6 – النموذج البشري في الفكر الرومانسي

(قراءة النص الشعري بين خليل مطران وألفريد دي موسيه)

MODELE HUMAIN DANS LES IDEES ROMANTIQUES

ETUDE DU TEXTE POETIQUE ENTRE KHALIL MUTRAN ET ALFRED DE MUSSET

بقلم: دكتور ادريس بكاري

كلية الآداب والآداب والعلوم الإنسانية جامعة ماروا

Dr Idriss Bakary

Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines

Université de Maroua

idrissbakry@yahoo.com

ملخص

إن التعايش بين الثقافات والآداب يؤدي حتما إلى توارد الأفكار وتشابه المنطلقات الفكرية والأساليب الفنية، وذلك بصرف النظر عن تباعد المسافات بين الأقطار، وتباين النظم الاجتماعية، وتعاقب الحقب التاريخية؛ ولعل من صلة الأدب مع الوسط

الاجتماعي التفاعلَ الذي يحدث في أحيان كثيرة بين الأجناس الأدبية المنتمية إلى عدد من الآداب فيما يتعلق بما يعرف بـ«**النماذج البشرية**» التي تتشابه صياغتها انطلاقا من القناعات الثقافية للمجتمعات البشرية؛ ومن الأمثلة على ذلك علاقة الأدب العربي بالآداب الغربية المتوسطية؛ وفي إطار مبالغة الشعراء الرومانسيين في الاحتفال بالحرية الفردية، وما يظهرونه من الحزن على الطبقات الدنيا والمنحرفين أخلاقيا من مختلف الفئات البشرية، نراهم يولون عناية خاصة بهذا النموذج البشري (**الأثيم**)؛ وينظرون إليه باعتباره مبرّأً من الذنب، بل نراهم يحمّلون المجتمع والظواهر الموضوعية مسئوليةَ ما حصل للأثيم؛ لأنهم يرون تصرفاته غير السوية ناتجة عن إهمال المجتمع إياه.

الكلمات المفتاحية: التعايش، توارد، المتوارثة، النموذج البشري، الرومانسي

Résume

La coexistence culturelle et littéraire conduisent a similitude des idées et des méthodes artistiques ; peut-être que l'un des relations de la littérature avec l'environnement social est l'interaction des genres littéraires dans différentes littératures. En ce qui concerne les «Modèles humains», parmi les exemples de ceci, la relation de la littérature arabe avec les littératures occidentales, dans le cadre de l'exagération des poètes romantiques en parlant de liberté individuelle, ils faires l'attention particulière a ce modèle humain (**pécheur**) et le considèrent comme innocent de toute culpabilité. Au contraire, ils tiennent a société la responsabilité de ce qui est arrive au pécheur ; car ils voient de ses mauvais comportement est sortir de la négligence de société.

Mots clé: Coexistence, Relations, Modèles humains, Pécheur, Négligence

مقدمة

الحديث عن المنحرفين أخلاقيا في المجتمع من البغايا والسراق والسكارى والسفاحين... موضوع خصب من مواضع الرومانسية، ويأتي حديثهم عن هؤلاء في إطار اهتمامهم بالحرية الفردية، ولكنهم يترحمون على هؤلاء باعتبار أنهم مضطرون اضطرارا إلى ما ارتكبوه؛ ومن أشهر النماذج الإنسانية العامة التي عُني بها الرومانسيون "**الشخص الآثم**" في سلوكه حين يخلص في حبه، وهي قضية رومانتيكية عامة، القصد منها إعذار الفرد في ما يرتكب من آثام، ومن ذلك نموذج «**البغي**» التي طهرت نفسها بحبها. وأول من صور هذا النموذج الإنساني في الأدب هو الأديب الفرنسي فكتور هوجو في مسرحيته «ماريون دي لورم Marion De Lorme»، وإلى الشعر العربي الحديث انتقلت هذه النزعة المتمثلة في تقديم «البغايا» في صور ضحايا المجتمع، ومن الشعراء العرب المعاصرين المتأثرين بهذه النزعة: خليل مطران في قصيدته «الجنين الشهيد» وصالح جودت في قصيدته "الهيكل المستباح"، ومحمود حسن إسماعيل في قصيدته «دمعة بغي» **(أ. وردة حلاسي، جامعة 08 مايو 2020: 107)**؛ وفي واقع الحال أن الأثيم من أمثال الذين ذكرناهم يحيطه الفكر الرومانسي بسياج من اللطف والرحمة والشفقة؛ علما بأن شخصية البغي هي التي نود أن نتناولها هنا في معرض المقارنة.

ويعد الشاعر الرومانسي الفرنسي ألفريد دي موسيه من أشهر مَنْ صور هذا النموذج ـ بعد فكتور هوجو ـ وذلك في قصته الشعرية المثيرة «**رولا**» **(د. محمد غنيمي هلال، معهد الدراسات العربية العالمية، 1964: 65)**، والشاعر العربي الوجداني خليل مطران في قصيدته «**الجنين الشهيد**»؛ وعند قراءتنا للنصين ومقارنتنا بينهما، سنقف على الصورة الفنية لهذا النموذج (البغي) بجوار نموذج شخصية المنحرف سلوكيا (الصعلوك)، وعلى الرؤية الرومانسية التي تتجلى من خلال هذه الصورة الفنية المزدوجة الأبعاد، علما بأن كلا من الطرفين لا يكاد يستقل وحده دون الآخر، باعتبارهما وجهين لعملة واحدة؛ وفي هذه الصفحات القلائل، نتناول بالدراسة قصيدتين رومانسيتين: إحداهما من الأدب العربي والأخرى من الأدب الفرنسي، لنقف على أوجه التشابه بين النصين الأدبيين في تصويرهما الفني لهذا النموذج البشري؛ وهما القصيدتان المذكورتان **(الجنين الشهيد ورولا)**، غير أننا قبل أن ندخل في الدراسة التطبيقية، يحسن أن نتحدث

عن النماذج البشرية في الأدب والفن من حيث المفهوم والأنواع، وأن نتعرف على كل من **خليل مطران وألفريد دي موسيه**، باعتبارهما يشكلان طرفي المقارنة من الجانب التطبيقي.

والسؤال الذي هو أكثر بروزا، وأكثر صلاحية لحمل المشكلة العلمية التي يحاول محتوى هذا المقال الرد عليه، هو: هل يمكن الوقوف على العلاقة الفكرية والفنية بين الشاعرين خليل مطران وألفريد دي موسيه فيما يتعلق بالنموذج البشري المتمثل في (شخصية الأثيم)؛ وهذا السؤال يثير بدوره أسئلة أخرى، مثل: من خليل مطران؟ من ألفريد دي موسيه؟ وإلى أي من المذاهب الأدبية ينتميان؟ هل تم اللقاء الفكري بينهما؟ هذه الأسئلة ومثيلاتها هي التي نحاول الرد عليها في السطور التالية.

النماذج البشرية

في الآداب والفنون

النموذج البشري الإنساني في الأدب: هو المثال الإنساني الذي يتخذه الأديب طريقا فنيا لتقديم صورة لأبعاد شخصية أدبية، بحيث تتمثل فيها مجموعة من الفضائل أو مجموعة من النقائص والعيوب، وتتميز شخصيته بالإقناع والعمق والكمال الفني، هذه الشخصية يحوّرها الكاتب ليجعل منها مثالا في الواقع تماما، وهذا يعني أن النماذج البشرية هي طرق فنيّة يتخذها الكتاب للتعبير عن آرائهم وعن مجتمعاتهم تعبيرا فنيا، ويجعلون منها منافذ يطلون من خلالها على عصرهم بمشاعرهم وشخصياتهم؛ ومن ثم ندرك أن هذه النماذج خلق فني، ينفث فيها المؤلف الحياة بما يصطنع من سذاجة، وبما يحملها على التحدث به عن نفسها **(د. محمد مندور، نهضة مصر، دت: 8)**. والنماذج الفنية بهذا المعنى لا يهتم بها الأدب المقارن إلا إذا أصبح عالميا وينتقل من ثقافة إلى ثقافة أخرى، وقد يحتفظ في أثناء عملية الانتقال هذه ببعض الخصائص التي كان يحملها عندما كان في ثقافته الأصلية كما تضفى عليه بعض السمات الجديدة من البيئات الثقافية التي ينتقل إليها **(أ. وردة حلاسي، جامعة 08 مايو 2020: 106)**

هذا، وتتنوع هذه النماذج البشرية إلى عدة أنواع، بالنظر إلى المصادر التي تؤخذ منها: النماذج التي مصدرها الدين والنماذج التي مصدرها الأسطورية والنماذج التي

مصدرها التاريخ، والنماذج الإنسانية العامة، وتعرف بالنماذج السلوكية، وهذه الأخيرة هي التي نهتم بها هنا، وهي التي يوظفها الكتّاب في الأعمال الأدبية بوسائلهم الفنيّة الخاصة للتعبير عن السلوكيات الإنسانية المختلفة في حياة الناس، كما هو الحال في المسرحيات، أو القصص، أو الشعر الغنائي؛ ويهتم ميدان الأدب المقارن بدراسة مثل هذه النماذج حين تنتقل تاريخيا من أدب إلى أدب آخر؛ وهذا النوع من النماذج الإنسانية العامة تتنوع بدورها إلى شخصية البخيل وشخصية الكريم وشخصية البطل الشجاع وشخصية المراوغ الخداع وشخصية الجبان وشخصية الآثم ... والأمثلة كثيرة من هذا النوع في الآداب الكبيرة، فمثلا في الأدب الفرنسي نجد نموذج "**البخيل**"، في مسرحية موليير الشهيرة «**البخيل**»، وفيها عبر موليير عن شخصية البخيل بـ«**أرباجون**» باعتباره نموذجا إنسانياً للبخل، بحيث ظهرت هذه الرذيلة الاجتماعية في صورتها الهدامة في علاقة البخيل بأولاده، وفي نظرته للمجتمع بصورة مضحكة تقرب من البكاء المر، وفي صورة ملهاة اجتماعية أليمة، تظهر فيها أثار ذلك البخل على أبناء البخيل **(أ. وردة حلاسي، جامعة 08 مايو 2020: 107)**

ومن النماذج الإنسانية العامة كذلك نموذج «الشخص الآثم» في سلوكه حين يخلص في حبه، وهي قضية رومانتيكية عامة، القصد منها إعذار الفرد في ما يرتكب من آثام؛ ومن ذلك نموذج "**البغي**» التي طهرت نفسها بحبها، وأول من صور هذا النموذج الإنساني في الأدب (فيما عرف) هو الأديب الفرنسي فكتور هوجو في مسرحيته الرومانتيكية «ماريون دي لورمMarion de Lorme»، التي ألفها 1829، وتم عرضها عام 1831م، **(Colette Murcia, Paris, 1986: 147)**، ومن ضمن الشعراء الفرنسيين الذين صوروا هذا النموذج الشاعر الرومانسي ألفريد دي موسيه، في قصيدته «**رولا**» حيث جعل من فتى يدعى **رولا** نموذجا للانحراف الأخلاقي، وجعل الفتاة التي تدعى **مارغريت** نموذجا للبغي، غير أنه التمس لها العذر في عملها السلوكي، كما سنعرف عند تطبيق المقارنة، ومن أمثال هؤلاء الشعراء الذين يشكلون واجهة الاتجاه الرومانسي انتقلت هذه النزعة إلى الأدب العربي من خلال عدد من شعراء جماعة أبولو، مثل خليل مطران، وصالح جودت ومحمود حسن إسماعيل...

خليل مطران

الشاعر العربي الوجداني

ولد خليل مطران في مدينة بعلبك اللبنانية سنة 1872، ويمتد نسبه إلى قبيلة **غسان** العربية التي اشتهرت بعمارتها النصرانية الموالية للروم قبل الإسلام، وكان خليل مطران يعتز بهذا الانتماء العربي، وبخاصة عندما يشعر بالغربة من بين أفراد شعوب ما وراء البحر الشمالي؛ يحسن في هذا السياق أن نأخذ هذه الأسطر من تصدير أستاذنا الدكتور أحمد درويش للأعمال الشعرية الكاملة لخليل مطران، التي جمعها هو، حيث قال: «نشأ خليل مطران في عصر بدأ فيه الشعر العربي يفك قيوده، وقد عاصر مطران علمين من عمالقة الشعر العربي: أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وكان لهذا الثالوث الذهبي أثر كبير في نقل الشعر من الدوران حول نفسه إلى كونه تعبيرا عن نفس تموج فيها شتى اللواعج والنوازع وإلى مجتمع تتجاذبه التطلعات والإحباطات، والحالة هذه، كان على خليل مطران الذي هجر وطنه الصغير إلى عاصمة النور (باريس) أن يجابه ثقافة أخرى في أوج ازدهارها، وأن يجد له ـ بعد أن ارتشف من ينابيع التراث ما تشتهيه نفسه ـ مرجعية ثقافية أخرى خارج حدود تراثه القومي، مرجعية لا تلغي تراثه التاريخي والثقافي، ولكنها تغنيه وتخصبه؛ لم يرغب مطران في أن يسير في الطرق المألوفة التي سار عليها من سبقه من الشعراء، بل تطلع إلى أن يشق طرقا أخرى ويستكشف آفاقا أبعد» (**د. أحمد درويش، مؤسسة بابطين، 2010: 3**)

نود أن نشير هنا إلى أن «**خليل مطران**» الذي قد قوبل بشيء من عدم الارتياح من قبل شعراء مدرسة الديوان، بل قوبل بما يشبه الرفض والإقصاء، قد استطاع بعبقريته ـ بعد انفصاله عن مدرسة الديوان ـ أن يُؤسس جماعة شعرية جديدة، ألا وهي مدرسة أبولُّو ذات اتجاه رومانسي صِرف، وأن يصبح بعدُ زعيما روحيا لها؛ ولعل تلك العبقرية التي كان يتمتع بها مطران، هي التي كانت نقطة البدء في تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر، وتنوع فنونه وتجدد معانيه واتجاهاته؛ أما في إبداعه الشعري، فقد «تشعبت الآراء حول مقومات شعر مطران، فسماه البعض شاعرا إبداعيا أي رومانتيكيا، وسماه آخرون شاعر العصر، وذلك فضلا عن ألقاب التفخيم مثل شاعر القطرين، ومع ذلك فإن الإجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعتبر رائدا للمدرسة الجديدة في الشعر

العربي المعاصر، حتى ليكاد يختط طريقا 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 يقارن النقاد بين مدرسة البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم ممن ساروا على عمود الشعر العربي، وبين المدرسة الحديثة التي تنتسب إلى مطران وتمتد في جماعة أبوللو من خلال أحمد زكي أبو شادي وإبراهيم ناجي ومن سار على دربهم من الشعراء الناشئين في مصر وغيرها من البلاد العربية» **(د. محمد مندور، المجلس الأعلى للثقافة، 2009: 11)**

ومما يهمنا هنا كون مطران فاتحا لأبواب الشعر الوجداني في الأدب العربي الحديث، وقد طرق في شعره عددا غير قليل من القضايا تعتبر من أبرز القضايا للشعر الرومانسي، مثل: الطبيعة والحب والمرأة والحرية الفردية، وتصاحب شعرَه في أحيان كثيرة مسحةٌ من الحزن والشعور بالتشاؤم واليأس؛ وقد ينتصر لبعض الأفراد على حساب المجتمع، كما نجد في رائعته «الجنين الشهيد» حيث انتصر لشخصية البغي محملا المجتمع ما أصابها، ويعتقد أن هذه الفكرة انحدرت إليه من خلال تأثره بالاتجاه الرومانسي في الشعر الفرنسي للقرن الثامن عشر والتاسع عشر، ومن ثم ارتأينا تطبيق المقارنة بين قصيدته المذكورة، وقصيدة «رولا» للشاعر الفرنسي الرومانسي ألفريد دي موسيه.

الفريد دي موسيه

الشاعر الرومانسي الفرنسي

ولد ألفريد دي موسيه في باريس سنة 1810م في بيت اعتيادي بشارع سان جرمين، وبعد أن شب وأنهى دروسه في مدرسة هنري الرابع درس الطب والحقوق والتصوير، ولكنه أولع بالأدب وبالشعر خاصة، فتأدب على فكتور هوجو ونواديه، فأنشأ الروايات الممتعة والأشعار الغضة؛ فقد طُرد دي موسيه من المدرسة سنة 1837م بسبب تأليفه روايته الشعرية (مشهد في كرسي) (Spectacle dans un fauteuil)، وذلك عقب علاقته الغرامية المحزنة بالبارونة (جورج صاند George Sand) التي التقى بها عام 1833 وعشق بها، فسافرا معا إلى إيطاليا، إلا أن حبهما لم يدم طويلا، بل انقطع عنها في جو من الحزن الذي أحدثه الغرام المضني، وانفصل العشيقان أخيرا في (فنيس) فكثر هذيان المسكين في أشعاره إثر هذا الفشل الغرامي، وذلك بعد ما اتخذ الحب عبثا، بالرغم

من معرفته ـ بوصفه شاعرا وجدانيا ـ أن الحب لا يعبث به (**إسماعيل سري الدهشان، 1932: 178**). ورب ضرة نافعة؛ يعتقد أن هذا الفشل هو الذي كان سببا في تأجيج نيران هذا الطابع الرومانسي الرقيق الذي انطبع به شعره؛ لأنه إثر هذا الانفصال «رجع إلى باريس وحده في أبريل سنة 1834 وقد أنهكته الشجون وتيمه الهوى المبرح وسحقته هذه التجارب التي صيرته شاعرا مجيدا من أوائل الشعراء الرومانسيين في فرنسا كما أشار إلى ذلك في ليلة من لياليه (Alfred de Musset, Paris,1867: 113).

كان ألفريد دي موسيه من الشعراء الفرنسيين الذين كثرت آثارهم الأدبية مع قصر مدة حياتهم، وكان شعره من أكثر شعر الرومانسيين الفرنسيين رقة عاطفية إن لم يكن أكثره على الإطلاق، حتى قيل إنه ما صادف التاريخ الشعر الفرنسي أرق ولا أشجع مما صادف في شعر دي موسيه، حتى دعاه الشعب الفرنسي شاعر الحب والشباب الذي فجر عيون الرومانسية لشباب فرنسا، وقد ظهرت عبقريته منذ صغره حيث اختار لنفسه أن يتجه اتجاها رومانسيا؛ يتسم شعره بطابع الشقاء والحزن والروحانية والخيال العميق، بل هو من أكثر شعراء اتجاه الرومانسي في الأدب الفرنسي حبا وأكثرهم شعورا بالبؤس والحزن، فهو محب في طبيعته ثم من خلال الخيال والعاطفة التي تثيرها أمور خارجية، فهو حزين لسبب حساسيته المفرطة مع أنه جرئ في تعريض نفسه للمشكلات العاطفية (Dominique Rince, Paris 1985 : 45). ولعل هذه الروح الرومانسية التي يتمتع بها، والتي يتحدث عنها النقاد هنا، هي التي مكنته من إثراء الأدب الرومانسي الفرنسي بهذه المؤلفات في هذه الفترة الوجيزة، بالرغم مما يقال من كونه أنانيا مهتما بدواخل نفسه ومشكلاته الشخصية أكثر من أي شيء آخر، ولعل كثرة ما ألفه من الأعمال الشعرية مع قصر عمره وتذوق الشباب لشعره هو الذي ضمن له الشهرة، وجعل منه شاعرا رومانسيا لامعا.

يحسن أن نذكر هنا أن دي موسيه لم ينتظر نضجه الفكري لكي يكون نجما من نجوم الرومانسية، بل كان يسابق أيامه، طامحا منذ صغره إلى أن يكون شاعرا في حجم شتوبريان وفكتور هوجو(Françoise Zamour, Paris, 1996: 15)، وفي رأيي أنه تجاوزهما في مجال الشعر الوجداني الغنائي؛ وقد «أنتج دي موسيه ـ ذلك الشاب العبقري القلق المعرض نفسه للأحداث الغرامية ـ مؤلفات ظهرت سريعا في دنيا الأدب

والفنون، وبين طرف وآخر من إنتاجه الشعري وبالنظرة الموجزة إلى أهم مؤلفاته، خلال ما يقرب من عشر سنوات من الهم والجهد، ما بين 1830 و 1838 أو 1840، ألف عددا من القصائد الغنائية التي تركت أثرها في الأذهان، والتي تحمل في طياتها شعورا بالكآبة مخلوطا بسرور بديع(Jean D'Ormesson, Nil édition 1997 :149)، مما جعله شاعرا وجدانيا خالصا على وجه التقريب.

وقد ألف ألفريد دي موسيه في ميدان الشعر والقصة والمسرحية... ويأتي في مقدمة مؤلفاته: «رولا Rolla»، و«الليالي Les Nuits»، و«اعتراف فتى من فتيان العصر La Confession d'un enfant du siècle»، و«تذكار Souvenir» ، و«الأمل في الله L'espoir en Dieu»، و«سالة إلى لامارتين Lettre à M. De Lamartine»، و«حكايات أسبانيا وإيطاليا Contes d'Espagne et d'Italie»، إضافة إلى روايته الشعرية المذكورة «مشهد في كرسي Spectacle dans un fauteuil»، علما بأن كثيرا من أعماله الشعرية كان من محتويات ديوانه الكبير: «**أشعار جديدة Poésies Nouvelles**»، و«**أعماله الكاملة Poésies complètes**»، وفي هذين المجموعتين يمكن أن نقف على قصائد تمثل أروع شعره وأشهره، وتحظى بكثير من اهتمام النقاد والدارسين **(د. علي درويش، دت: 38)**، مع الإعادة إلى الأذهان من أن قصيدته «**رولا**» هي التي نجعلها في الاعتبار هنا من حيث التطبيق، مقارنة بقصيدة خليل مطران «الجنين الشهيد»، وذلك في الصفحات الواقعة تحت العنوان التالي.

رولا والجنين الشهيد

قراءة ومقارنة

تعد القصيدة الطويلة **(رولا Rolla)** من أروع ما ألفه ألفريد دي موسيه، تلك التي تتكون من خمسة مقاطع مترابطة، وكأنها خمسة فصول في مسرحية، وهي في الواقع نص غنائي درامي سردي طويل نسبيا، تتكون من 783 بيتا تقريبا؛ وقصتها كالتالي: في عصر ألفريد دي موسيه، أو قبل عصره بقليل ـ على ما يعتقد ـ حدث أن انتحر فتى (برجوازي) بعد أن أنفق كل ثروته في الشراب واللعب.. وفي عام 1833 أصدر دي موسيه مجموعته القصصية الشعرية التي اتسمت بالانفعال واللامبالاة في وقت معا، وقد سرد المؤلف في هذه المجموعة سردا أدبيا حياةَ ذلك الشاب الفاجر الذي يسمى

جاك رولا Jacques Rolla، والذي أنهى حياته بالانتحار بعدما أمضى أياما مارس فيها ملذاته بشكل حيواني لاقيدي مع فتاة قاصرة؛ وقد وصف الشاعر بطله ذلك بأنه أغوى فاسق عرفه التاريخ في باريس، وأنه لم يكن له قائد غير شهواته وإرضاء رغباته الجسدية والنفسية؛ وقد انعكست هذه الصورة على أساس مخيلة الشاب (موسيه) وصورها تصويرا أدبيا جميلا **(د. علي درويش، دت: 38)**؛ في هذه الملحمة الغرامية التي استمدت عنوانها من الجزء الثاني من اسم بطلها **Rolla**. قد جعل الشاعر (موسيه) من هذه الحادثة موضوعا لقصيدة طويلة يصور بها كذلك العصر والبيئة، ويتخيل أن ذلك الشاب أمضى آخر ليلة من حياته في أحضان بغي من البغايا كانت كذلك ضحية المجتمع، ويصور الشاعر الفتى والفتاة كليهما في صورة البريء الطاهر، لأنهما عاشا في عصر لا أمل فيه، وطبيعي أن اليأس ينتج الاستهتار؛ ومن هنا تأتي أهمية القصيدة في الموضوع أعلاه، وذلك من ناحية تطبيق المقارنة بينها وبين قصيدة مطران «الجنين الشهيد» فيما يتعلق بالفكر الرومانسي تجاه شخصية الآثم المتمثل في البغي والصعلوك، وفي الوقوف مع الفرد في مواجهة المجتمع.

أما القصيدة «**الجنين الشهيد**» لخليل مطران، فتُقدم لنا قصة فتاة أفسد الفقر حياة أبويها فجعلهم يرتكبون أي محظور من أجل الحصول على المال حتى التجارة بشرف بناتهم، وقد وجدوا في فتاتهم السبيلَ الميسرة لبلوغ الأرب، نظرا لما حظيت من جمال؛ وكانت الفتاة تعيش في ظل هذين الوالدين تعمل مستجدية في أول الأمر، وما إن اكتملت أنوثتها حتى تآمر أبوها وأمها معا لدفعها إلى العمل بالحانات والبارات، ويصوران لها رغبتهما هذه بأنها نابعة من الحرص على صالحها، وتقبل رغم إحساسها بخداع والديها، وتمارس عملية الاستهواء في البار ببراعة فائقة، ولكنها يظل حريصة على ألا تمنح نفسها لأحد، وتثري الفتاة ويعيش والداها في ترف، ولكن تكمن في قلبها الرغبة في حياة مستقرة، كما تكمن في قلب كل عذراء، ويستغل هذا الجانبَ أحد رواد الحانة المسمى «**جميل**». كانت الفتاة تكره أن تشاطره الحياة في أول الأمر، ولكنها انخدعت بوعده لها بالزواج، فبدأت تتودد إليه، وانتهز جميل فرصة مناقشة حادة وقعت بين الفتاة وبين أحد رواد الحانة من الكهول فتظاهر بالشهامة واستغل جميل هذه اللحظة العاطفية لينال من الفتاة مأربه، وبعد ذلك أخذ يُسوّفها في وعده لها بالزواج، ويعيش من مالها عيشة الأمراء

حتى إذا أدرك أنها حامل تركها لتجابه مصيرها المحتوم، وفر هو، واضطرت هي إلى التخلص من الجنين خشية أن يخرج إلى الحياة ليواجه العار والشقاء الذي واجهته، ولم يلبث الزمن أن أنساها ألمها، فعادت من جديد إلى حياتها السابقة، **(د. عبد المحسن طه بدر، الهيئة العامة للكتاب، 1991: 304 – 305)** وقد نسيت الفتاة تماما ما كان قد حدث، مما نِيل من شرفها، وغدت في خمارتها الجديدة بؤرة للسقوط، لتشهد العالم بعدُ على شرور الرجال وضعف النساء **(سامي الدهاني المجلس الأعلى لرعاية الفنون، 1959: 128)**، وتعد القصيدة بذلك من الغزل القصصي، إن صح هذ التعبير.

***

أول ما يلفت نظر القارئ في معرض مقارنة العملين الأدبيين ليس شخصية البطل وتصرفها السلوكي ـ بالرغم من أهمية هذا الجانب ـ وإنما من ناحية انتصار الشاعر لشخصية **الأنثى**، ولو وقعت في رذيلة اجتماعية متمثلة في المساومة على الشرف. وقد رأينا كيف «انتصر الشاعر في «رولا» لشخصية البغي، بل كيف ذهب إلى أنها ضحية البؤس والفقر، وقد دفعها المجتمع القاسي إلى الرذيلة، وهو يسميها طفلة، وهي تصلّي بحرارة وصدق إلى ربها، وتعيش حياة بائسة، حتى إنها تضَحي بما تكسبه لتعيل أسرتها، مما يوحي إلى ببراءتها، وفي الجزء الثالث من «**رولا**» نجد هذه الأبيات التي تدل بوضوح على طهر تلك الفتاة وعفتها وبراءتها وإخلاصها لربها حسب اعتقاد الشاعر، وما تحكم به قناعته الفكرية والفنية، وهي قوله (Alfred de Musset, 1867: 8 –9):

إنها طفلة نائمة خلف ستائرها الكثيفة،

طفلة في الخامسة عشرة من عمرها، شابة تقريبا؛

ولم تنضُج أنوثتها بعد.

العاشق المنعطف عليها،

يشك، ولا يدري أهو أخوها أو هو حبيبها.

شعرها الطويل المنتشر قد غطى كل جسمها.

وهي قابضة على الصليب المعقود في رقبتها،

كأنها تُشهد على أنها قد أدت صلاتها الليلة،
وأنها عازمة على القيام بتلك الصلاة طوال الليل.
أنظر إليها، وهي نائمة، يا لنبل الوجه وطهره!
في كل مكان كاللبن النقي في الماء الصافي،
فكأن السماء ألقت على هذا الوجه غطاء العفاف،
هي نائمة عارية وراحتها مبسوطة على قلبها،
أليس كذلك!، الليل يجعلها أيضا أكثر جمالا؟
ما تلك الوشاحات المتلألئة المتدلية حولها،
تداعب ـ بالرغم منها ـ ظلام الليل الروحانية!
التي ارتعدت خاشعة تجاه هذا الجسم الجميل؛
إنها خطوات هادئة لراهب داخل الهيكل
في العمق المتوغل في القلب لاتجاه غير طاهر،
على حائطه غصن مقدس، القلب في غاية الارتعاش.
يا للعذراء! يا للعجب من حركة أنفاسك الخفيفة.
أنظر هذه الغرفة، وذلك النضج البرتقالي،
تلك الكتب، تلك الأثاث، ذلك الغصن المقدس
الذي يتدلى باكيا على هذا الصليب القديم؛
لا يمكن الوصول إلى كنه وصف «**مرغريت**»
تلك الطاهرة المثالية الموصلة إلى أعلى الجنان
أليس كذلك، هو أعمق، نوم الطفولة؟
يرجى أن تلقي السماء عليها جمالا يدافع عنها؟

يا للحب لعذراء طاهرة،

كالحب المثالي، عند الاقتراب إليها،

من خلال الهواء الذي تتنفسه، ألا يشعر

من يتقدم إليها، أن بجوارها ملَكا مراقبا يسهر إلى جانبها؟

هذه الفتاة الطاهرة البريئة العفيفة التي وصفها الشاعر بكل هذه الصفات الطهرية، ساقها الفقر والبؤس إلى أن وقعت فريسة لشاب يدعى **جاك رولا**، وهو من الصعاليك الذين حددنا سماتهم منذ قليل، وقد وصف الشاعر رولا بصفات معاكسة تماما لتلك التي وصف بها الفتاة، وصفه بأنه لم يُر فاجر مثله قط، في مدينة باريس وذلك بقوله **(المصدر السابق: 4)**:

كان (رولا) من أشهر فساق أي مدينة من مدن العالم

بما في ذلك المكان الذي أصبح الفجور فيه أكثر رواجا،

أكثر عراقة، وأكثر انتشارا،

أقصد مدينة باريس، الأكثر والأعظم فجورا

هو جاك رولا. . أبدا، لا يرى إلا في الحانات،

تحت الأضواء الخفاقة، أنوار ضعيفة،

هاتان الشخصيتان تشكلان أهمية كبيرة في هذه الملحمة الغرامية (إن صحت لنا هذه التسمية) لكن شخصية الفتاة أكثر أهمية لنا هنا، وذلك نظرا لتعلقها المباشر لتلك القضية الاجتماعية التي أصبحت سمة من سمات إبداعية لعدد من الشعراء الرومانسيين، وهذه القضية في الواقع تشكل جانبا من جوانب مناصرة شعراء الاتجاه الرومانسي للفرد عموما؛ قد رأينا كيف تناول الشاعر نموذج البغي بإسهاب، حيث أثبت لنا أن هذه الفتاة عفيفة طاهرة بريئة، وأن الفقر هو الذي ألجأها إلى الوقوع في الرذيلة مع هذا الشاب الفاجر، وبناء على ذلك برأ شخصيتها من كل تبعات الجريمة، رادا لها كل اعتبارها، ولم يكتف بذلك، بل حمّل المجتمع ومشكلة الفقر جميعَ ما اكتسته يد البغي، وهو ما نراه هاهنا عند قوله **(المصدر السابق: 13 – 14)**:

«أيها الفقر! أيها الفقر! إنما أنت البغي!!

أنت الذي دفعت تلك الطفلة إلى هذا السرير.

كانت اليونان القدماء ترفع أمثالها على هيكل الإله.

أنظر إليها!! لقد أقامت الصلاة هذا المساء قبل نومها!

ومن إذن، يا إلهي العظيم، سبب لها هذا التصرف!

ألست أنت الذي جئت ذات يوم بالعاصفة الهوجاء،

مقتحما مسكن السهاد والزفرات،

حين جئت في جو مسائي لطيف، لتهمس في أذن أمها:

«ابنتك عذراء ورائعة الجمال، ومع كل ذلك تباع»!

أيها الفقر! أنت الذي دفعتها إلى المشاركة في احتفال يوم الراحة،

كما يغسل الموتى ليوضعوا في قبورهم!

أنت الذي، في هذه الليلة، عند حضورها،

قد ركضت تحت دثارها في لمعان البروق!

يا للأسف! من يدري إلى أي مكان تتجه،

لو سمحت لها بإيجاد الرغيف، أنى تلقى ما وقع لها؟

ما كان جبين كهذا ليتعرض لهذه الدناءة.

ما كانت الجراثيم لتدنس مستقبل هذا الشفق الهادي.

فتاة مسكينة! تبلغ من العمر الخامسة عشرة، أحاسيسها ما زالت راقدة،

اسمها ماري، وليس ماريون.

ما الذي دفعها . للأسف . إلى هذا البؤس،

ليس الحب ولا لمعان الذهب،

ها هي ذي تحت ستائر العار،
في هذا المأوى المفزع،
وفي سرير الضعة، تعطي أمها حين تعود،
إلى مسكنها ما كسبته هنالك!!
ولا ترثين لها يا نساء المجتمعات،
أنتن تعشن في سرور،
ألا ترتعن أعظم ارتياع!
من كل من ليسوا في الثراء والسرور مثلكن!!
ولا ترثين لها أنتن يا ربات الأسر،
يا من تقفلن رتاج الأبواب على بناتكن،
وتخفين حبيبا تحت سرير الزوج...
لم تشهدن قط شبح الفقر،
يرفع متبجحا غطاء مضاجعكن،
يطلب قبلة حارة مقابل كسرة خبز!...؛

نجد في أول هذه الأبيات أن الشاعر يُحمل البؤس والفقر مباشرة مسئولية البغي لأنهما سبب له وهو مسبَّب عنهما، ثم عاد في آخرها ليوجه أصابع اللوم إلى نساء المجتمع في عدم تأثرهن بما لقيته مثل هذه الفتاة من تهميش المجتمع، بالرغم من أن الفقر هو الذي اضطرها إلى ارتكاب هذه الفعلة، وبالرغم من أنهن ـ هن الأخريات ـ تخفين جرائم من هذا النوع، غير أن الغنى هو الذي يقف حائلا دون اطلاع الناس على تلك الرذائل التي يرتكبنها؛ ومن اللافت للنظر أن الشاعر لم يجد لشخصية الذكر التي تمثلت في جاك رولا مبررا لما أقدم عليه، بالرغم من أنه ساقط هو الآخر ضحية للإهمال وسوء التربية، ذلك الذي ذكره الشاعر نفسه في افتتاحية قصيدته؛ هذا يحمل دلالة على مدى احتفاء الرومانسيين بالمرأة واعتبارهم إياها رمزا للطهر والعفة من جهة، وضعيفة مظلومة يُشفَق عليها من جهة أخرى.

***

في قصيدة خليل مطران «**الجنين الشهيد**»؛ نجد هذه النزعة تتجلى بالترتيب نفسه؛ وقد تناولت ـ على مدى تعاقب أبياتها ـ تلك المشكلةَ الاجتماعية المتمثلة في البغي والعيش على حساب الشرف؛ ومشابهتُها بقصيدة **رولا** في إلقاء الأضواء على هذه الرذيلة والتعاطف مع مرتكبيها أمرٌ لا يتطرق إليه شك لمن قرأ القصيدتين قراءة دقيقة نقدية فاحصة. ومنذ مطلع القصيدة يطالعنا الشاعر بما تتصف به هذه الفتاة من الجمال الجسدي الفائق وبما تتمتع به من براءة الطفولة، وهي في حالة لا تحسد عليها من ضيق العيش: فتاة صغيرة غريبة معدمة تعول ـ بالرغم من صغرها وانعدام الأمن الاجتماعي ـ أبويها العجوزين الفقيرين اللذين لا يملكان قوت يومهما، كما نرى في هذه الأبيات التي تشكل مطلع القصيدة (**د. أحمد درويش، الكويت، 2010: 1030**):

أتتْ مصر تستعطي بأعيُنها النجل وعَرْضِ جمال لا يقاس إلى مثل
غريبة هذي الدار بادِيَة الذل جلت طفلة عن موطن ناضب قحْل
إلى حيث يروي النيل باسقة النخلِ
فلاحية ما درها ثدي أمها سوى ضعفها البادي عليها وهمّها
ولم تتناول من أبيها سوى اسمها وما أحرزت من أهلها غيرَ يتمها
وأشقى اليتامى فاقدُ البرِّ في الأهل
فكانت كنامي الغرس يزكو وينضر ومَطعمه طين ومَسقاه أكدر
يُحيط بها دَوْحان شيخٌ معمّر وأم عجوزُ القشر واللبُّ أخضر
تبيعهما قوتا بشيء من الظل
فمِن صبحها تسعى لجنْيٍ ومُكتدَى وفي ليلها تقضي الذي يُبتغى غدا
كما كان عبدُ الرقّ جُنحًا ومغتدى يواصل مسْعاه ليخدمَ سيِّدا
ويُوسعه رزقا ويُغْذى من الثفل

هكذا أمضت الطفلة أيامها في بؤس ومهانة، ولم تذق طعم صباها، ولم تعش طفولتها كما ينبغي أن تعيش أطفال سنها، تتقاذفها أمواج الفاقة، وترميها سهام الفقر والبؤس من

هاهنا وهنا، والتي يعقب تاليها سابقَها؛ وقد تقضي الليالي واصلة الليل بالنهار في قبضة الجوع بين الحر المتسعر والبرد القارس، كما صور لنا الشاعر حالها هنا **(المصدر السابق: 1031)**:

يمـــر بهـــا عهـد الصبـا والتدلل على شظف فـي عيشهـا وتذلل

وكم جرعت من صبرها كأس حنظل وكم نالها صرف من الدهر مبتلي

فطال عليها لا يميت ولا يسلي

قضت هكذا بين الأسى والمتاعب صِباها ولمَّا تغذُ بين الكواعب

فصَحَّت كنبْتِ الطودِ بين المعَاطب ومَدَّت إلى حيث الثرى غيرُ ناضب

جذورا إذا أنهلنها عُدْنَ بالعَلِّ

وكم ضاجعَ الجوعُ الأثيمُ بهاءهـا فقبّلها حتى أجَفَّ دماءها

وكم سَاعَف الحرُّ المُذيب شقاءها وكم نازع البردُ الشديد بقاءها

نوائبُ تأتي كالليالي وتستتلي

هذا هو شأن الفتاة إلى أن وصلت مرحلة الشباب، واكتمل جمالها الجسدي، ذلك الجمال الرائع الجذاب الذي استغنى عن الزينة والحلي والأصباغ، والذي وصفه الشاعر بقوله **(المصدر السابق: 1034)**:

إلى أن غدت في أعين المتوسم تنير كنور الشارق المتبسم

منعمـة الأعطاف لا عـن تنعم متـــيمـة أوصافهـا لـم تتمم

بحلي ولم تصلح بطَلْي ولا صقل

ضروب جمال لو رأتها أميرة رأت كيف تعلوها فتاة حقيرة

وكيف حَوَت جاهَ الملوك فقيرة مـضوَّرة ممـا تجوع، جديرة

بإحسان أرباب المبرّات والبَذلِ

بهاء بهِ يسمو على الجاهِ فقرها وعري بهِ يُزري الجواهرَ نحرُها

وثوبٌ عتيق إن فشا منه سرها أباح كنوزا للنواظر صدرها

يُحرّمها جفن ترصَّد بالنبل

عندئذ عرض عليها أبواها أن تعمل في الحانات مع ما فيها من الذل والمهانة وتدنيس الأعراض ونيل المروءات، وما تحتويه من الإباحية واللاقيمية، وذلك سعيا إلى الرزق ولو على حساب الشرف والكرامة، ومن هنا دخلت الفتاة مرحلة جديدة في حياتها، تلك المرحلة التي ـ في الواقع ـ بدأت منذ أن أطلق عليها أبواها اسما مستعارا لكي تظل غير محدودة الهوية بشكل دقيق، وذلك لإدراكهما حقيقة المكان المرغوب العمل فيه، وما يشتمل عليه مثل هذا المكان من سلوكيات تمجُّها الآداب العامة، ومن هنا يتساءل الشاعر «هل تغيير اسمها يمكن أن يكون صونا لها»؛ هكذا دخلت القصة منعطفا خطيرا في حياة الفتاة، وفي ذلك قال الشاعر **(المصدر السابق: 1032)**:

دَعاها بليلى والداها لتُنكرا وهل كان صونا لاسْمِها أن يُغيرا

على أنها كانت مثالا مصورا تصوَّر من ماءِ الجمال مقطرا

فحَلاه ُما تهوى المنى وبه حُلي

ها هو الشاعر يصور لنا الحوار الجاري بين ليلى ووالديها في هذا الصدد: هما يحاولان إقناعها بالنزول على رغبتهما، وهي ترفض صراحة وضمنا ما يُطلب منها، لسبب توجسها الشديد وحساسيتها المفرطة تجاه ما يجلب إليها هذا العمل من خزي وفضيحة، وذلك عند قوله **(المصدر السابق: 1035)**:

وقال أبوها يوم تم شبابها وحِيكَ لها من نور فجر إهابُها

أيا أمّ ليلى حسْبُ ليلى عذابها توَفر مسعاها وقلَّ اكتسابها

وأسْأتَ تكرارُ السؤال ذوي الفضلِ

أراها أصحّ الآن جسْما وأجملا فحتّامَ لا نجني جَناها المُؤملا

نمَتْ ونموّ الفقر يأتي معجَّلا ولم أرَ في الإعسار كالحَانِ موئلا

لمَنْ يطلبون الرزق من أقرب السُّبُلِ

فقالت لها أمٌّ شديدٌ دهاؤها سخي مآقيها سريعٌ بكاؤها

بُنيَّة هذي الحال أعْضلَ داؤها وأنتِ لنا دونَ الأنامِ دواؤها

أغَيرَكِ نرجو للمعونة والكفْل؟

فقالت أشيري يا أميمة إنني لفاعلـة مـا شئتـهِ فامرتّنـي

وما تؤثريـهِ أحترفـه وأتقنِ وكل الذي فيه رضاك يسرّني

فروحكما همّي وعزكما شغلي

فقالت لها إنا نرى لكِ مهنةً تُعيدُ علينا نقمة العيش منَّة

تكونين فيهـا للنواظر جنـة وللشاربين المستهامين فتنة

فترقين أوْجَ السَّعْد من مرتقىً سَهْلِ

وعند ذاك شعرت ليلى بتأنيب الضمير، فرفضت ما عُرض عليها من قبل والديها، بل فضلت العيش في الفقر والجوع على ذلك العمل الشنيع في أول أمرها، لكنها استسلمت في آخر المطاف لتلك الضغوط التي تناثرت عليها، ولم تستطع أن تقاومها مع ما تعانيه من البؤس والفقر، فقالت فيما يشبه المحاولة الأخيرة التي يليها الاستسلام في العادة **(المصدر السابق: 1036)**:

لخير لهـا يا أمها العُدم والطوى مـن السعد تهديه إليها يد الهوى

وأولى بها من أن تزال وتصفوا معاناة هم ناصب يوهن القوى

وسير على شوك القتاد بلا نعل

كذلك ناجاها الضمير مؤنبا ولكن جوع النفس فيهـا تغلبا

فرد إلى الصمت الضمير مخيبا وألقى بتلك البنت في أول الصبا

إلى حيث يخشى ناسك زلة الرِّجل

وهكذا استسلمت ليلى للضغوط، وانخرطت في عملها الجديد في حانة مع ما فيها من العبث والشرب والسكْر والرقص والغناء والشخب، والفحش بجميع أنواعه وأشكاله؛

فتعلمت في حينها كل رموز المعاملة وإشاراتها التي تعارف عليها العابثون والعبثيون واللاأخلاقيون الماجنون في الحانات وبيوت الدعارة، والتي هي بمثابة آلات مُغْرية تستخدمها ليلى بين حين وآخر لاستقدام جميع من مر بها من الرائحين والغادين من أمثال هؤلاء الفساق الماجنين، كما في هذه الأبيات التي تحمل هذه المعاني (**المصدر السابق: 1037**):

فمر بها في حانة نفرٌ أولو مجُونٍ دعتهم بالرموز فأقبلوا
وحيّوا فحيَّتهم وفيهـا تذلل فقال فتى ما للمليحة تخجل
وحيث تكنْ تنزلْ على الرحبِ والسهل

على هذه الحال واصلت ليلى مسيرة حياتها، تتقاذفها أمواج من عبث الفجار إلى فجور العابثين، إلى أن مات ضميرها كما يقول الشاعر، واختفى ما يعاودها بين حين وآخر من تأنيب الضمير، وصارت لا تَعْرض عن حديث متحدث ولا ترد يد لامس، وعندئذ أصبحت سهلة الاستمالة للطامعين، وكما وصفها الشاعر بأنها بعد ما اكتمل نموها جمعت بين الطيب والدنس معا، كما اجتمع فيها الحسن والمكر، كأنهما صنوان على رأي الشاعر، وفي ذلك يقول (**المصدر السابق: 1040**):

على هذه الحال الشديد نكيرهـا نما الحسن في (ليلى) ومات ضميرها
فجسم كمشكاة يعز نظيرها بإتقانهـا لكـن خبـا الدهـر نورهـا
وعين كحال الغمد أمسى بلا نصل
فلما استوى شكلا ربيع الصبا بها وشب عن الأكمام زهر شـبابها
ودل على النعماء غض إهابها وأنكر زهوا ما مضى من عذابها
حكت جنة فيها منى القلب والعقل
وما هي إلا دمنة لكن اكتسى ثراها من النبت المزور ملبسا
ويسطع منها الطيب لكن مدنسا وفي نورها تنمو الرذائل والأسى
وموردها عذب على أنه يُصْلي

تكامل فيها الحسن والمكر أجمعا كأنهما صنوان قد ولدا معا

ودرهما ثدي لأم فأرضعـا وشبا بحجر واحــد وترعرعا

وضُما بعقد مبرم غير منحَلّ

بينما «ليلى» على هذه الحالة، حين انبرى لها شاب مخاتل من العبثيين الذين كان دأبهم اللعب بالمشاعر والأحاسيس، فروادها عن نفسها، فرفضت في أول الأمر مرتابةً في شأن ذلك الفتى الذي سماه الشاعر «**جميلا**»، لكنها اغترت بحديثه المعسول المتكرر، وبخاصة بعدما حلف ممنّيا لها بالزواج وتكوين السعادة الزوجية المبتغاة لدى فتاة على شاكلة ليلى، فأطاعته إلى ما دعاها إليه؛ ومن هنا تحولت إلى مرحلة أخرى جديدة، حيث بدأت مأساتها تلوح في الأفق؛ يقول الشاعر في الأبيات الأولى من الجزء الثاني من القصيدة (**المصدر السابق: 1032**):

على أنها لم ترض عن مستقرها وكانت تناجيهـا أماني سرهـا

بأن تتولــى عاجلا فك أسرهــا فإن وفقت فازت بإعلاء قدرها

على كل من تعلو عليها وتستعلي

وكان فتى طلق المحيا جميله ولكنه نــذل الفؤاد ذليلـه

يميل إليها وهي لا تستميلـه فيزداد فيه غيظه وغليله

وقد طويت أحشاؤه طية الصل

وكان كثيرا ما يود خطابهـا فتصغي إليه وهي تحسو شرابها

فإن ملأت مما يقول وطابها تولت، وكان الصد عنه جوابَها

فآب وفي آماقه أدمع تغلي

وظل يوافي في المواعيد زائرا فيحسوا الطلى جمرا ويروي النواظرا

يخالسها نياتها والسرائرا لطيفا لما يبغي على الذل صابرا

فخورا برحب الصدر والكفل الخدل

فآلى لها يوما بـأن يتأهلا بها، فأصاب الوعد منها المؤملا

فقالت: كفاني خدمة وتبتلا وذي نعمة أرقى بــها سلم العلى

وماذا ترجي بعدها امرأة مثلي؟

فأبدت لــه الإقبال بعد التبرم ولكـن أطالت خبـره خوف مندم

فقالت لها النفس الطموع: إلى كم تظلان في مُشْق من الريب مؤلم

ويقضى نفيس العمر في الوعد والمطل؟

وقد حاول كثير من العشاق والمستغلين الآخرين أن يصرفوا ليلى عن هذا الفتى، لا لشيء إلا ليحظوا بها هم، لكنها انخدعت بوعود هذا الشاب وبمظهره، وخاصة بعدما رأت أنه يواسيها بالنفس والمال ولا يبالي، يحتسي معها ويشاجر لأجلها، ومن ثم ظنت ليلى السرابَ ماءً؛ وبالإضافة إلى دافع الحبُ والغرام اعتقدت ليلى أنها قد عثرت على فارس أحلامها، وضالتها التي تنشدها، ومن هنا **(المصدر السابق: 1046)**:

أصمَّ الهوى ليلى وأعمى ذكاءها ورد عليها كيدها ودهاءها

فمن نفسها نالت وشيكا جزاءها ومشقي الورى منها أنم شقاءها

بأن أخذت في فخها بيدي وغْل

غير أن الطرف الآخر يخفي خلاف ما يبدي، ويقول بلسانه ما ليس في قلبه، بل إنه يريد أن يضع العربة أمام الحصان كما يقال، بإلحاحه على أن يحظى بالعلاقة العاجلة، ومن ثم واصل رفع سطح مراودته الفتاةَ عن نفسها يوما بعد يوم للوصول إلى هدفه الذي يرمي إليه، لكن الفتاة ظلت ترفض علاقة كهذه قبل الزواج، غير أن الشاب تمادى في غيه، وعاد يؤكد لها تأكيدات الكذاب على أنه سيكون لها ـ عما قليل ـ زوجا تسعد به، كما يقول الشاعر **(المصدر السابق: 1050)**:

وبالغ في إغوئها مُقسما لها بأن فتاها من غد صار بعلها

ويرفعها شأنا ويكفل أهلها ويجعل في أسمى الصروح محلها

وينقذها من عيشة الأسر والغل

ومن هنا تمكن الفتى من تنفيذ جريمته عن طريق الكذب والمكر والخداع مستغلا فقر الفتاة وحيرتها وضعفها أمام عارضة مكره؛ يصف الشاعر تلك الليلة المؤسفة، متسائلا تساؤلات تعجبية حول تحول الطهر إلى دنس في لحظة واحدة، وذلك في قوله **(المصدر السابق والصفحة نفسها)**:

وكان الدجى قد رق حتى تصدعا وهب بشير الصبح يرتاد مطلعا

فما زال يجلو خافيا ومقنعا إلى أن نضا أدنى الستور وقد وعى

دما طاهرا أجراه إثم فتى نذْل

دم كان سرا في البتول مقدسا فلما أراقته ابتذالا تدنسا

أفي لحظة تغدو المصونة مومسا؟ وتضحي عروس البغي إكليلها الأسى

ومرقدها بعض الحجارة والرمل؟

وعندما وجد الخاتل نفسه أمام مسئولية، وهو غير قادر على تحمُّلها، بعد وصوله إلى مأربه ـ وهو في الواقع مأربه الوحيد ـ لاذ بالفرار في وجه العدالة تاركا ضحيته حاملا متألمة من جروح مادية ومعنوية، ومملوءةً بالأسى والندم، واستمرت بحملها ووساوسها النفسية معا، مما جعلها تناجي نفسها مناجاة النادم المتحسر، بعدما أضاعت المال والشرف معا، وهي تقول **(المصدر السابق: 1053)**:

يا رب إني حامل ثم مرضع ومالي من القوت الضروري مشبع

أبي موسعي ذما وأمي تقرع وأشعر أن ابني بجوفي موجع

فهل هو جان أم يعذب من أجلي؟

لقد بعت كل المقتنى ورهنته وأنفقت حتى خاتما منه صنته

هو العهد من ذاك الخؤون اؤتمنته ضننت به من حيث كنت ظننته

لعودته فألا فزال به فألي

لكن تلك المناجاة في الحقيقة، ما هي إلا تمهيد للتخلص من جنينها، مأساة ما بعدها

من مأساة! لكن ليلى رأت ـ من غفلتها ـ أن ارتكاب هذه الجريمة تشكل لها حلا ولو جزئيا لتلك الحالة السيئة التي تعيشها، والتي تتمثل في الجوع والأسى معا؛ وتفاديا من العار المتواصل من جهة، ومن مسئولية تربية وليدها تحت ظل فقر مدقع من جهة ثانية، سارعت ليلى إلى الجنين، ثم قالت بتحسر عميق، لكنه تحسر عابر كما سيتبين لنا فيما بعد **(المصدر السابق: 1055)**:

فيا ولدي المسكين فلذة مهجتي ... ويا نعمة عوقبت فيها بنقمة
ومـن كنت أرجوه لسعدي ومهجتي ... وكان يناجيه ضميري بمنيتي
وآمل أن يحيا ويرجع لي بعلي
تموت ولما تستهل مبشرا ... تموت ولم أنظر محياك مسفرا
تفارق قبرا فيه عذبت أشهرا ... إلى جدث منه أبرَّ وأطهرا
وتحيا صغار الطير دونك والنحل
تموت وما سلمت حتى تودعـا ... وأمك تسقيك السموم لتصرعـا
وتنفيك من جوف به كنت مودعا ... لتخلص من عيش ثقيل بما وعى
من الحزن والآلام والفقر والذل

هذا هو مصير الجنين البريء، وقد صار ـ في نهاية المطاف ـ ضحية وحيدا لما ارتكبه الطرفان المسببان لوجوده، لكنهما ـ لموت ضميريهما ـ عاشا بعد هذه الحادثة في فرح ومرح، دون شعور حقيقي بمسئولية ما ارتُكب، ولا بتأنيب ضمير على ما وقع، ذلك الذي نراه في الجزء الرابع والأخير من القصيدة، حيث يصور لنا الشاعر حالة الشاب والشابة بعد وقوع الحادثة بقوله **(المصدر السابق: 1056)**:

على أن (ليلى) بعد عام تصرما ... سلت وسلا المغري لها ما تقدما
وعاش (جميل) ناعم البال مكرما ... كأنهما لـم يستبيحا محرمـا
إذا التقيا باللحظ يومـا تبسما ... لذكرى شهيدين: البكارة والطفل

***

هذه هي قصيدة «**الجنين الشهيد**» من حيث المضمون، وقد يهم القارئ هذا الجانب، لكن الأهم من ذلك هنا كشف القصيدة من حيث البناء الفني من جهة، ومن حيث صلتُها الفنية والفكرية بالقصيدة «**رولا**» من جهة أخرى؛ وإذا نظرنا إلى جانبها الفني نجد أنها قصيدة قصصية مطولة نسبيا، مقسمة أربعة أقسام، وأبياتها قائمة على بحر واحد (الطويل)، وهي مخمسة الأبيات في قافية واحدة (اللام) أي الجزء الخامس ينتهي دائما بهذا الحرف كما رأينا.. أما التجربة فليست شخصية ولا مفتعلة، بل هي موضوعية استمدها الشاعر من الواقع كما وضَّح هو في مقدمته الموجزة للقصيدة، قائلا (**المصدر السابق: 1030**): «هي قصة جرت في مصر حضر الناظم وقائعها كما شهد حكاية العاشقين، ووصفها بحقيقتها لتكون تذكرة وعبرة»، وبالرغم من أن تلك التجربة لم تتبع من الداخل، فإن الشاعر جسدها بصدق شعوري وعاطفة قوية، مع شيء يسير من الخيال، ويرجع ذلك كله إلى شدة تأثر الشاعر بالحدث؛ وألفاظ القصيدة ـ كما نراها ـ سهلة مألوفة، والعبارات والأساليب فيها سلسة عذبة تجذب القارئ، وتستمد تأثيرها في المتلقي من الحدث الباعث على إبداع القصيدة بجميع جوانبه.

ومن أجود ما في القصيدة كونها تشكل صورة كلية للحدث، ومن ثم امتازت بالوحدة العضوية والتلاحم التام بين جزئياتها، كما امتاز به كثير من قصائد مطران، نجد الأفكار فيها مسلسلةً يؤدي بعضها إلى بعض، وأبياتَها متماسكة لأجل تصوير هذه القصة، ولا نجد من بين أبياتها فراغاتٍ ولا إسهابات استطرادية؛ وهذا التماسك الشكلي من أهم مميزات القصيدة، وقد لعب دورا كبيرا في تتابع أحداثها من حيث المضمون، وهي من قصائد مطران التي وقف الدكتور عبد المحسن طه بدر حيالها موقفا نقديا خاصا، ثم أردف قائلا (**د. عبد المحسن طه بدر، الهيئة العامة للكتاب، 1991: 304 – 305**): «والذي يجعلنا نفرد هذه المحاولة بهذا الحكم هو أن تتابع الحوادث فيها يترابط ويتصل دون حدوث فجوات خطيرة حتى يصل بنا إلى النهاية الطبيعية للقصة... ولم يكتف مطران بهذا البناء الكامل لقصته، ولكنه كان حريصا على إتقان رسم شخصيات أبطالها موفقا في ذلك إلى حد كبير».

ومن الناحية الفكرية تعتبر القصيدة من أهم القصائد العربية التي يُعتقد أن لها علاقة (فكرية وفنية) بقصيدة «**رولا**» لألفريد دي موسيه؛ نقول ذلك اعتمادا على ما

عُرف من صلة مطران الوثيقة بأعمال دي موسيه؛ ولم يقتصر التشابه بين «الجنين الشهيد» و«رولا» على قص مأساة فتاة فحسب، بل كذلك في الشخصية الذكورية التي سقطت الفتاة فريسة لها في كل من القصيدتين، من ناحية ما تمتاز به من سلوك غير سوي وتصرفاته اللاقيدية؛ ومما هو جدير بالملاحظة والاهتمام منذ البداية في معرض المقارنة بين نصي القصيدتين، أن كلا منهما قصصية يغلب عليها الطابع الشعبي في تصويره الفني الذي يتسم بالسذاجة والخيال المتوثب **(المرجع السابق: 307)**، ونجد كلا من الشاعرين قد أفلح إلى حد كبير في الربط بين أجزاء القصيدة ربطا فنيا محكما من الداخل، هذه ضرورة من ضرورات الشعر الناجح حسب الرؤية الفنية التي يتبناها الشعراء المجددون من أمثال خليل مطران **(المرجع السابق: 322 – 323)**؛ ثم إن من الملاحظات العامة التي تظهر بين القصيدتين تلك المفارقة اللافتة التي تتمثل في: أن بطل «الجنين الشهيد» الذي تدور حوله الأحداث شخصية أنثوية (ليلى)، بينما البطل في «**رولا**» شخصية ذكورية (جاك رولا).

ولعل من توارد الأفكار أو من التأثر المقصود أن يُحمّل كل من الشاعرين القفرَ وتداعياته المختلفة المسؤوليةَ الكبرى المسببة للوقوع في الرذيلة المسببة بدورها للمأساة، غير أن كلا منهما طرح الفكرة بطريقته الخاصة بطبيعة الحال، فمثلا أن مطران حمل الجوع ـ وهو واحد من أهم مسبَّبات الفقر ونتائجه ـ مسئوليةَ ما جرى لهذه الفتاة، على ما نرى في قوله[1]:

وكم ضاجع الجوع الأثيم بهاءها فقبلها حتى أجف دماءها
وكم ساعف الحر المذيب شقاءها وكم نازع البرد الشديد بقاءها
نوائب تأتي كالليالي وتستتلي

في حين أن دي موسيه حمل الفقر مباشرة مسؤولية ما ترتكبه البغي من الرذائل، بل سمى الفقرَ بغيا تجوّزا لكونه حاملا رئيسيا على البِغاء، وهو الذي اضطر هذه الفتاة البريئة إلى العمل لكسب ما تسد به الرمق، وإلى الارتزاق على حساب الشرف، وذلك فيما سبق الحديث عنه من قوله[2]:

(1) – قد ذكرت هذه الأبيات في الصفحات السابقة من هذا المقال.
(2) – قد ذكرت هذه الأبيات في الصفحات السابقة من هذا المقال.

أيها الفقر! أيها الفقر! إنما أنت البغي!!

أنت الذي دفعت تلك الطفلة إلى هذا السرير.

قد رأينا ألفريد دي موسيه، لم يكتف في العمل على تبرئة البغي بإلقاء اللوم على الفقر، بل تجاوز ذلك إلى كشف جذور ذلك السلوك الاجتماعي غير السوي، وأثبت بوضوح أن ما جرى لهذه الفتاة هو سلوك عام لنساء المجتمعات، اللاتي اتخذنه ـ في كثير من الأحيان ـ ديدنا، إلا أنهن لا يَكَدْن يُكتشفن، لكونهن مستورات بثرائهن، ففي ذلك رفع صوته قائلا[1]:

يا من تقفلن رتاج الأبواب على بناتكن،

وتخفين حبيبا تحت أسرة الأزواج ..

لم تشهدن قط شبح الفقر.

هذا ما فعله مطران هنا على وجه التقريب، حيث لم يقف عند حدود تحميل الفقر والجوع مسئولية ما ارتكبته الفتاة، بل أشار ضمنا إلى أن أعمالا كهذه أصبحت سلوكا عاما بين نساء المجتمعات، دون مانع أو نكير، ومن ثم لم تعد هناك غرابة فيما ارتكبته هذه الفتاة المعدِمةُ وأمثالُها من الفقيرات على رأي الشاعر، طالما أنه أمر معروف ومتداول **(د. أحمد درويش، الكويت، 2010: 1033)**:

فلا ينكر الأزواج بغي نسائها ولا تكبر الزوجات خلع حيائها

ووُلد خلت آباؤها عن إبائها تساوم في حسن الوجوه ومائها

وتنمو على سوء المعاطاة والختل

وزيادة على أن الفتاة لم ترتكب الرذيلة إلا بدافع الفقر، وأن ما فعلته كانت تفعله كثيرات من نساء المجتمعات، وزيادة على ذلك كله أنها قد طهرت نفسها وكفرت عن ذنبها بوفائها للحب، وأن الحب والوفاء له مكفرٌ لكل ما ارتُكب لأجلهما، والفتاة بذلك تستحق التبجيل والاحترام على رأي كل من الشاعرين؛ ها هو ذا ألفريد دي موسيه يتحدث عن اللحظات الأخيرة من حياة «رولا» حين انتحر متجرعا السم، قائلا **(Alfred**

(1) – قد ذكرت هذه الأبيات في الصفحات السابقة من هذا المقال.

:(de Musset Paris, 1867: 27

رد عليها رولا بابتسامة خفيفة.

أخذ حقة سوداء وأفرغها دون أن ينبس ببنت شفة؛

ثم، انحنى عليها يقبل قلادتها.

وعندما رفعت رأسها باسترخاء،

ما وجدت على صدرها غير جثة هامدة.

خرجت روحه وهو متلبس بهذه القبلة الطاهرة

وفي هذه اللحظة، كان الاثنان معا في رابطة الحب.

نجد ظلال هذه الفكرة الرومانسية المتمثلة في تبرئة الآثم والتماس العذر له قد امتدت إلى قصيدة مطران، بل الأمر هنا يبدو أكثر وضوحا، حين رأى الشاعر أن صبر هذه الفتاة على مماطلة الفتى وإخلاصها لحبها له، وكونها ضحية للفقر الذي أدى بها إلى الوقوع في فخ هذا الفتى المخاتل، وما سبَّبَ لها ذلك من المصائب؛ كل أولئك تكفي لتكفير ما وقعت فيه من الإثم والرذيلة، وتتجلى هذه المعاني بوضوح في هذه الأبيات **(د. أحمد درويش، الكويت، 2010: 1051– 1052)**:

أقام زمانـا غير واف بوعده و«**ليلى**» ثبوت في صيانة عهده

وتهواه حتى في إساءة قصده وتحمل منه المطل خشية بعده

وتقبل منه ما يُمِر وما يُحِلي

مصائبها برأنها من خطائها وحررنها من خبثها وريائها

عفا ربها عنها لصدق ولائها وأخلصها حرقا بنار شقائها

وطهرها غسلا بمدمعها الجزل

لو نظرنا إلى نهاية القصيدتين أو القصتين بالأحرى، نجد أن كلا منهما انتهى بالمأساة، إلا أن المأساة في «**رولا**» وقعت على بطل القصة **(جاك رولا)** الذي انتحر بعد تدنيسه تلك الفتاة البريئة؛ بينما في «**الجنين الشهيد**»، أن المأساة لم تقع على

الشخصيات الأساسية، بل وقعت على الجنين البريء الذي عاش بعده المسببان لإيجاده وإعدامه (ليلى وجميل) في فرح ومرح دون تأثر بما جرى، كما رأينا في الجزء الأخير من القصيدة؛ وهذه النهاية المأسوية قد شكلت لحظة فنية مهمة، وتظهر أهميتها الفنية عند المقارنة بين النصين، بغض النظر عن المفارقة الواضحة في صورة تلك المأساة، وعن الطرف الذي وقعت عليه عند كلتا القصيدتين أو عند كلتا القصتين إن صحت هذه التسمية؛ وتعتبر هذه النهاية من أجمل ما في القصيدتين، لأنها تشير ـ ولو ضمنا ـ إلى المهارة الفنية التي تحلَّى بها كل من الشاعرين في قيادة القصة إلى النهاية الطبيعية التي يتوقعها القاري منذ اطلاعه على مستهل القصيدتين، وبصفة خاصة إن كان قد وقف على الفكر الرومانسي في موضوع تبرير الشخص الآثم.

كلمة الختام

قد يقوم الكاتب بتصوير نموذج لإنسان تتمثل فيه مجموعة من الفضائل أو مجموعة من الرذائل، أو مجموعة من العواطف البشرية المختلفة التي كانت من قبل في عالم التجريد، أو متفرقة في مختلف الأشخاص، وينفث الكاتب في نموذجه ذاك من فتنة ما يكفي لأن يخلق منه في الأدب مثالا ينبض بالحياة، أغنى في نواحيه النفسية وأجمل في التصوير، وأوضح في معالمه مما نراه في الطبيعة، وهذا هو ما نقصد به النماذج البشرية في الأدب والفن؛ ومن الطبيعي أن الأدب المقارن لا يحفل بدراسة هذه النماذج إلا إذا صارت عالمية، فانتقلت من أدب إلى أدب، وقد تحتفظ هذه الشخصيات الفنية ببعض الخصائص التي كانت لها في الأدب الذي تنشأ فيها، وقد تكتسب مع ذلك خصائص أخرى تبعد بها قليلا أو كثيرا من منشئها الأول؛ ثم إن هذه النماذج قد تكون إنسانية عامة، وقد تكون مأخوذة عن مصدر أسطوري أو ديني أو تقاليد وطنية، وقد تكون شخصيات تاريخية دخلت ميدان الأدب... **(د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، 2001: 242)**

شخصية الآثم من النماذج البشرية العامة التي يهتم بها شعراء الحركة الرومانسية في الآداب الأوربية، حين قاموا بتبرير هذه الشخصيات فيما ترتكبه من أعمال مخالفة للذوق السليم والأدبيات العامة، ويرون أن ما تلاقيه هذه الشخصيات من الجفاء وعدم المبالاة من قبل المجتمع هو الدافع الحقيقي نحو ما ترتكبه من الآثام، ولعل ذلك يرجع إلى الفكر

الرومانسي المتمثل في احتفاله الدائم بالفرد في مواجهة المجتمع؛ ووضع التساؤلات حول الفرد الآدمي: حريته وقيمته الإنسانية داخل المجموع، وعلاته بالطبيعة من حوله، وكذلك ما يعرف بالحب الرومانسي؛ ولقد انتقلت هذه الفكرة من الشعر الرومانسي في الآداب الأوربية إلى الشعراء الوجدانيين الذين شكلوا المذهب الرومانسي في الأدب العربي، وبصفة خاصة شعراء مدرسة أبوللو، من أمثال: خليل مطران وإبراهيم ناجي وصالح جودت ومحمود حسن إسماعيل...

حول شخصية الآثم في الفكر الرومانسي دار الحديث في هذا المقال، حيث محاولةُ المقارنة بين نصين شعريين رومانسيين: «الجنين الشهيد» لخليل مطران و»رولا» لألفريد دي موسيه؛ ومن خلال الدراسة والمقارنة وجدنا القصيدتين تحظيان بدرجة عالية من الجمال من حيث الصياغة الفنية واستقطاب الحدث، وتسلسل الأحداث، وترابط الأبيات وطول النفَس، وقدرة كل من الشاعرين على سوق القصة نحو النهاية المحتومة باعتبارهما قصيدتين قصصيتين انتهت قصتاهما بالمأساة، مع وجود المفارقة في شكل تلك النهاية المأسوية؛ وتتشابه القصيدتان في رسم الشخصيات وفي تصرفاتها داخل إطار القصة مع اختلاف أدوارها، وتتشابهان كذلك في تبرير كل من الشاعرين ما ارتكبه الآثم من المخالفات والتحلل الأخلاقي، مع تحميل المجتمع مسئولية ما حدث؛ مع الجعل في الاعتبار أن الباعث على إبداع القصيدة من هنا وهناك لم يكن ضربا من الخيال المجرد، وإنما الواقع هو الدافع الحقيقي نحو هذا الإبداع الرائع، غير أن واقعية الحدث أوضح في القصيدة العربية منه في القصيدة الفرنسية.

***

المصادر ومراجع

1. د. أحمد درويش، خليل مطران ـ الأعمال الشعرية الكاملة، جـ1، مؤسسة بابطين، 2010
2. إسماعيل سري الدهشان، مقال عن ألفريد دي موسيه، أبولُّو، نوفمبر 1932
3. سامي الدهاني، عبقرية خليل مطران في الغزل والتصوير، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، القاهرة 1959
4. د. عبد المحسن طه بدر، التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، الهيئة العامة للكتاب، 1991
5. د. علي درويش، تراث الإنسانية، م2، دت

6. د. محمد غنيمي هلال، النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، معهد الدراسات العربية العالمية، 1964
7. د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر، 2001
8. د. محمد مندور، نماذج بشرية، نهضة مصر، دت
9. د. محمد مندور، محاضرات عن خليل مطران، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2009
10. أ. وردة حلاسي، محاضرات في مدخل إلى الأدب المقارن، جامعة 8 مايو، الجزائر 2020
11. Alfred de Musset,(Rolla), Poésies Nouvelles, Paris, 1867
12. Alfred de Musset, les nuis, Poésies Nouvelles, Paris, 1867
13. Colette Murcia, Anthologie de l'œuvre de Victor Hugo, Paris, 1986
14. Françoise Zamour, Musset, Paris, 1996.
15. Jean D'Ormesson, Histoire de la littérature française, Nil édition, Tom2, 1997
16. Dominique Rince, La Romantique, Paris, 1985
17. http://www.awu-dam.org/book/03/study03/20-H-M/book03-sd004.htm 4/8/ 2011