AL- MARIFA

المعرفة

مجلة ثقافية شهرية

تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية

العـــدد 726 – 727 الســـــنة 63 شعبان- رمضان 1445 هـ- آذار - نيسان 2024م

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 (5000) ل.س أو ما يُعادلها
تُضافُ إليها أجرة البريد خارج القطر

في هذا العدد

كلمة الوزارة

المصطلحات والمفاهيم...بين الأصيل والدخيل .....
وزيرة الثقافة، الدكتورة لبانة مشوّح 5

كلمة العدد

مبادرات ومنارات ثقافية.....
رئيس التحرير، د. فايز الداية 9

الدراسات والبحوث

بيكار... والتعبيرُ التشكيلي التداولي .....
د.فايز الداية 18

التشرد الحداثي: أخلاقيون بلا صفات .....
تأليف: مارتن هاليويل
ترجمة: محمد إبراهيم العبد الله 33

الثقوب السوداء بين جاذبية نيوتن ونسبية أينشتاين العامة
د. فواز أحمد الموسى 59

ملف وليد إخلاصي

وليد إخلاصي.. إضاءاتٌ تجدِّدُ كلماتِه .....
المعرفة 75

من «رحلة السفرجل» إلى «السيرة الحلبية».....
نذير جعفر 81

جماليات التكرار في قصص وليد إخلاصي .....
د. علياء الداية 92

وليد إخلاصي في النَّقد الأدبيِّ.....
د.بتول دراو 100

نظرة في (ملحمة القتل الصغرى) لوليد إخلاصي .....
د. ساندرا عفش 110

الخطاب الغنائي

يا أخيَ .....
إبراهيم محمّد كسّار 118

تسع قصائد .....
د. نزار بني المرجة 122

الخطاب السردي

شجرة البيلسان الأم.....
قصة: هانس كريستيان أندرسن 125

ترجمة: ثراء علي الرومي 125

فراشتان ملونتان .....
حسب الله يحيى 133

آفاق المعرفة

فلسطين فِيْ شعر حسن البحيري .....
عبد اللطيف الأرناؤوط 138

الأدب يداوي آلامنا.....
تأليف: ريجينا دوتامبل

ترجمة: محمد الدنيا 147

تلاعب؛ وتأثير، وقبول: عمَّ نتكلَّم؟ .....
تأليف: بينوا هيلبرون

ترجمة: محمد أحمد طجو 154

فرجيل أشهر شعراء الرومان .....
د. محمد الزين 161

التوافق الزواجي.....
د. عيسى الشمّاس 175

نهاية أُسطورتَين في عالم الطيران .....
محمَّد حسام الشَّالاتي 188

المسألة الحسابية ومتتابعة فيبوناتشي في الرياضيات.....
أحمد محمد جواد الحكيم 204

متابعات

عن القطيعة المعرفية والحداثة .....
د. وائل بركات 214

قراءة في كتاب تشكيل هوية الأنا في مجتمع الإنجاز.....
إيمان النايف 230

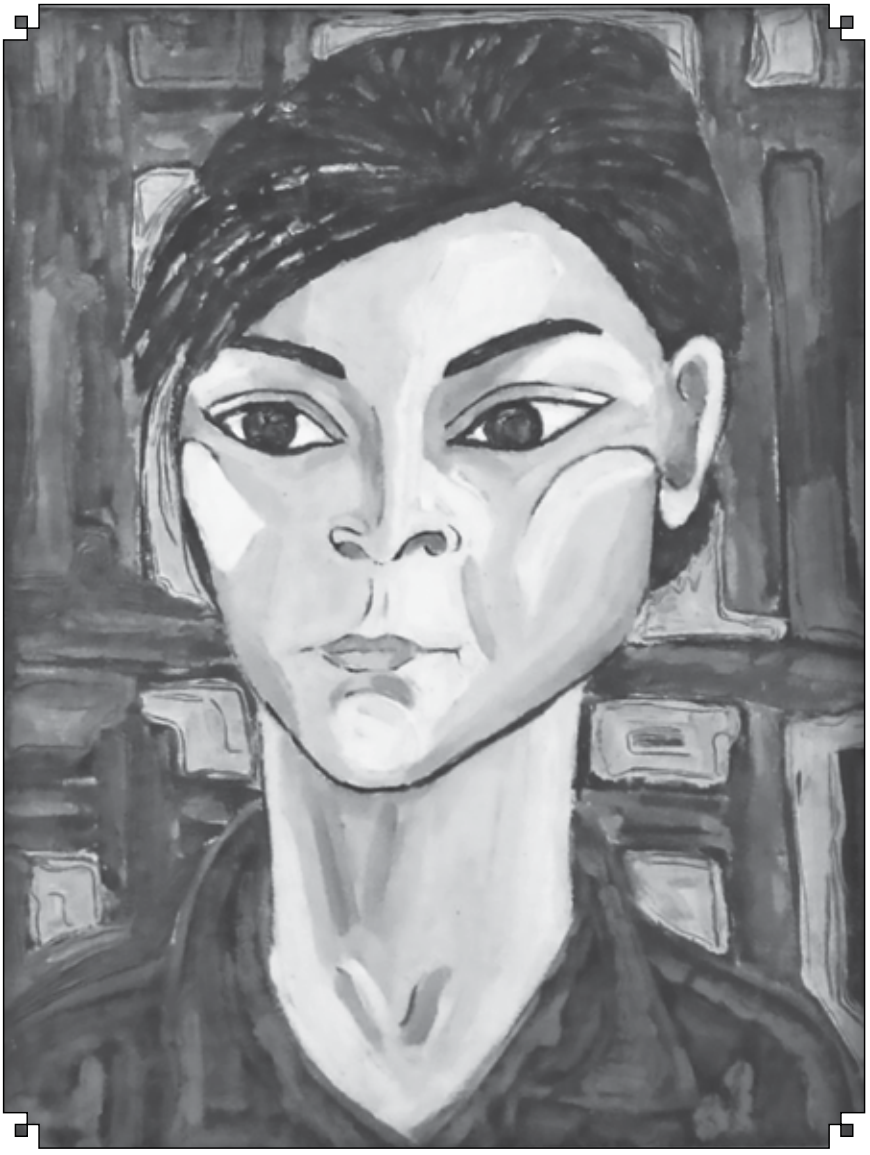
قراءة في رواية جسور ماديسون كاونتي.....
علي الرّاعي 242

كتاب المعرفة الشهري:

دعوة إلى الموسيقا .....
تأليف: المايسترو: يوسف السيسي
اختيار وتقديم: د. فايز الداية 247

على الدرب

الهويَّةُ المدرسيَّة.....
رئيس التحرير 309



لوحة للفنانة إنجي أفلاطون (١٩٢٤-١٩٨٩)

فنانة تشكيلية مصرية وكاتبة سياسية. درست التصوير أكاديمياً، وتفاعلت مع التيارات الفنية في مصر، وشكّلت أسلوبها الذي صوَّر الحياة الاجتماعية والسياسية في زاوية رؤية فكرية وجمالية.

المصطلحات والمفاهيم... بين الأصيل والدخيل

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

التطور سنَّةٌ من سنن الحياة، وكما تخضع لها الكائناتُ جميعاً، تخضع لها اللغاتُ وأدواتها من أصــوات ومفردات ومعانٍ وتراكيب، وبنســب متفاوتة. واللغة التي لا تخضع لقانون التطور هذا يضعف شأوها، ويخبو بريقها، وتعجز عن مســايرة احتياجات الفكر والعصر، فيعزف أهلُها عن اســتعمالها، ويهجرونها إلى ســواها، فتهزل وتنكمش وتدخل في حالة سُبات، وقد يكون مآلها الموت والزوال.

ولعــل مــن أبين مظاهــر التطــور اللغــوي تطــور دلالات المفردات، والأمثلة على ذلك لا تعدُّ ولا تُحصى في المعاجم اللغوية العربية، قديمها وحديثها. ومن ذلك أيضــاً التطور المفاهيمي للمصــطلحات التي يُوضع بعضــها للدلالة على مفهوم محدَّد، ثم تراه يســتعمل في مجال أو علم أو حقل معرفي آخر مُعبِّراً عن مفاهيم مختلفة.

لكن التطور المفاهيمي يدخل أحياناً في صلب لعبة خبيثة يمكن إدراجُها ضمن سياسة غسل الأدمغة التي باتت وسائلُ الإعلام والتواصل من أقوى أدواتها وأكثرها فعالية في السيطرة على العقول خدمةً لأغراض عقائدية أو سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية.

والتلاعبُ بالمفاهيم من أهم مظاهر العولمة الثقافية وأخطرها، لما لذلك من انعكاسات فكرية وسلوكية على المجتمعات المستهدفة؛ إذ غالباً ما يؤدي تغييرُ المفاهيم إلى تشويهها بهدف خرق المنظومة القيمية، وصولاً إلى حالة من الاستلاب الفكري الذي يتجسَّد بتداول تلقائي لا إرادي لمفاهيم جديدة، وتبنٍ لأفكار هجينة، واعتناقٍ لقيم مستوردة تتنافَى والقيم الأخلاقية والمبادئ الوطنية المؤسسة للأسرة والمجتمع والضامنة لوحدته وتماسك نسيجه.

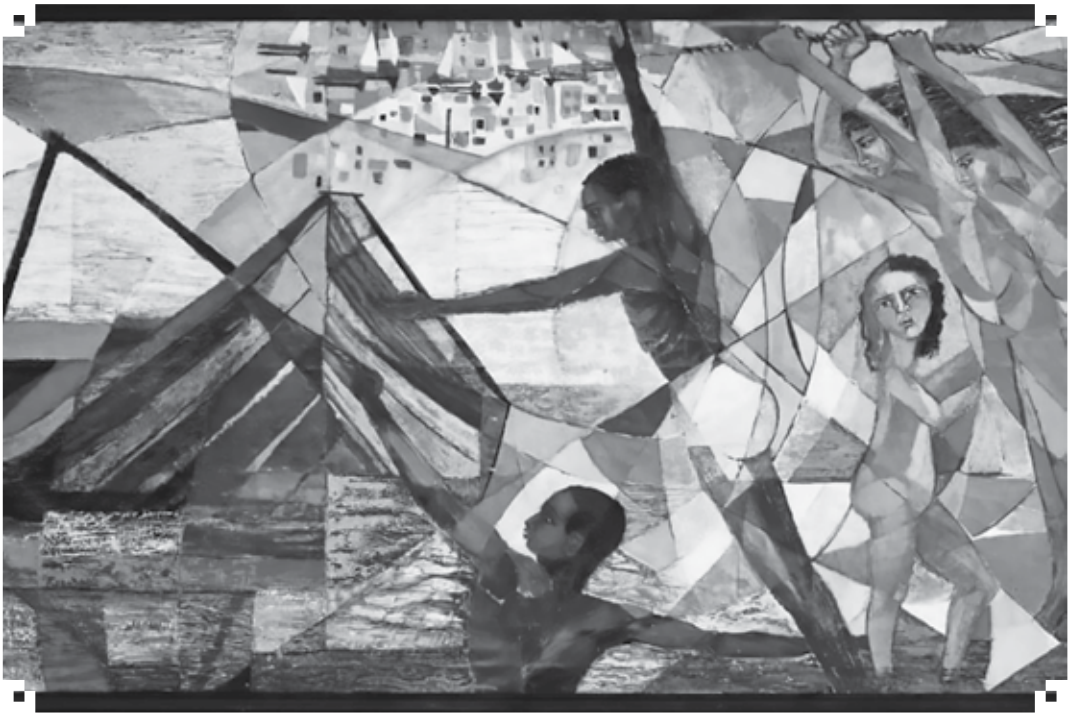
ويُعدُّ التلاعب بالمصطلحات ونشر مفاهيمها الجديدة المشوّهة وسيلة فعالة على المدى البعيد لزرعها في العقول وترسيخها في الأذهان وتأصيلها في النفوس، بالتضليل وتزوير الحقائق والتعمية والتكرار، بهدف النيل من المنظومة القيمية والأخلاقية، وزرع الشك، وإضعاف الهمم، والدفع إلى اليأس والقنوط، وتفتيت بنية المجتمع، وصولاً إلى خلق حالة من الاستسلام، فالإذعان، أو إيجاد المبررات للتدخل الاستعماري في شؤوننا، ودفعنا إلى المواقف التي يرغبها، وتجيير سلوكنا وقراراتنا لخدمة مصالحه دون النظر إلى مصالحنا الوطنية الحقيقية.

ونظراً لأن المصطلحات هي الحامل للمفاهيم، فإن صحة تداولها ودرء مخاطر التلاعب بها يحتِّمان إدراكَ المفاهيمِ الدقيقة التي تعبِّر عنها

والتشويهِ المتعمَّد الذي طالها. فكثيرٌ من المصطلحات التي تُتداول على الألسـن والأقلام وفي وسـائل الإعلام والتواصـل باتت حاملة لمفاهيم دخيلـة على الأصـل، الهدف منـه غالبـاً تكريس مفاهيـم جديدة تخدم سياسـات من ابتدعها وممارسـاته؛ وعمل على ترسيخها في الأذهان من قوى استعمارية بهدف السـيطرة على العقول وصولاً إلى الغزو الفكري والهيمنة بكافة أشكالها.

مسؤولية التصدي لهذا الخطر تقع بالدرجة الأولى على عاتق المثقف، الحصن الأول في وجه الغزو الفكري.

❀ ❀ ❀



لوحة للفنانة المصرية جاذبية سرّي (١٩٢٥-٢٠٢١)

درست الفنانة جاذبية سرّي (١٩٢٥-٢٠٢١) في مصر وباريس ولندن، وغدت أستاذة في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة. ورغم نشأتها في أسرة أرستقراطية مالت الفنانة إلى أجواء البيئات الاجتماعية الكادحة. وصوَّرتها في لوحات لها. تطوَّر أسلوبها، فغدا أقرب إلى التعبيرية التجريبية.

كلمة العدد

مبادرات ومنارات ثقافية

د. فايز الداية
رئيس التحرير

-١-

تحتاج الثقافة العربية المعاصرة والمتطلعة إلى المستقبل إلى اقتراحات وخطوات عملية، وذلك في مسارات عديدة تحفظ معالم الهوية؛ ونحن نشهد تعاظم مدِّ العولمة وخاصة مع التنامي المتسارع لأدوات تقطع المسافات بما لا يكاد يلاحقه البصر، وقد غدا الذكاء الصناعي شغلاً شاغلاً في العالم، ورغم ما يبدو طمأنة وإبعاداً للمخاوف التي أثارتها منتجات إشكالية لها ما بعدها في وقائع الحياة لا تتوقف البحوث والتجارب وتطويرها في مختبرات المؤسسات العملاقة في أكثر من مكان في الغرب والشرق.

ثمة فرق بين أن نعايش ما يستجد في صور الحضارة الحديثة فكراً وأدوات وبنيات للاقتصاد والاتصالات وأن يغرق المجتمع وتضيع ملامحه ويغدو

مسيَّراً بقوة اندفاع التيار الذي تطلقه العولمة على اختلاف وجوه ممثليها؛ وهم الذين يَبْرُزون رؤوسَ جبالِ جليد في البحار العالية التي ترتادها سفن يجب أن تتذكَّر قصة تلك السفينة الشهيرة في مطلع القرن العشرين.

صوَّر بعضهم حالتين تقتسمان كثيراً من المواقع في الوطن العربي، يعيش في ظلهما أحدث جيلين من عمر الزمن المعاصر بما يقارب ثلاثين عاماً، أولاهما حالة مَنْ أتيحت لهم فرص تعليم متقدمة تبعاً للحالة الاقتصادية المقتدرة للأسرة؛ لكنها بلبوس أجنبي لغة وإطاراً تعليمياً وثقافياً، وهي تتباعد عن الانتماء شيئاً فشيئاً عن محيطها، وإن تكن تعيش وتعمل فيه، وحالة مَنْ لا يحصلون على تعليم جيد ويتسربون من مؤسسات التعليم، أو ينهون مراحل تعليمية بزاد فقير وضعيف المردود.

شهد عقد الخمسينيات من القرن العشرين تطور الاهتمام العلمي والثقافي وإنشاء إدارات ووزارات تعنى على نحو كبير بالمؤسسات والجامعات ومراكز البحوث في القاهرة ودمشق وبغداد، وتتابعت بعدها في عواصم المشرق والمغارب، ولكن المبادرات الخاصة كان لها حضورها في النصف الأول من القرن العشرين وفي العقود التالية، ويبدو أنه ينبغي اليوم الوقوف مليَّاً للبحث في مزاوجة إيجابية بين هذين الأسلوبين للحفاظ على الوجود الحقيقي والفاعل للأمة حضارياً، واستعادة المبادرة بعد ذاك المدِّ العولمي، وليكون ما جرى حتى الآن جولة وليس نهاية مطاف.

سنقف مع مبادرتين كان لهما أثرٌ هام في مسار المعرفة والثقافة في الوطن العربي، ويمكننا بعد ذلك أن نقارن مع مبادرات أخرى، فتكون لنا مؤشرات المستقبل بالحوار والانطلاق من الواقع العملي.

-٢-

أثار رحيل رجل الاقتصاد والأدب والمعرفة الكويتي محمد عبد الرحمن الشارخ ١٩٤٢-٢٠٢٤ التفكير في إنجازاته، ومبادرة اقترنت به، فقد أتمَّ مراحل تعليمية في الكويت، وتابع في جامعة القاهرة، فأنجز البكالوريوس في الاقتصاد عام ١٩٦٥ ؛ ثم الماجستير في كلية ويليامز الأمريكية بماساشوسيتس، فتوجه إلى عالم الأعمال وكانت له إسهاماته في مؤسسات اقتصادية ومصرفية عربية وعالمية، لكننا نقف عند أهم عمل كان نقطة تحوِّل علمي وثقافي في الوطن العربي، فهو مؤسس شركة صخر لبرامج الحاسوب ورئيس مجلس إدارتها ١٩٨٢ ؛ ومعها تمَّ إدخال اللغة العربية إلى برامج هذا الجهاز الذي غيَّر مسار الحضارة العالمية عندما تبلورت قدراته في الأجهزة الحديثة التي تُحمل وتتحرك مع حركة العاملين عليها بعد أن كان الجهاز الواحد يشغل قاعة ضخمة؛ ويعطي طاقة عمل محدودة، واستغرقت عملية تعريب الحاسوب عشر سنوات من البحوث والتجارب، وأخذت هذه الشركة تنتج البرامج المختلفة منها معجم اللغة العربية. وهنا لا بدَّ أن نتأمل الموقف العلمي والفكري عندما أصر محمَّد الشارخ على استخدام اللغة العربية وإتاحة هذا الجهاز وعوالمه لملايين العاملين والباحثين في أرجاء الوطن العربي الكبير، وفتح المجالات للمحتوى باللغة العربية، ولعل الاحتمال الغالب آنئذ كان في اللجوءِ إلى اللغات الأجنبية وتمترسِ كثيرين وراء وَهْم أنه اختراعٌ لا يمكن تطويعه لتكون له لغتنا، ولو انتشر الاستعمال بتلك اللَغات الأجنبية لتباعد ما بين العربية واستمرارها أداةً حيَّةً في مجال العلوم، ولهذا فقد كان محمد الشارخ مؤمناً بلغته العربية، وقام بالمبادرة في خطوة إيجابية، وهو الذي كان في إمكانه الاستثمار في مجالات مضمونة في شؤون أخرى، فآثر التمسك

بثقافته وتدعيم الشخصية الحضارية العربية بما سينتج من مواد معرفية وفنية معاصرة ومتطورة، وبإمكانات عظيمة نتأكَّد منها يوماً بعد يوم، وهكذا كانت المبادرة تخدم العربية وفي الوقت نفسه شكَّلت مشروعاً ناجحاً رابحاً لصاحبه؛ كما فتح مجالات لحشود كبيرة ممن سيعملون في إنتاج البرامج وتداولها.

لقد قدَّم محمد الشارخ مساهمات كثيرة منها ما كان في تأسيس معهد العالم العربي بباريس، ومشروع هام هو سِجلٌّ لمجموعة من المجلات الثقافية العربية (التي صدرت منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى سنة ٢٠١٠) أتاحه مجاناً للباحثين والقراء عامة وسمَّاه (أرشيف الشارخ)، وفيه ٢٥٠ مئتان وخمسون مجلة، تضم ١٣٠٠٠ ثلاثة عشر ألف عدد، ويندر أن نجد هذا الرصيد في المكتبات العربية العامة أو الخاصة، ومنح هذا السجلُ الكتَّابَ والباحثين فرصاً للعودة إلى تلك المرجعيات وفَتَح أبواباً للبحث واكتشاف جوانب متنوِّعة.

عندما نقترب أكثر تتوضَّح جوانب أخرى من هذه الشخصية، فقد كان محمّد الشارخ أديباً نشر عدداً من القصص القصيرة، ورغم ما يتطلبه عالم الأعمال والاقتصاد فإنه ظل وفياً للفن، فاستمر في الكتابة وصدرت له مجموعات قصصية ثلاث: (عشر قصص عام ٢٠٠٦) و(الساحة عام ٢٠١٠) و(أسرار عام ٢٠١٧) كما نشر روايته (العائلة ٢٠١٨)، وهو صاحب أسلوب قصصي متميِّز ورؤية ثاقبة لقضايا اجتماعية ونفسية وفكرية فيما يقدِّمه، وقد خَبِرتُ هذا فيما قرأتُ من قصصه؛ وكتبتُ نقداً للمجموعة الأولى في (مجلة العربي ع ٥٧١) بيَّنت أننا أمام كاتب قصصي صاحب شخصية إبداعية لها سماتها

الخاصة، ولعل هذا الجانب الأدبي كان من العوامل التي جعلت صاحبه يؤمن بقدرات العربية التعبيرية وبضرورة العمل على مدِّها بإمكانات متطورة في شتى المجالات.

-٣-

نعاود تأمل مبادرة أخرى عرفها العقد الأخير من القرن التاسع عشر، ولا تزال ثمراتها تملأ ساحة المعرفة والفنون في الوطن العربي، تلك هي نواة مؤسسة الهلال الصحفية بالقاهرة، وكان صاحبَ المشروع أديب كتب اثنتين وعشرين رواية تمزج السرد بالتاريخ، وباحث مؤرِّخ ولغوي عرفت المكتبة العربية مجموعة من مؤلَّفاته، ومفكر في قضايا الحضارة العربية وهي تنهض من سبات طويل، وتسعى لتكون من أبناء الحياة ولأبناء الحياة.. إنَّه جرجي زيدان١٨٦١-١٩١٤؛ الذي تعود أصول أسرته إلى حوران في الشام؛ واحدٌ من العصاميين العظماء، في همَّة عالية، وعزم على التطور والارتقاء بلا كلل وبروح متسامحة وأفق واسع، كادت الأيام تجعل منه حرفياً في دكان أو صاحب ركن للطعام في بيروت، لكنه أخذ بأسباب العلم، ثم سافر إلى القاهرة ولم تسعفه الإمكانات ليكون طبيباً، فخاض في شؤون الصحافة والثقافة في عدد مما كان يصدر في القاهرة من مجلات، ثمَّ رغب في أن يؤسس مشروعاً يجمع على نحو متقدِّم جوانب المعرفة والتواصل مع العالم المعاصر، وما تتيحه فرص الطباعة والتقنيات الحديثة والمتسارعة في تدفق جديدها، وذلك لأمرين الأول الإسهام في تنوير مسارات أهل هذه الحضارة المتطلعة إلى آفاق الدنيا الجديدة، والأمر الآخر أن يجمع في هذا المشروع كُتَّاباً من شتى العواصم في مصر والشام

والجزيرة العربية وبلاد المغارب، يطلقون رسائل المعرفة وتتقارب رؤاهم وتتفاعل في إطارمشترك ومصير واحـد. وهكذا كانت (مجلة الهلال) الشهرية أولى ثمرات المشروع المستقبلي عـام١٨٩٢، وعمل جرجي زيدان على ترسيخ المسار وتقاليد العمل والرؤية المرنة عشرين سنة، وجاء من بعده ابناه إميل الذي لازمه سنوات وشكري، وتتابعت في هذا الصرح المؤسَّس بروية ووضوح رؤية مجموعة من المطبوعات الدورية، فكانت المجلة الأسبوعية (المصوَّر) فيها الخبر والرأي والحضور في كل أرجاء الوطن الكبير، ثم (الاثنين والدنيا) التي تحوَّلت إلى مجلة (الكواكب) التي تهتم بالفن، ومع الأربعينيات من القرن العشرين انتظمت دوريات في كتب هامة؛ لكنها بحجم وطباعة صغيرة ميسَّرة أولها (كتاب الهلال) الشهري مما يؤلَّف أو يُترجَم، ثم (روايات الهلال) نصف الشهرية، وتلا ذلك أسبوعية (حوَّاء) للمرأة و(طبيبك) للثقافة الصحية، وكانت للأطفال مجلة (سمير) وأخوات لها فيما بعد.

وبهذا نرى أن تأسيس جرجي زيدان لنواة صلبة وواضحة المسارات تسابق الزمن والتطور هو الذي أتاح هذه المؤسسة الثقافية التي عَرفت نتاجَها كلُّ الحواضر العربية، وكانت مورداً يسهم بجدٍّ في معرفة العالم ومسارات الزمن المتجدِّد، وأسهم فيها كتَّاب ومفكرون وفنانون من كل الأرجاء، وشكَّلت بانفتاحها واختياراتها المعرفية جامعة مفتوحة لقرَّائها، وكان منهج مؤسسة الهلال هو التناول الفكري بدلالته الشاملة التي تتضمن السياسة قضايا ورؤى أوسع من فئات تتنافس في مجريات الواقع تناسبها صحف آنية المتابعة والاهتمام.

-٤-

تلتقي المبادرات الخاصة لشخصيات أو مؤسسات مع ما تقوم به في العواصم العربية الإدارات الثقافية ومؤسساتها، ولكل منهجية وعلاقات، وخطابنا اليوم يقصد أن نرى سعياً على مستوى الوطن الكبير، وذلك في إطار ما يجدُّ من ابتكارات، فمن ذلك أن تتضافر الجهود لوضع المعرفة المعاصرة بين أيدي الشباب في أرجاء الوطن والعالم لأن وسائط الاتصال لم تعد تعرف حدوداً وكل ناطق بالعربية يمكنه التفاعل من أي موقع؛ ويمكن أن نحصد الكثير، فالقدرات مفتوحة لدى الأجيال الجديدة، وهي تستطيع تحقيق إنجازات تسابق مراكز في العالم، وقد يكون شراء حقوق كتب أو مرجعيات حديثة في شتى الاختصاصات، ولو لمدد محددة وإتاحتها بطريقة منظمة للشباب من عوامل تجاوز الفجوة المعرفية والعملية مع المراكز العالمية من جامعات وهيئات للبحث، ولا بدَّ من التفكير فيما كان ضمن الثقافة العربية، وما عليه الشأن في بلاد الدنيا من وقف الأموال ومصادر الدخل على العلم وأهله.

❁❁❁

منى طراد دبجي

منـى طـراد دبجي فنانة تشكيلية لبنانية درسـت الفنون وأقامت أول معارضها عام ١٩٩٢، وتبرز فـي لوحاتهـا ومعارضها فـي لبنان وعواصم عالميـة مشاهد لبنانية وأحوال للمـرأة في الريف والمدينة ، بخطوط تحمل الواقع ورمزية تعبيرية تقدّم رؤية بعين الفنانة.

الدراسات والبحوث

- بيكار... والتعبيرُ التشكيلي التداولي — د.فايز الداية
- التشرد الحداثي: أخلاقيون بلا صفات موزيل، هيسه، هارستون، روث — تأليف: مارتن هاليويل، ترجمة: محمد إبراهيم العبدالله
- الثقوب السوداء بين جاذبية نيوتن ونسبية أينشتاين العامة — د. فواز أحمد الموسى

ملف وليد إخلاصي

- وليد إخلاصي.. إضاءاتٌ تجدِّدُ كلماته — المعرفة
- من «رحلة السفرجل» إلى «السيرة الحلبية» حكاية كاتب... حكاية مدينة — نذير جعفر
- جماليات التكرار في قصص وليد إخلاصي — د. علياء الداية
- وليد إخلاصي في النَّقد الأدبيّ — د.بتول دراو
- نظرة في (ملحمة القتل الصغرى) لوليد إخلاصي — د. ساندرا عفش

بيكار... والتعبيرُ التشكيلي التداولي

د.فايز الداية

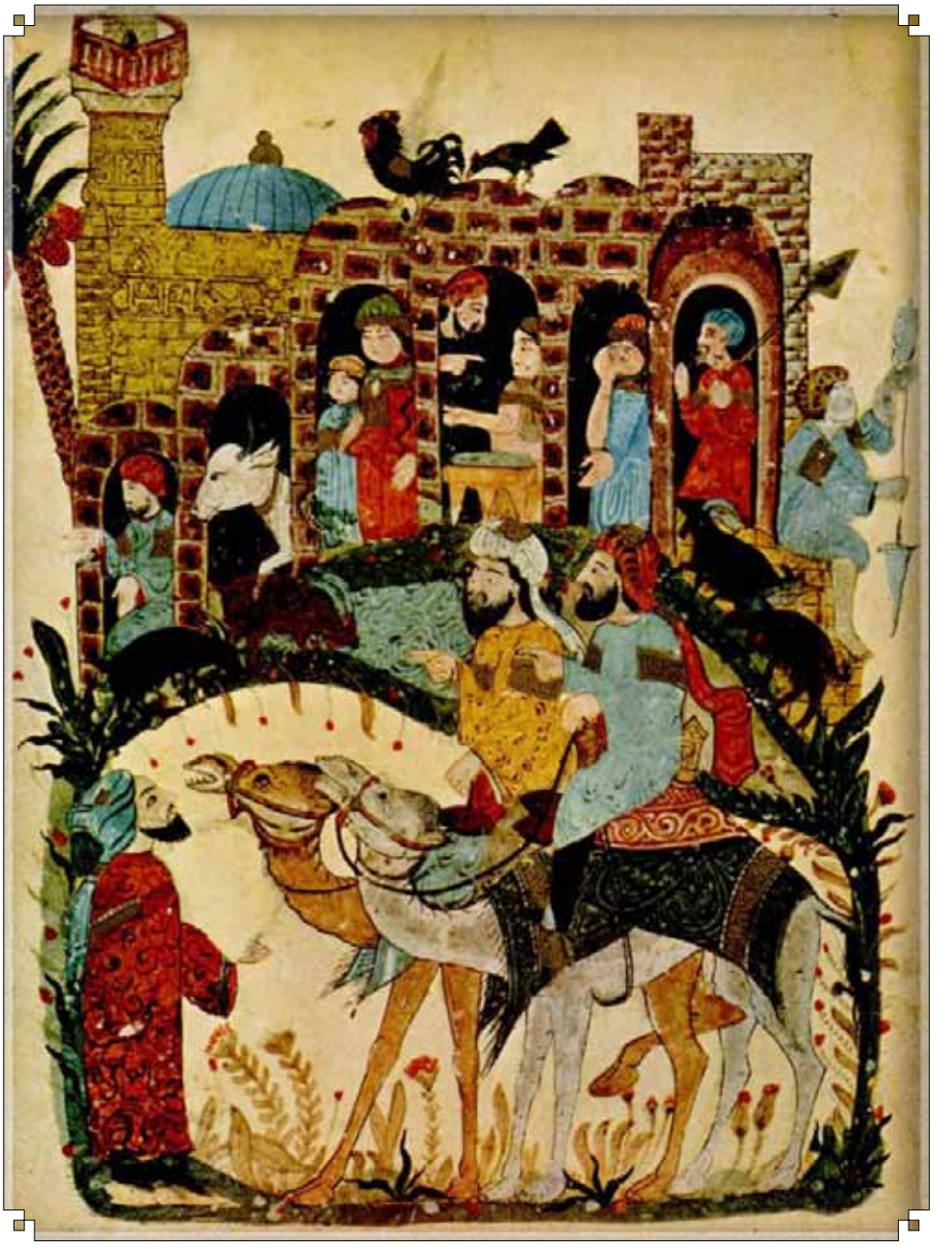
-١-

قد يكون مريحاً أن نركن إلى عبارة «إن الفن التشكيلي ليس من الفنون التي تجمع حولها جمهوراً كبيراً، فله مهتمون يتذوقونه بثقافتهم ودُرْبتهم» إلاَّ أن هناك من يلحُّ ويقول: الفن للجميع وإن تكن له أنواعه وطرائقه ويستشهد بكلمات هربرت ريد: «إحساسنا بالفن والجمال إنما يُشْبَع عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسُّنا... إنَّ الإحساس بالتناسق الممتع هو الإحساس بالجمال»[1]، فليست المسألة انفصاماً بين عالمين: واحد منهما فيه أهل الفن الرفيع والآخر هو عامة الناس في حياتهم اليومية الخاوية من الفن! بل لا مفرَّ من التقريب بينهما، والبداية هي أن نتذكَّر أن عالم التصوير في اللوحات الزيتية؛ وأسرتها من الأكريليك والمائي؛ بحسب الفن الأوروبي إنما هو جديد في العواصم العربية التي كانت القاهرة هي الأسبق مع مطلع القرن العشرين، وتبلور الاهتمام في دمشق وبيروت وحلب مع النصف الثاني من القرن العشرين عندما نُظِّمت المعارض، وسافر شباب إلى روما وباريس ولندن، وحملوا معالم

المدارس التشكيلية، ثم أخذوا بعد عودتهم يطوِّرونها أو يجعلونها ذات ملامح من البيئة، وكذلك كانت بغداد تأخذ طريقها في هذا الزمن أو ما يقرب منه، وتوالت معاهد وكليات للفن التشكيلي بعد رحلة المصطلحات المتعددة التي سعت إلى تحديده، وكان المجتمع العربي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر يعيش حياة عرفت حضوراً للفن الذي نطلق على مفرداته اليوم مصطلح (الفن التشكيلي)، ولكن بكيفيات يتداخل فيها النفعي اليومي والجمالي، ثم تُنتخب حالات ونماذج تشكِّل خيارات فنية تعلو على ذاك اليومي المألوف، وتغدو مادة جمالية لها سمات يعرفها كثيرون في أحاديثهم، وفي المناسبات التي تستدعي حضورها كما في الأعراس ومواسم الحج واحتفالات اجتماعية مختلفة، وهنا لا يصح استخدام مصطلح (الشعبي) للفن كي لا يذهب التأويل إلى الفطرية والتلقائية لأننا أمام تداول للتصوير ولِما هو بمقام المنحوتات، وهي لا تقف فقط عند التقليد بل تحمل من التراثي ويضيف الفنانون ملامح متجددة في المواد وابتكارات متفاعلة مع الثقافات، وكانت الشام دائماً ملتقى مؤثرات عربية وأجنبية.

-٢-

رصد كتاب (قاموس الصناعات الشامية) لمؤلفيه: محمد سعيد القاسمي وجمال الدين القاسمي وخليل العظم مجموعة من الحِرَف التي كان الصنَّاع المتميِّزون فيها يمثلون الحالة الإبداعية الجمالية في تشكيل لوحة أو رسوم على الأقمشة أو الأدوات في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين: الجوهرجي/ الصائغ: وهو لا يكتفي بالأشكال التقليدية وإنما يشكِّل ابتكارات في الحلي ومركَّباتها، الدهَّان: والذي يقال له أيضاً المرَّاش يزيِّن ويزخرف وجوه الجدران والحيطان بالصبغ والنقوش والألوان، الذهبي: الذي يبيع الصبغ الذهبي وسائر الألوان وما يصلح للدهان والنقش، الرسَّام: وهو الذي يرسم على القماش المنسوج (منديل؛ بقجة؛ لحاف...) يطبعه بقالب من خشب محفور عليه بنقش، الصدفجي: تاجر الصدف الذي يستخدم في النقوش، المخرِّس/ المخرِّص: وهو من يصلح ما انكسر من الأواني المعروفة بالصيني والمالقي والبلَّور، الطبَّاع: مَنْ يطبع الألوان على الأقمشة حسب الطلب، الطرَّاز/ الطرزي: ينقش على الأقمشة بخيوط الحرير وهو يطبع الأشكال من طيور أو حيوانات أو أجزاء من الطبيعة، العقَّاد: من يصنع على النول مشغولات للمفروشات، القطعجي: هو صانع القطع؛ والقطعة لوح فيه حديث نبوي أو حكمة أو شعر يجيد كتابته خطَّاط جميل الخطِّ مع النقش الجميل إمَّا على الورق وإمّا على بلَّور ويصنع له برواز من الخشب المذهَب، المجركش/ المزركش: ينقش على المفروشات خاصة جهاز العرس، المزايكي: يكمل عمل الألاجاتي الذي يصنع قماش الصاية، النقَّاش: من ينقش أصناف الأواني كالبواطي والطاسات والشمعدانات



والفوانيس بعد إنجاز النحَّاس دقَّها وإعدادها، النقَّاشة: هي التي تنقش أيدي وأرجل العرائس وأيدي أهلها بالحنَّاء، وتمارس عملها كذلك في الأعياد[٢].

يبرز مع هذه الحِرَف ما كانت بيوت الأغنياء والميسورين تضمه من الرسوم الجدارية، وهي تتابع ما عرف في آثار القصور الأموية (منها: قصر الحير الذي نقلت واجهته إلى متحف دمشق) ثم العباسية، من صور متنوعة للطبيعة وحيواناتها[٣]، وكان معلِّم الدهان يتقن مجموعة من الرسوم الجدارية، وتتأكَّد هذه الظاهرة الجمالية في البيوت العربية عبر التاريخ عندما نقرأ في (ألف ليلة وليلة) كيف كانت تؤثِّر في حالات مدهشة للتلقي، فابنة أحد الملوك- كما تروي الحكاية- تُضرب عن الزواج بسبب ما رأته في لوحة جدارية من عدم وفاء ذكر الحمام الذي ترك الحمامة في شبكة الصياد ونجا بنفسه، وهنا يسعى الأمير العاشق ليغيِّر موقفها بالأسلوب الفني نفسه، فيكلِّف رسَّاماً فيضيفُ مشهداً يعود ذكَرُ الحمام ويساعد الحمامة لتتخلص من الشبكة، وهنا تصفو الأميرة وتُقبل على لقاء الأمير، وفي قصَّة أخرى نجد أميراً يُفتن بصورة فتاة بارعة الجمال مرسومة على قماش محفوظ، ويمضي شهوراً يتنقَّل بين البلدان حتى يصل بعد مغامرات وأخطار إلى المدينة التي تعيش فيها صاحبة الصورة، وهكذا نجد حضور التصوير والتفاعل النفسي والشعوري معه في أطر المتداول من المواد والأشكال الفنية[٤]، وفي هذا الإطار يبدو لنا الجانب الجمالي الفني في لوحات الخط العربي التي عرفت تشكيلات لأنواع الخطوط (الثلث والديواني والكوفي والأندلسي...)، وهي توجِّه النظر إلى جمالية الشكل إضافة إلى دلالات العبارة المكتوبة، وعندما نقف متأملين نجد؛ في تلك اللوحات القديمة؛ المادة الأولى للحروفية التي برع فيها عدد من التشكيليين العرب في النصف الثاني من القرن العشرين[٥]، ومع مهنة المخرِّص نلحظ الغاية الجمالية، فهذه الأواني لأنواع الزبادي والأطباق؛ بما تحمله من نقوش ومناظر تُدرَج ضمن فنِّ المنمنمات (Miniatures) في دلالتها الواسعة؛ لم تكن تستخدم إلا نادراً للطعام والتقدمة (وخاصة في بيوت الطبقة الغنية والمترفة وفي مناسبات بعينها)، والغالب هو أن تكون معروضة في خزانة مكشوفة في قاعة الاستقبال أو على رفوف لتكون مادة جمالية تعتز بها الأسرة، وهي جزء هام من جهاز العروس تحمله إلى بيتها الجديد، سواء في المدينة أو بعض الأرياف كما في الريف الدمشقي، وهنا نلحظ عندما يُكسَر بعض منها أنها تُخرَّص أي تُصَلَّح وتعود إلى مكانها بإبراز القسم السليم وجعل الجانب الذي تم إصلاحه في الخلف، وبهذا يؤدي الإناء وظيفته الجمالية رغم الإصابة مادام يقدِّم اللوحة المصغَّرة المشتملة على التكوين الجمالي، وتظل لهذه الأواني قيمة مادية في البيع والشراء فلا تهمل أو تنتهي صلاحيتها.

-٣-

نستحضر لمحات ممَّا قام به الفنانون في التراث التصويري من التقريب بين النفعي المحدود والفني، وبهذا يكون المتلقي هو المستفيد باتساع الأفق الجمالي، وبتمهيد تدريجي ليتعامل مع التشكيل في مجالات كثيرة ومركَّبة، لقد ازدهرت الثقافة والعلوم مع أواخر القرن الأول الهجري في الحواضر دمشق وبغداد والموصل والفسطاط التي صارت القاهرة وامتدت إلى الأندلس، وكثرت الكتب المخطوطة وعرفت مهنة الوراقة لنسخ الكتب وبيعها، ونلحظ الاقتران بين المادة العلمية المكتوبة ومجموعة من الصور الصغيرة المرسومة والملوَّنة تسمَّى بالمنمنمات ضمن تلك المخطوطات، ويبدو الغرض توضيحياً للمادة المعرفية الطبية المترجمة (كتاب الأعشاب لديسقوريدس) أو الهندسة الميكانيكية المؤلفة (كتاب الحيل للجزري، أو كتاب الحيل لبني موسى بن شاكر)[٦]، أو شارحة في الكتب الأدبية (كليلة ودمنة لابن المقفَّع، ومقامات الحريري، والأغاني للأصفهاني وألف ليلة وليلة)، وهنا نجد أنَّ الفنان لا يكتفي بمساحة المادة العلمية بل يجعل الصورة قطعة حية فيها معالم متعددة وكائنات حيَّة، ففي كتاب الأعشاب تطالعنا أشكال النبتة الطبية ومعها الغزال وحيوان مفترس يطارده، ويُعْنَى الفنان بالأبعاد التشريحية لتكون واقعية للأشخاص وبالسمات الحيوية المكانية التي

توحي بالحركة مِن حولها وإن تكن - في حالات- شرطيةً بِلُغَة أهل المسرح فلا تراعي النسب، وفي مؤلَّـف لا يقتضي شرحاً لأنه يتناول قضايا فكرية وفلسفية (رسائل إخوان الصفاء) يُعنى المصوِّر برسم المؤلفين الخمسة في مفتتح الكتاب، وفي مخطوط (كتاب الخيل) الذي يتناول البيطرة والعلاج كان يمكن الاكتفاء برسوم توضيحية للفرس ومواضع العلاج على نحو مبسَّط، لكننـا نجد الفنان يرسـم مشهداً كاملاً لفرسين وفارسين بتفاصيـل دقيقة وألوان واقعية مما يجعـل المطَّلِعَ يعتاد على رؤيـة اللوحة، وينطلق من المنمنمة إلى جداريـة أو إلى متابعة رسوم كبيرة على بعض الأقمشة، وبهذا يتكوَّن نمو الإدراك الجمالي من خلال فن التصوير.

تدلُّنـا المخطوطـات الأدبية التي قاومـت الزمن والحروب والزلازل علـى غنى قدَّمته تلك المنمنمات، ومنها مخطوطات (مقامات الحريري) لأكثر من رسَّام وأشهرهم يحيى بن محمود الواسطي في القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، وكذلك (ألف ليلة وليلة) و(كليلة ودمنـة)، وقد أشارت دراسـات إلى العلاقة التي قامت بين المنمنمـات وفن خيال الظل الذي توسَّـع المخايلون فيه، وأضافوا إلـى الشخوص البشرية شخوصاً لعدد من الحيوانات والأدوات والمراكب وشملت شاشة العرض جوانب للأمكنة والمعالم، وبهذا كانت أحداث المقامات التي دارت فـي المدينة وأماكن مختلفة تجد صدى فيما تضمُّـه (البابة) وهي المشهد التمثيلي في خيـال الظـل، وهي بحيوية الأداء التعبيـري تتجاوب مع ما يصادفـه المتفرجون من رسوم في الكتب المخطوطة[٧].

إنَّ القنطرة الواصلة بين جهود الفنانين القدماء وما نتصوَّره من سعي الفن التشكيلي المعاصر هي التفاعل، ونقصد أن نتحرَّك باتجاه الجمهور الذي يقف اليوم أمام سيل من الصور عبر وسائط الاتصال، وكثير منها يشوِّه الإحساس الجمالي، ويسطِّح الرؤية، ورغم الخطر البادي فإنَّنا يمكن أن نوظِّف التقنية الحديثة وإرسالها لتساعد في تحرُّكنا الذي ينشر ما ينمِّي التذوُّق بأعمال فنية متدرجة ليتواصل معها الجمهور.

-٤-

قدَّم الفنان حسين بيكار ١٩١٣-٢٠٠٢ إنجازاً رائداً امتد ما يزيد على نصف قرن جمع بين الأعمال التشكيلية الفنية في لوحاته، وفي اللوحات الوثائقية التاريخية، وتلك التي صوَّرت بيئة مصرية متميِّزة بمعالم المكان والناس رجالاً ونساء وعلاقات هي البيئة النوبية في الجنوب، وفي اللوحات الصحفية في المجلة الأسبوعية، وتقارير رحلات في أرجاء العالم صحبتها اللوحات الدافئة بالحياة، والصحيفة اليومية، وفي مجلة مخصَّصة للأطفال (سندباد)، وفي أغلفة الكتب سواء للأطفال أو الكتب المتنوعة التي جاوزت الألف كتاب، وقد اتخذ قرارات حاسمة في حياته العملية والوظيفية ليجمع هذه التنويعات التشكيلية ويحقِّق تداولية الفن التشكيلي المجتمعية، فلا يبقى أسير الصالونات والمعارض رغم ما يكون فيها من بريق باهر وكسب مادي.

نشأ بيكار في أسرة بسيطة في (الأنفوشي) الحي الشعبي بالإسكندرية، واستطاع شراء علبة الألوان لأول مرَّة من أجرة تدريسه العود الذي برع في العزف عليه وهو لا يزال طالباً في المدرسة، وجاء انتقاله مع أسرته إلى القاهرة عام ١٩٢٨ ليبدأ مرحلة متقدّمة بانتسابه إلى مدرسة الفنون العليا في عمر الخامسة عشرة، وحظي بمدرسين أجانب، وكان الأقرب إليه أستاذان مصريان هما يوسف كامل؛ وأحمد صبري الذي لازمه سنوات طويلة دارساً ومدرساً فيما بعد في كلية الفنون الجميلة، ومنذ تخرجه عام ١٩٣٣ تجوَّل في مدن بين الجنوب والشمال يدرِّس الفنون، ثم سافر في بعثة تعليمية إلى تطوان بالمغرب (١٩٣٨-١٩٤١)، وهناك بدأ خطوته الأولى في توظيف التشكيل في مجال التربية من خلال رسوم لكتاب تعليمي بالإسبانية،

وبعد عودته إلى القاهرة وعمله معيداً في كلية الفنون الجميلة مع أستاذه أحمد صبري كان تفاعله في القسم الحرِّ، ثم في قسم التصوير الأساسي حتى خلف أستاذه في رئاسته ودخل عالماً موازياً بعمل مع دار أخبار اليوم لصاحبيها مصطفى وعلي أمين عام ١٩٤٤، (التي كانت تضمُّ الأخبار اليومية وأخبار اليوم الأسبوعية وآخر ساعة الأسبوعية ثم مطبوعة كتاب اليوم ومطبوعات أخرى) وبانتشار رسومه في الساحة الواسعة للصحافة طلبتْ منه سنة ١٩٥٢ مؤسسةُ (دار المعارف بمصر) المشاركة في مشروع؛ هو الأكمل حتى ذلك التاريخ؛ هو مجلة للأطفال تحمل اسم (سندباد) وعلى رأسها فكرةً وتنفيذاً الأديب والقصصي محمد سعيد العريان رئيس التحرير، فكان بيكار الرسام للأغلفة ومعظم الموضوعات والزوايا في رحلة استمرَّت إلى منتصف عام ١٩٦٠ عندما توقف إصدار المجلة، وكان للقرَّاء الصغار موعد يوم الخميس أسبوعياً مع لوحة الغلاف واللوحات الداخلية الملوَّنة أو بالأبيض والأسود، وهي تجول في مشاهد تاريخية وأجواء الحكايات وشخصياتها، وهي تحمل سمات بيكار في أعماله التشكيلية واللوحة في الصحيفة (الأخبار وأخبار اليوم) والمجلة (آخر ساعة) موظَّفة لتناسب المرحلة العمرية، فكانت الخطوط الواضحة والألوان في اقتصاد، وفي مساحات لفضاء اللوحة لا يزدحم بالتفاصيل، وجاءت شخصية سندباد طفلاً أو فتى صغيراً بثياب تاريخية يتمثَّل الرحَّالة، وهنا أدخل القرَّاءَ في الأسفار والمغامرات فهو في أعمارهم، ولم تكن حالته بإهاب سندباد الكبير الذي روت ألف ليلة وليلة حكاياته السبع، وكانت إذاعة القاهرة تبثُّ حلقاتها التمثيلية لهذه الليالي من تأليف الأديب والشاعر طاهر أبو فاشا وإخراج الإذاعي الرائد محمد محمود شعبان لسنوات، ولا شكَّ أن هذه الرؤية كانت مشتركة بين الأديب محمد سعيد العريان وبيكار، وبطبيعة السرد في حكايات المجلة كانت الشخصيات الأخرى تتنوَّع بين الصغار (العمة مشيرة وصفوان صديق السندباد، والكلب المرافق سفروت) ومن يكون في أحداثها. وهنا نلحظ القيمة التداولية الحيوية في بثِّ الرسالة التشكيلية للجيل الجديد، فالقرَّاء الصغار على امتداد الوطن العربي الذين تصلهم المجلة (بحيوية لافتة للتوزيع السريع والمتقن مهنياً) يتلقون الحكاية بتشويقها وألفة قريبة للبطل سندباد مع الألوان وعشرات اللوحات صغيرة وكبيرة، وهي بهذا عوَّضت ما كان في كثير من الأماكن من ضعف حصص الرسم المدرسية، وكان بيكار يمارس هذا العمل بوعي الرسالة، وإدراك فاعليتها وقيمتها، وقد أقدم على خطوة مدهشة عندما استقال من العمل في كلية الفنون الجميلة وتفرَّغ في مؤسسة أخبار اليوم عام ١٩٥٩، ونسمع عباراته في حوار متلفز وهو يراجع تاريخه الفني فيقول في صيغة تساؤل يصل بعده إلى الإجابة:

«هل قمتُ بهذه الخطوة الجريئة بغرض الابتعاد عن روتين التدريس في كلية الفنون الجميلة؟ أم كان بغرض الاتصال بقطاع أوسع من الناس، وتوصيل الفن لأكبر عدد من الناس؟ يتهيَّأ لي أن الهدف الأخير هو الذي كنت أقصده لأنَّ بلدنا محتاجة إلى مزيد من التوعية..محتاجة إلى نشـر الوعـي الفني والذوق الفني بين أكبر عدد من الناس، والصحافة هي من أحسن الوسائل لتوصيل الفن إلى الناس، فهم في كل يوم يرون اللوحة ويبتدئون بتذوق الفن...».

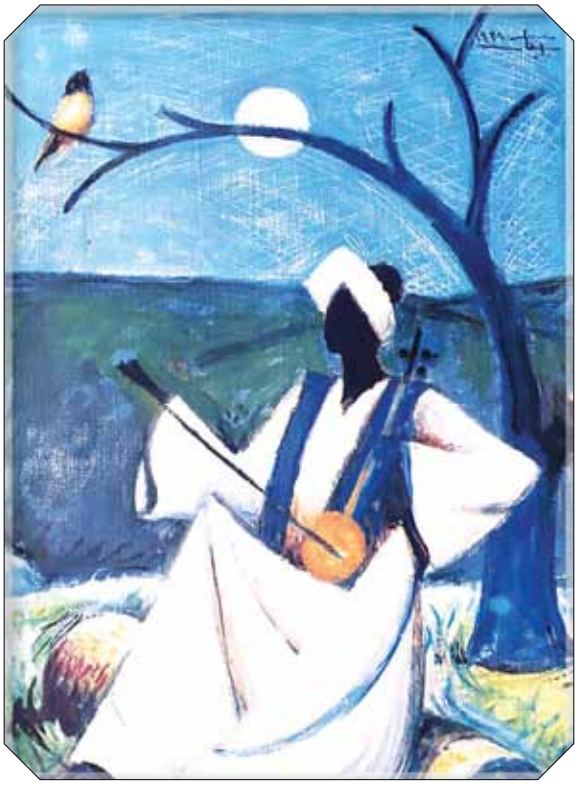
ومن خلال أغلفة قصص الأديب كامل كيلاني للأطفال التي أصدرتها دار المعارف امتدت الأواصـر للمؤثـرات التشكيليـة، وهي التـي رسمها بيكار وأطلـق الإشارات المعبِّـرة عن البؤرة المشعـة في كل منها، وكان الغـلاف الأول الذي أنجزه قبل هذه السلسلة هو غلاف كتاب د. طه حسيـن (الأيام) الذي سرد فيه وقائع من سيرته في الحياة، وهنا برزت رغبة التطوير والجرأة فقـد استخدم بيكار الحروف من الخط الأندلسي المطوَّر للعنـوان في الطرف الأيمن الأعلى- وهذا ما نراه في خطوط مبتكرة في عدد من كتبه ومنها: (صور ناطقة، ورسم بالكلمات) واسم مجلـة سندباد على غلافها- وفي الزاوية اليمنى السفلى للكتاب رسَمَ ثلاثة شخوص لمكفوفين بجلالبيـب ريفية متلاصقـة أفقياً وكلٌّ يمدُّ يـده مستكشفاً لخطواته بأسلوب نـراه في كثير من أعمال بيكار التشكيلية وهو الخطوط التي تقرب على نحو ما من التكعيبية والتجريد فلا ملامح لوجـه الشخص ولا لتفاصيل الجسد، فاكتفى بإيحاء فقدان البصر ومحاولة تلمُّس الطريق، ثم لـم تكن لشخص واحد لتدل على صاحب السيرة الذي كتـب اسمه في طرف الصفحة الأيسر، وإنما تعدَّدَ الأشخاصُ في رسالة سيميائية تشير إلى أن ما يرد في هذا الكتاب إنما يعبِّر عن حالة إنسانية وليست فردية فحسب، وبهذا يشعر القارئ باتساع المدى، وانعكاس العلاقات والحالات النفسيـة على أشخاص في أمكنة عديدة، وتفاعلنـا مع طه حسين الطفل يندا ح ليشمل الإنسان وقد حوصر بفقدان البصر، وهو يسعى- مع ذلك- ليكون جزءاً حيوياً وفاعلاً في المجتمع.

كان إسهـام بيـكار في فيلم تسجيلي يمثل ظاهـرة توثيقية، فمع مشـروع السدِّ العالي على النيـل أُنجِـزَ عملٌ كبير وهـام وهو نقل معبد أبـي سنبل بعد تقطيعه كيلا تغـرق عمارة المعبد والتماثيل وسائر الآثـار الفرعونية بمياه السدِّ، وكُلِّف المخرج الإيطالي جون فيلي بإنجاز فيلم تسجيلـي عـن الأعمال التي قامت بهـا منظمة اليونسكو مـع وزارة الثقافـة المصرية وعنوانه (العجيبـة الثامنـة)، وكُلِّف الفنان حسيـن بيكار برسم ثمانين لوحة بحجـم كبير تصوِّر كيف تـمَّ بناء المعبد وحُفِرَ في صخور الجبل في عهد الفرعـون رمسيس الثاني، وهكذا وفي سنتين أنجـز بيكار متفرِّغاً قصة بناء المعبد، بعد دراسات تاريخية في الكتب والمرجعيات، ومعايشة

للرسـوم والنقوشـ الفرعونية، فغدت زيـادة على دورها فـي الفيلم وثيقة تضع أمـام الأنظار صفحات لجزئيات الحياة المصرية القديمة بجمالية التشكيل، وهنا نجد أن هذا الجهد يؤدي دوراً فـي تـداول تشكيلي مـع الصيغة التاريخية، سواء مـع مشاهدة الفيلـم، أو عندما تعرض اللوحات في معرض أو تنشر في كتاب.

تقتـرب الصيغـة التوثيقية الصحفية مما جاء في هذه اللوحـات الثمانين، مع اختلاف في أن بيـكار الصحفي كان في جـولات راهنة معاصرة مكلَّفاً بها في أثناء عمله في مؤسسة أخبار اليـوم، وقد شملت تلك الجولات الحبشة وإسبانيا وسوريـة ولبنان وتونس والجزائر والمغرب، وكان يرسـل تقاريره مـع مجموعة لوحات يرسمهـا، وهي تنقل ملامح الأمكنـة والبشر، وكان يلتقـط العلامات الفارقة في كل واحدة منها، وهنا نلحظ استخدام الفاعلية التشكيلية، ففيها حيويـة المعاينة ونقلها بحمولة شعورية عالية تنافس عشرات الصور الفوتوغرافية التي؛ ورغم تميُّـز بعض منهـا؛ كانت محكومة بالسرعـة ومحاولة كسب السبق الصحفـي، ولعل ما قام به بيكار كان فاتحة لمجموعة من رحلات الفنانين الصحفيين في مجلات: الهلال وصباح الخير وروز اليوسف في حقبة الستينات من القرن العشرين.

أمَّـا العمـل التداولـي التشكيلـي الوثائقـي للحاضر فهـو رصد الحيـاة في منطقـة النوبة جنـوب مصر على النيل فـي مجموعة من اللوحات تزيد على خمسيـن لوحة زيتية (مما أمكن متابعتـه في المواقع الإلكترونية)، ونلحظ أن أسلوبية بيكار التي وضَّح أبعادها عدد من النقَّاد أبرزهم الناقـد د. مصطفى يحيى اجتمعت فيهـا لتكون قريبة التناول والتفاعـل، وفي الوقـت نفسه تبيِّن رؤيـة تعبيريـة للفنـان، وذلك عبر الاقتصاد في الألوان والخطوط مع شفافية اللون، والميل إلى التجريد والخطـوط التكعيبيـة، واللعب على تقابـل اللونيـن الأسـود بدرجـات للوجـوه والجسم النوبـي والأبيض للملابـس التقليديـة الشعبيـة وفي بعض الأحيـان يستخـدم اللـون الزهـري، وقـد تـرك مساحـة لفراغات في اللوحـة كي لا تزدحم التفاصيـل، وقد نقـل الفنان حلمي التونـي عبـارة مجازية لبيـكار في هذا الجانـب تشير إلـى أن اللوحة «تحتاج إلى الهواء لتتنفَّس» وتحدَّث عـن تمثُّله لهذه المقولة في أسلوبه، ولا نعني بالوثائقية الحياديـة أو الشكلانية، وإنما نريد أن هـذه اللوحـات بجمالياتها عبَّـرت عن الرجل النوبي وعـن المرأة وموقـع كل منهما في الواقع وسيرورة الحياة؛ وعن علاقاتهما معاً، وفي هذا التموُّج تبدو غنائية في بعض الجوانب وتأملات وعي حيوية تجمع الإنسان والطبيعة.



-٥-

في محاولة معرفتنا عوامل نجاح مشروع حسين بيكار التداولي نعود إلى مساراته، فقد كان هذا الفنان متعدد المواهب والقدرات، وعمل على تنميتها وصقلها، وجاءت الممارسة المتصلة لتعطي مفاتيح التواصل الجماهيري مع قيم جمالية ميسَّرة.

كتاب اليوم
رسم بالكلمات
بريشة وقلم
حسين بيكار

تتابعت خطوات بيكار منذ طفولته وفتوته في خطين هما التشكيل والموسيقا والغناء، فهو أتقن العزف على العود ونمَّى خبراته وشكَّل مع مجموعة من أصدقائه فرقة تعزف وتغني في حفلات عامة، وكان يتمتع بصوت جميل ولدينا عدد من التسجيلات بالصوت والصورة لأدائه، وفي هذه الزاوية نجد الوهج الإبداعي المتنوِّع والذي يضفي كل جانب بعضاً من الإضاءات على الآخر، ومن جهة أخرى أعطى هذا العمل الموسيقي فرص التفاعل مع الجمهور في بيئات متعددة، بل أقرب إلى الشعبية من خطاب للنخبة، وتحدَّث بيكار عن الأثر العميق الذي حمله من حضور الفنان سيد درويش في الإسكندرية إلى المدرسة التي كان يدرس فيها لتعليم الطلاب نشيداً وطنياً، وهنا نجد هالة تتسع مع ما تركه ذلك الفنان العظيم من ألحان خاطبت الشعب على اتساع طبقاته وتغلغلت لتحرِّك همومه، وبهذا تترسَّخ لدى بيكار رؤية لوظيفة الفن في كل ألوانه، وهي التي دفعته ليزاوج بين عمله في كلية الفنون الجميلة والصحافة منذ عام ١٩٤٤، ويتفرَّغ بشكل كامل سنة ١٩٥٩ لمؤسسة أخبار اليوم تاركاً موقعه رئيساً لقسم التصوير في الكلية.

والعامل الآخر في اتجاه بيكار إلى صيغة تداولية واسعة هو كتابته الإبداعية للشعر الشعبي (المواويل والزجل) التي تجلَّت في زوايا في جريدة الأخبار جمعت الكلمة والرسم، ثم صدرت في عدد من الكتب، وكذلك الكتابة النقدية التشكيلية في زوايا صحفية غدت كتباً فيما بعد (رسم بالكلمات، وصور ناطقة، وألوان وظلال، ولكل فنان قصة، وهناك عدد من كتب للأطفال كَتَب القصة فيها والرسوم ليلونها الصغار).

إذا تتبعنا لوحات الفنان حسين بيكار فسنجد قسمين أولهما هو اللوحات الشخصية (portrait) التي حقَّق فيها تميُّزاً في إبراز سمات الشخصية الداخلية، وذلك عبر معايشة وسبر طويلين، وقد رسم لنفسه عدة لوحات ذاتية في مراحل عمرية مختلفة وكان لأستاذه أحمد صبري فضل كبير في فتح آفاق هذا النوع من التشكيل، وقد رسم الأستاذ طالبه عبر صلة عميقة زاد من أواصرها فن الموسيقا يجمع بينهما. والقسم الآخر من نتاج بيكار توزَّع على لوحات وعلى التشكيل في الصحف والمجلات والكتب في الأغلفة وداخل الفصول، وهنا سنجد أن الإحساس بالرسالة في المجتمع على اتساعه كان ينبض فيها الارتباط بالناس والتاريخ الذي لم ينقطع، بل هو سلسلة على تطاول الأزمنة. إنَّنا نلحظ بوضوح الروابط بين تشكيل بيكار بخطوطه وزواياها وشخوص الفلاحين ومنهم النوبيون وما نراه مصوَّراً على جدران المعابد الفرعونية، وقد عايشها بيكار ودرسها وهو يشعر أنها بعض منه، فتماهى الزمن القديم والمعاصر، وتأثَّر بأعمال الفنان النحَّات محمود مختار وخاصة تمثال نهضة مصر والفلاحة فيه. إن نتاج الفنان بيكار كان مشروعاً متكاملاً على امتداد تجاوز نصف قرن،

ولعـل أعمالـه تجد طريقها لتكون في كتـب ذات سوية إخراجية عالية لتفتـح أبواب الدراسات التحليليـة التفصيليـة والمقارنة، وهنا نشير إلى أن كتباً صدرت حـول بيكار وأعماله، وتحدَّث نقاد ومعلِّقون في مقالات وحوارات لكنها بدءٌ لا بدَّ له من تكملة المسار.

الهوامش

(١)- هربرت ريد، ترجمة: سامي خشبة، معنى الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص١٠.

(٢)- محمـد سعيـد القاسمـي، جمال الدين القاسمـي، خليل العظم، تحـق. ظافر القاسمي، قاموس الصناعات الشاميـة، دار طلاس للدراسات والترجمـة والنشر، دمشق ١٩٨٨، صـ ٣٩، ٨٥، ١٤٨، ١٥١، ١٥٤، ٢٦٤، ٢٧٠، ٢٨٧، ٣١٣، ٣٥٩، ٤١٩، ٤٢٢، ٤٣٣، ٤٨٦، ٤٨٧.

(٣)- دافيـد دالبوس رايـت، ترجمة: منير صلاحـي الأصبحي، الفن الإسلامـي، المجلس الأعلـى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٧، ص ١٢، ٢٢-٢٨.

- ريتشـارد إتنغهـاوزن، فن التصوير عنـد العرب، ترجمة: عيسى سلمـان، د. سليم طه التكريتـي، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦، ص ٢٢،٢٣.

(٤)- ألف ليلة وليلة، المطبعة البولاقية، القاهرة، ١٨٣٦، نسخة مصورة: دار صادر، بيروت، ج١، ص٢٦٦.

(٥)- ناجي زين الدين، مصوَّر الخطِّ العربي، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٦٨، ص ٥٥، ٥٦، ٦٦، ١٦٧، ١٧٨، ٢٥٤.

(٦)- ريتشارد إتنغهاوزن، مرجع سابق، ص. ٩٣-٩٥، ١١٤، ١١٦، ١٢٦.

(٧)- المرجع السابق، ص ٨٢.

المراجع الإلكترونية للسيرة والأعمال للفنان حسين بيكار

١- الهيئة العامة للاستعلامات المصرية (الرسمية).

٢- قطاع الفنون التشكيلية المصرية (رسمي).

٣- قناة النيل الثقافية: حوار مع الفنانين التشكيليين/ طارق مأمون وأحمد بكر.

٤- قناة النيل الثقافية: برنامج (ليلي) مع الفنانين: د. مصطفى يحيى ود. محمد الناصر.

٥- التلفزة المصرية (ماسبيرو) حوار مشترك مع حسين بيكار وفاروق حسني.

٦- برنامج متلفز يتضمن لقاء مع الفنان حسين بيكار.إعداد: راجي عنايت.

٧- قناة النيل الثقافية، برنامج سيرة، مع الفنان طارق مأمون.

٨- مقاطع متلفزة من فيلم العجيبة الثامنة.

٩- الفضائية المصرية، لوحات النوبة للفنان حسين بيكار.

١٠- مواقع تضمنت صور لوحات الفنان حسين بيكار.

* * *

التشرد الحداثي: أخلاقيون بلا صفات موزيل، هيسه، هارستون، روث

تأليف: مارتن هاليويل *

ترجمة: محمد إبراهيم العبد الله **

يتفق معظم النقاد أن الكتابة الأمريكية والأوروبية التي ظهرت في ثلاثينيات القرن العشرين لم يكن لها علاقة وطيدة بحداثية العقد الثاني والثالث من القرن العشرين لسببين رئيسيين[1] أولهما: أنَّه كان هناك تحول ثقافي عام وتحوّل جيلي من الشكلانية المرنة لجويس، وشتاين وولف في عشرينيات القرن العشرين إلى الأساليب الأدبية الفضفاضة لصموئيل بيكيت، وألبير

* أستاذ الأدب الأمريكي في جامعة لستر.

** كاتب ومترجم من سورية..

كامي وهنري ميلر في نهاية الثلاثينيات. وثانيهما: أنَّه كانت ثلاثينيات القرن العشرين فترة تحوّل اقتصادي وسياسي ردّ فيه الكتّاب المنخرطون اجتماعياً أمثال بريتولد بريشت وجون شتاينبك بتأنٍ على التعقيد الشكلي وعلى الادعاءات المكشوفة للحداثة العليا، أو كما هي الحال عند، و.هـ.أودين، وجون دوس باسوس اللذَين سخَّرا التجريبية لأغراض أيديولوجية. وبدلاً من تقسيم هذين النمطين إلى معسكر الحداثة المتأخرة ومعسكر مناهض لها، لعلَّه من الأفضل النظر إلى كتابة ثلاثينيات القرن العشرين كجزء من ثقافة متنقلة بين ضفتي الأطلسي الأوروبية والأمريكية أعيد فيها تشكيل أصناف الأمة والمجتمع والهوية الشخصيّة. وعلى الرغم من وجود التشدد في كثير من كتابة الثلاثينيات، والاهتمام المتجدد بالواقعية الاشتراكية، استمرت مجموعة واسعة من الكتّاب الأمريكيين والأوروبيين في التشكيك بتقاليد التمثيل السردي من خلال استكشافهم للخداع الفني والأداء المسرحي في رواياتهم.

سنناقش في هذه الدراسة الحداثيين الذين اهتموا بتجديد رواية التشرد الأدبي بوصفها سرداً للخداع، ولا سيما روبيرت موزيل وهيرمان هيسه في أوروبا الوسطى -تم اختيارهما من بين كتّاب أوروبيين آخرين، أمثال ياروسلاف هاشيك وكاميليو خوسيه سيلا- وزورا نيل هارستون وهنري روث في أمريكا (تم اختيارهما من بين فوكنر، وشتاينبك، ونتانيال ويست وجيمس ت. فارل). وعلى الرغم من تطوير هؤلاء الكتّاب شكل القص التشردي لأغراض فنية مختلفة، إلا أن النمط التقليدي الذي يبتكر فيه بطلُ الرواية مجموعةً بديلة من القيم الأخلاقية الاجتماعية السائدة ظل محورياً عندهم.

يتمتع (القص التشردي) بجذور تاريخية وثقافية عميقة للغاية في إسبانيا في القرن السادس عشر، لكنّه تحوّل منذ ذلك الحين إلى مجموعة من الانفعالات الأدبيّة التي تستكشف التوترات المستمرة بين القيم الاجتماعية الخانقة والأفراد الساخطين في نمطها الأساسي بوصفها رواية إسبانيا عن الاحتيال. إنَّ رواية التشرد تتبع مغامرات المشرّد الذي تضعه رغباته في حياة ضالة ونزعة أخلاقية وفي المكان (وهو دائماً ما يكون «هو») الذي يواجه فيه معاني الفضيلة والحشمة (المشكوك فيها غالباً). وتشكل معظم قصص التشرد سلسلة من الحلقات غير المتماسكة في حياة المشرّد الذي يسترجع سارداً عادة مغامراته، أو يستذكر لقاءاته بشخص آخر وهي تكشف عن سجلات حياته الشخصيّة.إنّ قصص المشردين تنزع إلى الاستطراد والتشتت كما هي حال المشرّد الذي يتجول هائماً في مجتمعات عديدة، مستمتعاً ببراعته في تعامله مع من يصادفه، وثمة خلاف نقدي يرتبط بالصفات الرئيسة للمشرد؛ فعادة ما يظن أنّه شخصيّة جانحة، تتخطى القيم الأخلاقيّة والاجتماعيّة، لكن من غير جذور عنف فيها، أو

ينظر إلى المشرَّد كشخصيّة تستعيض بنزعتها التشرديّة عواطفها وقلبها الطيب[٢] فثمة نماذج تاريخية كافية للقص التشردي تدافع عن وجهة النظر المتمردة للمشرّد أو الملتزمة بالمطلق في نهاية المطاف (بدءاً من لازاريلو دي تورمس ١٥٥٤ مروراً بـ«مول فلاندرز» لدى ديفو ١٧٢٢ المثال النادر للمرأة المشردة، وصولاً إلى رواية مارك توين «مغامرات هاكل بيري فن»، ١٨٨٤)، بيد أنَّ معظم النقاد يتفقون على أن هذه الصورة هي أنموذج للبطل المتمرد، توفر للكتّاب وسيلة للسخرية من المعتقدات الاجتماعية السائدة وتحافظ على اهتمام القارئ بمغامرات المشرّد. فالقص التشردي شكل قصصي فضفاض (ليس شكلاً هزلياً أو تراجيدياً بحتاً) يتضمن مزيجاً من الكاريكاتير، والسخرية والهجاء لمهاجمة العقيدة، والغطرسة والجدية العالية. وبسبب هذا التهجين ظلَّ عرضة للتشوه الإبداعي، حيث تبنته مجموعة من الكتّاب لخدمة أجندات ثقافية وعرقية مختلفة.

في مطلع القرن العشرين، ظهر شكل جديد من (القص التشردي) في أعقاب فترة الكمون التي مرَّ بها القرن التاسع عشر، عندما تآمرت عليه (رواية التكوين) والجديّة الأخلاقيّة للرواية الواقعية لاستبعاده كنمط قصصي مقبول. كما أن ردّة فعل الكتّاب الحداثيين على الكياسة الأدبية، وتحديداً على المسار التصاعدي والمستقبلي للقص البرجوازي أفضت غالباً إلى أشكال فوضوية، انطباعية، متشظية، وردَّة الفعل هذه نجدها في روايتين متناقضتين: رواية (أمريكا) لكافكا؛ ورواية (برج السرطان) لميلر، «كلتاهما تعرضان سمات القص التشردي اللولبي في السرد، والبطل المضاد كشخصيّة رئيسة. ظهر المشرّد في الأدب الألماني على وجه الخصوص في مظاهر عدة، بوصفه السليل غير الشرعي للبطل المهذب ذاتياً، بدءاً من رواية

«الأبرياء في الخارج» (كارل روسمان في «أمريكا») والبطل المضاد المشبوه أخلاقياً (أوليرش في رواية «رجل بلا صفات» لموزيل) وصولاً إلى الفنان المصاب بانفصام الشخصيّة (هاري هالر في «ذئب البراري» لهيرمان هيسه ١٩٢٧) وسيّد الخداع (في اعترافات فيلكس كرال لتوماس مان، رجل الثقة، ١٩٥٤). فالقص التشردي الحداثي يتعامل عادة مع قضايا النزوح الثقافي، فقد عمل كافكا على تخوم التراث الألماني، بينما أمضى توماس مان عشرين عاماً في المنفى، وشعر أنصار الإثنيّة الأمريكية أمثال زورا نيل هارستون، وهنري روث بعدم الارتياح في العمل مع الأنماط السائدة للرواية الأمريكية، فالقص التشردي قدّم لهؤلاء الكتّاب شكلاً قصصياً مرناً، مكّنهم من اختيار الاستراتيجيات التي ارتجلتها الشخصيات الرئيسة عندهم للتعامل مع الازدراء الاجتماعي أو الرفض الشعبي. بهذا يجمع القص التشردي الحداثي بين سرعة البديهة للمشرد التقليدي واستكشاف الفوضى النفسية الناجمة عن التآكل الملحوظ للعادات أو إفساد العدالة. يصف فيليب ميللنغ مواقع القص التشردي الحداثي بأنّه:

«عالم أعمى، متوقف عاطفياً، لا شكل له، يتحرك في العديد من الاتجاهات المجهضة في وقت واحد لدرجة يعجز عن فرض السيطرة على قدراته بشكل بارع. في هذه الفوضى المتصاعدة تعمل الشخصيات على تحقيق مصائرها لكن يحظر عليها ذلك.... فالقص المقسّم والمفكك يتتبع ويتقفى ويلتف على تجارب الناس ليكشف حياة التدفق والتكرار المبتذل للأحداث»[٣].

قلة من المشردين الحداثيين كانوا حقيرين بالمطلق، فبعضهم ودودون، أمثال ديفيد تشيرل لروث في رواية «نسميه النوم» (١٩٣٤) وجيني كروفورد لهارستون في رواية «عيونهم كانت ترقب الله» (١٩٣٧)، وظلت تصرفاتهم تلقى الارتياح بموقعهم الهامشي وبحثهم عن صلب القيم الاجتماعية[٤] وما اكتشفه كامي في «الغريب» (١٩٤٢) ويونسكو في «وحيد القرن»، هو الوعي بتفاهة الحياة وعبثيتها، جنباً إلى جنب مع القوى الاجتماعية القمعية، التي غالباً ما تحفّز الأبطال على التشكيك بإيمانهم في الإنسانية. فالقص التشرّدي الحداثي لا يحل المعضلات النفسية من خلال الجهد البطولي، لكنه يبالغ في العجز الوجودي بإرغام الأبطال على التشكيك بالقيمة الاجتماعية، واختبار الثوابت الأخلاقيّة.

تُستكشف حالة التوتر بين الفردية والأعراف الاجتماعية في قص التشرد الحداثي من خلال ثلاثة موضوعات متصلة: العناد، والشر والقانون. هذا القص يدمج هذه الثيمات مع استكشاف خطر انتهاك أو تجاوز القانون. إن الشرّ الذي يواجه دوريان غراي حين يرفض النظام الطبيعي ويغرق في العالم الانحطاطي غير الأخلاقي ويصبح حراً (في ارتجاله نظاماً

قيَمياً خاصاً به) ومقيداً (لا يزال مقيداً بصورته) يختلف فقط في الحالة المرتفعة حسياً عن تلك التي مارسها كثير من المشردين. على سبيل المثال، بما أن قص التشرد نتاج البطل الانحطاطي، فنجد أنَّ فيلكس كرال لدى توماس مان يختار ألا ينظر إلى العالم من «وجهة نظر دونية»، لأنّه يخشى أن يوصله هذا إلى شلل الحتمية الوراثية أو الاعتقاد العدمي بأن لا شيء «يستحق أن يضحي المرء من أجله»[٥]. بالمقابل، ينجرُّ كرال بشكل فطري إلى رؤية العالم من منظور العظمة «كظاهرة عظيمة ومثيرة بالمطلق، ويُظهر ارتياحاً لا يقدر بثمن. «في عالم كهذا يستطيع المشرد أن يجهد نفسه كعنصر فاعل مستخدماً خداعه ليجني ثماره، لكن يُخشى أن يوصله العناد والسعي للتقدم إلى أنانية لا يرى فيها سوى ذاته وفقد صلاته الأخلاقيّة. فحين يعلن الحداثيون أمثال توماس مان عن الانتهاك والانشقاق كرفض للأعراف الخانقة، وعندما يتنكر المنتهك للحقوق الأساسية للإنسان أو يتصرف فقط من منظور المصلحة الشخصيّة، فغالباً ما يظهر الشر كقوة مدمرة أو شيطانية بهذه الطريقة. الاهتمام المتجدد بقص التشرد يؤدي إلى تطوير إعادة تقييم الحداثي للمفاهيم التقليدية للبطولة، كما يطوّر أيضاً احتمالات، وموانع العمل القويم في عالم مضطرب.

في الفلسفة الألمانية، يساجل كانط وشوبنهاور بأن الشرّ ينبع من العناد الإنساني وحب الذات. فقد أعلن شوبنهاور بأن «الإرادة» هي المصدر الأساس للبؤس في العالم، فإذا أراد الأفراد تحرير أنفسهم من العبودية، عليهم العمل على تنمية رفض الإرادة. بهذه الرؤية، إذا نظرنا إلى الشرّ على أنّه غياب للخير، فإنّه يتجلى بشكل فاعل في المجالين الأخلاقي والسياسي بوصفه عصياناً وتجاوزاً للقانون. وسواء عُبِر عن ذلك بشجاعة المبدع أو بخسّة المجرم، كما يساجل جوان كوبيك، لا يمكن للأفراد شرح (أو تبرير) سلوكهم بادعائهم أنّه ينبع من الحاجة، أو اللاعقلانية، أو من «الشلل الأخلاقي»، لأننا إذا تصرفنا تصرفاً سيئاً، من منظور المصلحة الشخصيّة، فهذا لأننا اخترنا أن نكون متأثرين بالشأن الخارجي»[٦]. لكن، في حين يثقل أبطال كافكا بالذنب من ارتكاب المخالفات، ينزع المشرّد الحديث إلى إثبات حريته النسبية بتبرير أعماله كشخصيّة عابثة. وهذا لا يعني أن التجاهل الأعمى للعواقب يُتّبع دائماً، وكما يقول كانط: إرادة الفعل لا تؤدي بالضرورة إلى نتائج أسوأ من الاستسلام للقانون الطبيعي أو الاجتماعي. وكما قال وليم جيمس، يمكن النظر إلى فهم شوبنهاور المتشائم للعناد على أنّه «تخلٍّ عن الاحتمال الأفضل للتقاعس المطلق عن العمل»[٧]. وأحد الأسباب التي تجعل من الخداع والاحتيال سمتين لقص التشرد، هو أنّ المشرّد يدرك أن الأخلاق المشروعة تخفي وراءها في الغالب مجموعة من المحرّمات والأوامر التي قد تخدع الفرد لخدمة

مصالح الآخرين (كما يدرك جوزيف ك. لدى كافكا وهو يواجه القانون بشكل سلبي) وربما من الأفضل مواجهة القواعد الاجتماعية بمخزون المرء من الخداع والمخاطرة بالتصرف على نحو منحرف أو ضال، إذا تبين أن العواقب الأخلاقيّة تختلف قليلاً من الناحية النوعية عما يحدث عند الامتثال للقانون الأخلاقي باعتباره خيراً مطلقاً. مسألة عدم الاستقرار في الشر والأخلاق في القص الحداثي يمكن التحري عنها بدءاً من فيلكس كرول؛ الشخصيّة المتقلّبة عند مان، وصولاً إلى لينيا المعوّقة في «الفئران والرجال» لـ شتاينبك (١٩٣٧) وقد لا تجد صورة أنموذجية لقص التشرد الحداثي، لأنّه ظهر أساساً على جانبي الأطلسي وبطرق مختلفة: القصص الأوروبية تنزع إلى التقصيات النفسية للأفراد المهمشين، في حين أعاد الكتّاب الأمريكيون العمل بقصص ما وراء الحدود من تنقل ومغامرة جسدية. ومع ذلك، وعلى الرغم من الاختلافات الثقافية، تكشف هذه الأشكال المتباينة عن متوازيات مذهلة في القضايا الأخلاقيّة من عناد وشر وانتهاك القانون.

التشرد الحداثي في أوروبا: موزيل وهيسه

«انعطافة النهر للكاتب» ف. س. نيبول (١٩٧٩) جاءت إعادة صياغة ما بعد الاستعمار لرواية جوزيف كونراد «قلب الظلام». يشير السارد إلى أنّ طريقة عمل أبطال الرواية المعاصرين الذين هم فاعلون (وليسوا «مفكرين») لا يعني «أنّهم صالحون» بالتزامهم القواعد الاجتماعية، بل «إنهم صانعو الخير» إما لمكاسب فردية أو لاختبار القيم الشخصيّة مقابل الخبرة[٨] ووفقاً لهذا النموذج، اكتشف دستويفسكي في أثناء محاولته تحقيق الإنجاز المستحيل المتمثل في خلق شخصيّة «خيّرة بالمطلق» في رواية «الأبله» فأن تكون خيّراً «ليس سوى فكرة وجودية بالمطلق». بالمقابل، «صنع الخير» يمر دائماً بمرحلة انتقالية حيث تكون حالة «الخير» إما هدفاً مؤجلاً أو جزءاً من أسطورة الكمال الإلهي. في حين أنّ هذه الروح غالباً ما تؤدي إلى تطلعات إمبريالية (انتقدها كل من كونراد ونيبول) أو ما يسميه موزيل «الواجب الاجتماعي البرجوازي» في «المتمثل في الدفع إلى الأمام»[٩]، بدلاً من وضع «الخير» في ملحميّة القرن التاسع عشر («الرجال العظماء» الذين يتزعمهم توماس كارليل في إنجلترا، رالف والدو أميرسون في أمريكا) نزع الكتّاب الحداثيون إلى مزيد من الاهتمام بخداع الشخصيات المتخندقة في مستنقع الفناء الذين لا يستطيعون أن يخلصوا أنفسهم أو أنّهم لا يريدون أن يخلصوا أنفسهم من تناقض العمل الإنساني أو انحرافه.

إن الشرّ والفساد هما دائماً موضع تهديد (سواء من الداخل أو الخارج) في عالم تفتقر

فيه الأخلاق إلى أسس راسخة، لا يمكن تعريفها بشكل مناسب، سواء من حيث القانون الأخلاقي، أو روح الخير الاجتماعي الأعظم. غير أن موضوعات قصص التشرد المتمثلة في الإيمان بالذات والقيمة التجريبية تطوّر كلاً من الاهتمام الرومانسي بالمواجهة الخيالية والتركيز البراغماتي الأمريكي على الاستراتيجيات والتقنيات التي يبتكرها الأفراد لتحقيق أهداف معينة قصيرة المدى. وعلى الرغم من إمكان المساجلة بأن الرومانسية والبراغماتية هما متناقضان ثقافيان خاصة في أمريكا إلا أن التركيز على التجربة يقدّم حلقة وصل قوية بين الثقافتين اللتين نحن بصددهما. (وعلى الأخص لدي مفكري نيو إنجلاند الجدد أمثال وليم جيمس وأميرسون) فقصص التشرّد الحداثي تظهر تقارباً لكلا الثقافتين، لكن انتقادها للبطولة يمكن مقارنته بنموذج الوجود الأكثر تفاهة الذي قدّمه كثير من الكتّاب الحداثيين كبديل للبطولة الحمقاء لدى «الرجل العظيم». في روايتي التشرد الأوربيتين اللتين نحن بصدد مناقشتهما هنا؛ «رجل بلا صفات» لموزيل و«ذئب البراري» لهيسه؛ نرى أنَّ البطل لا هو بطل أدبي جدير بالتقدير، ولا هو فرد جذّاب يشدّ القارئ بقوة شخصيته أو بإنجازه مآثر عظيمة. وعلى الرغم من غموض وضعف المشرّد الحداثي، فهذه النصوص تجبر القارئ على مواجهة الشك الأخلاقي بكشفها للشرور والأخلاق المشبوهة في العالم الاجتماعي لبطل الرواية.

يشير روبيرت موزيل في رواية «رجل بلا صفات» (١٩٣٠- ١٩٤٢) إلى أنّ ضغوط «البطولة اليومية» تسبب قلقاً كبيراً للأبطال المعاصرين، وتسهم غالباً في حياتهم الضالة على هامش المجتمع، أو تؤدي إلى الاستهزاء بـ «العمل القويم» كما في «رجل القبو» لدستويفسكي[١٠] فالعيش في ولاية كاكانيا، وُصف بأنّه نسخة متطورة جداً (متأمركة تقريباً) عن العيش في النمسا، ويقرر أوليرش في «رجل بلا صفات»، أن يأخذ بعض الوقت من الشأن الاجتماعي عشية الحرب العظمى، لأنّه لا يستطع تحديد ما ينبغي أن تكون عليه مثل هذه «البطولة اليومية». وعلى الرغم من أنّ المدينة التي يعيش فيها أوليرش ليست «فيينا»، لكنها عززت نجاحه المادي وأمنه البرجوازي على حساب المتابعات الفكرية (وإن أصبحت فيينا المركز الفني الكبير بحلول عام ١٩٠٠) يستخدم موزيل هذه التراخيم الطبوغرافية لتضخيم أزمة الهُويّة التي تحرّى عنها في الإمبراطورية المجرية النمساوية بعد عام ١٩١٤، التي سماها كارل كراوس «محطة التجريب لنهاية العالم»[١١]. بصفته مواطناً نمساوياً شارك موزيل رفيقه كراوس الشكوك العميقة حول «التهذيب المصطنع» للمجتمع الفييني الذي يخفي وراءه دوافع تجارية ورأسمالية واضحة لذاك المجتمع،[١٢] وما إن يدرك أوليرش هذه المهزلة الاجتماعية، «لم يعد لديه الرغبة بأن يصبح شاباً واعداً». ويتبنى بدلاً من ذلك «أسلوب الحياة المنقلبة (المشاكسة)» ويبدأ عطلة أخلاقية

يتأمل فيها الضغوط الاجتماعية التي يتعرض لها[١٣]، وبإسقاط أبطال حداثيين آخرين، يستشعر بأن السنن المشروعة أخلاقياً موجودة فقط لمصلحة القلة المستفيدة من الامتثال لها، على سبيل المثال، يدرك أوليرش بعد هزيمة نكراء إثر شجار:

«لم تكن ثمة فائدة تذكر... للحد من الغباء والخداع بأي وسيلة تقدّم كبيرة كانت أم صغيرة؛ لأن كلّ ما هو مرفوض وسيء، يعيد نفسه ثانية بأشكال جديدة على الفور، ومن الشيء ذاته، وكأنما ينزلق العالم دوماً بقدم إلى الخلف، وأخرى يخطو بها إلى الأمام. أتمنى لو أنّ شخصاً واحداً اكتشف السبب السري لهذا وآليته السريّة! هذا بطبيعة الحال سيكون ذا أهمية كبيرة أكثر من أن تكون رجلاً صالحاً وفقاً لمبادئ عفا عليها الزمن»[١٤].

كان قلقاً على مصير التقدّم الاجتماعي مع اقتراب الحرب، وأدرك أنّ الإصلاح لا يقلل بالضرورة من العنف الأخرق، بل قد يكون تكراراً له. هذه الأفكار أدّت إلى سخطه من «المهن المحترمة» مثل الهندسة، والرياضيات والعمل في الجيش – الحيرة التي تعامل معها موزيل كثيراً في روايته «اضطرابات التلميذ تورلس» المبكرة عام (١٩٠٦) – والسنن الاجتماعية التي ورثها عن أبيه (الذي وصف بأنّه رجل بلا صفات)، فإذا كانت رواية «رجل بلا صفات» كما علّق عليها موزيل في مقابلة له عام ١٩٢٦ بأنّها عمل شبه تشردي، فربما تساعدنا على «فهم العالم والتصالح معه»، وهي لا تفعل هذا بزرع أوليرش في دور محترم بالمجتمع الفييني، أو إظهار محاولاته لتحقيق ذلك من خلال الاحتيال، لكن بتصوير أيديولوجيتين متصادمتين، ليستا بالضرورة أفضل أو أكثر جدارة من الإيديولوجيات الأخرى[١٥].

كتب موزيل الكثير من المقالات في العقد الثاني من القرن العشرين تتناول مضامين أخلاقية في الأدب. وقد مزج من خلال «رجل بلا صفات» الأنماط الروائية والمقالية في الكتابة. وعلى الرغم من ضخامة الكتاب، يظل عملاً ملحمياً يناقض أسلوب جويس في رواية «يوليسيس» الذي يحل فيه السلوك اليومي والتافه محل العمل البطولي بمعانيه التقليدية[١٦]. فالمعضلة الحقيقية في عمل «موزيل» هي كيفية ربط الحياة النفسية للفرد بعالم الفعل اليومي، وكما يعلق أوليرش: «في هذا البلد يتصرف أحدنا... بشكل يختلف كثيراً عما يفكر فيه، أو يفكر أحدنا بشكل مختلف تماماً عن الطريقة التي يسلكها»[١٧]. تقليدياً، لا يواجه المشرد مشكلة في التصرف، ويستجيب حدسيّاً دون أن يقلق بالعواقب، ويحافظ على بقائه بفطرته أو باحتياله المتأصل فيه. وعلى الرغم من تنقل المشرّد الحداثي، أمثال فيلكس كرال في عالم المغامرة الواسع، لكن في الكتابة الأوروبية يظل منزعجاً من نفس المعضلة التي تشل الشخصيات الطبيعية: أي إمكان التصرف الهادف بموارد محدودة. وتوصف كاكانيا التي

يعيشـ بها أوليرشـ بأنّها «مكان تقع فيه الأحداث بشكل عفـوي، وتنحسر المغامرات التي تهز العالم إلى شباب مخمورين يعربدون في ساحة متخيلة واسعة»[١٨]. ولعله طريق الهروب الوحيد مـن شلل طلاب تشيخوف، وبروفـروك إليوت، هو استخدام عبارة موزيل «أن تعيش افتراضياً» وتلبسـ عباءة المحتال. فالمحتال لا يقوم بتكرار «الصـورة التقليدية للرجولة» (التي يرفضها أوليرشـ باعتبارهـا «شبحـاً أيديولوجيـاً») لكنه يجسد إمـكان التناقض والتوافـق في الوقت ذاتـه[١٩] إنّـه دور المحتال الذي تعلم أوليرش كيف يؤديه في روايـة «رجل بلا صفات»، ويقوده بعيـداً عن إغراءات الثروة والموقع الاجتماعي، «نحـو كلّ ما يغنيه داخلياً، مع أنّه قد يكون من المحرمات الأخلاقيّة أو الفكرية». (وهو ما يعكس نصيحة المحلل النمساوي أوتو رانك لأنييس نِـن)[٢٠] بيد أنّ المحتال ليس شخصيّـة آمنة، فالعيش «ضد التيار أو ضد الميول الفطرية» قد يساعـد في التخفيف من الظروف القمعية، لكن قد يؤدي أيضاً إلى كينونة تنحرف «بعيداً دون قيـود»[٢١]. والخطـر في مثل هذه الحركة هـو أنّ البطل قد يصبح أنانيـاً لا يخدم سوى نفسه، ويسعـى إلى تحقيق مصالحه الشخصيّة، وهو مستهجن أخلاقيـاً مثل أولئك الذين يتصرفون بشكل أعمى تحت ستار الأخلاق الاجتماعية.

مـع تقـدم السـرد، ينجذب أوليرشـ نحو موسبروجـر الشخصيّـة غير المستقـرة عقلياً، الشخصيّـة المختلة عقليـاً والقاتلة، التي قذفت إرادة العمل عنده حيـاة أوليرش المتقلبة إلى راحـة تامـة. وتبعاً لمبدأ علـم دراسة الدماغ لـدى لومبروزو يظهر موسبروجـر نوعية منحلَّة، لكـن وُصِـفَ وجهه بأنّـه يعبّر عن «قوة طيّبـة القلب ورغبة فـي فعل الصـواب»[٢٢]. تماماً كما خـرّب كونراد بسخرية مثيـرة النظام الصارم لعلم فراسة الدماغ عنـد لومبروزو في «العميل السـري» (انظر إلى الفصل الرابع)، كانت ابتسامـة موسبروجر غامضة لدرجة محبطة: «قد تكـون ابتسامة محرجـة، أو ابتسامة ماكرة، أو ابتسامة ساخرة، وغـادرة، وحزينة، ومجنونة، ومتعطشـة للدمـاء، أو أنّهـا ابتسامة غريبـة»[٢٣]. لم يستطـع الأطباء النفسيـون الذين قاموا بفحصـه أن يطابقوا «وجهه اللطيف» مع دوافعـه الإجرامية، وظلوا يصنفونه بشكل دوري على أنّـه «حالة مـن الخرف المبكر، أو مصـاب بجنون العظمة أو الصـرع أو الهوس الاكتئابي «ثم كشخص سليم[٢٤]. فالإجرام ليس وصفاً مناسباً لشخص يعتقد أنَّ أفعاله غير مشاكسة لدرجة الخبث، إنما «تمرّ عليه كما يمرّ سرب من الطيور»[٢٥]. وبدلاً من أن تكون شخصيّة غامضة كما «ماكتيج» لدى نوريـس، تبقى التناقضات في شخصيّة موسبروجر مزيجاً غريباً من الوحشية، والـذكاء، الانحراف والتناقض، تربك الأطباء النفسانييـن وهيئة المحلفين على السواء. فقد أدين بالجريمة (ولو اعتقد أوليرش أنّه سَيُدان فقط بالقتل غير العمد)، لكن أعيدت محاكمته

فـي وقت لاحق بعد أن أقرت المحكمـة إصابته بالجنون. فالمبدأ الأساسي للتشريع هو «إما أن يكون الفرد قادراً على التصرف مخترقاً القانون، أو غير قادر، ولا يوجد خيار ثالث بين هذين الخياريـن»[٢٦]. فإذا بدا موسبروجر آثماً بإنـكاره حق شخص آخر في الحياة، ولأنّه في «حالة انتقاليـة» بين العقل والجنـون، فلا يمكن إدانته بشكل عادل على أسـاس نموذج قانوني يعتمد علـى الدقة»[٢٧] بهذا، فإن موسبروجر هو المحتال الأخير في رواية «رجل بلا صفات»؛ وأفعاله تلقى تفسيراً مختلفاً من كل جانب، وشخصيته المراوغة يصعب الإمساك بها.

محاكمـة موسبروجـر تساعـد أوليرش على فهم إخفاقـات النظام القانوني فـي التعامل مع «المسائـل الإنسانيـة» المحيّرة مثـل «الجمال، والعدالـة، والحب، والإيمان، لأنّهـا تحاول عقلنة الفعـل ضمن تصنيفات متزمتة[٢٨]. وكما تتشـكل «الشخصيّة» من تكرار سمات محددة ومعينة، كذلـك يستنـد التشريـع إلى مفاهيم تجبـر دوافع الفـرد المتناقضة في كثير مـن الأحيان على قالـب جامد. بالمقابل، يرى أوليرش أنّ «لا شـيء، ولا غرور، ولا شكل، ولا مبدأ، يعتبر آمناً..... فالمستقبل يخفي كثيراً من الليونة وقليلاً من الصلابة، والحاضر لا شيء سوى فرضية لم تكتمل بعـد»[٢٩]. يجد أوليرش أفضل تعبير عن هذا الفهم في شكل المقالـة نفسها التي تسمح لأحدنا النظر إلى المسائل الإنسانية من زوايا متعددة، دون تخفيض هذا التدفق العابر إلى أفكار ثابتة أو الوصـول إلى استنتاجـات محددة». بهذا الشكل، تقع «الأحـداث الأخلاقية جميعها في مجال الطاقـة، المجموعة التـي تُشحن بالمعنى، وتتضمن الخير والشر علـى السواء تماماً كما تحتوي الـذرة على طاقات المركب الكيميائي.... شعر أوليرش أنّ بإمكانه القيام بأي فضيلة وبأي نوع مـن الرذيلـة»[٣٠]، مثل هذا العالـم أكثر أصالة مـن ذاك العالم الذي يرتكز على مبـدأ إما- أو المنطق الذي يبني أحكاماً قانونية وأنماطاً أخلاقية، إنما يصبح مكاناً خطراً عندما تلطخ ثنائية الخير والشر بعضها بعضاً. وكما يمكن أن ننظر إلى حب موزيل لشكل المقال باعتباره «محاولة» لإضفـاء طابع درامي على الالتباسات الوجودية، كذلك تختبر مغامرات أوليرش القيم الوطنية، والتضامـن، والحـب. أضف إلى ذلك، يحـاول أوليرش أن يعيش في «حالـة عائمة» دون الرجوع إلـى «الشـكل الهَرِم» للأخـلاق الاجتماعية الذي يعتقـد أنّه لا يمكن أن يسـود إلا «بفقدان القوة الأخلاقيّـة»[٣١] وهـذا لا يعني أنّه يتقن دائمـاً مثل هذا النظـام (إذا كان الإتقان يعني السيطرة والنظـام) وفـي الواقع، فإن النهاية المرسومـة للرواية التي يجتمع فيها هـو وشقيقته المحبوبة آجاثـي على نحو غامض في الحديقة، قد تتضمن بأن مثل هذه المحاولة فشل في تحقيقها. غير أنّ قصـص التشـرد عند موزيل يدفع القارئ لاستكشاف احتمـالات (إذا لم يكن التحقيق الكامل) العيش افتراضياً في «محطة التجريب الكبرى» في أوروبا مطلع القرن العشرين[٣٢].

فيما يستكشف موزيل التوترات بين النظام المدني والحياة الباطنة للعقل، تتفحص «ذئب البراري» لهيرمان هيسه علاقة الكاتب باللغة ومشكلات التفسير التي تنبع من التمزق النفسي والحيرة الوجودية[٣٣]. فالرواية ليست ممتعة في تخصيص مفاهيم التحليل النفسي والباطني فحسب (لكارل يونغ)، بل إنّها تختبر القارئ بذات المعضلات التجريبية التي يواجهها البطل المعمَّر هاري هالر. القسم الأول من الكتاب يؤطّر القصة الغريبة لعالم هالر الفصامي مع سرد موضوعي للأحداث التي رواها ابن شقيق صاحبة المنزل. يتبنى ابن الشقيق وجهة النظر البرجوازية لهالر كدخيل متآمر، وعندما يعلم مؤخراً أنّه «ذئب البراري» بشكله المتبدل، لم يستطع القفز من عالمه الواقعي إلى عالم الذئاب الغامض. حتى عند اكتشافه بعض الأفكار الخاصة التي تسمح له الولوج إلى عقل هالر، يرفض الدخول إلى هذا «العالم الآخر» الذي يسكنه هالر[٣٤] وحين يكتشف في الملاحظات ما هو أكثر من الأوهام المَرَضية لحالة واحدة معزولة من مزاج مريض»، وحين يستمع إلى وصف هالر للفوضى الحديثة، حيث «يتداخل عصران» وثقافتان وديانتان، فهو يفعل ذلك سريرياً، دون استيعاب الوضع ليشمل نفسه[٣٥].

هيسه يدعو القارئ إلى الابتعاد عن تفسير ابن شقيق هالر وادعائه بأنّ كل الأخلاق «آمنة وبريئة». هذه القراءة، في الواقع، تفسير خاطئ لاعتقاد هالر المعلن بأن همجية المجتمع الأوروبي المعاصر في التسامح مع «شرور معينة» ناتجة عن فقدان الحيوية «والشعور بالذات». هالر ليس فيلسوفاً ملهماً (يقدّم مزيجاً مخففاً من نيتشه، ويونغ، وشوبنهاور) إنما أفكاره ترسم فضاء رمزياً لعالمين وهويتين يشبهان تلك التي عاشها أوليرش. في الواقع، حالة هالر كشخص نصفه إنسان ونصفه الآخر وحش، ترسم عالماً وسطاً غريباً يختبره القارئ على أنّه توتر بين الأدوار الآمنة (المنتقدة) والأدوار الشرسة (الحسيّة)، لكن، يدرك القارئ بتؤدة أيضاً أنّه لن يؤدي أيٌّ من الدورين بالضرورة إلى النجاح في الألعاب التي اضطر هالر إلى لعبها في المسرح السحري. «مثل هذه التقسيمات الجنسيّة الصارمة التي أثارها كتّاب الاغتراب الأمريكيون، تكشف رواية «ذئب البراري» أن الانقسام الدقيق بين الإنسان والوحش يرتكز على منطق زائف.

يستخدم هيسه القسم التمهيدي ليحذر من القراءة «الآمنة والبريئة» للرواية، عندما يقول إنّ «قصة ذئب البراري تصوّر مرضاً وأزمة – لكن ليس مرضاً يؤدي إلى الدمار والموت – على العكس: إلى الشفاء»[٣٦]. خيار هالر و(القارئ) هو البقاء في العالم الواقعي لابن الشقيق، أو الدخول في عالم الإمكانيات النفسية، حيث يتوجب عليه التسلح باستراتيجيات تفسيرية لتوجيه الرغبة البدائية. حين تجول هالر في «أحد الأحياء الأعرق والأهدأ في المدينة» يتعرف

علـى جـدار مألوف «عنده،» مدخل صغيـر وجميل في منتصفه قوس قوطـي «لكن لا يتذكر إن كان موجـوداً من قبل[٣٧]. تشير إحدى اللوحات إلى وجـوده هناك من قبل، وأن المسرح «ليس للجميـع» وأن المدخل «للمجانين فقط»[٣٨]. وفيمـا يستوفي هالر هذه المعايير، تكون عنده في هـذه المرحلـة فرصة ضئيلة للَّعب دون أن ينمي استراتيجيات البقـاء أولاً. وبدلاً من تعلم هذه الدروس مـن المؤسسـات البرجوازية، فقد تعلمها مـن شخصيات غامضة تنتمـي إلى ثقافة فرعيـة هامشية. من ثلاث شخصيات على وجه الخصوص – المومس ماريا، ومدربة الرقص هيرميـن وعازف الجاز بابلو– تعلّمه كيفيـة الاستفادة من الموارد النفسيـة الباطنة وترشده إلـى أن كل شخصيّة هي «عالم متعدد الجوانب. فوضـى الأشكال، الحالات والمراحل، فوضى الميـراث والإمكانات»[٣٩] الشخصيّة المتقلبة على الدوام أخافت هالر؛ فإما أن يصبح ذئباً أو إنساناً، لكن رسالة «ذئب البراري» لا توحي بأي منهما.

علـى الرغم مـن أن هالر أكبر سناً بكثير مـن أوليرش، فلا يمكن أن نعتبـره بطلاً نموذجياً ينتقـل من الفهم إلى الإنجـاز على نمط رواية التكوين الألمانية. فهو فـي وقت مبكر من الرواية لا يواجـه هويته المركبة بشجاعة بـل باليأس، على الرغم من مساعدة معلمه له. هيرمين وبابلو قدّما له طريـق الشهوانية الجامحة، ووسعا تجاربه في المخدرات، والرقص والجاز، والمغامرة الجنسية التي كما اكتشفها ميشل في رواية «الفاسد»، قد تتعارض مع الثوابت البرجوازية، وتؤدي إلـى حيـاة منحطة إن لم تؤد إلـى الإذلال. خلف الباب في المسرح السحـري وضعت لوحة تقول «بنـاء الشخصيّة». بابلو يعلـم هالر بأن «تفكيك الشخصيّة المتماسكة إلى قطع متعددة {كرقعة الشطرنـج} يعد بمثابة جنون بالمعنى التقليدي، لكنها تسمح أيضاً بسبر أعماق عالمه النفسي. فقطـع الشطرنج ترمز إلى النوع المصـاب بالفصام، الذي تم تهميشه أو حُجِر عليه (مع تنامي عدد البيمارستانات في أوروبا القرن التاسع عشر) لمنع الطبقة البرجوازية من «سماع الصرخة الحقيقيـة»[٤٠] يشيـر المسرح إلـى أنّـه إذا أراد هالر التحرر مـن الصراع النفسـي بين القوى المتناقضة، فعليه تقبل الفوضى الفصامية للفن، واللعب، وألا يغلق قدراته الكامنة لإعادة تشكيل هويته. عندما يبدأ اختبار هذه البدائل تنتعش حياته الخيالية، ويكتشف في «جمال الليل الرقيق صـوراً عديدة من حياتي تنتصب أمامي، التـي عشتها لفترة طويلة في فراغ بائس بلا صور»[٤١]. وبمجـرد أن يـدرك أنَّ أيّ ترتيب لقطع الشطرنج هو مجرد تبديل واحـد (أو «صورة») فإنه يبدأ فـي رؤية الهوس النفسي بالفكاهة المتحررة التي يمكنهـا التغلب عليه. ووفق التفسير الفرويدي للضحـك كانفلات هيدروليكي، فهذا يستلزم «نزع الطاقة من الكآبة المنفلتة» أو من العدوانية و «تحويلها، بتفريغ شحنتها، إلى متعة كوسيلة لتفادي الحتمية المأساوية»[٤٢].

إذا كانـت الرواية، على مستوى ما، تشيـر إلى مجموعة من التقنيات التي يمكن أن يتبناها هالـر ليغيّـر قـدره كشخص ممزق بيـن البدائل (يتناوب الإنسـان والذئـب لممارسة السلطة الواحـد على الآخـر)، فالقارئ مدعو لتعلـم أدوات الانزياح النفسي والقبـول الوجودي، ولكي يقـوم بهذا، يجـب عليه تفكيك الانقسـام بين عالم الحقيقـة والخيال، والفصـل بين العوالم الواقعيـة والخياليـة من أجل الدخول إلى عالم اللعبة. يصف هنـري بيرغسون هذا الفعل بأنّه يماثـل الإنفـاق النفسي للضحك باعتباره نوعاً من «التعاطف السـري» أو«التواطؤ مع ضحكات أخـرى حقيقية كانـت أو خيالية»[٤٣]. إذا تداخلت الحقيقة مع الخيـال في سيرورة التجربة مع هالـر، فالطريقة الوحيدة للخروج من تناقض المتكافئـات هو الضحك مع النص. فكما يتعلم هالـر رفض الخصـال الضحلة لابن الشقيـق، ويستكشـف إمكانيات المسـرح السحري، فإن القـارئ يعرض نفسه للخطر بممارسـة غيبيات النص، ويصبح، باستخـدام «عبارة فولفغانغ إيسـر «شريكاً معه». من وجهة نظر إيسر، علـى الرغم من أنّه يتوجب على القرّاء التوصل إلى استنتاجات لفهم النص، فإن أي تفسير منفرد له ليس سوى تحقيق جزئي له، «مثل الاحتمالات الدلالية...تبقـى دائماً أكثـر ثراء من أي معنى ظاهري يتشكل أثناء القراءة»[٤٤]. ويدعي إيسر أنّ عمليـة التفاعل في الرواية الواقعية الكلاسيكية تكـون عملية لاشعورية أو ضمنية. فقط في الكتابـة الحداثية تتحقق دقة التفاصيل المكتوبة... وتزيـد نسبة الغموض، فكل تفصيل يبدو أنّـه يناقض الآخر، وتالياً يحفز في الوقـت نفسه رغبتنا في «التصويـر». في قولبة النص في قراءة معينة (أو «في صورة» معينة) سيكون هناك دائماً إفراط في التفاصيل، لكن تشير «ذئب البـراري» إلى أن «التعاطف» يمكن أن يقدم تقنية للاعتراف بهذا الإفراط دون تثبيط التفسير أو شل الحدث.

غيـر أنَّ فكرة «الشراكة» التي طرحهـا إيسر هي التي جعلت هالر يخفق في النهاية. حينما شاهد بابلو يضاجع هيرمين لم يستطع السيطرة على مشاعره برؤيته هول المشهد، وفي حالة مـن الغضب والغيرة يطعن هيرمين، التي (بطريقة رومانسية) لم تعد تعني له شيئاً سوى أنّها امتداد رمزي لذاته. بقتل هيرمين قطع ظله في صراع دراماتيكي ليبقى على أرض صلبة. وبدلاً مـن ابتكار سنن أخلاقية جديدة، وفي أوقات مختلفة، يظهر من جديد صراع هالر الشديد مع نفسـه على شكل يأس وانعدام أخلاق وغيرة، عندما يكسر قواعد اللعبة ويطعن هيرمين. بهذا الفعل، يحكم عليه القائمون على المسرح بالحياة الأبدية، ليعيش حالة تفسيرية من جديد حتى يتمكن من أداء اللعبة بإتقان. هذا الحكم لا يمثل إعادة فرض قانون ثابت، لكنه يجسد الشعور بأن هالر خان نفسه بإفساح المجال لمشاعره المدمرة. فواجب القارئ ألا يقع في الخطأ نفسه

الذي وقع فيه هالر في الخلط بين تفاهة العالم الحديث والتراجيديا المحددة سلفاً، أو الخلط بيـن الضحك المنفلت والصراع مع الذات. فمن خلال إعادة تقييم عالم النص فقط كميدان صراع هامشي حيث يتداخل الواقع والخيال، يمكن للقارئ أن يتعلم كيف يتعايش مع الحتميات وأنظمـة القيـم المتبدلة التي أدت إلى تـآكل عزيمة هالر. فكما يمثـل موسبروجر الاحتمالات القاتمـة لعالم أوليرش الافتراضي، يمتلك هالر في نفسه حساسية غريبة تجاه الآخر باعتباره ذئبـاً وإنسانـاً. بالتشجيـع يرغب هالر أن يـؤدي لعبة الاحتمالات، لكن فـي النهاية يخطئ في تقدير خطورة وضعه. وفيما ينبغي أن تكون النقلة النوعية عنده الضحك والقبول، ظلت الغيرة والعنف تسيطران عليه.

المشرد الحداثي في أمـريكـا: هارستـون وروث

فـي الوقـت الذي وجدت فيه روابط قوية على صعيد الشـكل والمضمون بين الحداثة العليا وعـودة ظهور التشرد فـي الكتابة الأوروبية، تداخل قصُّ التشرد فـي الأدب الأمريكي مع قص الحـدود للقرن التاسع عشر. وكمـا أكدت قصص الحدود لكوبر، وتوين على الصفات المميزة للمناظر الطبيعية، ومحاولات بطل الرواية تشكيل وجوده في مواجهة الظروف القاسية، كذلك هي الحال في روايات ثلاثينيات القرن العشرين مثل رواية فولكنر «بينما كنت أحتضر» (١٩٣٠) وروايـة «عناقيد الغضـب» لشتاينبك (١٩٣٩) تم استخدام شكل قصـ التشرد لتأكيد العلاقة المعقـدة بين الإنسـان وبيئته في أعقاب انهيار سوق الأسهم عـام (١٩٢٩) من هذا المنظور، يمكن النظر إلى «توم جود» لشتاينبك بأنّه تجسيد لما يصفه فيليب ميلينغ بالمزيج المعقد بين «الإجرام المستحب، والعوز، والشعرية المتمردة» الذي ميّز الكتابة الأمريكية كثيراً في سنوات الكسـاد[٤٥] قصص التجوال التي توثق الهجرة الجماعية في ثلاثينيات القرن العشرين، وفقد الهوية المحليّة كانت العربة الحاملة الحقيقية لموضوعات ما وراء الحدود التي عكست تجربة المشـرد التـي لا جذور لها. فقد أصبـح الإنسان المهمش والمشـرد شخصيّة معروفة في أدب الكسـاد، تخضع لتجارب ناجمـة في الغالب عن قسوة الظرف أكثر مـن الأذى المتأصل فيها. وباعتبارهـا أشكالاً مختلفة عن «الرائد غير الكفؤ» مكّنت هذه الشخصيات الكتّاب الأمريكيين مـن الجمع بين موضوعات الحدود عندهم – «إثارة الطريـق المفتوح، رائحة الخطر القادم، رومانسية الشخصيّة التي تتوق للهروب من قيود اللحظة»[٤٦] – مع تناول الوجود البشري ثانية في زمن تراجع فيه تفاؤل مطلع القرن العشرين إلى التشاؤم الاقتصادي والسيكولوجي الكبير. فـإذا لم تعد الشخصيّة متجذرة في مكانها، فـإن «الناجي المصاب» يقدّم فكرة غير مستقرة

عن الهوية للكتّاب الذين يتعاملون مع الشأن الثقافي المحلي، على غرار الهُويات النازحة التي استكشفها كتّاب الاغتراب الأمريكيون.[٤٧] كما يكتب ميلينغ بإيجاز: المشرد الأمريكي هو «ثمرة المجتمع، وضحية الهروب منه؛ مخلوق يبرر وضعه المتجول... على صعيد المصطلح الوطني للمكان كمتغيّر»[٤٨].

قضية الهُوية الهجينة أرهقت الكتّاب الأمريكيين من الأصول الأفريقية أمثال ريتشارد رايت، وزورا نيل هارستون، والأمريكيين اليهود أمثال هنري روث، ونتانيال ويست في ثلاثينيات ومطلع أربعينيات القرن العشرين من خلال أبطال عالقين بين القانون الاجتماعي ومجموعة بديلة من القيم جاءت وليدة تجربتهم في الاختلاف الثقافي. وفيما حدد وليم دين هاولز بدقة الأخلاق الاجتماعية من حيث الحقيقة والجمال لفترة ما بعد الحرب الأهلية، ظلت الأخلاق لدى الكتّاب الحداثيين دائماً مؤقتة، تجدها بين صدوع النظم الاجتماعية والمعتقدات الروحية. وقدّم الفولكلور الشعبي لدى الكتّاب الإثنيين (العرقيين) نوعاً مختلفاً من التماسك الثقافي للقانون الرسمي، إذ لا يعمل هذا الفلكلور كمجموعة من النظم، بقدر ما يعمل كمستودع لحكمة الأسلاف، يشجع الأفراد للحفاظ على العلاقات ضمن العائلات والمجتمعات. لكن، أمثلة شتاينبك في «المعركة المشكوك فيها» (١٩٣٦) ومجموعات «U.S.A» لدى دوس باسوس (١٩٣٨) التي توضح، أنّه ما دام التضامن مع الآخرين (في النشاط النقابي، على سبيل المثال) يخضع لإرادة الذات من أجل قضية كبرى، فإن طغيان المجموعة ينظر إليه غالباً على أنّه تهديد للسلامة الأخلاقيّة أكثر من ضلال الفرد الواقع بين البدائل الأفضل والأسوأ. بهذا، على الرغم من وعيهم بالضغوط الإثنيُة، والمحلية، والثقافية المختلفة، فإن هارستون في روايتها «عيونهم كانت ترقب الله»، وروث في رواية «نسميه النوم» تقدمان نمطاً أمريكياً غريباً للقص الذي يحتفي بالفردية وينتقدها في وقت واحد. فالأبطال عندهما ينتقلون من الغموض إلى قبول الذات، يبتكرون مجموعة من الحيل السيكولوجية والبراغماتية لاختبار تجاربهم الخاصة كدخلاء على المجتمع.

استمدت زورا نيلي هارستون الكثير من زخمها الأدبي من إبداع كتّاب عصر النهضة في هارليم أمثال ألان لوك، ولانجستون هيوز، حيث جمعت اهتمامهم «بالجمالية السوداء» مع اهتمامها المهني بالأنثروبولوجيا والفلكلور. وعلى الرغم من أنّها تلقت تعليمها في واشنطن العاصمة ونيويورك إلا أن هارستون انجذبت مرة أخرى إلى المدينة السوداء التي ولدت فيها- إيتونفيل، وفلوريدا – وظلت مصدر إلهام لعملها. هذا المزيج من الإبداع الحضري والتفاني في الأساطير الأفروأمريكية المحلية والشعبية، مكنت هارستون من مزج اهتمامها بالهوية

الجماعية والفردية بفن رواية القصص. جمعت مجموعاتها عن الأساطير الشعبية «بغال ورجال» (١٩٣٥)، وأساطير الهند الغربية في «أخبر حصاني» (١٩٣٨) وغيرها من القصص الثقافية والمحلية الأخرى، في مجموعة بعنوان. «اذهب يا غاتور وأوحل الماء» (١٩٩٩) وهي تعرض قدرة هارستون على عرض قصص لها جاذبية تستكشف الكثير من الموضوعات التي تُروى: أساطير الخلق، وقصص المغامرات، وطقوس الترحيب، وقصص القوة العرقية. الصورة المتكررة الوحيدة في هذه القصص هي صورة المحتال الذي ظهر أكثر شعبية في الجنوب في قصص «أخي الأرنب» وليس من المستغرب أن تُستجَر هارستون إلى هذه الشخصيّة باعتبارها «الثابتة والمتحولة» بتجسيدها المحتال في بطلتها الرئيسة، جاين كروفورد[٤٩] إذا فهمنا الفلكلور على أنّه تعبير عن الهمجية العنصرية، عندئذ يمكن أن نفسّر انجذاب الكتّاب الأمريكيين من أصول أفريقية إلى قصص المحتالين من خلال التماهي مع «المخلوق الذكي الذي أعطته الطبيعة مكانة أدنى»[٥٠] لكن هذه النظرة المثيرة للجدل للفلكلور تتجاهل حقيقة أن المحتالين يعيشون في مزيج من «الذكاء، والمكر، والبراعة»، وهذا يحوّل وضعهم من ضحايا محتملين إلى أبطال مؤذين تتجاوز مناوراتهم اللصوص العدوانيين[٥١]. من هذا المنظور، لا تمثل قصص المحتال أكثر من قصص تتحدى القانون الجنائي، لكن من منظور العبد المحروم تعكس تصرفات المحتال قانوناً أخلاقياً عابراً للبقاء على قيد الحياة، مع التأكيد على «أهمية الإبداع والابتكار في التعامل مع المواقف الخاصة بالعلاقة بين العبد والسيد»[٥٢].

أعمال هارستون مليئة بالشخصيات التي تعيش على براعتها، بابتكارها إحساساً داخلياً بالسلوك الصحيح الذي يتحدى السنن الاجتماعية الحبيسة، وعلى الرغم من أن جاني كروفورد تبدي صدقاً في العزيمة، ومع وجود تيار أخلاقي خفي يمكن تحديده في كتابات هارستون الواقعية، إلا أنّها قلما تكتب عن «الأخلاق والآداب»، وهذه مردّه إلى استخدام التعابير الأفرو أمريكية العاميّة، التعابير الشعبية الأقل رسمية. وبدلاً من تسليط الضوء على المضمون الأخلاقي للعمل (كما في قصص هيسه وموزيل) هذه المصطلحات تشجع القارئ الاستجابة بشكل أكبر للسلوك المتناقض وعواقب الحدث. واهتمت هارستون بشدة بالظروف التي تختبر الشخصيات، متخطية الكتابة الاحتجاجيّة البسيطة لترسم تقنيات البقاء الشخصي والعرقي. على سبيل المثال، في رسم سيرتها الذاتية، «كم أشعر أنني ملوّنة» (١٩٢٨) ترفض أن ترى نفسها «ملونة مأساوياً» أو «تبكي على هذا العالم» لأنّه لم يقدّم لها الفرص التي يقدمها للأمريكيين البيض[٥٣] وتعلن أنّها «منشغلة أشحذ سكين محاري... العيش بقانون الغابة» يجعلها تشفق على نفسها لفترة طويلة، وتتعلم استراتيجيات للتغلب على التبعية التي تشعر بها كامرأة سوداء[٥٤].

استراتيجيات البقاء هذه لم تعبّر عنها كثيراً في تحفتها «خصائص التعبير الزنجي» (١٩٣٤) التي تصف فيها مزيجاً من الأشكال الجمالية السوداء (الخشونة، وعدم التماثل) والإبداع البدائي (الرقص، والزينة) لتقدم مثالاً عن مكر البطل المحتال، «وقدرة الرجل الأسود على التكيّف» على حد سواء. الرجل الأسود الذي يعيد تفسير كل شيء، ولا «يوجد شيء قديم أو حديث جداً بالنسبة إليه، محلي أو أجنبي، عال أو منخفض»[٥٥]. كما تستحضر الشخصيّة الشعبية جاك «وهو ابن عم مقرب لمحتال الحيوانات، الذي تصف مغامراته بإسهاب في «البغال والرجال» فجاك يسكن «على الحدود... بين العوالم» لديه القدرة على التفوق حتى على الشيطان من خلال مزيج من المحاكاة والإبداع، وسرعة البديهة[٥٦]. فكرة البطل الشعبي هذه «كفكرة احتماليّة» تعكس صورة أوليرش في «رجل بلا صفات». لكن فيما كاكانيا وعالم ذئب البراري يشلان أوليرش وهالر، تبقى قصص المحتالين الأمريكيين من أصل أفريقي تتمتع بزخم داخلي يدفع الشخصيات إلى التفاعل فيما بينها.

يصف الناقد الأمريكي من الأصول الأفريقية جون جوردان رواية «عيونهم كانت ترقب الله» بأنّها «رواية سوداء نموذجية» في استكشافها إمكانات المرأة السوداء، الامرأة المستقلة التي تكّن الحب العميق للرجل في الوقت ذاته[٥٧]. القصة تبلغها جاني لصديقها فويب بأثر رجعي. تبدأ بنصيحة جدتها بأن تتزوج زواجاً ميموناً، ثم تنتقل إلى العلاقة الجنسية الفاشلة لجاني مع الرجلين المهملين (الأولى مع لوجان كيلكس، المزارع الكسول، والثانية مع جو ستاركس، الرجل العصامي الذي أصبح عمدة المدينة) حيث «تُحجّم» ويقتصر عملها للقيام بالأعمال المنزلية خدمة لهما. وعلاقتها الثالثة بشخصيّة محتالة تي كيك وودز[٥٨]. إنَّ تي كيك يساعد في تحرير جاني بعد موت جو ستاركس بدفعها بعيداً عن المسار الخطي للزواج، والطريق المسدودة للحياة العائلية، نحو قالب المشرد الديناميكي الذي يتميّز بالوفرة والطاقة والمخاطرة. يتحلى تي كيك بمزايا المحتال من مكر ومقامرة ويبقى مراوغاً طوال القص، غير أن حيوية جاني الروحية خففت من خشونته. ومع أنّها تنزع إلى الغيرة، وهو لا يتعاطف دوماً مع مطالبها، تظل علاقتهما التكافليّة تصوّر كلا الشخصيتين كمشردين أمريكيين (مع ظهور جوانب الخداع عند تي كيك واختفائها عند جاني)، فيما تتحول العزلة التي يعيشانها إلى حب عاطفي داعم للحياة بفضل الحب المتبادل بينهما.

يظهر تي كيك سمات ذكورية تقليدية وتظل قيمه مشبوهة، فهو يسرق من جاني ويسترعي انتباه امرأة أخرى، لكنه، من ناحية أخرى، يعكس شخصيّة جاني الخنثوية. في بداية الرواية تظهر بلباس العمال (الأفرول الذي لا يناسب عمرها وجنسها ومنزلتها) أما هو فقد وصِف

«بـأن له خصراً نحيفاً وكتفين نحيفين يستقيمان بالحشـوة الموجودة على كتفي الأفرول»[٥٩]. هـذا التشوش بين الجنسين تؤكـده الإشارات إلى بعض الحيوانات فـي القص: البغل الأصفر الـذي يعلن سكان المدينـة عن دفنه رسمياً يمثل الحرية لجاني السجينة (هي بغلة هذا العالم باعتبارهـا امـرأة سوداء) ويـؤدي الوظيفة نفسهـا موسبروجر الكلب المسعـور في «رجل بلا صفـات»، الـذي يعض تي كيك (وهو يحمـي جاني) ويرمز إلى أسلوب الحيـاة الاحتيالي الذي قـدّم لدرجة المبالغة. المعضلة الأخلاقيّة التي تواجههـا جاني هي ما إذا كانت ستقتل الرجل الـذي تحبه، عندمـا يُبْتَلَى تي كيك بالشياطيـن، وتمشي جاني «مشيـة متوحشة غريبة الشكل وتصبح مصابة بالذهان بشكل خطير»[٦٠] ففي حين يُقْدِم هالر في «ذئب البراري» على خطوة خاطئـة بارتكابه جريمة قتل، فإن جاني لم يترك لهـا أي خيار سوى إطلاق النار على تي كيك وهو يهاجمها بمسدسه.

في المحاكمة لاحقاً حاولت جاني أن تجعل (أعضاء هيئة المحلفين) يدركون مدى فظاعة إصـلاح الأمـور بحيث لا يتمكن تي كيك من استعادة رشـده للتخلص من ذلك الكلب المجنون الـذي كان بداخلـه، ولم يستطع التخلـص منها ويبقى حياً. لم يكن أمامـه إلا الموت للتخلص منها، لكن هي لم تكن تريد قتله[٦١].

على الرغم من عدم إدانتها «بجريمة القتل بدم بارد»، لكنها خشيت فقط «من سوء الفهم» كمـا هو حال موسبروجر. تسمع لاحقاً مجموعة مـن الناس يناقشون حقيقة العفو عنها لأن من قتلتـه كان رجـلاً أسود: «حسناً، ما دامت لم تطلق النـار على رجل أبيض، فلتقتل من الزنوج ما يحلـو لها» [٦٢]. وبعد مواجهة مآسي العلاقة الأولى والثانيـة، ومجابهة الشياطين الشريرة التي تملكت تي كيك، تواجه جاني نظاماً قانونياً يبرئها لأنّه اعتبرها قد ارتكبت جنحة ضد أحد أبناء جلدتهـا. لكن، على الرغم مـن النهاية المأساوية لعشيقها، تنتهـي الرواية بلحظة ابتهاج حين تعّبـر جاني عن هويتها الكونية برؤيـة صوفية، فترقص مع روح تي كيك. هذا الإحساس بتوسيع هويتهـا يعكس تعليقات هارستون في كتابها «كم أحس أنني ملّونة» عندما تشير إلى نفسها بأنّها «زورا الكونيـة... الأنثى الخالدة منـذ نشأتها»[٦٣] وفيما يمكن تفسير هـروب جاني من الخيال الميتافيزيقـي بأنّـه تهرب من الواقـع الاجتماعي بالمستـوى نفسه الذي تراجعـت فيه حديقة أوليرش، لكن يفيد في الإشارة إلى أنَّ جاني خارج مزيج التجارب الثقافية المتنوعة(ما تسميه هارستـون حقيبة المنوعات الثقافية السمراء المستندة على الجدار) تمكنت من تحويل حياتها من «خليط من الأشياء الصغيرة التي لا قيمة لها» إلى كنز دفين ذي قيمة روحية وأخلاقية[٦٤].

روايــة هنري روث عن المهاجرين اليهود إلى نيويــورك «نسميه النوم» (١٩٤٣)، تستكشف أيضــاً إمكانيات وضع أسس حياة أخلاقية وروحيّة ترتكز على قيم تجريبية، بدلاً من ارتكازها فــي الإرشاد على الكتب المقدسة، والمعلمين أو الأبوين. انتسب روث إلى الحزب الشيوعي في عــام ١٩٣٣، لكنه أدرك أن استكشاف الأدب للقلق النفسي والخوف الوجودي ينبغي ألا يخضع لأهــداف أيديولوجية، كالذي يمثله الجناح اليســاري للكتّاب اليهود الأمريكيين الآخرين أمثال مايكل غولد في «يهود بلا نقود». (١٩٣٠) كما لم ينسجم التزامه السياسي بسهولة مع اهتمامه الجمالي في الحداثة العليا لـ(يوليسيس) و(الأرض اليباب). وفيما انجذب إلى أسلوب جويس وإليوت في الانفصال الجمالي، تبدو رواية «نسميه النوم» رواية «وشيكة الحدوث» إلى حد كبير تشعر بهــا بقوة باضطراب ثلاثينات القرن الماضي (مع أنّها ترجع إلى موجة مهاجري أوروبا الشرقيــة فــي العقد الأول من القرن العشرين). شعر روث بقوة أن الشلل و«الجمود» قد يحدث إمــا بانفصــال المؤلف عن الشخصيــات أو من خلال التزامه الشديــد بقضية ما[٦٥] فقط في المنطقة الوسطى بين الفن والسياسة يشعر بقدرته على التعبير عن «الأخذ والعطاء، والحيوية وديناميكيات العيش بين شعبك» وإمكان صياغة الوجود الأخلاقي[٦٦].

تركّز الروايات الثلاث التي تمت مناقشتها على شخصيات في مراحل مختلفة من النضج، في حيــن تستخدم «نسميه النوم» التجربة الحداثية للتركيز علــى الطفولة المضطربة لديفيد شيــرل، الذي تم تصويــره بين سنيّ السادسة والثامنة، وهو يترعرع في حي الغيتو[٦٧] العرقي، فــي الجانب الشرقي من مدينة نيويورك. يشعر ديفيد بالغربة ليس فقط من والده الذي يسيء معاملتــه، بــل أيضاً من القالبين الثقافييــن المتاحين له كيهودي أوروبــي شرقي في نيويورك: اليهوديــة والأمريكية. فمن ناحية، تهــدد جوهر داوود الروحي الالتزامات الاجتماعية والجديّة العاليــة لليهوديــة للأرثوذكسية، بينمــا تمنعه، من ناحية أخــرى، الحواجز الطبقيــة واللغوية مــن تحقيق هويــة حضرية متنقلة. على الرغم مــن أنَّ روايات شتاينبك تقــدّم تمثيلاً مباشراً أكثــر «للرجل المهمش» في سنوات الكساد الــذي اتسم بالفقر والطائفية وعــدم الانتماء، إلا أنّ موضوعــات الكاتبين متشابهــة. يمارس ديفيد في سياق الروايــة طقوساً غريبة في تجواله تقــع بيــن قيم العالــم الجديــد والعالم القديــم، حيث يتوجــب عليــه أن يتعلــم استراتيجيات البقــاء للتعامــل مع الظروف الصعبة التــي ألقي فيها. وكما أصبحت روايــة روث الاستطرادية «عيونهــم كانت ترقب الله» رواية تشرد بالتدريج مع تنامــي القص تعقيداً (باستخدام المزيج مــن التقنيات السوريالية والرمزية والشكلانية) وهو يتعقــب الصراع بين الثقافات، والأعراق وأنظمــة القيــم. ومن الواضــح أن تجربة ديفيد فــي الهجرة تعكس تجربــة كارل روسمان لدى

كافكا (مع أن عالم ديفيد يتميّز بالصخب وروسمان بالبصيرة) لكن توفر كذلك جسراً بين الكتّاب اليهود والكتاب الأمريكيين من أصل أفريقي، ممن وصفهم آدم زاتشاري نيوتن دوما بأنّهم «شركاء في الكارثة» وممن كانت «رواياتهم عن الضياع والخراب، وتضفي الشرعية على القصة البديلة للروحانية المكتسبة عبر الزمن»[٦٨] تقع روايات روث وهارستون بين الكارثة والخلاص، وتجمع بين ضروب التفاؤل الأمريكي والقلق اليهودي، أما القيم التي تَعِدُ بمستقبل أفضل فقد أصبحت مفقودة أو تم التغاضي عنها في الحياة اليومية. وفيما لم يقم أي من الكاتبين بتصوير شخصيات تفتقر إلى الجودة بالطريقة التي يفعلها هيسه وموزيل، فلا جاني ولا ديفيد يمتلكان أي علامة على التميّز الاجتماعي (هذا صحيح حتى عندما أصبحت جاني زوجة عمدة المدينة)، بصرف النظر عن ذخيرة الاستراتيجيات التي يتعلمانها من التجربة التي تمكنهما العيش في بيئات معادية.

الصراع في عالم ديفيد يستمد مباشرة من علاقته مع أبيه وأمه، وكلاهما يخفيان أحداثاً مهمة عنه: دوافع والده العنيفة وعلاقة والدته الزانية مع شخص غير يهودي في أوروبا (الأخير يلقي ظلالاً من الشك على شرعية ديفيد). فعالم الغموض والارتياب يجبر ديفيد على جمع أجزاء من المحادثة ليجابه الارتباك اللغوي عنده. وفيما كان يستمع إلى عمته وأمه تتكلمان بنبرة حذرة «فقد تساءل عما إذا كانتا تفهم واحدتهما الأخرى. قد تكون مثل اللغة اليديدية والإنجليزية أو اليديدية والبولونية... أسرار. ماذا؟ كان يتساءل. ماذا؟»[٦٩] وبدون توجيه أبوي أو أخلاقي، كان على ديفيد تفحص التلميحات والإشارات، والإيماءات التي تخفي بداخلها أسراراً، لكن لا يبدو أنّها ستؤدي لأي مكان:

«وتساءل، ما الذي تعنيه هذه التلميحات، ماذا تعني تلك الكلمات البولونية التي جعلت أمّه تستقيم واقفة على هذا النحو؟ الحدس يوخزه. لقد توقع بكل غموض أن ما سمعه للتو لا بد أنّه يرتبط بالتلميحات المتناثرة ذات المعنى التي سمعها من قبل، وأثارته في بادئ الأمر على نحو غريب، ثم أخافته بعد ذلك. والآن ربما عرف ما تدور حوله هذه التلميحات، لكن لو عرف، فربما شيء ما قد يتغير ثانية، ويصبح شيئاً آخر تربص طوال الوقت خلف الشيء الذي كان[٧٠].

في البداية يميل ديفيد «إلى تجنب» مثل هذا العمل البوليسي، لكن سرعان ما تعلم «ألا يثق بشيء». فقد شعر بالخطر في هذه اللغة الزلقة التي كان مفتوناً بها «حين بدأ في تجميع القصاصات الإنجليزية والبولندية والعبرية واليديدية»[٧١]. وكما هي حال استيفي لدى كونراد، تنعكس مزَق هذه الثرثرة متعددة اللغات في أشباه الكلمات التي يستخدمها ليصف هويته: «أرى ولا أستطيع، أرى ولا أستطيع. وعندما لا أستطيع، أين؟ بينهما إذا توقفت، أين؟

لا يستطيع أحد. لا مكان. قف هنا إذاً. كن لا أحد».[٧٢] هذا التعبير عن قلق الكينونة الزائد دفع ديفيد إلى حافة الموت في وقت لاحق من الرواية، لكن، في الوقت الذي تتغلب فيه الغيرة الجامحة على هاري هالر، تساعد سعة الحيلة والبراءة ديفيد ليصبح مفسراً ناجحاً، يجنى توجهاته الأخلاقيّة من تجربته الأولية[٧٣].

ما دام القانون اليهودي لم يتناول حالته (على الرغم من خبرته التوراتية في المنفى) فقد ارتجل ديفيد قيمه الخاصة به من بقايا الكتاب المقدس، والأديان الأخرى (كان متأثراً بكاثوليكية صديقه ليو) وثقافة الشارع، وحدس العالم الجديد، وحكايات العالم القديم. كما يمكن استقصاء تأثير رواية يوليسيس في رواية «نسميه النوم» (مع أن روث يعتقد بأن جويس ذهب بالهزل اللغوي إلى حد بعيد)، خصوصاً في الطريقة التي حوّل فيها هذا الكاتب الإيرلندي «القذارة والدناءة» إلى فن[٧٤]. وكما يتوجب على جاني الاعتماد على «مزيج من الأشياء الصغيرة التافهة» لتسند بها حياتها، يبحث ديفيد بين حطام المدينة ليوجد ارتباطات بين هويته الخاصة والأشياء التي يصادفها:

«لم يقع نظره إلا على وجه ديفيد، كان بيضوياً شاحباً، ارتسم عليه الخوف، عينان بارزتان، تلقيان النظر من علٍ على نوافذ المخازن، وتبحران من نافذة إلى أخرى، لتختلطا بالحقن الشرجية، والمراهم، والمكورات الخضراء لمستودع الأدوية- يلتفت- فتقع نظراته على ملابس الأطفال، وأكوام الأزرار، والملابس الداخلية في مستودع الألبسة الجاهزة – يلتفت – فتقع نظراته على علب الطلاء، والأدوات الفولاذية، والقلايات، ومجموعة ملابس في مستودع الإكسسوار – يلتفت- شحوب متقلب الألوان، لكنه شحوب دائم، وخوف متنوع، لكنه خوف. أو أنّه لم يكن كذلك»[٧٥].

يرتبط هذا التمثيل الدرامي «لوجه ديفيد المذعور» بما أشار إليه آدم نيوتن بأن الفكرتين التوأمين في «نسميه النوم» هما تحديد الهوية وسوء التميّز. ولأن الأشياء الحضرية تهدد بالاختلاط مع ذاتيته، كما أوليرش وهالر وجاني، لا يمكن لديفيد أن ينضج إلا من خلال تجنب أفخاخ الهوية المزيفة وسوء المدينة (إذا تذكرنا عبارة راسكين) وعلى الرغم من إمكان قراءة «نسميه النوم» وفقاً لهذا النموذج كرواية عن الاستيعاب الثقافي الأمريكي، تظل مكانة ديفيد كشخصيّة وسطية ضرورية لتطور السلوك الأخلاقي عنده، وإن كان لا يزال ناشئاً[٧٦].

موضوع الازدواجية الذي يستكشفه كتّاب الاغتراب الأمريكيون يصبح في «نسميه النوم» صراعاً محفوفاً بالمخاطر بين الهويات القومية والهوية العرقية التي تنفجر إلى ضجيج (بالنسبة إلى ديفيد) لغة لا معنى لها. وفي غمرة هذه الفوضى ينبغي على ديفيد أن يعي

استقلاليته، بل تجذره الجزئي لكل هذه المزق. وكادت تجربة الاقتراب من الموت على السكة الحديديـة أن تستهلكـه بالكامل (يضـرب جمجمته بمنقار من اللهـب، وتسحق جسمه أجنحة الضـوء الذي لا يطاق)، لكنه يقاوم «صرخة الرمق الأخيـر للتشبث بالبقاء»[٧٧]. هذه التجربة تعلّمه التمركز داخل هامشيته، بدلاً من السماح لتفاهته أن تقذف به إلى حافة النسيان: بعبارة أخـرى، أن يدرك أنّه الذات والذات الأخرى. يهـدده النوم من وقت إلى آخر ويتغلب عليه كنوع مـن السكون المريح الـذي يحجب الفهم ويخنـق الفعل ويجعله أعمى وأصم عـن الواقع. على الرغـم مـن أن النوم ليس قوة شريرة أبداً (على عكس غضب والـده المسيء) إنما يدفعه إلى النسيـان، وأحياناً، إلى السلبية. فالمطلب الأخلاقي لديفيد في الرواية هو أن يميّز بين الواقع (الالتزامـات والفرص التـي يأتي بها) والنـوم؛ وأن يتعلم بـألا يستسلم دائمـاً للأحلام، وألا يتجاهلهـا بشكل بطولي على اعتبارها غير ضرورية أيضاً. إنّ تداخل مناطق الحياة الأخلاقيّة والوجوديـة، يحفـز شعـوره المتناقض الأخيـر بـ«أغرب انتصـار، وأغرب إذعـان». وبدلاً من تجسيـد المشـرد على أنّه متغير الشـكل دوماً، تشير حالة ديفيد الوسطيـة إلى أن أهم أسلوب للبقـاء يمكن أن يتعلمه البطل الحداثي هو توجيه مسار وسـط بين الاستقلالية والقبول، وبين الخداع والمسؤولية، وبين الإثارة والآخرية[٧٨].

الهوامش

(١) – لقـراءة الأدب البريطانـي في ثلاثينيات القرن العشرين، انظر ماجي كلون «انحدار وسقوط؟ منهج الرواية». فـي الأدب والثقافة فـي بريطانيا الحديثة، الجزء الثانـي: ١٩٣٠ –١٩٥٥ (لندن: لونجمـان، ١٩٩٧)، ولدراسة الكتابـة الأمريكية فـي ثلاثينيات القرن العشرين انظر إلى المجموعة الرابعة من ديفيد مينتر، التاريخ الثقافي للروايـة الأمريكيـة: من هنري جيمس حتى وليام فوكنر (كامبردج: منشـورات جامعة كامبردج، ١٩٩٦). انظر إلـى رث براندون: حيـاة السوريالي: السوريـاليون، ١٩١٧– ١٩٤٥ (لندن: ماكميـلان، ١٩٩٩)، لمناقشة الثقافة الفرنسية والفصل القادم لتناول التحولات في الثقافة الألمانية بعد عهد ويمر.

(٢) – لمزيد من القراءة عن تقاليد المتشرد انظر إلى روبيرت ألتر، تقدم روجو: دراسات في رواية المتشرد (كامبردج، رسالة ماجستير: منشورات جامعة هارفارد، ١٩٦٤): ألكسندر باركر، الأدب والمتخلف: رواية المتشرد.
إسبانيا وأوروبا (ادنبرة: منشورات جامعة ادنبرة، ١٩٦٧)؛ وريتشارد جومسون، البطل المتشرد في القص الأوروبي (ميديسون: منشورات جامعة ويسنسون ١٩٧٧).

(٣) – فيليـب ميلنـغ، نماذج مـن الأفق: نماذج التشـرد في الثلاثينيات، لـدى ستيفن دبليو باسكرفيـل ورالف ميلر (محـرران) لا شيء آخر تخـاف منه: وجهات نظر جديدة عـن أمريكا في الثلاثينيـات (مانشستر: منشورات مطبعة مانشستر، ١٩٨٥)، ص١٢.

(٤)- لعل من أقرب الكتاب الحداثيين الذين تناولوا البطل المضاد الوضيع الروائي الإسباني كاميلو خوسيه. سيـلا الساحرة (عائلـة باسكيول ديورتي ١٩٤٢)، التـي تناولت كارثة الحرب الأهليـة الإسبانية كبطل مضاد يروي قصته العنيفة في أثناء انتظار الإعدام بتهمة القتل.

(٥)-توماس مـان، اعترافات فيليكس كرول، رجل الثقة، ترجمة: دنفر ليندلـي (هارموندسورث: بنغوان، ١٩٥٨)، ص١٣. وقد تم كتابة فيليكس كرول في الوقت الذي نُشرت فيه رواية الموت في البندقية، لكنها نُشرت بعد وفاته وكانت غير مكتملة.

(٦)- جوان كوبيك (محرر)، الشر الراديكالي (لندن: فيرسو، ١٩٩٦) صXI.

(٧)- رالف بارتون بيري، فكر وشخصية وليم جيمس، المجلد الأول (بوسطن، MA: ليتل، براون، ١٩٣٥)، ص٧٢٢.

(٨)- للحصول على مزيد من نقاش شوبنهاور وجيمس حول العناد، انظر مارتن هاليويل، العلم الرومانسي وتجربة الذات، (لندن: أشجيت، ١٩٩٩)، ص٤٢-٤٥.

(٩)- ف. س. نيبول، انعطافة النهر، (لندن: أندريه دوتش، ١٩٧٩) ص٢٦.

(١٠)- موش، (رجل بلا صفات، المجلد الأول (لندن: مينيرفا، ١٩٩٥) ص٤٦.

(١١)- المرجع ذاته. ص٢٦.

(١٢)- كارل كراوس، داي فاكل (١٩١٤) مقتبس من إدوارد تيمز، كارل كراوس، الساخر المروع: الثقافة والكارثة في هابسبورغ فيينا (نيو هيفن، CT: منشورات جامعة ييل، ١٩٨٦)، ص١.

(١٣)- المرجع نفسه، ص٢٦. في رسمه السابق «لرجل بلا شخصية»، يعبر موزيل عن العلاقة الوثيقة بين «الشخصية» و«الحرب»: موزيل، أوراق بعد الوفاة لمؤلف حيٍّ، ترجمة. بيتر وورتزمان (هارموندسورث: بنغوان، ١٩٩٥)، ص١١٣.

(١٤)- موش، رجل بلا صفات، المجلد الأول، ص٤٦، كراوس، داي فاكل (١٩٨٨) نقلاً عن تيمس، كارل كروس ص١٨٤.

(١٥)- موش، رجل بلا صفات، المجلد الأول، ص٢٥-٢٦.

(١٦)- نقلاً عن حنا هيكمان، روبيرت موزيل وثقافة فيينا (لندن: كروم هيلم ١٩٨٤) ص٣.

(١٧)- الأجـزاء الثلاثة المنشـورة لـ«رجل بلا صفات» (١٩٣٠، ١٩٣٢، ١٩٤٢) يمكـن وصفها تقريباً بمعنى: إعادة تقييم ألريتش للقيم المعاصرة، (٢) تطور حياته الإبداعية، (٣) المغامرة التي نتجت عن هذه الحياة. الكتاب طويل وانتقائي لا يمكن مناقشته هنا مفصلاً، لذا هذا التعليق مستمد أساساً من الجزء الأول.

(١٨)- موزيل، رجل بلا صفات، المجلد الأول. ص٣٤.

(١٩)- المرجع نفسه. ص٣٤ و٣٦.

(٢٠)- المرجع نفسه، المجلد الأول. ص٤٧، ٢٩٦.

(٢١)- المرجع نفسه، ص٢٩٧.

(٢٢)- المرجع نفسه، ص١٧٦.

(٢٣)- المرجع نفسه، ص٧٤.

(٢٤)- المرجع نفسه، ص٧٥.

(٢٥)- المرجع نفسه، ص٢٨٨.

(٢٦)-المرجع نفسه، ص٧٥ و٢٨٨.

(٢٧)- المرجع نفسه، ٢٨٧

(٢٨)- المرجع نفسه، ص٢٩٤.

(٢٩)- المرجع نفسه، ٢٩٤.
(٣٠)- المرجع نفسه/ ٢٩٦ و٢٩٧.
(٣١)- المرجع نفسه، ص٢٩٧، ٢٩٨.
(٣٢)- المرجع نفسه، ٣. ١، ص٢٩٨.
(٣٣)- المرجع نفسه، ص١٧٧.
(٣٤)- مع أن «ذئب البراري» نشرت عام ١٩٢٧، إلا أننا يمكن مقارنتها بقصص مشردين أخرى لثلاثينيات القرن العشرين، بالإضافة إلى التنبؤ ببعض الموضوعات الأساسية التي استكشفها هيسه في قصّه في ثلاثينات وأربعينيات القرن العشرين خصوصاً نارزيس وغولدماند (١٩٣٠) ولعبة الخرزة الزجاجية (١٩٤٣).
(٣٥)- هيرمان هيسه، ذئب البراري، ترجمة: باسل كريتون، مراجعة والتر سوريل (هامنودس وورث: بنغوان، ١٩٦٥)، ص٢.
(٣٦)- المرجع نفسه، ص٢٨و ٢٧.
(٣٧)- المرجع السابق، ص٦٠ كما رواية موزيل، يمكن فهم ذئب البراري على أنها «رواية تفسيرية» باستخدام عبارة مارك بولبي (مع رواية هيسه المبكرة ديميان، ١٩١٩)، الذي «لم يقدم شيئاً كاملاً بعيداً عن تفسير المؤلف»: مارك بولبي، هيرمان هيسه: ذهنيته وفنه (ايثاكان واي: منشورات جامعة كورنيل، ١٩٦٧) ٩٦ في حين تجد جمالية مدروسة في عمل «ذئب البراري»، تجده يلاطف القارئ ليجرب مع هالر، بدلاً من أن يكون معلماً في النمط الكلاسيكي الجديد للأدب التعليمي.
(٣٨)- هيسه، ذئب البراري، ص٣٩، ٤٠.
(٣٩)- المرجع ذاته، ص٤١.
(٤٠)- المرجع ذاته، ص٧١.
(٤١)- المرجع ذاته، ص٧١.
(٤٢)- المرجع ذاته ص١٦٥.
(٤٣)- سيغموند فرويد، النكات وعلاقتها باللاوعي، ترجمة. جيمس ستراشي (هارموندسورث: بنغوان، ١٩٧٦)، ص ٢٩٩.
(٤٤)- هنري برغسون، ضحك، ترجمة فريد روثويل (لندن: ماكميلان، ١٩١١)، ص٦.
(٤٥)- فولفغانغ إيسر، «عملية القراءة: مقاربة ظاهرية»، في ديفيد لودج (محرر)، النقد الحديث والنظرية (لندن: لونجمان، ١٩٨٨)، ص٢٢٠.
(٤٦)- ميلنغ، «نماذج من الأفق: نماذج التشرد في الثلاثينات» ص١١٢.
(٤٧)- المرجع نفسه، ص١١١.
(٤٨)- المرجع السابق، ص١١٣، فيما يبدو المشرد الأمريكي في العادة ذكراً، كما يعلق ديفيد وايت (وزورا نيلي هارستون، فيما يتعلق بنِساءَ): «الإنسانية تتوضع الآن في منتصفِ.. التاريخِ، والتجوال لم يعد ظاهرة ذكورية بل ميزة إنسانية»: (تحرير) ديفيد وايت، مقالات جديدة عن عناقيد الغضَبِ (كامبردج: منشورات جامعةِ كامبردج، ١٩٩٠) ص١٩.
(٤٩)- ميلنغ، نماذج من الأفق، ص١١٥.
(٥٠)- جين روزير سميث، كتابة المحتالين: المقامرون الأسطوريون في الأدب الإثني الأمريكي (بيركلي، كاليفورنيا: منشورات جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٧)، صXIII.

(٥١)- جـون دبليو روبيرتس، «المحتال الحيواني الأمريكي الأفريقي كبطل»، في أ. لافون براون روف، وجيري دبليو وارد (محـــرران)، إعـادة تعريف تاريخ الأدب الأمريكـي (نيويورك: جمعية اللغات الحديثـة الأمريكية ١٩٩٠) ص١٠٠ انظر أيضًا روبيرتس، من المحتال إلى الشرير: البطل الشعبي الأسود في العبودية والحرية (فيلادلفيا، بنسلفانيا: منشورات جامعة بنسلفانيا، ١٩٨٩).

(٥٢)- المرجع السابق. ص١١٠.

(٥٣)- المرجع السابق، ص١١٠، و١١١.

(٥٤)- زورا نيـل هارستـون، «كيف أشعر أنني ملونـة» (١٩٢٨)، في هنري لويس جيتس جونيـور ونيلي واي. ماكاي (محرران)، مختارات نورتون للأدب الأفريقي الأمريكي (نيويورك: نورتون، ١٩٩٧)، ص١٠٠٩.

(٥٥)- المرجع نفسه، ١٩.

(٥٦)- هارستون، خصائص التعبير الزنجي (١٩٣٤) ص١٢٥ و١٢٤.

(٥٧)- سميث، كتابة المحتالين، ص١.

(٥٨)- جـون جـوردان، عن ريتشـارد رايت وزورا نيـل هارستون: ملاحظات حـول توازن الحـب والكراهية، العالم الأسود، أغسطس/آب ١٩٧٤، ص٦.

(٥٩)- هارستون، «عيونهم كانت ترقب الله» (لندن، فيراكو، ١٩٨٦) ص١٣٣.

(٦٠)- المرجع نفسه، ١٤٦.

(٦١)- المرجع نفسه، ص٢٧١.

(٦٢)- المرجع نفسه، ٢٧٨

(٦٣)- المرجع نفسه، ص٢٨.

(٦٤)- هارستون، كيف أشعر أنني ملونة، ص١١.

(٦٥)- المرجع نفسه، ص١١ فيما يجسد منتحل مان المسرحي فيليكس كرول إحساسًا واحدًا بالمشرد كمفترٍ، فإن جاني تنسج الحياة اليومية برؤية روحية مُرضية.

(٦٦)- حـاول روث أَنْ يَكْتـبَ روايـة بروليتاريـة كروايـة تابعـة لـ«نسميه النوم» لكـن وجد نفسه منشغـلاً بالالتزام الإيديولوجـي لدرجـة يستحيل انتهاؤه. المقتطف، «لو كان عندنا باكـون»، نشر تحت اسم «أعمال تقدمية»، ١:٢ (١٩٣٦)، ص١٣٩- ١٥٨.

(٦٧)- الغيتو: الحي الذي تسكنه الأقليات، والمقصود هنا الحي الذي يسكنه اليهود في نيويورك.

(٦٨)- روث، المناظر الطبيعية المتغيرة (لندن: وايدنفيلد ونيكلسون، ١٩٩٥)، ص١١٠.

(٦٩)- آدم زاكاري نيوتـن، مواجهـة السود واليهود: الأدب كمساحة عامة في أمريـكا القرن العشرين (كامبريدج: منشورات جامعة كامبريدج، ١٩٩٩)، ص٣ وص٥.

(٧٠)- هنري روث، «نسميه النوم» (هاموندسورث: بنغوان، ١٩٧٧،) ص١٧١.

(٧١)- المرجع نفسه، ص١٩٠-١٩١.

(٧٢)- المرجع نفسه، ٣٧٦.

(٧٣)- يمكـن تفسير النتيجة المتشائمـة «لذئب البراري» والنهاية المتفائلة لـ«نسميه النوم» بشكل جزئي من خلال فـارق السـن بين هالير (في منتصف العمر) وديفيد (الشاب)، مما يعكـس، إلى درجةٍ ما، أعمار الشخصيات الرئيسة والتّركيزِ الأخلاقيِ لقصص مان وجيد (الروايات تم مناقشتها في الفصل الثاني).

(٧٤)- روث، المنظر الطبيعي المتحول، صXXVI.

(٧٥)- روث، «نسميه النوم»، ص٣٧٦.

(٧٦)- نيوتن، «مواجهة السود واليهود» ص٤٨.

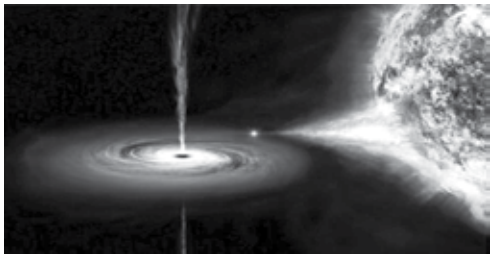
(٧٧)- روث، «نسميه النوم»، ص٤١٧.

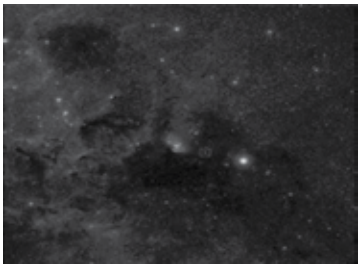
(٧٨)- المرجع السابق، ص٣٧٩. هنا تقترب حالة ديفيد من وصف حالة إيمانيول ليفيناس «لليقظة السّرمدية التي لا يُمكـنُ أَنْ نَتجنّبهـاَ بالنَّوْم». انظر ليفيناس «هناك: وجود بدون موجـودات» قارئ ليفيناس تحرير سيان هاند (أكسفورد: باسيل بلاكويل، ١٩٨٩)، ص٢٩-٣٦.

* * *

الثقوب السوداء بين جاذبية نيوتن ونسبية أينشتاين العامة

د. فواز أحمد الموسى





تعدُّ الثقوب السوداء من أغرب الأشياء الموجودة في الفضاء وأكثرها سحراً، ذلك أنها أجسامٌ ذاتُ كتلة فائقة، ومع هذا التأثير الثقالي لا يستطيع حتّى الضوء الإفلات منها، إذا اقترب منها بشكلٍ كبير. لطالما جذبت الثقوب السوداء اهتمام العديد من الأشخاص، سواءٌ كانوا خبراء في المجال العلمي، أو أشخاصاً عاديين بسبب الغموض الذي يُحيط بها، وفي البداية، تمَّ الاستهزاء بالثقوب السوداء، كما أنها اعتُبرت مجرد خيال نظري بحت في مجال الفيزياء. ولكن، سرعان ما أصبحت الثقوب السوداء محور العلوم، وأثارت حماس الجمهور أيضاً، وذلك بمجرد أن بدأت الملاحظات والقياسات الفلكية في الكشف عن وجودها، وأهميتها لجميع الهياكل في كوننا، لقد تنبأ ألبرت أينشتاين بوجود الثقوب السوداء للمرة الأولى عام ١٩١٦، في نظرية النسبية العامة، وتم اعتماد مصطلح «الثقوب السوداء» عام ١٩٦٧ من قبل عالم الفلك الأميركي جون ويلر، كما أن أول ثقب أسود تم اكتشافه كان في عام ١٩٧١.

فـي السنـوات الأخيرة، تمكـن العلماء من التقـاط نتيجة أخـرى لنسبيـة أينشتاين، وهي موجـات الجاذبيـة المنبعثة مـن دوران الأجسام الضخمة مثـل النجـوم النيوترونية والثقوب السوداء بعضها حول بعض.

الجاذبية هي إحدى القوى الأساسية الأربع في الكون، إلى جانب الكهرومغناطيسية والقوى النوويـة الضعيفة والقوية. وعلى الرغم من كونهـا مهمة بشكل كاف لمنع أقدامنا من الطيران بعيداً عن الأرض، تظل الجاذبية إلى حد كبير لغزاً للعلماء.

حاول العلماء قديماً تقديم تفسيراتهم لسقوط الأشياء على الأرض، فقد فسرها الفيلسوف اليونانـي أرسطو، بأن للأجسام ميلاً طبيعياً للتحـرك نحو مركز الكون الذي كان يعتقد وقتئذٍ أنه وسط الأرض.

فيما بعد أدرك العالم نيكولا كوبرنيكوس أن مدارات الكواكب في السماء تكون منطقية أكثر إذا كانـت الشمـس هي مركز النظام الشمسي، وبالتالي تـم استبعاد كون الأرض مركزاً للكون. ومن ثم قام إسحق نيوتن، عالم الرياضيات والفيزيائي، بتوسيع نطاق رؤى كوبرنيكوس واستنتج أنه عندما تسحب الشمس الكواكب، تمارس جميع الأجسام قوة جذب بعضها على بعض.

وفي أطروحته الشهيرة عام ١٦٨٧، وصف نيوتن ما يعرف الآن بقانون الجاذبية الكونية، بأنه ينصـ على أن قوتَيْ التجاذب بين جسمين ماديين تتناسب طرديـاً مع حاصل ضرب كتلتيهما، وعكسياً مع مربع المسافة بين مركزيهما. وعادة يتم كتابته كالآتي $(F=G\times(M1M2)/r2)$.، حيث F هي قوة الجاذبية، وm1 وm2 هما كتلتا الجسمين وr هي المسافة بينهما. وG هي ثابت الجاذبية، ثابت أساسي يجب اكتشاف قيمته من خلال التجربة.

تعد الجاذبية أضعف القوى الأساسية الأربع، بدليل أن قضيباً مغناطيسياً واحداً قادر على رفـع مشبك ورق معدني لأعلـى كهرومغناطيسياً، متغلباً على قوة الجاذبيـة الأرضية بأكملها، حسـب علماء الفيزياء فإن الجاذبية أضعف من الكهرومغناطيسية بنسبة ١٠ ^ ٤٠ (وهذا هو الرقم ١ متبوعاً بـ ٤٠ صفراً).

لكن لماذا؛ من بين القوى الأساسية؛ الجاذبية هي الأضعف؟ يُعدُّ تفسير ذلك تحدياً عميقاً لعلماء الفيزياء، وعلامة فارقة أساسية على طريق نظرية موحدة لجميع القوى، حيث إن توحيد القوى الأساسية الأربع في نظرية واحدة حلم علمي طويل الأمد.

وبحسـب تقرير لموقـع «لايف ساينس» يرى العلماء أنه في حين أن تأثيرات الجاذبية يمكن رؤيتهـا بوضوح على مقياس أشيـاء مثل الكواكب والنجوم والمجرات، فـإن قوة الجاذبية على الأشياء اليومية يصعب للغاية قياسها.

ووفقا لما جاء في دورية «بي إن إيه إس» العلمية، فإنه في عام ١٧٩٨، أجرى الفيزيائي البريطاني هنري كافنديش واحدة من أولى التجارب عالية الدقة في العالم لمحاولة التحديد الدقيق لقيمة G، ثابت الجاذبية.

بنى كافنديش ما يعرف بميزان الالتواء، حيث قام بربط كرتين صغيرتين من الرصاص بنهايات عارضة معلقة أفقياً بسلك رفيع. وبالقرب من كل من الكرات الصغيرة، وضع ثقلاً كروياً كبيراً من الرصاص. كانت كرات الرصاص الصغيرة تنجذب جاذبيتها إلى أوزان الرصاص الثقيلة، مما تسبب في التواء السلك قليلاً فقط، مما سمح له بحساب قيمة G.

من اللافت للنظر، أن تقدير كافنديش لقيمة G كان يختلف فقط بنسبة ١٪ من قيمته المقبولة في العصر الحديث، ومن المعروف أن معظم الثوابت الكونية الأخرى تتمتع بدقة أعلى بكثير، ولكن نظراً لضعف الجاذبية، يجب على العلماء تصميم معدات حساسة للغاية لمحاولة قياس آثارها؛ ولكن -حتى الآن- مازالت قيمة G الأكثر دقة تستعصي على أدواتهم.

وقد أحدث ألبرت أينشتاين، الثورة التالية في فهمنا للجاذبية، حيث أظهرت نظريته في النسبية العامة أن الجاذبية تنشأ من انحناء الزمكان (الزمان-مكان)، مما يعني أنه حتى أشعة الضوء، التي يجب أن تتبع هذا الانحناء، تنحني بواسطة أجسام ضخمة للغاية.

تم استخدام نظريات أينشتاين للتكهن بوجود الثقوب السوداء، وهي كيانات ذات كتلة كبيرة بحيث لا يمكن حتى للضوء الهروب من أسطحها. لذا، فإنه بالقرب من الثقب الأسود، لم يعد قانون الجذب العام لنيوتن يصف بدقة كيفية تحرك الأجسام، ولكن معادلات أينشتاين لها الأسبقية في ذلك.

اكتشف علماء الفلك منذ ذلك الحين ثقوباً سوداء حقيقية في الفضاء، حتى أنهم تمكنوا من التقاط صورة مفصلة للثقب الأسود الهائل الموجود في مركز مجرتنا. وشهدت تلسكوبات أخرى تأثيرات الثقوب السوداء في جميع أنحاء الكون.

يظل تطبيق قانون الجاذبية لنيوتن على الأجسام الخفيفة للغاية، مثل البشر والخلايا والذرات، نوعاً من الحدود غير المدروسة؛ حيث يفترض الباحثون أن مثل هذه الكيانات يجب أن يجتذب بعضها بعضاً باستخدام نفس قواعد الجاذبية مثل الكواكب والنجوم، ولكن نظراً لضعف الجاذبية، فمن الصعب معرفة ذلك على وجه اليقين. ربما إذا تمكن العلماء من قياس قوى الجاذبية بدقة، سيكون من الممكن فهم الجوانب الخفية للكون.

الجاذبيـة تحيِّـر العلماء بطرق أخرى أيضـاً، بالنسبة لنظرية النمذجـة القياسية لفيزياء الجسيمـات، التي تصف تصرفـات جميع الجسيمات والقوى المعروفـة تقريباً، فإنها تتجاهل الجاذبيـة. بينما يحمل الضـوء جسيماً يسمى الفوتون، ليس لدى الفيزيائيين أي فكرة عما إذا كان هناك جسيم مكافئ للجاذبية، والذي يمكن أن يسمى الجرافيتون.

لا يـزال الجمع بيـن الجاذبية في إطار نظري مع ميكانيكا الكـم، مهمة غير مكتملة. وعلى الرغم من أن القوى الأساسية الثلاث الأخرى تتوافق مع ميكانيكا الكم (علم الأشياء الصغيرة جـداً)، فـإن الجاذبية تختلـف كثيراً معها. إذ تنهـار معادلات ميكانيكا الكـم، إذا ما أضيفت الجاذبية إليها، وتعتبر كيفية التوفيق بين هذين الوصفين الدقيقين للكون من أكبر المعضلات الفيزيائية الآن.

من جانب آخر، ما زالت الجاذبية تستخدم للوصول إلى الاكتشافات الهائلة. في الستينيات والسبعينيـات مـن القرن الماضـي، أظهر عالمـا الفلك فيـرا روبين وكينت فـورد أن النجوم الموجـودة على أطراف المجرات كانت تدور بسرعة أكبر مما ينبغي كما لو أن كتلة غير مرئية كانـت تسحبهـا بقوة الجاذبيـة، ليتم تسليط الضـوء بعد ذلك على مادة يسميهـا العلماء الآن «المادة المظلمة».

وفـي السنوات الأخيرة، تمكـن العلماء أيضاً من التقـاط نتيجة أخرى لنسبيـة أينشتاين، وهـي موجات الجاذبية المنبعثة من دوران الأجسام الضخمة مثل النجوم النيوترونية والثقوب السوداء بعضها حول بعض.

ومنذ عام ٢٠١٧، فتح مرصد موجات الجاذبية بالتداخل الليزري (LIGO) نافذة جديدة للكـون من خـلال اكتشاف الإشارة الخافتة للغاية لمثل هذه الأحـداث. ويحاول العلماء البحث عن موجات الجاذبية لفهمها بشكل أكبر.

الأمـواج الثقـالية ومـوجات الجاذبيـة... مـا الفرق؟

الأمـواج الثقاليـة عبـارة عن تموجات فـي الزمكان. وقد تنبـأت النظريـة النسبية العامة لأينشتايـن بهـا قبل قرنٍ مضـى، وتتولد بواسطـة التسـارع (أو بالفعل، التباطـؤ) الناتج عن الأجسـام فائقـة الكتلة في الكون. إذا انفجر نجـم كمستَعِرٍ أعظم (سوبرنوفـا)، فإن الأمواج الثقاليـة تحمـل الطاقة بعيداً عن الانفجار بسرعة الضوء. إذا اصطـدم ثقبان أسودان فإنهما سيسببـان هـذه التموجات فـي الزمكان لتنتشـر كالتموجات على سطح بركـة. إذا كان هناك

نجمان نيوترونيان يدوران كل حول الآخر بشكل قريب جداً، فإن الطاقة ستُحمل من هذا النظام بواسطة – هل خمنت ذلك؟– الأمواج الثقالية. إذا استطعت الكشف عن هذه الأمواج ومراقبتها عندها فإن حقبةً جديدة من علم فلك الأمواج الثقالية ربما تصبح ممكنة، الأمر الذي يسمح لنا بالتفريق بين أدلة الأمواج الثقالية والعمل على معرفة الظاهرة التي ولدتها. على سبيل المثال، فإن نبضةً مفاجئة من الأمواج الثقالية ربما تشير إلى أنها قادمة من انفجار مستعر أعظم، في حين أن إشارة تذبذبية متسمرة قد تشير إلى دوران ثقبين أسودين قريبين الواحد من الآخر قبل اندماجهما.

موجات الجاذبية هي اضطرابات فيزيائية نشأت من قوة الاستعادة الخاصة بالجاذبية في بيئة الكواكب. بعبارة أخرى، موجات الجاذبية تخص الأغلفة الجوية الكوكبية والأجسام في الماء. في حالة الأغلفة الجوية يندفع الهواء عبر المحيطات ويواجه جزيرة، على سبيل المثال، سيُجبر الهواء على الارتفاع للأعلى، بينما الرياح السفلية في الجزيرة ستبقى على ارتفاعات منخفضة بسبب الجاذبية، لكن الطفو سيعمل عكس الجاذبية ما يجعلها ترتفع للأعلى مجدداً. والنتيجة غالباً ما تكون عبارة عن منطقة اهتزاز للهواء في الغلاف الجوي والتي يمكن أن تُنتج الغيوم في قمم الأمواج (أو أعلى نقطة)، حيث تتكاثف الرطوبة ضمن ارتفاعات منخفضة. في حالة المحيطات؛ أيضاً؛ تتشكل موجات الجاذبية السطحية في واجهة الغلاف الجوي / أو تداخل المياه؛ تضرب الرياح سطح التوازن ما يجعل قوة الاستعادة الخاصة بالجاذبية تجبر السطح على النزول في حين تعمل قوة الطفو في الماء على إعادته. إن كلاً من الأمواج الناتجة عن الرياح، وحركات المد والجزر، وموجات التسونامي كلها أمثلة على أمواج الجاذبية.

عندما تصبح نسبة كتلة الجسم إلى نصف قطره كبيرة بشكل كافي، تتنبأ النسبية العامة بتكوين ثقب أسود، وهي منطقة من الفضاء (المكان) لا يوجد شيء ولا حتى الضوء يمكن أن يهرب منها. في النماذج المقبولة حالياً لتطور النجوم، يُعتقد أن النجوم النيوترونية التي تحتوي على حوالي ١,٤ كتلة شمسية، والثقوب السوداء النجمية التي تحتوي على بضعة عشرات من الكتل الشمسية، هي الحالة النهائية لتطور النجوم الضخمة. تحتوي المجرة في مركزها عادةً على ثقب أسود فائق ذي بضعة ملايين أو بضعة مليارات من الكتل الشمسية، ويُعتقد أن وجودها أدى دوراً مهماً في تكوين المجرة والبنيات الكونية الأكبر حجماً.

أهم خاصية فلكية للأجسام المضغوطة هي أنها توفر آلية فعالة للغاية لتحويل طاقة الجاذبية إلى إشعاع كهرومغناطيسي. يُعتقد أن التنامي، وهو سقوط الغبار أو المادة الغازية

علـى الثقوب السوداء النجميـة أو الفائقة، مسؤولاً عن بعض الأجـرام الفلكية المضيئة بشكل مذهـل، خاصةً أنواعٌ مختلفة مـن النوى المَجرِّية النشطة على المستويـات المجرِّية والأجرام ذات الأحجـام النجميـة مثل الكويزرات الصغيرة. وبشكل خاص، يمكـن أن يؤدي التنامي إلى نفثات نسبية، وهي حِزَم مركّزة مكوّنة من جسيمات نشطة للغاية يتم قذفها في الفضاء بسرعة الضـوء تقريباً. تلعـب النسبية العامة دوراً مركزياً في نمذجة كل هذه الظواهر، وتوفر عمليات الرصد أدلة قوية على وجود الثقوب السوداء مع الخصائص التي تنبأت بها النظرية.

يتـم أيضاً السعي وراء الثقـوب السوداء في إطار البحث عن الموجـات الثقالية. ويجب أن يؤدي اندماج الثقوب السوداء الثنائية إلى بعضٍ من أقوى إشارات الموجات الثقالية التي تصل إلـى أجهزة الكشـف هنا على الأرض، ويمكن استخدام المرحلة التـي تسبق الاندماج مباشرةً كشمعـة قياسيـة من أجل استنتاج المسافـة إلى إحداث الاندماج، وبالتالـي هي بمثابة مسبار للتوسـع الكوني على مسافات كبيرة. يجب أن توفِّرَ الموجـاتُ الثقالية؛ التي يتم إنتاجها كثقب أسود نجمي يغرق داخل ثقب أسود فائق؛ معلوماتٍ مباشرةً حول هندسة الثقب الأسود الفائق.

أنواع الثقوب السوداء

١- الثقوب السوداء نجمية الكتلة: عندما يحرق النجم وقودَه كلَّه، فمن المحتمل أن ينهار، فبالنسبـة للنجـوم الأصغر التي تضاهي كتلتها حوالي ثلاثة أضعـاف كتلة الشمس، فإن النواة الجديـدة ستصبـح نجماً نيوترونيـاً أو قزماً أبيض، إلّا أنـه عندما ينهار نجـم أكبر، فسيتابع الانهيـار إلـى الداخل ليخلق ثقباً أسود نجمي-الكتلة. تَكُون الثقـوبُ السوداء التي تتشكل بفعل انهيـار نجـوم مفردة صغيرةً نسبيـاً، إلاّ أنها مفرطـة الكثافة، فمثل هذا النجـم يكدّس ثلاثة أضعاف كتلة الشمس أو أكثر في نطاق مدينة، ويؤدي هذا إلى قوة جاذبية هائلة تسحب الأشياء الموجـودة حولهـا، وتقوم الثقوب السوداء باستهـلاك الغبار والغاز من المجـرة الأقرب إليها ليصبح حجمها أكبر.

٢- الثقـوب السوداء فائقـة الكتلة وولادة العمالقة تنتشر الثقوب السوداء صغيرة الكتلة في الكـون، لكن أقاربها الثقوبَ السوداء فائقة الكتلة تظلُّ المُهيمنـة، حيث تُعتبر الثقوبُ السوداء فائقـةُ الكتلـة أضخمَ بمليون مـرة أو حتى مليار مرة من الشمـس، إلا أنَّ نصف قطرها مشابه لتلـك النجـوم القريبة من الأرض، ويُعتقد أن مثل هذه الثقوب تقـع تقريباً في مركز كل مجرة ومـن ضمنها درب التبانة. إن العلماء غيـر متأكدين من كيفية تشكُّلِ مثل هذه الثقوب السوداء

الضخمة. فحالما تتشكل فهي تستطيع أن تجمع كتلاً من الغبار والغاز حولها، والمواد المتوافرة في مراكز المجرات، مما يسمح لها أن تكبر إلى حجوم ضخمة.

قد تتكون الثقوب السوداء فائقة الكتلة نتيجة اندماج الآلاف من الثقوب السوداء صغيرة الكتلة، وقد تكون سحابات الغاز الكبيرة مسؤولةً أيضاً، بانهيارها بسرعة، مما يعمل على ازدياد الكتلة بسرعة، ويبقى هناك خيار ثالث وهو انهيار عنقود نجمي، أي انهيار مجموعة من النجوم كلها معاً.

٣- الثقوب السوداء متوسطة الكتلة: اعتقد العلماء سابقاً أن الثقوب السوداء تأتي من نجوم إما صغيرة أو كبيرة، إلى أن أظهر بحث جديد إمكانيةَ وجود ثقوب سوداء معتدلة أو متوسطة الكتلة. وقد تتشكل مثل هذه الأجسام عند تصادم العناقيد النجمية ضمن سلسلة تفاعلات، كما يمكن للعديد من تلك التي تتشكل في نفس المنطقة، أن تنهار في النهاية في مركز المجرة مُخلفةً ثقباً أسود فائق الكتلة.

ماذا عن نظرية الثقوب السوداء؟

تتميز الثقوب السوداء بكتلة هائلة، رغم أنها تَشغلُ منطقةً صغيرةً فقط. كما يصبح امتلاكُها واضحاً لقوة جاذبية هائلة جداً، إن عُلِمتَ العلاقة بين الكتلة والجاذبية. فافتراضياً لا شيء يُمكنه الإفلات منها، وذلك يشمل حتى الضوء من وجهة نظر الفيزياء الكلاسيكية. وتخلق هذه الجاذبية القوية مشكلةً خلال المراقبات، فعندما يتعلق الأمر بالثقوب السوداء، لا يستطيع العلماء «رؤيتها» بنفس الطريقة التي يرون فيها النجوم والأجسام الأخرى في الفضاء.

بدلاً من ذلك، فقد توجّب على العلماء الاعتماد على الإشعاع الصادر عندما يتم سحب الغاز والغبار إلى داخل هذه المخلوقات الكثيفة، وقد تجد الثقوب السوداء فائقة الكتلة والواقعة وسطَ المجرةِ نفسَها محاطةً بطبقة سميكة من الغبار والغاز، مما قد يحجب الإصدارات المؤشرة إلى وجودها. في بعض الأحيان يُمكِن للمادة المسحوبة نحو الثقب الأسود أن ترتدَّ عن أفق الحدث event horizon، لتندفع إلى الخارج بدلاً من أن تنجذب إلى قلب الثقب الأسود، في هذه الحالة تسافر المادة على شكل اندفاعات براقة منطلقةً بسرعة قريبة للنسبية، وعلى الرغم من أن الثقب الأسود نفسه يبقى غيرَ مرئي، فهذه الاندفاعات القوية يمكن أن تُرى من مسافات عظيمة.

تمتلك الثقوب السوداء ثلاث «طبقات»: أفق الحدث الخارجي، وأفق الحدث الداخلي، والمتفرد. وأفق الحدث هو الحد الموجود حول فم الثقب الأسود حيث يفقد الضوء القدرة على

الهـرب، فحالما يتجاوز جسيم أفق الحدث فهو لا يستطيع المغادرة، كما تعتبر الجاذبية ثابتةً في أفق الحدث.

تقـع كتلة الثقب الأسود في المنطقة الداخلية لـه، والتي تُعرف بالمتفرد في الزمكان حيث تكون كتلة الثقب الأسود مركّزة. في الميكانيكا الكلاسيكية بالفيزياء، لا شيء يستطيع الهروب من الثقب الأسود، إلا أن الأمور تتغير قليلاً عند إضافة ميكانيك الكم إلى المعادلة.

ففي ميكانيك الكم لكل جسيم هناك مضاد للجسيم، وهو جسيم له نفس الكتلة لكنه يحمل شحنـة كهربائيـة معاكسة، فعندما يلتقي ثنائي الجسيم ومضـاد الجسيم، فإنه يمكن أن يفني واحدهمـا الآخر، وإذا ما خلق ثنائي جسيم-مضاد جسيـم وراء أفق الحدث، فمن الممكن أن يُسحـب أحدهما إلى الثقـب الأسود، بينما يُطرد الآخر من الثقب الأسود نفسه، لتكون النتيجةُ تناقصَ أفـق الحدث مـع إمكانية تحلل الثقـب الأسود، وهـي عملية مرفوضة فـي الميكانيكا الكلاسيكيـة، ويعتبـر هذا المجال محيّـراً وغامضاً مما يدفع العلماء إلـى العمل والبحث أكثر لفهم الثقوب السوداء وكل ما يتعلق بها.

مـراحل النـمو

مجرد تشكيل ثقب أسود، يمكن أن يستمر في النمو عن طريق امتصاص مادة إضافية. أي ثقـب أسود سـوف يقوم بامتصاص الغبار والغبار بين النجوم مـن المناطق المحيطة به. هذه هـي العملية الأساسية التي من خلالها يبدو أن الثقـوب السوداء الهائلة قد نمت إلى أحجامها الحالية. تم اقتراح عملية مماثلة لتكوين ثقوب سوداء متوسطة الكتلة تم العثور عليها في بعض المجموعـات الكروية. يمكن أيضاً أن تندمج الثقـوب السوداء مع أجسام أخرى مثل النجوم أو حتى الثقوب السوداء الأخرى. يُعتقد أن هذا الأمر كان مهماً، ولا سيما في مرحلة النمو المبكر للثقوب السوداء الفائقة الكتلة، والتي يمكن أن تتشكل من تجميع العديد من الأجسام الأصغر. وقد اقترح أيضاً أن هذه العملية كانت سبباً لنشوء بعض الثقوب السوداء المتوسطة الكتلة.

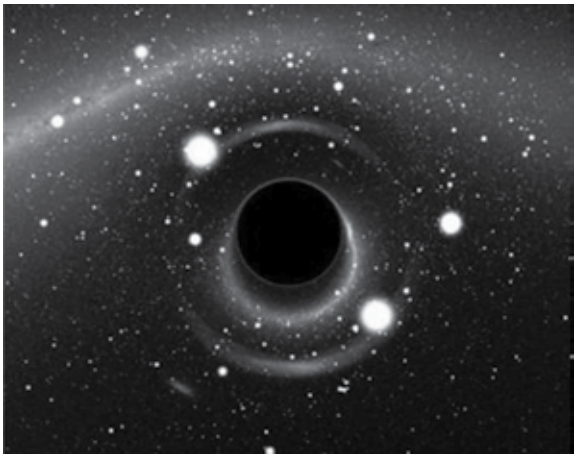
الثقـوب السوداء والنظرية النسبية

أفـق الحـدث هو (حدود منطقة من الزمـان والمكان التي لا يمكن للضـوء الإفلات منها) وبما أنه لا شيء يمكنه السير بأسرع من الضوء، فإن أي شيء يقع في هذه المنطقة سوف يبلغ بسرعةٍ منطقةً ذاتَ كثافة عالية ونهاية الزمان.

وتتنبأ النسبية العامة بأن الأجسام الثقيلة المتحركة سوف تتسبب ببث موجات جاذبية وهي تموجات نتيجة انحناء الفضاء (هذه التموجات ليست مثل موجات الراديو بل هي انحناء وتقوس في بنية الزمكان. تخيل أنك تمشي في بركة ماء عندها سوف تتكون موجات من الماء بسبب حركة في البركة وهذه الموجات الناشئة هي مكانية ذات ثلاثة أبعاد وموجة مثلها معها زمانية لتكون موجات من بعد رابع هي التي يقصد بها انحناءات الفضاء) تنتقل بسرعة الضوء وتشبه موجات الضوء التي هي تموجات المجال الكهرومغناطيسي إلا أنها يصعب اكتشافها وهي كالضوء تأخذ الطاقة من الأجسام التي تبثها وبالتالي يتوقع أن ينهار نظام من الأجسام الضخمة ويعود في النهاية إلى وضع مستقر لأن الطاقة في أي حركة سوف تحمل بعيداً.

على سبيل المثال دوران الأرض حول الشمس يولد موجات جاذبية ويكون تأثير مسارات الطاقة في تغير مدار الأرض حول الشمس الذي يؤدي في آخر المطاف إلى أن الأرض تقترب من الشمس حتى تستقر داخلها ومعدل ضياع الطاقة ضئيل جداً.

وشوهد هذا التأثير في نظام النجم النابض وهو نوع خاص من النجوم النيوترونية تبث نبضات منتظمة من موجات الراديو، ويضم هذا النظام نجمين نيترونيين يدوران الواحد حول الآخر فيما يعرف بالنجوم المزدوجة.



صورة التشوهات الناتجة عن الجاذبية الهائلة للثقب الأسود أمام سحابة ماجلان الكبرى

من المعروف أن قوانين الفيزياء مبنية على النظريات وعلى هذا الأساس بما أنه توجد أجسام تسمى ثقوب سوداء، يمكن للأشياء السقوط فيها بلا عودة فإنه يجب أن تكون هناك أجسام تخرج منها الأشياء تسمى الثقوب البيضاء ومن هنا يمكن للمرء افتراض إمكانية القفز في ثقب أسود في مكان ما ليخرج من ثقب أبيض في مكان آخر. فهذا النوع من السفر

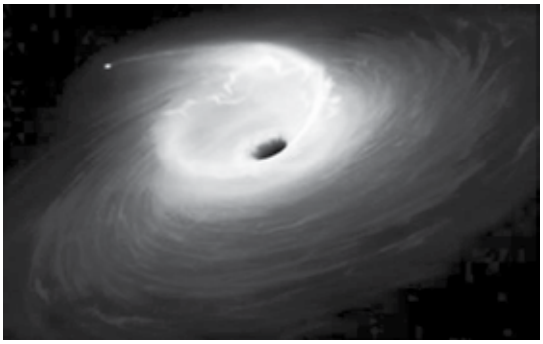
الفضائي ممكن نظرياً، فهناك حلول لنظرية النسبية العامة يمكن فيها السقوط في ثقب أسود ومـن ثم الخروج مـن ثقب أبيض أيضا لكن الأعمال التالية بينـت أن هذه الحلول جميعها غير مستقرة: فالاضطراب الضئيل قد يدمر أخدود الدودة أو المعبر الذي يصل بين الثقب الأسود والثقب الأبيض (أو بين كوننا وكون موازٍ له)، إن كل هذا الكلام الذي ذُكر يستند إلى حسابات باستخدام النظرية النسبية العامة لأينشتاين وتعتبر هذه الحسابات تقريبية؛ وليست صحيحة بشكل تام لأنها لا تأخذ مبدأ عدم التأكد في الحسبان.

عُـدَّ في الماضـي أن الثقب الأسود لا يفقد مادة فهو لا يسمح حتـى للضوء بمغادرته، ولكن أعاد ستيفن هوكنغ التفكير ويميل إلى أن بعض الجسيمات يمكنها الانطلاق منه. ولو افترضنا أنـه كانت هنالك مركبة فضاء قفزت إلى هـذا الثقب ماذا يحدث؟ فيقول ستيفن هوكينغ بناءً على عمل أخير له إن المركبة سوف تذهب إلى كون (طفل) صغير خاص بها كون صغير مكتف ذاتيـاً يتفـرع عن منطقتنا من الكون (الكون الطفل يمكـن توضيحه وذلك بأن تتخيل كمية من الزيـت في حوض ماء وهي متجمعـة حرك هذه الكميـة بقلم سوف تنفصل كـرة صغيرة من الزيـت عن الكـرة الكبيرة هذه الكـرة الصغيرة هي الكـون الطفل والكرة الكبيـرة هي عبارة عـن كوننـا ولاحظ أن الكرة الصغيرة قد ترجع وتتصل مع الكرة الكبيرة) وقد يعود هذا الكون الطفل إلى الانضمام ثانية إلى منطقتنا من عالم الزمكان فإن فعل سيبدو لنا كثقب أسود آخر قد تشكل ثم تبخر والجسيمات التي سقطت في ثقب أسود تبدو كجسيمات مشعة من ثقب آخر.

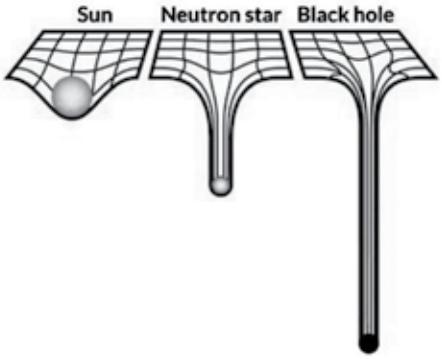
ويبدو هذا وكأنه المطلوب للسماح بالسفر الفضائي عبر الثقوب السوداء لكنَّ هناك عيوباً فـي هذا المخطط لهـذا السفر الكوني أولها أنك لن تستطيع تحديـد مكان توجهك أي لا تعلم إلى أين سوف تذهب وأيضاً الأكوان الطفلة التي تأخذ الجسيمات التي وقعت في الثقب الأسود تحصل فيما يدعى بالزمن التخيلي يصل رجل الفضاء الذي سقط في الثقب الأسود إلى نهاية بغيضـة مؤلمـة فهو يستطيـل مثل «المعكرونـة الاسباجتي» ثم يتمزق بسبب الفـرق بين القوى المطبقة على رأسـه وقدميه. حتى الجسيمات التي يتكون منها جسمه سوف تنسحق تواريخها في الزمن الحقيقي وستنتهي في متفرد ثقالي.

ولكـن تواريخهـا في الزمن التخيلي سوف تستمر حيث تعبـر إلى كون طفل ثم تعود للظهور كجسيمات يشعها ثقب أبيض، إن على من يسقط في ثقب أسود أن يتخذ الشعار: (فكر تخيلياً). وما نعنيه هو أن الذهاب عبر ثقب أسود ليس مرشحاً ليكون طريقة مرضية وموثوق بها للسفر الكونـي لأنها مـا زالت في طور الفلسفة النظرية ولربما نتمكن بعـد سنوات من الدراسات من دخول الثقب الأسود فبعض العلماء قالو ان الثقب الأسود بوابة لمجرة بعيدة أو عالم آخر.

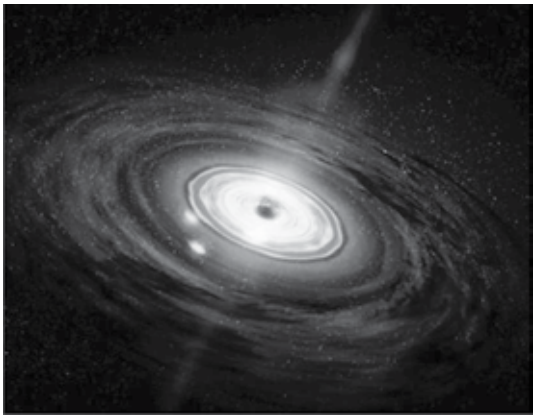
ماذا يوجد داخل الثقب الأسود



يمكن للأجسام ذات الكتل الكبيرة أن تجعل الزمكان ينحني حولها بشكل مماثل للانخفاضات المحيطة بكُرَةِ بولينغ على صفيحة من المطاط. وكلما كانت كتلة الجسم أكبر كان انحدار المنحنى أكبر، وقد تم وضع هذه النظرية لأول مرة من قبل أينشتاين. ولا يمكن أن يكون هذا التأثير أكثر تطرفاً في أي مكان سوى الثقب الأسود، والذي يمثل مركزه منحنياً يميل باتجاه اللانهاية، وتماماً كحفرة بلا قاع في صفيحة من المطاط، فإن القوة تكبر باتجاه اللانهاية كلما غاص الجسم في هذه الحفرة.



ومع انهيار المادة داخل الثقب الأسود، فإن كثافتها تكبر بشكل لا نهائي؛ لأنها يجب أن تنحصر في نقطة صغيرة جداً ولا أبعاد لها، وذلك حسب ما تشير المعادلات. ولذلك تكون الأجسام والمواد حول المتفرد المركزي مضغوطة. وقد شكك بعض العلماء في وجود الثقوب السوداء، ويظهر ذلك من خلال تشكيكهم في صحة المعادلات النظرية التي تصف الثقوب السوداء.



ورغم ذلك فلا يستطيع أحد التأكد من أن المتفرد المركزي لا يشكل حقيقة فيزيائية بالفعل. ولكن معظم الفيزيائيين يقولون بأن المتفرد لا وجود له في الواقع بالطريقة التي نصت عليها المعادلات. وإذا كان المتفرد حقيقياً بالفعل، فذلك يعني أن كثافة الطاقة كانت لا نهائية الكبر في نقطة واحدة، بالتحديد في مركز الثقب الأسود. وفي النهاية لا يمكن إعطاءُ إجابة مؤكدة، وذلك لأنه لا توجد نظرية كمية كاملة للجاذبية، وأيضاً من المستحيل دراسة ما بداخل الثقوب السوداء.

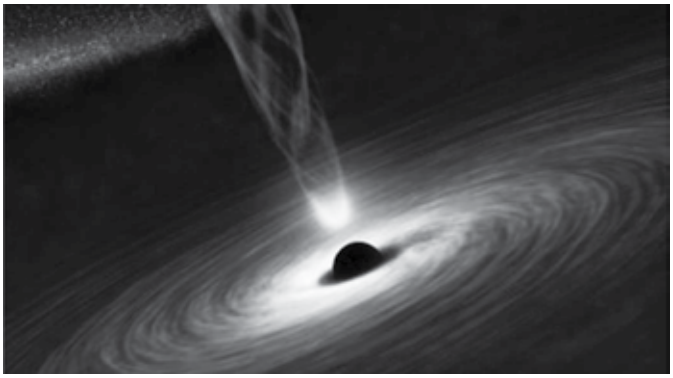
هل يستطيع الثقب الأسود حني الضوء؟

يأسر الثقب الأسود أشعة الضوء التي تمر بالقرب منه ولا يمكنها الإفلات أبدا. لذلك، تكون المنطقة الموجودة حول الثقب الأسود عبارة عن قرص مظلم. أما أشعة الضوء، التي تمر عند مسافات أبعد بقليل، لا يتم اصطيادها من قبل الثقب الأسود؛ لكنها تنحني بسبب قوة الجاذبية الهائلة له، مما يجعل من حقل النجوم الموجودة في السماء مشوهاً، كما هي الحالة في مرايا المنزل المسلية.

ينتج عن هذا الأمر ما ندعوه بالصور المضاعفة؛ إذ ستقوم بمشاهدة صور مضاعفة للنجم نفسه على الجوانب المتعاكسة من الثقب الأسود؛ وهذا ناجم عن انحناء أشعة الضوء الذي يمر، وهي تمر على جانبي الثقب الأسود.

في الحقيقة، هناك عدد لا متناهٍ من الصور لكل نجم؛ وهذا ناجم عن دوران أشعة الضوء حول الثقب الأسود لمرات عديدة قبلَ أن تتجه نحوك. تنبأت نظرية النسبية العامة لأينشتاين بقيام جميع الأجسام بحني الضوء جراء جاذبيتها؛ وتُعرف هذه الظاهرة بالتعديس الثقالي.

هـذا التأثيـر ضعيف جداً بالنسبة لشمسنا؛ لكن تم قياسه. تملـك الأجسام الأبعد في الكون، وذات الكتلـة الفائقـة، أثر عدسة ثقالية أقـوى بكثير وتم رؤية هذا الأمر وقياسـه أيضاً. على أية حال، لم نستطع حتى الآن مراقبة هذا المفعول أو قياسه بالقرب من ثقب أسود؛ أو تصوير القرص المظلم المحيط بالثقب الأسود بشكل مباشر؛ لكن قد يُصبح هذا الأمر ممكناً في المستقبل.

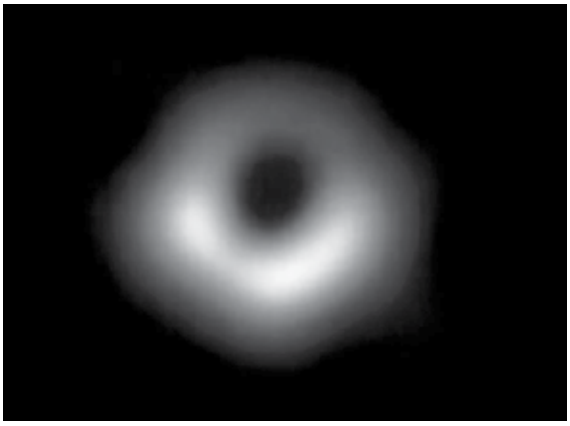


ما الأدلة على وجود هذه الثقوب؟ وهل يمكن رؤية الثقب الأسود؟

لم يتوفر دليل على وجود الثقوب السوداء سوى حسابات مبنية على النسبية لذلك كان هناك من لم يقتنع بوجودها. وفي عام ١٩٦٣م، رصد «مارتن سميدت» وهو عالم فلكي أمريكي الانزياحَ نحـو الأحمر في طيف جسـم باهت يشبه النجم في اتجاه مصدر موجات الراديو فوجد أنه أكبر مـن كونـه ناتجاً عن حقل جاذبيـة؛ فلو كان انزياحـه بالجاذبية نحو الأحمر لـكان الجسم كبير الكتلة وقريباً منا بحيث تنزاح مدارات الكواكب في النظام الشمسي. وهذا الانزياح نحو الأحمر ناتـج عـن توسع الكون وهذا يعني بـدوره أن الجسم بعيدٌ جداً عنا ولكي يُـرى على هذه المسافة الكبيـرة لابد وأنه يَبث مقداراً هائلاً من الطاقة، والتفسير الوحيد لهذا ناتج انسحاق بالجاذبية ليس لنجم واحد بل لمنطقة مركزية من إحدى المجرات بكاملها وتسمى أشباه النجوم.

في العاشر من نيسان من عام ٢٠١٩ تم نشر أول صورة حقيقية لثقب أسود داخل نواة المجرة الإهليلجية العملاقة ٨٧، حيث تم الإعلان عنها في مؤتمر بواسطة شبكة مقراب أفق الحدث.

كل ما ينجذب وينهار على الثقب الأسود يكتسب سرعات عاليةً جداً وترتفع درجة حرارتها. وتستطيـع التلسكوبات الكبيرة على الأرض رؤية تلك الدوامات الشديدة الحرارة. أي أن الثقب الأسـود يفصـح عن نفسه بواسطـة شهيته وجشعه لالتقاط كل مادة حولـه. ولا يتعين علينا أن نخاف لأن الفلكيين لم يجدوا أي ثقب أسود بالقرب من المجموعة الشمسية.



أول صورة التُقِطت للثقب الأسود هي من تلسكوب إيفينت هوريزون في شهر نيسان ٢٠١٩ وتعود الصورة إلى الثقب الأسود في مركز مجرة مسييه ٨٧.

معلومات مثيرة للاهتمام حول الثقوب السوداء

إذا سقطتَ في ثقب أسود فإن الجاذبية سوف تمدِّدكَ كالاسباجيتي، لكن لا داعي للقلق، لأنك ستهلك قبل أن تصل إلى المتفرد.

الثقوب السوداء لا «تمتص»، فالامتصاص سببه سحب شيء إلى داخل الفراغ، وهذا لا ينطبق على الثقوب السوداء، فالأصح هو أن الأجسام تسقط داخلها.

الجسم الأول الذي اُعتبر ثقبا أسود هو: Cygnus X-1، وذلك بعد أن اكتشفت الصواريخ التي تحمل عدادات غايغر ثمانية مصادر جديدة للأشعة السينية، وبالتحديد سنة ١٩٧١ عندما رصد العلماء انبعاثاً إشعاعياً قادماً من Cygnus X-1 ومرافق خفي هائل.

كان Cygnus X-1 موضوع رهان بين ستيفن هوكينغ وزميله الفيزيائي كيب ثورن، حيث راهن هوكينغ على أن المصدر ليس ثقباً أسود، إلا أنه اعترف بالهزيمة في عام ١٩٩٠ بعد أن تبين خطأه.

قد تكون الثقوب السوداء الصغيرة قد تشكلت مباشرةً بعد الانفجار العظيم، كما أنه من المحتمل أن الفضاء المتوسع بسرعة قام بعصر بعض المناطق لتصبح ثقوباً سوداء صغيرة كثيفة، أصغر من الشمس.

إذا مر نجمٌ قريباً جداً من ثقب أسود فيمكن أن يتمزق إلى قطع.

قدّر الفلكيون أن هنالك ما بين ١٠ ملايين إلى مليار ثقب أسود نجمي الكتلة، بكتل تقارب ثلاث أضعاف كتلة الشمس في درب التبانة.

ما هو أقرب ثقب أسود إلى الأرض؟

من الصعب عمليا تحديد البعد الذي يفصلنا عن الثقوب السوداء، لكن Cygnus X-1 هو أقـرب الأجسام التي يُعتقد أنها ثقب أسود. فبالاعتماد على مراقبات الأشعة اكس القوية، يقع هـذا الجسم على بعـد حوالي ٦٠٠٠ سنة ضوئية منا. وهناك عدة أجسـام مرشحة يُعتقد أنها ثقوب سوداء قريبة وهي:

32+GRO J0422 ويبعد بين ٤٧١٥ و٦٥٠٠ سنة ضوئية.

00-A0620 ويبعد بين ٢٨٢٧ و٣٤١٢ سنة ضوئية.

480+XTE J1118 ويبعد بين ٢٦٩٧ و٥٨٥٠ سنة ضوئية.

المراجع

١- علي موسى، الجغرافية الفلكية، دار المجتمع العربي، عمان، ٢٠١٥.

٢- فايز فوق العادة، المجموعة الشمسية من منظور معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٢.

٣- فواز الموسى، جغرافية الطاقة، دار المجتمع العربي، عمان، ٢٠١٦.

٤- فواز الموسى، عماد الدين الموصلي، الجغرافية الفلكية، جامعة حلب، حلب، ٢٠٠٩.

٥- زهـراء السـراج، المادة المظلمـة في أبحاث علم الكون، ناسـا بالعربـي https://nasainarabic.net تاريخ الزيارة ٢٠٢١/٤/٧

٦- فرزت الشياح، ممَ يتكون كوننا: قصة المادة المظلمة،

https://www.ida2at.com/whats-in-our-universe-dark-matter-story/

المراجع الأجنبية

1- SPACE.com Staff. Titan Has More Oil Than Earth. February 13. 2008 https://www.space.com/4968-titan-oil-earth.html.

2- Sushil K. Atreya. The Mystery of Methane on Mars and Titan. Scientific American. January. 2009.

3- McGowan. John F.. Oil and natural gas on Mars. Proc. SPIE Vol. 4137. p. 632000 .74-.
http://adsabs.harvard.edu/abs/2000SPIE.4137...63M

4- Szatmari. P.. 1989. Petroleum formation by Fischer-Tropsch synsthesis in plate tectonics. AAPG Bull.. 73. 989998-.

5- Angelo. Joseph A.. Jr.. Facts on File. The Facts on File space and astronomy handbook. Facts on File. 2002.

5- P. Moore (1997). Philip's Atlas of the Universe. Great Britain: George Philis Limited. ISBN 09-07465-540-.
6- Albrecht Unsöld (2001). The New Cosmos: An Introduction to Astronomy and Astrophysics. Berlin. New York: Springer
7- Zeilik. Michael (2002). Astronomy: The Evolving Universe. Wiley.
8- Bertone. G. (2010). «The moment of truth for WIMP dark matter». Nature. 468 (7322): 389–393.
9- Bertone. G.; Hooper. D.; Silk. J. (2005). «Particle dark matter: Evidence. candidates and constraints». Physics Reports. 405 (5–6): 279–390.
10- Clesse. Sebastien; García-Bellido. Juan (2018). «Seven Hints for Primordial Black Hole Dark Matter». Physics of the Dark Universe. 22: 137–146.
11- de Swart. J.G.; Bertone. G.; van Dongen. J. (2017). «How dark matter came to matter». Nature Astronomy. 1 (59): 0059.
12- Ferris. Timothy (January 2015). «Dark matter». Hidden cosmos. National Geographic Magazine. Retrieved 10 June 2015.
13- Fox. P.J.; Harnik. R.; Kopp. J.; Tsai. Y. (2011). «LEP Shines Light on Dark Matter». Phys. Rev. D. 84 (1): 014028.
14- Gaitskell. Richard J. (200430-11-). «Direct detection of dark matter». Annual Review of Nuclear and Particle Science. 54 (1): 315–359.
15- Garrett. Katherine; Dūda. Gintaras (2011). «Dark Matter: A Primer». Advances in Astronomy. 2011 (968283): 1–22
16- Kane. G.; Watson. S. (2008). «Dark Matter and LHC: what is the Connection?». Modern Physics Letters A. 23 (26): 2103–2123.
17- Mapping the Cosmic Web of Dark Matter www.nasa.gov
18- Mystery of Galaxies Full of Dark Matter Solved. Scientific American. February 16. 2007.
19- Najita. J.R.; Tiede. G.P.; Carr. J.S. (2000). «From Stars to Superplanets: The Low-Mass Initial Mass Function in the Young Cluster IC 348». The Astrophysical Journal. 541 (2): 977–1003.
20- Strange Galaxy and Dark Matter. www.nasa.gov. June 25. 1998.
21- Eric Betz. What's the difference between dark matter and dark energy? https://astronomy.com 92021/4/
22- Alexander S. Silbergleit. Arthur D. Chernin. 2017. interacting Dark Energy and the Expansion of the Universe. Springer International Publishing.
23- Monica Colpi. Sabino Matarrese. Ugo Moschella. Vittorio Gorini: 2011. Dark Matter and Dark Energy. A Challenge for Modern Cosmology. Springer Netherlands.

* * *

ملف وليـد إخلاصي

وليد إخلاصي.. إضاءاتٌ تجدِّدُ كلماتِه

المعرفة

-١-

وليد إخلاصي ١٩٣٥-٢٠٢٢ أديب عربي كانت له رؤاه وآفاقه، انضوى بعضها في إهاب الواقعية وذهبت أعمال إلى دلالات رمزية، وكانت الغرائبية والعجائبية من المجالا التعبيرية له، وتعدد خطابه السردي في قصص قصيرة وروايات، وجاءت مسرحياته قصيرة وطويلة بصيغ التراجيديا المعاصرة والكوميديا الساخرة والسوداء في أحيان، ولكن كلمة السرِّ في كل ما قدَّمه إخلاصي هي.. حلب الواقع والمستقبل والرمزي والعجائبي.. هي مدينته... فضاء اتسع لتجارب الإنسان التي عرفت طريقها إلى رسائل يطلقها لا يصوِّر صخبَها وصراعاتها نسيجاً محايداً، وإنما كانت النظرة الناقدة والمتطلعة إلى الغد الآتي، وهو يتخفَّف من أثقال تضعف الحركة، ويمدُّ الأيدي إلى خيوط جديدة تتخلق مع فجر جديد.

لاحظتُ غياب البحر مَعْلَماً بارزاً يؤثر في أعمال وليد إخلاصي، وهو الذي رأت عيناه النور في المدينة البحرية السورية الإسكندرونة لأب حلبي يقوم على الأوقاف فيها، وعاش شباباً في حياته الجامعية على تماسٍّ مع البحر، وعندما سألته في حوار سنة ٢٠١٨ جاءت إجابته تؤكِّد قصدية الوقوف عند المدينة القديمة الحافلة بحمولات الحضارة الإنسانية وغنى في تجاربها، لقد قال:

«بالرغم من أني ولدت في مدينة الإسكندرونة السورية، وكانت أمي تحملني لنجلس على شاطئ البحر إلَّا أنَّ آثار البحر لم تخلِّف في نفسي سوى مداعبة الأمواج لروح الطفل الرضيع، وبقيتُ في شبابي معجباً بكتاب البحر إلى جانب المدن العتيقة، وعندما قضيت سنوات الجامعة

في مدينة الإسكندرية استيقظتْ مشاعري الأولى لدعم إحساسي باتجاه المدن العتيقة مثل حلب، ولطالما اعتقدتُ أنَّ أعماق تلك المدن في تاريخيتها ومجتمعاتها لا تقلُّ أهمية عن البحر في أبعاده وأمواجه»[1].

استقرَّت أسرة وليد إخلاصي في حلب موطنها الأول بعد تجوال وظيفي للأب عون الله إخلاصي الشيخ الأزهري المتنوِّر، وكانت المدرسة تتوازى مع عناية خاصة بالعربية لغة وأدباً أولاها الوالد لابنه عندما رآه متطلعاً إلى الكتابة والنشاط المسرحي، وفي مفترقٍ تردَّد الشاب وليد بين دراسة الطب في جامعة دمشق؛ أو اختصار الطريق بدراسة الأدب العربي تخفيفاً للأعباء عن الأسرة، لكن البوصلة اتجهت إلى الإسكندرية وكلية الزراعة، فقد كان أخوه عدنان يدرس فيها الهندسة، وتابع وليد تخصص الدراسات العليا في الأقطان ليعود إلى حلب عام ١٩٦٠ داراً له، فتكثر الأسفار والمهمات وتبدو فرص في أماكن؛ لكنْ تظلُّ هذه المدينة العتيقة ملاذاً وأفقاً تتعدد ألوانه وإيحاءاته فيما يكتبه في خطابه الأدبي.

-٢-

إنَّ أعمال وليد إخلاصي وقد جُمع معظمها في عشرة مجلدات (وثمة المزيد فقد أصدر أعمالاً بعد طباعة هذه المجلدات) تناولها النقاد والباحثون في الجامعات العربية والأجنبية، وثمة ترجمات إلى اللغات: الإنكليزية، والفرنسية، والألمانية، والروسية، والهولندية، والأرمنية، واليوغسلافية، والبولونية، وهي تنتظر المزيد من الدراسات بمناهج جديدة تكشف جمالياتها ورؤاها، ومنها ما نقدِّمه في هذا الملف، فقد أقيمت ندوة تتناول المنجز الإبداعي للأديب وليد إخلاصي في اتحاد الكتاب العرب بحلب في ٢٧ أيَّار عام ٢٠٢٤ وتوفر لنا من أوراق البحث أربع: واحدة للأديب والناقد المخضرم نذير جعفر (وليد إخلاصي من «رحلة السفرجل»؛ إلى «السيرة الحلبية»، حكاية كاتب..حكاية مدينة)، وثلاث من أعضاء الهيئة التدريسية في كلية الآداب بجامعة حلب ممن يقدمن إسهامات في النقد الحديث: د. علياء الداية (جماليات التكرار في قصص وليد إخلاصي) ود. بتول دراو (وليد إخلاصي في النقد الأدبي)، ود. ساندرا عفش (نظرة في ملحمة القتل الصغرى لوليد إخلاصي).

لقد نال الأديب وليد إخلاصي تكريماً وجوائز لها أهميتها وتعبيرها عن تقدير لنتاجه الإبداعي نذكر بعضها:

- جائزة اتحاد الكتَّاب العرب التقديرية، دمشق عام ١٩٩٠.
- جائزة محمود تيمور، القاهرة عام ١٩٩٤.

- جائزة سلطان العويس. الإمارات العربية المتحدة عام ١٩٩٦.
- وسام الاستحقاق من الدرجة الممتازة دمشق عام ٢٠٠٥.

ويظل التناول النقدي تكريماً تتجدَّد معه كلمات وليد إخلاصي الإبداعية، ويتجدَّد الحوار مع ألوان نهار قادم.

-٣-

يتميَّز الأديب وليد إخلاصي بثلاث من السمات، هي مفاتيح نستطيع الدخول من خلالها إلى عوالمه ونعايش أساليبه التعبيرية في كل لون من ألوان الخطاب الأدبي، وفيما كان يرسله من مقالات وكتب فيها الحوار الفكري، وكان يسعى ليضيء أسئلة الوجود في الدوائر المعاصرة، وهي التي تشتبك بين أصحاب القوة والتقدُّم ومَنْ ترتبك خطواتهم وتكاد تضيع منهم الاتجاهات:

١ -كان وليد إخلاصي يعيش وقائع الحياة وبين ناسها، فهو يمارس وظائفه في مواقع الاقتصاد والمؤسسة العامة لحلج وتسويق الأقطان، ويسافر يعقد الصفقات في عواصم العالم، ولا يبتعد عن الزراعة فيكون له دور في نقابة المهندسين الزراعيين في حلب، ويسعى لتُشكَّل في حلب أول فرقة رسمية للمسرح برعاية البلدية وتحمل اسم (مسرح الشعب)، ويشارك في مواقع في اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ويتولى إدارة فرعه بحلب سنوات، ويسهم في مجالس مجلات في وزارة الثقافة (الحياة المسرحية، والمعرفة) وفي اتحاد الكتاب (الموقف الأدبي)، ويكلَّف بمشاركات في مؤسسة السينما بدمشق، ويستجيب ليكون عضواً في مجلس الشعب، وهذا ينشِّط لديه المعايشة العملية لوجوه الحياة ومعرفة الهموم والإشكالات والنقاط المضيئة التي يمكن أن تمتد.

٢- كانت الكتابة، وما تتطلبه من سعي وتفرغ وعلاقات هي الرسالة التي تنتظم بها سيرورة الحياة لدى وليد إخلاصي، فالقراءة والتأمل ومعايشة المجتمع الإنساني في تماسه المباشر؛ وفي متابعة الدنيا.. كل هذا يتحوَّل في تفاعل إبداعي، ويرتسم صفحات تتخذ لنفسها خطابها الروائي أو القصصي أو المسرحي، وكانت غزارة نوعية تحمل إشاراتها، ويمكن لشرائح مختلفة أن تتلقاها بكيفيات هي في متناولها، فثمة ما يزيد على سبع عشرة رواية (منها: باب الجمر، ورحلة السفرجل، وشتاء البحر اليابس، وبيت الخلد، والحنظل الأليف، وزهرة الصندل، والسيرة الحلبية، ودار المتعة، وملحمة القتل الصغرى...) وهناك ما يزيد على خمس وخمسين مسرحية طويلة وقصيرة (منها: هذا النهر المجنون، وسهرة ديمقراطية، ومقام إبراهيم وصفيَّة، وأوديب، والصراط، ومن يقتل الأرملة، ورسالة التحقُّق والتحقيق، وأغنيات للممثل الوحيد...) وبين أيدينا اثنتا عشرة مجموعة قصصية تضم ما يزيد على اثنتين وتسعين قصة قصيرة، ولدينا

مجموعة من الكتب التي احتوت صفحات من السيرة الإخلاصية، والآراء النقدية عامة، أو في قضايا المسرح منها (في الثقافة والحداثة، والمتعة الأخيرة، ولوحة المسرح الناقصة).

لا بدَّ لنا من الإشارة إلى أن وليد إخلاصي كان في موقع وظيفي يتيح اكتساب الكثير من المال، لكنه آثر الغنى في رسالة الكلمة، ولم تكن له ثروة إلاَّ أعماله الأدبية، وصداقات أهل الأدب والفن في سورية وسائر العواصم العربية.

٣-كان التجريب والتفاعل مع أساليب متنوِّعة مما يشهده الخطاب الأدبي العربي والعالمي لا يفارقان وليد إخلاصي وهو يكتب، لأنه يدرك أن الجديد من الفكر والحوار المطلوب إثارته إنما يحملهما أداء معاصر يحرِّك المياه الساكنة، ويغادر البنية الأليفة في النصوص، وكان هذا النتاج مثار حوارات نقدية تناول فيها النقاد أعماله وخاصة من زوايا التفاعل بين الخصائص الأسلوبية للأنواع الأدبية السردية والمسرحية، وهل كانت إيجابية أم أنها تؤثِّر سلباً على التلقي عند جمهور القرَّاء، ولعلنا نتجه إلى المدارسة والمقارنة المفتوحة في تناول نتاج وليد إخلاصي، ولا نذهب إلى اتخاذ الأحكام القاطعة وفق معاييرنا لأن الفن يحتمل قراءات متعددة، وليس هناك أحكام قاطعة.

-٤-

غلب على بحوث هذا الملف تناول الأعمال السردية، وكان ثمة إشارات سريعة إلى الأعمال المسرحية، ولهذا نقدِّم إضاءة تمهِّد لدراسات حول ما أطلقه الأديب وليد إخلاصي في هذا الجانب الإبداعي، ولا بدَّ لنا من تذكِّر أن المسرح في سورية رغم الجهود المتقطِّعة عبر عقود القرن العشرين للنوادي والفرق لم يترسَّخ حضوره في الثقافة المجتمعية، وظلَّ يراوح بلا اختراق ينتج تميُّزاً في عمق لأداء الدراما على المسارح بحرفية عالية في التأليف والإخراج والتمثيل، وهكذا نرى ضرورة الاستفادة من كل التجارب في الكتابة المسرحية رغم ميل بعض منها إلى شيء من السردية أو الأدبية التي قد لا تحقِّق حرارة الدرامية الكاملة، والمحاورة حولها اليوم للوصول إلى الأفضل، ومن جهة أخرى لا بدَّ أن تتآزر الجهود لبث المعرفة الدرامية والممارسة التمثيلية بدءاً من المدرسة وامتداداً في فضاءات المدينة وسائر الحواضر، في المسارح التي يجب أن تكون ماثلة سواء تلك المكتملة أدواتها عمارة مسرحية وتقنيات، أو ما تكون فيها أساسيات في مسارح مصغَّرة، فالثقافة تتحقَّق في معطيات كتب الدراسة وفي المشاهدة الحية ومن ثمَّ يكون بزوغ المواهب في تيار متدفق للفعل المسرحي بألوانه، وإذا ما توفرت هذه الشروط يمكن أن نرى كتاباً يقاربون ويسابقون شخصيات عالمية مبدعة في المسرح من أمثال بيراندلو أو تشيخوف أو إبسن أو كاسونا.

ولنذكر أنه لم يُنْشأ بناء خاص للمسرح بمواصفاته الفنية طيلة مئة وخمسين سنة بعد مسرح أبو خليل القباني بدمشق، وإنما كانت تحوَّل مؤقتاً بعض قاعات الاحتفال أو المقاهي أو طرف الحدائق العامة أو بعض دور السينما، حتى تمَّ افتتاح صرح دار الأوبرا بمسارحها المتنوِّعة بدمشق عام ٢٠٠٤، ولم تستمر أي فرقة أهلية، ولم تُنشأ فرقة مسرحية رسمية مستقرَّة في أي مدينة حتى قرار تكوين فرقة المسرح القومي بدمشق عام ١٩٦٠، وفرقة مسرح الشعب بحلب عام ١٩٦٨. وأنَّ حضور نصوص مسرحية متراكمة لم يبدأ قبل مطلع سبعينيات القرن العشرين عندما توالت نصوص وليد إخلاصي وسعد الله ونوس ومصطفى الحلاج ورياض عصمت وعبد الفتاح قلعجي ومحمد أبو معتوق وفرحان بلبل ووليد فاضل، ونلحظ أنه بعد هذا المدِّ أخذ نوع من الجَزْر يتباعد فيه ظهور النصوص، خاصة بعد توجه خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية إلى دراما المسلسلات وقلة عروض المواسم المسرحية.

قدَّم وليد إخلاصي ما يزيد على خمسة وخمسين نصَّاً مسرحياً، وقد عرف أكثر من اثنين وعشرين نصاً طريقه إلى خشبات المسارح في دمشق وحلب والكويت والإمارات العربية المتحدة والقاهرة وتونس..، وعرضت مسرحية (فرح شرقي) سنة ١٩٨٧ في حلب وفي الوقت نفسه عرضتها فرقة القيروان بتونس، وتتضمن هذه الأعمال النصَّ الطويل من مثل: (سهرة ديمقراطية على الخشبة؛ وأوديب؛ وهذا النهر المجنون؛ ومن يقتل الأرملة؛ ومقام إبراهيم وصفية)، ولكن غلب على هذا النتاج المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد أو الفصلين، وهي تتيح تقديم كثير منها بإمكانات تقنية بسيطة، وتمنح فرصاً مهمة للتجريب المسرحي، وهنا تكون الكرة في ملعب الأجيال الجديدة التي عرفت الدراسة الأكاديمية في معهد الفنون المسرحية بدمشق أو القاهرة أو في عواصم العالم، فنرى إنجازات المخرج والدراماتورج، وليس هناك في كل وقت نصٌّ نفتحه ونباشر الأداء في المسرح، وعندما يطالب بعضهم بإرشادات مسرحية يضعها الكاتب في الفصول أو اللوحات يشتكي آخرون من العبء والتقييد في إكثار بعض الكتاب المسرحيين من تلك الإرشادات والتفصيلات.

في مسرحية (هذا النهر المجنون) بنية تراجيدية معاصرة في منعطف التغيرات الاجتماعية والاقتصادية مع النصف الثاني من القرن العشرين، وهي في تناص مع مسرحية (بستان الكرز) لتشيخوف، لكنها تحمل خصوصية البيئة والزمان في سورية أو في حالات في بعض الأقطار العربية، وفي (أوديب) نجد العلاقات الإنسانية في شبكة الأدوات المعاصرة وأجهزة الحاسوب، وما تبعها من اضطراب العلاقات المؤدي إلى الخطأ التراجيدي المدمِّر، وهذا يقدِّم تنويعاً مميزاً مختلفاً عن كل ما سبق من تنويعات المسرحيين في العالم على الأوديبية، ونلاحظ في هاتين المسرحيتين ما يكون في أعمال كتاب المسرح من التنويع على مسرحيات عالمية في المسرح اليوناني والعصور التالية، وهنا لا نتطلب المطابقة؛ وإنما هناك رؤية لكل عمل تضيف أو تعدل بعضاً من الأصل

القديم، وفي مسرحية (الصراط) عام ١٩٧٥ نجد الإيقاع الإعلامي الترويجي، والتيار الجارف بإثارة النزعة الاستهلاكية وتشييء الإنسان، ثم الحصار يحيط بمن يريد الخروج من الدائرة المغلقة، وتدور الأحداث انطلاقاً من المسرح الذي يفاجأ الجميع بقدرات تعبيرية عند عبيدو الشخصية الهامشية تعمل في خدمة الفرقة المسرحية، فيغدو نجماً وتفتح له الأبواب والأموال لكنه يدرك أنه جزء من خداع الناس، فيتمرّد على منظومة الفساد، فيخسر كل شيء ويتجه ليغادر فيجد نفسه على الحدود ليس له أن ينتقل إلى مكان آخر ولا أن يعود..لقد وجد نفسه على الصراط، وبعد هذه الهزيمة التي حلّت بعبيدو، نجد أن المواجهة مستمرة في مسرحية (من يقتل الأرملة) عام ١٩٧٨، ولكن المعركة لم تكن فردية، بل ثمة فريق مسرحي يعمد إلى تقديم عروضه تحمل الوعي وكشف الفساد واستغلال أصحاب النهم المادي، وتستطيع الأرملة لولو أن تستولي على مدير الفرقة ومؤلفها، ويغدو زوجاً لها ورأساً لمجموعتها المروِّجة لمشاريعها المالية الخلبية الخادعة، وبعد جولات يسترد أعضاء الفريق المسرحي صاحبهم، وتستمر المواجهة، وفي هذه العمل تقنيات مسرحية في إطار المسرح داخل المسرح، والغرائبية والعجائبية تمنحان حلولاً للمواقف المتطورة، كما نلحظ التقلُّب والصراع في شخصية المسرحي التقدمي، ونستطيع عدَّ (من يقتل الأرملة) تتمة للصراط، وثمة فرصة لتكوين مسرحية منهما معاً بإعداد قادر على التوصيل.

ومن المسرحيات القصيرة مجموعة هامة كانت إرهاصاً بحلٍّ لمشكلة داهمت المسرح العربي، وهي التي ضمها عنوان (أغنيات للممثل الوحيد) عام ١٩٧٧، فقد أعطت فرص التعبير من خلال شخصية واحدة ومساحة واسعة لها على الخشبة مما يمنح بروزاً للمقولات والقضايا الوامضة؛ والبراعة في الأداء وذلك مع حضور محدود لممثلين يحقِّق الأبعاد الدرامية في التفاعل، وهذا يبعد الوقوع في حالة الانفصام على المسرح الذي ارتبط بتسمية مضطربة (المونودراما) التي تسلب الخشبة المسرحية دراميتها.

نحن بحاجة إلى وقفات موضوعية مع أعمال الأدباء من زوايا متعددة، نفتح الحوار ونستكشف جوانب قادرة على خطاب المتلقين اليوم وغداً، وهذا بعض من قوَّة المجتمع الناعمة تشع في دائرة واسعة.

الهوامش

(١)- فايز الداية، حوار مع الأديب وليد إخلاصي، مجلة الشهباء الثقافية، مديرية الثقافة بحلب، ع٢٢-٢٣، ص٢٦- ٢٨.

* * *

ملف وليـد إخلاصي

من «رحلة السفرجل» إلى «السيرة الحلبية» حكاية كاتب... حكاية مدينة

نذير جعفر

حلب قبلة وليد إخلاصي ومستقرُّ أسرته، فيها شبَّ وانطبعت في ذاكرته أزقتها وأسواقها من أبوابها السبعة إلى سائر أحيائها القديمة المحيطة بقلعتها الشامخة. كما شهد مظاهراتها ضد الاحتلال الفرنسي وأحداثها الوطنية، وعاصر أبرز رجالاتها، وفيها كتب جلَّ أعماله الروائية والقصصية والمسرحيّة. وكما صرّح لي في واحد من حواراتي معه قبل رحيله بأنها ستظلُّ قدَرَه وغرامَه حتى لو لم تكن أهم المدن وأجملها. وكان لحلب حضورها الواسع في رواياته على نحو خاص بوصفها فضاءً مكانياً لأحداث تلك الروايات وشخصيّاتها، وسنتوقف في هذه الإطلالة عند روايتين: الأولى «رحلة السفرجل» وهي رحلة حياته وعلاقاته وأحلامه مجسّدة بشخصية عبد المعين السفرجل. والثانية «السيرة الحلبية» وهي سيرة أسرته بل الأسرة الحلبية عامة، وسيرة مدينته حلب بتياراتها الفكرية والإيديولوجية وتكوينها الاجتماعي والعمراني والتاريخي. ولعل هاتين السيرتين تكملان صورة وليد إخلاصي ومدينته حلب التي عاش فيها ولها حتى رحيله إلى مثواه الأخير فيها.

رحلة السفرجل

ينطوي مفهوم الرّحلة على معنى المغامرة والبحث والكشف، عبر الانتقال في الزمان والمكان أو في الذات ودواخلها من حال إلى حال. ووفق هذا المعنى وما يحيل عليه من دلالات جاءت رواية وليد إخلاصي: «رحلة السّفرجل»، ليثير من جديد الأسئلة الوجودية عن سرّ

الحيـاة، والمـوت، والسّعادة. وحدود الفـرح والحزن، والطّموح واليأس. وذلك من خلال تتبّع مسار شخصيّة بطله المهندس المعماري: «عبد المعين السفرجل»، وشبكة علاقاته مع أسرته، ورفـاق المقهى، وأصدقاء الدراسة، في مرحلة تقاعده عن العمل، وما تشكّله هذه المرحلة من انعطاف حاد في حياته وسلوكه ووعيه وهواجسه.

ويمكـن رصد هذه الرحلة وإحالاتهـا الوجودية، وتبنينها الفنّي، عبـر الوقوف على دلالتها الرمزية، ونسقها الزمني/المكاني، وموقع الراوي فيها، وتقنياتها السردية.

- الدّلالة الرّمزيّة:

«رحلة السّفرجل» ليست بحثاً عن سرّ الخلود، أو كشفاً للعوالم السفلى، أو تخيّلاً للفردوس، إنمـا هي سـؤال عن جدوى الحيـاة ذاتها، وجـدوى الحلم واليأس، والحبّ والكـره، والنجاح والإخفاق، والسعادة والحزن، ما دام الموت مآل الإنسان على هذه الأرض؟ إنه السؤال الوجودي نفسـه الذي شغل الفلاسفة والمفكّرين والمبدعين علـى مدى العصور، لكنّ الكاتب لا يطرحه هنـا فـي سياق نظري، بل في سياق حكائي ممتع وشائق، من خـلال سيرة حياة بطله وأحوالها وتقلّباتها : «عبد المعين السفرجل».

فرحلـة السفرجل رحلتـان، **الأولـى**: رحلة حياتـه الواقعية التـي يستعيدها الـراوي ممثّلة بدراستـه وزملائه وعمله وزواجـه وأسرته وطموحاتـه وهمومه وصولاً إلى تقاعـده. **والثانية**: رحلتـه الرمزيـة الجوّانيّة في القطـار (قطار الحياة) من حلب إلى دمشـق، أو من الولادة إلى المـوت، التـي تنتهي في منتصـف الطريق نهاية غامضـة ومفتوحة تاركـة الإجابة عن جدوى الحياة، حياة السفرجل، وحياة الإنسان، للقارئ وحده!

إن المسافة ما بين الرحلتين هي المسافة ذاتها بين الإنسان المتصالح مع واقعه، وشروط حياته، وعقيدته، والإنسان المتسائل والقلق تجاه وجوده ومصيره. ومن هنا كان «عبد المعين» موزّعاً بين حياتين: ماضيه المتصالح والمتآلف الذي يستعيده بنزعة نوستالوجية (علاقة حبه مـع ثريّا)، وحاضره القلـق والمغترب الذي يطرح عليه الإجابة عن معنـى حياته، بعدما أحيل علـى التقاعـد، وسافرت زوجته فاطمة لتقيم مـع ابنتها الأرملة عائشـة، وانشغلت عنه ابنتاه: خديجة العاقر، وصفيّة المهندسة المتخرّجة حديثاً.

إن «رحلة السفرجل» ليست في النهاية سوى تمثيل رمزي لرحلة الحياة التي تنتهي بالموت، فتبدو رحلة عبثية في نظر بطلها «عبد المعين» بكل ما فيها من طموح وسعادة وحزن.

وتأتـي رمزية الرحلة من رمزية بطاقة السفـر في القطار من حلب إلى دمشق التي وجدها عبـد المعيـن مصادفة في صنـدوق بريده! وكأنّ تلـك البطاقة/الدعوة، بدايـة النهاية لرحلة

حياتـه، التـي كان يعرّفها السفرجل بأنها المسافة على خـطّ مستقيم أو منحنٍ أو حلزوني بين نقطتين: المهد واللحد.

- **النسق الزمني/المكاني:**

يمتـد زمـن الحكاية الفعلي على مدى ثلاثـة أيام تبدأ باستيقاظ عبـد المعين الذي يعيش وحيـداً فـي منزله في حلـب، وتنتهي بركوبه القطـار المسافر إلى دمشق. ومـا بين استيقاظه ومغادرتـه يلتقي برفاق المقهى المتقاعدين: العميد سامي، والوزير السابق نصر الله، وأستاذ الجغرافيا كامل السيّاف، ثم بابنته صفيَّة التي يعلمها بسفره. لكن هذا الزمن القصير يُخترَق باسترجاعـات زمنية بعيدة وقريبة تغطّي فترة طفولته، ودراسته الثانوية، والجامعيّة، وأحداث الثمانينيـات، وعمله بعد التخرّج، ومشاريعه الهندسيّة، وأحلامـه، وقصّة حبه لثرّيا، وخطبته لفاطمة وزواجه، ثم حياته الأسرية مع بناته.

ومـا بين اللحظة الراهنة التي يعيشها السفرجل والماضي البعيد والقريب تتوالى الأحداث المُسترجعـة والمعيشـة فـي نسق زمني متقطّـع عبر التداعـي والتذكّر والمونولـوج والديالوج لتضـيء العالم الداخلي للسفرجل وشبكـة علاقاته الخارجية التي تربطـه بالوسط المحيط. وقد استدعى هذا الانتقال الزمني البندولي ما بين الحاضر والماضي، الانتقال المكاني أيضاً مـا بين حلب والحسكة حيـث تعيش ابنته عائشـة، والقطار المتّجه إلى دمشـق، وداخل أحياء ومعالـم حلب ذاتها مثل: القلعة، والجُدَيْدة، وساحة سعـد الله، ومحطّة القطار، وساحة جامع الأطروش، والمقهى. ويتناغم الزمان والمكان في دلالتهما الواقعية والنفسية والرمزية. فيبدو الزمـن الراهن(الشيخوخة والتقاعد) وفضاؤه المكانـي: المقهى، والقطار، مشحوناً بالخوف والتأمّـل، والأسئلة الوجودية عن الموت والحياة، فيما يبدو الزمن الماضي(الشباب والدراسة والحـبّ) وفضـاؤه المكاني: القلعة، حيّ الجُدَيـدة، الحديقة العامّة، مشحونـاً بالحنين ورهناً للذكريات الحميمة والأحلام والمشاريع والطموحات.

وقد سرَّع النسق الزمني/ المكاني المتقطّع إيقاع السرد، وكسر رتابته، ونأى به عن الترهّل. كمـا أتاح إمكانية تصوير التنوّع البيئي، والتذكير بأحداث مفصلية في تاريخ سورية المعاصر، والقضيّة الفلسطينية.

- **موقع الراوي:**

مـع أن الوشائج بين الحكاية والرواية متعـدّدة، إلا أنّ تسمية هذا العمل:«حكاية»، بدلاً من «رواية» لم تأت اعتباطاً. فهي تدل على احتراز الكاتب وتردّده وقلقه المشروع تجاه نصّه الذي

ينوس بين الحكاية والرواية من ناحية. وعلى نزعته للتحرّر من معايير الرواية ونقدها من ناحية ثانية. ومن هنا كان تركيزه على شخصيّة حكائية محورية واحدة هي شخصيّة «عبد المعين السفرجل» وعلى راوٍ واحد كليّ المعرفة ينهض بالسرد في صيغة ضمير الغائب بوصفه قناعاً للكاتب نفسه لا راوياً محايداً، وهذه الصيغة التقليدية أقرب للحكاية منها إلى الرواية.

إن حضور الراوي الأحادي الذي يهيمن على البرنامج السردي يعزّز النزعة الحكائية ولا يشتّت انتباه المتلقيّ، لكنّه يحرمه في الوقت نفسه من جمالية تنوّع الرواة والرؤى والأصوات. ولعل غياب هذا التنوّع، وهيمنة الراوي بلغته ونبرته الأحادية جعل من النّص الحكائي خطاباً ذهنياً للمؤلّف ذاته وأسئلته الوجودية، خطاباً بلون واحد يقفز فوق التنوّع الاجتماعي والبيئي والفكري الذي حاول أن يقدّمه عبر الشخصيّات والأحداث والفضاء الزمني/ المكاني. وذلك باستثناء خطاب الحاج جليل السلفي المتشدّد الذي حاول استمالة عبد المعين عبر كتاب«جند الله» ولم يفلح في ذلك.

وهذه الإشكالية كانت أيضاً وراء الحوار الذهني المبرمج بين العميد المتقاعد، والوزير السابق، وأستاذ الجغرافيا، وعبد المعين. الحوار الذي لا يكشف مكنون الشخصيّة واتجاهها ونمطها وسلوكها بقدر ما يخدم فكرة الراوي/ المؤلّف عنها! بل إن الحوار في مجمل النّص كان تمثيلاً لمنطوق الراوي/ المؤلّف ولغته المعيارية، لا تمثيلاً لمنطوق الشخصيّة ولغتها المحكية وذهنيتها وموقعها الاجتماعي والمهني والثقافي. وهذا ما يعاينه القارئ في المشهد الحواري بين الأب والأم عند استعادة عبد المعين صورتهما وهما يخيّرانه للزواج:

«القطار يمضي، وتستمر صورة الأهل تحوم حوله. قال الأب يخاطب الأم:

– لمعين الحقّ في الإشارة إلى واحد من خيارات عديدة نضعها أمامه.

فقالت الأم:

– ابنة أخي معلّمة، ولا تنسَ أنها أجمل أخواتها.

فعلّق الأب:

– حسنٌ، هذا واحدٌ من الخيارات، وماذا بعد؟

فهتفت الأم بغضب:

– وهل يدور في ذهنك شيء أفضل لمعين؟»[1].

إنّ بعض الألفاظ الواردة في الحوار السابق مثل: حسنٌ، وماذا بعد، وهل؟، أقرب للحوار المسرحي منها إلى الحوار الحكائي، فهي مجافية للغة الشخصيّة في سياقها الواقعي السابق،

وخطابها، ونبرتها. وليس من تعليل لذلك سوى الشكل الأحادي للراوي المهيمن وخطابه الذي يحلّ مكان خطاب الشخصيّات. كما أن تطابق صوت المؤلّف مع صوت الراوي كشف عن نفسه في مواقع عدّة لعل أبرزها في التأملات الفلسفية والأسئلة الوجودية التي حفل بها النّص، مثل: «السعادة ثمرة حلوة تضمر سريعاً وتعجز عن مقاومة الزمن فتتأهب للسقوط في أيّ لحظة»[٢]

«أيّ عمل خارق يكون عندما يساوي المعمار بين الخلود والجمال»[٣] «الرحلة عبر الخطّ الممتدّ بين النقطتين أتطول أم تقصر»[٤].

«ومن يحاسب الزمن؟ الزمن هو الذي يحاسبنا»[٥].

- التقنيات الفنيّة:

لا تتوقّف تقنية اللعب الزمني في «رحلة السفرجل» عند الانتقال من الحاضر إلى الماضي، أو من الماضي إلى الراهن، إنما تتعدّى ذلك إلى الاستباق أيضاً الذي ينبئ أو يشي بما سيحدث في المستقبل بغرض تسريع وتيرة السرد، ورمي طُعْم التشويق للقارئ:

«وسيحدث بعد ذلك، ما لا يحسب له حساب، فقد لوحق عدد من طلّاب الكليّة كان من بينهم»[٦].

وفي سياق اللعب الزمني يوظّف الكاتب تقنيتي: الحذف والتلخيص بغرض التقدّم بالسرد بعيداً عن التفاصيل الصغيرة، أو الاستطراد والإسهاب. فبالحذف يتجاوز سنوات أو أشهراً أو أياماً محدّدة من حياة الشخصية تبدو غير مهمّة، ذاكراً ما يشير إليها من التعابير الزمنية: «كانت الأيام تمرّ فلا يبرق أي احتمال في العودة إلى النظام الذي كان سائداً لسنين طويلة»[٧]. وفي التلخيص يختزل حلقات وأحداثاً دون إشارات زمنية: «تزوجتْ حبيبةُ العمر الأولى، ومضت كوميض خاطف مبتعدة عن كل الأماكن التي سبق لها أن فجّرت أحاسيس الحب فيها. رحلت إلى الخليج مع زوجها، وعندما بلغت السفرجل تفاصيل العرس الكبير علم أنه لن يكون بأي حال واحداً من الذين يلعبون دور البطولة في مسرحية البذخ الشرقي»[٨].

ويحتل الوصف على أنه تقنية وتعيين للمكان واستبطان للشخصيّة مكانةً خاصّةً في هذه الحكاية، وغالباً ما تبدأ الفصول الستة عشر به، وهو يؤدي وظائف عدة منها التفسير، والترميز، والإيهام. ففي مجال التفسير يأتي وصف منزل وغرفة نوم عبد المعين في الفصل الأول[٩] بما يكشف عن تقاعده، ووحدته، وولعه بالموسيقا، وبسماع القرآن الكريم المرتّل بصوت الشيخ مصطفى إسماعيل. وفي مجال الترميز يأتي وصف القطار ومحطاته بما يوحي برحلة الحياة ومحطاتها، وحتى وصف البوفيه فيه يرمز إلى اقتناص الملذات في هذه الرحلة.

أمّا في مجال الإيهام فغالباً ما يوهم الوصف بواقعية الحدث، كما في رصد حركة الشارع وعناصره المتحرّكة والساكنة: «تحرَّك الشارع، وعادت إليه حيويته المألوفة، فسمِع هدير السيّارات العابرة كعلائم لفوضى قادمة، وتعالى صوت بائع جوّال ينادي على جرار الغاز، وكانت قرقعتها تغلب على زمامير الآليات.. واختفت أصوات السنونو التي يأمل الناس عودتها مع اقتراب الغروب»[١٠]. وقد عزّز استخدام الأسماء الحقيقية لبعض المبدعين المعماريين والجغرافيين مثل: المعماري حسن فتحي، والجغرافي جمال حمدان، ونيماير، وباولو بورتو غيزي، النزعة الواقعية للحكاية ومرجعياتها.

وفي إطار جماليات البناء الفنّي تتجاور النزعة الغرائبية مع النزعة الواقعية في الفصل الواحد أو المشهد الواحد أحياناً، بما يتناغم مع توهّم عبد المعين وتخيّله من جهة، وواقعيته وعلميته من جهة ثانية، كما في مشهد رؤيته للحاج جليل في عربة القطار، واستعادته معه مرحلة الصراع مع الإخوان وتداعياتها، ثم الاختفاء المفاجئ له من أمام ناظريه: «وعندما نظر حواليه لم يجد للرجل أثراً»[١١].

كما تتجاوز اللغة في هذا الإطار وظيفتها التواصلية والإبلاغية إلى أبعادها الجمالية والدلالية والتقنية، فيبدو الاشتغال عليها مقصوداً لذاته، لا لإيصال فكرة، أو وصف حدث، إنما لتوليد طيف شاعري قوامه الاستعارات والتشبيهات والكنايات: «ومرّت الأيام كحصان مجنون يجري في بريّة لا أفق لها، وبهتت بصمات الحب على أماكن الذكريات التي لا يلبث معين السفرجل أن يزورها من حين لآخر كحاج يبحث عن يقين بأن ما حدث له من قبل كان حقيقة، وهو يحاول أن يقترب من تلك اللحظات الرائعة، فإذا بها تنفر كوعل شيطاني»[١٢].

لقد قدّم وليد إخلاصي في حكايته/ روايته، شخصيّة تنطوي على تناقضات حادة ما بين البساطة والتعقيد، والواقعية والغرائبية، في بنية فنيّة متناغمة شكلاً ومحتوى، وقادرة على شدّ وتشويق القارئ وإثارة أسئلته عن الحياة والموت، وما بينهما من آمال وخيبات.

السيرة الحلبية

لا تبتعد رواية: «السيرة الحلبية» في مناخها العام عن «رحلة السفرجل» وإن كانت تتباين عنها في حبكتها وبنيتها السردية، وأول ما يتبادر إلى قارئها السؤال الآتي:

أهي محاولة لكتابة سيرة أسرة حلبيّة بعينها؟ أم أن سيرة كلٍّ من الأسرة، وأفرادها، تتقاطع في كلٍّ موحّد لتشكّل سيرة نموذجية لمدينة حلب بأهلها، وعمرانها، وعاداتها، وأحوالها، وكفاح أبنائها، منذ مطلع القرن العشرين حتى الثمانينيّات منه؟ ذلك هو السؤال الذي تثيره رواية وليد إخلاصي الأخيرة: «السيرة الحلبية».

تنقسم الرواية إلى قسمين: الأول منهما جاء تحت عنوان: «عن كاتب السيرة» وهو تعريف بالكاتب الافتراضي للسيرة الحلبية: «سلام المحارب»، وبحياته الراهنة، وشبكة علاقاته الأسرية. وفيه توظيف لعناصر الميتارواية (ما قبل الشروع في كتابة الرواية)، من تحضيرات، ولقاءات، وحوارات بين الكاتب ومدير إحدى فضائيات الإنتاج الدرامي في «دبيّ»، بخصوص السيناريو المكلّف بكتابته! والثاني بعنوان: «عبد القادر الحلبي أو حكاية السيرة» ويتضمّن سيرة بطله «عبد القادر الحلبي» التي تمخّضت فيما بعد عن مشروع السيناريو. وبذلك يصبح القارئ أمام روايتين للكاتب الحقيقي وليد إخلاصي: رواية سيرة كاتبه الافتراضي النخبوي: «سلام المحارب» التي جاءت بمثابة تمهيد أو ميتارواية في القسم الأوّل، ورواية سيرة بطله الشعبي: «عبد القادر الحلبي» في القسم الثاني.

- رواية القسم الأوّل:

يتوالى السرد في هذا القسم تتابعياً وفق ترسيمة: «تعلّق اللاحق بالسابق» على لسان ضمير الغائب كليّ المعرفة الذي يوهم بحياديته، وبوقوفه خارج النّص، مقدّما جملة من المعلومات البيوغرافية في سياق روائي يحيلنا على شخصيّة الكاتب «سلام المحارب» وهو في السبعين من عمره، يعيش وحدة قاسية بعد فقد زوجته: «سعاد»، وهجرة أبنائه: المهندس «بلال» المستقر في كندا، والبحّار «حمزة» الذي يجوب الآفاق، و«صفيّة» الأم التي ترعى أسرتها في الدار البيضاء.

وعبر تقنية الاسترجاع ينتقل الراوي من الزمن الراهن إلى ماضي «سلام المحارب» مشيراً إلى فترة دراسته للحقوق في دمشق، وحريق مستودع الأدوية الذي كان يملكه والده، ثم احترافه للكتابة، وإنجازه عدداً من الكتب، مثل: ألف ليلة وليلة، وحيّ بن يقظان، وأعلام الثورة السورية: إبراهيم هنانو، وصالح العلي، وسلطان باشا الأطرش. وبعض الروايات عن مدينته حلب.

وما بين منزله الموحش، وزياراته المتكرّرة لضريح زوجته في مقبرة «جبل العظام»، ونوبات الربو الربيعية التي تنتابه، وشوقه لرؤية أحبائه المهاجرين، تمضي حياته اليومية برتابة وضجر إلى أن يستدعيه مدير إحدى شركات الإنتاج الدرامي في دبي لتكليفه بكتابة سيناريو مسلسل درامي وتوقيع العقد.

وهكذا يمتد زمن المتن الروائي في هذا القسم ما بين ماض بعيد وجميل يغطي فترات من حياة «سلام المحارب» وأسرته، وراهن أليم يضيء معاناته ووحدته. كما يتوزّع الفضاء

المكاني ما بين حلب ودبي، حيث الاختلاف الكبير بين المدينتين على مستوى العمران والتنظيم ومظاهر الحياة العامة. ففي حين تبدو حلب بذكرياتها الحلوة والمرّة، وبأماكنها المتعدّدة، محوراً مركزياً في حياة «سلام المحارب»، فإن دبي لا تعدو أن تكون «سحابة مرّت في سماء رحلته في الحياة، وستختفي لحظة استعادة حلب»[١٣]. أو أنها ليست سوى «جنة آلية مكيّفة وسط رمال الأرض الممتدة بين شاطئ البحر وأفق الصحراء»[١٤].

إن النزعة الوجودية العميقة في أدب إخلاصي عامّة تكشف عن نفسها بوضوح في هذا القسم فكثيراً ما تتردد العبارات المشحونة بالوحدة والعزلة والاغتراب على لسان «سلام المحارب»، الذي لا يعدو أن يكون قناعاً لصوت الكاتب نفسه: «ها هو خريف الوحدة قدم كسلحفاة تورّمت أقدامها من الزحف لسنوات»[١٥]. «ما زالت عزلتي هي أفضل ما يحدث لي في هذه المدينة المجنونة»[١٦].

وليس بلوغ «سلام المحارب» السبعين من عمره القرينة الوحيدة التي تشير إلى التشابه النسبي بين الكاتب وبطله، فهناك مؤلفاته أيضاً التي غالباً ما ينوّه إخلاصي في حواراته إلى تأثّره بها وخاصة: «ألف ليلة وليلة» و«حيّ بن يقظان»، كما أنَّ هناك انقطاعه عن جلسات المقهى، وميله إلى الوحدة والتأمل والكتابة في الآونة الأخيرة. وكلّها مرجعيات واقعية يعيد تخميرها في معمله الروائي وإنتاجها من جديد عبر شخصياته على هذا النحو أو غيره.

إن شخصيّة «سلام المحارب» ومجمل الحيثيّات والأحداث المتعلّقة به، تأتي كما ذكرنا في سياق الميتارواية، حيث تبدو تمهيداً للرواية الأصل التي قرّر أن يكتبها استجابة لطلب المحطّة الفضائية. وذلك ما سيأتي في القسم الثاني تحت عنوان: «عبد القادر الحلبي أو حكاية السيرة».

- رواية القسم الثاني:

يتساءل «سلام المحارب» في نهاية القسم الأول من السيرة الحلبية عمّا سيكتب؟ هل يكتب عن حياة فلاح في الريف ومعاناته؟ أم عن مغترب يعود إلى الوطن وما يواجهه من مصاعب؟ أم عن زعيم في حرب أهلية يصل إلى سدّة الرئاسة؟ وبعد تردّد يستبعد الاختيارات السابقة ويقرّر أن يكتب سيرة مدينة. ولكن أيِّ مدينة أو أيِّ سيرة كما يقول لنفسه؟ أيكتب تاريخ بلد أم سيرة مجتمع؟ ويقتنع أخيراً أن «التاريخ هو المجتمع، ولا فرق بين أحدهما»[١٧]. وبذلك يضع قارئه من الوهلة الأولى أمام سيرة مجتمع ومدينة من خلال تصويره الفنّي لسيرة عائلة «عبد القادر الحلبي» وزوجاته الثلاث وأبنائه وبناته.

يتخذ المؤلف الافتراضي للسيرة الحلبية «سلام المحارب» من مطلع القرن العشرين حتى الثمانينيات متناً زمنياً لرواياته التي يرويها بصيغة ضمير الغائب، مهيمناً بذلك على السرد من مبتداه إلى منتهاه. ويستدلّ القارئ على هذا الزمن التتابعي في الخطاب من الإشارات الزمنية المضمرة أو الصريحة المتعلّقة بالأحداث والشخصيّات التي تشكّل الإطار العام للرواية، مثل: ولادة بطل الرواية عبد القادر الحلبي في العام ١٩٠٥، والحرب العالمية الأولى، والثورة السورية الكبرى، وأسر إبراهيم هنانو، والانقلابات العسكرية (الزعيم، الحنّاوي، الشيشكلي)، والوحدة السورية المصرية، والاتحاد القومي، والانفصال، ورحيل عبد الناصر، وحرب تشرين، والصراع مع الإخوان في الثمانينيات.

وعبر هذا الزمن الصاعد الذي يتتابع على الورق خطيّاً وتراتبياً بتتابع الأحداث، بعيداً عن لعبة المفارقات التي يحكمها النسق المتقطع في الانتقال الحرّ بين الأزمنة المختلفة، يحضر الفضاء المكاني أيضاً موزّعاً ما بين حلب بوصفها نقطة تبئير مركزي بأحيائها وأبوابها مثل: تلة السودة، وباب الفرج، وباب جنين، والفردوس، والصالحين، والقلعة، ومشفى الرازي. وكلٌّ من عفرين، وأريحا، وجبل الزاوية.

وفي سياق حضور الفضاء الزماني/المكاني نتعرّف إلى الشخصيّة المحوريّة: عبد القادر الحلبي، الذي تُروى سيرته إخبارياً لا تصويرياً، أي عبر ما يورده الراوي عنه من أخبار وأحداث منذ عمله في الخان وشرائه مسدس «البرابلو» والتحاقه بالثورة السورية بتحريض من الأستاذ أحمد، ومروراً بزواجه الأول من أم الخير وولادة أبنائه: إبراهيم، وعائشة. ثم زواجه الثاني من جليلة ابنة أحد آغاوات عفرين بعد وفاة أم الخير، وولادة أبنائه: إسماعيل، وجمال، وزينب. ثم إخفاق خطبته من درّة الأزميرلي، وزواجه الثالث من خديجة إثر وفاة جليلة، وولادة ابنه الأخير القاسم. وانتهاء بتخرج ابنته عائشة في كليّة الطب، وزواجها من الطبيب طالب المرزوقي، وتخرج ابنه إبراهيم حقوقياً وتطوعه في الشرطة زمن الوحدة ثم تسريحه في عهد الانفصال واشتغاله بالمحاماة وزواجه من الفلسطينية ليلى وحرمانه من الأولاد، والتحاق ابنه المتشدّد إسماعيل بتنظيم الأخوان المسلمين ومقتله!

ومن خلال الخطاطة السردية السابقة لمسار «عبد القادر الحلبي»، تبرز الإشارات المتعدّدة إلى يساريته من جهة، وإلى تأييده للوحدة وبقائه خارج أطر الاتحاد القومي من جهة ثانية. كما يبرز جناح الوحدويين ممثلا بابنه إبراهيم، وجناح الأخوان ممثلا بابنه إسماعيل، وجناح الانفصال ممثلا بأعداء الوحدة الذين انقضّوا عليها وأبعدوا القوميين عن مناصبهم، وسرّحوهم من وظائفهم.

وفي ظل هذا الصراع المحتدم منذ بداياته بين قوى الاستعمار والثوار، ثم بين قوى الوحدة وقوى الانفصال، وبين الاعتدال والتزمّت، يقف عبد القادر الحلبي بوصفه ترميزاً لرب الأسرة الحلبية في صف الوطن أولاً وأخيراً. فيلتحق بالثوار شاباً، ويدافع عن الوحدة رجلاً، ويدعو في وصيّته الأخيرة كهلاً إلى محبّة الوطن، ومحبة أهله: «أحبّوا بلادكم، وأحبّوا بعضكم بعضاً»[١٨]. وهو بذلك يلتقي مع شخصية الجدّة «وهوب» في رواية إخلاصي: «زهرة الصندل»، التي تواجه أحداث العنف بالدعوة إلى نبذ الخلافات وتجاوز التناقضات، والاحتكام إلى المحبّة. فالمحبّة وحدها كما ترى تقتلع جذور الشّر وتعيد بناء ما دمّرته الأحقاد: «أيها الشيخ الهندي، أيها الطيب القلب، أحرق بخورك في صحن الدار، وزّع خشب الصندل عليهم، لا تُبْقوا في قلوبكم سوى المحبّة، إنّهم يُقتلون لأنهم لم يعرفوا رائحة الصندل»[١٩]. وهو ما يدعو إليه «محبّة الجمر» أيضاً في رواية إخلاصي: «باب الجمر». وذلك كلّه تجسيد للرؤية المثالية التي ترى في قيم الحق والعدل والجمال والخير نموذجها الأعلى.

لقد بدا الاشتغال على اللغة في القسم الأول: «عن كاتب السيرة» اشتغالاً جمالياً تجاوز وظيفتها الإبلاغية إلى أبعادها الدلالية المشحونة بطيف شاعري: «كثيرة تلك السنين كأحجار صقلها الحب فانتشرت في أرض العمر الجميل، كتماثيل تهزأ بالزمن»[٢٠]. فيما بقيت في القسم الثاني عند وظيفتها التواصلية والإخبارية لا غير. وفي الوقت الذي لوّنت فيه العبارات التأملية المتن السردي في القسم الأول مستدعية بذلك تعليق القراءة، مثل: «هل بات العجز بديلاً عن الحيوية»[٢١]، «لمَ قسوة الغياب تلاحقني»[٢٢]؟ «رحيل الأحبة جرح لا ينفع له دواء»[٢٣]. فإن القسم الثاني كاد يخلو منها على ما فيها من جمال أسلوبي وتعبيري وتداعيات فلسفية!

ولا يغادر الحوار في القسمين معاً مستواه الفصيح إلى التنوّع الكلامي واللهجي الذي يستدعيه منطوق الشخصيّات الروائية على تنوّع ثقافتها وموقعها الاجتماعي والمهني والإيديولوجي، كما هو الأمر في المشهد الحواري الذي يتحدّث فيه الثوار الشعبيون بلغة فصحى: «نحن نرحّب بك يا أخ ولكن لِمَ تريد أن تقاتل معنا»[٢٤]!

وبقدر ما تحفل به الرواية بقسميها من مرجعيات واقعية على مستوى الأحداث والأماكن والشخصيّات، فإنها لا تفارق التخييل سواء أكان في توظيف الحلم الغرائبي بالثائر إبراهيم هنانو الذي رآه «عبد القادر الحلبي»، أم بالترميزات الكثيفة التي تشير إليها أسماء الشخصيّات المبتكرة «سلام المحارب»، أم بما يحيل عليه عقم «إبراهيم» من دلالة على تراجع المشروع القومي، ومقتل «إسماعيل» من انسداد طريق التطرّف الديني تحت أي شعار كان.

إن سيرة «سلام المحارب» ببطلها النخبوي، وما يوحي به اسمه من هجعة السلام بعد الحرب، وسيرة «عبد القادر الحلبي» ببطلها الشعبي ومحيطها العائلي المتوسط وما يوحي به

اسـم بطلها من بعد ديني مسالـم، تتناغمان في تشكيل «السيرة الحلبيـة»، التي بقدر ما تبدو سيرة ذاتية خاصة لأسرة حلبية، فإنها في الوقت نفسه سيرة نموذجية عامة لمدينة، ومجتمع أيضاً، عبر ما تفصح عنه وتلمّح إليه في زمنها من دلالات اجتماعية وفكرية وسياسية.

وهكـذا يكون إخلاصي قـد قدّم حكايته الذاتية فـي «رحلة السفرجل» ثـم حكايته وحكاية مدينته بتعدد اتجاهاتها الفكرية والإيديولوجية في «السيرة الحلبية».

الهوامـش

١- إخلاصي، وليد،رحلة السفرجل، الكوكب (رياض الريّس للكتب والنشر)، بيروت، ٢٠٠٨، ص١٥٨ .
٢-المصدر السابق، ص١٦٠ .
٣- المصدر السابق، ص١٤٥.
٤- المصدر السابق، ص١٦٣.
٥- المصدر السابق، ص١٣٦.
٦- المصدر السابق، ص١٣٣.
٧- المصدر السابق، ص١٥٧.
٨- المصدر السابق، ص٤١.
٩- المصدر السابق، ص٩.
١٠- المصدر السابق، ص٢١.
١١- المصدر السابق، ص١٥٤.
١٢- المصدر السابق، ص٤٠.
١٣- إخلاصي، وليد، السيرة الحلبية: وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٠. ص٣٥.
١٤- المصدر نفسه، ص٢٧.
١٥- المصدر نفسه، ص٥.
١٦- المصدر نفسه، ص١٨.
١٧- المصدر نفسه، ص٣٩.
١٨- المصدر نفسه، ص٢٣٤.
١٩- المصدر نفسه، ص١٧٢.
٢٠- المصدر نفسه، ص٧.
٢١- المصدر نفسه، ص١١.
٢٢- المصدر نفسه، ص١٠.
٢٣- المصدر نفسه، ص١٠.
٢٤- المصدر نفسه، ص٥٥.

* * *

جماليات التكرار في قصص وليد إخلاصي

د. علياء الداية

تحفل قصص الأديب الراحل وليد إخلاصي بكونها بيئة خصبة للتجريب، على صعيد الشخصيات والمكان والحدث، وانطلاقاً من تفاعل الحدث مع الشخصية، والعلاقة الجدلية بينهما، يمضي هذا البحث إلى دراسة جماليات الحدث المتكرر في قصصه.

فالحدث يدفع الشخصية إلى التفاعل معه، وقد ينتاب بطل القصة الخوف من الحدث للمرة الأولى، ثم نجد أن الحدث يتكرر لأن البطل يستدعيه مراراً، فهو لا يستطيع الخروج من إطاره، وقد يكون الحدث ذكرى ملحّة من الطفولة وتبحث عن تفسير، وهنا يتكرر أيضاً ولاسيما مع اقتراب البطل من بيئة طفولته المنسية، وأحياناً يُختصر الحدث في كونه مشتتاً لبهجة البطل، أو لما ينشغل به، وربما يكون الحدث أمنية بعيدة عن المتناول فيسعى البطل إلى تجسيدها في خياله أولاً ثم في واقعه.

ومن الملحوظ أن الشخصية تقف على طرف صراع مع هذا الحدث المتكرر، حتى وإن كانت القصة أقرب إلى الحكاية في تسلسل أحداثها أو في استعراض متتال لحياة أبطالها، فإن الصراع يستدعي مساءلة الشخصيات عن حقيقتها، وينبّه المتلقي إلى أن الحدث المتكرر لا يُدخل السرور والطمأنينة إلى حياة الشخصية، بل يبطئ السرد، ويدخله في استراحات قسرية، كما هي على سبيل المثال الفترات الإعلانية على الشاشة في قصة «الوشم العربي».

وتتوزع القصص الست المختارة لهذا البحث من أدب وليد إخلاصي على مدار ستين عاماً، بفاصل قرابة عشرين عاماً بين كل قصتين، فهناك قصتان تمثلان عقد الستينات، وقصتان

تمثلان عقد الثمانينات، وقصتان من بدايات الألفية الثالثة. ومن خلال هذه القصص نستنتج السمات المشتركة والوظيفة التي يؤديها التكرار، بوصفه صفة مستمرة عبر العقود في إبداع وليد إخلاصي.

في عقد الستينات نرى قصتين بعنوان: «اللوز في تشرين»، و«الديك»، وفي عقد الثمانينات قصتي: «الذكريات الذكريات»، و«خميس الأصدقاء»، وفي العقد الأول في الألفية الثالثة نرى قصتي: «يوم لا يكون الظلام كالعدم»، و«الوشم العربي».

وبالبدء مع قصتي «اللوز في تشرين» و«الديك»، نرى أن عنصر الطبيعة مشترك في الحدثين المتكررين في القصتين، ففي القصة الأولى «اللوز في تشرين» يكمن الحدث المتكرر في كل من النحلة والفراشة، اللتين تشتتان البطل عن الاستمتاع بلحظته، وتقطعان عليه أحلامه، وفي قصة «الديك» يشغل التفكير في الديك ذهن البطل، ويستولي على أيامه وأوقاته، حتى إنه يتجسد ديكاً حقيقياً.

أما مع القصتين التاليتين: «الذكريات الذكريات»، و«خميس الأصدقاء»، فيظهر أثر الزمن والدور الواضح للإحساس بالمكان لدى الشخصيات، ففي «الذكريات الذكريات» شخص يحلم بعجوز متخيلة، ترشده وتثير في نفسه الأسئلة والاستنتاجات في طريقه إلى مدينة طفولته، وكأنها صدى نفسه غير المعلنة، وفي قصة «خميس الأصدقاء» ظاهرة مشابهة، فالحدث المتكرر هو حلم مزعج يزداد رعبه كلما انتشر بين أفراد مجموعة الأصدقاء بخصوص مدينتهم الأصيلة التي يعيشون فيها. إن المشترك في هذه الحقبة الزمنية هو لجوء الكاتب إخلاصي إلى المتخيل والعميق في أغوار النفس، حتى يتفاعل من خلاله إحساس الرعب الخارجي، سواء ما يتعلق بمخاوف مرحلة الطفولة والخوف من الآخر في «الذكريات الذكريات»، أم في التخوف من المستقبل المجهول الذي يختلف عن القصة السابقة، فهو في «خميس الأصدقاء» يخصّ مجموعة من الناس عايشوا زلزالاً حقيقياً في الحاضر، ويخافون من زلزال ثانٍ في المستقبل، ولعل في القصة تلميحاً إلى أنه زلزال معنوي وليس جيولوجياً.

ومع القصتين الأخيرتين: «يوم لا يكون الظلام كالعدم»، و«الوشم العربي»، يعود الكاتب بوضوح إلى التجريد على نحو أكثر عمقاً من قصصه الأولى، ففي قصتي الستينات كانت النحلة أو الفراشة أو الديك كائنات وثيقة الصلة بالإنسان، وتجلت على أرض الواقع في القصة في بعض صفحاتها ومراحلها، أما هنا في أوائل الألفية الثالثة، فنحن أمام تجريد مطلق، يمثل فكرة ذهنية غير محسوسة، وتجميعاً لانطباعات أبطال القصة، والقصتان مشتتتان في شخصياتهما وتحتوي كل منهما مقاطع كأنها مشاهد مستقلة من كلِّ بطلٍ قَصصي مشارك

في القصة، والذي يجمع بينها هو الحدث المتكرر. هذا الحدث بارز وواضح في القصة الأولى «يـوم لا يكون الظـلام كالعدم»، وهو حدث انقطاع الكهرباء في منتصف الليل، والقصة ترصد تفاعـل ست شخصيات وغوص كل شخصية في أغوار حياتها مع الفـراغ وتجمد الزمن الذي يتيحـه هذا الحدث، وكل شخصية تخرج بحلٍّ واضح لمشكلتها التي «أنارها» انقطاع الكهرباء، فكأنهـا فتـرة استراحة من هذا الاختـراع الحديث. أما فـي القصة الثانيـة «الوشم العربي»، فـإن الحدث مبطّـن ضمن الحدث العام، فالحـدث العام هو مسابقة تبث علـى شاشة التلفاز للوشـوم التـي تعبّر عن الراهـن العربي، أما الحـدث المتكرر ضمنها فهو الفقـرات الإعلانية التـي تلـي فقرة كل متسابق، وهذه الفقرات يختلف فيهـا كل منتَج عن الآخر، ولكنها تتفق على تشتيـت الجانب الفكري لدى المتلقي بعد مشاهدته المتسابقين، وهي تمثل كذلك تناقضاً بين محتواها المبتذل، والقيم التي تدعو إليها وشوم المتسابقين.

الطبيعة والحيوانات

وبالعـودة إلـى قصتي الستينات، فهمـا تتفقان علـى أن الحدث في تكـراره يشتت البطل، ويعمّـق لحظـات بعده عن هدفـه، ففي قصة «اللوز فـي تشرين»[1] البطل منصـرف إلى حالة الحلـم بمستقبل يجمعه بحبيبته، ويتغنَّى بالحياة الجميلة المنتظرة، ولكن بين أفكاره تضايقه نحلة وبيده غصن لوز، فيتهرب منها، ويمضي إلى مدخل بناء، وهناك تهرب النحلة من الظلمة إلـى النور، ويقرأ في عينـي حبيبته ومدينته ألف سنة قديمة، فهـو يمضي إلى عالم من جمال الماضـي حيث يمكنـه الارتياح، وهنا يختلـف الحدث المتكـرر في مكوّنه الأصلـي، فبدلاً من النحلـة نجـد الفراشة، التـي تطير بخفة حوله وحـول حبيبته، وسرعان ما تحـط مجدداً على غصـن اللوز الذي يصفه السارد بأنه قد أزهر فـي تشرين. ثم تبدو حبيبته في صورة مجازية تطير كالفراشة وكالنحلة معاً؛ فالحالة هنا على رغم التشتت داعمة للجمال وللحلم بالمستقبل والانطلاق نحو الحياة.

القصـة الثانيـة «الديك» تمثل وجهاً آخـر لمستقبل بطل القصة السابقـة، فالبطل هنا هو «أبـو علـي فشكة»، رجل عامل بسيط، يحلم ذات يوم بديـك رومي على مائدة طعامه، ومن هنا فـإن حضور الديك يتكـرر في الصفحة الواحدة في عدة أسطر، فهـو قريب من حالة الهذيان بهـذا الديك الذي يمثل حالة الجمال المفقـود البعيد المنال، يتراءى له في كل مكان وعلى كل لسـان، ويتخلـل هذه الحالة القهرية من الحضور مشكلات تخصـص العمل، من قبيل نية العمال في الإضراب، وتذمرهم من أحوالهم. وعلى مدار القصة نرصد طموح «أبو علي»، وخططه في

توفير مبالغ بسيطة من راتبه على مدى شهر كامل كي يحظى بشراء ديك، ولكنه يواجه معيقات تمثل الجانب القبيح والضعيف في حياته، بما يقابل حالة الجمال المتخيل المنشود، ففي المرة الأولى يخسر المبلغ المخصص لشراء الديك، وينفقه في مصاريف ولادة ابنه: «طار الديك، ونبت فم جديد، كان بين يدي ثم طار»[٢]، وفي المرة الثانية يخسر المبلغ بسبب إصابة ابنه بالجدري «وساهم الطبيب والدواء في قتل الديك»[٣]، فالطبيب هنا يغادر صورته الجميلة الإيجابية، ليكون ذا معنى سلبي بالنسبة إلى «أبو علي». وتكمن الجدة كذلك في القصة في تحول الديك إلى بطل متجسد، فهو الآن ديك الحارس، وأبو علي يتجاوز المحظورات ويقرر أن يسرقه، ولكنه يخفق في ذلك ويتمكن من الهرب بعد إصابة يده بمنقار الديك. وأخيراً فإنه يتعثر بمحفظة في الطريق قرب جدار، فيسرقها ونفهم من السرد بأنه اشترى ديكاً. وكان من الممكن أن تنتهي القصة هنا، ولكن الديك يواصل حضوره في مخيلة أبو علي، فهو في الجامع مع المصلّين، تشرد أفكاره إلى حيث الديك في وعاء الطبخ، ينتظر طبخ الرز واللوز (وهنا نلحظ حضور مفردة اللوز التي وردت في القصة السابقة)، ولكن هذا الحلم الجميل لا يتم، إذ تأتي الشرطة ويُحتجز أبو علي البريء مع بعض زملائه يقول: «لست من هؤلاء، أنا من أهل الديك»[٤]؛ فقد استولى الديك على كل أفكاره حتى في تعريفه عن نفسه، وحين يفرج عنهم بعد ساعات تساوى الجمال والقبح، واختفت سيرة الديك من لسانه وفكره ولم يتذكر شيئاً.

الأحلام والهذيان

تتمحور قصتا مرحلة الثمانينات حول حضور الوهم لدى الشخصية الرئيسية، فالبطل في قصة «الذكريات الذكريات» تسكنه ذكريات الطفولة، التي تتكشف بالتدريج في السرد إلى أن يبلغ نهايته، حيث يتداخل في القصة الحنين إلى جمال الماضي وبساطته، والخوف من حوادث قبيحة فيه يتناقل الناس روايات حولها، إذ نفهم أنه كان يخاف من شخصية هي الرجل دلّو، الذي كان أطفال الحي يخشونه وينسجون حوله الحكايات المرعبة، وفي طريق البطل لزيارة مدينته حمص، بعد نحو من ثلاثين عاماً من الغياب، نجد ثنائية المرأة والعجوز كل منهما تهمس في أذنه بكلمات، ولكنّ للعجوز الحضورَ الأكبر والحضورَ المتكرر، فهي منذ البداية ترشده إلى الطريق: «هل تراها؟ سرعان ما تنتهي المسافة وتعود إليها»[٥]، وهي تحفز لديه الإحساس الجمالي بالمدينة، فهو من حيث المبدأ يحب المدينة ومشتاق إليها، ولكنّ ثمة قبحاً خفياً يجعله متردداً في التقدم، وتواكب العجوز هذا الأمر قائلة: «الذكريات باتت قريبة الخروج من مخبئها»[٦]، وتمر شخصيات بذاكرته، منها شخصية خالد بن الوليد، فكما هي

شخصيــة العجوز، يتداخل المتخيل بالواقعي، ومنهــا كذلك شخصية دلّو، فحين تقول العجوز فــي الختــام: «لا بدّ أنــك تذكر ذلك اليوم»، يتنبّــه البطل أخيراً إلى أن ذلــك الرجل كان طيب القلب يحب العزلة، وحين صادفه لمّا كان طفلاً مد يده إلى جيبه وأعطاه بعض البسكويت. لقد كان البطــل فــي حاجة إلى رحلة تمثل المسافة بين القبح المتخيل والجمال الواقعي، كي يتذكر الحقائق التي أعانته عليها تلك العجوز.

وعلــى نمط آخــر نجد قصة «خميس الأصدقــاء»، وتكشف القصة تدريجيــاً عن الأصدقاء الذيــن يعيشون في مدينــة حلب، وتجمعهم فيهــا الصداقة والذكريات، ويبــدأ عنصر الخيال الأقــرب إلــى الرعب القبيــح حين يعاني سارد القصــة من حلم مزعج ملــيء بالدماء والدمار والمعــارك في مدينته، ويفطن إلى أن الحلم لازمه منذ الزلــزال الأخير الذي أصاب المدينة: «وتكاثــرت علــى مخيلتــي صــور من حيــاة المدينة التي لــم تسلم مــن الــزلازل المدمرة عبر القــرون»[٧]، إلى درجة أنه يتساءل: «هل كان حلماً كل ما رأيت؟»[٨]. ويطبع هذا الحلم المزعج أو الكابوس يومياته وحياته فيفقــد مرحه المعتاد، وسرعان ما يرى صديقُه كمال الحلم ذاته، ثــم صديقُهم الطبيب سعد، فبعد أن نهرهما ظناً منه بأنهما وصديقَهم وحيد متفقون عليه في مقلــب، ينضم إليهم فــي رؤية الحلم الكابوس الذي ينغّص حيــاة الجميع، حتى إنه شمّ رائحة الــدم في الحلم. ويضيف سارد القصة متسائلاً: «لا تقل لي إنه رأى حلماً فيه قاتل وقتيل؟»[٩]. إن القصة تختتم بحالة تخييلية لا تختلف كثيراً عن بدايتها، فثمة إحساس بأن «الحلم سيتكرر، وأن شيئــاً ما سيحدث». ولا سيما أن جامع الأطروش يشكل الصورة الحاضنة لما قبل الحلم، في هدوئه وجماله، وما بعد الحلم في تصويره مدمراً مليئاً بالفوضى، وفي نهاية القصة مغلقاً موحشاً حيث الأجواء شبيهة بيوم الزلزال.

ضغط الواقع القسري

يظهــر واضحاً أثر المخترعــات الحديثة في قصص الألفية الثالثة فــي إبداع الراحل وليد إخلاصــي، علــى الرغم مــن أن بعضها مضــت عليه عقــود كالكهرباء في قصة «يــوم لا يكون الظــلام كالعدم»، فإن المميز في القصة هــو انقطاع الكهرباء المفاجئ ليلاً، مما يباغت ست شخصيــات تسرد القصةُ حكاياتهم على التوالي، ويعود تاريخ القصة إلى المجموعة المنشورة عــام ٢٠٠٨، حيث كان انقطــاع التيار الكهربائي نادر الحدوث، ومــا يحصل في القصة هو أن هــذا الانقطاع يجبر كل شخصية على الجلوس في الظلام، في حالة من العجز عن القيام بأي نشــاط معهود، فتلجأ الشخصية إلى تأمل مشكلاتها وتقييم حياتها جمالياً، من حيث المعاناة

والمكاسب، القبح والجمال، البؤس والسعادة، فكأنها في جلسة مخصصة للكشف عن مواطن الضعف والقبح، والبحث عن حلول لاستعادة الجمال والألفة والارتياح. فالشاب الباحث عن عمل، يفطن بعد حواره الداخلي إلى فرصة العمل الكامنة في قريته، إذ يستطيع العودة إليها وزراعة أرض عائلته هناك، بعيداً عن البطالة في المدينة. أما الأب فيجد فرصة للتمتع بهدوء البيت في غياب زوجته وابنه وابنته، ويصارح نفسه بأن الخلافات البسيطة في اهتماماتهم ليست مدعاة للتذمر، بل هي أمر طبيعي، وعليه تقبُّل ضيق المساحة المخصصة له في سبيل راحة أسرته. أما الطيار فيتأثر بطبيعة عمله التي تستوجب الشك والتفكير العلمي، ويشعر بعدم الارتياح تجاه انقطاع التيار، إلى أن يتبين أنه يشمل كل المنطقة وأنه حادث عارض. فانقطاع الكهرباء هو حدث واحد في المدينة، ولكنه حدث متكرر في القصة، يستفيد منه السرد ليشمل شرائح من المجتمع وأفراده، ويشرح لنا في صفحات موقف كل منهم ومقطعاً من حياته مع المحيطين به. ومعظمهم ينتقل من حال الضيق إلى الأمل، ومن الانزعاج إلى مراجعة النفس والرضا. فكذلك هي الصبية الثلاثينية التي أصيبت في طفولتها بحروق جعلتها تفقد فرص الزواج، ولكنها في النهاية أنست بالظلام واستعادت بعض تفاؤلها، أما الرجل فيستعرض تقاعده وفقدانه زوجته وظروف حياته، ولكن يرى الوجه الآخر مع عودة الكهرباء وحوله الأبناء والأحفاد. وختاماً فإن الشاب المثقف يفكر في مجهول العتم، ويخلص إلى نتيجة أن «الكتابة هي البقاء والمصير»[١٠] فلا يجد بداً من العودة إلى الكتابة مع عودة الكهرباء، تحقيقاً لطموحه وقيمه الجميلة.

وعلى صعيد آخر مشابه في طريقة عرض الحدث المتكرر، نجد قصة «الوشم العربي»[١١]، وهي تحفل بشخصيات كثيرة، ومقابل كل شخصية نجد حدثاً يتكرر هو عبارة عن «فقرة إعلانية» تظهر بعد انتهاء فقرة مشاركة كل متسابق. وهذه القصة ذات صلة وثيقة بمفهوم الجمال، ففيها دعوة للمشاركة في مسابقة، يكشف فيها كل متسابق عن جزء من جسده عليه وشم ليعبِّر عن الواقع العربي، وهكذا يأتي متسابق وعلى ذراعه الأيمن شكل سنبلة على أنها وشم التحرر الاقتصادي، ثم متسابق على ساقه اليمنى وشم الحرية، وآخر على رأسه نُقشت ريشة وشم الديمقراطية، ومتسابق مع شجرة على الصدر رمزاً لوشم المعرفة، وآخر مع وشم الخوف من الحداثة! ثم وشم التعصّب، الذي حاز تفاعلاً من رسائل الجمهور، وقد بيّن الحوار أن ثمة نوعين من التعصب، من مثل التعصب للموسيقا، وتعصب إلغاء الآخرين، فثمة فرق بين الصلابة والتعصب. وجاء متسابق يحمل وشم التحريم، وهو على ظهره رمز طعنة الغدر بمقبض وخنجر. وأخيراً امرأة مع وشم على جبهتها هو وشم العدالة. ومن اللافت جداً حالة

الإقبـال على قيمة الجميل لدى كل هـؤلاء المشاركين، واندفاع كل منهم لشرح وشمه والدخول فـي حوار مع المحكمين في البرنامج، ومنهـم المفكر المغترب والفنان التشكيلي، والصحافي والسياسي البارز.

أمـا المذيعـة فكانـت صلـة وصل بينهـم، ويلفـت النظـر التناقض المتضمن فـي حوار الشخصيـات، فلجنـة التحكيـم تبحث عن دور المـرأة الغائب، في حين أن شـروط المشاركة فـي المسابقة كانت قد استحسنـت عدم مشاركة النساء، فجاءت امـرأة واحدة فقط من بين المتسابقين. أما الإعلانات فكان دور المرأة فيها هامشياً ويرتبط حُسن المرأة فيها بالترغيب فـي المنتجـات الاستهلاكية فقط. وهـذه الإعلانات المتكـررة كان دورها أقـرب إلى القبيح، فهـي أولاً منتجات بسيطة تعرض بأسلوب مستفز، وثانيـاً تشتّت المتلقين والمشاهدين، وثالثاً تقلـل من جلال الجانب الفكري للمسابقـة وجماله، إنها منتجات منظفـات، ومعجون أسنان، و«موبايـل»، وأحذيـة، وزجاجة مـاء، وعطر نسائي، وسيـارة فخمة. وهـي وإن كان لها جمالها الخاص المستقـل، فوجودها في سياق القصة مقحـم بشكل مزعج ومبتـذل، فإعلان العطر النسائـي يأتي بعد متسابقِ وشـم «التحرر الاقتصادي» وقبل متسابـقِ «وشم الحرية»، وإعلانُ المسحـوق المنظف يأتي بعد وشم التعصب، وقبـل وشم التحريم! ولعل خاتمة القصة رجّحت التشتيـت الذي جاءت به الفترات الإعلانية، فقد اعتذرت القناة بأن ضغط الاتصالات والآراء حـرم المشاهدين من معرفة النتيجة! فالجمال هنا وقع فريسة الاستهلاك الذي يطبع بطابعه كل شيء.

وختاماً فإنّ القصص النماذج عبر قرابة الستين عاماً قد سعت إلى هجاء القبح، والتصوير الدقيـق لحالة الجمال الأشبه بالحلـم في حياة الشخصيات، فمن هـذه الشخصيات الشباب والكهول والعجائـز والرجال والنساء، والأطفال، وتعايش الشخصيـات أبعاداً وتجارب حياتية متنوعـة، علـى صعيد المهنة والسكـن والطموحات، وتختلـف استجاباتها لما حولهـا استناداً إلـى خبرتها ومدى تعلقها بالماضي أو حلمهـا بالمستقبل. أما الحدث المتكرر في كلٍّ من هذه القصـص، فهو يؤدي وظيفة إيقـاظ الشخصية والمتلقي معاً، وانتشالهمـا من سكينة السرد، ومـن التوالي المنطقي للأحداث، لأنـه يظهر احتماليات القبح التي تعترض الجمال، كما تمثّل تطلعـات الجمال التي تحـاول أن تعطي ظلالاً علـى هواجس القبح. ويجمع بيـن كل القصص عنصـر الصراع الذي يتطلب الحركة وتكيـف الشخصية واستمراريتها مع كل ما يستجد معها من أحداث.

الهوامش

(١)- إخلاصي. وليد، مختارات، المجلد الخامس، دار عطية، بيروت، ط١، ١٩٩٩ (قصة «اللوز في تشرين» من مجموعة «قصص»، الصادرة عام ١٩٦٣) ، ص٨٦.

(٢)- إخلاصي. وليد، مختارات، المجلد الخامس، دار عطية، بيروت، ط١، ١٩٩٩ (قصة «الديك» من مجموعة «دماء في الصبح الأغبر»، الصادرة عام ١٩٦٨)، ص٨٠.

(٣)- المصدر السابق، المجلد الخامس، ص٨١.

(٤)- المصدر السابق، ص٨٦.

(٥)- إخلاصي. وليد، مختارات، المجلد الخامس، دار عطية، بيروت، ط١، ١٩٩٩ (قصة «الذكريات الذكريات» من مجموعة «يا شجرة يا» الصادرة عام ١٩٨١)، ص٣٠٧.

(٦)- المصدر السابق، ص٣٠٩.

(٧)- إخلاصي. وليد، مختارات، المجلد السادس، دار عطية، بيروت، ط١، ١٩٩٩ (قصة «خميس الأصدقاء»، من مجموعة «خان الورد»، الصادرة عام ١٩٨٣)، ص١٦٣.

(٨)- المصدر السابق، ص١٦٥.

(٩)- المصدر السابق، ص١٦٩.

(١٠)- إخلاصي. وليد، الوسواس الخفي، دار نون٤، حلب، ط١، ٢٠٠٨ (تاريخ كتابة القصة «يوم لا يكون الظلام كالعدم» عام ٢٠٠٣)، ص٣٦.

(١١)- المصدر السابق.

* * *

وليد إخلاصي في النَّقد الأدبيِّ

د.بتول دراو

اتَّسمت الأعمال الإبداعيّة لدى وليد إخلاصي بالغزارة، ممّا جعله حاضراً بشكل واسع في الدّرس النّقديِّ العربيِّ، وممّا استدعى حضور العديد من المناقشات والحوارات النَّقديَّة النَّاتجة عن السَّعة الإنتاجيَّة لديه، حيث مسائل التَّجريب والتّجديد والتّحوّل فضلاً عن الغزارة الأجناسيَّة الواضحة لديه.

تطالعنا أولى المسائل المرتبطة بالنِّتاج الإبداعيِّ لدى وليد إخلاصي بمسألتي التخوم والانتماء، حيث دُرس إبداعه في كلٍّ من القصّة والرِّواية والمسرحيَّة في آن، واللافت في الأمر حضور الدِّراسة المتخصِّصة في كلٍّ منها، حيث هو قاصٌّ متميِّز، وروائيٌّ مبدع، ومسرحيٌّ بالمثل أيضاً، وهو ما تقوله دراسات النُّقَّاد أنفسهم، فلم يرد لدى معظمهم تجاوز هذا التَّماهي الواضح في شخصيَّة الإخلاصيِّ الإبداعيَّة، وبينما يؤكد سعد الدين كليب أنَّ «التَّنوّع الأجناسيَّ المتكافئ لدى الإخلاصي يدلّل إذاً على امتلاكه ثلاث حواسَّ جماليَّة أصيلة، ولم يكن ممكنًا لديه التَّخفّف من واحدة منها، أو تعزيز واحدة على حساب الحاسَّتين الأخريين؛ فكان ذلك التَّنوّع وسيلته في الإحاطة بمجمل الجوانب الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والثَّقافيَّة للمجتمع السُّوريِّ في القرن العشرين، فما لا يستطاع قوله في القصَّة يقال في الرِّواية، وما لا يستطاع قوله في السَّرد يقال في الدَّراما»[1]. يشير سمر روحي الفيصل قبل أن يبدأ بدراسة كلٍّ من أحضان السَّيِّدة الجميلة وأحزان الرماد، بأنَّنا « سنذكر دوماً أنَّ مؤلِّفهما ليس روائيًّا فحسب بل هو قاصٌّ ومسرحيٌّ أيضاً، وذلك يعني، كما يؤكِّد وليد إخلاصي نفسه، أنَّ الموضوع هو الذي يختار

شكلـه الفنِّيَّ. وقد يعني لدينا أنَّ موضوع الرِّوايتيـن اللَّتين ندرسهما لا يصلح لقالب فنِّيٍّ آخر، بدليـل اختيـار المؤلِّف قالب الرِّواية جنسـاً أدبيَّاً لهما»[٢]، بينما يشير نذيـر جعفر إلى النِّتاج الغزيـر لدى وليد إخلاصي ما بين القصَّة والرِّوايـة والمسرحيَّة[٣]، وأمَّا فرحان بلبل فيرى أنَّ وليـد إخلاصـي «بدأ حياته الأدبيَّة قاصَّاً. ثمَّ اتَّجه نحو المسرح. وخلال مدَّة لا تزيد على عشر سنـوات، صارت صفة الكاتب المسرحـيِّ ألصق به من صفة القاصِّ. وصـار من أغزر الكتَّاب المسرحيِّيـن السُّوريِّين إنتاجاً»[٤]، وهو رأي انفرد به فرحان بلبل من حيث التَّحوُّل من القصَّة نحـو المسرح لدى إخلاصي، في حين يشير سعد الديـن كليب إلى حضور الكثرة في كلِّ جنس أدبـيٍّ مـن جهـة، وإلى التَّزامن بيـن أكثر من جنس أدبـيٍّ من جهة ثانية، ومنه جـاء وصفه له بالأديـب، كما نظر بعض النُّقَّـاد -ومنهم نبيل سليمان- إلى أنَّ هـذا الحضور الكثيف لمجمل الأجناس الأدبيَّة قد انعكس تداخلاً في بعضها فظهر لـدى الإخلاصي ما أسماه نبيل سليمان بـ «متوالية القصِّ»[٥] كما فـي شتاء البحر اليابس وما تلاها، حيث يقول «هكذا وصلت متوالية القصِّ فـي تجربة وليد إخلاصي إلى مـا سمَّيته عام ١٩٧٥ باقتحام القصَّـة للرِّواية واقتحام الرِّوايـة للقصَّـة»[٦]. فعدَّها ما أطلق عليـه صفة إشكاليَّة القصَّة- الرِّوايـة[٧]، وقد درس نبيل سليمـان إبـداع الإخلاصي في القصَّة مرَّة وفي الرِّواية ثانية، إلَّا أنَّنا قد نختلف معه في مسألة أن ينوس النَّصُّ الأدبيُّ بين جنسين أدبيِّين فلا هو هذا ولا ذاك، فما نراه أنَّه لابدَّ للنَّصِّ الأدبيِّ مـن بطاقة تعريفيَّة تحدِّده، وحيـث لكل جنس أدبيٍّ ملامحه الخاصَّة وقوانينـه الأساسيَّة، أمَّا مـا سوى ذلك فلابدَّ من أن يدرس ضمن إطـار التَّراسل أو التَّداخل أو التَّناصِّ أو أي تقنيَّة من التَّقنيَّـات النَّقديَّـة الحاضرة في هذا النَّصِّ الأدبـيِّ أو ذاك، ونذهب في ذلك مذهب ميخائيل باختين عندما يميِّز ما بين الشَّكل المعماريِّ والشَّكل التَّأليفيِّ للنَّصِّ، إذ إنَّ «كلَّ شكل معماريٍّ يتحقَّـق بوسائـل تأليفيَّة معيَّنة. ومن ناحية أخرى فإنَّ أهمَّ الأشـكال التَّأليفيَّة (أشكال الجنس مثلاً) تقابلها في الموضوع المتحقِّق أشكال معماريَّة جوهريَّة»[٨]، ومنه يحدِّد سعد الدين كليب قضيَّـة التُّخوم بين القصَّـة والرِّواية والمسرحيَّة باشتراكها جميعاً فـي تقنية الحكاية خاصّة، حيث «إنّ النَّزعة الحكائيَّة لدى الإخلاصيّ في حدّها الأقصى. فما لا يمكن تحويله إلى حكاية، لا يجوز اعتماده في العمل السَّرديِّ والمسرحيِّ معًا، وإلَّا فسوف نحصل على تهويمات قد تتَّصل بالشِّعر والخواطر أو الهواجس النَّفسيَّة، ولكن لن تستطيع أن تكون مادَّة سرديَّة أو دراميَّة»[٩]. لتبـدو الحكايـة تجسيداً للشَّكل المعماريِّ للنَّصِّ وهو ما لابـدَّ منه، أمَّا ما سوى ذلك فيعود إلى الشَّكل التَّأليفيِّ، والرُّؤية الإبداعيَّة للمبدع، وهما شكلان متجادلان (أي المعماريّ والتَّأليفيّ)، أمّـا فيما يتعلَّق بالتَّداخل بين القصَّة والرِّواية كما ذكر سليمان فنراه مرتبطاً بمسألة التَّراسل

بيـن الأجناس الأدبيَّـة، أكثر من مسألة التّحـرّر أو التّخلّص أو الحيرة بيـن الأجناس الأدبيّة، وبالمثـل فـي القضيّة ذاتها تعـدَّدت آراء النُّقَّاد حـول رواية «رحلة السَّفرجـل»، ففي حين يرى نذيـر جعفـر أنَّها حكايـة تتحرَّر من معاييـر الرِّواية، وترتكـز على شخصيَّـة حكائيَّة محوريَّة واحـدة، وحضور الرَّاوي الأحاديِّ ممَّا يعني أنَّ غياب التَّنـوِّع يجعل النَّصَّ صيغة تقليديَّة أقرب للحكايـة منها إلى الرِّواية[١٠]، يرى سعد الدين كليب هذا الخطاب الأحاديَّ متضمَّناً على تكثُّر فـي الخطابات وتعدُّد فـي مضامينها ضمن سياق الخطاب الأساسيِّ للرِّواية، حيث الرّواية هي «حكايـة الشَّريحـة أو النُّخبة العلميَّة المهمَّشة. وفي هذا غرابتهـا. فليس المهمَّشون، هنا، من قاطنـي العشوائيَّات، أو من الطَّبقات الفقيرة، أو من المعارضـة السِّياسيَّة أو الثَّقافيَّة. بل هم النُّخبـة العلميَّـة – الفنِّيَّة التي من المفترض أن يكون لهـا دور فاعل في حركة التَّطوير والبناء الاجتماعـيِّ»[١١]. ومع أنَّ النَّاقد يشير إلى مسألة الرِّواية–الحكاية إلا أنَّه يعتمد التَّصنيف وفقاً لمعمـار الرِّواية، فهي تنطوي على «تقنيَّـات سرديةً روائيَّة معقَّدة، مثـل الاسترجاع والاستباق والحـذف والاسترسال والمشهـد والسَّرد الذَّاتيُّ والسَّرد الموضوعـيُّ... إلخ»[١٢]، وبذلك يبدو النَّصُّ متمثِّلاً تقنيَّات محدَّدة وُجدت مع البنية التَّأليفيَّة الرِّوائيَّة خاصَّة، نظراً لاختلاف الوعي الفنِّيِّ والجماليِّ الذي أدَّى إلى بروز هذا الجنس الأدبيِّ أو ذاك.

تعـدَّدت الاتِّجاهات النَّقديَّة التـي أدَّت إلى تعدُّد الرُّؤى النَّقديَّة في أدب الإخلاصيِّ، ما بين النَّقـد الواقعـيِّ والنَّقد الأيديولوجيِّ والنَّقـد السَّرديِّ والنَّقد الجماليِّ، فمـن ذلك مثلاً تقاطع كلٍّ مـن سمـر روحي الفيصل ونبيـل سليمان في دراستهمـا لروايتين اثنتيـن لوليد إخلاصي، وهما: «أحضان السيدة الجميلة» و«أحزان الرماد»، إلَّا أنَّهما يختلفان في الموقف النَّقديِّ تجاه الرِّوايتين، ولاسيما ما يتعلَّق بإطلاق مصطلح الرِّواية الجديدة على ما قدمه وليد إخلاصي.

يقـرُّ سمر روحـي الفيصل بأنَّ الرِّواية التـي قدَّمها إخلاصي رواية جديـدة في حين ينفي عنهـا نبيل سليمان ذلك، ويسمِّيهـا رواية تقليديَّة حديثة، والحديث حول رواية «أحزان الرماد» خاصّـة، ويحيلنا ما قدَّمه النُّقَّاد في ذلك على رصد مفهوم الرِّواية الحديثة والرِّواية التَّقليديَّة لديهـم، حيث إنَّ إخلاصـي بالنِّسبة إلى النّاقد الفيصل كما يقول فيه «أوَّل روائيٍّ سوريٍّ يطرح فـي الأسواق رواية تقترب كثيراً من الرِّواية الجديدة»[١٣]، أمَّا بالنِّسبة إلى النَّاقد سليمان فإنَّه يقـول: «إنَّ التَّجديد فـي الشَّكل الرِّوائيِّ الذي اقترن اسم وليد إخلاصـي به منذ روايته الأولى (شتـاء البحـر اليابس) يغدو في هذه الرِّواية بالمقارنة مع ما قدَّم في تلك الرِّواية (أي أحزان الرَّمـاد)، ومع المحاولات التـي رأيناها في تجديد الرِّواية، يغدو تقليديَّـة حديثة»[١٤]. ويعتمد تفسيـر النَّاقد الفيصل تقنية الحدث دالَّاً على التَّجديديَّـة في الرِّواية إذ «إنَّ الرِّواية من حيث

المضمون ليست رواية تقليديَّة تتبع منطق العقل في التَّرتيب والتَّنظيم، فليس هناك حدث ينمو ويتصاعد، وليس هناك اعتماد على السَّرد أو الوصف، وبالتالي ليس بمستغرب أن يأتي الشَّكل الفنِّيُّ شكلاً غير مألوف تبعاً لكون الرِّواية مضموناً غير مألوف»[١٥]. إلَّا أنَّ المعيار الواقعيَّ لدى النَّاقد الفيصل لا يمكن اعتماده بوصفه ممثِّلاً للتّجديد في الرِّواية التي لا يمكن أن تكون جديدة لأنَّها واقعيَّة وإنَّما هي جديدة نظراً لماهيَّتها وكينونتها الإبداعيَّة والتَّجريبيَّة، حيث إنَّ مفهوم الرِّواية الجديدة أوسع من أن يحدَّد بأطر نظريَّة ثابتة، فلم يحدِّد النَّاقد الفرنسي آلان روب جرييه الذي تحدث عن الرِّواية الجديدة، بانبثاقها أو ارتباطها بواحد من تقنيَّات النَّصِّ أو أصوله النَّظريَّة، وإنَّما هي تجسِّد علاقة الفنَّان المبدع بالعالم، ولذلك جاءت تبدِّيات الرِّواية الجديدة في العديد من التِّقنيَّات الشَّكليَّة والمضمونيَّة والموضوعيَّة في آن، كالشَّخصيَّة، والحكاية، والشّكل والمضمون، حيث «إنَّ الكاتب الحقيقيَّ ليس لديه ما يقال فهو لديه فقط طريقة في القول ويجب عليه أن يخلق عالماً ولكن ابتداء من لا شيء»[١٦]، وإذا كان الناقد الفيصل يفسّر المقاربة النّقديَّة بانطلاقه من الأسس النَّقديَّة الواقعيَّة، فإنَّ المعايير النّقديَّة لدى نبيل سليمان تخرج عن معايير النَّصِّ الإبداعيِّ نحو حقول أخرى أيديولوجيَّة بالتَّحديد، حيث جاء المعيار النّقديُّ لديه مرحليّاً، وعلى ذلك لم يعد النَّصُّ المدروس لدى نبيل سليمان نصّاً إبداعيّاً بقدر ما هو نصٌّ أيديولوجيٌّ، أي أنَّه يبحث عن التَّبدِّي الأيديولوجيِّ – المرحليِّ خاصَّة في النَّصِّ، وهو ماكان في دراسته حول رواية أحزان الرَّماد، التي اختصر رأيه النقدي فيها وفي الرِّوائي الذي بدا «وحيداً في حمل راية الوجوديَّة بعد أن تخلَّى عنها الصَّحب، تقريباً، وهكذا تظهر (أحزانُ الرَّماد) بشكل خاصٍّ، في منتصف السَّبعينات، كالذَّاهب إلى الحجِّ والنَّاس قافلون منه»[١٧]، والسَّبب في ذلك أنَّ النَّاقد يبحث عن القضايا التَّاريخيَّة الرَّاهنة في النَّصِّ، حيث يرتبط النَّقد المرحليُّ بالأبعاد التَّاريخيَّة التي يحيل عليها، وهو ما كان في رأي نبيل سليمان، الذي وجد أنَّ الدَّمار في خاتمة الرِّواية «هو الدَّمار الذي يجعل الرِّواية رفضاً وجوديّاً للشَّريحة البرجوازيَّة الصَّغيرة والوجوديَّة، في وقت لم يعد فيه للمسألة كلِّها قيمة تاريخيَّة»[١٨]، وعلى النَّقيض تماماً من رأي نبيل سليمان في ارتباط الحدث التَّاريخيِّ بالإبداع يشير فرحان بلبل في حديثه عن مسرحيتي «الأيَّام التي ننساها» و«يوم أسقطنا طائر الوهم» إلى أنَّ «المسرحيَّتين ردَّة فعل سريعة وحارَّة أمام حدثين ضخمين في الصِّراع مع العدو. كتب الأولى بعد فترة وجيزة من هزيمة حزيران. وكتب الثانية بعد شهر تقريباً من حرب تشرين. وفي كلتيهما يغلب عليه ما يشبه التَّأريخ الوثائقيَّ لما شاع من أخبار وآراء بعد الحدثين الكبيرين»[١٩]، فبرأي النّاقد بلبل –وهو ما نراه أكثر موضوعيّة– أنَّ التَّماهي الآني مع

الحدث لن يولِّد إلَّا أفكاراً وآراء آنية تنتهي بانتهاء اللَّحظة الزَّمنيَّة التي قيلت فيها هذه الأفكار، فبـدا أكثر موضوعيَّـة ودقَّة في تحديده لمفهوم النَّصِّ الأدبيِّ، حيـث ينتهي النَّصُّ الذي يجعل مـن الحدث التَّاريخيِّ أو الرَّاهن موضوعاً مباشراً للحديث، بالإضافة إلى أنَّ التَّماهي بالحدث لـن يجعل المبدع على مسافـة وافية لتأمِّل الحدث وتقييمه ووعيه وإعـادة إنتاجه فنِّيّاً، كما أنَّ الانفعـال الآنـيَّ يرتبط بما هو نفسـيٌّ -سيكولوجيٌّ ممَّا يجعل التَّعبيرات أكثـر حدَّة وانطباعيَّةً نظراً لهيمنة اللَّحظة على الانفعال. وثمّة مسألة تجدر الإشارة إليها وهي اختلاف مسار التَّاريخ العـامِّ عـن مسار التَّاريخ الأدبيِّ، مـن دون أن يعني ذلك حدوث قطيعـة وانفصال بينهما، وقد أشـارت دراسـات التَّلقِّي إلى ذلك، ومنهـا ماذكره هانز روبرت ياوس من أنّـه لا ينبغي لتاريخ الأدب أن يكـون صـورة أو محاكاة للتّاريخ العامّ، وقد جـاءت نظريّته ردّاً على النّقد الاجتماعيِّ والشَّكلانيّ معاً.

وبالنّظـر إلـى مـا سبق يختلـف النَّاقدان أيضاً فـي تفسيـر القضايا الجزئيَّـة الواردة في النُّصوص، ففـي حين يرى الفيصـل وفقاً لنقـده الواقعيِّ في تأكيـده مسألة التَّقـدُّم والرُّؤيا المستقبليَّـة مستنبطاً من مسألة الطُّفولة في -أحزان الرماد- مقولة اجتماعيَّة يجعلها جزئيَّة رؤيويَّـة علـى لسان البطل بقولـه «ومجتمع في رأي أحمـد لا يهتمُّ بأطفالـه مجتمع متخلِّف لم يتقـدَّم بعد»[٢٠]. بينما يعلِّق عليها نبيل سليمان بقوله: «ذلك هو مدى ما تعنيه الطُّفولة له. إنَّها مشجـب يريح ضمير هذا البرجوازيِّ الصَّغير»[٢١]. بينما يشير فرحان بلبل إلى أنَّ الإخلاصيَّ في مرحلته الواقعيَّة- السِّياسيَّة بالتَّحديد كان أقرب إلى النَّصِّ العاديِّ المباشر منه إلى النَّصِّ الفنِّـيِّ الـذي جاء مع الأنماط المسرحيَّـة الأخرى، أمَّا عندما يعالج قضايـا اجتماعيَّة وفكريَّة بعيداً عن الارتبـاط المباشر بالحدث فإنَّ مستوى الإبداع الفنِّيِّ لديه يرتفع بشكل ملحوظ[٢٢]، ولعـلَّ لذلـك ارتباطاً بمـا أشار إليه سعـد الدين كليب مـن أنَّ « ما يلفت النَّظر بقـوَّة في أدب الإخلاصيِّ هو خلوُّه شبه التَّامِّ من التَّعرِّض المباشر للتَّابوهات الاجتماعيَّة أو الثَّالوث المحرَّم، وهـو الدِّين والجنس والسِّياسة»[٢٣]، وفيما لو تحدَّث فإنَّه يحكي بإيحاء بعيد عن التَّصريح ممَّا يجعـل النَّصَّ أوسع زمنيَّـاً وإيحائيَّاً ودلاليَّاً، ويمثِّل النَّاقد كليب علـى ذلك بقصَّة التَّشييع التي يـرى أنَّهـا «تجعل من الخطيئة شيئاً أكبر مـن التَّحديد، شيئاً يجعل البلـد بأكمله يشيع نفسه، ويجعـل المقبـرة بمساحة البلـد. وإذ يمكننا أن نتلمَّـس أبعاد تلك الخطيئـة، من خلال تاريخ القصّـة، وهو حزيران ١٩٦٧، فـإنَّ القصَّة بذاتها لا تحيل على مستـوى واضح لذلك التَّشييع، ولعـل هذا مـا يفتح آفاقها علـى كل خطيئة فادحة في الواقـع والوجود معـا»[٢٤]. ممّا يعني أنَّ المسألـة ليست في النَّصِّ وإنَّما هي في الموضوع نفسه، وقد اختزل النَّاقد كليب في ذلك وعي

النَّصِّ كما فهمه الإخلاصـي، ففيه إحالة على ما هو تاريخيٌّ ونفسيٌّ واجتماعيٌّ وفكريٌّ، إلَّا أنَّ ذلك كلَّه تبدَّى في تشكيل فنِّيٍّ إبداعيٍّ – معرفيٍّ في آن.

أمَّـا في إطار الدِّراسات السَّرديَّة فقد تعدَّدت فـي أدب وليد إخلاصي، فكان منها ما أورده عبـد الله إبراهيـم فـي موسوعة السَّرد العربـيِّ حول روايـة دار المتعة، مشيراً إلـى المفارقة الحكائيَّة في الرِّواية، ومركِّزاً اهتمامه في ذلك، وراصداً التَّحوُّلات على صعيد الرَّاوي والحدث من دون أن يضيف على ذلك[٢٥]، وهو ما درسه بعنوان: المفارقة السَّرديَّة والتَّحوُّلات الدِّلاليَّة، وذلـك في منهجيَّة تتبعيَّـة ورصديَّة لمجمل الأعمـال الرِّوائية في الموسوعـة، أمَّا نذير جعفر فقـد رصـد عوالم أربع روايـات من روايـات إخلاصي، وهي: بـاب الجمـر، دار المتعة، رحلة السَّفرجـل، السِّيرة الحلبيَّة، مع بعض الإحالات على روايـات أخر كرواية: زهرة الصَّندل، في حيـن يرصد أرشد يوسف العبَّاس مفهوم المفارقة في قصص وليد إخلاصيٍّ، وذلك في كتاب كامل خُصص لذلك.

يدرسـ نذير جعفر عوالم الرِّوايات الأربع، في دراسـة تفصيليَّة للعناصر السَّرديَّة المكوِّنة للعالـم الرِّوائـيِّ لـدى الإخلاصيِّ، فـكان أن جعل ذلـك في عنوانيـن عريضين همـا الثِّيمات الموضوعاتيَّـة، والثِّيمات الفنِّيَّة، فتأتي الموضوعاتيَّـة في أربعة عناصر هي القضايا الوجوديَّة والصِّراع ونبذ العنف والتَّطرُّف ومدينة حلب، أمَّا الثِّيمات الفنِّيَّة فحدَّدها بعشر يمكن أن نذكر منهـا: النَّزعات الغرائبيَّـة والعجائبيَّة، التِّقنيَّـات الزَّمنيَّة والسَّردية كالـرَّاوي والشَّخصيَّات، وحضور أسماء أعلام لأماكن وأشخاص حقيقيِّين، ثمَّ يعرض النَّاقد لدراسة الرِّوايات: كلٌّ على حـدة، وبالتَّركيز على بعض الثِّيمات ممَّا ورد بارزاً فـي هذه الرِّواية أو تلك، وقد اختلف النَّاقد جعفـر عن النُّقَّـاد الآخرين في أنَّه وضع القارئ في عالم النَّصِّ وتشكيله الفنِّيِّ بصورة كاملة سواء أكان النَّاقد مع المبدع فيما ذهب إليه أو لا، ثمَّ يناقشه في ذلك حيث أشار إلى الصِّلات النَّصِّيَّـة والعلاقـات النَّصِّيَّة القائمة فـي الرِّواية، لكنَّه أشار إلى ضـرورة مطابقة هذا العالَم النَّصِّـيِّ إلى قوانيـن الأصول الواقعيَّـة الاجتماعيَّة، فمن ذلك ما جاء فـي حديثه حول ارتكاز الإخلاصيّ في تصوير بعض الشَّخصيَّات في الرِّوايات كمحبّة الجمر في «باب الجمر» وأسمهان فـي «دار المتعة» على العجائبيَّة، فهمـا تجسِّدان ما أسماه النَّاقد بالشَّخصيَّة/ الفكرة، ويفسِّر النَّاقـد ذلك بأنَّ الشَّخصيَّة الفكرة هنا بتصويرها «معزولة عن شرطها الاجتماعيِّ والتَّاريخيِّ يحيلها إلى شخصيَّة عجائبيَّة ذات قدرات خارقة، قد تعبِّر عن مخيِّلة مجنَّحة وساحرة، لكنَّها لا تقنـع القـارئ بصدقها وواقعيِّتها فهي أقـرب إلى أبطال الحكايـات الشَّعبيَّة العجائبيَّة منها إلـى أبطـال الأعمـال الرِّوائيَّة الواقعيَّـة»[٢٦]، ونحن مع النَّاقد فـي أنَّ الرِّوايـة أو الإبداع ليس

خيـالاً محضـاً وإلَّا ما عاد نصَّـاً إبداعيَّاً، لكن من المؤكَّـد أنَّ النَّصَّ الأدبيَّ هـو تخييليٌّ مهما بلغـت درجة مطابقته للواقع، أمَّـا العجائبيَّة فيمكن أن تفسَّر في إطار تجريبيَّة النَّصِّ والرِّواية الجديـدة والوعـي الفنِّيِّ وألَّا نجعلها إحدى صور الخيال المحض، أمَّـا النَّاقد جعفر فإنَّه يميل فـي تفسيـره الحضور العجائبيَّ إلى نوع مـن الهرب يبديه الرِّوائيُّ يجعلـه «يهرب من مواجهة القوانين الموضوعيَّة التي تتحكَّم في حياة النَّاس بحثاً عن الخياليِّ، المثاليِّ»[٢٧]، وبالمثل يشير النَّاقـد إلى الأمكنة في الرِّوايات التي هي –كما يقول النَّاقد– «الأمكنة المتخيَّلة: حارة العين، حـيّ الرّاس، حمّام القمر، تبدو هلاميَّـة وغامضة ولا تحمل خصائص البيئة ومعطياتها. ولعل هذا كلَّه يؤكِّد النَّظرة الرُّومانتيكيَّة للواقع بكل ما تحمله من ضبابيَّة وغموض»[٢٨]، وبذلك يتَّفق النَّاقد جعفر من أنَّ إخلاصيَّ كان رومانتيكيَّاً حالماً، ممَّا يعني أنَّه كان تقليديَّاً في الرِّواية، كما كان تقليديَّاً بالنِّسبة إلى نبيل سليمان، ومن حقِّ النَّاقد أن يكون له موقفه ورأيه النَّقديُّ العلميُّ في النَّصِّ، ولذلك فنحن نناقشه في القضايا النَّصِّيَّة وليس في النّصوص الإبداعيَّة المرتبطة بهـذا الأديـب أو ذاك، حيـث يشير النَّاقـد جعفر في موضع آخـر إلى وجود تماه بيـن المؤلِّف الحقيقيِّ والرَّاوي ليبدو المؤلِّف الحقيقي؛ وهو «لا يصوِّر الواقع تصويراً موضوعيَّاً بل يسبغ على الواقع ما يتمنَّى أن يراه فيه، وهو لا يستخلص مثله الأعلى من ظروف الواقع الموضوعيِّ نفسه، ومـن معرفته بقوانين التَّطـوُّر التَّاريخيِّ والإمكانات الكامنة، بل من نظرتـه الذَّاتيَّة الطُّوباويَّة التي تنطلق من مبادئ الأخلاق المجرَّدة ومن مبدأ حتميَّة انتصار الخير على الشّر»[٢٩]، بينما سنشير إلى أنَّ المؤلِّف الحقيقيِّ ليس هو ذاته الرَّاوي في النَّصِّ، فالمؤلِّف لا يقدِّم لنا في نصِّه تجلِّيـاً له كمـا في واقع الأمر، فهو يعايش نصَّه بشكل انفعاليٍّ، ويعكس موقـف البطل الإراديِّ الانفعالـيِّ، ولا يعكـس موقفه هـو من البطل وعلاقته بـه، فهو يبدع ومع ذلك يـرى إبداعه في المـادَّة التي يصوغها أي يرى نتـاج إبداعه الذَّاتيِّ الذي يتشكَّل ولا يـرى عمليَّته السَّيكولوجيَّة الدَّاخليَّة المعيَّنة[٣٠]، وعلى ذلك لا يمكن أن نتعامل مع الرِّوائيِّ على أنَّه بطله نفسه.

وقـد أشار النُّقَّاد أكثر من مرَّة إلى خطـاب الهيمنة في أدب وليد إخلاصي، إذ يهيمن على شخصيّاتـه وعوالـم أدبه في عدد لا بأس به من كتاباتـه، ولعلَّها أكثر ما تبرز في القول السَّائر علـى لسان شخصيَّاته، وقد أشار إليهـا نذير جعفر إلَّا أنَّها بدت أكثر وضوحاً في دراسة أرشد العبَّاسـ، حيث انعكست هـذه السِّمة في الدِّراسة النَّقديَّة التي قدَّمها حـول المفارقة، مفسِّراً قصص وليد إخلاصي من منظور المفارقة الذي تبدَّى في مجمل العناصر النَّصِّيَّة، من خلال دراسـة آليَّات إنتـاج المفارقة، وأنواع المفارقـة القصصيَّة، والمفارقة وعناصـر القصَّة[٣١]، وهـو يفصِّل القول فـي حضور المفارقة في مجمل العناصر النَّصِّيَّة، إلَّا أنَّه لا يدرسها بوصفها

قانونـاً، ممَّا يعني أنَّها ينبغـي أن تنتظم في الحضور الكلِّيِّ للنَّصِّ، فبـدت المفارقة صورة من صـور حرِّيَّـة النَّصِّ في كلِّ عنصر مـن عناصره، ففي مجال اللُّغة الإبداعيَّـة تأتي انزياحاً عن اللُّغـة التَّواصليَّة، وفي مجال المفارقـة التَّاريخيَّة تأتي انزياحاً وتحوُّلاً عـن الحدث التَّاريخيِّ، إلَّا أنَّـه «إذا تمَّـت فلسفـة هذه المفارقة، النَّاتجة عـن الصِّراع بين الحـدث التَّاريخيِّ وإدراك الرِّوائيِّ، فإنَّ مهمَّته تكمن في توحيد الحقائق المتشابهة في صورة تصبُّ في مجرى التَّاريخيَّة، مظهـراً التَّمسُّك بـروح الأحداث أكثر من حرفيَّتهـا، على الرِّوائيِّ أن يكون حـرَّاً في أن يعامل هـذا الحدث كما يشـاء أي بأسلوب عصـره»[٣٢]. إلَّا أنَّ الانزياح الجزئـيَّ لا يحيل على شعريَّة النَّصِّ، وإنَّمـا يحيل على شعريَّـات جزئيَّة قد تكون متوزِّعـة في النَّصِّ أو متضافـرة أو منبثَّة أو منقطعـة، وهو مـا لا يكون إلَّا في إطار دراسة كلِّيَّة للنَّصِّ، وفـي وعي حضور تقنيّة المفارقة بوصفها ناظماً مهيمناً في النَّصِّ ودالَّاً على وعي إبداعيٍّ ما، ونظراً لوضوح خطاب الهيمنة كما أشـار النُّقَّـاد، وكما أشرنا إلى تأثيره فـي دراسة العباس، حيـث إنَّ أحاديَّة الصَّوت في معظم النُّصوصـ جعلت الدِّراسة تكاد تكون حول اللُّغة الإبداعيَّة بنفسها وبخصائصها وسماتها التي تكاد تكون متقاربة إلى حدٍّ كبير.

وقـد ردت بعض مقـولات النَّقد الجماليِّ فيما ذكرناه سابقاً، لدى سعد الدِّين كليب خاصَّة، فوجدنـا النّاقـد يتحدَّث في بحث مطوَّل حول تجربة الإخلاصيِّ، وهـو «حكواتيُّ الحداثة»، كما وجدنـا دراسـة تفصيليَّة حول رواية رحلـة السَّفرجل، ففـي «حكواتيّ الحداثـة» يضع المتلقّي ضمـن أطر التَّجربـة الإبداعيَّة كاملة لدى وليد إخلاصيّ، من خـلال الإحاطة بها عبر العديد مـن المقولات النَّقديَّة الواضحة في التَّجربـة الإبداعيَّة لدى إخلاصي، ومن خلال النَّواظم ما بين تجربة الإبداع وسواها من التَّجارب، بمعنى أن يحدِّد تخوم هذه التّجربة وعلائقها، ومبيِّناً فـي ذلك إحدى العلاقات الجماليَّة بالعالـم، وهي علاقة وليد إخلاصي، في وعيه الإبداعيّ – الفنِّـيِّ، حيث يقـول النَّاقد كليب في دراسته–بشكل غير مباشر– إنَّ ثمَّة حضوراً لأنماط الوعي الإنسانيَّـة فـي فكر الإخلاصي وإبداعـه، إلَّا أنَّ ثمة علاقات محدَّدة تنظـم الصِّلات فيما بين الحقـول، مشيراً إلى أنَّ هذا الوعي الفنِّي كان يتأثَّـر أحياناً بما هو خارجه فينعكس ذلك سلباً فـي تجربـة إخلاصي، ومن ذلك مـا أشار إليه حـول مسألة التَّجريب التي تحوَّلـت إلى مسألة شكلانيّـة أحياناً[٣٣]، وقد بـدت الدِّراسة مرتكزة على عدد من المصطلحـات النَّقديَّة اللَّافتة والمتعمَّدة من قبل النَّاقد، فبالإضافة إلى مصطلحات الشَّكلانيَّة والأجناسيَّة والحكائيَّة، نجد مصطلحات من مثل التَّرشيد والاقتصاد الأدبي، وهي تحدِّد كيفيَّة التَّوظيف المادِّيِّ في النَّصِّ الأدبيِّ التي جاءت دقيقة ومحدَّدة جعلت النَّاقد يرى فيها ترشيداً واقتصاداً محدَّدين.

أمَّـا فيمـا قدّمه النَّاقد فـي دراسة نقديَّة حـول « جماليَّة الفراغ في رحلـة السَّفرجل» ففي دراسته النَّقديَّة هذه يكثّف الخطاب الإبداعيّ المنطوي على غزارة واضحة متضمَّنة فيه، وقد أدَّى هذا إلى أن تنحو الدِّراسة منحى تنظيريًّا لافتاً، في العديد من العناصر النّصّيّة، ممّا أدّى إلـى بروز الخطاب الجماليّ القيمـيّ بشكل لافت أكثر من حضور التّشكيـل الفنّيّ في الدّراسة الـذي جاء متضمَّنـاً في الخطاب النّقديّ نفسه ومن خلاله، كما فـي تقنية زمن الحكاية الذي يمتد إلى ما يقرب من ستين عاماً، هي أيام السفرجل نفسه[٢٤]، ومن الواضح أنّ النّاقد يدرس العلاقـة الجدليّة ما بيـن النّصّ بوصفه خطاباً والنَّصِّ بوصفه تشكيلاً فنِّيًّـاَ، إلَّا أنَّ الدِّراسة الواضحـة بهـذا الشَّكل تقـول إنَّ خطاب النَّصّ أكثـر أهمِّيَّة من التَّشكيل الفنِّـي فيه، حيث إنَّ النَّصَّ يدين مسألة الفراغ وهو ما أثبتته الدِّراسـة النَّقديَّة بالتَّحديد، حيث تجسيد للفراغ في الموقـع الخطأ، وفي الزَّمن الخطأ أيضـاً، ولذلك جاءت الدِّراسة النَّقديَّة لتتحدَّث عن تبدِّيات الفـراغ وأساسياته وترصد مـدى التَّحوُّل الذي طرأ عليه في إحدى الحالات الإنسانيَّة المقدَّمة من خلال نصٍّ من نصوص وليد إخلاصي، ليقول النقد في ذلك مقولة يتبناها وهي أنَّ النَّصَّ وعي معرفيٌّ بالعالم والإنسان والوجود معاً.

لم يكن ما قُدِّم إلَّا جزء يسير ممَّا قيل في أدب إخلاصي، وممَّا أثاره من قضايا نقديَّة كثيرة يستدعـي استمراريَّـة وتتبُّعاً وحواراتٍ أشمل وأوسع، وهو يدلّ علـى غنى النّصِّ من جهة وغنى النّقد الأدبيِّ من جهة أخرى.

الهوامـش

(١)- كليـب، سعـد الدين: حكواتي الحداثة، مجلة نزوى، فصلية -ثقافيـة، سلطنة عمان، ع ١١١، حزيران، ٢٠٢٢، ص٥٤.

(٢)- الفيصل، سمر روحي: ملامح في الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ١٩٧٩، ص٣٥.

(٣)- جعفر، نذير: عوالم روائية، في مرآة النقد التطبيقي، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٧، ص١٣٩.

(٤)- بلبل، فرحان: من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوري، المعهد العالي للفنون المسرحية: دمشق، ٢٠٠٢، ص١٤٩.

(٥)- سليمان، نبيل: الكتابة والاستجابة، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، ص١٠٥.

(٦)-المصدر نفسه، ص١٠٥.

(٧)- ينظر:ص ١٠٥.

(٨)- باختيـن، ميخائيـل: مختارات من أعمال، ترجمـة: يوسف الحلاق، تقديم: بطرس الحـلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨، ص٣٥٤.

(٩)- كليب، سعد الدين: حكواتي الحداثة، مجلة نزوى، ص٥٩.
(١٠)- جعفر، نذير: عوالم روائية، ص١٥٩.
(١١)- كليب، سعد الدين: جمالية الفراغ في رحلة السفرجل، مجلة الموقف الأدبي: اتحاد الكتاب العرب، مج ٤٠، ع: ٤٧١-٤٧٢، ٢٠١٠، ص٣١٢.
(١٢)-المصدر نفسه، ص٣١٨.
(١٣)- الفيصل، سمر روحي: ملامح في الرواية السورية، ص٣٦.
(١٤)- سليمان، نبيل: عوالم روائية، ص٢٩١.
(١٥)- الفيصل، سمر روحي: ملامح في الرواية السورية، ص٥١.
(١٦)- جرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى ولويس عوض، دار المعارف، مصر، ص٥٠.
(١٧)- سليمان، نبيل: الرواية السورية، ص٢٨٢.
(١٨)-المصدر نفسه، ص٢٩١.
(١٩)- بلبل، فرحان: من التقليد إلى التجديد، ص١٥١.
(٢٠)- الفيصل، سمر روحي: ملامح في الرواية السورية، ص٤٧.
(٢١)- سليمان، نبيل: الرواية السورية، ص٢٨٨.
(٢٢)- ينظر: بلبل، فرحان: من التقليد إلى التجديد، ص١٦٠.
(٢٣)- كليب، سعد الدين: حكواتي الحداثة، مجلة نزوى، ص٥٨.
(٢٤)- كليب، سعد الدين: وليد إخلاصي في إحدى عشرة قصة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٥، ص٢٨.
(٢٥)- ينظر: إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨، ص٢٢١ وما بعد.
(٢٦)- جعفر، نذير: عوالم روائية، ص١٤٧.
(٢٧)-المصدر نفسه، ص١٥١.
(٢٨)-المصدر نفسه، ص١٥٣.
(٢٩)-المصدر نفسه، ص١٥١.
(٣٠)- ينظر: باختين، ميخائيل: النظرية الجمالية المؤلف والبطل في الفعل الجمالي؛ رؤية موسوعية فلسفية جمالية سيكولوجية، ترجمة: عقبة زيدان، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٧، ص٦١.
(٣١)- ينظر: العباس، أرشد يوسف عباس صالح: المفارقة في قصص وليد إخلاصي، أطروحة دكتوراه: جامعة الموصل، بإشراف: ذنون يونس الأطرقجي، ٢٠٠٦.
(٣٢)-المصدر نفسه، ص٩٦.
(٣٣)- كليب، سعد الدين: حكواتي الحداثة، ص٥٥.
(٣٤)- ينظر: كليب، سعد الدين: جمالية الفراغ في رحلة السفرجل، ص٣١٢.

* * *

نظرة في (ملحمة القتل الصغرى) لوليد إخلاصيِ

د. ساندرا عفش

ينحـو وليـد إخلاصـي فـي كثيـر مـن نصوصـه منحـىً وجوديـاً، يقـرأ مـن خلالـه بواطـن الشخصيـات، ويقـرأ مـن خـلال هـذه البواطن الواقـع مجرداً مـن النظـرة المثاليـة المتفائلة، وكذلـك الأمـر، لم يكن متشائماً فـي كتاباته، فالوجودية التي يعتمدهـا الإخلاصي هي وجودية تعرية الواقع المؤذي للإنسان فرداً ومجتمعاً، رغبة في لفت نظره إلى حلول متجذرة في قاعدة المشكلة الإنسانية الوجودية.

ويبـدو موقفـه الناقد التنويري في رواية (ملحمـة القتل الصغرى)؛ وهي رواية بمئة صفحة مـن القطـع الصغير صادرة عـام ١٩٩٣م، والمقصود بالعنـوان هو قتلنا للآخريـن داخلنا شعورياً، مـن غيـر أن نترجم هذه الرغبات بإلغاء الآخر سلوكاً عدوانيـاً أو إجرامياً، وفي واقع الحال، وهي ليست من النصوص التي تمنح نفسها على صفحة النقد بسلاسة، لكن فيها رسالة الأديب الحق، وفيها ما نحن بحاجته اليوم.

وتتشكل الرواية بسلسلة من القصص المتتابعة، يقود أولها إلى ثانيها، تحكي قصة مجتمع متصـارع من خـلال بواطن الرغبات والحاجـات التي غالباً ما يمنعنا الآخـرون من الحصول عليهـا، فيصور وليد ذلـك بجملة من المونولوجـات النفسية البارعة، يغوص فيها في أعماق النفـس البشريـة إدراكاً وشعوراً ووصفاً، فيتحـدث عما يعانيه الإنسان مـن أزمات اقتصادية وطبقيـة واجتماعيـة وعلائقية. تبدأ مـع فتاة جميلة فقيرة مع زوجها العامـل المعدم، مشفقة علـى جمالها الضائع بين جدران القبو، فتضع اللـوم على زوجها الذي تشتهي خنقه، ثم ينتقل

المشهد إلى زوجها الفقير الذي يتساءل: «من المسؤول عن كل هذا؟»، ليلوم صاحب الدكان الذي يثقل عليه بطلب الديون ويقتله في خيالاته، ليأتي صاحب الدكان ومعاناته مع المحتكر صاحب سوق الهال الذي يبالغ في سرقة الناس، والأخير الذي يعاني من حسيب موظف التموين صاحب القيم الذي يحاول أن يضبط أمور السوق وفق القوانين، والأخير الذي يعاني من استبداد مديره، والمدير الذي وقع في عشق صبية صغيرة فَكَرِهَ زوجتَه (أم لهب) وتشهَّى حرقها، لتحترق الأخيرة بنار الغيرة من جارتها الخانم، الأكثر ثراء منها، والتي تعاني من ضحالة أنوثتها بسبب السرطان، وتكره خادمتها التي تنضح بالأنوثة، وتلك التي تعاني مع زوجة ابنها التي تسبب له التعاسة، والأخيرة التي تعاني في بيتها بسبب أبيها المقعد، لتنتهي القصة بمعاناة المقعد من الذبابة التي تُعجزه الإعاقة عن قتلها. ويختم الرواية بلوحة سوريالية بطلها الذبابة التي حطمت المجتمع.

يقول سارتر: «الجحيم هو الآخرون»[1]، ويوافقه هوبز فيقول: «الإنسان ذئب للإنسان[2]»، إن هذه النظرة الوجودية للكون تبحث عن التفرد والانفراد، لكنها تعترف أن وجود الآخرين يغير عالمنا حتماً، وحقيقة أننا لا نستطيع التغيير أو السيطرة دائماً على ذلك يمكن أن تكون محبطة للغاية. إذ تختلف الطرق التي يغير بها الآخرون عوالمنا، ولكن كما هي الحال دائماً فإننا لا نستطيع تجنب أي شكل من أشكال العلاقات مع الآخرين، فشخصيات الرواية غير قادرة على تحقيق التفرد بتجنب العلاقات مع الآخرين، ولو كانوا مصدر أذى لهم، فالفرد في الحياة وفي الرواية واقع بين طرفي كماشة الاحتكاك من جهة، والعزلة من جهة ثانية، والعزلة ليست الخيار المتاح، لكن الاحتكاك هو المفروض علينا، ويتخذ شكلاً مؤذياً غالباً، وهذا هو لب الصراع في مجتمع يقدس المادة في غيابها، وفي مجتمع يقدس موقع الفرد لا الفرد نفسه.

الشخصيات

إن الشخصيات في الرواية متعددة على قصر الرواية، ولذلك سنعمد إلى التركيز على ثلاث شخصيات لقراءتها وفق سيرورة السرد في الرواية، وهي:

الأولى حسيب موظف التموين: إذ نرى في الرواية أن الصراع القيمي الذي عاناه هذا الموظف الشريف وضعه أمام خطر حقيقي، وليس أمام رغبة صاحب السوق نفسياً فقط في إلغائه، فقد حاول صاحب سوق الهال قتله فعلاً برمي عدد من السحَّارات الممتلئة فوق رأسه، وهي القصة الوحيدة التي ترجمت بسلوك نجح قليلاً في إيذاء الموظف جسدياً؛ إذ عاد إلى بيته في حالة يرثى لها، لأن فعاليته الذاتية الحقيقية القيمية قد ظهرت سلوكاً، فأضرت

بسيرورة الذات لدى صاحب السوق، فبدأ حسيب ينكفئ على ذاته متخلياً عن القيم، ومنصاعاً للنمـط الاجتماعي المتحكم، وبدأ يرسم لذاته صـورة جديدة وفق معطيات مصالح الآخرين، يقـول: (لا تكـن قاسياً فتكسر، ردد الجملة في سره وابتسم، لأنـه تخلّى عن القسوة والكياسة، وبـات يفكر في الدهاء)[٣]، إذ كان يتذكر قول أبيه لـه: «لا تكن قاسياً فتُكْسَر»، ومعنى القسوة هنـا هو التمسـك بالقيم والقوانين والصـواب، وهذا التمسك أودى به إلـى مخالفة المصالح الفرديـة فـي المجتمع، ومخالفة بنية المجتمع القائمة علـى التكسب والنفوذ، ومن هنا تغيرت هـذه القسوة إلـى دهاء يُمكنّه مـن تحقيق مصالحه أيضـاً، فحسيب هـو الشخصية الوحيدة التـي تطـورت بانحدار نحو متطلبـات النمط؛ ذلـك أن الإنسان يحصّل صورتـه الذاتية غالباً مـن مجموعة أحكام الآخرين، والانصيـاع التام لنظرة الآخر يُعرّضنـا للتشيؤ، فنكون محض موضـوع مكمل لحيـاة الآخر، وبذلك يكون صاحب السوق هو الذات الفاعلة، وحسيب هو الأداة وموضـوع التشيؤ، فأحـكام الآخر وتحكُّمه هو مـا يجعل الذات موضوعـاً منصاعاً، والآخر هو الـذات الموجـودة بالفعل، ويعبر سارتـر عن هذه الفكرة، فيـرى أن مأساة الوعـي أن يُعرض الإنسـان عارياً أمام نظـرة الآخر، فحينما نفكر فـي أنفسنا فنحن نستخـدم المعلومات التي كوّنهـا الآخرون عنا، ونصدر الحكم على أنفسنا من خلالهم[٤]، وهذا ما انعكس تنميطاً سلبياً لسلوك إيجابي صدر بداية عن الموظف الشريف.

والشخصيـة الثانيـة: أم لهب، الإقطاعية العتيقة الثريـة التي تغار من ثراء جارتها فتشتهي قتلها بالبندقية، إذ لا تعاني أم لهب فقط من الطبقية بين الثري والأكثر ثراء، بل تعاني كذلك من فقدانها لصورتها السابقة حينما كانت ابنة إقطاعي كبير، تركب الخيل وتجول في أراضي أبيهـا، لكن النمط الاجتماعي الجديد جرَّدها من هذه الصورة، وعاد بها إلى فقر أنقذها منه زوجهـا الثري، فباتت ترغب بمـا هو أكثر نتيجة هذه العقدة، وهنا نحـن أمام حكم ذاتي على الذات، ومقياس أم لهب في الحكم ليس منطلقاً من قيمتها الإنسانية الخاصة، إنما هو مقياس طبقـي اقتصادي يقدمه المجتمع على شكل صورة نمطية يجب أن يحققها الإنسان حتى يشعر بوجـوده، فالتأزم الذي نراه في العامل الفقيـر أول الرواية حينما يسعى إلى مقدار من الكسب ليغطـي الصـورة الاجتماعية لعائلتـه، أو لدى أم لهب كمـا رأينا، إنما هو تـأزم التملك؛ تقول الروايـة عـن جارة أم لهب: «امرأة خرج لهـا الحظ من قمقم سحـري، إذا وقفت أمام واجهة قصرهـا بدت كملكة حقيقية... تذكّر أم لهب دوماً بما تراه أحياناً على الشاشة الصغيرة التي أغرمـت بها من قصـور ذات شهرة عالمية»[٥]، فكانت أم لهب تأخـذ تصورها عن ذاتها وعن جارتهـا من التسويـق التلفزيوني للحياة الباهرة، والتي تعدُّ شرطـاً لكسب المكانة الاجتماعية

عـن طريق مزيد من التملك المـادي، فالفقر رديف للعدم، والمزيد مـن الثراء رديف للوجود الحـق. فالمجتمـع المعاصر يربط الوجود بالتملك، فأنا موجود بحسـب ما أملكه من أشياء أو مواقع، ولم تعد السعادة مرتبطة بالتحقق الداخلي للذات الإنسانية، إنما بالمظاهر الخارجية، والنتيجـة العامة لتفضيل التملك على الوجود هي ضياع الإنسان وانجرافه في الوجود الزائف، ذاك الـذي قد يمنع ثرية مثل أم لهب من أن تعيش سعادة الرخاء أو تحقق وجودها الإنساني. والمسيطـر المالك هو أقـرب الناس للهشاشة والضعف، لأنه لا يشبـع بل يزداد طمعاً، ولذلك كانت سيدة القصر أكثر هشاشة من الفتاة الفقيرة أو الخادمة، فقهر الفقراء قهر اقتصادي، في حين أن قهر المرأة الثرية هو قهر وجودي نفسي، وهو الأشد خطورة.

الشخصية الثالثة: بطل الحكاية، وبطل الواقع أيضاً، الذبابة إذ ينتهي وليد إلى قهر الإنسان أمـام الطبيعة، بأتفه كائناتها وهي الذبابة، ليدرك موقعه جيداً، وهنا نجد تقاطعاً مع النمرود الـذي قضت عليه الذبابة، لينتقل إلى التعبير عن قيمة التافه الاجتماعي عبر التافه الطبيعي، ويوضـح ذلـك بالقصة السوريالية التي قدمها نهايـة الرواية، يقول: «لكـن الذبابة الصغيرة ظلـت تطـن بشغب متصاعـد، فيزداد الهياج فـي الغابة، كأنمـا الجنون مسهـا أو أنها شريعة جديـدة غير معروفة من قبل قد فرضت أحكامها على الحديقة الجميلة المسالمة الهادئة»[٦]، إذ تدخـل ذبابـة إلى غابـة رسمتها فتاة حالمة بغـد أجمل، فتحطم الذبابـة تناغم مخلوقاتها وتنوعهـم ومسالمتهـم، وهـذه الغابة المتآلفـة تمثّل المجتمـع متنوع المشـارب والخصائص والأحـلام، المجتمع الذي سينتهي بـه الأمر إلى التصارع بسبب الذبابـات البشرية، فيرى أن كل تلـك التأزمات والملاحم ناتجة عن شعـور المرء بالصغار، ومحقه داخل كيانات الآخرين، فهـو موجود بمن سواه، لكنه يحـاول إيذاءهم بسبب التفاهة التي يعانيهـا، فلا يكبر إلا بإلغاء الآخرين، فيكون الإنسان بهذا.. ذبابة.

وبالانتقـال إلى قراءة فـي نفسيات الشخصيات، نجد أن المشاعـر الإنسانية التي رأيناها فـي الرواية كانت تتـوزع في منحيين، **الأول**: الغيـرة أو الحقد اللذان يفضيـان إلى الكراهية، والكراهيـة تتوجه نحو موضوع يهمنا ويقهرنا ويعلو فوقنـا، وهذا ما نراه لدى جل الشخصيات التـي كانـت تدخل في صراع نفسي غالباً، ويدفعها هذا إلـى الإتيان بفعل دموي وهو قتل الآخر أو إلغـاؤه فـي خيالها، والكراهية ليست نقيضاً للحب، إنما هي وجه آخر لجعل إنسان آخر بؤرة اهتمامهـا، لكـن نقيض الحـب هو الشعـور الثاني الذي رأيناه فـي الرواية موجهـاً من الأعلى إلـى الأدنـى، وهو فعل التهميش والتغييب، وهو إما تهميش فـي المرتبة الاجتماعية بين الفقير وصاحب السلطة الثري، فالثري يكاد لا يشعر بوجود من هو أدنى منه، أو تهميش الذات لنفسها

كما رأينا في النساء الغيورات، وهذه المشاعر لا تؤذي الآخر فعلياً لكنها مؤذية للذات أولاً كما رأينا حينما تُركت الشخصيات تغلي بمشاعرها من غير فعالية ملموسة.

وهذه المشاعر السلبية ناتجة عن ضحالة في منسوب الحرية لدى الأفراد والمجتمع بأكمله، إذ يبدو نقص الحرية بموقعية الشخصيات الخالية من طابع الإنسانية إما لسبب عاطفي أو اجتماعي أو صحي أو اقتصادي، فالحرية الحقة هي حرية حمل مسؤولية الذات، والتحرر من الدوافع والغرائز، ولا نعني هنا غريزتي الحياة والموت كما دعا فرويد سابقاً، لكن المال والنفوذ هي الدوافع المعاصرة والغايات، كما يرى إيريك فروم[٧]، فالإنسان يعمل متوهماً أن نشاطه يعود بالنفع على مصلحته الذاتية، لكنه في الواقع يقوم على خدمة الآخرين، فمدير التموين (جلال الحسين) يعمل من أجل من هو أعلى منه (العبدالله)، يقول: «كان العبد لله قد بات منذ سنوات الأقوى في المدينة. وتعود جلال الحسين أن يودع نصيب رب نعمته في مظروف يضعه على طرف المكتب باحترام... ابتدأت النسبة معقولة وصغيرة ووجدها جلال الحسين من حق الرجل الذي غمره بالأفضال. ثم جعلت النسبة تشق طريقاً نحو التضخم البطيء، كأنما تساير الغلاء المستشري»[٨]، فلصاحب النفوذ نسبة متزايدة مما يكسبه من هو أدنى منه، وهذه التراتبية في السرقة لم تكن تعجب مدير التموين الذي يعي أن ماله المسروق يذهب لسواه، وصاحب الدكان عانى المعاناة ذاتها حينما كانت تذهب معظم مقدراته لصاحب سوق الهال، فكل منهم يظن أنه يحقق ذاته، لكنه يسهم في محقها وتنمية أموال الآخرين ونفوذهم، فهو يعمل لكل شيء إلا لنفسه.

وما رأيناه لدى الشخصيات من معاناة نقص الحرية لم يكن غالباً بفرض اجتماعي، لكنه هروب الشخصيات من حريتها، أيهرب الإنسان من حريته؟ بالتأكيد على رأي فروم، فهو يلجأ إلى سلوكيات تخلصه من عبء الحرية وتحمل المسؤولية[٩]:

أول هذه السلوكيات يبدو من خلال اعتناق الصورة النمطية والنموذج الاجتماعي المفروض، وهي هنا ما فرضته ثقافة التملك في بلد لا تَساويَ فيه في مقدرات العيش، كما وجدنا في شخصية صاحب التموين وصاحب السوق وشخصية أم لهب، وذلك باللهاث وراء تحقيق الصورة على أكمل وجه. فمن مشهد يحكي دعوة صاحب الدكان لصاحب سوق الهال؛ يقول: «كانت الترتيبات من أجل الوليمة الموعودة تشغل باله منذ أيام، بل منذ أسابيع حين حظي بموافقة الضيوف عليها. لا بد أنه حقق نصراً يضاف إلى انتصاراته السابقة. ولا بد أن الذي يأكل صدره في تلك اللحظات هو ما يمكن أن يحدث له مع الرجال الثلاثة الذين سيكونون ضيوف المائدة العامرة، والتي حاول جهده أن تكون حديث نزلاء الدار زمناً طويلاً: «أريدهم

أن يذكروا الوليمة إلى آخر العمر»[١٠]، فالبذخ المادي يشكل انتصاراً وجودياً يحققه صاحب الدكان، لكن بتناقض الصورة النمطية مع معطيات الواقع تكثر الصراعات بين الطبقات وبين الذات ونفسها أيضاً.

وثانيها يبدو من خلال تخلي الإنسان تماماً عن مسؤولية وجوده وخضوعه لمشيئة الآخرين، كما رأينا في شخصية العامل الفقير ولومه صاحب الدكان (الحاج علوان) «من المسؤول عن كل هذا؟ من المسؤول عن ضياع الأيام والعمر في الهرولة بين الشمال والجنوب والقبو» الحاج علوان. هو تماماً ما أريد أن أتوصل إليه. ألا يشاركني في دخلي؟... بل هو يأخذ معظم دخلي من المصنع ومن المصبغة»[١١]، فهو لا يلوم المجتمع ولا يلوم نفسه على وضعه المادي المزري، لكنه بكل عفوية يضع اللوم على عاتق صاحب الدكان، فضيق الأفق في وعي الذات والمجتمع والحالة الاقتصادية أحاله على هذا الشكل من أشكال الهروب من المسؤولية.

وثالثها هو الهدَّامية التي تدفع بالهارب الجبان إلى إسقاط الهيكل الاجتماعي على رؤوس الجميع وإبادة الناس اعتقاداً أنه بذلك يصون فرديته وحريته من السحق المنهجي، وهذا ما مارسته شخصيات الرواية كلها.

وأخيراً.. ما الحل الذي يقترحه الوجوديون أو علماء النفس، أو وليد إخلاصي في روايته؟

يقول سارتر: «نحن محكومون بالحرية»[١٢]، أي حتى نتحرر فعلينا ألا نتعرض أو نعرّض أحداً لمشاعر الكراهية والتهميش، وهي فكرة مثالية، حاول إيريك فروم أن يجعلها أكثر واقعية حينما قال: «أن يكون المرء مسؤولاً عن الآخرين وعن نفسه هو الأساس لما ندعوه الحرية بالمعنى الأخلاقي»[١٣]، وهذا القول هو بؤرة ما نادى به الإخلاصي، حينما وضَّح أن كل آخر مزعج لنا هو ذات تعاني أيضاً، وتخاف وتتهمش وتكره، فالحل أن نرى في الآخر ذاتاً ثانية لها حاجاتها وحقوقها بل وجودها الإنساني، فالآخر في الرواية هو الموضوع والذات في آن.

فالحل أن يصغي المرء لذاته أولاً فيعيها، أي أن يكون قادراً على الانفراد بذاته في عصر يعزز رهاب الانفراد، وينحو نحواً محموماً تجاه العلاقات الاجتماعية المتأزمة، ومن المغالطات أن نظن أن تقدير الآخر يقوم على فعل نفي الذات، لكن «المعرفة السيكولوجية شرط ضروري للمعرفة الكاملة في فعل الحب. عليَّ أن أعرف الشخص الآخر ونفسي موضوعاً، لكن أكون قادراً على رؤية واقعه، أو بالأحرى قهر الأوهام، قهر الصورة المشوهة لا عقلانياً التي تكونت لدي عنه. فإذا عرفت إنساناً بشكل موضوعي فإنني في هذه الحالة وحدها أستطيع أن أعرفه في ماهيته القصوى، في فعل الحب»[١٤]، فالوعي يقود إلى إدراك الذات والآخر بشكل موضوعي، مما يمكننا من فعل الحب، حب الآخرين.

لكـن الوعـي الذاتي لن يكون متاحاً أمام من يبحث عن لقمة عيشه، أو من يبحث عن مزيد من التملك والنفوذ، لذلك من واجبنا بحسب الإخلاصي أن نتفكر في النماذج الذبابية التافهة في المجتمع لنعرف كيف نتجنبها، ونتجنب طبعها للمجتمع بالصور النمطية، فالحل الحقيقي أن يُفعِّل الإنسان مشاعر الحب في علاقاته، فنحن نستمتع بالحب، لأنه نظرة في ذاتية الآخر، أو كمـا يعبـر فروم فـي كتابه فن الحب: «فـي الحب الناضـج كائنان اثنان يصبحـان واحداً، ويبقيان مع ذلك اثنيـن»[١٥]، فالاستقلال واحترام استقلالية الآخر والتوحد تحت مظلة القيم الاجتماعية الإنسانية هو ما يعنيه الحب الحق، وهو حل مشكلة الوجود الإنساني.

الهوامش

(١)- مسرحية (لا مفرَ) لسارتر.

(٢)- انظـر: هوبـز، توماس، اللفياثان، ترجمة: ديانـا حبيب حرب، بشرى صعب، هيئة أبو ظبـي للثقافة والتراث، ط١، ٢٠١١م، ص١٧٨.

(٣)- إخلاصي، وليد، ملحمة القتل الصغرى، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٣م، ص٤٨.

(٤)- راجع: سارتر، جان بول، الوجود والعدم، غليمار، باريس، ١٩٤٣م، ص٦٤٢، وراجع: العروي، عبد الله، مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٥، ٢٠١٢م، ص٨٧.

(٥)- إخلاصي، وليد، ملحمة القتل الصغرى، مصدر سابق، ص٦٦.

(٦)- المصدر السابق، ص١٠٥.

(٧)- راجع كتابه، كينونة الإنسان، ترجمة: محمد حبيب، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط١، ٢٠١٣م، ص١٣٨ وما بعدها.

(٨)- إخلاصي، وليد، ملحمة القتل الصغرى، مصدر سابق، ص٥٦-٥٧.

(٩) - فروم، إيريك، الخوف من الحرية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٢م، ص١١٣ وما بعدها.

(١٠)- إخلاصي، وليد، ملحمة القتل الصغرى، مصدر سابق، ص٣١-٣٣.

(١١)- المصدر السابق نفسه، ص٢٥.

(١٢)- راجع: سارتر، جان بول، الوجود والعدم، ص٦٣٩، وراجع: العروي، عبد الله، مفهوم الحرية، ص٨٩.

(١٣)- فروم، إيريك، فن الحب، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م، ص٣٤.

(١٤)- المصدر السابق، ص٣٦-٣٧.

(١٥)- المصدر السابق نفسه، ص٢٨.

* * *

الخطاب الغنائي

- يا أخيّ — إبراهيم محمّد كسّار
- تسع قصائد — د. نزار بني المرجة

الخطاب السردي

- شجرة البيلسان الأم — قصة : هانس كريستيان أندرسن
  ترجمة : ثراء علي الرومي
- فراشتان ملونتان — حسب الله يحيى

يا أخيّ

إبراهيم محمّد كسّار

أيّ أُخَيّ
هيًّا هيّ
كلّ ما قدْ كانَ مَنسيًّاً
سريعاً... مُؤلماً
يأتي إليّ
وعلى سفحِ ظلامٍ عابرِ
قابَ جُرحٍ طافحِ
كانكماشِ الخوفِ
في عرشِ الحنينْ
مُطرقاً كالياسمينْ
أبيضَ الأنفاسِ معصوبَ النِّداءْ

* لوحة للفنان: أحمد نشأت الزعبي.

عالقاً في الجوفِ.. يأتي
كي يعلّق نبضَهُ الحاني
بأطرافِ المساءْ
بالغَ المُوسى على الحَدَّينِ
مصلوبَ الأماني

أيّ أُخيّ
حيَّ... حيّ
صارَ طعمُ الوقتِ ممزوجاً بكُمثرى النَّدى
تاهتِ الأحلامُ
في مستنقعِ الصَّمتِ
وذَرَّاها الأنينْ
وهَوى في ظلِّه الموتُ الزُّؤامْ
تعتليهِ صهوةُ الماءِ
وأضغاثُ رمالْ
وعلى حجمِ خساراتِ
وأطرافِ مكيدَه
مُنهكاً... يأتي إليّ
مُتربٌ وجهُ الحكاياتِ
ومسودٌّ شذاها
حينَ لا نُصغي إلى أبطالِها
خارجينَ منَ الزمنْ
يرقصونَ على تفجُّعِها
قريباً منْ وطنْ
وعلى جنحِ بعوضَه
يُشرعُ الفيروسُ آمالاً عريضَه

أيّ أخيّ
تجرشُ الحربُ البشرْ
وتُذرِّيهمْ حُطاماً منْ دماءْ
ويجوسُ الَّليلُ أحلامَ القمرْ
يغسلُ النُّورَ بأنداءِ العماءْ
شمَّرتْ عَنْ ساقِها الحربُ
وأقعتْ في سكونْ
ترسمُ الموتَ على خصرِ الطَّريقْ
وتُواري خوفَها الخافتَ
عَنْ حمَّى الغريقْ
ثمَّ تغفو قربَ فَيّ
أيّ أُخيّ
رُدَّ لي نبضي بصوتكَ
سائلاً... تبكي عليّ
كيفَ حالُكَ يا صديقي
لستُ بالخائنِ ما كنتُ أخونْ
غيرَ أنَّ الحربَ والقتلى
وإجهاضَ النِّساءْ
وكراريسَ الصِّغارْ
وأراجيحَ السِّياسَه

وتراتيلَ المُصلِّينَ
وأرقامَ الهزائمْ
وانسحابَ الرَّابضينَ
على شفاهِ الموتِ قسراً أو خيانه
وانكسارَ الحلمِ
خوفَ الظُّلمِ

في فنِّ الكياسَه
وانشطارَ القلبِ
والأخبارَ
والنُّكَتَ الرَّذيلَه
وانطفاءَ الموجِ
والنُّطفَ القتيلَه
وانحسارَ الوقتِ
والصَّمتَ المُخاتلَ
جَعلوا منِّي جباناً
فارتديتُ الخوفَ قفَّازين
واخترتُ السَّلامه
بعدَ حربٍ منْ دماءٍ ومَهانه
وانتحارِ الرَّملِ
في الدَّربِ القصيّ

أيّ أخيّ
قلْ لصمتكَ أنْ يراني
فأنا في لُجَّةِ الشَّوقِ
بقايا منْ حصارْ
يستبيحونَ عَصافيري
خيالي وشُجوني
ويسوقونَ دُموعي وضُلوعي
نحوَ خوفٍ آخرٍ
أو شبهِ موتْ
ثُمَّ ماذا يا صديقي
تُشرعُ الإهمالَ في صدري
وتَذروني أَجِفّ

كانطفاءِ النَّايِ في الحَلقِ
اختناقاً بلْ أخفّ
مُمعناً قتلاً رحيماً
في شراييني يُزَفّ
كمْ صديقاً أنتَ عندي
لستَ فَرداً... أنتَ ألفْ
كمْ جَلونا عتماتِ اللَّيلِ
أشعاراً وحُلما

وانطلقْنا في الأحاديثِ
فلا نعرفُ نوما
نُطلقُ الأفكارَ منْ أعراسِها
سَهماً... فسَهما
ثُمَّ نغدو واحداً في اثنينِ
ميلاداً ومَوتا
كنتَ تشدو مَنهلاً
وأشيدُ نَجما
ثُمَّ ماذا يا أخيّ
كنتُ أشكو لكَ همِّي
فتشيلُ الآه منْ صوتي
وترمي
لستُ أبكي ما مضى
أبكي عليّ
كنتَ أو كنتُ... وكُنَّا
نمتطي أيلولَ في أوَّلِه
ونغنِّي في الكوانينِ
حكاياتِ العناقْ

عَنْ قِلاعٍ تصطليها صهوةُ الدُّرَّاقِ
أو حمَّى البهارِ البابليّ

كنتُ أو كنتَ... وكُنَّا
نفصلُ الكلماتِ عَنْ أحرفِها
ونُواري صَفعةَ الواقعِ
بالحُلمِ الشجيّ
نرسمُ الذِّكرى حِصاناً مِنْ لَهبْ
نعلنُ العصيانَ في وجهِ التَّقاليدِ البَليدَه
ننثرُ الشعرَ كأمطارِ التَّشارينِ
على ريحٍ عنيدَه
ونُذرِّي صورةَ الحاضرِ
حُزناً واحتراقا
في تفاصيلِ الحَطبْ
كنتُ أو كنتَ... وكُنَّا
نتهجَّى رعشةَ الحبِّ
وأنداءَ اللِّقاءِ المستحيلْ
نقرأُ الأنثى
فيكوينا الصَّدى
كنتُ كلَّكَ كنتَ كلِّي
عِشتُ ظلَّكَ عِشتَ ظلِّي
فتعالَ الآنَ كي نبكي علينا
أو نغنِّي لا عليكَ
ولا عليّ.

* * *

تسع قصائد

د. نزار بني المرجة

١ - مواعيد

قلتُ: أغتنمُ الليل للحلم
أتركُ للآخرين ضياءَ النهار
أطفئ حزنَ الظهيرة..
أتركهم يشغلون الشوارع
بين الضجيج وبين الزحام
أرقُب بعد الغروب الظلام
أشعل كل الليالي..
وأبدأ وحدي..جديداً؟!!

* لوحة للفنان السوري: بشير بشير.

٢- النبض

عندما يتلاشى الدم
كالماء بين الحصى
عندما يصبح الجلد
في قهره شاحباً
عندما يخفق القلب
لمرة أخيرة..
عندها فقط
ستبحثون عن المدية القاتلة..
إنها لحظة اغتصاب الفؤاد
بقنبلة فاجرة ماثلة!

٣- ارتياح

عندما ترتدي اليقظة قمصانها
احملْ حقائبَك الخفيفة
وانهب المسافات..
لك كل الجهات
خذ عَنْوة بهجة الريح..
فلا شيء بعد المدى مستحيل!

٤- الحلم

في الظلمة الرتيبة الرهيبة
ثمة سلطان للنوم
ينتزع الألسنة
ويفقأ العيون
ويدعونا عَنْوة
لحضور فيلم طويل
يسمونه الحلم!..

٥- موت

من يضمِّد جرحه بالنار؟
من يستل حلماً..
أخضر الوجه مضيئاً
يمسح الجبهة بالورد
ليرتاح على الماء الغريق!
نادلُ الموت الذي مرَّ بنا
قال: اتبعوني
ما تبعناه..
لكنا عرفناه..الطريق!

٦- سمسار

بوجهه.. ووجهه بشوش!
ضحية.. ضحية
يَسَّاقط الرجال!
وسوقه السوداء
تختفي.. وتظهر!
ضحية..ضحية..
يَسَّاقط الأطفال!

٧- الليل

في عرس الزمان والمكان
هذا السواد العازب
في وجهه المنسي
ثمة عاشقان
تركا قصائد بوحه..
قمرٌ وثمة عاشقان..

هي الحياة:
ثلاثةٌ في ليلة
تختصر الزمان!

٨- المسافة

في الظلمة الشاسعة
حيث يزخر الفضاء بالنسيم
ويحتفي بضيفه الغريب..
هناك حيث تلتقي الأصوات والأحجار
بالقرى وأهلها
بعدما
أدمنوا العذاب.. والتراب!

٩- بلا عنوان

قبرٌ.. وجثَّتان
في رحلة القلوب
والمكان.. والزمان
أصوات تحوك الحكايا
في سيرة الغناء والبكاء!
لا شيء..
سوى الأجساد في المرايا
والصمت والظلام
يمسكان بالستارة
وينتهي الكلام..!

* * *

شجرة البيلسان الأمّ[1]

قصة : هانس كريستيان أندرسن *

ترجمة : ثراء علي الرومي **

ذات مـرّة خرج طفلٌ في نزهة وعاد بقدمَين مبلّلتين، وقد أصيب بالزّكام. عجز الجميع عن تفسير كيفيّة حدوث هذا مع أنّ الطّقس كان جافّاً جداً.

غيّـرت له والدته ملابسه، ووضعته في سريره، ثم أحضرت إبريق الشاي لتعدَّ له كوباً مفيداً من شاي البيلسان لأنها تحافظ على دفء الجسم. في تلك الأثناء دخل من الباب ذلك الرّجل المسـنّ المـرح الذي يعيش وحيداً في الطّابق العلويّ من المنزل. لم يكن لديه زوجة ولا أولاد، لكنّـه كان مولعـاً بكلّ الأطفال، وكان يعرف العديد من القصصـ الرّائعة والحكايات التي تبثّ المتعة في نفس من يستمع إليها.

قالت الأم : «إذا تناولت الشّاي الّذي أعدُّه لك الآن يا طفلي الحبيب، ربّما تحظى بقصّة من جارنا العزيز».

---

* هانس أندرسن كاتب وشاعر دنماركي كتب في مختلف ميادين الأدب: في الرواية والنص المسرحي والشعر، وذاع صيته ككاتب للحكايات الخرافية التي تناقلها الأطفال في مختلف أنحاء العالم. من أشهر قصصه: بائعة الكبريت؛ وجندي الصفيح؛ وملكة الثلج؛ وحورية البحر الصغيرة؛ وعقلة الإصبع؛ وفرخ البط القبيح.

** مترجمة سورية.

–«حسنـاً» هزّ الرّجل المسـنُّ رأسه بلطف قائلاً: «هذا إن استطعـتُ التّفكير بقصّة جديدة! لكن أخبروني كيف بلّل الفتى قدميه؟».

قالت الأمُّ:«بالفعل أين بلّلهما؟» .. «لا يمكن لأحد أن يتخيّل كيف»!

قال الولد الصّغير وهو ينظر إلى الجار: «ألا تحكي لي قصّة من قصص الجنّيّات؟».

– «سأحكي، لكن قبل ذلك يجب أن أعرف أمراً. هل يمكنك أن تخبرني بشكل تقريبيّ.. قدر الإمكان كم عمق مصرف المياه الموجود في الشّارع الصّغير الذي تعبره إلى مدرستك؟»

– «تصـل الميـاه إلى منتصف جزمتي الطويلة» أجاب الولد الصّغير، ثمّ أضاف: « إذا وقفت في الحفرة العميقة».

– قال الجار العجوز: هكذا إذن تبلّلت أقدامنا .. هناك في الحفرة العميقة!! وأضاف: «والآن من المؤكّد أنّه ينبغي عليّ أن أقصّ عليك حكاية، لكن لم يبقَ في جعبتي أيّة حكايات».

فقـال الولد الصغير: «يمكنك أن تؤلّف واحدة في الحال. تقول أمّي: إنّك تستطيع تحويل كلّ ما تنظر إليه إلى حكاية، وإنّك قادر على صياغة حكاية من كلّ ما تلمسه»..

«نعـم، لكنّ تلك القصص والحكايـات لا قيمة لها أبداً، فالحكايـات الحقيقيّة هي تلك الّتي تتدفّق من تلقاء نفسها، حيث تقترب، وهي تطرق باب جبهتي قائلةً: ها أنذا»..

«أليس هناك طَرْقةٌ تكاد تصل؟»: سأل الولد الصّغير. ضحكت أمّه وهي تضع شاي البيلسان في الإبريق وتصبّ ماء ساخناً فوقه.

«احك لي قصَّة! احكِ لي قصّة!» يلحُّ الصغير..

«لو أنّ القصّة خطرت ببالي من تلقاء نفسها لأخبرتك، لكنّ هذا النوع من الأمور خاصّ جدّاً، فهـي تأتينـي إن شاءت هي فقط.» وفجأة قال: «مهلاً، يوجد قصّة! إنّها هناك في إبريق الشّاي الآن!».

نظـر الولد الصّغير باتّجـاه الإبريق، وصوت الجار يرنّ عميقاً.. فـرأى الغطاء يرتفع ببطء وزهرات بيلسان بيضاء غضّة تخرج منه. أطلقت الزّهرات أغصاناً طويلة ونشرتها في الأنحاء فـي جميع الاتجاهـات، فكبرت وكبرت حتى تشكّلـت أبهى غصون بيلسان.. يـا لها من شجرة كبيرة فعلاً!

تمدّدت الأغصان حتّى أنّها وصلت إلى سرير الولد الصّغير ودفعت بالسّتائر جانباً .. كم هي شذيَّـةٌ أزهارُها! وفي منتصف الشّجرة تماماً جلست سيّدة عجوز جميلة المظهر لكنّها ترتدي فستانـاً غريباً جدّاً. فهو أخضر مثل أوراق شّجرة البيلسان، وأطرافه مزركشة ببراعم بيلسان بيضـاء؛ لم يتمكّن أحد من أن يحدّد بادئ الأمـر إن كان الفستان مصنوعاً من القماش أو من الأوراق الخضراء الحيّة وأزهار الشّجرة.

سأل الفتى الصّغير: «ما اسم هذه المرأة؟».

قـال الرّجل العجوز «حسناً، اعتـاد الإغريق والرومان على مناداتهـا بكلمة ليست قريبة من لغتنا..لهـذا ترجمناها بـ(حورية الغابـات)، وهناك في بلدة (نيو تاون)، حيث يعيش البحَّارة، يُطلَـق عليها اسـم أفضل، فهناك تدعى بالبيلسانـة الأمّ، وعليك أن تعتني بهـا وتصغي إليها، وترمقها كشجرة بيلسان بهيّة!».

«تتوضّـع فـي (نيو تاون) شجرة مزهـرة مثلها تماماً. وهي تنمو في ركـن من ساحة صغيرة بائسـة؛ وذات ظهيـرة جلس عجـوزان تحتها يستمتعان بأشعّـة الشّمس المشرقـة. كانا بحّاراً عجـوزاً وزوجته التي تقـدّم بها السّنّ كثيراً؛ ولديهما أبناءٌ وأحفـاد، وكانا على وشك الاحتفال بالذكرى السنويّة الخمسين لزفافهما، لكنّهما لم يكونا متأكّدَين من التّاريخ. جلست البيلسانة الأمّ بداخـل الشّجـرة وبدت مسـرورةً، كما هي مسرورة هنا، وقالت: «أنـا على علم تامّ بموعد الذكـرى السنويّـة الخمسين للزّفـاف»، لكنّهما لم يسمعاهـا؛ فقد كانا يتحدّثان عَـن أيّامهما الغابرة بنشوة غامرة.

«أجل، هل تذكرين،»: قال البحّار العجوز، حين كنّا صغيرَين جدّاً في السّنّ، كيف كنّا نركض فـي الأنحاء ونلعـب معاً؟ إنّها السّاحـة ذاتها التي كنّا نلهـو فيها، وقد غرسنـا حينها أغصاناً صغيرة في الأرض وصنعنا حديقة».

«أجـل»، أجابت المرأة العجوز. «ما أذكره جيّـداً؛ أنّ أحد تلك الأغصان كان غصن بيلسانة وحين سقيناها امتدّت جذورها في التّربة وتفرّعت عنها أغصان خضراء أخرى، وها هي اليوم قد أصبحت الشجرة الرّائعة الّتي نجلس تحتها الآن عجوزَين».

قال الرجل العجوز:«أنت على حق، وكان يوجد حوض من الماء هناك في الزّاوية حيث جعلت القـارب الصغيـر الذي صنعتُه بنفسـي يبحر. عجباً كيف كان يبحر! لكـن بعد مدَّة من الزمن كنت أنا نفسي من توجّب عليَّ أن أبحرَ بطريقة مختلفة.

«نعم، لكن في البداية ذهبنا إلى المدرسة وتعلّمنا من الدروس فيها»، قالت السّيّدة العجوز، وبعدهـا تـمَّ تسجيل عقد الزواج رسميّاً. أتذكر كيف بكـى كلٌّ منّا؟ لكنّنا في ظهيرة ذلك اليوم ترافقنـا إلى برج (راوند تـاور)، واستطلعنا العالم الشّاسع حول مدينتنـا (كوبنهاغن) وعبر الماء. ومن ثمّ ذهبنا إلى (فريدريكسبورغ)، حيث كان الملك والملكة مبحرَيْن في عباب القناة في قاربهما الجميل!

قـال البحّار العجوز: «لكنّني اضطررت أن أبحر بطريقة مختلفة، ولسنوات عديدة.. سافرت فيها بحّاراً إلى أقاصي الدّنيا عبر رحلات طويلة.

قالت:«كـم بكيت من أجلك»، واعتقدتُ لبعض الوقت أنّك متَّ وانتهى أمرك، وأنك ممدّد في عمق المحيط، والأمواج تهدهدك. وما أكثر الليالي التي نهضتُ فيها من نومي لأتأكّد من تغيّر الطقس المتقلّب لعلّك تكون نجوتَ، وبالفعل أصبح الجوّ صافياً، لكنك رغم هذا لم تأتِ.

«أذكـر تماماً كيف كان المطر يهطل غزيـراً ذات يوم. وكان عامل النّظافة قد أتى إلى مكان عملـي، فأنزلـت له سلّـة القمامة ووقفت فـي المدخل. كـم كان الطّقس مريعـاً حينها! وبينما كنـت واقفة هناك، أتى ساعـي البريد وسلّمني رسالة كنْتَ أنْتَ مرسلَها! لكنْ! كيف طافت تلك الرّسالة في الموانئ والبلاد! مزَّقتُ الظّرف وأنا أفتحها بسرعة وقرأتها. كنت سعيدة جدّاً إلى درجـة أنّنـي ضحكت وبكيت في آنٍ معـاً. كنتَ قد كتبتَ لي أنّك في البلـدان الدّافئة حيث تنمو حبوب البنّ. لا بدّ أنّها بلاد رائعة! لقد ذكرتَ في رسالتك كلّ شيء عنها، وقرأْتُها هناك بجانب حاوية كبيرة والمطر ينسكب بغزارة. وبعدها أتى شخص وطوّقَ خصري!».

وهنا قال العجوز:«وأنت صفعته صفعةً قويّة على أذنه صفعَةً دوَّى صوتها في الأنحاء!».

«نعم، لكن لم أكن أعلم أنّ ذلكَ الشّخص هو أنْتَ! لقد أتيْتَ بالسّرعة التي أتَتْ بها رسالتك تمامـاً. وكنـت وسيماً جـدّاً .. ولا زلت حتى الآن طبعـاً! أذكر ذلك المنديـل الحريريّ الأصفر الطّويـل الـذّي كان في جيبك والقبّعـة اللّامعة التي كانت على رأسك. كنْـتَ تبدو بحالة جيدة جدّاً! لكن يا لفظاعة ذلك الطّقس ويا له من منظر ذاك الّذي بدا عليه الشّارع!».

وبعدهـا تزوّجنا، أتذكرين؟ قال لها. ومن ثمّ أتـى طفلنا الأوّل، ومن بعده أتت ماري وتلاها نايلز، وبيتر وهانس كريستيان؟

نعـم، بالفعل، هـزّت برأسها موافقةً. وها قد كبروا وغدوا أشخاصـاً يستفيد منهم المجتمع الذي يكنّ لهم الحبّ.

وأولادهم بدورهم قد أصبح لديهم أطفال صغار، قال البحّار العجوز. نعم، أولئك هم أحفادنا؛ يا لهم من أطفال رائعين. إن لم أكن مخطئاً، ففي هذا الوقت بالذّات من العام تزوّجنا.

مدَّت البيلسانة الأمُّ رأسها وهي تقول: أجل. هذا اليوم بالذّات هو ذكرى مرور خمسين عاماً

علـى زفافكما!، فتدلّى قرص البيلسان الأبيض بيـن العجوزين. اعتقدا أن من فعل ذلك كانت جارةً أشارت إليهما، فنظر كل منهما إلى الآخر وتشابكت أيديهما.

في ذلك الحين أتى الأبناء والأحفاد؛ وكانوا يعرفون تماماً بأنّ هذا اليوم هو الذّكرى الخمسون لزفاف العجوزين، وكانوا قد قدّموا تهانيهم صبيحة ذلك اليوم، لكنّ العجوزين نسيا الأمر وهما في رحلة الذكريات الطويلة، مع أنّهما تذكّرا كلّ ما حصل في تلك السنوات البعيدة جداً.

وانبعثت من شجرة البيلسان رائحة عطرة جدّاً، كما غطّت أشعّة الشّمس الآخذة في الغروب وجهَـي العجوزين مباشرةً بحيث بدا خدَّاهما حمراوين تماماً ونضِرَيْن؛ ورقص أصغر الأحفاد حولهمـا، كمـا صرخ بسعـادة لأنّه كانت هنـاك وليمة ضخمة مـن البطاطـا السّاخنة! وهزّت البيلسانة الأمّ رأسها برضىً وهتفت «ياهووو» مع الآخرين جميعاً.

قـال الولـد الصغير الـذي كان يصغي إلـى القصة: «لكنَّ هـذه لم تكن حكايـة من حكايات الجنّيّات»!!

قـال الجـار صاحـب الحكايات:«بل هي كذلـك، إن استطعـت فهمها،». «لكن دعنـا نسأل البيلسانة الأمّ عن الأمر».

«لا»، قالـت البيلسانـة الأمُّ، تلـك لم تكن حكايةً. لكـنّ الحكاية على وشك أن تبـدأ الآن. لأنّ أغربَ حكايات الجنِّيَّات مُستوحاة من واقع الحياة ، وإلا لما تفرّع غصن البيلسان الجميل منّي خارج إبريق الشّاي.

ثـم أخرجت الطّفـل الصّغير من سريره وجعلته يستلقي على صدرها، بحيث التفّت أغصان البيلسان المزهرة كطوق حولهما كما لو أنّهما يجلسان في تعريشة أغصان كثيفة، وحلّقت تلك التّعريشـة معهمـا في الهواء! كم كان الأمر رائعاً.. بل أكثر من رائع! فالبيلسانة الأمّ قد تحوّلت فجـأة إلى شابّة جميلة، لكـنّ الفستان بقي أخضر تزركشه البراعـمُ البيضاء تماماً كالفستان الـذي ارتدته شجـرة البيلسان الأمّ الّتي كان في حضنها أزهار بيلسـان حقيقيّة، وكان شعرها الأصفـر المجعّد محاطاً بإكليل من الزّهـور. أمّا عيناها فكانتا كبيرتين جداً وزرقاوَين بدرجة كبيـرة، و.. يـاه، كـم كان منظرها متعةً لمـن يراها! فقـد أصبحت الآن في نفـس عمر الفتى الصّغير، وتبادلا القبلات والسّعادة تغمرهما بوجودهما معاً.

خرجـا مـن التّعريشة متشابكَـي الأيدي، ليقفـا في حديقة الأزهـار الجميلة عنـد المنزل. وبجانـب المرج الأخضر كانت العصا التي يستعين بها والد الفتى الصّغير على السّير مربوطةً علـى عمـود، وبالنّسبة للأطفـال الصّغار كانت هناك حيـاة سحريّة في تلـك العصا. فعندما يتّخذون وضعيّة الجلوس بجانبها، كان رأسها المصقول يتحوَّلُ إلى رأس حصان أصيل يصهل وشعرُ عنقه المسترسل أسود وطويل. وقد انطلقت أربع قوائم قوية رشيقة لذلك الحيوان القويّ النّشيط وراحت تعدو مسرعةً حول قطعة الأرض المغطّاة بالعشب!

قال الفتى:«والآن سنمتطي الحصان لمسافة أميال!» .. «سنمتطيه حتّى نصل إلى أملاك ذلك الرّجل النّبيل، حيث ذهبنا العام الماضي!»

وهكذا دارا على صهوة الحصان حول الأرض المغطّاة بالعشب مرّة تلو الأخرى، والطّفلة الصّغيرة، الّتي لا بدّ لك أن تذكر أنّها هي نفسها البيلسانة الأمّ استمرّت بصوتها العالي قائلةً: «نحن الآن في الرّيف! لاحظ المنزل الرّيفيّ، بالتّنّور الضّخم الذي ينتصب من قلب الجدار كبيضة هائلة الحجم بجانب الطّريق! شجرة البيلسان تمدّ أغصانها عبر المنزل، والدّيكُ يتجوّل في الأنحاء ويخربش بحثاً عن دجاجاته. انظر إليه كيف يتبختر! نحن الآن بجانب الكنيسة؛ وهي تقع في أعلى التلّة، بين أشجار السّنديان. انتبه كيف أنّ إحداها نصف ميتة! والآن نحن عند محلّ الحدّاد؛ النّار مشتعلة، والرّجال الّذين يغطّون نصف أجسادهم يضربون بالمطارق. انظر إلى الشّرارات التي تتطاير في جميع الأنحاء! ها قد انطلقنا! ومضينا إلى الحقول الجميلة للرّجل النبيل!».

وفي الحقيقة إنَّ كلّ ما كانا يفعلانه هو أنهما كانا يجوبان الأرض المكسوّة بالعشب مرّة بعد أخرى على صهوة الحصان، ومع ذلك بدا أنّ الفتى الصّغير يرى في خياله كلّ ما ذكرته الفتاة الصّغيرة وهي جالسة خلفه على العصا السّحرية. ثمّ لعبا على رصيف المشاة، حيث رسما حديقة صغيرة في التّربة؛ ونزعت من شعرها زهرة البيلسان وغرستها، فنمت تماماً كتلك الأزهار التي كان العجوزان قد غرساها في (نيو تاون)، عندما كانا صغيرَين كما سبق وأخبرتك. لقد سارا متشابكَي الأيدي تماماً كما فعل العجوزان في طفولتهما، لكنّهما لم يذهبا إلى برج (راوند تاور) أو إلى حديقة (فريدريكسبورغ). لم يحصل ذلك، فالفتاة الصّغيرة طوّقَت خصر الفتى الصّغير بأناملها، وحلّقا عبر بلاد الدانمارك.

وكان الجوّ ربيعاً تحوّل إلى صيف، كما كان خريفاً تحوّل إلى شتاء، وتشكّلت آلاف الصّور في ذهن الفتى وفي قلبه، بينما كانت الفتاة تغنّي له، «لن تنسى هذا أبداً».

على امتداد رحلتهما الطّويلة كانت تنبعث من شجرة البيلسان رائحة محبّبة وعطرة. لاحظ الفتى الورود وأشجار الزّان الغضّة، لكنَ شذا شجرة البيلسان كان الأزكى، لأنّ زهراتها كانت معلّقة على قلب الفتاة الصّغيرة، والفتى مرَّة بعد أخرى يسند رأسه عليها وهما يحلّقان أعلى فأعلى.

«كم يبدو الطّقس جميلاً هنا في الرّبيع!» قالت الفتاة الصّغيرة.

حينها كانا واقفَيْن في غابة الزّان ذات الأوراق الغضّة، حيث تناثرت نباتات الجويسئة العطريّة الخضراء الفوّاحة عند قدميهما، وبدت شقائق النُّعمان ذات اللّون الأحمر متألّقة مقارنة مع اللّون الأخضر الممتد.

«آه، ليت الرّبيع يكون الفصل الوحيد في غابات الزّان العطرة في الدانمارك!».

«ما أجمل الطّقس هنا في الصّيف» قالت.

ومـا لبثـا أن مرّا بقـلاع العصور القديمة الملكيـة، حيث تنعكس جدرانهـا الحمراء وقممها المسنّمـة مستدقّة الرأس على صفحة ماء القنـوات، وحيث كانـت الإوزّات تسبح في الأنحاء محدّقـةً بالشّوارع القديمة المظلّلـة في الأسفل. وفي الحقول كانت سنابـل القمح والذّرة تلوّح كأمواج البحر؛ كما امتلأت الخنادق بالأزهار الحمراء والصّفراء، في حين أخذت نبتة حشيشة الدينار البرّيّـة (الجنجل) ونبتة اللبلاب النّضرة تتموان فوق السّياج وفي المساء سطع القمر بدراً، وانبعثت من أكوام القشّ في المروج رائحة زكيّة.

«لا يمكن للمرء أن ينسى أبداً. يا لجمال الطقس هنا في الخريف» قالت الطفلة الصّغيرة.

لـم يسبق للسّمـاء أن بدت هكذا بسموّها فـي الأعالي ؛ وبزرقتها المضاعفـة، وكانت الغابة مذهلـة وقد اصطبغت على نحو مذهـل بالأحمر والأصفر والأخضر. انطلـق كلب الصّيد يعدو مسرعـاً في المـروج، وراحت أرتال طويلة من البـطّ البرّيّ تطير مصـدرةً أصواتاً فوق التّلال التـي تعتليها قبور قديمة تكاثـر نبات العلّيق فوق حجارتها. كانت زرقـة المحيط داكنة تزيّنها سفن مبحرة ذات أشرعة بيضاء. وفي الإسطبلات أخذت النّساء العجائز يقطفن نبتة حشيشة الدينـار (الجنجل) ويضعنها في حوض ضخم بمساعدة الفتيات والأطفال. بينما أخذ الشبّان ينشـدون القصائـد القصصيّة، وروى آخـرون حكايات مـن قصص الجنّيّات عـن العفاريت الصّغيرة والجنّ القبيح. لا يمكن لأيّ مكان أن يكون أكثر روعة من هذا المكان.

«كم الطّقس جميل هنا في الشّتاء!» قالت الطّفلة الصّغيرة.

وحينهـا تكلّلت الأشجـار جميعاً بالصّقيع المتجمّـد حتّى بدت كأشجـار المرجان البيضاء. وأصـدر الثّلج أصوات تكسّـر هشّة تحت القدمين كما يحصل كلما ارتدينا أحذية جديدة. ومن السماء سقط شهاب تلو الآخر. في الغرفة تلألأت شجرة عيد الميلاد بالأضواء محاطة بالهدايا وبجوّ من السّعادة. فيما تناهت أصوات الكمان من كوخ المزارع وبدأت الألعاب بانتظار فطائر التفاح مكافأة للفائز، فحتّى الطفل الأكثر فقراً أخذ يهتف: «يا لجمال الشّتاء».

بالفعل كان جميلاً وأظهرت الفتاة للفتى كلّ محاسنه.

وأصبح الفتى شابّاً، وأراد أيضاً أن يبحر إلى أقاصي البلدان الأكثر دفئاً حيث ينبت البنّ. ولكن عندمـا افترقا نزعت الفتـاة الصّغيرة زهرة البيلسان عن صدرهـا وقدّمتها له كتذكار فاحتفظ بهـا في كتاب التّراتيل، وكلّمـا أخرج الكتاب في البلدان الأجنبيّة كان يُفتـح تلقائياً حيث تتوضّع زهـرة الذّكـرى. وكلّما أطال النّظر فيهـا كانت تزداد نضارة وجمالاً حتّى بـدا عليه أنّه يستنشق هواء الغابات الدنماركية، وكان يمكنه ببساطة أن يرى الفتاة الصّغيرة ترفع بصرها إليه بعينيها الزّرقاويـن النقيّتين المطلّتين عبر بتلات الزهرة، كمـا أمكن له سماعها وهي تهمس، «يا لبهاء الدّنيا هنا في الرّبيع، والصّيف، والخريف والشّتاء!»واجتاحت أفكاره مئات من الصّور.

مرّت سنوات عديدة، وها هوذا قد أصبح رجلاً عجوزاً، يستظلّ مع زوجته بالشّجرة المزهرة؛ وقد تشابكت أيديهما، كما فعل جدّ الجدّ وجدّة الجدّة في (نيوتاون) سابقاً. وقد أخذا يتحدّثان مثلهما عن الأيام السّالفة وعن الذكرى السّنويّة الخمسين لزفافهما.

أمّا العذراء الصّغيرة ذات العينين الزّرقاوين والتي شبكت في شعرها زهرات البيلسان فقد جلست في الشّجرة وأشارت إليهما معاً قائلة، «اليوم هو الذّكرى الخمسون لزفافكما!» ثمّ اقتطفت من شعرها زهرتين قبّلتهما لتشعّا كالفضّة أولاً ثمّ كالذّهب. وعندما وضعتهما على رأسَي العجوزَين، كلّ منهما تحوّل إلى تاج ذهبيّ. وجلسا هناك، كملك وملكة، تحت فيء الشجرة الفوّاحة التي بدت أشبه ما تكون بغصن هرم، وقصّ على زوجته العجوز حكاية شجرة البيلسان الأمّ، تماماً كما كانوا يقصّونها عليه حين كان فتىً صغيراً. كان كلاهما يعتقد أنّ جزءاً كبيراً من تلك القصّة يشبه حكايتهما، وهو أكثر جزء محبّب بالنّسبة لكليهما.

«أجل، هكذا هو الأمر»، قالت الفتاة الصّغيرة الجّالسة في الشّجرة. «بعض النّاس ينادونني بالبيلسانة الأمّ، والبعض يناديني جنّيّة الغابات، أمّا اسمي الحقيقيّ فهو ميموري. وأنا من أجلس في أعلى الشّجرة التي تنمو أكثر فأكثر وأملك القدرة على التّذكّر كما يمكنني أن أقصّ الحكايا. دعني أرى إن كنْتَ لا زلتَ تحتفظ بزهرتك».

وعندها فتح الرّجل العجوز كتاب التّراتيل الخاصّ به، وكانت زهرة البيلسان تستلقي فيه، نضرةً كما كانت حين وُضعَت هناك. ثم أومأت ميموري برأسها، فجلس العجوزان بتاجيهما الذّهبيّين في قلب الشّفق الأحمر، وأغمضا عينيهما بلطف و- وبهذا انتهت الحكاية....

كان الفتى الصّغير مستلقياً في سريره ولم يعرف إن كان يحلم، أو أنه قد سمع ما يرويه الجار صاحب الحكايات، فإبريق الشّاي كان على الطاولة بجانبه، ولكن لم يكن هناك غصن عجوز ينمو خارجاً منه الآن، وكان الجار متّجهاً إلى الباب، ثم خرج إلى منزله.

«كان ذلك جميلاً جدّاً» قال الفتى الصّغير. «أمّي، لقد سافرتُ إلى البلدان الدّافئة!».

«نعم أنا واثقة من هذا» قالت أمّه. «فعادةً من يشرب كوبين ممتلئين من شاي البيلسان السّاخنة، يدخل إلى البلدان الدّافئة!» ثمّ أدخلت أطراف غطاء السّرير من حوله بحيث لا يتسلّل إليه البرد. «لقد غطَطْتَ في غفوة لذيذة بينما كنتُ أناقشه باحتمال أن تكون قصةً أم حكاية من حكايا الجنّيّات».

«وأين هي شجرة البيلسان الأمّ؟» سأل الفتى.

قالت الأمُّ :إنها في إبريق الشاي .. هناك يمكن لها أن تقيم!».

الهوامش:

(١)- أخذت القصة من Jean Hersholt. info@links

* * *

فراشتان ملونتان

حسب الله يحيى *

استيقظت من نومها مستبشرة خيراً..

كان الوقت فجراً، وضوء النهار لم يكشف عن نوره بعد..

كانت سعيدة، على العكس من كل أوقات اليقظة الفجرية التي تبدأ مفاتيحها بصداع ثقيل..

هذا الفجر.. كان يعلن عن تفاؤله وفرحه وبشائره..

كان الفرح يملأ عليها وجدانها، وكان بودها أن يشاركها أحد في هذا التفاؤل السعيد.

* روائي وناقد عراقي.

كان يستلقي إلى جانبها جسد مثقل بالغضب ما قبل النوم وما بعده، لم يكن بمقدورها إيقاظه، ذلك أن واقعها المكدس بالهموم، لم يشغله يوماً.. فكيف ستشغله أحلامها السارة تلك؟

صار الحلم يملأ رأسها فراشات ملونة، وورداً عطرة..

ووجهاً باسقاً، طالما ترقبت طلعته وهو يدق عليها أبواب قلبها ومشاعرها وأوقاتها كلها.

كانـت بها رغبة ملحة أن تنقل هذا الحلم الجميل الذي فتح عليها فجرها، أن تتحدث به إلى هذا الجسد المركون الذي يشاركها سريرها، فهو الأقرب إليها، غير أنها، أبعدت هذه الرغبة تمامـاً.. فالرجل الذي اقترن بهـا، كان قد نسي الأمر، وطوى صفحاتـه المرة.. فالزمن كفيل بالنسيان كما يقول هذا مراراً.

إلا أن النسيان، لم يدخل عالمها يوماً، وإنما كان الترقب هو شاغلها الأساس، ووجودها الذي نسيـه النسيان نفسه، وباتـت الذاكرة دائمة الحضور في كل الليالـي وكل ساعات النهار الذي كانت مثقلة بعتمته أكثر مما كان يبعثه من ضياء.

هـذا الفجر يختلف.. هذا الفجـر، أضاء نهاره قبل موعده.. ذلـك أن الأحلام السعيدة هي التـي تفتـح شهية الفجر حتى يضيء قبل أوانه، كانت تريد استعادة الحلم من جديد، وأن تبوح به إلى الناس جميعاً، وأن تكشف لهم سرها الخطير، أن تقول لهم: أحلامها لا تعرف الخيبة.

هـم الخيبـة، وهي وحدها التـي لا تخيب أحلامهـا وآمالها، انتابها شعـور بالحيرة.. فقد لا يصدق أحلامها أحد، وسيعدونها مصابة بالخرف، فيما هي مملوءة بصدق أحلامها..

كان لابـد أن تبوح بحلم ليلـة أمس.. فالأمس يختلف عن كل الأماسـي، وحلم الأمس يختلف عن كل الأحلام السوداوية التي رافقت لياليها وأثقلت عليها كل الليالي التي يرافقها فيها جسد خـال من المشاعر والأحاسيس والأحـلام والرؤى.. جسد رجل تمكـن أن يزيل ذاكرته تماماً، وأصبح معنياً بنفسه وثرثرته وغضبه الدائم كما لو أنَّه طقس أساسي في حياته..

ودقَّ جرسـ الماضي، بكل ما فيه من قطيعة وجفاء ومحاولة للنسيان والانصراف إلى سكون الشيخوخة ووقارها.

كيـف لها أن تـدق عليه جرسه، وتخاطبه من جديد، وتتوسل إليـه أن يصغي إليها.. وتوقفت عن كلمة (تتوسل) وما كان من طبعها أن تتوسل إلى أحد، ذلك أن التوسل يعدُّ ذلاً، وهي لا تريد أن تكون امرأة تعيش ذلها، وتتوسل إلى الآخر حتى يصغي إليها.

كان بهـا كبريـاء امرأة تتحكم في عقلها، وتضبط مشاعرهـا، تحبسها، تهيمن عليها.. حتى صمتهـا كان يعنيهـا، كانت له أوقاته المـرة، فيما يكون البوح ضرورة تعـرف أوانها.. ومع من يكون هذا البوح الذي لا يرقى إليه أحد.. سواه.. وسواه لا أحد!

عجبت لجرأتها، لجرأة قرارها تحديداً.. مازال رقم هاتفه نشيداً في قلبها، وهذا النشيد يكرر حضوره في قلبها وعلى شفتيها.

في عتمة الفجر، أرادت أن تدقَّ عليه هاتفه، كانت تعرف جيداً أنه يقظ، مزدحم بالأفكار والأحلام والذاكرة.

الوقت غير مناسب ولا ينبغي عليها أن تفاجئه بعد سنوات الغياب الطويل تلك.. لم تصبر صبرها.. راحت تضرب دقات القلب.. رقماً.. رقماً، نبضة، نبضة.. جاء صوتها وقوراً وقلقاً وحذراً.

وجاء صوته عذباً، رخيماً، كما لو أنه كان ينتظر منها هاتفها هذا..

لم يكن قد نسي رقمها.. رحب بها، أحسَّ أن شيخوخته قد استيقظت وعادت تنبض شباباً..

- أهلا بالعزيزة.. أهلاً، صباح جميل يبدأ بك

كان قد نسي تلك السنوات التي امتثل فيها إلى عقله ووقاره. وامتلأ إحساسه بالمسرات.

- أهلاً بك.. هل أنتِ بخير؟

- بخير.. فقط، لم أجد من أقص عليه حلمي سواك.. اغفر لي نزقي وجرأتي ومفاجأتي.. كنت أحترم طوال السنوات الماضية قرارك، ولم أجرؤ على تجاوزه، لكن الحاجة إليك اقتضتها الضرورة.

- أي ضرورة...؟!

- حلم الأمس..

وقبل أن تستمع إلى جوابه راحت تحكي له حلمها:

- فراشتان ملونتان.. حطا على كتفي، أردت أن أمسك بهما.. ولم أفلح.. قلت إن ابني الذي فقدته ولا أعرف أخباره منذ سنوات، ما إذا كان حياً أو ميتاً.. سيعود لي، وأنت، أنت ستدق على رقم هاتفي تطلبني.. هل أنا متفائلة، هل سيعود ابني ويربت على كتفي، هل ستعود أنت إلى سابق عهدك.. محباً أزلياً..؟ هل سأراه، هل سأراك.. هل...؟

كانت دموعها تقطر فوق شجرة الروز الحمراء، فيما نسائم الفجر تلعب بأوراق الشجرة الساكنة في حديقة المنزل الصغيرة.

أحست أن صمته قد طال أمده، أحس هو أن كلماته عاجزة عن الكلام.. وما بين صمته وبوحها.. كانت المسافة تطول.

الفراشتان الحالمتان.. اختفتا مع اليقظة، فيما كتفها كان مسحوراً بالحياة والأمل والفرح.

الفراشة الأولى: ابنها الغائب، حي، وسيعود إليها.

الفراشة الثانية: هو، هو.. من سقاها طعم اللذة والبهجة والذكريات التي تمردت على النسيان.

كان الرجل يئن على الهاتف.. كانت تحس أن فراشة روحه ستحلق في فضاء متسع وليس بمقدورها الإمساك بها.

فيما كان ابنها البكر.. يعيد الكرة على كتفها.. تتنبه إلى أن الفراشة قد حلقت عالياً، ولم تعد ألوانها ولا شكلها ولا روحها الحية في مدى بصرها.

ظل الصوت الآخر يبتعد ويسكت.. بعد أن ضاقت أنفاسه ثم تلاشت وأصبح الماضي الذي لا عودة له.

فيما ظلت روح ابنها تهيم حولها، تدور، تدور، ثم اختفت هذه الروح التي لم تعد بها روح يمكن أن تضيء عليها فجرها الجميل هذا.

تواترت على حياتها، أربع فراشات، بأرواح هائمة حالمة..

فراشة الغائب الذي لم يعد ولا أمل بعودته، وفراشة عجوز أخذ الدهر معها كل أحلامه، وفراشتها التي تذوي شيئاً فشيئاً حتى تحول عالمها.. عالماً آخر لم تعد به سوى أنفاس هامشية بالكاد تهمس لها أنها مازالت حية! فيما كانت الفراشة الرابعة، قطرات دموعها التي تساقطت على ورود الروز التي حلمت بفراشتين ملونتين يوقظانها ذات فجر عاجز عن المجيء بضوء النهار..

وبالشمس التي يعدها الحلم أنها ستشرق ذات زمن.

* * *

آفاق المعرفة

-فلسطين فِيْ شعر حسن البحيري	عبد اللطيف الأرناؤوط
- الأدب يداوي آلامنا	تأليف: ريجينا دوتامبل ترجمة: محمد الدنيا
- تلاعب؛ وتأثير، وقبول: عم نتكلَّم؟	تأليف: بينوا هيلبرون ترجمة: محمد أحمد طجو
- فرجيل أشهر شعراء الرومان	د. محمد الزين
- التوافق الزواجي	د. عيسى الشمّاس
- نهاية أُسطورتَين في عالم الطيران	محمَّد حسام الشَّالاتي
- المسألة الحسابية ومتتابعة فيبوناتشي في الرياضيات	أحمد محمد جواد الحكيم

الأدب يداوي آلامنا

تأليف: ريجينا دوتامبل *
ترجمة: محمد الدنيا **

في روايات الأمس، واليوم، ودواوين الشعر، وبعض الكتب، ما يعيننا ويؤازرنا في مختلف أوقات وجودنا. لكن ليس تلك المؤلفات ذات النصائح الجاهزة أو الصيغ الباهتة، بل بالأحرى تلك التي تسأل العالمَ المحيط بنا وتستنطقه، بصورة خلاقة؛ تلك التي نحن همُّها، في نزوعها الإنساني، وفي قوة تعبيرها؛ القادرة على تلطيف أجوائنا بمنظومة نحوِها، وإيقاع جملها وموسيقاها، وحتى بلمس ورقها. تلك التي تقدم لنا قصصاً، مدهشة بتأثيرها، قادرة على اقتلاع آلامنا، على اختطافنا من أنفسنا لتأخذنا نحو مصائر جديدة سمحة وسخية، لم نكن نتوقعها غالباً.

* كاتبة فرنسية اختصاصية في القراءة العلاجية.

** مترجم سوري.

لكن من أين تنبع قوة تأثير هذه الكتب والأشعار والروايات علينا؟ أولاً مما تحتضنه من تعليم واع ومُراع، من انتباه توقظه في بعض أوقات حياتنا التي تضفي على المؤلفات معنى وتمنحها أهمية، بدءاً بأصغر تفاصيل مشاغلنا اليومية، مروراً بجسدنا والطبيعة حولنا، وحتى التجارب الإنسانية العظيمة، من مثل فن المحبة. يقول الكاتب «لاروشفوكو» (١٦١٣ – ١٦٨٠): «كثير من الناس لا يمرون بهذه التجربة العاطفية، المحبة، إن لم يكونوا قد سمعوا قط أحداً يتكلم عنها». وتقول المحللة النفسية «كاترين ميو» (١٩٤٤-): «ربما ما كنت لأقع في الحب مطلقاً لو لم أكن قد قرأت رائعة «بروست» «بحثاً عن الزمن الضائع...»».

من المؤكد أن القدرة على المحبة لا تقتصر على من يقرؤون وحدهم، فثقافة المحبة جزء من تلك الحكايات العظيمة المتوارثة، المتناقلة بين البشر في حياتهم اليومية، فنتعلمها ونتلقنها. هكذا تتكون كل خبرة بشرية، في حكاية أولاً.

في جانب آخر، كان الكاتب «أندريه جيد» (١٨٦٩ – ١٩٥١) قد لاحظ خلال «الحرب الكبرى»، أن الصحفيين الذين لم يذهبوا إلى الجبهة كانوا يستخدمون في وصف الأحداث المفردات اللغوية نفسها التي لجأ إليها الجنود فيما بينهم في روايتهم لهذه الأحداث بعد عودتهم من الخنادق. في الواقع نحن نتبادل رواية الوقائع والأفكار، في الغالب، باستخدام الكلمات والتعبيرات التي كان قد استخدمها آخرون قبلنا. وبهذا الصدد، يقول منظر الأدب والطبيب النفسي السويسري «جان ستاروبينسكي» (١٩٢٠ – ٢٠١٩) «تتجلى مشاعرُنا وعواطفنا، إلى حد كبير، في أشكال تعبيرية لغوية أو فنية. لا يمكننا فهم ما نحس وندرك من ميولنا ورغباتنا، وحالاتنا النفسية إلا إذا أودعناها أشكالاً لفظية. ويضيف «لهذا، لا بد أن تكون تجاربنا الداخلية مرتبطة ارتباطاً لا انفصال فيه بتلك الجمل والتعبيرات التي توفر لعواطفنا وانفعالاتنا الأكثر حميمية نموذجَ تعبيرها الممكن».

الأدب يحرك الحياة النفسية وينشط الجسد

يؤثر الأدب بطرق أخرى أيضاً، فمن حيث أنه موسيقي وحامل رموز وأشكال أسلوبية فإنه يحرك حياتنا النفسية وبه يتأثر كل جهد نبذله من أجل أن نفهم. حينما نقرأ، يهيئ كل منا حيزاً لنفسه، لنبدأ حوار الجليس الحميمي مع جليسه، الكتاب، ونتأهب لنظرة جديدة إلى كينونتنا. ويتحدث الكاتب المسرحي «بيير غويوتا» (١٩٤٠ – ٢٠٢٠) عما أسماه «التحرك النصي»، تلك الحركة العلاجية التي تدفع الشخص نحو إبداعيته، صوب ذاتيته، إذ يستخرجها، ولو آنياً، من سطوة الواقع. لهذه الأسباب كلها، يمكن للأدب أن يداوي.

أيـن يكون جسدنـا حينما نقرأ؟ سنجده منشغلاً. تواكب التفكيـرَ تقلصات جسدية دقيقة، وحركات لا إرادية من الفم والحنجرة. وقد بينت دراسات أنجزت حول «العصبونات المرآوية»[1] أن مـن شأن قراءة فعل يصف جسداً يتحـرك أن تنشط الحالات الذهنية نفسها التي ينشطها الجـري الفعلـي أو أداءً هذا الفعل أو ذاك. في كل الأحوال، قراءة حركة، يعني محاكاتها. أكثر القراءات سلبية من حيث الظاهر هي في الواقع انشغال ناشط للغاية!.

ثم إن فكرة استخدام الكلمات ضمن أفق علاجي ليست جديدة. كانت قد ظهرت منذ آلاف السنيـن، حينمـا كان أحدهم يشرع في الكلام حول نار الخيمـة البدائية، راوياً حكاية صيد أو أخـرى حول الآلهـة... وكان المؤرخ الإغريقي «ديـودور»، من القرن الأول قبـل الميلاد، ينظر إلـى الكتب على أنهـا «أدوية العقل». ومنذ العصـور القديمة، تطورت معرفـة الجسد، والأدب والمداواة معاً في أغلب الأحيان.

أمـا حديثاً، فكانت عبارة «العلاج بالقراءة» bibliothérapie قد ظهرت عام ١٩٦١. وكان معجـم «ويبستر أنترناشيونال» قد أعطاه حينها التعريف الآتي: «العلاج بالقراءة هو استخدام مجموعـة قراءات مختارة كوسائل علاجية في الطب والطب النفسي؛ إنه وسيلة لحل مشكلات شخصية من خلال قراءة موجهة».

وكانـت رائدة العلاج بالقراءة، في البلدان الأنكلـو – سكسونية، «سادي بيترسون ديلاني» (١٨٨٩ – ١٩٥٨) قـد أجـرت أولى تجاربها السريرية في أحـد مشافي ولاية «ألاباما»، في عام ١٩١٦، فـي محاولـة للتخفيف عن الاضطرابات النفسية لـدى العسكريين الذين وقعوا فريسة المشاهـد المرعبـة للحـرب العالمية الأولـى. وفي فرنسا، عـام ١٩٤٦، أخـذت عالمة النفس والمعالجـة النفسيـة «لوسي غييه» تقرأ الشعر بصوت مرتفع علـى المرضى في عيادتها. ذلك أن الشعـر، حسـب تأكيدها، يتألف من ثلاث قـدرات – الإيقاع، والصـوت، والفكر – يمكنها أن تضبـط حالات الرهـاب، والقلق، والإحبـاط، والسوداء، وأن تفعل فعـل المهدئ في حالات الصدمات المعنوية والعاطفية.

واليـوم، ينتشر في أنحاء العالم العديد من تيارات العلاج بالقراءة، التي تتميز بهذا القدر أو ذاك مـن القيمـة والأهمية، علاجات تحشد في عملها وسائـل متباينة جداً. غالباً ما يكتفي العـلاج بالكتب، الذي يستند إلـى كم كبير من أعمال التنمية الشخصيـة، بانتقاء عناوين لها علاقة بمشكلة المريض الفردية.

وهنـاك مقاربات أخرى، ما يشبه الفن – العلاج، تجمـع بين قراءات وورش كتابة أو فنون تشكيليـة. أمـا القراءة ضمـن مجموعة، بصوت مرتفـع، فغالباً ما تكون موضـع استفتاء لدى

الأشخاص المعنيين، ذلك أنها تضفي على النص حرارة حسية وتمكّن البعض والبعض الآخر من تقاسم الانطباعات. ومنذ بدايات الأعوام ٢٠٠٠، أخذ العلاج بالقراءة يكتسب شهرة واعترافاً اجتماعياً ومهنياً، في العالم الأنكلو-سكسوني بشكل خاص، حيث راحوا يدمجونه في بعض العلاجات النفسية، لاسيما بالنسبة للمرضى الذين يعانون من اضطرابات الانتباه أو من حالات رهاب اجتماعية. واليوم، يمكن للعلاج بالقراءة في هذه البلاد أيضاً أن يستعين بخبراء رعاية وتمريض، واختصاصيي استشفاء، لمداواة العديد من الأوضاع التي ينظر إليها على أنها مؤلمة: الحزن، والعزلة، والشعور باللا معقولية الذاتية، واليأس، والافتقار إلى الإحساس...

نوع تخيلي

أياً كانت درجة شروط ومستوى معايير هذه التيارات المختلفة، فإن قاسمها المشترك هو اللجوء إلى قدرة الحكايات على التأثير. ذلك أنه إن كان من البديهي أن تكون رواية الحكايات للأطفال أمراً مهماً، فقد ننسى سريعاً جداً أن الراشدين والمسنين، الأصحاء أو المرضى، يحتاجون إليها هم أيضاً بالقدر نفسه. وأياً كان عمرنا، ووضعنا وشرطنا، نحتاج دائماً إلى سماع الحكايات. وتطلق الأديبة الكندية – الفرنسية «نانسي هيوستن»[٢] (١٩٥٣ -) على الكائنات البشرية اسم «النوع التخيلي»، إذ إننا جميعاً نحتاج إلى رواية الحكايات، لأنفسنا أولاً، وفي كل لحظة من لحظات حياتنا؛ في الظروف كلها، حتى في أكثرها إيلاماً. نحتاج إلى أن نفكر، بالكلمات، بما نحياه؛ وأن نتصور، على شكل جمل ومشاهد، ما كنا قد عشناه، من أجل أن نتمثله ونستخلص منه دروساً وعبراً ونتائج.

المرض، موضوع روائي

رأت الروائية الإنكليزية «فرجينيا وولف»[٣] (١٨٨٢– ١٩٤١) أن من المستغرب ألا يكون المرض ماثلاً على قدم المساواة مع الحب بين موضوعات الأدب الرئيسية،مع أنه غالباً ما ينتابنا، وبعمق في مرات عديدة، ولماذا لا توجد رواياتٌ عظيمة تتناول تلك التبدلات في حالات الوعي التي تسببها الأنفلونزا مثلاً؟ أو قصائدُ في جنون وجع الأسنان؟ لا يصيب الألم، والإدمان، أو سرعة العطب والتأثر وحوادث المرور بعض البشر الآخرين، بل يمكن أن يكون ذلك من نصيب كل منا،إننا جميعاً في هذه المحن نتألم بكل كينونتنا الحياتية، ولا نُختزَل إلى مجرد مشكلة جسدية، طبية محضة. لكن، كي نتكلم عن المرض، لا بد من ابتكار لغة جديدة، قادرة على التعبير عن الألم.

أبدع أدب القرن العشرين بعد «فرجينيا وولف» الرائدة، روايات مميزة حول محن المرض. نذكر من بينها رواية Mars (١٩٧٩) للكاتب السويسري «فريتز زورن» (١٩٤٤ – ١٩٧٦) وLa Tanière éclairée (١٩٨٩) للكاتب الروماني «ماكس بليشر» (١٩٠٩ – ١٩٣٨) وHors de moi (٢٠٠٨) للكاتبة الفرنسية «كلير مارن» (١٩٧٤-)...

روبنسون كروزو، ترويض اليأس

«روبنسون كروزو»، رواية «دانيال ديفو (١٦٦٠– ١٧٣١)»، إحدى الروايات العالمية الأكثر مبيعاً، التي ظهرت منذ ثلاثة قرون، غالباً ما تقدم في العلاج بالقراءة على أنها أعظم كتاب لسلوكيات العيش في البلدان الأنكلو- سكسونية بشكل خاص.، يبدو في الواقع أن بالإمكان قراءتها ككتاب مرجعي، ولاسيما في مواجهة الاكتئاب. تقوم قوة هذه الرواية أولاً على التعبير بالكلمات حول إحساسات التخلي والهجران الجسدية. إلا أن «روبنسون» لا يكتفي بالبقاء باكياً على الشاطئ، ملوحاً بذراعيه آملاً أن تأتي سفينة لاصطحابه. يجب أن يبدأ – ومعه القارئ – بتنفيذ مبادرات تنقذه: حركات صغيرة دقيقة في البداية (جمع بعض الأحجار لصنع موقد، وتقطيع حطب)، ثم، شيئاً فشيئاً، حركات أعقد وأكثر رمزية (غرس شجرة، وصقل لوح من الخشب، والعناية بحيوان). بذلك، بعد تعداد حركات العودة إلى الحياة كلها، مع توفر جميع إحساسات الحركة الجسدية؛ يبدأ القارئ، بعد أن يتمثل حالة المشرف على الغرق، بعملية الخروج من الهاوية، وبعد أن يحركه «روبنسون»، الذي يعيش معه كلَّ حركة من حركات العودة إلى الحياة العادية، يتنفس الصعداء عندما يتشجع أخيراً على بناء خيمة بدلاً من أن ينام في العراء، ونحْتِ مرْكب جديد.. يحس بالفرح إزاء هذه الحركات الإيجابية: الخشب يعوم، ومن ثم يبتعد الخوف من الغرق؛ وحتى لو استمر الألم والضغط على الصدر المكتئب، فإن احتمال الغرق يبقى أقل إثارة للخوف. إنّ «روبنسون يساعد» بذلك في ترويض اليأس بالتدريج، ويتيح حدوث تغيرات في طرق تفكيرنا، ويحرك استرداد الوضع المعتاد، ويمهد السبيل أخيراً إلى الاقتدار والصمود.

وللبرهان على قدرة التعبير على الفعل نقتطع مقتطفاً من رواية «روبنسون كروزو»:

«بدا لي وضعي بشعاً؛ لم أقع في تلك الجزيرة إلا بعد أن دفعتني إليها عاصفة هوجاء بعيداً عن طريق رحلتنا المرسوم؛ وبعيداً عن مسار الملاحين المعتاد، بنحو مئة فرسخ، كانت لدي مسوغات قوية كي أعتقد، أن علي أن أنهي؛ بقدَر من السماء؛ حياتي بهذه الطريقة الحزينة

في هذا المكان المقفر. حينما كنت أفكر هكذا كانت دموعي تسيل غزيرة على وجهي، وكنت أحياناً أشكو لنفسي أن العناية الإلهية قادرة على أن تهلك على هذا النحو مخلوقاتها كلها، وأن ترديهم في أعماق البؤس، وأن ترهقهم، لكنْ سرعان ما كنت أعود إلى رشدي الذي يكبح مسار هذه الأفكار، لائماً نفسي. وذات يوم كنت أمشي على الشاطئ، وبندقيتي في يدي، حزيناً جداً على مصيري، فأطلّ عقلي، إن جاز التعبير، ليتشاجر معي، وأطلق كلماته: «صحيح أنك تعيش في مكان مهجور وموحش؛ لكنْ لتتذكرْ، من فضلك، ما حل ببقية المجموعة... ألم تكونوا أحد عشر فرداً في القارب؟ أين هم العشرة الآخرون؟ لماذا لم ينجوا بحياتهم، وأنت في الأخبار رجل مفقود؟ لماذا أنت الناجي الوحيد؟ ما هو الأفضل، أن تكون هنا، أم هناك في باطن البحر؟. يجب دائماً أن ننظر في النوائب إلى ما هو الربح المتبقي، وما هي الخسارة الأسوأ التي كان يمكن أن تحلَّ بنا؟ لقد أدركتُ حينها، مرة أخرى، كم توفَّرَ لي من الحاجات الضرورية لعيشي. ماذا كان يمكن أن يؤول إليه مصيري، لو لم يحدث، بمصادفة تسنح مرة من مئة ألف حالة... وجد المركبُ خلاصاً من تلك الرمال التي علق بها، لقد جنح على مقربة من الشاطئ، فتسنى لي وقت كي أخلِّصه وأنقذ نفسي! ماذا كان من الممكن أن يغدو عليه مصيري لو تحتَّم أن أعيش في الحرمان حيث كنت هناك، على حوافِّ الشاطئ، ولا شيء من ضروريات الحياة يبدو أمامي... لا أشياء لا أدوات أتدبَّر بها ما أحتاجه! ما الذي كنت أستطيع أن أفعله.. صرختُ، بلا بندقية، ولا ذخائر، ومن دون أدوات كي أشتغل، وأصنع لنفسي ما يلزمني لاستمرار العيش، لا ثياب ولا سرير أو خيمة، وبلا أي شكل من أشكال المأوى!.. ولكني الآن أملك الكثير من ذلك كله، لقد كنت في المسار الصحيح حينما تمكنتُ من التموّن بنفسي، والاستغناء عن بندقيتي عندما نفدت ذخائري، وبذلك اطمأننت، وتأكَّدت أن لدي الكثير ما دمت أعيش حياة بعيدة عن الحاجة والعوز. إني فكرت منذ البداية بأن أحمي نفسي من الأحداث التي قد تقع، ليس فقط بعد استهلاك مؤونتي كلها، بل أيضاً إن ضعفت قواي وساءت صحتي. ولا بدَّ أنْ أعترفُ بأني ما كنت أظنُّ أن ذخيرتي يمكن أن تتلف فجأة، وعندما أدركت أن البرق قد يفجِّر ما لدي من بارود صارت هذه الفكرة ترعبني جداً كلما أضاءت السماء وضجَّت أصوات الرعد. والآن، وأنا على وشك الولوج في علاقة كئيبة مع حياة صامتة، حياة لا مثيل لها ربما في العالم، سأتناول حكايتي من بدايتها، وأكملها مسلسلة».

الهوامش

(١)- العصبونـات المرآوية / العصبونات المرآتيـة neurones miroirs فئة من الخلايا العصبية الدماغية تتنشـط حينمـا ينفذ الفرد فعـلاً من الأفعال وحينما يراقب هـذا الفرد فرداً آخر أيضـاً (ولاسيما إذا كان من جنسه) وهو يقوم بالفعل نفسه على حد سواء، بل حتى عندما يتخيل الفرد مثل هذا الفعل أيضاً، ومن هنا تعبير المرآة. وهذه العصبونات معروفة بأنها منشأ التثاؤب. «المترجم».

(2)- N. Huston. L'Espèce fabulatrice. Actes Sud. 2008

(3)- V. Woolf. De la maladie. 1930. rééd. Rivages. 2018.

* * *

فلسطين فِيْ شعر حسن البحيري

عبد اللطيف الأرناؤوط

كتب أحد النقاد يَقُوْلُ: (عرفتُ فِيْ حياتي كثيرين من الأدباء والشعراء والفنانين المبدعين، ولكن التطابق التام بَيْنَ الإنسان والمبدع لَمْ أجده إلا عِنْدَ الشاعر حسن البحيري). ويعني ذَلكَ سمة الصدق الفني فِيْ شعره، فَقَدْ تفاعل مَعَ الهم الوطني حَتَّى ضاعت الحدود بَيْنَ همومه الذاتية والهم العام، وهي حالة ندر أن نجدها عِنْدَ الأديب الَّذيْ يتعامل مَعَ موضوع أدبه، وكأنه شأن متميز عَنْ ذاته، فَإذَا انتهت تجربته الشعرية تحوّل إِلَى عالمه الذاتي.

وتعليل ذَلكَ الصدق فِيْ المسألة الوطنية لَدَى حسن البحيري يرتد إِلَى عوامل عدة، منْهَا أن قضية فلسطين كَانَ لَهَا شأن كبير فِيْ مجرى حياته، ورسم خطوطها. فهي الّتي دفعته إِلَى الهجرة، وبسببها عانى التشرد والغربة، أَمَّا العامل الثاني في اعتقادي فيرتبط بمؤثرات أخرى فِيْ حياته، منْهَا يتمه المبكر، فَقَدْ مات والده وهو طفل، وعانى بموته قسوة الحرمان مما دفعه إلى

أن يتعامل مَعَ الواقع الخارجي بجدية وقلق لأن الواقع الاجتماعي كَمَا أثبتت تجربته الحياتية، ذو أثر بالغ عَلَى الإنسان فلا يستطيع أن يتحرر من ضغوطه أو يقف مِنْهُ موقف المتفرّج.

أما العامل الثالث فَهُوَ مَا يمتلكه الفنان من حسٍّ مرهف، يحول بينه وبين التبلد أمام محن الوطن، حَتَّى لَوْ كَانَتْ هَذِه المحن قليلة التأثير فِيْ حياته الخاصة، فالشاعر أو الفنان أكثر شعوراً بمسؤولياته الاجتماعية والوطنية من الآخرين الَّذِيْنَ تدور حياتهم فِيْ أفق الرغبات والحاجات المتعلقة بالعيش ومتطلباته، ولذلك نرى الشاعر حسن البحيري يعترف قَبْلَ موته إثر نوبة قلبية ألمت بِه عام ١٩٩٨م بِأَنَّ الهمّ الوطني هُوَ الَّذِيْ حطّم فؤاده وأضعف مقاومة جسده:

لَقَدْ كنت يا قلبي عَلَى كُلّ شدة
كَأَنَّ الحديد الصلب فِيْ الصدر كونّك
ولكن جرحاً فِيْ «القيامة» نازفاً
وفي المسجد «الأقصى» دهاك فأوهنك

***

ولد الشاعر حسن البحيري فِيْ عام ١٩١٨ بمدينة يافا من أسرة يتحدر أجدادها من منطقة البحيرة بمصر، ومن أب طاعن فِيْ السن مات وهو طفل. فحملته أمه مرتحلة من بلد إِلَى بلد فِيْ فلسطين دُوْنَ أن يكون لَهَا مصدر رزق أو سند يساعدها فِيْ مواجهة الحياة، فاضطرت للزواج من رجل آخر سام ولدها «حسن» صنوف العذاب والاضطهاد. فكانت طفولته مثالاً للحرمان والبؤس والاضطهاد، ولما بلغ سن التعليم دفعته أمه للإقامة فِيْ معهد الأيتام، غَيْرَ أن انتقال عمل زوج أمه إِلَى حيفا اضطره للانتقال مَعَ الأسرة.. وانتسب إِلَى مدرسة ابتدائية، رسمية، وظهرت فِيْهَا نجابته مبكراً، لكنه اضطر أن يغادرها ليتفرغ للعمل والسعي فِيْ طلب الرزق دُوْنَ أن يتمَّ دراسته فِيْ المراحل التعليمية.

عمل حسن البحيري فِيْ محطة القطار

بحيفـا، وكان مواظباً فِيْ عمله، يؤدي واجبـه بإخلاص، وفي تِلْكَ الفترة انطبعت روحه بجمال مدينته حيفا ومتنزهاتها، كَمَا عرف قلبه حب المرأة فتعلق بفتاة جميلة... لَمْ يشأ القدر أن تتم قصـة حبهما إلا بالفرقة القاسية، فتحول الفتى «حسن» إِلَى نظم الشعر، مما لفت الأنظار إِلَى موهبتـه المتميـزة، وأثر قصائده فِيْ مرحلة كَانَ أبناء فلسطين أحـوج مَا يكون إِلَى أن ينبههم للخطر المحدق، وشاءت وطنيته وإخلاصه أن يقرن القول بالفعل، فاتصل بأقرانه من الشبان المندفعيـن للعمـل المسلح ومنهم الشاعـر الشهيد عبد الرحيم محمود الَّـذِيْ التقاه في إطار العمـل الكفاحي الوطنـي، ويشاء القدر أن يستشهد عبد الرحيم فِـيْ معركة «الشجرة» فيأسى «حسن» لفقد رفيقه فِيْ الكفاح ويرثيه بقصيدة من عيون الشعر.. مطلعها:

دثّـــروه بـالـحـريـر الأخـضـر وادفـنـوه فِـيْ ثـرىً مـن عـنـبـر

واضطـر «حسـن البحيري» أن يغـادر فلسطين فِيْ عـام ١٩٤٨م بَعْـدَ أن دفعت المنظمات الصهيونيـة بمجازرهـا ووحشيتها بالآلاف من أبناء فلسطين لمغادرتهـا.. وتحول «حسن» إِلَى دمشق حَيْثُ وجد فِيْهَا أهلاً ومستقراً، وتابع مِنْهَا رسالته الوطنية، وفيها تعرف بعض أعلامها وأُسنـد لَـهُ عمل فِيْ إذاعة دمشق، قدّم فِيْهَا مجموعة مـن البرامج الإذاعية أسهمت فِيْ خدمة اللغة العربية، مثلما كَانَ لَهُ فضل تدريب كوكبة من المذيعين ورجال الإعلام فِيْ مجال الضبط والأداء اللغـوي، حَتَّـى عدَّ مرجعـاً لغوياً مَعَ أنه لَمْ يختصّ بالعربية وآدابهـا، لكنه ثقّف نفسه باللغتين العربية والإنكليزية معتمداً عَلَى جهده الذاتي.

وأتـاح لَـهُ عمله أن يشـارك فِيْ عدد من المؤتمـرات الإعلامية، وتعرف عَلَـى الشخصيات الأدبيـة والسياسيـة والإعلامية أمثـال: الشاعر هارون هاشـم الرشيد، والمـؤرخ مُحَمَّد عزَّة دروزة، والشاعـر أحمد رامي، والشيخ سلطان بِـنْ علي العويس راعي الأدب والأدباء.. وكان لَهُ مَعَ هؤلاء صلات مودة ومطارحات شعرية لطيفة..

كَانَ حسن البحيري كريم النفس، مضيافاً، متسامحاً لاَ يعرف الحقد أو التعصب، موسوعي الثقافة، مقصراً بحق نفسه.

أحيـل «البحيري» عَلَى التقاعد فِيْ عام ١٩٧٨ واعتكف فِيْ بيته لإصدار مجموعاته الشعرية والأدبية حَيْثُ أسهم فِيْ تكاليف الطباعة الشيخ سلطان العويس عَلَى حسابه الخاص، وَلَمْ يفتر نشاطه الثقافي واللغوي إِلَى أن وافته المنية بدمشق.

***

حسن البحيري الشاعر

يعـدّ حسن البحيري مـن رواد الشعر الفلسطيني، ويأتي فِيْ طليعـة هؤلاء الشعراء نصاعة بيـان ، وجمال ديباجة، ومتانة سبـك، غَيْرَ أن شعره فِيْ مرحلته الأولى، لَمْ ينتشر إلا فِيْ حدود وطنـه فلسطيـن، وَقَدْ صرفته ظروف حياتـه القاسية فِيْ دمشق عَنْ التفـرغ لنشر أعماله، فِيْ حِيْـنَ عرفت بـلاد الشـام شعـراء فِـيْ مرتبته كالشاعـر أبي سلمـى (عبد الكريـم الكرمي)، إذْ عنـي بنشـر شعـره منـذ الخمسينيـات، مَعَ أَن الشاعـر حسـن البحيري لاَ يقلّ عَـنْ أقرانه شاعرية واهتماماً بقضية فلسطين، وهكذا يبدو أن للشعـراء حظوظاً وأقداراً تدفـع بعضهم إِلَى الشهرة، وتطوي بعضهم فِيْ زوايا النسيان.

ومـن خـلال قصائـد حسـن البحيـري المنشـورة، لفت نظر النـاس إِلَى شاعر متمكن، جزل الصوغ، صـادق فِيْ مواقفه الوطنية، فكان صـدور ديوانـه «حيفا فِـيْ سواد العيـون» تنبيهاً إلـى أن شاعراً يرافق القضيـة الفلسطينية منذ بواكيرهـا، ويكافح مَـعَ الأدباء الـرواد بالسلاح والكلمـة لجديـر أن يحتفى بِهِ، وتملأ مقطوعاته الكتب المدرسية، لكـن «حسن» لَمْ يَكُنْ يسعى للشهرة قدر مَا يسعى لخدمة قضية وطنه، والتفرغ للعمل فِيْ تعزيز اللغة العربية ونشرها، وهي خدمة قومية لاَ تقلّ أهمية عَنْ شعره الوطني.

يجهـد «حسـن البحيري» فِيْ شعـره أن يقدم للناس صـورة وطنه فلسطين كَمَـا تتجلّى فِيْ ضمائرهـم، فهـي مهد الديانـات السماوية السمحاء، وفـوق أرضها تآخت الأديـان وتعانقت، وَلَـمْ يعكر صفوها إلا ذَلِكَ الطمع الصهيوني الَّذِيْ يريـد أن يستأثر بِهَا، ويطمس حق الآخرين بالعيشـ فَـوْقَ ترابها، كَمَا يشهـد تاريخ هؤلاء الصهاينـة المتعصبين، فهـم الَّذِيْنَ اضطهدوا المسيح، ورفضوا رسالته القائمة عَلَى المحبة والتسامح:

عجباً للألى سقتهم يد الغادي *
بـكـأس الـحـيـاة حـلـو رحـيـقـه

كَـيْـفَ صـبُّـوا لَـهُ سـمـوم الأفـاعـي
ثُـمَّ مـدوا الأشـــواك عـبـر طريقه

وهم الذين صادروا الحريات الدينية، وحرموا أهلها ممارسة حقهم فِيْ المعتقد، حَتَّى بات المسجد الأقصى وكنيسة القيامة يعمهما ظلام القهر والقيود، يَقُوْلُ فِيْ المسجد الأقصى:

مـابـال مـحـرابـك الـطـهـري تـغـمـره
ظـلال غـم دُجـاهـا لِـيْـس ينحسر

وفـــي «الـقـيـامـة» هـامـات منكسة
يُدمي أكاليلَها الشوكُ الَّـذِيْ ضفروا

يـا ويـلـتـا سـكـتـت أجـراسـهـا وغـداً
يـبـكـي لآلام فـاديـهـا بِـهَـا الحجر

***

والشاعر حسن البحيري يدرك مشاعر الناس الدينية، والألم الَّذِيْ يحزّ فِيْ النفوس بسبب ممارسـات الصهاينة الَّذِيْنَ لَمْ يحترموا حرمـة المساجد أو الكنائس، بَلْ أجازت لَهُمْ قسوتهم أن يغـدروا بالمصلين فِيْ رحاب حرم المسجد الأقصـى، ويُصلونهم ناراً وقلوبهم خاشعة إِلَى الله..

ويضرب الشاعر «حسن» عَلَى وتر المأساة الّتي استهدفت الشعب العربي الفلسطيني، وهي مأساة لَمْ تعرف الإنسانية نظيراً لَهَا.

إخـلاء شعب كامل عَنْ أرضـه بمساعدة أعوان الصهيونية دُوْنَ أن يندى للإنسانية جفن أو يختلج ضمير، فالمأساة كبيرة والخسارة فادحة يعزّ وصفها:

أمسـكـت بـالـقـلـم الـمـحـزون أغمسه
بـأدمـعـي بَـلْ بفيض مـن نجيع دمي

فالخطب أوسـع مما قَـدْ يجول بِـه
قـول وَلَـوْ صيغ فِـيْ مستطرف الحكم

ومأسـاة فلسطين فِـيْ نظره أعظم غرم وقع عَلَـى شعب آمنٍ، ولذلك نـراه يكتب لصديقه الشاعر أحمد رامي:

نـحـن لـحـنٌ هـامـت بِـــه الأيـــام
وتـــغـــنـــى بـشـــجـــوه الآنـــــامُ

كـم سقينـا النـفـوس عـذبـاً فـراتـاً
فـسـقـتـنـا أُجـاجَـهـا الأيـــامُ

ويطيـب للشاعر أن يستثيرَ نخـوة أبناء فلسطين والعرب بتذكيرهم بماضي الأمة المجيد، ويدعوهم للثأر، ويهدد الغرب المتآمر عَلَى فلسطين:

لاَ تـسـتـهـن يـا غـرب إنَّـا أمـة
كُـتـب اسـمـهـا لـلـذرا الـعـلا عـنـوانـا

فسـل الـفـرات عَـنْ الَّـذِيْـنَ تـبـؤوا
مـجـداً وعـلـى مَـا شـنـف الآذانـا

أو سـل ربـوعـك فـهـي أدنـى ذكـرة
أرأت لَـهُـمْ فِـيْ دهـرهـا أقـرانـا؟

***

وأكثـر ما كان يؤلمه تعاضد العدو وقوته مقابل تفرق أبناء العروبة وتخاصمهم حول قضايا لاَ تخدم الوطن أو الأمة:

أيـذود عَـنْ فمنا الدخيل رغيفنا
ويـبـيـحـه فِـيْ أرضـنـا لـكـلابـه؟

الله أكـبـر مـوتُـنـا أولـى بـنـا
مـن أسـر مغتصب وربـقـة جـابـه

وفـي قصيدة «الصنـم المعبود» يتوجه الشاعـر إِلَى أبناء شعبه طالبـاً منهم نزع الخمول والتنبه إِلَى الخطر المحدق:

قـم بِـهَـا لـلـكـفـاح بَـعْـدَ الـكـفـاح
لاَ تـكـلـهـا لـلـزفـرة أو نـواح

دعـوة لـلـيـقـيـن لَـمْ تـمـض يـومـاً
لـمـرام إلاَّ بـمـاضـي الـسـلاح

فـيـدُ الـحـق لاَ تـنـال بـدمـعٍ
قـانـىء فِـيْ شـؤونـه أو صـراح

***

ويندد الشاعر بالسياسة البريطانية المنحازة إِلَى الصهيونية زمن الانتداب. فيقول:

والإنكليز وإن ألانوا جانباً
فبدا عليه تقيةٌ وصلاحُ

يبدون من طرف اللسان تودداً
ووراء لين إهابهم سفَّاحُ

لَمْ ينجب الغرب ابن أنثى صالحاً
وَلَوْ اغتدى وبكفه الإصلاحُ

***

وحملته عَلَى القادة العرب لاَ تقل قسوة عَنْ مهاجمته الغرب فهم يؤثرون كراسيهم عَلَى نصرة فلسطين:

أَمَا فيكم ملوك العرب ذو هدي وَلاَ مَرْشَدْ
يخفُّ لنصرة الإسلام لمّا صاح واستنجَدْ

وَقَدْ ينذرهم بِأَنَّ قوة الشعب ستطيح بكل المتآمرين عَلَى قضيته ومصيره:

ومن أجمل مَا توجّه بِهِ إِلى الرئيس شكري القوتلي «رئيس الجمهورية السورية آنذاك» يستصرخ ضميره لنجدة فلسطين:

شكري وَأَنْتَ بملك الشام منفرد
وظل عيشك فِيْ الفيحاء فينانُ

اسمع فلسطين تبكي والدموع دمٌ
وثورة اليأس فِيْ الأحشاء بركانُ

مالي سواك أبا حسان فِيْ زمن
جرى بأقداره عسف وطغيانُ

فلا الرجاء رجاءٌ فِيْ نوائبه
إِذَا عبسن وَلاَ الأعوان أعوانُ

***

عَلَى أن صورة الوطن عِنْدَ حسن البحيري بَعْدَ النكبة تتمثل لَهُ كائناً حياً يئن ويتألم ويبوح ويناجي أبناءه المشردين وهي صورة رومانسية فجّرها أَلَمْ الغربة ومرارة الحرمان، وهي تراب حزين، وأشجار وأطيار نائحات تبث أشجانها للكون:

سألتْ ذاتُ حنين أختها
والدجى يعقد أجفان الوسن

أخت مَا سرّ الشذا من زنبق
حيّر الأدمع فِيْ خد الزمن

فأجابتها بلحنٍ شارد
رنّ فاهتزّ لَهُ عِطف الفنن

يا بنة الأيك ويا أخت الشجى
أرَج الزنبق أنفاس الوطن

***

ويستند شعر البحيري الرقيق فِيْ وصف الطبيعة إِلَى ذكريات طفولته وشبابه فِيْ فلسطين حَيْثُ وهبته طبيعتها الساحرة وحسّه المرهف عالماً غنياً من الصور الكونية الّتي يمتزج فِيْهَا سحر النور والماء والشجر والتراب مكوناً العالم الأثير لديه، فَهُوَ من أبرز شعراء عصرنا تعلقاً بالطبيعة وتمجيداً لَهَا، وإحساساً بجمالها، يفضل أن يختار لوصفها البحور الخفيفة المرقصة، والصور المختزنة فِيْ ذاكرته من التراث الشعري:

ربيع ضائع النشر — وزهر باسم الثغر
وأنسام معنبرة — سرت بنوافح العطر
كَأَنَّ لوامع الانداء — فَوْقَ بساطها النضر
كريم الدر والماس — ورطب اللؤلؤ النثر

***

ويجد فِيْ الطبيعة ملجأ يفرّ إِلَيْهِ من واقعه المؤلم ومحنة غربته وتشرده... يَقُوْلُ:

خضر الأباهر من شادٍ ومستمعِ
زغب الحواصل من كاس وعريان

كأنما طُوقت أجيادها بحلى
حبٍّ اليواقيت أو أعراق مرجان

حنا الزمان عَلَيْهَا فهي وادعة
فِيْ دفء عشٍّ بلحن الحب مرنان

***

إنَّهَا الجنة المثالية الّتي يرسمها الشاعر ليفيء إليها وهي جنة مرسومة بتعابير الشعراء السلف الَّذِيْنَ رسخوا بشعرهم فن وصف الطبيعة فاتكأ عَلَيْهَا الشاعر البحيري، عَلَى أن فرحته أمام الطبيعة تنغصها مأساته. ومحنة غربته:

من مدنف بالأرض أقصته النوى
عنها فكاد فؤاده يتقطع

من كرمل الأحلام غنىً للصبا
لحن المنى فصغا الهوى يتسمَّع

ثم استحال نشيده وغناؤه
دمعاً مسابله ضنىً وتوجُّع

***

مكانة البحيري الشعرية

لَمْ ينل الشاعر حسن البحيري المكانة الّتي يستحق فِيْ تاريخ أدبنا المعاصر، إلا اَنَّهُ يظل رائداً بارزاً من رواد الشعر الفلسطيني، وشاعراً متميزاً من شعراء المرحلتين الاتباعية والإبداعية، فشعره قوي الصلة بشعر فحول الشعراء القدامى من حَيْثُ نصاعته وديباجته، وحسن اختياره اللفظ الملائم للمعنى، واتساع ثروته اللغوية، وقدرته عَلَى إصابة المعنى، وتصيّد التراكيب المتينة، وحسن العرض والتبويب، والميل إلَى سرد الجزئيات والتفاصيل شأن الشاعر ابن الرومي، إضافة إلَى ذَلكَ صدق المعاناة والإخلاص لقضية وطنه، يرفده إحساس مرهف وعاطفة إنسانية حارّة يحسن إبرازها باختيار الألفاظ المعبّرة والمفعمة بالمشاعر...

وَلَمْ يلتفت «حسن البحيري» إلَى الشعر الحديث، وَلَمْ يسعَ إلَى انتشاره السريع، الأمر الَّذِيْ حدّ من فرص الاعتراف بشاعريته فِيْ خضم سيطرته السريعة عَلَى وسائل النشر والإعلام فِيْ العالم العربي.. فِيْ حِيْنَ كَاَنَ الشاعر «البحيري» طائراً يتغنى وراء سربه الَّذِيْ غاب بعيداً فِيْ سراب الأفق.

* * *

تلاعب؛ وتأثير، وقبول: عمَّ نتكلَّم؟

تأليف: بينوا هيلبرون*
ترجمة: محمد أحمد طجو**

التلاعب منتشر في كل مكان في حياتنا اليومية، سواء تعلق الأمر بمراهق يحتج بنوبة اكتئاب حتى لا ينظف الطاولة، أم برئيسك الذي يثني عليك بينما يكلفك بعمل إضافي أم بمرشح سياسي يخفي تاريخ فرنسا لإضفاء مزيد من الإثارة على خطابه. ويبدو أن مجاله يمتد إلى ما لا نهاية ليشمل السياسة، والعمل، والإعلان والعائلة، وأن الحدود تبدو مسامية جداً بين التلاعب ذي السمعة السيئة والإقناع الذي يتزين بالفضائل كلها. إذا قال جراح لمريض، على سبيل المثال، إن نسبة نجاح العملية الطبية التي يقترحها عليه ٩٠٪ فمن الواضح أن التأثير سوف يكون مختلفاً لو أخبره أن نسبة الفشل ١٠٪. هل ينجم تأثير السياق هذا الذي يتيح التأثير في الآخربطريقة غير قسرية عن التلاعب أم أنه يتعلق بالتأثير فيه ليتخذ القرار الأفضل؟ إننا نستخدم المصطلح في كل آن، لكن كيف نحصر مجاله، علماً أن كلَّ شكل من أشكاله ليس بالضرورة تلاعباً؟

---

* أستاذ التسويق في كلية إدارة الأعمال ESCP Business School. والترجمة نص للصفحات١٢- ٢٣ من كتاب علم نفس التلاعبPsychologie de la manipulation الصادر في عام ٢٠٢٢ عن دار العلوم الإنسانية، وهو مؤلف جماعي من تحريربينوا هيلبرون Benoît HEILBRUNN.

** أستاذ جامعي ومترجم سوري.

ما مصدر هذه الفكرة؟

ظهـر مصطلـح التلاعب متأخـراً جداً، لدرجـة أننا لا نجد معـادلاً له قبل القـرن الثامن عشـر، إذ إن المصطلحـات المشابهة ليست لها دلالة سلبية. وعندما يتلاعب عوليس Ulysse بالعمـلاق في أسطورة الأوديسة (القـرن الثامن قبل الميلاد)، فإننا نتكلـم على المكر وليس علـى التلاعب، أي على شكل من أشكال المهارة والـذكاء التقني والحكمة والإبداع يتيح إيجاد حلٍّ في كل الصعاب. وفضلاً على ذلك، يتكلم الإغريق في العصور القديمة على المكر للإشارة إلى حيوية الحكم والقدرة على توقع فرص الفعل واغتنامها. ولم تُذكر فكرة التلاعب بصفتها تلك بتاتاً في المعاهدات السياسية والعسكرية في القرن السابع عشر. فهي جزء من المفاهيم الثقافيـة مثل الهويـة أو السعادة أو الديمقراطية التي لها تاريـخ. والكلمة الأكثر قرباً في ذلك العصـر هي "المناورة"؛ وهي مصطلح مـن مصطلحات عالم الملاحة الذي دخل شيئاً فشيئاً مجـال الفـن العسكري. وتُفهـم المناورة على أنهـا مجموعة من الوسائل التـي تستخدم لبلوغ هدف محدد. وأما التلاعب فهو أولاً وقبل كل شيء مسألة أيدٍ كما يتضح من أصل الكلمة (كلمة «main» مشتقـة من «manus» اللاتينية التي تعنـي «اليد»). ومصدر المصطلح الفيزياء، إذ

يشير إلى حقيقة استخدام جسم من خلال تحريكه[1]. لكن الانتقال من المعنى الفيزيائي إلى المعنى المجازي يحدث بسرعة في اللغة والثقافة. ومع ذلك، لا يتعلق الأمر بممارسة جديدة في القرن الثامن عشر، حتى أن المصطلح سوف ينطبق بأثر رجعي على سلسلة من الممارسات التي يعتقد أنها في الواقع موجودة دائماً. لذلك، لم يأت المصطلح في عام ١٧٦٧ ليشير إلى مسألة أو فكرة جديدة؛ إنه نتيجة لترسب مستمد في عالم المادة، والعلوم ومن ثم من السلف في العلاقات الإنسانية.

تشكيل الرغبات

يُعرف التلاعب اليوم بأنه شكل من التأثير يهدف إلى برمجة نظام المعتقدات والرغبات والحالات العقلية لدى الآخرين أو إعادة برمجته. نقول على سبيل المثال إن الإعلان تلاعب لأنه يشكل رغباتنا ويجذبنا تجاه أشكال الحياة وأنماط الاستهلاك التي لا تتبع من احتياجاتنا. وعندما يجعلنا التلاعب نختار علامة تجارية بدلاً من غيرها، فإنه يعود حتماً إلى شكل من أشكال التلاعب بقراراتنا التجارية. ومع ذلك، هناك العديد من أشكال التأثير غير العقلاني ليست تلاعباً بالمعنى الدقيق للكلمة. على سبيل المثال، إن التصوير الصريح للمخاطر التي تمثلها مخاطر التدخين أو عملية إرسال الرسائل النصية أثناء القيادة ليس تلاعباً بالمعنى الدقيق، حتى لو كان لا يقدم في الواقع أية معلومةجديدة للهدف. كيف نميز إذن شكلاً مؤثراً من التلاعب من شكل آخر غير مؤثر؟هل يجب علينا، على سبيل المثال، اعتبار التنويم المغناطيسي وأيَّ شكل من أشكال التكييف السلوكي (مثل الإعلانات اللاشعورية) أشكالاً من التلاعب علماً أن الفعالية الحقيقية لهذه التقنيات مبالغ فيها إلى حد كبير في المتخيل الجمعي[2]؟ في الواقع، يمكننا التمييز بين ثلاث مقاربات للتلاعب، اعتماداً على ما إذا كان يعدُّ شكلاً من أشكال التحايل على القرار العقلاني، ووسيلة للضغط أو الخداع.

توجيه طريقة التفكير

يمكننا في الحالة الأولى تعريف التلاعب مثل أي شكل من أشكال التأثير التي ليست إقناعاً عقلانياً ولا إكراهاً، والتي تتجلى بدقة من خلال التحايل أو تخريب عملية القرار العقلاني لدى الهدف. فعلى العكس من الإكراه، يؤثر التلاعب في طريقة اتخاذ الشخص للقرارات، وفي شكل التفضيلات أو تحديد الأهداف. وسمته الرئيسة حرمان الآخر من حرية الاختيار لتوجيه

طريقة تفكيره أو طريقة عمله بشكل أفضل. لذلك فهو شكل من أشكال التأثير غير الإكراهي، كما يتضح جيداً من الوكز، وسواء اتخذ القسر شكل الأسلحة النارية أو الغرامات، فإنه يرتكز على الخطر، والخوف أو العقاب. لذلك، لننظر إلى التلاعب على أنه شكل من أشكال الضغط غير الرسمي الذي يمارس على الهدف لحمله على تنفيذ رغبات المؤثر.

وأما التعريف الممكن للتلاعب في الحالة الثانية فإن تكتيكات مثل الابتزاز العاطفي وضغط الأقران حالات نموذجية للتلاعب، لأنها تمارس ضغطاً على الهدف من خلال فرض تكلفة نفسية وعاطفية تتعلق بعدم تنفيذ رغبة المتلاعب. لهذا، يتمثل الانتقاد الرئيس الموجَّه للتلاعب في الاعتداء على الاستقلال الذاتي. وفضلاً على ذلك، إن الروابط بين الإكراه والإقناع واهية، وإن أفعال الإكراه غالباً ما تكون مسبوقة برسائل مقنعة. وهكذا، قبل معاقبة طفل لأنه لا يعمل بجد في المدرسة، يلجأ الآباء غالباً، بشكل استباقي، إلى حجج مقنعة مثل «سيساعدك هذا على القيام بالعمل الذي تريده» أو «سوف نكون فخورين جداً بك». وهذا يعني أن أي رسالة مقنعة تمثل في الواقع إكراهاً غير مباشر بمعنى أن الفعالية الإقناعية للرسائل غالباً ما تعتمد على مصداقية التهديدات والوعود التي قدمها الفاعل الذي يحاول الإقناع[٣].

إثارة المعتقدات الخاطئة

تقودنا أخيراً العلاقة الوثيقة التي يقيمها التلاعب مع الإقناع إلى طريق الخداع والوهم. ويمكن أن يكون التلاعب مناورة غامضة تهدف إلى تشويه الواقع، وشكلاً من أشكال الخداع. ويمكن أن يقوم على بناء نظام تصور يرتكز على بناء المعتقدات: سواء تعلق الأمر بفائدة المراهم المضادة للتجاعيد أو بالاقتران الإعلاني المضلل بين راعي البقر والسجائر (مارلبورو)، أصل سرطان الرئة. فالتلاعب بهذا المعنى خداع يهدف إلى إثارة المعتقدات الخاطئة وخلق توقعات وهمية. وتوضح حملات الرهانات الرياضية في الأوساط الشبابية عبر الإنترنت مثل هذا الخداع، لأننا نجعل من اللاعبين الشباب أبطالاً نعدهم بمكاسب افتراضية جداً في الواقع. وهذا هو النقد الأخلاقي الرئيس الذي يمكن توجيهه للتلاعب: عندما يؤثر التلاعب في معتقدات الهدف أو رغباته أو عواطفه مباشرة، فإنه لا يحترم بالضرورة المُثُل والمصالح الذاتية للأشخاص المستهدفين. لذلك،إننا نعود إلى الفكرة الأصلية لليد التي توجه كائناً وتحركه: التلاعب بالآخرين يعني اعتبارهم، بطريقة ما، أداة.ويتناقض مفهوم التلاعب هذا مع فكرتنا عن تأسيس أخلاق ترتكز على حرية الإرادة.فهل يجب أن نعتبر أن كل

شكل من أشكال التلاعب غير أخلاقي بالضرورة؟ الأمر متروك لك للحكم من خلال قراءة مختلف المساهمات في هذا الكتاب التي تسلط الضوء على مجموعة واسعة من ممارسات التلاعب التي تتراوح بين العلوم والتفاعل في حياتنا اليومية.

مصنع الموافقة

مجيء الجماهير، لا سيما عامة الناس، ظاهرة أثارت في وقت مبكر جداً فضول علماء الاجتماع الذين يفهمون الأهمية التي يتطلبها فهم نفسيتهم وسلوكهم في نظام ديمقراطي. فالجمهور الذي غالباً ما ينظر إليه على أنه لا يمكن السيطرة عليه، يعتبر عقبة أمام المحادثة عندما لا يتعلق الأمر بالحذر، مثلما يلاحظ جوستاف لوبون Gustave Le Bon، بسبب طبعه الذي لا يمكن السيطرة عليه. وهنا تتدخل فكرة الجمهور الذي يعرّفه غابرييل تارد Gabriel Tarde بأنه «حشد مشتت حيث أصبح تأثير العقول بعضها في بعض عملاً عن بعد، وعلى مسافات أكثر فأكثر تزايداً[٤]. يتعلق الأمر بفهم أشكال جديدة من المؤانسة عن طريق الصحافة، من أجل التمكن من عرقلة سير تقدمها بشكل أفضل.فصعود الجماهير ناجم عن صعود الصحفيين أو وكلاء الإعلانات الذين يهدفون إلى لفت انتباه عامة الناس لمواضيع النقاش السياسي التي تبدو مهمة لهم، والتي تساهم بطريقة ما في صناعة الرأي[٥].

كان إدوارد بيرنيز Edward Bernays (١٨٩١-١٩٩٥)، ابن أخت فرويد، أول منظِّر للتلاعب بالرأي العام في الديمقراطية عن طريق اختراع ما يسمى الآن العلاقات العامة. فقد كتب قائلا: «أولئك الذين يتلاعبون بهذه الآلية الاجتماعية غير المحسوسة يشكلون حكومة غير مرئية تدير البلاد». وأضاف، «يحكمنا رجال لا نعرف عنهم شيئاً، ويشكلون عقولنا وأذواقنا، ويلهمون أفكارنا»[٦]. كانت الدعاية تبدو له نتيجة منطقية لمجتمعنا الديمقراطي، ويمكن أن تساهم في خدمة المصلحة العامة. فالفكرة القائلة إن الدعاية تهدف إلى صناعة موافقة الجماهير سوف يُنظِّر لها صديقه الصحفي والتر ليبمان Walter Lipmann (١٨٨٩-١٩٧٤). ويتعلق الأمر،بفضل استخدام علم النفس ووسائل الاتصال الحديث، بتكوين الرأي العام لصناعة الموافقة (manufacture of consent) من دون زيادة أو نقصان.

يتلاشى مثل السيد والكفء بالتدريج في مواجهة فكرة وجود شعب لم يعد سيداً بل شبحاً يظهر في انتخابات نادرة. ويصبح عالم التواصل بالتالي شريكاً في نوع من الأوليغارشية التي تعتبر نفسها الوحيدة القادرة على الحكم، والتي تشكل فكرة خاصة جداً عن المجتمع،

والثقافة، والقوة. وينذر هذا بوجهة نظر علمية للدعاية سوف يُنظِّر لها على وجه الخصوص هارولد (Harold Laswell ١٩٠٢- ١٩٧٨) من خلال وضع أسس النظرية السلوكية القائمة على القياس الكمي. ومن هنا انبثقت، من جملة أفكار أخرى، فكرة أنه ليس من الضروري أن يكون البشر قضاة مصالحهم الخاصة، وأنه من المناسب تزويد النخبة بتكنولوجيا تحكم تتيح من خلال الدعاية «خداع الجهل وخرافات الجماهير»[٧].

ثقافة أخرى للتلاعب في الصين

تثير فكرة التلاعب فكرة القصدية والارتباط بين الأهداف والوسائل التي تميز الفكر الغربي. فهل هذه الفكرة عالمية؟ وهل هذه الفكرة موجودة في الثقافات التي لم تفكر في فكر غائيٍّ منظم حول التعارض بين الغايات والوسائل؟ التلاعب مفهوم حديث ولم يشكل بالضرورة، على عكس الإقناع، مفهومنا للعالم وللعلاقات بين البشر. وهذا ليس حال الفكر الصيني، وهو بامتياز فكر التلاعب، كما وضح ذلك توضيحاً جيداً فرانسوا جوليان François Jullien في رسالة حول الفعالية[٨]. فثقافتنا الإقناعية أدت إلى مؤسسات سياسية مثل الجمعية Assemblée أو الأغورا أو المحكمة. وتقوم الديمقراطية على الإقناع، في حين أن التلاعب أكثر انتشاراً في الثقافة الصينية، بمعنى أن الأمر يتعلق بتهيئة الوضع بحيث يُجبر الشخص المستهدف على الذهاب إلى المكان الذي يريد المتلاعب أن يذهب إليه، وعلى الاعتقاد أنه يتصرف بمحض إرادته. وليست المسألة من حيث الاستراتيجية أو السياسة أو الدبلوماسية الإقناع أو البرهان بخطاب، وإنما تعديل اتجاه الآخر من البداية، للتأثير فيه، ولاختزاله في نوع من السلبية. وهذا التعديل للوضع في اتجاه مواتٍ خاصةٌ من خصائص التلاعب، في حين أن الإقناع يعتمد على قوة رموز التواصل وبالتالي على العمليات الرمزية.

الهوامش

(١)- قاموس روبير الكبير للغة الفرنسية، «التلاعب» Manipulation.

(٢)- على سبيل المثال، لم نظهر مطلقاً الفعالية الحقيقية للإعلان اللاشعوري في استهلاك المشروبات الغازية أو الفشار في دور السينما.

(٣)- حول هذا الموضوع، انظر:

J Pride Dillard and M. Pfau. Developments in Theory and Practice. The Persuasion Handbook. Sage.

2002.

(4)- G. Tarde. L'Opinion et la Foule (1901). éditions du Sandre. 2007.

(٥)- انظر، حول هذا الموضوع «صناعة الرأي»، الفصل الأول من الدعاية:

D. Colon. «La fabrique de l'opinion». premier chapitre de Propagande. Champs Flammarion. 2021.

(6)- E. Bernays. Propaganda. Comment manipuler l'opinion publique en démocratie. Zones. 2007.

(٧)- اقتباس د. كولون D. Colon، الدعاية Propagande، مرجع سابق.

(8)- F. Jullien. Traité de l'efficacité. Grasset. 1996. Rééd. au Livre de poche. 2002.

* * *

فرجيل أشهر شعراء الرومان

د. محمد الزين

عصر فرجيل

عاش فرجيل في القرن الأول قبل الميلاد وهو أغنى عصور التاريخ الروماني بالأحداث والحـروب والصراعات السياسية والاجتماعيـة والذي تمخض عنه انهيار النظام الجمهوري وولادة النظـام الإمبراطـوري الروماني علـى يد الإمبراطور أوغسطـس[1] Augustus، الذي نـاف حكمـه المديد على نصـف قـرن وكان بدايـة عصر جديـد فـي الحيـاة السياسيـة والاجتماعيـة والفكريـة، ويعد أزهى عصـور الشعر الروماني، حتى أنه لقـب بجدارة بالعصر الذهبي للأدب اللاتيني.

كان عصراً ساد فيه السلام والأمان في أوساط المجتمع الروماني (Pax Roma) .وكان الرومان يدينون فيه لزعيمهم أوغسطس بأنه جدد دولتهم وأحياها بنظام حكمه الجديد وأنه أعاد لهم أمجاد الماضي فأصبحوا يرون فيه رومولس الثاني Romulus كما تدفقت عليهم الأموال والثروات من كنوز البطالمة وغنائم الحروب وأتاوات الولايات، وكانت الطبقة العليا الأرستقراطية المستفيد الاكبر من هذا الثراء والرخاء. وتدفق على روما كذلك سيل من التيارات والمؤثرات الفكرية والأدبية والفنية القادمة من الحضارات الهلنستية والشرقية والتي شجعت الرومان على التقليد والمنافسة، وازدهرت الآداب الرومانية وكانت الأعمال الشعرية تهدى إلى الأثرياء وأصحاب الجاه والنفوذ لكسب حظوتهم.كما كانت تُلقى على الناس والجماهير لمعرفة صداها وتشكلت الروابط والنوادي الأدبية التي يرتادها المثقفون والهواة. وكانت روما تغص بالمكتبات الخاصة والعامة. وقد أنشأ الإمبراطور أوغسطس مكتبتين في الساحة العامة لروما (الفوروم رومانوم) إحداهما للمؤلفات اللاتينية والأخرى للمؤلفات الإغريقية. وطال هذا الازدهار الثقافي في المجتمع الروماني ولاسيما طبقته العليا وهكذا أصبحت –كما يقول ول ديورانت في قصة الحضارة- «الأرستقراطية أدبية والأدب أرستقراطياً». كان الأدب خادماً للسياسة يتغنى بأفكار الإمبراطور ويمجد أعماله ومشاريعه، وهذا ينسحب على فرجيل والشعراء الآخرين.

لقد أصبح عصر أوغسطس عصراً ذهبياً للشعر الروماني وعصراً أدبياً كلاسيكياً بامتياز يضاهي آداب العصور السابقة واللاحقة ويقف على قدم المساواة مع عصر بركليس في أثينا (القرن الخامس قبل الميلاد) الذي برز فيه كبار شعراء التراجيديا الإغريقية: أسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيديس، وعصر إليزابيت الأولى (القرن السادس عشر) في إنكلترة مع الشاعر الكبير وليم شكسبير وكريستوفر مالرو، وعصر لويس الرابع عشر في فرنسا (القرن السابع عشر) مع كورني وراسين وموليير، وعصر فايمار في ألمانيا (القرن الثامن عشر) مع الشاعرين الكبيرين غوته وشيلر، وكلها تعد عصوراً كلاسيكية في الآداب الإغريقية والإنكليزية والفرنسية والألمانية[٢]. وقد أصبح المصطلح أوغسطس Augustan Age يدل في الآداب الأوروبية على غزارة الإنتاج الأدبي وروعته، مثلما أصبح يعد علماً على أي عهد تعبر فيه آداب الأمة عن أهدافها الوطنية والقومية، حيث يسهم الكتاب العظام في المشاركة ببناء دولتهم فكرياً وإيديولوجياً والإشادة بمثلها العليا وتاريخها المجيد. لقد وضع الإمبراطور أوغسطس برنامجاً شاملاً للإصلاح في كل المجالات يمهد السبيل وينعش الآمال التي تشتمل على المثالية والحماسة مثل: السلام بعد الحرب، مصير روما وإيطاليا الذي رسمته الأقدار، عظمة الماضي، العودة إلى فضائل الأجداد...

وقـد عبرت الأعمـال الخلاقة لذلك العصر وفـي طليعتها إنيادة فرجيـل وأناشيد هوراس وتاريخ ليفيوس عن هذه الأفكار.

وأهم سمات ذلك العصر:

١- هيـأ أوغسطس الظروف التي يمكن أن يزدهر فيها الأدب، وكان هو نفسه ناقداً وذواقاً للأعمـال الأدبية، وصاحب سيرة ذاتيـة (Autobiography) ولكن لم تصلنا. كما أنه عرف كيـف يجـذب إليه عباقـرة الشعـراء والأدباء ويغـدق عليهم الهبـات ويشجعهم علـى الكتابة والتأليف، تاركاً لهم الحرية في إبداع أعمالهم.

٢- اشتهـر ذلك العصر بأنه عصر الحمـاة العظام، الذين رعوا حلقات فكرية تضم خيرة المواهب الأدبية والفلسفية. ومن هؤلاء الرعاة المؤرخ والناقد أسينيوس بوليو Asinius Pollio الـذي شجع فرجيـل وهوراس فـي شبابهما. وهناك ماركوس فالريوس ميسـالا M.valrius Messala الـذي ألف فـي التاريخ وأساليب الكتابـة وجمع حوله عدداً من الشعـراء الغنائيين وعلـى رأسهم تيبـولTibullus ولكن يأتي فـي مقدمة هؤلاء الحماة ومشجعـي الشعر والأدب جميعاً مايكيناس Maecenas صديق فرجيل وهوراس H oratius وبربريتوس propertius ، والذي أصبح اسمه لقباً لرعاة الأدب في التقاليد الأوروبية.

٣- ومـن سمات ذلك العصر أيضاً أنه «كان «عصـراً للشعر لا للنثر» كما وصفه أحد كبار مؤرخـي الادب الرومانـي، وحتى تاريـخ ليفيوس T.livius فإنه ينظر إليه علـى أنه «ملحمة نثرية» رومانية.

٤- وأخيـراً ينبغي الإشارة إلى ظاهرة إلقاء الأعمال الأدبية قبل نشرها، وهذا معروف عن فرجيـل وهوراس وغيرهما. وقد نجم عن هذا معرفة الشعراء بصـدى أعمالهم لدى حماتهم ولدى الجماهير الرومانية، سواء كان استحساناً لها وثناء عليها أو قبولها ببرود. وهذا ينعكس على مسيرة أعمالهم وجودتها.

حياة فرجيل

هـو بوبليوس فرجيليوس مارو publius Vergilus Maro أعظم شعراء الرومان وأبعدهم شهـرة. ولد عام ٧٠ ق. م في أسرة ريفية ميسورة فـي بلدة أنديس Andes بالقرب من مدينة مانتـوا Mantua فـي الشمـال الايطالي ، الذي كان يعـرف سابقاً باسم بـلاد الغال القريبة، وأمضى طفولته في مزرعة الأسرة.

بـدأ تعليمـه فـي مدينة كريمونـا Cremona القريبـة وفيها تقلـد عبـاءة الرجولة (توغا فيريليس Toga Virilis) فـي عيد ميلاده الخامس عشـر (١٥/١٠/٥٥ ق.م) ويروى أنه في

ذلـك اليوم توفي الشاعر لوكريتيوس Lucretius. (٩٦-٥٥ق.م) ثم انتقل إلى مدينة ميلانو ومنهـا إلى روما Roma جيث درس الخطابـة والبلاغة وعلم الفلك. ولكنه بعد ذلك ترك هذه المـواد وانصرف إلى دراسة الفلسفـة التي يهواها فالتحق بمدرسة سيـروsiro الأبيقوري في مدينـة نابولـي وكانت مركـز الدراسات الإغريقيـة في إيطاليـا والتي ستصبح مـكان إقامته المفضـل. وبحسـب سرفيوس، أحد شراح أشعـاره، كان زملاء الدراسة ينظـرون إلى فرجيل بوصفـه شاباً خجولاً جداً ومتحفظاً في صلاته الاجتماعية ولذلك أطلقوا عليه لقب بارثينيوس parThenios أي العـذري. ويبـدو أن فرجيل كان طيلة حياته يعاني مـن سوء حالته الصحية وعاش إلى حد ما حياة انعزالية.

وإلـى تلك المرحلة تنتمي أشعار شبابه الغنائية المتأثرة بمدرسة الإسكندرية وأتباعها من «الشعراء المجددين» Neoteriker، ولاسيما أشهرهم الشاعر كاتولC. Catullus

(نحـو٨٧-٥٤ ق.م) كمـا حظـي بصداقة رجال مشهوريـن من أمثال الشاعـر كورنيليوس غالوس Cornelius Gallus والحقوقي ألفينيوس فاروس Alfinus Varus وأسينيوس بوليو. وفـي عـام ٤٢ ق.م طالته مصـادرات أوكتافيـان (أوغسطس فيما بعـد) للأراضي في شمالي إيطاليـا مـن أجل توطين جنوده القدامى المسرَّحين ، فخسـر فرجيل المزرعة التي ورثها عن أبيه ولكن يبدو أنه استعادها بعد ذلك بمساعي صديقه أسينيوس بوليو الذي قدمه لأوكتافيان فنال حظوته.

نشر فرجيل باكورة أعماله الشعريـة المسماة «الرعويات» (إكلوكاي Eclogae أو بوكوليكا Bucolica) عـام ٣٧ ق.م ، التـي أمضى ثلاث سنوات في نظمهـا (٤٢-٣٩ ق.م) ، وأهدى كل واحـدة من قصائدها العشر إلى أحـد أصدقائه الثلاثة المذكورين آنفا[٤]. وعلى إثرها ذاعت شهرتـه ولفت الأنظار إليه ، فما كان من راعي الأدبـاء والشعراء مايكيناس[٥] إلاَّ أن ضمه إلى حلقتـه الأدبيـة وأصبح مـن أصدقائه المقربين. كمـا ربطت فرجيل صداقـة عميقة بالشاعر هوراس فقدمه إلى مايكيناس ليصبح أيضاً من أعضاء حلقته وأخلص أصدقائه.

انشغل فرجيل في السنوات السبع التالية بتأليف ديوانه الثاني المعروف باسم (الزراعيات) (جيورجيـكا Georgica[٦]) المهدى إلى ولي نعمته مايكيناس، الذي أوحى إليه بنظمها دعماً لسياسـة أوغسطس للنهوض بالزراعة في إيطاليـا ، ولكنها تتضمن أيضاً مديحاً للامبراطور، الـذي ألقى فرجيـل أمامه بعض أشعاره، وذلك على إثر عودته مـن الشرق عام ٢٩ ق.م مكللاً بغار الانتصار على غريمه ماركوس أنطونيوس وعدوته كليوباترة السابعة ملكة مصر البطلمية في معركة أكتيوم (Aktion) Actium.

أمـا في السنوات العشـر الأخيرة من حياته فقد نذر فرجيل نفسـه لنظم ملحمته الخالدة «الإنيادة» A eneis.

كان أوغسطس شديد الاهتمام بهذا العمل ، فطلب من الشاعر إلقاء أناشيدها امامه وحثه على إتمامها.

في عام ١٩ق.م انطلق فرجيل متوجهاً إلى بلاد اليونان وآسيا الصغرى ، وكان ينوي من وراء هذه المرحلة إعادة النظر في الملحمة وإكمالها، ثم التفرغ لدراسة الفلسفة. ولكنه بعد أن التقى بالإمبراطـور أوغسطس في أثينا، غيـر رأيه وقرر العودة إلى ايطاليا. غير أنه سرعان ما سقط ضحيـة المرض فأبحر إلى مينـاء برونديزيوم على الشاطئ الإيطالي مـن البحر الأدرياتيكي، حيـث لفظ أنفاسه الأخيـرة في العشرين من أيلول عام ١٩ ق.م. فنقـل إلى مدينة نابولي حيث أحرق جثمانه ودفن رماده بالقرب منها في قبر حمل نقشاً من نظم فرجيل نفسه يقول فيه:

مانتو أنجبتني وكلابريا استلبتني

والآن تضمني نابولي

لقد غنيت للمروج والحقول والقادة (٧)

كان فرجيل قبل مغادرته إيطاليا قد أودع مؤلفاته لدى صديقيه فاروس Varusوتوكا toka وأوصاهمـا بحرق الإنيادة، إذا جرى له أي طـارئ. ولكن الإمبراطور أوغسطس تدخل في هذا الشـأن وحـال دون تنفيذ تلك الوصيـة ، وأمر بإعـداد الإنيادة للنشر كماهـي، وهكذا صدرت هـذه الملحمة الخالـدة قبل أن يضـع فرجيل لمساته الأخيـرة عليها. ومع هـذا فقد أصبحت ملحمة الرومان الوطنية وأصبح لمبدعها مكانة عندهم تضاهي مكانة الشاعر هوميروس لدى الإغريـق. إن معظم مانعرفـه عن مجريات حياة فرجيل تعود إلى سيرة مفقودة كتبها معاصره وصديقـه الشاعـر فاريوس رولوس L. Varius Rulus والتـي نهل منها المـؤرخ سويتونيوس Suetonius (نحو ٧٥-١٥٠م) في ترجمته لحياة فرجيلVita Vergili والتي جاءت في مؤلفه «سير المشاهير».

كما وصلنا من أواخر العصور الكلاسيكية مجموعة من سير فرجيل ومنها فقرات في شروح أعمالـه ولاسيمـا شرح سرفيوس M. servius والسيرة التي دونهـا دونا يتوس Vita Donati وكذلك من مؤلفاته وبعض المصادر الأخرى.

يعـد فرجيل مـن المؤلفين القدامـى القلائل الذيـن وصلنا عنهم كثير مـن المخطوطات مـن العصور الكلاسيكية ومن أشهرهـا مخطوط مصور يعرف باسـم فرجيليوس فايتكانوس

Vergilius Vaticanusالمحفوظ في مكتبة الفاتيكان. وكذلك المخطوط المسمى Vergilius Romanus وهذا يعود إلى مكانته الفريدة في العصور القديمة التي استمرت بعد انتشار المسيحية في العصور الوسطى بوصفه نبي الوثنيين ومبشراً بالسيد المسيح كما فسرت قصيدته الرعوية الرابعة.

مؤلفاته

١- أشعاره الباكرة:

يضمها مايعرف بملحق أشعار فرجيل Appendix Vergiliana الذي يحتوي على ١٤ مقطوعة شعرية قصيرة المعروفة باسم Catalepton وخمس قصائد على النمط الإسكندراني تدعى Epyllion أي ملاحم صغيرة. ومعظم هذه الأشعار لا تعود إليه في رأي الباحثين المعاصرين. ومن المؤكد أيضاً أن الملاحم الصغيرة لا يمكن نسبتها إلى فرجيل على الرغم من أنها ألحقت دائماً بمخطوطات الشاعر.

٢- الأشعار الرعوية:

وهي عشر قصائد طوال تعرف بأسمائها الإغريقية Eclogae أوB ukolika يضمها ديوان شعره الأول والتي أسست لشهرة فرجيل الأدبية. نظمها في الأعوام (٤٢-٣٩ق.م) ،أي في خضم الأحداث التي أعقبت اغتيال يوليوس قيصر ونشوب الحرب الأهلية بين أنصاره وقتلته المدافعين عن النظام الجمهوري الأرستقراطي.

تصور القصيدة الأولى والتاسعة حالة فلاحي مانتو البائسة في شمالي إيطاليا، الذين طردوا من أراضيهم ليستولي عليها جنود أوكتافيان القدامى، ومنها مزرعة فرجيل السابقة الذكر. وهناك من يرى أن هذا الديوان إنما أراد به فرجيل استعطاف القائد المنتصر من أجل استرداد مزرعته المصادرة.

وهذا النوع من الأشعار يعود إلى تقاليد الشعر الرعوي الإغريقي (بوكوليك) الذي نشأ في جزيرة صقلية وبلغ أوجه الفني على يد الشاعر الإغريقي تيوكريت theokritos الذي عاش في العصر الهلنستي (النصف الاول من القرن الثالث ق.م) وألف أشعاره المسماة Ldylles في وصف الطبيعة والحياة الرعوية. أما مسرح أحداثها فهو في صقلية ومنطقة أركاديا وفي شمالي إيطاليا موطن فرجيل، التي يصورها بأبيات رائعة:

فهذه هي أرض الرضا الضائع

أراها تتلألأ بوضوح أمام عيني

وهذه هي الطرق العالية السعيدة

التي سلكها ولأستطيع العودة... [٩]

أمـا القصيدة الرابعة المعروفة باسم «الأنشـودة التبشيرية» فتتحدث عن ولادة طفل إلهي منقـذ يبدأ معـه العصر الذهبي. وهي مهـداة إلى صديق فرجيل أسينيوس بوليو قنصل عام ٤٠ق.م كما تشير إليه أبياتها (١١-١٢):

فـي قنصليتـك يابوليو وفي عهدك سيبـدأ العصر الذهبي وستتقدم الدنيـا إلى الأمام في تلـك الشهـور العظام، ويبـدو أن المقصود بهذا الطفـل الإلهي إنما هو الشـاب أوكتافيان ابن يوليوس قيصـر المؤله الذي بدأ معـه العصر الذهبـي. إلا أن عقلية العصـور الوسطى، بناء علـى تفسير خاطئ لهـذه القصيدة من قبل الإمبراطور قسطنطيـن الكبير أمام مجمع نيقيا اللاهوتـي عام ٣٢٥م وتعليقات القديـس أوغسطين عليها، رأت فيها نبوءة تبشر بميلاد السيد المسيـح (ومن هنا تسميتها بالأنشـودة التبشيرية) كما رأت في الشاعرفرجيل «نبي الوثنيين» متجاهلـة مخاطبتـه للآلهـة الوثنيين التي ستبـارك ولادة الطفل المعجـزة والعصر الجديدة (الأبيات ٨-١١):

أي لوكينا (إلهة الميلاد)! أيتها الإلهة الطاهرة

باركي الولد الذي بمولده سياتي العصر الحديدي

(Ferrea) **إلى نهايته، ويبزغ فجر**

العصر الذهبي (gens aurea) **على الدنيا أجمعين...** [١٠]

لقـد أضاف فرجيـل في هذا الديوان فنـاً جديداً فـي الأدب الروماني هـو الشعر الرعوي (Bukolik) ، الذي حاكى فيه الشاعر تيوكريت وطوره من الفن الإسكندراني إلى فن روماني.

كمـا يعـود إليـه الفضل في ترسيـخ مفهـوم أركاديـاArkadia [١١] بوصفهـا أرض أحلام الشعـراء، والتي تركت صداها لدى أجيال من الشعراء والفنانيـن الأوروبيين، الذين أصبحوا يرون في أركاديا موطنهم الشعري وغاية أحلامهم.

فها هو الشاعر الألماني الكبير شيلرschiller يفتخر بانتسابه إليها في بيت الشعر اللاتيني:

Etin Arkadia sum:وأنـا أيضـاً (كنت) في أركاديا. إن هذا الديـوان يمثل في الحقيقة هروبـاً مـن الواقـع الاجتماعي لجيـل كامل من الشبـاب الرومـان الذين أجهدتهـم الحروب والصراعـات الدمويـة السياسية والاجتماعيـة، التي عصفت بالمجتمـع الروماني في أواسط

القرن الأول قبل الميلاد، فوجدوا ضالتهم في عالم متخيل يصور لهم الحياة السعيدة للرعاة، الذيـن لاهم لهم سوى الغناء والطرب وتبادل العشـق والغرام، وهو تصور طوباوي لا علاقة له بالواقع البائس الشقي لأولئك الرعاة.

أمـا القصيدة العاشرة فبطلها صديقه كورنيليوس غالوس، الذي أراد فرجيل أن يعزيه بها ليخفـف عنـه آلام حزنه بسبب هجر حبيبته له والتي أوحت إليه بقصائده الإليجية التي يصوغ فرجيل بعض عناصرها صياغة رعوية وفيها يتمنى غالوس أن يتآلف مع هذا العالم الأركادي، إلا أنـه لا يستطيـع الهروب مـن حقيقة حبه الذي لا حدود له مثل آلامـه وحزنه فيعزيه فرجيل أخيراً بهذا البيت الشهير:

Omnia vincit Amor. Etnos cedamus Amori

أي (ينتصر الحب على كل شيء، ونحن (أيضاً) يتملكنا الحب).

٣- القصائد الزراعية:

يروى أن فرجيل أمضى سبع سنوات (٣٦-٢٩ ق.م) في نظم ديوانه الشعري الثاني المسمى الزراعيـات Georgica وذلـك بإلحاح مـن مايكيناس الذي أهـداه إياه. وقـام الاثنان بإلقاء القصيدة على مسامع أوكتافيان بعد عودته من معركةأكتيوم وانتصاره على غريمه أنطونيوس.

كان فرجيل بحكم مولده ونشأته وتربيته فلاحاً عايش العمل الزراعي في قريته كما هو في الواقع. ولكنه بحكم ثقافته الواسعة كان من الطبيعي أن يطلع على الأدب الزراعي الذي سبقه ويتأثـر بالتـراث التعليمي الإغريقي وفي مقدمته كتاب «الأعمـال والأيام» Erga kai himera للشاعر هسيود H esiodos (القرن الثامن ق.م).

وها هو ينشد في خاتمة الكتاب الثاني:

إنني أغني أغنية أسكرا عبر المدن الرومانية

أي أنـه يريد أن يكون «هسيود الرومان» لأن أسكـرا Askra هي مسقط رأس ذلك الشاعر الذي يعد أبا الشعر التعليمي[١٢].

كمـا تأثر فرجيل بكتابات أرسطـو وتيوفراستوس وكتاب «الظواهـر» للشاعر الاسكندراني أراتوس، وديوان «طبيعة الاشيـاء» للشاعر الروماني لوكريتيوس. كما تأثـر أيضاً بكتاب كاتوا لأكبـر catomaiorعن «فلاحة الارض» De Agricultura الـذي اعتمد فيه على كتاب ماجو mago القرطاجي عن الزراعة.

ويتحـدث فرجيل فـي نهاية الكتاب الأول من ديوان الزراعيات عـن الفوضى والأهوال التي أعقبت اغتيال يوليوس قيصر عام ٤٤ق.م وعن معاناة إيطاليا من فقر الحاصلات الزراعية.

ثمـة أربعة موضوعات رئيسة خصصـ فرجيل لكل منها كتاباً من الكتب الأربعة للزراعيات وهي: زراعة القمح وزراعة الكرمة والزيتون وتربية المواشي وتربية النحل.

وتتناسـب هذه القصائد تماماً مع السياسة الرسميـة لأوغسطس، الذي كان مهتماً بإحياء الزراعة في إيطاليا.

وتتأرجح الزراعيات بين ثلاثة مستويات أبسطها القصيدة التعليمية.

ويذهـب المستـوى الثاني إلى أبعد مـن الأول وهو اهتمـام فرجيل اهتمامـاً بالغاً بفلاحي إيطاليا وأنشطتهـم المختلفة وإيمانه العميق بأرض الإله ساتورن [١٣] (أي إيطاليا) باعتبارها أكثر الأراضي ملاءمة للزراعة، حيث الغذاء والمحاصيل والخيل والماشية...إلخ.

أمـا المستـوى الثالـث الأكثر عمقاً فهو أن فرجيـل كان يهتم من أعماقـه بمشاكل الإنسان وعلاقتـه بالأرضـ، فقد كان على قناعة تامة بأن الحضارة لا يمكن أن تقوم إلاَّ على أساس من الزراعة.

وتحفـل الزراعيـات بكثير من المواضيع: وصـف إيطاليـا lkh، Laus Haliae ومناظرها الطبيعية الرائعة (القصيدة الثانية)، ووصف الأوبئة (القصيدة الثالثة). كما يتضمن الكتاب الرابع حكاية ميثولوجية طويلة عن اكتشاف تربية النحل ويختمها بقصة يوريد يكي وأورفيوس ونزوله إلى العالم السفلي وهي من أشهر الأساطير القديمة.

لقد وصل فرجيل بهذه القصائد إلى صورة من صور الكمال الفني في اللغة والبنية الشعرية، وقد وصفها أحد النقاد بأنها:

«أفضل شعر لأفضل شاعر»

٤- الإنيادة:

هـذه التسمية (الإنيـادة) هي ما تعارفت عليها الثقافة العربية فـي مدوناتها، ولكن الاسم فـي اللاتينية هو (الأينيدة)، وتمثل هذه الملحمـة أروع أعمال فرجيل وذروة إبداعه وعبقريته الشعريـة وعنوان شهرته وخلوده. فهي تحكي في اثنتـي عشرة قصيدة و (١٢٩١٣) بيت سيرة البطـل إينياسـ Aeneas سليل الإلهـة فينوس Venus (أفـر وديـت Aphrodite) [١٤] الجد الأسطـوري للرومان، ومالقيه في أسفاره بعد دمار طروادة مـن مصاعب وأهوال حتى وصوله إلى الأرض التي اختارتها الآلهة لتأسيس روما الخالدة Roma aeterna.

وضع فرجيل في هذه الملحمة إنجازات الإمبراطور أوغسطس المؤلّه وأعماله المجيدة في إطـار أسطوري وتاريخي ضخم يتناسب مـع قصيدة ملحمية كبرى تحاكي الإلياذة والأوديسة،

التي استلهمها الشاعر الروماني متتبعاً خطى مثله الأعلى هوميروس Homeros، في كثير من التفاصيل، فقلده واستعار منه، أعاد تأويله وعارضه بل ونافسه أحياناً.

يتمثل إبداع فرجيل في أنه ضمن ملحمته موضوعي الإلياذة والأوديسة ولكنه قلب التسلسل الزمني لملحمتي هوميروس. وهكذا ماثلت الكتب الست الأولى من الإنيادة أسفار أوديسيوس ومغامراته، في حين تماثل الكتب الست الأخرى الإلياذة وحرب طروادة[١٥].

كما يتجلى تفكير فرجيل التاريخي عبر دمجه الماضي بالحاضر من أجل إيجاد أصول عرقية للشعب الروماني وذلك من خلال ربط أجداده بطروادة ذائعة الصيت.

وعدا ذلك فإن فرجيل قد تأثر بالشعراء الهلنستيين وعلى رأسهم كاليماخوس القوريني Kallimachos وأبولونيوس Appolonios الرودوسي وملحمته المسماة أرغوناوتيكا Argonautika (أي بحارة السفينة أورغو).

اما عن مصادره الرومانية فقد تأثر بالحوليات التاريخية للشاعر كونيتوس إنيوس Quintus Ennius وبالحرب البونية Bellum poenicum للشاعر نايفيوس Naivius.

لقد عمل فرجيل على مدى عشر سنوات (٢٩-١٩ق.م) في نظم هذه الملحمة، التي حال موته المفاجئ دون إكمالها وكأنه أحس بدنو أجله فأوصى أصدقاءه بإحراقها ولكن تدخل الإمبراطور أوغسطس عمل على إنقاذ ملحمة الرومان القومية وأحد أروع الآثار الأدبية.

يستهل فرجيل إنيادته بالأبيات التالية:

نشيدي عن الحرب والرجل الذي كان أول
من وصل من شواطئ طروادة إلى إيطاليا وشاطئ لافينيا
وقد شرده القدر وكثيراً ماقذفت به عبر البر والبحر
إرادة الآلهة وغضب يونو القاسية الذي لا يرحم
كما عانى أيضاً من ويلات الحرب حتى أسس مدينة
وجلب آلهته على لايتوم ومن هناك جاء الشعب اللاتيني
وسادة ألبا لونغا وكذلك أسوار روما الشامخة
يا ربة الشعر هلا حدثتني عن الأسباب.. ما الذي أهانها في ألوهيتها؟
وجعلها تغضب هكذا على رجل هو مثال التقوى
وتطارده بكل هذا البؤس وهذا الشقاء الدائم
هل يمكن للألوهية أن تغضب وتثور إلى هذا الحد؟

ويعد الكتاب السادس نواة الملحمة وجوهرها. عندما يذهب إينياس لاستشارة عرافة بلدة كوماي [١١] ويعثر على الغصن الذهبي. وبهذه التميمة ينزل إلى العالم الآخر وهناك يلتقي بروح والده انخيسيسAnchises، الذي يكشف له عن الرؤيا الأخيرة لمصيره. وهي عبارة عن نبوءة تملؤها العزة والكبرياء عن تاريخ روما في المستقبل وسلطانها الذي لايُحد (Imperium slnefine) وعن رسالتها في أن تحكم العالم في فقرة مشهورة:

قد ينحت الآخرون- بمهارة أكثر تفوقاً- تماثيل من البرونز
يجري في عروقها الدم، إني أؤمن بذلك حقاً
وقد يشكلون من الرخام وجوهاً تنبض ملامحها بالحياة
وفي ساحات القضاء، قد يصوغون عبارات الدفاع ببراعة أكبر
وقد تصف أقلامهم أفلاك السماء ومداراتها وقد يلمون بمطالع النجوم
أما أنت أيها الروماني فرسالتك هي أن تحكم شعوب الدنيا
بسلطانك ،وبراعتك هي أن تنشر السلام وتعفو عن
المغلوبين، وتدحر المتغطرسين[١٦].

أما الكتاب الثامن فيصور الطرواديين وقد وصلوا إلى المكان الذي ستقام عليه مدينة روما وكان إينياس أول من وطئت قدماه أرضها فيطوف حولها، وتصور له رؤيا الماشية في السوق الرومانية ومعبد الإله جوبيتر على تل الكابيتول، ثم يصل إلى منزله البسيط القائم على تل البلاتين ، حيث سيقام فيما بعد منزل الإمبراطور أوغسطس.

وفي خاتمة الكتاب يتقبل إينياس هدية أمه الإلهة فينوس وهي عبارة عن درع صنعه زوجها إله الحدادين فولكانوس Vulkanoa وترس نقشت عليه نبوءة أخرى عن تارخ روما ذكرت فيه معركة «أكتيوم» Actium الشهيرة بوصفها قمة هذا التاريخ.

وفي الوسط تلمح العين الأساطيل بمعدنها البراق
أساطيل معركة أكتيوم: وبجانب صخرة لوتي المتلاطمة الأمواج
تبحر أرتال سفن المعركة والموج يضيء كالذهب
هنا يقف قيصر أوغسطس ويقود الرومان إلى المعركة
ومعه الآباء (الشيوخ) والشعب وآلهة البيوت والآلهة العظمى
قيصر أوغسطس يسير في مركب النصر لثلاث انتصارات
ويضحي لآلهة إيطاليا في روما بقسم خالد
وتتوزع على المدينة ثلاثمائة معبد مقدس[١٧].

وهكذا يذهب إينياس إلى الحرب ضد الإيطاليين وبطلهم المغوار تورنوس Turnus. وهذه الحروب هي الموضوع الذي تتناوله الكتب الأربعة الأخيرة من الإنيادة. وعندما يسقط تورنوس صريعاً في آخر الأمر، فهذه هي هزيمة الأخير على يد الأفضل الذي يمثله، في نظر فرجيل. وهكذا تسرد الإنيادة قصة الرجال الأفذاذ الذين جعلوا روما عظيمة، قادة مثل إينياس يصمدون أمام الكوارث ويتخلون عن أغراضهم الشخصية في سبيل واجبهم.

لقد اجتمع في الإنيادة جلال اللغة اللاتينية وجمالها ورصانة البنية الملحمية، والدمج بين الماضي والحاضر في إطار ميثولوجي- تاريخي ولذلك أصبحت ملحمة الرومان الوطنية بامتياز وبكل جدارة، وغطت بالتالي على ملحمة إينيوس وحلت محلها وأصبحت بالنسبة لهم كتاباً مقدساً مثلما كانت الإلياذة بالنسبة للإغريق.

كما أصبحت الانيادة كتاباً مدرسياً ومرجعاً تقليدياً للنحو والقواعد اللاتينية وبحور الشعر وتقنياته. لقد صاغ فرجيل ملحمته التي تناهز الثلاثة عشر ألف بيت بالوزن السداسي الداكتلي وهو البحر الملحمي الذي استخدمه الشاعر هوميروس والشعراء الاغريق الآخرون في ملاحمهم والذي يقوم على مبدأ التفعيلة وتناوب المقاطع الطويلة والقصيرة (-uu).

لقد اعترف معاصرو فرجيل بعظمته ونبوغه وأثنى الشاعر الكبير هوراس على الإنيادة ومجدها الناقد الأدبي كوينتليان وترسخت مكانته حتى وصلت إلى مرحلة التقديس في العصور الوسطى الأوروبية، فهو «الشاعر» الأوحد الذي لا يجارى. ولذلك اختاره الشاعر الإيطالي الكبير دانتيDante ليكون مرشده ودليله في الكوميديا الإلهية. ولكن بالمقابل فإن هذه الصورة الزاهية عن فرجيل وإنيادته واجهت انتقادات لاذعة من قبل الشعراء الرومانسيين وتشكيك بإنجازاته الفنية كشاعر كبير وبقيمة الإنيادة كملحمة شعرية فريدة

لقد فسر فرجيل قدر روما ورسالتها ومجد فيها وترك للأجيال اللاحقة صورة سامية عن التاريخ الروماني، هذا التاريخ الذي لم ير فيه المؤرخ والأديب الألماني هردHerder سوى سياسة الاحتلال والقوة الدموية التي دمرت الأصيل والناشئ في العالم القديم. كما أن المؤرخ نيبورNiebur أحد كبار الباحثين في التاريخ الروماني- ينتقد الإنيادة بأنها تفتقر إلى الإبداع والعفوية وأن مضمونها لاينبع من روح الشعب بصورة طبيعية وبديهية وبالتالي لاقيمة للمجد الذي حاز عليه فرجيل على مدى ألفي سنة. ولكن هذه الأحكام لاتراعي اختلاف الزمن الفاصل بين الناقد والمنقود واختلاف النظرة إلى الشعر وماهيته كما أنها جاءت في زمن كان الشاعرهوميروس مثله الأعلى والأوحد وكانت الإلياذة والاوديسة مقياس كل شعر ملحمي.

كما اتُّهم فرجيل بأنه شاعر مقلد، ولكن الدراسات الأدبية الحديثة كشفت عن منطلقات الأدباء الكلاسيكيين القدامى حيث كان المتأخرون يعتمدون دائماً في أعمالهم على الأدباء

والشعـراء السابقين، أي أنهم كانوا يقلدونهم بطرق شتى. وقد تصدى الناقد ريتشارد هاينزه R.Heinze فـي كتابـه الشهير «تقنيـة فرجيل الملحميـة» لهذا الاتهام بقولـه «لقد جدد هذا المقلـد» الفن الملحمي وصنع أسلوباً جديداً للقصص الملحمـي وتابع هدفاً لم يفكر فيه أحد قبله ، كان مقلداً في المضمون والتفاصيل ولكنه كان مبدعاً في مجال الصياغة الفنية»[١٨].

لقـد جرى عام ١٩٣٠ الاحتفال بمـرور ألفي سنة على ولادة فرجيـل وصدر بهذه المناسبة مجموعـة كبيرة من الكتـب والمقالات والابحاث التـي تمجد بالشاعـر وإنجازاته ومنها كتاب بعنـوان: «فرجيـل أبـو أوروبـا» لمؤلفـه تيودورهيكـر (Th. Haecker ،Vergil، Vater des Abendlande Leipzig 1930) وقـد جـاء فيـه: «إن صـورة التاريـخ التي يرسمهـا فرجيل في الإنيـادة، ليست صورة كاتب التاريخ وإنما صورة الشاعـر والمتنبئ بعظمة روما العالمية. كان فرجيل شاعر شعبه وبالنسبة له كان أوغسطس يمثل نهاية التاريخ».

وتجـدر الإشـارة إلى وجـود جمعية أدبيـة تحمل اسم فرجيـل وتصدر مجلـة سنوية تهتم بالدراسـات والأبحاث عن فرجيل وأشعاره وبيئته الثقافية ومكانته وتأثيره على الآداب والفنون الأوروبية.

الهوامش

(١) - هوغايوس أوكتافيوس المولود عام ٦٣ق.م، حفيد أخت يوليوس قيصـر، الذي تبناه وجعله وريثه ومنحه اسمـه فصار يعـرف باسـم اوكتافيـانOctavianus وبعد انتصـاره في الحـرب الأهلية علـى ماركوس أنطونيوس والملكة كليوباترا منحه مجلس الشيوخ الروماني لقب أوغسطس (أي المبجل، المعظم) فطغى على أسمائه الأخرى وصار يعرف بالإمبراطور أوغسطس.

(٢) - بل وحتى يمكن مقارنته بعصر معلقات الشعر الجاهلي في الأدب العربي الكلاسيكي وعصر سيف الدولة الحمداني مع أمير الشعراء المتنبي.

(٣) - يعـرف بالانكليزيـة باسـم Virgil وبالفرنسية Virgile فـي اختصار لصيغة اسمـه باللاتينية وكذلك بالعربيـة بدأت تشيـع صيغة فرجيل في المؤلفات العلميـة. وقد نشأ تفسير شعبي لاسـم فرجيل في أواخر العصـور الوسطـى حيث اشتق من كلمـةViraga التي تعنـي الغصن الذهبي الذي مكنه مـن النزول غلى العالـم الآخـر (Aen. V1، 144) وهكـذا فسر اسم فرجيل علـى أنه صاحب السعفـة الذهبية. وجاء في سيرة فرجيل عند دونايتوسVita Donati أن أم فرجيل حلمت قبل ولادته بأنها ستلد غصناً من الغار.

(4)- Cl.c.Hardie:Virgil inOCD p.1124

(٥)- هوغايوس كلينوس مايكيناسG. Clinius Maecenas (نحو ٧٠- ٨ق.م)- ينتمي إلى أصول ملكية (تروسكية). كان من أخلص أنصار اوغسطس وساعده الأيمن ورسوله في المهام الصعبة. اشتهر بحلقته الأدبية التي تمخضت عنها أروع الأعمال الشعرية الرومانية. كما عرف بسخائه وإغداقه الهبات على أدباء عصره ومنهم فرجيل وهوراس حتى أصبح اسمه مضرب مثل ولقباً يزهو به حماة الأدب فيما بعد.

(٦)- تسمية إغريقية جاءت من كلمة مزارع:جيورجوسلا Georgos وهذه التسميات تدل علىتغلغل اللغة الاغريقية في مؤلفات الشعراء الرومان.

(٧)- تلخص هذه المقطوعة الشعرية من النوع الإليجي (Elegia)- بكلمات معبرة حياة الشاعر وأعماله وهي باللاتينية:

Mantua me genuit، calal.ri

Rapuere، tenet nunc

Parthenope ،Cecni

Passcua، rura،cluces

(٨)- Eclogae (إكلوغا)- تسمية مأخوذة من الاغريقية وتعني مختارات شعرية وترتبط غالباً بالشعر البوكولي Bukolile (وجاءت من كلمة الراعي بالإغربيقية Boukolos)- وتعني شعر الرعاة.

(٩)- محمد الزين دراسات في تاريخ الرومان ح، ص٧٩

(١٠)- أحمد عتمان الأدب اللاتيني، ص ٢١٧

(١١)- أركاديا هي إقليم جبلي في وسط شبه جزيرة البيلو بونيز اليونانية كان معظم سكانه من الرعاة الذين تغنى الشعراء بحياتهم البسيطة الطبيعية البعيدة عن هموم المدينة وصخبها، وأركاديا بالنسبة لهم «الأرض السعيدة» وهوتصور طوباوي.

(١٢)- أحمد عتمان، الأدب اللاتيني ص>>>

(١٣)- الإله ساتورن saturnus هو إله اتروسكي قديم اقتبسه الرومان وكان ينظر إليه على أنه ملك لاتيوم القديم الذي ساد في عهده العصر الذهبي. وهويكافئ الإله الإغريقي كرونوس.

(١٤)- واسمه الإغريقي Aineias الذي يصبح في حالة الإضافة A ineidos ومنها جاءت الصيغة إيناد كتسمية للملحمة باللغات الأجنبية وعربت بالإنيادة.

(١٥)- نبيل الحفار، الإنيادة في الموسوعة العربية، مج ٤، دمشق، ٢٠٠١، ص ٩٩

(١٦)- الإنيادة، الكتاب السادس، الأبيات٨٤٧ ومايليها أحمد عتمان، الأدب اللاتيني، ص ٢٢٥

(١٧)- الإنيادة، الكتاب الثامن، الأبيات ٦٧٦ ومايليها.

(١٨)- انظر Friedrich Klinger ،Romische Geistes.

* * *

التوافق الزواجي

د. عيسى الشمّاس

إنّ الحديث عن الزواج والعلاقات الزوجية وما يرتبط بهما، من الموضوعات التي تشغل بال الكثير من الباحثين من علماء النفس والاجتماع والتربية، لأنّها على قدر كبير من الأهمية والحساسية للإنسان، سواء كان ذكراً أم أنثى، ولأنّها تمسّ حياته العامة والخاصة، وتؤثّر في نفسيته وسلوكه. فالزواج يمثّل ضرورة حيوية، بيولوجية واجتماعية، في حياة الإنسان، والركيزة الأساسية التي تُبنى عليها المؤسّسة الأسرية. ويعبّر التوافق الزواجي عن التفاعل الإيجابي بين الزوجين، بوصفه علاقة متبادلة بين شخصين لكلّ منهما شخصية مميّزة عن الآخر، بما تحمله من إيجابيات وسلبيات تعبّر عن نظرة الشريك إلى الشريك الآخر.

فالعلاقة الزوجية ما زالت أرقى تنظيم للغرائز الإنسانية، إذ تعدّ هذه العلاقة اختباراً حقيقيّاً لقدرة الزوجين على التكيّف ومواجهة الواقع، والمعيار الحقيقي لنجاح الزواج، هو ديمومته بوضع طبيعي، وانتهاؤه بنهاية طبيعية. ولذلك فإنّ الرضا الزوجي، أو التوافق الزواجي، هو من الأمور الأساسية والمتغيّرات المهمّة التي يمكن من خلالها التنبّؤ بالاستقرار الأسري والحياة الزوجية السعيدة لأنّ الزواج نظام اجتماعي يحدّد العلاقة بين الجنسين (الذكور والإناث)، ويحدّد لكلّ منهما مكانته وعلاقته الاجتماعية، ويعطي للأسرة صفتها الشرعية. والزواج من الناحية النفسية، يعطي الاطمئنان والشعور بالراحة والأمان، بما يؤمنه من مناخات المحبة والألفة والمودّة بين الزوج والزوجة، ومن ثمّ بين أفراد الأسرة كافة، بما ينمّي عواطف الأبوة والأمومة، والحفاظ على سلامة المؤسسة الأسرية وتماسكها.

وبذلك يبدو الزواج رابطة روحية بين رجل وامرأة، يسعى من خلالها كلّ منهما إلى تحقيق السعادة لنفسه وللشريك الآخر، الذي تعاهد معه على متابعة رحلة الحياة التي يشترك فيها الزوجان في تطوير حياتهما نحو الأفضل، والزواج بالتالي قوّة ورابط لتوحيد مصالح الزوجين إذا ما كان الاتحاد حقيقيّاً في الأعمال المختلفة. ولكن قد تتعرّض العلاقة الزوجية للعديد من المطبّات التي تؤدّي إلى خلافات قد تؤثّر سلباً في استمرار الرضا الذاتي والتوافق الزواجي، وعندها يحرم الزوجان من متعة الحياة الزوجية بأمان وسلام، وبناء أسرة سعيدة.

مفهوم الزواج ووظائفه

يعود تاريخ الزواج بين البشر، كما هو متعارف عليه، إلى آدم وحواء، حيث وضعا اللبنة الأولى لأساس الزواج في تاريخ البشرية، وتطوّرت طبيعة هذا الزواج واتّسع نطاقه مع تطوّر البشرية عبر مراحلها التاريخيّة، تبعاً لطبيعة كلّ مجتمع وثقافته. فقد اختلفت طرائق الزواج حيث كان الارتباط في البداية بين الرجل والمرأة، مقتصراً على شرط قبول الطرفين كلّ منهما بالآخر، ثم تطوّر الأمر بتطوّر المجتمعات والعادات، وظهور التشريعات الدينية، لتصبح عملية الزواج أكثر وضوحاً، وتصبح لها أسس وقوانين وشروط خاصّة.

يشير مفهوم الزواج، بوجه عام، إلى أنّه عقد اجتماعي وقانوني بين شريكين/ زوجين، يمنح كلّ شريك حقّ الاعتماد على الشريك الآخر، ويحقّق لهما درجة أكبر من الحميمية والأمن العاطفي. وانطلاقاً من ذلك، ثمّة تعريفات للزواج بحسب طبيعته وأهدافه وفوائده.

الزواج في اللغة العربية، كما جاء في معجم (لسان العرب) يعني الاقتران فيقال زوَّج بالشيء، وزوَّجه إليه: قرنه به، وتزاوج القوم وازدوجوا: تزوج بعضهم بعضاً، وزوج المرأة: بعلها أي زوجها؛ وزوج الرجل: امرأته؛ والرجل زوج المرأة، وهي زوجه وزوجته. والمزاوجة والاقتران بمعنى واحد.

الـزواج اصطلاحـاً يعنـي العلاقـة التي يجتمـع فيها رجل يدعـى (الزوج) وامـرأة تدعى (الزوجـة) لبنـاء عائلة، والزواج علاقة متعـارف عليها ولها أسس قانونيـة، مجتمعية ، دينية وثقافية، وفي كثير من الثقافات البشرية يُنظر إلى الزواج على أنّه الإطار الأكثر قبولاً للالتزام بعلاقـة جنسية وإنجاب، أو تبنّي الأطفال بهدف إنشاء عائلة. وفي بعض المجتمعات، غالباً ما يرتبـط الشخص بزوج واحد، بينما يمكن في بعض المجتمعات، أن يرتبط الشخص بأكثر من زوج، كما في حالات تعدّد الزوجات أو تعدد الأزواج.

وفـي كثيـر من الحالات يحصل الزواج علـى شكل عقد شفوي وكتابي، مـن سلطة دينية أو سلطـة مدنية أو مجتمعيـة. وقد يستمرّ الارتباط بين الزوجين طوال العمر، وفي بعض الأحيان ولأسبـاب مختلفـة يفكّ هـذا العقد الرابـط بالطلاق، سـواء بتراضي الطرفيـن أو بقرار من طرف آخر كالقضاء الذي يبتّ الطلاق أو فسخ العقد. وهذا يؤكّد أنّ الزواج هو عقد اجتماعي وقانونـي، وعلاقة بين شخصين تقوم علـى الحقوق والواجبات المتبادلة بين الزوجين. أي أنّه مقنّن كمؤسّسة اجتماعية بطرق قانونية واقتصادية واجتماعية وروحية/ دينية. ومع ذلك، فإنّ الـزواج لا يوجد ببساطة بين الشـركاء المتزوجين، بل تعترضه أحيانـاً بعض الصعوبات التي تؤدّي إلى مشكلات تحول دون استمراره.

يعتبـر الزواج أحد أنساق النظام الأسـري الفرعية، مما يعني أنّه يؤثّر في الأنساق الأخرى ويتأثّـر بها، فهو يتأثّر بالحالـة السائدة في المجتمع، من النواحـي: السياسية، والاقتصادية،

والاجتماعية، والثقافيــة، والتعليمية، والصحيّة؛ فمثلًا: تؤثّر السياسة في الأسرة/ الزواج كما فــي الصين، بحيث لا تسمــح التشريعات الصينية للأسرة الحضريــة أن تنجب أكثر من طفل واحــد، ولا يسمح للأســرة الريفية أن تنجب أكثر من طفلين بحكــم طبيعة المجتمع الزراعي؛ بهــدف تحديــد النسل والحدّ من الكثافــة السكانية العالية. في المقابل يؤثّــر الزواج/ الأسرة فــي السياسة من خلال مشاركة أفراد الأسرة في العمليــات السياسية المختلفة : الانتخابات، والأحزاب، والمجالس المحلية، والجمعيات الأهلية. وغيرها من النظم الاجتماعية.

استنــاداً إلــى طبيعة الزواج الشخصيّة والاجتماعية، فهو يــؤدّي وظائف متعدّدة في معظم المجتمعــات، مــن خــلال تحديد الروابــط الزوجيّــة والأسريــة، ولا سيّما القرابــة بين الزوج والزوجــة، ومــا ينتسب إليهمــا من الأقرباء. وتنظيــم سلوك الزوجين وما ينتــج عنه من وضع الأساس السليم للمؤسّسة الأسرية. ويمكن إجمال هذه الوظائف بالآتي:

١-الإمتــاع النفســي والجسدي: بإشباع الحاجــات النفسية والجسميــة، ومن أهمها حاجة الأمومة والأبوة التي تشبع بالإنجاب الشرعي وتربية الاطفال.

٢- الشعــور بالأمــن والطمأنينة: من خلال العلاقة الزوجية التــي تقوم على الحبّ والمودة والتعاون والتآزر بين الزوجين في بناء الحياة الجديدة المشتركة.

٣-الإيمان بالشراكة الزوجيّة: تُرفع قيمتها عند الرجل والمرأة وتدفعهما الى الاجتهاد في العمل، وتزيد من طموحهما في كسب الرزق والتفوّق.

٤- بنــاء الاسرة: التي يقضي فيهــا الرجل والمرأة معظم حياتهمــا، ويمارسان نشاطهما، ويشبعان حاجاتهما. والإيمان بأنّ صلاح الأسرة، مرهون بالسعادة الزوجية.

يستنتــج ممّا سبق، أنّ الــزواج هو اتحاد بين شخصين (رجل وامــرأة) مدعوم اجتماعياً، ويعتبــر ترتيبــاً ثابتــاً ومستمــرّاً، يعتمــد جزئيّاً علــى رابط ثلاثــي الأبعاد (جنســي، عاطفي، اجتماعــي) وله وظائف متعدّدة ترتبط بالنواحي الأمنية والنفسيّة والأسرية. ولكن على الرغم مــن أنّ احتفــالات الــزواج وقواعــده وأدواره قــد تختلف من مجتمــع إلى آخــر، إلا أنّه موجود كمؤسسة اجتماعية في الثقافات المختلفة.

وهنــا تكمن أهميــة التوافق الزواجي فــي مؤشرات الصحــة النفسية في الأســرة، وهو ما يعني قدرة الزوجيــن على التكيّف مع الحياة الزوجية من الناحيتين، الشخصيّة والاجتماعيّة، ليحصل الانسجام بينهما والتوازن مع البيئة الجديدة.

مفهوم التوافق الزواجي

إنّ الإنسجام بين الزوجين يتأكّد من خلال المشاركة المستمرّة بينهما، في معظم الأمور التي تشمل الطموحات والأهداف والآمال والآلام، ومظاهر النشاطات المختلفة، إضافة إلى المواقف المتشابهة والإيمان بقيم مشتركة، واحترام كل شخص شخصية الآخر. وهذا ما يسمّى بـ: (التوافق الزواجي).

يعرّف التوافق الزواجي بأنّه: حالة وجدانية تشير إلى مدى تقبّل الزوجين العلاقة الزوجية. وتعدّ هذه الحالة محصّلة لطبيعة التفاعلات بين الزوجين في جوانب متعدّدة، من أهمّها: التعبير عن المشاعر الوجدانية للطرف الآخر، واحترامه، والثقة به، والحرص على استمرار العلاقة معه.

كما يعرّف التوافق الزواجي بأنّه: قدرة كلّ من الزوجين على التلاؤم والتواؤم مع الزوج الآخر، ومع مطالب الزواج، ويستدلّ على هذا التوافق من خلال أساليب الزوجين في تحقيق أهداف الزواج، وفي مواجهة الصعوبات التي تواجه الحياة الزوجية، كما يتجلّى في التعبير عن انفعالات الزوجين ومشاعرهما، وفي إشباع حاجات الزواج من تفاعل وتواصل بين الجانبين. وبذلك يشمل التوافق الزواجي سلوكات قصدية إرادية يظهرها الزوجان بناء على دوافع وأهداف تحقّقها وحاجات تلبيّها. أي أنّ التوافق الزواجي يتّضح من خلال الأساليب التي يتبعها الزوجان في حياتهما الأسرية لتحقيق أهدافهما، بناء على دوافع تؤدّي إلى تصرّفات مقصودة لتحقيق هذه الأهداف.

فالتوافق الزواجي إذاً هو التجاوب العاطفي بين الزوجين، وسدّ الحاجات الأولية والبيولوجية، إضافة إلى أنّه قدرة الزوجين على تنمية شخصيتهما معاً، في إطار تفاعلي يتضمّن الاحترام والتفاهم والثقة المتبادلة. وهذا يعني قدرة الزوجين على تحمّل مسؤوليات الزواج أولاً وبناء أسرة متكاملة ثانياً، من خلال التفاعل مع الحياة بجوانبها المختلفة، ومواجهة مشكلاتها والعمل على حلّها بالأساليب المناسبة التي تضمن استمرار العلاقة السليمة بين الزوجين، بما ينعكس على الحياة الأسرية.

في دراسة أجريت في الأردن عام ٢٠٠٧، على عينة قوامها (١٣٦) سيّدة متزوجة، واستخدم فيها مقياس التوافق الزواجي والصحة النفسية، أظهرت النتائج أنّ الزوجات اللواتي يتعامل معهن أزواجهن بمودّة وتقبّل، يتمتّعن بمستوى عالٍ من التوافق الزواجي، والصحة النفسية والتفاعل الإيجابي، مقارنة بالزوجات اللواتي يعاملهن أزواجهن بقسوة. كما أشارت النتائج

إلى أنّ الزوجات اللواتي يستخدمن أساليب فعّالة مع الأزواج، لديهن مستوى عالٍ من التوافق الزواجي، ومستوى أعلى من الصحة النفسية. وهذا يؤكّد أهميّة العلاقة العاطفية بين الزوجين، ومراعاة الاستعداد النفسي لتلك العلاقة، في إطار المصداقية وحسن الإدراك لمفهوم الزواج وعوامل نجاحه واستمراره.

وفي دراسة أجريت في إيران عام ٢٠١٥، على عينة قوامها (٢٢) زوجاً تمّ اختيارهم عشوائيّاً عبر الأنترنت، واستخدام استبانة لجمع المعلومات الديمغرافية، ومقياس التوافق الزواجي. كشفت النتائج أنّه لا توجد علاقة بين التوافق الزواجي ومدّة الزواج، وانّ العلاقة الزوجية كانت مستقرّة إلى حدّ ما، لدى أفراد عينة الدراسة.

فالزواج الذي يشعر فيه الزوجان بالتوافق، يكاد يكون خالياً من الصراعات الزوجية، ويكون كلّ من الزوج والزوجة في تفاعل إيجابي واتفاق بنّاء، حيث يُظهر كلّ منهما حبّه وتقديره للآخر. فلا يمكن أن يكون هناك توافق زواجي بمعنى الكلمة، إن لم يعترف كل طرف بشخصية الآخر اعترافاً كاملاً، وأن يفكّر كل منهما بمسؤوليته تجاه الآخر، قبل أن يفكّر برغباته الفردية، وأن يتسّم كلّ منهما بالمرونة والتفهّم الواعي للحياة الزوجية ومتطلّباتها، بما يحقّق نجاح هذه الحياة..

نصل إلى أنّ ما يلاحظ في هذه التعريفات، أنّ كلّا منها يؤكّد التكامل في الحياة الزوجيّة لتحقيق النجاح في هذه الحياة، والوصول إلى السعادة الزوجيّة والأسرية، الخالية من الصراعات والمشكلات التي قد تؤدّي إلى ممارسة أي شكل من أشكال العنف الأسري، الذي ينتهي بالانفصال وتدمير المؤسّسة الأسرية.

طبيعة التوافق الزواجي

تتمثّل طبيعة التوافق الاجتماعي في عملية التكيّف التي يعيشها الزوجان في البيئة الأسرية الجديدة، والمطلوب منهما التلاؤم مع هذه البيئة بعناصرها كافة، بحيث يستطيعان العيش في واقع هذه البيئة مع خلال التعامل الإيجابي مع ظروفها ومقتضياتها. لأنّ التكيّف هو العملية التي من خلالها يعدّل الفرد بناءه النفسي والسلوكي، ليستجيب لشروط المحيط الطبيعي والاجتماعي، ويحقّق لنفسه الشعور بالتوازن السلوكي والرضا العاطفي.

وهذا يعني أنّ التكيّف يتضمّن جانبين: جانب ذاتي: يتعلّق بقدرة الفرد على تعديل وضعه النفسي والسلوكي بما يتلاءم مع الظروف المستجدّة؛ وجانب خارجي: يتعلّق بقدرة الفرد على تعديل الظروف المستجدّة، وجعلها أكثر ملائمة لقدراته ومتطلبات حياته الخاصّة والعامّة.

ولتحقيق التكيّف الذي يسهم في التوافق الزواجي، لا بدّ من توافر مجموعة من العوامل الأساسيّة التي تتمثّل في الأمور الآتية:

١- إشباع حاجات الفرد الأولية (العضوية والنفسية والاجتماعية)، لأنّ عدم إشباعها يؤدّي إلى الجنوح، والبحث عن إشباعها بوسائل غير مرغوبة. ولذلك يقوم التكيّف على أمرين أساسيين: الأول، إشباع الفرد حاجاته بطرائق لا تعوّق إشباع حاجات الآخرين المشروعة؛ والثاني، أن يكون الفرد قادراً على توجيه حياته توجيهاً ناجحاً، من خلال إشباع حاجاته بالتوازن مع معاملة الآخرين.

٢- المرونة، أي استجابة الفرد للمؤثّرات الجديدة استجابة ملائمة؛ ولهذه الاستجابة نوعان: مرونة قوية، يتكيّف فيها الفرد مع بيئته الجديدة من دون أن يغيّر من طبيعته الأصلية؛ ومرونة ضعيفة، يتقبّل الفرد من خلالها قيم البيئة الجديدة تقبّلاً يؤدّي إلى تغيير في طبيعته الأصلية. وقد تؤدّي هذه المرونة إلى اختلال التكيّف إذا لم يستطع الفرد تحقيق التوازن بين القيم الجديدة وطبيعته الأصلية.

وإذا كان التكيّف مطلوباً لكلّ فرد كي ينجح في التعايش مع بيئة ما، فإنّ الزوجين بأمسّ الحاجة إلى هذا التكيّف في بيئتهما الأسرية الجديدة، بما يسهم في توافقهما واتفاقهما على أسلوب الحياة الجديد والتعاون في تأمين متطلباتها، وجعلها أكثر اطمئناناً وسعادة. . فالزوجان جاء كلّ منهما مزوّداً بأسلوب من أساليب التكيّف، وهما الآن يعيشان في بيئة جديدة لم يعتادا عليها من قبل، وفيها الكثير من الانفتاح والحوارات والمكاشفات كي يتعرّف كل منهما الآخر، وهذا يفرض عليهما أساليب جديدة مناسبة للتكيّف مع بيئة الحياة الزوجية / الأسرية الجديدة.

مقوّمات التوافق الزواجي

يُعدّ التوافق الزواجي أحد الدعائم الأساسية التي تحدّد الزواج الناجح، الذي ينشأ نتيجة لشعور الزوجين بإشباع حاجاتهما النفسية والفيزيولوجية والاجتماعية. وهذا يرتبط بأهلية الزوجين، بحيث يكون كلّ منهما أهلاً للآخر من جانبين: جانب موضوعي وجانب نفسي، بما يؤدّي إلى علاقة زوجية متوازنة وقابلة للحياة، وإلاّ كانت هناك احتمالات لبروز بعض الصراعات والتناقضات التي تؤثّر سلباً في العلاقة الزوجية، ومن ثمّ في الحياة الأسرية.

يشكّل التوافق بين الزوجين عاملاً أساسيّاً في التكافؤ الطبيعي للعلاقة المتوازنة القائمة بينهما؛ العلاقة التي تحفظ الكيان الزوجي والأسري من الانفصال والانهيار. ويتجلّى هذا

التوافـق في موضوعات متعدّدة تلغي الفـوارق المادية والاجتماعية بين الشريكين، ومن بينها: التوافق العمري، والتقارب في المستوى التعليمي والثقافي، وأسلوب التفكير في المناقشة وحلّ المشـكلات، وأساليـب المعاملة الزوجية والمعاملة مـع الأولاد، إضافة إلـى التجانس المهني والوظيفي بين الزوجين. فإمّا أن تأخذ هذه الموضوعات طابع التعاون والتآزر فتمنح الزوجين القـوة والثبـات، وإمّـا أن تأخذ طابع النزاع والصـراع، فتؤدّي إلى إضعـاف العلاقة الزوجية، وانهيار البناء الزوجي والأسري معاً.

فـي دراسـة استطلاعية عـن الحياة الأسريـة وعوامل التوافـق الزواجـي، أجريناها عام (٢٠١٠) علـى عينـة من طلبة السنـة الرابعة في جامعـة دمشق، كانت نسـب إجابات الذكور والإناث متقاربة إلى حدّ ما. فقد أفاد (٦٦٪) من الذكور أنّهم يفضّلون التعارف بين الشريكين قبل الزواج، مقابل (٦٨٪) من الإناث. وأنّ (٦٤٪) من الذكور يرفضون تدّخل الأهل في اختيار الشريـك الزوجـي، مقابل نسبة (٥٩٪) من الإنـاث؛ وأنّ (٤٨٪) من الذكـور يفضّلون الفارق العمـري البسيط بيـن الشريكين، مقابل (٤٢٪) من الإنـاث. وأنّ (٥٤٪) من الذكور يفضّلون تقـارب المستوى التعليمي والثقافي بيـن الشريكين، مقابل (٥١٪) من الإنـاث. وأخيراً فضّل (٦٠٪) من الذكور تقارب المستوى الاجتماعي بين الشريكين، مقابل (٥٤٪) من الإناث.

تشير هذه النتائج إلى أنّ للتوافق الزواجي مقوّمات عدّة يمكن إجمالها بالآتي:

١-الحبّ:

يعـرّف الحب بأنّـه استجابة شخص لشخص من الجنس الآخـر، يعطيه القبول والاحترام والإعجـاب؛ ويرى ونشـ: أنّ الحبّ هو العاطفة الموجبة التي يجدها الشخص الأول (المحِبّ) فـي علاقة مع الشخص الثاني (المحَبّ) الذي يشبـع بعض الحاجات للشخص الأول، ويظهر لـه صفـات شخصيـة محبّبـة يقدّرهـا كلّ التقدير، وفـي المقابل قـد تتوافر لـدى الشخص الثانـي الصفـات ذاتها. وهذا يعنـي أنّ الزواج الذي يقوم في أساسـه على علاقة حبّ حقيقي بيـن الزوجيـن، يشكّل هذا الحبّ الدعامـة الأساسية لنجاح هذه العلاقة، ويـؤدّي إلى نوع من المشاركة العاطفية / الوجدانية العميقة التي تتجلّى معانيها في العلاقة الزوجية الوثيقة.

٢-السمات الشخصيّة:

يرتبط النضج الانفعالي ارتباطاً إيجابياً بالتوافق الزواجي، كما أنّ التوافق الزواجي مصدر مهـمّ للتوافـق الانفعالي. ولذلك يعدّ التوافق في المزاج الشخصـي بين الزوجين، من العوامل الحيوية في تحقيق التوافق الزواجي، بالنظر إلى تأثيراته الآنية واللاحقة في العلاقة الزوجية.

فقـد أشـارت بعض الدراسـات إلـى أنّ الأزواج المتوافقيـن، يتّسمون بالاتـزان العاطفي والموضوعيـة، بينمـا يتّسـم الأزواج غير المتوافقيـن، بالازدواجيـة الشخصيـة، والميل إلى

السيطرة، والرغبة في الأنشطة العامة. أمّا الزوجات المتوافقات زواجياً، فيتّسمن بالثبات الانفعالي والموضوعية، على عكس الزوجات غير المتوافقات زواجياً اللواتي يتّسمن بتقلّب المزاج، والإثارة الانفعالية عند أبسط الأمور. فالتكامل بين شخصيّتي الزوجين أمر ضروري لاستمرار التوافق بينهما، وهذا يبدأ من اختيار الشريك الذي يعطي الآخر ما له، ويمدّه بأعلى نسبة من الإشباع العاطفي، على اعتبار أنّ الرغبة في التكامل تعدّ دافعاً قويّاً للزواج، وإن كانت حاجات الزوجين غير متشابهة. فالخصائص الإيجابية لشخصيّة كلّ من الزوجين، تسهم إلى حدّ بعيد في تطوير العلاقات الشخصيّة بشكل واسع واستمرارها بينهما، والعكس صحيح أيضاً إذا كانت شخصيّة كلّ منهما سلبيّة.

وهذا يؤكّد أنّ السمات الانفعالية الإيجابية التي تميّز الزوجين المتوافقين، تؤدّي دوراً مهمّاً وأساسيّاً في التوافق الزواجي واستقرار الحياة الأسرية. الأمر الذي يتطلّب توفير فرص التعارف بين الشريكين قبل الزواج، ليتسنّى لكل طرف أن يدرس شخصيّة الطرف الآخر ويختبرها، ومن ثمّ يتّخذ قرار الاختيار.

٣- اختيار الشريك:

ثمّة أقوال ما تزال شائعة ومتداولة، ولا سيّما بين عامة الناس، حول الزواج وطبيعته، والعوامل التي تؤثّر في اختيار الشريك من الطرفين (الرجل والمرأة)؛ ومن هذه الأقوال: أن الزواج قسمة ونصيب؛ الزواج قدر محتوم؛ الزواج شرّ لا بدّ منه.. وغير ذلك من الأقوال التي تكرّس القضاء والقدر، ولا تنتمي إلى الموضوعية، متجاهلة رأي أصحاب العلاقة وحاجاتهم ورغباتهم.

إنّ الواقع يناقض هذه الأقوال في مواقف كثيرة، فالزواج الناجح، كأي عمل ناجح، يبدأ بالإعداد الصحيح لكلّ من الرجل والمرأة؛ فاختيار الشريك المناسب بعد دراسة موضوعية متأنية، يعدّ من أهم المواقف التي تواجه الشخص في حياته، رجلاً كان أم امرأة، لأنّ هذا الاختيار يشكّل نصف عملية الزواج؛ فهو يحدّد طبيعة التوافق الزواجي اللاحقة، ومن ثمّ نوعية الحياة الأسرية التي سيعيشها الشريكان معاً، ومع الأولاد الذين يرزقان بهم.

٤- التقارب العمري:

يعدّ التكافؤ العمري بين الزوجين عاملاً مهمّاً في نجاح الحياة الزوجية، حين يكون الزوجان قد وصلا إلى المرحلة العمرية المناسبة التي تؤهّلهما للتفاهم، والقيام بأعباء الحياة الزوجية والأسرية، وإلاّ فقد تنشأ بينهما حالات من الخلافات التي تنتهي بالطلاق، نتيجة للتفاوت في الحاجات والمتطلبات والرؤى والتوجّهات، كما يحدث بين زوج مسنّ وزوجة صغيرة السنّ، والعكس أيضاً.

فعلى سبيل المثال: حين يصل الزوج الكبير إلى مرحلة يحتاج فيها إلى الاستقرار النفسي والجسدي وضبط النزوات العاطفية، تكون الزوجة الصغيرة ما زالت في مرحلة الحيوية والانفتاح على دنيا الحياة الواسعة، والحاجة إلى إرضاء حاجاتها العاطفية والجسديّة، فتأتي مرحلة إعادة حسابات الربح والخسارة من الطرفين معاً. وقد يبدو كلّ منهما في نظر الآخر معوّقاً لحياته أو عبئاً عليه، نظراً لتفاوت المتطلبات والاحتياجات. إذ من المعروف علميّاً، أنّ لكلّ مرحلة عمرية لدى الذكور والإناث، خصائص جسدية ومتطلبات نفسية واجتماعية، فإذا كانت الفروقات العمرية كبيرة بين الزوجين، فمن الطبيعي أن تكون بينهما فروقات في هذه الخصائص ومتطلباته، وهذا ما يؤدي إلى عدم الانسجام والتوافق بينهما، وربّما انعدام القدرة على الاستمرار في الحياة المشتركة.

٥- المستوى التعليمي والثقافي:

يحدّد المستوى التعليمي والثقافي أفق الرؤية لدى كلّ من الزوجين، ونظرة كلّ منهما إلى الذات والآخر، كما يحدّد المستوى التعليمي للزوجين، نوع اهتماماتهما والعلاقات التي تربط بينهما. فالعلاقات الزوجية تتناسب طرداً مع الفارق في المستوى التعليمي/ الثقافي، لأنّ لهذا المستوى دوراً في خلق مناخ جيّد للحياة الزوجيّة والأسرية معاً، حيث يتجانس الرجل والمرأة في الخصائص التي تجعل التعايش والمودّة بينهما أكثر احتمالاً، وذلك من خلال الإيمان بقيم حياتية جديرة بالاهتمام، وتقرّب وجهة نظر كلّ منهما إلى الآخر. لذلك فمن المناسب أن يكون الزوجان متقاربين في المستوى التعليمي والثقافي وما يتبعهما من أسلوب التفكير، وأن تكون الموضوعات التي تثير اهتمامهما واحدة، فتكون المناقشة ممتعة وجادة وتصل إلى نتائج مقبولة لدى الطرفين، لأنّ الفروق الشاسعة في المستوى التعليمي، الثقافي قد تؤدّي إلى زعزعة الحياة الزوجية، وإثارة مشكلات بين الزوجين تنعكس سلباً على حياتهما وحياة الأسرة بوجه عام.

٦- المستوى الاجتماعي / الاقتصادي:

ما زال هذا الموضوع مثار جدل في تكوين الروابط الزوجية، وقابل للاستثناء إذا ما توافرت مقوّمات التكافؤ الأخرى، العمر والثقافة، ولا سيّما تمتّع الزوجين بالقدر الكافي من النضج العاطفي، ونجاح الارتباط بينهما الذي يوفّر الإرضاء النفسي والوجودي للطرفين، والقدرة على إيجاد الحلول المناسبة للمشكلات التي تواجههما. فهناك العديد من الحالات التي قد يعوّض فيها التكافؤ النفسي التباينات الموضوعية بين الزوجين، أو يحدّ من تفاقمها.

فمن الجانب الاجتماعي، قد تنخرط الروابط الزوجية في صراع على المكانة، فلمن

السيطرة على الآخر، ولمن التحكّم والمرجعية؟ وتبرز هذه الصراعات حين يكون أحد الطرفين (الزوج أو الزوجة) ميّالاً إلى التسلّط العلني، أو التحكّم التملّكي الضمني، بينما يحتاج الطرف الآخر إلى علاقة قائمة على الاستقلالية أو التكافؤ، رافضاً التبعية ومصرَّاً على الشراكة المتوازنة. ولكن قد تنجح هذه العلاقة الزوجية، وإن لمدّة معيّنة، فيما إذا تكاملت الأدوار بين السلبية والإيجابية،كما في وجود زوج متسلّط يريد أن يثبت مكانته الرجولية، مع زوجة ترتاح إلى دورها الأمومي وتركن إلى القيادة الزوجية، أو وجود زوجة تحبّ التحكّم والتملّك تمارس دورها الأمومي، مع زوج اتكالي ضعيف ومسلوب الإرادة.

٧- التوافق الجنسي:

إنّ تكيّف الزوجين في مجال النشاط الجنسي، قد يكون من أصعب أشكال التكيّف الزواجي، بالنظر إلى حاجتهما إلى عنصر الزمن غير المحدّد، وقد يكون ذلك أكثر صعوبة عند الزوجة. وترجع صعوبة هذا التكيّف في بعض الأحيان إلى وجود آراء سابقة لدى الزوجة كما هو سائد في تقاليد بيئتها الاجتماعية، عن «الجنس» باعتباره أمراً شائناً أو أن «العملية الجنسية» فعلٌ قذرٌ، أو أن الحياة الزوجية شرّ لا بدّ منه.

عندما ترى الزوجة الحياة الجنسية بهذه العقلية، فإنّها بالتأكيد ستجد صعوبة في تكيّفها مع النواحي البيولوجية الضرورية للحياة الزوجيّة. وقد أشارت دراسات كثيرة إلى أنّ هناك علاقة وثيقة بين الخبرة الجنسية السليمة (معارف ومعلومات)، ودرجة ارتياح كلّ من الزوجين للتجربة الجنسية الأولى، ومن ثمّ سيكون الاحتمال كبيراً في تكلّل الحياة الزوجية بالنجاح؛ وأمّا إذا كانت التجربة أليمة وغير موفّقة، فإنّ من المحتمل أن ينتج عنها فشل في الحياة الجنسية والزوجية. وهذا تأكيد على أنّ للعامل الجنسي أهمية كبرى في تحقيق التكيّف بين الزوجين، ولا سيّما إذا ما كانت شدّة الحافز الجنسي متساوية بينهما.

نخلص إلى أنه إذا كان التوافق الزواجي يعني وجود شخصين متزوجين لديهما ميل لتقبّل المشاعر المتبادلة، وتجنّب المشكلات، فهذا يتطلّب تعزيز العلاقة الزوجية من خلال الحوار والمناقشة، بحيث يشعر الشريكان بالرضا الكامل، وقبول كلّ شريك بحقّ الشريك الآخر في أن يملك أهدافه الخاصّة. ويتدرّج الزوجان في تنمية مفهوم الزواج ومتطلّباته، للوصول إلى مرحلة الإحساس بالألفة والهوية الزوجيّة، فتزداد بالتالي عملية التوافق الزواجي، وتستقرّ العلاقة الزوجية في إطار الشعور بالثقة وبناء الحياة الأسرية السعيدة.

دعائم التوافق الزوجي

يعـدّ التكامل الزوجي أعلى مراحل النمـوّ الزواجي، حيث تتّسم الروابـط الزوجية بالحبّ والعطاء والتضحية، وتحقيق الذات المتكاملة بين الشريكين؛ واستناداً إلى ما تقدّم عن طبيعة التوافـق الزواجـي ومقوّماته، يمكن استنتـاج مجموعة من الدعائم التـي ترتكز عليها العلاقة الزوجية، لتحقيق التوافق الزواجي الإيجابي، وتشمل هذه الدعائم الجوانب الآتية:

١- إدراك الزوجيـن الانتقال من الشعور بالطفولة والشبـاب، إلى الشعور بالدور الزواجي نفسيّاً واجتماعيّاً، في حياة جديدة مشتركة لبناء مؤسّسة أسرية.

٢- العمـل التعاوني بين الزوجين بالاعتماد على الاندمـاج العاطفي المشترك، والصداقة الحميمة، والضمير الواعي، مع الحفاظ على استقلالية شخصيّة كلّ شريك.

٣- تقبّل أدوار الأبوة والأمومة، وتفهّم الطرفين دخول طفل إلى الحياة الزوجيّة، واستمرار الحياة الزوجية الطبيعية للأزواج الذين ليس لديهم أطفال.

٤- الاستعداد لمواجهة أزمات الحياة التي لا مفرّ منها، والحفاظ على قوّة الرباط الزوجي بما يوفّر الملجأ الأمين، والوقاية من الصراعات والخلافات التي تؤدّي إلى العنف والطلاق.

٥- سعي كلّ طرف لتأمين الراحة النفسية والجسدية إلى الطرف الآخر، بما يحقّق إرضاء حاجات الطرفين، بالإضافة إلى تبادل تقديم المساندة والمساعدة والتشجيع بين الزوجين.

٦- سعـي الزوجيـن لاستمرار الحفاظ علـى الصور العاطفية المثاليـة، التي تجسّد الحبّ والمودّة الصادقة بينهما، بما يكفل المواجهة الإيجابية لمتطلّبات الحياة المستجدّة.

وهنـا نصـل إلى أنّ الـزواج حقّ مشروع لـكلّ رجل وامـرأة، وله أهمية كبرى فـي حياة كلّ منهمـا، لما له من فوائد نفسية وجسدية واجتماعية، تعود على الطرفين معاً. وحتى يكون هذا الزواج ناجحاً ومثمراً للزوجين أولاً، ولبناء الأسرة ثانياً، لا بدّ أن تتوافر فيه وله، مجموعة من المقوّمـات والدعائـم التي تمنحه قوّة النجاح والاستمرار فـي وظيفته الشخصية والاجتماعية والإنسانيـة، وإلاّ تخلّلته الخلافـات والصراعات التي قدّ تؤدّي إلى إعاقـة استمراريته، أو إلى نهايته في أسوأ الأحوال.

المراجع

١- زكريا ابراهيم: الزواج والاستقرار النفسي، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٨.
٢-ابتسام أبو العزّ: علاقة أساليب التعامل الزواجية وأشكال التواصل بين الزوجين بالصحة النفسية والتوافق الزواجي، من وجهة نظر الزوجات في الأردن، الجامعة الأردنية، عمّان، ٢٠٠٧.
٣-بسام أبو عليان: الزواج، بوابة علم الاجتماع، ٢٠١٩/١٠/٢.
https://www.b-sociology.com
٤- وائل عبد الرحمن التل،و شعراوي أحمد محمد: أصول التربية الفلسفية والاجتماعية والنفسية، دار الحامد، عمّان، ٢٠٠٣.
٥- مصطفى حجازي: الصحة النفسية، المركز الثقافي العربي، المغرب،٢٠٠٠.
٦- عبد الله الخليفة: العوامل الاجتماعية المؤثّرة في الفارق العمري بين الزوجين، مجلة العلوم الاجتماعية، الكويت،١٩٩٥.
٧- تحية عبد العال: مدى فاعلية برنامج إرشادي في تحقيق الرضا الزواجي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب منشورة، جامعة المنصورة،١٩٩٥.
٨- سيّد أحمد عجاج: نظرة علم النفس في الزواج، ١٠/١٠ /٢٠٠٢.
https://www.alyaum.com.
٩- طريف شوقي فرج: محمد حسن عبد الله: توكيد الذات والتوافق الزواجي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد ٦٧، (١٧٩-٢١٣)، ١٩٩٩.
١١- داليا مؤمن: الأسرة والعلاج الأسري، دار السحاب، القاهرة، ٢٠٠٤.
12- Country Reports on Human Rights Practices for (2008). Vol. US Department of State.
13- Ghoroghi. siti; Aishah. Hassan & Maznah Baba(2015) Marital Adjutmrnt and Duration of Marriage among Postgraduate Iranian students in Malaysia . International Education Studies; Vol.8.No.2.
14- Guttmann. John(2001) The Matrimonial Relationship. New York.
15- Huych. M(1991) Thirty Something Years of Marriage: Understanding Experiences of Women and Men in Education Family Relationships. International Conference on Gender and Family. (45-) New York.
16-Olson. Duane (2011). Issues in Contemporary Christian Thought: A Fortress Introduction. Fortress Press.
17- Winch. Robert(1985) The Modern Family. New York.

* * *

نهاية أُسطورتَين في عالم الطيران

محمَّد حسام الشَّالاتي

أوقفت شركتا صناعة الطَّائرات، «بوينغ» الأمريكيَّة و«إيرباص» الأوروبِّيَّة مُؤخَّراً، إنتاج طائرتَيهما من طراز «بوينغ٧٤٧» و«إيرباص إيه-٣٨٠» إلى الأبد؛ ما شكَّل نهاية أُسطورتَين كان يُطلَق على كلٍّ واحدة منهما لسنوات خلت لقب «ملكة الأجواء»، وإيذاناً بنهاية حقبة الطَّائرات العملاقة التي كانت تُوصَف بأنَّها «مُستقبل الطَّيران»، حيث تخَّلت عن ذلك الوصف للطَّائرات الأصغر.

كيف حصل هذا؟ وكيف وُلِدَت هاتان الأُسطورتان؟ وما هي الآمال التي كانت معقودةً عليهما؟... هذا ما سنُتابعه:

طائرة «بوينغ ٧٤٧»

إنَّ «بوينـغ ٧٤٧»، هـي طائـرة نقـل رُكَّاب كبيـرة وطويلة المـدى وذات جسـم عريض، تمَّ تصميمها وتصنيعها من قِبَـل «شركة بوينغ للطَّائرات التِّجاريَّة الأمريكيَّة»، بين عَامَي ١٩٦٨م و٢٠٢٣م. وكانت تُعَدُّ أكبر طائرة رُكَّاب في العالَم عندما تمَّ تشغيلها في الخطوط الجوِّيَّة للمرَّة الأولى، في عام ١٩٧٠م، إلى أن تجاوزتها طائرة «إيرباص إيه-٣٨٠»، التي بدأ إنتاجها في عام ٢٠٠٥م. كما أنَّها أوَّل طائرة رُكَّاب ذات ممرَّين، وأوَّل طائرة ذات طابقَين[١].

فبعـد أن قدَّمت شركة بوينـغ طائرتها «بوينـغ ٧٠٧»في شهر تشريـن الأوَّل من عام ١٩٥٨م، طلبت «شركة الخطوط الجوِّيَّة العالميَّة بان أمريكان» طائرة نفَّاثة بحجم مرَّتين ونصف من حجم طائرة بوينغ ٧٠٧، بغرض تقليل تكلفة المقعد بنسبة ٣٠٪. لذلك ترك «جوزيف سوتر» (مُصمِّم فـي شركة بوينغ، وُصِفَ لاحِقاً بأنَّه «والد طائرة ٧٤٧») برنامج تطوير الطَّائرة «بوينغ٧٣٧ » في عـام ١٩٦٥م، ليتفرَّغ لتصميم الطَّائرة «بوينـغ ٧٤٧». وفـي شهر نيسان من عام ١٩٦٦م، طلبت شركـة بان أمريكان ٢٥ طائرة من طِراز «بوينـغ ٧٤٧-١٠٠». وفي أواخر عام ١٩٦٦ م.، وافقت «شركـة برات آند ويتني لمُحـرِّكات الطَّائرات» على تطوير مُحرِّك «بـرات آند ويتني جيه تي ٩ دي»، وهـو مُحـرِّك توربيني نفَّاث ذو أداءٍ تشغيلي عالٍ. وتـمَّ تقديم أوَّل طائرة ٧٤٧في ٣٠ أيلول مـن عام ١٩٦٨م، مـن مصنع بوينغ «إيفريت بلانت» في ولاية «واشنطـن»، المُصمَّم خصِّيصاً لبناء الطَّائرة، وهو أكبر مبنى في العالم من حيث الحجم. وتمَّت الرِّحلة الأولى في ٩ شباط من

عام ١٩٦٩م، واعتُمِدت الطَّائرة ٧٤٧ رسميًّاً في شهر كانون الأوَّل من ذلك العام. وفي ٢٢ كانون الثَّاني من عام ١٩٧٠م، دخلت الطَّائرة الخدمة مع شركة بان أمريكان. وكانت بوينغ ٧٤٧، أوَّل طائرة تُسمَّى «جامبو جِت»، لكونها أوَّل طائرة ذات جسم عريض[٢].

إنَّ بوينغ ٧٤٧هي طائرة نفَّاثة بأربعة مُحرِّكات، حيثُ استُخدِمَت فيها مُحرِّكات «برات آند ويتني جيه تي ٩ دي» في البداية، ثمَّ مُحرِّكات «جنرال إلكتريك سي إف ٦» و«رولز-رويز آر بي ٢١١»، مع ميلان جناحها بزاوية ٣٧,٥، ممَّا يسمح بسرعة طيران تبلغ ماخ ٠,٨٥ (٩٠٠ كيلومتراً في السَّاعة)[٣]، ووزنها الثَّقيل مدعومٌ بأربع قواعد رئيسيَّة لمُعدَّات الهبوط، في كلٍّ منها أربع عجلات. وتستوعِب الطَّائرة عادةً ٣٦٦ راكباً في ثلاث درجات سفر (أولى - رجال أعمال - سياحيَّة)، حيث تتضمَّن الدَّرجة السِّياحيَّة ١٠ مقاعد اقتصاديَّة في كلِّ صف. وقد تمَّ تصميم الطَّائرة ذات الطَّابقَين (جُزئيًّاً) بقُمرة قيادة مُرتفِعة (في الطَّابق الثَّاني)؛ بحيث يُمكن تحويلها إلى طائرة شحن عن طريق تثبيت باب شحن أمامي في أنفها (مُقدِّمتها)، حيث ترتفع مُقدِّمتها إلى الأعلى لتكون بمثابة باب لإدخال وإخراج البضائع من خلاله[٤].

قدَّمت شركة بوينغ الطِّراز «بوينغ ٧٤٧-٢٠٠» في عام ١٩٧١م، مع مُحرِّكات أكثر قوَّةً لوزن إقلاع أقصى أثقل بلغ ٣٧٨طنًّاً، بدلاً من ٣٣٣ طناً؛ هي وزن إقلاع الطِّراز الأوَّلي، ممَّا زاد المدى الأقصى للطَّائرة من ٨٥٦٠ إلى ١٢١٥٠ كيلومتر، وهو مدى أقصر من مدى الطِّراز اللاحِق «بوينغ ٧٤٧ إس پي»، الذي أُنتِج في عام ١٩٧٦م، والذي تَبِعَه الطِّراز «بوينغ ٧٤٧-٣٠٠» في عام ١٩٨٣، بسطح عُلوي مُمتد؛ ما سمح بزيادة مقاعد الطَّائرة لتستوعِب ٤٠٠ راكب في ثلاث درجات. وتمَّ تقديم الطِّراز الأثقل «بوينغ ٧٤٧-٤٠٠» في عام ١٩٨٩م، مع مُحرِّكات «آر بي ٢١١» و«سي إف ٦» المُحسَّنة، أو مُحرِّك «برات آند ويتني ٤٠٠٠پي دبليو» الجديد (المُطوَّر من مُحرِّك «برات آند ويتني جيه تي ٩ دي»)، وقُمرة قيادة زجاجيَّة يجلس فيها طيَّارَان فقط (الطِّرازات السَّابقة كان يقودها طيَّاران يُساعدهما مُهندِس طيران يجلس خلفهما)، وأصبح هذا الطِّراز الأكثر شُيوعاً في الخدمة[٥]. وبعد عدَّة دراسات، تمَّ إطلاق الطِّراز المُمتد «بوينغ ٧٤٧-٨» في ١٤ تشرين الثَّاني من عام ٢٠٠٥م، بمُحرِّكات «جنرال إلكتريك جي إي إن إكس» الجديدة، وتمَّ تسليمه إلى شركات النَّقل الجوِّي لأوَّل مرَّة في شهر تشرين الأوَّل من عام ٢٠١١م. كما يوجد إصدارٌ خاصٌّ بالشَّحن من كلِّ طِراز، فضلاً عن طائرة «بوينغ ٧٤٧-٤٠٠ دريملفتر»، التي صُمِّمت في عام ٢٠١٠م خصِّيصاً لنقل الأجزاء كبيرة الحجم من بَدَن الطَّائرة «بوينغ ٧٨٧ دريملاينر» من مصانع شُركاء شركة بوينغ حول العالَم (مثل إيطاليا واليابان والولايات المُتَّحدة نفسها) إلى مصنع بوينغ «إيفريت بلانت»، للتَّجميع النِّهائي؛ وإن كانت قد نقلت أيضاً

الإمدادات الطِّبِّيَّة أثناء «جائحة كوفيد-١٩» (كورونا)، فالطَّائرة مُرخصة لنقل أفراد الطَّاقم الأساسي فقط وليس الرُّكَّاب (بُنِيَ منها ٤ طائرات فقط)[٦].

كما استُخدِمَت بوينغ ٧٤٧ في العديد من المجالات الحُكوميَّة والعسكريَّة، مثل الطَّائرة الرِّئاسيَّة الأمريكيَّة (طائرة سلاح الجو رقم واحد) «بوينغ ٧٤٧ في سي-٢٥» (بُنِيَ منها طائرتان فقط)، وطائرة المُراقبة الليليَّة والتَّحكُّم الاستراتيجيَّة «بوينغ إي-٤» (مركز قيادة الطَّوارئ المُرافِق للرَّئيس الأمريكي، المحمول جَوًّا)، و«الطَّائرة الحاملة لمكُّوك الفضاء الأمريكي» (لنقل المكُّوك بين القواعد الجوِّيَّة الفضائيَّة)، وبعض قواعد الاختبار التَّجريبيَّة، مثل «نِظام الدِّفاع الصَّاروخي لتدمير الصَّواريخ الباليستيَّة التَّكتيكيَّة» (طائرة «بوينغ واي إيه إل-١») ومرصد الستراتوسفير الفلكي الذي يعمل بالأشعَّة تحت الحمراء «إس أو إف آي إيه» (المحمول جَوًّا بطائرة «بوينغ ٧٤٧ إس بي»). كما تَستخدِم بعض الحكومات الأخرى طائرة ٧٤٧ كوسيلة نقل لكبار الشَّخصيَّات، بما في ذلك البحرين وبروناي والهند وإيران واليابان والكويت وعُمان وباكستان وقطر والسُّعوديَّة والإمارات العربيَّة المُتَّحدة. وطلبت «شركة بوينغ لطائرات رجال الأعمال النَّفَّاثة» (وهي فرعٌ من «شركة بوينغ للطَّائرات التِّجاريَّة») العديد من طائرات «بوينغ ٧٤٧-٨إس» لتحويلها إلى وسائل نقل جوِّي للشَّخصيَّات الهامَّة، لصالح العديد من العُملاء المجهولين.

وقد كان طول الطَّائرة «بوينغ ٧٤٧ إس بي» يبلغ ٧٣,٥٦ متراً، وعرضها ٦,٥٩ متراً، وارتفاعها ٩,١٩ متراً، وهي تتَّسِع ٢٧٦ راكب (في ثلاث درجات)، ويتراوح وزنها عند الإقلاع بين ٨,٢٨٥ و٧,٣١٥ طن. بينما يبلغ طول أحدث طِراز من بوينغ ٧٤٧، وهو «بوينغ ٧٤٧-٨»، ٧٦,٢٥ متراً، وعرضها ٦٨,٥ متراً، وارتفاعها ١٩,٤ متراً، وهي تتَّسِع لـ٤٦٧ راكباً، ويتراوح وزنها عند الإقلاع بين ٤٤٢,٣ و٤٤٧,٧طن.

جاءت المُنافَسة الأوَّليَّة لبوينغ ٧٤٧ من الطَّائرات الأمريكيَّة ذوات الأجسام العريضة الأصغر منها الثُّلاثيَّة المُحرِّكات النَّفَّاثة، وهي: «مكدونيل دوغلاس دي سي-١٠» (التي تمَّ تقديمها في عام ١٩٧١م)، و«لوكهيد إل-١٠١١ ترايستار» (التي تمَّ تقديمها في عام ١٩٧٢)، ولاحِقاً «مكدونيل دوغلاس إم دي-١١» (التي تمَّ تقديمها في عام ١٩٩٠م). ثمَّ دخلت «شركة إيرباص» الأوروبِّيَّة إلى المُنافَسة، عبر طائرتها «إيرباص إيه-٣٤٠» (التي تمَّ تقديمها في عام ١٩٩٣م)، وهي أيضاً أصغر من بوينغ ٧٤٧... إلى أن تجاوزت شركة إيرباص مُنافستها بوينغ، عبر طائرتها الأكبر في الحجم «إيرباص إيه-٣٨٠»، التي تمَّ إنتاجها خِلال الفترة بين عامَي ٢٠٠٧ و٢٠٢١م. وتمَّ تسليم آخر طائرة بوينغ ٧٤٧ إلى «شركة أطلس للطَّيران» الأمريكيَّة في

٣١ كانـون الثَّانـي من عام (٢٠٢٣م)، بعد ٥٤ سنة من الإنتاج، حيـث تمَّ تصنيع ١٥٧٤ طائرة ٧٤٧بالمُجمـل ضمـن أكثر من ٢٠ طِرازاً (وإن كانت الحكومـة الأمريكيَّة ستحصل لاحقاً على طائرتين رئاسيَّتين جديدتين مُصمَّمتين اعتماداً على تصميم الطَّائرة ٧٤٧-٨). وحتَّى توقُّف الإنتاج، فُقِدَت ٦٤ طائرة بوينغ ٧٤٧ (أي ١,٤٪ من الطَّائرات التي تمَّ تصنيعها) في الحوادث الجوِّيَّة أو الأرضيَّة (قبل الإقلاع أو بعد الهبوط)، والتي مات فيها ما مجموعه ٣٧٤٦ شخصاً.

ونظـراً لأنَّ أعـداداً مُتزايدة من الطَّائـرات «الكلاسيكيَّة»، مثل«بوينـغ ٧٤٧-١٠٠» و«بوينغ ٧٤٧-٢٠٠» و«بوينـغ ٧٤٧-٣٠٠إس» و«بوينـغ ٧٤٧-٤٠٠إس»، قد تقاعدت عن العمل والتَّشغيل، فقـد تـمَّ استخدام بعضها كرموزٍ تاريخيَّـة للعرض في المتاحف، مثـل «المتحف التِّكنولوجي» فـي مدينة «شبايـر» الالمانيَّة، و«متحف الطَّيـران والفضاء» في «مطار لـو بورجيه» بالعاصمة الفرنسيَّـة «باريـس»، وغيرها... كمـا تَّم تحويل العديد مـن طائرات بوينـغ ٧٤٧ القديمة إلى مطاعم أو فنادق ومزارات سياحيَّة ثابتة، واستُخدِم بعضٌ منها في تصوير الأفلام السِّينمائيَّة والمُسلسلات التِّلفزيونيَّة؛ أو حتَّى تمَّ استخدام أجنحة بعض الطَّائرات كأسقف للمنازل!

ومنـذ ظهورها لأوَّل مـرَّة، أصبحت بوينغ ٧٤٧ أيقونةً جوِّيَّة، حيـث دخلت المُعجم الثَّقافي باسـم «جامبو جِت الأصليَّة»، وهو مُصطلحٌ صاغته وسائل الإعلام للتَّعبير عن حجمها، وأُطلِق عليها أيضاً لقب «ملكة السَّماء». كما ظهرت في مئات الأفلام السِّينمائيَّة والوثائقيَّة[٧].

طائرة «إيرباص إيه-٣٨٠»

تُعَـدُّ «إيرباص إيه-٣٨٠» طائرة رُكَّاب كبيـرة عريضة البَدَن ذات مدى طويل، تمَّ تطويرها وإنتاجها لدى «شركة إيرباص»الأوروبِّيَّة؛ إنَّها أكبر طائرة نقلٍ جوِّي في العالَم وطائرة الرُّكَّاب الوحيدة ذات الطَّابقين على كامل طولها، لذلك أُطلِق عليها لقب «سوبَّر جامبو»[٨].

بدأت دراسات شركة إيرباص بخصوص هذه الطَّائرة في عام ١٩٨٨م، وتمَّ في عام ١٩٩٠م الإعـلان عـن المشروع الـذي كان يهدف إلـى وضع حَدٍّ لهيمنـة طائرة بوينـغ ٧٤٧ على سوق المسافات الطَّويلة. بدايةً، تمَّ في عام ١٩٩٤م إطلاق اسم «إيه٣ إكس إكس» على المشروع، ثمَّ أطلقـت الشَّركـة برنامج «إيه-٣٨٠» بقيمة ٩,٥ مليار يـورو (١٠,٧ مليار دولار) في ١٩ كانون الأوَّل مـن عـام ٢٠٠٠م. وتمَّ الكشف عن الأُنموذج الأوَّلي في مدينـة «تولوز» الفرنسيَّة، في ١٨ كانـون الثَّانـي من عام ٢٠٠٥م، مع القيام بأوَّل رحلة للطَّائرة في ٢٧ نيسان من نفس العام. ثمَّ حصلـت الشَّركة على «شهادة تصميم النَّوع» من «وكالة سلامة الطَّيران الأوروبِّيَّة» (EASA) و«إدارة الطَّيران الفيدراليَّة الأمريكيَّة» (FAA)، في ١٢كانون الأوَّل من عام ٢٠٠٦م.

وبسبب مشاكل في الأسلاك الكهربائيَّة، تأخَّر الإنتاج الأوَّلي لمدَّة عامين، وتضاعفت تكاليف التَّطوير تقريباً. تمَّ تسليم الطَّائرة إلى أوَّل العُملاء، وهو «الخطوط الجوِّيَّة السِّنغافوريَّة» في ١٥ تشرين الأوَّل من عام ٢٠٠٧م، ودخلت الخدمة بعد ذلك بعشرة أيَّام. وبلغ الإنتاج ذروته؛ عند ٣٠ طائرة سنويَّاً في عامَي ٢٠١٢ و٢٠١٤م. ومع ذلك، وبعد أن خفَّضت «طيران الإمارات» (أكبر مُشغِّل للطَّائرة في العالَم) طلبيَّتها الأخيرة في شهر شباط من عام ٢٠١٩، أعلنت شركة إيرباص أنَّ إنتاج الطَّائرة إيه-٣٨٠سينتهي في عام ٢٠٢١م[٩]. وبالفعل، وفي ١٦ كانون الأوَّل من عام ٢٠٢١م، استلمت طيران الإمارات طائرتها رقم ١٢٣ من طِراز إيرباص إيه-٣٨٠، والتي كانت تحمل الرَّقم ٢٥١ من مجموع إنتاج الطَّائرة، وآخر طائرة تُسلِّمها شركة إيرباص من هذا الطِّراز. ولم يتم تعويض الشَّركة عن خسائر الاستثمار البالغة ٢٥مليار دولار. وقد بلغت تكلفة برنامج إيه-٣٨٠ إجمالاً، قُرابة ٣٠ مليار يورو (٣٣,٩ مليار دولار).

تحتوي الطَّائرة ذات الطَّابقين على كامل طولها، على مقاعد أُنموذجيَّة تتَّسع لـ٥٢٥ راكباً (الطَّابق السُّفلي للدَّرجة السِّياحيَّة، والطَّابق العُلوي لدرجتَي رجال الأعمال والأولى)، ويُمكن أن تحمل ما يصل إلى ٨٥٣ راكباً بترتيبات مُعيَّنة (ضمن درجة مقاعد واحدة، هي الدَّرجة السِّياحيَّة)؛ ٥٣٨ راكباً في الطَّابق الرَّئيسي السُّفلي، و٣١٥ راكباً في الطَّابق العُلوي. ويتمَّ تزويد الطَّائرة بالطَّاقة بوساطة أربعة مُحرِّكات توربينيَّة نفَّاثة من طِراز «أليانس جي بي٧٢٠٠» أو «رولز-رويز ترنت ٩٠٠»، التي تُوفِّر مدى طيران يصل إلى ١٤٨٠٠كيلومتر. ولها ٢٠عجلة. وحتَّى شهر كانون الأوَّل من عام ٢٠٢١م، أكمل أُسطول إيرباص إيه-٣٨٠ العالمي

أكثـر مـن ٨٠٠٠٠٠ رحلـة على مدار ٧,٣ مليـون ساعة طيـران دون وقوع أيَّة وفيَّـات؛ أو حتَّى خسائـر فـي الهيكل. ولغاية شهـر كانون الأوَّل من عـام ٢٠٢٢م، كانت هنـاك ٢٣٧ طائرة في الخدمة مع ١٦ مُشغلاً (شركة خطوط طيران) حول العالَم. وكان يتمُّ تصنيع مُكوِّنات الطَّائرة فـي عدَّة مصانع تابِعة لشركة «إيرباص»، مُنتشرة في أنحـاء القارَّة الأوربِّيَّة، بينما يتمُّ تسليم الطَّائرات الجاهِزة بعد تجميعها في«مطار إيرباص» بمدينة «هامبورغ» الألمانيَّة (للعُملاء من أوروبَّا والشَّرق الأوسط)، ومن «مطار تولوز» الفرنسي (للعُملاء من بقيَّة أنحاء العالم).

يبلـغ طول الطَّائرة «إيرباص إيـه-٣٨٠» ٧٢,٧٢ متراً، وعرضهـا ٧٥,٧٩ متراً، وارتفاعها ٠٩,٢٤متـراً، ويبلـغ وزنهـا الأقصـى عند الإقـلاع ٥٧٥ طنَّاً. وهـي تُحلِّق بسرعـة ماخ ٨٥,٠ (٩٠٣كيلومتر في السَّاعة)[١٠].

وتجمـع الطَّائـرة أحـدث التِّقنيَّات فـي العالَم من ناحيـة الأنظمـة والمـواد المُستخدَمة والعمليَّـات التَّصنيعيَّـة، وتُلبِّي أكثـر المُتطلَّبات الدُّوليَّـة صرامةً فيما يتعلَّـق بأنظمة وقوانين الطَّيران المدني. وتتميَّز الطَّائرة بمواصفاتها المُتقدِّمة التي تشمل نقل عدد أكبر من الرُّكَّاب بنسبـة ٣٥٪ أكثر مـن مُنافستهـا الرَّئيسيَّة في أسـواق السَّفر الجوِّي «بوينـغ٧٤٧»، كما تتميَّز برحابة في مساحاتها الأرضيَّة، ممَّا يُمكِّن شركات الخطوط الجوِّيَّة من توفير مُستويات لا مثيل لهـا من الرَّاحة للرُّكَّاب في جميـع الدَّرجات، ومساحات أوسع لراحة الأقدام. وبفضل الفاعليَّة العالية لطائرة إيرباص إيه-٣٨٠وتقنيَّاتها المُتقدِّمة، تستطيع شركات النَّقل الجوِّي تخفيض التَّكاليـف التَّشغيليَّة عن كلِّ مقعد/كيلومتر مقطوع بنسبة تتـراوح بين ١٥و٢٠٪، ويزيد مداها التَّشغيلـي بنسبة ١٠٪ مُقارنةً بالطَّائرات الكبيرة الأخرى. وتُوفِّر الطَّائرة الجديدة للمُسافرين علـى متنها على الخطوط الطَّويلة، مثل «خَطِّ لندن-سنغافورة» و«خَطِّ لوس أنجلوس-سيدني»، أُسلوباً جديداً ومُتميِّزاً للطَّيران.

تتميَّز الدَّرجة الأولى في الطَّائرة بمزيدٍ من الخصوصيَّة والرَّفاهيَّة من خِلال المقصورات التي تُوفِّرها للمُسافرين، ٦٠ مقعداً وثيراً بجودة فائقة لدرجة رجال الأعمال، و٣٩٩ مقعداً في الدَّرجـة السِّياحيَّة، عبـر طابقَين يحملان المواصفات نفسها. والجـودة الاستثنائيَّة للأجنحة (التـي يُماثـل عرضها طول ملعب كُرة قدم تقريباً)، أصبحت تُثيـر حفيظة معايير الجودة من قِبَل شركات تصنيع الطَّائرات الكُبرى، كما أصبحت مُحفِّزة لها على الدُّخول في تنافس الحِقبة الجديدة للطَّائرات العملاقة ذات الرَّفاهيَّة العالية. ففي الدَّرجة الأولى توجد مقاعد بطول متر تقريباً لكلِّ مقعد في جناح مُستقِل، وهو قابلٌ للتَّعديل من خِلال لوحة تحكُّم لاستيعاب مجموعةٍ مُتنوِّعـةٍ من وضعيَّات الجلوس والاتِّكاء. وتتوفَّر مشروباتٌ تحت الطَّلب، وطاولة تجميل، وناهيك

عـن الشُّعور عند الاستحمام فوق الغيـوم، فالمُسافرون فيها يَستخدِمون الدُّش ويستمتعون به، ولَكَـمْ هو أمـرٌ مُثيرٌ عندما يتحدَّث أحدهـم بأنَّه أخذ حمَّاماً على ارتفـاع ١٢٠٠٠ متر! وعندما يكـون المُسافر على استعـداد للنَّوم، سوف يقوم طاقم الطَّائرة بتحويل المقصورة الخاصَّة به إلى غرفة نوم كاملة بسهولة ويُسر، كما أنَّ السَّرير مُصمَّمٌ بشكلٍ مُنفصِل في كلِّ جناح. وتُمكِّن الإعـدادات المُدمَجـة في مقصورة الدَّرجة الأولى المُسافر مـن إتمام كافَّة أعماله من خِلال الدَّعـم الفنِّي والتِّقني، من اتِّصالات هاتفيَّة واتِّصال بشبكة الإنترنت ومُتابعة آخر الأخبار من خِـلال قائمة اختيارات ضخمة يُوفِّرها برنامج «كريسوورلد» لاختيار أحدث الأفلام والموسيقا والتَّرفيـه عـن طريق شاشة عرضٍ بلُّوريَّـة بحجم ٢٣ بوصة. أمَّا درجة رجـال الأعمال، فتُمكِّن المُسافـر من استغلال حجـم أعمالٍ أوسع من خِلال الرَّحابة والخدمـات المُدمَجة التي تُلبِّي الاحتياجـات. ويبلغ عرض المقعد ٨٦ سنتيمتراً، ويُمكن أن يتحـوَّل إلى (شقَّة) مُريحة بسرير كامـل، فالتَّصميم المُبتكَر للسَّرير يُعـزِّز الرَّاحة، وظهر المقعد يُمكِـن أن يمتدَّ إلى الجانبَين لتوفير المزيد من الخصوصيَّة. وهناك شاشة عرضٍ مُدمجة بقياس ١٥,٤ بوصة، وهي مُجهَّزة تجهيـزاً كامـلاً مع مَخرَج «يـو إس بي» وبنظـام ملاحة عبر الأقمـار الصُّنعيَّـة. وأمَّا الدَّرجة السِّياحيَّـة، فهـي تُوفِّر مزيداً من المُتعة من خِلال مقاعـد صُمِّمت لتُلبِّي احتياجات الكثير من مُسافري الدَّرجة السِّياحيَّة، من خِلال تصميمٍ أرق وأخف. ويُمكن أن يقوم المُسافرون باختيار أحـدث الأفلام من برنامج «كريسوورلد» علـى شاشة عرضٍ هي الأكبر من نوعها على الدَّرجة السِّياحيَّـة فـي كلِّ شركات الطَّيران، من قياس ١٠,٦ بوصة لـكلِّ مقعد، ومَخرَج يو إس بي على كلِّ مقعـد. ويُوفِّر برنامج «كريسوورلد» مجموعةً واسعة من خيارات التَّرفيه، بما في ذلك ١٠٠ فيلـم، وأكثر من ١٨٠ برنامجـاً تليفزيونياً شهيـراً، ومكتبة موسيقيَّة تحتوي علـى ٧٠٠ ألبوم، والعديـد من قنوات التَّعليم وتطبيقات التَّرفيـه الأخرى، مثل الألعاب التي تُعرَض بنِظام ثُلاثي الأبعـاد. كمـا توجد إضافاتٌ أكثـر «ذكاءً»، مثل أضـواء الإنارة الشَّخصيَّـة وأماكن التَّخزين، وتتواجد مساحةٌ كافية بين كلِّ مقعد والمقعد المُقابِل له.

وبوجود طابقين للرُّكَّاب وركن للمُشروبات والمتاجر، فإنَّ المساحة المُخصَّصة للمُسافرين على متن الطَّائرة إيرباص إيه-٣٨٠ تزيد بنسبة ٥٠٪ عن الطَّائرة بوينغ-٧٤٧.

في عام ٢٠٠٥م، كانت هناك خططٌ لإنتاج النُّسخة المُخصَّصة للشَّحن من الطَّائرة؛ وتُسمَّى «إيرباص إيه-٣٨٠إف»، إلَّا أنَّه تمَّ تأجيل المشروع، ولم يتم إنتاج أيَّة طائرة منها حتَّى الآن[١١].

وهكـذا، ورُغم توقُّف إنتاجها، ستبقى الطَّائرة إيرباص إيه-٣٨٠ -ولسنواتٍ قادمة- «ملكة للأجواء»، بانتظار من يكسِر احتكارها[١٢].

الآمال التي كانت معقودةً عليهما

لقد شكَّلت بوينغ ٧٤٧ بإصداراتها المُتعدِّدة أيقونةً هامَّةً في عالَم النَّقل الجوِّي، حيث خدمت الكثير من الخطوط الجوِّيَّة، ونقلت ملايين المُسافرين، واختصرت المسافات بين الدُّول وعبرت المُحيطات، وذلك على مدى أكثر من نصف قرن من الزَّمان. وعلى فرض أنَّ العُمر التَّشغيلي لبعض طائراتها التي خرجت من خَطِّ الإنتاج حديثاً سيمتدُّ لأكثر من ٢٠ سنة قادمة، فستكون الطَّائرة حينها قد خدمت لما ينوف على ٧٠ سنة، ومن المُمكن عندها أن نشكرها بالقول الشَّعبي «يعطيك العافية، كفِّيت ووفَّيت».

وإذا كان الحال كذلك مع بوينغ ٧٤٧، فإنَّ الأمر يختلف مع طائرة إيرباص إيه-٣٨٠؟! فالطَّائرة ما زالت جديدة نوعاً ما، ولم يمضِ على وضعها في الخدمة أكثر من ١٦ سنة، ومن المُمكن -حتَّى لأولى الطَّائرات منها التي وُضِعَت قيد التَّشغيل في الخطوط الجوِّيَّة- أن تخدم لعشر سنوات قادمة؛ فما بالك إذا تحدَّثنا عن الطَّائرات التي خرجت من خَطِّ الإنتاج عند التَّسليمات الأخيرة في عام ٢٠٢١م، أو قبله ببضعة أعوام سابقة؟!

فمع النُّمُو المُتواصِل في حركة السَّفر الجوِّي على المُستوى العالمي، كان من المُؤمَّل به أن تُساهِم الطَّائرة الجديدة في تخفيض الازدحام وفي التَّعامُل الأمثل مع الزِّيادة الضَّخمة في أعداد الرُّكَّاب من دون الحاجة لطائرات إضافيَّة. كما استبشر أنصار وحُماة البيئة خيراً بأنَّ الطَّائرة سوف تُخفِّض مُعدَّلات الضَّجيج وخروج الأدخنة بشكلٍ ملحوظ؛ ممَّا يُقلِّل من الضَّرر الذي قد يُصيب البيئة، حيث تُمثِّل مُحرِّكات الجيل الجديد والتَّصميم المُتقدِّم للأجنحة والعجلات التزام الطَّائرة بمعايير الضَّجيج، فهي تُصدِر ضجيجاً أقلَّ بنسبة ٥٠٪ عند الإقلاع. وتتعدَّى المزايا الصَّديقة للبيئة مسألة الضَّجيج، فالمُستوى مُنقطِع النَّظير في نوعيَّة المواد المُركَّبة وخفيفة الوزن يُقلِّل من الوزن الإجمالي للطَّائرة ويُخفِّض استهلاك الوقود، حيث تستهلك الطَّائرة وقوداً أقلَّ بنسبة ١٢٪ مُقارنةً بمُنافستها؛ وبالتَّالي تُقلِّل من كمِّيَّة الأدخنة النَّاتجة. وعلى الرَّغم من أنَّ الطَّائرة العملاقة تزن نحو ٥٦٠ طناً، إلَّا أنَّ استهلاكها من الوقود يقلُّ عن أيّة طائرة أخرى لنقل الرُّكَّاب، فمُعدَّل استهلاكها من الوقود بالنسبة للرَّاكب/الكيلومتر أقلُّ ممَّا تستهلكه سيَّارة صغيرة، وهي تستطيع الطَّيران لمسافة ١٥٠٠٠ كيلومتر تقريباً بسرعة ٨٥٠ كيلومتر في السَّاعة من دون توقُّف، بمُعدَّل استهلاك يصل إلى ٢,٩ لتر في كلِّ ١٠٠ كيلومتر تقطعه لكلِّ مُسافر. وإضافةً إلى مواصفات التَّصميم الجديد كُلِّيَّاً، تُقدِّم الطَّائرة المزايا التَّشغيليَّة ذاتها في طائرات إيرباص الأخرى بالرُّغم من حجمها الضَّخم، حيث زُوِّدت بالتَّصميم الحديث نفسه لقُمرة القيادة والإجراءات والمواصفات التَّحكُّميَّة،

ويستطيع الطَّيَّارون على طائرات إيه-٣٨٠ التَّحوُّل لقيادة طائرات إيرباص الأخرى بعد الخضوع لتدريب إضافيٍّ بسيط.

وقد قامت شركة إيرباص بتصميم هذه الطَّائرة بعد تعاونٍ وثيق مع نحو ٦٠ مطاراً رئيسيًّاً حول العالَم، بهدف ضمان تطابق المواصفات التَّشغيليَّة للطَّائرة مع إمكانيَّات تلك المطارات والدُّخول السَّلِس إلى الخدمة. وتُمثِّل طائرة إيرباص إيه-٣٨٠ الحَلَّ الفعلي والاقتصادي لمُتطلَّبات الحركة الجوِّيَّة واكتظاظ المطارات، وهي مُتطلَّباتٌ لا يُمكن تلبيتها ببديلٍ آخر إلَّا من خلال زيادة عدد وحركة الطَّائرات الموجودة في الخدمة، والقيام باستثمار مليارات الدُّولارات من قِبَل المطارات وهيئات الطَّيران المدني في إنشاء المُدرَّجات الجديدة ومباني الرُّكَّاب والبُنية التَّحتيَّة للمطارات بشكلٍ عام، ويعني ذلك ازدحاماً أكبر وآثاراً أكثر ضرراً على البيئة. وتأكَّدت وجهة نظر شركة إيرباص بشكلٍ واضح من خلال مُشاركة صناعة النَّقل الجوِّي العالميَّة في برنامج إنتاج الطَّائرة الجديدة منذ بداياته، كما تأكَّدت عبر النَّجاح الرَّائع لتسويق الطَّائرة في البداية، حيث تمَّ إنتاج وبيع ٢٥١ طائرة منها حتَّى توقُّف الإنتاج، وهذا إنجازٌ هائل لطائرة ضخمة يبلغ ثمنها نحو ٤٤٥ مليون دولار!

اللَعنة التي أصابت الطِّرازَين!

لقد مثَّل تسليم آخر طائرة إيرباص إيه-٣٨٠ نهاية مرحلة بالنِّسبة لمجموعة صناعة الطَّيران الأوروبِّيَّة «إيرباص»، ولكنَّ هذا الطِّراز من الطَّائرات مثَّل -في الوقت نفسه- فشلاً تجاريًّاً للشَّركة التي بدأت طائرتها بأخذ مكان ٧٤٧ قبل أكثر من عقد بقليل؛ إلَّا أنَّ إيه-٣٨٠ -على وجه الخصوص- فقدت حاليًّاً الكثير من زخمها، لأنَّها طائرة غير فعَّالة للغاية فيما يتعلَّق بحرق الوقود والانبعاثات! ويبدو أن «وباء كورونا» كان «القشَّة التي قصمت ظهر هذا النَّوع من الطَّائرات العملاقة»؛ إذ أنَّه إلى جانب إنهاء برنامج إنتاج طائرة إيه-٣٨٠، قرَّرت مُنافسة إيرباص اللدودة بوينغ إيقاف إنتاج طائرات ٧٤٧ في نهاية عام ٢٠٢٢م، بعد نصف قرنٍ من الطَّيران.

فقد لاحظ العديد من شركات النَّقل الجوِّي بأنَّ طائراتها العملاقة عالية التَّكلفة والتَّشغيل، وبجهد كبير تجلب الأرباح للشَّركات المُشغِّلة؛ حتَّى قبل «أزمة كورونا». فقد أصبحت الطَّائرات الحديثة الأصغر ذات المُحرِّك المُزدوَج وطويلة المدى والأكثر توفيراً للوقود، مثل «إيرباص إيه-٣٥٠» و«بوينغ ٧٨٧ دريملاينر»، مُناسبةً أكثر الآن.

ومع تأثُّر قطاع الطَّيران بأزمة كورونا، قرَّرت أشهر شركتَين عالميَّتَين في صناعة الطَّائرات -بشكلٍ أسرع من المُتوقَّع- إيقاف إنتاج اثنتين من أكبر طائراتهما، وهُما بوينغ ٧٤٧ وإيرباص

إيـه-٣٨٠، اللتين قـد تكون أيَّامهما باتـت معدودة لكونهما غيـر اقتصاديَّتَين! كمـا أنَّ الضَّرر الـذي تُسبِّبه الطَّائرات الضَّخمة للبيئة يجـب أن يكون له الأولويَّة فوق اعتبارات الرَّاحة. وهكذا أصبحـت إيـه-٣٨٠، التي كانت إيرباص تأمل فـي صناعة أكثر من ١٠٠٠ طائـرة منها، فاشلة تجاريًّا. ومن الواضح أنَّ أزمة كورونا جعلت قطاع الطَّيران يَمُرُّ بأسوأ أزمة في تاريخه الذي يمتدُّ لأكثر من قرن. ويتوقَّع «اتِّحاد النَّقل الجوِّي الدُّولي» أنَّ حركة الطَّيران لن تعود إلى طبيعتها قبل عـام ٢٠٢٤م! وحتَّى ذلك الحين سيقلُّ عدد المُسافرين على الأرجح، فالكثيرون لا يرغبون بأن يكونوا في طائرة مُكتظَّة بالمُسافرين، كما كان الوضع سابقاً، تحاشياً للعدوى بالفيروس.

فـي الواقع، انتهت حقبة بوينغ ٧٤٧ لدى «شركة الطَّيران الأُسترالية» (كانتاس)-أبكر ممَّا كان مُخطَّطـاً لـه- في مُنتصَف شهـر تمُّوز ٢٠٢٠م، وذلك بعد خمسة عقـود من استخدام ٧٧ طائـرة منهـا منذ عام ١٩٧١م، حيـث أُودِعَت في «مقبـرة الطَّائرات» (مطـار «فيكتورفيلي») فـي «صحـراء موهافي» بولايـة «كاليفورنيا» الأمريكيَّـة، ليتمَّ تفكيكها هنـاك. وانتهت الحقبة بـوداع جميل ومُؤثِّر عبـر رحلات وداع ودورات شرفيَّة، فـوق «دار الأُوبرا» في مدينة «سيدني»، على سبيل المِثال.

فـي نفس الفترة تقريباً، وقبل أُسبوعين بالتَّحديد، أعلنـت «الخطوط الجوِّيَّة البريطانيَّة»، فجـأةً وبشكل صامت نسبيًّـاً، النِّهاية الفوريَّة لبوينغ ٧٤٧، رُغـم أنَّ تقاعدها لدى الشَّركة كان مُقـرَّراً في عام ٢٠٢٤م. وذلك بعد أن كان البريطانيُّون أكبر الدَّاعمين لـ٧٤٧ وأكبر المُشغِّلين لهـا في العالَم حتَّى وقـت قريب، مع ما مجموعه ١١٠ طائرات منذ عام ١٩٧٠م. في بريطانيا، لـم يكن هناك وقتٌ للـوداع، فمُعظَم طائرات بوينغ ٧٤٧ البريطانيَّة كانت تقف مُسبقاً في أكبر «مطار صناعي» في أوروبَّا، يقع في مدينة «تيرويل» الإسبانيَّة، حيث سيتمُّ تفكيكها. وقبل شركة الخطـوط الجوِّيَّة البريطانية، كانـت مُنافستها المحلِّيَّة، شركة «فيرجيـن أتلانتيك» قد أنهت خدمة طائرات بوينغ ٧٤٧، تماماً كما فعلت شركة «الخطوط الجوِّيَّة الهولنديَّة» (KLM) أيضاً فـي ربيع ذلك العام (٢٠٢١م). وبذلك تصبح شركة «الخطوط الجوِّيَّة الألمانيَّة» (لوفتهانزا) حاليًّاً أكبر مُشغِّلٍ لطائرات بوينغ ٧٤٧ في العالَم، بامتلاكها ٣٠ طائرة، والتي يبلغ عمر أحدثها في المُتوسِّط ٦ سنوات. لكن من غير الواضح فيما إذا كانت طائرات بوينغ ٧٤٧-٤٠٠ القديمة التي تمتلكها الشَّركة، والتي يبلغ عددها ١١ طائرة، ستعود إلى الطَّيران؟

في مُنتصَف عام ٢٠٢٠م، كان هناك ما يزيد قليلاً عن ٦٠ طائرة بوينغ ٧٤٧ لنقل الرُّكَّاب جاهزة للطَّيران، بالإضافة إلى ٢٤٤طائرة أخرى للشَّحن، وذلك من إجمالي ما يزيد عن ١٥٠٠ طائرة مُصنَّعة من هذا الطِّراز. وكان من الواضح أنَّ عصر الطَّائرات العملاقة قد انتهى.

فـي الجهة المُقابلة، وحتَّى مُنتصَف عام ٢٠٢٠م، كانت طائرات إيرباص إيه-٣٨٠ مُتوقِّفة عـن العمل، حيث لم تكـن تُشغِّل هذا الطِراز من الطَّائرات سوى شركة طيران الإمارات (أكبر مُشغِّل للطَّائرة في العالَم)، عبر ١١طائرة في الخدمة (من أصل ١١٥ كانت قد استلمتها حتَّى ذلـك التَّاريـخ)، بالإضافة إلى «شركة خطـوط جنوب الصِّين الجوِّيَّة»، بواقـع ٥ طائرات. أمَّا الطَّائرات الأخرى، بما فيها التي تعود مُلكيَّتها لشركة لوفتهانزا الألمانيَّة، فكانت مركونةً تحت الشَّمس فـي كاليفورنيا أو إسبانيا أو في مناطق نائية فـي أستراليا، وغيرها من المطارات... بانتظـار أن يتمَّ تفكيكهـا وتحويلها إلى خُردة! مثـل أُسطول «الخطوط الجوِّيَّـة الفرنسيَّة» من إيه-٣٨٠، والذي يتكوَّن من ١٠ طائرات، يبلغ عُمر أحدثها ٦ سنوات. وكان من غير المُتوقَّع أن تعـود طائرات إيه-٣٨٠ التي تمتلكها لوفتهانزا أيضـاً، والبالغ عددها ١٤ طائرة، إلى الطَّيران مـرَّةً أخرى. وحتَّـى شركة الخطوط الجوِّيَّـة السِّنغافوريَّـة (أوَّل مُشغِّل للطَّائـرة في العالَم)، أعلنـت حينها أنَّها ستبحث مصير الطَّائرات الـ١٩ التي تمتلكها من هذا الطِّراز! وكذلك فعلت شركـة لوفتهانـزا أيضاً، عندما أوقفت تشغيـل طائراتها الـ١٤، وأرسلـت الأُسطول بأكمله إلى «تقاعـد مُفترَض»! ومَن يرغب اليوم في رُؤية الطَّائرات العملاقة لشركة لوفتهانزا والعديد من شركات الطَّيران الأخرى، عليه السَّفر -مثلاً- إلى مدينة «لورد» الفرنسيَّة التي تُعتبَر قِبلةً لتلك الطَّائرات. ففي «مطار تارب-لورد»، أمام الخلفيَّة الرَّائعة لجبال «البيرينيه» المُغطَّاة بالثُّلوج، توجد عشراتٌ من الطَّائرات المُتوقِّفة؛ العديد منها جديد تماماً ولم يُستخدَم، حيث تمَّ إنتاجه فـي مصنع إيرباص القريب من لورد؛ في مدينة «تولـوز»، دون أن تكون قد حملت الطائرة أيَّ رُكَّاب على الإطلاق! لكن يُمكن أيضاً رُؤية العديد من طائرات إيه-٣٨٠ «النَّائمة» المُستخدَمة سابقاً، حيث أنَّ نوافذها ومُحرِّكاتها مُغلَّفة بورق فضِّي، وعجلات هبوطها مُغلَّفة بعناية، وجميع الفتحات الموجودة على هيكل الطَّائرة مُغلقة بإحكام... وهو ما يُسمَّى «التَّخزين العميق»[١٢].

عـودة الطِّراز!

لقد حمل خريف عام ٢٠٢١م أنباءً سارَّة للطَّائرات العملاقة، في ضوء عودة حركة الطَّيران وزيـادة حركة المُسافرين، ما دفع شركات الطَّيران إلـى التَّفكير مُجدَّداً -وبشكل خجول- في استخدام الطَّائرات العملاقة، مثل طائرات إيه-٣٨٠، لأنَّها كانت قادرة على سَدِّ هذه الفجوة. وتُعَـدُّ الخطـوط الجوِّيَّة البريطانيـة المِثال الأوقع على هذا الأمـر؛ إذ شرعت في تشغيل ٤ من أصل ١٢ طائرة من هذا الطِّراز منذ شهر تشرين الثَّاني من ذلك العام، فيما أعادت الخطوط الجوِّيَّة السِّنغافوريَّة بعض من طائرتها العملاقة من نفس الطِّراز إلى الخدمة، وقامت الخطوط الجوِّيَّة القطريَّة بتشغيل ١٠ طائرات منها في وقتٍ واحد.

وهكـذا توالت شركات الخطوط الجوِّيَّـة في إعادة تشغيل إيه-٣٨٠، التي سبق أن أُعلن عن «موتهـا»، لتنتفـض فجأةً من تحـت الرُّكام وتُحلِّق مـن جديد، في ظِلِّ انتعاش قطاع الطَّيران المدنـي في عام ٢٠٢٢م. ففـي شهر حزيران من العام الماضي، عـادت ١٢٩ طائرة منها إلى الأجـواء، عندمـا قامت ٧ من شركات النَّقل الجوِّي من مُختلَف أنحـاء العالَم بإعادة تشغيلها، وهـذا ما يُشكِّل أكثر من نصـف العدد الكُلِّي للطَّائرات المُسلَّمة من هـذا الطِّراز، البالغ ٢٥١ طائـرة، وكانت تنضمُّ إليها طائراتٌ أخـرى كلَّ أسبوع. وحتَّى شركة لوفتهانزا الألمانيَّة، قامت بتحـوُّلٍ مُذهِـل فيما يتعلَّق بالطَّائرة، مُعلنةً عن عودة هذا الطِّـراز في نهاية شهر آذار من عام (٢٠٢٣م) إلـى جـدول الرِّحـلات الصَّيفيَّة لهـذا العام. إنَّهـا نهضةٌ عملاقة تحـدث الآن؛ لم يكـن من المُمكـن تصوُّرها قبل بضعة أشهـر فقط. ويستغرِق الأمر بعد ذلـك ٩ أشهر لإعادة الطَّائـرات إلـى الخدمة. فرُغم أنَّ طائرة إيرباص إيه-٣٨٠ محبوبةٌ من قِبَل الـرُّكَّاب، إلَّا أن جميـع شركات الطَّيران تقريباً واجهت صعوباتٍ في تشغيـل الطَّائرة اقتصاديًّا، مع مُحرِّكاتها الأربعة المُتعطِّشة للكيروسين والعديد من المقاعد التي يتعيَّن ملؤها على متن الطَّائرة[١٤].

فقـط شركة طيران الإمارات في دبـي، وهي الزَّبون الأكبر، واصلـت الاعتماد الكامل على موكـب طائراتها من هذا الطِّـراز، والتي حصلت الشَّركة منها على مـا مجموعه ١٢٣ طائرة، أي ما يُقارِب نصف الأُسطول العالمي من جميع طائرات إيرباص إيه-٣٨٠ التي تمَّ تصنيعها. أمَّا شركة الخطوط الجوِّيَّة الفرنسيَّة، فقد حوَّلت طائراتها العشر من هذا الطِّراز إلى التَّقاعد بشـكلٍ نهائـي قبل بدء أزمة كورونا، وتـمَّ تفكيك أولى تلك الطَّائـرات بالفعل. وعندما ضربت أزمـة كورونا جميع أنحاء العالَم وأوقفت حركة الطَّيران اعتباراً من بداية عام ٢٠٢٠م، بدا أنَّ النِّهايـة السَّريعة لجميع طائرات إيـه-٣٨٠ المُتبقِّية تقريباً أمرٌ لا مَفَرَّ منه، باستثناء طائرات شركـة طيران الإمارات، التي أعلنت بالفعل أنَّهـا ستستمرُّ في استخدام أُسطولها الضَّخم من الطَّائرات ذات الطَّابقين، وعلى متنها حمَّامات للدُّش وبارات، حتَّى مُنتصَف العقد القادم[١٥].

سيتـمُّ تجهيز ٤ إلـى ٥ من طائرات إيـه-٣٨٠ الثَّمانية المُتبقِّية لـدى لوفتهانزا، للطَّيران مـرَّةً أخرى، انطلاقاً من «مطار ميونيخ الدُّولي»[١٦]. ولسُخرية القَدَر، لا تتعلَّق عودة الطَّائرات العملاقـة إلى أُسطـول لوفتهانزا فقـط بزيادة أعـداد المُسافرين، والتي تجـاوزت في بعض الحـالات بسرعـة مُستويات عـام ٢٠١٩م (أي قبـل الوباء)، بـل تتعلَّق بشكلٍ أكبـر بالمشاكل الكبيرة لدى شركة بوينغ، المُنافِسة لإيرباص! فقد كانت لوفتهانزا من أوائل الزَّبائن الرَّاغبين بالحصول على أكبر طائرة مسافات طويلة قيد الإنتاج حاليًّا، وهي طائرة «بوينغ٧٧٧-٩»، التي تُخطِّـط الشَّركة الألمانيَّة لتركيب ٤٠٠ مقعد في كلٍّ منها. لكن تمَّ تأخير تسليم الطَّائرات نحو

٥ سنـوات، وليس من المُتوقَّع أن تنضمَّ إلى أُسطول لوفتهانزا قبل عام ٢٠٢٥م، ممَّا يُمثِّل عبئاً كبيراً على حركة الطَّيران في لوفتهانزا! وكان الحَلُّ المُؤقَّت البديهي هو إعادة طائرات إيرباص إيـه-٣٨٠ التـي تمَّ توقيفها، إلى الخدمة! ولهذه الغاية، أبقـت لوفتهانزا فقط ١٤ طيَّاراً لطِراز إيه-٣٨٠ على استعداد للطَّيران، ويُمكن الاستفادة منهم على الفور، فإذا أعادت الشَّركة بقيَّة الطَّائرات الثَّمانية إلى التَّشغيل، فعليها أيضاً تأهيل بعض طيَّاري «إيرباص إيه-٣٥٠» لقيادتها، في دورات تبلغ مدَّتها ٦ أسابيع، حيث يتمركز طِراز إيه-٣٥٠ في ميونيخ أيضاً[١٧].

وهكذا عادت «ملكة السَّماوات» (بوينغ ٧٤٧) و«ملكة الأجواء» (إيرباص إيه ٣٨٠) إلى التَّحليق مُجدَّداً. والطَّائرة الأخيرة بالذَّات يُحبُّها الرُّكَّاب ويُفضِّلونها، لأنَّها طائرة هادئة للغاية وذكيَّة.

ورُغـم فشل إنتـاج طائرات إيه-٣٨٠من النَّاحية الاقتصاديَّـة، إلَّا أن شركة إيرباص أكَّدت أنَّ الجهـود المبذولة لبنائها لم تذهب سُدى، بل حملت بعض الإيجابيَّات. فكلُّ الإخفاقات التي حدثت جعلت من طائرات الشَّركة من طِراز «إيرباص إيه-٣٥٠» أفضل برنامج طائرات شهدته الشَّركة على الإطـلاق. ومن بين الدُّروس المُستفادَة أيضاً اضطرار شركة إيرباص إلى العمل ككيـان اعتبـاري لأوَّل مرَّة، وأيضـاً التَّخلُّص ممَّا يُعرَف بـ«الممالك الصَّغيـرة» في كافَّة الدُّول الشَّريكة؛ وإن كان ثمن هذه الدُّروس باهِظاً!

الهوامـش

(١)- إنَّ الطَّابـق الثَّانـي ليس على امتداد الطَّائرة كُلِّها، بل في مُقدِّمتها فقط؛ لذلـك تبدو الطَّائرة وكأنَّها مُنتفِخة مـن الأمـام إلى الأعلى. وهو يحوي صالة الدَّرجة الأولى أو مقاعد درجة سياحيَّة إضافيَّة (بحسب اختيار شركة النَّقل الجوِّي المالكة).

(٢)___تَمَّـت تسميـة الطَّائرات النَّفَّاثة العملاقـة «جامبو» نِسبةً إلـى الفيل الضَّخم «جامبو»، الـذي كان نجماً في «حديقة حيوانات لندن» في إنكلترا خِلال ثمانينيَّات القرن التاسع عشر؛ يجذب إليه الكبار قبل الصغار!

(٣)- الماخ، هو مِقياس سرعة عديم الوحدة، سُمِّيَ كذلك نسبةً إلى العالِم الفيزيائي النِّمساوي «إرنست ماخ». وهو يُسـاوي سرعـة الصَّوت، أي سرعة ٣٤١ متراً في الثَّانية أو ١٢٢٥ كيلو متراً في السَّاعة عند مستوى سطح البحر وعنـد درجـة حرارة ١٥° مئويَّـة، لذلك تُسمَّى سرعة الصَّـوت اصطلاحيَّاً «ماخ ١». ولأنَّ المـاخ عديم الوحدة، يُوضـع عـدد مرَّات سرعة الماخ بعد الكلمة، فنقول مثلاً: ماخ ١ - ماخ ٢ - ماخ ٣، إلخ... ويُشير كسر أو اختراق حاجز الصَّوت إلى الوصول -بل تعدِّي- السُّرعة التي تتحرَّك بها الأمواج الصَّوتيَّة في الهواء.

(4)-Boeing Commercial Airplanes: A Better Way To Fly«. The Boeing Company.

(5)-)»Introducing the 747400- and 747«. Boeing Aero magazine. January 2003.

(6)- Pallini. Thomas. »Boeing's massive oversized cargo plane just flew its first COVID-19 mission from Hong Kong to South Carolina. Take a look at the Dreamlifter.'«. Business Insider. July 17. 2021.

(7)-«Boeing: The Boeing Company: General Information».

(8)- Norris. Guy; Mark Wagner (2005). Airbus A380: Superjumbo of the 21st Century. Zenith Press.

(9)- «The A380. Emirates and flying public: A winning combination». Airbus Commercial Aircraft (Press release). 16 December 2021.

(10)- Airbus A380 Fact sheet. Hamilton and Sundstrand (Report).

(11)-«Airbus freighter aircraft». Airbus. 16 January 2013.

(١٢)- يبلغ العُمر التَّشغيلي الافتراضي لأيَّة طائرة عادةً نحو ٢٥ سنة.

(13)- Boon. Tom (16 December 2021). «That's A Wrap: Emirates Takes The Last Ever Airbus A380». Simple Flying.

(14)- Why the A380 superjumbo is staging a comeback. Jacopo Prisco. CNN. July 12. 2022.

(15)- Ernest S. Arvai (24 November 2017). «Emirates and the A380». AirInsight.

(١٦)- أعـادت لوفتهانـزا بيع ٦ من طائراتها العملاقة، التي كان يبلغ عددهـا ١٤، إلى شركة إيرباص نفسها، التي قامت بدورها بإعادة بيعها في شهر تشرين الأوَّل من عام ٢٠٢٢م إلى شركة نقل جوي أخرى.

(17)- Lufthansa reactivates Airbus A380. Lufthansa. 27 June 202.

المراجع

1- «Introducing the 747400- and 747». Boeing Aero magazine. January2003.

2- Norris. Guy; Mark Wagner (2005). Airbus A380: Superjumbo of the 21st Century. Zenith Press.

3- «Airbus freighter aircraft». Airbus. 16 January 2013.

4- Ernest S. Arvai (24 November 2017). «Emirates and the A380». AirInsight.

5- Pallini. Thomas. «Boeing's massive oversized cargo plane just flew its first COVID-19 mission from Hong Kong to South Carolina. Take a look at the Dreamlifter.'«. Business Insider. July 17. 2021.

6- «The A380. Emirates and flying public: A winning combination». Airbus Commercial Aircraft (Press release). 16 December 2021.
7- Boon. Tom (16 December 2021). «That's A Wrap: Emirates Takes The Last Ever Airbus A380». Simple Flying.
8- «Lufthansa reactivates Airbus A380». Lufthansa. 27 June 2022.
9- Why the A380 superjumbo is staging a comeback. Jacopo Prisco. CNN. July 12. 2022.
10- «Boeing Commercial Airplanes: A Better Way To Fly». The Boeing Company.
11- «Boeing: The Boeing Company: General Information».
12- Airbus A380 Fact sheet. Hamilton and Sundstrand (Report).

* * *

المسألة الحسابية ومتتابعة فيبوناتشي في الرياضيات

أحمد محمد جواد الحكيم *

ليست هي المرة الوحيدة، في تاريخ الرياضيات، التي يؤدي فيها حل مسألة ما أو لغز للتسلية، إلى إيجاد موضوع جديد في علم الرياضيات، فقد أدى حلّ عالم الرياضيات «أويلر»، لمسألة الجسور السبعة، إلى إيجاد فرع جديد هو نظرية البيانات (Graph Theory). وهكذا كان حلّ، عالم الرياضيات الإيطالي فيبوناتشي (Fibonacci) (١١٧٠م أو ١١٨٠م – ١٢٥٠م)، لمسألة حسابية تسمى مسألة عدد الأرانب،

المتوالدة من زوج واحد في عام واحد، الذي أدى إلى إيجاد متتابعة من الأعداد لها خصائص معينة، سميت باسمه فيما بعد، أي متتابعة فيبوناتشي، وحدودها تسمى أعداد فيبوناتشي أيضاً. لكن هناك مفارقة ينبغي أن نذكرها، هي أن فيبوناتشي قد ذكر مسألة الأرانب من ضمن مسائل حسابية كثيرة، في

* أكاديمي وباحث عراقي.

كتابه Liber Abaci (أي كتاب العدّ أو المعداد) الذي نشره عام ١٢٠٢م (كما أنَّ له مؤلفات أخرى)، ولم يتحدث عن أي متتابعة، وبقيت هذه المسألة، في القرون الوسطى، كأي مسألة أخرى في هذا الكتاب، إلى أن جاء عالم الرياضيات الفرنسي، إدوارد لوكاس (Edouard Lucas) (١٨٤٢م ــ ١٨٩١م)، ودرس أعداد الأرانب في كل شهر من أشهر السنة، ثم ألحق اسم فيبوناتشي إلى متتابعة الأعداد التي ظهرت له[١]. بمعنى أن فيبوناتشي اشتهر في العصر الحديث ليس بسبب مؤلفاته المهمة، إنما بسبب هذه المتتابعة. لذلك سنبحث في هذا المقال عن طبيعة هذه المسألة، وكيفية استخراج هذه الأعداد والعلاقة فيما بينها، ثم بيان بعض التطبيقات العملية لها.

درس فيبوناتشي علوم الرياضيات العربية من حساب وجبر وهندسة، في إحدى المدن العربية في شمال أفريقيا، ثم جاء تأليفه الكتاب الذي ذكرناه متأثراً بالعلوم التي درسها، إذ قدم فيبوناتشي نظام العدِّ العربي العشري إلى أوروبا[٢]. اسمه الأول ليوناردو، لكن له عدة ألقاب. منها ما كان شائعاً في القرون الوسطى، هو ليوناردو البيزي، نسبة إلى مدينة بيزا الإيطالية التي ولد فيها. أما اللقب الآخر فهو ليوناردو بيغولو (Bigollo) وتعني المسافر، لكثرة رحلاته. (واللقب الثالث هو فيبوناتشي)، الشائع في العصور الحديثة، الذي يعني ابن بوناتشي، وأكثر احتمالاً ابن عائلة بوناتشي[٣]. وعن أهمية فيبوناتشي وحياته، جاء في كتاب قصة الحضارة عن الثورة الرياضية في القرون الوسطى: «إن أول الأسماء العظيمة في علوم ذلك الوقت اسم ليوناردو فيبوناتشي البيزي...، وكان والده (الذي يدعى غيلييلمي) مديراً لإحدى المؤسسات التجارية في بلاد الجزائر، وانضم إليه ليوناردو في تلك البلاد وهو في سن المراهقة، وتعلم على أستاذ مسلم، ثم طاف ببلاد مصر، والشام، واليونان، وصقلية... ولعل ليوناردو قد تعلم اللغة اليونانية كما تعلم العربية»[٤]. وقد اطلع في أثناء رحلاته على العلوم الرياضية عند العرب، ثم كتب عملين من المعارف التي حصل عليها من المصادر الإسلامية، الأول عن الحساب والجبر (وهو الكتاب الذي ذكرناه)، والثاني عن الهندسة وحساب المثلثات بعنوان «الهندسة العملية» (Practica Geometrica) عام ١٢٢٠م، يصف فيه ما تم اكتشافه في الهندسة وحساب المثلثات[٥][٦].

وقد كتب فيبوناتشي سيرة حياته في مقدمة كتابه «كتاب العدّ»، الذي كتبه باللاتينية ثم تُرجم إلى الإنكليزية، نذكر بعضاً منها إذ يقول: «كان والدي موظفاً حكومياً في مكتب جمارك بُجاية (مدينة جزائرية، تقع شرق العاصمة الجزائر)، الذي أنشئ لتجار مدينة بيزا (الإيطالية، وكانت بجاية تابعة لها) الذين يجتمعون عادة فيها، وقد أراد والدي، وأنا في شبابي، أن أكون معه، لأنه كان يأمل لي مستقبلاً مفيداً وزاهراً، وقد أراد مني دراسة الرياضيات وتعلمها لبعض الوقت. وقد كان التعليم هنا رائعاً في فن الأرقام الهندية، وإن

دراسة هذا الفن ومعرفته قد أمتعتني كثيراً، أكثر من أي شيء آخر، وقد تعلمت، من كل من علمني أساليب التجارة المختلفة، من مصر وسورية واليونان وصقلية»[٧].

مسألة عدد الأرانب

هناك صياغات مختلفة لمسألة عدد الأرانب والحلول المقترحة لها، ذكرتها مصادر عديدة، لكننا سنعود إلى كتاب فيبوناتشي، الأصل، كتاب العدّ أو المعداد (Liber Abaci) وفيه نجد عرضاً مختصراً لهذه المسألة، والغاية منها، وهو: «كم عدد أزواج (pairs) الأرانب المتوالدة من زوج واحد (one pair) في عام واحد؟»[٨].

وهنا لابد من الإشارة إلى قضيتين. إحداهما، أن لهذه المسألة شروطاً وافتراضات معينة، سنذكرها لاحقاً. أما القضية الأخرى، فتتصل بالمراد من كلمة زوج، لأنها تحمل معنيين في اللغة العربية: مفرد ومثنى كما جاء في محيط المحيط: «يقال للاثنين هما زوجان وهما زوج»[٩]. وورد في معجم اللغة العربية المعاصرة أن زوج [مفرد]: ج أزواج. ثم ذكر حالات متعددة تدل على أنه اثنان، منها: شكل له نقيض، كل واحد مع آخر من جنسه مثل (ذكر وأنثى)،....[١٠].

لذلك فإن كلمة «زوج»، من ناحية اللفظ هي مفرد، لكن من ناحية المعنى هي اثنان: ذكر وأنثى. والحقيقة أننا ذكرنا هذه القضية بسبب الالتباس والغموض الذي يرافق معنى هذه الكلمة، إذ إن هناك من يُترجم عبارة one pair، الخاصة بهذه المسألة إلى «زوجين»[١١]، وليس زوجاً واحداً.

نعود الآن إلى تكملة مسألة عدد الأرانب كما ذكرها فيبوناتشي نفسه، فيقول: «لدى رجل زوجٌ واحدٌ من الأرانب في مكان معين مغلق، ويريد معرفة كم سينتج من هذا الزوج في عام واحد، علماً أن من صفاته (أي هذا الزوج) الأساسية إنجاب زوج آخر في الشهر، وذلك الزوج من الأرانب التي ولدت باستطاعته الإنجاب أيضاً في الشهر الثاني. ولأن الزوج المذكور آنفاً، ينجب في الشهر الأول، فعليك مضاعفته، لذا أصبح هناك زوجان في شهر واحد. أحد هذين الزوجين، وتحديداً الأول، ينجب في الشهر الثاني، ولهذا هناك ثلاثة أزواج في الشهر الثاني؛ ومنها زوجان كل منهما حامل في هذا الشهر. وفي الشهر الثالث، وُلد زوجان من الأرانب، ولذا أصبح هناك خمسة أزواج في هذا الشهر، وهناك ثلاثة أزواج كل منها حامل في هذا الشهر. وفي الشهر الرابع هناك ثمانية أزواج، منها خمسة تُنجب خمسة أخرى؛ وهذه تضاف إلى الأزواج الثمانية يصبح العدد ١٣ زوجاً في الشهر الخامس. وهكذا إلى أن يصل فيبوناتشي إلى الشهر الثاني عشر حيث أصبح العدد ٣٧٧ زوجاً. وقد وضع فيبوناتشي قائمة في الهامش عن عدد

الأزواج في كل شهر من عام واحد، ويتضح من هذه القائمة أن أنها تمثل متتابعة من الأعداد : ١ (البداية)، ٢(الأول)، ٣ (الثاني)، ٥ (الثالث)، ٨ (الرابع)، ١٣ (الخامس)، ٢١(السادس)، ٣٤(السابع)، ٥٥ (الثامن)، ٨٩(التاسع)، ١٤٤ (العاشر)، ٢٣٣ (أحد عشر)، ٣٧٧ (النهاية) [١٢]. وأن كل عدد فيها هو مجموع العددين السابقين له، اعتباراً من العدد الثالث. كما نشير هنا أن فيبوناتشي، لم يذكر أن هذه الأعداد تمثل متتابعة أو متتالية أو نحوهما.

افتراضات مسألة عدد الأرانب وشروطها

تُعد مسألة تكاثر الأرانب لفيبوناتشي، مسألة نظرية، تصورية ، من ناحية علم الأحياء، بافتراض الأتي:

١- هناك مكان مغلق، به زوج من الأرانب حديثي الولادة، أنثى واحدة وذكر واحد.

٢- الأرانب يمكنها التزاوج في عمر شهر واحد، بحيث أن الأنثى تستطيع أن تلد زوجاً آخر في نهاية شهرها الثاني.

٣- أن فترة حمل الأرنب هو شهر واحد.

٤- أن الأنثى تحمل مرة كل شهر بدءاً من الشهر الذي يلي تاريخ ولادتها.

٥- أن الأنثى تضع دائماً، عند الولادة مولودين مختلفي الجنس (ذكر وأنثى) ، أي زوج واحد.

٦- أنه ليس هنالك حالة وفاة عند الأرانب أثناء سنة واحدة [١٣].

صياغات حديثة من الرياضيات عن مسألة الأرانب لفيبوناتشي

سوف نعيد صياغة مسألة الأرانب، بخاصة الافتراضات والشروط والقواعد الأولية لهذه المسألة التي تجعل منها اصطناعية جداً، فضلاً على ذلك وضع مخطط لها. كما نشير إلى أن هناك اختلافاً بسيطاً بين بداية المتتابعة عند فيبوناتشي والصياغات الحديثة. أضف إلى ذلك هناك اختلافات أيضاً بين الصياغات الحديثة، غير أنها ثانوية، غير أساسية.

لذلك فإن الافتراضات الرئيسية ستكون كالآتي:

١- تبدأ المسألة بزوج من الأرانب غير بالغ أو حديث الولادة، غير أن البداية عند فيبوناتشي كانت بزوج واحد بالغ.

٢- كل زوج غير بالغ من الأرانب يستغرق شهراً واحداً حتى يصبح بالغاً (أي أن الأرانب تستطيع أن تتزاوج في عمر شهر واحد، وأن الأنثى تستطيع أن تلد زوجاً آخر من الأرانب في الشهر التالي).

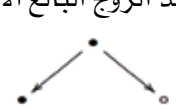
٣- كل زوج بالغ من الأرانب ينتج زوجاً غير بالغ جديداً، ذلك في نهاية شهر واحد (أي أن الأرانب المتزاوجة تنتج زوجاً جديداً كل شهر اعتباراً من الشهر التالي).

٤- الأرانب لا تموت.

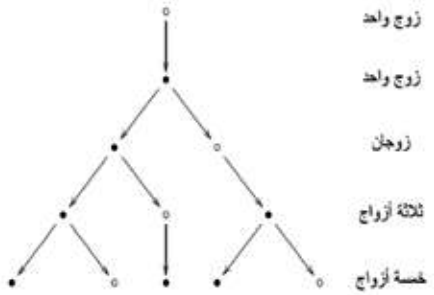
إن القضيـة الأساسيـة، هنا، هـي أنه يجب أن نحل هـذه المسألة باستعمـال الافتراضات والقواعد التي وضعناها. ومن أجل ذلك، سنرسم مخططاً، بحيث نمثل زوج الأرانب غير البالغ بدائرة صغيرة فارغة، والزوج البالغ بنقطة صغيرة سوداء.

إن الافتراض الثاني نمثله بالآتي:

والافتراض الثالث بالآتي: (لأننا نعدّ الزوج البالغ الأصلي في كل مرحلة):



أمـا الافتراضـ الأول، فإنـه يـدل علـى أننـا نبـدأ بالدائـرة الفارغـة «o». وبتطبيق هذه الافتراضات، نحصل على المخطط الآتي:



إذن إننـا نبـدأ بزوج واحـد (حديث الولادة، غيـر بالغ) وفي نهاية الشهـر الأول سيحصل تـزاوج، لكن سيظل لدينـا زوج واحد أيضاً. وفي نهاية الشهر الثانـي، الأنثى تلد زوجاً جديداً، لـذا سيكون لدينا زوجان من الأرانب. وفي نهاية الشهر الثالث الأنثى الأصل تلد زوجاً جديداً، مما يصبح العدد هو ثلاثة أزواج. وفي نهاية الشهر الرابع تلد الأنثى الأصل زوجاً من الأرانب، والأنثـى التي ولدت قبل شهرين، تلد أول زوج لها من الأرانب، مما يصبح العدد معه هو خمسة أزواج، وبالطريقـة ذاتهـا سيصبـح لدينا في نهاية الشهـر الخامس ثمانيـة أزواج، وفي نهاية السادس ثلاثة عشر زوجاً، وهكذا.

لهذا فإن المسألة ستحل، إذا استطعنا ان نحسب عدد أزواج الأرانب في نهاية الشهر الثاني عشر. وبالنظر إلى هذه الأعداد سيظهر لنا نمط معين في المتتابعة: ١، ١، ٢، ٣، ٥، ٨، ١٣،.....، وهو أنه بعد الحدين الأول والثاني في هذه المتتابعة، فإن كل عدد هو مجموع العددين السابقين له. وعلى هذا الأساس سنحصل على متتابعة جديدة هي: ١، ١، ٢، ٣، ٥، ٨، ١٣، ٢١، ٣٤، ٥٥، ٨٩، ١٤٤، ٢٣٣،...

إذن حل المسألة الأصلية هو ٢٣٣ زوجاً من الأرانب في عام واحد[١٤].

وقد توصَّل فيبوناتشي إلى متتابعة سُميت باسمه[١٥] فيما بعد، كما ذكرنا سابقاً، فضلاً على ذلك تم إيجاد قاعدة تكرارية لأعداد فيبوناتشي، ظهرت عام ١٦٣٤م في بحث كتبه ألبرت جيرارد (Albert Girard)[١٦] (عالم رياضيات وموسيقي فرنسي).

خصائص أعداد متتابعة فيبوناتشي

هناك خصائص عديدة ممتعة لأعداد متتابعة فيبوناتشي: ١، ١، ٢، ٣، ٥، ٧،...

من أهمها، وقد ذكرنا ذلك، أن كل عدد، بعد الثاني، يساوي مجموع العددين السابقين له. هذا التتابع العددي يلعب دوراً كبيراً في نظرية الأعداد وله الكثير من الخصائص العددية المثيرة سنبين قسماً منها:

١. أي عددين متجاورين في المتتابعة، أوليان فيما بينهما. مثلاً ٨٩، ١٤٤.

٢. إن مجموع أول «ن» من أعداد فيبوناتشي يساوي أقل بواحد من الرقم الثاني بعد العدد النوني [١٧].

٣. إن مربع العدد النوني في متتابعة فيبوناتشي، يساوي حاصل ضرب العدد الذي يسبقه، في العدد الذي يليه (أي الذي يلي العدد النوني) ، مضافاً له أو مطروحاً منه واحد [١٨].

٤. إن المتتابعة التي نحصل عليها من نسبة كل عدد من أعداد متابعة فيبوناتشي إلى سابقه:

١/١، ١/٢، ٢/٣، ٣/٥، ٥/٨، ٨/١٣، ١٣/٢١،.....

تنتهي (أو تؤول) إلى النسبة الذهبية[١٨] :

التي تساوي: (١,٦١٨٠١.....) .

٥. كل عدد طبيعي يمكن كتابته كمجموع مرتب لأعداد من متتابعة فيبوناتشي، لذلك فإن كل عدد طبيعي هو إما عدد فيبوناتشي، أو يمكن التعبير عنه على نحو فريد، كمجموع أعداد من متتابعة فيبوناتشي [٢٠]. ولابد من الإشارة هنا أنه لتطبيق هذه القاعدة ينبغي أن نعرف أعداد متتابعة فيبوناتشي. على سبيل المثال، نأخذ العدد الطبيعي ٥٩. إن أكبر عدد

فيبوناتشي لا يتجاوز ٥٩ هو ٥٥. إذن ٤ = ٥٥ – ٥٩. والآن أكبر عدد لا يتجاوز ٤ هو ٣ . وعليه يكون ١ = ٣ – ٤ ، والعدد ١ هو عدد فيبوناتشي. ولهذا فإن العدد ٥٩ هو عبارة عن مجموع أعداد فيبوناتشية كالآتي:

٥٩ = ٥٥ + ٣ + ١

تطبيقات متعددة لمتتابعة فيبوناتشي

هناك تطبيقات متعددة لمتتابعة فيبوناتشي، سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة، منها ذلك الظهور المتكرر لتناسب أعداد فيبوناتشي في الطبيعة، وعن علاقتها بالنسبة الذهبية، بخاصة الأشكال والتصاميم الحلزونية مثل ما هو واضح في زهرة الأقحوان وثمرة الصنوبر المخروطية وثمرة الأناناس، فضلاً على تأثير أعداد فيبوناتشي على الفن والهندسة المعمارية[٢١]. فضلاً على تطبيقات أخرى سواء في الرياضيات نفسها أو في حقول أخرى. ومن مظاهر أهمية متتابعة فيبوناتشي والانجذاب والافتتان بها أنَّه تداعت مجموعة من الباحثين والدارسين إلى تشكيل مؤسسة أو رابطة باسم فيبوناتشي في عام ١٩٦٣م، وقد أصدرت هذه الرابطة مجلة تعنى بالرياضيات اسمها «فصلية فيبوناتشي» (Fibonacci Quarterly). إن هذه الرابطة والمجلة مخصصتان للبحث في أعداد فيبوناتشي ومتتابعته[٢٢]. ويقول جوناثان ليونز مؤلف كتاب "بيت الحكمة" عن هذه المجلة: «يستخدمها منذ عقود محللو السوق الذين يتعاملون في الأسهم والسندات وغيرها من الأدوات المالية»[٢٣]. ولمزيد من المعلومات عن هذه التطبيقات يمكن الرجوع إلى مقال كتبه: كوري ميشيل[٢٤].

وعن علاقة هذه المتتابعة مع علم الأحياء والوراثة يقول لانسلوت هوجين في كتابه «الرياضة للمليون» : إنها استعملت في تطبيق قوانين مندل الوراثية[٢٥].

وفي الرياضيات، هناك تطبيقات وعلاقات عديدة، نذكر منها: العلاقة بين أعداد فيبوناتشي ومثلث باسكال، والكسور المستمرة، و الثلاثيات الفيثاغورية[٢٦].

العلاقة بين أعداد فيبوناتشي وإيجاد الثلاثيات الفيثاغورية

إن الثلاثيات الفيثاغورية ناتجة عن نظرية فيثاغورس المعروفة، وهي النظرية التي يمكن تطبيقها في المثلث المستوي القائم الزاوية، الذي تحكم أضلاعه (a ، b ، c) العلاقة: a٢ + b٢ = c٢. وهناك مجموعات عددية كثيرة كل منها يتألف من ثلاثة أعداد تحقق هذه العلاقة. على سبيل المثال: {٣، ٤، ٥} و{٥، ١٢ ،١٣} و{٨، ١٥، ١٧}. تسمى كل مجموعة من هذه المجموعات التي تحقق نظرية فيثاغورس بالثلاثية الفيثاغورية. غير أنه ليس من السهولة إيجاد هذه الثلاثيات بطريقة المحاولة والخطأ، إذ هناك خوارزميات معينة يمكن استعمالها لإيجاد هذه الثلاثيات، منها:

استعمال أعداد فيبوناتشي، كالآتي: نختار أي أربعة أعداد متتالية من متتابعة فيبوناتشي ولتكن: ٣، ٥، ٨، ١٣ . ثم نتبع الخطوات الآتية:

(١) نضرب العددين الأوسطين، ثم نضاعف النتيجة. وهنا حاصل ضرب ٥ و ٨ هو ٤٠، نضاعفه لنحصل على ٨٠، فيكون هو أحد عناصر ثلاثية فيثاغورس.

(٢) نضرب العددين في الطرفين. وهنا نضرب ٣و ١٣فيكون الناتج ٣٩، وهذا عنصر آخر في ثلاثية فيثاغورس.

(٣) نجمع مربعي العددين الأوسطين، لنحصل على العنصر الثالث من ثلاثية فيثاغورس. أي: ٨٩ = ٦٤ + ٢٥ = ٢٨ + ٢٥.

إذن حصلنا على إحدى ثلاثيات فيثاغورس وهي: ٣٩ ، ٨٠ ، ٨٩. ويمكن التحقق من صحتها حيث أن : ٢٨٩ = ٧٩٢١ = ٦٤٠٠ + ١٥٢١ = ٢٨٠ + ٢٣٩

الهوامش

(1)- Burton. D.M.. the History of Mathematics. An Introduction. 7th Ed.. McGraw Hill. New York. 2003. p 289.

(2)- Borowsk.E.J. & J.M. Borein. Collins Dictionary of Mathematics. 2nd Ed. Collin. London. 2005. p 211.

(3)- Posamentier. A. S. & Ch. Spreitzer. Math Makers. Prometheus Book. Lanham. 2020. p 68.

(٤)- وِل ديورانت: قصة الحضارة، ج١٧ وج١٨، ترجمة محمد بدران، دار الجيل، بيروت – تونس، ١٩٩٢، ص١٦٩.

(5)- Adamek. T. and Others. The History of Trigonometry. T.. p9.

(6)- Smith. D. E.. History of Mathematics. Vol.II. Dover. New York. 1925. p 609.

(7)- Fibonacci. Leonardo. Liber Abaci. Springer. New York. 2003. p15.

(٨)- المرجع السابق نفسه، ص٤٠٤.

(٩)- بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧، ص٣٨٣.

(١٠)- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص١٠٠٦.

(١١)- جوناثان ليونز: بيت الحكمة، مركز البابطين للترجمة، الكويت، د.ت ، ص٢١٠.

(12)- Fibonacci.s Liber Abaci. p 404.

(١٣)- حسن بدور: الطبيعة والفلسفة في تاريخ الرياضيات، دار المرساة، اللاذقية، ٢٠١٣، ص١٧٦.

(14)- Lawson M. V.. Algebra and Geometry. 2nd Ed.. Taylor & Francis. Boca Raton. 2021. p164.

(15)- Burton. D. M. Elementary Number Theory. 6th Ed.. McGraw Hill. New York. 2007. pp283 - 292.

(١٦)- المصدر السابق.

(١٧)- المصدر السابق.

(١٨)- المصدر السابق.

(١٩)- موفق دعبول وآخرون: معجم مصطلحات الرياضيات، مجمع اللغة العربية، دمشق،

(20)- Burger.E.B. & M. Starbird. The Heart of Mathematics. Wiley. Hoboken. 2010. p64.

(٢١)- ديفيد برغاميني، الرياضيات، ترجمة: نجاح شمعة قدورة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٩، ص ١٣٣، ١٣٥.

(22)- Devlin. K.. the Man of Numbers. Walker & Company. New York. 2011. p147.

(٢٣)- جوناثان ليونز: بيت الحكمة، مصدر سابق، ص٢١٠.

(24)- What are Fibonacci Retracement Levels and what do they tell you? By Cory Mitchell 2023. https://www.investopedia.com/terms/f/fibonacciretracement.asp#:~:text=Fibonacci%20retracement%20levels%20connect%20any.61.82%25%C%20and%2078.625%.

(٢٥)- لانسلـوت هوجيـن، الرياضـة للمليون، ج١، ترجمة: حسـن محمد حسين وآخرون، مكتبـة الشرق، الفجالة، ١٩٥٧، ص٣١٥.

(26)- Posamentier. A.S. & I. Lehmann. the Fabulous Fibonacci Numbers. Prometheus Books. New York. 2007. p 77. 161. 192.

* * *

متابعات

قراءات:

- عن القطيعة المعرفية والحداثة	**د. وائل بركات**
- قراءة في كتاب تشكيل هوية الأنا في مجتمع الإنجاز	**إيمان النايف**
-قراءة في رواية «جسور ماديسون كاونتي»..	**علي الرّاعي**

عن القطيعة المعرفية والحداثة

د. وائل بركات

هذا نصُّ المداخلة التي ألقاها الدكتور وائل بركات في ندوة مخصصة لمناقشة كتاب الدكتور غسان السيد المعنون بـ«القطيعة المعرفية والحداثة بين العقل الغربي والعقل العربي»، الصادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٤.

الموقف من التراث هو ما يجعل مجتمعاتنا العربية منقسمة على ذاتها.

والانقسام هنا عملياً بين مجموع كبير آمن بأن الأفق والتطلعات لا تكون إلا بالعودة إلى التراث، فهو مشدود بعنف وبحزم إلى التاريخ الماضي؛ وبين قلة مغلوب على أمرها رؤاها مستقبلية تطمح إلى بناء دولة حديثة يسودها مفهوم الحريات، والمواطنة، والعدالة وحياة تليق بالإنسان. هذه القلة لا تستطيع عملياً مقارعة الأولى المحتمية براية التقديس، وبأسطرة التراث وشخصياته. الطرف الأول يفرض ثوابته، ويصعب على الثاني خوض معركة معه لأنه سيتعرض لوابل من التهم أولها التكفير، ومعاداة التاريخ المجيد والانتقاص من عظمته، وليس آخرها تهمة الخيانة التي تجرد من الهوية. وهذا ما كان في موقف الأصوليين تجاه رواد حركة النهضة والحداثة، حيث اتهموهم بالخروج على الجماعة والاستعانة بالغرب، ووصفوهم بأصحاب الفكر الدخيل. لنتذكر هنا أن الحضارة العربية

أصبحت محط أنظار الشعوب الأخرى بعد تلاقحها مع ثقافات تلك الشعوب التي دخلت الإسلام، وازدهرت وتوهجت بعد ترجمتها فكر الآخر إلى العربية.

تقوم فكرة التقليديين الذين يقدسون الماضي على **حصر التطور بالعودة إليه**، فهو النموذج الأوحد الذي يناسب حياتنا في كل الأزمان. وهذا رأي مغالط لواقع الحياة ولحركة التقدم ولمنطق التاريخ. الاعتزاز بالماضي بوصفه تاريخ أمة أو شعب أمر طبيعي لا تتخلى عنه الشعوب الحية، لكن أن تكون العودة إليه واستحضاره بصورته القديمة جلّ ما تبتغيه مجتمعاتنا العربية، فهذا ما لا يقبله العقل. **التاريخ مضى، والتفكير يجب أن يكون في بناء الحاضر وفي رؤية المستقبل.**

تطورت **المجتمعات الأوروبية**، كما يقول فلاسفتها ومؤرخوها، عبر **القطيعة مع الماضي**، بما فيه **الفكر الديني ممثلاً بسلطة الكنيسة** الذي نظرت إليه الحداثة الأوروبية بوصفه أمراً فردياً خاصاً بكل إنسان في علاقته بالإله يراها ويمارسها وفق رؤيته للعالم والكون. غير أن الفكر العربي لم يجرؤ عموماً على التفكير باستقلالية معرفية تتحو باتجاه العلم والحداثة، وتتفك من أسر مقولات الماضي الضاغطة على الحاضر وعلى التفكير بالمستقبل. ولا ننسى هنا أن هذا الماضي لا يزال يشكل العامل الأساسي شبه الوحيد المتحكم بالحياة العربية المعاصرة، ولا يزال يحمل معه نزاعات الماضي وخلافاته وانقساماته وأزماته.

وإذا كانت **الحداثة الغربية قد قامت على تقديس العقل وكرامة الإنسان ونسبية الأشياء، واعتمدت العلم وأغنته بالمكتشفات**، وبذلت في سبيله ثروات طائلة، وطورته عبر تقنيات ابتكرها العقل البشري، وأفادت منها المجتمعات البشرية كلها، **فهل باستطاعة المجتمعات العربية فعل ذلك؟** وهل باستطاعة العقل العربي الذي يمتلك الثروات والكفاءات أن يعتمد، كما فعل العقل الغربي والمجتمعات الغربية، القوانين الوضعية بعد أن «انتهى -كما يقول د. غسان- عصر الحقائق المطلقة، سواءً جاءت من السماء أم من الأرض، وأصبحت القوانين الأرضية التي يضعها البشر هي الأساس في التعامل بينهم، بعد أن كان القانون الكنسي مفروضاً على الجميع». وهذا ما يوضحه آلان تورين في كتابه «نقد الحداثة» بقوله: «لقد أطاحت الحداثة بوحدة عالم خلقته الإرادة الإلهية، أو العقل أو التاريخ، وحلّت محله العقلنة وتحقيق الذات.

وبينما **ظل العرب ثابتين في موقعهم**، منتظرين إحياء الماضي في الحاضر، أنجز الغرب حداثته، ثم وقف يسائلها فوجدها قد أدت دورها في مرحلة تاريخية انتهت، وأنتجت معارف وتقنيات عظيمة الأثر في تطور الحياة المعاصرة. لكن لابد من التغيير والتجديد، فجاء دور **عصر ما بعد الحداثة** التي قامت «بالانقلاب على مفهومات الحداثة للاعتقاد بأن العقل الذي

قدسته الحداثة نصَّبته مكان الإرادة الإلهية، وأصبح متعالياً على النقد. وهذه ميزة العقل الغربي الذي لم يتوقف عن التحرك بحيوية إلى الأمام [...]. وهذا العقل الذي ينجز هو نفسه العقل الذي ينتقد ما أنجزه، ليمهد للانتقال إلى مرحلة أخرى، بعد أن يصحح مساره، هذه القدرة على النقد الذاتي، وعدم الوقوف عند ما ينجزه، هو الذي ضمن للعقل الغربي الاستمرار في التطور». وهذا ما أطلق عليه أدونيس مفهوم «التجاوز» الذي لا يتوقف عند ما تم إنجازه بل يؤسس دائماً لانطلاقة نحو الجديد. فالشاعر لا يقف عند مستوى قصيدة أنجزها، بل عليه تجاوزها وإبداع ما يتقدم عليها. لكن ذلك مرهون بشرط **تقويض القيود التي تعيق حركة التقدم والتجاوز والإبداع المستمر.**

يحدد المؤلف د. غسان السيد **غايته من كتابه** بالقول: «هي إعادة إطلاق نقاش مهم، كان حاراً في القرن العشرين، ويرتبط بحاضرنا ومستقبلنا. لا يمكن للوضع العربي أن يستمر بهذا الشكل، ونبقى نتغنى بتاريخنا المجيد دون أن نفعل شيئاً. علينا أن ننتقل من الوهم إلى الفعل، كما يقول أدونيس، وإلّا فإننا سنبقى على هامش التاريخ. والزمن لا ينتظر ولا يرحم».

الفصل الأول من كتاب«القطيعة المعرفية والحداثة بين العقل الغربي والعقل العربي» : العقل الغربي من الحداثة إلى ما بعد الحداثة.

بعد تحرره من القيود السلطوية المفروضة عليه، اكتسب العقل الغربي ميزة الحركية والحيوية، **وتحول من الجمود إلى الفاعلية، فأخذ يراجع ما ينجزه ليطوره ويجدده.** فكان الإنجاز يحفِّز على إنجاز الجديد، وظهر العقل الغربي «دائم الارتحال لا يستقر على حال، ويتجاوز ما أنجزه في كل مرحلة، وكأنه في سباق مع الزمن» **لذلك نراه يرفض مفهوم الكمال، فالأشياء إذا اكتملت ماتت. بالمقابل حافظ العقل العربي على خضوعه للقيود السلطوية، وعلى قناعته باكتمال نموذجه القديم وبعدم وجود بديل له. وهذه القناعة بُنيت تاريخياً بمهارة فائقة وبعقل سلطوي رهيب جعلها مستمرة في الحياة العربية إلى الآن، وجعلت أتباعها يتمسكون بقوة بها، ولا يقبلون حتى مجرد التفكير بمراجعتها. باختصار العقل الغربي يتحرك دوماً باتجاه المستقبل ولا ينشغل بقضايا الماضي، بينما يختار العقل العربي البقاء في زمن انتهى من غير رجعة.** وعلينا أن نتذكر هنا أن الآخر يرينا عيوبنا ومزايانا، ويعرّفنا على موقعنا في العالم.

منطلق الحداثة الغربية

لا ينكر العقل الغربي دور الثقافة اليونانية الفاعل والمؤثر في ثقافة الغرب الحديثة، لكنه، عكس العقل العربي، عدّها **أصلاً لا يمكن الاقتصار عليه.** فالحياة تتطور وتنتج الجديد باستمرار ومن غير المعقول الاكتفاء بما أنجزه اليونان والالتزام به وعدم مغادرته. استخلص

الجابري -كما ينقل د. السيد- اعتماد العقل الغربي على **العلاقة بين العقل** الذي «يؤسس وجهة نظر في الوجود» و**بين الطبيعة** التي تؤسس «وجهة النظر في المعرفة». ورأى أنهما يشكلان معاً -دون غيرهما- المحور الأساس في بنية العقل الأوروبي. وهذا نموذج معروف سابقاً في **الديانة الصينية** التي وحدت بين العالم الكبير (الكون) وبين العالم الصغير (جسد الإنسان)، ولم يُذكر الإله في هذه المعادلة التي تقوم على فكرة أن الإنسان يستخدم عقله **للسيطرة على الطبيعة، ولا يعتمد على القوة السماوية في تطويعها.**

ما أرادته الحداثة الغربية أولاً وقبل أي شيء هو تحرير الإنسان من قيوده، ليعيش بعيداً عن هيمنة سلطة أرضية أو سماوية، ويكفَّ عن الخضوع لأوامر الناطقين باسم الإله من سلطات دينية أو سياسية. ولهذا أرادت الحداثة -كما يقول عنها آلان تورين: أن تقتصر **الاعتقادات الدينية على الحياة الخاصة بكل فرد** [...] وينبغي حماية النشاط العقلي من الدعايات السياسية أو من الاعتقادات الدينية، [...]، وأن لا تكون الإدارات العامة والخاصة أدوات لسلطة شخصية. ينبغي **الفصل بين الحياة العامة والحياة الخاصة**».

قامت الحداثة الأوروبية على ثلاثية «تقديس العقل، وكرامة الإنسان، ونسبية الأشياء». واتصفت بأنها نقيض عالم التقديس، «فالأول يقوم على التجربة والبرهان، والثاني يقوم على الإيمان بحقائق غيبية لا يمكن إخضاعها للتجربة». لكن **الحداثة وصلت إلى ذروتها**، ودخلت مرحلة التفكك مع **نيتشه وفرويد** حين أخذ **العقل الذي أحدث الثورة والانقلاب في الحياة الغربية يحل «محلَّ الإله القديم»**، وبالتالي تحول إلى أداة **للتضييق على الحريات** تحد من فاعلية المجتمع.

ما بعد الحداثة وتفكيك أسس الحداثة

خلخل فكر ما بعد الحداثة اليقينيات وأسسها، وأسهم في التحول من ليبرالية الدولة المركزية إلى الليبرالية الجديدة التي رفعت القيود التنظيمية عن الاقتصاد، وتحرر معها الدال -بعد أن قوَّض السرديات المرجعية الكبرى- وأصبح بإمكانه أن **ينتج عدداً لا ينتهي من الدوال**، وفتح أخيراً «آفاقاً جديدة أمام الإنسان بعد أن تخلص من كل ما يعيق حريته». ولشرح آلية التفكير الغربي، يستشهد د.غسان السيد بمفكرين غربيين مصنفين في تيار ما بعد الحداثة، هما جان بودريار وجيل دولوز. يفكك الأول **منظومات استلاب الوعي الإنساني التي تمنع الإنسان من التمييز بين الخيالي والواقعي، الحقيقي والمزيف**. ويهتم الثاني **بالعلاقة بين الفضاء والإنسان**، وبما سماه دولوز بالكتابة الجذمورية.

جان بودريار فيلسوف ما بعد الحداثة ومقوضها

حذَّر فلاسفة ما بعد الحداثة من الآثار السلبية للواقع القائم ولاسيما من تزييف هذا الواقع ومن **تزييف الوعي الإنساني**. ومن هنا انطلق بودريار الذي عُرِف **بتحليلاته الشاملة لموضوعات مختلفة** مثل **الثقافة المعاصرة وتأثير وسائط الاتصال الحديثة، والنزعة الاستهلاكية**، بالإضافة إلى استنباطه بعض المبادئ مثل الواقع الفائق أو المفرط. ولعل أبرز تحليلاته **ما كتبه عن حرب الخليج التي لم تقع وفق تعبيره**، فما شاهده الناس على شاشات التلفزيون من مشاهد الحرب ليست هي ما وقع فعلياً على الأرض. معروف أن وسائل الإعلام تتحكم برسم الصورة وفق أيديولوجيا أصحابها، ولديها القدرة على **تشويه الوقائع وتقديمها بصورة مغايرة لما يحدث في الحقيقة**، كما يمكن **التلاعب بدلالات الصور** بمجرد تغيير زاوية التصوير، حيث يمكن أن تنقلب الدلالة إلى عكس حقيقتها. وهذا ما يراه في حرب الخليج الثانية حيث كان **الغرب يبالغ في مدى قوة العراق** (ثالث جيش في العالم)، وفي امتلاكه للأسلحة الكيميائية، وتبين فيما بعد أنها لم تكن أكثر من **خطة أمريكية تتلاعب بعقول الناس وتورط العراق بحرب لم تنته آثارها إلى الآن**. وكذلك الأمر بالنسبة إلى **أحداث الحادي عشر من أيلول ٢٠٠١** التي «قيل الكثير حول تورط المخابرات المركزية فيها». لكن بودريار يراها **رمزاً لرد انتقامي** على «عدو يصوَّر على أنه مصدر الشرور كلها التي تصيب العالم الإسلامي»، أراد أصحابه «**تحطيم هذه القوة وإذلالها ولو رمزياً بانهيار برجي التجارة العالمية** اللذين لم يكن اختيارهما هدفاً من باب العبث وإنما مقصود لكونه **رمزاً للقوة الجبارة** التي تتحكم بمصائر الشعوب.

يصف بودريار الإنسان في العصر الحديث بأنه **أكثر هشاشة** مما كان عليه في الماضي. ولهذا لم يعد قادراً على **تمييز الحقيقي من الزائف** في حياته، وأصبح «**مطواعاً قابلاً لكل أشكال التأثير** التي تخترقه، وقد استفادت منها الأنظمة السياسية المختلفة من أجل تدجينه». كما أن مفهوم الحقيقة لم يعد صالحاً في العصر الحالي إذ **لا وجود للحقيقة المطلقة** «التي آمن بها الناس فترة طويلة بسبب ارتباطها بالميتافيزيقيا».

ويرى بودريار أن فكرة **الاختلاف** أساسية في ثقافة ما بعد الحداثة، ويُعد غيابها أو عدم القناعة بها مسؤولاً عن أشكال **الإرهاب والحروب** والنزاعات بين البشر، وأن **عولمة الغرب أصولية أرثوذكسية** لا تقبل المختلف، وتسعى إلى إخضاع الثقافات المختلفة لثقافتها التي تعدها الأنموذج الأرقى، وهذه هي مقولة نهاية التاريخ التي مجَّدت «النموذج الغربي بوصفه النهاية التي يجب على الآخرين العمل من أجل الوصول إليه». وعلى الآخر -وفق هذا المنظور-

الانتمـاء إليـه راضياً أو مكرهاً، فإما **التطويع وإما التدمير**. وبناء عليه لا يؤمن بودريار **بصراع حضـارات**، وإنما يراه **صراع العولمة مع الآخـر المختلف**، صراعاً بين «**قوة مهيمنة تريد فرض قانونهـا وإلغـاء الخصوصيـات الثقافيـة**، وأطراف أخرى ترفض الانصيـاع، وتتمرد على قانون هـذه القوة المهيمنة». **فالعولمة تفرض ثقافتها**، ولا تقبل مخالفة لها، وتميل إلى الانغلاق على أفكارهـا، والانغلاق في العولمة يعني نفياً صريحاً للآخـر، وإلى «تقديم **الأجوبة الجاهزة** دون أي إمكانيـة للاعتراض. وإلا فالتهمة الجاهزة التي **توجه إلـى كل معترض على قانون العولمة هي الإرهاب**، أو أنه يُصنّف ضمن محور الشر الذي تجب محاربتُه.

الواقع الفائق وتقويض العلاقة بين الدال والمدلول

يتوقـف بودريـار أمام دور وسائـل الإعلام في تشكيـل الوعي الجمعي، ويتخـذ من **ظاهرة الاستهـلاك** فـي المجتمعات الغنية مثالاً ليدل علـى أن **الاستهلاك فيها تصنعـه وسائل الإعلام** بعيـداً عن حاجة النـاس الطبيعية إليها. بمعنى أن **الاستهلاك صار غايـة في ذاته وليس نتيجة حاجـة**. **يصـوغ بودريار حكاية الفـرد مع الاستهلاك** بأنها إغراء المـواد المصفوفة تحت **إضاءة باهـرة**، وإحاطتهـا بالإعلانـات بمختلـف أشكالها، الدعائيـة الجاذبة، والعبـارات التحفيزية لاقتناء السلعة بغض النظر عن حاجة الفرد إليها الآن أو لاحقاً، أو حتى قدرته المالية لشرائها. فالعقل الاستهلاكي، وحجاب الترويـج والدعاية، والقروض التي تقدمها البنوك سيطرت على العقول فلم يجد الإنسان نفسه إلا منقاداً لعمليات شراء لا تنتهي.

ما بعد الحداثة تحرر الدال من المدلول

يفضل الفكر الغربي الدال على المدلول. هذا يعني أن الصورة التي يقدمها الإعلام تحرّرت مـن مرجعيتهـا، وأصبحـت مرجعية ذاتهـا، أي أنها لا تدل علـى الواقع الحقيقـي، بل تمارس تأثيرها وغوايتها في المشاهد ليركز على الصورة/ الدال التي يفهمها الجميع، مثلما «تمارس المـرأة الجميلة غوايتها على الرجل حتى يقـع في شراكها.». لذلك -كما يرى بودريار- يتحول دور الصـورة إلى **فعل تخدير** لدرجـة «تجعل قدرة الإنسان على النقـد والتمييز بين الحقيقي والمزيَّف ضعيفة» و«**الصورة أعادت تشكيل العالم وصياغته. بحيث لم يعد للمضمون أهمية**».

يربط الكتاب بين **أفكار كتاب «نظام التفاهة» لـ آلان دونو وأفكار بودريار**. فقد تحدث بودريار عن مفهوم الاصطناع في كتابه «المصطنع والاصطناع» الذي نشره عام ١٩٨١. وأعاد الحديث عنـه في كتابـه «**مؤامرة الفـن**»، ٢٠٠٥، الـذي «جعل من الفـن المعاصر آلـة لتحويل الابتذال

والسطحيــة والتفاهــة إلــى استراتيجية بقــاء». فهناك لعبــة تضليلية تنفذهــا وسائل الإعلام بتكرار الأشياء التافهة باستمرار، هدفها تزييف الوعي وإقرار نظام التفاهة وتحويله إلى قيمة أساسيــة ومتعــة جمالية، والاكتفاء بالدال-الصــورة المزيفة المأخوذة عن صــورة أخرى، أي بـ«عالم من الصور والرموز التي هي مرجعية ذاتها». ومن ثمَّ يكون الواقع المعيش «لا علاقة له بالواقع، وإنما هو واقع مصطنع». يصعب معه التمييز بين الحقيقي والخيالي.

وهــذا هو موضوع الكتاب المهم لـ آلان دونو الصادر عام ٢٠٢٠ تحت عنوان «نظام التفاهة»، الــذي تنــاول الأفكار الآتيــة: «موجــات التسطيح، تشابــه الشخصيــات، غياب العقــل النقدي، الرأسماليــة المتوحّشة، وهم الكاريزما، عطب المؤسســات، الفساد، تسليع الحياة العامة، الفن الرخيص، أثر التلفزيون، التلوّث، التخريب لإعادة الإعمار، العلاقة بين المال والسياسة، ثقافة الإدارة السطحيــة ومفرداتهــا الخاليــة مــن المعنى (الابتــكار، التمكين، ريــادة الأعمال)، دور الأيديولوجيا، الطبقة المالية... نظم التعليم وجودتها / جدواها، الجريمة المنظمة، العلاقة بين المال والأكاديميا (تسليع الجامعة)». ويمكن التوقف عند قضيتين أساسيتين في هذا الكتاب:

١- مــن مظاهــر التفاهة التي تسيطر على العالــم وتصنع منه نظاماً فاســداً وتافهاً -كما يقــول آلان دونــو- الهبوط في **مستــوى التعليم في الجامعــات، وبروز رموز ثقافيــة لا علاقة لها بالثقافــة، وهــي صنيعة إعلام موجَّــه. أي أنه يناقش مسألــة «تسليع المعرفــة الأكاديمية، وبيعها للجهــات المموّلــة للجامعات... هكذا ينحدر العمل بالجامعة إلى درك التفاهة**، فتتحول فيه **من منتج للمعرفة إلى تاجر فيها**».

٢- **يتبــوّأ التافهــون مواقــع السلطــة**، ويشكلــون مجموعــة يســانــد بعضها بعضــاً، ويصعب اختراقهــا أو إزاحتها. ويحدد «جوهر كفاءة الشخص التافه» بقدرته «**على التعرّف على شخص تافــه آخــر. معاً، يدعم التافهون بعضهم بعضاً فيرفع كل منهــم الآخر**، لتقع السلطة بيد جماعة تكبُر باستمرار، لأن الطيور على أشكالها تقع».

ولا يقتصــر الأمــر على ذلك، **فالهــدف النهائي هو «إسبــاغ التفاهة على كل شــيء**، والثقافة، بأشكالها المختلفة، هي أقوى أداة لتوطيد أركان نظام التفاهة» وفق ما تقوله مترجمة الكتاب. وهــذا ما يُلحظ في دور **المثقف فــي النظام الجديد**، فبعد أن كان **يحمل رايــة التقدّم والحداثة أصبح يبيع معرفته إلى صاحب رأس المال**، ويساعده في السيطرة على وعي المجتمع، وفي زيادة ثروته. انتهى دور المثقف، ناشر المعرفة. «وأصبح كثير من المثقفين يعملون «مستشارين لدى أصحاب رؤوس الأموال يقدمون خدماتهم لقاء المال».

جيل دولوز

يرفض دولوز فكرة الثبات والوحدة في هذا العالم، ويراهما وهماً، وما يحرك الناس ليس العقل بقدر ما هو **العواطف والمصالح والمظاهر الخادعة**. وهذا هو التفكير **الجذموري** الذي ينفرد بالكتابة عنه، ويعني به «الصيرورة والارتحال، وخطوط الهروب والإفلات. الجذمور هو صورة العالم الذي لا يحكمه قانون، ولا تسيطر عليه فكرة كلية شمولية واحدة» فهو **لا يعرف الثبات ولا الاستقرار**. ويحدد دولوز **علاقة الإنسان بالفضاء** الذي يعيش فيه ويربطه بالزمن، فيميز مع شريكه غواتاري بين نوعين من الفضاء المخدَّد الذي تحتله الدول بقوانينها ورقاباتها، والأملس أو فضاء البداوة الذي تقل فيه الحواجز ويمكن أن تكون متنقلة بسبب طبيعة الفضاء الصحراوي الممتد «الفضاء الحضري مخدّد بجدران وأسوار وطرق بين الأسوار، في حين أن الفضاء البدوي أملس، مطبوع فقط بخطوط تزول وتتحرك مع المسار».

ووقف دولوز في قراءته لصديقه فوكو عند مفهوم الاختلاف (الإخلاف أو الإرجاء) الركن الأساسي في فلسفة ما بعد الحداثة: «أي أن معنى النص يخلف وعده، ويكون مُؤَجَّلاً إلى ما لا نهاية. واللغة نفسها قائمة على الاختلاف، كما أن الإبداع هو إنتاج المختلف. بعد أن ساد مفهوم (الآخر هو الشبيه) زمناً طويلاً جاء مفهوم (الآخر هو المختلف)، ليسيطر على ثقافة القرن العشرين. [...] والسعي إلى كتابة المختلف تتطلّب تحريرَه من قبضة المماثل، أي من معرفته وسلطانه في آن».

الاختلاف هو الموضوع الأثير في فلسفة دولوز. فالوجود برأيه «**تكرار وإعادة بدء الكائن**. ولكن في هذه الحالات كلها، **التكرار هو قدرة الاختلاف والتخالف**». وبما أنه من الصعب العثور على التشابه المتطابق **فالطبيعي الاعتراف بأن الاختلاف أصل في الحياة، وهو قبول فعلي للآخر وليس قبولاً من أجل رفضه وإقصائه، أو تكفيره وقتله، أو تهميشه وتدميره، مثلما فعلت وتفعل أيديولوجيات قديمة ومعاصرة تحت مزاعم مختلفة كالتسامح والديمقراطية وحقوق الإنسان. فهي تنتج القتل والخراب والإبادة تحت راية الحق والإنسانية**. الاختلاف، بالنتيجة، طبيعة بشرية مجتمعية تاريخية «لا مستقبل لأي مجتمع لا يقبل الاختلاف بعيداً عن الكلام الظاهر الذي يحجب نقيضه».

* * *

الفصل الثاني: لماذا لم ينجز العقل العربي حداثته

الجابري وتكوين العقل العربي

التســاؤل الجوهري الذي يطرحه الكتاب هو لماذا **لـم يحقق العقل العربي حداثته؟** ولماذا بقـي يعيشـ على هامش التاريـخ؟ إن لم يكن قد خـرج منه فعلاً. جرت عدة محـاولات فاشلة للخـروج من عنق الزجاجـة بدءاً مما يسمى عصر النهضة العربية. يعيد د. السيد سبب فشلها إلـى أنهـا عجزت عن تحديد أسباب تخلُّـف المجتمعات العربيـة، وأن تحركها للنهضة لم يقع بدافـع داخلي، بل بسبب الاتصال بالغرب فقط. ووجه من وجوه القضية هنا يتوقف على العقل وآليـة تفكيره. ففي حين يعمل العقـل الأوروبي على تطوير المجتمع يخضع العربي لتغييب ذاته عبـر حصر نفسه بالقديم وتقديسه. **والمقارنة بين العقلين تجسدها قصة حي بن يقظان لابن طفيـل وروبنسـون كروزو لدانيـال ديفو، حيث هنـاك تشابه ظاهر بينهمـا، واختلاف جوهري في طريقـة تفكيـر كل منهمـا** . انشغـل بطل ابن طفيـل –الممثل للعقل العربـي– بالتأمل بالطبيعة لاكتشـاف وجود الله، ليثبت –كمـا يرى بعضهم– بأن الوعي الفطـري يوصل إلى الخالق. غير أن هـؤلاء نسوا أو تناسوا الربط بين تعلم اللغة وتشكل الوعي لدى الإنسان. أما ديفو فقد اهتم بطلـه –الممثل للعقل الغربي–بالتأقلم مع الطبيعة واجتـراح معجزة العمران والبناء لممارسة الحياة بتنظيمه الذاتي، بينما اكتفى ابن يقظان في تعامله مع الطبيعة بتأمين لزوم عيشه. كان تفكيـره «محصوراً في السماء»، أما كروزو فانشغل بـ«تنظيم حياته على الأرض». وهذا ما قاله توفيـق الحكيم في روايته «عصفـور من الشرق» –كما يورد الكتاب–: «الغرب يستكشف الأرض والشرق يستكشف السماء».

يلاحـظ الجابري أن العقل العربـي المنتج للمعرفة «تكوَّن في **عصر التدويـن**، أي سنة مئة واثنتين وأربعين للهجرة، مع الانتباه إلى الفارق الزمني بين الأحداث وتاريخ تدوينها»، واعتُمِد قاعـدةً أساسيـة في معرفة ما سبقه بدليل «أن ما نعرفه عن ما قبـل التدوين إنما تم بناؤه في هذا العصر نفسه، كما أن ما جاء بعده لا يُفَهَم إلا بربطه به».

ويرى الجابري أن العقل العربي «تحكمت به **ثلاثة أنظمة معرفية**: النظام **البياني** أي ثنائية الـدال والمدلول المحكومة بنص مقدس وعلاقة من الدال باتجاه المدلول، بينما يتحرر الدال فـي الفكر الأوروبي من مدلوله. والنظـام **العرفاني**، أو ثنائية الظاهـر والباطن المسؤولة عن جمود العقـل العربي، أو كما سماها الجابري بالفلسفة المشرقية. والنظام **البرهاني** المرتبط –وفـق الجابري– بأعـلام المغرب كابن رشد وابـن حزم وابن خلدون، والقائـم على التجربة والمحاكمة العقلية في اكتساب المعرفة، غير أنه استخدم في خدمة العقيدة الدينية ولم يتعمق

في الحياة الإنسانية العامة. ويشار هنا إلى أن هذا التصنيف أخذه الجابري من الإمام الصوفي أبي القاسم القشيري في كتابه «لطائف الإشارات».

يصف الجابري التاريخ الإسلامي بأنه «تاريخ الجزء وليس تاريخ الكل، وتاريخ الاختلاف في الرأي، وليس تاريخ بناء الرأي». ولمعرفته يجب البحث عنه خارج كتب التاريخ التي حكمتها الأهواء السياسية، وغابت عنها الموضوعية. وكل جزء أو فريق يستند إلى نص ديني يطوّعه ليخدم رأيه السياسي. والسؤال المشروع الذي يطرح نفسه هو ما مدى الوثوقية بالخبر المنقول بعد حوالي قرن ونصف عن طريق المشافهة التي تعتمد صحة النسب والسند، ولا تقف عند صحة الخبر نفسه.

في ظل الصراعات السياسية وغياب الموضوعية التي شهدها عصر التدوين، وبناء على نقولات، الشك فيها أقرب من اليقين، تم «تثبيت العلاقة بين اللفظ والمعنى، أو الدال والمدلول» -أي النظام المعرفي البياني-، وأكدها كل فريق بسند من نص ديني. والتثبيت هنا «لم يقتصر على تثبيت دلالة الألفاظ وإنما امتد ليشمل كل شيء: اللغة والدين والسياسة والعلاقات بين البشر، والأخلاق، إلخ». بمعنى آخر، لقد وصلت إلينا حقائق مطلقة ليس علينا إلا الإيمان بها كما وصلت، لأنها تحمل صفة القداسة. لا داعي لأن نُعمل عقولنا، ونجدّد فكرنا، لأن الأموات أعفونا من هذه المهمة، وثبتوا مدلولات حياتنا المعاصرة قبل أكثر من ألف عام، رغم أنهم عاشوا في زمان ومكان حضري -لا جغرافي- مختلفين عما نحن فيه الآن. وهذه المشكلة الأساسية التي تعيق «أي عملية تحديث في العالم العربي». فما فرضه الأقدمون بقي العامل الأساس في رؤيتنا للأشياء.

الدال هنا مرتبط بمدلول ليس نحن من صنعناه، وإنما أولئك الذين دونوا التراث في عصر التدوين، وربطوه بالنص المقدس. كل شيء يجب أن يعود إلى الأصل، والأصل هنا هو نص مقدّس لا يمكن النقاش في دلالاته، ويستشهد د. السيد هنا بنصر حامد أبو زيد في توصيفه لهذه القضية بقوله: «إن عملية التفكير في هذا العقل محكومة دوماً بـ(أصل). [...] إن المعرفة العقلية، في الحقل البياني تقوم كلها إما انطلاقاً من أصل، وإما انتهاءً إلى أصل، وإما بتوجيه من أصل. وفي أغلب الأحيان تجتمع هذه الثلاثة في عملية بيانية استدلالية واحدة».

اكتفى النظام البياني العربي الإسلامي بعلم يخص المقدس، وانشغل العقل العربي بالصراعات المذهبية وابتعد عن التفكير بالعلوم الأخرى. وكان سائداً أن «تجري مصادرة أي معرفة لا سند لها من الخطاب الديني، أو من سلطة العلماء» -كما يقول نصر حامد أبو زيد-

فالجهـد كله منصب على النصـ المقدس، مما يفسر سبب «**عطالة العقـل العربي الإسلامي**، وعجـزه عن إطلاق حداثتـه الخاصة». وكل طرف يفسـره وفق رؤيته الخاصـة، ويدعي تمثيله الحقيقـي والسليـم والصحيح للنص القرآني، لدرجة أنه «ماثل بيـن النص وبين فهمه له. أي طابـق بين ما فهمه واستنبطه من الأصل وبين الأصل ذاته، فأحل بذلك خطابه محل الخطاب الإلهـي. وبذا صار التاريخي بديلاً عن المتعالي، وقام الفرع مقام الأصل، وأصبحت القراءات أولى من الكتاب المقروء».

وهذا يعنـي أنه «يمتلك الحقيقة المقدسة المطلقة، والآخـر على ضلال». مع أن المعروف أنـه لا وجود لحقيقة مطلقة. وأن **تمترس كل طرف وراء حقيقة مطلقة ينكر وجود غيرها** -وفق رؤية الجابري- سيؤدي حكماً إلى **تحجر العقل واستقالته** من مهامه، وإلى قيام حروب تقودها العصبيـات تحـت راية «الدفـاع عن الحقيقـة المتمثلة فـي النص-الأصل. المشكلـة أن هذه الحـروب، بما فيهـا حروب الردة، رفعـت راية التوحيد، لكنهـا لم تنتج إلا مزيـداً من الفرقة والشقـاق»، والانغلاق على المعنـى الخاص بكل طرف. «وذلك بسبـب ارتباط الدال بالمدلول بصـورة ثابتـة عند كل طرف، ما يعني جعل عملية الوحدة مستحيلة لأن كل شيء أصبح ثابتاً لا مجال لتغييره في العقول المتحزّبة لهذا الطرف أو ذاك».

ينطلـق النظام **العرفانـي** (ثنائية الظاهر/ الباطن) من المدلول إلى الدال -بعكس سابقه البياني-، من الباطن إلى الظاهر، فالمعاني جاهزة وتحمَّل على الدال بتأويل عرفاني: «هناك آراء جاهـزة يُـراد صرف معنى النصـ إليها وجعله ينطق بهـا». وفي رأي الجابـري المنحاز إلـى النظـام البياني والبرهاني أن **النظـام العرفاني مسـؤول عن «انحطـاط العقلانية العربية الإسلامية»**. وسمَّى القائمين عليها من المشرقيين بأصحاب (**العقل المستقيل**). وفي مناقشته لأفـكار الجابري يرى د. السيد أن آراءه أيديولوجيـة أكثر منها معرفية، وأنها تعصبية مذهبياً وجغرافيـاً، ويـرى أن «**النظم المعرفيـة الثلاثة كان لهـا التأثير السلبي نفسه فـي تكوين العقل العربي حينما ثبَّتت العلاقة بين الدال والمدلول بالاستناد إلى أصل**، ولا فرق هنا إذا كنا ننطلق مـن الـدال باتجاه المدلـول، أو من المدلول باتجـاه الدال، لأن ذلك يجعـل الأموات يتحكمون بحياتنـا وهـم في قبورهم. المعانـي تثبَّتت منذ مرحلـة التدوين، وأخذت صفـة القداسة. كل شـيء وصل إلينا كاملاً: الدين واللغـة والشعر والأخلاق، إلخ». ويضيف أن «فكرة التثبيت تمنع الأجيال اللاحقة فرصة التفكير في الخروج من هذه الدائرة التي رسمها السلف»، وأن الانغلاق على معنى واحد وحقيقة مطلقة واحدة يعني تماماً الوصول إلى «السياسي والاضطهاد الديني، والإرهـاب العقائـدي أو الفكري، كمـا يشهد على ذلك تاريـخ الأديـان والأيديولوجيات قديماً

وحديثـاً». **فالنص الحقيقي هو المتعدد الذي ينتـج التشابه والاختلاف، ويطـرح أسئلة إجاباتها غير جاهزة، لأن المعرفة تأتي من السؤال لا من الجواب.** ولدى الثقافة العربية الإسلامية **أجوبة جاهزة للكبيرة والصغيرة في الحياة لا يجوز الخروج عنها.** ولذلك يبقى دور **العقل معطلاً لأنه يمتلـك نظامـاً صارماً من اليقينيات والإجابات القاطعة فلماذا يتساءل؟** ثم يقول إننا في الثقافة العربيـة نقـرأ داخـل النص منذ القديـم «**ليس من أجـل الحصول علـى المعرفة، وإنمـا من أجل العثور على الأجوبة التي أرسلها لنا الأقدمون**».

يرى المؤلف أن «**الأيديولوجيا** التي حذّر من خطرها الجابري وقع هو فيها» ذلك أن المفكر المتزن «لا ينبغي أن ينطلق من **موقف متحزّب لطرف على حساب طرف آخر**، لأن الطرفين كان لهمـا دور أساسي في **تقييد العلاقة بين الدال والمدلول**، ومن ثم في **التأسيس لخلاف وصراع لم يتوقفا منذ ألف وأربعمئة سنة**، ولا يبدو أنه سينتهي. ويبدو أن الزمن لم يكن كفيلاً بحل هذا الخـلاف، بل زاد من حدته **إلى درجة تكفير كل طـرف للطرف الآخر** بحجة ابتعاده عن المنهج القويـم. الطرفـان يقرآن النص نفسه، وكل طرف يستخرج منه مـا يدعم موقفه ومن ثم فإنه يعمّـق الهوة. المشكلة أن النصـ الأساسي غاب تحت ركام الهوامش والحواشي والشروحات والتفسيـرات، فأصبحت النصوصـ على النص أهم من النص نفسه». كما هو الحال في ألفية ابن مالك.

ويقـوم النظـام الثالـث (**البرهانـي**) **علـى استنبـاط الأحـكام بنـاء علـى الطريقـة العلميـة الصحيحـة**. وهـو «يعتمد قوى الإنسان المعرفيـة الطبيعية من حس وتجربـة ومحاكمة عقلية، وحدهـا دون غيرهـا، في اكتساب معرفة بالكون ككل وكأجـزاء، لا بل لتشييد رؤية للعالم يكون فيهـا من التماسـك والانسجام ما يلبي طموح العقـل إلى إضفاء الوحـدة والنظام على شتات الظواهر، ويرضي نزوعه الملح والدائم إلى طلب اليقين». **المغالطة هنا** -كما يرى د. السيد- فـي توظيف نظام برهاني يؤمن بنزعة عقلية «**للبرهنة على أمـور تنتمي إلى عالم الغيب، الذي هـو عالـم الديـن**». وإذا اتهم الجابـري المشارقة بأنهم أصحاب العقـل المستقيل، وألحق بهم المتصوفـة وابن سينا وإخوان الصفا، ورأى أنهم أفسـدوا البرهانية، فإنه **ينحاز إلى المغاربة ويصفهـم بأنهـم «وحدهـم دعاة الحداثة والتجديد»**. ويرى د. السيـد هنا أننا «عدنا مرة أخرى، مع النظام البرهاني، إلى موضوع ربط كل شيء بأصل، ومن ثم فإن أي نظام معرفي يُستخدَم سيقـود إلى النتيجة نفسها. ولهذا فإن الأمور لا تتغيّر داخل النظم المعرفية الثلاثة بخصوص الأقطـاب التي يتمحور حولها عقل الثقافة العربية الإسلاميـة: **الله، الإنسان، الطبيعة. الجميع يعمـل مـن داخـل النص نفسـه**، ليس من أجل طرح أسئلة جديـدة للحصول على أجوبة جديدة،

بل من أجل **تأكيد ما هو معروف مقدّماً**». وطالما أن العقل هو الأساس في النظام المعرفي البرهاني، «فلن يكون من المقبول -حسب قول **الجابري** نفسه- ولا حتى من الممكن أن يستند أصحابه في تأسيسه، داخل الثقافة العربية الإسلامية، إلى **السلطات المرجعية التي تعتمدها هذه الثقافة: القرآن والحديث وتجربة السلف**». لهذا يستغرب المؤلف موقف الجابري الذي «يعترف بأزمة العقل العربي الناتجة عن السياق التاريخي الذي تشكل فيه»، ومع ذلك فإنه يصر على «**الدعوة إلى التجديد من داخل التراث**»، فيقع في تناقض واضح حين يقول: «اللغة، الشريعة، العقيدة، السياسة (سياسة الماضي وسياسة الحاضر)، تلك هي العناصر الرئيسية التي تتكوّن منها المرجعية التراثية التي قلنا إنه لا سبيل إلى تجديد العقل العربي وتحديثه إلا بالتحرّر من سلطانها».

ويطرح د. السيد التساؤل: هل يمكن التجديد فعلاً من داخل التراث؟ إذا كان التراث -كما يقول الجابري- سبب أزمتنا المعاصرة، فأي تراث يريد اعتماده: الجزء لا الكل، المركز لا الهامش؟ لابد من الاعتراف بالسبب الأساسي للأزمة المكونة من ثلاثة أركان يجمعها التقديس: (الزمن المقدس، وفق نص مقدس، وأصل مقدس) التي وضعتنا خارج التاريخ بصورة نهائية. ويشخص **مطاع الصفدي** الحالة بقوله: «لقد حاربناه [المشروع الثقافي الغربي] نحن كذلك بدورنا، لكن دون أن نكسب منه ثروة ولا استعماراً معاكساً بل **فزنا منه بإعادة إنتاج عزلتنا**، وسميناها **استقلالاً** في حين كان **الغرب يغربن العالم كله**، يستولي علينا عبر انبهارنا بما هو فيه مختلف عنا في أشيائه وألاعيبه وتقنياته».

الإجابة على السؤال هي النفي طبعاً، لأن الأمر يحتاج إلى تحرر من القيود التي تُضفى عليها صبغة القداسة. والعقل الغربي لم يبدأ حداثته إلا بعد أن قام بعملية قتل رمزية للأبوة والتراث، رغم النظر إليهما باعتزاز، لكن لكل زمن أسئلته ومتطلباته، ولابد من التفكير فيها وفق زمنها بعيداً عن تكبيلها بما رآه الزمن الماضي، أو متحررة من الحلول التي فرضها القدماء ولمرة واحدة، ولا يزالون أحياء معنا بواسطتها إلى اليوم. يقول د. السيد: «ومن ثم فإن عملية التجديد من داخل التراث التي يدعو إليها الجابري لن تؤدي إلى التغيير المطلوب للخروج من هذه الحلقة المفرغة التي دخل فيها العقل العربي منذ عصر التدوين».

بعد استعراضه للأنظمة الثلاثة التي عرضها الجابري، يصل المؤلف إلى نفي وجود فروق جوهرية بينها، فكلها تسهم في «تجميد العقل العربي الإسلامي في لحظة تاريخية معينة» كان أصحابها أحراراً في استنباط المعاني وتثبيتها، ومنعوا لاحقيهم من فعل ذلك

ثانية. وهنا تكمن مشكلة العقل العربي المعاصر، فلا هو يريد الانفكاك عن ماضيه، ولا هو يستطيع الانفتاح على الفكر الغربي بحجة الخوف من ضياع الهوية، ولا سيما الهوية الدينية.

من جانب آخر، لا تخرج فكرة **فوكوياما عن نهاية التاريخ** مع النموذج الغربي «الذي يجب أن تسعى الإنسانية للوصول إليه»، عما أوجدته الديانات اعتقدت أنها أسست نظاماً صالحاً لكل زمان ومكان. وكما نظرت مقولة نهاية التاريخ إلى النموذج الغربي بأنه مثالي وعلى الجميع تبنيه، كان العصر الذهبي -نهاية التاريخ- بالنسبة إلى الفكر الإسلامي هو عصر صدر الإسلام، وهو زمن المقدس والاكتمال، أي الزمن الأسطوري القابل للاستعادة دائماً. ولهذا يصبح الزمن العربي واحداً راكداً مكرِّراً ما عاشه الأجداد قديماً. ويصبح اقترابه من ذاك الزمن معياراً لقيمته ولامتثاله للقيم التاريخية المقدسة. وتحتم العودة إلى التاريخ والاكتفاء به نسيان الحاضر والمستقبل ليصبح الزمن ثابتاً ومتكرراً بدل أن يكون تطورياً. فـ«الانشغال بتقليد القدماء في كل شيء يفقد الإنسان حسه التاريخي، بمعنى الفارق التاريخي بين زمنهم وزمننا، وحياتهم وحياتنا، وتفكيرهم وتفكيرنا. إن الرغبة في استحضار الزمن البدئي للعقيدة يعطّل التفكير، ويُشغل عن التفكير بالحاضر والمستقبل. هل هذا هو سبب أزمة العقل العربي، ومن ثم الثقافة العربية، المستمرين منذ عصر التدوين؟». بالمقابل اهتم الغرب بحاضره وبمستقبله فأنجز حضارة وحداثة لم تستطع المجتمعات العربية الإسهام فيها أبداً.

ويخلص المؤلف إلى رأي في هذا المجال يقول: «لا يمكن العودة بالزمن إلى الخلف، ولهذا فإن علينا أن نعيش اللحظة الحاضرة، ونخطط للمستقبل. الأوروبي الذي قام بالقطيعة التاريخية مع ماضيه لا يتنكر لهذا الماضي، بل هو يعتز به لكنه يتعامل معه على أساس أنه **ماض قام بدوره في لحظة تاريخية معينة**، وانتهى هذا الدور. لكل عصر أسئلته التي يجب أن تنبثق من الواقع الحاضر، وعلينا أن نجيب عنها وفق ما يفرضه علينا هذا الواقع، وإلّا فإننا نكون نجاوب عن أسئلة طرحت في الماضي ولم تعد مطروحة الآن، وأعتقد أن العقل الأوروبي نجح في حل هذه المعادلة، لأنه طرح الأسئلة التي فرضها واقعه، واستطاع تفكيك المعوقات التي تعيق عملية الحداثة».

الرد على الجابري

هناك عدد من الردود على الجابري لعل أهمها رد جورج طرابيشي الذي أخذ على الجابري توظيفه «الإبستيمولوجيا في خدمة الأيديولوجيا. وهي أيديولوجيا متعصّبة لما يسميه بالعقلانية المغربية ضد اللاعقلانية المشرقية». ويضيف طرابيشي إن تعصب

الجابـري لانتمائه (المغاربـي، المذهبي، السياسـي) أبعده عن الموضوعية فـي تحليله، فلم يتمكن من الخروج من إطاره المرجعي ليعترف بأن الحل هو بترك التاريخ للتاريخ بكل سلبياته وإيجابياتـه، وبالبحـث الآن، خارج النصـ التاريخي المقدس، عن حداثة تنهـي مأساة فكرية ومجتمعية امتدت لما يزيد على ألف عام.

ويستغـرب طرابيشي الهجوم الحاد للجابري على ابـن سينا الذي عدّه «أكبر مكرِّس للفكر الغيبـي الظلامي الخرافي فـي الإسلام»، وعدَّ فلسفته المسؤولة عـن «قتل العقل والمنطق في الوعـي العربـي لقرون طويلـة». ويصف طرابيشـي هذه الحملـة «بأنها ذات طبيعـة هذائية». ويرصـد تناقضـات الجابـري في أعمالـه التي يقـدم عبرهـا آراء متضادة كتعليلـه الخضوع للسلطتين السياسية والدينية بالأثر الفارسي، وينفي في الوقت نفسه وجود أي تأثير «للثقافات والشرائـع السابقة على الإسلام» على «التفكير الفقهـي الإسلامي». وتمييزه بين عقل مذهبي وآخـر، ويتحـدث فـي الوقت نفسه عن البيئـة الصحراوية للعـرب وعن اللغـة ؛ التي هي وعاء الفكر؛ اللتين شكلتا الوعي الجمعي للأفراد. يضاف إلى ذلك أن العقلين ينتسبان إلى منظومة أساسها الديني.

أزمة الخطاب العربي المعاصر

هـي أزمة العقل نفسه. فالآلة التـي تصنع تقدم نتاجاً جيداً إذا كانت سليمة وتعمل بصورة صحيحـة. لكـن إذا كان فيها خلل في الصناعـة فإنها لن تنتج ما هي مصممـة من أجله، لأن المرض فيها أصلاً. وهكذا حال العقل العربي لن ينتج معرفة جديدة طالما أنه مركب بطريقة خاطئة. الخطاب يحمل علامات العقل الذي ينتجه، ونحن نتعرف في الخطاب العربي المعاصر على «علامات اللا-عقل» كما يقول الجابري، وموضوعات الخطاب العربي الحديث والمعاصر بأنواعـه المتعـددة متشابهة «مهمـا اختلفت الأيديولوجيا التـي يستند إليهـا». لغة الخطابات مختلفـة أكيد لكنهـا لا تعكس «تطوراً حقيقياً في الفكر العربي والعقـل المنتِج، بل تعكس فقط بعض أصداء التطور في فكر الآخر، الفكر الأوروبي». والموضوعات التي طرحها خطاب عصر النهضة ما زالت مستعادة إلى اليوم، ولم يتحقق منها شيء فعلي يغير الخطاب القديم. وكأنها مسألـة ثبـات واستقرار لا حلول لها. والغريـب أن **المرجعيتين** اللتين يصـدر عنهما الخطاب العربـي المعاصر لا تتغيران أبداً: **العربية الإسلامية القديمة والأوروبية الحديثة**. «إنها ثنائية لا مفـر منهـا». وهما منفصلتان عن الواقـع العربي المعاصر، ومع ذلـك ينحصر التفكير بأي قضية في داخل واحدة من هاتين المرجعيتين.

* * *

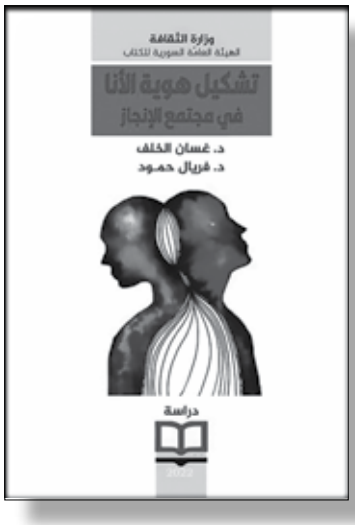
يعتقد د. السيد أن «المجتمع العربي كان قابلاً لاستيعاب أفكار الحداثة والتطور في بداية القرن العشرين، أكثر مما هي عليه الحال في بداية القرن الواحد والعشرين». ولهذا يخلص في الخاتمة إلى القول: «لا يمكن للعقل العربي أن ينجز حداثته وهو مشدود إلى الماضي، وتجربة مئات القرون تثبت ذلك. ويبدو أن هناك من له مصلحة في استمرار الحال على ما هي عليه من التخلف والجهل لأن ذلك يخدم مصلحة فئة قليلة تريد أن تحافظ على هيمنتها. ليس هناك أفضل من بيئة التخلف والجهل لاستمرار الهيمنة. ولهذا فإن علينا جميعاً تقع مسؤولية قول كلمة تخدم قضية الحداثة في مجتمعنا».

***

قراءة في كتاب تشكيل هوية الأنا في مجتمع الإنجاز

إيمان النايف

يتصـدر مفهوم الهويـة توصيف الأنشطة الحياتية بمجالاتها كافـة والآفاق التنموية العامة للفـرد والمجتمع، وخاصة عند تفاقم الأزمات وتغلغل الضعف والتشويه إلى النظم الاجتماعية التي نتعامل معها في مسارات الانشغال المستمر بقضايا الإنسان والمجتمع. وتتضاعف التعابير الوصفيـة والتحليليـة لمفهـوم الهويـة - وخصوصاً هوية الـذات- ومضموناتها مستفيدة من فيض المصطلحات اللغويـة، ممـا يجعل هـذا المفهوم يـزداد تعقيـداً أحياناً ويبـدو غائمـاً وضبابيـاً في أحيـان كثيرة. وأمـا ما تشير إليـه التعريفات والمصطلحات فإنه يعتمد على المضمون الثقافـي الاجتماعي التربـوي الموروث من حيـث المنشأ والتكويـن، والمحتوى العصري بما يستقطبه المجتمع من تطورات في بنية الثقافة والعلوم وأشكالهما.



يمنـح كتاب (**تشكيـل هوية الأنـا في مجتمـع الإنجاز**) تأليـف د.**غسـان الخلـف** ود.**فريـال حمـود** [مـن إصدرات الهيئـة العامة السورية للكتاب عام ٢٠٢٢. وعدد صفحاته ٤٣٢ صفحـة مقسمـة علـى ستـة فصول] فرصـة لكشف جوانـب من مفهوم الهوية والتطورات التي تتابعـت مؤثرة في مجتمعنا وقيمه وتراثه، والإنسان وصراعات ثقافية حضارية.

الفصل الأول (تشكيل هوية الأنا والإشكاليات المجتمعية المعاصرة) وفيه ثلاثة محاور تناولت: الإشكاليات المجتمعية وتشكيل هوية الأنا.. من المسؤول ومن المتضرر، ومراحل النمو وتشكيل هوية الأنا، وأبعاد هوية الأنا بين الرسوخ والحداثة.

لم تهتم العلوم الإنسانية بمصطلح كما كان مع مصطلح الهوية مقروناً بالانتماء... الهوية الثقافية والسياسية والوطنية. ولكن الكثير من الباحثين يتفقون على أن الهوية هي وعيك بما أنت عليه الآن، أي وعيك بانتمائك ولغتك وتاريخك ومجتمعك ومعرفة تطلعاتك، أي أن تعرف من أنت، وما تريد وما المجتمع الذي تنتمي إليه وتعمل من أجل تحقيق أهدافه؟ وعندما تعي ذلك يصعب اختراقك وتحافظ على انتمائك... أما إذا لم تكن تعي ذلك فهويتك مسطحة وسهلة الانقياد والتغير وسهلة الاختراق.

إن أخطر أنواع الغزو هو الغزو الفكري الذي يعمل على تشويه الهوية وتمزيقها وضياعها؛ وخاصة لدى شبابنا الذين أحاط بهم ما يهدد روح الانتماء والثقة بمجتمعهم وقيمهم. لذلك يتصدر مفهوم الهوية في هذه المرحلة المعقدة من تاريخنا بعد سنوات الحرب، وفي ظل الأزمات الاقتصادية والسياسية والثقافية.

إن الهوية ليست مرئية، والذي نستطيع رؤيته هو سلوك وأنماط فعل للمهمات المرتبطة بالنمو، وتتضح من خلال الأدوار الشخصية في البيئة. وهو ما يجعل هوية الأنا صورة عن التنشئة الاجتماعية، وهي بوابة لتعيين ثقافة المجتمع بما فيها من الحب والانتماء والمسؤولية وبمنزلة الجذور لكل من التنشئة السياسية والاقتصادية والعلمية وغيرها، تبدأ مع دمج الطفل بعناصر الثقافة وتدريبه على المهارات المطلوبة للتفاعل مع محيطه من خلال النشاطات التي تتطابق مع مكونات الهوية والعلاقات داخل الجماعات وتطوير الأدوار ونماذج السلوك المتعلقة بها.

وفي ظل الإشكاليات المعاصرة وتأثيرها في تشكيل هوية الذات، وحيث أصبحت الأهداف الاجتماعية المطلوبة من (التعليم والعمل) في تصاعد وتكثيف مستمر لتلبية التنوع في قدرات وظروف الناس صغاراً وكباراً وكذلك الولوج إلى عالم الإنتاج، إضافة إلى التنوع في مصادر الضغوط العامة، وتداخل منابع المعرفة، وظهور أنماط جديدة ومختلفة للتنشئة والتعليم والعمل.

كما أن تطور الأنماط الاعتيادية لطريقة الحياة، يجعل استجابة الآباء والمربين لهذه المطالب تحتاج إلى تغيير في شخصياتهم وأفكارهم ليتمكنوا من إدارة هذا التغيير بالطرق الصحيحة، والاستثمار المناسب في الإمكانات والوقت، كما أن استجابة المراهقين لأنظمة الحياة الاجتماعية تزداد تغيراً وتنوعاً، مما يتطلب القيام بما يشبه (إعادة التعريف) للهوية الشخصية والمجتمعية.

الإشكاليات المجتمعية المعاصرة

إن الهوية تشكيل اجتماعي، وتعبر عن طرق تفسير الفرد لوجوده في المجتمع وإعادة تعريف شخصيته بشكل مستمر، ومن ثم شعوره بالألفة والتنافس والمشاركة والمكانة ضمن الآخرين، لذلك يصبح الإحساس بالهوية قضية بؤرية لدى الأفراد عامة والمراهقين خاصة. وتحقيق هذه المتطلبات يعتمد على مساعدة الراشدين للمراهق لإنجاز الحالة الاجتماعية الملائمة له، وعندما تتعرض المجتمعات لتحولات اجتماعية ومعرفية كبيرة تدعم الرفاهية وتوفر البدائل، وتنوعت معها طبيعة القضايا الفكرية حول الإنسان القادر على مواكبة المتطلبات المتجددة، نكون أمام تغاير وربما أزمات في أنظمة التنشئة وطبيعة جهودها.

ومن أجل إعادة النظر في مضمون الهوية لدينا، من المفترض العودة إلى قوانين النشوء الإنساني والتطور الشخصي، والفرص والإمكانيات والأساليب التي ينبغي استخدامها لنكون أكثر وفاءً في تكوين شخصية اجتماعية جديرة بموقعها الإنساني والحضاري وفق متطلبات الحياة العصرية.

إن التطلع إلى حياة منتجة هو من الفضائل الأساسية المنبثقة عن دورة الحياة للفرد، والتي تركز على قوة الإرادة الأخلاقية الضرورية لديه لتحقيق النجاح في الحياة الاقتصادية باعتبار تلك الإرادة الأخلاقية هي القوة الكامنة وراء تمركز الفرد في مواقعه الاجتماعية أو فقدان الشعور بالقيمة، وذلك كله يتوقف إلى حد بعيد على تأثير المؤسسات الاجتماعية في نمو الشخصية وتحديد تأثيرها العميق في تشكيل «هوية الأنا» ونموها وكيفية تطويرها.

ومنذ أن وضع (روسو- فرويد- إريكسون) وغيرهم أصابعهم على آلام الناس وجراحاتهم، وتلمسوا وقع تأثيرها على أنماط ومستويات الشخصية، تمثلت (الأنا /الذات) بأنها المتضررة من مشكلات التنشئة وأبعادها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وقد اعتقد (روسو) أن المؤهلات التي تميز بني البشر هي الخيال والكفاح في سبيل تقويم الذات أو الكمال، وهي دون جدال من ثوابت الوجود الإنساني التي يتعذر تغييرها، وهي مصدر للدوافع الأكثر همجية، وأيضاً مصدر لأسمى الفضائل تلك التي تخرب وتبدع، تفسد وتهذب.

ويرى (إريكسون): «أن الإنسان ضحية للقهر الاجتماعي والتسلط الاقتصادي، وأن علاقات مؤسسات التنشئة والسلطة المتاحة لها المتسمة بالعنف أو الفساد تمثل فشل «الأنا» والمؤسسات الاجتماعية في الوقت نفسه. أما الفرد فإن الأنانية والخوف والانتهازية تزدهر لديه في ظل سوء الأحوال الاجتماعية مثلما تزدهر كل مخزونات آليات الدفاع اللاشعورية... ومن مثل هذه الأوضاع، تسويغ الحروب العدوانية، والسكوت عن معاناة المحرومين اجتماعياً، واستغلال

المـوارد في المجتمع بلا تحفظ لضمان مستوى حياة لمجتمع ما أو فئة من المجتمع. إن (الأنا) هي الجزء المسؤول في مواجهة الحياة، كما أنها المكان الذي تتم فيه رشوتنا وتقليب مواقفنا».

إن دورة الحيـاة أو أطـوار الحيـاة كمـا يريد بعض المنظرين تسميتها، هـي التي تمر بها «الأنـا» حاملة أحلامهـا وطموحاتها ومتاعبها، لكن علينا تسويـغ اعتقادنا بأن مستوى حصول الإنسان على احتياجاته هو السبب في تطوير «الأنا» قوة أو ضعفاً، لأن ذلك يكمن في أن نموذج دورة الحيـاة ينطلـق من تصور أساسـي بيولوجي، وكذلك يدور في سـن الرشد (إلى حد ما) حـول العلاقات الخاصة في الزواج والأسرة والمهنة. فإذا ما وجد الراشد المعني هويته، يعود المجتمع ثانية ليكون عالماً خارجياً يبدو تأثيره في الحياة النفسية الداخلية.

وفـي هذا الأفق تدور الحكايـة، وفي الحبكة منها يتـراءى أن المصـدر الأساسي للمعاناة الفرديـة (المرئيـة والمختفية) وشدة الصراعات الاجتماعية تكمن منـذ البداية في ممارسة الراشديـن لسلطتهـم من خـلال تخويف الطفل وقمعـه أو إهماله، وقد صيغـت الفكرة الأكثر تحديـاً للمجتمع كالآتي «لنجعل العالم آمنـاً بالنسبة للديمقراطية ينبغي في البداية جعله آمناً بالنسبـة للطفـل السليم، ومن أجـل القضاء على القمـع والاستغلال واللامسـاواة في العالم، لا بـد مـن توضيح أن عدم المسـاواة الأولى في العالم هـي التي بين الطفـل والراشد». لذلك نـادت العلوم التربوية بمبـدأ ضرورة إلغاء كل أشكال العنف، والبرامـج التي تعتمد وتوجه نمو الشخصيـة «التربيـة المُنمِّية» والتي تدعـو إلى ترك الطاقات الإيجابيـة للطفل «تنمو»؛ وذلك يوجـد فـي الشكل المؤسساتـي (المدارس) والذي يتـم تحويله إلى إجـراء اجتماعي/ تربوي فقـط، ولكن التساؤل الآن هو كيف يبدو «التفتُّح الطبيعـي» للاستعدادات والقوى الطفولية في عالـم الحواسيـب والمنظمات الكبيـرة؟ ألا ينبغي على الإنسان أن يأخذ بعيـن الاعتبار أن كل المؤسسـات والقيـم أصبحت اليوم موضع شك وتفحص نظراً لاختـلال قوى التقاليد المانحة للدعم النمائي في مواجهة التصاعد المطرد الذي لا وازع له في روح التجارة والاقتصاد؟

لكننـا في شبه يقين بأن هناك اختـلالاً في قوة التقاليد والقيـم الإنسانية الأساسية، فهل ينبغـي علينا العـودة إلى التقاليد التربوية من أجل إعادة إحيـاء القيم مثل: المسؤولية والحب والولاء والانتماء التي لايمكن لأي جماعة أن تقوم على المدى البعيد من دونها؟

إن التفاعـل الاجتماعي لكل من (الوراثة والبيئة والوقت) يؤثر في الفرد ويصبغ شخصيته بصبغة معينة، ومع ذلك تبقى عوامل الوقت والبيئة هي مفاتيح البناء والتغيير في الشخصية، ولذلـك انصـب الاهتمام على مختلف مراحل العمـر كونها أطواراً متكاملـة، إنما في حال من الأحـوال تكون مرحلـة المراهقة الأكثر تركيـزاً في إعادة هيكلة تلك القـوة المحركة وتنظيم شكلهـا ووظائفهـا لتواكب مطالـب الشخصيـة والمجتمع. يتـمُّ التركيز على فتـرة المراهقة

باعتبارها من الفترات الأكثر خصوبة لتشكيل هوية الأنا بما فيها من تحقيق الذات المنشودة، وتقدير الذات والكفاءة الذاتية التي تعدُّ من البنى الأساسية للشخصية وهويتها الذاتية.

إن التصورات المتمحورة حول البناء الاجتماعي القوي والصحي يتعلق بشكل مبدئي بنشوء الأنـا السويـة التي تستطيع حـل أزماتها من فترة إلـى أخرى بأقل قدر مـن الخسائر وبأفضل إنجـاز للمهمـات الحياتيـة، وتصبح "هوية الأنـا " المتمثلـة بالبعد الاجتماعـي (العلاقة مع الآخر-الصداقـة-إدراك الدور- قضاء وقت الفراغ) والبعد الإيديولوجي (المعتقدات الدينية والسياسيـة والمهنة وأسلوب الحيـاة) ومحتويات هذه الأبعاد تفترض التكامل وليس التفاضل، لأن غياب بعض منها يكون عائقاً في توظيف واستثمار الجوانب المنجزة في الطريق الصحيح.

وتتمركز التربية المُنمِّية وبرامج النمو التنشيئي بشكل أساسي في المؤسسات ذات الطابع الاجتماعـي، وهي المنصات الأكثر التصاقاً بالطفل والتي تسهـم في تكوين الهوية (الأسرة- التعليم-الأقران-الإعلام...) والمطلوب منها أن تكون مناخاً صالحاً لقيامها بتمهيد وتحسين مسارات نمو الهوية بالشكل الصحيح وخصوصاً خلال مرحلة المراهقة.

مراحل النمو ومتطلباتها لتشكيل الهوية

المرحلة الأولى: وهي مرحلة الطفولة الأولى:تمتد من السنة الأولى إلى السنة والنصف، إن مهمة هذه المرحلة أن تتطور الثقة بين الآباء والطفل، بأنْ يعطيا المولود درجة الألفة والاتساق والاستمراريـة فالطفل سيطور الشعور بالعالم (خصوصاً العالـم الاجتماعي) بأنه مكان آمن حيـث الناس موثوقون ومحبون. فالطفل سيطور "مزية الأمـل "والاعتقاد القوي بأنه حتى وإن لـم تكن الأشياء ناجحة دائماً لكنهم (الآبـاء) سيعملون جيداً وبشكل مقبول في النهاية، وهذا لا يعني أن الآباء يجب أن يكونوا مثاليين دائماً.

المرحلـة الثانيـة: الاستقلاليـة: وتمتـد حتى السنـة الرابعة، حيث تنصـرف معظم طاقة الطفل نحو تأكيد ذاته، وواجبات هذه المرحلة تحقيق التآزر والتوافق لعدد من أنماط الحركة والفعل المتناقضة كالإمساك بشيء وتركه،المشي والكلام،ويقول الطفل (أنا أكون ما أستطيع أن أريده بحرية).

المرحلـة الثالثـة: المبادرة: وتستمرحتـى السنة السادسة، هنا تواجـه كل طفل مشكلة أن يتعلم المبادرة دون شعور بالذنب أكثر من اللازم، إنها تتسم بالمبادأة والمشاركة بفاعلية في عالمـه وملاحظة مايعمله الراشدون مـن حوله، ويحاول تقليد سلوكهم ويرغب بمشاركتهم في أنشطتهـم، هنا يجب أن نتيح له فرصة ومجالاً للنشاط والحركة، وتشجيعه حين يقوم بأعماله أو حيـن يتحدث،(أنا أكون ما أستطيع تمثله) المبـادرة تعني رداً إيجابياً نحو تحديات العالم،

يواجه المسؤوليات، يتعلم المهارات الجديدة، يشعر بالأهداف، ويمكن للآباء أن يشجعوا مبادرة الأطفال لاختبار أفكارهم ومنح الفرص المناسبة لتحقيق هذا الهدف، من خلال قبول وتشجيع الخيال وفضول التصورات لدى الطفل.

المرحلة الرابعة: الإحساس بالكفاية: (الإنجاز): تمتد المرحلة الرابعة بعمر المدرسة من حوالي ٦-١٢ وهي مرحلة حبِّ الاستطلاع الشامل والرغبة بالتعلم والحاجة إلى تقدير الآخرين. إنها البحث عن طريق اكتساب المعرفة، وتعلم كيفية التحمل والتكيف مع القوانين المادية والاهتمام بالثقافات، وهي تزود الطفل بالمعلومات التي يسعى إلى الحصول عليها بمعونة المؤسسات التعليمية في المجتمع. وبرغبة من الطفل ليجد له مكاناً بين الأطفال في سنِّه، لذلك يوجه طاقاته نحومعالجة المشكلات الاجتماعية المحيطة به، كما يبذل كل جهد ممكن في العمل والإنتاج وسط رفاقه خوفاً من أن يكون في مستوى أقل من مستوى عمل الآخرين حوله. إنه شغف لتعلم المهارات المفيدة وأدوات الحضارة الأوسع، ولإجادة مهارات عقلية متقدمة في مجتمع التكنولوجيا.

ويتصاعد في هذه المرحلة دور المجال الاجتماعي...وفيه الآباء والعائلة، وينضم إليهم المعلمون والنظائر والأعضاء الآخرون جميعاً يساهمون، فالآباء يجب أن يشجعوا، والمعلمون يجب أن يهتموا، والنظائر يجب أن نقبل بهم، لأن عالم الأقران يصبح ذا أهمية مساوية لموقف الكبار في هذه المرحلة.

المرحلة الخامسة (الهوية مقابل تشوش الهوية): وتسمى مرحلة المراهقة حتى عمر /٢٠/ تقريباً إنها مرحلة البحث عن الهوية، «ماذا أختار أن أكون إيديولوجياً أو مهنياً وهي مفصل تحولي نحو الاستقلالية الضرورية للنمو السوي في مرحلة الرشد». إن أزمة الهوية حدث محوري في الحياة ووقت مصيري وحاسم يحدد الطريق الذي سيسلكه النمو، ويساعد على حشد الموارد المتاحة للتطور وتنظيمها، وإعادة استكشاف الهوية والمزيد من التفرد والتمايز، وإن أزمة الهوية تثير الشعور بها لاستكشاف بدائل الحياة المتنوعة مثل وجهات النظر السياسية والمهنية والدينية وحلها من خلال الالتزام الشخصي والإيديولوجي. فالأزمة مطلوبة ومرغوبة للمراهقين لاجتياز المراهقة والوصول إلى النضج والخبرة. إذ إن المهمة التطورية أثناء المراهقة هي أن تنجز "هوية الأنا" وتتفادى تشوش الدور.

يجب أولاً أن يكون عندنا اتجاه عام لثقافة الرشد التي تعدُّ استحقاقاً لاحترام المراهق ليكون شخصاً مجهزاً لأدوار الرشد وخطوط الاتصال المفتوحة. ويجب أن يقدم المجتمع مناسك واضحة للمرور، وتقديم بعض الإنجازات والطقوس ليعبر المراهق إلى سن الرشد. ودون ذلك من المحتمل أن نرى تشويش الدور الذي يعني ويفسر حيرة المراهق حول مكانه

فـي المجتمع والعالم. لأن المراهق عندما يواجه تشويش الدور فإنه يعاني من أزمة شخصية عندما لايستطيع الإجابة عن السؤال المشترك البسيط الذي يسأله المراهقون «من أنا».

فإذا تمَّ النجاح في هذه المرحلة واستُلمت مفاتيح القيم الأكثر أصالة في المجتمع، سيكون عنـدك المزية التي تدعى "الوفاء" يعني الـولاء والقدرة على العيش بمعايير المجتمعات على الرغم من بعض النقائص وعدم الكمال والتضاربات. وهنا لا نتحدث عن الولاء المنقاد ولا عن قبـول النقائص، لكن إذا كنتَ تحب مجتمعـك فإنك ستريد رؤيته في أفضل مايمكن أن يكون، والوفـاء يعني أنك وجدت مكاناً فـي ذلك المجتمع الذي سيسمح لك بالمساهمة ذات الأثر في التطوير الإنساني.

يتـمُّ التمكن من حل الأزمة والوصول إلـى الإحساس بالهوية «من خلال حلٍّ فعال يتمثل في إحساس المراهق بتفرده ووحدته، وتماثل واستمـرار ماضيه وحاضره ومستقبله والقدرة على الحكـم المناسـب، كما أن التوفيق بيـن الحاجات الشخصية الملحـة والمتطلبات الاجتماعية المتناقضـة يؤكِّـد إحساسه بواجبه نحو ذاتـه ومجتمعه، وانعكاس كل ذلـك سلوكياً في قدرته على العمل النافع وفق معاييره ومعايير الآخرين ذوي الأهمية في حياته، واختيار قيمه وأدواره وأهدافـه، وأدواره الاجتماعيـة والتزامه بها وبالمثل الاجتماعية بـدلاً من مواجهتها». ولابد أن ننـوه بأن الهوية في جوهرهـا عملية نامية تتغير مع تقدم العمر، حيـث يستمر الشخص بتعلم أشياء جديدة ويجد أدواراً مختلفة.

المرحلـة السادسـة الألفـة مقابل العزلـة: وتدوم هذه المرحلة حتى سـن /٣٠/ حيث تكون مشاركـة الفـرد الكاملة فـي مجتمعـه. إن المهمة في هـذه المرحلة هي إنجـاز بعض درجات «الألفـة» كمقابـل للبقاء في العزلة ومقولة «أنا أكون ما أحب». الألفة تعني القدرة على أن تكون قريبـاً من الآخرين كشخص محبب لديـك صديق، وكمشارك في المجتمـع، وهنا ليس لديك خوف من أن تفقد نفسك مما يكون عند المراهقين.

فـي حقيقة الأمر إن مجتمعاتنا لم تعمل الكثير من أجل الشباب، مثل: التأكيد على المهن، والتنبُّـه إلـى عزلة المعيشـة المدنية، وأثر الحركـة الاقتصادية التي تبقـي الإنسان بعيداً عن العلاقات الاجتماعية، وكذلك الطبيعة غير الشخصية العامة للحياة الحديثة التي تمنع الناس مـن تطوير علاقاتهم العميقة (كالارتباط والزواج وتكوين الأسرة).. «فإذا حققت النجاح في هـذه المرحلـة، ستحمل معك لبقية حياتـك تلك المزية أو القـوة السيكواجتماعية التي تسمى «حبـاً» الحـب من الوسائل التي تكون قـادرة على وضع الاختلافـات والخصومات جانباً خلال الـولاء المشترك» ولا يتضمـن ذلك فقط الحب الموجود في زواج جيـد، لكنه أيضاً الحب بين الأصدقاء والأقارب وحب الجار زميل العمل، والمواطن أيضاً.

المرحلة السابعة الاهتمام بالأجيال مقابل الركود: هي تلك المرحلة التي تشير إلى سن الرشد المتوسط، وهي من فترات العمر الطويلة، وربما تكون الأكثر خصوبةً وعطاءً، وتتضمن الإنتاج والابتكارية، مقولة المرحلة «أنا أكون ما أستطيع إنتاجه».

تكون المهمة هنا تعزيز الميزان الصحيح نحو الاهتمام بالأجيال الجديدة، ويبدو الأشخاص كأنهم مهتمون باحتياجاتهم الخاصة أكثر من اهتمامهم باحتياجات أبنائهم. وربما يبدو الوالدان يائسين ومحبطين لعدم القدرة على التطور والإنجاز في هذه المرحلة.

إن أغلبية الناس تمارس دورها في إنتاجية الأجيال من خلال تنشئة الأطفال، ولكن هناك أيضاً طرق أخرى تعتبر أشكالاً من الإنتاجية يمكن أن تسهم في الاهتمام بالأجيال الجديدة مثل: التعليم- الكتابة- الاختراع –الفنون والعلوم – والنشاطات الاجتماعية.. التي تساهم في رفاهية أجيال المستقبل عموماً، والتي سيكون لها دور في إعداد جيل على نحو جيد في أي شيء. فإذا كنت ناجحاً في هذه المرحلة، سيكون عندك مزية «قدرة الاهتمام» التي ستخدمك خلال بقية حياتك.

المرحلة الثامنة.. الكمال مقابل اليأس: هذه المرحلة الأخيرة ويشار إليها بسن الرشد أو «النضج المتأخر» وتبدأ في سن التقاعد، إن المهمة في هذه المرحلة هي الاهتمام بتطوير «سلامة الأنا» مع أقل مايمكن من اليأس. ويبدأ الأشخاص بمواجهة كثير من الصعوبات، حيث يتقاعد بعضهم من وظائفهم، وإن واجباتهم كآباء تسير إلى الانتهاء، ويشعرون بالانفصال عن المجتمع وفقدان الفائدة، وأن مساهماتهم لم تعد مطلوبة أو لا يُسألون عنها، وهناك إحساس بضعف الحيوية والنشاط. ناهيك عن تعرضهم لبعض الأمراض (السكر–مشاكل قلب – التهاب مفاصل...) والتي تأتي معها المخاوف من الموت حيث يمر في الحياة الكثير من الفقدان بالموت.. الأقارب، الأصدقاء..

كيف يفكر الشخص الذي يمتلك «سلامة الأنا»؟ الشخص الذي يقترب من الموت دون خوف، الذي عنده قوة الحكمة، يجب على الشخص أن يُهدي شيئاً ما ليكون حكيماً حقاً، بعض العطاءات البسيطة ولكنها تُعلم أفكاراً عظيمة. ليس بالكلمات الحكيمة لكن بالنظرة البسيطة واللطيفة إلى الحياة والموت وذلك بسبب الكرم الروحي الذي يعبرون به عن السمو والتكامل.

الفصل الثاني: المنصات الأساسية (مؤسسات المجتمع) الفاعلة في تشكيل الهوية وتطويرها عبر مراحل العمر.

يتناول هذا الفصل:

١- **الأسرة:** تمثل الأسرية قيماً ثقافية مشتركة في كلِّ المجتمعات، وتؤكِّد على العلاقات الشخصية والضرورية القوية بين أفراد الأسرة الممتدة، كما تؤكد في الوقت نفسه على الترابط والاعتماد المتبادل والتعاون، وسيادة مصالح الأسرة على المصالح الفردية.

٢- **المدرسة**: تمتلك المدرسة موقعاً موازياً تقريباً لموقع الأسرة للتنشئة، وتهدف إلى نقل وتعزيز وتشكيل مجموعة من القيم والاتجاهات والعقائد والعادات والمهارات للمتعلمين، والتمكين من المعارف ومهارات التعلم الضرورية والنمو الاجتماعي المتمثل بالعلاقة بين الراشدين والأطفال والأقران والعلاقة بين الأسرة والمدرسة.

٣- **مجموعة النظائر/ الأقران**: يبحث المراهقون عن التكافل والتضامن تحت مسؤولياتهم الخاصة، ويتطلعون لإنشاء جماعات وثقافات خاصة بهم، وتكون هذه الجماعات مرجعية في إعادة تأكيد ذواتهم وتكون مصدراً لمرور الهوية من مرحلة المراهقة إلى مرحلة الرشد.

٤- **وسائل الإعلام**: التي تمتلك سياقات متعددة من التفاعل؛ والتي تعمل في نظام واسع وعالي المستوى لإقناع المجتمع أنها تمثل تصورات ثقافة المراهقة، ومافيه من اعتراض على المعايير الاجتماعية.

٥- **الجامعة**: حيث تتسع هنا مجالات للحوار في الكثير من الموضوعات ومصادر المعلومات ومنهم الأساتذة والمكتبات وهناك مساحة أكبر من الحرية تمنحها الأسرة لأبنائها في الجامعة وما يواجهه المراهق من تحديات لينمّي هويته ويكتسب الخبرات ويصبح أكثر قدرة على التفكير والانتقال للحياة العملية.

وفي الفصل الثالث تمَّ تناول (حالات الهوية وكيفية استقطاب البعد الاجتماعي والإيديولوجي)؛ فثمة محاور:

١-**إنجاز الهوية**: ويتصف الأفراد في حالة الهوية المحقَّقة بالنضج والمقدرة ويكون إحساسهم بهويتهم قوياً ومتيناً ويستند على الإنجاز والكفاح الشخصي.

٢-**تعليق الهوية**: هنا الأفراد في حالة من الأزمة حيث يكافحون للعثور على المواقف للالتزام بها.

٣-**انغلاق الهوية**: وهنا الأفراد يتصفون بحالة من السلبية ويرتضون بالتكريس الاجتماعي للسيطرة الأبوية.

٤- **تشتت الهوية**: يتميز الأفراد في قلة الاكتشاف والالتزام، وفي مستويات أكثر مرضية، هم بعيدون عاطفياً، انفراديون، وفصاميون تقريباً.

وتناول الفصل الرابع (الضرورة والآمال المعاصرة لإنجاز هوية الأنا) من خلال:

١- طبيعة الذاتية والوظائف النفسية للهوية:

تتمثل ضرورة إنجاز الهوية باعتبارها محركاً للفعل الإنساني وتمتلك الوظائف الأساسية التي تمكن الذات من المسير في عالمها المتنوع الجميل والشائك وتتبع خلف الطموح والاعتزاز بمعنى الحياة. وقد صيغت تلك الوظائف للهوية على مدار العقود الماضية من نتاجات

الفكر الاجتماعي بكل أبعاده، ومن خلال محاولات التفريق بين طبيعة المجتمعات المنجَزة والمجتمعات ضعيفة الإنجاز، المجتمعات الأكثر تحقيقاً للنماء الشخصي، وتلك الأفقر اهتماماً بالاعتماد على التطوير الداخلي من التطوير الخارجي، إذ إنه ليس من الطبيعي أن نتجنى على الظلام بينما الضياء متاح ويمكن إيجاده. العصر الحاضر يطرح بلا تحفظ تحدياته، وكل مجتمع يعمل يلوذ بمدخراته كي يحقق الإنجاز لنفسه، ودون ذلك سيتعرض للتشتت أو فقدان الهوية. إنه زمن الاقتصاد والطموح والرفاهية والمكانة، والأسرع والأقوى هو الأفضل.

الهوية «بنية نفسية اجتماعية تعكس التأثيرات الاجتماعية عبر البنية النفسية النشطة وعمليات التقليد والتوحد في تحديد واختيار ماهو مهم للذات والآخرين. وتتأسس أوجه البناء النفسي الفعَّال لهوية (الأنا) على العمليات المعرفية التي تنظم وتبني وتعيد بناء المعرفة الذاتية، أي القاعدة المعرفية للذات" التي هي جهاز تنظيم ذاتي يعمل على توجيه الانتباه، وتصفية المعلومات ومعالجتها، وإدارة الأفكار والانفعالات، واختيار السلوكيات المناسبة. وكغيرها من البنى النفسية "فالهوية لديها أهدافها الوظيفية الخاصة بها، لذلك فإن فئات الهوية الإيجابية التي تشمل الإنجاز والتعليق تكون مرتبطة إيجابياً بوظائف الهوية، وبالمثل فإن فئات الهوية السلبية التي تتضمن الانغلاق والتشتت تكون مرتبطة سلبياً مع وظائف الهوية».

وظائف الهوية

١-تزود الفرد بالبناء النفسي اللازم لفهم نفسه ومَنْ يكون إذ تمكِّنه من أن يَعي ذاته كشخص مستقل وفريد.

٢-تزود الفرد بالإحساس بالسيطرة الذاتية والإرادة الحرة، لأن الهوية ترتكز على تمييز الفوارق بين السلبية والخضوع من جهة، وبين الفاعلية والكفاح من جهة ثانية.

٣-تزود الفرد بالإحساس بالمعنى والتوجه من خلال الالتزامات والقيم والأهداف، لأن الهوية توجه السلوكيات المختلفة نحو موضوعاتها.

٤-كما تساعد الفرد على إدراك الاتساق والتماسك والتناغم بين القيم والمعتقدات والالتزامات، حيث يساعد ذلك على الإحساس بالتماسك الذي يؤدي إلى الإنسجام مع الذات وانخفاض القلق، إضافة إلى الشعور بالأمن والسلام الذاتي.

٥- تزود الفرد بالقدرة على تقدير الإمكانيات والاحتمالات المستقبلية، وتعزيز المبادرات الذاتية لتدفع بالأفراد إلى محاولات الإنجاز بشكل دائم.

هذه الوظائف تتبلور في أثناء التنشئة والتفاعلات النمائية والفرص والإمكانيات والدعم التي تثير كفاح الفرد نحو تحقيقها، كما تتطلب الرعاية والمتابعة لتمكين الأفراد من صيغة جيدة لذواتهم، وذلك يتم في السياق الاجتماعي والتعليمي.

٢- السياق الاجتماعي للهوية:

إن السيـاق الاجتماعـي هو ميزة أساسية للذات، كما أن الهويـة تتطور انطلاقاً من الأدوار الشخصية والاجتماعية للتنشئة التي تؤثر في الشعور بالذات

٣- التوجهات التأليفية لأزمة الهوية:

إن الاضطرابـات التراكميـة فـي جوانـب الشخصية هي التـي تؤثر على الصحـة العقلية والنفسية للأفراد.

وفي الفصل الخامس (إدارة أزمة الهوية خلال مراحل النمو والتأثير في حالة الهوية) وقد توزَّع هذا الفصل على مجموعة من المحاور:

الأزمـة والالتـزام، ومبـدأ التطور الطبيعـي، ومنظومة (قـوى الشخصية) والتدبيـر التربوي فـي نظريـة فرويد، والتدخل في حـالات الهوية لدى الشخص مباشـرة، والتأثير في بؤرة الأزمة الممتدة من الطفولة، والتاثير في طبيعة العلاقة التربوية في المدرسة والتعليم، حول الأنظمة والدوافع والحالات ومظاهرها في هوية الأنا.

مـا أهميـة التطور المعرفـي؟ وما دور الثقافة فـي تطوير الذات الصحية ومـا الآمال التي يترقبهـا التعليم فـي التمكين من الهويـة الصالحة لمجتمع متحرر ومتطلـع إلى النجاح؟ تلك القضايـا التـي تتوطن في كفاحنـا للحياة الكريمة، مـن خلال شخصيـات ذات معنى ومكانة فـي العالـم من حولها، عالم يتضخم وتـزداد إثراءته وتحدياته لمطالـب الإنسان منه، وأيضاً المطلوب منه.

إن موثوقيـة أي جهد تربوي وعلمي يهدف إلى تكوين شخصية صحية، والعمل والبحث عن آليـات الدعم والمسانـدة التي تضيف إلـى إرادة الراشدين كفاءة أفضل فـي تنشئة أبنائهم، وتربيـة متوازنة بين مصالح الآبـاء والأبناء ومصالح المجتمع، لتشكيل مجتمعي يتسم بالأمان والسلامة النفسية والجسدية، وتطلع حقيقي نحو إنتاجية تحقق تطلعات الناس نحو الاستقرار.

كما أن العوامل الحضارية المعاصرة التي نعيشها تجعلنا نهتم بالمعرفة البنائية التطورية لأن:

- العصر الذي نعيشه هو زمن الانتقال من المعرفة المنقولة إلى المعرفة البنائية.
- تتغير أدوات المعرفة ووسائطها نتيجة التحولات في عملية اكتساب المعلومات.
- يتـمُّ الاعتمـاد والتكيف المجتمعي مع معطيات عصر المعلومـات وما يطلقون عليه صفة «مجتمع المعرفة».

إن استخدام التراث الفكري التربوي الاجتماعي ليس مجرد تكرار، إنما هو معطيات مهمة جـداً، تجعـل النظر إلـى داخلنا ومن حولنا أكثر دقـة ونحن نتطلع إلى شـق الطريق المناسب لأهدافنا وآمالنا.

الفصـل السادس (آفاق وقضايا فـي هوية الأنا وتطورها نحو الإنجـاز) وقد تفرعت المحاور في هذا الفصل إلى النظر في:

- **منظومة الارتقاء المعرفي وفق(جان بياجيه) في تشكيل الهوية وتطويرها.**
- **دوران (الأنظمة والدوافع والعدوان) وصورها في هوية الأنا وأزماتها.**
- **فترة المراهقة بين المطلوب والأزمة.**
- **السلوك النهامي وسلوك الإيذاء الذاتي وعلاقته بأساليب الهوية لدى طلبة الجامعة.**
- **رُتب الهوية وعلاقتها بالسلوك البيئي(صواف-فردوس ٢٠١٣)**
- **انتحال الشخصية عند المراهق(كابلن ١٩٩٨).**

مـن وجهـة تربوية تطويريـة: إن الثـروة المعرفية التي تميـز العصر الـذي نعيشه تتطلب أن نمتلـك مهـارات وقدرات أساسية فـي التفكير والعمل، بحيث لا نكـون متأثرين ومستهلكين فقـط، لأن في ذلك خطورة على هوياتنا الإيديولوجية والاجتماعية والشخصية، وحتى القومية والوطنية، ونهتم بالوسائل المختلفة لتمكين أبنائنا من إنجازها بشكل صحي وسليم، لأن عدم قدرتنـا على مواكبة هذا الكم المعرفي الهائل سيؤثر سلباً ويـؤدي بنا إلى التمركز حول الذات كشـكل من أشكال العزلة النفسية. وبذلك فإننا بحاجة مستمـرة إلى تطوير المنهاج التعليمي وإثرائه بحيث يتابع المستجدات الفكرية والعلمية، والتدريب وممارسة الأنشطة ونقلها إلى واقع الحيـاة العملية، ومواجهة المشكلات الاجتماعية والشخصيـة والسعي نحو حلها بطرق علمية ومنطقية لخدمة الحياة اليومية للطلبة، لتضييق الفجوة بين التعليم والممارسة الواقعية.

عندما يتم تقييد النزوع الطفولي للعب، والمبادرة باستخدام الممنوعات الشديدة والعقوبات القاسيـة يتراكم الغضب والنزعـة العدوانية والعدائية للأفراد. ويجـب العمل على تنمية الذات المهمـة وتثبيت الإحساس بها وتنمية الثقـة بالنفس.فالمراهقون ممتلئون بالنماذج المثالية من حيـث النظـرة للعدالة ولآبائهم مما يخلـق لديهم الشعـور بالنزاع، وهنا لابـد أن تكون خطوات مؤسساتيـة لتوجيه المراهـق والعائلة خلال عملية النمو والتطوير التي يمـر بها. وإن الراشدين مسؤولـون عن حيـاة آمنة وصحية للشبـاب بدءاً من الأسـرة والمدرسة والإعـلام والمؤسسات الثقافية لما لها من دور مؤثر في التنشئة لما يصب في صحة المجتمع وتقليل المشكلات ولتجاوز الأزمات التي يمر بها مجتمعنا لنبدأ مرحلة من التعافي النفسي والأخلاقي والاجتماعي.

***

قراءة في رواية «جسور ماديسون كاونتي»

علي الرّاعي

هل يُمكن أن نقرأ رواية من (١٦٤) صفحة على أنها قصيدة مُفعمة بالوصف والرومانسية العاليـة؟!، وفـي الجواب نعـم يُمكن إذا ما كانت الروايـة على شاكلة روايـة (جسور ماديسون كاونتـي)، ولمؤلف مـن وزن الأمريكي روبرت جيمس واليـر، وبترجمـة الدكتور جميل ضاهر.. واللافـت في هـذه الترجمـة الصادرة عن الهيئـة العامة السوريـة للكتـاب، أنهـا الأولـى وهـو الكتـاب الأول لهذا المُترجم، وهو الأمر الباعث للغبطة التي تشي بأنّ سلالة المُترجمين المميزين في سورية لن تنقطع..

وإذا كانـت رواية (جسـور ماديسون كاونتـي)؛ يُمكن قراءتهـا كقصيـدة نثـر عالية الرقـة والعذوبـة؛ غير أن السـؤال الآخر: هـل تكفي أربعـة أيام من الحـب الهادئ الـذي جرت مياهه كساقيةِ ماءٍ فـي سهلٍ، وليس «كجلمودِ صخرٍ حطه السيلُ من علٍ»، كافيةً لعاشقين ناضجين، لأنَ يعيشـا على زوادةِ الحبِّ هـذه أيامَ العمرَ كلـه؟!.. بل هل يكفي حدثٌ عاطفيٌ استمرَ لأربعة أيام لأن يُسردَ في روايةٍ رومانسية كجوري الحديقة؟!

وفـي الإجابـة على ما سبق؛ هـو الرواية ذاتها - جسـور ماديسون كاونتـي – التي تمسك بتلابيبـك، ولن تدعك حتـى تقلب صفحتها الأخيرة.. وتجعلك تسأل بـدورك: ماذا لو لم يلتق

مصادفــة كلٌ من «روبرت كنكيد» الكاتب والمصوّر لدى مجلــة ناشيونال جيوغرافيك، وامرأة مــن أصلٍ إيطالي متزوجــة من مزارع أمريكي تدعى «فرنشيســكا جونسون»، وتسكن في إقليم (ماديسون) في ولاية (آيوا)..

يبدأ الروائي روبرت جيمس واليز (١٩٣٩ – ٢٠١٧) «جسور ماديسون كاونتي» بطريقة غير تقليديــة، وإن كان هناك من الروائيين من لجأ إليها غير مرة.. فهو منذ البداية يوحي لقارئه، أنّ الروايــةَ تقــومُ على قصة حقيقية – وربما هي كذلك –، لكن دون أنْ يقولَ ذلكَ مباشرةً، بل ربمــا هــي رواية من نوع (السيرة الذاتية)، ومن هنا ربما نفهــم، أو نُفسّر سبب إطلاق الكاتب اسمــه (روبرت)، على اســم شخصية العاشق في الرواية.. كما أنــه – الروائي- الذي تماهى كثيــراً مــع الراوي والسارد في منعطفات كثيرة في ســرد الرواية.. فهو يُشير – مثلاً – إلى أن كتابة هذه الرواية تمّت بمساعدة كلٍّ من «مايكل وكارولين جونسون»، ابني فرنشيسكا وريتشارد جونســون، بعد أن قرأ الولدان وصية والدتهما، والتي سردت خلالها قصة حبها القصير الذي عاشــت عليــه طول عمرهــا.. إضافةً إلى استنــاده على محتويــات دفتر يوميــات فرانشيسكا، ومجموعــة أخرى من الأغراض الحميمــة لروبرت التي تحتفظ بهــا فرانشيسكا كذهبٍ عتيق، هــي بعضُ أشياءٍ من وجهة نظر حبيبها ثمينة للغاية إلــى درجة أنها كانت جزءاً ومن مكملات حياتــه.. والروائي كذلك لا ينســى خلال تأكيده على الرواية (السيريــة)، أن يؤرخ الأحداث.. فهــو على سبيــل المثال يذكر: «في وقتٍ مُبكــرٍ من صباح الاثنين الموافــق ١٦ آب سنة ١٩٦٥، ســار روبــرت على الطريق العام (يو أس ٦٥) عبر مدينــة (دي موين) متحولاً إلى طريق (آيوا ٩٢) غربــاً، مُتجهاً إلــى إقليم (ماديسون) والجسور المسقوفة.. وهي المهمة التي كانت سبب مصادفــة العلاقــة العاطفية من خلالها، وهو بذلــك، وإضافةً إلى إضفــاء الطابع «السيري»، يُحــدد أزمنة الأحداث في الروايــة، وكذلك الأمكنة، وهو ما يوفر للقــارئ التعرف على ذهنية المجتمــع الأمريكي خلال تلك الفتــرة، حيث تأتي كخلفيةٍ لأحداث الرواية، تماماً كأمداءٍ لونية تُشكّل خلفيةً لتكوينات لوحة تشكيلية.

غوايــة الرواية، أو لعبةُ الرواية الفنية تقوم بالدرجة الأولى على الوصف الذي يُشكّلُ الغاية الإبداعية في هذه الرواية، وهي القائمة على حدث بسيط ربما يحدثُ مُشابهاتٌ له بالمئات في مناطــقَ كثيرة من هــذا العالم.. وهذا ما يُطلق عليه بـ«تحدي البساطــة» تلك الأشياء المعقدة سهلــة الإنجاز، أما البساطــة ففيها من الأمور ما يُثير التحدي.. وهنا يُمكن أن نقرأ نوعين من الوصــف، وكلاهما ساحرٌ للغاية، وربما يُشــكّلُ انعكاساً لمهنة روبرت كنكيد في مهنة التصوير التــي كانــت كلَّ حياته، وذلك بالتركيــز على هذه اللغة المشهدية التي تأتــي كمن يكتبُ بعدسة كاميرا، وليس بقلم.

أقـول هنا يُمكنُ أنْ نقرأ مستويين من الوصف، وصـفُ كلٍّ من روبرت لفرنشيسكا، ووصف الأخيـرة لروبرت مـع كل الحالة «الزمكانية» المحيطـة من حولهما.. حيث يأتـي الوصف هنا لتفسيـر سـرٍّ جاذبية كلٍّ منهما للآخر، وكأنّ كلاً من روبرت وفرنشيسكا كان ينتظرُ الآخر منذ دهـرٍ مـن السنين.. وصفٌ سيطولُ السرد فيه دون أنْ يُشعـرَكَ بالتطويل، أو بالإفراط رغم كلّ الإفـراط فـي الأمر، غير أنّ اللغـة الساحرة، والتي كما ذكرنا لغـةٌ مشهدية وبصرية من النوع المميَّز لم تُشعر القارئ بأيّ فائض في التفاصيل السردية رغم كثرتها..

فـي المستوى الثاني، ورغـم الاستمرار في الحالة المشهدية، وهي التـي تأتي بعد الفراق، هنـا حيث يأتي السرد كـزوادةِ حبٍّ يستمدُّ من تلك العلاقة العاطفية بين رجل تجاوز منتصف خمسيناته، وامرأة تجاوزت أربعيناتها بقليل.. وإذا كان المستوى الأول من هذه اللغة المشهدية جـاء بما يُشبه «التبريـر»، أو لمعرفة كنه هـذه الجاذبية بين العاشقين، فـإنَّ المستوى الثاني مـن هذه اللعبة اللغوية، يقومُ بمهمـة «التفسير»: كيف استطاع العاشقان أنْ يُكملا ما بقي لهما مـن سنيِّ العمر، ويعتاشا على حـبٍّ لا يزال يتأجج ويشع رغم المسافات بين العاشقين، والذي ولـد جـراء علاقة عاطفية لم تُعمَّر سوى أربعة أيام كحضـورٍ جسدي.. حبٌّ لم يكن جارفاً كما أسلفـت، بقدرِ ما كان هادئاً، وهو الأمر الـذي جعله يتغلغل في مسام الروح قبل الجسد، تماماً كمـا يتغلغـل زيتٌ مُقدسـ من يدِ كاهنٍ في مسـام جسدٍ لمريد.. هنا «الكلمـات لا تحملُ معنى فحسـب، بل إحساساً ماديّاً» فهـذا ال(روبرت) – والذي كما كانت والدتـه تصفه- يعيشُ في عالم من صنع نفسه، عالم أقرب منه إلى المجاز..

وروبـرت الـذي امتهـنَ التصوير والكتابـة دون أن يسعى إلـى ذلك، ولكـن كأن الأمر جاء كلـونِ عينيه، أو لـون شعره الرمادي؛ كان يُدركُ أنَّ الضوء هو ما يُصَوَّرُ، وليس الأشياء.. بل أنّ الأخيـرة كانت فقط الأدوات التي تعكسُ الضوء، ومن هنـا عندما يكون الضوء جيداً ومناسباً؛ ستجد دائماً شيئاً لتصويره.. وهكذا كان الحبُّ لدى روبرت يُشبه التصوير، فالعلاقة العاطفية المُضاءة، هي انعكاس لروح العاشقين..

إذن: يُكلـفُ روبرت كنكيـد، وهو الذي يُقيم في مدينة (بلنغهام) فـي مهمة تصوير جسور «كاونتـي» السبعـة في (ماديسون) من قبل المجلة الذائعة الشهـرة (ناشيونال جيوغرافيك)، ولأنـه فـي مهماتـه التصويريـة اعتـاد أن يتبع القاعـدة الذهبية التـي أمست مـن ركائزه في البحـث عن الأماكن الغريبة، فبنـاءً على التجربة: «اسأل ثلاث مرات»!.. وستكتشف بأنَّ ثلاث إجابات، حتى لو كانت كلها خاطئة، ستقودك تدريجيّاً إلى المكان المنشود.. غير أنه في إقليم (ماديسون كاونتي)، لم يحتَجْ، سوى أن يسأل فرانشيسكا جونسون سؤالاً واحداً، وكان الجواب أنهـا لـم تدله على الجسـر السابع المجهول بالنسبـة إلى الضيف الزائر، وذلـك من الجسور

السبعة المسقوفة في ماديسون؛ وإنما أشارت له إلى قلبين كانا مُتحجرين لوقت طويل، وقد حانت لحظة نبضهما معاً.. حيث أصبح من الواضح أنَّ كلّاً منهما، كان يسيرُ باتجاه الآخر لزمن طويل، رغم عدم علم أي منهما بوجود الآخر قبل ذلك اللقاء.. تماماً كاحتمال عالٍ لغير المُحتمل، هو كان رشيقاً رغم سنيِّه الخمسين في سهول ناعسة تكادُ فيها الحياة أن تتوقف، وهي أصبحت للتو جميلة كما لم تكن يوماً.. هنا في هذه اللحظة (الزمكانية)، كان صباحٌ دافئ يتحقق لرجلٍ معه شاحنة خضراء من بلنغهام من ولاية واشنطن، يقوم بصناعة الصور، وليس التقاطها وحسب، وامرأة لديها الكثير من الأحلام الجميلة، وتعيش حياة مملة بانتظار أمر يهز الروح.. وكان على الاثنين أنْ يشربا نخب الجسور السبعة المسقوفة في ماديسون.. هناً حيث كلّ ما حول المرأة يحتفلُ بالغريب من الشمس الساطعة كقرصٍ أحمرَ كبيرٍ يستلقي فوقَ حقول الذرة إلى رائحة حبٍّ ناضج يُطبخُ على نارٍ هادئة، وله رائحة هادئة تماماً كما الحساء والطبخات الأخرى التي لها رائحة هادئة لكائنين نباتيين.. إنها رائحة النضج في كلِّ شيء، الرائحة التي لا عنف فيها ولا قسر إذا ما استثنينا قلع بعض النباتات والخضار التي كانا يقلعانها من الأرض بجوار المنزل..

رواية (جسور ماديسون كاونتي)؛ تقول للمتلقي؛ إنه يُمكن لأي موضوع قصة، أن يُشكّل رواية، بل رواية ساحرة، إذا ما توفر روائي يجيدُ المجاز بمخيال شاعر، وهو قادرٌ أن يدخل إلى جوانيات الشخصيات، ليفك عقد لسانها، ويطلقها تحكي مشاعرها، حتى وإن كان من معطيات حدث حصلَ مصادفةً بين رجلٍ عابر يسأل عن مكانٍ تاه عنه.. حدثٌ يُمكن له أنْ يُشعلَ الشغفَ بين كائنين هما في استعدادٍ تام، أو قل كلّ ظروفهما تضعهما في مهبِّ الحب، وكأن أهل الحبِّ يشبهون تلك الطيور التي «تقعُ على بعضها».. لكن وككلّ الأمور الجميلة التي تأبى أن تكتمل، حيث لا يُمكن لـ(اللقمة) أنْ تدخلَ الفم رغم وصولها إليه، فهو أي (روبرت كينكد) سيبقى رجلَ الطريق، بل هو الطريق نفسه، وربما هو لا يعدو أن يكون أكثر من حقائب سفرٍ قديمة، وشاحنة خضراء يطلقُ عليها اسم (هاري)، وهي امرأة متزوجة ولديها ولدان، وتعيشُ حياةً رتيبةً ومملة، وفي كونٍ غامضٍ كهذا لابدّ أن يحدث ما جرى بين العاشقين حتى ولو تمّ الأمر لمرة واحدة فقط، ولنْ يتكرر مهما تعددت الحيوات.. لكنها المرة الواحدة التي تُعادل عمراً كاملاً، هذه المرة الواحدة التي لو لم تحصل – وهنا المفارقة – لانهار كلَّ شيءٍ في حياة العاشقين..

تقول فرنشيسكا في وصيتها لابنيها: «لولا وجود روبرت في حياتي، لما بقيت كل هذه السنين في المزرعة..»، وتُضيف: أريدُ منكما أن تعدّوه واحداً من عائلتنا رغم الصعوبة التي تبدو لكما للوهلةِ الأولى.. فأنا على الأقل كان لي عائلة، وحياة مع آخرين، فيما روبرت كان

وحيـداً، وهذا ليـس مُنصفاً.. فيما روبرت، فقـد ذكر بعض معارفه إنه أمضـى أيامه الأخيرة فـي تحويـل الموسيقا إلى صـور.. فمنذ أن كان الفراق توقف العاشقان عـن أن يكونان كائنين منفصلين، بل أصبحا كائناً ثالثاً مكوناً من كليهما، ولم ينفصل أحدهما عن هذا الكائن، وهذا الكائن تُرك ليطوفَ وحده..

بقـي أن أشيـر إلى أمرين فيمـا يخص هـذه الرواية؛ **الأمـر الأول**: وهي أنهـا تُرجمت في مـرة سابقة باسم (جسـور مقاطعة ماديسون)، كما أنها نُشرت أيضـاً باسم (الحب بالأبيض والأسـود) سنة ١٩٩٢، وحينها تصدرت قائمة الكتب الأكثر مبيعاً خلال القرن العشرين، حيث بيع منها ستون مليون نسخة حول العالم..

الأمر الثاني: إن الرواية ألهمت المخرج والممثل كلينت ايستوود سنة ١٩٩٥ لتجسيدها فيلماً باسـم (The Bridges of Madison County).. وإنتـاج سنـة ١٩٩٥، ومن بطولة: ميريل ستريـب، وكلينت ايستوود نفسـه كشخصية مختلفة عن كل ما قدمه مـن أفلام (الوسترن).. كما جُسدت الرواية كمسرحية موسيقية سنة ٢٠١٣.

***

كتاب المعرفة الشهري

/82/

دعوة إلى الموسيقا

يوسف السيسي

دعوة إلى الموسيقا

تأليف: المايسترو: يوسف السيسي
اختيار وتقديم: د. فايز الداية

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوّح

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

هذه الدعوة إلى الموسيقا

أمسَكَ بكتاب (دعوة إلى الموسيقا) وقلَّب صفحاته، ومرَّ بالعناوين، ثم قال: لماذا هذا الذهاب بعيداً؟ أما كان من الأجدى أن تأتينا الدعوة إلى الموسيقا العربية بدلاً من هذه الأجنبية؟ فالتفت زائر لمعرض الكتاب كان بجواره، وقال: الموسيقا العربية نعرفها ونسمعها دائماً، أمَّا تلك التي تقول: إنها أجنبية فهي التي تحتاج إلى الإضاءة لنعرف معالمها. لم يستغرب صاحب التساؤل مداخلة مَنْ لم يوجِّه الخطاب إليه، ففي معرض الكتاب يتبادل كثيرون تعليقات على الكتب أو شؤون العرض والتنظيم أو الأسعار، فهذه حالة تفاعل في موقع مشترك، ومن يتحرَّك بين جوانبه يحسُّ بألفة كل من يرتادون المكان، وإن لم تكن بينهم صلة من قبل؛ فالكتاب والكلمة يجمعان الكلَّ على إيقاعات متقاربة. استأنف إذن هذا المتسائل كلامه قائلاً: اسمح لي يا صاحبي؛ ما دام يجمعنا هذا المعرض؛ أن أختلف معك في أننا نعرف موسيقانا العربية أو بتعبير أكثر دقَّة(أننا نعرف هذا الجانب من ثقافتنا بشكل واضح أوعميق).. صحيح أننا نسمع في ليلنا ونهاراتنا الأغاني التي نحبُّ، أوتلك التي لا نرغب فيها عندما تأتينا من كل صوب، ولا نجد مهرباً من تسللها إلى أسماعنا بطرق شتى، ولكننا بحاجة إلى كثير من المعلومات لنشعر بما فيها من طاقات تعبيرية، ثم أرى أنك لم تتقبل قولي: إنَّ ما يتناوله المؤلِّف المايسترو يوسف السيسي في هذا

الكتاب هو موسيقا أجنبية، فهل هي عربية!!تركَ جار المعرض في هذا الركن كتاباً كان بين يديه والتفت قائلاً: دعنا نبدأ من النقطة الثانية..إني أفضل مصطلح (موسيقا عالمية) لأنه يوحي بالشمول الإنساني وبشيء من الألفة، فكلمة أجنبي تضع فاصلاً بين طرفين ويكون تصوُّر تباعد وإن لم يتضمن خلافاً أو خصومة، وبعضهم يفضِّل مصطلح(موسيقا كلاسيكية)، أمَّا عن المفاضلة بين العربية والعالمية من ألوان الموسيقا وضرورة أن نتمعَّن في موسيقانا فهذه مسألة تحتمل وجهات نظر متعددة، وقد تتلاقى في آخر الأشواط، وأظنُّ أن البداية الجادة أي المصحوبة بالاهتمام واعتقاد الجدوى يتأدَّى الأمر معهما إلى إدراك جيد لفن الموسيقا في أي جانب، وهذه خطوة في الثقافة الموسيقية ؛ ولعلها تشجع على الوصول إلى كتب عن الموسيقا العربية، وكي تطمئنَّ قليلاً إلى أنَّك عندما تتأمل السيمفونية والسوناتا والكونشرتو وتتعرف مزايا الآلات والإيقاع المصاحب لها؛ ثم تركيبها البوليفوني لن تغادر تراثك الموسيقي، فقد تحدَّث علماء الموسيقا ودارسو الحضارة في تلك البلاد أقصد أوربة؛ وذكروا مؤثرات عربية تفاعل معها الموسيقيون الأوربيون عبر قنوات الأندلس والاحتكاك بالشرق العربي، وبالطبع هم تلقوا سمات وطوَّروا البناء الموسيقي ليغدو مركَّباً، وخاضوا تجارب متعددة حتى بلغوا ذاك النتاج الغني، وانتظمت القوالب اللحنية.

كانت ردَّة الفعل فيما يبدو إيجابية، فقد اصطحب ذاك المتسائل كتاب(دعوة إلى الموسيقا) ودفع ثمنه وعاد إلى المحاور قائلاً: كيف يمكن الدخول إلى عالم هذا الكتاب إن كنت قرأته، فإني أراك مهتماً بهذه الجوانب الثقافية؟ فقال له: نحن الآن في بداية العقد الثالث من الألفية الثانية، وجيِّدٌ أنك عثرت على هذه النسخة الورقية، وقد اقتنيت نسخة قبل سنوات عندما صدر الكتاب ١٩٨١، ولدي اقتراح

لقراءة بعض الفصول في الكتاب، وأراها تمهّد لما نجده في الفصول الأخرى، فتعال معي نقلب الصفحات:

تكون البداية مع فصل (التذوُّق الموسيقي) حيث يبيِّن المؤلف يوسف السيسي طبيعة هذا الفن، وصلته باللغة وبالعصور التي يبرز فيها وثقافتها، وتفاعل الإنسان معه في أحاسيسه؛ وأخيلة تتفتَّح عوالمها معه، ويعرض جانباً مهماً وهو علاقة الموسيقا بالفكر والعقل رغم أنَّها تغوص في أعماق النفس البشرية، كما يشير المؤلف إلى قضية التوازن بين الموهبة الموسيقية والجهد والتدريب لدى المؤلِّف والمؤدّي، ثم يجد القارئ جانباً تناوله المؤلِّف يثير الدهشة ويدفع إلى تأمل أثر الموسيقا الذي يتسع حتى يبلغ الأمكنة والجدران، ويعرضه من خلال شواهد في عواصم العالم، فقاعات الموسيقا؛ ورغم جهود المهندسين المتخصصين بهندسة الصوت؛ تتجاوب مع أداء الفرق الموسيقية على نحو متفاوت، فتنتقل الأعمال بوضوح وصفاء أو تشوبها نواقص تفقد معها النغمات الدقَّة، وقد تمر سنوات فتعتدل الخصائص الصوتية في القاعة بعد مجموعة كبيرة من العروض، وفي أماكن يستقر إرسالُ مع الفرق السيمفونية المتنوِّعة وفي برامجها الكلاسكية فإذا ما قدَّمت فرقة من آلات النفخ النحاسية والطبول برامج لها في هذا المكان تتأثر جودة نقل الألحان، ويفرد المؤلف جانباً لدراسة العلاقة بين الصوت والصورة والحركة في تلقي الفن الموسيقي.

وننتقل بعد ذلك إلى فصل يحمل عنوان(قوالب موسيقية) وهذا مرتبط بالموسيقا الكلاسيكية، فهناك : الافتتاحية والسيمفونية والسوناتا والكونشيرتو، ويستوقفنا القصيد السيمفوني فهو يستند إلى أعمال أدبية أو شخصيات من خلال أحداث ومواقف لها ومن أشهر ما نعرفه ما قدَّمه الموسيقي الروسي ريمسكي كورساكوف في(شهرزاد) وفي(عنتر)، وبهذه الجولة نعرف تكوين القوالب والعلاقات

بين أقسامها وتتم المقارنة فيما بينها فنكون أقرب إلى التذوُق بالانتباه التدريجي إلى الخصائص المميَّزة، وفي رأيي يمكن أن نختار من فصل(الموسيقا المعاصرة) فقرتين هما(الموسيقا الإلكترونية) و(المسرح الموسيقي في القرن العشرين).

وتابع صاحب اقتراح القراءة: وبعد ذلك يمكننا أن نقرأ الفصول الثلاثة الأخرى وهي فصل: (عبقريات موسيقية) حيث يستعرض المؤلف شخصيات مبدعين من بلاد متعددة وأزمنة مختلفة فيبين ملامح من حياتهم وإبداعهم: بيتهوفن، برامز، تشايكوفسكي، دفور جاك، فرانز ليست، شوبان، فاغنر، رافيل، مانويل دي فايا.وفصل(عصور موسيقية) التي تمتد من أيام الإغريق إلى مراحل تاريخية في أوربة حتى عصر النهضة والكلاسكية الجديدة والرومانتيكية إلى القرن العشرين، وفصل (الأداء والجماليات) وفيه حديث عن الأوركسترا والمايسترو (القائد) والآلات الموسيقية ومزاياها. وبهذا الترتيب قد يكون التفاعل مع الكتاب أكبر، ولكل قارئ ما اعتاد عليه، فإن كنت ترى هذا مجدياً فلنأخذ به.

قال صاحب السؤال حسناً. أظنني سأكون مع اقتراحك، ولكن نسينا المؤلِّف، قال المحاور:

يوسف السيسي مؤلف (دعوة إلى الموسيقا) من مواليد ١٩٣٥ في مدينة المنوفية بمصر، وتخرَّج سنة ١٩٥٦ من المعهد العالي للموسيقا المسرحية ومن قسم اللغة الإنكليزية بجامعة القاهرة، وأتم دراساته العليا في فيينا بالنمسا ١٩٦٥ في (التأليف الموسيقي وقيادة الأوركسترا). وعيِّن قائداً لأوركسترا القاهرة السيمفوني وقدَّم عروضَ الأوبرا والبالية والعروض الكلاسيكية منذ ١٩٦٥، وكذلك قاد في حفلات أوركسترالية في فرنسا والنمسا وألمانيا وإيطاليا وبلغاريا وبولندا، وأسهم في التدريس أستاذاً زائراً في كلية التربية الموسيقية والجامعة

الأمريكية في القاهرة، وفي المعهد العالي للتربية الموسيقية بالكويت. ومن مؤلفاته الموسيقية مجموعة أغان علمية للأطفال، وموسيقا تصويرية لأعمال إذاعية وتلفازية، وله مجموعة من المقالات في المجلات الثقافية، وتوفي يوسف السيسي سنة ٢٠٠٠.

انصرف كل من هذين المتحاورين إلى طرف من معرض الكتاب، وبقيت كلمات واقتراحات رأيت أن أعرضها مع فصول من كتاب(دعوة إلى الموسيقا) لقرائنا الأعزاء.

***

① - التذوق الموسيقي

التذوق والفكر والأساليب الموسيقية:

تمثل الموسيقا قطاعاً رئيسياً في حضارة الإنسان. وهي لذلك ترتبط به في رحلته الطويلة عبر الأجيال، ومن خلال التطور الحضاري الهائل. وهي تتشكل بالتبعية وفقاً لملامح كل عصر وفكره وأحاسيسه ووفقاً لملامح كل بيئة. ولقد اعتبر أفلاطون الفن الموسيقي أحد المحركات الرئيسية السامية للبشر، هي الصدق والحقيقة التي توجد منذ بدء الخليقة ومن خلالها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن.

وفقاً لنظرية أفلاطون، نجد أن الموسيقا قد خدمت البشرية في تحقيق التوحيد بين أحاسيس البشر، ومختلف عناصر الحياة في المجتمع الواحد وبين المجتمعات المختلفة، وتمكنت من التعبير عن الفرد وعن الجماعة في تنسيق ووحدة.

وفي الحضارة القديمة كانت الموسيقا وسيلة رئيسية للعبادة والربط بين الآلهة والبشر، ونشر التعاليم والقوانين والفضيلة والتربية، فضلاً عن استخدامها في الحروب كوسيلة توحيد للمشاعر وشحن للأحاسيس ودفع للحركة البشرية وتنظيم لها، وإلى جانب ذلك فقد صاحبت الرقص الذي كان عنصراً من الطقوس الدينية والتقاليد الاجتماعية.

وكان الشرق هو مركز الحضارات القديمة، وعلى رأسها الحضارة الفرعونية. إنها روح الشرق التي لا تتغير أبداً، فقد ظلت منبعاً خصباً ومصدراً دائماً لإلهام الكثيرين من عظماء مؤلفي الموسيقا في كل بقاع العالم حتى الآن.

لقد عرف الإنسان الأول المقامات والإيقاعات، وتفوقت المدنيات القديمة في هذين العنصرين، ولقد ظلا حتى الآن يمثلان أهم عناصر الموسيقا في كافة البقاع وفي كل الأساليب الموسيقية حتى بداية القرن العشرين. وقد بدأت الحضارة الموسيقية في مصر القديمة –كما نعرفها حتى الآن– منذ ما يقرب من أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، بينما تركز اهتمام الغرب على الحضارة اليونانية القديمة (التي تطورت عنها الأساليب الموسيقية المختلفة في بلاد الغرب حتى يومنا هذا) فيما بين عامي ١٢٠٠ و١٤٦ قبل الميلاد.

وعنـد دراستنـا لما حققه الإنسان من تقدم في إبـداع الفنون ببلاد الغرب، نجد أن المنبع والأصل الثـري لهـذه المعلومـات والخبرات هو ميراث الحضـارات القديمة التي كان الشـرق بوجه عام ومصر القديمـة بوجـه خاص مصدراً رئيسياً كبيراً لها، ولذلك فإن تطور الذوق الموسيقي عند المستمع الذي هو إلى حد كبير التذوق الموسيقي، لا يرتبط بأسلوب عصر بذاته، لأنه لا يوجد فن مستقل غير مرتبط بالميراث الحضاري للبشرية الذي نجد خلاله أصلاً لكل ما جاء بعده، وارتباطاً وثيقاً بسلسلة التطور، ولقـد اعتبـرت اليونـان القديمة بعصرها الكبيـر – كما كانوا يسمونه– حتى القـرن الثاني قبل الميلاد مصـدراً للحضـارة الأوروبية الحديثة في الفنون والآداب والفلسفـة، وترتبط فنون أثينا ارتباطاً وثيقاً بحضارة مصر الموسيقية بوجه خاص، فقد استمدت أثينا موسيقاهم وفنونهم بوجه عام.

عندمـا نتتبـع العصـور الموسيقيـة الرئيسيـة نجد بوضـوح أن الموسيقـا كوسيلة فكريـة للتعبير تتجسد في مبادئ وقوالب موسيقية متعارف عليها، وتكون جديدة في كل من هذه العصور ومميزة له.

ولتحقيـق أهـم عناصـر التذوق نربط بيـن الأسلوب الموسيقـي الذي يميز العمـل، وبين الخلفية الثقافيـة للعصـر الـذي نبع منه وتفجر عنـه، لأن مميزات المجتمـع السائدة وعلى وجـه الخصوص، المميزات الفكرية والثقافية، تكون عادة هي نفس السمات التي تنطبع على العمل الموسيقي المنتمي إلى هذا العصر أو ذاك.

ولقد اختلف العلماء والفنانون طويلاً في تعريف كلمة «أسلوب»، أو «الأسلوب الفني»، إلا أنه على أي حال يشتمل على «نوعية القالب –الأفكار التي تميزه– الإيقاعات– الألحان ومقامياتها– المعالجة العلمية سواء أكانت بوليفونية أم هارمونية». ولعل ما ذكره الموسيقي العظيم «باخ» تعريفاً للأسلوب الموسيقـي، يمثـل الصـدق الأكبر، قال «الأسلوب هو ملامح روح العمـل الفني»، حقاً، فالملامح هي التـي تميـز الإفريقي عن الآسيوي مثلاً، هذا عن ملامح الوجه والقسمات والسمات المادية للإنسان، فما بالك بملامح الروح؟

ولايوجـد خلاف على أن معرفة الخلفيـة الثقافية للموسيقا تمثل عاملاً هاماً في إثراء الخبرة التي يكتسبهـا المستمـع، وهذه الخلفيـة ترتبط بثقافة كل من العصور الموسيقيـة وحضارتها... فتتجدد بذلك وتتضح الأساليب والمفاهيم، وينمو التذوق ويطرد،

وحتـى نتفهم ونحس بأساليـب العصور الحديثة أو حتى أساليب القرن الثامن عشر، لابد لنا من العـودة إلـى الجـذور التي نمت وترعرعت عنها هـذه الأساليب، ولذلك فـإن أي دراسة – ولو بسيطة لموسيقـا الحضـارات القديمة، وموسيقا العصـور الوسطى مثلاً – ضرورة ثقافيـة وفنية فالتاريخ يعيـد نفسه، والإنسـان هو التاريخ في أجيال متعاقبة... الموسيقى والفـن والإنسان والتاريخ وحدة لا تتفرق ولا تتجزأ.

إن دراسة سائر الفنون وخاصة التشكيلية والمعمارية منها، تربط بين موسيقا كل عصر وفنونه المختلفة بشكل مجسم، وتمد الإنسان بصورة عن الروح الخلاقة المبدعة للبشرية في هذا العصر أو ذاك، والموسيقا بالذات هي الفن الذي يمثل عنصر التحول الوجداني في تطور الإنسان عبر العصور والحضارات.

والخبرات الموسيقية السمعية التي يكتسبها المستمع تلعب دورها الهام لا في متعته الثقافية والحسيَّة فحسب، بل أيضاً تمثِّل أساساً لتشكيل مستويات ذوقه وإحساسه بالحضارة والفن والتاريخ، ومدى تجاوبه الإنساني مع الحياة، وهذه الأحاسيس هي التي تضمن للحياة الاستمرار في الطريق الأفضل والتجديد، وقبول الجديد غير المألوف، والتمييز بين العظيم والجميل، والسخف والابتذال دون تخلف يؤدي إلى انهيار لحضارة أو دمار لأجيال.

من خلال الفنون الإنسانية نتمكن من معرفة قوة الخيال وصراع الأفكار المثيرة، وأهم من ذلك، نتمكن من استشفاف الطاقات الخلاقة الكامنة في روح البشر، ومما لا شك فيه أن الاستماع باستغراق للموسيقا هو ببساطة، متعة شخصية، كما هي الحال في علاقة الإنسان بالفنون الأخرى. إلا أننا عندما نبحث عن وسيلة أخرى للتعامل مع الفنون الإنسانية الجميلة نجد فيها عمقاً حقيقياً، وموضوعاً يكون أساساً للمتعة الموسيقية يمنح حياتنا قيماً جمالية، وهذا هو التذوق من خلال جماليات الفن، أي التذوق من خلال تفهم فن المؤلف، والتجاوب الحي الإنساني لعناصر التعبير الموسيقي مثل اللحن والهارموني والإيقاع والقالب، وعلى هذا يمكننا تلخيص عملية المتعة الجمالية للموسيقا بأنها: خبرة ممتعة تتجدد أهميتها على الدوام، وتتضمن الفهم العقلي والتجاوب العاطفي.

وهذا بالطبع ينطبق فقط على الفن الجيد، أما ما عدا ذلك فهو يؤدي إلى عكس هذه النتائج. فالموسيقا القيمة التي تنتمي إلى أي عصر كان تعرض مميزات معينة لحرفية مؤلفها، ولنظام تفكيره، ولطريقة استعماله وتنظيمه لخبراته وما اكتسبه من أحاسيس وانطباعات، وعلى ذلك فإن هذه الأعمال تمدنا كمستمعين بتلك المعاني والأحاسيس وتنقل إلينا هذه الخبرات من خلال الاستماع الذي نكرره مرات عديدة، وهذه الخبرات تمدنا بنظرة أكثر شمولاً للحياة بما تتضمنه من لحظات مرح وسعادة وأسى وألم، وتربطنا بالله والكون والحب، بل وبالموت. إنها شحنة فكرية عاطفية لصراع الإنسان مع الحياة، وما تحقَّق له منها على مر الأجيال...

عندما نستمع جيداً إلى الموسيقا، فإننا نحصل على المتعة بطرق متعددة، فمثلاً تستهوينا البراعة الفائقة التي يؤدي بها عازف منفرد جملة موسيقية معقدة فننفعل ونشعر بالانبهار، ونشارك الفنان العازف شعوره بالخوف والحذر أثناء الأداء.

وننتشي عندما نستمع إلى تآلفات هارمونية مثيرة ذات أبعاد سمعية وظلال وألوان معبرة.

كما تغمرنا السعادة ويشتد بنا الارتباط بالموسيقا عندما نتابع بناء لجملة موسيقية ينمو باللحن مطرداً نحو ذروة يبلغ فيها التعبير والانفعال قمته، فنشارك بنبضات قلوبنا هذا البناء لذروة الانفعال الذي يتجلى واضحاً قرب ختام الأعمال الكبرى كالسيمفونيات مثلاً.

ورغم أن هذه المواقف الموسيقية تستهوينا بما نحصل عليه من متعة فنية، فإن هذه الجوانب من التعبير الموسيقي لا يجب أن تشغلنا عن ما هو أهم من ذلك، وهو الفكر الكامن وراء العمل الفني، وهذا الفكر يتمثل في جوانب كثيرة جمالية فلسفية وبعضها علمي بحت.

إذا ما أردنا أن نبحث في المعنى الذي تتجسد فيه الأصوات الموسيقية وجدنا أن الأصوات في الموسيقا تقابل الكلمات في اللغة وبالتالي فإنها تقابل الكلمات في الفنون التي تعتمد على اللغة في وجودها أساساً، وفي وسيلة تعبيرها بوجه عام، والكلمة كما نعرف هي التي تحمل المعنى والفكر، وهي وسيلة تناقله بين البشر، وبالتالي فإن الأصوات –أي الموسيقا– تشارك اللغة في نفس الصفات الفكرية عن طريق مفرداتها اللغوية أو الصوتية السمعية، فالجملة في الأدب والشعر تقابلها الجملة الموسيقية المكونة أيضاً من عرض لفكرة تطرح للبحث والتفنيد والتفاعل.

وعلى ذلك فإن المعنى في الفن الموسيقي تحمله الألحان أو ما يسمى بالمواضيع أو الأفكار الموسيقية التي يُبنى عليها العمل الموسيقي. وهذه الأفكار أو الألحان هي التي تتكامل في نسيج لحني وبناء انفعالي ليكون الموضوع العام الذي يحمل أفكار المؤلف وأحاسيسه ومضمونه العام في عمل كبير متكامل.

وعندما نستمع إلى أداء جيد لعمل موسيقي، فإننا نتجاوب معه عاطفياً لما يحركه في نفوسنا من أحاسيس. وبعض هذه الأحاسيس تحركه فينا أصوات الآلات النحاسية مثلاً، وهي تعلن عن ذروة في بناء اللحن، وأحاسيس أخرى تطفو في نفوسنا مع لحن هادئ يعبر عن السلام والحب مثلاً، وعلى ذلك فإن التجاوب البشري للأداء الموسيقي يرتبط بنوعية الأداء ويختلف باختلاف الظروف المحيطة بالمستمع لأن العنصر العاطفي للتجاوب الإنساني مع الموسيقا هو عامل هام في تعميق أحاسيس البشر ومفاهيمهم وفي تحريك مشاعرهم وسرعة استدعائها من أعمق نفوسهم، وكل ذلك يزداد قوة وعمقاً باطراد زيادة الخبرة في الاستماع والتذوق الموسيقي.

التعبير الموسيقي الكامل والخلاق يشتمل على مكونات وعناصر كثيرة من أهمها، كما ذكرنا: اللحن –التركيب الهارموني– الإيقاع– والقالب. والتذوق يتطلب تفهماً لهذه العناصر وتدريباً على الاستماع إليها. فعلى سبيل المثال يبدأ المستمع العادي في استكشاف هذه الملامح الجديدة بعد أن

يستمع إلى القطعة الموسيقية لمرات عديدة، ويتمكن تدريجياً من التفريق بينها، ومن ربطها باللحن الرئيسي للعمل. ومن هذه العناصر التي تثري التعبير الموسيقي وتحدد ملامحه: السرعة –أنواع الآلات الموسيقية أو الأصوات البشرية المشتركة في الأداء –والأنماط والنماذج الإيقاعية... هذا فضلاً عن القالب الموسيقي، وهو الشكل والإطار الذي يضم التنظيم العلمي والجمالي للأفكار اللحنية ومعالجتها، أي الشكل الذي يشتمل على المضمون، كل ذلك تتحقق الخبرة في تذوقه واستقباله سمعياً كجزء من الكل الموسيقي.

يتحقق المعنى الموسيقي ويتضح للمستمع من خلال الأحاسيس، التي تكمن في الأنماط الموسيقية وتختلف باختلاف نوعياتها، وباختلاف العلاقات بين الأصوات والتركيبات السمعية.

ويتباين ثراؤها وفقاً لتباين التنظيم الداخلي للأفكار الموسيقية، أي وفقاً للقوالب الموسيقية المختلفة.

والمعنى تحمله أفكار المؤلف وطريقة معالجته لها بالصنعة والحرفية الموسيقية المتاحة له. وعلى ذلك، فإن استشفاف هذه المعاني يقع على عاتق المستمع ودرجة التدريب الحاصل عليه والخبرة التي يكون قد اكتسبها حتى يتمكن من التحقق من الأفكار اللحنية في العمل الموسيقي المعين، وكيفية تنظيمها وترتيبها في النص الموسيقي. فالقالب الموسيقي هو تجسيد للأنماط والنماذج التي ينظم المؤلف خلالها مواده اللحنية ويرتبها في معنى درامي انفعالي يتضمن عرضاً وتفاعلاً وحلاً لذروة الانفعال وما إلى ذلك من عناصر عرض اللحن –الفكرة الموسيقية– ومعالجته.

إن كل عصر له قوالبه المميزة التي ترتبط بالفكر والمجتمع والتقاليد والسياسة ونظام الحكم والدين السائد فيه. وكل قالب موسيقي له وسيلة أدائه الخاص التي ترتبط أيضاً بتقاليد العصر المميز له، وبمدى التطور الموسيقي العلمي السائد فيه، ومدى تطور صناعة الآلات الموسيقية ونوعياتها، بعض هذه القوالب مثل الموتت Motet والقداس Mass والأغنية الشعبية، والترنيمة Hymn والمادريجال Madrigal تكتب أساساً للصوت البشري، وبعضها الآخر مثل الأوبرا والغنائية (الكنتاتا)، والأوراتوريو، تكتب لمزيج من الآلات الموسيقية والأصوات. أما القوالب الآلية الصرفة فتتضمن السيمفونية، السوناته، الفوجه، الكونشرتو، المتتالية، والتوكاتا، وغيرها.

ومن خلال هذه القوالب، يفرغ المؤلف شحنة أفكاره الموسيقية في صورة مواد لحنية متعارضة، أي ذات علاقة ذهنية فكرية حوارية. تماماً كما يحدث في اللغة، فالحروف والكلمات لا تعطي معنى إلا بعد أن تصاغ في صورة متعارضة، أي في علاقة منتظمة بعضها مع بعضها وفي شكل بناء لجمل لغوية، وهذه بدورها تكون مقاطع وأجزاء تتعارض وتتكامل مع أجزاء أخرى، وهكذا حتى يتكون ويتشكل القالب أو الشكل، الذي يضم في إطاره المضمون الفكري، ونفس الشيء في الموسيقا.

فبالنسبة للمؤلف الموسيقي، لا تشكل الأصوات الموسيقية معاني قائمة بذاتها أو حقائق مجردة، ولكنها تحقق المعنى الموسيقي عندما تتشكل في علاقات بعضها مع بعضها، وتكون هذه العلاقات بالضرورة متعارضة، لأن المعارضة هي معنى الحياة، فلا توجد نظرية دون نقيض، ولا سالب دون موجب، ولا ليل دون نهار، ولا خير دون شر، ولا أسود دون أبيض، إلخ.

يُمَكِّنُ كل ذلك أن نعرف التفكير الموسيقي بالنسبة للمستمع على أنه متابعة لفكرة أو أفكار. وتكرار لهذا العرض، ثم متابعة لتحولات ودراسات على هذه الأفكار. كل ذلك في إطار الشكل الموسيقي العام المسمى بالقالب مثل: السوناتة والكونشرتو والقصيد السيمفوني... إلخ.

وأهم وظائف الاستماع والتذوق الموسيقي هو التذكر وإعادة تذكر الألحان وتطوراتها، وربط بعضها ببعض عن طريق ذاكرتنا الموسيقية أيضاً، ولعله من الضروري أن يعرف القارئ يقيناً أنه لا يمكن الاستماع إلى الموسيقا بشكل عقلي تحليلي جامد وبارد فحسب، بل يجب أن يتبع الاستماع استشفاف الحياة الكامنة وراء الأفكار الموسيقية في نموها وبنائها وتشكيلها للتوتر وعقدة الانفعال، أي ذروة الانفعال، وقمة التعبير، وأيضاً في الحل والراحة والهبوط من القمة، وهي المرحلة التي تلي الانفعال، وكذلك التنافرات التي تعقبها توافقات، بحثاً عن الهدف النهائي، الختامي للحن.

ولعله من الممتع أن نعرف بعض الوسائل الرئيسية التي يمر خلالها اللحن في عمل موسيقي حتى نتمكن من متابعة مضمونه وفهمه كمستمعين ذواقين:

١- عرض الألحان في تقابل وتعارض وتبادل وتوافق وتوازن.

٢- التنويع في اللحن بالتطوير والتحولات اللحنية والهارمونية والتلوين الأركسترالي.

٣- أساليب التقليد المباشر وغير المباشر في الخطوط الموسيقية المختلفة.

٤- تنميق وزخرفة الألحان.

أما عن الأسلوب Style فإن إحدى تعريفاته المقنعة تقول: «هو الوحدة الواضحة التي تضم مميزات الأعمال الفنية، أو إنتاج الفنانين المنتمين إلى عصر واحد... وبيئة واحدة أو بيئات متقاربة».

الموسيقا فن العقلاء

يشترك كل من المؤلف والمؤدي (العازف أو المغني أو القائد)، والمستمع... في خاصية الإبداع الموسيقي... لأن ثلاثتهم يشتركون في خلق العمل الفني، وإخراجه بطريقة أو بأخرى، فالمؤلف يقوم بعملية الإبداع الأولى، ويجيء الدور على الأداء، فيقوم العازف مثلاً بإعادة الخلق والإبداع للحن الذي وضعه المؤلف، والذي لا يوجد ولا يسمع من دون العازف، والأداء هنا هو اشتراك في الإبداع مع المؤلف، لأن اللحن يخرج إلى السمع من خلال العازف وفهمه وتكوينه وتجاوبه العصبي والحي، وأخيراً فإن المستمع يشترك مع كل من المؤلف والعازف في عملية الإبداع الموسيقي،

فهو الذي يتلقى هذه الأنغام بسمعه، وبأحاسيسه وفهمه، وهو الذي يحكم على جودتها وفقاً لتكوينه وظروفه. فهو لذلك يشترك في عملية الإبداع الموسيقي.

إن هذا الفن السمعي العظيم، هو الوحيد بين الفنون الذي لا يوجد إلا بثلاثة هم المؤلف والعازف والمستمع، ولا تكون له قيمة على الإطلاق عند تغيب أي من هذه العناصر الثلاثة. وفي بعض الأحيان يكون المؤلف هو نفسه العازف، وهذا لا ينفي أن عمل المؤلف يمر حتى في هذه الحالة بمرحلتين، هما التأليف وإعادة التأليف أي الأداء.

العقل هو وحده الذي يتحكم في عملية الإبداع الموسيقي بجوانبه المختلفة، والعقل هو وحده الذي يتحكم في الإحساس وفي الذاكرة وهو وحده الذي يفرق بين الإنسان والحيوان، فما بالكم بالإنسان الفنان، لابد أن يكون له عقل متكامل،

والإلهام بالمعنى المتداول، يلغي العقل ويفرض سيطرة الغيبيات. يقال مثلاً عن أسلوب عصر معين أنه «اللغة الموسيقية العامة لهذا العصر»، وبمجرد أن يتمكن المستمع من الوصول إلى المعنى الموسيقي، فإنه يكون قد خطا في الطريق المؤدي إلى التعرف على الأساليب الموسيقية المختلفة والإحساس بها بلمحة سريعة.

الصوت الموسيقي هو الأساس الذي تبنى عليه نظرية «اللغة العالمية للموسيقا»، وبخلاف الصوت فإن هناك قانون التنظيم الداخلي للبناء الموسيقي، وأيضاً توجد قوة التأثير الموسيقي على المستمع، التي تحرك فيه المشاعر وتفجر الأحاسيس وتستدعي الخبرات والتجارب، وتعيد الذاكرة فيما يختص بأحداث وأحاسيس ترتبط باللحن موضوع التذوق.

والعصر يطبع اللحن ببصمة معينة تميز التشكيل العلمي والوجداني التلقائي له، الذي يتجسد في الأنماط والقوالب الموسيقية، وإلى جانب العصر.، فهناك البيئة التي تلعب دوراً رئيسياً في تكوين وتشكيل عقل المؤلف نفسه وحسه الموسيقي.

وفي الواقع، فإن سمات مميزة عديدة تظهر في فنون كل عصر وتوحد بين ملامحها العامة وأسلوب بنائها وفكرها، وأيضاً تعبيرها، وهذه السمات هي التي تميز ما يسمى باللغة الموسيقية لهذا العصر أو ذاك. إن هذه اللغة تضم بين مفرداتها الموسيقية مقامات معينة ترتبط بالعصر، وتآلفات هارمونية لم تكن معروفة أو غير مستعملة في العصر السابق مثلاً.

وبتفهم وسائل التعبير الموسيقي العام لكل عصر، يتمكن المستمع الجاد من متابعة أي عمل موسيقي ينتمي إلى أحد العصور الموسيقية الرئيسية. وبإيجاز تام، فإنه سيعرف مقدماً الكثير عما يستمع إليه، حتى ولو كان هذا الاستماع يتم لعمل موسيقي لم يتعرف عليه من قبل. ويجعل الإنسان

أكذوبة، بلا إرادة ولا وجود، وكم سمعنا وعايشنا مؤلفي الموسيقا، وهم يجاهرون بأن الموهبة وحدها والإلهام البعيد عن التحكم والمتابعة وراء خلق هذا اللحن العظيم أو تلك الدرة الموسيقية، وهم قد يكونون صادقين، ولكنهم إن صدقوا، فلا يمكن أن يكون إبداعهم الموسيقي سوى خرافة وجنون، ولا تكون مؤلفاتهم سوى تخلف وبدائية وانحطاط. ومن البديهي أنَّ هذا الطراز من الموسيقيين هم فقط ذوو الثقافة الموسيقية الضحلة، إن كانت لديهم ثقافة على الإطلاق. وللأسف فإن هؤلاء يسمعون أنفسهم ويتخيلون المجد والإبداع، ويحكمون على عبقريتهم بآذان عفنة ونفوس مريضة.

الإلهام إن وجد هو وليد العقل والسيطرة والتحكم، وهو وليد الدراسة والثقافة. أما الذاكرة الموسيقية، التي هي العقل الموسيقي، والإلهام بمعناه العلمي فهي التي تحفظ الثقافة والخبرات والقدرات في العقل الباطن للفنان. وهي التي تؤلف ما يريد من ألحان بمجرد تفكير المؤلف فيها واستدعائه لذخيرتها العلمية والحسية، وليس الحس سوى انطباع عقلي مصحوب بالخيال.

تفشت عادة تعاطي المخدرات بين طبقة من الموسيقيين بهدف الإبداع الموسيقي، في الوقت الذي يجب أن يتناول المؤلف المنشطات لمراكز العقل –وأقول ذلك مجازاً– تلك المراكز التي تتحكم في الحس والشعور والذاكرة، وعندما نلغي نشاطات العقل، فإننا نلغي الإمكانيات الصحية للتأليف الموسيقي ويصبح الإلهام خرافة وتخلفاً وأكذوبة وتعفناً.

هناك تجارب عدة قام بها الزمن والتاريخ، وراجعها العلم، والإنسان، هناك موسيقيون عظماء أمثال (شومان) و(سميتانا)، كتبوا كنوزاً للتراث الموسيقي الإنساني العالمي، ثم مرضوا، واختلت عقولهم!! استمروا في الكتابة الموسيقية، فأصبح أمامنا الفارق بين مؤلفاتهم وهم أصحاء. وإبداعهم الناتج عن الإلهام المجرد، دون تدخل صحيح من العقل البشري –الذي كان قد أصبح عليلاً– ودون مراجعة من القوى العقلية الواعية، ودون ذاكرة بشرية سليمة، فماذا يمكن أن تكون مؤلفاتهم هذه؟

الذاكرة هي أساس لكل أنواع النشاط والممارسة الموسيقيين. من الواضح والبديهي أن كلاً من التأليف والأداء، وحتى الاستماع، يعتمد على الذاكرة. فالمؤلف لا يستطيع كتابة أبسط الجمل الموسيقية بفاعلية ذات تأثير إذا لم يكن قد سبق له الاستماع إلى مكونات هذا اللحن وتتابعاته الصوتية والإيقاعية والهارمونية إلخ. وإذا لم يكن بالتالي قد تمكن من اختزانها في عقله الباطن لتكون تحت الطلب عندما يستدعيها عن طريق الذاكرة، ويتم ذلك عن طريق اللاشعور، فيتذكرها المؤلف (أي مكونات اللحن) في علاقات وارتباطات جديدة، حسب التشكيل الجديد للموسيقى الذي يكون بصدد كتابتها.

والعازف، بالمثل تقوم ذاكرته بتوجيه أصابعه، ويتولى هو استدعاء ما يكون قد استمع إليه

ودرسه من قبل، وتكون عملية الاستدعاء هذه هي إعادة خلق اللحن الذي يقوم بأدائه، لأنه يعيد عزفه من خلال ذاكرته وفهمه وإحساسه، ومن خلال ظروف مختلفة للذاكرة وارتباطاتها النفسية والفسيولوجية بجسم الإنسان ونفسه ومحيط حياته، وسرعة تجاوب جهازه العصبي.

أما المستمع الذي من أجله يتم كل شيء وبدونه لا شيء يوجد. المستمع هذا، لا يستطيع مثلاً أن يغني لحناً ما ولا يستطيع أن يستمتع بأي موسيقا يكون قد استمع إليها من قبل، ما لم يتمكن من تذكر هذا اللحن بدرجة مطابقة لواقعه، أو أقرب ما تكون إلى هذا الواقع، وأكثر من ذلك، فإن عملية الاستماع، حتى إلى لحن جديد لا يمكن أن تتخللها متعة، ما لم يكن المستمع متمكناً بذاكرته (أثناء الاستماع) من ربط ما يستمع إليه بالمكونات الموسيقية التي يكون قد تعرف عليها مرات عديدة قبل ذلك من مكونات مقامية إلى إيقاعية إلى تلوينات أوركسترالية، إلى آخر إمكانات الفن الموسيقي العلمية والوجدانية.

ومن كل ذلك، يتضح لنا أن الذاكرة الموسيقية هي الأساس الأول للكيان الموسيقي متمثلاً في التأليف والأداء أو الاستماع. إن الذاكرة لا تستطيع أن تعمل أو توجد بدون ارتباطات وعلاقات. أي أن عملية الاستدعاء للأفكار أو الألحان هي التي تؤدي إلى تذكر الأشياء، فالارتباطات، والعلاقات بين الأشياء هي وسيلة الذاكرة إلى النشاط والعمل، وعلى سبيل المثال فإن صوت جرس المدرسة قد يعيد إلى ذاكرتنا مشهداً من حياتنا المدرسية ربما مرت عليه أعوام طويلة. وبوجه عام، فإن الليل يذكرنا بالنهار. والأبيض بالأسود، والعاصفة بالهدوء، أي أننا قد نذكر الشيء بنقيضه مثل السكر والملح، وقد نذكر الشيء بالشيء المماثل، فنذكر أن فاكهة حلوة المذاق ونتذكر مذاقها عندما نراها أو نسمع عنها أو نرى الغير يأكلها، وكذلك فإننا نتذكر اللحن عندما نستمع إليه، أي أننا نذكر الشيء بالشيء، وقد نتذكر لحناً عندما نستمع إلى صوت آلة موسيقية معينة تكون مشتركة في أدائه إلخ.

ورغم أن الذاكرة الموسيقية توجد عند القلة بشكل قوي في فترات معينة من العمر ومن تجربة الحياة، فإن القاعدة العامة هي أن هذه الذاكرة يتم تكوينها وتدريبها وصقلها، والوصول بها إلى مستوى جيد يمكن صاحبها منه الاعتماد عليها في التأليف والأداء أو الاستماع، وهذا التدريب والتكوين للذاكرة الموسيقية يتم فقط، عن طريق متابعة تقديم المعلومات الموسيقية (في أي صورة من أشكالها) بانتظام وبوعي كامل (أي بالعقل الواعي) إلى العقل الباطن (غير الواعي) حتى يقوم الأخير باختزانها، والسماح لها بالخروج بمجرد الاستدعاء أي بمجرد أن يحاول الإنسان تذكرها.

عندما أصيب (شومان) بمرضه العقلي الذي أدى به إلى الحياة في مستشفى الأمراض العقلية حتى آخر أيامه، كتب مجموعة من «التنويعات لآلة البيانو». وكان وهو يؤلف هذه الموسيقا يقفز من فراشه أثناء النوم بعد أن توقظه خيالاته. «أجمل ألحان الملائكة»، «وحي إلهي من السماء»، ويجري

إلى الورق ليدون إلهامه، الذي قال وكتب أنه أجمل موسيقا عرفتها البشرية، ويتضح أن الألحان التي قال عنها مؤلفها (شومان) إنَّها «أجمل ألحان الملائكة لا تزيد على أن تكون ألحاناً للشياطين لأن العقل مريض، والذاكرة الموسيقية مشوَّشة تماماً كما يروي عباقرة كثيرون لا يعلمون ماذا يفعلون.

ومن مؤلفات شومان وهو مريض –وهي ليست للنشر ولا للأداء– لحن مشوه باهت، ولكنه إعادة فقيرة تنقصها الذاكرة، لإحدى مؤلفاته العظيمة التي كتبها قبل مرضه.

وهذا نموذج واحد يوضح لنا أن الإلهام الحقيقي هو الذي يكون فيه الذكاء والعقل الواعي متحكماً في كل ما يبدعه الفنان، وقد يكون هذا التحكم تلقائياً نتيجة للمقدرة والتدريب الواعي الذي يكون (اللاشعور) قد اختزن خلاله المعرفة والإمكانيات، والمقومات التي تؤدي –عند استدعائها– إلى تيار متدفق من الإبداع الموسيقي الخصب.

أما الوحي والإلهام المجردان من مراجعة العقل فإنهما جنون ومرض وتخلف.

إن موسيقا شومان وهو مريض، تضمنت لحناً واحداً سليماً من الناحية العلمية، أي سليم في تركيبه لأنه يبدو أن مخزون عقله الباطن من العلوم والتجارب الموسيقية قبل مرضه، قد سمح لعقله الواعي ببعض الشيء، ولكن حتى هذا اللحن خرج فقيراً من إنسانيته خالياً من كل نفحة حياة لأن هذه الشعلة المقدسة التي تلهب الإبداع الموسيقي بانفعال الحياة قد انطفأت بعد أن أصبح العقل عليلاً، والإحساس وهماً، وقد يقترب من الحقيقة والواقع لحظة، ولكنه يبعد عنها سنوات.

وفي المكتبة القومية بفيينا توجد صفحتان من مدونات بخط يد المؤلف الألماني العظيم «أوجوفولف» الذي عاش فترة من حياته في مستشفى الدكتور «سفتلتج» للأمراض العقلية، وقد قرر علماء النفس الموسيقيون أن حالته تماثل حالة شومان، فأعماله وهو مريض بدائية فقيرة مهزوزة بينما كان يعتقد أنها إلهام إلهي نادر.

هذا هو نتاج العقل الباطن الذي يعمل بدون تنسيق من عقل واع صحيح، بل مع ذاكرة مختلة وذكاء مهدوم.

أما المؤلف التشيكي القومي العظيم «سميتانا» فقد كانت حالته تثير الأسى لأنه عاش العشر سنوات الأخيرة من حياته أصمَّ –مثل بيتهوفن– ولكنه في العامين السابقين لوفاته، فقد عقله، وحاول أن يكمل أحد أعماله التي كان قد بدأها قبل مرضه، وكتب لأحد أصدقائه: "إني أكتب الموسيقا الآن لسبب واحد فقط، وهو أن يعرف الناس ماذا يمكن لمختل مثلي أن يكتب وحتى يكون ذلك تسجيلاً مفيداً لغيري».

وبالطبع فإن الصفحة الأخيرة من هذا العمل الذي كان أوبرا «فيولا» هي تسجيل بشع لنهاية

موسيقي عظيم، فقد كان لا يفهم النص الشعري، ولا يعرف هل يكتب عملاً للأصوات أم للآلات.

الخلاصة هي أن الموسيقا فن العقلاء، بل هي قمة الفكر، ولذلك فهي قمة الشعور والأحاسيس، فلا يوجد إحساس ولا عاطفة إلا وخلفهما عقل محرك واع سليم، وطالما قرر «برامز» –الذي عاش في القرن التاسع عشر عصر الرومنتيكية– أن الموسيقا هي فن العقل فقط، وبالفكر والتحكم العقلي تحمل الموسيقا إمكانيات العلوم التي هي هرمونيات جميلة معبرة، وإيقاعات نابضة بالحياة، وقوالب معمارية متناسقة، وألوان أوركسترالية عميقة رائعة أي أنه بالفكر وحده تغنّي الموسيقا نداء القلب وأنشودة السلام.

برامز

وقبل أن ننتقل إلى موضوع جديد يرتبط أيضاً بالموهبة والإلهام وصفة الكتابة الموسيقية أرجو أن أشير إلى أساس الإلهام وأساس الوحي –لو جاز التعبير– وهو الخيال. فالمؤلف الموسيقي يتمتع بخيال خصب يجعله يرسم بخياله اللوحات الموسيقية ويستمع إليها داخلياً، في يقظته وفي نومه ودون أن يستعين بآلة موسيقية. وهذا الخيال هو بالفعل حالة دائمة مستمرة ترافق الفنان وتظل معه حتى تتبلور خيالات المؤلف فيما يسمى بالإلهام الذي يؤدي إلى إبداع المؤلفات الموسيقية. ومن المهم أن أوضح أن الدراسة والعلم والحالة الذهنية الصحيحة هي التي تؤدي إلى الخيال الخصب، لأن الخيال يرسم صوراً ويضع تخطيطاً للمؤلفات، وينتقي القفلات وذروة الانفعال ويؤدي إلى الرنين والاستماع الداخلي، ويحوِّل صورة الطبيعة إلى عالم هائل من الأصوات، ويبني من الموسيقا ذروة اتصال وإلهام وإبداع، ولا يمكن أن يكون كل ذلك جميلاً وسليماً إلا إذا كان العقل يحتفظ بخبرات سابقة مدروسة ومنظمة، فالخيال الإنساني صورة متجددة لما يستدعيه العقل من الخبرات المختزنة في اللاشعور. فالشيء

بالشيء يذكر، وأحياناً يذكر الشيء بنقيضه، فيعمل الخيال الصحيح من منطلق العقل الصحيح والعلم والمنطق الذي ينظم الأحداث والرؤى في الخيال ويؤدي إلى لحظة الإلهام، وهي لحظة تتبلور فيها المشاعر والخيالات المحكومة بالخبرات السابقة وبالذاكرة، إنها عملية شديدة التعقيد في تفسيرها، ولكنها بسيطة عبقرية ملهمة بالخيال الموسيقي المتموج في كيان المؤلف والعازف والمستمع. وكما أن العقل السليم في الجسم السليم، فإن الخيال السليم لا يكون إلا بالعقل السليم والعلم.

محاولة لكشف الغموض عن الحرفية الموسيقية

يقوم الإبداع الفني دليلاً على العبقرية والعظمة، ولكن هذا الإبداع أو ذاك قد يكون كمًّاً بدون جودة، وقد يكون جودة دون كمٍّ، لذلك فإن الإبداع لا يكون عبقرياً إلا إذا امتزج بما يسمى بالموهبة، فالموهبة أو الاستعداد الفني، تساعد على إبداع فني عبقري بصرف النظر عن عنصر الكم.

الفنان الموهوب قد يبدع كمًّاً هائلاً من الإنتاج الفني، وقد يكون مقلاً في إنتاجه، وحسب ما يتمتع به من النوعية الجيدة الملهمة، ومن ناحية أخرى فإن الفنان الذي لا يتمتع بموهبة، ولكنه حاصل على دراسات وخبرات جيدة في مجال فنه، ينتج أو يستطيع أن ينتج كماً هائلاً جيداً في صنعته، لكنه كم يخلو من نفحة هي شرارة الإلهام أو نعيم الموهبة والخيال.

كتب المؤلف الموسيقي العظيم إيجور سترافنسكي ما يفسر ذلك في السطور القليلة الآتية:

«بالنسبة لي كمؤلف مبدع، فإن التأليف وظيفة يومية أشعر بأني مدفوع إليه بقوة لا استطيع مقاومتها، أنا أؤلف لأني خلقت لهذا العمل ولا أستطيع أن أغير من تكويني. عندما يُترك أي عضو بلا حركة، فإنه يصاب بالوهن والضعف، وكذلك فإنَّ إمكانيات التأليف تضعف وتفتر عندما تترك دون ممارسة وتدريب وتنشيط. وهناك من يظنون أن الفنان يجب أن ينتظر الإلهام حتى يبدأ في الإبداع الفني، ولكني أجد في ذلك خطأً كبيراً لأن الإلهام عنصر ضروري في تكوين الفنان المبدع وهو عبارة عن قوة محرِّكة في كلِّ نوع من الأنشطة الإنسانية وليس قوةً محركة للفنان فحسب، إلا أن هذه القوة لا تتحرك بدون جهد، وهذا الجهد هو العمل، فتماماً كما أن الشهية للأكل لا تأتي إلا من خلال تناول الطعام، كذلك فإن ممارسة العمل تأتي بالإلهام، وبالطبع فإن الإلهام هذا مشروط بالموهبة أو الاستعداد، والإلهام وحده لا يعتد به بدون العمل، وتكون محصلة كل ذلك هي التأليف والموسيقا».

كان كل من تيسيان ورمبرانت وفان جوخ يتمتع بإمكانيات هائلة في الكم أي في الإنتاج الغزير[في الفن التشكيلي] هذا مع موهبتهم الكبيرة في الوقت نفسه، وكان كل من شكسبير وغوته يتمتع بإمكانيات الصنعة والمقدرة على البناء الفني، تلك المقدرة التي يتمكن بها حتى غير الموهوب من إنتاج فني غزير.

وفي الموسيقا، نجد باخ العظيم يتمتع بالموهبة والصنعة وغزارة الإنتاج ولكنه كإنسان له أعمال ضعيفة في قيمتها ونوعيتها الفنية. ونفس الشيء ينطبق على إنتاج كل من هايدن وموتسارت

وبتهوفن لأن شعلة العبقرية لا تضيء دائماً بالدرجة نفسها من القوة والوضوح، بينما تطاوع الصنعة يد المؤلف في الكتابة.

إن التدريب الدائم على الكتابة الموسيقية أو على ممارسة أي فن يؤدي إلى استدعاء للقدرات الكامنة في المؤلف الفنان ويؤدي إلى إضاءة شعلة الموهبة لأطول قدر ممكن، ويحرك الدافع الداخلي الكامن في كيان الفنان ليطلق القدرات. ولذلك فإن الموهبة وإمكانيات الصنعة الفنية لا تنتجان فناً صحيحاً بدون العمل الذي يستدعي ملكات الإبداع.

وجد المؤلف الموسيقي فاغنر الوسيلة الملائمة لتكوينه الفكري والنفسي والتي تمكن من خلالها أن يبدع أعماله العظيمة في مجالات الشعر والأدب والدراما والموسيقا. فقد كان يضع الهيكل العام للعمل الموسيقي من خلال إمكانياته في الصنعة الفنية، ثم يصب في هذا الهيكل مشاعره وانفعالاته وعصارة معاناته وخبراته في الحياة ليمزج بين الشكل والمضمون، وليستدعي الإلهام الذي يغمر كيانه حتى ينطلق ويتحقق في أعماله الشاهقة، إنه بذلك يطلق العنان لضميره الفني ليفجر شحنات الخبرة التي كونها في الفن والحياة، ويملأ بها الهيكل البنائي الذي خططه أولاً بالعقل والعمل والصنعة، ولقد ساعده على ذلك أنانيته ورغبته في تحقيق إعجاز ذاته وقدراته التي طالما تحدث عنها كرمز للإنسان الفريد المتفوق المتميز عن سائر البشر. وبالعمل وحده كان يحقق إعجازه لأنه من دون العمل المثابر لا تبرز الموهبة ولا تتفجر شحنات الإلهام والمشاعر.

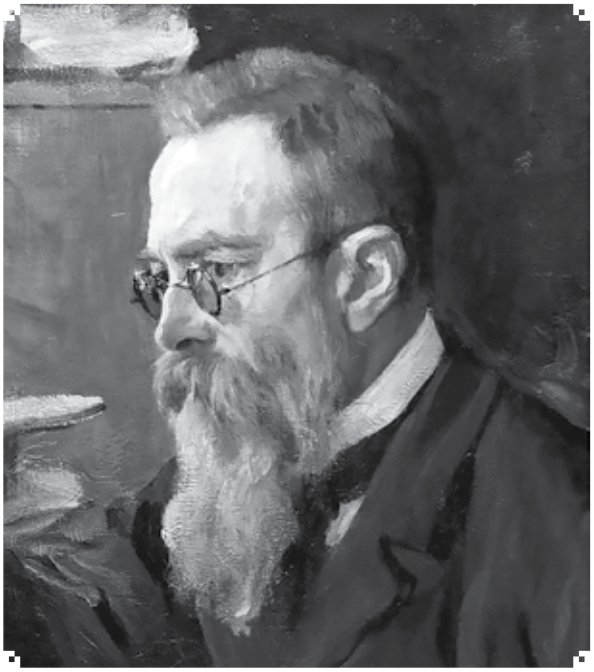
عندما أصيب بتهوفن باللعنة العظمى التي يمكن أن يصاب بها موسيقي، استمر يناضل رغم صممه ملبياً نداء داخلياً في أعماق نفسه حدد له شكل أعماله الموسيقية العظمى التي أبدعها وهو في أحلك الظروف، إنه ببساطة كان مدفوعاً بروح لا تعرف الهزيمة ليمنح البشرية عزاء وسلاماً.

كان شوبان يعاني من السلّ، ومرارة الألم لاحتلال بلاده، وتحطيم قلبه، ولكنه وجد القوة تندفع إليه من حيث لا يدري ليكتب أعماله الرائعة وليعزف للجماهير العريضة تلبية لنداء داخلي واستجابة لعادة تكونت لديه، فهو يمارس التأليف والعزف تماماً كما يمارس الحياة، أي أنه يتوقف فقط عن العمل عندما يتوقف قلبه عن النبض.

من هذه النماذج نرى أن العقبات الكفيلة بمنع أي إنسان عن ممارسة العمل، يتم التغلب عليها من خلال الموهبة الإلهية، وشعلة الفن المضيئة في أعماق هؤلاء العظماء، وإيمانهم العميق بالعمل والفن كقوة تحقق لهم البقاء والاحتمال والإحساس بالحياة والوجود وتحقيق الذات.

يفسر المؤلف الروسي الشهير رمسكي كورساكوف ذلك في سطور قليلة كتبها عن بتهوفن العظيم حين قال:

«إن شخصية بتهوفن الهائلة شيء فريد، فموسيقاه تشكل الحركة القوية العميقة التي لا تعرف الإجهاد، والخيال النادر الخصب للألوان الأوركسترالية الباهرة. إنه يكتب بروعة للآلات الوترية بينما تشكل آلات النفخ الخشبية التلوين الجميل العميق التأثير، ويصبح الكل مدرسة نادرة للصنعة والبناء والموسيقا».



كورساكوف

كان الموسيقي الألماني العظيم هاندل شهيراً في مجال كتابة الأوبرا. ولكن التحول الاجتماعي الذي غمر أوروبا الغربية وخاصة ألمانيا وإنكلترا شغله تماماً، فتحول معه إلى تلحين الأوبرا الدينية المعروفة باسم الأوراتوريو، وتفوق في هذا المجال بعدد هائل من مؤلفات الأوراتوريو أشهرها أوراتوريو المسيح. وقد وجد نفسه في تحقيق هذه الأعمال التي كانت الملايين تنشدها في الكنائس والمجتمعات، لأنه تأثر بالتحول الاجتماعي الذي وجد في نفسه نداء داخلياً يدعوه لتكثيف هذا التحول والدعوة إليه.

أما جلوك، أبو الأوبرا الألمانية، فهو رغم مواهبه الغزيرة ودوره التاريخي الهائل في كتابه الأوبرا، فإنه يمثل النوع المتكامل من الفنانين. فهو يعمل بارتياح، فقد أمضى سنوات طويلة بعد زواجه وثرائه دون أن يبدع شيئاً، واستسلم للراحة والمتعة تماماً كما فعل الإيطالي روسيني – مؤلف أوبرا حلاق اشبيلية الشهيرة– عندما تكاسل وتوقف عن كتابة الموسيقا لسنوات طويلة تقرب من ٣٧ عاماً قبل وفاته في الوقت الذي كان فيه قد برهن على عبقريته الحقة وإمكانياته الفنية التي لا تقبل المناقشة.

ولكن... مثل هذه المواهب، لها دور نفسي، وطاقة محددة تتوقف بعد فترة من الإنتاج الملهم.

إن روسيني قد مات كفنان مبدع عندما توقف عن الإبداع الموسيقي لأنه فقد الشعلة المضيئة بداخله، ولأن المحرك الداخلي الذي يدفعه لكتابة الموسيقا قد توقف، واستمرت حياته بمحرك آخر،

ربما كان تذوق الطعام أو الاستمتاع بملذات أخرى في الحياة، ولكن الاستمرار في الكتابة عمل روتيني تلقائي لا يتمكن الفنان من إيقافه أو تجميده ما لم يحدث تغيير نفسي وتحول وجداني، أو فقدان للطاقة المحركة للفن تماماً كالموت والحياة.

البناء المعماري والصوت في قاعات الموسيقا

إن بناء قاعات الموسيقا والأوبرا يدخل في تخصص قلائل في العالم من علماء السمعيات Acoustics، إلى جانب المهندسين المعماريين، وقبل أن نبدأ حديثنا المختصر عن بعض أسرار هذه السمعيات لا بد لي من التقديم بأن الصوت الجيد في قاعات الاستماع ينتج عن أن القاعة نفسها آلة موسيقية كبيرة، أو على الأصح كصندوق مصوت (كصندوق الفيولينه مثلاً) لآلة موسيقية وترية أو كأنبوبة هوائية (كأنابيب آلات النفخ) لآلة نفخ موسيقية أيضاً.

ولما كان لكل جسم مادي رنينه الخاص الذي تحدده ذبذبات صوتية محددة أو ترددات محسوبة. فكذلك توجد لكل قاعة استماع تردداتها السمعية التي يحددها حجمها ونسب بنائها والمواد الداخلة في تكوينها والدرجة والأبعاد التي تتردد بها وخلالها خطوط الموجات الصوتية، ومقدار ونوعية ما تمتصه الجدران والأجسام التي تصدم مسارات الصوت. وأيضاً مقدار ونوعية الامتصاص من هذه الأصوات، أو درجة الانعكاسات والتكبير لهذه الأصوات ذاتها، أو لمكوناتها وينتج عن ذلك الطبيعة الصوتية (السمعية) للقاعة التي تجعل منها مصدر سحر وجمال، وإضافة حية للأداء الموسيقي، أو قتل وتدمير وتشويه، وما يسمى بالصوت الميت.

ولابد لكل قاعة من أصداء، ولكن بدرجة محسوبة كما أن لكل صوت في الطبيعة، وفي الموسيقا بالطبع، من مجموعة أصوات مصاحبة تسمى «بالسلسلة التوافقية» أو «الأصوات الهارمونية المصاحبة»، وهذه الأصوات لا تسمع –في الغالب– بالأذن المجردة، ولكنها تعتبر سر الجمال في الاستماع الموسيقا الحي المباشر كما أنه لو زادت قطاعات منها عن الحد المعقول –نتيجة عيوب معمارية في القاعة– فإنها أصداء للصوت تكون رديئة وغير محببة وخاصة في القاعات الكبيرة، وإلى جانب ذلك فإن امتصاص الصوت بدرجة غير مدروسة ومحسوبة تماماً وفقاً لمسارات الصوت وترددات يؤدي إلى ما يسمى بالموت الصوتي، وبالتالي تسمى القاعة ميتة سمعياً،

وبالاختصار فإن قاعة الاستماع هي عبارة عن آلة موسيقية كبيرة تعزف بداخلها الموسيقا المنفردة أو الجماعية، وكما أن أعظم العازفين يكون أداؤه ميتاً بآلة رديئة، وبراقاً لامعاً بآلة ثمينة – ستراديفاريوس مثلاً– فإن سمعيات القاعات الموسيقية تؤدي إلى تشكيل الصوت وتحديد طبيعته وتأثيره، وأسرار السمعيات تعتبر من أغرب العوامل الملازمة للبناء المعماري الخاص بصالات الكونسير ومن أغرب ما يحير المهتمين بقاعات الموسيقا بوجه عام.

منذ سنوات قليلة قام نخبة من أقدر الأخصائيين في علم الصوت باختبار مختلف الصالات الموسيقية في العالم لتحديد أصلحها وأجودها على الإطلاق، وجاءت النتيجة مؤكدة أن قاعة (جمعية أصدقاء الموسيقا) بفينا هي الأولى في العالم في مجال النقاء الصوتي وانعدام الانعكاسات الضارة التي تنتج عنها أصداء غير محببة للصوت، ودار السؤال بعد ذلك: هل يمكن بناء كونسير بنفس النسب الهندسية وبنفس الخامات التي بنيت بها هذه القاعة النمساوية؟ وكانت الإجابة على ذلك دراسات ومحاولات ونتائج عجيبة.

فمنذ قرون عديدة انهمك المعماريون في الإجابة على شتى الأسئلة الخاصة بالعمارة المثلى لقاعات الأوبرا أو الاستماع، وانحصرت أبحاثهم في مجال خطوط تصل بين آلات الأوركسترا من مواقعها على المسرح وبين آذان المستمعين في مختلف أماكن الصالة، وكانت خطوطهم على الأوراق تمثل دراسة أمينة لانعكاسات الصوت ولشتى الاحتمالات التي تؤثر فيه حتى يصل إلى آذان المستمعين، وهم يتحكمون بذلك في شكل وزوايا تلك القاعة التي يتمثلونها على الورق لتكون من الناحية النظرية المكان المثالي للاستماع. ولكن للأسف يكون كل ذلك في أغلب الأحيان هباء ومضيعة للوقت والطاقات، فهناك أسرار أخرى تتعلق بالصوت انتبه إليها واستخلصها المعماري الكبير «أدولف لوس Adolf Loos» الذي يعتبر حجة العالم في علم السمعيات، فهو يقول إن: «سمعيات أي صالة لا ترتبط بنسب بنائها التي تتشكل من عصر إلى عصر وفقاً للتطور المعماري فحسب، ولكن المهم في الموضوع هو مواد البناء التي تدخل على وجه الخصوص في التكوين الداخلي للصالة». وهو بذلك يزيل الستار عن حقيقة هامة لم تخطر ببال علماء السمعيات من قبل، ولكنه مع ذلك أكد استمرار الحيرة والغموض أمام مشكلة السمعيات، فمواد البناء تختلف في تفاصيل دقائقها من بلد إلى بلد ومن عصر إلى عصر، بل ومن فصل إلى آخر.

وفي مانشستر بإنكلترا قاموا ببناء صالة للكونسير على نمط صالة فينا الشهيرة وبنفس نسب تكوينها ومواد بنائها، ولكن النتيجة كانت سلبية، وهناك مثل آخر هام، وهو دار أوبرا البلاط بفينا التي افتتحت منذ ما يقرب من ٥٥ عاماً، وكان حفل افتتاحها مخيباً للآمال من الناحية السمعية، ولكن ما يثير الدهشة أن هذه القاعة تعتبر اليوم نموذجاً لما يجب أن يكون عليه المسرح الغنائي من دقة ونقاء صوتي، والسبب في ذلك لا يرجع إلى تغيير طرأ على الدار في نسب بنائها الداخلي أو إلى أي تعديل في مواد كيانها الباطني، وإنما يرجع إلى أن هذه الدار شهدت خلال ٥٠ عاماً أحداثاً موسيقية غيرت في تكوينها، فقد استقبلت خلال هذه السنوات موسيقا جيدة على أعلى المستويات ومن نوع واحد وطابع واحد على الدوام، وهذا هو السر في الموضوع فما نستطيع طبعه من أصوات على أسطوانة أو شريط في ثوان قليلة، يمكن أن ينطبع في كيان قاعات الكونسير والأوبرا في سنوات

طويلة إذا كان النشاط الموسيقي دائماً بها، وإذا كانت مواد ونسب بنائها جيدة. إن هذا السر العظيم يتكامل مع ما سجله بعض المؤرخين والعلماء عن القاعات القديمة بوجه عام، والخشبية منها بوجه خاص، فمما هو متفق عليه أن الخشب بالذات يتأثر بالصوت بشكل أكثر من سائر المواد ويتمكن بشكل خاص من الاحتفاظ بالصوت، بل ومن اختزانه أيضاً، وإعادته عندما يتجاوب مع ذبذبات صوتية مماثلة من رياح وخلافه، وما يقال عن بيوت الأشباح خاصة في البلاد ذات الحضارات القديمة مثل الهند والصين، يرجع في الواقع إلى أن الأخشاب المكونة لهذه المنازل تعيد أصواتاً احتفظت بها منذ مئات من السنين عندما كانت تعزف الموسيقا في هذه القصور أو المعابد العتيقة.

وعلى اية حال فإن أداء الموسيقا الجيدة بشكل منتظم ودائم في قاعة للاستماع الموسيقي، ينتج عنه انطباع للموجات الصوتية الصادرة عن العزف، في المواد المكونة للبناء الداخلي للصالة، وهذه الانطباعات تؤدي إلى تشكيل طفيف يساعد على امتصاص بعض الأصوات بنسب معينة، فيمنح الصوت جمالاً توافقياً ويقيه من الانعكاسات الضارة بالطبيعة الصوتية للقاعة. ومن الأسرار الغريبة المؤكدة، أنه لو عزفت موسيقا نحاسية (عسكرية مثلاً) لفرقة ما لمدة أسبوع واحد بصالة فينا الشهيرة، لنتج عن ذلك –كما يؤكد أدولف لوس– ضياع وتدمير للقيمة الصوتية التي تنفرد بها هذه الصالة، ولذلك يجب علينا تحديد أنواع الأداء الموسيقي في كل دار من دور العرض الموسيقي ببلادنا.

وللاختيار الأكيد للإمكانيات الصوتية لصالة حديثة يجب الاستماع بها من كل ركن بل ومقعد إلى شتى ألوان الأداء الأوركسترالي والمنفرد ولكل أنواع التعبير مثل القوي والضعيف وبشتى ألوان المزج الأوركسترالي ومن ارتفاعات مختلفة على المسرح، وبذلك تتحدد لنا مواطن القوة والضعف في الصالة لأنه حتى في الصالات الرديئة صوتياً توجد مواقع يكون فيها الصوت مثالياً وأخرى تكون فقيرة في استقبالها بسبب أصداء وانعكاسات شاذة للأصوات، أو بسبب امتصاص زائد عن الحد المعقول للصوت، وقد قال القائد الشهير فورتفينجلر في ذلك:

«عندما أقود الأوركسترا بقاعة «ألبرت» الشهيرة بلندن، فإني أسمع الأصوات الخفيفة جداً نقية واضحة أكثر من اللازم، وعلى العكس من ذلك فإن الأداء الجماعي القوي جداً بالأوركسترا يكون مشوشاً وضعيفاً».

وهناك آراء أخرى لمشاهير من الموسيقيين منها أن الصوت بقاعة «ألبرت» هذه مثالي في أماكن معينة. أما من مقاعد أخرى فيكون استقبال الصوت باهتاً ومشتتاً ورديئاً.

إني أذكر جيداً قاعة الموسيقا الصغيرة بقصر «بيتّي» Palazo Pitti بمدينة فلورنسا بإيطاليا –فقد وجدت الأوركسترا به تجلس بترتيب لم يسبق له مثيل على الإطلاق بأي مكان في العالم–

فالفيولا مثلاً، يجلس عازفوها بين عازفي التشيلو والكنترا باص والفلوت بين الفاجوت والكورنو. ولما تساءلت عن السر في هذا قالوا إن سمعيات القاعة تتناسب مع هذا الترتيب، وإننا بذلك نحصل على أعظم إمكانيات سمعية من هذه القاعة ولولا ذلك لاستمعت إلى أداء موسيقي ضعيف حتى ولو قام بتهوفن من قبره ليقود الأوركسترا بنفسه. هكذا يدرسون ويطوعون حياتهم للجودة ويبحثون عن أفضل الإمكانيات بالدراسة والبحث عن الحقيقة بالعلم والتجربة والمناقشة.

وعلاج الصوت في قاعة حديثة يعتبر أمراً ممكناً في أغلب الأحيان، فهو يتم بدراسة الانعكاسات الصوتية في الصالة وبتحديد خطوط الأصوات الصادرة من مواقع الآلات على المسرح إلى آذان المستمعين، بما في ذلك الانعكاسات ومدى قوتها، والقدر والنوعية اللذان يتم بهما امتصاص الأصوات بعد كل انعكاس، وتوضع في الصالة وفقاً لوسيلة العلاج ستائر من القطيفة مثلاً، أو ألواح خشبية تثبت في مواقع معينة على الجدران وذلك لامتصاص الصوت أو لتقويته بنسب معينة، وتنجح هذه التجربة مع مرور الوقت ومتابعة العلاج، إلا أن هذا البحث عن الجودة، يؤدي أحياناً إلى مضاعفات ضارة لأن امتصاص الصوت بدرجة أكثر من اللازم وإزالة الانعكاسات الصوتية تماماً من الصالة يضر أيضاً بالطبيعة الصوتية نفسها بل ويقتل الأداء الموسيقي.

يقوم خبراء موسيقا الكنيسة في أوروبا منذ زمن بعيد باختبار الصوت في القاعات الموسيقية وخاصة قاعات الكنائس وهي خالية من الجمهور.

ويدرس رئيس موسيقات الكنيسة بدقة مدى تجاوب الصالة مع مختلف أصوات السلم الموسيقي وتآلفاته حتى يتمكن في النهاية من اكتشاف الصوت الرئيسي الذي تتجاوب معه الصالة وهذا أمر يسير إذا عرفنا أن كل صالة تعتبر كالصندوق المصوت لآلة موسيقية، وهذا الصندوق له رنين خاص يتجاوب مع أحد الأصوات الموسيقية بدرجة أكثر من تجاوبه مع الأصوات الأخرى... وبعد ذلك يقوم هذا الموسيقي بعزف الصوت المميز للصالة لمدة دقائق طويلة يومياً على الأرغن قبل بدء النشاط الموسيقي بالكنيسة... فإن ذلك يكون من شأنه تقوية إمكانية التجاوب الصوتي للقاعة، وتجميل الأداء الآلي والغنائي بها كما أن ذلك يكون من شأنه إزالة الشوائب الصوتية قدر المستطاع تلك الشوائب التي تنتج عن ترديدات زائدة وغير متوازنة للأصوات الطبيعية العليا التي لا تسمع بسهولة بالأذن المجردة Overtones والتي تؤثر كثيراً على الطبيعة الصوتية للأداء الموسيقي (تسمى أحياناً بالأصوات الهارمونية أو السمعية).

ويؤخذ في الاعتبار دائماً أن الصالة وهي خالية من الجمهور تكون ذات رنين وأصداء أكثر منها وهي مزدحمة بالبشر، وكلما ارتدى الجمهور ملابس صوفية أكثر يزداد امتصاص الصوت الأمر الذي يكون، في أحيان كثيرة جداً، ضاراً بالأداء الموسيقي نفسه وأحياناً يكون مدمراً له، ويتوقف

ذلك كله على طبيعة القاعة. فربما كان من الأفضل أن يخلع الناس معاطفهم قبل الدخول إلى الصالة، وأحياناً يكون ارتداؤهم للمعاطف إحدى وسائل العلاج السمعي للصالة.

وهذا ما يحسب له العازفون المنفردون وقادة الأوركسترا المتمكنون ألف حساب في بروفاتهم النهائية.

هناك أخطاء سمعية تؤدي إلى الاستماع إلى صوت موسيقي غريب لم يقم أحد من العازفين بأدائه، ومهما شد قائد الأوركسترا شعره، فالخطأ لا يكون من العازفين، بل يكون في أحيان كثيرة خطأً سمعياً ينتج من ترديد أكثر من اللازم لأحد الأصوات التوافقية المصاحبة، والتي عادة لا تسمع بالأذن المجردة. ويزول الخطأ بمصادفة أخرى مثل فتح باب أو دخول تيار هوائي أو تغيير في حركة شخص بالقاعة مما ينتج عنه تغيير في الصوت وانعكاساته.

إن دراسة جيدة للطبيعة الصوتية للقاعة تمكّن الموسيقي المتمكن والمثقف من اختيار أفضل البرامج المناسبة من الناحية المقامية والهارمونية، بل ومن ناحية التوزيع، فهناك صوت رئيسي مفضَّل للقاعة تماماً كما يوجد صوت رئيسي لكل وتر أو صندوق مصوت أو أنبوبة هوائية لآلات النفخ، وعلى ذلك يتم اختيار البرامج وأساليب التأليف المناسبة.

إن الأوركسترا والكورال بكنائس أوروبا الشهيرة لا يؤديان أعمال باخ إلا في كنائس معينة، وذلك لعوامل معمارية سمعية بصرية، فالعمارة «القوطية» تختلف عن «الباروك» ولا تتناسب مع «الروكوكو»، ولكل ذلك مقابل سمعي، فالعقل هو مركز التنسيق بين مفهوم التاريخ – العصر– ومظاهر الزمن والإحساس السمعي البصري بالموسيقا والعمارة.

التزامن بين السمع والبصر

إن العلاقة بين الصوت واللون تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية ومدلولات فسيولوجية تخضع لما يسمى بظاهرة «السينيستيزيا» Synaesthesia أي العلاقة في التزامن بين الصوت واللون، أو الارتباط والتنسيق بين نوعين مختلفين من الأحاسيس، فالعقل هو جهاز الاستقبال والتحكم والربط والتنسيق والتوحيد، فهو الذي تتجمع فيه كل الحواس، وهو الذي يربط بين البصر والسمع والشم... إلخ والطبيعة كأم لكل الفنون تتكامل فيها الحركة المرئية والحركة السمعية، اللون والصوت، وكافة الظواهر الأخرى. وعندما يتحد الإنسان مع الطبيعة، وتتكامل فيه عناصر الحياة بثقافاتها البصرية والسمعية وارتباطاتها بالتجاوب العصبي الإنساني عندما يتم ذلك، فإن الإنسان يتمكن من الرؤية حتى وهو كفيف، ومن السمع حتى وهو أصم تماماً كما كان يرى طه حسين رؤية أكثر وصحة وجمالاً من المبصرين، وكما كان يسمع بتهوفن، وهو أصم، ما لا تتمكن أذن أن تسمعه أو تستشفه من جمال قال كارلايل: «إذا تأملت الشيء ونظرت إليه بعمق وتفحصته فإنك حتماً ستستمتع بموسيقيته، لأن النغم يكمن في قلب طبيعة الأشياء».

إن الاستمتاع بمنظر طبيعي تصاحبه أصوات من الطبيعة كحفيف الشجر وأصوات الطيور وخرير الماء...إلخ وهذا يقودنا إلى الحقيقة التي تبحث عنها الفلسفة والفنون أبداً، لتضعها أمام أعيننا وآذاننا، والتي بحث عنها فاجنر في «الدراما الموسيقية» التي تتكامل فيها فنون الصوت والصورة والشعر والموسيقا والحركة والعمارة بل والرائحة أيضاً!! فإذا اجتمع أكثر من نوع واحد من الفنون، كان تأثيره أقوى وأكثر تكاملاً وأقرب إلى الحقيقة إذا لم يوجد غير الموسيقا (الصوت)، فإن الحواس تكملها بتخيل العنصر البصري (اللون).

إن الموسيقا هي الحركة في الزمن، وهي التي تحول الصورة (اللوحة) الساكنة في المساحة والفراغ إلى رؤية وموسيقية ورؤية متحركة، أو بمعنى آخر رؤية جمالية ذات إحساس كامل متحرك ومعبر، وهذا ما جعل الاهتمام يتزايد بمصاحبة الصورة المعبرة بالصوت، فالمزج الفني بين ما هو مرئي وعقلي وسمعي يجعل الحقيقة أكثر تكاملاً... والحس البشري أكثر نضجاً وأقرب إلى الطبيعة الأم وإلى الحقيقة ذاتها.

لقد بدأت المحاولات الأولى للربط والتمثيل والمقابلة بين الصوت واللون، منذ عصور حضارية قديمة، فقد بدأها العالم السكندري العظيم «بطليموس» منذ القرن الثاني بعد الميلاد. ولا يرتبط اللون بفن التصوير فحسب، ولكنه يتعداه إلى فنون النحت والموسيقا، فالرسام يستعمل ألوانه بحكمة ودراية، ويخلط بينها بمقابلة أكثر مادية وواقعية، ولكن الموسيقا تستخدم ألواناً حسية أخرى نراها بآذاننا في التلوينات الأوركسترالية أو الظلال التعبيرية nuances، أو من خلال المقامات والانتقالات بينهما، والتركيبات الراسية الهارمونية بين الأصوات، أو الخطوط اللحنية المتقابل وتتكامل الألوان، سواء المادية منها أو الحسية، بالتوافق والتعارض والتنافر على السواء فالنقيض دائماً هو الذي يكمل المعنى، فلا يوجد ليل دون نهار، ولا أبيض دون أسود، ولا هدوء دون صخب، ولولا النقيض ما وجد الأصل أي لا توجد نظرية دون نقيضها. كل مقام موسيقي له ما يقابله من ألوان، وكل آلة موسيقية تتماثل في طبيعتها مع لون خاص يحدث نفس التعبير أو أقرب ما يمكن إليه، ولكن توجد حقائق أزاح عنها العلم الحديث الكثير من الغموض يسعدني أن اذكر بعضاً منها، وخاصة فيما يتعلق بالواقع العلمي لمقابلة الصوت مع اللون.

الموسيقا عبارة عن مجموعة أصوات، وكل صوت عبارة عن تردد معين لعدد محدد من الذبذبات في الثانية الواحدة.

واللون أيضاً عبارة عن عدد معين ومحدد من الذبذبات في الثانية الواحدة، ولكنها ذبذبات كثيرة العدد تفوق قدرة السمع.

الذبذبات الصوتية تتردد في الهواء والذبذبات الضوئية (التي تحدد اللون وتدل عليه وتعيده) تتردد في الأثير، (الطبقات العليا من الفراغ الجوي).

تتفاوت سرعة الذبذبات الصوتية التي يمكن للإنسان أن يسمعها بين ١٦ وحوالي ٢٠ ألف في الثانية الواحدة بينما الذبذبات المرئية التي تتكون منها الألوان تتفاوت سرعتها ما بين ٤٥١ ألف مليار و٧٨٠ ألف مليار ذبذبة في الثانية الواحدة.

أي أننا لو أردنا الحصول على صوت موسيقي معين فإننا نصدر العدد الذي يرتبط بهذا الصوت من الذبذبات (لا: في السلم الموسيقي مثلا= ٤٤٠ ذبذبة في الثانية) فنستطيع حينئذ أن نستمع إلى الصوت المطلوب.. وهكذا فإن الموسيقا عبارة عن تتابع لأرقام كما حدَّد ذلك العلم منذ أكثر من ٢٥٠٠سنة. ولو أردنا الحصول على لون معين فإننا نفعل الشيء نفسه.

وعندما نريد أن نستمع إلى نفس الصوت ولكن على نحو أكثر حدة (مثلاً على مسافة أوكتاف صاعد) فإننا نحصل عليه بضعف عدد الذبذبات. فصوت: لا، الموسيقي القياسي والمتوسط الحدة هو ٤٤٠ ذبذبة في الثانية، ولا، الأكثر حدة = ٨٨٠، والأحدّ= ١٦٦٠...إلخ. نفس الشيء في الألوان، فلو ضاعفنا عدد الذبذبات التي يصدر عنها أي لون نرى اللون نفسه يتكرر.

وعلى ذلك، فقد وجد العلماء –وعلى رأسهم نيوتن– إن النسب الرياضية الفاصلة بين ألوان الطيف السبعة تتقابل مع الأصوات الموسيقية السبعة (مع ترتيبها كذلك: دو– ري– مي بيمول– فا– صول– لا– سي بيمول)– أي وفقاً لمقام الدوريان. ووفقاً لذلك بدأت المحاولات العلمية العديدة للربط بين اللون والصوت بين العين والأذن، وذلك بعزف موسيقا مع عرض الألوان التي تتقابل معها.. وبالطبع فإن صعوبات عديدة قابلت تلك المحاولات إلاَّ أن البحوث لا تزال جارية، وسنعرض في هذا الفصل لبعض هذه التجارب.

والآن نعرض للسلالم الموسيقية (المقامات)، فقد ربط الموسيقيون العظماء –وجدانياً– بينها وبين الألوان، وكانت هذه العلاقات ترتبط إلى حد ما بأحاسيسهم الشخصية النابعة من تجربة كل منهم في الفن وفي الحياة. ولذلك فإن تحديد كل منهم كان يختلف عن الآخر، ونذكر الآن على سبيل المثال بعضاً من هذه المقامات والألوان بالنسبة لاثنين من عباقرة الموسيقا وهما «رمسكي كورساكوف، وسكريابين».

ومما هو جدير بالذكر أن بتهوفن كان يشعر بأن مقام «سي صغير» يوحي باللون الأسود وهنا، نتوقف برهة لنطرح قضية هامة تتعلق بأداء موسيقانا العربية: تحديد الطبقة يعني تحديد الطابع والارتباط الوجداني بالمقام واللحن، وعندما تتغير الطبقة فإن اللحن يصبح مقطوع الأوصال وبلا ارتباطات وجدانية نفسية، وبلا جذور ثابتة، ويصبح الأداء الموسيقي بلا ثبات ولا حكمة. وفي الموسيقا العربية نجد الفرقة تضبط أصواتها وتوحدها وفقاً لما يسمى «الطبقة الصغيرة» أو «الطبقة الكبيرة»، وذلك حتى يتفق اللحن ويتناسب مع طبقة أصوات المنشدين أو إمكانيات أصابع

العازفيـن. في الواقع إن تغيير الطبقة معنـاه تغيير الطابع واللون والارتباطات «السينستيزية»، وهو تشويـه لأداء العمـل، فأنـا لا أتصور أبداً عزف سيمفونية لبتهوفن في مقام ري بدلاً من دو مثلاً، وإلا فإن القيامة تقوم والنماذج

المقام	رمسكي كورساكوف	سكريابين
دو كبير	أبيض	أحمر
صول كبير	بني ذهبي فاتح	برتقالي وردي
ري كبير	أصفر شمسي	أصفر براق
لا كبير	وردي رائق	أخضر
مي كبير	أزرق ماسي براق	أزرق مائل للبياض
سي كبير	غامق – أزرق معدني	أزرق مائل للبياض
فا كبير	أخضر	أحمر

القليلـة لعمليـة تغيير الطبقة الواردة في قطاعـات صغيرة من بعض أعمال الأوبرا مثلاً لها ظروف خاصة وتقاليد في الأداء أقرها العالم والتاريخ والمؤلفون أنفسهم.

نعود الآن لنستطرد في موضوعنا الطويل بدراسات صغيرة، ونماذج لتجارب رائدة.

إن عـزف السبعـة الأصوات الخاصة بالسلم الموسيقي في نفس الوقت، ينتج عنه تآلف هارموني شديد التنافر ولكن التوافق يتم وفقاً لاختيار خاص بين ثلاثة أو أربعة أصوات.

وكذلك فإن أداء ألوان الطيف السبعة معاً في نفس الوقت أي خلطها معاً، ينتج عنه اللون الأبيض، وهـو أكثـر الألوان تنافراً مع البصر، انظر في قرص الشمـس مثلاً، تجد أنك لا تستطيع وإلا أصبت –لا قدر الله– بالعمى المؤقت، وبإصابات في العين تكون شديدة الخطورة لو طالت المدة.. وهذه تجربة تدل على أن العلاقات الحسية البصرية السمعية متقابلة في تأثيرها على الإنسان.

ولقـد ثبـت بالتجربـة أن الأشخاص الذيـن يفتقدون إمكانيـة تمييز طبقات الأصـوات الموسيقية يكونون من مرضى الألوان، أي مصابون بعمى الألوان أو ما يقرب من ذلك.

منذ بداية القرن السابع عشر قام لفيف من العلماء الموسيقيين بتجارب تهدف إلى أداء موسيقي ومرئـي فـي الوقت نفسه، أي باختراع وتصنيـع آلات موسيقية مثل الأورغن والهاربسيكورد تعزف الموسيقـا وتنتج في الوقت نفسـه الألوان المقابلة لما يتم عزفه، واستمرت التجارب حتى جاء ولاس ريمنجتـون (١٨٥٤– ١٩١٨) واختـرع الأورغن الضوئي الملـون. ولم يتمكن هذا الأورغن من عزف موسيقا، ولكنه كان يصدر ألواناً تعرض على شاشة، ويصاحب هذا العرض الضوئي أداء موسيقي يقوم به عازف بيانو أو أوركسترا لموسيقا كان أغلبها لشوبان وفاجنر. أي أن الأورغن كان يترجم الأعمال الموسيقية إلى ألوان بمجرد عزفها على لوحة المفاتيح لتصاحب عزفاً موسيقياً سمعياً حياً.

أما آلة «الكلافيلوكس Clavilux» فقد اخترعها توماس فليفريد الدانماركي الأصل، وعرضها بنيويورك عام ١٩٢٢ فهي آلة لا تعزف موسيقا سمعية على الإطلاق. ولكنها تعزف مؤلفات خاصة بمخترعها يستعمل فيها الألوان فقط، فهي موسيقا للعين وبنفس طرق وقوالب التأليف الموسيقي من خطوط لحنية وأصوات مصاحبة وإيقاعات...إلخ أي إنها فن آخر يوحي بالصوت من خلال النظر (اللون)، محققة بذلك نظرية تدعو إلى أن اللون والصوت (الموسيقا) يشكلان أقرب الارتباطات بين الحراس البشرية التي تتكامل بها نفسية الإنسان.

وجاء عام ١٩٣٤ باختراع قام به فردريك بنثام وهو آلة «الكونسول الضوئي الملون» وهو عبارة عن آلة تشبه الأرغن، وتتمكن من عزف موسيقا اللون الممكنة فقط... فقد اكتشف بالتجربة أن التفاوت الكبير بين سرعتي الصوت والضوء يجعل عزف السلم الموسيقي الملون «الكروماتيك» مستحيلاً بالضوء لأن الأداء اللوني لهذا السلم لا يجعل المطابقة بين اللون والصوت المصاحب له ممكنة، وذلك لاختلاط الأصوات مع الألوان التي تكون قد ظهرت على الشاشة سابقة للصوت في سرعتها، وهذا يتم بمبالغة أكبر في دور العرض الكبيرة فتراها العين قبل أن تسمع الأذن الصوت المقابل لها وعلى ذلك فقد جعل آلته تصاحب الموسيقا الحقيقية دون صخب من الألوان أي بأداء لوني بطيء نوعاً فإنه يصاحب مجموعة من الأصوات المتتالية بلوحة واحدة من الألوان تتغير كل فترة زمنية تسمح بالربط الدقيق بين البصر والسمع.

٢- قوالب موسيقية

الافتتاحية

تعتبر الافتتاحية إحدى القوالب الموسيقية المهمة والمحببة إلى جماهير المستمعين في الوقت نفسه. فهي قصيرة نسبياً يتراوح طول القطعة منها في المتوسط ما بين أربع وعشر دقائق وهي تكتب للأوركسترا الكامل بكافة إمكانيات التلوين الأوركسترالي كما أنها حركة واحدة سريعة، في غالبها براقة، نشيطة وتمهيدية معبرة، وقد مرت الافتتاحية بتاريخ طويل من التطور وظهرت مرتبطة بالأوبرا وبالمسرح كما ظهرت مستقلة ومحايدة كعمل موسيقي له كيانه المنفرد في برامج الحفلات الموسيقية.

استعملت كلمة افتتاحية Ouverture بمعنيين الأول منهما يعني مقطوعة من موسيقا الآلات تعزف كمقدمة للأوبرا أو الأوراتوريو أو أي عمل فني غنائي مماثل. والثاني يعني عملاً موسيقياً مستقلاً رغم أنه يتبع نماذج افتتاحية الأوبرا أو الأوراتوريو.

الافتتاحية الإيطالية والفرنسية:

في بداية القرن السابع عشر كانت الأعمال الأولى للأوبرا والأوراتوريو لا تتضمن مقدمات موسيقية، وأحياناً كانت تتضمن فاصلاً موسيقياً قصيراً جداً هدفه جذب الانتباه إلى أن العرض سيبدأ. ومع تطور فنون الأوبرا والأوراتوريو بعد ذلك بوقت قصير دعت الحاجة إلى تطوير مقدمة الأوبرا حتى تكفي للتمهيد موسيقياً ونفسياً للأوبرا التي يرفع عنها الستار بعد ذلك، وتمخَّض هذا التطور عن ما سمي بالافتتاحية الإيطالية والفرنسية.

ارتبطت الافتتاحية الإيطالية باسم المؤلف الإيطالي سكارلاتي (١٦٥٩– ١٧٢٥). أما الافتتاحية الفرنسية فقد ارتبطت باسم المؤلف الفرنسي لولي (١٦٣٢– ١٦٨٧)، فقد كان لكل منهما فضل على بلورة مفهوم الافتتاحية في بلاده وعلى استمرار هذا القالب الهام وتطوره. كانت كل من الافتتاحية الإيطالية والفرنسية تتكون من ثلاثة أجزاء (حركات) فكانت الافتتاحية الإيطالية تبدأ بحركة سريعة تليها حركة بطيئة أو أقل سرعة من الأولى ثم تنتهي بحركة بطيئة.

وكان الإيطاليون يدَّعون أن افتتاحيتهم تتفوق على افتتاحية الفرنسيين وأكثر خدمة للأوبرا، باعتبار أن الجمهور الذي يحضر لمشاهدة الأوبرا يكون غفيراً وصاخباً وتلزم لذلك موسيقا سريعة صاخبة نابضة بالحيوية والحركة حتى يركن الجمهور إلى الهدوء ويتهيأ للعرض الأوبرالي، ويضيفون ساخرين، أن الموسيقا البطيئة الحزينة والعريضة التي تبدأ بها الافتتاحية الفرنسية تدعو الجمهور إلى الاعتقاد بأن الموسيقيين لا يزالون يضبطون آلاتهم استعداداً للعزف. وبالطبع فإن هذه المنافسة (والمبالغة) كانت تخدم التطور الموسيقي العام، كما كانت ذات مضمون كاريكاتيري أكثر منه واقعياً، فالافتتاحية الفرنسية ببدايتها البطيئة كانت كثيراً ما تتضمن القوة في الأداء، كما كانت تتضمن التمهيد بالعظمة والرزانة.

والأسباب الجوهرية للخلاف والاختلاف بين الافتتاحية الإيطالية وزميلتها الفرنسية يرجع إلى طبيعة الإيطاليين العصبية التي تبحث عن إحداث التأثير السريع، وجذب الاهتمام والانتباه بالضجيج والصوت العالي. أما الفرنسيون فكانت تدعوهم إلى تكوين افتتاحيتهم ضرورات ماثلة في تكوين العمل الأوبرالي نفسه فكانت الأوبرا الفرنسية تتضمن رقصات كثيرة، كما أنها طورت فن «باليه الأوبرا» وجعلته جزءاً لا يتجزأ من العمل الدرامي الأوبرالي... ولذلك فإن الافتتاحية الفرنسية تضمنت رقصة بطيئة في حركتها الأخيرة، وقد كان طابع الرقص الفرنسي في ذلك الوقت وقوراً وهادئاً ورزيناً.

ورغم أن نموذج الافتتاحية الإيطالية لم يكتب له الدوام طويلاً فإنه كان يشبه كثيراً قالب السوناتة الكلاسيكية، وقالب الحركة الأولى من السيمفونية والرباعي الوتري... ومن الجدير بالذكر أن كلمة

«سيمفونيا Sinfonia» كانت تطلق على الافتتاحية الإيطالية، واستمر هذا التقليد طويلاً ولا يزال يستعمل بين بعض فئات جمهور الموسيقا في العالم كتسمية للافتتاحية بوجه عام.

افتتاحيات جلوك وموتسارت:

لم تكن الافتتاحية الإيطالية ولا الفرنسية تتضمنان ارتباطاً عضوياً بالأوبرا التي تقدمان لها... وقد فكر جلوك طويلاً في ربط الافتتاحية بالأوبرا وجعلها وحدة موسيقية عضوية مترابطة. ووفق في المرحلة الأخيرة من إنتاجه في جعل الافتتاحية عملاً موسيقياً يمهد للأوبرا، ويُعد المستمعين لتقبلها. فقد بحث في الرسائل التي تربط بين العمل الدرامي وبين افتتاحيته الموسيقية، وحتى يحقق ذلك، فقد ربط نهاية الافتتاحية ببداية الأوبرا. أي أنه لم يجعل من الافتتاحية عملاً له نهاية مستقلة يصفق بعدها الجمهور، بل جعل لختام الافتتاحية ارتباطاً عضوياً بالأوبرا، فلا تنتهي الافتتاحية، بل تصبح مرتبطة بالفصل الأول، وبذلك حقق إحدى الوسائل التي مكنته من الارتقاء بفن الأوبرا حتى أنه لقب بأبي الأوبرا الألمانية ومؤسسها وجاء من بعده موتسارت وفيبر وفاجنر ليكملوا الطريق، وفي افتتاحيته لأوبرا «افيجينيا في تاوريس» نجد النموذج الواضح الذي حذا فاجنر حذوه في كتابة مقدمة أوبرا «الفالكيري» فقد صور جلوك فيها «العاصفة القادمة من بعيد» و«العاصفة وهي تقترب» ثم «عنف العاصفة» وأخيراً «الإعصار» كل هذا مرتبط بالفصل الأول الذي يبدأ من حيث تنتهي الافتتاحية.

وجاء موتسارت العظيم، وأضاف جديداً هاماً في صرح البناء التاريخي المجيد كان تأثير جلوك على موتسارت واضحاً، ففي افتتاحية أوبرا «ايدومينيو» عام ١٧٨١ نجد الخيال والقوة والرشاقة أكثر مما نجدها في الأعمال المماثلة السابقة، ونستمع إلى الأرستقراطية والنبل في التعبير الكلاسيكي الرصين، ونجد أيضاً الارتباط العضوي بينها وبين المنظر الأول من الأوبرا، ولكن الارتباط الدرامي بالأوبرا لم يكن قد قوي بالدرجة الكافية وهو ما نلمسه في افتتاحيات أوبرات «دون جوان» و«الناي السحري» اللتين كتبهما موتسارت بعد ذلك.

كان موتسارت كلاسيكياً ملتزماً، وكان الالتزام الكلاسيكي بالبناء يظهر في اتباعه لقالب السوناتة عند كتابته لافتتاحياته مع إدخال تغييرات طفيفة لا تغير من جوهر القالب نفسه، وكان من الصعب عليه أن يجعل من افتتاحياته روايات تحكيها الموسيقا الأوركسترالية ويخضع فيها القالب لمضمون الرواية، ففكر طويلاً حتى تمكن من ربط الافتتاحية بالمضمون الدرامي للأوبرا دون المساس بقالب السوناتة الكلاسيكي البحت، فقد استعار في افتتاحية «دون جوان» لحناً رئيسياً يرمز إلى التمثال الذي تدور حوله موسيقا المنظر الأخير من الأوبرا وأحداثه، وفي أوبرا «الناي السحري» استعار الطرقات الثلاث على باب معبد الحكمة وهي الضربات الإيقاعية الثلاث للماسونية

العالمية، وجعلها لحناً مميزاً في كل من الافتتاحية والأوبرا. فالمشاهد الذي يستمع إلى هذه الطرقات في الأوبرا يتذكر على الفور أنه استمع إليها في الافتتاحية ويشعر أن كلاً من الافتتاحية والأوبرا مرتبط بالآخر دراماياً وموسيقياً.

وبعد موتسارت نجد أن «فيبر» في افتتاحياته قد تأثر بطابع موسيقا أوبراته أي أنه افتتاحية الأوبرا عنده تردد ألحاناً من الأوبرا التي تفتح عنها الستار بعد ذلك وتنقل نفس الأوبرا وأحاسيسها.

وجاء بتهوفن وكتب ثلاث افتتاحيات لأوبرا «فيديليو» وهي الأوبرا الوحيدة التي كتبها، ونستمع في هذه الافتتاحيات إلى نفس ألحان الأوبرا مستعارة بطرق مباشرة وغير مباشرة كوسيلة للربط بين موضوع الأوبرا وبين الافتتاحية التي تضمنت قصة الأوبرا وموضوعها.

وقد حاول «روسيني» جعل الافتتاحية ملائمة ومرتبطة بالأوبرا ومتكاملة معها... واعتبرت افتتاحية أوبرا «وليم تل» هي الأولى التي تلائم بين الموسيقا الافتتاحية وبين الأوبرا ففيها وصف و«تعبير» يرتبط تماماً بالأوبرا ويماثلها من الناحية الدرامية والموسيقية بتركيز واختصار هذا بالإضافة إلى الجمال والرشاقة والمرح ممَّا تميزت بها موسيقاه.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الافتتاحية قد تأثرت في القرن التاسع عشر بالمدرسة الرومنتيكية حيث الانطلاق والتحرر من القوالب أو على الأقل عدم الالتزام بحرفية قالب السوناتة، والانسياق وراء التعبير عن الموضوع الدرامي ووصفه، ونقل الصورة الدرامية وتقليد المناظر والأحداث الرئيسية، وهذا ما فعله الرومنتيكيون ابتداء من بتهوفن بشكل مباشر مقصود بينما كان الكلاسيكيون يأتون في بعض الأحيان تقليداً وتصويراً للأحداث إلا أن ذلك كان مقيداً وغير مباشر نتيجة للالتزام بالشكل وعدم التفريط في مقدساته.

وعندما برزت المدرسة القومية، وانتشرت مبادئها دخلت إلى الافتتاحية ألحان الشعوب كوسيلة لنقل الملامح القومية وفقاً لهذا التيار الذي تدفق بخصوبة في منتصف القرن التاسع عشر ببلاد وسط أوروبا وشرقها وخاصة روسيا وتشيكوسلوفاكيا والمجر، حيث عالجت الأوبرا مشاكل الشعوب والطبقات الكادحة، وهو أيضاً التيار الذي استمر في العالم الاشتراكي حتى العصر الحديث، ومن النماذج العظيمة لذلك افتتاحية أوبرا «الخطيبة المباعة» للمؤلف التشيكي «سميتانا».

وفي ألمانيا سار «فاجنر»في خطا «جلوك، وموتسارت، وفيبر» إلا أنه عاد إلى قالب السوناتة الكلاسيكي في افتتاحية أوبرا «أساطين الشعراء المغنين» –التي سماها مقدمة «بريلود Prelude»– وجعل منها مقطوعة موسيقية مستقلة تصلح للأداء السيمفوني في برامج الكونسير وضمنها الألحان الدالة الرئيسية للأوبرا –التي سماها دراما موسيقية– ولم يربط الافتتاحية بالأوبرا بل جعل لها نهاية تامة يصفق بعدها الجمهور، ويمكن نقلها إلى برامج الحفلات السيمفونية

هذا فيما عدا افتتاحية أوبرا «تانهويزر» التي اضطر إلى إعادة كتابتها لتتناسب مع متطلبات العرض بأوبرا باريس ولترتبط نهاية الافتتاحية بالفصل الأول من الأوبرا في موجة موسيقية واحدة متدفقة.

وكما كان بتهوفن يروي قصة أوبرا «فيديليو» في افتتاحياتها الثلاث بطريقة أو بأخرى نجد فاجنر يفعل الشيء نفسه في كل افتتاحياته وخاصة افتتاحية أوبرا «أساطين النغم»، وهذه الافتتاحيات رغم انتمائها وارتباطها بالأوبرا وخدمتها للعمل الدرامي، فإنها أعمال موسيقية سيمفونية رومنتيكية فيها القيمة الموسيقية نظراً لعظمة مؤلفيها وثراء مواهبهم وإمكانياتهم.

هناك نوع قليل الأهمية من الافتتاحيات يسمى «افتتاحية البربوري» Potpouri أي التي تتضمن حشداً لألحان خفيفة براقة تجذب اهتمام الجماهير وترفه عنهم. وهي ترتبط أساساً بأعمال الأوبريت والمسرحيات الغنائية البسيطة واشتهر بتأليفها «أوفنباخ، وسوبيه، ويوهان شتراوس» وعادة تُنتقَى هذه الألحان البراقة الراقصة من داخل الأوبريت لتكون دعاية له، ونكتة مرحة تمهد لفتح الستار.

وهناك افتتاحيات العروض المسرحية ومنها افتتاحيات «أجمونت وكوريولان» التي كتبها بتهوفن كمقدمات لمسرحيات مرموقة حتى تمهد للمشاهدين وتروي لهم بالأنغام المضمون الدرامي للمسرحية، ومن النماذج البارزة أيضاً في هذا المجال افتتاحية «مندلسون» لمسرحية شكسبير «حلم ليلة صيف».

أما الافتتاحية المستقلة أو افتتاحية الكونسير، فهي ليست أبداً ما يقال من أنها أي افتتاحية لا ترتبط بالأوبرا، ولكنها تكون أية افتتاحية جيدة لها قيمة موسيقية عالية تسمح لها بالعرض الموسيقي المستقل سواء كانت في نفس الوقت مقدمة لأوبرا أو لمسرحية، أو كانت عملاً موسيقياً بحتاً يحمل اسم افتتاحية، ويكتب خصيصاً للأداء السيمفوني في برامج الكونسير كما هي الحال في افتتاحيات برامز العظيمة «الافتتاحية التراجيدية» وافتتاحية «المهرجان الأكاديمي».

السوناتة

ترتبط السوناته في أذهان جماهير الموسيقا بالشكل الذي وصلت إليه في مؤلفات عظماء الكلاسيكية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وعلى رأسهم هايدن وموتسارت وبتهوفن، فقد كتب كل من هؤلاء العباقرة عدداً كبيراً من روائع التراث الموسيقي في قالب السوناته وأيضاً تحت اسم «سوناتة» إلا أن هذا القالب العظيم قد مر بتاريخ طويل من التطور حتى وصل إلى الشكل الذي يرتبط به في أذهاننا.

كلمة سوناتة Sonata مشتقة من اللاتينية وأصلها «Sonare» أي «يسمع» أو «ما يعزف»، وقد التصقت التسمية بالمقطوعات التي تعزف بالآلات الموسيقية في مقابل النوعية الثانية من الموسيقا

وهـي التـي كانت تغني بالصـوت البشرى وتسمى «كانتاتا» وهي مشتقة أيضـاً من اللاتينية وأصلها Contare بمعنـى «يغنّـي» لمـا يغنـى بالصـوت البشري وتطـورت السوناتـه لتصبح أهـم القوالب الموسيقيـة علـى الإطلاق، فهـي ذات قالب يشتمل على العرضـ والتفاعل وإعـادة العرض والختام، ويشتمـل علـى الحـوار والدراما بيـن المقامات وجزئيـات الألحـان وتفاعلها ودراستهـا، ولذلك فقد أصبحـت الحركـة الأولى في كل من السيمفونية والكونشرتو والرباعـي الوتري، بل وسائر الأعمال الموسيقيـة الكبـرى الأخـرى مثل الافتتاحيـة وسائر أشـكال موسيقا الحجرة (الثلاثـي– الرباعي– الخماسي– السداسي...إلخ) أصبحت تكتب من قالب السوناتة. وهنا يجب علينا أن نفرق بين «قالب السوناتـة» وبيـن السوناتة كمقطوعـة موسيقية مستقلة تستخدم «قالب السوناتـة» أيضاً في حركتها الأولـى. فالسيمفونيـة مثلاً وعلى وجـه الخصوص «السيمفونية الكلاسيكيـة» هي عبارة عن سوناتة مكتوبـة للأوركسترا الكامـل، بينما السوناتة تكتب بوجه عام لآلة البيانـو، وكانت قبل وجود البيانو تكتـب للآلات ذات لوحات المفاتيـح مثل الكلافيكورد –الهاربسيكورد وهي التي تطور عنها البيانو قبل منتصف القرن الثامن عشر.

كتـب بتهوفـن ٣٢ سوناتة شهيرة قال عنها النقاد أنها كانـت كافية لتخليد بتهوفن وتمجيده حتى لـو لـم يكتب في حياته غيرهـا. والسوناتة تتكون من ثلاث حركات في أغلـب الأحيان، وتوجد بعض الأعمـال الشهيـرة مـن أربع حـركات، وعدد أقل من حركتين. وهـي تكتب أساساً لآلـة البيانو ومنها مـا يكتـب لآلتين يكـون البيانو أحدهما. فمثـلاً توجد سوناتـات للبيانو والفيولينة، وأخـرى للتشيلو والبيانـو وأخـرى للكلارينيت والبيانـو. ويكون البيانو رئيسياً في السوناتـة دائماً لأنه الآلة الوحيدة التـي تتمكـن من عـزف الموسيقا كاملـة بألحانها وهارمونياتهـا، أو القادرة على عـزف ثلاثة خطوط لحنيـة (بوليفونيـة) أو أربعـة أو أكثر فـي الوقت نفسه بينما تعجـز آلات الأوركسترا جميعاً عن عزف أكثر من صوت واحد في الوقت نفسه باستثناء الآلات الوترية وبتحفظات كبيرة.

يتمكـن البيانـو أيضاً وحـده من عزف نغمات متعددة في مساحة صوتيـة كبيرة جداً تشتمل على مساحـة جميـع الآلات الموسيقية الحادة الطبقة والغليظة الطبقـة على السواء. ولقد حافظت السوناتة حتى ما بعد منتصف القرن التاسع عشر على القيم العلمية للتأليف الموسيقي في هذا القالب الرصين ولم يتطرف مؤلفوها في التحرر من قيودها العلمية إلا قليلاً، وهي لذلك لم تستعرض في نماذج كثيرة الإمكانيـات الرومنتيكيـة التي تقدم براعة العزف العاليـة أو الخارقة «فيريتوز وVirtuosity» على البنـاء الموسيقـي الرصين. واستعراض الأداء هو البراعة التي كانت تخرج بالصنعة الموسيقية من قيـود القوالـب إلـى مظاهـر الاستعراض الفردي فـي الأداء. لذلك ظـل هذا النوع مـن المؤلفات أكثر مـن غيـره محتفظاً بقيـم الكلاسيكية في صنعـة التأليف دون صنعه الأداء وبوضـوح أكثر، لم تضحِّ

السوناتة بالمؤلف من أجل العازف، بل أصبح العازف دائماً في خدمة الكتابة الموسيقية التي تسجل تاريخ الفكر والخيال والإلهام الموسيقي.

سمي قالب السوناتة باسم «قالب الحركة الأولى» خاصة عند استعماله في الحركة الأولى للمؤلف الأوركسترالية، وسمي أيضاً «قالب السوناتة السريع» نظراً لأن الحركة الأولى تكون سريعة Allegro في حركتها (في الزمن)، أما الحركة الثانية في السوناتة فهي (كما هي الحال في السيمفونية والكونشرتو وأغلب المؤلفات الكبرى التي تشتمل على حركتين أو أكثر) بطيئة وغنائية الطابع وكثيراً ما تكون في قالب الأغنية الرفيعة Lied (الليد)، أما الحركة الثالثة والأخيرة فتكون عادة سريعة وبراقة وذات صيغة تعرف بالروندو Rondo وبالتحديد «الروندو سوناتة»، نسبة إلى استخدام صيغة الروندو في أعمال السوناتة.

لا تخلو مناهج لآلة موسيقية على الإطلاق من أعمال السوناتة، أما البيانو فإنه الآلة التي لا يستمتع بها أحد دون أن يعزف أو يستمع إلى مؤلفات السوناتة، تلك المؤلفات التي احتفظت بقيمها أكثر من أي قالب موسيقي آخر، ففي الموسيقا المعاصرة نجد أيضاً السوناتات في صور جديدة تختلف كثيراً عن السوناتة الكلاسيكية المجيدة، ولكنها تحتفظ مع ذلك ببصمات التراث العظيم في الوقت الذي نجد فيه القوالب الأخرى مثل الافتتاحية والسيمفونية والكونشرتو قد اتخذت مسارات تجريبية شديدة البعد عن جذورها العريقة.

الكونشرتو

ربما كان الكونشرتو أشهر القوالب الموسيقية الكبيرة وأقربها إلى قلوب المستمعين لأنه القالب الموسيقي الذي يتضمن أكثر من غيره تجسيداً للحوار والدراما والبحث عن الحقيقة بافتراض الشيء ونقيضه، ولأنه رمز لصراع الفرد مع الجماعة وارتباطه بها وانتمائه إليها في معارضة والتحام وتقارب وتباعد. والفرد هنا هو الفنان العازف المنفرد الذي يعيد الخلق الفني، فهو الذي يمنح الحياة للعمل الموسيقي من خلال ذاته وإحساسه وثقافته وخبرته وإمكانياته، وهو الوسيط بين المؤلف والمستمع وبدونه لا يوجد مؤلف ولا مستمع، ولكل عازف آلته الموسيقية التي تمنحه القدرة على الابتكار وعلى الأداء الفني الخالق، والكونشرتو كما نعرفه من أعمال عباقرة التأليف الموسيقي الكلاسيكيين، عبارة عن عمل كبير لآلة منفردة مع الأوركسترا الكامل، وسواء كانت هذه الآلة المنفردة بيانو أو فيولينة أو أوبوا، أو غير ذلك، فإنها تقوم بالدور الرئيسي في حوارها وصراعها مع الأوركسترا الكامل أو بمعنى آخر فإن النصر يكون في جانبها رغم موضوعية الحوار لأن الكونشرتو يكتب أساساً لإلقاء الضوء على الآلة المنفردة المعنية، فيقال كونشرتو للبيانو أو للفيولينة أو غيرها مع الأوركسترا، ففيه تستعرض الآلة إمكانياتها بأقصى طاقاتها في يد عازف

بـارع متمكـن من أداء كل ما يكتب للآلة المعنية مهما كانت صعوبته... والكونشرتو هو أيضاً تمجيد للعـازف المنفـرد الذي يفنـي حياته في التدريب الشـاق والدراسة الطويلة الحـادة، ويضحّي بالجهد والمال من أجل الوصول إلى مستوى الأداء المطلوب توفره في العازف المتمكن من أداء الكونشرتو ومـا يماثلـه من الأعمال الموسيقيـة المعقدة، ويسمى مثل هذا العـازف «فيرتيوزو Virtuoso» أي العازف الذي يتمكن من العزف ببراعة خارقة، ويسمى أحياناً (سوليست) أي عازف منفرد، وأحياناً أخرى يسمى (كونسرتست).

وحتى يستعرض المؤلف إمكاناته في الكتابة لآلة معينة مع الأوركسترا، فقد تضمن الكونشرتو ثلاثة أجزاء أو حركات تختلف في سرعتها وصيغتها وطابعها ونسيجها الموسيقي العام، فما يتمكن المؤلـف مـن التعبير عنه في موسيقـا سريعة جادة يختلف عما يعبر في موسيقـا بطيئة غنائية حالمة كما هي الحال في الحركة الثانية البطيئة، وفي الحركة الثالثة يلتقي المؤلف بإمكانات السرعة البراقة النشطـة في صيغة دائريـة استعراضية تسمى صيغة (الرونـدو Rondo)... وكل ذلك لاستعراض إمكانـات الآلـة المنفـردة وفـي الوقت نفسـه، لعرض إمكانات العازف البـارع المبتكر الـذي تجلس الأوركسترا مـن خلفـه مصاحبة ومطيعة تابعـة، وأحياناً مزمجـرة ومتمـردة. فالكونشرتو بمفهومه العـام، تمجيد للعـازف المنفرد، وللآلة المنفـردة بإمكاناتها الهائلة المتميزة مـع الأوركسترا الكامل بألوانـه المتكاملـة وأدائه الجماعي المهيـب، وأحياناً يكون الكونشرتو لآلتيـن أو لثلاثة آلات منفردة بمصاحبـة الأوركسترا، وفي هـذه الحالة يكون التركيز على الآلتيـن المنفردتين اللتين تستعرضان إمكاناتهما.

وحتـى تكتمـل للآلة المنفـردة فرص استعراض إمكاناتها الكبيـرة في يد عازفهـا المتمكن فإن جـزءاً كان يتـرك له دون تأليف حتى يرتجـل فيه ويستعرض براعته وإعجـازه وأسرار آلته الحبيبة. كان ذلـك فـي القرن الثامن عشر عندمـا كان المؤلفون أمثال هايدن وموتسارت لا يكتبون هذا الجزء ذا الطابـع الارتجالي الحر الـذي تتوقف فيه الأوركسترا وتتركز الآذان والعيون على العازف الفنان المعجـز وآلتـه العجيبة وهو يـؤدي «الكادنزا Cadenza» التي كان يكتبها هـو أو يرتجلها، وابتداء مـن القـرن التاسع عشر بـدأ المؤلفون يكتبون «الكادنزا» بأنفسهم قبل ختـام الحركة الأولى حتى لا تتـرك لتصـرف العـازف الذي يفكر في استعراض إمكاناته وإمكانات آلته أكثـر مما يفكر في وحدة العمـل الموسيقـي وترابطه بعد أن تعرفنا على الصورة العامة للكونشرتو. تعال معي نتعمق قليلاً في تاريخه وتطويره ومميزاته.

إن كلمـة كونشرتـو في الأصـل تعني «يعزفون معاً» أو «عمل موسيقـي يشترك في أدائه عدد من الموسيقيين» ولقـد استعملت الكلمة بهذا المعنى فـي أواخر القرن السادس عشـر وحتى منتصف

القرن السابع عشر عندما كانت مقطوعات «الموتيت» للكورال والأورغن تسمى «بالكونشرتو الديني» كما هو الحال في مؤلفات «جابريللي» ١٥٨٧ و«بانكيري» ١٥٩٥ و«شوتس» ١٦٣٦ الذي كتب أعمالاً صغيرة في قوالب الـ«كونشرتو الديني» لا تزيد عن كونها أعمالاً من «الموتيت» للكورال بمصاحبة الأورغن.

والاستعمال الأول لكلمة «كونشرتو» كقالب تعزف فيه الآلات الموسيقية كان في عام ١٦٨٦ عندما نشر «توريلي» ما سماه «كونشرتو الحجرة» لآلتين من الفيولينة وآلة باص، وسار على نهجه أساتذة الفيولينة الإيطاليون «كوريلي» و«جيميناني» و«فيفالدي» فكتبوا من أعمال الكونشرتو عدداً وفيراً يشبه «السوناتة» كان يتميز بمجموعة صغيرة من الآلات الوترية تعزف معاً وتسمى «منفردة» Soli تتحاور مع المجموعة الكاملة للأوركسترا الوتري وتسمى «ريبينو» Ripieno أي الكامل. فكانت عناصر الدراما الموسيقية تتواجد بين المنفرد والجماعي. و«المنفرد» كان يعني عازفين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة و«الكامل» يعني كل الأوركسترا. ولقد سمي هذا النوع بالكونشرتو (الكبير) أو (جروسو) نظراً لأن الدور الانفرادي كانت تقوم به مجموعة من الآلات، وكان من أجمل ما كتب بهذا العنوان ستة أعمال «ليوهان سباستيان باخ» هي كونشرتات براند نبورج، وكانت هذه الأعمال تتضمن ثلاث حركات أو أكثر كان أغلبها عبارة عن رقصات قديمة، كما هي الحال في حركات المتتاليات Suite ومن ذلك نرى أن قالب الكونشرتو لم يكن قد تحدد بعد إلاَّ من ناحية الشكل. وكان «هاندل Handel» هو أول من أفرد فقرات للآلة المنفردة تستعرض فيها نفسها بطريقة الارتجال كما هي الحال في «الكادنزا» التي ظهرت فيما بعد وكان قد كتب ذلك لنفسه كعازف للأورغن. كما يتضح ذلك من كونشرتو الأورغن الرابع الذي ترك فيه جزءاً للعزف المرتجل.

ظهر الكونشرتو الحديث الذي يمثل براعة الأداء المنفرد Solo بعد ميلاد السوناتة الحديثة – وبعد ظهور السيمفونية بوقت قصير، وكان ذلك على يد الكلاسيكيين الأوائل وعلى رأسهم موتسارت الذي كتب ما يقرب من خمسين كونشرتو لمختلف الآلات المنفردة ومنها ما كان لآلتين منفردتين، وقد تحدد بثلاث حركات فقط بعد أن استبعدت منه رقصة «المنويت» أو «السكرتزو» كانت الحركة الأولى في «صيغة السوناتة» وتبدأ بتمهيد طويل من الأوركسترا هو عبارة عن الألحان الرئيسية «الموضوع الأول» وأحياناً تتضمن «قسم العرض» كاملاً ومنتهياً في المقام الأصلي وبعده تبدأ الآلة المنفردة، وحينئذ ينكمش دور الأوركسترا ويقتصر على المصاحبة في أغلب الوقت.

وقبل نهاية الحركة الأولى تتوقف الأوركسترا حيث الكادنزا التي تحدثنا عنها. أما في الحركتين الثانية والثالثة فإن موتسارت أدخل تقليداً اتُّبع من بعده بكثرة، وهو كتابة كادنزات صغيرة ليتذكر المستمع إمكانيات العازف والكادنزا الكبيرة الأولى ولفرض أسلوب الأداء البارع على قالب

الكونشرتو هذا فضلاً عما ينتج عن هذه الفقرات التي تسبق عادة تكرار الألحان الرئيسية –من تأكيد لما يأتي بعدها، ولفت النظر إلى دوره ومضمونه الموسيقي الهام، ولقد اتبع بتهوفن نفس هذا الأسلوب خاصة في الحركة الثالثة من كونشرتو البيانو الثالث حيث يسبق تكرار اللحن الرئيسي في كل مرة كادنزا صغيرة مكتوبة من المؤلف تمهد للحن الرئيسي الذي يتبعها وتوضح صيغة الروندو التي تميز هذه الحركة.

ومن تجديدات بتهوفن الهامة في كتابته للكونشرتو الاهتمام بدور الأوركسترا الذي كان يقتصر قبله على التمهيد الطويل للعازف المنفرد– وبعد ذلك كان يتحول إلى المصاحبة في أغلب الوقت، فجعل بتهوفن من الأوركسترا دوراً رئيسياً يتحاور مع الآلة المنفردة ويعمق دورها ومضمونها.

حتى أن كتاباته للأوركسترا في الكونشرتات الأخيرة، تعتبر ذات شخصية سيمفونية متميزة، وكذلك فإن بتهوفن هو أول من ربط الحركتين الثالثة بالثانية عن طريق وصلات قوية تربط بين طابع وسرعة ومضمون ومقامية كل من الحركتين، وتجعل منهما وحدة سيمفونية تتدرج في بناء قمة الانفعال الكبرى قبل نهاية العمل، ولقد تمرَّد بتهوفن على مبدأ التمهيد بالأوركسترا للعازف المنفرد قبل أن يبدأ دوره فجعله يبدأ بعد لحظات قصيرة من عزف الأوركسترا ليشترك معها في الاستهلال للعمل الكبير. وإحقاقاً للحق فإن موتسارت كان قد بدأ هذا التقليد في عملين سابقين له. وتقليد هام آخر بدأه بتهوفن في الكونشرتو هو كتابة الكادنزا المصاحبة من الأوركسترا التي يؤديها العازف بحرية محدودة مقيدة بعض الشيء لأن الأوركسترا تصاحبها، ومثال ذلك كونشرتو البيانو الذي صاغه وأعده من كونشرتو الفيولينة الشهير.

وعندما كان يكتب الكونشرتو لآلتين منفردتين أو أكثر فإن القالب لا يحدث له أي تغيير ولكن ما يحدث هو أن تُلقى الأضواء لتبرز آلتين من نوع واحد –مثل كونشرتو (موتسارت) لآلتين من البيانو– أو لتبرز مزيجاً بين آلتين أو أكثر في اندماج ووحدة وتكامل في الطابع وفي المساحات الصوتية كما هي الحال في الكونشرتو الثلاثي «لبتهوفن» الذي كتبه للفيولينة والتشيلو والبيانو مع الأوركسترا والكونشرتو المزدوج للفيولينة والتشيلو مع الأوركسترا «لبرامز». وكان باخ قد كتب قبل ذلك عدداً من الكونشرتات لآلتين من الفيولينة وكونشرتات لآلتين ولثلاث آلات وحتى لأربع آلات من الهاربسيكورد.

الكونشرتو الحديث:

عدَّل المؤلفون الرومنتيكيون الكونشرتو الكلاسيكي ليتلاءم مع شخصية إنسان القرن التاسع عشر المتحرر وليرضي طموح العازف المنفرد ويفسح له المجال لعرض إمكانية بكافة الوسائل، ويساعد المؤلف على التعبير عن أحاسيسه بشكل مباشر وعن بيئته بأسلوب قومي كتب «فرانز

ليست» اثنين من كونشرتو البيانو والأوركسترا ولم يكتف بربط الحركات المختلفة، بل استعمل جملاً موسيقية واحدة تجري في عروق العمل الكامل وتوحد بين نبضه ودمائه وأخضع السرعات والإيقاعات المختلفة لتساعد على تعميق المضمون الموسيقي العاطفي لكل جزء في العمل الموحد، وبذلك أصبح الكونشرتو حركة واحدة كبيرة تتسع للأحاسيس والعواطف والانفعالات المتباينة المختلفة، ويكون كل جزء فيها متميزاً بإيقاعات وسرعات وبيئة عاطفية تختلف وترتبط في نفس الوقت بباقي أجزاء «الكونشرتو الموحد»، ولقد أثر ذلك على كل المؤلفين الذين أتوا من بعده أمثال «سان صانس» و«دليب»، أما تشايكوفسكي و«فورجاك» و«جريج» و«ماكس بروخ» فقد فضلوا اتباع أسلوب الكونشرتو الكلاسيكي الذي تتباين فيه الحركات الثلاث والذي يبني أساساً في حركته الأولى على صيغة السوناتة.

تشايكوفسكي

ورغم أن الكونشرتو الحديث قد طبق قواعد التأليف التي سادت في القرن العشرين بما في ذلك من «تعدد مقامي» و«لا مقامية» و«سيريالية» أو «اثنا عشرية» فإن القالب العام قد عاد في كثير من الأحيان إلى ما قبل الكلاسيكية ليستعيد ملامح «الكونشرتو الكبير» Concerto Grosso الذي يعرض مجموعة منفردة من الآلات تعزف معاً أو بالتبادل وتتحاور مع الأوركسترا الكامل، ولا يفوتني الإشارة إلى العمل العظيم «كونشرتو للأوركسترا» الذي كتبه المؤلف المجري «بيلا بارتوك» والذي جعل فيه من كل آلة في الأوركسترا شخصية قائمة بذاتها تعزف منفردة بمصاحبة بقية آلات الأوركسترا.

و«الكونشرتو الأكاديمي» لـ«بول هاندميت». الذي يهدف إلى إبراز آلات الأوركسترا وإحيائها أو بمعنى آخر –كونشرتو الأوركسترا– وعند «سترافنسكي» نلتقي بالإيقاعات المتعددة وبالإنسانية في صورتها الطبيعية الأولى مع عودة إلى القديم إلى أسلوب «باخ» في صيغة عصرية حديثة تماماً كتفسير

إنسان القرن العشرين للقيم الخلقية والإنسانية والدينية، وارتباط الحديث بالقديم. هذا عن الكونشرتو، وهو ليس سوى موسيقى من لون خاص ترتبط بالإنسان وصراعه من أجل البقاء ومن أجل الحياة.

السيمفونية

يتساءل الكثيرون عن ماهية السيمفونية ماذا تعني وكيف نشأت وتطورت، وما الذي وصلت إليه في تطورها؟ وأخيراً كيف نتذوقها ونستمتع بها وكيف نتمكن من استشفاف معانيها والتعرف على أسرارها؟ والسؤال عن السيمفونية يتزايد، فهي القالب الأكثر شيوعاً وهي الأكبر قيمة؟ ونعرف أنها هي التي تنسب إليها الموسيقا الجادة والجيدة، فيقال «الموسيقا السيمفونية» وينسب إليها الأوركسترا المتكامل في مجاميعه وفي مستوى أدائه فيقال «الأوركسترا السيمفوني» ولنبدأ من الصعب لأنه لا يوجد صعب مادامت البداية قائمة.

السيمفونية هي عمل موسيقي كبير للأوركسترا الكامل وينقسم عادة إلى أربعة أجزاء (حركات) ويمتد طولها الزمني ما بين نصف الساعة وثلاثة أرباع الساعة وهي تدور حول طبيعة مقامية واحدة تميز السيمفونية (كل عمل على حدة)، فيقال مثلاً السيمفونية من مقام ري صغير لشومان نظراً لأن السلم- أو المقامية الموسيقية- يحدد جزءاً من الطبيعة النفسية للعمل، ولأن أنغامه تدور في هذا الفلك المعين، ويختلف كل جزء من أجزاء السيمفونية عن الآخر في سرعته وقالبه وطابعه العام حتى يكون هذا التنويع إثراء للتعبير الموسيقي وجذباً للمستمع واستعراضاً لإمكانيات المؤلف وحيوية وتجديداً وتكاملاً موسيقياً، فيكون الجزء الأول من السيمفونية في صيغة السوناتة وهي الصيغة الدرامية الكبرى في مجالات الكتابة الموسيقية لما تتضمنه من عناصر متقابلة ومقامات متنوعة وتفاعل ودراسة للألحان وإمكانيات علمية جمالية رائعة، ويكون هذا القسم الأول سريعاً جداً في طابعه «أليجرو». أما الجزء الثاني أو الحركة الثانية فتكون بطيئة غنائية في طابعها وفي قالب حر؛ غالباً ما يكون قالب الصيغة الغنائية؛ والجزء الثالث يكون في صيغة «المينويتو والتريو» minuetto & trio والختام يكون سريعاً براقاً ذا طابع خفيف ونشيط غالباً ما يكون في صيغة الروندو الذي يتكرر فيه لحن رئيسي عدة مرات ويفصل بينه وبين إعادته في كل مرة لحن اعتراضي جديد في مقامية مختلفة.

ولقد بدأت السيمفونية تطورها في العقد الأول من القرن الثامن عشر على يد أبناء المؤلف الألماني العظيم باخ ومعاصريهم في دول أوروبا المختلفة، ويرجع الفضل الأكبر في إبداعها لكارل فيليب إيمانويل باخ. وفي إيطاليا لعبت مؤلفات سمرتيني Smartini دوراً كبيراً في تثبيت هذا القالب الجديد ولفت الأنظار إليه كما أن فضلاً كبيراً يرد إلى مدرسة مانهايم للموسيقا السيمفونية وعلى رأسها يوهان شتاميتز Stamiz (١٧١٧-١٧٥٧) وابنه كارل (١٧٤٦- ١٨٠١) الذي كان يعمل قائداً لأوركسترا مانهايم الشهير، وهو الأوركسترا الذي كان الأول والأمثل في العالم أجمع

مـن حيـث الجودة وإمكانات الأداء، فقد ابتدع هذا الأوركسترا وسائل علمية عملية مذهلة في التعبير الموسيقـي أوحت إلى المؤلفين المعاصرين لـه بإمكانيات هائلة في مجالات الكتابة الموسيقية وكان متعة نادرة لكل من يستمع إليه مما جعل لهذا الأوركسترا فضلاً كبيراً على تطوير الكتابة الموسيقية وخاصة على القالب الموسيقي الأعظم: السيمفونية التي كانت لا تزال تحبو في مهدها، ولقد كان أول مـن كتـب السيمفونية مـن الفرنسيين فرانسوا جوزيف جوسيـك (١٧٣٤– ١٨٢٩) وكانت ممارسته لهـذه الكتابـة السيمفونيـة نتيجـة لما استوحاه مـن شتاميتز، الابـن الأكبر لقائد أوركسترا مانهايم العظيم، وكان في زيارة لباريس عام ١٧٥٠.

وفـي ذلـك الحين لم يكن هنـاك تكوين محدد ومتفق عليـه للأوركسترا السيمفونـي فكانٍ يتكون عـادة مـن العائلـة الوتريـة فقـط، وفي بعض الأحيـان كانت تضـاف آلتان مـن الفلـوت أو الأوبوا أو الكورنـو ونـادراً ما كانت تضـاف جميعها مشتركة مع العائلة الوترية، ولقـد تم إدخال آلة الكلارنيت إلـى الأوركسترا فـي مرحلة لاحقـة، وكان عنصر التقويـة والإثـراء الهارموني يتأتّى عـن طريق آلة الهاربسيكـورد التـي كان يقـوم عازفها بالقيادة الموسيقيـة في أغلب الأحيان. ومـن المقابلات ذات المدلول العظيم أن عازف القانون في التخت الشرقي يقوم بالقيادة أو الرئاسة للفرقة الموسيقية كما أن الطبيعة الصوتية لآلة القانون تشبه كثيراً صوت آلة الهاربسيكورد الأوروبية.

وفـي سنـة ١٧٧٧ كان أوركسترا مانهايـم قد تكامل وبلغت شهرته كل أنحاء العالـم الموسيقي ووصل بعدد عازفيه إلى التكوين الكلاسيكي الأمثل وهو ١٠ فيولينة أولى– ١٠فيولينة ثانية– ٤فيولا –٤تشيلـو –٤كنتر باص بالإضافة إلى ٢ فلوت –٢أوبوا –٢كلارينيت –٤فاجوت –٢ كورنو فرنسي ٢ترومبيت إلـى جانـب الإيقـاع، وكان أداؤه يتميز يتميز بالـروح المتوهجة وبالامتيـاز والرحلة في الأداء التعبيري وفي اتجاهات أقواس الآلات الوترية ومما قيل عنه «بفضل عبقرية شتاميتز أصبحنا نتمكـن مـن الحصول على التأثير المذهل الناتج عن الظلال والأبعاد والألوان الموسيقية البراقة التي تقابل الأحمر والأزرق والأبيض والأسود في الفن التشكيلي»، وهنا تبرز حقيقة تاريخية هامة وهي أنـه حتـى أواخـر القـرن الثامن عشر لـم يكن مؤلفـو السيمفونيات قـد كتبوا بعـد لآلات النفخ بشكل رئيسـي مستقـل إلا بقلة وندرة وكانت لمجرد تقويـة الأداء الذي كانت تقوم به العائلة الوترية، وكانت هـذه التقوية تتركز فـي الأجزاء الذي يصل فيها الانفعال إلى ذروته أو لتأكيد الهارموني والانتقالات الهارمونية ولتأكيد النبض الإيقاعي في أجزاء أخرى من السيمفونية.

وكانـت سيمفونيـة بتهوفـن الخامسة «القدَر» في حركتها الأخيرة حيـث المارش العظيم هي أول عمل سيمفوني في التاريخ تستعمل فيه آلات الترمبون وبالتالي تزيد فيه بالضرورة آلات الأوركسترا عدداً لتتوازن أصواتاً مع الآلات النحاسية.

والآن فلنتساءل ما معنى كلمة سيمفونية وكيف تطور استعمالها؟ وحتى نجيب على هذا السؤال التقليدي نعود بالضرورة إلى الحضارة اليونانية القديمة، فنجد أن الكلمة تعني (صوتان أو أكثر يسمعان معاً) وقد نادت الحضارة اليونانية القديمة في القرن الرابع قبل الميلاد بضرورة تنمية قدرة الاستماع إلى أكثر من صوت واحد في الوقت نفسه أي إلى السيمفوني كوسيلة لتهذيب الخلق وتنمية المدارك وتطهير النفوس وللارتفاع بمستوى التربية، وبالتالي فإن كلمة سيمفوني كان لها مدلول ثقافي تربوي هام وخاصة في فلسفة أفلاطون وتعاليمه، وفي القرون الوسطى (١٠٠٠-١٤٠٠) كانت هذه الكلمة «سيمفوني» تطلق على أي صوتين متوافقين يسمعان في الوقت نفسه، ثم أطلقت بعد ذلك على أي عمل موسيقي للأصوات البشرية أو للآلات يستعمل فنون الكونتربوينت (فنون تعدد التصويت الأفقية) وتكون في الأصوات المتقابلة متوافقة بالضرورة، وكانت نفس كلمة سيمفوني تطلق أحياناً على بعض الآلات الموسيقية التي كانت تتمكن من أداء أكثر من صوت واحد في الوقت نفسه مثل آلة موسيقا القِرَب[الهوائية] حيث يتمكن العازف من أداء صوتين (لحنين) مختلفين في الوقت نفسه.

وهناك مؤلفات تاريخية هامة لا تزال تعتبر درراً موسيقية تحمل اسم السيمفونية ولا تخرج عن هذا المضمون مثل السيمفونية المقدسة Sinfonia Sacra للمؤلف الألماني شوتس التي هي عبارة عن موسيقا للأصوات والآلات «تسمع سوياً» وهي تضم الغناء في أشكاله المنفردة والجماعية مع آلات موسيقية تعزف أيضاً منفردة أو بشكل جماعي وبعد ذلك بما يقرب من مئة عام كتب باخ العظيم الكثير من الأعمال تحت اسم «سيمفوني» ومنها الابتكارات Inventions وهي عبارة عن مبتكرات دراسية لثلاثة أصوات تعزف معاً بالبيانو أو الهاربسيكورد. أما هايدن الملقب بـ«أبو السيمفونية» والذي كتب ١٠٤ سيمفونيات. فقد أطلق اسم السيمفونية على رباعياته الوترية، وبعد هايدن بما يقرب من قرنين من الزمان نجد المؤلف المعاصر سترافنسكي يستعمل كلمة سيمفوني بمعناها القديم المبهم، وذلك في عمله الشهير «سيمفونية لآلات النفخ».

وفي إيطاليا استعملت سيمفوني ابتداء من أواخر القرن السادس عشر، فكانت تطلق على موسيقا الآلات التي تتخلل المسرحيات أو أعمال الأوبرا أو الأوراتوريو، وانتقلت التسمية إلى كل العالم الموسيقي الأوروبي وكنموذج بارز لذلك «السيمفونية الريفية» لهاندل... وهي عبارة عن حركة لموسيقا الآلات في داخل العمل الغنائي الكبير «أوراتوريو المسيح» Messish أما في الأوبرا فقد استعملت السيمفونية كافتتاحية بموسيقا الآلات وسُميت السيمفونية السابقة للأوبرا وهو ما سُمي فيما بعد بالافتتاحية Ouverture ولا زال الكثيرون من مشاهدي الأوبرا في إنكلترا وأمريكا يطلقون على افتتاحية الأوبرا اسمها القديم «سيمفوني» ونرى من ذلك أن السيمفونية

الكلاسيكيـة هـي عبارة عن تطوير بسيـط لافتتاحية الأوبرا الإيطالية وكانـت تتضمن ثلاث حركات، الأولـى سريعـة والثانية بطيئة يتلوها ختام سريع، وهو ما أخذته السيمفونية وأضافت إليه «المينوتو والتريو» فأصبح كحركة ثالثة قبل الختام السريع.

وبذلك فإن السيمفونية الكلاسيكية تكونت من أربع حركات: سريع– بطيء– مينوتو وتريو– ختام سريـع أمـا في فرنسا فإن الافتتاحية الفرنسية كانت تتكون من ثلاث حركات أيضاً: بطيء– سريع– بطـيء، ولمـا كانت بعض هذه الافتتاحيـات الإيطاليـة والفرنسية علـى درجة كبيرة مـن الجودة فقد عزفت في حفلات موسيقية منعزلة كالأوبرا ومستقلة عنها ودخلت إلى أدب الموسيقا الأوركسترالية أو موسيقـا الآلات فأصبحـت هي السيمفونيـات الأولى هي في ذلك ليست سـوى سوناتات، مكتوبة للأوركسترا التي تطورت أيضـاً عن موسيقا الأصوات وبالتحديد عن الأغنية –الكانزونا والكانتاتا ولكنهـا كتبـت لـلآلات وأخذت طريقها في التطـور، وتطورت السيمفونية عـن الافتتاحية وسارت في طريـق مـواز للطريـق الذي سلكته السوناتـه وفي تشابه كبير معهـا، فليست السيمفونيـة إلا سوناتة للأوركسترا الكامل أضيفت إليه حركة رابعة.

وفي أوائل القرن الثامن عشر استعمل باخ السيمفونية –كافتتاحية للمتتالية الأوركسترالية في جزئهـا الأول وأحيانـاً كان يطلـق على كل المتتاليـة الأوركسترالية اسم سيمفونية علـى أساس أنها تشبه في تتابع حركاتها الافتتاحية الفرنسية (بطيء– سريع– بطيء).

ورغـم أن السيمفونيـات الأولى كانت تتضمن ثلاث حركات فإن المؤلف النمساوي مون (حوالي ١٧٠٤) استعمـل رقصـة المنويتـو في الحركـة الثالثة والأخيـرة، وكان هذا تجديداً فـي ذلك الوقت، وقـد لاقـت هذه الفكـرة نجاحاً كبيراً واستمر المنويتـو والتريو جزءاً رئيسياً مـن أجزاء السيمفونية مضافـاً إلـى أجزائها الثلاثة الرئيسية القديمة والمأخوذة عن حركات الافتتاحية الإيطالية. كما ذكرنا مـن قبـل المنويتو Minuetto عبارة عـن رقصة نشأت أصلاً في فرنسـا ولكنها عاشت وترعرعت وتطـورت فـي ألمانيـا حتى أن الكثيرين مـن علماء الموسيقا الألمـان يدَّعون لها أصـلاً ألمانياً، وهي معتدلـة السرعـة ذات ميزان ثلاثي، جـذاب راقص وتتلوها رقصة التريو التـي هي عبارة عن منويتو ثـان ولكـن في غنائية عاطفيـة. والتريو Trio كان يعـزف بعدد أقل من الآلات يعـود بعدها المنويتو بالأوركسترا الكامل ليختم الحركة الثالثة.

واستمـر المنويتو والتريـو بالحركة الثالثة من السيمفونية متطوراً معها، فزاد هايدن من سرعته فـي بعض سيمفونياته الأخيـرة ثم جاء بتهوفن الثائـر فاستبدل به السكرتـزو Scherzo الإيطالي الفائـق السرعـة والـذي تبلـغ سرعته ما يقرب مـن ثلاثة أضعاف سرعـة المنويتو الأصلـي. وأصبح السكرتزو (وهو الحركة الثالثة في سيمفونيات بتهوفن) معبراً عن الثورة على رقص الطبقة الحاكمة

وترف الأرستقراطية، فسرعته لا تسمح لهم بالرقص كما أنه ليس سوى منويتو وتريو ولكن في طابع جديد سريع متحرك ومتجدد، وسمي بتهوفن لذلك أبا السكرتزو.

وقد كان كارل فيليب إيمانويل باخ (١٧١٤–١٧٨٨) الرائد الأول للسيمفونية وللسوناته أيضاً. ووصل هايدن إلى قمة الإتقان في كتابة السيمفونية الكلاسيكية بفضل دراسته الوافية لأعمال كارل فيليب إيمانويل باخ، وتعتبر السيمفونيات الاثنتي عشرة الأخيرة التي كتبها هايدن لحفلاته بإنكلترا قمة أعماله السيمفونية على الإطلاق ومن الممتع حقاً أن يلاحظ المستمع بوضوح تأثير عبقرية موتسارت على سيمفونيات هايدن الأخيرة فبالرغم من أن هايدن يكبر موتسارت بما يقرب ٢٥ عاماً وأن موتسارت كان قد درس سيمفونيات هايدن الأولى كمدرسة أصلية في الكتابة السيمفونية إلا أن هايدن تأثر بالسيمفونيات الثلاثة الأخيرة التي كتبها موتسارت في فترة قصيرة قبل وفاته ووصل فيها إلى قمة عظمته وهي السيمفونيات رقم ٣٩ و٤٠ و٤١.

وجاء بيتهوفن بسيمفونياته التسع واضعاً للتاريخ النماذج الثورية المعجزة للكتابة السيمفونية عاش بتهوفن الثورة الفرنسية والثورة الفكرية والانقلاب الصناعي وتحرير الطبقة العاملة وكان هو ثورة وانقلاباً في حياته وموسيقاه ربط الموسيقا بالحياة وبكل العناصر الخارجة عن تكوينها الموسيقي الكلاسيكي فربطه بالطبيعة في سيمفونيته الريفية السادسة وتغنت حركتها الثانية بأصوات البلبل والعندليب كما أن حركتها الثالثة، في نصفها الثاني تضمنت عاصفة عارمة هي صورة للطبيعة الناضجة، وسيمفونيته الخامسة هي تجسيد لصراع الإنسان مع القدر، وذلك بعد أن كانت السيمفونية تعبيراً عن الجمال الموسيقي نفسه في بنائه وتناسقه ورشاقته وإتقان الصنعة وذلك للترفيه عن طبقة الأرستقراطيين في مناسباتهم الخاصة المنعزلة عن حياة الكادحين من البشر. كتب بيتهوفن مارشا جنائزياً لرثاء الأبطال الشهداء وتكريمهم في الحركة الثانية من سيمفونية

بيتهوفن

البطولـة (الثالثـة) وأدخل آلات الترمبون لأول مرة إلى سيمفونيتـه الخامسة، وأضاف إليها مجموعة مـن الآلات الموسيقية الإيقاعية في سيمفونيته التاسعة،وجعل من السيمفونية وحدة مترابطة بوصل بعضـ حركاتهـا مثـل الحركة الثالثة والرابعة مـن سيمفونيته الخامسة (القدر) التـي أعاد فقرات من حركتهـا الثالثـة فـي جزئها الختامـي لتقوية عناصـر الترابط واستخـدم الأصـوات البشرية، بشكل جماعي وفردي وثنائي ورباعي مع الأوركسترا الكامل ليختتم سيمفونيته التاسعة «الكورالية» بقمة التعبير الموسيقي الإنساني المتكامل، وليضع تقاليد جديدة للكتابة السيمفونية سار على نهجها من جاءوا بعده ليكملوا الطريق الطويل.

لا يفوتنا أن نذكر سيمفونيات برامز Brahms الأربع وهي درر رومنتيكية كلاسيكية حتى أن سيمفونيتـه الأولـى تسمى العاشـرة لبتهوفن لعظمتها من ناحية، ولأن رسالـة بتهوفن العظيم تتحقق من خلال أنغامها القوية وبنائها الرصين.

وعند برليوز الفرنسي نجد تطوراً عظيماً في الأوركسترا وفنون التوزيع الأوركسترالي مما يثري السيمفونية بالألوان البراقة للآلات التي تطورت صناعتها والتي أضاف تطورها ضخامة وإمكانيات هائلـة للكتابـة السيمفونيـة كما أن استعماله لما يسمى «بالفكـرة الثابتة» Idee Fixe (وهي نوع من الألحـان الدالـة القصيـرة ذات الشخصيـة الإيقاعية المميـزة والقابلـة للتلوين والتطـور الموسيقي) أضـاف جديـداً هامـاً إلى السيمفونيـة ذات البرنامج (التي تـروي قصة أو تعبر عـن موضـوع) وإلى جانب ذلك فإن برليوز استعمل الفكرة الثابتة كوسيلة للربط بين أجزاء السيمفونية فاستعمل بعضها بشـكل مكرر فـي كل حركة من سيمفونيتـه «الخيالية» ذات الخمس حركات والتـي تضمنت تجديداً كبيراً في مجال الكتابة السيمفونية.

إن سيمفونيـة هايـدن وموتسارت وبتهوفن هي الأساس والأصل، وهي التي تحمل بذور كل ما تبعهـا مـن تطور وهي التي يعود إلى محاكاتها كل المعاصرين من المؤلفين المحدثين المتطرفين في استعمـال الأساليـب الحديثة التي تبعد عن الجمال بل وعـن الموسيقا في بعض الأحيان وتقترب من الواقع بضجيجه وقلقه وتساير علوم الإلكترونيات والكون والفضاء.

القصيد السيمفوني «والرومنتيكية الواقعية»

القصيد السيمفوني هو عمل موسيقي أوركسترالي حر في قالبه ولكن هذه الحرية لا تعني أنه من دون قالب، وقد ابتدعه المجري القومي فرانز ليست كتعبير رومنتيكي واقعي.

فالقصيـد السيمفونـي يبنى على الموضـوع الأدبي الذي يعبر عنه ويتحد مـع مضمونه الشعري ويتشكل قالبه وأسلوبه وفقاً لمساراته. وقد كتب «ليست» سبعاً من قصائده السيمفونية على قصائد فعلية لشعراء مرموقين مثل «الذي اسمع على الجبل» لـ«فيكتور هوجو» و«تاسو» لبايرون وكان هدفه في ذلك أن يكتب تعبيراً موسيقياً عن الفكر والشعور واللون الذي يميز كل قصيدة أي أنه كان يريد

أن يقـول بلغـة الموسيقا ما قاله الشاعر بلغة الكلمات والشعر. فالقصيد السيمفوني بالنسبة إليه كان عبـارة عـن عقل الموسيقي الذي يستقبل الفكر والإحساس من القصيدة ويحولها إلى عمل موسيقي مطابق للعمل الشعري.

وكوسيلـة موسيقيـة لتحقيق فكرة بالنسبة للقصيد السيمفوني استعمل أسلوباً مميزاً في الكتابة يعتمـد علـى «ألحان مميزة» يقوم بإعادتها بطريقة «التحويلات» كتطوير لهذه الألحان إيقاعياً ومقامياً وهـو فـي ذلك متأثر بطريقة «برليوز» في استعماله لـ«الفكرة الثابتة» وبفاغنر في «ألحانه الدالة» وهي جميعـاً ترمـز إلى شخصيـات أو مواقف وتتفاعل وتحرر وهي تتحول إلـى ألوان مختلفة على حسب تطور الموقف الدرامي أو المضمون الشعري الذي تعبر عنه الموسيقا.

والمهـم هنـا هـو معرفـة أن «ليست» لم يكـن يمقت القوالـب الموسيقيـة المجردة ولكنـه بطبيعته الشاعريـة ودوافعه الأدبيـة الدفينة كان يثق في تمكنه من إبداع قوالب موسيقية ينطبق كل منها على قالـب العمـل الأدبي الـذي يعبر عنه، وبذلك يتمكن مـن كتابة قصائد سيمفونية يكـون لكل منها قالب خاصـ مميـز ومطابـق لقالب القصيـدة الأصلية وفـي الوقت نفسه يكـون متحداً مـع الشعر والحس الأدبـي، وهكـذا تكون عشر قصائـد سيمفونية بمثابة عشرة قوالب موسيقيـة مختلفة متجددة، ولعل أشهـر قصائد «ليسـت» السيمفونية التي تضمنت تجسيداً لأفكاره كانت «المقدمات» وهي عبارة عن قصيدة لصديقه الشاعر لامارتين ذات أربعة أقسام مرتبطة ومتداخلة وتُبنى جميعاً بطريقة التحولات اللحنية التي تحدثنا عنها.

تأثـر كل معاصـري «ليست» بقالب القصيدة السيمفونية وحـاكاه جميع مؤلفي المدرسة القومية فـي شتـى البلاد الأوروبية، وبالرغم من أن كل نموذج كان خروجـاً عن قدسيات هذا القالب بالنسبة لفكـر «ليسـت» إلا أنه بوجه عام أصبح القالب المرن الذي يسمح باقتنـاء الألحان الشعبية وتطويرها والتعبير بها عن الأساطير والتاريخ والفلسفة لسائر الشعوب التي ساعدها القصيد السيمفوني على التغني بقوميتها من خلال ألحانها الشعبية.

وعلـى رأس مؤلفيه بعد «ليست» نذكر زعيم المدرسـة القومية التشيكية «سميتانا Smetana» الـذي كتـب ست قصائـد سيمفونية شهيرة باسم «بلادي» و«بوردين» فـي روسيا، و«سان سانص» في فرنسا، و«سيبليوس» في فنلندا الذي تغنى ببلاده في قصيده السيمفوني الشهير «فنلنديا».

أمـا «تشايكوفسكي» في روسيـا و«سيزار فرانك» في فرنسا فهما الموسيقيان الوحيدان اللذان كتبا قصائد سيمفونية لا تشتمل على مضمون قومي. وهما ينتميان إلى الجيل التالي «لفرانز ليست» فقد كتب تشايكوفسكي مواضيع أدبية إنسانية عالمية مثل «هاملت»، و«روميو وجولييت».

أما «سيزار فرانك» فقد أدخل تجديداً على القصيد السيمفوني الذي ظل أوركستراليا حتى كتب هو عملين غنائيين للكورال لهما نصوص شعرية.

③- من الموسيقا المعاصرة

الموسيقا الإلكترونية

أصبح شائعاً بين المجتمعات الموسيقية الأوروبية والأمريكية أن نستمع إلى الجديد والجديد من الاكتشافات العلمية التي تخدم الموسيقا في مجالات التأليف والأداء والاستماع وأصبح العلم هو الأساس الذي تتمكن الموسيقا من خلاله أن تبني هرماً من التقدم والتطور السريع. ومع تطور الأجهزة الإلكترونية المطرد يتطور الإبداع الموسيقي مرتبطاً بالمعامل التي تضم أحدث ما وصل إليه العلم من أجهزة تتحكم إليكترونياً في الصوت وإصداره وتنويعه وتصنيفه وتحليله وتكثيفه إلى آخر ذلك من إمكانيات علمية اشترك فيها العقل الإلكتروني بالتأليف الموسيقي.

وهو بذلك لا يلغي الإنسان الفنان المبدع ولكن يعمل في خدمته، وبالتالي فإن المؤلف الموسيقي الإلكتروني أصبح يربط بين الثقافة الموسيقية التقليدية المتوارثة وبين الهندسة الإلكترونية، كما أن الكثيرين من مؤلفي الموسيقا الإلكترونية هم أنفسهم مهندسون إلكترونيون وجدوا في التكوين الموسيقي الحديث متعة تجعل من إمكاناتهم العلمية وسيلة فنية جمالية.

ونشأت وتطورت مذاهب متنوعة لتأليف الموسيقا الإلكترونية أهمها ما يتم تسجيله في نفس مرحلة التأليف أي أنه يتم تكوينه إلكترونياً على أشرطة ولا توجد وسيلة لأدائه إلا إدارة الجهاز والاستماع إلى الشريط. وبعضها يتم عزفه وفقاً لمدونات خاصة تشكل لغة جديدة تماماً في التدوين الموسيقي، ويتم هذا العزف على آلات موسيقية إلكترونية أغلبها ذات لوحة مفاتيح تشبه مفاتيح البيانو وتصدر عنها أصوات متعددة وتأثيرات مختلفة يتم التحكم فيها وفقاً لرغبة المؤلف ونوعيات الأصوات المطلوبة في العمل الموسيقي.

وبعد دراسة عملية لهذا النوع من الموسيقا، فإني قد تأكدت بالفعل من الإمكانات الهائلة لنوعيات الموسيقا الإلكترونية، وما يمكن أن تؤديه لإنسان القرن العشرين من تعبير تعجز عنه الآلات الموسيقية التقليدية وإمكانيات الصوت البشري، بالرغم من التطرف والمبالغة التي شوهت الكثير من هذه الأعمال مما جعلها ترتبط بالهندسة الإلكترونية أكثر مما تتسم بمسحة جمالية موسيقية وبالرغم من ذلك فإن اتجاهات جادة في هذا المجال تمكنت بالفعل من خلق تعبير موسيقي علمي ووجداني متطور يخدم الإنسان الجديد ويرفعه إلى مستوى العصر ويوحد بين إمكانات التعبير الفني وبين التقدم العلمي بشكل يخدم الفن الموسيقي والإنساني المعاصر.

لقد بلغ عدد مؤلفات الموسيقا الإلكترونية عشرة آلاف عمل أو ما يزيد على ذلك كما أن عدد مؤلفي هذه الموسيقا يعملون فيما يقرب من ٥٠٠ استديو إلكتروني مخصص لهذا الغرض. ولقد انتشر الصوت الإلكتروني الآن ليعم أنشطة الإذاعة والتليفزيون والسينما والإعلانات المذاعة

كوسيلة تطعيم حديثة كما انتشر الصوت الإلكتروني أيضاً في موسيقا الأطفال والأساطير، كما أن موسيقا الجاز أصبحت تعتمد بكثرة على الوسائل الإلكترونية مثل تقسيم الذبذبات الصوتية أو تأخير وإبطاء الأشرطة المسجلة أو تكوين ترتيبات صوتية. والموسيقا الإلكترونية هي التي تصدر عن مولدات صوتية تحدث ترتيبات إلكترونية يتم التحكم فيها بأجهزة تصدر نوعيات متعددة من النغمات المحددة وفقاً لذبذباتها وترددتها وانقساماتها المختلفة وهذه الأجهزة هي عبارة عن مولدات للإشارات الصوتية أو لموجات صوتية محددة النوعية من ناحية درجة التردد الكهربائية وسرعتها ونوعيتها. ومن أهم الموجات الصوتية ما يعرف (بالجب) وتظهر على الشاشة الضوئية على شكل موجات متعاقبة في انحناءات. ونوع آخر يسمى بالموجة (المربعة) وتظهر على الشاشة الضوئية بشكل مربعات متتالية ومتعاقبة. ونوع آخر يسمى (بالنبض) وهو هام جداً وهو موجات تظهر في شكل أعمدة متتالية وما يعنينا الآن هو أن المولد الإلكتروني يصدر موجات صوتية مختلفة لكل منها طبيعة صوتية ولون موسيقي خاص يرتبط بنوعيتها الإلكترونية.

وحتى نخرج من الشرح العلمي إلى المفهوم الجمالي العام لهذه الموسيقا فإننا يجب أن نتحدث في حدود هذه الأفكار الرئيسية من الكثير الذي تم لهذه الموسيقا إنجازه:

– الموسيقا الإلكترونية تعطينا ألواناً موسيقية لا تتمكن الآلات التقليدية ولا أي أوركسترا أو كورال من إعطائه عن طريق الأصوات الجديدة التي تولد إلكترونياً.

– باستعمال الموسيقا الإلكترونية نتمكن من الحصول على الأصوات الموسيقية بدقة متناهية وبذلك نتخلص من الخطأ البشري الذي يقع فيه أي عازف مهما بلغت عظمته وإمكانياته.

– من خلال هذه الموسيقا، يتمكن المؤلف من كتابة موسيقا تقليدية عادية بألوان مختلفة وجديدة في الأداء كما يتمكن من توليد أصوات إلكترونية من الفضاء الخارجي وبأي وسيلة أخرى فضلاً عن أنه يتمكن من مزج الأصوات المولدة إلكترونياً بأصوات آلات موسيقية تقليدية.

– تستطيع الموسيقا الإلكترونية أن تحول آلات الأوركسترا السيمفوني نفسها إلى آلات أخرى يعجز البشر عن صناعتها... كأن نستمع مثلاً إلى آلة الفلوت الصغير... –وهي أكثر الآلات الموسيقية حدة– في طبقة أكثر غلظة من الكونترباص وهو أكثر الآلات الموسيقية غلظة في الطبقة الصوتية.

– عن طريق تغيير الفولت الكهربائي. أو سرعة جريان الشريط في جهاز التسجيل يمكن إحداث تنويعات صوتية متعددة.

– تتمكن هذه الموسيقا من تحديد السرعة في الزمن بشكل شديد الدقة بدلاً من الأشكال الزمنية التقليدية التي تتناول نسباً زمنية هي الروند والبلانش والنوار... إلخ.

– يمكن استخدام إمكانيات التأليف المتوارثة ذات الأساليب البوليفونية والهارمونية بأساليب إلكترونية وبأصوات جديدة مقابلة.

– يتـم الربـط بين الموسيقا وعلوم الفضاء والصواريخ الحديثـة، فتصبح الموسيقا فناً معاصراً بحق لا ينفصل عن منجزات العصر العلمية.

وفـي الحقيقة لقد استنفـدت الآلات الموسيقية التقليدية وسائل تعبيرهـا وقد حاول مؤلفو التأثيرية ومـن أتـوا بعدهـم الحصـول على أصـوات جديدة مـن نفس الآلات الموسيقيـة التقليديـة وأصبح ذلك معروفـاً الآن ولكنـه غيـر طبيعـي وغير وظيفـي بالنسبة للآلات التقليديـة مثل عـزف الآلات في مناطقها الصوتيـة شديـدة الحدة مما يجعلها تتحشرج، أو جذب أوتـار البيانو بالأصابع البشرية بدلاً من طرقها بشواكيش تتصـل بأصابـع البيانو التي يتم العزف عليها أو العزف على ظهـر آلة الفيولينة كما لو كانت طبلة، ولكن الموسيقا الإلكترونية تعطينا نوعيات جديدة من الأصوات يتم توليدها كهربائياً أو تسجيلها من الموجات الصوتية البعيدة المسموعة من الإرسال الإذاعي أو تسجيلها من مؤثر غير موسيقي مثل كسر زجاجة أو الصفير فيها أو العبث بالأسلاك أو تسجيل صوت صنبور المياه... إلخ. ويتم الحصول على الطبقات الموسيقية المحددة لهذه الأصوات الجديدة وفقاً لتحديد الذبذبة العلمية المعروفة لكل نغمة موسيقية... فمثلاً إذا أردنا تسجيل لحن موسيقي تقليدي هو (دو مي لا صول) بآلة جديدة هي تسجيل لصوت خرير المياه أو فرملة سيارة مثلاً فإننا نحدد الذبذبات الدالة على كل نغمة موسيقية...

دو= ٢٦٢ ذبذبة في الثانية.

مي= ٣٣٠ ذبذبة في الثانية.

لا= ٤٤٠ ذبذبة في الثانية.

صول= ٣٩٢ ذبذبة في الثانية.

وبسهولـة تامة نتمكـن من الحصول على هذه النغمات عن طريق أزرار تتحكم في الفولت وتجعل من هذا الصوت المسجل دو– مي– لا– صول– أداءً دقيقاً لا يمكن لعازف أن يقوم إذا أردنا الحصول على أزمنة محددة لكل نغمة منها فإن ذلك يتم بالحساب الزمني وبدقة متناهية. فالنوتة الموسيقية أي الأصـوات الإلكترونيـة يتم تسجيلها علـى شريط عادي بجهاز تسجيل ويكـون طول الشريط محدداً للاستمـرار الزمنـي لـكل صوت (فالنـوار) مثلاً طوله ٤ سم علـى الشريط، وعلى ذلك فـإن الكروش يكون طوله ٢سم، وهكذا يتكون اللحن أو التكوين الموسيقي على الشريط.

والآن كيـف يمكـن كتابـة خطـوط لحنيـة متعـددة مثـل الهارمونـي أو الكونتـر بوينـت أو حتـى أصوات إيقاعية؟

إن ذلك يتم بتسجيل الصوت الثاني (أي الخط اللحني الثاني) على شريط ثان... والصوت الثالث علـى شريـط ثالـث وهكذا وفـي النهاية يتم عـزف هذه الخطـوط اللحنية معـاً وفي وقـت واحد وبدقة متناهيـة، ويتم تسجيلها علـى شريط جديد يكون خلاصة التجربة. وبطرق مماثلة يتم مزج الأصوات المختلفـة الطابـع بمـا يقابل فن التوزيـع الأوركسترالـي، فكل خط لحنـي يمكن أن يتـم تسجيله بآلة

موسيقية مختلفة أو بتعبير صوتي مختلف، فالخط الأول مسجل من صوت قزقزة لب والثاني من فرقعة بالونة والثالث مواء قطة... وهكذا يتم مزج الأصوات الجديدة لتكون توزيعاً صوتياً جديداً تماماً... لو استمعنا جيداً إلى تسجيل لحني صغير من كونشرتو الفيولينة لبتهوفن مثلاً يقوم بعزفه أعظم عازفي الفيولينة في العالم لوجدنا حقيقة عجيبة وهو أن العزف يتم خطأ في بادئ الأمر ثم يتم تصحيحه بعد ذلك لا شعورياً من إصبع العازف، ويمكن الاستماع إلى ذلك بوضوح لو أدرنا شريط التسجيل بسرعة أبطأ من السرعة الأصلية وهذا هو ما يعرف بالخطأ البشري الذي يعتبر من ناحية أخرى فلسفية سراً من أسرار الجمال التعبيري الإنساني، وفي الموسيقا الإلكترونية يتم التخلص نهائياً من الأخطاء البشرية في العزف لأننا نتمكن بسهولة من الحصول على كل صوت بدقة تامة وذلك بتحديد عدد الذبذبات الدالة على النغمة الموسيقية بدقة شديدة، وإذا اعتبرنا أن مسافة البعد الموسيقي هي ٤٨ ذبذبة في الثانية، فإننا يمكن أن نحصل على أصوات جديدة إلكترونياً لا يمكن إطلاقاً للموسيقا التقليدية أن تصدرها، فمسافة ثمن صوت مثلاً هي شيء متناهي الدقة ويستحيل عزفه بدقة ولكن عن طريق توليد الأصوات وتحديدها إلكترونياً نستطيع أن نحصل على تقسيمات للبعد الموسيقي الكامل (تون) يبلغ كل منها ٤٨/١ من تقسيمات البعد.

ويتم تسجيل مقطوعة موسيقية بآلة الفاجوت، وتقوم بعد ذلك بالاستماع إليها في طبقات أخرى شديدة الحدة وفي طبقات أخرى شديدة الغلظة وبذلك يتحول الفاجوت إلى نوعية جديدة من العائلات الموسيقية لا يمكن صناعتها، فنسمعه حاداً مثل الفلوت الصغير ولكن بطابع جديد هو طابع الفاجوت، ونسمعه أكثر غلظة من الكنترا باص ولكن بلون جديد ثم نسمعه ممزوجاً مع أصوات إلكترونية جديدة يتم توليدها، ثم نستمع إلى التسجيل نفسه في مقامات موسيقية متعددة، وكل ذلك يتم عن طريق تغيير سرعة دوران الشريط وتغيير، الفولت الكهربائي بمقاييس دقيقة وأجهزة متطورة.

لقد صنعت آلات عديدة يتم العزف على أغلبها من خلال أصابع تشبه أصابع البيانو... ولكنها تصدر أصواتاً إلكترونية يتم توليدها كهربائياً وفقاً لرغبة المؤلف وبالنسبة لهذه الآلات ذات الأصوات الرائعة فإن أنواعاً متعددة من التدوين الموسيقي قد تم تحديدها للأداء الإلكتروني.

الموسيقا العربية تتضمن عدداً هائلاً من المقامات التي تشتمل على ربع البعد وثلاثة أرباع البعد، وهي الأبعاد التي لا توجد أيضاً في إطار التقسيم الموسيقي الغربي الشائع (١٢تون) وبالرغم من أن البحوث الغربية هذه لا تهدف بشكل مباشر إلى خدمة الأداء الموسيقي العربي وتطوير استعماله لإمكانيات تعدد التصويت مثلاً، أو لاستعمال مزيد من الآلات التي يتعذر استعمالها حالياً لعدم احتوائها على أبعاد السلم العربي... بالرغم من ذلك، فإن بحوثاً مماثلة خاصة بالموسيقا العربية، يمكن أن تساهم إيجابياً في خلق تعبير جديد من المقامات العربية المتوارثة يعتبر تطويراً جديداً لموسيقانا إلى جانب المحافظة على كل ما هو تراث وتقاليد.

المسرح الموسيقي في القرن العشرين

ارتبط المسرح بالموسيقا منذ آلاف السنين وشهدت الحضارات القديمة مسرحيات يرتبط فيها التمثيل بالغناء مع العزف والرقص على السواء لأن المسرح كان دائماً البوتقة التي تنصهر فيها وتتبلور سائر الفنون وتطورت فنون المسرح واتخذت مسارات مستقلة في المجالات الدينية والدنيوية، ثم مجالات الدراما المستقلة عن الموسيقا والغناء، والموسيقا والغناء المستقلين عن الدراما المسرحية. وبعد ذلك اجتمعت فنون الدراما مع الموسيقا والغناء في الأوبرا التي تطورت في أواخر القرن التاسع عشر إلى الدراما الموسيقية حيث تتزاوج فنون الشعر والدراما والموسيقا والغناء والديكور، وينعكس كل منها على الآخر من أجل الدراما الموسيقية ككل يجمع سائر الفنون.

ولكن هناك نوعيات متعددة من فنون المسرح الموسيقي تضاربت الأقوال والآراء فيها فمنها ما هو مسرح درامي مستقل يستخدم الموسيقا التصويرية لتعميق الحدث الدرامي بالعناصر السمعية الموسيقية. ومنه ما هو مسرح درامي بحت ولكنه يستخدم الصوت البشري في أغان جماعية مع الموسيقا في فقرات محددة بهدف التنويع والإثارة والإثراء، ومنه ما هو مسرحيات تتخللها فقرات غنائية فردية وجماعية وفواصل موسيقية؛ وأخرى راقصة بطريقة أو بأخرى، وكل ذلك بالطبع يختلف عن فن الأوبرا الذي هو دراما موسيقية غنائية ملحنة بكاملها لكافة المجاميع الغنائية، وبشتى الألوان الأوركسترالية. كما أنها تختلف عن فن الأوبريت التقليدي الذي لا يختلف كثيراً عن الأوبرا إلا في أنه خفيف ومرح وتتخلله فواصل من الإلقاء السريع بهدف الإسراع بالحدث الدرامي الذي كثيراً ما يتباطأ بسبب الأغاني المتتالية.

وحتى تتبلور صورة المسرح الموسيقي ومفهومه في القرن العشرين، فإننا نستعرض معاً المسرح المعروف باسم Musical أي الموسيقي حتى نهتدي به في تصنيفنا للمسرح الغنائي المعاصر، والذي كثيراً ما تطلق على مسرحياته تسميات منها الأوبرا والأوبريت ولكنها تكاد تكون أقرب إلى المسرح الموسيقي الذي تطور وتبلور وأصبحت له تقاليد راسخة في الولايات المتحدة الأمريكية.

يشتمل المسرح الموسيقي على نص أدبي درامي وموسيقي وأغان ورقصات وينقسم إلى خمسة أنواع:

١- العاطفي الخيالي.

٢- الموسيقي الغنائي الشعبي.

٣-الاستعراضي.

٤- الدرامي.

٥- الأوبريت الحديثة.

ويعتبر المسرح العاطفي الخيالي أشهر أنواع المسرحيات الموسيقية وأكثرها شيوعاً، وهو عبارة عن كوميديا خفيفة ترتبط بالمادة الموسيقية الغنائية التي تكون بالضرورة خفيفة مرحة ومسلية وترفيهية، ومن أشهر نماذج هذه المسرحيات «ادعوني سيدة» للمؤلف الموسيقي «ايرفنج برلين» و«رجل الموسيقا» للمؤلف «ويلسون». أما الأوبريت الحديثة المعاصرة فتختلف عن المسرح العاطفي الخيالي في أنها تتطلب عدداً كبيراً من الأدوار الغنائية فضلاً عن أن موضوعها يكون أكثر بعداً عن الواقع، ومن أمثلة هذه الأوبريتات نجد الأسطورة المسماة (قوس قزح فينيان) Finian 's Rainbow التي كتبها بيرتون لين عام ١٩٧٤ و«كرنفال» لروبوت ميريل عام ١٩٦١.

وفيما يتعلق بالمسرح الغنائي الشعبي فإنه يرتبط عادة بشعب من شعوب الأرض أو جنس من أجناس البشر ويقدم الفن الشعبي المرتبط بهذا الشعب أو ذاك، ومن أشهر وأهم هذه المسرحيات ما كتبه جالت ماكدرموت عام ١٩٦٧ بعنوان «الشعر» Hair متناولاً حركة الهيبز والعري والرقص الصاخب، والأجناس التي تمتزج في المجتمع الأمريكي.

ويعتبر المسرح الاستعراضي أقصر هذه النوعيات عمراً، فهو يرتبط بالحركة السريعة والإثارة والرقص ونصوص الأغاني التي تلتقي برغبات الجمهور وبمشاكله وآماله، ومن النماذج القليلة التي كتب لها الخلود من هذا النوع المرتبط بأحداث المجتمع المعاصرة «دبابيس وإبر» لهارولد رم ١٩٣٧ و«ادعوني سيدة» ١٩٤٦.

ومن الجدير بالذكر أن ما يتبقى من المسرحيات الاستعراضية في ذاكرة الجماهير هو الأغاني الفردية الناجحة وقد ارتبط الكثير منها بالفعل بتراث الأغاني الخفيفة الشائعة بعد أن نسي الجمهور أنها كانت فقرات في استعراضات مثيرة.

ومن الغريب حقاً أن المسرح الغنائي هذا يشتمل على جميع نوعيات الدراما الموسيقية حتى الأوبرا بمفهومها الحديث المعاصر، وهي هنا تنضوي تحت تسمية «دراما» وليس «أوبرا» والمسرح الدرامي هذا يقدم الأوبرا الشعبية فقط وهي برغم ذلك تكون ذات موضوع أكثر عمقاً وجدية من النوع العاطفي الخيالي وتتميز بأنها متحذلقة أكثر من النوعيات الأخرى للمسرح الموسيقي الحديث وبأنها ترتبط أكثر بالتراث الموسيقي العالمي الجاد، كما أنها تؤكد أهمية الأحداث الدرامية على المسرح وتجذب الاهتمام إلى النص الدرامي أكثر من النص الموسيقي ونادراً ما تنتهي بخاتمة سعيدة أو مرحة، ومن أهم نماذج هذا النوع هو منظر «الشارع» لكورت فايل عام ١٩٤٧.

وهناك بعض الأعمال الناجحة التي قام مؤلفوها بالمزج بين أنواع مختلفة من هذه المسرحيات مثل «بريجادون» التي كتبها «فريديريك ليفي» عام ١٩٤٧ ومزج فيها موضوعًا خياليا لإحدى الأوبريتات مع مناظر شعبية اسكتلندية وتصميمات لرقصات من البيئة الاسكتلندية ترتبط بالمسرح الموسيقي الشعبي، وكذلك نجد المسرحية الشهيرة «الملك وأنا» لريتشارد روجرز عام ١٩٥١ التي تتميز بالألوان الغربية والمثيرة فضلاً عن نهاية حزينة ترتبط بنوعيات الدراما التي تقدم في كل رواية.

عندما نعود إلى العروض المسرحية الأمريكية في منتصف القرن الثامن عشر فإننا نلتقي بالنماذج الأولى التي تطورت إلى ما وصل إليه المسرح الموسيقي الأمريكي المعاصر فقد كان العمل الموسيقي الأول للمسرح الأمريكي هو «القواسون» عام ١٧٩٦ وهو يعتبر أمريكياً تماماً وبالكامل وقد بناه مؤلفه «بنيامين كار» على سيرة البطل السويسري التاريخي «وليم تل». وتلاه عمل آخر في عام ١٨٦٦ بعنوان «المنحنى الأسود» للمؤلف الإيطالي الأصل «جيوسيبي أوبرتي» نجح جماهيرياً لدرجة أنه اعتبر العمل الأب لمسارح برودواي الموسيقية، ومن المعروف أن حيَّ برودواي بنيويورك هو الموطن والمركز الرئيسي لفن المسرح الموسيقي في القرن العشرين، فهو الحي الزاخر بعدد كبير من المسارح ذات النشاط العالمي المتخصص في هذا اللون من الدرامات الموسيقية التي يشترك في تأليفها وتمثيلها وغنائها وقيادتها خيرة الفنانين والموسيقيين المعاصرين، وفي القرن التاسع عشر شهدت مسارح برودواي مجموعات من الأعمال الموسيقية الغنائية المسرحية ذات الطابع الترفيهي الفكاهي المبالغ فيه.

كانت الأوبريت وحتى الأوبرا الهزلية حتى عام ١٩٠٣ تتألف من مقطوعات موسيقية وغنائية تصل بينها فقرات من الحوار بطرق الإلقاء الدرامي أو الإلقاء المنغم بأنواعه المختلفة، ولكن «فيكتور هيربرت» قدم في عمله المعروف باسم Babes in Toyland عنصراً مهماً في الأوبريت الحديث والأوبرا الهزلية الحديثة المعاصرة وهو عبارة عن موسيقا تصويرية للأحداث الدرامية بالإضافة إلى موسيقا أخرى للربط بين المناظر والأحداث وتأكيدها وتعميقها والتمهيد لها، وهذا ما عُدَّ من الملامح المهمة لفن المسرح الموسيقي المعاصر.

كتب النمساوي الشهير فرانز ليهار أوبريت «الأرملة الطروب» عام ١٩٠٥، وقدمت في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٠٧، وبالرغم من الشهرة العالمية الفائقة لهذا العمل الخالد فإن عروضه في برودواي ربطته بالمسرح الموسيقي الحديث عن طريق إضافة مظهر الاستعراض المثير في الرقصات الطويلة الرومانسية التي يتضمنها هذا الأوبريت، وظلت هذه الإضافات والتجديدات تتوالى على الأرملة الطروب حتى أصبحت عام ١٩٣٠ من المسرحيات الموسيقية المعاصرة في برودواي أكثر منها أوبريت رومنتيكية تحمل ملامح النمسا التقليدية كما قصد بها مؤلفها فرانز ليهار في الأصل.

استخدمت المسرحيات الموسيقية المؤثرات الصوتية والدرامية التي تستخدم إمكانيات العصر في الملابس والديكور والحركة المسرحية وكل ما يضيف إثارة للمشاهد المستمع، وكان من أوائل وأهم الأعمال التي اعتبرت نماذج لهذا الفن: «حول العالم» سنة ١٩١١، و«حرب العالم» سنة ١٩١٤ وقد اشتملت على استعراضات خارقة للعادة بالنسبة للوقت الذي قدمت فيه لأول مرة، وانجذبت جماهير غفيرة مأخوذة ومبهورة بالإثارة المسرحية التي اشتركت فيها الموسيقا والأغاني

والرقصات إلى جانب كافة عناصر الدراما الاستعراضية، ومما هو جدير بالذكر أن فنون الرقص الاستعراضي في أمريكا إلى جانب رقص الباليه تطورت وانطلقت بفضل العديد من خبراء الرقص الروسي الذين كانوا قد هربوا من روسيا قبل الثورة البلشفية على الحكم القيصري، وقبل غلق الحدود، كما أن فرقاً روسية بيضاء زائرة كانت تتردد كثيراً على أمريكا قبل الثورة، وهذا ما أعطى لفن المسرح الموسيقي نفحة من التفوق في الجانب الراقص من استعراضاته كما أنَّ هذه الفرق والخبراء الروس البيض الذين استوطنوا أمريكا كونوا فنَّ الباليه الأمريكي الذي أصبح ينافس بحق وبجدارة الباليه السوفيتي ويتفوق عليه، كما أنَّ المخرجين المسرحيين الألمان لعبوا دوراً كبيراً في تطوير المسرح الأمريكي... فهم خبراء الأوبريت والأوبرا الهزلية بالنمسا حيث تاريخ هذا الفن وجذوره العامية الراسخة، فترابطت وامتزجت هذه الإمكانيات مع مسارح برودواي بأموالها وانطلاقاتها التجريبية وجماهيرها وإمكانياتها.

إنَّ نجاح المسرح الموسيقي المعاصر أكثر ملاءمة لإنسان القرن العشرين في مجالات الثقافة الغنائية الموسيقية الدرامية الاستعراضية، وفي إطار من الإثارة خلال الإمكانيات العصرية الفكرية والتقنية والنفسية على السواء.

كانت موسيقا الجاز وما سبقها من «راجتايم» و«بلوز» هي الفن الموسيقي الغنائي الذي وجد فيه الأمريكيون ملامحهم وهدفهم لتكوين الفن القومي المتميز باعتبار أنَّ هذا الفن تكوَّن من مزيج للعناصر الفنية في جنوب الولايات المتحدة التي اشتملت على فنون أوروبية وأفريقية وأمريكية أصلية، ولذلك فقد أدخلوا الجاز في أعمال المسرح الموسيقي مرة عام ١٩١٤ كوسيلة لإضافة ملامح قومية وحديثة، وكان ذلك بفضل جورج كوهان في مسرحية «هالو برودواي» التي أضاف فيها موسيقا «الراجتايم»، وتبعه «ايرفنج برلين» بمسرحية «راقب خطواتك» في العام نفسه وأضاف فيها عناصر مهمة من موسيقا الجاز وخاصة تأخير النبر الموسيقي (السنكوب) الذي تتميز وتتفوق فيه موسيقا الجاز.

حصل جورج جيرشوين على جائزة بوليتزر للدراما عن مسرحيته الموسيقية: Of Thee I Sing التي كتبها عام ١٩٣١ وأضاف إليها عناصر جديدة تماماً وهي:

– تقدير دور الإحساس والجو العام للمسرحية دراماياً وموسيقياً.

– تقدير وحساب الخطوة على المسرح وربطها بالرقص والإحساس الدرامي والإيقاع الموسيقي للعرض بكامله.

– وضع الأغاني بطريقة تتلاءم مع كافة المواقف الدرامية بدقة متناهية من ناحية النص واللحن والإيقاع والسرعة والتعبير بحيث تكون كل أغنية في مكانها تماماً من العرض المسرحي الموسيقي العام.

– تصميم الرقصات بشكل متكامل ومتداخل مع المواقف الدرامية الغنائية...

لقد كتب جيرشوين بعد ذلك قمته العالمية التاريخية في مجالات المسرح الموسيقي المعاصر «يورجي وبس» عام ١٩٣٥ وهي التي تعتبر أوبرا قومية أمريكية حديثة من جوانب وفصائل فن المسرح الموسيقي Musical وتبعها «كوت فايل» بمسرحية «سيدة في الظلام» عام ١٩٤١... وفي كلا العملين نجد ذروة التداخل والامتزاج بين عناصر الدراما المسرحية والموسيقا.

تبنى المسرحيات الموسيقية الحديثة من فصلين ويبالغ طول الفصل الأول في المعتاد حوالي ٩٠دقيقة بينما يستمر الفصل الثاني ٤٥ دقيقة فقط أي نصف الوقت الذي يستغرقه أداء الفصل الأول، ولقد نصت على قواعد بناء المسرحية الموسيقية لوائح اتحاد نيويورك التي تعطي للموسيقيين وعمال وفناني المسرح الحق في أجر إضافي وفقاً لجداول معينة ومحددة. هذا إذا ما استمر العرض المسرحي لما بعد الساعة ١١,٣٠ مساء وبالطبع فإن بناء المسرحية الموسيقية قد التزم بطول زمني يجعلها تنتهي قبل هذا الوقت وفي حدود فصلين حتى لا يتعرض صاحب المسرح للخسارة المادية الجسيمة.

ومن ناحية البناء أيضاً روعي أن يكون الفصل مشتملاً على أفضل ما في المسرحية من مواد موسيقية حتى تشد المشاهد المستمع وتعلق بذهنه في فترة الاستراحة وتشوقه إلى مشاهدة الفصل الثاني والأخير، وفي هذا الفصل الثاني تعرض إعادات كثيرة لأهم الفقرات الموسيقية والغنائية الراقصة التي ترد في الفصل الأول بهدف الترابط والإمتاع، ومن التقاليد المهمة في المسرحية الموسيقية ورود ما يسمى بأغنية الساعة الحادية عشر ففي الفصل الثاني وبعد بدايته بحوالي ١٥ دقيقة تكون الساعة قد قاربت الحادية عشر مساء فتعرض في المعتاد أغنية فردية هامة للبطل الأول في الرواية، وهذا ما يشد المستمعين المشاهدين إلى الفصل الثاني ويعوض عن الضعف الدرامي الذي يحدث في أحيان كثيرة مع بعض القصص الضعيفة لهذه المسرحيات.

يتبع البناء العام للمسرحيات الموسيقية قاعدتين هامتين إلى جانب ما سبق الإشارة إليه وهما ما يسمى بالبرنامج والتصميم العام (الإخراج الموسيقي):

والبرنامج –يعني توظيف الموسيقا خدمة الدراما ووضعها بطريقة تساعد على تسخين المواقف الدرامية ولتقديم التكامل السمعي مع الدراما المرئية ومن أجل ذلك يفكر المؤلف كثيراً في اعتبارات السرعة والطول الزمني والإحساس العام لكل لحن هذا بالإضافة إلى التنويع بين الموسيقا أو الأغاني ذات الأداء المنفرد أو ذات المجاميع الأوركسترالية والصوتية، وفضلاً عن ذلك فإن ما يسمى ببرنامج الأغاني يلعب دوراً كبيراً في خدمة قالب المسرحية حيث يتم اختيار نوعيات من الأغاني الهزلية أو الإيقاعية أو العاطفية ذات السرعة الفائقة بشكل يجعل منها برنامجاً وظيفياً في داخل المسرحية، وإلى جانب ذلك فإن الموسيقا الخلفية والتعبيرية والتصويرية تقوم بمصاحبة التمثيل والحوار والحركة في مواقف أخرى.

أمـا التصميـم العـام (الإخـراج الموسيقـي) فيعني عدد المرات التـي ترد فيها أغنيـة أو لـحن في المسرحيـة الواحـدة والأماكـن والمواقف التـي توجد أو تتكرر فيهـا هذه الأغنية، وهـذا يعتمد على نوعيـة اللحـن ومميزاتـه وخصائصه ومدى ملاءمته لشتى المواقـف أو الأبطال الذين يرتبط بهم كما أنـه يلعـب دوراً كبيراً في تكوين وتشكيل القالب العام للمسرحية وفي رسم الخط العاطفي التعبيري بشكل يشدُّ المشاهد المستمع من البداية للنهاية.

لقد تعقَّد تكوين الأغنية وتشكيلها على مر السنين، وأصبحت الأغنية ذات قالب غير ثابت يختلف مـن واحـدة لأخـرى، وعلـى سبيل المثال فـإن أغنيـة Oh Promise من مسرحية(هـود) لها قالب دائري تقليدي يتكرر فيها مقطع رئيسي بينما أغنية (هاريجان) من مسرحية (٥٠ميلا) من بوسطن ذات قالـب ثنائـي شديد التعقيد حيث يتكرر قسمها الأول بتحريف شيِّق، ثم يُبنى قسمها الثاني على المـادة نفسهـا اللحنيـة للقسم الأول مع تنويع بسيـط، وقد بدأ هذا التقليد عـام ١٩٣٠ واستمر حتى ١٩٥٠. ولقـد انتهـى هذا القالـب من مجال الأغنية لسبـب بسيط وهو أن المؤلـف الموسيقي «فرانك ليسـر» استخدمـه في أغنيـة تافهة هزلية متعمدة في روايـة «صبيان ولعب». أما قالـب الأغنية الأكثر شيوعاً واستخداماً في أيامنا هذه فهو الذي يبدأ بمقدمة غنائية شبه إلقائية وحرة، تليها ٣٢ مازورة موسيقيـة مقسمـة إلـى نوع أشبه بالإيقاع الثلاثـي التقليدي، ومن أهم وأشهـر الأغاني الحديثة التي كتبـت فـي هـذه المسرحيـات الموسيقية من هـذا القالب هي: «أشعـر أني جميلة» مـن Westside Story (قصة الحي الغربي).

إن أغلـب أغانـي المسرحيـات الموسيقيـة مـن –النـوع العاطفي ويكـون الهـدف الموسيقي هو التعبيـر عـن نوعية الحب الذي تحكـي عنه كلمات الأغنية ويشتمل عادة علـى خط لحني غنائي بسيط متكـرر. ومـن النمـاذج الشهيـرة أغنيـة «ليل ونهار» مـن مسرحيـة (المطلقة المرحة) وهـي تعبر عن الوحـدة والملـل والأشواق من خلال لحن يتكرر بشـكل ممل يصاحبه خط عميق (باص) يكرر نفسه أيضاً بطريقة تعبر عن الوحدة والملل ولكن عنصر النجاح يتحقق من خلال التنويع الإيقاعي وتأخير النبر (السنكوب).

إن نصـ المسرحيـة الموسيقية (الليبريتو) كثيراً ما يستعار من رواية أو مسرحية كما هو الحال في الأوبرا، إلا أن كتابته، ليتلاءم مع ظروف تكوين المسرحية الموسيقية، تعتبر عملية شاقة ومعقدة، ولـم تنجـح إلا بعـد تجربة طويلة مـن الخطأ والصـواب من واقع الإخـراج الفعلي لهـذه المسرحيات ومـدى النجـاح الفني والجماهيري لها، ويهدف النص في أغلب الأحيان إلى معالجة إنسانية لمواقف تنتج عن عرض للشخصيات بطريقة شيقة وواقعية وفي المعتاد فإنه يوجد موضوع رئيسي يعرض بمجموعة من الممثلين المغنين أو الراقصين المغنين ثم يُعْرَض موضوع آخر مضاد ومتعارض مع الموضـوع الأصلـي من خلال مجموعة ثانية من الفنانيـن، وهكذا تتداخل الأحداث وتنسج المواقف

الدرامية. ولقد نجحت منها مسرحيات عديدة بفضل ما قدمته للجمهور من متعة درامية موسيقية كاملة تتحقق من خلال التعارض الموضوعي المقنع بين الموضوعين المتعارضين في المسرحية. ومن أهم نماذج هذه المسرحيات (هالو دولّي) عام ١٩٦٤ وهناك نجاح آخر يتحقق بفضل المعالجة الإنسانية لمشاكل الإنسان، كما أن بعضها ينجح فقط بفضل الأغاني الجميلة الناجحة ذات النصوص الشعرية الجميلة. تخضع موسيقا هذه المسرحيات لضرورات هارمونية خاصة تتناسب مع الموسيقا الشعبية الشائعة، هذا بالرغم من اختلاف إمكانيات مؤلفي هذه الموسيقا في الكتابة والمعالجة الهارمونية... ولكنهم لا يختلفون على ضرورة الكتابة وفقاً للمقاميات التقليدية، أي أنهم –أو أي منهم– لا يحاول قط أن يستخدم الأساليب الموسيقية العلمية الحديثة في كتابة الهارمونية... والمعروف أن هذه الأساليب الحديثة المعاصرة قد نبذت المقامية منذ زمن بعيد ونهجت في طرق اللامقامية أو السيريالية وغير ذلك من وسائل الكتابة المتطورة في الصنعة. وهم في ارتباطهم بالمقامية يتمكنون من كتابة الألحان الغنائية بطريقة لا يخرج المستمع عن عالمه الموسيقي العاطفي الترفيهي الذي يرتبط بأهداف المسرحية الموسيقية.

تختلف المسرحية الموسيقية عن الأوبرا التقليدية في جوانب متعددة، وعلى سبيل المثال فإن أسلوبها الموسيقي يكون بسيطاً عن أسلوب كتابة الأوبرا.

فهي تستخدم الأغاني ذات القالب الثلاثي البسيط. كما أنها تتضمن فواصل طويلة وكثيرة غير ملحنة على الإطلاق، ولكنها مجرد تمثيل وإلقاء درامي فحسب. والأوبرا يكتبها مؤلف النص (الليبريتو) ويلحنها المؤلف الموسيقي، أي أنها توجد من خلال اثنين من المؤلفين. أما المسرحية الموسيقية فتعتمد على فريق كبير من الفنانين ذوي التخصصات المختلفة والمتكاملة وتختلف العلاقة بين كاتب النص والمؤلف الموسيقي في المسرحية الموسيقية عنها في الأوبرا، لأن المسرحية قد يكتب نصها أولاً وتلحن بعد ذلك كما هو الحال في الأوبرا وقد يكتب اللحن الموسيقي أولاً وتكتب عليه الكلمات فيما بعد إذا ما اقتضت الضرورة ذلك. وفي كل من الأوبرا والمسرحية الموسيقية يكون المؤلف الموسيقي هو العنصر الأكثر أهمية في الخلق الفني إلا أنه يتحمل مسؤولية أكبر في حالة المسرحية الموسيقية لأن الأغاني الناجحة هي التي تؤدي إلى النجاح حتى ولو فشلت كل العناصر الفنية الأخرى التي تبني عليها المسرحية.

كما أن الأغاني تبقى وتتكرر بمعالجات موسيقية مختلفة وبتوزيع موسيقي متنوع ومغاير ليتناسب مع المجال الذي تعزف فيه خارج إطار المسرحية الموسيقية، والجانب المسرحي يتغير ويتجدد ليتمشى مع ما هو حديث في الإضاءة أو الإخراج أو المناظر، ولكن الأغنية الناجحة تبقى حتى لو هدمت المسرحية ونبتت أخرى مكانها، وهنا تكتب في بعض الأحيان كلمات جديدة لنفس

اللحن الشائع للأغنية بعد أن تكون الجماهير قد حكمت عليه بالشهرة والنجاح.

وفي أحيان كثيرة تنتقل الأغاني الناجحة من المسرحية الموسيقية إلى التسجيلات المتنوعة إذاعياً وتلفزيونياً وعلى أشرطة الكاسيت... إلخ. وأيضاً في صالات الرقص وغير ذلك من الأماكن التي تناسبها ألحان هذه الأغاني الخفيفة مع المعالجة الموسيقية المتنوعة والمتجددة حسب نوعية ومكان عرضها.

وهناك منتج المسرحية الموسيقية الذي يتولى رئاسة العمل وتكليف المخرج والفنانين بكافة نوعياتهم وتخصصاتهم، وهو الذي يحدد الأجور ويتحمل مسؤولية المكسب والخسارة وفقاً لمعايير اقتصادية وفنية ولذلك فإن المسرحية الموسيقية هي فن رأسمالي نشأ وتطور في نيويورك حيث رأس المال الخاص ودوره الإيجابي في المجتمع ولا يتصور أحد أن مثل هذا الفن كان يمكن أن يزدهر في مجتمع اشتراكي تنعدم أو تقل فيه الحوافز الفردية من كافة النواحي الاقتصادية والفنية.

أما المخرج فهو ورجاله يتحملون مسؤولية تجهيز العمل ونضجه وتكامله وترابط عناصره والقيم الترفيهية اللازمة لها، وهذا ما يستشفه في التدريبات السابقة ليوم العرض الأول ولذلك فإن تغييرات وتعديلات متعددة تتم يومياً وحتى البروفة النهائية ليضمن النجاح لروايته وفقاً لإحساسه بنفسية الجماهير ومعاناتها ورغباتها وهدفها من مشاهدة المسرحية بما فيها من عناصر التمثيل والغناء والرقص والموسيقا.

ومصمم المناظر والملابس هو الفنان الذي يرفع من مستوى العرض في أحيان كثيرة وفي حدود الميزانيات المحددة للمسرحية من قبل كل من المنتج والمخرج ويحدث أن تنجح عروض لمسرحيات ضعيفة بفضل البيئة الطبيعية الخلابة التي يتمكن من تصميمها وتنفيذها الفنان التشكيلي الذي يجعلك تشعر بصدق الكلمة واللحن والحركة لأنها تصدر في بيئة طبيعية. وهناك مسرحيات موسيقية عديدة يقوم عدد كبير من مؤلفي الموسيقا بالاشتراك في كتابة موسيقاها وتلحين أغانيها، وكثيراً ما تظل أسماؤهم مجهولة، وهم يعملون مع مصمم الرقصات (الكوريوجراف) طوال الفترة التي يصمم فيها الرقصات ليجعلوا من موسيقاهم إيقاعاً وتعبيراً علمياً لحركة أقدام الراقصين الجماعيين والانفراديين. هذا إلى جانب الأبطال من الممثلين والمغنين وقادة الأوركسترا والكورال والموسيقيين مما يجعل المسرحية الموسيقية فناً موسيقياً تتقابل فيه الفنون مع إمكانيات القرن العشرين وإنسان هذا القرن الذي يحتاج إلى المتعة والفن دون عناء أو تركيز طويل.

* * *

الهويَّةُ المدرسيَّة

رئيس التحرير

كانت اللوحةُ النحاسية لامعةً وهي تقوم على طرف باب حديقة المتحف الوطني بدمشق، وعندما يمتد النظر يتسع المشهد للبناء الأبيض الأنيق غير المرتفع فهو كالدار العربية التي ترتفع طابقين أو تكتفي بطابق أرضي واحد، وكانت واجهة قصر الحِيْرِ المستعادة هي التي تشكِّل الصرح الشامخ في العمق، وتنتشر الورود في الحديقة تملأ الفضاء، وتضفي حياة متدفقة تتفاعل مع الأزمنة القديمة، فلا تبقَى في عزلة، ولا تنفصل عن هذا الزمن الجديد. وقفتُ أقرأ بالعربية والأجنبية ثمن تذكرة الدخول، وأنا أستطلع جوانب مدينتي مع عقد جديد في سنة ١٩٦٠، ومرحلة حملتني– فيما كنتُ أتصوَّر– إلى ساحة الكبار مادمتُ أدرس في الصف الأول الإعدادي..كان هناك رقم لتذكرة العموم وآخر للطلاب، وملحوظة تقول الدخول مجاني في الأعياد. لم يكن العيد بعيداً فدعوت أو أخبرت بعض أصدقائي، ودخلنا المتحف لأول مرَّة نتأمل بمزيج من الرهبة والدهشة، فالتماثيل والأدوات وزوَّار لا

يكاد يُسمع صوتٌ مع حركتهم وتأمُّلهم في ممرات المتحف وقاعاته، ونحن نتبادل النظرات فيما بيننا أو الإيماءات وبعض منها لا يخلو من المكر يتولَّد مع المفارقة التي وجدنا أنفسنا فيها، واستخدمنا من غير أن ندري قدرات السيمياء في التواصل، ونحن نقرأ بعض البطاقات الصغيرة الشارحة، وتفاجئنا تماثيل ضخمة مع أسماء ماري وأوغاريت وتحديد زمن يوناني أو روماني مع تيجان لأعمدة رنَّ في الذاكرة واحد من أسمائها لموسيقية فيه.. الكورنثية، وثمَّة دروع وسيوف أموية، ولمحنا بشكل خاطف قطعة آجر صغيرة في خزانة زجاجية معلَّقة قريباً من الباب الرئيسي؛ مكتوب أنها أقدم أبجدية في التاريخ القديم وبجوارها كلمة أوغاريت ورأس شمرة، ولم يطل بنا الأمر، فقد خرجنا لنتابع جولة العيد، فهناك فيلم جديد لعبد الحليم حافظ مع مريم فخر الدين ومحمود المليجي في سينما القاهرة القريبة من بوابة الصالحية عنوانه مما بدأ يشغل عالمنا الذي غادر الطفولة.. حكاية حب، وقد نجد فرصة أو أكثر مما تمنحه هذه الأيام والكل يحاول أن يجعل الفرح من مفرداتها.

عاودتُ زيارة المتحف مرَّات وحدي ومعي الهوية المدرسية لأني رغبت في مزيد من الاقتراب ومعايشة هذه الآثار، فأنا أفتح عيوني على الكلمات في كتاب التاريخ في المدرسة، وفي المجلات في البيت، وأخذت أنتبه أكثر إلى أحاديث أو تمثيليات في الإذاعة، وفي بعض الأفلام؛ ومن أقربها آنئذ فيلم خالد بن الوليد الذي عرض أسابيع في سينما دمشق، التي لا تبعد كثيراً عن المتحف، وهي تطل على جسر فيكتوريا بجوار بردى المتدفِّق شتاء وفي مطالع الربيع، وأدى الممثل الشهير حسين صدقي شخصية الفيلم الرئيسية، وعندما كنت أتجوَّل في المتحف تشتبك الخيوط وتنبض حياة في تدفق الأيام، فأنسى الفواصل وأحسُّ أني أتنقَّل بين أحياء مدينة كبيرة سحرُها يجمع أبناء هذا الزمن وأجدادهم في عصور عديدة.

كان إحساسٌ يزداد شيئاً فشيئاً مع هذه الهوية؛ التي تحمل الصورة والاسم واسم المدرسة، وطبعاً يعلوها عنوان هو مديرية التربية بدمشق؛ وهي تلازمني في المواصلات، وعندما أشتري بطاقة السينما أو المسرح وفي مواقف متعددة، لقد شعرت بانتماء إلى أفق له ميزاته ومنها هذه الرعاية والتسهيل بتخفيف الأعباء المادية، بل كنت أحسُّ بإلحاح أو إغراء لوحة التذاكر فوق الكُوَّة الصغيرة للسينما وهي تميِّز أو تخصّنا نحن الطلاب، وكانت الهوية تتيح فرصاً أكبر للاستعارة من المكتبات العامة في المركز الثقافي والمكتبة الظاهرية، بل إنها تتضمن دعوة مفتوحة إلى الاطلاع على العالم من حولنا، وفي الوقت نفسه تحمل إشارات أخذت تتوضَّح، وهي أن عليَّ أنا والطلاب في بلدي مسؤولية تحقيق إنجاز عبر الدراسة ومعها الثقافة معرفة وفنوناً، وكان الإيقاع العام يضعنا في دائرة مميَّزة، فالناس في كل مكان تلتفت إلى هؤلاء الطلاب.. يمتدحون تصرفات لهم، ويوجِّهون التأنيب والاستغراب في مرات عندما يرون ما لا يليق بأبناء المدارس.. هكذا أدرك معظمنا كيف ينبغي أن يحصِّل المعرفة والسلوك في إطار جمعي، وما صرنا – فيما بعد– نعرف مصطلحه وهو الوعي أوالمسؤولية، ولقد غدت هذه الهوية المدرسية مفتاحاً لقيم الانتماء للوطن مع درب المستقبل، فلا بدَّ أن تعتدل كفتا الميزان.. الجهد الإيجابي مع فرصٍ تُقَدَّم للمعرفة والثقافة والرعاية، وقد شكَّلت حادثة علامة لا أنساها، ففي شتاء سنة الثانوية العامة لم أترك الدروس رغم ما اعتراني من إرهاق ووهن، فلاحظ الموجِّهُ ما أنا فيه من ارتفاع الحرارة، فكتب إحالة وطلب من أحد الزملاء أن يصحبني إلى عيادة الصحة المدرسية، وكان موقعها– الذي لا تزال فيه حتى اليوم– في شارع فرعي بين منطقتي الروضة وعرنوس لا يبعد عن موقع مجلة(المعرفة)!، وقام الطبيب بالمعاينة ووصف الأدوية لتسبق تفاقم حُمَّى استمرت أياماً، وحدَّد أيام الغياب للعلاج

والنقاهة، وهنا كانت المدرسة أسبق من الأهل في تدارك الحالة والعناية، وشعرت بأنه بيتٌ كبير يجمعنا تتعدد الغرف فيه وقاعات الصفوف، والمكتبة تفتح مخزنها؛ ويغدو ما فيه بين أيدينا نملكه، فنحن نحمل ما نشاء من الكتب مع كل استعارة، ونقرأ المجلات والصحف لا ننتظر توفر النقود لكي نكمل مسالك المعرفة.. صحيح أننا بدأنا نشتري بعض الكتب، لكنها تأتي في الوسع وتمثِّل إضافة للرصيد الذي يشكل الأساس..

ما زلت أحتفظ بعدد من تلك البطاقات التي كنا نجدِّدها كل سنة، وأعود إليها فأرى تلك البداية التي رسمتْ المستقبل في الحركة والتفكير.

❁❁❁