تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية

العـــدد 722 - 723 الســـــنة 62 ربيع الآخر - جمادى الأولى 1445 هـ - تشرين الثاني- كانون الأول 2023م

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوّح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول

د. نايف الياسين

رئيس التحرير

د. فايز الداية

أمينة التحرير

د. شهلة السيد عيسى

هيئة التحرير

د. إنصاف حمد

د. خلف الجراد

د. سعد الدين كليب

م. محمود نقشو

د. ناديا خوست

د. وائل بركات

الإشراف الطباعي: **أنس الحسن**

التصميم والإخراج: **ردينة أظن**

التدقيق اللغوي: **أماني الذبيان**

دعوة إلى
الكتـــاب والمثقـفين العـــــرب

ترحـب مجلّـة المعرفـة بإسهامـات الكتّـاب وتأمـل أن يراعـوا الشروط الآتية في موادهم:

- يفضـل أن يـتراوح حجم المقـال بـين 2000 - 2500 كلمة، وحجـم البحث بين 3000 - 3500 كلمة.

- يُراعى في الإسهامات أن تكون موثقة بالإشارات المرجعية وفق الترتيب الآتي:

اسـم المؤلّـف - عنوان الكتاب - دار النشر والتاريخ - رقم الصفحة مع ذكر اسم المحقق إنْ كان الكتَاب محققاً، واسم المترجم إنْ كان الكتاب مترجماً.

- تأمل المجلة من كتّابها أن يقرنوا إسهاماتهم بتعريف مُوجز لهم.

- تأمـل المجلة أن تردهـا الإسهامات منضدة على الحاسـوب محققة من كاتبها وألا تكون منشورة إلكترونياً أو ورقياً.

تلتـزم المجلـة بإعـلام الكتّاب عن قبول إسهاماتهم خلال شهر من تاريخ تسلّمها، ولاتعاد لأصحابها.

يرجى توجيه المراسلات إلى المجلة
الجمهورية العربية السورية - دمشق - الروضة
رئيس تحرير مجلة المعرفة

www.moc.gov.sy
Almarifa1962@yahoo.com

نشكر إسهامات الكُتّاب في المجلة، ونأمل منهم مراعاة شروط النشر الجديدة (عدد الكلمات).

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن رأي أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة. وترتيبها يخضع لاعتبارات فنية.

سعرُ النسخة (2500) ل.س أو ما يُعادلها
تُضافُ إليها أجرة البريد خارج القطر

في هذا العدد

كلمة الوزارة

عجلة الثقافة.....
وزيرة الثقافة، الدكتورة لبانة مشوّح 5

كلمة العدد

ترويج الثقافة العربية .....
رئيس التحرير، د. فايز الداية 9

الدراسات والبحوث

الهويّة والتّعدّديّة اللّسانيّة .....
إبراهيم علي 18

ماكس فيبر ما بين العقلانية والانفعال .....
يونس صالح 34

العواصف الشمسية.....
د. علي حسن موسى 45

حلمي التوني.....
المعرفة 65

ملفُّ التاريخ والفنِّ في المشرقِ العربيِّ القديم.....
المعرفة 81

الكهنة في المشرق العربي القديم.....
د. محمود حمود 84

من نصوص السحر والتعاويذ ما بين النهرين.....
د. باسم ميخائيل جبّور 89

تجليات الآلهة في جبل حوران (جنوب سورية) .....
د. نشأت كيوان 99

الخطاب الغنائي

أشعار رومانسية .....
قصائد من بول فيرلين
ترجمة: د. فوزية زوباري 112

نكايةً بالغياب .....
ريمة حمزة 115

الخطاب السردي

كَمْشَةُ تُراب.....
شِيَم دبابو 117

الجزمة.....
قصة: فاسيليشوكشين
ترجمة: د. هاشم حمادي 120

آفاق المعرفة

سلاماً على «أندريه ميكل».....
د. عبد الكريم حسن 130

في فن خيال الظل .....
جوان جان 146

الأبعاد النفسية في سيرة حنا مينه الذاتية .....
الأزهر الصحراوي 153

نزار بريك هنيدي .....
إياد فايز مرشد 169

بين المقدَّس والعلم .....
وفاء حمود 189

محمد محسن: ملحن الكبار.....
أحمد بوبس 199

ماذا عن «أدب الأطفال»؟.....

د. هشام سعيد الحلاق 225

رحلة إلى قلب الأرض أسطورة أم حقيقة؟ .....
تأليف: رولان لوهوك
ترجمة: محمد الدنيا 234

متابعات

انتقالات المعنى وحركة الدلالة في شعر حبيب الصايغ .....
د. هيثم يحيى الخواجة 242

كتاب المعرفة الشهري:

مع الموسيقا.....
تأليف: د. فؤاد زكريا
اختيار وتقديم: د. فايز الداية 251

على الدرب

لقاءُ أمِّ كلثوم.....
رئيس التحرير 317

أكثم عبد الحميد فنان تشكيلي سوري، ولد بجبلة عام 1955، وتخرج من قسم النحت في كلية الفنون الجميلة بدمشق 1981، وأقام معارض فردية وشارك في معارض جماعية. يستخدم الفنان أكثم عبد الحميد الخشب والحجر، وله تقنياته التجريدية التبسيطية، واهتم بإبراز جسد الإنسان على نحو يعيده إلى مرجعيات تاريخية، وللمرأة موقع كبير في أعماله.

عجلة الثقافة

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيـرة الثقـافة

دَأَبْنـا في أواخر كلِّ عام علـى الاحتفال بأيام الثقافـة السورية، وبأيام الفـنِّ التشكيلـيِّ، وانتهزناهـا مناسبـةً لتكريم ثُلَّـة مختارةٍ مـن مثقفينا، وتنظيم أنشطة وفعاليات مميَّـزة تعمُّ كلَّ المحافظات السورية، فنقيم في المناسَبتين الحفلات الموسيقيَّـة، والعروضَ المسرحية، والمهرجانات التراثية، ومعارض وملتقيات للفنِّ التشكيليِّ السوريِّ، وعروض الأفلام التـي تنتجها المؤسسـة العامة للسينمـا، ومعارض الكتـاب التي تقيمها الهيئة العامَّة السوريَّة للكتاب. وهي أيضاً مناسبة ننتهزُها لنفسحَ المجال أمـام طلاب معاهدنا العليا المسرحيـة والموسيقية والسينمائية بمختلف اختصاصاتهم، ومعاهدنا التقانية الفنية، ومعاهدنا الموسيقيَّة ومراكز الفن التشكيلـيِّ، ليُبـرزوا مواهبهم ويخوضوا تجربة مواجهـة الجمهور بكلِّ مـا فيها من تعزيزٍ لثقتهـم بأنفسهم وتطويرٍ لمهاراتهـم وفخرٍ بإنجازاتهم وبالمؤسسة وبالوطن الذي يحتضنهم.

لم تُثْنِنا الحـربُ التي استهدفت قيمَنا ووجودنـا، ولم ترهبنا القذائف التـي أمطرونا بها، ولم يُوهن الحصـارُ الجائرُ من عزيمتنا. لكنَّ ما أصاب إخوانَنـا في غزة أدمَى قلوبنـا، إذ فاقتْ جرائمُ العدوِّ الصهيونيِّ ووحشيته كلَّ تصـوُّر وتجـاوزت كلَّ حدٍّ. أمـام المشاهد المروِّعـة التي هزَّت كلَّ ضميرٍ حـيٍّ، أوقفنا كلَّ المظاهر الاحتفالية احتراماً لأرواح كلِّ الشهداء، وتقديسـاً لـكل قطـرةِ دمٍ سُفِكت ودمعةٍ ذُرِفـت من عين طفـلٍ أو امرأةٍ أو شيخٍ.

اليـومَ الألـمُ ما يـزال يعتصر القلـوب، لكنه لن يُوقف عجلـة الحياة. لن نسمـح له بأن يُكبِّلنا ويطفـئ فينا قبسَ الأمل الذي نهتدي بنوره. وإذا كان قدَرُنا أن نواجه أبشع آلة إجرام وقتلٍ عرفتها البشرية، فإن قدَرَنا أيضاً أن نحمـل شعلـة الحضارة وأن نُبقِـي عليها مُتَّقدةً، تحرِّض على العمل والتأثير والإبداع.

بالثقافة نقاوم. إنها انتصارٌ للحقِّ على الباطل، وللأملِ على اليأس. هي قبسُ النورِ وجَذْوةُ الحياة. إنَّها أنبلُ ما فينا، وما يَبْقى منا بعد الرحيل. أثرٌ تتناقله الأجيال، تَغْتَني به وتبني عليه.

ليسـت الثقافـة أن نَطْرَب لـكلام المجد في الكتب، بـل أن نَغْرق في أديم صفحاته. هي اطِّلاعٌ فاستمتـاعٌ فتأمّلٌ فإدراكٌ ففعلٌ. وأعظمُ ما فيها أنهـا تُخرج ما فينا بكل صَخَب ألوانـه وصفائها، وتعيد تشكيلَنا بما يليق بنا كبشر.

الثقافة ليست مهنةً ولا هي بحرفةٍ، إنَّها شغفٌ يتملَّكُنا فتسمو به الروح ويرقى به السلوك.

تلك هي الثقافةُ التي نحتفي بها كلَّ عام، نغترف من معينها فتروي الظمأ

وتجعل نُسْغَ الحياة دافقاً فينا. نغذّي مجراها الدافقَ منذ نحو عشرة آلاف عـام بروافد تُغنيه وتُجـدِّده. ثقافتُنا ليست إرثاً جامـداً ولا قدراً محتوماً، بـل إرثٌ ينبض حيـاة وتجدداً، يكشف لنـا كُنْهَ أنفسنا وحقيقـةَ الأشياءِ مـن حولنا، يُغنينـا ونُغنيه... نستزيد منه ونزيد عليـه. الثقافةُ التي نحتفي بهـا ثقافةُ أصالـة وتفاعل وتجدُّد مستمر، تحوِّلنا مـن حال إلى حال. من منفعلين إلى فاعلين. هي ثقافةٌ لا تُنتج إلا الجمالَ، ولا تنشر إلاَّ الخيرَ. في إحـدى قصائده التي نظَمها تحيةً للفن التشكيليِّ، يقول الشاعر الفرنسي العظيم بودلير: إن هذه الثقافةَ الفنية مناراتٌ يهتدي البشر بنورها. ويؤكِّد فـي ديوانه «أزهار الشر»: «يُرتَكب الشرُّ بلا كبيـرِ عناء. إنَّه أشبهُ بالقدَرِ المحتوم. أمَّا الفنونُ فلا تنتجُ إلاَّ الخيرَ».

❀ ❀ ❀

لوحة «المشهد الدمشقي»

وليد قارصلي فنان تشكيلي سوري ولد بدمشق عام 1943، ودرس الفن دراسة حرَّة بموازاة مع دراسته العلمية، وأقام معارض فردية؛ وأسهم في معارض مشتركة. يستمد الفنان قارصلي موضوعات لوحاته من الأحياء الشعبية، ويقدِّمها بأسلوب تعبيري له خصوصيته في اختيار مفردات اللوحة واجتماعها في تكوين يرسل دلالاته مع الألوان التي تحمل رؤيته ولا تنقل الواقع الحرفي، وبهذا تحقق قرباً من المتلقي مع شحنتها الجمالية. توفي الفنان قارصلي في عام 2005.

كلمة العدد

ترويج الثقافة العربية

د. فايز الداية
رئيس التحرير

-1-

تتابع السجال في ندوة عن الثقافة العربية المعاصرة، وكانت كلمة (الترويج) مركزاً فيها، فتشعبت الزوايا، وكل يتشبَّث برأيه؛ خاصة أنها حالة معاصرة معيشة ومصاحبة للجميع، وهم يرون أنهم عارفون بدقائقها ومتيقنون مما توصَّلوا إليه، يقول بعض المحاورين: لو قدَّرنا الصفحات المتداولة في ملايين الأجهزة ما بين حواسيب وهواتف ذكية لكانت تشكِّل أرقاماً فلكية لا تبلغها صفحات الكتب الورقية في المكتبات، وأمَّا عن المتداولين فهم لا تحصرهم مرحلة عمرية، ولا بيئة ثقافية في أي جانب من المدن والقرى والبوادي، وعندما نلمح ما بين الأيدي تتعدد المواد كلمات وصوراً وعبارات، ويخيَّل إلى الناظر أنه أمام بحر خضم لم يسبق أن عرفته العصور السابقة؛ فكأنما نحن أمام نتاج يفوق ما تقدِّمه المدارس والجامعات، والمحصولُ جامعٌ

للمعارف في تصنيفات العلوم والتخصُّصات؛ وفوقها مساحات لا تحصى من الثقافات والفنون تحملها محركات البحث ووسائط التواصل، وهي في معظمها منطلقة لا تحدُّها إدارات قديمة وقيود هنا أوهناك في أرجاء المكاتب والمؤسسات، وعلينا التهيؤ لما سيجدُّ مع تطبيقات الذكاء الصناعي نصوصاً وصوراً، وإنَّ المادة الواحدة سرعان ما تتناقلها الصفحات بأعداد كبيرة جداً مما يَجمع هؤلاء على نقاط مشتركة، وهذا يُرشِّح للتقارب وتعزيز أواصر التواصل والمعرفة والتذوق. فهل نطلب فوق هذا الانتشار المزيد، ونبغي البحثَ عن وسائل الترويج!

انبرى محاور في الطرف الآخر ليقول: لا شكَّ أن ما يتدفق في شبكة المعلومات وما يتداوله شركاء التواصل الاجتماعي فيه معارف وأعمال فنية تتضمن فوائد ضرورية في شؤون الحياة كما تقول عن مياه تندفع في سيل جارف أو طوفان غامر لِما يجتاحه، فالماءُ أساس الكائنات الحية وترياق بقائها؛ ولكننا نفرِّق بين مَاء ينتظم في الأنهار أو تمنحه الينابيع شرايينَ للحياة وما يكون من آثارالفيضانات والسيول الجارفة والمخلِّفة دماراً. إنَّ ما نعايشه هو بصورة من الصور إغراق مدمِّر متدرِّج؛ فهو يتسلل رويداً ومعه أقنعته الجذابة وهداياه الملغومة بظاهر قريب من النفوس والأهواء!! وهو الذي أُتقنت أدوات ترويجه ليس بجماليات الفنون السطحية فقط، بل هناك أسواق تسلب العقولَ والقيمَ النبيلةَ وتربح من الجميع.

عاود المحاورالمتحمِّس للجديد المنتشر، فأشار إلى أنه لا رجعة إلى الوراء وإلى الوصاية وتقنين المعارف وسبل التواصل بين البشر في أيِّ مكان، فثمة أقمار تبث ولا قيدَ يحجبها، وعلينا القبول بما أتت به تقنيات الحضارة التي تراكمت عبر القرون حتى بلغت هذا الشأو الباهر.

كان لا بدَّ من صوت ثالث تهدأ معه الكلمات وتتوضَّح الدلالات، فقال: دعونا من صيحات الخطر ونبرة الإعجاب بالأضواء الساطعة، وليكن المفيد هو المعيار في كل جانب من جوانب الحضارة التي نتطلع إلى أن تكون أفضل وأغنى، ولنرتِّب دراسات وإحصاءات لشرائح المجتمع وفعالياته الاقتصادية والعلمية وظواهره الاجتماعية والفنية، وذلك في السنوات العشر الأخيرة التي سادت فيها هذه الفورة والانديا ح في وسائط التواصل والبرامج والمنصات والحواسيب، وعندها نتأمل النتائج بمنطق عملي لا ببهجة الجديد وعجائب تبدو للعيون؛ ولا بخوف من مجهول يحلُّ بيننا نراه غريباً يستدعي التزام مواقع قديمة لنا لا نريد التفريط بها، وبهذا نقرر بالرأي والعلم أين هي المواضع التي تجور ويتطلب الأمر التنبه وكفكفتها، وكيف نروِّج لما يفيد، وفي كل ذلك نتهيَّأ بمعرفة النفوس والميول، وكذلك لا يخفَى أن العالم يسوده عبر تاريخه – نعرف منه ستة آلاف سنة مكتوبة وعشرة آلاف من بناء المدينة قبلها من عمر للبشرعلى الأرض يمتد مليوني سنة في واحد من التقديرات العلمية– إيقاعُ التنافس الذي يمكن أن يتصاعد إلى خصومة خفية أو ظاهرة، والقوة هي الفيصل في التفاعلات بين البيئات والحضارات، فأين هي عوامل القوة أو الضعف فيما بين أيدينا وما يحيط بنا من أدوات وتقنيات؟

–2 –

ناقش المتحاورون عدداً من القضايا، وكانوا يعودون ليجدوا أن الأداء اللغوي يبرز في كل ما يرغبون في تطويره من جوانب العلم والمعرفة في هذا التداول المعاصر لحياة متسارعة الحركة، ومركَّبة التكوين، فسلامة اللغة ونماؤها الصحيح يجعلها أداة تواصل اجتماعي يبعد أي التباس أو غموض معطِّل للتفاهم، وكذلك تُسرِّع اللغة الواضحة الدقيقة مسالك المعرفة وتتيح بروز الإبداع في الفهم والابتكار، وهي تدخل الأعمال الفنية فتعطي أثرها

في فضاء واسع، وهنا يتأكَّد عند النظرأن الأدوات السيميائية لا تستغني عن اللغة، وعندما تُبْنَى الرسائلُ بعلامات سيميائية لا ترافقها رموز لغوية إنما تعتمد على رصيد اللغة الذي ينشط ليكون المرافق الداخلي النفسي ليعمِّق التفاعل، فكل ما ندركه بالحواس الخمس في المشاهد السيميائية يكون غامضاً يتطلَّب من المتلقين في عمليات التفاعل ثروة لغوية ودراية في التعبير، وإلاَّ حلَّ الغموض والإبهام.

قبل الحديث عن الترويج للغة العربية في زمننا لا بدَّ من الخوض في كيفية بناء المادة في هياكل وأنظمة، فكل طرف هنا يعتمد على الآخر، ويتكامل معه. لا شكَّ أن جهوداً جيدة تبذل في مواقع ومؤسسات وجمعيات وشركات منتجة لمواد لغوية عربية، في كتب وبحوث وبرامج تدريب وأعمال درامية طويلة وقصيرة ونعود دائماً إلى لكن.. التي تبدو محطة وقوف وتأمُّل قبل المضي بعيداً بلا صفاء يصاحب العين والعقل، فمن الواضح أننا أمام مدى واحد للوجود العربي في أرجاء الوطن الكبير رغم ما حلَّ به بسبب الحروب الظاهرة والخفية، وبلغة التداول هو سوق واحد للمنتجات، وكلما تركَّز العمل ضمن رؤية لمشروعات محكمة وبإمكانات كبيرة جاءت النتائج أكثر فاعلية وملاءمة، وهذا الشأن في الشركات العملاقة في العالم وتلك العابرة للحدود والقارات، توفر المال وتربح الإنجاز وتفوز في المنافسة، وهي اليوم تمسك بالأيدي حبال اللعب في ساحة الذكاء الصناعي ومفاجآتها المترقبة.

إنَّ بعثرة الإمكانات العربية في جزر متباعدة، وفي تضارب أحياناً وتضييع للزمن والمال وطاقات العقول الخلاقة لدى الباحثين بأجيالهم المتعددة إنَّ هذا لا تسوِّغه الرغبة في التفرُّد بالسبق وإطلاق صفة الأول هنا وهناك، فثمة أطر عريضة عربية يمكن تفعيلها وتنشيط العمل في فروع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وكل يقتسم جانباً مبرمجاً يلتقي في بؤرة رئيسية،

ويغدو الناتج بفضل وسائط التواصل ميسوراً وسريعاً، ورابحاً مادياً باختزال زمن العمل والإنجاز، وتنفيذ البرامج في أماكن متعددة إلكترونياً وورقياً في حالات تتطلَّبه، وهنا نعود إلى حقيقتنا حضارة عربية تتسع للتنوع يتناغم داخلها؛ ولها إمكانات الحضور الفاعل والمقاوم لكل محاولات التجزئة والتهوين من قيمها وقدراتها، وإن تقنيات زمننا هي أداة الفعل تخترق القيود واحتكار قوىً للمعرفة، وتبرهن الأجيال العربية الشابة على استيعاب وتوهج للقدرات والحلول في صفوف متقدِّمة في كثير من مجالات العلوم وتطبيقاتها، والحصن الأول سيظل اللغة الحيَّة أي التي يتم تداولها في أكبر مساحة من حياتنا، وفي هذا الموقع يفتتح الكلام عن الترويج للثقافة واللغة العربية هي المحور الأساسي ينداح في الشعاب كلها.

-3-

إنَّ مُنْتَج اللغة العربية الذي تقدِّمه تلك المؤسسات والمراكز العربية المشتركة يتنوع ورقياً وإلكترونياً، وسيستمر هذا التنوُّع زمناً فالأطفال سيشرعون بتعرف الكتاب في أشكال من الأوراق، وفي مراحل ينتقلون إلى الأجهزة والتقنيات تبعاً للسهولة والأمان والسلامة الصحية، والكبار سيظل قسم منهم يفضل الورق اعتياداً وألفة، أو ضرورة صحية فالتقنية الحديثة لم تمنح حلولاً شاملة لاستعمالها الآمن، وتتشعب مواد المُنْتَج من جهة أخرى في إطار عرض فرص التمكن اللغوي بطرائق تناسب المستويات الثقافية المختلفة، وهي غير مقيدة كما الكتب والبرامج التدريسية المتخصِّصة في المدارس والجامعات، وتمتزج ألوان الترفيه مع التمكن في الأعمال الدرامية لتحقق تداول العربية في شؤون الحياة اليومية شيئاً فشيئاً، فتتنوع تطبيقات المحادثة بعبارات عديدة؛ وتتوسُّع الحقول الدلالية فلا تقتصر عند أهل اللغة على مفردات ضيقة لا تفي بالتعبير في أمور العيش والتفكير والتفاهم،

وليس من المسلَّم به أن تكون العاميات بكل ما فيها من ضعف واضطراب هي وسيلة التعامل، والكلام الفصيح للكتب والمدوَّنات الأدبية، فالغاية من الجهود التي تُبذل هي تقريب المسافات بين الصحيح الفصيح والعامي تدريجياً، وهذا الاتجاه لا يعطي نتائجه بمسلمات خاطئة متسلسلة بلا تدبُّر عبر أجيال، فبعضهم يستهجن قائلاً: ليس من المعقول أن يتحدَّث الناس بالعربية الفصيحة، ويزيد بعضهم امتداداً للموجة: وهل كانت العربية لغة الشارع في تاريخها!! وبعض من هؤلاء يبرهنون لنا في الوقت نفسه أن اللغات الأجنبية لا تعرف الفروق الكبيرة بين العاميات واللغة المكتوبة، ولا يذكرون ما هو السرُّ الغريب الذي يجعل لغات تتقارب كتابة وتداولاً عاماً؛ وأخرى لا يكون لها ذلك!! وفي الحقيقة إن ما ننشده ممكن وفي زمن غير بعيد خاصة مع وسائط التواصل التي ينبغي أن نُحكم استعمالها منهجياً بالمتابعة إصراراً واستمراراً في رؤية وجود لا يركنان إلى السكون والدعة.

أمامنا ثلاثة خطوط في مسار الإنتاج والترويج يمكن أن تفصَّل في مجموعات عمل تتضمن أوراقاً تطبيقية؛ لا في ندوات تستعرض نظريات وتخطِّط ما لا يتحقق، وأقصد أن تتعاون إدارات الثقافة مع متخصِّصين في الإنتاج وموزعين وناشرين وقانونيين:

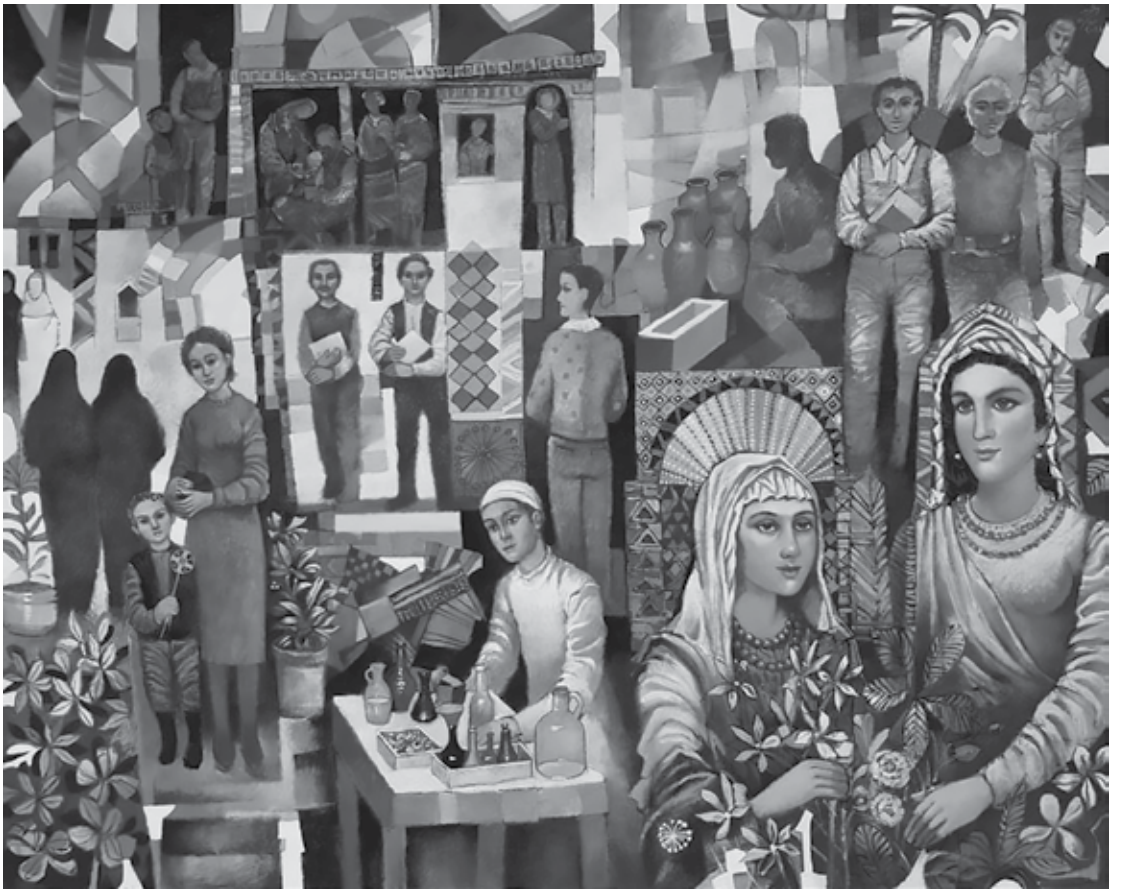
1- في الخط الأول تُحدد طرائق التعامل مع مواضع النشر والتوزيع للمُنْتَج الثقافي للعربية-الذي يبرز بحجوم متنوِّعة- في المكتبات العامة والحكومية والمعارض والمراكز والمجمعات الثقافية، وكذلك في الجمعيات والمدارس والمعاهد والجامعات وفي أسواق المطارات والمحطات، فاتساع مساحة العرض وتسهيلها مع الأسعار الميسرة- بفضل الدعم الحكومي ومن هيئات اقتصادية في أرجاء الوطن العربي- يضمنان الإقبال والتداول. ويصحب هذا الانتشار حلقات حول هذه الكتب والأعمال الدرامية والغنائية

تقرِّب وتحاور لتكون مادة حاضرة ومألوفة، وليست كالدروس في مكان وزمان محصورين، إنها تموجات متتالية بلا انقطاع.

2- وفي الخطِّ الثاني تُحدَّد العلاقات بين المؤسسات والمراكز العامة المشتركة، والأفراد ودور النشر والجمعيات الراغبة في إنتاج مواد ثقافية للغة العربية، فليس القصد حصر الإنتاج، وإنما ضمان المعايير في سلامة اللغة والقيم العامة والتقديم الفني الجيد، ويمكن لتلك المؤسسات أن تكلِّف منتجين ضمن المعايير في مشاريعها، ولهم أن ينتجوا في فضاء حرٍّ في الأطر المرعية تلك.

3- في الخط الثالث نتوجه إلى مهمة تبدو صعبة،أوهي غير ممكنة التحقيق في النظرة الأولى، وهي متابعة ما يدوَّن على الصفحات ومواقع التواصل باللغة العربية، والسعي لاستبعاد الأخطاء التي تعتري الرسائل والمدونات.وستثمر المحاولات مع عرض المواد المساعدة على التعبير باللغة الفصيحة الصحيحة والجميلة وإتاحتها بشكل واسع ومرافقة بالحوار، واتخاذ ما تتيحه شروط النشر في المواقع والمنصات مما تنتجه المراكز العامة المشتركة التي تحدَّثنا عنها، فسلامة اللغة بكل القيم المتعلقة بها في الحاضر والمستقبل هي جديرة بالاهتمام وإدراجها في أبواب الحماية، ولهذا حديث قانوني يفصِّله المختصون.وفي خيالٍ ممكن التحقُّق نتأمل عدد الصفحات التي يراها ويتداولها الناس بلغة فصيحة صحيحة تنتقل إليهم مع ترددها مرات، وأجزاء منها تغدو بعضاً من الحوارات والأحاديث. إنَّ هذا يفوق في تأثيره الإيجابي كثيراً مما تعطيه قاعات الدروس، ليس بكمِّه فحسب وإنما بالاستمرار والحيوية.

❀❀❀



لوحة للفنان وحيد مغاربة

اهتم الفنان وحيد مغاربة (1942 - 2018) في لوحاته بالتراث والأساطير والملامح الشعبية، وكان أسلوبه يجمع بين هذه الأجواء وحداثة تعبيرية، وبرزت مدينة حلب في عدد من لوحاته، وكان للمرأة حضور مميَّز في أعماله.

الدراسات والبحوث

- الهويّة والتّعدّديّة اللّسانيّة — إبراهيم علي
- ماكس فيبر ما بين العقلانية والانفعال — يونس صالح
- العواصف الشمسية — د. علي حسن موسى
- حلمي التوني سيميائية التشكيل التداولية — المعرفة

محور التاريخ والفنون في الشرق العربي

- تقديم ملف التاريخ والفنون في الشرق العربي القديم — المعرفة
- الكهنة في المشرق العربي القديم — د.محمود حمود
- من نصوص السحر والتعاويذ ما بين النهرين — د. باسم ميخائيل جبّور
- تجليات الآلهة في جبل حوران (جنوب سورية) — د. نشأت كيوان

الهويّة والتّعدّديّة اللّسانيّة

قراءة المواطنة الإبداعيّة في منظومة الأدب الوطنيّ الجزائريّ

إبراهيم علي*

1- ينبني الإشكال المنهجيّ في دراسة الموضوع، حول الكيفيّة التي تعتمد في تحديد مبدأ (الهويّة الأدبيّة - L'identité littéraire). فإذا كانت الدّراسات النّفسانيّة والسّوسيولوجيّة والأنثروبولوجيّة، قد اهتمت بأشكال التّعبير عن (الهويّة) في حدّ ذاتها، فإن مسألة تحديد (الهويّة الأدبيّة)، قد ظلّت مسألة لم تحظ بنصيبها من الدّراسة. كثيراً ما يدور السّجال النّظريّ الحديث حول (الهويّة - L'identité) ووظيفتها. فهل الهويّة شيء معطى أم شيء مبنيٌّ؟ وهل ينبغي النّظر إليها من حيث حدودها الاجتماعيَّة والفرديَّة؟ اهتمَّ الأدب دائماً بالأسئلة المتعلّقة بالهويّة، وبالكيفيّة التي تتشكّل بها. فالأدب يقدّم موادَّ ثريّة للتّفسيرات المعقّدة، السيّاسيّة والسّوسيولوجيّة لدور مثل هذه العوامل في بناء الهويّة. إذن ثمّة دافع قويّ لتبيان الكيفيّة التي تشكّل بها الأبنيَّةُ الثّقافيّة والأدبيّة الهويّات، وكيفية تأثيرها، وإلى أي مدى تُبنى الممارسات البشريّة باعتبارها ذوات من قبل الأشكال الأدبيّة، ومساءلة مدى تأثيرها، ومدى قدرة البشر على استخدامها لأغراضٍ أخرى. وقد تساوق العمل في الدّراسات الثّقافيّة بصفة خاصّة، مع الطّابع المشكّل للهويّة. فثمّة أهميّة بصورة خاصّة لدراسات قطاع الثّقافات غير المستقرّة، والهويّات الثقافيّة التي تنشئ المجموعات التي قد تجد صعوبة في (التماهي - L'identique) مع الثّقافة الأوسع التي وجدوا أنفسهم فيها، ثقافة هي ذاتها محصّلة تكوين اجتماعيّ متحوّل.

* كاتب وأكاديمي جزائري.

2- إنّ هذه المقاربة تسعى من ضمن ما تسعى إليه، إلى إبراز الأسئلة المتعلّقة بالمدى الذي يكوّن فيه الأدب الهويّة الثّقافيّة التي يقال إنّها تعبّر عنه. لذلك تبدو أهمية تحديد موقع الكتابة الأدبيّة الوطنيّة الجزائريّة، من خلال طرح التّساؤلات الآتية:

أ- كيف يمكن ممارسة إنتاج الكتابة في إطار الأفق النّقضيّ؟

ب- ما هي معايّير هذه الكتابة؟

ج- هل هناك أدب (جزائريّ) متميّز؟

د- من أين يستمدّ الأدب الجزائريّ تميّزه؟

هـ- هل انتهت عملية تصفيّة الاستعمار من الأدب الجزائريّ؟ أم أنّ الأدب مثل التّاريخ، مثل الأنثروبولوجيا، مجال تتجادل فيه التيّارات الأيديولوجية التي عرفها ماضي المجتمع الجزائريّ؟

و- ما معنى استمرار (المجال) الفرنسيّ في منظومة الأدب (الوطنيّ) الجزائريّ؟

ز- كيف ينبني التّراث الوطنيّ كمؤسسة رمزيّة تشتغل بـ(مدوّنتين لسانيّتين)، وتنتج هويتها / وطنيّتها في (سجلّين لغويّين) متباعدين ومتناقضين تاريخيّاً؟

ح- ما هو الأدب الجزائريّ؟ وما معنى (الجنسيّة الأدبيّة - La nationalité littéraire)؟ وكيف تتحدّد هويّة النّص الأدبيّ؟ كيف ينبني الأدب (الوطنيّ)؟ ومن هو الكاتب الجزائريّ؟

ط- هل يصح الادعاء في هذا المقام، بخصوصيّة اللّغة الفرنسيّة داخل حقل منظومة الأدب (الوطنيّ) الجزائريّ، بوصفها (غنيمة حرب - Butin de guerre)[1]؟ وهل يصحّ التّعلّق بالظنّ، أنّه داخل لغة (متبناة)، يمكن اختراع لغة أخرى بدعوى أنّ وضع الكاتب الجزائريّ بالفرنسيّة بين خطوط نار يرغمه على الاختراع والارتجال والإبداع[2]؟

3- من هو الكاتب (الجزائريّ)؟ وما هي (الجنسيّة) الأدبيّة؟

أ- إذا كان يقصد بالشقّ الثّاني من التّساؤل، أنّ المقصود بـ(الأدب الجزائريّ)، هو الأدب الصّادر عن كتّاب جزائريّين، فإنّ الشّق الأوّل، يحيل إلى أنّ المقصود بالأدب الجزائريّ، هو الصّادر عن كتّاب جزائريّين بلغة عربيّة، وفكّروا فيها في أفق جزائريّ عربيّ. إنّ هذا يعني أنّنا نُخرج الكتّاب الجزائريّين باللّغة الفرنسيّة، لأنّ كتاباتهم، تخضع لأدوات فكريّة مفهوميّة وتعبيريّة تنتمي إلى فضاء آخر غير الفضاء الجزائريّ. وواضح أنّ كون مؤلّفاتهم قد ترجمت إلى العربيّة، لا يعني أنّها تحرّرت من السّلطة المرجعيّة المفهوميّة والتّعبيريّة التي تحكّمت فيها كخطاب. وهكذا فإنّ المقصود هنا بالأدب الجزائريّ، ليس الأفكار ذاتها، بل الأداة المنتجة لهذه الأفكار. هكذا يصبح الأدب جزائريّاً، ليس لأنه تصوّرات ونظريّات تعكس الواقع

الجزائـريّ، أو تعبّـر عنه بشـكل من أشـكال التّعبير، بل أيضـاً لأنّه نتيجة أسـلوب في التّفكير ساهمت في تشكيله جملة من المعطيات[3].

ب- هنـاك قاعدة عرفيّة تحدّد بموجبها](الجنسـيّة)/ (المواطنـة)[الثّقافيّة والأدبيّة. هـذه القاعدة، تقضـي أنّ الكاتب لا ينسـب إلـى ثقافة معيّنـة إلّا إذا كان يفكّـر داخلها. ذلك أنّ التّفكيـر داخـل ثقافة معيّنة، لا يعني التّفكير في قضـاياها، بل التّفكير بواسـطتها. أي من خـلال منظومة مرجعيّة تتشـكّل إحداثيّاتها الأساسـيّة من محدّدات هـذه الثّقافة ومكوّناتها، وفي مقدّمتها، الموروث الثّقافيّ والمحيط الاجتماعيّ والنّظرة إلى المسـتقبل، بل النّظرة إلى العالم، إلى الكون الإنسانيّ، كما تحدّدها مكوّنات تلك الثّقافة. هكذا، فإذا كان الإنسان يحمل معه تاريخه، فكذلك الفكر يحمل معه، آثار مكوّناته وبصـمات الواقع الحضـاريّ الذي تشـكّل من خلاله. الفكرُ بهذا المعنى، أداة للإنتاج النّظريّ صنعتها ثقافة معينة لها خصوصيّتها[4]. لذلـك يؤكّد المفكّر الألمانيّ (يوهان جوتفريد هردر - Johann Gottfried Herder) العلاقة بين اللّغة والفكر. بل يذهب إلى أنَّ اللّغة تلعب دوراً أساسيّاً في تشكيل نظرة الإنسان إلى الكون، فلا يمكن اعتبار اللّغة مجرّد أداة للفكر، بل هي أيضاً القالب الذي يتشكّل فيه الفكر[5]. ولذلك يربط (هردر) بين خصائص اللّغة وخصائص الأمّة حيث تتكلّم كلّ أمّة كما تفكّر، وتفكّر كما تتكلّم[6]. وبهذا ليسـت اللّغة أداة وحسـب، بل هي القالب الذي تفصّـل المعرفة على أساسه.. وهو المسـعى نفسـه الـذي تؤكّده الدّراسـات اللّغويّـة الأنثروبولوجيّة الحديثة. يقـول (إدوارد سـابير - Edward Sapir): «إنّ لغـة جماعة بشـرية ما، جماعة تفكّر داخل تلـك اللّغة وتتكلّم بهـا، هي المنظّم لتجربتها، وهي بهذا تصـنع عالمها وواقعها الاجتماعـيّ. وبعبارة أكثر دقّة: إنّ كلّ لغـة تحتـوي على تصـوّر خاصّ بها للعالـم»[7]. يمكن أن نحدّد انطلاقـاً من هذا المبدأ اللّغـويّ، أنّ اللّغة، هي أعمق مضـامين الكلام. إنّها بهذا المعنـى، الوجه الخارجيّ للتّفكير في أعلى مسـتويات (التّعبير العلاميّ) وأكثرها شـمـولاً. أو لنقل على نحـوّ آخر، «إنّ اللّغة مبدئيّاً وظيفـة سـابقة للعقل إنّها تصـوغ في صمت بالنّسـبة إلى الفكر ما تتضمّنه تصانيفه وأشكاله وما قد يسـتقر فيها»[8]. وتقول المنظّرة الفرنسـيّة (جوليا كريسـتيفا - Julia Kristeva): إنّ اللّغة، هي ممارسة خطابيّة يوميّة تملأ كلّ ثانية من حياتنا بما في ذلك زمن أحلامنا[9]. لذلك سـاوى اللغويّ الألمانيّ (فلهيلم فون همبولت- Wilhelm Von Humboldt) بين الخصائص الرّوحيّـة للمجتمـع وبين الخصـائص البنيويّة للغته، جاعلاً وحدتها مـن وحدته، وبقاءها من بقائه. والعكس بالعكس. ودليله في ذلك، (البنية النّسقيّة) للّغة. إذ يرى أنّه لا وجود في اللّسان الواحد للفظة المنعزلة ولا للجملة المنفصـلة. بل كلّ عنصـر لغويّ فيـه يرتبط بغيره ارتباطاً لا يشاركه فيه غيره، ارتباطاً يحمل إلى ارتباط ثان، وهكذا صعداً إلى أن يأتي على اللّغة كلّها،

بوصفها (البنية الارتباطيّة) الكبرى التي يدخل فيها هذا اللّفظ[10]. هذا يعني أنّ اللّغة التي تحدّد القدرة على الكلام، هي نفسها التي تحدّد القدرة على التّفكير. والنّتيجة، هي أنّ الكاتب الجزائريّ الذي يستعمل اللّغة الفرنسيّة، يعيش عالمين مختلفين، إنّه يملك تصوّرين للعالم: يفكّر بلغة، ويكتب بلغة ثانية. إنّها إذاً، لغة تتكلّم داخل لغة أخرى، غريبة. لا تتكلّم عن نفسها، لكن عن (الآخر). إنّها تحمل سرّاً بداخلها. هكذا يتمّ إفراغ صوت اللّغة من دمه ممّا سيقود الكاتب (الفرانكفونيّ) للبحث عن المعرفة خارج ذاته وليس داخلها. وبالتّالي فالذّات لا تتشكّل إلاّ من خلال الحركة العنيفة للكتابة وهي تحمي/ تشطّب ذاتها بنفسها، أي استبعاد المرجعيّة عن الذّات[11]. الفارق بين اللّغتين يتّخذ شكل توتّر حادّ غير محسوم بين عالمين مختلفين، بل متباعدين. يترتّب عن هذا، تذبذب في (الهويّة)، شعور بامتلاك هويّة مضطربة. يقول المنظر الأدبيّ (تزفيتان تودوروف – Tzvetan Todorov): «في نصّ أدبيّ معيّن عندما نجد استعمالاً للّغة الوطنيّة واللّغة الأجنبيّة، فإنّ هذا الاستعمال يؤكّد ويحدّد صورة العالم بالنّسبة لكلّ لغة، باعتبار اللّغة تصوّراً للعالم الذي تقدّمه»[12]. ويقول المفكّر (محمّد عزيز الحبابي): إنّ اللّغة تعكس الوجود والفكر، وإنّها أيضاً من صميم الجسد لكونها حركات لا تتصل بالأجهزة الصّوتيّة وحسب، بل تحرّك شخص المتكلّم وتتفاعل معه. نريد أن نؤكّد، أنّه لا يمكن أن يستقلّ التّفكير عن الجسد وعن المجتمع، هذا أوّلاً. وثانياً أنّ اللّغة والجسد والفكر أقانيم متلاحمة في كينونة كلّ شخص سويّ. فالتّفكير السّليم لا يحصل إلاّ باللّغة السّليمة والجسد السّويّ. إنّ الفكر يسيّر الجسد، وإنّ اللّغة، بوصفها كياناً للفكر وطرقه وقوالبه، لا تنفصل عن حياة الجسد وتطوّر المجتمع. لذا، يجوز القول بأنّ وَهَن الأجساد ينعكس في التّفكير السّقيم. فما أعطت قطّ أمّة جائعة خائرة القوى تفكيراً خصباً. اللّغة والإنسان (يتذاوتان). ونعني بـ(التّذاوت – L'intersubjectivité)[13]، أنّ علاقة اللّغة بالإنسان ليست ذاتيّة، وليست موضوعيّة. اللّغة تصنع الكائن البشريّ وتشخّصه وهي، من جهتها، صنيعته وصنعته. أي أنّه لا قرار بينهما، هذه وليدة ذلك، وهذا وليد تلك. إنّ اللّغة لغز، فليست مقاطع صوتيّة، وليست ألفاظاً، بل نسق بديع. إنّها جهاز مركز في وجدان الأفراد والجماعات ويتّصل بأشياء وكائنات الطبيعة. إذن، اللّغة ذات وموضوع في آن وتفاعل مستمرّين. بالإضافة إلى ذلك، إنّها في (تذاوت) مع المتكلّم: لا كلام من دون نطق، ولا ناطق دون لغة. النّتيجة هي أنّ اللّغة معاناة الإنسان لأصالته، فيها وبها يمارس إنسانيّته[14].

4- انطلاقاً من معيار اللّغة العامّ، هل يمكن أن نلغي (هويّة) النّص الأدبيّ الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة؟ يحدّد الشّاعر الفلسطينيّ (عزّ الدّين المناصرة) هذه المسألة بحنكة أكاديميّة، يقول: «الأدب الجزائريّ في موقفه وروحه، مناقض تماماً لروح التّعالي الفرنسيّة.

وصـورة فرنسا في هذا الأدب، صـورة سـلبيّة عموماً، بل عدائيّة»[15]. هذا يحملنا إلى التّساؤل التّالـي: هـل بنية النّصـ الأدبيّ، هـي بنية لغويّة فقـط؟ النّص الأدبـيّ يحمل روحـاً وموقفاً، وهـي في حالـة الأدب الجزائري، تختلـف عن الأدب الفرنسـيّ. إذن هناك اللّغـة والرّوح، أي (موقـف) النّصـ. فهل روح النّصـ الجزائريّ، فرنسـيّة؟ وكيف تكون فرنسـيّة وهي في حالة (صـراع/ عداء) مع هذه الرّوح الفرنسـيّة؟ يقول (المناصـرة)، إنّني أعتقد جازماً، أنّ اللّغة الفرنسـيّة في النّص الجزائريّ هي سـطح النّهر. أمّا النّص الجزائريّ فهو النّهر. وأنّ هناك حالة (عداء) بين النّهر الجزائريّ وسطحه الفرنسيّ. ومن ثمّة، فإنّهما ليسا في حالة (تماثل) واندماج[16]. يقول الكاتب والفيلسـوف (الرّومانيّ)، (إميل سـيوران – Emil Cioran): «داخل اللّغة المستعارة أنت على وعيّ بالكلمات. إنّها موجودة خارجك، لا فيك، بواسطة تلك المسافة بينك وبين وسـيلتك للتّعبير، تفهم لماذا يصـعب وربّما يستحيل أن تكون شاعراً في لسان غير لسانك. كيف تستخرج جوهراً من كلمات ليست متجذّرة فيك. الوافد الجديد يعيش على سطح القول. إنّه لا يستطيع في لغة تعلّمها مؤخّراً، أن يترجم عن ذلك الاحتضار الباطنيّ الذي ينبثق منه الشّعر»[17]. وإذا قلنا إنّ اللّغة هي روح الأمّة، وروح الحضارة، فنحن لا نعني فقط لغة النّص الأدبيّ. لأنّ للّغة خاصّـية عامّة، في حين أنّ اسـتخدامها في النّص الأدبيّ له خاصّـية خاصّـة جدّاً، تتعلّق بالرّوح العامّة للّغة. ومن ثمّة، فالنّص المكتوب بنفس اللّغة «المعاديّة لروح النّص، يبقى مختلفاً وغريباً عن هذه اللّغة، حتّى لو كتب بها واسـتخدمها في عدائه»[18]. يصف الأديب الجزائريّ (مولود معمري) مصـطلح (مدرسـة الجزائر – École d'Algérie)، أو (مدرسـة الشـمال الإفريقي – africaine Ecole nord)، يقول: «إنّها تسميّة طموح وتزيّيف في آن واحد. تفترض كلمة (جماعة – Communauté) وحدة المصـير،وهو شـيء لم يكـن موجوداً. وإذا مـا سـمعنا، أحيانـاً، في تلك الرّوايات ما يشـبه صـدى نغمـة مألوفة، فهذا ناشـئ عن وجود إقليم مشـترك للجميع (...) ومواقف وجوديّة مشـتركة (...) ولكن المماثلة تصـبح، عندئذ، عامّـة جدّاً وغير مقنعة. إنّي أعتقد بأنّ لهذه التّسـمية (المدرسـة الشّـمال الإفريقيّة) مدلول تسـميّة أخرى هي، (أدب البحر المتوسّط – Littérature de la Méditerranée) التي بالغ في إطرائهـا آخرون من ذوي (المثالـة – Prestigieux)، أعني مدلول إطار بلغ من المرونة بحيث يمكن وضـع القليل من كلّ شـيء فيه»[19]. والحـقّ أنّ هويّة الكاتب، لا تحدّد بالشّـكل الكلاميّ، وإنّما تحدّد بخصوصـيّة اللّسـان. وهذه الخصوصـيّة اللّسانيّة هي التي تؤسّـس هويّة أمّة ما، وتحدّد موقعها في التّاريخ. الكائن إذن، يعبّر عن هويّته بلغة تحدّد انتماءه. فالإنسـان بحسـب الفيلسـوف (إميل سيوران)، لا يسكن بلاداً، إنّه يسكن لغة[20]. من هنا، إنّ كلّ تجربة إنسانيّة، هي تجربة لسـانيّة[21]. وإذا كان لا بدّ هنا، من الكلام على هويّة ما، فإنّما هي وحدة اللّسـان، لا

وحدة الكلام. نقول (اللّسان)، تمييزاً له عن (الكلام). ومن خلال التّمييز الشّهير الذي حدّده الألسنيّ (فرديناند دي سوسير – Ferdinand de Saussure)، فإنّ (اللّسان) هو (اللّغة – Langue)، المنظومة الرّمزيّة المعجميّة التي تنتج التّعبير والتّواصل. أمّا (الكلام – Parole)، فهو الاستعمال الشّخصيّ الحرّ المتميّز للّسان[22]. يقصد بهذه الثّنائيّة اللّسانيّة، التّمييز بين النّسق المجرّد الذي هو مجموعة من القواعد والمواصفات التي تتميّز بها اللّغة عن غيرها من ناحية، والتّحقّق العينيّ المادّيّ لهذا النّسق في الممارسة الفعليّة للأفراد من ناحيّة أخرى. وإذا كانت اللّغة هي النّسق المجرّد الذي يقع وراء الكلام، فإنّ الكلام هو التّحقّق الفرديّ لهذا النّسق أو الممارسة الفعليّة له. وإذا كانت اللّغة هي التي تحدّد طبيعة الكلام، فإنّ هذه اللّغة – من حيث هي نسق– ليس لها وجود إلاّ في تجلّياتها التي يحقّقها الكلام[23]. ومن ثمَّ، فإنّ كلام كلّ كاتب بهذا المعنى، إنّما هو نتاج هويّته. نخلص إلى أنّه باللّغة يظهر الكاتب ما هو، وبها يتأسّس ويتحقّق. إنّها ممارسة كيّانيّة للوجود، أو هي شكل وجود، قبل أن تكون شكل تواصل[24]. إذن، فـ(اللّسان)، إذا أمكن القول، لغة بلا كلام[25]. إنّه بحسب (رولان بارت –Roland Barthes)، مؤسّسة مجتمعيّة ونظام من القيّم، مستقلّ، مثل أيّ لعبة لها قوانين خاصّة، لأنّه لا يمكن استعماله إلاّ بعد تعلّمه. ولأنّ (اللّسان) نظام من القيّم التّعاقديّة، (اعتباطيّة) محفّزة، فهو يقاوم التّعديلات التي يجريها الفرد الواحد، وهو بالتّالي، مؤسّسة مجتمعيّة[26]. وفي مقابل (اللّسان)، المؤسّسة والنّظام، نجد (الكلام) الذي هو بالأساس، فعل فرديّ للاختيّار والتّحقق، وهو مكوّن من التّركيبات التي تستطيع الذّات المتكلّمة بفضلها استعمال شفرة اللّسان قصد التّعبير عن فكرها الخاصّ[27]. (الكلام) بهذا المعنى، هو تركيبة، تأليف. فهو نظير الفعل الفرديّ، وليس بنظير للإبداع المحض. ومن ثمَّ، فإنّ ما يوحّد (اللّسان) و(الكلام)، هو سيرورة مفهوميّة جدليّة ومتبادلة. لهذا يعتبر (رومان جاكوبسون –Roman Jackobson)، أنّ اللّغة (معمجنة – Socialisée) دائماً. إذ لا وجود في مجال اللّغة، للملكيّة الخاصّة[28]. ذلك أنّ مدلول (الإيحاء) كما يؤكّد (رولان بارت)، له طابع عامّ وشامل. إنّه بعبارة أخرى، جزء من (الأدلوجة – Idiologie)[29]، حيث تتواصل هذه المدلولات بكيفيّة وثيقة مع الثّقافة والمعرفة والتّاريخ. إذا أمكن القول، فإنّ العالم ينفذ إلى النّظام بواسطتها، وتصير (الأدلوجة) شكلاً لمدلولات الإيحاء بالمعنى الذي يتحدّث عنه (لوي هلمسليف– Louis Hjelmslev)[30]. ذلك على الأقلّ، هو مكان اللّغة، كما يقول به علم اللّغة العامّ. ولكن في حالة الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة، أي أدب في منظور حدس لغويّ مختلف، نكون في حالة (مفارقة) لغويّة، لكنّها ذائبة في مفارقة أخرى أشدّ جوهريّة: إنّ الكاتب الجزائريّ يكتب الفرنسيّة بحدس جزائريّ.

5- هنا، يصير مفهوم (الهويّة)، يقابل مفهوم (الوطنيّة - Le Nationalisme) باعتبارها مساراً يتشكّل ويتطور على الصّعيد الثّقافيّ والفنيّ. وهو يحيل إلى الاستعمالات الآتية:

أ- (Patriotisme) المشتقّ من الاستعمال: (Patrie). ومعناه الوطن، أي الشّعور بالانتماء إلى بلد قوميّ على أساس قيّم مشتركة.

ب- (Nationalisme) وهو يشير إلى استعمال إيديولوجيّ سيّاسيّ مشتقّ من الاستعمال: (Nation)، أي جماعة بشريّة تتحدّد بانتماء جغرافيّ وتاريخيّ.

ج- (Patriote) المشتق من الاستعمال: (Patrie) بمعنى الوطن. ومنه اشتقّ الاستعمال: (Compatriote)، ومعناه الشّخص الذي يعيش في بلد واحد مع الآخرين. وهو استعمال يدلّ على معنى (المواطن). ومن ثمّة جاء الاستعمال: (Compatriotisme) المواطنة، يشير إلى وضعيّة المنتسبين إلى البلد الواحد المشترك.

د- (Citoyenneté) استعمال مشتقّ من الاستعمال: (Citoyen) نسبة إلى (Cité)، أي مجموعة من المواطنين يحكمون أنفسهم بأنفسهم، ويعيش معهم الآخرون، أي الأجانب. هكذا، أصبح مفهوم (الهويّة) يشير إلى تداخل دلالاته، ممّا يصعب قراءته في مستوى محدّد. إنّ تشوّشه، هو ما يضفي عليه طابع القلق والاضطراب. إنّه بكلّ بساطة، مجال يتوسّع ويتمطّط بقدر تداخل مجالات التّفكير المختلفة.

6- عربيّاً، يقابل مفهوم (الهويّة)، الاستعمال الفرنسيّ: (Identité). ومن ثمَّ، يكون المعنى المحوريّ الذي يتضمّنه، هو (التّطابق - La conformité). ومنه جاء النّعت: (Identique) بمعنى (التّماهي) بين الشّيئين، أي التّطابق التّامّ بين هويّتهما وخصائصهما[31]. ومن ذلك كانت الصّياغة: (Identification) تماه، أي توحيد الماهيّة، مماهاة، والفعل (ماهَى مماهاة): الاعتراف بوجود الماهيّة، وهو عمل بموجبه يغدو الكائن متماهيّاً بآخر[32]. فـ(المتطابق - Identique) بحسب (الفيلسوف الألماني (مارتن هايدغر - Martin Heidegger)، يشير إلى الاستعمال: (Le même)، وتعني (ما هو نفسه)[33].

7- في الاستعمال المعجميّ العربيّ، يكون هذا (التّماهي)، جزئيّاً لا كليّاً. ذلك أنّ (المطابقة) هنا، لا تكون مع شيء آخر، بل تكون أساساً بين الشّيء وذاته. فهويّة الشّيء، هي ما يكون به مطابقاً لذاته، ومتمايزاً عن غيره، وما يستمرّ به كذلك في وجوده. ومن ثمَّ، فإنّ ما يشير إليه الاستعمال (الهويّة)، هو وحدة الذّات عبر التّطوّرات والتّمظهرات المختلفة[34].

8- فلسفيّاً، يشير الاستخدام: (هويّة) إلى معنى (الماهيّة - L'essence). ومن ثمّة، فإنّ (هويّة) الشّيء، هي (ماهيّته)، أي حقيقته الخاصّة به. وفي هذه الحال، فإنّ (الماهيّة)، هي

مثل (الهويّة): ما به يجاب عن السّؤال بما هو[35]. يعرف السيد الشريف الجرجاني (الماهيّة) بأنّها: «ما به الشّيء هو هو»[36]. ولذلك إذا وصّفنا الإنسان مثلاً، بكونه عاقلاً جاعلين من ذلك ماهيّتـه، فـإنّ هذا القول، «من حيث إنّه مقول في جواب ما هو يسـمّى ماهيّة، ومن حيث ثبوته في الخارج يسمّى حقيقة، ومن حيث امتيّازه عن الأغيّار هويّة»[37]. والـ(الماهيّة) عند (سارتر – Jean–Paul Sartre)، هي ماضـي الإنسـان، وذلك لأنّه لما كانت لا توجد إنسانيّة مقرّرة من قبل، فإنّ كلّ إنسـان يصـنع (ماهيّته) وهو يعيش ويفعل ويحسّ. ومـن هنا كان الوجود، الكون العينيّ الفرديّ الماثل ها هنا، يسبق الماهيّة، إذ هي تتكوّن بعد وجود الإنسان ومع استمراره في الوجود بما يقوم من أفعال[38]. فماهيّة الموجود ليست مغروزة في جوف ذلك الموجود، بل هي القانون الجليّ الذي يهيمن على توالي تجلّياته، إنّه أسّ المتواليّة[39]. وعلى هذا، فـ(المـاهيّة) بحسـب (هيجل – Hegel) هي ما كـان، إنهّا هي كلّ ما يمكـن أن يشـار إليه في الموجـود الإنسـانيّ بالكلمات: هذا يكون[40].

9– يحيـل كذلـك مفهوم (الهويّة) إلى معنى (الجوهـر – La substance). ومنه أنّ هـويّة الشّـيء، هي ما يشـكّل جوهـر كينونته في مقابل ما يمكن اعتباره خصـائص عرضـيّة قابلة للتّغيّر والتّبدّل. ومن ثمَّ، يصـير معنى (الهويّة): كلّ ما يقصـد به البحث عمّا هو ثابت، يجب الحفاظ عليه، وعن كلّ ما يبقى رغم كلّ مظاهر التّغيّر والتّطوّر[41].

10– يأخـذ كذلـك مفهوم (الهويّة)، كلّ مـا يتعلّق بالكيّان الجماعيّ. ومن ثـمَّ، فإنّ الهويّة المبحوث عنها في هذا السيّاق، تهمّ (المجال الثّقافيّ) العامّ. المقصود بـ(الهويّة) على هذا الصّـعيد، هو ما يكون به مجتمع ما مطابقاً لذاته، رغم التّبدّلات والتّطوّرات، أو هو ما تكون به حضارة ما مطابقة لذاتها، متميّزة عن غيرها. (الهويّة) بهذا المعنى، هي نسق من الموروثات الحضـاريّة والثّقافيّة الذي ترثه جماعة ما عن ماضـيها، ويساهم في تشكيل كيّانها. وحيث إنّ كلّ (هويّة) تتشكّل عبر التّاريخ، فإنّ كلّ (هويّة) هي أيضاً، وعيّ بالتّاريخ.

11– يأخـذ مفهوم (الهويّة) معنى (التّماهي) الجزئـيّ أو الفرعيّ (الجهويّ). يترتّب على هذا، أنّ (هويّة) الثّقافة الجزائريّة بصفة عامّة، تتميّز فيها (هويّات) فرعيّة أو جهويّة تنتمي لهـا في الخصـائص العامّة، وتتميّز بداخلها بما لها من مكوّنات خاصّـة. من هنا، نلاحظ أنّ جدول مكوّنات العناصـر الثّقافيّة في المجتمع الجزائريّ على سبيل التّمثّل، يتشكّل من مجموع العناصـر الإثنيّـة والجغرافيّة والمجتمعيّـة والتّاريخيّة واللّسـانيّة. فالمجتمـع الجزائريّ، ذو مكوّنات إثنيّة خاصّة، وذو موقع جغرافيّ متميّز ومتنوّع، وذو تاريخ خاصّ. وهو كذلك المجتمع،](الأمازيغيّ)، (العربيّ)، (الإسـلاميّ)، (الإفريقيّ)، (المتوسّـطيّ)، (العالميّ)[. علماً أنّ

كل عنصر من هذه المكوّنات، يفتح المجتمع الجزائريّ على آفاق متميّزة، وعلماً بأنّ المجتمع الجزائريّ، هو التّداخل الوثيق بين هذه الإمكانات المتفتحة على كلّ تلك الآفاق.

12- تاريخيّاً، ولّدت (صدمة) الاستعمار في المجتمع الجزائريّ الذي لا يزال في وضعية (مثاقفة - Acculturation)، وعيّاً جديداً بالهويّة. هذا الجديد، ليس إدراكاً لتكوّنها عبر تداخل مكوّناتها، بل وعيّاً بتفكّكها عبر عناصر اختراقها. وهو ما ولّد حالة (صراعيّة) بنيويّة بين الرّغبة في الانتماء إلى العصر، والرّغبة في الانكماش داخل كيّان التّاريخ الخاصّ. ذلك هو الإشكال الحقيقيّ لما يسمّى بالتّحدّيات المعاصرة والمستقبليّة للهويّة[42].

13- توصف (الهويّة الثّقافية - L'identité culturelle) عادة بأنّها ما يعبّر عن تفرّد المجموعات، أفراداً ومجتمعات، وما يمنعهم من الصّراع، وما يمسح ببساطة ونقاء الحدود التي تفصلهم، وما يترجم ميل العلاقات المتبادلة بين الحقائق اللّغويّة وحقائق النّسب والحقائق الجماليّة والسيّاسيّة. ولكن هل يعني الانتماء إلى ثقافة ما، الانتماء إلى وحدة متكاملة تمثّل نقطة تقاطع والتقاء الثّقافات؟ يبدو أنّ هذه المعضلة لا يمكن مقاربتها من دون التّساؤل عن كيفيّة عمل منطق الانتماء الذي يربط الهويّات بالثّقافات. في هذا المعنى، يفترض (جان كلود ميلنر - Jean Claude Milner) التّمييز بين نوعين من الطّبقات: طبقات التّخيّل وطبقات الرّمز. بالنّسبة لطبقات التّخيّل تتميّز بنسبة الملكيّة العامّة للأفراد، فهي التي تجمع الأفراد مع افتراض الشّبه المرئيّ:](أسود)، (أبيض)، (عار)، (مكتس)[، أو بشكل عامّ الشّبه القابل للعرض (الشّخصانيّ والأخلاقيّ) بين أعضاء تلك الجماعات. أمّا طبقات الرّمز فتكمن في الحقيقة التي يصعب عرضها، وهي أنّ الموضوعات تستجيب لنفس الاسم الذي تستوجبه ويستوجبها. ولذلك نقول: رجل](فرنسيّ)، (مسيحيّ)، (شيوعيّ)[وبالتّالي فإنّه لا يتم تحديد الموضوعات على أساس تشابه الأفراد، بل على أساس أنّهم أفراد متكافلون، بالإضافة إلى أنّهم غير متشابهين[43]. إنّ هذا التّمييز بين النّموذجين يمكن تطويره، وذلك بتوضيح كيفيّة أنّ وظيفة دمج الطّقوس تدخل ضمن الجانب الرّمزيّ، بينما تدخل وظيفة دمج السّلوك النّموذجيّ ضمن الجانب التّخيّليّ. لكن ذلك يطرح عدداً من المشاكل: هل الطّبقتان مستقلّتان وتعملان بمعزل الواحدة عن الاخرى؟ يتحدّث (ملينر) عن خيّاليّة طبقات الرّمز باعتبارها عمليّة منتهيّة لدعم التّقلّبات في السيّاسة والتّاريخ. ولكنّه يعكس السّؤال عن رمزيّة طبقات التّخيّل الذي يبّرر ماذا يحدث في المؤسّسات على سبيل التّمثّل عندما يكون نوع الجنس محدّداً قضائيّاً أو مؤسّساتيّاً، أو بعبارة أخرى، كيف تقسّم هويّات الجنس بدعوى ضرورات قضائيّة وأسطوريّة إلى (رجل) و(امرأة). هنا يطرح سؤال آخر، فإذا سمحنا بعرض الأطروحة التي تقول بأنّ تفرّد الهويّة يأتي كنتيجة طبيعيّة لإقحام

الفرد فيما يسمّى بالجماعة الأوّليّة الأساسيّة التي ستكون عالماً محدوداً ونظرة عالميّة، أليس من الضّروريّ الافتراض بأنّ تلك الجماعة سوف تستند على احتماليّة قداسة كلّ الانتماءات، الأمر الذي يعني أوّلاً، أن تقف تلك الانتماءات في وضع تتنافس فيما بينها؟ إنّ وحدة (الهويّة الثّقافيّة) بهذا المعنى، لا يجب أن تدمج ضمن نطاق (الهويّة الوطنيّة)، أي في طابع وطنيّ أو معالجات معيّاريّة تنجزها مؤسّسات الدّولة. إنّ هويّة العناصر الثّقافيّة تلعب دوراً مهمّاً يتيح تجنّب خلط عناصر الأمّة بهياكل الدّولة، وحتّى بشكل عمليّ، يواجه الأفراد الأمّة من خلال مؤسّسات الدّولة. وتبقى الثّقافة هي الاسم الذي يعطي للأمّة (الأساسيّة)، وهي التّي تحدّد الفروق الجوهريّة بين الأمّة باعتبارها دولة وطنيّة وغيرها من الأمم التي يمكن تميّزها عن أيّ دولة، تماماً كما تميّز الجماعة الدّاخليّة أو الجوهريّة من الجماعة الاصطناعيّة. الثّقافة بهذا المعنى، يمكنها استباق فكرة الدّولة، أو تحديد شروطها القانونيّة. لكن بما أنّ الهويّة الوطنيّة مدينة للثّقافة باعتبارها عامل منشئها، يصبح الواجب الأوّل للدّولة، أن تحدّد للأمّة هويّتها الثّقافيّة، بل وتعمل أيضاً على تثمينها[44].

14- لكن، من خلال أيّ معايّير، يمكن لهويّة ما، أن تحتلّ ما يليق بمكانتها داخل النّظام العالميّ الجديد؟ ثمّ ما هي مجموعة القيّم التي تجعل عناصر مجتمع ما، عناصر مبدعة مساهمة وموائمة لشروط التّطور؟ هذا يترتّب عليه، إعادة قراءة مفهوم (الهويّة) قراءة معاصرة بالضّرورة، ولا ينظر إليها بوصفها مجموعة من المكوّنات التي تشكّلت بتفاعلها الخاصّ فحسب، بل أيضاً بوصفها كياناً يتحرّك ويسير باتّجاه (الآخر). ذلك أنّ الوعيّ بالهويّة في هذا المستوى، يتطلّب الوعيّ بالآخر. يقول الفيلسوف (سارتر): لا يوجد الغير إلاّ كائناً آخر، أي كائناً مماثلاً لـ(أنايا)، إلاّ أنّه مستقلّ عنه. هذا الغير الذي لا يمكن أن ندرك علاقته مع الأنا والذي لا يعطى أبداً، نحن الذين نكونه كموضوع عينيّ، أي من حيث هو نظام من التّمثّلات قابلٌ لأن يعرّف. إنّ الغير بهذا المعنى، ليس فقط مَنْ أشاهد، بل هو من يشاهدني أيضاً. إنّه نظام من التّجارب المستقلّة عن الأنا، فيه تكون الأنا موضوعاً[45]. (الأنا) هنا، هي على نحو مفارق، اللاّ (أنا). و(الهويّة) هنا، هي فعل يتشكّل باستمرار[46]. فالكائن كما يقول الفيلسوف الفرنسيّ (جيل دولوز - Gilles Deleuze)، هو اختلاف تغاير، تباعد في رحم الذّات الواحدة، دون أن تنفي الذّات ذاتها. فبالاختلاف، يحدث التّباعد دون أن ينتفي التّقارب. يظلّ المختلف ينزاح عن المختلف ويبقى خيط التّجاذب قائماً من خلال هذا الانزياح. إنّه الاختلاف الأنطولوجيّ الذي يضمن تواجد التّمايزات المتباعدة لتلتقي في صلب رحم التّقارب. إذ لا بدّ من بلوغ تلك المنطقة القصوى، حيث الاختلاف يقارب التّباعد[47]. وحده الاختلاف، يقلّص مسافة التّباعد بين الفكر والكائن دون أن ينفيها. فالكائن يظلّ

ينشـطر وينقطع في حالة تشـبه انبجاس برق من باطن سـحيق، يكشـف عن ليل، وينفتح على صـمت أخرس. عندئذ تكفّ (الهويّة) عن أن تتبوّأ موقع الصّدارة، ومكان الأسبقيّة التي تحدّد اللاّحق لتصـبح مفهومة، ومسـتوعبة من خلال المختلف. إذ لا يمكن افتكارها إلاّ بالاسـتناد إلـى المختلـف. فليس ثمّة، مـن أنطولوجيّة للكائن من دونها، بها يتجسّـد، ومـن خلالها يعثر على هويّته[48]. (الغير) بحسـب (دولوز)، ليس (أنا) آخر، أي (أنا) مغايراً لأناي، بل هو عالم ممكن منفتح أمامي كي أكتشـفه وأجرّبه، «فليس الآخر شخصـاً ولا ذاتاً ولا موضـوعاً. هناك ذوات متعـددة، لأنّ هنـاك الغيـر وليس العكـس (...) لا يظهر الغير هنا كذات ولا كموضـوع: وإنّمـا، يتبـدّى، وهذا شـيء جدّ مختلـف، كعالم ممكـن، وكإمكانيّة عالم مرعـب. هذا العالم الممكـن ليـس واقعيّاً، أو ليس أقـلّ واقعيّاً بعد، ومع ذلـك فإنّه ليس أقلّ وجـوداً: إنّه أمر معبّر عنـه، لا يوجـد إلاّ في تعبيره، أي الوجه أو ما يعادل الوجـه. إنّ الغير هو أوّلاً هذا الوجود لعالم ممكـن. هـذا العالم الممكن مـن حيث هو ممكن، له في ذاتـه حقيقة خاصّـة»[49]. إنّ (الغير) بهـذا المعنى، مفهـوم ذو ثلاثة مكوّنات متلازمة: عالم ممكن، وجـه قائم الوجود، كلام/ لغة واقعيّـة[50]. ومن ثمّ، كان الإبداع الأدبيّ بهذا المعنى، هو العلاقة الأكثر غنى وجمالاً وإنسـانيّة مـع (الآخر). ذلك أنّه الأكثر قدرة على كشـف (الـذّات) لذاتها، وعلى أن يكشـف لها بعدها (الآخر). فالإبداع، هو الذي يتيح لقاء الفرادات، معيداً خلق (الهويّات) باستمرار في (وحدة إنسيّة – Unité humanitaire) كونيّة[51]. فهو بقدر ما يعمل على توحيد (الهويّات)، يؤكّد على أنّ (الهويّة) الخاصّـة، تكتسب حضورها المشع بقدر ما تحتضن (الهويّة) الثّانية[52]. يبدو في هذا الأفق، أنّ الخاصّـية الأساسيّة للهويّة، لا تكمن في (الواحديّة)، وإنّما تكمن، على العكس، فـي (التّعدديّـة)[53]، بحيث تصـبح (المواطنة) بحدّ ذاتهـا، قاعدة الحيّاة. ويصـبح التّاريخ بوصفه منظور تجارب إنسانيّة دائمة التّشكل، لا بوصفه إنجازاً كاملاً.

15- يتّجه التّفكير كذلك إلى قيمة أساسيّة وضروريّة، نعتقد أنّها لا تتحقّق الآن في صيغتها الإيجابيّة في إطار (التّعاقد) المجتمعيّ الجزائريّ، ألا وهي قيمة (الحرّية)، بوصـفها شـرطاً مجتمعيّاً يؤطّر سلوك الأفراد والجماعة داخل نظام مؤسّسات المجتمع بشكل يسمح لكلّ عضوّ أو هيئة أو مؤسّسـة فيه أن تؤدّي وظيفتها الحقيقيّة. إنّها تلك (الحريّة) التي يشـعر (الفاعلون المجتمعيّـون –Les actants communautaires) بضـرورتها كشـرط للاكتمـال الإنسـانيّ المبـدع. (الحرّية)، بهذا المعنى، هي شـرط لـكلّ القيّم الأخرى. وعليه، فـإنّ (الذّات) التي يكـون عليهـا أن تواجه التّحدّيات، وتسـير فـي اتّجاه المسـتقبل، لا يمكن أن تكـون إلاّ (ذاتاً) مبدعة. وهو ما يتطلّب شـرط (الحريّة)[54]. فالحريّة، هي مدخل أساسـيّ لكلّ تطلّع مستقبليّ يكون للذّات فيه موقع إيجابيّ في معطيّات العصـر، وفي ممارسـة التّاريخ بشـكل يجعله، خلقاً

مستمرّاً للهويّة الثّقافيّة والحضاريّة. ومن ثمّة، فلا غرو من أن تصبح (الحريّة) باعتبارها شرطاً مجتمعيّاً، أحد عناصر (الهويّة) في مستقبل يقوم على أساس تنميّة قيّم (الاندماج) الإيجابيّ، وذلك باحترام (الآخر)، والاعتراف بوجوده المغاير. التّمايز، هنا، ليس تناقضاً، وإنّما هو على العكس، تكامل، أو هو في الأصحّ، تعدّد ضمن الوحدة[55]. يقول (أدونيس)، «فلكي نحاور الآخر، علينا أن نفهمه. ولكي نفهمه، لابدّ من أن نراه، كما هو، وبما هو، ومن حيث هو، لا من حيث نحن. أي أن نعترف به بوصفه مختلفاً، وبأنّ له خصوصيّة تميّزه»[56]. هذا يعني، أنّ تحرّر (الذّات)، لا يكون في الهيمنة على (الآخر). فليس التّحرر، امتلاكاً، ولا إخضاعاً. (الهويّة) بهذا المعنى، «كينونة مغلقة، وليس الآخر موجوداً، بالنّسبة إليها، إلاّ بقدر ما يتخلّى عن هويته ويتحوّل إليها، ينصهر في أناها. فهي إمّا أنّها تمجّد الآخر لتتماهى معه، وإمّا أنّها تهجوه، لكي تنبذه، وتستبعده»[57]. (الهويّة الإبداعية – L'identité créative) بهذا المعنى، ليست فقط تلخيصاً للواقع، إنّها أيضاً شهادة له وعليه. إنهّا تأكيد لمبدأ الاختلاف الذي تطرحه الحركة التّاريخيّة، ولمبدأ التّناقض الذي يظهر في الواقع العينيّ والملموس. والمبدع لا يكون إلاّ كشاهد، إنّه يحمل بشهادته الأسئلة، لأنّه ليس إلاّ تلخيصاً مكثّفاً للّغة الجماعيّة التي ينتمي إليها، في تناقضات هذه اللّغة وأزماتها[58]. يقول الفنّان الجزائريّ الأمازيغيّ (حميد شريات) الملقّب بـ(إيدير): ليس المطلوب منّي كـ(أمازيغيّ) أن أثبت هويّتي، لأنّها موجودة فيّ بالأصل. إذ لا أحد يختار جذوره. لقد تأسّفت لإقرار الدّولة الجزائريّة سنة 2005 عندما ربطت (دسترة – Constitutionnalisation) اللّغة الأمازيغيّة كلغة وطنيّة رسميّة في الدّستور، بالرّجوع إلى استفتاء شعبيّ! فباسم من؟ وما هي الشّرعيّة التي تخوّله ذلك؟ وكيف يتمّ استفتاء على لغتي وهويّتي وثقافتي؟ هذا يعني أن أطلب كجزائريّ من جزائريّ آخر أن أكون أنا[59]! في مثل هذه الحال، يكون الإيمان بـ(الحوار)، درجة تتخطّى حدود التّقريب بين المختلفين إلى المؤالفة بين المتنافيّين. ومن ثمّة، فإنّ التّأكيد على (الذّات)، هو تأكيد على انفتاحها على (الآخر)، وتقبله بوصفه وجهاً ثانيّاً لها. أي بوصفه بعداً مكوّناً من أبعاد هويّتها[60]. ذلك أنّ (الهويّة) الإبداعيّة، تتجاوز مجرّد الانتمائيّة الوطنيّة لا تمثّل من الهويّة، إلاّ سطحها، مستواها المباشر الذي يميّز الجماعة الجزائريّة (وطنيّاً) عن الجماعة (الفرنسيّة) أو غيرها. فهويّة الكاتب الجزائريّ مبدعاً، إنّما هي انتماء إلى الإنسان، بما هو إنسان، وبما هو طاقة إبداعيّة معرفيّة. وعلى هذا المستوى الإبداعيّ – الإنسانيّ، (يتموطن) المبدعون ضمن كتلة انتمائيّة واحدة. وفي هذا الإطار، نفهم كيف يكتب (عربيّ) بلغة غير عربيّة، ويظلّ نتاجه، مع ذلك، عربيّاً. ذلك أنّ الكتابة الأدبيّة بهذه اللّغة، تصبح هي نفسها عملاً إبداعيّاً[61]. ينتج عن ذلك، أنّ (هويّة) المبدع ليست معطى، أو ليست ائتلافاً وتماثلاً، وإنّما هي اكتساب. إنّه يخلق

(هويّتـه)، فيما يخلق كتابته. الإبداع هنا، لا يسـتعيد معطى الهويّة، وإنّما يشـحنها بإمكانات النّمـو، وبالتّفجر المشـع. بحيث تبدو (الهويّة)، كالإبداع، كأنّمـا تجيء دائماً من الأمام، ومن المستقبل. فـ(الهويّة) تبعاً لذلك، تظلّ إمكاناً مفتوحاً[62]. لقد سبق لـ(سقراط) و(أفلاطون) أن فكّرا في ماهيّة الشّـيء، على أنّها ما هو موجود بمعنى ما يسـتمرّ. وفهما هذا الذي يستمرّ، بمعنى الذي يدوم. وهو ما عبّر عنه الفيلسـوف (يوهان غوته – Johann Goethe) باسـتعمال غامضـ: (Fortgewahern)، أي اسـتمرار في عطاء[63]. بهذا المعنى، فإنّ الذي يسـتمرّ، هو إذن الـذي يمنـح ويعطـي. وبتعبير آخر، فإنّ (الهويّـة)، هي «أن تحيا وتفكّـر وتعبّر كأنّك أنت نفسـك وغيـرك في آن، بحيث تبدو في لحظة مـا، كأنّك الكلّ لا أحد. هكذا يبدو الإنسـان في الإبداع، مشـروعاً لا يكتمل، ولا يعود الآخر أجنبيّاً عن الذّات، وإنّما يصـبح بعداً من أبعادها، أو يصـبح صورتها الثّانية»[64]. (الأنا) هنا، هو (الآخر)، كلاهما مفتوح على قرينه، متّجه إليه في لقاء دائم، لكي يزداد وجوده امتلاء، ولكي تكون إبداعيّته أكثر عمقاً وشمولاً وإنسانيّة. ومن ثـمّ، فـإنّ (الذّات) و(الآخر)، إبداعيّاً، «انطراح في مصـير واحـد. ولا تتميّز الذّات بدءاً من انقطاعها عن الآخر، بل بدءاً من علاقتها به. إذ لا تميّز للذّات خارج هذه العلاقة. والمسـألة إذن، ليسـت فـي انقطاعك عـن الآخر، بل في تفاعلك معـه وبقائك أنت أنت»[65] هنا، يصـبح (الآخر)، الشّريك في المعرفة. وأنّ على (الذّات)، أن تتمثّل تجربة (الآخر) من أجل أن تعمق تجربتها الخاصّة، لكن عليها في الوقت نفسه، أن تنتج (المختلف)[66]. هكذا يمكننا التّأكيد، أنّ البحث عن (الهويّة)، يجب أن يجرى في المسـتقبل، وليس بالعودة إلى الماضي. ذلك أنّ واقع الإنسانيّة المعاصر، مقبل على نوع جديد من (مواطنة) جديدة تقوم على قيّم كونيّة تستهدف إلغاء الرّموز التّاريخيّة التي أصـبحت معرقلة للتّطور، وإنتاج رموز جديدة بديلة ترتبط بآليّات الإبداع بدل الخطابات الدّوغمائيّة المسـيّجة التي تقصـي من حسـاباتها قيّم الاختلاف وروح الإبداع. إنّ الهويّة الإنسـانيّة بهذا المعنى، هوية قائمة على الكثرة، كثرة هي من صلب الوجود الإنسانيّ ذاته. وما دامت (الهويّة) هي دائماً، تعبير عن حاجة مستجدّة، لذلك يستلزم إعادة ترتيب عناصـرها في ضـوء مسـتلزمات العصـر. أو لنقل بصـراحة، وفق إكراهات الشّروط الدّوليّة الجديدة، بالشّـكل الذي يمكّن من تجاوز سـؤال (الهويّة) ضـمن الشّروط المعاصرة. ومـن ثـمّ، فإنّه من الضّـروريّ التّعامل مع مفهـوم (الهويّة) باعتبـاره شـرطاً تاريخيّا متبدّلاً باسـتمرار، لا صـفة ثابتة. بهذا المعنى، تصـبح (الهويّة) في أجمل صـوّرها، هي وعيّ الذّات المتطوّرة إلى الأبد. إنّها ليسـت معطى ناجزاً، بل هي عمليّة اكتسـاب ومراكمة مسـتمرّة. ومع ذلك فلا يجب أن نلقي بها في مجال الأشـيّاء غير القابلة الوصـف، فهي تجربة غنيّة منغرسة في العالم تعبّر عن نفسـها بواسـطة إبداع لا يتوقّف. لكن بما أنّ ثروة (الهوّية) لا نهائيّة، فلا

شيء ممّا يعبّر عنها يستنفدها، ولا شيء ممّا يشرطها يستبعدها. إنّها بالإجمال، نشاط معيش أساسه الإبداع الذّاتيّ والتّواصل والانخراط. يقول المفكر (محمّد عزير الحبابي): «الشّخص يحيا في المستقبل. فكلّ فرد مثلاً، شخصيّة حاليّة، هي الشّخصيّة المحدّدة في ورقة هويّته، والتي تملأ حقل وعيه في الآن. بيد أنّ الكائن يشعر بتوتّر داخليّ، أي بقوة تدفعه إلى الشّخصيّة التي يرمي لأنّ يصبحها. وهذه الشخصية - النّزوع ليست حدّاً نهائيّاً، من الممكن تجاوزها لأنّ إمكانيّات الشّخص لا تعطى، برمّتها، دفعة واحدة، إنّها تبرز حسب تتابع تصاعديّ، كسلسلة من الشّخصيّات يمكن تصوّرها. إذا صحّ ما تقدّم، جاز أن نقول بأنّ الشّخص ليس بشخصيّة واحدة، ولكنّه عدّة شخصيّات: فهو في كلّ مرحلة من حياته، ما - لم - يكن - من - قبل، ويصير ما - لم — يكن - أبداً. ذلك أنّ الإمكانيّات تستطيع أن تذهب إلى أبعد ممّا يتوقّع منها، كما أنّ الشّخص يمكن أن يتّخذ سرعة تتعدّى نزوع البداية»[67].

الهوامش

(1)- جون ديجو: الأدب الجزائريّ المعاصر المكتوب بالفرنسيّة. ترجمة: الدّكتور إبراهيم الكيلاني. دار طلاس. دمشق. ط1، 1991، ص170.

(2)- بنسالم حميش: في إشكاليّة الهويّة المزدوجة. الأدب المغاربيّ المكتوب بالفرنسيّة نموذجاً. مستقبل الهويّة المغربيّة أمام التّحدّيات المعاصرة، مطبوعات أكاديميّة المملكة، تطوان، 1997، ص173.

(3)- محمّد عابد الجابري: تكوين العقل العربيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء- بيروت. ط3، 1987، ص12.

(4)- المرجع السابق نفسه، ص13.

(5)- المرجع السابق نفسه، ص77.

(6)- المرجع السابق نفسه، ص77.

(7)- المرجع السابق نفسه، ص77.

(8)- إدوارد سابير: اللّغة. مقدّمة في دراسة الكلام، الجزء الأوّل، ترجمة: المنصف عاشور، الدّار العربيّة للكتاب، ط2، 1997، ص26.

(9)- النّادي الأدبيّ، جريدة (الجمهوريّة)، الجزائر، 17 كانون الثاني 1988، ص3.

(10)- طه عبد الرّحمن: فقه الفلسفة (الفلسفة والتّرجمة)، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 1995، ص143.

(11)- جاك دريدا: أبراج بابل، ترجمة: صبحي دقوري، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقية، ط1، 2015، ص155.

(12)- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبيّ، دار إفريقيا الشرق، 1987، ص52.

(13)- (التّداوت) هو مفهوم فلسفيّ طوّره الفيلسوف (إيمانويل كانت - Emmanuel Kant) وهو يعني كلّ ما هو مشترك بين الجميع والذي يربط الأفراد من خلال السّماح لهم بالتّشابه بما يكفي للفهم والتّبادل.

(14)- مجلّة (الأصالة)، العدد 17- 18، السّنة 1974، ص230- 233.
(15)- عز الدّين المناصرة: بيان الأدب المقارن، إشكاليّات الحدود، مجلّة الحرّية، العدد 83، 1984، ص34.
(16)- المرجع السابق نفسه. ص34.
(17)- إميل سيوران: اعترافات ولعنات، ترجمة آدم فتحي، منشورات دار الجمل، بيروت، بغداد، ط 1، 2018، ص149.
(18)- عز الدّين المناصرة: مرجع سابق، ص34.
(19)- جون ديجو: مرجع سّابق، ص152.
(20)- إميل سيوران: مرجع سّابق، ص 20.
(21)- پول ريكور: الذّات عينها كآخر، ترجمة: جورج زيناتي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ط1، 2005، ص41.
(22)- فردينان دي سوسير: دروس في الألسنيّة العامّة، ترجمة: صالح القرمادي، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، 1985، الباب.الثّالث، موضوع الألسنيّة، ص27- 39.
(23)- إديث كيرزويل: عصر البنيويّة من ستراوس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، دار عيون، الدّار البيضاء، ط2، 1986، ص278.
(24)- أدونيس: سيّاسة الشّعر، در الآداب، بيروت، ط2، 1996، ص80.
(25)- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلّة، ترجمة: محمّد البكري، دار قرطبة للطّباعة والنّشر، ط1، 1986، ص34.
(26)- رولان بارت: مرجع سابق، ص35.
(27)- المرجع السابق نفسه، ص35.
(28)- المرجع السابق نفسه، ص43.
(29)- المرجع السابق نفسه، ص137.
(30)- المرجع السابق نفسه، ص138.
(31)- أندريه لالاند: الموسوعة الفلسفيّة، المجلّد الثّاني، ترجمة: الدّكتور خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 2، 2001، ص605- 606.
(32)- أندريه لالاند: مرجع سابق، ص604- 605.
(33)- مارتن هايدغر: الفلسفة، الهويـة والذات، ترجمة: محمد مزيان، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015، ص29.
(34)- محمد وقيدي: التربية وهوية مغرب المستقبل، ص120.
(35)- الشّريف الجرجاني: معجم التّعريفات، تحقيق: محمّد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، ص164.
(36)- المرجع السابق نفسه، ص163.
(37)- المرجع السابق نفسه، ص164.
(38)- جان بول سارتر: الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجيا الظّاهراتيّة، ترجمة: عبد الرّحمن بدوي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1966، ص9.
(39)- المرجع السابق نفسه، ص15.
(40)- ينظر المرجع السابق نفسه، ص 95 - 96.
(41)- محمّد وقيدي: مرجع سابق، ص129.
(42)- المرجع السابق نفسه، ص133- 134.
(43)- إتيان بليبر: الثّقافة والهويّة، ترجمة: عبد الله الكندي، مجلّة نزوى، سلطنة عمان، 2009، ص28.

(44)- المرجع السابق نفسه، ص28.
(45)- جان بول سارتر: الوجود والعدم، مرجع سابق، ص390.
(46)- أدونيس: النّظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص70.
(47)- فليب مانغ: جيل دولوز أو نسق المتعدّد، ترجمة: عبد العزيز بن عرفة، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2002، ص30.
(48)- المرجع السابق نفسه، ص69.
(49)- جيل دولوز وفيليكس غاتاري: ما هي الفلسفة؟ ترجمة: مطاع صفدي، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط1، 1997، ص40.
(50)- جيل دولوز، فيليكس غاتاري: مرجع سابق، ص40.
(51)- أدونيس: النّظام والكلام، ص70.
(52)- المرجع السابق نفسه. ص225.
(53)- المرجع السابق نفسه. ص14.
(54)- لمن أراد أن يستفيد أكثر في هذا الموضوع، ينظر أطروحة المفكر عبد الله العروي في مؤلّفه الدّال: مفهوم الحرّية، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط2، 1983.
(55)- أدونيس: النّظام والكلام، مرجع سابق، ص68.
(56)- المرجع السابق نفسه. ص150.
(57)- المرجع السابق نفسه. ص69.
(58)- إلياس خوري: الذّاكرة المفقودة، دراسات نقديّة، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1982، ص345.
(59)- جريدة (الخبر)، الجزائر، 25 نيسان، 2012.
(60)- أدونيس: النّظام والكلام، ص254.
(61)- أدونيس: سيّاسة الشّعر، ص68.
(62)- المرجع السابق نفسه، ص68.
(63)- مارتن هايدغر: التّقنية - الحقيقة – الوجود، ترجمة: محمّد سبيلا، عبد الهادي مفتاح، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 1995، ص79.
(64)- أدونيس: سياسة الشعر، مرجع سابق، ص69- 70.
(65)- المرجع السابق نفسه، ص71.
(66)- المرجع السابق نفسه، ص75.
(67)- محمّد عزيز الحبابي: من الكائن إلى الشّخص، دراسات في الشّخصانيّة الواقعيّة، الجزء الأوّل، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1962، ص85- 86.

* * *

ماكس فيبر ما بين العقلانية والانفعال

دراسة حول سوسيولوجيا فيبر

يونس صالح

بدأت الدراسات السوسيولوجية لماكس فيبر في العام 1903، حينما شرع في كتابة عدد من الأبحاث المنهجية، مثل «الموضوعية في العلوم الاجتماعية والسياسة الاجتماعية». وقد كانت دراسته حول الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية عام(1905) من نتاج هذه الفترة الباكرة أيضاً، ولكن وصفها على هذا النحو يجعلنا نخفق في فهم كيف أنها ظلت شغله الشاغل طوال حياته. ذلك أن الشهرة التي اكتسبها فيبر بوصفه مفكراً سوسيولوجياً بارزاً إنما تعود إلى نظريته الخاصة بأن الرأسمالية الحديثة إنما نشأت على أساس النزعة التقشفية اتسمت بها الأخلاق الكالفينية.

وهي شهرة اكتسبها من خلال ما أنتج من بحوث تشهد بالتزامه نموذج العمل الذي لخصه هو نفسه في فهمه لكلمة «النداء الداخلي» أو المهنة باعتبارها رسالة، وهي ممارسة دلل فيبر على أنها قاسم مشترك بين كل من الممارسة الدينية الكالفينية والممارسة يتطلبها المشروع الرأسمالي. إن هذه البحوث كانت أساساً لكتاب «الأخلاق البروتستانتية» التي نشرت في العامين (1904 و1905) على الرغم من أن هذا العمل كما نعرفه اليوم يتكون من مواد إضافية كتبت بعد ذلك الوقت بكثير، حيث أجريت عليه تغييرات كثيرة، وأضيفت إليه هوامش ومواد جديدة و إجابات على الانتقادات التي وجهت إليه، ويشهد كل ذلك على أن فيبر ظل يفكر في قضايا «الأخلاق البروتستانتية» حتى وفاته، وعلى ذلك فإن مفهوم «النداء الداخلي والمهنة كرسالة» يتخلل كتابات فيبر السوسيولوجية من البداية إلى النهاية بالمعنى الحرفي للعبارة،

وتعود أهمية هذا المفهوم إلى أنه يفسر لنا الكيفية التي تتحول بها العقلانية –وهي مفهوم آخر مميز لفيبر– إلى فعل واقعي. والترابط بين النشاط العقلاني وبين النداء الداخلي متعمق في أعمال فيبر من «الأخلاق البروتستانتية» إلى «التاريخ الاقتصادي». لكن المثير للانتباه حقاً، هو أننا نجد في كتاباته الباكرة أن النداء الداخلي يحقق العقلانية عن طريق قمع الانفعالات، بينما نجد في كتاباته المتأخرة أن ذلك يتحقق عن طريق التعبير عن الانفعالات والعواطف. ومثل هذا التحول الكامل في تفسير فيبر لما يتأسس عليه النداء الداخلي ذو مغزى مهم بالنسبة لفهمنا لمفهوم وممارسة العقلانية، وكذلك بالنسبة للسيرة الذاتية لفيبر وللنداء الداخلي لديه بوصفه منظراً سوسيولوجياً.

وسوف أتتبع في هذه الدراسة العلاقة بين مفهوم «النداء الداخلي» وبين الانفعال في سوسيولوجيا ماكس فيبر.

يعتبر فيبر أن مفهوم «النداء الداخلي» هو أداة أساسية لفهم ظروف ونشاطات الفاعلين الاجتماعيين في العصر الحديث، فالنداء الداخلي هنا يميز أحد جوانب الكائن الاجتماعي حيث يصبح توجهه لتحقيق مهام وأهداف معينة، عنصراً مكوناً ليس لمهنته الخاصة فقط، بل لذاته نفسها، ولخلق شخصيته.

ففي «الأخلاق البروتستانتية» نجد بوضوح تام، أن مصدر العقلانية في كل من النزعة التقشفية الكالفينية وروح الرأسمالية هو النداء الداخلي الذي يستحوذ على الفاعل الاجتماعي.

وتكمن الخصائص الأساسية للنداء الداخلي في «الأخلاق البروتستانتية» كما يحددها فيبر في ضبط النفس متمثلاً في السيطرة على الدوافع الطبيعية، وفي الارتباط بحوافز معينة والعمل على تحقيقها. وهذه هي الخصائص التي نجدها في كل من النزعة التقشفية الكالفينية، وفي المشروع الرأسمالي. فمن خلال الانضباط الذاتي وتطبيقه على هدف خارجي ـ والذي يتحقق من خلال الاستجابة للنداء الداخلي ـ يستطيع الأفراد أن يخبروا العملية السيكولوجية (أي يمروا بها) التي من خلالها يصبح الفرد شخصية. إن هذه في رأي فيبر هي أساس الحياة البرجوازية. وهي المصدر الوحيد للقدرات الفردية، بل للقوة أيضاً في المجتمع الحديث. فمن خلال هذه الخصائص التي يتميز بها النداء الداخلي التي تتحدد أساساً في التحكم الذاتي، والهدف الذاتي، والشخصية، يمكن للفاعلين الاجتماعيين أن يؤثروا في الأحداث تأثيراً ذا معنى. فمثل هذا التحكم بالنفس وقمع الظروف، هو ما يتطلبه العمل ليصبح عقلانياً. ويتكرر حديثه عن ذلك في عدد من الدراسات اللاحقة التي نشرت بعد «الأخلاق البروتستانتية».

النداء الداخلي، والعقلانية، والانفعال في «الأخلاق البروتستانتية»

لا يسعى فيبر في «الأخلاق البروتستانتية» إلى القول إن البروتستانتية كانت مصدراً لروح الرأسمالية أو للرأسمالية بطريقة مقصورة، ولا حتى إلى القول إن روح الرأسمالية لم تكن لتوجد إلا نتيجة لتأثيرات معينة لحركة الإصلاح الديني، وإنما يريد أن يؤكد على الطريقة التي يمكن بها للأفكار أن تصبح قوى فاعلة في التاريخ. والفكرة التي كانت تشد انتباهه حقاً إنما هي فكرة النداء الداخلي. ففيبر يدلل على أن فكرة النداء الداخلي إنما هي نتاج فريد للإصلاح الديني، إذ يؤمن بها كل البروتستانتيين، لكنها غير معروفة عند الكاثوليك وغيرهم. تلك هي فكرة مهمة المرء في الحياة، والمجال المحدد الذي على المرء أن يعمل فيه، واعتبار أن أداء الواجب في الأمور الدنيوية هو أعلى أشكال النشاط الأخلاقي التي بمقدور الفرد أن يبلغها. وطبقاً لهذه المبادئ فإن الحياة التي ترضي الرب لا يلزم أن تكون بعيدة عن هذا العالم، وإنما تتمثل هذه الحياة في إنجاز المهام التي يوجبها على الفرد وضعه في العالم. هذا هو نداؤه الداخلي. وبينما يعتبر دور مارتن لوثر في تطوير هذه الفكرة أساسياً، فإن مفهوم النداء الداخلي لفيبر قد استمد من مذهب الجبرية لدى كالفين. ووفقاً لهذا المذهب، فالله وحده هو الذي يختار المرضي عنه من عباده، وهو اختيار لا يتأثر أبداً بالبشر الفانين ولا بأفعالهم.

ومذهب الكالفينية يلزم المؤمنين به بأقصى درجات الإيمان، فليس ثمة أمل في الخلاص لمن لم يخترهم الله، وليس بمقدور أحد أن يعرف ما إذا كان مرضياً عنه عند الرب أم لا. وعلى ذلك يسعى الكالفينيون لمواجهة الشعور بالعجز وعدم اليقين الناشئ عن ذلك الوضع، إلى ممارسة النداء الداخلي، ويشير فيبر إلى ذلك قائلاً:

ومادام مذهب الجبرية لم تتم إعادة تقسيمه أو تخفيف حدته أو التخلي عنه تماماً، فإن نوعين رئيسيين مترابطين فيما بينهما من الوصايا الدينية يأخذان في الظهور. فمن ناحية يصبح من الواجبات اللازمة على المؤمن أن يعدُّ نفسه مختاراً، وأن يقاوم كل الشكوك التي تساوره بوصفها إغواءً من الشيطان، حيث إن نقص الثقة بالنفس إنما هو نتاج إيمان غير كاف، وبالتالي إقرار غير كاف بالنعمة الإلهية. وتفسر موعظة الرسول هنا حول سرعة الاستجابة للنداء الداخلي الخاص بكل مؤمن، على أنها إشارة إلى الواجب المفروض على المؤمن أن يصل إلى التيقن من أنه مختار ومرضي عنه من الله، وأن يتحقق ذلك في النضال الحياتي اليومي. هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى، فإنه من أجل أن يصل إلى تلك الدرجة من الثقة بالنفس فعليه أن يمارس نشاطاً دنيوياً مكثفاً بوصفه أكثر الوسائل ملائمة لنيل رضا الرب، إن مثل هذا النشاط هو وحده الذي بمقدوره أن يستبعد الشكوك الدينية، ويعطي المؤمن شعوراً

يقينياً بنوال النعمة الإلهية. فالمبدأ الكالفيني الخاص باعتبار النشاط العملي الدنيوي بمثابة استجابة للنداء الداخلي مطلوب على المستوى النظري كإثبات للنعمة الإلهية، وعلى المستوى العملي، فهو كما يقول فيبر «أكثر الوسائل ملاءمة لمواجهة مشاعر القلق الديني».

ويمضي فيبر في استنباطات الممارسات الاجتماعية من المبادئ الدينية. فالالتزام الكالفيني بالنشاط الدنيوي العملي، ينشأ في رأي فيبر، من الميل إلى القيام «بأعمال طيبة»، ليس باعتبارها وسيلة للخلاص، بل باعتبارها وسيلة للتخلص من الشعور بالخوف من العقاب الإلهي. هذا هو جوهر الأخلاق الكالفينية، وفقاً لفيبر. ولا يعني فيبر بذلك، أن التقشف العقلاني مقصور على الكالفينية، إذ هو يوافق على أنه كان موجوداً في الأديرة الكاثوليكية، على أن الكالفينية، رغم ذلك هي التي حولت التقشف العقلاني إلى نشاط داخل هذا العالم.

وفكرة النداء الداخلي كما تراه الكالفينية، هي في نظر فيبر، تعبير عن العقلانية الحديثة كما حددها ديكارت: «فالحياة التي تسترشد بالفكر دائماً هي وحدها التي بمقدورها أن تتغلب على الحياة الطبيعية... وتحمل النزعة العقلانية البادية بوضوح في فكرة النداء الداخلي الكالفينية ملمحاً آخر من ديكارت، هو عدم الثقة بالعواطف وقمعها. يقول فيبر: «وقد حاولت البيوريتانية مثلها مثل أي نزعة تقشفية عقلانية أخرى، أن تمكن الإنسان من أن يحافظ على دوافعه الدائمة، ويعمل على تلبيتها، خاصة تلك الدوافع التي علمتها إياه، والتي تقف ضد الانفعالات. ومن خلال هذا المعنى السيكولوجي للمفهوم، حاولت أن تجعل فيه شخصية. وهكذا توجد بين النداء الداخلي والعقلانية حدود مشتركة، وتتطلب العقلانية قمع الانفعالات.

ويتضح موقف فيبر من مسألة التعارض بين العقلانية الدينية والانفعالية الدينية، بصورة جلية، في مناقشته للنزعة التقوية، وهي حركة لا تتميز – من حيث العقيدة - عن الكالفينية، حسبما يرى فيبر، لكنها، على غير ما تذهب الكالفينية المغالية «تستهدف، عن طريق الزهد الشديد، الاستمتاع بنعمة رضا الرب في هذه الحياة». الأمر الذي يجعل النزعة التقوية «تركز بدرجة أكبر على الجانب الانفعالي في الدين»، ولهذا الموقف تأثيراته: «فهو يجعل الدين عملياً بمنزلة سعي إلى الاستمتاع بالخلاص في هذا العالم، أكثر منه انخراطاً في عبادة تقشفية من أجل الوصول إلى حالة اليقين تجاه العالم الآخر». وبينما تؤدي العقلانية إلى اليقين بخصوص المستقبل، فإن الانفعال، طبقاً لوجهة النظر هذه يفشل، باعتباره اندفاعة مؤقتة، في المضي إلى أبعد من خبرة الحاضر.

إذن، فالانفعال والعقلانية من وجهة نظر الكالفينية حول النداء الداخلي، على طرفي نقيض، ومتابعتنا لمناقشة فيبر السابقة الذكر تشير إلى أن الممارسات التقوية تعني إضعاف عمليات ضبط النفس التي تحمي الشخصية العقلانية الكالفينية من التأثيرات العاطفية.

إن الغاية التي ينشدها التقشف البوريتاني تكمن في أن يصبح المؤمن قادراً على ممارسة حياة تتسم باليقظة والفطنة: حيث تصبح المهمة الأكثر إلحاحاً هي تدمير الاستمتاع التلقائي الاندفاعي، وتصبح أهم الوسائل إلى ذلك هي فرض النظام على سلوك أنصاره.

وعلى عكس ذلك، تصبح الانفعالات كما يفهمها فيبر، تلقائية، بلا قواعد، ومسببة للاضطراب. وعلى ذلك، فالفعل العقلاني، من حيث تحقيق الدوافع ذات المدى الطويل، وذات الطابع الجدي، يجب أن يكون مضاداً للانفعالات لأنها ،كما يراها فيبر، قوى تلقائية واندفاعية تبعد الشخص عن تحقيق أهدافه. ومضمون هذا الموقف، هو أن الانفعال يخلق الفوضى في الحياة الإنسانية، بينما العقلانية، تضفي النظام على سلوك الأشخاص. وهذا هو بالتحديد، فهم فيبر للعقلانية في «الأخلاق البروتستانتية»: تحقيق الفرد لأهدافه، ضد الاندفاع وضد الطبيعة. هذا هو موقف فيبر، ومن الواضح أنه يعتقد أن الموقف المضاد للانفعالية للنداء الداخلي في الكالفينية يسد حاجة النداء الداخلي للرأسمالية العلمانية.

النداء الداخلي والعقلانية والانفعال في محاضرات «المهنة كرسالة»

عاد فيبر إلى مسألة تكوين وممارسة النداء الداخلي في محاضرتين له عامي (1917 و1919)، والمعنونتين: «العلم كرسالة، والسياسة كرسالة» على التوالي. وقد ظل مفهوم تقييد الذات هو المفهوم المحوري فيهما مثلما كان الأمر في مناقشته للنداء الداخلي عام (1905). لكن النداء الداخلي هذه المرة كان مؤسساً على الانفعال، وليس قائماً ضده. لقد كان فيبر قادراً على احتواء العاطفة في محاضراته حول «المهنة كرسالة» لأنه فرق بين مختلف أنواع الانفعالات، وقد تحدى فيها الموقف الرومانسي المضاد للرأسمالية كانت محاضرة «السياسة كرسالة» على سبيل المثال، موجهة ضد الخلفية السياسية لذلك العصر، بما فيها الثورة البلشفية في روسيا، وانتفاضة سبارتاكوس في ألمانيا. وقد جاءت محاضرته معبرة بوضوح عن مقاصده الخاصة. لقد عرف السياسة، وبين كيف أنها تتطلب حالة نادرة من الحماس لدى أولئك الذين يعتبرون أنها رسالة حياة بالنسبة لهم. لقد عرفها بأنها «قيادة، أو التأثير في قيادة، رابطة سياسية، وهي في الوقت الحالي الدولة»، ومضى في تعريف الدولة بأنها «جماعة بشرية تعلن (بنجاح) احتكارها للاستخدام المشروع للقوة المادية داخل نطاق معين من الأرض». ويرى فيبر أن معظم الأشخاص الذين انغمسوا في السياسة في أي وقت من الأوقات، ليس لديهم نداء داخلي للسياسة، بل الواقع أن أولئك الذين هم بلا نداء داخلي للسياسة يمكن أن يصبحوا في أوقات معينة السلطة، ونحن جميعاً كما يقول فيبر، سياسيون أحياناً، بل إن معظم البرلمانيين، مثلاً، ليسوا أكثر من رجال منضبطين جيداً على قول كلمة نعم.

وخصائص السياسة كرسالة تنشأ من طبيعة السياسة نفسها، ولأن «الوسيلة الفعالة في السياسة هي العنف، لذلك تتسم الحياة السياسية بالضرورة بتوتر بين الوسائل والغايات».

ويرى فيبر أن هذه تمثل الخاصية المميزة لكل المشكلات الأخلاقية في السياسة، وقبل التمعن في هذه المشكلات الأخلاقية من المهم ملاحظة الفرق الذي حدده فيبر بين «أخلاقيات الغايات النهائية»، وأخلاقيات المسؤولية. فبينما تبنى الأولى على صواب الفعل في حد ذاته، تبنى الثانية على النتائج المترتبة على الفعل المعين. وهذا التمييز ليس من ابتكار فيبر، لكن إسهام فيبر هو أنه أثبت كيف أن مثل هذا التمييز، يفتقر في نهاية الأمر إلى الوضوح في المجال السياسي، وكيف أن نتائج هذا الفقدان للوضوح الأخلاقي تعتبر ضرورية بالنسبة لفهم السياسة كرسالة. إن الشخص الذي يدخل في مجال العمل السياسي كما يقول فيبر يبرم تعاقداً مع القوى الشيطانية. ذلك لأن الفعل الذي يستخدم القوة كوسيلة لتحقيق غاية، يجعل الفكرة التي تقول بأن الخير يأتي من الخير، والشر من الشر غير صحيحة، بل الواقع أن العكس هو الصحيح، ومن لم يستطع رؤية ذلك، فهو في نظر فيبر لا يزال طفلاً في السياسة. بينما أولئك الذين يستطيعون التعامل بنجاح مع تلك القوى ليس فقط من حيث إدارة العملية السياسية الفعلية، وإنما أيضاً من حيث شعورهم بذواتهم، هم الذين لديهم النداء الداخلي للسياسة. فوفقاً لفيبر «إنه لشيء مثير للاهتمام إلى أقصى مدى، أن نجد إنساناً متنبهاً للمسؤوليات التي تترتب على سلوكه، ويشعر بتلك المسؤولية شعوراً يتملك كل قلبه وروحه. فهو حينئذ يتصرف تحت تأثير أخلاق المسؤولية، وحينما يصل إلى نقطة معينة يتوقف قائلاً: عليَ أن أقف عند هذا الحد، ولا أستطيع أن أفعل أكثر من ذلك». فهنا لا نجد تعارضاً كاملاً بين أخلاقيات الغاية النهائية وأخلاقيات المسؤولية، بل نجد تكاملاً... والوحدة بينهما هي وحدها التي تكون الإنسان الأصيل ـ الإنسان الذي بمقدوره أن يكون لديه «نداء داخلي للسياسة».

ويلاحظ بوضوح أن مناقشة فيبر هنا تتسم بإقراره بأن ممارسة النداء الداخلي للسياسة يتطلب عاطفة فياضة تدفع إلى الشعور بالمسؤولية، لكنها تتسم أيضاً بأن أخلاقيات الغايات النهائية وأخلاقيات المسؤولية يمكن لهما أن ينسجما معاً من خلال ممارسة المهنة كرسالة، أي الاستجابة للنداء الداخلي.

تكمن إذاً خلف ممارسة السياسة كرسالة، عاطفة قوية. بل الواقع، أن مثل هذه العاطفة أساسية للغاية في النداء الداخلي للسياسة، ذلك أنه عندما يمتلك الإنسان عاطفة قوية فقط، يصبح بمقدوره أن يتخذ موقفاً. وفي موضوع لاحق من هذه المناقشة يقول فيبر إنه توجد

«ثلاثة خصال مهمة بالنسبة للسياسي: العاطفة القوية، والشعور بالمسؤولية، والإحساس بالاتساق». والواقع أن الشعور بالمسؤولية هو نتاج العاطفة القوية لدى السياسي. لكن ماذا عن الإحساس بالاتساق؟

يقول فيبر: «إن السمة السيكولوجية الحاسمة بالنسبة للسياسي هي قدرته على أن يدع حقائق الواقع تمارس تأثيراتها عليه بينما هو في حالة من الهدوء والتركيز الداخلي». هذا التركيز والهدوء مصدرهما الوحيد هو ولاؤه لقضية معينة، وهذا الولاء، إذا كان له تأثير ما، يجب أن يكون ذا دافع عاطفي قوي. إن السياسة حسب قوله يصنعها العقل وليس أي جزء آخر من الجسد أو الروح. ولكن الولاء للسياسة، إذا لم تكن مجرد عقلية طائشة، بل سلوك إنساني أصيل، يجب أن ينشأ ويتغذى عن طريق العاطفة القوية وحدها، ويلاحظ أن فيبر في هذا السياق يتناول العاطفة القوية، بمعنى أنها أمر واقع. ومثل هذا التحديد لمعنى العاطفة أساسي بالنسبة لفيبر لأنه يميز بين نوعين على الأقل من معاني الكلمة، فالعاطفة القوية من حيث هي أمر واقع، تعني لدى فيبر الولاء العاطفي لقضية، سواء أكانت هي الله أم نقيضه، وهذا المعنى يختلف عن المعنى الآخر الذي تصبح فيه العاطفة «توجهاً داخلياً. وانفعالات شعورية عقيمة» والنقطة الفارقة بين هذين المعنيين هي ما إذا كانت الانفعالات مرتبطة بقوى خارج الفرد، تقوم هي بتحريك مشاعره، أم أنها تنشأ من حساسية أو حالة شعورية داخلية. ففي الحالة الأولى، أي الحالة التي تكون فيها العاطفة ناشئة عن ولاء «لقضية ما» تصبح فيها المسؤولية عن تلك القضية هي النجم الهادي للسلوك، بينما في الحالة الأخرى تكون العاطفة مرتبطة فقط بشعور داخلي، وناشئة عن التأمل الذاتي دون أن تكون متأثرة بمهمة معينة، ومثل هذه العاطفة، التي تمثل انفعالية ذاتية الهدف، والتي يرفضها فيبر، تعتبر سمة مميزة لمشاعر المثقفين من رواد الصالونات الثقافية لذلك العصر.

ويشير فيبر إلى «أن الفعل في الجماعة السياسية يتحدد بدوافع قوية تتألف من الخوف والأمل، وأن السياسة الحديثة تقوم على استغلال «الوجدان العام». وأن «الشعور بالذنب» يقوي التأثيرات السياسية».

وثمة عدد من الأفكار في محاضرته «العلم كمهنة ذات رسالة» إن العلم نفسه عند فيبر هو أحد جوانب عملية العقلنة وأعمال الذهن، حيث يعتبر أن التقدم العلمي هو جزء، وفي الحقيقة، أهم أجزاء العقلنة. وهذه العملية تعني أساساً أنه لا وجود لقوى غامضة غير محسوسة تتدخل في شؤوننا، بل أصبح بمقدور الإنسان السيطرة على كل شيء عن طريق الحساب. وهذا الوضع

يطرح مشكلة تتسم بالمفارقة حول رسالة العلم. فالعلم بوصفه قائماً على العقلانية، يولد حالة من فقدان المعنى، لكن ممارسة العلم بحد ذاتها تتطلب ممن يمارسها أن يرتبط كرسالة ذات معنى، وبالتالي يجب أن ينطوي العلم على معنى بالنسبة له. فالتقدم العلمي وفقاً لما يقوله فيبر يعني أن كل إنجاز علمي يتطلب أن يتم تجاوزه وتخطيه.

إن تحديد فيبر لخصائص العلم كما يبدو في حديثه هذا، له تأثيرات واضحة على متطلبات النداء الداخلي للعلم. فالطبيعة التقدمية للعلم تجعل اتخاذ العلم كرسالة ينطوي على «الأمل في أن يتقدم الآخرون أكثر منا ويرتبط بذلك لأن يكو الاشتغال بالمعرفة من أجل المعرفة ذاتها شيئاً مطلوباً لممارسة العلم كرسالة».

وهو يرى أن أعمال الذهن والعقلنة، والتخصص، إنما هي جوانب لعملية واحدة، وهكذا فالمشتغل بالعلم يواجه بتخصصية شديدة في المباحث المعرفية. ويلاحظ فيبر أن الفكرة الشائعة عن العلم هي أنه نشاط سمته الرئيسية هي «العمليات الحسابية التي تجري بعقل بارد يتجنب المشاكل». ومثل هذه الصورة كما يقول فيبر تخفق في إدراك أن التركيز الشديد في البحث الذي يستهدف الوصول إلى نتائج يتطلب حالة من الثمالة لا تقل في قوتها عن العاطفة الجياشة. ومن دون هذا الولاء الجياش بالعاطفة للنشاطات الملائمة «لن يكون لديك نداء داخلي للعلم». فنحن نجد هنا إذاً، أن العاطفة القوية هي مطلب لازم لممارسة العقلانية ذاتها. ومن دون هذا الولاء الداخلي لن يكون العالم صاحب رسالة.

ولا يختلف وصف فيبر لـ«النداء الداخلي» في محاضرة «العلم كرسالة» كثيراً عن وصفه الذي ورد في «الأخلاق البروتستانتية»، فهو يربطه في كلتا الحالتين بكيف يتسنى للنشاط داخل «النداء الداخلي» الإسهام في تحقيق العقلانية. على أنه بينما تتموضع العقلانية في «الأخلاق البروتستانتية» في استبعاد الانفعال، فإنها في «العلم كرسالة» تقوم على الانفعال.

تراجع فيبر عن العقلانية التقشفية

يكشف تطور فيبر، عن ابتعاده القوي ذي المغزى عن العقلانية التقشفية التي كان يتبناها سابقاً. إن ما يستنتج من ذلك هو أن «الأخلاق البروتستانتية» إنما هو عمل تم داخل إطار تكوين عقلي مختلف عن ذلك الذي ألقيت فيه محاضرات فيبر الخاصة بـ«المهنة كرسالة»، ويتحدد هذا الاختلاف في توصيف سمات النداء الداخلي، والعقلانية، باعتبار أن كليهما كان ضد الانفعال في عمله الباكر، ثم أصبح متوائماً معه في الأعمال المتأخرة. ربما كان السبب في ذلك يكمن في مسار حياة فيبر الشخصية. وأبرزها مواجهة فيبر مع الثقافة الفوضوية التي خاض تجربتها سابقاً.

لقد أشار فيبر في «الأخلاق البروتستانتية» إلى التركيز ضيق النطاق، والالتفات إلى الغرض المحدد وحده، وهي السمات التي تميز العقلانية البوريتانية التي تؤدي بالكالفيني إلى معارضة لا الانفعال وحده، بل أي شيء يمكن أن ينفي أو يعوق تركيز الطاقة لتحقيق نتائج معينة متسقة مع ندائه الداخلي. ويضيف فيبر إلى ذلك «الكراهية الشديدة التي توجه إلى أي شيء تلوح منه رائحة الخرافة».

ومن المهم أن نتوقف هنا لحظة كي ندقق في هذه الملحوظة، ونلاحظ أن عاطفة معينة هي الكراهية توظف لخدمة العقلانية التقشفية. وكان فيبر قد أشار في بداية هذا النص إلى استجابة البوريتاني تجاه خطيئة أحد معارفه، فقد كانت قائمة على «الكراهية والاحتقار لكونه عدو الله». وأكثر ما يفصح عن موقف فيبر في هذه المناقشة إنما وصفه لتلك المشاعر ليس بوصفها انفعالاً، بل بوصفها موقفاً.

إن موقف فيبر صحيح حين يعترف بأهمية الانفعالات في صياغة الأهداف وتكوين الدوافع والتوجهات، لكنه جعل الانفعال عموماً لا عقلانياً عن طريق وصف انفعال خاص بأنه موقف.

إن لجوء فيبر للانفعال في تحديده لخصائص المواقف والممارسات الكالفينية يكشف شيئاً ما عن عدم قدرته على تجنب الانفعال في السلوك العقلاني. ورغم نوايا فيبر وتحليلاته الأولية في «الأخلاق البروتستانتية»، فإنه يشير إلى أن الانفعالات لا يمكن حذفها من الأمور الإنسانية، وأنها ذات دور إيجابي في توضيح النوايا وتنظيم الفعل. وهذا يشير إلى فهم مختلف تماماً للعلاقة بين العقلانية والانفعال عن ذلك الذي يفترضه فيبر ويجعله يحتل مكان الصدارة في «الأخلاق البروتستانتية». هناك إذاً منظور مغاير يرى أن العقل والانفعال ليسا متعارضين بالضرورة. إن اختلافهما يتيح لكل منهما أن يفعل فعله في ذلك القسم من العمل. إن هذه العلاقة بارزة بوضوح في محاضرات «العمل كرسالة». لكن فيبر لم يصل إلى تلك النتيجة فوراً.

لقد ذكر فيبر في معرض حديثه عن عقلنة الحياة وإعمال الذهن فيها، أن الفن يقدم نوعاً من الخلاص من روتينية الحياة اليومية، وبخاصة من الضغوط المتزايدة من قبل العقلانية النظرية والعملية. وتقوم الدائرة الحسية بدور مماثل. فالخبرات المتعلقة باللذات الحسية، كما يقول فيبر، تعطي إحساساً بالوجود الحيوي الذي هو ببساطة غير متاح الوصول إليه عن طريق أي نشاط عقلاني. فالمتعة تحرر الإنسان إذاً من الإطار البارد للأنظمة العقلانية، كما تحررها من التفاهة التي تسم روتين الحياة اليومية. ففي هذه المناقشة إذاً تظل الانفعالات والعقلانية أشياء مختلفة بالكامل، لكنها بدلاً من أن تكون متعارضة أو ينفي كل منهما الآخر، فإنهما يدعمان بعضهما بعضاً، حيث تزيد الانفعالات من القدرة على العقلنة عن طريق إزالة التوترات لدى من يمارسونها.

وفي الختام، هناك موضوعان رئيسيان تم تحليلهما في هذه الدراسة. أولاً أهمية الانفعال في الفعل الاجتماعي، بما في ذلك تكوين الفعل العقلاني من خلال «النداء الداخلي». وثانياً بروز فهم متزايد في كتابات فيبر السوسيولوجية، للأساس الانفعالي «للنداء الداخلي» على عكس الخلفية التي عبر عنها في كتابه «الأخلاق البروتستانتية». ورغم ذلك، فإن كتاب «الأخلاق البروتستانتية» تبقى له أهمية مركزية في علم الاجتماع. وربما لا تكمن أهميته في المقام الأول في فكرته حول أصول الرأسمالية الحديثة، أو في تطويره لمنهجية سوسيولوجية مضادة للحتمية الاقتصادية. إن الأهمية الكبرى تكمن في أن فيبر عندما كتب «الأخلاق البروتستانتية» كان هناك اهتمام واسع بدور الانفعالات المركزي بالنسبة للفعل الاجتماعي. ففي العام (1899) على سبيل المثال صدر كتاب فرويد «تفسير الأحلام»، وقد ذهب فيه إلى أن الأحلام تزودنا بمعلومات عن التكون الباكر والعلاقات الانفعالية للحالم. وأن هذه الأشياء ذات معنى، ولها ترجمة في الحياة الواقعية. ولقد ظهر في نفس العام الذي ظهر فيه كتاب فرويد، كتاب آخر يناقش أيضاً أهمية الحالة الانفعالية لا في العمليات السيكولوجية فقط، بل الاقتصادية والاجتماعية. ذلك هو كتاب ثورشتين فيبلن بعنوان «نظرية الطبقة المترفة»، والذي حدد فيه ثلاثة أنواع من الممارسات اعتبرها أساس عمل المؤسسات الأمريكية هي: المحاكاة في كيفية التعامل المالي، وامتلاك وقت فراغ كبير، وكثرة الاستهلاك. فمثل هذه الممارسات أساسية لمجتمعات السوق، التي تمارس وظائفها أساساً من خلال تنمية مشاعر الحسد لدى الآخرين.

وهكذا، ففي الوقت الذي كان فيه فيبر يكتب «الأخلاق البروتستانتية»، كان ثمة جدال جار في الدوائر الخاصة بعلم الاجتماع حول ما إذا كانت الأفكار أم الانفعالات هي الأساس الأول للفعل الاجتماعي والسياسي. لقد كان فيبر متأثراً بوجهة النظر التي ترى أن الأفكار هي الأساس وأن الانفعالات ليس لها مكان في الفعل العقلاني أو التفسير السوسيولوجي.

وهناك كتاب آخر لا يمكن تجاهله في هذا السياق، وهو معاصر أيضاً لكتابه «الأخلاق البروتستانتية» لوليم جيمس تحت عنوان «أنماط الخبرة الدينية: دراسة في الطبيعة البشرية» (صدر عام 1902)، وخلاصته أن الكاتب يدافع عن «التجربة» في مقابل «الفلسفة باعتبارها الأساس الحقيقي لحياة العالم الدينية». إن التجربة أو الخبرة لدى جيمس ذات طابع انفعالي بالضرورة، فهو لا ينكر أن للفلسفة أو للأفكار مكاناً في الدين، أو في مجال آخر للنشاط البشري، لكنه كان يرى أن العقل المنطقي لدى الإنسان يعمل في مجال المقدس، تماماً مثلما يعمل في مجال الحب والوطنية والسياسة، وأي شيء أوسع من ذلك في شؤون الحياة.

لقد كان فيبر شديد الاهتمام بجيمس وبعمله، ففي «الأخلاق البروتستانتية» مثلاً، يشير فيبر بصورة عابرة إلى مذهب لوثر في الخلاص بواسطة العمل. وهي الإشارة التي شغلت

هامشاً طويلاً، فموضوعه هنا هو البروتستانتية، لكن هدفه هو التهجم على جيمس، فهو يقول: «إن المحتـوى الفكري فـي الدين، كمل تبين لنـا الكالفينية، أكثر أهمية بكثير مما أشـار إليه جيمسـ». إنـه يوجه المعركة هنا بحيث تدور حول الأفكار حتـى يتمكن من التهجم على موقف جيمسـ من الانفعالات. على أنـه من المهم أن نلاحظ أن فيبر حيـن يرفض جيمس، ويرفض بالتالـي فرويد، فإنه يصـر على أن الانفعالات لا يمكـن أن تكون ذات أهمية في فهم العقل، ولا في فهم أسباب الفعل.

إن كتـاب فيبـر «الأخـلاق البروتسـتانتية وروح الرأسـمالية» والـذي يعدّ مـن أكثر الكتب أهميـة في علم الاجتماع هو دليل عملي للمبادئ الديكارتيـة التي تختص بالعقلانية والانفعال وبالتعارضـ بينهما. والواقع، أنـه لا توجد طريقة في إثبات محدودية هـذه المقاربة للانفعال أفضل من تتبع تطور فكرة فيبر نفسه عن «النداء الداخلي» واستدلالاته اللاحقة حول تأسيسه على العواطف البشرية الجياشة.

المراجع

1-باربالیـت، ج. م: العقلانیـة والانفعـال في سوسـيولوجيا ماكس فيبـر، ترجمة: عاطف أحمـد، الكويت، المجلس الوطني، 2002
2- ماكس فيبر، الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية.
3-العلم كرسالة، محاضرة لفيبر، عام1917 .
4-السياسة كرسالة، محاضرة لفيبر، عام 1919.
5- محاضرة فيبر عن المهنة كرسالة.

* * *

العواصف الشمسية

د. علي حسن موسى

قد تكون العواصف الشمسية من أخطر العواصف وأكثرها تخريباً وتدميراً، لولا أن الأرض محاطة بدرع مغناطيسي يخفف من حدة تلك العواصف ويقلل من تأثيراتها الحيوية. ولربما عدم امتلاك الكواكب الأخرى القريبة من الشمس –والمعروفة بالكواكب الأرضية– مثل هذا الدرع، بجانب عوامل أخرى، سببٌ رئيسيٌّ في عدم وجود الحياة على سطحها، حتى لو حدث، ففرص استمراريتها ضئيلة، لأن عاصفة شمسية ضخمة، يمكن أن تقضي عليها.

ما العاصفة الشمسية؟

إنها عاصفة –إعصارية، بكل ما يحمله المصطلحان من معنى ودلالة. فانطلاقة مكوناتها بالسرعات المعروفة، تتجاوز مفهوم العاصفة الحركية المحددة بالنسبة لكثير من الظواهر. ولو كانت مكونات العاصفة الشمسية ذات ثقل معتبر، وضربت الأرض بسرعاتها المعهودة، لكانت الكارثة أكبر، ولصعب عندئذٍ على الدرع المغناطيسي الجوي الأرضي التخفيف منها، أو حتى احتواؤها في حال كونها ضعيفةً.

فالعاصفة الشمسية؛ هي بمثابة انبثاقات ضخمة ومفاجئة وبقوة فائقة، من الطاقة الشمسية الجسيمية (جسيما ألفا وبيتا)، والبروتونات والنترونات عالية الطاقة، بجانب الأشعة الكهرطيسية فائقة الكثافة، حيث تزداد فيها نسبة الأشعة الحارقة قصيرة الموجة، كأشعة غاما والأشعة السينية، والتي تنطلق بسرعات تتراوح ما بين (20000 كم/ثا) للأشعة

الجسيمية، و(500 كم/ثا) للرياح الشمسية التي تسوق بعض الجسيمات المتخلفة وسواها، بجانب الأشعة الكهرطيسية ذات النسبة الزائدة في حال تلك الانبثاقات من الأشعة قصيرة الموجة والتي سرعتها هي الأكبر (300000 كم/ثا).

ولذلك فإن الإنسان الذي يتعرض لأشعة الشمس في حال عاصفة شمسية، سيشعر بأشعة حادة حارقة غير عادية خلال (8,5) دقيقة فأكثر من انطلاقها من سطح الشمس، ليعقبها بعد نحو ساعتين الأشعة الجسيمية، ومن ثم بعد نحو (24 – 48) ساعة الجسيمات المتخلفة المساقة مع الرياح الشمسية. ومثل السرعات السابقة لمكونات العاصفة الشمسية ليس لها أي تأثير حركي، وإنما تكمن فعاليتها في سرعة إيصالها مكونات العاصفة الشمسية وهذا أمرٌ بديهيٌّ، لأن الطاقة الشمسية التي تصل الأرض بسرعة الضوء لا نشعر بسرعتها الفائقة، وإنما بالطاقة الواصلة المتلقاة التي يمتصها هذا الجسم أو ذاك، أو يعكسها، أو ينثرها.

أنواع العواصف الشمسية

كما الأعاصير، وكذلك الزلازل، فقد صنفت العواصف الشمسية تبعاً لشدتها والطاقة المحملة بها، إلى خمسة أنواع، وكل نوع قُسِم إلى تسع درجات (1 – 9). ومقياس العواصف الشمسية يشبه مقياس ريختر للزلازل، فهو مقياس لوغاريتمي، ذلك أن كل نوع (فئة) أقوى من السابق بعشرات المرات.

ومقياس العواصف الشمسية هو كالآتي:

1- الفئة (A): وهي الأضعف، وليس لها أي تأثيرات تذكر.

2- الفئة (B): وهي دون المتوسطة، وهي أقوى من الفئة (A)، وتأثيراتها محدودة جداً.

3- الفئة (C): وهي الفئة ذات الانفجارات متوسطة الشدة، التي يمكنها أن تتسبب في تشكل الشفق القطبي، وانقطاعات في التيار الكهربائي.

4- الفئة (M): تكفي مقذوفاتها لإحداث انقطاعات في البث الإذاعي والتلفزيوني لفترات وجيزة، وتسبب تهديداً حقيقياً لرواد الفضاء، ولمحطات الفضاء والأقمار الصناعية.

5- الفئة (X): وهي التي تترافق بأشد وأقصى الانفجارات الشمسية، وهي العاصفة الأكثر قوةً وتدميراً. إذ إنّها كفيلة بتدمير كافة الأجهزة الالكترونية، وأجهزة الاستشعار عن بعد، ومحولات الطاقة الكهربائية. وغير ذلك، ولاسيّما درجتيها الثامنة والتاسعة.

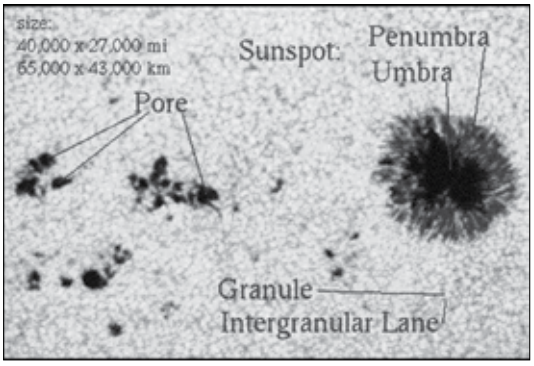
نشأة العواصف الشمسية

لا يمكن فهم وتحديد آلية نشأة العواصف الشمسية، بمعزل عن مظاهر النشاط والاضطرابات التي تحدث على سطح الشمس وفي جوها، وطبيعة مكونات العاصفة الشمسية.

1- مدى ارتباط العواصف بالبقع الشمسية:

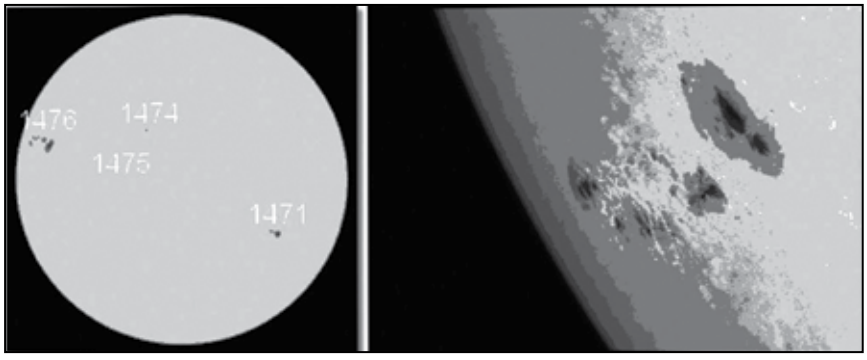
لو استعرضنا أهم العواصف الشمسية التي رُصِدَت منذ بداية القرن التاسع عشر الميلادي، حتى الآن، لوجدنا أنها حدثت في معظمها في سنوات التبقع الشمسي العظمى، كما في العاصفة المشهورة في سنة (1859 م)، أو عاصفة (1989 م)، أو عاصفة (2000 م)، حتى عاصفة صيف عام (2012 م).

وعموماً، ليست كل سنة تبقع شمسي عظمى هي سنة عواصف شمسية، لأنه لابد من سنة العاصفة الشمسية من أن يكون سطح الشمس مغطى ببقعة شمسية –أو أكثر– ذات مساحة عظمى، أو أن تتجمع عدة بقع متجاورة أو متلاصقة بعضها مع بعض بشكل تجمع كبير كبقعة ضخمة، حيث يبلغ قطر البقع المولدة للعواصف الشمسية أكثر من (100) ألف كم، بمساحة لبعضها تتجاوز (150) مليون كم^2. شكل (1).



شكل (1) البقع الشمسية

ومن المعروف، أن البقع الشمسية ذات حقول مغناطيسية شديدة قياساً بما يجاورها، ولباقي سطح الشمس. وهذه الحقول القوية التي تظهر لفترات زمنية قصيرة (24 – 72 ساعة)، يمكن أن تصل في البقع الشمسية الضخمة وعند قاعدتها إلى عدة آلاف الغاوصات. ولذا فإن قاعدة البقع



صورة مكبرة للبقعة الشمسية 1476 (تحديث 10 أيار 2012 م).

الشمسية تعيق معظم الطاقة الشمسية الجسيمية والمتأينة، وجزء من الطاقة الكهرطيسية -وبخاصة الأقصر موجة (غاما، السينية، فوق البنفسجية) – التي تنحني باتجاه جوانبها، بعد أن تكون قد تجمعت بمقادير ضخمة، لتبحث عن تفريغ لها، فتجده في أطراف البقع ذات الحقول المغناطيسية الضعيفة، لتندفع بقوة هائلة، منبثقة خارجاً، محدثةً ما يمكن أن يسمى **انفجارات شمسية**، تتجلى **بالأوهاج الشمسية** الضخمة، التي باندفاعها السريع خارجاً من مجال الجاذبية للشمس، باتجاه الكواكب تشكل ما يعرف **بالعاصفة الشمسية**.

وفي خلال الاندفاع الأعظمي للطاقة الجسيمية والكهرطيسية من أطراف البقع الشمسية، فإنها تسوق معها كميات كبيرة من ذرات الغازات المتأينة في الجو الشمسي المعروفة بالبلازما.

هناك عواصف شمسية أقل شدة من تلك المرتبطة بالبقع الشمسية، تنشأ بالآلية نفسها، وتكون مرتبطة بمظاهر نشاط شمسي أخرى، منها:

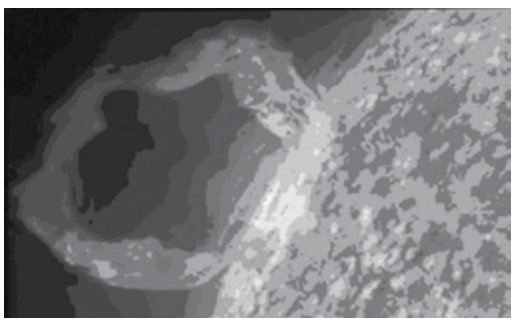
1- **العواصف الشمسية المرتبطة بالشعل الشمسية:**

تبدو الشعل الشمسية كمناطق صغيرة المساحة مظلمة على سطح الشمس، لنفس سبب ظلمة البقع الشمسية، الممثل بتركيز موضعي أصغري للحقل المغناطيسي ضمن الشعل، مما يترتب عليه في الفترات التي تتقوى فيها الشعل، حدوث انبثاقات كبيرة عند أطرافها من الأشعة الكهرطيسية، وبخاصة في مجال الأشعة السينية وفوق البنفسجية والمرئية والموجات الراديوية، وتفوق طاقتها انفجار بركان بمليون مرة.

وتبدو انفجارات الشعل الشمسية، كضوء أبيض من خلال انبعاثات الأشعة السينية الساطعة والأشعة فوق البنفسجية.

2- **العواصف الشمسية المرتبطة بالشواظ الشمسي:**

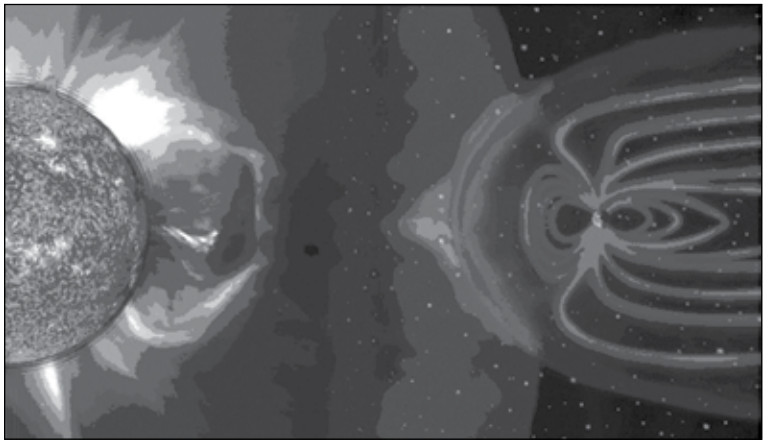
يرتبط الشواظ الشمسي الشديد، بالبقع الشمسية العظمى (شكل2): عدداً ومساحةً واضطراباً، مما ينجم عنه في بعض الحالات تجزؤ القوس الشواظي، واندفاع الجزء المنطلق من الطبقة الكرومية (الكروموسفير/ الطبقة الملونة) خارجاً، بسرعة كبيرة، على هيئة عاصفة شمسية. وتسبب هذه العواصف كوارث على الأرض في حال بلوغها. وهي تلي في وصولها –كجسيمات شمسية- الأشعة الكهرطيسية بنحو يوم إلى أربعة أيام، فيما تعرف بالعواصف الكرونيلية، حيث تسبب عواصف مغناطيسية وحدوث شفق قطبي.



شكل(2) الشواظ الشمسي

3- العواصف المرتبطة بالإكليل الشمسي:

إن الإكليل الشمسي ليس في حالة توازن هيدروستاتي. فدرجة الحرارة العالية البالغة نحو (2 مليون درجة) في الإكليل الشمسي، والتي تتزايد بالابتعاد عن سطح الشمس، تولد في إكليل الشمس –بمقتضى قانون الغازات العام– ضغطاً بداخله أكبر مما يمكن توقعه، بسبب بعده عن سطح الشمس، بحيث يكون ذلك الضغط الواقع على الغاز في الإكليل كافياً للتغلب على القوة الثقالية للشمس، مما يجعل مواد البلازما تندفع خارجاً في الفضاء، متزايدة سرعتها بالابتعاد عن سطح الشمس، – بسرعة ما بين (20كم/ثا) إلى (2700كم/ثا) – لتبلغ وسطياً نحو (500 كم/ثا) عند مدار الأرض، وهي ما تدعى **بالرياح الشمسية**. شكل (3).



شكل (3) الرياح الشمسية

فالشمس، تطلق إذاً إشعاعات جسيمية تُدعى أيضاً بالرياح الشمسية، وذلك من طبقة الكورونا (الإكليل)؛ وهي في الغالب إلكترونات وبروتونات، أي جسيمات هيدروجين متأينة تتدفق إلى الخارج بسرعة بضع مئات الكيلومترات في الثانية (نحو 500كم/ثا). وتغادر الشمس على هيئة سحب أو حزم تيار منطلق (نفاث). ويمكن اعتبار هذا التيار الغازي بمثابة تمدد دائم للكورونا الشمسية الساخنة.

ويقدر ما تفقده الشمس من مادتها نتيجة للإشعاعات الجسيمية بنحو (4×10^{19} غرام/سنة). وعند بلوغ سحب الغاز المتأين الجو الأرضي، فإنها تسبب حدوث اضطرابات في المجال المغناطيسي للأرض.

2- **مدة الانبثاقات العاصفية:**

هناك تباينٌ كبير ما بين المدة التي تحدث خلالها الانفجارات على أطراف البقع الشمسية المولدة للعواصف الشمسية، وبين المدة التي تبلغ فيها العاصفة الشمسية سطح الأرض وجوها.

فبينما **مدة الانفجار الأعظمية**، بما يصدر عنه من انبثاقات ضخمة تتراوح بين (5 – 15) دقيقة، لتأخذ بعدها بالتلاشي خلال عدة ساعات (3 – 5) ساعات، وذلك يعتمد على حجم البقعة الشمسية، وضخامة الانفجار والوهج الناتج، فإن المدة التي تمارس فيها العاصفة الشمسية تأثيرها على سطح الأرض، تتراوح ما بين نحو (10) دقائق لحظة وصول الأشعة الكهرطيسية عالية الشدة قصيرة الموجة ضمن الأشعة الواصلة، إلى نحو يومين، وهي المدة التي تستغرقها الطاقة الجسيمية المنطلقة بسرعات تتراوح ما بين (500 كم/ثا) المساقة بالرياح الشمسية (1 – 2 يوم)، و(20000 كم/ثا) للجسيمات المنطلقة بقوة الدفع الانفجاري (2 ساعة).

وعموماً، فإن عنف العاصفة الشمسية وشدتها، وفعاليتها، يحدث بعد انطلاقها من سطح الشمس وجوها بنحو (2 – 5 ساعات) وحتى يوم. ولكن هناك مؤشرات تبدو قبل ذلك بوصول الأشعة الحارقة (بعد 5, 8 دقيقة)، وتستمر بعدها لمدة (1– 2 يوماً) بما تحمله الرياح الشمسية. غير أن تأثيرات العاصفة الشمسية بجسيماتها من بروتونات والكترونات، وسواها من جسيمات ألفا وبيتا قد تستمر لأيام عدة.

وهكذا يمكننا أن نحدد عمر العاصفة الشمسية، بنحو يومين.

بنية العواصف الشمسية وتركيبها

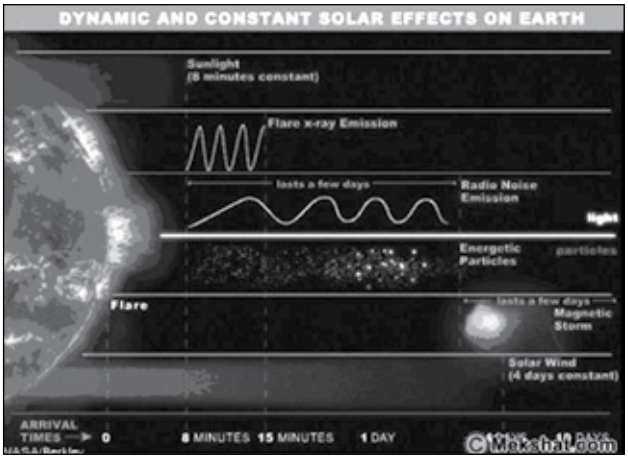
تختلف العواصف الشمسية من عاصفة إلى أخرى، في الحجم، والامتداد، والمكونات، وسرعة الاندفاع، وفي مدى القدرة على اختراق الغلاف الجوي المغناطيسي للأرض.

1- **بنية العواصف الشمسية:**

ليست العاصفة الشمسية عامة، بمعنى أنها لا تتولد من سطح الشمس وجوها برمته، أو ذاك النصف من قرصها (كرتها) المواجه لسطح الأرض والمتحرك باستمرار –نتيجة الحركة المحورية للشمس–، وإنما من مناطق محددة من سطح الشمس وجوها –كما ذكرنا سابقاً– المرتبطة بالبقع مباشرةً، وبالشواظ الشمسي، وبالانبثاقات الكورنولية. شكل (4).

ولا يمكن مشاهدة العاصفة الشمسية حتى بلوغها سطح الأرض – أو تعرض الأقمار الصناعية والمركبات الفضائية لها–، مثلها في ذلك مثل العاصفة الريحية، وإنما يمكن الإحساس بها، لما تحمله من مكونات غازية جسيمية وطاقة كهربائية وحرارية وإشعاعية ذات شدة عالية.

والمرتبط من العواصف الشمسية بالبقع الشمسية، فإن التفريغ الطاقي الكبير لا يحدث بالدرجة والشدة نفسها حول البقعة الشمسية، وإنما يميل إلى طرف بقوة أكبر وهو ما يولد العاصفة، التي تنطلق بقطر يتراوح بين (2000– 4000 كم). في حين أن **العاصفة الشمسية المنطلقة من الطبقة الكرومية** (الكروموسفير = الطبقة الملونة) الممثلة بالعمود الصاعد للشواظ الشمسي، فإن قطرها أقل، حيث يتراوح بين (50– 100كم)، ومثلها تلك المنطلقة من الشعل الشمسية.



شكل (4) عاصفة شمسية

بينما **العواصف المنطلقة من الطبقة الجوية الشمسية الكورنولية (الكورونا)**، تكون بقطر كبير يتجاوز مئات ألوف الكيلومترات، ولكن بسرعات أخفض، لكونها تكون بمثابة رياح شمسية، إلا إذا توافقت العواصف الشمسية البقعية أو الشواظية مع النشاط الكورنولي، لتغدو العواصف عندها شديدة.

ولذا، فإن أجزاء سطح الأرض، ليست جميعها تقع تحت تأثيراتها، وإنما المناطق المواجهة لأماكن انطلاقها، سواء المواجهة للبقع الشمسية، أو الأخرى. فقد تتأثر القارة الأمريكية الشمالية، دون القارة الآسيوية، اللهم إلا إذا كان النشاط الشمسي كبيراً، وعدد البقع الشمسية الضخمة كبيراً، والأوهاج المتحررة من أطرافها كعواصف، عندها يمكن أن يكون التأثير أكبر وأشمل.

وبوجه عام، فإن العاصفة الشمسية، شأنها في ذلك شأن أي نوع من العواصف، تتألف من قطاعين: القطاع المركزي؛ الذي تكون فيه المادة العاصفية أكثر كثافةً وأشد تركيزاً

للدقائق الجسيمية، وللطاقة الإشعاعية، وهي بقطر يقارب من ($\frac{1}{10}$) قطر العاصفة. والقطاع الخارجي؛ وتكون فيه المادة العاصفية أقل كثافة، والأكثر سيادة فيه الأشعة الكهرطيسية قصيرة الموجة، بينما تبلغ نسبة الأشعة الجسيمية نحو (25٪).

2- **تركيب العواصف الشمسية:**

تتركب العاصفة الشمسية النموذجية المرتبطة بالبقع الشمسية من نوعين من المكونات، هما:

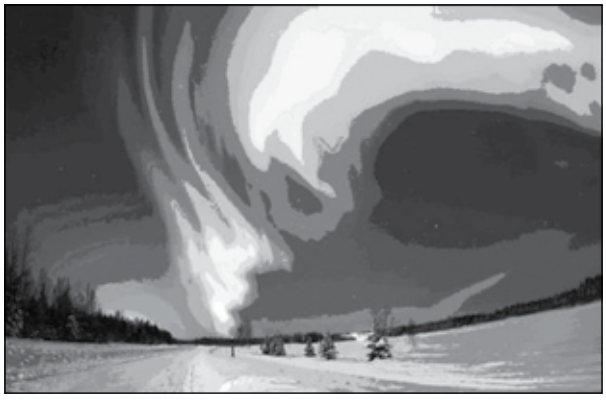
1- **الجسيمات دون الذرية** (Subatomic Particles)؛ والتي مصدرها نواة الشمس، وبعضها طبقتها الإشعاعية، والقليل من طبقة الكورونا في الجو الشمسي، وتتمثل في؛ البروتونات، والنترونات، والإلكترونات، والنيوترينوات (Nutrions)، وجسيمات ألفا، وجسيمات بيتا، والبلازما.

2- **الأشعة الكهرطيسية**؛ وهي على نوعين: ما كانت بصورة أشعة أولية، وهي الأقصر موجة في الأشعة (غاما، السينية، فوق البنفسجية)، بجانب ما تحمله معها من جسيمات عالية الطاقة (برتونات وإلكترونات... وغيرها)، وتنطلق من النواة ومن طبقة الإشعاع بسرعة الضوء. وما كانت أشعة عادية (حرارية وراديوية ومرئية) وبكثافة كبيرة وشدة عالية. شكل(5).

يضاف إلى ما تقدم الأشعة الكونية؛ وهي جسيمات عالية الطاقة، تشمل على بروتونات وإلكترونات... وغيرها، تنطلق بسرعة كبيرة تقارب من سرعة الضوء. يصدر بعضها من الشمس، ولكن معظمها يأتي من منابع إشعاعية نائية، ربما كانت مستعرات فائقة متفجرة (سوبرنوفا).

آثار العواصف الشمسية

تعد العواصف الشمسية من أكثر الظاهرات المرعبة للإنسان، لما تحمله في طياتها من طاقة تدمير وتخريب للأحياء، وغير الأحياء. بجانب ما ينتج عنها من تغيرات في بنية الجو الأعلى المتأين، وما تولده من ظاهرات مثيرة في المناطق القطبية، وأحياناً دونها.



شكل (5) أنواع الأشعة الشمسية

ولو لم تكن للعواصف الشمسية من آثار كبرى، يصعب على الإنسان تقديرها، لما أثيرت ضجة عالمية كبرى غير

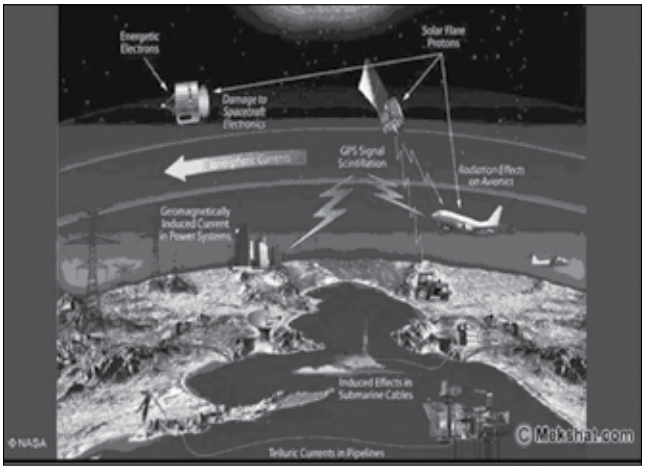
مسبوقة في تاريخ البشرية، لما كان متوقعاً أن تفعله العواصف الشمسية التي حدثت في صيف عام (2012)، ولكن مر هذا العام بصيفه بخير وبعاصفة شمسية منخفضة الشدة، اقتصرت آثارها على الحرارية، بارتفاع حراري طفيف.

وعلى كل حال، فإنه لا يوجد شيءٌ على سطح الأرض وفي الجو الأرضي بمنأى عن تأثيرات العواصف الشمسية، بخاصة متوسطة الشدة والشديدة، وعالية الشدة.

1- تشكل الشفق القطبي:

الشفق القطبي (Aurora) أو الأضواء القطبية، التي تشاهد في المنطقة القطبية الشمالية (الشفق القطبي الشمالي Aurora Boreals) والمنطقة القطبية الجنوبية (الشفق القطبي الجنوبي Aurora Australis)، تتشكل عموماً بين سويتي ارتفاع (100– 1000 كم) فوق السطح، مع أن تلك الحدود يمكن أن تزيد أحياناً.

ويشاهد الشفق القطبي بأشكال مختلفة: توهجات (Glows)، أشعة (Rays)، أحزمة (Bands)، سجف (Draperis)، وستائر (Currains)، وقطع متوهجة (Flaming Patches). ويتغير شكله ولونه وتوهجه بسرعة كبيرة، إذ إنه يمكن أن يتألق (يلمع) بشكل حاد. وهذا مرده إلى أن الجسيمات المكهربة (المتشردة، المتأينة) القادمة من الفضاء، والمتولدة بشكل رئيسي في الشمس، تصطدم بذرات الغازات في الجو العلوي، مما يجعلها تتوهج وتتألق. وبسبب كون تلك الجسيمات المشحونة كهربائياً، تميل للسقوط على شكل شلالات نحو الأسفل باتجاه القطبين المغاطيسيين، مما يجعل أفضل رؤية للشفق القطبي تتم من العروض القطبية. شكل(6).



شكل (6) الشفق القطبي

إن رؤية الشفق تكاد تكون عامة جداً في أماكن عدة، كما في: ألاسكا، إنكلترا الشمالية، أسكوتلندا، شمالي النرويج والسويد وفنلندا، والقارة القطبية الجنوبية. ومن النادر رؤيته من العروض المنخفضة، ومن الصعب جداً رؤيته في المنطقة الاستوائية.

والنشاط الشفقي يكون أكثر أو أقل سيادة، حول ما يدعى بالبيضويات الشفقية، التي تكون بمثابة حلقات متناظرة حول القطبين المغناطيسيين. فعندما تكون الشمس في أقصى درجات اضطرابها، فإن الجسيمات المكهربة المنطلقة منها، تولد بسرعة كبيرة بيضويات مسطحة ومتمددة، تشاهد في المناطق القطبية.

فالشفق القطبي عموماً، هو ظاهرة تفريغ كهربائي للجسيمات المتأينة التي تقذفها الشمس في فترات اضطرابها القصوى –في أثناء الانفجارات الشمسية خلال فترات النشاط الأعظمي للبقع الشمسية– وتبلغ الأجزاء العليا من الغلاف الجوي الأرضي محكومة في مساراتها بالمجال المغناطيسي الأرضي.

ويتخذ الشفق القطبي أشكالاً عدة، منها: شكل أقواس من الأحزمة الضوئية ذات لون أخضر باهت مائل للبياض، أو لون أزرق باهت مع لون أحمر وردي. فعندما تبلغ الجسيمات الشمسية غلاف الأرض الجوي العلوي موجهة بالحقل المغناطيسي الأرضي عند القطبين المغناطيسيين، فإنها تدفع تيارات من الإلكترونات التي تصطدم بذرات الأوكسجين والنتروجين، مستثارة بفعل تلك الاصطدامات، مؤدية إلى انتقال إلكترونات الذرات إلى مدارات أعلى، وعند هبوط تلك الإلكترونات عائدة إلى مداراتها الأدنى تطلق الضوء المعروف **بالشفق القطبي**. وبما أن ذرات الأوكسجين أخف من ذرات النتروجين، نجدها تنتشر على علو أكبر، مما يجعلها تستثار أولاً باصطدام الإلكترونات بها لتطلق لوناً أخضر. ولكن في الارتفاعات الأقل، يكون الجو أكثر وفرة بذرات النتروجين التي تطلق اللون الأزرق الباهت واللون الأحمر الوردي (Pinkish). وبسبب كون ذرات النتروجين تصدر ضوءاً أسرع من ذرات الأوكسجين، فإن الأجزاء الوردية – الزرقاء الأخفض من الضوء القطبي تبدو وكأنها تتحرك بسرعة أكبر من الأجزاء العليا الأبطأ المحكومة بإصدارات بطيئة الحركة من ذرات الأوكسجين.

2- التأثير على المجال المغناطيسي للأرض:

تعمل العواصف الشمسية، بما تحمله من جسيمات كهربائية على زيادة في الحقل المغناطيسي للأرض، بنسبة قد تصل إلى (8 ٪) في العواصف الشمسية الشديدة، وبنحو (1 ٪) في العواصف الخفيفة.

3- زيادة كهربائية الجو:

يتولد من العواصف الشمسية المغناطيسية، بما تحمله من كميات كبيرة من الجسيمات

المشحونة كهربائياً، زيادة في كهربائية الغلاف الجوي الأرضي، سواء في الطبقات العليا، أم في الطبقات الوسطى والسفلى من الجو.

وتبلغ كثافة العاصفة الشمسية عند أعالي الغلاف الجوي للأرض أكثر من (10) آلاف جسيم/ثا/م3، وتتصف تلك الجسيمات بكهربائيتها العالية، بحيث تبدو عندما تبلغ أعالي الجو، وكأنها مطر من صواعق الكهرباء الصغيرة، القادرة على تأيين (كهربة) المادة التي تصطدم بها، سواء في الغلاف الجوي باختراقها إياه، أم الخلايا الحية في الجسم البشري.

4- زيادة نسبة العواصف الرعدية:

في حال بلوغ الجسيمات الكهربائية المحمولة بالرياح الشمسية، أو المنقذفة بقوة الانفجار الشمسي، إلى طبقة التروبوسفير التي تحوي على بخار الماء، وفيها تتشكل السحب بأنواعها المختلفة، فإنها تسهم في زيادة تشكل العواصف الرعدية، والصواعق الأرضية.

5- زيادة حرارة سطح الأرض:

مما لا شك فيه، أن العواصف الشمسية، ستؤثر على درجة حرارة سطح الأرض وجوها، لما تحمله من طاقة حرارية ضخمة. فإذا ما كانت العاصفة عالية الشدة –من الدرجة (X) – وضخمة في اتساعها، فإنه لمن الممكن أن تؤدي إلى رفع درجة حرارة سطح الأرض اليابس إلى نحو (5 100م)، أي أكثر بنحو (5 40 – 30م) مما هو عليه. في حين يمكنها أن تعمل على رفع درجة حرارة الهواء القريب من السطح إلى نحو (5 20 – 10م)، مسهمة بحدوث موجة حر شديدة. ومثل هذه الحرارة المرتفعة لليابس والهواء ستترك آثاراً حيوية كبرى، بما يمكن أن تسببه من حالات وفيات، وتدهور في الغطاء النباتي، بالإضافة إلى أن الحرارة الناتجة ستتسبب في تبخير كميات كبيرة من المياه.

6- احتمال زيادة العواصف والأعاصير فوق المحيطات:

مع ارتفاع درجة الحرارة بفعل العواصف الشمسية، وازدياد كهربة الجو، وارتفاع نسبة الرطوبة الجوية، ستزداد حالات عدم الاستقرار الجوي فوق اليابسة كما فوق المحيطات، متوافقاً ذلك مع زيادة نسبة تشكل العواصف والأعاصير المدارية فوق المحيطات وما ينتج عنها من آثار تدميرية على اليابسة المعرضة لها عند بلوغها إياها، كما ستزداد الاضطرابات الجوية الجبهية في العروض الوسطى بيابسها ومحيطاتها.

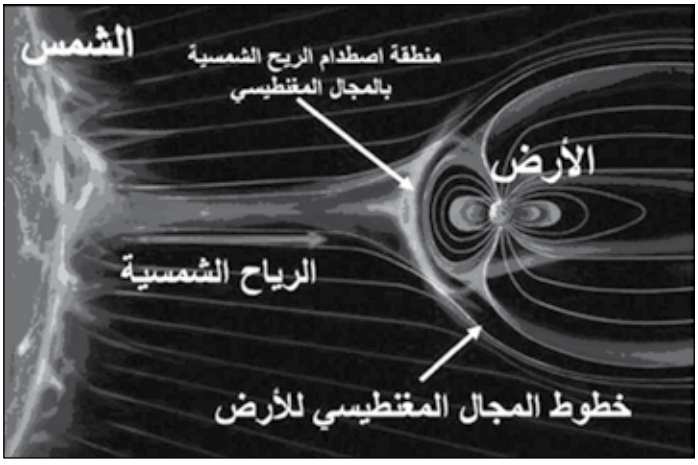
7- اختلال في قشرة الأرض، وزيادة في الزلازل والبراكين:

مما هو متوقع في حال حدوث عاصفة شمسية ضخمة، وهذا لم يحدث في التاريخ البشري الحديث –ولكن من الممكن حدوثها–، أن ينجم عنها ازدياد في درجة حرارة جوف الأرض

بشكل كبير، وستصدر عن ذلك أمواجٌ ميكروية، وستختل نواة الأرض وتغدو غير مستقرة، وستهتز الأرض بعنف، وستتصدع بكثرة، وتجدد الصدوع القديمة حركتها، ويزداد تشقق سطح الأرض، وتندفع البراكين بكثرة وتدمر ما حولها، وستتساقط مقذوفاتها ككتل نارية من السماء. وستتزلزل الأرض، وتموج موجاً.

8- **آثار اقتصادية كبيرة:**

للعواصف الشمسية آثار اقتصادية كبيرة، حتى لتكاد آثارها أن تشمل مفاصل الحياة الرئيسية كافة، ممثلة في شكل (7):



الآثار العامة لعاصفة شمسية

1- **تعطل الاتصالات اللاسلكية:** حيث يتخرب نظام (GPS) مرشد الطائرات، وتتوقف بالتالي حركة المطارات. كما سيحدث تشويش على الإشارات الراديوية التي تصدرها الأقمار الصناعية المجهزة بنظام (GPS) عند عبورها طبقة الأيونوسفير، حيث يحدث فيها تلألؤ (Scintillation)، مما يقلل من الدقة في تحديد المواقع من أجهزة الاستقبال الأرضية. إذ إنه كنتيجة لتأثر صفات الجو الأيونوسفيري بالعواصف الشمسية المغناطيسية، فإن أنظمة الاتصالات كافة تتأثر، بجانب تأثر أنظمة الملاحة (OMEGA) و(LORAM) و(GPS) وغيرها، حيث تعيق العاصفة عملها، مما يجعلها تعطي قرارات خاطئة للمواقع قد تصل إلى عدة كيلومترات.

2- **احتراق الأقمار الصناعية أو خروجها من الخدمة:** ينجم عن تسخين هواء الغلاف الجوي عند تعرضه لعاصفة شمسية قوية، تمدد فيه، مما يزيد من مقاومة الهواء لحركة

الأقمار الصناعية ذات المدارات المنخفضة، مما يجعل سرعتها تنخفض، حتى تجعلها تنحرف للسقوط نحو الأرض، أو تحترق في الغلاف الجوي.

وهذا ما حصل للمختبر الفضائي المداري سكايلاب (Skylab) خلال العاصفة الشمسية عام (1979)، فسقط تجاه سطح الأرض. كما تأثر من العاصفة الشمسية لعام (1989) أكثر من ألفي قمر صناعي، وانقطع الاتصال بنحو (1600) قمر صناعي.

ويتمثل الخطر الأكبر على الأقمار الصناعية، في إمكانية اختراق جسيمات الرياح الشمسية لجدران الأقمار الصناعية –خاصة الصغيرة منها–، مما قد يدمر أنظمتها الإلكترونية، أو يؤثر على حواسيبها وبرمجياتها.

3- **تعطل شبكة الهاتف النقال؛ كما تتوقف شبكة الإنترنت، وينقطع البث التلفزيوني الأرضي والفضائي، أو يشوش، وهذا ما حدث نسبياً في الفترة ما بين** (4- 11) **آذار عام** (2014). **وكذلك البث الإذاعي الذي يتحول إلى صوت مستمر ثابت.** وهذا ما يشكل كارثة على قطاعات هامة؛ كالاتصالات العسكرية، والمدنية، والتجارية.

4- **تدمير المحولات الكهربائية:** وما ينتج عن ذلك من نتائج اقتصادية وإنسانية وصحية. وهذا ما حدث خلال العاصفة الشمسية التي ضربت شمال شرقي الولايات المتحدة وكندا الشرقية (عام 1989)، مما تسبب في انقطاع الكهرباء في مقاطعة كويبك لعدة ساعات عن نحو ستة ملايين شخص.

ينجم عن التغيرات في المغناطيسية الأرضية خلال العاصفة الشمسية الجيومغناطيسية، تولد تيارات كهربائية في أسلاك نقل الطاقة الكهربائية، ولاسيّما تلك التي تعبر مسافات طويلة، مما قد يسبب أضراراً لها. وكذلك في المولدات والمحولات الكهربائية. فإذا ما توافقت المجالات المغناطيسية الناتجة عن العواصف الشمسية مع المجالات والتيارات الكهربائية على الأرض، فينجم عن ذلك تفاعل وتأثير متبادل، ويمكن لهذا التأثير أن يبلغ حد تكوين تيار قوي يلامس أعمدة وأسلاك الكهرباء، ويؤدي إلى احتراق المحولات الكهربائية.

9- **آثار صحية:**

من الآثار الصحية، نذكر:

1- زيادة في أمراض: الطاعون، الكوليرا، التيفوئيد، والحصبة الوبائية. وزيادة مفاجئة في نسبة بروتين الدم عند الجنسين. وانخفاض في نسبة الخلايا اللمفاوية في الدم. وبالتالي تضاعف عدد المرضى الذين يعانون من أمراض تعود إلى نقص الخلايا اللمفاوية.

2- حدوث هبوط في القلب ناتج عن الجلطة الدموية. إذ بينت الأبحاث وجود صلة قوية

بين النشاط الشمسي وهبوط القلب الناتج عن الجلطة. حيث وجد أن الأشعة الشمسية تساعد على تكوين الجلطات بالقرب من الجلد، وإن هذه الجلطات تؤدي إلى انسدادات مميتة في الشريان التاجي.

3- ترافق العواصف المغناطيسية بعض الاضطرابات الصحية، كما في: الصداع النصفي والخفقان والأرق.

4- بما أن العواصف الشمسية مكونة من جسيمات عالية الطاقة، معظمها بروتونات قادرة على اختراق الجسم البشري، لذا فإنه بدون توافر حماية، فإن هذه الجسيمات قادرة على إتلاف المادة الوراثية (DNA) في خلايا الجسم، مما يؤدي إلى تقرح الجلد وسقوط الشعر والأسنان، وحدوث تلف تدريجي في أعضاء الجسم تنتهي بالوفاة في غضون عدة أيام. وعند تعرض الإنسان لكميات كبيرة من الأشعة الضارة التي ترافق العاصفة، فإن ذلك يؤثر في الطبيعة الجينية للإنسان مسببة ظهور أمراض مثل السرطان والتدرن الرئوي. كما تؤثر العواصف الشمسية على الحيوانات مسببة حدوث خلل في أجهزتها الفسيولوجية، ولاسيّما الطيور والحيوانات المهاجرة.

10- **مجاعات ووفيات عديدة:**

إن عاصفة شمسية شديدة، ستترك وراءها آثاراً من الصعب تقديرها. فكل شيء يتعطل في الحياة؛ وسينجم عنها مجاعات ووفيات عديدة.

11- **الآثار على سلوك الإنسان:**

ينتج عن العواصف الشمسية تغير في أمزجة البشر، وتحول نحو سلوكيات سلبية، بسبب التغيرات البيوكيميائية التي تطرأ على جسم الإنسان. إذ تبين حدوث اقتران العواصف الشمسية، بارتفاع نسبة المصابين بالاكتئاب، وكذلك زيادة في حالات الانتحار.

نماذج من العواصف الشمسية

عديدة هي العواصف الشمسية المنطلقة من الشمس، ولكن القليل منها الذي يبلغ سطح الأرض، ويترك آثاراً دالة عليها بشكل مباشر، إلا إذا لم نهمل تأثيراتها الضوئية (الشفق القطبي)، وتأثيراتها على الحرارة الأرضية، والزيادة الملحوظة في الأشعة الحارقة لمن يتعرض لها مباشرة لبضع من الوقت.

والعواصف الشمسية ليست حديثة العهد بالشمس، وإنما هي مقترنة بها منذ وجودها. ولربما في تاريخ قديم من عمر الشمس كانت أكثر عدداً وشدةً وعنفاً، لكنها لم تكن مهمة قبل

وجود الحياة. وبعد وجود الإنسان لم تترك السجلات القديمة ما يفيد عنها، إلا أنه في العصر الحديث (عصر التقانة)، وبخاصة النصف الثاني من القرن العشرين، فقد تمت مراقبتها وتسجيلها، وإظهارها بشكل جلي من خلال ما تخلفه من مظاهر، وما تتركه من آثار.

وفيما يلي سنذكر أهم العواصف الشمسية التي عرفتها الأرض في تاريخها الحديث:

1- **عاصفة عام** (1859 م):

تعد العاصفة الشمسية التي حدثت في اليوم الثاني من شهر أيلول عام (1859 م) الأسوأ في تاريخ الأرض الحديث، والتي عرفت باسم (حدث كارينغتون) نسبة إلى عالم الفلك البريطاني (ريتشارد كارينغتون) الذي رصد العاصفة مصادفةً، عندما كان يقوم برصد ومراقبة الشمس باستخدام جهاز تيلسكوب خاص به مستخدماً فلتراً ليقيه من أشعة الشمس، وليشاهد انفجاراً يصدر عنه وميضٌ ضوئيٌّ برَّاقٌ ينطلق من سطح الشمس –هو بمثابة سحابة من البلازما–، ومن ثم ينفصل عنها. وبعد نحو (48) ساعة من رصده لهذه الظاهرة، بدأت تأثيراتها بالظهور على الأرض بصورة استثنائية وغير معهودة.

فلقد أضاءت هالة براقة ليل سماء الأرض جنوباً حتى المنطقة المدارية، بحيث كان بالإمكان قراءة الصحيفة في منتصف الليل بواسطة ضوئها البراق. كما أن مجموعة من عمال مناجم الذهب في ولاية كاليفورنيا الأمريكية استيقظوا من نومهم في وقت مبكر، لاعتقادهم أن الفجر قد بزغ، ووقت العمل قد بدأ، والوقت عندها كان الساعة الثانية بعد منتصف الليل.

وتسببت العاصفة الشمسية بأضرار كبيرة في شبكة التلغراف (البرق) على مستوى العالم المستخدم إياها آنذاك، حيث تعطلت كلياً في العالم، الذي كان استخدامه للكهرباء ما يزال في بدايته. كما شعر مشغلو أجهزة التلغراف بصدمة كهربائية قوية لمرور موجات مشحونة بالطاقة الشمسية عبر الشبكات. وقد بدا الأمر وكأن الأرض غرقت في حوض من الكهرباء.

2- **عاصفة عام** (1989 م):

شهد الكوكب الأرضي عاصفة شمسية خفيفة – متوسطة الشدة في شهر آذار عام (1989)، مولدة مشاهد شفق قطبي شمالية مثيرة للإعجاب، ومتركزاً تأثيرها في منطقة شمال شرقي الولايات المتحدة، وشرقي كندا، وشمالي أوربا. ولقد تسببت هذه العاصفة في انقطاع التيار الكهربائي لمدة نحو (9) ساعات في مقاطعة كويبك الكندية، ومن ثمَّ بقاء نحو (6) ملايين شخص دون كهرباء خلال المدة المذكورة، وتعطلت الاتصالات أيضاً. ومثل ذلك حدث في السويد. كما تضررت الأقمار الصناعية التابعة للبحرية الأمريكية، حيث تأثر نحو (1000) قمر صناعي.

3- **عاصفة عام** (2000 م):

تم رصد هذه العاصفة في صباح يوم (14) تموز عام (2000 م) من مركز الفضاء الأمريكي بولدر في ولاية كولورادو، من خلال إشارة تحذيرية من القمر الصناعي (سياتل) المخصص لرصد الأشعة السينية الصادرة عن الشمس، وكذلك رصد الأحوال الجوية في الجو الأرضي.

وفي الساعة العاشرة وثلاث دقائق بتوقيت غرينتش، رصد الراصدون في المركز السابق قفزة حادة في شدة الأشعة السينية المنبثقة من المنطقة النشيطة (9077) على سطح الشمس، وهي الجزء من سطح الشمس الذي كان مضطرباً في الأسبوع السابق للانفجار. مما كان إشارة لبداية الانبثاقات القوية من اللهب الشمسي، والطاقة الإشعاعية الجسيمية الشديدة، مما أحدث ظاهرة الشفق القطبي.

4- **عاصفة عام** (2010 م):

في اليوم الأول من شهر آب عام (2010) حصلت عاصفة شمسية خفيفة من وهج شمسي رصد على سطح الشمس، لتبلغ إشعاعاتها الحارقة الأرض خلال بضع دقائق. ولتصل طاقتها الجسيمية الجو الأرضي مع الرياح الشمسية بعد يومين، ليشعر بها من عرض نفسه مباشرة للشمس قبل ظهيرة يوم (3) آب، بحرقتها الحادة، ولكن لساعة أو أكثر، دون أن تترك آثاراً على الحرارة الأرضية أكثر من ارتفاع لحظي فيها بحدود درجتين.

5- **عاصفتا عام** (2011م):

في يوم الثلاثاء (7) حزيران عام (2011)، وبحدود الساعة (14, 6) بتوقيت غرينتش، انطلقت عاصفة شمسية من سطح الشمس وجوها بسرعة نحو (1300 كم/ثا)، ولتقل سرعتها بالابتعاد عن سطح الشمس، لتصل إلى الأرض في يوم الجمعة (10/ 6).

وفي يوم (25) تشرين الثاني من العام نفسه (2011) اخترقت عاصفة شمسية الأجواء الكندية والأمريكية، متسببة في ضغط قوي على المجال الأرضي المغناطيسي للأرض.

وتمكنت الرياح الشمسية من اختراق كل الطرق الموصلة إلى المدار المتزامن مع الأرض لفترة قصيرة بين الساعة (06, 19) والساعة (11, 19) –أي خلال نحو (10) دقائق– لتضرب الأقمار الصناعية التي تدور حول الأرض متعرضة بشكل مباشر لبلازما الرياح الشمسية. كما تشكل الشفق القطبي الشمالي الذي شوهد بشكل واضح في شمال شرقي الولايات المتحدة وفي كندا.

6- **كما حدثت عاصفتان شمسيتان في عام** (2012 م):

حدثت إحداهما نتيجة انفجار شمسي رُصِد في يوم (22) كانون الثاني، ووصلت العاصفة متوسطة الشدة إلى الأرض مساء يوم (24) كانون الثاني حسبما رصدت بتلسكوب (سوهو)،

مؤثرة في الملاحة الجوية في العروض العليا من نصف الكرة الشمالي، ومتسببة في تشكل الشفق القطبي. والأخرى حدثت في العاشر من شهر أيار وكانت خفيفة الشدة وآثارها حرارية.

7- **عاصفة عام** (2014):

في (20/ 2/ 2014)، عاصفة شمسية متوسطة الشدة انطلقت من الطبقة الاكليلية (الكورونا) محملة بكميات كبيرة من البروتونات عالية الطاقة وجسيمات ألفا وبيتا، ولتبلغ الجو الأرضي العلوي وسطحها مسببةً تشويشاً قي الاتصالات الراديوية وتقطعاً فيها لفترة استمرت تأثيراتها لمدة نحو (20) يوماً. وهذه العاصفة تشبه إلى حدٍ كبير العاصفة الشمسية في عام (1972).

رصد العواصف الشمسية، وإمكانية التنبؤ بها والحماية منها

لم يكن النظر إلى الشمس ممكناً قبل اختراع التلسكوب والفلاتر التي تحمي وتقي العينين من أشعة الشمس المؤذية، لذا لم يكن معروفاً عن العواصف الشمسية، إلا ما كان يدل عليها من مظاهر وظواهر تحدثها.

1- **رصد العواصف الشمسية:**

من الوسائل التي تستخدم في رصد الشمس وأنشطتها المختلفة:

1- **الرصد الأرضي**: من خلال التلسكوبات المفلترة، وما تتلقاه أجهزة المطياف المختلفة، والمراقبات الحسية المباشرة، مما يمكن بالتنبؤ بقدوم عاصفة، أو بلوغ طلائع عاصفة الأرض.

2- **الأقمار الصناعية**: أسهمت الأقمار الصناعية والمركبات الفضائية، بما زودت به من أجهزة رصد وتصوير للشمس، وما يحدث فيها من تغيرات في فترات نشاطها القصوى، من إمكانية التنبؤ بحدوث العواصف الشمسية. ومن تلك الأقمار: القمران الصناعيان الأمريكيان (أيس Ace) و(يليسس Ulysses)، والقمران الصناعيان اليابانيان (يوهكوه Yohkoh) و(سوهوSoho)، والقمر الصناعي (تراسي Trace) وهو مرصد فضائي شمسي بمثابة تلسكوب فضائي. والمركبتان الفضائيتان (ستيريو-أ Stereo-A، وستيريو-ب). بجانب مرصد ديناميكيات الشمسي التابع لوكالة الفضاء الأمريكية (ناسا)، والذي تم إطلاقه عام (2012)، ووضع في مدار على بعد (36) ألف كم من الأرض، وأقمار ومراصد أخرى.

2- **التنبؤ بالعواصف الشمسية:**

يمكن الاعتماد على قرائن وأدلة تساعد في التنبؤ بحدوث العواصف الشمسية، منها:

1- **الارتباط بين العواصف وسنوات النشاط والاضطراب الأعظمي في سطح الشمس**؛ والتي

تظهر فيها البقع الشمسية العظمى، وغيرها من مظاهر النشاط الشمسي (الأوهاج الشمسية، الشعل الشمسية... إلخ).

وبما أن البقع الشمسية هي الدالة على إمكانية حدوث العواصف، لذا اتخذت سنوات تعاظمها على سطح الشمس وسيلة للتنبؤ بالعواصف. وبما أن البقع الشمسية تتبع دورة في تعاظمها مدتها (11) سنة، أو (22) سنة، لذا بات ينظر إلى سنوات التبقع الشمسي العظمى، كسنوات دالة على إمكانية حدوث العواصف الشمسية.

2- **الدلائل الحسية**؛ بما أن العاصفة الشمسية تمر بأطوار، فإن هذا ما يساعد على التنبؤ بها، ويتمثل ذلك في الشعور بأشعة الشمس الحارقة (الكثيفة جداً) التي تمثل طلائع العاصفة الشمسية، وهي ما تبلغ الأرض خلال (3, 8) دقيقة، مع ما تسببه من اضطرابات في جميع وسائل الاتصالات. وبعد ساعة إلى ساعتين تصل إلى الأرض موجات فجائية من الطاقة تحدث مزيداً من الخلل في وسائل الاتصال. وبعد ذلك بنحو (1– 2) يوماً تصل العاصفة الرئيسية المغناطيسية التي تولد الشفق القطبي، وتحدث التأثيرات التدميرية -إذا ما كانت شديدة-.

3- **الحماية من العواصف الشمسية**:

يشكل الحقل المغناطيسي للأرض درعاً يحجب الأرض ويقيها من الجسيمات المشحونة كهربائياً التي تطلقها الشمس، مع ما يمكن أن تلحقه من أذى بالغ بالخلايا الحية.

فالحقل المغناطيسي الأرضي، أحد الأركان الأساسية في وجود الحياة واستمراريتها على سطح الأرض، لكونه يحمي الأحياء من الأشعة الجسيمية الشمسية والكونية القاتلة، لقيامه عند بلوغه بحرفها بفعل القوة المغناطيسية، لتأخذ حركة حلزونية، حول خطوط الحقل، وهذا ما يترتب عليه –الحركة الحلزونية- إبطاء حركة الجسيمات المتدفقة من الشمس، وجعلها تنساب حول الأرض لتصب في القطبين المغناطيسيين الشمالي والجنوبي، مما يجعل الأرض الحية تتفادى أثر الجسيمات الشمسية المشحونة.

يضاف إلى ما تقدم، أن الغلاف الجوي الأرضي، محاط –كجزء من بنيته- بحلقتين من الجسيمات المشحونة كهربائياً ذات المغناطيسية العالية، وهما تعرفان بحزمتي فان آلين الإشعاعية (Van Allen Belts) اللتين توجدان على ارتفاعات من سطح الأرض تبلغ (2000 كم) للحزمة الأولى، ونحو (20000 كم) للحزمة الثانية الخارجية.

وتعمل هاتان الحزمتان الكهرومغناطيسيتان على تفريغ الجزء الأكبر من الجسيمات الشمسية والكونية المتجهة نحو سطح الأرض، مشكلة الدرع الواقي من الشمس.

إن الجسيمات الكهربائية المحتجزة في حزامي (فان آلين)، هي من القوة بما يكفي

لاختـراق المركبات الفضـائية، وتشـكيل خطر علـى رواد الفضـاء، يتمثل في إتـلاف المادة الوراثية وغيرها من نسـج الجسم البشري. لذا فإن رواد الفضاء يحاولون ما استطاعوا تجنب المرور في هاتين الحزمتين، أو عبورها بأسرع ما يمكن.

4- الوقاية من العواصف الشمسية:

من الممكن رصد العاصفة الشمسية الفعالة قبل وصولها إلى الأرض بساعة فقط، لذا فمن الممكن اتخاذ إجراءات تحذيرية للوقاية منها، كما يلي:

1- إطفـاء (إيقاف) المولدات والمحولات الكهربائية، قبل أن تضـرب الانبعاثات الإكليلية الكتلية الأرض. ذلك أنه في حال حدوث العاصـفة والمحولات تعمل، فإن هذا سـوف يسبب في حمولة (ضـغط) زائـدة على المحولات الكهربائية في المحطات، مما سـيؤدي إلى احتراقها، وتوقفها مِنْ ثمَّ عن العمل.

2- إغلاق الأجهزة الكهربائية.

3- وقف الاتصالات.

4- الابتعاد كلياً عن التعرض للأشعة الشمسية، حتى بالنسبة للحيوانات.

5- إبعاد الأقمار الصناعية عن مهاب العاصفة إلى أماكن تُجَنِّبُها التعرض لها.

المراجع

(1)- أمين طربوش، الجغرافية الفلكية، دار الفكر المعاصر، دمشق، 2011.

(2)- عدد من المؤلفين؛ كوارث الطبيعة، ترجمة شاهر حسن عبيد، وزارة الثقافة، دمشق، 1989.

(3)- علي موسى، الجغرافية الفلكية، منشورات جامعة دمشق، دمشق، 2000.

(4)- فواز الموسى، جغرافية المخاطر والكوارث الطبيعية (منشورات جامعة حلب، حلب، 2014.

(5)- علي موسى، فواز الموسى، جغرافية الكوارث الطبيعية، دار الأفاق العلمية، الشارقة، 2023.

(6)- علي موسى، فواز الموسى، الجغرافية الطبيعية، دار الأفاق العلمية، الشارقة، 2023.

(7)- فواز الموسى، ألغاز كونية، منشورات جامعة دمشق، دمشق، 2023.

8- Gonzalez. W. D.. J. A. Joselyn. Y. Kamide. H. W. Kroehl. G. Rostoker. B. T. Tsurutani. and V. M. Vasyliunas (1994). What is a Geomagnetic Storm?. J. Geophys. Res.. 99(A4). 5771–5792.

9- Campbell. W.H. (2001). Earth Magnetism: A Guided Tour Through Magnetic Fields. New York: Harcourt Sci. & Tech.

10- Volland. H.. (1984). «Atmospheric Electrodynamics». Kluwer Publ.. Dordrecht

11- Riley. Pete; J. J. Love (2017). «Extreme geomagnetic storms: Probabilistic forecasts and their uncertainties». Space Weather. 15 (1): 53–64

12- hillips. Dr. Tony (23 July 2014). «Near Miss: The Solar Superstorm of July 2012». NASA. Retrieved 26 July 2014.

13- Usoskin. Ilya (2017). «A history of solar activity over millennia». Living Rev. Solar Phys. 14: 3.

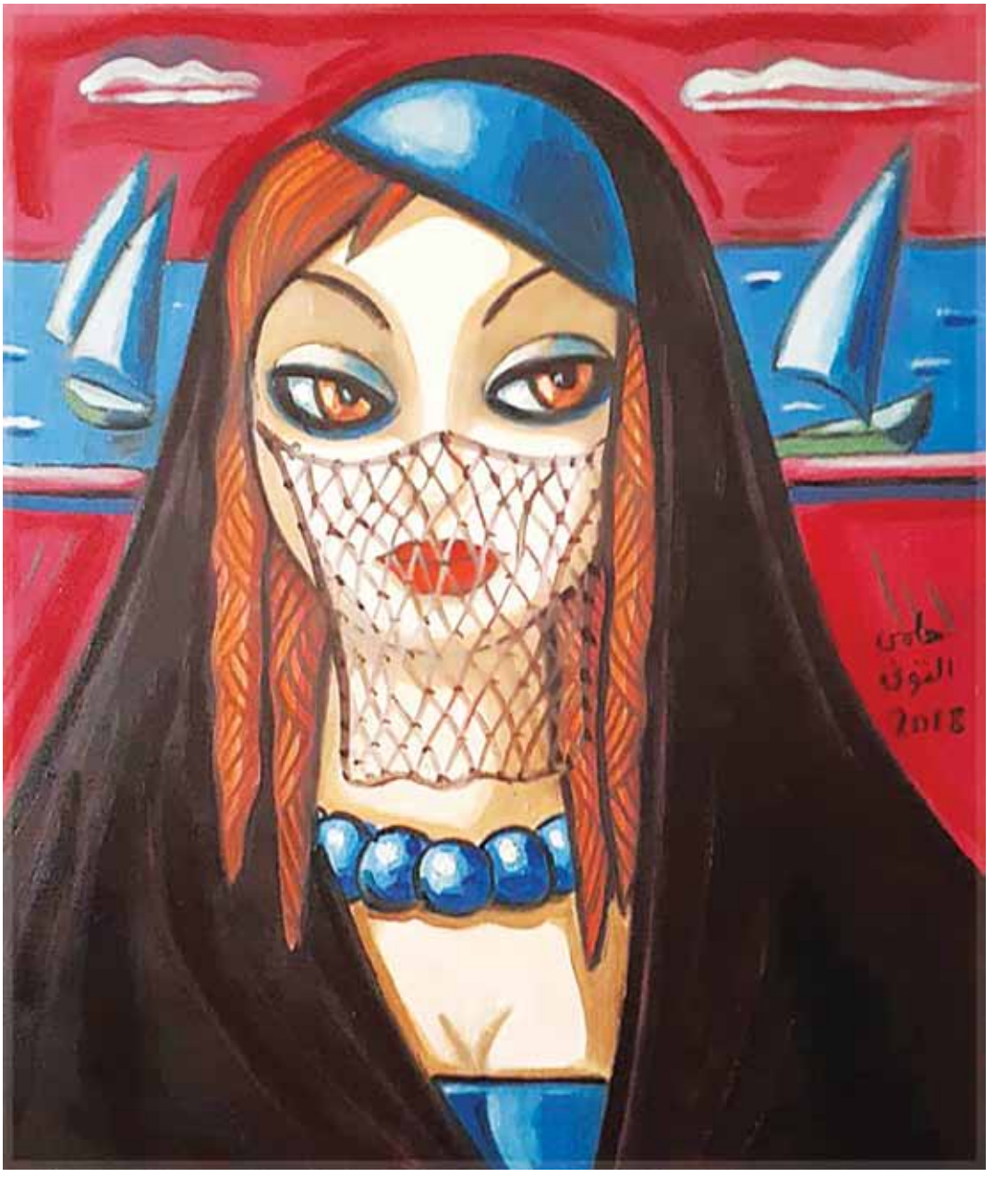
14- Carlowicz. Michael J.; Lopez. Ramon E. (2002). Storms from the Sun: The Emerging Science of Space Weather. National Academies Press. p. 58.

15- Tsurutani. B. T.; Gonzalez. W. D.; Lakhina. G. S.; Alex. S. (2003). "The extreme magnetic storm of 1–2 September 1859". Journal of Geophysical Research. 108 (A7): 1268.

* * *

حلمي التوني
سيميائية التشكيل التداولية

برزت أعمال الفنان حلمي التوني ظاهرة تستدعي الحديث عن التداولية في فن التصوير، ففي أوساط الفن التشكيلي في الوطن العربي نسمع ونقرأ عن ابتعاد الجمهور الواسع عن المعارض، وما يقدِّمه الفنانون من نشاطات حتى مع افتتاح قاعات العرض في قلب الأماكن ذات الكثافة في الحركة، وتتقاطع عندها الطرق في المدينة، وينبري واحد من المتحاورين ليقول: هذا الفن ليس جماهيرياً بطبيعته، وإنما هو للنخبة وأصحاب الثقافة، ويؤكِّد آخر أن الإقبال الجماهيري ليس مطلوباً لارتقاء هذا الفن كما في السينما والفنون المسرحية، ويتابع: انظروا هذه لوحات تملأ صالات العرض تسابق التيارات الفنية وأساليبها المعاصرة في العالم، وهي مطلوبة ولها أسواقها في عواصم عربية وأجنبية هنا وهناك، ونحاول التثبُّت مما يقوله؛


حامد
الشوك
2018

فنجد في كتب اللوحات التي تعدُّ مع كل معرض خاص أو جماعي صورَ تلك الأعمال لفنانين من أجيال متعددة في التصوير وغالباً مع المنحوتات، وهي في معظمها تخوض في أساليب هي أقرب إلى الرمزية والتجريد، وتبقى أعمال تميل إلى الواقعي أو ما تكون رمزيته غير بعيدة، ويستطيع المتلقي معايشتها والاستمتاع بتكويناتها وألوانها، ونعود لنسمع بقية الحوار، فهناك من يدلي بحجج يراها منطقية فيقول: الفنانون مهما تكن مهارتهم وتفرغهم للفن لا ينتجون كمَّاً كبيراً، ولذلك يحاولون الاستجابة لما يكون له رواج وقيمة مادية، فلئن قدَّموا الواقعي والقريب من اللوحات، فلن يجدوا من يقتنيها بين الجمهور الواسع بمعادل يكافئ الجهد وضرورة الاستمرار، وفي الوقت نفسه لن تكون جذَابة لأصحاب الخبرة العالية ومحبي الفن المتميِّز، وهنا يحرص فنان على القول: ليست المسألة مادية بهذا القدر، وإنما هي أيضاً متعلِّقة برغبة الفنان في تحقيق الإبداع والوصول إلى التميُّز الفني، وهذه لا تتأتى إلا باقتحام المجالات والتجريب والتجديد. ثمة صوتٌ ينطلق في سؤال: هل يمكن الوصول إلى معادلة في قسم من أعمال الفنانين التشكيليين لتكون جماهيرية، أو لتقترب من أذواق الجمهور وإدراكه؟ ولو تمَّ ذلك فسينتقل عدد من هذا الجمهور الشعبي أقصد الواسع بالتدريج ليعايش أساليب حديثة تخوض في تجارب أكثر تركيباً في الإبداع والتعبير؟

-1-

ولد حلمي التوني في القاهرة عام 1934 في بيئة ميسورة، فأبوه وعدد من أقاربه مهندسون، وأمُّه سليلة عائلة تحسب على الإقطاعيين، وللأسرة دخل مريح، لكن ضائقة تحلُّ ويموت الأب، ولذلك كان على الفتى الشاب أن يعمل وهو يتابع دراسته في كلية الفنون الجميلة، وكان هذا الاحتكاك بالحياة الواقعية وخطابها الثقافي واحداً من العوامل التي كونت شخصية الفنان فيه، إضافة إلى دخوله في مسيرة فكرية سياسية تقدمية تصاعدت في الستينيات إبان المدِّ العربي الناصري، ومن جانب آخر فتحت طبيعة العمل الذي أُتيح له في المؤسسات الصحفية والثقافية مجالاً للأداء الفني في آفاق واسعة وعملية، ولعب

عدد من الأساتذة الفنانين أو من القائمين على تلك المؤسسات من أصحاب الفكر دوراً مهماً في بلورة منهجه ورؤيته، وتنتهي المرحلة الأولى من رحلة الفنان التوني بتخرجه في كلية الفنون الجميلة في قسم الديكور المسرحي عام 1958 وكان مشروع التخرُّج ديكور لباليه (إيزيس) عن مسرحية الأديب توفيق الحكيم تحمل هذا الاسم، و كانت للتوني دراسة في جوانب فنون الزخرفة ستجد لها مجالاً رحباً في مشاريعه العملية.

بدأت مرحلة ثانية في رحلة حلمي التوني عندما التحق بدار الهلال وعمل في مطبوعاتها المختلفة فهي تصدر مجلة الهلال وسلسلة كتاب الهلال شهرياً وروايات الهلال نصف شهرية ومجلتي المصوَّر وحواء أسبوعياً، وكانت دائرة العمل واسعة للرسم والغرافيك والاضطلاع بوظيفة جديدة في تكاملها في الصحافة المصرية وهي وظيفة المدير الفني، فهو يشرف على الإخراج واختيار الصور والتنسيق العام في المطبوعة، وقد أتاح هذا الإطار المتنوع فرص التجريب والإبداع مع حماسة التوني وعدد من خريجي الفنون – محيي الدين اللباد وبهجت عثمان...– الذين حملوا خبرات أكاديمية ومعايشة لألوان الفن لتطوير الصحافة وسوق الكتاب جمالياً وتعبيرياً؛ خاصة مع تفاعل شخصيات ثقافية وإعلامية من مدارس ومناهج مختلفة: علي أمين ومصطفى أمين ويوسف السباعي ورجاء النقَّاش؛ وكان من أبرزها أحمد بهاء الدين العروبي صاحب التجربة الرائدة في مجلة صباح الخير بدار روز اليوسف، ثم في دار الهلال، وانضم التوني إلى التنظيم الطليعي في الستينيات في إطار التوجُّهات العربية الاشتراكية مع مجموعة منها مصطفى بهجت بدوي ومحمد فايق ومحمد عروق، وقد خاض في أعمال مسرح الأطفال وصمَّم دمية شخصية: صحصح في عمل لصلاح جاهين قدمه لمسرح العرائس (صحصح لما ينجح)، وتعاون في أعمال مع الكوميدي المسرحي والسينمائي وأشهر من عمل في فن الأراجوز الفنان محمود شكوكو وصمم عدداً من شخصيات الدُمَى في عروض جماهيرية في القاهرة ونفّذها فنان على الخشب، وصمم ملصق فيلم (الحرام) المأخوذ عن قصة للأديب يوسف إدريس، وأخرجه هنري بركات وقام بالأدوار الرئيسية فاتن حمامة وعبد الله غيث وزكي رستم، ورشِّح الفيلم لجائزة في مهرجان (كان)، وروى التوني في أحاديث له أن صلته بالمخرج المبدع شادي عبد السلام الذي قدَّم فيلم (المومياء) ولَّدت فكرة تجسيده شخصية إخناتون في فيلم كان يُعدُّه ولم يتم، ولكن انقطاعاً وقع في هذا الاندفاع الفعَّال عندما طارد عهد أنور السادات الفنانين والأدباء والمفكرين والصحفيين الذين مثلوا حقبة جمال عبد الناصر بعد وفاته عام 1970، ولم يجد التوني إلا طريق الهجرة.

أرسل عدد من أصدقاء التوني يدعونه إلى العمل في بيروت عام 1973 منهم الأديب سهيل إدريس وصاحب (دار الآداب بمطبوعاتها ومجلتها الشهرية)، والصحفي طلال سلمان الذي كان يعتزم إصدار صحيفته (السفير)، وعدد من الأدباء والمثقفين، فبدأت مرحلة ثالثة من حياته الفنية، وقد دامت اثني عشر عاماً، وقد مارس الرسم وتصميم الأغلفة لمطبوعات مؤسسات صحفية ودور نشر، وكانت جديلة من العمل الفني المهني والخوض في قضايا السياسة والفكر العربي وخاصة إبان الصعود الكبير لحركة المقاومة الفلسطينية، وقد تفاعل مع شخصيات بارزة في هذه المجالات، فهناك د. عبد الوهاب الكيالي المؤرِّخ والمفكر والناشر الفلسطيني صاحب (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، وطلال سلمان صاحب دار السفير ومحمد المعلم الناشر المصري الذي اتخذ من بيروت منطلقاً جديداً عبر (دار الشروق)، وقدَّم التوني كثيراً من الملصقات والمنشورات الفلسطينية، وتزوج ابنة الدكتور إحسان عباس الفلسطيني الأستاذ في الجامعة الأمريكية ببيروت، وقدَّم عدداً من المعارض فهو لم يترك العمل في اللوحات الزيتية، وبهذا سجل علامات بارزة في التصميم والملصقات، ففاز بجائزة منظمة اليونيسيف لملصق عام الطفل العالمي 1979، وقبلها نال جائزة معرض الكتاب ببيروت لسنوات متتالية (1977–1979)، كما نال جائزة عالمية على غلاف كتاب (أجمل الحكايات الشعبية) في إيطاليا، وكان امتيازه في إعطائه ملامح الثقافة العربية، وجائزة أخرى من معرض الكتاب الألماني في لايبزيغ، وقد تجاوزت أعماله في الأغلفة والملصقات وإعلانات السينما ثلاثة آلاف عمل.

وجاءت المرحلة الرابعة في رحلة الفن عندما عاد إلى القاهرة ليستقر فيها أواسط ثمانينيات القرن العشرين عام 1985، وهي مستمرة إلى اليوم، وتميزت بانكبابه على الرسم وإنتاج تشكيلي غزير يبرز في معارض متتابعة ذات موضوعات اجتماعية وفكرية وفنية، وانحسار كبير للعمل في الأغلفة والتصميم، مع إصدار كتب للأطفال يكتبها ويرسم لوحاتها. نذكر من إسهاماته المميزة مشاركاته في مجلة (العربي) الكويتية ووليدتها (العربي الصغير)، وفي مجلة (وجهات نظر) القاهرية التي شكَّلت نقلة في مقالاتها وفي إخراجها ورسومها التي أسهم فيها التوني ودعا زملاء له من أصحاب الرؤى الفنية الحديثة من مثل محيي الدين اللباد.

-2-

إنَّ الحقبــة التاريخية التي عاشــها الفنــان حلمي التوني فتحت له آفاقــاً، وجعلته يخوض في عالم الصحافة والكتاب والنشر، ومن ثَمَّ يكوِّن أسلوبه الخاص الذي تميَّز به. وفي مقالاته القليلة التي نشرها تظهر اهتماماته الفنية الشعبية والفكرية العربية[1]، ففي الجانب الفني نجد أعمالاً ســابقة، وأخرى معاصــرة له ومن خلال المقارنة تتوضَّح السمات الأسلوبية الخاصة به، فنلحظ ريادة الفنان والأســتاذ الحسين فوزي (1909– 1999) الذي تخرَّج من مدرسة الفنون بالقاهرة عام 1926 وسافر وأنجز دراسة التصوير والغرافيك والزخرفة في باريس عام 1932 وأنشأ قسم الغرافيك في كلية الفنون الجميلة، وكُلِّف برسم توثيقي لجوامع مصر صدر في مجلدين، ولوحة لمســرح ســيد درويش، ومارس الرســم في الصــحف والمجلات، وفي أغلفة الكتب ومنها أعداد مجلة الرسالة الجديدة (1954– 1958) التي كان يوسف السباعي رئيس تحريرها، وتنوعت هذه الأعمــال بين الواقعية فــي عدد من لوحاته الزيتيــة والواقعية والواقعية الرمزيــة وما يقرب من التجريد في الأغلفة والرسوم التوضيحية،وتابعه الفنان حسين بيكار (1913– 2002) الذي ترك العمــل في كلية الفنون الجميلة اســتجابة لدعوة علي أمين ومصــطفى أمين، فعمل في مؤسســة أخبــار اليوم ومطبوعاتها: جريــدة الأخبار اليومية وأخبار اليوم الأســبوعية ومجلة آخر ســاعة الأسبوعية، ومطبوعات أخرى لاحقة، كما عمل في دار المعارف التي أصدرت بجوار الكتب مجلة الأطفال ســندباد (1952– 1960)، وكوَّن أسلوباً مميزاً بخطوطه المستقيمة، أو الممتدة تعبيرياً، وفضــاء اللوحــة الزيتية والتوضــيحية ولوحة المجلــة وتنوعت أســاليبه بين الواقعيــة والواقعية الرمزية، وكانت له كتابات صحفية حول رحلات حول العالم كلفته بها أخبار اليوم، وكتب ورسم أعمــالاً للأطفال، ومن المعاصــرين للتوني نجد الفنان جمال قطب (1930– 2016) الذي صــبَّ اهتمامه الأساســي فــي المطبوعات وأغلفــة الكتب وخاصــة الروايات والمســرحيات مما كانت تصــدره دار نشــر (مكتبة مصر) وغلب على أعماله الواقعية ضــمن أجواء العمل ومادة الكتاب، وبــرزت أعمــال محيي الديــن اللبَّاد (1940– 2010) في الصــحافة وكتب الأطفــال، وكان لعمله في مجال الكاريكاتير أثر في أســلوب تناوله تصــميم الأغلفة ورســوم كتب الأطفال التي رافقتها كتابته، وخصص جوانب للتثقيف التشكيلي المبسَّط، في دور النشر بمصر (دار المعارف، ودار الهــلال، ومجلــة وجهات نظر) وفــي بيروت (دار الفتــى العربي) وفي الإمــارات (مجلة ماجد) للأطفال، ولم يكن يتخذ التصوير واللوحات مجالاً للعمل والإبداع[2].

أراد الفنــان التونــي أن يمتــزج الأداء الوظيفي والجمالي للســيميائية فــي أعمال الطباعة والنشــر والصــحافة والملصــقات الإعلانيــة في مجــالات مختلفــة، وذلك بناء علــى خبراته

العلميــة الأكاديميــة، وفــي إطار الرغبــة في التطويــر في حركة النهضــة العربية المعاصــرة ونداءات الحداثة، وأقام عمله على ثلاثة مكوِّنات؛ وهي الرســم بأســلوبية خاصة به، والصورة الفوتوغرافية، والخط العربي الذي جاء غالباً مطوَّراً ليكون تشــكيلاً مغايراً وذا وظيفة جديدة تختلف عن جماليات مألوفة لأنواع الخطوط المعروفة في التراث والمســتمرة في الاســتخدام (النسخي والرقعة والثلث والديواني والكوفي والأندلسي..).

حرصــ التوني على جعل الغلاف لوحة دالة على المحتوى، ومضــيفة إليــه إطاراً يعمق التلقي ويجذب القارئ، ســواء في دار النشر أو المؤسسة الصــحفية التي تصدر مطبوعات دورية بجوار الصحيفة والمجلة، وكذلك أكَّد على معالم أسلوبية سيميائية لتكون هويَّة مميزة في كل المطبوعات التي تصــدر؛ وذلك عبر الخطوط الهندسية والإطار وتوزيع المساحات مع الكلمات في العناوين، وكانت هذه نقلة قاربت فيها المطبوعات العربية ما كانت سبقت إليه دور النشر في العالم.

إنَّ نتاجــاً جاوز ثلاثة آلاف عمل يحتاج إلى مراجعة وتصــنيف لا يتاحان بســهولة،ولا نجد مؤلفــات تتنــاول مراحــل إنتاج التوني[3] ولذلك ســنقف عند عــدد من الأمثلــة، وأولها غلاف غرافيكي لكتاب الهلال في شهر آب عام 1969 وعنوانه (قصة السينما في مصر) للناقد سعد الدين توفيق، وفيه نرى مســتطيلاً بنياً اقرب إلى المربع – تحت مســاحة بيضــاء حملت شعار السلســلة وعنوان الكتاب والمؤلف– وقد شغل مســتطيلٌ طولاني مدور الزوايا ومحاطٌ بإطارين الواحــد زهــري والآخر أخضــر الجزءَ الأكبــرَ، وفيه صــورة بالأبيض والأســود لمشــهد من فيلم مصري قديــم لممثــل وممثلــة، وبجواره مســتطيلان أصــغر حجماً الواحد داخل الآخر الأصــغر باللون الأخضــر والأكبــر باللون الزهــري، ويتضــمن الداخلي عبارة شارحة للمشهد وهي مدوَّنة بخط يدوي «منيرة هانم في رواية» فاجعة فوق الهرم «تمسك بالخنجر تحاول قتل ســعيد بــك بعد أن طلب منها ذلــك لأنها ترفض غرامه». اســتخدم التوني المادة السينمائية من هذا الفيلم الصــامت عام 1928 وحقــق الدلالة التاريخية التــي يــدور حولهــا الكتــاب، ليحفِّــز الاســتطلاع والقــراءة، وجعل خلفية اللوحة بلــون واحد هو البني لتكون الشاشة تعرض الصورة السينمائية الصامتة،

وبجوارها نص الحوار المكتوب قبل أن تنطق السينما العربية، وبرز شكل المستطيلين مقارباً ما يكون من الصور على شريط العرض، وجاءت الألوان الموزَّعة مع الصورة بالأبيض والأسود لتشكِّل التوازي المعاصر والتطور السينمائي في حوار الأزمنة والأفكار.

الغلاف الثاني تصميم بالرسم لغلاف كتاب الهلال عدد أيلول لعام 1970 وعنوانه (مطربون ومستمعون) للناقد كمال النجمي، والتوزيع العام مماثل للغلاف السابق بين الشعار والعنوان واللوحة السيميائية وكان العنوان بخط حديث أقرب إلى الخطِّ الكوفي، وقد تضمنت رسماً كاريكاتورياً لمطرب مع عوده وهو يصدح بملء فمه ويملأ معظم المساحة، ويتميَّز بطربوشه الذي جاء بلون زهري وشاربيه الكبيرين، وانتشر عدد من الطرابيش الزهرية بحجوم متعددة في المساحة الزرقاء وهي تحيط بالمطرب، ونرى كذلك مجموعة من البَيْض الذي يفقس وتخرج منه الطيور وهي بلون أبيض يماثل لون العود، بينما نرى الأسود لون بذلة المطرب. تبدو الدلالات السيميائية على مضمون الكتاب إضافة إلى الدلالة اللغوية، فأمامنا مطرب محترف بلباس السهرة والحفلات يطلق الغناء، والعود يؤدي فاعلية اللحن، وتدل هيئة هذا المطرب على الأداء التراثي في مطلع القرن العشرين، وتوزُّع البيض وهو يدل على توالد الإبداع خاصة مع توحد اللون الأبيض في العود والبيض، ويسري إيقاع كوميدي باختيار الكاريكاتير تقنية للرسم، وهذا يمثل جانباً نقدياً حديثاً للتيار المتمسِّك بالقديم وحده الذي لا يمكن أن يبقى سائداً من غير مجاورة التطوير. وهذه الدلالات جميعها تحفِّز القارئ الذي يؤمن بضرورة تحديث الغناء العربي، وفي الوقت نفسه قد تستفزُّ القارئ الذي يميل إلى القديم ليطلع على مضمون الكتاب.

صمم التوني غلافاً ضمن سلسلة روايات الهلال وكان العدد مخصصاً لمسرحية (هاملت) لشكسبير من ترجمة جبرا إبراهيم جبرا (شباط 1970) ونرى فيه أرضية زرقاء تضم في أعلاها العنوان واسمي المؤلف والمترجم، وفي الأسفل شعار السلسلة، ويتوسَّط رسم لشخصية هاملت بالأبيض والأسود وحوله فراغ أبيض في مساحة بيضوية مقطوعة من الجانبين الأيمن

والأيسـر، ويبـدو هاملت وعلى وجهـه علائم الحيرة والحزن ممسـكاً بيديه سـيفه، وبـرزت الأكمام وقبة الـرداء بأطـراف للأزياء الملكيـة القديمـة. وبهذا التركيب للعناصر السيميائية جعل العارف للمسرحية يدخـل إلـى عمقها مـن خلال مؤشـر السـيف الذي سـيكون جوهر الصـراع وأداة النهاية لهذه المأساة، وكذلك يبدو هاملت في أقصـى درجات الاضـطراب والحيـرة، وتشـع علامة حمراء صـغيرة على مقبض السـيف مؤشـراً على نتائج الصـراع في المسرحية، وكذلـك القـارئ الذي لم يسـبق أن قرأ شكسـبير أو عـرف تفاصـيل المسـرحية ينتقـل إليه أثـر الهيئة الغريبة لصاحب الرسم (هاملت) وتَوَقُّع لما سيكون لهـذا السـيف في يـد هذا الأمير بملابسـه الملكية المميـزة.وكان للتباين بيـن اللـون الأزرق لأرضـية الغلاف والتعبير بالأبيض والأسـود أثر في لفت الانتباه كأنما تُفتح سـتارة المسـرح ويبرز من خلالها هاملت، أو كأن واحداً من مصابيح الإضاءة في المسرح قد سُلِّط على هذه الشخصية.

يمثل كتاب (ألف حكاية وحكاية من الأدب العربي القديم) الذي أعده حسـين أحمد أمين ورسـم لوحاته المرافقة حلمي التوني، وصدر عن دار الشـروق بيروت-القاهرة في ثمانينيات القرن العشرين؛ حالة معاصرة تناظر ما كان في عدد من كتب التراث المخطوطة التي اقترن فيهـا النص اللغوي الأدبي بلوحات مصـوَّرة، ونطالع الأسـلوبية المعاصـرة للفنان واختياراته السـيميائية التـي يقدِّمها إلى قرَّائه. ورغـم العنوان: (ألف) فقد تمـت طباعة مئة حكاية من الأخبار التي ضـمتها كتب الأدب والتراجم، وهي تمثل طرائف أو مواقف إنسـانية لشخصيات مرموقـة في التاريخ العربي الإسـلامي، وقـدَّم الفنان مئة عمل مصـاحب، وكانت تجربة أراد بها أن يسـهم في الدلالة عبر السـيمياء، وهنـا نجد الاختلاف ما بيـن المنمنمات التي نراها عنـد الواسـطي ولوحاته عن مقامات الحريـري أو في مخطوطات حكايـات كليلة ودمنة وألف ليلـة وليلـة حيث تؤدي الصـورة تمثيلاً للحـدث والشخصـيات بمعنى محاولـة المطابقة. أما لـدى التوني فنجد علامات سـيميائية تجتزئ مـن النصِّ ما يكون أكثر بـروزاً أو يحمل إيحاء المفارقة، وتتعدد هذه العلامات فهي لأشـخاص أو لأشـياء أو تكوينات حروفية، وبهذا تتشـكل إضافة وتكوين ما يمكن عدُّه نصاً موازياً.

-3-

أربعـون عاماً من الإنتاج يقدِّم فيها حلمي التوني اللوحات ويعمل يومياً في مرســمه، وتقام معارضـ فردية له و تتميَّز بإقبال على الاقتناء، وترحيب لدى النقاد والمتابعين في الصــحافة والإعــلام، كل هذا لم يكن مســبوقاً مــع الفنانين التشــكيليين في الوطن العربــي، فهناك مَنْ

راجــت لوحاتهــم، ومَنْ طُلبت منهم أعمال لمؤسســات أو متاحف في العالــم، لكن لا نجد هذه الغزارة والاســتمرار ففي معرض واحد يقدِّم التوني خمسين لوحة، فكيف نفسِّر هذه الظاهرة الفنية الثقافية؟ ثمة عبارة صــدرت عن التوني تكشف أســرار أسلوبه وأبعاده الفكرية وقابليته للتــداول الواســع، فهــو خصَّ اثنين مــن الفنانين الذين ســبقوه و كان يرى أنَّــه تأثر بهما على

نحو عميق وهما محمود سـعيد (1897– 1964) مـن الجيل المؤسـس للتشـكيل المصـري وكان ممَّا عرف عنه اهتمامه بالبيئة الشـعبية وخاصة صـور المـرأة التي حملـت لديه ملامح وسـمات معبِّرة عن خصوصـية لها، وعبد الهادي الجزَّار (1925– 1966) من الجيل الثاني وكان اهتمامه بالصـور والشخصـيات الشـعبية مقروناً برؤية فكرية، وأمَّا ثالث مصادر التأثير فارتبط بجملة «أنـا تلميذ الفنان الشـعبي» التي تعيدنا معه إلى التراث الشـعبي في رسـوم وصـور تجمع رمزية ترسَّـخت فـي البيئة المصـرية عبر العصـور، وحملـت دلالاتهـا الاجتماعيـة والعقائديـة والجمالية، وانتشـرت في مساحة ضمت البيوت والحارات وحيطانها والملابس وأدوات زينة تعلق في المحلات؛ وترسم وشماً على الأيدي والوجه والصـدر، وتسـتقبل الحجاج عند عودتهم بعد الرحلة الطويلة، وتتوزَّع فـي الموالد الاحتفالية، وبهذا التداول الواسـع والمتجذِّر تغلغلت الدلالات، وسـرعان ما تلتحم مع النتاج الفني الحديث الذي يستمد من التراث مع إضافات من إيقاع الحياة المعاصرة.

لاحـظ النقَّـاد أن حلمي التوني لا يسـعى وراء البعد الثالث في معظم لوحاته، وهي تبدو مسطَّحة ببعديها، وندخل إلى عالم الفنان الأسلوبي، فيبدأ بالقول: إني أرسـم الشخصيات وكل ما في اللوحة مـن خيالي لا من الواقع، وهكذا ندرك أنه يشـكِّل رسـالة رمزية بتجريدها من تفاصـيلها الواقعية؛ وبمكوِّنات مسـتمدة من التراث الشـعبي، وهنا لا نقصـد أنه يعيـد الصـور القديمة، وإنمـا يتناول المعاصـر مـن مشـاهد وحـالات وهو فـي رمزية راسـخة ومدركـة لـدى المتلقـي اليوم، فتُرسَـم المرأة في أطيـاف الحياة وكذلك الأطفال، وقلما

«نوبة»
التلاتية

نرى صـورة الرجل إلا مقروناً بالمرأة، والتوني يصـرِّح بانحيازه للمرأة التي أصابها الكثير من الظلـم، ويدعو إلى أن تحصـل على حريتها، وهنا تتماهى الوجوه والسـمات بين بهية الفلاحة المصـرية، وعروسة المولد الاحتفالية الصـادحة وإيزيس المغرقة في تاريخيتها وأسطوريتها وهذه الفتاة في الحي الشعبي أو في ركن معاصر، وتأتي مجموعة من الرموز القديمة/الجديدة تكمل المشـهد والموقف من مثل السمكة والشمعة والعصـفورة والحصان والجاموسة والنخلة والجـرَّة/ القُلَّـة تربط بين النيل الدافـق والبيوت تنتظر الماء، ويلحظ مـن يقف أمام لوحات التونـي أنه أضـاف رمزية في وحدات جديدة دالـة وأبرزها طائر الهُدهُد، والشـمعة، وكذلك تعطينـا العيون؛ التـي تنظر في معظم الأعمال إلـى المتلقي؛ رمزية جمالية موصـولة بالعيون الفرعونيـة الناظـرة وهي فـي المعابد وفـي التماثيل، وقد يكـون الإطار الأسـود الذي يحيط بالشـخوص في اللوحة من تلك التقنية القديمة للفنان المصـري سـواء في الرسوم الملوَّنة أو

في المنحوتات أو في الرسوم المحفورة في عمق السطوح الصخرية، وتظل البهجة السمة الواضحة في اللوحات، فالتوني معني بنشر الفرحة والتفاؤل لنتغلب على ما في أيام الزمن المعاصر من مصاعب، وفي عدد من لوحاته يقرن الدلالة اللغوية بسيمياء اللون والشكل عندما يدوِّن عبارات شعبية أو جملاً من الأغاني والمواويل.

تنوعت عناوين معارض للفنان التوني: مواويل، وأنا حرَّة، وعلى الشاطئ، والمغنَى حياة الروح،ونساء وخيول، ونساء من مصر، والسمكة والشمعة، وتحية إلى طه حسين، وعندما نبحث عن الرسائل المتنوِّعة بحسب هذه الفضاءات رغم الأدوات التعبيرية التشكيلية التي قد تبدو لدى بعض النقاد محدودة سنجد أنَّ الشغل الداخلي في توزيع الرموز الشعبية القديمة والمتجددة؛ وما أضافه الفنان؛ هو ما يمنح الدلالات الدرامية التي تأتي من حوار بين الألوان والتفاعل بين الرموز في فضاء اللوحة غير المزدحم، وهنا يشير التوني إلى حرص على ترك المدى حول الشخصيات مفتوحاً متذكراً عبارة طريفة للفنان حسين بيكار تؤكِّد حاجة اللوحة إلى الهواء حول كائناتها للتنفُّس.

"أمينة" الثلاثية

وعندما تتطلب مناسبة ثقافية التزاماً بمعالم أو سمات لشخصيات مألوفة لدى المتلقين يختلف النهج بعض الشيء، كما في الاحتفال بالأديب نجيب محفوظ، فقد أقامت مجلة العربي الكويتية معرضاً لحلمي التوني، وفيه لوحات زيتية قدَّمت عدداً من (بطلات روايات محفوظ) عام 2006، وهنا برزت تقنية مختلفة عن الرموز التي أشرنا إليها في معارضه والتي تعددت عوالمها في الحياة المعاصرة، هي تقنية تميل إلى شيء من التجريد كما في لوحة (أمينة) زوجة السيد أحمد عبد الجواد في ثلاثية (بين القصرين وقصر الشوق والسكرية) أو الملمح الكاريكاتوري الذي يختزل ويبرز أجزاء الجسم المعبرة عن الشخصية كما في لوحة (زنُّوبة) في الثلاثية.

-4-

نشر حلمي التوني أعماله في تلك الفضاءات الواسعة، فكانت أغلفة الكتب والمواد في المجلات والصحف، وكذلك تتابعت معارضه ولوحاته الكثيرة، فشاهدها جمهور كبير لأنها

قريبة التناول وبسيطة في موادها؛ وفي الوقت نفسه تجد صدى في الثقافة الشعبية المشتركة، ولعل إجراء كان يرسِّخ عملية التوصيل والتداول المستمر والمستقبلي، وهو تسجيل هذه الأعمال في كتب تكون متعة جمالية وأثراً اجتماعياً وفكرياً، ومن جهة أخرى تبدو الكتابات النقدية عن هذه الظاهرة قصيرة ومحدودة بمعرض يقام أو تعليق سريع أو محاورة تصدر فيها آراء الفنان، وهذا رغم أهميته فلا بدَّ من الدراسات التحليلية والمقارنة ليتابع الجيل الجديد خطوات بملامح فيها روح تجربة التوني والملامح الجديدة في زمن الذكاء الصناعي، وفوائده والأخطار التي تتطلب مواجهة ووعياً.

الهوامش

1-كتب حلمي التوني عدداً من المقالات التي تبيِّن اهتماماً واستطلاعاً ورؤية فكرية مع الممارسة الفنية نشير إلى عدد منها:

- الدين والقردة المقدسة في جزيرة الآلهة (بالي)، مجلة الهلال، القاهرة، تشرين الثاني 1969.
- جزيرة الرقص والفن والآلهة (بالي)، مجلة الهلال،القاهرة، كانون الأول 1969.
- أحقاً لم يكن هناك أي مثال لفن عربي يقتدى به؟، مجلة العربي، الكويت، تموز- يوليو 1982.
- النص/ الرسم في كتب الأطفال العربية (ورقة بحث قدّمها التوني في معرض الكتاب بتونس 1985)، ونشرت في عدد من الدوريات العربية: الناشر لعربي، ليبيا، تموز- يوليو 1985 / الحياة الثقافية، ليبيا، نيسان 1986 / الحياة التشكيلية، سورية، عدد 21- 22، 1986.
- القرآن الكريم وفن تجليد الكتاب، الهلال، القاهرة، أيار، 1987.
- أراجوز فاروق بسيوني الساخر يتزوَّج عروسة المولد،الهلال، القاهرة، أيلول، 1995.
- وتعدُّ أحاديث حلمي التوني المتلفزة وثيقة لسيرته وآرائه الفنية والفكرية، وقد كانت أساساً لهذه الدراسة التي نقدِّمها، وقد أضفنا إليها وإلى اللوحات التي صاحبتها من إنتاجه، متابعة لعدد كبير من صور لوحات الفنان مما وفَّرته المواقع الإلكترونية، فمن الحوارات الطويلة وهي متوفرة على اليوتيوب: حوار مع الإعلامية منى الشاذلي، وحوار مع الإعلامي إبراهيم عيسى، وحوار مع الإعلامي مدحت العدل.

2- تم توثيق سير الفنانين من مواقع إلكترونية على شبكة المعلومات العالمية منها: موقع الهيئة العامة للاستعلامات

المصـــرية، وموقع قطاع الفنون التشـــكيلية، وتمت العودة إلى أعمالهم المصـــوَّرة، والمنشورة في مواقع متعددة على شبكة المعلومات العالمية الإلكترونية.

3- من المقالات والمتابعات لأعمال حلمي التوني:

- صبحي الشاروني، حلمي التوني والتراث الشعبي، الفنون الشعبية، القاهرة، تشرين الأول، 1987.
- كمال الجويلي، ســت الحســن تطل من صــندوق الدنيا في لوحات حلمي التوني،مجلة القاهرة، القاهرة، 15 أيار، 1994.
- صلاح بيصار، حلمي التوني معزفات مصرية بأوتار شعبية، الهلال،كانون الثاني 1998.
- حلمــي النمنــم، حلمــي التونــي الالتزام الوطني ضــرورة لمواجهة شــمولية العولمة، جريدة الفنــون، الكويت، حزيران، 2001.
- سعيد الكفراوي، امرأة حلمي التوني تعود عند الغروب، جريدة الفنون، الكويت، أيلول، 2002.

* * *

2021

ملفُّ التاريخ والفنِّ في المَشرقِ العَربيِّ القديم

يسأل بعض القراء عندما يتصدَّر عنوان (ملف) ركناً في المجلة، فيقولون هناك مقالات في هذا الميدان المعرفي تتوزَّع مواضع في المجلة حيناً بعد حين وهي توصِّل الجانب المعرفي ضمن المقالات الأخرى، فلمَ تقدَّم بهذه الكثافة؟

-1-

نعرض وجهة النظر التي حملتنا على نهج (الملفِّ) والنقطة الأولى فيها: هي أننا بتقريب زوايا البحث العلمي في هذه الجوانب التاريخية في موضع واحد إنما نسعى إلى تشكيل بؤرة مضيئة من ترابط بينها كما يكون في جمع الخيوط في النسيج، وهي حالة مركَّبة تتجاوز المادة المفردة المحدودة، والتي قد لا تلتقي بأخرى تؤكِّد أو تنمِّي إلا بعد أمد طويل، وعندها لا تلتحم الأفكار والمعلومات على نحو عميق ومثمر بسهولة، والنقطة الثانية: هي أن هذا الملفَّ يعرض المادة المعرفية بقدر كبير من التكامل يشرح بعضه بعضاً في الإطار الزمني وفي الأمكنة وفي القضايا والمواضعات الحضارية، ففي ملف (التاريخ والفنون) نتحرَّك في المشرق العربي القديم من بلاد الرافدين إلى أرجاء سورية إيمار وإيبلا وأوجاريت وتدمر حتى الجنوب في جبل حوران، وتتوالى الحقب التاريخية؛ أو يكون بينها روابط مبينة للخصائص والمؤثرات، والنقطة الثالثة: هي أننا في هذا الملفِّ نتوجَّه إلى القارئ المطَّلع مثلما نسعى نحو المتخصِّصين أو مَنْ هم في مسارات البحث التاريخي والحضاري؛ وذلك بالمادة المعرفية العلمية والمنهجية باعتمادها المرجعيات الموثوقة؛ وبالإرسال الثقافي التداولي في أسلوب الخطاب. فالقضايا

الفكرية والجوانب الفنية ينبغي أن تتسع لها ساحات متنوِّعة للتلقي، ولا تكون في دوائر محدودة مغلقة، فالحوار الممتد لا شكَّ يؤدي إلى أفكار واقتراحات أكثر غنىً.

-2-

إنَّ الحديث عن المشـرق العربي القديم وربطه بجذوره الحضـارية وامتداده إلى المغارب أساس لمعرفة الذات؛ أو بالأحرى لنعاود النظر في حضارتنا التي عرفت منذ نشوئها التفاعل مـع الثقافات داخلها وبجوارها، وشـواهد بنائهـا في كل ركن لا تخفى عند النظر المنصـف،

امرأة تدمرية، منحوتة تدمرية من القرن الثاني الميلادي
محفوظة في متحف: الفن والتاريخ بجنيف في سويسرا

ونحـن نهتـم بأبنـاء أجيالنا، وقـد غمرت كوكـب الأرض أمـواج عاتية من العولمـة التي تريد إخفـاء ملامـح الثقافات لتبقى هيمنـة واحدة، وصـحيح أن المدارس والجامعـات في الوطن العربي تتناول التاريخ لكن طغيان الصـورة والكلمات المختزلة والتشـتت في وسائط التواصل الاجتماعي يجعلنا نتيقظ ونرسم خطوطاً واضحة، ونقاوم محاولات مسح الهوية الحضارية في وطننا العربي الكبير، فمنذ أقدم الأزمنة نتعايش مع الثقافات من غير أن تطغى علينا.

يطالع القارئ في جوانب مقالات هذا الملف إشارات إلى التفاعل الحضاري، وذلك باستمداد الإغريق من المشرق أسس الفكر والفن، وكذلك الرومان عندما اتسعت إمبراطوريتهم، وهنا ليس القصد إلى مجرد إثبات تفوق بأولية لنا، وإنما الهدف إنساني من جهة وخاص بنا من جهة أخرى، أما الجانب الإنساني فهو أن يعرف الباحثون وكل المطلعين على سيرورة البناء الحضاري أنّه لا يبرز فجأة في موقع، خاصة مع سبق أمم قبله لها إنجازاتها، وقد أصرَّ كثيرون على أن منجزات أوروبا قامت على ما يسمَّى العصر الكلاسيكي اليوناني والروماني، ويغفلون كلَّ ما كان في العالم، وتنسحب نظرتهم على الواقع اليوم؛ فلا يرون مَنْ يستحق المقدمة إلاَّ أبناء الغرب ولهم ميراثهم وما تلاه من إكمال المسارات، ونذكر أنَّ أساس النمو الحضاري بعلومه وأحوال تداوله عند اليونان ومن ثم من جاء بعدهم إنما هو المفتاح الأبجدي الذي تبلور لأول مرة في أوجاريت 1500 قبل الميلاد، وعندما حمله أبناء أثينا ظلت العلامة ناطقة وهي (الألفابيت) من تسلسل الألف والباء في أول أبجدية خلصت الأصوات إلى هيئتها المجردة وتجاوزت ماقبلها من طرق الكتابة في الرسوم التصويرية والمقاطع صعبة التداول.هكذا يكون نشر البحوث والاكتشافات في تاريخنا خطوة على طريق الحوار العلمي وفهم العالم، وينبغي أن نتوسَّع في خطاب العالم بلغاته والوسائط الجديدة.. أن ندخل عالمه بأجياله لترى وتسمع ما لا تعطيه ثقافتهم في معظم إرسالها.

وأمَّا الجانب الآخر فهو سعينا الدائب لنشر ما يجعلنا أكثر ثباتاً في وجه محاولات مسح الهوية بمعرفة أنفسنا، لا عن طريق الارتياح بالفخر فحسب؛ وإنما بيقين أننا نستطيع الاستفادة من تجارب الماضي، ونتمسَّك بترابطنا بنسغ حضاري لم يتوقف رغم كل ما أصابه عبر الأزمنة، وها هي ذي الأصول المشتركة والخطوط المتصلة من اللغة والتاريخ وملامح الإنسان الاجتماعية في دراسات منهجية.

إنَّ السعي لتكون الإنسانية في وفاق وفي تناغم ينشر الخير والسلام والجمال إنما يتحقق بالإنصاف والموضوعية ورؤية الآخر نداً وصديقاً مع غصن أخضر.

الكهنة في المشرق العربي القديم

د. محمود حمود

الكهنوت من أقدم المؤسسات الدينية التي عرفتها البشرية والتي كان لها دور كبير في السيطرة على الناس والتحكم في سلوكهم في مختلف العصور القديمة، لأنها تمثل بموظفيها من الكهنة، وبمختلف رتبهم، الوسيط بين الآلهة والبشر. ويؤدي هؤلاء شعائر العبادة والطقوس داخل المعابد وخارجها، لإرضاء الآلهة وحفظ النظام وتوازن الكون.

لا يُعرَف الزمن الذي ظهرت فيه مهنة الكاهن بدقة، لكن بعض الأعمال الفنية التي تعود إلى عصور ما قبل الكتابة توحي بوجود أشخاص، يعتقد أنهم كهنة، كانوا يؤدون أدواراً ضمن بعض الممارسات الاحتفالية مثل اللوحة الأرضية التي عثر عليها في تل حالولة على الفرات (سد تشرين) وتصور ثلاثة وعشرين راقصاً معظمهم من النساء، ومشهد كأس الوركاء النذري الذي يظهر رجالاً عراة يقدمون الأضاحي.

يحتاج القيام بشؤون العبادة إلى مجموعة كبيرة من الموظفين المدربين من الجنسين الذكور والإناث. وقد تعددت ألقابهم وتنوعت وظائفهم من عصر إلى عصر ومن مكان إلى آخر، وتميزوا بثيابهم الكهنوتية لا سيما القبعات، وأحياناً تعرية جزء من الجسم.

كان الملك في بلاد الرافدين هو الكاهن الأعلى «إنسي Ensi» (وكيل الرب) وممثل الإله على الأرض، ولم تكن السلطة الدينية منفصلة عن السلطة السياسية، ولم يسكن الملك السومري بناءً دنيوياً أو قصراً خاصاً به، بل سكن جناحاً ضمن مبنى المعبد الذي يضم أيضاً مستودعات المواد والغلال الزراعية، والورشات الحرفية والمشاغل الصناعية وغيرها. وبعد

انفصال السلطة المدنية عن الدينية سكن الملك بناء مستقلاً (القصر) وأصبح يسمى «لوجال Lugal» والكاهـن الأعلى «إين En»، والكاهنة العليا «إينتو Entu ». ولم يتخلَ الملوك عن رعاية المؤسسة الكهنوتية والإشراف عليها لإدراكهم أهميتها وعمق تأثيرها في مجتمعاتهم، فعمدوا إلى تعيين المقربين منهم، وأولادهم، لشغل المناصب العليا في هذا الجهاز، ولا سيما الكاهن الأعلى الذي كان يساعده كهنة متخصصون «شانجو Shangu» ببعض الواجبات الخاصة.

فقد أطلق جوديا ملك لجش على نفسه لقب كاهن الإله ننيجرزو، وكان لوغال زاغيزي ملك أوروك كاهناً للإله نيسـابا. كما شغل بعض الملوك منصب الكاهن قبل أن يصبحوا ملوكاً كما هـو حال جلجامش، وكذلك أنيتازي وأورنانشـة ملكا لجش. وعين الملـك البابلي نابونيد ابنته كاهنـةً في معبد إله القمر سـين فـي أور، وكانت أمه أدَّا غوبي الكاهنـة الكبرى في معبد الإله سين في حران.

لقـد حظي الكهنة بمكانة رفيعة في مجتمعات المشـرق العربي القديم، ولهذا عمد الملوك وكبـار الكهنـة على اختيـار من يحق له الوصـول إلى طبقـات الكهنة العليا، ويتطلـب أن يكون المرشـح سـليماً من الناحيـة الخَلْقيّة صـحيح البدن جيـد التعليم. وكان المرشـحون يُنتقونَ بعناية، بوسـاطة الكشـف عن الكبد الحيواني ومن ثم يخضـعون لامتحانات ودورات تأهيلية، وكانـت الطهارة الدينية شـرطاً لا بد منه للأشـخاص العاملين في المعبد، ويعد حلق الشـعر خطوة حاسمة لمن يُعيّنُ كاهناً.

بلـغ أنواع الكهنة والكاهنات نحو ثلاثين صـنفاً، يتوجب عليهم أداء الشـعائر اليومية مثل: صـب السـكائب، والتطهير ومسـح تمثال المعبود بالزيـت، والترتيل والغناء والإنشـاد وعزف الموسـيقى، وتلاوة التعاويذ، وأداء الصـلوات والأدعية والرقى ورشـ الماء والتبخير والتزيين والتعطير ومراقبة النجوم. وكان من بينهم: العرافون وقارئو الطالع والسـحرة المختصون في الطب وطقوس السحر لتأمين الحماية من الشياطين والأمراض والأشرار. ويساند هؤلاء هيئة إداريـة كبيرة: الكتبة وأمنـاء المخازن والحراس، والخبازون والجزارون والطباخون وصـانعو البيرة والخدم والعبيد، والبغايا المقدسـات، فضـلاً عن التجار والحرفييـن، وعمّال المعادن والخشـب الذين يقومون بإعداد القرابين وصـيانة المبنى وما يحتويه مـن تماثيل. كما يتكفل الرعاة العناية بقطعان المعبد، والفلاحون بالعمل في بالحقول. وقد أُجريتْ على هؤلاء مرتبات من إيرادات المعبد، كما كانوا يأخذون من المواد الغذائية والأضـاحي، ومن النواتج الجانبية للأضاحي كالجلود وغيرها.

وقد تألفت فئة الكهنة في بلاد الرافدين من أربع مراتب:

1- العليا «السانغا»، ومنهم رئيس المعبد «الإينو»، والكاهنة الأعلى «إينتوم» وتساعدها كثير من الكاهنات، وهي العنصر الأنثوي في الزواج المقدس، ولها الحق بالزواج دون سماح بالإنجاب بل يمكنها تبني أطفال. وقد درج الملوك العراقيون على تعيين بناتهم في هذا المنصب ومن أشهرهن ابنة سرجون الأكادي إنخيدوأنَّا كاهنة معبد إله القمر.

ومنهم الكاهن الرئيس «الماخو»، و«الشابرا» وكان مسؤولاً عن الأمور المالية، و«الشادو» المشرف على أراضي المعبد، و«الكاكورو» المشرف على مخازن المعبد.

2- كهنة الاحتفالات «الأوريغالزو» المسؤولون عن حراسة بوابة المعبد وإنشاد بعض التراتيل.

3- الكهنة المختصون بالتطهير والتنظيف «الرامقو» ويعاونهم «النياككو»، ومنهم المدهنون «الباشيشو» ويقومون بالتدهين، وكذلك المختصون بالتعاويذ والوقاية وطرد الشياطين والأرواح الشريرة من المرضى ويسمون «المشمشو»، و«الأشيبو». أما وظيفة «الكالو» فهي ترتيل الأناشيد المقدسة والغناء وعزف الموسيقى، و«النارو» ومهمتهم الندب والبكاء.

4- كهنة قراءة الطالع ومعرفة الأسرار الإلهية ومنهم «البارو»، وكان لهم تأثير على الدولة بما يقدمون للملوك من نصح وغالباً ما كانوا يرافقون الحملات. وقد استندوا في معارفهم على مراقبة حركة الطيور واتجاه طيرانها وصرخاتها، وفحص أحشاء الحيوان المضحى بها كالكبد والرئتين والكليتين، إذا يعرف من اتجاهات أوردة الكبد إرادة الآلهة بالقياس على نظائر مدونة أو على سلامة أو تهشم الكلى. ومن هذه الفئة أيضاً «الشائيلو» وهم مفسرو الأحلام، و«الزقيقو» وهم المتنبئون. وثمة فئة تعد الأخف في سلم وظائف الكهنة تسمى «الكوكارو» و«الايشنو» وربما كانوا من الرجال الخصاة ليشاركوا في طقوس الربة عشتار.

ومن الكاهنات «الناريتو» (ومعناها العقيمة) التي لها حق الزواج دون إنجاب. و«الزيكوم» ويلبسن ملابس الرجال، و«عشتاريتو» وهن الكاهنات العاملات في معبد الإلهة عشتار ونذرن أنفسهن لخدمة المعبد وزواره وتلبية مطالب الآلهة وهن ثلاث درجات هي الحبيسات، وبنات اللذة، والعاهرات. ومقر حاهنتهن الرئيسية معبد عشتار في الوركاء. ومن بينهن أيضاً: «الكولماشيتوم والشاكيتوم» اللواتي يخدمن المعبد وسمح لهن بالزواج والاحتفاظ بأولادهن.

لقد كانت الكاهنات أكثر تواجداً في معابد الآلهة الأنثوية، مع بعض الاستثناءات التي وجدت فيها كاهنات في معابد آلهة ذكورية.

لا يختلف الأمر في مصر القديمة فقد كان الملك بوصفه ابناً للرب وخليفته على الأرض،

هو الكاهن الأول لكل معبود في البلاد، ومع الزمن تنازل عن الكهانة لمتخصصين انتدبهم عنه، ومنهم أولاده أو أحد الأمراء من أسرته، أو أحد خلفائه في البلاط الذين كانوا نوابه الدائمين في منصب كبير الكهنة. وكان الكهنة في المعابد ممثلين له، يؤدون وظيفتهم باسمه ونيابة عنه. وكان من حق الأسر الكبيرة أن تشارك بإدارة المعبد، وأصبح هذا المنصب الديني وراثياً. وقد ذكر هيرودوت أنه عندما كان يموت أحدهم، فإن ابنه كان يُنصَّبُ محله، ولهذا تذكر النصوص عدة أمثلة لأسر من الكهنة. كان الشيء الأول الذي يُطلب من كل كاهن، وكل من يقترب من الأشياء المقدسة هو وجوب الطهارة، وقد ذكر هيرودوت أن الكهنة في مصر كانوا يغتسلون بالماء مرتين في النهار، ومرتين في الليل، وغالباً ما كان الاغتسال يتم في الأحواض المقدسة الحجرية الملحقة بالمعابد، التي خصصت لهذه الغاية.

في إبلا كانت معظم المناصب الكهنوتية العليا يشغلها نخبة المدينة، وقد عُرف منصب الكاهن الأعلى في المعبد باسم «الباشيشو»، والكاهنة زوجة الإله باسم «دام دينجر» وغالباً ما كانت ابنة الملك.

وفي إيمار عثر على مكتبة لكاهن كان له دور نشط في إدارة العبادة الشعبية في المدينة. وقد أظهرت النصوص أن أحد الكهان من عائلة زو بعلا كان قد بقي في منصبه طوال الفترة التي تُغطيّها النصوص، ثم انتقل المنصب لوريثه. وفي نص يعود لكاهن آخر يدعى بعل قاراد الذي كان يعمل بصفة إداري ومراقب، يرد ذكر بعض المواد من ضمنها الزيت والخبز والبيرة والنبيذ والخراف وغيرها.

ومن المهن التي تذكرها النصوص: الجزار «زابيحو»، والمغني «زمارو»، والكاهن المبتهل «لونابي» حامل التماثيل، وثمة كاهن يسمى «إيبيليا»، وآخر يسمى «سانغا».

وكان للكاهنات مكانة مرموقة في إيمار، فتذكر النصوص كاهنة معبد إله العاصفة «إيتو» أو «إنتو» التي كان لها دور كبير في العمل الكهنوتي. وكذلك الكاهنة «ماس آرتو»، التي يبدو أنها كانت متخصصة بأمور الحرب، والكاهنة «نوغاغ تو» التي اختصت بالتراتيل، والكاهنة «كاديستو» (المقدسة)، والكاهنات المبتهلات «مونابياتو».

وكان ثمة طقوس طويلة لتنصيب الكاهنة الأعلى في إيمار، فيصف أحد النصوص تعيينها والمراسم المتبعة التي استمرت سبعة أيام أقيمت فيها الشعائر الاحتفالية والصلوات، وقدمت الأضاحي المرافقة للشعائر الدينية، وكانت الكاهنة المقبلة تتلقى الهدايا والهبات والملابس كالعروس.

ويبدو أن أحد الكهنة ويدعى «إريب – بعل»، كان قد دفع من ماله الخاص مبلغاً كبيراً باسم

المدينة، مقابل أن يعينه الملك الكاهن الأعلى في معبد «نيرغال» في ايمار وهو المنصب الذي بقي فيه إلى الأبد ثم أورثه لابنه وأحفاده من بعده.

كما عثر في أوجاريت على مكتبة في منزل الكاهن الأعلى تتضمن نصوصاً ذات مواضيع ملحمية وأسطورية تتحدث عن أدوار الآلهة ومآثر الملوك الأبطال. وقد عُرف الكاهن المختص بالسحر وقراءة الطالع باسم «شامان» وكثيراً ما كان منشداً ومغنياً في المعبد. وتضمنت النصوص الأوجاريتية كثيراً من المعلومات عن الممارسات الكهنوتية، التي تتراوح مواضيعها من النظر بالولادات البشرية والحيوانية المشوهة إلى تفحص أكباد الحيوان الأضاحي وأعضائه، إلى الأحلام. وليس من المستبعد أن يكون كّهان أوجاريت كانوا قد أطلعوا على العلوم الكهنوتية الرافدية بشكل كامل. إضافة إلى علومهم المحلية التي نُسخَ كثير منها على الرقم الطينية.

تذكر النقوش الفينيقية وجود كهنة من الجنسين في المعابد، وكانوا ينتمون لأكثر العائلات نفوذاً في المدينة. وقد كانت وظيفة الكاهن الأعلى بيد العائلة المالكة، كما شغل ملوك صيدا وصور وجبيل منصب الكاهن. فقد تقلد حاكم صيدا «تبنيت بن أشمون عزر» منصب كاهن معبد عشتروت، إضافة لمنصبه. وكانت أمه من قبله كاهنة لنفس المعبد إضافة لكونها ملكة.

وتذكر النقوش الفينيقية كهنة متزوجين من كاهنات، وموظفين في السلك الكهنوتي مثل: الكتاب، والخدم، والموسيقيين، والحلاقين. وفي قرطاج كان للكهنة دور كبير في نشر اللغة والتقاليد الفينيقية وترسيخها في شمال إفريقيا، وقد انتمى كثير منهم إلى الطبقة الحاكمة والعائلة المالكة.

المراجع

1. جان بوتيرو، الديانة عند البابليين، ترجمة: وليد الجادر، بغداد ، 1970.

2. سامي سعيد الأحمد، المعتقدات الدينية في العراق القديم، المركز الأكاديمي للأبحاث، بيروت، 2013.

3. محمود حمود، الديانة السورية القديمة، دار آرام، دمشق، 2019.

4- Daniel E Fleming..The installation of Baal's high priestess at Emar: a.

* * *

من نصوص السحر والتعاويذ ما بين النهرين

د. باسم ميخائيل جبّور

(ما بين النهرين أو بلاد الرافدين) هي التسمية الاصطلاحية الأكثر شيوعاً واستخداماً في الدراسات التاريخية والأثرية واللغوية الحديثة من التسمية القديمة التي أطلقها الإغريق على المنطقة وهي (ميزوبوتاميا)، التي تُشكل المنطقة الجغرافية الواقعة بين نهريْ دجلة والفرات.

لا شكّ أنّ استخدام هذه التسمية حالياً ينطوي على معنىً تاريخي أكثر منه جغرافياً، فهي بمنزلة المسرح التاريخي الذي أغنت أحداثه التاريخية التراث الإنساني عامةً، والشرقي خاصةً، بإبداعاتها الفنية، ومكتشفاتها الأثرية، وكنوزها الدفينة، ونقوشها الكتابية، بدءاً من عصر السومريين أصحاب الإبداع الخلّاق الأكبر المُتمثّل في اختراع الكتابة نحو (3200 ق. م) في أروقة المعابد القديمة على يد الكهنة في بلاد سومر جنوب العراق، وصولاً إلى عصر الأكديين الساميين وورثتهم البابليين جنوباً والآشوريين شمالاً.

لعلنا لا نجانب الحقيقة بقولنا: إن الحضارات الرافدية على تنوع أزمنتها في الآلاف الثلاثة الأولى قبل الميلاد، وتعدّد ممالكها من الجنوب إلى الشمال من سومر إلى أكد وبابل وآشور هي المهد الأول، والركيزة الأساسية للنهضة العلمية والفكرية الرفيعة التي شهدتها بلاد الإغريق في بلاد اليونان في النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد، وصدّرتها إلى العالم القديم كله بعد ذلك.

كانت المعتقدات الدينية الرافدية وما رافقها من نصوص فكرية وأدبية (نشوء الكون، خلق الآلهة وصراعاتها وتحالفاتها، خلق البشر وعلاقتهم بالآلهة، الطوفان العظيم، الحياة والموت، تعاقب فصول السنة، الخصب والقحط، الابتهالات والأدعية الدينية) هي المادة الشفاهية والكتابية الأكثر انتشاراً وتداولاً لمئات من السنوات في أرض الرافدين، وفي الشرق القديم عامة.

ولا يمكن للباحث المتأني الممعن النظر في النصـوص الرافدية القديمة أن يضـع حدوداً فاصـلة واضـحة المعالم بيـن العديد مـن الأغراض التي خرجـت إليها تلك النصـوص مثل: (المعتقدات الدينية، السـحر والشـعوذة، علوم التنجيم والعرافة، حساب الطالع، علوم الفلك وحركة الكواكب، الطب).

فالدين والسـحر صـنوان مترافقان، وعلوم قراءة الفأل، وتلاوة التعاويذ، والطب والتداوي هي قضايا تلازمت تلازماً كبيراً يكاد يصعب الفصل بينها، وهذا ما يبدو واضحاً في كثير من النصـوص الرافدية التي اعتمدت في كتابتها أصـلاً على الاعتقاد الديني الراسخ في الذاكرة البشـرية، والمرتبـط ارتباطاً وثيقـاً بجملة مـن الغيبيات وأعمال السـحر والشـعوذة والتنبّؤ والعرافـة. الأمـر الذي يفسـر أن يكون الإله وممثله الشـرعي في الأرض أي الكاهن هو نفسـه الساحر، والمنجم، والعالم الفلكي، والمشرف على تلاوة التعويذات، والطبيب المداوي في آن معاً، لذلك يتعذّر فهم السحر فهماً دقيقاً بمعزل عن باقي تلك العلوم.

إن السـحر فـي بـلاد الرافدين سـحران: سـحرٌ أسـود، وسـحرٌ أبيض، وهما متضـادان متعاكسـان، يحاول الأسود إيقاع الشر والأذى والسوء بالناس، على حين يهدف الثاني الأبيض أن يمنح السُـبُل الوقائية والمعالجة الكفيلة لدرء الشـر الناجم عن العفاريت والقوى الشـريرة التي يُسبّبها الأول[1].

لم تصـلنا نصـوص عن تعاليم السحر الأسـود، ويبدو أنها لم تُدوَّن كتابياً، وبقيت حبيسة الصـدور والمشـافهة بين فئة قليلة من المشـتغلين فيها عن قصـد، وذلك خشـية استغلالها مـن قبل الفريـق الثاني وإبطال مفعولهـا، ولذلك نلاحظ أن نصوصـاً وفيرة مدونـة بالكتابة المسـمارية وباللغتين السـومرية والأكدية تحدثت عن السـحر الأبيض، بينما وُصفت تأثيرات الأسـود وصـفاً عابراً بإشـارات بسـيطة في مقدمات التعويذات الدينية. وفـي بلاد الرافدين فريقـان من السـحرة الأول مؤذٍ مخرب شـرير، والثانـي رؤوف حنون خيّـر، وهما يمثلان في النتيجة العلّة والمرض من جانبٍ، والدواء والشفاء من جانب آخر.

وبناءً عليه، فالصـراع دائم بين الشـر والخيـر، والعلّة والدواء، والعقـاب والثواب، والقحط والخصـب، والموت والحياة. ولعل هذه الثنائيات المتنافرة المتضادة ماهي إلا البذور الأساسية والمادة الأولية التي صِيغت منها فلسفة التفكير الديني التي طالما شغلت العقل الرافدي وأقلقت راحته زمناً طويلاً. وقد سنّ حمورابي في القرن الثامن عشر قبل الميلاد (1792– 1750 ق. م) عـدداً مـن القوانيـن التي تردع عمل السـحر ومَن يتعامل به وذلك لما تُشـكله مـن خطورة على المجتمـع وأفراده، وتصـل في بعضـها إلـى الحكم الإعدام، يقـول حمورابي في المـادة الثانية

من تشريعاته: (إذا اتهم أيّ شخص شخصاً آخر بممارسة السحر والشعوذة، فعلى الذي وقعت عليه التهمة أن يخوض الاختبار النهري، وذلك برميه في النهر، فإذا غرق ومات، فهذا يعني أنه فعلاً يمارس السحر والشعوذة، ويحق لمن اتهمه بتهمة السحر الاستيلاء على بيته وممتلكاته، أما إذا اجتاز الاختبار النهري ونجا من الغرق، فهذا دليل على براءته من تلك التهمة الخطيرة، وبهذا يتم إعدام من قام باتهامه، ويحقّ لمن نجا من الغرق أن يستولي على بيت وممتلكات مَن اتهمه بالباطل).

أما ما يُعرف بالعفاريت الرافدية فهي قسمان أيضاً: إحداها شريرة هادفة إلى الخراب، والأخرى خيّرة مهمتها الدفاع عن الخير ودرء الشر الذي تُحدثه الأولى، ولها أسماء متعددة في التراثين السومري السابق، والأكدي اللاحق ومن أسمائها (أَودغ) في السومرية، وفي الأكدية (أتوكّو) و(شيدو) و(رابيصو) بمعنى العفاريت الرابضة المراقبة، كما كانت هناك عفاريت مؤنثة اسمها (لمشتو) وهي قاتلة الأطفال، تصورها النصوص الرافدية بأنها تنشر الحمّى في أجساد الأطفال وتصفها بأن لها رأس أسد وثديين متدليين وتستخدم ضدها تعويذات وممارسات شعائرية للحيلولة دون أذاها.

وثمة عفاريت (الباشيتو) وهي العفاريت الخاطفة، وقد ورد ذكرها في نص الخلق والطوفان البابلي الذي يعود إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد، وهي التي قامت بمهمة خطف الأطفال الصغار من أحضان أمهاتهم، وتصف النصوص تلك العفاريت على اختلاف تسمياتها بأنها تخترق الحواجز وتفتح الأبواب ولا تجد مانعاً يحول دون نيل مبتغاها في فرض السوء والأذية، وحتى أن الحيوانات لا تسلم من شرورها.

لم يكن السومريون ينظرون إلى أن أذى العفاريت السوداء هو عقاب ناجم عن الإثم والخطيئة، فوجودها أمرٌ واقعٌ لا مفرّ منه، وهو نتيجة حتمية قدرية لا بد أن تصيب البشر على اختلاف مكانتهم الاجتماعية وتباين سلوكهم الشخصي، أما البابليون فقد شاعت لديهم فكرة دينية محضة تحكمها ثنائية الثواب والعقاب، ومفادها أن الآلهة سلّمت البشر للعفاريت بسبب أخطائهم، وبناء عليه يجب أن تتناسب العقوبة مع حجم الخطيئة المرتكبة، ولذلك لابد من وسائل وقائية تحدّ من خطر العفاريت السوداء، وتتمثل بتقديم الأضاحي والقرابين، وتلاوة الصلوات والأدعية، والعناية بالمعابد وترميمها بل بنائها في بعض الأحيان، وهذا ما نراه جلياً في نص الخليقة والطوفان البابلي السابق الذكر والمعروف باسم (أترخسيس) عندما أوعز إله الحكمة (إيا) لعبده الصالح (أترخسيس) أن ينادي في البشر بضرورة تقديم النذور، وبذل القرابين، وإقامة المعابد للآلهة التي قررت معاقبة البشر على أخطائهم، فجلبت عليهم الطاعون والسنوات السبع العجاف والطوفان العظيم.

والمقطـع التالـي يظهر كيف تُقَدَم القربـان للإله (أدد) إله الطقس والأمطار السـماوية، وذلك ابتهالاً وتضـرعاً له لإطلاق يده بالمياه بعد حبسـه المطر لإنقاذ البشرية من جوع مهلك حلَّ بهم بعد سبعة أعوام عجاف[2]:

إيا فتح فمه وقال لعبده الصالح:

اجمع الزعماء وامنحهم المشورة

فليناد المنادون في الأرض

التمسوا باب معبد أدد

ولْتُحضروا الخبز أمامه

عسى أن يسعده قربان الدقيق

ليته يطلق يده، فيمطر صباحاً ومساءً

أترخسيس جمع الزعماء عند بابه

سمع الزعماء كلامه، نادى المنادون في الأرض

ابنوا بيتاً لأدد في المدينة، والتمسوا بابه

أحضروا الخبز أمامه

أسعده قربان الدقيق

أطلق يده، وأمطر صباحاً ومساءً

حمل الحقل الحب

غادر القحط

وعاد الناس سالمين إلى أعمالهم

ثمـة نص أكدي ثانٍ يتحدث عـن الإلهين (إيا) إله الحكمة وابنه (مردوك)، وفيه يتوسـل الولد إلى أبيه ليسـاعده ضـد العفاريت السـوداء، فيعطيه الأب تعليمات تفصـيلية وتعويذات خاصة للوقوف في وجهها.

ويخبرنا نص ثالث يعود للملك نرام سن رابع الملوك الأكديين الذي حكم في القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد عن حربه ضد قبائل اللولوبيين المتمركزين في مناطق زغروس (شمال شـرق بـلاد الرافدين قرب مدينة السـلمانية حالياً)، وقد زحفوا إلى العاصـمة أكد، فحشـد

الملـك نرام سـن لقتالهم ثلاثمئة وسـتين ألف جندي لم ينجُ منهم مقاتـل واحد، ويردّ الملك الأكدي سـبب تلك الهزيمة إلى أن مقاتلي اللولوبيين مسـحورون، وكأنهم عفاريت وشـياطين خلقتها الآلهة، الأمر الذي دعاه للاسـتنجاد بالآلهة السـبعة العظيمة بعد أن قدم لها القرابين وذبح الحملان تضـرعاً واستعطافاً، فوقفت الآلهة إلى جانبه ودعمته بقوة، فاستطاع في نهاية المطاف طرد المعتدين والانتصـار عليهم، لكن الآلهة أوصته أن يكون عادلاً متسامحاً لتباركه وتنصره.

يقول النص في نسـخته الآشـورية الحديثة المكتشـفة في مكتبة الملك آشـور بانيبال في مدينة نينوى في القرن السابع قبل الميلاد على لسان نرام سن[3]:

دعوتُ العرافين وأمرتهم

ذبحت الحملان، وأقمت المذابح

كان مقاتلو الأعداء كطيور الكهوف

وجوههم كالغربان

في وسط الجبال ولدوا وشبّوا وكبروا

ترأسوا قائمة المقاتلين، واحتلوا الجبال اللامعة

دمروا البلدان، وقتلوا الناس الآمنين

ناديت قائد جيشي وأمرته قائلاً:

خذ سيفك ورمحك

اطعن بالسيف، واضرب بالرمح

إذا تدفقت دماؤهم فسيكون رجالهم مثل الناس

وإن لم تتدفق فهم أشباحٌ وشياطين رابضة خلقها إنليل

أنا نرام سن دعوتُ العرافين

ذبحت الحملان، وأقمت المذابح المقدسة

خائفٌ، قلقٌ، يائسٌ، متعبٌ أنا

قلت لنفسي هذا الكلام

أنا ملكٌ لم يحم بلاده

وراعٍ لم يحم رعيته

الظلمة، الموت، الطاعون، القحط

المجاعة، الصقيع، الدمار، الجفاف

الأوبئة ملأت الأرض

الرهبة استقرت في قلوب الناس

ابتهلت للآلهة العظيمة

قالت لي الآلهة

اسمع هذا الكلام جيداً:

لا تضطرب، لا تقلق

لا تخف، لا ترتعد

ليكن ثباتك راسخاً

قوِّ جدرانك

واملأ خنادقك

وادخل مدينتك الحصينة

اربط أسلحتك وألزمها الزوايا

لتكن حليماً، لتكن متواضعاً

قابل الإساءة باللطف

عامل الناس بالرفق والرقّة

تأمل، وواصل طريقك

فقد باركتك الآلهة ونصرتك

كان للعفاريت السود ممثلون على الأرض يمتهنون السحر الأسود، وقد أطلق عليهم الأكديون اسـم (كَشّـفو) بمعنى (الساحر، الكشّـاف الذي لا يخفى عليه سـتر خاف)، وثمة سلسلة من الرقم المسمارية المعروفة باسم (مَقَلّو)، والتي تعني الحرق، وقد ضمت الكثير من التعويذات الهادفة إلى التطهير العام ضد السحر المؤذي وتجمع نصوصها تفاصيل الطقوس المصاحبة

لعمليات الطهور، ومنها عملية الحرق التي كانت إحدى الوسائل الدفاعية التطهيرية لتجنب عمل السحر.

كما أنَّ هناك نصوصاً خاصة بالأدعية والترانيم والشعائر الدينية الرامية للتكفير عن الذنوب والمعاصي، وأخرى طبية للوقاية من حمى الأطفال، وثالثة للوقاية من الآلام للمساعدة على ولادة النساء، ورابعة خاصة بتدمير كل أنواع الشرور، وذلك باستخدام الماء والزيت وبعض النباتات التي تتمتع بخاصية التطهير، وعرفت المعابد الدينية ممارسات تطهيرية يومية لهذا الغرض، وأخرى سنوية تجري خلال الاحتفال برأس السنة.

كانت الأغنية المرنّمة في المعابد تسمى (شيرو)، وتعني النشيد أو الشعيرة الدينية المغناة، ولعل هذه اللفظة القديمة هي الأصل الحقيقي لكلمة (شعر)، وقد دونت كتابة بعد أن كانت شفاهية على يد الكتبة في مكان خاص بالتعلم والدراسة في المعابد يدعى (إدبّا ومعناها بالسومرية: بيت الرقيم) وهو أشبه بمدرسة صغيرة، ثم انتشرت الكلمتان (شعر، أدب) في أغلب اللغات الشرقية لاحقاً ومنها العربية، ومن النشيد المغنى في المدرسة تم ربط الشعر بالسحر والشعوذة والغناء في كثير من الثقافات البشرية إلى الآن.

كان للكاهن الدور الأكبر في مهمة الإشراف على حسن تطبيق الشعائر اللازمة، ويطلق عليه اسم كاهن التعويذات أو خبير الشعائر، وقد سماه السومريون (لو مش مش)، واسمه عند الأكديين (مشمشّو) أو (آشيفو) ويعني الطبيب الشافي، وتعد مهنته مزدوجة بين العرافة والطبابة، حيث إنه يصف الأدوية اللازمة لبعض الأمراض، وهو المسؤول عن تقديم القرابين التي كانت تتناسب مع حال الناس الاقتصادية المعيشية، حيث يكتفى من الفقير أن يقدم حفنة من الدقيق للمعبد كنذرٍ مقبول.

استخدمت هذه التعويذات لأغراض السحر والشعوذة، وهي ذات طابع أدبي في أسلوب صياغتها، ويمكن عدّها من أقدم الأجناس الأدبية في الأدب الرافدي القديم، وقد استُخدمت في غايات كثيرة منها (إبطال السحر واللعنة ووجع الأسنان والرأس والعيون ولسع الأفاعي وأخطار الأشباح، وكذلك لحفظ المدن والمباني والحقول)، واستُخدِم بعضها الآخر في (المرض والعشق وفكّ النحس) وكان هدفها الأساسي طرد الأرواح الشريرة، وهي شديدة الصلة بالتقاليد الشعبية والمرويات الشفاهية السائدة في بلاد الرافدين سابقاً. ومن أمثلتها تعويذتان خاصتان بتهدئة الطفل الكثير البكاء ومعالجته تقول الأولى[4]:

(تسحق عش سنونوة، وتخلطه مع الزيت، ثم تتلو التعويذة ثلاث مرات، وتدهن جسم الطفل فيصبح هادئاً).

وجاء في التعويذة الثانية: (في بيت الخمّار، حيث توجد الدنان، يُجمع الغبار الموجود بينها في هدوء الليل، ويُخلط مع الزيت، ويدهن بها جسم الطفل فما يلبث أن يهدأ).

وثمة تعويذة خاصة بألم الأسنان، وقد كانت تُتلى ثلاث مرات بعد أن تُوضع خلطة ممزوجة من الزيت والبيرة على مكان السن المصاب تقول[5]:

الإله آنو خلق السماء

السماء خلقت الأرض

الأرض خلقت الأنهار

الأنهار خلقت المستنقعات

المستنقعات خلقت دودة السوس

مضى السوس باكياً إلى الآلهة

ذرف الدموع في حضرة الإله إيا قائلاً:

ماذا تعطيني طعاماً؟

ماذا تعطيني شراباً؟

قال الإله إيا:

أعطيك شجر التين الناضج

وأعطيك شجر المشمش

قال السوس:

ماذا سيفيدني التين؟

ماذا سيفيدني المشمش؟

دعني أصعد وأتخذ لي مسكناً بين الأسنان وعظام الفك

حيث أمتصّ دماء الأسنان وأنخر فيها

لأنك نطقت بهذا أيها السوس

فلْيسحقك إيا بجبروت يديه.

وفيمـا يلـي تعويذة بابليـة كانت تُرنَّم عنـد النزول إلى نهـر الفرات طلباً للاستشـفاء من الأمراض تقول:

أيها النهر، يا مبدع الأشياء كلها

يا من حفر مجراك الآلهة العظام

وفيك أقام إله الأعماق إيا مسكنه

أنت قاضٍ في مشاكل البشر

أيها النهر العظيم، أيها النهر المبجل

يا نهر المقامات المقدسة.

بمائك يأتي الشفاء، تقبّلني

انتزع ما بجسدي من أمراض، وارمه على ضفافك

أو دعه يُدفن في أعماقك.

أما الفأل فقد أضحى علماً مستقلاً عند البابليين، وقد أبدع البابليون مئات النصوص الكتابية الخاصة بالفأل والعرافة بغية معرفة الحظ واستكشاف المستقبل، وباتت هذه النصوص في الألف الأول قبل الميلاد من أضخم السلاسل الكتابية في التراث البابلي عامةً، إذ وصلت إلى نحو عشرة آلاف نص فألي تبحث غالبيتها في مسائل دنيوية وتنجيمية، وقد تطرق بعضها إلى علم الفراسة وتفسير الأحلام، وكان كاتبوها من ذوي التخصص الدقيق في تلك المسائل، وهم في الأعم الأشمل الكهنة المشرفون على تقديم الأضاحي، واسمهم في الأكدية (بارو) العرّافون.

ازدهر علم العرافة وقراءة الفأل في العصر الآشوري الحديث ولاسيما في القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد، وقد حظي المنجمون والعرافون بمكانة رفيعة لدى الملوك، وكانوا يقدمون تقاريرهم قي صيغة أجوبة على تساؤلات الملوك الخاصة بالمملكة بعد مطالعتهم للقمر والنجوم ودراسة النبوءات المتوقع حدوثها.

ثمة نص يتحدث عن الملك الآشوري أسرحدون الذي حكم في القرن السابع قبل الميلاد (669–681 ق. م)، وقد كان يستشعر الخطر الداهم بوساطة النبوءات والفأل، فعندما تظهر العلامات المشؤومة كخسوف القمر وكسوف الشمس يختار أسرحدون ملكاً بديلاً لحكم المملكة، ثم ينزوي بعيداً عن القصر، ويمارس حياته بشكل طبيعي كمواطن عادي حتى يتلاشى الخطر فيقوم بنفسه بقتل الملك المنصب بعد مئة يوم إرضاء منه للآلهة. ويعود بعدها لإدارة البلاد بقلب مطمئن بعد انتهاء الشر. وقد قام بتنصيب ثلاثة ملوك بدلاء عنه لقوا حتفهم جميعاً.

أخيراً لا بدّ من القول: إن السطور السابقة ماهي إلا محاولة متواضعة لجمع ما تيسر من معلومات عن السحر والتعاويذ الرافدية، وتسليط الضوء على هذا الباب الأدبي المهم في تراث

الرافديين القدماء في ثقافاتهم المتلاحقة السومرية والأكدية والبابلية والآشورية، وذلك من خلال دراسة المعتقدات الدينية، والعلوم الطبية والفلكية والرياضية، التي أسس لها الشرق القديم متمثلاً ببلاد الرافدين واستقبلها الإغريق والفرس وباقي الأمم الأخرى اللاحقة، وكان لها الأثر الأكبر في تطور العلوم الأساسية وسيرورة الحضارات الإنسانية وازدهارها.

الهوامش

(1)- ف. فون زودن، مدخل إلى حضارات الشرق القديم، ترجمة: فاروق إسماعيل، دار المدى، دمشق، ط1، 2003م، ص217 وما بعدها.

(2)- باسم ميخائيل جبور، أسطورة الخلق والطوفان البابلية (أترخسيس)، سلسلة الأدب العلمي، جامعة دمشق، الكتاب 26، آذار، 2017م، ص 145 وما بعدها.

(3)- باسم ميخائيل جبور، ملاحم تاريخية من الأدب الأكدي، دار بيسان للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2017م، ص85 وما بعدها.

(4)- فاروق إسماعيل، كتابات قديمة من حماه (القرن الثامن قبل الميلاد)، مجلة المعرفة السورية، العدد 523، نيسان 2007م، ص 82 - 95 .

(5)- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، ط 1، 1997م، ص75 وما بعدها.

* * *

تجليات الآلهة في جبل حوران (جنوب سورية)
من خلال الفنون في العصور الكلاسيكية

د. نشأت كيوان

تعد منطقة جبل حوران في جنوب سورية منطقة إقليمية مهمة كجزء من منطقة حوران بقسميها السهلي والجبلي، وقد كان لفنون المنطقة الدور الأكبر في تكوين صورة جيدة عن الموروث الحضاري والثقافي الذي صنعه وتركه أبناء المنطقة ومن ضمنه الجانب الديني والطقوس والعبادات الدينية التي انتشرت فيها وماهية الآلهة التي عبدت في جبل حوران وأشكالها وتجلياتها من خلال فنون المنطقة مثل العمارة والنحت والفسيفساء والمسكوكات والكتابات القديمة وغيرها من الفنون خلال فترة زمنية تعتبر الأكثر انتشاراً ووضوحاً ألا وهي العصور الكلاسيكية وتحديداً الفترة النبطية التي تدخل ضمن العصر الهلنستي وتمتد إلى العصر الروماني.

وتسهيلاً للدراسة سيتم تقسيم الآلهة وتجلياتها إلى قسمين آلهة مذكرة وأخرى مؤنثة:

تجليات وتمثيلات الآلهة المذكرة

انتشرت في حوران بشكل عام وجبل حوران بشكل خاص مجموعة من العبادات والآلهة في العصور الكلاسيكية تدرجت بين آلهة رئيسة أو كبرى وأخرى ثانوية ومنها ما كان يسمى أنصاف آلهة.

1- **الإله بعل شامين (زيوس – جوبيتير):**

احتل المرتبة الأولى من بين العبادات، فهو سيد السموات وكبير الآلهة وكان يرمز له بالنسر وقد عمل الأنباط على إدخاله لمجمعهم الديني ثم انتشر في حوران وقد تجلى بعدة

صور، فظهر على شكل زخرفة معمارية على حجر من موقع سيع الأثري على هيئة رجل بلحيته الكثيفة (الشكل1)

الشكل 1

نحت نافر يمثل بعل شامين يرافقه إلهٍ آخر (متحف السويداء)

حاملاً قرن الخصب ويرافقه تمثال نصفي آخر يُرجَح أن يكون للرب ذو الشرى (ديونيسيوس)، كما ظهر بعل شامين على ساكف باب غير كامل محفوظ في متحف السويداء (الشكل 2) يجاوره إله قمري كما يظهر على ساكف آخر من السويداء ترافقه آلهة أخرى ويبدو مرتدياً درعاً قوياً يشابه لباس الجنود المدرعين وهذا التمثيل يذكرنا بتجليات لهذه الآلهة في تدمر وفي موقع في الجولان والذي يعود إلى القرن الثاني الميلادي.

الشكل 2

ساكف عليه نحت لبعل شامين وإلهة القمر (متحف السويداء)

ويبدو أن الصور والتجليات الدينية الرومانية في الشرق عموماً نجد لها أشكالاً شرقية وبالعكس وهذا ما نراه لبعل شامين الذي أخذ اسم زيوس أو جوبيتير في العصر الروماني على صعيد التسمية على الأقل مع الاحتفاظ بمضمون العبادة أو الشكل. هذا وقد عمد الفنانون والنحاتون على إبراز قوته وعلى ما يبدو أنهم اقتدوا بنموذج النحات الإغريقي فيدياس الذي نحت تمثال لزيوس في أولومبيا. لكن هذا النموذج عُدِل مراراً ليلبي الحاجة في إظهاره قوياً وهذا الأمر ينطبق على سورية وينطبق على جوبيتير الذي ظهرت عبادته في حوران مع تأسيس

الولايــة العربية الرومانية عام (106م) والذي اندمج مع الإله المصــري آمون الذي اســتقدمه إلى المنطقة جنود الفرقة القوريناائية الثالثة (الفيلق الروماني الثالث) الذي استقر في بصرى فأصــبح يطلق عليه جوبيتير آمو، وهذا التمثيل نراه على ســاكف من قرية الغيضــة شمال شرق جبل حوران (الشكل3).

الشكل 3
ساكف من قرية الغيضة عليه نحت لجوبيتر آمون

كمــا تظهر تجليــات لجوبيتر في المنطقة باســم جوبيتر هيليوبوليتانوس كالنصــب النذري الذي اكتشف في مدينة شهبا (فيليبوبوليس) (الشكل 4).

، كما ظهرت تمثيلات لبعل شامين (زيوس – جوبيتير) على المسكوكات ولوحات الفسيفساء المكتشفة في شهبا.

الشكل 4
نحت يمثل جوبيتير هيليبوليتانوس

2- **الإله ذو الشرى (ديونيسيوس – باخوس):**

اعتبر الإله القومي للأنباط وقد احتل المرتبة الثانية من بين عبادات حوران، واعتبر الإله الحامي لمدن أورانيتيس (جبل حوران) وباتانيا (درعا ومحيطها باستثناء بصرى)، وقد ذُكر ذو الشرى في العديد من الكتابات والنقوش الصفائية، وقد دعاه الأنباط بالإغريقية زيوس – دوساريس وقد ظهرت تجلياته وتمثيلاته على السواكف والمنحوتات والمسكوكات كالتمثال الذي عُثر عليه في خربة الشبيح في بلدة الغارية جنوبي جبل حوران (الشكل5) الذي يبدو واقفاً وحاملاً قرن الخصب بيده اليسرى وما يشبه الصحن باليمنى وتدل عناقيد العنب التي تحيط بالقرن على أنه ذو الشرى الإله الزراعي وحامي المدن والذي يقارن بالإله ديونيسيوس أو باخوس الروماني (إله الخمر) والذي يظهر على نقود الإمبراطور كومودوس، وهو يعتمر إكليلاً أو عصابة رأس. هذا وقد عُثر في بلدة الكفر جنوب شرق مدينة السويداء على مذبح نُحت على أحد وجوهه تمثيل لرجل واقف يحمل بيده صحناً من نوع باتيرا ويرجح أن يكون للإله ديونيسيوس ، كما تجلى في لوحة فسيفساء من شهبا.

الشكل 5
تمثال لذو الشرى من خربة شبيح في بلدة الغارية / الشكل القديم حسب ما ذكره دونان

3- **إله الشمس هيليوس:**

جذور عبادته قديمة في الشرق وعلى الأرجح انتقل منه إلى اليونان وقد ظهرت تجلياته وتمثيلاته في حوران من خلال النقوش الكتابية القديمة والأعمال الفنية وأهمها فن النحت حيث ظهر على هيئة إله فارس كالنحت النافر على ساكف وهو يمتطي جواداً ،كما عثر في موقع سيع على لوح حجري بازلتي نُحت عليه تمثيل لإله الشمس هيليوس (الشكل6)

الـذي ظهر أيضـاً علـى واجهة محـراب من موقع سـيع يتوسطها نسر (رمز بعل شامين) وعلى يمينه إله الشمس وعلى يسـاره إلهة القمـر وقد افترض سـورديل أن هذا التمثيـل يعبـر عن الشـمس والقمـر، حيـث يعتبر هذا التمثيل واحداً من عناصر الفن الأيقوني الشمسي، حيث طغت عبادة الشـمس في عهد الأسـرة السـيفيرية فقد اتخـذ الإمبراطور سـبتيموس سـيفيروس لقب (الذي لا يقهر)، وهو لقب محصـور بإله الشـمس، وقد رأيناه في المجمع الديني في تدمر.

الشكل6
تمثال نصفي لإله الشمس
من سيع (متحف السويداء)

4- **الإله ميترا:**

هـو إلـه ذو أصـول هندية – فارسـية، وهو يمثـل الشـمس والنور. ويذكـر المؤرخ بلوتارخوس أن عبادة ميترا أدخلت إلى روما من خـلال البحـارة الكيليكيين الأسـرى، ثـم انتشـرت بعد ذلـك إلـى كافـة أنحاء الإمبراطورية الرومانيـة، كما كانت أغلب معابده محفورة تحت الأرض وكانت تظهر تجلياته على شـكل شـخص على ظهر ثور حيـث يقوم بقتلـه ويرافق هذا الشـخص مجموعة من الآلهـة الفلكية والحيوانات وكانت معابده تسـمى ميثرايـوم ويبدو أن عبادتـه وصـلت إلـى جبـل حـوران من خـلال اكتشـاف لوحيـن حجريين مـن البازلت في موقع سـيع ومحفوظين حالياً في المتحف الوطني بدمشق حيث عثـر على الأول (الشـكل7) في القسـم

الشكل 7
بلاطة حجرية عليها نحت نافر للإله ميترا من سيع
(المتحف الوطني بدمشق)

الأمامي من معبد ذو الشـرى بسـيع من قبل بعثة جامعة برنستون الأمريكية برئاسة هنري بتلر وعليه نحت نافر للإله ميترا يجلس بشكل جانبي على ثور ويدخل سكيناً بكتفه ويترافق المشهد بتمثيـلات لحيوانات مصـاحبة مثل الكلب الـذي يلعق دم الثور والأفعـى والعقرب وطيور أخرى ويظهر في زوايا اللوح تمثالان نصـفيان لإلهي الشمس والقمر وشخص يحمل مشعلاً ويعتقد أن هذا العمل مكرس لما يسمى مثرايوم.

وفـي اللوح الثاني الذي كان مكسـراً ومن ثم تم جمعـه وترميمه وعثر عليه في إحدى الأبنية شمال سيع يبدو مطابقاً للوح السابق ويرجح الباحث سليم عادل عبد الحق أن هذا البناء الذي عثر فيه على اللوح ربما يكون مكرساً لعبادة ميترا التي وجد لها معبد في موقع شعارة الذي يقع على الحافة الشمالية لمنطقة اللجاة وهو على شكل بناء مقبب يتناسب مع تصميم معابد ميترا في أرجاء مختلفة من الإمبراطورية الرومانية والتي تشبه الكهوف.

5- **الإله كرونوس:**

إله الزمن وسـمي عند الرومان سـاتورن وقـد ارتبط بالعالم السـفلي والمثير للاهتمام أن تجليـات وعبـادة هذا الإله نراها في الولايـة العربية الرومانية وفي مـدن الديكابوليس (اتحاد المدن العشر) مثل جرش وطبقة فحل (أبيلا) وكذلك في تدمر.

الشكل 8
مذبح على أحد وجوهه نحت يمثل كرونوس من قنوات (متحف السويداء)

وقـد وجـدت لـه تمثيـلات متعـددة فـي منطقـة حوران وتحديـداً فـي جبـل حوران سـواء ضـمن النقوش الكتابية القديمة أو ضـمن أعمال الزخرفة المعمارية والنحت النافر فقـد كان له معبد صـغير فـي بلدة الكفر جنوب شـرق مدينة السـويداء حيث كرس لكرونوس المبجل محمياً من قبل قبيلة سـوكاراثيس. كمـا يوجـد ذكر وتكريس له في نقش من قريتي الرحـى وأم الزيتون، لكن يبقى النموذج الأهم له ذلك الذي عثر عليـه في قرية مياماس جنوب شـرق مدينة السـويداء وهو عبارة عـن بلاطة حجريـة من البازلت عليها نحت نافر بشـكل نصـفي لرجل ملتح بملامح قوية حسـب نموذج كلاسيكي وهو على الأرجح يمثل كرونوس الذي يرتدي قميصاً فوقه عباءة ويحمل منجلاً وهو أحد رموزه الأساسية.

هـذا وقد عثر على تمثيل مشـابه علـى مذبح من البازلت مسـتطيل الشـكل من بلدة قنـوات (كاناثا القديمـة) له تاج وعلى أحد وجوهه نحت نافر لوجه رجل ملتح يمثل إله الزمن كرونوس (الشـكل 8) وتقول الروايـات إنَّ المناطق التي كان

يعبد فيها هذا الإله كان يسودها السلام والغنى والوفر وهذا تعبير عن الزراعة التي يمثلها وترمز إلى الخير.

6- **الإله بان:**

هو إله أركادي ابن هرمس وهو إله الرعاة والغابات والمزارع وكان شكله غريباً، فجسمه مغطى بالشعر وله قرنان وحوافر ماعز وأنف أعوج ولحية وذيل، وقد مثل هذا الإله في مناطق متعددة من سورية ومن ضمنها جبل حوران حيث عثر على لوح حجري من البازلت في بلدة قنوات (كاناثا القديمة) عليه نحت نافر للإله بان (الشكل9) ربما يكون هذا اللوح جزءاً من معبد حوريات المياه (نيمفيوم في البلدة حيث ارتبط بهذا النوع من المعابد وعلى ما يبدو أن المركز الأساسي لعبادته في جنوب سورية كانت بانياس (قيسارية فيليبي أو قيسرية بانياس) التي تقع على المنحدرات الجنوبية الغربية لجبل الشيخ حيث عثر هناك على مزار منحوت لعبادة هذا الإله.

الشكل9
بلاطة حجرية عليها نحت نافر للإله لبان
من قنوات
(المتحف الوطني بدمشق)

7- **الإله شدرافا (اسكلبيوس):**

هو إله مشرقي بصفة محارب حيث ظهر مرتدياً الزي العسكري وهو إله الشفاء ويقابله عند اليونان الإله اسكلبيوس (إله الطب) وكانت ترافقه حيوانات مقدسة مثل الثعبان والديك والسلحفاة، وتجلى هذا الإله في جبل حوران من خلال تمثيلات له في بلدة شقا (مكسيميانوبوليس) التي تقع شمال شرق جبل حوران حيث عثر على تمثال غير مكتمل لشدرافا من البازلت (الشكل 10) وهو واقف ويستند على صولجان يلتف حوله ثعبان ويرتدي لباس محارب ويؤرخ على الأرجح بمنتصف القرن الثالث الميلادي.

الشكل10
نحت يمثل الرب شدرافا
من شقا (مكسيميانوبوليس)

وقد ظهرت له صور في جنوب سورية مثل قرية ألما في الجولان وفي تدمر ودورا أوربوس.

8- **البطل الأسطوري هرقل (نصف إله):**

اعتبر أشهر أبطال اليونان وانتشرت عبادته في مناطق واسعة من اليونان وامتدت إلى بقية المناطق في بلاد الرافدين والمناطق الفارسية ، وفي سورية انتشرت عبادته في سورية الوسطى وتدمر واندمجت صفاته مع الإله الشرقي نرجال والإله الفينيقي ملقارت وعلى الأرجح أن الإسكندر المقدوني هو من أدخل عبادته إلى سورية وآسيا. وفي حوران ظهرت له تكريسات كثيرة تدل على عبادته كما ظهرت له شواهد فنية كالتمثال الذي عثر عليه في موقع سيع وهو عارٍ ويظهر جلد الأسد المعقود على صدره بما يسمى (عقدة هرقل) وهي إحدى رموزه ، كما عثر في الموقع نفسه على نحت نافر لهرقل يصارع أسد نيما (الشكل 11).

الشكل11
نحت نافر لهرقل يصارع أسد نيما

محاولاً خنقه ويشابه نحت آخر من شهبا وهذا الموضوع كثيراً ما نراه في مناطق متعددة من سورية كما في بصرى وتدمر ومدن الديكابوليس وشمال سورية والمنطقة الساحلية منها والحضر في العراق.

تجليات وتمثيلات الآلهة المؤنثة

1- **الربة اللات – أثينا:**

هي إلهة الحرب والحكمة وقرينة الربة أتارغاتيس في فترات أقدم وقد أخذت شكلها وتسميتها المحلية من الربة العربية اللات التي قدمت من الجزيرة العربية إلى حوران وأهم شواهدها في جبل حوران هي تمثال اللات – أثينا من مدينة السويداء المحفوظ حالياً في المتحف الوطني بدمشق (الشكل 12) ترتدي ثوب البيبلوس وتظهر محاربة كحامية للمدن وظهر لها تماثيل متعددة من البازلت والمعدن والتي عثر عليها في حوران وكذلك ظهرت على الزخرفة المعمارية على سواكف الأبواب كالساكف المحفوظ في متحف السويداء وتظهر فيه عدة شخصيات لآلهة منها الربة اللات- أثينا مرتدية الدرع والخوذة الحربية. كما ظهرت على المذابح ولمسكوكات بصورة واءمت بين التقاليد الهيلينية والفكر والطابع المحلي للمنطقة.

الشكل12
جزء من تمثال لأثينا (متحف شهبا)
تعتمر الخوذة وتحمل الدرع
(المتحف الوطني بدمشق)

2 - **ربات النصر:**

الشكل13
ربة نصر تقف على كرة من بلدة عرى
الطراز الرئيسي الأول
(متحف السويداء)

هي إلهة إغريقية وأطلق عليها اليونان نيكي وتعني النصر حيث كانت في شكلها الأول قريبة من الربة أثينا لكنها ظهرت مستقلة فيما بعد في صورها وتمثيلاتها وهذا ما ظهر جلياً في جبل حوران حيث عثر على نماذج وتجليات متعددة لها سواء بطابعها المحلي أو بالطابع الإغريقي – الروماني الذي ظهر هو أيضاً أي الأخير بطرازين لربة النصر: الطراز الرئيسي الأول (طراز الأمازونات) (الشكل 13) والطراز الرئيسي الثاني (طراز عقدة هرقل) وهنا المقصود طريقة لباس الربة ففي الأول الذي اعتمد على العري الجزئي من خلال كشف أحد الثديين كما كان لباس الأمازونات وقد اكتشف في جبل حوران عدة نماذج له كتمثال لربة نصر مجنحة وغيره من التمثيلات والتجليات.

أما الطراز الثاني (طراز عقدة هرقل) نسبةً إلى الحزام الذي كان يحيط بخصر الربة ويعقد من الأمام على شكل عقدة هرقل كالتمثال الذي عُثِرَ عليه في مدينة شهبا.

هذا وقد تميزت ربات النصر في حوران بعدة صفات وخصائص هي:

- الكرة التي تقف عليها وترمز للأرض.
- الإكليل الذي تمسكه باليد اليمنى.
- غصن النخيل الذي تمسكه باليد اليسرى.

3 - **الربة نيمسيس:**

هي ربة القدر والانتقام ومن رموزها العجلة (الدولاب) ويرافقها الكلب المقدس وطائر الغريفون الخرافي وقد عبدت في مناطق متعددة من اليونان وسورية والإسكندرية وقد عثر في جبل حوران على تمثيلات وتجليات لها كالنحت النافر من البازلت الذي عثر عليه في قرية كفر اللحف غرب مدينة السويداء (الشكل14) ويمثل الربة نيمسيس تمسك ميزاناً على الأرجح وقد عثر على تمثال امرأة يرافقها آثار لغريفون على مصطبة قرب تلة

الشكل14
نحت لنيميسيس من قرية كفر اللحف
(المتحف الوطني بدمشق)

(أكروبول) مدينة قنوات على الأرجح تمثل الربة نيمسيس التي ظهرت في كل نماذجها في حوران غير مجنحة حسب النموذج التقليدي لها كالتمثال الذي نحته النحات آجوراكريتوس تلميذ فيدياس أو ربما فيدياس نفسه.

4 - **الربة أرتميس:**

إلهة الصيد عند الإغريق ويطلق عليها ديانا عند الرومان أما في حوران فقد ظهر اسمها في باتانيا القديمة في تل أشعري وظهرت لها تمثيلات بعدة صور كالتي نشاهدها في لوحة فسيفساء من شهبا وفي عدة تماثيل برونزية في سهل حوران مثل موقع تل أم حوران الذي ظهرت فيه متدثرة بثوب على عكس تمثيلها في جبل حوران والتي تظهر فيه عارية وقد قدست هذه الإلهة في مدن الديكابوليس وحملت لقب حامية المدينة.

ولا بد من التنويه أخيراً أننا ذكرنا فقط على سبيل المثال أهم الآلهة والإلهات الرئيسة التي عبدت في جبل حوران وظهرت لها تجليات وتمثيلات تدل على ماهيتها وصفاتها لكن توجد آلهة أخرى أقل أهمية مثل أفروديت (فينوس) وشيع القوم وعزيزوس ومونيموس وقوس وهيربوقراط وغيرهم.

المراجع العربية

(1)- أبوعساف، علي: الآثارفي جبل حوران، ألفباء الأديب، ط1، دمشق، 1997.

(2)- بودفينيك م.ن وآخرون: معجم الآلهة والأساطير، ترجمة: ألكسندر كشيشيان، نون4 للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، حلب،2011.

(3)- تيكسيدور،خ- كانفيه، ب: الحياة الدينية في سورية قبل الإسلام، ترجمة: موسى ديب الخوري، ط1، الأبجدية للنشر، دمشق، 1996.

(4)- دنتزر، جان ماري: سورية الجنوبية، ترجمة: أحمد عبد الكريم- سالم العيسى- ميشيل العيسى، ج1، ط1، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1988.

(5)- خان، محمد عبد المعين: الأساطير العربية قبل الإسلام، القاهرة، 1937.

(6)- خياطة، محمد وحيد: علاقات تدمر الخارجية تجارياً ودينياً، الحوليات الأثرية العربية السورية، م42، دمشق، 1996.

(7)- سلامة، أمين: الأساطير اليونانية والرومانية، 1988.

(8)- شابيرو، ماكس- هندريكس، رودا: معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق، 1999.

(9)- زهدي، بشير: أسطورة نيميسيس وآثارها المكتشفة في سورية، الحوليات الأثرية العربية السورية، م11- 12، دمشق، 1961.

(10)- كيوان، نشأت: المنحوتات البازلتية المجسمة في جبل العرب من القرن الأول قبل الميلاد وحتى الثالث الميلادي، رسالة ماجستير غير منشورة، دمشق، 2009.

(11)- كيوان، نشأت: اللباس والحلي في حوران في العصر الروماني، أطروحة دكتوراه قيد النشر، دمشق، 2016.

المراجع الأجنبية

(1)- Arbiter.P: An antique great work of art: "Zeus" by on known artist. The Art world. Vol.3. No.5. 1918.

(2)- Bunni. A: 1986. Iconographie d'Héraclés en Syrie. danc iconographie classique et identities régionales. Paris.

(3)- Dentzer.M.J: 1991. L'Djebel AL`Arab .ERC. Paris.

(4)- Dunand M: 1934.Misson Archéologique au Djebel Druze: Le Musée de Soueïda. Paris.

(5)- Hill.G.F: The mint of roman Arabia and Mesopotamia. JRS. vol. 6. 1916.

(6)- Greene. D.M:1963. The identity of the emblematic Nemesis. studies in the renaissance. Vol.10.

(7)- Glueck.N:1965.The Story of the Nabataeans. Deities and Dolphins. New York: Farrar. Straus and Giroux.

(8)- Kalos. M: 2001. Un sanctuaire inédit de Mithra en Syrie du sud. Topoi. 11/1.

(9)- Kirichenkoi. V.A: 2005. Hymnus invicto: The structure of Mithraic cult images with multiple panels. Cambridge. MA.

(10)- Sartre. M:1982.Inscriptions Grecques et Latines de la Syrie. T.XIII. Paris.

(11)- Sourdel. D: Les Cultes du Hauran à l'époque romaine. BAH. Paris. 1952.

(12)-Thomson. J.A:1920.The religious background of the promethens vinctus. Harvard studies in classical philology. Vol.31.

(13)- Weber.Th: Sculptures from roman Syria in the Syrian national Museum at Damascus. Vol 1. Worms. 2006.

(14)- Virolleaud.Ch: 1924. Les travaux archéologiques en Syrie en 1922-23. Syria 5.

* * *

الخطاب الغنائي

- أشعار رومانسية — قصائد من بول فيرلين
ترجمة : د. فوزية زوباري

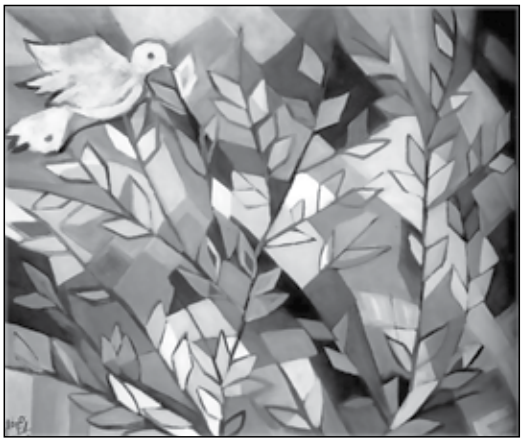
- نكايةً بالغياب — ريمة حمزة

الخطاب السردي

- كَمْشَةُ تُراب — شِيَم دبابو
- الجزمة — قصة : فاسيليشوكشين
ترجمة : د. هاشم حمادي

أشعار رومانسية

قصائد من بول فيرلين
ترجمة: د. فوزية زوباري



أغنية الخريف

النحيبُ المديدُ
لكمانـاتِ[1]
الخريفِ

يجرحُ قلبي
بفتـورٍ
ممـلٍّ
خانقِ

* لوحة للفنانة زهيرة الرونز.

وشاحبٍ كله، وعندما
تدقُّ الساعةُ،
أتذكـرُ
أياماً خالية
وأبكي،
أنقادُ
مع الرياحِ البائسةِ
تحملني
هنا، وهناك بعيداً
مثلَ
ورقةِ الشجرِ الميتة

حوارٌ عاطفيٌّ

في الحديقةِ القديمةِ المنعزلةِ والصقيعيَّة
مرّت هيئتان، منذُ قليل
عيونُهما ميتةٌ، وشفاهُهما رخوةٌ
لا نكاد نسمع كلامَهما
في الحديقةِ القديمةِ والصقيعيَّة
شبحانِ يستحضرانِ الماضي

- أتتذكرُ نشوتَنا القديمة؟
- لماذا تريدني إذاً أنْ أتذكرَها؟
- أمازال قلبُكَ يخفق باسمي وحدَه؟
أمازلتَ ترى طيفي في الحُلُم؟ أتراه أم لا؟
- آهٍ يا تلك الأيامُ الجميلةُ من السعادة
الغامرة
عندما كانت تتلاقى شفاهُنا! – ممكنٌ هذا.
- كم كانت السماءُ زرقاءَ، وشاسعةً،
وكان الأملُ!
- هرب الأملُ، مهزوماً وُجْهةَ السماءِ
السوداءِ.
هكذا كانا يسيران في حقولِ الشوفانِ البريِّ،
وكان الليل وحدَه يسمعُ كلامَهما.

كابـوسٌ

في حُلمي، رأيتُه يمرُّ
مثلَ إعصارٍ على شاطئٍ رمليٍّ
حاملاً، في يدٍ، سيفاً
وفي الأخرى ساعةً رمليةً
هذا الفارسُ

موشحاتُ ألمانيا
عَبَرَ المدينةَ والقريةَ، ليس إلّا،
ومن النهرِ إلى الجبلِ
ومن الغاباتِ إلى وادٍ صغير
جوادٌ فحلٌ.

لهيبٌ أحمرُ وأبنوسٌ أسودُ
من دون عِنان، ولا شَكيمة، ولا زِمام
لا «هوبَ»! ولا سوطَ، ولا حبلَ
بين حشرجاتٍ ودمدماتٍ صماء
دائماً! دائماً

قلمٌ ضخمٌ بريشةٍ طويلة

قد ظلَّل عينيه اللتينِ تضيئانِ
وتنطفئانِ. كما، في الضبابِ
يسطعُ البرقُ الأزرقُ ويموتُ
بسلاحٍ ناريٍّ
مثلَ جناحِ عُقاب
أفزعتْه عاصفةٌ مفاجئةٌ،
عبرَ الهواءِ حيثُ ينسجُ الثلجُ خطوطَه

ومعطفَه الثائر
يصطفقُ في الهواءِ
وقد أظهرَ، وملامحُ النصرِ تعلوه
جِذْعاً من ظلٍّ ومن عاجٍ
بينما كانت تضيءُ منه، في الليلِ المظلم
صرخاتٌ حادةٌ
باثنينِ وثلاثين سِنّاً

الهوامش

(1)- جمع كمان (كمنجة).

* * *

نكايةً بالغياب

ريمة حمزة

أُراقِصُ خيالاتِ الحضورِ
على وقعِ (التانغو)
أترُكُ حواسِّيَ الخمسَ
على ذمّةِ الحُبِّ.
أفكاري راقصاتُ (باليه)
على مسرحٍ من شوك.
في رئتَيَّ رياحُ خَماسين
يقرأُ مَطَري عليها السّلامَ.

لن أُشعِلَ البخُورَ في المعابدِ
لِمَنْ يقُصُّ في كلِّ يومٍ
جزءاً منّي.
أتلمَّسُ تذكرةَ العودةِ في جيبي
كرسالةِ غرامٍ.
أُتَمْتِمُ اسمكَ كتعويذةٍ
قبل أن تجِفَّ الكلماتُ على فمي
أردمُ القوافيَ ببَسْمَلَة.

أَدخُلُ في دوَّامة الشَّوْقِ
أرسُمُ الأزمنةَ من جديدٍ
فصوتُ الحُبّ أزرقُ
صداهُ سماواتٌ وبحارٌ

* منحوتة للفنان وسام قطرميز.

يخطفُني لِجُزُرِ اللّؤلؤِ
فأرمي كلَّ الأعذارِ الكاذبةِ
في عُرْضِ البحرِ
وأتبعُ حُلمَ السَّفين
حتى لو كانت موشكة على الغرق!

أَشطُرُ الانتظارَ لهلالين

أرشو المسافةَ
وأصعدُ سلالمَ الوقتِ
أُعَلِّقُ كلَّ الصُّوَرِ الباهتةِ
على استدارةِ قمرٍ
وأكتبُ بخطٍّ كوفيٍّ جميلٍ:
تعالَ... تعالَ
تعالَ لنخونَ الغيابَ!.

* * *

كَمْشَةُ تُراب

شِيَم دبابو

حذائي ثمَّ ساعتي.. وسرعان ما طلبوا مني أن أتعرَّى من لباسي كاملاً واستجبت منفِّذة بعد أن تحوَّل المطار في لحظات إلى غرفة تحقيق، وتوجَّهتْ نحوي نظراتُ الاتِّهام لأقفَ وسط غرفة التفتيش، والغرباءُ يطوفون حولي يتحدَّثون بلغة لم أستطع فهمها، فاكتفيتُ بمحاولة تفسير إيماءاتهم وإشارات أيديهم لأطبِّق ما يُطلب منِّي. لقد فتَّشوني تفتيشاً كاملاً، اقتلعوا

* لوحة للفنانة هيام سليمان.

أظافري وفتَّشوا تحتَها ثمَّ أعادوها إلى مكانها.. فتَّشوا مساماتِ جلدي؛ وخصلاتِ شَعري، وقنواتِ الدمع الطويلة في عينيَّ الصغيرتين، كانوا ثابتين هادئين إلى أن طلبَ منيَ أحدُهم أن أفتح فمي، وفيما كان يتجوَّل بين أسناني أرعبتْه تلك الغصَّة الكبيرة التي اعترضتْ سبيلَه إلى حلقي، فانتفض متراجعاً، وأشار إلى الآخرين بالخروج، فتركوني وحيدةً عاريةً وسط غرفة باردة إلى أن تَصْدرَ نتائجُ التحليل.. تحليل! ماذا سيحلِّلون؟

ربَّما أثارت زرقةُ الماءِ الذي يجري في عروقي شكوكَهم، وفي غيابهم بدأتُ حملة تفتيش لذاكرتي؛ أحاول تفسيرَ سبب إيقافي واستحضارِ محتويات حقيبتي؛ لأعرف ما الذي أحدث كلَّ هذا الضجيج الأمني، لا يمكن أن أخطئَ أو أنسى ما أحملُه معي، فلا مجالَ للخلط أو النسيان، لقد استغرق حزمُ أمتعتي زمناً طويلاً ، أطول من المدة التي استغرقها قرارُ السفر، حتى أنَّني لا أذكر في أيِّ عام بدأتُ إعداد حقيبة الرحيل، منذ زمن بعيد وأنا أرتِّب أغراضي ثمَّ أفردها، وأعيد ترتيبَها والنظرَ فيها من جديد، وكلَّما تذكَّرتُ شيئاً أرغب في أخذه معي أفرغتُ الحقائبَ كاملة، وأعدتُ التفكير فيما هو أحقُّ لأجد له متسعاً بين الأغراض.. في المرَّة الأولى تذكرتُ مفتاحَ باب الحديقة، فأنا كثيرةُ النسيان، وأخشى أن أنسى مفتاحَ باب البيت ولا أجد مفتاح الحديقة الاحتياطي؛ الذي أنقذني مرات من النوم على رصيف بارد في شارع ما؛ فأنا أستعين به لأدخل من الحديقة إلى باب المنزل الخلفي، وفي المرَّة الثانية اضطررتُ إلى إفراغ محتويات الحقيبة كاملة والاستغناء عن كل ما اخترت لأتيح في الحقيبة متسعاً لكتبي ومجلاتي ووثيقة النجاح في المرحلة الابتدائية بالإضافة إلى شهادات التقدير والمَرْحَات والامتيازات وهدايا الأصدقاء، وزجاجة عطر فارغة أحببتُ رائحتها، واحتفظتُ بها لأجدِّدَها، ولا أنوي رميها أو التخلص منها. لا أعرف كم مضَى عليَّ من الزمن وأنا أجدِّدُ محاولات فاشلةً لاصطحاب ما أحبُّ.. في إحدى المرات قررتُ زيادةَ عدد الحقائب وتجاوزَ الوزن المتاح لأتمكَّن من اصطحابِ العود والمرسم وريشتين، وبطانية كبيرة حاكتْها أمِّي من خيوط ملوَّنة تتناسب مع لون جدران غرفتي، ولكنني سأضطرُ حينَها إلى حمل الجدران إذْ لا يمكن أن يظهرَ جمالُ تحفة أمِّي الفنية إلاَّ تحت جدار الغرفة وسقفها الرحب، وإذا أخذتُ معي الجدران لا بدَّ أن آخذ معها اللوحات التي عُلِّقت عليها، وصور يوم تخرجي ويوم زواجي وصور الاحتفال بمولودي الأوَّل، وخلف هذا الجدار تسكنُ عبيرُ جارتي التي أقطفُ معها كلَّ مساء حبات البنِّ من شجرتنا العريقة، كيف سأصطحبُ عبير من غير أن آخذَ معي البنَّ والشجرةَ التي أنبتُّها على عتبات بيتنا.. هذا البنُّ الذي كلتانا تحبُّه، ولا تستطيع استبداله. يجب أن أجد متسعاً لعدد من عُلبِ البنِّ في زاوية الحقيبة، وسأضطر حينها لإضافة حقيبة أخرى، فلا يمكن

أن أضـعَ البنَّ إلى جانب الوسـادة! ولا يمكن أيضـاً أن أسـتغني عن الوسـادة، وإذا انتبه ولدي لوجود حقيبة إضـافية لن يرضَى أن يتراجعَ عن وضْـع كرات التنس التي منعته من وضعها في الحقيبة السابقة بحجَّة ضيق المكان بعد أن بكى وتوسَّل طويلاً، وإذا وضَعَ كرة التنس سيحمل معها سـاعد (عمر) صـديقه الذي يشاركه اللعبة دائماً، وسـتتحوَّل الحقيبة إلى ملعب، أو إلى غرفة لطفليَّ بسريرهما الخشبيين وحقائبهما المدرسيَّة وكوماً من الألعاب والقصص.

كانت برودةُ غرفة التفتيش تزداد، وأنا أقف وسْطها أتفحَّصها على أمل أن أجدَ ما أستُرُ به جسدي الذي تعرَّى فجاة، أخشى أن تضيعَ ملابسي أو تُفْقَد بين حُجُرات وممرَّات المطار، آه.. لو أنني لم أتراجع عن اصـطحاب الجدار معي لاسـتطعتُ أن أعلِّق عليه ثيابي الآن، وما تحوَّلتُ إلى تمثال عار ينتصب بين عشرات الغرباء.. مرَّت ساعاتٌ على وقفتي أفكِّر فيما حدَثَ لحقيبتي المسكينة التي أفرغتُها قبل سفري بساعتين من كلِّ الأغراض، الوسادة والبنِّ ومضرب التنس.. تركتُ المفاتيحَ وفساتيني والجدران وكتبي وزجاجة العطر الفارغة، واختصرتُها جميعاً بحفنة تُراب صـغيرة غرفتُها مـن قلب حديقة منزلـي، ونثرتُها في قاع الحقيبة، وأغلقتُها ومضـيتُ، وهُـمٌ في مكان ما من المطار، يتباحثـونَ ويحققونَ ويحلِّلونَ محتويات الحقيبة ذرَّةً.. ذرَّةً، وأنا تمثالٌ عار ينتصـبُ وسْط غرفة باردة أضحكُ ساخرةً وأتساءلُ إذا كانتْ حقيبتي الصغيرةُ قد أرعَبَتْهم هكذا!.. فَماذا سَيَحْدُثُ لَهُمْ لَوْ فتَّشوا قَلْبي؟!

* * *

الجزمة

قصة : فاسيليشوكشين[1]

ترجمة : د. هاشم حمادي

سافروا إلى المدينة لجلب قطع الغيار.. وهناك، في المخزن، رأى سيرغي دوخانين جزمة نسائية، تملكته رغبة عارمة في أن يشتريها لزوجته. وقال في نفسه: ينبغي أن أقدم إليها هدية حقيقية، ولو مرة واحدة، المهم أن الهدية جميلة.. لم يسبق لها أن ارتدت جزمة كهذه حتى في الحلم.

أمضى سيرغي فترة طويلة، وهو يملي النظر من الجزمة، بعد ذلك نقر بأظافره على زجاج المخزن، وسأل بمرح:

- ما ثمن هذه النقاطة؟

لم تفهم البائعة، فسألته:

- أية نقاطة؟

- هذه.. الجزمة.

- إن ثمن هذه النقاطة هو خمسة وستون روبلاً.

كاد سيرغي يقول بصوت عال: «أوه، ياه»، لكنه هتف:

- نعم.. إنها تلدغ.

تطلعت إليه البائعة باحتقار. يا لمعشر البائعات، كم هنَّ غريبات، تبيعك كيلوغراماً عادياً من الحنطة السوداء، لكن بهيئة من يسدد لك ديناً منسياً.

لكن ليأخذهن الشيطان، البائعات، إن لدى سيرغي هذا المبلغ، خمسة وستين روبلاً، لا بل إن لديه خمسة وسبعين. لكنه.. خرج إلى الشارع، وأشعل السيجارة، ثم راح يفكر. على العموم

ليست هذه الجزمة مناسبة، -والحق يقال- لأوحال القرية، وإن كانت سوف تصونها بالطبع. سوف ترتديها مرة في الشهر. وتذهب إلى مكان ما، ثم إنها لن ترتديها في الوحل، بل على الدرب الناشف، لكن أية فرحة، الشيطان وحده يعرف مدى روعة اللحظة، التي يخرج فيها هذه الجزمة من حقيبته، ويقول: «هاكِ، البسيها».

مشى سيرغي باتجاه الكشك، القريب من المخزن، ووقف في الدور لشراء البيرة.

تصور سيرغي كيف ستتألق عينا زوجته، حين تريان هذه الجزمة، فهي تكاد تطير فرحاً أحياناً، كما الصغيرة، وهي إجمالاً جيدة. إن الحياة معنا، نحن معشر الرجال، تتطلب التحلي بالصبر والصبر -هذا ما دار في خلد سيرغي- وحده المشروب الملعون كم يكلف. هذا عداك عن الأولاد وأمور البيت.. كلا إنهنَّ صبورات جداً ما دمنَ يستطعن تحمل هذا كله. فنحن نرفه عن أنفسنا بطريقة ما حين نشرب، فيسهل الأمر قليلاً، أما هنَّ فلا يكففنَ عن العمل من الصباح حتى الليل، وكأنهن زنبرك.

كان الطابور يتحرك ببطء، فالرجال لا يكفون يكررون الطلبات، وفكر سيرغي:

صحيح أنها لا تمشي حافية، فما الداعي للتظاهر بالفقر؟ تسير على غرار بقية النساء في القرية.. إنها جزمة جميلة حقاً، لكنها باهظة الثمن، بالنسبة إليه. فقد تكون أول من سيوجه إليك اللوم، إن جلبتها، وتقول لك ما حاجتي إلى جزمة غالية كهذه، كان من الأفضل لو جلبت للفتاتين شيئاً، معطفين مثلاً، فالشتاء على الأبواب.

أخيراً أخذ سيرغي قدحي بيرة، وتنحى جانباً، ثم راح يشرب جرعة جرعة، وظل يناجي نفسه:

على هذا النحو تعيش منذ خمسة وأربعين عاماً، وأنت لا تكف تفكر: بسيطة، لن ألبث أن أعيش بشكل أفضل، أسهل، لكن الزمن يمر.. وعلى هذا النحو تصل إلى تلك الحفرة، حيث يجب أن ترقد - أما أنت فأمضيت جل حياتك وأنت في انتظار شيء. لكن أي شيطان جعلني أنتظر، بدل أن أقوم بالأعمال السارة الممكنة. فهاكم: النقود موجودة، وهناك جزمة لا مثيل لها - إذن هيَّا أدخل الفرحة على قلب إنسان. ربما لن تسنح فرصة أخرى كهذه. الفتاتان ليستا عروسين بعد، بوسعهما أن ترتديا شيئاً ما قديماً. أما هنا، فمرة وحيدة في الحياة..

توجه سيرغي إلى المخزن وطلب:

– أريني إياها.

– ماذا؟

– الجزمة.

– وما الداعي لرؤيتها؟ ما هو القياس المطلوب؟

– سوف أقدر بالنظر، فأنا لا أعرف القياس.

– يأتي للشراء، لكنه لا يعرف القياس، لابد من تجربتها، فهي ليست خفاً.

– إنني أرى أنها ليست خفاً، واضح من السعر..

خي – خي..

– إذن لا داعي لرؤيتها.

– طيب، وإذا كنت أريد شراءها؟

– وكيف تشتريها وأنت حتى لا تعرف القياس؟

– وما شأنك أنت. أريد أن أراها.

– لا يمكن أن تراها. إذا كان كل من هب ودب سيراها..

هنا تملك الغضب سيرغي، فقال:

– اسمعي يا عزيزتي، فأنا لا أطلب منك أن تريني سروالك، لأنني لا أرغب في رؤيته، بل أرجو أن تريني الجزمة، الموضوعة في الفترينة.

– لكن لا تسئ الأدب هنا، لا تسئ الأدب، يسكرون، ثم يبدأون.

– بماذا يبدأون؟ من يبدأ؟ هل أنت من أسكرني، حتى تقولي هذا؟

رمت له البائعة بفردة الجزمة. أخذها سيرغي، وراح يقلبها وصر بجلدها المصقول، ثم نقر بظفره على نعلها الملمع بالورنيش.. وبكل حذر دسَّ يده في الداخل..

وقال في نفسه: إن القدم لتغفو فيها.

ثم سأل:

– خمسة وستون بالتمام؟

تطلعت البائعة إليه بصمت وكره.

وذهل سيرغي:

«يا إلهي إنها تكرهني تماماً. لكن ما السبب؟»

وقال على عجل، كي تلينَ البائعة بأسرع وقت، فهو لم يلهها عبثاً، إنه يشتري هذه الجزمة:

– سآخذها. هل الدفع لك، أم لأمينة الصندوق؟

– لأمينة الصندوق.

– خمسة وستون روبلاً بالتمام، أم مع بعض الكوبيكات؟

ظلـت البائعة تنظـر إليه، وحين تمعن سـيرغي في عينيها جيـداً رأى الكـره الأبيض فعلاً، شـعر سـيرغي بالجبن.. فوضع الجزمة بصمت، ثم قصد الصـندوق، وهو يتساءل في نفسه: «ما بالها؟ هل جنت لكي تغضب على هذا النحو؟ يمكن لهذا أن يودي بحياتها قبل الأوان».

تبيـن أن المبلغ خمسـة وسـتون روبلاً بالتمـام، من دون كوبيكات. ناول سـيرغي الإيصـال للبائعة، دون أن يجرؤَ على التطلع في عينيها، بل تطلع من فوق الصـدر النحيل، وهو يرثي لها: «مريضة على الأرجح».

لكن البائعة لم تأخذ الإيصـال. رفع سيرغي عينيه.. فرأى في عيني البائعة الكراهية ونوعاً من الارتياح الغريب.

– أرجو إعطائي الجزمة.

فقالت بصوت ضعيف:

– في قسم المراقبة.

– أين هو؟ – سـأل سـيرغي بصـوت ضعيف أيضـاً، وقد بدأ يشـعر بدوره أنه بدأ يكره هذه البائعة النحيفة.

ظلت البائعة صامتة، وهي تتطلع إليه.

فسأل سيرغي، وقد ابتسم في وجهها مباشرة:

– وأيـن قسـم المراقبة؟ آه؟ لا تحدقي فـي يا عزيزتي، لا تحدقي، فأنا متـزوج.. إنني أفهم أن بالإمكان الوقوع في حبي فوراً، لكن.. ماذا أفعل؟ ما عليك إلا أن تصـبري، إذن أين قسـم المراقبة؟

انفغر فم البائعة من تلقاء نفسه، من فرط الدهشة.. فهي لم تتوقع هذا.

انطلق سيرغي يبحث عن قسم المراقبة.

«أوي أوي – دهشـ من نفسـه – من أين جاءني هذا، لا يجوز عقـاب المرأة على هذا النحو. لكنها لن تثور عبثاً.. وإلا فقد وقفت غاضبة جداً».

في قسـم المراقبة أعطوه الجزمة. فسـار إلى المرآب، حيث رفاقه، كـي يعودوا إلى الديار. (كانوا قد جاءوا في سيارتين، الميكانيكي وسائقان).

دخـل سـيرغي غرفـة المناوبة، ظناً منه أنهم سـوف يسـارعون جميعاً إلى إبـداء الاهتمام بالعلبة، ويتساءلون عما فيها. لكنهم لم يولوا سيرغي انتباههم، وظلوا يتجادلون على عادتهم. كانوا قد رأوا في الشارع كاهناً شاباً، وهم الآن يتجادلون حول حجم راتبه، وكان أكثرهم زعيقاً

فيتكاكيباكوف.. المنمش الشاحب، ذو العينين الكبيرتين الحزينتين. حتى حينما يصرخ بأعلى صوته، ويوجه الإهانات إلى الجميع، تظل عيناه حزينتين وذكيتين، كما لو أنهما تنظران إلى فيتكا نفسه بحزن يائس.

وصاح راشبيل (كان فيتكا يعرف باسم «راشبيل»: وتعني المبرد الخشن)

– هل تعلم أن لديه سيارته الخاصة «فولغا»، وفي أثناء الدراسة يتقاضون راتباً دراسياً قدره مئة وخمسون روبلاً، راتب دراسي.

– صحيح أن لديهم سيارات خاصة، لكن ليس لدى الشباب منهم، ماذا تريد أن تقول لي؟ السيارات الخاصة لدى هؤلاء.. ما اسمهم؟ لدى الرسل، كلا ليس الرسل، بل لدى هؤلاء، ما اسمهم؟..

– فهمت؟ لدى الرسل «فولغات» خاصة، يا لك من قرمة غبية، أنت نفسك رسول.

– مئة وخمسون راتب الدراسة، فكم الراتب إذن؟

– وأنت ماذا تظن، فهل سيتعرض للملاحقة مجاناً؟ هاك، هل تريد خمسمئة روبل.

– ينبغي أن يكون مؤمناً.

لم يرغب سيرغي في إقحام نفسه في الجدل، وإن كان بوسعه أن يجادل: فخمسمئة روبل هذا مبلغ كبير على الكاهن الشاب، لكن الجدل في هذا الآن.. كلا، فقد كان عرض الجزمة هو ما يتوق إليه سيرغي. وهكذا فقد أخرجها وراح يتفحصها. الآن سيلوذ الجميع بالصمت، ويتوقف الحديث عن هذا الكاهن، لكنهم لم يلوذوا بالصمت، تطلعوا إليها فقط. أحدهم فقط مد يده طالباً أن يريها له. أعطاه سيرغي الجزمة. صرَّ السائق (إنه لا يعرفه) على الجلد المصقول، ونقر بظفره الحديدي على النعل.. ثم دسَّ مخلبه القذر في داخل الجزمة الناصع البياض، الناعم.. لكن سيرغي انتزع الجزمة.

– إلى أين تدسَّ كباسك؟

فضحك السائق:

– لمن هذه؟

– لزوجتي.

هنا لاذ الجميع بالصمت.

وسأل راشبيل:

– لمن؟

– لكلافكا.

– معقول؟

راحت الجزمة تنتقل من يد إلى يد.. جميعهم دعكوا القصبة أيضاً، ونقروا على النعل.. لكنهم لم يجرؤوا على ملامسة الداخل. بل اكتفوا بفتح القصبة. والنظر إلى العالم الأبيض الزغبي. حتى أن أحدهم نفخ عليه لسبب ما.. شعر سيرغي بزهو لم يسبق له أن شعر به من قبل.

– وكم سعرها؟

– خمسة وستون.

تطلع الجميع إلى سيرغي في حيرة، فارتبك سيرغي قليلاً.

– هل جننت؟

أخذ سيرغي الجزمة من راشبيل.

وهتف راشبيل

– آه منك يا سيرغ.. ماذا ستفعل بها؟

– سوف تلبسها.

أراد سيرغي أن يكون هادئاً وواثقاً، لكنه في داخله كان يختلج، وتشبثت به فكرة بليدة: «نصف ثمن دراجة نارية»، وعلى الرغم من أنه كان يعلم أن الخمسة والستين روبلاً ليست نصف ثمن دراجة نارية، فقد ظل يفكر بعناد: «نصف ثمن دراجة نارية»

– وهل طلبت منك شراء جزمة كهذه؟

– وما الداعي للطلب؟ اشتريتها وكفى.

وراحوا يمازحون سيرغي بمرح:

– إلى أين ستذهب فيها؟ الوحل حتى الركب، أما هو فيشتري جزمة بخمسة وستين روبلاً.

– لكنها جزمة شتوية.

– وأين سترتديها شتاءً؟

– ثم إنها جزمة خاصة بقدم ابنة المدينة، ولن تدخل فيها قدم كلافديا أبداً.. ما هو قياسها؟ إنها تناسبها للأنف فقط.

– ما هو قياس قدميها؟

أخيراً غضب سيرغي:

– دعوني وشأني. لماذا أنتم منزعجون؟

فضحكوا.

– لكنه أمر مؤسف يا سيريوجا، فأنت لم تعثر عليها، هذه الخمسة والستين روبلاً.

– لقد كسبتها، وأنفقتها كما أردت، فما الداعي للجلبة عبثاً؟

– لاشك أنها طلبت منك شراء واحدة مطاطية.. هنا ثارت ثائرة سيرغي:

– الأفضل أن تتحدثوا عن الكاهن، فكم يتقاضى يا ترى؟

– أكثر منك.

– كيف يجلس هؤلاء أولاد.. يحصون نقود الآخرين.. قال سيرغي ذلك، ونهض – أم أنه ليس لديكم عمل آخر؟

– ولماذا تثور هكذا؟ قيل لك إنك ارتكبت حماقة، ولا داعي لأن تضطرب على هذا النحو.

– لست مضطرباً. ثم لماذا هذا القلق علي؟ يا لك من قلق. كما لو أني استدنت منه، أو شيء من هذا القبيل..

– قلق عليك لأنني لا أستطيع السكوت عن تصرفات الحمقى. إنني أشعر بالشفقة.

– يا لك من شفوق. يشعر بالشفقة.

وبعد أن تجادلوا قليلاً، انطلقوا إلى الديار.

وفي الطريق لم يكف الميكانيكي عن الإلحاح على سيرغي (سافرا في سيارة واحدة).

– لماذا أعطتك النقود؟ سأل الميكانيكي. سأله بدون تعاطف، دون سخرية، هل أعطتك إياها لتشتري شيئاً آخر؟

كان سيرغي يحترم الميكانيكي، ولذا فلم يلجأ إلى الشتيمة.

– لم تعطني إياها لأي شيء.

وصلوا القرية بحلول المساء.

ودون أن يودع أحداً.. ودون أن يرافقهم، انفصل سيرغي عنهم، وسار وحده إلى البيت.

كانت كلافديا والفتاتان يتناولن العشاء.

وسألت كلافديا:

– لماذا تأخرتم؟ حتى أنني اعتقدت أنكم ستبيتون هناك.

– إلى أن استلمنا، وإلى أن نقلناها إلى المرآب.. وإلى أن وزعناها على المناطق..

وسألت الابنة غروشا:

– ألم تشترِ شيئاً يا أبي؟

– ماذا؟

– في الطريق إلى البيت كان سيرغي قد اتخذ القرار الآتي: إذا ما راحت كلافديا تعرب عن استيائها. فتقول: غالية، كان من الأفضل لو اشتريت بدلاً من هذه الجزمة.. «سأرمي بها في البئر».

– اشتريت.

الثلاث التفتن نحوه على المائدة، وتطلعن. لقد قيلت كلمة «اشتريت» بطريقة تدل بشكل جلي على أن الزوج الأب، لم يشترِ منديلاً بأربعة روبلات، ولا فرامة لحم. التفتن إليه، وانتظرن.

– هناك، في الحقيبة.

جلس سـيرغي على الكرسـي، ومدَّ يده ليخرج السيجارة، كان في غاية الاضطراب، حتى أنه لاحظ أن أصابعه ترتجف.

أخرجـت كلافديا العلبة من الحقيبة، ومن العلبة أطلت الجزمة.. وفي ضـوء الكهرباء بدت أجمل. كانت تضحك في العلبة. ووثبت الفتاتان من خلف الطاولة.. وتأوهتا، وتأوهتا.

– يا إلهي.. يا للروعة.. لكن لمن هذه؟

– لكِ، ولمن إذن؟

– يا إلهي.. وقعت كلافديا على السـرير، فصـر.. اقتحمت القدم الفلاحية المتينة الجزمة المدنية، ثم توقفت: شعر سيرغي بالألم، لا تدخل.. القصبة ضيقة.

– ما هو القياس؟

– ثمانية وثلاثون..

كلا إنها ضيقة، نهض سيرغي، وأراد شدها، عبثاً.

– علماً أن هذا قياسي.

– إنها ضيقة هنا. القصبة.

– يا لساقي اللعينة.

– مهلاً، هلا ارتديت جورباً رقيقاً.

– لكن ذلك لا ينفع. ألا ترى؟

– نعم.

– إيخ خ.. يا لها من ساق لعينة.

خمدت جذوة الحماسة.

– إنح خ – عادت كلافديا تندب حظها. يا لها من ساق. كم ثمنها.

– خمسة وستون – أشعل سيرغي السيجارة، خيل إليه أن كلافديا لم تسمع الثمن، فقال: إنه خمسة وستون.

تطلعت كلافديا إلى الجزمة، وبشكل آلي راحت تمسد القصبة الملساء براحتها، وفي عينيها وعلى رموشها لمعت الدموع.. كلا، لقد سمعت الثمن.

وقالت:

– تباً لهذه الساق، مرة واحدة حالفني الحظ، وإذا بها.. سحقاً.

من جديد اعتصـــر الألم قلب سيرغي.. الأسف، الحب المنسي قليلاً، لامس يد زوجته، التي تمســد الجزمة، وشــد عليها، رَنَتْ كلافديا إليه، تلاقت عيونهما، ابتســمت كلافديا بارتباك، ونفضــت رأســها، كما كانت تفعل في الأيــام الخوالي، بعنفوان الرجال، لكن ببســاطة وكرامة وإباء، ثم قالت، وهي تمد الجزمة إلى ابنتها:

– لقد حالفك الحظ يا غروشا، هاك، قيسيها.

ارتبكت ابنتها:

– هيا – قال سيرغي، ونفض رأسه بدوره، إن أنت أنهيت العاشر بشكل جيد، فهي لك.

بدأت كلافديا تضحك.

– قبيل النوم كان سيرغي قد اعتاد على الجلوس على كرسي واطئ، من دون مسند، لدى باب المطبخ، يدخن السيجارة الأخيرة. وهكذا جلس اليوم أيضاً.. دخن وفكر، ومن جديد استعرض ســلعة اليــوم، وحاول إدراك مغزاها العفــوي الكبير، كما بدا له الآن. كان مســروراً في دخيلته، ومما يؤسف له بالطبع أن يعكر شيء ما صفو هذا السرور، هذه اللحظة الخاطفة النادرة.

جهزت كلافديا الفراش في الغرفة الرحبة.

ونادته.

– هيا، تعال..

لم يرد عليها قصداً، ما الذي سيقوله لها؟

ونادته كلافديا بحنان:

– سيرغون.

نهض سيرغي. أطفأ عقب السيجارة، وسار إلى الغرفة. إنه يبتسم لنفسه ويهز رأسه.. لكنه لم يفكر على هذا النحو:

«اشترى الجزمة فإذا بها تصبح حنونة، كلا ليس الموضوع موضوع الجزمة، بل إنه.. طيب، شيء جيد».

1970

الهوامش

(1) – كاتب سوفيتي (1929 - 1974)، واشتهر كممثل ومخرج وكاتب مسرحي وسيناريست.

* * *

آفاق المعرفة

-سلاماً على «أندريه ميكل»	د. عبد الكريم حسن
- في فن خيال الظل	جوان جان
- الأبعاد النفسية في سيرة حنا مينه الذاتية	الأزهر الصحراوي
- نزار بريك هنيدي شعريةُ الأسلوب وأصالة الموقف	إياد فايز مرشد
-بين المقدَّس والعلم	وفاء حمود
-محمد محسن: ملحن الكبار	أحمد بوبس
- ماذا عن «أدب الأطفال»؟	د. هشام سعيد الحلاق
- رحلة إلى قلب الأرض	تأليف: رولان لوهوك ترجمة: محمد الدنيا

سلاماً على «أندريه ميكل»

في الذكرى السنوية الأولى لرحيله

د. عبد الكريم حسن

أيُّها السمحُ الرضيُّ الرقيقُ الهنيُّ الجوادُ المعطاءْ..

أيُّها الشامخُ الراسخُ الحنونُ المعجونُ بالعفة والكبرياءْ..

أيُّها المنذورُ شعاعاً من التنوير يذوبُ فيه وطنُهُ.. يذوبُ في وطنه الكبير.. العالَمْ..

تحيـةً لـكَ في مهـدكَ وفي لحدكْ.. للحـرف الذي كتَبْتَـهُ.. وللحرف الذي كَتَبَـكْ.. تحيةً لكَ.. وسلاماً عليكْ.. سلاماً على «أندريه ميكل».

كالنسمة كنتَ وكالعاصفةْ.. الوردُ يَعْبَقُ بكْ.. والعاصفةُ تنداح من كلماتكْ.. ما أروع العاصفةَ حين تقومُ.. تقتلعُ أو تهدمُ ليقوم مقامَ ما انهدمَ بُنيانٌ لا ينهدمْ.

– نُذُرُ العاصفة.. لقاؤُنا الأولُ على عتبات مكتبكَ في جامعة السوربون الثالثة. خرجتَ من مكتبكَ، وكنَّا ثلاثةً من الطلبة السوريين يصحبنا الملحق الثقافي السوري في باريس، وفاجأْتَنا بأنك لن تستقبلنا قبل أن نتعلم اللغة الفرنسية.

ومضينا نستطلع الأمر.. وقع اختيارُنا على «بيزانسون». لم أكن أعرف من الفرنسية إلا عدة كلمات لقَّنني إياها صديقي المرحوم «جميل محفوض» قبل أسبوعين من مغادرتي اللاذقية إلى باريس، كانت الغربةُ والوحدةُ والخرسُ اللغويُّ كان ذلك كلُّهُ يحملني أحياناً على البكاء، ولكن العزيمة كانت أقوى وكانت الإرادة أصلبْ.

سبعةُ أشهرٍ في «بيزانسون»، ومنها إلى باريس. وكان اللقاء الثاني في الممرِّ نفسه الذي يُفضي إلى مكتبكَ، وكان الملحق الثقافي نفسه في صُحبتنا أنا وزميلَيَّ، ولكنه كان سعيداً هذه المرة وهو يسمعني أغمغمُ بضع كلمات باللغة الفرنسية.

وإن هي إلا أيامٌ وتستقبلني في مكتبكْ.

اقترحتُ عليك موضوعاً لرسالة الماجستير، وافقتَ عليه، وكان الموضوع «قضية الأرض في شعر محمود درويش».

ومضيتُ أنا وموضوعي نستسقي من محاضراتك، ونواظبُ على تدجين أَحَدِنا الآخرَ؛ أنا وموضوعي، في مكتبة معهد اللغات الشرقية في باريس.

وما هي إلا تسعة أشهر وأضع حَمْلي على مكتب السكرتيرة الرقيقة السيدة «Cirenvale» التي وعدتني بأن تهتم بالأمر، وأن تحيطني علماً بإجابتك في الأيام القادمة وبعد يومين كلمتني السيدة لتبشرني بأنك تستقبلني بعد غدْ.

وانتهت المناقشة.. نسمةٌ باردةٌ أولى.. نسمةٌ عليلةٌ مسحتْ في لحظة واحدة كلَّ ما تراكم من معاناة وسَهَرْ. الدرجة كانت العليا، والأطروحة تحولتْ بعد شهرين إلى كتابٍ بالعربية يضمُّ ملاحظاتكَ العميقة التي أعطت الكتاب قيمةً أكبر.

تحيةً لكَ في مثواك الأخير. تحيةً للصديق الباريسي «إيڤون پيلڤين» الذي أعانني على ترجمة الشعر الذي ألْحقْتُهُ بالأطروحة. الرحمةُ على تلميذك الآخر وصديقي التونسي «عبد الرحمن أيوب» الذي كانت له عليَّ يَدٌ بيضاءُ في ترجمة الأطروحة إلى اللغة الفرنسية.

النسمة عليلةٌ، ولكنها سرعان ما أعقبتها العاصفة. ففي نهاية المناقشة أَثَرْتُ معك موضوع الدكتوراه فنصحتني بأن أتريث حتى أقع على العنوان المناسب، وحذَّرتني من أنك لن تناقش

أطروحتي في المستقبل إلا إذا استوفيتُ شرطين اثنين؛ الأول أن أعكف على محاضرات كلٍّ من الأساتذة «ألجيردا جوليان غريماس، وجان پيير ريشار، وتيزڤيتان تودوروڤ»، والثاني أن أُنجز شهادة (الليسانس) في الأدب الفرنسي.

الرحمة على هؤلاء الكبار.. وسُقيا لأعمالهم الخالدة.

الشرط الأول وفيتُ بثلثيه. والثاني زدتُ عليه. كنتُ أتابعُ محاضرات «غريماس» ولم أكن أفهم منها شيئاً. وكنتُ أتابع محاضرات «ريشار» في جامعة «ڤانسين» على امتداد سنوات ثلاث. أما «تودوروڤ» فلم أحضر له لضيق الوقت إلا محاضرةً واحدةً لم يرني بعدها ولم أرَهُ.

محاضرات «غريماس» كانت غايةً في الصعوبة. عشراتُ المصطلحات من ابتكاره الشخصي، ولامتلاكها لا بُدَّ من فهمها، ولفهمها لا بُدَّ من تأسيسٍ جديد؛ تأسيسٍ يقوم على اللسانيات الحديثة. وهكذا تدافعتْ خطواتي في اتجاه قسم اللسانيات العامة في جامعة السوربون الثالثة، وتمخضتْ معاناتي عن الحصول على «الليسانس» و«الماجستير» في اللسانيات العامة، وذلك من دون انقطاعٍ عن محاضرات « غريماس » و«ريشار» وأطروحة الدكتوراه.

الثروة التي اكتسبتُها من «غريماس» و«ريشار» لا تُقدَّرُ بثمن. فمن الأول البنيويةُ والعلاماتيةُ، ومن الثاني المنهجُ الموضوعيُّ، وحاولتُ أن أجمع بينهما جمعاً مستحيلاً أو شبه مستحيلٍ في أطروحتي التي آلَ عنوانها إلى «الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب».

زُرْتُكَ في مكتبكَ في «الكوليج دو فرانس»، أَطْلَعْتُكَ على شهادتَيَّ الجديدتين.. أودعتُ عندك فصلاً من فصول أطروحتي، ومضيتُ أعكف على ما تَبَقَّى.

لم أنقطعْ عن محاضراتك إلا نادراً، حتى إذا ما أجزتَ لي طباعة عملي لتقديمه للمناقشة رجوتُكَ أن تُمهلني وقتاً آخر كي أُكملَ ما كنتُ قد عزمتُ على إلحاقه بالأطروحة وهو كتابةُ «التاريخ الشخصي للسياب» اعتماداً على شعره، وشعره وحسبْ.

كانت المناقشة رائعةً، وكان لحضور «غريماس» فيها و«داڤيد كوهين» و«محمد أركون» و«ندى توميش» ثقلٌ أعتزُّ به، وتعتزُّ به أطروحتي.

أما تقديمكُ لي في تلك المناقشة فكان حدثاً بحدِّ ذاته.. حدثاً لن أستطيع أن أوفيك بعضاً مما فيه، ومما تركه في نفسي من أثر. أطروحتي كانت وكنتَ أنت «حاملاً لها.. حاملاً بها على نحو من الأنحاء» على حدِّ تعبيرك أنت. الحملُ استمر ستَّ سنوات ونصف السنة، وانتهت الطفلةُ الوليدةُ من يديَّ إلى يديكَ، ومن يديكَ إلى يديَّ.. ما أروعكَ وماً أروع عطاءك.. الرحمةُ عليك.. وعلى روحكَ السلام.

– وأسألُ لغتي أن تكون وفيَّةً لمشاعري، ولكنْ هيهاتْ.

سأمازحُكَ قليلاً وأُعيدُ على مسامعك القريبة النائية أنني حينما كنتُ أُهاتفكَ من سورية لأطمئن عليكَ، أسألكَ عن حالكَ وتجيب بأنك دخلتَ في العمر الذي فيه ما فيه من المتاعب، فأُجيبُ أنتَ شيخُ الشباب فتضحك وتقول: أنا شيخ الشيوخ.

شيخ الشباب أنت أو شيخ الشيوخ أنت الآن في الأبدية، وأنا على أبوابها. والْتفتَّ وأنت تُقدمني للمناقشة إياها لتقول: «إن التعارف بيننا تمَّ من زمن قديم جداً؛ زمن أكثر قدماً بالنسبة إليكَ مما هو بالنسبة إليَّ بالنظر إلى فارق العمر». والآن أقول على قولك إن فارق العمر بيننا لم يعدْ كبيراً كما كان في اللقاء الأول. يا إلهي! أيُّ رهافة في الحسِّ هذه، أيُّ حزنٍ عميق هذا الذي تنطوي عليه تجاه الزمن الذي يمرُّ وطوَّعْتَ له اللغةَ بما لا يَقْدرُ عليه إلا أنتَ وقلةٌ من المبدعين؟! أنت في عناية السماء، وأنا في عناية الأطباء. أنت شيخ الشباب هناك، وأنا هنا شيخ الشيوخ. شاعرٌ أنت ناقدٌ، وناقدٌ شاعرٌ جمع بين البعيدين؛ موضوعية النقد وشعرية التعبير.

«أنوحُ على الصديق الفقيد وأبكي على نفسي في الطريق إليه».

وأستعيرُ نُواحكَ على صديقكَ «جمال الدين ابن شيخ» في ديوانكَ «وداعٌ» لأنوح على نفسي في طريقي إليك. «ديوانُكَ» أهديتني إياه وأهديته لزوجتي «سميرة بن عمُّو» عندما استقبلْتنا في بيتك الباريسي وكانت زوجتكَ الرائعة السيدة «ميكل» في استقبالنا أيضاً.. على روحها السلام.

«ديوانكَ» شعرٌ عربيٌّ تَحوَّلَ إلى الفرنسية، وفرنسيٌّ تَحوَّلَ إلى العربية تُهديه إلى صديقكَ «ابن شيخ»، وإلى صديقك الشاعر المغربيِّ «صلاح الحمراني» الذي «أقبلَ مشكوراً على قراءة النصوص، وأدلى بالعديد من الآراء النفيسة» التي اسْتَقْبَلْتَها بالشكر والامتنان.

وتَوَسَّلْتَ بـ«المتنبي» شاعر العرب الأكبر.. تَوَسَّلْتَ به في «وداعكَ» وأنت تبحث عن الكلمة الخبيئة في شعرهِ.. الكلمةِ التي تحتاجها لآخرتكْ:

إذا التمعتْ أبياتُكَ

أيها الشاعر

وتَحَوَّلَ حبرُها إلى بياضٍ

فأين تختبئ الكلمةُ التي

أحتاجُها لآخرتي

هـل عثرتَ على تلك الكلمة؟ هل قرأْتَها في بياض شـعرهْ؟ لا أحـد قرأها.. ولا أحد كتبها.. هي كلمةٌ في الحسِّ لا في اللغة.. كلمةٌ يقرأها الحسُّ، وتعجز عنها اللغة.. يعجز عنها الشـاعر الذي لولاه لضاع ثلثُ اللغة العربية.

ما أرهفَ حسَّكَ.. وما أنفذ بصيرتكْ.. وللذين لا يعرفونك شاعراً أن يعودوا إلى «وداعكْ».

هاجسُ الزمن غزاكَ مُبكِّراً.. كنتَ تسـبقُ غدك.. تسبقه بحسِّك، وتسبقه بعملك.. يشدُّكَ عملُـكَ إلى يومك، وتتغلب مؤقتـاً على هاجس الزمن العجول. زرتكَ مرةً في مكتبك الذي كنتَ فيه مديراً للمكتبة الوطنية في باريس.. سـألتُكَ عن عملك وأجبتَ بأن يومكَ لا ينتهي بأقلَّ من خمسمئة توقيع!

وتعود بي ذاكرتي إلى السـوربون، عشراتُ الأطروحات تُثقلُ كاهلكْ، وتُعطي كُلّاً منها حقَّها فـي الرعاية وحقَّ أصـحابها مـن أُبُوَّتكْ.. كنتَ أباً للجميع، وأشـهدُ للّه أن أحداً من طلابك لم يفارقكَ يوماً على ما أعلمُ مُقطَّبَ الجبين.

أطروحاتٌ ومحاضراتٌ ومؤتمراتٌ وكتبٌ وترجماتٌ وأشعارٌ تنتظر مَنْ يستخرج ما فيها من كنوز. معرفةٌ موسـوعيةٌ في شـمولها.. وبصيرةٌ نفَّاذةٌ أبحرتْ بك في التراث العربي الإسلامي من الجاهلية وصعاليكها وحتى الحداثة ورُوَّادها، والحداثة وأعلامها.

سأعود إلى ذلك بعد قليلْ. ولكنْ دعني أُمازحْكَ مرةً أخرى لعلك تستعيد الضحكة الصافية إياها، في ذلك اللقاء إياه، في بيتك العامر بالصفاء والعطاء.

روتْ علينا السـيدة «ميكل» -لروحها السـلام- هذه الحادثة اللطيفـة التي حدثتْ معها آنَ كانت معلمةً للغة الفرنسـية في خمسـينيات القرن الماضـي في إحدى مدارس دمشـق. ألقت الأسـتاذةُ درسها عن صـيغة المستقبل في اللغة الفرنسـية، وتوجهتْ إلى تلامذتها تسألهم أن يُقدِّمَ كلٌّ منهم جملةً نموذجاً لهذه الصيغة:

التلميذ: غداً.

الأستاذة: جيد.

التلميذ: سآكل.

الأستاذة: نعم، جيدْ.

التلميذ: أخي.

«Demain je mangerai mon frère» «غـداً سـآكل أخي»، وانفجرت الضـحكة منا نحن الأربعة.. تَحوَّلَ الحدثُ إلى ذكرى على ذكرى محبةٍ واشتياقٍ للشام وأهل الشام.. ذكرى لا تغيبُ.

– الشامُ وبلاد الشام. أكتبُ إليك الآن، وأكتبُ عنك.. أكتبُ إليك من الجحيم التي أُحبُّها؛ سورية. الشتاء قَرٌّ.. والصيف حرٌّ.. لا ماء ولا كهرباء.. إلا ما جادت به السماءُ.. الحصارُ من الجهات الأربع.. من الداخل والخارج.. من داعش وأخواتها.. وتيمورلنك وإخوانه.. والأرضِ وباطنِ الأرضْ. والبشريةُ مازالت بعيدةً عن الإنسانية.

كان الزلزال مريعاً. استيقظنا فجر ذلك اليوم الرهيب 6/ 2/ 2023 في مبنى من عشرة طوابق في اللاذقية على شاطئها الجنوبي، بدأ المبنى يهتزُّ يميناً وشمالاً، تَحوَّلَ المبنى إلى أرجوحة بالمعنى الحقيقي للكلمة، تَشَهَّدْنا وأسْلَمْنا أمرنا لله؛ في اليوم الرابع للزلزال غادرنا اللاذقيةَ إلى تونس لضرورة صحية، ولكن ذكراكَ لم تغادرني إلا قليلاً، وهأنذا أعودُ وتعودُ معي الكتابةُ عنكَ إليك من تونس الخضراء.

الموتُ يحاصر الجميع في سورية، الدمارُ في القلاع وحولها يدورْ، والخوفُ والحزنُ يسكنان الصدورْ.

حزينٌ أنت الآن، حزينٌ على بلاد الشام وأهلها، على قلاعها وحصونها، على قلعة الحصن والمرقب وصلاح الدين، على قلعة حلب وشيزر وما يهددها من باطنِ الأرض.

لقلعة «شيزر» موقعٌ خاصٌّ في نفسك، أنت الذي أفردتَ لها ولـ «أُسامَتِها» الأميرِ الفارسِ المحاربِ السياسيِّ الدبلوماسيِّ على حدٍّ تعبيرك، وأجملتَ كل هذه الصفات بكلمةٍ واحدةٍ هي «الإنسان».

ويطيب لي أن أحذوَ حذوكَ لا كي أصف أسد «شيزر» وحسب، وإنما كي أصفكَ أنتْ، أنتَ الصدى لصوت «فيكتور هيجو»: «أحلم يا فرنسا أن تذوبي شعاعاً في الأمم». أنت آخر مَنْ ذاب من فرنسا في الأمم، في ثقافة العرب والمسلمين، أنت وريثُ عصر التنوير.

حزينٌ أنتَ.. والحزنُ رافعةُ المبدعين. «كلُّ إبداع عظيم ينطوي على حزنٍ عظيمْ». تحيةً لـ«ألبيرتو موراڤيا». كتبتَ لي مرةً تقول عني إنني حزين، وتضيفُ أنك حزينٌ أيضاً. حزينٌ أنتَ.. حزينٌ أنا.. وأستلُّ نفسي في حضرتك لتنفرد أنت بـ«المبدع العظيم»؛ المبدعِ الذي ينطوي إبداعُهُ على حزنٍ عظيمْ.

«أسامةُ بن منقذ».. وتعود بي ذاكرتي إلى المحاضرة التي ألْقَيْتَها عنه في جامعة تشرين في اللاذقية. كانت وزارة الثقافة في دمشق قد دَعَتْكَ لزيارة سورية، وسألَتْكَ ماذا تريد أن يُضاف إلى برنامج الزيارة فأجبتَ أنك تريد أن تزور تلميذك «عبد الكريم حسن» في اللاذقية، وخَصَّصَتْ لك الوزيرةُ ثلاثة أيامٍ لهذه الزيارة.

ثلاثةُ أيام اقتطعْتَها من أسبوع الدعوة المخصَّصة لك. يا إلهي! أيُّ شرفٍ منحتني، وأيُّ كرامةٍ أضْفيتَها عليَّ وعلى جامعة تشرين ولاذقية العرب!!

في اليوم التالي كان اللقاء في منزل العائلة في القرية التي أنجبتْني وآثرتْ أبي وجدِّي؛ «القرداحة». كانت المائدة بين البيت وشجرات التوت التي اصطفَّتْ ثلاثاً على نسقين. الْتَفَتَّ إلى يمينكَ.. كان الباب مفتوحاً على مصراعيه.. وقعتْ عيناك على صورة مُعلَّقة على الجدار.. قلتَ إنك تعرف هذه الصورة.. قلتُ إنها صورة المجاهد الأكبر الشيخ «صالح العليّ».. هو قريبي، ولكنْ كيف عرفتَها؟ أجبتَ أنها مُعلَّقةٌ على جدار السفارة الفرنسية في دمشق. سألْتُكَ؛ لماذا يُعلِّقونها هناك؟ قلتَ إنها من الموروث الفرنسي في سورية. وعادت بي ذاكرتي إلى الوراء، إلى ألفين وأربعمئة عام، إلى حيث كان اليونانيون القدماء.. يونانيو الدول-المدن يتصارعون ويتحاربون، وكان المنتصِر يضع آلهته إلى جانب آلهة المهزومين في معبد المهزومين.. ويَعبدُ الجميع. تلك هي البذور الأولى للديمقراطية الأوروبية التي وُلدتْ بعد ألفي عام ويزيد. وقلتُ في نفسي إن الشيخ «صالح العليّ» لم يُهزم.. ولم يُهزمْ إخوتُه في الكفاح؛ هم الذين أفترضُ أن صورهم مُعَلَّقَةٌ إلى جانب صورته هناك.. لم يُهزمْ جنودُه وجنودُهم، بل تحوَّلَ كلُّ واحدٍ من هؤلاء إلى عمودٍ من العاج مرفوعٍ بين الأرض والسماء. ولم أسألكَ.. أنت ضيفي.. وهمستُ في نفسي هل كانت فرنسا-السِّياسةُ إلا قليلاً على قامة التنوير؟ أو أنها باستعمارها الآخرين خانت فكر التنوير وروح التنوير؟

لا بأس؛ فأنت أيها الصديق النبيل وريث عصر التنوير.. وريث فكره وروحه.. أنت وأمثالك امتدادٌ للشعاع الذي كان يحلم به «فيكتور هيجو».. وتستحقه فرنسا.

* * *

فلْنَتَتَبَّعْ هذا الشعاع في امتداداته الإسلامية، ولْيكنْ تَتَبُّعُنا لا قراءةً ناقدةً بل قراءة كاشفة، ولْيكن الكشفُ من خلال نماذج من النثر والشعر، والترجمة والإبداع لا ندَّعي الإحاطة بها، وهيهات أن يحيط كشفٌ سريعٌ بجهدكَ الموسوعيِّ الكبير.

- في «الجغرافيا البشرية للعالم الإسلامي» دخلتَ إلى قلب هذا العالم لا بما يدخل به المؤرخُ، بل بما يدخل به عالمُ الاجتماع الأدبي.. لا بالأحداث السياسية الكبرى، بل بعادات البشر وأذواقهم، بطباعهم وسلوكهم، بطقوسهم وعقائدهم، بثقافتهم وأدبهم بالمعنى الواسع للكلمة. دخلتَ إلى العالم الإسلامي مُسَلَّحاً باثنتين؛ منهجيتكَ الصارمة، و«الشعور الحدسيِّ بالتواصل الإنساني وممارسة الصداقة» على حدِّ تعبيرك الذي تستعيره من «كلود ليفي ستروس».

كتابٌ من أربعة أجزاء كَثَّفْتَ فيه عشرة قرونٍ من ثقافة العالم الإسلامي، وانعطفتَ بالاستشراق انعطافةً كبرى آل معها الاستشراق إلى استعرابٍ. أنتَ لستَ مستشرقاً بل مستعربٌ.. وأَدَقُّ من ذلك أنك الإنسان.

«جغرافيتُكَ البشريةُ» لا تستعيد ماضياً، بل تُعيده، تُحيي الذين ماتوا فيه ليقولوا لنا كيف كانوا يُحسُّون ويفكرون، يمارسون ويبدعون، وكيف كانت طقوسهم وعاداتهم، وبماذا كانوا يحلمون. «جغرافيتُكَ البشرية» هي جغرافيا أدب البشر.. ثقافة البشر.

* * *

– في «الإسلام وحضارته» جهد يُغطِّي لا عشرة قرونٍ وحسبُ مما غطَّته جغرافيتكَ البشريةُ بل يُغطِّي تاريخ الإسلام منذ نشوئه وحتى أواسط القرن العشرين.

«الإسلام وحضارته» امتدادٌ طبيعيٌّ لـ«الجغرافيا البشرية»، فها أنت ذا وقد أَمْسَكْتَ بدفة الجغرافيا تُبحر في محيط التاريخ بدءاً مما تُسمِّيه «قرنَ العرب»؛ قرنَ النبوة والخلافة الراشدة والأموية. مُعجبٌ أنت بـ«الملحمة المحمدية»، معجبٌ بصاحب «العبقرية الفريدة» التي مَكَّنتْهُ من إقامة «تنظيم زمنيٍّ سيغيِّرُ معالم العالم القديم بأكمله». ومُعجبٌ بـ«الخلافة الراشدة وما وَطَّدَتْهُ من أركان العقيدة ووسَّعَتْهُ من آفاق الدولة. مُعجبٌ بالخلافة الأموية وفتوحاتها والتراث الشفهي الذي جَمَعَتْهُ وأضحى في أواخر عهدها مكتوباً، وأضحت اللغة العربية سيدةَ الحياة العامة وحياةِ الدواوين، لا لغة أصحابها وحسبُ، بل لغة الداخلين إلى عقيدتهم، والداخلين في حمايتهم.

وبإعجاب لافت تتوقف حين اللقاء الذي تمَّ بين «الخطيب» و «المحرِّر» في آخر عهد الأمويين، وأنه «من ذلك اللقاء الذي تَكَثَّفَ في عهد العباسيين خرج النثرُ العربيُّ العظيمُ الرائعُ وسيلةً عالميةً للاهتمام بالبحث وتكييف اللغة وفقاً لاحتياجاتها الجديدة».

وتمضي في كتابك مخترقاً العصر العباسيَّ مفتوناً بـ«المأمون» «الخليفة المتنور راعي العلماء والفنانين»؛ بـ«بيت حكمته»؛ بالتقاء التراثين الفارسيِّ والعربيِّ بما «ستُولدُ منه حضارةٌ على المستوى العالميّ».

في «الإسلام وحضارته» لا ينفصل التاريخ عن الجغرافيا، ولا الثقافة عن الطبيعة. فعلى امتداد هذا العمل العظيم تلتقي الأحداث والبيئة، وينتثر الفن والزخرفُ والمنمنماتُ. وتعلو العمارة الإسلامية في القصور وفي المساجد، وتعزف الموسيقا على أوتار «زرياب ومنير بشير ومحمد عبد الوهاب»، وأصوات «أم كلثوم وفيروز»، وغيرهم وغيرهن مما سيشكل هذا

الـكلَّ المتكامل المتماسـك الذي لا يخلو منه حتـى اللباس وفن المائدة على امتداد العصـور الإسلامية، والذي نُسمِّيه الحضارة.

«الإسـلام وحضـارته» كتابٌ موسـوعيٌّ يُغطِّي مسـاحةً جغرافيةً تعادل أربعة عشـر ضـعفاً من مسـاحة فرنسـا، ومسـاراً زمنياً يقترب من أربعة عشـر قرناً من التاريخ الإسلامي. كتابٌ موسـوعيٌّ وأَعْجَـبُ كيـف تمكَّنْتَ من خـزن معلوماته وتصـنيفها وتحليلها لو لم تكـنْ مدفوعاً بـ«الشعور الحدْسيِّ بالتواصل الإنساني وممارسة الصداقة».

«الإسلام وحضارته» كتابٌ تستهلُّه بالحديث عن مفهوم التوحيد في الدين الجديد والتباين بينـه وبين سـابقَيْه في النظر إليـه «وكان «محمد» يأمل في وقت من الأوقات بأن يَضُـمَّهم إلى رسالته التي كان يُقدِّمها كامتداد لرسالتيهم، إلا أن التعصب العقائدي للمسيحيين، والمقاومة السياسية لليهود». حال دون تحقيق ذلك، ووضع المسيحيين واليهود موضع مَنْ ضيَّعوا الفرصة المعروضـة عليهـم، «وباتـوا في منتصـف طريـق إيمانهم، وسـوف يقبلهم المسـلمون بينهم وسـيحمونهم، لكنهـم يظلـون كمؤمنين من الدرجة الثانية، وهذا الموقف سيُسـوِّغه وضـعهم الاجتماعي».

وتختتمـه بقولـك: «الإسـلام هو ما يفعله المسـلمون». «إن مسـتقبل الإسـلام يتوقف على الإجابة عن سؤالين اثنين؛ الأول يتعلق بالإسلام كقوةٍ جامعةٍ، والثاني يتعلق بوفاق الإسلام مع العالم الجديد الذي ألقى فيه أبناءَهُ».

في الإجابة عن السـؤال تتناسـل أسـئلةٌ جديدةٌ تولد منها أسـئلةٌ أخرى تتجاذبها العلاقة بيـن الأمة والدولة. بين العقيـدة والقومية. بين المؤمن والمواطن، بين الانتماء إلى الإسـلام والانتماء إلى الكرامة الشخصـية والحرية الفردية والعدالـة الاجتماعية. ولكنْ مهما تباعدت الثنائيات فإن «مرونة الإسلام» تبقى هي «الكفيلة بترابطه ومقاومته» على حدٍّ ما تقول.

وفي الإجابة عن السـؤال الثاني تتناسـل أسئلة التقدم، لا كرغبةٍ فيه وحسبُ، بل كإرادةٍ في طلبه وتحقيقه.

والتقـدم أنـت تعرفـه، وتعـرف ارتباطـه بالتقنيـات الغربيـة، ولكننـك تعرف أيضـاً مع «ف. بروديل» «أن التقنية وحدها لا تشـكل حضـارةً»، وأنها «لم تهدم كل الهياكل القديمة التي قامت عليها لتحلَّ محلَّها»، وأن أوروبا قبل الثورة الصناعية «امتصَّتْ صدمات أخرى، وتَحَمَّلت الصـراع بيـن الإيمان والاندفاعة العلميـة العقلانية والعلمانية»، وأن «على الإسـلام أن يعيش الأحـداث معظمهـا إن لم يكن كلَّها ودفعةً واحدة»، «ولكنَّ تَرَدُّدَهُ ربما عاد إلى الماركسـية التي تُضيف إلى الجانب التقني ماديةً لا يستسيغها الأساسُ الروحيُّ للإسلام».

وتنهض قضية المرأة التي لا ينبغي أن تتوقف عند الحجاب أو تَعَدُّدِ الزوجات كما تقول، وإنما التطلع إلى «تحريرها تماماً وتعليمها ومنحها مصيرها الذاتي»، على أن المرأة في الإسلام -كما في غيره – تبقى «المحافظةَ الكبرى على التراث.. حاميةَ التراث زمن الاحتلال الأجنبي» على حدِّ قولك، «الساهرةَ في ظلام ليل الاستعمار» على حدِّ قول «جاك بيرك». و«هو التردد – مرةً أخرى – هي الحلول الوسطى، واللازمةُ المعروفةُ: للتحرر نعمْ، للغلوِّ الغربي فيه، لا».

«فالإسلام في تاريخه.. كما في موضوعات نهضته الثقافية أراد أن يكون جسراً بين الإنسانيات المختلفة». «وحتى اليوم إذ هو لا يرغب في أن يكون شرقياً ولا غربياً، بل أن يكون هو كما هو بكلِّ بساطة؛ هو الذي لا تتضح له الرؤية إلا وقد تصالح مع مصيره ومصير العالم، وإذا به وقد بات في وسعه أن ينخرط بدوره في استعادة تقاليد التبادلات القديمة بكل ما تحمله كلمة الاستعادة من معنى، وأن يسهم في استعادة الحوار الذي ما كان ينبغي له أن ينقطع أبداً».

«الإسلام وحضارته» كتابٌ جامعٌ منفتحٌ على الآخر، يحمل الآخر على الانفتاح، يطالبه باستعادة دوره التبادليِّ الذي أتقنه في ماضيه.. كتابٌ غنيٌّ في موضوعه.. غنيٌّ في ما أغناه به صاحبُهُ من ثقافة حضارية سابقة على تناول الموضوع.

على أن أمراً استوقفني في هذا الكتاب هو موقفكَ المتعجِّل من الأقليات الدينية، لا لأنني أنتمي إلى واحدة منها، فأنا لا تَحُدُّني أقلِّيتي، وإنما لأن الأقليات كما علمتني ثقافة الحداثة والتنوير ليست عبئاً على الأكثرية ولا ينبغي لها أن تكون، وليست إضعافاً لها ولا ينبغي لها أن تكون، ولكنها إضافةٌ وإثراءٌ روحيٌّ وماديٌّ إما تساوى الجميع في الحقِّ والقانون، وكان الوطنُ الذي يبنيه ويعتزُّ به الجميعْ.

* * *

تلك نماذج من مقارباتك للنثر العربي، نماذج لا يتسع المقام للوقوف عند المزيد منها. فلْيتَّسع المقامُ للوقوف عند الشعر؛ الشعر الذي أَغْلَيْتَهُ واصطفيتهُ، ودَجَّنْتَ غريبهُ وحُوشِيَّهُ، واحتفيتَ به في بواكيره وفي ما انتهى إليه في عصره الحديث.

– خمسٌ وعشرون دراسةً ضمَّها كتابُك النفيس «من صحراء الجزيرة العربية إلى حدائق إسبانيا». خمسٌ وعشرون دراسةً لم تَعُد الخنساء فيها شاعرةً، بل أضحتْ «شاعراً» حمَّال قيم الرجل الفارس؛ المجتمع الذكوريِّ.. البطولة الشهامة العفَّة.. «شاعراً» أضحتْ تشارك في الحروب.. تُضَمِّدُ الجرحى. تحضُّ على القتال.. تفقد أبناءها الأربعة في القادسية.. ترثي تبكي تفتخرُ.. وتفتخرُ معها القبيلةُ كلها وتعتزُّ.

– «ولبيدُ» شاعرُ الصحراء الموحشة لم يَعُدْ حبيس صحرائه، بل الشاعر الذي تمدَّدَ وانتشر، فمعلَّقتهُ لم تَعُدْ محليةً، وإنما أصبحت عالميةً. ذاك ما اختتمتَ به دراستَكَ لها، ومضيتَ تقارب بينها وبين قصيدة من قصائد الهنود في صحارى الهنود الحمر. يا إلهي كم كان مُضنياً لي وأنا أترجم دراستَك أن أغوص إلى تلك اللغة الوحشية، ولكن وقوف زوجتي إلى جانبي وشراكتها إياي في المعاناة خَفَّفَ عني وأتاح لي ولها الخروج من المحيط ظافرَيْن، وظافرَيْن أيضاً بترجمة أخرى من دراسات هذا الكتاب هي دراستُكَ عن الشاعر الصعلوك «الشنفرى»، وقد كنتُ أنويً، في تلك الأثناء أن أتابع ترجمة الكتاب بكل دراساته ولكن مشاغلي غلبتْ نيتي وباعدتْ بيني وبينها تاركةً لي الاحتفاظ بالأمل في أن يُحييَ ما تبقى من العمر ما ضاعْ.

«خمسٌ وعشرون دراسةً» تحفل بترجمة النصوص الشعرية من العربية إلى الفرنسية، وتحفل بالإضاءات النقدية والإضاءات المقارنة التي تربط بين الشعر العربي والشعر الفرنسي أو غير الفرنسي بما يجعل من هذه الدراسات مادةً غنيةً للباحثين في الأدب المقارن.

– فـ«الصنوبري» المفتون بالطبيعة تحملكَ قصيدته في وصف الربيع إلى ما يميزها على نحو محسوس – من بعض أبيات الشاعر الفرنسي الأمير الأسير «Charle dOrléans» والشاعرً الآخر «Marot». الشاعر الأول حارب الإنكليز، ووقع في أسرهم وبقي في الأسر خمسةً وعشرين عاماً تَحَوَّلَ أثناءها إلى شاعر. أما الصنوبري الذي عاش في كنف الحمدانيين، وأدار مكتبتهم، وحضر مجالس أميرهم فقد كان مقاوماً للروم بالثقافة؛ مقاوماً لهم مع نخبة من المبدعين الذين كان في طليعتهم «منشدُ المقاومة العظيم» المتنبي. واللافتُ حقاً أن ما يقودك إلى هذه المقارنة هو الأبيات الأخيرة التي تفوح منها رائحة الصحراء بما يُعيدُ إلى العمق الذي تستمدُّ منه المقاومةُ الحمدانية أصالتها وعروبة انتمائها. الصحراءُ هي ما يميز بين مقاومة الصنوبري ومقاومة الشاعرين الفرنسيين.

– وها نحن أولاء على مسافة قرون من «أبي تمام»، ولكننا نجد أنفسنا أمام «مالارميه» الذي ما كان لـ«يُنكر» تلك الأبيات التي وقفتَ عندها من بائيته في وصف حرب «عمورية». فتجربة أبي تمام» «تتقاطع مع الدروب التي نُسميّها شعراً في القرن العشرين». ولا يفوتكَ هنا أن تلحظ الفارق بين التجربتين من حيث إن الأولى «تقول الخطاب العاديَّ بطريقةٍ أجملَ»، أما الثانية «فتقول بالخطاب شيئاً آخر».

وهكذا يتحول الكتابُ إلى مورد لا ينضب يستقي منه طلابُ الأدب المقارن ومُريدوه. هل أنسى أنك كنتَ تطمح في بداية حياتك العلمية إلى أن تكون واحداً من هؤلاء المُريدين، ولكن الظروف شاءت أن تضعك في مسارٍ آخر؟

* * *

– وينهض «أبو فراس» شاعرُكَ الأميرُ الفارسُ الجسورُ، تنهض صورته الفريدةُ في ما اخترتَهُ من شعره، وأَظْهَرْتَهُ في كتاب سَمَّيْتَهُ «الروميات»، وآثَرْتَهُ بإيقاع موسيقيٍّ يتجاوب مع إيقاعه العربي، من حيث انتظم الشعرُ في خمسة موضوعات؛ أربعةٌ منها ثنائيتان ضدَّتيان؛ أولاهما يأسٌ من الغد وخضوعٌ للإرادة الإلهية، والثانيةُ وفاءٌ لابن العم الأمير «سيف الدولة الحمداني»؛ وفاءٌ يجتازه المديحُ من كلِّ صوبٍ مسكوناً بالشعور بالمرارة والانكسار مُشبعاً بالولاء المطلق.

أما أنت أستاذيَ الرقيقَ، أنتَ الذي تترجم لا بعقلك وحسبُ بل بجسدك، فليس لك إلا أن يكبر أَلَمُكَ وأنت تُحسُّ بألم الشاعر يكبر يوماً بعد يومٍ غير مكترثٍ بقيمة الفِدية ما تكون، وشهوة التنافس على السلطة ما تكون.

أما الموضوع الخامس في مختاراتك من شعر «أبي فراس» فهو الروابط التي انقطعتْ، قطعها الموتُ أو قطعها البعادُ، روابطُ يُحْييها الشاعرُ ويُحيي ذكرياته معها بما يرتسم أمامه من صورٍ لأصدقاء هنا أو خدمٍ هناكَ، لأبوين هنا وابن عمٍّ هناك آنَ يهدأُ الغلُّ أمام اندفاعة القلب.

ومن أعماق هذه المشهدية التي تلتمع فيها مدن الشمال السوري المُحَبَّبَةُ للشاعر والأماكن التي احتضنتْ سعادته.. تنهض صورة الأم.. تنهض من أعماق النحيب، وتنهض معها محاولاتُ ابنها حضَّها على الصبر والسلوان وإيثار الكرامة والشرف الرفيع الذي يليق بها وبابنها الأسير.

صفحاتٌ بالغة التأثير.. ورابطٌ انقطعَ.. أمٌّ رحلتْ.

الموضوعات الخمسة انتظمتْ، وترتيب القصائد غيرُ ذي شأنٍ، فالكلُّ رهنٌ بما ارتحتَ له أنتَ.. أنتَ الذي تعرف أن القصائد تلتقي فيها السجلاتُ.. تتقاطع النبراتُ والموضوعاتُ.. وتعرف كيف يخرج «أبو فراس» من كل هذا وذاك «أخاً لكلِّ مَنْ مَرَّ بهذه التجربة الرهيبة التي بلغت بنعي الأم منتهاها».

* * *

– أُمٌّ رحلتْ، وابنٌ حبيسُ الأسر والفقدْ. وأُمٌّ أخرى، وابنٌ في السادسة من العمر رحلتْ عنه أمه وتركته للفقد والتشرد والضياع. أُمَّان راحلتان، وشاعران نبعتان صافيتان، وشعرٌ مؤثِّرٌ حزين.

السياب استأثر من أعمالك بمختارات من شعره انتخبتَها، ترجمَتها وقدَّمْتَ لها، وانتخبتَ منها نصوصاً تُلقيها علينا قبل أن تَصدر في كتاب. «أُنشودةُ المطر» ألْقَيْتَها على طلابك بصوتك الدافىء الحنون، وما إن وصلتَ إلى قول السياب:

وكلَّ عامٍ حين يُعشب الثرى نجوعْ

ما مرَّ عامٌ والعراقُ ليس فيه جوعْ

مطرْ

مطرْ

مطرْ

حتى احتقنتْ عيناكَ بالدموع.

تلك الواقعة هي التي حفزتني بعد ربع قرنٍ لأن أكتب دراسةً عن «أنشودة المطر» صدرتْ في كتابٍ صدر باللغة الفرنسية في عام (2001) بعنوان «L'orient au Cœur». كانت رابطة المستعربين الفرنسيين قد قرَّرتْ تكريمك بمناسبة إحالتك على المعاش، وكنتُ أحد المدعوين، ويُسعدني أن أستعيد على مسامعكَ الآن بعضاً من الكلمات التي اختتمْتُ بها دراستي تلك:

(«أنشودة المطر» بكائيةٌ فيها قطراتُ الدمع والدم والمطرْ.. بكائيةٌ جماعيةٌ يبكي فيها المطرُ مع الشاعر الذي يبكي على نفسه وعلى العراق.. ويبكي المطرُ على الشاعر الضائع الوحيد.. ثم يدعو مَنْ يريد المشاركة في حفل البكاء.. ويستجيب «أندريه ميكل»، ونستجيب نحن على طريقتنا مشاركينه دموعه التي احتقنتْ بها عيناه وهو يشارك السيابَ والمطرَ البكاءْ»).

دراستي لـ«أنشودة المطر» حلَّتْ ألغاز «رائعة» السياب. دراسةٌ يعود فيها الفضلُ لكَ، لكَ وحدكَ، للمناسبة التي اجتذبتني، للدموع التي احتقنتْ بها عيناك.

وأبقى عند «السياب» وبكائكَ على السياب، فالسياب أنت أدرى بريادته للشعر «الحرِّ». «باستعماله المرن وتوزيعه المرن» للأوزان التقليدية؛ «بُنْيَةٌ هذه الأوزان لا تتغير، ونبرةٌ تولد من رغبةٍ شديدةٍ في الإقناع، ومن رغبةٍ في تبادل الأفكار.. نبرةٌ لا تتغير.. بُنيةٌ ثابتةٌ لا يطالها التغيير.. وموسيقا لا يطالها التغيير.. وفعلٌ ينفجرُ بعمقٍ ولا تغيير.. وموهبةٌ فطريةٌ في رسم الصورة ولا تغيير.. ذاك هو الكريستال الذي تذبحه الترجمة، ويذبحه حتى مجرد النقل على حدِّ تعبير «جاك بيرك..». ولكنكَ – عارفاً بالمذبحة – تمضي قُدُماً.. تعتذرُ أكثر مما تُسوِّغُ.. تعتذرُ وتتخطى المذبحة بالاعتذار.. وتمضي قُدُماً في طريق الترجمة.. تدفعكَ الضرورةُ «ضرورةُ التعريف بشاعرٍ تصفه بأنه من أهم شعراء القرن».

* * *

– للمجنون حضورٌ أثيرٌ في أعمالكَ، وحضورٌ أثيرٌ في نفسك. «قيس ابن المُلَوَّح» الذي آلَ إلى «المجنون» لم يعدْ «مجنونَ» «ليلاهُ» وحسبُ، ولا «مجنونَ» قبيلته وكفى، ولكنه أضحى «مجنونَ» العرب والفرس، و«جنونَ» الترك والعالم.

ثلاثةُ كتبٍ أغنيتَ بها المكتبة الفرنسية في عام واحد. عام (1984) شهد ولادة ثلاثة كتبٍ عن «المجنون»؛ مختاراتٌ من شعره ترجمتَها إلى الفرنسية، وروايةٌ كتبتَها عنه، عن حياته، حياة حبه، لوعته، تَحَرُّقِه، تَشَرُّدِه حتى اكتمال النموذج الذي أضحى نهجاً خاصاً للعاشقين. أما الكتاب الثالث وشريكك فيه «Percy Kemp» فـ«مجنون وليلى: الحبُّ المجنون». كتابٌ في اثني عشر فصلاً مع مقدمةٍ وترجمةٍ تختتم بها ما جاء في «أغاني» «أبي الفرج الأصفهاني» عن «المجنون».

والمعجزةُ –أنتَ تعرفُ– ليست في أن العرب اخترعوا أسطورة «المجنون»، وإنما في أنهم حوَّلوا الأسطورة التي اخترعوها إلى حقيقة. المعجزةُ ليست في ابتكار أسطورة أو خرافة كان يمكن أن تبدأ بما تبدأ به أيُّ حكاية شعبية «كان يا ما كان في قديم الزمان شخصٌ مجنونٌ سُمِّيَ باسم مجنون!! المعجزةُ أن العرب حوَّلوا ما اخترعوه من شبح سَمَّوه المجنون إلى كائن حقيقيٍّ له هيئةٌ واسمٌ وعائلةٌ وقبيلةٌ وسيرةٌ ذاتيةٌ متكاملة». أنت تقتبس هنا. أنتما تقتبسان عن «حنا الفاخوري» ما نقله في كتابه «تاريخ الأدب العربي». وتميلُ أنتَ.. أنتما تميلان إلى أن «المجنون» اختراعٌ جمعيٌّ في ظروف محددة تتعلق بـ«بني عامر» وتَأَخُّرِهم في دخول الإسلام، وموقعهم من السلطة إلى آخر ما هنالك من أسباب الضعف الذي عانت منه القبيلة، في القرن الأول الهجري مما دفعها هي المتروكةُ المهملةُ إلى البحث عما يسهم في ذيوع اسمها وارتفاع شأنها والمقامْ.

أسطورةٌ على واقع.. قوةٌ على ضعف.. وشبحٌ فتَجَسُّدٌ.. فلْيكنْ أن تتقدم أنت صديقُ العرب، وأن تشارك العرب في إعادة بناء شخصية «المجنون» الذي تَسَلَّمْتَهُ مزقاً وأشلاءً من أخبار تناثرتْ وتكرَّرَتْ وتناقضتْ. فالقصائد لا تقول شيئاً عن «المجنون» أو قلْ إنها لا تقول إلا القليل، فلْتَعُدْ إلى الأخبار لتُبحر فيها وتحاول أن تُلملم أشلاء «صديقكَ» من أجل إعادة بنائه في هيئة أقلَّ رمزيةً وأكثر بشرية. ولْيكنْ أن تأمل وأنت تنهج هذا النهج أن تكتشف «المجنون» الذي يتكوَّنُ، لا ذاك الذي تَكَوَّنَ، وأن تكتشف الهدف الخفيَّ من خرافة «المجنون».

على أن الأمر لا يقتصر على الغوص في الأشعار والأخبار، وإنما يتعدى ذلك إلى إضافة كل ما له علاقةٌ «بالإخوة وأبناء العمومة القريبين كثيراً أو قليلاً من «المجنون» من أمثال «روميو، وتريستان، وڤيرتر، ومجنون إلزا»، و«العاشق» الذي رسمه «بارت»، و«بروتون، وفرانسيسكو

ألبيروني، وكريستيان داشيد». وهؤلاء أنت تستدعيهم لا لتدرسهم بوصفهم أنماطاً شرقية أو غربية، وإنما لتدرس كلاً منهم بوصفهم شخصاً محدداً بتصرفاته وسلوكه.

وقد قادك هذا النهج إلى التَعَرُّف على مَنْ سبقك، فـ«المجنون» عند الفرس شكلٌ آخر من أشكال «أورفيه». إنه «أورفيه» الجديد؛ «أورفيه» الذي يُمثل النهج الساميَ للحب الكامل؛ الحب الذي لا يمكن قولُه أو التعبيرُ عنه بالقول. ذاك هو «مجنون» العرب كما تصوره الفرسُ، و«ذاك ما تراه في واحد من أكثر التحليلات رهافةً ورقَّةً وشموليةً لحياة مجنون صوفيٍّ». إنه التحليل الذي قدَّمه «أسعد خير الله» والذي أطْرَيْتَ جهدهُ وأثنيتَ عليه، ولكنك تساءلتَ «هل هو الصورة الوحيدة الممكنة التي يتوجب علينا أن نحتفظ بها لـ«المجنون». هوذا أنت تنطلق من الصفر لتعود إلى النصوص العربية المؤسِّسة آملاً أن تجد فيها ما يروي ظمأك في نهاية المطاف.

حبُّ «المجنون» – كما تراه – تحتويه أربعُ كلمات: «الصورةُ والوحدةُ والقيمُ والمقدَّسات».

أما أنا فأكتفي بواحدة من هذه «الكلمات» أُقاربُ فيها «أَقارِبَ» «المجنون». وإن هي إلا كلمةٌ أُعرِّفُ بها بعضاً من نهجك الشفاف الماتع. هكذا مضيتَ تستدي «رولان بارت» الذي يقول عن الصورة في حقل العشق «إن الجراح البليغة هي تلك التي تأتي غالباً مما يُرى أكثر مما يُعرف». ويُعيدنا هذا إلى «فيرتر» وآلامه لنشهد أنه لم يتألم على حدٍّ ما جاء به «بارت» إلا حين رأى غريمه «ألبير» وهو يُطوِّقُ حبيبته من خصرها. أما «المجنون» وقد استحلف غريمَهُ زوجَ «ليلى» عما إذا كان قد قبَّلها، فما كان منه وقد أجيب بالإيجاب إلا أن قبض بكلتا يديه على حفنتين من الجمر لم تُغادرا قبضتيه إلى أن سقط مغشياً عليه.

وإنْ هي إلا صورةٌ أخيرةٌ من كتاب «بروتون» «نادجا»، وينغلق الكتابُ «مزْقةٌ من جريدة تكشف عن رسالة لطائرة قبل أن تتحطم. كلماتٌ أخيرةٌ.. كلماتٌ قبل الصمتْ».

وإنْ هي إلا صورةٌ أخيرةٌ من كتابك عن «المجنون»، وينغلق الكتابُ «فالمجنون يكتب قصيدته الأخيرة وهو يتنفس بضع كلمات.. كلمات من «نادجا» «أُطلقُ نَفَسيَ الأخيرَ الذي ما إن ينتهي حتى تبدأ أنفاسكم». هكذا أصبح شعرُ «المجنون» صوت العالمين. حَقّاً فاز «المجنون».

«ليلى» والشعرُ والحبُّ.. «ليلى» واحدةٌ لا شريك لها، وحبُّ حبيبها لها حبٌّ محضٌ، وبالمنع تحوَّلتْ «ليلى» إلى شعرٍ محض. فقد كان في وسع «المجنون» أن يتزوج منها، ولكنه غيَّرَ قِبْلَتَهُ، واختار أن يسير في طريق الجنون؛ أن يُحَوِّلَ «ليلاه» إلى شعرٍ محض، وحُبَّهُ إلى نهجٍ في الحب.. ذاك هو الهدف الخفيُّ الذي تنطوي عليه حكاية «المجنون» شعراً وحُبّاً و«ليلى».

حَقّاً فاز أستاذي صديقُ صوتِ «المجنون» وصوتِ الثقافة العربية.

* * *

– وأنتَ عاشــقُ العربية. «الخيانةُ» التي ارتكَبْتَها بحقِّ زوجتكَ، وواظبتَ عليها، أنتَ تعترف بها أمامها هي التي ســأَلَتْكَ ذات يومٍ «أيُّهما تُحبُّ أكثرَ؛ أنا أم اللغة العربية»؟ هذا ما جاء في كتابك الذي بعنوان «مسارُ مستعربٌ» الذي صدر في عام (2021)، وأجبتَ: «العربيةَ بالتأكيد، ولكنْ من أجلكِ.. من أجلنا معاً».

أما كتابي الذي صدر في عام (1996) بعنوان «من البُنية السطحية إلى البُنية العميقة» فقد جاء في إهدائه «لأندريه ميكيل أنسجُ هذه الحروف طفلةَ الوفاءْ».

وأتســاءلُ هل كبرتْ طفلةُ الوفاء بما نســجتُه عنك اليوم؟ لا أدري.. ولكنَّ وعدي قائمٌ أبداً، وأملي راسخٌ أبداً بأن تكبر الطفلةُ بالمزيد من الوفاءْ.

ســامِحْني إن أنــا قصَّــرتُ، أو غيــرَ عامدٍ أهملتْ. وصَــفْتَني فــي إحدى مراســلاتك بأني «صــديقُكَ في ماضــي الأيام، وفي كلِّ الأيام».. وأُودِّعُكَ منطوياً على صــداقتكْ.. أُودِّعُكَ وداع الخالديــن.. وداعــاً ليس حَدّاً، بل محطَّةٌ من محطات صــداقةٍ لا تنقطع بالوداع.. ولا تنقضــي بالرحيلْ:

روعةُ الفجر أن تُفيق مع الفجر في كلِّ يومٍ جديدِ

تمنحُ العطرَ للورودِ وللروحْ بعضَ عطر الورودِ.

* * *

في فن خيال الظل

جوان جان

فن خيال الظل الآسيوي

على الرغم من دراسات عدة صدرت عن تاريخ مسرح خيال الظل، إلا أن إجماعاً لم يحدث حتى الآن على تحديد المسار التاريخي الدقيق لانطلاق هذا النوع من الفنون المسرحية، إذ ذهب بعضهم إلى القول إنَّ هذا الفن انطلق من وسط آسيا، وبالتحديد من الهند، في حين أكد آخرون أن الصين هي المهد الأول لمسرح خيال الظل، في الوقت الذي تحدث فيه بعضهم عن إندونيسيا بصفتها مهداً لأولى عروض مسرح خيال الظل، فيما ذهب طرف رابع إلى تأكيد أن بلاد الشام هي الموطن الحقيقي لفن خيال الظل، وقد ظهرت دراسات عربية كثيرة تناقش هذا الموضوع، أبرزها ما كتبه الأساتذة: عادل أبو شنب، وسلمان قطاية، وإبراهيم حمادة، وعبد الحميد مؤنس، وفايز الداية... وتشير الوقائع المتعلقة بتاريخ مسرح خيال الظل في المنطقة العربية إلى أن القائد صلاح الدين الأيوبي حضر عرضاً لخيال الظل مع وزيره القاضي الفاضل عام 1171م.

أما في شرق آسيا فقد ظهر فن خيال الظل في القرن الحادي عشر في جزيرتَي جاوا وبالي الإندونيسيتين بشكلين مختلفين في كثير من التفاصيل، إلا أنهما تعتمدان على نصوص قديمة أُخِذَت من الملحمتين الهنديتين «مهابهاراتا» و«رامايانا». ومن أبرز الفِرَق الفنية المعاصرة التي قدَّمت هذا الفن في إندونيسيا فرقة فايانغ كوليت التي قدمت عروضها داخل إندونيسيا وخارجها، وكان لها نشاط واسع في سبعينيات القرن الماضي، ولعروض هذه الفرقة ثلاث وظائف أساسية هي: وظيفة طقسية تُعدُّ جزءاً لا يتجزأ من طقوس الديانة

الهندوسية الخمسة وهي طقوس ديفا التي تقام للآلهة والجدود المقدَّسين، وطقوس بيتارا وتقام لحظة حرق جثث الأموات، وطقوس مانوزا وتقام لدى الولادة وفي الأعراس، وطقوس ريزي وتقام حين عملية تقديس الرهبان، وطقوس بوتا وتقام لترويض الأرواح الشريرة. أما الوظيفة الثانية لعروض فرقة فايانغ كوليت فهي وظيفة ترفيهية إذ تستمر العروض من المساء وحتى الصباح وتقدَّم فيها حكايات شعبية. والوظيفة الثالثة هي طرد الأرواح الشريرة والسيطرة عليها وهي وظيفة لها طابع طقسيّ واستقلالية وخصوصية. وأهم هذه الخصوصيات تقديم العروض في حقول الأرز أو بالقرب من المقابر حيث تجتمع الشياطين والأرواح الشريرة وفق معتقدات الناس هناك.

امرأة فرنجية

يُطلَق على محرِّك الدمى في مسرح الدمى الإندونيسي اسم «دالانغ» وله –عادةً– مكانة اجتماعية رفيعة، وينبغي على من يريد أن يمارس هذا العمل القيام بدراسات وتمارين يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام:

أولاً: يتوجب عليه معرفة أنواع الإلقاء الإنشادي، والتمكُّن من تقليد الأصوات والغناء، والقدرة على الارتجال لتسلية المشاهدين، ودراسة الأشكال الأدبية الكلاسيكية كلها التي يستقي منها مسرح خيال الظل حكاياته، ويستلزم هذا معرفة لغة «كافي» القديمة التي كُتِبَت بها هذه الأعمال. ثانياً: يجب على محرك الدمى دراسة مؤلَّف يُطلَق عليه اسم «دارما ريفا يالغان»، ويتضمن قوانين قديمة حول أصول هذا الفن وأساليب ممارسة الطقوس المختلفة والتعامل مع الدمى. ثالثاً: ينبغي على محرك الدمى التعمُّق في دراسة الديانة الهندودارمية وهي إحدى تفرعات الديانة الهندوسية، فلمحرك الدمى مهمات دينية أيضاً، فهو راهب وحارس للمعبد.

يبدأ عرض مسرح الدمى بتمتمات دينية وصلوات لطرد الأرواح الشريرة وطلب مباركة الآلهة، في حين يجلس محرك الدمى خلف شاشة بيضاء، ووجهه خلف مصباح تشتعل

فيه نار خفيفة، تحجبه قطعة خشبية تحميه من تأثير الحرارة، أما الدمى فموضوعة على يمينه ويساره في علبتين مستطيلتين مصنوعتين من جذوع أشجار الموز، ويجلس خلفه العازفون، كما يجلس إلى جانبه مساعدان لإعطائه الدمى.

تعدُّ فرقة «راما راو» في الهند من أشهر وأعرق فرق مسرح الدمى الهندي، وهي من جنوبي شرقي الهند، والدمى التي تستخدمها هذه الفرقة من أكبر دمى مسرح خيال الظل في العالم، فقد يصل طول بعضها إلى المترين، وهي تتطلب لتحريكها أكثر من محرِّك واحد، وتُصنَع دمى مسرح خيال الظل الهندي من جلد الجاموس الذي يُكشَط حتى يصبح كالرقائق دون أن يفقد تماسك الجلد وصلابته، ثم تلوَّن الرقائق بألوان تُستخرَج من الأعشاب يغلب عليها اللونان الأحمر والأزرق، وتمثل هذه الدمى مجموعة من الآلهة والحيوانات الأسطورية والنساء الرشيقات اللواتي تصل جدائلهن حتى القدمين، وتعتمد عروض مسرح الدمى الهندي عموماً على ملحمة «مهابهاراتا».

أما في الصين، فقد نشأ مسرح خيال الظل في البلاط الملكي، إذ كان يُقدَّم لتسلية الإمبراطور وحاشيته، وبما أن الإمبراطور الصيني كان يمثل الإله فمن الطبيعي أن يتسم خيال الظل الصيني في بداياته بسمة دينية، وابتداء من القرن الحادي عشر بدأ هذا الفن يخرج من القصر الملكي ليجد مكاناً له في خيام كانت تُنصَب خصيصاً له في المدن الصينية، مع احتفاظ عروضه بالجانب الديني الطقسيّ إذ كانت العروض تقدَّم لتقديم الشكر لآلهة الحصاد ومناسبات الولادة والأعراس.

فن خيال الظل في المشرق العربي

تشير الدلائل إلى أن فنَّ خيال الظل غزا البلاد العربية قادماً من الشرق الأقصى في أواخر القرن التاسع وبداية القرن العاشر، وكان الطبيب محمد بن دانيال (1210– 1238) الموصلي من أقدم مَنْ عرفه تاريخنا بصفته فناناً عربياً ازدهر فنّه في ذاك الزمان، ولا بد هنا من الإشارة إلى أن أطباءٍ تركوا مهنتهم أو نحّوها جانباً وعملوا في مجال الفن، ولاسيما فن المسرح، وفي مقدمة من هؤلاء يبرز اسم الكاتب المسرحي الروسي أنطون تشيخوف مبدع مسرحيات «الخال فانيا، والشقيقات الثلاث، وبستان الكرز»، وغيرها من الأعمال المسرحية الشهيرة في تاريخ المسرح العالمي، وقد كان تشيخوف طبيباً مرموقاً، لكنه حينما قرر ممارسة الأدب والفن من خلال أعماله القصصية والمسرحية ترك مهنة الطب ليتفرغ لعالم الكتابة والمسرح. ويشير د.سلمان قطاية إلى أن مصدر اهتمام

الأطبـاء بالفنـون أكثر من غيرهم من أصـحاب المهـن الأخرى، ربما يعـود إلى أن طبيعة عملهم تجعلهم دائماً على تماس مع الإنسـان في أسـوأ حالاته وصوره، فجاءت النزعة إلى التعويضـ عن ذلك بالإقبال على ما هو أجمل وأرقى ما في الإنسـان، أي الفنون، ولاسـيَّما المسـرح منهـا. وبما أن مهنة الطب هي صـراع يوميّ مع الموت جـاءت الرغبة في البحث عن عناصـر الخلود، وليس هناك أفضـل من الفنون من يستطيع أن يحقق ذلك، وقد عرف التـراث العربـي طبيباً اختصَّ بفن خيـال الظل وبرع فيه؛ وهو طبيب العيون شـمس الدين محمد بن دانيال الذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي.

عانى الطبيب ابن دانيال من شظف العيش وفقر الحال، وهو الأمر الذي يمكن استنتاجه من أبيات شعرية كتبها يصف فيها وضعه، إذ يقول:

ما عاينت عيناي في عطلتي أدبـر من حظي ومن بختي
قد بعت عبدي وحماري وقد أصبحت لا فوقي ولا تحتي

ولِـدَ شـمس الدين محمد ابن دانيال في محيط الموصـل في العراق عـام 1238 وكانت الموصل أكبر مدينة في الإقليم في ذلك الوقت، وتلقَّى ابن دانيال العلم والأدب في مدارس الموصل، وهاجر إلى مصر عام 1266 إبان حكم الملك الظاهر بيبرس، وربما كان قد درس أو بدأ بدراسـة الطب في أحد مشـافي الموصـل ولكنه أكمل تعليمه في القاهرة وتخصص في طب العيون، وكانت في القاهرة مشافٍ شهيرة تُعدُّ مدارس طبية متقدمة في زمانها.

عُـرِف عن الطبيب ابن دانيال ظُرْفَـه وتميزه بروح الدعابة والسـخرية اللاذعة، وكان يقضـي نهاره في معالجة الناس وليله في ممارسـة فن خيال الظل الذي يقال إنّه نقله معه مـن العـراق، وظل على هذه الحال حتى سـنواته الأخيرة إذ اهتم به الأمراء فأصـاب غنى وأصبح يميل إلى كتابة الشعر.

وضـع ابن دانيال كتاباً احتوى على ثلاثة فصول من خيال الظل هي أقدم ما وصل إلينا فـي هذا المجال، وهذه الفصـول هي «طيف الخيـال، وغريب وعجيب، والميتم والضـائع اليتيم». ويتميز فصـل «غريب وعجيب» بتقديمه لنا وثيقة تاريخية تصـور جانباً اجتماعياً من تلك المرحلة، وهو مكوَّن من مقاطع صغيرة، وكل مقطع يتناول مهنة من المهن الشعبية السائدة في ذلك الزمان، فيتقدَّم صاحبها ويصف مهنته ومكانتها، ثم يخرج ويدخل شخص آخر... وهكذا. ويبلغ عدد الشخصيات 25 شخصية، وكان ابن دانيال يُدخِل شخصيات لها علاقـة بالطب مثل بائع المعاجين الطبية، وبائع الأعشـاب الطبية والجرايحي (الجرّاح)،

بالإضافة إلى لاعب الأفاعي وشافي لسعاتها وبائع الأحجبة والحروز. وتفتقر هذه المقاطع إلى وجود قصة أو حوارات بين الشخصيات. وفي أيام العطل والأعياد كانت تقام في الساحات حلقات، وفي وسط كل حلقة تتموضع شخصية من هذه الشخصيات، وما زالت هذه الأعياد بشكلها القديم تقام في بعض الدول العربية المغرب على سبيل المثال.

من أبرز الشخصيات التي قدمتها تلك العروض شخصية غريب التي كانت تقدم مونولوجاً يتضمن قصيدة يستعرض فيها تاريخ حياته، ويعتقد بعضهم أنها حياة ابن دانيال نفسه، إذ يذكر عجيب كيف أصبح عالماً وفقيهاً وشاعراً كأن يقول:

وداويت العيون فكم جفون بكحلي ما تنام مدى الليالي

وقدَّم ابن دانيال من خلال هذه الشخصية معلومات طبية، وذكر أسماء أشهر الأطباء وأفضل الأدوية.

ثم تدخل بعده شخصية حويس الحوى التي تربي الثعابين وتستخرج منها الأدوية وتعالج الملسوع، ثم تبدأ الشخصية بقراءة أبيات شعرية تدل على طبيعة مهنتها.

ومن الشخصيات التي استخدمها ابن دانيال شخصية عسيلة المعاجيني، أي المختص بصناعة المعاجين الطبية، وشخصية نباتة العشّاب التي تهتم بالأعشاب وهي تقدم نفسها دون غناء أو إنشاد، لكن سرعان ما يُكشَف عنها بصفتها شخصية تمتهن الاحتيال والدجل.

من خلال هذه العروض كان ابن دانيال يحقق فوائد اجتماعية ونقدية، وإن كانت شخصيات هذه العروض لا تخلو من المبالغة بهدف الإضحاك والتسلية.

ومن مصر إلى بلاد الشام (حلب تحديداً) يذكر المؤرخون أن المدة التي حكم فيها الحمدانيون حلب والموصل كان هناك فنانون مارسوا فن خيال الظل وبرعوا فيه، وهذا ما أثبته المستشرق البريطاني باتريك راسل حينما تحدث عن مسرح خيال الظل في مدينة حلب في القرن الثامن عشر قائلاً: «يتكون عرض الدمى من ظلال على غرار الظلال الصينية، ولكنها أبسط من حيث التنفيذ، فخشبة المسرح بسيطة جداً وتُبنى خلال دقائق قليلة، ويقود العملية كلها بمهارة شخص واحد مغيراً صوته ومقلداً اللهجات الريفية أو الصفات الأخرى لأشخاص المسرحية».

مما سبق نستنتج أن المستشرق راسل عدَّ مسرح خيال الظل مسرحاً متكاملاً، كذلك نجده يشدد على أهمية خيال الظل بوصفه أداة نقد سياسية واجتماعية، كما نلمح تأثير هذا الفن على الجماهير، إذ إنَّ فناني خيال الظل في حلب كانوا يبتكرون فصولاً تناسب

الأحداث والوقائع اليومية، وقد مَثَّل قصاصو ذاك الزمن قصصهم ورواياتهم القصيرة الهزلية الكوميدية على قماش أبيض من الشاش يُعلَّق في ركن من أركان المقهى، وتوضع صور الأشخاص والحيوانات التي يريدون التكلم عنها أو قصّ قصتها على قطع صغيرة من الورق المقوى، مدهونة بألوان قاتمة كي لا ينفذ منها النور، وجعلوا لكل قطعة عوداً صغيراً وقصيراً ليتمكن الفنان بوساطتها من تحريك القطعة بسهولة، وأوقدوا سراجاً من الزيت لتتساقط إضاءته على هذه القطع ويرى المتفرجون خيال القطع على الشاشة، وكانت إحدى القطع عبارة عن صورة كراكوز والثانية صورة عِواظ، ويسأل الأول الثاني عن أحوال وأحداث اليوم، فيجيب الثاني بما شهده من أحداث.

وهناك أيضاً شخصيات الملوك والأمراء والأطفال والنساء، ويؤدي أصواتَ الجميع شخصٌ واحد يستطيع تغيير صوته، وهكذا كان الناس يمضون لياليهم بالاستماع إلى قصص هذه الشخصيات، وكانوا يطلقون على فناني خيال الظل «الكراكوزاتية» وكانت العروض تُقدَّم في المقاهي، وكان المتفرج يجلس على كرسي من الخشب أو على الحصير حيث يجلس الأطفال والشيوخ، وقد صدرت في إستانبول جريدة باسم «قره كوز» وهي جريدة ساخرة وكان ذلك عام (1908)، ثم صدرت جريدة أخرى بالاسم نفسه في بيروت عام 1912، وكانت الجلود التي تُستخدَم في صناعة الدمى مصنوعة من جلد الجمل لأنه متين، وثياب كل دمية مؤلفة من عدة قطع، وفي كل قطعة يوجد ثقب تُثبت فيه عصي رفيعة ليتمكن الفنان من التعامل معها وتحريكها، فتوضع ملصقة على الشاشة المنصوبة في زاوية من مقهى أو مكان، وأمام الفنان خشبة يضع عليها الدمى أو يضرب عليها لإحداث الصوت اللازم، ويمسك بيديه بالعصي ليحرك الدمى، فإذا كان عدد الشخصيات كبيراً أسند بعضاً منها على صدره وحرَّك الجلود بيديه الطليقتين أو استعان بمساعد، وحجم الدمى يتراوح بين 20 إلى 60 سم تقريباً.

وكانت ترافق العرضَ جوقةٌ موسيقية صغيرة مؤلفة من ثلاثة عازفين هم: ضارب على الدربكة وآخر عازف على العود وعازف على الناي، ويبدؤون بعزف بعض المقطوعات قبل بداية العرض وخلال الفصول، وكانت العروض تقام مساءً، ولاسيَّما أيام رمضان، إذ كانت تقام يومياً، في حين تقتصر على يوم واحد بقية أشهر السنة، ويدفع المتفرجون ما شاؤوا من مقابل في نهاية العرض أو بدايته، ويحوي متحف حلب كلَّ الجلود والأدوات التي كانت تُستخدم في عروض خيال الظل، وأسلوب رسم هذه الجلود خليط من الفن الشرقي والشعبي، ومن المعلوم أن الأسلوب الشرقي يهتم بالتعبير وإظهار الصورة حسب الفكرة

التي يريد الفنان إيصالها ضارباً عرض الحائط قواعدَ المنظور والنسب التشريحية، وهكذا فالشخصية المهمة مثل الفارس أو الملك أو الأمير، ولكبر مقامه يجب أن تكون هامته أكبر من بقية الشخصيات، كذلك يجب أن يكون موقعه من الدمى عالياً ليدلَّ على مكانته، وإذا كانت القصة تعتمد على تفصيل ما فيجب أن يبرز هذا التفصيل بشكل واضح.

في عقدَي العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين كانت عروض فنّ خيال الظلّ منتشرة في كل مقاهي حلب، وكانت أحياناً تُستدعى إلى المنازل في حفلات خاصة ومناسبات محددة كالأفراح، ويقال إنَّ ظهور السينما في تلك المرحلة وانتشارها أدى إلى القضاء على هذا الفن.

كانت لكل شخصية من شخصيات مسرح الدمى صفات خاصة بها، فعواظ كان ذكياً، مخاتلاً، خبيثاً، جريئاً، غنياً، ويجب دوماً أن يحوك لزميله كركوز مشكلات يوقعه بها، وهو إلى جانب ذلك يبدو وكأنه أكثر خبرة بالحياة من كركوز وربما أكبر سناً، أما كركوز فهو الرجل الشعبي البسيط، طيب القلب.

اليوم يبدو فن خيال الظل فناً متحفياً، تستعيده بعض العروض المسرحية بهدف تعريف الأجيال الجديدة على فن مسرحي أصبح في حكم المنقرض في ظل تطور وسائل العرض المسرحي ودخولها مراحل جديدة من التطور التقني والمعرفي.

* * *

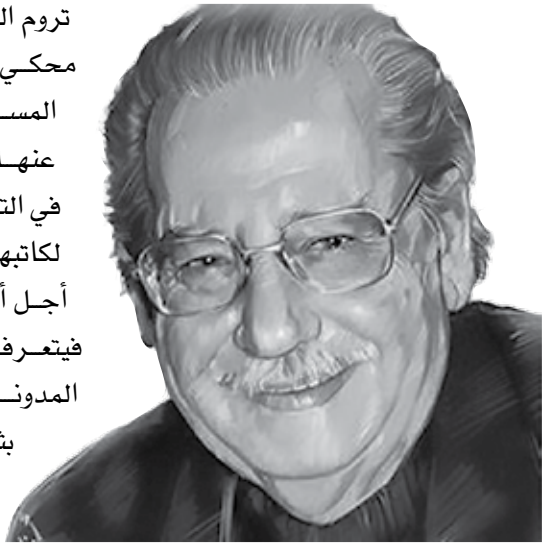
الأبعاد النفسية في سيرة حنا مينه الذاتية

الأزهر الصحراوي*

يحظى البعدُ النفسي بأهمية فائقة، في بناء الهوية السردية، وفي فهم حقيقتها. وتتضاعف قيمةُ هذا الجانب، في كتابة السيرة الذاتية، وفي قراءتها، لأن موضوعها المركزي، هو نحت صورة لغوية تعادل الشخصية الحقيقية لكاتبها. فالبعد النفسي يطفو فوق الأبعاد الأخرى، ويشفُّ عنها في الوقت ذاته. وهو بمثابة الباب المُشرع الذي يسمح بالولوج إلى عالم الهوية السردية، ويُمكن من التوغل في تفاصيلها. وهو الدليل الهادي إلى معرفة بقية أبعاد هذه الهوية، والإحاطة بكل ما يربط بينها، ويُوحدها في كيان صلب لا يقبل القسمة. ذلك أن كاتب السيرة الذاتية، لا يُعامل كل الأبعاد المكونة لفرديته معاملة واحدة، ولا يهتم بها اهتماماً متساوياً. بل نجده يُضمر بعض الأبعاد المكونة لهويته الفردية، ويُظهر بعضها الآخر ويبرزه لأهميته. وهذا ما عايناه بجلاء، في السيرة الذاتية لحنا مينه، التي انصرف فيها كاتبها، إلى التبئير على بعده النفسي، في تناميه وتطوره، من ماضي الطفولة الأولى، إلى حاضر الكتابة والتأليف.

---

* كاتب من تونس.



تروم السيرة الذاتية لحنا مينه المتكونة، من محكي طفولة نهضت به ثلاثيته (بقايا صور، المستنقع، القطاف)، وسيرة قلمية عبر عنها مؤلفاه «كيف حملت القلم»، و«هواجس في التجربة الروائية» تأسيس الهوية السردية لكاتبها، بوصفه موضوعها المحوري، من أجل أن يتأمل ذاته في مدونته السير ذاتية، فيتعرف إليها، ويعرف بها. ولقد بأّر في هذه المدونة على مرحلة الطفولة، التي خصَّها بثلاثية كاملة، لتفصيل القول في ظروف النشأة وتكون الشخصية، لما لهذه الفترة من أهمية، تكمن أساساً في وفرة المعطيات المساعدة، في فهم الشخصية، والإحاطة بالعناصر المسهمة في تشكلها. فالطفولة هي النواة الصلبة التي تشيد عليها الهوية السردية. في مذهب التحليل النفسي عند فرويد. لا يمكن تقييم حاضر الفرد والحكم له أو عليه، دون إلمام بماضيه وفهم ظروف نشأته. وهذا ما ذهب إليه مرلوبونتي بقوله: «فإن فرويد بتفسيره التصرف بضرب من الجبرية الموروثة عن الطفولة، يبين أنه توجد في الطفولة حياة راشدة سابقة لأوانها»[1] ولئن كان الاهتمام بمرحلة الطفولة ضرورياً، في كتابة السيرة الذاتية، فإن حنا مينه قد ركز اهتمامه، في بناء هويته السردية على البعد النفسي، وأولاه عناية فائقة، باعتباره منسقاً بين أبعاد فرديته، وصانعَ لُحمة هويته السردية المعبرة، عن معنى وجوده الحقيقي، ووحدة تجربته في الحياة. فضلاً على أنه طاقة مغذية لهذه الهوية ومطورة لها، من طفل معطوب معدم يرى نفسه نفاية وجرواً، إلى رجل فاعل ومؤثر، وله مشروع يبنيه ويتواصل عبره مع غيره. فما البعد النفسي في السيرة الذاتية لحنا مينه؟ وما مكوناته الأساسية؟ وكيف يعبر عن حقيقته؟ وما طبيعته ووظائفه؟

مكونات البعد النفسي

يتكون البعد النفسي، في السيرة الذاتية لحنا مينه، من مجموع الأنشطة النفسية المعبرة عن أحوال الشخصية السيرذاتية، وصفاتها الظاهرة والخفية، وتصرفاتها الثابتة والمتغيرة ومواقفها وانفعالاتها فثمة: الأحاسيس: (Les sensations) والشعور: (La conscience)

والخجـل: (La timidité) والحزن: (La tristesse) الطبع: (Le caractère) والمزاج: (Le tempérament) السـلوك: (Le comportement) والموقـف: (L'attitude) والميـول: (La tendance) وتمتد هذه الأنشـطة من حاضـر الكتابة، إلى ماضـي الطفولة. وتصدر عن ذاكرة الراوي السـيرذاتي، حيث يُعيد السرد تمثيلها، في ارتباطها بالوقائع المستعادة، ونقف عند واحد منها:

الشعور

الشعور من شعر بالشيء، أي أحس به وعلم. وفي علم النفس، الشعور هو إدراك المرء لذاته وأحواله وأفعاله إدراكاً مباشـراً. وله مراتب نوردها مبوبة، منها الإدراك، وهو الفهم والتصور والاعتقاد، ومنها الوجدان، وهو جملة الظواهر الانفعالية كالحب والبغض والألم واللذة، ومنها النزوع وهو حالة شعورية تنتاب الإنسان كالشوق والحنين[2]. تتنوع المشاعر في السيرة الذاتية لحنا مينه، إلى حد التعارض. وتتكثف في مرحلة الطفولة الثانية وبداية الشباب، لتعبر عن نمو جسـمه، وتنامي رغباته، وتحول وعيه وضـروب تفاعله مع ثقافته وبيئته، فتكشف ما استتر من أحوال نفسـه، وتبرز ما خفي من فرديته النفسـية. فما هي إذن هذه المشـاعر الفردية، التي تهيمن على أحداث السـيرة الذاتية لحنا مينه؟ وما دواعي توالدها المكثف؟ وكيف عبرت عن طبيعة فرديته النفسية في تناميها وتطورها؟

تختلط مشـاعر الإحباط والانكسار والنقص والانسحاق الطبقي، بمشاعر الأمل والاعتزاز والإعجاب والانتماء. ويتداخل الشعور بالخوف والحزن والعار، بشعور الأمن والفرح والاعتزاز. ومن المشـاعر المحورية المستعادة، هي مشاعر الخوف والخجل والحزن.وهي التي سيقتصر عليها تركيزنا، لأهميتها في جلاء البعد النفسي.

الخوف حالة شعورية، ورد فعل طبيعي ينجم عن وجود خطر حقيقي يهدد الذات. وقد يكون ناتجاً عن خطر مُتوقع. وقد يفضـي الخوف إلى المواجهة، أو إلى الهروب أو إلى الاستسـلام. وقد يتطور فيُمسي رُهاباً. وقد تتفرع عنه مشاعر الحذر والرهاب والغيرة. ولقد تميز المترجم لذاتـه فـي طفولته وبداية شـبابه بالخـوف الدائم، الذي ترسـب في أعماق النفـس والذهن. وأضحى حالة شعورية ملازمة لسلوكه في علاقته بمحيطه الاجتماعي.

يتنـوع الخوف في السـيرة الذاتية لحنا مينـه أنواعاً عديدة. من أهمهـا الخوف الخرافي والواقعي والوجودي. أما الخوف الخرافي فيتمثل في الخوف من العفريت، الذي يتجسـد عبر

حكايات الأبوين، في صـورة كائن بشـوارب كبيرة، وشـفاه غليظة وشـعر غولـي طويل. ويُعبر عـن ذلك بقوله: «اسـتعرنا مـن حكايات الأهل عن العفريت معالم الشخصـية، التي سـتقضُّ مضـاجعنا في ليالي الشـتاء والظلمة المقبلين»[3]. وأما الخوف الواقعي فيتجسـد في الخوف من الحرامي، الذي يسـرق الأطفال ليلاً، في ذلك الريف الموحش، إذ يقول: «الحرامي يسرق الأطفـال لذلك يجب ألا يروه».[4] وتجسـد فـي الخوف من المختار ذي الوجـه الجامد والعين الزجاجيـة، ذلك الذي يضـرب أمه، ويتخذ أخته رهينة، ويتوعد والـده بكل الويل. فما إن علم بزيارته المباغتة لحقله، حتى داهمه الخوف. فسـارع برفقة أخواته إلى الاختباء خوفاً، فيقول مسترجعاً ذلك الشعور: «أما نحن الصغار فكنا نراقب كل شيء من بعيد. لم نظهر من مخابئنا خوفاً منه. كانت له من خلال قصـص الأم عنه صـورة مرعبة في أذهاننا، وكل ما رجوناه أن ينصـرف بسـرعة، وألا يلحق أذى بأي من والدينا»[5]. وتأكد الخوف من الإقطاعي المتعجرف فـي قرية «قره أغاش» في ضـواحي الإسـكندرونة، الذي كان يجلد الفلاحيـن أمام أطفالهم، ويرعبهم بسـوطه وصـوته، فيقول مسـترجعاً ذلك: «وقد خفنا منه كثيراً، وكنا نركض ونختبئ ما إن نسمع صوته»[6]. ثم ترسخ خوف المترجم لذاته من الدرك، وترسب في نفسه، لما عاين جلدهم لوالده، وقسـوتهم على الفلاحين. فأضـحى يخافهم، ويختبـئ لرؤيتهم، ولذلك يقول مسـترجعاً تلك المشـاعر: «ولهذا، تولد في نفسـي خوف منهم مواز لكرهي لهم. بل إن خوفي كان أشد، وكنت أهرب ما إن أرى واحداً أو جماعة منهم على الطريق، وأركض إلى البيت وأغلق عليَّ الباب»[7]. وأما الخوف الوجودي فيتجسـد في خـوف المترجم لذاته على أمه من الموت، لطول مرضـها في قرية «الأكبر» وهي مضـطجعة في العراء تحت تينة، فيقول مسـتعيداً شعور الخـوف من المـوت: «ولقد داخلني قبـل أن أعرف معنى الموت ذلك الهاجس الذي سيسـتمر طويلاً، هاجس الخوف عليها من الموت[8]. والخوف من الموت هو شعور مربك.

ويتفـرع الخوف فروعاً عديدة من أبرزها الحذر والغيرة والرهاب. أما الحذر، فهو الخوف من حدوث الخطر والحرص المتواصـل على تلافيه. وفي هذا السـياق يقول: «لكن الحذر كان دائماً قيداً في عنقي»[9]. وأما الغيرة فهي شعور مرضي. وقد باح المترجم لذاته، في أكثر من سـياق في سـيرته الذاتية، بأن غيرته مرضـية وحادة: «ثم إنه بالنسـبة إلي أنا، الذي يغار من النسيم، كان مبعثه غيرة مرضية»[10]. وقد تبرر غيرته على أخواته وأمه، بعجزه عن حمايتهن من السـبي أو الاغتصاب،خاصـة، عند دخول الجيش التركي إلى الإسـكندرونة، وهو ما يبرز في قوله على لسـان الأم: «تريد أن يسبي الأتراك أخواتك؟»[11]. أو يبرر أيضاً بخوفه من كلام

الناس، الذي يذم سيرة أخواته، وخاصة الأخت الكبرى التي سلكت طريق الانحراف، لأن من دواعي الغيرة الخوف من العار والعيب. ولذلك نجده يبرر منعه أخته من استعمال أحمر الشفاه، بسبب الخوف المترسب في نفسه، بدليل قوله: «قالت لي: أفهم سبب تصرفك هذا، أنت تخاف كلام الناس. «أنكرت، لكنني كنت أخافه جداً»[12]. وأما الرهاب فهو خوف غير مبرر. ويتنافى مع منطق العقل. وقد تعلق بخوفه من مواجهة المصير مستقبلاً، إذ يقول: «وأحسب أن هذا الخوف انغرس عميقاً في ذاتي، وهو الذي كان وراء مشاعر الانتفاء والتوجس والقلق والاكتئاب، التي أحس بها. وهو الذي صار مع الأيام إعياءً نفسياً كافحت ضده عمري كله»[13]. وإجمالاً، إن الخوف الذي لازم شعور المترجم لذاته قد تنوعت معانيه، وتشعبت فروعه، وتعددت مظاهره، واختلفت أسبابه. لكنه ترسب في أعماق الذات. فأضحى شعوراً مركزياً في فرديته النفسية.

تجليات الفردية النفسية

إن الهوية السردية هي بؤرة الأحاسيس والمشاعر، والميول والمواقف والسلوك، بوصفها الموضوع المحوري في السيرة الذاتية، لذلك، فإن هذه العناصر المكونة للبعد النفسي، تنحصر في شخصية الكاتب وفي محيطه القريب، ولا تتعداه إلى غيره من العناصر الفنية الأخرى. فمن العناصر التي يتجلى فيها البعد النفسي بوضوح: الهوية الاسمية والألقاب، التي علقت به والخصائص الجسدية والخلقية، والمظهر الخارجي، والانتماء العائلي والمحيط الاجتماعي.

الخصائص الجسدية

قصدنا بالخصائص الجسدية، شكل الجسم وحجم القامة، والتكوين العصبي والاستعداد العقلي وصفات الصحة والمرض، وكل الخصائص الوراثية، التي ورثها عن أبويه وأسلافه، ولذلك فإن العناية بصحة الطفل، لا تبدأ من لحظة الولادة. بل ترتد إلى ظروف الحمل، وصحة الوالدين واستعدادهما الجسدي والنفسي، لهذا القادم المنتظر، مثلما يؤكد ذلك إلكسيس كاريل بالقول: «وتأتي فرديتنا كما نعلم إلى الوجود، عندما يدخل الحيوان المنوي إلى البويضة. ولكن عناصر الذات تكون موجودة قبل هذه اللحظة، ومبعثرة في أنسجة أبوينا وأجدادنا وأسلافنا البعيدين جداً. لأننا مصنوعون من مواد آبائنا وأمهاتنا الخلوية»[14]. لقد سبقت الإشارة إلى، أن ظروف حمل الأم به، قد اتسمت بالإرهاق والمعاناة والخيبة، إثر عودة

العائلة إلى اللاذقية، بعد تشرد دام أعواماً في «أرسوز» و«الأناضول»، دون أن ننسى حالة الخوف والرهاب، من إنجاب أنثى رابعة في بيئة ذكورية. ولذلك كانت متوترة، داعية ربها، أن يهبها غلاماً. لقوله، على لسانها: «لقد حبلت بك بالرجاء كما يقال في الكنيسة وبالآلام وضعتك»[15]. وحينما بُشرت بهذا الغلام نسيت آلامها.

لم تكن ظروف ولادته – في الحقيقة– أفضل من ظروف الحمل به. إذ أصيب والده، بذبحة صدرية حادة ألزمته الفراش طويلاً. فاضطرت أمه، إلى العمل مرضعة، في بيت ثري من أثرياء اللاذقية، مثلما يورد ذلك على لسانها: «كنت مضطرة لتركك في البيت، عند أخواتك الصغيرات، والذهاب إلى ناس أغنياء في اللاذقية، لأرضع ابنهم الذي من عمرك»[16]. وقد يعود هذا الهزال إلى نقص حليب الأم، أو إلى غياب الطعام أحياناً، إذ يقول على لسان الأم، وهي تخاطبه مذعورة: «لكنك يا صغيري نحيل جداً، ولا طعام لدينا، لتتغذى وتصبح قوياً»[17]. وقد يرتبط هزاله بتغذيته السيئة، التي تعتمد غالباً، على الخبز اليابس الذي يُرش بالماء، كي يصبح في متناول الآكل. وقد تضطر الأم أحياناً إلى جمع الحشائش، وغليها في الماء، وتقديمها إليه وأخواته، لإبعاد شبح الجوع، فيسترجع ذلك قائلا: «هذه الوجبة الحشائشية، كانت خدعة غذائية بائسة»[18]. لكن تأثيراتها سلبية نفسياً وصحياً.

لئن حصر المترجم لذاته هزاله، في أسباب وراثية وغذائية، فإننا لا نستبعد، تأثر بنيته الجسدية بالأمراض العديدة. فقد أصيب بداء الجرب في ريف «السويدية»، بدليل قوله: «وانتشر الجرب فأصابتنا العدوى. ظهرت البثور على أجسامنا، والتهبت بالحكة، وتبقعت»[19]. ولم يلبث أن أصيب بالبرداء والحمى في قرية «الكبد»، بسبب الإقامة في العراء أيام الحر. فيصور حالته الصحية قائلاً: «وكنت، في الضحى، أزحف إلى الشمس الحارة وأنا أرتجف من البرد، برغم حرارتها، حتى إذا مرت نوبة البرداء تلتها نوبة الحمى، وأزحف ثانية باتجاه أمي المريضة، وأندس إلى جانبها في الفراش تحت شجرة التين، ووراء الستارة التي تحجبنا عن عيون السابلة»[20]. ونجده في مواقع أخرى من سيرته الذاتية، يشكو من مرض الملاريا، الذي سيلازمه وأخواته أعواماً. وسيخلف في أجسامهم تخريباً مزمناً، إضافة إلى إصابته بمرض التيفوئيد، الذي سيزيد من ضعفه وهزاله.

تنوعت أمراض المترجم لذاته، وتعددت أسبابها. فمنها ما يعود، إلى سوء التغذية ونقصها، ومنها ما يعود إلى القذارة، وانعدام الشروط الصحية، وبعضها راجع إلى تعرض

الجسم الغض للحرارة والبرد. وبعضها الآخر راجع، لأسباب بيئية كالرطوبة والتلوث ولدغ البعوض والحشرات. وبذلك اجتمع عليه الجوع والمرض. فازداد جسمه ذبولاً وهموداً وهزالاً: «وكنت طفلاً نحيلاً كشمعة تنوس، حتى لتكاد تنطفئ، مع كل هبة ريح»[21]. وصادرت الآلام والأوجاع فرحه بطفولته.

وقد لا يعود هزاله وذبوله وبطء نموه، إلى أسباب الجوع وضعف الغذاء، وتعدد الأمراض وحدها. بل أيضاً، إلى العلاج البدائي المعتمد في بيئته، ومن ذلك التداوي بشرب البول. ومما باح به المترجم لذاته أنه حينما أصيب بالملاريا، في قرية «الأكبر» نصحهم فلاح عجوز، بأن يُسحروا بولهم في بطيخة بعد تجويفها، وأن يشربوه صباحاً. وقد ورد ذلك في قوله: «نصحنا فلاح أن نسحر البول في بطيخة مجوفة»[22]، وقد التزم الوالدان بهذه النصيحة. وأجبرا الأبناء المرضى صباحاً، على شرب بولهم، أملاً في العلاج: «لقد شربنا بولنا. نعم وأسفاه حدث ذلك. شربنا بولنا»[23]. ولم يتوقف الأمر، عند هذه الوصفة البدائية. بل تتابعت الوصفات، مع كل مرض مستجد. فقد وُصف البصل لعلاج الرمد، الذي أصابه وأخواته في قرية «الأكبر». وهكذا تنوعت الوصفات، وتعددت طرق العلاج البدائية، التي ضاعفت من أمراضه، بدل معالجتها.

إن السمة المميزة لبنيته الجسدية هي الهزال، الذي لازمه منذ طفولته الأولى إلى شبابه: «كنت صغير الجسم قياساً إلى التلاميذ الآخرين. وكنت هزيلاً إلى درجة مفرطة»[24]. فتبدو بنيته الجسدية لمن يراه، في تنافر صارخ مع سنه، لقوله مصوراً حالته الجسدية، على لسان عمه، الذي رآه للمرة الأولى، بعد عودتهم إلى اللاذقية: «ماذا صنعتم للولد؟ وجهه مثل بروة الصابون، الخاتم يدخل في خصره، كيف ذلك وهو في سن الشباب؟»[25] ويبدو أن هذا العيب الجسدي، يكتسي أهمية بالغة، في الكشف عن فرديته النفسية، لحضوره المكثف في سيرته الذاتية، ولتواتره في مواضع عديدة، من مراحل الطفولة والشباب. ولئن بدا هذا الهزال الجسدي مسألة عرضية مرتبطة، بأسباب وراثية جينية وغذائية وصحية وبيئية، فإنه يعبر في باطنه، عن أزمته النفسية العميقة. لقد أضحت بنيته الجسدية الهزيلة، مصدراً من مصادر الشعور بالضعف والعجز. فدفعته إلى الانكفاء على الذات، وحرمته من الانخراط في بعض الألعاب، التي تحتاج إلى قوة عضلية، لقوله: «كنت أعرف نقطة ضعفي، وهي نحول جسمي. فأنا لا أستطيع أن أكون مبرزاً في المعارك، التي تنشب بين أولاد حينا وأولاد الأحياء الأخرى»[26]. ثم أرغمته هذه الوضعية الجسدية، على الهروب والعزلة والخوف. لأنه – في الحقيقة – عاجز

عن مواجهة أترابه، الذين يشتمونه، فيقول مسترجعاً هذا الإحساس: «وناداني أحدهم: أنت يا ابن السكران: فهربت منهم، ولذت في ركن حديقة المدرسة. وفي الحصة التالية لم أخرج من الصف، لكن واحداً من رفقتي انتصر لي. وعند الظهر، بينما كنا في الطريق إلى البيت صفع ذلك الذي أهانني»[27]. ولم يلبث أن تفاقم إحساسه بالضعف الجسدي، إلى حد الرهاب. إذ يرى نفسه شاباً عاجزاً في المستقبل، عن ممارسة أي عمل يحتاج إلى جهد عضلي. وقد دفعه هذا الإحساس، إلى قطع علاقته الغرامية الأولى بحبيبته رئيفة. فيقول مسترجعاً هذا الهاجس: «وجسمي الناحل لا يكفل لي أن أعمل عملاً يحتاج إلى قوة العضل»[28]. فأشعره ضعفه الجسدي بأنه، لا يقدر على العمل اليدوي، وبأنه عاجز عن إسعاد حبيبته وحمايتها. وانتهى إلى أن المرأة لم تخلق لأمثاله.

إجمالاً، إن هذا الضعف الجسدي، في السيرة الذاتية لحنا مينه لم يحضر لذاته. وإنما كان موظفاً، للتعبير عن شعوره بالخوف والعجز عن حماية نفسه وأهله. وكان في النهاية باباً مشرعاً يُطل عبره الباحث، عن أزمة نفسية عميقة، يمر بها المترجم لذاته، ويستعيد تفاصيلها. ولئن كان هذا أمر الخصائص الجسدية، فكيف عبرت خصائصه الخلقية عن فرديته النفسية؟

المظهر الخارجي

تميز مظهره الخارجي بالحفا، في سنوات طفولته الأولى.لقوله: «وكان علي طوال ثلاثة أعوام، أن أظل بلا حذاء أيضاً»[29]. وتُبرر حالة الحفا أولاً، بأن العائلة غير قادرة على توفير الحذاء، وثانياً بأنها لا تراه ضرورياً في الحياة اليومية. وتعتبر انتعاله لأسوأ أنواع الأحذية وهو الصندل، حكراً على بعض الزيارات العائلية، أو المناسبات الدينية والاحتفالية، أو الدوام المدرسي، بدليل قوله: «ألبستني ثوباً خاطته بالإبرة، وصندلاً بالياً هرَّ من رجلي في الطريق»[30]. ولم تكن حالته مع العراء، بأفضل من حالته مع الحفا. فقد تميزت ملابسه بالحقارة والعشوائية، لأنها من صنع الأم فيقول: «وأنا في بنطال قصير أسود، خاطته لي أمي مع قميص قصير الأكمام»[31]. إضافة إلى حقارة هذه الملابس، وبدائية فصالتها وخياطتها، فهي قديمة مرقعة، تلبس في كل الظروف، وتصلح لكل المناسبات، وتعمق هذه الملابس شعوره بالنقص والدونية، لإحساسه، بأنها لا تناسب سنه وهو شاب. فتتضاعف معاناته النفسية، ويسترجع ذلك متألماً: «أنا رجل، برغم أنني أرتدي بنطالاً قصيراً، ليس لدي البنطال الطويل، لا أملك ثمنه»[32]. ولم

يكن هذا الألم النفسي بسبب البنطال، الذي لا يناسب سنه فحسب. بل لأنه لا يلائم طبيعة فصل الخريف، ولا يصلح للنشاط الذي يضطلع به. ولم ينسَ ارتباكه النفسي بسبب غرابة ملبسه، وهو يرتاد المدرسة في يومه الأول، فيقول مسترجعاً صورته: «ولقد ألبستني الوالدة فستاني، وهو أشبه بجلابية»[33]. لقد عمق مظهره الخارجي أزمته النفسية، وضاعف من شعوره بالدونية والوضاعة، ولم يزده سوى إحساس مضاعف بالألم والمعاناة.

لا شك في أن، علاقته المتوترة بجسده، ورفضه لصغر بنيته الجسدية، ولهزاله وملامح وجهه، ولصوته ونظراته ومظهره الخارجي، قد أدت مجتمعة، إلى شعوره بالنقص والدونية، وإلى إحساسه بالتفاهة. ولذلك، اهتزت ثقته بذاته إلى حد الانفصال، لأنه في تقدير ذاته ضعيف، إلى حد العجز عن حماية ذاته، وقبيح إلى حد البشاعة، وبأنه تافه المظهر، بل إنه نفاية، لا تصلح أن تكون بين الناس، أو على مقربة منهم.

تطور الفردية النفسية

تتجلى مظاهر التحول، في الفردية النفسية لحنا مينه، في بداية إحساسه بشخصيته واستقلاليته الفردية وهو يتخطى المراهقة، إلى مرحلة الشباب. فنجده يفكر، في تحمل مسؤولية العائلة، في ظل الخيبات المتتالية لوالده، ويبدي مواقف فردية مختلفة عن مواقف العائلة، كتشبثه بالبقاء في الإسكندرونة، ورفضه المغادرة إلى اللاذقية. وقد برزت مشاعر الإحساس بالشخصية، خاصة عند انفصاله عن أترابه ورفاقه في الإسكندرونة، واستعداده لمواجهة مصير جديد في اللاذقية. وقد بدأ هذا الإحساس بالاستقلالية وهم على متن الحافلة، فيقول: «ما أعطتني المسافة بين الإسكندرونة واللاذقية إحساساً بعالم مستقل داخل الأوتوبيس الذي نقلنا»[34]. ثم منحه الخروج مع العائلة من اللاذقية إلى قرية «ح» الإحساس بالشخصية، لأنه يرى نفسه مسؤولاً عن حماية أمه وأخته، من العيون التي تلاحقهم في الطريق، فيقول: «لكن مسافة الطريق بين اللاذقية وقرية «ح» أعطتني إحساساً بالشخصية»[35]. إن هذا الإحساس بالشخصية وباستقلاليتها عنصر مهم ومحوري، في مسار تطور هذه الفردية النفسية، التي تحولت في هذه الظروف، من طور الانسحاق والذوبان في ضمير المتكلم الجمع «نحن»، إلى طور جديد تحس فيه بفرديتها. وذلك عائدٌ إلى مكانته المعرفية في بيئة أمية، وإلى تحمل مسؤوليته العائلية، في ظل وجود والد لا يعول عليه، إضافة إلى تحمل مسؤوليته النضالية، في غياب أي سند حزبي ببيئته الجديدة: «أنت تعرف شيئاً واحداً. فرنسا تحتل سورية إذن هي عدوة، والإقطاع حليف فرنسا إذن هو عدو، وهؤلاء الملاكون الكبار ضد الفقراء فإذن هم أعداء

أيضـاً، وهذه الأفكار عرفتها في الإسـكندرونة وقالوا لك إن لها حزباً هناك. لكنك في اللاذقية لم تقع له على أيما أثر»[36]. ومن الملاحظ أن الإحسـاس بالشخصية، يتدعم في ظروف الغربة والإحسـاس بالوحدة. ومن المظاهر المعبرة عن تطور هذه الفردية عزمها على التأقلم السـريع مع الواقع الجديد. والتأقلم مظهر من مظاهر ذكاء المترجم لذاته، الذي يقول مستحضـراً هذا القـرار الفـردي: «وأن عليَّ منـذ اللحظة أن أعيش واقعـاً جديداً، ومدينة جديدة، خذ أصـدقاء جدداً»[37]. ومن أهم مؤشـرات تطور الشخصية المحورية، القدرة على الملاحظة الدقيقة، لكل مـا يتعلق بواقعه الجديد. ومـن أهمها، أن المرأة في اللاذقية تحظى بقوة الشخصـية، وتهيمن أحيانـاً على الرجل القـوي المتنفذ، وأنها تبسـط نفوذها وتأثيرها، على حي بأكمله. وأسـهمت دقـة الملاحظة، في مراجعة بعض مواقفه تجاه المرأة. واعتذر من أخواته الخادمات، واعترف لهـنَّ بالفضـل عليه، لأنه عاش وتعلم بفضـل تعبهن، فيقـول معترفاً بأفضـالهن عليه: «ولم أكن أعـرف أنني أنا الفم الجائع. كنت أقتات من جسـد أخواتي، مـن طفولتهن، من حريتهن. وأنني تعلمت القراءة والكتابة في الصفوف الابتدائية الوحيدة من جهلهن»[38]. وعدَّل موقفه الأخلاقي من المرأة المتحررة، التي تتهم في شـرفها، في مجتمـع ذكوري بدوي، مثل اتهام زنوبة بالعهر. فيقول مصـوراً نبلها الإنساني: «وتعالت ككل أنثى، من حمأ الخسة الاجتماعية للمجتمع الرجالي الخسـيس، إلـى ذروة المجـد الإنسـاني»[39]. ثم راجع خجله مـن الفقر، الذي عانـى من وطأته أعوامـاً، متأثـراً في ذلك بموقف أحد العمال: «ولسـوف يقول لي أحد العمـال يوما: «الفقر ليس عاراً. بل خجلك من كونك فقيراً هو العار. تعلَّم أن ترفع رأسك أمام الأغنياء، وأن تقول لهم إنك أفضل منهم، لأنهم أغنياء بسبب فقرك»[40]. كل هذه المراجعات، التي شملت مشاعره الطفولية، ومواقفه العاطفية والأخلاقية، دلَّت على وعيه بتناقضاته الداخلية، وحرصه على تجاوز هشاشته النفسية، ومثالية أفكاره، وشعوره بالضعف والخوف واليأس والرهاب. واعتماداً على هذا التقييم الدقيق لنقائص الذات، أعاد بناء فرديته بناء نفسـياً وذهنياً، على أسـس نضالية صلبة، قوامها إعادة تربية الذات، على الشجاعة ومواجهة الظلم الاجتماعي والاقتصادي، والجرأة في التعبير عن الأفكار، التي يؤمن بصـحتها، والتضـحية بنفسـه من أجل تحقيقها، والتحلي بالصـبر في توعية الناس وتحريضـهم على تغيير بؤسـهم، والصـلابة في الدفاع عن المبـادئ والقيم، التي يناضـل من أجلها. ونتيجة لهذا النقد الذاتي العميق، والاسـتعداد الجيد لتجاوز نقائصـه، يقرُّ فـي النهايـة بحدوث تغيرات هامة في أعماق نفسـه، بدليل قوله: «منذ ذلـك اليوم تبدلت. كنت انطوائيـاً فصـرت اجتماعياً، كنت متشـائماً فصـار لدي بعض الأمل»[41]. وبذلك كله اكتسـب المترجم لذاته نضجه الفكري ووعيه النضالي.

إن وعيه بأسباب ضعفه، وحرصه على مراجعة مشاعره ومواقفه، واقتحامه مجال الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته وصراعاته، حوله من فردية مثالية حالمة، إلى شخصية واقعية متوازنة وناضجة، في تعاملها مع الوقائع والأحداث. وتحولت تبعاً لكل ذلك، من المهادنة إلى المواجهة، ومن رد الفعل إلى الفعل المنظم، ومن الإيمان بالمبادئ الثورية، إلى ممارستها وتجسيدها في سلوك ملموس: «أخيراً تجرأت على الكلام، قلت ما يجول في خاطري، كسرت حاجز الرهبة في نفسي»[42]. إن مظاهر التطور الإيجابية، التي بدت على الفردية النفسية، كالإحساس بالاستقلالية، والتعويل على الذات، والشعور بالمسؤولية، والقدرة على مراجعة المواقف ونقد الذات واختبار الأفكار والقيم، وخوض تجربة الحياة بكل عنفها وصدماتها، قد هيأت هذه الفردية، للانخراط في تغيير الواقع وتطويره بواسطة الكلمة، وهي أرقى أدوات الفعل الحضاري، وأخطرها على الإطلاق.

مراحل تطور الفردية النفسية

من الملاحظ، أن هذا المسار التطوري المتصل بالفردية النفسية لحنا مينه، الذي يمتد من زمن الكتابة إلى الطفولة الأولى، قد مر - في نظرنا- بأربع مراحل أساسية مترابطة. أما المرحلة الأولى، فهي مرحلة الضمور النفسي، والتضاؤل والضياع. وقد تميزت بهيمنة ضمير المتكلم الجمع، وضعف تواتر ضمير المتكلم المفرد «أنا»، وأما المرحلة الثانية، فهي مرحلة الإحساس بالشخصية الفردية وبالاستقلالية. وقد تباينت أثناءها المسافة الفاصلة، بين ضمير المتكلم الجمع «نحن»، وضمير المتكلم المفرد «أنا». حيث تزامنت هذه المرحلة، مع بلوغه سن المراهقة، وبداية الإحساس بالجسد، وفوران الغرائز من الناحية البيولوجية، وبمرحلة العزلة والتساؤل والحيرة، وأما المرحلة الثالثة، فهي مرحلة اختبار أفكاره الثورية، في ضوء الممارسة العملية، وأما المرحلة الرابعة، فقد تميزت بجملة من الصفات، التي أهَّلته للفعل في الواقع، ومكنته من تقديم مشروعه السير ذاتي للمتلقي.

ومن هذه الصفات المميزة أنه مثقف في مجتمع أمي، وأن ثقافته واقعية وثيقة الارتباط بواقع المجتمع السوري. وأن فرديته النفسية تتميز بالتوازن والتناغم، بين القيم الجديدة التي تؤمن بها، والسلوك العملي الذي يكرسها في الواقع. وبأن هذه الفردية النفسية، قد بلغت درجة عالية من النضج، للتلازم بين تطور معارفها النظرية، وتعمق خبرتها الميدانية بواقعها الاجتماعي. والأهم من كل ذلك، أنها ملتزمة بخدمة قضيتها. وتمتلك مشروعاً تنويرياً، يتمثل

فـي منح الرؤية للناس. وهذه الصـفات مجتمعة، جعلتها تتطلع إلى الفعـل التنويري، في واقع اجتماعي اشـتد ظلامه. فما مضـامين هذا المشـروع السيرذاتي؟ وما الوسـائط الفنية التي سيعتمدها، للتواصل مع الناس وللفعل في الواقع؟

انطلاقـا من كونه مثقفاً ثقافة أدبية وسياسـية واجتماعية، ومواظباً على التعلم المسـتمر قراءة وكتابة، بدليل قوله: «وكنت أكتب أشياء شبيهة بمواضيع الإنشاء. لكنها تعبر عن حياتي، وكنت أعرضـها على الأسـتاذ إلياس فيشجعني»[43]. فقد آمن بأهمية الكلمة المكتوبة، في بناء الفكـر وتكوين الوعي. واعتمدها وسـيلة مثلى لتغيير الواقع، ومنـح الرؤية للناس. وقد اتخذت هذه الكلمة المكتوبة أشـكالاً عديدة، ووسائط متنوعة، وأجناساً مختلفة. أولها جريدة الحزب الشـيوعي السـوري «صوت الشـعب» التي كان يطوف بها في أسـواق اللاذقية لبيعها، أملاً في تنوير الناس. فكان ينقطع عن ممارسة الحلاقة، ويغلق دكانه، وينصرف لبيع الجريدة، فيقول: «غامـرت بالنزول إلى السـوق، وبيع الجريدة والمناداة عليها بنفسـي»[44]. ثم شـرع في كتابة الخطب السياسية، التي ستلقى في المظاهرات المتلاحقة ضد فرنسا. فترفع من وعي الناس بمخاطـر الاحتـلال. وكان يغلق عليه باب دكانه ليلاً، ويشـرع في تحبيـر الخطب، بدليل قوله: «وكنت أزعم لنفسي أنني ثائر، فأكتب الخطابات، التي ستلقى في المظاهرات ضد فرنسا، في اليوم التالي»[45]. ثم تحول عن كتابة الخطب السياسـية، إلى كتابة العرائض الاحتجاجية ضد الاسـتعمار الفرنسي، وسياسـة الحكومة المتحالفة معه. ويرى فيها إضـافة إلى التظاهر ضد فرنسا، نوعاً من الكفاح ضد الظلم، فيقول: «بل كانت الكتابة، إضافة إلى التظاهر والملاحقة والسجن نوعاً من الكفاح»[46].

لـم تكـن جهوده الكتابيـة، المترددة بيـن أجناس عديدة، بمنـأى عن القراءة المتواصـلة للصـحف المحلية والوطنية، وللمجلات المختصـة بالأدب والتاريخ، كمجلـة «ألف ليلة وليلة» لصـاحبها كرم ملحم كـرم ومواكبته للمعارك الأدبيـة، بين دعاة التقليد ودعـاة التجديد في الأدب، كالمعـارك الأدبيـة بين كـرم ملحم كرم وإلياس أبي شـبكة، أو الاحتفاء بالإصـدارات الجديـدة، لأدباء لهم صـيتهم في تلـك المرحلة، كتوفيـق الحكيم، بدليل قوله: «وصـول كتب توفيـق الحكيـم، التي أحدثت دويًّا عند صـدورها فاشـتريتها واحداً بعد آخـر»[47]. وقد دفعه شـغفه المتزايد بالأدب والفكر، إلى إرسـال بعض أقاصيصـه، إلى الصحف والمجلات، أملاً في نشـرها بين القراء، وكم سـرَّه نشـر قصته القصـيرة الأولى في جريدة «بردى» لصاحبها منير الريس، وعليها اسمه. فيستعيد ذلك الشعور قائلاً: «وكدت أرقص طرباً، وأنا أرى قصتي

منشورة، ومذيلة باسمي»[48]. ثم لم يلبث أن استماله العمل الصحفي، عند انتقاله إلى دمشق سنة (1948). فامتهنه مدة ثلاث سنوات، تردد في أثنائها بين محرر، ومشرف على صفحات أدبية، ورئيس تحرير. واشتغل بكتابة المقال الصحفي، وأفاد منه لاحقاً في الكتابة الروائية، وقد تمكن في هذه الأثناء من التعرف، إلى الكتاب والصحافيين. وترسخت قدمه في المجال الثقافي والإعلامي، بدليل قوله: «وكنت قد أصبحت صحفياً معروفاً»[49].

لقد تمثلت فاعلية المترجم لذاته، أولاً في تأثيره المحدود في المتلقي، واستنهاض همته، وتحريضه على تغيير واقعه بوسائط عديدة، من أهمها الجريدة الحزبية، والخطب والعرائض السياسية، والأغنية والقصيدة والقصة القصيرة والمقال الصحفي. وثانياً، في تأثيره الواسع والعميق بواسطة الرواية، التي نشرها سنة (1954) وهي التي سيتفرغ لكتابتها بقية العمر، وبواسطة سيرته الذاتية، التي اختار لها أسلوباً مختلفاً في الكتابة، يقوم على التضمين والتداخل، بين السيرة الذاتية والسيرة. فقد ضمَّن سيرته الذاتية في سيرة عائلته. وضمَّن سيرته الذاتية وسيرة عائلته في سيرة الشعب السوري، الذي يكافح في سبيل الحياة الكريمة. وبذلك أضحى المترجم لذاته يُعرف بمشروعه التنويري، الذي ينهض على إرادته الحرة والمسؤولة[50].

وظائف الفردية النفسية

لقد أنتجت الهوية السردية، التي بنتها السيرة الذاتية لحنا مينه، هوية نصية معبرة عن حياة كاتبها. وهي الهوية التي استقرت في ذهن المتلقي. وحلَّت محل الهوية الواقعية للكاتب، وصارت هي المُعبر عن حقيقة وجوده. ولقد منحته هذه الهوية شكله الإنساني ووحدة وجوده. وكشفت الثابت والمتحول في شخصيته. ومن الثوابت النامية والمتطورة، في هذه الهوية السردية البعد النفسي. وهو محرك هذه الهوية وصانع وعيها. وتُمثلُ هذه الفردية النفسية حجر الزاوية، في المشروع السيرذاتي لحنا مينه، ذلك أن المسار الذي اختاره الكاتب لحياة الطفل الذي كان، في حبكة سيرته الذاتية، هو البداية المأزومة السائرة، إلى الانفراج الجزئي في بداية الشباب، ولتتحول في النهاية، مع صدور رواياته الأولى وكتابة سيرته الذاتية إلى انفراج كلي، تزول فيه الأزمة. فاختيار الكاتب كان منصباً على إعادة تمثيل الأزمة النفسية الشاملة، التي عاشها الطفل في علاقته المتوترة بجسده وهيأته وبيئته، موظفاً في ذلك كل طاقات اللغة على التعبير والتصوير، ومستثمراً خبراته الروائية في نحت هذه الفردية النفسية،

التـي تحاصـرها الأزمات والأوجاع من كل الجهات، لغاية التأثير فـي المتلقي، وإقناعه بحجم الظلـم الطبقي، الذي هيمن على الواقع السـوري، وبقدرة ذلك الطفل الذي كان، على اختلاق الأمل من اليأس، بدليل قوله: «فأنا كما أعرف أن أيأس، أعرف صباح كل يوم أن أستنبت الأمل مـن اليأس نفسـه. وبهذا أتعلل وأعيشـ»[51]. وبقدرته على التحمل، واسـتيعاب كل أنواع القهر والظلم فـي مرحلة مبكـرة، ومقاومتها بالتعلم الذاتـي، والتكون المعرفي والتأمل، والتسـاؤل عـن دور الإرادة الفرديـة، في مواجهـة الظلم والقهر، أملاً في تغيير الذات، وإصـلاح الواقع. فانتصـرت الإرادة الفردية على ظـروف البؤس والقهر. وتحول الطفل المنسـحق طبقياً، إلى شاب صلب فاعل في واقعه. وانتهى إلى أديب وحامل قلم، يوظف كتاباته عامة وسيرته الذاتية خاصـة، لتنويـر النـاس ومنحهـم الخبرة. وقد راهن حنا مينه عبر تواصـله مـع المتلقي، على تضمين مشروعه السيرذاتي جملة من الوظائف، كالوظيفة التربوية والمعرفية والإيديولوجية.

الهوامش

(1)- M.Merleau-Ponty. Signes. éd. Gallimard 1960. P 290

(2)- مادة (شعر) معجم المصطلحات العلمية والفنية، ص357.

(3)- حنا مينه: بقايا صور، دار الآداب، بيروت، ط 8، 2008، ص98.

(4)- المصدر السابق نفسه، ص98.

(5)- المصدر السابق نفسه، ص ص 162 -163.

(6)- المصدر السابق نفسه، ص 227.

(7)- حنا مينه: المستنقع، دار الآداب، بيروت، ط1، ص ص 18 - 19.

(9)- حنا مينه: بقايا صور، مصدر سابق، ص ص264-265.

(10)- حنا مينه: القطاف، دار الآداب، بيروت، ط 4، 2006، ص 187.

(11)- المصدر السابق نفسه، ص9.

(12)- المصدر السابق نفسه، ص9.

(13)- المصدر السابق نفسه، ص274.

(14)- المصدر السابق نفسه، ص63.

(15)- ألكسيس كاريل:الإنسان ذلك المجهول، مصدر سابق، ص298.

(16)- حنا مينه: بقايا صور، مصدر سابق، ص88.

(17)- المصدر السابق نفسه، ص89.

(18)- المصدر السابق نفسه، ص127.

(19)- المصدر السابق نفسه، ص197.

(20)- المصدر السابق نفسه، ص196.

(21)- المصدر السابق نفسه، ص241.

(22)- حنا مينه: المستنقع، مصدر سابق، ص36.

(23)- حنا مينه: بقايا صور، مصدر سابق، ص242.

(24)- المصدر السابق نفسه، ص242.

(25)- حنا مينه: المستنقع، مصدر سابق، ص374.

(26)- المصدر السابق نفسه، ص147.

(27)- المصدر السابق نفسه، ص109.

(28)- حنا مينه: القطاف، مصدر سابق، ص277.

(29)- حنا مينه: بقايا صور، مصدر سابق، ص244.

(30)- المصدر السابق نفسه، ص181.

(31)- حنا مينه: القطاف، مصدر سابق، ص13.

(32)- المصدر السابق نفسه، ص75.

(33)- حنا مينه: المستنقع، مصدر سابق، ص37.

(34)- حنا مينه:القطاف، مصدر سابق، ص63

(35)- المصدر السابق نفسه، ص.63.

(36)- المصدر السابق نفسه، ص72.

(37)- المصدر السابق نفسه، ص26.

(38)- حنا مينه: بقايا صور، مصدر سابق، ص261.

(39)- المصدر السابق نفسه، ص296.

(40)- حنا مينه: المستنقع، مصدر سابق، ص94.

(41)- حنا مينه: القطاف، مصدر سابق، ص194.

(42)- المصدر السابق نفسه، ص248.

(43)- حنا مينه:كيف حملت القلم؟، ص11.

(44)- المصدر السابق نفسه، ص18.

(45)- المصدر السابق نفسه، ص15.

(46)- المصدر السابق نفسه، ص14.

(47)- المصدر السابق نفسه، ص ص18-19.

(48)- المصدر السابق نفسه، ص17.

(49)- المصدر السابق نفسه، ص21.

(50)- Jean Paul Sartre. Critique de la raison dialectique. éd. Gallimard. 1960. P 95.

(51)- حنا مينه: القطاف، مصدر سابق، ص43.

* * *

نزار بريك هنيدي
شعريةُ الأسلوب وأصالة الموقف

إياد فايز مرشد

في قراءتنا لمجموعات الشاعر المبدع نزار بريك هنيدي التي ضمها كتاب «الأعمال الشعرية» الصادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب عام (2015)، سنتوقف عند شعرية الأسلوب وشعرية الموقف، وكلاهما يتكاملان معاً ليجسدا ألق القصيدة، وغناها لديه.

شعرية الأسلوب

عندما أقرأ الشاعر نزار هنيدي يدهشني ذلك التدفق اللغوي، إذ لا تحملني المعاني فقط لتذوق القصيدة، بل أشعر بسطوة اللغة، وهي تقودني برفق إلى ثمرات المعاني المفتوحة حسب مسافة الجرح الذي قرر أن يعالجه، وأن يحول الألم الذي فيه إلى برهة من الدهشة والانفعال.

وقبل الحديث عن أسلوب الشاعر لابد لنا من تعريف الأسلوب أولاً؛ «فالأسلوب هو كل ما ليس شائعاً، ولا عادياً، ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمةً جمالية، إنه انزياحٌ بالنسبة إلى معيار، إنه إذن مفهوم واسع جداً، ويجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن علة كون بعض أنواعه جمالياً، والبعض الآخر ليس كذلك... إننا نعد اللغة الشعرية إذن واقعة أسلوبية في معناها العام، والأمر الأولي الذي سينبني عليه هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعاً، فالشعريةُ هي علم الأسلوب الشعري»[1].

و«نزار» يمنح كلماته روحاً جديدة، فكل كلمة لديه تحمل في داخلها شحنة من الطاقة تتكامل مع سواها من الكلمات لتنير درب القارئ السائر على طريق الجمال المنشود.

فالقصيدة عنده هي التحام بين الخيال والواقع بصورة، أو تكثيف للمشاعر بعبارة، وأجمل ما في قصيدة «نزار» تلك الكثافة المدهشة في التعبير والإيجاز، إنه يحتفي بالحياة بمفرداتها كلها، وهو بذلك يستلهم طبيعة الشعر، (فغاية الشعر هي تعزيز الاستمتاع بالحياة، سواء أكان ذلك من خلال الاحتفاء الحسي بخصائصها المباشرة، كما هي الحال في الشعر الغنائي، أم من خلال توصيل المعنى الأساسي كما هي الحال في الأساطير الملحمية والتمثيلية)[2].

في قصائده القصيرة إيجاز مركز تحبه العين، وتستهويه النفس، وفي مطولاته من القصائد يعطي كل مقطع خصوصية ضمن سياق عام للقصيدة، وكل المقاطع تتآلف لتكون القصيدة الكلية، وقصيدته تعج بذلك الحوار الداخلي (المونولوج) الذي لا ينتهي، مما يمنحها حضوراً متفرداً، فالحوار يبعد القصيدة عن الملل، والشطط اللفظي، كما يعفيها من المباشرة التي طالما وقع بها الشعراء، يقول في قصيدته (شجرٌ يرتدي العاصفة):

كانت الشمسُ تحتَ يميني

وتحتَ يساري القَمَرْ.

غيرَ أن بخارَ الأنينِ تصاعدَ حولي

متى؟كيف؟ مَنْ ذا؟

وهل؟ ولماذا؟

ومن أينَ؟

واشتبكتْ في رؤايَ الصورْ.

وتلفت

لا شيءَ غير صفيرِ الغبارِ

ولَفحِ الدخانِ

وغير أزيز الرمادِ

وطعمِ الحجرْ، ص/403/.

وهذه الروح الحوارية والسردية نراها كذلك في قصيدة (في انتظار مجهولة):

مَنْ أنتِ؟

من أينَ أتيتِ؟

كيف جئتِ لي... وماذا تبتغينْ؟

من أنتِ؟

كيف اخترْتني

لتنشري وجَهكِ فوقي كالسرابْ؟

غريبةٌ أنتِ...

وما أنا سوى سحابْ

يسيرُ من أرضٍ إلى أرضٍ

ولا يعرفُ هل يعودُ... أو متى يعودْ؟

غريبةٌ أنتِ... لماذا اخترْتِني؟

وكيفَ جئتِ لي؟

وماذا تبتغينْ؟ (ص 41).

ونلاحظ غلبة أسلوب الاستفهام على هذا المقطع الشعري، ويستعمل جملة من أسماء الاستفهام للتأكيد على المباغتة التي يشعر بها في سر اختيار المجهولة له، ويحاول أن يسوغَ تساؤله؛ كونه ليس إلا سحاباً عابراً لا يعرف الاستقرار.

والشاعر يُعنى باختياره للمفردات، والعبارات التي تفيض رقة وإحساساً والتي تعكس رهافة مشاعره، وحساسيته الشعرية المصقولة بالشغف:

يقول في قصيدة (كان الطريق يميل):

كأني بهذا الطريق يميلُ.!

حملتُ رؤايَ على كتفي

مثلَ هَمزةِ قَطعٍ

على ألفٍ

توجتهُ الحروفُ

بشوك البدايةِ

وهو النحيلُ.!

وما مالَ فوقَ سطور الحياةِ

ولم تمحُ ما رسمتهُ خطاهُ، السيول!

وسرتُ
على جَبهتي دمغةُ العنفوانِ
وبين ضلوعي ندى الأقحوانِ
وكان الضبابُ يلف المسافاتِ
وكان الغبارُ يسد المنافذَ
كانت رياحٌ
وكان رمادٌ
ولكن بوصلةَ الشوق كانت
تضيءُ الجهات
فأمشي
وأمشي
وقلبي الدليلُ، (ص 408 - 409).

وكذلك ما يلفت الاهتمام مهارته في رسم صوره، وتوليد الصور الجديدة من خلال ألفاظ يمنحها روحاً جديدة، وتعابير يعيد سبكها لتصبح أكثر طواعية لحصان الشعر .وعلى العموم (ترتبط الصورة الشعرية بتجربة الشاعر، تجسد فكرة أو عاطفة، وهي ذات صلة قوية بالمشاعر التي تسيطر عليها القصيدة، وتصبح جزءاً منها، وتتآزر مع بقية الأجزاء الأخرى لتنقل لنا التجربة كاملة). إن نزار بريك هنيدي يبتكر صوراً جميلة، ويوظفها بدقة للوصول إلى الصورة المطلقة من الإحساس والجمال الذي يطمح إرساله إلى ذهن القارئ، فالمرسل هنا يلعب دوراً حاسماً في صناعة الصورة الشعرية ويريد أن يرسلها بكل حرارتها وتفاصيلها إلى قارئ يريد منه الشاعر أن يشاطره الحالة نفسها من التوهج الشعوري.

لَمْلِمي الظل
ليس سوى ظلنا
نتفيؤهُ
في زمان الهجيرْ
كيفَ داهَمَنا الوقتُ؟
كيفَ تسربَ مِنْ بينِ أهدابنا.؟
كيفَ ضاقت بنا غرفةُ الياسمين

كيفَ أن المساء

ولم ننتبهْ للأنينْ؟

كيفَ مر الصباحُ على البابِ؟

لمْ نلقِ بالاً إليهِ

ولم ندعُهُ

لتناول قهوتهِ معنا؟ (ص298– 299).

ويحرص الشاعر على اقتناص اللقطة الشعرية المناسبة، وتوظيفها ضمن سياق القصيدة، بحيث تظهر لنا بحلة متكاملة. يقول في (شرارة):

وَشْوشَتني ديمةٌ

أرخَتْ على نافذةِ القلبِ الستارهْ

لا تُرِقْ ضوءكَ

في أحضانِ ليلي

جسدي واهٍ

وتكفيهِ

شرارةْ.! (ص 316).

هنا تظهر القدرة الكبيرة للعدسة السينمائية التي يلتقط بها الشاعر الموقف، كما يظهر بجلاء التكثيف المتقن للمفردات والتراكيب، بحيث إن اللقطة تبرز نفسها دون أي رتوش أو متممات.

ومن المظاهر الأسلوبية الطاغية لديه ظاهرة التكرار، كتكرار العبارات، أو كلمات بذاتها، أو تكرار المطلع نفسه في أكثر من مقطع في القصيدة، والتكرار يؤدي دوراً مهماً بما يمكن من تكثيف الدلالة الشعورية للقصيدة، أو تأكيد للمعنى المقصود أو للدلالة على الهدف الذي يبتغيه الشاعر، كما أنه يخلق حالةً من التوازن بين أرجاء القصيدة، ويعزز الوحدة بين أجزائها.

ففي قصيدة (فرح) (ص 153–154) يبدأ كل مطلع بعبارة –أعرفُها جيداً، إذ تكررت أربع مرات، وكذلك الأمر في قصيدة (موعد) (ص 287–288) تكررت عبارة– أشرَقَ الموعدُ فيناـ أربع مرات أيضاً، وذلك في مقدمة المقاطع الأربعة، ويلجأ أحياناً إلى تكرار أداة أو حرف كما في تكرار ـ لا الناهية ـ في قصيدة (الوصايا العشر) (ص 267)، حيث

تكررت عشر مرات في القصيدة المكونة من مقطع واحد: (لا تغتسلْ في الينابيع، لا تنتظر غيمةً، لا تثقْ بالجبال) إلخ. ألم يكن بإمكان الشـاعر أن يشعرنا بالموقف بأقل المفردات لا بتكرارها، وبالحد الأدنى من الإشـارات دون يشـغلنا بتكرار (قال لي- قلت)، لكنه الشـعر ذلك البحر الواسع تبقى فيه الكلمة للربان ـ الشاعر ـ في تحديد مسارات الاتجاه.

كمـا أن نـزار بريك هنيدي لم يتجاهل العناصـرَ التراثية التي نتكئ عليها في الشـرق، وتـكاد تتلازم مع مفردات حياتنا الحديثة، إذ عمـد إلى توظيف التراث بما فيه من دلالات تاريخية، وأسطورية، ورمزية، يقول في قصيدته (هل يعود السندباد):

سندبادَ البحرِ... مهلاً
يا صديقْ.
هَبتِ العاصفةُ الهوجاءُ
والأمواجُ ألقَتْ بي
إلى الغور السحيقْ.
انتَشِلْني يا صديقْ
فأنا شلوٌ غريقْ، (ص 26).

والسـندباد ليس مجـرد حكاية، بل إنه رمـزٌ للرغبة في النجاة من العاصـفة، والرغبة فـي التحـدي، وتجاوز المعوقات، واسـتلهام الحكاية من الشـاعر، ليسـ إلا تأكيداً على أن ما نعيشـه اليوم ليس إلا اسـتمراراً لما كان من ظروف صـعبة وعقبات فـي تاريخنا، وكما كانت في الماضي السردية الحكائية ممتزجة بالخيال وبالرغبة في الانتصار على الصعاب مخرجـاً، مازلنـا بحاجة لها في يومنا هـذا ركيزة فنية؛ لتخرجنا من الفضـاء المغلق إلى الفضاء والخيال لعلهما يمنحان بعضاً من الأمل.

كما أن النص الديني لم يكن بعيداً عن الشاعر، فهاهو في قصيدة (كأن الطريقَ يميلُ) يسـتلهم النص القرآني في سـورة الكهف، ويجعله مسـتنداً بدلالات مفتوحة على الماضي أولاً، وعلى الحاضـر ثانياً، ليبلغنا أن حالةَ السـكون التي تمثلها حكاية الكهف ما هي سـوى مقدمة للصـحوة من السـبات الـذي يخدرنا، أو للخروج من الجمود إلـى النور، فالحياة لا ينتصر فيها إلا الأقوياء، راسمو الأمل، وأصحابُ الوعود الراسخة بالثقة.

صحوتُ..
وكانوا يغطونَ في وَهْمِهِمْ
بينَ جدرانِ كهفٍ

على بابه توأمانِ ينامان:
كلبُهُمُ.. والزمانُ الثقيلُ.!
صحوتُ
ولم تَصْحُ أرضٌ
غَفَتْ فوق زندِ الأسى
فتغلغَلَ فيها الذبولُ.! (ص 411–412).

إن النص الشعري الحديث والمعاصر يحمل في أغواره ومابين طياته أشكالاً مختلفة من المكونات الثقافية والإبداعية، بحيث يصبح مكتمل العناصر من لغة، ومعان، وإيحاءات، ودلالات نصية واضحة ومضمرة تفعل فعلها، ويتضمن إحالات زمنية، وتاريخية، ورموزاً، وإشاراتٍ إلى أساطير وتضميناً لمأثورات شعريةٍ أو نثريةٍ أو قصصٍ عرفت سابقاً... إلخ. وأصبحت جزءاً من الذاكرة الجمعية الثقافية للمجتمع، وهذا ما أطلق عليه النقاد مصطلحاً خاصاً به هو التناص؛ «فالتناص، إذن للشاعر، بمثابة الهواء، والماء، والزمان، والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما، ولا عيشة له خارجهما، وعليه فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهلَ وجوده هروباً إلى الأمام»[3]. وهذه المكونات سواء الظاهرة أو المضمرة في النص لا تكتمل من خلال الشاعر كمرسل للرسالة الشعرية، بل لابد لها من متلقٍ قادر على التفاعل مع هذه المكونات وعالمٍ بخفاياها.

في قصيدة (الزمن الييباب) يأخذنا نزار إلى الشاعر ت.س إليوت وقصيدته «الأرض الييباب» التي تعد من أشهر القصائد عالمياً، ومن علامات الأدب الحديث، والتي تحمل في متنها إشارات متعددة، وتقتبس من ثقافات متعددة، وقصيدة «نزار» من خلال مفرداتها تحاكي بعنوانها قصيدةَ «إليوت» ولكنها في الوقت نفسه تعمد إلى الاتكاء الذكي على النص التراثي القرآني فبأي آلاءٍ نُكذبُ ما نرى؟ نجد أنه اقتبس من القرآن الكريم مثال: سورة الرحمن (فبأي آلاءِ ربكما تُكذبانِ) والتي تكررت مراتٍ تقريعاً للكفار وللمشككين بقدرة الله وعظمة خلقه، يتكئ الشاعر هنا على التراث الدينيِ بسموه الأخلاقي والروحي والقداسي المتمثل في النص القرآني، كما يرنو بنظره نحو الأدب العالمي، متكئاً عليه في عنوان نصه الشعري، أو بالمدلول الحسي لنصه الذي يسقط الييباب على واقعنا وحياتنا.

ذابَتْ ثلوجُ المرجِ
وانقشعَ الضبابْ.

وسَفَتْ أعاصيرُ الصباحِ الرملَ
عن جَذرِ الخَرابْ.
فبأي آلاءٍ نُكذبُ ما نرى؟
وبأي أصباغٍ
نُجَملُ حلْكةَ الزمنِ اليباب (ص 478).

وهـذا المـزج الجميل ما بين النصـص القرآني بعظمته والنص الأدبـي العالمي الحديث بشـهرته يضـيء لنا درباً واسـعاً من توازي الثقافـة العالمية وتكاملها من خلال الإنسـان المبدع، ومن خلال الزمن كعنصر مستمر بديمومة الحياة.

كما أن الشـاعر يعمد إلى أسـلوب المقارنة معتمداً التضـاد ما بين المفردات والمعاني إذ يقول:

هل رأيتَ سنونوةً
تتوجعُ مِنْ جرحِ غَيبتِها؟
لا
لأن رحيلَ السنونو إيابْ
وأما رحيلي
فموتٌ
على شرفات الغيابْ! (ص 297).

كما يلجأ الشـاعر إلى تكثيف الصـور وتنويعها؛ ليوصلنا إلى الصورة الأعم التي يريدنا الوقوف على منصتها، وتثبيت بصرنا عليها:

مثلَ طيرٍ هَجرَتْهُ الشجرهْ
أو شراعٍ
فاجأتهُ الموجةُ المنْحَدرهْ
مثلَ قنديلٍ
خَبَتْ شعلتُهُ
قبلَ بلوغِ الرعشةِ المنتظَرهْ
هكذا قلبي..

وقد سالَ عليهِ

ما تبقى

من دماءِ المحبرَهْ، (ص 467).

ثمة ما يثير الاهتمام أيضاً فيما كتبه «نزار» بحيث تلازمه الطبيعة كظله، فهي الحاضر الأقوى مفردات وتصـويراً، وكأن الشـاعر يريد أن يقول:إن الطبيعة تبقى، ونحن العابرون عليهـا، وحديثـه المتواتر عـن الطبيعة إما أنه عائد لتعايشـه معها، أي: إنها ضـمن حدود إدراكـه المباشـر، وهـو متعلق بتفاصـيلها ومـا أكثرها، أو أنـه يحاكيها لشـعوره بفقدها، وبعدها عن مناله، أو لأنه يخاف عليها من الزوال، ولاسـيما أنه ابن ريف دمشق المحافظة الأكثر تأثراً بالزحف العمراني وفقدان الغطاء النباتي الأخضـر، وبالتالي انحسار الطبيعة بجمالياتها المتكاملة لصـالح العناصـر العمرانية العشـوائية بما تحمله من تلوث بصري وجمالي ونفسي.

يقول في قصيدة (قنبلة في زمن الصقيع):

أنتِ يا وردتي المستحمة بالنورِ

فيضي بعطركِ فوقَ ترابي

وكوني سحاباً

يغلف باللازوردِ اضطرابي،

لأزرعَ في الريح حبي

وأجني الحصادَ بمنقار عصفورة، (ص ٨٥-٨٤).

وفي (أشجار الروح) يقول:

مهما نأتْ عنكَ الغيومُ

وخاصمتكَ عرائسُ النغماتِ

للروح أشجارٌ

إذا هبتْ عليها ريحُ شوقِكَ

أزهرتْ

ببراعمِ الكلماتِ، (ص ٤٨٣).

وفي قصيدته (مدارات الوصل) يقول:

ربما خُلقَ الكونُ
منْ شَهقةٍ
فَطَرَتْ كبدَ العَدمِ
ربما لمعَ الشوقُ
في مقلةٍ
فتلألأَ في أفقِ الغَيبِ
بَرقٌ
تشظى نجوماً
تضخ الخصوبةَ
في السُدُمِ، (ص 348).

كما أن الطبيعة لا تقتصر لديه على المفردات الخاصة بها من كواكب، ومناخ، ونباتات، وزهور... إلـخ، بل تمتد لوصـف الحيوانات متشـبهاً بما جاء في قصـص «بيدبا» الهندية؛ لذلك نراه يعنون قصـائده بأسـماء الحيوانات، والطيور، والحشرات (السـنونو ـ النسر ـ الغربان ـ الغزالة ـ اليراعة) وهو لا يلجأ إلى وصـفها بذاتها حسـياً، بمقدار ما يتخذ منها رموزاً للحديث بموضـوعات تتعلق بالإنسان أكثر مما تتعلق بالعنوان الخاص بالقصيدة من طائر أو حيوان، فهو يؤنسنها ليطلق من خلالها نفثات شعرية مما يهدر في صدره.

يقول في قصيدة (الغربان):

وأبحَرَتْ مدينةٌ صوبَ السرابْ.
فقهْقهَ الغربانُ
واستَوْلوا على أحجارِها المهجورةْ.
وأنشأوا فردوسَهمْ.
واستمرأوا لعبَتَهمْ
فعلقوا آلاتِ تسجيلٍ
على المداخنِ المنخورهْ
تبث ما يسجلونَ
مِنْ تراتيلِ الخرابْ.! (ص 280).

وفي شعره ما يعبر عن تلك الرغبة في الهروب من متاهات المدينة، ولاسيما أن المدن الناشئة لدينا والمتاخمة لمراكز المحافظات الرئيسة لم تنشأ بفعل التطور الطبيعي للنمو، بل ظهرت كبؤر عشوائية نمت بحيث شوهت كل معالم الطبيعة.

وكل يومٍ حين يطلعُ النهارْ
أنفضُ عن حقيبتي الغبارْ
أحملُها بسرعةٍ
أركضُ كالمعتوهِ
في شوارعِ المدينهْ
أبحثُ عن محطةِ انتظارْ
أصرف فيها كل يومي
دون أن يأتي قطارْ، (ص 24–25).

الموقف الشعري

دائماً ما يشغلنا السؤال الآتي: هل الشاعر معني بالواقع والأحداث التي يعايشها؟ وهل هناك ما يفرض عليه أن يكون شعره مرآةً للعصر؟

الشعر حالة وجدانية تلامس الإنسان من خلال استفزاز مشاعره، ومداعبة أحاسيسه، ومنحه طاقة جمالية وتعبيرية متقدة، والشاعر ابن زمانه، يتأثر بلغته ومفاهيمه، وينهل من مَعين ثقافته وأحداثه الكبيرة والصغيرة، حيث يتصدى الشعر ليكون بوابةَ الخلاص، وفسحةَ الأمل، ونشيدَ اللذة المكتومة؛لذلك جاءت مجموعته الأولى «البوابة والريح ونافذة حبيبتي» الصادرة في دمشق عام (1977) صدىً لهذا الواقع، وفيها تلك الروح الثورية الغاضبة والخطابية العالية، والموسيقا ذات النبرة الصاخبة، تمثلاً للروح التي كانت تجلل معظم المشهد الشعري العربي آنذاك.

يقول في قصيدة/أتَيت../ مِنَ السرابْ
ومِنْ كهوفِ الحُلُمِ الموءودِ..
مِنْ جوفِ السنينْ
مِنْ دفترِ التاريخ
مِنْ غَياهبِ الألمْ

مِنْ رَجْفَةِ الأوراقِ حيت تَعتريها
نشوةُ اللقاء بالقَلَمْ
ومِنْ وميضِ البَرقِ
مِنْ آمالِ كل البائسينْ
ومن سيوفِ الثائرينْ
ومن خيالِ الشُعرا
ومن دموعِ الحائرينْ
إني أتَيتْ..! (ص 54).

ويتكرر الأمر في غير قصيدة في هذه المجموعة، يقول في قصيدة /معادلات ثورية/:

عندما تُقتلُ قبلَ الفجر أطيارُ الصباحْ
عندما تغتالُ حباتِ الندى أيدي الرياحْ
عندما تنزفُ أزهارُ الأقاحْ
عندما يصبحُ دفءُ الشمسِ طيفاً
داعبَ الكونَ.. وراحْ
سوف ينمو
من عيونِ الناسِ مليونُ صباحْ، (ص 63).

وهكذا فالشاعر يندمج بالمناخ العام لتلك الفترة من الزمن، فتعلو الروح الخطابية، وتسيطر اللغة المنبرية والموسيقا الحماسية على أجواء قصائده، وتجد ذلك الميل الجارف بالقاموس اللغوي له نحو مفردات / الشعب ـ الجماهير ـ الدماء ـ الثوار.. إلخ/.

ولكن هذا الصخب سرعان ما يتلاشى مع تطور تجربة الشاعر، وثراء روحه، واكتمال تجربته، وليس معنى ذلك أن الشاعر قد غير من مواقفه أو ابتعد عنها، لكنه أصبح أكثر حذراً في مقاربة الوقائع، وملامسة الحوادث، وأصبح أكثر خبرة في مجاراة الحركة الشعرية، والسير في شعابها، كما أن تراجع الإيديولوجيات، وتغير المفاهيم والظروف السياسية، والخيبات الاجتماعية والاقتصادية المتلاحقة لا شك أنها قد فعلت فعلها في كل الحركة الشعرية العربية وحتى العالمية، فأصبح الشعر أكثر عمقاً وقرباً من المعالجات الهادئة لا الثورية، وأكثر شفافية في التعبير الراقي عن الإنسان وهمومه من الخطابية الجوفاء.

لكن نزار بقي ملتصقاً بقضايا الوطن والأمة، لذلك رأيناه مواكباً للأحداث، متلمساً للجروح العميقة في واقعنا العربي، داعياً للصمود؛ لأننا لن نقبل الانكسار أو الهزيمة مهما كبرت التضحيات، يقول في قصيدة (مجد الشمس) التي ألقاها في موقع عين التينة في الجولان المحتل عام (2010). مؤكداً حتميةَ الانتصار على العدوان، رافضاً أوهام السلام مع الكيان الصهيوني الغاصب:

قلْ لمن دوخَتْهُ المساراتُ،
وهي تدورُ به،
حولَ وهمِ سلامٍ هزيلْ:
لا سلامَ
إذا لم يفل الحديدَ الحديدُ،
ولم يتكسرْ صليلُ السيوفِ،
على سَنديانِ الصليلْ.
كل طفلٍ
على أرضِ جولاننا
سنديانةُ عز
وكل فتاة،
على موعدٍ
مع بشارة هَز النخيلْ، (ص 524).

وحينما وقع العدوان الأمريكي على العراق كتب نزار قصيدة (أسطورة البقاء) معلناً أنه لابد للحضارة أن تنتصر على القوة والعربدة الأمريكية، وهذه القصيدة ألقاها في (21/ 3/ 2003) في افتتاح مهرجان دولي للشعر في تونس وجاء في خاتمتها:

بغدادُ
خطي على وجهِ الزمانِ
أناشيدَ الخلودِ
فقدْ
يفنى الزمانُ
ولا تفنى الأناشيدُ، (ص 528).

كما تفاعل الشـاعر مع الحدث الفلسـطيني بـكل جوارحه وملكاته الشـعرية، فمازالت فلسـطين القضـية المركزيـة، وهي البوصـلة لكل مثقف ومبـدع عربي حقيقـي، يقول في استشهاد الطفل «محمد الدرة» في قصيدة /القيامة/:

كانَ لابد مِنْ أن تموتْ!
يا محمدُ
فالمهرجانُ مُعَد
لتسقطَ مثلَ الفراشة
في شرَكِ العنكبوتْ.
أو كفَرْخِ حَمامٍ
تفاجئُهُ الطلقاتُ
فيَهدلُ بالدمِ فوقَ سطوحِ البيوتْ
كان لابد مِنْ أن تموتْ.
كل شيءٍ معد تماماً
شعوبٌ
يُحاصِرُها الديناصورُ المثَلثُ:
جيشُ احتلالٍ
وشرطةُ قمعٍ
وجوعْ.
والحكوماتُ لا تستَمد البقاءَ
سوى من تسابقها للركوعْ.
فكيفَ تقومُ إذنْ يا يَسوعْ؟ (ص 444–445).

كما أن الشاعر آلمه ما يحدث في لبنان، حيث إن العدو الإسرائيلي لم يتورعْ عن ارتكاب المجزرة تلو الأخرى بحق شعبنا العربي إمعاناً في عدوانه وشهوته للقتل والتدمير، يقول في قصيدة (الأرواح ترفرف فوق قانا):

انْفَجَرَ الضوءُ
والصوتُ أفرَغَ أحشاءَهُ

ارْتجتِ الأرضُ
سالَتْ دماءُ الصخورِ
تناثرَ فوق سعيرِ الترابِ
رمادُ الشجرْ
كتلُ اللحمِ ممزوجةٌ
ببقايا ثيابٍ مضرجةٍ
دَب فيها النَسيسُ
وأزتْ شظايا العظامِ الطريةِ
وانْصَهرَ الكونُ
لكنهُ
وحدهُ الوقتُ
راحتْ تحاصرُهُ النارُ
مِنْ كل صوبٍ
ولا ينَصهرْ.! (ص 372–373).

ويلاحظ أن نزار بريك هنيدي لم تستهوه الإيديولوجيات السياسية، فبقي التزامه في إطار القضايا الكبيرة التي شغلت الأمة العربية في العصر الحديث، وظل حريصاً على أن يكون الشعر شعلة تنير الدرب وتعيد رسم ملامح الوعي.

والشاعر بالإضافة إلى اهتمامه بالقضايا الوطنية والقومية، والتزامه بقضايا الإنسان العربي، كان مؤمناً بأن إحكام العقل هو السبيل للخروج من الظلام، والواقع العربي المأزوم لا مناص له سوى التحرر من الجهل ومن تحكم الموتى بمصير الأحياء. يقول في قصيدة (إمام العقل) المهداة إلى أبي العلاء المعري التي ألقاها بتاريخ (12/ 11/ 2006) في مهرجانه العاشر.

أنتَ يا شيخَنا
مَنْ رأى كل شَيءْ
أنتَ مَنْ قلتَ لي:
لا تُصَدقْ سوى العقلِ

فهو النبيْ.

لا تقدس قديماً،

ولا تنتهجْ

نهجَ مَنْ حَمَلوا صُحُفَ الأولينَ،

فمِنْ أين للمَيْتِ

أن يَتَحَكمَ

في أي حي؟ (ص 532).

وهـذا النهـج العقلاني والعلمي لا يتوقـف عنده بما جاء في كلامه عـن المعري، بل هو نهج حياة، وقناعة راسخة بأهمية الشك للوصول إلى اليقين، يقول في قصيدته /هلاك/:

زارَني ـ ذاتَ وَجْدٍ ـ مَلَكْ

قالَ لي:

كل مَنْ سارَ مرتدياً

جبةَ الشك

فهو حبيبي،

ومَنْ نامَ

فوق بساطِ اليقينِ

هَلَكْ.! (ص 331).

كما أن الشـاعر لم يتخل عن اسـتقراء الماضـي ليحصـر اهتمامه بالحاضـر، بل إن علاقته بالماضـي تحضر بأشـكال مختلفة في شعره، وقد جاءت المعارضات التي ختم بها أعماله الشعرية رسالةً على أهمية أن نطور نظرتنا للحياة، وأن نجدد روحَ الخطاب الساكن في داخلنا منذ مئات السـنين، فزماننا يسـتوجب التحدي، وقدسية الماضي تدحرجت مع إعمال العقول.ويبرهن الشاعر على إمكانية مجاراة هؤلاء الكبار: (امرؤ القيس ـ الشنفرى ـ عنترة ـ طرفة ـ الأعشـى ـ ابن سـينا ـ المتنبي) وتقديم رؤى تتناسـب والعصـر وروحه الوثابة نحو كسر الجمود والقوالب المتوارثة من الكلام.

يقول في قصيدة (إلى طرفة):

سَتُبدي لكَ الأيامُ

ما كنتَ تَعرفُ
وتُلقي بكَ الأقدارُ
فيما سَتَأنَفُ
فعشْ مثلما تهوى،
ولا تنظرْ غداً
فليسَ سوى الأوهامِ
في الغدِ
تَغرفُ! (ص 543).

وكأن الشاعر من خلال معارضته لمعلقة «طرفة بن العبد» التي يقول فيها:

سَتُبدي لَكَ الأَيامُ ما كُنتَ جاهِلاً ... ويأتيكَ بالأخبارِ مَنْ لَم تُزودِ
ويأتيكَ بالأخبارِ مَنْ لم تَبِعْ لهُ ... بَتاتاً ولم تَضرِبْ لهُ وَقْتَ مَوعِدِ[4]

يربط الشاعر مابين أصيل الشعر وحديثه، ويرغب أن يبرز الاختلاف الكبير في طريقة تناول الموضوع وأسلوب التفكير به، وكيف يجب أن تتطور العقلية الخاصة بنا لنكون أبناء عصرنا.

وبعيداً عن القضايا الكبيرة ومسائل الجدل الفكري والسياسي التي شغلت الشعراء والنقاد والقراء، نلاحظ في شعر «نزار» ذاك الصوت الخافت المبهم الآسر، الذي ينهل من الوجدان رقته، ومن الهمس جاذبيته، يقول في قصيدته (السرداب):

باهتٌ حبرُكَ،
والليلُ الذي تدفَعُهُ بالحبرِ
مازالَ طويلا.
قاتلٌ صمتُكَ،
والصوتُ الذي تحبسُهُ
في صدرِكَ المغلقِ
مازالَ يسميكَ القتيلا.
هاهو الدفترُ يَصْفَر ويذوي
مثلَ روحِكَ.
ورياحُ اليأس مازالت تدوي
في جروحِكْ، (ص 273).

ومن خلال هذه الرومانسية الرقيقة يبرز تمسك الشاعر بذلك الخيط الرهيف من الإحساس، وحرصه على ولوج الجمال من كل حدب، ورغبته بالنهوض بالصوت الشعري ليعانقَ كبرياء الحياة رغم قساوتها وجبروتها.

إنه يتمسك بالإنسان كقضية أولى للشعر وكأولوية مطلقة في استمرارية الحياة، وحينما نحرص على ذلك الوهج من داخل أرواحنا ونسمو بالحب، فإننا نعانق بذلك أبجدية الخلود التي لا يحفل بها إلا الفن.

ويتعدى الأمر عنده أيضاً إلى الغزل، ففي قصيدته (رباعيات) من مجموعة «الطوفان» نلاحظ ذلك النزيف الشجي للمشاعر، وآهات الحب المسكون بالقلق والدهشة:

أنا الذي رأيتُ في عينيكِ ما لمْ تَرَهُ العيونْ.

رأيتُ كيفَ تومِضُ الآفاقُ،

كيفَ ترجفُ الأعماقُ،

كيف يسجدُ الليلُ على سجادةِ الحَنينْ.

أنا الذي رأيتُ كيفَ تعزفُ الأحلامُ

موسيقا اليَقينْ.

فيَفلتُ الزمانُ مِنْ دولابه،

وينبتُ الريشُ على جلْدِ السكونْ، (ص 452).

ونجد هذا السمو الفني والتعبيري وقد تخضبت ملامحه في مجموعته «الطوفان» الصادرة عام (2001) يقول في قصيدة (الطوفان) التي أخذ منها اسم مجموعته أيضاً:

ها دَقتْ ساعةُ منتصفِ العَدَمِ،

الآنْ..!

ماذا تعني دقاتُ الساعةِ

في هذا المتلاشي

خارجَ أي زمانٍ،

والمتسربِ

خارجَ أي مكانْ؟.

لا تلبسْ أبيضَكَ المغسولَ،

فكيفَ تسيرُ بهذا الأبيضِ

فوقَ سطوحِ الثلجِ؟

ولا تنطقْ بالصمتِ،

فكيفَ ترددُ صمتَكَ

أحجارُ الصوان؟، (ص 431–432).

وعلى العموم لم يخرج الشعر السوري المعاصر عن محاكاة الواقع، ولكن تختلف درجة الانغماس بهذا الواقع من شاعر لآخر، حتى إن شاعراً عربياً كبيراً مثل «محمود درويش» يدلي برأي مهم في هذا المجال يقول: «أريد أن أدليَ برأي قد يخدش شعور قراء شعري، وهو أنني لا أتناول موضوعاً واحداً في القصيدة، بل لم تعدْ لدي موضوعات بقدر المشاهد الإنسانية أو الذاتية العريضة التي ترتحل فيها الموضوعات، وتتناوب، وتتغاير، فتتجاور عندي المذبحة والمرأة، والقمر وكأس الماء»[5]. إذن الموضوع أساسيٌ في بناء القصيدة، لكن المهم كيف نتحدث عنه من خلال التخييل الواعي واستثمار إمكانات اللغة، والبيان، والبديع، والموسيقا في التحليق بالموضوع ليصبح شعراً.

يقول هنيدي في قصيدة (الرحيل نحو الصفر) في انحياز كلي للقصيدة:

دَخَلتْ في ضدها الأشياءُ

مَنْ ذا يَعرفُ الضد

إذا غابَ المسمى؟

خرَجَتْ مِنْ لَيلها الأحلامُ

واستلقتْ

على مصطَبَةِ الفجرِ المدمى

عادَت الرؤيا

إلى مَكمنها السري

تجلو ما اعتراها مِنْ فِصامْ

تفتحُ الأبوابَ

كي ينطلقَ الحب

إلى أعلى الذُرا

تحضنُ نزفَ الشوقِ

كي يَنبثقَ الوَردُ

ويَخضر الكلامْ، (ص 340 –341).

تتلاشـى هنا العناوين الكبرى، والموضوعات الجاهزة؛ ليبقى الإنسان الموضوع الأكثر حضوراً وديمومة في شعره.

مما لا شـك فيه أن تجربة الشـاعر «نزار بريك هنيدي» قد نضـجت وتجذرت، لا بحكم تعاقب السـنوات، بل بما أكسـبها الشـاعر من ذائقـة متجددة، وخيال متوثـب، ورغبة في تقديم الأحلى من القول، إن نزاراً يقود القارئ إلى ضـفاف الشعر غير المحددة النهايات، وإلى آفاق الجمال المفتوحة على المدى.

الهوامش

(1)– كوهن، جان. بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ـ محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ط1، ص7– 15.

(2)– ريد، هربرت، طبيعة الشـعر، ترجمة د. عيسى العاكوب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 997، ص7– 123.

(3)– مفتـاح، محمـد، تحليل الخطاب الشـعري. اسـتراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشـر، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 1985، ط1، ص125.

(4)– الزوزني، أبي عبد الله الحسـين بن أحمد، شـرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت: 1980، ط4، ص7– 103.

(5)– البرغوثي، سـعيد، تقديم وتحريـر. الطروادي الأخير– حوارات مع محمود درويش، دار كنعان، دمشـق، 2019.

المصدر

– هنيدي، نزار بريك، الأعمال الشعرية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٥.

* * *

بين المقدَّس والعلم

وفاء حمود

ترى هل المقدَّس ضرورة ملحّة لحياة البشر؟

ولماذا وُجِدَ الصراع بين المقدَّس والعلم؟

وما علاقة الإنسان الحالي بالمقدَّس؟

اهتم الإنسان، منذ تفتحت براعم وعيه، يتأمَّل الكون من حوله، فشعر بقدسية وجوده، وأصبح بأمس الحاجة للمقدَّسات والعبادات، وقد اتَّضح ذلك مع ظهور الإنسان العاقل، وهناك أدلة كثيرة على ذلك مثل ظهور ما يسمى بعبادة الطوطم[1].

خلال رحلة الإنسان في البحث عن ما هو فوق المادة، مرّ بمرحلة ولاسيما في الشرق القديم، يمكن عدُّها مرحلة للانسجام والتماهي بين المقدَّس والعلم، وحينما ظهرت الحضارة العربية الإسلامية، نجد أن المقدَّس فيها، لم يمنعها من الاهتمام بالعلم التجريبي منذ عهد الجاحظ، أدى ذلك إلى ظهور كثير من العلماء في هذه الحضارة، برعوا بمجالات العلم كلها: الزراعة مثل ابن البيطار، والبصريات مثل ابن الهيثم، والطب مثل ابن سينا، إضافة إلى وضع ابن خلدون أسس علم الاجتماع، ولا ننسى ابن رشد الذي كان له دور كبير في النهضة الأوروبية، لتركيزه على أهمية العقل في فلسفته، إضافة إلى إنجازاتهم الأدبية والفنية، كل ذلك لأن المقدَّس في تلك الحضارة، نجح في الحث على العلم، يتضح ذلك بالرجوع إلى النصوص الدينية. التي تؤكد ضرورة التعلم والاهتمام باستعمال العقل. لكن الصراع بين العلم والمقدَّس ظهر جلياً في مرحلة عصر النهضة تحديداً داخل أوروبا، فقد انقسم الناس بين متحمسين للدفاع عن المقدَّس، والعمل على إعاقة تطور العلوم، ورفع سيف التكفير

والهرطقة في وجه كل من يخرج عن سلطة رجال الدين، وآخرين من المؤمنين بالمقدَّس، لكنهم كانوا مدافعين عن العلم الوضعي رافضين الربط بين المقدَّس «الدين» والعلم، لأنهم أوضحوا أن المقدَّس قد يعوق طموحات البشر في الاختراعات العلمية، لكن من حسن حظ البشرية استمرار انتصارات التطور العلمي وتزايدها، مما دفع رجال الدين الذين عارضوا العلم واضطهدوا رجاله إلى الامتنان للعلم والاعتراف بفضله على صحة الإنسان ورفاهيته المادية، وبذلك انسحب المقدَّس لأضيق حدوده.

تعريف المقدَّس ونشوءُه

يمكننا تعريف المقدَّس بأنه: هو الوسيط بين الإنسان على الأرض وقوى عليا، إذ عجز هذا الإنسان عبر تاريخه أن يعرف ماهيتها، فالمقدَّس ينبع من حاجة داخلية لا يمكن تفسيرها، يعتمد على الإيحاء الجماعي، يستخدم معلومات قصيرة، ليس لها دليل عقلي، بذلك يكون سلطانها أقوى تأثيراً على الوجدان. ولاسيما حين تكرارها باستمرار مع الجماعة أو على انفراد، فالمقدَّس يعدُّ النموذج المثالي لجميع أوجه النشاط البشري، فهو يتيح للإنسان تفسير وجوده في العالم، وانبثقت الأسطورة منه، التي تُعَدُّ عنصراً جوهرياً في الحياة الإنسانية، فالأسطورة ليست تخريفاً لا طائل منه، بل حقيقة لا ينفك الإنسان يعود إليها، فالمقدَّس لدى مَنْ يؤمن به، هو تعبير عن حقيقة أصيلة، أكبر وأغنى من الواقع الراهن.

بدأ الإنسان القديم، يتأمل في الكون منذ وجوده على الأرض، فشدَّت انتباهه قضية الحياة والموت، وخالجه إحساس بأنه متصل بالوجود وقائم فيه، وبأن هذا الوجود له لغته الخاصة، لكنها لغة غائمة ومعقدة، تحتاج إلى مزيد من التفكر والتأمل، فامتزج لديه الشعور بالإعجاب والنشوة بروعة الكون وبالخوف من مظاهر الطبيعة وغضبها، بما فيها من بحار ونجوم، والكوارث التي تحدث في الطبيعة كالزلازل والبراكين...إلخ، فمنذ أن وُجِدَ الإنسان العاقل على الأرض قبل أربعة ملايين عام تقريباً، وهو يشعر بضآلته وضعفه أمامَ هذا الكون الفسيح المهيب، أرعبته قوى الطبيعة، وأذهله بطشها، فبحث عن ملاذ من جبروتها، وعمل على استرضائها، ليكون الكائن الوحيد الذي يشعر بأن هناك أمراً يفوق قدرته على الفهم والإدراك، هنا بدأ يصنع الأساطير، التي تتحدث عن بداية الحياة على الأرض، وتحاول تفسير قضية الموت والحياة كملحمة جلجامش وقصة الطوفان... إلخ، ومن ثم اهتم بتقديس عناصر الطبيعة وتقديم القرابين لها، مثل تقديم أجمل فتاة لنهر النيل تكريماً لخدماته الجليلة وتجنباً لخطره. وقد فسر المفكر رينيه جيرار هذا السلوك بقوله: إن هذا السلوك هو ابتكار لفكرة كبش الفداء، إذ تكون الضحية التي تمثل العنف والشر، ومن خلال هذه الأضحية سيتم الحماية والسلام لمصر.

العلم والمقدس في حضارات الشرق القديم

في بلاد الشام كانت الحياة الزراعية منبع عيشهم واعتقادهم لذا، عملوا على إنزال الآلهة من السـماء إلى الأرض، فصـنعوا التماثيل والمعابد لتكون مقرَّ عبادة لآلهة الخصـوبة، ومن ثم أبدعوا الأسـاطير للزيادة في قدسـية هذه الآلهة. مما يفسـر ارتباط الآلهة لديهم بعناصر الطبيعـة، وأهـم هذه الآلهة «الإلـه إيل» القوي وهو أبـو الآلهة وحده خالق السـموات والأرض، القادر على نشر الخصوبة في الأرض، أو الجفاف والموت ولا يمكن أن يحدث شيء في الحياة إلا بإذنه، أما الإله «بعل العظيم»، إله الخصوبة والزراعة والمطر، فكانت مهمته أيضاً، تنظيم الكون، ومنع الفوضـى، للحفاظ على نسـغ الحياة، أما الفينيقيون فقد أصبح للإله «بعل» اسم آخر هو «الإله أدوني» ليصبح إله الجمال والحب والرغبة والخصوبة، يقابله إله الموت، ويقول الباحثون إنَّ الإله بعل انتقل إلى اليونانيين باسـم أدونيس. لاشـك أنهم ربطوا العلم بالمقدس في بلاد الشـام إذ إنَّ هذه الآلهة تحتاج إلى بناء معابد تليق بها، والتي تميزت بدقة القياسـات وجماليتها، بالمقابل قامت حسب اعتقادهم هذه الآلهة بحماية كل مَنْ يخدمها، ومن الملاحظ أن سـكان بلاد الشام إضافة إلى إيمانهم بتعدد الآلهة، آمنوا بمسألة الحياة بعد الموت، فبنوا المدافن ووضـعوا فيها بعض حاجات الميت إلى حين يوم الحسـاب، فكل معارفهم كانت نابعة من معتقداتهم الدينية وحاجاتهم الحياتية.

إذا انتقلنا إلى مصـر القديمة، نجد لديهم نمواً وتقدماً للعلم بشـكل هائل، ولاسـيما علم الطب والرياضـيات والهندسـة، وقد أكدت ذلك برديـة أودين[2] التي تُعَدُّ مـن أهم البرديات العلمية التي عُثِرَ عليها في مصـر، شُـرِحَ فيها كيفية تشريحهم للجثث وكيفية تحنيطها، ودُقِّق فـي سـبب هذا التطور المعرفـي لديهم، نجد أنه يعـود إلى حاجتهم إليه لترسـيخ معتقداتهم الدينية، على سـبيل المثال إيمانهم بمبدأ الحياة بعد الموت وبفكرة الخلود، إضـافة إلى ذلك إيمانهم بقدسـية الحاكم والرغبة في خلوده، كل ذلك اسـتلزم تطوير كثير من العلوم كالطب لمعرفة تشـريح الجسم البشري، وتطوير علم الكيمياء، فمعارفهم بعلم الكيمياء والطب عامل حيوي ومهمٌ لمعرفة كيفية الحفاظ على الجسـد من خلال التحنيط، والهدف هو الحفاظ على جسـد الميت بحالة جيدة ليوم الحسـاب، نظراً لأن فكرة الخلود والحياة بعد الموت سـيطرت على وجدانهم ولإيمانهم العميق بها، فالجسد سيُوضَع أمام محكمة الموتى، حسب معتقداتهم فإذا كانت أفعال الميت في أثناء الحياة صالحة فنصيب الروح خلودها الأبدي، إذ تعود لتسكن الجسد وتتمتع بحياة أبدية جديدة ورغيدة، أما في حال كانت أعمالها غير صالحة في مسيرتها الدنيوية، فسـتعاقب بالعذاب وبالفناء، ومن العلوم التي شهدت تطوراً مذهلاً لدى المصريين القدماء أيضـاً علـم الهندسـة، لأن معرفة هذا العلم مـن الأولويات التي يتطلبهـا فن البناء،

لحساب القياسات من أجل بناء الأهرامات، وحساب أوقات فيضان نهر النيل، لذا أبدعوا في فن البناء على أسس علمية دقيقة. فبناؤهم للأهرامات التي إلى الآن لم تكتشف أسرار بنائها، كانت أيضاً لحاجة تنبع من معتقداتهم المقدسة، أضف إلى ذلك بناء المعابد التي تعد خير دليل على براعتهم في علم الحساب والهندسة، وانطلق كل هذا التطور العلمي ليؤكد أنه كان تجسيداً لمعتقداتهم الدينية التي تمتعت بقدسية كبيرة لديهم، فمن معتقداتهم مثلاً، إيمانهم بأن للحاكم قدرات خاصة تصل إلى درجة الألوهية، لذلك يجب أن يدفن بأماكن فخمة وبتوابيت مميزة عن غيرهم وصنع لها أقنعة من الذهب، فكان بناء الأهرامات تكريماً وتقديساً لهؤلاء الحكام، ومن البديهي ظهور طبقة الكهنة لديهم، التي أنيط بها وظيفة وسطاء بين الناس والآلهة، للحفاظ على النظام ومنع الفوضى وتعليم الناس العاديين على احترام المقدسات. طبعاً سكنوا المعابد، التي بُنِيَت بغرض حراسة الآلهة والكهنة، وقد احتكروا العلم ومعرفة الكتابة الهيروغليفية، وقد تميز المقدس لدى المصريين القدماء كما يقول عالم المصريات حسين فوزي: إن المصريين القدماء أعادوا اكتشاف أهمية الدين للنفس البشرية، فالإيمان لديهم ليس للحماية، بل لسمو النفس أيضاً، ومن ثمَّ دفعهم لتطوير العلوم تطبيقاً لعقائدهم الدينية، فالكهنة عليهم رعاية العلم الإلهي المقدس، من هنا كانت المعابد بمنزلة جامعات للعلوم المادية والروحية. وفي الشرق القديم لا ننسى حضارة بلاد الرافدين، ولاسيما حضارة البابليين الذين طوروا علم الفلك، لانشغالهم المحموم بمعرفة المستقبل والتنبؤ بأحداثه، منطلقين من أهمية معرفة مصير ملوكهم الذين تمتعوا بقدسية ومكانة عالية، فأصبح يُسمَّى

علم الفلك لديهم بعلم التنجيم، ليطبقوا انعكاس أحداث السماء على الأرض، من الواضح أن معرفة المستقبل شكَّل هاجساً شغل بالهم، لاستشراف ما يخفي في طياته من أحداث، وفي مجال البناء فقد بنوا المعابد أيضاً وإلى جانبها الأبراج الهرمية، لتكون مسكناً للكهنة، وذلك بأسلوب علمي متقن، وقد استُقِيَ كثير من المعلومات عن تطور معارفهم الطبية، من خلال مكتبة آشور بنيبعل، التي أوضحت أن الطب امتزج بالمقدس والسحر، فقد فسروا المرض بأنه تأثير قوى غيبية شريرة في جسم الإنسان.

وبذلك يمكننا القول إنَّ العلم لدى القدماء، كانت له فلسفة خاصة، إذ استطاعوا المزج بين العلم التجريبي (العقلي) والفلسفة الروحية والمعرفة العلمية، والمشتغلين فيها كان لديهم نظرتهم الفلسفية الخاصة للكون وللموت والحياة والخير والشر، فمعتقداتهم الدينية ومقدساتهم، كانت أساس تطور العلوم التطبيقية ومنبعاً لها. فالعلم والمقدس في العصور القديمة، لم يعانيا من الصراع، برأيي، لأن المقدَّس والعلم آنذاك، لا فاصل ولا تناقض بينهما، وأسهم بذلك القدماء في وضع حجر الأساس لتطور العلم الوضعي.

أهم الصراعات التاريخية بين العلم والدين في عصر النهضة

بدأت الصراعات، بين رجال الدين المؤمنين من جهة بالمقدَّس، ورجال الدين المؤمنين الذين استخدموا العقل للخروج عن المنهج الديني ونقده، بصفته يلغي العقل ويمنع تطور العلم من جهة ثانية، كان ذلك مع بداية القرن الثالث عشر في أوروبا، وبدأ الصراع باضطهاد كل من يخرج عن مقولات الكتاب المقدس، كما حدث لكوبرنيكوس (1437– 1543) الذي نفى أن تكون الأرض هي مركز المجموعة الشمسية، بل رأى أن الشمس هي مركزها، معتمداً على قياسات رياضية، خارجاً على مقولات الكتاب المقدَّس، فتعرَّض للاضطهاد وحاكمه رجال الدين ومحاكم التفتيش بالكفر، وأدين حتى بعد وفاته، أما غاليليو الذي اعتمد نظرية كوبرنيكوس فتعرَّض لاضطهاد رجال الدين أيضاً، وحكموا عليه بالهرطقة، كما منعوه من نشر نظريته، وسجن في بيته حتى وفاته، ثم جاء العالم نيوتن (1642– 1727) الذي أثبت قانون الجاذبية بطريقة علمية، حينها حظرت الكنيسة الكتب التي تقول بدوران الأرض، وكل ما ينافي ويتعارض مع المقولات المقدسة، وقد تابع رجال الدين آنذاك رفض منجزات العلم، حتى وصلت معهم الأمور إلى درجة عدُّوا علم الهندسة رجساً من عمل الشيطان، وكذلك عانى العالم ديكارت من الاضطهاد أيضاً، فاضطر للهرب إلى هولندا، وقد استمر حظر كتب هؤلاء العلماء، حتى عام (1835) وبقيت الجامعات التي تدرس العلوم الإنسانية تمنع دراسة الدورة

الدموية حتى نهاية القرن الثامن عشر، كما استُبعِدَ التشريح من أي تعليم طبي، وحينما اختُرِعَ التلقيح ضـد الجدري، أثار عاصفة من اعتراض رجال الدين، وأيضاً اعتَرضوا على استخدام التخدير في العمليات الجراحية، وبالعودة لأسـباب هذا الصراع بين العلم والمقدس في ذلك الوقت نجدها كما يأتي:

1- عقائد المؤمنين تستند للقدسية، التي ليس لها سند عقلي في معظم الأحيان.

2- تصـدي العلـم لمسـلمات المقدس، ومن ثمَّ أدت إلى اسـتفزاز مشـاعر وجرح وجدان المؤمنين الدينية.

3- النظـام الفكري للمقدس، الذي يعتمد على عدالة السـماء، وذلـك لأن الحياة لا عدالة أرضية مطلقة فيها، فمثلاً المجرم الذي يهرب من عدالة الأرض الناقصة لن يستطيع الهروب من عدالة السماء (الله).

4- اختـلاف أسـلوب العلـم للوصـول إلى الحقيقـة التي تعدُّ نسـبية، فالعلـم لا يعترف إلا بالثوابت، عن أسـلوب المقدس الذ يبحث في الخلـود، والله والحرية، فالحقيقة مطلقة خالدة بالنسبة إليه، يقول كانط في هذا الصدد: «إن العقل الصرف عاجز عن إثبات وجود الله».

لكن رغم كل المعاناة التي تعرض لها أنصـار المؤمنيـن بالعلم من العلماء المتدينين، في النهاية أُجبر المؤمنين بالمقدس بعد انتصـار العلم ولاسـيما الطب، أجبرتهم نجاحات العلم على إنهاء هذا الصـراع، بعد أن لمسـوا تحسن صحة الإنسـان، وارتفاع معدلات الأعمار، مما دفعهم أخيراً للإعجاب بهذه الإنجازات والامتنان للعلم. وانسـحابهم من الجدل والصراع مع رجال العلم.

النظرة للعلم والمقدَّس بعد عصر النهضة

بعد عصـر النهضـة الأوروبية، بدأ كل من العلم والمقدَّس يتبع منهجـاً فكرياً متمايزاً عن الآخر، فالعلم يستند على العقل بصورة أساسية، من خلال اتباع نهج الملاحظة والفرضية ثم التجربة، ومن ثمة تُكتَشَـف القوانين العلمية الثابتة، والتي تربط الحقائق بعضـها ببعض. وقد نتـج عن اتبـاع هذا المنهج العقلي، الاختراعات المذهلة للعلم منذ عصـر النهضـة إلى وقتنا الحاضـر، من كهرباء – الطاقة النووية- الأجهزة الحديثة والذكاء الصـناعي.. إلخ، وانعكس ذلك على رفاهية العيش للإنسـان وراحته الجسـدية، فالعلم يأخذ مصداقيته من قدرته على تطبيق أبحاثه، إذ إن المعرفة العلمية، لم تتوقف عند أنّها مرآة للكون، بل أصبحت أداة علمية، تتناول المادة وتعالجها أيضاً.

أما المقدس، فقد نُظرَ إليه بصفته ظاهرة أشد تعقيداً من العلم كما يقول برتراند راسل في كتابه (العلم والدين) إنَّ المقدس يتبع منهجاً مختلفاً تماماً في النظر إلى الكون، فالمقدَّس تأسس على ثلاثة وجوه هي: العقيدة، والمؤسسة، ونظام يحكم أخلاق الفرد. من هنا لم يعد رجال الدين في أوروبا يزجون المقدَّس في نفي أمور أو تأكيدها، قد يدحضها العلم الحديث، وإلا سيخسر المقدَّس الاستمرار ومكانته في نفوس المؤمنين به. فالمقدَّس لا يمكنه تطبيق المنهج العلمي على أبحاثه، بل اتباع منهج مختلف في البحث، لذا نلاحظ أن رجال الدين بعد عصر النهضة الأوروبية، سعوا بكل جدِّية إلى التأقلم مع العلم الحديث، وبدؤوا بتفسير الكتب المقدَّسة على نحو رمزي، فمثلاً نقل رجال الدين البروتستانت مركز السلطة الدينية من الكنيسة إلى الكتاب المقدَّس، ورُكِّزَ على روح الفرد، على حساب أن هذه الروح مرتبطة بالحياة الخاصة للبشر، التي لها علاقة خاصةً بمشاعر المؤمنين وطالما أن المقدَّس يعتمد على الشعور والعاطفة، فإن العلم لا يستطيع التعرض له.

العلم والمقدس منذ القرن العشرين حتى وقتنا الحاضر

نلاحظ مع مرور الوقت، تزايدت إنجازات العلم، وتمتع البشر برفاهية عيش لا مثيل لها عبر التاريخ، ولم يعد هناك خلاف بين رجال الدين، ورجال العلم، وذلك بسبب أن كليهما بدأا ينظران للعلم والمقدس بوصفهما وجهين للحياة الاجتماعية، لأن المقدس نشأ موغلاً في التاريخ، مع بداية وجود الإنسان على الأرض، تأمله للكون، وإحساسه العميق بضرورة أن يكون لهذا الكون صانع، فهذا الإعجاز والتوازن في الطبيعة، وفي وجود الإنسان، أمر يدعو للشعور بحاجة داخلية ملحة، إلى تقديس كينونة الإنسان، ولمس خصوصية وجوده، أما العلم بمفهومه الحديث، فقد نشأ متأخراً وتحديداً في القرن السادس عشر ميلادي، بعد مسيرة له طويلة ومتقطعة من خلال الحضارات القديمة حتى عصرنا الحالي، فالعلم الحديث جديد، في حين المقدَّس أصيل وعميق في النفس البشرية. لذلك يؤكد برتراند راسل، على استمرار التناقض بين العلم والدين (المقدَّس) فالعلم غير قادر على البحث بقضايا الروح، التي أكدتها كل الأديان القديمة والأديان السماوية، لكن ذلك التناقض، من المفروض ألا يلغي أحدهما الآخر، فرجال الدين المتنورون اليوم يؤكدون ارتباط الدين مع الحياة، وضرورة أن يسهم الدين في تحسين نوعيتها. فالمسائل المرتبطة بقيم الخير والشر، تقع خارج دائرة أبحاث العلم الحديث. إلا أنه مع مرور الوقت والتطور المتسارع للعلم الحديث، بدأت تنمو في العالم الغربي، ظاهرة غير متوقعة وجديدة، تمثلت بضرورة إعادة النظر للمقدس (الدين) من جديد، ولاسيما في مرحلة ما بعد الحداثة، فقد بدأ فيها الإنسان يفقد سكينة النفس،

وانتشـرت حالات القلق والكآبة بين البشر إضـافةً للأمراض الجسدية، كل ذلك برأيي لجنوح عصرنا بشكل كبير باتجاه الفكر المادي.

فقد لاحظ بعض فلاسفة ومفكري الغرب، أن التطور المذهل للعلم، خلال هذين القرنَيْن، عمل على تهميش المقدسـات، والحط من شـأنها، فأدى ذلك إلى أن البشـر اخترعوا مقدساً جديداً وعبدوه هو العلم، فصـارت كل الأمور تقاس بالعقل البحت، وفرَّغ الإنسـان من حاجاته الروحية، لتحل المادة مكان العاطفة والتعاطف الإنساني، ومن ثمَّ انتشرت مقولة لإيريك فروم «أنـا أسـتهلك إذن أنا موجـود» في كتابه (الإنسـان بين الجوهر والمظهر). صـحيح أن العلم أسـهم من جهـة في علاج الكثير من الأجسـاد ومنح البشـر رفاهية ماديـة عظيمة، لكنه من جهة أخرى أدى إلى كوارث طبيعية كالاحتباس الحراري، وتدمير الطبيعة باستنزاف خيراتها، واختراع أدوات الدمار الشامل وما حدث من كوارث نتيجة الاستعمار الغربي في القرن التاسع عشر وظهور المركزية الأوروبية التي تجلت في الاستعلاء والعنجهية ضد الشعوب... إلخ.

أما على المسـتوى الإنسـاني، فنجد اختلال التوازن في توزيع الثروة بين الشمال والجنوب من الكرة الأرضـية، ونهوض الحواجز بين البشر، فانتشـرت العزلة الروحية بينهم من خلال اسـتخدام وسـائل تسمى وسائل التواصـل، لتتحول إلى وسـائل تفاصل بين البشـر، فاستُغنِيَ عن اللقاءات الدافئة بتواصـل بـارد عبر أجهزة الهاتف المحمول، وكثرت الأمراض النفسـية وخَلَتْ حياة معظم البشر من المعنى العميق للوجود الإنساني على الأرض، ودخلت قضية العلم والمقدَّس مرحلة جديدة، كما يقول برتراند راسل، بعد ملاحظته لتطرف بعض علماء عصرنا ولاسـيما بعد أن أصـبحت التقنية العلمية واختراعاتها، أكثر أهمية من المزاج العقلي العلمي الذي يتصف به العلماء، تتضح المشكلة في تناقض النظرة للعلم بين خبراء التقنية، والعلماء الحقيقيين، فخبراء التقنية يتضـخم لديهم الإحسـاس بالصلف والقوة واليقين ولاسيما اللذة التي يشـعرون بها من خلال اسـتغلال البشر وحاجتهم إلى الدواء، من خلال مثلاً زيادة أرباح شـركات الأدويـة وغيرها من الشـركات العابرة للقـارات، وهذا يعارض تمامـاً العقل العلمي، فأصـبح شـعار «الغاية تبرر الوسيلة»، مشـروعاً مهما أدى إلى كوارث على حساب البشر، ومن ثمَّ الملاحظ أن التطور العلمي التقني لم يكن مفيداً تماماً، ولاسـيما أنَّ العلم الحديث سـاعد على تطور وإنتاج أسـلحة الدمار الرهيبة، وكذلك زيادة عدد السـكان بشـكل سـمح باستغلال تلك الزيادة، ليس لمصـلحة الحياة، بل لمصـلحة تجار الأسـلحة والحـروب والثراء الفاحش وبسـبب التطـور العلمي، تحـول التزايد الديموغرافي للسـكان من نعمة إلى نقمـة، إذ افتُعلَت الحروب العبثية، فبدأت تنتشـر حرائق الحروب في العالم، عوضـاً عن نشـر السلام فيه، كل ذلك لزيادة مبيعات الأسـلحة، لمصـلحة الشـركات التي تتاجر بها، وهنا لا ننسـى أيضـاً، ما تسـبب به العلم من اهتزاز معايير الحضـارات القديمة، فجميع الشـرور في زماننا ترجع إلى

حد ما للعلم الحديث وتطوره كما يرى برتراند راسل، كل ذلك على حساب القيم الإنسانية الخالدة، والتي يعدُّ المقدس حارساً لها، هنا يذهب آرثر تومسون للقول: إن العلم ناقص، لأنه يعجز عن الإجابة عن سؤال: لماذا وُجِدْنا في هذا الكون؟ في حين أن الدين يجيب عن هذا السؤال، ويمنح الإنسان الشعور بجدوى وجوده، وكذلك سؤال لماذا وجِدَت النجوم والكواكب؟ بمعنى التركيز على مبدأ الغاية الكونية لوجودنا، لا يمكن للعلم الحديث منحنا المعنى وراء وجودنا في الحياة، من هنا فخضوع الكون لقوة المقدس، بوجود الله سيؤدي من وجهة نظري إلى استمرار ما هو حقيقي فينا، بعيداً عن الحسابات المادية، هذا السمو في الروح يقع خارج إطار المعرفة العلمية، فالمقدَّس «الدين» يعطي دعامة وطيدة للمجتمع، لذلك يجب الإيمان بأنفسنا ومعرفة حدودنا، لأننا كائنات غير كاملة هشة معطوبة في هويتها، في كثير من الحالات، فالأهواء وضعف القدرة على التحكم والتحكيم للعقل، تجعلنا بحاجة إلى سند يفوق قدراتنا ويهدئ من اندفاعاتنا العدوانية.

ومن الملاحظ في عصرنا هذا، أن الفلسفة الوضعية، قد أبعدت المقدس عن مجال بحثها، بذلك وضع الفكر الغربي المقدَّس وأبعده إلى الخلف، وفصله عن اليومي، فعمَّت سلطة الأشياء المادية، وحلَّت مكان القيم. لذلك بدأ بعض المفكرين يدقون ناقوس الخطر، ولاسيَّما في القرنين الأخيرين، ولاسيما مع تزايد تطرف بعض رجال العلم، فظهر بعض الفلاسفة والمفكرين، الذين انتقدوا ذلك وسئموا من تشييء الإنسان، فلم يعد الدين هامشياً في أبحاثهم الفلسفية، وبدؤوا البحث عن كيفية فهم المقدَّس، وما وراء الطبيعة وتحديداً في مرحلة ما بعد الحداثة، ومن هؤلاء المفكرين الذين بحثوا عن دور المقدَّس في حياتنا المعاصرة، الفيلسوف وعالم النفس إيريك فروم الذي يقول في هذا المجال: «إن الأساليب الإيحائية شبه التنويمية المستخدمة في الإعلانات التجارية والدعاية السياسية تُعد خطراً كبيراً على الصحة العقلية وخصوصاً على الصفاء الذهني والتفكير النقدي واستقلالية الوجدان، ولا شك عندي أن دراسة استقصائية جادة يمكن أن تُثبت أن الأضرار التي تُلحقها المخدرات بالعقل ليست إلا جزءاً يسيراً بالقياس للأضرار التي تُحدثها أساليب غسيل المُخ تلك». فهو ينتقد واقع التشجيع على الاستهلاك، وما يتطلبه ذلك من إفراغ عقول البشر ومشاعرها من محتواها الحقيقي، لمصلحة فئة جشعة، وكذلك يقول في مكان آخر من كتابه «الإنسان بين الجوهر والمظهر»: «إن الإنسان الأعلى الذي يمتلك قوة تفوق قوة الإنسان لم يرتفع إلى مستوى عقلاني أعلى، بل إنه ليزداد فقراً بقدر ما يزداد قوة وأحرى بضميرنا أن ينتابه القلق ونحن نشهد أنفسنا نزداد تجرداً من إنسانيتنا كلما ازددنا اقتراباً من حالة السوبرمان». وخير مثال على ذلك ما حدث ويحدث في منطقتنا العربية، من عدوان عليها، وتدمير لمقدراتها، والجدير بالذكر أن ظاهرة انتقاد العصر الحالي، بدأت تتسع في عصرنا،

فبرزت فيه سلسلة من المفكرين والفلاسفة الذين اهتموا بطبيعة هذا العصر وأزماته، وركزوا أبحاثهم على المقدَّس والحاجة الملحة إليه مثل الإيطالي، جياني فانتيمو (1936 - 2023)، الذي توفي مؤخراً، فردريك لونوار (1962- ...)، وكذلك رينيه جيرار (1923 - 2015) الذي يحذرنا من واقع العالم المعاصر، المعتمد على العقل البارد وعلى لغة المصالح المادية، يحذرنا قائلاً: «إن البشرية مازالت أسيرة البدائية، وهي تتجه نحو الحرب المطلقة، وستكون أكثر عنفاً مع وجود خطر الأسلحة النووية».

فهل ينتصر الآن الإنساني فينا على الحيواني يا ترى؟!

الهوامش

(1)- الطوطمية بالإنجليزية: (Totemism) هي ديانة مركبة من الأفكار والرموز والطقوس تعتمد على العلاقة بين جماعة إنسانية وموضوع طبيعي يسمَّى الطوطم. والطوطم يمكن أن يكون طائراً أو حيواناً أو نباتاً أو ظاهرةً طبيعية أو مظهراً طبيعياً مع اعتقاد الجماعة بالارتباط به روحياً. وكلمة طوطم مشتقة من لغة الأنجلو الأمريكية الأصلية.

(2)- بردية أودين سميث: سميت بهذا الاسم نسبة إلى مكتشفها «أودين سميث»، يعود تاريخها إلى 1600 ق.م، في عهد الملكية الوسطى، عبارة عن أربعين حالة طبية، وتضمنت كيفية الجراحة لعمليات الدماغ. كتبت بالهيروغليفية، تتحدث عن تطور العلوم في مصر القديمة، وُصِفَ فيها عمليات جراحة الدماغ.

المراجع

1- غسان بديع السيد، تجليات المقدس في عبادات الشعوب القديمة، آفاق ثقافية، العدد 209، الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، سورية.

2- برتراند راسل، الدين والعلم، ترجمة: د. رمسيس عوض، دار الهلال، مصر.

3- مرسيا إلياد، كتاب مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، دار كنعان للنشر، ط1، سورية.

4- إيريك فروم، الحكايا والأساطير والأحلام، ترجمة: صلاح حاتم.

5- إيريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة: سعد زهران، مراجعة: لطفي فطيم، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، العدد 140، 1976.

6- رينيه جيرار، الكذبة الرومنسية والحقيقة الروائية، ترجمة: رضوان ظاظا، المنظمة العربية للنشر، ط1، 2008.

* * *

محمد محسن: ملحن الكبار

أحمد بوبس

محمد محسن ملحن سوري كبير، لحن لكبار المطربين السوريين والعرب، مثل صباح فخري وفهد بلان ومها الجابري من سورية، وفيروز ونجاح سلام وصباح ووديع الصافي وسميرة توفيق من لبنان، وفي مصر نجاة الصغيرة ومحرم فؤاد وشريفة فاضل وفايزة أحمد ووردة الجزائرية. ليقف ملحناً مبدعاً إلى جانب كبار الملحنين العرب.

ارتبطت مع محمد محسن بصداقة متينة، وكانت لي سهرة أسبوعية في منزله ببناء الفنانين بدمشق. روى لي فيها حكاياته مع الموسيقا والغناء، وكنت بعد كل سهرة أدوِّن ما رواه لي، بل إنني عايشت السنوات العشر الأخيرة من عمرة بحلوها ومرها، وخرجت من كل ذلك بكتاب عنه حمل اسم (محمد محسن... ملحن الكبار)، صدر عام 1980، ضمَّنته مسيرة محمد محسن مع الغناء من ألفها إلى يائها.

نشأته وبدايته

ولد محمد محسن في حي قصر حجاج بدمشق عام 1922، واسمه الحقيقي محمد محسن الناشف، وشقيقه الفنان التشكيلي صلاح الناشف، وشقيقه الآخر هشام الناشف المربي وصاحب ثانوية السعادة بدمشق.

درس محمد محسن في مدرسة صلاح الدين الأيوبي الابتدائية وفي التجهيز الثانية (أسعد عبد الله)، ونال منها شهادة الإعدادية.

ظهر حبه للموسيقا وهو تلميذ في المرحلة الابتدائية، كما تمتع بجمال الصوت. فكان ينفق مصروفه اليومي على شراء كتيبات الأغاني وحفظها. ولم ينتسب إلى الأندية الموسيقية فقد

كان عليه أن يكون في المنزل بمجرد انتهاء دوام المدرسة. لكنه كان يدَّعي في بعض الأحيان أنه ذاهب إلى منزل أحد أقاربه للسهر عندهم، ويمضي سهرته على باب أحد الأندية الموسيقية يستمع إلى التدريبات على الأغاني. وكثيراً ما كان يشاهد الفنان مصطفى هلال وهو يجري التدريبات على أغنية من ألحانه. فقد كانت ألحان مصطفى هلال تهزُّه من أعماقه لجمالها وقوتها. ورغب في تعلم الموسيقا، فسأل صاحب محل لبيع الأسطوانات بالدرويشية واسمه رسلان النوري عن أستاذ يعلمه الموسيقا، فأخذه إلى الموسيقي صبحي سعيد الذي كان يمتلك مكتباً لتعليم الموسيقا في سوق الخجا القديم الذي كان ملاصقاً للواجهة الغربية لقلعة دمشق، وزال عن الوجود. وأخذ لديه دروساً في العزف على العود والنوتة الموسيقية. وكان يبيع كتبه المدرسية من أجل دفع أجرة الدروس. وكان من تلاميذ صبحي سعيد في الوقت نفسه المطرب رفيق شكري. وبدأ محمد محسن يتغيب عن المدرسة، وما لبث أن تركها وكان في الصف الأول من المرحلة الثانوية وبدأ مسيرته الفنية مطرباً، وبدأ يغني على المسارح، وحينما يعود إلى المنزل بعد الحفلة يجد باب المنزل موصداً من الداخل، فيضطر للمبيت في فندق من دون أن يمتلك المال، ويضطر إلى ترك سترته رهناً ريثما يقبض أجرة الحفلات ويدفع الأجرة.

وحين افتتاح إذاعة دمشق الفرنسية عام 1940، انضم إليها مطرباً بمساعدة أستاذه صبحي سعيد الذي كان عازفاً على العود في فرقتها الموسيقية. وعمل في كورس الإذاعة، ثم بدأ يقدم غناءه الإفرادي في حفلات إذاعية على الهواء مباشرة. وحتى لا يكتشف أهله أمره، أطلق على نفسه اسماً فنياً (محمد محسن)، لكن أسرته اكتشفت الأمر، فذهب أخوه الأكبر إلى مدير الإذاعة آنذاك سامي الشمعة، وطلب منه منع أخيه من الغناء، فغيَّر اسمه إلى (محمد رياض)، لكن الأمر كشف من جديد، فعاد إلى اسمه الأول (محمد محسن) واستمر عليه. وفي أثناء ذلك تتلمذ على يد الفنان مصطفى هلال الذي لحن له عدة أغنيات منها (لقاء)، و(أين كأسي). ثم بدأ التلحين لصوته. ومن هذه الألحان (يم العيون الكحيلة)، و(الليلة سهرتنا حلوة الليلة).

في القدس:

عندما توقفت إذاعة دمشق الفرنسية عن البث عام ١٩٤٥ سافر محمد محسن إلى القدس. وتقدم إلى إذاعتها، وقُبِل مرددا في كورس الإذاعة. كما خُصّص له في الإذاعة أربع حفلات شهرياً. وخلال عمله في الإذاعة تعرف على الموسيقي الفلسطيني حنا الخل، وتلقّى منه دروساً في العلوم الموسيقية والتدوين الموسيقي، لتكتمل بذلك المعارف الموسيقية الضرورية للملحن. واستمرت إقامته في القدس ثلاث سنوات، لحن خلالها لعدد من المطربين الفلسطينيين مثل محمد غازي وماري عكاوي وفهد نجار.

إذاعة دمشق:

بعد توقُّف إذاعة القدس عام 1948 عن البث، عاد محمد محسن إلى دمشق ليبدأ مرحلة جديدة في إذاعتها. وبدأ يتجه للتلحين لغيره من المطربين والمطربات، لأنه شعر أن صوته لا يخدمه على المدى الطويل. وفي أحد الأيام كان يقلب إحدى المجلات الفنية، فلفت انتباهه كلمات زجلية منشورة، فأخذها ولحنها، وأسمعها لأستاذه صبحي سعيد، فقال له أن إمكاناته في التلحين أقوى من الغناء، وطلب منه التوجه إلى التلحين. وأسمع محسن اللحن لمطربة ناشئة اسمها نادية، فوافقت على غنائه. وبسرعة وبوساطة أستاذه صبحي سعيد، سُجِّلَت الأغنية في الإذاعة، وأُذيعَت، وكان عنوانها (أنا شمعة)، فكانت أول ألحانه لغيره.

وبعد عدة أيام اتصل بمحمد محسن ضارب الإيقاع محمد العاقل، وقال له إن المطربة ماري جبران تريد أن تراه. وذهب محسن إليها. وحينما قابلها أخبرته أنها تريد أن يلحن لها، لأنها سمعت أغنية (أنا شمعة) وأعجبتها. وارتعش من هذا الطلب. وذهب يفتش عن نص لأغنية تتلاءم مع ماري جبران، فلم يجد، فاضطر إلى أن يكتب بنفسه الكلمات، وفعلاً كتب أغنية عنوانها (يا محيرني) ولحنها. وأسمعها اللحن فاعترضت على بعض الجمل، ففير وبدل إلى أن أعجبتها نهائياً. وذهب وإياها إلى الإذاعة لتسجيلها، فاعترض رئيس قسم الموسيقا شفيق شبيب على أن يلحن محمد محسن لمطربة كبيرة، وهو ملحن مبتدئ. ولكن شخصية ماري جبران كانت قوية، فقالت له إنه إذا لم تسجل هذه الأغنية، لن تدخل الإذاعة أبداً. ونزولاً عند رغبتها سُجِّلَت الأغنية. وحينما سمعها شفيق شبيب بعد تسجيلها، غيَّر رأيه فأعجبته، واعتمد محمد محسن ملحناً ومطرباً، وألغى عمله في الكورس.

في هذه الأثناء طلبت منه المطربة تغريد محمد لحناً، فلحن لها (دمعة على خد الزمن) كلمات محمد علي فتوح. وهذا أول لحن اشتهر له على المستوى الشعبي. الأغنية نجحت نجاحاً كبيراً. لم يتقاض من المطربة تغريد محمد قرشاً واحداً.

استمر محمد محسن في الغناء حتى مطلع الخمسينيات من القرن العشرين. لحن خلالها لصوته عدداً من الأغنيات زادت عن ثلاثين لحناً. ليتوقف عن الغناء بعد ذلك، ويقصر نشاطه

على التلحين. والألحان التي وضعها لصوته أو لغيره في تلك المدّة، ثبَّتت أقدامه بصفته ملحناً، لكنها لم تحقق له الشهرة الكبيرة على المستوى الشعبي باستثناء أغنية (دمعة على خد الزمن) لتغريد محمد، و(يم العيون الكحيلة) التي غناها بصوته، فقد حققتا شهرة جيدة.

الانطلاقة:

الانطلاقة الكبيرة لمحمد محسن كانت مع سعاد محمد. حين جاء صاحب شركة بيضافون من بيروت إلى دمشق، واتفق معه على أن يلحن لسعاد محمد ثلاث أغنيات هي (العمر يوم)، و(وين يا زمان الوفا)، و(غريبة والزمن قاسي)، تضاف إليها (دمعة على خد الزمن) وتُطبع هذه الأغنيات على أسطوانات الشركة. والأغنيات الأربع من كلمات محمد علي فتوح. وذهب محسن إلى بيروت مع صاحب شركة بيضافون من أجل تسجيل الأغنيات الأربع على أسطوانة في استديوهات الشركة. وبهذه الألحان انطلق اسم محمد محسن في الآفاق العربية. وفي بيروت بدأ نشاطاً فنياً واسعاً، وأخذ يلحن لعدد من المطربين والمطربات اللبنانيين. وكان ذلك في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين.

لكن قمة محمد محسن مع سعاد محمد كانت بلحنه الجميل لأغنية (مظلومة يا ناس). ففي أحد الأيام التقى مصادفة مع محمد علي فتوح، فأسمعه الأخير كلمات أغنية كتبها، وهو في طريقه لإعطائها لفيلمون وهبي ليلحنها لسعاد. لكن رغبة محمد محسن في الاحتفاظ بصوت سعاد محمد دفعته لأن يطلب من فتوح نص الأغنية التي هي (مظلومة يا ناس) ليلحنها. ولحنها في ثلاثة أيام، وأسمعها لسعاد فأعجبتها، وقالت إنَّ هذه الأغنية ستكون أغنية الموسم. وحضرت مع محسن وفتوح إلى دمشق، وسُجِّلَت في الإذاعة. وتحقق حدس سعاد محمد. فما إن بثت (مظلومة ياناس) من الإذاعة، حتى بدأت تنهال الطلبات من المستمعين على إدارة إذاعة دمشق لتكرار إذاعتها. وانتشرت الأغنية على مستوى الوطن العربي. وأصبحت تذاع يومياً من الإذاعات العربية. وسجلت الأغنية على أسطوانات، وبيع منها الملايين. وكانت سعاد محمد تغنيها كل يوم على المسرح، والجمهور يرفض أن يستمع إلى غيرها. فكانت تضطر إلى تكرارها طوال الحفل. واستمر انتشار هذه الأغنية سنوات عدة. ومازالت حتى الآن تطرب الجماهير.

وبعد سنوات طويلة على ظهور (مظلومة يا ناس)، تقول سعاد محمد في مقابلة أجرتها معها صحيفة الدستور الأردنية، وأجراها معها هاني صعب في القاهرة: (إن الأغنية الجيدة تفرض نفسها. وهي حتى تنجح، يجب أن تكون متكاملة كلاماً ولحناً وصوتاً. أغنية (مظلومة ياناس) مثلاً، وهي من تأليف محمد علي فتوح وتلحين محمد محسن، لا تزال حية حتى اليوم، لأنها متكاملة. أينما ذهبت يطلبها الجمهور بإلحاح. كنت صغيرة عندما غنيتها، وبقيت في ذاكرة الناس. أذكر أنني مرة في أستراليا، لم أتمكن من أن أغني أغنية أخرى، لأن الجمهور أصرَّ على أن أكرر الأغنية طيلة السهرة).

واستمر محمد محسن في التلحين لسعاد محمد، ليبلغ عدد ألحانه لها ثماني عشرة أغنية. ومن هذه الأغنيات غير التي ذكرنا (والله زماني يا ناس رماني)، و(آه لمّا شفتك)، والقصيدة الوطنية (جلونا الفاتحين) شعر بدوي الجبل وهي عن الجلاء. ولحنها من أروع ما لحن محمد محسن. وفيها يظهر تأثره الجلي بأسلوب رياض السنباطي في تلحين القصائد، حيث المقدمة والفواصل الموسيقية المشغولة بإتقان والتلحين المنسجم مع معنى كل بيت. أما أداء سعاد محمد فكان رائعاً وكلثومياً بامتياز. ولا ننسى جمال الصياغة الشعرية لبدوي الجبل.

إذاعة الشرق الأدنى:

عرض صبري الشريف على محمد محسن السفر إلى قبرص للعمل في إذاعة الشرق الأدنى. وذهب محمد محسن إلى قبرص، يقدم الحفلات الغنائية بصوته عبر أثير الإذاعة، ويلحن لمطربيها. وأمضى حتى عام 1956 يتنقل بين دمشق وبيروت وقبرص، يمارس فيها نشاطه الفني. وبعد إغلاق إذاعة الشرق الأدنى ذاك العام في أثناء العدوان الثلاثي على مصر، عاد نشاطه إلى دمشق وبيروت.

اكتشافان مهمَّان:

خلال عقد الخمسينيات من القرن الفائت (العشرين)، قدّم محمد محسن للساحة الغنائية بألحانه مطربتين، أصبحتا فيما بعد من نجوم الغناء العربي. هما فايزة أحمد ووردة الجزائرية.

ففي أواخر الأربعينيات من القرن العشرين عادت فايزة أحمد من حلب إلى دمشق مطربة. وبدأت تغني على مسرح سينما النصر التي كان موقعها على الطرف الجنوبي من مدخل سوق الحميدية، وأصبح اسمها بعد ذلك سينما سورية ثم زالت عن الوجود، وكانت فايزة تؤدي أغنيات أم كلثوم وأسمهان وليلى مراد، وكانت صاحبة صوت قوي وجميل وأداء متقن. ووصلت أخبارها إلى محمد محسن، فذهب إلى السينما حيث تغني واستمع إليها فأدهشه صوتها وأداءها، فلحن لها عدداً من الأغنيات كانت جواز سفرها إلى القاهرة. ومن هذه الأغنيات (درب الهوى)، و(ليش دخلك)، و(ما في حدا ياليل)، والابتهال الديني (يارب صل على النبي المصطفى)، و(سيد الحناين). ثم لحن لها في القاهرة أغنية (شفتك جيتك يا سمارة). وبلغت ألحانه لفايزة أحمد ثلاث عشرة أغنية وحواريتين مع المطرب عزيز شيحا.

أما المطربة الثانية التي اكتشفها فهي وردة الجزائرية التي جاءت إلى بيروت عام 1957. وكانت تؤدي أغنيات أم كلثوم. واشتهرت بأغنية (يا ظالمني). ففي أحد أيام عام 1957 جاء إلى محمد محسن في بيروت صاحب الشركة اللبنانية للتسجيلات الفنية وأسمعه صوت مطربة اسمها وردة الجزائرية على أسطوانة، وهي تغني (يا ظالمني) لأم كلثوم، فأعجب محمد

محسن بغنائها. فكان أول من لحن لها أولى أغنياتها الخاصة (دق الحبيب دقة). وأدرك محسن بإحساسه المرهف أن وردة ينتظرها مستقبل باهر. وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا في دمشق حيث الإذاعة القوية التي تصل إلى كل العرب. واصطحب وردة إلى دمشق في العام نفسه. وتابع التلحين لها. فلحن لها خلال إقامتها في دمشق حتى نهاية عام 1958 أربع عشرة أغنية منها (على باب حارتنا يما)، و(يا أغلى الحبايب)، والأغنية الدينية (منار الهدى)، والأغنية الوطنية (أنا من الجزائر)، وبعد انتقالها إلى القاهرة لحن لها (روّح ياهوى). ليصبح العدد الكلي لألحانه لوردة خمس عشرة أغنية.

وبألحان محمد محسن حققت وردة الجزائرية شهرة عربية واسعة، بعد أن أذيعت ألحانه بصوتها من الإذاعات العربية. ونتيجة هذه الشهرة، حضر المخرج حلمي رفلة إلى دمشق، وتعاقد معها على فيلم (ألمظ وعبده الحامولي)، وانتقلت إلى مصر.

منذ أواخر الخمسينيات أصبحت إقامة محمد محسن في بيروت بشكل دائم. لحن خلالها لمعظم المطربين اللبنانيين. فلحن لوديع الصافي عدة أغنيات أشهرها (النجمات صاروا يسألوا)، ولنصري شمس الدين ثماني أغنيات أشهرها (ما أصعبك على القلب يا يوم السفر)، (ياما وياما لاموني). ولنجاح سلام ست أغنيات من أجملها (الليلة سهرتنا حلوة الليلة) التي كان قد غناها بصوته و(قول ياودع). ولسميرة توفيق ثماني عشرة أغنية أهمها الأغنية الوطنية (نسور السما). ولنجاة الصغيرة أغنيتين (آنستنا يا عيد) و(أداري وأنت مش داري)، كما غنت من ألحانه (نسيت كيف نسيت) التي كان قد لحنها للمطربة مواهب. ونازك غنت من ألحانه أربع عشرة أغنية منها قصيدة (الزورق)، والأغنية الوطنية (المجد تغزل فينا) التي نالت في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين شهرة واسعة، وعلى إيقاع التانغو لحن لها (لن أغفر)، وبعد انتقاله إلى القاهرة، قدم لها آخر ألحانه وهو أغنية (ياحلوة تحت التوتة) التي نالت شهرة واسعة. وفي أواخر الستينيات لحن أغنية (أبحث عن سمراء)، ولهذه الأغنية حكاية. فبعد النجاحات الكبيرة التي حققها محمد محسن مع كبار المطربين والمطربات العرب، طلب منه فهد بلان أن يلحن له، واختار محمد محسن قصيدة باللغة الفصحى كي يلحنها لفهد بلان. واتصل محمد محسن بفهد بلان – وكانا في بيروت – وحددا موعداً يزور فيه فهد محمد محسن في بيته كي يتدرب على اللحن، لكن فهد بلان تأخر ساعة كاملة عن الموعد، فانزعج محمد محسن كثيراً، وكان التأخر عن الموعد يغضبه جداً. وحينما حضر فهد بلان إلى منزله رفض إعطاءه الأغنية بسبب تأخره عن الموعد. ووضع فهد وساطات كثيرة لكنها لم تفلح. وبقيت الأغنية في أدراج محمد محسن سنوات، حتى جاء عام 1969، وقررت سميرة توفيق القيام ببطولة فيلم جديد يحمل اسم (عتاب)، ويشاركها البطولة فيه المطرب المصري محرم فؤاد، وتجري أحداثه في البادية، وبحثا عن أغنية يقدمها محرم

فـؤاد فـي الفيلم، ولجأ محرم إلى محمد محسـن، فقـدم له أغنية (أبحث عن سـمراء) التي جاءت في مكانها المناسـب، وقدَّمها محرم فؤاد في الفيلم، وحقق بها نجاحاً كبيراً، دفعه لأن يطلب ألحاناً أخرى من محمد محسن، فلحن له أغنيتي (ماتلونيش خدودك) و(أنا وأنت وبس يا حلاوتنا).

المطربـة نـور الهدى من أكثـر المطربات غناء مـن ألحان محمد محسـن. فقد لحن لها ثمانـي عشـرة أغنيـة، توزعت مـا بين بيـروت والقاهرة. وهي بذلـك تعادل سـعاد محمد في الرقم القياسـي في الغناء من ألحان محمد محسـن. ومن أشـهر ألحان محمد محسـن لنور الهدى موشـح (ما أظلمك) شـعر الأخطل الصـغير، ومطلعه (أنحلتني بالهجر ما أظلمك). وهي القصـيدة نفسـها التي لحنها وغناها فريد الأطرش فيما بعد، بعد أن بدل الكلمة الأولى من المطلع (أنحلتني) فأصـبحت (أضـنيتني). ولحن محمد محسـن للقصيدة لا يقل جمالاً عن لحن فريد الأطرش لها. ومن ألحان محسـن لنور الهدى التي نالت شـهرة واسـعة (حليوة حليـوة). ولحن لها أغنيتيـن دينيتين هما (عرفات) عن وقفة الحجـاج على عرفات ومطلعها (جئنا إلى عرفات نبغي وقفة) شعر مصطفى محمود، والأغنية الثانية (ناديتنا لبيك) كلمات محمد علي فتوح. والأغنيتان طبعتا على أسطوانات نور فون. ولحن لها أيضاً موشحين غنتهما في مسلسل (ليالي الأنس) الذي أنتج في لبنان، والموشحان من شعر ابن زيدون وهما (لم يبق فيَّ اصطبار)، و(ما على ظني بأس).

ومن المطربين اللبنانيين الذين لحن لهم محمد مرعي، حنان، رندة، سـعاد هاشـم، نهى هاشم، هناء الصافي، هيام يونس، ميادة، طروب، نهوند، سهام شماس.

وخلال المدَّة نفسها لحن أيضاً لمجموعة من المطربين السوريين وهم كروان وأصالة نصري وأختهـا أماني وموفق بهجـت ونورهان ومواهب وماري جبران وتغريد محمد وفهد بلان وسـلوى مدحـت ومهـا الجابري التي لحن لها عدة أغنيات منها قصـيدة (أبداً نحن إليكم) من الشـعر القديم، كما لحن لها ثلاثة موشحات كان من المفروض أن تغنيها في مسلسل، لكن رحيلها حال دون ذلك. وهذه الموشحات هي (ألا أيها البيت)، (رماه ساحر القد)، (شابه البدر).

مع فيروز:

إلا أن أهـم ألحانـه في تلـك المرحلة كانت لفيـروز التي لم يلحن لها من غيـر اللبنانيين إلّا ملحنـان محمـد عبد الوهاب ومحمد محسـن. والمهـم في الأمر أن تلحين محمد محسـن لفيروز جاء بطلب من عاصـي، وليس بسعي محمد محسـن، لذلك. فقد كان عاصي الرحباني صـديقاً لمحمد محسـن كان ذلك لأغنية (سيد الهوى قمري). كان ذلك عام 1971. وبعد نحو ربع قرن، لم تجد فيروز أفضل من محمد محسن كي يلحن لها. فذات يوم من أيام عام 1996، وخـلال وجود محسـن في بيـروت، جاءه المهندس فريد أبو الخير، وكان صـديقاً مشـتركاً له

ولفيـــروز، وأخذه بســـيارته في جولة في شـــوارع بيروت، حتى وصـــلا إلى منطقـــة الرابية حيث تسكن فيروز. وعند الباب قال له أبو الخير: (هذا منزل فيروز). وطرق الباب، وكانت هي التي فتحت الباب. واستقبلته بترحاب بالغ، وقالت له:

– نحن تعاونا مرة ونجحنا، لذلك أريد أن تلحن لي أغنيات جديدة.

وقدمت له نصـــوص لأربع أغنيات كي يلحنها لها، والنصوص من الشعر القديم وعناوينها (جـــاءت معذبتي)، (ولي فؤاد)، (لو تعلمين)، (أحب من الأســـماء). وأنجـــز الألحان الأربعة خلال عشـــرة أيام. وخلال تلحينها وقع معه حادثٌ كاد أن يصـــبح مأساوياً. فحينما كان يلحن (ولي فؤاد) وجد بعض الصعوبة في وضع المقدمة الموسيقية. وفي يوم كان عائداً من مزرعة صديق له في يعفور قرب دمشق، خطرت بباله مقدمة موسيقية كاملة، فسرح معها، إلى درجة أن الســـيارة انحرفـــت به إلى طرف الطريق، وكادت تســـقط في الوادي. وبعـــد نجاح الأغنيات الأربع اتصلت به فيروز من بيروت عام 2000، وطلبت منه أن يلحن لها أربع أغنيات أخرى من الشعر القديم لكنه اعتذر، لأنه ملَّ تلحين الشعر القديم، ولم يجر بعد ذلك أي اتصال بينهما.

مرحلة القاهرة:

في عام 1976 حينما بدأت الحرب الأهلية اللبنانية، انتقل محمد محسن إلى مصر، ليبدأ فيهـــا مرحلة جديدة من مســـيرته. وفور وصـــوله إلى القاهرة توجه إلـــى إذاعتها ليقابل محمد حســـن الشـــجاعي رئيس قســـم الموســـيقا حيث طلب منه الشجاعي الانضـــمام لملحني إذاعة القاهرة. وبدأ التلحين للمطربين المصـــريين. فلحن لمحمد رشـــدي (يا وابور الســـاعة 12)، ولمحمد قنديل النشـــيد الوطني الرائع (عهد الله على العربي)، ولعبد الغني السيد (عمري يا عمري)، وللثلاثي المرح عدة أغنيات، من أشـــهرها (يا ماشـــي على درب الحلوين)، وإضـــافة لأغنية (أبحث عن ســـمراء) التـــي كان قد لحنها لمحرم فؤاد في بيـــروت، لحن له (ماتلونيش خدودك) و(أنا وأنت وبس ياحلاوتنا)، ومن المطربين المصريين الذين لحن لهم أيضاً عادل مأمون، وسعد عبد الوهاب، وشريفة فاضل، وفايدة كامل.

وفي القاهرة تعرف على صباح ولحن لها تسع أغنيات منها (رجال أحلى من المال)، (سلم ع الحبايب)، و(لله لله يا محسنين) في فيلم شارع الضباب، و(يا صاحب هالصورة) في فيلم (حبيبة الكل)، و(يمة في شب بهالحي) التي غنتها في فيلم (حبيب حياتي).

بيروت ثانية:

واستمرت إقامته في القاهرة أربع سنوات. وبعد وفاة حسن الشجاعي عاد إلى بيروت ليعاود نشـــاطه فيها. فلحن لســـميرة توفيق أغنيات مسلســـل (فارس ونجود) وبعض أغنيات مسلســـل (ســـمرا)، ولصباح فخري أغنيات مسلســـل (الوادي الكبير)، وعددها ثمان في قالب الموشح وهي (أليس من البلية)، و(أقلب طرفي)، و(أضـــحى التنائي)، و(خيالك)، و(طاف الهوى)،

و(في خاطري)، و(يا بلبل الروض)، و(جل الرحمن وما صوّر). ولإيلي شويري وطروب أغنيات مسلسل (الحلاق والكنز). ولحن أغنيات مسلسل تاريخي للمطربة فدوى عبيد.

عودة إلى دمشق:

في مطلع التسعينيات عاد محمد محسن إلى دمشق، لتصبح مقراً دائماً لإقامته مع بعض الزيارات إلى بيروت. وأصبح مقلّاً في التلحين. ومن أهم ألحانه في هذه المرحلة، أربع أغنيات لفيروز وهي (جاءت معذبتي)، و(لو تعلمين)، و(أحب من الأسماء)، و(ولي فؤاد). ولحنها عام 1996، لكنها لم تصدر إلا عام 1999.

بعدها توقف عن التلحين تماماً باستثناء ثلاث أغنيات لابنة الفنان رفيق السبيعي التي سجلتها في استديو خاص، ثم ألغتها لأنها قررت عدم خوض غمار الغناء. وفي البداية رفض التلحين لأنه قرر الاعتزال، رغم توسط والدها الفنان رفيق السبيعي، فتم توسيط الفنان صباح فخري الذي كان له مكانة كبيرة لدى محمد محسن، وطبق محمد محسن المثل الذي يقول (إذا ما بدك تجوز بنتك غلي مهرها)، وهكذا فعل، فطلب مبلغاً كبير أضعاف ما هو سائد، وكانت المفاجأة موافقة بنت رفيق السبيعي على المبلغ، فاضطر إلى تلحينها.

ألحان أخرى:

إضافة إلى هذه الألحان، هناك مجموعة من الألحان للفنان محمد محسن لم نعرف عنها شيئاً. لأنه قدمها عبر أثير بعض الإذاعات قبل دخول تقنيات التسجيل إليها. فقدم قسماً منها لإذاعة دمشق الفرنسية (1940– 1945)، ومجموعة أخرى لإذاعة القدس (1945– 1948)، ضاعت بعد تدمير العصابات الصهيونية لمبنى الإذاعة عام 1948، وعدداً آخر من الأغنيات لإذاعة الشرق الأدنى في مطلع الخمسينات من القرن العشرين. كما سجل عدداً كبيراً من الأناشيد الوطنية لمصلحة الحرس الوطني في المملكة العربية السعودية. وكل هذه الألحان لم تسعفه ذاكرته على تذكر إلا النزر اليسير منها. ومن ثمَّ لم نستطع الوصول إلى إحصاء دقيق لعدد ألحانه. إلا أن عدد ألحانه – كما قدره هو يزيد على ألف لحن.

اللحن الأخير:

في إحدى زياراتي له قبل رحيله بأشهر، فتح درج طاولته، وأخرج شريط كاسيت، وناولني إياه. وقال لي (هذا لحن وضعته منذ زمن، لتغنيه إحدى المطربات. لكنني غيرت موقفي. وأضعه أمانة بين يديك لتختار له المطربة المناسبة). كان هذا اللحن لقصيدة للشاعر صالح هواري عنوانها (تقول غداً وألف غد يمر). وسألت صالح هواري عن الزمن الذي أعطى فيه القصيدة للفنان الراحل، فقال إنه أعطاه إياها قبل رحيله بنحو عشر سنوات. ورحل محمد محسن يوم الثلاثاء الثالث عشر من شباط 2007، ودفن في مقبرة باب الصغير بدمشق قبل أن أتمكن من اختيار المطربة التي سوف تغني اللحن.

معاناة السنوات الأخيرة:

الفنان محمد محسن كان في السنوات الأخيرة من حياته يعاني من عدة أمور أولها الوحدة، فقد عانى أولاً من بعده عن ولديه رياض الذي يعيش مع زوجته وأولاده في الولايات المتحدة الأمريكية، وابنته التي هي أيضاً متزوجة وتعيش مع زوجها وأولادها هناك. ومع ذلك كانت زوجته أم رياض تملأ عليه حياته، فقد كانت رفيقة حياته المخلصة له في السراء والضراء. وكانا يذهبان بين مدَّة وأخرى إلى أمريكا لزيارة ولديهما وأحفادهما. وبعد عودته النهائية من بيروت إلى دمشق، كان بين مدَّة وأخرى يقوم بزيارة إلى بيروت تدوم عدة أسابيع، يتصل خلالها بأهل الفن. لكنه انقطع في السنوات الأخيرة عن تلك الزيارات.

المعاناة الثانية كانت مع ارتفاع الضغط وزيادة نسبة السكر في الدم. ولكنهما لم يسببا له المرض المقعد. فقد كان يمارس حياته الطبيعية حتى اليوم الأخير الذي نقل فيه إلى المشفى قبيل وفاته.

كانت زوجته أم رياض تعاني من مرض عضال. وكانت تتلقى علاجها في الولايات المتحدة الأمريكية. وكان عليها أن تسافر إلى هناك قبل نحو ثلاثة أشهر من رحيله كي تخضع لجلسة علاج، لكن جواز السفر الخاص بها ضاع، ومن ثمَّ تعطل سفرها، وفي محاولة لإنقاذ الموقف أرسلت جرعات الدواء التي عليها تناولها بالطائرة، لكن قضاء الله وإرادته كانا الأقوى، فرحلت أم رياض رحمها الله. ورحيلها المأساوي هذا، سبب للفنان محمد محسن تدهوراً نفسياً وصحياً.

وآخر زيارة لي له في منزله كانت يوم الأحد في الحادي عشر من شباط 2007 مساء. وكان لديه مستخدم يهيئ له الطعام ويرتب المنزل، وجلسنا معاً في صالون المنزل، و كان عصبي المزاج، لكن لم تكن تبدو عليه أية علامات تشير إلى قرب انهياره صحياً إلا أنه بعد مغادرتي له بأقل من ساعة، تعرض لنكسة صحية طارئة – كما أخبرني المستخدم فيما بعد – نقل إثرها إلى مشفى الرازي حيث رحل إلى رحمة ربه يوم الثلاثاء الثالث عشر من شباط عام 2007.

أخيراً، كان محمد محسن لا يحب الظهور الإعلامي، وكان على الصعيد الفني متردداً بين الاعتزال والتلحين منذ مطلع الثمانينيات، كما كان بين حين وآخر يحن إلى التلحين ويبدي إعجابه ببعض الأصوات الشابة ويتمنى أن يلحن لها، لكن هذه الرغبة سرعان ما كانت تزول (كان معجباً بصوت ربا الجمال وشهد برمدا).

كما وضع ثلاث مقطوعات موسيقية لمسلسل الوادي الكبير.. الأولى سماعي من مقام بياتي، والمقطوعتان الثانيتان (الربيع، وذياب).

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
ابنة الأحزان (قصيدة)	عبد الله الفيصل	نور الهدى	
أحلفك بالقمر	زينب محمد حسني	تغريد محمد	
أداري وأنت مش داري	عبد الفتاح مصطفى	نجاة الصغيرة	غنتها مواهب 1954
أشوف حداي غريب الدار		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
الزورق (القصيدة)		نازك	
العيد (آنستنا يا عيد)	مصطفى محمود	نجاة الصغيرة	1954
المجد تغزل فينا	عبد الجليل وهبة	نازك	
آه لما شفتك	زينب محمد حسين	سعاد محمد	
الحب الأول		محمد محسن	
الليلة سهرتنا حلوة الليلة	مسلم برازي	نجاح سلام	غناها محمد محسن1954
الحبيب الجديد (مونولوج)		محمد محسن	
الأم (محتارة يا أمي)	عزيز أيوب	نور الهدى	
أنت واخد عني فكرة	إسماعيل الحبروك	نور الهدى	
العيد	حمدي محمود	نجاة الصغيرة	
الطير	بثينة	محمد كريم	1954
القطر راح	عمر حلبي	محمد محسن	1947
النجمات صاروا يسألوا (مونولوج)		وديع الصافي	
النوب النوب		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
آه يا زين		شريفة فاضل	
الأبيض والأسمر	عمر حلبي	محمد محسن	
أنا وأنت في الدنيا	أنور كاوردي	نجاح فتحي	1947
أين كأسي	يحيى الدراجي	محمد محسن	1954
أبحث عن سمراء	ميشيل طعمة	محرم فؤاد	فيلم عتاب
أنت وقلبك		وردة الجزائرية	غناها محمد محسن
أنا من الجزائر	ميشيل طعمة	وردة الجزائرية	1958

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
الأحبة	عبد الجليل وهبة	حنان	1954
الليلة الفرحة		رندة	
أما حكاية	زكي الملاح	سعاد محمد	
إن شاء الله الهنا عليكم		سهام شماس	
الخاتم		سميرة توفيق	
أنا من سورية (لارفع راسي)	أحمد قنوع	سميرة توفيق	غنتها أصالة نصري
أحدثه		فدوى عبيد	
أحبابنا		فدوى عبيد	
أيها الغائب		فدوى عبيد	
أنت دائي		فدوى عبيد	
أنت وبس	ميشيل طعمة	فهد بلان	فيلم أين حبي 1968
أشرق النور (قصيدة دينية)	أحمد شوقي	محمد محسن	غناها عزيز شيحا 1954
أنا وهالطريق	ميشيل طعمة	موفق بهجت	
أنا وأنت وبس يا حلاوتنا		محرم فؤاد	
ألا أيها البيت		مها الجابري	
أنا مسافرة	عبد السلام أمين	نازك	
أنا ندمانة		نور الهدى	
الوردة		حنان	
أنا شمعة		ناديا	أول ألحانه
أيها الصخر علام	محمد علي فتوح	ميشيل بريدي	
أحلفك يا قمر	زينب محمد حسين	تغريد محمد	
الورد	محمد سباعي	تغريد محمد	
إيه جرى لك	زكي الملاح	دلال شمالي	
ايمتى الهوى	محمد علي فتوح	سعاد محمد	
أعطني البندقية	جورج خليل	سميرة توفيق	

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
المولد النبوي	أحمد شوقي	عزيز شيحا	
الإنسان الأمثل (اسكتش)	حبيب صادق	لمعان	
أحب من الأسماء	قديم	فيروز	
أتهجرين حيينا (قصيدة)	أمين رأفت	محمد غازي	
أسبوع التسلح (حوارية)	أسعد سابا	ميشيل بريدي وشيراز	
أطرب		نور الهدى	
أبداً نحن إليكم	شعر قديم	مها الجابري	
أبو الشامية	توفيق بركات	ميادة	
ايمتى ايمتى	محمد علي فتوح	نورهان	
الله الله ياياسمينة	توفيق بركات	نورهان	1954
أنا كنت فين	عبد اللطيف البسيوني	محمد محسن	1954
أيها المشتكي (رمبا)	إمام الصفطاوي	محمد محسن	1954
الشمعة	فتحي مهدي	محمد محسن	1954
الساعة –3– لقيته		نجاح سلام	فيلم ياسلام ع الحب
البصارة (حوارية)		محمد محسن وكروان	
أليس من البلية		صباح فخري	مسلسل الوادي الكبير
أقلب طرقي		صباح فخري	مسلسل الوادي الكبير
أضحى التنائي		صباح فخري	مسلسل الوادي الكبير
أنا وحبيبي والقمر		أحلام رزق	
بتسأل عني	عبد الجليل وهبة	نصري شمس الدين	
بتشوفني	أسعد سابا	نونا الهنا	1957
بغار أنا وقلبي على قلب محبوبي		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
بلادي	مصطفى محمود	نازك	1957
بلا قلب		سمورة	
بيذكر اسمك	راشد الشيخ	نهى هاشم	

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
بكيت الحب		محمد عبده	
بيني وبينك سر	محمود عياد	محمد محسن	1954
بسمة العيد		نازك	
بيني وبين الليل	مسلم برازي	تغريد محمد	1954
بكير جابي لعندنا	أسعد السبعلي	توفيق غريب	
بمروج الهوى	محمد علي فتوح	سعاد هاشم	
بعدك فايق	توفيق بركات	سميرة توفيق	1954
با لله يادار	شعر قديم	مها الجابري	
تصالحني	رشاد خطاب	مواهب	1954
تختها يا عم	أديب حداد	كروان	1954
تكسي		الثلاثي المرح	
تكذب علي		وردة الجزائرية	
تلات شمعات	علي حسن السراج	محمد محسن	1957
ثريا (سامبا)	عمر حلبي	محمد محسن	1954
جلونا الفاتحين	بدوي الجبل	سعاد محمد	عن الجلاء
جاءت معذبتي	شعر قديم	فيروز	
حكاية قلب	أسعد السبعلي	شيراز	
حبي البكر	عبد الله الفيصل	نور الهدى	
حبايبي نسيوني (مونولوج)		ماري جبران	
حملت قلبي		مواهب	
حليوة حليوة	عبد المنعم الفقيه	نور الهدى	
حلوة ومرة	أسعد السبعلي	نصري شمس الدين	
حبابي شيّلوا ما عرف لوين		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
حيي الوجوه		عبده ياغي	
حبيبي كل شيء		فدوى عبيد	

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
حبيبي على الدنيا		فدوى عبيد	
حرمت عيني الكرى		فدوى عبيد	
حتى متى		فدوى عبيد	
حلوين عيونك	مارون كرم	زهور	
حنين	إمام الصفطاوي	محمد محسن	1953
حيرني طبعك	حمدي محمود	محمد محسن	1954
حيران بوادي الأسى	جليل البندراوي	محمد كريم	1954
خود عيوني	حمدي محمد	فتى دمشق	1954
خاصمت عيني		محمد عبده	
خاطر الله	مسلم برازي	تغريد محمد	1953
خيالك		صباح فخري	مسلسل الوادي الكبير
ختيار ولاحق صبية	توفيق بركات	ميادة	
درب الهوى	أسعد سابا	فايزة أحمد	
دمعة على خد الزمن	محمد علي فتوح	سعاد محمد	غنتها تغريد محمد
دق الحبيب دقة		وردة الجزائرية	1957
درب الحلوين		الثلا ثي المرح	
دلالك زاد	عمر حلبي	محمد محسن	1954
دور يا مغزال		سميرة توفيق	
دلوعة يا دلوعة	توفيق بركات	سميرة توفيق	1954
ذكرتني يا كأس	مسلم برازي	محمد محسن	1954
رجال أحلى من المال		صباح	
رماه ساحر القد (موشح)		مها الجابري	
روضة الفن	عبد القادر آغا	محمد محسن	1954
روح يا هوى		وردة الجزائرية	
راية تشرين	فؤاد شحادة	سميرة توفيق	

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
رجعوا الحبايب لنا		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
رويدك		فدوى عبيد	
رجاء		محمد عبده	
راجع بلا قلب		محمد زين	
ربيع دمشق	عمر حلبي	تغريد محمد	
رضا ع البحر	ميشيل طعمة	نصري شمس الدين	
زجاجة عطر	مصطفى محمود	شيراز	
زهر الرياض انثنى		ماري جبران	
زعلت أم عيون السود	ميشيل طعمة	نصري شمس الدين	
زي السكر		سعاد محمد	
زدني بفرط الحب		فدوى عبيد	
زمان رضاك	أحمد الحسن	فايزة أحمد	1954
سؤال محيرني	مارون نصر	مواهب	1954
سيد الهوى	الأخوان رحباني	فيروز	
سلم سلم ع الحبايب	أسعد سابا	صباح	فيلم قلبي يهواك 1955
سافر سافر قلبي ناطر		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
سهرانين	حسين السيد	سعاد محمد	
سهرتنا		موفق بهجت	
سيد الحنانين	مارون كرم	فايزة أحمد	عن الزوج
سورية وبيي الكبير	عيسى أيوب	أصالة وأماني نصري	
سيبوه لوحده	عبد الوهاب محمد	عادل مأمون	
سنيورة	رفعت العاقل	كروان	1954
سالت دمع الهوى	محمد علي فتوح	نورهان	1954سلم
سمعني	مسلم برازي	كروان	1954
شوي شوي	عبد الجليل وهبة	نورهان	1957

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
شفتك حبيتك يا سمارة	زهير صبري	فايزة أحمد	
شوفي يالغابة		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
شابه البدر		مها الجابري	
شوفي يا قلبي	ميشيل طعمة	موفق بهجت	
شكوى (مونولوج)		ماري جبران	1954
صورة حبيبي	أحمد منصور	فتاة دمشق	
صعبان علّي	مسلم برازي	ماري جبران	1954
ضايع يا ها قلب		رندة	
صورتنا	إمام الصفطاوي	محمد محسن	1953
طار العصفور	أسعد سابا	مواهب	
طق ودوب		صباح	
طل الحلو قبالنا	ميشال طعمة	جيهان	
طل الحليوة		شريفة فاضل	
طل الربيع	أسعد السبعلي	نصري شمس الدين	
طاف الهوى		صباح فخري	مسلسل الوادي الكبير
طاب الهوى طاب		نجاح سلام	فيلم يا سلام ع الحب
طمني		ماري جبران	
ظلمت روحي	محمد الملاح	فايزة أحمد	1953
على باب الحبيب (مونولوج)	فتحي أحمد المغربي	محمد محسن	غنتها نورهان 1954
عيون المها بين الصافة والجسر	علي بن الجهم	مها الجابري	
على بيتك		محمد محسن	
عيني ع القمر		محمد محسن	
على قد ما فيك جمال	مسلم برازي	دلال	1954
عدد نجوم السما	عبد الجليل وهبة	محمد محسن	1954
على باب حارتنا يما		وردة الجزائرية	

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
عهد الله	عبد الفتاح مصطفى	محمد قنديل	وطنية
على بعدك	محمد إسماعيل	وردة الجزائرية	1957
عتب الشوق		حنان	
عمري يا عمري	محمد إسماعيل	عبد الغني السيد	
عجيبة		محمد محسن	
عتاب الحبيب	مسلم برازي	دلال	1954
عم تفتكري فيها		موفق بمجت و رندة	
عيني عيني		نور الهدى	
عرس العلا (قصيدة)	صالح هواري	إيمان	عن 16 تشرين
عرفات (جئنا إلى عرفات)	مصطفى محمود	نور الهدى	دينية
غابت علينا الشمس		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
غريبة والزمن قاسي	محمد علي فتوح	سعاد محمد	
غيرك ما يرضيني	عمر حلبي	سلوى مدحت	1954
غننا يا شادي	مسلم برازي	محمد محسن	1954
غلبنا الشوق		سعاد محمد	
غلب الوجد		فدوى عبيد	
غنى الورد واحتفى		محمد محسن	
غصة الذكرى	مصطفى محمود	هيام يونس	
في ركاب المجد	مصطفى محمود	فايزة أحمد	1954مع عزيز شيحا
في ربعنا سمراء	مصطفى محمود	نازك	
فايت ولا تسلم	محمد محسن	محمد محسن	1947 / 12 / 21
فات الشوق	فهمي عبد الحميد	نازك	
فارس فارس		سميرة توفيق	
فرقونا يا عين		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
فات كم سنة		سعاد محمد	

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
في عينيك سؤال		فايزة أحمد	مع عزيز شيحا
في طريقي		فاطمة شامل	
في خاطري		صباح فخري	مسلسل الوادي الكبير
قول يا ودع	محمد السباع	نجاح سلام	
قالوا إلك مكتوب	مارون كرم	فايزة أحمد	
قلبي وعيني	مسلم برازي	سميرة توفيق	
قطيعة يا رفيقنا	ميشيل طعمة	وديع الصافي	
قول يا حبيبي	عمر حلبي	محمد محسن	1948 / 8 / 21
قلب حيران	سلام فاخوري	محمد محسن	1948 / 12 / 82
قالوا لي ظالم	عبد الجليل وهبة	وردة الجزائرية	غناها محمد محسن
قال لي العاذل		خاتم	
قبلي وبعدي	عبد الجليل البندراوي	عدنان صادق	1954
قولي لي يا زهرة	ميشيل طعمة	رنده	
قللي شو صارلك يا خيي	مصطفى محمود	سعاد هاشم	
كم مرة	توفيق بركات	محمد مرعي	
كلام الناس	محمد علي فتوح	سعاد محمد	
كتبت لي كلام		نصري شمس الدين	
كتر خيرك		سعاد محمد	
كيف أشكو الدهر	علياء دالاتي	نور الهدى	
كفاية تقول	مسلم برازي	توفيق غريب	مسلسل فارس ونجود
لا تلوموا العشاق العاشق مظلوم		سميرة توفيق	
لا تلوموا أهل الهوى	مسلم برازي	نونا الهنا	1954
لولاك يا سمراء (قصيدة)	أبو سلمى	مواهب	
لو بعرفك بتغار	توفيق بركات	نازك	1957
ليش دخلك	أسعد سابا	فايزة أحمد	

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
لقاء (قصيدة)	أحمد رامي	محمد محسن	
لله لله يا محسنين		صباح	فيلم شارع الضباب
لم تخبئ		محمد محسن	
لأ ما تخافش عليّ	إبراهيم رجب	فايزة أحمد	
لا تلوموني	راشد الشيخ	نهى هاشم	
لن أغفر (تانغو)	كمال فوزي الشرابي	نازك	
ليه البعاد طول	توفيق بركات	نازك	
لا و لم		فهد بلان	
لقيتها		محمد محسن	
لا تفتحي الشباك		محمد زين	
لا تعتذر		نور الهدى	مسلسل ليالي الأنس
لم يبق فيّ اصطبار (موشح)	ابن زيدون	نور الهدى	
لا لا	مسلم برازي	فايزة أحمد	
لو تعلمين	شعر قديم	فيروز	
لولا الأمل البدر ما نور وهل		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
ليلة السهر	عبد القادر محمود	عزيز شيحا	
ما حبيتك لالالا		صباح	فيلم قلبي يهواك
محلاك يا هالتوب		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
مظلومة يا ناس	محمد علي فتوح	سعاد محمد	
مين يشتري قلبي	محمد علي فتوح	سعاد محمد	
معاني الآه	قاسم حمية	نجاح سلام	1954
مضيع قمر	توفيق بركات	محمد مرعي	
ما أظلمك – أنحلتني بالهجر (موشح)	الأخطل الصغير	نور الهدى	
ما سولافولك		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
ما في حدا يا ليل	أسعد سابا	فايزة أحمد	
ما على ظني بأس (موشح)	ابن زيدون	نور الهدى	مسلسل ليالي الأنس
ما بحب غيرك	توفيق بركات	ناديا حمدي	1954
مين أنت		محمد محسن	
مالك يا أحلى من القمر	أسعد سابا	محمد محسن	1954
مش كنت حالف	إمام الصفطاوي	تغريد محمد	1953
من ايمتى فاكرني	محمد علي فتوح	نورهان	1954
ما أصعبك ع القلب يا يوم السفر	أسعد السبعلي	نصري شمس الدين	
ما بتوب	مسلم برازي	فتى دمشق	1954
من فضلك	محمد علي فتوح	محمد محسن	
ما حبيتك لالالا	أسعد سابا	صباح	
مركب الغرام	عمر حلبي	فتاة الفيحاء	1954
ما تلونيش خدودك	عبد الوهاب محمد	محرم فؤاد	
من شباكك	مارون نصر	مواهب	1954
مش قادرة على قلبي		وردة الجزائرية	
محبوبي		مواهب	
ماما وبابا	موفق شيخ الأرض	نهى هاشم	
منار الهدى	حسن البحيري	وردة الجزائرية	قصيدة دينية
مراسيل من ريحة الحبايب		وردة الجزائرية	
ما تتأخر يا حبيبي		دنيا يونس	
ما بعرف كيف		رندة	
مسكينة		سعاد محمد	
مرحباً بيك		فهد بلان	
مولاي		فدوى عبيد	
ما للأنام		فدوى عبيد	

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
مرفأ النور	ناصر الخوري	أصالة نصري	
مالك مالك	أسعد سابا	سميرة توفيق	
ما يعلم غير الله ولا يدري غير الله		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
مليح ناعس الطرف	شعر قديم	فاتن جمال	
من كل قلبي	أسعد سابا	محمد محسن	1954
معقول	ميشيل طعمة	ميادة	
ميّل على محبوبي	ميشيل طعمة	هناء الصافي	
مكتوب الحب	ميشيل طعمة	هناء الصافي	
مين علمك	مسلم برازي	فتى دمشق	
نسيت يا حبيبي	مصطفى محمود	نازك	1957
نسيت كيف نسيت		نجاة الصغيرة	غنتها مواهب
ندراً علّي	عبد الجليل وهبة	ياسين محمود	1954
ندهولي عيونك		طروب وإيلي شويري	
نحنا صحاب الدار		سميرة توفيق	
ناديت عليك يا فؤادي	عبد الجليل وهبة	نورهان	1954
ناديتنا لبيك	محمد عل فتوح	نور الهدى	أسطوانة نورفون
نسور السما (علّو بالعالي)	جورج خليل	سميرة توفيق	عن القوى الجوية
نظرة	زكي الملاح	دلال شمالي	
هتف الحق	مصطفى محمود	نازك	
هل تذكرين	كمال فوزي الشرابي	نازك	
هم الهوى	أسعد السبعلي	لمعان	
هدى	محمود المحمود	مها الجابري	دينية عن المولد النبوي
هويت سمارك	مسلم برازي	فتى دمشق	غناهامحمدمحسن1954
وحياتك يا قلبي	توفيق بركات	نازك	
وين يا زمان الوفا (مونولوج)	محمد علي فتوح	سعاد محمد	

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
ولو لا طلة ولا زيارة		وردة الجزائرية	
والله زماني	محمد علي فتوح	سعاد محمد	
ويا الهوى	إمام الصفطاوي	محمد محسن	1954
واحسرتي		عبده ياغي	
وداعاً كريم الشهور		محمد محسن	دينية عن رمضان
وقّر مراسيلك		وردة الجزائرية	
وحيدة ف دنيتي		وردة الجزائرية	
والله حرام	إسماعيل الحبروك	سعاد محمد	
وردي يا زمان	نزار الحر	فاتن جمال	
ولي فؤاد	شعر قديم	فيروز	
ومنين الله جابك		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
يا عين خبي الدمع		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
يا ليل حارمني الأمل	محمد علي فتوح	سعاد محمد	
يا طير يا رايح (مونولوج)	عمر حلبي	محمد محسن	1954
يا حبيبي	أسعد سابا	نور الهدى	
يا رتني نسمة هوى	عبد الجليل وهبة	شيراز	
يا غزالاً (موشح)	خليل العبد الله	حنان	1954
يا حمام الشام	مسلم برازي	أصالة نصري	
يا مسافر (مونولوج)		طلال مداح	
يا أم العيون الكحيلة	عزة الحصري	محمد محسن	
يا حيرة	طلال حيدر	محمد محسن	مسلسل فارس ونجود
يا رب صل على النبي		فايزة أحمد	ابتهال ديني
يا ربي عونك على بلواك	محمد علي فتوح	نهاوند	
يا أغلى الحبايب	عمر حلبي	وردة الجزائرية	
يا وابور الساعة / 12 /		محمد رشدي	

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
يا حلوة تحت التوتة	حيرم الغمراوي	نازك	
يا بوسطجي	صلاح الدين نقشبندي	محمد محسن	
يا سيدي أفكر	عبد الوهاب محمد	صباح	
يا أسمراني	محمد محسن	محمد محسن	
يا جيرة البان	مصطفى محمود	هيام يونس	
يا دقاق الربابة خلي اللهجة البدوية		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
ياما وياما	عبد الجليل وهبة	نصري شمس الدين	
يا بلادي	مصطفى محمود	نازك	
يا صاحب هالصورة		صباح	فيلم حبيبة الكل
يا غزال البراري		سميرة توفيق	
يا ريتني مرج أخضر		سهام شماس	
يسعد مسا ك		سميرة توفيق	
يا خيل		سميرة توفيق	
يا ساعة		طروب	
يا أعز الناس		فدوى عبيد	
يا عمي ياعطار		فاطمة شامل	
يا غالي خير قدومك		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
يا غزلان البراري		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
يا بلادي الحبيبة		ليلى مطر	
يا ولفي		ليلى مطر	
يا خسارة		محمد محسن	
يا ليلاه		محرم فؤاد	غناها محمد عبده
يا سارية		محمد عبده	
يا من لديك الجمال		نور الهدى	

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
يا غريب الدار		نور الهدى	
يمر الربيع		نجاح سلام	
يا جناحي		نجاح سلام	
يا بو قلب طيب		وداد	
يا لطيف قوام حبيت		نجاح سلام	فيلم ياسلام ع الحب
يا بو الشامة	عبد الجليل وهبة	سميرة توفيق	1954
يمين من قلبي	عبد السلام أمين	أماني	
يا ابن الحي	أسعد سابا	سميرة توفيق	
يا ابن العم	مسلم برازي	سميرة توفيق	1954
يا بلدي	جورج خليل	سميرة توفيق	
يمين من قلبي	عبد السلام أمين	أماني	
يا معاتب	مسلم برازي	تغريد محمد	1953
يا لطيف	توفيق بركات	رندة	
يا نديمي	مصطفى محمود	سعاد محمد	
يا ليل طال غنائي	سلام فاخوري	سعاد محمد	
يا بيت الأحباب	ميشيل طعمة	فايزة أحمد	
يا حلو	أسعد السبعلي	لمعان	
يا بنيتي	طعان أسعد	فهد بلان	
يلومون قلبي	مصطفى محمود	محمد غازي	
يا حسين		نهوند	
يا صفاء العيش	رشيد نخلة	نونا الهنا	
يا بلبل الروض		صباح فخري	مسلسل الوادي الكبير
يا ساهرين	إمام الصفطاوي	محمد محسن	1954
يا حبيبي		محمد محسن	
يا مفتكر		محمد محسن	

الأغنيـــــة	الكلمـــات	المطـرب	ملاحـــظات
يا لاعباً بالسيف	صالح جودت	محمد مرعي	1954
يا ساقي	محمد العيسوي	فتى دمشق	1954
يا اسم غالي	علي حسن السراج	محمد محسن	1954
يا حبايب	محمد العيسوي	محمد محسن	1954
يا زمان الوفا		نجاح سلام	
يا ساهر الليل	محمد العيسوي	كروان	1954
يا هلا برجال البادية		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
ياهالعازل فعلك باطل		سميرة توفيق	مسلسل فارس ونجود
يا ورد	زينب حسين	تغريد محمد	1954
يللي اشتريت الصبر	مسلم برازي	فتى دمشق	غناها محمد محسن 1954
يمه في شب بهالحي		صباح	فيلم حبيب حياتي 1958
يوم الثلاثاء	مسلم برازي	فتى دمشق	غناها محمد محسن1954

ماذا عن «أدب الأطفال»؟ ما له.. وما عليه

د. هشام سعيد الحلاق

«ليس أدب الأطفال ما يُكتب لهم، بل ما يقرؤون!»

مقولة منطقية وجاذبة في إطار ما أوردته السيدة عرنوق[1] على غلاف الصفحة الخارجية للكتاب الذي ترجمته لوزارة الثقافة بدمشق بعنوان «مشكلات الأدب الطفلي»، للكاتبة ميرايل سيسيليا، ورأت المُترجمة أن تلك المقولة كانت المبدأ الأساس الذي انطلقت منه الكاتبة، بل دافعت عنه في كتابها المذكور. ولتُجيب المُترجمة بعدها عن السؤال الذي طرحته (ما الذي يقرأ الطفل؟) قائلة: «من الصعب إعطاء جواب مسبق عن هذا السؤال لأنّ الجواب يتبدّل هنا بتبدّل البيئات والعصور».

بات القصّ الإبداعي الذي كتبه الأدباء أو نظمه الشعراء للأطفال مع مرور الزمن أدباً له صفاته ومقوماته، وعُرف فيما بعد بـ«أدب الأطفال» الذي وُصف بأنه أصبح عطاءً ثمراً لشجرة مورقة تمدّ أغصانها الخضراء عبقاً تربوياً في حديقة الأدب، يُسهم في بناء شخصية الأطفال من خلال الأجناس الأدبية (من قصة أو رواية أو مسرحية أو قصيدة)[2].

فـأدب الأطفال هو أدب مخصّـص للصـغار، يكتبه لهـم الكبار، ويقدّم لهـم المعلومة الثقافية في قالب من الإمتاع والتسلية، وضمن وسيلة رئيسة أو أداة من أدوات الوصول إليهم تتمثَّل بحكايات مسلّية تستحوذ على عقولهم، وتُلهب خيالهم. ومنْ قلب هذه الحكايات نشأ هذا المولود الصـغير من الأدب ليغذّي هؤلاء الأطفال من نسـغ المعرفة، وخلاصة الأخبار فـي قالب من المتعة والإثارة التي تسـتمد روعتها من العالم الخاصـ بهم وبكل ما فيه من المعلومات الشيّقة بما يسلّيهم، وينفّس عنهم، ويُشغِل الجزء الأكبر من وقت فراغهم. وهذا

ما دفع الكثير من المؤرخين والكتاب إلى القول: إنَّ أدب الأطفال أضحى جزءاً لا يتجزأ عن باقي احتياجات الطفولة على الصعيد المادي والنفسي والروحي[3].

وقد لاقت بعض الأعمال التي كُتبت أصلاً للكبار - منذ القديم رواجاً كبيراً في عالم الأطفال من مثل: «ألف ليلة وليلة»، وما جاء من رحمها «حكايات السندباد البحري» التي ألهبت خيال الأطفال، و«كليلة ودمنة»، ومتعة قصص الحيوان التي روت...، ورواية روبنسون كروز[4] بما روته عن مغامرات رجل تحطمت سفينته على إحدى الجزر وما كان من صراعه البطولي من أجل استمرار حياته وعيشه، ثم ما كان أيضاً من حكايا الأخوين جريم الخرافية.

أما على صعيد الوطن العربي فقد اقتصر الأدب الخاص بالأطفال، ومنذ القِدم، على قدْر محدود من الأعمال الأدبية لأولئك الشعراء والأدباء من مثل ما كان في بعض قصائدهم الشعرية؛ التي وردت ضمن أغراض معينة كما كان في رثاء الأبناء أو في إيثار الأطفال منهم ووصف محبتهم والشعور بالمسؤولية نحوهم[5].

ومن ناحية أخرى فلابدّ من الإشارة إلى أن بواكير الكتاب للأطفال عامة كانت في أوروبا (وتحديداً في فرنسا) بدايةً، وفي أعقاب الآراء التربوية التي جاء بها جان جاك روسو، وما كان لها من كبير الأثر لدى الكتَّاب والفلاسفة الآخرين من بعده، لتشكل تلك المدّة من نهاية القرن الثامن عشر البداية شبه الرسمية لأدب أطفال له سماته الخاصة من بين الآداب العالمية المعترف بها[6].

انتقل هذا العُرف —أو التقليد- الخاص بأدب الأطفال إلى الأدباء العرب بعد قرن من ذلك التوجه الذي شهدته أوروبا نحو الطفل، وكان ذلك على شكل بدايات بسيطة جرت على يد عددٍ بسيط من الكتّاب والشعراء العرب الذين درسوا في أوروبا، وتأثروا بنتاجات أدبائها في أدب الأطفال من مثل كامل إبراهيم كيلاني (1897- 1959) الذي عُدَّ من رواد أدب الطفل العربي عبر شعر الأطفال ومجموعة من القصص، ومحمد الهراوي (1885- 1939) الذي يرى فيه بعضهم بأنه الرائد الحقيقي لمسرح الطفل في الوطن العربي بمسرحياته الجميلة، ولابد هنا من ذكر أحمد شوقي بالقسم الخاص بالأطفال الذي احتوى على مجموعة من القصائد التي تروي حكايات للأطفال.

يقول أبو معال[7]: «ولما كان الأطفال أقل كفاءة في مستوى القدرة الذهنية على التذوُّق وكذلك في مستوى الخبرات والتجارب فيجب على الكتّاب الأخذ بعين الاعتبار ذلك المستوى من القدرات والخبرات وهم يوجّهون كتاباتهم للأطفال، وهكذا يكون قد نشأ نوع من الأدب راعى قدرات المتذوقين.. وهو ما نطلق عليه اصطلاحاً أدب الأطفال».

في ضوء ما سبق، فإن أدب الأطفال يعني ذلك العمل الفني الإبداعي المكتوب أصلاً لهم وحسب سنهم وخبراتهم، ولأنَّه موجه للأطفال فلا ينبغي أن يحول ذلك دون تمتّع النص بكفاءة فنية متمثّلة بجمال الأسلوب وسمو الفكرة. فثمة أعمال أدبية أنشئت في الأصل للصغار وأقبل على تذوقها الكبار بمزيد من الدهشة والانبهار[8].

وفي السياق نفسه يقول سليمان العيسى[9]: «إن أدب الأطفال جزء من أدبنا بصورة عامة، إن لم يكن هو حجر الزاوية والمنطلق الأساس فيه، حيث لابد من تحديد الطريق الذي نريد أن يسلكها أجيالنا، ولابد أن يُكتَب لهم الشعر والأدب والفنون الأخرى لتكون ثقافة الطفل شاملة، ولابد أن يقوم أدب الطفل على الحقيقة بثوبها العلمي والأدبي والفني، وكذلك على الخيال لأن أدب الأطفال لا حدود له».

أدب الأطفال - أساس لوسائط ثقافة الطفل

يعدُّ أدب الأطفال أساساً لابد منه بين مختلف وسائط ثقافة الطفل، كي تقوم هذه الوسائط بوظيفتها التثقيفية والتربوية، وتضمن أداءها الفني المتطور.

غدا الطفل في عصرنا الحاضر يحتل مركز الأولوية بين جميع اهتمامات وبرامج وخطط مجتمعات العالم المتطور. كما بدأت برامج تنمية الأطفال اليوم تشكل جزءاً ملموساً من خطط الإنماء الاجتماعي في وطننا العربي، بل أضحت المسألة الثقافية الخاصة بتربية الطفل العربي ذات أهمية خاصة لدى الأفراد والمؤسسات المختلفة فيه. هذا في الوقت الذي بات الحديث فيه عن «أدب الطفل» عامة يُحتّم النظر في أساليب التوصيل والانتشار الخاصة فيه، وهو ما نسميه بخصائص الكتابة التي تتناسب مع طبيعة الوسيط الإعلامي المعْني به (إذاعة، تلفاز، صحافة، مسرح، سينما، كِتاب..)[10].

خصائص يتميز بها أدب الأطفال عن أدب الكبار

على الرغم من أن فنون «أدب الأطفال» لا تختلف من حيث أجناسها وتسمّياتها عما نجده في أدب الكبار؛ فإنها تتمتع بالوقت عينه بخصائص تتميز بها عن أدب الكبار هذا وأهمها:

1- **من حيث اللغة:** فلابد أن تراعي لغة الجنس الأدبي الخاص بالأطفال كذلك المعجم اللغوي الخاص بهم! فلا تُقدَّم لهم كلمات أو تراكيب تربِكُهم أو تجعلهم حائرين أمامها. إضافة إلى ضرورة مراعاة تلك الأنواع أو الأقسام الخاصة بالمعجم اللغوي المذكور والتي تصنّف حسب الآتي:

- المنطوق: ويتمثل برصيد الطفل من الكلمات التي يستطيع التحدث بها.
- المفهوم: ويعني الكلمات التي يدرك الطفل معانيها ومدلولاتها.
- المقروء: وهو ما يستطيع الطفل قراءته من الكلمات والألفاظ.

وبالطبع فإن لهذه الأنواع (الأقسام) مراحل عمرية محدّدة تتميز الواحدة منها عن الأخرى بذلك المعجم اللغوي لدى الطفل على الصعيد اللفظي أو المخزون اللغوي أو التعبيري الخاص بكل مرحلة منها. وكلما تقدم الطفل في العمل تقاربت تلك الأقسام مع بعضها من حيث مضمونها ومواصفاتها لتصل في النهاية على الغالب إلى التطابق بعضها مع بعضها الآخر[11].

وقد ذكر آخرون[12] عن مراحل الطفولة تلك انطلاقاً من سني الأعمار الآتي:

- مرحلة الطفولة (من بعد المهد أي بعد سنتين من العمر) وهي من (3- 6سنوات).
- مرحلة الطفولة المتوسطة: من (6- 9سنوات).
- مرحلة الطفولة المتأخرة: من (9- 13سنة أو 14 سنة بالنسبة إلى الإناث أو إلى مرحلة البلوغ).

ثمة تقسيم آخر أكثر بساطة لمراحل الطفولة وبحسب العمر كالآتي:

- طفولة مبكرة: من نهاية السنة الثانية إلى 6 سنوات.
- طفولة متأخرة: من السنة السادسة حتى النضج الجنسي.

2- **من حيث الفكرة**: ولابد هنا أن تكون الفكرة معبرة، ومقبولة من الطفل ومناسبة لعمره الزمني والعقلي.

3- **الشخصيات**: يجب أن تكون واضحة المعالم وأن تتطور طبيعياً في سياق النص الأدبي بحيث ينفعل الطفل معها، ويجد ذلك التطور منطقياً وطبيعياً. وأن تكون تلك الشخصيات ذات أبعاد إنسانية تزرع في نفس الطفل فكرة أو مقولة أو هدفاً.

4- **الصياغة والعناصر**: أن يكون النص الأدبي متوازناً في المحافظة على وحدته الفنية وترابط عناصره وتدرّج حوادثه بعيداً عن الانفعالات العنيفة والوعظ والإرشاد.

ويمكن تلخيص ما سبق من خلال ما بيّنه القديري[13] بوصفها شروطاً خاصة بالكتاب الجيد للطفل عبر العودة في هذا الأمر إلى قول الفيلسوف برتراند رَسِل: «إذا أردت أن تعرف مدى وضوح نظرية فاحكِها للطفل»؛ وهذا يعني أن هناك صعوبة ما في مخاطبة الأطفال لأن تبسيط الخطاب الموجه لهم هو نوع من الفن والعلم والممارسة! فمن السهولة أن نكتب للكبار، ولكن من الصعب أن نكتب للصغار!.. وأقدر الناس على مخاطبة الصغار هو أقدرهم على محادثة الكبار وليس العكس.

وبالطبع ففي ما سبق ذكره رسالة واضحة لمن يكتبون لأطفالنا مفادها: أن تكون اللغة العربية الجميلة (الفصحى المبسّطة) هي الوسيلة في مخاطبة الأطفال، في كتبهم التربوية المدرسية أو الإثرائية الثقافية الأخرى حتى نطمئن إلى عالمية كتاب الطفل العربي، وأن نحدد مقدماً ماذا نريد من أطفالنا في المستقبل حتى نُعدّ لهم ما يناسبهم، كما لابد أن نستهدف في الكتابة ما يستهويهم ويشوقهم وبما يتوافق أو ينسجم مع اهتماماتهم ويتماشى مع قدراتهم أيضاً على التعلّم واكتساب الخبرات التي تفيدهم في حياتهم الحاضرة والمستقبلية.

أدب الأطفال في سورية (النشأة والبدايات)

نشأ أدب الأطفال في سورية في ظل المدارس، وبغاية التعليم والتهذيب وتربية الأخلاق والحث على الفضائل، والتمسك بالقيم والسعي للوصول إلى المثل العليا، ومن أجل ذلك فقد كان معظم الكُتّاب في هذا المجال من المعلمين من جهة، كما كان التركيز في معظم هذا الأدب على الأناشيد والمحاورات والقصائد الغنائية والتمثيليات التي تحمل الطابع الوطني والقومي والاجتماعي من جهة ثانية.

هدف هذا الأدب إلى تكوين الطفل والإسهام في بناء شخصيته.. وأخذ ذلك في الإجمال طابعاً تعليمياً. كما لوحظ على تلك النماذج من أدب البدايات للأطفال أنها

خاطبت الصغار - وكما أشرنا سابقاً- بلغة الكبار الذين لم يستطيعوا بسهولة ويُسر أن يداعبوا طفلاً بأنشودة، أو يضعوا على ثغره أغنية أو أقصوصة أو حكاية، لذلك كان العمل والكتابة في هذا الإطار هو أقرب إلى الإنشاء منه إلى أدب الأطفال[14].

تطورت محاولات الكُتّاب بـ«أدب الأطفال» بعدها في أواخر العقد السادس من القرن الماضي في محاولة لجسر الهوة بين ما كان يقدّم للطفل من ذلك النتاج الأدبي والواقع الذي كان يعيش فيه، فصدرت مجلة أسامة عام 1969 ومثّلت بذلك بداية لأدب الأطفال بمعناه الحالي.

تبع ذلك فيما بعد ومنذ بدايات العقد السابق للفن المذكور نشر بعض المجموعات القصصية للأطفال، تولّى بعدها اتحاد الكتّاب العرب تبنّي النتاج الموجه للأطفال وطبعه ضمن مطبوعاته، وليُنشَر الإنتاج الأدبي الخاص بالأطفال بعدها عن طريق وزارة الثقافة بدمشق والاتحاد المذكور، مع ملاحظة أن ما نُشِرَ في تلك المرحلة كان يتوجّه عامة إلى المرحلة الثالثة من الطفولة دون تغطية مُنْصِفَة للمرحلة الثانية منها؛ وكان وراء ذلك بالدرجة الأولى هو عدم وجود قاموس للطفل يرشد الكتّاب ويُعينهم بالكتابة له.

أما ما يخص المسرحية أو العمل المسرحي في أدب الأطفال في سورية فيبدو أن هذا الجنس الأدبي لم يُتح له ما أتيح للقصة أو الحكاية والشعر في مجال النشر باستثناء بعض المسرحيات (في مسرح العرائس)، وبعض المسرحيات الأخرى التي نُشرت عن طريق اتحاد الكتّاب العرب ووزارة الثقافة بدمشق[15].

هل أدب الأطفال في أزمة؟

لابأس بداية ونحن نجيب عن هكذا سؤال من الالتفاتة قبلاً إلى ما صرحت به ميرايل[16] حول هذا الأمر حينما اعترفت بوجود مثل هذه الأزمة في العالم بقولها: «إن أزمة الأدب الطفلي هي نتيجة للأزمة العامة التي نتناقش حولها. غير أننا لم نكن في يوم ما أحوج منا الآن إلى تخطيط قواعد توجّه طفل اليوم إلى تنشئته دون أن يُسرق منه ذلك الغذاء الضروري من الأعمال الخالدة التي تؤمّن له القدرة على مرونة النفس لتفهُّم الأوضاع التي ستجابهه مستقبلاً يوماً بعد يوم، والتي من بينها، ما يجب عليه أن يكيف حياته معه بشكل متناغم». ولتطرح بعدها السؤال الآتي:

هل سيكون بمقدورنا الآن أن نقترح أدباً يكون بمنزلة قاعدة جامعة تفيد كل الأطفال في العالم؟

وحول هذا التساؤل تجيب الكاتبة المذكورة بأن مثل هذا الاقتراح لا يشكل بذاته

طموحاً كبيراً، ولاسيما أننا قريبون جداً بعضنا من بعض، وتربطنا السهولة في الاتصالات العالمية، والتي بوساطتها نشعر أن مشكلات كل شخص هي مشكلات الكل! وأن تعميم «الأدب الطفلي» بإعطائه المضمون الذي يساعد على تنشئة هذا «الإنساني» أمر ما نشعر كثيراً بنقصه لدى أجيال هذه الأيام الأخيرة.

هذا في الوقت الذي ترى فيه ميرايل أيضاً: «بأن تنظيم مختارات أدبية قد يكون مساهمة ناجحة لوضع الصفحات الأكثر جمالاً في العالم، في متناول كل الأطفال.. إضافة إلى سيرة حياة الكبار المُهمِّين المعاصرين التي تؤثر كقوة حقيقية نابضة في حياة الأطفال باعتبارها استمراراً لحياة المُهمّين اللامعين في الماضي..».

أما في إطار حديث الكاتبة عن الأزمة في أدب الأطفال فترى: «بأن أزمة الكتاب الطفلي ليست أزمة نقص؛ بل على العكس أزمة غزارة.. ومع ذلك فإن الطفل يبدو، في كل مرة، أقل اهتماماً بالقراءة؛ في حين (السينما، والراديو، والأخبار السريعة من المجلات..)، كل ذلك يجلب للطفل آخر المعلومات! إنما بطريقة حكايات أو نوادر لا تتطلب منه تفكيراً عميقاً، بل لا توحي إليه باحترام كبير لأحداث العالم التي تحيط به أو ربما تبدو له وبطريقة ما، استعراضاً سخيفاً أو مضحكاً، في الوقت الذي يمكن للواحد منا أن يستجرّ منها منافع فورية وغزيرة».

أما بمناسبة الحديث عن المنتخبات الأدبية الكبيرة في العالم اليوم تقول ميرايل[17]: «إننا لا نريد أن ننسى تلك التي نظّمها، منذ مدة في «تشيلي» الأستاذ والشاعر «أ. دييز كازانوفا H. Diaz Casznueva» من فلكلور بلده، كقاعدة للاتصالات الأدبية الأولى للطفل الذي اختار في مؤلفاته للأطفال الأكثر نمواً موضوعات بمادة ملونة، وصور بلاستيكية. ولكنها مؤلفات ذُيّلت من مؤلفين مثل «روبن داريو Robén Dario»، «كابرييلا مسترال Gabriela Mistral»، من بين الذين هم من أمريكا؛ وغرباء من مثل «فيلايسبيز Villaespesa»، و«جوان رامون جيمنز juon Ramon jiné»، ومن الهند «رابندرانس طاغور Rabindranath Tagore»، ومن اليابان «أكاريدا موريكاتي Akarida Morikati».

وفي إطار نزعة تفاؤلية في الحديث عن مشكلات أدب الطفل وأزمته: ترى ميرايل[18]: بأن ثمة محاولات بديعة لمنتخبات أدبية، قُدِّم فيها أجود الشعر للطفل تعويضاً للنقص الأكثر استمراراً في المكتبات الطفلية من مثل ما فعله «أليخاندرو كاسونا Aligandro Casona»، والمعروف بيننا كمسرحي وروائي؛ فقد حقق هذا الكاتب، منذ زمن مختارات أدبية من أكبر الأساطير الإنسانية وبمقدورنا أن نقول من الأساطير الأساسية. ففي كتابه الصغير «زهرة الأساطير» جمع كاسونا الصفحات الأكثر تمثيلاً للأدب العالمي؛ وإلى

جانب أساطير «ساكونتالا sakúntala» وأساطير «لونكانغرين Lonkengrin» فقد جمع أيضاً أساطير «هايتور Heitor» و«أكيلس Aquiles» و«نيبيلونغوس Nibelungos».

وحـول المعجم اللغوي الخاص بالأطفال وأهميتـه في التخفيف من أزمة الأدب الطفلي لـدى المعنييـن فيه ترى ميرايـل[19] «أنه إذا ما اسـتُخدِمَ هذا القاموس بحكمة من كتّاب الأطفال فسـيؤدي بالضـرورة وعلى الأقل إلى التخلّص من ذاك البؤس الحاصل في اللغة، والذي يعود في أصله إلى الآباء حينما يتحدثون مع أطفالهم في مجتمع ما بلغة بدائية ذات مصـطلحات ومفردات شـبه غريبة، وإن كانت في الوقت عينه تكون متعارفاً عليها أو مُقَرَّةٌ من ذلك المجتمع.. إضـافة إلى التخلص، أيضاً من تلك المصطلحات سيئة الترجمة التي يصادفها الأطفال في الأفلام السينمائية أو في الإعلانات المكتوبة بلغات رديئة وغيرها..».

إضافات حول إعداد الكتاب الطفلي

ترى عرنوق[20] بأن ثمة ثوابت لابد من أخذها في الحسـبان إذا أردنا الحديث عن تلك الإضافات التي أشير إليها في عنوان هذه الفقرة والأبرز فيها:

• أن الطفل عفوي مباشر وعالمه عالم صور وأحاسيس، يستبعد كل توجيه سياسياً كان أم عقليـاً، إذ إن عقلـه فـي عينيـه وحواسـه.. فـإذا كان ثمـة عِبَـر وطنيـة أو دروس أخلاقية فيجب أن يستخلصـها الطفل من نص السـرد حينما تكون الحركة والصورة هما الأساس فيه.

• إن إقبال الأطفال على أفلام الكرتون – على سبيل المثال – والتي تروي بالصوت والصـورة مغامـرات عماليق تتم في البحـر والبر والجو: يدل علـى أن الطفل يؤثر الخارق في الواقعي كي يتقمص أدوار البطل ويعيدها، وهو يشـاهدها، وفي جسـده وخياله. وبكلمة فإن عالم الطفل هو ما يَرى ويحسُّ ويقرأ.

• مع الأخذ في الحسبان إلى ما يمكن إضافته إلى تلك الثوابت[21] (بأن ثمة قصصاً عالميـة مؤلفوهـا مجهولون مـن مثل (ألف ليلـة وليلـة)، أو معروفون كما في (روبنسـون كـروز)، أو في روايات (جول فرن) الملأى بالمغامرات في البحر وفي أصـقاع العالم كله، هي كثيرة وكُتبت بالأصـل للكبار، ومع ذلك فما يزال الأطفال يحبونها؛ وهذا بالطبع مؤشر إلـى أهمية أن يأخذ كُتّاب أدب الأطفال في الحسـبان كيف يعدّون في أثناء كتاباتهم لعالَم الطفل ومحيطه ولعُمرِه، وبأن هذا الطفل لا يدرك بعقله الزمان والمكان، بل يعيشهما.

الهوامش

(1)- سيسيليا ميرايل، «مشكلات الأدب الطفلي»، ترجمة: مها عرنوق ، إصدار وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

(2)- عبد الله أبو هيف وآخرون، 1981، (بتصرف).

(3)- المرجع السابق.

(4)- دانييل ديفو.

(5)- كما في شعر الحطيئة:

ماذا أقول لأفراخ بذي مرخ زغب الحواصل لا ماء ولا شجر.

أو في قول ابن الرومي حينما اختطف الموت أطفاله:

ما أصبحت دنياي لي وطناً بل حيث دارك عندي الوطن.

(6)- قصة الطفلين هانسل وكريتل واحتجازهما لدى ساحرة في الغابة، أو روايتهما لحكاية سندريلا الخرافية التي تنتمي لعالم الوهم عبر اللجوء إلى الشخصيات الخيالية.

(7)- عبد الفتاح أبو معال، «أدب الأطفال»، دراسة وتطبيق، دار الشروق، 1984، عمان، الأردن، ص17.

(8)- ممدوح القديري، «أدب الأطفال العربي بين الواقع والمستقبل»، منشورات دار الحضارة العربية، 1999، ص12.

(9)- سليمان العيسى، مجلة الفيصل، عدد136، دار الفيصل الثقافية، الرياض، ص43.

(10)- أبو هيف، عبد الله وآخرون، مرجع سابق (بتصرف).

(11)- المرجع السابق، (بتصرف).

(12)- محمد جميل منصور وآخرون، «النمو من الطفولة إلى المراهقة»، جدة، 1983، ص311.

(13)- ممدوح القديري، مرجع سابق، ص19- 20.

(14)- عبد الله أبو هيف وآخرون، مرجع سابق (بتصرف).

(15)- كان ذلك في عام 1973.

(16)- سيسيليا ميرايل، مرجع سابق.

(17)- المرجع السابق نفسه.

(18)- المرجع السابق نفسه.

(19)- المرجع السابق نفسه.

(20)- المرجع السابق نفسه.

(21)- في تعليق منها على الكتاب الذي ترجمته لوزارة الثقافة «مشكلات الأدب الطفلي»، للكاتبة سيسيليا ميرايل، 1997 (مرجع سابق).

* * *

رحلة إلى قلب الأرض أسطورة أم حقيقة؟

تأليف: رولان لوهوك
ترجمة: محمد الدنيا

«رحلة إلى مركز الأرض»، عنوان رواية رائد الخيال العلمي الفرنسي البارز «جول فيرن». رواية شهيرة، معروفة عالمياً. لقد أثارت فكرة إمكان استكشاف مركز كوكبنا أحلام أجيال من القراء. لكن، هل هذه المغامرة مجرد موضوع من الخيال العلمي، أو أنها قابلة للتحقق فعلاً؟ هل مثل هذا الاستكشاف ممكن الإنجاز علمياً؟ هل هي موجودة حقاً تلك العوالم التي وصفها الكاتب في روايته؟ ماذا تقول حقائق عالمنا الطبيعية...

ليس الأقرب هو الأيسر منالاً بالضرورة، وهذا ما ينطبق على تلك العوالم المترامية عمقاً تحت أقدامنا. اعتدنا أن نوجه أنظارنا نحو السماء وأفضيتها اللا متناهية، وغالباً ما ننسى أن جوف الأرض يكاد يكون غير مستكشف. مع ذلك، نجح علماء فيزياء الأرض، البارعون، في وضع تمثيل لجوفها استناداً إلى الموجات الزلزالية التي تنتشر داخل كوكبنا وعلى سطحه. أما بقية الكون، التي نرصدها من سطح أرضنا، فما تزال مجهولة هي أيضاً على نطاق واسع. مع ذلك، للأمر ما يسوغه: حجم الكون القابل للرصد أعلى بمقدار 1059 مرة قياساً إلى حجم الأرض. رغم ذلك، لم يوهن هذا الفضاء اللا متناهي عزيمة الإنسان وما ضمُر طموحه الدائم إلى المعرفة والاستكشاف.

حلم رحلة إلى أعمق أعماق الأرض

قطعت المسابير بين الكوكبية مسافات هائلة، 140 وحدة فلكية (21 مليار كم) بالنسبة إلى المسبار «فوياجر 1». ومن خلالها، سنطلع قريباً على المزيد من المعلومات والأسرار حول المجموعة الشمسية، بما في ذلك كوكبنا. هل يمكننا تصور أن بالإمكان إنجاز ما هو أبعد من ذلك، أن نفكر جدياً مثلاً في الغوص حتى أعماق نواة الأرض، كي نتحقق من هناك مما اكتسبنا من معارف ونحن على سطح الكوكب؟ وخلافاً أيضاً للحال مع النجوم، التي يواجه علماء الفيزياء الفلكية أبلغ الصعوبات في الوصول إليها، هل بالإمكان أن نتصور تصميم آلة قادرة على أن تقلنا إلى مركز الأرض؟

بركان «سنيفل» (في إيسلنده)

كانت هناك محاولات...

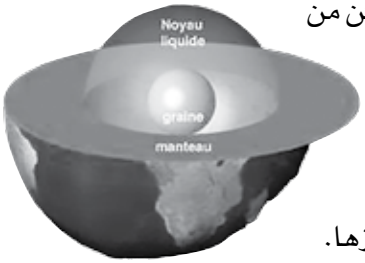
من قرأ رواية «رحلة إلى مركز الأرض»، يعرف محاولة البروفسور «ليدنبروك» التي عرضها «جول فيرن» في روايته، فقد بلغ المستكشفون أعماق الأرض بالمرور من خلال فوهة بركان «سنيفل» (في إيسلنده).

إلا أن هذه المغامرة، أياً كانت غرابتها، لم توصلهم إلا إلى عمق بضعة كيلومترات تحت السطح. عمل جميل، لكن غير كاف إلى حد كبير بالقياس إلى ما نطمح إليه، فالهدف هو بلوغ قلب الأرض بالفعل. بدا الأمر سهلاً، نظرياً على الأقل: يكفي حفر حفرة عميقة، عميقة جداً...

الفكرة جيدة على الورق لكن الأشياء في الفيزياء ليست دائماً بسيطة بهذا القدر الذي تبدو فيه.

سعى العلماء مراراً إلى حفر قشرة الأرض المحيطية والقارية لدراسة تركيبها، آملين الوصول إلى انقطاع «موهو» الشهير (الحد الفاصل بين القشرة والوشاح) الواقع على عمق 10

كم تحت المحيطات و50 – 30 كم تحت القارات. لكن إلى أي عمق وصل الحد الأقصى لتلك الحفر؟ عمق زهيد في الواقع: (12،2 كم)، وهو ما حققه فريق سوفييتي عام 1989 في شبه جزيرة «كولا» بعد جهود استمرت عدة أسابيع. إلا أن ذلك لا يعادل إجمالاً سوى وخزة إبرة بمقدار عشر الميليمتر على قشرة برتقالة! وأعاد فريق ألماني التجربة في «فيندیششنباخ» في ولاية «بافاريا» الألمانية وتمكن من الوصول إلى عمق 9،1 كم عام 1994. يعني ذلك أننا لا نعرف بشكل مباشر سوى قشرة الأرض، طبقتها السطحية العلوية، بينما تظل بقية حجمها متعذرة البلوغ. مع ذلك، ليكن معلوماً أن التوجه نحو الأسفل يتعرقل بفعل كثافة المادة الشديدة التي يصعب اجتيازها.



وهكذا، فإن الطاقة المطلوبة لعبور كيلومتر واحد نحو الأسفل، بغرض صهر الصخور في طريق العبور، هي أكبر بمليار مرة من الطاقة اللازمة للارتفاع نحو الأعلى وقطع المسافة عينها: في نهاية الأمر، الانطلاق نحو المدار في الفضاء أيسر بكثير من زيارة وشاح الأرض.

رحلة إلى مركز الأرض
مشروعُ ديفيد ستيفنسون (المجنونُ)

زيارة أعماق الأرض مجرد وهم ومحض خيال جيوفيزيائي. مع ذلك، هل هناك أمل باستكشاف باطن الأرض؟ هذا ما يؤكده اختصاصي فيزياء الأرض النيوزيلندي وعالم الكواكب «ديفيد ستيفنسون، David Stevenson». إذن، ما هو مشروعه؟ يقوم هذا المشروع على توجيه مسبارٍ نحو مركز الأرض، لكن الفكرة ما لبثت أن وصفت بأنها «جنونية»، ثم بأنها «مضحكة»، وأخيراً بأنها «بعيدة الاحتمال».

أما المبدأ الذي رغب «ستيفنسون» في أن يوضع موضع التطبيق العملي فهو بالضبط مخالف للمبدأ السائد في الشقوق، التي تندفع عبرها لابةُ البركان (حممُه) المنصهرة. ففي هذه الحال، مآل اللابة هو الصعود، لأنها أدنى كثافة من الوسط المحيط، وذاك تطبيق آخر لقوة دفْع أرخميدس الشهيرة التي تعمل أيضاً على تعويم السفن وصعود الهواء الساخن. في الواقع، تتمثل فكرة «ستيفنسون» في إحداث شق في القشرة الأرضية ليصب فيها 100000 طن من الحديد المنصهر. وهكذا، بما أن كثافة الحديد هي أعلى من كثافة طبقات الأرض العليا، فسيهبط هذا الحديد باتجاه مركز الأرض مؤدياً في الوقت نفسه إلى زيادة عمق الشق الأصلي.

وفي هذه الحال، يكفي أن يوضع في الكتلة المنصهرة مسبارٌ (من الأفضل أن يكون مقاوماً!) بحجم ليمونة هندية، يهبط نحو مركز الأرض محمولاً في الكُرية الحديدية. ومن

الحتمي أن يكون المسبار قادراً على القيام بقياسات ونقلها إلى السطح. إلا أن من العبث استخدام الراديو هنا لأن مادة الأرض غير منفذة للإشعاع الكهرمغناطيسي. يجب أيضاً تزويد المسبار بمرسل موجات صوتية. وقد يستغرق قطع مسافة الوصول إلى مناطق الأرض المركزية نحو أسبوع، إذ تشكل الجاذبية الأرضية أساس العمل هنا.

تبقى الرحلة إلى باطن الأرض حلماً

يقر «ستيفنسون» بأن المرحلة الأولى من مشروعه، أي إحداث الشق المناسب، هو الجانب الأكثر تعذراً على التنفيذ: قام اقتراحه الأول ببساطة على تفجير قنبلة نووية بقوة بضع عشرات من ملايين الأطنان في نقطة تُختار بدقة! لكن بدا ممكناً أيضاً استغلال صدع موجود يكفي لاستعمال متفجرات تقليدية وحسب، وتلك فكرة ذات إيحاء أخف وقعاً.

وسيدركون الأمر! ليست الرحلة إلى مركز الأرض يسيرة أبداً. لكن يبقى ما عرضه «ستيفنسون» فاتناً للمبتدئين في هذا الميدان، حتى وإن كان الاختصاصيون قد تلقوه بشيء من الفتور. مع ذلك، قد يستحق العرض مزيداً من الدراسة بالتفصيل إذ يبدو متواضعاً نسبياً قياساً إلى الجهود الهائلة المكرسة للاستكشاف الفضائي عموماً، والقمري بشكل خاص. ومن شأن نجاح هكذا مشروع أن يتيح على الأرجح إحراز قفزة عظيمة في معارفنا حول باطن الأرض.

هل حُل لغز عمر نواة الأرض أخيراً؟

يمكّن حقل الأرض المغناطيسي كوكبَنا من الحفاظ على جوه، ويحمي محيطه الحيوي من الأشعة الكونية. وهذا الحقل يتخلَّق من مولِّد أرضي يحتاج إلى طاقة من أجل بقائه واستمراريته. ويأتي جزء مهم من هذه الطاقة من تبلُّر cristallisation لب الأرض، نواة الأرض الداخلية، أي قسم النواة الحديدي الصلب. وتؤكد تقديرات حديثة أن هذا التبلُّر ربما يكون قد بدأ منذ ما يقرب من أكثر من مليار سنة، لكن هذا التاريخ ما يزال يفتقر إلى الدقة.

يحمي حقل الأرض المغناطيسي جوَّنا من التآكل الذي يمكن أن تسببه الريح الشمسية ونشاطها المغناطيسي والمضطرب، ولولاه لفقدت الأرض قسماً واسعاً من جوها ومياهها. واليوم، يسير علم الكواكب المقارن، على صعيد المجموعة الشمسية، بخطى بطيئة لكن واثقة على الطريق الذي سيوصل ذات يوم قريب إلى علم كواكب مقارن على مستوى الكواكب خارج الأرضية. ويتعلق الرهان الرئيسي هنا طبعاً ببيولوجيا الفضاء (علم الحياة الخارجية) exobiologieلأن قابلية الكواكب الخارجية للسكنى، ولاسيما حول النجوم الحمراء القزمة الفتية ذات الاضطرابات المغناطيسية الهائلة، يتعلق بدوام أجوائها بنتيجة دروعها المغناطيسية التي تخصها. إذن، لن يفيدنا علم مغناطيسية الأرض في فهم كوكبنا الأزرق، وإيضاح ما جعله قابلاً للعيش فحسب، بل قد يمكّننا أيضاً من وضع مقتضيات بخصوص

قابلية العيش في أماكن أخرى من «الدرب اللبنية». وهكذا، لدينا العديد من المصالح في فهم أفضل لمنشأ وعمل الدينامو المولِّد لغلاف المغنطة الأرضي.

نواة سائلة جزئياً
مع لب داخلي صلب

معروف منذ بداية القرن العشرين وأعمال الجيولوجي والجيوفيزيائي البريطاني «ريتشارد ديكسون أولدهام، R. D. Oldham» أن نواة الأرض موجودة. في الواقع، كان علماء الزلازل قد أظهروا بوضوح أن موجات الانضغاط في الصخور، الناجمة عن زلزال ما، تصل أولاً إلى مقاييسها السيزمية، وتسمى الموجات الابتدائية. أما الموجات العرْضية، الأبطأ، المسماة الثانوية، فتصل فيما بعد. وبعد تحليل المعطيات السيزمولوجية (الزلزالية) المجمعة من الكوكب، تحقق «أولدهام» من أن الموجات الثانوية لا تتسجل

أبداً عند طرفي الزلزال المتقابلين من الناحية الجغرافية. وبما أنه يمكن استخدام نماذج البصريات الهندسية لوصف انتشار هذه الموجات داخل الأرض، فإنه يمكن أن يُرى الزلزال مثل مصباح يدوي يضيء أعماق كوكبنا.

يحدث كل شيء كما لو أن مدى الموجات الثانوية لا تعبر مركز الأرض. وتفسير هذه الظاهرة الغريبة الذي قدمه «أولدهام» عام 1906 بسيط. فبما أن الموجات الثانوية لا تجتاز وسطاً سائلاً فإنه يجب أن نستنتج من ذلك أنه توجد نواة سائلة داخل الأرض.

لكن، في العام 1936، ولاسيّما بعد دراسة معطيات زلزال وقع في «زيلندة الجديدة» عام 1929، دونت الجيوفيزيائية الدانمركية «إنج لهمان، I. Lehmann» ظاهرة غريبة أخرى اتسمت بها المجالات المتعلقة بالموجات الابتدائية التي لا تصل مثلما هو متوقع إلى جهات الأطراف المتقابلة من بؤر الزلازل. وكان حلها للمسألة، المستند إلى الحسابات، لامعاً. لقد أظهرت أن منطقة صلبة في داخل النواة تحرف الموجات الابتدائية على نحو يفسر عمليات الرصد جيداً. وبعد ذلك ببضع سنوات، اقتنع أبرز علماء الزلازل في ذلك الوقت، ولاسيّما «بينو غوتنبرغ» B. Gutenberg، و«هارولد جيفرز» H. Jeffreys بصحة فكرة «لهمان». وسيغدو اكتشاف وجود قسم صلب فيما بعد على جانب كبير من الأهمية من أجل فهم منشأ الطاقة التي تغذي الدينامو الأرضي الذي يولِّد الحقل المغناطيسي وانعكاساته.

ومؤخراً، أكد أستاذ العلوم الجيولوجية «يونغ – فو لين، Jung-Fu Lin» وزملاؤه من جامعة «تكساس / أوستن» الأمريكية أن لب الأرض الداخلي الصلب قد يكون قد تشكَّل منذ 1 إلى 1،3 مليار سنة. والحال كذلك، فإن الحرارة المحررة – وليس وحدها فقط – ربما تكون قد أسهمت في الإبقاء على عمل الدينامو الأرضي. وبذلك، تكون آليتان ما تزالان تعملان منذ ذلك الحين، وهو ما يجعلنا نتكلم بصددهما عن ظاهرة حمل حراري مركبة convection thermo-compositionnelle. في الواقع، مع بداية تبلُّرها، في أثناء نمو النواة، ربما يكون هذا التبلُّر قد أفضى إلى طرح عناصر أخف من الحديد والنيكل، ولاسيّما الأكسجين والسيليسيوم، وهو ما جعل الحملَ الحراري ينطلق وفق أسلوب يسمى الأسلوب التركيبي، مما أتاح المجال أمام دخول قوة «أرخميدس» الدافعة، هنا أيضاً. إلا أن عمل الجيوفيزيائيين يندرج ضمن إشكالية مستمرة منذ بعض الوقت. ولفهم هذه الإشكالية، يجب أن نتذكر أن نواة الأرض، الحارة كسطح الشمس، لابد أن تبترد مع مرور الزمن. مع ذلك، ثمة شيء من عدم اليقين يتعلق بعملية الابتراد هذه التي لا بد أن تنتهي في وقت ما إلى تبلّر الخليط المعدني. ولم تكن مثل هذه الشكوك تتيح من قبل إعطاء تاريخ محدد، لكن كان معروفاً وحسب أن هذا الأمر لا بد أنه كان قد حصل منذ 2500 إلى 500 مليون سنة.

كان الموضوع الرئيس لحسم هذا الجدل قد قام على تحديدٍ أفضل لموصلية خليط النواة الحرارية إذ قيست على أنها 6000 درجة، وضغوط بحدود 1 مليون وحدة ضغط جوي. لكن تبين أن هذه الحرارة هي أدنى بنحو 30 إلى 50٪ من التقديرات الأخيرة التي أعطت تاريخاً لبداية التبلُّر قدرت على أنها قد حدثت قبل نحو 600 مليون سنة.

وللحصول على هذه النتيجة، لزم حشد تقنية شهيرة من فيزياء الضغوط العالية في المختبر بغرض إعادة تشكيل الشروط السائدة في نواة الأرض، إذ استُخدِم ما يسمى السنادين الألماسية التي تتيح الضغط الشديد لعيّنة يمكن تسخينها بأشعة ليزرية تخترق الألماس. وهكذا تبين أن عمر تبلُّر النواة الداخلية يتوافق وذروة عمر إحدى ذرى الشدة في حقل الأرض المغناطيسي مثلما يسجله ترتيب المواد المغناطيسية في الصخور التي تشكلت في ذلك العصر.

ومن المعروف أن هذا الحقل المغناطيسي يتيح لكوكبنا الحفاظ على جوِّه، ويحمي محيطه الحيوي من الأشعة الكونية. ووفقاً لاكتشاف حديث، فإن شدته قد ازدادت سريعاً منذ أكثر من مليار سنة بقليل، وربما كان هذا الحدث قد أشر لبداية تشكل نواة الأرض الداخلية، الجزء الصلب من النواة الحديدية.

وبعد تشكلها، تمايزت الأرض سريعاً جداً – مع نواة، ووشاح، وقشرة – وفق مادة قريبة جداً من تلك الموجودة اليوم في بعض الأحجار النيزكية. وهكذا، لم يلزم سوى بضع عشرات من ملايين السنين كي تظهر نواة من الحديد والنيكل السائل. إلا أن الباحثين لا يعرفون معرفة يقينية ما إذا كان دينامو الأرض الذي يولد الحقل المغناطيسي قد بدأ يعمل بعد تكوُّن النواة. مع ذلك، عثروا على بقايا وجود لهذا الحقل محفوظة في جمادات صخرية يعود تاريخها إلى 3،6 مليار سنة في جنوب إفريقيا؛ بل وربما كان درع الأرض المغناطيسي موجوداً منذ أكثر من 4 مليار سنة وفقاً لبعض التقديرات الحديثة.

وكوكب المريخ هو أيضاً يتمتع بدرع مغناطيسي لكن منذ وقت أسبق بكثير، أي منذ 4،4 مليار سنة احتمالاً وفقاً لما أعطاه تحليل الحجر النيزكي المريخي ALH84001. إذن لا يوجد أي مسوّغ ظاهر لئلا يكون ذلك هي حال الأرض أيضاً.

مع ذلك، أعلن فريق من الباحثين من جامعة «ليفربول» في المملكة المتحدة مؤخراً، في مقالة نشرت في مجلة Nature عن اكتشاف ازدياد مفاجئ في شدة حقل الأرض المغناطيسي ضمن الأرشيفات المغناطيسية القديمة التي يعود تاريخها إلى 1،5 – 1 مليار سنة. ووفقاً لهؤلاء الباحثين، فإنه قد يكمن تفسير هذه القفزة في قيمة الحقل المغناطيسي لغلاف المغنطة الأرضي في ابتداء تشكل نواة الأرض الداخلية، القسم الصلب من النواة، الذي اكتشفته العالمة الدانمركية «إينج لهمان». وفيما مضى، كانت التقديرات بخصوص عمر ظهور هذه النواة الداخلية، العنصر الجوهري في تاريخ الأرض، تتراوح بين 0،5 و2 مليار سنة.

ومما لا شك فيه أن هذا الحقل المغناطيسي تولِّده حركات حمل حراري مضطربة في الجزء السائل من النواة كما أشرنا، وذاك كله على علاقة بدوران كوكبنا. لكن، كي يستمر هذا الحمل، يلزم وجود طاقة. ويعتقد أن هذه الطاقة تأتي في جزء كبير منها من حرارة التبلُّر الكامنة التي تتحرر في النواة بنتيجة تشكل النواة الداخلية. وإن كان الحال كذلك، فإننا نفهم لماذا كانت بداية هذه الظاهرة متزامنة مع حركات حمل حراري أقوى في النواة ومن ثم مع تولُّد حقل مغناطيسي أشدّ.

يمكن أن يبدو تحديد تاريخ شدة حقل الأرض المغناطيسي شأناً أكاديمياً، لكن ذلك قد يعني نسيان دوره المهم في حماية الكائنات الحية من الإشعاعات الكونية وبالأخص في الإبقاء على وجود جو. ولدينا كل مسوغات الاعتقاد بأن كوكب المريخ قد فقد جوه بنتيجة التآكل الجوي الناتج عن الرياح الشمسية الناجم عن فقدان درعه المغناطيسي.

متـابعات

قـراءات:

- انتقالات المعنى وحركة الدلالة في شعر حبيب الصايغ

د. هيثم يحيى الخواجة

انتقالات المعنى وحركة الدلالة في شعر حبيب الصايغ

د. هيثم يحيى الخواجة

يشكل الشاعر الإماراتي حبيب الصايغ(1955– 2019) حالة شعرية متفردة في حركة الشعر الإماراتي، ويعود ذلك إلى أمور عديدة من أهمها: إخلاصه للشعر وحرصه على صونه، ورفض الثبـات في المكان، والإيغال في فضـاءات الابتكار والتجديد للوصـول إلى صـياغات شـعرية ترضـيه وترضـي المتلقي.وما يميزه أيضـاً مُكْنته في إبداع القصـيدة الكلاسـيكية وقصيدة التفعيلة وقصـيدة النثر وطموحه اللامحدود لإنجاز شعري لافت ومتميز.كل ذلك وغيره مَكَّنه من أن يحتل مكانة مهمة ومتقدمة بين شعراء الخليج والوطن العربي.

ولأن شعر حبيب الصايغ يفتح الحديث عن سمات الإبداع الشعري بنظرة كلية وشمولية، فإنني أجد أن تجربته الشعرية تحتاج بحق إلى دراسة مطولة أو لنقل دراسات، على الرغم – وحسب اطلاعي ومعرفتي- أنه تصدى العديدون لتجربته الشعرية الثرَّة.

إنه شاعر معاصر أمسك بناصية الشعر وجوَّد فيه واستطاع في العقدين الأخيرين قبل رحيله – رحمه الله – أن يغدو فارساً من فرسان شعراء العربية قاطبة.

إنه الشاعر الإعلامي والمثقف، الذي يحفظ من الشعر القديم الكثير، والذي يمتلك لغة شعرية خاصة وخيالاً إبداعياً يثري شعره، * ورؤى تأخذ إبداعه الشعري إلى فضاءات تدفع الدارس والقارئ إلى التفكير والتأمل * والاهتمام.

والذي لابد من الإشارة إليه هو أنه جوَّد في نثره كما جوَّد في شعره، كما جوَّد في أنواع الشعر وموضوعاته، ونأى بنفسه عما يسميه النقاد نظماً أوحشواً أو ثرثرة لاطائل منها، يقول في قصيدة عنوانها (صرح زايد) :

أسلمتني سودُ الليالي إلى سودِ عيونِ نجلٍ يُقَتلن قتلا
وكأني المجنون فارق ليلاه فلاقتهُ ألفُ ليلى وليلى
جنةٌ سقفها السماء وأرض بنت خال السماء طولاً وطولا
أخصبتْ ثم أعشبتْ ثم سدَّتْ جانب الأفق هدهدات ونخلا ( )

هذا الربط بين سواد الليل والعيون قاد الشاعر إلى تذكر العيون السود النجل في وجه تلك المرأة الجميلة التي تفتن من يراها، فهو لم يعد يعرف نفسه، هل هو مجنون ليلى الذي فارق ليلاه، فالتقته ألف ليلى وليلى، أو هو في الجنة التي لاحدود لها، تلك الجنة التي مُلئت خضرة ونخلاً وروعة وجمالاً.

في كل بيت من الأبيات السابقة صورة أو أكثر جديدة ومبتكرة، وفي كل بيت معنى ودلالات واسعة، هذا عدا عن الاستيحاء في البيت الأول(يقتلن ذا اللب حتى لاحراك له)وفي البيت الثاني إشارة إلى قصة قيس وليلى.

المعنى ينتقل من وصف الجمال في المرأة المعشوقة إلى الربط بين هذا الجمال وبين المعنوي والمحسوس.

يقول في قصيدة (عناق):

حدثت ليلة

ثم طارت في سماء البكاء

حدثت ليلة الكهرباء
ومضينا معاً في يدي يدها
يدها البحر
في يدها لؤلؤ وشباك
شبابيك تنأى بنا
وتجيء إلينا
ومضينا [2]

تتضـمن هذه القصـيدة القصـيرة المكثفة مجموعة من المعاني والدلالات، ففي العنوان الذي يعد العتبة الأولى للنص والنافذة التي نطل منها على الإبداع ومفاصل النص ونبضه نجد الشـاعر يختارعنوان القصـيدة بإحكام، فكلمة (عناق) توحي بدلالات كثيرة بسبب حمولاتها المتشـظية، فهـي تعني الحب، وتعني التعاضـد، وقد تعني الاتفاق في الـرأي والهدف، كما قد تعني الصداقة، وإلى غير ذلك من دلالات. ولا يكتفي الشاعر بذلك بل يربط العنوان بأهداف النص ومضامينه، فإذا به يتوقف مع الحدث والهدف الأعلى، وينير على مجريات الأحداث ما وضح منها وما غمض.

هنـاك حدث مهم في تلك الليلة، وأيـة ليلة هذه.. إنها ليلة الكهرباء، وما هي ليلة الكهرباء هذه؟ هل يعني الشاعر ليلة النور؟ أو يعني ليلةالوضوح؟ أو يعني ليلة الجمال والبيان والصفاء؟ قـد يعنـي ذلك كله، لكـن الذي حدث هو أن هـذه الفتاة طارت في سـماء البكاء، إنها صـورة مركبة، فالمرأة طارت، وللبكاء سـماء، بعد ذلك يترك الشاعر للقارئ البحث عن سبب البكاء ليدخل في تفاصيل تلك الليلة المنيرة بأسلوب شديد التكثيف وعميق الدلالة.

لقد وضـع الشـاعر يده في يد المحبوبة ليدلل على الاتفاق ويعزز مدى الانسـجام، ويكرس مبدأ الإصـرار على تلك العلاقة، ثم يمضـي يغوص في رحاب الدلالة، فيدها كريمة معطاءة، ويدها فضاء للصفاء والنقاء، ويدها سمحة كريمة.. وهو لا يتوقف عند ذلك فيدُها لؤلؤ فياض بالكـرم، هذا اللؤلؤ لايقدر بثمن، فيدُها جاذبة للحب والجـود والتقدير، ويدها عنوان عريض للنـور ولحكايـات تجيء وتـروح، ومثل هذه الإنسـانية تعنـي الكثير، ولذلك كان الإصـرارعلى المضي معها قوياً والحرص على وجودها أقوى.

يقول في قصيدة (السؤال):

عندما يتناثر حول مياه الصداقة
يبدو كئيباً ورثاً

ويجمع أجزاءه
ويبعثرها من جديد
واقفاً يتلفت:
كيف تَقاسَمني الساحرون
وكنت لهم مرة حية
ومراراً وحصاة
ويحاور حرباءه
أينا الأصل
كيف التقينا معاً عند سطر الغياب [3]

الشـاعر حبيـب الصـايغ يفتخر ويعتـز أنه شـاعر عربي الانتمـاء، وهذا يعنـي أنه مؤمن بوطنيتـه وقوميتـه، وقد ظهر ذلك جلياً في أكثر قصـائده، كما يبرز ذلك واضـحاً في أعماله وبحوثه ومقالاته ودراساته، وهو إضافة إلى ذلك يمتلك حساً إنسانياً صادقاً ورؤى فكرية غنية بالمعاني العميقة والقضايا المهمة.

والنص السـابق يتضـمن الكثير من الدهشة والتميز، فأي سؤال يريده الشاعر الصايغ في خضـم حيـاة متعددة الألوان والأحزان؟ وأي سـؤال يريـد أن يثبته في قصـيدته ويود المتلقي أن يطلـع علـى إجابته؟ ولأنه منفتـح على الجميع فقد كان حديثه غير مباشـر عن الصـداقة وفلسفتها، وعن الآخر الذي لايرعوي ولا يمنحها أهمية وقيمة.

هذا الواقع دفع الشـاعر إلى حالات من الكآبة والحزن لايحسـد عليها، كما يجعله يتساءل: لمـاذا يحدث مـا يحدث، ولمـاذا يفعل ذلـك المنافقـون، وقد كانوا أصـدقاء مثاليين؟! إن إصـرارهم على مواقفهم جعل الشـاعر يأخذ موقف الحذر والتصدي، وهو على الرغم من كل ذلك واثق من أصالة موقفه، فمصير الإنسان لاجدال فيه، وعندها لات ساعة مندم.

لقد مزج الشـاعر في شـعره بين الأصـالة والحداثة، ومتح من التراث، ولم يهمل الحاضر والمستقبل، فهذا التوجه من أدق التوجهات في إبداع أي جنس أدبي أو أي فن من الفنون.

يقول الشاعر حبيب الصايغ في حوار أجراه معه الإعلامي علاء الدين محمود: «كنت أظن أن الأصـالة تنحصـر فقط في تمثل ذلك التراث وكتابته. بعد ذلـك تطور مفهوم تمثل التراث عندي فأصـبح هضـيماً لذلك التراث يسـاعدني على الإبداع بشـكل أكبر وأكثـر، ثم بالدرس والاطلاع والتخصص في الفلسفة فيما بعد أفدت كثيراً، الفلسفة مفيدة لي كشاعر»[4]

وفـي تغريـدة للدكتور الناقد علي بن تميـم رئيس مجلس إدارة هيئة أبـو ظبي للغة العربية

بتاريـخ 20 – 8 –2019 عبر من خلالهاعن حزنه العميق لفقدان الشـاعر حبيب الصـايغ يقول : «برحيل حبيب الصايغ نكون قد فقدنا نبض الشعرية الإماراتية الحديثة، خسرنا لغتها العاقلة».

يقول الصايغ في قصيدة (عربة النار) :

من بذور معتقة تتفتق تلك الحدائق
وتغدو حرائق
أين يكمن سرُّ البذور
وقد حمل الوهم والوحم
وأي طريق وزيت
أي محل ومحو
أية إغفاءة
وأي سبات وصحو؟
أين يكمن سرُّ البذور؟[5]

هذه القصيدة لافتة، وهي من القصائد المتفوقة التي كتبها الشاعر حبيب الصايغ، وذلك لما تتصـف به من تكثيف وسرد شـعري حداثي وخيال مبتكر ودلالات جد دقيقة ومؤثرة.. إنها من الدلالات الدامغة التي تدل على شـاعرية الصـايغ ومكّنته في تطويع التجريب والإيغال في الحداثة الشعرية.

وأرى أنـه من أهم سـمات قصـيدته هو تماهي الشـكل مع المضـمون، ومزج الأسـطوري بالواقعي، وابتكار الصـورة الشـعرية المؤثرة التي تجمع بين المعنوي والمحسوس، ويسهم في تشـكيلها وصياغتها خيال خصيب. ولأنه درس الفلسفة وعشـق أبعادها ومنطقها، فقد وظّفها في شـعره واستغلها بقوة عبر أسئلته الاسـتفزازية، ومن خلال تحريك النبض والمشاعر حين يفاجئـك بطروحاتـه الحياتيـة ليس لاختبار المتلقـي، بل من أجل المزيد مـن الإيغال في كنه الوجود وأسراره، ودروبه.

وبالعـودة إلى المقطع السـابق، فالشـاعر حبيب الصـايغ يعـود بنا إلى الجـذور، فالبذور الناضـجة سـرعان ما تنمو وتزين الحدائق بالخضـرة والأزهار والثمار، وما كان هذا ليحدث لولا أنها معتَّقة أصـيلة وناضـجة مثلها في ذلك مثل الإنسـان الأصيل الذي يترك أثراً طيباً في الأرض أمـا إذا كان غير ذلـك فإنه يحوِّل الحدائق إلى حرائق، ويسـتفيد من خشـبها لإقامة المشـانق، فما سـر البذور المعتقة ؟ وما سر الأصالة وقد كثر الفسـاد، وانتشر الوهم والوحم ؟، فالدروب الشـائكة غدت ماثلة للعيان، ولاشيء سوى المحل والجفاف، ولاشيء سوى التغيير ومجافاة النشاط والإنجاز والعطاء، ثم يتساءل الشاعر هل السبات صفة لازبة بالكثيرين؟ فأي

صحو؟ وأي تطور؟ وأي حضارة ستكون في مثل هذا الواقع؟

ثم يعود مكرراً في هذا المقطع المدور (أين يكمن سرُّ البذور؟)

ثمة تساؤل هل البذورهي الولادة والتجدد أو الدورة الحياتية؟ أو ماتقدم كله. إنَّه مقطع من قصـيدة تليق بشاعر مثل حبيب الصـايغ الذي لايتخلى عن الجدلية الفلسفية التي تطرح رؤية الشاعر مستندة إلى منطق الحياة والمنظور المخلص لدفع مسيرة الازدهار والتقدم.

إن الشـاعر حبيب الصـايغ الذي غنَّى خارج السـرب كان يتطلع لأن يسهم مع المساهمين في منح الشـعر رونقه لكي يسـتعيد ألقه بعد أن كثر المبدعون والمزيفون، لذلك مضـى بعيداً وبإصرار ليكتب قصيدته بحبر قلبه ومشاعره الفياضة... لقد أثبت الشاعر حبيب الصايغ أن شـاعر قصـيدة النثر لابد من أن يبدأ بالقصيدة الكلاسيكية، وأن يمتلك ناصية اللغة، وأخيراً أن يكـون موهوبـاً ومثقفاً.. ولأن الصـايغ يمتلك هذه الصـفات فقد أفلح في تقديم قصـيدة متفوقـة، وبقدر ماهو قريب من الحداثة فهو حريص على النهل من التراث ومكنوناته الثمينة، وهذا ما جعل خطاه واثقة وإنجازاته الشعرية متميزة.

أمـا عـن دلالاته فهي متنقلة ومتحركة، فالذي يحدد اتجاه الدلالة هو مضـمون القصـيدة التي كثيراً ما تأخذ مساراً منحرفاً معاكساً أو مضاداً.. يحدث ذلك تحت مظلة الإبداع ونهوض القصيدة نحو النور:

راكضة

تموت أشجارُ الورد

وهي تطارد رائحتها المذعورة الهاربة

وتموت أشجارُ الصبار وهي جالسة القرفصاء

لأن ثمرة الحيرة بطيئة في النضوج

وعلى غير عادتها في الحياة

تموت أشجار المشمش مستعجلة [6]

ولأنه تمثَّل التراث بثقة ووعي ودقة بفعل تشـجيع أسـرته، وبفضل عشقه للتراث، فقد وجد في الأنسـنة سبيلاً لتوصـيل المعنى والدلالة، كما وجد في عدم الالتزام بالسياق وفي الثنائية الضدية آفاقاً رحبة لتشكيل المعنى وتطويع الدلالة.

لقد أحب البحر إلى درجة العشق وأسكن الوطن سويداء قلبه، كما تأثر بالماغوط والسياب ومحمـود درويش وغيرهم، فمنذ طفولته وعندما كان يبلغ من العمر سـبعة عشـر عاماً قرض الشعر الكلاسيكي، وفي سن النضوج لون في كتابة الشعر، فكتب شعر التفعيلة وقصيدة النثر،

مؤمناً أن روافد الشعر كلها تصلح للتعبير عن دواخل الإنسان ومعاناته وآماله وآلامه.

هو شـاعر معتد بنفســه ويمتلك من الثقافة والمعرفة ما يؤهله لأن يتخذ موقفاً ويبدي رأياً، فيقول في حوار أجراه معه محمود جمال الدين ونشر في مجلة (نزوى):

«أعتبر نفسي شاعراً مهماً نتيجة نصي الذي أكتبه، وأحاول أن أحافظ على ذلك، لكن هذا لايعني الغرور، ولا يعني عدم التواضـع ولا التعالـي على الجمهوروالناس، بالعكس عندما يكتب شـاعر سـواء في الإمارات أو أي مكان نصـاً جميلاً أفرح لهذا جداً وأسـتمتع بالنص أتمنى لو كنت كاتب هذا النص»[7]

لقد اهتم الصايغ بالاشتقاقات وتفتيق اللغة والمترادفات للوصول إلى المعنى المراد، كما ينحاز إلى الرأي القائل أنصار الشعر للشعر أي مع القصيدة الجيدة.

إن ثقة الشـاعر بنفســه وفهمه لرسالة الشـعر واستيعابه لسماته وصـفاته دفعه لكي يكتب الشعر التأملي الفلسفي والشعر الوطني والقومي والوجداني والرومانسي..

من قصائده الجميلة قوله:

ظلامٌ تمدد في الوقت فيَّ احترق

ولاشيء سواي

وظلي يراودني عن نقائي الجريح

ويلفظ باقي الرمق[8]

ومن اهتماماته أنه كتب قصيدة الومضة وجوَّد فيها، يقول:

غرق النورسُ

فتأخرت الشمس عن موعدها

خمس دقائق ماذا تعني

ولادة جدي جديد

في بيت القصاب نتذكر الشمعة

وننسى عود الثقاب[9]

وما يميز شـعره أيضاً اهتمامه بالتفاصيل والتركيز على البعد الإنساني، وتعد قصيدته في رثاء الشاعر بدر شاكر السياب، بمناسبة مرور خمسين عاماً على رحيله من القصائد المهمة في شعره، فهي دمعة من دمعات الشعر العربي لعمق أفكارها ودفئها ومتانة سبكها، يقول فيها:

بعد خمسين عاماً من الموت

ماذا يريد المدَّثر بالشعر

ماذا يشخبط بالضوء في عتمة الغد

مرت سحابته بين عينيه فاستيقظ الدود
قال أحاور معناي من بعد خمسين عاماً
فليمد الظل في موضع الظل
حاول أن يستعيد الكتابة
لكنه لايحسن الكتابة عن نفسه
وله سبب كامن في ماء السنين
الذي يتوالى على الموت كالدمع
ومع القلوب.[10]

لقد أدرك الصـايغ كيف يمسـك بتلابيب القصيدة، وكيف يتغلغل في جسدها فيذرفها من عبق روحه ونبض قلبه، كما عرف كيف يخاطب المتلقي فيحرك مشاعره ويستفزه بما هو غير متوقع.

لقد أثبت موقعه الشعري بصدق توجهه وخياله وصوره وعمق موضوعاته.

ولا زلت أذكر قول الروائي علي أبو الريش في رثائه لحبيب الصايغ إبان رحيله:

«ترجَّل حبيب القصيدة، صائغ المشهد.. حبيب الصايغ وحده ولا غيره الذي منح القصيدة شغف الموجة ولهفة الصحراء للمطر، وحده فقط أمسك بخيط الوجود.. منبعثاً من ثنايا قلقه الجميل وأحلامه، فراشـات تهفهف عند شـغاف الموت كي تحيي العظام الرميم.. إنا لله وإنا إليه راجعون»[11].

نعم إن الشـاعر حبيب الصـايغ شـاعر الحداثة والعمق والتأمل.. شـاعر الدلالة والمعنى والانتماء... شاعر الرصانة والشعر الجزل وتثمين دور الإنسان في هذا الكون.

الهوامش:

- حبيب الصـايغ شـاعر إماراتي، (1955– 2019م) حاصـل على إجازة في الفلسفة عام 1977م وعلى الماجستير في اللغويات عام 1998م من جامعة لندن، عمل في مجالي الصحافة والثقافة، ترجمت قصائده إلى الإنجليزية والفرنسـية والألمانية والإيطالية والإسـبانية والصـينية، حصـل على جوائـز عديدة من أهمهـا جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 2007م، شغل منصب رئيس اتحاد الكتاب العرب، ورئيس اتحاد كتاب وأدباء الإمارات

(1) حبيب الصايغ، الأعمال الكاملة، قصيدة صرح زايد

(2) قصيدة عناق، السابق نفسه، ص 438

(3) حبيب الصايغ، ديوان كسر في الوزن، قصيدة السؤال، ص 26

(4) من حوار أجراه الإعلامي علاء الدين محمود مع الشاعر حبيب الصايغ

(5) الناقد الدكتور علي بن تميم،تغريدة، بمناسبة وفاة الصايغ، 20 – 8 – 2019م

(6)الأعمال الكاملة، قصيدة عربة النار، الجزء الثالث

(7) حبيب الصايغ، ديوان وردة الكهولة

(8) من حوار أجراه محمود جمال الدين مع الشاعر حبيب الصايغ، ونشر في مجلة نزوى

(9) حبيب الصايغ، ديوان بني عبس، ص 45

السابق نفسه، ص 160

(10) حبيب الصايغ، قصيدة في رثاء الشاعر بدر شاكر السياب

(11) الروائي علي أبو الريش،تغريدة بتاريخ 20– 8 – 2019م

* * *

كتاب المعرفة الشهري

/80/

فؤاد زكريا

المكتبة الثقافية

العدد ٢٦٣ ، ٢٦٤

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

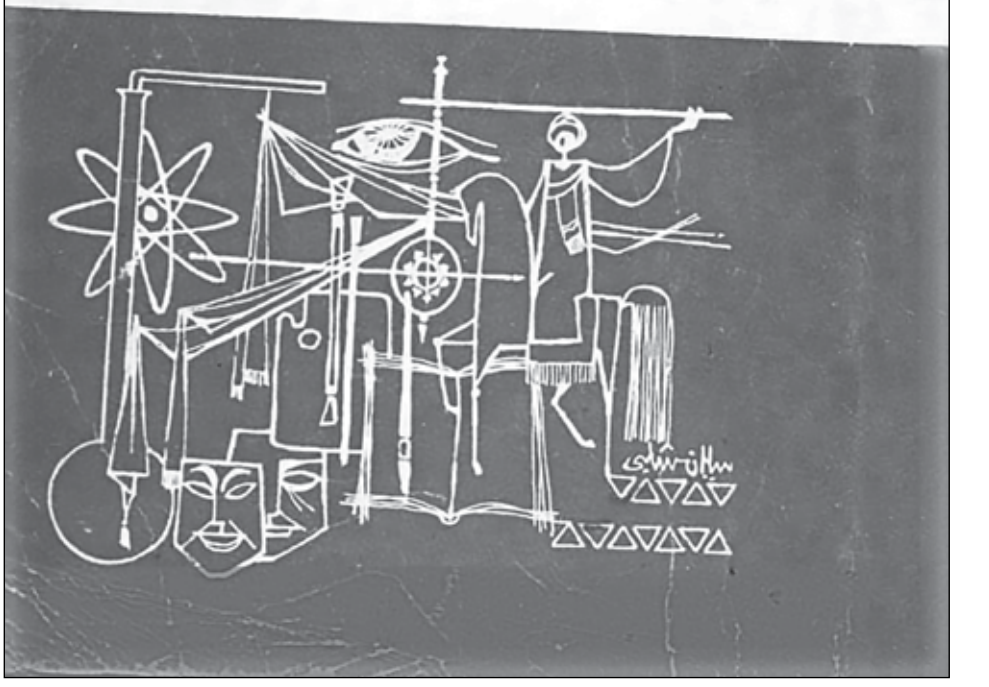
عدد ممتاز

مع الموسيقى

ذكريات ودراسات

تأليف

دكتور فؤاد زكريا



فؤاد زكريا

مع الموسيقا

تأليف: د. فؤاد زكريا

اختيار وتقديم: د. فايز الداية

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول

د. نايف الياسين

رئيس التحرير

د. فايز الداية

أمينة التحرير

د. شهلة السيد عيسى

الإشراف الطباعي

أنس الحسن

التصميم والإخراج

ردينة أظن

التدقيق اللغوي

أماني الذبيان

التنضيد

ابتسام عيسى

مع الموسيقا..اكتشاف أم اغتراب..؟

نصف قرن مضى على صدور كتاب صغير الحجم يتناول قضية ثقافية كبيرة، وهذا مادفعنا إلى تقديم صفحات منه اليوم في (كتاب المعرفة)، فلا زالت الحاجة إلى مناقشة القضايا التي وردت فيه قائمة.. أصدر د. فؤاد زكريا (1927 - 2010) أستاذ الفلسفة في جامعة عين شمس بالقاهرة كتاب(مع الموسيقا) 1971 وسبقه كتاب آخر(التعبير الموسيقي) 1956 كنا قدمنا عرضاً له في العدد السابق من(المعرفة)، وألف عدداً من المراجع الهامة في الفلسفة منها: إسبينوزا، نيتشة، نظرية المعرفة، التفكير العلمي، وترجم: المنطق وفلسفة العلوم لوي، والعقل والثورة لهربرت ماركوز، كما ترجم مراجع في الفن والنقد منها: الفن والمجتمع لأرنولد هاوزر، والنقد الفني لستولنيتز، ومن كتبه التي تناولت أحداثاً وقضايا معاصرة: خطاب إلى العقل العربي، كم

عمر الغضب/هيكل وأزمة العقل العربي، الثقافة العربية وأزمة الخليج، وهناك كثير من المقالات في الدوريات العلمية والثقافية، وقدعمل رئيساً لتحرير مجلة(الفكر المعاصر) ومجلة (تراث الإنسانية) اللتين كانتا تصدران في القاهرة، وكان صاحب اقتراح سلسلة (عالم المعرفة) التي صدرت في الكويت1978 وعمل مستشاراً لها، وهكذا نجد أننا أمام شخصية علمية وثقافية صاحبها يحمل رسالة، ويعمل على أن تكون فاعلة في الحياة، وكان لتخصُّصه الفلسفي دور في خطابه وكتاباته.

- 1 -

يتضمن المختار من كتاب(مع الموسيقا) قسمين يتناول واحد رحلة مع الموسيقا والتذوُّق والآخر يدور حول ماهية(الإيقاع) والموسيقا، ففي أولهما يروي المؤلف سيرة له مع التذوق الموسيقي من الطفولة وعبر المراحل المتابعة نرى فيها التطورات الثقافية والمعرفية؛ وتحولات في معايشة الأغاني والموسيقا من عمقها العربي الذي كان يملأ أسماعه ويغريه بتقليدها وأدائها بأدوات ساذجة؛ إلى مراحل عرف فيها موسيقا أخرى مختلفة تدرب على أدائها مع السماع والأخذ ببعض المعلومات العلمية، إنها (الموسيقا الكلاسيكية) كما نتعارف عليها اليوم في الكتابات والبحوث اصطلاحاً للموسيقا التي تطورت في أوروبا على نحو واضح من عصر النهضة وما تلاه بأساليبها التأليفية البوليفونية وآلاتها المتنوعة وقوالبها من السيمفونيات والسوناتات والكونشيرتات، وما كان من تنويعات سواء في موسيقا الآلات أو الأغاني والأعمال الأوبرالية، وفي الدراسات التفصيلية ثمة مصطلحات للمراحل والتطور وسمات كل منها، وقد ورد عند الدكتور فؤاد زكريا مصطلح (الموسيقا العالمية) وقد لا نوافقه على هذا الاختيار، ولكنه اعتمده في إطار الحقبة التي عايشها، وسيتبيَّن لنا

أنه فضَّل ضفة واحدة في هذه الرحلة، ونراه يبيِّن أسبابه، ويجول في عوالم المؤلفين والعازفين والمسارح، وهو يتخذ الجانب الفكري والفلسفي سبيلاً في مساره مع الموسيقا، وهو يحترز ويوضِّح الفرق بين مَنْ يعلنون ميلهم إلى الموسيقا الكلاسيكية في مجتمعاتنا العربية وفي بلاد أجنبية ليكون امتيازاً بين الآخرين، وهم لا يعايشون الموسيقا ولا يتعمقون أبعادها، ومَنْ يُقبلون على هذه الألوان من الموسيقا لأنهم يجدون فيها القيمة الجمالية الكاملة أو العليا، ولا يجدونها في الموسيقا البسيطة المحدودة في بنائها وقدراتها التعبيرية.

لقد كان للدكتور فؤاد زكريا اختيار قد يكون لدى عدد من متذوقي الموسيقا، ونحن لا نوافق هذا التوجه إذا كان سيتحوَّل من الاكتشاف لعوالم مختلفة في الفن إلى اغتراب عن الموسيقا العربية، فالموسيقا ألوان كثيرة عند الشعوب في الشرق والغرب، وكل له جماليته وآفاقه عبر تاريخ المجتمعات ومستقبلها، ويمكن أن يتم التثاقف بين بعض منها في الطرائق والآلات وقد تحدَّثت المراجع الغربية عن الموسيقا الشرقية والعربية تحديداً التي كانت أساساً لجوانب في البحث الموسيقي، وخاصة ما كان في الأندلس وشخصية زرياب وما أخذه منشدو التروبادور، وعندما يذكرون الجذور اليونانية يشير بعضهم إلى ما كان في الشرق القديم في أرض كنعان وبابل ومصر الفرعونية مما استفاد منه اليونانيون، ولا شكَّ أن النقلة البوليفونية أعطت مسارات مختلفة عما كان قبلها؛ لكنها لا تلغي ذاك التراث الذي تسلسل ونما في الشرق العربي وعمَّ حتى بلغ الأندلس، ما جاء في(مع الموسيقا) مهمٌّ لأنه يفتح الباب لمناقشة خصائص الموسيقا والغناء العربيين اليوم، وخصائص الموسيقا الكلاسيكية،ومحاولة بناء ثقافة موسيقية غنية ومنفتحة على ألوان متعددة، وذلك بمقادير متفاوتة بحسب البيئات المختلفة،

خاصة أن الفضاءات ووسائط الاتصال باتت مكشوفة للجميع وتطلق فيها المواد والمؤثرات ومنها الأعمال الموسيقية والغنائية، وتختلط القيم والمفاهيم في زحام وسرعة في تحرُّك للعولمة، وهي التي ترتِّب خطواتها مع العملاق أوالمارد الجديد الذي بدأ يخرج لا من القمقم القديم؛ وإنما من المختبرات المنهجة، والذي لا يخفون مع فوائده خطره وهو الذكاء الصناعي. يأتي القسم الآخر من(مع الموسيقا) وهو يعرض جوانب من دلالات(الإيقاع) الموسيقي وعلاقاته بوجوه الحضارة والفنون، فالموسيقا ضرورة لازمت البشر منذ تلك الجماعات البدائية وإلى المجتمعات المتحضِّرة في كل عصورها، وهي مؤثِّرة في النفس والسلوك والتعايش، ولا بدَّ من جهود مبرمجة مستمرة لارتقائها وبلوغها الغايتين من كل فن وهما المتعة والفائدة.

-2-

هل يتطلب تلقي الموسيقا والغناء معرفة علمية أو ثقافة من الكتب والدراسات؟ سؤال يتبعه استدراك النفي الذي يقول: الناس جميعاً يسمعون أنواع هذا الفن، يختارون ما يحبون وما يناسبهم، ويتركون ما لا يرضي أذواقهم، وها هي ذي المحطات والحفلات والأشرطة والأسطوانات والمواقع تتداول ما لا يكاد يُعدُّ!

إننا عندما نتحدَّث عن الثقافة الموسيقية إنما نقصد مقادير من المعرفة الموسيقية، وهي متفاوتة بحسب أطياف متماوجة في تداخل وتفاعل في سيرورة الحياة في المجتمع، فهناك المتخصصون في المعاهد، وثمة الفنانون الذين يؤلفون أو يعزفون أو يؤدون، وهناك القائمون على إدارات الإنتاج والإرسال والإعلام، وتتدرج المتطلبات العلمية- الثقافية الموسيقية اتساعاً وضيقاً، ولكنها ضرورة وليست أمراً هامشياً، فلا بدَّ من خروج المتخصص إلى آفاق وتجارب

تغني دراساته وتطبيقاته، ولا يكون الإبداع ساطعاً ومؤثراً إلاَّ بقدرٍ يحصِّله المؤلف الملحن والعازف من المعرفة، وتختلف الأعمال الموسيقية والغنائية في مواقف كثيرة بحسب قدر من الثقافة عند المنتج ومن يديرالإرسال بمنافذه التي اغتنت بوسائط التواصل المعاصرة، وفي المآل يكون الجمهور المتلقي مستفيداً من خبرة هؤلاء والمواد أي المنتجات الغنائية التي تطرح في الأسواق وفي الأنشطة العامة والخاصة، وذلك بالتنوُّع والارتقاء سواء فيما يكون من التراث الشعبي أو من الرصيد الموسيقي القديم؛ أو ما يُجدَّد أو يتفاعل مع الموسيقا في العالم، فالتلقي حالة من الاعتياد تترسخ بحسب المعطى، وهنا لا يخفى تأثير الإلحاح في البث الذي يصل في مراحل إلى الإغراق، ومن ثمَّ يغلب ما هو سائدٌ تلك الأعمالَ الجيدةَ سواء القديمة أو المعاصرة.

شهدت مسيرة الموسيقا والغناء في الوطن العربي خلال ما يقارب مئة وخمسين عاماً تطورات وجهوداً، وتنوعت الاجتهادات بدأها أحمد أبوخليل القباني بدرامية التعبير الموسيقي، وبرز سيد درويش بعد ذلك وتتابعت سلسلة جهود مع محمد القصبجي ورياض السنباطي وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، ومع جيل الخمسينات وما بعدها كمال الطويل وبليغ حمدي ومحمد الموجي ومنير مراد، والرحابنة في الشام؛ فتنوعت القوالب الغنائية والآلات التي غيَّرت التخت الشرقي القديم إلى الفرقة الموسيقية بآلات شرقية وغربية عديدة. وهذا كلُّه نحتاج إلى أن نراجع ما حمله من إنجازات ومن أعمال مضطربة لا شخصية فيها، ونلحظ ما يشكو منه كثيرون اليوم من إنتاج يروج لكنه فقير وهابط في بعض منه كلاماً وموسيقا هجينة.

نقف عند جانبين ممَّا أشار إليه الدكتور فؤاد زكريا، ولا نجد حلولاً مكتملة لهما في الموسيقا العربية والغناء، وإنما ظلت محاولات فردية أو محدودة تراوح في مكانها لا تشكل تياراً ومنهجاً يسير وفقه الفنانون بأجيالهم المتتابعة، ولا بدَّ من مؤسسات كبيرة رسمية أو خاصة ترعى نموَّها وانتشارها على مستوى الوطن العربي، وهذا ليس صعباً لو وفَّرنا بعضاً مما يُغْدَق من أموال على الأغاني السطحية العابرة وحفلاتها:

1- إنَّ الغالب على الإنتاج الموسيقي العربي هو المصحوب بالكلمات وهو الأغنيات، ونسأل عن الموسيقا الخالصة؛ وهي المعبَّر عنها بموسيقا الآلات فلا نجد إلا القليل، ويكاد يستوي الترائي مع المعاصر، فتقديم العزف في مقطوعات قصيرة هو المتداول سواء ما كان تقاسيم حرَّة لمقام من المقامات، أو تأليفاً يقدِّمه ملحن بعنوان أو بلا تسمية لفكرة أو خاطرة، وثمة تسجيلات في المحطات الإذاعية العربية ومنها للملحنين المشهورين.. محمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ومحمد فوزي وعدد من المؤلفين..محمد حسن الشجاعي وأحمد فؤاد حسن وعطية شرارة، وانفرد محمد عبد الكريم بالتأليف والعزف على آلة البزق.

وهناك مجموعة من المؤلفين الذين صاغوا أعمالاً موسيقية عربية بالقوالب الكلاسيكية: السيمفونية والكونشيرتو والسوناتة في مصر وسورية ولبنان..أبو بكر خيرت وعزيز الشوان ورفعت جرانة، وليد غلمية وتوفيق الباشا ونوري اسكندر، وقد تفاوتت هذه الأعمال في بلوغها التطور الفاعل بوصوله إلى المتلقي، وكلها جدير بالدراسة للوصول إلى ما هو قريب من التلقي بتطويع

القوالب للنغمات التي تبنى عليها من الموسيقا العربية، وفيها ما اصطلح عليه بربع التون، أو مايمكن أن يعبّر عن الأجواء من خلال البنية البوليفونية والتوزيع، وقد تكون المقارنة والمقاربة مع ألحان كلاسيكية استمدت من أجواء الشرق وحكاياته مفيدةً كما في شهرزاد وعنترة لكورساكوف وأجزاء من بعض أعمال كميل سانسانص الفرنسي ودي فالا الإسباني.

وهناك ظاهرة في الحفلات والتسجيلات العربية تتطلب محاورة وبحثاً لتجاوزها إلى ما هو أفضل، وهي ما يقوم به عازفون للآلات الموسيقية.. العود والكمان والناي من أداء الأغنيات محاولين إنطاق الأوتار والمزمار بالكلمات الملحنة، وكلٌّ يعتقد أنه يستعرض مهارة فريدة، ولكن الناتج هو تشويه للحن والكلمات، وأصوات ناشزة، ذلك لأنَّه مبني على عدم إدراك خصائص إطلاق الكلام في جهاز النطق البشري، وهي التي لا تستطيع الآلة أداءها، وخاصة في إعطاء النغمات الجميلة المعبّرة، وهذا يفسد الأذواق والتلقي بتكراره. إننا نلتفت إلى موسيقا العالم فنجد ما يسمَّى الموسيقا الخفيفة، وتؤديها فرق كبيرة أو صغيرة بتنوع الآلات والتوزيع الموسيقي، ونتابع معها قطعاً قصيرة مؤلفة أو تكون موسيقا تصويرية في الأفلام أو موسيقا الأغاني الشهيرة، بل إنهم يقدمون أجزاء مختارة من الأعمال السيمفونية أو الأوبرالية، وهنا نريد أن نرى الفرق في الشغل الموسيقي بالتوزيع للحن- لا بتتبع نطق الكلمات والحروف- فيغدو العمل وفيه ظلال من اللحن الأساسي معروضاً بصيغة جديدة وجميلة، ومن لا يعرف الأغنية أو الأصل لا يضيره هذا في شيء فهو أمام عمل موسيقي متكامل في لونه، ولعل حالة تلفت الانتباه في سبقها الزمني وتحقيقها بالعزف على الآلة الواحدة مقطوعة لا تقلِّد الحروف والكلمات، بل تأخذ في الغالب الجمل اللحنية، وتزيد

ما يجعلها متلونة، وهنا أعني ما قام به الفنان محمد عبد الكريم على آلة البزق في مجموعة من التسجيلات في إذاعة دمشق أقدمها في مطلع الخمسينات، وكان الفنان يؤدي هذا اللون قبل ذلك، واستمرت حتى مطلع السبعينات، وأصدرت وزارة الثقافة في سلسلة أعلام الموسيقا والغناء في سورية(الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون)عشر أسطوانات ليزرية تتضمن73 ثلاثاً وسبعين مقطوعة موسيقية يزيد زمنها على اثنتي عشرة ساعة.

2- بُذلت جهود منذ أواخر القرن التاسع عشر، وتتابعت الموسيقا والغناء عبر الأجيال حتى أيامنا في المسرح والسينما وما يقارب الأوبرا والأوبريت، ورغم إشارات إيجابية في عدد من الأعمال لكننا لا نجد تطوراً يجمعها، ويفسح الطريق للاستمرار بشكل فاعل ومؤثّر، ونجد أحياناً أعمالاً تقدَّم كأنها الأولى ابتكاراً مغفلة ما كان قبلها في المسرح أو السينما، وهذا يعتِّم التطور، ولدينا تسجيلات قد لا تكون كثيرة مما قدمته الفرق المسرحية في القاهرة، ولكنها بالمقارنة مع النصوص الدرامية المحفوظة وإشارات للألحان ومقاماتها تُمكِّننا من تشكيل تصوُّر مفيد في البحث، وعندنا تسجيلات تضمنتها الأفلام المحفوظة أبرزها أفلام محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش ومحمد فوزي، وتحمل كثيراً من التجارب الإيجابية التي يمكن البناء عليها بعد تحليلها.

أمَّا عن الأوبرا وأدائها باللغة العربية فالأمر يتطلب مناقشة علمية وتحليلاً للتجارب في المسرح والسينما، وذلك للوصول إلى صيغة تناسب طبيعة اللغة المختلفة عن اللغات الأوروبية التي صيغت بها الألحان وتؤدَّى بطريقة نطق مختلفة عن الكلام العادي، وهو ما اصطلح عليه بالغناء من الرأس أو بالصوت المستعار، وما قدِّم من أعمال أوبرالية مسرحية كاملة بالعربية لم يلقَ النجاح والقبول، ولم يتكرر.

ولعل النوع الأقرب إلى التطبيق ومناسبة اللغة والجمهور هو الأوبريت الذي يمزج الحوار بالأغاني الفردية والجماعية، وهذا ما تحققت نماذج منه في المسرح، ويمكن أن ندرج عدداً من الأفلام الغنائية ضمنه، وقد قدّمت أعمال قديمة في السينما المصرية كانت غنائية بكاملها، وهنا يفتح الحديث عن طبيعة الموسيقا والألحان الدرامية التي لا تقف عند حدود التطريب، وإنما تتجه تعبيرياً عن الشخصيات والمواقف.

- 4 -

وفي ختام هذه الجولة السريعة مع كتاب(مع الموسيقا) أذكر شيئاً عن صلتي بمكتبة الدكتور فؤاد زكريا الموسيقية التي أشار إليها في سيرته مع هذا الفن، فقد سمعت عدداً من الأسطوانات الكلاسكية(بيتهوفن وموزار وشوبان وتشايكوفسكي...) ونقلتها إلى أشرطة الكاسيت، عندما استعارها منه صديق عزيز كان يحضّر الدكتوراه بإشراف الدكتور فؤاد بالقاهرة 1976، فكانت حالة ثقافية بعد أن قرأت كتابه عن الموسيقا، وعايشت بعضاً من عوالمه.

إننا نودُّ أن يمتد الحوار حول الموسيقا العربية بين المتخصّصين والمثقفين في مواقع عديدة لعلنا نستفيد في واقعنا ومستقبلنا من هذا الفن الجميل.

مقدمة

لا أستطيع أن أزعم أن معرفتي بالموسيقا ترقى إلى مستوى معرفة الخبراء بأصول هذا الفن؛ فلم أكن في أي وقت من محترفيها أو ممن يؤدونها علناً، كما أنني لم أتلقَّ فيها درساً نظرياً أو عملياً واحداً، ومع ذلك فإن في تجربتي الموسيقية ما يستحق في نظري أن يُروى؛ لأنها أولاً تجربة معتمدة على ذاتها اعتماداً يكاد يكون تاماً، ولأنها ثانياً تجربة نفْس يغلب عليها حب العقل والمنطق، وتميل إلى الجانب الفكري في الأمور، ولأنها ثالثاً تجربة طال أمدها حتى ليمكن القول إنها عاصرت حياتي الواعية منذ بدايتها. ومن هنا فقد اعتقدت أن القارئ قد يجد طرافة في صفحات تحكي له كيف انتقل إنسانٌ يعيش في بيئة شرقية خالصة إلى حبِّ الموسيقا العالمية وفهمها فهماً واعياً بجهوده الذاتية وحدها، وكيف احتلَّ فنٌّ كالموسيقا مكانه في نفسٍ تبدو وكأنها لا تعترف إلا بما يوزن بميزان العقل الدقيق، وكيف تطورت هذه التجربة من بداياتها البسيطة، ونمت على مرِّ السنين حتى بلغت مستوى رفيعاً من النضج والاكتمال.

ولقد كرَّست أطول مقالات هذا الكتاب لعرض هذه التجربة عرضاً توخيتُ فيه الأمانة قدر ما استطعت. أما بقية الكتاب فيتألف من مقالات ودراسات كُتبت اثنتان منها –إلى جانب المقال الأول– للمرة الأولى، ونُشرت الأخريات في فتراتٍ تمتد من عام 1952م حتى الوقت الحاضر. ولما كانت ظروف نشر هذه المقالات والدراسات لم تسمح بأن يطَّلع على أي واحدة منها سوى عدد محدود من القراء، فقد رأيت أن المفيد أن أُعيدَ نشرها مجتمعة في هذا الكتاب.

وسوف يدرك القارئ أن هذه المقالات لم تُنشر بترتيب ظهورها، بل لقد حاولت أن أرتِّبها بحسب تاريخ الموضوعات التي تتناولها. وهكذا يمكن أن يُقال إنها تقدِّم عرضاً لجوانب من تاريخ الموسيقا في مراحله المختلفة من العالم القديم إلى العالم الحديث إلى العالم المعاصر. ولست أدَّعي أنني أقدِّم بذلك دراسة تاريخية متعمقة للموسيقا، بل إنني لم أهدف إلا إلى إلقاء أضواء على مشكلات أُثيرت في مراحل متباينة من تاريخ هذا الفن، فإذا استطاعت هذه الخواطر والمقالات والدراسات أن تثير في ذهن القارئ مزيداً من الأفكار، وتزيد من إحساسه بالأبعاد العميقة لهذا الفن الرفيع، فإني أكون قد حقَّقت بها كلَّ ما استهدفته بكتابتها من الغايات.

فؤاد زكريا

القاهرة 1968م

Division Violin

مع الموسيقا... في رحلة الحياة

لـم تتميز البيئة التي نشأت فيها بأي عاملٍ يساعـد على تنمية المواهب الموسيقية، أو حتى على كشف هذه المواهب إن كانت موجودة بالفعل؛ ففي المدارس الابتدائية كنا نتلقَّى نوعاً من التعليم الموسيقي الاختياري الذي يقوم به معلمون يفتقرون هم أنفسهم إلـى الحساسيـة والذوق المرهـف. وفي المدرسـة الثانوية كانت هنـاك دروس منتظمة (ربمـا لأن المدرسـة التي التحقت بها كانت نموذجية في ذلك الحين)، ولكن المعلم كان يفترض مقدمـاً أن تلاميذه لن يفهموا مـن دروسه شيئاً، أو لن يعبئـوا بها إن فهموها، فـكان جهـده كله مُركزاً على الفرقة العازفة للمدرسـة، أمَّا تلاميذ الفصول فكان تعليمه لهم مجرد واجب رسمي فحسب. وعلى أي حال فإن هذا التعليم لم يكن يبدأ أبداً بتجربة موسيقيـة تُعرض مباشرة على التلاميذ، وتنمي تذوقهم الموسيقي، ولو في أبسط صورة بطريقـة متدرجـة، بل كان يبـدأ بالدروس الجافة التي تقتضي مذاكـرةً وحفظاً، خطوط النوتـة الموسيقيـة «مـي» و«صول»... إلـخ، ومسافاتهـا «فا» و«لا»، علامـة «الروند»= 4 نـوار... وهكـذا لـم يكن درس الموسيقا يفترق عن دروس العلوم إلا فـي أن لغته أشد غرابة، وألفاظه أبعد عن الفهم. ومع ذلك، فما أحسب أننا في تعليمنا المدرسي قد تقدمنا كثيـراً فـي هذا الميدان منذ ذلك الحين، وحسب المـرء أن يستمع إلى الموسيقا التي تقدم فـي برامج الأطفال فـي الإذاعة والتلفزيون، وإلى أصـوات المشتركين فيها، وعدم قدرة المشرفيـن على هذه البرامـج حتى على التفرقة بين الصوت «النشاز» والصوت الصالح، ليـدرك مدى تخلُّـف التربية الموسيقية عندنا، والتأثير الهـدام لوسائط الإعلام والتعليم الحيوية في كل موهبةٍ تحتاج إلى رعاية وصقل وتدريب.

ولـم تكـن الألحان التـي أسمعها في بيئتـي المنزلية تزيد عمـا كان يسمعه أي طفل مصـري من أسـرة متوسطة في أواسـط الثلاثينيات وأواخرها؛ ففي تلـك المرحلة كانت أغاني الإذاعة تشكل كل عناصر تجربتي الموسيقية، وكنت أتابع هذه الأغنيات باهتمام بالـغ. ولعل أول ما جعلني على وعي بأن لـديَّ نوعاً من الحس الموسيقي هو أنني كنت أحفظ الأغنيات الشائعة بدقةٍ تسمح لي بكشف أي خطأ في أدائها، حتى لو كان هذا أداءً يقوم به محترفون.

وكان أول لقاء لي بالموسيقا العالمية لقاءً حزيناً يحيط به إطار من الرهبة والاكتئاب؛ فقد كانت الجنازات العسكرية تمرُّ كلها أمام البيت الذي قضيت فيه طفولتي قرب ميدان العباسية، وكان العرف المتبع في ذلك الحين هو تشييع هذه الجنازات على أنغام الموسيقا النحاسية الحزينة (ولست أدري لِمَ أبطلنا هذا التقليد الجميل... أهناك ما هو أروع من تشييع بطلٍ في يومه الأخير على ألحان الحركة الثانية لسيمفونية «البطولة» لبيتهوفن، أو اللحن الجنائزي في باليه روميو وجولييت للموسيقي «بروكوفييف» مثلاً؟) وكان المارش الجنائزي لشوبان هو الذي يُعزف في معظم هذه الجنازات العسكرية، بعد توزيعه بحيث يلائم الفرقة النحاسية[1]، وعلى الرغم من أنني كنت، وما زلت، أشعر دائماً بأن آلات فرقنا النحاسية ليست منضبطة في أصواتها انضباطاً كاملاً، وأنها أشبه بالعود أو الفيولينة التي لم يحسن العازف ضبط أوتارها تماماً فتركها منخفضة قليلاً، أو مرتفعة قليلاً، عما يجب أن تكون عليه (وربما كان ذلك راجعاً، في حالة الآلات النحاسية، إلى تأثير الجو)؛ فقد كان لهذا المارش الجنائزي تأثير هائل في نفسي. وما زلتُ أذكر أنني حين كنت أصادف أحياناً جنازة عسكرية خلال عودتي من مدرستي، كنت أسير وراءها عن بُعد مسافة طويلة، لا لشيء إلا لكي أستمتع بجمال اللحن، وربما كان لفظ «أستمتع» غير معبِّر بدقة عما كنت أحسُّ به؛ إذ إن جو الرهبة والحزن المحيط بالجنازة العسكرية كان كفيلاً بأن يَحول دون حدوث أي «استمتاع» بالمعنى الصحيح. والأدق أن أقول إن ملاءمة الموسيقا للإطار الذي كانت تعزف فيه، والقدرة الهائلة للحن الشجي الحزين، وللطبول الضخمة الوقور، على أن تضفي على الموكب الجنائزي جواً من الأسى، من غير ضعف أو تخاذل، بل مع صمود وشموخ؛ كل ذلك كان بالنسبة إليَّ تجربة فنية فريدة، ربما لم أكن في ذلك الحين واعياً بكل عناصرها، ولكني كنت على أية حال مندمجاً في تيارها العام كل الاندماج. ولا أكون مبالغاً إن قلت إنني كنت أشعر بنوع من الفرحة المنقبضة –إن جاز هذا التعبير– كلما سمعت من بعيد أصوات الطبول التي تؤذن بمقدم جنازة يعزفُ فيها المارش المحبب إلى نفسي.

على أن التجربة التي أذكرها إلى اليوم بمزيج من الزهو والأسف على ما ضاع من الفرص والإمكانات، هي تجربة صنعي لآلتي الموسيقية الخاصة؛ ففي طفولتي المتوسطة، حين كنت في نحو العاشرة، لم تكن لديَّ آلة موسيقية، ولم تكن أسرتي من الثراء بحيث تملك البيانو في البيت، كما أنها لم تكن مقتنعة بميولي الموسيقية إلى الحد

الذي يجعلها «تضحِّي» بشراء آلة موسيقية بسيطة لي، بل إن فكرة الميول الفنية نفسها وضرورة تنميتها كانت –وما تزال– فكرة غريبة عن أذهان الآباء والأمهات في معظم الأسر المصرية المتوسطة. ولم يكن هناك مفر من أن تجد ميولي الموسيقية مخرجاً آخر؛ فقد صنعت آلة موسيقية بدائية من صندوق مستطيل من الصفيح، شددت فيه خيوطاً من الجلد أو المطاط الرقيق المستخدم في طرود الأدوية وما شاكلها، وراعيت في الشد أن يكون متدرجاً بحيث يكون كل خيط مناظراً لنغمة في السلم الموسيقي، وما زلت أذكر أن أجمل هدية كان يمكن أن تقدم إليَّ في هذه المدَّة، هي خيوط المطاط التي تتيح لي أن أستبدل بـ«الأوتار» البالية أوتاراً أخرى سليمة متينة. ولم يكن في هذه الآلة البدائية أكثر من عشرة أوتار أو اثني عشر وتراً، ولكنها تكفي كي أعزف عليها –بطريقة أشبه بطريقة عازفي القانون– ألحاناً شائعة معروفة للناس. ولكم كانت الدهشة تتملك أفراد أسرتي، وأصدقائهم، حين كنت ألصق بأذنهم هذا الصندوق الصغير (الذي يستحيل أن يسمع صوته عن بعد)، فيجدون ألحاناً حقيقية معروفة تصدر عنه! وكي أكمل صورة «مغامراتي» الموسيقية في هذه المرحلة المبكرة من حياتي، فإني أستميح القارئ عذراً أن أصف له وجهاً آخر من أوجه هذا الخيال الطفولي الطريف؛ فقد اكتشفت بعد مدَّة أن ماسورة صرف المياه (المظراب) الموصلة من «سطوح» بيتنا إلى أرض الشارع، لها قدرة على مضاعفة الصوت وتضخيمه ما بين فتحتَيْها العليا والسفلى. وسرعان ما استفدت من هذا «الكشف» في ممارستي لنشاطي الموسيقي؛ إذ كنت أضع الصندوق الصفيح في طرفها العلوي، فوق السطوح، في حين يتناوب أصحابي على الاقتراب من طرفها السفلي في الشارع فيسمعون منها ألحاناً «شجية» لمحمد عبد الوهاب ومحمد صادق وغيرهم من مطربي ذلك الزمان. ولعل هذه الماسورة أعجبُ «ميكرفون» عرفه تاريخ الموسيقا، بحيث إنه لو كان لي أيُّ حق في أن أدخل هذا التاريخ يوماً ما، فلن يكون ذلك إلا من خلال فتحتي ماسورة بيتنا القديم!

وكي يكوِّن القارئ فكرة عن مدى بدائية هذه التجربة الموسيقية الأولى، فحسبي أن أذكر أنني، حتى ذلك الحين، لم أكن أعرف شيئاً عن «نصف التون» في السلالم الموسيقية؛ إذ لم يكن تعليمنا الموسيقي في المدارس قد وصل إلى هذه المرحلة «المتقدمة»! ولكنني «استنتجت» وجود هذه الأصناف حين كنت أجد أجزاءً معيَّنة من اللحن لا تصدر بدقة كاملة عن صندوق الموسيقا رغم حرصي على انضباط أوتاره، وكان واضحاً أن موقع

هـذه الأجـزاء في مكانٍ ما بيـن الوترين المتتالييـن، فلا بدَّ إذن أن يكـون هناك نصف صـوت، وحين عُـدت بذاكرتي إلى منظر البيانـو الذي رأيته في بيـوت بعض أصحابي، تذكـرت أن بعضـ «أصابعه» سوداء، و«استنتجت» أيضاً أن هـذه الأصابع السوداء لا بُدَّ أن تكـون أنصاف الأصوات التي أقصدها. وكنت سعيـداً غاية السعادة حين تحققت من صحة استنتاجي هذا في بيت أحد أصدقائي ممن يملكون البيانو، ولكنهم يقفون أمامه صُمّاً بكماً لا يفيدون منه بشيء.

ومضت سنوات قبل أن أستطيع إقناع أسرتي بشراء آلة موسيقية حقيقية لي. وكنت قد شاهدت «الماندولين» في المدرسة، وأعجبني فيه صغر حجمه وصوته الرنان، فألححت فـي المطالبـة حتى أفلحت أخيراً، وأنا في الخامسـة عشرة من عمري، في الحصول على «ماندوليـن» لا أظـن أنه كان جديداً. ولم تمضِ أيـام قليلة حتى كنت أعزف عليه ألحاناً بسيطـة، ثم تعقدت هذه الألحان بالتدريـج، وأصبحتُ في مدَّة وجيزة أجيد العزف عليه. غيـر أن هذا العزف، الذي لـم يكن يخضع لإرشاد أو توجيه، كانت تشوبه أخطاء أساسية فـي «التكنيـك» عينه؛ أي في الأسلـوب الذي لا بدَّ من تعلُّمه عـن الآخرين، ومع ذلك فقد وصلت في العزف إلى مرحلة أعدُّها، وسط هذه الظروف، مرحلة متقدمة إلى حدٍّ بعيد.

ولـم يكن مـن الصعب أن أنتقـل من هذه المرحلـة العملية إلى مرحلـة معرفة بعض الأسـس النظريـة للعلـم الموسيقي؛ ففي هـذا العام نفسـه أصبحتُ أجيد قـراءة المدونة (النوتـة) الموسيقيـة، بعـد أن تلقيت إرشادات مـن زميل لي في المدرسة، مـا زلت أذكر فضله عليَّ حتى اليوم. كان هذا الزميل –وهو من إندونيسيا– يمدني ببعض المدونات، ويوضـح لي الأسس العامة لقراءتها. وكنت أشعـر بإعجاب شديد، مقرون بدهشة بالغة، وأنـا أراه يحـوِّل هـذه البقع السـوداء المتناثرة على سطـور المدونة الخمسـة إلى أنغام جميلة. ولم يمض وقت طويل حتى وجدت نفسي قادراً على ممارسة هذا السحر العجيب، بعد أن عكفت ببيتي أياماً ركَّزت فيها كل جهدي على مدونات معينة، حتى استطعت أن أستخلص ألحانها بدقة وإتقان. وكان شغفي بالنتيجة التي وصلت إليها هائلاً؛ إذ كنت كمن يكتشف كنزاً جديداً نفيساً من بين سطور كل مدونة تقع بين يديَّ.

ومنذ ذلك الحين، كان «مصروفي» كله يضيع على شراء هذه المدونات، وكنت أنتظر أول الشهـر بصبر نافد، لأسـرع إلى محل «بابازيان» وأشتري منه مدونة أو اثنتين، وما

زلـت أحتفظ بمجموعـة المدونات التي اشتريتها في فترة «الأزمة» هذه. ولكني كنت في البدايـة أشعـر بخيبـة الأمـل لأن التدوين كان في معظـم الأحيان صالحاً لآلـة البيانو. فعلَّمت نفسي كيف أحوِّل ما هو مكتوب للبيانو بحيث يصلح للعزف على الماندولين (أو للفيولينة أيضاً؛ لأن ترتيب الأوتار واحد)، بل كنت أحوِّل المقام أحياناً، حين كنت أجده مـن النوع الـذي تكثر فيه علامات «البيمـول»، وهو مصدر مضايقـة وصعوبة بالنسبة إلى عازفي الماندولين والفيولينة يعرفها كل خبير فيهما. وحين اختفت من السوق، في وقتٍ ما، كراساتُ الموسيقا ذات الأسطر الخمسة (أو ربما ارتفع سعرها ارتفاعاً باهظاً)، قمـت بتسطير كراسة كبيرة كاملة، دوَّنت فيها مجموعة من الألحان بعد تحويل مقامها بطريقـة تتناسـب مع الآلة التي أعـزف عليها، وما زلت أحتفظ بهـذه الكراسة التي تمثل بدورها جانباً طريفاً من تجاربي الموسيقية خلال المرحلة الوسطى من سني مراهقتي.

على أن هذه التجارب لم تكن، حتى ذلك الحين، تمثل انتقالاً حاسماً من النظام النغمي الذي عودتني عليه الأغنيات المصرية الشائعة منذ طفولتي؛ إذ كانت كلها تتم من خلال بُعـد واحـد فحسب، هو البعـد اللحني، ولم أكن قـد تفتحت بعدُ على عالـم البوليفونية، أو تعدد الأصوات في الوقت الواحد. وكانت التجربة التي اهتديت فيها إلى هذا العالم بسيطة غايـة البساطة، عميقة غاية العمق؛ ففي أحد الأيـام، بعد انتهاء اليوم الدراسي، كان أحد زملائـي من أصحاب الهوايـات الموسيقية يعزف فالس «الدانـوب الأزرق»، وكان عزفه ضعيفاً، ولكنه كان يحاول أداء كلِّ ما في المدونة الموسيقية من أنغام هارمونية. ورغم تعثـره وتـرددده في العزف، فقـد كان أداؤه للأعمـدة الصوتية (الكـوردات) سليماً، وكان هـذا كافياً كي أشعر لأول مرة، عن قـرب، بإحساسات موسيقية جديدة كل الجدة، أثارها التآلف النغمي الذي لم أكن حتى ذلك الحين قد جربته تجربة مباشرة. ورغم بساطة هذه التجربـة وقصـر مدتها، فما زلت أذكر التأثير العجيب الـذي تركته في نفسي؛ ففي طريق عودتـي الطويـل من المدرسة إلـى البيت، كنت أشعر طوال الوقت كمـا لو كنت أمشي فوق السحاب، وكانت تنتابني رجفة ورعدة كلما تذكرت تلك التجمعات الصوتية الرائعة التي يُحدثهـا التآلـف النغمي، وكانت تلك بالنسبة إليَّ تجربـة فريدة من ناحيتين؛ فهي بداية الدخـول إلى عالم جديـد من الأصوات الموسيقيـة، مختلف عن ذلك العالـم المألوف في البيئـة الموسيقية الشرقية ذات الخطوط اللحنيـة البسيطة الواحدة –أي إنها بداية شعور بالانفصال عن البيئة المحيطة، وبالرغبة في تجاوز ما تقدِّمه هذه البيئة في ميدان الفن

الموسيقـي. وهـي من جهـة أخرى تمثِّل أول إحساس بتلك الإثارة العجيبـة التي تبعثها الموسيقـا، لا فـي الروح وحدها، بل في الجسم بـدوره؛ فالرجفة والرعدة رد فعل عضوي أو فسيولوجـي تستطيـع الموسيقا بقدرتهـا الفريدة أن تثيره في الجسـم إذا كان فيه من الحساسية ما يسمح له بالتناغم معها، فليست النشوة الموسيقية شعوراً نفسياً أو روحياً فحسب، بل قد تكون لها مظاهر جسمية أيضاً، كأن تسري في الجسم –خلال أوقات الحر القائـظ– قشعريـرة أشبه بتلك التي يبعثها البـرد الشديد في الأوصـال. ولستُ أعلم لهذه الظاهـرة تعليـلاً، ولا أظن أن العلم بـدوره يمكنه في الوقت الراهـن أن يأتي لها بتفسير، ولكنها –بالنسبة إليّ على الأقل– ظاهرة مجربة ليست قليلة الحدوث.

إذن، كانت تلك هي البداية البسيطة، والعميقة، لدخولي عالم التوافق الصوتي، وسعيي إلى تجارب في عالم الموسيقا لم يكن في وسع البيئة المحيطة بي أن تقدمها إليَّ. ومن ثـمَّ كانت تلك بداية شعـور بـ«الاغتراب» عن الجو الموسيقـي السائد في بلادنا، إن جاز لـي أن أستعير هـذا التعبير من مجـال الفلسفة وعلم الاجتماع، ولم يكـن هذا الانفصال مفاجئـاً، بـل حـدث بتدرج وبطء في البداية ثـم ازداد سرعة فيما بعـد، حتى جاء الوقت الـذي أصبح فيه تاماً. وبعبارة أخرى فقد كانت أذني في البداية تتقبل نوعَي الموسيقا، المحلي والعالمي، بنوعٍ من التعايش غير المستقر، ثم أخذ هذا التعايش يتحول بالتدريج إلـى طغيان للموسيقا العالمية على الموسيقا المحلية. ولم يمضِ وقت طويل حتى حلَّت الأولى محل الثانية حلولاً تاماً لا رجعة فيه.

وقـد يجد الكثيرون أن فكرة استبعاد الموسيقا العالميـة للموسيقا المحلية استبعاداً كامـلاً هـي فكرة لا تبعث علـى الارتياح، وقد يفسرهـا بعضهم بأنها نـوعٌ من التعالي أو التظاهـر بالثقافـة. ولسـت أنكـر أن الكثيريـن ممـن يزعمون هـذا الزعم هـم بالفعل متظاهـرون ومدَّعون، ولكنني الآن بصدد وصف تجربتـي الشخصية، ولست أملك إلا أن أقرر بصدق تام أنني حالما تمكنت من استيعاب الموسيقا العالمية وتذوقها، لم يعد في تجربتـي مجال لتلك الموسيقـا التي نسمعها في إذاعاتنا المحليـة، فضلاً عن أن عملية الاستبعـاد هذه لم تستغرق وقتاً طويلاً، بل إنني كي أكون أميناً بحق، أذهب إلى أن هذه الموسيقا أصبح لها، بعد اعتيادي الموسيقا العالمية، تأثير عضوي من نوع مضاد لذلك الـذي تحدَّثـت عنه منذ قليل؛ فكثير من الألحان المحليـة، بما فيها من رتابة وسير على وتيرة واحدة، ومن دوران في دائرة ضيقة من الأصوات المتقاربة المتدرجة، تبعث دواراً

حقيقياً، لا مجرد ملل نفسي. ولعل هذا يفسر كراهيتي الشديدة للراديو الترانزستور، الذي أعده أفظع اختراع ابتليت به البشرية؛ إذ إن في وسع جهاز واحد «قد الكف» بين يدي جار منسجم، أن ينغِّص عليَّ ساعات كاملة من حياتي، دون أن يكون في استطاعتي أن أشرح متاعبي أو أشكوها لأحد. وأياً كان حكم القارئ على هذا الكلام، فليأخذه على الأقل من باب الاعترافات الشخصية وليست كل الاعترافات الصادقة –كما نعلم جميعاً– مُرضية للجميع.

المهم في الأمر أننا إذا سمعنا من يقول إنه كفَّ عن الاستمتاع بموسيقانا المحلية، وأنه أصبح يجد متعته الوحيدة في الموسيقا العالمية، فلا ينبغي أن نسارع بالحكم عليه بالتحذلق، قد يكون متحذلقاً بالفعل، ولكن هناك من يقولون ذلك بصدق وإخلاص. وكل ما أستطيع أن أؤكده هو أن انتقالي من تلك البداية التي كنت فيها أحفظ ألحان الأغنيات الشائعة بدقة وأستطيع التقاط أبسط خطأ تفصيلي في أدائها، إلى المرحلة التي أصبحت فيها أتجنَّب هذه الألحان بأي ثمن، كان انتقالاً طبيعياً ليس فيه أدنى أثر للافتعال، أما أولئك الذين لا يتصورون ذلك، ويتهمون كل اعتراف بالتصنع أو الادعاء، ويظنون أن الإعجاب بالموسيقا العالمية لا يعدو أن يكون تظاهراً بـ«الفرنجة» يقوم به أناس معقدو النفوس –وهو حكمٌ شائع يصدره أشخاص منهم من يحتلون مناصب رفيعة في ميادين الآداب والفنون– فلا أملك إلا أن أقول عنهم إنهم لم يمروا بالتجربة الموسيقية على حقيقتها، وإنَّ من المستحيل وجود جسور للتفاهم حين يكون الأمر متعلقاً بتجارب يمر بها شخص ولا يمر بها شخص آخر.

وكان أول مظاهر انفصالي عن موسيقا البيئة المحلية هي أنني كنت أنفرد بالراديو الذي تملكه أسرتي في حجرة خالية، خلال ساعات معينة من الليل، وأبحث في الظلام عن محطات إذاعية أجنبية تذيع برامج موسيقية كلاسيكية، أما سبب الانفراد والإظلام فهو أن الأسرة لم تكن تقر بالطبع هذا الاستعمال «غير المشروع» لجهاز الراديو، وكان لابدَّ من «تهريب الجهاز وخفض صوته بحيث لا يسمعه أحد، ورغم أن ظروف الاستماع هذه كانت سيئة إلى أبعد حد، وكانت بعيدة كل البعد عن «صدق الأداء High Fidelity» الذي تتسم به أجهزة الاستماع الراهنة؛ فإن العالَم الذي كان يكتشف لي خلال سير مؤشر الراديو جيئة وذهاباً على صفحة القرص المضيء بأسماء بلاد الدنيا، كان عالَماً غريباً ساحراً. وما زالت أذكر تلك النشوة التي كان يبعثها فيَّ صوت مجموعات

الفيولينة الكبيرة في الأوركسترات السيمفونية، حتى حين كان عزفها يقتصر على اللحن الميلـودي البسيـط. كان الفارق في نظري هـائلاً بين تأثير هذا الصوت الصافي العميق، وتأثير الكمان الهزيل في مجموعات «التخت الشرقي» التي كانت تقتصر عليها تجربتي الموسيقيـة حتـى ذلك الحيـن. وكنت أشعر كما لـو كنت أقوم برحلة مسحـورة بين بلاد العالم، التي أسمع عنها في الصحف وفي دروس الجغرافيا دون أن أرى منها شيئاً، حين تنقلنـي الإذاعـة من بلد إلى آخر في تلـك «السياحة الموسيقية» الفريـدة. وكانت أوضح المحطات الإذاعية في تلك المدَّة محطتا صوفيا وبوخارست، وقد بلغ من مواظبتي على متابعة برامجهما الموسيقية أنني أصبحت أعرف، بالتكرار وحده، مواعيد هذه البرامج، بـل استنتجت معاني كلمـات باللغتين البلغارية والرومانية، متعلقـة بإذاعة الموسيقا، أصبحت تساعدني على فهم طبيعة البرنامج الذي أستمع إليه.

علـى أن أفضـل مصادر الاستماع فـي المرحلة التي سبقت دخولـي الجامعة، كانت محطـة الإذاعـة الخاصـة بالجيوش المتحالفـة المرابطة فـي مصر في أواخـر الحرب العالميـة الثانيـة، وأظن أنها كانت فـي معسكر «كبريت»؛ فقد كانـت هذه المحطة تقدم برامـج مـن الموسيقا الكلاسيكية، وفي أحيان غير قليلـة كان يسبق الإذاعة شرح موجز بالإنكليزيـة لظـروف تأليف القطعة المذاعـة وتحليل لبنائها الفني، وقـد أفادتني هذه الشـروح فائـدة كبرى في تعميق فهمي لمـا أسمع، وفي تكوين أساس ثقافي لتجربتي الموسيقيـة. ومـا زالت هذه هـي الحسنة الوحيدة التي أذكرها لتلـك المرحلة التي كانت فيهـا جيوش الحلفاء ترتع في شوارع القاهـرة وتنشر فيها قيم الانحلال التي لا ينبغي أن يتوقـع المـرء شيئـاً سواها من جنود جـاؤوا من شتى آفاق الأرض، ينتظر كلٌّ منهم الموت في أية ساعة.

ومنذ دخولـي الجامعة أخذ نصيب الممارسة، في تجربتي الموسيقية، يقل تدريجياً، فـي حين ازداد نصيـب الاستماع الواعي، وكان السبب الرئيسـي في ذلك بطبيعة الحال انهماكـي فـي الدراسة والقـراءة العلمية خلال مرحلـة الدراسة الجامعيـة وبعدها. ولم تكـن هـذه الدراسة تحـول بيني وبين سمـاع الموسيقا، بل كان من المألـوف أن أستمع إلـى الموسيقا الكلاسيكية الجادة خلال مطالعتي لكتـاب، وأعتقد أنني كنت أستطيع أن أجمـع، دون تعارض، بين هذين النشاطين في آن واحد، مع إعطاء كل منهما حقه. ومع ذلك فإن مصادر الاستماع كانت في ذلك الحين محدودة؛ إذ كانت الموسيقا الكلاسيكية

محرَّمة في إذاعاتنا المحلية، وكانت إذاعة الجيوش المتحالفة قد أغلقت أبوابها بانتهاء الحرب، ولم تكن قد افتُتحت بعدُ مكتبات الفنون التي تسمع فيها الآن ألوان الموسيقا العالمية جميعها (كانت سنوات دراستي الجامعية بين عامي 1945 و1949م)، وكان من أهم مصادر ثقافتي الموسيقية عندئذٍ، جمعية الموسيقا الكلاسيكية بكلية الآداب، التي كان يشرف عليها الدكتور لويس عوض، والتي كنت من أصغر أعضائها المواظبين في ذلك الحين. وأذكر أنني حين كنت أسمع من صديقٍ لي عن شخصٍ لديه مجموعة جيدة من الأسطوانات، كنت أسعى إلى التعرف إليه وزيارته كي أستمع إلى ما لديه، ولكن لم يكن ذلك بالحل الموفَّق نظراً إلى طبيعتي التي تنفر من تكرار التردد على بيوت الآخرين.

ولم يكن تذوقي لأعمال الموسيقيين العالميين متساوياً في البداية. وأذكر أنني بدأت –كالغالبية العظمى من الشبان المصريين الذين يتذوقون الموسيقا الكلاسيكية– بالإعجاب الشديد بأعمال ريمسكي كورساكوف، مثل شهرزاد، والديك الذهبي، وبغيره من الموسيقيين الروس المشهورين، مثل بورودين، وتشايكوفسكي (الكابريشيو الإيطالية)، وافتتاحات روسيني (حلاق إشبيلية). وحين انتقلت إلى سماع السيمفونيات، كانت سيمفونية تشايكوفسكي هي الأقرب إلى فهمي في البداية، وربما كان ذلك راجعاً إلى الطبع القريب إلى الشرق، الذي تتسم به كل موسيقا روسية، حتى لو كان مؤلفها ممن اعتادوا أن يولُّوا وجوههم شطر الغرب، مثل تشايكوفسكي، كما أنه قد يكون راجعاً إلى أن الطابع العصبي الانفعالي الحسي الذي تتميز به ألحان تشايكوفسكي وإيقاعاته، ملائم إلى حدٍّ بعيد لنفسية المراهقين. أما بيتهوفن فكنت أتذوَّق بعض سيمفونياته (الخامسة والسابعة) منذ البداية، ومنها انتقلت في مرحلة المراهقة المتأخرة إلى بقية السيمفونيات. وكانت السيمفونية التاسعة، وما زالت، عالماً كاملاً من المتعة الخالصة في نظري، وكان أول استماع لها تجربة فريدة، تميَّزت عن كل ما عداها بأن سحرها لم يكن يقل بتكرار السماع، بل كانت تتكشف لي في ذلك العمل العظيم أبعاد جديدة كلما ازددت تعمقاً فيه، ومع بيتهوفن، جاء موتسارت، ومندلسون، وشوبان، وبرامز، وكل المرحلة الرومانتيكية.

وأستطيع أن أقول إن المسار الطبيعي للقدرة على التذوق يبدأ بموسيقا النصف الأول من القرن التاسع عشر، ثم يمتد تدريجياً في الاتجاهين: اتجاه الجزء الأخير

مـن القرن التاسع عشـر، ثم القرن العشرين، من جهة، واتجـاه الموسيقا الكلاسيكية في عهـد بـاخ والسابقين عليه في القـرن الثامن عشر، وربما السابع عشـر، من جهة أخرى. وأشـد متذوقـي الموسيقا رهـافة هم الذين يجمعـون على نحوٍ فريد بين تـذوّق الأعمال المعاصرة، والإعجاب الشديد بموسيقا عصر الباروك والروكوكو في أوروبا. وأذكر أنني كنت أستمع بانتظام، خلال مدَّة إقامتي بنيويورك (التي سأتحدث عنها بالتفصيل فيما بعد)، إلى برنـامج يقدمه ناقد موسيقي متعمق اسمه «ديكوفين Dekoven»، كان يسميه برنـامج موسيقا «الباروكوكو» وهو اسم مركب من الباروك والروكوكو، وكان هذا الناقد يؤمـن إيمانـاً عميقاً بأن تلـك المرحلة هي التي شهـدت العصر الذهبـي للموسيقا، كما كان يقـدم نماذج نادرة مـن موسيقا ذلك العصر، يشرحها بطريقتـه المتحمسة ويطري مزاياهـا، ولا ينسـى أن يبـدي أسفه –في كل مناسبـة– على أن موسيقـا القرن التاسع عشـر قـد طغت علـى القرنين الثامـن عشـر والسابع عشـر الهادئين الرزينيـن اللذين لم يعرفا عصبية الإنسان الرومانتيكي أو تشنجاته. وكان في تحمسه البالغ للأعمال التي يشرحها، بل في صوته ذاته ما يذكرني إلى حد بعيد بأستاذنا الدكتور حسين فوزي في تعليقاتـه البديعة على الأعمال الموسيقية بإذاعة البرنامج الثاني. غير أن شيئاً ما كان يشـوِّه برامـج «ديكوفين»، هـو أنه كان في نهايـة كل برنامج يستجـدي المحسنين من المستمعيـن استجـداءً حقيقياً أن يبعثوا بما تجود به أريحيتهـم من تبرعات إلى عنوانه بمحطـة إذاعـة مدينـة نيويـورك (N. Y. C.) كي يستطيـع استكمال رسالتـه في تقديم هـذه البرامـج. ولقـد كان الرجل بالفعل يبذل فـي برامجه مجهوداً غير عـادي، ويتكلف الكثير من أجل الحصول على التسجيلات النادرة لتلك المرحلة التي لا تلقى ما تستحقه مـن عناية شـركات الأسطوانـات. ولكن نغمـة الاستجداء التـي كان يختم بهـا برامجه كانـت تبـدو نشازاً لا يُطاق في ختـام برامجه الرائعة، ولا سيما وهـو في بلاد أصحاب الملاييـن، التي تستطيع نفقات تشغيل طائرة عسكرية واحدة من طائراتها، خلال رحلة مـن رحلاتهـا التدميرية، أن تكفي «ديكوفين» مؤونة الاستجـداء، وتقدم إليه ذخيرة من الأعمال الموسيقية تكفيه مدى حياته!

أمـا من حيث الأنواع الموسيقية فكانت موسيقـا الأوركسترا الكبيرة هي الأقرب إلى ذوقي في البداية، وكان لابد من مضي وقتٍ غير قصير قبل أن أستطيع استيعاب موسيقا الغرفـة Chamber Music، وموسيقـا آلة البيانو بوجه خاص، وكذلك أصوات الغناء البشرية في الأوبرا والأغنيات المنفردة.

أمـا صعوبـة تذوق البيانو في البداية، فترجع أولاً إلـى أن تعقُّد أصوات العزف على هذه الآلة يقتضي من المستمع قدرة على التجريد تتيح له تتبُّع اللحن (إذا كانت القطعة من النوع اللحني Mèlodie) وسط التعقيد الهائل من الأصوات المتشابكة والمتداخلة، أو تتيـح لـه الاستمتاع بالتآلـف النغمي خالصـاً إذا لم تكن القطعـة لحنية. ومن جهة أخرى فإن الطريقة الغريبة في العزف على البيانو تثير صعوبات خاصة أمام المستمع الشرقـي؛ إذ إن ضربـات الأصابـع علـى البيانـو متقطعـة، تعتمد على نـوع الرنين في الوصل أو الفصل بين أجزاء اللحن، وهو عمل يشكل صعوبة كبيرة للأذن الشرقية، التي اعتادت أن تكون أجزاء الألحان موصولة، سواء أكان ذلك في الآلات ذات النغم المتصل، كالكمـان، أم ذات النغم المنفصل، كالعود والقانون، اللذيـن يحاولان بـ«الترعيش» أن يحققـا الاتصـال بين أصوات اللحـن. وبتأثير هذه العـادة الشرقية فـي الاستماع نشأ ذلـك المسخ المشوَّه. الذي يسمى بالعـزف الشرقي على البيانو، وهي ظاهرة كانت أكثر شيوعاً في جيلنا مما هي عليه في الجيل الحالي؛ ففي «أيام الزيارة أو المقابلة»، كان مـن الشائع أن تقـول الأم لابنتها أمام الجمـع المحتشد في حجـرة الاستقبال: «قومي يـا سميحـة سمعينا حاجـة»، وتقوم سميحـة بعد تمنُّـع، وتسير كالبطـة السمينة نحو البيانـو الموضوع في أبـرز مكان من حجرة الاستقبال، ثم تستديـر نحو أمها وتسألها فـي دلال وخجل: «أسمَّعكوا إيه؟» فترد الأم: «عاوزين نسمع كادني الهوى»، وهي تعلم أن سميحـة لا تعـرف غيرهـا، وأنها تعلَّمتها بعـد عذاب في شهور طويلـة كان «مدرس الموسيقـا» يعلِّمها خلالها موضـع إصبع تلو الآخر بطريقـة ميكانيكية، بحيث لم يكن لسميحـة في عزفها فضـل يزيد عما لعازف «البيانولا» في إدارته الآلية لذراع صندوق الموسيقـا، وترتفع من البيانـو «طرقعة» الأنغام من تحت أصابـع سميحة «السميكة»، وتسمع البيانو وكأن اليد اليسرى فيه طبلة تمسك «الواحدة»، واليد اليمنى تنتقل بخفة (مـن فـرط التكـرار) فوق البيانو وقـد انفتح الكف فتحـة كاملة حتى يستطيـع الإبهام أن يعـزف نغمة القرار، والبنصـر (الإصبع الصغير) أن يعزف نغمـة الجواب، ويتأرجح الكـف مفتوحاً في حركـة سريعة بين الإبهـام والبنصر، مع الانتقـال هبوطاً وصعوداً فـوق أصابع البيانو تبعـاً لأنغام اللحن، وسميحة تتمايل يمنـة ويسرى وكأنها تعزف لحنـاً سماوياً لأول مرة، في حين الأم السعيـدة تنظر بزهو وفخر إلى عيون الجالسات، واثقـة من أن واحدة منهن علـى الأقل ستعجب بـ«مؤهلات» ابنتهـا العزيزة، وستمتدح أمام ابنها (الذي يبحث عن عروس) جمال ومواهب البنت الحلوة التي «تضرب بيانو...

وتتكلـم فرنسـاوي!» وهـي أعظم مؤهلات الزواج في مرحلـة الثلاثينيات والأربعينيات لدى أفراد الطبقة المتوسطة من ذوي التطلعات السخيفة.

لعلنـي قد أسهبـت قليلاً في وصف هـذا المشهد الذي كان مألوفاً فـي وقت نشأتي، ولكـن عـذري في ذلك هو الرغبـة في إيضاح الهـوة السحيقة بين العـزف الشرقي على البيانـو (وهـو في نظري مـن أفظع التجـارب الموسيقيـة وأسخفها)، والعـزف الغربي الكلاسيكـي علـى هذه الآلة ذات التاريـخ المجيد، وتلك الهوة هي فـي رأيي أهم أسباب الصعوبة التي يجدها كثير من متذوقي الموسيقا العالمية، ولاسيما في المراحل الأولى من تجربتهم الموسيقية، في فهم الأعمال المؤلفة للبيانو فهماً عميقاً كاملاً.

وأمـا صعوبة تذوق الأصوات البشريـة في الغناء الغربي فترجع بدورها إلى عادات معينـة للاستمـاع تكوَّنت لـدى الأذن الشرقية نتيجة لطرق الغنـاء الشائعة بيننا؛ ففي طريقـة الغناء الشرقي نجد لكلمات الأغنيـة أهمية لا تقل عن أهمية اللحن، وقد تفوقها فـي كثيـر من الأحيان. وأول مـا يحرص عليه الملحن والمغني هـو أن يكون كل حرف وكل مقطـع واضحـاً سليماً، حتى ينقل المعنى إلى ذهـن المستمع، وفي معظم الأحيان يتـم ذلـك على حساب الصـوت البشري عينه؛ أعنـي أن المغني يحرص على نقل كلام الأغنيـة أكثـر ممـا يحرص على إظهـار الإمكانـات الكامنة فـي صوتـه (إن كان لها وجـود). ومن الطبيعي في هذه الحالة أن تبدو طريقة الغناء الغربية «صراخاً» في نظر المستمـع الشرقي؛ إذ إن جهد المغني في حالة الغناء الغربي ينصبُّ على تحقيق كل ما فـي الصوت البشري مـن إمكانات، لا على توصيل الكلمات إلـى المستمعين. وكثير من الغربييـن لا يفهمـون كلمات الغناء الـذي يسمعونه، بل لا يستطيعـون تمييزه حتى إن كان بلغتهـم الأصلية. كذلك فـإن الملحن يستخدم الصوت البشـري أداة أشبه ما تكون بـالآلة الموسيقية من حيث استخلاص كل ما ينطوي عليه هذا الصوت من قدرات لحنية وتعبيريـة. أمـا الكلمات فليس لها في الغناء شأنٌ كبير، ويكفي أن نقول إن موضوعات معظـم الأوبرات مـن السذاجة والسطحية بحيث لا يمكن أن يُقنـع أحد بـالقيمة الدرامية لكلماتها، وحتى في الحالات التي تكون فيها الكلمات ذات قيمة شعرية رفيعة، كبعض أغنيـات شوبرت وهوجو فولف، تجد النـاس لا يعجبون بـالأغنية لكلماتها، بل من أجل ألحانهـا، وإذا تعيَّـن عليهم الاختيار بين أغنيتين إحداهمـا تتميز بأشعار رفيعة ولحن متوسط القيمة، والأخرى ذات كلمات تافهة ولحن جميل، فإنهم لا يترددون في تفضيل الثانية، بل إن المحاولة التي بذلها ريشارد فاجنر من أجل ابتداع «فن متكامل» يجمع

بيـن جمـال الكلمة وجمال النغـم، لم تنجح إلا بفضل روعة موسيقـاه، في حين لا يعبأ مستمعوه كثيراً بأشعاره أو بموضوعاته الدرامية.

فالفارق إذن كبير بين وظيفة الصوت البشري في الغناء الشرقي وفي الغناء الغربي، والطابـع الطليـق المتحرر الذي يتسم به الغناء الغربي، والـذي يجعله قادراً في تحقيق كل مـا ينطـوي عليه صوت الإنسـان من إمكانات، هو الذي يجعلـه يبدو «صراخاً» في نظـر المستمع الشرقـي. ومن هنا كان تذوق الغناء في الموسيقـا العالمية من المراحل المتأخرة في التجارب الموسيقية لمعظم المستمعين الشرقيين، بل إني أعرف الكثيرين ممـن اكتسبوا خبرة غير قليلة في الاستماع الموسيقي، لا يطيقون الاستماع إلى الغناء الغربـي. وتلـك على أيـة حال مسألة تـذوُّق وتعوُّد، ولكنـي أستطيع أن أقـول، من واقع أحاسيسـي الخاصـة، إن التجربـة الموسيقية تكتسب قـدراً كبيراً من الثـراء إذا أُضيف إلـى عناصرها صـوت بوريس كريستـوف وهو يغنـي ألحان «موسورسكـي»، وصوت «يوسـي بيورلنـج» وهو يغني لفيردي، وصـوت «إليزابيـث شفارتسكويف» وهي تغني لشوبـرت أو سيبيليوس. والمهم في الأمر أن يعتاد المرء سمـاع صوت المغني دون أن يعبـأ كثيـراً بعدم فهمه لكلمات الأغنية. وأود في هـذا الصدد أن أدلي باعتراف قد يبدو فـي نظر بعضهم غريبـاً: وهو أنني لا أحـاول مطلقاً حينما أستمع إلـى تسجيل لإحدى الأوبـرات، أو لمجموعـة من الأغانـي، أن أتتبع الكلمـات مع اللحن، علـى الرغم من أن هـذه الكلمات مكتوبـة أمامي وفي متناول يـدي مع كل أسطوانة. صحيـح أنني أعرف موضـوع الأوبـرا في مجموعه، ولكني لا أحـاول أبداً أن أتابع تفاصيـل هذا الموضوع خـلال استماعي للأوبرا؛ اعتقاداً مني بأن عملية التتبع هذه تشوِّه التجربة الموسيقية، ورغبة في الاستمتاع بهذه التجربة خالصة من كل عنصر ذهني غريب عنها. وقد أكون مخطئـاً في موقفي هـذا، ولكن هذا هو المسلك الذي أتبعه حيال الغناء الغربي، ولا أظن أن استمتاعي بهذا الغناء قد نقص لطريقتي هذه في تذوُّقه.

وإذا كنـت قـد تحدثـت بالتفصيل عن هـذه المراحـل المختلفة في تـذوق الموسيقا العالميـة، فـإن من بيـن الأهداف التـي أرمي إليها من هـذا الحديث المفصَّـل، ضرورة مراعـاة هذه المراحل في أي برنامج للتـذوق الموسيقي يُوضع في بلادنا ذات التقاليد الشرقيـة؛ فـلا معنى على الإطلاق للبـدء في هذا البرنامج بسمـاع «موسيقا الغرفة» أو سوناتات البيانو، أو أغاني الأوبرا، بل إن البدء بالسيمفونيات والكونشرتات المشهورة قد يكون هو نفسه بداية غير صحيحة. والأفضل أن نراعي ذوق المستمع الشرقي، فنقدِّم

إليه في البداية قِطَعاً روسية بسيطة، لكورساكوف وخاتشاتوريان وتشايكوفسكي. وهذا ما يحدث بالفعل لدى كثيرين، غير أنهم يتوقفون للأسف عند هذا الحد، ويرفضون كل ما يتجاوز هذه المرحلة، ولكن من واجب كل من يقوم بتعليم التذوق الموسيقي أن يستغل في مستمعيه حب هذه الألحان ذات الطابع الشرقي، لينبههم بالتدريج إلى عناصرها الأخرى، ولاسيما العناصر البوليفونية فيها، ويتدرَّج بهم صعوداً نحو أنواع أكثر تعقيداً وتجريداً. ومن الحائز أن المستمع الياباني أو الصيني، أو المستمع الإفريقي الأسود، يحتاج إلى طريقة أخرى في التعليم، يتدرَّج فيها على نحوٍ مخالف تبعاً لعادته الخاصة في الاستماع. ولكم يكون من المفيد أن يجري بحث تجريبي يقارن بين تدرُّج قدرة المستمعين المنتمين إلى حضارات مختلفة على التذوق، ومدى الصعوبة التي تلقاها كل فئة في استيعاب الأنواع الموسيقية المختلفة. ولكن مثل هذا البحث، على قدر علمي، ما زال ينتظر مَن يقوم به.

ومن أهم الأمور في نظري، في أي برنامج سليم للتذوق، أن يسعى المرء بالتدريج إلى الإقلال من ربط الموسيقا بقصص أو موضوعات واقعية، حتى يتدرَّب المستمع على ممارسة التجربة الموسيقية خالصة؛ فقد يكون من المفيد في البداية رواية حكايات عن المناسبات التي أُلِّفت فيها القطعة الموسيقية، وربط كل جزء من أجزائها بانفعال أحسَّ به المؤلف، أو بتجربة عاطفية مر بها، أو بحادث معين أثَّر في نفسه –كل ذلك قد يكون مفيداً في البداية من أجل اجتذاب انتباه المستمع غير المدرب، ولكن الاستمرار في هذا الاتجاه يكون لدى المستمع عادات سيئة، وربما جعل الارتباطات الأدبية أو الانفعالية أو التاريخية تغلب لديه على الاستمتاع بالأنغام عينها، فتكون النتيجة أن يخلق للألحان بخياله ارتباطات مصطنعة، ويعجز عن تذوق الأعمال التي لا تقبل بطبيعتها تفسيراً موضوعياً من هذا النوع.

ولأَعُد بعد هذا الاستطراد «التعليمي» الطويل لأتابع تجربتي مع الموسيقا، فأشير إلى أن الفرصة قد أُتيحت لي، ولأول مرة، لمشاهدة عروض كاملة للأوبرا في صيف عام (1949)م، حين سافرت في رحلة إلى باريس بعد تخرُّجي في الجامعة مباشرةً، ضمن وفد من مدرِّسي اللغة الفرنسية المصريين الذين أوفدتهم الحكومة الفرنسية في دراسة صيفية على نفقتها الخاصة، وتمكَّن البروفسور «جان جرنييه» من أن «يحشرني» وسطهم مع أني لم أكن في ذلك الحين إلا «طالب وظيفة» انقضى على تخرُّجه شهر واحد! ومن بين الليالي الثلاثين التي قضيتها في تلك الرحلة الممتعة

فـي باريـس، أمضيت ستَّ ليالٍ على الأقل في دار الأوبـرا؛ إذ أُتيحت لي فرصة مشاهدة بعض دراما ت فاجنر وأوبرات فردي و«لولي». وكانت التجربة بالنسبة إليَّ رائعة غاية الروعـة، ولاسيمـا أن الأداء كان ممتـازاً، فضلاً عن أن الإخـراج المسرحي كان عظيماً بحـق. ولسـت أستطيع أن أعبـر عما كنت أشعر به مـن سعادة ونشوة وأنـا أهبط سلالم دار الأوبـرا المشهـورة فـي باريس بعد عرضٍ أستمتـع فيه لأول مـرة بروائع الأوبرات العالمية، بعد أن كانت أسعار تذاكر دار الأوبرا الباهظة في مصر تحول على نحوٍ قاطع بيني وبين مشاهدة أي عرضٍ موسيقي عالمي خلال مرحلة دراستي.

وخـلال السنـوات السبـع التي أعقبت ذلـك، وهي مرحلـة كان يشغلنـي فيها العمل العلمـي من أجل التحضير لدرجتَيْ الماجستير والدكتوراه، كانت تجربتي في الموسيقا تـكاد تكون مقتصـرة على الاستمـاع إلـى الإذاعات، وقـراءة بعض الكتـب الإنكليزية والفرنسيـة مـن آنٍ لآخر. على أن كثيراً من الأفكار كانت تختمر في ذهني عن الموسيقا العالميـة وعن نواحي الضعف في موسيقانا المحليـة. وقد أصغْتُ هذه الأفكار في أول عملٍ تأليفي أنجزته في ميدان الموسيقا، وهو كتاب صغير بعنوان «التعبير الموسيقي» (مكتبة مصر، 1956م)، ولم تكن صفحات هذا الكتاب تتجاوز المئة إلا قليلاً، ومع ذلك فقـد أحسسـت بالارتياح حين وجدتـه قد لقي ترحيباً من القـرَّاء والمعلقين، على الرغم مـن أن الآراء التـي عرضتها فيه، ولا سيمـا ما يتعلَّق منها بالموسيقـا الشرقية، كانت مكتوبـة بلهجـة نقدية شديدة. ومـع ذلك فقد استلفت نظري أن معظـم من كتبوا عنه لم يتعرضـوا للجوانـب النقدية التي حاولـت فيها أن أشرح عيـوب الموسيقا الشرقية على أسسٍ موضوعية علمية، مع أن هذه الجوانب دون غيرها هي التي كنت أودُّ أن أعرضها لاختبار الباحثين.

وكان أهم الأحداث التي أدَّت إلى تعميق تجربتي الموسيقية هي سفري إلى الولايات المتحـدة، وإقامتي بمدينة نيويورك؛ حيث كنت أعمل بمقر الأمم المتحدة خلال خمسة أعـوام كاملـة من (1957– 1962م)؛ فمدينة نيويورك هـذه بلا شك عاصمة العروض الفنية، والموسيقية على الأخص، في العالم، لا لأن أهلها أشدُّ حساسية من غيرهم في مجـال الفن الموسيقي، بل لأنهم أقْدَر على جلـب أعظم العازفين وقُواد الأوركسترا في جميـع أنحاء العالم؛ ولأن الفنان المشهـور الذي يقدم فيها عرضاً، يستطيع أن يضمن جمهوراً غنياً يتهافت على حجز مقاعد حفلاته كلها مقدماً، مهما يبلغ ارتفاع الأسعار.

ولـن أتحدث عن فِـرَق الباليه العالمية التـي لم يكن ينقطع مجيئهـا في كل موسم، أو عـن مجموعـات الرقص الشعبي التي كانت تَفِـد من كل أنحاء العالـم، بل سأقتصر فـي حديثي عن الفـن الموسيقي والغنائي وحده، وهو الفن الذي نلتُ منه خلال إقامتي الطويلة هذه أعظم قسط من المتعة ومن الثقافة والمعرفة. وقد تمكنت بمجرد حضوري من الحصول على اشتراك موسمي في أشهر قاعات الموسيقا الأمريكية في ذلك الحين، وهـي «كارنيجـي هول»، وهو ما ينبغي أن يُعد «ضربة حظ» رائعة؛ إذ إن قائمة انتظار الحصول على اشتراك للموسم الموسيقي الكامل تضم ألوفاً ينتظرون سنوات طويلة قبل أن يحصلوا على ما يريدون. ولعل اسم الهيئة الدولية التي كنت أعمل بها كان له دوره في «ضربة الحظ» هذه. وعلى أية حال فإن حضوري بانتظام لحفلات السبت المسائية فـي هـذه القاعة الموسيقية الكبرى، لمـدة خمس سنوات كاملة، أتـاح لي فرصة نادرة للتعـرف إلـى أرفع أنواع الموسيقـا، وأعظم الموسيقيين وقـواد الأوركسترا في مختلف بلاد العالم، معرفة مباشرة... وما زلت، بعد هذا الوقت الطويل، أشعر بحنينٍ جارف إلى تلـك الأيام التي يغـادر فيها المرء قاعـة الموسيقا في «الشارع السابـع»، وقد امتلأت روحـه بنشوة لا توصف، ليستقبله البرد والثلج في شتاء نيويورك القارس، فيزيد البرد من متعة الروح، ويضفي على التجربة الموسيقية إطاراً أثيريّاً رائعاً.

وقد كانت المدَّة التي ترددت فيها على قاعة «كارنيجي» آخر أيام مجد هذه القاعة المشهـورة؛ ففـي العام نفسه الـذي غادرت فيه الولايـات المتحـدة (1962م) كانت قد بُنِيَت قاعة أخرى أحدث وأفخم وأكبر من «مركز لينكولن» (لينكولن سنتر) للفنون، وهو مشـروع ضخـم كان قد بدأ منذ سنـوات، وتكلَّف عشرات الملايين مـن الدولارات، لبناء قاعـة موسيقيـة ودار للأوبرا، ومسرح للباليه وكونسرفتـوار؛ أعني مدينة فنون كاملة، علـى أحدث طراز. ونظراً إلـى أني مشتركٌ قديمٌ في قاعة كارنيجي فقد حجزت لي إدارة المركـز الجديد مقعـداً لاشتراك موسمي في القاعة الجديـدة بدورهـا، ولكن حلول موعد عودتـي إلى الوطن حـال بيني وبين حضور الافتتاح العظيـم. وكان من أشق اللحظات علـى نفسي تلـك التي كتبت فيها خطـاب اعتذار عن قبول المقعـد المحجوز، الذي كان المئات دون شك ينتظرونه في لهفة.

ولعـل أروع الظواهر التي شهدتها في قاعة كارنيجي، ما كان يتجلى فيها بوضوح مـن قدرة الفـن على تجـاوز الحواجـز الأيديولوجية والتقريـب بين البشر علـى أساس

إنساني يعلو على كل الخلافات السياسية والمنازعات الدولية؛ فمن حين لآخر كانت القاعة تستضيف فناناً مشهوراً من الفنانين السوفييت، وكان الاستقبال الذي يلقاه الفنان في البداية، ثم التصفيق والتكريم الذي يُودَّع به في النهاية، ظاهرة مؤثرة بحق، ولا سيما في بلدٍ يتشبع أهله بدعاية الحرب الباردة التي تسري في عقولهم مسرى الدم في جسم الإنسان، وتطفح صحفه وأجهزة إعلامه بمظاهر الكراهية العدوانية للخصم السياسي، ولا يعرف عن هذا الخصم سوى أنه عدو لدود يريد أن «يدفنه». رغم كل هذه المظاهر، ورغم أن نسبةً عالية من رواد قاعة الموسيقا الكبرى هم من أصحاب الموارد المرتفعة، والمصالح «الرأسمالية» الواضحة، فقد كان هذا كله يذوب أمام روعة الفن، وينسى الجميع الوطن الذي ينتمون إليه، أو النظام الاجتماعي الذي يمثله الفنان، ولا يتذكرون سوى أنهم أمام إنسان عظيم، يقدِّم إليهم أروع وأسمى متعة للروح.

هناك شاهدت «ليونيد كوجان» عازف الفيولينة السوفييتي العظيم، بشعره الأسود الغزير ووجهه الأسمر وملامحه التي تكاد تكون شرقية صميمة، وهو يقف بثبات رائع أمام جمهور غريب ليقدِّم إليه عزفاً فريداً في نوعه لأشهر الكونشرتات العالمية. وهناك شاهدت عميد عازفي الفيولينة السوفييت، «دافيد أويستراخ» الذي ربما عدَّه بعضهم أعظم عازفي الفيولينة في العالم. منظره لا يوحي على الإطلاق بأن هناك فناناً نادر المثال من وراء هذه القامة القصيرة البدينة، وهذه الملامح السمحة وكأن صاحبها «خبان» طيب القلب.وحين يمسك بالفيولينة تكاد تتعجب كيف ستتمكن هذه الأصابع السمينة القصيرة من أن تعبِّر عن التفاصيل النغمية الدقيقة على الأوتار، أو تلاحق سرعة العزف اللاهثة، ولا سيما أن عهدنا بعازف الفيولينة –والفنان عامةً– أن يكون ذا أيدٍ نحيلة وأصابع رشيقة طويلة. ولكن ما إن يبدأ العزف، حتى ينسى المرء كل شيء، بل ينسى أن في الأمر أية صعوبة، إذ إن أصعب الأنغام تصدر عنه وكأنه لا يبذل أي مجهود، ودون أن يظهر في عزفه أي أثر للتوتر، ولا يشعر المستمع إلا بالآلة الصغيرة وهي تغني، وكأن أصواتها تحيط به من كل جانب، وتملأ كل فراغ القاعة الفسيحة.

وحين استمعت إلى عازف البيانو السوفييتي المشهور «إميل جيليلز Emil Gilels» بدا لي أن الرجل قد وصل إلى أقصى ما يستطيع عازف هذه الآلة المجيدة أن يبلغه من حساسية ودقة وإتقان. ولكن لم تمضِ أيام قليلة حتى أرسل السوفييت «صاروخهم» الفني الجبار: «سفياتوسلاف ريشتر» أعظم عازفي البيانو في عصرنا هذا بلا منازع.

وكانت الحفلتان اللتان استمعت فيهما إلى هذا العازف الكبير من أروع التجارب الموسيقية التي مرت بي في حياتي، كان يدخل قاعة الموسيقا في خجل شديد، وتكاد تشفق عليه ظنّاً منك أنه سيرتبك أمام الجمهور الحاشد، وحين يطأطئ رأسه الذي أوشك على الصلع، بشعيراته الحمراء القليلة الباقية، أمام تصفيق الجمهور، تكاد تشعر بأنه يقاوم رغبته في الانسحاب من القاعة، ولكنه بمجرد أن يجلس أمام البيانو، وحتى قبل أن يبدأ في العزف، تحسُّ من جلسته ومن نظرته إلى البيانو أنه تحوَّل إلى شخص آخر، وأن هذا الإنسان الساذج الخجول قد غدا عملاقاً جباراً. أما حين يبدأ العزف، فإن من الصعب عليك فعلاً، حتى لو كنت مستمعاً ذا خبرة طويلة، أن تصدق أن يدين اثنتين، وعشرة أصابع آدمية فحسب، هي التي تعزف. إن الأنغام التي تصدر عن البيانو تغني عن فرقة كاملة، ليس لسرعتها وتعقيدها وإتقانها المذهل فحسب، بل لتنوع الألوان الغريب، الذي لا يكاد المرء أن يتوقَّعه من هذه الآلة بالذات. وبثقة كاملة تمتد يدا ريشتر الجبارتان فوق البيانو طولاً وعرضاً، وتسري الكهرباء الخفية منه إلى كل مستمع في القاعة، وحين ينتهي العزف، تشهد أعجب «المظاهرات» وأجملها: التصفيق، ثم صياح الإعجاب من الجمهور الذي ينسى نفسه، وينسى وقاره، ثم الوقوف إجلالاً لإنسان عظيم ويستمر التصفيق إلى الحد الذي تشعر فيه –حين تعود إلى بيتك فيما بعد– بأن يديك تؤلمانك حقاً، ثم تنهال على المسرح باقات الورد خلال موجة التكريم العارمة، طويلة المدى، والفنان الخجول يعود مرة أخرى إلى شخصيته البسيطة المنطوية على ذاتها... ولا يملك المرء، إزاء هذا المشهد الإنساني الرائع، إلا أن يتساءل: أما كان من الممكن أن يصبح العالم الذي نعيش فيه عالماً أفضل لو كانت اجتماعات الأقطاب تبدأ بعزفٍ كهذا، أو كانت جلسات الأمم المتحدة تسبقها مظاهرات فنية كهذه؟

وعلى ذكر الأمم المتحدة، فقد كانت للمنظمة الدولية الكبرى بدورها حفلاتها الموسيقية التي تنظمها في مناسباتها المختلفة، ولاسيما في عيدها السنوي، وكان كبار الفنانين العالميين المستوطنين في أمريكا يتطوعون للاشتراك في هذه الحفلات دون مقابل؛ مشاركة منهم في أداء هذه الرسالة الإنسانية للمنظمة العالمية. وأذكر من الفنانين الذين شهدتهم في هذه الحفلات، عازف الفيولينة العظيم «ياشا هايفتز»، الذي يحيط به الجلال منذ لحظة دخوله القاعة حتى انصرافه عنها وسط تهليل المستمعين، وكان بمشيته عرج خفيف، لا أدري إن كان دائماً أم مؤقتاً، ولكن أحد الحاضرين أكد

لـي أن أصـل هذا العـرج يرجع إلى أيام زيـارة هذا الفنان (وهو يهـودي) لإسرائيل؛ إذا انتقـد الأوضـاع فيها وسخـر من حياة أهلهـا، فضربوه (علقة) أحدثت بـه هذه العاهة –وهـي روايـة أشك جـداً في صحتها–! وعلى أية حال فـإن كل ضربة قوس من هذا الفنان الذي أذهل العالم بعزفه منذ أن كان في السابعة عشرة من عمره، كانت تنم عن خبـرة وحساسيـة نادرة، وكان رنيـن الفيولينة «الستراديفاريوس» التي يعزف عليها رائعاً بحق. ولولا مسحة من الروح التجارية تجلَّت في بعض تسجيلاته المتعجلة خلال السنـوات العشر الأخيرة، لظل على الدوام يحتل مـع دافيد أويستراخ –أعلى قمم العزف على الفيولينة في العصر الذي نعيش فيه.

ويذكِّرنـي «ياشا هايفتز» بعـازفٍ آخر من أساطين الفيولينـة شاهدته مرة واحدة، هـو «يهـودي مينوهين»، واسمـه يغني، بالطبـع، عن معرفـة أصله، ولكنـه بدوره من اليهـود خصـوم إسرائيل، وأبوه مـن الكتَّاب المشهورين الذين انتقـدوا سياسة هذا البلد وأسلـوب حياته. وقد كان هذا العازف مـلء الأسماع والأبصار في الأربعينيات وأوائل الخمسينيـات من القرن الماضـي، وكان «طفلاً معجزاً»بكل ما تحمله الكلمة من معانٍ، ولكنـه انصـرف في الأغلب إلـى قيادة الأوركسترا فـي الآونة الأخيرة رغـم أنه لم يزل فـي أوج نضوجـه، ولست أدري لذلك سبباً سوى أن عازفين آخرين أشد منه تحمساً لبلد «الشعـب المختار» قـد رُفعوا إلى القمة، مثـل إيزاك (إسحاق) ستيـرن وناثان ميلستين (والسيـن في الاسمين الأخيرين تُنطق في أصلها الألماني شيناً، ولكن التأمرك جردها مما يغطيها من النقط).

والحـق أن حديـث اليهودية والموسيقا فـي نيويورك وفي أمريـكا حديث طويل؛ ففي هذه المدينة التي يعيش فيها من اليهود عدد أكبر من ذلك الذي يعيش في إسرائيل كلها، والتـي تزيـد نسبة اليهود فيهـا عن ثلث مجموع السـكان البالغ ثمانيـة ملايين ونصف المليـون، فـي هـذه المدينة يسيطـر اليهـود بالطبع علـى كل منافذ الشهـرة، ويتحكمون فـي سوق الفـن تحكماً يكاد يكـون تاماً، ومن يسيطـر على قاعات نيويـورك الموسيقية ومسارحهـا فقـد سيطر على الفن في أمريـكا كلها. وأوركسترا النيويـورك فيلهارمونيك، الـذي هـو أشهر فرقة موسيقية فـي الولايات المتحدة، يكاد يكون كلـه مؤلفاً من اليهود، وهـذا ليس في ذاته بالأمر المستغرب؛ أما عدد المؤلفيـن الموسيقيين منهم فليس كبيراً، وفيمـا عدا مندلسون، وربما «مالر»، فإن معظمهم –مـن أمثال مايربير وأوفنباخ وسان

صانس– هم من موسيقيي الدرجة الثانية، أو «من أعظم غير العظماء»، كما يقول التعبير المعروف (وربما كان إيثارهم للعزف راجعاً إلى أنه يجلب مزيداً من الربح؛ إذ إن العازف البارع يربح أضعاف ما يربحه المؤلف المشهور)[2]. ولكن القائد الدائم لهذا الأوركسترا العظيم –وهو منصب يتهافت عليه معظم قواد الأوركسترا في العالم– كان يهودياً صهيونياً متعصباً اسمه ليونارد (أو لينارد كما ينطقونه هناك) برنستين (وهي بدورها السين نفسها التي يرفع عنها الأمريكان برقع الحياء، فضلاً عن إزالة الفتحة الأصلية من التاء بحيث يصبح المقطع الأخير على وزن «طين»). هذا «البرنستين» لم يكن له تاريخ معروف في قيادة الأوركسترا، وكل ما في الأمر أن قائداً تغيَّب ذات مرة، فاضطروا في آخر لحظة إلى الاستعاضة عنه بهذا الشاب «المغمور»، «وعندما أصبح عليه الصباح وجد نفسه مشهوراً»، وحُشر برنستين حشراً مع القائد الأصلي للأوركسترا، وهو اليوناني البارع ديمتري متروبولوس، ليكون له «شريكاً مخالفاً». ولم تدم الحال طويلاً؛ إذ إن القائد اليوناني مات بعد عام واحد من حضوري إلى نيويورك (1958م)، وخلا الجو لبرنستين ليصبح قائداً للأوركسترا العظيم، ويحتل أكبر منصب مرموق بين المشتغلين بالموسيقا في أمريكا.

ولعل القارئ يظن أن للاعتبارات السياسية أو القومية دخلاً في حكمي على جدارة قائد الأوركسترا هذا بمنصبه، ولكن حقيقة الأمر أن الكثيرين من المحايدين سياسياً، بل من الأمريكيين الخُلَّص، لم يكونوا مقتنعين بكفاءة برنستين، وكان من أبرز العوامل التي تقلل من قدره أمام الجمهور، حركاته المضحكة أثناء قيادته للأوركسترا؛ فمن حق كل قائد للأوكسترا أن ينفعل بالموسيقا التي يؤديها، ولكن هذا الانفعال لا ينبغي أن يصل أبداً إلى حد الابتذال، وقد كان برنستين يتراقص بوسطه حيناً، وبكتفيه حيناً آخر، بطريقة تحسُده عليها «عوالم» شارع محمد علي. وأنا لا أقول ذلك مبالغة أو تشنيعاً، وإنما أصف ما شاهدته بالفعل، ولم يكن في أدائه الموسيقي، على أية حال، أيُّ عنصر غير عادي، يسوِّغ شغله للمنصب الذي كان يحتله قبل سنوات غير طويلة «أرتورو توسكانيني» العظيم. ولكنه في مقابل ذلك، كان «يحج» إلى إسرائيل بانتظام، وفي أول زيارة له إلى «أرض الميعاد» سجد على الأرض بمجرد هبوطه من سُلَّم الطائرة، وقبَّل التراب، والتُقطت له عندئذٍ مئات الصور والأفلام، وسرعان ما كانت جميع أجهزة الإعلام الأمريكية تذيع على الملايين ذلك المشهد العجيب.

وقـد يسـأل سائـل: وهل تبلـغ سلطـة التعصب اليهودي ذلـك الحد الـذي يجعل غير الأكفاء يرتفعون على حساب الأكفاء في ميدان الفن بدوره؟ وردي على ذلك أن المسألة لا تتعلق قطعاً بوضع أشخاص خلوا من الكفاءة في مناصب لا يستحقونها، فكل هؤلاء موسيقيـون موهوبـون دون شك، ولكن سوق المواهب في بلـد كبير كهذا حافلة بطلاب الشهـرة والمجـد، والتنافس في ميادين الفنون رهيب، فـإذا وجدنا أن الفائزين هم في معظم الأحيان من ينتمون إلى الديانة اليهودية، فلا بدَّ أن يكون ذلك شيئاً لافتاً للنظر. ويزول العجب إذا علمنا أن الفن، في بلد كالولايات المتحدة. يخضع لقواعد السوق الحرة، وأن هنـاك عدداً من المتعهديـن الكبار، كلهم من اليهود، وعلـى رأسهم قيصر الحفلات الموسيقية الجبار، سول هوروك Sol Hurok، هم الذين يملكون القدرة على أن يرفعوا الفنـان إلى عنـان السماء أو ينزلوا به إلى سابع أرض؛ إذ إنهم هم الذين يملكون قدرة الإنفـاق على إيجار القاعـات الموسيقية، ودفـع أجور الأوركسترا المصاحبة في مدَّة العـزف وما يسبقها مـن تدريبات، ونفقات حملات الإعـلان الباهظة. ومن جهة أخرى فإن المتنافسين على مراكز الشهرة عديدون، وفي كل عام يظهر مئات من الشبان كلهم يصلحـون لأن يكونـوا في الصف الأول من العازفيـن، وكثيراً ما يحدث أن يتفوق شاب في مسابقة من المسابقات الشاقة، ويظن الجميع أن أبواب الشهرة قد فُتحت أمامه على مصراعيها، ولكن لا يمضي وقت طويل حتى يطويه النسيان.

وتحضرنـي في هذا الصـدد قصة عـازف البيانو «فان كلايبـرن Van Cliburn» الـذي كان أمريكيـاً «صعيديـاً» مـن تكساس، وكان قـد أحـرز المركـز الأول في عدة مسابقـات محليـة شديدة الصعوبة في أمريكا، ومع ذلـك فإنه حينما سمع عن مسابقة «تشايكوفسكي» العالمية التي تُجرى في موسكو، لم يستطع أن يجد أجر السفر ونفقاته، واضطـر إلى الاقتراض والاستجداء مـن بعض المؤسسات الخيريـة، وحينما سافر إلى موسكـو ودخل المسابقة، كان نجاحـه ساحقاً، وأصبح معبود الشعـب السوفييتي بين يـوم وليلة، وانهالت التعليقات التي تشيد به وتبدي الإعجاب بمقدرته الفنية، وسرعان مـا وصلت موجـة الإعجاب إلى الصحـف الأمريكية، حتى أصبح موضـوع الساعة في طـول البـلاد وعرضهـا، واستُقبل حيـن عودته استقبـال الأبطال في موكـب لا أول ولا آخـر، بـل أصبح نجاحه –خلال مدَّة ما– عاملاً من عوامل تخفيف حدة الحرب الباردة بيـن البلدين. هـذا الشاب نفسه كانـت مواهبه معروفة قبـل سفره، ولكن أحـداً لم يعبأ بـه، ولـم يساعده على تحقيـق أمله، بل كان مـن الممكن أن تندثر مواهبـه تماماً، لولا

أن «البلـد الخصـم» ساعده على إظهارهـا، وبمجرد عودته، استغـل المنظمون الذين لم يلتفتوا إليه من قبل، نجاحه الساحق في تنظيم حفلات بلغت أسعارها أرقاماً قياسية، وانهالـت الدعوات عليه من المدن الكبـرى كلها، وغمرت أسطواناته السوق، كل ذلك في مـدَّة وجيـزة. ولكن موجة الحماسة سرعان ما انحسـرت، وأخذ اسمه يختفي بالتدريج، وعادت الأسماء التقليدية إلى الظهور. ولست أدري ماذا آل إليه أمر هذا الشاب الموهوب اليـوم، ولكنه على أيـة حال ليس من الأسماء اللامعة في حيـاة أمريكا الموسيقية، ولا أظـن أن السبـب في أفول نجمه يرتـد إليه هو ذاته، بل الأرجح لـدي أن المنظمين الذين اضطروا وقتاً ما إلى الاعتراف به واستغلاله، قد «استهلكوه» بالدعاية المفرطة المركزة الخاطفة، ثم تخلَّوا عنه ليعودوا مرة أخرى إلى أبناء طائفتهم المفضلين! ومجمل القول إن المجال مفتوح دائماً للاختيار بين فنانين كلهم أكفاء، وإنَّ الاختيار يمكن في كثير من الأحيان أن يتم على أسسٍ لا شأن لها بالفن ذاته.

علـى أن هذه الشوائب، التي ربما كانت أمـراً لا مفر منه في مدينة لها تكوين مدينة نيويـورك، لا تقلـل بحال من المتعـة التي يستطيع كل متذوق للفـن أن يكتسبها حينما يقيـم فـي بلدٍ يجتذب، كالمغناطيس، كلَّ فنان ناجح مرموق من جميـع أرجاء العالم، فضلاً عن أولئك الذين استوطنوا المدينة، وهجروا بلادهم الأصلية منذ عشرات السنين.

وإنـي لأذكـر، من بين أعظـم من شاهدت مـن الفنانين الضيوف، قائـد الأوركسترا المشهور «هربرت فون كاريان»، إمبراطور الموسيقا الأوركسترالية في القارة الأوروبية بـلا منازع. وما أعظم الفارق بين هذا النمسـاوي العريق وصاحبنا «برنستين» القائد الدائـم لأوركسترا «نيويورك فيلهارمونيـك». لقد استطاع «فون كارايـان» أن يضفي على القاعة بأسرها، بعازفيها ومستمعيها معاً، جواً من المهابة والجلال لم أشهد مثله فـي أي حفل موسيقي حضرتـه. لم يكن يسرف في إشاراته إلـى الأوركسترا، ولكن كل حركة من حركاته القليلة كانت لها دلالتها البالغة، حتى لأكاد أقول إن المرء يستطيع التعـرف إلـى اللحن من حـركات أصابعه وذراعيـه، حتى لو لم يكن يسمـع منه شيئاً، وكان فـي شخصيتـه عنصر واضح من الوقار والقدرة علـى السيطرة وكسب الاحترام، وقـد استقبلـه الجمهور وودعه بعاصفـةٍ من التصفيق لا تشهدهـا القاعات الموسيقية إلا في أحداثها الكبرى.

ومـن العازفين المستوطنين الذين يصعب أن ينساهم المرء، عازف الفيولينة الكبير «جوزيـف زيجيتـي» الـذي كان شيخـاً مسناً حيـن مشاهدتي لـه في عـام (1959م)،

ولكنــه كان لا يزال ذلـك الفنان شديد الحساسية، قوي الشخصيــة، الذي يعرفه الجميع مــن تسجيلاته المشهــورة. والحق أن لـدى زيجيتي قدرة فريدة علــى أن يضفي طابعه المستقـل الخاص علــى كل قطعة يعزفهــا. وأسلوبه في العزف من تلـك الأساليب التي تستطيع الأذن الخبيرة أن تميِّزها دون عناء؛ إذ إنه رغم قِدَم عهده بالموسيقا العالمية، ما زال يحتفظ بآثار من طريقة عزف موسيقا الغجر (التسيجان) التي تشتهر بها بلاده الأصلية المجر. ورغم أن طريقته في العزف تبدو في نظر بعضهم خشنة متحشرجة إلى حدٍّ ما، فإني لا أستطيع أن أنكر إعجابي الشديد بأصالة هذا الفنان وقدرته الفريدة على أن يضفي في كل مرة شيئاً جديداً حتى على أوسع المؤلفات الموسيقية ذيوعاً وأكثرها تكراراً في قوائم البرامج.

ويطــول بــي الحديث لو وصفــت الانطباعات التي تركها في نفســي عزف «كلاوديو أراو» (أشهــر عازفــي أمريــكا اللاتينيــة)، أو رودلــف فركوجنــي (التشكوسلوفاكــي)، أو فيليــب أنترمــون (الشــاب الرشيق البلجيكي) علــى البيانو، أو قيــادة آندريه كلوتانز Andrè Cluytens أو شــارل مونش أو بييــر مونتو للأوركسترا... إنهم جميعاً عباقرة، وكلهم من ذلك النوع النادر من البشر، الذي يملك مواهب فذة تضفي سعادة على كلٍّ من يستمــع إليه –وهل هناك ما هو أندر في هــذه الأيام من إنسان تشع السعادة من حوله كي تضيء حياة كلٍّ من يحيط به؟

ولست أود أن أطيل الحديث عن المصادر الأخرى لتجربتي الموسيقية خلال إقامتي فــي الولايات المتحدة؛ إذ إن الحديث عــن الأوبرا ليس في كل الأحوال حديثاً شائقاً في نظــر القارئ الشرقي، حتى لو كان من عشاق الموسيقا العالمية، وحسبي أن أقول إنني استمتعــت فــي دار «المتروبوليتان» للأوبرا بسماع عددٍ مــن الفنانين العالميين، منهم ريناتــا تيبالــدي، السوبرانــو ذات الجسم الممتلــئ والملامح التي تشع بــروح الأمومة، وماريــا كالاس اليونانية عصبية المــزاج، ذات الصوت الأنثــوي الدافئ، وجورج لندن صاحــب الصوت «الباص» الفخــم، الذي كان ينتظره عندئذٍ مستقبــل زاهر. أما أصوات التينــور فكانــت هناك أزمة عامة فيها خــلال تلك المدّة، وأظن أن هــذه الأزمة ما زالت قائمــة إلــى اليوم؛ إذ لم يظهــر بعد «بنيامينو جيلــي» (الإيطالي) فــي الأربعينيات، ثم «يوســي بيورلنج» (النرويجي) في الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، صوت من أصوات (التينــور) يسد الفراغ الذي تركــه كبار الفنانين في العصر الذهبــي لهذا الصوت خلال النصف الأول من هذا القرن.

ومـن الذكريات الطريفة التي أذكرهـا من دار أوبرا «المتروبوليتان»، أن مغنية روسية مشهـورة –لا أذكـر اسمها– حضـرت لأداء بعض حفـلات الأوبرا، ولم تكـن تجيد اللغات الأخـرى اللازمـة في غناء الأوبـرات، ولا سيما الإيطاليـة، وكانت الأوبـرا التي شاهدتها تؤديهـا هـي «السيـدة بترفلاي»، وقد أدتهـا بطريقة غريبـة حقاً؛ إذ كان جميـع المغنين الآخرين يغنون بالإيطالية، في حين ترد هي عليهم بالروسية، ولم يكن في هذا الاختلاف اللغـوي أي إقلال من متعة النغم، وكان واضحاً أن الجمهور معجبٌ كل الإعجاب بصوتها القـوي ومقدرتهـا علـى التحكم في طبقـات هذا الصوت. ومـع ذلك ففي إحـدى اللحظات الدراميـة فـي الأوبـرا كان التينـور يغنـي، وعندما جـاء دورها فـي الرد قالـت: «نييت» (ومعناهـا بالروسية: لا)، فـدوَّت أرجاء القاعة بالضحك. أما سبـب الضحك (وهو ظاهرة نادرة بين جمهور الأوبرا، ولا سيما في المواقف الدرامية)، فهو أن كلمة «نييت» هذه هي نفسهـا التي يستخدمهـا المندوب السوفييتي فـي مجلس الأمن كلما استخـدم حق الفيتو –وما أكثر ما يستخدمه– وهي كلمة أصبحت مشهورة ومكروهة لدى الأمريكيين؛ لأنها طالما أطاحت بخطط تريد حكومتهم أن تفرضها على المنظمة العالمية!

ومـا دمتُ في معرض الحديث عن الجمهور الأمريكـي، فمن الواجب أن أذكر أن عشاق الموسيقـا العالميـة فيـه أقلية، بل هـم أقلية ضئيلـة إذا قيسوا بنسبتهم فـي بعض البلاد الأوروبيـة. والحـق أن أنضـج شعـوب العالم لا تنطـوي إلا على نسبة محـدودة من محبي هـذا النـوع من الموسيقا. ومن الخطأ أن يظن بعضهـم أن هناك شعوباً يتذوق كل أفرادها الموسيقـا الكلاسيكيـة، وكل ما فـي الأمر أن النِّسـب تتفاوت تبعاً لمـدى ارتفاع مستوى الثقافـة العامـة لدى الشعوب. ومـن المؤكد أن هناك، حتى من بيـن أولئك الذين يُحسَبون ضمـن عشـاق الموسيقـا العالميـة بيـن الأمريكيين، عدداً غيـر قليل يواظـب على حضور حفلاتهـا حبّاً في الظهـور وادِّعاءً للثقافـة والتعمُّق فحسب. وأذكـر أن جاري في حفلات «كارنيجي هول» كان ينام بعد بدء العزف بقليل في معظم الحفلات، وأنه في المرات التي كان يصيبـه فيهـا «الأرق» كان يُخرج من جيبه ورقاً وقلماً ويقوم خلال العزف بعمليات حسابية –لا أول لها ولا آخر– ومن الواضح أن أحواله المالية كانت أهم ما لديه بكثير من سمـاع الموسيقـا النادرة التي تتجاوب في أرجاء القاعة. وهنـاك جارٌ آخر علمت منه أنه مشترك منذ أكثر من خمسة عشر عاماً، استمع مرة إلى برنامج للموسيقا المعاصرة يتضمَّن قطعـة لمؤلف أمريكي اسمه «وليام شومان» فسألني متعجباً بعد انتهائها: كيف يعزفون قطعـة من موسيقا القرن التاسـع عشر لشومان في حفل مخصص للموسيقا المعاصرة؟ وكان السـؤال غايـة في الغبـاء؛ إذ إن الفرق بين أسلوب روبرت شومـان، الفنان الألماني

المشهـور في العصر الرمانتيكي، والأسلوب المعاصـر لشومان الأمريكي، فارق لا يحتاج المـرء إلـى أي خبرة كي يدركه فـوراً، حتى لو لم يكن قد عرف من قبـل بوجود «شومان» آخـر فـي تاريخ الموسيقا الأمريكيـة. وبطبيعة الحال لا يحق للمـرء أن يُصدر حكماً عاماً علـى أساس حـالات فردية كهذه، ولكن الملاحظ بالفعل أن حـب التظاهر بالثقافة –وهو تعويضـي منتشـر بيـن أوسـاط الأثريـاء– يدفع عـدداً غير قليل مـن الناس إلـى حضور الحفـلات الموسيقيـة بانتظـام، كمـا لـو كانوا يـؤدُّون طقساً مـن الطقوس أو فرضاً من الفروض التي لا يكون المرء من دونها معدوداً في زمرة المثقفين.

ولسـت أود أن أختم هـذه الذكريات الموسيقية عن مدَّة إقامتـي في الولايات المتحدة، دون أن أتحدَّث عن مصدر مهم من مصادر الثقافة الموسيقية في هذه البلاد، وهو الإذاعة؛ فمـن بين المحطات الإذاعيـة الكثيرة جداً التي تنتشر في كل مدينـة كبرى[3]. توجد دائماً محطة أو اثنتان مخصصتان للموسيقا العالمية، تقدم إلى مستمعيها مورداً لا ينضب في هـذا الفن الرفيع. وصحيـح أن هذه المحطات تشوبها في معظم الأحيان شائبة الإعلانات السخيفـة، التي تهبط بالمستمـع، بعد سماع رباعية وترية لبيتهوفـن مثلاً، إلى حضيض الإعـلان عـن أحـدث دواء للصداع (الـذي يسببـه الإعلان عينـه بالطبع!) ولكـن الأعمال الموسيقيـة الكبيـرة تُذاع كاملـة دون مقاطعة وتسبقهـا عادةً مقدمـات تحليلية شارحة لمعلقيـن على مستوى عالٍ من الثقافة. وبفضل طول مدة الإذاعات، تُتاح للمستمع فرصة المقارنـة بيـن التسجيـلات المختلفة للعمـل الموسيقي الواحـد، فضلاً عن سمـاع أعمالٍ وتسجيلاتٍ نـادرة[4].

والأمـر اللافـت للنظر حقاً في هذه الإذاعات نفسها، والـذي ينبغي أن نتنبَّه جيداً إليه، هـو المستـوى الهندسي الرفيـع لطريقة الإذاعة نفسهـا؛ فقد استُحدثـت طريقة جديدة في الإذاعـة، اسمها FM (اختصـار Frequency modulation، وهو تعبير في اللاسلكي لا أستطيـع ترجمتـه، وحتى لو استطعـت فلن أتمكن مـن شرحه) تمتاز بأنهـا تنقل الصوت نقيـاً إلـى أبعد حدٍّ، بحيـث تصل إلى أجهـزة الاستقبال كل دقائـق الموسيقا وتفصيلاتها الصوتيـة، وكلمـا ارتفـع مستوى جهـاز الاستقبال، كانـت الموسيقا أصفـى وأنقى. وعن طريـق هذه الإذاعـات يستطيع بعضهم، ممـن توافرت لديهم أجهزة استقبـال حساسة، أن يسجلوا المقطوعات المفضلة لديهم على شرائط بطريقةٍ لا تقل في دقتها عن التسجيل في استوديوهـات الأسطوانات عينها. وبطبيعة الحال فإن هذا كله يقتضي نوعاً من الوفرة لا نستطيـع أن نطمع فيها الآن في مجتمعاتنا. ولكن العناية بالموسيقا المقدمة في الإذاعة

لـن تكلفنا كثيـراً، ولا سيما قد أخذت الساعـات المخصصة للموسيقـا العالمية تزداد إلى حـدٍّ لا بأس به في برامجنـا الإذاعية؛ ذلك لأن فـي إذاعاتنا المحلية نوعـاً من التحريف أو التشويـه الصوتـي distortion يُفسِد المتعة الموسيقية، ولا سيمـا في حالة الأصوات شديـدة الارتفـاع أو الانخفاض، مهما كانت دقة جهـاز الاستقبال. ومـن الممكن تلافي هـذا العيب بتوجيه عناية خاصة إلى إذاعة البرامـج الموسيقية، والاستفادة بخبرة الدول الأخرى في هذا الميدان.

ورغـم أن الموسيقـا الكلاسيكية تحتـاج بطبيعتها إلى أن تُسمـع بصوت مرتفع؛ حتى تستبيـن للأذن أصوات الآلات كلها، الظاهرة منها والخفيـة؛ وحتى يتسنَّى تمييز الأجزاء الهادئة التي ينخفض الصوت فيها انخفاضاً شديداً. ورغم أن الشعب الأمريكي لا يقف في الصـف الأول بيـن الشعوب الناضجة ثقافياً وخلقيّاً، فإني لا أذكر أنني سمعت مرة واحدة صـوتَ موسيقـا يعلو من داخل البيوت إلى الشارع أو إلـى آذان الجيران. صحيح أن هناك أماكن تُسمع فيها موسيقا صاخبة، ولكنها أماكن مقفلة يدخلها من يرغبون في الصخب، أما في الأماكن العامة، أو في البيوت، فلا أثر لضجيج الإذاعات على الإطلاق، ولعل القرَّاء قـد شاهدوا فـي الأفلام منظر الفتاة المراهقـة التي تمسك بالترانزستـور وتلصقه بأذنها وتسيـر متراقصـة علـى أنغامه دون أن يشاركها فـي سماعه أحد؛ هذا مـا يفعله مخترعو الترانزستـور. أما عندنا، فإنه يغزو البيوت مـن نوافذها في أحلى ساعات النوم، ويجلجل فـي السيـارات العامة والقطارات، بل يتسلل إلى مكاتـب الموظفين كي يضيف عاملاً آخر إلى عوامل تعطيل الإنتاج.

ولعـل أفضل مـا اكتسبته من سفرتي التي أطلـت عنها الحديث، مجموعـة الأسطوانات المختـارة التي اقتنيتها، وجهاز الأداء الذي ينقل إلـيَّ أنغامها. ولست أدَّعي أن لدي كلَّ ما أريـد مـن التسجيلات (وهـل يستطيع أحد أن يدعـي ذلك؟) ولكنني حاولـت أن أكوِّن لنفسي مجموعة كبيرة متوازنة من التسجيلات تغطي مراحل الموسيقا كلها واتجاهاتها وأنواعها.

مـع هذه التسجيلات أقضي اليوم –كلما سمحـت المشاغل– أجمل الأوقات التي تتيح للمـرء أن ينسى ضغـط الحياة وتوترها ومدَّها وجزرها، لينتقـل لحظات قصاراً إلى عالم التوافـق والصفـاء وسكينة النفس وشفافية الروح، ولست أعني بذلـك أنني ممن يتخذون الموسيقـا وسيلـة للهـروب من مشكلات الحيـاة أو التخفيف منهـا، وإن كانت قادرة على ذلـك بالفعـل، فكثيراً ما تكـون الموسيقا وسيلة لحشـد طاقة الإنسـان الروحية على نحو يستطيـع معه أن يواجه مشكلاته بعزم أصـدق وشجاعة أعظم. غير أني لا أميل، على وجه

العموم، إلى أن أجعل من الموسيقا وسيلة لغاية أخرى، أيّاً كان جلال هذه الغاية وشرفها، وحسبي من التجربة الموسيقية أن تكون غاية في ذاتها، فإن كانت هذه التجربة تبعث في النفس طاقات روحية لا عهد للإنسان بها في حياته اليومية المألوفة، فإن أمثال هذه التأثيرات لا تعبر عن لب التجربة الموسيقية، وهي بالنسبة إلى هذه التجربة نتيجة عارضة غير مقصودة، ولن يجد المرء، كي يعبر عن ماهية هذه التجربة، إلا أن يلجأ إلى تعبيرات شعرية صوفية لا تقدم ولا تؤخر، وإن كانت هي كل ما في متناول أيدينا إذا شئنا عن عالم التآلف النغمي الفريد. وعلى مَن شاء أن يعرف كنه هذا العالم أن يمرَّ بالتجربة ويبذل الجهد. وكل ما أستطيع أن أؤكده له أنه لن يندم على ما فعل.

وأحسب أن هناك مسألتين لو كنت قد استطعت نقلهما إلى ذهن القارئ لكانت هذه الذكريات الموسيقية، قد حققت قدراً كبيراً مما هدفتُ بها إليه. أولى هاتين المسألتين أنه لا توجد لدى أي مستمع، شرقياً كان أم غربياً، مناعةٌ ضد الموسيقا العالمية، وأن في استطاعة كل إنسان مرهف الحس، أيّاً كان المجتمع الذي ينتمي إليه، أن يمر بتجربة تذوق هذا اللون من الموسيقا وينميها في نفسه، وعندئذ سيدرك أن الفن الموسيقي قادر على أن يقدم إليه ما هو أروع وأعمق بكثير من الألحان السطحية التي يكتفي بها المرء لو اقتصر على الاستماع التلقائي الضحل للموسيقا اليومية المألوفة.

أما المسألة الثانية فهي أن الموهبة الموسيقية شيء نادر لا ينبغي أن يضيع سُدىً، ومن الواجب كلما بدت تباشيرها أن تبادر الأسرة والدولة إلى تعهدها ورعايتها وتنميتها. والحق أن الإحساس الذي يغلب عليَّ، كلما رجعت بذهني إلى ذكرياتي في عالم الموسيقا، هو الإحساس بفرص ضاعت وإمكانات لم تتحقق، وتجارب لم تعرض طريقها إلى الاكتمال، وهو إحساس لا أود أن يتكرر في نفوس الأجيال الجديدة من أبنائنا.

وعلى أية حال، فإن هذه الذكريات، وربما هذا الكتاب بأسره، يسودها طابع «الاغتراب»؛ لأنها كلها مبنية على تجربة غير شائعة وغير مألوفة في مجتمعنا. ولكن هذا لا يعني أنها لم تُكتب إلا لأصحاب التجارب المماثلة، إنها على عكس ذلك، موجهة إلى الجميع، مستهدفة أن تشجع بعضهم على خوض هذه التجربة الشائقة، وأن تُقنع البعض الآخر بأن يقف من أصحاب هذه التجربة موقف الفهم والوعي وسعة الأفق ويدرك –نظرياً على الأقل– أن للفن أبعاداً لا ينبغي بالضرورة أن تكون هي الأبعاد نفسها التي ألفها وارتاح إليها. وأيّاً كان الحكم الذي ينتهي إليه القارئ بعد قراءته لهذه الصفحات فحسبي أن يعلم أنني نقلت إليه، بصدق وأمانة، صفحة من حياتي، وجانباً أعتزُّ به من جوانب نفسي.

الإيقاع بين الحياة والفن

في البدء كان الإيقاع

هانز فون بيلوف

حياتنا كلها غارقة في بحر من الإيقاع لا ينقطع هديره؛ فالكون من حولنا تدور ظواهره في إيقاع منتظم، يظهر أوضح ما يكون في دورات الأفلاك، وظهور النجوم والكواكب واختفائها، وفي تلك «التموجات» التي تتميز بها ظواهر الحياة، وذلك النبض الكوني الذي لا يُعد نبض قلوبنا –أعني دليل الحياة فينا– إلا صدىً داخلياً له.

ومنذ أقدم العصور أثارت فكرة الإيقاع خيال الإنسان وحفزته على التأمل، فإذا به يأتي بالنظرية تلو النظرية لإثبات أن مسار الكون كله لا يعدو أن يكون إيقاعاً هائلاً ربما لم تكن حياة الإنسان بأسرها إلا نبضة واحدة من نبضاته، وإذا بفكرة «العود الأبدي» –أي المسار المتكرر للكون من البداية إلى النهاية وفقاً لنظام ثابت يعود فيتردد مرات لا نهاية لها، كل مرة منها تمثل دورة كونية أو «سَنة كبرى» وتشابه الدورات الأخرى في كل شيء– تغدو واحدةً من أقدم النغمات المتكررة في الفكر البشري، ابتداءً من «أنكسمندريس» في العصر اليوناني القديم حتى «نيتشه» في عهدنا القريب.

إن الإيقاع حولنا في كل مكان يشهد عليه تعاقب الليل والنهار، وتكرار أوجه القمر، وتتابع فصول السنة. وهو في داخل أجسامنا حقيقة حقيقية لا تُنكَر تنظم بواسطتها شتى وظائفنا العضوية تنظيماً دقيقاً محكماً، وفقاً لمددٍ ودورات ثابتة، تؤكد لنا أن أعمق وظائف الحياة ذات طابع إيقاعي.

بل إن الإيقاع ليسود علاقات البشر كلما تجمعوا، نراه في تعاقب الأجيال، وفي التغيير الدوري لأذواق الناس وميولهم، بل يراه بعض المؤرخين ذوي النظرة الموسوعية الشاملة متمثلاً في دورات كبرى تمرُّ كل حضارة بشرية بمراحلها جميعاً على نحو لا مهرب منه؛ فإذا تعامل الناس في مجال الاقتصاد، وجدوا أمامهم دورات اقتصادية يتناوب فيها الازدهار والكساد بنوع من الضرورة يكاد يكون محتوماً.

وإذا مـا تركنا المجـال الكوني الأكبر، والمجال البشري الأوسط، جانباً، وتغلغلنا في أصغـر دقائق المـادة، وجدنا الإيقاع مائـلاً بوضوح في سلوك نواة الـذرة وجزيئاتها، وفي الموجات الكهربية بداخلها، وفي علاقة الخلية الحية بالبيئة المحيطة بها.

في كل شيء إذن هناك إيقاع، وفي كل مكان، وعلى جميع المستويات، تسلك الطبيعة مسلـكاً متموجاً، وتعود من حيث بدأت في حلقـات أو دورات تتشابه بدرجات متفاوتة، حتى أكد فنان عظيم، ودارس متعمق للطبيعة مثل ليوناردو دافنشي أن كل صور الطبيعة إيقاعية متموجة، وأن الطبيعة الحقة لكل كائن إنما تتمثل في هذا الارتفاع والانخفاض الدوري الذي يقدمه لنا أنموذج الموجة.

ما الإيقاع؟

فما الإيقاع إذن؟ وما الدور الذي يقوم به في الموسيقا وغيرها من الفنون؟

تشتـق كلمة الإيقاع rhythm فـي اللغات الأوروبية من لفظ rhuthmos اليوناني، وهو بدوره مشتق من الفعل rheein، بمعنى ينساب أو يتدفق. وفي اللغة العربية يُرجح أن لفـظ الإيقـاع مشتـق مـن «التوقيع»، وهو نـوع من المشيـة السريعـة؛ إذ يُقال «وقع الرجل»؛ أي مشى سريعاً مع رفع يديه. ومن المعروف أن مشية الإنسان من أهم الأصول الحيويـة التـي يرجع إليها الإيقـاع، ولكن الأهم مـن ذلك هو فكرة الحركـة بوجه عام؛ إذ إنهـا تظهر في الأصلين اللغويين العربي واليونانـي معاً؛ فالانسياب حركة، والمشي بدوره حركة، وفي ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة كما تشهد به اللغة ذاتها.

هـذا الإيقاع الـذي يتمثل خارج الإنسـان وداخله، والذي يعبر عـن حاجة روحية وعن ضـرورة ماديـة في الآن نفسـه، هو عنصر نشعر بـه جميعاً ونتحدث عنه، ونـدرك أنه أول مظهـر للحياة فـي الموسيقا، كما هـو أول مظهر للحيـاة في الكائنات الحيـة عامةً. ولكن القـول إن الإيقـاع هو الذي يضفي علـى الموسيقا حياة واندفاعاً، لا يكفـي كي يقدم إلينا تعريفـاً وافيـاً. والحـق أن الإيقـاع واحد من تلـك الظواهر التـي يصعب تعريفهـا لا لشيء إلا لأنهـا مألوفـة، ولأن تأثيرها فينا ملموس بلا انقطاع. وعلـى أية حال فلن نحاول الآن تقديـم تعريـف للإيقاع عامةً، بل إننـا نودُّ أن نستعرض بعض التعريفـات التي اقتُرحت للإيقاع الموسيقي على وجه التخصيص كي نستشف منها أهم العناصر التي يتألف منها، والتي تضفي عليه كل هذه الأهمية في كل فن موسيقي عرفته البشرية منذ أقدم العصور.

كانـت أقدم التعريفـات التي قدَّمها إلينـا فلاسفة اليونان للإيقـاع تدور حول فكرة «الحركة» تمشياً مع الأصل الاشتقاقي للفظ، كما أوضحناه من قبل؛ فالإيقاعات قادرة علـى أن تعبِّر عن أحوال النفس البشرية لأنها في أصلها حـركات، شأنها شأن مختلف الأفعـال التـي يقوم بها الإنسان. وقد تحدَّث أفلاطون عـن الإيقاع على نحو يوحي بأنه يعتمـد أساساً على الحركة، فقال: «إنك تستطيع أن تميز الإيقاع في تحليق الطيور، وفي نبضـ العروق، وخطـوات الرقص، ومقاطع الكلام». وظل لهذا الـرأي في الإيقاع تأثيره طويـلاً، حتى تحدث القديس أوغسطين في أوائل العصور الوسطـى عن الإيقاع فوصفه بأنه «فن الحركات الجيدة». كذلك فإن كثيراً من علماء النفس في العصر الحديث أرجعوا الإيقـاع إلى مصـدر حركي؛ فعالم النفس الألماني «فونت Wundt» يـرد الإيقاع إلى المشـي، وريمان H. Riemenn يرده إلـى نبض القلب، وبوشر K. Bucher يرجعه إلى الحركة الجسمية، وكثيرون غيرهم يُجمعون على أن الإيقاع هو قانون الحركة الطبيعية.

وكان مـن الطبيعـي أن يربط المفكرون فـي مختلف العصور بيـن الإيقاع والحركة؛ ذلـك لأن الحياة التي تسري فينا، والتي تستمر خـلال الزمان، إنما تتجلّى في مجموعة متعاقبـة من الحركات المنظمة تنظيماً بديعـاً، كنبضات القلب وتناوب الشهيق والزفير فـي التنفس، والمشية ثنائيـة الخطوات في الإنسـان، ورباعية الخطوات فـي الحيوان؛ ففـي كل هذه الظواهـر الفيسيولوجية يرتبط الإيقـاع التلقائي الحـي بالحركة ارتباطاً لا ينفصـم، بـل إن الحركة هي الظاهرة الأساسية في الكـون بأسره، كما أدرك الفلاسفة منـذ أقدم العصور؛ فالحركـة والتغير في المكان والزمان هي لـدى الفيلسوف اليوناني هيرقليطس أساس فهم الكون والحياة معاً، ولا شيء في نظره يثبت أو يستقر عند حال. ومن ثم فتناوب الإيقاع يسري في كل شيء. وكل من ألمَّ بقدر من العلم عن سائر فلاسفة اليونـان يعلـم أن أفلاطون جعل الحركة مظهـراً أساسياً لعالـم المحسوسات (على حين أن السكـون هـو المميـز لعالم المعقـولات)، وأن أرسطو قد اتخذ مـن الحركة نقطة بداية لتفسيـره للعالـم، ومدخـلاً أساسياً إلى تعليـل كل ظواهره. وحين ظهـرت الأفكار الآلية الحديثة في الفلسفة، كان من الطبيعي أن تتخذ الحركة أساساً لتفسير الحوادث الكونية، سواءً منها المادية أم الروحية.

وهكـذا فـإن قوام الإيقاع الموسيقي هو تلك الظاهرة التـي رآها المفكرون، منذ أقدم العصـور، كامنـة فـي أساس كل تغيُّر يطـرأ على الكـون، وكل تجدد وتنوع فـي الحياة، فبفضل الإيقاع تصبح الموسيقا فناً للحركة.

ولكن، هل تكفي فكرة الحركة لتعريف الإيقاع تعريفاً جامعاً يوضح طبيعته إيضاحاً كاملاً؟ الحق أن الحركة وحدها، وإن كانت هي القوة الدافعة لكل إيقاع، لا تكفي وحدها للكشف عن معناه؛ إذ إن الإيقاع ليس حركة فحسب، بل هو نوع معين من الحركة، ولا يمكن أن يكون الانسياب المتدفق للحركة، دون ضبط أو تنظيم، هو الذي يمثل الطبيعة الكامنة للإيقاع؛ وعلى ذلك فلا بدَّ من إضافة فكرة التنظيم كي يزداد معنى الإيقاع وضوحاً في الأذهان.

وبالفعل نجد هذا المعنى واضحاً في أذهان المفكرين منذ أقدم العصور؛ فأفلاطون كان هو بدوره الذي عرَّف الإيقاع بأنه «تنظيم الحركة»؛ أي إنه بعد أن صرَّح بأن أصل الإيقاع حركة حيوية، أضاف إلى هذا العنصر الحيوي عنصراً آخر ذا طبيعة ذهنية أو عقلية، هو عنصر التنظيم، الذي هو طريقة تشكيل الحركة المتدفقة وصياغتها في قالب أو صورة محددة.

وقد ظل لفكرة التنظيم بدورها دورٌ أساسي في تعريف الإيقاع، بحيث اعترفت بأهميته أحدث التعريفات التي وُضعت للإيقاع، فقيل إن «الإيقاع مجموع من اللحظات الزمانية الموزَّعة وفقاً لترتيب معين»، وإنَّ «الإيقاع هو النظام في توزيع مدد الزمان».

ومع اعترافنا بالأهمية القصوى لعنصر التنظيم هذا، فمن الواجب أن نتساءل: فيم يتمثل هذا التنظيم، ومن أين جاء؟ إن في وسعنا التمييز بين نوعين من التنظيم: نوع نخلقه نحن، بإرادتنا الواعية، وتكون له في هذه الحالة طبيعة ذهنية خالصة، ونوع آخر تقدمه إلينا الطبيعة والحياة ذاتهما، وهو تنظيم نخضع له ونقبله كما هو، وإن كنّا أحياناً نسيطر عليه في حدود معينة، ومن أمثلة هذا النوع الأخير، مشية الإنسان؛ فهي بحكم الطبيعة تنظيم معين لحركة الإنسان، لا نستطيع أن نغير شيئاً من صورته الجوهرية، ولكنا نستطيع تعديل بعض تفاصيله، بدليل أن كل إنسان يمكنه أن يتحكم في مشيته ويعدلها –في حدود معينة– تبعاً للظروف.

وعلى أية حال فإن أفضل وسيلة لتعريف الإيقاع هي تلك التي تجمع بين عنصري الحركة والتنظيم معاً، بحيث تكون الحركة تعبيراً عن العنصر المادي أو الحيوي في الإيقاع، والتنظيم تعبيراً عن عنصره الذهني أو الروحي. وبهذا المعنى يكون الإيقاع جامعاً بين المادة والروح في مركب واحد، أو بين المجال العضوي والبيولوجي من جهة، والمجال الذهني الهندسي من جهة أخرى، في توافق وانسجام؛ فالإيقاع في أساسه حركة، ولكن هذه الحركة إذا ظلت حرة طليقة بلا تنظيم لا تكون إيقاعاً، بل لا بدَّ ممن يسيطر عليها ويوجهها.

ولكـن أي حركة هي تلـك التي ينظمها الإيقـاع الموسيقي؟ أهــي الحركة التي نـألفها فــي حياتنا المعتادة حين ننتقل من موضــع إلى آخر؛ أعني الحركة المكانية؟ لاشك في أن الإيقـاع الموسيقي ينظم حركة من نوع آخر، لا شأن لها بالمكان أصلاً، بل هي حركة تتم خلال الزمـان. وهكذا نجد لزاماً علينـاً أن نشرح فكرة ثالثة تكون عنصراً أساسياً في فهم الإيقـاع، بل في فهم الموسيقـا ذاتها بوجه عام؛ وأعني بها فكرة الزمـان.

في حياتنا اليومية تتمثل لنا، دون وعي، تلك التفرقة التي عبر عنها الفيلسوف الفرنسي برجسـون بطريقة عميقـة حين ميَّز بين الزمــان Le temps والديمومة Le durèe؛ فحين نفكـر فــي إحساسنا بمضي الوقت نجد فارقــاً واضحاً بين ذلك الزمــان الرتيب المتجانس الـذي نعيشه بانفعالاتنا واهتماماتنا، والذي قـد تطول فيه لحظات هي –بحساب الساعة الآلي– لحظات قصار، أو تقصر فيه لحظات لا نشعر فيها بمضي الزمان وإن كانت الساعة تنبئنا بأن وقتاً طويلاً قد انقضى.

والزمان هو لب الإيقـاع الموسيقي، بل إن الإيقـاع الموسيقي ربما كان أقوى عناصر الفنـون كلهــا تعبيراً عـن الزمان. والواقع أننــا حين نعرِّف الإيقـاع بأنــه تنظيم للحركة خـلال الزمــان، إنما نعني بذلك أن الإيقــاع يقوم بإدخال تنظيم معيـن على ذلك السيل المتدفـق مـن الحركـة الزمانية، بحيث نشعر فــي الإيقـاع بأننا نتحكم علــى نحوٍ ما في مجرى الزمان وننظمه، بدلاً من أن ننساب معه دون وعي.

ونحـن نشعر جميعاً بالزمن الحــي، أو بما يسميه برجسـون بالديمومة، في مختلف جوانب حياتنا؛ ففي حياتنا العضوية نشعر بالزمان في تلك الأحوال الجسمية متفاوتة التنظيـم، والتي يُطلِـق عليها بعضهم اسـم «الساعة العضوية». وفــي حياتنا الانفعالية نحسـ بانقضاء الزمــان على نحوٍ متفاوت، تبعــاً لأحوالنا الوجدانيــة المتباينة؛ فنفاد الصبـر يطيـل الزمان، بينما السعـادة تقصره، وقد يضيع إحساسنــا بالزمان تماماً في حــالات النشـوة والوجد. هـذا النوع من الزمــان الانفعالــي كثيراً ما يتحكـم في طريقة استجابتنــا للموسيقا وتجاوبنــا معها. ولما كانت الانفعــالات بطبيعتها ذاتية تتفاوت تفاوتــاً شديـداً تبعاً للأفراد، فإن إحساسنــا بالزمان في الموسيقا يتفــاوت بدوره تبعاً لدرجـة حساسيتنــا الانفعالية الخاصة، وقد يصل في حالة الاندماج التام، الذي يقترب من النشوة الصوفية، إلى فقدان تام للوعي بانقضاء الزمان، سواء بالنسبة إلى المستمع حين يستغرق في الإنصات للحنٍ جميل أم إلى المؤلف أم العازف حين ينسى المشكلات الفنية (التكنيكية) التي تثيرها الموسيقا، ولا يستجيب إلا لوحي ألحانه.

ويظهـر تأثير هـذه الاختلافات الذاتية، التي ترجـع إلى أصول عضويــة أو وجدانية فــي حيــاة الفـرد، أوضح ما يكون فــي نظرتنا إلى عامـل السرعة فــي الموسيقا (التمبو

Tempo)، هـذا العامل، الذي تشير إليه فـي المدونات الموسيقية عادة كلمات تدل على نـوع السرعـة المطلوب أداء القطعة بهـا، لا يمكن أن تعبر عنـه أي صيغة كلامية، مهما كانـت دقتهـا، بل إن الأداء البارع هـو ذلك الذي يتجاوب مـع روح المؤلف ويكشف عن الطابـع الباطن لموسيقـاه. ومن المعروف أن هناك نطاقاً غير قليل من الاختلاف داخل الإشـارات الواحـدة إلى السرعـة؛ فالقطعة الموسيقيـة الواحدة يقوم بأدائهـا العازفون المختلفون في أزمانٍ مختلفة، على الرغم من أنهم جميعاً يطيعون إشارات السرعة التي وضعهـا المؤلـف. ومن المعروف عن بيتهوفن أنه كان يسمـح لعازفي قِطَعه الموسيقية بقـدر كبير من الحرية فـي الأداء، فقال مثلاً لإحدى عازفات البيانـو: «لست أعزف هذه السوناتا على طريقتك، ولكن استمري في العزف بهذه الطريقة؛ لأنها لا تقل عن طريقتي جمـالاً». بـل إن بعضهم يرون أن إيقاع السرعة يختلف تبعـاً للأمم؛ فالألماني أبطأ من الفرنسي، والفرنسي أبطأ من الإيطالي، وهكذا... وعلى أية حال فإن المثل الأعلى في هذا المضمـار هـو أن يندمج القائم بالأداء فـي روح العمل إلى الحد الـذي تكون فيه ذاتيته وذاتية مبدع العمل شيئاً واحداً، وإن كان الاختلاف بينهما يضفي، في أحيان غير قليلة، أبعاداً جديدة على العمل الفني.

هـذا الاندماج التام في الأداء يكشف عن جانـبٍ آخر من جوانب العلاقة بين الإيقاع الموسيقـي والزمـان؛ فعلـى الرغـم مـن أن الإيقاعَ هـو الذي يُشعِـر المـرء بالزمان في الموسيقا، فمن الممكن، إذا استغرق فيه المرء استغراقاً تاماً، أن يكون مؤدياً إلى نسيان الزمـان لا إلى الإحساس به عـن وعي. ولا يقتصر ذلك على القائم بالأداء فحسب، بل إن المستمع ذاته قد يندمج في النشوة الموسيقية إلى الحد الذي لا يعود يشعر معه بانقضاء الزمـن. وهكـذا يجمع الإيقاع الموسيقي في آنٍ واحد بيـن القدرة على تذكيرنا بالزمان، والقدرة على محو شعورنا بالزمان.

الإيقاع بين الموسيقا والفنون الأخرى

تتميز الموسيقا بأنها هي الفن الزماني بالمعنى الصحيح؛ فالزمان كما قلنا من قبل، عنصـر أساسي في تحديد طبيعة الإيقاع الموسيقي، وهو القالب الذي يُصاغ فيه اللحن الموسيقـي بدوره. ومن هنا كان من المستحيل تصور الموسيقا بلا زمان، ودون ذاكرة؛ فلـو تخيلنـا إنساناً حُرم من قوة التذكر إلى حد أنـه لا يستطيع أن يربط لحظات ماضيه بحاضـره، فـإن مثل هذا الإنسان لـن يستمتع بالموسيقا مهما بلغت درجة حساسيته؛ ذلك لأن فهم الموسيقا يقتضي أساساً أن يكون لدى المرء حدٌّ أدنى من الذاكرة، يتيح له

أن يجمع لحظاتها المختلفة في وحدة واحدة، بحيث يتذكر الأجزاء السابقة من القطعة الموسيقية وهو يستمع إلى أجزائها الحاضرة، ولولا ذلك لفقدت وحدتها العضوية، ولما عادت تمثل شيئاً ذا معنى بالنسبة إليه. ولا جدال في أن هذه القدرة على الربط بين الماضي والحاضر تتفاوت بحسب الاستعدادات الفردية، كما تتفاوت تبعاً بمقدار الخبرة والمران على الاستماع الموسيقي. ولكن هناك –كما أوضحنا– حداً أدنى من القدرة على التذكر من دونه يصبح التذوق الموسيقي مستحيلاً.

والفن الزماني بطبيعته أقرب إلى الطابع الذهني من الفن المكاني؛ لأن الذهن وحده هو الذي يستطيع القيام بهذه الوظيفة الأساسية –وظيفة الربط بين الماضي والحاضر في العمل الفني الواحد– على النحو الكفيل بتكوين كلٍّ واحد شامل تزول فيه الفواصل الزمنية أو لا يعود لها تأثير في وحدة العمل الفني. من هنا كانت الموسيقا في نظر عدد غير قليل من الفنانين والمفكرين أقرب الفنون كلها إلى الطابع الروحي؛ إذ إن حاسة الاستماع بطبيعتها أقرب إلى الانطواء والذهنية، وأقوى صلةً بعالم الإنسان الداخلي الباطن، من بقية الحواس، فضلاً عن أن ما يُسمع في حالة الموسيقا توافق صوتي خالص، وليس كلاماً لغوياً محدد المعاني كذلك الذي نستمع إليه في الشعر.

الموسيقا والشعر والأدب

لعلَّ هذه العبارة الأخيرة قد أوضحت للقارئ أن هناك صلة من نوع خاص بين الموسيقا والشعر، ربما كانت أقوى من صلة الموسيقا بأي فن آخر؛ ذلك لأن الشعر بدوره فن زماني، والأداء فيه بدوره صوتي، ووسيلة تذوقه هي الاستماع، والإيقاع (أو الوزن) يقوم فيه بدور أساسي. كل ذلك يدفعنا إلى أن نحاول استطلاع العلاقة بين هذين الفنين بمزيد من التفصيل.

الحق أن العلاقة بين الموسيقا والشعر تبلغ من التشابك حدّاً أصبح من العسير معه أن يستقر الرأي حول مسألة تحديد أيهما يُرَدُّ إلى الآخر، وأيهما هو الأسبق؛ فهناك نظريات تؤكد أن اللغة (التي يصاغ فيها الشعر) أسبق إلى الموسيقا، وأن أصل الموسيقا هو القدرة الصوتية اللغوية، وأن كل إيقاع لدينا يرتد آخر الأمر إلى وقع الأصوات اللغوية. وهناك نظريات أخرى ترى أن الموسيقا هي أصل الإيقاعات جميعاً؛ لأنها لغة طبيعية لا تتقيد بقواعد اصطلاحية معينة، يسهل على الجميع فهمها والتأثر بها، ومن ثم فإن إيقاعاتها هي التي صبغت إيقاعات اللغة بصبغتها الخاصة، ومن ثمَّ فإن الوزن الشعري قد استمد قواعده في البداية، من الموسيقا.

ومـن الصعب إلى حدٍّ بعيـد أن يستقر المرء على رأي قاطع يحدد به موقفه بين هاتين النظريتيـن، ولا سيمـا أن مثل هذا التحديد يقتضي الرجوع إلـى ماضي البشرية السحيق، والبحـث في الأصـول الأولى للغة، وفي تلـك التعبيرات الصوتية الأولـى التي ربما كانت تجمـع بين طبيعـة اللغة البدائية وطبيعـة الموسيقا في آنٍ واحد. ومـن الجائز أن الاثنين معـاً قـد استمدا من أصـوات كانت تستخـدم نوعاً من النغـم وسيلةً للتعبير عـن إحساس معيـن. قبـل أن تتخذ اللغـةُ صورتها الكلاميـة المألوفة. وربما كان هذا هـو الأصل الذي تفرَّعت عنه اللغة، حين أصبحت الأصوات رموزاً لا تُقصد لذاتها، بل تستمد كل قيمتها من اصطلاح الناس عليها واتفاقهم على الربط بينها وبين الموضوعات التي ترمز إليها، كما تفرَّعت عنه الموسيقا من ناحية أخرى، حين أصبحت بعض الأصوات تعد غاية في ذاتها، وتكتسب قيمتها من الطابع الكامن فيها، لا من علاقتها الرمزية بموضوع خارج عنها.

علـى أننـا لو شئنـا أن نلتمس لهـذه المشكلات حلاً فـي ضوء المراحل التـي يمر بها الإنسان منذ طفولته الأولى، لوجدنا أن الطفل يستطيع عادةً أن يتكلم قبل أن يغني –هذا إذا استثنينا تلك الأصوات التي ربما بدت نغماً، والتي يصدرها الطفل قبل أن يتعلم الكلام (وهي قطعاً نغمٌ شجي في آذان والديه!). على أننا لو هبطنا في سُلَّم الحياة أبعد من ذلك، لوجدنـا أن تغريـد الطيور يُعد تأييداً للنظرية المضادة؛ إذ إنه دليل على أسبقية الموسيقا وإمـكان وجودها قبل أن يوجد الكلام. وعلـى أية حال فالمشكلة كما قلنا يستحيل حلُّها فـي ضـوء المعلومات المتوافرة لدينا الآن، وربما كان الأجدر بنا أن نركز اهتمامنا على الوضع الحالي في العلاقة بين الموسيقا والشعر، ذلك لأن الارتباط بين الموسيقا والشعر، من حيث الإيقاع، وثيق إلى أبعد الحدود. بل إن الإيقاع الموسيقي ظلَّ خلال قرون طويلة مرتبطـاً بإيقـاع اللغة والشعر إذ لم تكن هناك تفرقة نظرية بينهما، وكان الوزن الشعري أساساً للإيقاع الموسيقي، وظهر ذلك بوضوح في الموسيقا اليونانية القديمة.

وصحيح أن الموسيقا قد تحررت من وصاية الإيقاع الشعري فيما بعد، وأصبحت لها إيقاعاتهـا المستقلـة، ومع ذلك فما زال تأثير الإيقاع الشعري واضحاً في الموسيقا وما زال مـن الممكن أن نَصِفَ الموسيقا بأنها إيقاع شعري، بغير كلام، وإن كانت الموسيقا بدورهـا تمارس تأثيراً لا يمكن إنـكاره في الشعر، إذ أصبح يُنظـر إلى «موسيقا الشعر» على أنها أهم العناصر المعبرة عن ماهيته.

ومن المعروف أن إيقاع اللغة الكلامية، والشعرية بوجهٍ خاص، كان له تأثيره الكبير في عددٍ غير قليل من الموسيقيين، ربما كان أشهرهم الموسيقي الروسي «موسورسكي»، الـذي كان يستلهـم قدراً غير قليل مـن ألحانه –ولاسيما في أغنياتـه والأوبرا المشهورة

«بوريس جودونوف»– من إيقاعات اللغة وتنغيم أصواتها ووقعها وجرسها. أما تأثير الموسيقا في الشعر فلا يحتاج منا إلى إشارة خاصة؛ إذ إننا نعرف جميعاً أولئك الشعراء ذوي النزعة الموسيقية، الذين يغلب لديهم وقع الصوت على معناه، والذين استعانوا بما تثيره الأصوات من إيحاءات، سواء في رنينها وفي إيقاعاتها، فجعلوا من ذلك عنصراً أساسياً في نقل ما يريدونه من مشاعر وأحاسيس إلى أذهان قرائهم (أو على الأصح إلى آذان مستمعيهم).

وكانت هذه الصلة الوثيقة بين الموسيقا والشعر هي التي أدت إلى امتزاجهما منذ أبعد العصور؛ فالفن الغنائي، الذي هو فنٌّ جامع بين الموسيقا والشعر، أقدم من الفن الموسيقي الخالص، والصوت البشري –مصوغاً في القلب اللغوي– كان هو أداة التعبير عن المعاني الموسيقية قبل أن يُستعان بالآلات في أداء مهمَّة نقل المشاعر الموسيقية إلى نفوس الآخرين.

والواقع أن الغناء يؤدي وظيفةً مزدوجة في الموسيقا، فهو من جهةٍ يضفي على الموسيقا «الخالصة» معنىً محدداً من اللغة المعتادة، ومن جهةٍ أخرى يؤكد عنصر الإيقاع بأن يضيف أوزان الشعر وإيقاع الكلمات إلى دقات النغم ونبض الأصوات. وربما كان هذا السبب الأخير هو أقوى العوامل التي أدت إلى دعم الروابط بين الموسيقا والكلمات، وهو الذي جعل الغناء فناً أقدمَ وأوغل في الماضي السحيق من الموسيقا الخالصة. على أن هذا الارتباط –كما هو معروف– ليس دليلاً على سذاجة الموسيقا أو بدائيتها، بل إنه لا يزال قائماً في أرفع التجارب الموسيقية العالمية، وما زال الشعر الملحن يحتل مكانته بصفته فنّاً رفيعاً في الأوبرا والأغنية الراقية ومختلف أنواع التأليف الموسيقي الذي يستعين بالأصوات البشرية. ومن الجدير بالذكر –في هذا الصدد أن أعظم البلاد تقدماً في مجال الفن الموسيقي قد شهدت في الآونة الأخيرة محاولات للعودة إلى الأشكال الأولى للتآلف بين الصوت البشري والموسيقي؛ أعني تلك الأشكال السابقة على الكلمات اللغوية ذات المعنى؛ فقد ظهرت مؤلفات للموسيقا والصوت البشري، أو مجموعات الأصوات البشرية، يُستخدم فيها هذا الصوت في صورته النقية الخالصة؛ أي من حيث هو مجرد صيحات لا تعبِّر عن كلماتٍ معينة. وسوَّغ مؤلفو هذا النوع من الموسيقا فكرتهم هذه بأنها تُعيد إلى الصوت وظيفته الطبيعية، وتستخدمه استخداماً نقياً لا تشوبه شائبة من المعاني العقلية للغة. وبذلك يصبح الصوت البشري وسيلة من وسائل الموسيقا أو آلة من آلاتها، لها خصائصها التي تنفرد بها عن غيرها من الآلات، وتستغل إمكانات هذا الصوت إلى أقصى مدىً ممكن.

علـى أن أوضـح مظاهر الاتصال بين الموسيقا والشعر هـو ذلك التأثير المتبادل في الوحي أو الإلهام بين هذين الفنين؛ فما أكثر الموسيقيين الذين استوحوا الشعر ألحانهم، والشعراء الذين حاولوا أن ينقلوا عن طريق الكلمات حُلماً هو في حقيقته حُلم موسيقي. والحـق أن كثيـراً من الشعراء والكتَّـاب، ممن أحسوا بعدم كفاية اللغـة للتعبير عن أعمق مـا يحسـون به، وشعروا بأن الكلمة، في تأرجحها وعدم استقرارها، عاجزة عن أن تنقل مـا فـي صدورهم من أحاسيس، قد استلهموا الموسيقا كثيراً من أفكارهم، حتى لقد كان أندريـه جيـد يتساءل: «بالفرنسيـة؟ كلا، إني أود أن أكتب بالموسيقـا». ومن هنا اشتهر كثيـر من الشعراء بأنهـم «سمعيون»، مثـل ووردزورث، وكان الكثيـرون منهم يعشقون الموسيقـا ولا يكتبـون مـن دونهـا، وكان صمويل بطلر يكتـب ويؤلـف الموسيقا طوال حياتـه، وهـو في ذلك شبيـه بشخصية فريـدة أخرى، هي شخصية هوفمـان، الذي كان أديبـاً وموسيقيـاً ومصوراً في آن واحـد، وكان له تأثير كبير فـي مجموعة الموسيقيين والأدبـاء الرومانتيكييـن الألمان. وفـي فرنسا كان بودلير من أكبـر أنصار فاجنر ومن أشـد المدافعيـن عنه تحمسـاً، كمـا كان ستانـدال يعشـق الموسيقا الإيطاليـة، وربطت الأديبـة جورج سانـد مصيرها، وقتاً ما، بشاعر «البيانـو» العظيم شوبان. وحينما ظهر الرمزيـون فـي أواخر القرن، كانت الموسيقا لديهم «مقدمـة على كل شيء»، وعبَّر فرلين ورامبـو ومالارميه عن حنينهم الدائم إليها، وتأثر مارسيل بروست بفاجنر تأثراً عميقاً، وحـاول أن يتبـع في روايته الضخمة، «بحثاً عن الزمن المفقـود» أسلوبَ «اللحن المميز Leitmotiv» المشهور لدى فاجنر.

أمـا الموسيقيون الأدباء فلا يقلون عن ذلك عدداً. ولست أقصد هنا أولئك الموسيقيين الذيـن كانـت لهم محاولات أدبية فعليـة، كمقالات شومان أو كتيبـات فاجنر «وليست»، أو مؤلفـات سترافنسكـي، بـل إن المقصـود هم أولئك الذيـن تأثرت موسيقاهـم بالأدب، ومـن أهم هؤلاء «باخ»، الذي أطلق عليه «ألبـرت شفيتسر» اسم «الموسيقي» الشاعر. وقد حاول بعضهم إدراج بيتهوفن ضمن هؤلاء الموسيقيين الأدباء، واستشهدوا بوجه خاص بنهاية السيمفونية التاسعة. ولكن الواقع أن الوحي لدى بيتهوفن كان قبل كل شيء وحياً موسيقيـاً خالصـاً، ولم يكن لـلأدب، أو للصور والخيالات الأدبيـة، دور كبير في إلهامه، فهو لم يكن يفكر في الشعر كثيراً حتى وهو يلحن «أنشودة السرور»، وعلى عكس ذلك كان «ليسـت» الذي كان للأدب دور كبيـر في تصوره لـ«القصائـد السيمفونية» ولـ«الموسيقا ذات البرنـامج»، التي يُعد النص فيها ذا أهمية رئيسية في تتبع مجرى الموسيقا، ويحتل

ديبوسي مكانة مهمة ضمن هؤلاء الموسيقيين ذوي النزعة الأدبية، ويتجلى ذلك في تلك الصور السيمفونية الشاعرية التي رسمتها عبقريته الخلاقة، مثل «البحر La Mer» و«مقدمة لعصرية أحد الفونات Prélude à l'après midi d'un faune»، وهي أعمال تمتزج فيها الموسيقا والأدب ويتكاملان على نحوٍ يستحيل معه تصورهما منفصلين.

على أن من الضروري أن نتذكر أن التوحيد بين الموسيقا والكلمات ليس في معظم الأحيان اندماجاً كاملاً كهذا، بل يبدو أن الموسيقا، حتى حين ترتبط بالكلمات تسير في اتجاهها المستقل، ولا تتأثر كثيراً بالكلمات أو تنبثق عنها انبثاقاً ضرورياً. وحتى لو كان ذلك يحدث، فلن تكون النتيجة عملاً متكاملاً رفيعاً، بل إن الاندماج التام بين الموسيقا والشعر لابد أن يتم على حساب الموسيقا نفسها، التي قد تنطفئ حرارتها نتيجة للاهتمام الزائد بالكلمات. وهكذا يمكن القول إن الشعر يسعى من جانبه إلى الاتحاد بالموسيقا، وإن هذا الاتحاد يضفي عليه قوة، ويزيد قدرته التعبيرية والتأثرية، على حين أن الموسيقا تسعى إلى الاستقلال عن الشعر وتهرب منه، وربما كان تاريخها كله محاولة للتخلص من التأثير المفرط للأدب.

الموسيقا والعمارة

إذا كنا قد قلنا من قبل إن الإيقاع أوضح ما يكون في الفنون الزمانية، كالموسيقا والشعر، فليس معنى ذلك أن الإيقاع لا وجود له في الفنون المكانية. صحيح أن الموسيقا والشعر، أو الأدب بوجه عام، هما الفنان الوحيدان اللذان يتميزان في جوهرهما بالتعاقب، وهما في ذلك على عكس التصوير والنحت والعمارة؛ لأن العمل الفني في هذه الفنون الأخيرة يؤثر فينا دفعة واحدة، بحيث يكون الجهد المطلوب من المشاهد فيها تحليلياً، من الكل إلى الأجزاء. على حين أنه في الموسيقا جهد تركيبي، ينتقل من الأجزاء إلى الكل. كل هذا صحيح، ومع ذلك فإن تلك الفنون التي لا تدرك في زمان متعاقب، لها بدورها إيقاعها الخاص؛ ففي فن كالعمارة مثلاً، وهي نموذج الفن المكاني بمعناه الصحيح، نجد أنواعاً من التكرار أو التماثل أو توزيع المساحات والكتل بتوافق وانسجام، على نحوٍ يؤلف نوعاً خاصاً من الإيقاع، حتى لقد وصف بعضهم الفن المعماري بعبارة أصبحت منذ أن أُطلقت عليه مشهورة، هي أنه «موسيقا متجمدة».

ولو شئنا مثلاً لموسيقا معمارية، أو متأثرة في تركيبها بقواعد أشبه بقواعد المعمار، لما وجدنا أفضل من موسيقا «يوهان سباستيان باخ». صحيح أن الانتقال بين البناء

الموسيقي والبناء المعماري انتقال مجازي قبل كل شيء، ولكن لا مفر للمرء من أن يذكر فـن المعمـار وهو يستمع إلى تلك الموسيقـا ذات البنيان المتماسـك المشيد بدقة وإحكام طابقـاً فـوق طابق. ومن الجديـر بالملاحظة أن كثيريـن ممن كتبوا تاريـخ حياة باخ قد لاحظوا أنه لا بدَّ أن يكون قد ألمَّ بمعلومات عميقة عن فن العمارة، وأنه كان يتحدث حديث العارف عن الخصائص الصوتية للكنائس والكاتدرائيات التي تعزف موسيقاه فيها.

والواقع أن وظيفة العمارة، بالنسبة إلى الموسيقا، لا تقتصر على أن تضمن لها رنيناً صوتيـاً جيـداً، أو زخرفاً يخلق جواً ملائماً لسماعها –كمـا هي الحال في الكاتدرائيات بالنسبـة إلى القداس أو الأوراتوريو، والمسرح أو القاعـة الموسيقية بالنسبة إلى الأوبرا أو السيمفونية– بل إن قوانين البناء الموسيقي تؤثر، على نحو غير مباشر، في العمارة، مثلمـا يؤثـر التركيب المعماري في بناء القطعة الموسيقيـة ذاتها. وقد لاحظ هيجل عن حـق أن العمـارة، على خلاف التصوير أو النحت، لا تستمـد نماذجها مباشرة من الواقع الخارجـي، بل تستمـد أشكالها من الخيـال، وتشكلها وفقاً لقوانين الثقـل الخاصة بها، وكذلـك وفقاً لقواعد التماثل والتوافق الإيقاعي التـي تشبه ما نجده في الموسيقا، ومن جهـة أخرى فعندمـا تنفصل الموسيقا عن الشعـر، تتخذ لنفسها بنـاءً معمارياً واضحاً. وبعبارة أخرى فإن الموسيقا كلما تحررت من الأدب ازدادت اقتراباً من العمارة، وربما كانت طوال تاريخها تتأرجح بين هذين القطبين.

الموسيقا والتصوير

يعد التصوير بدوره فناً مكانياً، ومع ذلك فإن للإيقاع دوره في فن التصوير بدوره، وهـو أمـر لا يمكـن أن تخطئه عين مَـن تعمق فهم هـذا الفن؛ ذلك لأن الفنـان يجعل من اللوحـة قطعـة من حياته، وينقل إليهـا نبض أحاسيسه ومشاعـره. وصحيح أن الحركة تتخـذ في التصوير طابعاً ساكناً متجمداً، ثابتاً في الزمان، ولكن هذه الحركة تكون لها صفـة الحيويـة الكامنة؛ أعني تلك الحيويـة التي تنبثق ينابيعها أمـام العين الفاحصة التي تندمج في العمل الفني، ولا تكتفي بالتطلع والمشاهدة السلبية فحسب.

بـل إن المرء ليستطيع القـول بوجود عنصر زماني معين فـي التصوير؛ إذ إن النسب المكانية تكتسب قيمة زمانية حين تعمل بعض المساحات على اجتذاب العين مدة أطول مـن بعضها الآخـر، وبذلك يكون في اللوحة نوعٌ من الحركـة الصامتة التي يتمثل فيها بدورها الإيقاع.

علـى أن هذا ليـس وجه الاتصال الوحيد بين الموسيقا والتصوير؛ فعلى الرغم من أن التصويـر يبـدو أبعد الفنون عن الموسيقا، فإن العلاقات الأكثر خفاءً هي التي تكون في كثير من الأحيان أوثق العلاقات، وفي استطاعة العلم أن يقدم إلينا أدلة مهمة على نوع الصلة التي تجمع بين الموسيقا والتصوير.

إن إدراكاتنـا السمعيـة والبصرية؛ أي الأصوات والألـوان، تنتج عن ذبذبات تتفاوت درجـة ترددها؛ فالذبذبات الصوتية التي تصدم طبلة الأذن تتراوح بين (32– 72000) ذبذبة في الثانية، وهذه الذبذبات ذاتها تؤثر في شبكة العين، وتنتج ألواناً تتغير ما بين الأحمـر والقرمزي حيـن يصبح ترددها ما بين (483– 708) «تريليونات». ومعنى ذلك أن هذين الفنين يختلفان تبعاً لتكويننا الفسيولوجي، لا تبعاً للمادة التي تكشف عنهما. ومـا الفارق بيـن الذبذبـات السمعيـة والبصرية إلا فارق فـي الدرجة، بحيـث يستطيع الخيال أن يتصور كائنات لها قوة سمعية أكبر من قوتنا، تستطيع أن «تسمع» اللوحات التصويرية، وأخرى يمكنها أن «ترى» سيمفونياتنا!

ومـن جهة أخـرى، فمن الممكن أن نتصور وجود نسـب رياضية معينة، بين درجات تـردد الذبذبـات التي تسبـب الأصوات والألـوان الملائمة لنا في آن واحـد. وبذلك تكون هنـاك علاقة خفية بين الصوت واللون، أو بين الموسيقا والتصوير. ومن هنا كانت تلك المحاولات المتعددة التي بذلها بعضهم لإيجاد صلة بين الفنين، «الأرغن اللوني» مثلاً.

وإذا كانت هذه المحاولات تنتمي، في معظم الأحيان إلى مجال الخيال الجامع، فإن العلاقـات بيـن الموسيقا والتصوير قـد شغلت اهتمام كثير مـن الموسيقيين الذين كانت تتـراءى لهم، في لحظـات الوحي الموسيقي، مناظرُ مرئية تؤدي بهـم إلى تأكيد التوازي بيـن التصويـر والموسيقا؛ فكثير مـن موسيقي القرنيـن السابع عشر والثامـن عشر، من الفرنسييـن، كانوا يؤلفون قطعـاً موسيقية عن صور لنساء، ويسمونهـا بأسمائهن. وفي رأي مؤلفـي هذه القطع (مثـل رامو وكوبـران Rameau et Couperin)، أن هذه القطع تصـور قسمات الوجه ورشاقـة الحركات عن طريق توزيع خاصـ للإيقاعات والألحان. وفـي العهـد الرومانتيكي ظهر الاتجاه إلى رسم «مناظر موسيقيـة»، تطورت إلى القصيد السيمفونـي (مثل رسم صور موسيقية عن الوطن، أو أحـد أنهاره، كالدانوب أو الفالتافا، أو إقليم فيه مثل إيبيريا...إلخ)، وأخذ التوزيع الأوركسترالي يُستخدم على نحو متزايد في «تلويـن» القطع الموسيقية حسب التعبير الشائع فـي لغة الموسيقيين أنفسهم. وهنا نجد أن الكلمة التي أطلقها نيتشه على فاجنر، والتي وصفه فيها بأنه «من حيث هو موسيقي، ينبغي أن يدرج ضمن المصورين» –هذه الكلمة تصدق في واقع الأمر على عدد كبير من

الموسيقيين، مثل ليست، وديبوسي، وريمسكي كورساكوف، وسترافنسكي، وكثير غيرهم.

وفـي مقابل الموسيقيين المصورين، نجد عدداً أكبر من المصورين الموسيقيين؛ فقد كان بعض المصورين يمارس الموسيقـا أو الغناء، مثل دافنشي، وتانتوريه Tintoret كما أكد ميكلانجلو أن اللوحة الجيدة ينبغي أن تكون «موسيقا ولحناً».

وقـد لاحظ بعضهم وجود تـوازٍ بين الاتجاهات في الموسيقا وتيـارات التصوير في عصـور معينة، فأكـدوا أن هناك موازاةً بيـن تصوير فاتـو Watteau وألحان كوبران، أو بيـن جماعـة التكعيبيـة Cubism وجماعـة الستـة Les six، أو بيـن سترافنسكـي والسيرياليـة..إلـخ. بـل إن بعضهم قد أجرى مقارنات بيـن هاندل وجوتو Gioto، وبين بـاخ وليوناردو دافنشي، وبين بيتهوفن وميكلانجلو (وفـي هذه الحالة الأخيرة، أجرى بعضهـم مقارنـات تفصيليـة بيـن سيمفونيـة بيتهوفن التاسعـة وتصويـر ميكلانجلو للكنيسـة السستينية)، وكذلك بين موتسارت ورافاييل، ولاحظوا في هذه الحالة الأخيرة أن هذين الفنانين قد تُوفيا في السن نفسه، وبسبب المرض نفسه، وكانت لديهما الفكرة نفسها عن الجمال في ذاته، المبني على الاستمتاع برشاقة الخط أو النغمة.

تلك، على أي حال، مقارنات قد لا تكون تفاصيلها –مهما بدت مقنعة– مقبولة لدى الجميـع، ولكنها تـدل على وحدة عميقة فـي المنبع الذي يستقي منـه الفنان في جميع الميادين، ولا سيما الموسيقا والتصوير، وحيه وإلهامه.

الموسيقا والرقص

علـى أن هنـاك فناً آخر –يمكن أن يُعد من بين الفنـون المكانية– يحتل فيه الإيقاع الأهمية الأولى، بل يَعده بعضهم أقوى الفنون كلها ارتباطاً بالإيقاع، وأعني به الرقص. وكلنا نعرف تلك التسمية التي تطلق في بلادنا على أنواع معينة من الرقص، وأعني بها تسمية «الرقص التوقيعي»، كما نعرف أن أول وأبسط مبادئ تعلُّم الرقص هو الإحساس بالإيقاع والتجاوب معه والانفعال به.

كان الرقص مرتبطاً بالموسيقا منذ أقدم العصور، ولا يكاد يوجد حدٌّ فاصل بينهما فـي التجارب الفنية لكثيـر من الجماعات البشريـة التي تتسم حياتهـا بالبساطة؛ فدق الطبـول والتصفيـق بالأيـدي، في الريـف المصري مثـلاً، يندر أن يكون غايـة في ذاته، بـل هو في كل الأحيـان تقريباً وسيلة إيقاعية لتنظيم حـركات الرقص. بل إن الارتباط

بيـن الموسيقـا والرقص كان في بعض المجتمعات يتخذ مظهراً مقدسـاً؛ إذ كان جزءاً لا يتجـزأ مـن صميـم الشعائـر الدينية التـي تؤديها الشعـوب البدائية تقربـاً إلى الآلهة أو تمجيـداً للطبيعـة. وما زلنا حتى اليوم نـرى الزنوج في أمريكا يلجـؤون إلى الرقص المصحـوب بالموسيقا أو بالغناء تعبيراً عن مشاعرهم في أكثر المواقف جدية وأبعدها عـن السطحية أو الاتجاه إلى الترفيـه والتسلية، كما هي الحال في المظاهر التي تطالب بالحقوق المدنية، أو التي تحتج على التفرقة العنصرية أو على الفقر أو حرب فيتنام.

ونتيجـة لهـذا الارتباط الوثيق بيـن الرقص والموسيقا كان الأقـرب إلى الصواب أن نصفـه بأنه فنٌّ مختلـط مشترك يجمع بين التعاقب الزمانـي والتشكيل المكاني؛ فهو لا يستطيـع أن يوجـد مـن دون الموسيقا، التي تملـك قوة محركة لا تُقـاوم، وتدفع الجسم –بفضل إيقاعها– إلى تتبع مجراها والانقياد له. ولكن حركة الموسيقا بدورها تستمد من الرقص الذي يضفي عليها حيويته وقوامها. بل إن من الباحثين من يرون أن الرقص كان، بالنسبـة إلـى الموسيقا الغربية، أحدَ عامليـن كان لهما في تطورها أكبر الأثر. أما العامـل الآخـر فهو الكنيسة المسيحيـة. ومن الغريب، والجدير بالذكـر، أن تأثير الرقص كان مضـاداً لتأثيـر العقيـدة المسيحيـة؛ إذ إن الأول أعطـى الموسيقـا جسداً، والثانية أعطتها روحاً، ومن هنا كانت محاربة الكنيسة للرقص، حتى في داخل الموسيقا نفسها، ومحاولتها أن تجعل للموسيقا روحاً مستقلة عن جسمها الإيقاعي.

ومـع ذلـك لم تنجح جهود الكنيسة في الفصل بين هذيـن الفنين اللذين يرتبطان في أصلٍ واحد مشترك، ويعبران معاً عن الشعور تعبيراً تلقائياً. بل إن الرقص قد ظهر، حتى في الأغاني الدينية الشعبية ذاتها، منذ القرون الوسطى، وأصبح بناء هذه الأغاني يتخذ في كثير من الأحيان طابعاً راقصاً. وعن طريق تأثير البناء الراقص أمكن إيجاد توازن بيـن العامليَـن الحسي والروحي فـي الموسيقا، وانعقد لـواء النصر للاتجـاه إلى تأكيد أهميـة الرقص فـي فن الباليه، الذي يمتزج فيه إيقاع الموسيقـا بإيقاع الجسم البشري وبنزوعـه إلـى التسامي بمادة البـدن والتغلب على ثقل الجسم وجاذبيـة الأرض. وظهر عـدد مـن الموسيقيين الذين خصصوا أحسـن وأهم ما ألَّفوه من أعمـال لموسيقا الباليه ابتداءً من رامو Rameau حتى سترانفسكي Stravinsky.

وفيمـا بين تلك التجـارب البدائية الساذجـة، وذلك الفن الرفيع –فـن الباليه– نجد الارتبـاط بين الرقص والموسيقا يتمثل بأوضح صورة في دقات الأرجل التي تُصاحب بهـا الأنغـام ذات الإيقاع المنتظم، وفي تحركات الأيدي وتمايـل الجسم، التي يعبر بها

المستمع عن انسجامه بالموسيقا وتجاوبه معها. وربما كان الأهم من ذلك حركات قائد الأوركسترا التي هي في شكلها الظاهر نوع من الرقص، ولكنها في باطنها موسيقا متحركة في المكان، وفي صميمها إيقاع ولحن وتوافق نغمي. إنها حركات جسمية ومادية، ولكنها تهفو إلى عالم روحي خالص، ومن هنا كانت حلقة اتصال بين المادة والروح، ومحاولة للتعبير عن الماهية الروحية لفن نقي مجرد، عن طريق الجسم الملموس والمنظور. وهي أيضاً حلقة اتصال بين الإيقاع الزمني والمكاني؛ إذ إن إشارات اليد والجسم تتم في المكان، وتشغل حيزاً منه، ولكنها في الوقت عينه تنظم مسرى الأنغام في الزمان وتنفذ إلى أعماق المعنى الباطن للموسيقا الذي لا يتصل بعالم المكان والمادة من قريب ولا من بعيد.

وهكذا يتبين لنا من المقارنة السابقة مدى تعدد جوانب الموسيقا وتنوع علاقاتها بالفنون الأخرى، كما يكشف عنه الإيقاع في الموسيقا وفي سائر الفنون. إنها تتفق مع التصوير في إيقاع صامت يميز الأخير، وتخضع لقواعد البناء نفسها التي يخضع لها فن المعمار، وتستعير من الرقص رشاقته وانتظام خطواته، وتكتسب من جرس الشعر لحناً، فضلاً عن أنها تستلهم مواجد التصوف حيناً، وأحاسيس الجنس والجسد حيناً آخر. إنها، بالاختصار، تبدو محاولة كبرى لتحقيق الوحدة في الإنسان، وتصل في ذلك إلى أعماق في النفس لا يعرفها ولا يبلغها فن غيرها.

على أن هذه الروابط التي تجمع بين الموسيقا وسائر الفنون قد أصبحت، في الموسيقا العالمية، صفات باطنة تؤلف جزءاً لا يتجزأ من طبيعة هذا الفن العظيم، أو هي بعبارة أخرى، روابط داخلية وليست روابط خارجية يستعير عن طريقها هذا الفن خصائص يفتقر إليها من فنون غيره. وبهذا بلغت الموسيقا العالمية حداً من التعقد وتنوع الجوانب جعلها فناً مكتفياً بذاته إلى حدٍّ بعيد. من أجل ذلك، ونتيجة لما تقتضيه من جهد وانتباه من السامع، كان من الصعب في نظر الكثيرين أن تتحد هذه الموسيقا المتكاملة المكتفية بذاتها مع أي فن آخر من أجل خلق وحدة حقيقية؛ فهناك كثيرون لا يرضون عن محاولات الإدماج الحالية بين الموسيقا وفنون أخرى كالأوبرا والسينما والباليه؛ ذلك لأن الجانب البصري في العرض يشتت الذهن ويصرفه عن الموسيقا التي يستحيل أن تكون مجرد أداة للترفيه (إلا في أنواع كـ«الأوبريت» الخفيفة مثلاً؛ حيث يستطيع المشاهد بسهولة أن يوزع انتباهه بين المرئي والمسموع) وربما لم تكن لدينا القوة الروحية التي تساعدنا على استيعاب فن قوامه تعبيرات متعددة وعميقة في آن واحد. بل إن من الجائز ألا يكون

التـآزر بين حواسنـا كاملاً إلى الحد الـذي يسمح بـأن تستمتـع الأذن والعين معاً، وبقدر متساوٍ من العمق، بـالعرض الذي يجمع بين الموسيقا والتمثيل والغناء أو الرقص.

ومن هنا كان من حق المرء أن يتساءل (على المستوى النظري على الأقل): وما الداعي إلـى هـذا التآزر ما دامت الموسيقـا تبعث فينا متعة كاملة؟ هل يستطيـع أي فن آخر أن يضيـف شيئـاً كاملاً يشتمل على كل عناصـر المتعة الجمالية، حتـى العنصر التشكيلي ذاتـه؟ وبعبارةٍ أخـرى، فإذا كانت الدراما الإغريقية قد نجحـت في الجمع بين العناصر الفنيـة كلهـا في مركب واحد، فهل يحتـاج العصر الحديث إلى إحيائهـا في الوقت الذي تستطيـع فيـه الموسيقا وحدها أن توفق بين هذه العناصـر؟ تلك مسألة كان للموسيقي الألمانـي الكبيـر «ريشـارد فاجنـر» فيها رأي خاص، ناقشناه في كتـابٍ آخر من هذه السلسلة («رشارد فاجنر»، المكتبة الثقافية، رقم 134، ص102– 117).

الإيقاع في التاريخ وبين الشعوب

إذا رجعنـا فـي الزمان إلـى المراحـل القديمـة للمدينة، وجدنـا الإيقـاع الموسيقي يرتبـط بأصلين لكلٍّ منهما طبيعة تناقض طبيعـة الآخر؛ فهو من جهة يرتبط بالشعائر والطقوس الدينيـة، ويكون جزءاً لا يتجزأ مـن مظاهر العبادة أو مـن الطقوس السحرية التـي تحلُّ محلها. وهو من جهة أخرى يرتبط بأداء العمل الجسمي اليومي، وبالحركات الجسمية التي يؤديها الناس في أثناء قيامهم بمختلف الأعمال المادية، وهكذا يتضافر الأصل الروحي مع الأصل المادي في تحديد منشأ الإيقاع منذ أقدم العصور.

ولـو تأملنا المجموعات الرئيسية التي تنقسم إليهـا البشرية، لوجدنا أن نظرتها إلى الإيقـاع، ومكانـة الإيقـاع بين فنونها، تختلف إلـى حدٍّ بعيد؛ إذ يحتـل الإيقاع المكانة الأولـى بين عناصر الموسيقا جميعاً لدى الشعـوب الزنجية. وفي الشعوب الشرقية تظل للإيقـاع مكانـة كبرى، ولكن اللحن melody يحتل مكانـة مساوية له، أما في الشعوب الغربيـة فـإن أهمية الإيقـاع تتضاءل إلى حدٍّ ما، وتبرز أهميـة اللحن، في حين يُضاف عنصر جديد هو التآلف الصوتي أو الهارمونية.

ففي الشعوب الزنجية تنتشر آلات الإيقاع انتشاراً كبيراً، بل هي في كثير من الأحيان تقـوم وحدها بوظيفـة الأداء الموسيقـي المتكامل (فضلاً عما يؤديـه الإيقاع في حياة الغابـة من وظائـف أخرى غير الوظيفـة الموسيقية؛ إذ يُستخدم فـي التحذير والاتصال

والاستنفـار للقتال...إلـخ). وحتى إذا ظهر في هذه الموسيقا لحنٌ فإن الغرض منه يكون عـادةً تأكيـد الإيقـاع وإظهار مواضـع القوة والضعف في دقاتـه، وربما ظهر اللحن من قلـب الآلات الإيقاعيـة ذاتها، نتيجة لاختـلاف خصائصها الصوتية، مـن حيث ارتفاع الصوت أو انخفاضه، وضيقه أو اتساعه.

ويتميـز الإيقـاع الزنجي بتغلغل جذوره فـي الأصول العضويـة والحيوية للإنسان؛ فهـو ليس إيقاعـاً عقلياً أو لحنياً كإيقاع الموسيقا الغربيـة. إنه وثيق الصلة بالحركات الجسميـة التـي تؤدي فـي الطقوس وفـي العمل وفي مختلـف الوظائـف الحيوية، وفي أعمـال الحرب والهجوم والدفاع. وكما يتأثر الإيقـاع بالحياة فإنه يؤثر من جانبه في الحياة؛ إذ إنه يثير استجابات جسمية قوية، وقد يصل تأثيره إلى حد النشوة التي ينسى فيهـا المرء فرديته ويندمج في الكل، أو في الطبيعـة، اندماجاً كاملاً؛ فالإيقاع الزنجي منبِّه للحواس ومثير للخيال، وهو يجعل من الفرد مجرد عضو في جماعة تتملكها كلها النشـوة المتدفقـة. والحـق أن المرء لـن يكون مغاليـاً إذا قال إن الجنس الزنجي يمثل، فـي عالمنا الحديث، مستودعاً للقوى الحيويـة الأصيلة التي خبت جذوتها إلى حدٍّ بعيد فـي بقيـة الأجناس، وحسبنـا على ذلك دليـلان: امتيازهم في الموسيقـا الإيقاعية، ولا سيمـا موسيقا الجاز، وتفوقهم المذهل في الألعاب الرياضية التي تقتضي جهداً وطاقة جسميـة جبـارة؛ فاقتراب هذا الجنس مـن المنابع الأصيلة للطبيعة يشهـد بأنه لا يزال يختـزن من طاقـة الحياة قدراً كبيـراً، وبأنه أقـرب الأجناس البشرية إلـى ذلك الينبوع المتدفق الذي يشارك به الإنسان في الطبيعة، ويندمج في مجراها النابض بالحياة.

ويمكـن القـول إن انتشـار موسيقا الجاز في كثيـر من المجتمعـات الغربية الحديثة إنمـا هو رد فعل على الابتعاد المفرط عن الأصـول الحيوية –ذلك الابتعاد الذي حتمته حيـاة الإنسان المدنية، والبيئـة الحضرية المصطنعة التي تسـود المجتمعات المتقدمة فـي التصنيع؛ فليس من قبيل المصادفات أن يكون الجـاز أوسع انتشاراً في أمثال هذه البيئات. وإذا كان التفسير الشائع لموسيقا الجاز هو أنها موسيقا سهلة، سطحية، خفيفة، تصلـح للعامل المرهق المكدود ليسري بها عن نفسه في وقت فراغه بعد يوم عمل شاق؛ فـإن هـذا ليس إلا جزءاً من التعليـل الكامن؛ إذ إن هـذه الموسيقا هي فـي الوقت نفسه محاولـة لتنبيه الحيوية والحس اللذين أصبحا خاملين فـي إنسان المجتمع الصناعي، وهي رد فعل على المبالغة في المعقولية المنظمة التي تباعد بين الإنسان وتلك الجذور الضارية في أعماق الحياة.

أمـا فـي الشعوب الشرقية فـإن للحن، إلى جانـب الإيقاع، دوراً عظيـم الأهمية. وإذا كان من الصعب أن نجمع بين الشعوب العربية والهندية والصينية واليابانية في وحدة واحـدة، ونصـدر على موسيقاها حكماً عامـاً، فإنا نستطيع مع ذلـك أن نحكم بأن هذه الموسيقـا إيقاعية ولحنية في أساسها، وأنها لا تلجـأ إلى عنصر الهارمونية الذي يكاد يكون وقفاً على الموسيقا الغربية منذ أوائل العصر الحديث أو أواخر العصر الوسيط.

وفـي كثير من هذه الشعوب الشرقية يرتبط الإيقاع بالشعائر الدينية أوثق الارتباط، كمـا هـي الحال في الهنـد وفي كثير من بلاد الشرق الأقصى، علـى حين أنه يرتبط لدى بعضهـا بالرقص، كما هي الحال في الشرق العربي. وعلـى حين أن الحركات الجسمية المصاحبـة للإيقـاع تتخذ فـي الحالة الأولى مظهـراً روحياً صوفياً، فإنهـا في الحالة الثانية تتخذ مظهراً جسدياً واضحاً.

وأخيـراً، ففي الشعوب الغربية يزداد الإيقاع خفاءً وغموضاً، ويندمج اندماجاً وثيقاً بالـكل المعقد الـذي يؤلِّفه اللحن والهارمونية. ومن هنـا كان اصطباغه بطابع عقلاني يبعـد بـه عن الحسية. ومع ذلك فإن موسيقيي الغـرب يحاولون، كما قلنا، أن يزيدوا من حيويـة موسيقاهم باقتباس الإيقاعات الزنجيـة، وزيادة تنويـع مقاماتها بالاقتراب مـن المقامـات الشرقيـة، حتى أصبح البحث عـن التجديد غاية في ذاتهـا لدى كثير من الموسيقيين المعاصرين أو أشباه المعاصرين.

وفـي وسعنا أن نتناول المسألة السابقة من زاوية أخرى، هي زاوية الأهمية النسبية للإيقـاع بيـن بقيـة عناصر الموسيقـا؛ ذلـك لأن الإيقاع يؤلِّـف مع اللحـن، وكذلك مع الهارمونيـة فـي الموسيقا الغربية، وحـدةً لا تنفصم. وإذا جاز لنـا أن نمثل الإيقاع من حيـث هو حركة حيوية بالخط ذي البعد الواحد، فإن اللحن يمثل بالمسطح ذي البعدين؛ إذ إن المسافات الصوتية، في ارتفاعها وانخفاضها، هي التي تحدد طبيعة اللحن، ومن ثـم كان اللحـن يتحدد علـى أساس نغمة القرار من جهة، والنغمـة اللحنية التي تبتعد أو تقترب من نغمة القرار من جهة أخرى، وبهذا المعنى نقول إنه ذو بُعدين. أما الهارمونية أو التآلـف الصوتـي فلها ثلاثة أبعـاد؛ لأنها تضيف إلى اللحن عنصـر العمق؛ أي تزامن الأصـوات المتآلفـة وتناغمهـا في الوقت الواحـد. وإذا كان اللحـن الإيقاعي يعتمد على القـوة الحيويـة الدينامية في الإنسان، فـإن اللحن يعتمد على حساسيتـه النفسية، على حيـن أن التآلف والتوافـق يحتاج، بالإضافة إلى العنصرين السابقين، إلى تصور ذهني للتناسب بين الأصوات؛ أي إن الإيقاع أقرب العناصر الموسيقية إلى الحيوية والجسمية والحيـاة العضوية، والهارمونية أبعدها عنها، وأقربها إلى حياة الإنسان الذهنية. الأول

مرتبـط أوثق الارتباط بالحركـة المتوثبة، في حين الثاني –مأخـوذاً على حدة– أقرب إلى السكون. أما اللحن فهو في كلا الحالتين وسط بين هذا وذاك، وهو على الدوام معتمد على حساسية الإنسان ومشاعره الوجدانية.

وأخيـراً، فبوسعنـا أن نقـوم بالمقارنة السابقة مـن زاوية ثالثة، فنقـول إن الأزمنة التـي يكـون للجسم الإنساني فيها قدره المعترف به هي تلـك التي يزدهر فيها الإيقـاع. وحسبنـا أن نشيـر فـي هذا الصدد إلى العصـر اليوناني، الذي كانـت فنونه تقدس جسم الإنسـان وتصوره أبدع تصويـر، وتكتشف عناصر الجمال والتوافـق في تفاصيله وفي التناسق الذي يؤلفه؛ ففي هذا العصر كان للإيقاع المكانة العليا في الموسيقا، بل يمكن القـول إن الإيقـاع كان هو الدعامة التي تقوم عليها وحـدة الفنون، من موسيقا ورقص ودراما، في العصر اليوناني.

ولكـن ظهور المسيحية أدى إلى فصم هذه الوحدة؛ إذ إن المسيحية غلبت النفس على الجسـم، ورفضـت الرقصـ الذي نظرت إليه علـى أنه فن جسمي ودنيـوي، كما قلَّلت من قيمـة الدرامـا بوجه عام، وبذلـك قضت على الوحدة التـي عرفتها الفنـون في العصور القديمـة. وأدى انتشار القيم الدينيـة، بعد ظهور المسيحية، إلى تغليب العنصر الأخلاقي على العنصر الجمالي، وتأكيد المضمون على حساب الشكل، والروح على حساب المادة.

ولكـن الأمـر الذي ينبغي أن نتنبه إليه هو أن فصم هذه الوحدة بين الفنون، وتجاهل الإيقـاع المرتبط بالحياة وبالجسم، كان له أثره العظيـم في إنعاش الموسيقا؛ ذلك لأن الموسيقـا كانـت هي الفن الوحيد الذي استطاع أن يصمـد لهذا التغيير الجديد في القيم، وفـي النظـرة السائـدة إلى الحيـاة والعالم، فهي فـن يستطيع أن يعيش دون أن يتصل بالجسـم اتصالاً مباشـراً؛ لأن الجسم لا يشترك في أدائه بصـورة ملحوظة؛ ولأن نتاجه النهائي ذو طبيعة غير جسمية، وغير مرئية أو ملموسة، في أساسها، وهي فنٌّ لا يقدِّم، في بعض أنواعه على الأقل، إيحاءات جسمية مباشرة. ومن هنا كانت الموسيقا وحدها، من بيـن الفنون الإيقاعية جميعاً، هي التـي استطاعت أن تظل باقية في تصنيفات العصور الوسطـى للفنون؛ إذ نجدها واحدة من «الربـاع quadrivium»، مع الحساب والهندسة والفلـك؛ أي ضمن علوم الاستدلال الخالص. وكان مـن رأي القديس توما الأكويني أنها «تحتل المرتبة الأولى بين الفنون الحرة السبعة، وأنها أرفع العلوم الإنسانية».

وقـد وجدت المسيحية في الموسيقا وسيلة للتأثير فـي النفس مباشرةً، دون تصوير مـادي، فأخـذت تعمل ببطء على أن تجعـل منها فناً مستقلاً عن الشعـر والرقص، قادراً

علـى أن ينفـذ إلـى مجالات لا تنتمي إلـى العالم المحسوس ولا تعبر عنهـا كلمات اللغة اليوميـة، وفي نهايـة الأمر أدخلت المسيحيـة الموسيقا في شعائرنـا وطقوسها، وبذلك اكتشفـت أسمى دلالاتهـا، التي هي دلالة روحية في أساسهـا؛ فالموسيقا تصل مباشرة إلـى القلـب، وأنغامهـا تبدو كما لـو كانت تهبط مـن السماء، وتنفـذ إلى أعمـاق النفس البشريـة، وليس أدل على استعانة المسيحية بها في تحقيق أغراضها الخالصة، من أحد البابوات، وهو القديس جريجوري، قد خُلِّد اسمه في التاريخ بأن أعطى اسمه لأحد أنواع الغناء الشعائري.

وفـي القـرن الثالـث عشر وقع أهم حـدث في تاريـخ الموسيقا الغربيـة، وهو إدخال الهارمونيـة، التي أضفـت على الموسيقا بُعـداً جديداً لم تعرفه في الأزمـان السابقة، أو في غير الحضارة الغربية من الحضارات. والواقع أن التناسب كان عكسياً، في المرحلة التـي نتحدث عنها، بين الاهتمام بالإيقاع والاهتمام بالهارمونية؛ فقد ربطت الكنيسة، كمـا رأينا، بين الإيقاع والجسد والحيوية الحسية (ولم تكن في ذلك مخطئة كل الخطأ)، واتجهـت فـي مقابل ذلك إلـى تأكيد العالم الباطـن، وعنصر العمق فـي الإنسان. وهكذا يبـدو أن روحانية الكنيسة مسؤولة إلى حدٍّ بعيد عـن اكتساب الموسيقا الغربية طابعها الهارموني المعروف.

وازداد هذا الاتجاه وضوحاً في العصور الحديثة، التي أُضيف فيها الاهتمام بالعقل إلـى الاهتمام بالروح، والتي شكَّل الإنسان لنفسـه فيها بيئة أغلبها صناعي، يبتعد بها عـن منابع الطبيعـة الأصليـة، وكان لذلك أثره فـي الإقلال من ظهور الإيقـاع، وزيادة الهارمونيـة عمقـاً وتعقيـداً. وإذا كانت بعض ألـوان الموسيقا الحديثة تعـود إلى تأكيد الإيقـاع، فما ذلـك –كما قلنـا– إلا محاولة من الإنسـان الغربي للتخلص من ذهنيته المفرطـة، وللرجوع –فـي لحظات قصار– إلى تلك المنابـع الأولى التي كادت حضارة الإنسان الحديث أن تنساها.

ولا يعني عدم ظهور الإيقاع في هذه الموسيقا الحديثة أنه أصبح فيها عنصراً ضئيل الشـأن، بـل إنه قد تحوَّل فيها إلى «إيقاع مضمر» –إن جاز التعبير– بعد أن كان ظاهراً صريحـاً، بل صارخاً في بعض الأحيان؛ فما زال الإيقاع ينظـم حركة الموسيقا خلال الزمـان، ومـا زال هو والهارمونيـة يؤلِّفان جسـد الموسيقا وروحهـا، أو عنصر الحركة وعنصر السكون فيها. ومن خلال التآلف بين هذين العنصرين، الإستاتيكي والديناميكي، المادي والروحي، تتقدَّم الموسيقا الغربية الحديثة وتغزو ميداناً بعد ميدان، وتكشف عن أعماقٍ مجهولة في نفس الإنسان.

إذن، بالإيقاع تربطنا الموسيقا بالمنابع العميقة للحياة، وفي هذه الحقيقة ربما كان يمكن سرُّ ذلك التأثير الذي تمارسه الموسيقا في نفوسنا، بل في أجسامنا بدورها. أليس من الجائز أن يكون إيقاع الموسيقا حلقة اتصال بيننا وبين ذلك الإيقاع الكامن في أعماق الطبيعة والكون؟ أليس ذلك النبض الذي يسري في أرواحنا وأبداننا بفضل الإيقاع الموسيقي، انعكاساً لنبض الحياة ذاتها في داخلنا؟ تلك على أية حال أسئلة يكفي أن يطرحها المرء دون أن يحاول تقديم إجابة قاطعة عنها؛ لأن الأصول الحيوية للفن ما زالت بعيدة عن متناول البحث العلمي الدقيق. وعلى أية حال فحسبنا أن نكون قد أكدنا الارتباط الوثيق بين الإيقاع في الموسيقا وإيقاع الحياة، وقدمنا لمحة عن ذلك النبض الخفي الذي يسري في الكائن الحي فيحركه ويبعث فيه قوة متجددة، ويسري في النفس البشرية فتستجيب له بكل مَلَكَاتها، وتتخذ استجابتها شكل مجموعة رائعة من نواتج الروح، ربما كانت أسمى ما استطاع به الإنسان أن يحقق لنفسه مكانة ترتفع به فوق سائر الكائنات.

الهوامش

(1)- هذا المارش مؤلف أصلاً للبيانو، وهو الحركة الثالثة من السوناتا رقم 2، مصنف رقم 35، لشوبان.

(2)- كُتب هذا الكلام في أواخر عام 1968م، وقد سرني أن أطلع فيما بعد في الكتاب الممتع الذي ألَّفه الأستاذ يحيى حقي، بعنوان «تعال معي إلى الكونسير» عن محاولة أخرى طريفة لتعليل هذه الظاهرة نفسها.

(3)- لا توجد إذاعة مركزية موحدة في الولايات المتحدة. بل إن لكل مدينة أو منطقة محطاتها الكثيرة التي تُسمع داخل نطاق محدود متفق عليه مقدماً، بحيث إن المسافر بطول بلاد أو عرضها ينتقل كل نحو مئة كيلو متر من «منطقة نفوذ» مجموعة محطات إلى منطقة نفوذ مجموعة أخرى، والسبب بالطبع هو أن هذه المحطات من الأعمال التجارية المربحة إلى أقصى حد، وهي متروكة للهيئات الأهلية.

(4)- استمعت في إحدى الإذاعات إلى تسجيل –مأخوذ من شريط– لسيمفونية شوبرت «غير المكتملة»، عزفته فرقة موسيقية يقودها مَلِك لإحدى الدول الإسكندفانية (ربما كانت النرويج)، ولست أذكر اسم الملك، ولكنه كان مشهوراً بميله إلى الموسيقا، ومع ذلك لم يكن التسجيل «ملوكيّاً» على الإطلاق.

* * *

لقاءُ أمِّ كلثوم

رئيس التحرير

في سنة 1973 كان لقائي بأم كلثوم.. كانت هذه الجملة بدءاً لحديثي ولكن صديقي رفع حاجبيه ونظر بدلالة أدركتُها، فقلتُ: ما بالك تتعجل الأمور أمهلني قليلاً حتى أكمل الكلام، فترك الإشارة وأطلق كلماته سريعة: لو قلتَ رأيتُ أمَّ كلثوم الفنانة العظيمة كوكبَ الشرق.. أو صادفتُ.. أو لمحتُ.. لكان هذا ممكناً.! فعدت إلى حديثي: يا صاحبي اللقاء يحتمل دلالات منها ما يكون باتفاق ومنها ما يأتي مصادفة.. هزَّ رأسه موافقاً، فتابعتُ: قرأتُ في صحيفة الأهرام عن سوق خيري تقيمه جمعية نسائية في فندق سميراميس الذي كان يطل على النيل، فدفعني الفضول والظن بأنه يمكن شراء بعض ممَّا يُعرض إلى الذهاب، فالمكان جميل بإطلالته وكانت سنتي الأولى في القاهرة، وهكذا وجدتُ نفسي في جوٍّ احتفالي يَظْهَر في الملابس والأزياء ولغات متعددة، والحضور يتجولون في قاعتين بين معروضات متنوعة ليس في جيبي ما يَفي بثمن أصغر واحدة منها، فانصرف اهتمامي إلى تعرُّف عالم جديد أُتيح لي أن

أراه عن قرب، وفجأة شعرتُ بحركة فالحضور ينظرون إلى مدخل القاعة، ثم التفَّ عدد من المشرفات على السوق حول شخصية لا تظهر فقد أقبل الجميع يتابع الخطوات، وكنتُ بين هؤلاء أستطلع، وهنا كانت المفاجأة.. أمُّ كلثوم التي نراها في الصور وفي أفلامها وفي لقطات من حفلاتها الغنائية.. إنها أمامي وقد وجدتُ منفذاً في الزحام الذي تشكَّل، وتابعتُها تبتسم وهي بنظارتها الشمسية الشهيرة، ثم تشير إلى عدد من المعروضات تطلبها.. وطبعاً هذا رمزٌ وسيكون المبلغ تبرعاً كبيراً كما رُوي عن إسهاماتها الاجتماعية وتخصيصها ريعَ حفلات للجمعيات الخيرية.. لم يَطُل الوقت كثيراً فقد غادرت الفنانة العظيمة، وخرجتُ أنا وقد أُتيحت لي فرصة نادرة أن أكون قريباً جداً من أمِّ كلثوم..لأن حفلاتها الشهرية لم تتواصل بعد ذلك لأحاول حضورها، ورَحَلَتْ مطلع 1975.

أليس الإطار كبيراً.. هكذا علَّق الصديق فقلتُ: أيُّ إطار؟! فقال صورة صغيرة تحيطها بإطار ضخم.. إنه لقاء عابر في غمرة من الناس، وتذكره بلون من السموِّ والأهمية وكأنه حدث تاريخي..

فقلتُ له: إنَّ تلك الدقائق كانت كافية لتتواصل مع سجلِّ هذه الفنانة الذي سمعتُه وقرأتُ عنه وتابعتُه معرفةً فنيةً وإحساساً في عيون الجمهور وأسماعهم، فغدا نبضاً حياً، وكلما استعدتُ جانباً منه تجلَّى كائناً لا يغيب، بل يطلق الصور المتماهية مع ما أراه فهي جزءٌ منا وليست ظلالاً على شاشة أو أصواتاً تصدر عن آلة في مذياع أو أسطوانة أو شريط.. بمشاهدة هذه الدقائق سَرَتْ في الأيام والسنوات التالية طاقاتٌ سحريةٌ، وازددتُ درايةً وتعمقاً في تذوق اللحن والأداء والدلالات المركبة في الأغاني، ودخلتُ في مقارنات بالألوان الأخرى لمن يؤدون الغناء.

كنت أرى أيام الطفولة صورة أم كلثوم على الجدار في البيت تجاورها صور ملونة أيضاً أهدتها مجلة الكواكب القاهرية.. محمد عبد الوهاب وأسمهان وليلى مراد وانفرد بين فناني المسرح والسينما يوسف وهبي، وكان شيءٌ من الجلال في بيتنا يحيط حضور أغاني أم كلثوم.. صمت وإصغاء، وسمعتُ أنه في سنوات مضتْ لم أشهدها يومَ كان الراديو/ المذياع نادراً كان الجيران يأتون ليلة حفلة أم كلثوم الشهرية إلى دارنا للاستماع مع كؤوس الشاي وفناجين القهوة، وفي الستينات كانت لنا نحن الشباب أمُّ كلثوم مختلفة عن تلك التي شُغِف بها جيل الآباء بالأغاني التي لحنها محمد عبد الوهاب وبليغ حمدي ومحمد الموجي وسيد مكاوي، كانت الكلمات والأنغام تقارب الجديد في عالمنا، وهذا من غير الانقطاع عن سجلِّ أم كلثوم الحافل، وإنما هي فروق وتطور، وشاهدنا عبر عروض استعادية في بعض دور السينما عدداً من أفلام أمِّ كلثوم سواء التاريخية دنانير وسلامة أو العصرية فاطمة، والفيلم الذي جمع الجانبين وقدَّم تجربة لم يُكتب لها أن تستمر وهو فيلم عايدة الذي ضمَّ أحداثاً عصرية بمصر؛ وبداخله على نهج المسرح داخل المسرح تمَّ عرض أوبرا عايدة بنص عربي وتلحين يناسب اللغة العربية لاثنين من كبار الملحنين محمد القصبجي المجدِّد في الموسيقا العربية ورياض السنباطي الذي كان يستفيد من هذا المعلِّم المتميِّز، وقدَّم بعد ذلك مجموعة من أجمل أغاني أمِّ كلثوم، وأكثرها تعبيراً بالموسيقا العربية.

قال صديقي: فنانة واحدة تملأ عالماً واسعاً! قلت: أم كلثوم شكَّلت بشخصيتها رمزاً للفنان الذي يحفظ موهبة نادرة في مساحة الصوت وقوته وارتقت بأدائها بالمعرفة الموسيقية والثقافة الأدبية، فارتفع أداؤها بالتعبير عن الدلالات التي تحملها النصوص الفصيحة والزجلية، وكذلك تحوَّلت

الفتاة الريفية التي تعلمت في الكتَّاب وتجوَّلت تنشد التواشيح مع والدها في الأرياف، بالثقافة والكياسة في السلوك الاجتماعي عبر دخولها بيئات من الطبقات الاجتماعية والسياسية والفنية تحولت إلى ندٍّ لكل هؤلاء، فهي بهذا رمز إنساني للارتقاء، وإبراز الطاقات الكامنة في فن جميل ومستوى رفيع وراقٍ، وهي بهذا أسهمتْ باختياراتها واستعانتها بوعي بقدرات الشعراء والملحنين المتميزين عبر ما يقارب ستة عقود بارتقاء التذوق للشعر والموسيقا، فمن الشعراء الذين غنت من شعرهم الفصيح أبو فراس الحمداني وصفي الدين الحلي، وما ترجم من شعر عمر الخيام، وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومحمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجي وكامل الشناوي، وأحمد رامي الذي كتب بالفصحى وبالزجل (العامي) كثيراً من الأعمال، ومن أبرز من كتبوا بالزجل محمود بيرم التونسي وعبد الفتاح مصطفى ومرسي جميل عزيز وعبد الوهاب محمد وصلاح جاهين، وفي أحاديثنا عن الفن اليوم وغداً تحضر شخصيتها مثالاً ساطعاً على الدرب.

❁❁❁