي والتصويري للأدب العربي. فهذين الضربين [هذان الضربان] يخلو منهما في الأصل الشّعر العربي القديم، كما يخلو منها [منهما] الشّعر الاتباعي الحديث**» (II: ٢٠٣ ـ ٢٠٤) واعتمادهما يعني محاكاة الأشياء الخارجيّة محاكاة موضوعيّة. ولذلك ينبّه إلى أنّ شعر مطران غير شخصي Subjective، فالشّعر إن كان «عند مطران ذوّب النّفس إلاّ أنّه موضوعي Objective لأنّه يلبس صورة من عالم الموضوع»... (II: ٢٤٣). ويرى د. أدهم أنّ هذا الوضع جاء «نتيجة للأخذ بالخيال الأوروبي» الذي يعود لخيال مطران «المنقطع النظير في تاريخ الآداب العربيّة» (II: ٢٠٤) فَضْلُ التحوّل إليه. فقد أتاح طَرْقُ مطران لأغراض جديدة على تسلسل في المشاعر واتّساق في الخيال تقديمَ «روائع عن الشّعر آية في الإعجاز» كما في قصيدته القصصيّة «الجنين الشّهيد» «التي لا يوجد لها مثيل في كلّ تاريخ الشّعر العربي» (II: ٢٠٧).

يعلّل د. أدهم هذا التحوّل إلى الخيال الأوروبي والأغراض الأوروبيّة عند مطران بنشأته في بيئة طبيعيّة (ربوع الشام وجبل لبنان) وقعت فيها العقليّة السّوريّة ـ اللبنانيّة تحت تأثير الفكر الغربي، فتحرّر الشّعور والخيال من الذهنيّة العربيّة وانطلقا يستوحيان الطبيعة والحياة (II: ٢٠٧). فمقابل حركة تجديديّة بدأت معالمها مع أحمد فارس الشدياق قامت حركة محافظة مع ناصيف اليازجي وابنه ابراهيم عملت على إحياء العربيّة الجزلة والديباجة العبّاسيّة والأمويّة. إلاّ أنّ أحداث ١٨٦٠ في جبل لبنان وسورية قوّت من الشّعور الإقليمي اللبناني ومن انعزاليّته عن المحيط العربي، وكانت مناسبة لإظهار الشخصيّة اللبنانيّة بالتخلّص من العقليّة العربيّة التي كانت تغشاها والأخذ بالثقافة الأوروبيّة، فاندفع الموارنة نحو الغرب ثمّ أصبحوا بعد جيل من ذلك رُسُلَ ثقافته في الشّرق الأدنى (II: ٢٢٣ ـ ٢٢٤).

يخلط بين اللبنانيّين والموارنة، ويتصوّر شخصيّةً لبنانيّةً غير عربيّة.

في هذا الإطار التّاريخي ـ الثقافي يقدّم د. أدهم حياة خليل مطران في مراحلها المختلفة. وهو إطار يعتوره كثير من نقاط الضّعف والخلل قد يكون أهمّها تأكيده خلو الشّعر العربي القديم من القصص والتّصوير بما يحوي هذا الشّعر من المساهمات فيهما منذ ما قبل الإسلام مع لبيد بن ربيعة العامريّ والحطيئة حتى القرن الرابع الهجري ـ العاشر الميلادي مع المتنبّي على سبيل المثال ما يؤلّف مجلّدات عدّة؛ وتصوّره شخصيّة لبنانيّة غير عربيّة؛ وخلطه بين اللبنانيّين والموارنة؛ وإهماله لأهمّ بُعد في الصّراع الثقافي الذي كان محتدماً نهاية القرن التّاسع عشر وهو اتّصاله المباشر والحميم بالصّراعات بين اتّجاهات سياسيّة عثمانيّة وعربيّة واستعماريّة غربيّة متعدّدة، وهي صراعات لاتزال أصداؤها تتردّد حتّى اليوم وإن

اختلفت المعطيات والصّيغ. ورغم الاضطراب الذي يسم الأطوار الثلاثة التي يراها د. أدهم في حياة مطران (إذ يعتبر الأوّل يبتدئ من الولادة سنة ١٨٧١ حتى الاستقرار في مصر سنة ١٨٩٢ ويسمّيه «طور النشوء»، والثاني من هذا التّاريخ الأخير حتى نهاية الحرب العالميّة الأولى ويسمّيه «طور النضوج»، والثالث من نهاية هذه الحرب حتى تاريخ البحث عام ١٩٣٩ ويسمّيه «طور التكامل والتمام») (II: ٢٥٤)، فإنّه لا يلبث أن يحدّد الطور الثاني من ١٨٨٢ [١٨٩٢؟] إلى ١٩١٤ (II: ٢٩٨) ويتابع الطور الثالث بدءاً من العام ١٩١٢ (II: ٣٠٥ و٣٠٧ و٣١٠). . فاللاّفت أنّه يقدّم من خلالها ـ بالإضافة إلى التتبّع الدّقيق لقصائد الشّاعر ـ وجهة مقاربة منهجيّة لشخصيّته وإنتاجه تنطلق عمليّاً من تصريح مطران نفسه: «في المعاودة وحدها تاريخ تكوين شخصيّتي، فقد كان هناك عاملان يفعلان في نفسي: شدّة الحساسيّة ومحاسبة النّفس، ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسي على نمط خاصّ» (II: ٢٦٢. م. (٩٣)) وتتعقّب في تصرّفاته وردود فعله ما يؤيّدها. فهو يرى أنّ طبع مطران الأصيل يقوم على الانفعال والاندفاع في الاستجابة للمؤثّرات، وأنّ المعاودة والمراجعة خلّة ترسّخت لديه وأضحت بمثابة الطّبع الأصيل حتّى بدا انفعاله هادئاً واستجابته متروّية فلا تظهر حساسيّته الشّديدة ومشاعره الدّافقة إلّا في حالات النزوات الاستثنائيّة (II: ٢٦١ ـ ٢٦٢). ويرى أنّه خضع لنظام تربوي نصفه تركي يقوم على التضييق والتقييد خاصّ بعلاقة الأولاد بالوالدين، ونصفه الآخر عربي بدوي يقوم على الانطلاق والتحرّر، ويتعلّق بتعامل الأطفال مع بيئتهم. وفي هذا النّصف الأخير وجد مطران انطلاقته وخلص إلى طبيعة اجتماعيّة في نفسيّته تميل إلى إقامة الصّلات الاجتماعيّة؛ كما عرف العثرات التي كانت تدفعه للمعاودة والمراجعة، ومنها حادثة سقوطه عن جواده وكسر بعض ضلوع صدره وأرنبة أنفه، الأمر الذي «كان أكبر موحٍ له على الحذر» (II: ٣٢٤).

وفي طبيعة المعاودة والمراجعة هذه رأى د. أدهم دافعاً لمطران للاطّلاع على المدارس الأدبيّة الغربيّة باللّغة الفرنسيّة وتكوين ثقافة أدبيّة متكاملة (II: ٢٦٨) ووجد فيها تفسيراً لعناية مطران «**بتفاصيل الأمور وجزئيّاتها** بحيث تجعله يعيد الكرّة بعد الكرّة على الشيء الواحد فينزع منها مجموع أشكالها وينزل منها إلى مقوّماتها من الجزئيّات والتّفاصيل» (II: ٢٧١) وتفسيراً بالتّالي جديداً للطّابع الموضوعي الذي وسم شعره (راجع أعلاه ص ٢٠٤ حيث يعيد هذا الطّابع لأخذ مطران بالخيال الأوروبي): «هذه العناية بجزئيّات الأشياء وتفاصيلها كانت تسبغ على نظره **الوجهة الموضوعيّة**. والنّظر الموضوعي كان يجعل مشاعره تلبس صورها من عالم الموضوع. ولكونها تحمل في طيّاتها التّفاصيل والجزئيّات كانت تتمثّل للذهن شبحاً بتهاويلها وصورها وتصاويرها. ومن هنا يتقدّم الأصل الموضوعي في شعر الخليل» (II: ٢٧١). كما وجد فيها تعليلاً لبراعته في الوصف والتّصوير نظراً لما تدفع إليه من عناية بالتّفاصيل: «ولعلّ هذه الناحية التصويريّة والوصفيّة هي التي أعانت الخليل على أن يكون شاعراً قصّاصاً، لأنّ القصص يتطلّب الوصف والتّصوير، وهما صفتان غالبتان على شخصيّة الخليل الفنيّة» (II: ٣٣١) إذ يثبت استقراء أغراض الشّعر في ديوانه غلبة الغرض الوصفي والقصصي بشكل بارز (II: ٣٤٨). . وتعليلاً كذلك لمتابعة مطران جهوده المسرحيّة عقب الحرب العالميّة الأولى رغم الفشل الذي أصاب ترجمته سنة ١٩١٢ لمسرحيتي شكسبير **عطيل** و **تاجر البندقيّة** (II: ٢٩٩). كما رأى في الاتّزان الذي تفرضه المراجعة على استجاباته عاملاً في تصفية أحاسيسه ومشاعره والعمل على المناسبة بين الصّورة والأسلوب (II: ٢٦٩) وهذا ما يميّز تعبيره عن تجربة الحبّ التي عرفها بين عامي ١٨٩٧ و١٩٠٣ في الطّور الثاني من حياته: «أوّل شيء نلاحظه هو أنّ شخصيّة الخليل تبدو من خلال قصّة عشقه متحوّطة الأسباب لا تنساق مع العواطف والمشاعر وإن أرسلتها في قوّة. وذلك راجع إلى طبيعة المعاودة من نفس الخليل، التي تفسح لعقله مجالاً للتدخّل في إحساساته ومشاعره وتصفيتها وضبط النّسب بينها وبين العقل»، كما تدلّ على ذلك **حكاية عاشقين** وتحوّطه في الإشارة إلى المعشوقة الواحدة بأسماء عدّة (II: ٢٨٣). وهو يميّز كذلك مواقفه الإصلاحيّة إزاء مفاسد الدولة العثمانيّة حيث لا يسترسل مع مشاعره الثّائرة العنيفة بل يعتمد الرّمز والإيماء مداورة وتحوّطاً كما في **شيخ أئينا** (II: ٢٩٠ ـ ٢٩١). .

كيف تكون شخصيّة مطران اكتئابيّة، ويكون تشاؤمه عابراً في الوقت نفسه؟

على ظاهرة المراجعة وضبط النّفس لدى مطران يستند د. أدهم ليعيّن ملامح شخصيّة هذا الشّاعر إذ يجد فيها أثراً لنشاط الغدّة النخاميّة، ويخلص من ذلك إلى اعتبار **قوّة العقل وضبط النّفس** السمة الأولى والأبرز في هذه الشخصيّة. وهذا هو الأمر الذي يجعل الفكر عند مطران أقوى من العاطفة، ويوضح بالتالي سبب عنايته بالتّصوير التي يجد د. أدهم فيها دليلاً على عدم انسياقه وراء مشاعره وأحاسيسه التي كان لانطلاقها أن ينسي الشّاعر ريشة المصوّر (٣٢٥).

إلّا أنّ د. أدهم الذي وجد أصل البراعة التصويريّة المعينة على

العمل القصصي عند مطران في «طبيعة المراجعة التي تأصّلت في نفسه» (II: ٣٣١) يجعل لها أصلاً آخر متمثّلاً في امتزاج الطبيعتين الفعّالة المؤثّرة الذكوريّة- حيث تبرز القدرة على المراجعة وحبّ التسلّط والجاه- والمنفعلة المتأثّرة الأنثويّة حيث يبرز دفق الأحاسيس والمشاعر والسّعي وراء المثاليّات، في نفس الشّاعر. وقد جعله هذا الامتزاج «يلفّ مشاعره وأحاسيسه في صور. ومن هنا جاء الأصل التّصويري في طبيعة الرّجل» (II: ٣٣١). ويلحظ د. أدهم غلبة الظّلال القاتمة على أعماله التي يحفل الكثير منها بالفاجعة والمأساة والرّثاء. ويدلّ ذلك على تشاؤمه: «والواقع أنّ مطران من الطراز المكتئب من النّاس. ولكن اكتئابه بلا انقباض وتفرّد. وسرّ هذا أنّ الرّجل يحاول أن ينسى كآبته في النّاس، ومن هنا جاء تعلّقه الشّديد بالعالم الخارجي» (II: ٣٣٢). وأمّا تفسير هذا التشاؤم والاكتئاب عند مطران فيجده د. أدهم في الثنائيّات التي تحكم نظرة الشّاعر إلى الحياة والتي تعبّر عن تجاذبه بين الواقع والمثال. وإذا كانت المراجعة أتاحت له التخلّص من النزوات، فإنّه لم يتعدّ بذلك الكبت الذي كان يضيق به ويعبّر عنه في الصّراع بين الشّهوات والمثل، الشّرّ والخير، الرّذيلة والفضيلة... وجملة الثنائيّات التي يعبّر الصّراع بين الواقع والمثال عن فكرتها الأساسيّة. وإذ يصدم بالواقع وانتصار الرّذيلة فيه على الخير فإنّه يغضب ويدين المجتمع الذي يغلب الشرّ عليه «ويبرز من بين ذلك نظرته المتشائمة للحياة» (II: ٤١٥). وعندما يعتبر د. أدهم هذه النظرة مقتصرة على مرحلة قصيرة في حياة مطران سرعان ما تجاوزها إلى تأكيد إيمانه بالفضيلة وبالشّعور الجماعي الذي يضبط انتصاره للفرديّة حتّى بدا «في اتجاهه الاجتماعي ديمقراطيّاً اشتراكيّاً معتدلاً» (II: ٤١٦) فإنّه يدخل اضطراباً إلى أحكامه؛ فشخصيّة مطران اكتئابيّة من ناحية، وتشاؤمه عابر من ناحية ثانية. وهو اضطراب يلتقي مع ذاك الذي يلحظ بين هذا الطّرح بأكلمه وما يمكن أن يضاف إليه من تعرّض مطران لنظام تربوي نصفه تركي قمعي صارم كما سبق ذكره (II: ٢٦٢) ومن المقولات البدائيّة في علم النّفس التّحليلي من جهة، وبين ما يذكره د. أدهم عن نشأة مطران خلواً من التعقيدات Complexes النفسيّة، لأنّ إطلاق الحرّيّة لميوله الفطريّة وغرائزه وعدم الضّغط عليها، «أتاحا لها أن تنمو [نموّاً] متوازناً طبيعيّاً» وعدم التقبّض في شخصيّته «يثبت أنّه لم يعان أزمات نفسيّة في طفولته» (II: ٣٢٦) من جهة ثانية.

إلاّ أنّنا إذا تجاوزنا مثل هذه الاضطرابات فإنّنا لا يمكننا إلاّ أن نقدّر ما يثيره د. أدهم من علاقة بين الوضع النّفسي للشّاعر ونوعيّة المشاعر والأحاسيس التي تتدفّق لديه من ناحية، وبين هذه المشاعر والصّيغ الإيقاعيّة التي تأتي فيها من ناحية ثانية. فخلوّ مطران من التّعقيد، حسب د. أدهم، جعل طاقته تنطلق متّخذة صورة فيض أو سيل يمضي بهدوء في مجرى متّسع ليصبّ في النّهر «وهذا ما يبدو في صبّه انفعالاته الشّعريّة في تفاعيل رحيّة [رحبة أو رخيّة؟] متّسعة. ومن هنا لا تبدو الذبذبات السّريعة والحركات والأصوات المتعالية الرّنين في توقيع شعره على أوتار نفسه لأنّ هذه الأوتار غير مشدودة كلّ الشّدّ، وإنّما هي مربوطة عند الحدّ الذي يرسل الذبذبات هادئة طويلة النّغم خافتة النّبرات» (II: ٣٢٧). «ودراسة تفاعيل شعر الخليل تبيّن أنّ جلّها يجيء من أبحر محدودة وتفاعيل خاصّة. والمطرد منها في شعره هو تلك الأبحر المعروفة برحابتها واتّساعها، كالمديد والطّويل والوافر والكامل، فهي أكثر اتّساعاً للفكرة. وعنصر الفكرة غالب على شعر الخليل. هذا من جهة ومن جهة أخرى لأنّ نفسيّة الخليل أكثر استنامة واستهواء لهذه الأبحر الرحيبة الواسعة». وهذه الاستنامة تدلّ على روح الخليل وشخصيّته (II: ٣٢٧). ويذكر د. أدهم في هذا السّياق (محيلاً على Mathew Arnold, Maurice de Guérin, in Frexiser's Magazine, January 1863) أنّ مقتضى الحال النّفسيّة يفرض بحوراً خاصّة من الشّعر ليصل إلى ملاحظة بعيدة الأهميّة والخطر منهجيّاً في تأكيده «أنّ الموضوعات والأغراض التي يقال فيها الشّعر إن كانت تملي إلى حدّ كبير التّفعيلة التي يقال فيها الشّعر، فإنّ التّقطيع الخاصّ لضرب البحر يدلّ بعد ذلك على ذاتيّة خاصّة للشّاعر» (II: ٣٢٨). ومن المؤسف أن يكون د. أدهم قد بقي عند المتابعة العامّة للإيقاع في شعر مطران، وأن تكون جهوده وملاحظاته القيّمة هنا قد بقيت دون اهتمام مناسب من الدّارسين اللاّحقين. فهو يعلن أنّه لمس «في نظم مطران غلبة البحر المديد وما يتفرّع عنه من الأعاريض والأضرب، وميلاً للتخميس يظهر في أكثر من قصيدة طويلة من منظومات الديوان، فإنّ الأصل في ذلك ليس محاولة إفراغ الفكرة المتّصلة المتسلسلة في الخواطر فيما يتّسع لها من الأبحر فحسب، وإنّما الأصل فيه طاقة الشّاعر التي تنساب في الأبحر الطّويلة المتّسعة، ممّا يبيّن أنّ أعصابه ترسل انفعالاتها (التوقيعيّة) طويلة الذبذبة مديدة الحركة» (II: ٣٢٨). بل إنّه يمضي إلى أبعد من ذلك حين يقوم بإحصاء دقيق لقصائد ديوان الخليل وعدد أبياتها وتوزيعها حسب الأغراض أو الموضوعات ليثبت أنّ متوسّط عدد أبيات القصيدة يبلغ سبعة وعشرين بيتاً «أمّا إذا استثنينا ما جاء في «المزدوجات»، فإنّنا نجد المتوسّط يرتفع إلى ٣٢ بيتاً. وهذا يثبت أنّ الصّفة الغالبة على شعر الخليل القدر المتوسّط وما يميل منها إلى الطّول» (II: ٣٤٧) «وأنّ نفس الخليل في الشّعر طويل» (II: ٣٤٧) وهو إذ يعينه بناء لاستقراء كامل الديوان بالتزام الأبحر المعروفة برحابتها السّابق ذكرها أعلاه (II: ٣٢٧) يؤكّد بناء لتقطيع ثُلثي الديوان «أنّ أكثر الأبحر شيوعاً في شعره هي الكامل فالخفيف فالمتقارب فالمجتثّ» (II: ٣٤٨).

وجه آخر من العلاقة بين النّفسي والفنّي يثيره د. أدهم في دراسته لطبيعة مطران الفنيّة، إذ يميّز بين ثلاثة أنواع من الشّعراء حسب طبيعتهم الفنيّة: الأوّل بسيط الشّخصيّة، يضع فيه الشّعراء الوجدانيّين الذين تجيء الحياة من نفوسهم على نغمة واحدة للوتر الواحد الذي تتألّف منه نفسيّتهم، ومنهم معظم شعراء العربيّة؛ والثاني مركّب أو معقّد الشخصيّة التي **«تعكس الحياة التي تخالطها في صور شتّى وأشكال مختلفة حتّى إنّ العنصر الشّخصي (الذّاتي) فيهم يحتجب وراء ستار من الموضوعيّة الخارجيّة»** (II: ٣٥٨) ويجعل فيه القصّاصين وأشباه التمثيليّين الذين تأتي الحياة من نفوسهم ألحاناً على نغمات متنوّعة وإن خرجت من وتر واحد، وشعراؤه أقلّ بكثير من النّوع الأوّل منهم بندار والفردوسي وجامي وفرجيل ودانتي... إلخ. وهناك نفر قليل من شعراء العربيّة في مقدّمتهم ابن الرّومي والمتنبّي والمعرّي وأبو تمّام والبحتري وأبو نوّاس ينتمون إلى النوعين الأوّل والثاني؛ وأمّا النّوع الثالث فيصل فيه تركيب أو تعقيد الشّخصيّة إلى أقصاه، إذ تضمّ شخصيّة الشّاعر الظاهرة في داخلها عدداً من الشّخصيّات المعقّدة التي تعكس كلّ منها الحياة بصورة متنوّعة فتتمكّن لتعدّد الأوتار في ذاتها من **«عكس الدراما الفنيّة للحياة من مرآتها في صورة قويّة غنيّة زاخرة»**(II: ٣٥٩) **«كمؤشّر ذي أضلاع وجوانب متعدّدة تنعكس عليها أشعّة الشّمس في أشكال وتنحلّ في وجهات مختلفة فتأخذ صوراً متعدّدة»**... (II: ٣٥٨) ومن هذا النّوع التمثيليّون الحقيقيّون وهم **«نفرٌ يعدّون على الأصابع في طليعتهم: شكسبير وأسخيلوس وسوفوكليس وكورنيل وهوميروس وتشوسر»** (II: ٣٦٠). ويوضح النّظر النفساني الفارق بين النّوعين الأخيرين إذ **«إنّ شعراء الطّبقة الثانية يسحبون الحياة إلى نفوسهم، بعكس شعراء الطّبقة الثالثة الذين ينسحبون على الحياة نتيجة لتعدّد الشّخصيّات في نفوسهم»** (II: ٣٦١). وأمّا طبيعة مطران الفنيّة فتبين عن انتمائه إلى النّوع الثاني المذكور: ذلك أنّ شخصيّته حسب د. أدهم «تغيب وراء الصّور التي تجيء من العالم الخارجي (عالم الموضوع) والتي تمرّ خلال نفسه المتعدّدة النّواحي والجوانب فتتحلّل إلى أوصاف وصور تصويريّة» (II: ٣٦٢) وهو ما يتعقّبه د. أدهم في قصائد الشّاعر («العالم الصّغير مرآة العالم الكبير...» و«الجنين الشّهيد» وغيرها...) لينتهي إلى القول بأنّ طبيعته الفنيّة أرحب من تلك التي عرفها الشّعراء العرب من معاصرين له أو سابقين عليه (II: ٣٦٤). ويرى في تعدّد جوانب الذّات ما يفسّر مقدرة مطران على التّشخيص (أي تمثيل الأشياء في موضوعيّتها) فينعكس في كلّ جانب من نفسيّته «مظهر من مظاهر الحيّ أو شكل من أشكاله، وباتّساقها وعمله على ضبط نسبها يمثّلها في صورة بارزة، ولوحة لها العمق بجانب الطّول والعرض. والقدرة على التّشخيص لا شكّ وليدة خيال قوي واسع وشعور عميق زاخر وهي تبدو حيناً في صورة من شعر الوصف والتّصوير وحيناً آخر في صورة من شعر القصص»... (II: ٣٦٦ - ٣٦٧).

هكذا يضيف د. أدهم سبباً أو أصلاً ثالثاً للوصف والتّصوير والقصص إلى ما سبق ذكره من دور لطبيعة المراجعة ولامتزاج الذكورة والأنوثة في نفس الشّاعر، إلّا أنّه يأتي معه هنا بعنصر جديد يميّز فيه خليل مطران عن بقيّة الشّعراء العرب بقوله «إنّ حياة الطّبيعة عند مطران ليست من قبيل تجريد الشّخوص من الطّبيعة ومخاطبتها وإسناد صفات الأحياء إليها كما هو شائع عند شعراء العرب الذين يحدّثون مظاهر الطّبيعة وتحدّثهم مظاهرها... ولا هي نتيجة للمجاز أو التّشبيه الذي تسوق إليه ضرورة اللّغة والتّعبير فتسند الأوصاف الحيّة إلى الطّبيعة الجامدة. وإنّما هي نتيجة التعاطف بين وجدان الشّاعر والطّبيعة يضرمه سعة الخيال وزخوره. وهذا التّعاطف هو الذي ينتهي بمطران إلى النفاذ إلى أعماق الطّبيعة، كما أنّه يمكنه من النزول إلى أعماق الطّبيعة البشريّة (في القسط الشّائع بين النّاس) ويترجم عن العواطف والمشاعر. وهذا كلّه ممّا لا ريب فيه نتيجة لتعدّد الجوانب، فهو الأساس الذي تجيء منه الخصائص التي تتميّز بها طبيعة مطران الفنيّة» (II: ٣٦٩). وهذه الميزة التي يتابعها د. أدهم في قصائد عدّة («بدري وبدر السّماء» و«تبرئة» و«وفاء» و«المساء»...) تنتهي به إلى الاستنتاج بأنّ مطراناً في تصويره الوجداني العميق «شاعر تبرز في شعره الفكرة الكونيّة المربوطة بماهية طبيعة الإنسان وحقيقة الحياة والكون»... (II: ٣٧٣).

لكن أثر الذّات المركّبة والمتعدّدة الجوانب يتجاوز الوجهة الفنيّة العامّة من التّعبير بالتّشخيص تصويراً وقصصاً والنّزعة الوجدانيّة التي يتّسم بها هذا التّعبير، ليبلغ تركيب عبارته وموسيقاها وصوره الشّعريّة. فتعدّد وتركيب طبيعة مطران «يضفيان عنصر التعدّد والتّركيب على أفكاره وأخيلته ومعانيه وأحاسيسه، و(...) يظهران تركيباً في عبارته وفي موسيقاها» (II: ٤٢٩) كما يدلّ النّظر في قصائده «المساء» و«الأسد الباكي» و«في ظلّ تمثال رعمسيس»... وهذا التركيب في التعبير «يظهر في شعره إشاعة للصورة الشعريّة في أكثر من بيت، واستقصاء لأجزائها في عدّة أبيات» كما في «بنفسجة في عروة» (II: ٤٣٠). فالبيت الشّعري الواحد يضيق عن استيعاب الصّورة الشّعريّة المركّبة والفكرة المفصّلة، الأمر الذي يفترض في البسط قدرة على التنسيق والعرض فاتّسمت العبارة لذلك بالتنسيق المنطقي «وهو مظهر لتداخل الفكرة في تكوينها، أو بالتالي دليل المراجعة وأثر الصنعة»... (II: ٤٣١). ويجعل التنسيق المنطقي شعر مطران محكماً ملتحم الجوانب يخرج مخرج المنثور في سلاسته واستوائه، وإذا وجد بعضهم في ذلك مأخذاً فإنّ د. أدهم رأى فيه «سرّ القيمة العليا لشعر مطران» (II: ٤٣٢). فبالنّسبة إليه

«خير الشّعر ما جاء أقرب إلى لغة النثر، دون أن يفقد مقوّمات الشّعر الأصليّة، من جهة اللّغة الانفعاليّة، والرّوح التوقيعيّة» (II: ٤٣٢). واللّغة الانفعاليّة برأيه موجودة في شعر مطران وإن بدت غائبة بسبب تركيب الانفعال، وهي قائمة في التناسب بين العبارة والفكرة، ومن هذا التناسب تبرز موسيقى المعاني وهذا حكم الإيقاع الخاضع للموسيقى. وميزة موسيقى مطران أنّها لا تلمس السّمع من مجرّد تلاوة القصيدة وإنّما بالمعاودة التي تكشف عنصر الإيقاع الموزّع «على أبيات القصيدة كلّها، ينساب مع أبياتها ويكرّ في اتّئاد بشكل يتناسب مع المعنى ويساير الفكرة» (II: ٤٣٢).

في دراسة د. أدهم لكلّ من الخيال والعاطفة أو الانفعال والفكر لدى خليل مطران كعناصر مكوّنة للشعر، يلحظ تداخلها الفعلي في الواقع، كما يلحظ في غلبة أحدها في اختلاطها ميزة شاعر وشعر بعينه، ليقول بغلبة النّاحية الخياليّة على بقيّة النواحي في شاعريّة مطران (II: ٣٧٥). ويعيد ذلك إلى التّركيب المتعدّد الجوانب لنفسه وطبيعته الفنيّة (II: ٣٧٦). وإذ يميّز الخيال الابتكاري عن التّصويري التفسيري يشير إلى غلبة الأوّل عند مطران بضربيه النّاقد الملحوظ بوفرة في معظم شعره التّاريخي، والخالق الذي يمثّل جلّ خيال شعره القصصي؛ وإذ يميّز الخيال الحسيّ عن الخيال المعنوي أو النفسي فإنّه يشير إلى غلبة الأخير عند مطران، ولاسيّما في شعره الابتكاري. وهو يجعل الأوّل عربيّاً والثاني غربيّاً مفسّراً ذلك ببساطة الشّخصيّة العربيّة وتركيب الشّخصيّة الغربيّة (II: ٣٨٩)! وهو ما يتّفق مع التّركيب المتعدّد لشخصيّة مطران الفنيّة.

هذا التّركيب المتعدّد نفسه نجده في خلفيّة تفسير العنصر العاطفي في شعر مطران، هذا العنصر الذي يعتبره د. أدهم متمثّلاً في «موسيقى المعاني والذبذبات الشّعوريّة» (II: ٣٩٤) التي تظهر أوضح ما تكون في إنشاد الشّاعر لشعره بنفسه وإن كان بالإمكان تكوين رأي حول ذلك «بملاحظة: درجات الابتداء والانتهاء، والوصل والفصل، والشدّة والتّراخي، والارتفاع والانخفاض، والتّماسك والتخلخل، ـ في موسيقيّة القصيدة» (II: ٣٩٥). ويميّز د. أدهم هنا بين عاطفة مثارة من قبل مشاعر الحسّ الخارجيّة (كالغرائز) يعبّر عنها توقيع متلاحق الذبذبات وعاطفة مثارة من قبل مشاعر الحسّ الباطنيّة (كالعواطف الرّاقية) يعبّر عنها توقيع متنوّع غير متلاحق الذبذبات؛ والعاطفة الأولى أساسيّة بسيطة، بينما الثانية خاصّة مركّبة، وعاطفة مطران من هذه الأخيرة كما تدلّ على ذلك عاطفة الحبّ عنده، فهي لا تثيرها الغريزة الجنسيّة وحدها وإن كانت عنصراً أساسيّاً فيها وإنّما تثيرها مجموعة مركّبة من المشاعر بينها الإعجاب والحنوّ والمسرّة...

لكن العاطفة ليست المكوّن الثاني في شاعريّة مطران بل إنّ هذا المكوّن يتمثّل في الفكر أو القوّة العاقلة. ويبدو أثر الفكر في استخلاص المعاني والعِبَر، كما في تسيير العاطفة نحو غرض نبيل أو نحو الفضيلة، وفي اختلاجات مسيحيّة ترجع إلى القرون الوسطى، ومظاهر مثاليّة يفسّرها د. أدهم بغلبة العنصر الخيالي على شخصيّة الشّاعر (II: ٤٠٥) وهو عنصر سبق أن لحظ ارتباطه بالتّركيب المتعدّد للذّات النفسيّة لمطران (II: ٣٧٦).

خاتمة

هكذا تبقى أبحاث د. أدهم، رغم أوجه الاضطراب والخلل التي تلحظ في تضاعيفها، مفيدة ومثيرة في آن. فهي مفيدة بقدر ما تلتزم منهجاً موضوعيّاً متكاملاً تتبدّى فعاليّته في تحليل شخصيّة الشّاعر أو الأديب وإنتاجه، وبقدر ما تتميّز به من عقلانيّة متماسكة تظهر في استعراض المسائل ومتابعتها بشكل منطقي جدلي متكامل وفي جدّة الطّرح وحسن التّعليل، وبقدر ما تقدّم من إنجازات تكاد تكون فريدة في حقل النّقد والدّراسة الأدبيّة، ولاسيّما في ما يتعلّق بالجوانب الجماليّة والفنيّة في الإنتاج الشّعري والأدبي، وبقدر ما توضح خلال ذلك كلّه جملة من القضايا الخلافيّة التي لاتزال متداولة حتّى اليوم، ومنها تخطيئه بعض الدّارسين في إعطائهم أهميّة خاصّة لقصّة زينب لمحمّد حسين هيكل؛ فهي برأيه عمل ضعيف فنيّاً و«لم

يرى أنّ رواية «زينب» عملٌ ضعيفٌ فنيّاً، ولكنّها اكتسبت أهمّيّتها من مقام هيكل باشا.

ينتبه لها أحد إلاّ بعد أن أعيد طبعها عام ١٩٢٩ وعُرف أنّها لهيكل باشا فأخذت أهميّة في الأدب العربي الحديث لمقام هيكل باشا لا لما فيها من الفنّ» (II: ١٠٠. م(٣))؛ وردّه على بعض النقّاد والباحثين ومنهم عبّاس محمود العقّاد في كتابه **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** الذين أنكروا الدّور التوسّطي الذي أدّاه مطران بين المدرستين أو الاتّجاهين القديم والحديث في الأدب العربي بمصر «فهذه دعوة يردّها الواقع من جهة، كما يثبت زيفها اعترافات أكابر شعراء العربيّة من الآخذين بأسباب الجديد كأبي شادي والمازني بأثر شعر مطران في شعرهم» (II: ٢١٥)، وإن لم يمض إلى حدّ ربط المسألتين بالصّعود الوطني (القومي) في مصر والتعصّب المحلّي الضيّق الذي رافقه.

وهي مثيرة حتّى في تلك الآراء التي يصعب الأخذ بها بقدر ما تدفع للنقاش وشحذ الذّهن وبلورة القضايا، وفي تلك التي قد يصعب رفضها وإنّما تتطلّب المزيد من التوضيح والاستكمال، كما في تلك التي يمكن الانطلاق منها أو استيحاؤها من أجل إنجازات جديدة أو تمهيد الطريق لإنجازات من هذا القبيل.